2015 年 9 月 11 日　14:00-17:30

「日韓クリエイティブ・プロデューサーの新たな姿。必要なスキルとキャリア・プラン」

会場：Meeting Room 2 , ACC Archive & Research.

日本でも韓国でも舞台芸術の裏側を支えるプロデューサーの存在は不可欠であることは認識されながらも、その育成と労働環境はまだ整備されていません。日韓のプロデューサーを迎え、これからのクリエイティブ・プロデューサーに必要なスキルとキャリア形成について議論します。

登壇者：
丸岡ひろみ（TPAM in Yokohama　ディレクター／国際舞台芸術交流センター理事長）
中村茜（precog 代表取締役／NPO 法人ドリフターズ・インターナショナル理事）
パク・ジスン　Jisun Park（プロデューサーグループ DOT／アジア・プロデューサーズ・プラットフォーム ［APP］）
ウ・ヨン　Yeon Woo（南山（ナムサン）アートセンター：ソウル文化財団　）

司会：植松侑子（NPO 法人 Explat　理事長）

植松侑子
今日、ここにいる方は、多くの方が既にプロデューサーとしてキャリアを歩んでいる方たちなので、日韓のプロデューサーの方々と一緒にプロデューサーの資質についてディスカッションしたいと思います。

丸岡ひろみ
今日もせっかく韓国の国際ネットワークをけん引してきて、かつプロデューサーも行っている、韓国を代表するお二人に来ていただいているので、ウ・ヨンさんとパク・ジスンさんのお話をじっくり伺いたいですね。ディスカッションするにあたっても詳しく日韓の違いをお互い知っているわけではないし、これまで、なんとなく英語で話すというようなことしか行っていないので、せっかくだし、じっくり聞いてみたいです。

植松侑子
そうですね。それでは、まず日本から参加の方々の自己紹介を議論のスタートとしてお願いします。

中村茜

2006 年にプリコグという会社を立ち上げ、10 年を迎えました。所属アーティストのプロデュースと、フェスティバルや劇場と一緒にプログラムを作る仕事などをしています。それと NPO 法人のドリフターズ・インターナショナルという組織も運営しており、こちらは建築家やファッションのプロデューサーやグラフィックのデザイナーとか、異なる表現方法を持っている人たちと、どう新しい表現の場を作っていけるかということをテーマに活動を行っています。

パク・ジスン

今、現在は「プロデューサーグループ・ドット」という、独立プロデューサーが集まっている団体にいます。所属している人たちが、ときにより個人であったり、一緒に集まったりして作業をしています。それ以前は、チェ・ソッキュウさんと一緒に「アジア・ナウ」という、韓国の舞台芸術を世界に発信するため、いかに国際的な交流を通して紹介するかというメディアの運営をおこなっていました。それ以外に、芸術を支援する事業団で、国際的な交流と製作や計画を作成する仕事を行ってきました。さらに、その前はプロデューサーとして活動を行ってきました。また、APP（アジア・プロデューサーズ・プラットフォーム）という日本、韓国、オーストラリア、台湾が中心となる、アジアでのプロデューサーのプラットフォームが昨年立ち上がりました。この運営を、今年、来年と続けていく予定です。

ウ・ヨン

日本と韓国は同じ漢字文化です。漢字で書くと、私は「王燕」と書きます。韓国の昔のおとぎ話では燕（つばめ）が多く登場します。その中で燕は自分の足が折れても、周りの人に、金銀などの財宝を届けていたという物語があり、私も、1995 年から仕事として舞台芸術に携わり、多くの舞台関係者と交流してきました。それはまさに私の名前に由来するのかもしれません。私は韓国の舞台芸術のあらゆるところを歩んできました。公的な政府関係の仕事、民間の仕事、分野も演劇、ダンス、音楽、多元芸術など、オペラ以外は一通り手掛けてきました。職種も、プロデューサー、制作、行政官、プログラミングと色々やってきました。

90 年代なかばは、アーティストが自ら企画から制作、マネジメントもやらなければならなかったので、私は民間でのマネジメントの仕事が多かったです。当時、マネージャーは、プロデューサーではなかった。プロデュースするほど専門性が高くはなかった。当時は、アーティストが芸術活動を続けられるかが一番重要でしたし、団体はいかに生き延びていくかが重要な時期だった

ので私は、その手助けをしてきました。現在に置きなおすと、それはプロデューサーという役割だったと言えると思います。その当時は、日本にも頻繁に行っていました。ダンサーのキム・メジャ（金梅子）さんの仕事、児童青少年演劇協会の仕事を行い、ほかにも個別のマネジメントの仕事を行ってきました。

その後 97.98 年は、韓国では国際フェスティバルがジャンル別に分かれてきた頃にあたり、本格的にグローバル化が行われた時期と言えると思います。その時には私は、国際舞踊協会（CID-UNESCO）というところで、韓国の本部の企画室長を務めていました。その中で、「ソウル世界舞踊フェスティバル（SIDance）」の総括を 97 年から 8 年間やっていました。その時のプロデューサーの役割としてはフェスティバルを制作して運営するという仕事でした。ですので、完全なプロデューサーとは言えません。その時は、国際的な共同製作がやっとはじまった時期でしたので、その試みができたということだけでも私にとっては、大きな経験でした。

当時のプロデューサーの仕事は、演劇とダンスに分かれていました。ひとつは、リトルアジア・シアター・ネットワークというものと、リトルアジア・ダンサー・ネットワークというもので、私は、ダンサー・ネットワークのほうの仕事に就いていました。その後、政府が運営しているソウル芸術団で、10 ヶ月間勤めました。そこは政府が運営していましたので、大規模な音楽劇や舞踊劇というものを作ることができます。そういう大規模な公演に携わりたいと思い、そこでプロデューサーを行いました。その後「芸術経営支援センター（KAMS）」で国際事業部長を務め、芸術の国際支援の仕事を総括する「ソウルアートマーケット（PAMS）」で仕事を行い、その中で IETM（international network for contemporary performing arts）とも一緒に仕事を行ってきました。国際交流、国際的支援、国際的な会議の仕事をその時に多く手掛けました。

近年の 2 年間は、民間の LIG 文化財団で仕事を行いました。ここは日本のセゾン文化財団と似ている組織かもしれません。LIG 文化財団は、ソウルのカンナムとハプチョン、そしてプサンに 3 つの小さい劇場を持っており、ソウルとプサンを繋いで作品を運営し統括する仕事を行っていました。そして来週から、ソウル文化財団が持っている「ナムサン・アート・センター」という新しい劇場で仕事をします。

私のキャリアを振り返ると、主には劇場でプロデュースを行う制作をやってきたのだと思います。韓国では公立の劇場は、いわゆる貸館で運営されているケースが非常に多いです。なので、劇場製作を行うプロデューシング・シアターというのは多くはありません。私は劇場製作に興味を持っていますので、おそらくこれからもそういった仕事に携わっていくと思います。

丸岡ひろみ
TPAM in Yokohama でディレクターをしております。お二人とは長いつきあいなので、きっと私のことは良くご存知かと思います。

植松侑子
私もお二人とは、私がキャリアの浅い頃からおつきあいをさせて頂いています。今年の６月に舞台芸術の制作者たちに向けた人材育成と労働環境の整備のための中間支援組織「Explat」を立ち上げました。その理事長を行っています。

川口聡
ON-PAM の理事と広報を担当しています。もともと、91 年から俳優、作演出として自身のプロデュース劇団で演劇の活動を行ってきました。５年前に東京の制作支援会社の Next に所属して、ON-PAM の立ち上げなどにかかわってきました。６月末をもって退職し、現在は、フリーランスのプロデューサーやコーディネーターを行うべく模索しています。

北川陽子
私はプロデューサーではなくて、今回 ON-PAM の助成という支援をしているアーツカウンシル東京に所属しています。私がこの仕事に携わるようになったのは 2008 年からで、横浜市の芸術文化財団にてクラシックのコンサートの運営や、街の中で行われる小規模なフェスティバルを行ってきました。そのあと、国際交流基金に所属し、日本と海外との国際交流を推進のため日本語の講座を開いたり、日本のアーティストを海外に紹介したり、日本の理解を海外で深めてもらう、関心を持ってもらうという仕事を５年間行ってきました。今年の４月からアーツカウンシル東京に来たのですが、アーツカウンシルの助成の珍しいところは、こういった会議などの直接展覧会や公演に関わらない事業に関しても、創造の環境を整備するということで助成するシステムを持っています。今回のようにプロデューサーがネットワークを用いて海外で会議を行うことで、創造環境がどのように発展していくのか、今後、どのような支援が有効かを考えていきたいと思っています。

西山葉子
私は現在国際交流基金で働いています。特に芸術文化の海外交流を扱う文化事業部で、アジア地域、特に中国、韓国、インドとの国際交流を担当しており、その中で舞台芸術の担当をしております。国際交流基金での仕事は今年の６月からで、その前は、10 年前から劇団青年団の制作として国際事業を中心に担当していました。平田オリザという劇作家の作品の海外上演や、海外のアーティストが日本で上演するためのプロダクションを立ち上げるという仕事を行ってきました。また東京にある「こまばアゴラ劇場」に海外の劇団を招く際の運営も担当していました。２年前から青年団の仕事と並行して、兵庫県の城崎にあるアーティスト・イン・レジデンス施設のプロデューサーも行っていましたが、そこでの実際の仕事はどちらかというとマネージャーの仕事であったかと思います。昨年、パク・ジスンさんが運営している APP に参加して、プロデューサーの仕事の役割は何かということを強く意識するようになりました。

藤原顕太
私は東京の制作支援会社の Next という民間の会社で働いています。その Next という会社では、舞台芸術のアートマネージャーに向けたいろいろなサービスやサポートをしていますが、私は特に「Next 舞台制作塾」という若いアートマネージャーに向けた人材育成の講座のコーディネートをしています。それともうひとつは、Explat にて副理事長をしていまして、Next がやっている人材育成の仕事を Explat と連携させて人材育成と労働環境支援の仕事をこれからやっていこうとしています。ON-PAM では事務局を担当しています。

三好佐智子
quinada という会社を運営しています。2007 年から岩井秀人と松井周という二人のアーティストのマネジメントを担当しています。松井周は F/T で、岩井秀人は TPAM や 2011 年と 2015 年に韓国でも作品が紹介されています。私は現地の人が時給 1000 円で働いて得た金銭を 3 時間分、あるいは 4 時間分費やしてチケットを買ってでも作品を見たいと思うような作品を提供したいと思っていまして、その結果、戯曲に非常に力のある作家のマネジメントを行うことになりました。普遍性を持った戯曲であるということは、韓国やロンドンで翻訳上演をされるたびに強い実感を持っていて、かつ現地の人たちに必要と思われるような作品を作っていきたいと考え、活動しています。

横山義志
静岡県舞台芸術センター（SPAC）の文芸部というところに所属しています。私の職種は厳密にはプロデューサーではなくてドラマトゥルクで、国際演劇祭のプログラムを組む仕事を行っています。それから今回のフェスティバルで上演されるクロード・レジの『室内』の翻訳なども行っています。私は 2007 年から静岡の劇場で働いていますが、2000 年から 2007 年までは、フランスで演劇に関する博士論文を書いており、紀元前 5 世紀から 19 世紀までのヨーロッパの演劇論が専門でした。最近は日本でも演劇を学問として勉強している人が、実際の現場で仕事をすることが増えていると思います。今回のセッションで私が興味を持っているのは、日本ではドラマトゥルクという仕事が確立されてるとは言えないんですが、これからドラマトゥルクという仕事が確立されうるのかということ、それから、学問として演劇に携わってきた人たちが現場に来た時に、現場の人間はどう受け止めていけばいいのかをよく相談されるので、今回の話を参考にできればと思っています。

羽鳥嘉郎
TPAM でアシスタントディレクターとして働いています。2013 年と 2014 年には京都エクスペリメントというフェスティバルでフリンジプログラムのプログラムディレクターを行っていました。

植松侑子

それでは、自己紹介が終わりましたので、ディスカッションに入っていきたいのですが、その前に、私も日本と韓国の両方で仕事をする機会があり、そこで気づいた私の意見を議論の出発点としてお話ししたいと思います。日本と韓国で「プロデューサー」を考えた際に、同じ点と違なる点があることに気づきました。同じ点としては、プロデューサーに限らずアートマネージャーとして働いている人全般なのですが、日本も韓国も現場にいる人は圧倒的に女性が多いですね。それから日本も韓国も労働環境としてはかなり厳しく、だいたい 30 歳を前にして辞めていく若い人たちが非常に多いですね。なので、ここにいる人たちというのはその壁を越えて来た人たちと言えると思います。

プロデューサーという言葉に韓国も日本もはっきりした定義があるわけではありませんが、異なる点として、日本の場合は 20 代で制作者やコーディネーターとして経験を積んで、知識を持ち、ようやく「プロデューサー」と名乗るパターンが多いと思います。ですので、日本では、プロデューサーというのはある種の資質が必要なもの、というイメージがなんとなく共有されている気がします。

韓国の場合は、比較的プロデューサーと呼ばれる人がごろごろいて、20 代とかの若いキャリアの人も、キャリアのスタートからプロデューサーを名乗っている場面に多々出会いました。なので、日本でいう「制作」が韓国でいうところの「プロデューサー」にあたり、日本での「プロデューサー」が韓国では「クリエイティブ・プロデューサー」に当たるのかなと思っています。このあたりを韓国のお二人に伺ってみたいと思います。

ウ・ヨン

そうですね。一時期、自分が自分でプロデューサーを名乗ることを巡って大きな議論になったことがあります。プロデューサーという言葉が正式に使われるようになったのは、すごく最近だと思います。韓国にはプロデューサー協会というものもあります。でも私の世代から見ると、プロデューサーの概念というのは、“リスクテイクが出来る人”だと思います。つまり制作をするにあたって、財政的なことに最後まで責任をとれる人、それがプロデューサーだと考えています。

舞台芸術に関しては、分業化が進みました。ツアーマネージャー、プロデューサー、プログラミング、コーディネーター、ドラマトゥルクなど、いろいろな分野に分かれるようになりましたが、そのなかでもプロデューサーというのは、かなり広範囲な仕事をしているというふうに受け止められています。常識的に考えると、分業化するとプロデューサーという仕事の内容も細かく分かれてくる

思われがちなのですが、かえってプロデューサーという役割はどういうことをするのかが分からなくなってきました。韓国では一人の人がツアーマネージャーをしながらマネジメントも行い、プロデュースもするということが起こり、それぞれの役割の仕事の範囲がはっきりしなくなってきてしまいました。もちろんその中には心理的な面もあると思います。プロデューサーというのは、ツアーマネージャーよりも責任と権限を持っている職級だというイメージが強いです。なので、プロデューサーという言葉がかなり好まれて来ています。

しかし、労働面においては、仕事を細かく分けることができるほど恵まれた環境ではないので、意味があいまいになり、多少混乱している側面もあります。また、重要な点として、韓国では公共セクターと民間セクターでプロデューサーの役割が異なります。公共セクターには、民間の文化財団も含まれていますが、釜山市の財団で働いている人と、民間の団体で働いている人の仕事は違うと理解すべきです。

公共の劇場、公共のフェスティバルで働いている人たちは、財政環境的に相対的に制約が少なく、作品に対する影響力を持っています。そして独立プロデューサーの場合は、財政的にも全て自分で何とかしなくてはならないというところがあります。日本も同じ状況だと思いますが、独立プロデューサーの場合は、公共の劇場などと協働しながら作品を制作したりしています。その中で、「クリエイティブ・プロデューサー」というのは実体がありません。

一部の人たちが概念としてそういう言葉を使うことがありますが、とにかくプロデューサーというのは、作品に責任を負っているかどうかによって決まると思います。ですので、クリエイティブ・プロデューサーの方々が、ヒエラルキー的なものを持っているわけではありません。しかし、プロデューサーというのは作品に関して制作的な責任を負っていますが、クリエイティブ・プロデューサーというのは、コンセプトと作品に関するデザインを提示する人というように定義している人もいます。
これまで話したことは、私が韓国で実感しているプロデューサーという言葉がどのように使われているかということに関してですが、誰がそれを決めているのか、どう定義することができるのかは、それほど重要なことではないと思います。

芸術に携わる者は、アーティストであれ、プロデューサーであれ、クリエイティブでなければなりません。しかし、プロデューサーたちが実際にはクリエイティブではないので、わざわざクリエイティブ・プロデューサーとクリエィティブという言葉を付けなければならないのではないか、という話もあります。ですので、韓国ではプロデューサーであれクリエイティブ・プロデューサーであれ、演劇の世界では、それによって上下関係が生じる言葉ではありません。しかし、映画界では、そういう上下関係があると思います。
映画界では、クリエイティブ・プロデューサーというのはコンセプトを作っている人だと思います。要するに制作に携わっているので、制作に入る前にコンセプト作りに携わっている人が、韓国ではクリエイティブ・プロデューサーと呼ばれています。そして全般的な制作に携わっている人たちがプロデューサーと呼ばれています。

舞台芸術の分野では、最近は若いアーティスト、若いプロデューサーがたくさんいて、最近の新しい方向性は、もともとアートマネージャーとして広報や予算管理、マーケティングなど、行政との企画を中心に立案してきた人が、プロデューサーという形で、若い多くの人と創作活動を行っています。実際にアーティストたちと話し、パートナー関係を持ちながら、創作のプロセスに関われるプロデューサーというのが好まれています。

パク・ジスン
ドラマトゥルクというのも同じだと思います。ドラマトゥルクという役割がどういう仕事をするのかというのははっきりしませんが、演劇の分野では明らかな役割があると思います。しかし最近、ダンスや多元芸術の分野では、プロデューサーもいれば、ドラマ・プロデューサーという肩書の人もいるので、非常に曖昧な役割になってしまいました。ドラマトゥルクという役割も曖昧なのに、ドラマ・プロデューサーとなれば、もうまったく何の役割を行っているのか分かりません。現在はいろいろな言葉が氾濫して曖昧な状況だと言えると思います。

ウ・ヨン
昨年、舞台芸術に関する調査で「韓国の文化芸術に関して新しく誕生した言葉」という調査を行いました。新しく誕生した言葉としての第１番目が「クリエイティブ・プロデューサー」でした。２番目は「コンセプト・ディレクター」で、これはフェスティバルでコンセプトを作っている人という意味です。そのほかにも「テキスト・ディレクター」というものもありました。それは技術分野で出てきておりキュレーターより上位に位置します。最近は、コンセプトをしっかり作ることが求められていますが、アーティストはそれをテキスト化することに困難を抱えているので、そういう仕事を担当していることをテキスト・ディレクターと呼ぶようでした。他には、「キュレーティング・ドラマトゥルク」なども ありました。

現代アートの特徴なのですが、コンセプトを大事にしながら、新しい領域を開拓しなければならないという事情があります。そういった領域を開拓する際に、言葉をどのようにつければいいのか、ということからこういったものが出てきたと思います。しかし、これではアートの首と胴体が分離されてしまうという議論があります。つまり、ディレクターが頭脳としてすべてを取り仕切り、アーティストはただその指示を受けて動くだけでいいのかということです。

パク・ジスン
それに付け加えて、知的財産権が重要な要素なのではないかとも思っています。こういった仕事はクリエイティビティが重要ですので、どういう形で自分が関わるにしても、自分をクレジットしてきちんとアピールする必要があります。コンセプトであれ、アイデアであれ何らかの形のものを作品に提供したとすれば、それがクレジットされ、残って欲しいという思いがあるので、そこから細分化されてさまざまな名前が出てきたのだと思います。日本で最近出てきた新しい職種とか呼称はありますか？

丸岡ひろみ
特にないのでは、あるとしたらドラマトゥルクぐらいでしょうか。

植松侑子
皆さん、何かありますか？お二人がドラマトゥルクだけと聞いて驚かれていますが（笑）。

三好佐智子
制作分野では、特にないのではないでしょうか。

丸岡ひろみ
むしろ、細分化をするというのは、それは職業として成り立っているということですか？日本だと、どうやって新しい観客や人を呼びこむかということを考える人が出てきていますが、韓国でいろいろな肩書きが出てきているのは、同じ課題を共有し、仕事を細分化しているということとは異なるのですか？

パク・ジスン
職業の名前というよりはひとつの役割だと思います。コンセプトのディレクター、テキストのディレクターという役割です。たとえば、かつては、振付家、ダンサーといった役割だけでよかったのですが、現在の舞台芸術の世界では、映画の監督が参加したり、人文的な学者が内容の面やリサーチから手助けをしたりという形で創作に参加する場合があります。他の領域から様々な人が参加するようになり、彼らの役割を名付ける必要が出てきました。映画監督はディレクターですが、その舞台創作に関しては演出家であるディレクターが別におり、肩書きが被ってしまうのでコンセプト・ディレクターという呼称が必要になってきました。現代アートが多元的で複合的な側面を持っているために、役割に対して名づけたと言えます。

これからその名前が定着すれば、ひとつの職業として成立するのかもしれません。しかし、そうなるには時間がかかると思います。映画はもともと、コンセプトを書く人、全体のストーリーを書く人、細かな部分を書く人など非常に職業が細分化されていると聞きますが、舞台芸術はそれほどではないと思います。ドラマトゥルクというのも、いろいろな人の役割を繋ぐ必要性が出

てきたので、役割が出てきたのだと思います。ドラマトゥルクという仕事がどういう仕事なのか、私はいまだによくわかりませんが、韓国では名前を付ける必要があるので出てきたのだと思います。

ウ・ヨン
もちろん、そのうちのいくつかは職業になってきていると思います。例えば、韓国の国立現代舞踊団や国立劇団は、かつては人文学の学者は雇っていませんでした。しかし近年「学術研究チーム」が作られ、コンセプト作りを行っています。例えば、今年はアーカイブから作品を作りましょうとなった場合にはサーチなどをそのチームが担当します。

「プサン・アートセンター」は一年を通して大きなテーマを決めていますが、そういうテーマ作りは、人文学者の組織に外注しています。私が来週から務める「南山アートセンター」では、長らく演劇評論に携わっている方が、ドラマトゥルクとして働いています。そして、これはこれから私が研究しなければならないテーマなのですが、「広報ドラマトゥルク」という方おり（笑）、契約社員として働いています。これらは、ここ 4、5 年の変化で、現代アートが持っている多面的な側面ゆえ起っていると思います。現代アートに色々な分野の人が関わるようになってきたので、新しい職業の領域が生まれる、あるいは役割の変化が起きているといえると思います。また国立や公立の組織の中では、学術チームの役割を民間に依頼して行う場合に、その学術チームをクリエイティブ・プロデューサーと呼ぶ場合があります。とにかく「学術チーム」の重要性が増しています。

しかし、ではアーティストは何をするのか？という疑問も生じています。アーティストが、そういう彼らとの関係で生き残らなければならないということで、お互いの役割に関して混乱し、お互いに被害意識を持つ場面もあります。これらはただ名前の問題だけではなく、芸術が変化しているプロセスのひとつの表れだと思います。国立や公立の劇場の場合は、予算が確保されていますので役割ごとに名前を付けて雇用が生じますが、一方、独立プロデューサーの場合は、予算がないのでひとりで様々な仕事を行わないといけない。国立や公立の劇場ではさらに専門性で仕事が細分化している一方、独立したプロデューサーの領域では、マルチプレイヤーになっていると思います。

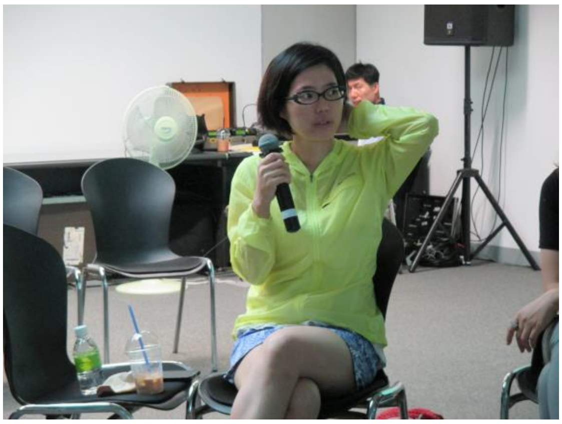
横山義志
先ほど、現代アートではコンセプト作りが重要な特徴だという話がありましたが、ひとつには公共セクターの重要性が増しているという点が言えるのでしょうか。例えば、ドイツでドラマトゥルクの役割が重要なのは、公共劇場の役割が非常に大きいからで、ドイツでは公共の予算を使うためには、コンセプトを言葉にしなければいけない。例えば観客とアーティストの間で「いい作品だったね」という満足だけでは、公共の予算を使う根拠を得られないので、公共性をもっているという説明責任を果たす必要があります。そのために公共劇場にはドラマトゥルクが必要になるということがあるのではないかと思うのですが、韓国では、そういった意味で、クリエイティブ・プロデューサーには、新たなスキルが必要になってくるのでしょうか？

パク・ジスン
ドイツでドラマトゥルクの学会を卒業した人に、ドラマトゥルクとはどういう仕事ですか？と質問をしたことがあります。
その学会を卒業した人から、笑い話として、作品を創作するにあたってドラマトゥルクが 10 日前にいなくなってしまったのに、現場にいる人は誰も気づいていなかったというジョークの話を聞いたことがあります（笑）。ドラマトゥルクの役割は非常に曖昧だという意味です。

より創作に深く関わっている人だとすれば、プロデューサーに必要なスキルは、パソコンを扱えるようなものとはまったく違いますね。個人的な考えでは、長い時間を通してアーティストと付き合えるスキルとは、自分自身が独特のクリエイテビティを持っていて、人文学的なリソースを持っていて、芸術的なネットワークを持っている人だと思います。そういったものを持っているからこそアーティストに対しても、作品を作る際に、作品に関して提案をすることができますし、仲間としてアーティストと一緒に仕事をすることができると思います。初めて企画する人が、いきなりクリエイティブ・プロデューサーになるわけではないと思います。

最近は若いアーティストもたくさんいるので、プロデューサーの概念をしっかり決めていくのは難しいんですけれども、とにかくまとめると、それまで自分が培ってきた自分の芸術的かつ、人文的なリソースがあるべきだと思います。また、コミュニケーションのスキルも必要だと思います。これは、多くの人と話をする必要があるためにプロデューサーが一番、大事にしなければならないスキルだと思います。アーティスト、行政の人、企業の人、とにかくいろいろな人と、それぞれ違うやり方をもって話をしなければなりませんので、人ときちんと話ができるようなコミュニケーションスキルを持つべきだと思います。もちろんそういったものは長い時間と経験を持って培われていくと思います。

一方で、全てのアーティストが、クリエィティブ・プロデューサーを望んでるわけではないと思います。アーティストにとって、マネージメントと行政への申請だけをやってほしいと思っているアーティストもいると思います。日本では、たとえば岡田利規さんや、それ以外の若いアーティストと一緒に作品を作るときにどのようにコミュニケーションを取っているのでしょうか？



中村茜
岡田さんのキャリアは、おそらくもう若くはないので、他の若いアーティストの場合でお話しすると、私はなるべくヒエラルキーが出ないように努力していますが、どうしても出てしまうことがあり、そこはとても苦労しています。お互いにキャリアが若い場合ということで話をすると・・・岡田さんとは 10 年の関わりになるのですが、いかに、理解するかということに重きを置いていたのと、いかに自分の言葉で伝えていくかということは、ポイントにしていました。そのときに国内で使っていく戦略や言葉と、海外で使っていく言葉を意識的に変えていました。私は、ある意味、ドラマトゥルク的な仕事をしていると思うのですが、新作を作るときに、作品の核となるようなものを聞きながら、それを例えば助成金申請書に使うなら申請書に、企画書に使うのであれば企画書に落とし込む作業というのは、全部、制作者が行っていて、そこに私たちの理解というものがすごく影響してしまうし、そ

れが世の中に伝わっていくことになるので、そこにはかなり自覚的に仕事をしています。若いスタッフに対しても自分の言葉でいかに理解して、伝えられるかということには重きを置いてアーティストと接するように言っています。

植松侑子
三好さんは、アーティストとどう対話していますか？

三好佐智子
まずきちんと金銭を支払うことというのをアーティストとの関係づくりで重きを置いています。アーティストとして括られるのが作家だけではなくて、俳優もスタッフも含まれるのですが、きちんと金銭を確保し、彼らの生活を保障するということを行って関係性を作って、作品作りを何回か重ねるうちに、お互いにフランクに話せるようにというプロセスです。

丸岡ひろみ
中村さんはプロダクションとして複数のアーティストをマネジメントしていますが、フェスティバルのときに、自分の抱えているアーティストと、自分がディレクションしているときの距離・・・岡田さんを出すということを常々考えずに、フェスティバルなどの機会の際には違う人を出したりもしているが、それはなぜですか？

中村茜
私は、そもそもアーティストのマネジメントじゃなく企画をやりたかったんです。小さい頃からダンスをやっていて、高校生ぐらいの時に色々と海外に出たりして、日本では自分で作って食べていくのは無理だなと思った時があったんです。それは、同時代の表現とか実験的な表現というものが、観客を得ていなかったりだとか、活動する場を得ていなかったりだとか、劇場文化そのものが根強いてないということに高校生ぐらいの時に気付いたんです。

だから、そういう場を作っていくという立場になった方が、このシーンに貢献できるだろうと思ったんですね。ですので、所属しているアーティストのマネジメントをしているというのは成り行きのひとつで、国際的な活動をしていきたいということと、そのプロジェクトに即して、誰が観客なのかということを考えながら、何をやるべきかということを考えているので、自分のプロダクションのアーティストだけでやりたいという結論には至っていないです。あと、自分がいいと思ったアーティストと、自分が今、やらなきゃいけないと思ったことを、やれる場が欲しいので、自分の会社でやっていくということを選んでいます。それがどこかの財団や劇場に所属するよりも、プロジェクトを実現させていく場として、伸ばしていけるかということを、今、チャレンジしています。

西山葉子
中村さんの先ほどの話で、制作者がアーティストを自分の言葉で説明できるスキルが必要という点に共感しています。国内と海外で伝える言葉を変えるというスキルが私も重要だと考えていますが、その点についてもう少し具体的に聞かせて下さい。

中村茜
海外の仕事の場合には、作品を出すだけでは伝わりにくいと思っています。特に制作者として作品を説明するときには、その作品がまだ生まれていないことの方が多いので、その作品が生まれるに至ったコンテクスト（文脈）を、説明する必要が高いです。そのときに日本の社会状況だったり、政治状況だったり、演劇的な歴史だったりを説明せざるを得ないということが、一番大きくあります。

西山葉子
コンテクストに対する認知度の差が国内と海外では大きいということですか？

中村茜
日本の観客の間では共有されているものを、海外の観客には共有されていないということを前提に話をしているということです。

西山葉子
よくわかりました。

植松侑子
それでは、もう時間なので本日の話の論点を整理しつつ、まとめてようと思います。パク・ジスンさんとウ・ヨンさんのお話しの中で、現在韓国では、役割がどんどん増えてきているという話がありました。これは作品を作るときに、以前ならカンパニーや劇団内でおさまっていたのが、創作自体にいろいろな人が入ってくるようになり、作り方が変わったことで、役割を示す言葉が、必要になってきたということが、まずひとつ。そして役割が新しく増えてきたときに、公共セクターは予算があるので、役割をどんどん外注していくようになり、一方限られた予算の中でやっている独立プロデューサーたちは外注することができないので、全部自分たちで引き続き行うという、プロデューサーの仕事の範囲が二極化しているという話がありました。二極化しているという話ですが、少し付け加えますと、日韓とも人材の流動性も激しく、独立プロデューサーが公共の組織に入ったりその逆であったり、ひとりの人がずっと同じ組織にいるというよりは、ぐるぐるといろいろな組織を回遊しているというのが日韓の似た点だと感じています。ですので、組織によってプロデューサーの行う仕事の範囲が異なるんだけれども、結局、一人の人が業界のいろいろな組織を周っていることで、業界全体でみると、プロデューサーに必要なスキルは、一巡回して身に付いていくというように思いました。これまでの議論の中で出てきたプロデューサーに必要なスキルということでキーワードを拾ってみると、（１）リスクテイクできること、（２）クリエィティブであること、（３）コミュニケーション・スキルがあること、（４）プロデューサーがネットワークを持っていること、（５）人文学的スキルつまり言葉を自分で作れる、というキーワードが出てきたかと思います。

パク・ジスン
韓国では、若い制作者たちは自分たちはクリエィティブな企画者の仕事だけをしたいと言いいますが、助成金に申請して報告を出したり、金銭的な精算など、私たちは行政的な仕事はベースとしてやらなければならないと思います。企画者であれ、プロデューサーであれ、いきなりクリエィティブな仕事をすることはできませんから、基本にベースの仕事の重要性も理解していないといけないのだと思います。やがてそういったベースの仕事は、キャリアの過程で、ほかの人が行うことになったり、仕事が細分化する中で、自分が担当することが変わるかもしれないですが、基本は、プロデューサーというのは面倒な行政的な仕事がベースだと思います。

ウ・ヨン
プロデューサーの役割の変化の話をしましたが、現代社会ではアーティストの役割もまた変わってきています。かつては狭い部屋に籠って誰にも会わずにひとりで考え、作品を完成させて発表するだけでアーティストの仕事は終わっていました。しかし、現代アートでは、作業のプロセスを多くの人に見せ、説明をし、それについて話さなければなりません。つまり作品創作のプロセスをオープンにしていかなくてはならなくなっています。つい最近、私の友人の社会学者が面白いコラムを書きました。テレビの番組の中でシェフがいろいろな料理を作りますが、それをアートに例えていました。かつては、シェフは、おいしい料理を提供し、それが売れればよかったのですが、今はシェフは自分が料理をするパフォーマンスを見せることが非常に重要になっています。芸術分野でも同じく、アーティストもアーティストになるためのパフォーマンス的な仕事と、作品を作ることの両方が必要になってきています。作品を創る以外にアーティストがしなければならない仕事が出てきました。それに伴いプロデューサーの役割も変わってきたのだと思います。

植松侑子

本日は時間が来てしまったのですが、次にこういう機会がありましたら話し始めたい論点がさらにいくつか出てきました。次回、またこういった話ができる機会があると良いなと思います。本日はどうもありがとうございました。

了