

ジェームズ・クレノフへの口頭履歴インタビュー 2004年8月12,13日

2009 初版／2012 年改訂版

この書き起し文書は、公開されているものであり、許可なしで利用してもよい。ただし、引用文や抜粋には右の典拠を必ず明示すること。Oral history interview with James Krenov, 2004 Aug.12-13, Archives of American Art, Smithsonian Institution

ナネット・L・レイトマン アメリカ工芸・装飾美術公式記録文書作成計画

ジェームズ・クレノフとのインタビュー

オスカー・フィッツジェラルドの聞き取り担当

カリフォルニア州フォートブラッグの作家宅にて

2004年8月12,13日

前置き

以下の口頭履歴書き起し文書は、2004年8月12,13日にジェームズ・クレノフとのテープ録音インタビューをまとめたものである。インタビューは、カリフォルニア州フォートブラッグにて行われ、聞き取りはオスカー・フィッツジェラルドが、スミソニアン協会アメリカ美術歴史資料部の調査の仕事として担当した。このインタビューは、ナネット・L・レイトマン アメリカ工芸・装飾美術公式記録文書作成計画の仕事の一部でもある。

リンクについて

工芸に関わる人物名、地名、組織名、書籍名や資料名、用語などに[青字のリンク](#)を施してあります。とくにアメリカの現代家具工芸の話題になると、日本ではほとんど紹介されない家具工芸家ここでは登場するので、作風だけでも参考にするための手助けになってくれればと思います。ただし、気まぐれで、一部工芸とは無関係の事柄や人物へのリンクもけっこうあり、少々脱線するかもしれません。どうか悪しからず。もし直接リンクできない場合は、「右クリック」+「ハイパーリンクを開く」など、他の方法をお試し下さい。

なおこの翻訳の原典は、クレノフの亡くなった2009年に、ある人から戴いたプリントアウト資料でした。当時私にはインターネットの環境がありませんでした。ネット上でも閲覧できるので、以下に示します。私が読んだものとは、少しスタイルが異なりますが、インタビューの本文は同一と思われる。

[ARCHIVES OF AMERICAN ART](#)

[Oral history interview with James Krenov, 2004 Aug. 12-1](#)

インタビュアーについて

オスカー・フィッツジェラルド Oscar P. Fitzgerald :

1943年生まれ。美術史研究者。現在、ジョージ・メイソン大学（バージニア州フェアファックス／ワシントンDCのすぐ西隣）の非常勤講師をしており、同大学のホー



ムページによると、歴史・美術史学科で、アメリカの家具、ストウディオファニチャー（個人工房による実験的な家具）、工芸史などの講義を担当。他の要職の経歴は省略。古い家具の歴史だけではなく、アップ・トゥー・デートな家具作りの状況にも詳しい。代表的な著書は以下の3冊。

[Four Centuries of American Furniture](#)

Wallace-Homestead Book Company 1995

[Studio Furniture of the Renwick Gallery: Smithsonian American Art Museum](#)

Fox Chapel Publishing 2008

[New Masters of the Wooden Box: Expanding the Boundaries of Box Making](#)

Fox Chapel Publishing 2009

なお、このインタビューで、初めクレノフはフィッツジェラルドを警戒しています。悪く言えば、ひねくれた反抗的な態度で受け答えしています。しかし、だんだん打ち解けて行った様子も窺われます。なぜそうだったのかも少しずつ分かってきます。スミソニアン博物館はこういうインタビュー記録を膨大に残しており、どれも長編ですが、クレノフへのインタビューはまだ短い方かもしれません。彼が饒舌な分、密度が濃い感じがします。ただし、一方的にしゃべるため、質問と回答が上手く噛み合っていない所もけっこうあり、分かりにくいやり取りも散見されます。（三ッ橋 記）

インタビュー

オスカー・フィッツジェラルド

： では、最初から始めましょう。あなたはどちらでお生まれになりましたか？

ジェームズ・クレノフ

： どこで生まれたかって？

フィッツジェラルド氏(以下F)

： 最初から始めようとしていますので。

クレノフ氏 (以下K)

： そうねえ、そういうことは『ノートブック』（『キャビネットメーカーズ・ノートブック』ジェームズ・クレノフ著、1976年）を読めば、たくさん載ってるよ。

F： それなら、1920年にカムチャッカのウーレンで生まれたということですね？ 正しいですか？ それから、ご両親は木工か何かをなさっていらっしやいましたか？

K： 『ノートブック』に書いてあるのに知らないというのは、残念なことだ。まあ、いいけど。両親は、何て呼ぶのか、貴族というのとは違っていた。でも、かなり貴族に近かった。働く必要はなかった人たちだったんだから。で、両親は、——父親の方は、一種のアマチュア地質研究者というか、何かそんなもんだったと思ってもらえばいいよ。で、二人はロシア全土を横断して旅をして、結局ペトロパブロフスク、今のウラジオストックに辿り着いたってことだよ。で、二人はそこの行政長官と晩飯食ってたら、長官が言った訳だ。「ああ、ところで、今、北の方で学校を建てているのですが、誰もそこへは行きたがりません」ってね。そしたら母親が言

ったんだよね。「私が行きます」って。だから母親が、ウェーレンのあの学校の初代の教師ってことになる訳だ。住んでるのはチュクチ人だった。

(㊤ ペトロパブロフスクカムチャツキーとウラジオストック〈ヴラディヴォストーク〉はまったく別の都市。クレノフの記憶違い。また、フィッツジェラルドも地理が曖昧。ウェーレンは、カムチャッカではない。もっと北のチュコト半島の先端にある町。ベーリング海峡と北極海の両方に面する。クレノフの生地をカムチャッカ半島であるかのように紹介する記事を時々見かけるが、大きな誤解。チュクチ族の居住地域は、カムチャッカよりもはるかに文明に冒されていない土地だった。

クレノフの両親の社会的身分については、帝政ロシアの貴族階級として紹介されることが多いが、正確に言うと、少なくとも父親は貴族ではない。貴族のための馬を育成する仕事を代々受け継いだ家系の出身と聞いている。一方、母親の方は正確には分からないのだが、『ノートブック』には、「自分の家の台所を見たことがなかった」と紹介されているので、ほとんど貴族と言える階級の出身であったことは確かだろう。父親の名前は Dmitri、母親は Julia と伝えられているものの、正式なロシア語名の長ったらしい名前は分からない。クレノフ自身の本名も Dmitri Krenov と聞いており、父子同名のためセカンドネームで区別していたはずだが、これも分からない。

両親は、クレノフが十代の頃、シアトルで離婚したものと思われる。父親はアル中だったという話もある一方で、この父親と同等してよさそうな人物をインターネット上で検索することができる。その人物は、アリューシャン列島の文化や、アラスカのロシア商人の活動の歴史を研究する仕事に携わっており、数冊の書物に研究者、翻訳者として名前を連ねている。この人物、Dmitri Krenov がクレノフの父親である可能性は非常に高い。

クレノフ自身はまともな公教育をまったく受けていない人だったが、両親が、当時としてはかなりの高等教育を受けた人々であったことは間違いないだろう。)

F : チュクチのスペルはどう書くのですか？

K : Chukuchee だ。

F : お母さんは何を教えていらっしやったのですか？

K : ああ、子供向けの基礎的ないろんなことなんかをちょこっとね。英語の言葉を少し教えて、自分はチュクチ語をちょこっと覚えるって感じ。で、アラスカでも同じだった。一部屋だけの小さな学校兼用住宅があって、そこに子供たちが皆放り込まれて、アルファベットをやる訳だ。数の数え方もね。一から十までとか、そういったことを全部ね。ごく普通の、一部屋だけの、皆の学校って感じだった。

(㊤ 正確には、チュクチ人には英語ではなく、ロシア語を教えていた。チュクチ人は文字文化を持っていない。)

F : お母さんはどれくらいの期間そのお仕事をなさっていたのですか？

K : あそこは、二年だったと思う。

F : カムチャッカに？

K : ウェーレンに。

ブリッタ・クレノフ : 目の前に海が広がっているところです。

F : ということは、シベリアに 1930 年頃までいたということですね？

K : いや、そうじゃなくて、1920 年に生まれて、21 年か 22 年には、上海に行っている。爺さんがいて、結構うまいこと上海で暮らしてたんだ。だから、上海に二、三年いて、それから合州国に渡ったんだ。両親は十分な教育を受けていた。それでシアトルに渡ったんだ。——いや待てよ、そうじゃなくて、バンクーバーだったかもしれない。よく覚えていない。でも、乗った

船がエンプレス・オブ・エイジア(アジアの女帝)号だったことは覚えている。それから両親は、アラスカで教える仕事に就いたんだ。で、その時はスリートミュートにいた。カスコクウィム川を450マイル遡った所だ。

そしてそこには四年間住んだ。それから、そこを出て川を下り、また北上した。四年間アンカレッジの近くの小さな村(タイヨネック)に住み、両親はそこで教えた。

(㊤ **Empress of Asia** 17,000トン近い、けっこう大きな客船。約二十年後、シンガポール沖で日本軍機の空爆で沈没。かなり正確な記録が残されている。)

F: お父さんも教えていたのですか?

K: うーん、というより、持ちつ持たれつというのが通常だったというか、女が教えて、男が共同組合の店のことをやったり、法律だとか決まりごとだとかそういったようなことで立ち回ったりとか、そんな感じだった。

F: ということは、お二人は合州国政府の仕事をなさっていたのですか?

K: そう。教育局の。

F: それで原住民の人たちに教えていたと。

K: インディアン事務局の。

(㊤ **Bureau of Indian Affairs** アメリカ内務省の一部局。侵略泥棒国家の弁解機関。)

F: ああ、それで分かりました。成長する過程で、物をいじって何か作ったり、作ることに興味があったりしたのですか?

K: 生涯物を作り続けてきたよ。五、六歳の頃には自分でおもちゃを作っていた。

F: お父さんがいろんな道具を持っていたとか?

K: ほーら、見ろ。あんたは私の学習の根っこの基礎を突き止めようとしている。私の習い覚えたことに基礎なんかないよ。幼い頃には、遊び相手がいなかったんだ。インディアンの子供たちはいたけど、こんなふうに言ったりしてたんだ。「昨日の朝、また遊ぼうね」って。何のこっちゃ?って感じだった。だからそれより、浮かべて走らせる舟とか、いろんな物を作ってた訳だよ。手先はずっと器用だったんだ。結構うまいこと小さな物を削り出したりしていた。器用に道具を使う、空想好きの子供だったんだな。それから私は、射撃も相当にうまかったんだ。優秀なハンターでもあったってことだよ。

だから言っとくけど、いいかい、過去がどうだったとか、私が何をやって何をやらなかったとか、そんなことは本読めば、ぜんぶ分かるさ。スミソニアンだか誰だか知らないけど、興味があればの話だけだね。つまりね、過去の話は過去のことな訳だ。人が「ああ、あなたはもう一冊本を書こうとしているのですね」と言うのなら、「違うよ」と答えるけど、もしもう一冊書くんだったら、題名は、『私が覚えていないこと』てなことになるな。本の題名としては面白いと思うけど。

F: あなたがお金をもらった最初の仕事は何でしたか? 報酬を受ける職業ということですが。

K: 戦時中は、武器貸与関係の通訳をしたよ。シアトルに入港するロシア船相手に。

(㊤ **Lend-Lease Project** 武器貸与法に基づく、同盟国への軍事物資や役務の供給を行う業務計画。)

F: どこかで読んだと思うのですが、三十年代に小規模造船所で働いていらっしやいましたね。

K: 短期間だったけど、ジェンセン(イェンセン)・モーターボートで働いたよ。

F : いつも思ってきたことなのですが、あなたのお仕事の中には曲線がかなりありますね。

K : そうね、広い意味で、舟が私の人生の中で大きな意味を持ってきたんだ。今でもヨットを見る目は持っているよ。というのは、『ヨッティング』マガジンの頃のモリス・ローゼンフェルドが、驚くほど素晴らしい舟の、驚くほど素晴らしい写真を撮っていたりしたからね。ただ、『ヨッティング』がインチキ雑誌になる前の話だけ。だから今でもヨットを走らせることには興味を持っているよ。で、私たちは、家のすぐ横の浜辺でヨットを造ったりしてたんだ。そして自分で走らせたりもした。ほら、あの、ピュージェット湾で。

でも、ジェンセン・モーターボートで働いたのは確かだけど、それから武器貸与関係の通訳になって、ロシア船に食糧や機械部品なんかを積み込む仕事をしたんだよ。そういう供給品がないと、船が氷を掻き分けてムルマンスクまで航海できないからね。子供の頃からバイリンガルだったんだ。ロシア語と英語の。

④ **Morris Rosenfeld** 1885~1968 オーストリア生まれ、ニューヨーク育ちのカメラマン。確かに素晴らしい写真を残している。しかも山ほど。白黒写真、フィルム写真には捨てがたい魅力があることを改めて感じてしまう。

[ビデオ](#)をご覧ください。長めなのでお気を付け下さい。

Murmansk ほとんどノルウェー、フィンランド北部に近い不凍港(信じ難い)にして鉄道拠点。ムルマンスクまで行くとなると、夏だけベーリング海峡を抜けて、北極海を航行するのだろう。冬は大西洋経由か？ この戦時中の通訳の仕事については、まったくの初耳である。クレノフがずっと隠し続けてきた経歴と思われる。クレノフの人生の謎を解く手がかりになるだろう。(ロシア語が話せることすら隠して来たようなところがある。)

F : お読みしたところでは、職業的に家具を作り始めたのが 1960 年だったそうですが、正しいですか？

K : 職業的に家具を作ったことなど一度もないよ。

F : でも、家具をお売りになっているということですが。

K : そのとおり。あのね、私はアマチュアなんだよ。これからもずっとそうなの。私が望むのは、アマチュアとして死ぬことなんだよ。私は生まれつきアマチュアだし、実際に今でもアマチュアなの。で、デービッド・パイもどこかに書いていたけど、今世紀の最良の仕事は間違いなくアマチュアによってなされるだろう、って。

F : 家具作りの道へ進もうとしたのには、どのような経緯があったのでしょうか？ カール・マルムステンの下で学ばれたということですが。

K : あのね、ほら、私は長生きしてきた訳だ。そんなこと聞き始めたら、本一冊ぜんぶ読むことになるよ。私は、ケルアック以前のヒッピー (pre-Kerouac hippie) だったんだ。私は電気設備を作る工場で働いた。そこで機械に向かって、ボフォース対空砲のコイルを作る仕事をした。仕事は死ぬほど辛かった。私はあのバスに乗ったんだよ。——まだ真っ暗なうちから、あの混み合ったバスに乗ったんだ。で、工場の壁のペンキはニンニクの匂いで(?) 剥がれ落ちていた。チェコ人とポーランド人でいっぱいだった。——ポーランド人がたくさんいて——他の民族の人たちもいた。彼らは皆難民だったんだ。アウシュビッツやベルゼンといった所からの。皆待っていたんだ。ビザの発給を。アメリカ合州国とかカナダとかオーストラリアへの。

で、仕事は死ぬほど辛かった訳だ。だから、私は辞めて、あちこち放浪した。——これも『ノートブック』に書いてあると思うよ。——そしたら、感じの良い椅子とかそんなようなものを

ショーウィンドーに飾ってある所があったんだ。中に入って尋ねてみると、その一部は、カール・マルムステンの運営する学校で作られたものだった。そこで私はその学校へ行き、その土地を離れるのを思いとどまった。だから学校には入れてもらえなかったが、ただそれは実際には私を追い出すために入れたようなものだった。その学校で私は学んだんだ。

㊦ David Pye 1914~1993 イギリスのロイヤル・カレッジ・オブ・アートのデザイン学科の教授であると同時に、削り物、挽き物の工芸家でもあった人物。代表作は、削り物による大皿やボウルだが、純粋なフリーハンドの手彫りではなく、フルートエンジンと呼ばれる溝掘り専用の装置を使って、規則性がありながら手彫りの風合いも残した作品を作った。パイの著作に *The Nature and Art of Workmanship* という一冊があり、クレノフはこの本を通じてその影響を多大に受けている。パイは、機械化による大量生産の時代に在っても手工芸には存在価値があり、最良の制作は、プロフェッショナリズムではなく、真のアマチュアリズムによって為されると主張した。それは、いわゆる素人による素人的なアマチュアリズムのことでなく、時間やコストを度外視して没頭できる制作姿勢のことだった。

Carl Malmsten 1888~1972 このインタビューでもクレノフが徹底的に批判しているので、バランスを取るために一言補足するならば、家具作りを高度に産業化することに邁進した優れたデザイナーであり、起業家であった。

Jack Kerouac 1922~1969 ビート族の小説家。ヒッピーの元祖の一人と言われる。代表作は『路上』。クレノフは、引退後ケルアックの名前を口に出すことが多くなる。クレノフと同世代。

[Bofors anti-aircraft guns](#) 第二次大戦中の最も有名な対空兵器の一つだったらしい。

[completely dark](#) スtockホルムでの話なので、早朝とは限らない。高緯度地帯の冬は、朝遅くても暗い。

[garlic](#) チェコやポーランドの人はニンニク好きということなのだろうか？ 多くがユダヤ系だっただろう。

[Belsen](#) アンネ・フランクの終焉地。)

F : どれくらいの期間いらっしゃったのですか？

K : 3年だ。

F : 3年？ (㊦ 他の資料では2年と書かれていることが多い。)

K : そう。

F : どんな風に彼(マルムステン)は教えたのですか？ 彼の考え方はどういうものでしたか？

K : どう教えたかって？ 彼はウォルドーフ(Waldorf)とかそういうものが好きだった。日常ともに生活するものについては、自然さを好んだ。彼はスウェーデンのカントリー・ファーニチャー的なものに染まっていた。イギリスの(エドワード・)バーンズリーを訪ねたりもしていた。他に彼が一体全体何をしたのは、まるで知らない。彼は吃りで全能だった。カールにもものを探ねることはできなかった。しかし、非常に熟練した手先を持っていた。つまりね、曲線を引くでしょ。そして鑿でどンドン削っていくんだ。そうすると、描いた曲線どおりにぴたっと形が決まるんだ。まったく機械的な用具を使わず、曲げた定規のようなものも使わず——まったく何も無しで。思い出すのは、私が曲線のモチーフのある時計を作っていた時のことだ。彼がやってきて、私の肩越しに覗いたんだ。ああ、ええっと、彼はそこにいつもいる訳ではなかったんだ。もう一人の教師に担当させていた。[ゲオルグ・ボーリン](#)というギターを作る人だった。でもその時は、彼がやってきて、私の肩越しに覗き込み、言ったんだ。「そ、そ、それは、よ、よ、よ、良くない。君は自然の中に出かけて行き、は、は、は、は、花を見るべきだ」ってね。

㊦ Waldorf この一語で、ヴァルドルフ教育 Waldorf education、すなわちシュタイナー教育 Steiner education のことを指すのだそうである。由来は少々ややこしい。元はドイツのバーデン＝ヴュルテンベルク州の

ヴァルドルフという小さな町の名前。また、ニューヨークの超高級ホテル、[ウォルドフ・アストリア](#)を創業したアメリカの富豪一族、アスター家の初代、[ジョン・ジェイコブ・アスター](#)の出身地でもある。[ルドルフ・シュタイナー](#) Rudolf Steiner 1861~1925 という[クロアチア](#)出身の哲学者にして神智学(?)の学者がいて、この人がシュタイナー教育の生みの親。最初のシュタイナー学校は、アスター家がドイツのシュトゥットガルト(バーデン=ヴュルテンベルク州の州都)で経営するタバコ工場の労働者の子弟のために始められた。当初シュタイナー学校という名称も検討されたが、シュタイナー自身が拒み、結局アスター家の出身地ヴァルドルフの名を冠して、ヴァルドルフ学校と名付けられた。そのため、ヴァルドルフ教育がシュタイナー教育を意味するようになった。もともと「ヴァルドルフ教育」の方が国際的には通用する名称らしく、分かり易い「[シュタイナー教育](#)」の方が日本独特の呼び方らしい。教育内容は、基本思想が宗教哲学的なので、子供に心身ともに良い成長を遂げさせるためのしっかりとした理念を持つ点では優れている、教条主義に傾くとカルト視され、賛否両論あるらしい。欧米では日本よりもずっと普及しており、マルムステンのような教育指導者が関心を寄せたとしても不思議ではない。

Edward Barnsley 1900~1987 イギリスの、家具作りを営む家系に生まれた。父親の代から熱心なアーツ・アンド・クラフツ運動の信奉者であり実践者。エドワードは二十代の早い時期に、同じくアーツ・アンド・クラフツ運動および、これまたルドルフ・シュタイナーの思想に共鳴するジェフリー・ラプトン ([Geoffrey Lupton 1882~1949](#)) の工房を受け継ぎ、それを発展させた。エドワードが生きたのは二十世紀であり、電力による動力機械が普及し、家具作りもインダストリアル・デザイン主導で高度に産業化されて行く。父親の世代と同じような取り組み方をしている訳には行かなかった。手工芸の質を保持すると同時に、新しい社会的な要請にも応えるべく、制作法や素材の選択から徒弟制度の在り方までを今日的なものに改めることに努めた木工家にして工房経営者。

Georg Bolin 1912~1993 有名なギター・メーカー。一時期マルムステンスクールの校長。11弦ギターを作ったことでも知られているそうである。ピアノも作ったらしい。クレノフの「担任」の先生。)

そんな訳で、とにかく、彼は非常に厳しかった。——ある意味では専制的だった。他の意味では、彼は純粹主義者だった。熟練した職人技とか、優れた目、優れた手先とか——そういったものには、まったく妥協しなかったという意味でね。そして彼は、スウェーデンのいろいろな所に四、五人規模の小さな場所(工場)を持っていて、そこでは彼がデザインした家具が作られていた。結局彼の名前は日常広く引き合いに出されるようになった。もし家庭にマルムステンを置いてあれば、相手が誰であろうと堂々と招待できる。マルムステンはマルムステンなのだから。とね。

そんなふうに彼は時々やって来て、お終いまでいることがあった。ツイードのプラスフォーをはいて、白髪で眼鏡をかけ、ジャケットを着ていた。そしたらそこに、椅子を作っている若造がいた訳だ。私たちはカールの引いた図面からしか制作できなかった。それとは別にコーヒーテーブルとか何だとかをデザインするように言われて、デザインの練習をすることもあった。でも、それを実際に作ることはまったくなかったんだよ。ただ単にデザインをし、それが今度は検討に付され、彼はそれが気に入らなければ、床に投げ捨て、足で踏みつけた。

(Ⓢ [plus fours in tweed](#) 長めのニッカーボッカーズ/ズボン。当時流行した典型的なゴルフスタイル。きざには見えただろう。)

だがそれはともかく、そこにこの若造がいて、椅子を作っているところにカールが入って来た訳だ。彼はゲオルグを連れに来て、一緒に昼飯を食いに出かけようとしていたんだが、この若造のところで立ち止まり、椅子を見て、言ったんだ。「き、き、君は間違っている。そ、そ、

それは正しくない」と。そして彼は去り、ゲオルグを連れ、出かけ、昼飯を食い、戻ってきて、同じ若造のそばを通り過ぎようとした際に、また言った。「こ、こ、こ、今度はいいよ。ずっと良くなっている」とね。若造はまだ何もしていなかったのに。完璧な目とは、その程度のものでしかなかったんだよ。分かるかい。でも、そうでない時もあった。彼は、予定どおりに仕上がっていない一、二ミリの誤差を察知することができた。とくに曲線だね。そう、曲線なんだ。

だから、最初はそんなふうには始まったせいもあって、私は、高揚する曲線と退屈な曲線、また他にもいろいろなことについて、最も基本的なことがらを身に沁みるほど自分自身に教え込んだのだと今では思っている。——小さなディテールについてね。私はこれまでいつもずっと感じてきた。もしディテールに敏感でいられないのなら、まったく意味はないのだ、と。——工場で働くのと同じだ。——そう、家具工場か何かでね。

だから今でも私は、棚板とキャビネットを作るんだ。それを見て、それが退屈には見えないようにね。退屈に見えない理由は、棚板の下側の、大きめの面取りの斜面に、極小のわずかな持ち上がりの曲線があるからだ。もしこれを裏返しにしたら、曲線は垂れ下がる。——これは退屈だ。でも、その曲線の限度は、1/16 インチから 1/8 インチ (2, 3 ミリ) といったところだろう。だが、確かにその持ち上がりの曲線が存在するんだ。だから、たとえ人が、他ならぬまさにその曲線に必ずしも気付かないでいるとしても、もしそうすることを好ましく感じてくれるのであれば、その時には、その人は意識せずともそれに気付いているってことだよ。

④ an infinitesimal little rise 棚板の微妙な形として、また、木目の現れ方として、その両者によってもたらされる「極小のわずかな持ち上がりの曲線」の効果。それが棚板の印象を引き締めてくれ、ひいてはキャビネット全体を緊張感のある生きたものにしてくれる。))

ヤナギがその著書の中で書いている。(『知られざる工芸家：日本人の美への洞察』 講談社インターナショナル 1972 年) ——まだ読んでいない？ 読むべきだ。この本の最初の部分は、工芸にとってべらぼうに重要だ。ソウエツ・ヤナギの『知られざる工芸家』のことだ。これは、[バーナード・リーチ](#)によって翻訳されたものだ。リーチは非常によく知られた陶芸家で、日本を訪れ、ヤナギや他の人たちと親友になった。たとえば、[\(シヨージ・\) ハマダ](#)とか。——陶芸家だ。

そしてその鍵 (理解への手がかり) は、——ただ、(その前に断っておくならば)、この本は懐古趣味の憧れだ。イギリス人も同じことをやっている。[\(ウイリアム・\) モリス](#)やその同調者たちだ。——彼らは、靴職人を靴を作っている村の中に、鍛冶屋を鉄を打っている村の中に閉じ込め、都市に行かせまいとした。言い換えれば、工芸を発生地に保存し、原初のやり方を保ち、(純粋性を) 汚させまいとした。それは一つの夢だった。決して機能しなかった。イギリスであろうとどこであろうと。しかしこの本は、——私にとっては、この本の真髄は、ソウエツがこう言ったところにあるんだ。すなわち、「物を見る時には、分析をしてはならない。気付け。——ただ自分を物に晒せ。だが、自分に問うことはするな。これは黄金比なのか？ これはこうなのか？ これはあれの反作用なのか？ このやり方はあのやり方とは食い違うのではないか？ などと。ただ自分を晒せ」と。そしてこれは、見るという行為の真髄なんだ。そう、今でもね。

④“[The Unknown Craftsman : A Japanese Insight into Beauty](#)” Soetsu Yanagi, Foreword by Shoji Hamada, Adapted by Bernard Leach, Kodansha International 1972 この本は、日本の工芸家にとっては、いくつかの問題を抱えた本である。指摘しておく。

まず、この本の元の日本語版は存在しない。なぜなら、バーナード・リーチが、柳宗悦のそれぞれ別個に存在する

日本語論文を取捨選択し、ダイジェストの形にまとめて、英語に翻訳したものである。そのため、各論文の原著者が日本人であり、初めは日本語で書かれたにも拘わらず、日本人にはこの一冊の形では日本語で読めないという、理不尽な状況が生じている。つまり、日本には、日本人柳宗悦のこの本がないのである。ところがこの本は、英語圏・準英語圏の国の工芸家の間では、かなり有名な本になっており、多くの人たちが読んでいます。クレノフ以後は、なおさらだ。そうすると、そういう外国の工芸家と日本人工芸家との間で、話が噛み合わなくなってしまう。当然ながら、日本人工芸家の中には、この本の存在自体を知らない人が圧倒的に多い。“The Unknown Craftsman”と書名を言われても、一体何のことだか分からない。日本人が、日本人の書き残した文章をめぐって、置いてけ堀を食わせられるのである。日本人の方が日本のことを知らないという、この種の逆輸入的啓蒙現象は、近代化以降の日本で度々起こっている。J.F.ケネディーが日本人記者団のインタビューを受け、刮目に値する日本人政治家は誰かと問われ、江戸中期の米沢藩主上杉治憲（鷹山）の名を挙げた。記者団の方は全員「ヨウザン、フー？」だったらいい。好例（悪例？）である。

次に、この本自体を作ったのは、柳ではなく、リーチである。そして、翻訳に際してかなり日本人助手の手を借りているところからして、リーチ自身の日本語能力は十分なものではなかったものと察せられる。したがって、この本は、純粋に柳の著作とは言い難い性格を持っている。リーチ個人の思想も、色濃く反映されている。そのため、単に「翻訳」(translated by)と書かれず、「改変」(adapted by)と紹介されているのだろう。また、それゆえにこそ英語圏で広く読まれるようになったとも言える。リーチは、陶芸家としてだけでなく、著述家としても非常に優れた仕事をしており、今でもかなりの影響力を持っている。

さらに、これはクレノフの場合の話だが、彼は柳たちの民芸運動に同調している訳ではない。彼が説得力を感じているのは、柳の思想の一部——物の見方——についてである。上記のインタビューでも、それが分かる。

なお、文中の「気付く」は、原文では **perceive** である。「心の中に受け止める」「五感、とくに視覚によって知る」といったニュアンスだ。感じることの中身は説明——分析——不能だ。

ついでにもう一つ。文中、**golden angle** となっているが、**golden section** の間違いと思われるので、「黄金比/分割」とした。）

日本の漆工芸の展覧会が一度あった。——漆で仕上げられた、間違いなく驚くほど素晴らしい小さな物が展示されていた。そしてその後、アジア芸術美術館が小冊子のカタログを発行した。そして私はついに知り得た。円筒形のものがあったとしても、——それは平行側面の円筒形ではだめなのだ。上に向かって極小のテーパ形状にすべきなのだ。上から見下ろした時に、昔よく写真で紹介されていた（ニューヨークの [パン・ナム・ビルディング](#) のようには見えないようにね。ヘリ公が爆発して大勢人が死ぬ以前の、タイム誌に載っていたパン・ナム・ビルのことだよ。もう飛んでいない。昔あそこに（屋上に）ヘリパッドがあって、パン・ナムの写真家たちは空の上の方から撮影して、それを見ると、ストーンと直立していた。

④ 漆は研磨作業ごとの塗面の仕上がりに非常に神経を使う。根気が要る。そのため、単純な形態の比較的小さな物ほど、漆が生きる。家具の複雑さ、大きさに漆が生かせるとは限らない。クレノフのような木工家にとっては、漆は論外である。強力な着色塗料でもあるからだ。高性能ゆえに何にでも使えると考えるのではなく、漆には漆独自の魅力があり、それを生かせる世界があると考えるのが妥当だろう。ここでクレノフがどういう漆芸作品を念頭に置いているのかは分からないが、立体作品である限り、最終的には立体として把握する必要があるということをおおとしているのだろう。図面の二次元平面だけから想像力で立体を再構成しようとしても無理である。

chopper ヘリコプターの俗称らしい。訳して、ヘリ公。元は軍隊用語だそうである。空気を切り刻むので、確かにチョッパーかもしれないが、アメリカンな俗語。）

しかしいずれにせよこれは、感知されないほどの小さな違いの話だ。私は日本に行ったことがある。山の中の、出来立てピカピカの小さなカレッジに招かれ、私たちは茶室に案内された。——昔の茶室の修復現場で、皇室関係の建物だった。で、修復作業の最中で、責任者は十六代目の宮大工だった。彼は、京都市内の茶室の一つにも案内してくれた。——もっと現代版だ。彼は京都で茶室を作ったり、建てたりしていた。

(㊤ a brand new little college 岐阜県高山市にあった飛騨国際工芸学園のことで、1988年、当学園創立年のサマーセミナーのためにクレノフは一ヵ月半ほど滞日した。直前に修復中の桂離宮に案内された。)

で、私たちが行くと、小さな、ちっちゃな天窓が、かなり低い位置にあった。その、つまり、手は届かない高さなんだけど、低い下の方の位置にあったんだ。——小さな長方形の天窓で、その中を一本の竹が通っていた。(㊤天窓の中に竹が一本渡してあって、二つの窓に仕切られていた、と解釈しておく。) そこで私は、こうやって見たり、こうやって見たりしたんだが、それが彼を大いに喜ばせた。というのは、私に感じられたのは、その竹が渡してあるのは、長方形の中央ではあり得ないということだったからだ。それは日本的なやり方で、わずかに中央からずらしてあるに違いなかった。あっちの窓があっちの窓よりも大きいということが明白にならない程度にね。二つの窓は同じなんじゃなくて、見る人がもしその違いに気付いたり、感じたりするならば、それが彼らの望むところなんだよ。彼らは、物事を必然的に知るよりも、むしろそれを感じて欲しいと思っているんだ。

(㊤ この段落、かなり身振り手振りで説明していると思われるので、こちらの解釈が外れている可能性も一応あり得る。最初、まったく文章が理解できなかった。クレノフは、故意に左右対称をわずかに崩すことが非常に好きである。著書の作品写真でも分かる。)

F: いつ日本にいらしたのですか？

K: それは、——ええっと、いつだっけ？ 1990年。(㊤ クレノフの記憶違い。1988年が正確。)

[オーディオ・ブレイク①/テープ裏返し]

自発性の余地はなかったね。それは、自らを制限していた。すべてがことごとくある一定のやり方で為されなければならなかったからだ。

ニュージーランドに行く前の話だ。

(㊤ II ? 残念ながら録音中断のため、指示内容は不明。おそらく工芸学園での教育法を批判している。)

F: どういう経緯で RIT (ロチェスター・インスティテュート・オブ・テクノロジー、ロチェスター工科大学) で教えることになったのですか？ それからどんなふうに話が展開していったのですか？

K: アメリカ人のクレイグ・マッカートがいて、——これも『ノートブック』に書いたと思うけど——ストックホルムで勉強していて、偶然私に出くわしたんだ。そして彼を通じて、あの偉大なウェンデル・キャッスルから、RIT へのお招きを受けたんだ。で、このケルアック以前のヒッピーがおかしなメッセージを携えてやって来たって訳さ。でもだよ、それはそんなにおかしなメッセージでもなかったんだ。70年代のことで、ベトナム騒ぎが進行していて、人は皆生き方を変えようとしていた頃のことだったからね。だろ？ そこにこの男がやって来て、——まだそう年でもなかったよ——そしてこんなふうに言う訳だ。仕事やって不幸になるな、って。ワオ。だろ？ そんなふうに、ストックホルムにいたクレイグ・マッカートが橋渡し役になって、RIT への招待を取り付けてくれたんだ。その後も招待とか何だとかしてもらったよ。それ

からクレイグや他の人たちも、私に言うようになったんだ。「ところで、本書こうと思ったことない？」って。私の方は、「うーん、うん、うん」って答えてはいたんだけど。クレイグ・マッカー트가ストックホルムに二度目にやって来た時、——それで、ほら、あいつ、ストックホルムで結婚しちゃってさ——それから私に言った訳よ。「いいから黙って座って、本書け」って。それで、書いたんだ。

そしたら、もらった手紙の一通で、——手紙はたくさんもらったんだけど、その中の一通はとても短かったんだけど、あんたみたいな、イギリスの歴史研究家、ないしは批評家からの手紙でね、この本は古典になるだろうって書いてあったんだ。それでエネルギーもらったっていうか、——皆が望んでくれていた他の本を書こうというエネルギーをもらうのに、大きな働きをしてくれたんだ。

④ **Rochester Institute of Technology** ニューヨークと聞くと、私たちはどうしてもマンハッタン周辺を連想しがちだが、そこは南端のほんのわずかな一部でしかなく、ニューヨーク州全体は、北に向かって広大に広がっている。北海道の1.5倍、日本の国土面積の1/3に相当する広さだ。北端のオンタリオ湖沿いに、[ロチェスター](#)という小都市があり、そこに **RIT** がある。マッカー트는ここにいた。また、対岸のカナダ側にミシソーガという街があり、そこにシェリダン・カレッジのロナルド・L・マッキンリーという人がいた。この二人は、クレノフの四冊目の著書『[ワーカー・イン・ウッド](#)』/1981年で、それぞれ序文と跋文を書いている。彼らによって、クレノフが本を半ば書かされたようなところがあるという話は、私も本人から聞いた。70年代を通じて、アメリカを舞台としたクレノフの活動は、このオンタリオ湖周辺を拠点にしていたと考えてよい。この時期が、「クレノフ」という社会現象の激動期、黄金期だった。81年以後(60歳以後)、カリフォルニア州[フォートブラッグ](#)に定住してから没年までの、私たちにも比較的知られている期間は、活動の安定期だったと言える。

the great man himself, Wendell Castle 1936~ 「偉大な」は皮肉交じりの反語表現。ウェンデル・キャッセルは、アメリカの有名な家具工芸作家。家具作りを表現手段として利用している芸術派の草分け的存在。とくにポップアート以後続出する、何でも芸術だと言いたがるアメリカンな連中の一人という言い方もできる。素材は木材だけではなく、金属やプラスチックもある。自分名義のブランド商品を組織的に販売する企業家でもある。クレノフとの関係は水と油。)

F: その人、誰ですか? 覚えていますか?

K: イギリスの?

F: はい。

K: いやあ、覚えていない。手紙は何千通にもなった。嗚呼(God)、もらった手紙はぜんぶ捨てちゃったよ。今ではウェブでメッセージをもらっている。会ったことも、見たこともない人たちからね。皆、二十五年前に起こったことで、感謝してくれている。まるで止むことがない。ぜんぶ手紙取ってたら、——手紙の山が三つぐらいできたと思うよ。

F: 膨大な数ですね。

K: そうなんだ。で、すべての物事の根底にあるのは、人は、自分の取り組んでいる最も重要な事柄で、不幸な状態になるべきではない、ということなんだ。そしてね、それが多くの若者たちの心にモチベーションを植え付けたんだ。だから、サンフランシスコにいた時に電話してきたやつのことを思い出す。こう言ったんだ。「これから家用機で飛んで、そちらに行き、お目にかかって、明日の昼食をご一緒したいのですが」ってね。そいつの思いは、明日自分の人生

を変えたい、ということだった。銀行に数百万ドルまだあります。でも私は生き方を変えます。ほら、私も、自分の好きでもないことをもうやりたいとは思わないのです。とね。つまりそれは、一種の病気だったんだよ。——健康な病ってことだ。

(㊤ **you should not be unhappy in the primary thing that occupies you.** これが、クレノフが私たちに伝えようとしたメッセージの核心である。自分が心を込められること——仕事とは限らず、何でもよい——に、可能な範囲で、最大限心を込めて、生きろ、ということである。木工うんぬんの話ではない。単純な真理である。)

F : **RIT** にいらっしゃる以前、スウェーデンでもキャビネットメーカーとして仕事をなさっていたのですか？

K : もちろん。私は雇われたことはないが、——もちろん、仕事をした。

F : ご自分の工房はお持ちでしたか？

K : そう、もちろん。住んでる家のちっぽけな、小さな所だったけどね。

F : 誰かと一緒に仕事なさったりしましたか？

K : えっ、何？ もう一度言って。あ、いいや、まったく。誰か他人に手伝ってもらったことなど一度もない。アメリカやカナダからやってきた連中、四、五人と一緒に暮らしたことはあるよ。ピンポン結構やったり、スキーも多少やったりして、自分自身の仕事は五十パーセントぐらい停滞したけど、それ以来の友達になれた。ほら、彼らは一年かそこら私と一緒にいてね、道具を作ったり、のらくらしたりはしたんだ。でもね、人を雇おうなんてまったく一度も思わなかった。まったく、一度もだ。

F : それは、なぜですか？

K : それはさあ、ほら、いろんなどこの連中を思い出すけど、国家芸術基金からさ、二万ドルも三万ドルももらってさ、それで工房の床を修理したりして、いわゆる見習いを雇っている連中って、結構いるじゃない。くそつたれだよ。見習いは彼らの代わりに汚れ仕事をして、彼らは一セントも払わない。

(㊤ **National Endowment for the Art** 国家芸術基金、**National Endowment for the Humanities** 国家人文基金 の二つがあって、両方とも **National Foundation on the Arts and Humanities** 芸術人文科学財団の下部組織。奨学金や資金援助が目的の公共組織と思われる。)

F : おっしゃるとおり。

K : 低賃金労働をしているだけだ。それ以上の何ものでもない。だがそれでも、国家芸術基金は支給する。

F : それが彼らを支えることにもなる。

K : ウェンデルと、あれ、誰だっけ？ 当時有名だった陶芸家。名前、何だっけ？ ボルコスか？

F : [ピーター・ボルコス](#)でしょう。

K : ——それから、まだ他にもいたような気がするけどね。

(㊤ **Peter Voulkos 1912~2002** ギリシャ系アメリカ人の陶芸家、彫刻家。抽象表現主義彫刻の一つに分類されるらしい。絵画なら分かるが、彫刻でもそういう動向があったとは初耳。次のリンクで、ボルコスが、柳宗悦、バーナード・リーチ、濱田庄司と一緒に仲良く写っている写真を見られる。)

http://www.americanstudiocrafthistory.org/index.php?name=Artist_Peter-Voulkos_7_02

へー、と思う。民芸運動って、芸術運動だったんだ？ 結局のところ、民芸運動というのは、金持ちのお坊っちゃまたちの道楽的な要素があったことは否めない。筋の通らない部分はある。「無名性」の価値を説いておきながら。)

F : ウェンデル・キャッスルはどうやってスウェーデンにいるあなたのことを知ったのですか？
K : ああ、あのね、彼は私のことなんかどうでもよかった訳よ。ただクレイグ・マッカートの話
を聞いて、多少の好奇心を抱いたってという程度の話よ。

F : ああ、それで分かりました。

K : 彼が言ったんだよ、「へー、そいじゃ、そいつ連れて来りゃいいじゃん」って。

F : RIT で教えて、どう思われましたか？

K : ああ、あそこはごた混ぜのズダ袋って感じだった。ほら、あの頃あそこにはウェンデルがいた
たろ。それにあの何とかいうやつもいたんだ。で、彼らはお互いに見向きもしなかった。それ
ぞれ週に二日ずつ担当することになっていて、水曜に一緒になるんだけど、お互いに「今日は」
すら言わなかったよ。[ビル・キーザー](#)だ。

F : ビル・キーザー。私も彼のことを考えていました。

K : そうだったんだよ。でもさ、こういうことってさ、書き留めないでくれよな。いいかい、あ
の連中について言ったことは書かないで欲しいな。まるで重要なことじゃないんだから。

(㊤ Bill Keyser = William Alphonse Keyser, Jr. 1936～ RIT で家具デザインを指導した家具制作者。この
人も抽象表現主義的な作品を作っているが、一方でクレノフのようなフォーマルなスタイルの家具作品もある。)

F : あそこへは違う時期に何度かいらっしゃってますよね。違いますか？——ああ、RIT のこと
ですけど。

K : うん、あそこへは何回か行ったよ。それと私は——ストックホルムで電話がとんでもない時
間になり続けてね——午前二時とか——出てみるとボストンからで、「アメリカで最高の工芸学
校を始めようとしています。こちらにおいでいただきたいのですが」なんてことを言うてくる
訳だ。で、それはニール・ホフマンだったんだけど、彼が私を放そうとしなかったんだ。そん
なこんなで結局私はボストンへ行くことになった。そしてボストン大学の、ボストン職工芸講
座 (the Program in Artisanry in Boston/ボストン大学工芸学科) が始まることになった。陶芸もあつ
て、陶芸窯がなかったけど、金工もあつたし、木工もあつたし、染織もあつたと思う。でも、
資金はどうなってんだ？という感じでもあつた。

(㊤ 陶芸窯のない陶芸工房など、常識的にはあり得ない。)

どうもその大学はベンジャミン・フランクリンから発祥していたようで、フランクリンはフ
ィラデルフィアの銀行に千ポンド預け、百年後にその金で人を月に送って連れ戻せたんだから、
金は問題ではなかったようだった。だが、組織の指導者には間違いなく問題があつたんだよね。
彼らは技術者に準備させておいて、こんなふうにするんだよ。「さて、陶芸工房のために窯を設
置しなければなりません。」「そう、さて、しっかり窯を設置して下さいね」「こんなのはどうで
しょう、二階の北側の隅のあそこの所が、窯を設置する予定の場所、というのは」フィラデル
フィアの海軍造船所からやってきた、パイプタバコを吸う男がいてね。そいつがひょっとして
その——まあそれはともかく。それから建築技師もいて、彼がこんなことを言うんだ。「はい、
ええ、あそこに窯を設置することはできます。ただ言うておきますが、二週間もしたら、窯は
一階に落ちますよ。その重量に耐えられるだけの支えが床にありませんからね。結局窯は一階
になってしまいますよ」とね。

(㊤ この段落、文意が取りにくい。台詞の引用符“ ”の位置も間違っているように感じられるので、恣意的では
あるが改変してある。)

ああそれと、工房の外には駐車スペースがあるんだ。陶芸工房の外にね。大駐車場に適用される条例を変更してもらうこともできて、そうすれば、外に窯を設置することもできるんだ。そう、まあ、やろうと思えばの話で。その気になれば、できるよ。ところがね、そうすると、周辺への大気汚染を避けるために、煙突を400フィート(120メートル)の高さにしなければならない。——ほら、市街地に煤煙が降り注がないようにね。いや、450フィート(135メートル)か、——うん、そうかも。結局煙突がどうなったのか、私は知らない。覚えていない。電気窯だったのか、他の窯だったのか、ガス窯だったのかもね。

そんなことだったから、私はもうそこは絶対出て行こうと決めてね、誰でも私の職の後釜に応募できるようにしてもらったんだ。誰でもというのは、名前の通っている人のことで、そういう人たちの作品集とか資料とかも揃えてあったんだ。——[ジーア・オズグッド](#)とかそういう連中のね。ジーアがその職に就いたと思うよ。それともう一人いた。——とても面白いやつがね。スミソニアンなら知っていると思う。彼の作品を収蔵していると思う。[ダニエル・ジャクソン](#)だよ。

F: ダン・ジャクソン。彼のことをあなたに聞こうと思っていたのです。

K: そうなんだ。私が出た後に彼はそこで職に就いた。その後どこかで、彼は施設に入れられたという話を聞いた。——カッとなる性質だったしね、若い女性も絡んでいて、また違った種類の良くない話さ。私が覚えているのは、ボストン大学で彼は非常に不幸な終わり方をしたということだけだ。

F: その講座にはどれくらいの期間関わったのですか？

K: ああ、一年かそこらだったと思う。長くはなかった。

F: なぜ辞めたのですか？

K: そうね、要するに、思ったような学校にはならないだろうと予測できたんだよ。違った学校にしかならないだろうと。彼らには、どうあるべきかという真髓マキズミが分かっていたいかなかったんだよ。分かるかい。今の学校と多少似たところはあるよ。——[カレッジ・オブ・レッドウッズ](#) (カリフォルニア) とね。でも彼らにはまったく分かっていない。——ほら、彼らは、(過去から) 今までずっとそうであったように今も続けていると自分たちでは思っている。でもそうじゃない。彼らは同じようには続けていない。

Ⓜ Neil Hoffman については不詳。

Jere Osgood 1936~ ニューヨーク市生まれの、建築から家具作りへ移行した木匠。ラミネーションを多用する作風。

Daniel Jackson については個人情報を探し出せない。ジャクソンやオズグッド、キーザーは、テージ・フリッド(後出)の門下生であつたらしい。

the Program in Artisanry in Boston /ボストン大学工芸学科は、その後他の教育機関に吸収されて、現在は存在しない。このボストン大学での一件については、クレノフ本人からも、クレノフスクールの周辺スタッフからもまったく話を聞いたことがない。スタッフもよくは知らなかったろう。これは70年代前半の出来事であり、50年代前半のクレノフ本人にとっては、非常においしい話であつたはずなのである。アメリカへの再移住を考えていたとすれば、また、生活の安定を求めていたとすれば、おそらく、大学の学部長とか、学科の主任教授とかいった要職クラスへの就任要請だったろう。しかも、ハーバードやMITほどではないにしても、ボストンの有名大学である。工芸などという、世間から見ればヤクザな、不安定な仕事をしている者なら、誰も思い悩む。だが、話を蹴って正解だった。

ペーパー・ワークに埋もれているクレノフなど想像できない。ニューイングランドの堅苦しい雰囲気よりも、北カリフォルニアの風通しの良さが、彼の性分には合っていたはずである。太平洋を介して、シアトル、アラスカ、ウェーレンなど、自分を育ててくれた土地にも近づける。なお、クレノフの遺灰は、太平洋に散骨されたそうである。)

F : その後にカレッジ・オブ・レッドウッズに行ったのですか？ それともスウェーデンに戻ったのですか？

K : ああ、いや、私は各地を転々としたよ。何てこったって感じだったけど、本出してたら、日本やニュージーランドへの招聘もあったら、自分のいる所で制作もしたし、それにバン・ノストランド・レインホールド(最初の四冊の初版の出版社)が、私に本持たせて地方巡業させた訳だよ。アメリカの隅々まで行かされてさ。そのひとつが、カリフォルニアのサンタクルズだったんだよ。

ニューヨークのクーパー・ユニオンでの催しにも行った。その晩は 900 人の人がいた。—— 900 人だよ。本にサインするのに、午前四時までかかったんだよ。

(㊤ 日本、ニュージーランドへの招聘は、まだ十年先の話。気にせずごちゃ混ぜにして話しているか、記憶違い。
Cooper Union 1859 年創立の、マンハッタンの心臓部のど真ん中にある私立大学だそうである。信じ難いことに、学生の学費をすべて奨学金で賄い、大学の運営はすべて卒業生からの寄付金で成り立っているらしい。当然競争率は高い。)

F : そういうことをするのは楽しかったですか？

K : うん、ほとんどの場合楽しかったよ。ただ、自分の車がなかったら。だからたいてい鉄道でもハイウェイでもモーテルとかでも箱詰めだったんだけどね。それが良かろうと悪かろうとね。でもとにかく、サンタクルズで歌って踊った訳よ。そしたらそこに、ここ(フォートブラッグを含むメンドシーノ・コースト)から来ているやつが二、三人いてさ、ブリッタと私を北の方に招待してくれてさ、晩飯食ってね、いろんなどこ見て回ったりもしたんだよ。それで私たちは、この土地に惚れ込んだという訳なんだよ。そしたら、この地元の人たちが学校を始めたいと思っていて、とうとうカレッジ・オブ・レッドウッズに主催してもらうことができるようになってね、建物建てたんだ。というのは、私が戻って来ると約束したからなんだよ。彼らはこんなふうに言ってたんだ。「あなたが来てくれるなら、私たちは学校を建てる」ってね。で、私は、「あなたたちが学校を建ててくれるなら、私は来る」って答えていたんだ。(笑い) お互いどうしの駆け引きだったって訳さ。

(㊤ 北カリフォルニアの海岸沿いは、誰が行っても惚れ込む。日本の観光産業が入り込んでいない所はとくに。)

F : (教室の)工房が(カレッジの)管理事務所からは離れていることは見て分かりました。またどうして工房が今の場所にできたのですか？

(㊤ 後者の bench room は「作業部屋」ではなく、「カレッジの中枢組織の建物」と解釈しないと、やり取りの辻褄が合わない。)

K : ああ、それは私には分からない。なぜあの敷地になったのかをちゃんと覚えてる人がいるとは思えないな。でもね、あそこは、崖の上であって、すごく良い所だよ。だからあそこに建てたんじゃないだろうか。その後何年もして、(新たに)キャンパスが手に入り、周りにある他のガラクタが建ったんだ。あれは私たちとは関係ない。当時のカレッジ・オブ・レッドウッズは、こっちに部屋借りて、あっちに部屋借りて、なんとかそれぞれの選択コースがやって行ける小

さな教室の集まりだったんだ。

④ 『おぼえがき』にも書いたが、コミュニティー・カレッジというのは、日本で言うところの「大学」ではなくて、もっと地域社会に密着した、総合カルチャーセンターの規模の大きいものと考えた方がよい。職業訓練向きの講座が多く、広大な地域に散在している。フォートブラッグだったかメンドシーノだったか、どちらか忘れたが、支部の事務所があり、カレッジ全体の統合本部は、もっと北のユーリカという街にあった。結局全体像は、まったく分からずに終わった。ただし、中にはアカデミックな学科もあって、他の一般大学との連絡もあるらしく、事務所の掲示板に、「〇〇君が UC パークレー で数学の研究を続けることになりました」などとトピック扱いで発表されたりもしていた。カリフォルニアらしい、えらく柔軟な教育機関なのである。雰囲気は、ボストン大学とはまったく違うだろう。なお、工房のある敷地が崖の上にあることは、裏の方を探索して初めて分かる。とにかく周辺の自然環境はすばらしい。メンドシーノ という小さな町の周辺などは、アメリカ国内では隠れた観光名所でもある。))

F : なぜ皆さんここで学校を始めたいと思ったのでしょうか？

K : そうねえ、当時は、多くの物事に対するロマンチックな考え方、取り組み方がもっとたくさんあったんだ。私に言わせればね。そして彼らには分かっていた。この男はその区域 (家具作りの世界?) を一回りして来た。だから——つまりその、単なる浮浪者じゃない。やつは使える浮浪者だ。だから私のために学校を造りたいと強く思うようになったんだろう。それで私のために学校を建ててくれた。

④ bum 「浮浪者」の他にも「凝り性の人」「〇〇狂」という意味にもなる。自分を hippie にして エンthusiast enthusiast / 熱狂家 と自認するクレノフにとっては、肯定的な言葉。))

F : あなたは楽しかったですか？

K : 教えることが、ってこと？ 非常な努力を要するほどに、もちろん、大いに楽しかったよ。そうでなきゃ、二十年もいなかったよ。

F : 在職中でもご自分の制作はできたのですか？

K : うん、(教室工房の一角に) 私用の小さな隅っこの作業空間があってね、教えない日にはそこで制作していた。アシスタントが二、三人いたからね。いつも制作していた。

F : 作品をお作りになる時は、いつも特定の人のために作っていたのですか？ つまり誰かが制作依頼してくれたのですか？ それとも、ご自分が作りたいがためにお作りになったのですか？ あるいは他に何か制作動機が？

K : ほとんどの場合、私は、自分の作りたい物だけを作ったんだ。だから、誰かがやってきて、何かを作ってくれと頼んでも、一度も作らなかった。——そう、ほとんどの場合、作らなかった。——私は、こんなふうに言ってたんだ。「まあ、はい、ええ、あの、私に興味を起こさせてくれるようなものなら。単なる興味以上のものを抱くようになったら、その時にはこちらの方からお電話させていただきます」ってね。たぶん一年、あるいは二年、あるいはもっとかもしれないけど、年月が過ぎる。すると私は、彼らの望むものを作っていたりしたもんだ。ええっとね、あの、RITでのいろんな訴訟やら何やらを、私はよく覚えてるよ。ほら、ウエンデルが、何か作って、それがテーブルの上の方の天井に吊るすランプだったりして、全体が割れて落ちたりしたことがあったんだよ。そんな時、彼は言ったもんだ。「ええっとだね。私は物を作るんだよ。修理をするんじゃないんだよ」ってね。当時は訴訟ごとがたくさんあった。たいていウエンデルと、けっこうあった、壊れて崩れ落ちたり、割れたりした作品に対するものだった。

——ほら、古い煉瓦の壁みたいに崩れ落ちたやつ。(ただ違うのは) それらが新品に見えたことだ。作品に手を這わせることはできたしね。——形は残っていたから。

(㊤ クレノフが作品用に準備している木材は、フォークリフトが必要になるほどの分量ではない。常に自分の頭の中にリストアップできる量だ。どの木材がどの程度の乾燥状態にあるか、どの木材がどういう家具、あるいは部材に向いているか、そういった事前の木材保管情報は、逐一頭の中にリストアップされている。次に使いたいと思っている木材も。制作注文をもらっても、木材の準備状況と折り合いがつかなければ、着手できない。したがって、余計な時間がかかる。相手が忘れた頃に作り始める。そういう作り方しかして来なかったのである。なお、後半のウエンデル・キャッスルに対する批判、というか陰口は、質問の回答としては蛇足である。饒舌なクレノフには、こういう言い過ぎる側面があったことは否定できない。そのため、余計な敵も多く作ってきたはずである。次の質問で、フィッツジェラルドが話題を変えたのは、一つには、クレノフにこれ以上しゃべらせまいとして、もう一つには、キャッスルの作品を連想し、化粧張りやベニアリングのことを思い出したからだろう。)

F : それで、いつもは無垢材をお使いになっていたのですか？ それと、たぶんベニアも？ というより、ベニアこそが大事な素材だったのですか？

(㊤ veneer 単板。合板を意味する、日本語の「ベニア」ではない。とくにクレノフの場合は、乾燥材からの鋸挽き単板を意味する。生材からの突き板でもない。)

K : ああ、いや、私はベニアだけを使った訳じゃないよ。私は無垢材でたくさん制作した。でも、工房には(バンドソーを?) 持っていて、こいつを二、三日前に手に入れる前には、ちっぽけな鋸(バンドソー?) があって(?), 私に興味を抱かせてくれる木材が小さな厚板 (㊤ plank 定義には幅がある。) であつたとしても、たくさん(ベニアを) 作り出せるんだ。ほんとうに何かを感じさせてくれる厚板からだけだね。ベニアリング——それはとてもすばらしいものだよ。一度基礎工程を通過しさえすれば、いろんなことが起こり始め、何かは形を取るようになって行くのが分かたりするんだ。私はそれが楽しい。

だから学校ではベニアによる制作をたくさんするよ。膠と温めたテーブルを使ってね。ほら、テーブルに亜鉛板載せてプレスするんだよ。で、——そう、昔ながらのキャビネットメイキングさ。

(㊤ このインタビューは、リビングルームではなく、自宅の小さな工房で行われているのかもしれない。そして、目の前にバンドソーがあるのかもしれない。鋸は、手鋸ではなく明らかにバンドソーのことである。いずれにしても、プリントアウトされた文字の文章では、前半部分は文意が通らない。なお、私がいた頃には、昔ながらのベニアリングはやらなかった。膠を使った方が、固まるのが早いので、その後の作業性は良くなる。ただし、プレス作業を急ぐ必要があつて、難しいはずである。耐久性も合成接着剤の方があつただろう。)

F : ギャラリーについて何か明確なご意見をお持ちですか？

K : えっ、何について？ ギャラリー？

F : ギャラリーについて、広く一般的にです。

K : ええっと、(とくに) ないよ。私は何にでも明確な意見を持っているよ。生きることと死ぬこと、そしてその間にあるすべてのことについてね。だが私は、自分の意見を通す人間でもある訳だ。でもね、年間2、30万ドルも稼いでいる室内装飾家インテリアデコレーターに頼んでごらんよ。彼らは家の中に入ってきて言う訳だ。うん、そうさ。——それでね、ほら、その若い女性の言うこと聞いてると、大金がかかるってことだし、彼女はこんなふうに言う訳だ。「そうですねえ、この壁は取り

払いましょう。この壁は除去して、天窓を上にあそこに、ドアをこっちのここに取り付けましょう。はい、そうしようと思います。——それが私たちのすることなんです」なんてね。

㊦ まるで質問の答えになっていない。だからフィッツジェラルドは明確に問い直す。室内装飾家も典型的なデザイナーの一種だが、常日頃から目の敵にしているデザイナー一般への不満が、つい口が滑って先に出てしまった、ということか？ 気持ちは分からないでもないが。）

F： ギャラリーが、この分野の仕事を後押してくれる助けとなるような役割を果たしているとお思いになりますか？

K： 室内装飾家と建築家がたくさんの損害を与えてきたと思うよ。[サンディエゴ](#)の建築の学校で歌って踊った時のことを思い出す。彼らはど真ん中で真っ二つに割れていた。床材とかいろんなものに今でもまだ木材を使いたいと思う人たちと、すべてをプレハブにしたがる人たちだ。彼らは、お互いにかんかんになって激しくやり合っていた。だが、もちろんプレハブが勝った。なぜなら、今では木材から作られるものなどほとんどないからだ。

日本人が竹の床材を製品化したりはしている。それは感じがいい。だがな、世界を竹の床材で覆うなんてことはできる訳ねーじゃねーか。

㊦ そこまでデザイナーや建築家を恨むか？ 気持ちは分からないでもないが。というよりまったくそのとおりではあるのだが。フィッツジェラルドもとりあえず諦めたようだ。）

F： 工芸家の中にはあえてそれを使っている人もいますよ。実際にそれを家具に使っている人のことを聞いたことがありますか？

K： 何？

F： 竹のことです。

[オーディオ・ブレイク②・テープ交換]

K： ああ、ええっと、今では竹のシート形状のものも作られたりしているよ。うん。ああ、でも、私は分からない。それは、作ろうとしているものとそれをどんなふうにするかっていうこと次第で決まってくるよ。つまり、私は、自分の選んだ木材でベニアを作るんだ。もし竹でベニアを作りたいと思っている人がいて、すでにベニア貼りにした板状のものが準備できるんなら、それは彼らのやるべきことだ。去年その竹のベニアでキャビネットを作ったやつがいたよ。結構良かったよ。何も間違っただけはなかった。

F： あなたのお仕事はファイン・ウッドワーキング誌に登場したことがありますか？ 私は何回もあると思いますけど。

K： 何が「登場」したって？

F： あなたのお仕事の写真です。

K： ああ、あるよ。ウォーレンとベベ（ウォーレン・イームズ・ジョンソンとベベ・プリタム・ジョンソン、プリタム・アンド・イームズ ギャラリーのオーナー、イーストハンプトン、ニューヨーク州）に連絡して聞いてくれれば、もっといろんなことが分かるよ。彼らなら適切な情報をたくさんくれるだろうさ。実際彼女はかなり面白い人だよ。

㊦ Warren Eams Johnson and Bebe Pritam Johnson, owner of Pritam & Eams Gallery, East Hampton, New York クレノフが、このギャラリーに作品を送るのを一度だけ見た記憶がある。西海岸から東海岸に家具を送ると、抽斗ひきだしや扉がパンパンに膨らむので、嵌合度かんごうど／仕込具合には配慮する。[イーストハンプトン](#)は、ニューヨーク州といっても、今度は大西洋に突き出たロングアイランド半島の先端近くにある町。おそらく様々な画家や

彫刻家、工芸家などが集まり住んでいる町と思われる。画家の[ジャクソン・ポロック](#) (1912~1956 アメリカ絵画がヨーロッパの影響から脱し得たという意味でも、二十世紀絵画史上最大の巨人と個人的には思う。昨年、今年の日本での『生誕 100 年 ジャクソン・ポロック展』は、本当の代表作が一点も来ていないので、拍子抜けのB級展覧会。)の住居とスタジオが、スプリングスという地区に残っており、観光スポットになっているはずだ。ポロックはここでアル中の療養をしたりもしているのだから、保養地でもあるのだろう。西海岸のフォートブラッグ沖合は寒流が流れているが、東海岸のロングアイランド沖は暖流が流れている。ニューヨーク市内から 100 キロ以上はある。北にはコネチカット州があり、**Fine Woodworking** 誌の発行元の Taunton Press 社のある[ニュータウン](#)もそう遠くない。フェリーでつながれているだろう。両者の間で行き来はあるはずだ。

なお、同ギャラリーのホームページのアーカイブは、アメリカの現代家具工芸の雰囲気を知るのに良い資料となるので、文末で紹介する。))

F : 彼らが良い仕事をしてきたとお思いになりますか？

K : そうだなあ、彼らはしばらくの間は、それほど芸術家気取りではなかった。ピーター・ジョセフ (ピーター・ジョセフ ギャラリー、ニューヨーク市) が廃業した後、その人たちがそのギャラリーを造ったんだよね。彼らが高飛車だとは言わないが、幾分芸術っぽくはなっているね。[ブライアン・ニューウェル](#)みたいな連中や、あの女性、あのライオンとかいろんなもの、椅子とかぜんぶ作っている人 (には向いているかもしれないけど)。

F : ああ、[ジュディー・マッキー](#)ですか？

K : そう。それと、ポリネシアの彫り物する女性。

F : [クリスチアナ・マッドセン](#)？

K : いいかい。私は、ファーニチャー・ソサエティー (the Furniture Society) が設立された当初は、多少でも希望を持っていたんだ。彼らは私に最初の賞の一つをくれたりもしたよ。——だがそれは、私が一生のうちに見た最も見苦しいものだ。工芸家精神——この新しい協会。ぞっとするよ。彼らは非常に自己陶酔的になっている (自分で面白がっている) だけのことなんだよ。私には、自分が作ろうとしていたこの椅子 (発言者としての社会的な立場?) の、まさに驚くほどすばらしい理想像があったんだ。それは、私の魂にとって重大な意味を持っていたんだ。分かるか？ ところがだ、見てみる。それは、これまでに見た中でいちばん醜い、ひでえものでしかない。私は、彼らが持続性のある価値と穏やかな美学を支持しようとしていると思っていたし、さらに徐々に彼らが、為すこと自体に幸福を見出す限り存続する、何かそういうもの (そういう立場の組織に) 進化してきている、とも思っていたんだ。そしてそこには、いくらかでも真実があったんだ。つまり、いいかい、もし私がこいつに釘を打ち込み (破滅的な終焉をもたらし、つまり、引導を渡し) 始めるとすれば、そして私がそうすることに喜びを覚えるとすれば、それがどうかしたか？ ということだ。

しかし問題はだ、いいかい。デービッド・パイやヤナギなどの人たちが賞賛するようなやり方で続けている人たちが、少数ではあっても存在するのだが、彼らの軌跡を追う (継続的に注視する) 人間が、一人もいねえんだってことなんだよ。

Ⓔ この段落、ファーニチャー・ソサエティーを含め、現代アメリカの家具作りの分野の社会状況や動静を知らなければ、具体的には理解しにくい。おそらくフィッツジェラルドには理解できているのだろう。だが、私たちにも問いは発せられている。家具作りに意味があるのは、生産労働としてなのか？ また逆に、絵画や彫刻のように芸術扱いですることなのか？ と。この時点で、83 歳と 10 ヶ月である。常に感覚的な物言いが、以前にも増して頭脳は明

晰である。

The Furniture Society 1996年に設立されたかなり新しいNPO。その使命は、「創造性を鼓舞し、卓越性を高め、家具作り技法とその社会的地位への理解を育むことによって、家具作り技法を発展させることにある」のだそうである。

Brian Newell 生年不詳。60年代末の生まれではないかと思われる。クレノフスクールの卒業生。五冊目の『目覚めた手で』でも紹介されている。比較的最近、一時日本に在住していたという話を聞いた。ホームページがあったのでその情報によると、現在はフォートブラッグ在住で、奥さんが日本人なのだそうで、その親戚筋に当たる厚木の土地にも工房を維持しており、年に一度は日本で活動を続けるつもりらしい。えらく手の込んだ作品を作る人らしく、関東地方の人なら実作を見られる機会があるかもしれない。

Judy Kensley McKie 1944～ 動物をモチーフにした彫刻的な家具を作り、分かり易いせいか人気がある。素材は、金属や大理石もある。木工家というより、オブジェ・アーティストという感じがする。

Kristina Madsen 生年不詳。チップカービングのようなレリーフを施した家具を作る。フィジー諸島だかタスマニアだかの伝統工芸を学んで応用しているらしい。フルブライト奨学金で留学して学んでいるので、学のある人なのだろう。))

F: そういう範疇^{カテゴリー}には、誰が該当すると思いますか？ つまり——たとえば、[アート・カーペンター](#)をご存知ですか？

K: 「アーツィー」(芸術家ぶった)・カーペンターなら知ってるよ。うん。カリフォルニア・ラウンド・エッジ(カリフォルニアの丸い角^{かど}) だろ？——ぜんぶドーナツショップから持ってきたみたいだ。

F: 誰が工芸の伝統の中で作り続けていると思いますか？

K: ああ、そんなこと、分かんないよ。想像^{ちもがひ}の埒外だね。今までも才能のある人たちはたくさんいたし、手紙や電話ももらっている。皆全米からだし、今は世界中からだ。皆、良い仕事をしているし、どうにかこうにか生きている。(ティモシー) コールマン、東部の、とか、ああ、たくさんいろんなやつがいるよ。くそ、そんなふうにはぜんぶ思い出せないんだよ

F: その人はあなたのところの学生でしたか？ コールマンという人は。

K: そうだよ。

⑧ **Arthur Espenet Carpenter** 1920～2006 クレノフと同年齢。ニューヨーク市の生まれ。大学で経済学を学び、その後第二次大戦で応召。戦後、一時東洋美術品の輸入業の仕事をしていましたが、何か自分の手で作る仕事をしなくなって、サンフランシスコに移住して挽物を始める。地元で作品が売れるようになり、1950年に、ニューヨーク近代美術館のグッドデザイン展に作品が選ばれる。それを契機に、他の木工芸にも興味を持つようになり、それ以後独学で家具作りを始める。

Timothy Coleman 生年不詳。クレノフスクールの卒業生。12歳の頃には、友達が野球に興じるのをよそに、自宅の地下室を工房にして物作りを始める。シアトルで家具制作者の元に弟子入りし、家具作りを学ぶ。その後クレノフスクールに入学。1989年にマサチューセッツに移住し、工房を持つ。以上はホームページからの情報。クレノフに学びながらも、堅実に自分のスタイルを築きあげつつあるという印象。)

F: ふつう一年に何人の学生が学んでいたのですか？

K: ああ、21人だった。

F: 21人？

- K: そう。今は、22人かもしれない。
- F: 学習過程は二年間ですか？
- K: 一年だけど、二年目を選択できる。毎年五、六人を二年生に選んでたよ。そう、だから基本的には一年の課程なんだけど、極めて少数の学生たちが二年目を選択した。
- F: とくに優れた学生を何人か挙げるとすれば、誰がいますか？ 先ほど、ブライアン・ニューウェルの名前が出ましたが。
- K: ああ、そんなこと。名前なんて、挙げられないよ。私は、彼らのことを知っているし、彼らのことを話すことはできる。しかし――。
- F: 私にも同じような問題があります。だからその件については、分かりました。
- K: 人名録でも見てくれよ。そこに載ってんだろ。
- F: 彼らにどのようなアドバイスをしましたか？ この(家具作りの)仕事で生計を立てる方法について学生たちにアドバイスをする際に、どんな話をしましたか？
- K: ええっとね、私の標準的な処方箋は、良い仕事をすればするほど、飢え死にする可能性が高くなる、ということだったんだ。
- F: ほんとうに？
- K: 反比例しているってことさ。もしすばらしい仕事をするのであれば、地獄の時(非常に悪い時/強調表現)を過ごすことになるだろう。すばらしい学生がいたとしよう。才能がある。でも地獄の一時を過ごすことになるだけなんだ。
- F: そうすると――。
- K: そうすると、こんなこと言うやつがいつも二、三人は出てくる。「そんなら俺は、こいつを手っ取り早くやっつけてやるさ」「テーブルを(時間をかけずに)早いとこ片付けて(仕上げ)やりゃいいんだ」なんてね。皆、いろんな理由で集まって来ていたよ。
- F: 学生たちの動機にもいろいろあったということだと思われませんが、どんなふういろいろだったのでしょうか？
- K: 動機がってこと？
- F: はい、なぜ彼らは集まってきたのか？ ということなんですけど。
- K: ええっとだね、その頃(学校が始まる頃)までには、本(複数形、四冊)が出てたんだよ。だから、私たちのところへ来た応募者の大多数は、確実に『ノートブック』なんかの本に惹き付けられた連中だったんだ。間違いないよ。今でも事情が同じかどうかは分からないけど、あの頃は間違いなくそうだった。
- F: それは、――。本は何冊出版なさったのですか？ 何冊ぐらいお売りになったとお思いですか？
- K: 五冊、だと思ふ。
- F: そうじゃなくて、発行部数のことです。
- K: おお、嗚呼(God)、そんなことはほとんど何も分からないよ。まるで薄ら馬鹿状態だよ。何部出たかってこと？
- F: そうです。
- K: そんなことはどうでもいい。まるで重要じゃない。

多少は売れたろうさ。

F： あの、10万部とかそんな数ですか？

K： そんな数だと考えるべきなんだろう。そうだよ。

F： はい。それなら、あなたは多くの人に影響を与えてきたということですね。

K： ジョン・ビンゼンがあの本の裏表紙に書いてるよ。彼が書いた——一冊書いているんだ。——題名何だっけ？ ジョン、知ってる？ ああ、これだ。そうだ。『ホーム・ファーニチャー』をやった人だよ。雑誌は破産したけど。

F： どれですか？

K： ああ、数年前に彼らは仕事から手を引いちゃったけど。唯一の良い雑誌だったよ。『ファイン・ウッドワーキング』も良かったけど。でもとにかく、彼が書いてるよ。けど、彼は何もその——。とにかく、是非ともあの本読んでくれよ。読めば、今もいろんな所でやってる人たちのこととか、彼らが何をやっているかとか、そんなようなことがたくさん分かるよ。

(㊦ 2000年に出た五冊目の自著『目覚めた手で』の裏表紙には、それまでの4冊で50万部売れたと書かれている。

クレノフはこの本を、ビンゼンの著書と勘違いしている可能性がある。また、*Fine Woodworking* 誌の記事で、『ノートブック』だけで50万部以上という報告を読んだ記憶がある。アメリカ人の数値報告は、数マイルが10マイル以上あったりするもので、額面どおりに受取らない方がよいが、いずれにしても、小説のベストセラーほどではないにしても、家具作りの本としては異例のロングセラーであったことは確かであろう。今でも継続的に売れており、四冊目の『ワーカー・イン・ウッド』のみ、一時発行が途絶えたが、現在は再版されている。この四冊目も、実は独自の価値を持っているからだろう。ところが、上記のやり取りにあるように、クレノフ自身は自著の出版の内実についてほとんど何も知らなかった。そのため『ノートブック』の著作権交渉をするにも、誰に問い合わせればよいのか右往左往した。彼の手紙は、古い情報ばかりだった。おそらくアメリカの出版業界では、出版社の権限が非常に強いのだろう。中身はまったく同じなのに、表紙だけ取り替えて、出版社がころころ変わったりもする。[Jonathan \(Jon\) Binzen](#) は、よく目にする家具作りや木工関係の批評家。)

F： 分かりました。あなたは、アーツ・アンド・クラフツの運動に影響を受けましたか？

K： 何にも影響なんか受けてないよ。たぶんある程度はマルムステンの影響があるかもしれないけど、それを除いてはね。やさしい曲線とか柔らかいエッジとか、そういうことだね。テーブル作ってるだろ。そうするといつもゲオルグがやって来た訳よ。——ギター作る人で、いつもそこで教えてた。

F： それで、マルムステンの学校で教わったんですよね？

K： そう、あの学校でね。それで、彼(ゲオルグ)がテーブルを見て、テーブルの周りに手を這わせて、四隅の一つの角^{コーナー}のところへ来る。そしてそこに立っている間、こうするんだ。(両手をこすり合わせる仕草。)ところが何も言わない。歩いて去ってゆく。そうすると、その日は最後^{コーナー}までいろいろ考えてしまう訳よ。いったいどうなんだろう。彼が発見したまさにあの角は、って。

(㊦ ^{ども} 吃って注意していないので、「彼」はゲオルグ。)

F： はい。

K： それが教えるってことなんだよ。そんなふうに、手で触って触覚で確かめる作業がたくさんあって、マルムステンの家具というのは、使われるために作られていたんだ。手を休めるとこ

ろに違和感を覚えさせるものは何もなかった。硬く触れる角張った部分とかはね。マルムステンの家具は高度に実用的で、非常にスウェーデン的だったんだ。

〔オーディオ・ブレイク③／テープ裏返し〕

F： オッキーです。これは、ジェームズ・クレノフとのインタビュー、担当オスカー・フィッツジェラルド。フォートブラッグ、カリフォルニア、2004年、8月12日。テープは二本目。

いいですよ。さっきまでの話題は、——。

K： で、どこまで行ったっけ？

F： (さっき) 工房で、あなたのデザインがどう展開してゆくのか、たいへん分かりやすく説明して下さいました。もう一度あれを繰り返していただけないでしょうか？ 一つの家具を作り始める時、まず何をなさいますか？

K： ええっと、私のやること、今までにやってきたことなら何でも、ほら、私と木材のことで皆、冗談をいろいろ言ってると思うけどさ。私にしてみれば重要なんだよ。——木材の種類がね。——選ぶ木材の種類によっていろいろ制作の物理的關係が常に生じてくるんだ。木材(の木目)が波打っているかどうかとか、いろいろね。——そういうことが全部ね。それに色調とテクスチャ。どんなふうに古びてゆくかとか。——そういうこと全部が。

だからいつも私は、ほら、できるだけたくさん、本当に良い木材を常時手元に保管してきたし、手に入れようともしてきたんだ。それと同時に、単純な着想もね。——ショーケース(飾り棚キャビネット)を作ろうかなあという、単純な着想をね。ええっと、ショーケースというのはだね、——ガラスを多く使いすぎると水族館になっちゃうし、ガラスが十分でないで内側が暗くなっちゃうんだよ。だからね、私は、まあまあバランスが取れていると自分では思える物を発展させて行ったんだよ。譜面台とかでもね。——ノルウェーの美術館に、私の作った譜面台の一つがあるよ。——ノルデンフィヨルドスケ美術館(トロンヘイム、ノルウェー)にね。ノル、デン、フィヨル、ドスケ美術館。結構素敵なものを集めてるよ。アール・ヌーボーのものとかね。

とにかく、——あ、それからスウェーデンの国立美術館にもあるよ。そんなふうに、私はただいつも常に、私と木材と制作の種類、という三つのものの間の、一種の三角関係を維持してきたんだ。私の選択——たとえば、鉤がけをたくさんするかしないか、スクレーパーがけをたくさんするかしないか、ちょっとだけするか、とか、——そういうことすべてを自分が選択する訳だけど、そういう私の選択によって出来上がる物^{オブジェクト}と、その三角関係とが、深く密接に関わってくるんだよ。作り進むほどに。私はいつも(出来上がる)物^{オブジェクト}のことを考え、同時に、それを作るのに深い関わりが出てくる様々な作業工程のことも常に考える。だから、もしその作業工程に訴えるものが感じられなければ、私はそれを作り続けたりはしない。つまり、私は、自分のやっていることを常に良いと感じずにはられないんだ。

〔㊦ Nordenfjeldske ノルウェー人には、かなり笑えるカタカナ表記だろう。Trondheim ノルウェー中部の、氷河が削った奥深いフィヨルド湾に望む古い都市。北緯 63 度(ベーリング海峡並み)でも海は凍らないらしい。たぶん絶景。〕

I have to feel good about what I'm doing. 『おぼえがき』のなかでも、「仕事が好きなのではない。仕事がいまくいくことが好きなのだ」というようなことを書いていた。これはクレノフの物作りの核心でもある。誰でも共感できることだろう。)〕

F: でしたら、誰かに CD キャビネットみたいなものが欲しいんですけどと言われたら、あなたは、「そういうものは作る気がしません」とおっしゃるのでしょうか？

K: んんと、必ずしもそうじゃないよ。つまりね、私はね、いつも気心の通った心情でありたいし、礼儀正しくもしようなんて思ってきたんだよ。でもね、私に確実に言えるのはね、——「しばらく様子を見ましょう。ふさわしい木材を見つけたら、お電話します」ということだけなんだよ。それでも時々ね、——たまーになんだけど——ストックホルムに友人がいてさ、その人が私の作品をたくさん買ってくれたんだよ。だもんだから、すぐに事前の合意に達するということはあったよ。彼は、勾配の付いた天板の、小さなライティングテーブルが欲しかったんだ。それなら、天板の手前のエッジの部分に、紙が滑り落ちないようにする立ち上がりがないとだめだ、とかってね。(笑)

それから、チェステーブルも作った。私はチェスはやらない。しかし、私が作った最初のチェステーブルは、——初めにチェスをやる人たちの話を聞いた。他の人たちにも、友人たちにもね。で、高さとか、時計や飲み物を置くのに十分なスペースの広さとかを考えてもらった。それから、ベニア張りされたテーブルもたくさん見たよ。——昔のスタイルのテーブルだけだね。あれは、——何と言うのか、革張りだった。——トランプをするための緑色の革だ。そして、裏面が、つまりテーブルを上を開けてひっくり返すと、チェスボードになっていた。さらにその内側は、バックギャモン用になっていた。だから、三種類のゲーム用テーブルだったんだよ。でも、ああいうのは作りたくなかったよ。私はチェステーブルだけで作ったんだ。

(㊤ veneered tables the old-fashioned 旧式のベニア張りの場合は、クレノフのような鋸挽き単板ではなく、突き板張り。ただし厚手の突き板。backgammon サイコロ 2 個、白黒のコマ 15 個ずつで行う、双六のようなゲームらしい。)

F: 木材はどこで手に入れるのですか？

K: ええっ？もう一度。

F: 木材はどこで手に入れるのですか？

K: ああ、当時は小さな商売がいくつかあったんだ。皆辛うじて持ち応えているって感じで、昔の頃からの残り物の木材を商っていたよ。

F: スウェーデンでのお話ですか？

K: うん。そうだよ。見つけられるものを手に入れたよ。中にはすばらしいものもあったよ。

F: レッドウッドはいくらかでもお使いになったことはありますか？

K: いや。ないよ。すばらしいレッドウッドも見たことはあるがね。でも、使わなかっただけのことさ。——そのうち使うかもしれない。誰にも分からないさ。

(㊤ フォートブラッグにはレッドウッドの製材所があり、基幹産業である。フォートブラッグ自体は、観光の町ではなく、産業の町である。周辺の道路沿いには、レッドウッド屋も散在していて、これ見よがしな、ごてごてした、分厚いパール材〈瘤材〉を売っていたりもする。ちょうど、日本のケヤキ屋や屋久杉屋のように。パール材なら部分的に家具には使えるが、本来の材質は、柔らかな針葉樹なので、使い方を考える必要がある。もちろん、レッドウッドにはレッドウッドの面白さがある。)

F: お好きな木材は何ですか？

K: ふん？

F : お好きな木材は何ですか？

K : ああ、とくに好きな木材なんてないよ。本当に良ければ、何でもいいんだ。

F : お仕事に木材を合わせますか？ それとも、先に木材を選びますか？

K : 同時進行だ。すべては同時進行だ。

F : どんな種類の——。

K : 目を閉じて想像してみて欲しいね。たとえば、テーブルが全部真っ黒だったとしたら、それは面白くない。全部真っ白だったとしたら、カエデか何かのように、それも面白くない。他に何が可能だろうか？ マホガニーもあれば、ナラもある。これも、あれも、いろいろある。最終的には感じることを強く求めてくるもの(木材)を探し、期待し、見つけ出すんだよ。うん、そうなんだ。それは素敵に見えるだろう。——その椅子は、この木材で作ると、素敵に見えるだろう。その木材は、作業性も良いだろう。接着も良くできる。私の持っている材料は、乾燥し、肌理細やかだからね。そうなんだ。私はそんなふうに作ろうっていつも思うんだ。

F : いくつかの事例では、木材が家具の形を暗示してくれるものなんだとおっしゃっていますね。

K : うん、でもそれは必ずしも正確な形のことでない。ああ、そうじゃないんだ。制作の仕方を、木材は暗示してくれるんだ。そして、色とテクスチュアへの感性も与えてくれる。その椅子は、仕上げてみると、たとえば灰色がかかった黒っぽい色合いになるだろう。オープン・ポアにもなるだろう。なんていう具合にね。

(㊤ open pore 主に環孔材で、砥粉などで目止めせず、導管の粗いテクスチュアを残した仕上げ方。)

F : 仕上げについては、どんなものをお使いになるのが好きですか？

K : できるだけ軽いものの方がいい。時々ポリッシュにしているよ。

F : ワックスだけとか？

K : ポリッシュにする場合が多い。ワックスも多いけど。でも、ワックスといってもいろいろあるんだよ。ルネッサンス・ワックスというのがあって、これは木材の色に影響を与えない。ところが、さっき工房であんたに見せたようなワックスもあって、あの種のワックスになると、今度は木材に温かみのある深い色合いを与えてくれるんだ。そして使い慣れてくると次第に、いつ頃家具にワックスをかけてやればよいかということも分かるようになる。たとえば、後ろのあそこに置いてある、鏡板のはまっているアンダーマン・パドウク(のキャビネット)なんかそうなんだ。元は、明るい赤色をしていた。抽斗を引き抜いてみれば、どれほど明るい赤だったかが分かるよ。ところが、二十年の間に、太陽の輝きで空の光に晒され、あんなふうになるんだ。まるで古いウォールナットのようだ。——全体がね。

F : 家具がどんなふうに古びて行くかということをお考えになったりもするのですか？

K : そう、もちろんだ。家具を作ることに責任を感じている人なら誰でも考えるし、考えるべきことだ。

F : そうですね。

(㊤ finish 日本語の「塗装」の概念とは違う。「塗装」という言葉は、丈夫な塗膜を作る漆の伝統がある東アジア独特の言葉かもしれない。「フィニッシュ」の概念は、塗膜を作るものから作らないものまで大きな幅がある。たとえば、ワックスフィニッシュやオイルフィニッシュを「塗装」と呼ぶと大袈裟に聞こえる。しかしこれも立派な「フィニッシュ」である。家具塗装の場合は専ら「フィニッシュ」を使うが、車の塗装になると coating や painting を使う。もちろん家具でも、堅牢な塗膜を作る場合には、用いられる言葉ではある。なお、木材塗装というのは、木工

作業ではなく、もっと細かい神経を要求される独自の作業である。理想的な木材塗装をしようと思ったら、それだけで死ぬほど苦しむ。相手が光になるからだ。

renaissance wax イギリス製の一般化された合成ワックスの商品名。頭文字を小文字にしてあるので、フィッツジェラルドは、商品名であることを知らない。ウェットな感触ではなく、さらっとしたドライな感触に仕上がるので、クレノフは好む。こういう感触に仕上がるワックスは、他に見たことがない。

Andaman padouk アフリカン・パドゥクとはかなり違うらしい。クレノフはアフリカン・パドゥクは徹底的に嫌う。このアンダーマン・パドゥクや本当のキューバン・マホガニーは、自然に濃い色の深い赤みを帯びてくる代表的木材。両方ともすでに入手困難。なお、木製家具を直射日光に当てるのは、ガーデン・ファニチャー以外は、厳禁。紫外線は、直射でなくても、乱反射して室内に入り込む。)

F : シェラックは使ったことがありますか？

K : もちろん。ポリッシュってシェラックのことだよ。でも、刷毛塗りのシェラックじゃあないんだ。こんなふうに水みたいに薄いんだよ。(テーブルを指差しながら) これも似たようなもんなんだ。

(㊦ **shellac** 刷毛塗り以外では、タンゴ塗りが可能。というより、タンゴ塗りがシェラックの王道。したがって素人にもアプローチし易いが、美しく仕上げるにはやはり技が要る。塗装に繊細な神経が要求されることは皆同じ。奥は深い。クレノフは、もっと安易なウエス塗り。できるだけ塗装をしたくない人なので。しかし無塗装の木製家具は、実に使いにくいものであり、危険とも言える。絶望的な汚損を招来する恐れがある。「塗装」の国かつ「無家具文化」だった国、日本では、シェラックの良さ、美しさがほとんど理解されない。テーブルトップをシェラックで仕上げるなど、使い手がよほど家具を愛する人でないと、無理。日本では、家具は、「耐久消耗品」という税務署用語で定義されるアイテム以外の何ものでもないのである。なお、この場面、目の前にシェラックを入れたビンがあるのだろう。また、この部分では、リビングルームでインタビューしているようだ。)

F : ラッカーはお使いになったことがありますか？

K : ない。学校では使う学生もいた。時々ラッカーを使う者もいたようだが、たいてい失敗していた。ええっとね、昔はね、ほとんどポリッシュだったんだ。

(㊦ **lacquer** の lac は、**shellac** の lac と同じ言葉。シェラックの元になる分泌物を出すカイガラムシの名前。語源はペルシャ語ないしアラビア語であるらしい。クレノフが「ラッカー」と言う場合、狭義のニトロセルローズラッカーを指しているのではなく、それも含め、その他の合成樹脂塗料ぜんぶを指す乱暴な呼び方。ラッカーにしろ、アルキドにしろ、ウレタン〈いろいろあるが〉にしろ、アクリルにしろ、ポリエステルにしろ、すべて「ラッカー」なのである。クレノフには、そんな違いはまるで分からない。旧人類なのである。たぶんフィッツジェラルドの知識も同様のレベルだろう。この二人に塗装の突っ込んだ話は期待できない。この百年、高分子化学の進展によって、塗料や接着剤の世界も爆発的に拡大した。すべての塗料を熟知している人間など、この世に一人もいない。つまり、訳の分からない迷宮のような世界なのである。しかし、木材塗装用に、漆がなくなると同様に、旧来のワックス、シェラック、オイルなどがなくなることはあり得ない。捨て難い性能と味があるからだ。ある意味家具作りは、というより工芸全般が、古代人がやっていたことと大差ない分野であるかもしれない。食える方が不思議なのである。楽天的な人間〈ある種の馬鹿〉でないと続けられない。)

F : そうですね。金物はどこで入手なさるのですか？ 取っ手や蝶番など、金物をご自分で作ることもあるのですか？

K : ああ、それはない。初めはスウェーデンから小さな蝶番とかいろいろ持ってきたんだ。今で

はアメリカでも作ってるよ。ブルーソー（ブルーソー精密金物）が蝶番を作っているけどね、いまいち冴えない蝶番なんだ。彼らにも言ったよ。「扉をキャビネット本体に吊っている最中に、（まともな蝶番の情報を求めて？）新聞読まなきゃなんないような羽目には陥りたくないよ。あのワッシャーもっと薄くしろ」って。でもお構いなさだ。彼らが言うには、「私どもは一万個単位で製造しております。お宅様のおっしゃることに耳を傾けている暇はございません、ご老人」てなもんだ。そんならいいよ。すばらしい蝶番を作るやつを他に見つけたもんね」

F： その蝶番は、商業ベースの生産ですか？

K： ふんん？

F： その蝶番は、簡単に手に入るものなんですか？

K： そうだよ。でも彼はたくさんは作らない。工場じゃないから。

(㊦ **Brusso** アメリカのキャビネットタリー用真鍮金物メーカー。アメリカの家具作り木工家なら誰でも知っている。日本でも通信販売で、輸入できる。クレノフはピボット蝶番（ナイフヒンジ）を使う。スウェーデン製とブルーソーを比べると、確かにスウェーデン製の方がずっと精度が高い。もちろんブルーソーも使えるのだが、ワッシャーの問題以外にも、製造誤差が気になる場合がある。一般論だが、アメリカの工業製品は、精密さを要求される分野では大雑把なものが多い。その代わり、頑丈さを要求される分野では、世界のトップクラスである。さすが超軍事大国。スペースシャトルなども、世界最強の飛行物体であろう。では、日本はどうかというと、真鍮平蝶番では、世界のどこに持って行っても恥ずかしくないものがある。たとえば、大阪の**網島製作所**（TTS）の製品などである。同社の家具用蝶番はレベルが高い。ただし、平蝶番は、ということである。ところが、ピボット蝶番に関しては、まともな日本製は見たことがない。優れていても、大きな建築金物としてしか存在しない。これも、家具作りの歴史の浅さゆえ、また、引き戸文化の国でもあったゆえ、仕方のないことではあるが。もし技術力を持っている日本の中小企業が本気で製造すれば、世界中から引き合いの来るレベルの物を作り出せるであろう。ただしハイコストにもなるかもしれないが。なお、ピボット蝶番なら自作も可能だが、精度良く作ろうとすれば、やはり最低限の工作機械が欲しくなる。)

F： あなたはいろいろな道具を自作することにお触れになっています。道具を作ることはお好きなんですか？

K： んんと、いいや。私は、見て触れば、良い小刀が分かるよ。どう手に収まるか、それを使って自分にどんなことができるか、ってことがね。でもね、何年もかかって私は、何本かのとても良い鑿や日本の鋸を集めてきてもいるんだ。それと——。

F： なぜ日本の鋸が好きなのですか？ 西洋の鋸よりも、日本の鋸の方がお好きですか？

K： **ジョン・メイクピース**のところにいた時、彼らは通常のイギリス製の鋸を使っていた。押すやつだ。

F： はい。

K： でも私は日本製が好きなんだ。

F： 引いて使うのが——。

K： 一時期はそうじゃなかったんだ。でも、二十年前からだんだん好きになっていったんだ。正しく使えば、日本製は非常に精度よく切れる。

(㊦ 正確には四十年ぐらい前からのはずである。)

F： **ジョン・メイクピース**の学校（**スクール・フォー・クラフツメン・イン・ウッド**（後年パーナム・カレッジとして知られる）ドーセット、イギリス）でもお教えになったのですか？

K: 2週間ただけだよ。3週間だったか。良く覚えていない。そう、犬がいてさ、あの隅っこからあのドアくらいまでの大きさだったんだよ。——[ロシアン・ウルフハウンド](#)だった。工房に——彼自身の工房に、ポニーテールの男がいてね。たぶん今もいると思うけど、こいつがずば抜けたキャビネットメーカーだったんだ。彼は、あの椅子、銀の糸を織り込んだ(?)椅子を作ったんだよ。でも椅子の形をね——20年近く前に訪ねた時にちょうど、パーティクルボードの型とハンドクランプだけで、あの椅子の形を作っていたんだ。でも、彼らがやることは、連続したベニアの一束を丸ごと買ってさ、——薄いベニアだ——コマmercial・ベニア(突き板)。で、そいつを一定の厚さに重ね貼りすることだったんだ。望むとおりどんなふうにも曲げられるようにね。

F: 分かります。

K: だからそれは、多目的の無垢材のように見えるんだけど、無垢材じゃなかったんだ。非常に薄い層の集積だった。層が薄いほど、シャープな曲線が作れる。つまりその、これっくらいの薄さだと、どんなものでも作れちゃうんだよ。

(㊦ [John Makepeace's school](#) (The School for Craftsmen in Wood, later known as [Parnham College](#), in Dorset, England) 学校名はパーンハム・カレッジかもしれない。

[John Makepeace](#) 1939年～ イギリスの木工家にしてデザイナー。曲線を多用した椅子で有名。大英帝国勲章を授与されたことでも知られる。この勲章は五つのランクがあるのだそうで、メイクピースが受けたのは、下から二番目のランク。同じランクの叙勲者に[ジミー・ペイジ](#)(ロックギタリスト)や[デビッド・ベッカム](#)(サッカー選手)がいる。[ビートルズ](#)がピークの頃に授与されたのは、一番下のランクだったらしい。したがって、メイクピースはイギリスで、非常にハイソでセレブな人物と思われる。日本人も大会社の偉いさんたちがたくさんもらっている。要するに大金持ちになって社会的影響力を持った人間を、国家権力の支配下に取り込んでおくためのばら撒き勲章。旧帝国主義列強の国家にはたいていこういう叙勲制度が残っていて、日本の制度もそれを真似たもの。悪しき時代の遺物で税金の無駄遣い。文化勲章も似たようなもの。プライベートなノーベル賞ですら胡散臭い。理系の部門には意味もあるのかもしれないが、平和賞や文学賞、経済学賞になると、賞の存在そのものに疑問を覚えてしまう。なお、くだらないビデオへのリンクは適当に切り上げて下さい。)

F: 彼の仕事がお好きですか?

K: 私は、意見が言えるほどには十分見ていないんだ。ただ私は、椅子には印象付けられたよ。あの独特の玉座のような椅子は感じが良いと思えたね。でも、彼のやった仕事のほとんど多くは、企業向けのものだったよ。——大当たりの一流ビジネスさ。だから親しみを持てるようなものではなかった。つまりね、展示作品なんだよ。——10フィート(3メートル)のテーブルに10脚の椅子とか全部がね。

それから、彼はあの実験的な場所もやってた。フック・パークと呼ばれていた。そこはとても珍しかった。コンピューター化されたシェーパーやいろいろなもののサーカスみたいだったよ。似つかわしい雰囲気とは思えなかったね。

(㊦ [Hooke Park](#) 主に建築を学ぶために作られた、森林の中にある教育施設らしい。家具っぽいものを作っている工房の様子を垣間見られる映像は、まともなのはこれしかなかったの、参考までに一応載せておくが、それほど面白いものでもないの、ご覧になるならコマ送りされたし。けっこう長い。

[AA Inter Unit 8-Politics of Fabrication-Workshop Hooke Park](#)

computerized shapers NCルーターのことだろう。ハンディー・ルーターやトリマーから、面取り盤、ルータ

ー・マシン、多軸式モルダーに至るまで、大小の違いはあっても、シェーパーの一種。曲線などの成形加工や面取り加工に使う。大なり小なり、現代の我々には欲しくなる電動工具ないしは機械ではある。ふつう高速回転で使うので、不快にして危険な機械でもある。大型のものほど、コンピューター化され、量産現場向けになる。というより、これがないと効率的な量産はできない。ほんとうに大きい NC ルーターには、戦艦大和みたいなものもある。工房というパーソナルな雰囲気はなくなる。もちろん個人の木工家にそんなものは要らない。むしろ小型の単純なものほど役に立つ。量産でもしない限り、ハンディー・ルーター、トリマーだけで十分事足りる。)

F : あなたは、コンピューター制御——つまりコンピューター・デザインやコンピューター制御の機械化は、家具作りの分野にほんとうに悪影響を与えているように感じるとおっしゃっていました。そのことについてのお考えをお聞かせ下さい。

K : そうねえ。コンピューター以前に、シェーパーとテンプレート（成形加工用の型）の技術を最初に完成させたのは、デンマーク人だったよ。[\(ハンス・\) ウェグナー](#)やそういった人たちだ。私は昔デンマークで小さな個展をしたことがある。——コペンハーゲンでね。それで、ウェグナーやそういった人たちと一緒に食事をする榮譽あづかに与ったんだ。それから彼の工房を訪ね、彼らにどんなことができるのかを見たんだ。——彼らには、彼の椅子の一つをデザインし、本組みの準備ができるようになるまでのすべてをシェーパーで加工することができたよ。本組みし、ちょっとサンディングし、ラッカーをスプレー塗装する。それがウェグナー・チェアだったんだよ。しかしだよ、シェーパーの潜在能力をほんとうに発見した最初の人たちは、彼らだったんだ。そして、ほら、後になって、それがコンピューター化されていったりした訳だ。でも、初めの頃はテンプレートだけだったんだよ。

F : はい。では、コンピューター化すると、何が失われるとお思いになりますか？

K : も一度言って？

F : 何が失われますか？

K : うん、それはいい質問だ。何が失われるか？ 近しさ（の感覚）だ。もちろん。道具の存在もだ。さらに他のいろいろ必要なものの存在もだ。本来そういう必要なものは、すべてが一つになるものなんだよ。ある地点に至るまでの間にね。その地点に至ると、人が魂と技を全身全霊で投入して作ったものなのか、あるいは単に作られただけのものなのかを見極めるのが難しくなる。それらは共存してしまう。見極めるのは、ほんとうに難しい。繊細なものを商業的に作ることもできるからだ。ほとんどの人はそんなことやってないけどね。彼らは（生）ごみを作っているだけだ。しかし、非常に洗練されたものを商業的に作るということは、一方では可能でもあるということなんだ。

F : あなたは、ご自分の工房で一つのキャビネットを作る時に、キャビネットが、わずかな、優しい、ほとんど感知不能なくらいの曲線を持つようになると描写していらっしゃいますね。

K : そう、今あなたは重要な地点に辿り着こうとしているね。もし オブジェクト（対象物／作品のこと）の中に様々な相違／多様性が生じるなら、ほら、手と目の存在は、もっともっと重要な意味を持ってくるんだよ。だから、目の前に、あの小さな、ちっぽけな形を作り出そうなんてことは、商業的に見ればおそらく馬鹿げたことなんだろうよ。しかしだよ、それでも私にとっては、まったく馬鹿げたことなんかじゃないんだ。

Ⓒ Hans Wegner 1914～2007 言わずと知れた超有名な、デンマークの椅子のデザイナー。彼の椅子が、すでに六十年前に現代インダストリアル・デザインの一つの頂点を極めた作例であったことは、誰も疑わない。非常に高

度に優れた工業製品だったのである。優れたインダストリアル・デザインは、量産されてこそ意味を持つ。というより、量産されなければ、意味がない。いわゆるデザインとは、そういうものである。しかし、そういうものを作ることが、個人の木工家・工芸家が目指すべき道なのかは、疑問である。なぜなら、まったく違う道だからである。これは、デザイナー・工場経営者が目指すべき道なのである。デザイナー・工場経営者はそれだけで、個人の木工家・工芸家よりもはるかに社会的な存在意義を持っているのである。堂々と、自分はデザイナーだ、工場経営者だ、と名乗れば良いことである。工芸家ぶる必要などまったくない。逆に、個人の木工家・工芸家は、自分の立ち位置をもっと明確に自覚する必要があるだろう。まったく違うことができるのだから。以下は、**The Chair** の製作工程の映像。

The chair de Hans Wegner

これを見て、個人工房でウェグナーの椅子を手本にしたいと思うだろうか？ 個人的には、タンニン鞣しの革が簡単に入手できる環境はうらやましいと思うが、分業化された個々の作業には、量産工場の生産労働の価値しか生じない。ウェグナーの椅子とクレノフのキャビネットを同時に肯定的に評価するのは二律背反である。

the presence of tools 道具の存在、**the presence of the hand and eye** 手と目の存在、**presence** は、**existence** と違って、文語的には本来、何か目には見えないもの、何か霊的なものの存在を指す。手と目そして道具は、言い換えれば、肉体と肉体の延長物は、作り手の心と不即不離で結び付いているのである。)

F : 作り始めの段階で、製作用に図面はお引きになりましたか？

K : いいやぜんぜん。前にも言ったように、私は落書きをし、それから自分自身の尺度（基準？）を作った。しかし多くの作業は、小さなスケッチと、直に制作に向かうことと、作ることの組み合わせだったんだよ。

(Ⓢ **my own scale** 具体的に何のことなのか不明。モックアップなどのことか？ いずれにしても、具体的な寸法を決断する作業は必要になる。)

F : それでは、あの（作品の）^{フォーム}形は、まさに最初からいきなり作ったのですか？ 私はこれまで多くの工芸家と話をしてきました。中には、詳細な図面を引くことから始める人もいましたが。

K : あのね、学校にいた頃、カールの（デザインした）物を作る時は、いつも図面から出発したし、図面は正確でなければならなかった。図面に不備があってはならなかった。あのテーブルの図面を準備すれば、そこで初めて作ることになり、その作品は見てもらうことにもなったんだよね。

F : では、学校を出た後、かなり早い段階から、そういうやり方からは遠ざかったんですか？

K : あのね。私は、デザインだとか、図面を引いたものを自分が作るとか、そういうやり方にはまるで依存しなかったんだよ。

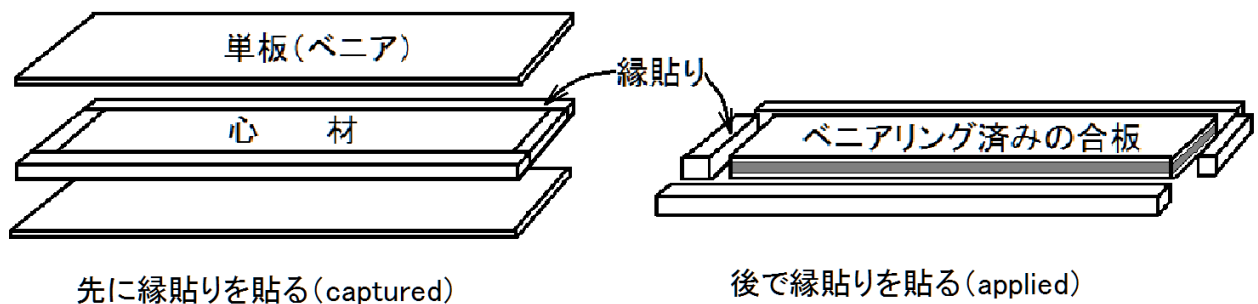
F : それでは、先ほど工房で、ご自分が物のプロポーショナルをどう決めるかということについてご説明して下さいました。あれをもう一度繰り返していただけないでしょうか？

K : ええっとだね。どうも私たちはヤナギにもう一度戻らなければならないようだ。あの箱を見る時の感じ方にね。心の中でこんなふうに思う訳だよ。いいかい。もしあの木材で、あの色だったとしたら、自分の求めるプロポーショナルにかなり近づくことになるだろう、と。私は両面をベニア貼りする時はたいがい、ベニアを張る前に、（芯材の四方を）縁貼りするか、あるいは、（芯材の両面をベニア貼りした）後に（四方を）縁貼りする。そうした方が、後の作業が楽になる。——出来上がった板は、もはや合板には見えない。——そうしておくで、後で少し端切りするゆとりも出てくる。もし端切りする必要があり、それが狭い縁貼りの幅の範囲内であれば。

だから最後までずっと、端切りするわずかな切り代^{マージン}が残ることになる。言っておくけど、五ミリというのがどれほど大きな意味を持つのか、驚くほどなんだよ。いいかい。理想的な寸法というものがある。でも、まだその寸法に近づけていないのなら、こっちを少し、あっちを少し端削りすれば、ぴたっと理想の寸法に決めることができるんだ。

㊤ 作品全体にしろ、部材にしろ、プロポーションの決め方自体にとくにルールなどない。作り手の感覚に任されていることである。クレノフにはクレノフ独自の感覚がある、というそれだけの話だ。その感覚を説明しろと言われても、説明などできない。クレノフが言いたいのは、プロポーションの決め方は、木材の種類や材質によって、自ずと違ってくるという、もう一つ次元の違う問題なのである。同じ箱を作るにしても、カエデとナラとマツでは、プロポーションが違ってくるのが自然だということである。残念ながら、ここでは説明不足である。二冊目の『ファイン・アート』に詳しい。

後半は、ベニアリング〈合板構造〉の話にテーマがずれてしまっている。一度経験があれば、ここで説明しようとしているのが、非常に単純な事実であることが分かる。未経験だと、分かりにくいかもしれない。図示すると、次の二通りがあるということである。



この両者を併用すれば、さらに信頼度の高いベニアリングができる。芯材には市販の合板を用いることも可能だが、自作すると、さらに良いものができる。合板イコール安物なのではない。木材の選び方と作り方の問題である。ただし、クレノフ流のベニアリングは大型の作品には向かない。無理が生じる。なお、ここで削る話が出てくるため、フィッツジェラルドは、中途半端なまま、次にスクレーパーや鉋の話に移ってしまう。))

F : それと、硬い木材以外では、普通の場合スクレーパーがまるで好きになれないとおっしゃってましたね。

K : ええっと、嫌いじゃないよ。

F : スクレーパーのことです。スクレーパー。

K : ああ、だから、あの時私は、ある種非常に硬い木材の場合、スクレーパーは優れていると言ったんであって、それは、刃を付けるのがどれだけ上手いかでも違ってくるということなんだよ。それで――。

F : 自動鉋盤 (を通した後) で?

K : そう。

㊤ F: With the planer? K: Yes. この二行のやり取り、両者が何を意図しているのか、正確には分からない。もしかしたら、双方に誤解が生じているかもしれない。))

F : それから、あそこで (工房で?) 鉋をいくつかお作りになっているのに気がきました。あれは、ローズウッドでできているのですか?

K: いや、違う。ほんとうに硬いものだけが長く持つんだ。ローズウッドは、実のところ硬くない。消耗にはあまり耐えられないんだ。他の木材の方が粘るんだ。ほら、長く持つってことだよ。だから、粘ってくれることの方が、ココボロのような美しい匏であることよりもっと重要なんだ。ココボロは消耗が結構速いよ。

F: お作りになった作品の中で最もやり甲斐チヤレシイのあった作品についていくつかお話しいただけますか？

K: 何について？

F: 最もやり甲斐プロジェクトのあった作品についてです。お作りになったものの中で、どんなものがいちばん難しかったですか？ あるいは、いちばんやり甲斐がありましたか？

K: 分かんないよ。

F: あるいは、最もご自慢できるものでもよろしいですが。

K: ああ、あのね、恥ずかしく感じるようなものや、決まり悪く感じるようなものは、一度も完成できなかったよ。だからそのことで、内心ただ控えめな満足感を十分感じてはいるけどね。グラフィック・アーティストだって、彼なり彼女なりが何か描いて、気に入らなければ、破り取って捨てて、初めからやり直すだろ。彼らだって、自分がハッピーになれないものを取っておいたり、売ったりはしないだろ。

F: ああ、どんなものが、お作りになったものの中でどんなものが、お好きな作品かお教え願えますか？

K: そうねえ、本のどれかに、本体が表に出ていない（ディテールだけ写っている？）ショーケース・キャビネットが載っているけど、あれはアジア産の木材でできてるんだ。あれは好きなものの一つだよ。この、この小さな工房でもいくつか作ってきたけど、それは好きだよ。オーストラリアの人に作ったキャビネット、それは好きだよ。ブライアン・ニューウェルが盗んだ（？）キャビネットも非常に良かったよ。だからねえ、私は作ってない物には口出ししないよ。

あのねえ、私が好きだってことがさ、人に支配的な先入観を与えるとまずいんだよ。つまり、もし私が好きなものならば、誰でも好きにならなければならないというようなことがあっちゃ、まずいんだよ。だから、いいかい、気を付けてくれよな。だがな、誰かが工房に入ってきて、明かりをつけて、こう言ったとする。「ワオ、素敵だ！」と。それで十分なんだよ。とくにそれがふさわしい人だったらね。

F: あなたがお作りになったものが好きになれないという人は、今までいましたか？

K: 知らねえよ、そんなこと。そういうことについては、皆控えめだったってことなんだろうよ。聞いたことねえんだから。（笑い）

F: 私には皆が好きにならないということなど想像できませんが。私は、自分がある意味この辺りを少し飛び回っている（何度も同じようなことを尋ねている）だけだということは分かっているのですが、皆が、1950年代に溯って、アシロマ・コンファレンス（パシフィック・グローブ、カリフォルニア）のことで（？）大騒ぎしているのはご存知ですね。

K: そういうことはご遠慮申し上げたいところだ。（ファーニチャー・）ソサエティーがあの賞をくれた時、私は行かなかった。アシスタントの一人を使いに行って、彼がそれを受け取った。

で、それは、鉋を型にはめる最も醜い芸術家の試みだったよ。木材の塊りを取って、ああいいう形に切って、こっち側に真鍮のプレートを貼って、あっち側にも真鍮のプレートを貼って、刻印が押しあつた。私はそれをゴミ箱に捨てたんだけど、誰かがゴミ箱の中から拾って、まだどっかにあるんだと思うよ。知らねえけど。でもとにかく、私は思ったよ。嗚呼 (God)、もしこれが彼らの望むやり方なんであるなら、天よ、救いたまえ、ってね。

(㊦ [Asilomar Conference Ground](#) (Pacific Grove, California) これもかなり話がややこしい。アシロマというのは、サンフランシスコの南 100 km ほどのモンテレー半島という小さな半島の先端にある、パシフィック・グロブ市の一地域名だそうである。発音は、アシルマーと聞こえる。アシロマ・コンファレンス・グラウンドは、そこにある保養施設のような所で、大きな会議やキャンプなどに利用されるらしい。元々YWCAの施設で、土地と建物は、(悪徳)新聞王にして大富豪のウィリアム・ランドルフ・ハーストの家系から寄贈された広大なものらしい。そして、[Julia Morgan](#) 1872~1957 という、かなり伝説的な女性建築家があったのだそうで、生涯のうちにカリフォルニアとハワイに 800 軒近い建造物を立てており、アシロマ・コンファレンスにも 16 軒の施設を建て、そのうち 13 軒が残っており、現在も使われている。モーガンも女性の社会進出の歴史を切り拓いてきた人物だが、1950 年を過ぎた頃、自分の事務所を閉鎖して引退してしまう。そのため、歴史に埋もれて、彼女の建築に関する記録が曖昧なままになっていたらしい。その後、彼女の業績が見直され、アシロマ・コンファレンスが 1987 年に国定歴史建造物 **National Historical Landmark** に指定され、さらに 2008 年にモーガン自身も、カリフォルニア名誉の殿堂 **California Hall of Fame** 入りを果たしている。当時の知事シュウォルツネッガーによって。(この殿堂の創設は 2006 年と新しい。) おそらくだが、本インタビューが行われた 2004 年時点で、北カリフォルニアでは、モーガンの顕彰が世間の話題に上っていたのではないかと推察される。フィッツジェラルドとクレノフのやり取りは、受賞歴の話になっており、フィッツジェラルドはクレノフの業績も、カリフォルニア州辺りから何らかの顕彰があつて然るべきぐらいに考えていたのかもしれない。

2001 年のことだったと思われるが、サム・マルーフ、アート・カーペンター、ウェンデル・キャッスル、テージ・ブリッドとともに、クレノフも **Furniture Society** から長年の功績に対して賞を受けたいらしい。この一節は、そのことについての話であることは間違いない。よほど腹に据えかねたのだろう。とくにキャッスルと同列に扱われたことが、未確認だが、これがクレノフによる周辺スタッフ攻撃と反抗的言動の発端となった可能性がある。翌年、彼は引退する。『ノートブック』翻訳出版の件で連絡を取ったのは、さらにその翌年だったので、完全に臍を曲げた後のことだった。手紙の返事すらえらく遅れ、途中スタッフ宛に催促の手紙を出したりもした。このインタビューは、またさらにその翌年である。

因みに、**Furniture Society** が催す賞 **the Award of Distinction** は、どんな人物が受賞しているかがそのホームページ上で知ることができる。この賞の創設も 2001 年と新しい。どの程度意味があるのか分からぬが、[The Furniture Society, the Award of Distinction](#) 必要悪か?)

F : ほんとうに心に残るような賞をお受けになったことはありますか? どんなふうに認められることが最も大切な思い出となりますか?

K : そうだねえ、もう十二年以上前のことだったと思うが、イギリスから電話があつて、こんなふうに言ってきたんだ。「もし航空運賃をお出しただければ、あなたにメダルを差し上げたいと考えているのですが」ってね。で、私は英国人以外で初めてウィリアム・モリス賞をもらうことになったんだ。だからイギリスへ行き、楽しく過ごし、賞ももらったよ。あつちに、工房に置いてあるよ。そいつは意味があつたと思うよ。

F : それはどういう組織だったのでしょうか？

K : ブリティッシュ・クラフト・ギルドだったかな。そうだよ。うん。

F : [ブリティッシュ・クラフツ・カウンスル](#)のはずです。

K : そうか。誰だったか、大臣みたいな人がいて、名前思い出せない。なんだかとても偉そうな人が自らメダルを授与してくれたよ。面白かったよ。もちろん、彼らのために歌って踊ったよ。

(㊦ この受賞は1992年のことらしい。日本がバブル期の頃のことだから、イギリスは経済的に落ち込んでいたと考えられる。航空運賃も通常なら、授与する側が負担するものだろう。この賞も蹴ってしまえば、筋が通せただろうにと思える。)

F : さきほどニュージーランドをご旅行なさったとおっしゃっていましたが、そこではどんなことをなさったのですか？

K : ああ、招待してくれたんだ、はるばるあそこまで。何ヶ所かで小さなワークショップ活動をしたよ。北島でも、南島でもね。

F : ペンランド (ペンランド・スクール・オブ・クラフツ、ペンランド、ノースカロライナ) やアローモント (アローモント・スクール・オブ・アーツ・アンド・クラフツ、ガトリンバーグ、テネシー) などの学校でお教えになったことはありますか？

K : ないよ。アスペンには何度か行った。

F : アンダーソン・ランチ (アンダーソン・ランチ・アーツ・センター、スノーマス・ビレッジ、コロラド) へ？

K : ペンランドやヘイスタック (ヘイスタック・マウンテン・スクール・オブ・クラフツ、ディア島、メイン) なんかに行ってない。

F : アンダーソン・ランチには？

K : うん、三回ぐらい行ったよ。

F : あそこの学習課程をどう思われますか？

K : ああ、軽くざっとやっただけだ。楽しかったよ。

F : ということは、あまり本格的ではないと？

K : そうだ。つまり、期間中はアルファベットを習っているようなもんだ。でも、スペリングやグラマーとか、他のことはまるで習う時間がない。でも、アルファベットは身に着くけどね。

(㊦ [Penland School of Crafts, Penland, North Carolina](#) / [Arrowmont School of Arts and Crafts, Gatlinburg, Tennessee](#) / [Anderson Ranch Arts Center, Snowmass Village, Colorado](#) / [Haystack Mountain School of Crafts, Deer Isle, Maine](#) このうち、滞米中に名前を何度か聞いたのは、**Anderson Ranch** だけ。**Aspen** というスキーリゾートの町にある。**Denver** から南西に二百キロぐらい、ロッキー山脈を分け入ったところ。**Snowmass** は四千メートル級の山。

以上、参考までにホームページへのリンクだけしておきたい。アメリカで工芸を学べる場は、もっと小さい個人レベルのものを含めると、星の数ほどある。もちろん玉石混淆の形で。日本の比ではない。これは、ある意味羨ましい。社会全体の理解度が違う。とくに家具作りの場合、これから自分の工房を持ちたいと考えている若い人は、日本よりもアメリカで独立した方が有利なことがたくさんある。やる気さえあれば。ただし、アメリカという超巨大な帝国はすでに崩壊の途上にある。この世にユートピアは存在しない。属国日本の崩壊の方が早いかもしれないが。)

F : 自分の技をほんとうに身につけるのに、どれくらいの期間が必要とお思いになりますか？ 人によって違うのでしょうか？

K： ええとね、進歩というものはゆっくりとしたものなんだよ。道具の一般的使用法、木材の種類、機械の安全な使用法といったこと以外は、進歩すると言えるかどうか分からない。——ほら、基礎的なこと以外の分野ではね。プロポーションや線について非常に敏感な直感やセンスを持っている人もいれば、まったく持てずに終わる人もいる。学生として二十年間ずっとそういう感覚を持ち続ける場合もあれば、いまだにそうなれない場合もある。不幸なことに、あの学校に残っているやつ（単数形、アンダーソン・ランチのやつ？）にはまるで才能がないとしか言えないね。

でもとにかく、そういう才能が持てるようになるとは思えない。たとえば、ニューヨークにいた時、ホテルの部屋に戻ると、[\(アルトゥール・\) ルービンシュタイン](#)の生誕八十年記念コンサートをやっていた。(テレビで?) ——カーネギー・ホールのを丸まる全部ね。で、幕間でインタビューがあつてね、誰かが彼に現代の学生のことを尋ねていた。——当時の学生についてね。ルービンシュタインはこう言っていた。「ああ、何というテクニシャンたちだろう。何という技量。ああ、私は時々彼らの一人を捕まえて尋ねるんです。いつ音楽を作るの? と」ってね。

F： (笑い) そうですね。ということは、それは実際のところ直感的な営みなんだとお考えですか?

K： それは、人が内に備えた生まれつきのものなんだよ。おそらく、人が非常に音楽的であっても、同時に優れた数学者でもあり得るといことなんだよ。その両方の才能を持っている若い男がいてね、彼についてのとても悲しい物語を誰か作家が書いていたけどね。とにかくそれで、——。

F： あなたは言わばご自分の遺伝子から、独特の天賦の才を授かっているとお思いになりますか?

K： そうだねえ。実際のところよく分からないよ。ただ、私が非常に芸術や文学を好む、高度な教育を受けた一族の出であることは確かで、母親は毎年冬に、[\(セルゲイ・\) ディアギレフ](#)や[サラ・ベルナール](#)を見にパリに行かされていて、着る物も [\(ココ・\) シャネル](#)で眺えていたらしい。シャネルってえのは、まるで市場の銘柄ではなくて、ドアにはまだ名前もない良き時代のことだったらしく、誰であろうと、服を作ってくれたんだけどね。

だから私はそういうことに感化は受けたけど、さらに別の土着の文化の特権をもらったんだ。——土着の環境のね。それは、洗練されたものが作られるというのではなくて、——どう言えばよいか、オーラに満ちた丸ごとの存在とでも呼べるようなものだったんだよね。直接性や率直さの中に、物の本質と物を使うことの強い結びつきの中に、身を浸すことだったんだ。いいかい、それはだな、見て美しいだけじゃなかったんだ。それはな、手に持ち、使うことに手応えがあったんだ。それから私は、——私は、極めて物事の根本原理に思いをめぐらす人間なんだよね。私は、伝説の中で育ったんだ。——輪廻による生まれ変わりを信じる伝説の中でね。クズリ(アナグマの一種)はとても賢く、熊はとても強く、狐はとても狡猾で、といったような、——すばらしい物語の中でね。だから私は、過剰に説明されるべきではない物事に対して非常に敏感だ。私たちは、分析することによって、そして科学的に説明することによって、多くの意味を破壊しているんだよ。ほんとうは、その価値があるままにそっとしておくべきなのにね。ほら、オーストラリアの[アボリジニ](#)とか、そういう種族の人たちがそうしているようにね。

前ね、[ドリームタイム](#)『夢の時』というすばらしい子供の本があったんだ。——子供向けのオーストラリアの

本だった。誰かに貸したら、帰って来なくなっちゃってさ。でもね、好きになれないんだよね。いわゆる伝統的な踊りをさ、[ナイキ](#)のスウェット・スーツやその手のシューズでだよ、ジャングルみたいな所でさ、古代の踊りを踊るってえことがさ。

F： そうですね。

K： それから、アラスカでも見たよ。ほら、スクーターとか、スノーモービルとか、ラジオとか、テレビだとか——全部ね。で、それはそれでいいんだよ。しかしだよ、それが本物だと言い張るのはよくない。本物なんかじゃないんだ。むかつく見せかけだね。純正さは失われているんであって、何かそれを補うものがあるだけなんだ。元のままであり得るなんてことはまるでないんだ。忘れた方がましさ。

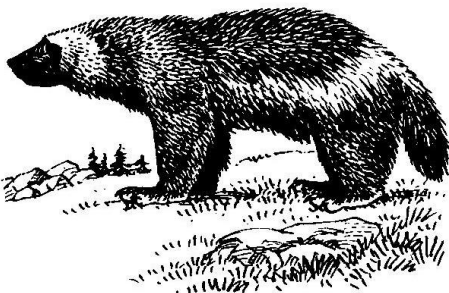
㊦ Arthur Rubinstein 1887 (ポーランド) ~1982 (スイス)。二十世紀を代表するピアニストの一人。80歳のバースデイ・コンサートだとすれば、1967年のことだ。クレノフは、70年代に入る少し前、40代後半から、スウェーデンとアメリカを行き来し始めていたことになる。ルービンシュタインは、20世紀初頭、10代の頃からヨーロッパで活躍する技巧派の天才だった。ところが四十を過ぎてから活動を中止し、内省を深める時期を過ごし、結婚もする。そして、表現に深みが出る。後年彼は、「私の人生は、50歳から始まった」と語るようになる。生まれ変わったのである。

Sergei Pavlovich Diaghilev 1872~1929 ロシアバレエ団の主催者、プロデューサー。男性舞踊家を中心に据えるなどバレエを革新し、様々な才能を動員し、総合芸術としての現代バレエを確立した人。

Sarah Henriette Bernhardt 1844~1923 フランスの女優。母親は高級娼婦。私生子として生まれる。自身も男性遍歴には事欠かなかった。美声で名声を博したらしい。晩年病で片足を切断後も舞台上に立った。愛国心が強く、第一次大戦中は片足でも前線を慰問。国葬されたそうである。

Gabrielle "Co Co" Chanel 1882~1971 フランスの女性服飾デザイナー・香水製造業者。

ベル エタージュ ベル エボック
bel etage たぶん **Belle Époque** のことではないかと思われる。「美しき時代」(1871~1914)。普仏戦争(プロイセン対フランスの戦争、パリ・コミュン、フランスの敗北、ドイツ帝国の成立の時代)以後、第一次世界大戦までの間の、ヨーロッパが比較的安定して、芸術、文学、工芸などが発展した一時期を文化史的に回顧して、こう呼ぶことがある。時期的には、ほぼ日本の明治時代に相当する。ヨーロッパ中央から見れば、辺境の広大な後進地であったロシアの近代は、フランスを手本とし、文化的にはフランスかぶれのところがあったらしい。とくに十八世紀。ロシアの民族性が爆発的に高まり、アイデンティティーを確立してゆくのは、19世紀初頭ナポレオンとの戦争以後。クレノフの母親は、そういう19世紀的ロシアの伝統を引きずる貴族社会に生まれ育った。クレノフ自身は、母親と違って、正規の教育はまともに受けていないが、母親の血筋なのか、芸術や文学を人並み以上に好んだ。それが、この一節でも分かる。ところが、自分のキャビネットメイキングを芸術視されることを極端に嫌った。ほとんど木材による表現行為であるにも拘わらず。



昔はギリヤーク語と呼ばれたらしい。

wolverine クズリ。アナグマの一種。体長 80 センチ、尾長 15 センチぐらい。イタチ科だが、はるかに大きい。爪も強大で、凶暴。木に登って待ち伏せし、下を通るトナカイに襲いかかって、倒すらしい。こういのは、日本にはいないと思う。しかし「クズリ」という呼び名は日本語か？ 学名は、**Gulo gulo** となっている。いずれにしても怪しい名前だ。挿絵は、平凡社『世界大百科事典』より拝借。

「クズリ」はアムール川下流域のニブフ族のニブフ語だそうである。

クレノフの最後の回答中、アラスカの話は、幼少時代のものではなく、明らかに新しい時代のもの。)

F : そういうお考えを、少なくともあなたの学生たちの何人かに伝え渡すことができたと思いませんか？

K : ああ、もちろん。水曜日にね。——皆、水曜日が好きだったよ。私はただとりとめもなく話したからね。あらゆることをね。何でも話したんだ。結構しばしば、音楽だったり、文学だったり。[エグジュペリ \(アントワーヌ・ド・サンテグジュペリ\)](#) の『風と砂と星と』からも読んで聞かせたりしたよ。ほら、あの驚くほどすばらしい本だよ。それから [\(ジョセフ・\) コンラッド](#) もね。物語を話して、ジョークを言い合ったりしたもんさ。皆、楽しかったよ。楽しかった。

(㊤ Antoine de Saint-Exupéri 『おぼえがき』に書いたので省略。小説の原題は、“Terre des Hommes”。

参考：『人間の土地』堀口大學訳 新潮文庫。 Joseph Conrad 同、省略。昔『ロード・ジム』という映画が、ピーター・オトゥール主演であった。これは原作がコンラッドの代表作。20 年前のことなので、水曜日だったかどうかは思い出せないけれども、毎週そういう時間があつた。完全には理解できた訳ではなかったが、家具作りとは無関係に面白かつた。)

F : どんなふうにお教えになったのか、その特徴をお話し願えますか？ 教えることについての哲学は？ カール・マルクスにも大きく影響されているようにも思えるのですが。

K : いいや、違う。彼はそんなふうにはロマンチックではなかつた。それに彼はジョークを言わなかつた。いや、まったく違う世界だったんだ。でも、どうでもいいことだけど。私は、彼らが特定の物事を少しでも良く見ることができるよう、そしてそれに対して敬意を払えるように手助けするのが楽しかつた。その二つが一つになれば、ユーモアのある敬意を持てるようになるかもしれない、と。分かんないけど。

そういうことなんだよ。私は、[アメリカズ・カップ](#) のヨットレースが開催されていることについても話をしたよ。あの帆をよく見てごらん。あのマストと帆の形をよく見てごらん。ヘリ公が、ほら、上空からヨットに接近して、ホバリング状態で追いかけて、写真を撮る。すると、帆は完全に飛行機の翼と同じような形になっている。ってね。

帆がキャンバス地だった頃には、あんなことはとてもできなかつたよ。でも今は合成素材があるから、あらゆる種類の風セーラーに帆を合わせることができると、マストだつてまるで真っ直ぐになってなんかいないんだ。常にわずかに曲げてある。それはね、1932 年のオリンピックでの、国際スター級のヨットレースに端を発している。[スター級のヨット](#) って、どんなのか知ってる？ 艇長 22 フィート(6.7メートル)の等級のことだよ。それは時間との戦いだ。そしてそれは、ヒトラーとかそういうごたごたの時代のことだつた。あるドイツ人がいて、名前は [\(ウォルター・\) フォン・フューシュラー](#)。彼が、曲げることのできるマストを考案した最初の人だつた。デッキのネジを回して、マストを矯正して曲げるんだ。——さらに、オリンピックのスター級で五冠を達成したのも、彼だけだ。その後、フレキシブル・リグ(柔軟性のある機装)が標準になったんだ。

でもね、彼らに話したのは、——ほら、冗談を言い合ったりとか、いろいろだつたんだよね。ある所に家を建てている連中がいたんだつてさ。彼らは、ちょっとね、——ちょっと違つたんだ。それで、一人が職長のところへやつて来て、こう言った。「俺たちは知つておく必要がある。俺たちは下から上へ建てることになっているのか？ 上から下へ建てることになっている

のか？」ってね。そしたら職長が、「アホかお前。下から上に決まってるだろ」って言うんで、そいつは、「おい、皆、壊すぞ。もう一回やり直した」って言ったんだって。

F：（笑い）どこでそんなジョークを聞いてくるのですか？ ジョークを集めているのですか？

K： 長生きしてるんだよ。明日のためにたくさん備えるなんてことはしなかった。でも、明日一発食らわすぐらいのことはできるさ。

⑨ ベルリン・オリンピックについては、1936年の間違い。1932年の時点では、ナチスはまだ、政権掌握していない。次の1940年大会は、東京のはずだった。スポーツ大会は、古代から常に政治利用されてきた。スター級を調べると、今はふつう艇長6.92メートルと紹介されている。Walther von Hütschlerについては生没年不詳。この一節を読んで、「フレキシブル・リグ」の意味がやっと分かった。『おぼえがき』編集時点では分かっていなかった。帆柱やブームを削り落して柔軟にしてあり、帆が風を孕むのに同調して、帆柱もしなるようにしてあるらしい。）

F： 家具の分野——繊細な家具の分野はどこへ行こうとしているとお思いですか？ 今の潮流を歓迎なさいますか？ なさいませんか？

K： そうねえ。それは芸術の道を進んでいるよ。今日では、芸術と呼ばば何でも芸術になってしまうんだからね。

F： そうですね。

K： 厳格な定義がある時代もあったんだ。境界線があったよ。でも今は、馬鹿げたことに、醜いことに、即席芸術でいいんだから、ほら、今起こっていることってえのは、あっちの側とこっちの側があって、その両方の間に深い地獄のどん底があるっていう状態なんだと思うよ。で、大衆とコンピューターと装飾家と建築家は、あっちの側にいる。そして少数のかわいいようなやつらは、一定の価値がまだ関係して然るべきだし、良い趣味と悪い趣味といったもんがあるんじゃないかと言おうとしている。それでこっち側は言う訳だ、「ああ、そんなもん地獄に落ちろ」って。

F： そうですね。

K： だから、そんなものに直面してしまい、戦うこともできないし、加わりたくもない。だから、どっかへ行って隠れるしかないんだ。

F： アメリカン・クラフト・カウンスル（アメリカ工芸協議会）についてのお考えは何か？

K： ええとね、ロイス・モランのことは、彼女がクラフト・カウンスルの司書だった頃から知っているよ。彼女が一度私を助けてくれたんだ。というのは、私は電話をかけた、——というより、直接行ったんだ。エイブラムス（ハリー・N・エイブラムス出版）にね。『ノートブック』持ってね。そしたら、彼らは要するにそれを量りに載せて言うんだ。あまり重くないな、って。内容が気に入ってくれてはいたようだが。それから、バン・ノストランド・レインホールド社の何かというやつの電話番号を教えられたんで、今度はそいつに電話した。ところがそいつは四六時中、本の値段と金のことしか話をしなかったんだ。そこでそいつに言ってやったんだ。「それ、いい本なんですけど」ってね。だから私は、もう電話をガチャンと切った。自分の人生の中で、そういうことが何回かあったよ。ガチャンって電話切ることがね。

そしたら後になってね、起こったんだよ。神様、何をなさったんですか？ てなことがね。で、私はロイス・モランのところへ行っただ。——昔々私は、ニューヨークをぶらぶらほつつき歩いていました。で、ロイス・モランのところへ行くとね、彼女が言う訳だ。「ああ、その人、

たぶん全部忘れちゃってるわよ。もう一度電話してみれば」ってね。で、そうしたんだ。そしてそれが、美しい友情の始まりってことになっちゃった訳さ。『カサブランカ』みたいにね。

F： あんなふうによく書くことをどうやって身に着けたのでしょうか？ 私は今までご著書を読んできました。まさに叙情的に感じますが。

K： ええっとね。あれは話し言葉なんだよ。書き言葉じゃないんだ。話し言葉なんだ。私は著述家じゃないんだよ。私には、人物像を創造したり、再現したり、対話を書いたり、描写したりなんてことはできないんだよ。うん、物事は描写できるよ。でも私は著述家じゃないんだよ。私は話し言葉を書いたんだ。

④ [American Craft Council](#) は、アメリカにおける工芸の強力な後援者 [Aileen Osborn Webb](#) 1892～1979 によって 1943 年に創立された、工芸の社会的地位向上を目的とした NPO。American Craft (Magazine) を発行しており、昔は [Craft Horizons](#) という誌名で、クレノフのエッセー「木材：その近しき神秘」が 1967 年に掲載されている。これが、当時スウェーデンにいたクレノフがアメリカにも目を向けるようになったきっかけ。アメリカの工芸界では由緒ある組織ではあるが、権威化もするであろうし、硬直化もしているはずである。

[Lois Moran](#) 生年不詳。1980 年から 2006 年まで American Craft 誌の編集長を務めて、2008 年にはアメリカン・クラフト・カウンスルの名誉会員に推挙されている。クレノフは、クラフト・カウンスルに二度救われている。モランの前は、[Craft Horizons](#) 時代の編集長 [Rose Slivka](#) 1919～2004 (工芸評論家、著作家) に上述のエッセーを掲載してもらって。

出版社については、名前を知っている程度。エイブラムスやバン・ノストランド・レインホールドなどは、結構しっかりした出版社らしい。この一節から、ニューヨークの出版業界でも、クレノフがまったく無名の状態から出発していることが分かる。よくある、いわゆる有名人による出版とは訳が違った。クレノフの本は、サクセス・ストーリーの自画自賛には、まったくなっていない。どれも、等身大の自分の内面からの吐露なのであり、だからこそ、その誠実さ、初々しさに読者が惹かれたのである。「あれは話し言葉なんだよ」という本人の述懐も、その事実を裏打ちしている。ただしその分、翻訳はしづらい。もちろんこのインタビューほど日常的な言葉遣いではなく、やはり文章化された話し言葉ではあるのだが、書き言葉の論理性、一貫性は犠牲になるので、かえって難解な箇所が多々ある。『おぼえがき』の翻訳中、教えを請うたアメリカ人英語教師には、「これは悪文だ」と言われたこともある。話し言葉というのは、元来そういうものである。)

[オーディオ・ブレイク④／テープ交換]

以下二日目

F： これは、ジェームズ・クレノフとの第二回目の会談。テープは 3 本目。担当、オスカー・フィッツジェラルド。カリフォルニア州、フォートブラッグにて。2004 年、8 月 13 日。

F： お好きなタイプの家具には、どのようなものがありますか？

K： 好きなものなんてとくにないよ。私はキャビネットを作るのは好きだ。なぜなら、ほんとうに良いキャビネットはほとんど見当たらないからね。たくさんの椅子、たくさんのテーブル、たくさんの無意味なものならあるよ。でもキャビネットは、私が感じる限り、無視されているんだ。キャビネットは、座る家具なんかと比べれば、そこまで機能が明確でない。だからそういう分野のどこかで、私は、そういう真空地帯を埋め合わせられたらいいなあと、漠然とそんな気がしていた程度だったと思うんだ。ほら、人が作らないものを作るってことだよ。皆が作っているものを自分も作りたいとは思わなかったんだよね。そういうものは一度も作ったこと

がないよ。

F： お作りなったキャビネットは、ほとんどがディスプレイ・キャビネットとしての用途なのではないでしょうか？

K： でも、ミニチュアじゃないんだよね。使うことができるんだし、とりわけ、そういう小さな物の目的というのは、単純に心を満たすことにあるんだよ。あんたであろうと、私であろうと、誰であろうと構わないんだけどね。それが、機能なんだよ。機能——人はいつもそれを追い求める。そう、何のために？ ってね。でもね、もし人がただ単に見とれたり、一緒に生活したり、何年経っても飽きが来なかったり、そして持ち続けたりすること自体も機能なんだとすれば、どうなんだろうか？ そういうのが、あってもいいんじゃないだろうか？ 分かるかな？

それと、あそこに日本の人が描いた絵をもう三十年以上も飾ってあるんだけど（壁に掛けてある絵を指さしながら）、私たちは今でもあの絵が好きなんだ。ちょうどストックホルムで最初に彼に会った時に、あの絵を好きになったのと同じようにね。少し色褪せてしまっただけだけどね、でも、——だから、ほら、私は喜びも機能だと思うんだよ。というのは、もしある物が喜ばしいものであるのなら、それも一つの機能を果たしてくれているんだから。もし椅子ならばね、素敵に見えても、座れなければ、機能が果たせたことにはならないでしょ。椅子というのは、まず第一に座るべきものなんだから。でも、そこに掛けてあるキャビネットも、あそこに置いてあるキャビネットも、必ずしも使われなくても構わないんだ。見てうっとりしたり、楽しんだりするものとしてあるだけでもいいんだよ。それは正統な機能なんだよ。だからね、他の人たちも、彫刻であろうと、陶芸であろうと、織物であろうと、そういう仕事を同じように見做していると思うよ。何か織物を作ることはできるけれども、それが床に置かれるとは限らない。人はそれを使わないかもしれないよ。彼らは見とれるだけかもしれない。たぶん、それを壁に掛けるだろうね。——小さな、ちっちゃい中国製のカーペットかもしれないけどね。

ストックホルムにある友人がいて、40年くらい前の話なんだけど、彼は中国にとっても控えめで、礼儀正しい手紙を書いたんだ。で、手紙を書き、月日はどんどん過ぎて行った。と、ある日、中国から小さな荷物が届いたんだ。それは一枚の美しい、小さなカーペットだった。今ではおそらく工場生産されているだろう。しかしあの頃はね、手作りの、特別の、小さな物でね、彼はそういうものを持っていたんだ。

だから、喜びや楽しさは、正当な機能なんだよ。実際には使わない彫刻や陶芸作品でも、それでも、そこからただ喜びを感じるだけであっても、それは機能を満たしているってことなんだよ。

⑨ 説明には苦労しているが、クレノフが、近しさの感覚、親しみの感覚といった表現しづらい微細な感性を大事にしようとしていることが分かる。彼の話には、「小さな」とか「ちっちゃな」という言葉が頻繁に出てくる。これを幼稚で、軟弱な感性と感じるか、むしろ積極的な価値と感じるかで、物作りに向かう姿勢も異なってくるだろう。一つ言えるのは、物の大きさというのは、単に量の問題ではなく、同時に質の問題でもあるということだ。たとえば、同じ木工でも、建築と家具作りはまったく違う仕事なのである。作るものの大きさが違えば、同時に質も違うということである。どちらが優れているという問題ではない。工芸一般に興味を持つ人なら、誰でも理解できることであろう。作り手であろうと、使い手であろうと。クレノフ自身も、家具作り以後、ヨット造りには一度も戻っていない。相変わらず深い興味は継続していたにも拘わらず、まったく違う仕事だからである。）

F： 人があなたに注文する場合、むしろ単にキャビネットを、と注文してもらいたいですか？ それとも、「ええっと、私の〇〇を飾るキャビネットが欲しいんですけど」と言ってもらいたいですか？ つまり、必要な機能を明示して欲しいですか？ それとも、人がそれ自体を楽しむためだけにキャビネットを作りたいですか？

K： ええっとね、私は、ただ制作し続けるために物を作るんだよ。で、それはなぜかという、私には、何かをする過程それ自体が楽しいからなんだよ。そしてそれが、自分が見たり感じたりしたことの表現となっていれば、さらにずっといいんだよ。だから、誰の手に渡るとかという事は、付随的な（偶発的な）ことなんだ。ほら、私は、裏の、森の中のどっかに作品を積み上げている訳じゃないんだ。人が作品を望んでくれる。そしてそのことが物事の循環の輪を完結してくれるんだよ。私は一度もまったく、——というより、ええっとね、作ることを楽しめなかったなんて私が言うことなんかあり得ないんだ。私はいつも楽しんできたんだ。いいかい。実際のところ、あんたであろうと誰であろうと、私のところへやってきて、「私に小さなキャビネットを作ってもらえませんか？」と言ってくれるなら、それだけで私はいつも（機能の指定のあるなしに拘わらず）嬉しいんだよ。もしそうでなければ、私のどっかがおかしいってことだよ。もともとおかしなところのたくさんある人間かもしれないが、そういう問題ではなくてね。

そんなふうだね、物事にはぜんぶバランスってものがあるんだよ。私は思うけど、ハマダやバーナード・リーチが、——バーナード・リーチは、基本的には古典的な陶芸作品をもっぱらに作って、それはギリシア人だとか——あるいは、フェニキア人だとかの時代へと遡るようなものだったんだよね。彼は、新しい上薬だとか、焼き物の表面の政治的な表現なんかには無頓着だった。それで、——ほら、70年代のように、ベトナム戦争への抗議みたいなものや、誰にも読めないようなシンボルみたいなものが表現されていなければ、完成しないといった（同時代性を志向する）雰囲気はなかった。

彼はただ古典的な陶芸作品を作った。で、私には気に入っている言葉があるから、あんたが帰るまでに書き出しといてあげるよ。とても良い言葉だ。一つはリーチのものだ。彼はとても——彼は長いことイギリスでやっていたあの陶芸家で、ヤナギと一緒にあの本を書いたんだ。——『知られざる工芸家』だ。だからね、その時代、時代に関わる形で制作してきた人たちがいて、彼らは憤りや抵抗の心情から制作してきたんだ。彼らが物を作ったのは、言い分の正しさを証明するためや、政治的な主張を創り出すためだった。ほら、そういったいろんな理由からね。

だが、私はそういうやり方は信奉しない。他の範疇もあるんだよ。私のは単に「私は靴職人だ」という立場だよ。私は靴を作る。よく足になじんで、長持ちする靴で、人が繰り返しやって来て、こう言う、「あの靴、もう一足作ってくれませんか？ 足の形が少し変わったんで」ってね。で、私の方は、「ええ、いいですよ。今度はそのことにも配慮してお作りしましょう。左の爪先が少し曲がったのですね。それでは、私どもは、——ほら、お履きになった時に心地よく感じられるように、今度はお作りしましょう」って答える。そういう立場なんだ。

(㊦ 回答としては、話がえらく広がっているようにも感じられる。)

F： もし他のものをお作りになっていたとしたら、幸福だったとお思いになりますか？ たとえば、陶芸をするとか？

K： そんなことは、神のみぞ知る、だ。私が考えるべきことでも、答えられることでもないと思うがね。答えられないよ。なぜ私は漁師ではないのか、飛行機のパイロットではないのか？ なんてことにはね。それは自分の領分外のことだ。質問になっていないよ。

F： 何か他のことをやってみたいとお思いになったことがありますか？ それとも、このお仕事をなさって、いつも幸福でしたか？

K： ああ、率直に言って、一時的にでも仮にでも、人は誰しも内に秘めた望みを持つもんだよ。私だってそうさ、これか、あれかってね。しかしそれは深い後悔の念ではない。今の道を塞いでしまうようなものではないさ。ほら、そういうのは、単なる思いだけのことなんだよ。

(㊤ あるとすれば、クレノフの場合はヨット造りだろう。)

F： 昨日工房で、蟻組みを見せていただきましたが、どう言うか、あれは鈍い組手(?) になっていましたが、――。

K： あれは私のではないんだ。あの男(?) が作ったものをあんたに見せたんだよ。あそこにあったのは、多くが彼の作ったものだ。で、私は彼の自尊心に配慮するようなことはしなかった。あの組手が壊れて、修理しなければならなくなることは間違いなかったんだから。だから私は首を横に振ったんだけど、そのことでその後ずっと彼の反感を買うことにもなったけどね。あれはつまらない安物だと思うよ。でも、ほら、その話はもうやめよう。

(㊤ ここのやり取りは、二人にしか分からないことなのだろう。あの男とは誰なのか?)

F： ええ、で、あなたは、――。

K： 学校に日本の友人がくれた植物立て(と訳すらしい/plant stand-up)を置いてあるんだけど、それは、絶対に物理的に不可能な組手を使ってあるんだ。でもその後誰かが同じようなものを作って、人類がああいう組手を作れるってことを証明してもいたけどね。で、私は彼に日本で会ったことがあって、ああいう組手の箱を作っていたのは、彼の父親だったんだ。でも、あの組手は、際どさを無視し、木目を無視し、常識を無視したものなんだよ。ところが、ああいう組手の模様を創り出し、組むことができるってことを証明してもいるんだ。で、あの組手の特質は、組むこともできなければ、分解することもできないように見えるところにあるんだ。一度組む。たぶん対角線方向に。まっすぐには(直角方向には)組めない。そんなふうに、対角線方向に組まなければならないんだ。

それは何を証明しているのか？ 自分には、誰にでもできるとは信じられないようなものを、おそらく他の誰も作りたがらないようなものを、作ることができる、ってことを証明しているんだよ。だからね、私はその子供たち(the kids? 植物立てをくれた人たちのこととしか考えられない。)に、二人の銀細工師のことを話して聞かせたりしたよ。二人とも傑出した銀細工師だったんだが、そのうちの一人が封筒を受け取り、その中にはただ一本の銀の糸が入っているだけだった。それは一本の髪の毛のようだった。それはまさに、銀をそこまで細く延ばすことが可能なんだということを証明していた。時が過ぎ、今度はもう一人の男が封筒を受け取った。するとそこには同じ銀の糸が入っていて、今度はそれには中空に孔を穿ってあった(マカロニみたいに)。って話をね。

(㊤ 前半は、水組みや縄組みに類する組手の話をしていることは間違いない。植物立てとは、そういう凝った組手を使った箱状の、プランターのような形のものかもしれない。少なくともクレノフの趣味ではない。エンジニアリングの誇示に見えるから。)

F : それでは、あなたはもっぱら伝統的な組手をお使いになるのですか？ 何か新しい組手を使ってみようとお考えになることはまったくなかったのですか？ 昔の組手はまさに精巧ではありますが。

K : あのね、よく作られたものってえのは、どんなものでも新しいんだよ。よく作られたものはすべて新しい。感じの良いプロポーションであつたりすればね。実際どこでも複製されたりはしないよ。で、もし誰かから盗んだものでなければ、もし自分自身で作ったものであれば、それでいいんだよ。それが新しいってことなんだよ。逆立ちする必要なんかないんだ。

つまりね、ファーニチャー・ソサエティーは、逆立ちしている人たちのやっていることを喜んでいるんだ。そして彼らも、その経験について書いたりもしている。こんなふうに。「ああ、私は、」——てな調子で、「私はこれを作って有頂天だった。それは神の啓示のようだった。それを作った時、私は秩序ある宇宙の一部になったように感じた」とかね。

F : 他の人とは違うご自身の組手についてお話し願えませんか？ どういうところがユニークなのでしょう？ (㊦ 原文には **different** が抜けている。)

K : あのね、ユニークなところなんかまったくないんだよ。でもね、こんなふうに思ってるんだよ。もし箱だとかそれに類するものを作るとしたら、いちばん弱くなるのは四隅なんだ。こういう具合に四隅が最初に切れるんだ。まず両端のこことここが切れる。でも真ん中は切れない。だからね、音楽で、曲を演奏して、同じ音をずっとたたき続ける——ダ、ダ、ダ、ダ、ダ、ダ、——とね。そうすると、誰かがやってきて思う訳だ。音にはリズムがあるんだとね。それで私が学生たちにもやってもらおうとしたのは、組手を、始めの方では密にして、だんだん真ん中では疎らにして、終わりの方ではまた密にしてゆく。そうすると、そこにはリズムができるんだ。組手を刻むのは、音楽を作るのと同じようなことなんだよ。

多くの人はそのことに気付かない。しかし私は、少なからずの人たちに気付いてもらうようにしてきたんだ。こんな感じでね。「ああ、それは面白い。柄 (pin) の間隔は 1/2 インチ (12.7 ミリ) だけなんじゃありませんね。ここは 1/4 インチ (6.35 ミリ) ですし、ここはもう少しあるし、ここは大きいし、——でも、すっきりしていますね。以前にはこういうのは見たことがありませんでした」ってな調子だよ。

F : ということは、あなたの組手が見る人に一定のリズムの印象を与えるんですね？

K : そう、でもそれは数学的なものじゃないよ。もしそれを計測して作ったら、すべてを損なってしまうだろう。大事なのは、計測するのにほとんど近い状態になれるように自分を訓練することなんだよ。

F : 私はいくつか気付いたのですが、——。

K : それと、こっち側の組手は、あっち側の組手と正確には同一ではないってことも、魅力になっているんだよ。もし魅力があるとすればね。

F : 中央の柄幅が大きいものもありますね。

K : そうなんだ。そこには一定の距離として感じられる空間があるから、大きめの柄を作ったり、小さめの柄を作ったりもできるんだよ。それはまったくの気まぐれさ。計画したものじゃないんだ。それは、私が旅行しようとする (刻み進んで行こうとする) 距離によって、いろいろ変わってくるんだよ。もし幅の広い (距離の長い) ものならば、たぶん大きめの柄が中央にあつた方が感じ

が良くなるんだよ。だから、こっち側は小さくして行って、あっち側も小さくしていくけど、中央には大きいのがあるんだ。

F： それで、ふつう蟻組みの柄 (pin) というのは、鋭い感じのものよりも、鈍い感じのものが多くですよ。(㊦ 以下の「鋭い」「鈍い」は角度の問題ではなく、微妙な曲線の問題。)

K： ええっとな。私が気付いてもらいたいと思ってきたのはね、もしね、——これもイラストが、本のどれかに載せてあったと思うけど。もし柄が鈍い印象を与えると、退屈で締まりがないんだ。でも、もし微妙なフレア (ゆるい曲線状の外開き) の形をした柄を作れるなら、——かろうじて分かるくらいの微かなフレアでいいんだけど、そうできるし、そうできれば、見てとても感じのいい (lovely な) 組手になるんだよ。スキッとした感じになるからね。

F： でも、たいてい蟻柄は、鋸で挽いて行くんですよ。でしたら、曲線にするにはどうやって——。

K： あのね、蟻柄を加工しながら、そういう形にすることは可能なんだよ。どんな形になって行くかよく見なければならぬだろうけど、私はそうするのが好きだよ。

F： 曲線にするには、鑿をお使いになるのですか？ (㊦ 鑿ではつるのですか？)

K： 必要なものなら何でも使うよ。時には鑿を使うし、時には小刀を使うよ。時には両方ともだよ。やろうとしていることがどんなことか分かっているならば、むしろ簡単なことだよ。

F： 極めて複雑にも感じられます。蟻柄 (pin) を、柄穴 (tail) に合わせるのが難しそうに思えるのですが。

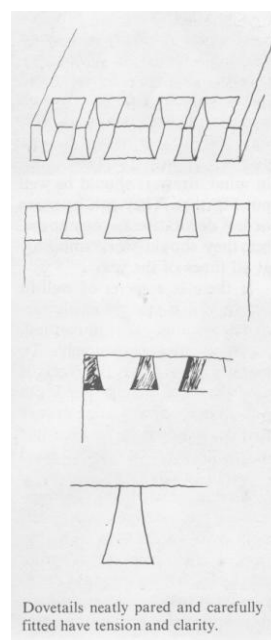
K： でも私は学生たちにそう (フレアに) してもらってきたし、えらく楽しんでもらったよ。ただね、それは絶対にやらなければならないことではないんだ。真っ直ぐな蟻柄でも、私は受け容れるよ。しかし、少しでもこんなふうになっていたとすれば、私は受け容れないよ。(たるんだ状態を手真似で示しながら。)

F： (フレアとは反対に) 外側に弓なり膨れるということですね。

K： そうだよ。

(㊦ この蟻柄のフレア形状については、『ファイン・アート』に図解が載っている。P.155。

クレノフの蟻組みは、とくに難しいことをやっている訳ではない。むしろ逆に、組手のみならず、家具作り全般において、意欲さえあれば誰にでも可能なこととして、工芸としての家具作りを一般化したところに、この人の活動の価値があったのである。裾野が広がり、層が厚くなったのである。クレノフに組手について尋ねるのであれば、むしろダボ継ぎについてこそ尋ねるべきである。抽斗は必ず蟻組みにするし、スタンドには通し柄の楔打ちをする一方で、クレノフはキャビネット本体にダボ継ぎを用いることがある。ベニアリング構造なら理解できるが、無垢板の場合は不安が残る。とくに板目の場合に。しかも塗装が軽い。木工の経験があれば、誰も疑問を感じるだろう。彼が、なぜダボ継ぎを用いるのか、どういう場合に用いるのかについては、それなりの理由と使い分けがある。図解が必要になるし、長くなるだけなので、ここでは割愛するが、彼のキャビネットメイキングにとっては必然性のある方法であったことのみ指摘しておく。図版引用は、“The Fine Art of Cabinetmaking” James Krenov Prentice Hall Press Published in 1986. より。)



F： 蟻柄の形状が外側に膨らんで、太鼓状になるのは良くないということですね。お仕事の中で、そういったディテールについて、何か他にお話いただけるようなことがありますか？

K： ああ、(ディテールのことを言い始めたら、)まるで際限なくバリエーションが出てきてしまうよ。つまり、これまで話したように、そういうものは常に様々に違っているんだよ。手がそういう違いを発見するんだ。昨日あのテーブルのことを話したでしょ。覚えてるかな？

F： はい。

K： で、手を這わす。するとここで手が止まる。人は思い悩みながら長い時を過ごす。手を悩ましているものは、自分が触れて感じたものは、一体全体何なのか、ってね。

際限のないことだよ。つまり、やろうと思えば、ボリナスにいる私たちの友人のように、エッジを一種のドーナツのように仕上げてしまうこともできるよ。私にはあれはまるで、——ほら、ドーナツとしか思えないんだが。でもね、一つのエッジがあれば、その仕上げ方は百万通りも可能になってくるんだ。少し下向きに削る、それから上向きに削る。すると、これで、わずかな陰が見える。なぜなら、そこには鉋があったからなんだ。(そこを鉋が削ったからなんだ。)そこを非常に鋭い状態のままにはしたくない。しかし、そういう削り方をすれば、それを失わずに済む。分かるかな。

そんなふうに、この仕事のすべてに亘って、説明し難い微妙な点、感覚で把握するしかない点があるんだよ。それは、バイオリニストにこう尋ねるようなもんだよ。「あなたがバッハのこのコンチェルトを演奏するのはなぜなのですか？」ってね。演奏するのが他ならぬこのパッセージなのは、なぜなのか？ どのパッセージでもいいのにね。もし音楽家であればの話だけだね。で、彼はただこんなふうに答えるだけだろう。「ええっと、それは私が演奏するからです。私はあんなふうにそのコンチェルトを感じるのです。バッハがどう感じていたかは分かりません。楽譜にはピアニッシモと書いてあります。だから私は、ほら、とても優しくそれを弾くのです」ってね。

こういうことについての説明が一般化できるとは思えないね。そういう説明が最も有効になるのは、その表現手段を理解してくれる人たちを実際に前にした時だよ。たぶんそういう人たちなら、その表現手段で仕事をしていてもいるだろうけれども。そうすれば、共通の言語を持つことができるし、こういったことを説明することも、描いたりすることも、いろんなふうに行えるだろうよ。

[ヨン・チャン](#)に会ったことはあるかい？

F： ヨン・チャン？ いいえ。

K： ないかい。ああ、彼は中国人の紳士だ。彼は一、二冊本を書いていて、招かれればどこでも教えてくれるよ。実に良い人なんだけど、驚くほどすばらしい三次元の図解をしてくれる能力を持っているんだ。[中国の家具や椅子](#)なんかに使われている組手なんかの図解をね。小さな木製の箱に収納して持ち運べる椅子を作ってあってね、それを学生たちの前で組み立ててくれるんだけど、それがえらく丈夫なんだ。接着剤も何もなしでだよ。中国の組手を使って本組みするだけなんだよね。そして要点を説明して(?)くれるんだけど、絵が非常に上手くて、これを断面図にするとどう見えるかなんてことがよく分かるんだよ。面白い人だ、ヨン・チャンは。サンブルーノの、サンフランシスコ空港の南に住んでいるよ。とても面白い人だよ。

F : それで、(今まで彼のことに?) お気付きにならなかった、——。

K : ああ、まったく。知らなかった。私には乳母がいたんだ、中国人の乳母がね。二歳——三歳の頃のことだけだね。ところがある時、私は彼女から逃げ出した。で、見つかったんだけど、その頃はポタルという島にいてね、寺院の島なんだ。私が見つかったのは、小さなお寺の中で、他の中国人と一緒にひざまずいていたんだって。ほら、仏像の前でこんなことやってさ。で、二歳だったんだよ。

でも、私は仏教徒ではない。あの信条なんかは尊重するけど、宗派なんかはどうでもいい。教会にも入っていない。私は、あまりにも物事の根本に思いを巡らす人間だから、特定の宗教には執着できないんだよ。私はただ、輪廻による生まれ変わりとか、そういった類のことは信じているけどね。私は、あの伝説の中で育ったんだよ。それこそが大事なんだ。

⑨ **Bolinas** サンフランシスコより少し北にある海沿いの小さな町。というより、芸術家や作家のちょっとしたコロニー。「鱒釣り」作家のリチャード・ブローティガンもいたという話を聞いた。どうも、きちんと地方自治体に属していない、ゆるい町らしい。隠遁者の町とも説明されている。「私たちの友人」とは、アート・カーペンターのことと思われるが、カーペンターは、ゆるい人だったのだろう。住民が幹線道路の案内表示板を外してしまうので、行きにくい町でもあるらしい。

Yeung Chan 生年不詳。クレノフスクールの卒業生。文中 **Yong Chen** となっているが、正確には、**Yeung Chan** と思われる。『目覚めた手で』で、中国椅子の作品が紹介されている。雑誌にも時々寄稿している。丁寧な仕事をする人なのであろう。

San Bruno サンフランシスコ半島の途中にある、サンフランシスコ空港の町。千葉県の成田市と姉妹都市だそうである。成田空港があるから。

Potal おそらく上海近辺の地名であろうが、不明。あまり中国語っぽく感じられない。これもクレノフの記憶違いか? 最後のやり取りに、いまいち脈絡が欠ける。)

F : そういう宗教的信条が、何らかの形であなたの家具の中に反映されていますか?

K : ああ、まったく、ない。どんなふうに——どうやったら、そんなことができるんだよ? いいかい。もし私がファーニチャー・ソサエティーのメンバーだったら、あり得ることもかもしれないけど。彼らならあり得る、と言っとくよ。私の場合は、ない。宗教的信条が入り込むなんてあり得ないよ。

F : (笑) オーケー。質問に対する答えは分かりました。

K : それ、書いてもいいよ。——

F : メンドシーノ・ファーニチャー・ギルドについて、一つお尋ねしたいことがあるのですが。

K : うん。

F : 一つのフィン・ウッドワーキング繊細な木工の協会です。あなたがお始めになったのですか?

K : いや違う。私の友人たちやよく知っている人たちが始めた。遡ると、——嗚呼(God)、よく分かんないな。二十年以上前のことだよ。彼らが何度もやろうとはしていたんだがね、数人の人たちが展示会を開こうとしていろいろ試みた努力も、必ずしも実を結ばなかったんだ。ほら、骨折り損のくたびれ儲けだったってことさ。真剣に一生懸命作る。作品ができ、展示会に出品し、何も売れない。見る人たちは気に入ってはくれるが、歩いて去ってしまう。ある意味がっかりしてしまう訳だ。

しかし一方では、私なんかはね、そういうやり方をあらゆる点で嫌いにはなれなかったんだ。誠実さがあつたし、彼らはやろうとしていたんだ。だがちょっとね。——ほら、彼らはユーカイア美術館で展示会を開こうなんてしていたんだよ。(グレース・ハドソン・ミュージアム、ユーカイア、カリフォルニア) ってことはさ、そもそも誰が美術館で作品買うんだ？ ってことな訳だよ。だから生活はきつくなる。その場しのぎでしか生きられなくなるだろ。やってみる。——仕事の依頼が来ることもある。何かを作る。それをどこかで展示する。だがな、それはすばらしいことなんだよ。それは目立つようなことじゃあない。でもね、——で、彼らはボリナスでも開いた。それとソノーマの木工家たちにも似たようなところがあったね。(ソノーマ・カウンティー・ウッドワーカー・アソシエーション) 私もあそこの人たちを知っている。それから、ボーリンズ(?)・クラフト・ギルドとか。ああ、他に誰がいるか分かんないよ。とにかくそういう連中がたくさんいるんだよ。

(㊦ **Mendocino Furniture Guild** 今も存在するのかどうかよく分からない。

Grace Hudson Museum, Ukiah, California この美術館のことは知らないが、ユーカイアには何度か行った。海岸山脈の中にある町で、サンフランシスコに通じる幹線道路が通っている。ここもまだ広大な「レッドウッド帝国」の一部で、その南端に当たる。超巨木の林立するレッドウッド地帯の心臓部は、北端のオレゴン州に接するあたり。カリフォルニアは、日本の10%増しぐらいの広さ。

Sonoma County Woodworker Association この組織も知らない。ホームページを探ってみると、**Greg Zall** という人が加わっている。私が在籍していたの時のクラスメートで、物静かな、パーティー嫌いの人だった。当時象眼はやっていなかったが、その後繊細な象眼細工を作るようになる。時々**Fine Woodworking** 誌にも寄稿している。本人のホームページを見ると、シナゴグ(ユダヤ教の教会)の仕事を手掛けている。ユダヤ教徒なのかもしれない。知らなかった。日本人には非常に珍しいので、ゾールさんのシナゴグの仕事のページにリンクしておきたい。ソノーマは、バイエリア(サンフランシスコ湾周辺部)のちょっと北側の内陸の小さな町。ワインの産地。クレノフの長女が住んでいると聞いた。

Baulines Craft Guild まったく知らない。たぶん木工の分野のメンバーの多くは、クレノフスクールの出身者だろう。

私は、二十年前の、フォートブラッグからサンフランシスコにかけての、北カリフォルニアのほんのごく一部しか知らないが、家具作りの浸透の仕方、無理のなさ、層の厚さは日本の比ではなかった。日本とは逆に絶望的な不況の中で、貧しくはあっても、家具作りの木工家たちの生き方には柔軟性があった。現在はどうかは知らないが、七〇年代末、クレノフのアメリカでの定住先はいくらでもあったろう。(おそらくスウェーデンと比べても、ずっと生き易く感じたはずである。)

F: いらっしゃったのは、——三年間とか——。

K: (同じようなことをしている人の) 数が多ければ、安全だってことだよ。(数は力)

F: こちらの方へいらっしゃって、その時から協会をお始めになったのですか？

K: 協会を始めた？ いやいや、違う、まったく。私は、そういうグループの成立過程なんかに関わっていないよ。私が来る前からあったんだよ。

F: でも、ほら、あなたの履歴書の一部には、あなたがメンドシーノ・ウッドワーカーズ・アソシエーションに1978年から80年まで関わっていると書いてあるのですが。

K: そりゃ初耳だ。私はメンドシーノの皆を知っているよ。でも、それは違うよ。ほら、何らか

の地位に就いたとか、何らかの役割を分担したとか、彼らの展示会に参加したとか、そういうことに関わったんじゃないんだよ。違う、違う。

F： 彼らと一緒に展示はなさいましたか？

K： 私がどこかで何かを展示したようには思えないんだよ、実のところ。短期間、学校の年度末の展示会には、作品を寄せたよ。

F： カレッジ・オブ・レッドウッズの。

K： でも他は、ないよ。

F： 皆さんはどうやってあなたを見つけ出したのでしょうか？ 手紙を書いたり訪ねてきたりしたのですか？ それ（彼らの関心？）は、どうやってあなたが（作品を）売ることができるのか、ということだったのでしょうか？

K： ああ、生活はその日暮らしだったよ。私には（見るべき）何かがあったのかもしれない。でも金儲けになる存在なんかじゃなかったんだよ。私は言わない。——言えないよ。「ああ、そうですね、私が有名になった理由はですね」とか、「皆さんが私の仕事に高い金額を払ってくれる理由はですね」とかなんてね。実際彼らは高い金額なんか払ってない。私は、作ったものやっってしまうようなもんだよ。で、人はそのことをとやかく言うよ。こんな感じで、「一体全体何を考えているんですか？ 今はですね、19〇〇年——2000年なんですよ。——何年でもいいけど。あなたは30年前——40年前と同じような調子で仕事の値段を決めているんじゃないですか」とかね。

それは有名な工芸家のやり方に対する反発みたいなもんだと思うよ。W.C. とかそういう連中に対するね。（W.C.=ウェンデル・キャッスル）たとえばさ。私の仕事——それは誰か他の人のものよりも価値があります。私はそういう工芸家です。だから私の仕事は価値を増してゆくはずですよ。私の作品は、コレクターズ・アイテムなのです。ですからコレクターズ・アイテムとしての代価を支払うのが望ましいのです。とかね。私はそういうのが好きになれない。嫌悪するよ。

私は物を作るし、（必要経費等の）請求書の金額を払おうともする。それ（値段？）は、誰が欲しがっているのか、どのくらい切実に欲しがっているのかということにもよるよ。もしそれが彼らにとってポケットマネーでしかないと分かっているけど、たぶん500ドルかそこらを請求するよ。もしこいつを手に入れるために、苦勞して掻き集めた金だということが分かれば、妥協して、ほとんどやっってしまうような値段で売ったりもするよ。で、それは、私が作ったものやっってしまう誘惑に駆られているのかもしれない。だが、仕事に対する対価をまったく何も得られないのだとすれば、それはある意味屈辱的だ。それは、一つの屈辱の形だ。（具体的に形となって現れた屈辱の姿だ。）だから、一つの水準ってものがあるんだ。そうねえ、これが私が作品の対価としてできれば得たい金額だ、と言えるような水準がね。それが望めないのなら、むしろやっしまった方がよい。でも、それだけ必要なんだ。家賃払ったり、木材買ったり、他にもいろいろするのにね。私にはそのくらいの金額が必要だ。で、それは正直な数字だ。でもね、それが法外な値段だというのであれば、——そう、誰も言わないかもしれないが、それはいい。もし、あまりにも高いと言うのであればね、少ない金額をもらうよりも、むしろやっしまった方がいいという気持ちに、私はなるよ。

Ⓔ Mendocino Woodworkers' Association 知らない。

純粋に家具工芸を続けようとする場合、アメリカの方が日本よりもずっとやりやすい環境がある。歴史的に家具への理解の浸透度が違う上に、人の考え方の多様性の幅が根本的に違うからだ。情報共有精神も建国の頃から始まっている。インターネットがアメリカで生まれたのも、歴史の必然だった。しかしその差は、程度問題でしかないだろう。世界中の工芸家は、上記の「水準」のことで真剣に悩む。工芸を選択するというのは、本質的には、需要と供給のバランスの埒外で生きることだからだ。結局トータルで考えると、自給二、三百円にしかならず終わるという経験をいくらでもする。もともと世の中に歩調を合わせた生き方ではない。最低賃金法も意味を持たない。初めから、そういう生き方を選択することになるのだということに自覚した方が、むしろ楽になる。)

F: でしたら、実際にはギャラリーを通じては、お仕事をなさってこなかったということなのでしょうか?

K: そう。だが、いろんなケースもあるんだよ。で、時には自分でも、作品がかなり良いと感じることがある。ほら、木材も良い、出来栄も良い、ってね。すると私は、Xドルもらうことで素直に満足できる。でも時には、XプラスYということもあったりするよ。

ベベ (プリタム・アンド・イームズ ギャラリー) の場合、——いくら上乘せしていたのか覚えていない。ほとんど二倍の値段が付く。私はよくプリタム・アンド・イームズの彼らの所へ、多くの仕事を送ったよ。でも、昨日言ったように、彼らは少々芸術かぶれになったが、私はなっていない。——ほら、彼らも二倍にするだろう。だから私が5,000ドル欲しくても、10,000ドルになってしまう。でもそれは私のではない。——ニュージーランドではね、「私宛てのバッグじゃない」って言うんだ。なぜだか分かるかい?

F: いいえ。

K: 分かんない?

F: 分かりません。

K: なぜならね、ニュージーランドの田舎では、郵便受けがないからなんだ。柱が立っていて、腕木が付いていてね、そこに革のバッグが掛けてあるんだ。そして郵便配達夫も同じような交換用のバッグを持っていて、郵便を持ってきて、そこに掛けて、空のバッグを持って帰る。だから自分の住所は、カラメア (Karamea?) っていう個人用のバッグのことなんだよ。だから、彼らは、ほら「私宛てのバッグではない」というのを「私のものではない」という意味に発展させたんだと思うんだよ。

(㊦ 人口が疎らな国では、郵便の私書箱 PO Box の制度が普及している。郵便局員がいちいち配達するのが大変だからでもあろうし、住所表記が簡略化できて、郵便の量が多い場合にまとめ易いなどの利点もある。これとは別に、私書鞆 [Private \(Mail\) Bag](#) という制度もあるらしく、こちらの方はバッグごと配達してくれて、容量が大きいので箱状の小包でも入れられるという利点があるらしい。もちろん住所表記は簡略化できて、「Private Bag ○○」という番号だけで届く。住所表記が簡略化されるのは、字を書くのが苦手な人にとっては便利である。識字率の問題だけではなく、国民的レベルの字の下手さ加減という問題もある。この制度を採用している代表的な国は、ニュージーランドと南アフリカだそうで、もちろん有料である。[ニュージーランド郵政局のホームページ](#)を見ると、確かに PO Box と Private Box を並べて説明しており、Private Bag の方が料金が安い。ここでクレノフが言っている「個人用のバッグ」というのは、この Private Bag のことであろう。ところが、これを Karamea と呼ぶとはどこにも書いていない。[Karamea](#) という町なら存在するのだが。

これは想像だが、クレノフはカラメア町に行ったことがあり、その際にカラメア郵便局の Private Bag の説明を受け、聞き違いをしたのではないだろうか? バッグに郵便局名の Karamea が表記されているのを見たりして。結

論としては、何だかよく分らない。ニュージーランドで生活したことのある人に聞いてみるしかない。なお、ニュージーランドの識字率は、国連の資料を見ると 99.0%以上で、十分高い。トップはキューバの 99.9%、ビリはマリの 26.2%となっている。この差は大きい。)

F : [ページ・フリッド](#)をご存知ですか？

K : ああ、アスペンに行った時、彼とテニスをやろうとしたよ。でも、彼は素面^{しらふ}じゃなかった。だからうまいこと行かなかった。そんなことだから、私は彼のことを知らない。知らないね。

私は喧嘩を捜し求めているんじゃない。これからも敬遠したい。たぶん私が臆病に生まれついているからだろう。でもね、こういうふうにも聞かれる訳だ。「ところで、誰そのことをどう思いますか？」ってね。それで――

[オーディオ・ブレイク⑤・テープ裏返し]

――私がどう考えようと、天候は変わらないさ。もし私が、ある若い男のことを野心過剰だと思ったとしても、たとえば、昨日あんたが言ったやつ――無名の――がすばらしいテクニシャンだったとしても、それはあのピアニストへのインタビューと同じことさ。ああ、すばらしいテクニシャン。時に私は尋ねる。「いつ音楽を作るんだい？」ってね。だから、テクニックはある。フォルムも。他にもいろいろ。だが、それでは、――歌にはならないんだよ。歌えないんだ。

(Ⓢ Tage Frid 1915~2004 アメリカの有名な木工家。ハウツー物の出版物を、たぶんいちばんたくさん出している。したがって、アメリカで最も役に立った木工家。良い意味で。デンマーク人で、国内で経験を積み、1948年にアメリカン・クラフト・カウンスルの招きでアメリカに移住し、RIT を始めいくつかの教育機関で教鞭を執っている。作家としてよりも教育者としての功績が大きい。戦後のアメリカの家具工芸の基礎造りをしてくれた人。)

F : 西海岸の工芸家と、東海岸の工芸家との間に、大きな違いはありますか？ それとも、それは神話に過ぎないとお思いになりますか？

K : 私には分からない。アート・カーペンターが芸術家ぶっていたころにはあったかもしれない。でも今は、ほとんど全部コンピューターから引き出して、何でもやっちゃう時代だろ。だったら、コストレスな(兩岸の差がない)んじゃないかい。金食い虫だけど、海岸無視。(Costly, but coastless.)

F : (笑) 実際のところ、昨日はご著書のことについてあまりお話できませんでした。出版の経緯についてお話を聞かせませんか？

K : でも、私は話したぞ。あんたに言ったよ。ほら、私はケルアック以前のヒッピーで、何であろうと、自分のやってることで幸福になるべきだって皆に言って、誰かさんがストックホルムまで私を追っかけてきて、時間作って『ノートブック』書いたら、たくさん手紙もらって、古典になるだろうみたいなこと言われてその気になって、他の本は、もっと強い義務感みたいなもんから書いたんだ、って。皆その後も手紙くれて言う訳だよ。「なぜ」は分かった。でもまだあなたの話を聞きたい。今度は“どうやって”についても少し話してくれないか？」って。だから、木工のABCについてのとても初歩的な本を何冊か、また書いたんだよ。分かったかい？ 文学的な表現より話し言葉でね。それで全部だ。

F : ご著書は美しく書かれています。出版社が実質的な編集(内容や文体に大きく関わる編集)をしたんでしょうか？

K : いいや、全部私が書いたよ。ニューヨークにやってきた時、やんなきゃなんなかったのは、

アートワーク（写真・図版・キャプションなどのレイアウト）だけだ。何度も通わせられて、二週間、三週間、四週間といたよ。で、アートワークをやったんだよ。——要するに挿絵だよ。分かる？ 全部並べて整理したりしたんだよ。でも書くことは私がやった。もう終わってた。彼らがやらなければならなかったのは、私の恐ろしいスペリングを訂正することだけだった。私は一度もスペルを教わっていないんだ。朝十時に辞書で単語一個調べても、今頃、夕方四時ぐらいになっても、まだスペルが書けない。R が二つだっけ、一つだっけ？ ほら、T 二つに E 一つだっけ、それとも T-E-T だっけ？ とかね。

F：ほんとうに？

K：で、からかわれてさ。

F：これらの家具の本以外に、別の本をお書きになったことがあるのですか？

K：ああ、昔々大昔に一冊書いたよ。それは——。ブリッタと私は、終戦後、短期間イタリアを自転車旅行したんだよ。それで一冊書いた。私は英語で書いたんだけど、出版されたのはスウェーデン語だ。『イタリアン ジャーニー』って本だ。内容は、ちょっとしたおしゃべり紀行って感じだ。かなり政治的なんだよ。なぜかというと、当時のイタリアでは、キリスト教民主黨員を政府から追い出そうと(?) していて、カフェはすべて、政治の話をする人たちでいっぱい、どうやってキリスト教民主黨員を追い出すか議論白熱していたからなんだよ。成功しなかったけどね。でも、本は書いた。

F：そのご経験が、(他の) 本にも影響していますか？

K：ああ、いや、ない。どんな関係もまったくない。ノーだ。

⑨ 『ノートブック』の成立過程は、もう分かっている。直接本人からも聞いた。聞きたいのは、二、三、四冊目の猛烈な連続性の中身だ。批判もあったはずなのである。フィッツジェラルドにはもうちょっと突っ込んで欲しいところだ。

クレノフがヨーロッパに渡ったのは、1947年だ。もしこの年代だとすれば、イタリアの道路は、爆撃でまだ穴だらけだったということもあり得る。しかも変速機なしの、昔のごつい自転車だったろう。二人は若かった。二十代後半である。

私がこのイタリア紀行の話を聞いたのは、クレノフの亡くなった2009年に入ってからだ。栃木県の森戸雅之さん(クレノフスクールの最初の日本人学生)と、マイケル・バーンズさん(クレノフの右腕だった人)から。森戸さんの話は直接クレノフから聞いた話であろうし、バーンズさんの話はクレノフの妻、ブリッタ経由だった。両人とも、その本は見えない。

その後分かったのは、この本は、[Italiensk Resa](#) (Italian Journey) というタイトルで1955年に出版されている。当然ストックホルムの図書館に蔵書されているし、ヨーロッパでは時々古本で出回る。この本の他にも、『スウェーデン旅行者協会年鑑 1951』[Svenska Turistföreningens Årsskrift 1951](#) (Swedish Tourist Association Yearbook 1951) という本があって、ここにもクレノフの旅行記が掲載されており、これも古本で出回る。一緒に掲載されている執筆者の中には、第二代国連事務総長の[ダグ・ハマーショルド](#)もいたりして。つまり、スウェーデンで、家具作りを学び始める以前に、クレノフは単なる工場労働者としてだけではなく、珍しくもアメリカから移民した旅行エッセイストとしての側面を持っていたのである。クレノフの文章には癖があるが、もともと文才はあったのである。

F：アメリカン・クラフト・カウンスルと何らかの交流をお持ちになったことはありますか？

K：ポール・スミスがシルクのシャツを着ていたのは知ってるよ。彼が莫大な金額の金を処分し

た(?)のも知ってるよ。それがどうなったのか、誰も知らない。彼は皆から搾り取った(?)。私は知らないが。あれが犯罪だったと言ってるんじゃないんだ。しかし、私は重要人物のスウェーデン人の紳士に会った。その人は、あの数百万ドルがどうなったのかを調査するためにクラフト・カウンシルの代表として派遣されていた。が、彼は答えを見出せなかった。彼が言うにはだ、やっでは見たが、追跡不能だったんだそうだ。彼がきつと(他の用途に)浪費したんだ。シルクのシャツが。それから彼が展示会を開きたがったことがあってね、実際あつかましくも私に電話してきて、作品を借りられるかどうか尋ねてきたよ。私はこう言ってやった。「スミスさん、あなたは二十年間、私が存在しないと嘯うそぶいてきましたよね。今後も同じように言い続ければよろしいんじゃないですか」ってね。で、電話を切ったよ。

でも、いいかい、私はその件で、たらたら不満を言ってるんじゃないんだ。だがもし人に尋ねられれば、答えるだけの話だ。人の生活を預かっているこの手の連中の中には、ほとんど何も知らないやつもいる。彼らは、ほとんど知らない。こんなふうにも言いたくなるよ。大騒ぎできるんだったら、想像してみろ。そしたら分かるだろう。——あるいは、でたらめにしかやれないんなら、「ほら、ああ、本来あんたが持ってなきゃならないものを取り返したよ」とでもってみろ。ってね。

㊤ この部分は、事件の内容が分からないので、なんとも理解し難い。とくに最後の喧嘩口調の部分は、想像での意識でしかない。当たらずといえども遠からずというレベルなら、まだよいのだが。以下、原文のまま。If you can create a song and dance image and you know – or very sloppy and you come on like, “Hey, man, I’ve got a thing you’ve got to have.” このように、文字化された話し言葉というのは、極端に難しく感じられる場合がある。とくに文脈に連続性がないと。

Paul J. Smith は、1957年からアメリカン・クラフト・カウンシルに関わり、二十数年間ディレクターを務めて、1987年に引退している。

クレノフがアメリカン・クラフト・カウンシルに良い印象を持っていないのは、確かにカウンシルがクレノフを無視してきたようなところがあるからだ。同組織には、[College of Fellow](#) という、いわゆる会員推挙による一種の賞があり、クレノフの推挙は非常に遅れた。主にこのインタビューに登場する有名な家具工芸家たちが、いつ頃推挙されたかをざっと列挙してみると、以下のようになる。

Sam Maloof	1975
George Nakashima	1979
Tage Frid	1980
Wendell Castle	1986
Art Carpenter	1988
Gere Osgood	1993
Bill Keyser	1997
Judy Mckie	1998
James Krenov	2000

クレノフの推挙が遅れたのは、再移住が1981年だったこともあるだろう。作った作品の数が他の工芸家に比べて格段に少なく、コレクションの多くがスウェーデンにあり、アメリカ社会での知名度が必然的に低くなるという要因もあっただろう。さらには、彼の家具作りがビジネスには結び付かない性格のものだったせいもあるだろう。しかしクレノフには、アンダーグラウンドにコアな理解者がおびただしくいた。著書の反響で山ほど手紙を受け取ったのは、

クレノフぐらいなものだろう。それで十分と思えるのだが、内心クレノフは、こういう世間的な評価も気にしていて、不満を蓄積していたのかもしれない。そうでなければ、ウィリアム・モリス賞をイギリス人以外で初めて授与されたことを嬉々として語ったりしないであろうし、最晩年になってから「ケルアック以前のヒッピー」などとワルぶって自称することもなかったであろう。80過ぎて不良になる爺さんがいるだろうか？ 不満ゆえの反動のように感じられるのだ。

この「反動」については、もう一つ考えておかなければならないことがある。このインタビューの冒頭で、クレノフが戦時中（20代前半）、ソビエト船に軍需物資を供給する国家プロジェクトの通訳をしていた事実が明かされる。これは同時に、市民権を持たない移民の身分であったために徴兵を免れたことも意味する。この事実を口外したのは、これが初めてかもしれない。少なくとも私は初めて聞いた。これで、クレノフが終戦直後にスウェーデンに渡った本当の理由が明白になる。いられなくなったのである。冷戦下の、ロシア系移民に対する迫害によって。冷戦の対立は戦争末期からすでに始まっている。移民が、やっとのことで定住したアメリカを第二次大戦後に再度捨てることなど、よほどの理由がない限りあり得ない。戦後のアメリカは、史上空前の経済大国、軍事大国だったのである。なぜ混乱の続くヨーロッパに渡る必要があるのか？ もちろん行き先は、中立を保ったスウェーデンしかなかたのだが。

クレノフが、アメリカという国家、広くアメリカの一般社会に対して、心の底では懐疑心を持ち続けていたことは間違いない。晩年の変節、頑迷さと反抗的態度の増長は、過去に抑圧してきた心情の、年齢に起因する自己解放現象の結果に思える。死後、太平洋への散骨を希望するのも必然だったろう。フィッツジェラルドが、その辺りの事情をどの程度踏まえてインタビューしているのか聞いてみたいところだ。あえて触れないようにしている可能性も十分あり得る。）

F： クラフト・ホライズンは、ああ、今はアメリカン・クラフト（アメリカン・クラフト・カウンスルが発行する、おそらくアメリカで最も権威ある工芸雑誌、隔月刊）ですが、定期購読はなさっていますか？ ああ雑誌は価値があるとお思いになりますか？

K： ああ、あまりにも芸術ばいよ。分かんねえ。

F： 本当の工芸を探せる場（伝達媒体や組織）が、何かあるでしょうか？

K： ええっと、もしもだよ、何人かの人たちが一緒に集まって、お互いに影響し合うんでないならば、あるいは、少なくとも静かで永続性のある価値を認め合うことができないのであれば、悪くなるだけだろうし、向上はしないよね。

F： 何か組織とか、そういうものはないと、——。

K： この壺は、あまりにもめちゃくちゃに醜いだけだ。芸術になってしまっている。

㊦ この回答は、故意に婉曲にまともな回答を拒否している。クレノフにはこういう気難しいところがあった。あるいは、黙り込んでしまうことも。疲れている可能性もある。質問を変えるしかない。ひょっとしたら、目の前に壺がある訳ではなく、フィッツジェラルドに、**A watched pot never boils.** という^{ことわざ}諺を想起させようとしているのかもしれない。「鍋を見ていても、沸騰しない。」＝「期待しても、何も出てこない。」）

F： （昨日）イギリスと日本をご旅行なさったとおっしゃっていました。また、ニュージーランドのこともお話し下さいました。ニュージーランドの方でも、教えたりなさったのですか？

K： えーっとだよ。私がイギリスへ行った理由には、何があったかな？ メーカーピースのところまで、ざっと教えて、あそこの友人を訪ねて、と、それから電話がかかってくるって話だったんだよ。だから——それから私はデービッド・パイを知っていたので、ロイヤル・カレッジで彼に会って楽しく過ごし、でも、ほら、

イギリスでは広範に教えたりはしなかったよ。

F: ニュージーランドではいかがだったのですか？

K: ええと、ニュージーランドでは旅行したよ。両方の島をぐるっと連れて行って来て、ワークショップやりながら、教えたよ。——いくつだったかな？ 二回だ、少なくとも。ここにニュージーランドからの学生たちがいて、学びにきたんだ。

(㊤ ニュージーランドでのことを即座に答えないところを見ると、やはり疲れている様子が伺える。)

F: それから、日本へもご旅行なさったとおっしゃいましたが。

K: そう、山の中の出来立てぴかぴかのちっちゃな大学に招かれて、二、三ヶ月過ごしたよ。その目的は、そこを設立した日本人の哲学者 (㊤ 当時の飛騨国際工芸学園の学長) がいて、彼の考えは、工芸のような活動を通じて、美学とかいろんなことの国際理解を活発化させることだったんだよ。

F: 日本人の工芸への取り組み方を評価しますか？

K: 必ずしもしないね。彼らは非常に混乱している。彼らは何でも模倣できる。——シェーカーもクイーン・アンも、何でもだ。作るように言えば、作るし、売るんだよ。でも彼らは、同時代的な意味では、非常に混乱している。彼らは世界中のものを何でもコピーできる。でも、日本の精神と日本の歴史から創造できるのは、あの、ほら、ほとんどあの小さな箱だけだ。——タンスだよ。

(㊤ boxes と複数形にしてあるので、タンスを抽斗の集合体と見做している雰囲気もある。)

F: タンス？

K: 彼らは床の上で生活している。敷物マットが重要な家具なんだ。ちょっと、来いよ。(ジェスチャーもしているのか?) たぶん時にはロー・テーブルも使って、すぐ横スラップにしゃがみ込めるんだ。だから、私には彼らがどこへ向かおうとしているのか分からないんだ。ブライアン・ニューウェルも明らかに日本で日本のものは作っていないよ。

(㊤ クレノフの日本に対する感想をもう一つ付け加えておこう。あれほど街中に英語が溢れているにも拘らず、あれほど英語の通じない国は初めてだった、というものだ。正直な感想である。これはクレノフだけが感じていることではない。多くの外国人に共通する感想でもある。言わないだけのことだ。外側は器用にコピーできるのだが、中身はまったく疎かおろそかにしてしまう。コピーしたものの中身と自分の中身とが結びつかない。場合によっては、自分の中身があるのかさえ疑わしくなる。外から見るとそう見える。クレノフへの理解も例外ではない。)

F: これは昨日もお尋ねしたことかと存じますが、もう少し深入りしておきたくも感じました。拝読したご本の一冊には、あなたが曲線の位相フェイズを通ると書いてありました。

K: それ、何？

F: その中であなたの家具が多くの曲線を持つことになる、そういう曲線の位相を、あなたが通過するということです。(That you went through a curve phase where your furniture had a lot of curves in it. 全文。)

K: 私がたくさんの曲線を使うってこと？

(㊤ phase 相。位相。正確に言うとかえって難解になるが、「何か」が発展あるいは消長して行く過程の中での或る一過程における「何か」の目に見える現われ方。月の満ち欠けの変化を連想した方が早い。たとえば、三日月は月の満ち欠けの変化の一つの位相であり、月の位相〈見え方〉は無限に存在する。三日月はその一つに過ぎない。具体例を出さずに、言葉で説明するとやたらと難しく感じる。だから、質疑応答が噛み合わなくなる。実はとても単純なこと。ここでは、バンドソーで曲線挽きする時の木目の現れ方の話。通るのは、実際には「あなた」ではなく、バ

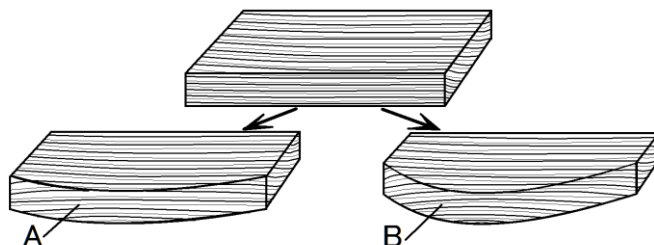
バンドソーの刃。鋸（バンドソー）で木材を直線に挽くと、左右に引き分けられた切断面にはブックマッチの木目模様が現れる。この模様が現れる断面が、木材の位相。一見左右対称に見えるが、実は微妙に異なっている。木材を鋸挽きする場合、現れる位相は無限に存在するが、同一の位相は存在しない。同じ現象が繰り返される月とは違う。ばかばかしいほど当たり前の話。クレノフは、直線ではなく、曲線挽きすることで、故意に曲線の位相を作り出し、それを楽しむ。無限の「発見」があるからだ。「それ、何？」どころではなく、クレノフは、「曲線の位相を通る」作業を、生涯を通じてやりまくった。）

F： 今でもそうなさるのですか？ ご本には、あなたが曲線の位相（a curve phase/単数形）を通るとありました。——それで、たくさんの曲線を使うと。

K： ああ、違う、違う、違う。私は位相（phases/複数形/話がぼけている）を通ることなどまったくしていない。（㊦ 意味がつかめていない。）私は、直線への強い信念などまるで持っていないだけなんだ。それだけのことだよ。私はボートビルダーにして船乗りなんだよ。それで、ほら、良くできたヨットには、直線なんかないんだよ。私には、位相だとか好みの曲線だとか形だとか、そういうものが（初めに）ある訳じゃないんだよ。私は、それら（㊦ 漠然と目の前に想定された様々な状態の木材を指す。位相・曲線・形を指示するのではなく。）を、ほら、一ヶ所の地点に進化させるだけなんだよ。——それ（㊦ すでに形になりつつある作品）が十分良く見えるようにね。そして、たぶん私は、それをこんなふうにとちょっと上の位置に持ち上げて、（何かの上に）重ねてみるだろう。（㊦ 目の前に作品があるかのように想像している。）それから、それを床の上にもう少し安定できるようにと考えるだろう。（㊦ スタンドキャビネットを想像している。）だから次には、キャビネット本体に調和する木材を選ぶだろう。スタンドは、明るい色合いにすべきか？ 暗い色合いにすべきか？ ってね。

だから、そういう制作過程なら、通っているよ。

㊦ 非常に重要な内容であるのに、残念ながら話がまるで噛み合っていない。以下に、具体例を図解する。



一枚の流れ柁の板を、二通りの異なった曲線で、縦挽きすることを想定する。Aの断面も、Bの断面も、それぞれが一つの曲線の位相である。正確に言うと、曲線挽き作業によって現れた、木材に内在していた位相である。それぞれの断面には、立体の輪郭としての曲線が存在するだけでなく、それぞれに異なった曲率の木目の曲線が現れ、その両者が相俟って、それぞれの板に異なった雰囲気を与える。Aはゆったりとしており、Bは動的に感じられる。そして、木材を鋸挽き作業する場合、一枚の板といえども、位相の現れ方には無限の可能性がある。問題は、そのことに価値を感じるかどうかなのである。鋸挽き以前に、こう挽けばこうなるだろうという漠然とした読みはできる。しかし、鋸挽き後に現れる切断面の木目模様が実際にもたらす視覚的効果までは、人間にはまったく予測できない。だから、「発見」があるのである。さらにその発見がもたらす喜びや驚きの心情が、制作へのモチベーションを形成してくれる。こういう制作過程に実感を持って共感できるかどうか、クレノフを理解する、しないの分かれ目になる。クレノフが、『おぼえがき』の中で何度も「発見」という言葉を使っていたことを想起していただきたい。木材とは、「発見」があってこそ生きる素材なのである。自分で小規模な製材作業を实践すべきなのである。

質疑応答が噛み合わないのには、両者に原因がある。クレノフは、確かにどこかで「位相」という言葉を使って説

明していた。〈三冊目の Impractical だったか?〉しかしこれは、例外的な説明の仕方である。そんな抽象的な言葉を使わなくても、バンドソーで実演すれば、すぐに理解してもらえる。本人自身、自分がそんな言葉で説明していることは忘れていたろう。フィッツジェラルドの方も、正確に尋ねたいのであれば、バンドソーで縦挽きする話を具体例として持ち出せばよいのである。クレノフはすぐにピンと来たはずだ。おそらく、フィッツジェラルドには、木工の経験がないのであろう。再確認するならば、フィッツジェラルドの言葉どおり、クレノフは「曲線の位相を通る」作業を山ほどやってる。

なお、ここでも、バンドソーがどれほど重要な存在であるかが分かるだろう。「発見」のための道具なのである。）

- F : そうすると、学生たちにお教えになる場合、(彼らが) そういう取り組み方をしようと思えば、ものすごくたくさん経験をしななければならないように思えるのですが。
- K : ええっとだね、注意深くあらねばならないし、気付いている状態であらねばならないよ。可能性を見て取らなければならないんだ。誰かが書いていたよね、——誰だっけ? 「可能性はないところを見つけなければならない」って。それから、私はね、かなり頻繁に彼らに思い出してもらおうようにもしてるんだ。もし台所なんかについて、上の方の扉か何かを開けるために手を伸ばさなければならないなら、手はこうなるよね。(ジェスチャー) でも、ドレッサー(化粧台)の前で下の方の抽斗を開けたいなら、今度は手はこうなるよね。(ジェスチャー)
- F : はい。
- K : そうすると、しょっちゅう手は、こうなったり、こうなったりすることになる。だから、小さなディテールの形というものは、見た目からというよりも、むしろ感じ方から進化して行くものなんだよ。見た目を軽んずるべきではないにしてもね。でも、その感じ方を正しく掴めれば、たいてい見た目も良くなるもんだよ。そんなことを皆に思い出してもらおうようにしているよ。
- F : それから、大半の作品は、実際ご自身の手で直接お売りになっていたんですよ。短い期間を除いては、ディーラー(この場合はギャラリーのことか?)との取引は、実際の所なさらなかったんですね。
- K : ああ、誰かがやって来て、欲しいって言うだけだったよ。あるいは、友達に話してくれる訳だ。「あの爺さん、箱一個仕上げたよ。行って見てくれば」ってね。

私は無視されることには結構慣れてよる。——実質的な報酬がないことにもね。それで悩むことなんかないね。高額報酬を受け取る人をたくさん見たよ。でもさ、たくさんもらえらうほど、皆鈍くなって行ったよ。

⑩ 私がいた一年間に、クレノフは、プリタム&イームズ ギャラリー〈前出〉に作品を一度だけ送った。梱包しているのを見た。あれは、『おぼえがき』に載せた口絵の肖像写真に写っている、作りかけのスタンドキャビネットだったような気がするのだが、記憶が曖昧である。〈ドシエだったらいい。鏡板はメイプル。〉当時は、自分が二十年後にクレノフの本を翻訳するなどとは夢にも思っていなかったもので、今にして思えば、聞くべきことを何も聞いていなかったと後悔してしまう。全般的に問題意識も低かった。

クレノフ夫妻の生活は、田舎の平均的アメリカ人家庭と比べても、実に質素だった。少なくとも、八十九歳で、ケータイ掛けながら、ロード・コーンを薙ぎ倒しつつ、135キロで、ブランニュー・ピッカピカのポルシェのコンバーチブルの後輪を、ロサンジェルス近郊で煙とともに軋ませていたという、同年に亡くなった、サム・マルーフのアメリカンな派手さとはまったく無縁だった。マルーフの場合は、芸術家ぶったところはなく、むしろ勤勉に生産労働に従事する中小企業の親方職人社長という自覚を持っていただろう。彼はレバノンからの移民二世だった。生き方はまったく違った。この資料には登場しないが、この二人も反りが合わなかったであろうことは、容易に想像できる。資本主義の世の

中で、というより現代社会で、純粋に工芸で生計を立てるということは、絶対に不可能なのである。そして、それゆいのである。)

F： (後世の人に) どんなふうに思い出してもらいたいですか？

K： ああ、嗚呼(God)、そんなこと考えたこともないよ。

F： あなたは——。

K： 絶望的な老人熱狂家、だな、たぶん。

F： 最も誇りとするものは何ですか？

K： 分からないよ。そういうことを考える時間はまったくなかったね。物質的な条件に影響されて自分が変わることがなかったことは、それなりに誇れるとは思うけどね。——それは、自分を市場に順応させてこなかったということだよ。そして、「売れる物を作らなければならない」なんてことは言ってこなかったということだよ。そう言う代わりに、私は、「自分が好きになって、他の人も好きになってくれるといいなあと思えるような物を作らなければならない」と言ってきたんだよ。今でも鏡を覗き込むとね、そこにいる男はね、——見てくれは良くないけど、まだ昔知ってたままの男なんだよ。

F： 長い間ご自分の取り組み方やいつものやり方を変えてこなかったということですね。あなたを変えようとする人が今までにいましたか？

K： いや、それはない、いなかったね。商売の世界の人が多少はいて、私の作ったものをコピーしようとしたことはあったかもしれないと思うけど、絶対にうまく行かなかったよ。めちゃくちゃひどいものにしかならないからね。諦めたよ。ほら、クレノフのチェステーブルを作ろう、とかね。そんなものがうまく行く訳がないんだよね。

F： そういう考え方を学生たちが受け継いでいるのをご覧になって、嬉しいですか？

K： そうだねえ、本当にそうしているんだったら、嬉しいよ。もちろん。でも、彼らは私を思い出し、手紙をくれ、私は、——電話でも話すよ。で、確かに感謝の言葉はたくさんもらってる。ほら、世界中のいろんな所からね。ウェブでも、ほら、素敵な言葉——手紙だけ——を送ってくれたりする人がいて、そういうことは私の人生にとってめちゃくちゃに大きな意味があるんだよ。会ったことは一度も無いんだよ。誰なのかは分からない。でもあそこ、ウェブの中にはいるんだね。で、「お礼を伝えたく思います。クレノフさん。あなたが私たちの生き方を変えてくれました。あなたが言ったこと、書いたことは、私たちにとって今でもずっと大きな意味を持っています。そのことをお知らせしたいと思っただけのことですが」ってなことを伝えてくる訳だ。すばらしいことなんだよ。で、今でもそれが続いている。そんなことなんだ。

F： 一緒にお話しすべきことで、私が忘れていたようなことが何かありませんでしょうか？

K： あんたは、非常に詳細で多方面に亘る、そのう、準備をして、やって来たんだろうと思うよ。あんたに見落としがないんなら、我々は完了したってことだろう。つまり、材料はもうたくさん出揃ったはずだ。——二時間分の高密度の対話用ならね。もう覚えていないけど、私も、昔のカセットの片面の録音が何ページぐらいになるか分かっていた時期があったよ。結構多かった。

F： たくさんあります。

ロング・インタビューになります。

K: その、つまりだね。同じこと繰り返していたり、脱線していたりしたら、削除していいよ。しかしだな、あんたが誰かに対して興味を持っているんだとしたら、(その人に関する発言を) 歪曲したり、過剰に省略したりして、首尾一貫しなくなるという事態には陥らないようにしてもらいたいと思うね。——記録を残すことこそが目的でやってることだ。自分が何であるか、とか、自己表現とか、そんな目的ではないはずだ。だからね、まとめ作業をやってみて、何かあったら知らせてくれ。

お宅のその女性にも言っといてくれ。——トップの班長^{ホンチョウ}さんのことだよ。——私にはあまり面白いとは思えないとね。誰かさんは存在しないと 25 年間も嘯^{ウソ}いてきてだよ。突然その誰かさんが誰なのか、どういう人なのかってことに興味を持つてことがね。そういうのは好きになれないんだよ。だがね、あんたは面白かったよ。それでもね、私には思えないんだよ。それが、——スミソニアンだか ACC (アメリカン・クラフト・カウンシル) だかが多少の骨を折ってやろうという素振りを見せるってえのが、面白いとはね。で、そんなことは私にとっては屁でもないよ。でもね。思う訳よ。まるで、文学教えようとしているその本人が、まだ何も読んでないのと同じことだと。いいかい。それでも連中は文学を教えようとしている訳だろ。

F: この二日間、とても、とても刺激を受けました。

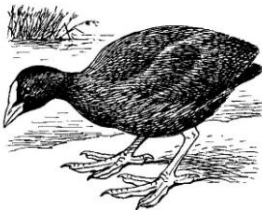
K: そうかい。ありがとよ。

F: お目にかかることができて良かったです。

K: あんたの誠実さと私に耐える忍耐力に感謝するよ。難しいことだからね。私のような、感じの悪い爺^{おや}に耐えるのは。私は、どんどん、どんどん、どんどん (言いたいこと) しゃべるんだよ。良いもん作るには多すぎるかもね。

エンthusiast ㊤ **enthusiast** 「熱狂家」とか「〇〇狂」という訳で紹介されることが多い。しかしこれも該当する日本語はない。語源を辿ると、元は **a man with God inside** だそうである。クレノフはこの言葉を、自分を肯定的に定義する時に好んで用いる。おそらくこの傾向は、二冊目の『ファイン・アート』の頃から始まっている。

honchou 〈ハンチョウ/ホンチョウ〉 班長。組織のボスのことを指す。語源は、もちろん日本語。これも元は軍事用語なのだそうで、朝鮮戦争当時の米陸軍で流行った言葉らしい。朝鮮戦争では、日本が米軍の出撃基地、物資調達基地だった。それで日本は経済復興する。もっとも、まだ朝鮮戦争は終わっていないが。記録インタビューを受けながらスミソニアン・インスティテューションを批判しているのは、クレノフぐらいのものかもしれない。最晩年は手当たり次第という感じだったらしく、周囲も苦勞したようだ。こういうのを、往生際が悪いというのだろうか？



クート **coot** オオバン〈水鳥の名前〉。 **old coot** で、変な老人、感じの悪い老人、馬鹿老人、うすのろ老人、変態老人など。ボケ老人ではないらしい。挿絵を見る限りでは、しかしなんで? という気がする。挿絵は、平凡社『世界大百科事典』より拝借。)

[終わり]

この書き起し文書は、公開されているものであり、許可なしで利用してもよい。ただし、引用文や抜粋には右の典拠を必ず明示すること。 Oral history interview with James Krenov, 2004 Aug.12-13, Archives of American Art, Smithsonian Institution

追記

アメリカの家具工芸にご興味のある方向けに、調べたいと思った時に役立つ5つのサイトを以下にまとめておきます。

1. このインタビューでも登場するプリタム・アンド・イームズ Pritam & Eams というニューヨーク郊外の工芸専門、とくに家具工芸専門の若いギャラリーがあって、1981年にオープンしており、クレノフのカリフォルニア移住以後の活動と軌を一にしているところがあり、ここがクレノフの作品を最も多く取り扱ったギャラリーです。すでに三十年経過しており、ホームページ上で、十年ごとの回顧記録を写真入りで公開しているので、これを見ると、クレノフ作品のみならず、Wendell Castleを始め、このインタビューにも登場する家具制作者たちの作品を網羅的に見ることができます。同時にこれは、80年代以降の現代アメリカの家具工芸の記録にもなっています。好みの如何に拘わらず、アメリカの家具工芸の土壌の豊かさを感じることはできるので、ご参考までにご紹介しておきます。検索の順序は、以下のように進みます。

[Pritam & Eams](#) → ARCHIVES → The First Decade 〈最初の10年〉 1981~1991

あるいは、右のリンクを開けば、[The First Decade 〈最初の10年〉 1981~1991](#) に直接入れます。

プリントアウトすると200ページ近くなるので、結構な情報量です。あとは、Google 自体の検索機能で、例えば Castle の名前を入力して追えばよいです。

2. 2010年に出版された [Makers: A History of American Studio Craft](#) という書籍があり、これは The Center for Craft, Creativity & Design という組織のプロジェクトの一環であり、書籍のデータベースがホームページで公開されています。ここで例えば Wendell Castle を検索すると、作品が見られます。また、木工に限らず他の工芸家の作品も、点数は少ないですが、見られます。

このリンクを開き、SEARCHABLE ARTIST/MAKER DATABASE (田の字型の四つの領域の右上) をクリック。次に ARTIST/MAKER LAST NAME の欄に「Castle」の姓を入力し、[Submit your artist search](#) のボタンをクリック。すると、濃い青字で、Wendell Castle の選択肢が三つ出てくるので、それぞれをクリック。

3. このインタビューそのもののアーカイブを、改めてご紹介しておきます。このスミソニアンアーカイブには、16,000,000件以上の記録が保存されているそうです。非常に役立ちますし、こういう地道な作業には敬意を表したく思います。対象分野は、アメリカのビジュアル・アート全般です。画家や彫刻家、陶芸家などはもちろんですが、美術史家や評論家についても調べられます。例えば、このインタビューのインタビュアー、Fitzgerald も検索できます。情報量は少ないですが。

[Archives of American Art, Smithsonian Institution](#)

次に、[Research Collections](#) をクリック。すると、A~Zの選択肢が出て来るので、例えば、

Wendell Castle の姓の頭文字 C をクリックして、リストの中から Castle を探し、クリックします。すると、[Oral history interview with Wendell Castle, 1981 June 3-Dec. 12](#) が出てくるので、それをクリックすると、キャッスルへのインタビュー記事が出てきます。木工家としてではなく、彫刻家、家具デザイナーとして分類されていることも分かります。クレノフへのインタビューの3倍近い情報量です。インタビュアーは別人です。

なお、この文書の冒頭に名前が出てくるナネット・L・レイトマンという人は、このプロジェクトの資金援助の中核になっている人と思われませんが、おそらくとんでもない大金持ちのおばあちゃんでしょう。右の似顔絵は、The Wall Street Journal August 25, 2011 より。この時点で、86歳。アメリカの金持ちの中には、このおばあちゃんのように、良いことには惜しみなく資金援助してくれる人がいます。そこが日本の金持ちと違うところでしょう。金持ちのレベルのケタも違うかもしれませんが。スミソニアン博物館は元はプライベートな組織でしたが、今では国家予算からも運営資金が拠出されているので、半官半民の組織です。仕事の中身を見ると、アメリカの底力を見せつけられる思いです。やはり世界に君臨した大帝国だったのだと。



NANETTE L. LAITMAN

4. ファーニチャー・ソサエティーのサイトは、主に現代アメリカの超有名な家具制作者、家具デザイナー（正確には、2001年以降の同組織の賞の受賞者）のみ、仕事上のバックグラウンドや職歴を調べる場合に役立つので、一応挙げておきます。内容的には大したものではありませんが。

[The Furniture Society](#)

左の列の Programs → [Award of Distinction](#)（卓越賞、榮譽賞、目立ち賞ぐらいの意味）をそれぞれクリックすると、2001年以降の受賞者の顔写真が現れるので、それぞれをクリックすると、[Abbreviated \(要約の\)Background Information for~](#)が出てきます。それをクリックすると、略歴が現れます。

5. アメリカン・クラフト・カウンシルの College of Fellow（会員推挙制度）も、一人の工芸家がアメリカ社会の中で、いつ頃国家レベルの認知を得たかを大雑把に知る手掛かりにはなりません。ただし、1975年以降のみ。以下で直接入れます。

[American Craft Council College of Fellow](#)

以上、延々と、途中何度もアホな横道に外れて、お時間を無駄にしたかもしれません。お読みいただきありがとうございました。

2012年11月17日

三ッ橋 記