

インド更紗・ジャワ更紗にみる 模様、構成の特色について

佐 藤 百合子*

A study on the characteristics of the patterns and the forms in Indian Chintz and Javanese Batik

Yuriko Sato

序

「さらさ」というエキゾチックな響きをもつこの言葉は、近世初頭頃より日本にもたらされた花鳥、人物、幾何模様などを手描き、又は捺染した模様染布の総称といえよう。しかし、この「さらさ」という言葉は、日本のみで通用する特殊な意味あいをもつ言葉でもある。語源に関しては、インドの地名説、ポルトガル語説、ジャワ語説など多くの考え方があるが、今日なお判然としない。ともかく更紗が輸入され始めた頃の模様染といえば、まだ多くは、絞りや刺繍を主流としていた我国の染織技術に対して、更紗の渡来は、後の日本の模様染に大きな影響を与えたと思われる。

更紗には、インド更紗、ジャワ更紗、シャム更紗、ペルシャ更紗、更にそれらの影響をうけたと思われるヨーロッパの更紗や、日本製の和更紗などがあり、非常に多くの技法や模様を包

括している感があるが、果して更紗の更紗たる所以とは何なのかという疑問につきあたる。語源同様、定説のないのが一つの定説ともいわれている。更紗に限らず染織の研究には、素材や技術の問題、発展の歴史的裏づけ、模様の様式的な分類などがあるが、本稿では、更紗の源流と考えられる、インド更紗、ジャワ更紗を中心に、その模様及び構成の特色を図案作成上の立場から考察を試みたいと思う。

I インド更紗（チンツ）

インド更紗は、一般にチンツ（chintz）の名で呼ばれている。その語源はサンスクリット語のチタ（chitra）—「多彩な」を意味する—から派生したものと考えられていたが、近年ではインドの土語（chitta）—「斑点模様の布」—より派生したものではないかという考え方が強い。そう考えると、ポルトガル語のインド更紗をさすピンタド（pintado）がピンタ（pinta）—「斑点・しみ」を意味する—から派生していること

* 本学助手

や、ジャワ更紗に対するバティック (batik) がジャワ語のティック (tik) —「僅少・小点・滴」などの意味—に由来していることなども符合し、更紗がもともとは、小柄な散らし模様の染布をさしたのではないかという推測も成り立ち、初歩的な更紗模様を理解してゆく上で興味深い。

1. 用途

今日、インド更紗がその高い評価をうけるのは、主に絵画的で華麗な、宗教用のものや、装飾用のものであるが、そういった更紗とは別に、古くから今も庶民の日常着や寝具として染め伝えられている木版更紗がある。木版という比較的小さな模様単位の延展による模様構成も、インド更紗を考える上で重要な意味をもつものと思われる。

1) 宗教的用途

主にヒンズー教の寺院や祭時に用いられるもので、ヒンズー教の教義や神話などを絵物語風に表現したものが多い。その種類には、懸け幕、天井布、階段敷布などがあるが、地域の信仰のちがいなどから、呼び名や形式は、必ずしも一様ではない。例ば、ラジャスタン州の中・北部のピチャバイ（後ろにかけけるものの意）は、ヒンズー教三大神のうちのヴィシュヌ神の8番目の化身であるクリシュナを主神として信仰する一派に用いられ、元来は描き絵であった。その主な構成は、中央に笛を吹くクリシュナ（樹や孔雀によって象徴されることもある）、その両側に4人又は6人のゴピ（乳搾りの女）が左右対象に配置されていることが多い。又、グジャラート州アーメダバードなどで染められるパチェディーという懸け幕は、マタ女神を信仰する遊牧者たちが祭時に用いるもので、マタ女神と神殿を中心に、そこへ向かう男女の群を横段状に構成したものが多い。ピチャバイに比べると人物は様式的で素朴である。その他懸け幕としては、南インドでカラムという特殊なペンで描かれる、カラムカリの手法（カラムはペン、カリは仕事の意）によるものがあり、曼荼羅風な絵

解き模様などが表わされている。懸け幕以外では、カノピーという天井布があり、その構成は、中央にメダイオン（円形）や花文形の模様、そして四隅にその1/4の扇形が覗き文となっていることが多い。その他の空間は、宗教上の題材などが中央に向って描かれている。その他には祭壇の前の階段に敷くシンハサンという敷き物があるが、絵画的要素は少なく、連続模様を周縁文様で囲むといった構成のものが多い。

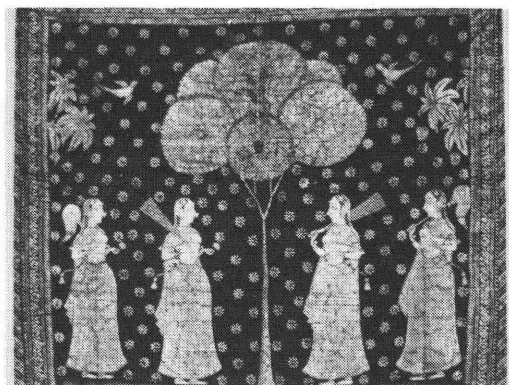


図1 ピチャバイ

2) 装飾的用途

信仰心の強いインドでは、一般の装飾の中にも多分に宗教的要素は含まれるが、前述の寺院や祭時用のものとは区別して考えたい。その種類には、床敷き布、覆い布、天井布、懸け布などがある。床敷き布や覆い布は、緞通の模様構成と似ているものが多く、中央は円文や花文、その周囲には、動植物文、幾何文などの連続模様、そして周縁には、唐革風の带状文といった構成が多い。又、中央に円文などがなく、周縁模様の内側が連続模様のみで充填されている場合もある。天井布も基本的には似た形式だが、下から見上げるため、中央に向って集中的に図柄が配置されているのが特徴である。懸け布は、壁やドア、間仕切りなどに用いられ、上下の関係がはっきりしているところから、絵画性の強い模様が多い。特殊なものに、テント用の懸け布があり、非常に大がかりなテントの内側を、あたかも建物の一部であるかのごとく装飾す

る。

3) 服飾の用途

宗教的及び装飾的用途における更紗は、非常に絵画性が高かったのに対して、服飾用になると、プリントによる単位模様の幾何学的配列のものが主となってくる。その理由の一つとして考えられるのは、インドには高度な織物技術があり、その為、高級な衣服は織物によるものが多く、染色は、それらの紋織りなどを手本に、衣料を染めたのではないかということ。そしてもう一つは、インドの衣服形態が、サリーやターバン、ドゥッパッター（男性の肩かけ又は女性のスカーフやベール）、ドーティー（男性の腰衣）などのように、巻きつけたり、髪をとったりする形式のものが多かったということ。つまり、その時々を着方によって見える場所が変化する布に絵画的な模様をつけても歪んでしまうので、散らし模様や連続模様などの方が適しているということである。染色による衣服は、織物の重厚さとは趣を異にした軽やかな味わいがある。

4) 輸出用更紗

多彩でエキゾチックな模様、そして堅牢な染色を誇るインド更紗は、17世紀、各国の相次ぐ東インド会社設立にともない、ヨーロッパをはじめ世界各国へ輸出された。当初は、インド独自の模様のものが輸出されていたが、しだいに他国の用途や嗜好に応じてデザインされたものをインドで染めるといった、受注製作が行なわれたと思われる。そしてそれらの模様のいくつかは、インド更紗のデザインソースとして溶け込み、輸出が与えた模様への影響をうかがわせる。例えば、ヨーロッパでは、シノワゼリー（chinoiserie）と呼ばれるヨーロッパ風に解釈された東洋風な模様を更紗として染めさせたが、その代表的な花樹模様は、イスラム的な立木をくねらせ、一本の樹に多種の花をつけるなど、非常に装飾的かつ観念的に描かれている。この種の模様は、単に輸出用にとどまらず、インド国内の上層階級にも珍重されたようだ。又、ペルシャの職人がインドへ移住して染めたとい

うペルシャ向けの聖樹模様や花唐草などは、完全にインド更紗の模様として消化されている。

2. 表現・構成上の特色

次に、インド更紗によく見られる題材や表現及び構成上の特色をあげてみたい。

1) 生命の樹模様

俗に立木手と呼ばれるもので、旅行用テントの懸け布や礼拝用の敷物などに多く見られる。樹木を布面一杯に大きく扱い、その中には、花・果実・鳥などが配される。又、窓状のアーチに囲まれることも多い。樹木を不死の象徴として崇拝する生命の樹信仰は、世界的に広く分布するが、特に回教の影響の強いインドでは、宗教上の意味あいのものから、更に転じて単なる装飾用に至り、巾広く生命の樹模様が使われている。その名のように、非常に存在感があり、生命力あふれる模様である。



図2 立木手（テント用懸け布）

2) 糸杉・ペーズリー模様

先の尖った糸杉は、イスラムの聖樹として神聖視され、装飾模様にも、前述の生命の樹として多く扱われているが、その糸杉の形とよく似た、象徴的な形としてペーズリー模様がある。風にゆれる糸杉のように先端を曲げた輪郭内に、立木風の草花をはめ込んだものである。この模様の起源については、糸杉の他、菩提樹の葉、無花果の断面、マンゴーの実、あるいは火焰などさまざまな説がある。イスラム的な香りの強い更紗模様の一つである。

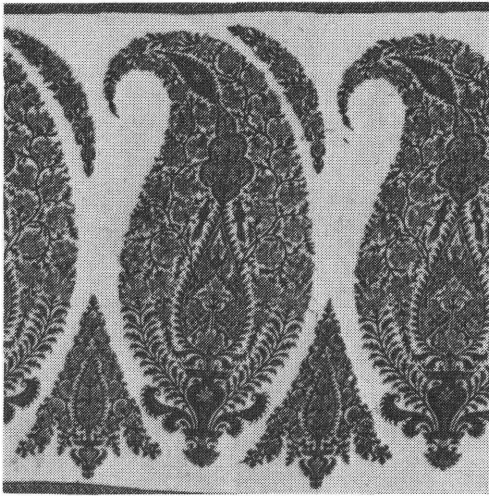


図3 ペーズリー模様

3) 花卉模様

ペーズリーほど様式化されず、首をかしげたような立木風の草花で、俗に鶏頭手とか芥子手などと呼ばれる。地面から生えている状態のものや花束状のものもあり、互の目に配したり、唐草や割付模様とも組合わされ、巾広く用いられる。

4) 唐草模様

周縁模様として全体をひきしめたり、空間を充填したり…インド更紗を考察する上で欠かすことのできない唐草模様。その歴史は古く、エジプトのロータスに源を発し、ギリシャで開花したパルメット(棕櫚葉状花文)、アカンサス(切り込みのある葉文)など、ビザンチン、サラセンを経て、多種多様なインドの花唐草に発展し

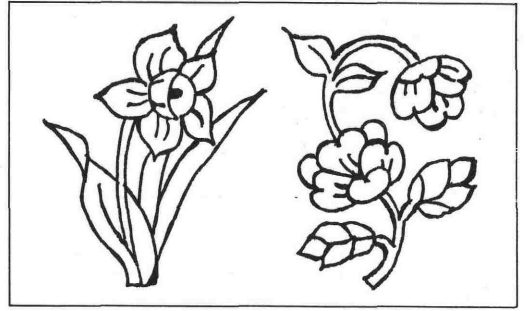


図4・5 花卉模様

たといわれる。建築や工芸全般など非常に多くの分野、そして多くの地域で好まれ、変化してきた唐草だが、その象徴するものは、やはり生命の樹のように、永遠なるもの、無限なるものである。蔓性の植物の螺旋状に延び続ける様は、無限の空間的表現なのであろう。中国で発見された漢代の画像石に描かれている、画像の周辺を囲む、雲気文とされている空間充填の表現は、一見、唐草文とともれるほど類似したところがある。唐草というのは、単に植物の延展性だけに生命感を託したのではなく、自然界そのものの中の曲線的なイメージを、植物の蔓を借りて表現したのではないかとも思える。

5) 人像模様

インド更紗に描かれる人像は、主にヒンズー教の神話などに登場する神々やそれを取りまく人物が多く、その様式は、インド細密画を基礎にしているものと思われる。神話以外では、インドを訪れたヨーロッパ人の姿や王侯貴族の生活を描いたものなどがある。

6) 動物模様

宗教上、聖獣とされるようなものが多く、虎、

獅子、牛、象などがよく見られる。鳥ではヴィシュヌ神の化身とされる孔雀、オオム、鷺、花喰鳥、その他身近な虫や魚なども描かれることがある。

7) 幾何学的配列の模様

インド更紗の中には、日本でも馴染み深い菱、縞、格子、襷、立涌、丸文など幾何学模様の殆どと言っても過言ではない程の模様が見られるが、単に幾何学的な堅い扱われ方ではなく、唐草や花文などと組み合わせられ、親しみ易い模様になっている。又、直接的に線で幾何模様を表すだけでなく、配列そのもののの中に幾何学的要素を多く含んでいる。以下その基本的な構成のパターンを、大西浩子著「インド更紗入門」などを参考にまとめてみたい。

○格子配列 (スクウェア)

垂直線と水平線の交差によってできる組織で、やや堅いが安定した構成法と言える。一つの単位を四方連続にしたり、何種類かの単位や線を組み合わせて配列することによって、市松模様風に見えたり、縞状に見えたり…多くの変化が可能である。

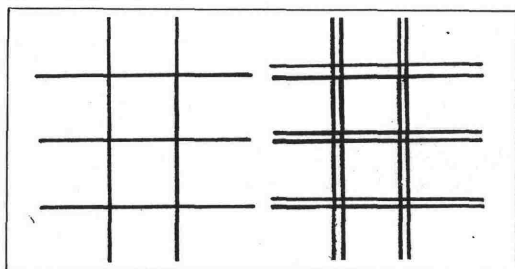


図6 格子配列

○レンガ積み配列 (ブリック)

格子配列の横二段目を、レンガを積むように $\frac{1}{2}$ 水平にずらし、三段目は一段目と同じようにし、再び四段目を $\frac{1}{2}$ ずらす…の繰り返しによる配列方法。又は、縦の列で考え、二列目を $\frac{1}{2}$ 垂直にずらし、三列目は元にもどす…といった配列方法もあり、ハーフ・ドロップなどと呼ばれている。特に、小さな花卉模様の配列としてよく見られるが、連続模様にも応用できる。元の水平線、垂直線を、やや斜めにしてこの配列方

法を用いると、更にのびのびとした感じをうける。日本ではこの類の配列法を「互の目に配す」という表現を用いたりする。

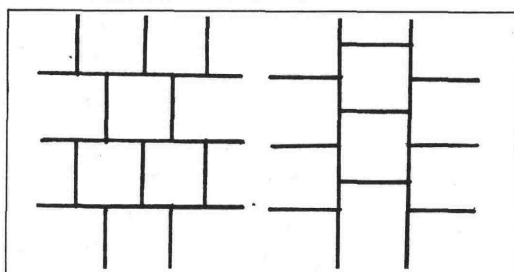


図7 レンガ積み配列

○菱形配列 (ダイヤモンド)

格子配列を 45° 移動させた配列で、上下に伸びやかな感じを与えると共に、繊細で優美な雰囲気をかもしだす配列であると思う。菱形の枠を作らず、この構成の中に模様をおさめると、前述のレンガ積み配列と同じようになる。

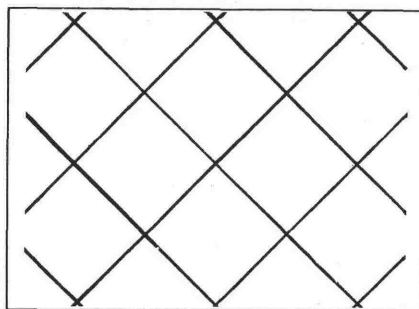


図8 菱形配列

○立涌風配列 (オウジー)

日本では、水蒸気の立ちのぼる雲気をあらわす「立涌」と呼ばれ、外国では「オウジー (ねぎ坊主)」にたとえられたりする配列法である。ゆったりとした曲線による優雅な模様構成だと思ふ。線と線の接点は、小花などでつながれることも多く、より情緒的な印象を与える。

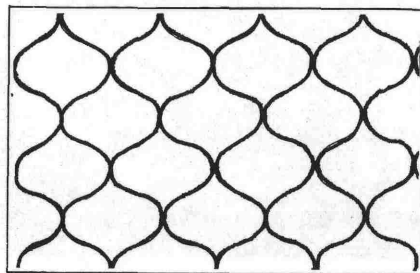


図9 立涌配列

○円による構成

花文やメダイオンなど、大きな円を中心にした構成法で、全体を同心円的に構成したり、天井布に見られるように、 $\frac{1}{4}$ の扇形を四隅に覗かせたりすることが多い。このような構成法は、ササン朝ペルシャの工芸品の中にもよく見られ、その影響がインド更紗の中にもよく使われている。大胆で豪華な感じのする構成法である。

○その他

その他インド更紗によく見られる構成としては、日本で「青海波」と呼ばれるうろこ状の模様が、土の表現などによく使われる。又、アラベスク風の組織模様などもしばしば見うけられ

る。

前述のような様々な模様素材や構成法は、単独で用いられるのではなく、幾何学模様の中に唐草や花文が配されたり、多数の構成法が、一枚の布の中にふんだんに盛り込まれたり…それらが美しく調和され、幻想的な音楽を聴いているような、不思議な魅力を与えてくれる。

又、絵画的な模様や、延展してゆく連続模様を、二重三重にとりまくボーダー状の周縁模様が、構図全体をひきしめ、装飾的にしていることも、インド更紗に見られる大きな特色の一つと言えよう。

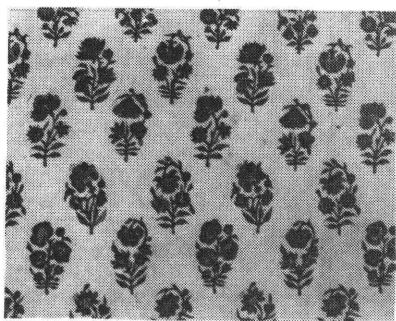


図11 レンガ積み配列

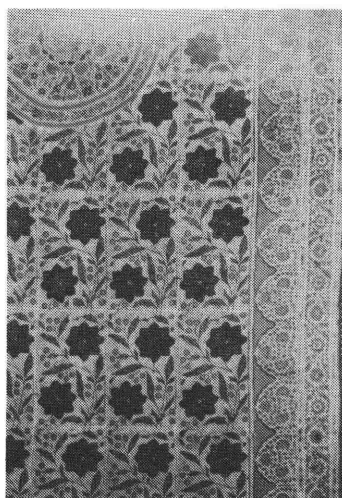


図10 格子配列



図13 立涌配列

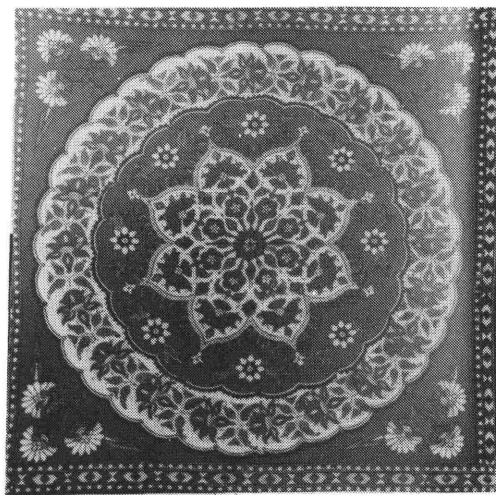


図14 円による構成

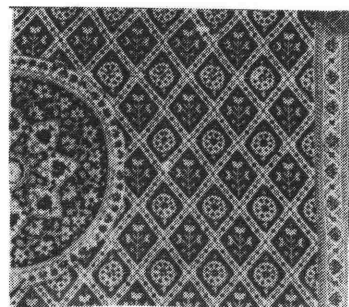


図12 菱形配列

II ジャワ更紗（バティック）

インド同様、世界有数の染織の宝庫とされるインドネシアには、多種多様の染織技法が見られる。中でもジャワ更紗（一般的にはバティック）と呼ばれる、蠟防染による模様染は、代表的なものの一つである。技法・模様共に、インド更紗とは異なった点も多く見られるが、インド更紗と共に、更紗の二大源流と考えられている。

その創始の時期に関しては、インド更紗同様決定的なものはないが、11・12世紀頃インドから伝えられ、その後独自の発展をしたものであるという説が有力である。しかし文献によれば、ジャワとインドは、紀元後まもなく交流が認められ、染色技術だけが、約1000年もの間伝えられなかったとは考えにくい。又、蠟防染の技術自体は、世界のかなり広範囲に見られ、絞りや絣などの技術が、多くの土地で自然発生的に行なわれるようになったように、やはりジャワにおいても、自然発生したのではないかという見方もある。

いずれにせよ、その模様に関しては、紀元前のドンソン文化、紀元7世紀から16世紀にいたるヒンズー・ジャワ文化の影響など、ジャワ文化の発展と共に、土着文化と外来文化を醇化・融合させつつ洗練され、多様化の途をたどり、独自の様式を創りあげてきたことは確かなようである。

1. バティックの用途と模様構成

インド更紗が主として、宗教用布・室内装飾布として製作・使用されたのに対し、ジャワ更紗のほとんどは、服飾用布として製作・使用されてきた。ジャワの民族衣裳は、平たんな布を美しく身体にまとう着方のものであるが、それらには、それぞれの用途によって、模様構成に特色が見られる。以下、用途別に例示したい。

1) サロン（Sarung）

巾105cm前後、長さ180cm～225cm位の布の両端

を縫い合わせ、筒状にしたもので、下半身を足首まで覆う腰衣のことである。着装は、筒の下に身体を入れ、あまった部分は、たたんで腰にはさみ込む。その構成は、図のように、カバラとバダンから成り、その間にはクモドと呼ばれる帯状の意匠が入ることが多い。カバラは「頭」、バダンは「体」の意味で、一枚の布を人体に見たてて、頭部と体部に形容している。一般に、カバラの部分には、トゥンパル文（鋸歯文）と呼ばれる二等辺三角形が、二列に頭をつき合わせて並んだ模様が描かれている。この鋸歯文は、多産、豊饒の象徴とみなされる若竹の芽を表現したものと言われる。バダンの部分は、連続模様のことが多い。このようなサロンの構成は、インドのパトラ織という経緯絣に酷似していることから、おそらくその模倣であろうとされている。

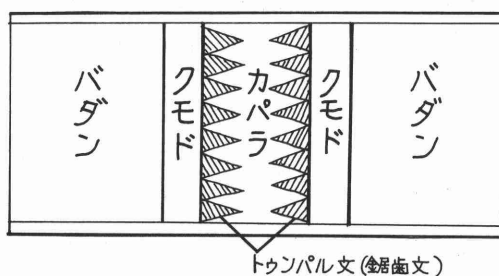


図15 サロンの構成

2) カイン・パンジャン（Kain Panjang）

巾80cm～110cm、長さ225cm～320cmの布で、サロン同様、下半身を覆うものであるが、筒のように縫い合わせずに用いる。カインは「布」、パンジャンは「長い」を意味する。カイン・パンジャンには、布地全体が連続模様による総模様構成と、サロンのようにカバラ、バダン、クモドによって構成されるものがある。サロン式のものは、カバラの中央部で開いたような構成になり、バダンが中央部にくる。

総模様のカイン・パンジャンの四方の縁は、2～2.5cm位白く残されることが多く、その白地の部分にウントゥ・ワランと呼ばれる小さな鋸歯文を施すこともある。又、総模様の部分は、

バティックの伝統的な単位模様である格子，斜め縞，七宝つなぎなどが連続する構成が多い。

3) ドドト (Dodot)

巾210cm位，長さ約400cmで，2～4枚の布を縫い合わせた大きな布である。王侯・貴族たちの正装，又は，花嫁，花婿の婚礼衣裳として用いられた。その着装法には，複雑な多くの作法がある。模様構成は，一般に連続模様による総模様であるが，中央にトゥンガハンと呼ばれる長方形，菱形，六稜形をなす無地の部分がおかれることもある。

4) カイン・カバラ (Kain Kepala)

90cm平方のスカーフ状の布で，カインは「布」，カバラは「頭」を意味するように，男子用の頭巾に用いられる。総模様のものと，中央部を無地染や，白く防染した，菱形のトゥンガハンのあるものとがある。後者には，地模様が四辺から中心に向うように構成されたものと散点模様式のものなどがある。又，斜め半分の三角形のカイン・カバラもある。

5) スレンダン (Selendang)

巾45cm，長さ225cm位のショールのような婦人用の肩かけで，一方の肩から他方の腋の下をく

ぐらせて，斜めにかけて用いる。もともとは，胸に巻くクンバン (Kembam) から発達したもので，模様も構成もほとんど同じである。中央部に細長い長方形や菱形を無地で残し，その周囲に模様を配したものや，総模様で四辺に縁模様をつけたものなどがある。

6) その他

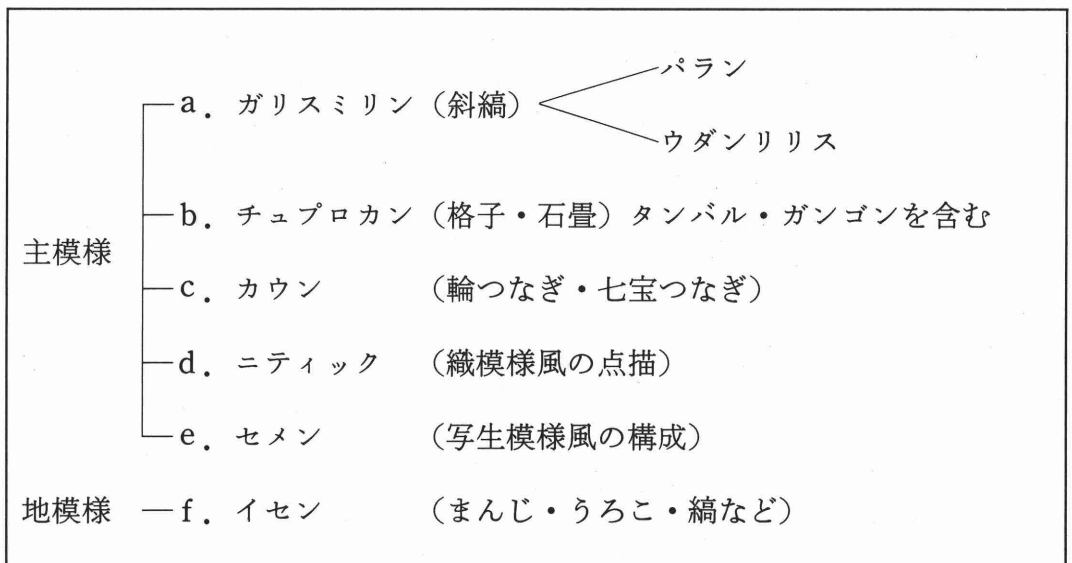
現代では，こうした民族衣裳用だけでなく，洋装のドレス地，スカート地，シャツ地，あるいは，インテリア用のテーブルクロスやクッション地，土産用の壁かけなども多く染められている。

尚，模様の特殊な構成法として，バギ・ソレ (Pagi Sore) と呼ばれるものがある。バギは「朝」，ソレは「夕方」を意味し，一枚の布を半分ずつ模様や色を変えて染め，着装の仕方によって二種に変化できるようにしたものである。カイン・パンジャン，ドドト，カイン・カバラなどにこの形式のものが見られる。

2. バティック模様の種類

バティック模様の種類は，各地域における部族文化の独自性や民族の個性，更に外来文化の

表1 バティック模様の分類



影響などから、きわめて多岐にわたり、その数は、数千にものぼるといわれる。それらの模様群を大別すると表1のようになるが、それらは完全に分類されるものではなく、いくつかの分類要素が、複雑に組み合わせられたり、主模様が地模様に扱われたり、逆に地模様が主模様として使われることもある。

a. ガリスマリン (Garismiring)

斜縞全体を総称してガリスマリンというが、その代表的なものは、パランとウダンリリスである。

○パラン (Parang)

バティックの最も代表的な模様の一つで、細長いS字形を斜めにならべたような形である。その起源については、刃こぼれた刀(パラン・ルサク)であるとか、植物の若芽を様式化したものであるとか、くだけ散る波頭を図案化したものであるなど様々な説がある。最初は「禁制の模様」として、特定の王侯貴族にしか使用が許されなかった。

この模様は、単独のままでも用いられるが、縞模様の一部として、又、地模様としてなど、使用範囲は、すこぶる広い。

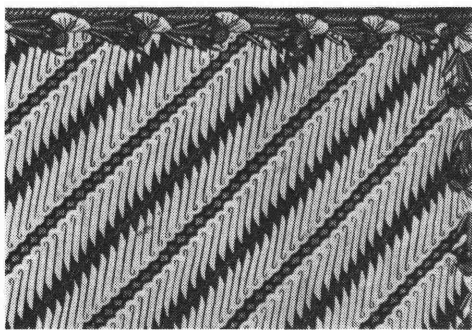


図16 パラン

○ウダン・リリス (Udan Liris)

パラン同様、斜縞の代表的な模様である。斜縞で区切られ、大小の縞の中には、一縞ごとに、パラン、チュプロカン、ガンゴン、カウン、花、葉、その他の充填模様を配したもので、「霖雨(な

があめ)」を意味する。やはり、かつては禁制の模様であった。

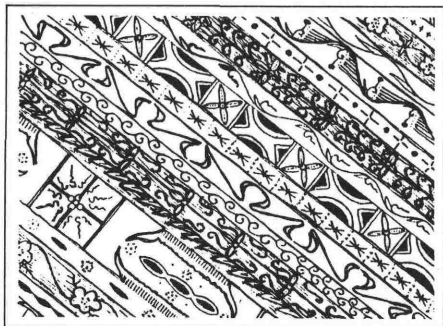


図17 ウダンリリス

b. チュプロカン (Ceplokkan)

チュプロックという鉄線細工に由来する格子状の模様で、格子の内側には、円、四角、菱、十字、四弁花、星形などの幾何学模様や、様々な動植物模様が配される。

その特殊なものとしては、ガンゴン模様やタンバル模様がある。

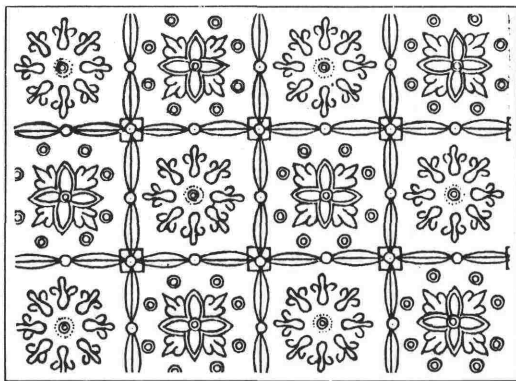


図18 チュプロカン

○ガンゴン (Ganggong)

ガンゴンという隠花植物の花のめしべを組み合わせた十字形の線模様が特徴である。

○タンバル (Tambal)

四角形を対角線で二分し、それぞれの区切りの中に、各種の模様をよせ集めたものである。

タンバルには、「継ぎ布」の意があり、一区切りに一種ずつ、いろいろな土地特有の模様を描き入れている。

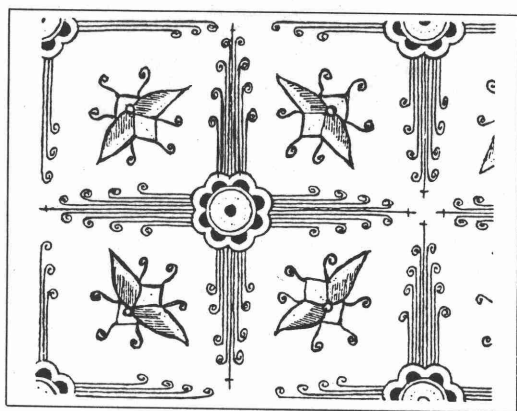


図19 ガンゴン

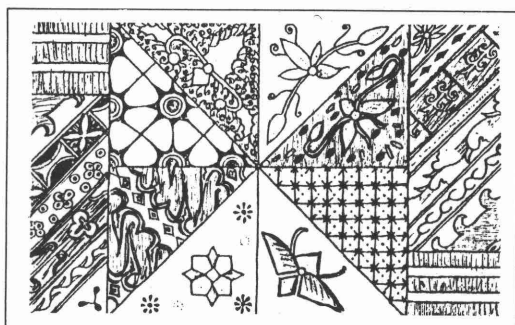


図20 タンバル

c. カウン (Kawung)

日本でいう七宝つなぎ文を基本に、その他、楕円形や卵形を四弁風に構成したものも見られる。孤線でかこまれる卵形の部分に十字形や点が置かれることが多い。

この名前は、カウンという椰子の一種の実を輪切りにした形から名付けられたという。又、ヒンズー・ジャワ時代の石彫神像の衣服にもこの模様が見られるところから、インド起源の模様ともいわれている。この模様も禁制模様であった。

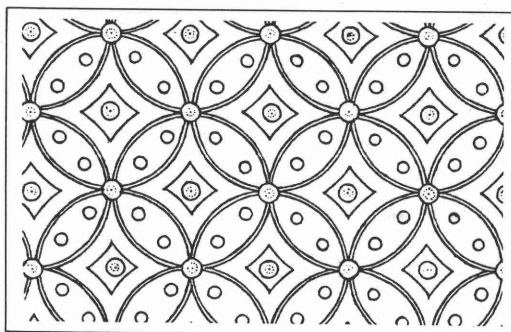


図21 カウン

d. ニティック (Nitik)

組紐や織物の模様を点描状の表現によって模倣したもので、語源の Tik は「点」を意味する。一部には、チュプロカンに類似の模様もあり、その代表的なものには、ジランプランと呼ばれる円形の花文がある。この模様は、インドネシアの染織に大きな影響を与えたと思われるインドの経緯緋「パトラ」によく似ている。

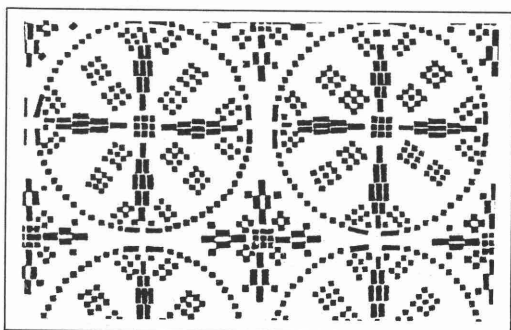


図22 ニティック

e. セメン (Semen)

「若芽」の意味をもつ Semi という語から名付けられたもので、セメン模様には、動植物、霊山、霊船、寺院、龍、ガルダ、ワーヤン（影絵人形）などの写生風模様や物語風模様、風景模様、唐草模様などがある。構成としては、地模様と組み合わせられ、布全体に充填される。又、宗教に由来する空想的模様も多く、ビシュヌ神の鳥車であるガルダは、その代表的なものである。ほとんどの模様は、植物と組み合わ

せられるが、植物模様のみで構成されるものもあり、これをルンルンガンと呼ぶ。



図23 セメン

f. イセン (Isen)

バティックの模様を考えてゆく上で、重要な構成要素として、主模様と地模様とに分ける考え方があ。前述a～eまでは、主として主模様として多く使われ、その主模様を装飾する役

目の地模様をイセンと呼んでいる。イセンとは、「充満」を意味する isi という語に由来するとされる。扱われ方は、主模様と主模様のつなぎ、主模様の内部、主模様の地詰めなどに多く用いられ、イセンが、がっしりと組み合わせられることによって、バティック特有の空間のない模様が構成される。イセンの代表的なものには、まんじ、うろこ（グリーンシン）、縞、格子、点、蔓草、唐草模様、又、蛇や魚、蜘蛛などの動物を様式化したものもある。

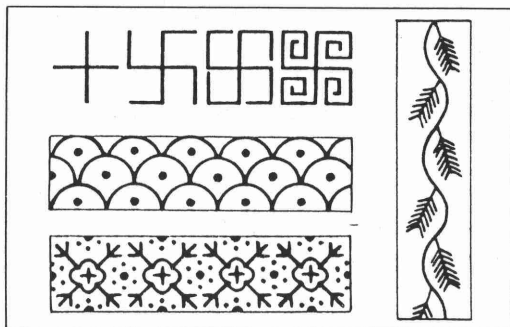


図24 イセン

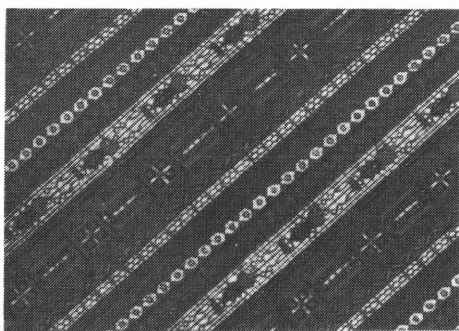


図25 ウダンリリス

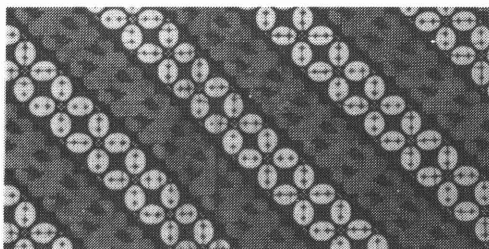


図27 カウン

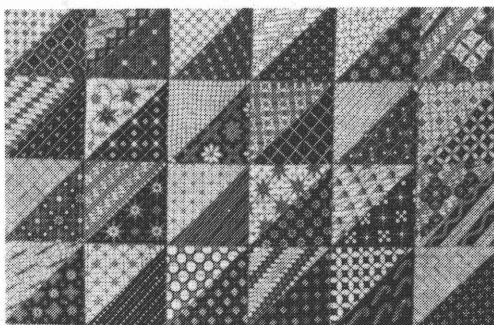


図26 タンバル



図28 セメン

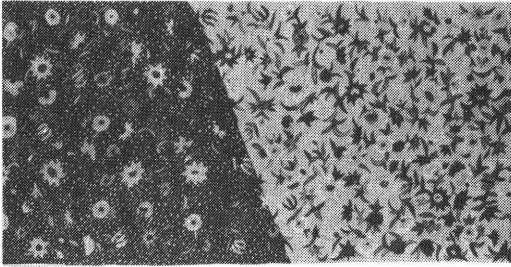


図29 パギ・ソレ式のカインパンジャン

ま と め

以上、更紗の二大源流であるといわれるインド更紗、ジャワ更紗の模様や構成法に関する概略を述べてきたが、双方に共通するいくつかの要素をひろいながら、更紗的な模様というものを考えてみたい。

まず第一にあげられるのは、広義の宗教観に由来する呪術的な要素である。インド、インドネシアは、仏教、ヒンズー教、回教などの宗旨を同じくする同一文化圏に入り、このことは、その模様形態にとって非常に重要なことである。そして、単に宗教と共に流布された外来文化の影響にとどまることなく、それぞれの国の自然や民族性から生まれた土着文化と融合している点にも注目したい。岡村吉右衛門¹⁾著「世界の蠟染と糊染」に「模様は、様を模すという文字の通り、天象を始めとする事物を動かす力が何かにあると仮定し、物質は、すべて霊を持ち、他動的・自発的に活動し、呼びかける、と仮定から確定へと進み、その力を借りて、更に善い結果を希う霊の顕現を目的としてきた。(中略)事物に対する畏怖という深い心理状態が、何か頼りにするものを求め、その様を模したのが始まりである」と述べられているが、インド・ジャワ両更紗の題材には、こういった要素が顕著に出ているように思われる。しかも両者とも地理的なこともあり、亜熱帯的な明るさに輝いている。それら呪術的な模様の具体例としては、実を豊穰につけるナツメ椰子や棕櫚などが生命の樹として表現されたり、閉じた花びらが再び開

花する水蓮(ロータス)は、不死・再生のシンボルとして、表皮脱皮を行なう蛇は、死後からの蘇生を意味するなど、模様の多くには、人々の願望が託されている。インドとジャワでは、表現の仕方こそちがうが、宗教観に基づく呪術的なバイタリティーにおいては、共通するものがあるように思う。

第二に、構成的な要素として、両者とも整調の構成法をとっていることがあげられる。整調とは、破調に対することばであり、一つの単位を規則正しく連続させたり、左右あるいは、上下対象に展開させたりする方法をとりながら全体を統一させることである。この構成法に関連して「古渡印度更紗」の中で大隅為三²⁾氏は、「無造作に置かれた文様にも整然とした秩序が保たれている。即ち、彼らは細心の注意をはらって自然を美化し、均整と統一と感覚的な調和を与えて更紗独特の様式を生み出したのである。この様式は「いろは」47文字のようなもので、ことごとく生かして用いればものを表わすのに不足はなく、47文字でどんな思想でも表現することが出来るように、どんなものでも表わすことができる。均整、統一、調和を礎とした表現方式の五法、即ち繰り返し、入れ換え、調整、進展、総合を定石として印度更紗の文様は完成されているのである」と述べられている。整調の一つの要因には、偶像を排し、それが逆に幾何学模様の発展をうながした回教の影響にもよろうし、又、インドやインドネシアの衣服形態が、サリーやサロンのように体かけたり、巻きつけたりしながら襷をとるドレープリー式のものが多くことから、布全体でのバランスを重んじる傾向の破調よりも、整然とした整調の方が適していたとも考えられる。

第三には、空間を充填する模様の配し方があげられる。インド更紗にしてもジャワ更紗にしても、余白や地を埋めつくすかのように隙間なく模様がつけられている。広い布の隅々まで人間の意志によって、生活理念に基づく模様を埋めてゆくことは、ある種の本能だろうか。これを空間恐怖と解釈する考え方が強く、興味深い。

造形的に見ると、あれほど異質な模様を何種類もぎっしりとぶつけ合わせておきながら統一感を与えているのは見事である。

以上、博物館、写真集、文献などで私の目に触れ得たごく一部の更紗や先賢の文章を参考に考察を試みたが、不備な点が多かったことを

反省している。最後に、もし私たちが模倣でない、自分というものを通過させた更紗を染めようとするならば、様を模すという模様の原点にかえり、自然を見つめ、生命を慈しむ気持ちが何よりも大事なのではないかと強く感じたことをつけ加えたい。

引用文献

- 1) 岡村吉右衛門：世界の蠟染と糊染，P.179，衣生活研究会（1983）
- 2) 大隅為三：古渡印度更紗，P.17，美術出版社（1957）

転写図版

- 図1，2，3，25 世界の更紗，紫紅社
図10～13 キャリコ博物館 染織と生活社
図14 印度更紗，京都書院
図16，26～29 ジャワパティック 源流社
図17～24 パティック 日本繊維意匠センター

参考文献

- 山辺知行：更紗・その源流を探る，読売新聞社（1982）
小笠原小枝：日本の美術175・更紗，至文堂，（1980）
稲垣和子：ジャワパティック，源流社（1978）
繊維意匠創作協会編：世界の模様と色調（1954）

- 日本繊維意匠センター：パティック（1960）
吉岡常雄，吉本忍：世界の更紗，紫紅社（1980）
大西浩子：インド更紗入門，美術出版社（1977）
山辺知行：キャリコ博物館・更紗，染織と生活社（1978）
吉岡常雄：印度更紗，京都書院（1975）
岡村吉右衛門：世界の蠟染と糊染，衣生活研究会（1983）
下地一丸：忍冬唐草によせる一考察，文化女子大学研究紀要第一集（1968）
吉田光邦：文様の博物誌，同朋舎出版会（1985）
松本一郎：更紗染と型染の技法，株式会社エリエイ出版部（1980）
染織と生活 NO.3，NO.5：染織と生活社
逸見梅栄：古典印度文様，東京美術（1976）
小西正捷：インド民芸，木耳社（1977）
西岡由利子：印度木版更紗，アナンダ出版工房（1985）