

아시아예술극장
아시아 공연예술 실태조사 2007



목 차

| | |
|-------------------------------|-----|
| I. 조사연구의 목적과 방법 | 1 |
| 1. 조사연구의 배경 및 목적 | 1 |
| 2. 조사의 대상과 방법 | 3 |
| II. 아시아 공연예술 현황 | 9 |
| 1. 몇 가지 이슈 | 9 |
| 2. 12개국 공연예술 현황 | 13 |
| III. 국가별 현황 | 23 |
| 1. 통계적 관점의 공연예술현황 | 23 |
| 가. 한국의 공연예술 | 25 |
| 나. 중국공연예술통계로 본 중국의 공연예술현황 | 42 |
| 다. 대만 공연예술현황 | 53 |
| 라. 싱가포르의 공연예술현황 | 74 |
| 2. 비평적 관점의 공연예술현황 | 81 |
| 가. 일본 공연예술 환경 분석 | 83 |
| 나. 말레이시아의 공연예술 현황 | 119 |
| 다. 베트남 공연예술그룹, 공연장, 축제 및 지원조직 | 140 |
| 라. 인도의 공연예술 현황 | 168 |
| 마. 캄보디아 공연예술의 현황 | 196 |
| 바. 태국 공연예술 현황 | 218 |
| 사. 파키스탄의 공연 예술 | 230 |
| 아. 필리핀 공연예술 현황 | 244 |
| 부 록 | 265 |
| 1. 각국의 통계기관현황 | 265 |
| 2. 각국의 문화예술 행정기관 현황 | 266 |
| 3. 해외집필자 과업지시서 | 268 |



I. 조사연구의 목적과 방법

1. 조사연구의 배경 및 목적

가. 왜 아시아인가?

문화와 예술에 있어 국제교류는 어떤 의미를 가질까? 문화와 문명의 발전은 자기 안의 내재적 발전과정만으로 이루어지는 것이 아니라, 타문화와의 교류를 통해 자신을 발견하고 새로운 문화를 수용하여 그것을 다시 자기 것으로 만들며 변증법적인 발전을 지속해 왔다. 실크로드는 단순한 교역로가 아닌 문화의 전파로였다. 무역상들은 자신의 문물을 미지의 도시에 내려놓고, 다시 그곳의 문물을 싣고, 또 다른 도시를 찾아 싣고 간 문물을 다시 전파해 나갔다. 현대의 문화교류에 있어 그 역할은 예술가의 몫으로 남아 있다.

우리의 문화교류는 유럽과 북미, 일본 등 일부 지역으로 편중되어 왔다. 반면 우리의 문화와 계보적 연관성을 갖고 있는 아시아 지역과의 문화교류는 물론, 다른 문화권에 대한 관심은 상대적으로 적었다. 하지만 최근 들어 공연예술의 해외 교류는 아시아와 남미 등 다양한 문화권으로, 그 채널이 다양해지고 있다.

서구와 달리 아시아는 유서 깊은 역사처럼 하나의 정의로 일반화할 수 없는 문화적 다양성을 갖고 있다. 아시아는 수많은 예술적 전통 속에 현대공연예술의 수용으로 지금까지 볼 수 없었던 예술적 가능성들을 내포하고 있다. 이미 아시아의 여러 공연예술 형태들이 서구의 근대 공연예술에 많은 영향을 주었고, 이러한 발견 속에서 서구 및 여러 지역으로부터 관심을 받고 있다.

산업의 측면에서도 아시아는 인구수와 경제성장으로 그 어떤 지역보다 시장으로서의 잠재력을 갖고 있어, 공연예술 교류에 있어서도 관심과 교류의 빈도가 점점 더 늘어 갈 것이다. 무엇보다 아시아는 우리의 이웃이다. 이웃의 정서적 동질성은 공연예술이 담고 있는 의미들을 타 문화권보다 쉽게 전달하고 이해 받을 수 있다.

나. 우리는 아시아 공연예술을 얼마나 이해하고 있나?

반면 우리는 우리가 포함된 아시아의 공연예술에 대해 충분히 알고 있지 못했다. 아시아를 관통하는 하나의 키워드는 다양성이다. 공연예술 등, 문화의 다양성은 물론이고, 정치·경제적 환경도 편차가 매우 크다. 이러한 상황 속에서 서로에 대한 정보와 이해의 부족은 공연예술의 문화적·산업적 교류의 모든 면에서 많은 시행착오를 유발하기 쉽다.

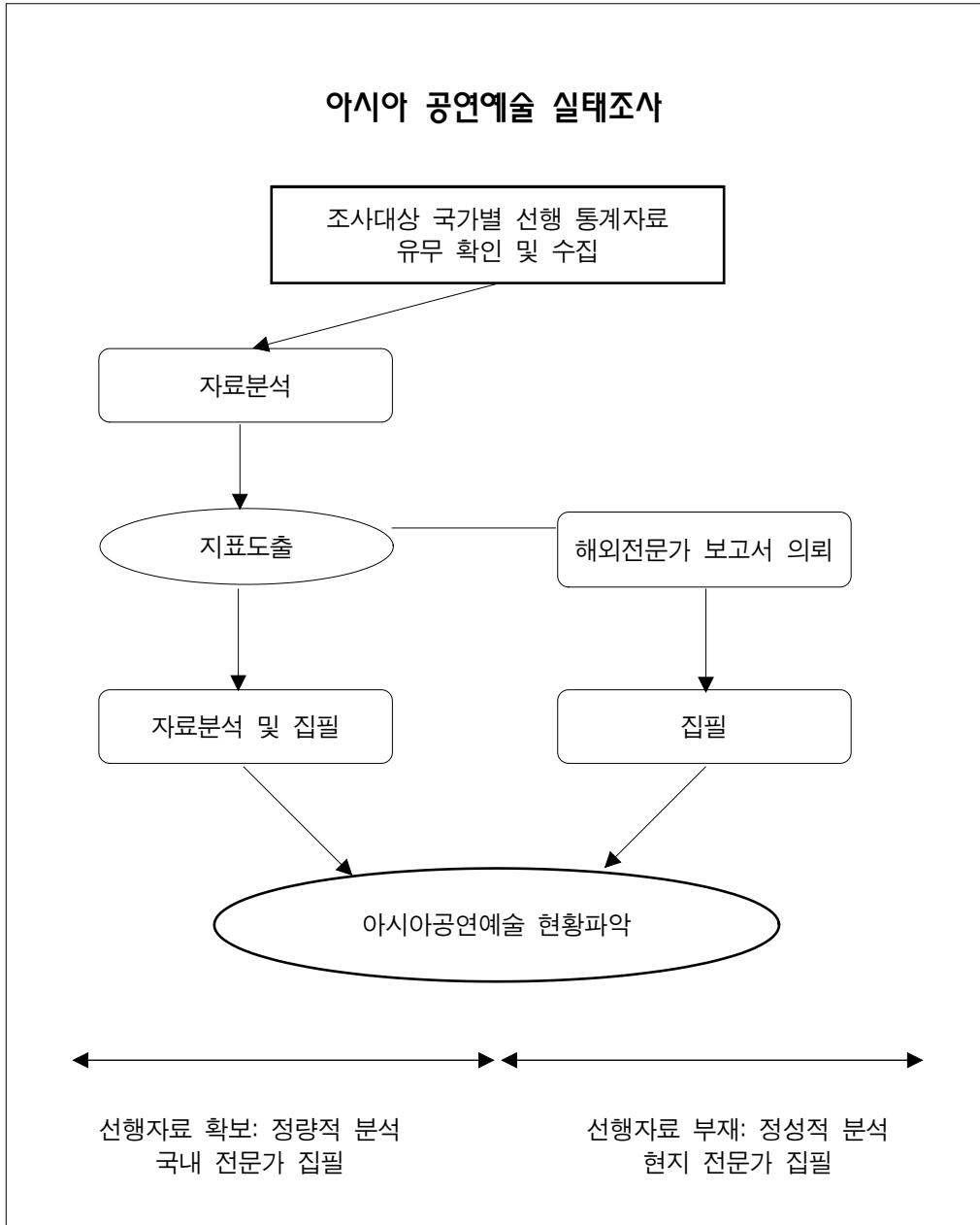
아시아 문화의 허브를 지향하는 '아시아문화중심도시 조성사업'이 2004년 시작되었다. 이 사업의 핵심 시설인 '국립아시아문화전당'이 2012년 개관을 목표로 건설 중이다. '아시아문화전당'에 들어설 '아시아예술극장'은 인큐베이팅과 실험성을 표방하며 아시아 공연예술의 팩토리 숍 (factory shop)을 지향하는 프로듀싱 씨어터로서, 아시아의 창의적인 예술가들과 함께 소재를 발굴하고 공동작업을 통해 아시아적이며 미래지향적인 공연예술의 창작소가 될 것이다. 이를 위하여, 시설의 건립 이전부터 아시아예술극장의 목표를 뒷받침하기 위한 다양한 연구 사업과 기초조사가 진행 중이다.

<아시아 공연예술 실태조사>는 이러한 맥락 속에서 기초자료 조사의 일환으로 수행되었다. <아시아 공연예술 실태조사>는 향후 특정분야에 대한 주제별 심층 실태조사 작업들이 수행되는 데 앞서, 총체적인 아시아 공연예술의 현황 파악을 목표로 이루어 졌다. 2007 사업을 통해 총체적인 현황파악이 이루어진 후, 세부 영역별·주제별 심층 실태조사들이 후속적으로 이루어지길 기대한다. 아무쪼록, 이번 실태조사를 통해, 문화적 중 다양성과 정치·경제적 편차가 큰 아시아 공연예술의 창작 환경과 현황을 이해하고, 향후 이루어질 다양한 공연예술교류에 도움이 되길 바란다.

2. 조사의 대상과 방법

가. 조사의 방향 설정 및 조사 방법론

○ 조사 연구 흐름도



○ 조사 개요

문화적 다양성과 정치·경제적 편차가 큰 아시아의 특성에 따라, 국가별 공연예술의 경향과 창작 환경이 매우 다양하고, 이에 비해 서로에 대한 정보와 이해 부족으로 총체적인 지형과악의 필요성이 필요하다고 판단하였다. 따라서 특정분야에 대한 주제별 심층 실태 조사 작업들이 수행되는 데 앞서 2007년 조사 사업에서는 총체적인 현황 조사의 필요성이 제기되었다.

총체적인 지형과악을 위한 조사방법으로, 비용이 많이 들고, 현지 사정에 대한 기초적인 이해 없이 직접조사방식으로 진행하여 시행착오와 분석의 오류를 발생 시키기 보다는, 선행 조사자료의 분석을 통한 간접조사 방식을 채택하는 것이 합리적이라고 판단하였다.

이를 위해, 각국의 통계기관과 예술정책 담당 기관들을 접촉하여, 공연예술에 대한 선행 조사 자료의 유무를 확인하고, 이를 취합하였다.

수집된 통계자료의 의미 분석을 통해 해당 국가의 공연예술현황을 기술하였다. 반면, 통계자료가 수집되지 않은 국가에 대해서는 현지의 공연예술전문가를 선임하여 집필을 요청하였는데, 집필요청에 앞서 기 수집된 선행 조사 자료들이 포함하고 있는 지표들을 분석하여, 그에 준하는 분야에 대한 현황 집필을 요청하여, 전체 조사 결과의 일관성을 유지하였다.

이와 같이 수치적 통계를 바탕으로 ‘의미 분석’ 부분과 해외 전문가들이 기술한 보고서를 종합적으로 요약하고, 각 지역의 공연예술계의 경향과 이슈들을 파악하여 개요에 담았다.

○ 조사 대상 국가의 선정

표 1) 조사 대상 국가의 선정

| | | | |
|----|------------------|----|-----------------|
| 1 | 네팔 Nepal | 11 | 싱가포르 Singapore |
| 2 | 대만 Taiwan | 12 | 인도 India |
| 3 | 라오스 Laos | 13 | 인도네시아 Indonesia |
| 4 | 말레이시아 Malaysia | 14 | 일본 Japan |
| 5 | 몽골 Mongolia | 15 | 중국 China |
| 6 | 미얀마 Myanmar | 16 | 캄보디아 Cambodia |
| 7 | 방글라데시 Bangladesh | 17 | 태국 Thailand |
| 8 | 베트남 Vietnam | 18 | 파키스탄 Pakistan |
| 9 | 부탄 Bhutan | 19 | 필리핀 Philippines |
| 10 | 스리랑카 Srilanka | 20 | 한국 Korea |

아시아로 분류되는 51개 국가 중 구소련에 포함되었던 국가들 및 서아시아의 국가들을 조사 대상에서 제외한 후, 한국과의 문화교류가 빈번하거나 잠재적인 교류의 가능성이 예상되는 동아시아, 동남아시아, 남아시아의 20개 국가를 조사 대상으로 하였다.

○ 자료의 수집 및 분석

공연예술과 관련된 통계자료 또는 이에 준하는 자료를 수집하기 위해, 조사 대상국의 통계관련 부서와 문화관련 부처에 공연예술에 관한 통계자료의 유무를 확인하고, 자료의 제공을 요청하였다. 대부분의 통계당국의 조사 범위에 공연예술분야가 포함되어 있지 않았으며, 공연예술이 산업화단계에 있는 소수의 국가들도 통계청이 직접 조사를 진행하기 보다는 공연관련 기관에서 통계조사를 실시하고, 통계청은 이 결과물을 반영하는 경향이였다.

이를 통해 수집된 공연예술관련 통계자료는 다음과 같다.

표 2) 수집된 공연예술관련 통계자료 현황

| 국가 | 자료명 | 발행처 |
|------|---|--------------------------------------|
| 중국 | 중국문화문화물연감 2007 中國文化文物統計 2007 | 중국 문화부 계획재정국 편집부, 북경도서관출판사 |
| 대만 | 공연예술산업조사연구 表演藝術產業調查研究 | 대만 행정원 문화건설위원회, 대만공연예술협회 |
| 싱가포르 | Arts Statistics 2007 | National Arts Council |
| | Population Survey on the Arts | National Arts Council |
| 베트남 | Statistical Yearbook of Vietnam 2006 - Performing arts | General Statistics Office of Vietnam |
| 한국 | 2007 공연예술실태조사 | 문화관광부, 예술경영지원센터 |

표 3) 각 통계자료의 주요 내용

| 구분 | | 중국 | 대만 | 싱가포르 | 베트남 |
|--------------------|-----------|--------------------------------------|------------------------------------|--------------------------|---------------------------------------|
| | | 중국문화문물연감 2007 | 공연예술산업 조사연구 | Arts Statistics 2007 | Statistical Yearbook of Vietnam |
| 공연 단체 | 단체수 | 지역별, 장르별, 단체수 | 지역별, 장르별, 단체 성격별, 창립 연도별 단체수 | 장르별, 단체 성격별 단체수 | 지역별 단체수 |
| | | 인력현황 | | | |
| | 공연수 | 지역별, 장르별 작품수, 공연횟수 | 장르별 작품비율 | 장르별 공연수 | 지역별 공연수 |
| | | 해외 공연수 | 해외 공연수 | 해외 공연수 | |
| | | 신작 공연수 | 신작 공연수 | | |
| | 수익 구조 | | 유료/무료 공연수 | 유료/무료 공연수 | |
| 지역별 장르별 수익구조 현황 | | 장르별 수익금 및 비율 수익항목별 수익금 및 비율 | | | |
| 공연 시설 | 공연 시설수 | 지역별 공간수 | | 공간수 객석수 | 지역별 공간수 |
| 관객 | 관객수 | | | 유료관객수: 장르별 유료관객수: 연령별 | |

선행조사 자료가 수집된 5개국 중 베트남의 통계지표는 공연수와 공간수의 단순 집계로, 이를 통한 총체적 공연예술 현황파악이 어려워 분석 대상에서 제외하였다. 이외의 4개국에 대해서는 수집된 선행 조사에 나타난 통계 자료의 의미 분석을 통해, 해당 국가의 공연예술현황을 기술하였다. 이 선행 자료의 의미 분석은 우리나라의 선행 자료인 '2007 공연예술실태조사'의 책임연구원(이승엽 교수, 한국예술종합학교 연극원)에게 맡겨, 분석의 효율성과 일관성을 높였다.

○ 해외전문가 보고서 의뢰

선행 자료가 없는 여타 아시아 국가의 공연예술현황 파악을 위해 현지의 공연예술 전문가를 집필자로 위촉하여 기 수집된 통계자료의 공통항목에 기초하여 <공연단체>, <공연시설>, <공연축제>, <지원기관>에 대한 보고서 작성을 요청¹⁾하였다.

1) 자세한 보고서 작성의 지표는 부록의 보고서 지시서(commissioning letter) 참조

표 4) 해외 전문가 집필 현황

| 국가명 | 이름 | 소속/직책 |
|-------|---------------------|-------------------------------|
| 말레이시아 | Zedeck Siew | kakiseni.com 에디터 |
| 베트남 | Graham Sutcliffe | 베트남 영국문화원 프로젝트 매니저 |
| 인디아 | Anmol Vellani | 인도예술재단(IFA) 대표 |
| 일본 | Kimura Noriko | 프리랜서 공연기획자 |
| 캄보디아 | Soun Bun Rith | 암리타퍼포밍아츠 프로젝트 코디네이터 |
| 태국 | Pawit Mahasarinand | 출라롱콘(Chulalongkorn)대학 연극학부 강사 |
| 파키스탄 | Faizaan Peerzada | 라피피어(Rafi Peer) 씨어터 워크숍 예술감독 |
| 필리핀 | Carmencita Bernardo | 필리핀문화센터 해외교류부서 디렉터 |

이를 위해 위촉된 해외 전문가는 위와 같으며, 이로써 이번 실태조사에서는 총 12개 국가에 대한 공연예술 현황 조사가 이루어지게 되었다.



II. 아시아 공연예술 현황

1. 몇 가지 이슈

○ 전통예술과 외래유입 예술 간의 갈등과 화해

아시아의 여러 나라들은 공통적으로 전통예술과 외래유입 예술 간의 갈등을 보이고 있었다. 대만의 경우에서 보는 것처럼 전통예술과 현대예술은 구성과 운영 자체에서 큰 차이를 보인다. 이것은 다음과 같은 두 가지 측면에서 이해될 수 있다.

첫째는 소수의 국가를 제외한 많은 아시아 국가가 식민 지배를 경험했다는 점이다. 이 경우 지배국가는 대부분 서구다. 지배국가와 피지배국가가 전혀 다른 문화적 전통을 가졌을 경우 충돌은 불가피한 일이다.

두 번째는 19세기 이후 세계의 지배적 예술형식이 서구의 공연예술이라는 점이다. 이것은 오늘날 세계가 아시아를 주목한다는 차원과는 다른 얘기다. 즉 공연예술에 있어서 현대성은 곧 서구화를 의미하기 쉽다는 것이다. 아시아 국가가 공연예술에 있어서 현대적인 방법론과 개념을 도입할 때 전통적 가치나 방법과 충돌하는 것은 자연스러운 일이다.

이러한 충돌은 화해로 나타나기도 한다. 인도와 필리핀 등에서 볼 수 있는 것처럼 전통예술을 바탕으로 새로운 공연형식을 만들어내는 것이다. 이러한 화해는 아시아 대부분의 나라에서 나타난다. 다만 이런 화해가 바람직한 것인지 하는 논란은 논외로 한다.

많은 경우에는 근대화와 함께 전통예술이 외래 유입예술의 성격이 강한 현대적 장르에 자리를 내준다. 자리 바꿈의 정도를 나타내는 스펙트럼은 국가마다 조금씩 차이가 나지만 적어도 그 방향은 현대적 공연양식이 강화되는 쪽임에는 틀림이 없다.

○ 간극

아시아에는 많은 나라들이 있다. 다음은 우리가 쉽게 찾아볼 수 있는 몇 가지 수치들이다. 특히 경제적 차이가 엄청나다. 사회문화지표도 차이가 나기는 마찬가지다.

표 1) 조사 대상국가의 주요 경제 지표

| 국가 | 인구 | GDP | 1인당 GDP | GDP 성장률 |
|------------------------|----------|----------|---------|---------|
| 캄보디아 Cambodia | 14,20 | 7.26 | 511 | 10.8 |
| 중국China ²⁾ | 1,311.80 | 2,644.68 | 2,016 | 10.7 |
| 인도 India | 1,109.81 | 911.81 | 822 | 9.2 |
| 일본 Japan | 127.76 | 4,368.43 | 34,192 | 2.2 |
| 말레이시아 Malaysia | 26.11 | 150.67 | 5,771 | 5.9 |
| 파키스탄 Pakistan | 159.00 | 126.84 | 798 | 6.9 |
| 필리핀 Philippines | 86.26 | 117.56 | 1,363 | 5.4 |
| 싱가포르 Singapore | 4.48 | 132.16 | 29,500 | 7.9 |
| 대만Taiwan ³⁾ | 22.88 | 356.00 | 15,714 | 4.2 |
| 태국 Thailand | 63.44 | 206.34 | 3,253 | 5.0 |
| 베트남 Vietnam | 84.11 | 61.00 | 725 | 8.2 |
| 한국 Korea | 48.42 | 888.02 | 18,340 | 5.0 |
| 단위 | 백만 | US 10억달러 | US달러 | % |

2006년 기준, 자료: 세계은행 www.worldbank.org

표 2) 조사대상국가의 사회문화 지표

| 국가 | 비문맹률 (2000-2004) | 초등학교 진학률(2005) | 초등학교진학자 의 졸업비율 (2004) | 인터넷사용인구 인구백명당 (2006) |
|------------------------|---------------------|-------------------|-----------------------------|----------------------------|
| 캄보디아 Cambodia | 83.4 | 96.5 | 63.1 | 0.31 |
| 중국 China ⁴⁾ | 98.9 | 98.7 | 86 | 10.35 |
| 인도 India | 76.4 | 88.5 | 73 | 10.72 |
| 일본 Japan | - | - | - | - |
| 말레이시아 Malaysia | 97.2 | 99.2 | 96.4 | 54.23 |
| 파키스탄 Pakistan | 65.1 | 67.2 | 69.7 | 7.64 |
| 필리핀 Philippines | 95.1 | 92.9 | 74.9 | 5.48 |
| 싱가포르 Singapore | 99.5 | - | - | 43.62 |
| 대만Taiwan | - | 97.1 | - | 63.68 |
| 태국 Thailand | 98 | 94.2 | - | 13.07 |
| 베트남 Vietnam | 93.9 | 86.6 | 86.8 | 17.21 |
| 한국 Korea | - | 99.8 | 99.1 | 72.75 |
| 단위 | % | % | % | 명 |

자료: 아시아개발은행 "Basic Statistics 2008"

2) 홍콩, 마카오 비포함

3) 대만 자료는 대만 통계국 <http://eng.stat.gov.tw>

4) 홍콩, 마카오 비포함

이러한 차이는 공연예술부문에서도 그대로 나타난다. 격차는 인프라에서 극적으로 나타난다. 공연예술은 공연장이라는 물리적 공간을 필요로 한다. (물론 여기서 좋은 공연장과 시설은 서구적 관점에서라고 볼 수 있다) 일본이나 한국, 싱가포르처럼 공공공연장을 중심으로 하드웨어가 거의 완비된 국가를 제외하면 대부분의 국가가 제대로 된 공연시설과 공간을 갖추지 못하고 있다.

공연의 산업적 성격은 좀 다른 문제다. ‘상업적’이라고도 볼 수 있는 공연장르는 아시아 국가들에 따라 양상이 다르다. 즉 경제적으로 발달했다고 해서 반드시 공연예술의 산업적 성격도 그만큼 발달한 것은 아니라는 점이다. 한국에서 뮤지컬을 중심으로 산업화가 진행되는 것처럼 많은 나라들이 음악극을 중심으로 산업화가 진행 중이다. 다른 한편으로는 전통예술부문이 관객들의 입장수입으로 생존하는 경우도 있다.

○ 국가의 역할

일반적으로 근대국가가 문화예술을 바라보는 시각은 다음의 3가지다. 이것은 국가의 체제(예를 들어 사회주의 체제의 경우 같은 수준의 자본주의 국가에 비해 문화예술에 대한 시각이 훨씬 적극적이다)에 따라 큰 차이를 보이지만 근본적으로는 다음의 범주를 벗어날 수는 없다.

- ① 규제 또는 무관심
- ② 사회적 기재로서의 문화예술 인정
- ③ 문화적, 사회적, 경제적으로 문화예술의 중요성과 역할 인정

일반적으로 아시아 국가들은 ①과 ②의 중간 입장에 머물고 있다. ②의 입장은 공동체로서의 문화예술로 인정하고 지원하는 수준을 말한다. ①의 입장에서 전형적인 제도는 검열의 문제다. 검열은 법제도로서의 검열뿐만 아니라 문화적, 종교적, 관념적, 집단 의식적 검열도 해당된다.

경제적으로 여유가 없는 국가는 문화예술에 대한 지원이 부족할 수밖에 없다. 그러나 이는 단순한 재정의 문제만은 아니다. 문화예술의 역할과 중요성에 대한 전체 사회적 인식의 문제인 것이다. 경제적으로 가장 앞선 나라 중의 하나인 싱가포르의 경우에도 다수의 국민이 예술에 편안함을 느끼지 않는다고 답하고 있다. 물론 ③의 시각이 가장 바람직한 태도일 것이다. 그러나 이런 태도 또한 국가와 시장의 관계라는 또 다른 딜레마가 떠오르게 된다.

○ 협업의 가능성

아시아성(性)이라는 신조어는 과연 적절한 것인가. 아시아 전체를 볼 경우에는 사실상 무의미하다 하더라도 아시아를 지역적으로 문화적으로 블록화 할 경우 그럴 듯하다. 대표적인 것이 중화권과 이슬람권이다(국가를 기준으로 하는 것은 아니다). 한국을 중심으로 볼 경우 동북아도 가능성 있는 블록이다.

아시아 각국의 교류는 그동안 크게 세 가지 패턴으로 이루어져왔다. 첫째는 소위 문화 선진국이라고 볼 수 있는 서구와의 교류다. 유럽과 미주의 문화예술이 아시아에 주목하기 시작한지도 오래되었지만 아시아 국가들이 세계로 진출한다는 것은 곧 이런 국가들과 교류한다는 의미로 받아들였기 때문이다. 둘째는 이민이 많은 국가의 경우 이민자 네트워크를 통한 교류다. 같은 문화적 뿌리를 가진 민족이나 그룹이 지역적 차이를 넘어 문화적 교감을 나누는 것이다. 세 번째는 아시아 내의 공통분모를 가진 지역이나 국가와 교류하는 것이다. 세 번째 교류가 논의되고 활발해진 것은 최근의 일이다. 일본이나 한국, 싱가포르 등이 아시아 문화의 허브 역할을 자임하면서 논의는 더욱 심화되고 있다.

2. 12개국 공연예술 현황

○ 베트남

베트남은 중국과 인도라는 2개의 아시아 대형 문명 사이에 있다. 현대사에서도 프랑스, 소련, 미국 등의 문명이 충돌하는 현상이었다. 이러한 문명 간의 충돌은 베트남 문화정책의 중요한 영향요소로 작용한다. 베트남의 현대사에서 최근 가장 큰 영향을 미친 것은 문화개방정책인 ‘도이 모이’ 정책이다. 국가 정체성을 이루는 다양하고 풍부한 전통예술의 가치 위에 새로운 예술의 역할이 더해졌다. ‘도이 모이’ 정책이후 정부 보조금이 상당 부분 폐지되었지만 예술부분의 대부분의 과정은 아직도 국가가 엄격히 통제하고 있고 소유와 운영이 국가 또는 지방정부에 있는 경우가 많다.

베트남의 전통공연예술 중에는 베트남식 뮤지컬이라고 볼 수 있는 ‘CHEO’, 베트남 중부의 전통가극 ‘TUONG’, 남부를 중심으로 주류적 신 가극으로 부상한 ‘CAI LUONG’ 등이 있다. 이들 장르들은 모두 독자적인 국립단체를 중심으로 생산되고 있다. 현대연극은 20세기 중반 소련의 영향을 받으며 등장하고 성장했다. 즉 북부지역을 중심으로 소련의 메소드가 주류로 자리를 잡았고 지금도 그 영향은 지속되고 있다.

공연예술단체는 2006년을 기준으로 178개. 그 중 27개가 국립이다. 음악과 무용부문에 4개의 교향악단, 2개의 발레단, 1개의 오페라단, 1개의 ‘송 앤 댄스’ 컴퍼니 등이 포함되어 있으며 연극은 국립극단이 2개 있다. 공연활동은 베트남의 주요도시인 하노이와 호치민에 집중되어 있다.

주요 공연인프라로는 하노이오페라하우스, 하노이 우정궁, 나합투오이 트레 어린이극장, 하노이 어린이궁정, 노동자극장, 하노이 야외공연장 등이 하노이에 있고 호치민에는 호치민 오페라하우스, 보아 빈 극장, 7구역 스타디움 등이 있다. 지방도시중에는 후에와 하이퐁 등에 기본적인 시설을 갖춘 공연장이 있다.

○ 필리핀

필리핀은 독립 전까지 300년 이상 스페인의 식민 지배를 경험한다. 이 경험은 스페인의 문화와 종교를 전통문화에 접목하기에 충분한 기간이었다. 이러한 과정은 20세기 초 미국 점령기에 되풀이된다. 현재 필리핀 창조산업을 나타내는 가장 적절한 두개의 키워드는 ‘신나는(exciting)’ 그리고 ‘도전적인(challenging)’ 등이다. 공연예술 중에서는 음악이 가장 잘 알려진 분야이지만 연극, 무용 등도 향유자 층과 예술가 층이 두텁다.

필리핀의 공연장 중 정통 극장은 대부분 마닐라에 집중되어 있다. 대표적인 공간이 필리핀 문화센터(CCP)다. 대극장, 소극장, 실험극장 등 여러 개의 공연장을 가진 복합공연장이다. 민속예술극장, MET 등 대형공간이 있지만, 특히 후자는 지난 10년 동안 문을 닫은 상태다. 1998년 필리핀문화센터가 출판한 자료에 의하면 마닐라 바깥에 모두 62개의 공연장이 있다. 이 숫자를 현재로 업데이트하려면 70~80% 증가했을 것으로 봐야할 것이다.

그러나 필리핀의 경우 공연단체와 작품 등 소프트웨어는 지난 20여 년간 큰 폭으로 늘었으나 이를 담을 하드웨어의 증가는 균형을 맞추지 못하고 있다. 한편으로는 필리핀의 공연예술 활성화를 위해 관객개발의 큰 숙제를 안고 있으며 이에 장애가 되는 치열한 경쟁, 접근성, 공연의 질적 수준, 교육 부족 등은 해결해야 할 과제다.

○ 파키스탄

인구 1억 7천만여명의 파키스탄의 국교는 이슬람이다. 전통무용인 ‘카탁’은 약 700년을 이어온 이슬람 문화의 소산이다. 연극도 마찬가지다. ‘나우탄키’와 ‘파르시’라는 전통장르에 빚지고 있다. 인형극도 오랜 전통을 가지고 있다.

지난 60년 동안 파키스탄의 공연예술은 카라치, 이슬라마바드, 라호르 등 3개의 대도시에서 집중되어 왔다. 열악한 여가산업 여건에도 불구하고 그나마 공연장이나 공연단체, 축제 등이 있었기 때문이다. 그 중에 라호르는 문화수도라 불린다.

국립기관으로는 파키스탄 예술위원회가 있는데 지방정부의 예술위원회와 협업한다. 그러나 지금까지 변변한 문화정책을 가져본 적이 없다. 비정부기구나 민간 부문에 기대는 자연스러운 일이다.

연극은 지난 60년 동안 가장 번성한 장르다. 라호르에서만 하루에 5,6개의 연극이 공연되고 있다. 상업연극, 서구명작의 번안극뿐만 아니라 정치적 사회적 이슈를 다루는 연극도 등장했다. 인형극은 극적인 변화를 경험했다. 1975년 400여 개의 전통 인형극 집단이 현재는 12개로 줄었다. 같은 기간에 현대 인형극이 그 자리를 대치했다.

파키스탄의 주요 공연기관으로 현대인형극의 선구자의 이름을 딴 피어문화센터, 실내외 공연장과 큰 전시공간으로 카라치 유일의 문화공간을 운영하는 카라치 예술위원회, 6개의 전시공간을 운영하는 알함라 예술위원회, 공연예술 전문학교인 국립공연예술 아카데미(NAPA), 무용인들을 위한 가장 중요한 공연공간인 알리 인스티튜트 등이 있다.

○ 말레이시아

말레이시아 공연예술 부문이 정부로부터 독립성은 큰 편이지만 (아이러니하게도 이는 행정적인 무관심에서 비롯된 것이다) 당국의 간섭이나 일부 보수 여론으로부터 자유로웠던 적도 없었다.

최근 말레이시아에서 괄목할 만한 성장을 보인 분야는 뮤지컬이다. 공연예술을 산업적 수준으로 끌어올린 것으로 평가받은 뮤지컬 분야는 창작 뮤지컬이 주도한다. 연극, 무용, 음악 분야는 나름대로 기반을 형성하고 있다.

말레이시아 공연예술계에서 중요한 기관으로 ‘액터스 스튜디오’가 있다. 극단 소유의 최초의 민간 극장을 개관하기도 한 이 단체는 쿠알라룸푸르에서 가장 중요한 작품들이 공연되는 공간을 제공하고 있다. 쿠알라룸푸르 최대 규모의 공공 극장인 ‘이스타나 부다야’와 트윈 타워에 있는 ‘페트로나스 데완 필하모닉’은 말레이시아의 대표적인 공연장이다. 전통적인 이런 공간 외에 대안공간들도 들어서고 있다.

정부나 비정부지원의 부족은 공연예술계의 상시적인 고민이다. 말레이시아 또한 중앙정부는 지원이 부재하거나 편협하게 이루어진다는 평가를 받고 있다. 기업을 중심으로 한 비정부지원 또한 부족하기는 마찬가지다.

말레이시아 공연예술계의 이슈 중에 검열문제를 빠트릴 수 없다. 지방정부의 사전승인을 얻어야하기 때문에 관료제의 문제와 함께 공연예술 분야의 오랜 문제다. 어릴 때부터 열려 있어야할 예술교육문제는 관객확보의 관건이다. 그럼에도 불구하고 도시 청년인구의 증가와 함께 관객수는 꾸준히 증가하고 있고 인터넷을 통한 현대적 커뮤니케이션에 의해 공연예술에 대한 관심도 갈수록 증가하고 있다.

○ 일본

일본 공연예술은 크게 연극, 무용, 음악, 전통예술로 나눌 수 있다. 연극 부문은 일본연극협회 소속 265개 단체를 대상으로 한 조사에서 2006년 한 해 동안 모두 10,786편이 29,066회 공연되어 6,310,747명의 관객을 모은 것으로 나타났다. 이 중 자체기획공연은 1천여 편이다. 연극부문은 신극(극단 문학좌 등), 소극장연극(극단 링크군 등), 프로듀싱 공연(고마즈좌 등), 상업연극(다카라즈카 극단 등), 뮤지컬(극단 시키 등), 아동극(극단 가제노코 등), 지방연극(극단 TPS 등) 등으로 나뉘볼 수 있다. 이에 비해 무용은 모던무용, 컨템포러리 댄스, 부포, 발레 등으로 구분할 수 있다.

일본에서 음악은 주로 서양음악을 지칭한다. 일본연주자연맹 가입 교향악단 33개를 대상으로 한 조사에서 교향악단은 2006년 한 해 동안 모두 3,587회 공

연을 해서 3,708,824명의 관객을 모은 것으로 나타났다. 신국립극장을 중심으로 한 오페라공연은 연간 455회 공연해서 263,982명의 관객을 기록했다. 공연된 작품 중에는 시민 오페라라는 이름으로 하는 아마추어 공연이 다수 포함되어 있다.

전통예술은 가부키, 노/교겐, 분라쿠, 전통 일본무용, 호가쿠(방악), 전통악기연주, 전통연예(만담 등) 등이 있는데 그 중 가부키, 노/교겐, 분라쿠 등은 해당 분야의 국립기관이 설립되어 운영하고 있다.

공연장은 공공공연장과 민간공연장으로 구분된다. 공공공연장 중에서 국립극장은 전통예술을 중심으로 전국에 6개가 있다. 국립극장에는 전속단체가 없는 것이 특징이다. 지방정부가 운영하는 공공공연장은 전국에 약 3,300개가 있다. 이중 전국공립문화시설협회에 가입해 있는 시설은 2,202개다. 1980년대 이후 급격히 증가했는데 1990년대부터는 차별성을 강조하는 시설이 증가하고 있다. 이들 공공공연장은 2003년에 시행된 지방자치제법 개정에 따라 시장원리가 도입되고 있다.

민간공연장은 대부분 도쿄에 집중되어 있다. 민간공연장은 성격상 편차가 크다. 다카라즈카 대극장이나 극단 시키의 전용극장 등과 같이 상업적 성격이 강한 대형공간과 신진작가들이 주로 공연하는 소극장이 공존하는 것이다.

공연예술에 대한 지원은 중앙정부, 지방정부, 민간, 메세나 등으로 다양하다. 중앙정부는 문화청을 비롯해 일본예술문화진흥회, 외무성(국제교류기금), 총무성(재단법인 지역창조)에 기능이 나뉘져 있다. 민간부문은 주로 기업이 설립한 비영리 문화재단에 의한 지원이고 메세나는 1990년에 설립된 기업메세나협의회가 주관한다.

○ 대만

대만 공연현황의 근거는 2005년을 대상으로 조사한 ‘공연예술산업조사연구’다. 방문조사를 받은 공연단체는 모두 266개였는데 그 중 공립단체는 9개고 나머지는 민간단체였다. 공립단체의 대부분은 음악류 이었다. 공연단체 중에는 전통희곡류와 음악류가 가장 많았다. 지역적으로는 북부가 과반을 차지했다. 공연예술단체의 설립시기를 보면 10년 미만이 약 36%였지만 장르에 따라 편차가 매우 컸다. 예를 들어 전통희곡류는 과반이 26년 이상 된 단체였다.

공연예술단체에 종사하는 인력은 대졸 이상이 60%에 육박할 만큼 고학력인 것으로 나타났다. 전통희곡류를 제외하면 그 비중은 70-80%에 달한다. 반면 급여수준은 그렇게 높지 않았다. 2만NT\$(원화로 약 70만원) 이하가 절반에 육박했다. 연령은 약 절반이 30세 이하로 나타나 젊은 편이었다. 이에 따라 경력이 10년 미만인 종사자의 수가 74%에 달했다. 이러한 현상들은 장르에 따라 큰 편차를 보이게 된다.

조사대상 단체의 2005년도의 공연 횟수는 11,827회, 유료 총 관객은 1,118,019명이었다. 무료공연은 횟수와 관객 수에서 모두 크게 앞선 것으로 나타났다. 전통희곡류와 음악류에서 무료공연 횟수와 무료관객수가 큰 비중을 차지하고 있다.

공연단체의 재무상황은 큰 적자로 나타났다. 수입은 약 17.8억NT\$이었지만 지출은 21.1억NT\$로 3.3억NT\$ 정도의 손실을 보이고 있었다. 수입 중에서는 공연수입(25.66%)과 티켓판매수입(18.43%), 관련 상품 및 기타수입(7.56%) 등 자체수입이 약 50%에 이르렀다. 장르별로는 현대희극류가 자체수입 비중이 가장 높았다.

지출은 중간투자비용(인건비를 제외한 사업비)과 인건비가 대부분을 차지했다. 중간투자비용 중에는 숙식/교통비, 각종 운영비, 기술 서비스 지출, 공연장지출 등이 각 15% 이상을 차지했다.

○ 중국

중국의 공연실태는 ‘중국문화문물통계연감(中國文化文物統計年鑑) 2007’에 포함되어 있다. 이 연감의 대상은 2006년 1년간의 실적이다. 2006년은 중국의 새 5개년 경제계획이 시작된 해다. 연감은 이를 ‘전국의 문화 계열은 등소평의 이론과 “세 가지 대표5)”의 중요 사상을 지도 내용으로 하여 전개되었는데 개혁을 통해 발전을 촉진시키는 각 항목 문화 건설이 전면적으로 추진되었다’고 쓰고 있다. 이 자료에서 언급한 변화를 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

- 문화단체, 기관 및 종사 인원수의 증가
- 국가 재정투입의 지속 증가 및 문화시설 건립 양호
- 문화예술의 창작 활성화
- 공공문화 서비스 체계 개선
- 문화산업의 발전
- 문화예술분야 시장질서 변모
- 문화유산 보호의 진전
- 대외 및 홍콩·마카오·대만과의 교류활성화
- 법률행정 및 관리능력 수준 제고
- 문화예술 창작 사업 실시 및 예술직업교육 증가
- 문화 체제 개혁 추진

5) 등소평이 제기한 “무엇이 사회주의이고 어떻게 사회주의를 건설할 것인가”라는 근본적인 문제에서 진일보하여 “어떤 당을 건설하고 어떻게 당을 건설할 것인가”의 문제를 대답하는 것이며 이것은 마르크스 레닌주의, 모택동 사상, 등소평 이론에 대한 당의 학술적인 창조성의 발전과 관련된 것이다.

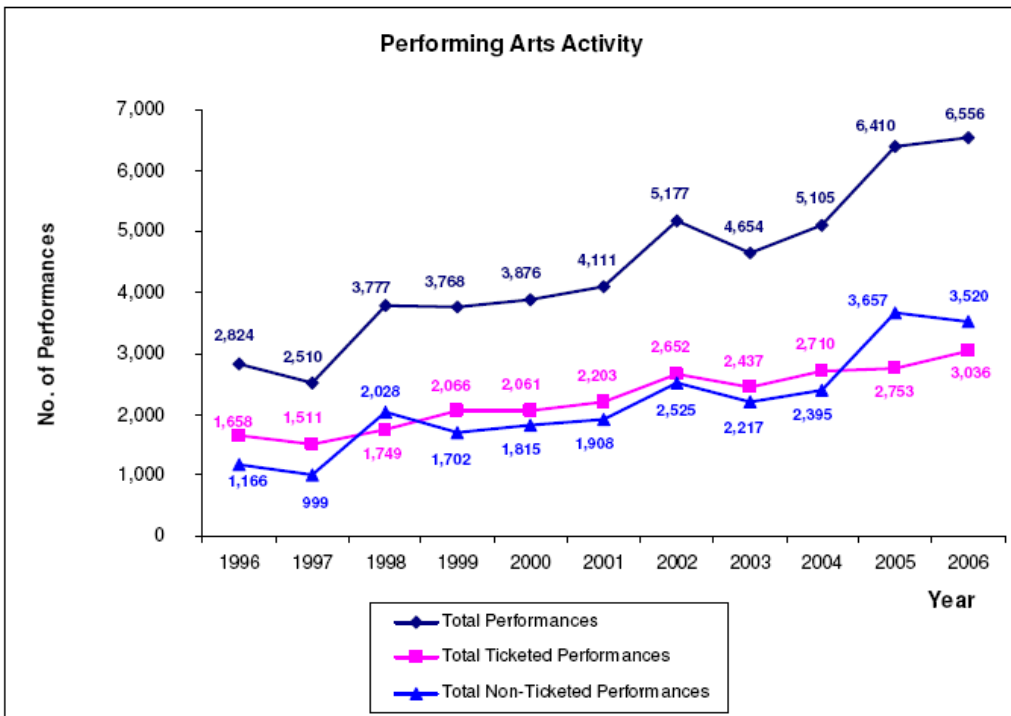
이러한 변화는 한편으로는 하드웨어 건립을 중심으로 국가의 지원을 늘리며 한편으로는 제도와 법률을 정비하여 효율을 높이며 산업적 효율을 증진시키는 것으로 하드웨어와 소프트웨어 양 측면을 포괄하고 있다.

중국의 공연예술단체는 모두 2,866개이고 종사자는 144,167명으로 집계되었다. 약 42만회를 공연해서 모두 약 4천 1백만 명이 보았다. 중국의 공연장은 영화 상연을 겸하는 것이 보통이며 모두 1,839개로 집계되었다. 총 객석수는 1,413,647개이고 총 고용인원은 34,890명이었다. 영화와 공연예술을 합쳐 모두 약 6천 5백만 명이 관람했다.

○ 싱가포르

싱가포르의 공연예술현황을 보여주는 자료로는 ‘예술향수조사(2005)’와 ‘2006 예술통계’ 등이 있다. 1,500명을 대상으로 한 예술향수조사는 전반적으로 예술참여가 늘었음을 보여준다. 예술의 역할에 대해서는 동의하지만 아직도 불편함을 느끼고 있다는 점도 밝혀졌다.

2006년 예술통계에서도 지난 10년 동안 공연 횟수가 2.3배 늘었음을 보여준다. 그 중에서도 무료공연의 증가폭이 더욱 가팔랐다. 최근 3년간의 증가폭도 이전에 비해 크다. 총 유료관객수는 1백 3십여 만 명이었다.



○ 태국

태국은 남중국해와 접해 있으며 태국 남단의 서해안은 인도양의 일부인 안다만 해안의 중심에 있어 타국의 영향을 받을 수밖에 없는 지리적 특색이 있다. 지난 700여 년 동안 태국의 문화예술은 상당부분 해외의 영향을 받으며 성장했으며 동시에 그들만의 차별화된 특성을 발전시켜왔다.

매년 약 천만 명 가량의 관광객을 자랑하는 관광국가인 태국은 전통무용, 음악, 연극을 외국인 관광객을 겨냥해 레스토랑과 호텔에서 정기적으로 공연하며 안정적인 수입을 보장받기도 한다.

정부 기관에서는 년 단위보다는 대개 프로젝트별로 지원하고 있다. 주요 예술가 그룹으로는 서구 고전 음악 콘서트를 개최하는 ‘방콕 심포니 오케스트라’와 ‘태국 필하모니 오케스트라’, 태국 음악인들의 독립적인 그룹 ‘코르파이 앙상블’, 주요 무용단으로 ‘The Company for Performing Artists(CPA)’와 ‘Komo Lagoon’ 및 ‘PK Lifework’, 연예기획사 ‘DASS’, 소규모 단체 ‘Grassroots Micromedia Project’, 태국 전통 인형극 공연단체 ‘훈 라콘 텍’ 등이 있다. 이밖에 유허학과 젊은 세대 예술가로 구성된 소형 공연단체 ‘NUNi Productions’도 있다.

태국의 공연장은 대부분 다목적의 프로시니엄 무대로 이루어져 있다. 문화부의 국립 문화위원회가 운영하고 있는 ‘태국문화센터’, 사립 극장 ‘Patravadi Theatre’, 600석의 민영 극장인 M Theater 등이 있다.

일부 예술 공연행사는 대중 매체와 일반 관객의 이목을 끌지 못한 반면, 공연예술축제는 꾸준히 인기를 얻어왔다. 2002년 이래로, 방콕 공연단체 네트워크는 매년 11월 태국에서 가장 큰 현대연극 쇼케이스를 개최해 왔다. 또한 “la fete” 프랑스 문화 축제는 한달여 기간 동안 다채로운 학제의 예술 문화 공연을 선보인다.

정부 기관의 지원은 개별행사 프로듀서 보다는 주로 단체나 축제 주관 조직에 집중되어, 주최 측의 목표가 후원 조직의 바람에 부합해야 하는 한계가 있다. 현대 문화 예술국(Office of Contemporary Art and Culture)은 신설 정부 기관으로서 현대 예술활동에 보다 많은 재정지원을 하고 있지만 전통예술지원기관에 비해 상대적으로 연간 예산이 적다. 태국 관광청도 국가 홍보에 기여할 수 있는 대형 행사를 재정적으로 지원한다. 민간기업의 후원도 이루어지지만 사회적 책임으로 여기지는 않는다.

태국의 공연예술단체는 ‘이문화간(intercultural)’, ‘동문화적인(intracultural)’, ‘학제적(interdisciplinary)’, 그리고 ‘전통과 현대’, ‘지역적인 것과 이국적인 것’, 또 ‘세계적인 것’ 사이의 상호 연관성의 특징을 잘 보여주고 있다. 후원기관은 이러한 흐름을 잘 읽어야 하며 동시에 예술적이라고 여겨지는 예술그룹을 위한 관객참여가 필요하다.

○ 캄보디아

캄보디아는 크메르 루주(Khmer Rouge, 1975-1979)로 대표되는 사회적 불안으로 공연예술이 위험한 상황에 처해 있지만, 고전전통의 보존과 예술가 지원, 젊은 예술가들의 창의적인 노력 등을 통해 문화예술 전반의 재건을 위해 힘쓰고 있다.

고전전통공연에는 크메르 고전 무용 ‘로밤보란’, 남성 가면무용 ‘라카온 카오르’, 오랜 전통의 인형극 ‘스벡툼’, 여성가면 무용 ‘라카온포르스레이’가 있다. 이들은 모두 크메르 앙코르 문명으로부터 보존된 가장 오래된 신성한 예술 형식으로 여겨진다.

19개 주와 3개 도시에는 문화예술부가 후원하는 문화예술국이 설립되어 있지만 문화예술부 산하 주요공연예술 기관인 국립극장, 왕립예술대학교, 예술고등학교는 사기저하와 함께 재정적인 어려움을 겪고 있다.

이에 지난 15년간 수많은 국내외 단체들의 협력을 이끌어낸 ‘캄보디아 아티스트 프로젝트(CAP)’는 주목할 만하다. CAP은 ‘암리타 퍼포밍 아츠’, ‘왕립 예술 대학교’, ‘예술고등학교’, ‘창작활동을 위한 차입자본 투자(Leveraging Investments in Creativity, LINC)’등 4개 단체의 파트너십 프로젝트로서 지난 3년간 60건 이상의 보조금 지원이 이루어졌다.

독립예술기관으로는 록펠러/아시아문화위원회가 주도하는 멘토링 프로그램, 캄보디아 아티스트 프로젝트, 프랑스 문화원이 있다. 특히 소규모 민간단체들의 상시적인 지원으로 높은 성과를 거둔 ‘암리타 퍼포밍 아츠’는 록펠러재단의 지원과 프로젝트 단위의 재원 확보를 통해 세계무용연합과 아시아예술네트워크의 캄보디아 대표회원으로 활동하고 있으며, 문화예술역할 확대를 위한 공익단체인 크메르 예술학교, 전통예술양식회복을 목표로 하는 캄보디아 리빙아츠와 협력하고 있다.

그 밖에 문제 가정의 아이들을 구제하여 크메르 문화예술을 감상하고 교육시키는 ‘압사라 예술협회’, 크메르 전통문화를 국내외에 소개하는 ‘소바나 품 예술협회’, 전쟁의 상처를 입은 어린이를 예술을 활용해 돕는 ‘파레 폰레 셀팍’, 프랑스 대사관의 후원을 받는 ‘프랑스 문화원’이 있고 최근에는 유형 뿐 아니라 무형자산의 가치를 인식한 정부가 국책사업으로 인간문화재사업을 진행 중에 있다.

프놈펜은 물론 캄보디아의 어느 지역에도 수준 높은 전문극장이 설립되어 있지 않다. 왕립예술대학교 강당은 500석 규모의 매우 조잡한 공간이며, 새로운 국립극장은 공연에 부적합하게 설계됐다. 야외극장으로는 압사라 예술협회 강당, 소바나 품 극장, 크메르 예술학교 공연장이 있으며, 러시아 문화원, 프랑스문화원 등이 있다.

크메르 루주 정권 이전 캄보디아는 동남아 국가들 가운데 연극관람 문화가 가

장 크게 형성되었던 나라다. 기술자원이 증가함에 따라 더 복잡한 공연관련 기술과 예술경영능력, 펀드레이징 능력이 필요한 상황이다.

○ 인도

공연예술의 역사가 2천년 이상이 되는 인도는 그 역사만큼이나 다양성에 있어서도 극단적이다. 모든 공연예술 장르가 다양한 소재를 다양한 목적으로 다양한 유형으로 공연된다.

연극부문은 전국에 약 4만개의 단체가 활동하고 있다. 아마추어와 전문 레퍼토리극단, 상업극단, 대안극단 등이 모두 포함된 숫자다. 전문극단 중에는 정부와 민간재단의 지원금과 해외공연수입으로 유지되는 비영리극단과 대표수입에 거의 의존하는 상업적 전문극단이 있다.

무용부문은 크게 두 가지 형식이 존재한다. 무용학교나 공연기관에 소속되어 지원받는 무용단체와 독립적인 무용단체가 그 둘이다. 모두 합쳐 2천개 이상의 단체가 활동하고 있는 것으로 알려져 있다. 음악부문은 인도 고전음악, 민속음악, 타악 앙상블, 서양 고전음악, 록 등 다양한 영역이 있다. 인형극은 전통적인 형식과 현대적 형식으로 나눌 수 있는데 현대적 형식이 전통적 형식을 대체하고 있다. 공연단체들은 공연과 리허설을 위한 전용공간을 갖지 못한다.

인도의 공연장은 대부분 특정 공연 형식에 적합하도록 만들어진 프로시니움 아치 극장이다. 블랙박스 극장 등 인도의 다양한 공연예술형식을 수용하기에 적합한 공연공간은 많이 부족하다고 할 수 있다. 1960년대에 인도정부는 각 주의 주요도시에 대형 공연장을 건립하기도 했지만 행정 편의적으로 운영되고 있다는 평이다. 대부분의 공연장은 공연에 필요한 설비를 갖추지 못하고 있다.

지원의 가장 중요한 주체는 문화부 산하의 ‘상기트 나탁 아카데미(SNA)’다. 음악, 연극, 무용 분야를 지원하는 독립기관으로 지역사무국과 주정부의 문화부를 통해 지역에서도 활동한다. 지원의 다른 주체로는 기업, 비영리 문화재단 등이 있다. 인도의 공연예술에서 축제는 중요한 분야다. 지속적으로 성장하며 다양성을 더하고 있다. 그러나 전반적으로 물리적이고 제도적인 기반시설은 매우 부족하고 효율적으로 운영되지 않는다. 공동체 형식의 공연예술은 그 기반이 되었던 사회구조의 변화와 함께 급격히 소멸되고 있고 고전음악이나 상업연극을 제외한 부문의 관객은 계속해서 감소하고 있다. 이러한 어려움에 직면하여 공연예술가와 공연단체, 지원단체 등의 변화가 필요하고 일부는 이미 시작되었다고 볼 수 있다.

○ 한국

한국의 공연예술 관련 실태조사로 대표적인 것은 ‘공연실태조사’다. 2005년에 이어 2007년에 두 번째 조사가 이루어졌다. ‘2007 공연실태조사’는 2006년 한 해 동안의 활동을 대상으로 한 것으로 행정기관, 공연단체, 공연시설 등 3개 부문으로 나뉘어 조사했다. 관련 행정기관은 전수조사(249개)를 했고 공연시설과 공연단체는 모집단 파악조사를 거친 표본조사였다.

2006년 정부의 공연예술예산은 모두 약 9천억 원이고 그중 중앙정부가 18.4%를 차지했다. 나머지는 광역 및 기초단위의 지방정부 예산이다. 행정기관의 담당 인력은 모두 2,014명으로 여기에는 중앙정부(176명)와 예술위원회 및 문화재단(221명)이 포함되어 있다.

공연시설의 조사모집단은 637개. 공연장수로는 847개다. 이 중 과반이 수도권에 분포되어 있었다. 총 객석수는 426,018석으로 인구 1천 명당 9석에 해당된다. 공연장의 평균 가동일은 연간 193일로 가동률은 48.8%로 집계되었다. 이 중 공공공연장의 다수를 점하는 지역 문예회관은 43.8%, 민간극장의 다수를 점하는 대학로소극장은 94.6%를 보여 큰 차이를 보였다. 공연장을 기준으로 볼 때 연간 42,055건의 작품으로 123,294회 공연하였다. 그 중 기획공연은 5,853건, 53,396회를 기록했다. 이를 통해 모두 2천여 만 명이 공연을 보았다. 관객 중에는 54.2%인 15,751,855명이 유료관객이었다. 공연시설의 총수입은 약 8,196억원, 총지출은 8,005억원이며 재정자립도는 평균 57.2%였다. 그 중에서 공공시설의 재정자립도는 36.3%로 민간시설의 79.8%에 비해 현격히 낮았다. 공공시설 중에서 문예회관의 재정자립도는 18.9%로 상대적으로 더 낮았지만 2004년 조사에 비해서는 3.5% 증가한 것이다. 공연시설의 인력은 모두 9,371명으로 추정했다.

공연단체는 총 2,385개의 조사모집단 중에서 국공립 단체는 10.9%이며 장르별로는 양악이 33.2%로 가장 많았다. 총 공연건수는 7,885건이며 공연 횟수는 52,939회, 관객수 11,677,416명으로 추정되었다. 재정적으로는 총수입 4,756억원, 총지출 6,413억원으로 큰 적자를 기록했다. 전체적으로 60.6%의 재정자립도를 보였다. 공연단체에는 82,723명이 활동하고 있는데 단체 당 평균 32명에 해당되는 숫자다.

한국의 공연예술시장 규모는 매출액 기준으로 6,925억원으로 추정되었다. 참고로 지출기준으로 1조 4,418억원이다. 한국의 공연예술 현황에서 두드러진 현상은 ‘집중화’와 ‘소프트웨어 중심으로 전환’이다. 메이저, 수도권, 대도시 집중은 여전히 한국공연예술의 특징으로 꼽힌다. 1990년대 중반이후 본격화된 ‘문예회관 건립 프로젝트’가 거의 마무리되고 운영부문에 관심이 이동하고 있음도 밝혀졌다.

Ⅲ. 국가별 현황

1. 통계적 관점의 공연예술현황



가. 한국의 공연예술

한국의 공연예술 관련 실태조사로 대표적인 것은 ‘공연실태조사’(예술경영지원센터)다. 2005년에 이어 2007년에 두 번째 조사가 이루어졌다. ‘2007 공연실태조사’는 2006년 한 해 동안의 활동을 대상으로 한 것으로 행정기관, 공연단체, 공연시설 등 3개 부문으로 나눠 조사했다. 관련 행정기관은 전수조사(249개)를 했고 공연시설과 공연단체는 모집단 파악조사를 거친 표본조사였다.

1) 공연행정기관

○ 문화 관련 예산

2006년 정부와 지방자치단체의 총 문화예산은 약 5조 4천 4백억원, 문화예술예산 약 2조8천8백억원, 공연예술예산 9,046억원이다. 공연예술 분야에 지원된 총 지원금액 9,046억원 중 중앙정부와 지방자치단체에서 각각 1,666억원, 7,380억원을 지원하였다. 2004년과 비교할 때 전체적으로 총 176억원이 감소하였고, 중앙정부 지원금은 2004년에 비해 289억원이 감소, 지방자치단체 지원금은 113억원 증가하였다.

〈표 1〉 문화예산 비교

(단위: 억원)

| 연도 | 구분 | 총예산 | 문화예산 | 문화예술예산 | 공연예술예산 |
|-------|--------|-----------|--------|--------|--------|
| 2004년 | 정 부 | 1,212,921 | 15,836 | 8,671 | 1,955 |
| | 지방자치단체 | 1,195,030 | 36,129 | 15,448 | 7,267 |
| 소 계 | | 2,407,951 | 51,965 | 24,119 | 9,222 |
| 2006년 | 정 부 | 1,513,311 | 18,983 | 10,552 | 1,666 |
| | 지방자치단체 | 1,452,124 | 35,450 | 18,233 | 7,380 |
| 소 계 | | 2,965,435 | 54,433 | 28,785 | 9,046 |

* 자료 : 문화관광부, 「2006문화정책백서」 재구성

* 정부예산 외에 기금을 포함한 금액

* ‘문화예산’은 문화관광부 소관 예산 중 체육부문을 제외한 금액

○ 지방자치단체의 예산

2006년 지방자치단체의 문화예산은 3조 5천억원, 전체예산 대비 2.4%이었다. 공연예술예산은 7천4백억원으로 0.5%를 차지했다. 지역별로 문화 관련 예산

이 가장 많은 곳은 경기도로 문화예산 약 4천8백억원, 문화예술예산 2천8백억원, 공연예술예산 1천3백억원 이었다. 전체예산 대비 문화 관련 예산 비중이 높은 곳은 문화예산의 경우 광주(7.2%), 문화예술예산은 광주와 전북(2.1%), 공연예술예산은 인천(1.0%)이었다.

공연예술예산 중 가장 많이 사용한 것은 공연시설 운영(2천 3백억원, 31.1%), 건립(1천 7백억원, 23.3%) 순이었다. 이 이외에 공연단체 운영 1천 7백억원, 공연예술 활동 지원 7백 8십억원 등에 사용되었다.

〈표 2〉 지역별 지방자치단체 전체예산 대비 문화 관련 예산

단위: 개, 천원(%)

| 지역구분 | 지자체 수 | 전체예산 | 문화 관련 예산(전체예산대비 비중) | | | |
|------|-------|-----------------|---------------------|---------------------|-------------------|-------------------|
| | | | 문화예산 | 문화예술예산 | 공연예술예산 | |
| 전체 | 248 | 145,212,359,326 | 3,544,969,823 (2.4) | 1,823,266,468 (1.3) | 737,993,434 (0.5) | |
| 지역 | 서울 | 26 | 21,975,744,118 | 291,112,038 (1.3) | 260,539,055 (1.2) | 97,480,907 (0.4) |
| | 부산 | 17 | 8,232,420,069 | 81,966,262 (1.0) | 62,060,548 (0.8) | 43,116,006 (0.5) |
| | 대구 | 9 | 5,327,908,187 | 117,168,283 (2.2) | 93,759,903 (1.8) | 34,113,822 (0.6) |
| | 인천 | 11 | 6,109,441,629 | 131,094,566 (2.1) | 94,363,567 (1.5) | 60,794,942 (1.0) |
| | 광주 | 6 | 2,976,409,737 | 214,280,265 (7.2) | 62,322,378 (2.1) | 24,268,739 (0.8) |
| | 대전 | 6 | 3,305,197,895 | 63,982,659 (1.9) | 56,251,194 (1.7) | 29,851,485 (0.9) |
| | 울산 | 6 | 2,394,543,916 | 42,356,633 (1.8) | 31,605,862 (1.3) | 18,523,921 (0.8) |
| | 경기 | 32 | 27,674,429,362 | 480,149,545 (1.7) | 277,076,107 (1.0) | 133,981,159 (0.5) |
| | 강원 | 19 | 8,663,415,200 | 271,598,940 (3.1) | 79,394,861 (0.9) | 31,807,901 (0.4) |
| | 충북 | 13 | 5,443,166,303 | 115,162,145 (2.1) | 66,875,525 (1.2) | 22,254,129 (0.4) |
| | 충남 | 17 | 8,624,901,257 | 182,966,586 (2.1) | 105,727,592 (1.2) | 31,438,631 (0.4) |
| | 전북 | 15 | 7,598,441,212 | 264,111,242 (3.5) | 159,422,568 (2.1) | 39,483,509 (0.5) |
| | 전남 | 23 | 10,974,877,436 | 422,513,124 (3.8) | 166,275,907 (1.5) | 23,976,092 (0.2) |
| | 경북 | 24 | 10,414,226,593 | 445,682,957 (4.3) | 150,554,602 (1.4) | 64,000,162 (0.6) |
| | 경남 | 21 | 11,961,505,244 | 381,528,806 (3.2) | 135,106,271 (1.1) | 67,672,319 (0.6) |
| | 제주 | 3 | 3,535,731,168 | 39,295,772 (1.1) | 21,930,528 (0.6) | 15,229,710 (0.4) |

○ 정부 공연예술예산 세부 현황

중앙 정부의 공연예술예산은 1,666억원으로 무용, 음악, 연극 등의 지원예산은 약 258억원으로, 연극장르 약 117억원, 음악장르 약 88억원, 무용장르 약 53억원 순이었다. 이 밖에 예술교육과 기타 지원예산은 각각 약 134억원, 780억원이었다.

〈표 3〉 정부 공연예술 지원예산

(단위: 백만원)

| 구분 | 2004년 | 2006년 |
|------|---------|---------|
| 계 | 195,453 | 166,561 |
| 무용 | 9,037 | 5,291 |
| 음악 | 13,494 | 8,830 |
| 연극 | 9,269 | 11,654 |
| 전통예술 | 57,707 | 49,372 |
| 예술교육 | 16,992 | 13,385 |
| 기타 | 88,954 | 78,029 |

* 자료 : 문화관광부, 「2006문화정책백서」 재구성

* 정부예산 외에 기금을 포함한 금액임.

* 전통예술분야의 2006년 예산은 국악원운영, 전통예술분야기금 두 예산만을 합한 금액임.

* '기타'는 문예회관건립비, 국립공연장 및 국립단체 등의 지원금이 포함된 금액임.

○ 문화예술행정 인력

문화관광부, 지방자치단체, 문화재단 등 문화행정 담당인력은 총 6,058명이고 그 중 문화예술 분야 담당인력은 2,014명으로 문화관광부 176명, 지방자치단체 5,255명, 문화예술위원회 및 (광역)문화재단 221명으로 나타났다. 문화관광부의 경우 문화행정 인력 중 문화와 예술분야를 담당하는 인력의 비중은 37.8%로 가장 높았으며, 지방자치단체도 문화예술담당이 30.9%로 다른 업무에 비하여 높은 편이다.

〈표 4〉 문화행정 인력 현황

단위: 명(%)

| 구분 | 합계 | 문화예술 | 관광 | 문화산업 | 문화재 | 기타 |
|-----------------------|-------|-----------------|-----------------|--------------|---------------|-----------------|
| 전체 | 6,058 | 2,014 | 1,300 | 454 | 818 | 1,472 |
| 문화관광부 | 465 | 176 (37.8) | 70 (15.1) | 92 (19.8) | - | 127 (27.3) |
| 지방자치단체 | 5,225 | 1,617 (30.9) | 1,230 (23.5) | 362 (6.9) | 769 (14.7) | 1,247 (23.9) |
| 문화예술위원회 / (광역)문화재단 | 368 | 221 (60.1) | - | - | 49 (13.3) | 98 (26.6) |

* 문화관광부의 문화재 관련 업무는 문화재청 소관으로 제외하였음.

○ 공연예술축제

2006년 지방자치단체의 공공지원대상 공연예술축제 총 재정금액은 총 268억이었으며, 이 중 지방예산이 164억(61.2%)으로 가장 비중이 높았다. 광역자치단

체와 기초자치단체로 나누어 살펴보면, 광역자치단체의 총 재정금액은 약 135억 원, 기초자치단체는 약 133억원이었으며, 세부 항목에서는 모두 지방예산의 비중이 높았다.

〈표 5〉 공연예술축제 현황

(단위: 건)

| 지자체구분 | | 지자체수 | 공연예술축제 | 공공지원대상공연예술축제 | 공공지원대상 평균 |
|-------|----|------|--------|--------------|-----------|
| 전체 | | 248 | 88 | 62 | 0.3 |
| 지역 | 서울 | 26 | 9 | 8 | 0.3 |
| | 부산 | 17 | 9 | 7 | 0.4 |
| | 대구 | 9 | 6 | 6 | 0.7 |
| | 인천 | 11 | 3 | 3 | 0.3 |
| | 광주 | 6 | 2 | 2 | 0.3 |
| | 대전 | 6 | 1 | 1 | 0.2 |
| | 울산 | 6 | 3 | 2 | 0.3 |
| | 경기 | 32 | 20 | 7 | 0.2 |
| | 강원 | 19 | 11 | 8 | 0.4 |
| | 충북 | 13 | 2 | 2 | 0.2 |
| | 충남 | 17 | 4 | 4 | 0.2 |
| | 전북 | 15 | 1 | 1 | 0.1 |
| | 전남 | 23 | 1 | 1 | 0.0 |
| | 경북 | 24 | 3 | 2 | 0.1 |
| | 경남 | 21 | 12 | 7 | 0.3 |
| 제주 | 3 | 1 | 1 | 0.3 | |
| 자치단체 | 광역 | 16 | 30 | 30 | 1.9 |
| | 기초 | 232 | 58 | 32 | 0.1 |

〈표 6〉 광역/기초별 지방자치단체 공연예술축제 예산 및 항목별 비중

단위: 천원, %

| 구분 | 지방자치단체 (전체) | | 광역자치단체 | | 기초자치단체 | |
|------|-------------|-------|------------|-------|------------|-------|
| | 재정 | 비율 | 재정 | 비율 | 재정 | 비율 |
| 전체 | 26,876,309 | 100.0 | 13,553,802 | 100.0 | 13,322,507 | 100.0 |
| 국비예산 | 4,050,000 | 15.1 | 2,720,000 | 20.1 | 1,330,000 | 10.0 |
| 국비기금 | 1,085,000 | 4.0 | 871,000 | 6.4 | 214,000 | 1.6 |
| 지방예산 | 16,436,415 | 61.2 | 7,685,282 | 56.7 | 8,751,133 | 65.7 |
| 지방기금 | 996,000 | 3.7 | 24,000 | 0.2 | 972,000 | 7.3 |
| 민간지원 | 1,064,008 | 4.0 | 602,052 | 4.4 | 461,956 | 3.5 |
| 자체수입 | 3,244,886 | 12.1 | 1,651,468 | 12.2 | 1,593,418 | 12.0 |

2) 공연시설

○ 공연시설 개황

공연예술실태조사로 파악된 우리나라 총 공연시설수는 637개(공연장 847개)로 그중 수도권에 전체의 절반이상(54.5%) 분포되어 있었다. 설립주체별로는 공공시설(47.9%), 민간시설(52.1%)이 비슷한 비율을 보이고 있으며, 이 중 기초지방자치단체가 설립한 공연시설이 36.3%, 개인이 24.3%로 다른 설립주체에 비하여 많은 비중을 차지하고 있었다.

○ 입주공연예술단체 현황

공연시설 중 공연시설 내 사무실 및 연습실을 가지고 활동하는 단체인 입주공연예술단체 여부에 응답한 378개 시설 중 42.9%가 입주공연예술단체를 보유하고 있다고 응답했고, 평균 2.5개의 단체를 보유하고 있었다. 입주공연예술단체 중 전속단체는 평균 1.0개, 상주단체와 입주단체는 평균 0.7개가 공연시설내에 입주해 있는 것으로 조사되었다.

○ 공연시설 입장권 판매 시스템 운영

표본조사에 응답한 342개 시설에서 인터넷 자체발권 시스템을 운영하는 시설은 전체의 11.5%였다. 외부대행 시스템을 운영하는 시설은 전체 시설의 21.3%로 이 중 인터넷 예약 대행운영시설은 15.4%, 현장발매 대행 운영시설은 11.6%였다.

○ 공연장 객석 규모

전수조사와 표본조사 결과로 추정한 812개의 공연장의 객석 수는 총 426,018석, 평균 524.7석, 인구 1천명당 객석수 9.0석으로 나타났다. 총 객석수의 공연장 규모 및 점유율은 대공연장이 85개(10.5%), 중공연장이 373개(45.9%), 소공연장이 354개(43.6%)임었다. 지역별로 살펴본 인구 1천명당 객석수는 전국 9.0석이며, 제주가 20.1석, 강원 17.8석, 전북 16.3석, 서울 12.4석 순이었다.

○ 공연장 가동 현황

전체 637개 시설의 847개 공연장의 총 가동일수는 총 163,491일, 평균 193일이며, 가동률은 전체 48.8%, 지방문예회관은 43.8%, 대학로공연장은 94.6%로 나타났다. 공공공연장이 40.5%, 민간공연장이 58.9%로 나타났고 공공공연장 중 지방문예회관의 평균 가동률은 43.8%로 제주가 68.0%로 가장 높았다. 민간공연장 중 대

학로공연장에 대한 가동률은 분석한 결과 평균 94.6%로 가동률이 매우 높았다.

○ 공연장별 공연실적

전체 조사모집단 637개 시설의 공연장 847개의 공연실적을 모집단 추정식을 통해 추정한 결과 공연장별 총 공연건수는 42,055건, 공연횟수는 123,294회로 추정되었다. 기획공연은 5,583건, 대관공연은 36,202건으로 추정된다. 총 공연일수는 104,209일로 기획공연, 46,375일, 대관공연 57,834일로 추정된다.

〈표 7〉 공연장별 연간 공연실적

단위: 건, 일, 회

| 구분 | 공연시설 | | |
|------|---------|--------|--------|
| | 계 | 기획공연 | 대관공연 |
| 공연건수 | 42,055 | 5,853 | 36,202 |
| 공연일수 | 104,209 | 46,375 | 57,834 |
| 공연횟수 | 123,294 | 53,396 | 69,898 |

○ 공연장 관객

공연시설 기준으로 추정한 2006년 공연 관객수는 총 29,046,227명으로, 이 중 기획공연 관객 9,048,201명, 대관공연 관객 19,998,026명으로 추정되었다. 총 관객수 중에서 유료관객은 15,751,855명으로 전체 관객의 54.2%의 비중을 차지했다.

〈표 8〉 공연장별 공연관객 현황

단위: 명 (%)

| 구분 | 공연시설(공연장) | | |
|------|--------------------|-------------------|--------------------|
| | 소계 | 기획공연 | 대관공연 |
| 전체 | 29,046,227 (100.0) | 9,048,201 (100.0) | 19,998,026 (100.0) |
| 유료관객 | 15,751,855 (54.2) | 3,393,075 (37.5) | 12,358,780 (61.8) |
| 무료관객 | 13,294,372 (45.8) | 5,655,126 (62.5) | 7,639,246 (38.2) |

○ 공연시설 기획·대관공연 현황

전체 조사모집단 637개 시설의 기획공연수를 모집단 추정식을 통해 추정한 결과 총 5,853건으로 추정되었다. 표본조사 응답 시설 중 기획공연 현황에 응답한 168개 공연시설의 기획공연건수는 평균 7.8건, 기획공연일수는 평균 72.8일, 기획공연 횟수는 평균 83.8회였다. 표본조사의 장르별 기획공연수는 연극이 평균 3.1건으로 가장 많으며, 양악 2.2건, 무용 0.7건, 복합 0.5건, 국악 0.3건순이었다.

〈표 9〉 장르별 기획공연수

단위: 건

| 구분 | 기획공연수 (평균) | | | | | |
|-------|------------|-----|-----|-----|-----|------|
| | 전체 | 연극 | 무용 | 양악 | 국악 | 복합장르 |
| 2006년 | 7.8 | 3.1 | 0.7 | 2.2 | 0.3 | 0.5 |

표본조사 응답시설 중 대관공연 현황에 응답한 253개 공연시설의 공연 예술프로그램 대관공연건수는 평균 3.4건, 대관공연일수는 평균 79.9일, 대관공연 횟수는 평균 89.0회였다. 표본조사의 장르별 대관공연수는 양악이 평균 34.9건으로 가장 많으며, 연극 9.0건, 국악 7.3건순이었다.

〈표 10〉 장르별 대관공연수

단위: 건, %

| 구분 | 대관공연수 | | | | | |
|----|---------------|--------------|------------|--------------|------------|------------|
| | 전체 | 연극 | 무용 | 양악 | 국악 | 복합장르 |
| 전체 | 36,202(100.0) | 10,159(28.1) | 3,106(8.6) | 17,127(47.3) | 3,228(8.9) | 2,582(7.1) |
| 평균 | 34.1 | 9.0 | 6.0 | 34.9 | 7.3 | 7.1 |

* '전체'는 공연예술프로그램의 대관공연수에 관한 수치임.

* '공연예술프로그램'은 연극, 뮤지컬, 무용, 발레, 양악, 오페라, 국악, 복합장르에 대한 대관공연수만을 합산한 평균치임.

○ 2006년도 공연시설 연간 수입/지출 현황

2006년도 공연시설의 연간 총수입 합계는 약 8,196억원으로 추정된다. 표본조사 342개 시설의 시설 당 평균 수입은 약 12억 9천만원이며, 연간 수입의 세부항목별 구성비는 자체수입 59.2%, 공공지원수입 39.1%, 기부금 1.7% 순이었다. 2006년도 공연시설의 연간 총지출 합계는 약 8,005억원으로 추정된다. 표본조사 342개 시설의 시설 당 평균 지출은 약 12억 6천만원이며, 연간 지출의 세부항목별 구성비는 경상비 74.2%, 사업비 25.6%, 차기년도 이월금 0.2% 순이었다.

〈표 11〉 공연시설 연간 총수입/지출 현황

단위: 천원, %

| 총수입 | | | | | 총지출 | | | | |
|-------------|-----------|------|--------|-----|-------------|-----------|------|------|----------|
| 합계 | 평균 | 비중 | | | 합계 | 평균 | 비중 | | |
| | | 자체수입 | 공공지원수입 | 기부금 | | | 사업비 | 경상비 | 차기년도 이월금 |
| 819,573,561 | 1,287,276 | 59.2 | 39.1 | 1.7 | 800,524,005 | 1,257,356 | 25.6 | 74.2 | 0.2 |

○ 2006년도 공연시설 재정자립도

총 지출액 대비 자체수입액의 비율로 나타나는 재정자립도는 전체 평균 57.2%였으며, 설립주체별로는 민간시설이 79.8%, 공공시설이 36.3%로 나타났다. 운영주체별로 살펴보면 상법인의 재정자립도가 89.0%로 가장 높게 나타났으며, 공공시설 중에서는 중앙정부가 44.7%로 가장 높았다. 공공시설 중 지방문예회관의 재정자립도는 평균 18.9%로 2004년 15.4%에 비하여 3.5% 증가하였다.

〈표 12〉 연간 지방문예회관 재정자립도

단위: %

| 구분 | | 지방문예회관 재정자립도 |
|----|-----|--------------|
| 전체 | | 18.9 |
| 지역 | 서울 | 59.2 |
| | 부산 | 23.1 |
| | 대구 | 21.9 |
| | 인천 | 18.0 |
| | 광주 | 32.6 |
| | 대전 | 10.7 |
| | 울산 | 16.1 |
| | 경기 | 20.8 |
| | 강원 | 8.7 |
| | 충북 | 5.7 |
| | 충남 | 7.4 |
| | 전북 | 10.5 |
| | 전남 | 12.1 |
| | 경북 | 7.1 |
| | 경남 | 18.9 |
| 제주 | 7.9 | |

○ 인력현황

표본조사에 응한 시설 중 인력 업무별 세부분류 항목에 응답한 296개 시설의 인력 구성은 행정지원인력은 전체 인력의 43.2%, 무대기술인력 30.7%, 공연장 운영 및 진행 인력 12.1%, 공연사업인력 11.0%, 공연이외 예술사업인력 3.0% 순이었다.

〈표 13〉 공연시설 인력구성 및 정규직 비율 현황

단위: %

| 구분 | 인력구성비 | 인력수(평균) | 정규직 비율 |
|----------------|-------|---------|--------|
| 전체 | 100.0 | 14.7 | 78.5 |
| 행정지원 인력 | 43.2 | 6.4 | 83.5 |
| 공연사업 인력 | 11.0 | 1.6 | 80.8 |
| 공연장 운영 및 진행 인력 | 12.1 | 1.8 | 53.7 |
| 공연이외 예술사업 인력 | 3.0 | 0.4 | 76.3 |
| 무대기술 인력 | 30.7 | 4.5 | 80.5 |

공연시설인력 중 전체 정규직 비율은 78.5% 이었다. 근무형태별 세부분류 중 정규직 비율을 살펴보면, 행정지원 인력의 정규직 비율이 83.5%로 가장 높으며, 공연사업인력의 정규직 비율은 80.8%, 무대기술 인력 80.5%, 공연이외 예술사업 인력 76.3%, 공연장 운영 및 진행 인력 53.7% 순으로 나타났다. 공연시설 전체의 시설 당 평균 인력수는 14.7명이며, 근무형태별로는 행정지원인력이 평균 6.4명으로 가장 많으며, 무대기술 인력 4.5명, 공연장 운영 및 진행인력 1.8명, 공연사업 인력 1.6명, 공연이외 예술사업 인력 0.4명 순이었다.

3) 공연단체

○ 일반현황

우리나라에서 활동하고 있는 2,385개의 공연단체 조사모집단 중 서울, 경기, 인천 등 수도권에 소재를 두고 활동하는 공연단체는 53.8%로 집중되어 있었다. 법적성격별로는 국공립 단체가 10.4%, 민간단체가 89.6% 이고, 민간단체 중 임의단체는 전체 단체의 73.7%로 가장 높은 비율을 차지했다. 장르별로는 양악이 33.2%로 가장 많으며, 연극 21.8%, 국악 19.3%, 무용 17.1%, 복합장르 8.5%의 비율을 차지했다.

○ 공연단체 회원제도 운영

표본조사에 응답한 840개 공연단체 중 회원제도를 운영하는 단체는 전체의 55.1%였으며, 장르별로는 국악장르가 72.3%로 가장 높게 나타났다. 회원제도 운영 단체의 단체 당 평균 회원 수는 약 700명으로 나타났다. 장르별로는 연극이 평균 1,302명으로 가장 높게 나타났고, 다음으로 양악(884명), 복합장르(587명), 국악(288명), 무용(277명) 순으로 나타났다. 법적성격별로는 국공립단체의 평균 회원수(796명)가 민간단체 평균 회원수(682명)보다 높았다. 회원제도 운영단체의 회원 수 중 유료회원수 비율은 전체회원의 33.1%로 나타났고, 장르단체별로는 국악(35.4%), 양악(34.1%), 연극(31.8%), 무용(31.1%), 복합(19.0%) 순으로 복합장르단체를 제외한 공연단체의 유료회원 비율은 30%대의 비율로 나타났다. 후원회원제도를 운영하고 있는 단체는 전체의 53.8%였다.

○ 공연단체 성격

조사모집단 2,385개의 공연단체 중 순수하게 공연활동만 하는 공연단체는 30.2%, 공연기획/제작만을 하는 단체는 7.9%로 조사되었다. 공연기획/제작과 공

연활동을 겸한다는 단체가 전체의 35.3%로 가장 높은 비율을 차지했다. 장르별로는, 공연의 기획/제작과 공연활동을 겸하는 공연단체 중 복합, 연극, 국악장르의 비율이 각각 45.0%, 39.5%, 36.7%로 다른 성격에 비하여 상대적으로 높게 나타났고, 양악과 무용은 공연활동만을 하는 단체의 비율이 각각 36.2%, 30.3%로 다른 단체성격에 비하여 상대적으로 높게 나타났다.

○ 공연단체 공연활동 현황

모집단 추정식을 통해 추정한 공연단체의 연간 총 기획 공연 작품 수는 7,885편, 평균 3.3건이며, 기획공연 일수는 30,424일, 평균 12.7일, 기획공연 횟수는 52,939회, 평균 22.2회였다.

〈표 14〉 공연단체 연간 공연실적

단위: 건, 회, 명

| 구분 | 공연건수 (평균) | 공연일수 (평균) | 공연 횟수 (평균) | 관객 수 (평균) |
|-------|-----------|-----------|------------|-----------|
| | 전체 | 전체 | 전체 | 전체 |
| 2006년 | 3.3 | 12.7 | 22.2 | 4,892 |

표본조사의 장르별 평균 기획공연수를 살펴보면, 양악단체가 평균 3.7건으로 가장 많으며, 복합 3.4건, 연극 3.3건, 국악 3.1건, 무용 2.8건순이었다.

〈표 15〉 장르별 기획공연수

단위: 건

| 구분 | 기획공연수 (평균) | | | | | |
|-------|------------|-----|-----|-----|-----|------|
| | 전체 | 연극 | 무용 | 양악 | 국악 | 복합장르 |
| 2006년 | 3.3 | 3.3 | 2.8 | 3.7 | 3.1 | 3.4 |

기획공연 총 관객수는 11,677,416명으로 추정되었으며, 기획 공연 총 관객 수에 응답한 597개 단체를 기준으로 볼 때, 단체 당 기획공연 총 관객 수는 평균 4,892명으로 나타났다. 기획공연 유료관객 비율은 이 항목에 응답한 594개 단체 기준으로 58.2%였으며, 장르별로는 연극단체의 유료관객 비율은 63.1%, 무용 59.8%, 양악 59.4%, 복합 50.4%, 국악 42.7%로 나타났다. 기획공연 총 지출액은 이 항목에 응답한 386개 단체를 기준으로 볼 때, 단체 당 평균은 약 4천 2백만원이었다. 장르별로는 복합장르가 단체 당 평균 지출액이 약 5천2백만원으로 가장 많은 것으로 나타났고, 양악 약 4천9백만원, 연극과 무용이 약 4천4백만원, 국악이 약 2천8백만원 순이었다.

기획공연 해외 진출은 이에 응답한 118개 단체의 단체 당 평균 해외진출공연

작품 수는 1.1개, 평균 해외진출 공연일수 3.0일, 평균 해외진출 공연횟수 3.6회였다. 해외진출 공연형태는 해외단체와 공동기획제작을 통해 진출하는 경우가 전체의 37.7%로 가장 많았으며, 해외진출 기획채널은 관련 협회나 기구를 활용하는 경우가 전체의 62.0%로 가장 높은 비율을 차지했다.

○ 2006년도 공연단체 연간 수입/지출 현황

2006년도 공연단체의 연간 총수입 합계는 약 4,756억원으로 추정된다. 표본조사 843개 단체의 단체 당 평균 수입은 약 2억원이며, 세부항목별 구성비는 자체수입 43.6%, 공공지원수입 38.7%, 기부금 17.7% 순이었다. 2006년도 공연단체의 연간 총지출 합계는 약 6,413억원으로 추정됨. 표본조사 843개 단체의 단체당 평균 지출은 약 2억 7천만원이며, 연간 지출의 세부항목별 구성비는 사업비 60.8%, 경상비 38.4%, 차기년도 이월금 0.8% 순이었다.

〈표 16〉 장르별 공연단체 연간 총수입/지출 현황

단위: 천원, %

| 총수입 | | | | | 총지출 | | | | |
|-------------|---------|------|--------|------|-------------|---------|------|------|----------|
| 합계 | 평균 | 비중 | | | 합계 | 평균 | 비중 | | |
| | | 자체수입 | 공공지원수입 | 기부금 | | | 사업비 | 경상비 | 차기년도 이월금 |
| 475,547,368 | 199,127 | 43.6 | 38.7 | 17.7 | 641,311,462 | 268,538 | 60.8 | 38.4 | 0.8 |

장르별 공연단체의 총수입 현황을 살펴보면, 전체 평균수입액은 약 2억원이면 양악이 약 2억5천만원으로 가장 많았고, 연극(약 2억4천만원), 무용(약 2억원), 복합장르(약 1억6천만원), 국악(약 9천만원) 순이었다. 전체 평균 총수입액을 1.0으로 보았을 때, 평균(1.0) 이상의 평균수입을 나타낸 장르는 연극, 무용, 양악단체이며, 평균(1.0) 이하의 장르는 국악과 복합장르 단체로 나타났다.

〈표 17〉 장르별 공연단체 총수입 현황 (평균)

단위: 천원

| 구분 | 공연단체 (평균 수입) | | | | | |
|-----|--------------|---------|---------|---------|--------|---------|
| | 전체 | 연극 | 무용 | 양악 | 국악 | 복합장르 |
| 총수입 | 199,127 | 243,522 | 195,526 | 248,096 | 86,842 | 164,414 |
| 평균 | 1.0 | 1.2 | 1.0 | 1.2 | 0.4 | 0.8 |

○ 2006년도 공연단체 재정자립도

총 지출액 대비 자체수입액의 비율로 나타나는 재정자립도는 전체 평균 60.6%

였으며, 법적성격별로는 국공립단체의 재정자립도는 33.1%, 민간단체의 재정자립도는 64.1%로 민간단체의 재정자립도가 국공립단체보다 높았다. 재정자립도를 장르 단체별로 살펴보면, 국악이 60.9%로 가장 높으며, 복합(60.7%), 양악(59.6%), 연극(58.3%), 무용(55.0%) 순으로 모든 장르가 평균 5~60%의 재정자립도를 나타내고 있다.

〈표 18〉 연간 장르별 공연단체 재정자립도

단위: %

| 구분 | 사례수 | 재정자립도 |
|------|-------|-------|
| 전체 | 717 | 60.6 |
| 장르 | 연극 | 58.3 |
| | 무용 | 55.0 |
| | 양악 | 59.6 |
| | 국악 | 69.0 |
| | 복합 | 60.7 |
| 법적성격 | 국공립단체 | 33.1 |
| | 민간단체 | 64.1 |

○ 공연단체 인력현황

2006년도 단원과 지원인력을 포함한 공연단체의 총 인력수는 82,723명으로 추정된다. 인력수 현황에 응답한 1,700개 단체 기준으로 볼 때, 단체 당 총 인력수 평균은 34.7명이다. 전수조사와 표본조사로 추정한 2,385개 공연단체의 총 단원수는 76,226명으로 단체 당 평균 32.0명이다. 이 중 상근단원 수는 17,739명으로 전체 단원의 23.3%를 차지한다. 평균 단원수는 상근단원 7.4명, 비상근단원 24.5명이었다. 상근단원 수를 장르별로 살펴보면, 양악이 평균 10.7명으로 가장 많으며, 복합 7.0명, 무용 6.1명, 연극 5.7명, 국악 5.3명 순이었다. 평균 비상근단원 수는 복합이 41.5명으로 가장 많으며, 양악 28.3명, 국악 26.2명, 무용 21.7명, 연극 13.8명 순이었다.

〈표 19〉 공연단체 총 인력 현황

단위: 명, %

| 구분 | 총인력 | 단원 | | | 지원인력 | | |
|--------|--------|--------|--------|--------|-------|-------|-------|
| | | 소계 | 상근단원 | 비상근단원 | 소계 | 정규직 | 비정규직 |
| 합계(추정) | 82,723 | 76,226 | 17,739 | 58,487 | 6,497 | 4,065 | 2,432 |
| 평균 | 34.7 | 32.0 | 7.4 | 24.5 | 2.7 | 1.7 | 1.0 |
| 비율 | - | 100.0 | 23.3 | 76.7 | 100.0 | 62.6 | 37.4 |

〈표 20〉 장르별 공연단체 인원 현황

단위: 명

| 구분 | 총단원 | 상근단원 | 비상근단원 |
|----|------|------|-------|
| | 평균 | 평균 | 평균 |
| 전체 | 32.0 | 7.4 | 24.5 |
| 연극 | 19.5 | 5.7 | 13.8 |
| 무용 | 27.9 | 6.1 | 21.7 |
| 양악 | 39.0 | 10.7 | 28.3 |
| 국악 | 31.5 | 5.3 | 26.2 |
| 복합 | 48.5 | 7.0 | 41.5 |

공연단체의 지원인력 세부분류 항목에 응답한 1,700개 단체의 업무별 지원인력 구성은 사무인력이 전체 인력의 52.0%, 기획인력 30.8%, 기술인력 17.2% 순이었다. 업무별 평균 지원인력수는 사무인력이 1.4명, 기획인력 0.8명, 기술인력 0.5명 순으로 나타났다. 공연단체 지원인력 중 전체 정규직 비율은 62.6%이며, 업무별로는 사무인력의 정규직비율은 65.3%, 기획인력 60.2%, 기술인력 58.5% 순이었다.

공연단체 지원인력을 장르별로 살펴보면, 지원인력 구성은 양악단체가 전체인력의 30.4%로 가장 많은 비중을 차지하며, 연극 26.4%, 국악 21.1%, 무용 13.8%, 복합 8.3% 순이었다. 장르별 평균 지원인력수는 연극이 평균 3.2명으로 가장 많으며, 복합 3.0명, 국악 2.9명, 양악 2.5명, 무용 2.2명 순이었다. 장르별 공연단체의 정규직 비율은 양악이 67.5%로 가장 높으며, 연극 65.8%, 무용 63.3%, 복합 56.1%, 국악 49.6% 순으로 조사되었다.

〈표 21〉 공연단체 지원인력구성 및 정규직 비율 현황

단위: %, 명

| 구분 | | 인력구성비 | 인력수(평균) | 정규직 비율 |
|----|------|-------|---------|--------|
| 전체 | | 100.0 | 2.7 | 62.6 |
| 업무 | 사무인력 | 52.0 | 1.4 | 65.3 |
| | 기획인력 | 30.8 | 0.8 | 60.2 |
| | 기술인력 | 17.2 | 0.5 | 58.5 |
| 장르 | 연극 | 26.4 | 3.2 | 65.8 |
| | 무용 | 13.8 | 2.2 | 63.3 |
| | 양악 | 30.4 | 2.5 | 67.5 |
| | 국악 | 21.1 | 2.9 | 49.6 |
| | 복합 | 8.3 | 3.0 | 56.1 |

4) 몇 가지 이슈

○ 공연예술 시장 규모

한국 공연예술 시장의 규모는 매출액(자체수입) 기준으로 볼 때 6,925억원으로 추정된다. ('매출액'은 공연수입, 공연 외 수입, 기타수입 등이 포함된 금액임) 그러나 지출기준 공연시장 규모는 1조 4,418억원으로 추정된다.

〈공연부문 시장규모를 보는 몇 가지 시각〉

- ㄱ. 공연장(시설)과 공연단체의 자체 수입을 합친 금액(A)
 - 공연장과 공연단체의 수입중 공공지원금수입을 제외한 수입을 모두 합침
 - 사실상 공연시장에서의 거래(매출)를 반영함
 - 공연장자체수입(4,825억원)+ 공연단체자체수입(2,073억원)=6,925억원
- ㄴ. 공연장과 공연단체의 지출을 합친 금액(B)
 - 공연장과 공연단체의 총지출을 합한 것임
 - 수입보다 지출이 큰 공연예술의 특성을 고려하여 공연시장에서 서비스 제공자인 공연장과 공연단체의 지출이 공연시장의 규모를 나타낸다고 볼 수도 있음
 - 공연장지출(8,005억원)+ 공연단체지출(6,413억원)=1조 4,418억원
- ㄷ. 공공재원과 공연장 및 공연단체의 지출을 합한 금액(C)
 - 공연장과 공연단체의 지출총액과 공연 부문에 기여하는 공공재원을 합친 금액. 다만 중복을 피하기 위해 공연장과 공연단체의 공공지원수입을 뺀
 - 공연시장에서 거래되는 재원의 가장 큰 범주로 공공지출까지 포함
 - 공연시장의 경제적 효과를 측정하는 수단으로 사용할 수 있을 것으로 판단됨
 - 공공재원 총액(9,046억원)+ B(1조 4,418억원)-공공지원수입(5,045억원)=1조8,419억원

○ 다중 집중화

한국 공연예술 부문은 대형 공연시설 및 공연단체(소위 ‘메이저’), 수도권, 대도시에서 다중적으로 집중화되어 있음이 밝혀졌다. 이러한 현상은 수입, 지출, 관객수, 작품수 등 모든 지표에서 나타난다.

〈표 22〉 총수입 규모 기준 공연시설 및 공연단체 상위그룹의 비중

단위 : 천원, 배, %

| 공연시설 | 평균총수입 | 평균대비 | 누적비중 | 공연단체 | 평균총수입 | 평균대비 | 누적비중 |
|-------|------------|-----------|------|-------|-----------|---------|---------|
| | 공연장 전체 | 1,287,276 | 1.0 | | 100.0 | 공연단체 전체 | 199,127 |
| 상위 1% | 25,142,920 | 19.5 | 21.5 | 상위 1% | 4,305,929 | 21.6 | 21.7 |

〈표 23〉 수도권과 비수도권 공연시설의 공연실적 현황

단위: 개, 회, 일, 명, %

| 구분 | | 공연건수 (추정) | 공연횟수 (추정) | 공연일수(추정) | 관객수 (추정) |
|-----------|----|--------------|--------------|----------|-------------|
| 전체 | 합계 | 40,450 | 118,574 | 100,167 | 27,929,077 |
| | 평균 | 50 | 146 | 123 | 34,395 |
| | 비율 | 100.0 | 100.0 | 100.0 | 100.0 |
| 수도권 | 합계 | 19,628 | 69,818 | 61,451 | 14,830,095 |
| | 평균 | 45 | 160 | 141 | 33,936 |
| | 비율 | 48.5 | 58.9 | 61.3 | 53.1 |
| 수도권 이외 | 합계 | 20,822 | 48,756 | 38,716 | 13,098,982 |
| | 평균 | 56 | 130 | 103 | 34,931 |
| | 비율 | 51.5 | 41.1 | 38.7 | 46.9 |

n=812

* 공연장 객석수 정보가 있는 812개 공연장에 대하여 추정한 것임.

〈표 24〉 수도권과 비수도권 공연단체의 수입 현황

단위 : 천원, %

| 구분 | 총수입 | 총수입 (비중) | 자체수입 | 자체수입 (비중) | 공연수입 | 공연사업 수입 (비중) |
|-----------|-------------|-------------|------------|--------------|------------|-----------------|
| 전체 | 167,864,014 | 100.0 | 73,188,710 | 100.0 | 52,842,249 | 100.0 |
| 수도권 | 143,600,106 | 85.5 | 70,528,045 | 96.4 | 50,568,727 | 95.7 |
| 수도권 이외 | 24,263,908 | 14.5 | 2,660,665 | 3.6 | 2,273,522 | 4.3 |

n=843

〈표 25〉 특별/광역시와 광역도 공연단체의 수입 현황

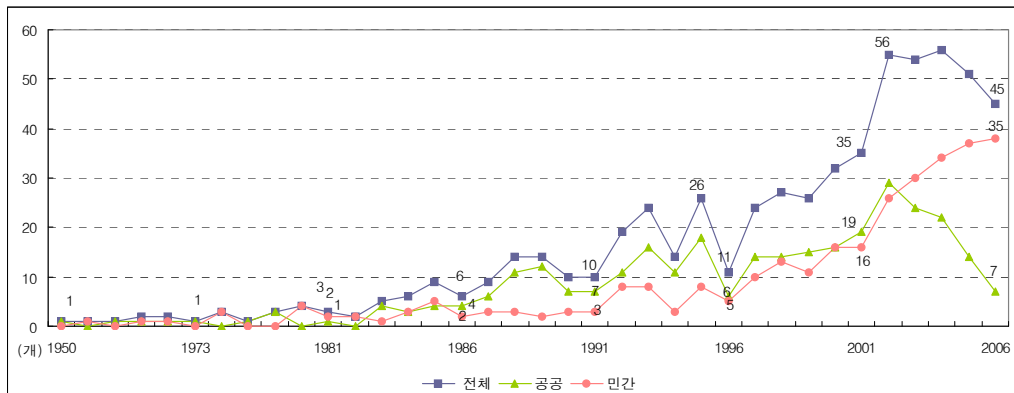
(단위 : 천원, %)

| 구분 | 총수입 | 총수입 (비중) | 자체수입 | 자체수입 (비중) | 공연사업 수입 | 공연사업 수입 (비중) |
|--------|-------------|-------------|------------|--------------|------------|-----------------|
| 전체 | 167,864,014 | 100.0 | 73,188,710 | 100.0 | 52,842,249 | 100.0 |
| 특별/광역시 | 138,080,220 | 82.3 | 69,316,270 | 94.7 | 50,323,612 | 95.2 |
| 광역도 | 29,783,794 | 17.7 | 10,126,490 | 5.3 | 7,230,314 | 4.8 |

n=843

○ 공연시설 건립에서 운영으로

공연인프라 증가속도가 완화되어 공연장 건립은 어느 정도 정체된 상태로 나타났다. 특히 공공극장은 증가속도가 급격히 감소된 상태에서 민간극장의 건립이 크게 늘고 있었다. 1990년대 중반이후 본격화된 ‘문예회관 건립사업’이 마무리 단계에 이른 것이다.



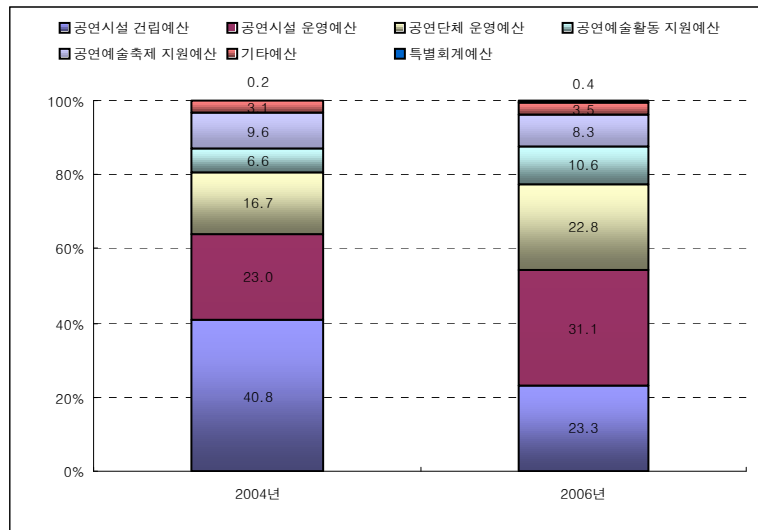
[그림 1] 연도별 공연시설 개관 추이

이러한 현상은 지방자치단체의 공연예술예산을 비교해보면 건립예산은 큰 폭으로 줄었지만 공연시설 운영예산과 공연단체 운영예산 및 공연예술활동 지원이 증가한 데서도 볼 수 있다. 앞으로 공공공연장의 경우 운영부문에 집중 지원되어 현재의 문제점들이 개선될 것으로 기대할 수 있다. 건립예산의 경우 서울이 50.9%를 차지하고 서울, 인천, 경·남북 등 4개 광역시도가 차지하는 비중이 81.8%를 차지하여 문예회관의 건립이 거의 마무리된 다른 광역시도와 비교가 된다.

〈표 26〉 지방자치단체 사용처별 공연예술예산 비교

(단위: 천원, %)

| 구분 | 2004년(A) | | 2006년(B) | | 증감(B-A) | |
|--------------|-------------|-------|-------------|-------|--------------|-------|
| | 금액 | 비율 | 금액 | 비율 | 금액 | 비율 |
| 합계 | 726,661,859 | 100.0 | 737,993,434 | 100.0 | 11,331,575 | - |
| 공연시설 건립예산 | 296,135,201 | 40.8 | 172,030,274 | 23.3 | △124,104,927 | △17.5 |
| 공연시설 운영예산 | 166,890,709 | 23.0 | 229,675,360 | 31.1 | 62,784,651 | 8.1 |
| 공립 공연단체 운영예산 | 121,577,581 | 16.7 | 168,446,671 | 22.8 | 46,869,090 | 6.1 |
| 공연예술활동 지원예산 | 48,289,135 | 6.6 | 78,026,192 | 10.6 | 29,737,057 | 4.0 |
| 공연예술축제 지원예산 | 69,979,001 | 9.6 | 61,073,811 | 8.3 | △8,905,190 | △1.3 |
| 기타예산 | 22,336,832 | 3.1 | 26,142,545 | 3.5 | 3,805,713 | 0.4 |
| 특별회계예산 | 1,453,400 | 0.2 | 2,598,581 | 0.4 | 1,145,181 | 0.2 |



[그림 2] 연도별 공연예술예산 사용처별 구성비

나. 중국공연예술통계로 본 중국의 공연예술현황

이 자료는 ‘중국문화문화통계연감(中國文化文物統計年鑑) 2007’ 중에서 공연예술과 관련된 부분을 발췌하고 정리한 것이다. 대상은 2006년 1년간의 실적이다. 2006년은 중국의 새 5개년 경제계획이 시작된 해다. 연감은 이를 ‘전국의 문화계열은 등소평의 이론과 “세 가지 대표론⁶⁾”의 중요 사상을 지도 내용으로 하여 전개되었는데 개혁을 통해 발전을 촉진시키는 각 항목 문화 건설이 전면적으로 추진되었다’고 쓰고 있다. 이 자료에서 언급한 변화를 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

- 문화단체, 기관 및 종사 인원수의 증가
- 국가 재정투입의 지속 증가 및 문화시설 건립 양호
- 문화예술의 창작 활성화
- 공공문화 서비스 체계 개선
- 문화산업의 발전
- 문화예술분야 시장질서 변모
- 문화유산 보호의 진전
- 대외 및 홍콩·마카오·대만과의 교류활성화
- 법률행정 및 관리능력 수준 제고
- 문화예술 창작 사업 실시 및 예술직업교육 증가
- 문화 체제 개혁 추진

이러한 변화는 한편으로 하드웨어 건립을 중심으로 국가의 지원을 확대하며, 다른 한편으로는 제도와 법률을 정비하여 산업적 효율을 증진시키는 것으로 하드웨어와 소프트웨어 양 측면을 포괄하고 있다.

6) 등소평이 제기한 “무엇이 사회주의이고 어떻게 사회주의를 건설할 것인가”라는 근본적인 문제에서 진일보하여 “어떤 당을 건설하고 어떻게 당을 건설할 것인가”의 문제를 대답하는 것이며 이것은 마르크스 레닌주의, 모택동 사상, 등소평 이론에 대한 당의 학설적인 창조성의 발전과 관련된 것이다.

1) 공연예술단체

○ 장르별, 지역별 공연단체

2006년 말에 이르러, 전국에 각종 문화 단체 기구가 모두 37만여 개에 이르렀고, 종사자는 190만여 명에 달했다. 그 중 공연예술 단체는 2,866개, 종사자는 14만 4천여 명이고, 지난해와 비교했을 때 61개와 2,489명이 증가했다.⁷⁾ 중국의 공연예술단체는 1980년대까지 3천개 이상을 기록하다가 점차 줄었지만 최근 들어 다시 상승하는 추세다. 지역별 추이는 표2)와 같다.

표 1) 공연예술단체 장르별 기관수

| 연도 | 연극, 아동극, 희극단 | 가극, 무용극, 가무극단 | 가무단, 경음악단 | 악단, 합창단 | 문화선전공 작단,문화선 전대대, 오란목기 | 전통 희곡극단 | 경극 | 곡,잡기단, 꼭두각시, 가족그림자 놀이단 | 총계 |
|------|--------------------|---------------------|--------------|------------|---------------------------------|------------|-----|---------------------------------|-------|
| 1985 | 103 | 204 | *** | 18 | 517 | 2,167 | 181 | 308 | 3,317 |
| 1990 | 90 | 298 | *** | 22 | 440 | 1,722 | 122 | 233 | 2,805 |
| 1995 | 89 | 45 | 261 | 19 | 425 | 1,634 | 116 | 209 | 2,682 |
| 2001 | 97 | 112 | 321 | 15 | 379 | 1,479 | 109 | 187 | 2,605 |
| 2002 | 87 | 109 | 343 | 15 | 383 | 1,472 | 111 | 178 | 2,587 |
| 2003 | 88 | 104 | 361 | 32 | 361 | 1,483 | 114 | 189 | 2,618 |
| 2004 | 140 | 92 | 347 | 28 | 313 | 1,544 | 110 | 173 | 2,759 |
| 2005 | 165 | 88 | 270 | 33 | 176 | 1,853 | 125 | 105 | 2,810 |
| 2006 | 143 | 109 | 380 | 34 | 330 | 1,505 | 93 | 194 | 2,866 |

7) 연감의 자료는 성격에 따라 1949년부터 시작하는 등 다양한 기간을 다양한 간격으로 시계열 분석하고 있지만 이 글은 전체적인 통일성을 위해 별다른 문제가 없는 이상 통일하기로 했다. 즉 1985년부터는 5년 단위로 2001년부터는 1년 단위로 보여준다. (역주)

표 2) 연도별 각 지역 공연예술단체기관수 (단위: 개)

| 연도 | 1985 | 1990 | 1995 | 2000 | 2003 | 2005 | 2006 |
|-----|--------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| 총계 | 3, 317 | 2,805 | 2,682 | 2,619 | 2,601 | 2,805 | 2,866 |
| 중앙 | 19 | 20 | 18 | 11 | 10 | 17 | 16 |
| 지방 | 3,298 | 2,785 | 2,664 | 2,608 | 2,591 | 2,788 | 2,850 |
| 북경 | 23 | 23 | 22 | 20 | 20 | 20 | 18 |
| 천진 | 25 | 23 | 19 | 16 | 15 | 16 | 16 |
| 하북 | 181 | 143 | 138 | 138 | 133 | 126 | 135 |
| 산서 | 175 | 169 | 162 | 159 | 158 | 156 | 158 |
| 내몽고 | 148 | 124 | 118 | 116 | 113 | 109 | 108 |
| 요녕 | 120 | 97 | 89 | 77 | 74 | 66 | 66 |
| 길림 | 99 | 74 | 68 | 65 | 65 | 61 | 60 |
| 흑룡강 | 122 | 94 | 92 | 89 | 86 | 84 | 84 |
| 상해 | 44 | 36 | 31 | 29 | 65 | 85 | 97 |
| 강소 | 147 | 137 | 136 | 133 | 127 | 129 | 127 |
| 절강 | 126 | 90 | 83 | 79 | 77 | 273 | 245 |
| 안휘 | 126 | 99 | 92 | 92 | 93 | 92 | 89 |
| 복건 | 104 | 91 | 91 | 96 | 94 | 91 | 92 |
| 강서 | 105 | 86 | 81 | 79 | 78 | 79 | 78 |
| 산둥 | 158 | 119 | 118 | 118 | 120 | 117 | 118 |
| 하남 | 264 | 231 | 216 | 205 | 199 | 199 | 199 |
| 호북 | 118 | 108 | 105 | 100 | 98 | 99 | 114 |
| 호남 | 115 | 91 | 89 | 90 | 86 | 91 | 93 |
| 광둥 | 171 | 130 | 134 | 138 | 144 | 139 | 138 |
| 광서 | 117 | 115 | 117 | 118 | 117 | 118 | 118 |
| 해남 | *** | 22 | 23 | 21 | 28 | 22 | 73 |
| 중경 | *** | *** | *** | 38 | 32 | 29 | 36 |
| 사천 | 207 | 155 | 140 | 98 | 89 | 84 | 81 |
| 귀주 | 33 | 33 | 30 | 28 | 26 | 26 | 24 |
| 운남 | 156 | 137 | 134 | 129 | 121 | 135 | 126 |
| 서장 | 29 | 25 | 25 | 26 | 27 | 27 | 26 |
| 섬서 | 139 | 119 | 117 | 118 | 116 | 113 | 112 |
| 감숙 | 97 | 85 | 78 | 76 | 74 | 76 | 75 |
| 청해 | 18 | 14 | 14 | 14 | 14 | 12 | 12 |
| 녕하 | 25 | 20 | 15 | 15 | 14 | 23 | 14 |
| 신강 | 106 | 95 | 87 | 88 | 88 | 91 | 118 |

지역별로 비교해보면 차이가 크다. 중앙정부의 문화부 직속인 공연예술단체는 현급 예술단체에 비해 연간 공연 횟수는 큰 차이가 없는데도 인원은 10.4배, 재정정보조수입은 48.3배, 1인당 평균수입과 지출은 약 6배에 이른다.

표 3) 문화부직속 및 성, 지방, 현급 공연예술단체 대비현황 (평균 매 단체)

| | 중앙 | 성급 | 지역급 | 현급 |
|--------------|-----------|----------|----------|--------|
| 공연종사인원수 | 354 | 137.00 | 70 | 34 |
| 1년 공연 횟수(회) | 200.00 | 210.05 | 184.97 | 153.48 |
| 그중 : 농촌(회) | 11 | 47 | 77 | 115 |
| 재정보조수입(천원) | 19,414.33 | 7,552.58 | 2,329.84 | 402.77 |
| 인당평균보조수입(천원) | 54.89 | 55.21 | 33.38 | 11.99 |
| 그중 : 공연수입 | 11,984.67 | 1711.52 | 541.04 | 141.04 |
| 인당 평균수입(천원) | 116.8 | 78.9 | 46.49 | 17.93 |
| 인당 평균지출(천원) | 111.47 | 77.32 | 46.41 | 17.91 |
| 경비자금률(%) | 57.09 | 28.41 | 26.51 | 31.29 |

○ 공연단체 현황

문화부문에 속하는 전국 2,508개 공연예술단체를 대상으로 한 상세내역은 표 4)와 같다. 이들의 공연은 모두 42만회 정도이고 1개 공연단체당 평균 167회 공연했다. 관객은 지난 2003년 이래 처음으로 4천만명을 회복했다. 그러나 이러한 관객수는 1985년의 7천 2백만명에 비하면 크게 낮은 숫자다. 한편 총수입, 재정보조수입, 공연수입, 지출, 제작비 등은 모두 꾸준히 늘고 있다.

표 4) 전국문화부문 공연예술단체 공연 및 수지현황

| 연도 | 기관수 (개) | 공연 횟수 (만회) | 농촌 공연 (만회) ⁸⁾ | 관객수 (만명) | 평균매 해공연 단공연 횟수 (회수) | 총수입 (만원) | 재정 보조 수입 (만원) | 공연 수입 (만원) | 총지출 (만원) | 리허설 제작비 (만원) | 경비 자금률 (%) |
|------|------------|------------------|--------------------------------|-------------|---------------------------------|-------------|------------------------|------------------|-------------|--------------------|------------------|
| 1985 | 3,295 | 74 | 49 | 72,322 | 226 | 48,568 | 30,942 | 13,091 | 47,292 | 6,007 | 37.3 |
| 1990 | 2,788 | 49 | 32 | 51,012 | 176 | 71,535 | 43,759 | 18,041 | 67,514 | 3,952 | 41.1 |
| 1995 | 2,676 | 41 | 26 | 43,166 | 154 | 151,388 | 86,620 | 34,382 | 160,654 | 9,302 | 40.3 |
| 2001 | 2,590 | 42 | 24 | 47,385 | 163 | 311,852 | 210,018 | 57,448 | 312,601 | 18,783 | 30.3 |
| 2002 | 2,577 | 42 | 24 | 45,980 | 161 | 365,331 | 246,661 | 64,884 | 363,312 | 18,896 | 29.1 |
| 2003 | 2,601 | 39 | 22 | 39,163 | 147 | 400,867 | 269,640 | 71,781 | 397,890 | 22,036 | 29.5 |
| 2004 | 2,694 | 45 | 26 | 39,833 | 165 | 464,215 | 313,068 | 91,157 | 462,777 | 21,635 | 36.1 |
| 2005 | 2,502 | 40 | 23 | 36,295 | 159 | 507,628 | 346,987 | 99,023 | 496,305 | 24,776 | 30.8 |
| 2006 | 2,508 | 42 | 24 | 41,579 | 167 | 590,880 | 399,771 | 113,720 | 583,881 | 32,080 | 37.9 |

8) 각급 극단이 향(乡:중국행정단위) 이하(향을 포함)의 농촌과 임업지역, 목축지역, 어업지역에서 하는 공연을 가리킨다.

○ 공연단체의 인력

전체 공연단체 2,866개를 대상으로 변수별로 살펴본 인력과 실적은 표5)와 같다. 약 70%가 국유인 것으로 나타났다. 이 중에서 중앙정부 소유는 16개. 이들 단체에 종사하는 인력은 144,167명인 것으로 나타났다.

표 5) 전국 공연예술단체 공연 및 수지종합현황

| | 극단수 (개) | 보조 단체수 | 종사자 인원수 | 고급직 | 중급직 | 금년 신공연 프로그 램 | 본단체 창작초 연프로 그램 | 공연 횟수 (전회) | 국내공 연횟수 (전회) | 농촌 공연 (전회) | 금년신창 작초연프 로그램공 연횟수(전 회) |
|---------------------------------|------------|-----------|------------|--------|--------|-----------------------|-------------------------|------------------|--------------------|------------------|-------------------------------------|
| 총계 | 2,866 | 2,303 | 144,167 | 16,623 | 36,058 | 2,643 | 1,488 | 493 | 474 | 287 | 71 |
| 등기등록 유형별 분류 | | | | | | | | | | | |
| 국유 | 2,008 | 1,901 | 113,583 | 15,156 | 31,496 | 1,944 | 1,166 | 310 | 295 | 166 | 64 |
| 단체 | 460 | 345 | 17,417 | 810 | 3,290 | 266 | 112 | 99 | 98 | 71 | 3 |
| 기타 | 398 | 57 | 13,167 | 657 | 1,272 | 433 | 210 | 85 | 81 | 44 | 1 |
| 종속관계에 따른 분류 | | | | | | | | | | | |
| 중앙 | 16 | 15 | 5,083 | 1,984 | 1,383 | 33 | 16 | 3 | 3 | -- | -- |
| 성급 | 223 | 195 | 28,744 | 6,613 | 8,524 | 290 | 182 | 48 | 42 | 7 | -- |
| 지역,시급 | 808 | 657 | 50,078 | 6,560 | 16,470 | 849 | 488 | 141 | 129 | 60 | 3 |
| 현, 시급 | 1,819 | 1,436 | 60,262 | 1,466 | 9,681 | 1,471 | 802 | 300 | 291 | 216 | 59 |
| 관리부문별 분류 | | | | | | | | | | | |
| 문화부문 | 2,508 | 2,291 | 132,432 | 15,877 | 34,952 | 2,266 | 1,300 | 420 | 405 | 244 | 70 |
| 기타부문 | 358 | 12 | 11,735 | 746 | 1,106 | 377 | 188 | 73 | 69 | 41 | 1 |
| 극의 종류에 따른 부분 | | | | | | | | | | | |
| 연극, 아동극, 골계극단(희극) | 143 | 117 | 8,485 | 1,843 | 2,263 | 189 | 131 | 15 | 15 | 3 | -- |
| 가극, 무용극, 가무극단 | 109 | 86 | 11,096 | 2,102 | 3,278 | 208 | 131 | 15 | 14 | 3 | -- |
| 가무단, 경음악단 | 380 | 325 | 21,931 | 3,046 | 6,082 | 366 | 262 | 51 | 49 | 17 | 2 |
| 악단, 합창단 | 34 | 17 | 2,503 | 634 | 612 | 25 | 5 | -- | -- | -- | -- |
| 문화공작단, 문화선전대, 오란목기 | 330 | 314 | 10,068 | 480 | 2,227 | 225 | 190 | 39 | 37 | 22 | -- |
| 희극극단 그중 : 경극 | 1,505 | 1,190 | 71,459 | 6,430 | 16,599 | 1,387 | 563 | 264 | 260 | 198 | 58 |
| | 93 | 86 | 1,490 | 1,631 | 2,401 | 103 | 34 | 10 | 9 | 3 | -- |
| 곡, 잡기, 목(꼭두각시극), 피단(가죽그림자놀이) | 194 | 139 | 9,664 | 1,119 | 2,459 | 76 | 63 | 70 | 58 | 13 | 1 |
| 종합성예술공연단체 | 171 | 115 | 8,961 | 969 | 2,538 | 167 | 143 | 28 | 28 | 14 | -- |

○ 공연장과 공연단체 비교

아래의 표6)은 공연단체 뿐 아니라 공연장을 포함한 것이다. 이에 따르면 전체 인력은 179,112명이다.

표 6) 전국 공연예술기관수, 종사인구수 종합현황

| | 총계 | | | | 문화부문 | | | | | | | |
|------------------------------------|-------------|-----------------|----------------|-----------------|-------------|-----------------|----------------|-----------------|-------------|-----------------|----------------|-----------------|
| | | | | | 계 | | | | 국유부문 | | | |
| | 기관수 (개) | 종사인원 수(명) | 고급직 | 중급직 | 기관수 (개) | 종사인원 수(명) | 고급직 | 중급직 | 기관수 (개) | 종사인원 수(명) | 고급직 | 중급직 |
| 총계 | 4,705 | 179,112 | 17,385 | 39,350 | 4,232 | 165,313 | 16,562 | 38,055 | 3,555 | 141,819 | 15,189 | 33,708 |
| 一. 공연단체 | 2,866 | 144,167 | 16,623 | 36,058 | 2,508 | 132,432 | 15,877 | 34,952 | 1,987 | 111,328 | 14,530 | 30,751 |
| 1. 연극, 아동극, 골계극단 (희극) 그중 : 아동극단 | 143 10 | 8,485 843 | 1,843 232 | 2,263 240 | 128 8 | 7,926 683 | 1,753 206 | 2,117 184 | 109 6 | 6,582 564 | 1,395 184 | 1,764 168 |
| 2. 가극, 무극, 가무극단 | 109 | 11,096 | 2,102 | 3,278 | 92 | 10,801 | 2,102 | 3,267 | 77 | 9,539 | 1,953 | 2,977 |
| 3. 가무단, 경음악단 | 380 | 21,931 | 3,046 | 6,082 | 343 | 21,041 | 2,936 | 5,992 | 303 | 19,292 | 2,774 | 5,563 |
| 4. 악단, 합창단 | 34 | 2,503 | 634 | 612 | 24 | 2,049 | 539 | 445 | 20 | 1,939 | 538 | 445 |
| 5. 문예공작단, 문예선전대, 오란목기 | 330 | 10,068 | 480 | 2,227 | 327 | 9,090 | 250 | 1,851 | 310 | 8,560 | 226 | 1,717 |
| 6. 희곡극단 그중 : 경극 | 1,505 93 | 71,459 7,490 | 6,430 1,631 | 16,599 2,401 | 1,314 89 | 65,743 7,336 | 6,414 1,630 | 16,457 2,391 | 940 79 | 51,157 6,968 | 5,832 1,579 | 13,758 2,269 |
| 7. 곡, 서커스, 나무 꼭두각시, 가죽그림자극 | 194 | 9,664 | 1,119 | 2,459 | 161 | 8,700 | 1,113 | 2,445 | 120 | 7,523 | 1,056 | 2,202 |
| 8. 종합성예술공연단체 | 171 | 8,961 | 969 | 2,538 | 119 | 7,082 | 770 | 2,378 | 108 | 67,36 | 756 | 2,325 |
| 二. 예술공연장, 관 | 1,839 | 34,945 | 762 | 3,292 | 1,724 | 32,881 | 685 | 3,103 | 1,568 | 3,0491 | 659 | 2,957 |
| 1. 극장, 영화극장관 그중 : 아동극장 | 1,712 95 | 31,805 1,887 | 720 73 | 3,102 254 | 1,642 94 | 30,736 1,859 | 651 73 | 2,974 254 | 1,504 74 | 28,732 1,433 | 635 69 | 2,849 229 |
| 2. 서장(만담, 야담 들려주는 장소), 곡예장 | 14 | 121 | 2 | 2 | 12 | 106 | 2 | 2 | 7 | 86 | 2 | 1 |
| 3. 잡기, 서커스 | 2 | 84 | 1 | 5 | 2 | 84 | 1 | 5 | 2 | 84 | 1 | 5 |
| 4. 음악당 | 22 | 563 | 11 | 32 | 13 | 386 | 9 | 24 | 13 | 331 | 8 | 18 |
| 5. 종합성 | 48 | 1,580 | 16 | 81 | 30 | 1,296 | 15 | 79 | 26 | 1,079 | 11 | 69 |
| 6. 기타 | 41 | 792 | 12 | 70 | 25 | 273 | 7 | 19 | 16 | 179 | 2 | 15 |

2) 공연예술시설

○ 십일오 계획과 인프라 확충

2006년은 “십일오” 문화발전 계획을 집행하기 시작한 해다. 이 해에 전국에서 1억원 이상의 건설을 계획하여 착공한 대형 문화시설항목은 국가박물관, 중국 미술관 2기 사업, 국가화극원(國家話劇院), 수도 도서관(首都圖書館) 2기 사업, 절강성 소백화 예술센터(浙江城小百花藝術中心), 복건성 지방극 대극장(福建省莆仙大劇院), 산둥성 박물관(山東省博物館), 하남성 정주시 가무극장(河南省鄭州市歌舞劇院), 호북성 도서 신관(湖北省圖書新館), 광둥성 연예센터(廣東省演藝中心), 광둥성조주시도서관(廣東省潮州市圖書館), 운남성 박물관(雲南省博物館)등 12개 항목에 이른다.

2006년 전국 투자 1억원 이상의 문화 시설 준공 항목은 북경시 해정 극장, 북

경시 대흥 도서관문화 영화 연극 건물, 요령성 대련시 경제 기술 개발구 도서관, 강소성 남경 박물관 전시실, 강소성 항주시 박물관 신관, 곤명 문화 예술 생산 기지 등 6개항목이다.

○ 공연장 개황

전국에 모두 1,839개의 공연장이 집계되었다. 이 중 국유가 1,595개다. 총객석수는 1,413,647개에 이른다. 공연장에서는 영화 상영이 동시에 이루어졌는데 영화상영 횟수가 공연예술의 5배에 이르렀다. 총 고용인원은 34,890명. 연간 9만 4천회의 공연이 이루어져 기관별로 평균 51회 공연된 셈이다.

표 7) 전국 공연예술장소 종합현황

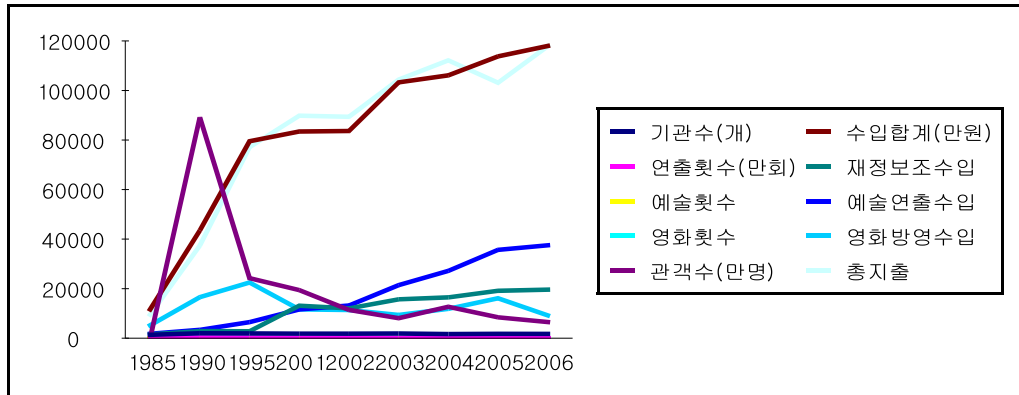
| | 기관수 (개) | 종사자 인원수(명) | 고급직 (명) | 중급수 (명) | 좌석수 (개) | 스크린수 (개) | 공연횟수합계 (천회) | 예술공연횟 수(천회) | 영화상영횟수 (천회) |
|-------------|------------|---------------|------------|------------|------------|-------------|----------------|----------------|----------------|
| 총계 | 1,839 | 34,890 | 761 | 3,286 | 1,413,647 | 2,324 | 585.0 | 94.0 | 463.0 |
| 그중 : 부속극장 | 282 | 3,277 | 94 | 353 | 169,163 | 168 | 38.0 | 19.0 | 19.0 |
| 아동극장 | 97 | 1,918 | 73 | 254 | 65,906 | 72 | 24.0 | 4.0 | 19.0 |
| 등기 등록유형별 분류 | | | | | | | | | |
| 국유 | 1,595 | 31,049 | 682 | 3,019 | 1,244,857 | 2,066 | 526.0 | 72.0 | 432.0 |
| 단체 | 120 | 890 | 15 | 74 | 79,122 | 147 | 21.0 | 9.0 | 12.0 |
| 기타 | 124 | 2,951 | 64 | 193 | 89,668 | 111 | 36.0 | 13.0 | 21.0 |
| 관리부문에 따른 분류 | | | | | | | | | |
| 문화부문 | 1,724 | 32,826 | 684 | 3,097 | 1,327,066 | 2213 | 561.0 | 79.0 | 455.0 |
| 기타부문 | 115 | 2,064 | 77 | 189 | 86,581 | 111 | 22.0 | 15.0 | 9.0 |
| 종속관계에 따른 분류 | | | | | | | | | |
| 중앙 | 5 | 87 | 6 | 10 | 2,962 | 149 | -- | -- | -- |
| 성급 | 136 | 4,369 | 149 | 358 | 125,027 | 154 | 136.0 | 14.0 | 116.0 |
| 지구, 시 급 | 629 | 13,496 | 241 | 1,403 | 440,056 | 565 | 285.0 | 34.0 | 229.0 |
| 현, 시급이하 | 1,069 | 16,938 | 365 | 1,515 | 845,602 | 456 | 163.0 | 39.0 | 118.0 |

○ 문화부문 공연장 개황

그 중에서 문화부문의 공연장 현황은 표8)과 같다. 공연예술 8만회를 포함하여 56만회 상연되어 6천 5백만명의 관객이 관람했다. 관객수는 1990년의 8억 9천 만명에 비하면 크게 준 셈이다. 이러한 숫자의 차이는 주로 영화상영에 따른 것으로 공연예술 공연은 크게 변화가 없는 것으로 추측된다. 이러한 변화와는 별도로 수입이나 비용은 지속적으로 증가하고 있다.

표 8) 전국 문화부문 공연장, 극장 공연/상영 및 수지현황

| 연도 | 기관수 (개) | 공연영 화 횟수 (만회) | 공연예술 횟수 (만회) | 영화횟 수(만회) | 관객수 (만명) | 수입합 계(만원) | 재정보 조수입 | 공연예 술부분 수입 | 영화상 영 수입 | 총지출 |
|------|------------|---------------------|--------------------|--------------|-------------|--------------|------------|------------------|-------------|---------|
| 1985 | 1,377 | 99 | 12 | 87 | ... | 11,630 | 1,506 | 1,776 | 5,206 | 9,519 |
| 1990 | 1,995 | 302 | 9 | 209 | 89,157 | 43,491 | 2,865 | 3,375 | 16,560 | 37,402 |
| 1995 | 1,918 | 205 | 5 | 114 | 24,252 | 79,507 | 2,793 | 6,481 | 22,492 | 77,134 |
| 2001 | 1,840 | 115 | 7 | 58 | 19,422 | 83,431 | 13,112 | 11,601 | 11,632 | 89,815 |
| 2002 | 1,819 | 74 | 7 | 55 | 11,421 | 83,643 | 12,033 | 13,186 | 11,366 | 89,374 |
| 2003 | 1,900 | 56 | 7 | 43 | 8,087 | 103,274 | 15,703 | 21,425 | 9,398 | 104,384 |
| 2004 | 1,674 | 59 | 8 | 45 | 12,689 | 106,121 | 16,483 | 27,180 | 11,855 | 112,171 |
| 2005 | 1,759 | 58 | 7 | 45 | 8,430 | 113,760 | 19,145 | 35,668 | 16,119 | 103,125 |
| 2006 | 1,724 | 56 | 8 | 46 | 6,529 | 117,975 | 19,603 | 37,511 | 9,206 | 117,871 |



3) 정부

2006년은 국가 “십일오”⁹⁾ 규칙을 집행한 첫해다. 중앙각급정부는 문화사업 발전의 투입 역량을 높였다. 중앙 재정과 지방 재정은 문화 방면의 투입에 대해 비교적 큰 폭으로 상승했다. 전국 문화 사업의 경비는 158.03억원¹⁰⁾으로 2005년도보다 24.21억원이 증가했고 18.1%가 증가했다. 전국의 1인당 평균 문화사업비는 작년의 10.23원에서 11.91원으로 증가했고 16.4%가 증가했다. 문화사업비의 지속적인 증가는 문화사업의 번영과 발전에 큰 힘을 보태고 있다.

전국 15개 성(省), 구(區), 시(市)의 1인당 평균 문화사업비용은(1인당 평균 재정 지출금, 아래와 동일) 전국 평균 수준(11.91원)을 초과했고 그중 상해시가 최

9) 중국의 11번째 5개년 발전계획을 뜻하며 대상 기간은 2006년부터 2011년까지다. (역주)

10) 앞으로 여러 번 사용될 통화단위 ‘원’은 중국 통화인 ‘위안’을 그렇게 표시한 것임(역주)

고로 1인당 평균 문화사업비는 48.56원에 달하며 그 다음은 북경시로 1인당 문화사업비는 40.36원이며 가장 낮은 곳은 하남(河南)성으로 1인당 문화사업비는 겨우 4.27원에 불과하다.

지역별 상황을 보면, 2006년 재정 지출금이 1억원을 초과한 곳은 29개의 성, 구, 시이며 해남(海南)과 서장(西藏) 2개성과 지역의 문화사업비만 1억원을 초과하지 않았다. 2006년 재정 지출금은 2005년의 증감액과 비교해 보면, 각 성, 구, 시 모두 차별적으로 증가했다. 강소(江苏)성의 증가액이 가장 큰데, 2.68억원에 달하며 그 다음으로는 광둥(廣東)성으로 2.41억 원이며, 운남(云南)성은 1.75억 원이 증가하여 세 번째이다. 문화사업비의 증가폭이 전국 평균수준(17%)에 달하거나 초과하는 곳은 17개 성, 자치구, 직할시가 있으며 그 중 성장 폭이 가장 큰 것은 청해(青海)성으로 증가폭이 46.2%에 달하며 그 다음으로는 운남성으로 41.7%, 세 번째는 해남(海南)성으로 40.8%가 성장했다.

2006년은 문화 체제 개혁 업무는 시험 실시로부터 위로 밀어 세로로 확장된 관건적인 시기이다. 중앙정부와 국무원 하에서 <문화 체제 개혁의 심화에 관한 의견>을 발표하고, 전국 문화 체제 개혁 업무 회의를 열었으며, 문화 체제 개혁에 관한 양성반을 열고 문화 체제 개혁에 대해 전면적인 배치를 진행하였다.

일반적으로 공연예술 단체의 제도 변경은 문화 계통 개혁업무의 난점중 하나인데 전국 문화 체제 개혁 업무 회의의 추진아래 새롭게 시도되었다. 예를 들어 중국 나무 인형 예술 극단, 중국 잡기단은 전후로 기업을 전환해 체제를 개선했고, 길림성은 길림시 가무단, 길림성 가무단, 길림성 동방대극장을 정리, 재조직하여 길림 가무극장 그룹 유한 회사를 설립하였다. 새로운 체제와 기제는 체제를 바꾼 부문의 생기와 활력을 가져왔으며 효과는 나날이 드러났다. 중국 대외 문화 그룹은 체제를 고친이래 현대 기업 제도를 세웠고, 법인 제도 구조를 완비했으며, 문화 생산력을 촉진하여 긍정적인 발전을 유도했다. 국가의 중대한 문화 활동을 성공적으로 맡아 처리하는 동시에 다양한 발전과 브랜드 전략을 실시하여 상해 등지와 합작하여 <시공의 여행(時空之旅)>이라는 대표적인 일련의 자생 브랜드 상품을 개발했고, 해외와 국내의 두 시장에서 모두 괜찮은 성적을 거두었다. 2006년 말에 이르러 대형 다매체의 동화적인 무대극 <시공의 여행>은 497회 공연하였고, 티켓 수입만으로 5000만원을 초과하였으며 관중은 40만명을 넘었다. 체제 개혁 이후의 북경 아동 예술은 새로운 체제의 우세를 따라 운영 시스템을 전환했고 콘텐츠 상품의 생산을 추진하였으며, 외부 자원을 종합해 내부 잠재력을 활성화하였고, 공연 횟수와 총 수입 방면에서 두 가지 큰 비약을 실현했으며 대외 의존형에서 자생형의 활력이 넘치는 문화 기업이 되었다. 기타 체제 개혁한 기관 역시 양호한 성적을 거뒀다.

□ 해설이 필요한 몇 가지 용어

“올해 새로 공연한 프로그램” : 전통희곡, 연극, 가극, 무용극, 가무극, 꼭두각시, 가죽그림자극단이 올해 새로 공연한 프로그램이다. 음악, 무도, 곡예, 잡기 등은 포함하지 않는다.

“본 극단이 창작하고 초연한 프로그램” : 상술한 극단의 창작과 동시에 올해 초연한 프로그램을 가리킨다.

“공연횟수” : 부문의 국내와 국외 공연예술의 횟수

“국내공연횟수” : 국내 공연의 횟수를 가리키며, 티켓을 판매하고 장소를 대관하는 등 공연 수입이 있는 공연 횟수와 노인, 어린이, 산간, 빈민 지역에서 무료 공연하는 횟수 및 합동공연, 각지의 공연을 한데 모아 하는 공연 등 공연 수입이 없는 무료 공연에 참여한 횟수를 포함한다. 리허설 심사와 내부 참관 공연의 공연 수입이 없는 횟수는 포함하지 않는다.

공연 횟수의 계산은 보통 매표, 표 발행 1회를(혹은 기타 지역에서 1회 공연한 활동이 극장 공연 1회의 시간에 해당한다) 1회 공연으로 친다. 시간에 따라 비용을 받으며 하루 공연, 저녁 공연 혹은 오전 공연 등 일반적인 관습(약1-2시간)에 따라 계산한다. 평탄 등 곡예공연 계산횟수는 1-2시간을 공연하는 것을 1회로 삼는 원칙에 따라 진행하고 환산한다. 단막극이나 음악, 무도, 곡, 잡기, 꼭두각시, 가죽그림자극이 특별 공연할 때 몇 개의 단막극이나 프로그램이 포함되었는지와 무관하게 일률적으로 1회마다 계산한다.

“농촌공연횟수” : 각급 극단이 향(乡:중국행정단위)이하(향을 포함)의 농촌과 임업 지역, 목축지역, 어업지역에서 하는 공연을 가리킨다. 본성이나 지방의 성(省)을 무론하고 상술한 지역에 가서 공연한 것은 모두 농촌 공연으로 계산해 넣는다.

“본 극단 신창작 프로그램 공연 횟수” : 본 극단이 그 해 새로 창작한 프로그램의 공연 총 횟수를 가리킨다.

“국내 공연 관객수” : 공연횟수와 관계있는 관객수를 계산해 넣는 것을 가리킨다. 시간에 따라 비용을 받는 것으로 공연장에 들어가는 관객수에 따라 계산하고 공연장에 들어가는 시간이나 장내 머무는 시간과 관계없이 한사람이 입장하면 1회로 계산한다.

“본 극단 신창작 프로그램 관객수” : 극단이 새로 창작하고 동시에 올해 초연한 프로그램을 관람한 총관객수를 가리킨다.

“리허설 제작비” : 공연예술 단체가 리허설 과정 중 지불한 모든 비용을 가리키는

것으로 의상, 세트, 소품 등의 비용이다.

“공연비” : 공연예술 단체가 공연 과정 중 지불한 모든 비용을 가리키는 것으로 광고비, 장소 대관비, 여비 및 운송비, 공연 보조비 등과 같다.

“올해 신청작한 공연 프로그램비용의 지불 총액” : 본 극단이 창작하고 그해 초연한 프로그램의 공연 지출 비용의 총화를 가리킨다.

“좌석수” : 공연장에서 관객에게 판매한 표의 실제 좌석수를 가리킨다.

“공연(상영)횟수합계, 관객수합계” : 예술 공연, 영화상영 등 모든 수입이 있는 공연 횟수와 관객 수를 가리킨다.

“공연예술단체” : 문화부문에 의해 거행되거나 혹은 실행된 업종에 전문적으로 종사하는 문학, 미술 창조와 공연 예술 등 활동의 각 종류 전문 공연예술 단체를 포함하며 예를 들면 연극단, 방언 연극단, 골계극단, 아동극단, 가극단, 무용극단, 가무극단, 가무단, 경음악단, 악단, 합창단, 문예공작단, 문예선전대, 내몽골 자치구에 설립된 문예선전대, 경극단, 곤극단, 지방희곡극단, 곡예단, 잡기단, 서커스단, 꼭두각시극단, 가죽 그림자 극단(皮影團)등 다양한 종류의 종합적인 전문 예술 공연 단체이다. 공업이나 농업이 절반 이상을 차지하는 극단은 포함하지 않는다. 각 종류의 전문 공연예술 단체는 부대 계통 외에 평균적인 통계에 응한다.

“공연장(관)” : 객석, 무대, 조명설비가 있고 전문적으로 문예단체 공연의 장소 관리를 하는 것을 가리킨다. 음악 공연장, 가극 공연장, 무용 공연장, 연극 공연장, 서커스 공연장, 기타 문예공연의 장소를 포함한다.

공연장(관)은 곧 각급문화주관부문이나 문화부문에 의해 운영 관리되며 공상, 세무 부문에서 등기 후 공개적으로 매표를 진행하는 영업장소이다. 예술 공연 장소는 두 가지로 분류되며 첫 번째 종류는 극장, 영화관이 독립적으로 정산하는 전문 극장과 문화부문주관에 속한 희극을 공연할 수 있는 영화연극원과 영화의 상영이 가능한 극장을 포함하며, 문화기(사)업 부문에 부속되어 공개 영업을 독자적으로 정산하지 않는 극장, 리허설 극장이 있다. 두 번째 종류는 기타 예술 공연 장소로 독자적으로 정산하는 만담을 들려주는 장소, 곡예장, 잡기장, 서커스장, 음악당 등이 포함된다.

다. 대만 공연예술현황

1) 조사

○ 조사의 주체

이 조사는 대만의 행정원 문화건설위원회가 의뢰한 ‘공연예술산업조사연구(表現藝術產業調查研究)’의 공연예술 관련 부분을 요약한 것이다. 실제연구는 공연예술협회(表現藝術協會)가 맡았다.

○ 조사대상

이 연구의 조사대상은 공연예술단체다. 각 지방정부 문화국이 제공한 공연예술단체 등록 자료를 토대로 모든 공연예술단체의 2003년 활동현황을 전화로 조사하였다. 총 4,582개 단체에 전화 연락을 하였고, 그 중 연락이 닿지 않은 단체는 총 2,746개였으며 연락이 닿은 단체 중 1,744개 단체를 방문하였다. 그 중 2003년 공연 혹은 티켓 수입이 있는 단체는 655개였다. 본 연도 연구에서는 655개 단체와 누락되었던 공립단체, 문건회 육성단체를 포함해 총 664개 공연예술단체를 방문하였다. 연구원들은 단체를 직접 방문하여 조사를 하였으며, 조사항목은 사무공간, 디지털화 정도, 인적자원, 공연활동 및 재무운영 현황 등이었다. 이번 방문조사를 받은 공연단체는 총 266개였고, 그 중 공립단체는 9개, 나머지 257개는 민간단체였다.

○ 장르 구분에 대해서

이 연구는 공연예술을 현대희극, 전통희극¹¹⁾, 무용, 음악 등 4개로 분류하고 있다. 이와 비교해서 현대희극과 전통희극을 희극으로 모아 희극, 무용, 음악 등으로 분류하기도 하지만 여기서는 4개 장르로 나누는 것을 선택하고 있다.

11) 희극 및 희곡은 연극적인 요소의 공연을 지칭함

표 1) 공연예술산업 분류

| 현대희극 | 전통희극 | 무용 | 음악 |
|--|--|------------------------------|---|
| 무대극 뮤지컬 가무극 연극 아동희극 인형극 | 가재극(歌仔劇) 경극 곤극 인형극-포대극(布袋劇) 인형극-꼭두각시극 인형극-그림자극 실창예술 남관(南管) 북관 객가극 고갑극(高甲劇) | 원주민 춤 현대무용 발레 민족 무용 | 세계음악 민족음악-국악 민족음악-남북관(南北管) 민족음악-대만 원주민 음악 민족음악-지방 민요 및 희곡 서양음악-성악 서양음악-현악 서양음악-관악 서양음악-오페라 서양음악-건반악 서양음악-실내악 서양음악-재즈 서양음악-타악 서양음악-관현악 서양음악-합창 |

2) 공연단체의 기본 현황

○ 장르별 분류

266개의 조사대상 공연예술단체 중 전통희극류와 음악류가 가장 많았다. 그렇지만 공연형태를 보면 전통인형극(18.4%), 서양음악(17.7%), 민족음악(13.9%), 현대희극(10.9%) 등의 순이었다.

표 2) 공연예술 유형별 단체 비율

| 유형 | 단체수 | 비율(%) |
|-------|-----|--------|
| 현대희극류 | 41 | 14.31 |
| 전통희극류 | 94 | 35.34 |
| 무용류 | 44 | 16.54 |
| 음악류 | 87 | 32.71 |
| 계 | 266 | 100.00 |

표 3) 공연예술 세부유형별 단체 비율

| 세부유형 | 단체수 | 비율(%) |
|----------|-----|-------|
| 현대희극 | 29 | 10.9 |
| 아동희극 | 15 | 5.6 |
| 현대인형극 | 5 | 1.9 |
| 현대희극류 기타 | 3 | 1.1 |
| 가재극 | 22 | 8.3 |
| 경극, 곤극 | 4 | 1.5 |
| 전통인형극 | 49 | 18.4 |
| 전통희극류 기타 | 24 | 9 |
| 원주민 춤 | 8 | 3 |
| 현대무용 | 22 | 8.3 |
| 발레 | 10 | 3.8 |
| 민족무용 | 11 | 4.1 |
| 무용류 기타 | 7 | 2.6 |
| 세계음악 | 14 | 5.3 |
| 민족음악 | 37 | 13.9 |
| 서양음악 | 47 | 17.7 |
| 음악류 기타 | 17 | 6.4 |
| 계 | 324 | 121.8 |

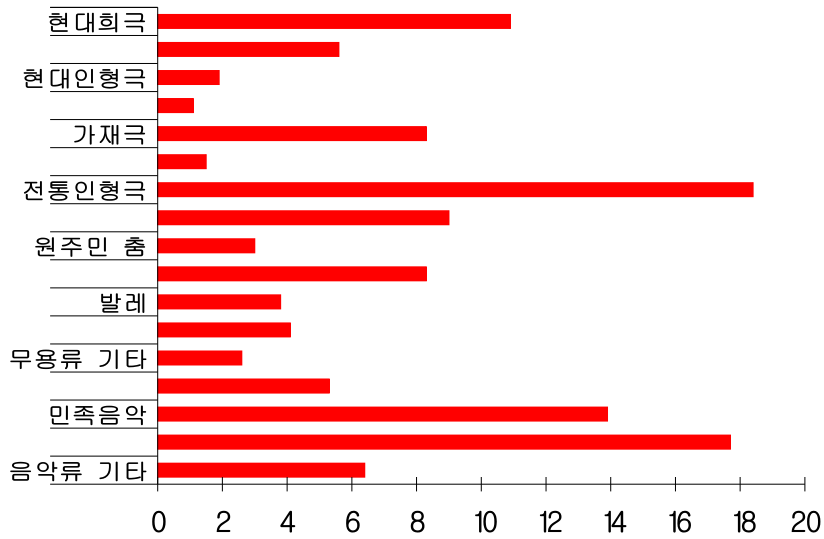


그림 1) 공연예술 세부유형별 단체비율

○ 공연예술단체의 공사립 비율

266개 공연예술단체 중 공립단체는 전체의 3.38%에 불과한 9개였다. 그 중에는 음악류가 7개로 가장 많고 전통희곡류와 무용류 공연단체에 각각 1개씩이 포함되어 있다. 이에 비해 현대희극류에는 공립단체가 하나도 없었다.

표 4) 공사립 공연예술단체의 비율

| 공사립 | 단체수 | 비율(%) |
|-----|-----|--------|
| 공립 | 9 | 3.38 |
| 비공립 | 257 | 96.82 |
| 계 | 266 | 100.00 |

○ 공연예술단체의 지역적 분포

지역적으로는 북부지구가 과반을 차지했다. 극히 미미한 동부지구를 제외하면 나머지 중부와 남부는 비슷했다. 장르별로 보면 지역차는 좀더 벌어진다. 북부지역은 전통희곡류를 제외하면 모두 전체 비율 이상을 보였다. 특히 현대희극은 66%에 가까워 3분의 2가 북부지구에 몰려있다. 이에 비해 중부지구는 전통희곡류에, 남부지구는 무용류에서 강세를 보이고 있다.

표 5) 공연예술단체 소재지역 분포

| 지역분포 | 단체수 | 비율(%) |
|------|-----|--------|
| 북부지구 | 143 | 53.76 |
| 중부지구 | 59 | 22.18 |
| 남부지구 | 58 | 21.80 |
| 동구지구 | 6 | 2.26 |
| 계 | 266 | 100.00 |

표 6) 각 공연예술 유형별 지역분포

| 지역분포 | 현대희극류 | 전통희곡류 | 무용류 | 음악류 | 계 |
|------|---------------|---------------|---------------|---------------|----------------|
| 북부지구 | 27 65.85% | 41 43.62% | 26 59.09% | 49 56.32% | 143 53.76% |
| 중부지구 | 4 9.76% | 37 39.36% | 2 4.55% | 16 18.39% | 59 22.18% |
| 남부지구 | 8 19.51% | 14 14.89% | 15 34.09% | 21 24.14% | 58 21.80% |
| 동구지구 | 2 4.88% | 2 2.13% | 1 2.27% | 1 1.15% | 6 2.26% |
| 계 | 41 100.00% | 94 100.00% | 44 100.00% | 87 100.00% | 266 100.00% |

○ 공연예술단체의 설립연도

공연예술단체는 설립한지 6년에서 10년 사이의 단체가 60개로 가장 많았다. 이에 못지않게 31년 이상된 단체도 모두 48개나 되었다. 장르에 따라 추이는 많이 달랐다. 현대희극류와 음악류는 상대적으로 젊은 단체가 많았고 그 중 현대희극류는 26년 이상된 단체는 하나도 없었다. 이에 비해 전통희곡류는 절반 이상이 26년 이상된 단체들이었다.

표 7) 공연예술단체의 설립시기

| 설립시기 | 단체수 | 비율(%) |
|--------|-----|--------|
| 5년 이하 | 37 | 13.91 |
| 6-10년 | 60 | 22.56 |
| 11-15년 | 52 | 19.55 |
| 16-20년 | 29 | 10.90 |
| 21-25년 | 24 | 9.02 |
| 26-30년 | 16 | 6.02 |
| 31년 이상 | 48 | 18.05 |
| 계 | 266 | 100.00 |

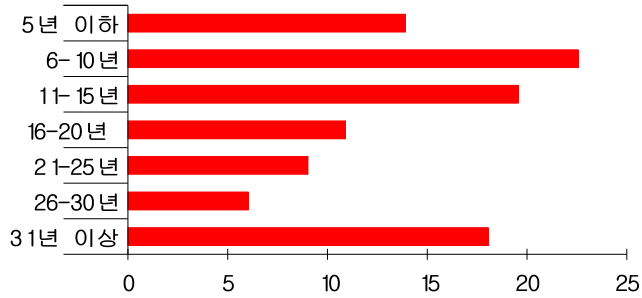


그림 2) 공연예술단체의 설립시기별 비율

표 8) 각 공연예술 유형별 설립시기 비율

| 설립시기 | 현대희곡류 | 전통희곡류 | 무용류 | 음악류 | 계 |
|--------|---------------|---------------|---------------|---------------|----------------|
| 5년 이하 | 4 9.76% | 4 4.26% | 7 15.91% | 22 25.29% | 37 13.91% |
| 6-10년 | 17 41.46% | 7 7.45% | 18 40.91% | 18 20.69% | 60 22.56% |
| 11-15년 | 10 24.39% | 10 10.64% | 9 20.45% | 23 26.44% | 52 19.55% |
| 16-20년 | 8 19.51% | 8 8.51% | 3 6.82% | 10 11.49% | 29 10.90% |
| 21-25년 | 2 4.88% | 12 12.77% | 3 6.82% | 7 8.05% | 24 9.02% |
| 26-30년 | 0 0.00% | 13 13.83% | 2 4.55% | 1 1.15% | 16 6.02% |
| 31년 이상 | 0 0.00% | 40 42.55% | 2 4.55% | 6 6.90% | 48 18.05% |
| 계 | 41 100.00% | 94 100.00% | 44 100.00% | 87 100.00% | 266 100.00% |

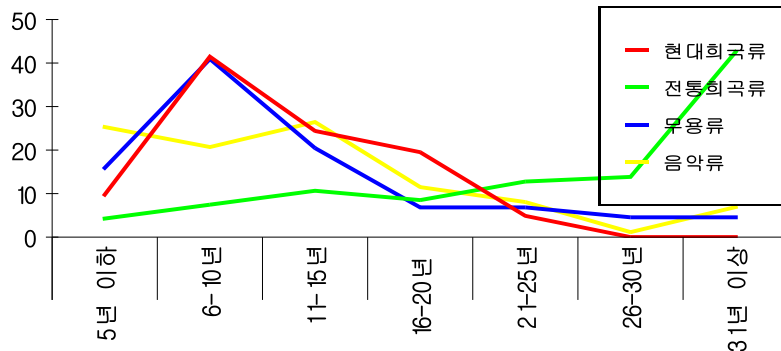


그림 3) 각 공연예술 유형별 설립시기 비율

○ 공간

공연단체에게 공간은 사무공간, 연습공간 및 공연공간이다. 전체적으로 43.98%가 자체 사무공간을 가졌고 33.83%는 연습공간을 갖추고 있었다. 그러나 자체 공연공간을 가진 단체는 9.02%에 불과했다. 한편 자체 사무공간 중에는 80%가 주거공간과 공동으로 이용하는 것으로 나타났다. 연습공간도 61.36%, 공연공간은 30.43%가 주거용으로 공동이용하고 있는 것으로 나타났다. 규모가 작은 공연단체가 임대료와 운영비를 절약하기 위한 고민의 결과로 보인다.

표 9)

| | 자체 | | | 임대 | 후원 혹은 전세 | 고정공간 없음 | 무응답 | 계 |
|------|---------------|---------------|--------------|---------------|--------------|---------------|-------------|----------------|
| | | 주거공동 | 비주거공동 | | | | | |
| 행정공간 | 117 43.98% | 92 80.00% | 23 20.00% | 80 30.08% | 13 4.89% | 31 11.65% | 25 9.40% | 266 100.00% |
| 연습공간 | 90 33.83% | 54 61.35% | 34 38.64% | 88 33.08% | 28 10.53% | 35 13.16% | 25 9.40% | 266 100.00% |
| 공연공간 | 24 9.02% | 7 30.43% | 16 69.57% | 8 3.01% | 7 2.63% | 202 75.94% | 25 9.40% | 266 100.00% |
| 계 | 231 28.95% | 153 67.70% | 73 32.30% | 176 22.06% | 48 6.02% | 268 33.58% | 75 9.40% | |

○ 디지털화

조사대상의 55.64%가 인터넷 홈페이지를 개설한 것으로 나타났다. 장르별로 보면 현대희극(70.73%), 무용류(70.45%), 음악류(65.52%) 등 장르의 단체들은 대부분 홈페이지를 가지고 있지만 전통희곡류 단체는 61.7%가 홈페이지를 개설하지 않았다.

한편 전자상거래를 이용하는지를 조사한 항목에서는 전체의 29.7%가 이용하고 있다고 답하였다. 현대희곡류의 과반(53.66%)이 전자상거래를 이용하고 있다고 하여 다른 유형보다 월등히 높은 비율을 보였다. 전자상거래 중에서는 온라인 티켓예매 시스템을 사용하는 비율이 67.4%로 가장 높았다.

표 10) 공연예술 단체의 홈페이지 개설여부

| 홈페이지 개설여부 | 단체수 | 비율(%) |
|-----------|-----|--------|
| 개설 | 148 | 55.64 |
| 미개설 | 93 | 34.90 |
| 무응답 | 25 | 9.40 |
| 계 | 266 | 100.00 |

표 11) 전자상거래 이용 비율

| 전자상거래 이용여부 | 단체수 | 비율(%) |
|------------|-----|--------|
| 이용 | 79 | 29.70 |
| 이용하지 않음 | 142 | 53.38 |
| 무응답 | 45 | 16.92 |
| 계 | 266 | 100.00 |

3) 공연예술단체의 인적자원

공연예술단체의 인적자원 현황을 조사하기 위한 항목은 학력과 보수, 연령, 연차 등 4가지다. 공연예술 특성상 고정적 인원 외에도 공연마다 인력이 필요하기 때문에 수시로 인력을 모집한다. 주로 극장에 소속된 프리랜서를 수시로 뽑는데, 이러한 프리랜서들은 공연 기간이 겹치지 않을 때 다른 공연단체의 공연에도 참여한다. 공연예술 분야에서는 대부분 공연 편수와 공연 횟수로 계산을 하기 때문에 이 조사는 공연단체의 공연 편수를 인력 수요와 비용의 계산단위로 하는 방식을 사용하였다. 따라서 보수 항목 조사는 고정적으로 지급하는 보수와 공연 편수에 따른 보수 등 두 가지 항목으로 나누어 계산하였다. 그러나 일부 조사 항목에 대해 응답하지 않은 단체도 있었는데, 그 중 학력에 무응답한 단체는 27개, 연령과 연차에 무응답한 단체는 각각 26개와 1개였다. 고정적인 보수 항목에는 114개 단체가 응답하지 않았다.

표 12) 각 공연예술 유형별 인적자원 현황

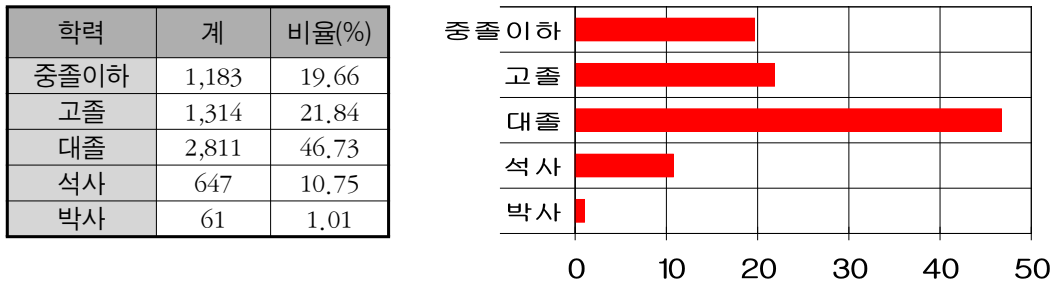
| | | 현대희극류 | | 전통희곡류 | | 무용류 | | 음악류 | | 계 | |
|----|-------------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| 학력 | 중졸이하 | 36 | 4.34% | 692 | 48.29% | 213 | 21.19% | 242 | 8.80% | 1,183 | 19.66% |
| | 고졸 | 97 | 11.70% | 380 | 26.52% | 190 | 18.91% | 647 | 23.54% | 1,314 | 21.84% |
| | 대졸 | 637 | 76.84% | 308 | 21.49% | 544 | 54.13% | 1,322 | 48.09% | 2,811 | 46.73% |
| | 석사 | 52 | 6.27% | 48 | 3.35% | 58 | 5.77% | 489 | 17.79% | 647 | 10.75% |
| | 박사 | 7 | 0.84% | 5 | 0.35% | 0 | 0.00% | 49 | 1.78% | 61 | 1.01% |
| | 계 | 829 | 100.00% | 1433 | 100.00% | 1005 | 100.00% | 2,749 | 100.00% | 6,016 | 100.00% |
| 보수 | 20000이하 | 103 | 30.38% | 261 | 51.48% | 261 | 57.24% | 262 | 43.81% | 887 | 46.68% |
| | 20001-30000 | 136 | 40.12% | 138 | 27.22% | 90 | 19.74% | 68 | 11.37% | 432 | 22.74% |
| | 30001-40000 | 55 | 16.22% | 69 | 13.61% | 43 | 9.43% | 80 | 13.38% | 247 | 13.00% |
| | 40001-50000 | 28 | 8.26% | 22 | 4.34% | 24 | 5.26% | 51 | 8.53% | 125 | 6.58% |
| | 50001-60000 | 10 | 2.95% | 17 | 3.35% | 14 | 3.07% | 88 | 14.72% | 129 | 6.79% |
| | 60001-70000 | 2 | 0.59% | 0 | 0.00% | 14 | 3.07% | 31 | 5.18% | 47 | 2.47% |
| | 70001-80000 | 5 | 1.47% | 0 | 0.00% | 2 | 0.44% | 11 | 1.84% | 18 | 0.95% |
| | 80001이상 | 0 | 0.00% | 0 | 0.00% | 8 | 1.75% | 7 | 1.17% | 15 | 0.79% |
| | 계 | 339 | 100.00% | 507 | 100.00% | 456 | 100.00% | 598 | 100.00% | 1,900 | 100.00% |
| 연령 | 20세 이하 | 33 | 4.06% | 142 | 9.47% | 282 | 28.26% | 469 | 16.93% | 926 | 15.23% |
| | 21-25 | 168 | 20.66% | 105 | 7.00% | 159 | 15.93% | 567 | 20.47% | 999 | 16.43% |
| | 26-30 | 310 | 38.13% | 175 | 11.67% | 237 | 23.75% | 450 | 16.25% | 1,172 | 19.28% |
| | 31-35 | 114 | 14.02% | 183 | 12.21% | 104 | 10.42% | 325 | 11.73% | 726 | 11.94% |
| | 36-40 | 77 | 9.47% | 155 | 10.34% | 81 | 8.12% | 254 | 9.17% | 567 | 9.33% |
| | 41-45 | 49 | 6.03% | 228 | 15.21% | 36 | 3.61% | 218 | 7.87% | 531 | 8.73% |
| | 46-50 | 17 | 2.09% | 131 | 8.74% | 19 | 1.90% | 133 | 4.80% | 300 | 4.93% |
| | 51-55 | 5 | 0.62% | 165 | 11.01% | 26 | 2.61% | 137 | 4.95% | 333 | 5.48% |
| | 56-60 | 5 | 0.62% | 56 | 3.74% | 21 | 2.10% | 99 | 3.57% | 181 | 2.98% |
| | 61세 이상 | 35 | 4.31% | 159 | 10.61% | 33 | 3.31% | 118 | 4.26% | 345 | 5.67% |
| 계 | 813 | 100.00% | 1499 | 100.00% | 998 | 100.00% | 2,770 | 100.00% | 6,080 | 100.00% | |

| | | | | | | | | | | | |
|----|--------|-----|---------|------|---------|------|---------|-------|---------|-------|---------|
| 연차 | 1년 이하 | 126 | 14.72% | 81 | 5.16% | 111 | 10.98% | 343 | 12.52% | 661 | 10.70% |
| | 1-3년 | 337 | 39.37% | 239 | 15.23% | 330 | 32.64% | 881 | 32.15% | 1,787 | 28.93% |
| | 4-6년 | 219 | 25.58% | 201 | 12.81% | 330 | 32.64% | 705 | 25.73% | 1,455 | 23.56% |
| | 7-9년 | 103 | 12.03% | 196 | 12.49% | 115 | 11.37% | 286 | 10.44% | 700 | 11.33% |
| | 10-15년 | 44 | 5.14% | 197 | 12.56% | 93 | 9.20% | 368 | 13.43% | 702 | 11.37% |
| | 16-20년 | 21 | 2.45% | 181 | 11.54% | 20 | 1.98% | 68 | 2.48% | 290 | 4.70% |
| | 21년 이상 | 6 | 0.70% | 474 | 30.21% | 12 | 1.19% | 89 | 3.25% | 581 | 9.41% |
| | 계 | 856 | 100.00% | 1569 | 100.00% | 1011 | 100.00% | 2,740 | 100.00% | 6,176 | 100.00% |

○ 학력

공연예술 종사자의 학력은 비교적 높은 것으로 나타났다. 대졸 이상은 절반 이상인 58.49%(대졸 46.73%, 석사 이상 11.76%), 고졸 이하는 41.5%로 각각 조사됐다. 현대희곡류와 음악류 공연예술 단체 종사자의 학력은 더 높았다. 대졸 학력을 가진 종사자가 각각 76.84%와 48.09%를 차지했으며, 고졸이 11.7%와 23.54%로 그 뒤를 이었다. 무용류 단체 종사자도 대졸 학력이 가장 많은 비율을 차지했으며 54.13%였다. 중졸 이하의 비율은 21.19%로 나타났다. 이에 반해, 전통희곡류 단체 종사자의 학력은 중졸 이하의 비율이 48.29%로 가장 많았고, 고졸이 26.52%로 그 뒤를 이었다. 한편 고용의 형태나 종사분야 등 전반적으로 여성의 학력이 더 높은 것으로 나타난 점도 특기할 만한 점이다.

표 13) 공연예술 단체 종사자의 학력분포상황



○ 보수

2005년 공연예술 단체의 고정직 종사자 대우 상황을 보면, 월평균 수입이 2만 위안 이하가 46.68%, 2만 1위안~3만 위안은 22.74%, 3만 1위안~4만 위안은 13%를 차지했다. 월평균 수입이 4만 위안보다 많은 종사자는 17.58%였다.

무용류와 전통희곡류 종사자의 고정 수입현황은 비슷하다. 월평균 2만 위안 이하의 비율이 각각 57.24%와 51.48%로 가장 많았다. 보수가 높을수록 해당 종사자 수는 점점 적어졌다. 음악류 종사자도 2만 위안 이하의 비율이 43.81%로 가장 많았다. 그러나 5만 1위안~6만 위안이 14.72%로 그 뒤를 이었다. 현대희곡

류 종사자의 경우 2만 1위안~3만 위안의 비율이 40.12%로 가장 높았으며, 2만 위안 이하가 30.38%였다.

표 14) 공연예술 단체 종사자의 보수 현황

| 월 평균수입 | | | 20000 이하 | 20001 ~30000 | 30001 ~40000 | 40001 ~50000 | 50001 ~60000 | 60001 ~70000 | 70001 ~80000 | 80001 이상 | 합계 |
|--------|----|---|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|------------|----------------|
| 행정관리자 | 전임 | 남 | 28 16.97 | 59 35.76 | 33 20.00 | 15 9.09 | 13 7.88 | 5 3.03 | 7 4.24 | 5 3.03 | 165 100.00 |
| | | 여 | 71 17.88 | 162 40.81 | 87 21.91 | 44 11.08 | 14 3.53 | 10 2.52 | 6 1.51 | 3 0.76 | 397 100.00 |
| | 겸직 | 남 | 28 59.57 | 9 19.15 | 5 10.64 | 1 2.13 | 4 8.51 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 47 100.00 |
| | | 여 | 85 84.16 | 13 12.87 | 3 2.97 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 101 100.00 |
| 공연종사자 | 전임 | 남 | 68 31.05 | 42 19.18 | 48 21.92 | 22 10.05 | 24 10.96 | 12 5.48 | 3 1.37 | 0 0.00 | 219 100.00 |
| | | 여 | 101 27.75 | 84 23.08 | 47 12.91 | 37 10.16 | 72 19.78 | 17 4.67 | 1 0.27 | 5 1.37 | 364 100.00 |
| | 겸직 | 남 | 186 89.00 | 23 11.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 209 100.00 |
| | | 여 | 249 91.54 | 23 8.46 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 272 100.00 |
| 관련기술자 | 전임 | 남 | 14 31.82 | 9 20.45 | 11 25.00 | 4 9.09 | 1 2.27 | 2 4.55 | 1 2.27 | 2 4.55 | 44 100.00 |
| | | 여 | 6 31.58 | 5 26.32 | 4 21.05 | 2 10.53 | 1 5.26 | 1 5.26 | 0 0.00 | 0 0.00 | 19 100.00 |
| | 겸직 | 남 | 29 72.50 | 2 5.00 | 9 22.50 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 40 100.00 |
| | | 여 | 22 95.65 | 1 4.35 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 0 0.00 | 23 100.00 |
| 합계 | | | 887 46.68 | 432 22.74 | 247 13.00 | 125 6.58 | 129 6.79 | 47 2.47 | 18 0.95 | 15 0.79 | 1900 100.00 |

공연단체가 공연 외의 인력을 필요로 하기 때문에 공연단체는 공연 등급에 따라 임시적인 비용이 들어간다. 2005년 등급에 따른 인력 수요를 볼 때 운영 관리자는 총 376명이 필요했고 전체의 6.47%였으며, 공연 인력은 64.61%인 3604명, 관련 기술자는 28.65%인 1598명이 필요했다.

표 15) 보수 지급하는 인원비율

| 인력 | 인원수 | 비율(%) |
|-------|-------|-------|
| 관련기술자 | 1,598 | 28.65 |
| 공연종사자 | 3,604 | 64.61 |
| 행정관리자 | 376 | 6.74 |

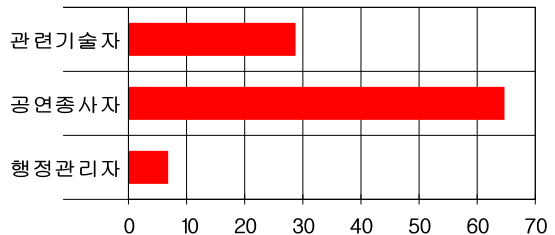


그림 5) 보수 지급하는 인원비율

표 16) 각 공연유형별 보수 지급 인원

| | | 현대희극류 | 전통희극류 | 무용류 | 음악류 | 합계 |
|--------------|-------|------------------|------------------|----------------|------------------|------------------|
| 보수 지급하는 총 인원 | 행정관리자 | 127 5.50% | 96 7.81% | 47 8.22% | 106 7.22% | 376 6.74% |
| | 공연종사자 | 1,152 49.91% | 876 71.28% | 367 64.16% | 1209 82.30% | 3,604 64.61% |
| | 관련기술자 | 1,029 44.58% | 257 20.91% | 158 27.62% | 154 10.48% | 1,598 28.65% |
| | 합계 | 2,308 100.00% | 1,229 100.00% | 572 100.00% | 1,469 100.00% | 5,578 100.00% |

2005년 공연단체가 편수에 따라 계산한 총 보수지급액은 256,228,964 NT\$였다. 그 중 운영관리자에게 총 376회, 55,203,378NT\$를 지급했는데 이는 총 금액의 21.54%를 차지한다. 공연 종사자는 3,604회, 154,967,037NT\$로 60.48%를, 관련 기술자는 총 1598회, 총 금액의 17.98%인 46,058,549NT\$를 지급한 것으로 조사됐다.

네 가지 공연예술 유형별로 살펴보면 모두 공연 종사자에게 지급한 금액이 가장 많은 것으로 나타났다. 그 중 음악류 공연 종사자에게 지급한 금액이 총 금액의 74.26%로 가장 많았다. 전통희극과 현대희극류, 무용류가 그 뒤를 이었고 각각 59.52%와 56.52%, 48.17%였다. 현대희극류와 무용류의 경우, 극장 기술자에게 지급한 금액이 비교적 많으며, 전통희극과 음악류는 운영 관리자에게 지급한 금액이 가장 많았다.

표 17) 2005년도 각 공연예술 유형별 보수 지급액 비율

| | | 현대희극류 | 전통희극류 | 무용류 | 음악류 | 합계 |
|----------------------------|-------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|------------------------|
| 2005년도 각 공연예술 유형별 보수지급액 비율 | 운영관리자 | 15,859,913 16.21% | 26,156,512 28.77% | 3,261,000 18.72% | 9,925,953 19.84% | 55,203,378 21.54% |
| | 공연종사자 | 55,319,771 56.52% | 54,102,898 59.52% | 8,390,725 48.17% | 37,153,643 74.26% | 154,967,037 60.48% |
| | 관련기술자 | 26,688,874 27.27% | 10,645,857 11.71% | 5,768,305 33.11% | 2,955,513 5.91% | 46,058,549 17.98% |
| | 합계 | 97,868,558 100.00% | 90,905,267 100.00% | 17,420,030 100.00% | 50,035,109 100.00% | 256,228,964 100.00% |

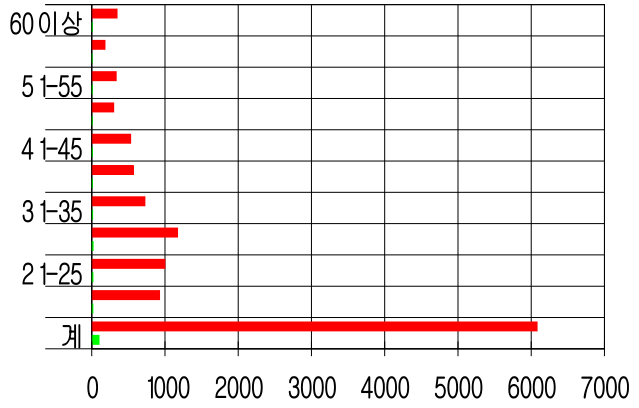
○ 연령

2005년 공연예술 종사자의 평균연령대는 26-30세가 전체의 19.28%, 21-25

세가 16.43%, 20세 이하가 15.23%를 차지해, 전체 50.91%가 30세 이하인 것으로 나타났다. 이밖에 30%가 31-45세이고 46세 이상은 19.06%였다.

표 18) 공연예술 단체의 연령 분포현황

| 연령 | 인원수 | 비율(%) |
|-------|-------|--------|
| 60이상 | 345 | 5.67 |
| 56-60 | 181 | 2.98 |
| 51-55 | 333 | 5.48 |
| 46-50 | 300 | 4.93 |
| 41-45 | 531 | 8.73 |
| 36-40 | 567 | 9.33 |
| 31-35 | 726 | 11.94 |
| 26-30 | 1,172 | 19.28 |
| 21-25 | 999 | 16.43 |
| 20이상 | 926 | 15.23 |
| 계 | 6,080 | 100.00 |



현대희극류 단체 종사자의 연령은 21-35세 사이에 집중되어 있고, 특히 26-30세의 비율이 38.13%로 가장 높았다. 전통희극류 종사자의 연령은 비교적 고르게 분포되어 있다. 41-45세의 비율이 15.21%로 조금 높고 기타 연령대의 분포 비율은 평균 10%인 것으로 나타났다. 무용류 종사자는 30세 이하에 집중되어 있고 20세 이하가 전체의 28.26%로 가장 많았다. 26-30세가 23.75%로 그 뒤를 이었다. 음악류 종사자의 연령 분포는 21-25세의 비율이 20.47%로 가장 높았고, 연령대가 높을수록 분포 비율이 낮아졌다.

표 19) 공연예술 단체 종사자의 연령 분포현황

| 연령 | | 20이상 | 21-25 | 26-30 | 31-35 | 36-40 | 41-45 | 46-50 | 51-55 | 56-60 | 60이상 | 합계 | | |
|-------|-----|------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|------|-------|--------|
| 행정관리자 | 전임 | 남 | 1 | 8 | 33 | 26 | 29 | 19 | 22 | 11 | 14 | 13 | 176 | |
| | | 여 | 4 | 37 | 100 | 73 | 53 | 35 | 20 | 12 | 5 | 6 | 345 | |
| | 겸직 | 남 | 20 | 18 | 14 | 21 | 19 | 17 | 14 | 16 | 7 | 9 | 155 | |
| | | 여 | 16 | 30 | 35 | 18 | 17 | 17 | 7 | 16 | 13 | 6 | 175 | |
| | 무보수 | 남 | 1 | 13 | 16 | 11 | 4 | 9 | 6 | 10 | 2 | 10 | 82 | |
| | | 여 | 15 | 10 | 18 | 14 | 3 | 18 | 8 | 7 | 5 | 4 | 102 | |
| | | | 비율(%) | 0.57 | 4.55 | 18.75 | 14.77 | 16.48 | 10.80 | 12.50 | 6.25 | 7.95 | 7.39 | 100.00 |
| | | | 비율(%) | 1.16 | 10.72 | 28.99 | 21.16 | 15.36 | 10.14 | 5.80 | 3.48 | 1.45 | 1.74 | 100.00 |
| | | | 비율(%) | 12.90 | 11.61 | 9.03 | 13.55 | 12.26 | 10.97 | 9.03 | 10.32 | 4.52 | 5.81 | 100.00 |
| | | | 비율(%) | 9.14 | 17.14 | 20.00 | 10.29 | 9.71 | 9.71 | 4.00 | 9.14 | 7.43 | 3.43 | 100.00 |
| | | | 비율(%) | 1.22 | 15.85 | 19.51 | 13.41 | 4.88 | 10.98 | 7.32 | 12.20 | 2.44 | 12.20 | 100.00 |
| | | | 비율(%) | 14.71 | 9.80 | 17.65 | 13.73 | 2.94 | 17.65 | 7.84 | 6.86 | 4.90 | 3.92 | 100.00 |

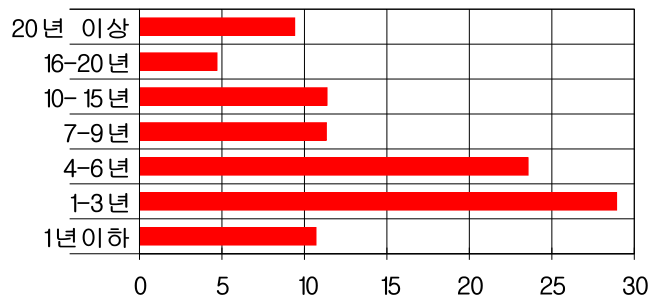
| | | | | | | | | | | | | | |
|------------|-----|---|--------------|--------------|----------------|--------------|-------------|--------------|-------------|-------------|-------------|--------------|-----------------|
| 10년 중사자 | 전임 | 남 | 26 5.98 | 42 9.66 | 86 19.77 | 47 10.80 | 47 10.80 | 56 12.87 | 49 11.26 | 34 7.82 | 18 4.14 | 30 6.90 | 435 100.00 |
| | | 여 | 23 4.73 | 50 10.29 | 129 26.54 | 84 17.28 | 76 15.64 | 49 10.08 | 40 8.23 | 16 3.29 | 12 2.47 | 7 1.44 | 486 100.00 |
| | 겸직 | 남 | 193 15.59 | 213 17.21 | 202 16.32 | 123 9.94 | 89 7.19 | 140 11.31 | 36 2.91 | 69 5.57 | 22 1.78 | 151 12.20 | 1238 100.00 |
| | | 여 | 386 24.97 | 315 20.38 | 308 19.92 | 147 9.51 | 79 5.11 | 62 4.01 | 47 3.04 | 90 5.82 | 60 3.88 | 52 3.36 | 1,546 100.00 |
| | 무보수 | 남 | 61 17.78 | 92 26.82 | 52 15.16 | 43 12.54 | 36 10.50 | 19 5.54 | 11 3.21 | 5 1.46 | 2 0.58 | 22 6.41 | 343 100.00 |
| | | 여 | 125 29.76 | 80 19.05 | 47 11.19 | 34 8.10 | 41 9.76 | 19 4.52 | 18 4.29 | 18 4.29 | 17 4.05 | 21 5.00 | 420 100.00 |
| 관련 기술자 | 전임 | 남 | 8 7.34 | 7 6.42 | 23 21.10 | 19 17.43 | 23 21.10 | 21 19.27 | 5 4.59 | 2 1.83 | 0 0.00 | 1 0.92 | 109 100.00 |
| | | 여 | 0 0.00 | 7 24.14 | 4 13.79 | 6 20.69 | 4 13.79 | 5 17.24 | 2 6.90 | 1 3.45 | 0 0.00 | 0 0.00 | 29 100.00 |
| | 겸직 | 남 | 19 7.98 | 28 11.76 | 60 25.21 | 39 16.39 | 32 13.45 | 30 12.61 | 7 2.94 | 17 7.14 | 0 0.00 | 6 2.52 | 238 100.00 |
| | | 여 | 16 13.68 | 25 21.37 | 35 29.91 | 15 12.82 | 9 7.69 | 6 5.13 | 3 2.56 | 4 3.42 | 2 1.71 | 2 1.71 | 117 100.00 |
| | 무보수 | 남 | 5 10.64 | 14 29.79 | 6 12.77 | 5 10.64 | 1 2.13 | 5 10.64 | 4 8.51 | 2 4.26 | 0 0.00 | 5 10.64 | 47 100.00 |
| | | 여 | 7 18.92 | 10 27.03 | 4 10.81 | 1 2.70 | 5 13.51 | 4 10.81 | 1 2.70 | 3 8.11 | 2 5.41 | 0 0.00 | 37 100.00 |
| 합계 | | | 926 15.23 | 999 16.43 | 1,172 19.28 | 726 11.94 | 567 9.33 | 531 8.73 | 300 4.93 | 333 5.48 | 181 2.98 | 345 5.67 | 6,080 100.00 |

○ 연차

2005년 공연예술산업 종사자의 연차를 살펴보면, 전체의 28.93%가 1-3년이었고, 23.56%가 4-6년, 11.33%는 7-9년으로 나타났고, 10년 이상 중사한 인원은 25.48%를 차지했다. 연차가 1년 이하인 종사자는 10.7%로 조사됐다.

표 20) 공연예술 단체 종사자의 연차 분포현황

| 연차 | 인원수 | 비율(%) |
|--------|------|-------|
| 20년 이상 | 581 | 9.41 |
| 16-20년 | 290 | 4.70 |
| 10-15년 | 702 | 11.37 |
| 7-9년 | 700 | 11.33 |
| 4-6년 | 1455 | 23.56 |
| 1-3년 | 1787 | 28.93 |
| 1년이하 | 661 | 10.70 |



공연예술 유형별 종사자의 연차 분포현황은 현대희극류 단체 종사자의 경우 연차가 1-3년인 종사자의 비율이 39.37%로 가장 높았다. 1년 이하를 제외하고 연차가 높아질수록 종사자의 비율도 감소했다. 전통희극류 종사자의 연차는 기타 유형과 달리 20년 이상인 종사자의 비율이 전체의 30.21%로 가장 높았다. 1-20년 사이의 비율은 각각 10-15%정도로 나타났다. 무용류는 1-3년과 4-6년에 집중되어 있었고, 비율은 모두 32.64%였다. 음악류 종사자의 연차도 1-3년과 4-6년의 비율이 각각 32.15%와 25.73%로 비교적 높았다.

표 21) 공연예술 단체 종사자의 연차 분포현황

| 연차 | | 1년이상 | 1-3년 | 4-6년 | 7-9년 | 10-15년 | 16-20년 | 20년이상 | 합계 | |
|-------|-----|---------------|----------------|----------------|---------------|---------------|--------------|--------------|-----------------|------|
| 행정관리자 | 전임 | 남 | 23 11.68% | 35 17.77% | 32 16.24% | 18 9.14% | 39 19.80% | 18 9.14% | 32 16.24% | 197 |
| | | 여 | 85 20.33% | 121 28.95% | 69 16.51% | 53 12.68% | 54 12.92% | 17 4.07% | 19 4.55% | 418 |
| | 겸직 | 남 | 4 2.99% | 22 16.42% | 45 33.58% | 9 6.72% | 26 19.40% | 4 2.99% | 24 17.91% | 134 |
| | | 여 | 26 12.81% | 59 29.06% | 66 32.51% | 12 5.91% | 34 16.75% | 2 0.99% | 4 1.97% | 203 |
| | 무보수 | 남 | 1 1.23% | 23 28.40% | 25 30.86% | 6 7.41% | 10 12.35% | 4 4.94% | 12 14.81% | 81 |
| | | 여 | 9 8.26% | 35 32.11% | 35 32.11% | 4 3.67% | 12 11.01% | 3 2.75% | 11 10.09% | 109 |
| 공연종사자 | 전임 | 남 | 19 4.30% | 64 14.48% | 55 12.44% | 66 14.93% | 96 21.72% | 54 12.22% | 88 19.91% | 442 |
| | | 여 | 36 6.37% | 139 24.60% | 132 23.36% | 54 9.56% | 89 15.75% | 56 9.91% | 59 10.44% | 565 |
| | 겸직 | 남 | 95 7.88% | 407 33.78% | 237 19.67% | 117 9.71% | 76 6.31% | 60 4.98% | 213 17.68% | 1205 |
| | | 여 | 121 8.77% | 511 37.03% | 353 25.58% | 207 15.00% | 93 6.74% | 28 2.03% | 67 4.86% | 1380 |
| | 무보수 | 남 | 69 17.47% | 114 28.86% | 118 29.87% | 23 5.82% | 57 14.43% | 6 1.52% | 8 2.03% | 395 |
| | | 여 | 92 18.74% | 115 23.42% | 151 30.75% | 49 9.98% | 59 12.02% | 21 4.28% | 4 0.81% | 491 |
| 관련기술자 | 전임 | 남 | 12 11.88% | 11 10.89% | 24 23.76% | 11 10.89% | 27 26.73% | 6 5.94% | 10 9.90% | 101 |
| | | 여 | 3 9.09% | 9 27.27% | 10 30.30% | 2 6.06% | 5 15.15% | 3 9.09% | 1 3.03% | 33 |
| | 겸직 | 남 | 21 9.50% | 58 26.24% | 69 31.22% | 36 16.29% | 10 4.52% | 7 3.17% | 20 9.05% | 221 |
| | | 여 | 27 23.68% | 37 32.46% | 19 16.67% | 18 15.79% | 8 7.02% | 0 0.00% | 5 4.39% | 114 |
| | 무보수 | 남 | 7 14.29% | 14 28.57% | 9 18.37% | 10 20.41% | 7 14.29% | 0 0.00% | 2 4.08% | 49 |
| | | 여 | 11 28.95% | 13 34.21% | 6 15.79% | 5 13.16% | 0 0.00% | 1 2.63% | 2 5.26% | 38 |
| 합계 | | 661 10.70% | 1787 28.93% | 1455 23.56% | 700 11.33% | 702 11.37% | 290 4.70% | 581 9.41% | 6176 100.00% | |

4) 공연활동

○ 신작

191개 조사대상 공연예술 단체 중 2005년도에 새로 제작한 작품을 공연한 단체는 전체의 72.08%로 조사됐다. 그렇지 않은 단체는 27.92%로 74개였다.

표 22) 공연예술 단체의 신작 공연 비율

| | 단체수 | 비율(%) |
|----|-----|--------|
| 있음 | 191 | 72.08 |
| 없음 | 74 | 27.92 |
| 합계 | 265 | 100.00 |

2005년 새로 제작한 작품을 공연한 단체 중, 현대희극류 단체는 37개, 무용류는 38개, 음악류는 66개, 전통희극류는 50개로 조사됐다. 전체 공연예술 단체에서 차지하는 비율은 각각 90.24%, 86.36%, 76.74%, 53.19%이다.

표 23) 각 공연예술 유형별 신작 공연 비율

| | 현대희극류 | 전통희극류 | 무용류 | 음악류 | 합계 |
|----|---------------|---------------|---------------|---------------|----------------|
| 있음 | 37 90.24% | 50 53.19% | 38 86.36% | 66 76.74% | 191 72.08% |
| 없음 | 4 9.76% | 44 46.81% | 6 13.64% | 20 23.26% | 74 27.92% |
| 합계 | 41 100.00% | 94 100.00% | 44 100.00% | 86 100.00% | 265 100.00% |

조사대상 단체 중 2005년 새로 제작한 작품 편수는 총 785편으로, 그 중 현대희극류가 86편, 전통희극류가 149편, 무용류는 91편, 음악류는 459편으로 나타났다. 새로 제작한 작품 중 차지하는 비율을 각각 10.96%, 18.98%, 11.59%, 58.47%였다.

표 24) 각 공연예술 유형별 신작 편수 비율

| | 신작 편수 | 비율(%) |
|-------|-------|--------|
| 현대희극류 | 86 | 10.96 |
| 전통희극류 | 149 | 18.98 |
| 무용류 | 91 | 11.59 |
| 음악류 | 459 | 58.47 |
| 합계 | 785 | 100.00 |

2005년 해외 공연을 한 적이 있는 단체는 총 59개로 전체의 22.18%를 차지했다. 해외 공연을 한 적이 없는 단체는 조사 대상의 77.82%인 207개였다. 네 가지 공연예술 유형 모두 10여 차례 해외 공연한 단체도 있었으나 그 비율은 각기 달랐다. 무용류, 현대희극, 음악류, 전통희극류 중 2005년 해외 공연을 한 단체의 비율은 각각 34.09%, 29.27%, 21.84%, 13.83%로 나타났다.

표 25) 공연예술 단체의 해외공연 비율

| | 단체수 | 비율(%) |
|-------------|-----|--------|
| 해외 공연한 적 있음 | 59 | 22.18 |
| 해외 공연한 적 없음 | 207 | 77.82 |
| 합계 | 266 | 100.00 |

○ 공연횟수

조사대상 단체의 2005년도 공연횟수는 총 11,827회였다. 그 중 현대희극류 단체의 공연횟수는 2,200회로 총 공연횟수의 18.6%였다. 전통희극류 단체의 공연횟수는 총 공연횟수의 51.26%인 6,062회로 네 가지 공연예술 유형 중 최다 공연횟수를 기록했다. 무용류와 음악류 단체의 공연횟수는 1,609회와 1,956회로, 총 공연횟수의 13.6%, 16.54%를 차지했다.

조사 대상 단체 중 124개 단체는 국내 유료공연을 한 적이 있었고 총 2,472회 공연을 한 것으로 나타났다. 그 중 현대희극류 단체의 공연횟수가 37.66%를 차지했고, 전통희극류 단체는 38.67%, 무용류 단체와 음악류 단체가 38.67%, 16.67%를 차지했다. 국내 무료 공연을 한 단체는 총 236개였고 공연횟수는 8,640회였다. 그 중 현대희극류 단체의 공연횟수가 13.44%, 전통희극류가 64.78%, 무용류는 5.54%, 음악류는 16.24%를 차지했다.

조사 대상 단체의 2005년 국내 유료공연 총 관객수는 연인원 1,118,019명이었다. 그 중, 현대희극류의 관객수가 전체의 45.41%로 가장 많았다. 음악류와 무용류가 그 뒤를 이었고 각각 25.37%와 23.92%를 차지했다. 이에 비해 전통희극류는 5.3%에 불과했다. 국내 무료공연의 총 관객수는 연인원 2,624,342명이었는데, 현대희극류 관객수가 전체의 40.27%로 가장 많았다. 전통희극류와 음악류가 25.85%와 21.13%로 그 뒤를 이었으며, 무용류는 12.75%로 조사됐다.

표 26) 각 공연예술 유형별 공연횟수의 비율

| | 총 공연횟수 | 비율(%) |
|-------|--------|--------|
| 현대희극류 | 2,200 | 18.60 |
| 전통희곡류 | 6,062 | 51.26 |
| 무용류 | 1,609 | 13.60 |
| 음악류 | 1,956 | 16.54 |
| 합계 | 11,827 | 100.00 |

표 27) 각 공연예술 유형별 해외공연 비율

| | 현대희극류 | 전통희곡류 | 무용류 | 음악류 | 합계 |
|-----------|---------------------|-------------------|-------------------|-------------------|----------------------|
| 국내 유료공연횟수 | 931 37.66% | 173 7.00% | 956 38.67% | 412 16.67% | 2,472 100.00% |
| 국내 무료공연횟수 | 1,161 13.44% | 5,597 64.78% | 479 5.54% | 1,403 16.24% | 8,640 100.00% |
| 국내 유료관객수 | 507,726 45.41% | 59,253 5.30% | 267,381 23.92% | 283,659 25.37% | 1,118,019 100.00% |
| 국내 무료관객수 | 1,056,761 40.27% | 678,342 25.85% | 334,615 12.75% | 554,624 21.13% | 2,624,342 100.00% |
| 해외 유료공연횟수 | 94 43.32% | 19 8.76% | 43 19.82% | 61 28.11% | 217 100.00% |
| 해외 무료공연횟수 | 14 2.81% | 273 54.82% | 131 26.31% | 80 16.06% | 498 100.00% |
| 해외 유료 관객수 | 55,266 30.05% | 14,700 7.99% | 94,333 51.29% | 19,610 10.66% | 183,909 100.00% |
| 해외 무료 관객수 | 31,950 9.94% | 86,050 26.77% | 142,072 44.20% | 61,380 19.09% | 321,452 100.00% |

○ 공연단체의 재무상황

조사 대상 공연단체의 2005년 한해 총수입은 1,782,847,266NT\$였고, 총지출은 2,116,772,806NT\$, 손실액은 333,925,540NT\$였다.

■ 수입

공연예술 단체의 수입원은 티켓판매, 공연수입, 문건회 보조, 기타 정부부처 보조, 국예회(國藝會) 보조, 기타 기금회, 기업 및 개인 후원, 관련 상품 수입 등이다. 공립단체의 예산은 주로 정부예산에서 지원받기 때문에 본 연구에서는 공연예술 단체의 수입원 비율을 계산할 때 공립단체의 정부예산과 민간 공연단체의

정부보조를 서로 다른 항목으로 구분하였다.

공립 공연예술 단체 수입원의 특성을 감안해 총수입에서 공립 공연예술 단체의 정부예산을 빼고 항목별 수입원 비율을 계산했다. 전체적으로 볼 때, 2005년 공연예술 단체의 전체 수입원 중 공연수입이 25.66%로 가장 높은 비율을 차지했다. 티켓판매 수입이 18.43%로 그 뒤를 이었고, 문건회 보조가 10.75%, 기타 정부부처의 보조가 6.8%, 국예회 보조가 3.17%, 기금회와 기업 및 개인 후원이 8.21% 순으로 차지했다. 관련 상품 및 기타 수입은 7.56%를 차지한 것으로 나타났다. 이밖에, 공립단체의 정부예산은 총수입의 19.42%를 차지했다.

표 28) 2005년 공연예술 단체의 수입원 항목별 비율

| 수입원항목 | 비율(%) |
|----------------|-------|
| 공립단체의 정부예산 | 19.42 |
| 관련 상품 및 기타 수입 | 7.56 |
| 기금회, 기업 및 개인후원 | 8.21 |
| 국예회 보조 | 3.17 |
| 기타 정부부처 보조 | 6.80 |
| 문건회 보조 | 10.75 |
| 공연수입 | 25.66 |
| 티켓판매 수입 | 18.43 |

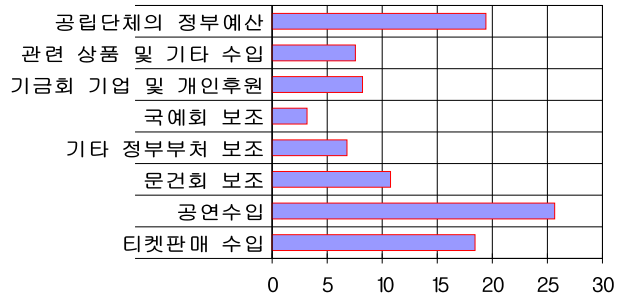


그림 8) 2005년 공연예술단체의 수입원 항목별 비율

표 29) 2005년 공연예술 단체의 수입원 항목 (출처: 본 연구조사시 정리)

| 수입원항목 | 수입액(NT\$) | 비율(%) |
|----------------|---------------|--------|
| 티켓판매 수입 | 328,502,374 | 18.43 |
| 공연수입 | 457,529,941 | 25.66 |
| 문건회 보조 | 191,634,433 | 10.75 |
| 기타 정부부처 보조 | 121,213,340 | 6.80 |
| 국예회 보조 | 56,579,970 | 3.17 |
| 기금회, 기업 및 개인후원 | 146,331,860 | 8.21 |
| 관련 상품 및 기타 수입 | 134,867,586 | 7.56 |
| 공립단체의 정부예산 | 346,187,762 | 19.42 |
| 합계 | 1,782,847,266 | 100.00 |

네 가지 공연예술 유형별 수입원 비율을 살펴보기에 앞서, 공립단체의 수입원 중 정부예산 비율이 높기 때문에 이를 민간정부 보조항목에 포함시키면 보조금액이 차지하는 비율이 잘못 계산될 수 있다. 따라서 본 연구에서는 '민간 공연단

체'와 '전체 단체'를 구분하였고, 따로 '공립단체의 정부예산' 항목을 나누어 조사하였다.

'민간 공연단체' 항목만 보면, 현대희극류 단체의 수입원 항목 중 티켓판매 수입이 총수입의 42.08%로 가장 높았다. 그 다음이 공연수입으로 25.59%였으며, 정부보조에 대한 의존도는 낮았다. 문건회 보조와 기타 정부부처 보조가 차지하는 비율이 각각 8.82%, 4.95%로 나타났다. 관련 상품 및 기타 수입은 10.2%를 차지했다. 전통희극류 단체의 경우 공연수입이 약 60%(66.36%)로 가장 높았고, 정부 관련부처의 보조가 그 뒤를 이었다. 문건회 보조와 기타 정부 부처의 보조가 각각 13.38%, 9.31%로 나타났다. 티켓판매 수입이 차지하는 비율은 4.5%밖에 되지 않았다. 무용류 단체의 수입원 중 공연수입과 티켓판매 수입이 가장 높은 비율을 차지해 각각 22.84%, 18.93%였다. 문건회 보조의 비율은 18.42%였으며, 기금회와 기업 및 개인 후원은 18.05%로 조사됐다. 음악류 단체의 수입은 공연수입이 20.98%로 가장 많았고, 기금회와 기업 및 개인 후원, 관련 상품 및 기타 수입, 티켓판매 수입 순으로 나타났다. 각각 16.8%, 5.92%, 15.53%를 차지했다. 기타 정부보조와 문건회 보조는 14.6%, 11.62%였다.

'전체 단체' 항목을 볼 때, 현대희극류 단체는 모두 민간 예술단체이기 때문에 상술한 비율과 같다. 전통희극류와 무용류 단체 중 공립단체는 1개로, 마찬가지로 수입원 비율이 위와 큰 차이가 없다. 음악류의 경우 7개 단체가 공립이므로 상술한 비율과 크게 다르다. 공립단체의 정부예산 비율이 총 수입원의 48.48%로 가장 높았고 공연수입이 10.3%로 나타났다. 기타 비율은 모두 10%에 못미쳤다.

표 30) 2005년 장르별 공연예술 단체의 수입원 항목

| 구분 | 현대희극류 전체 | 전통희극류 민간단체 | 무용류 민간단체 | 음악류 민간단체 |
|----------------|-------------|---------------|-------------|-------------|
| 티켓판매수입 | 42.08% | 4.50% | 18.93% | 15.53% |
| 공연수입 | 25.59% | 66.36% | 22.84% | 20.98% |
| 문건회 보조 | 8.82% | 13.38% | 18.42% | 11.62% |
| 기타 정부부처 보조 | 4.95% | 9.31% | 6.84% | 14.60% |
| 국예회 보조 | 3.43% | 1.43% | 6.83% | 4.55% |
| 기금회, 기업 및 개인후원 | 4.92% | 2.91% | 18.05% | 16.80% |
| 관련상품 및 기타수입 | 10.20% | 2.11% | 8.08% | 15.92% |
| 공립단체의 정부예산 | 0.00% | 0.00% | 0.00% | 0.00% |

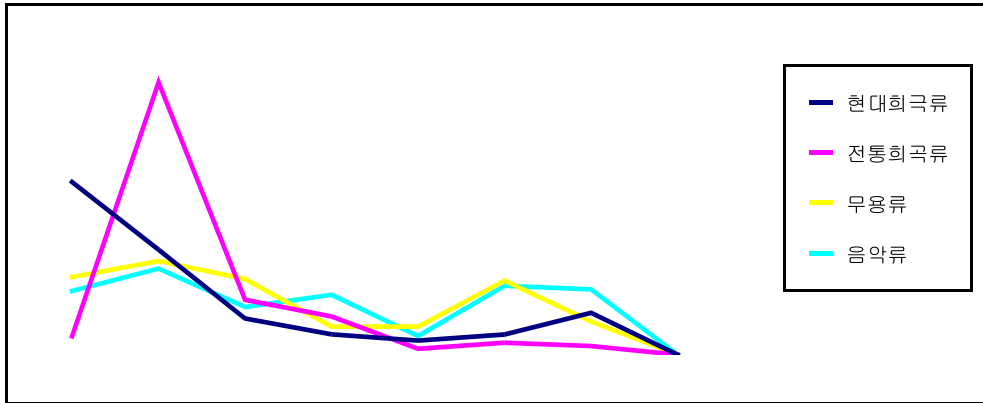


그림 9) 공연예술 단체의 수입원 비율(민간단체)

표 31) 각 공연예술 유형별 수입원 비율 (단위: %)

| | 현대희극류 전체 | 전통희곡류 민간단체 | 전통희곡류 전체 | 무용류 민간단체 | 무용류 전체 | 음악류 민간단체 | 음악류 전체 | 합계 |
|----------------|----------|------------|----------|----------|--------|----------|--------|--------|
| 티켓판매수입 | 42.08% | 4.50% | 4.34% | 18.93% | 18.83% | 15.53% | 7.85% | 18.43% |
| 공연수입 | 25.59% | 66.36% | 67.62% | 22.84% | 22.72% | 20.98% | 10.30% | 25.66% |
| 문건회 보조 | 8.82% | 13.38% | 12.88% | 18.42% | 18.32% | 11.62% | 8.02% | 10.75% |
| 기타 정부 부처 보조 | 4.95% | 9.31% | 8.96% | 6.84% | 6.80% | 14.60% | 6.91% | 6.69% |
| 국예회 보조 | 3.43% | 1.43% | 1.38% | 6.83% | 6.79% | 4.55% | 2.19% | 3.17% |
| 기금회, 기업 및 개인후원 | 4.92% | 2.91% | 2.80% | 18.05% | 17.96% | 16.80% | 8.47% | 8.21% |
| 관련상품 및 기타수입 | 10.20% | 2.11% | 2.03% | 8.08% | 8.04% | 15.92% | 7.78% | 7.56% |
| 공립단체의 정부예산 | 0.00% | 0.00% | 0.00% | 0.00% | 0.53% | 0.00% | 48.48% | 19.53% |
| 합계 | 100.00% | 100.00% | 100.00% | 100.00% | 99.47% | 100.00% | 51.52% | 80.47% |

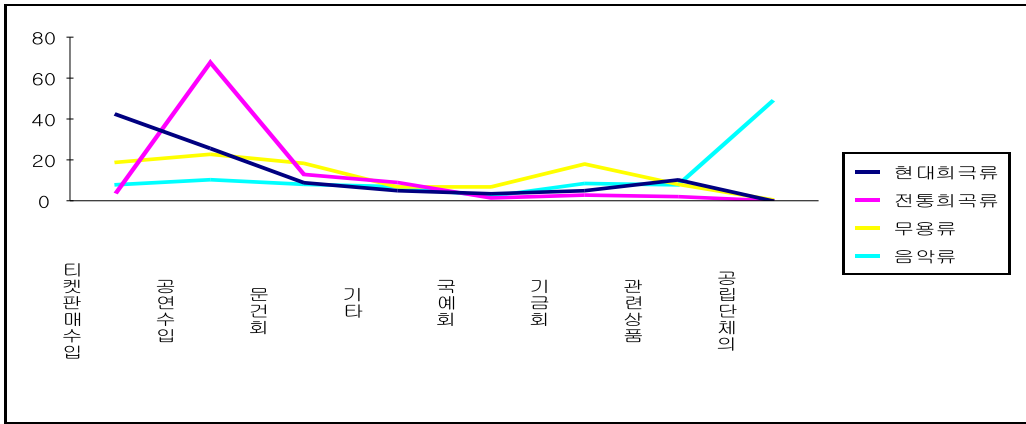


그림 10) 각 공연예술 유형별 수입원 비율(전체)

■ 지 출

조사 대상 단체의 2005년도 총 지출은 2,116,772,806NT\$였다. 음악류 단체의 지출금액이 전체의 42.43%로 가장 많았고, 그 다음이 현대희극류로 23.98%였다. 무용류와 전통희곡류는 각각 17.14%, 16.45%로 나타났다.

표 32) 2005년도 각 공연예술 유형별 지출 비율

| 공연예술유형 | 총 운영비용 | 비율(%) |
|--------|---------------|--------|
| 현대희극류 | 507,562,560 | 23.98 |
| 전통희곡류 | 348,155,441 | 16.45 |
| 무용류 | 362,888,322 | 17.14 |
| 음악류 | 898,166,483 | 42.43 |
| 합계 | 2,116,772,806 | 100.00 |

네 가지 공연예술 유형별로 나누어 볼 때, 현대희극류 단체의 지출 중 중간 투자비용이 차지하는 비율이 52.41%로 가장 높았고, 인사비용이 46.78%였으며, 간접세 지출이 0.82%로 가장 낮았다. 전통희곡류의 지출 중 인사비용이 차지하는 비율이 가장 높은 60.25%로 나타났고, 중간 투자비용이 39.37%, 간접세 지출은 0.38%로 가장 낮았다. 무용류의 지출비율은 전통희곡류와 비슷한 것으로 나타났다. 인사비용이 54.6%, 중간 투자비용이 44.92%, 간접세 지출이 0.48% 순으로 조사됐다. 음악류도 마찬가지로 각 지출항목의 비율 중 인사비용이 68.47%로 가장 높았고, 중간 투자비용이 31.46%, 간접세 지출이 0.07%로 가장 낮게 나타났다.

표 33) 각 공연예술 유형별 지출비율

| | 현대희극류 | 전통희극류 | 무용류 | 음악류 | 합계 |
|--------|------------------------|------------------------|------------------------|------------------------|--------------------------|
| 간접세 지출 | 3,890,957 0.82% | 1,303,885 0.38% | 1,412,419 0.48% | 579,892 0.07% | 7,187,153 0.38% |
| 인사비용 | 223,090,807 46.78% | 206,192,182 60.25% | 161,806,959 54.60% | 546,529,793 68.47% | 1,137,619,741 59.44% |
| 중간투자비용 | 249,933,833 52.41% | 134,749,898 39.37% | 133,133,056 44.92% | 251,151,385 31.46% | 768,968,172 40.18% |
| 합계 | 476,915,597 100.00% | 342,245,965 100.00% | 296,352,434 100.00% | 798,261,070 100.00% | 1,913,775,066 100.00% |

조사 대상 단체의 2005년도 중간 투자비용 항목에는 숙식·교통비 지출, 각종 운영비 지출, 설비 지출, 전문 서비스 항목 지출, 기술 서비스 지출, 설계 서비스 지출, 홍보활동 지출, 교육·훈련 지출, 공연장 지출 등 9개 항목이 포함된다. 이 중, 숙식·교통비 지출이 전체 중간 투자비용 지출 중 23.21%로 가장 높은 비율을 차지했다. 각종 운영비와 기술 서비스 지출이 각각 17.99%, 17.46%였고, 공연장 지출은 15.62%를 차지했다. 그 다음은 설비·전문 서비스·설계 서비스·홍보활동·교육 및 훈련 지출 순으로 나타났다. 각기 차지하는 비율은 9.07%, 7.45%, 4.54%, 3.38%, 1.28%였다.

표 34) 각 공연예술 유형별 중간 투자비용

| | 현대희극류 | 전통희극류 | 무용류 | 음악류 | 합계 |
|--------------|------------------------|------------------------|------------------------|------------------------|------------------------|
| 공연장 | 40,665,741 16.27% | 18,823,206 13.97% | 22,404,041 16.83% | 38,206,495 15.21% | 120,099,482 15.62% |
| 숙식, 교통비 | 45,053,759 18.03% | 22,266,001 16.52% | 31,750,636 23.85% | 79,415,585 31.62% | 178,485,981 23.21% |
| 각종 운영비 | 37,419,480 14.97% | 33,847,263 25.12% | 13,540,119 10.17% | 53,515,510 21.31% | 138,322,372 17.99% |
| 설비 | 21,295,432 8.52% | 16,109,593 11.96% | 10,457,295 7.85% | 21,891,650 8.72% | 69,753,970 9.07% |
| 전문 서비스 항목 | 21,764,120 8.71% | 7,525,881 5.59% | 15,370,611 11.55% | 12,627,782 5.03% | 57,288,394 7.45% |
| 기술 서비스 | 58,665,634 23.47% | 23,917,472 17.75% | 28,779,443 21.62% | 22,892,223 9.11% | 134,254,772 17.46% |
| 설계 서비스 | 11,400,565 4.56% | 5,513,645 4.09% | 4,384,057 3.29% | 13,621,637 5.42% | 34,919,904 4.54% |
| 홍보활동 | 11,692,873 4.68% | 2,200,682 1.63% | 4,673,793 3.51% | 7,442,920 2.96% | 26,010,268 3.38% |
| 교육, 훈련 | 1,976,229 0.79% | 4,546,155 3.37% | 1,773,061 1.33% | 1,537,583 0.61% | 9,833,029 1.28% |
| 합계 | 249,933,833 100.00% | 134,749,898 100.00% | 133,133,056 100.00% | 251,151,385 100.00% | 768,968,172 100.00% |

라. 싱가포르의 공연예술현황

1) 예술향수조사(Arts Population Survey)

가) 조사의 개요

- 1996년 이후 3년마다 실시하는 예술향수조사는 국민들의 ‘예술에 대한 태도’와 ‘예술행사와 예술활동의 참여’를 보여주는 조사이다.
- 2005년 조사는 15세 이상 64세 이하의 1,500명의 싱가포르인(영주권자 포함)을 대상으로 면접조사로 이루어졌다.
- 조사의 주요 이슈는 다음과 같다.
 - 예술에 대한 인식과 태도
 - 예술의 중요성
 - 예술에 대한 관심
 - 예술행사 참여
 - 경향
 - 참여 빈도
 - 프로파일 (나이, 직업)
 - 동기와 장애
 - 관객 집단

나) 조사 내용

○ 예술의 중요성

- 10명 중 6명은 문화예술활동의 역할에 동의
 - ‘우리의 삶의 질을 풍요하게 한다’ (62%)
 - ‘시야를 넓히고 창의성을 자극한다’ (57%)
- 약 절반은 학교에서 예술참여가 의무적으로 이루어졌으면 함(47%)

○ 관심

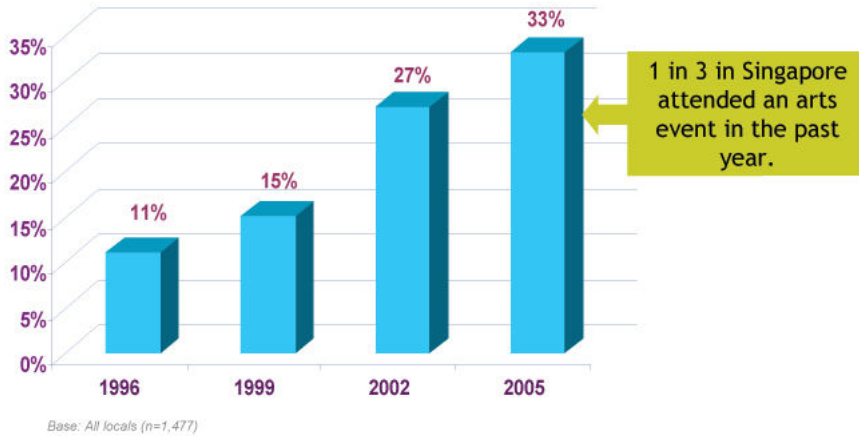
- 대부분이 ‘싱가포르내의 문화예술 활동을 알고 있다’고 답(95%)
- 10명 중 4명은 예술에 관심이 있다고 답(35%)

○ 불편함

- 다수는 편안하지 않음
 - 전시장이나 박물관에서 낯선 느낌을 받음(75%)
 - 예술행사는 중상류층을 위한 것이라고 생각함(78%)

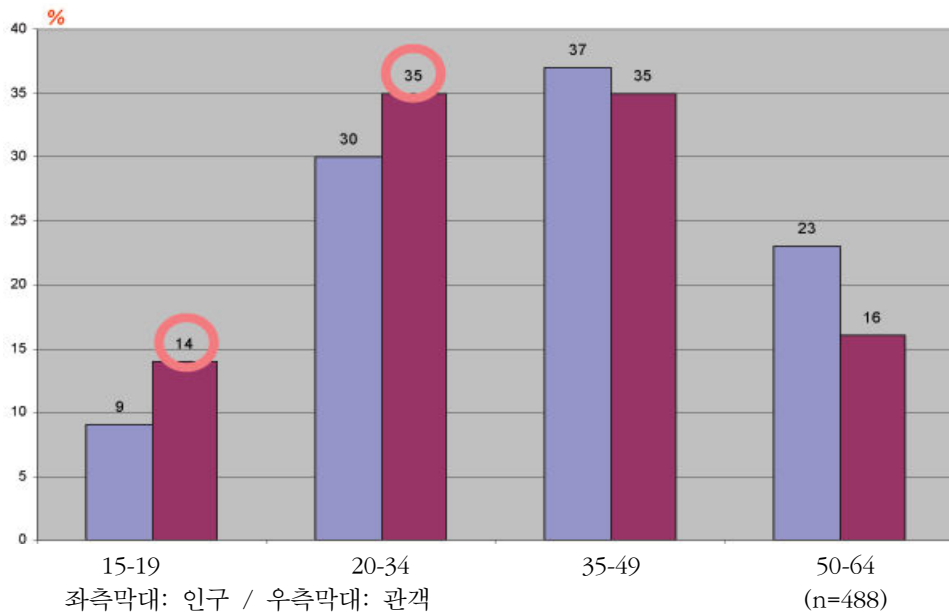
o 예술행사 참여의 경향

- 지난 1년 동안 3분의 1의 싱가포르 사람은 예술행사에 참여함(33%)
- 1996년 첫 조사이후 지속적으로 참여도가 높아짐(11%→33%)
- 가장 대중적인 장르는 뮤지컬, 라이브 팝 음악회, 클래식 음악회의 순임 (2002년 조사에서는 뮤지컬-연극-교향악의 순이었음)

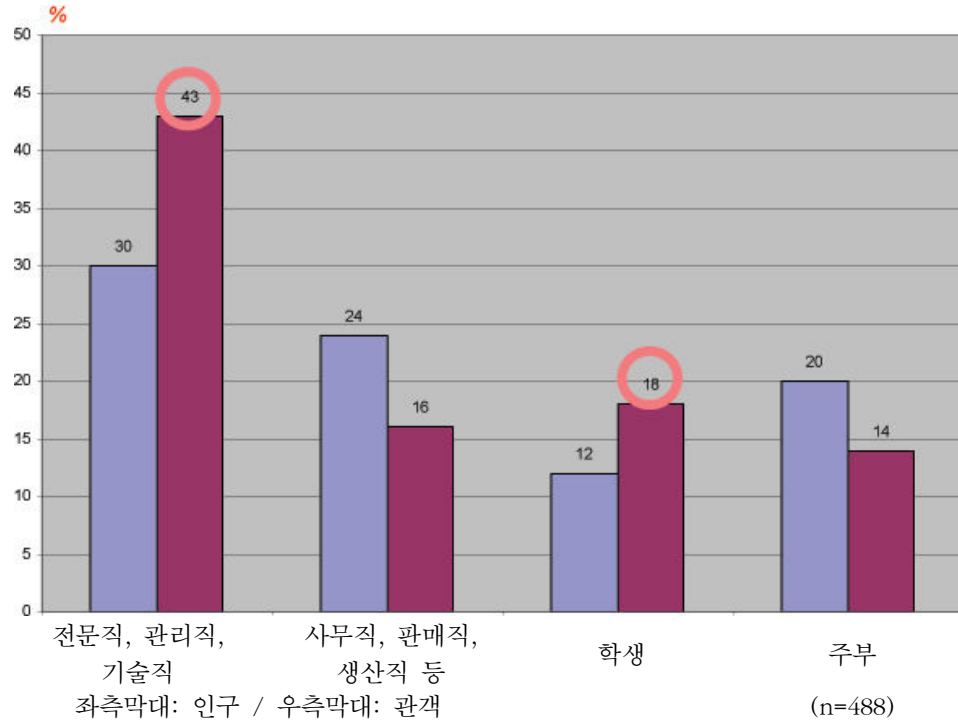


- 55%는 과거에 적어도 한번 이상의 예술행사에 참여한 적이 있음
- 1인당 평균 참여건수는 3회

관객 연령



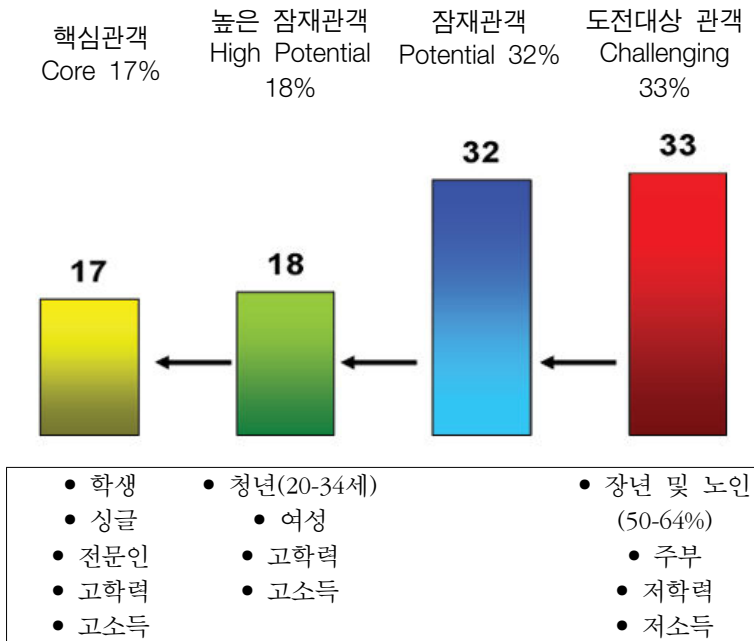
관객 직업



○ 동기와 장애

- 문화예술행사에 참여하는 5대 동기
 - 친지, 가족, 동료를 따라서(37%)
 - 가는 게 좋아서(35%)
 - 휴식을 위해(27%)
 - 특정한 예술가나 행사를 보기 위해(20%)
 - 공짜라서(17%)
- 문화예술행사에 참여하지 못하는 5대 장애 요소
 - 관심이 없어서(53%)
 - 시간이 없어서(50%)
 - 너무 비싸서(13%)
 - 같이 갈 사람이 없어서(6%)
 - 아이를 봐줄 사람이 없어서(5%)

○ 관객 집단



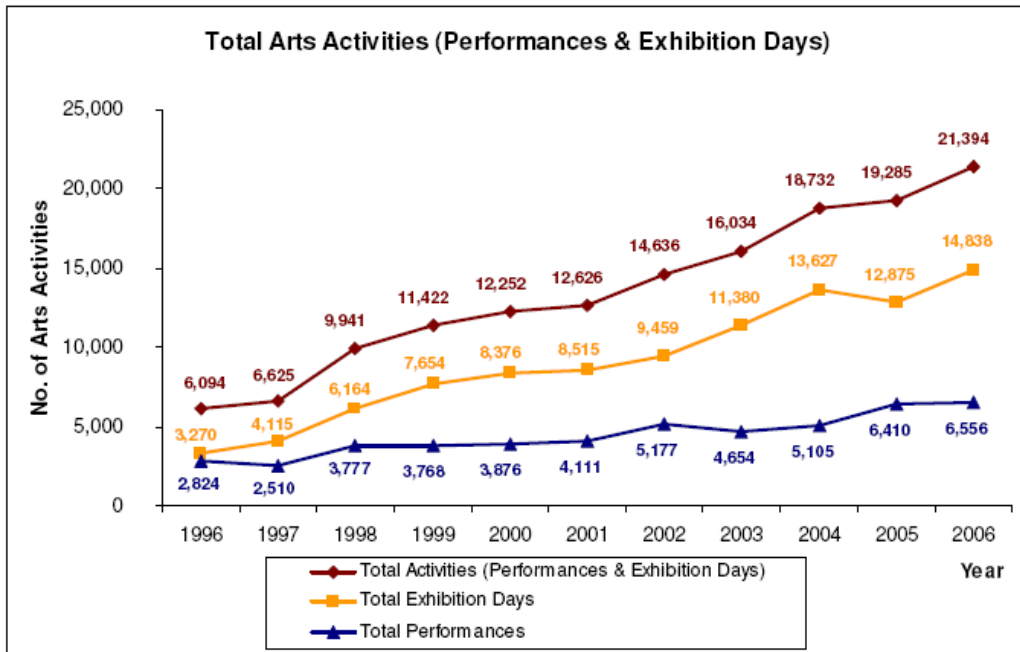
○ 몇 개의 상징적 수치

- 33% : 지난 1년간 적어도 1번 이상 예술행사에 참여
- 35% : 스스로의 동기부여로 예술에 참여
- 49% : 35세 미만
- 61% : 전문인, 경영자 또는 학생이 차지하는 비율
- 62% : 예술이 삶의 질을 풍요롭게 한다는데 동의
- 95% : 문화예술 활동을 알고 있다

2) 2006년 예술 통계

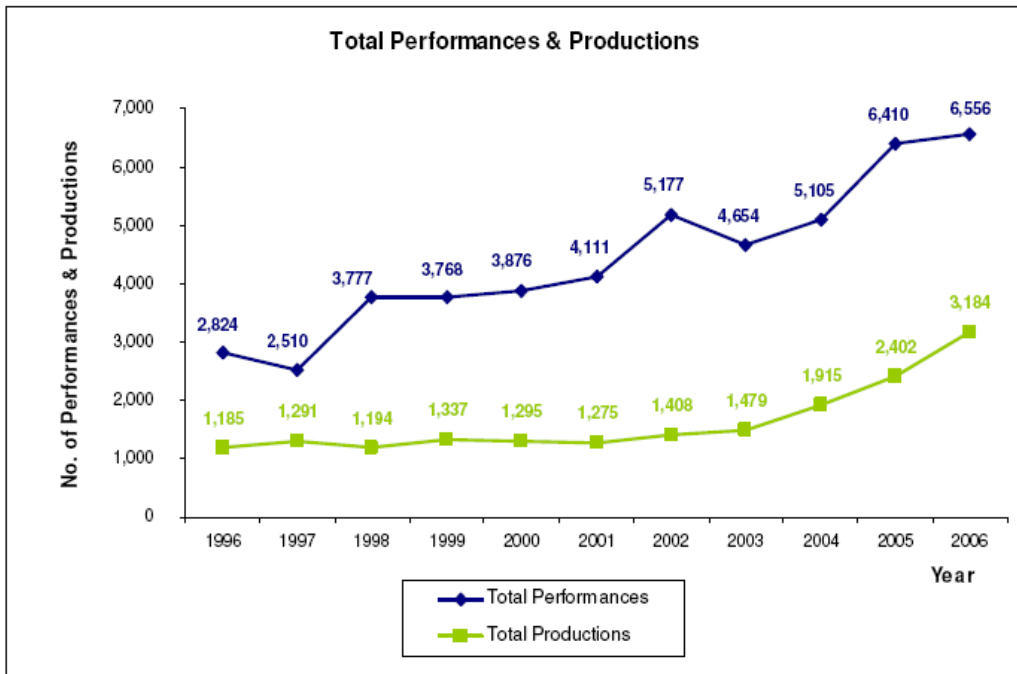
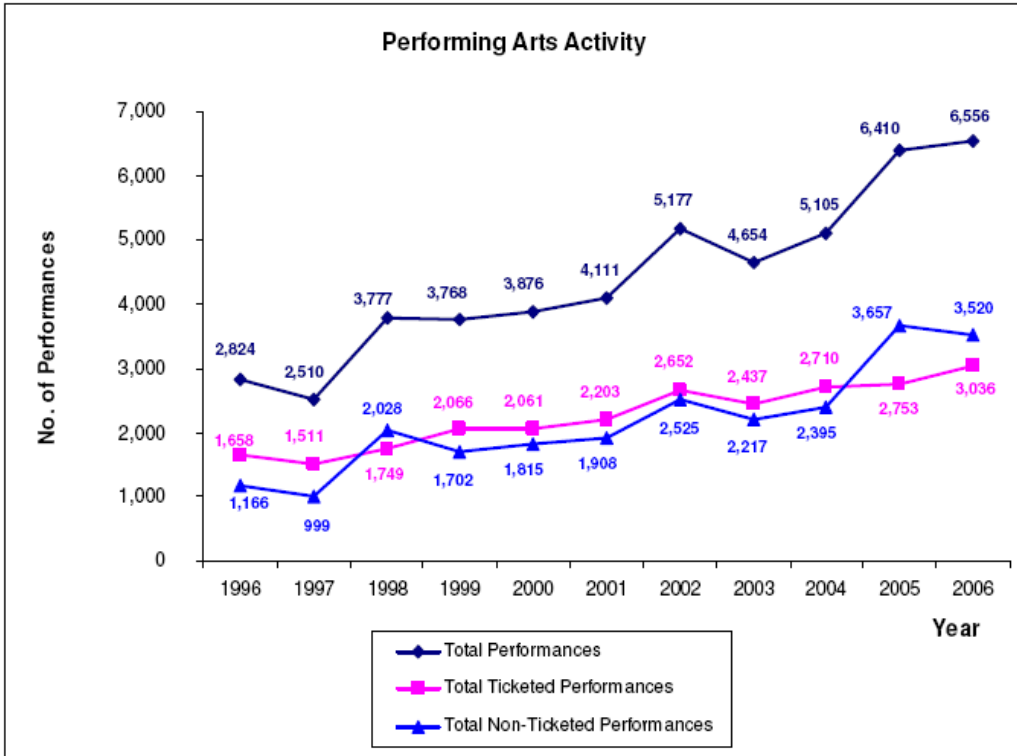
가) 개요

- 1996년 이래 10년동안 공연횟수는 2.3배 늘었음(2,824회->6556회)
- 이러한 증가폭은 같은 기간 4.5배가 늘어난 전시와 비교하면 절반 수준임
- 2006년을 기준으로 볼 때 하루 평균 공연은 18개, 전시는 41개가 열리고 있는 셈임

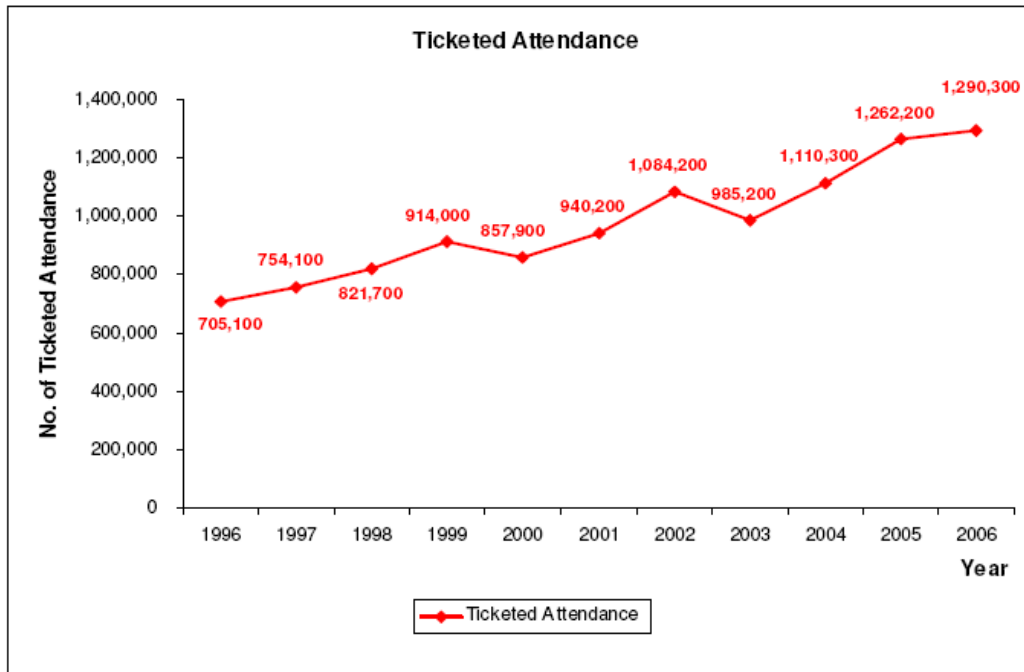


나) 공연활동

- 2006년을 기준으로 볼 때 유료공연과 무료공연은 절반씩 차지하고 있음
- 공연횟수의 증가만큼 유무료 공연도 늘었음. 그 중에서도 무료공연의 증가가 두드러짐. 마침내 2005년부터는 유료공연의 수를 초과하게 되었음
- 한편 공연횟수에 비해 공연건수의 증가가 더 높았음. 특히 마지막 3년간은 약 30%씩 증가하여 이전의 매년 평균 증가율 3%의 10배에 이르는 빠른 성장세를 보여주었음. 이는 공연의 스펙트럼이 급격히 넓어졌음을 의미하는 한편 편당 공연횟수는 줄어들었음을 동시에 나타내는 것임
- 관객은 공연건수나 횟수가 성장한 것에 비하면 더디게 늘었음. 이것은 전반적인 증가가 무료공연의 증가가 빨랐기 때문임. 유료공연은 횟수와 유료관객 증가율이 각각 6%로 거의 일치했음
- 총유료관객수는 약 1백 3십만명 정도이며 공연당 425명. 관객몰이의 주역은 “포비든 씨티” “공포의 꽃가게” “웨스트사이드 스토리” “그리스” 등 해외수입 뮤지컬 등임



◆ 아시아 공연예술 실태조사 2007



Ⅲ. 국가별 현황

2. 비평적 관점의 공연예술현황



가. 일본 공연예술 환경 분석

기무라노리코 Kimura Noriko

공연예술기획자

1) 서론

일본의 공연예술에 대해 총체적이거나 일반적으로 이야기 하는 것은 상당히 어렵다. 90년대 이후부터 장르, 단체의 성격, 작품의 경향 등 다양화의 시대를 맞이하여 단순한 개념으로는 하나로 묶어내기가 불가능 해 졌기 때문이다. 또한 수도 도쿄에 문화 예술, 문화시설 문화예술인구가 완전집중 되어 있는 것처럼 보이면서도 사실은 각 지방, 각 도시에 또한 다양한 형태로 확산되어 있기 때문이기도 하다.

그래서 이 보고서는 각 데이터를 중심으로 하여 현재의 일본 공연예술의 다양성을 제시하고자 한다. 또한 창작단체, 공연장, 지원기관, 축제의 각 장에서 주목 받는 단체와 시설을 소개하고 가능한 한 홈페이지 주소를 첨부하여, 실제로 확인해 본다면 현재의 조류를 실감할 수 있지 않을까 생각한다.

현재 일본 공연예술계의 상황은 자립이 요구되는 시기이다. 70~80년대에 공연예술 정책과 진흥 그것에 동반되는 기금 체제, 인프라가 확립되기 시작해, 90년대 초반에는 거품경기의 여파로 국가와 기업, 일반인들의 문화예술에 대한 관심이 높아졌다. 그러나 거품경제의 붕괴와 함께 '잃어버린 10년'이라 일컬어지는 일본의 복합적 불황은 공연예술계에도 경제적, 예술적인 면에서 커다란 영향을 끼쳤다. 또한 문화청(문화부)의 공연예술에 대한 직접 기금조성은 다소 증가경향에 있지만 특수법인¹²⁾이었던 <일본문화예술진흥회>나 <국체교류기금>등의 문화예술관련기관이 민간기업과 다름없는 독립행정법인¹³⁾으로 형태가 바뀌고, 지방 공공단체가 운영하는 문화시설 등에는 지정관리자 제도¹⁴⁾가 도입되는 등

12) 특수법인 : 민간기업이 규제나 채산성 관계로 실시하기 어려운 사업을 실시하는 기관. 납세 면제, 국가재정의 투·융자에 의한 자금조달이 가능. 사업계획에는 국가의 승인이 필요하며 비 채산성 사업에서 쉽게 철수할 수 없는 등 국가의 의향에 크게 좌우되는 면도 있다.

13) 독립행정법인 : 국민생활 및 사회경제의 안정 등 공공상의 관점에서 확실하게 실시될 필요가 있는 사무 및 사업이지만 국가가 스스로 주체가 되어 직접 실시할 필요가 없는 것 중 민간의 주체에 맡긴 경우에는 반드시 실시되지 않을 우려가 있는 것 또는 한 주체에 독점되어 실시될 필요가 있는 것을 효율적이고 효과적으로 실시할 목적으로 설립된 법인. 영국의 에이전시를 모델로 하여 설립되었다. 자금 조달에 국가의 보증을 얻을 수 없으며 납세의무를 가진다.

14) 지정 관리자 제도 : F지방공공단체나 외곽단체로 한정하고 있었던 공공시설의 관리 / 운영을 주식회사를 비롯한 영리기업 / 재단법인/ NPO법인 / 시민 그룹 등 법인 그 외의 단체에 포괄적으로 대행시킬 수 있는 제도. 지방공공단체는 이 제도의 도입과 직접운영 중 하나를 선택할 수 있지만 어느 쪽이건 공영조직의 법인화 / 민영화의 일환으로 간주 할 수 있다.

총체적으로는 국가에 의한 문화예술 버리기가 시작되었다고 비판하는 의견도 있다. 문화정책적인 측면에서는 공연예술이 시장원리에 내던져졌다고 보인다. 공연 예술에는 국가의 기금조성이 필요하다는 것도 분명한 사실이다. 그러나 필자는 이 같은 현재의 상황을 무대예술의 전환 / 자립을 위한 과도기라고 생각하고 싶다. 각 장르, 각 극장, 각 단체의 자립이 요구되고 있는 가운데 각자의 개성을 추구하고, 관객과의 소통에 고심하고, 경제적인 노력을 함으로써 새로운 창조력이 생겨나고 더 한층 다양성이 생성되는 것은 아닐까 싶다.

현대 일본의 공연예술에 있어서 한 가지 더 언급하고 싶은 점은 지방의 무대 예술 활동이다. 수도 도쿄와 비교하면 각 지방의 극장 수, 공연예술 인구는 확실히 적으며 수준으로 봐도 낮은 것이 사실이다. 그러나 최근 몇 년간 도쿄와 함께 지방도시의 공공문화시설을 자신의 혹은 또 다른 거점으로 활동하는 아티스트가 서서히 늘기 시작하고 있으며 그 성과 또한 높아가고 있다. 또 도쿄의 창작단체를 초청하는 등 만들어진 작품을 제공하는 것에 그쳤던 공공문화시설의 프로그램이 주민참가형 / 창조형 프로그램으로의 적극적인 변화를 보이고 있다. 특히 공연시설 주최의 워크숍이나 아웃리치(Outreach)¹⁵⁾의 교육적인활동과 시민이 만드는 작품 등이 활발해 지고 있으며 무대 예술에 대한 이해와 인재 육성, 관객 만들기에 폭넓게 공헌하고 있다. 이들은 그야말로 관 주도에서 지정관리자 제도 도입의 계기를 거쳐 나타난 좋은 영향이라 할 수 있다. 필자는 이것이 향후 일본의 공연예술계의 커다란 재산이 될 것이라고 기대하고 있다.

이처럼 조성/ 육성/ 보호와 시장원리, 도쿄와 지방, 다양한 상황과 요소가 다중적으로 겹치면서 형성되고 있는 것이 일본 공연예술의 현재이다.

2) 공연단체

가) 공연단체의 종류

공연단체들은 크게 연극, 무용, 음악, 전통예술로 나눌 수 있다. 물론 장르통합적인 공연을 시도하는 단체도 있지만 대체로 이 4개 분야에 속한다고 볼 수 있다.

15) 아웃리치 : 지역사회에 대한 봉사활동, 공공기관의 현장 출장 서비스 등의 의미로 많이 이용된다. 최근 지방자치분야에서 점점 활발해 지고 있으며 주민주체의 거리 구성에 있어서 지역의 장래를 생각하는 워크숍이나 지역의 과제에 대한 학습과 의견교환이 이루어지고 있다. 문화시설의 경우, 지역의 학교 등에 나가 표현 워크숍을 실시하는 등이 있다.

□ 연극

연극 분야를 더 세밀하게 분류하면 아래와 같이 나눌 수 있다. 그러나 최근에 들어서는 이 분류들이 의미가 없을 정도로 서로의 특징이 섞여있는 경우가 많다.

■ 일본 연극의 주요 장르 구분

| | | |
|------|----------------------------|-----------------------------|
| 현대연극 | 신극 | 서구 근대연극의 영향을 받아 시작된 극단의 공연. |
| | 소극장연극 | 소극장에서 공연. |
| | 프로듀싱공연 | 프로듀서 및 기획사에 의한 공연. |
| | 기타 | 실험극, 퍼포먼스적 요소를 가진 공연. |
| 상업연극 | 유명배우나 탤런트 등을 기용한 상업주의적 공연. | |
| 뮤지컬 | 해외 뮤지컬, 창작 뮤지컬 공연. | |
| 아동극 | 어린이를 위한 공연. | |
| 지방연극 | 지방에서의 아마추어 단체의 공연. | |

■ 2006년 공연활동 실적

| 구분 | 1년 기준 | 작품수 | 공연일수 | 공연횟수 | 관객수 |
|--------|---------|--------|--------|--------|-----------|
| 자체기획공연 | 전체공연 수 | 1,062 | 3,663 | 4,965 | 1,295,999 |
| | 순회공연 | 538 | 766 | 1,052 | 53,4734 |
| | 해외공연 | 49 | 73 | 157 | 5,346 |
| 외부제작공연 | 전체 공연 수 | 8,966 | 11,121 | 23,611 | 4,588,459 |
| | 순회공연 | 5,808 | 7,535 | 13,468 | 3,413,694 |
| | 해외공연 | 76 | 142 | 204 | 29,610 |
| 기업제휴공연 | 전체 공연 수 | 218 | 419 | 490 | 426,289, |
| | 순회공연 | 125 | 142 | 152 | 327,690 |
| | 해외공연 | 4 | 26 | 28 | 3,262 |
| 합계 | 전체 공연 수 | 10,786 | 15,203 | 29,066 | 6,310,747 |
| | 순회공연 | 6,471 | 8,613 | 14,672 | 4,276,118 |
| | 해외공연 | 129 | 241 | 389 | 38,218 |

*자료: 일본연극협회 Japan Theater Arts Association 연극연감 2007
일본연극협회 가입단체 중265개 단체 대상 조사 결과

○ 신극

신극은 서구 근대연극의 영향을 받아 형성된 연극 장르이며, 1930년대부터 잇따라 극단들이 창단되었다. 1980년대까지 일본 연극계의 중심에서 현대연극의 흐름을 이끌었지만, 다양화되는 시대의 변화 속에서 그 영향력 및 관객동원이 과거에 비해 미약한 실정이므로 현재는 이러한 문제를 극복하기 위한 노력을 하고 있다.

■ 극단 문학좌 (Bungakuza) | <http://www.bungakuza.com>

문학좌는 1937년에 창단된 대표적인 신극 극단 중의 하나로, 동시대를 대표하는 국내 작가의 작품을 공연한다. 또한 젊은 연극인을 기용해 아틀리에 공연을 추진하거나 연극연구소(연구생/본과생 약60명, 연수과생 약40명)를 운영, 연극인을 육성하기도 한다. 현재 문학좌에는 연기부 150명, 연출부 (테크니컬스텝 포함) 40명, 총190명의 극단원이 있으며 2008년의 경우, 정기공연 4작품, 아틀리에 공연 3작품의총 7개 작품을 올릴 예정이다. 장기공연은 일본 창작 희극을 중심으로 공연하고 있으며, 아틀리에 공연은 해외의 실험적인 작품이나 일본 내 젊은 작가의 작품을 위주로 공연한다. 또한 매년 한 편씩 대형 가족극도 공연하고 있다. 대부분의 신극 극단의 경우, 일주일에서 열흘 정도의 도쿄공연으로는 경제적으로 적자를 면치 못한다. 그래서 지방순회공연과 배우의 방송 출연 매니지먼트로 재정을 충당하고 있는 상황이다. 문학좌도 도쿄에서의 정기공연 작품은 물론, 이것과 별도로 레퍼토리공연 중 지방공연만을 다니는 팀을 구성해서 1년 내 순회공연을 진행하고 있다.

○ 소극장연극

소극장연극이란 소극장을 거점으로 공연활동을 하고 있는 단체를 말하는데, 60년대에는 안그라연극(Underground의 일본식 약어), 8-90년대에는 젊은 연극이라고도 불렸다. 말하자면 신극에 대항하는 세력으로 등장한 장르라고 할 수 있겠다. 소극장연극도 시대에 따라 그 면모가 변하고 있다. 90년대 말에는 소극장이라고 하지만 만 명 단위의 관객을 동원하는 단체들도 나타나 시대의 연극 조류를 만들고 있으며, 연출가, 극작가가 단체 대표를 겸하고 있는 특징을 보인다.

■ 극단 링크군 Rinkogun | <http://www.alles.or.jp/~rinkogun>

극단 링크군은1989년, 극작가 겸 연출가 사카테 요지 Sakate Yoji를 대표로 창단했다. 링크군은 주로 더 스즈나리 The Suzunari라는 소극장에서 사회파 작가라고 불리는 사카테 요지 작품을 공연하고 있으며, 그 이외에도 아시아 및 서구의 문제작을 일본에 소개하는 작업도 연습실 겸 스튜디오인 우메가야 박스에서 하고 있다. 현재, 극단원은 배우22명, 연출부(스텝을 포함) 6명의 총 28명이며, 대부분의단원들은 극단 공연 외에 외부 출연이나 아르바이트를 하면서 생계를 유지하고 있다. 이렇게 소극장연극극단들은 공연기간이 짧기 때문에 연극만으로는 생활하기가 어려워 다른 일을 하는 경우가 많다. 또한 극단대표가 극작을 겸하는 연출가인 경우가 많기 때문에 창작극을 올리는 것이 대부분이며, 극단 링크군 또한 같은 케이스이다.

○ 프로듀싱공연

단체에 속해 있으나, 개별 공연마다 팀을 만들어서 운영하는 것을 프로듀싱공연이라고 한다. 단체 대표는 예술가(극작가, 연출가, 배우)이거나 기획자, 혹은 극장 대표일 경우도 있으며, 주로 대표가 프로듀싱에 참여하면서 공연의 총책임을 맡는다. 최근 가장 많은 공연 형태라고 할 수 있겠다.

■ 고마츠좌 Komatsuza <http://www.komatsuza.co.jp>

일본을 대표하는 극작가 이노우에 히사시 Inoue Hisashi의 희곡을 공연하기 위해 1983년에 창단된 단체이다. 공연마다 그 작품에 맞게 연출가를 선정한 후, 공연팀을 구성하고 있으며, 기획을 담당하는 몇 명의직원이 있다.

공연은 신작과기공연작을 합쳐 1년에 2-4작품 정도를 올린다.

■ (주) RUP | <http://www.rup.co.jp>

기획자를 대표로한 공연기획 주식회사이며 츠카 코헤이 Tsuka Kouhei, 요코우치 켄스케 Yokouchi Kensuke, 이케다 나루시 Ikeda Narushi, 나이토히로노리 Naito Hironori 등 소극장 출신 연극인을 연출가로 기용하거나, 오카무라 슌이치 Okamura Shunichi, 스기타 시케미치 Sugita Shikemichi 등 영화와 방송에서 활동하고 있는 감독을 연출가로 기용해서 주로 창작극을 공연하고 있다. 예술성을 중시하면서도 오락성과 상업성을 지닌 작품들 또한 많이 제작하고 있다.

○ 기타

위 장르 외에도 양식면에서 새로운 시도와 실험을 하는 단체들이 있지만 60-70년대에 비하면 적은 편이다. 1990년 대 말 ‘조용한 연극’이라는 일상성과 언어성이 강한 작품들이 잇따라 등장하면서 연극 자체가 양식보다 문학성에 회귀하고 있는 측면이 많기 때문이다.

■ 극단 가이타이샤 Kaitaisya <http://www.kaitaisha.com>

1985년 창단. 영상과 강력한 음악, 그리고 신체성을 살려 연극이라기보다 퍼포먼스에 가까운 작품을 발표하고 있으며, 일본 내보다 해외에서 주로 활동한다.

■ 극단 이신하 Ishinha <http://www.ishinha.com>

1970년 창단, 오사카를 중심으로 활동하고 있다. 실내 공연보다 규모가 큰 환상적인 야외공연들이 인기 있다.

○ 상업연극

상업연극은 유명배우나 스타 등을 기용하거나, 유명 소설, 만화, 영화 등을 리메이크하면서 상업적인 이익을 추구하는 면이 강한장르이다. 그러나 요즘 들어서는 상업연극과 비영리연극과의 경계가 서서히 애매해지고 있다.

■ 다카라즈카 가극단 Takarazuka <http://kageki.hankyu.co.jp>

여성 가극단이며 1914년에 창단, 단원은 1919년에 개교한 다카라즈카 음악학원의 졸업생 및 학생으로 구성되어 있다. 극단이 직접 운영하는 다카라즈카극장, 도쿄 다카라즈카극장에서의 본 공연과, 지방 순회공연을 하며, 꽃, 달, 눈, 별, 하늘로 나누어지는 5팀이 각기 로테이션을 짜서 공연하고 있다.

■ (주) 쇼치쿠 Shochiku | <http://www.shochiku.co.jp>

영화 제작 및 배급을 주사업으로 하지만, 가부키와 신파극도 공연한다. 가부키는 직접 도쿄 긴자에 있는 가부키좌를 운영하면서 공연을 올리고 있으며, 신파극도 신바시엔부조라는 극장을 직접 운영하면서 공연한다. 방송, 영화에서 활동하는 유명여배우를 기용한 작품들은 중년 여성들에게 큰 인기가 있다.

○ 뮤지컬

뮤지컬전문극단은 일반 극단에 비해 그리 많지 않다. 대형뮤지컬 공연은 극단보다는 상업극장 기획이 많으며, 창작 뮤지컬의 경우 아직 활성화되지 못하고 있는 실정이다.

■ 극단 시키 Shiki | <http://www.shiki.gr.jp>

1953년에 창단된 일본을 대표하는 뮤지컬 극단. 해외 라이선스뮤지컬부터 창작 뮤지컬까지 폭넓은 뮤지컬 작품들을 공연하고 있다. 전국에 9개의 전용공연장을 가지고 있으며 '사계의 회'라는 회원소식에는 17만 명이 가입되어 있다. 시키는 일본에 뮤지컬문화를 정착하는 데 많은 노력을 기울임과 동시에, 사계식이라 불리는 새로운 관객개발 전략과 시도로 제작 시스템을 구축해왔다.

■ 극단 온가쿠좌 Ongakuza | <http://www.ongakuza-musical.com>

1988년에 창단된 뮤지컬 전문극단이다. 프로듀서와 대본, 연출, 음악, 무대 미술, 조명, 의상 등의 각 크리에이티브 디렉터가 작품 선정을 하고 있으며, 극단원은 있지만 출연은 작품마다 오디션으로 뽑고 있다. 지금까지 11작품을 탄생시켰으며 이 작품들을 레퍼토리로 공연하고 있다.

- 극단 와라비좌 Warabiza | <http://www.warabi.jp>

극단 와라비좌는 아키타현 Akita-ken에 본거지를 두고 활동하며, 일본적인 이야기와 전통악기를 사용한 음악으로 일본식 뮤지컬을 추구하고 있다. 사무실이 있는 아키타현 센보쿠시 Senboku-shi의 다자와코 Tazawako 예술촌에서는 전용 극장을 운영하고 있으며, 이것과 별도로 1년에 1,200회 정도의 전국 순회공연을 펼치고 있다.

○ 아동극

- 극단 가제노코 Kazenoko | <http://www.kazenoko.co.jp>

1950년에 창단, 주로 창작극을 공연하는 아동극 전문극단으로 도쿄를 비롯해 전국에 7개의 지부가 있다. 각각의 지부에서는 그 지역에 맞는 작품을 만드는 한편, 주변지역을 순회공연하고 있으며, 도쿄에는 연구소(양성소)가 있어 아동극 전문배우를 육성하고 있다.

- 오페라 시어터 곤냐쿠좌 Opera TheaterKonnyakuza | <http://www.konnyakuza.com>

1972년에 오페라의 보급과 일어로 공연하는 오페라를 목표로 창단되었다. 오페레타양식의 가족극을 공연하고 있으며, 어린이에게 오페라의 즐거움을 선사하고 있다.

○ 지방연극

지방마다 극단들이 활동하고 있지만 아마추어 수준에 머물고 있다. 그러나 최근 들어서 도쿄에서도 공연이 가능한 수준의 작품들이 서서히 나타나고 있다.

- 극단 TPS | <http://www.h-paf.ne.jp>

홋카이도연극재단 Hokkaido Performing Arts Foundation이 주재하는 극단이며 미국의 리저널 시어터 Regional Theater를 모델로 삼고 있다. 극단 TPS는 삿포로 Sapporo를 본거지로 창작활동을 하며, 도쿄를 비롯한 일본 각지에서 공연을 하고 있다. 또한 시어터 ZOO라는 소극장을 운영하고 있으며, 국내외의 연극인들과 함께 워크숍을 개최하거나 초청공연을 하고 있다.

- 기노시타 카부키Kinoshita-Kabuki | <http://kinoshita-kabuki.org>

교토에서 활동하고 있는 젊은 극단이며 가부키를 새로운 양식과 해석으로 공연하고 있다. 전통예술의 보고 교토에서 가부키를 어떻게 현대화할지로 늘 주목 받고 있다.

□ 무용

| | |
|--------------------------------|---|
| 현대무용 Modern Dance | 서구의 자유롭고 개성적인 모던댄스를 기반으로 하고 있다. 일본에서는 1916년에 처음 모던댄스 작품이 발표되었으며, 1950년대 후반부터 활발한 활동이 이루어졌다. |
| 컨템포러리 댄스 Contemporary Dance | 컨템포러리 댄스의 정의는 어렵지만 전위적이며 이 시대의 첨단적인 표현을 시도하고 있는 장르라고 할 수 있다. |
| 부 토 Buto | 1960 대부터 일어난 장르. 서양식 표현에 기울고 있던 무용에 반발하여 일본 고유의 신체성과 표현을 추구하고 있는 장르. |
| 발 레 Ballet | 1912년부터 발레교육이 시작. 그 후, 현재에는 고전 발레는 물론 창작 발레 작품도 공연되고 있다. |
| 기 타 | 재즈댄스, 플라멩코 등 |

○ 현대무용 (모던 댄스 Modern Dance)

현대무용 인구 및 단체를 파악하는 것은 쉽지 않다. 사단법인현대무용협회 Contemporary Dance Association of Japan에는 현재 2,663명이 가입되어 있으며, 전국에 8개 지부를 두고 활동하고 있다. 현대무용협회에서는 1년에 한 번 현대무용 페스티벌을 개최하고 있는데 매년 15명 정도의 안무가가 만든 작품을 공연하고 있다.

○ 컨템포러리 댄스

컨템포러리 댄스 인구는 단체보다 개인 활동이 많아서 그 수를 파악하기가 힘들다. 1990년대, 현대무용이나 부토를 배우면서 독자적인 활동을 시도하는 댄서들이 잇따라 등장했는데, 그들을 통칭하는 용어로 컨템포러리 댄스라는 말을 사용하기 시작하였다. 때문에 서양의 컨템포러리 댄스와 일본의 컨템포러리 댄스의 개념에는 차이가 있다고 볼 수 있다.

- 이토 기무 Itoh Kimu / 이토 기무와 빛나는 미래 (1995년 창단) | <http://kimitoh.com>
- 시라이 쓰요시 Shirai Tsuyoshi / 발췌 토 Hatsujuo-to (2000년 창단) | <http://baneto.topolog.jp/cws>
- 가나모리조 Kanamori Jo/ Noism04 (2004년 창단) | <http://www.jokanamori.com>
- 테시가와라사부로 Teshigawara Saburo | <http://www.st-karas.com>
- 야마자키고타 Yamazaki Kota | <http://www.kotayamazaki.com>
- 곤도 료헤이 Kondo Ryouhei / 콘도르스 Condors (1996년) | <http://www.condors.jp>

- 시라카와나오코 Shirakawa Naoko / H.R.카오스H.R.Chaos (1989년 창단) | <http://h-art-chaos.com>
- 자레오 오사무 Jareo Osamu + 데라다 미사코 Terada Misako
SALVANILA | <http://www.salvanilla.com>
- 파파타라후마라 Pappa Tarahumara | <http://www.pappa-tara.com>
- 신기한 버섯무용단 Strange Kinoko Dance Co. (1993년 창단)
- 야마다 세츠코 Yamada Setusko / 비와케 Biwakei (1990년 창단) | <http://homepage3.nifty.com/setsuko-y-biwakei/>

위의 단체 또는 개인들은 현재 일본에서 주목을 받고 있는 댄서 및 댄스그룹의 일부이다. 이들은 신작을 포함, 1년에 1-3 작품 정도를 공연하고 있으며, 외부 안무나 교육(워크숍) 등의 활동도 병행하고 있다. 컨템포러리 댄스의 등장으로 공연 시스템도 변화가 생겼는데, 개인 댄서나 단체를 모으고 공연기획은 물론 매니지먼트까지 하는 무용전문 기획자가 등장한 것이다.

○ 부토

부토 Butoh는 1961년에 한 무용수인 히지카타 다즈미 Hijikata Tatusmi가 자신의 춤을 <암흑부토 Ankoku Butoh>라고 부른 데에서 시작된다. 부토 제1세대라고 불리는 이들이 독자적인 활동을 계속하고 있었지만, 부토가 일본 내에서는, 세계적으로나 큰 주목을 받았던 것은 1980년에 들어서이다. 현재는 부토의 특징을 그대로 계승하여 활동하고 있는 무용수 및 단체는 많지 않으며, 부토를 기초로 컨템포러리 댄스 쪽에서 활동하는 이들이 많아졌다.

- 오노 가즈오 Ohno Kazuo, 오노 요시토 Ohno Yoshito / 오노가즈오 부토연구소 Kazuo Ohno Dance Studio | <http://www.kazuohnodancestudio.com>
- 산카이주쿠 Sankaijuku | www.sankaijuku.com
- 마로 아카지 Maro Akaji / 다이라쿠다칸 Dairakudakan | <http://www.dairakudakan.com>
- 와구리 유키오 Waguri Yukio / 고젠샤 Kogensya | <http://www.otsukimi.net/koz>
- 가사이 아키라 Kasai Akira / 텐시칸 Tenshikan | <http://tenshikan.blog.drecom.jp>

○ 발레

일본에는 발레 학교가 없으며 대신 민간 발레 스튜디오가 댄서를 육성하고 있다. 발레 스튜디오 및 교실에 다니는 아이들은 많지만, 대부분 전문적인 발레 댄

서를 목표로 하는 것이 아니기 때문에 본격적인 발레공연이라기보다 발표회적인 성격을 띤 공연들이 많다.

■ 신국립극장발레단 New National Theater Ballet

신국립극장 발레단은 1997년 신국립극장 New National Theater Tokyo 개관과 함께 활동을 시작했다. 댄서 및 스텝들은 신국립극장과 개인 계약을 하고 있으며, 1년에 7-8 작품을 공연하고 있다. 또한 전속 발레 연수소가 있어 젊은 무용수들을 육성하고 있다.

- 마키 아사미발레단 Asami Maki Ballet Tokyo (1956년 창단)
- 가이타니발레단 Kaitani Ballet (1938년 창단) | <http://www.kaitani-ballet.com>
- 마츠야마발레단 The Matsuyama Ballet (1948년 창단) | <http://www.matsuyama-ballet.com>
- 다니 모모코발레단 Tani Momoko Ballet (1949년 창단) | <http://www.tanimomoko-ballet.com>
- 도쿄 발레단 Tokyo Ballet (1964년 창단) | <http://www.thetokyoballet.com>
- 스타 댄서즈발레단 Star Dancers Ballet (1965년 창단) | <http://www.sdballet.com>
- 도쿄 시티발레단 Tokyo City Ballet (1968년 창단) | <http://www.tokyocityballet.org>
- 고바야시노리코 시어터 Kobayahi Noriko Ballet Theater (1973년 창단)
- 이노우에발레단 Inoue Ballet (1987년 창단) | <http://www.inouballet.net>
- 도쿄 고마키발레단 Tokyo Komaki Ballet (1987년 창단) | <http://www.komakiballet.jp>
- NBA 발레단 NBA Ballet (1993년 창단) | <http://www.nbaballet.org>

○ 기타

전일본무용연합에는 일본 재즈댄스 예술협회 Jazz Dance Art Association of Japan, 일본 플라멩코협회 Association Nipona De Flamenco 등도 등록되어 있으며 활발한 활동을 펼치고 있다.

□ 음악

| | |
|-------|---------------------------|
| 오케스트라 | 교향악단, 실내관현악단 등 |
| 악기 연주 | 피아노, 바이올린, 플루트 등 각종 악기 연주 |
| 오페라 | 오페라, 오페레타 |
| 성악 | 솔리스트, 합창 |
| 현대음악 | 새로운 경향을 가진 예술음악 |

○ 오케스트라

오케스트라는 교향악단, 실내관현악단, 현악 오케스트라, 고악기 오케스트라, 연주곡 중심의 오케스트라, 아마추어 오케스트라로 나눌 수 있다.

일본 내에서도 잘 알려져 있는 단체는 교향악단 37개, 실내관현악단 14개, 현악오케스트라 2개, 고악기 오케스트라 5개, 연주곡 중심의 오케스트라 7개정도이다.

■ 2006년 공연활동 실적

| 자체사업공연 횟수 | | 의례사업공연 횟수 | |
|-----------------------------|-------|-----------|-------|
| 정기공연 | 409 | 일반공연 | 1,050 |
| 특별공연/일반 | 358 | 청소년공연 | 750 |
| 특별공연/청소년 | 330 | 해외공연 | 25 |
| 특별공연/해외 | 2 | 오페라/발레 연주 | 394 |
| 특별공연/기타 | 74 | 방송/녹음 | 94 |
| | | 기타 | 101 |
| 합 계 | 1,173 | 합 계 | 2,414 |
| 총 3,587 공연 / 관객수 3,708,824명 | | | |

* (사)일본연주연맹 Japan Federation of Musicians 가입오케스트라 단체 중 33개 단체를 대상으로 한 조사 결과

■ 재단법인 NHK교향악단 NHK Symphony Orchestra (1925년 창단) |

<http://www.nhkso.or.jp>

문부과학성 산하에 있는 재단법인이며 이사장은 일본방송협회(NHK Japan Broadcasting Corporation) 출신이다. NHK에서 10억엔 이상의 교부금을 받고 있으며, 악단 측은 방송에 출연하는 등 NHK 사업에 협조하고 있다. 한 달에 세계 프로그램을 각각 2회씩 NHK홀과 산토리 홀에서 연주하고 있으며, 1년에 총 54회 정기 연주회가 있다. 그 이외에도 지방순회공연과 해외공연 또한 진행한다. 현재 악단은 총 120명, 연 평균 공연회수는 120회 가량이다.

■ 재단법인신일본필하모니 New Japan Philharmonic (1972년 창단) |

<http://www.njp.or.jp>

세계적인 지휘자오자와 세지 Ozawa Seiji와 야마모토 나오즈미 Yamamoto Naozumi등이 창단한 민간 오케스트라. 1974년에 스미다 트리포니 홀 Sumida Triphony Hall과 프랜차이즈 계약을 맺어 스미다 트리포니 홀에서 한 달에 2회, 그리고 산토리 홀Suntory Hall에서 1회의 정기 연주회를 연다. 또한 미야자키

하야오 Miyazaki Hayao 애니메이션 음악 등을 연주해 대중들에게도 인기가 있다. 현재 악단은 총 98명이며, 연평균공연회수는 160회 가량이다.

■ 삿포로교향악단 (1961년 창단) | <http://www.sso.or.jp>

삿포로교향악단은 삿포로시에서 운영하고 있으며, 지방 도시에 있는 악단 중에서도 가장 활발한 활동을 하고 있다. 삿포로 콘서트 홀, 기타라Sapporo Concert Hall Kitara를 본거지로 한 달에 2회의 정기 연주회를 열고 있으며, 도쿄 공연, 홋카이도 순회공연도 하고 있다. 현재 악단은 총 77명이며, 연평균 공연횟수는 125회 가량이다.

○ 오페라

일본 내에 전문 오페라단은 많지 않지만 의외로 일반 사람들에게도 가까운 공연 장르이며 시민 오페라라는 이름으로 아마추어 공연들이 적지 않게 열린다.

■ 2006년 공연활동 실적

| 자체사업공연 횟수 | 외부제작공연 횟수 | 관객수 |
|-----------|-----------|----------|
| 137작품 | 318 작품 | 263,982명 |

* (사)일본연주연명 가입 오케스트라 단체 중 18단체를 대상으로 한 조사결과

■ 신국립극장 New International Theater Tokyo | <http://www.nntt.jac.go.jp>

1997년 개관과 함께 정기적으로 오페라공연을 올리고 있다. 그러나 소속 오페라단은 없으며 전속 합창단만이 있는 실정이다. 연평균8-10작품을 공연하고 있으며, 고등학생을 대상을 한 오페라 교실, 오페라 연구소도 운영하고 있다.

■ 재단법인도쿄 니키카이 Tokyo Nikikai Opera Foundation (1952년 창단) |

<http://www.nikikai.net>

1년에 4 작품 정도의 오페라 공연과 콘서트, 리사이틀을 개최하고 있다. 또한 도쿄 니키카이 외에도 간사이 니키카이Kansai Nikikai, 홋카이도 니키카이 Hokkaido Nikikai, 나고야 니키카이 Nagoya Nikikai, 추고쿠 니키카이 Chugoku Nikikai, 시코쿠니키카이Shikoku Nikikai 등 전국에 조직이 있다. 연수소를 운영, 인재교육도 실시하고 있다.

□ 전통예술

| | |
|--------------------|---|
| 가 부 키 Kabuki | 전통 연극이며 중요무형문화재로 등록되어 있다. 2009년에는 세계무형유산으로 등록될 예정. |
| 노/교겐 Noh/Kyogen | 전통 무대예술이며 중요무형문화재로 등록되어 있다. 2009년에는 세계무형유산으로 등록될 예정. |
| 분라쿠 Bunraku | 전통 인형극이며 중요무형문화재로 등록되어 있다. 2009년에는 세계무형유산으로 등록될 예정. |
| 일본무용 | 일반적으로 가부키 작품 속의 춤 부분을 독립적으로 공연하는 것, 노의 동작을 기본으로 가부키나 분라쿠 요소를 가미한 춤을 말한다. 일본무용에는 현재 200과 이상의 유파가 있다고 한다. 그 중 하나야기류, 후지마류, 와카야기류, 니시카와류, 반도류가 5대 유파라고 불리고 있다. |
| 호우가쿠 | 전통적인 노래와 소리, 일본 악기연주. |
| 전통악기연주 | 일본 전통악기를 사용한 연주. 특히 북 연주 팀은 전국에 많이 있으며 해외공연을 하고 있는 팀도 적지 않다. |
| 연 예 | 대중 전통예술. 라쿠고 Rakugo, 만담 등이 있다. |

○ 가부키

가부키는 단체가 아니라 ‘옥호’라는 가부키 배우의 가문 이름으로 불린다. 현재 54개 옥호가 있으며 이 이름을 대대로 계승하고 있다. 공연은 주로 가부키좌 Kabukiza (도쿄 Tokyo), 오사카 쇼치쿠좌 Osaka Shochiku (오사카 Osaka), 미나미좌 Minamiza (교토 Kyoto), 미소노좌 Misonoza (나고야 Nagoya), 하카타좌 Hakataza (규슈 Kyusyu), 국립극장 National Theater (도쿄 Tokyo), 젠신좌 Zenshinza (도쿄 Tokyo)에서 한다.

그 중에서도 가장 큰 가부키좌는 (주)쇼치쿠가 운영하고 있는 1,866석의 가부키 전용극장이며 매달 공연이 바뀐다. (주)쇼치쿠는 가부키 배우의 대부분과 전속계약을 맺고 있어서 사실상 가부키계를 움직이고 있는 존재라고 볼 수 있다. 최근 가부키의 조류는 고전 가부키와 함께 이치카와 엔노스케 Ichikawa Ennosuke에 의한 슈퍼 가부키 Super Kabuki, 니나가와 유키오 Ninagawa Yukio, 노다히데키 Noda Hideki, 구시다 가즈미 KushidaKazumi 등 현대 연출가가 연출한 작품 등 다양화 되고 있는 추세이다.

○ 노/교겐

노에는 원래 간제류Kanze-Ryu (간제좌), 호쇼류 Housho-Ryu (호쇼좌), 곤고류Kongou-Ryu (곤고좌), 곤파루류 Konparu-Ryu (곤파루좌), 기타류 Kita-Ryu의 5개의 유파(좌)가 있어 배우, 악사 등은 이 유파에 소속되어 활동하고 있었으나 현대에 들어서는 유파를 넘어 공연을 하고 있다. 또 교겐으로는 오쿠라류 okura-Ryu, 이즈미류 Izumi-Ryu가 있다. 공연은 노악당이라는 노 전문 무대에서 공연되는데, 현재까지도 일본 각지에 남아있다. 도쿄의 경우, 국립 노악당 National Noh Theater에서 볼 수 있으며 각 유파가 가지고 있는 노악당에서도 정기공연을 볼 수 있다.

- 간제류 <http://www.kanze.net>
- 호우쇼류 <http://www.hosho.or.jp>
- 곤고류 <http://www.kongou-net.com>
- 기타류 <http://www.kita-noh.com>

○ 분라쿠

분라쿠는 원래 옛날 극장 이름이며, 일본전통 인형극을 뜻한다. 현재는 오사카에 있는 국립분라쿠극장 National Bunraku Theater에서 정기적으로 공연되고 있다.

나) 단체의 해외 교류

공연단체의 해외공연은 뮤지컬 장르의 해외공연처럼 상업적인 형식도 있지만 교류차원의 해외공연이 대부분이며, 그중에서도 가장 많은 것이 각종 페스티벌에 참여하는 것이다. 일본문화청Agency for Cultural Affairs 지원금 중에 <이국간 교류 Two Country Cultural Exchange 라는 한 국가와 집중적으로 교류하는 해를 정해 지원하는 프로그램이 있어서 해마다 교류가 늘어나는 나라도 있다. (2008년은 인도네시아 국교50주년을 기념해서 인도네시아, 브라질 이민 100주년을 기념해서 브라질과의 공연교류에 대한 지원사업이 있다) 또90년대에 들어서 공동창작 작업이 늘어나고 있으며, 그 성과에 대한 공연을 국내외에서 하는 경우도 많이 생겼다.

■ 2006년 공연현황

| 장 르 | 일본단체의 해외공연 | 해외단체의 일본공연 | 국제 공동제작 | 합 계 |
|--------|------------|------------|---------|-----|
| 연 극 | 76 | 93 | 53 | 222 |
| 발 레 | 4 | 20 | 27 | 51 |
| 오 페 라 | 2 | 17 | 24 | 43 |
| 무 용 | 83 | 79 | 55 | 217 |
| 다원적 공연 | 11 | 12 | 2 | 25 |
| 엔터테인먼트 | 5 | 1 | 4 | 10 |
| 합 계 | 181 | 222 | 165 | 568 |

* 국제무대예술교류센터 Japan Center, Pacific Basin Arts Communication 무대예술교류연감 2006.

다) 공연관람단체

일본에는 독특한 공연관람단체가 있다. 문화활동이 도쿄에 집중되고 있기 때문에 지방에 사는 사람들은 문화적으로 소외되기 쉽다. 그래서 지역마다 민간 관람단체를 만들고 조직적으로 공연물을 초청하고 있다.

대부분의 단체는 회원을 모집하고, 회비를 걷어 1년 단위로 계획을 세워서 공연물을 관람하고 있다. 이것은 극단이나 음악가에게도 큰 도움이 되는데, 순회공연에 의한 재정적인 안정과 더 많은 발표의 기회를 확보할 수 있기 때문이다.

최근 들어서 지방공연을 하는 단체들이 많아지고, 또 사회가 개인주의적 경향을 띠면서 회원수가 줄고 있기는 하지만 무대예술계에서는 아직도 큰 존재이다.

〈전국연극감상단체〉

연극을 감상하는 조직. 전국에 160개가 있다.

〈고도모 NPO 고도모극장 전국센터〉

아동극을 감상하는 아이와 부모의 모임. 전국에 600개 정도가 있다.

〈전국로온연락회의〉

음악을 감상하는 조직. 전국에 56개가 있다.

3) 공연장

가) 공연장의 종류 및 특징

일본에 있는 공연장은 크게 아래와 같이 분류할 수 있다.

| | | |
|-------|--|--|
| 국립공연장 | 국가가 운영하고 있는 공연장. 현재 6개의 시설이 있음. | |
| 공공공연장 | 지방자치체 및 구청 등이 운영하고 있는 공연장. (사)공연문화시설협회에 등록되고 있는 시설은 2,202개. | |
| 민간공연장 | 상업공연장 | 뮤지컬, 가부키, 다카라즈카 등 주로 상업적인 색깔이 짙은 작품을 주로 공연하고 있는 공연장. |
| | 소극장 | 주로 젊은 예술인들의 작품을 공연하는 소규모 공연장. |
| | 일반공연장 | 주로 신극(新劇)이나 음악회 등 일반적인 공연물을 공연하는 공연장. |
| 전용공연장 | 특정공연장 | 음악전용 등, 특정 장르의 공연만을 공연하는 공연장. |
| | 전통공연장 | 전통예술만을 공연하는 공연장. |

○ 국립공연장

국립 공연장은 현재 6개가 있으며 가부키(歌舞伎), 노(能), 분라쿠(文樂)등 전통 예술을 중심으로 생성되어 왔다고 할 수 있다. 연극, 무용, 오페라 등 현대무대예술을 공연하는 신국립극장이 개관된 것은 1997년이며 늦은 개관이었다고 볼 수 있다.

| | | |
|---------------------------------------|---|---|
| 국립극장 National Theater | 대극장 1,610석 소극장 590석 | 세계무형유산인 가부키, 분라쿠와 전통무용, 전통음악을 공연. www.ntj.jac.go.jp/kokuritsu |
| 국립연예장 National Engei Hall | 300석 | 라쿠고(落語), 만담, 곡예 등을 공연. www.ntj.jac.go.jp/engei |
| 국립노악당 National Noh Theater | 627석 | 세계무형유산인 노를 공연. www.ntj.jac.go.jp/nou |
| 국립분라쿠극장 National Bunraku Theater | 대극장 753석 소극장 159석 | 세계무형유산인 분라쿠와 전통무용, 전통음악, 정통예술 등을 공연. www.ntj.jac.go.jp/bunraku |
| 신국립극장 New National Theater Tokyo | 오페라극장 1,814석 중극장 1,038석 소극장 358석-458석 | 오페라, 연극, 발레, 현대무용 등을 공연. www.nntt.jac.go.jp/ |
| 국립극장 오키나와 National Theater Okinawa | 대극장 632석 소극장 255석 | 오키나와 전통예술과 아시아태평양 지역의 무대예술을 공연. www.nt-okinawa.or.jp |

각 국립공연장은 목적에 맞도록 각각 특화된 장르를 공연하고 있다.

국립극장은 가부키 공연을 중심으로, 일본 전통무용이나 악기연주 공연을 올리고 있으며, 국립예능장은 라쿠고(혼자하는 만담)나 만담 등 대중정통예술을, 국립노악단은 노의 무대양식을 가진 노와 교겐(狂言)을 올리는 전용극장이다.

또한 국립분라쿠극장은 전통인형극인 분라쿠를 주로 공연하고 있으며, 국립극장오키나와는 오키나와만의 전통무용과 음악을 공연한다.

신국립극장은 유일하게 연극, 오페라, 발레, 무용 등 다양한 현대예술을 공연한다.

국립공연장에서는 공연 사업 외에도 전통예술의 보존과 연구, 예술인의 육성(양성사업) 등 다양한 목적과 기능을 가지고 있으며, 국가가 직접 운영하는 형태가 아닌, 독립행정법인 일본예술문화진흥회, 신국립극장운영재단, 재단법인 국립극장오키나와 등의 운영재단이 운영을 책임지고 있다.

각 국립공연장에는 전속단체가 없는 것 또한 특징이라 할 수 있는데, 신국립극장에는 발레단이 있으나 공연은 예능부(기획, 제작) 및 예술감독이 기획한다.

○ 공공 공연장

공공 공연장은 지방자치체나 시 또는 구가 운영하고 있는 시설이며, 일본전국에 약 3,300개가 있다. 그 중 사단법인 전국공립문화시설협회The Association of Public Theaters and Halls in Japan (www.zenkoubun.jp)에 가입되어 있는 것은 2,202개 관이다. (공립문화시설이란연극, 무용, 음악, 영화 등 예술문화사업을 위한 시설)

이러한 시설들은 80년대부터 급격히 증가하였는데, 연극, 음악 등의 무대예술 공연은 물론이고, 지방 행사나 집회, 아마추어 예술단체의 발표회 등에도 사용되는 다목적홀의 성격을 띤다.

■ 공공 극장의 규모

| | | |
|-----|-----------|--------|
| 대극장 | 1,000석 이상 | 699개 |
| 중극장 | 500석-999석 | 1,066개 |
| 소극장 | 499석 이하 | 1,074개 |

* 가입되어 있는 2,202관 중 2개 이상의 공연장을 가진 시설은 약30%, 전국공립문화시설협회 데이터베이스

90년대부터 명확한 색깔과 예술적인 지향점을 가진 공공 공연장들이 계속해서 등장하고 있고 지금도 증가 추세에 있다.

■ 사이노쿠니사이타마 예술극장 Sai-No-Kuni Saitama Arts Theater |
<http://www.saf.or.jp>

| | |
|------|---|
| 시 설 | 대극장 766석, 소극장 266석-346석, 음악홀 604석, 영상홀 150석 이외에 연극 및 음악 연습실, 무대예술자료실 등의 부대시설이 있음. |
| 특 징 | 1994년에 개관했으며 규모가 큰 공연시설과 개관 당시부터 일회성으로 끝나지 않는 장기적인 목표와 관점에서 극장 프로그램을 기획하여 높은 평가를 받아왔다. 2006년부터는 일본을 대표하는 연출가 니나가와 유키오 Ninagawa Yukio가 예술감독을 맡아 55세 이상의 노년 극단 <사이타마 골드 시어터>를 창단하여 화제가 되었다. |
| 프로그램 | - 사이노쿠니 셰익스피어 시리즈 : 1998년 ~ 예술감독 니나가와 유키오와 함께 셰익스피어 희곡 총 37 작품을 13년에 걸쳐 공연할 예정. - 피아니스트 100 : 1997년-2007년 음악감독 나카무라 히로코 Nakamura Hiroko (피아니스트)와 함께 1년에 10명의 피아니스트를 선정하여 10년간 100명의 연주회를 열렀음. - 극단 사이타마 골드 시어터 Saitama Gold Theater : 2006년- 연기 경험의 유무에 상관없이 55세 이상의 남녀 20명을 모집했는데, 1,266명이 응모해왔다. 15일간 78시간에 이르는 오디션을 거쳐 극단원으로 48명을 뽑았다. 2007년에 제1회 정기공연 <배 위에서의 소품>을 올려 1년에 1 작품을 계속 공연할 예정. |

■ 기타큐슈공연예술센터 Kitakyushu Performing Arts Center |
<http://www.kitakyushu-performingartscenter.or.jp>

| | |
|------|--|
| 시 설 | 대극장 1,269석, 중극장 700석, 소극장 96-216석 대극장은 음악부터 무용, 연극까지 다양한 공연을 하고 있고, 중극장은 기본적으로 연극 전용극장이다. 소극장은 연극, 무용 공연은 물론 지방 예술단체 발표 등으로 사용되고 있다. |
| 특 징 | 2003년에 개관. 도시 중심에 있는 대형 쇼핑센터 안에 있기 때문에 시민들이 편하게 극장을 찾아갈 수 있는 구조가 되고 있다. 도쿄 등에서 화제가 된 연극, 무용 공연을 초청 공연하는 사업에도 적극적이지만 지역 주민을 위한 프로그램들도 많다. 시설 활용도, 관객동원, 주민들과의 커뮤니케이션, 지역 문화예술단체 참가 면에서 성공적인 지방 공공공연장으로 뽑히고 있다. |
| 프로그램 | - 연극, 무용, 음악 초청공연과 기획공연 - 지역 주민들과 지역문화를 만들기 위한 예술교육보급사업을 실시. 학교를 찾아가서 표현에 관한 워크숍을 개최. - 지역의 특징, 문화, 문제, 연사 등을 담은 연극제작사업. 드라마창작공방이라는 강좌를 개최하여 지역주민을 위한 연극 만들기. - 극장 시설을 이용해서 지역주민을 대상으로 한 연극과 무용 워크숍사업. - 기타큐슈 팬터마임 페스티벌. |

■ 시즈오카현공연예술센터 Shizuoka Performing Arts Center |

<http://www.spac.or.jp>

| | |
|------|--|
| 시 설 | <ul style="list-style-type: none"> - 시즈오카현 무대예술공원 Shizuoka Performing Arts Park 야외극장 400석, 실내극장100석, BOX 시어터. 그 이외에 무용공연이 가능한 연습실, 무대세트 제작 창고, 연수교류 숙박시설 등이 있음. - 시즈오카 예술극장 Shizuoka Arts Theater 극장 401석, 그 이외에 리허설실, 의상제작실, 무대세트 및 소품 창고 등이 있음. |
| 특 징 | <p>시즈오카현 무대예술센터는 시즈오카 무대예술공원 (1997년 개관) 시설과 시즈오카현 컨벤션 아트센터 내에 있는 시즈오카 예술극장 (1999년 개관)을 운영하고 있으며, 예술감독을 대표로 한 전속극단 SPAC (Shizuoka Performing Arts Center)를 두고 있다. 일본의 경우, 국립공연장에도 전속단체가 없기 때문에 이것은 큰 특징이라 할 수 있다. 또 지방자치체로서는 처음으로 예술감독에게 인사권과 예산 집행권을 부여하고 있다.</p> |
| 프로그램 | <ul style="list-style-type: none"> - 전속 스템을 위한 연극 및 무용 창작 공연. 1년에 신작과 레퍼토리 작품을 합쳐 8 작품 정도를 공연. - 인재의 육성과 교육. 무대예술 세미나와 강좌, 극장 및 연습 공개, SPAC 댄스 페스티벌, 고등학교 연극반과 연계해서 워크숍 및 작품 만들기 등을 개최, 지역 문화의 발전을 도모하고 있다. - 세계적인 예술가 초청과 국제예술제 개최. 국내외의 뛰어난 예술가 작품을 초청 공연하는 <시즈오카 봄 예술제>와 일본 국내외 젊은 연극인들이 모이는 <가을 예술제>를 개최. |

최근 들어 공공 공연장 자체 프로그램의 경향은 양극화 되어가고 있다는 것이다.

그 하나는 예술감독제를 택하는 경우인데, 사이노쿠니 사이타마예술극장의 니나가와 유키오(연출가), 세타가야 퍼블릭 시어터 Setagaya Public Theater의 노무라 만사이 Nomura Mansai (노 배우), 마즈모토 시민 예술관Matsumoto Performing Arts Center의 구시다 가즈미 Kushida Kazumi (연출가), 시즈오카 무대예술센터의 미야기 사토시 Miyagi Satoshi, 그리고 내년부터 Tokyo Metropolitan Arts Space의 예술감독으로 취임될 노다 히데키 Noda Hideki 등, 일본무대예술계의 최 선단에서 활약하고 있는 예술가들이 그 역할을 튼튼히 하면서 예술적인 성과와 평가를 높이고 있다는 점이다.

또 하나는 지역시민들과 공공공연장이 힘을 합해 다양한 지역예술활동을 펼쳐 지역 사회와 문화에 기여하고 있는 경우인데, 각 지역의 색깔이 담긴 프로그램은 주민들에 삶의 향기를 선사하고, 지역활성화의 원동력이 되고 있다. 이러한 활동을 하고 있는 지역 중에는 과소화로 인해 주변 마을들이 합병해서 생긴 시설도 적지 않은데, 이러한 경우는 문화예술이 지역의 연대감을 높이며 새로운 지방문화를 창출하고 있는 예라고 할 수 있겠다.

이러한 자체 프로그램의 양극화 상황은 2003년에 실행된 지방자치체법의 일부 개정에서 그 이유를 찾을 수 있을 듯하다. 그 당시까지 공공시설의 관리운영은 지방자치체가 출자한 기관(재단 등) 또는 공적 성격을 지닌 단체가 맡아왔는데, 법의 개정 따라 이를 민간사업자, NPO법인 등에게도 맡길 수 있게 되었다. 이것을 <지정관리자제도>라고 한다. 다양화되는 주민들의 요구에 효율적이고, 효과적으로 응하고 서비스의 향상과 경비 절약을 목적으로 한다고 하는데 ‘관청기질’이라 불렀던 공공기관에도 시장원리가 도입된 것과 마찬가지로 볼 수 있겠다.

공공공연장들도 예외는 아니어서, 지정관리자제도를 도입하든 그렇지 않든 내부적인 재검토가 요구되었으며, 시설 또는 프로그램에 대한 평가라는 과제 또한 생겨서 각기 독자적인 방법을 찾아 운영을 할 수밖에 없게 된 것이다.

이와 같은 이유로 대규모 공연장들은 유명한 예술인을 예술감독으로 선임하여 예술성을 추구하고, 소규모 공연장들은 지역에 밀착한 프로그램으로 시설과 지역의 활성화를 시도하고 있지 않을까 생각된다.

○ 민간공연장

■ 도쿄에 있는 극장의 분류

| | | | |
|----------------|--------------|--------|-------|
| 상업공연장 (연극/뮤지컬) | 22개 관 | 총 162관 | |
| 소극장 (150석 이하) | 26개 관 | | |
| 일반공연장 | 47개 관 | | |
| 음악전용극장 | 12개 관 | | |
| 전통예술 공연장 | 19개 관 | | |
| 공공극장 | 2개 이상의 시설 보유 | | 25개 관 |
| | 1개 시설 보유 | | 11개 관 |

* 2007 PIA MAP 참고

민간 공연장은 크게 세 가지 성격으로 나눌 수 있으며, 대부분도쿄에 집중되어 있다. 첫 번째는 스타를 기용한 공연이나 대규모 뮤지컬 등을 올리는 상업적 성격이 강한공연장이다. 대표적인 예로 타카라즈카 가극단 Takarazuka이 운영하는 타카라즈카시Takarazuka-shi의 타카라즈카 대극장 Takarazuka Grand Theater, 도쿄타카라즈카극장 Tokyo Takarazuka Theater, 뮤지컬을 주로 공연하는 극단 시키의 전용극장(전국에 8개 관이 있음), 기업의 투자로 운영되는 도쿄문화촌 Bunkamura 시어터 코쿤 Theater Cocoon과 오차드 홀 Orchard hall (토쿄 그룹 Tokyu), 파로코 극장 Parco Theater (세이부 그룹 Seibu), 그리고 쇼치쿠 Shochiku주식회사가 운영하는 가부키좌 Kabukiza와 신바시엔부조 Shinbashi

Enbujiyo, 도호주식회사가 운영하는 신주쿠 고마극장 Shinjuku Koma Theater 등을 들 수 있겠다.

이들 극장은 대관보다 자체 기획공연의 비율이 높으며, 뮤지컬은물론 예능인이나 유명 배우를 기용한 공연물, 가부키나 신파극, 가극 등 화려한 공연물을 주로 기획하고 있으며 대중적 인기 또한 높다.

또 하나 특징이라고 할 수 있는 것은 공연기간이 길다는 점이다. 일본에서연극 공연은 보통 3일에서 길어야 2주 정도인데, 이들 극장은 한 달 이상 공연하는 경우가 많다.

■ 분카무라Bunkamura | <http://www.bunkamura.co.jp>

| | |
|-----|---|
| 시 설 | 시어터 코쿤 747석, 오차드 홀 (음악전용) 2,150석 |
| 특 징 | 백화점, 극장, 전시장, 영화관이 있는 복합문화시설 분카무라Bunkamura는 1989년에 개관하여 기업체 토쿠 그룹이 경영하고 있다. 시어터 코툰은 현대극을 비롯해서 전통예술 가부키를 재해석한 공연까지 다양한 공연물을 올리고 있으며, 대부분의 공연이 극장의 자체 기획 작이다. 또한 초대 예술감독이 구시다 가즈미가 음악극을 지향하는 연출가였기에 음악극적인 요소가 강한 작품들을 많이 제작하고 있으며, 현대일본연극을 대표하는 니나가와 유키오, 노다 히데키 등의 개성 넘치고, 화려한 작품이 발표되는 경우도 많다. 한 마디로 상업적인 측면이 있으면서도 예술성이 높은 화제작을 잇달아 공연하고 있는 극장이다. 오차드홀은 기본적으로 음악전용극장이지만, 가동 식 음향서터를 이동하면 오페라, 발레, 뮤지컬, 대중가요까지 다양한 공연이 가능 한 것이 특징이다. |

■ 파르코극장 Parco Theater | <http://www.parco-play.com>

| | |
|-----|--|
| 시 설 | 중극장 458석 |
| 특 징 | 젊은이들이 모이는 시부야 한 가운데에 있는 패션빌딩 시부야 파르코 파트1 Shibuya Parco Part 1' 내에 있는 파르코 PARCO 극장은 기업체 세이부 그룹이 경영하고 있다. 1973년에 세이부 극장으로 개관해 1985년에 명칭을 바꾼 파르코 극장은 주로 해외의 웰메이드 희곡(well-made play)과 젊은 사람들에게 인기가 있는 중견 작가의 창작극을 기획공연하고 있다. 한 작품의 공연 기간은 대략 2-3주 정도이며, 2-30대 여성관객들이 많다. 예술성보다 잘 꾸며진 연극적 재미를 느낄 수 있는 편안한 공연들이 인기가 있다. |

■ 제극극장 Teikoku Theater | <http://www.tohostage.com>

| | |
|-----|---|
| 시 설 | 대극장 1897석 |
| 특 징 | 영화제작과 배급사업으로 알려지고 있는 (주)토호가 운영하는 극장이며 1911년 개관했다. 대형 뮤지컬, 유명 배우 및 스타를 기용한 연극과 신파극을 주로 공연하고 있으며, 다카라즈카 가극단도 이곳에서 공연하는 경우가 많다. |

상업극장의 반대 성격을 띠는 곳은 신진 작가들이 주로 공연하는 소극장들이다. 소극장은 주로 80석부터 150석정도의 열악한 환경이지만, 민간공연장의 대부분을 차지하고 있다.

또한 소극장들은 실험적인 작업, 새로운 양식의 공연들을 많이 상연해 미래 예술인들의 인큐베이터 역할을 수행하고 있다.

연극의 경우, 신인 연극인의 등용문이라 불리는 유명 소극장에서 공연을 올리기 시작하면서 차차 규모가 큰 극장에 진출해 이름을 알리는 것이 일반적이다.

소극장을 찾는 관객은 대부분 10대에서 30대 초반 사이이다.

소극장은 소규모의 연극이나 무용 페스티벌을 자체 기획할 경우도 있지만, 대부분 대관 사업으로 운영되고 있다.

■ 더 스즈나리 The Suzunari | <http://www.honda-geki.com/suzunari.html>

| | |
|-----|---|
| 시 설 | 소극장 230석 |
| 특 징 | 소극장이 모여 있는 도쿄 시모키타자와 Shimokitazawa 있으며 1981년에 작은 아파트를 개축해서 만들었다. 이 극장을 운영하던 혼다 가즈오 Honda Kazuo는 그 후, 혼다극장 Honda Theater(82년, 386석), 시모키타자와 에키마에극장 Shimokitazawa Ekimae Theater(84년, 180석), 소테츠 혼다극장 Sotetsu Honda Theater(88년, 184석), 오프오프 시어터 Off Off Theater (93년), 〈극〉극장 Geki Theater, 소극장 낙원 Rakuen Theater (2007년) 등 소극장을 잇달아 개관하며 혼다 극장그룹으로 이름을 알렸다. 더 스즈나리는 소극장연극의 상징적인 극장이며 젊은 연극인들의 등용문 역할을 하고 있다. 신주쿠양산박 Shinjukuryozanpaku, 극단 린코군 Rinkogun, 극단 제삼무대 Daisanbutai, 요즘에 들어서는 아사가야 스파이더스 Asagaya Spiders까지 더 스즈나리 소극장을 본거지로 하여 이름을 알렸다. |

■ 세िका 소극장 Seika Theater | <http://www.seikatheatre.net>

| | |
|-----|--|
| 시 설 | 소극장 200석 |
| 특 징 | 오사카에 있는 연극인과 오사카시가 함께 운영하는 소극장. 원래 1873년 설립된 초등학교 건물이었으나, 1995년 폐교되면서 체육관을 개축해서 2004년에 소극장이 들어섰다. 오사카 근교의 극단들이 이곳에서 공연을 올리고 있으며, 연극과 무용 강좌도 열고 있다. |

■ 댄스 박스 Dance Box | <http://www.db-dancebox.org>

| | |
|-----|--|
| 시 설 | 소극장 100-120석 |
| 특 징 | 오사카에 있는 일본 유일의 무용 전용극장. 오사카뿐 아니라 전국에 있는 무용수들과 공동기획으로 공연을 올리고 있으며, 워크숍 등을 개최해 현대무용을 보급하는 역할도 수행한다. |

또 하나는 대관을 주 사업으로 하는 일반적 성격을 띤 공연장이다.

이들 공연장은 자체 기획도 물론 하지만 대관공연을 하지 않으면 재정의 어려움이 있기에 대관 공연의 비율이 높은 편이다. 일반적 공연이라는 것은 연극을 예로 들면, 신극(新劇)이나 정극 등 작품마다 개성은 있지만 스탠다드한 양식과 내용의 공연물을 뜻하며, 관객은 20대부터 60-70대까지 폭이 넓은 편이다. 연극의 콘서트 및 연주회, 무용 공연도 올리지만 연극 공연이 대다수를 차지한다.

■ 기노쿠니야홀 Kinokuniya Hall / 기노쿠니야 서던 시어터 Kinokuniya Southern Theater

| | |
|------|--|
| 공연장명 | 기노쿠니야홀 / 기노쿠니야 서던 시어터 |
| 시 설 | 기노쿠니야홀 418석, 기노쿠니야 서던 시어터 468석 |
| 특 징 | 기노쿠니야 서점이 운영하는 기노쿠니야홀은 1964년에 개관됐으며 소극장에서 공연을 올리고 있던 극단이 중극장으로 진출할 때 가장 공연하고 싶어하는 극장으로 알려져 있다. 최근에는 1996년에 개관된 기노쿠니야 서던 시어터와 함께 주로 신극 극단들이 많은 공연을 올리고 있다. 극장 자체 기획 공연은 없고 대부분의 공연은 대관으로 이루어진다. 또한 일본연극계에서는 큰 권위를 가지고 있는 기노쿠니야 연극상을 운영하고 있다. |

■ 베니산 피트 Benisan-Pit | <http://www.tpt.co.jp>

| | |
|-----|---|
| 시 설 | 소극장 200석 |
| 특 징 | 베니산 피트는 섬유 회사 (주) 베니산 Benisan이 공장부지를 개축해 극장, 스튜디오와 함께 예술인 사무실 공간도 제공하고 있다. 기업체가 운영하는 극장들은 대부분 상업적인 측면이 강하지만, 베니산 피트는 실험성과 예술성을 추구하고 있다. 극장에는 극단 T.P.T(Theater Project Tokyo)라는 전속 극단이 있으며, T.P.T 공연을 중심으로 대관 공연 또한 진행하고 있다. 또 하나의 특징은 외국의 연출가, 무용가 및 뮤지컬 안무가와의 공동 작업이 많다는 점이다. 1993년 개관 당시에는 영국의 연출가David Leveaux를 극단 T.P.T 예술감독으로 초청해 화제작과 문제작을 만들어왔다. |

○ 전용 공연장

전용 공연장은 특정 장르의 공연만을 올리는 공연장이다. ‘다목적홀’이라 불리는 공공 공연장에서는 연극, 음악, 무용 등 모든 장르의 공연이 가능하지만 무대 환경에 불편함이 없었던 것은 아니다. 때문에 장르에 맞는 공연장이 필요하다는 목소리가 커지면서 전용 공연장들이 생기기 시작했다.

전통예술 또한 특별한 공간과 시설을 필요로 한다. 특히<노>는 독특한 무대 구조가 있으며 그 공간성이 작품에 크게 작용되므로 <노>의 유파들은 각기 노 악당을 운영하며 공연과 함께 강좌도 열고 있다.

이러한 전용 공연장은 아직 많지 않지만 조금씩 증가하고 있는 추세이다.

■ 삿포로 콘서트홀 기타라 Sapporo Concert Hall Kitara |

<http://www.kitara-sapporo.or.jp>

| | |
|-----|--|
| 시 설 | 대극장 2008석, 소극장 453석 |
| 특 징 | 일본 내에서도 가장 음향과 시설이 뛰어나다는 삿포로시가 운영하는 음악 전용극장. 1997년 개관하며 세계 각국의 연주가들이 초청되어 이 무대에 섰다. 평소에는 삿포로교향악단이 주로 연주회를 하고 있으며 타 음악 단체에게 대관하기도 한다. 특히 프랑스에서 2년의 제작 기간을 걸쳐 만들어진 파이프오르간으로 유명하다. 파이프오르간 연주자가 별로 없는 일본 내에 그 소리를 보급하기 위해서 해외에서 1년간 젊은 연주자를 초청해서 연주회 및 강좌 등을 열기도 한다. |

- 산토리 홀 Suntory Hall | <http://www.suntory.co.jp/suntoryhall>

| | |
|-----|---|
| 시 설 | 대극장 2006석, 소극장 384석 |
| 특 징 | 음료 회사 (주)산토리Suntory가 운영하고 있으며 1986년에 도쿄의 첫 번째 음악전용극장으로 개관했다. 1년에 반 정도는 극장 자체 기획공연을 올리며 나머지는 대관공연으로 운영되고 있다. 또한 일본 필하모니 Japan Hilharmonic Orchestra, NHK 교향악단 등, 일본 유수의 오케스트라들도 이곳을 거점으로 정기 연주회를 열고 있다. |

나) 소결

공연장 전체를 포괄적이고 구체적으로 정리한 자료나 통계가 별로 없다. 일본의 경우, 문화정책에 대한 기운이 지방자치제에서 일어났다고 볼 수 있다. 국가적 차원으로 논의가 확대된 것은 70년대 후반부터 이다. 전후(1945년 이후), ‘문화국가’ ‘문화입국 (文化立國)’을 지향하면서 문화정책을 추진하려고 했지만 당시의 사회적, 경제적 조건 속에서는 ‘예술제의 개최’, ‘국립박물관 재개관 및 정비’, ‘문화재보호법의 제정’ 등에 만족할 수밖에 없었다.

전환기가 찾아온 것은 고도경제성장기(1955-1974년)를 거쳐 70년대에 들어서 지방자치제가 시작된 이후부터였다. 사회와 경제가 안정세에 접어들면서 문화에 대한 지역 주민들의 욕구 또한 높아진 것이다. 지방자치제의 활동에 자극 받은 중앙정부 내에도 문화정책연구회가 발족되었으며, 문화진흥에 대한 종합적인 방향성이 제시되었다. 또한 문화청에서도 연구회나 간담회를 조직하여 각종 시책을 내세우기 시작했다. 문화행정이 본격화된 것은 80년대 후반부터 90년대 초반(거품경제기)사이인데, 지방교부세(지방공공단체들의 재정적 불균형을 시정하여 필요한 재원을 보장하기 위해 국가에서 지방공공단체로 교부되는 예산)로 건설된 공공 공연장들이 급증하고, 건설성 Ministry of Construction, 농림수산성 Ministry of Agriculture Forestry and Fisheries 등 지방 관련사업도 지역의 문화시설 및 환경정비에 박차를 가했다.

일본에 공공 공연장이 많은 이유는 이러한 배경 때문이다. 재단법인지역창조 Japan Foundation of Regional Art-Activities의 조사에 의하면 현재 전 일본에 약 3,300개 이다.

물론 도쿄에 다양한 형태의 공연장들이 있고, 밀집도가 높은 편이지만 예술가들이 지방의 공공 공연장에서 작품을 만드는 경우도 흔히 볼 수 있게 되었다. ‘도쿄는 소비하는 곳, 지방은 창작하는 곳’이라는 구조가 희미하게 엿보인다. 앞으로도 공공 공연장의 이러한 역할은 커질 가능성이 높기에 그 흐름에 주목할 필요가 있을 것 같다.

4) 공연예술의 지원

가) 공연예술지원의 종류

일본의 공연예술에 대한 지원은 크게 아래와 같이 분류할 수 있다. 문화 총예산(문화청, 지방자치체, 기업메세나)은 1993년 1조 엔을 넘어 절정에 이르렀으나, 그 후 서서히 감소하고 있는 추세이다.

| | |
|-------|------------------------|
| 정 부 | 문화청을 비롯해서 정부기관의 국고 지원금 |
| 지방자치체 | 지방자치체의 지원금 |
| 민 간 | 기업 등이 재단을 설립해서 만든 지원금 |
| 메세나 | 메세나 사업으로 만들어진 지원금 |

□ 정부 지원금

문화청을 비롯해서 외무성, 후생노동성 등 정부 관련 기관을 통해 지원되는 조성금.

| | |
|--|---|
| 문화청 The Agency for Cultural Affairs | <p>┆ http://www.bunka.go.jp 예술창작활동과 단체, 국제교류, 예술축제 개최 등을 지원. 대상 : 연극, 무용, 음악, 오페라, 영화 등</p> |
| 일본예술문화진흥회 Japan Arts Council | <p>┆ http://www.ntj.jac.go.jp 정부 출자 500억 엔과 민간기부금 100억 엔으로 만들어진 예술 문화진흥 기금. 대상 : 연극, 무용, 음악, 오페라 등</p> |
| 외무성 Ministry of Foreign Affairs | <p>독립행정법인 국제교류기금 Japan Foundation ┆ http://www.jpf.go.jp 문화예술교류, 일본어 교육, 일본 연구 등에 대한 국제교류기금. 1972년에 정부와 민간의 출자로 만들어졌으나 2003년, 100% 정부 출자의 독립행정법인이 되었다. 대상 : 연극, 무용, 음악, 전통예술 등</p> |
| 총무성 Ministry of Internal Affairs and Communications | <p>재단법인 지역창조Japan Foundation of Regional Art-Activities ┆ http://www.jafra.or.jp 지역 문화와 예술의 발전을 위한 지원. 1994년에 전국의 지방자치단체들이 출자하여 만들어졌다. 대상 : 연극, 무용, 음악, 전통예술 등</p> |

○ 문화청

■ 목표에 따른 2008년 문화청의 예산집행 내역

(단위: 백만엔)

| 목적 구분 | 금액 | 비율 | 세부목표 | 금액 | 비율 |
|------------|---------|-------|--|--------|-------|
| 문화예술 진흥 | 39,570 | 38.9% | '문화예술창조플랜' 창작중점지원, 예술거점구축, 국제교류지원 등 | 16,454 | 16.2% |
| | | | '일본문화의 매력발산' 플랜 인적교류중심의 국제문화교류 촉진 | 1,293 | 1.3% |
| | | | 공연예술진흥 | 5,498 | 5.4% |
| | | | 국립미술관 정비 운영 | 16,325 | 16.0% |
| 문화재 보호 | 59,548 | 58.5% | 전통예능의 전승 | 9,623 | 9.5% |
| | | | 국보, 중요문화재 보존 | 11,480 | 11.3% |
| | | | 사적 등의 보존, 활용 | 26,323 | 25.9% |
| | | | 일본문화의 매력 발산 플랜 | 871 | 0.8% |
| | | | 국립문화재기구 정비 운영 | 11,251 | 11.0% |
| 기타 | 2,637 | 2.6% | | | |
| 합계 | 101,755 | 100% | | | |

* 참고 자료 : Ministry for Education, Culture, Sports, Science and Technology-Japan 문화청 2008년도 예산/ 101,755백만엔

■ 주요 내용

(단위: 백만엔)

| 내 용 | 금 액 |
|--|--------|
| 문화예술입국 프로젝트 추진 | 20,613 |
| <ul style="list-style-type: none"> ● 문화예술창조 플랜 <ul style="list-style-type: none"> ① 최고수준의 문대예술공연 및 전통예술 중점지원 (7,919) ② 일본영화/영상 진흥 계획 추진 (2,050) ③ 신진예술가 및 아트매니지먼트 인재 육성 (2,197) ④ 어린이를 위한 문화예술 체험활동 추진 (6,282) | 18,448 |
| <ul style="list-style-type: none"> ● <일본문화의 매력발산 플랜> <ul style="list-style-type: none"> ① 지역 문화력 활성화 플랜 추진 (1,570) ② 일본문화 발신 -국제문화교류 추진 (493) ③ 콘텐츠 보호와 발신 추진 (102) | 2,165 |
| 문화재 계승 및 국제협력 추진 | 37,332 |
| <ul style="list-style-type: none"> ● 문화재 보존 및 정비와 활용 | 37,332 |
| <ul style="list-style-type: none"> ● 문화재 국제협력 추진 | 313 |
| 문화예술거점 충실화 | 38,485 |

■ 문화청 주요 지원사업

- 무대예술진흥사업

- 예술창조활동 중점지원사업 (공연장이나 단체에 대한 지원)
- 국제공연예술축제 개최 지원사업
- 우수 예술 국제교류
- 예술단체 인재육성지원사업

○ 독립행정법인 일본예술문화진흥회/예술문화진흥기금

■ 신청수와 지원실적 (2001년-2006년)

(금액단위: 백만 원)

| | 2001년 | | | 2002년 | | | 2003년 | | |
|----|-------|-----|-----|-------|-----|-----|-------|-----|-----|
| | 신청수 | 지원수 | 금 액 | 신청수 | 지원수 | 금액 | 신청수 | 지원수 | 금 액 |
| 음악 | 90 | 31 | 284 | 88 | 28 | 248 | 87 | 25 | 217 |
| 무용 | 52 | 31 | 153 | 60 | 30 | 111 | 57 | 24 | 97 |
| 연극 | 186 | 75 | 411 | 199 | 63 | 385 | 210 | 51 | 278 |
| 합계 | 328 | 137 | 848 | 347 | 121 | 743 | 354 | 100 | 592 |

| | 2004년 | | | 2005년 | | | 2006년 | | |
|----|-------|-----|-----|-------|-----|-----|-------|-----|-----|
| | 신청수 | 지원수 | 금 액 | 신청수 | 지원수 | 금액 | 신청수 | 지원수 | 금 액 |
| 음악 | 111 | 24 | 209 | 80 | 20 | 199 | 113 | 15 | 154 |
| 무용 | 60 | 23 | 108 | 46 | 20 | 110 | 59 | 20 | 80 |
| 연극 | 230 | 41 | 277 | 211 | 43 | 286 | 254 | 38 | 229 |
| 합계 | 401 | 81 | 594 | 337 | 84 | 595 | 426 | 73 | 463 |

- 예술문화진흥기금 주요 지원사업
- 현대무대예술 창조/보급 활동
 - 전통예술 공개활동
 - 선구적 실험적 예술창조활동
 - 예술의 국제교류활동
 - 아마추어 등의 문화단체활동

○ 독립행정법인국제교류기금

- 해외공연 및 국내공연 지원실적
- 국내단체의 해외공연

| | 2005년 | 2006년 | 2007년 | 2008년 |
|----|-------|-------|-------|-------|
| 음악 | 69 | 27 | 31 | 24 |
| 연극 | 33 | 17 | 13 | 14 |
| 무용 | 25 | 12 | 6 | 11 |
| 기타 | 15 | 12 | 5 | 8 |
| 합계 | 142 | 68 | 55 | 57 |

- 해외단체의 국내공연

| | 2005년 | 2006년 | 2007년 | 2008년 |
|-----|-------|-------|-------|-------|
| 음 악 | 2 | 6 | 6 | 5 |
| 연 극 | 5 | 3 | 3 | 2 |
| 무 용 | 5 | 1 | 2 | 3 |
| 기 타 | 1 | 1 | 1 | 0 |
| 합 계 | 13 | 11 | 12 | 10 |

- 국제교류기금 주요 사업
 - 무대예술교류 해외공연조성
 - 무대예술공연 국내공연조성
 - Performing Arts Japan (미국)
 - Performing Arts Japan (유럽)

○ 재단법인지역창조

- 예술문화사업 등에 대한 재정지원

(단위: 건)

| | 창작지원 | 시설 활성화지원 | 연수기획지원 |
|-------|------|----------|--------|
| 2004년 | 279 | 6 | 8 |
| 2005년 | 303 | 12 | 3 |
| 2006년 | 321 | 15 | 8 |
| 2007년 | 297 | 17 | 7 |

- 국제교류추진사업에 대한 재정지원

(단위: 건)

| | 국제화추진사업 지원 | 해외교류지원 |
|-------|------------|--------|
| 2004년 | 11 | 26 |
| 2005년 | 17 | 26 |
| 2006년 | 30 | 8 |
| 2007년 | 10 | 4 |

- 재단법인 주요 지원사업
 - 지역 문화예술활동 지원사업
 - 지역 문화예술 국제교류 추진사업
 - 지역 전통예능 보존사업

□ 지방의 지원금

각 지방에도 그 지방에 활동하는 문화예술단체를 대상으로 한 지원금 제도가 있으며, 지방자치체가 문화예산으로 직접 지원을 하는 경우와 재단법인 등 공익단체가 지원하는 경우의 두 가지가 있다.

■ 각 지방의 주된 지원단체수

| | | | |
|-------------------------------|----|----------------------------|----|
| 홋카이도 Hokkaido | 12 | 도카이 Tokai | 13 |
| 토호쿠 Touhoku | 10 | 긴키 Kinki | 19 |
| 관토 kanto | 17 | 주고쿠/시코쿠 Chugoku/Shikoku | 17 |
| 신에츠/호쿠리쿠 Shinetsu/Hokuriku | 4 | 큐슈/오키나와 Kjusyu/Okinawa | 11 |
| 합계 : 103 | | | |

* 사이트 | <http://fringe.jp> 참고

□ 민간지원금

기업체가 사회공헌을 주목적으로 설립한 재단들이 문화예술, 스포츠, 교육, 문학 등 각종 분야에 대한 지원 사업을 하고 있다. 그 중에서 문화예술 지원에 적극적인 단체는 다음과 같다.

거품 경제(80년대 후반부터 90년대 초반)가 붕괴된 이후에는 지원 규모가 축소되고 있는 실정이다.

■ (재)세존문화재단 The Seison Foundation (1987년 설립) | <http://www.seison.or.jp>

대상 : 현대연극, 현대무용, 음악, 문학, 미술, 연구 및 연수 등

지원사업 : 창작환경정비지원, 예술창작활동지원, 국제교류지원

2008년 지원실적

| | | |
|---------------------------|-----|------------|
| 총 43건 / 76,750,000엔 | | |
| 연극, 무용 37건 / 63,150,000엔 | | |
| 기타 6건 / 13,600,000엔 | | |
| 예술가에 대한 직접지원(2-3년 연속지원) | 14건 | 32,000,000 |
| 예술활동을 지원하는 단체 및 사업에 대한 지원 | 16건 | 13,500,000 |
| 국제 프로젝트에 대한 지원 (2년 이상) | 6건 | 16,500,000 |
| 국제교류 프로그램에 대한 지원 | 4건 | 13,150,000 |
| 특별지원(페스티벌 개최 등) | 3건 | 1,600,000 |

■ (재)아사히맥주예술문화재단 Asahi Beer Art Foundation (1989년 설립) |

<http://www.asahibeer.co.jp>

대상 : 현대연극, 현대무용, 음악, 미술 등

지원사업 : 예술창작활동지원, 국제교류지원 등

■ (재)전국세무사공영회문화재단 Regional Culture Award Tax Accountants Fund

(1991년 설립) | <http://www.zenzeikyo.com/cata.html>

대상 : 현대연극, 현대무용, 음악, 전통예술, 연구 등

지원사업 : 예술창작활동지원, 인재육성지원 등

■ (재)미츠비시UFJ신탁예술문화재단 (1987년 설립)

대상 : 음악, 오페라

지원사업 : 공연활동지원

지원실적

(단위 : 만엔)

| | 2003년 | 2004년 | 2005년 | 2006년 |
|-------|-------|-------|-------|-------|
| 지원 건수 | 60 | 70 | 71 | 67 |
| 지원 금액 | 4,870 | 4,900 | 4,960 | 4,660 |

■ (재)미츠비시UFJ신탁지역문화재단 (1989년 설립)

대상 : 지역의 음악, 연극, 전통예능, 미술

지원사업 : 공연활동지원

지원실적

(단위 : 만엔)

| | 2003년 | 2004년 | 2005년 | 2006년 |
|-------|-------|-------|-------|-------|
| 지원 건수 | 51 | 49 | 50 | 48 |
| 지원 금액 | 2,000 | 2,000 | 1,970 | 2,030 |

■ (재)아사히신문 문화재단

대상 : 음악, 미술

지원사업 : 사업에 대한 지원, 국제교류에 대한 지원 등

■ (재)카오예술과학재단 The Kao Foundation of Arts and Sciences (1991년 설립) |

<http://www.kao-foundation.or.jp>

대상 : 음악, 미술

지원사업 : 사업에 대한 지원, 국제교류에 대한 지원 등

■ (재)노무라국제문화재단 The Nomura Cultural Foundation (1990년 설립) |

<http://www.nomuraholdings.com>

대상 : 음악, 오페라, 미술

지원사업 : 사업에 대한 지원, 국제교류에 대한 지원 등

■ 도요타 TOYOTA Motor Corporation 사회공헌활동

2001년부터 TOYOTA Choreography Award를 개최하여 젊은 안무가 육성에 기여하고 있다. 직접적인 지원은 아니지만 수상자에게 무대제작비 조의 상금을 수여하고 있다.

□ 메세나 활동

(재)기업메세나협의회 Association for Corporate Support of the Arts Japan |

<http://www.mecenat.or.jp>

1990년에 설립된 (재)기업메세나협의회가기업과 문화예술단체를 연결하는 <조성인정제도>를 운영하고 있다. 기업이 문화예술단체에 기부금(지원금)을 내면 세무적 혜택을 받을 수 있는 제도이다. 메세나 활동의 보급과실태조사사업 또한 진행하고 있다.

■ 기업, 단체에 의한 기부 건수 및 총액의 추이

| 년도 | 기부건수 | 기부총액 (만엔) |
|------|--------|-----------|
| 2000 | 47,288 | 695 |
| 2001 | 48,882 | 761 |
| 2002 | 45,641 | 717 |
| 2003 | 33,554 | 694 |
| 2004 | 56,305 | 1,064 |
| 2005 | 66,758 | 1,216 |
| 2006 | 62,571 | 1,033 |
| 2007 | 62,719 | 1,053 |

■ 기부를 한 문화예술분야 (기업, 단체 기부)

| 분야 | 음악 | 미술 | 연극 | 무용 | 영화 | 복합 | 기타 |
|----|-----|-----|----|----|-----|-----|----|
| 건수 | 486 | 166 | 43 | 17 | 156 | 132 | 53 |

■ 개인에 의한 기부 건수 및 총액의 추이

| 년도 | 기부건수 | 기부총액 (만엔) |
|------|------|-----------|
| 2000 | 169 | 6,717 |
| 2001 | 173 | 6,041 |
| 2002 | 191 | 6,288 |
| 2003 | 506 | 8,759 |
| 2004 | 533 | 9,644 |
| 2005 | 506 | 6,793 |
| 2006 | 468 | 49,661 |
| 2007 | 448 | 48,720 |

■ 기부를 한 문화예술분야 (개인 기부)

| 분야 | 음악 | 미술 | 연극 | 무용 | 영화 | 복합 | 기타 |
|----|-----|----|----|----|----|----|----|
| 건수 | 261 | 41 | 32 | 12 | 26 | 52 | 24 |

* 사단법인 기업메세나협회의 문화예술활동에 대한 민간기부금 실태조사보고서

5) 공연예술 축제

가) 공연예술 축제 현황

1980년대부터 1990년대 중반까지 해외단체를 초청한 규모가 큰 축제들이 개최되었었지만 근래에 들어서는 규모가 축소되면서 지역 주민 참여형 축제가 늘고 있다. 그 이유는 문화예산이 총체적으로 감소하고 있는 가운데 자금 또한 줄고 있으며, 축제에는 지방자치체가 관여되고 있는 경우가 많고, 기금 조성으로서 주민 참여 형을 지향하고 있기 때문이라 할 수 있겠다.

□ 연극 분야

○ 국내 연극제

■ 시모키타자와연극제 Shimokitazawa Theater Festival / 매년 2월

소극장들이 모여 있는 도쿄 시모키타자와에서 개최되고 있는 연극제. 앞으로가 기대되는 차세대 극단들을 볼 수 있다.

■ 고마바 아고라극장-연극 서밋 Komabaagora Theater Summit / 매년 1월-2월, 8월-9월 | <http://www.komaba-agera.com>

1-2월에 개최되는 겨울 서밋과 8-9월에 개최될 여름 서밋으로 나뉜다. 도쿄의

젊은 극단과 지방에서 활동하고 있으면서 높은 작품성을 가진 극단들이 어울려 공연하고 있으며 지방 극단들이 도쿄에서 공연할 수 있는 좋은 기회가 되고 있다. 고마바 아고라 극장을 거점으로 활동하는 극단 청년단과 교류가 있는 한국, 프랑스의 단체를 초청하는 경우도 있다.

■ 기타큐슈연극제 Kitakyushu Theater festival / 매년 10월-11월 |

<http://www.kitakyushu-performingartscenter.or.jp/engekisai>

1993년부터 개최되고 있는 규슈 지방 극단들이 참여하는 연극제. 연극제는 크게 자유참가부문과 도쿄 등에서 초청공연을 하는 경영부문으로 나누고 있다. 같은 시기에 판토마임 페스티벌도 개최되고 있다.

■ 삿포로 아트스테이지 Sapporo Arts Stage / 매년 11월-12월 |

<http://www.s-artstage.com>

연극, 음악, 미술 분야의 복합 축제. 연극분야는 삿포로 시내에 있는 8개 극장이 각기 프로듀싱한 작품을 경연제로 올린다. 작년부터 서울연극협회, 서울연극제와 교류협정을 맺어 한국 극단을 특별 초청하고 있다. 같은 시기에 삿포로 오페라 축제도 개최되고 있으며 홋카이도에 거점을 두고 있는 오페라단들의 소규모 공연을 선보이고 있다.

○ 해외단체 초청 연극제

■ 도쿄국제예술제 Tokyo International Arts festival / 매년 2월-3월 |

<http://tif.anj.or.jp>

1988년부터 개최되고 있는 국제예술제. 2001년까지는 연극만을 공연하고 있었지만 2002년부터는 무용, 퍼포먼스 공연도포함해 복합 장르의 축제가 되었다.

■ 시즈오카 봄 예술제 Spring Arts Festival Shizuoka / 매년 5월-6월 |

<http://www.spac.or.jp>

시즈오카현 무대예술센터가주최하는 예술제이며 해외에서 초청된 연극작품, 무용작품들이 공연된다. 작품 선정은 시즈오카현 무대예술센터 예술감독이 맡고 있으며 세계적으로 이름을 알리고 있는 예술가들을 초청한다.

■ 앨리스 페스티벌 Alice Festival / 매년 8월-12월 | <http://www.tinyalice.net>

소극장 타이니앨리스에서 개최되고 있는 연극 페스티벌. 일본의 젊은 극단들을 비롯해서 한국, 중국, 대만 등 아시아의 극단들을 초청하고 있다.

- 토가 페스티벌 Toga festival / 매년 8월 | <http://www1.tst.ne.jp/togapk>
1982년 일본에서 처음 개최된 국제연극제. 최근 들어 규모는 작아졌지만 일본 연극계 중 가장 알려진 축제이다. 시골에서 개최하기 때문에 교통이 불편함에도 불구하고 많은 관객들이 찾고 있다.

○ · 분야

- 기지무나페스타kijimuna Festa / 매년 7월 | <http://www.kijimuna.org>
오키나와의 공연장을 비롯해서 총 11곳에서 공연이 올라가는 예술축제. 아동극과 가족극을 중심으로 40개 이상의 프로그램이 진행되는데 그 중 반 정도는 해외 초청작품이다.
- 이이다 인형극 페스타 lida Puppet Festa / 매년8월 | <http://www.kijimuna.org>
이이다 시내 100곳에서 국내외의인형극공연을 중심으로 하는 스트리트 퍼포먼스, 워크숍 등의 행사가 진행된다.

○ 음악 분야

- 퍼시픽 뮤직페스티벌(PMF) Pacific Music Festival / 매년7월 | <http://www.pmf.or.jp>
1990년에 레너드 번스타인 Leonard Bernstein이 제안해서 시작된 클래식음악의 국제교육음악제. 삿포로시를 중심으로 개최되고 있으며 탱글우드 음악제 Tanglewood Music Festival, Schleswig-Holstein Music Festival와 함께 세계3대 교육음악제로 불리고 있다.
- 도쿄 오페라의숲 음악제 Tokyo Opera-No-mori / 3월-4월 | <http://www.tokyo-opera-nomori.com>
도쿄 우에노공원에 있는 도쿄문화회관, 국립박물관, 국립미술관, 국립과학관 등의 시설을 이용해서 2005년부터 개최되고 있다. 오페라, 오케스트라, 실내악공연 외에 미술관이나 박물관을 이용한 작은 콘서트와 토크쇼 등도 열리고 있다.
- 오사카 국제페스티벌 Osaka International Festival / 4월-6월 | <http://www.osaka-festival.com>
음악을 주제로 연주회, 발레, 음악극 등이 공연되고 있으며 올해 50회를 맞이한다.
- 기리시마국제음악제 Kirishima International Music Festival / 매년 7월-8월 | <http://www.jesc-music.org>
1980년부터 문화과학성 소관 공익재단인 제스크 음악문화진흥회와 재단법인

가고시마현 문화진흥재단이 함께 개최하고 있는 교육음악제.

○ 무용 분야

■ 현대무용페스티벌 Modern Dance Festival

현대무용협회가주최하는 페스티벌.

■ 발레 페스티벌 Ballet Festival

발레협회가 주최하는 페스티벌이며 창작 발레를 주로 올리고 있다.

■ 영 발레페스티벌 Young Ballet Festival

발레협회가 주최하는 페스티벌이며 해외에서 수상한 젊은 무용수들의 공연을 올리고 있다.

■ 요코하마댄스 컬렉션 R Yokohama Dance Collection R / 매년 2월 |

<http://www.yokohama-dance-collection-r.jp>

축제와는 좀 형식이 다르지만 참가 접수를 받아 심사를 한 다음에 경연 식으로 공연을 올린다. 대상을 받으면 6개월 프랑스에서 연수할 수 있는 기회가 주어지기 때문에 아시아 각국에서 참가자가 많다.

■ 신 오사카댄스서커스 New Osaka Dance Circus | <http://www.db-dancebox.org>

오사카에 있는 극장 댄스 박스에서 개최되고 있는 오사카 지방에서 활동하고 있는 댄서들을 위한 페스티벌.

나. 말레이시아의 공연예술 현황

제덱 시에브 Zedeck Siew

kakiseni.com 에디터

1) 서론

말레이시아의 공연예술계는, 그 역사적 맥락에서도 알 수 있듯이, 끊임없는 도전에 맞서왔다.

정부로부터의 독립성은 큰 편이지만 (이는 무엇보다도 행정적인 무관심에서 비롯된 것), 결코 당국의 간섭이나 일부 대중들의 보수적인 비판으로부터 완전히 자유로웠던 적은 없었다. 말레이시아의 문화예술은 그 영향력이 매우 분화되어 있고, 소수의 관객에게만 호소력을 가짐에도 불구하고 지역적 기반이 강하며 말레이시아 사회 내의 중요한 이슈들을 다룬다. 장르간의 복합이나 접합이 빈번하게 이루어지지만, 대부분의 경우 언어와 형식(연극/무용/음악)상의 구분은 유지된다. 공연예술은 대개 하나의 단일한 현장으로 논의되곤 하는데, 이러한 일반화는 각양각색의 활기찬 예술현장과, 사방에서 활동하고 있는 예술가들의 다양한 협업을 담아내기에 때로 부족하게 느껴지기도 한다.

이 글은 말레이시아의 현대 공연예술에 대한 개관으로, 이러한 일반화된 논의의 하나이며, 따라서 매우 포괄적인 내용을 다루고 있다. 이 글의 일차적 목표는 이곳의 지정학적 중심지, 서말레이시아의 도심, 정확하게는 클랑 Klang[쿠알라룸푸르를 포함한 수도권 지역] 지역에서 어떤 일이 벌어지고 있는가에 대해 독자들에게 소개하는 것이다. 글은 크게 4개의 파트로 나누어져 있다. <역사>에서는 독립 이전에서부터 현재까지, 말레이시아 공연예술의 흐름과 흥망을 연대기적 기술에 따라 소개한다. <단체 및 기관>에서는, 과거의 공연예술 단체와 현존하는 기관을 개괄하고 이들 조직에서 활동하고 있는 개별 예술가들의 작업과, 각 지역의 공연에서 보이는 주제와 경향을 세세하게 다룸으로서 말레이시아의 예술가들이 관심을 가지고 있는 내용과 형식이 무엇인지 살핀다. 세 번째 파트인 <인프라 및 지원시스템>에서는 관객, 공연장, 후원 및 보조금, 현존하는 프로그램 및 축제에 대한 정확한 자료를 제시함으로써 작품이 공연되는 환경에 대한 전반적인 밑그림을 제공하고자 한다. 마지막 <최근 경향과 이슈> 파트에서는 앞서 이야기되지 않았지만 오늘날의 예술계가 맞닥뜨리고 있는 다양한 이슈를 다룬다.

가) 역사 History

○ 독립 이전시기

무역의 중심지였던 서말레이시아의 역사를 살펴보면, 말레이시아 반도 고유의 문화유산으로 전해져오는 예술형태들은 각각의 지역적 뿌리가 있음을 알 수 있다. 대표적으로 켈란탄 Kelantan 주와 테렝가누 Terengganu 주의 와양꼴릿 Wayang Kulit (인도 서사시를 다룬 인형 그림자극으로 자바 Java 인이 기원)과, 네게리셈빌란 Negeri Sembilan 주의 란다이 Randai (미낭카바우족 Minangkabau에 기원을 두고 있는, 무도를 변형한 형태의 야외극)를 들 수 있다. 그렇지만 대부분의 경우 그 이래로 고유한 특징과 혼합적인 속성을 발전시켜 왔다. 예를 들어, 막용 Mak Yong이라는 무용극은 주로 켈란탄 주에서 행해졌으나, 주술적 성격의 마인뿌테리 Main Puteri 라는 치유 의례의 연극 요소로 사용되기도 했다.

막용과 같은 전통적인 예술형식의 주된 임무는 의식이나 의례로서의 기능이었지만, 해당 지역사회에 깊이 자리를 잡으면서 온 마을이 함께 모여 참여할 수 있는 구경거리가 되었고, 며칠간 밤낮으로 지속되는 경우도 많았다. 이러한 공연들은, 하나의 전통으로 반복되면서 사람들과 분리된 공연이 아닌, 축제로서 기능하는 경우가 많았다. (파항 Pahang 주와 테렝가누 주의 궁중 말레이 가멜란 Malay Gamelan 처럼 참여도가 낮은 예술도 존재하지만, 대개 최근에 유입되어 근원이 명확한 경우가 많은 편이다.)

중국과 인도 대륙에서 이민자들이 유입되면서, 전통공연에도 새로운 형식과 연출법이 도입되었는데, 가령 인도의 전통무용이나 중국의 타악기는 오늘날까지도 그 흔적을 찾을 수 있다. 더 중요한 것은, 말레이시아 사회의 세계주의에 이러한 이민이 더해지면서 새로운 문화적 정체성이 생겨났다는 점이다. 19세기 후반에 무역상들에 의해 식민지배에 있던 페낭 Penang에 와양 빠르시 Wayang Parsi가 전파되었는데 이것이 발전하여 만들어진 방사완 Bangsawan은 대중적인 오페라 형식으로, 1930년대에 이르러서는 가장 대표적인 유흥거리가 되었다. 캐시 로랜드 Kathy Rowland는 유명한 방사완 가수인 라만B Rahman B (라만 스타 오페라라는 단체를 운영하였다)에 대한 소개에서 방사완에 대한 체험을 다음과 같이 설명하고 있다:

"단돈 몇 센트만 내면, 당신의 저녁에 소란스러운 구경거리를 대접받을 수 있다. 말레이 신화, 중국의 전설, 아랍 설화와 셰익스피어 계통의 비극에서 가져온 교훈적이며 도덕적인 플롯에는 보드빌 형태의 쇼와 음탕한 유머, 서양의 최신 유

행가가 섞여 있고, 잘생긴 전사와 유혹적인 카바레걸, 눈부신 의상과 특수효과가 어우러져 쇼를 완성한다."

불행하게도, 이러한 무대의 마술은 오래 가지 못했다. 방사완은 말레이시아 최초의 근대적인 의미의 복합 공연예술 형식이었지만, 동시에 마지막이기도 했다. 식민지 프로젝트가 만들어낸 말레이, 중국, 인도간의 종족 분열은 성공적이었다. 2차 대전의 발발과 그 여파로 시작된 식민지배자들은 대규모의 집회나 모임을 두려워했다. 대중적인 공연은 대폭 줄어들었고, 방사완 또한 내리막길을 걷게 되었다. 그러나 그동안 무대에 올랐던 공연으로 인해 관객들의 취향은 당연히 발전할 수밖에 없었고, 반식민 운동이 정점에 달했던 1940년대와 50년대에는 현 상황에 대한 암시를 담은 민족적, 역사적 풍자극인 산디와라 Sandiwara가 대중적인 인기를 얻게 되었다. 예술이 사회에 공헌했던 시점이다.

한편 이 시기에 서양의 공연들이 국내에 착륙하기 시작했다. 영국에서 셰익스피어가 들어왔으며, 1950년대에 만들어진 말레이시아 연극예술 극단 Malayan Art Theatre Group [이하 MATG]은 십년 넘게 외국인 위한 극단으로 활동했다. 말레이시아에서 중산층이 많아지면서 영국계 미션스쿨이 만들어졌고, 영어로 된 연극을 자국의 것으로 받아들이기 시작했다.

그러나 전체적으로 보았을 때 독립 이전까지의 시기에서 공연예술계에 가장 큰 영향을 미친 것은 기술적인 부분이다. 셔 Shaw 형제와 케리스 영화사 Keris Film Production의 출현과 함께, 영화가 등장했다. 유흥의 요소가 무대에서 필름으로 옮겨가자, 사람들도 따라갔다. 라디오와 영화는 사실상 가장 대중적인 오락 거리가 되었다. 이러한 관객층의 대량 손실은 공연예술계가 아직까지도 완벽히 극복하지 못하고 있는 점이다.

○ 독립 이후: 1960-80년대

아이러니컬하게도, 공연예술에서 언어상의 불화가 불거지기 시작한 것은 독립 이후에 이르러서였다. 1960년대에 말레이시아가 운영권을 얻은 MATG의 첫 공연은 에드워드 도렐 Edward Dorall, 다스 Das, 리주퓌 Lee Joo For 등의 극작가들이 쓴 영어 텍스트로, 중산층 관객을 대상으로 했다. 반면, 문화유소년체육부, 교사 연수원, 그리고 데완 바하사 단 푸스따카 Dewan Bahasa dan Pustaka (프랑스의 아카데미 프랑세즈와 약간 유사한 기능의 말레이어 문학 협회)와 같은 새로운 국립 기관 들은 노오딘 하싼 Noordin Hassan, 우즈만 아왕 Usman

Awang, 자카리아 아리핀 Zakaria Ariffin과 같은 극작-연출가들과 협력하여 말레이어 연극의 발전을 도모하였다.

말레이시아 사회 내의 이러한 분열은 1969년 5월 13일에 있었던 인종 충돌로 마침내 수면위로 올라오게 되었다. 말레이시아 역사에서 중요한 전환점으로 기록되고 있는 이 사건은 정책입안자들로 하여금 절실했던 문제에 손을 대게끔 불을 당겼다. 1971년의 국가 문화정책은, 말레이시아의 것이 무엇인지 공식적으로 규명하기 위한 생산적인 포럼의 형태인 국가 문화 회의를 제안하고 있다. 국가의 다문화적 특성과 이에 대한 섭렵의 필요성을 심분 고려한 것이라 할 수 있다. 예술가들은 그들 나름대로 같은 문제와 씨름하기 시작했는데, 초창기의 학계가 주된 추동력이 되었다.

페낭에 있는 세인스 말레이시아 대학[약칭 USM]의 공연예술학부와 LIDRA(말라야대 문학 연극 학회)와 같은 대학 공간은 1970년대와 80년대에 거쳐 다양한 스펙트럼의 학생과 예술가를 배출하였다. 대표적인 인물로는 딘스만 Dinsman, 요한 자파 Johan Jaafar, 키투안체 Kee Thuan Chye, 크리센 지트 Krishen Jit, 마리온 드크루즈 Marion D'Cruz, 앤 제임스 Anne James를 꼽을 수 있다. 톤 브룰린 Tone Brulin이 창작한 "나가-나가 디마나 카우? 나가-나가 시아파 카우? Naga-naga Dimana Kau? Naga-naga Siapa Kau?" 는 1974년에 USM에서 공연했는데, 비평가 쌀레 벤 존드 Salleh ben Joned로 부터 "말레이시아 근대 연극의 효시" 라는 호평을 받기도 했다.

한편, 시에드 알위 Syed Alwi, 라힘 라잘리 Rahim Razali, 파리다 메리칸 Faridah Merican과 같은 사람들도 이러한 언어문제의 중요성과 그 기능을 주장하는 여론에 동참하였다. 각각 영어와 말레이시아어를 중심으로 활동하던 작가와 배우들은 공동 작업을 시작했다. 이러한 작업은 국내의 배경상황과 연극, 무용, 음악적 전통에서의 기준에 대한 문제제기와 도전의 필요성을 반영하고 있었기 때문에, 실험은 보다 활발히 전개되었다. 부조리극(대표적으로 딘스만의 "아나 Ana"), 정치적 사회 풍자극(키투안체의 "1984 지금, 여기"), 관습에 따르지 않는 고전 형식의 변형(마리온 드크루즈는 '말레이시아인 남성' 이 아닌 첫 비말레이시아인 여성 와양꿀릿 달랑 Dalang - 인형을 조종하는 마스터 - 으로 USM에서의 공연은 획기적이었다), 그리고 자유로운 공간사용 (창작자들은 대극장과 소극장을 떠나 쇼핑몰과 야외공간으로 향했고, 대형 작품인 "햄릿"을 위해서 심지어 페낭의 콘월리스 요새 Fort Cornwallis로 갔다)이 여기에 포함된다.

○ 쟁점: 1980-90년대

정부의 지원은 그다지 활발하지 않았다. 민족에 따른 구분을 극복하지 못한 채 말레이-무슬림 우월주의에 기반을 둔 NCC의 조사결과는 실망스러웠다. 1980년대에 중국 문화회의와 인도 문화회의를 통해 불만의 목소리가 전달되었지만 인종 차별의 현실은 그저 민족공동체 중심의 정책에 대한 불안을 입증할 뿐이었다. (1969년의 비극조차 "민감한 쟁점을 드러내지 마라, 안 그러면 비극은 되풀이 될 것이다"라는 논리로 교활한 정치 세력에 의해 반대를 억누르는 요인으로 작용했다.) 예술은 이러한 헤게모니를 인정해야 했고, 정부조직의 지원과 인프라도 이에 따라 재편되었다. 예술가들 또한 각각의 과별로 작업을 했으며, 따라서 일부의 이중언어(bilingualism)와는 별개로 말레이시아어와 영어로 된 작업은 여전히 저개발 상태에 머물렀다. 중국과 인도의 종족 집단에서의 공연예술 형태에 대한 고증이 매우 적다는 사실은 그들의 격리를 입증하는 증거다.

마하티르 정부가 경제성장을 강조하면서 상황은 더욱 악화되었다. 문화 활동은 관광객들의 돈을 끌어 모을 수 있는 가능성에 의해 평가되기 시작했다. GDP의 증대를 위해, 자국의 문화를 중재하던 정부부서는 문화예술관광부로 독립했다.

또한, 1980년대에는 말레이시아에서 이슬람화가 진행되었다. 특히 공연예술 분야에서는, 당시의 조류가 (말레이시아어 부조리극과 같이) 니힐리즘과 무신론이었고, 이것이 이슬람 문화에 반대되는 것이었기 때문에, 말레이시아어를 쓰던 지식계급은 그들의 신념과 예술창작 간의 관계를 재평가해야 했다. 많은 예술가들은 다함께 작업을 멈췄다. 말레이시아 연극에 대한 연구에서 학자 카르멘 응게 Carmen Nge는 다음과 같이 적고 있다.

"주목할 만한 예외의 사례는 노오르딘 하싼으로, 그는 '1400' 과 '장안 부누 라마-라마 Jangan Bunuh Rama-Rama' 와 같은 작품 창작을 계속하였으나 이슬람과 종교적 취지를 보다 명확히 했다. 1981년에 총리실이 후원한 이슬람 희곡 극작 대회를 비롯하여, 정부의 지원을 받는 연극들은 이슬람 내용을 주제로 하는 고무적인 연극의 외향을 띄었다."

이러한 종교주의로 인해 도덕에 반하는 주제에 대한 민감함도 더욱 커졌는데, 1990년대에 걸쳐 보수적인 권력층은 종교적이고 도덕적인 외설에 기반한 작품을 검열하였다. 비이슬람 주제에 대한 검열에 대항하여 유명한 싸움을 했던 작품 중에는 이브 엔슬러 Eve Ensler의 "버자이너 모놀로그"와 테네시 윌리엄 Tennessee

William의 "육망이라는 이름의 전차"와 같은 작품과, 디나 자만 Dina Zaman의 "퐁강구르 테르호마트 Pengganggur Terhormat"와 같은 말레이시아 연극이 있다. 켈란탄과 테렝가누 주정부는 말레이시아 이슬람 정당인 PAS[90년대에 재집권 후 강력한 이슬람화 정책 추진]의 법률에 따라 1991년에 막용, 마인 푸테리, 그리고 와양 꼴릿을 이슬람 전통 이전의 양식이라는 이유로 금지하였다.

2) 단체 및 기관 Groups and Organizations

○ 연극

말레이시아 공연예술 현장은 배경적 맥락과 연계한 작업을 할 때 가장 활기차다. 이러한 경향은 연극에서 가장 잘 드러나는데, 정치/사회적 언급은 무대 위에서 낯설지 않게 이루어진다. 파이브아트센터 Five Art Centre (크리센 지트, 마리온 드크루즈, 친산수이 Chin San Sooi가 설립)가 던지는 말레이시아의 정체성에 대한 질문이나, 극단 인스탄트 카페 Instant Cafe Theatre(조 쿠카타스 Jo Kukathas, 앤드류 레시 Andrew Leci, 지트 무라드 Jit Murad, 자힘 알바크리 Zahim Albakri가 설립)의 통렬한 정치풍자는 관객을 즐겁게 함과 동시에 고무시킨다. 키투안체의 "버치씨, 우리는 당신을 *** 할 수 있었어요 We Could **** You Mr Birch" (1984년)나, 샤히마 이드리스 Shahimah Idris의 "멜록 인탄에서 테이블 산까지 From Teluk Intan To Table Mountain" (쿠알리 워크스 Quali Works 공연)에서부터, 지트 무라드의 "금, 비 그리고 우박 Gold, Rain and Hailstones" (가장 최근 공연은 드라마랩 Dramalab), 리드즈완 오쓰만 Ridzwan Othman의 "파리와 외국인 Flies and Foreigners" (2004년, 극단 인스탄트 카페)에 이르기까지 말레이시아의 연극은 동서양의 충돌, 여성주의, 이주노동자에 대한 인식과 같은 쟁점을 다루어 왔다.

1990년대와 2000년대는 모든 언어로 작업하는 다수의 젊은 연극인들이 조망 받았다. 대표적으로는 남론 Nam Ron(2003년 작 "마트데리히콜라페리히 matderihkolaperih")이나 로콕만 Loh Kok Man (펜타스 프로젝트 Pentas Project 소속)의 수작들을 꼽을 수 있는데, 이들은 텍스트뿐만 아니라 스토리텔링에 있어서도 새로운 방향을 제시하였다. 로콕만의 "성실공상 The Lost and The Ecliptic" (2007년)은 쿠알라룸푸르에서 소외의 경험에 관한 비민족주의적, 복합 장르 작품으로, 배우들은 말을 하지 않고 텍스트는 내레이션[voice-over]으로 전달되며 세트는 이동과 변형이 가능하다. 파미 파드질 Fahmi Fadzil은 "닭, 공산주

의자 그리고 C컵 브라 A Chicken, A Communist and A C-Cup Bra" (2005년)에서 치킨라이스를 만드는 과정을 통해 위기의 시대에서의 개인적인 이야기를 들려준다. 관객은 퍼포먼스의 일환으로 요리를 맛볼 수 있다. 여러 언어로 된 작업도 유행했는데, 마크 테 Mark Teh의 "두아, 티가 달랑 벨라리 Dua, Tiga Dalang Berlari" (2007년)는 라이벌 관계에 있는 두 와양꼴릿 마스터의 대결에 관한 작품으로, 말레이어, 복건어[hokkien, 중국의 방언], 영어로 된 텍스트로 공연되었다. 극단 인스턴트 카페가 기획한 '첫 작품 프로그램 First Works programme'은 신인 극작가를 위한 워크숍으로, 오리지널 텍스트를 제작하는 데에 도움을 주고 있다. 액터스 스튜디오 Actors Studio와 쿠알라룸푸르 공연예술센터(KLPac)는 젊고 유망한 작가들의 작품을 지원하고 경제적으로 후원하며 개인(신인 연출가 헬레나 푸 Helena Foo와 같은)과 단체(극단 오럴 스테이지 The Oral Stage)를 대상으로 한다.

기존의 연극작품이 무대에 오르는 경우도 자주 있는데, 대개는 영어로 쓰인 고전에 기반을 둔 외국 작품이다. 지역적인 배경에 맞추어 각색하거나 (KLPac의 "로미 앤 줄리 덴 랭-랭 Romi and Joolee dan Lain-lain", 2005년), 원작에 충실하게 재현하는 경우(제임스 리 James Lee가 2007년에 연출한 해롤드 핀터의 "배반")가 자주 있고, 이에 대한 비평가들의 호감도는 다양한 편이다. 가드너 앤 와이프 Gardner&Wife 라는 극단은, 거의 배타적으로 영어로 된 해외 팝 엔터테인먼트 연극 작품만으로 활동을 하기도 한다.

안타깝게도 인도어로 된 연극은 최근 찾아보기가 어렵다. 2008년에 S.T.발라 S.T.Bala의 페노메나 세니 펜타스 Fenomena Seni Pentas가 유명한 독립운동 영웅에 대한 대작인 "삼반탄 Sambanthan"을 무대에 올리는 등의 활동이 이루어지고 있지만, 많은 작업들(대부분은 타밀어로 되어 있다)은 해당 민족공동체에만 국한되어 있다.

○ 무용

무용 분야는 더욱 고무적이다. 말레이시아는 국제적으로도 인도 전통무용, 특히 오디시 Odissi와 바라타 나트얌 Bharata Natyam의 전통에 대한 새로운 시도로 이름나 있다. 이 분야에서는 예술의 전당 Temple of Fine Arts(1981년에 설립)과 수트라 댄스 씨어터 Sutra Dance Theatre(1983년)가 가장 두드러진 활동을 보인다. 유명한 아티스트인 람리 이브라힘 Ramli Ibrahim이 처음 시작한 수트라 댄스 씨어터 같은 경우, 올해에도 대규모 오디시 축제인 "오디시의 감동

Stirring Odissi"을 주최하기도 했다. 이러한 단체들은 재누어리 로 January Low와 우메시 셰티 Umesh Shetty와 같은 다수의 훌륭한 무용가와 안무가를 배출했다. 특히 셰티의 작업은 전통 무용가들의 감각에 따르지 않고 경계를 허무는데, 무용과 음악이 어우러진 그의 작품 "인사이드-아웃 Inside-Out" (2004년에 이너스페이스 Inner Space가 공연)에서 셰티는 인도의 전통 동작에 현대적인 감수성을 불어넣었다.

현대 무용 분야도 이에 못지않게 활발하다. 마리온 드크루즈와 무용가들("항아리 조각 Urn Piece")은 1980년대와 90년대에 현대 무용의 선도적인 역할을 했으며, 드크루즈는 현재까지도 교육을 받지 않았거나 전문 무용가가 아닌 사람들의 움직임에서 내재되어 있는 감수성을 발견해가는 작업을 이어오고 있다. 특히 주목할 만한 현대 안무가들 중에는 (이들 대부분은 직접 활발한 공연활동을 한다) 주디마르 헤르난데즈 Judimar Hernandez, 간치삐이 Gan Chih Pei, 아지시 술라이만 Azizi Sulaiman, 줄키플리 무하메드 Zulkifli Muhamad, 주나이나 로종 Junainah Lojong, 스티브 고 Steve Goh 등이 있다. 오늘날 현대무용에서 가장 활발히 접합되고 있는 장르는 일본 무용형식인 부토 Butoh로, 레나 앙 Lena Ang (2008년에 타로 앙삼블 Taro Ensemble이 공연한 "핑크! PINK!")이나 리스 위경 Lee Swee Keong (2007년작 "금지된 궁전의 저주 Curse of the Forbidden Palace") 같은 안무가/무용가들에 의해 재현되고 있다. 리스위경의 니오바 칸 Nyoba Kan 극단은 올해 부토 축제를 주최하였다.

이외에도 다양한 무용 단체들이 존재한다. 수트라나 예술의 전당 외에도 광둥 무용단 Kwang Tung Dance Troupe, 두아 스페이스 무용단 Dua Space Dance Theatre, 탄닥 무용단 Tandak Dance Theatre과 같은 단체들이 있다. 말레이시아의 무용계는 상당히 유동적인 편이며, 예술가들은 서로 협력하는 개인들의 느슨한 연대와 같은 경향을 띤다. 2001년에 아시아-태평양 월드 댄스 얼라이언스의 지역 지부로 등록된 마이댄스 얼라이언스 MyDance Alliance는, 새롭게 자라나는 단체들을 대상으로 하는 협회의 기능을 한다.

○ 음악

말레이시아에서는 몇 개의 중요한 음악 단체가 활동하고 있다. 많은 단체들이 전통 양식의 틀 안에서 공연활동을 펼치지만, 대부분 각자의 고유한 양식을 만들어내기 위해 노력한다. 파이프아츠센터의 회원인 리듬 인 브론즈 Rhythm in Bronze는 새로운 구성과 관습에 얽매이지 않은 기법을 도입하여 가멜란을 새롭게

탄생시켰으며, 예술의 전당 소속의 앙상블인 이요즈나 프라카시 Jyotsna Prakash, 프라카시 칸다사미 Prakash Kandasamy, 꾸마르 까르티게스 Kumar Karthigesu 는 새로운 관객들에게 인도의 전통음악을 신선하게 선보이기 위한 노력을 하고 있다. 향수를 자극하는 색채의 중국 전통음악과 1920년대 상하이 가요 레퍼토리를 제공하는 다마 Dama오케스트라는 콘서트에 차별한 연극적 요소를 도입했다. 민족 음악학자인 탄수이벵 Tan Sooi Beng은 중국 지역사회에서의 현대음악에 대한 자신의 글에서, 핸드퍼커션팀 Hands Percussion Team(버나드 고 Bernard Goh가 이끄는 시구 shigu, 또는 사자북 lion drum 앙상블로, 장르 간 크로스오버 작업에 자주 참여)의 중국 여행을 자세히 수록하면서, 그들이 공연에서 선보인 진화된 공연방식이 어떠한 놀라운 반응을 얻었는가에 대해 적고 있다:

"버나드의 말에 의하면, 중국인들은 흥분을 감추지 못했으며 동시에 "우리의 작업", 특히 손으로 연주하는 악기를 사용한 새로운 형태의 크로스오버에 충격을 받았다. 그들은 물었다. "당신은 중국인이면서 이런 것을 대체 어떻게 만들어낸 겁니까?" "

서양 클래식 음악 분야도 활발한 편이다. 주요 오케스트라로는 국립 심포니 오케스트라와 KLPac의 실포니에타, PETRONAS가 후원하는 말레이시아 필하모닉 오케스트라[MPO]가 있다. 105명의 내/외국인으로 구성된 말레이시아 필하모닉 오케스트라는 현재 마티아스 바메르트 Matthias Bamert가 지휘를 맡고 있으며 1998년에 활동을 시작한 이래로 활발한 활동을 펼치고 있다. 고전 레퍼토리뿐만 아니라, MPO 포럼 시리즈를 통해, 아들린 웡 Adeline Wong, 아마드 무리즈 체로스 Ahmad Muriz Che Ros, 청키용 Chong Kee Yong과 같은 촉망받는 작곡가들의 최신 작품도 연주한다. 실제로, 오리지널 작품을 작곡하는 데에 있어 말레이시아는 르네상스를 경험하고 있다고 볼 수 있다. 앞서 언급한 것 외에 주목할 만한 작곡가로는 사이다 라스탐 Saidah Rastam, CH 로 CH Loh, 이카호이 Yii Kah Hoe, 하데시 싱 Hardesh Singh을 들 수 있다.

클랑 지역에서만 무수히 많은 합창단이 활동하고 있다. 아마추어가 대부분을 이루지만, 영 KL 싱어즈 the Young KL Singers, 셸랑고르 음악협회 the Philharmonic Society of Selangor, 위키드 피치 The Wicked Pitches와 같이 세련된 공연을 보여주는 단체도 있다. 합창 분야에서도 다소의 실험이 이루어지고 있으며 (주목할 만한 사례로는 2007년에 작곡가 멜빈 호 Melvin Ho가 이끈 셸랑고르 필의 "씨클송 Circlesongs"이 있다), 다양한 결과를 내고 있다.

관객들이 일반적으로 접하는 공연예술 범주 밖에는 인디뮤직씬이 있다. 활발한 활동을 펼치는 말레이시아의 싱어송라이터들이 꽤 있는데, 피트 테오 Pete Teo, 제롬 쿠간 Jerome Kugan, 메오르 아지딘 유습 Meor Aziddin Yusof, 미아 팔렌시아 Mia Palencia와 같은 아티스트들은 대부분 도시 생활의 정취를 담은 노래를 선보인다. 밴드 문화는 펑크/하드코어 하위문화가 주를 이루는데, 이는 젊은 도시 세대의 반란의 표현으로, 그 중심에는 카뷰레터 덩 Carburetor Dung과 카핀 캔서 Koffin Kanser 같은 그룹이 있다. 중국어 인디씬도 주목할 만한데, 랑망과 나오 Lang Mang and Nao와 같은 밴드가 매니아층을 형성하고 있다. 대부분의 밴드는 팝으로 분류할 수 있지만, 새로운 개념을 시도하는 밴드도 있다. 대표적으로는, 마하라자 커미션 The Maharajah Commission (포스트-락 작곡) 이나, 벤스 비치스 Ben's Bitches, 팬더 헤드 커리! Panda Head Curry! (예외에 어긋나는 풍자) 같은 밴드가 있다. 이러한 씬은 말레이시아 사운드 아트 의 원천으로, 말레이시아 실험 음악인 예술가 협회 Experimental Musicians and Artists Co-operative Malaysia나 고리꾸앙 Goh Lee Kwang의 작업 등을 통해 구체적으로 구현된다.

○ 뮤지컬

지난 3년간 말레이시아 공연예술계에서 가장 큰 발전을 꼽는다면, 뮤지컬 분야가 대중적으로 떠오른 것을 들 수 있다. 사이다 라스탐의 "M! M! The Opera"과 엔피니티 프로덕션 Enfiniti Production의 "뿌떼리 구농 레당 Puteri Gunung Ledang - The Musical" (둘 다 2006년작)을 필두로 한 뮤지컬 장르는 공연 예술을 본격적인 산업으로 끌어올리는데 일조하였다. 이들 작품에는 유명한 배우와 활동이 왕성한 팀들이 출연하는데, 그중 하나인 "뿌떼리 구농 레당"의 경우 이 분야에서 최초로 수백만 링깃[말레이시아 화폐 단위]을 받아 그 의미가 특별하다. (말레이시아에서는 편당이 부족한 관계로, 대부분의 공연들은 수십에서 수천 링깃 선에서 제작된다) 이러한 세련된 스펙타클은 대규모의 관객동원에 성공했고 여러 주 동안 상연되기도 했다. (일반적으로는 일주일도 채 상연되지 못한다.) 이러한 인기 에 힘입어 이스타아 부다야 Istana Budaya의 "푸트라 Putra - The Musical", KLPac의 "통쿠 Tunku - The Musical", 그리고 말레이시아 영화와 음악의 전설 P람리에 관한 엔피니티 소포모어 프로덕션 Enfiniti's sophomore production의 "P람리 P Ramlee - The Musical"와 같은 뮤지컬이 연달아 쏟아져 나왔다.

○ 프로덕션 디자인

조명, 음향, 세트 그리고 의상 디자이너는 개별적으로 활동하는 아티스트다. 말

레이시아 예술계에서 이들은 비교적 작은 집단을 이루고 있으며, 따라서 그만큼 유연성이 요구된다. 조명 디자이너 라나 말릭 Raja Maliq이나 의상 디자이너 도미니크 디보어신 Dominique Devorsine과 같은 개인 디자이너들은 그들을 필요로 하는 작품을 위해 장르와 단체를 넘나들면서 활동한다. 다행히도 전문적인 인력풀이 점차 확대되고 있으며 이 중에는 응코르구안 Ng Chor Guan (음향), 캐카르청 Caecar Chong (세트), 림앙스웨 Lim Ang Swee (조명)와 같은 사람들의 이름이 알려져 있다.

○ 지역사회와의 연계

최근 공연예술 현장의 경향을 보면, 지역사회와 연대, 연계하려는 노력이 강하게 나타나고 있다. 타만 메단 지역 예술 프로젝트 Taman Medan Community Arts Project (파이버아츠센터, 2002년)와 셀라양 Selayang [셀랑고르주에 위치한 마을]에서 했던 리듬 인 브론즈의 연계 프로그램(2007년)은 둘 다 사회-경제적인 고통을 겪고 있는 저소득 지역을 대상으로, 주민들이 스스로를 표현할 수 있도록 도움으로서 그들만의 고유한 쟁점을 다루기 위한 시도다. 페낭에서는, 아트 에드 Arts Ed로 알려진 예술가 집단이 아낙-아낙 코타 Anak-anak Kota라는 프로그램을 진행했다. 이 프로그램은 청소년층을 대상으로 조지타운 Georgetown의 유산과 역사에 대해 소개한다. 마크 테 Mark Teh는 공산주의자에 대한 그의 연극 "발링 Baling(membaling)"을 스포츠센터와 대학에서 공연하여 교체되어 잊혀진 과거의 역사를 젊은 세대와 연결하고자 노력했다.

젊은 세대도 공연활동의 교육과 실습을 위한 프로그램에 앞장섰다. 이러한 경향은 1990년대를 지나오면서 본격적으로 시작되었고, 파이버아츠센터의 씨터머다 Theater Muda (공연예술교육의 중요성을 주장한 자넷 필라이 Janet Pillai에 의해 시작되었다)나 액터스 스튜디오의 아카데미와 같은 선도주자들을 비롯하여, 공연예술에 대한 관심을 불러일으키고 새로운 재능을 발견하는 데에 목표를 두었다. 성공 여부는 지속성으로 판단할 수 있다. 한 예로, 파이버아츠센터가 육성한 청년 앙상블 아크셴 Akshen 출신의 멤버들은 현재 이 단체의 차기세대를 구성하고 있다.

현재 대부분의 단체들이 이러한 독창적인 프로그램을 운영하고 있다. 점핑 젤리빈 The Jumping Jellybeans (신지아 시아라미콜리 Cinzia Ciaramicoli와 샤타티 베누고팔 Shantini Venugopal이 운영)과 같은 어린이 연극 단체들의 공연은 늘 참여 파트가 있다. 뮈창쯩 Mew Chang Tsing과 같은 무용인은 젊은 학생을 위한 트레이닝 요법을 개발하는데 수년을 투자하였고, 이외에도 예술의 전당과 같은 조직

들은, 지역사회에 공헌하기 위한 독립적인 기관으로 출발했다. 말레이시아 필하모닉 오케스트라도 유소년 앙상블인 말레이시아 유스 필하모닉 오케스트라(지휘는 케빈 필드 Kevin Field가 맡고 있다)를 운영하고 있고, KLPac의 실포니에타(브라이언 탄 Brian Tan이 지도하고 있다)에는 20대 이하의 인재도 다수 포함되어 있다.

○ 교육 기관

교육기관들은 공연예술을 메이저 영역에서 확산시켜 나갔다. 1994년에 설립된 세니 케방산 아카데미 Akademi Seni Kebangsaan는 공연예술 교육에 이바지하기 위해 세워진 기관으로, 이 분야의 형식과 테크닉을 가르치는 데에 초점을 두었다. 오늘날, 이 아카데미는 (현재는 세니 부다야 단 와리산 케방산 아카데미 Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan [약칭 ASWARA]로 불리고 있다)는 우수한 졸업생을 배출하고 있는데, 공인된 예술가인 아들린 아만 람리 Adlin Aman Ramlie와 잠주리아 자하리 Zamzuriah Zahari와 같은 촉망받는 신예들이 이곳의 동문이며, 학생작품과 졸업작품의 수준 또한 우수하다. 특히, ASWARA 무용학부에서 조셉 곤잘레스 Joseph Gonzales의 지도하에 선보이는 공연은, 어떤 프로페셔널한 작품과 견주어도 될 만큼 전반적인 형식과 내용이 세련되었다.

다른 공립기관 중에는 페낭 세인스 말레이시아 대학의 공연예술학부가 우수한 활동을 이어오고 있다. 그러나 크게 보면 제3영역의 사립 교육기관들이 더 다양하고 우수한 활동을 한다. 공연예술계에서 이처럼 활발한 활동을 하는 곳으로는 사립대학인 선웨이 대학 Sunway University College의 공연미디어대학원 School of Performance + Media과 카장 Kajang 시의 신기원 칼리지 New Era College가 있다.

○ 국제적인 협업

국제적인 공동 작업은 공연 분야, 특히 연극 분야에서 꾸준한 트렌드였다. 특히 지역단위에서 보다 풍성한 교류가 이루어지는데, 이는 예술가들이 정체성에 대한 질문을 보다 큰 틀 - 아시아, 좁게는 동남아시아 - 에서 던지고자 했던 노력의 연장선상에 있다.

싱가포르의 공연예술은 가장 가깝고, 따라서 가장 자주 거론되는 협력 파트너다. 쿠오바오쿤 Kuo Pao Kun과 그의 작업은 오래 전부터 말레이시아 중국어 연극에 많은 영향을 끼쳤다. 후지르 술라이만 Huzir Sulaiman과 샬린 라젠드란 Charlene Rajendran과 같은 극작가들은 현재까지도 이 섬나라에 살면서 활동하고 있다. 양

국의 협력은 지금도 계속되고 있다. 에카마트라 극단 Teater Ekamatra은 싱가포르의 말레이어 연극 단체로, 2003년에 "슈트케이스 프로젝트Project Suitcase"라는 시리즈를 통해 싱가포르와 말레이시아 작가들과 공동 작업을 했다. 이들은 이어서 같은 작품을 쿠알라룸푸르에서도 무대에 올렸다. TNS The Necessary Stage (또 다른 싱가포르 극단이다)가 말레이시아에서 가장 최근에 선보인 작품 "좋은 사람들 Good People"은 각각 싱가포르와 말레이시아, 필리핀 출신의 배우 3명이 출연한다. "뿌페리 구농 레당"의 음악은 싱가포르의 작곡가 딕 리 Dick Lee가 썼다. 말레이시아와 싱가포르 사이의 개념과 예술의 짝짓기의 대표적인 사례로는 파이버아츠센터와 와일드 라이스 Wild Rice의 합작품인 2005년작 "세컨드 링크 Second Link"가 있다. 이반 헝 Ivan Heng의 크리셴 지탄들라터 Krishen Jitandlater가 연출한 이 작품은 말레이시아인에 의해 공연된 싱가포르 작품과 그 반대 경우의 작품을 모아 극으로 꾸민 작품이다.

한편 지리적인 연결망이 확대되면서, 해외의 문화기관이 국제 교류에 많은 도움을 줄 수 있게 되었다. 영국문화원과 호주대사관, 일본국제교류기금, 독일문화원, 알리앙스 프랑세즈는 말레이시아에서 활동을 전개하면서, 작품을 후원하고 연결을 도왔으며, 각국의 극단에서 아티스트들을 데려오기도 했다.

그 외에 국제적인 협력의 결과로 만들어진 주목할 만한 공연으로는 "빨라우 안타라 Pulau Antara" (2001년 일본), "맨체스터 유나이티드와 말레이시아 전사 Manchester United and the Malay Warrior" (2002년 영국), "치료할 수 없는 Know No Cure" (2007년 호주)가 있다.

3) 인프라 및 지원시스템 Infrastructure and Support Systems

○ 공연예술센터

1989년에 조 하삼 Joe Hasham과 파리다 메리칸 Faridah Merican에 의해 창립된 액터스 스튜디오 Actors Studio는 말레이시아 공연예술계에서 가장 중요한 기관이라 할 수 있다. 그들은 1995년, 사상 처음으로 극단 소유의 사설 극장을 열었다. 액터스 스튜디오 극장과 액터스 스튜디오 박스(대극장과 블랙박스극장으로, 각각 150명을 수용할 수 있는 공간. 쿠알라룸푸르의 유적지 다타란 메르데카 Dataran Merdeka 인근에 위치해있다.)는 곧 공연계의 초점이 맞추어지는 곳이 되었으며, 도시에서 가장 중요한 작품 중 일부가 이곳에서 공연되었다.

이 시설은 2003년에 홍수피해로 무너져, 액터스 스튜디오는 새롭게 방사 Bangsar 쇼핑센터 꼭대기에 있는 300석짜리 방사 액터스 스튜디오의 운영을 시

작했다. 2005년에는 쿠알라룸푸르 공연예술센터 [약칭 KLPac]가 개관했고, 액터스 스튜디오는 공동 설립자이자, 프로그래밍과 운영에 참여하였다. 오늘날 KLPac는 말레이시아 공연예술의 실질적인 심장역할을 하고 있다. 이곳에는 펜타스1(500석 규모의 대극장), 펜타스2(200석 규모의 소극장)를 비롯해 수많은 스튜디오와 리허설 공간, 카페, 소품창고가 있으며 주변부도 다양한 즐길 거리로 가득하다. 그러나 고급 민간 신도시인 센툴 웨스트 Sentul West에 위치해 있다는 지리적인 조건 때문에 다소의 거리감이 느껴지기도 한다.

다른 공연예술센터도 있다. 관의 주도로 2000년에 완공된 이스타나 부다야 Istana Budaya는 쿠알라룸푸르 최대 규모의 시설로, 메인 극장은 1500명의 관객을 수용할 수 있으며, 부대적인 소극장 또한 갖추고 있다. 그러나 유감스럽게도, 전체 대관료가 과도하게 비싸고 문화예술문화재통일부 당국의 주도로 자체 프로그램이 이루어지고 있어서, 말레이[‘말레이시아’와 ‘말레이’는 구분된다. 말레이적인 것은 주류 민족인 말레이를 의미함]적이지 않거나, 형식이나 내용이 실험적이고, 또는/혹은 정부와 개인적인 친분이 없는 작품의 경우는 시설을 확보하는데 어려움을 겪기도 한다.

쿠알라룸푸르의 상징인 트윈 타워[말레이시아의 에너지 기업 페트로나스의 본사 건물이다]에 위치한 페트로나스 데완 필하모닉 Dewan Filharmonik PETRONAS 콘서트홀은 오케스트라를 염두에 두고 설계되었다. 말레이시아 필하모닉 오케스트라가 이곳을 기반으로 활동하고 있으며, 말레이시아 전통 무용극을 공연하는 페트로나스 퍼포밍아츠 극단도 이곳에서 공연을 펼친다.

최근 들어 보다 많은 대안적인 공간들이 생겨나고 있다. 유명 관광지인 도심의 센트럴 마켓이 몇 년 전 리노베이션에 들어가 2007년에 재개장했고, 팡키테익 Pang Khee Teik이 운영을 맡은 이곳의 별관은 이제 예술의 허브 역할을 충실히 하고 있다. 기본적으로는 비주얼 아트 설치와 전시를 위해 설계되었지만, 많은 작품이 이곳의 갤러리들에서 공연되었으며, 최근에는 전용으로 200명을 수용할 수 있는 극장이 오픈을 앞두고 있다. 도심에 위치해있는 지리적 특성 때문에 이곳의 카페들은 꾸준히 예술가들로 붐비며, 카뷰레터 덩의 조 키드 Joe Kidd가 운영하는 뮤직스토어 ‘밥솥가게 Ricecooker Shop’는 언더그라운드 음악씬의 중심지다. 이에 더해, 페탈링 자야 Petaling Jaya 지역의 새 쇼핑몰에 위치한 PJ 라이브 아트 PJ Live Arts도 극장과, 공연예술 단체를 위한 사무실을 갖춘 아트센터로 2009년에 완공을 앞두고 있다. 드라마랩 Dramalab의 자힘 알바크리 Zahim Albakri가 현재

예술감독으로 있다.

○ 기타 공연시설

아래의 리스트는 쿠알라룸푸르의 주요 공연시설 목록이다. 블랙박스극장은 대체로 용도변경이 자유롭고 시설도 이에 적합하게 설계되어 있으나 대극장이나 노천극장의 경우 현대적인 공연을 염두에 두고 설계되지 않은 경우가 많아 간혹 재조정이 필요한 경우가 있다.

■ 프로시니엄 극장 (대극장):

- 팡궁 판다라야 Panggung Bandaraya (350석)
- 데완 반다라야 쿠알라룸푸르 대극장 Dewan Bandaraya Kuala Lumpur Auditorium (600석)
- 데완 바하사 단 푸스타카 대극장 Dewan Bahasa dan Pustaka Auditorium (500석)
- 말레이시아 관광청 대극장 Malaysian Tourism Centre Auditorium (400석)
- PJ 시립센터 PJ Civic Centre (1000석)

■ 노천극장:

- 말레이시아 관광청 노천극장 Malaysian Tourism Centre Amphitheatre (400석)
- 수트라 댄스 씨어터 앰피-수트라 Amphi-Sutra, Sutra Dance Theatre (200석)

■ 블랙박스극장:

- 데완 바하사 단 푸스타카 스토어 극장 Stor Teater, Dewan Bahasa dan Pustaka (100석)
- 선웨이 대학교 옥상 극장 Rooftop Theatre, Sunway University College (150석)
- ASWARA 익스페리멘탈 극장 Teater Eksperimental, ASWARA (250석)
- 신기원 칼리지 소극장 New Era College Black Box (100석)
- 말레이시아 중국회관 극장 Malaysian Chinese Assembly Hall Theatre (200석)

이러한 공간에서는 주로 무용과 연극 작품이 공연된다. 밴드와 개인 뮤지션들은 음악 프로그램을 선보이고자 하는 다양한 클럽에서도 공연을 할 수 있으며, 재즈바 노 블랙타이 No Black Tie는 그 중에서도 가장 오랜 역사를 자랑한다.

한편, 자신의 공연 컨셉을 구현하는 데에 있어 공간의 중요성을 인지하거나, 지역사회에 기반한 활동을 하고자 하는 예술가들이 많아지면서 점차 많은 사람들이 강의실이나 갤러리, 길거리 혹은 그 보다도 자유롭게 공간을 선택하고 있다. 페낭의 아낙-아낙 코타 Anak-anak Kota (그리고 최근 "전문" 파트너로 등장한 옴박-옴박 스튜디오 Ombak-Ombak Studios)는 그 중에서도 가장 모험적이 사례다. 2006년에 이들은 중국 쿠췌 일가의 사당인 쿠롱시 Khoo Kongsi에 화려한 오페라 무대를 만들어 말레이시아 섬의 역사를 각색한 서사시를 공연했으며 올해에는 트리플빌[20분~50분 길이의 세 작품을 한 공연에서 한꺼번에 보여주는 공연 형태]로 무용-연극-음악 공연인 "상자 속의 폭풍 Storm In A Box"을 해안가에 있는 학교 부지에서 공연했다.

○ 정부 지원

말레이시아의 내의 주요한 쟁점 중 하나는 공연예술에 대한 공공 부문의 지원, 정확히 말하자면 지원의 부재다.

현재는 문화예술문화재통일부(독자들은 이미 이 명칭에서 짹짹한 정치공학의 낚새를 간파할 수 있을 것이다)로 알려져 있는 정부부처와 관련된 대부분의 단체들 - 이스타나 부다야 극장과 같은 - 은 말레이시아 정부 시스템 특유의 무관심한 행정문화를 이어받는다. 장관으로 임명된 사람은 문화에 대한 진지한 평가보다는 자신이 속한 정당정치에 도식에 따라 움직이며, 정책의 운영과정에서는 조직의 상하를 막론하고 충분한 심사숙고가 이루어지지 않는 것으로 보인다. (문화부에서 내놓은 가장 최근의 계획안은 쿠알라룸푸르의 "아트 빌리지"라는 대형 프로젝트로, 수백만 링깃이 소요됨에도 불구하고 예술계와는 어떠한 상의도 이루어지지 않은 것으로 드러나 실제 유용성은 의심된다.) 문화를 육성하는 작업은 언제나 관광과의 연계에서 자유롭지 못했는데, 이러한 사고방식은 현재까지도 유지되고 있으며, 시나 지자체에서 발의하는 의안은 계속해서 경제적인 아젠다를 중심으로 진행된다.

그러나 분명한 것은, 문화부의 방향은 당국의 문화정책을 대변하는 것이며, 이러한 특징은 각 지역 단위에서 앞으로 계속될 것이라는 점이다. 정부의 자금지

원은 대개 말레이시아 예술가와 또는/혹은 "말레이적" 문화의 가치를 표면에 내세운 작품에 이루어진다. 여기에는 말레이-무슬람이 우수하다는 매우 협소한 관점이 깔려있다. 자기비판의 여지는 매우 적으며 배경에는 민족주의와 종교적 확신에 대한 긍정이 깔려있다. 카르멘 응게 Carmen Nge는 말레이시아 연극에 대한 자신의 연구에서 이러한 제약이 예술계를 얼마나 질식시키는지에 대해 설명하고 있다.

"가령 이스타나 부다야에서 정부의 지원은 예술인들의 창조적인 개입의 여지를 대단히 축소시킨다. 왜냐하면 어떠한 작품을 무대에 올릴지, 심지어는 특정 작품을 누가 쓸 것인지에 대한 결정이 이미 확정되어 있는 경우가 잦기 때문이다. 초대받아 참여하는 개인들은 자주 이러한 강제 속에서 작업을 해야 하며, 연극 작품이 창작되어 만들어지는 초기 과정에서 자율권은 매우 적거나, 없다."

많은 예술가들은 마지못해 이러한 식의 할당제의 존재를 받아들여려고 한다. 국가의 민족 우월적인 문화정책을 지지하는 부처가 통탄스럽지만, 놀랍지는 않다는 것이다. 불행하게도, 과대한 관료제로 인해 정부의 투명성은 거의 존재하지 않아서, 보조금과 지원금이 어떻게 배분되는지와 같은 중요한 정보는 공개되지 않는다.

그러나 모든 것이 암담하지만은 않다. ASWARA와 같은 기관들은 계속해서 제 기능을 하고 있다. 쿠알라룸푸르에서 공연에 사용되는 많은 공간들은 공립이라 대관료가 비교적 감당할 수 있는 수준이다. 클랑 지역을 벗어나면, 지역 수준의 공연에는 비교적 우호적인 경향의 주 문화기관도 있다.

○ 비정부 지원

현실적인 조건에 의해 좌우된다는 민간 지원의 특성과, 예술계의 협소한 관객층 때문에 공연예술계는 언제나 자금부족에 시달린다. 많은 단체들이 기업 후원에 의존하고 있다. 이들은 공연 자금을 직접 지원하거나 공간이나 인프라를 제공하며, (부동산 개발업체인 YLT가 설립한 쿠알라룸푸르 공연예술센터 KLPac 같은 사례) 펀드를 조성하기도 한다(종합 미디어기업 ASTRO의 파이프아츠센터 크리센지트-ASTRO펀드나, 최고급 부디끄 패션 기업의 센트럴 마켓 아넥스 지원금). 그 외에도 중요한 후원 기업으로 HSBC 은행과 이동통신업체인 DiGi가 있다.

그러나 이러한 스폰서십이 기업에게 매력적으로 느껴지기 위해서는, 후원의 대가로 경제적인 이득이 있다는 판단이 전제되어야 한다. 지금까지 기업의 자금이 공연예술계로 유입되는 것을 가로막았던 주요한 요인은 예술단체들이 재단의 형태로 전환하기 어렵다는 점이다. 이는 말레이시아 정부의 조심성을 고려하건데, 거의 대부분의 민간단체들이 겪는 어려움일 것이다. 사회 사업단으로 운영되면, 기부를 하고자 하는 사람들에게 세금혜택을 줄 수 있고, 예술단체 또한 사람들에게 기금을 모을 수 있게 된다. 대부분의 공연예술 단체들은 (일단 등록되어 있는 경우에 한해서) 사설 단체로만 활동할 수 있다. 램리 이브라힘 Ramli Ibrahim의 수트라 댄스 씨어터와 같은 소수의 단체들만이 이러한 제약을 면제받았으나, 이마저도 오랜 기간의 끈질긴 로비의 과정으로 얻어진 것이다.

기업 후원 외에는, 영국문화원이나 일본국제교류기금 Japan Foundation, 독일문화원 Goethe Institut과 같은 해외 문화기관의 기금 형태로 재정지원이 이루어지고 있다.

○ 공연 예술 축제

1970년대와 90년대의 국립 연극/무용제와 같은 공연예술 축제는 한때 획기적인 사건으로, 이러한 예술이 대중적 인기를 얻게 하는 유효한 역할을 했고, 개별 극단과 단체들의 활동을 집중시켰다. 오늘날에는 이러한 이벤트가 많이 줄어들었으며, 크게는 공립 기관의 문화예술분과 간의 만남으로 제한되었으나, 이런 행사들 - 말레이시아 연극제 Festival Theater Malaysia (연극)나 말레이시아 세니타리 축제 Festival Seni Tari Malaysia (무용)와 같은 - 은 계속하여 젊은 학생 예술가들에게 자극을 주고 있다. 그 외에는 관에서 주도하는 축제들이 있는데, 대부분 비정기적이고 게다가 경직되어 있다. 한 예로, 이색적이었던 2006 쿠알라룸푸르 국제 버스커 축제는 해외 작품은 들여왔으나 말레이시아 진정한 거리예술가들을 허가가 없다는 이유로 길거리에서 쫓아내기도 했다.

민간 주도로 열리는 축제 또한 흔치 않은 편인데, 그 이유는 몇 가지로 정리된다. 일부행사들은 2003년에 열린 극단 인스턴트 카페의 레이즈 더 루프 연극제 Raise The Roof theatre festival와 같이, 일회성으로 기획되며, 다른 경우 - 마이 댄스 얼라이언스의 마이댄스 페스티벌 My Dance Festival (2001년과 2005년), 트루바도어스 Troubadours의 KL 싱송 KL Sing Song (연례 싱어송라이터 작품모음), 라이프스타일 매거진 KLue의 KL 어반스케이프 KL Urbanscapes (2002년과 2004년, 2008년에 열린 거리예술제) - 재원을 확보하기 위해 고군분투 중이다. 그러나 이러한 행사와 여기에 속한 공연들은, 일단 개최에 성공한 후

에는 많은 관중을 끌어 모으며, 따라서 그 수요는 매우 명확하다고 할 수 있다. 축제 분야에 있어서 가장 성공적인 실험은 동말레이시아에서 이루어졌는데, 사라왁 Sarawak 주정부와 연계하여 열리는 사라왁 열대우림 월드 뮤직 페스티벌은 국제적으로 가장 알려진 말레이시아의 축제다.

4) 최근 경향과 이슈 Trends and Issues

현재 말레이시아 공연예술계에서 몇 가지 추가적으로 논의되고 있는 이슈들은 아래와 같다.

○ 검열

말레이시아 사회에서 예술, 특히 공연예술 분야에 대한 검열은 오랫동안 제기 되어온 문제다. 쿠알라룸푸르에서 무대에 오르는 공연의 경우, 쿠알라룸푸르 데완 반다라야[약칭 DBKL] - 쿠알라룸푸르 시청 - 가 보증하는 공연 허가를 받아야 한다. 허가를 받기 위해서는 공연할 텍스트(텍스트로 된 작품이 아닐 경우 공연개요)를 제출해야 하고, 그 과정에서 내용에 대한 심사가 개입될 여지가 있다. 이러한 프로세스는 매우 실망스러운 것이 아닐 수 없다. 방만한 관료제의 특성 때문에 공연의 승인 여부는 막판에야 통보되게 마련이며, 공연이 마지막 리허설을 하고 있을 때에야 통보되는 경우도 자주 생긴다.

DBKL이 이의를 제기하는 주제는 정치나 성적인 내용이 포함된 것들이다. (극단 인스탄트 카페는 풍자극 "발리우드 어워즈 2003 - 디렉터스 컷 The 2nd First Annual Bolehwood Awards 2003 - The Director's Cut"의 내용 때문에 그 이후 시청으로부터 어떠한 공연 허가도 받지 못했고, 극단은 이후 3년간의 공백기를 겪어야 했다. 외설적 내용이 문제가 됐던 사례로는 레이 부오노 Rey Buono가 연출한 파울라 포겔 Paula Vogel의 "발티모어 왈츠 Baltimore Waltz" (2002년)를 들 수 있다.) 그 이외에도 외설적인 의상과 동작에서부터 종교적 감수성을 경시하는 테마에 이르기까지 다양한 이유로 공연이 중단되곤 했다.

한편 DBKL은 대중들의 불평을 근거로 행동하기로도 유명한데, 이로 인해 무지함에 기반한, 도덕적으로도 옳지 못한 결과가 지속적으로 나타났다. 특별히 주목할 만한 사례로는 파이프 아트 프로덕션 Five Arts production에서 2002년에 상연한 이브 엔슬러 Eve Ensler 원작, 하리아티 아지잔 Hariati Azizan 연출의 "

버라이어티 모놀로그"를 들 수 있다. 이 작품은 대중적으로 상당한 인기를 얻어 연장공연에 들어갔다가 시청에 의해 중단되었는데, 그 발단은 다른 주에서 단지 신문을 통해 공연을 접한 후 보내온 한 통의 항의서한이었다.

어쨌든 DBKL의 이러한 모순된 공연심사로 인해 공연예술계는 "빈틈을 공략하는" 각종 편법을 고안해냈다. 이러한 전략 중에는 작품을 "워크숍 공연" 형태로 올려 입구에서 입장료 대신에 기부를 받는 방식도 있었다. 이러한 방법은 기존의 허가규정을 기술적으로 피해갈 수 있게 한다.

정치적으로 혼란스러운 말레이시아의 현상황을 고려했을 때, 공연예술계의 희생으로 도덕적 검열이 조만간 사라질 수 있을지는 아직까지 미지수다. 하지만 과거의 억압과 현재의 대항수단에 대한 자각은 앞으로도 계속해서 도움이 될 것이다.

○ 관객과 씬 형성 Audiences and Building the Scene

공연예술은 영화, 음반, 문학과 같이 보다 대중적이고 쉽게 보급될 수 있는 매체에 비해 전달력이 제한적이며, 오랜 기간 동안 틈새를 공략하는 분야로 존재해왔다. 애당초 규모가 제한되어 있는 적은 관객들은 그 안에서도 장르(이러테먼 연극 애호가와 댄스에 열광하는 사람이 인구통계학적으로 겹치지 않을 것이다)나, 지역/언어적 구분(이해의 한계 또는 지방색에 따른 선호도 차이 때문에)에 따라 세분화된다.

공연 티켓 가격은 평균적으로 20링깃(소규모 작품)에서 수백 링깃(대형 뮤지컬)에 이르지만, 아직까지는 입장료가 관중 수에 비교적 덜 영향을 끼치는 것으로 보인다. 놀라울 일도 아니지만, 널리 광고된 래비시 Lavish라는 쇼가 가장 많은 관중을 끌어 모았다. 공연장소의 인지도도 또한 관중수를 결정짓는 하나의 요인이다. 이는 극장에 가는 일이 고급 여가활동으로 받아들여지기 때문이다. 이 때문에 KLPac에서의 공연은 말레이시아 관광청에서의 공연보다 많은 관객을 불러 모은다. 또 다른 요인으로는 소재의 난이도를 들 수 있다. 현대 무용 공연보다는 상투적으로 연출된 연극 작품이 더 많은 관객을 모은다.

공연예술계의 저변확대와 더 넓은 관객 확보의 열쇠는 교육에 달려 있다. 예술 감상에 대한 흥미를 어릴 때부터 서서히 가르쳐 주는 것이다. 한편에서는 공연예술 단체들이 이들에게 다가가고, 가르치고, 정보를 퍼뜨리기 위해 최선을 다하고 있지만, 이런 작업이 이루어져야 할 중요한 공간인 학교 교실은 크게 간과되고

있다. 사실, 과학기술 분야의 교육을 강조하고 있는 말레이시아의 교육 시스템은 창조적 예술의 기를 꺾는 것으로 유명하다. 보다 나은 전략의 고안이 명백히 필요한 상황이다.

하지만, 관중 수가 증가세에 있다는 점에는 이견이 없다. 도시 청년인구가 급증하고 있고, 이들은 창조적인 문화 활동에 예민하다. 인터넷을 통한 네트워킹과 같은 현대적인 보급전략과 함께, 공연예술에 대한 관심은 갈수록 증가하고 있다.

참고문헌:

- "Theatre in Malaysia: The Current Situation", Carmen Nge
- "The Bangsawan Hero", Kathy Rowland
- "Bukan Budaya Kita", Kathy Rowland
- "What Is My Culture?" Tan Sooi Beng
- The Kakiseni Online Arts Directory

다. 베트남 공연예술그룹, 공연장, 축제 및 지원조직

Graham Sutcliffe

베트남 영국문화원 아트프로젝트 매니저

베트남 국립 심포니 오케스트라 지휘자

1) 서문

베트남은 단층선에 위치해 있다 - 지질학적인 단층선이 아니라 서로 다른 문명이 만나는 단층선이다. 과거에는 이들 간의 충돌이 불가피했다. 베트남의 긴 역사 동안 인도와 중국이 이곳에서 교류했고, 프랑스 식민시대에는 유럽과 아시아가 만났고, 근대에는 구 소련이 월맹을 지원하고 미국이 월남을 지지하면서 베트남 전쟁이라는 명목 하에 문명이 충돌, 동서양이 정면으로 충돌했다.

베트남은 그 역사 동안 내내 점령국이거나 교전 중인 국가였다. 1975년 공산정권의 사이공 해방 후 최근 30년 동안만 평화를 누릴 수 있었다. 베트남은 항상 누군가의 편을 들 것을 강요당했고, 국민은 누구의 편을 들 것인지를 놓고 항상 의견이 나뉘곤 했다. 그 결과 내부 갈등이 발생하고 내전까지 이르렀다.

○ 베트남의 예술과 문화

베트남은 아시아의 두 개의 위대한 문명이자 문화인 인도와 중국 사이에 위치해 있다. 북부지방에는 유교의 영향이, 남부지방에는 인도 힌두 참파왕국의 영향이 두드러지게 나타난다. 중부와 북부 고원산악지방에는 54개 소수민족이 각 민족 고유의 언어, 생활습관, 문화유산을 갖고 살고 있다. 다수민족은 킨Kinh족으로 뱃Viet 족으로도 불리며 전체 인구의 87%를 차지한다. 이 소수민족의 문화와 풍습이 오늘날 중요한데, 바깥세상에 '베트남문화'의 다양성을 보여주는 것이 이들의 전통과 문화이기 때문이다. 민속무용과 전통음악은 상당부분 소수민족의 유산에서 유래한다.

○ 북부와 남부-근대 역사의 영향

세계2차 대전 이후 프랑스인들이 베트남으로 돌아왔으나 1954년 지엔비엔푸 전투 이후 호치민 정권에 의해 축출되고 만다. 호치민은 베트남의 독립을 선언했고, 1954년 제네바협정에 의해 프랑스의 베트남 식민지배는 종지부를 찍고, 임시로17도선에서 남북으로 분단되었다. 베트남인들은 다시 둘로 나뉘었고, 이 일을 계기로 아시아 국가들이 공산정권의 손에 넘어갈 것을 염려한 미국이 월남에 군

사적 지원을 제공했다. 북쪽의 월맹은 처음에는 중국이 지원하더니 소련이 그 뒤를 이었다. 결국 1975년, 공산주의자들이 사이공으로 진격, 베트남을 통일시켰다. 미국을 지지했던 많은 월남인들이 이후, 오랫동안 소위 "재교육캠프"에 수감되었고, 이 15년에 걸친 시기에 보트 피플이라고 불리는 수십만 명의 월남인들이 유럽과 미국으로 망명하기 위해 베트남을 탈출했다.

소련은 월맹을 군사적으로만 지원한 것이 아니라 수천만 명의 어린 베트남 학생들에게 훈련과 대학 교육을 제공했다. 소련은 동유럽 국가들(헝가리, 불가리, 동독, 루마니아, 체코슬로바키아)과 함께 예술 등 다양한 과목에서 수천 명의 학생들을 교육시켰고, 이들은 언어 뿐 아니라 발레, 악기연주, 교수법에 대한 서양식 훈련을 익혀 베트남으로 돌아왔다. 이 학생들이 현재 베트남 전국의 학교와 대학에서 상임 교사로 활약 중이다.

월맹이 소련과 그 체제에, 그리고 ‘보트 피플’이 해외에 정착하면서 가족 간의 연고를 통해 월남이 미국에 의해 큰 영향을 받았음은 분명하지만, 베트남의 인구 구성은 이보다 훨씬 복잡하다. 최근 수십 년 동안 북부와 남부 간 인구이동이 활발히 이루어지면서, 남부에 사는 월맹인의 수와 북부에 사는 월남인의 수가 모두 많아졌다. 특히 1975년 이후, 북부의 많은 관리들이 남부로 파견되어 지방당국과 교육기관을 관리했다.

이러한 문명 간의 충돌은 베트남 문화정책에 큰 영향을 끼쳤다.

○ 문화정책

베트남 문화정책의 기원은 공산당 총서기 트루옹친이 기안하고 공산당 중앙위원회에서 1943년 채택한 ‘베트남 문화 보존과 발전을 위한 개요’에서 찾을 수 있다.

이 문서의 다섯 개 핵심요점은 다음과 같다 -

- (i) 문화는 사회의 정신적 기반이며 사회경제적 발전을 위한 원동력이다
- (ii) 베트남 문화는 ‘진보적이며 국가정체성을 반영해야 한다.’ 베트남 문화는 다양하고 서로 화합한다.
- (iii) 문화를 구축하고, 발전하는 데에 있어 당이 국민을 이끈다.
- (iv) 문화는 이념적 전장이며, 문화 발전은 장기간의 ‘혁명 과제’이다.

여기서 문화는 광의의 의미로 사용되어 예술 및 미학 활동을 포함해 국가의 정체성에 기여하는 삶의 모든 부분을 의미한다.

베트남 문화정책의 주요 목표는 노동계급의 문화, 과학, 미학 분야의 지식수준을 높이고, 지방의 문화 수준을 발전시키는 데 있다. 이는 54개 소수민족의 풍부

하고 다양한 문화적 전통을 양성하고 베트남의 국가정체성을 정의하는 핵심가치, 이념 및 문화를 증진해야 함을 의미한다. 베트남 문화정책은 경제와 문화 발전 간의 균형 달성 또한 목표로 한다.

사이공해방 이후 10년은 베트남에 있어 힘든 시기였고, 당시 많은 경제적 시행착오가 저질러졌다고 평가받고 있다. 캄보디아와의 전쟁과 중국의 침공 때문에 식량과 기본 필수품의 부족이 심각했고 일부 지역은 기근의 위협까지 받았다. 이러한 배경에서 1986년 베트남은 국제사회에 문호를 개방했고 ‘혁신’이라는 뜻의 Doi moi 정책을 도입했다. 이는 베트남 버전의 ‘페레스트로이카’이다. 그 목표는 기존 국영, 중앙 경제를 자유시장경제로 전환하는 것이었다.

1998년 트루옹친 원안의 목적과 일맥상통하는 Decision 90/CP가 제정되었다. 이는 문화활동 강화를 위한 지침을 제공하고, 문화생활 기반을 설립, 전통가치로의 회귀와 문학과 예술에 대한 공산당 방침의 엄격한 준수를 옹호한다. ‘문화개방정책’은 사람들의 삶에 급격한 영향을 끼쳤고 정부 보조금은 상당부분 폐지되었다. 하지만 예술 분야에서는 제작과 공연을 여전히 국가가 엄격히 통제했고, 지금까지 공연예술공간의 대부분을 문화부와 지방당국에서 소유 및 운영하고 있다.

○ 전통예술

전통가치로의 회귀가 갖는 의미는 당국과 정책 입안자 입장에서 국가정체성에 기여하는 전통적인 것은 무엇이든 좋은 것이며 사회비판적 성향이 두드러지는 현대예술은 국가에 위협이 된다는 것이다. 문화부에 따르면 베트남 국민의 국가정체성은 다음과 같은 전통예술의 풍부함과 다양성에 크게 영향 받는다고 한다.

- 전통무용
- 전통민요
- 전통가극 - 북부의 Cheo, 중부의 Tuong, 남부의 Cai Luong

민요는 베트남에서 항상 큰 인기를 누리왔고 한 세대에서 다음 세대로 전통민요를 구전으로 물려주는 전통이 강하게 남아있다. 54개 소수민족은 특정 민족을 나타내는 리듬, 화성, 곡조에 기반을 둔 민요를 각기 보유하고 있다. 이들 민요는 모두 일상생활을 소재로 이야기를 들려주는데 오늘날까지 사랑, 인간관계, 결혼, 장례, 자장가, 일에 대한 발라드풍의 민요가 큰 인기를 누리고 있다. 현대대중음악에도 이들 민요는 영향을 끼치고 있다.

점차적으로 악기 연주가 더해졌고, 악령을 물리치고 신에게 감사드리기 위해 장례식과 결혼식 등에서 공연했던 소규모 그룹들이 성장했다.

악기는 여러 개의 그룹으로 분류할 수 있는데 우선 음정이 고정되지 않은 타악기가 여러 종류 있다. 이에 나무와 가죽을 이용해 만든 여러 종류의 모양과 크기의 북, 금속을 소재로 한 다양한 징과 심벌즈가 속하며, 음정이 고정된 타악기에는 대나무 실로폰, 석재 실로폰, Klong Put 등의 청동 징이 있다. 이외에도 대나무와 뿔로 만든 다양한 관악기가 있으며, 마지막으로 탄주하거나 활로 켜는 현악기가 있다. 현재 남아있는 베트남 전통악기 중 Dan Tranh, Dan thap luc, Dan Ty Ba, Dan Nguyet, Dan Nhi 등 다수가 실은 중국에서 유래된 것이다. 진짜 베트남 전통 악기는 일현금 Dan Bau이다. 호리병박을 의미하는 이름대로 말린 호리병박을 공명판으로 사용해 현을 뜯으면 음이 생성된다. 물소뿔 못을 조정해 한 면의 장력을 늘려 음조를 바꿀 수 있다.

Cheo

인구의 대부분을 차지하는 Kinh 족 간 인기 높은, 이야기를 전달하는 전통 가창, 특히 부르고 응답하는 스타일이 Cheo 발달에 영향을 주었다. Cheo는 일종의 베트남 "뮤지컬"로 많은 인기 민요가 등장하고, 홍강 삼각주 주변 거주민들의 언어로 노래한다. 평범한 사람들, 농부, 학생, 시골 아가씨들의 삶을 일상 생활의 이야기를 노래했다. 이야기에 등장하는 관리는 항상 낮은 지위의 부패한 관리이고, 줄거리는 반체제, 풍자극으로 올바른 훈육의 교훈적 면이라던가, 의무, 용기, 예의, 가족에 대한 헌신 등 전통적 가치를 주로 다룬다.

Cheo는 현재까지 인기를 구가하고 있고 베트남의 무형문화유산에 기여하는 것으로 평가받아 정부의 지원을 받고 있다. 고전 Cheo극이 여전히 공연되고 있고 현대적 주제의 새로운 작품들도 제작되고 있다. Cheo는 하노이연극영화학교에서 가르치고 있으며, 1964년에는 국립 Cheo 극단이 설립되어 전국적으로 Cheo를 공연하고 있다.

Tuong

Tuong는 1,000년이 넘는 역사를 가지고, 베트남 남부와 중부에서 궁정오락으로 공연되었다. 현재 알려진 가장 오래된 Tuong극은 참파왕국의 민요를 포함한다. Tuong의 주된 발전기는 16-18세기이며, 19세기 Nguyen 왕조 동안 광둥가극의 영향을 받으며 많은 변화를 거쳤다. 그 전성기는 후에 Hue 의 Tu Duc 왕 통치기간이었다.

Tuong는 Qui Nhon, Da Nang 및 사이공에서 계속 공연되었지만 그 인기는 2차 세계대전 이후 수그러들기 시작했다. 공산정권 하에 Tuong는 정부의 지원을 받았고, 1959년, 국립 Tuong 극단이 설립되어, 국가 독립과 통일 투쟁에

관한 새로운 극본이 다수 창작되었다.

Cai Luong

Tuong의 인기가 떨어진 주된 이유는 남부 메콩강 삼각주에서 새로운 예술형태가 인기를 얻었기 때문이다. 아마추어 음악의 일종인 Nhạc Tai Tu에 기반하고, 프랑스 코미디에 영향을 받은 '신극', Cai luong이 등장했다. 파리의 Follies Bergers 댄스 스타일, 중국 무술 등 다양한 장르의 테크닉을 포함해 Cai Luong는 대중에게 폭넓은 인기를 얻었고 그 인기는 대사극과 함께 커져갔다. 베트남 전역에서 극단이 생기고 다양한 베트남 방언으로 공연이 이루어졌으나 사이공을 중심으로 하는 남부에서 가장 큰 성공을 거두었다. 아직 베트남 곳곳에서 공연 중인 30 개 이상의 전문 극단이 있으며 그 중 대표적인 극단은 다음과 같다:

1. Tran Huu Trang 극단 (사이공)
2. 국립 Cai Luong 극단 (하노이)

○ 현대공연예술의 발달

■ 현대연극

첫 번째 국립극단은 1954년 프랑스인들의 퇴각 이전인 1945년에 설립되었지만, 첫 번째 연극협회는 1957년에 설립되었다. 당시 북부에는 소련이 큰 영향을 끼쳤다. 많은 배우와 극 전문가들이 소련과 동유럽 국가들에서 훈련을 받았고, 사회주의 리얼리즘 연극과 러시아 연출가 스타니슬라브스키의 원칙이 빠르게 베트남 연극을 지배하는 스타일이 되었다. 1958년 국립드라마컴퍼니가 설립되었고, 소련의 전문가들이 베트남무대예술학교에 교사로 파견되었다.

통일 전까지 새로 창작된 극본은 대부분 애국심을 주제로 했고, 1965년, 처음 개최된 국립연극축제는 Long Chuong, Dao Hong Cam, Xuan Trinh 등의 국내 작가가 쓴 애국적인 내용의 연극을 무대에 올렸다. 전쟁 동안 많은 수의 이동극단이 전장으로 파송되어 군인들을 위해 공연했다. 남부에서는 당시 대사극이 별 인기를 누리지 못해 새로운 극본이 거의 쓰이지 않았고 관객들은 여전히 Cai luong 스타일의 극을 선호했다.

통일 이후 1980년 대 연극이 북부에서 다시 인기를 얻었고 Nguyen Khac Phuc, Ha Dinh Can 등 다수의 중요 극작가들이 등장하였다. 하지만 Luu Quang Vu 만큼 인기를 누린 작가도 없는데 1988년 갑작스럽게 젊은 나이로 사망하기 전 50편 이상의 극본을 남겼다. 그의 가장 유명한 연극은 <푸주한의 몸에 갇힌 트롱바의 영혼 (The Spirit of Truong Ba in Butchers Skin)>으로 번역되어 해

외에서도 무대에 올려져 국제적인 명성을 누리고 있는 베트남 연극 중 한 편이다.

동유럽국가에서의 훈련은 현재도 계속 되어 귀국길에 다수 연출가들이 남부에 정착, 이곳에서 장르를 발달시켜 오늘날 호치민시에서 번성하고 있는 연극계의 기반을 만들었다. 호치민시에서 이루어지고 있는 실험 연극의 붐은 남부 연출가들의 그룹인 ‘연출가클럽’의 설립으로 시작됐는데, Hai De, Nguyen Thi Minh Ngoc, Mai Tran 등의 연출가와 보다 후기 세대의 Quoc Thao, Hong Van, Doan Khoa Tran Ngoc Giau 등의 연출가가 이에 속한다. 이 클럽과 5B Vo Van Tan에 위치한 실험주의적 200석 스튜디오 극장이자 호치민시 무대협회의 발상지의 만남으로 이곳은 아직도 호치민시 실험주의 연극의 중심으로 남아있다.

호치민시의 연극은 번영을 구가하고 있는데 많은 극단이 상업적인 목적의 무대와 보다 심각한 내용의 연극을 올리는 주무대를 이원적으로 운영하고 있다.

하노이에서 정기프로그램을 운영하는 극단은 ‘베트남 드라마 씨어터’, ‘하노이 드라마 컴퍼니’ 및 ‘청소년 씨어터’ 세 곳이다. Tat Dat, Ngoc Linh and Xuan Trinh 등의 기성작가들이 북부에서 여전히 인기를 누리고 있지만 Phung Dung, Dang Tran Trung, Le Quy Hien 등의 신진작가들이 등장하고 있다.

남부에서는 Nguyen Thi Minh Ngoc와 Le Duy Hanh이 최고의 작가로 대접받는다. 최신 트렌드는 1975년 태생으로 외국에서 수학한 Tran Thi Kim Ngoc과 호주 이민 2세대 출신으로 귀국하여 이문화적 극을 실험하고 있는 Le Quy Duong의 새로운 실험주의적 신체극(physical theatre) 장르의 작품들이다.

■ 대중음악

서양의 팝음악은 프랑스 식민지배 동안 처음 베트남에 전해졌다. 프랑스인들이 베트남인들의 서양예술교육에 대해 별 기여한 바는 없지만, 베트남인들 스스로 자신이 들은 바를 연구했고, 1930년대에는 서양화성과 작곡스타일에 영향을 받은 베트남 뮤지션들이 자신들의 그룹을 결성하기에 이른다. 처음에는 프랑스 노래를 베트남어로 번역했고 프랑스 곡조를 따다가 그 음조에 새로운 베트남 가사를 붙였다. 베트남의 새로운 시 사조에도 영향을 받아 매우 로맨틱한 스타일의 노래가 등장했고 이는 "Nhac Tien Chien" 또는 전전(戰前, 프랑스 독립전쟁 前) 음악이라 불리게 되었다. 스타일의 로맨틱함 뿐 아니라 감성적이고 우수에 젖은 노래로 그 중 다수가 지금도 여전히 인기 있다. 이 시기의 작곡가들은 현재 대부분 사망했지만 아직도 많은 사람들이 이들을 기억하고 있다: Nguyen Van Thuong; To Vu, Nguyen Van Ty; Nguyen Dinh Phuc 그리고 Do Nhuan. 이 중 가장 유명한 이는 베트남 애국가를 작곡한 Van Cao일 것이다.

이 시기에 활동한 뮤지션들은 "베트남 음악가 리그"를 창설한 이들로 이는 오늘날 베트남 음악가 협회의 전신이다.

프랑스인들이 물러나고 통일과 미국으로부터의 독립을 위한 투쟁기 동안 혁명가(歌)가 베트남인들의 삶 속에 빼놓을 수 없는 부분이 되었다. 수 백곡의 애국적인 노래들이 북부에서 쓰여지고 불렸고 이들 곡의 작곡자들도 전설적인 존재들이다: Nguyen Xuan Khoat, Huy Du, Hoang Viet, Hoang Hiep, Pham Tuyen; Xuan Hong 등. 남부에서 가장 유명한 작곡가이자 현재도 가장 인기 높은 이는 Trinh Cong Son (1939-2001)으로 수많은 반전 노래를 작곡하여 이중 일부는 지금도 금지곡이다. 나중에 가서는 로맨틱한 발라드와 고향을 그리는 노래들을 주로 썼고 그의 노래는 지금도 전세계 베트남커뮤니티의 사랑을 받고 있다.

80년대 중반 Doi moi와 문화개방정책 이후 애국적인 음악과 노래가 여전히 인기 있지만 조국에 대한 애국심뿐 아니라 감상적인 발라드도 현재 대중음악의 중요한 요소이다.

2) 예술가 그룹 및 작품

공식통계에 따르면 공연예술그룹의 수가 2006년 178개에 이르며, 그 중 27개는 국가에서 관리하고 있다. 이 통계는 다양한 예술형태를 반영하고 베트남 여러 도시와 마을에 위치한 그룹을 포함한다. 가장 평판 높은 조직들은 주로 하노이와 호치민시에 위치하며 국가에서 재정적 지원을 받는다. 음악과 무용 부문에서 베트남은 4개의 심포니 오케스트라, 2개의 발레단, 1개의 오페라단과 1개의 '송 & 댄스 컴퍼니'를 거느리고 있다. 연극분야에서는 국영극단 2곳과 남부에 집중된 다수의 민간극단이 있다.

○ 하노이 지역의 주요 공연단체

■ 베트남 국립 심포니 오케스트라 (VNSO)

1959년, 설립된 VNSO는 상설 전문 심포니 오케스트라로 하노이 226 Cau Giay에 본부가 있다. 오케스트라 전용 리허설 스튜디오, 소그룹의 리허설 룸으로 사용될 수 있는 여러 개의 회의실 등을 갖추고 있다. 리허설 스튜디오에 작은 무대를 최근 세위 약 150명의 관객을 대상으로 일련의 소규모 콘서트를 개최하고 있다. 70-75명의 단원을 거느린 본격적인 심포니 오케스트라로서 프로그램에 따라 외부 음악가들을 초빙하기도 한다. 오케스트라 단원은 전부 베트남인들로 외국음악가를 유치하기에는 급료가 너무 낮다.

오케스트라의 영문 명칭은 국립심포니오케스트라이지만 베트남에서는 ‘국립’을 포함하지 않고 ‘베트남심포니오케스트라’라고만 칭한다. 이 때문에 어느 그룹이 공식행사에서 국가를 대표하거나 또는 공식교환방문의 일환으로 외국을 방문할 자격이 있는지 내부논쟁이 이따금 발생하기도 한다.

객원지휘자가 점점 더 많은 후원콘서트를 유치하여 VNSO는 지난 10-15년 동안 공연 수를 계속 늘려 왔다. 10년 전만 하더라도 대다수 단원들이 학생들을 가르치거나, 전혀 다른 분야의 부업을 통해 수입을 보충해야 했다. 지금은 보통 매일 리허설을 하면서 매달 2회 이상의 공연을 준비한다.

보통 새로운 프로그램 준비에 평균 10번의 리허설을 가질 수 있다. 익숙한 곡이 포함되는 경우, 리허설 숫자는 줄 수 있지만 어려운 레퍼토리인 경우 늘어나기도 한다.

▶ 운영과 자금조달

오케스트라는 단원 출신의 디렉터가 2명의 부디렉터와 함께 운영을 맡는다. 국가에서 자금을 지원받아 약 50명의 종신 단원 모두에게 봉급을 지불한다. 보통 70-75명의 연주자가 참여해 공연하지만 이들 전부가 종신 단원은 아니다. 종신 단원은 매달 적은 금액의 봉급을 받고 보험과 연금 등 공무원과 동일한 혜택을 누린다. 종신 단원이 아닌 연주자는 각 리허설과 공연마다 보수를 받는다.

상임 지휘자 없이 객원 지휘자만을 두고 있으며, 이따금 스폰서 단체에서 지휘자를 제공받기도 한다. 다수의 외국 지휘자들과 정기적인 공연 일정을 맺고 있다. 이들 지휘자들은 단체의 운영과 자신의 보수를 지불하는 후원자를 유치하는 역할도 한다. 베트남인 지휘자 수는 극히 적어 하노이에 한 명, 호치민시에서 정기적으로 공연하는 한 명이 있을 뿐이다.

▶ 전략

공식적으로 오케스트라는 다수의 정치적 의무를 문화부로 대표되는 정부를 위해 공연해야 한다. 공식방문자를 위한 공연, 베트남과 문화 협정을 맺고 있는 러시아 등의 중요 대표단을 위한 콘서트 등을 개최한다. 또한 공식 업무의 일부로 베트남 고전음악을 진흥하게 하는 의무도 갖고 있다. 매년 이런 형태의 공연을 약 6회 개최하기에 충분한 자금을 제공받고 있지만, 외부 재원을 찾는 노력을 해야 한다.

▶ 프로그램

이외 수익원으로 공연 후원과 함께 자체 행사를 위해 오케스트라를 고용하는

민간기업(대부분 외국기업) 또는, 외교사절 등 외부 스폰서들이 있다. 이들이 후원하는 콘서트는 보통 특정 작곡가, 특정 국가, 또는 국가 그룹의 음악을 홍보하는 등 특정 목적을 갖고 있기에 콘서트 프로그램을 스스로 결정한다. 문화교류가 주요한 주최 이유이기 때문에 베트남 곡들도 콘서트의 일부로 프로그램으로 편성된다.

일반적으로 VNSO의 프로그램은 보통의 서구식 클래식 콘서트로 서곡, 협주곡, 교향곡으로 이루어진다. 콘서트의 문화교류 목적을 강조하기 위해 해당 국가의 솔로 연주를 초청, 오케스트라와 협주곡을 연주하거나 해당 국가에서 수학한 베트남 연주자를 초청하는 경우도 있다.

▶ 공연장

하노이에서 수준 높은 공연장은 단 한 장소밖에 없는데 바로 하노이 오페라 하우스이다. VNSO의 주된 공연장이고 음향의 질이 보장되는 유일한 장소이다. 약 550명의 관객을 수용할 수 있다. 소규모 공연장이 다수 있으며 VNSO는 프랑스문화원 'L'Espace', 자체 리허설 스튜디오, Hong Ha 극장에서 실내악 연주회를 열고 있다. 기타 모든 장소는 특정 목적을 위한 것으로 절충이 필요하다. 우정국의 관객수용능력은 1,200명이지만 음향이 콘서트홀로서 디자인되지 않아 PA시스템이 필요하다. 호텔 볼룸도 특별행사를 위해 종종 사용되지만 음향 상태가 떨어지고 관객이 오케스트라를 보기도 힘들다.

▶ 관객

VNSO의 주된 타깃관객층은 4개 그룹으로 나뉜다:

1. 하노이에 거주하는 외국인 커뮤니티
2. 관광객과 해외방문객
3. 국내 (베트남) 클래식 음악 애호가
4. 행사 초청객 - 정부관리, 기업고객 등

첫 번째 관객그룹을 위해서 일반적인 클래식 레퍼토리를 연주하는데 대부분 유료관객으로 다양한 서구 클래식음악을 즐긴다. 두 번째 그룹인 관광객들도 티켓을 사지만, 오케스트라는 단체 여행객에게 특별 "오페라 하우스 경험"을 제공한다 - 보통 역사적인 거울의 방에서의 디너가 포함된다. 꼭 음악 팬들은 아니기에 프로그램은 보통 유명한 인기 클래식 곡으로 편성하게 된다.

국내 관객층이 흥미로운데 베트남인, 특히 젊은이들 사이에서 서구 클래식음악에 깊은 흥미를 보이고, 정통한 사람들이 늘어나고 있다. 일부 국내 음악팬들은

티켓을 구매하기도 하지만, 사지 않고 초청권을 얻을 수 있는 방법이 아직 많이 있다.

마지막 관객층은 외교적 이유 또는, 고객과의 관계 유지를 위해 콘서트 티켓을 제공받는 그룹이다. 참석하지 않는 경우가 많지만, 대신 친구나 가족에게 티켓을 양도하기도 한다.

■ 베트남 국립 오페라 & 발레단 (VNOB)

VNOB는 하노이의 두 개 주요 클래식 공연예술조직 중 나머지 하나로서 11 Ngo Nui Truc에 본부를 두고 있다. 디렉터 한명과 부디렉터가 운영하며 VNSO와 매우 유사한 방식으로 조직되어 있다.

차이는 VNOB가 오케스트라, 발레 및 코러스의 3개의 확연히 구분되는 섹션으로 나뉜다는 점이다. 모든 단원이 베트남인으로, 외국 연주자를 영입하기에는 봉급이 너무 낮다. VNSO와 같은 방식으로 운영되고 후원조직과 에이전시로부터 많은 지원을 받아 전문적인 오페라와 발레단으로 기능하고 있다.

■ 하노이 필하모닉 오케스트라

하노이 필하모닉 오케스트라는 프로 공연 오케스트라로 알려져 있지만 실상은 하노이음악학교의 교사와 학생들의 오케스트라이다. 기술적인 수준이 매우 높고 하노이의 여느 다른 프로 그룹과도 대적할 만하지만, 그만큼 공연경험이 없기에 프로 그룹만큼 폭넓은 레퍼토리나 조직 인프라는 못 갖고 있다. 하지만 후원자와 기부자들이 학생과 교육기관을 선호해 음악학교들이 교환 프로젝트, 특히 해외 예술가의 마스터 클래스와 연관해 파트너로 자주 선택한다.

학교에서 가르치고 있는 하노이의 유일한 전임 베트남 지휘자가 자주 지휘를 맡고 있고, 객원지휘자도 자주 초빙된다.

베트남 학생들은 교사와 스승을 매우 공경하며, 이들을 공경하는 게 베트남에서는 당연한 일이다. 이 때문에 학교가 외부세계로 배출할 음악가 훈련기관으로 본 기능을 수행하기가 어렵게 된다. 많은 수의 학생들이 졸업 후에도 학교에 교사로 남는다. 때때로 하노이음악학교에서 다른 국영기관으로 교사를 보내기도 하지만, 대부분의 경우 졸업생들이 학교에 그대로 남아 베트남 전체 공연예술계에는 별다른 기여를 못 한다. 또한 불행히도 많은 학생들이 수년 동안 수학하고 가장 재능 있는 이들은 해외에서 계속 공부할 수 있는 기회를 찾고자 한다. 대부분의 경우 이들은 외국에서 성공을 거둬 보수가 높은 자리를 제공받고 베트남으로 돌아오지 않는다.

■ 베트남 송 & 댄스 컴퍼니

베트남 송 & 댄스 컴퍼니는 1951년 창설되었고 다음 세 가지 주요 의무를 가진다:

1. 전통 음악과 무용을 연구하고 문서로 기록한다.
2. 전통 음악과 무용을 베트남 예술가들에게 훈련시킨다.
3. 전통 음악을 국내외에서 공연한다.

문화교류행사의 일환으로 해외로 보낼 대표로 정부 측에서 최우선하는 그룹이다. 이처럼 베트남 송 & 댄스 컴퍼니는 정부가 진작하고자 하는 현대 베트남 문화의 얼굴이 되었다. 자체 공연을 조직하기 보다는 다른 프로그램을 위해 가수와 무용수들을 제공한다.

■ 국립 송 & 댄스 경음악 씨어터

1985년에 설립된 베트남 송 & 댄스 컴퍼니의 방계조직이지만 대중음악을 주로 다룬다. 400석 극장을 갖고 있지만, 리허설 외에 거의 사용하지 않는다. 대신 국내외 여타 쇼에 가수와 무용수들을 제공하는 방식으로 운영된다.

○ 호치민 지역의 주요 공연단체

호치민시가 하노이보다 인구가 많지만, 정기적으로 대중공연을 조직하는 클래식 예술 단체의 수는 호치민시가 적다. 반면, 발라드와 팝 분야의 널리 알려진 가수들이 등장하는 대중음악 쇼는 하노이보다 훨씬 많고, 이들 공연은 보통 상업적으로 성공을 거두고 "심각한" 음악 비즈니스에서보다 훨씬 높은 수준으로 티켓 판매와 마케팅이 발전해 있다. 이는 연극계에서도 마찬가지여서 인기극에 대한 상업적 마인드가 잘 발달해 다양한 공연장에서 밤 공연이 이루어지면서 유료관객이 늘고, 수익을 올리고 있다.

■ 호치민시 심포니, 오페라 & 발레단

하노이에는 개성이 뚜렷한 3개의 오케스트라가 있지만 호치민시의 모든 음악가를 합쳐도 오케스트라 하나 이상을 구성할 수 없을 정도이다. 호치민시의 주요 프로 그룹은 HCMC 심포니 & 발레단으로 HCMC시립극장에서 매달 공연하는 오케스트라와 발레단을 거느리고 있다. 이 정기 시리즈는 보통 음악과 무용이 혼합된 형태지만, 오케스트라와 발레단의 공연이 동시에 이루어지는 경우는 드물다. HCMC음악학교 가수들을 종종 초빙하지만 독립 코러스나 자체 오페라 그룹을 지원하지는 않는다.

HCMC음악학교는 외부연주자와 지휘자를 초빙해 자신의 이름으로 오케스트라 콘서트를 열지만 대부분의 연주자가 시립 심포니 & 발레단과 겹친다. 오케스트라, 가수, 무용수들이 남부까지 내려가서 지역관객을 위해 인기 클래식과 지방전통음악 콘서트 공연을 갖기도 한다.

○ 연극

■ 베트남 드라마 컴퍼니

1954년에 설립된 극단으로 그 주된 임무는 현대 베트남 연극과 그 정체성을 발전시키는 것이다. 극단 본부는 하노이 오페라 하우스 뒤 No 1 Trang Tien에 위치하고 있지만, 작은 스튜디오 극장(좌석 수 100개)으로 쓰이고, 소규모 공연을 위해 대여되기도 한다. 극단의 주 공연장은 거리에 따라 수백 미터에 이르는 Cong Nhan 극장이다. 하지만 이 극장은 현재 매우 낙후되어 곧 개보수가 이루어질 예정이다.

■ 유스 씨어터 컴퍼니

유스씨어터는 청소년을 위한 유스씨어터 컴퍼니의 공연을 위한 극장이지만 다른 청소년과 기타 그룹이 대여할 수도 있다. 1978년, 창설된 극단으로 두 개의 연극그룹과 하나의 음악무용극단(song & dance)으로 구성되어있다. 음악무용극단은 최근 신체극에도 관심을 보여 대사보다는 멀티미디어에 초점을 맞추는 국내 작품을 다수 공연해 왔다. 무용, 마임, 노래, 연극과 서커스까지 다양한 요소들을 공연에 포함시킨다. 공연은 성공할 때도, 그렇지 못할 때도 있는데, 그 이유는 전문 배우라 하더라도 훈련을 받지 않은 공연예술분야까지 섭렵하고 있기 때문이다. 이들의 실험정신과 기존연극의 경계를 무너트리하고자 하는 열망은 칭찬할 일이지만, 품질과 프로다운 수준을 유지해야 할 것이다.

연극그룹은 청소년 시장을 겨냥한 다수의 작품을 제작했는데 최근 몇 년 동안에는 코미디 쇼 시리즈를 내놓았다. 높은 품질과 청년다운 활력이 외부 후원자를 포함해 다수 후원자의 관심을 끄는데 성공했다. 개방적이고 전문적인 경영구조와 조직 및 무대장비 수준 덕분에 다수의 외국연극을 번역해 무대에 올렸다. 최근 몇 년 동안에는 셰익스피어, 입센, 몰리에르와 뒤렌마트 등의 연극을 베트남어로 번역해 공연했다.

○ 연극 프로그램

호치민시에서는 전통적으로 대중극이 큰 인기를 누렸고 현대극과 코미디를 매일 밤 공연하는 독립극단이 다수 존재한다. HCMC의 극단은 다음을 포함한다.

IDECAF Small Stage Company; Pasteur Street의 Saigon Theatre; 실험 작품으로 유명한 5B Vo Van Tan에 위치한 Small Stage Drama Theatre Hai Ba Tung의 135 Stage Phu Nhuan Stage Company; 그리고 3 thang 2 Street의 대규모 Hoa Binh 극장 옆에 위치한 Hoa Binh Mini Stage Company. 대조적으로 하노이에는 하노이 드라마 씨어터 등의 규모가 큰 국영극단과 전통극을 공연하는 극단밖에 없다. 이들 극단 대부분은 베트남어로 공연하고, 이들이 제작하는 연극 대부분이 베트남 현대극으로 때때로 러시아, 프랑스 등의 고전을 번역해서 무대에 올리기도 한다.

극단은 셰익스피어, 입센, 실러, 브레히트 등의 널리 알려진 극작가들의 연극 공연을 의뢰 받기도 한다. 베트남에서는 모든 대중공연이 당국의 허가를 구해야 하고, 음악콘서트는 보통 제한이 없다. 대사는 검열을 거쳐 사회질서에 반하는 내용이 있는지 확인 받아야 한다. 하지만 현대극의 성격은 종종 사회비판적이고 다양한 사회 및 정치 문제를 다루어 검열당국의 승인을 받지 못 하는 경우가 자주 있다. 베트남 관객들은 아무리 유명한 작가의 작품이라도 타국의 현대극을 거의 보지 못 했고, 고전만을 접하고 있다.

3) 프로그램

○ 국내시장 프로그램

하노이에서 서구 클래식 음악 관객 수가 늘어나고 있고, 소수 팬들은 클래식 음악 콘서트의 입장권을 돈을 주고 살 정도의 열의를 보여주고 있다. 이외에도 유명 클래식 곡의 짧은 공연을 기업에서 임직원을 위한 여가 프로그램의 일환으로 자주 개최한다. 공연 프로그램을 관객에 맞추기도 하지만 가사 없이 순전히 악기만으로 연주되는 음악은 처음으로 클래식 음악을 접하는 일반대중이 이해하기 어려운 컨셉이다.

오케스트라는 관객층을 구축할 기회를 찾아야 하고, 그 방법 중 하나는 잘 알려진 애국적이고 혁명적인 노래를 심포니 오케스트라 용으로 편곡해서 레퍼토리에 포함시키는 것이다. HCMC와 지방에서 관객들이 원하는 것은 유명베트남가수의 대중음악공연이다.

■ 베트남 음악 프로그램

Trong Bang, Do Hong Quan, Tran Trong Hung, Dang Huu Phuc, Vinh Cat 등의 작곡가가 작곡한 현대 베트남 클래식 음악을 위해 콘서트를 개최하기

도 한다. 현대 클래식 음악의 인기는 제한적이어서 베트남이 이러한 종류의 음악을 만들 수 있음을 입증하는 것이 콘서트의 주된 목적이다. 작곡가들은 보통 음악학교나 음악인협회 소속의 기성음악가들이다. 젊은 신진작곡가들에 주어지는 기회나, 멀티미디어 공연처럼 실험적인 성격의 작품을 선보일 기회는 거의 없다.

■ 해외예술가

베트남에서 세계 수준의 예술가 공연을 매년 조직하는 두 개의 영리기업이 있다. 헤네시 콘서트 시리즈는 로스트로포비치, 바바라 보니, 랑랑 등의 예술가들을 베트남에 초청한 바 있다. 보통 초청객들만 입장 가능하고 회사와 제품을 홍보하는 목적으로 열린다. 도요타 클래식 시리즈는 주로 작은 그룹들을 베트남에 초청하는데, 때때로 오케스트라를 초청하기도 한다. 높은 가격에도 불구하고 티켓이 팔린다는 것은 관객이 국내인만은 아니라는 것을 보여준다. 반면 이들 공연은 모두 자선공연을 표방한다.

■ 대중음악산업

베트남에서 해외예술가를 초청하고 공연을 개최하는 일은 매우 드물다. 최근 수년 동안 가장 성공적이고 대규모로 이루어진 외국 예술가 공연은 2007년도 한국의 가수 비의 공연이었다.

○ 해외시장 프로그램

문화부에서 때때로 베트남 공연예술가 그룹을 해외 공연을 위해 파견한다. 대부분 공식 정치 방문을 수행하거나 문화교류 프로그램의 일부로 이루어진다. 문화부에서는 파견할 그룹을 신중히 고른다. 정부가 원하는 강력한 문화 전통과 유산을 가진 베트남의 이미지를 대표할 수 있어야 한다. ‘베트남 송 & 댄스 씨어터’가 이러한 성격의 공연을 전문으로 하는 만큼 자주 정부에서 선택을 한다. 해외시장에서 패션쇼가 인기행사가 되었는데, 베트남 전통의상인 "아오자이" 등 전통디자인에 주력하는 디자이너가 보통 선택된다. 또한 클래식 음악 그룹이 선발되어 베트남의 클래식 곡을 연주하거나 주최국과 베트남의 교향곡, 노래, 발레 등을 연주해 문화교류를 이행하기도 한다.

○ 기부금 조성

클래식 또는 대중음악 공연 다수, 해외 예술가의 콘서트, 또는 번역되었거나 원어로 공연되는 연극은 특정 국가의 외교공관이나, 외교공관의 요청을 받은 다국적기업의 후원을 받는다. 이러한 프로그램의 목적은 해당국가의 예술작품과 공

연을 선보이거나 그 국가의 잘 알려진 작곡가 또는 예술가의 작품을 알리기 위한 것이다. 이렇듯 후원조직에서 프로그램을 결정한다. 예를 들어 베트남 국립 심포니 오케스트라는 "미국 음악의 밤," "베토벤과 함께 하는 밤," "노르웨이 콘서트" 등 특정 국가의 음악을 콘서트에서 자주 연주했다.

이러한 공연의 경우, 두 개의 주된 타깃 그룹이 있는데 첫 번째는 후원조직과 관련 있는 베트남인들이고, 일부 경우 외교공관이 당국에 깊은 인상을 주길 원하기에 베트남 외교관 커뮤니티뿐 아니라 다수의 베트남고위관리들도 초청한다. 이러한 프로그램의 내용은 외국 작품으로만 채울 수 있고, 문화교류의 요소가 필요한 경우에는 일부 베트남 클래식 작품을 포함시킨다. 전통민요의 새로운 편곡과 공연이 특히 인기 높다.

○ 해외 예술가와 예술단체

통일 후 30년 동안 베트남을 방문한 진정한 의미의 해외 예술가들은 소수에 불과하다. 그 이유는 상업적인 마인드나 국제수준으로 문화행사를 개최할 조직이 없었기 때문이지만, 또한 생활수준이 낮아 대중이 비싼 티켓을 살 수 없었기 때문이다. 하지만 이제 생활수준이 많이 개선되었고 대중도 원한다면 문화행사에 돈을 쓸 수 있다. 스포츠 행사에는 티켓이 팔리고 수익도 발생하고 있고 최근에는 유명국내가수의 대규모 대중음악 콘서트 티켓이 비싸게 팔리고 있다. 상업적인 관점에서는 지금이 유명 외국 예술가의 콘서트를 베트남에서 개최하기 적절한 때이다. 기술적인 요건도 극복 가능할 것이다. 단, 법적 및 검열 제약이 여전히 베트남에서 상업공연을 열고자 하는 예술가들이 크게 신경 써야 할 부분이다. 모든 대중공연의 상세한 스케줄과 프로그램을 검열을 위해 문화부에 제출하고, 사회질서에 해가 되거나 소위 사회적 악에 대한 내용이 있는지 심사 받아야 한다. 심사 전 모든 노래 가사를 번역하고 공연자의 의상 등도 승인 받아야 한다.

개별 예술가나 그룹이 베트남을 해외투어 일정에 포함시킬지는 아직 미지수이다. 오늘날 대부분의 콘서트는 앨범 판매 홍보를 위한 것이다. 베트남에는 아직 CD 등의 음악 판매를 위한 상업시장이 뿌리내리지 못하고 있다. CD와 DVD 해적행위가 기승을 부려 정상적인 상업판매가 불가능한 상황이다. 베트남에서 외국 레이블을 판매하고 있는 외국 음반회사나 로컬조직은 없다.

따라서 베트남을 방문하는 외국예술가 대부분이 외교사절과 문화조직이 개최하고, 자금을 제공하는 문화교류 프로그램의 일환으로 오게 된다. 이에는 영국문화원, 독일의 괴테 인스티튜트, 프랑스의 알리앙스 프랑세즈, 최근에는 일본과 한국 등 아시아 국가의 문화원이 다수 참가하고 있다.

○ 홍보와 티켓 판매

창조산업과 베트남정부가 천명한 목표인 "예술의 사회화"라는 목표가 성공할 수 있는 비결 중 하나는 예술이란 정부로부터 보조금을 받고 대중에 제공하는 것이 아니라 대가를 지불하고 비즈니스처럼 운영하고 수익을 벌어야 하는 것이라는 개념이다. 현재 베트남 예술이 받는 보조금은 이전에 비해 크게 줄어들어 예술가들은 이제 정부의 예술보조금만으로는 생존이 어려워 졌다. 예술그룹들은 보다 상업적인 측면에서 비즈니스를 운영하고 티켓판매로 수입을 보충하도록 요청 받고 있다.

하지만 많은 아트 매니저들이 정부보조금 대신에 후원자를 찾고자 노력하고 있다. 예술조직들은 수익을 벌기보다는 비용을 충당할 수 있는 자금을 찾으려 하고, 조직 매니저들은 소위 "기부자 성향"을 갖고 있다.

베트남은 오래 시간 세계 최빈국으로 분류되었고 개발 원조를 받을 수 있었다. 동맹의 대가로 소련과 미국 등의 나라에서 원조금을 받았다. 예술은 영리 위주로 운영될 분야로 여겨지지 않았다. 정기적인 원조 제공 덕분에 비즈니스로 운영할 필요를 별반 인식하지 못 했고 예술과 문화 경영 및 관객구축에 대한 훈련이 거의 이루어지지 않았다. 리스크를 결코 취하지 않고 처음부터 비용이 확보될 때에만 프로그램과 콘서트를 짰다. 즉, 티켓을 팔 필요가 없었기에 홍보와 광고에도 비용이 지출되지 않았다. 기부자가 초청한 관객을 대상으로 연주하면서 상황은 더욱 복잡해졌다.

○ 국제교류

하노이와 호치민시에 다수의 해외문화원이 위치하고 있다. 그 사명은 각 소속 국가의 예술을 베트남에 알리고 베트남과 자국 간의 문화교류를 지원하는 것이다. 일부 국가의 경우 외국대사관의 관련 부서가 이 역할을 맡기도 한다. 이들은 예산이 제한되어 있어 작은 문화행사를 열기 위해 본국 정부의 자금을 요청해야 하는 실정이다. 최근 몇 년 동안 베트남 예술가들이 타국의 작품을 공연하거나 외국 예술가들을 초청해 단독으로 또는 베트남 그룹과 함께 공연하는 소규모 프로그램들이 개최된 바 있다.

노르웨이, 스페인, 이태리, 남아프리카, 캐나다, 미국, 체코공화국, 오스트리아, 유럽연합, 중국, 라오스, 호주 대사관이 모두 이러한 행사를 개최했는데 보통 일년에 한번 꼴이 고작이다. 이들 프로그램에는 객원지휘자나 솔로리스트와 함께하는 베트남 국립 심포니 오케스트라 콘서트, 필름 페스티벌, 패션쇼, 사진전시회, 서커스공연, 번역극 공연, 해외 기술진의 도움으로 베트남 가수와 음악가들이 공연한 오페라 전편 등이 포함된다.

베트남에 문화원을 설립해서 문화교류 프로그램을 진행하고 있는 국가들도 있다. 영국은 영국문화원을 운영하고 있고, 프랑스는 하노이에서는 L'Espace을 운영하며 HCMC에서는 IDECAF 자금을 지원하고 있으며, 독일은 괴테 인스티튜트를 세웠다. 이외에도 러시아문화원, 재팬과운데이션, 한국문화원 등이 모두 각자의 시설을 갖추고 있다. 이밖에 포드재단, 스웨덴국제개발에이전시, 덴마크문화펀드 등 베트남 예술발전과 문화교류를 지원하는 재단이 다수 있다.

이들은 베트남 예술가들에게 자금과 지원을 제공하는 후원자들이지만, 대사관 프로그램과는 대조적으로 대부분이 현대예술발전을 지원하고 젊은 예술가들이 상호 작용하고 네트워크를 구성하고 작품을 발표할 수 있는 장소와 기회를 제공하는 전략을 구사한다. 예술가들은 이러한 지원을 달가워하지만 현대예술의 사회 또는 정치적인 비판을 두려워하고 마땅치 않아 하는 당국과는 종종 갈등을 빚곤 한다.

○ 비주류 예술

대중을 대상으로 무엇을 공연하고 전시할지 당국이 엄격히 통제하고 있지만, 젊은 예술가 그룹들은 베트남의 시각예술분야뿐 아니라 문학, 영화, 연극, 음악분야에서 개인의 창조성과 표현의 자유를 강력히 지지하는 국제문화조직의 도움을 받아 자신의 예술을 펼칠 출구를 찾아 왔다. 1975년 통일 이후 많은 영향을 준 네 명의 시각 예술가들이 등장해 앞으로 다가올 변화의 초석을 놓았다. Bui Xuan Phai, Nguyen Tu Nghiem, Nguyen Sang과 Duong Bich Lien은 현대개인의주의운동의 아버지로 불린다. 이들 뒤를 Dai Minh Tri, Nguyen Trung, Do Son, Luong Xuan Doan, Le Huy Tiep, and Phan thi Gia Huong 등의 후세대 예술가들이 이었다.

1986년의 문호개방정책은 예술가들의 숨통도 다소 열어줘서 외국 트렌드에 노출되었다. 그 결과 하노이에서 5명의 젊은 예술가 그룹이 등장하게 되었는데 오늘날 현대사조의 기둥으로 여겨지는 Tran Luong, Hong Viet Dung, Pham Quang Vinh, Ha Tri Hieu 및 Dang Xuan Hoa이다. 해외여행의 기회와 베트남 현대예술에 대한 외국의 새로운 인식 덕분에 국제무대에서 새로운 관객층이 생기고 베트남 예술의 인기가 크게 올라갔다. 이 성공 이후 소규모 예술가 그룹들이 자신의 창조성을 계속 추구하고 하노이의Duc's stilt House 지역을 중심으로 시각 및 공연예술가들의 지하운동이 활발히 이루어져 왔다. Tran Luong이 지하운동의 비공식적 수장으로 여겨지며 당국이 인정하지 않고 공식적인 채널로는 결코 작품을 발표할 수 없는 많은 예술가들을 위한 전시회, 거주지, 해외투어 등을 주선해 주고 있다.

공연과 설치예술에서 실험 예술에 관심을 보이고 있고, Truong Tan, Nguyen Van Cuong, Pham Ha Hai, Dao Anh Khanh과 남부의Ly Hoang Ly, Do Xuan Trinh이 이 운동을 이끌고 있다. 실험주의 작곡가 Vu Nhat Tan은 즉흥곡과 음향을 광범위하게 연구해온 소수의 베트남 음악가 중 한 명으로 최근 시각예술가와 무용수들과 손을 잡고 음악, 영화, 무용, 조명과 음향을 한데 혼합한 베트남 최초의 실험주의 멀티미디어 전시회와 공연을 제작했다.

외국문화원은 이들 예술가들에게 단지 전시공간만을 제공한 것이 아니라 신빙성과 또한 사회 비평적이고 추상적인 예술을 인정치 않는 문화검열관으로부터 일정 수준의 보호를 제공하는 중요한 역할을 맡고 있다.

4) 공연장과 시설 - 규모, 시설 및 경영 현황

○ 하노이

■ 하노이 오페라 하우스

하노이오페라 하우스는 공연연출이나 제작보다는 다양한 목적을 위해 여러 조직에 대관하는 공연장으로, 하노이 시의 콘서트홀이자 오페라 하우스, 회의장소이며 기업행사장으로도 이용된다.

문화체육관광부에서 관리하지만 국가기념물로 여겨지는 관계로 영리를 위해 운영하지는 않는다. 불행히도 국가보조금이 보장되기 때문에 비즈니스를 개발할 필요를 별로 느끼지 못해 오페라 하우스는 공연장으로서의 비즈니스 잠재력을 활용하지 못하고 있다. 무대조명, 세트구성, 의상대여, 무대메이크업 시설과 역량이 결여되어 있고, 무엇보다 티켓판매는 최소한만 이루어지고 마케팅이나 광고부서는 존재하지도 않는다.

오페라하우스를 대여하는 단체는 자체 또는 외부에서 대여한 조명과 무대장치, 세트, 음향장치를 들여와야 한다. 오페라 하우스는 스타인웨이 콘서트 그랜드 피아노(three-quarter 사이즈)와 두 대의 작은 그랜드 피아노를 자체 대여하고 있고, 무대 주변에 설치할 수 있는 음향 셀을 교향악과 실내악 콘서트에 사용할 수 있다.

무대 크기는 공연 공간이 9m x 17m x 17m이고, 앞무대 1.5m, 프로시니엄 9m x 9m, 수력으로 올릴 수 있는 두 개 섹션의 오케스트라 석으로 구성된다. 오페라 하우스는 20세기 초 프랑스인들이 건설하여 1911년에 완공되었다. 파리 오페라 하우스의 디자인에 기초했다. 1997년 전면 개보수가 이루어졌고, 무대장비도 개선되었지만 여전히 조명과 음향 시스템을 갖추지 않고 있다.

550개 객석은 1,2,3층 좌석으로 나뉜다. 1층 객석은 삼면이 각 3명이 앉을 수 있는 박스석으로 에워싸여 있다.

■ 하노이 우정궁

베트남-소비에트 우정국으로 불렸던 이 건물은 소련의 무역연합위원회(Council of Trade Unions)가 1985년에 기증한 건물이다. 다목적 행사를 수용할 수 있는 극장으로 2층에 걸쳐 1,194명의 관객이 들어갈 수 있다. 1층에 756명, 2층에 436명이 들어가게 된다. 공연무대크기는 14m x 16m x 20m이다. 두 개의 회전무대가 있지만, 수 년 동안 제 기능을 발휘하지 못 했다. 기본적인 조명 장비와 96개 채널 믹서, 기본음향시스템을 갖추고 있다. 대규모 공연의 경우에는 외부장비가 도입돼야 한다.

우정국은 다목적 극장이지만 주로 PA 시스템을 사용한 버라이어티 쇼에 사용된다. 원 음향이 클래식 공연에 적합하지 않다. 주공연장 바깥의 커다란 공공공간과 건물 앞 야외공간은 전시회와 소규모 견본시에 자주 사용된다.

■ Nha Hat Tuoi Tre 어린이 극장

1990년에 지어진 650개 좌석의 극장으로 하노이에서 소속극단(국립청소년극단)을 거느린 얼마 안 되는 공연장이다. 무대공간은 12m x 8m x 14m로 조명과 음향 시스템을 비교적 잘 갖추고 있다. 정기적으로 공연을 올리며, 찾기 쉬운 위치도 아니고 주차공간도 부족하지만 어른과 아이 모두에게 인기 있다.

■ 하노이 어린이 궁정

하노이 ‘개척자청소년 운동’을 위해 사용되는 6개 층 건물이다. 대규모 청소년 클럽으로 기능하고 청소년을 위한 노래, 무용, 연극, 무술, 스포츠 등의 다양한 주야간 활동을 주관한다. 이 복합건물에는 또한 500개석의 극장이 있는데 청소년 연극을 전문으로 하는 그룹과 청소년그룹의 연극공연, 음악경연대회 등 청소년 활동을 위해 주로 사용된다. 공연공간은 10m x 9.8m x 10m로 약 20명을 수용할 수 있는 작은 오케스트라석도 있다.

■ Cong Nhan(노동자) 극장

하노이Trang Tien 거리에 위치한 극장으로 본부는 오페라 하우스 뒤에 위치한 베트남 드라마 컴퍼니의 주 공연장이기도 하다. Cong Nhan 극장은 1959년에 영화관으로 설립되었고 개보수가 시급한 실정이다. 거의 700명의 관객을 수용할 수 있고 11m x 8m x 14m의 무대와 2.5m의 앞무대를 갖고 있다. 기본적

인 조명과 음향 시스템을 갖추고 있지만 대대적인 개보수가 시작될 예정이라 상당한 개선이 기대된다.

■ 하노이 야외 공연장

지역 당국이 국가애국축제와 공휴일을 기념하기 위해 조직하는 행사 이외에 하노이 시민들은 공식적인 야외 공연에 익숙하지 않다. 지역 당국의 행사에는 길모퉁이와 교차로에 야외무대를 세우고 무료 공연을 제공하는데 보통 인기혁명가 콘서트로 이루어지고 관객들은 마음대로 오고 갈 수 있다. 하노이 오페라 하우스 밖 광장이 이 목적으로 자주 사용되는데 상당히 많은 수의 관객이 모터사이클을 타고 모여 들어 음악을 듣는다. 구정이나 신정 전날 무료 콘서트가 자주 개최된다.

■ 워터 파크

하노이워터 파크는 보다 공식적인 야외 공연장으로 설립되었고 영구적인 무대와 수장으로 장식된 공간에는 티켓 소지자만 출입할 수 있다. 팝, 락, 힙합축제에 즐겨 사용되는 장소로서 2,3천명의 많은 관객이 모인다.

■ My Dinh 스포츠 스타디움

My Dinh은 25,000명을 수용할 수 있는 새로운 스포츠 스타디움으로 동남아시아게임을 위해 만들어졌다. 현재는 국가축구경기를 위해 사용되고 때때로 콘서트도 개최한다. 유명가수인 My Tam이 자신의 라이브 쇼를 2005년 이곳에서 개최했고 5,000명 이상의 유료관객을 끌어 모았다. 이런 콘서트를 위해서는 많은 물자와 인력이 동원되어야 하고 비용도 많이 들어 자주 반복될 수 없다. 미국의 자본으로 대규모 국제적 팝 콘서트가 My Dinh에서 개최될 예정이었지만 마지막에 가서 운송문제로 취소되었다.

○ 호치민 시티

■ 호치민 오페라 하우스

시립극장으로도 알려진 호치민 오페라 하우스는 1897년, 프랑스인들에 의해 세워졌고 프랑스 식민시대 동안 국제예술가들에게 매우 인기 높은 공연장이었다. 2차 세계대전 동안 문을 닫았지만 1946년 프랑스인들의 귀환과 더불어 다시 문을 열었다. 프랑스인들이 물어난 후 Ngo Dinh Diem 정권의 하원 건물로 사용되면서 극장 내외부가 개축되었다. 1975년 통일 이후 원래 기능으로 돌아갔고 1995년 대대적인 개보수가 이루어졌다. 이때 현대 조명 및 음향 시설이 들어갔고 전기무대장비가 개선되었다. 무대는 9m x 15m x 18m 크기이고 3미터의 작

은 오케스트라 석이 있고, 3층에 걸쳐 560개의 좌석이 있다.

연극, 노래, 무용, 기업 행사용 및 클래식 발레, 오케스트라 콘서트 등 다양한 목적으로 사용된다. 하지만 원래는 연극을 위해 디자인되었다. 하노이 오페라 하우스와는 달리 아치형 프로시니엄 전면의 앞무대가 1.5미터 넓이 밖에 되지 않는다. 하노이에서는 오케스트라석을 전기 동력으로 올려서 프로시니엄 아치 앞에 거의 6미터의 앞무대를 만들어 무대를 관객석으로 확장시킨다. 이 덕분에 음향이 크게 개선되고 관현악과 실내악 연주에는 하노이 오페라 하우스가 훨씬 더 적합하다. 반면 호치민시에서는 아치 뒤에서 연주해야 하고 클래식 콘서트조차도 일종의 전기앰프가 필요하게 된다.

"사이공 콘서트"라고 불리는 지방당국소속 조직에서 극장을 관리하고 있다. 사이공 콘서트에서 자체 쇼를 제작할 권한을 갖고 있으므로 상업적인 운영을 잘 할 것 같지만 실상은 그렇지 않고 주로 외부공연을 수용하는 극장으로 기능한다.

■ 호치민 Hoa Binh 극장

Hoa Binh 극장은 베트남 최대 극장이다. 소련에 의해 1985년 문을 열었다. 대규모 대중음악 공연, 패션쇼, 일반적인 버라이어티 공연을 전문으로 한다. 17.5m x 24m x 16m 크기의 대형 무대 중앙이 회전하며, 자체 조명과 음향 시스템을 갖추고 있다. 앞무대는 3m, 오케스트라석은 2.5m로 작다. 객석은 2층으로 2,300명을 수용한다.

■ 7구역 스타디움

7구역(District 7) 스포츠 스타디움은 동남아시아게임을 위해 대대적으로 개보수된바 있다. 현재는 대중음악 콘서트장으로 자주 사용된다.

○ 하노이 소규모 공연장

■ Hong Ha 극장

Hong Ha 극장은 1954년 문을 열었고, 문화부에서 직접 운영하고 있다. 전통 연극인 Tuong 공연을 전문으로 하고 있지만 다른 소규모 공연, 대사극, 실내악 공연에 대여될 수 있다. 거의 400명을 수용할 수 있고, 8m x 11.25m x 10m 크기의 무대, 작은 오케스트라석, 기본적인 조명과 음향 장비를 갖추고 있다.

■ 골든벨 극장

골든벨 극장은 식민지 스타일의 극장으로 옛 시가지에 위치하고 있다. 최근 개보수를 거쳐 하노이 Cai Luong 극장으로 탈바꿈하게 되었다. 매주 공연을 하고

있지만 다른 목적으로 대여할 수도 있다. 관객수용능력 250명, 6m x 10m x 7.75의 작은 무대, 기본적인 조명과 음향 시스템을 갖추고 있다.

○ 타 도시의 공연장

■ 후에 Hue

후에는 후에문화원(수용능력 1000명)과 후에지방문화센터(1200명), 두 곳의 공연장을 갖고 있다. 양쪽 다 냉방이 되지 않고 콘서트홀보다는 다목적 강당으로 설립되었다. 앰프 없이는 클래식 콘서트에 적합하지 않은 음향상태다. 양쪽 다 기본적인 조명과 음향장비를 갖추고 있지만 개선이 필요한 상태이다.

■ 하이퐁 Hai Phong : 하이퐁 시립극장

하이퐁은 프랑스가 하노이와 호치민시에 이어 세 번째로 지은 극장이다. 다른 두 극장에 비해 규모가 작아 380명 정도 수용할 수 있다. 8m x 10m x 10m 크기의 무대와 20명 정도를 수용할 수 있는 작은 오케스트라석을 갖추고 있다. 개보수가 필요한 상황으로 무대장비는 매우 기본적 수준으로 조명이나 음향, 냉방 시설을 갖추고 있지 않다.

5) 공연 예술 축제

■ 후에 축제 Hue Festival

후에 축제는 프랑스의 전폭적인 지원을 받아 2000년 처음 개최되었다. 이후 매 2년마다 6월에 개최되고 있다. 외국 예술가들이 공연하는 국제축제로 분류된다. 베트남에서는 "ON"과 , "OFF", 유럽에서는 본 축제와 프린지 축제로 알려진 두 개 섹션으로 나뉜다. ON 축제는 옛 Nguyen 황제의 궁정 유적 성벽 안에서 열린다. 최신식 조명과 음향 시스템을 갖춘 현대식 무대가 행사장으로 쓰이는 고대궁전 사이에 세워진다. 국내용 행사는 전통 색채가 강하고 항상 후에 궁정음악 및 민속 민요와 춤을 전문으로 하는 지방 출신의 예술가들을 출연시킨다. 개막식에는 전통예술가들이 대규모 안무 공연을 무대에 올린다. 최근 몇 년 동안 국제적인 안무가와 연출가들을, 그리고 가장 최근에는 해외베트남연출가들을 초빙해 축제 동안 개막식과 기타 행사를 연출했다. 중요한 공식 부대 행사가 다수 개최되었고 이제는 축제의 정규행사가 되었다. 전통 베트남 의상인 아오자이의 다양한 변형을 무대에 올리는 대규모 패션쇼, 조각 전시회, 작곡가 행사 등이 이에 포함된다.

국제 예술가들의 참여를 독려하고 있지만, 축제 주최 측은 관련 비용을 프랑스, 독일, 영국, 중국 등의 문화단체의 후원으로 해결하려고 한다. 후원단체에서 출연예술가들을 선정하지만 예술적 판단보다는 예산에 따라 결정된다. 특정 테마가 지정된 적이 없고 상호 연관성 없는 스타일과 예술형태가 한데 어우러진다. 그래도 하나의 트렌드가 등장했는데 외국 참가는 대부분 현대예술가들로 이루어진 반면, 국내행사는 전통적인 내용을 다룬다. 그 결과 흥미로운 대조가 이루어지게 된다.

성벽 안에서 개최되는 ON 축제의 티켓을 판매하고, 축제기간 동안 후예를 방문하는 투어그룹을 조직한다. 축제 티켓을 사면 하루 종일 성벽 안으로 입장할 수 있고, 그 날의 행사 대부분에 참여할 수 있다.

프린지축제는 내국인 사이에서도 관심의 대상이다. 후에 축제기간 동안 마치 베트남 예술계 전체가후어로 모이는 것 같고 향강 제방을 따라 개최되는 회화, 설치미술, 조각 등의 전시회에 공동 참여한다.

축제는 제한적인 성공을 거뒀다. 관광객 수가 다소 늘고 외국인들에게 미래 지향 창조적 도시로서 후예를 알리는데 이바지 했지만 자세히 들여다보면 주최 측의 조직과 비즈니스 능력이 크게 부족함을 알 수 있다. 또한 예술적, 창조적 비전이 결핍되어 있다. 페스티발을 대규모로 상업화하고자 하는 시도가 이루어지지 않았다. 외국 예술가들이 공연내용을 상대적으로 자유롭게 정할 수 있는 데에 비해 국내예술가들은 매 공연 마다 베트남 다른 곳과 마찬가지로 엄격한 통제와 검열을 거쳐야 한다. 정치적 내분과 역할이 명확히 정의되지 않은 3곳의 주최 측 간 대결의식 때문에 축제조직에도 종종 문제가 발생한다. 축제조직위원회, 후에 시 인민위원회, Thua Thien Hue주 인민위원회 간 명확한 권한 구분도 이루어지고 있지 않다.

주요 문화, 예술, 창작 및 영리 기회를 놓치고 있는 것이다. 어느 정도 성공을 거두고는 있지만 소비적인 대결을 접고 정치가들이 아닌 예술가들이 축제를 운영할 수 있다면 훨씬 더 큰 성공을 거둘 수 있을 것이다.

■ 기타 국제 축제

이외 베트남에서 열리는 국제 축제로는 국제영화축제, 유럽연합 영화축제, 유럽연합 음악축제, 실험극축제 및 국제서커스축제가 있다.

이들 소위 국제 축제는 모두 주최 측이 외국그룹을 초청하거나 자금을 제공하지 않고 축제 디렉터가 임명되지 않기에 다른 나라에서는 국제축제로 여겨지지 않을 것이다. 또한 상금이나 심사단이 없는 등 경쟁적인 요소가 없는데도 "축제"라고 칭한다고 국내언론이 비난하고 있다. 행사에 참여할 그룹, 작품 또는 영화

를 제공하고 자금을 제공하도록 요청 받은 대사관과 문화원에서 이러한 행사를 조직한다. 정해진 예술적 자격 보다는 구할 수 있거나 소요비용이 적절한 참가자나 작품이 섭외된다.

이 모든 행사에 문화부가 공식 파트너로 운송 관련 지원을 제공하고 공연을 승인한다.

실험극축제는 2002년에 최초 개최되어 베트남 극단 이외에도 중국, 한국, 태국 및 일본의 작품을 무대에 올렸다. 유럽연합 회원국가에만 개방되는 EU 음악축제는 EU 재즈페스티벌로 시작했지만 베트남에서 재즈 팬의 숫자가 한정돼 있음을 깨달은 후는 보다 많은 관객을 끌기 위해 다른 음악형식도 포함하게 되었다.

EU 영화축제는 모든 출품작품에 부적절한 내용이 없는지 심사하는 베트남 검열당국과 자주 마찰을 빚곤 한다. 배포와 공연권 제약으로 티켓 판매도 불가능하고 일부 국가는 최신영화 상영에 어려움을 겪는다.

이국제 형식의 행사 이외에도 다수의 전국 축제가 개최되는데 여기에는 경쟁적인 요소가 존재하고 포상도 이루어진다.

■ 전국 무용 축제

1994년 최초로 개최되어 베트남 전국의 무용단들이 참여, 클래식 발레와 전통 무용 모두를 선보였다. 현대무용을 증진하기 위한 축제이지만 이는 베트남인들의 관점이고 실제 결과물은 독특한 베트남 스타일의 현대무용을 만들고자 하는 베트남 안무가들이 베트남의 전통적 이야기와 현대무용테크닉을 접목한 작품들이 많다.

<어머니의 전설>이 가장 잘 알려진 예 중 하나인데 안무는 Nguyen Cong Nhac, 음악은 Nguyen Van Nam이 맡았다. 호치민시의 베테랑 안무가인 Viet Cuong은 베트남에 전해 내려오는 Luc Van Tien - Kieu Nguyet Nga의 러브스토리를 무용으로 재탄생 시켰고, 두 번째 예는 <붉은 진주>인데 모두 작곡가Ca Le Thuan이 음악을 맡았다.

다른 전국축제로 전국음악축제가 있는데 음악학교출신의 학생들이 악기연주를 겨루는 대회이다. 매 5년마다 개최되며 대회마다 다른 악기그룹에 초점을 맞춘다. 이처럼 예술학교들에서 학생들을 위해 전국가창대회를 개최하고 전국미술전 사회, 베트남영화만을 위한 전국영화축제 및 전국연극축제가 열린다.

6) 지원 조직

베트남의 문화정책은 베트남 공산당의 150명 중앙위원회에서 최종적으로 결정한다. 중앙위원회에서 15명의 정치위원회(politburo)를 선출한다. 문화와 이념 정책은 문화 및 이념 위원회에서 다루고, 위원회의 실행조직이 문화부이다. 최근까지는 문화정보부로 불렸지만 문화체육관광부로 개편되었다. 문화부는 조직과 개인에게 조언을 제공해야 하고 당 정책에 따라 정책을 작성한다.

문화부를 지원하기 위해 각 도시는 도시문화업무를 책임지는 정부사무소를 갖고 있다 - "So Van Hoy"라 불리는 로컬 부서로 해당 도시의 인민위원회에 직접 보고한다. 하노이의 "So Van Hoa"는 하노이의 문화관련 업무를 책임지고 다수의 문화관련 장소 운영을 직접 책임지고 있다.

다음 단계로 도시 내 각 구역에서 "문화센터"를 운영하는데 이곳에서 대중을 위한 행사, 공연, 전시, 클럽 활동 등을 조직한다.

이외 각 예술분야에서 "Hoi"라 불리는 전문예술가협회를 지원한다. 소수민족협회, 민속예술협회, 무대예술가협회, 음악협회, 무용협회 등 5개의 주된 협회가 있다. 각 주에 이들 협회의 지부가 존재한다.

■ 하노이 국립음악학교

베트남에는 두 곳의 음악학교가 있는데 모두 식민지시대 프랑스인들이 세운 학교이다. 프랑스인들을 교육하기 위해 세워졌지만 별다른 성공을 거두지 못했다. 두 군데 모두 불과 몇 년 만에 문을 닫아야 했다. 하노이 학교는 1927년 "프랑스극동음악학교"로 세워졌지만 불과 3년 후 문을 닫았다. 사이공의 음악학교도 1933년 문을 열었지만 수년 후 문을 닫았다.

첫 번째 진짜 베트남 음악학교는 1956년에 하노이에서 문을 열었는데, 1982년에 대학 지위가 부여되었다. 현재 천 명 이상의 학생들이 재학 중으로 7년 초등 및 중등 교육부터 4년 학부 프로그램에서 2년 석사 코스까지 제공한다.

학교는 4개의 주 시설로 나뉜다. 대부분의 서구악기에 대한 훈련을 제공하는 서양기악부 가장 인기 높은 베트남 전통 악기에 대한 훈련을 제공하는 전통음악부 대중음악에서 오페라까지 모든 종류의 가수를 육성하는 가창부 마지막으로 작곡, 지휘 및 이론부가 있다. 교사 중 다수가 구소련 또는 불가리아, 동독, 헝가리, 체코슬로바키아, 폴란드 등 동유럽 국가에서 훈련 받았다.

하노이음악학교 교정은 최근 수년 동안 완전히 개보수 되었고 새로운 500석 좌석의 홀이 현재 건설 중에 있다. 완성되면 하노이 최초의 대규모 콘서트홀이 될 예정이다. 지금까지 학생들과 객원 예술가들은 작은 200석 홀에서 공연하거나 도심에 위치한 하노이 오페라 하우스로 이동해야 했다.

■ HCMC 음악학교

호치민시 음악학교는 1956년 사이공국립음악학교로 설립되었다. 수년 후, 연극도 교과과정에 포함시켰지만 1975년 통일 후 다시 분리되었다. 공식적으로 호치민시 음악학교가 된 것은 1981년의 일이다. 1995년에 대대적으로 개보수해서 400석 콘서트홀이 있다. 베트남 유일의 대규모 콘서트홀 스타일 공연장이다.

하노이음악학교와 유사한 교습 프로그램을 제공하지만 전반적으로 그 규모나 학생 수가 하노이보다는 적다.

이외 많은 수의 베트남 공연 예술가 교육에 크게 기여하는 기관들이 있다:

■ 하노이 예술대학

관현악, 경음악, 키보드, 연극과 무용, 미술과 패션, 가창 및 전통음악 분야에 학위 프로그램을 제공한다. 이곳에서 학위를 취득한 학생 중 많은 수가 종합대학급의 교육기관으로 진학한다.

■ 베트남 무용 대학

클래식발레와 전통 무용 모두를 가르치고 이곳을 졸업한 무용수들이 보통 베트남 국립 오페라 & 발레단(VNOB)에 합류하게 된다.

■ 육군 문화예술 대학

군 기악 및 성악, 무용과 전통문화를 전문으로 한다.

■ 하노이 연극영화 아카데미

현대 및 전통 연극 전 분야에서 4년제 학위 프로그램을 제공한다. 영화부에서도 기술과 연기 분야를 포함해 영화제작의 모든 분야를 가르친다.

■ 하노이 문화 대학

예술과 문화 경영 분야 및 대중문화이론, 박물관과 보존 연구, 정보 및 도서관학 등 다양한 학위 프로그램을 제공한다.

■ 하노이 미술 대학

프랑스 식민지배까지 거슬러 올라가는 대학으로 인도차이나미술학교가 그 전신이다. 1981년 미술대학이 되었고 현재 학부 및 석사 학위 프로그램을 제공하며 베트남 우수 예술가들 대다수가 이곳에서 수학했다.

■ 하노이 산업예술 대학

역시 식민시대 설립된 대학으로 1984년 산업예술대학이 되었다. 현재 산업디자인, 응용그래픽아트, 인테리어 및 익스테리어 장식과 전통미술을 전문으로 한다.

■ Dong Nai 장식미술 대학

이 대학도 Bien Hoa 수공예 학교로 프랑스 식민지배 동안 1903년, 세워진 이후 오랜 역사를 갖고 있다. 응용예술학교로 도예, 청동주물, 조각을 전문으로 한다. 2000년에는 패션디자인학교를 설립하여 베트남 최고의 패션디자인훈련기관 중 하나로 평가 받고 있다. 또한 그래픽 디자인, 인테리어 장식과 디자인 분야에서도 명성을 누리고 있다.

■ 후에 예술 대학

후에 대학 또한 식민지 시대에 세워진 교육기관이다. 현재 후에 예술 대학, 사범대, 농림대, 의대 및 일반대학의 5개 단과대로 이루어진다. 후에 미술 대학과 후에 국립 음악 & 연극 학교를 통합해 현재의 예술대가 만들어졌다. 학부와 대학원 과정을 제공하고 후에 궁정음악을 가르치는 코스를 전문으로 하고 있다.

7) 결론

○ 과거, 현재 그리고 미래

사회주의 베트남에서 역사적으로 예술은 Fine Art, 즉 미학적으로 만족스럽고 자연의 아름다움을 표현하는 것으로 여겨져 왔다. 예술은 힘든 하루 일과 후 피로를 풀기 위한 수단으로 기능하고 논쟁을 유발해서는 안 된다. 여기에 문화활동을 통해 사회주의적 대의를 진척시키고 공산혁명을 강화하는 역할이 더해진다. 하지만 그 무엇보다도 예술은 베트남의 국가 정체성을 이루는 다양하고 풍부한 전통을 계승하고 발전시켜야 한다.

문화개방정책을 통해 베트남 예술가들은 점진적으로 예술을 새로운 시각으로 볼 수 있게 되었고 사회에서 예술의 역할을 다시 생각하게 되었다. 베트남인들은 예술이 사회를 비추는 창으로 이용되고 사회의 장점과 약점을 노출시킬 수 있음을 알게 되었다. 이는 사회의 동요를 유발시킬 수 있고 정부가 원하는 역할도 아니다. 정부 입장에서는 현 상황을 유지하고자 하기에 예술가들이 서구의 부정적인 사회 트렌드를 실험, 발전, 교류하는 것을 말리는 정도가 아니라 적극적으로 금하고 있다. 이들에게 예술은 아시아와 사회주의 원칙에 따른 문화생활과 전통

가치를 옹호하는 진보적인 베트남 문화 정체성을 구축하기 위한 것이다.

하지만 예술가들은 새로운 표현 수단과 창작 방식을 실험해 오고 있다. 정부는 또한 예술의 사회화를 촉진하고 있는데 이는 예술가들이 자급자족해야 하고 정부보조금에 더 이상 기대서는 안 된다는 의미이다. 불행히도 이를 가능하게 할 예술과 문화 경영에 대한 효과적인 훈련이 이루어진 바 없다. 그 결과 예술가 지망생들의 상황이 매우 어려워졌고 적절한 수입을 벌 수 있으리란 희망도 할 수 없다.

예술을 직업으로 삼을 수 있는 인센티브와 적절한 보수가 제공되고 창작산업 분야의 훈련이 제공될 때까지 전문예술가들의 수는 줄어 들 수 밖에 없을 것이다. 이러한 상황을 정부가 인식하고 있고 재정적 보상이 이전보다 늘어났다는 징후가 있지만 여전히 충분치 않고 예술을 커리어로 삼을 학생들을 유치하기가 점점 더 어려워지고 있다. 음악학교와 공연예술교육기관의 학생 수가 늘어났지만 전국에 걸친 전문예술조직에 합류할 수 있는 자격을 갖춘 예술가가 늘어난 것은 아니다. 베트남에서 예술의 미래는 매우 불확실하다.

라. 인도의 공연예술 현황

인도예술재단 연극 인프라과

1) 서론

극, 무용, 음악 및 연출법을 다룬 인도의 고전 논문이랄 수 있는 나티아 샤스트라 Natya Shastra는 기원전 200년에서 서기 200년 사이에 씌어졌다. 이는 곧 인도 공연예술의 역사가 이천 년 이상으로 거슬러 올라감을 의미한다. 인도의 공연은 50킬로미터마다 달라진다는 속설이 있는 인도 요리만큼이나 다양하다. 마찬가지로 공연의 컨텍스트 역시 종교적, 봉헌적, 의식적인 것에서 세속적, 정치적, 개발론적인 것에 이르기까지 다양하다. 인도에서 공연은 교육, 사교, 여흥, 축하, 화해, 찬양 및 사회적 변화를 유도하는 목적으로 올려져 왔다. 마을이나 작은 읍내, 큰 도시 등의 격식을 갖춘 강당이나 시민회관, 교육기관, 사무실 혹은 길거리 등 상상할 수 있는 거의 모든 장소에서 공연이 올려진다.

인도에는 모든 공연예술 장르가 발견되며, 각 장르는 다양한 유형으로 이루어져 있다. 예를 들어 인형극은 전통적 형태와 컨템포러리 형태 모두 존재한다. 전통적 형태의 인형극은 막대인형극, 줄인형극, 장갑인형극, 막대-줄인형극, 그림자 인형극으로 이루어지는 반면에, 컨템포러리 인형극은 인도 및 해외에서 형식과 기술을 도입했다. 민속극이나 컨템포러리 형태를 띠는 연극은 인도에서 매우 일반적인 현상이다. 그러나 고전극의 경우는 단 하나의 형태만 남부의 케랄라 주에 전승되고 있다. 컨템포러리 연극은 아마추어나 전문극단, 개발(산업화)운동가 및 정치 운동가들에 의해 공연되고 있다. 컨템포러리 연극의 모티브는 순수하게 미학적이거나 상업적, 혹은 이데올로기적인 것들로 다양하다.

무용은 민속무용, 고전무용, 근대무용 및 컨템포러리 형태들이 발견된다. 부족이나 마을 단위에서는 커뮤니티 혹은 앙상블 무용 공연이 보편적인데, 종종 주기적인 축제나 출생, 결혼, 죽음 등과 같은 통과의례에서 기원한 것들이다. 고전으로 자리매김한 무용은 대개 솔로 리사이틀의 형태를 띤다. 근대적 독무나 군무는 지역적 전통은 물론 서구의 무용술을 받아들인 것이다. 몇몇 무용단에 의해 모던 인도 발레도 계속 무대에 올려지고 있는데, 이는 1930년대에 우다이 상카Uday Shankar가 서구적 연출 개념과 인도적 주제 및 무용 기술을 접합시켜 발전시킨 형태이다. 또한 대중영화와 뮤직비디오의 무용 형식을 받아들인 단체들도 있다.

음악은 보다 더 다양한 형태들이 존재하며, 다른 공연예술 장르와는 비교할 수 없을 정도로 인도 전역에 밀도 있게 퍼져있다. 고전음악의 경우 크게 남부의 카

르나틱, 북부의 힌두스타니 두 부류로 나뉜다. 민속음악은 다양한 도시나 민중 단위에서 발견되며, 개인 혹은 단체에 의해 공연된다. 인도는 바잔bhajan(힌두교도), 구르바니 키르탄gurbani kirtan(시크교도), 카왈리kawwali (이슬람교도) 등 봉헌음악의 전통 역시 풍부하다. 서구의 영향과 토착문화를 받아들인 팝이나 록, 퓨전 및 영화음악 밴드가 많으며, 서구 클래식 음악 오케스트라단도 소수 존재한다. 음악은 다른 형태의 공연예술에서 없어서는 안될 역할을 하고 있으며, 셀 수 없이 많은 텔레비전 프로그램의 중심에 있다.

퍼포먼스아트도 인도에 등장했으며, 여러 장르를 통합하거나 장르 구분을 넘나드는 작품을 흔히 볼 수 있다. 오늘날 공연예술가들은 새로운 작품을 창조하기 위해 디지털 매체를 사용하거나, 시사문제나 개인적 경험 혹은 역사 기록물 등과 같은 새로운 자료들을 참조하고 즉흥공연, 공동제작에 의지하는 경향이 강해지고 있다. 또한 새로운 방식으로 관객에 다가가고 접점을 만들 수 있는 새로운 무대와 컨텍스트를 찾고 있다.

인도의 공연예술은 다양한 생활환경과 문명의 영향을 받아 모습을 갖추었다. 인도 사회는 과거 수천 년 동안 그랬던 것처럼 여전히 종교적이고 농업적인 성격이 두드러지기 때문에, 수많은 농촌지역의 공연들이 주기적인 축제에 뿌리를 두고 있거나 종교적 의미를 띠는 것은 당연한 일이다. 예를 들자면, 펀잡 지방에 유래한 활기찬 음악 및 무용 형식인 방그라Bhangra는 봄의 도래를 나타내며, 구자라트 지역의 여성들이 공연하는 가브라Gabra는 다산의 여신에게 축복을 기원하는 의식 무이다. 케랄라 지역의 테이얌Theyyam은 신령과 조상들에게 소원을 이루거나 위험을 피하도록 기원하는 고대 무용 의식이다.

오늘날의 공연에서도 힌두교의 영향—신화나 카스트 제도, 예배 방식—을 볼 수 있다. 전통 공연예술가 가족들은 특정 카스트 계급에 속한다. 사원들은 후원을 통해 많은 공연들을 굳건한 신앙적 맥락에 포함시킨다. 인도 남부의 사원에서 사디르Sadir 무용을 공연하는 여성들은 의식의 의미에서 주재하는 신과 ‘결혼’하며 사원의 의식적 예술적 의무를 수행하는 데 일생을 바친다. 음악 형식들 중 일부는 산스크리트 사원의 성가로부터 발달되었다고 전해진다. 대부분의 민속 또는 고전 공연 형식들은 라마야나Ramayana 나 마하브하라타Mahabharata와 같은 힌두 구전 서사시를 토대로 한 이야기로 구성된다.

중세시대 델리Delhi 술탄 통치하의 이슬람 정권과 인도 북부의 무굴제국 Mughal Empire 의 출현은 페르시아와 인도 예술가들 간의 적지 않은 문화적 교류를 불러왔다. 이슬람 정권보다 앞서 발달한 인도 북부의 고전 무용과 음악은 새로운 통치자들의 후원에 영향을 받아 새로운 형태와 방향으로 발전했다. 오늘날 연주되고 있는 인도 북부의 고전 음악형식 중 가장 널리 알려진 카얌Khayal

은 이슬람 왕들의 보호아래 출현했다. 오늘날 고전 음악 연주에 가장 보편적으로 사용되는 악기는 시타Sitar 와 사로드Sarod—무굴시대에 소개되거나 개조된 악기—다. 카탁Kathak이 차별되는 특징을 갖기 시작한 시기는 15세기 이후 무굴 왕궁에 무용이 소개되면서이다. 공연장소가 사원에서 궁중으로 바뀌면서 무용의 주안점은 의식에서 오락으로 그리고 종교적인 것에서 심미적인 것으로 바뀌었다. 카탁 무용수들은 힌두교의 신화적인 주제뿐만 아니라 페르시아와 우르두의 시 또한 극화했다. 수피교Sufi의 봉헌 음악인 콰왈리Qawwali 또한 힌두교와 이슬람교 개념의 합류를 통해 생겨났다.

식민지주의는 인도 공연예술에 특별한 영향을 주었다. 그러한 영향의 하나로 컨템퍼러리 인도 드라마에 나타나는 자연주의를 들 수 있다. 1853년 등장한 파르시 극장Parsi Theatre 또한 인도로 유입된 영국의 무대연출작품들의 영향을 받았다. "파르시 극장은 리얼리즘의 관습과 기술을 도입하여 양식화된 야외 공연에서 새로운 도시 드라마로의 변천을 불러왔다." "또한 지역어(구자라트어, 우르두어, 힌디어)를 사용하며 화려하게 채색된 백드롭 커튼과 무대효과가 있는 유럽형 프로시니움을 도입했으며 스펙터클과 멜로드라마에 의존하여 관객에게 어필했다." "1930년대 영화에 도입으로 인해 그 영향이 상당부분 감소했지만 파르시 극장은 인도 문화유산의 중요한 부분으로서 오랜 기간 동안 지역의 다양한 연극 양식과 영화에 영향을 미쳤다."¹⁶⁾ 인도 남부에서 번성한 많은 나탁 Natak 극단들은 파르시 극장의 영향을 받았다. 현대 인도 무용 발레 양식 또한 식민지 시대 인도와 서양의 예술교류의 결과물이다.

영국의 통치는 인도의 컨템퍼러리 연극의 시작을 알렸으며 처음에는 식민통치하의 도시들에서 그리고 후에는 인도 전역에서 인도 고전음악과 무용이 후원되고 공연되고 관람되는 방식에 변화를 가져왔다. 인도 고전예술공연은 친밀한 모임이나 사원, 왕궁에서 바닥에 앉아 관람하는 방식에서 프로시니움 극장에서 현대기술을 활용하여 공연하는 방식으로 변화했다. 관객의 대다수는 새롭게 교육을 받고 서양 문화에 노출된 도시의 중산층 전문직 종사자로 고전예술을 지원하는 문화단체를 설립한 사람들이다. 이러한 변화는 고전 공연의 구성과 시연방식에 큰 변화를 가져왔다. 물론 모든 컨템퍼러리 공연은 서양으로부터 전해들어온 무대연출 관습에 의존한다. 아직도 마을의 광장과 사원에서 공연되는 전통공연형식이 있지만 이러한 공연들도 순회공연이나 축제에서는 현대 무대연출방식을 채용한다.

영국으로부터의 독립운동은 국가주의적인 담론과 정서를 일으켰고 이는 공연 예술에도 영향을 미쳤다. 높아지는 국가주의 정서는 선동공연과 혁명극, 애국적

16) <http://www.vedamsbooks.com/no44842.htm> 인용

인 노래의 출현을 가져왔다. 민속음악도 혁명적인 뉘앙스를 갖기 시작했다. 카르나타카Karnataka 북부의 민속음악인 라바니Lavani는 혁명의 이상을 알리고 독립운동과 관련된 소식을 전달했다.

국가주의 운동과 독립 후의 인도 정부는 국가적인 문화개념을 양성했다. 지난 한 세기동안 브하라타나티얌 Bharatanatyam, 오디시 Odissi, 모히니아탐 Mohiniattam 등의 무용형식들은 낮은 카스트 계급들과 지역적인 역사와 정체성과의 관계를 끊고 고전적인 지위에 부합하는 고급문화와 정체성의 표현양식으로 탈바꿈했다. 이러한 예술양식들은 나타샤스트라 Natya Shastra로부터 유래된 순수하고 초월적인 예술형태를 표방하며 국가주의 강력한 문화적 심볼로 부상했다. 식민지 시대에 등장한 인도의 예술기관들은 이러한 ‘고전화된’ 공연예술양식을 보존하고 가르치고 대중들에게 소개하기 위해 설립되었다.

1980년대에 인도정부가 지역의 민속공연과 제식을 토대로 무대연출작품을 개발하기 위해 연출자들을 지원하면서 국가주의적인 정서가 다시 모습을 드러냈다. ‘뿌리의 연극Theatre of the roots’으로 명명된 이 적극적인 장려정책은 서양 연출법의 ‘유감스러운’ 흔적을 지우고 ‘순수한’ 인도 연극을 개발하는 것을 목표로 했다. 해당 지역 고유의 연극양식인양 만들어진 이 연극양식은 몸동작에 과 단체 구성, 시각적 스펙터클에 크게 의존하며 연극이 제작된 지역이 아닌 타 지역에서도 인지도와 명성을 얻는데 성공했다.

인도의 공연예술분야는 매우 넓고 다양하지만 비교적 미개발된 시스템과 기반 시설로 지원되고 있다. 이 보고서가 말하는 바와 같이 인도의 공연예술단체들은 그들의 정말로 필요로 하는 바에 대한 고려가 없는 환경에서 활동하고 있다. 증가추세의 많은 축제를 제외하면 공연예술의 장려와 지원에 관련된 모든 절차와 수단에 대한 개선과 강화가 필요하다.

2) 인도의 공연예술단체 Performance Groups in India

인도의 공연예술단체들은 도시와 마을, 시골과 거리 어디에서도 발견할 수 있다. 이들은 어떠한 악조건 하에서도 적응하고 성장하며 작업기반이나 재정적인 뒷받침 없이도 생존해간다. 이러한 공연예술단체로는 연극단과 무용단, 음악단과 밴드, 인형극단, 다양한 예술형식을 결합시킨 공연을 선보이는 복합예술그룹 등이 있다. 이들 중에는 영리단체, 전문단체, 아마추어 단체, 등록 또는 미등록 단체, 느슨한 공동체와 공식적인 조직체가 있을 수 있다. 공연예술단체들은 다양한 장르를 아우르고 수많은 언어학적 전통을 기반으로 한 다양한 예술양식으로 작업한다.

가) 연극

인도에는 수많은 연극단이 활동한다. 최근 추측된 바로는 약 40,000개의 단체가 활동하고 있다. 대부분의 극단은 연극의 제작과 함께 극단이 제작하는 연극유행과 관련된 주제로 워크숍과 교육프로그램을 진행한다. 이러한 연극단에는 아마추어와 전문 레퍼토리 극단, 상업극단과 대안극단 등이 있다.

○ 아마추어 연극단

대부분의 인도현대연극단들은 아마추어 극단들이다. 소속된 단원들은 연극활동으로 생계를 이어가는 것을 기대하지 않는다. 이들은 연극에 대한 애정이나 다른 사람들을 만나기 위해서 또는 정형화된 일상생활 외부에서 자극을 주는 무언가를 찾기 위해서 연극활동에 참여한다. 아마추어 연극예술인들은 주로 파트타임으로 또는 퇴근 후 저녁시간에 극단에서 활동하며 급여를 받지 않는다. 간혹 교통비나 기타 비용이 지급되는 경우도 있지만 항상 그렇지 않다. 이러한 극단들은 주로 운반비나 기술비용을 위해 기업이나 기타 스폰서의 최소한의 지원을 받는다.

아마추어 극단은 그 규모나 기능면에서 다양하다. 또한 완전히 독립적인 극단이 있는가 하면 더 큰 사회단체에 소속되거나 대학교나 다른 교육기관과 연계된 극단들도 있다. 등록이 되어있는 극단도 있고 그렇지 않은 극단도 있다. 통상적으로 아마추어 극단은 극단의 리더(주로 디렉터)와 핵심 단원 그리고 그 외에 유동적인 보조 단원들로 구성된다. 디렉터는 주로 극단의 활동방향을 결정하고 중심축으로서의 역할을 맡는다.

인도의 많은 도시에는 수많은 아마추어 연극단이 활동한다. 그 예로 콜카타 Kolkata에는 난디카르Nandikar극단과 소규모 연극단인 바후루피Bahurupee를 비롯하여3,000개 이상의 아마추어 극단이 등록되어 있다.¹⁷⁾ 뭄바이에는 다양한 언어—마라티어Marathi, 구자라트어Gujarati, 영어, 힌디어, 칸나다어Kannada, 신드어Sindhi, 벵골어Bengali, 말라얄람어Malayalam, 텔루구어Telugu 등—로 공연하는 500여개의 극단이 등록되어 있다. 유명한 아마추어 극단으로 아위쉬카르 극단Awishkar과 라리 인 마라티 극단, 더컴퍼니 극단과 워킹타이틀 인 잉글리쉬 극단이 있다.

○ 대안극단

아마추어 극단들은 비용문제로 연극제작에 어려움을 겪는 경우가 많다. 극장

17) 캠브리지 아시아 연극 가이드, 제임스 R. 브랜든, 마틴 반함, 캠브리지 대학교 출판사 The Cambridge Guide to Asian Theatre, James R. Brandon and Martin Banham, Cambridge, University Press, p. 75

대관료는 물론 무대제작, 조명 시설의 제작이나 임대를 위한 비용 또한 대단히 높다. 1960년대에 이러한 제약에 대한 반발과 이데올로기적인 이유로 대안극단들이 등장했다. 대안극단들은 복잡한 고가의 기반시설에 대한 필요성이나 상업극단이나 아마추어 극단들의 중산층을 대변하는 듯한 특성들을 버렸다. 대안극단들은 보통 사람들의 관심사를 대변하며 보통 사람들에 의해 만들어진 앙상블시어터 형식을 따랐다. 이들은 야외공간이나 미완성된 극장에서 조명시설도 없이 단순한 무대의상과 소도구를 활용했다. 대안극단으로는 바달 시르카르Badal Sircar의 사타브디Satabdi극단과 벵갈 서부에 위치한 프로비르 구하Probir Guha의 얼터니티브 리빙 씨어터Alternative Living Theatre가 있다.

거리극단은 주로 좌파성향의 야외 극단으로 정치적, 개발주의적 또는 경제적인 고려를 바탕으로 활동한다. 일부 거리극단은 정치적 격변기에 등장했고 일부는 개발주의와 관련된 사안들을 전달하며 이들은 비정부기구의 지원을 받는 경우가 많다. 또 다른 종류의 거리극단은 기반시설에 대한 비용부담 없이 관객들에게 다가서고자 거리공연을 진행한다. 인도 북부의 자나 나타 만치(자남, 1973년 설립)Jana Natya Manch극단과 인도 남부의 사무다야(1975년 설립 후 카르나타카 지역에 많은 소그룹이 활동함)Samudaya극단이 거리극단의 시초이다. 자남은 2002년 10월까지 58개의 거리극으로 7,000여회의 공연을 진행했으며 이중 많은 작품들이 파키스탄어와 방글라데쉬어를 포함한 다양한 언어로 번역 또는 각색되었다. 사무다야의 벨치Belchi(비하르Bihar지역에서 카스트 계급 중 가장 핍박받는 달리츠Dalits 사람들에게 실제로 자행되었던 학살에 대한 이야기)는 2,500회의 공연이 진행되었다.

○ 전문극단

인도에는 소수의 전문레퍼토리 극단이 활동하고 있다. 관람객 수가 한정되어 있고 티켓 가격이 낮기 때문에 대표수입만으로는 이 극단들이 유지될 수 없다. 이 극단들은 정부와 민간재단의 지원금과 해외공연수익으로 유지된다. 일부 극단들은 교육프로그램과 워크숍, 그리고 다른 기관들에게 극장을 대관하여 수익을 얻기도 한다.

국제적인 명성을 얻고 활동을 유지해 온 극단으로는 마니푸르Manipur의 라탄 티얌Ratan Thiyam의 코러스 레퍼토리 극단(1976년 설립), 아우로빌Auroville의 비나파니 차울라Veenapani Chawla의 아디샷티 극단(1981년 설립), 첸나이Chennai의 무투스와미N.Muthuswamy의 쿠투피파타라이Koothu-p-pattarai 극단(1977년 설립)들이 있다. 헤고두Heggodu의 니나삼Ninasam극단은 순회레퍼토리극단으로 카르나타카Karnataka주를 순회하는 장기공연을 통해 극단을 유지하

고 있다. 보팔Bhopal의 반시 카울Bansi Kaul의 랑 비두샤 극단Rang Bidushak과 같은 일부 독립 극단들은 외부지원이 감소하면서 활동을 중단했다.

정부가 설립한 레퍼토리 극단도 있다. 뉴델리의 국립연극학교 레퍼토리 컴퍼니는 1964년 중앙정부의 지원으로 설립되었다. 이 극단은 국내외 전역에서 활동하며 매년 여름 레퍼토리 컴퍼니 써머 페스티벌 Annual Repertory Company Summer Festival을 개최한다. 1986년 카르나타카 주정부는 마이소르Mysore에 랑가야나Rangayana 레퍼토리 컴퍼니를 설립했고 1992년 고아Goa 주정부가 판짐Panjim의 칼라 아카데미Kala Academy 에 랑멜Rangmell 레퍼토리 컴퍼니를 설립했다. 칼리컷 대학교Calicut University 연극예술학교의 칼리컷 대학교 소극단Calicut University Little Theatre과 같이 일부 레퍼토리 극단들은 학교나 대학교의 연극학부에 소속되어 있다.

○ 민속 극단

타밀 나두Tamil Nadu의 테루쿠투 극단Therukoothu, 카르나타카의 약샤가나 극단Yakshagana, 마하라시트라Maharashtra의 타마샤 극단Tamasha 등—들은 더 큰 전문 단체들의 모임으로 이루어져 있다. 민속극단들은 지역사회나 문화기관들의 지원으로 소도시나 작은 마을에서 활동한다. 주정부나 중앙정부들은 상금이나 지원금 또는 공연 후원을 통해 민속극단들을 지원한다.

○ 상업 극단

상업극단들은 서부벵갈(인도 동부)West Bengal이나 마하라시트라(인도 서부)Maharashtra, 케랄라(인도 남부)Kerala에서 활발히 활동하고 있다. 상업극단들은 대표수익에 의존하므로 작품의 오락성과 대중성에 중점을 둔다. 이들은 주로 멜로드라마나 소극, 베드룸코메디 또는 브로드웨이 흥행작 등을 각색한 작품들을 공연한다. 영국 통치하의 문화적 영향으로 등장하여 아직까지 일부 지역에서 활동하고 있는 나탁 순회공연 극단들도 이러한 상업극단에 속한다. 스펙터클과 멜로드라마, 음악과 무용으로 가득하고 순수한 오락성에 중점을 둔 이들 극단들은 일반 대중들에게 인기가 높다.

그러나 ‘상업’이라는 단어가 경멸하는 듯한 뉘앙스를 갖기 때문에 상업극단들은 대부분 ‘상업극단’보다는 ‘전문극단’이라는 명칭을 선호한다. 따라서 ‘전문극단’은 ‘전문’적으로 활동하는 아마추어 극단과 영리를 목적으로 연극활동을 하는 상업극단 모두에게 다양하게 사용된다.

콜카타Kolkata에는 상업극단의 활동이 활발하지만 수익성을 위해 서부벵갈 지역에서 많은 순회공연을 진행한다. 뭄바이Mumbai에도 마라티어, 구자라트어, 영

어로 공연하는 상업극단들이 많은 관심을 받고 있으며 이러한 극단의 단원들은 중산층을 기준으로 매우 높은 수입을 얻고 있다. 비공식적인 통계에 따르면 매년 뭄바이에서는 약 육십만 명의 관객들이 구자라트어로 공연되는 상업극단의 공연을 관람한다. 더 많은 관객들이 마라티어 공연을 관람하는 것으로 예상된다. 상업극단들은 뭄바이 공연 후 대부분 유럽과 아프리카, 미국으로 순회공연을 떠난다. 순회공연 비용은 각 지역의 인도인 사회와 기관들이 부담한다.¹⁸⁾

나) 무용

인도에는 크게 두 가지 형식의 무용공연단체가 있다. 첫째는 무용학교나 기관에 소속되어 지원받는 공연단체이다. 바라타나티암 Bharatanatyam의 대표자인 루크미니 데비 아룬달 Rukmini Devi Arundale에 의해 1936년 첸나이 Chennai에 설립된 칼락세트라 재단 Kalakshetra Foundation은 인도에서 가장 중요한 무용학원 중 하나이다. 이 재단 소속으로 바라타나티암을 기반으로 한 발레를 전 세계에서 공연하는 칼락세트라 레퍼토리 컴퍼니가 있다. 구자라트의 아메다바드 Ahmedabad에 위치한 다르파나 Darpana 공연예술학교는 무용학교로 시작했지만 다양한 분야와 예술을 접목시킨다—공연과 교육, 발전커뮤니케이션 Developmental Communication, 소프트웨어 제작 등. 다르파나 공연단은 이 학교의 핵심적인 부분을 차지한다. 이 공연단에서는 다양한 분야의 예술가들이 무용, 음악, 연극, 무술 등 다양한 형식을 활용한 공연을 선보인다.

첸나이Chennai의 아랑함 트러스트Arangham Trust는 1992년 바라타나티암 무용가인 아니타 라트남Anita Ratnam에 의해 설립된 무용 기반의 문화재단으로 공연과 시각예술의 장려를 위한 협력사업, 워크숍, 세미나, 문화 봉사활동을 운영한다. 아랑함 무용단은 첸나이 지역의 젊은 전문 무용가들로 구성되며 아니타 라트남과 전막의 고전 및 컨템퍼러리 무용작품, 이문화간 실험작품, 그리고 기업, 비정부기구 또는 젊은 관객들을 대상으로 한 프로그램을 제작한다. 카르나타카의 느리티야그람 댄스 빌리지Nriyagram Dance Village는 1990년 오디시Odissi 무용가인 프로티마 베디Protima Bedi에 의해 설립되었으며 스승 또는 지도자와 제자들이 같은 지역에서 생활하는 구루쿨Gurukul 전통에 따라 운영된다. 느리티야그람 댄스 빌리지 소속의 느리티야그람 무용 앙상블Nriyagram Dance Ensemble은 오디시를 기반의 컨템퍼러리 무용을 공연하는 무용가들로 구성되어있다.

두번째는 순수 공연단체이다. 이러한 단체들이 진행하는 훈련은 수습무용가들

18) ‘씨어터’에 게재된 아나 바니의 글 인용 2000년 1월 9일자 뉴욕타임즈 ‘스포트라이트는 뭄바이 현대 연극을 비춘다’As reported by Anna Bahney in ‘THEATER: The Spotlight Is on Modern Theater in Bombay’ in The New York Times, 9 January, 2000

에게 무용단 특유의 안무를 가르치는 것으로 한정되어 있다. 케랄라Kerala 지역의 닥샤 세스 댄스컴퍼니Daksha Sheth Dance Company와 사무드라Samudra 무용단이 여기에 속하며 이 단체들은 컨템퍼러리 무용과 전통 동작양식을 접목 시키기 위해 노력하고 있다. 우다이 샹카르Uday Shankar가 개발한 절충적인 현대 인도 발레 전통을 연구하는 콜카타의 마마타 샹카르Mamata Shankar 발레단, 뉴델리의 부미카 댄스컴퍼니Bhoomika Dance Company, 보팔Bhopal의 랑가 스리 리틀 발레단Ranga Sri Little Ballet Troupe도 순수 공연단체에 속한다. 최근 많은 젊은 무용가들이 자신들이 익힌 고전적인 표현 방식을 컨템퍼러리 군무에 적용하는 데 관심을 갖고 많은 소규모 무용단을 설립하고 있다. 이러한 무용단으로 방갈로르Bangalore의 쉬리Shiri댄스 컴퍼니와 느리타루티아Nritarutya 무용단이 있다. 최근에는 또한 인도 영화나 뮤직비디오에 나오는 무용을 토대로 한 ‘영화 무용’을 공연하고 가르치는 무용단들이 증가추세에 있다.

국제적인 관심을 모으지 않는 한 이러한 독립 무용 단체들이 지속적인 활동을 하는 데에는 많은 어려움이 따른다. 이러한 단체들은 공연과 교육활동 수익, 지원금과 기업후원으로 유지된다. 이들은 공연활동을 계속하기 위해 지속적으로 다양한 수익원을 창출하는 데 노력한다. 아랑함 트러스트가 발행하는 인도 고전무용 디렉토리인 나르타키Narthaki에는 2,000개 이상의 무용학교와 무용단이 등재되어 있다.

다) 음악

인도의 음악공연에는 고전과 민속, 봉헌음악, 나티야 상기트Natya Sangeet(연극음악), 가벼운 영화음악, 락과 팝음악에 이르는 다양한 음악형식이 있다.

○ 고전음악

엄밀하게 말하면 인도 고전음악에는 두 부류—카르타틱Carnatic과 힌두스타니Hindustani—의 공연단체가 활동하지 않는다. 고전음악연주회에는 한 명의 리드뮤지션이나 두명의 주갈반디jugalbandis가 학생들을 포함한 여러 반주자들과 함께 노래나 연주를 하게 된다. 그러나 이러한 그룹은 고정적이지 않고 반주자들은 공연에 따라 유동적이다. 고전음악연주회나 축제는 정부기관과 교육기관, 독립예술단체 등 다양한 단체들의 주최와 후원으로 이루어진다.

○ 민속음악

개인이나 그룹에 의해 공연되는 민속음악은 인도 전역에 고루 퍼져있다. 민속

음악은 인도중심의 시골에서 유래하며 민속음악가들은 혼례식, 약혼식, 생일 등 마을행사에서 공연을 펼친다. 라자스탄Rajasthan 주는 민속음악의 전통이 특히 강하다. 이러한 공동체 기반의 형식에서는 여러 명의 음악가들이 함께 공연에 참가한다. 과거 음악가들은 후원하는 가정에 소속되어 그 가정을 위한 공연을 했지만 현재는 대부분 인도와 해외의 공연무대에서 연주한다. 후원환경과 지역의 교육과 공연환경의 변화는 민속음악단체와 그들의 레퍼토리의 감소로 이어졌다. 영화와 대중음악 또한 민속음악의 쇠퇴를 가져왔다. 그러나 라자스탄의 몇몇 문화단체들은 다양한 방법으로—공연을 유치하고 젊은 세대들을 위한 교육세션 운영하는 한편 타 문화권 사람들에게 민속악기와 연주기술을 소개함으로써—민속음악의 장려에 힘쓰고 있으며 민속음악가들이 새롭고 다양한 환경에서 공연할 수 있도록 도와주고 있다. 인도 정부도 이들을 위해 포상과 장학금을 수여하고 공연을 지원하고 있다.

민속음악환경의 축소에도 불구하고 스완 누라Swarn Noora(수피야나 칼람 Sufiyan Qalam)이나 마노즈 지와리Manoj Tiwari(보즈푸리Bhojpuri음악), 우르밀라 스리바스타바Urmila Srivastava(카즈리Kajri), 쉬얌 라르 베가나Shyam Lal Begana(비라하Biraha)와 같은 몇몇 민속음악가들은 새로운 환경에 성공적으로 적응하여 명성을 얻었다. 이들은 자신의 그룹과 민속음악콘서트나 주로 도시에서 열리는 비공식 모임에서 공연을 하고 앨범을 제작하여 그들의 음악을 대중들에게 보급하고 있다.

○ 타악 앙상블

케랄라Kerala 타악 앙상블은 민속음악과 고전음악의 중요한 사례이다. ‘멜람 Melam’이나 ‘판차바디암Panchavadyam’은 사원 축제나 ‘푸람스Poorams’에서 공연되는 타악앙상블이다. 이러한 앙상블은 많게는 150여명의 음악가가 참여하여 서너 시간 가량 공연된다. 이러한 대규모 단체를 유지하는 데에는 기술적, 경제적 어려움이 많으며 최근에는 후원부족으로 많은 단체들이 활동을 유지하는 데 어려움을 겪고 있다. 그러나 인도 남부에서는 아직도 타악 앙상블이 성행하고 있다. 중부 케랄라의 한 지역은 총 60,000명의 지역민 중 2,000명이 사원 음악가들이다.¹⁹⁾ 케랄라의 팔라카드 Palakkad 구역에 위치한 페링고드 Peringode고등학교의 후견을 받는 판차바디암 공연단은 가장 오래된 단체 중 하나로 25년의 역사를 지닌다.²⁰⁾ 아마도 가장 유명한 공연단은 마탄누르 산카란쿠티Mattannur

19) 2008년 6월 13일자 더 가디언 마이티아 차크로보르티의 ‘디스코는 그냥 "다-랄-라"만 한다’
As reported by Aditya Chakroverty in ‘The discos just go da-la-la’ in *The Guardian*,
13 June, 2008

20) 2000년 5월 12일 ‘그들은 성공을 향해 두드린다’ As reported in ‘They drum their way

Sankarankutty의 마탄누르 판차바디암 상암Mattannur Panchavadyam Sangam 일 것이다.

○ 서구 클래식 음악

인도에서 서구 클래식 음악은 직업이라기 보다는 주로 취미 정도로 여겨졌다. 상당수 공연단체는 여가 시간을 이용해 연주를 하는 단원들로 구성되어 있다. 예를 들어 봄베이 챔버 오케스트라는 65명의 단원으로 이루어져 있는데, 여기에는 어린 학생들이나 대학생, 직장인들이 포함되어 있고, 매주 일요일 오전에 오케스트라 활동에 전념한다. 이들은 매년 네다섯 회의 콘서트를 개최한다. 예외적으로 뭍바이에 근거한 인도 심포니 오케스트라(Symphony Orchestra of India, SOI)는 전문 오케스트라처럼 운영된다. SOI의 단원들은 임금을 받으며 매주 닷새 동안 음악 수업을 듣는다. 오케스트라나 챔버 음악 연주 외에도 SOI는 개인 연주나 발레, 오페라, 뮤지컬의 반주를 하기도 한다.

○ 록음악

록과 팝음악은 인도에서 최근 상당히 발달해, 인도 출신의 단체들이 점점 인기를 얻고 있다. 인도의 록음악은 영어, 힌두어, 벵갈리어 등 여러 언어로 공연된다. 인도의 록음악은 종종 인도음악과 주류 록음악의 요소들이 접목되어 있고 시사성 있는 가사를 포함한다. 대부분의 록밴드들은 대학축제 공연으로 시작해서 록페스티벌로 옮겨간다. 인기가 높아지면 국제적인 록밴드 공연의 오프닝 공연의 기회가 주어진다. 인디안 오션Indian Ocean, 인더스 크리드Indus Creed, 파리크라마Parikrama 등 소수의 록밴드만이 자신들의 정기적인 콘서트를 갖는다. 현재 많은 음반회사들은 지역 록밴드들을 마케팅 하는 것에 관심을 갖고 있다. 록밴드들은 인도 동북부 특히 많은 학교와 대학교가 있는 실롱Shillong지역에 급증하고 있다. 다른 대도시에도 상당수의 지역 록밴드들이 활동하고 있다.

라) 인형극

인도에는 전통적인 형식과 컨템퍼러리 형식의 인형극이 있다. 전통적인 장갑, 막대기, 실, 그림자 인형극은 쇠퇴하고 있지만 컨템퍼러리 인형극의 인기는 높아지고 있다.

to success' in *The Hindu*, 12 May, 2000

○ 전통인형극

전통인형극단들은 마하브하라타 Mahabharata, 라마야나 Ramayana, 푸라나 Purana 등 초기문학작품의 이야기를 공연에 올린다. 한 때 왕들은 인형극을 통해 일반인들에게 자신들의 영웅담을 이야기하고 왕실의 명령이나 지시를 전달했다. 영화와 TV의 인기가 높아지고 세력이 확장되면서, 왕실의 후원도 지역사회 의 지원도 받지 못하는 전통인형극단의 수는 감소하고 있다. 그러나 케랄라 지역의 나타나카이랄리 Natanakairali와 같은 일부 문화기관들은 교육과 공연을 통해 전통인형극의 회생시키기 위해 노력하고 있으며 정부도 전통인형극 공연과 교육 프로그램을 지원하고 있다.

○ 컨템퍼러리 인형극

한편 국내뿐만 아니라 해외의 인형극의 기술과 형식을 빌려 온 전문 컨템퍼러리 인형극은 활동범위를 넓혀가고 있다. 전통인형극단과는 달리 컨템퍼러리 인형극단은 도시에서 활동하면서 현대식 무대기술을 적극 활용하고 있다. 중요한 컨템퍼러리 인형극단으로는 뉴델리에서 활동하는 다디 파둠지Dadi Padumjee의 이샤라 인형극단 Ishara Puppet Theatre, 아누루파 로이 Anurupa Roy의 카트-카타 Kat-Katha 인형극단, 아메다바드 Ahmedabad의 다르파나 인형극단 Darpana Puppet Troupe, 카르나타카 다르와드 Dharward 지역 에서 활동하는 수레쉬 두타 Suresh Dutta 의 캘커타 인형극단 Calcutta Puppet Theatre, 프라카쉬 가루드 인형의 집 Prakash Garud's Puppet House가 있다.

컨템퍼러리 인형극은 인도에서 상당한 인기를 누리고 있으며 대부분의 인형극단들은 다양한 지원처를 확보하여 활동을 계속하고 있다. 인형극단들은 학교에서 기획공연을 진행하고 지역 및 전국단위 또는 국제적인 축제에 초청되어 공연하기도 한다. 또한 인형을 활용한 영화나 TV프로그램을 제작하고 비정규기구가 주관하는 교육프로그램에 참여한다. 더 큰 규모의 예술기관에 소속되어 있는 인형극단들도 있다. 최근 인도의 컨템퍼러리 인형극은 어린이 대상만이 아니라 성인 관객을 대상으로 한 작품도 제작하고 있다. 인형극단들은 무용단과 연극단과 협력하여 다양한 공연예술분야의 요소들을 인형극에 접목시키고 있다.

3) 인프라와 지원

인도의 공연예술은 그 범위가 크고 종류가 다양하지만 공연예술을 지원하고 장려하고 투자하는 물리적이고 제도적인 기반시설은 매우 부족하며 종종 효과적이지 못하다.

가) 공연 및 리허설 공간

극소수의 공연단체들만이 공연과 리허설을 위한 전용공간을 확보하고 있다. 대부분의 단체들은 공연장을 임대하고 있으며 이러한 공연장들은 흔히 비싼 임대료를 부과하면서도 시설과 디자인 면에서 매우 부족한 공간들이다. 민간소유 공연장들의 운영과 프로그래밍에는 주로 예술적인 요건보다는 수익성이 우선한다. 어떤 극장들은 테크니컬 리허설이나 드레스 리허설을 허용하지 않으며 어떤 극장들은 공연준비를 위한 충분한 시간을 허용하지 않는다.

주정부와 중앙정부가 건립한 공연장도 있다. 인도정부는 1960년대 각 주의 주요도시에 라빈드라나트 타고르를 기념하는 대형 공연장들을 건립했다. 이 공공공연장의 임대료는 저렴하지만 장비가 부실하고 관리가 제대로 이루어지지 않고 있으며 행정 편의적으로 운영되고 있다. 또 다른 단점은 정부기관이 공공행사를 위해 공연장을 사용해야 할 경우 민간행사를 위한 예약은 행사직전이라도 취소될 수 있다는 점이다.

인도의 극장들은 대부분 특정 공연예술 형식에만 적합한 프로시니움 극장이다. 대안극장들이 있기는 하지만 그 수가 매우 적다. 인도의 다양한 공연예술형식을 수용하기에 적합한 유동적인 공연공간의 필요성이 매우 크다. 고아Goa에 위치한 칼라 아카데미Kala Academy의 블랙박스극장은 공연물에 따라 공연공간과 객석을 변경할 수 있는 인도에서 흔하지 않은 극장 중의 하나이다.

대부분의 학교와 대학교, 전문교육기관에는 세미나, 영화상영, 학교공연을 위한 ‘다목적 강당’이 있다. 특별한 경우를 제외하고는 이러한 공간들은 대부분 기관의 내부행사에만 활용되며 아마추어 단체나 전문단체들의 공연에는 부적합하다. 알리앙스 프랑세즈 Alliance Française나 맥스 물러 바벤Max Mueller Bhavan, 영국문화원British Council과 같이 전국의 대도시에 위치한 외국정부에 의해 세워진 문화원들에는 소규모 공연장이 있어 외부행사에 활용되기도 한다. 그러나 이러한 공간의 조건은 천차만별이고 시설면에서도 제한적이다.

뭄바이의 프리티비 극장Prithvi Theatre과 방갈로르의 랑가 샹카라Ranga Shankara는 인도에서는 드물게 연극공연을 위해 특별히 설립된 공연공간이다. 이 극장들은 또한 공연예술을 위한 활력 넘치는 문화를 만들기 위해서는 공연프로그래밍과 사회봉사활동이 중요하다는 점을 인식하는 흔치 않은 극장들이다. 이 극장은 다른 시설과는 달리 예술가, 비평가, 공연예술에 관심 있는 일반인들이 정기적으로 만나는 공간이 되었다.

인도 공연예술 기반시설의 열악한 조건에 대응하여 아디샷티Adishakti(아우로빌Auroville), 코러스레퍼토리씨어터(임팔Imphal, 마니푸르Manipur), 나타나카이랄리Natanakairali(이린잘라쿠다Irinjalakuda, 케랄라Kerala) 등의 공연예술단체

들은 그들의 공연연습에 적합한 전용공간을 마련했다. 하지만 대부분의 공연예술 단체들은 연습공간을 마련하기 위한 능력도 수단도 가지고 있지 않다. 그 대신에 일부 단체들은 도서관, 공공공원, 미술갤러리 등 공연을 위한 대안공간을 찾기 시작했다.

음악가들과 음악단체들도 공연에 적합한 공간의 확보가 어려운 것은 마찬가지다. 음악단체들은 종종 극장의 부실한 음향 상태와 음향기기로 어려움을 겪는다. 인도고전음악이나 무용에서 관객과의 친밀함과 상호작용이 매우 중요하지만 현대공연장은 이러한 조건을 충족시키지 못한다.

연극이나 무용단체들은 음악가들보다도 리허설과 워크숍, 강의를 위한 공간의 확보가 절실하다. 인도 도심지역에서 무용과 연극을 준비하고 가르치는 공간에 대한 수요는 증가하고 있지만 이러한 공간을 찾기는 매우 어렵다. 확보된 몇 안 되는 공간들조차도 시설이 매우 미비하거나—예를 들면 화장실이나 식수가 없다든지—대부분의 공연단체들이 임대할 수 없을 만큼 임대료가 비싸다.

나) 공연공학과 디자인기술

대부분의 공연장은 공연에 필요한 설비를 갖추지 못하고 있다. 부족한 조명, 구형 디머보드, 빈약한 음향기기는 공연진행을 어렵게 만든다. 그러나 이러한 공연장을 사용하는 공연단체들 또한 공연에 필요한 장비를 보유하지 못한다. 대부분의 단체들이 값비싼 장비 임대료를 이유로 공연장의 미비한 장비를 그대로 사용할 수밖에 없다. 결과적으로 인도의 무대연출작품들은 공연에 최적의 공연공학은 물론 효과적인 공연공학도 적용하지 못하는 것으로 알려져 있다.

인도에는 많은 조명과 음향기기 임대업체들이 있다. 일정한 품질을 유지하지는 않지만 조명과 음향기기를 제작하는 업체들도 있다. 해외업체들을 통해 인도의 도심지역에서나마 고급 조명기기의 확보가 수월하게 되었다. 그러나 빈약한 공연 환경에서 스캐너와 무빙헤드, 조명콘솔의 이용은 매우 서서히 증가하고 있다.

인도에는 공연의 물리적인 외형을 장식하는 기술자가 그리 많지 않다. 뉴델리의 국립드라마학교나 루크노우Lucknow의 브하라텐두 나탁 아카데미Bharatendu Natak Academy 등의 몇몇 기관에서만 조명, 음향, 세트, 무대의상, 무대화장 등의 기술적 부분에 대한 교육을 실시한다. 그러나 숙련된 디자이너들은 열악한 공연예술 환경을 이유로 결국에는 기업행사나 영화, TV로 활동분야를 옮기게 된다. 게다가 많은 훌륭한 디자이너들이 고급 무대기술을 활용하지 못하거나 활용할 기회를 얻지 못한다. 감당할 수 없는 고가의 임대비용도 문제지만 대부분의 조명과 음향기기 설명서와 운영프로그램이 영문이기 때문이다.

다) 자금

인도의 공연예술은 (1)기업과 (2)정부, (3)개발기관, (4)인도와 외국의 합자기관, (5)신탁과 재단 등의 지원을 받지만 이러한 지원은 공연예술분야에 필요한 수요나 어려움을 충족시키기에는 그 규모가 작고 확보가 어려운데다 현실적인 문제해결에 도움을 주지 못하고 있다.

○ 기업

인도의 기업들은 예술분야에 대한 지원을 사회적 책임으로 생각하지 않는다. 그 대신 기업들은 마케팅 예산으로 공연을 후원한다. 기업 이미지를 중시하는 기업들은 브랜드 홍보 전략의 일환으로 예술을 지원하기 때문에 이들 기업의 후원은 인지도가 높고 영향력이 있으며 안전하고 유명인사가 출연하는 고품격의 공연에 한정되어 있다. 또한 공연후원에 있어서 이 기업들의 주요 관심사는 해당기업 제품의 판매대상이 되는 관객들에게 접근하는 것이다. 예를 들면 이러한 기업들은 시골의 공연예술이나 다양한 지역어로 공연되는 컨템퍼러리 작품들을 지원하지 않는다. 관객과 언론의 관심을 끄는 공연예술축제들은 기업후원을 쉽게 얻어낸다. 그러나 축제에서조차 기업들은 잘 알려진 인기 있는 예술가나 예술단체를 포함할 것을 요구한다. 일반적인 기업지원활동과는 다르게 뭄바이와 방갈로르에 위치한 두 연극센터는 기업들로부터 수년간의 극장 운영과 프로그래밍 비용을 지원받았다. 현재 이 기업들의 지원은 곧 중단되지만 유사한 형태의 지원을 하고자 하는 다른 기업은 아직까지 발견되지 않았다.

최근의 경향은 공연이 대중오락물이거나 스타디움을 채우는 공연이 아닌 이상 기업들이 입석만 있는 공연을 후원하는 경우가 줄어들고 있다는 것이다. 마케팅 예산은 점점 더 대중적인 인기가 있는 스포츠 행사나 TV프로그램을 지원하는데 활용되고 있다. 몇몇 특정 브랜드들은 아직도 소규모 공연을 지원하지만 이러한 공연은 주로 이러한 브랜드의 우수고객들만 참여하는 행사들이다. 기업 간 협력사업 발표, 일년에 한차례 열리는 직원들의 모임, 국제적인 비즈니스 대표자의 방문 등 특별한 행사를 위해 화려한 대형 컨템퍼러리 무용공연을 지원하는 기업들도 있다. 무용단체들은 기업들의 이러한 기념행사를 위한 공연제작을 위해 상당한 규모의 사례금을 받는다.²¹⁾

21) 2008년 7월8일자 데칸 크로니클 아니타 라트남의 '무용수들은 기업에 의지한다.' 인용As reported by Anita Ratnam in 'Dancers Bank on Corporates' in the *Deccan Chronicle*, 8 July, 2008

○ 정부

인도의 중앙정부와 주정부는 기반시설에 대한 투자, 여비 제공, 포상, 장학금과 연구비 등의 다양한 방법으로 공연예술분야를 지원한다. 상기트 나탁 아카데미 Sangeet Natak Akademi(SNA)는 1953년 설립된 문화부 산하의 독립기관으로 음악, 연극, 무용분야를 지원한다. SNA는 공연예술단체들에게 연구비와 급여, 제작지원금을 제공하고 예술가들에게 여비와 연구지원금을 지원하며 다양한 방법으로 젊고 재능 있는 예술가들의 활동을 장려한다. 또한 저명한 예술가들에게 포상을 수여하고 다양한 지역 언어로 작업하는 극작가들을 지원하며 전국 또는 지역단위의 공연과 축제를 개최한다. SNA는 출판이나 세미나, 워크숍도 지원하며 인도의 여러 주에 살고 있는 예술가들을 위한 교류 프로그램과 인도와 다른 나라의 예술가들을 위한 교류 프로그램을 지원하기도 한다. 각 주정부는 SNA 지역사무국과 주정부의 문화부를 통해 중앙정보보다는 좁은 범위지만 유사한 방법으로 공연예술에 투자하고 있다.

중앙정부 산하의 인도문화교류위원회 Indian Council for Cultural Relations(ICCR)는 인도예술가들이 다양한 국제페스티벌에서 공연하고 외국의 예술가들이 인도에서 공연할 수 있도록 지원한다. ICCR은 또한 외국의 학생들이 인도의 예술, 특히 공연예술을 연구할 수 있도록 장학금과 연구비를 제공한다. 중앙정부의 지원을 받는 전국의 7개 지역 문화센터는 해당 지역에서 공연예술의 장려를 위한 기금을 확보하고 있다.

그러나 주정부의 공연예술지원은 종종 비현실적이고 비효율적이다. 공공기금의 상당 부분이 주정부의 공연예술 지원기관을 유지하는 데 투입된다. 시설보조금과 급여지원금은 비현실적으로 활용되고 있다. 또한 정치적인 영향과 일관되지 않은 관료주의적 발상에 따라 정부 포상과 연구비 수여자가 결정된다는 것은 알려진 사실이다.

○ 인도와 외국의 합자기관

인도와 외국의 합자기관이 증가추세에 있다. 이러한 기관에는 영국문화위원회, 인도-한국 문화정보센터, 맥스플러바벤 등 외국정부의 지원으로 설립된 기관이 있는가 하면 스위스 프로헬베티카 Pro Helvetica of Switzerland나 스웨덴 문화위원회 Swedish Council와 같이 외국의 민간투자자도 이루어진 기관도 있다.

인도의 많은 도시에 지역본부가 설립된 기관들은 공연관련 프로젝트에 투자하기 보다는 해당 기관 산하의 시설에서 공연이나 워크숍, 회의, 세미나 등을 개최하도록 유도한다. 때때로 이러한 기관들은 해당 국가의 예술가들이 인도의 공연 예술가나 공연예술단체와 함께 작업할 수 있도록 지원한다.

투자지원을 제공하는 인도와 외국의 합자기관들은 이문화간 프로젝트에 중점을 둔다. 이 기관들은 인도의 공연예술가가 해당 국가를 방문해서 독자적으로 또는 해당 국가의 예술가들과 협력하여 새로운 작품을 개발하도록 지원한다. 또한 이문화간 교류에 중점을 둔 워크숍이나 토론회를 지원하기도 한다.

○ 재단과 신탁

해외나 인도의 재단 중에는 인도의 공연예술분야에 지원금을 제공하는 재단들이 있다. 아시아 국가들 간의 대화를 장려하는 일본국제교류재단Japan Foundation은 인도 공연예술가들에게 일본에서의 연수와 연구 활동, 일본 예술가들과의 협업작업을 위한 지원금을 제공해 왔다. 또한 이 재단은 인도에서 인도와 다른 아시아 국가의 공연예술가들 간의 대화와 교류를 장려하는 워크숍을 개최하도록 지원해 왔다. 네덜란드의 비정부기구인 히보스Hivos는 공연예술기관들의 교육과 사회봉사 프로그램 강화를 위해 투자해 왔다. 최근 공연예술분야에 대한 포드재단Ford Foundation의 지원이 감소하고 있지만, 포드재단은 1980년대와 90년대에 걸쳐 연극과 민속공연 기록센터 설립, 고전공연예술 교육을 위한 새로운 교육법 개발, 선별된 일부 연극단체들의 재정적인 안정과 예술적인 독립성 확보를 위해 지원했다.

인도의 재단 중에는 타타산업Tata그룹 계열사들이 설립한 신탁회사들이 가장 큰 규모로 공연예술분야에 투자해오고 있다. 타타그룹의 신탁회사들은 예를 들어 뭄바이의 국립공연예술센터National Centre for the Performing Arts를 설립했고, 공연예술가들이 교육 프로그램을 시작하도록 지원하고, 대학의 공연센터에서 커리큘럼과 가르치는 역량을 구축하는 데 기금을 지원하고, 몇몇 공연예술 기관의 교습 및 실습을 위한 인프라 강화를 돕고, 또 극예술가들을 위한 포럼의 창설도 지원했다. 타타 신탁회사들은 최근 인도예술재단India Foundation for the Arts(IFA)과 함께 ‘극장 인프라 분과Theatre Infrastructure Cell(TIC)’를 설립했다. TIC의 주요 목표는 극장 인프라 조성을 위한 상상력이 풍부한 여러 접근법들을 실제로 구현해보는 모델 프로젝트들을 지원하고, 이 분야에서 가장 훌륭한 사례들에 대한 지식을 구축하고 유포하는 것이다.

1993년에 설립되었고 방갈로르에 위치한 인도예술재단(IFA)은 인도에서는 유일한 독립적인 기금 조성 기구로 예술분야에만 집중하고 있다. IFA의 다양한 프로그램들은 전국적인 규모이며, 공연예술 분야의 연구 및 새로운 창작활동을 지원한다. IFA는 공연예술 교육 및 공연예술을 통한 교육을 강화하기 위한 기금도 조성하였다.

몇몇 교육 재단에서는 해외에서의 학업이나 연구 및 트레이닝을 지원하기 위

한 장학금을 제공하기도 하는데, 이 역시 공연예술가들과 극작가들에게 유용한 것이다. 인락스재단Inlaks Foundation, 폴 재단Paul Foundation, 찰스 왈라스 인디아트러스트Charles Wallace India Trust도 공연예술가들에게 이러한 용도의 장학금을 지원한다.

○ 개발기관

많은 비정부기구와 이들 기구의 지원기관들은 개발주의적 관점에서 공연예술을 지원한다. 개발기관들은 극단과 그림자인형극단들이 결혼지참금 반대, 가족계획 또는 사회적인 메시지를 담은 공연을 제작하도록 지원한다. 공연예술단체들은 수익을 위해 이러한 과제를 받아들인다. 하지만 동시에 공연예술단체들이 자신들의 주관심사가 아닌 과제를 받아들이게 됨으로써 자신들과 자신들의 활동과의 관계를 손상시키게 된다.

라) 교육과 트레이닝

많은 대학교와 센터, 정부지원학교나 사립학교들이 공연예술 트레이닝을 제공한다.

주류 교육 체제내의 80개 이상의 대학교들이 학부과정에 연극과 무용, 음악을 포함시켰다. 많은 대학교들이 별도의 학부와 교수진을 구성해서 한 개 이상의 공연예술 학부과정과 대학원과정을 개설하고 있다. 공연예술분야의 학부과정은 학문이나 비평보다는 공연예술가의 훈련에 중점을 두고 있는데 인력과 기반시설, 재원의 부족으로 인한 어려움이 있다. 인디라 상기트 비스와비디알라야 Indira Kala Sangit Viswavidyalaya(카이라가르Khairagarh, 마디야 그라데쉬Madhya Pradesh), 라빈드라 바라티 대학교Rabindra Bharati University(콜카타Kolkata)와 같이 순수예술과 음악 전문대학교도 있다. 일부 독립교육기관들은 대학교와 연계되어 있다. 뭄바이의 날란다 무용연구센터Nalanda Dance Research Centre는 뭄바이대학교University of Mumbai가 인정하는 석박사 과정을 개설하고 있다.

지금까지 학교에서 공연예술은 과외활동으로만 취급되어왔지만 최근 수립된 인도정부의 교육정책은 시각예술과 공연예술에 대한 중요성을 강조하고 이들을 필수과목으로 지정했다. 이에 따라 정부 교육정책 실행과 관련한 지원과 자문을 맡고 있는 국립교육연구훈련위원회National Council of Educational Research and Training는 전 학년에 적용되는 시각예술, 연극, 음악, 무용과정을 구상하고 있다. 문화자원훈련센터Center for Cultural Resources and Training(CCRT)도 학교에서 문화와 교육의 연계성을 강화하도록 중앙정부가 설립한 중요한 기관 중 하나이다. 뉴델리의 본부와 우다이푸르Udaipur와 히데라바드Hyderabad에 각

각 지역본부를 둔 CCRT는 교육과정에 예술을 접목시키는 방법을 구상하는 것에 초점을 맞춘 다양한 교사대상 트레이닝 프로그램을 제공한다.

인도정부는 자율적인 공연예술학교들을 설립했다. 상기트 나atak 아카데미 Sangeet Natak Akademi는 두 개의 무용교육기관—마니푸르의 임팔Imphal에 자와하르랄 네루 마니푸르 댄스 아카데미 Jawaharlal Nehru Manipur Dance Akademi와 뉴델리의 카타k 켄드라 Kathak Kendra—를 운영한다. 문화부 산하의 국립연극학교National School of Drama는 연출, 연기, 무대기술 분야에 대한 3년제 연극예술학 수료과정을 개설했다. 첸나이Chennai의 주요 고전무용 및 음악 교육기관의 하나인 칼락셰트라Kalakshetra는 한때 독립기관이었지만 현재 중앙정부의 후원을 받고 있다. 중앙정부의 사례를 따라 몇몇 주정부가 설립한 연극 학교로는 우타르 프라데쉬Uttar Pradesh의 바라텐두 연극예술학교Bharatendu Academy of Dramatic Arts와 카르나타카Karnataka의 랑가야나Rangayana가 있다. 고아Goa 주정부의 칼라 아카데미Kala Academy도 무용과 연극, 인도음악과 서양음악 교육과정을 제공한다.

인도에는 고전공연예술을 가르치는 독립아카데미들이 매우 많다. 여기에는 많은 분교가 딸린 대형 교육기관—힌두스타니 고전음악을 가르치는 간다르바 마하비디알라야Gandharva Mahavidyalaya—들도 있고 한 명의 지도자나 스승이 교육하는 매우 작은 학교—첸나이의 치담바람 공연예술 아카데미Chidambaram Academy of Performing Arts—도 있다. 전통적인 교육방법을 추구하는데 중점을 둔 학교—북부인도 고전음악 전문학교인 콜카타의 ITC-상기트 연구학교 ITC-Sangeet Research Academy—도 있고 현대적인 교육방법을 개발하는 데 중점을 둔 학교—남부인도 고전음악 전문학교인 첸나이의 브르하드바니Brhaddhvani—도 있다.

민속공연예술을 가르치는 기관들은 고전공연예술학교에 비해 그 수가 더 적고 대부분 소도시에 위치한다. 우푸디Upudi의 약샤가나 칼라켄드라Yakshagana Kalakendra에는 카르나타카 해안지역의 민속연극형식인 약샤가나를 가르치는 정규통합과정이 개설되어 있다. 칸치푸람Kanchipuram의 카타이쿠투 칼라이 발라르치 무네트라 상암 Kattaikkuttu Kalai Valarchi Munnetra Sangam에서는 타밀나두Tamil Nadu 지역의 카타이쿠투Kattaikkuttu(‘테루쿠투Therukoothu’로도 불려짐) 민속연극을 가르친다.

컨템퍼러리 공연예술을 교육하는 사립교육기관들은 그 수가 가장 적다. 대표적인 학교로는 방갈로르의 아타칼라리 움직임예술센터 Attakkalari Centre for the Movement Arts와 헤고두Heggodu에 위치하며 카르나타카 지역 소도시와 마을의 학생들에게 10개월 수료과정을 제공하는 니나쌈 연극학교Ninasam Theatre

Institute가 있다. 이러한 교육기관들은 대부분 현대무용, 연극, 음악에 대한 비정규적인 교육 프로그램을 진행하거나 공연예술단체나 문화기관의 단기코스나 워크숍의 형태로 제공한다. 불행하게도 정식으로 컨템퍼러리 공연예술, 특히 연극을 교육받은 사람들은 생계유지를 위해 쉽사리 활동분야를 바꾸어 영화나 TV분야로 진출한다.

마) 연구, 다큐멘테이션, 출판

인도에는 공연예술 중에서도 특히 고전음악과 민속공연 분야에 대한 장학금을 제공하고 활동을 지원하는 다큐멘테이션 센터들이 많다.

ITC-상기트 리서치아카데미 Sangeet Research Academy (콜카타Kolkata), 삼바드 재단Samvaad Foundation (뭄바이Mumbai), 삼프라다야Sampradaya (첸나이Chennai) 등의 기관들의 아카이브들은 특히 고전 음악가들에게 유용하다. 뉴델리의 민속음악아카이브 및 리서치센터 Archives and Research Centre for Ethnomusicology는 민속음악과 고전음악 연구자들에 의해 생성된 현장기록과 기록물들이 보관되어 있으며 학자들에게는 매우 훌륭한 자료들을 제공한다. 인도 전역의 모든 올인디아라디오All India Radio 방송국들과 지난 수십 년간 음악축제를 개최해온 단체들은 역사적으로 가치 있는 다수의 고전음악 앨범 컬렉션을 보유하고 있다. 이 앨범들은 현재 대중들에게 공개되지 않지만 점진적으로CD발매가 추진되고 있다.

인도에는 지역 민속예술과 민속공연과 관련된 자료들을 학자들과 공연예술가들에게 제공하는 자료센터들이 있다. 이 자료센터들은 음성자료와 시각자료를 수집하고 출판물을 발행하며 워크숍과 세미나를 개최하고 민속예술 공동체들을 대상으로 사회봉사활동을 추진한다. 일부 자료센터들은 민속공연예술가들에게 포상을 수여하고 정부를 대상으로 민속공연예술가들을 대변하며 각종 축제에서 이들이 공연할 수 있는 기회를 마련한다. 대표적인 자료센터로 카르나타카Karnataka 지역 우두피Udupi의 지역민속공연예술자료센터 Regional Resource Centre for Folk Performing Arts, 타밀 나두Tamil Nadu지역의 팔라얌코타이Palayamkottai에 위치한 세인트 제이비어 칼리지St Xavier's College의 민속학과 부속 민속학 자료연구센터Folklore Resources and Research Centre, 라자스탄Rajasthan의 조드푸르Jodhpur에 위치한 루파얀 산스탄Rupayan Sansthan이 있다. 그러나 이 지역에서 가장 중요한 비영리기관은 타밀 나두의 첸나이에 위치한 국립민속지원센터 National Folklore Support Centre (NFSC)이다. NFSC는 연구, 출판, 아카이브, 교육프로그램을 통해 전국적인 민속학 장려에 기여하고 있다. NFSC는 또한 민속예술 보급을 위해 다양한 기반을 제공하고 있다.

정부기관인 상기트 나탁 아카데미Sangeet Natak Akademi (SNA)와 인디라 간디 국립예술센터 Indira Gandhi National Centre for the Arts도 상당량의 음악, 무용, 연극분야에 관한 다양한 매체의 자료를 보유하고 있다. 그러나 SNA 컬렉션은 보존과 분류상태가 미흡하고 행정편의적인 절차들로 인해 활용이 어렵다.

무용과 연극(전통연극과 컨템퍼러리 연극)분야는 아카이브가 많지 않다. 모한 코카르 인도무용 아카이브 Mohan Khokar Dance Archives of India가 고전무용과 현대인도발레와 관련된 상당량의 자료가 있는 유일한 대형 컬렉션이며 학자들은 방갈로르의 아쉬쉬 코카르Ashish Khokar를 통해 아카이브 자료에 접근할 수 있다. 다양한 컨템퍼러리 연극관련 자료를 보유한 중요한 자료센터는 콜카타의 나타 쇼드 산스탄Natya Shodh Sansthan(NSS)과 뉴델리의 나타랑 프라티쉬탄 Natarang Pratishtan(NP)이다. NSS는 서부벵갈 지역의 연극에 중점을 두고 있고 NP는 힌디Hindi 지역 연극관련 자료를 더 많이 확보하고 있다. 불행히도 뭄바이의 국립공연예술센터 산하의 연극개발센터는 운영이 중단된 상태로, 인도 서부지역의 연극과 관련된 센터의 연구자료, 아카이브 다큐멘테이션, 비디오 자료 등은 현재 대중들에게 개방되지 못하고 있다.

공연예술과 관련된 인도의 장학금, 비평, 출판분야는 취약하다. 몇몇 사례를 제외하고는 영문으로 발간되는 주류 신문과 잡지에서는 지역언어로 발간되는 인쇄물과 달리 공연예술과 관련된 진지한 글이 실리기 어렵다. 영문출판사로는 옥스포드대학교출판사Oxford University Press(인도)와 시걸출판사Seagull Books만이 공연예술관련 학술서적과 인도희곡의 영문번역판을 발행한다. 소수의 중요한 저널이 발행되기도 한다. 공연예술과 관련된 진지한 기사가 실리는 저널로 나타랑 프라티쉬탄Natarang Pratishtan이 발행하는 힌디와 힌디연극관련 계간지인 나타랑Natarang, 남부 인도의 고전음악과 무용관련 월간지인 스루티Sruti, 국립연극학교National School of Drama가 연2회 발간하는 씨어터인디아Theatre India(영어)와 계간으로 발간하는 연극관련 저널 랑프라상Rang Prasang(힌디어), 모한 코카르 인도 댄스 아카이브Mohan Khokar Dance Archives of India가 발간하는 무용연감인 어텐던스Attendance, NFSC가 연1회 발간하는 인도민속연구저널Indian Folklore Research Journal, 인도예술재단India Foundation for the Arts이 연2회 발간하는 아트코넥트ArtConnect가 있다.

바) 축제

공연예술축제는 인도 공연예술분야의 큰 부분을 차지하며 지속적으로 성장하는 분야이다. 많은 정부기관과 주정부가 지원하는 기관들이 축제를 개최하며 많은 문화단체들도 기업과 정부의 후원을 받아 축제를 개최한다. 축제는 공연예술

가들과 단체들에게 자신들이 주로 작품활동을 하는 지역을 벗어난 새로운 지역에서 작품을 선보이고, 공연을 관람하고, 다른 지역의 예술가들과 네트워크를 구성하고, 수익을 얻을 수 있는 기회를 준다.

공공분야에서는 인도중앙정부 산하의 관광부가 주정부와 협력하여 매년 오래된 사찰 등의 관광지에서 고전무용축제가 개최되도록 후원한다. 이러한 축제로는 오리사Orissa의 코나르크 축제Konark Festival, 타밀 나두Tamil Nadu의 나티안잘리 축제Natyanjali Festival, 마드히아 프라데쉬Madhya Pradesh의 카주라호 축제Khajuraho Festival이 있다. 문화부가 설립하고 지원하는 독립기관들도 축제를 개최한다. 상기트 나탁 아카데미Sangeet Natak Akademi는 민속과 고전 무용과 음악, 민속과 현대 연극, 인형극을 소재로 한 지역축제와 전국규모의 축제를 개최한다. 국립연극학교는 매년 인도에서 가장 큰 컨템퍼러리 연극축제인 바라트 랑 마호트사브축제Bharat Rang Mahotsav를 개최한다. 주정부들도 지역의 문화단체와 협력하여 주로 해당 지역의 민속예술에 중점을 두는 축제를 지원한다. 카르나타카 주정부는 방갈로르에서 대형 도시축제인 벵갈루르 하바Bengaluru Habba를 개최한다. 이 축제는 특이하게도 민속과 전통, 컨템퍼러리 연극과 무용, 음악을 소재로 한다.

민간분야에는 주로 고전음악과 고전무용관련 축제가 많다. 인도 전역에는 언제나 몇 개의 축제가 진행되고 있다. 이중 몇몇 대형 축제들은 수십 년간 지속되어 왔다. 예를 들면 콜카타Kolkata의 도버레인뮤직컨퍼런스 Dover Lane Music Conference와 푸네Pune의 사와이 간다르바 상기트 마호트사브 Sawai Gandharva Sangeet Mahotsav는 1952년부터 개최되어 왔다. 펀잡Punjab의 잘란다르Jalandhar에서 개최되는 하르발라브 상기트 사멜란 Harballabh Sangeet Sammelan은 1875년에 시작됐다. 인도에서 가장 큰 축제는 남부인도의 고전음악과 무용을 소재로 첸나이Chennai에서 겨울철에 두달간 개최되는 첸나이 음악 무용 축제 Chennai Music and Dance Festival이다. 이 축제는 다양한 문화기관들에 의해 공연장, 사원, 전통 방갈로 등 다양한 행사장에서 동시에 개최되는 소규모 축제들로 구성된다.

컨템퍼러리 연극을 소재로 독립적으로 개최되는 축제는 그리 많지 않다. 대표적인 축제로는 뭄바이Mumbai의 프리트비 연극축제 Prithvi Theatre Festival, 방갈로르의 랑가 샹카라 연극축제 the Ranga Shankara Theatre Festival, 콜카타Kolkata의 난디카르 국립연극축제 Nandikar National Theatre Festival이 있다. 마힌드라연극상 Mahindra Awards in Theatre Excellence 후보작을 소개하는 축제도 매년 개최된다. 컨템퍼러리 무용을 소재로 하는 축제들은 정부나 민간으로부터 그 중요성을 인정받지 못하고 있으며 어떠한 지원도 받지 못하고 있다.

최근 들어 축제와 관련된 네 가지 경향이 발견된다. 첫째로 방갈로르의 벵갈루루 하바 축제 Bengaluru Habba 나 뭄바이의 칼라고다 예술축제Kala Ghoda Arts Festival, 첸나이의 디아더 페스티벌 The Other Festival (파크스 뉴 페스티벌 Park's New Festival 로 명칭이 변경됨) 같이 인도나 다른 지역의 음악, 무용, 연극분야의 대안적인 또는 실험적인 작품을 선보이는 복합장르축제의 등장이다. 둘째로 특정도시 뿐만 아니라 여러 도시와 마을의 여러 장소에서 축제가 개최된다는 점이다. 2004년 프리티비 연극축제 Prithvi Theatre Festival의 일부 행사가 랑가샹카라 연극축제 Ranga Shankara Theatre Festival의 일환으로 개최되었다. 같은 해에 델리의 바라트 랑 마호트사브 Bharat Rang Mahotsav축제의 위성축제 중 하나가 뭄바이에서 개최되었다. 2007년에는 벵갈루루 하바축제 Bengaluru Habba 가 방갈로르에서 시작되어 카르나타카의 소도시에서 종료되었다. 뭄바이 에서 처음 개최된 인도 유일의 청소년 축제인 테스포축제Thespo는 현재 3개 도시에서 개최된다. 셋째로 방송매체와 기업들이 축제를 소유하고 축제에 자사명칭을 사용하기 시작했다. 그 대표적인 예가 첸나이에서 개최되는 힌두 메트로플러스 연극축제Hindu Metro Plus Theatre Festival 와 파크스 뉴 페스티벌The Park's New Festival이다. 넷째로 정부와 기업이 공동으로 후원하는 축제가 증가하고 있다는 점이다.

사) 기타 지원기관

다양한 방법으로 공연예술을 지원하는 여러 기관들이 있다. 정부와 독립신탁들이 설립하는 복합예술 콤플렉스와 공연예술센터에는 무대공연을 위한 다양한 행사장이 구성된다. 뭄바이의 국립공연예술센터 National Centre for the Performing Arts는 타타트러스트Tata Trust에 의해 건립되었고 100석 규모로 녹음설비가 된 소규모 공연장과 공연단체가 무대와 객석을 이동하여 변경시킬 수 있는 실험극장을 포함하여 4개의 공연장과 테크니컬 기반시설을 갖추고 있다. 고아Goa 주정부가 설립한 칼라 아카데미Kala Academy도 유동적인 블랙박스극장과 2개의 야외 공연장을 포함해서 4개의 공연장이 구성되어 있다. 또한 저렴한 가격으로 리허설 공간과 조명, 음향기기를 임대할 수 있다. 뉴델리의 인디아 해비타트 센터India Habitat Centre는 매우 인기 있는 실내와 야외 행사장을 건립해주는 비영리단체이다.

공연예술가들과 단체를 위한 네트워크와 협회는 극히 드물다. 대표적인 두 단체로 2006년 프리티비 극단Prithvi Theatre이 설립한 인도연극포럼India Theatre Forum과 첸나이의 청소년고전음악협회Youth Association for Classical Music 이 있다. 인도연극포럼은 매년 2회의 회의를 개최하며 연극예술인, 행정가, 학자

들이 해당 분야의 다양한 이슈를 돌아보고 토의하는 기회를 제공한다. 포럼의 중점사안으로 인도의 다양한 연극 환경에 대해 토론하고 기록하는 것과 연극기관들이 재정적인 안정성을 확보하는 다양한 방안을 모색하는 것이 있다. 청소년고전음악협회는 젊은이들에게 고전음악을 장려하는 것을 목표로 하고 있다. 협회는 토론과 대회를 개최하고 뉴스레터를 발간하며 인도 남부의 젊은 고전 음악가들의 쇼케이스 기회를 제공한다.

청소년들과 함께하는 기관으로 인도 청소년 고전음악 및 문화진흥회 Society for Promotion of Indian Classical Music and Culture Amongst Youth (SPIC-MACAY)와 토토예술기금Toto Funds the Arts (TFA)이 있다. 뉴델리에 본부가 있고 전국에 많은 지역본부가 있는 SPIC-MACAY의 목표는 학생들과 공연예술유산의 연결점을 찾는 것이다. SPIC-MACAY는 교육기관에서 강의와 시연, 공연, 축제를 개최하고 전통적인 환경에서 공연예술을 접할 수 있도록 장학금을 제공한다. TFA는 컨템퍼러리 예술에 중점을 둔다. 2004년 방갈로르에 설립된 TFA는 도시에 살며 아직까지 자신들의 재능을 발견하지 못한 어린 예술가들에게 포상을 수여하고, 공연, 도서, 워크숍 등을 제공하여 지원한다.

4) 최근 경향

○ 국내 및 해외에서의 노출National and International Exposure

활발한 축제문화와 함께 인도의 공연예술 활동이 증가하고 있다. 인도의 예술가들이 해외축제나 국제적인 협업프로젝트에 참여하는 빈도가 높아지면서 인도의 공연예술이 국제무대에서 더욱 많이 부각되고 있다. 이러한 경향은 인도의 경제규모가 급격히 성장하면서 인도 예술단체와의 파트너쉽 조성과 인도의 시각예술과 공연예술에 대한 국제적 관심이 증가함에 따라 나타났다.

인도인들의 해외이주로 인한 이산은 인도 공연예술가들의 해외 진출을 불러왔다. 이산된 인도인들의 소속감을 제고하고 문화정체성을 강화하기 위해 해외의 많은 인도문화기관들이 인도의 공연예술가들, 특히 고전무용가와 고전 음악가들을 해당 국가로 초청하여 공연과 강의-시연, 워크숍을 개최한다. 벵갈문화협회 Bengal Cultural Association, 마하라쉬트라 만달Maharashtra Mandal과 같은 일부 이산기관들은 해당 언어권의 특정 공연형식을 장려하는 데 기여하고 있다. 이민자 융합정책의 일환으로 일부 외국정부는 이러한 문화행사를 촉진하고 장려한다. 인도정부 또한 인도를 관광지로서 홍보하기 위해 각종 국제포럼에서 인도 예술을 부각시키는 데 노력하고 있다.

그 결과로 새로운 관객과 새로운 생각과 경향에 노출된 상당수의 공연예술가들과 단체들의 수입이 증가했다. 이러한 경향은 다양한 공연예술의 혼합으로 이어져 다양한 지역적 특색을 약화시키는 한편 표현양식에도 빠른 변화를 가져올 것이다.

○ 퍼포먼스아트

아직까지도 새로운 전통공연예술이 계속해서 발굴되고 있는 인도에서 공연과 설치, 시각예술의 경계를 넘나드는 퍼포먼스아트는 과거에는 그 존재감을 얻기에 많은 어려움이 있었지만 최근에는 부각되기 시작하는 장르이다. 올해 뉴델리의 코즈 국제 예술인 협회 Khoj International Artists' Association는 최초의 국제 퍼포먼스아트축제인 코즈라이브 '08 Khoj Live '08를 6일간 진행했다. 도시의 미술갤러리와 문화센터에서 열린 축제에서 파키스탄 예술가 메르 자베드Mehr Javed는 가스마스크를 쓰고 갓 도살당한 염소의 허파를 통해 숨을 쉬는 '과격적인' 작품을 선보였다. 뭄바이 출신 예술가 네하 축시Neha Choksi는 퍼포먼스를 위해 발리움Valium을 복용하고 당나귀와 양, 염소 두마리와 함께 4개의 비디오 영상이 비춰지는 방에 들어가 있는 작품을 선보였다. 올해 축제의 반응은 엇갈렸으나 가까운 미래의 인도 퍼포먼스아트의 향방이 기대된다.

○ 새로운 환경

공연단체들은 공원, 뒷마당, 카페, 식당, 사무실 등 새로운 환경과 대안공간을 실험하고 있다. 더컴퍼니씨어터The Company Theatre의 사례를 보면 이 단체는 2000년 5월 '가정극장Theatre at Home'이라는 작품을 통해 2주에 한번씩 뭄바이의 일반가정에서 짧은 연극을 공연했다. 또 다른 뭄바이 극단인 인더스트리얼 씨어터 컴퍼니Industrial Theatre Co.는 호르니만 서클가든Horniman Circle Garden에서 기리쉬 카르나드 Girish Karnad's 의 하야바다나 Hayavadana를 공연했고 국립미술관에서 장 주네Jean Genet의 하녀들The Maids을 공연했다. 이러한 시도에는 경제적 제약이 따르지만 혁신적인 정신과 기존의 연극공연 개념을 타파하려는 욕구가 이러한 공연을 가능케 한다. 인더스트리얼 씨어터 컴퍼니는 연극을 위한 대안공간을 찾는 신념을 기반으로 설립되었으며 극단명도 단체가 가장 선호하는 공연장소인 뭄바이의 섬유공장 이름을 딴 명칭이다.

○ 공연에서의 멀티미디어 활용

공연에 다양한 방법으로 멀티미디어를 활용하는 경향이 늘고 있다. 그 예로 아누루파 로이Anurupa Roy의 어바웃 램About Ram은 인형과 멀티미디어를 활용

하여 친숙한 이야기를 새로운 방법으로 전달한다. 많은 젊은 연출가들이 오디오-비디오 프로젝터로 새로운 리얼리티나 풍경효과를 만들어낸다. 기리쉬 카르나드 Girish Karnad의 비크레 빔브 Bikhre Bimb는 TV속에서 연기가 이루어지고 TV로 보여지는 연극의 등장인물들은 연기자들에게 중요한 대조적인 요소로 기능한다. 시간과 공간, 문화에 의해 분리된 사람들의 관계를 탐구하는 연극인 ‘끔찍한 아름다움의 탄생 A Terrible Beauty is Born’에서 아르준 라이나 Arjun Raina는 비디오 프로젝터를 소외의 도구로 사용한다. 공연에서의 테크놀로지 활용과 공연을 보고 이해하는 데 새로운 방법을 요구하는 매체와 형식의 혼합은 앞으로 계속 늘어날 것이다.

○ 디바이즈드 퍼포먼스

단편소설, 전기, 역사적인 문헌, 시 등 모든 것이 공연의 재료로 활용되고 있다. 인도의 연출가들과 연기자들은 화제가 되는 이슈나 최근의 사건을 출발점으로 개인적인 경험을 활용하고 대화나 워크숍을 통해서 퍼포먼스를 고안해 낸다. 새로운 공연의 기준점을 찾으려는 의욕은 예술적 불안감과 즉각적으로 연계되는 내용을 찾기 위한 욕구로부터 시작된다. 또한 마라티어와 영어로 쓰여진 희곡이 붓물처럼 만들어지고 있지만 팽창하는 연극 분야에 실속 있고 의미 있는 연극이 쓰여지는 경우는 많지 않다. 예를 들면, 자이미니 파탁 Jaimini Pathak의 마하데바이 Mahadevbhai는 마하트마 간디의 생애에 관한 역사적인 문헌들을 바탕으로 일화와 편지내용을 짜 맞추어 대화체로 구현한 새로운 연극형식이다. 콜카타의 산타누 보세 Santanu Bose는 일기와 신문기사 등을 낱살라이트 Naxalite 혁명운동사 중간 중간의 빠진 부분을 밝혀내는 공연으로 발전시켰다.

5) 개선사항과 과제

인도의 공연예술이 생존하고 번성할 수 있을지, 불리하고 어려운 조건에서도 새로운 형태로 새로운 방향을 찾을 수 있을지는 아무도 알 수 없다. 또한 이러한 불안한 생각은 공연예술분야의 미래에는 무엇이 기다리고 있을지에 대해 낙관할 수 없게 만든다. 물리적인 공연예술 기반시설은 턱없이 부족하고 복구가 불가능한 상태에 있다. 도심 외 지역의 공동체 형식의 공연예술은 그러한 형식을 양생해 냈던 사회 환경의 급속한 파괴로 인해 대부분 소멸 위기에 놓여있다. 고전음악이나 상업연극을 제외하고는 공연예술 관객은 계속해서 감소하고 있다. 간혹 우수한 작품이 있기도 하지만 컨템퍼러리 공연예술과 고전공연예술은 전반적으로

평범하며 침체하고 있다.

지원금과 보조금만으로는 공연예술분야의 재무 부담을 완전하게 상쇄할 수는 없다. 성공하고 성장한 공연예술단체들은 지원금과 기부금 확보뿐만 아니라 관객 동원에도 성공했고 인도와 해외의 축제에서 수익을 낼 수 있었던 단체들이다. 공연예술단체가 생존하고 활동범위를 넓히려면 관객개발은 물론 역량강화를 통해 공연 외 활동으로 수익창출의 기회를 늘리는 데 노력해야 할 것이다.

이를 위해서는 첫째 공연예술단체들이 내부로부터 변화해야 한다. 자신들의 활동을 보다 전문적으로 관리하고 체계화하는 과정에 전념해야 한다. 보다 독립적이기 위해 기업가적인 생각을 가져야 한다. 다시 말하면 마케팅과 커뮤니케이션 역량을 갖추어야 한다. 이러한 역량은 단체가 필요로 하는 자산이나 기술, 활동할 수 있는 시스템을 갖추고 있거나 작품을 제공할 수 있는 주변의 지지자나 후원자(공연관람객과 후원자, 축제 관련자나 정부기관, 기업의 관련자) 잠재고객들을 개발하기 위해 필수적이다. 도시 외 지역이나 공동체의 공연예술가들도 공연을 위해 새로운 환경에서 협상할 수 있는 역량을 길러야 한다. 그러나 공연예술단체들이 작업을 위한 새로운 시스템을 개발하고 활동범위를 확장하고, 활동의 다변화하고, 이익이 되는 친분과 파트너십을 쌓기 위해서는 도움이 필요하다.

둘째, 따라서 외부기관은 공연예술분야와의 관계설정의 본질을 돌아봐야 한다. 민간기업은 관리, 재무, 전략기획 등에 관련된 전문성을 확보하고 있기 때문에 이를 통해 공연예술단체를 지원할 수 있다. 보조금을 지급하는 주체들은 공연예술분야의 기관 설립을 위한 지원에 주의를 기울여야 하며, 문화의 필요성과 개발에 대한 요구의 차이를 인식할 수 있다. 행사장을 개발, 관리, 디자인하는 사람들은 공연예술가들이 실제로 필요로 하는 것에 대해 좀 더 민감해질 수 있다. 대형 예술센터들은 공연장이나 기타 시설을 대관하는 기능만을 수행하고 있지만 그들의 자원을 사회봉사활동과 관객개발 프로그램에 활용할 수 있다.

그러나 이러한 영향력을 가진 주체들의 생각과 관점을 어떻게 바꿀 수 있을까? 누가 이들이 공연예술분야에서 공연예술을 위해 일하는 방식을 바꾸도록 설득할 것인가? 결국 공연예술가만이 공연예술가의 이해관계를 대변하고 지지할 수 있다. 공연예술계를 위한 많은 집합점들의 개발—플랫폼, 네트워크, 협회—은 해당 분야에 문제가 되는 사안들에 대한 합의된 토론과 문제제기를 가능토록 했다. 예를 들면 특정 전통을 대표하는 민속공연예술가들이 단체를 구성할 경우—구성원들 서로가 배울 수 있는 기회가 만들어지고 그들의 레퍼토리를 확고히 하며 가르치고 그들 스스로 공연기회를 만들어낼 수 있다는 점 외에도—그들의 이익을 보호하거나 정부나 비정부기구 후원 프로그램 참여를 위한 조건을 협의할 때 공연예술가들 스스로 결정할 수 있는 역량을 강화할 수 있게 된다.

불행히도 이를 실행하는 것은 쉽지 않다. 공연예술분야는 이데올로기와 언어, 계급과 카스트 제도로 분열되어 있다. 공연예술가들이 그들의 차이점을 뒤로하고 함께 한 목소리를 내도록 하는 것은 매우 어려운 일이다. 이들은 비교적 가난하기 때문에 회비를 내고 포럼이나 네트워크를 유지하는 일은 쉽지 않은 일이다. 따라서 지원금 교부기관이나 정부의 역할 중 하나는 공연예술가들이 파트너쉽과 공동체 의식을 가질 수 있도록—심지어 공연예술가들의 모임이 지원기관의 생각이나 습성을 바꾸는 것을 주목적이라도—지원하는 것이다. 또 다른 방안은 기부 단체가 공연예술단체의 단원들과 협의하여 공연예술분야의 핵심 부분에 긍정적인 변화를 가져오는 업무를 추진하는 별도 조직을 운영하는 것이다. 이러한 조직은 지식과 전문성을 쌓고 시연프로젝트를 지원할 수 있으며 우수 활동사례를 기록하여 보급할 수 있다.

관객개발은 외부의 지원 없이 공연예술단체가 독자적으로 다양한 시도를 할 수 있는 영역이다. 공연예술단체는 ‘파운드found’ 스페이스를 활용하고 개발하여 다양한 지역에서 정기적인 공연을 가질 수 있다. 단체들은 장기적인 관객개발 전략을 활용할 수도 있다. 학교에서 워크숍과 강의-시연을 진행하고 공연관련 영화를 상영함으로써 어린 학생들의 공연예술에 대한 이해를 높일 수 있다. 공연예술 단체들은 고급예술과 저질의 상업작품 사이의 중간에 위치하는 작품들, 즉 진지한 의미를 가지면서도 대중적인 호감을 받는 작품들을 더 많이 제작할 필요가 있다. 다행히도 일부 젊은 공연예술가들이 벌써 이러한 생각을 갖기 시작했다.

아닌디타 쟁굽타

아니쉬 빅토르

아룬다티 고쉬

안몰 벨라니

Anindita Sengupta

Anish Victor

Arundhati Ghosh

Anmol Vellani

인도예술재단 연극인프라과

마. 캄보디아 공연예술의 현황

Soun Bun Rith

암리타퍼포밍아츠 프로젝트 매니저

1) 서론

현대의 캄보디아는 좁은 영토를 가진 저개발 국가이지만 풍부한 문화유산을 보유하고 있다. 캄보디아는 1992년 유네스코 세계유산으로 지정된 앙코르와트(Angkor Wat)를 비롯하여 1,500개가 넘는 고대 사찰과 5000여개의 불교수도원이 있다. 또한 캄보디아에서는 다양한 예술형식에 대한 지원이 이루어지고 있다. 캄보디아의 수도인 프놈펜(Phnom Penh)과 고대 앙코르 문명의 수도였던 씨엠립(Siem Reap) 등의 주요 도시들과 19개 주에서 공연행사가 열린다. 캄보디아에는 20개 이상의 다양한 형식의 음악과 무용, 연극이 있다. 대부분의 크메르(Khmer) 고전 예술 형식은 1 ~ 6세기의 푸난(Funan) 또는 놀코르 프놈(Norkor Phnom) 왕조시대로부터 전해져 내려왔다. 오랜 내전과 사회적 불안으로 인해 현재 공연예술형식의 절반가량이 큰 위협에 처해있다. 그러나 캄보디아 공연예술의 재건 과정은 원활히 추진되고 있으며 세계무대에서 캄보디아의 위치를 확고히 하고 있다.

공연예술 대가들의 헌신적인 노력으로 인해 2003년 11월에는 크메르 고전 궁중무용—로밤보란(Robam Boran)—이 그리고 2005년에는 크메르 그림자극—스벡툼(Sbek Thom) 이 유네스코 세계무형유산으로 선정되었다.

크메르 루주(Khmer Rouge, 1975-1979)는 4년도 안 되는 기간 동안 무용가, 연극인, 연출자, 작가, 음악가를 포함한 총 2백만 명 이상의 캄보디아인을 학살했다. 90퍼센트 이상의 캄보디아 공연예술인들이 야만적인 정권에 의해 사라졌고 캄보디아 고대 문화유산의 보존과 재생에 대한 국제사회의 관심이 모아졌다.

캄보디아가 서서히 국가의 자긍심과 정체성을 복원하는 과정에서 공연예술은 핵심적인 부분을 차지한다. 고대의 고전무용이 영원히 사라지기 전에 폴포트(Pol Pot) 정권에서 살아남은 무용가들의 기억을 통해 이를 기록하는 데에는 많은 노력이 뒤따른다. 이와 동시에 젊은 공연예술가들은 새로운 창의기반에서 그들만의 표현방식을 찾기 위해 노력하고 있다. 하지만 공연예술계에는 많은 일이 산적해 있다. 고전 전통의 보존과 예술가 지원 외에도 지역 예술경영 전문인의 양성과 펀드레이징 기술의 개발도 필요하다. 이 모든 일들을 추진하는 데에는 재정적 뒷받침이 필수적이며 기부자들의 아낌없는 지원이 없다면 우리는 이러한 핵심 역

량의 개발을 이루어 낼 수 없을 것이다.

크메르 고전 무용인 로밤보란은 신성한 무용 형식으로 여겨진다. 로밤보란에 등장하는 압사라(Apsara) 선녀 무용수들은 천국의 순결함의 본질이며 사람들은 이들이 왕의 기도를 신의 영역으로 전달하는 연결고리를 제공한다고 믿는다. 크메르 고전 무용의 기원은 힌두교에 있다. 마하브하라타(Mahabharata) 서사시는 로밤보란의 중요한 레퍼토리의 하나로 지속되어왔지만 현대에 이르러서까지 캄보디아인들에게 감동을 주고 있는 이야기는 크메르 버전의 라마야나(Ramayana) 서사시이며 고전 문화의 주요한 테마로 활용되는 리엠커르(Reamker)이다. 초기앙코르 왕들의 주문으로 만들어진 이 교훈적 서사시는 시타(Sita)를 향한 라마(Rama)의 사랑과 시타를 납치하는 흉악한 라바나(Ravana)왕에 대한 이야기로 이루어진다. 앙코르 제국 후기에는 크메르 왕들이 불교로 개종하면서 보살들의 일생을 다룬 자타카(Jataka) 이야기가 중요한 레퍼토리가 되었다. 로밤보란의 형식에는 변화가 없었다. 모든 제스처는 인간의 감정을 표현하며 이러한 감정은 여성(Neang), 남성(Neay Rong), 거인(Yeak), 원숭이(Svar) 등 4명의주요 등장인물들에 의해 전달된다. 무용은 10명의 관악기와 현악기, 타악기 연주자들로 구성된 핀핏(Pinpeat) 앙상블의 반주와 퍼포먼스를 이끄는 가수의 나레이션에 맞추어 진행된다. 초기 크메르 고전 무용은 여성 무용수로만 이루어져 있었으나 20세기 후반에 이르러 남성 무용수들이 원숭이와 거룩한 스승의 역할을 맡을 수 있게 되었다.

그러나 고전 무용은 많은 다양한 공연 양식 중의 하나일 뿐이다. 특히 20세기 전반기 캄보디아는 음악, 연극, 서커스, 민속예술과 종교적 또는 물활론적 신앙과 연계한 제례 무용 등 매우 다양한 공연 양식을 자랑했다.

남성 가면무용인 라카온 카오르(Lakhaon Khaol)는 앙코르 시대 때부터 성행했다. 앙코르 사찰 벽의 부조 조각물에 따르면 이 공연형식은 9세기경에 시작되었다고 추측된다. 이 형식은 크메르 고전 무용의 남성 버전으로 개발되었다. 정확한 이유는 아직 알려지지 않았지만 자야바르만 8세(Jayavarman VIII, 1243 - 1295)의 재위기간 중 브라만교가 불교와 충돌하는 과정에서 생겨났다는 연구 결과가 있다. 이 기간 중 많은 여성 무용가들이 죽임을 당하거나 첩이 되었다. 남성 무용수들의 양성은 불교 교리에 기반한 무용 형식을 개발하는 계기가 되었다. 라카온 카오르로 시연되는 작품은 리엠커르가 유일하다. 무용은 퍼포먼스를 이끌어 가는 핵심적인 역할을 맡는 나레이터의 이야기를 따라 진행된다.

한편 씨엠립은 세가지 그림자 인형극들의 출처로 활용된다. 서로 매우 다른 이 세가지 인형극은 큰 규모의 스텍툼과 작은 규모의 스텍투치(Sbek Touch), 색깔이 칠해진 인형으로 낮 시간에 실연되는 스텍포르(Sbek Por)이다. 큰 규모의 스텍툼은 사찰의 명문들에 새겨진 바와 같이 앙코르 시대로부터 전해 내려오는 오

랜 전통의 인형극이다. 인형극은 신성한 예술 형식으로 라마야나의 크메르 버전인 리엠커르 서사시만을 공연으로 선보인다. 가죽으로 정교하게 만들어진 인형들은 큰 판넬에 붙여지며 인형들의 동작은 그림자로 부각되어 흰 스크린을 통해 보여진다. 전통적으로 스펙툼은 눈에서 시연되며 이 때 코코넛 껍질을 태워 불을 비추게 된다.

로밤보란, 스펙툼, 라카온카오르는 모두 크메르 앙코르 문명으로부터 보존된 가장 오래된 신성한 예술 형식으로 여겨진다. 캄보디아에는 고대의 예술형식 외에도, 많은 어려움에도 불구하고 오늘날의 세계화 시대에 등장해 주목받고 있는 다른 예술 형식들도 있다.

캄보디아의 작은 인형극 스펙투치가 자바의 와양쿨리(Wayang Kulit)의 영향을 받았다는 것은 부인할 수 없는 사실이다. 가죽으로 만들어진 인형들은 팔과 다리에 작고 가는 막대가 연결되어 조종되며 나레이터의 대사와 노래에 맞추어 입을 움직일 수 있다. 공연되는 이야기들은 주로 많은 웃음을 선사하는 희극이다. 스펙투치는 라마야나만이 아니라 일상사의 이야기가 담긴 컨템퍼러리 민간 설화를 바탕으로 한 이야기도 시연한다. 스펙포르는 가죽으로 만들어져 다양한 색상으로 칠해진 중간 크기의 인형들을 선보인다. 스펙포르 인형들은 움직임이 없으며 스펙툼 인형들처럼 판넬에 붙어있다. 예술가들은 스토리에 부합하는 무대의상을 입고 대형 스크린 앞에서 캐릭터들 간의 대화를 이끌어낸다. 신화에서 전설, 자바의 팡지(Pangji) 이야기까지 다양한 이야기들이 스펙포르 형식으로 소개된다. 스펙포르는 낮 시간에 시연되며 지난 1세기동안 레퍼토리에서 사라졌었으나 2000년 이후 다시금 활성화되었다.

고대 남성 가면무용이 있듯이 프놈펜 주변 지역에는 여성 가면무용인 라카온포르스레이(Larkhaon Pol Srei)가 있다. 라카온포르스레이는 여성 나레이션이라는 뜻이다. 나레이션을 전담하는 그룹이 있는 남성 가면무용과 달리 여성 가면무용에서는 무용수들이 돌아가며 나레이터 역할을 담당하며 무용수들이 공연 중간 중간에 가면을 들어 올리고 관객들에게 직접 이야기한다. 이 무용형식은 특정 이야기만을 고집하지 않고 다양한 이야기를 공연으로 올린다.

서양의 예술과 달리 캄보디아의 연극과 음악 장르 간에는 특정한 구분이 존재하지 않는다. 1920년대에 대중적인 인기를 누렸던 라카온야이크(Lakhaon Yike)는 하이브리드 형식의 뮤지컬로서 대중적인 이야기와 신화적인 주제들을 노래와 대사로 전달하는 예술형식이다. 이것의 레퍼토리에는 전통적인 이야기와 동시대의 이야기가 모두 포함된다. 스킨야이크(Skor Yike) 복연주가 매우 중요한 역할을 차지하는 이 드라마 형식은 말레이의 자이크(Jike)와 밀접한 관련이 있다고 여겨진다.

중국 오페라의 영향을 받은 라카온바사크(Lakhaon Bassac)는 캄보디아가 베트남에게 빼앗긴 캄푸차 크롬(Kampuchea Krom) 지역에서 기원한 매우 양식화된 연극 형식이다. 바사크(Bassac)와 메콩강을 따라 이동하는 순회공연단에 의해 널리 알려진 이 형식은 캄보디아 내전이 시작되기 전까지 도시와 시골에서 지속적으로 성행하여 대중적으로 정착된 형식이다.

1930년대 초반에 나타난 현대의 대사연극인 라카온니에이(Lakhaon Niyeay)는 20여종의 크메르 드라마 중 가장 최근에 등장한 형식이다. 현대의 대사연극은 서양문학에 기초하지만 캄보디아 관객을 대상으로 변천해 왔다. 대사연극은 크메르 민간설화와 전설, 서양의 현대문학을 통해 일상의 주제를 표현한다.

무용과 연극은 음악과 공존한다. 그러나 음악만으로 이루어진 공연도 존재한다. 가장 오래된 음악 형식인 플렝아락(Pleng Arak)은 전통적으로 굿이나 새신의식의 반주로서 연주되었다. 새신의식은 악령에 의해 몸이 아프거나 불행을 당하고 있는 사람들로부터 악령을 몰아내고 공동체의 평화와 조화를 이끌어 낸다고 믿어졌다. 수백 년에 걸쳐 만들어진 플렝카르(Pleng Kar)는 혼례의식에 활용된다. 가수를 동반하는 밝은 느낌의 음악 형식인 플렝카르는 신랑과 신부가 행복한 가정과 결혼생활을 만들어가도록 조언한다. 태어나서부터 죽음에 이르기까지 캄보디아인들의 일생은 음악으로 가득 차있다.

이 외에도 캄보디아에는 민속무용, 시극, 라카온캄납(Lakhaon Kamnap), 현대음악극, 라카온프라모테이(Lakhaon Pramodtei), 전통서커스, 현대극 등 20여종이 넘는 다양한 무용, 음악, 연극예술 형식이 있다.

민속전통 무용과 연극, 음악 형식들은 재정지원의 어려움과 지속가능성에 대한 불확실성에도 불구하고 현재까지도 다양한 불교의식, 크메르 신년행사, 결혼식, 종교행사를 통해 소개된다.

2) 현황

90퍼센트 이상의 예술가들이 사라진 크메르루주 이후 캄보디아의 공연예술유산은 크메르루주를 살아남은 대가들의 주도력과 노력을 통해 기적적인 재건을 이루어냈으며 이들은 수백 명의 배우와 무용가, 음악가들로 구성된 새로운 공동체를 만들어냈다. 수많은 국제적인 기관들이 이 과정을 도왔으며 오늘날에는 이러한 노력의 초점을 재건과 보존에서 창조와 제작으로 옮겨가고 있다. 이러한 노력은 캄보디아인들이 무대공연을 위한 재정지원과 예술가들을 위한 일자리 창출, 대중들에게 캄보디아 공연예술유산을 소개하는 등의 사안들에 관심을 갖도록 했다.

2004년 초 왕립예술대학교(Royal University of Fine Arts)와 예술고등학교

(Secondary School of Fine Arts)의 공연예술학부가 위치한 북측 캠퍼스가 주거단지 개발자에게 매매되면서 문제가 발생했다. 개발자는 해당 캠퍼스를 대신하는 새로운 캠퍼스 건립에 동의했다. 기존의 캠퍼스가 남고 기본적인 시설이 갖춰지지 않았던 점을 고려하면 이것은 좋은 소식으로 생각될 수 있다. 그러나 새로운 캠퍼스는 도시의 중심가에서 매우 먼 거리에 건립되었으며 전문가의 자문을 배제한 채 만들어진 새로운 건물들은 옛 건물과 마찬가지로 기본적인 설비가 제대로 갖춰지지 않았다. 또한 새로운 캠퍼스가 완공되기 전까지의 학교 운영방안도 마련되어 있지 않았다.

2004년 6월 상황은 최악에 이르렀다. 기말고사가 진행되는 동안 몇몇 건물들에 불도저가 들이닥쳤다. 교수들과 교무원들은 사무실이 철거되기 전에 서류를 이관시키기 위해 동분서주했고 개발자들이 고용한 경비원들과 새로운 주거지를 확보하지 못한 캠퍼스 거주자들 간에는 주먹싸움이 종종 일어났다.

2005년 12월 새로운 캠퍼스가 완공된 후 재학생의 약 50퍼센트가 중퇴했다. 대부분은 원거리 통학의 어려움이 그 이유였다. 대부분의 학생들은 새로운 캠퍼스로의 통학에 필요한 교통비를 감당할 수 없었고 학교에는 기숙사 시설에 대한 계획조차 수립되지 않았으며 캠퍼스 주변에서는 식료품조차 구하기 어려웠다. 또한 새로운 캠퍼스로 가는 도로의 마지막 3킬로미터는 오토바이, 자동차, 공사장 트럭들이 함께 사용하는 비포장 도로였다. 이러한 상황은 현재까지 계속되고 있다.

캄보디아 정부는 앙코르 사찰을 제외한 문화유산과 무형자산에 대한 보존방안을 제시하지 못하고 있다. 정부의 정책은 무형의 문화에 대해 고려하고 있지 않으며 예술가들의 어려움에 대해서는 무관심과 무지로 일관하고 있다. 현 정부의 문화예술부(Ministry of Culture and Fine Arts) 산하에서 왕립예술대학교, 예술고등학교, 국립극장으로도 알려져 있는 공연예술과는 사기저하와 함께 재정적인 어려움을 겪고 있다. 그럼에도 불구하고 이들 기관들은 젊고 열성적이며 비전을 갖고 있는 미래의 예술분야의 리더들을 양성해내고 있다.

현 과도기의 많은 어려움 속에서도 예술가들은 다양한 예술기관들과 기업들의 지원을 통해 작품활동을 위한 도전을 계속하고 있다. 문화예술부는 캄보디아의 예술과 문화의 총체적인 개발을 목표로 하는 민간기관들의 막대한 가치와 공헌에 대해 깨달아야 한다.

민간분야에서의 펀드레이징은 예측도 실행도 모두 어려운 일이지만 증가추세에 있는 민간 기부자들의 지원은 제한적이거나 중요한 수입원이 되고 있다. 캄보디아 기업들의 참여는 극히 부진하지만 기업들도 서서히 스폰서십이 기업 이미징 제고에 도움이 된다는 사실을 깨닫기 시작했다.

캄보디아는 예술과 문화의 섬세함을 지속시키기 위한 방법을 찾고 가고 있다.

예술활동의 중요한 역할을 수행하기 위해 양성된 예술가들과 문화인력들의 생계를 보장하고 제한적이지만 헌신적인 예술가들을 대상으로 더욱 지속적인 고용이 이루어지는 것이 이러한 방법이다. 캄보디아 예술계의 성장을 억압했던 때와는 비교도 할 수 없는 현재의 상황은 더욱 완전한 자립을 통해 다음 단계로 나아갈 수 있음을 알고 있는 새로운 형태의 예술가들을 생산해 냈다.

3) 정부의 기반시설과 지원시스템

현재 문화예술부는 국립극장과 왕립예술대학교, 예술고등학교에 대한 기본적인 시설지원비용 외에는 캄보디아 공연예술유산의 복구와 보존과 관련된 재원을 확보하지 못하고 있다. 이 기관들은 정부로부터 매달 미화 15 ~ 35불 정도의 임금과 시설관리비의 일부를 지원받으며 간혹 외국귀빈들을 위한 공연과 특별한 공공행사에 대한 제작지원을 받고 있다. 그러나 이러한 지원은 지속적이지 않고 대중들을 위한 공연과 해외 및 국내 순회공연, 연구, 자료수집은 물론 국제사회의 주 지원대상이 되는 교류사업에 대한 지원은 전혀 이루어지지 않고 있다. 예술지원을 위한 국가정책의 강화는 정부의 개발계획의 우선순위에서 항상 뒤로 밀려나 있다. 세계화 시대에 예술가들의 역량강화는 필수적이지만 기반시설과 공연을 위한 공연장과 무대의상, 무대장치들은 턱없이 부족하다.

캄보디아 정부는 많은 지식인들과 예술인들을 학살한 크메르루주 정권으로 인해 문화기반시설이 파괴되었다는 말만 되풀이해서는 안 된다. 크메르루주 정권이 무너진 것은 벌써 30년 전의 일이다.

○ 캄보디아의 주요 공연예술 기관

■ 국립극장

국립극장에는 캄보디아의 고전 및 전통무용, 음악, 연극을 망라하는 250명의 예술가들이 소속되어 있다. 국립극장은 문화예술부의 공식 공연예술기관으로서 미미한 예산에도 불구하고 지속적으로 운영되고 있다. 국립극장은 정부가 공식적인 국가 행사나 국경일 행사, 또는 순회공연을 의뢰하거나 기업이나 비영리단체, 대사관 등이 민간주도로 재정지원을 하지 않는 한 일반인들을 대상으로 하는 공연은 거의 시연하지 않고 있다. 문화적 랜드마크로 여겨졌던 옛 톤레바사크(Tonle Bassac) 극장은 파괴되어 다른 위치로 옮겨졌다. 그 자리에 기본적인 객석조차 갖추지 않은 국립극장이 세워졌다. 국립극장의 위치 또한 부적절하다. 해당 부지에 대한 거래 계약으로 인해 국립극장은 나이트클럽의 뒤쪽에 세워졌다.

■ 왕립예술대학교:

왕립예술대학교는 1965년 노로돔시한눅 왕(King Norodom Sihanouk)에 의해 설립되었다. 1975년 크메르루주 정권이 들어서기 전까지 왕립예술대학교는 동남아시아 최고의 고전음악 교육프로그램을 가진 학교 중의 하나였으며 다수의 훌륭한 챔버오케스트라를 보유하고 있었다. 크메르 고전 및 전통무용과 음악 학부는 현재까지도 동남아시아 최고의 무용양식을 익힌 캄보디아 최고의 무용가와 음악가들을 배출했다. 1980년 왕립예술대학교는 다시 문을 열어 종합대학교로 승격되었고 8년 후 교수와 학생들은 시내의 버려진 병영을 학교시설로 활용하기 시작했다. 크메르루주 정권에서 살아남은 예술가들의 노력으로 캄보디아 무용, 음악, 연극의 모든 분야에 걸쳐 수백 명의 학생들을 교육시키기 시작했으며 이들 중 일부는 국내외 순회공연에 참가했다. 1993년 두 번째 왕정의 시작과 함께 왕립예술대학교는 원래의 이름을 되찾았다.

■ 예술고등학교

최근에 개교한 예술고등학교는 2004년 새로운 캠퍼스로 자리를 옮기면서 별도의 운영체제를 갖게 되었다. 학교는 시내 중심가에서 벗어나 접근이 원활하지 못한 곳으로 이동했다. 예술고등학교는 무용, 연극, 음악, 서커스, 조형예술의 5개 학부로 이루어져있다. 교사들은 낮은 임금 때문에 어쩔 수 없이 부업을 위해 강의를 불참하는 경우가 잦다. 하지만 학생들의 성실함과 열정은 매우 높다. 학생들이 모든 공연예술 분야를 공부하고 연습하기 때문에 캠퍼스에서는 언제나 이들의 다양한 활동을 경험할 수 있다. 안타깝게도 많은 학생들이 졸업 후 전공분야와 관련된 직장을 가질 수 없다. 소수의 학생들만이 교사나 작은 지역학교의 예술강사, 국립극장의 단원이 된다. 많은 어려움에도 불구하고 예술가들은 일반 대중들에게 자신들의 예술작품을 소개하기 위해 그들의 창작역량을 개발하고 지속적으로 노력한다.

캄보디아의 19개 주와 3개 도시에는 문화예술부가 후원하는 문화예술국(Department of Culture and Fine Arts)이 설립되어 있으며 전국 의 지역구들을 통해 네트워크를 형성하고 있다.

4) 독립예술기관

장기적인 안정성과 지속가능성을 위한 협력에는 네트워크와 파트너십이 필수적이다. 독립예술기관들의 가장 큰 자산은 캄보디아 예술가들과 해외 예술가들을 연결하는 것이다. 이를 통해 예술가들은 새로운 작업을 시도하고 작품제작과 테

크니컬 디자인, 경영에 대한 교육을 경험하며 국내외에 작품을 소개하고 페스티벌 운영 등의 작업을 진행하게 된다.

캄보디아에 급증하고 있는 젊은 예술가 공동체들은 캄보디아에서 찾을 수 없는 길잡이와 전문성에 접근할 필요가 있고 현대적인 예술 가치를 표현하는 데 있어 캄보디아 예술인들보다 더 자유롭고 많은 경험을 가진 동료 예술가들과 함께 작업을 할 필요가 있다. 문화예술부가 아직까지 효과적인 지원주체로서의 역할을 수행하지 못하고 있지만 적어도 재건과 보존과정에 악영향을 미친다고 여겼던 컨템퍼러리 예술 작품에 대한 제재를 가하고 있지는 않다. 문화예술부에는 컨템퍼러리 예술작품들을 캄보디아의 문화유산을 발전시키는 새롭고 창의적인 방법 중의 하나로 간주하고 환영하는 소수의 직원들도 있다. 그러나 어떤 연유인지는 알 수 없지만 문화예술부는 새로운 작품의 개발은 물론 전통 레퍼토리의 국내외 공연조차도 반대하는 세력들 중의 하나다.

전후 캄보디아의 훌륭한 공연예술유산을 부흥시키고 보존하기 위한 노력은 록펠러/아시아문화위원회(Rockefeller/Asian Cultural Council)가 주도하는 멘토링 프로그램, 캄보디아 아티스트 프로젝트(Cambodian Artists Project), 일본과 도요타재단(Toyota Foundation)을 통한 여러 연구와 다큐멘테이션 프로젝트, 유네스코가 주도하는 프로그램, 프랑스문화원(French Cultural Centre) 등 여러 기관들의 수년간의 지원으로 놀라운 추진력을 얻게 되었다. 또한 암리타 퍼포밍 아트(Amrta Performing Arts), 크메르예술학교(Khmer Arts Academy), 캄보디아 리빙 아트(Cambodian Living Arts), 레이움 예술학교(Reyum Art Institute), 소반나품(Sovanna Phum), PHARE 등 소규모 민간단체들의 상시적인 지원으로 더욱 높은 성과를 거둘 수 있었다. 많은 파트너 기관들의 주도와 지원 하에 캄보디아 고전 무용은 가까운 해외는 물론 미국과 호주, 유럽전역의 관객들에게도 소개될 수 있었다.

○ 암리타 퍼포밍 아트

암리타(영원불멸을 뜻하는 산스크리트어) 퍼포밍 아트는 프놈펜에 위치한 국제적인 비정부기구이다. 이 기구의 목표는 캄보디아의 고대 무용 및 연극 유산을 장려하고 보존, 유지하는 것이다. 암리타 퍼포밍 아트는 문화예술부 소속 공연예술인들 또는 독립예술인들과의 협업을 통해 전통 고전 작품을 시연하고 컨템퍼러리 음악, 무용, 연극작품을 개발한다. 모든 암리타 퍼포밍 아츠의 활동은 예술인들의 역량강화를 토대로 이루어진다. 기술자원이 증가함에 따라 더 복잡한 공연관련 기술과 예술경영 능력, 펀드레이징 능력이 필요하게 된다.

암리타 퍼포밍 아츠는 예술가들의 이익을 위해 활동한다. 따라서 캄보디아의 유산의 보존과 부흥과정에 많은 기여를 해오고 있다. 암리타 퍼포밍 아츠의 운영

과 다른 여러 활동에 필요한 비용을 2년 단위로 3회에 걸쳐 지원해 준 록펠러재단(Rockefeller Foundation)의 도움과 함께, 암리타 퍼포밍 아츠는 여러 기구로부터 프로젝트 단위로 재원을 확보하고 있다.

암리타 퍼포밍 아츠의 파트너 기관들 또한 캄보디아 공연예술의 개발과 지속가능성을 위해 매우 중요하다.

○ 캄보디아 아티스트 프로젝트(CAP)와 창작투자기금(LINC)

캄보디아 아티스트 프로젝트(CAP)는 암리타 퍼포밍 아츠, 왕립예술대학교, 예술고등학교, 창작투자기금(Leveraging Investments in Creativity, LINC) 등 4개 단체의 파트너십 프로젝트이다. 지난 3년간 캄보디아 아티스트 프로젝트를 통해 60건 이상의 보조금 지원이 이루어졌고 프놈펜 지역의 예술가들과 왕립예술대학교, 예술고등학교 소속 예술가들의 창의적인 작업을 지원하기 위해 활용됐다. 이 프로젝트는 캄보디아 문화예술 발전을 위한 중요한 사업의 일환이며 지난 15년간 수많은 국내외 단체들의 협력을 이끌어낸 LINC의 사무엘 밀러 대표(Samuel Miller)의 노력의 결실이다.

이 프로젝트는 CAP 지원프로그램의 3번째이자 마지막 주기를 수행하고 있다. 각 주기마다 약 60명의 예술가들이 2단계에 걸쳐 참여하게 된다. 첫 번째 단계에서 예술가들은 자신들의 작업의도와 목표, 당위성을 간략하게 설명하는 1장짜리 의향서를 작성해서 제출한다. 작업이 선정된 예술가들은 소액의 기획보조금을 지급받아 자신들의 아이디어를 발전시켜 상세한 기획서를 제출한다. 보조금은 연구재료 구입, 교통비, 컴퓨터 임대료 등에 활용된다. 이사회는 기획서를 검토하고 선정된 일부 예술가들에게 작업을 위한 보조금을 지급한다. 보조금은 미화 600불을 초과하지 않는 크지 않은 금액이다. 따라서 예술가들은 작품 제작보다는 아이디어 개발에 더 집중할 수 있게 된다.

캄보디아 아티스트 프로젝트는 예술가들이 새로운 작업구상은 물론 작업 아이디어를 발전시키고 작업과정을 기록하는 도구로서의 기획서 작성을 위해 장기간의 워크숍을 진행한다. 또한 암리타 퍼포밍 아츠의 스태프들이 워크숍 기간 동안 자문 역할을 담당한다. LINC는 매년 워크숍 기간에 맞추어 캄보디아를 방문하여 워크숍을 진행하고 워크숍 참가자들에게 공연예술계의 다른 예술인들을 소개하여 그들의 식견을 공유하고 평소 한정된 정보만을 접하는 학생들과 교사들로부터 다양한 질문을 받도록 한다. 현 록펠러 보조금은 암리타 퍼포밍 아츠가 지난 두 차례의 회의에서 더 많은 아시아인들이 참여할 수 있도록 했다. 이러한 회의들은 협력사업, 워크숍, 순회공연 등으로 이어지는 네트워킹의 좋은 기회가 된다.

현재 진행되는 주기를 마지막으로 CAP 프로그램이 종료된다. 그러나 이것으로

암리타 퍼포밍 아츠와 CAP의 협력이 중단되는 것은 아니다. 3년간 진행된 이 지원프로그램은 매우 좋은 성과를 거둔 효과적인 프로그램이었으며 우리의 협력사업이 나아가야 할 방향을 제시했다.

LINC와 암리타 퍼포밍 아츠의 차기 사업은 국내 네트워킹과 워크숍에 초점을 맞춘 CAP을 실행하는 것이다. 첫 단계가 종료된 후 레지던시와 새로운 작업개발, 순회공연에 참여했던 많은 예술가들이 그들의 기술과 창의적인 비전을 한층 더 발전시키기를 원했다. 우리는 워크숍과 레지던시, 소규모 컨퍼런스와 포럼을 통해 캄보디아 예술가들을 문화예술계의 학자, 예술가, 리더들과 연결시켜 캄보디아 예술가들의 전문성과 창조력 강화에 노력할 것이다.

○ 아시아 문화위원회

공연예술유산의 회복과 보존을 위한 과정은 앞으로도 몇 년간 지속될 것이다. 매우 다행스럽게도 소수의 대가들이 아직 생존해 있고 그들의 풍부한 경험을 젊은 예술가들과 공유할 수 있고 공유하기를 원한다. 아직도 많은 고전 무용과 연극 레퍼토리들이 회복되지 않았고 몇몇은 영원히 잊혀질 위험에 처해있다. 록펠러 재단과 왕립예술대학교의 멘토십 프로그램은 지난 10년간 생존한 대가들의 지식을 젊은 교사들에게 전달하는 데 헌신적인 노력을 해왔으며 마지막 2년간 이 프로그램은 작품제작에 그 초점을 맞출 계획이다. 이러한 변화는 회복과 보존 사업은 그 다음 단계인 작품제작으로 이어져야 한다는 일반적인 합의가 있기 때문이다. 암리타 퍼포밍 아츠는 프로그램의 주요 임무가 소규모 컨템퍼러리 작품으로 변화되더라도 고전 회복 운동을 계속해서 지원할 것이다.

아시아 문화예술위원회(ACC)는 암리타 퍼포밍 아츠가 설립되었을 당시부터 지금까지 많은 교류 프로그램과 펠로우십을 통해 모든 공연예술 분야를 대표하는 다양한 캄보디아 예술가들의 지원에 협력하고 있는 주요 파트너 기관 중의 하나다. 암리타 퍼포밍 아츠와 ACC는 지속적인 협력을 통해 멘토십 프로그램(Mentorship Program)의 마지막 단계를 진행할 것이다. 이 프로그램은 매년 6개 사업에 대해 각각 미화 5000불씩의 보조금을 지원한다. 보조금은 2년 단위로 지급되며 고전과 전통 레퍼토리의 제작에 활용된다. 제작계획과의 관련 여부에 따라 제작지원과 다큐멘테이션 프로젝트, 국내 교류 프로그램에 대한 추가적인 비용을 지원하기도 한다. 제안서 선정에는 생존한 대가들과의 멘토십 과정이 얼마나 큰 비중을 차지하는가에 따라 우선순위가 결정된다.

○ 세계무용연합

2006년 1월 캄보디아는 세계무용연합(World Dance Alliance, WDA)의 새로

운 회원이 되었고 암리타 퍼포밍 아츠는 캄보디아 지부의 대표 역할을 수행한다. 무용진흥과 경영을 위한 WDA 네트워크의 아시아 태평양 의장의 역할 또한 암리타 퍼포밍 아츠가 맡고 있다. 암리타 퍼포밍 아츠는 WDA 제휴기관으로서 다수의 컨템퍼러리 무용 워크숍을 진행하였으며 네트워크 의장으로서 향후 네트워킹과 협력사업을 위한 많은 기회를 제공할 것이다. 이 네트워크로 인해 많은 예술가들이 국제적인 전문예술가들과 함께 협업, 공연예술 대가들의 강의, 워크숍, 교류 프로그램에 참여하는 역량개발 프로젝트들이 진행되었다. 캄보디아의 전통 공연예술의 힘을 컨템퍼러리 무용으로 이어나가는 내용을 다룬 다큐멘터리 형식의 서적인 "압사라를 넘어: 캄보디아의 무용 예찬(Boeyond the Apsara: Celebrating Dance in Cambodia)"이 현재 제작되고 있다.

○ 아츠네트워크아시아 (ANA)

암리타 퍼포밍 아츠는 작년부터 10개국이 참여하는 아츠네트워크아시아(Arts Network Asia, ANA)의 캄보디아 대표로 활동했다. 암리타 퍼포밍 아츠의 참여를 통해 올해 ANA의 훌륭한 지원 프로그램의 혜택을 받게 되는 캄보디아인들의 숫자는 과거에 비해 크게 증가했다. 현재까지 서커스와 무용을 포함한 다양한 분야에서 활동하는 캄보디아의 시각 예술가들과 공연예술가들이 이 프로그램의 지원을 받았다.

○ 크메르예술학교

크메르예술학교(Khmer Arts Academy, KAA)는 캄보디아 문화예술의 진흥과 함께 젊은이들과 사회 전체의 성장과 안녕을 위한 문화예술의 역할을 확대하는데 전념하는 공익단체이다. KAA는 훌륭한 전통을 계승한 공동체가 그 전통을 발전시켜 삶을 윤택하게 만드는 한편 그 전통을 주류 사회로 흡수시키는 데 기여하는 문화예술의 연결점으로서 기능하고자 한다. KAA는 다양한 활동을 통해 예술인들을 모집하고 육성하는 것으로부터 봉사활동과 창작, 공연에 이르는 과정들이 연속적으로 이루어질 수 있도록 함으로서 높은 수준의 예술가들과 다양하고 교양 있는 관객들을 개발하고자 한다. KAA는 창작 프로젝트, 해외 순회공연, 교육 프로그램, 공공 공연, 공립학교에서의 봉사활동, 연구 프로젝트 등을 진행한다.

암리타 퍼포밍 아츠는 KAA와 협력하여 예술감독인 소필린 침 샤피로(Shophiline Cheam Shapiro)의 안무로 고전 무용형식을 토대로 한 많은 새로운 작업들을 개발한다. 이 프로젝트는 오셀로(Othello), 이주의 계절(Seasons of Migration), 파미나 데비(Pamina Devi)를 개발했다.

KAA는 최근 캄보디아로 그 자리를 옮겨 프놈펜 교외에 센터를 설립했다. 크

메르예술앙상블(Khmer Arts Ensemble)은 캄보디아 최초로 40명의 전임 무용가들을 고용한 최초의 컴퍼니이다. KAA는 공연수익 외에 미국과 기업, 민간 기부자들로부터 재정적인 지원을 받고 있다.

○ 캄보디아 리빙 아트

캄보디아 리빙 아트(Cambodian Living Arts, CLA)는 월드 에듀케이션 인 캄보디아(World Education in Cambodia)의 프로젝트이다. CLA는 캄보디아 전통 예술양식의 회복과 컨템퍼러리 예술표현의 고취를 그 목표로 한다. CLA는 2020년에 캄보디아의 문화적 르네상스를 맞이할 것을 꿈꾸며, 캄보디아가 국제사회에서 킬링필드의 나라가 아닌 예술의 나라로 인지되도록 만들고자 한다. 크메르 예술은 역동성과 치유, 화해의 원천이 될 것이다.

CLA에는 교육, 공연, 기록, 제작 등의 네 가지 주요 프로그램들이 있다. CLA는 캄보디아의 공연예술대가들과 그 제자들이 수익창출에 필요한 기술과 네트워크를 개발하고 리더로서 활동할 수 있도록 지원하는 한편 그들의 유산을 보존하고 널리 소개할 수 있도록 돕는다.

암리타 퍼포밍 아츠는 CLA와 협력하여 힘 소피(Him Sophy) 작곡의 새로운 캄보디아 오페라 작품 "코끼리가 흐느끼는 곳(Where Elephants Weep)"을 제작했다. 이 작품은 2007년 4월 메사추세츠 로웰(Lowell, Massachusetts)에서 세미스테이지 초연을 가졌고 암리타 퍼포밍 아츠는 2008년 캄보디아 초연을 추진할 것이다. 향후 WOMAD 세계음악페스티벌 조직위원회와 공동으로 순회공연을 진행할 계획이다.

○ 압사라 예술협회

압사라 예술협회(Apsara Arts Association, AAA)는 1998년 왕립예술대학교 출신 예술가 부부인 치하이 소파(Chhay Sopha)와 봉 메트리(Vong Metry)가 설립한 캄보디아의 비정부기구이다. AAA는 캄보디아의 문화예술을 국내는 물론 세계적으로 더욱 가치 있고 주목받는 분야로 만들고 캄보디아의 문화가 유지되고 발전되도록 하기 위해 설립되었다.

AAA는 가난과 가정문제로부터 취약한 많은 아이들과 거리에서 방황하는 아이들을 구제하여 크메르 문화예술을 감상하고 배울 수 있도록 교육시킨다.

암리타 퍼포밍 아츠는 주요 기부자들과 그들의 지원금을 관리하고 있지만 AAA 또한 활동영역이 확대됨에 따라 새로운 기부자들을 확보하기 위해 노력하고 있다. 최근에는 매주 토요일 저녁에 지역 사회와 관광객들을 위한 공연을 진행하기 시작했다.

○ 소바나 품 예술협회

소바나 품 예술협회(Sovanna Phum Art Association)는 1994년 왕립예술대학교 학생들 중 일부가 전통 크메르 미술, 음악, 무용의 공연을 위해 설립한 단체이다. 현 공연장은 설립초기에 확보되어 현재까지 공연과 전시에 사용되고 있다. ‘소바나 품’은 ‘황금마을’라는 의미이다. 1995년 법인으로 전환한 이 협회의 목적은 크메르 전통문화를 국내외의 많은 대중들에게 소개하고 예술가들이 수익을 얻을 수 있도록 하는 것이다.

설립 당시부터 소바나 품은 실험과 창조의 공간으로 활용되었다. 대중들에게 개방된 이 소규모 공공극장은 예술가들의 연습실과 공연장으로 활용된다. 별도의 재정지원이 없는 소바나 품은 인형 판매와 정기공연 수익으로 유지되고 있다.

소바나 품 극장은 지역에서 유일하게 매주 금요일 토요일에 정기 공연 프로그램이 진행되는 극장이며 관광객들에게도 문화 활동으로 유명한 곳이다. 소바나 품은 캄보디아와 해외에서 많은 순회공연을 진행했다. 최근 이 극장은 조류독감에 대한 교육연극프로그램을 진행했고 AED, FAO, UNICEF의 재정지원과 캄보디아 보건부의 협력으로 캄보디아 각지를 순회하며 국민건강에 대한 홍보공연을 진행했다.

○ 파레 폰레 셀팍

파레 폰레 셀팍(Phare Ponleu Selpak, PPS)은 1986년 태국 국경 인근의 Site 2라는 난민 수용소에서 시작되었다. 수용소의 어린이들에게 그림 워크숍을 진행한 것을 계기로 예술을 활용해서 전쟁의 상처를 입은 어린이들을 돕는 예술협회에 대한 아이디어가 생겨났다.

수용소의 어린이들이 바탐방(Battambang)의 고향으로 돌아간 후에도 실험은 계속되었다. 1994년 성인이 된 Site 2 출신의 어린이들이 바탐방 주에 PPS를 설립했고 곧이어 다양한 활동을 시작했다. 그림, 음악, 서커스, 읽기와 쓰기 강좌 등의 다양한 활동과 더불어 도서관, 애니메이션 센터, 학교 프로그램들을 포함한 종합적인 프로젝트가 지역 내 교육적, 사회적, 문화적 활동으로서 퍼져나갔다. 2002년 캄보디아 사회부(Ministry of Social Affairs)와 유니세프(UNICEF)의 협력으로 인신매매된 어린이들과 에이즈 고아(AIDS orphans), 그리고 극악한 사회 환경에서 생활하는 어린이들을 받아들였다. 2003년 교육부(Ministry of Education)와의 파트너십을 통해 PPS안에 공립학교가 만들어졌다. 이 공립학교는 830명의 학생들을 받아들일 수 있는 규모였으며 학교에 한번도 다녀본 적이 없는 300명의 지역 학생들이 학교에 다닐 수 있게 되었다.

현재 프놈펜에서 북쪽으로 30킬로미터 떨어진 곳에 위치한 유명한 PPS 서커스단은 가장 숙련된 서커스단 중의 하나로 자리매김하고 있다.

○ 프랑스 문화원

프랑스 문화원(French Cultural Centre, CCF)는 프놈펜의 프랑스 대사관의 후원을 받고 있으며 최근 캄보디아의 문화활동에 많은 기여를 해오고 있다. 앙코르 사찰 앞에서 매년 열리는 축제에서 앙코르 사찰을 배경으로 프랑스 무용단(French dance company)과 문화예술부의 크메르 클래식 앙상블(Khmer classical ensemble)이 함께 대형무대에 오르는 화려한 야간 공연을 선보였다. 작년부터 영화제와 음악제, 서커스 페스티벌과 연극제를 시작했고 지역과 전국의 연극단이 함께 만나서 경험을 나누는 연례행사를 계획하고 있다.

○ 캄보디아 유네스코

과거에는 캄보디아의 유형자산, 특히 앙코르 사찰의 보호에 많은 관심이 집중되었지만 최근에는 무형자산의 중요성과 가치 또한 동등하게 인식되고 있다. 유엔 산하의 유네스코는 암리타 퍼포밍 아츠나 기타 비정부기구와 같이 예술가들의 제작방법에 직접적인 도움을 주기 보다는 정부의 문화정책 수립에 관여한다. 현재 문화예술부의 협조와 유네스코/한국 신탁기금의 지원으로 진행되는 국책사업으로 인간문화재(Living Human Treasure) 사업이 있다.

이 외에도 캄보디아의 공연예술에 직간접적인 기여를 하고 있는 단체들이 있다. 크루오스 사르 티메이, 미트 삼란, 타이니 툄스 등의 단체들은 대부분 사회봉사활동과 비정규 교육 프로그램을 통해 집이 없는 아이들, 혜택 받지 못한 아이들을 교육시키고 이들이 예술을 즐기는 삶을 살 수 있도록 돕는다.

5) 관객개발 AUDIENCE DEVELOPMENT

지난 2000년부터 크메르 공연예술인들의 예술적 역량을 강화하고 작품제작을 지원하기 위한 예술단체들의 많은 노력이 있었다. 단체들의 활동은 캄보디아의 공연시장이 확대되고 있고 해외 관객들도 캄보디아의 훌륭한 무용수들의 무용에 높은 관심을 갖고 있다는 사실을 밝혔다. 캄보디아 연극 또한 국제적인 페스티벌에서 두드러진 활약을 보이고 있다.

장기적인 계획은 캄보디아의 수도에서 연중 상시적인 주간 공연을 갖고 전국 각지에서 지역주민들을 위한 순회공연을 진행하는 것이다. 현재로서는 매월 모든 장르의 공연을 정기적으로 유치하는 것조차 어려운 상황이다. 최근 관객수의 급격한 증가와 매진사례로 캄보디아인들의 공연예술에 대한 높은 관심을 엿볼 수 있다. 그러나 추가적인 재정지원 없이 현재의 저가티켓의 수익만으로는 지속적인

공연프로그램을 유치하는 다음 단계로의 도약이 이루어질 수 없다.

크메르 루주 정권 이전 캄보디아는 동남아 국가들 가운데 연극관람 문화가 가장 크게 형성되었던 나라이다. 따라서 캄보디아 공연예술의 부활은 예술가들뿐만 아니라 캄보디아 국민들을 위한 일이다. 재방문을 유도하는 일은 아직도 어려운 일이지만 현재의 관람추세는 공연예술에 대한 캄보디아 대중들의 관심을 여실히 보여준다. 관객들에게 극장 재방문을 '교육'시키는 것은 산발적이지 않은 지속적인 프로그램을 통해서만 가능하다.

도심에 위치한 극장, 라디오와 TV, 신문을 활용한 적극적인 홍보 캠페인, 예술가들의 팜플렛과 포스터 배포, 극장 현수막 등은 현저한 관람객 증가로 이어졌다. 수년에 걸친 관람객들의 학습과정은 티켓 예매의 필요성부터 매진시의 웨이팅 리스트에 등록하는 방법, 공연시간에 맞추어 극장에 도착하는 습관, 감정을 드러내고 열성적으로 환호해 주는 마음가짐에 이르기까지 관람태도에 많은 변화를 가져왔다.

소바나 품은 이주자와 관광객을 대상으로 매주 공연을 진행하고 티켓가격을 미화 5불로 책정함으로써 협회의 사업을 지속시키고 소속 예술가들에게 최소한의 수익을 보장하는데 성공했다. 이들의 놀라운 시도는 성공적이었다.

암리타 퍼포밍 아츠의 사업목표는 역량 개발과 지속가능성이다. 과거 암리타는 다음과 같은 성명을 발표한 적이 있다: "정기적인 주말 공연을 매년 최소 9개월간 진행하고 이를 통해 많은 예술가들과 제작진들이 지속적으로 일 할 수 있는 기회를 만들 때만이 의미 있는 지속가능성을 말할 수 있다." 모든 암리타 퍼포밍 아츠의 공연은 공공공연을 위한 보조금을 활용하여 첸라(Chenla)극장에서 진행된다. 티켓은 캄보디아 화폐로 3,000 또는 6,000 킬(미화 0.75 또는 1.50 달러)에 판매된다. 티켓가격은 대부분의 캄보디아인들이 구매할 수 있는 수준이지만 비싼 티켓을 구입할 수 있는 사람들은 높은 가격의 티켓을 구입할 것을 장려하고 있다. 2007년 공연기간 중 관객대상 설문조사를 실시했다. 설문조사를 통해 우리는 일반 캄보디아인들이 관람을 원하는 공연이 무엇인지, 공연에 대해서 어떻게 알게 됐는지, 작품의 예술적 가치에 대한 코멘트, 프로그램에 대한 개선요구사항 등에 대해 많이 알게 되었다. 가장 자주 접한 비판 내용은 일관적이지 못한 공연 스케줄에 관한 것이었고 많은 사람들이 다양한 공연을 매월 또는 매주 연중으로 진행할 수 없는가에 대해 질문했다. 이 공연 프로그램은 캄보디아 관객들이 문화적 의식이 있는 다른 사회의 관객들처럼 상시적으로 진행되는 공연을 언제라도 관람할 수 있게 되길 바란다는 사실을 증명했다.

캄보디아가 관객들의 바람을 실현시키기까지는 많은 노력이 필요할 것이다. 그러나 지금까지 많은 발전이 있어왔고 계속되는 재정지원과 파트너 기업들의 지

원, 증가추세의 민간과 기관 기부자들, 티켓 판매수익 등을 고려해 볼 때 우리는 실현 가능한 포괄적인 프로그램이 만들어질 수 있다고 확신한다.

6) 작품 경향

캄보디아 주변 국가는 물론 아시아, 유럽, 미국과 캐나다에서 고전궁중공연작품의 순회공연이 이루어지고 있다. 이러한 순회공연은 캄보디아 공연예술의 아름다움을 세계 각국의 관객들이 경험할 수 있도록 하고 있다.

크메르 고전 무용양식을 재해석한 작품들로 소필린 침 샤피로(Shophiline Cheam Shapiro)가 안무를 맡아 셰익스피어 원작의 오셀로(Othello)를 토대로 제작된 삼리테크(Samritechak), 자신에 대한 불만과 전통과의 공존을 동시대적인 맥락에서 새로운 안무로 재해석한 이주의 계절(Seasons of Migration), 모차르트의 마술피리(Magic Flute)를 고전무용으로 재해석한 파미나 데비(Pamina Devi) 등은 미국과 암스테르담, 베니스비엔날레, 비엔나의 New Crowned Hope Festival 등의 주요 페스티벌에 초청되어 공연되었다.

2005년 봄에 라카온 바스(Lakhaon Bass) 형식을 리바이벌한 크메르 전설 네앙 카케이(Neang Kakei)의 공연에 앞서 극단의 역량강화차원에서 2006년 대만과 마닐라에서 워크숍이 진행되었고 대만의 유명한 컨템퍼러리 레전드 씨어터(Contemporary Legend Theater)의 우싱궈(Wu Hsing Guo)와 함께 테크니컬 워크숍을 진행했다. 이로 인해 캄보디아 예술인들은 더욱 향상된 보컬 기술과 체격조건으로 공연에 임했고 2006년 7월 프놈펜의 첸라 극장에서 성공적인 재공연이 이루어졌다.

네덜란드의 안네마리 프린(Annemarie Prins)은 자신이 연출한 "3년 8개월 20일(3 Years, 8 Months, 20 Days, 크메르 루주 정권기간을 의미)에서 베케트(Beckett)의 글을 차용함으로써 캄보디아 현대 대사연극에 새로운 경향을 불어넣었다. 이 연극은 2년간의 연구조사와 워크숍을 거쳐 2006년 초 프놈펜에서 초연했고 2007년 싱가포르아트페스티벌(Singapore Arts Festival)과 홀란드페스티벌(Holland Festival)에서 공연되었다. 현재 2009년 1월 미국 순회공연을 위한 사전작업이 진행 중이다. 안네마리 프린은 2009년 초에 리허설이 시작되는 새로운 작품 "Breaking the Silence"가 네덜란드 재단(Dutch Foundation)의 지원을 받게 될 것임을 밝혔다. 그녀는 캄보디아 연기자들에게 많은 도움이 된 새로운 연기 양식과 여러 겹의 표현을 활용하는 몽타주 기술을 소개했다. 차기 작품으로는 동일한 베케트 기술을 활용해서 사회적인 과정의 자극제로서의 연극작품을 개발할 것이다. 사회적 변화를 위한 예술은 세계 도처에서 이루어지고 있는 컨템퍼러리

예술활동이며 캄보디아에서도 더 깊게 탐구되어 캄보디아 컨템퍼러리 연극을 구성하고 연극활동의 일부분으로서 기능해야 한다.

새롭게 라카온 카올(Lakhaon Kaol) 형식으로 제작된 "웨이립의 전투(Weyreap's Battle)"는 라마야나 서사시의 일부분을 발췌했으며 놀라운 예술형식의 역사를 보여줬다. 이 작품은 2003년 태국에서 이러한 예술형식으로는 처음으로 해외 순회공연에 올랐고 2005년 멜버른예술축제(Melbourne Arts Festival)와 2007년 런던 바비칸센터(Barbican Centre)에서도 선보여졌다. 이 작품에는 80명에 가까운 예술가들이 참여했으며 캄보디아 왕립예술대학교와 캄보디아 국립극단의 협업으로 1년여에 걸친 연구조사와 공연예술 대가들과의 워크숍을 통해 만들어졌다.

캄보디아와 태국의 예술가들이 라카온 카올(Lakhaon Kaol)형식을 기초로 진행한 워크숍과 쇼케이스는 캄보디아 컨템퍼러리 무용의 새로운 시작을 보여주는 직접적이고 중요한 기여를 했다는 점에서 매우 중요한 작업이었다. "원숭이와 거인의 부활(Revitalizing Monkeys and Giants)"는 이러한 형식을 기초로 한 첫 번째 캄보디아 컨템퍼러리 작품으로 2005년 4월 프놈펜에서 초연했고 2006년 12월 싱가포르국립박물관(National Museum of Singapore)의 개관식에서 공연되었고 2007년 싱가포르 아시안아트마켓(Asian Arts Mart)에서 선정되었다. 이것은 암리타 퍼포밍 아츠와 방콕의 출라롱콘 대학교(Chulalongkorn University) 연극예술학과의 프린스 클라우스 재단(Prince Claus Foundation)의 후원으로 이루어낸 결과였다.

캐나다의 피터 친(Peter Chin)이 안무를 맡은 새로운 작품인 "보이지 않는 것의 전달(Transmission of the Invisible)"은 최근 프놈펜에서 쇼케이스를 통해 선보인 후 2008년 명망이 높은 토론토 하버프론트의 뉴월드스테이지(New World Stage)의 국제공연시리즈의 일부로 초연했다. 이 작품은 보이지 않는 것들이 전달되는 과정의 물리적인 흔적을 탐구한다. 예를 들면, 영혼에 자연이 스며드는 것, 문화에 대한 가르침을 통해 사람들의 정신이 전달되는 것, 상이한 문화와 언어를 가진 사람들 사이에 말없는 소통을 통해 깊은 교감을 나누는 것 등이다.

문화교류프로그램은 암리타 퍼포밍 아츠의 가장 중요하고 성공적인 활동의 하나이며 캄보디아 예술가들의 역량 개발에 많은 기여를 했다. 암리타 퍼포밍 아츠는 자금 확보를 통해 열성적인 젊은 예술가들이 많은 국내외 프로그램에 참여하여 그들의 지식과 예술적 비전을 개발할 수 있도록 지원했다. 몇몇 뛰어난 젊은 예술가들은 인도네시아와 말레이시아, 홍콩 등지에서 세계무용연합(World Dance Alliance), Point to Point, 폴란드의 아시아-유럽 무용포럼(Asia-Europe Dance

Forum)을 통해 청년안무워크숍에서 매우 귀중한 지식과 경험을 얻기도 했다. 이 밖에도 UCLA의 인터컬처럴퍼포먼스센터(Center for Intercultural Performance), 로버트 윌슨의 워터밀 문화센터(Watermill Cultural Center), 플로리다의 바리슈니코프 화이트오크센터 등에서의 레지던시 프로그램의 참여가 이루어졌다.

이러한 많은 후원기관들의 노력은 좋은 결과를 가져올 것이다. 새로운 예술적 표현방식을 위한 젊은 예술가들의 노력과 고대의 유산을 회생시키고자 하는 스승들의 노력이 조화를 이룰 때 캄보디아의 공연예술의 발전이 이루어질 것이다.

7) 공연장과 시설 VENUES AND FACILITY

현재 프놈펜은 물론 캄보디아의 어느 지역에도 수준 높은 전문극장이 설립되어 있지 않다. 기존 극장의 조명과 음향기기는 매우 낡고 제한적이다. 전문적인 조명디자이너나 음향기술자 또한 찾기 어렵다.

흥미롭게도 최근 조명이나 음향기기 업체들이 자사 기기의 홍보를 목적으로 유명 연예인들이 등장하는 야외 대중가요 콘서트를 진행하는 횟수가 증가하고 있다.

전문적인 공연장 건립을 원하는 많은 예술가들이 여러 예술기관들과 해외파트너, 잠재적인 기부자들에게 공연장 건립의 절박한 필요성을 알리고 있지만 아직까지는 그다지 희망적이지 않다. 프놈펜의 공연시설은 다음과 같다.

■ 왕립예술대학교 강당

새로운 캠퍼스에 위치한 500석 규모의 매우 조잡한 공간이며 주로 시험장이나 국제행사에 활용된다. 시내 중심가로부터 멀리 떨어져 있고 비포장도로로 연결된 이 공간은 공공 공연을 위해 부적합하다.

■ 새로운 국립극장

새로운 국립극장은 1994년 화재로 소실된 톤레바삭(Tonle Bassac) 극장 부지를 매매하는 조건으로 러시아인 마켓(Russian Market) 인근에 세워졌다. 문화예술부는 공연장 건축에 경험이 많은 지역 활동가들의 자문을 구하지 않고 새로운 국립극장을 신축했다. 300석 규모의 극장은 공연에 부적합하게 설계됐고 조명, 음향, 뒀, 분장실 등의 기본적인 시설도 갖추어 지지 않았다. 국립극장을 프놈펜의 모든 공연예술단체가 활용할 수 있는 공연장으로 만들기 위해 암리타 퍼포밍 아츠는 프랑스문화원과 함께 시설 개보수를 위한 기금과 전문 기술의 확보를 추진하고 있다. 하지만 현재로서는 국립극장 개보수의 완료시점을 예측하기는 어렵다.

■ 압사라 예술협회 강당

지난 2001년 압사라 예술협회의 교육프로그램을 위해 카수미수 재단(Kasumisou Foundation)이 야외극장을 설치한 것은 매우 다행스러운 일이다. 이 아늑한 야외공간은 약 80석 규모로 시내 중심가에서 조금 떨어진 거리에 위치하지만 도심 공연장으로서의 활용되고 있으며 매주 토요일 저녁 정기적인 공연이 진행되고 있다.

■ 소바나 폼 극장

소바나 폼 극장은 최대 100석 규모의 나무벤치가 설치될 수 있는 소규모 야외 공연장이다. 이 공간에는 매우 넓은 디머보드가 설치되어 있고 기본적인 조명과 음향시설이 미흡하다. 그러나 도심 중심가에 위치한 아늑한 공간으로 무용가들에게 공연수익을 얻을 수 있는 좋은 기회를 제공한다.

■ 크메르예술학교 공연장

크메르 예술학교는 시내 중심가에 아름다운 야외공연장을 보유하고 있다. 그러나 최소한의 설비만이 갖추어져 있고 평평한 바닥에 400개 정도의 객석만을 설치할 수 있다. 이 공간은 크메르 예술학교에서 연습장이나 지역민을 대상으로 한 연극 프로그램 장소로 활발히 운영되고 있다. 이 공연장은 명상을 위한 비파사나 센터(Vipassana Centre)로 활용되었던 공간이다.

■ 러시아문화원

러시아문화원의 소규모 강당은 문화원의 내부행사로 사용되는 공간이지만 일반인들에게 대관하기도 한다. 매우 기본적인 강당으로 무용연습실보다는 피아노 콘서트나 소규모 강의실로 활용되기에 적합하다. 200개의 의자를 설치할 수 있으며 시내 중심가에 위치한다.

■ 프랑스문화원—영화상영관

조명과 음향시설이 잘 갖추어진 소규모 극장이다. 무대는 상당히 좁지만 콘서트와 소규모 공연에 적합하다. 120석의 편안한 객석과 냉방시설이 갖추어져 있다. 그러나 이 공간은 처음부터 영화관으로 설계된 공간이고 프랑스문화원과 외부기관의 협업프로젝트를 위해 외부에 공개되는 경우를 제외하면 문화원 내부 행사만을 위해 활용된다.

■ 착토묵 컨벤션홀

착토묵 컨벤션홀(Chaktomuk Convention Hall)은 문화예술부 산하의 극장으로

는 유일하게 도시 중심가에 위치한다. 2000년 캄보디아의 ASEAN 회원국 가입을 기념하며 시설 개보수가 이루어졌다. 600석 규모의 공간은 주로 공식 컨퍼런스와 회의에 활용된다. 대관비용의 상승으로 사실상 대관이 불가능하다. 문화예술부 소속 예술가들이 출연하는 공연에 대해 할인율이 적용되더라도 미미한 수준이며 예술가들을 위한 문화예술부의 지원과 격려가 전무하다는 사실을 드러낼 뿐이다. 프랑스문화원과 미국대사관의 문화국, 일본대사관 등이 제작한 초청공연이나 캄보디아 적십자의 기금모음 행사 등에만 활용된다.

■ 첸라극장

첸라극장은 컨퍼런스, 영화상영, 콘서트 등에 활용되는 다목적 공간이다. 백스태이지, 제한된 조명과 음향시설 등을 볼 때 공연장으로서의 부족하지만 민간 소유 공간으로서 매우 관객친화적이며 편안한 객석과 냉방시설이 갖추어져 있다. 대관비용도 높은 편이지만 시내 중심에 위치했다는 점이 공연장으로서 부족한 다른 점들을 보완한다. 첸라극장은 615석 규모이지만 추가적으로 100개의 플라스틱 의자를 놓을 수 있는 공간과 입석 공간이 있다.

■ 암리타 스튜디오

공연장이 없는 공연예술기관은 있을 수 없다. 암리타의 실험적인 새로운 소규모 스튜디오는 젊은 예술가들이 그들의 표현의 자유를 찾는 데 필수적인 공간이다. 폭 4미터 길이 8미터의 나무 바닥이 설치되어 있고 거울이나 무용 바, 조명, 음향시설 등은 설치되어 있지 않다.

8) 결론과 전망

우리의 새로운 노력의 모든 단계에는 어려움이 있었다. 그러나 우리는 이러한 어려움들조차 우리가 발전되는데 도움이 된다고 생각했다. 젊은 에너지가 자라나는 것을 지켜보는 것은 매우 보람 있는 일이다. 인력자원의 개발은 자금 확보와 더불어 성공의 필수 조건이다. 젊은 예술가들은 고대의 유산을 보존하는 일 뿐만 아니라 그들의 언어를 찾고 표현의 자유를 찾고 지식을 넓히는 일에 전념한다.

우리는 경험을 통해 선배 대가들과 젊은 제자들이 서로 경애심과 존경심을 갖고 전통과 현대의 공존하는 조화를 이루어내야 한다고 배웠다. 우리에게 가장 큰 어려움은 잃어버린 전통, 지식, 네트워크를 찾고 자금을 확보하는 일이었다. 각각의 프로젝트로부터 예측되는 단기적인 영향과 장기적인 결과는 직간접적으로 경제적인 개발과 예술적인 표현을 높이는 것이다.

1980년대에 캄보디아 문화부장관을 지낸 문화예술의 명예대가이자 제 8회 후쿠오카 아시아문화상 수상자인 치헝폰(Chheng Phon) 교수는 다음과 같이 밝혔다: "전쟁 시에는 군인의 가치가 부각되고 혼란의 시기에는 경찰의 가치가 부각되며 평화 시에는 예술가들의 가치가 부각된다." 앙코르 시대가 쇠퇴한 후 캄보디아는 전쟁과 혼란의 시대를 거쳤다. 전쟁과 식민지 시대, 독립과 학살의 경험은 예술에 큰 영향을 미치며 예술이 새로운 사회적, 정치적, 경제적 상황에서 스스로를 탈바꿈하도록 만들었다. "문화예술을 통한 크메르 영혼의 재생은 영적인 가치와 미덕에 대한 오래된 개념과 관습을 재생시키고 개인과 국가적 차원에서 크메르 사회의 믿음과 정직함, 관용을 불러일으킬 것이다. 이것은 수년간의 신체적, 정신적 충격으로부터 생겨난 불신과 불안감, 혼돈, 폭력적인 행동을 고쳐나가는 데 핵심적인 요소들이다." 치헝폰은 또한 "크메르 영혼의 재생은 사람들 특히 지도자들의 마음과 정신 속에 남아있는 폭력과 분쟁의 불씨를 끄고 캄보디아에 평화가 지속되는 데 도움이 될 것이다." 라고 말했다.

캄보디아인들은 전통예술양식에 대한 많은 열정과 자부심을 가지고 있지만 수년간의 전쟁과 고통, 제한적인 정치사회적 환경으로 인해 새로운 아이디어를 실험하는 것을 기피하게 되었다. 그러나 예술가들이 스스로를 관리하는 방법을 배우고, 창의적인 작업과 공연을 위한 공간을 제공하여 지속적으로 교육시킨다면 자신들이 스스로 자신들이 보존하려는 예술양식의 주인이자 창조자가 아니라는 부정적인 자기 속박으로부터 벗어날 수 있을 것이다. 예술의 치유와 조화의 기능은 시민 사회에 새로운 표현의 문화를 가져올 수 있다. 예술 워크숍과 교류 프로그램은 사람들을 화해시키기 위해 필요한 조직이나 계획을 만드는 기회가 적은 캄보디아에 창의적인 작업과 관리업무를 동시에 경험할 수 있는 기회를 제공한다. 이러한 프로그램은 또한 예술형식과 장르간 협력을 강화하고 상이한 문화적 배경을 가진 사람들이 행사와 컨퍼런스 등의 계획과 구성, 진행을 위해 협력하는 방법을 배우게 한다. 우리는 교류 포럼을 통해 예술가들과 매니저들을 결속시키는 역량을 개발하게 되고 이를 통해 친목을 도모하고 우정을 쌓게 된다. 예술가들의 네트워킹은 국경을 초월하는 교량역할을 할 수 있다.

씨암 립 앙코르에서 열리게 되는 앙코르-경주 세계문화엑스포에서 선보이게 될 크메르와 태국의 공동제작물인 "앙코르와트의 전설(The Legend of Angkor Wat)", 크메르 작곡가 힘 소피(Him Sophy)와 "코끼리가 흐느끼는 곳(Where Elephants Weep)"의 미국 작사가 캐서린 필루(Catherine Filloux)가 참여하는 새로운 캄보디아 락 오페라, 모짜르트의 "마술피리"를 토대로 한 새로운 작품, 매년 개최되는 "Les Nuits d'Angkor" 축제, 스포트라이트아시아종합예술축제(Spotlight Asian Festival of Inclusive Arts) 등은 국제문화계에서 캄보디아가

그 위상에 걸맞은 위치로 도약하고 있음을 증명하고 있다.

캄보디아는 현재 제4기 민주연립정부를 위한 총선을 앞두고 있다. 예술에 대한 관심의 증가와 함께 캄보디아 정부는 문화예술의 다양한 분야가 현저한 진전을 보이도록 노력해야 하며 세계 여러 나라들과의 상호교류를 통해 캄보디아의 풍부한 자산을 소개해야 한다.

참고문헌

- Pick Tum Kravel, Khmer Performing Arts, Phnom Penh 2003
- Pick Tum Kravel, Khmer Dance, Phnom Penh 2001
- Pick Tum Kravel, Khmer Mask Theatre, Phnom Penh 2002
- Pick Tum Kravel, Colour Theater and Shadow Puppet, Phnom Penh 2000
- Pick Tum Kravel, Khmer Shadow Theatre, Phnom Penh 1995
- Traditional Music Instruments of Cambodia, Phnom Penh 1994, 2003
- Keo Narom, Cambodian Music, Phnom Penh 2005
- Ministry of Culture and Fine Arts/UNESCO, Inventory of Intangible Cultural Heritage of Cambodia, Phnom Penh 2004
- Visiting Arts South East Asia Regional Arts Profile, Cambodia Arts Directory, United Kingdom 2001
- RUFA, Royal University of Fine Arts Academic Catalogue for Undergraduates, Phnom Penh 2007
- Amitav Ghosh, Dancing in Cambodia, At Large in Burma, Delhi, 1998, 2006
- World Dance Alliance - West Bengal, Time and Space in Asian Context: Contemporary Dance in Asia, Kolkata 2005
- Christophe Loviny, The Apsaras of Angkor, Paris 2002
- Ismail Serageldin & Joan Martin-Brown, Culture in Sustainable Development: Investing in Culture and Natural Endowments, Washington, D.C. 1999
- UNESCO, Final project report on Rehabilitation of Performing Arts, Phnom Penh 2002
- AMRITA, Various project reports, Phnom Penh, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007

바. 태국 공연예술 현황

파위트 마하사리난드 (Pawit Mahasarinand)
출라롱콘(Chulalongkorn)대학 연극학부 강사

1) 도입

1948년까지 공식 국명이 시암(Siam)이었던 태국은, 현재 "자유의 땅"이라는 의미의 프라텟 타이(Prathet Thai)라는 명칭을 사용하면서, 서구의 식민 통치를 받지 않았던 태국의 역사를 보여 주고 있다. 동남아시아에 위치한 태국은 2005년 기준으로 전체 인구가 6,200만이며 수도인 방콕의 인구는 700만이다. 인종 구성을 살펴보면 태국 본토인이 80%, 중국계 10%, 말레이시아계는 3% 정도이다. 종교적으로는 불교 신자가 전체의 95%를 차지하고, 이슬람교도가 4%를 차지한다. 또, 직종으로는 농업과 어업이 가장 높은 비율을 차지한다. 태국의 국어이자 공식 언어는 태국어지만, 주요 도시에서는 영어가 널리 통용되고 있다. 1932년에 태국은 전제 군주제에서 입헌 군주제인 민주주의로 정치 제도를 전환했으나 국가의 원수는 여전히 국왕이며, 행정부 수반은 선거를 통해 최다 득표를 한 정치 정당의 대표이다.

지리적으로 태국은 인도차이나 반도의 중앙에 위치해 있다. 고대 문명의 발상지인 인도와 중국의 사이에 위치하며, 서쪽과 북쪽으로는 미얀마가, 북쪽과 동북쪽으로는 라오스가, 동쪽과 남쪽으로는 각각 캄보디아와 말레이시아가 인접해 있다. 또한, 태국만은 남중국해와 접해 있으며, 태국 남단의 서해안은 인도양의 일부인 안다만 해안의 중심에 위치해 있어, 타국의 영향을 받을 수밖에 없는 지리적 특색이라 할 수 있다. 따라서 지난 700여 년 동안 태국의 문화 예술은 상당 부분 해외의 영향을 받으며 성장했다.

대다수 아시아 공연예술 전통과 마찬가지로 태국의 무용, 음악 및 희곡 분야는 수세기 동안 서로 맞물려 발전했다. 태국 희곡의 명작 라마키엔(Ramakriem)은 라마야나(Ramayana)라는 동남아시아 공연예술의 초창기 문화원형에서 파생되었으며, 대부분의 태국 전통 무용의 움직임은 바라타나탐(Bharatanatyam)에 기반을 두고 있다. 또한, 태국의 희곡은 판지 사이클(Panji cycle)처럼 중국과 일본의 민화에서 그 내용을 취한 것이 많다. 태국의 전통 음악 역시 캄보디아(Khmer, 크메르), 중국, 말레이시아 및 일본 음악의 영향을 크게 받았지만, 민요는 각 지역별로 다르다. 그러나 민요 역시 그 지역에서 가장 근접한 국가의 영향을 받았다는 공통점이 있다.

그러나 일반적으로 태국의 공연예술 활동은 수세기에 걸쳐 진화하면서 그들만의 차별화된 특성을 발전시켜왔다. 전통을 변형하며 새로운 전통을 창조했기 때문에 현재의 전통예술은 외국의 예술과는 판이하게 다르다. 예를 들어, 콘(Khon, 가면춤 공연)은 캄보디아의 동종 무용인 라콘 콜(lakhon khol)과 상당히 유사하여 어느 쪽이 원조인가에 대한 학자들의 의견은 분분하다. 또, 낭 야이(nang yai-대형 그림자 인형극)만 보더라도, 그림자 인형극이 크게 발전한 말레이시아나 일본의 전통과는 사뭇 다르다. 말레이시아나 일본의 기법에 영향을 받은 것은 명확하나 인형을 조종하는 배우(puppeteer)가 콘(khon)공연자로서 훈련을 받으며 스크린 앞에 등장한다는 점 등, 공연 스타일 면에서 일본, 말레이시아와 다르다.

태국의 현대 공연예술은 지역적 영향 이외에도 상당 부분 서구 공연예술 문화의 영향을 받으며 발전해왔다.

연극의 예를 들어 보자. 태국은 현대 연극을 발전시키는 과정에서 서양 희곡을 각색하고, 서구의 연극양식을 혼합, 재구성했다. 서구 제국주의가 한창일 때 태국에서는, 라마왕 6세(King Rama VI)의 집권 하에 현대의 주요 희곡 장르인 라콘 풋(lakon phut, spoken drama-화극)이 태동했다. 옥스퍼드 대학에서 수학한 라마왕이 셰익스피어(Shakespeare), 셰리든(Sheridan), 라비슈(Labiche)와 몰리에르(Molière)의 작품을 번역한 덕분이다. 라마왕은 유럽의 이론과 양식을 도입했을 뿐만 아니라, 태국 관객에게 보다 어필할 수 있도록 작품의 상당 부분을 각색했다. 이후 1970년대에 서양 희곡의 번역본 덕분에 라콘 풋 사마이(lakon phut samai mhai-현대 화극)가 등장하게 되었다.

아울러 대학의 무용과, 음악과, 연극과에 유럽이나 미국 출신 강사를 임용해 교과 과정을 개발하고, 신인 예술가 양성에 힘썼다. 이후 이 예술가들이 대학원 과정, 상급 훈련 과정 등을 거쳐 해외에서 활동한 후, 귀국해서는 대학이나 전문극단에서 활동하면서, 공연의 주제뿐만 아니라 서구의 이론과 국내 이론 및 공연양식을 접목 시켰다. 그 결과, 새로운 전통의 공연, 혹은 전통과 현대 공연예술의 융합(amalgam)이라고 할 수 있는 라콘 카놉 니욘 마이(lakon khanob niyom mhai)가 탄생했다.

전반적인 태국 공연예술의 특성은 라마왕 7세가 1931년 미국을 방문했을 당시 뉴욕타임즈와 한 인터뷰에서 잘 드러난다.

"우리의 기치는 '모방이 아닌 각색'입니다. 우리 시암인(태국인)은 각색의 민족입니다."

이러한 태국의 다문화 역사(intercultural history)를 고려해 볼 때, 수세기의 역사를 가진 방콕의 고대 사원 옆에 현대식 마천루가 자리하고 있는 것처럼 공연예술의 전통 양식이 현대 양식과 공존하는 것은 그리 놀라운 사실은 아니다. 그

러나 그 수로 봤을 때 전통예술은 현대예술을 크게 앞지르고 있다. 필시 전통 공연예술이 서민들의 삶에 녹아 들어가 있기 때문이다. 장례식이나 송크란(Songkran -태국식 새해 축하 공연, 4월 중순 개최)과 같은 문화 공연 등, 고전 무용, 음악 및 연극 공연은 일반 대중을 대상으로 하며, 주최 측이 공연료를 지불하는 무료 야외 공연이 대부분이다. 그러나 이와 달리, 대다수의 현대 공연예술 특히 서구의 무용, 오페라나 음악처럼 각색 과정을 충분히 거치지 않은 공연은 대개 외국인이나 일부 상위 지식인층을 대상으로 한다. 이런 공연들은 정극 공연장이나 극장에서 유료로 공연되어 일반 서민들이 쉽게 접근하기는 아직 어려운 것이 현실이다.

태국은 매년 약 천만 명가량의 관광객을 자랑하는 관광 국가이다. 수십 년간 관광이 국가 수입의 주요 원천이 되면서 태국의 공연예술은 한층 독특한 지형을 갖게 된다. 전통무용, 음악, 연극은 외국인 관광객을 겨냥해 레스토랑과 호텔에서 정기적으로 공연되어 전문 예술가들의 안정적인 수입원이 되고 있다. 그 밖에도 라스베이거스 스타일의 대형공연, 치밀한 구성이나 줄거리가 없이 다양한 장르를 수용한 볼거리(loosely-plotted intercultural spectacle)가 또 하나의 트렌드이다. 공연(show)을 위해 설계된 대극장에서는 물소나 코끼리 같은 이국적인 동물을 활용할 뿐만 아니라, 다양한 장르의 전통 무용, 음악을 선보이는 것이다. 최근에는 시암 나라미트(Siam Niramit) 관람이 관광객들의 필수 관광 코스 중 하나가 되었고, 푸켓 판타시(Phuket Fanta Sea)는 남부 휴양지 푸켓의 인기 공연이 되었다. 또한, 관광지를 중심으로 활동하고 있는 많은 쇼 제작사를 통해 만들어지는 트랜스 카바레 쇼(transvestite cabaret shows) 역시 수년 간 관광객의 사랑을 받아왔다.

전통 공연 및 현대 공연물이 2006년을 기점으로 큰 양적 성장을 보인 점도 주목할 만하다. 2006년은 세계 최장수 군주인 푸미폰 국왕(Bhumibol Adulyadej)이 즉위한 지 60주년이 되는 해로 이를 기념하여 많은 공연예술행사가 열렸다. 반면, 2008년 초, 많은 공연 단체의 후원자로 널리 존경을 받았던 갈리야니 바다나(Galyani Vaddhana) 공주가 서거했을 때처럼 왕족이 사망해 전국이 애도의 분위기에 휩싸였을 때에는 많은 공연예술 행사가 취소되기도 한다.

2) 주요 예술단체와 작품

본 보고서에서는, 최근 태국 현대 공연예술에 큰 기여를 하며 왕성한 활동을 펼쳐온 다양한 특성의 전문 공연 단체와 순회 공연단을 소개하겠다. 작품을 통해 이문화간 실험과 동문화 내 실험뿐만 아니라, 전통 예술과 현대 예술, 국제적 호

름과 태국 국내의 흐름을 제시해준 예술단체들을 장르별로 살펴보자.

우선, 음악 장르에는 방콕 심포니 오케스트라 (Bangkok Symphony Orchestra), 태국 필하모닉 오케스트라 (Thailand Philharmonic Orchestra), 코르파이 앙상블(Korphai Ensemble)이 있다.

무용에는 더 컴퍼니 포 퍼포밍 아티스트즈(The Company for Performing Artists), 코몬 라군(Komon Lagoon), PK 라이프워크(PK Lifework)가, 연극의 경우에는 파트라바디 시어터(Patravadi Theater), 드림박스(Dreambox), 스테나리오(Scenario), 마캄폼(Makhampom), 크리센트 문(Crescent Moon), 8X8, 조 루이스 시어터(Joe Louis Theater)를 대표적인 공연단체로 꼽을 수 있다.

오페라 부문으로는 방콕 오페라(Bangkok Opera), 더 메트로폴리탄 오페라 오브 방콕(The Metropolitan Opera of Bangkok), 전통 공연에서는 기초예술국(Department of Fine Arts), 공연예술부(Office of Performing Arts)를, 마지막으로 복합장르에서는 누니 프로덕션즈(NUNi Productions)를 꼽을 수 있다.

공연예술부(The Office of Performing Arts)를 제외한 전통무용, 음악 및 연극 공연 대부분은 태국 문화부의 기초예술국 하에서 제작되며, 태국 필하모닉 오케스트라는 마히돌 국립대(Mahidol University) 음악과 소속이고, 그 밖의 예술단체는 모두 민간이 운영한다.

정부 기관에서 일부 기획사에게 재정 및 행정을 지원하는 경우도 있지만, 대부분 연간 지원이 아닌 프로젝트 지원으로, 공연예술 단체가 연간 공연 일정을 세우는데 어려움이 있으며, 따라서 공연 홍보는 공연일로부터 불과 몇 개월 전에 이루어지고 있다. 이런 상황 때문에 프로젝트에 따라 그 양상이 판이한 입장권 판매 수익과 기업 후원 여부가 공연 성사 여부를 결정짓는다고 해도 과언이 아니다. 대개의 경우, 단체의 핵심 멤버들은 고정보수가 있지만, 프로젝트에 따라 고용 여부가 결정되는 비핵심 멤버들은 대학 강의나 연예계 활동을 통해 수입을 충당하고 있다. 또한 소속단체가 있다 하더라도 타 단체에서 공연을 하는 일도 보편적이다.

따라서 공연이 잘 진행되고, 보다 많은 관객을 확보하기 위해서는 예술성과 상업성의 균형을 맞출 수밖에 없다. 물론 각 단체별로 특정 장르나 스타일을 보유하며, 대상 관객에도 차이가 있는 것이 일반적이다.

예술가들이 특별 행사나 즉흥 연주회에 나가 공연하는 경우도 종종 있는데, 이런 형태의 부수입이 출연한 공연의 티켓 수익보다 많을 때도 있다.

방콕 심포니 오케스트라(BSO)와 태국 필하모닉 오케스트라(TPO)는 다양한 규모의 클래식 콘서트를 개최한다. 클래식 음악에 있어서 태국의 양대 산맥인 이 두 단체는 주로 저명한 해외 음악가를 초청하는 것이 특징이다.

숙박시설과 300석의 콘서트홀을 갖추고 있는 음악학교의 탄탄한 후원을 받는 태국 필하모니 오케스트라는, 비영리 재단으로 운영되는 방콕 심포니 오케스트라에 비해 훨씬 더 많은 대중 공연을 무대에 올려 왔다.

그럼에도 불구하고, 마히돌 대학 음악과는 방콕의 인근 지역인 나콘 팟탐(Nakhon Pathom)에 위치해 있어, 저녁 퇴근 시간의 교통체증 때문에 관객들의 관람 환경이 좋지 못한 편이다. 한편, 방콕 심포니 오케스트라는 방콕 시청(Bangkok Metropolitan Administration)의 예산 지원 하에 시립 공원에서 무료 콘서트를 개최하며, 문화 축제 기간에는 해외의 문화 기관과 대사관의 초청을 받아 저명한 예술인들과 함께 공연을 하기도 한다. 방콕 심포니 오케스트라는 새로운 관객 개발을 위해 국내 대중 가수의 음악과 더불어 할리우드 영화의 사운드 트랙, 브로드웨이쇼의 음악을 차용하기도 한다. 한편, 태국 필하모닉 오케스트라가 태국 고전 음악을 정기 공연한다는 점도 주목할 만하다.

코르파이 앙상블(Korphai Ensemble)은 태국 전통음악 교육을 받은 태국 음악인들이 독립적으로 설립한 단체로 서양 클래식 악기를 연주하기도 하는 매우 작은 규모의 단체이다. 이들은 정기 공연을 하지는 않지만 때에 따라 콘서트를 개최하기도 하고, 앨범을 발매하기도 한다. 태국 고전 음악에 새로운 혼을 불어 넣고, 젊은 세대가 전통 공연예술에 관심을 갖게 하려는 이들의 쉽 없는 노력은 대단히 훌륭하며 주목해야 할 부분이다.

주요한 무용단으로는 더 컴퍼니 포 퍼포밍 아티스트즈(The Company for Performing Artists, CPA), 코몬 라군 댄스컴퍼니(Komon Lagoon Dance Company) 및 PK 라이프워크(PK Lifework)가 있다. 유명한 무용수이자 안무가인 바라롬 파침사와트(Vararom Patchimsawat)가 이끄는 CPA는 댄스 센터 스쿨(Dance Centre School of Performing Arts)이라는 태국 최고의 민간 현대무용 기관 소속이다. CPA는 연례 자선 공연과 순회공연 제작 외에도, ‘국제무용제(International Dance Festival)’을 개최해 왔다. 국제무용제는 해외 문화단체 및 대사관, 태국 시청의 후원을 받아 국내외의 공연예술을 방콕 시민들에게 선보이는 행사이다. 통차이 하나론(Thongchai Hannarong)이 이끄는 코몬 라군 댄스컴퍼니(Komon Lagoon Dance Company)는 기초예술국의 연극대학(Department of Fine Arts' College of Dramatic Arts) 졸업생들로 구성되며, 다양한 아시아 무용 형태를 넘나드는 다문화적 무용을 선보이고 있다. 또, 무용과 안무 분야의 국제적 거장 피셧 클런추엔(Pichet Klunchuen)가 이끄는 PK 라이프워크 컴퍼니(PK Life Work Company)는 동시대의 국내외 관객에게 정통 태국 고전 무용극을 소개하며, 고전 무용극과 현시대의 관계를 보여주고 있다. 그들의 작품 대부분은 태국에서 높이 평가 받으며, 다양한 해외 무용 축제에도 초청되고 있다.

그 밖에도 파트라바디 시어터(Patravadi Theatre), 드림박스(Dream Box 공식 명칭-DASS 연예기획사), 스펠리오(Scenario)는 연중 내내 공연 일정이 잡힌 대형 공연 단체이다. 태국의 거장 파트라바디(Patravadi Mejuhohn) 극장은 예술 감독 하에, 배우, 무용수 및 음악가의 앙상블을 훈련하고 발전시켜 라콘 카놉 니욜 마이(lakon khanob niyom mhai)를 공연 한다. 드림박스(Dream Box)는 극작가 다라카 옹시리(Daraka Wongsiri)와 수완디 자크라보라부드(Suwandee Jakravoravudh)가 주도하는 그룹으로, TV 배우들을 출연시켜 상업성이 있는 연극, 코미디, 뮤지컬 등을 공연한다. 태국 원작은 물론 미국 및 유럽 희곡 수작을 모두 포괄하며, 연간 몇 작품을 약 삼 주간에 걸쳐 공연한다. 극단 스펠리오(Scenario)는 대형 뮤지컬 극단으로 알려져 있으며, 대중 소설을 각색한 공연에 TV 스타들을 출연시킨다.

또한 TV 드라마 시리즈나 시트콤, 게임쇼 등을 제작하는 초 대형 연예 기획사인 GMM의 자회사로서 홍보와 마케팅에 많은 예산을 투자해 TV 시청자들까지 자신들의 공연장으로 이끌며 큰 성공을 거두고 있다. 프로듀서이자 감독인 타콘 키에트 비라반(Takonkiet Viravan)이 이끄는 이 극단은 또한 호주 원작 브로드웨이 뮤지컬 작품을 수입하기도 한다.

규모는 훨씬 작지만 역시 인지도가 있는 그래스 루츠 마이크로 미디어 프로젝트(Grass Roots Micro Media Project(Klum Lakon Makhampom))는 시민 사회 단체 및 정치 주제를 다루는 크리센트 문 시어터(Crescent Moon Theater-Prahan Siew Karn Lakon)와 함께 공연 활동을 하고 있는데, 이 두 단체 모두 1970년대, 정치적 격동기에 탄생했다. 그 밖에 잘 알려진 그룹은 Theater 8X8로 이들의 작품은 사회 풍자와 신체극(physical theater)에 기반을 둔 스타일로 알려져 있다. 2002년, 이들 소극장 그룹은 B 플로어(B Floor), 모라독 마하이(Moradok Mhai) 및 네이키드 마스크즈(Naked Masks)와 같은 다른 단체들과 연계하여 ‘방콕 공연 단체 네트워크’(Bangkok Theatre Network, Kruakhai Lakon Krungthep)를 결성했다.

이 현대 예술 공연 단체들과는 달리, 조 루이스 시어터(Joe Louis Theatre)는 어느 범주에도 속하지 않는다는 특징을 갖는다.

훈 라콘 렉(Hun Lakhon Lek-분라쿠 스타일의 태국 전통 인형극)을 공연하는 가족 경영 방식의 이 단체는 관광객과 현지인을 대상으로 300석 규모의 극장에서 매일 공연을 하고 있다. 이들은 국제 인형극 축제에서도 다수의 권위 있는 상을 수상해 왔다. 그럼에도 불구하고, 관객 수는 상당히 저조하며 이들의 주요한 수입원은 민간이 주최한 행사이다. 최근, 이 단체는 내부 갈등 때문에 두 개의 그룹으로 나뉘어져, 현재 아크스라 훈 라콘 렉(Aksra Hun Lakhon Lek)이 분리

되어 나온 상태이다.

서양 오페라 공연 단체인 방콕 오페라(Bangkok Opera)와 메트로폴리탄 오페라 오브 방콕(Metropolitan Opera of Bangkok)의 작품은 창립자와 예술 감독들, 소설가, 작곡가 및 지휘자인 솜토우 수차릿쿨(Somtow Sucharitkul) 및 소프라노 소피 타나푸라(Sophie Tanapura)의 관심사, 전문성, 즐거움을 중심으로 제작된다. 서양의 고전 레퍼토리와는 별도로 주로 대형 작품을 선보이며, 태국 민화에 바탕을 둔 새로운 오페라를 창작하기도 하고 지역내의 다른 오페라 그룹과의 유대도 이끌고 있다.

마지막으로, 앞서 언급한 공연 단체들이 주로 장르별 작품을 선보여 왔다면, 누니 프로덕션스(NUNi Productions)와 같은 소규모 공연 단체는 보다 복합적(multi-disciplinary)이라고 할 수 있다. 특히, 무용, 음악, 연극 등 장르에 국한되지 않는, 현대 공연 형식에 익숙한 유학과 젊은 세대 예술가로 구성되어 미래 작품에 귀추가 주목된다.

3) 공연장과 시설

태국의 공연장은 대부분 다목적의 프로시니엄 무대(proscenium-stage)이다. 즉, 이들 공연장은 다양한 장르를 소화할 수 있는 설계라는 장점이 있는 반면 어떤 장르도 고유의 특성을 효과적으로 살릴 수 없다는 단점이 있다.

태국 문화 센터(Thailand Cultural Centre)는 문화부의 국립 문화 위원회가 운영하고 있으며, 태국의 공연장 중에서 가장 널리 알려져 있다. 세 개의 공연장 중 메인 홀(Main Hall)은 약 1,800여명의 관객을 수용할 수 있으며 공연예술계에서는 가장 선호되는 공연장이다. 한편 소극장(Small Hall)은 300석에서 500석까지 객석수가 다양하다. 또, 계단식 원형 극장(Amphitheatre)은 약 800여명의 인원을 수용할 수 있다. 태국 전통 무용 및 연극 공연을 위해 건축된 국립 극장 역시 문화부의 공연예술국에서 운영하고 있다. 메인홀과 소극장은 현재 리모델링 공사 중이다.

출라롱콘 대학(Chulalongkorn University) 강당(1,700석)과 탐마셋 대학(Thammasat University) 메인강당(Main Auditorium-2,500석)처럼 중심부에 위치한 대학의 대형 극장은, 학교 학생들을 위한 무용, 음악, 연극 공연뿐만 아니라 외부 행사에 대한 대관 사업도 하고 있다. 해당 대학 소속 학부가 공동 주최하는 행사의 경우에는 임대료를 할인해 주기도 한다.

사립 극장으로는 파트라바디 시어터(Patravadi Theatre)가 가장 흥미로운 사례일 듯싶다. 이 극장은 1992년 개관한 이래 유일하게 동명의 공연단체에 의해

운영되는 상시 공연장이다. 방콕 왕궁(The Grand Palace) 맞은 편 차오 프라야(Chao Phraya) 강변에 위치한 이 완벽한 극장은 현재 야외 공연장 시어터 인 가든(Theatre in the Garden-400석)과 실내 프로시니엄 극장 스튜디오 원(Studio I, Black Box Space-100석)으로 구성된다. 또, 실내외에 리허설 공간과 아트 갤러리를 보유하고 있으며, 스튜디오 나인(Studio 9)이라 불리는 100석 규모의 리버사이드 레스토랑이 작은 무대와 음향 및 조명 장비를 갖추고 별도의 공연장 역할을 하고 있다. 뿐만 아니라, 해외 예술가들을 위한 숙박 시설도 마련되어 있어, 가히 태국 최고의 공연예술 센터라고 해도 과언이 아니다.

600석의 프로시니엄 극장인 M 시어터는 예전에는 방콕 극장이라고 불렸으나 현재는 민영 공연장이다. 현재는 상주 공연단이 없지만, 최근까지는 DASS 연예 기획사가 이 극장의 상주 공연단체였다. 1년 전에 문을 연 무앙타이 라카달라이 시어터(Muangthai Rachadalai Theatre)는 공연 단체 스펙나리오(Scenario)가 태동한 곳으로, 브로드웨이 기준 1,450 객석의 프로시니엄 무대에 뮤지컬 공연을 위해 설계된 극장이다. 또, 최근 개장한 아크스라 시어터(Aksra Theatre)는 아크스라 훈 라콘 렉(Aksra Hun Lakon Lek)의 본거지로, 600여 객석을 갖춘 프로시니엄 극장이다. 이 극장은 국제 면세품 대기업인 킹 파워(King Power)가 후원하는 새로운 공연 단체의 일일 인형극을 위해 만들어졌지만, 아름다운 내부 인테리어를 갖추고 있고, 대관도 가능하여 무용 공연이나 미인 대회를 개최하는 곳으로 이용되기도 한다.

모든 공연장의 대관료는 상당히 비싼 편이다. 따라서 간혹 공연예술 행사 기획자나 프로듀서들이 공연장과의 공동 제작, 티켓 수익 공동 분배 등을 통해 대관료를 할인 받기도 한다.

메트로폴리스 방콕시어터(Bangkok Theatre at Metropolis) 또한 눈길을 끄는 공연장이다. 이 공연장은 사실 주요 복합영화관(멀티플렉스)의 일부로, 600여 객석을 갖춘 영화 상영관이다. 그러나 연극 공연을 위한 플랫폼으로 활용하는 등 임시적 내부 변경을 통해 공연을 수용하기도 하며 주로 드림박스(Dreambox)가 이곳에서 공연을 한다. 하지만, 특이한 시야선(sight line) 때문에 관객의 입장에 서는 불편한 공연장이다.

위와 같이 잘 알려진 공연장과는 별개로 원래 상점이었던 장소를 60여 객석의 공연장으로 개조한 막캄폼 스튜디오(Makhampom Studio)나 사무실 공간을 40여 객석의 공연장으로 개조한 크리센트 문 스페이스(Crescent Moon Space)와 같은 소규모 블랙박스 극장도 있다. 이 두 공연장은 몇 년 전까지 상점이었던 8X8 코너(8X8 Corner)를 30여 객석의 공연장으로 개조한 시어터 8X8(Theatre 8X8-현재는 임대 기간이 만료되어 폐쇄된 상태)를 벤치마킹 한 것이다. 공간 규

모의 한계에도 불구하고, 이 두 공연장은 2007년 중반 개관 이후 한 달에 평균 두 작품을 무대에 올려 왔다. 상주 공연단체나 충분한 대관료를 지불할 수 있는 단체의 작품이 주로 공연되며, 그 결과 방콕의 현대 공연장 풍경이 활기를 띠게 되었다.

그 밖에도, 미주대학 동문협회 (American University Alumni Association) 소유의 500석 공연장, 알리안츠 프랜차이즈(the Alliance Franchise) 소유의 250석 공연장, 독일문화원(the Goethe Institute)의 200석 공연장 또한 대관이 가능하다. 단, 알리안츠 프랜차이즈와 독일문화원 공연장에서는 주로 영화 상영이 이루어진다.

4) 공연예술축제와 후원기관

일부 공연예술 행사는 대중 매체와 일반 관객의 주목을 받지 못하고 있지만, 공연예술축제는 꾸준히 인기를 얻어 왔다. 명성과 권위를 자랑하는 축제 중의 하나가 바로 방콕 국제 무용 음악 축제 (Bangkok's International Festival for Dance and Music)이다. 이 축제는 매년 9월과 10월에 개최되며, 현재 10년째 그 명맥을 이어오고 있다. 러시아 발레 공연을 개최하면서 공연예술 사업에 뛰어들기 시작한 주요 출판사의 연합체인 국제 문화 진흥협회(International Cultural Promotions -ICP)가 주관하며 매년 오페라, 발레, 현대 무용, 고전 음악 및 해외 단체들의 현대 재즈공연, 유료행사 등을 태국문화센터 메인홀에서 선보여 왔다. 그러나 사실 이 메인홀은 모든 공연을 포괄하기보다는 특정 장르의 공연에 보다 적합하게 설계되어 있다.

축제 조직에서 현지의 대형 음악 공연이나 국제적인 연극 공연을 후원해 오긴 했으나, 피초칭 단체의 빡빡한 일정으로 인해 이들이 현지 예술인들과 교류할 시간은 충분하지 않다. 그 결과 이 행사들을 통한 예술가들 간의 교류와 협력 관계는 크게 발전하지 못했다.

2002년부터 방콕 공연 단체 네트워크는 마캄폼(Makhampom)의 Pradit Prasartthong 예술 감독의 주도하에, 매년 11월 태국에서 가장 큰 현대 연극 쇼케이스를 개최해 왔다. 이 행사에는 전문 공연 단체와 대학 연극 동아리가 프린지 형식으로 공연을 하며, 시내 공연장뿐만 아니라, 무료 공연과 유료 공연, 실내 행사와 야외 행사, 프라 아티트 로드(Phra Arthit Road)의 역사 거리를 따라 위치한 공원, 서점, 레스토랑, 술집, 카페를 활용한다. 이 쇼케이스는 매년 5만 명이상의 국내외 관객을 끌어 모으는 등 큰 인기를 끌고 있다. 또, 파트라바디 시어터(Patravadi Theatre)의 주관으로 1월 중순에서 2월 중순 사이에 개최되는 방

콕 프린지 페스티벌(Bangkok Fringe Festival)은 국내외 현대 무용을 중심으로 펼쳐지지만, 음악, 영화 및 시각 예술 또한 페스티벌 프로그램으로 공연된다.

아올러, 방콕과 후아 힌(Hua Hin)에서는 매년 국제 재즈 축제가 열린다. 후아 힌(Hua Hin)은 태국에서 가장 각광받는 휴양지로 방콕에서 약 2시간 30분 떨어진 거리에 위치해 있다. 또, 초대형 복합장르 음악 축제가 매년 파타야(Pattaya)에서 개최되고 있다. 파타야(Pattaya) 또한 동남쪽에 위치한 휴양지이다.

위의 축제가 장르나 공연장 중심으로 이루어지는 것에 비해 'la fete' 프랑스 문화 축제는 한 달 동안 다양한 영역의 예술과 문화 공연을 선보인다는 점에서 눈길을 끈다. 고전 음악, 네오 서커스, 현대 무용, 시각 예술, 요리, 영화 및 기타 다원적 창작 작품들이 선보이며 방콕 전역의 다양한 형태의 공연장에서 공연이 이루어진다. 또, 지난 몇 년 간 주최 측은 프랑스와 태국 예술가들의 협업을 지원해 오고 있다.

정부 기관의 예산 및 행정 지원은 주로 개별 공연보다는 공연단체나 축제 주관 조직에게 집중된다. 따라서 공연 단체와 축제 주최 측은 공연의 목표를 후원 조직의 기대와 부합 시켜야하므로 일정 정도의 한계도 가진다. 예를 들어, 국립 문화위원회(Office of the National Culture Commission, ONCC)는 위원회 공연장인 태국 문화 센터에서 행사를 개최하도록 행정적 지원을 해 주고 있으나, 프로듀서 입장에서는 태국 전통 공연예술과 무료 관람을 위해서는 보다 더 많은 지원이 필요한 실정이다.

현대 문화 예술국(Office of Contemporary Art and Culture)은 신설된 정부 기관으로 현대 예술 활동에 보다 많은 재정 지원을 하고 있다. 그러나 이 기관의 연간 예산은 전통 예술 지원 기관에 비해 상대적으로 적은 편이다. 또한, 이 기관의 지원금은 세금으로 이루어져 유료 행사를 지원하지는 못한다. 이에 따라 시각 예술에 보다 많은 지원이 집중되는 것이 현실이다.

태국 관광청(Tourism Authority of Thailand)도 방콕 국제무용음악축제와 파타야 음악축제처럼 국가 홍보에 기여할 수 있는 대형 행사를 재정적으로 지원하며, 이러한 축제를 문화 행사 일정에 등록해 놓고 있다. 방콕 시청에서는 방콕연극축제와 같은 축제에 대해 전체적으로 혹은 부분적으로 대중적인 행사를 지원한다. 방콕연극축제는 예산의 상당부분을 태국 건강 증진재단(Thai Health Promotion Foundation)의 후원으로 충당하고 있다. 이들은 또한, 축제에서 가장 각광을 받았던 작품에 대해 재정적 보상을 해 준다. 단, 작품 안에 흡연이나 음주와 같은 장면들이 포함되지 않는 것이 조건이다.

뿐만 아니라, 민간 기업도 각 행사나 축제의 연혁과 대상 관객층을 검토하여 후원 결정을 내린다. 그러나 기업들은 대부분 이러한 후원 사업을 사회적 책임으

로 여기지는 않는다. 단지 TV 프로그램과 같은 대중 매체에 홍보 예산을 투자해 기업의 인지도를 높여 수익을 올리고자 하는 목적을 갖는다.

5) 결론

많은 공연단체가 ‘현대=서구’라는 식의 인식이 올바르지 않다는 것을 인식한다면, 그에 따라 단체들이 보다 복잡한 관계들, 예컨대 ‘이문화간(intercultural),’ 동문화적인(intracultural), ‘다원적(interdisciplinary)’이라는 개념뿐 아니라, 전통과 현대, 지역적인 것과 이국적인 것, 또 세계적인 것 간의 상호 연관성이야말로 현대 예술을 특징짓는 요소라고 생각한다면, 이들의 작품은 자연스럽게 공연예술의 국제적 동향을 반영하게 될 것이며, 후원 기관 역시 이러한 흐름을 잘 파악할 필요성을 갖게 된다.

이와 더불어 발전이 시급한 또 다른 부분이 바로 관객이다. 최근 몇 년간, 공연예술 학교, 음악학과 및 교육 훈련 프로그램의 숫자가 눈에 띄게 증가했으나, 작품 경향상 상업성보다 예술성을 중시하는 대다수의 공연예술단체는 여전히 관객수가 적어 고심하고 있다. 만일 학교나 대학을 통해 공연을 즐기는 공연예술 감상층이 더 폭넓어진다면, 태국은 향후 예술가보다 관객의 수가 더 많은 시대를 열 수 있을 것이다.

○ 태국 공연 단체 추가 정보

| | |
|--|--|
| Bangkok Symphony Orchestra | www.BangkokSymphony.org |
| Thailand Philharmonic Orchestra | www.ThailandPhil.com |
| The Company for Performing Arts | www.Dance-Centre.com |
| Komonlagoon | www.KomonlagoonDance.com |
| PK Lifework | www.PKLifeWork.com |
| Patravadi Theatre | www.PatravadiTheatre.com |
| Dreambox | DreamboxThailand.blogspot.com |
| Scenario | www.Scenario.co.th |
| Makhampom | www.Makhampom.net |
| Crescent Moon | www.CrescentMoonTheatre.com |
| 8X8 | www.Theatre8X8.com |
| Joe Louis Theatre | www.ThaiPuppet.com |
| Bangkok Opera | www.BangkokOpera.com |
| Metropolitan Opera of Bangkok | www.MetOperaBKK.com |
| NUNi Productions | www.NUNiProductions.com |
| Muang Thai Rachadalai Theatre | www.Rachadalai.com |
| King Power Duty Free Complex's Aksra Theatre | www.AksraTheatre.com |

| | |
|---|--|
| Bangkok's International Festival of Dance and Music | www.BangkokFestivals.com |
| Bangkok Theatre Festival | www.Lakorn.org |
| Bangkok Fringe Festival | www.PatravadiTheatre.com |
| la fête | www.lafete-Bangkok.com |
| Office of the National Culture Commission | www.Culture.go.th |
| Office of Contemporary Art and Culture | www.OCAC.go.th |
| Tourism Authority of Thailand | www.TourismThailand.org |
| Bangkok Metropolitan Administration | www.BMA.go.th |
| Thai Health Promotion Foundation | www.ThaiHealth.or.th |

사. 파키스탄의 공연 예술

파이잔 피어자드 Faizaan Peerzada
라피 피어Rafi Peer 씨어터 워크숍 디렉터

1) 서론

○ 국가 개괄

- 인구: 169,300,000 (2007 년 현재 추정치)
- 수도: 이슬라마바드(Islamabad)
- 면적: 803,940 km² 340,403 평방 미터
- 국어: 우르두어 (Urdu)
- 국교: 이슬람교
- 평균 수명: 60세(남성), 57세(여성)
- 통화 단위: 루피(Rupee, Rs., PKR)
- 인터넷 최상위 도메인: .pk
- 국제 전화 국가 번호: +92

남아시아에 위치한 파키스탄은 오만의 아라비아 해와 아라비아 만을 따라 650 마일 이어지는 해안선을 자랑하며, 서쪽으로는 아프가니스탄과 이란이, 동쪽으로는 인도가, 멀리 동북쪽으로는 중국과 인접해 있다.

○ 문화적 배경

파키스탄(Islamic Republic of Pakistan)은 전통 사회의 명맥을 이어온 문화 유산이 풍부한 나라이다. 대지와 강, 고유의 식물과 산, 초원과 평원, 고원, 사막과 호수 등, 자연 환경이 파키스탄 문화의 터전이 되었다. 파키스탄에는 지역별로 4개의 방언이 존재하며, 파키스탄인 들은 종교가 다양하지만, 이들은 같은 경험을 공유하며 각각의 민속과 문화 전통에 이러한 경험이 잘 드러나 있다. 우르두어가 국어이다.

역사적으로 파키스탄은 다양한 문명의 영향을 받았으며, 새로운 역사 흐름에 적극적으로 조응해 왔다. 또, 기원전 2600년경의 모헨조다로(Mohenjo-daro, Mound of the Dead)의 고대 전통을 이어 받았다. 모헨조다로는 인더스 문명의 대도시 정착촌으로, 하라파(Harappa, 3300 B.C.E.)의 문명에서 아리안의 간다라 묘지 문화(1600 B.C.), 불교사원, 1500년대 초 무굴 제국(Mughal Empire)의 예

술, 건축 양식에 영향을 미쳤다. 파키스탄 문화의 근간은 바로 이 문명의 일부 특색을 바탕으로 형성되었다.

파키스탄은 각 지역별로 고유의 문화 전통과, 약 1300년 전으로 거슬러 올라가는 수피 전통의 사상과 생활양식이 깊숙이 배어 있는 민화와 시가 있다. 또, 풍부한 문화 역사를 살펴보면, 파키스탄의 신화, 춤, 제사, 풍속, 의복, 요리법, 그림과 건축 양식 등을 엿볼 수 있다.

○ 현대 파키스탄

파키스탄의 예술은 과거의 풍부한 전통 문화에 뿌리를 두고 발전해 왔다. 음악의 경우에는, 고전 민속음악과 종교음악(devotional music)에서부터 팝, 록, 월드 뮤직(World Music)과 같은 새로운 형식에 이르기까지 다양한 장르가 함께 발전하고 있다. 종교 음악만 보더라도 파키스탄은 누스라트 파테 알리칸(Nusrat Fateh Ali Khan)과 같은 음악인을 배출했으며, 많은 고전 음악인들 또한 신세대의 취향에 부합하도록 변형된 자신의 음악 스타일이 있다.

다양한 남아시아 민속무용의 전통과 더불어 카타크(Kathak) 무용의 동작은 이슬람 문화를 잘 반영하며, 그 기원은 약 700여 년 전으로 거슬러 올라간다. 현재 나히드 시디케(Naheed Siddique)와 같은 국제적으로도 명망 있는 파키스탄의 안무가들이 이 전통을 이어가고 있다. 그 밖에도 많은 안무가들이 카타크와 서구식 무용을 접목, 발전시켜 나가고 있다.

연극은 나우탄키(Nautanki, 예전에 시골에서 유행하던 유랑 극단의 연극)와 인도의 아(亞) 대륙에서 발전한 파르시 연극 운동(Parsi Theatre Movement)을 통해 발전했다. 이후 현대 연극은 라피 피어(Rafi Peer), 임티아즈 알리 타즈(Imtiaz Ali Taj), 카와자 모인 우딘(Khawaja Moeen-ud-din)과 같은 극작가들의 영향을 받아 새롭게 발전했다.

인형극은 아 대륙에서 발전한 최초의 인류 커뮤니케이션 표현 형태 중의 하나이다. 이 지역에는 인도 아 대륙 고유 스타일의 전통 민속인형극이 있다. 1970년대 후반 이래, 라피 피어 씨어터 워크숍(Rafi Peer Theatre Workshop)의 인형극 운동(Puppet Movement)은 파키스탄 인형극의 발전과 생존에 지대한 공헌을 해 왔다.

지난 60여 년 동안, 카라치, 이슬라마바드, 라호르와 같은 3대 대도시에서는 연극, 무용, 음악, 인형극 공연이 활발한 상태이다. 특히 라호르는 파키스탄의 문화적 수도의 역할을 하고 있다.

파키스탄의 예술 산업은 그 기반이 취약한 상태에서 시작되었다. 파키스탄은 인도에서 분할 독립했기 때문에 주요 예술 산업은 인도에 남아 있는 한편, 몇몇

업계 사람들만 파키스탄으로 이주 했다. 앞서 언급한 도시들은 현재 주요 극단과 음악그룹, 무용단과 인형극단, 영화산업이 파키스탄 독립 당시부터 존재했던 곳이다. 바로 이런 이유 때문에 문화 예술 활동이 파키스탄 전역에서 활발하다기 보다는 위 도시들에서만 무르익었으며, 오늘날까지도 정치적 갈등 때문에 다른 지역에서는 그 생존 기반이 취약하다.

또한, 같은 이유로, 파키스탄의 몇 안 되지만 아주 의미 있는 공연 예술 축제도 위 세 도시에서만 개최된다. 하지만 그렇다고 해서 위 도시들을 제외한 다른 지역이 문화적으로 사멸했다는 의미는 아니다. 파키스탄의 네 지역 모두 지역의 민속 전통과 예술 활동을 보존하며 새로운 세대로 계승해 오고 있다. 그러나 도시 관객들에게 대도시 삶과 동떨어진 예술 형식과 축제는 접할 기회가 많지 않은 실정이다.

라호르는 공연 예술 전 분야에 걸쳐 잘 알려진 행사의 대부분을 유치하는 도시다. 라호르가 주요한 문화의 원산지이자 경제적 허브로 문화 활동을 기념하고 이를 지원하기 곳이기 때문이다.

파키스탄의 국립 예술 위원회(the National Council of the Arts)는 원칙적으로 정부 기관이다. 따라서 정부가 제시한 틀 안에서 행사를 치르는 것을 원칙으로 한다. 또, 각 도시 별로 지방 정부가 운영하는 예술 위원회가 있다. 그러나 안타깝게도 어느 위원회도 정기적으로 공연을 개최하지는 않으며, 민간 기관이나 비정부 기구에 대한 지원 정책도 없는 상황이다. 이 위원회들은 위원회의 정책이나 활동에 도움을 줄 만한 프로그램만을 운영하며, 그 밖의 다른 행사를 지원하는 경우는 드물다. 한편, 지역 예술 단체, 민간 및 비정부 기구에게 저렴한 비용으로 정부 소유의 공연장을 임대하는 서비스는 제공되고 있다.

역사적으로 파키스탄은 정치적 불확실성 때문에 적절하고 지속적인 문화 정책을 수립한 적이 없다. 반면에, 정치인들보다는 비정부 기구나 민간단체 주도의 비전과 활동 덕분에 파키스탄의 문화는 성장할 수 있었다.

전국적으로 민간 부문이 중대한 국제 축제나 예술 활동을 주도해 왔다는 점은 주목할 만하다. 이를 통해 축제 개최의 새로운 전통이 다차원적으로 형성되었다.

파키스탄의 문화 공연 단체는 해외의 기부 단체나 기업의 후원을 통해 성장해 왔다. 이러한 후원만이 문화 발전의 유일한 원천이 되어왔으며, 정부가 적절한 정책을 통해 정기적으로 문화 활동을 지원하는 경우는 거의 찾아볼 수 없다. 그동안 어떤 정부도 문화 분야에 예산을 책정한 적이 없으며, 다만 정부의 인프라나 정치 활동에 주로 예산을 집행해 왔다. 게다가, 정부가 바뀌면 모든 정책이 바뀌는 일이 빈번하다. 그 결과 문화계는 늘 혼란 상태이며, 종교 활동과 많은 문화 공연이 이슬람적이지 않은 행위라고 낙인찍히곤 한다.

2000년과 2007년 사이 문화 분야는 눈에 띄는 발전을 했다. 이는 파키스탄의 온화한 이미지를 홍보해야 할 필요성이 부각된 것으로 보인다. 그러나 이마저도 오래 지속되지는 않았다. 현 정부가 들어서면서 이 모든 과정이 수포로 돌아갔으며, 결국 아무것도 남지 않거나 현 상태를 유지하는 수준에 머무르게 되었다.

그 동안 지속적으로 개최되어온 프로그램들은 주로 해외 프로그램들이다. 특히 노르웨이 정부가 후원하는 일부 단체의 프로그램 중, 폴뿌리 차원에서 이루어지는 전국적 규모나 국제적 규모의 문화 중심축이 되는 프로그램이 지속되었다.

본 보고서에서는 문화·예술의 각 분야를 검토한다. 예를 들어, 연극, 음악, 인형극, 무용 축제를 살펴보고, 문화 활동 증진에 기여한 예술 기관은 시설을 중심으로 살펴 볼 것이다. 이를 통해 미흡하나마 파키스탄의 각 공연 예술장르에 대해 이해하고 역사적 성장 경로를 간략하게 살펴 볼 수 있기를 바란다.

2) 연극

지난 60여 년 동안 파키스탄의 연극은 번영해 왔다. 라호르에서만 약 대여섯 개의 연극이 매일 무대에 올랐다. 상연작은 소위 상업적인 연극이었으며, 공연 단체나 교육 기관의 제작사에서는 시내 곳곳에서 공연을 펼쳤다.

60여 년 전, 파르시 연극(Parsi Theatre)은 사양기에 접어들었다. 인도와 파키스탄이 분리됨에 따라, 뭄바이와 캘커타 소재 공연 단체들은 파키스탄이 된 옛 인도지역의 순회공연을 중단하게 되었으나, 1950년대와 60년대에 파키스탄 예술 위원회(Pakistan Arts Council, 알라트라)와 같은 곳에서는 연극이 다시 점차 활기를 찾아 가기 시작했다. 대학 연극, 특히 라호르 국립대학(Government College Lahore)의 연극은 파키스탄이 분리된 이후에도 꾸준히 공연되었다.

농촌 지역의 공연 단체들은 멜라스에서 공연을 펼치거나, 천 여 개의 수피사원의 연례 회합에 즈음해 해당 지역에 전해져 내려오는 사랑 이야기를 소재로 한 연극을 무대에 올렸다. 대개는 운문으로 이루어졌으며 부분적으로 노래가 가미된 이 연극들은 아주 고전적이며 해당 지역의 고유성을 담는 형식으로 공연되었다.

라호르 최초의 대중 연극은 각색된 응접실희극(drawing room comedies)이었다. 한편, 카라치에서는 카와자 무이누딘(Khawaja Mueenuddin)이 새 국가 건설의 이상과 현실 간 괴리에 대한 풍자극을 집필했다. 라호르에서 연극은 점차 발전해 나갔다. 이제 응접실 희극에서, 보다 요란스러운 형태로 그 경향이 변해가며, 익살극과 유사하면서도 지역의 희극 전통(slapstick)에 기반을 둔 연극이 성행하게 되었다. 시간이 흐르면서 배우는 점차 연극에서 가장 중요한 부분을 차지하게 되고, 대본과 무대미술은 부수적인 요소가 되었다. 배우들은 애드립을 하고

연극은 배우들 간의 만담, 나아가 배우와 관객간의 만담으로까지 변모했다. 재능이 뛰어난 일부 배우들이 무대에서 큰 역할을 하며 일부 시사 문제를 건드리는 애드립을 하기도 했다. 그리고 점차 애드립과 시사 담론에 춤을 가미하는 형식으로 발전해 갔다. 현재 이러한 연극형식은 구성과 이야기가 있는 무용 공연 시에 가미되는 하나의 형식으로서만 남아 있다.

우수한 서구 희곡을 각색한 많은 연극들이 무대에 올려진 한편, 일부 극단은 정치/사회 문제를 다루는 연극을 공연하기도 했다. 민주주의의 부재, 자유의 결핍, 여성 문제, 교육권, 건강권, 명예살해, 조혼(child marriage), 정치적 정략결혼, 산아제한이 이 극단들의 공연에 자주 등장하는 주제가 되었다. 이들 극단은 메시지 전달을 위해 재원을 조달하면서 비정부 기구로 발전해 갔으며, 다수가 현재까지도 여러 도시와 시골 지역에서 순회공연을 펼치며 대중의 계몽 운동을 펼치고 있다.

이들은 또한 학교 무대를 넘어 여러 축제 무대에서 아동극을 공연한다. 국제 공연 축제(The World Performing Festivals)는 지난 20여 년 동안 전 세계의 많은 공연 단체들을 소개해 왔다. 이들 단체는 다양한 형태의 작품을 파키스탄에서 선보이며 파키스탄의 연극 풍토를 더욱 기름지게 하는 데 일조했다.

3) 인형극

인도의 전통 인형극은 공연 예술의 한 형태로, 수세기의 역사를 가진다. 편자브와 구즈라트의 중남부에 위치한 라지스탄에서는 많은 예술가들에게 인형극 공연이 생계 수단이었다. 전통적으로 이 지역의 인형극단은 늘 가족으로 구성되었다. 남편이 인형을 조종하고 번사 역할 및 나레이터 낭독을 하며 아내는 북을 쳤다. 자녀와 다른 가족 구성원은 인형 조종을 돕거나 코러스 역할을 했다. 할아버지와 같은 집안의 어른은 나레이터 역할을 하는 경우가 많았다. 그러나 민속 인형극은 철저히 외면당해왔다. 오늘날 어떤 문서도 남아 있지 않으며, 세대를 거쳐 전해오는 고대 전통인 민속 인형극을 보호하려는 보전 프로그램도 없다.

운문 기교가 뛰어났던 집시 공연자들도 발전해 나가지는 못했다. 그렇지만 이들의 주요 레퍼토리인 아크바르 바드샤흐 케 다르바 메인(Akbar Badshah Ke Darbar Mein, ‘무굴 제국의 3대 제왕 아크바르의 법정에서’)은 긴장과 완화(tension and relief), 음악과 춤 등 연극의 모든 요소를 활용한 작품이다.

인형극은 정형화된 세트 없이 전통 방식으로 공연된다. 두 개의 대나무 간이침대(인도 전통 침대)를 무대 양측에 설치하고 무늬가 있는 천을 이용해 커튼과 배경막으로 사용한다. 전통 의상은 화려하고 등장인물이 어느 정도 부유한 인물로

설정되느냐에 따라 걸치레와 화려함의 정도가 달라진다. 줄인형은 대개 섬유 몸통에 나무로 만들어진다. (그래서 카쓰 푸틀리(Kath Putli)라고도 불리는데, 쿠쓰(Kuth)는 나무라는 의미이며 푸틀리(Putli)는 인형이라는 뜻이다)

1975년 이후, 전통 인형극 공연이 크게 저조해졌다. 약 400여 가족 극단 중 12개 극단만이 오늘날까지 현존하고 있으며, 차세대 기예자를 위한 교육은 거의 이루어지지 않고 있다. 그러나 라피 피어 연극 워크숍(Rafi Peer Theatre Workshop)과 인형극 박물관(Museum of Puppetry)에서 세계적으로도 위대한 문화유산인 인형극을 보전하고 재건하기 위한 노력을 기울여 왔으며, 파키스탄 국제 인형극 축제에서 몇 차례 전통 공연이 펼쳐지기도 했다.

현대 인형극은 1970년대 후반 라피 피어 연극 워크숍과 함께 본격적으로 시작되었다. 파키스탄 관객들은 70년대 TV를 통해 접한 고전적인 줄인형보다, 다양한 인형극들에 더욱 익숙해지게 되었다. 특히 세사미 스트리트(Sesame Street)를 각색한 아카르 바크라(Akkaar Bakkar)라는 프로그램은 남녀노소가 공히 좋아하는 프로그램이 되었다. 라피 피어 연극 워크숍은 1975년에 설립되었다. 무대에 인형을 올리고 해외의 몇몇 공연 단체를 초청한 이후 인형극 단체를 결성하고, 1982년에 가까스로 카라치의 프랑스문화원에 정착하게 되었다. 그 후 인형극은 매일 무대에 올랐다. 이들은 다양한 형태의 인형들을 다루었다. 모든 대본은 새롭게 만들어진 인형의 새 형태에 맞게 다시 씌어졌다. 상설 무대를 갖게 된 후에는, 일일 정기 공연을 하는 일이 이들에게 그리 어려운 일은 아니었다. 파키스탄 항공사 천문관(Pakistan International Airline Planetarium)에서 공연한 작품 한편은 큰 히트를 치기도 했다.

인형극은 동화나 민화에 국한되었으나 현재는 새로운 창작 작품이 씌어지기 시작하고 있다.

4) 무용

파키스탄 공연 예술의 격동의 역사는 무용에도 많은 영향을 미쳤다. 현재까지 계승되고 있는 무용은 거의 없을 정도다.

쇼펄몰 상가 건물 위층에서 이루어지는 라호르의 볼룸 댄스 클래스, 카라치의 비치 럭셔리 저녁 식사와 춤, 짐크하나스(Gymkhanas)의 볼룸 댄스, 리도(Lido)의 쇼 등 무용은 1950년대 파키스탄의 지식인층에게는 삶의 한 부분이였다.

1960년대에 에이미 민왈라(Amy Minwala), 파나(Panna), 마담 아주리(Madam Azuri), 나히드 시디쿠이(Naheed Siddiqui)와 같은 천부적인 예술가들이 등장했다. 무대나 은막(silver screen)에서 공연하거나 학교의 전통 무용 수업이나 TV

공연 덕분에, 이들과 무용은 살아남아 관객들을 매료시켰다.

무용은 70년대 초반에도 꾸준히 번영했으며, PIA 무용단 같은 순회 무용단은 민속무용을 여러 곳에 선보이며 파키스탄이라는 신생 국가의 리듬과 색채를 알렸다.

이후, 파키스탄에는 지아(Zia)정권이 들어섰다. 1977년 지아 울 하크(Zia ul Haq)장군은 파키스탄의 이슬람화에 착수했다. 여성의 공연 참가를 금지하는 것은 물론, 모든 예술 활동을 못마땅하게 여기며 무용을 사회적으로 수용 불가능한 예술 형태로 규정해 이를 섬멸시켰다. 또한 무용이 문화유산의 일부라는 사실 또한 부인하게 되었다. 학교 프로그램 등을 통한 소수의 무용공연조차 그림이나 연극에 삽입하는 형식으로 이루어졌으며 허가증(No Objection Certificate)이 필요했다.

공연 예술에 대한 적극 지원은 전혀 없었으며, 특히 고전 무용은 어떤 정부도 지원하지 않았다. 지아의 통치하에, 예술에 대한 모든 인식이 갇히게 되었고 예술가들은 살아남기 위해 고군분투했다. 무용 예술이 전무해진 것은 아니었으나 관객은 상업 영화의 상업화된 무용만을 접할 수 있었다.

이 시대의 영향은 참으로 끔찍했다. 그 당시 생겨난 무용에 대한 편견과 코타 협회 때문에 지금까지도 고전 무용은 비난을 받고 있다. 이러한 암흑의 시대를 거쳐 몇몇 용감한 공연자들이 무용을 지켜왔다. 오디씨(Odissi) 공연자들과 강사들, 예를 들어 시마 키르마니(Sheema Kirmani), 나히드 시디쿠이(Nahid Siddiqui), 니그아트 차오드리(Nighat Chaudhry), 파시 어 레흐만(Fasih-ur-Rehman), 카타크(Kathak)의 연주자, 바라트 나티암(Bharat Natyam)에서 교육받은 인두와 테흐리마 미타 (Indu and Tehreema Mitha) 모녀와 같은 이들이 여전히 무용의 불씨를 지켜오고 있다.

이들의 작업은 지속적이고 창조적이다. 또, 파이즈 아미드 파이즈 (Faiz Ahmed Faiz), 타고르(Tagore)와 같은 휴머니스트나 지식인들, 이스마트 청타이 (Ismat Chughtai)와 페미다 리아즈(Fehmida Riaz)와 같은 페미니스트들의 텍스트를 안무하고 무용 작품 속에 반영한다.

민속 무용은 그나마 살아남아 계승되고 있다. 여성의 공연이 금지되었으나 남성 무용가들은 소나 말의 쇼(Horse and Cattle shows), 전국 경기나 고위 인사 방문 시 공공 행사에서 공연할 수 있었기 때문이다. 그 중 잘 알려진 민속 무용으로는 발로키스탄의 레마(the Leva from Balochistan), NWEP의 카타크(Khattak from NWFP), 편자브의 반그라(Bhangra from Punjab), 신드의 주마르(Jhoomar from Sindh)등이 있다.

북부 지역과 그 밖의 오지 지역의 민속 무용은 관심과 지원 부족으로 쇠퇴해

가고 있다.

무용을 예술로 인식하는 일이 시급하다. 또, 무용에 대한 정부의 지원과 학교 및 대학에 무용을 소개하는 일, 파키스탄의 활기찬 문화유산인 무용을 재활하는 일도 시급하다. 새로운 세대는 자신들의 문화의 뿌리를 이해하고 즐기며 스스로를 표현하는 아름다운 형식인 무용을 한껏 즐길 수 있어야 한다.

5) 음악

파키스탄에서 음악은 대중의 기호와 후원의 스타일에 따라 아주 다양한 형태로 발전해 왔다.

라디오가 등장하면서 케알과 쭈므리(kheyal and thumri) 같은 고전 음악이나 준 고전 음악 형식이 성행했으나 결국 가잘(ghazal)에게 자리를 내 주었다. 가잘은 폭넓은 인기를 얻으며 많은 문학인들의 사랑을 받았지만, 이는 기본적으로 도시에서 나타나는 경향이다. 메흐디 하산(Mehdi Hasan), 프리다 카넘(Freeda Khanum), 이크발 바노(Iqbal Bano), 굴람 알리(Ghulam Ali)와 같은 가수 중 일부는 유명세를 얻었다. 고전 음악인들 중에서, 우스타즈 살라마트 알리(Ustads Salamat Ali), 나자카트 알리(Nazakat Ali), 아마나트 알리(Amanat Ali), 파테흐 알리(Fateh Ali)는 로산 아라 베검(Roshan Ara Begum)에 버금가는 듀엣으로 등장했다. 태블라의 우스타드 샤리프 칸 폰크웰리(Ustad Sharif Khan Poonchwaley)와 우스타드 쇼카트 후사인(Ustad Shaukat Hussain)과 사랑이(sarangi)의 나투 칸(Nathoo Khan)은 최고의 거장이었다. 어려운 상황 속에서도 이들은 음악인으로서의 소명 의식을 간직하고 고품격의 고전 전통을 수호했다.

수 십 년간 영화음악은 가장 인기 있는 음악이었으며, 특히 누르 제한(Noor Jehan)은 독보적인 위치를 점했다. 그녀는 탁월한 음악 감독들의 곡 들을 노래했다.

파키스탄 전역에 다양한 형식의 민속음악이 불리고 연주되고 있다. 편자브와 싱아(Singh)의 유행 음악이 프런티어 등 다른 지역에도 큰 영향을 미치는 한편, 발로키스탄(Balochistan)과 북부 지방에서는 이 지역만의 고유 음악 형식이 성행한다. 이 음악은 컴퓨터 사운드나 신디사이저 음악의 유행에 영향을 받지 않는 음악이다. 이러한 음악은 대부분 박람회나 수피 사원에서 개최되는 연례 회합에서 노래로 불리거나 연주되고, 다수가 전통적이고 관례에 기반한 형식을 따르며, 에이크타라(Eiktara)와 같은 일부 고대 악기를 연주하기도 한다.

카우알리(Qawwali) 또한 사원에서 유행하며 이 음악을 좋아하는 일부 매니아 관객도 있다. 그러나 사브리 브라더스(Sabri Brothers)의 부상 이후 너스라트 파테흐 알리(Nusrat Fateh Ali)가 국제적인 관객층을 형성하게 되었다. 너스라트

파테호 알리는 특히 인기가 많으며, 그는 이 지역의 종교적인 음악을 컴퓨터 사운드나 전자 음악으로 결합시켜 고전과 현대에 다리를 놓았다. 약 10년 전, 때 아닌 죽음을 맞이하기 전까지 그는 아주 활기차게 음악 활동을 했다.

팝 밴드 또한 젊은이들을 중심으로 크게 인기를 얻게 되었다. 이들 밴드는, 파키스탄 인구의 60% 이상을 차지하는 20세 이하 세대에게 호소력 있게 다가선다. 이들은 주로 현지어로 작사하고 고전시나 고대 성인들의 격언을 작사 시 사용하기도 하며 자신들의 스타일로 작곡을 한다.

6) 축제

축제가 파키스탄의 공연 예술계에 큰 자극이 된다는 점은 두말할 나위가 없다. 축제의 목적은 각각의 중요한 예술 형식들이 지속적으로 발전하고 공연되도록 하는 것이다. 이러한 축제들은 전 세계의 음악인, 예술가, 무용가들과 함께 파키스탄 내에서 사멸해 가는 공연 예술을 살리기 위해서 개최된다. 축제장에서는 매니아 관객을 위한 미래 지향적 예술의 공연이 펼쳐진다. 또한, 축제 기간 동안 국제적 명사들을 초청하여, 공연 예술을 바라보는 시각과 관점에 대한 강좌를 제공하기도 한다. 국제 축제의 관람료는 명목상 부가하는 수준으로 아주 저렴한데, 이는 광범위한 관객을 확보하고, 다양해진 예술에 대한 이들의 이해를 돕는 것이 축제의 주요 목적이기 때문이다. 축제는 다양한 문화와 전통을 융합하는 장이며, 전혀 다른 사회적 배경과 문화를 가진 사람들 간의 이해를 증진하는 역할을 한다.

■ 파키스탄 국제공연예술축제

국제공연예술축제가 스물다섯 돌을 맞이하면서 이 축제는 명실 공히 남아시아의 최대 공연 예술 쇼케이스가 되었다. 1992년 처음 개최된 이래, 정치 불안정과 국가적 위기 등의 어려움 속에서도 지속적으로 개최되었다. 2008 국제공연예술 축제는 연극, 음악, 무용, 인형극, 영화 등 다양한 예술을 축하하는 장이 될 것이다.

■ 국제신앙(mystic)음악수피축제

국제신앙음악수피축제가 2000년 처음 개최된 이래, 이 축제는 지난 수년간 이슬람 세계와 파키스탄의 음악인과 수피 음악의 발전을 증진시키는 중요한 플랫폼 역할을 하였다. 전 세계의 다양한 예술가들을 한데 모아, 보편적이고 관용적인 이슬람의 문화를 서구에 알리는 한편, 이슬람 세계 내에서도 이슬람교에 대한 이해를 증진시켰다.

■ 자산 에 바하란(JASHAN-E-BAHARAN) 축제

자산 에 바하란(Jashn-e-Baharan)은 봄의 시작을 기리기 위해 파키스탄 전역에서 개최되는 이슬람 봄 축제로, 그 중 가장 스펙타클한 축제를 꼽자면 라호르의 봄 축제가 있다. 라호르는 축제 기간 동안 봄의 의상으로 도시 전체를 치장하며, 음악공연과 꽃 장식, 도서 및 수공예품 노점을 비롯하여 다양한 행사들이 개최된다. 라호르 운하에서 화려한 조명과 장식을 한 보트와 부유물을 볼 수 있고, 도시의 옥상 곳곳에서 행해지는 연날리기 경연 대회가 라호르의 하늘을 다양한 색채의 연으로 가득 차게 한다.

■ 로크 비르사(LOK VIRSA) -파키스탄의 민속 축제

로크 비르사는 국립 민속 전통 문화 유산 기관으로, 파키스탄 여러 지역과 토착 종족의 문화, 역사, 예술과 수공예 전통을 소개하는 박물관이다. 매년 10월에 열리는 축제행사에는 20개 이상의 국가에서 수공예 장인과 공연자들이 참가하여, 이들의 작품전시회 및 공연을 곳곳에서 감상할 수 있다.

7) 예술센터와 문화 기구

파키스탄의 면적과 인구를 고려해 볼 때, 현재 구축되어 있는 공연장 인프라가 시민들의 요구를 충족시키고 문화 예술 활동을 증진하기에는 아주 협소하다는 것을 알 수 있다. 전국 및 지역의 인프라가 파키스탄의 삼대 도시에 집중되어 있으나 이 역시 요구를 실현하기에는 역부족이다. 현재로서는 여타 기관이나 갤러리 공간 등이 문화 행사 시 활용되기도 한다.

다음은 주류 문화 활동의 장이 되고 있는 주요 장소들이다.

■ 파키스탄 국립예술위원회 (PNCA) www.pnca.org.pk

파키스탄 국립예술위원회는 문화예술단체의 활동을 평가·감독하고 이들의 교류를 지원한다. 국내외에서 공연예술을 장려하고 문화 박람회, 축제, 전시회를 열어 예술 아카데미, 공연장, 미술관, 민속 박물관 등을 경영하고 있다.

■ 국립아트갤러리

이슬라마바드 국립 아트 갤러리는 저명한 예술가들의 작품을 상시적으로 대중들에게 공개, 전시하는 파키스탄 유일의 갤러리이다. 시각예술국은 시각 예술을 증진하고 기획하며 예술계의 애로 사항을 담당한다. 예술국은 유명 예술가들, 신예 예술인들, 어린이들의 국내외 작품 전시를 조직하며 경연 대회를 개최하거나

탁월한 창작품은 수상을 통해 그 우수성을 기린다. 이 갤러리는 400여 객석을 갖춘 극장을 보유하고 있으며, 이 극장에서 문화 프로그램과 연극 활동 등이 펼쳐진다. PNCA는 또한 카라치, 라호르, 이슬라마바드 예술의 국립 위원회로, 파키스탄 문화부 후원 하에 인형극 공연을 하기도 한다.

■ 국립공연예술아카데미 (NAPA)

국립공연예술아카데미는 공연예술 분야의 요구에 부응하기 위해 설립되었다. 음악이나 극예술 각 분야의 강사진이 있으며, 교육 프로그램을 통해 가수나 악기 연주가, 배우, 감독, 희곡작가, 디자이너를 양성한다. 학생들은 현직 음악인, 음악 학자나 객원 교수로 구성된 강사진의 강좌를 통해 자신의 작곡 레퍼토리와 스타일을 더욱 풍부히 할 수 있다. 본 아카데미에는 문화 행사 및 공연을 위해 400 객석을 갖춘 공연장을 보유하고 있다.

■ 카라치예술위원회(Karachi Arts Council)

카라치예술위원회는 독립적인 기구이며 매년 선거를 치른다. 인상적인 예술 전시회를 개최해왔으며, 여기에는 유명한 화가들이 참석하기도 했다. 대형 갤러리와 1000여 명의 사람을 수용할 수 있는 야외극장, 원형 극장과 새로 지어진 약 400 객석의 극장이 있다. 카라치에서는 이곳이 유일한 문화 공연장이다.

카라치예술위원회의 건물 한 층에는 예술 대학인 디자인 중앙 학교가 입주해 있다. 수년 간 본 위원회는 미술 진흥을 위해 노력해 왔다. 많은 비정부기구들이 이장소를 임대하여 다양한 공연을 열기도 한다. 카라치의 모든 공연 단체와 아마추어 그룹이 이곳을 이용하고 있고, 위원회는 매년 미술 전시회, 연극, 무용, 음악회, 시 낭송 등과 같은 고유의 프로그램을 운영한다.

■ 알람라예술위원회(Alhamra Arts Council)

이 예술위원회는 12명의 민간 인사와 6인의 정부 인사로 구성되며 장관의 허가를 받아 결성된 이사회를 운영 하에 놓인다. 알람라예술위원회는 위원회 단독 이사회가 있는 자율적인 기구이다.

예술진흥기구로서 알람라예술위원회는 전 장르의 예술가들에게 공간을 비롯한 여러 가지 기회를 제공한다. 공연장과 강당은 총 6개이며 음악, 콘서트, 세미나, 강좌, 드라마, 워크숍, 시상식 및 학교 행사 등 여러 가지 프로그램을 위해 활용된다. 지역 최대 규모의 아트 갤러리는 가장 활발하게 활용되는 공간으로서, 연중 내내 예술 공연이 열리고 있다.

■ 피어 컬처럴 센터 (Peer Cultural Complex) www.peergroup.com.pk

▸ 인형극 박물관(Museum of Puppetry)

2004년 1월 14일 개관한 이후, 인형극 박물관은 어린이와 성인에게 공히 인기가 있는 장소이다. 라이윈드(Raiwind) 거리에 위치한 이 박물관은 면적이 3에이커 정도이다. 4층짜리 박물관 건물은 25,000 평방피트 규모의 대형 전시 공간으로 구성되어 있다. 건물 1층에는 40여 개 국을 대표하는 인형들이 상시 전시되어 있다. 2층에는 라피 피어 씨어터워크숍의 200여 점의 인형들이 전시되어 있다.

라피 피어 워크숍은 많은 인형극 프로그램을 운영한다. 상주 예술가 프로그램을 통해 유명한 해외 기예자들을 초청해 박물관에서 2-3개월 거주하고 작업할 수 있도록 하고 있다. 또한, 예술가들은 워크숍을 진행하고 인형극 공연을 하며, 무엇보다도 현지 예술가들과 협업해 새로운 작품을 창작하고 인형을 디자인하는 활동을 펼친다.

▸ 원형 극장

인형극 박물관내의 극장은 다목적으로 활용된다. 500여 객석의 극장은 연극, 인형극, 음악 및 무용 공연을 위해 사용된다. 이 시설은 연중 내내 이용할 수 있으며, 연극과 인형극이 주로 공연된다.

레퍼토리는 주로 어린이용 고전, 민속 인형극이나 어린이 연극과 연계되어 있으며 영어와 우드루어로 공연되는 서사극뿐만 아니라 세계적으로도 유명한 오브제 연극의 기법을 활용하기도 한다.

▸ 교육과정

인형극 박물관 교육과정에서 제공하는 창조적 학습 프로그램은, 인형극과 무용, 음악 중심의 공연 예술에 대한 이해와 감상을 제고하는 것을 목표로 하고 있다. 어린이들의 예술성을 개발하는 것 이외에도 이 교육 기관에서는 즐거움과 교육, 어린이의 열린 마음을 신선한 창작 경험으로 유도하는 다리 역할을 하고 있다.

■ 알리 인스티튜트(Ali Institute)

알리는 다양한 문화 활동이 펼쳐지는 중요한 공연장으로, 이곳을 플랫폼으로 다수의 비주류(fringe) 공연이 등장했다. 이곳은 무용이 공식적인 예술 공연장에서 공연될 수 없었을 당시 무용 공연을 위한 장소이기도 했다. 알리 교육관(The Ali Institute of Education (AIE))은 교육자 양성 기관으로서, 파키스탄 교육의 질을 제고하고 교육자의 전문성을 도모하는 역할을 한다. 예비 교사와 현직 교사

에게 양질의 교육을 제공하며 학교 운영, 학교 발전 및 커리큘럼 개발에 대한 자문 서비스도 제공한다. 또한, AIE는 고유의 연구와 출판 작업을 통해 교육을 진행하고 있다.

8) 맺음

독립 후 61년이 지난 오늘날의 파키스탄은 권위주의 체제와 종교 근본주의자들의 공연 예술 말살 시도로 신음하고 있다. 이들은 매체가 종교적 신념에 위배된다는 자의적인 이유로 이러한 시도를 해 오고 있으며, 이러한 움직임은 부분적으로 70년대 후반에 시작되어 지속적으로 강화되거나 유화되는 것을 반복해 왔다.

각기 다른 삶의 양식과 예술 전통을 갖고 있는 여러 공동체가 현재 파키스탄에 공존하고 있다. 시골과 도시는 지리적으로 멀리 떨어져 있을 뿐만 아니라 발전 양상도 다르기 때문이다. 이로 인해 현대 예술은 주요 3대 도시에서만 발전해 왔고, 다른 지역은 여전히 전승된 예술 형식과 수준에 머물러 있다.

인도아대륙(1858~1947)에 대한 영국의 통치도 파키스탄의 문화에 지대한 영향을 미쳤다. 그 영향이 아주 뿌리가 깊어서, 파키스탄인들의 자긍심인 역사와 가치관이 후퇴와 열등의 상징이 되었다. 이로 인해 지적인 혼란이 야기되었고, 사람들은 자신들의 고유 유산을 선택하거나 아니면 유럽식 영광의 선율에 심취하는 쪽으로 양분되었다. 이러한 영향은 제한된 커리큘럼을 지속하는 교육 제도를 통해 더욱 확산되었다.

파키스탄의 지식인과 젊은 예술가 그룹 사이에서 현대 공연 예술은 모더니티에 대한 관습적 환상으로 남아 있을 뿐, 이들은 공연 예술의 개념 뒤 배경에 대해서는 이해하지 못하고 있다. 놀라울 정도로 많은 청년 그룹과 예술가들은 서구화되어 가고 있으며, 이로 인해 자신의 뿌리를 잃고 자기 작품의 표현도 잃게 되었다. 또, 남아 있는 그룹들도 작품 활동을 수행하는 플랫폼, 펀드, 비전까지 박탈당했다. 교육의 발전과 문화 정체성에 큰 영향을 줄 수 있는 국립 기관이 있다면, 파키스탄의 예술계는 균형을 찾을 수 있을 것이다. 공연자들이 해외 문화를 이해하고 수용하며 실행하는 한편, 이들 파키스탄 고유의 유산 발전에 활용한다면 문화의 뿌리를 지켜나갈 수 있을 것이다.

다양한 정치적 문제, 집회, 폭력이 만연한 가운데 파업이 한 건만 발생해도 이는 전체의 일상을 마비시킬 만큼 파급력이 막강하며, 그 결과 축제와 예술 프로그램도 영향을 받게 된다. 이런 상황이 통제되지 않는 한 예술가들은 속수무책일 수밖에 없다. 그러나 여러 단체와 개인들이 여러 가지 정치적 긴장과 안보 위협의 상황 속에서도 작품 활동을 지속하는 일은 그리 드문 일이 아니다. 이 예술가

들은 문제의 해결책을 찾는 데 예술과 문화가 제 역할을 할 수 있도록 하고 있는 것이다.

공연 예술의 원로들은 작품 활동을 지속해나가는 데 있어 낙관주의를 잃지 않는다. 자신들의 활동이 새로운 주제의 등장에 도움을 줄 뿐만 아니라, 장기적인 고용을 창출하고 다리를 건설하며 대화를 주도하고 발전적인 플랫폼을 만드는 데 기여할 것이라고 생각한다. 세계가 다양한 문화를 융합하고, 더 나은 미래를 향해 진전하는 차원에서 그 문을 활짝 열어 갈 것이라고 믿기 때문이다.

정부에서 공연 예술을 인정하고 후원할 때까지, 비정부기관과 기부 단체, 예술 발전을 위한 단체와 개인들이 더욱 박차를 가해 파키스탄의 문화를 보전·실천·진흥하고, 나아가 공연 예술을 이어갈 수 있게 되기를 바란다.

아. 필리핀 공연예술 현황

카르멘시타 자사레노-베르나르도

Carmencita Jasareno-Bernardo

필리핀 문화센터 예술 문화 경영이사

1) 서문

○ 역사적 배경 및 소개

필리핀 공연예술의 역사는 원주민들이 7,100개 이상의 섬에 흩어져 평화롭게 살던 초기 스페인 식민지 이전 시대로 거슬러 올라간다. 필리핀 군도의 북쪽부터 남쪽에 이르는 각 공동체들은 그들마다의 특수한 지방성과 전통이 반영된 고유한 예술활동을 해오고 있었다. 이러한 예술활동은 전시용이나 오락용으로 공연되지 않았으며, 그들의 문화적 신념과 풍습에서 없어서는 안 될 요소였다.

스페인이 필리핀을 점령해 333년을 통치하는 동안 스페인 사람들은 필리핀 원주민들에게 스페인의 문화예술을 소개하였다. 처음에 원주민들은 이를 받아들이지 않았지만, 살아남기 위해 어쩔 수 없이 스페인의 문화예술과 종교를 받아들이게 되었다. 스페인 통치기간 동안 기독교인이 된 많은 필리핀 사람들이 전국에서 춤, 음악, 연극의 형태로 필리핀 예술을 시연했다.

그러나 스페인의 영향에도 불구하고 자신들의 문화에 대한 애착을 버릴 수 없었던 필리핀인들은 스페인 예술에 "지방 색채(local flavors)"를 불어 넣어 토착화하는 방법을 찾아냈다. 예를 들어, 스페인 식민지 시대에 유행했던 춤은 미뉴에트(minuet), 카추차(cachuca) (현지에서는 kuratsa 라고 함), 판당고(fandango 또는 pandanggo), 폴카(polka), 마주르카(mazurka), 왈츠(waltz 또는 valse), 쇼티셰(schottische 또는 escotis), 사파테아도(zapateado 또는 pateado)와 같은 유럽 춤들이었다. 이 모두는 식민지에서 지방색이 가미되어 변형되었으며, 북부 카가얀(Northern Cagayan)에서부터 남부 지방에 이르면서 변형된 호타(jota)에서 이 점이 분명하게 드러난다. 이러한 춤들이 현지화 되어감에 따라 지방의 특성을 갖게 되었다. (Tuklas Sining: Essays on the Philippine Arts, SAYAW: An Essay on Philippine Dance, Basilio Esteban S. Villaruz, CCP, 1991).

음악 분야를 살펴보면 필리핀 원주민들이 단순히 기타를 튕긴다든지 반둘리아(banduria)를 뜯는 것에서부터 시작해 바이올린이나 관악기, 건반 악기를 정확하게 연주하는 어려운 기술에 이르기까지 서양 악기를 다루는 기술을 익히게 되었다.

4분의 3박자 곡인 쿤디만(kundiman)은 깊은 사랑의 감정 표현에 사용되었다. 스페인에 대항하는 혁명기에 가장 유행했던 쿤디만은 조실낭 바리왁(Jocelynang Baliwag)으로, 한 여성에게 뿐만 아니라 모국에 바치는 노래였다.

필리핀 작곡가들에 의해 토착화된 스페인 노래로는 하바네라 (habanera), 단자 (danza), 하라나(harana)가 있으며, 대표적인 곡으로는 콘스탄시오 데 구즈만 (Constancio de Guzman)의 이록 코(Irog Ko 내사랑), 안토니오 모리나(Antonio Molina)의 하팅가비(Hatinggabi 자정)가 있다. (Tuklas Sining: Essays on the Philippine Arts, MUSIKA: An Essay on Philippine Music, Antonio C. Hila, CCP, 1991).

스페인 사람들이 소개한 가장 중요한 연극은 코메디아(Komedya)로, 대개 중세 유럽 왕족의 삶과 사랑을 그렸다. 이 연극이 현지화된 것으로는 누에바 에시아 페나란다(Penaranda, Nueva Ecija)의 아라코(arakyo)와 야와야와(yawa-yawa)로 알려진 일리한 시티(Iligan City)의 성 미카엘 천사장(St. Michael the Archangel)에 관한 코메디아가 있다. (Tuklas Sining: Essays on the Philippine Arts, DULAAN: An Essay on Philippine Theater, Nicanor G. Tiongson, CCP, 1991).

미국 식민지 시절(1899-1940) 동안 필리핀의 공연예술은 "영클 조(Uncle Joe)"가 가지고 들어온 예술 형태의 영향을 받게 된다. 스페인 식민지 시대와 마찬가지로 필리핀인들은 미국인들이 가르치는 공연예술 형태에 "필리핀 문화 (Filipino culture)"가 분명히 녹아들도록 할 수 있는 방법을 찾았다.

연극에서는 샨스웰라(sarswela)와 보다빌(bodabil)이라고 알려진 두 종류의 악극이 있으며, 음악에서는 취주악대와 오케스트라, 그리고 케이크워크(cakewalk), 폭스트롯(foxtrot), 빅애플(big apple), 버지니아 리프(Virginia reef) 같은 볼룸댄스가 있다. (Tuklas Sining: Essays on the Philippine Arts, DULAAN/MUSIKA/SAYAW, Tiongson/Hila/Villaruz, CCP, 1991).

1898년 6월 12일, 필리핀이 독립을 선언한 이래 필리핀 예술가와 단체들은 전통이든, 클래식이든, 컨템퍼러리든 분야에 상관없이 자신들만의 특성을 유지하기 위해 고군분투했다. 그들은 수년간 필리핀의 정체성과 정신, 이상과 문화를 표현하는 춤, 연극, 음악 등의 예술 작품을 계속해서 창작해내려는 결연한 의지를 보여 왔다. 이것이야말로 사회-정치-문화적으로 혼란스러운 시련기에 그들이 추구하는 대상이었으며, 지금까지도 계속되고 있다.

수십 년 동안 외세의 침략에 저항하며 오늘에까지 이른 필리핀인들은 전통적인 공연예술 형태를 끊임없이 보존하고, 예술이 단순히 오락용이라는 인식을 바꾸며, 더 많은 필리핀 사람들이 문화와 공연예술을 이해하고 감상하며, 생활에서

중요한 부분을 차지하고 있음을 인식하도록 노력하고 있다.

또한 그렇기 때문에 문화의 진화, 발전, 진흥에 있어 예술이 중심이 되도록 해야 하는 과제를 안고 있다.

○ 필리핀 공연예술만의 고유한 특성

필리핀 창조산업(Creative Industry)의 필수적인 부분으로서 공연예술의 현황을 보면, "신나는(exciting)" 그리고 "도전적인(challenging)"이라는 말로 가장 잘 설명할 수 있겠다. 필리핀은 변함없이 뛰어난 창작활동의 풍부한 원천이 되고 있고, 필리핀군도 전역에서 예술 활동이 끊임없이 일어나고 있기 때문이다. 물론 예술활동에 있어서 재정 지원, 조직 후원, 마케팅, 홍보 같은 분야는 어려움을 겪고 있지만 어려움은 일부분일 뿐이다. 위와 같은 점들이 예술 발전에 영향을 미치기는 하지만, 예술이 국가 경제 발전에 차지하는 비중이 크기 때문에 이러한 난제들을 극복하려는 의지는 충만하다.

필리핀 공연예술의 "신나는" 상태를 보여주는 단적인 예는, 창조산업의 경제적 발전에 기여하고 있는 예술 기관이 적지 않다는 사실이다.

2) 기관

○ 음악

필리핀 음악 예술가와 기관들은 공연예술계에서 크고 강력한 세력을 형성한다. 이들이 필리핀 예술과 문화 발전에 기여하고 있는 분야는 필리핀의 전통, 클래식, 컨템퍼러리, 모던 음악 예술가/단체들의 창작, 보존, 홍보(지방, 국가, 세계) 활동이다. 춤과 연극의 창작 과정과 진흥에서 음악은 매우 중요하며, 두 예술활동의 창작을 더욱 향상시킨다는 사실이다.

필리핀은 세계적으로 "음악의 국가"로 잘 알려져 있다. 이는 공식적인 음악 교육을 받았든지, 아니면 단지 바리오(barrio, 역주: 스페인어를 사용하는 사람들이 사는 구역)에 살았든지 상관없이, 모든 국민들이 가락을 흥얼거리고 노래를 부를 수 있을 뿐만 아니라 악기도 연주할 수 있다는 것을 의미한다. 또한 이는 지금까지 필리핀에 수많은 음악 기관들이 남아 있는 이유이기도 하다.

음악 기관은 다음과 같이 분류할 수 있다.

- 학교 소속 음악 기관 = 공교육 기관과 사교육 기관의 초등, 중등, 고등학교에 의해 설립된 단체.

- 공동체 소속 음악 기관 = 지역 공동체, 예술위원회(arts councils)와 같은 지역 공동체의 기관, 로터리(Rotary) 같은 민간 기구, 성당이나 교회 공동체 같은 종교 기관에 의해 설립된 단체.
- 전문 음악 기관 = 대중들에게 좋은 평을 받은 작품을 창작한 예술가들, 수상의 영광과 인정을 받은 예술가들, 증권거래위원회(Securities and Exchange Commission)에 등록된 예술가들은 공연마다 전문가 수수료를 받으며, 주어진 해 동안 정기적으로 공연한다. 일부 전문 공연 단체들은 학교나 공동체에 동시에 소속되어 있기도 한데, 필리핀 대학의 콘서트 코러스(University of the Philippines Concert Chorus, UPCC)와 비자야스(Visayas) 지방 보홀(Bohol)주의 로복 어린이 합창단(Loboc Children's Choir) 등이 이에 속한다.

필리핀의 음악 기관을 더 세분화하여 다음과 같이 분류할 수 있다.

1. 가수 / 성악가 (솔로, 앙상블)
2. 작곡가 / 작사가 / 편곡자
3. 지휘자 (합창단 또는 오케스트라)
4. 연주자 (독주, 협주, 밴드 또는 오케스트라)

필리핀 음악 예술가와 단체의 작품에도 다음과 같은 다양한 종류가 있다.

1. 전통 또는 민속 작품= 필리핀 내 문화 공동체의 토속적인 작품
2. 클래식 작품
 - * 쿤디만(사랑 노래) 또는 아위킹 마카바얀(Awiting Makabayan, 우국 노래) 같은 필리핀 클래식
 - * 오페라, 오케스트라, 브로드웨이 뮤지컬 같은 서양 클래식
3. 발라드, 레게, 락, 힙합 등과 같은 컨템포러리 / 모던 / 팝 음악

한편, 필리핀 음악이 국가 경제에 기여한 바는 필리핀 음악에 대한 시장의 수요가 전국적으로, 심지어 세계적으로 확대되고 있다는 사실에서 분명하게 알 수 있다. 작곡, 편곡, 라이브 콘서트, CD, MTV 등을 모두 포함하는 음악 생산물은 음악가, 음악 기관, 제작자들에게 있어 여전히 중요한 수입원이다. 수년 동안 자리를 지키며 필리핀 음악의 성장과 발전에 크게 공헌해 온 조직적인 단체들의 대표적인 예는 다음과 같다.

- a. 필리핀 작곡가, 작가, 출판인 협회(Filipino Society Of Composers, Authors & Publishers, FILSCAP)
- b. Organisasyon ng mga Pilipinong Mangaawit (OPM)

- c. 젊은 예술가를 위한 국립 음악 경연대회 (National Music Competitions for Young Artists, NAMCYA)
- d. 필리핀 작곡가 연맹(League of Filipino Composers)
- e. 마드리갈과 동료들(MADRIGAL et al.). 필리핀 문화센터(CCP)의 상설 성가 합창단인 필리핀 마드리갈 싱어즈(Philippine Madrigal Singers)가 설립하고 관리하는 전국적인 성가 합창단 네트워크

○ 드라마 / 연극

필리핀에서 긍정적인 사회 변화를 일으킨 가장 강력한 예술 형태 가운데 하나가 드라마 또는 연극이다. 이 예술 형태는 수세기에 걸친 스페인, 미국, 일본 식민지 시절 동안 필리핀인들이 자신의 감정을 표출하고 자유를 위한 투쟁을 강화하는 대안적인 수단으로 작용했다. 이들 가운데 가장 뛰어난 작품으로는, 유명한 살수엘라(sarsuela)인 세베리노 라이에스(Severino Reyes)의 "Walang Sugat" (상처 없이), 아우레리오 토렌티노(Aurelio Tolentino)의 "Kahapon, Ngayon at Bukas" (어제, 오늘, 그리고 내일), 후안 마타팡 크루즈(Juan Matapang Cruz)의 "Hindi Ako Patay" (나는 죽지 않았다)와 "Tanikalang Ginto" (황금 고리) 등이 있다. 필리핀의 드라마/연극은 춤과 음악의 창작 과정에서도 매우 중요하다. 왜냐하면 춤과 음악에서 움직임이나 멜로디를 묘사하고 표현할 수 있는 수단을 제공해주기 때문이다.

필리핀인들만의 또 다른 고유한 특성은 그들이 "감정적(emotional)" 이라는 점이다. 이 특성은 1, 2차 세계대전 동안 미국과 일본의 가혹한 억압을 경험한 것과, 가족 내, 외부에서 사회적인 관계를 매우 중시하는 태도에서 비롯되었다. 이를 바탕으로 필리핀인들은 연극 공연에서 자연스럽게 감정을 연출하고 표현할 수 있는 것이다. 이는 필리핀에 지금까지도 수많은 드라마 교육 기관이 활동하고 있는 이유이기도 하다. 음악과 마찬가지로 이들 드라마 기관도 학교 소속 기관, 공동체 소속 기관, 전문 기관으로 나뉜다. 또한 일부 전문 단체는 학교 또는 공동체에 동시에 소속되어 있기도 하다. 예를 들면, 남부 필리핀 라나오 델 수 마라위 시티(Marawi City, Lanao del Sur)에 위치한 민다나오 주립 대학(Mindanao State University)의 Sining Kambayoka Ensemble (SKE), 루손(Luzon) 지방 라구나(Laguna)주의 ARTISTS Inc., 퀘손 시티 딜리만(Diliman, Quezon City) 소재 필리핀 대학의 Dulaang UP 등이 있다.

필리핀의 드라마/연극 기관을 세분화하면 다음과 같이 분류할 수 있다.

1. 전통 / 민속 = 토속

2. 클래식 = 필리핀 클래식

3. 컨템퍼러리 / 모던 / 팝

필리핀 연극이 국가 경제에 상당한 기여를 할 수 있었던 이유는 서로 다른 형태의 연극을 찾는 관객들이 증가하고, 국내는 물론 해외에서도 필리핀 연극 예술가들에 대한 수요가 늘어났기 때문이다. 드라마 예술 작품으로는, 이야기 원작과 각본, 각색과 번역, 라이브 공연, 워크숍 등이 있으며, 이들은 연극 예술가, 기관, 제작자들의 수입원이 되고 있다. 모든 주, 도시, 지자체와 전국의 모든 학교, 대학, 교회, 지역 공동체에 무수히 많은 극단이 있기 때문에 이들을 총망라하여 업데이트한 명단으로는 1994년에 국립 문화예술위원회(NCCA)와 필리핀 문화센터(CCP)가 출판한 연극단체명부(Directory of Theater Groups)가 유일하다. 이 특정 명부에서 가장 뛰어난 극단을 일부 선별하여 다음과 같이 정리하였다. 이들은 수년 동안 활동하면서 필리핀 드라마/연극을 크게 발전시켰다.

■ 수도권 소재:

- 1) 필리핀 교육 연극 재단 (Philippine Educational Theater Foundation, PETA)
- 2) 간탐파라 연극 재단 (Gantimpala Theater Foundation Inc.)
- 3) 탕하랑 필리피노 재단 (Tanghalang Pilipino Foundation Inc.)
- 4) 레페토리 필리핀 (Repertory Philippines)
- 5) 액터스 (Actors, Actors Inc.)
- 6) 트럼펫 (Trumpets)
- 7) 둘랑 UP (Dulaang UP)
- 8) UP 티트롱 몰라 (UP Teatrong Mulat)

■ 루손 지방 (북부 필리핀) 소재:

- 1) 바라소아인 카리낭안 재단 (Barasoain Kalinangan Foundation Inc., BKFI)
- 2) ARTISTS Inc.
- 3) 커뮤니티 소속 연극 길드 (Community Based Theater Guild, CBTG)
- 4) 카보로뇨간 비콜 문화 네트워크 (Kaboronyogan Bicol Cultural Network)

■ 비자야스 지방 (중부 필리핀) 소재:

- 1) 사마르의 파순다양 동부 비자야스 문화 네트워크 (Pasundayag Eastern Visayas Cultural Network in Samar)
- 2) 바코로드의 마스크라 연극 앙상블 (Maskara Theater Ensemble in Bacolod)

- 3) 카피즈의 식마하논 문화 예술 네트워크 (Sigmahanon Culture & Arts Network in Capiz)
- 4) 일로일로 씨티의 다그야 연극 무용단 (Dagyaw Theater and Dance Company in Iloilo City)

■ 민다나오 지방 (남부 필리핀) 소재:

- 1) 라나오 델 노르트 소재 민다나오 주립대학 일리간 기술 연구원의 통합 공연 예술 길드 (Integrated Performing Arts Guild (IPAG) of the Mindanao State University (MSU) Iligan Institute of Technology (IIT) in Lanao del Norte)
- 2) 라나오 델 수르 마라위 씨티의 민다나오 주립대학 사이닝 캄바요카 앙상블 (Sining Kambayoka Ensemble (SKE), MSU in Marawi City, Lanao del Sur)
- 3) 다바오 씨티의 칼리왓 시어터 컬렉티브 (Kaliwat Theater Collective, Davao City)
- 4) 제너럴 산토스 씨티의 캅파파가리아 앙상블 (Kabpapagariya Ensemble in General Santos City)
- 5) 남부 코타바토 코로나달의 카하야그 커뮤니티 댄스 연극단 (Kahayag Community Dance and Theater Company in Koronadal, South Cotabato)

■ 드라마/연극 공연 단체 외에도, 각자 속한 공동체에서 예술과 문화 진흥을 위해 활발하게 활동하는 기관들이 많다.■

- 1) MINDULANI Inc., 남부 필리핀의 극단 네트워크
- 2) Bulacan Theater Network, 블라칸 주(Bulacan)의 극단 네트워크
- 3) LUSONG, 중부 루손(Central Luzon) 지방의 극단 네트워크
- 4) ALYANSA, 수도권 지역의 연극 기업체 네트워크
- 5) TEATROKON, 서브 비자야스(Western Visayas) 지역의 극단 네트워크
- 6) PHILSTAGE, 마닐라의 전문 연극 기업체 협회

오늘날 필리핀의 드라마/연극은 더 높은 과업, 즉 관객을 변화시켜 그들이 필리핀 사회 발전에 기여할 수 있도록 한다는 목표를 추구하며 계속해서 발전하고 있다.

○ 무용

필리핀 공연예술에서 음악이나 연극 못지않게 중요한 분야가 바로 춤이다. 필

리핀 사람들은 율동적이고 춤을 사랑하는 것으로 잘 알려져 있다. 따라서 많은 필리핀 무용수들이 세계무대에서 뛰어난 기량을 보이며 입상하고, 인정받고 있다. 바야니한 필리핀 국립 민속무용단(Bayanihan Philippine National Folk Dance Company), 발레리나 안나 빌라도리드(Anna Villadolid)와 리사 마쿠야(Lisa Macuja), 발레 필리핀(Ballet Philippines), 힙합 댄스그룹 필리핀 올스타(Philippine All Stars), 필리핀 댄스스포츠 위원회(Dance Sports Council of the Philippines)가 잘 알려져 있다.

필리핀은 역사적으로 스페인과 미국의 춤의 영향을 받았지만, 자신들만의 예술적인 혁신으로 많은 필리핀 원고유의 춤을 창작하였다. 예를 들면, 국립 루크레치아 라이에스 울투라 댄스 예술가(National Artist for Dance Lucrecia Reyes Urtula)의 "Manton de Manila", 필리핀 문화센터 대극장에서 처음 열린 모던 댄스 콘서트 앨리스 라이에스(Alice Reyes)의 "Negro Spirituals", 코라 이니고(Cora Inigo)의 역사적인 발레 "Sisa", 리가야 아밀방사(Ligaya Amilbangsa)의 "Pangalay", 국립 라몬 오브산 댄스 예술가(National Artist for Dance Ramon Obusan)의 "Pindulas", 아그네스 록신(Agnes Locsin)의 "Bagobo", "Moriones", "Encantada" 등이 있다.

필리핀 무용계는 이를 통해 스스로를 서로 다른 단체로 조직하여 춤이라는 예술 형태와 예술가들의 지속적인 발전과 진흥을 보장했다. 필리핀 민속춤 협회(Philippine Folk Dance Society)는 가장 오랫동안 활동해 온 기관으로 교사, 무용 감독, 안무가를 위한 교육 프로그램을 마련하여 민속춤의 보존과 진흥에 일조하고 있다.

각자의 목표와 과업을 달성하기 위해 계속해서 노력하는 단체들로는 다음과 같은 예가 있다.

- a. 필리핀 댄스 연합(Philippine Dance Alliance)은 컨템포러리 댄스의 발전과 진흥을 위해 프로그램과 프로젝트를 시행하고 있다.
- b. 필리핀 댄스 교육자 협회(Dance Educators Association of the Philippines)는 춤과 체육교사들의 훈련을 담당한다.
- c. CIOFF 필리핀 (국제민속축전기구협의회-필리핀 지부 (Council Of International Organizers Of Folk Festivals - Philippine Chapter)은 필리핀 단체들의 국제 민속축전 참가를 촉진하는 기관이다.

3) 프로그램 및 공연 유형

○ 문화적 성격

필리핀 공연예술 콘텐츠의 원천이 되는 자료의 대다수는 문화 공동체의 문화, 전통, 관습에서 나온 것이다. 최근 수십 년 간 많은 예술기관들이 외국 자료를 이용하는 모험을 감행하였으나, 여기에 필리핀만의 혁신을 가미함으로써 필리핀의 취향과, 상황, 경험에 맞는 예술작품이 나오게 되었다. 따라서 공연이나 시연은 탄생, 장례, 구혼, 결혼, 추수, 지도자즉위식과 같은 공동체의 주요 행사와 맞물리기도 한다. 또한, 건기나 우기, 또는 가뭄이나 자연재해가 있을 때에 열리는 등 환경 조건에 따른 공연 의식도 있다.

○ 종교 및 영성적 성격

식민지 시기 이전의 필리핀 공연예술형태는 대부분 신앙을 바탕으로 하고 있다. 이는 대개, 춤, 음악, 연극이 결합된 형태로 믿음을 강화하고, 신을 숭배하고 감사하려는 목적을 띤다. 공연은 "의식과 노래" 형태를 띤 경우가 많다.

○ 사회 정치적 성격

춤, 연극, 또는 음악 창작 작품은 한 나라의 역사와 사회정치적인 현실을 보여준다. 이들 예술작품은 대부분 중요한 메시지를 전달하려는 의도를 가지고 있으며, 어떤 경우에는 사회정치적 캠페인에 대해 긍정적 행동을 유발하기 위한 것이기도 하다. 이를 통해 사회 정치적 의식이 상당히 제고되었으며, 실질적인 변화를 초래하는 경우도 있었다.

○ 지방 / 국가 / 해외 프로그램

공연 관객과 참석자들이 늘어나고 수많은 예술공연 단체가 국내 및 해외 문화 예술 행사, 경연대회, 축제에 참가하고 입상했다는 사실은 필리핀 공연예술에 과할 만큼 자원과 인정이 집중되고 있음을 단적으로 보여준다. 이 같은 영예를 누린 예술가와 단체들은 필리핀은 물론, 세계의 관객들이 공감할 수 있는 예술 작품을 계속 창작해내는 한편, 필리핀 문화예술의 고유한 정체성을 유지하도록 지원 받는다. 예를 들면, 필리핀 마드리갈 싱어즈(Philippine Madrigal Singers)는 2007년 8월 26일 이탈리아 아레조(Arezzo)에서 열린 유러피안 그랑프리 합창대회(European Grand Prix for Choral Singing)에서 그랑프리상을 수상하여 대회 역사상 처음으로 그랑프리를 2회 수상하는 영광을 얻었다.

필리핀은 전국에서 1년 내내 개최되는 축제들로 유명하며 이러한 축제 프로그램

램으로 많은 춤, 연극, 음악 공연들이 무대에 오른다. 많은 공동체와 지방 예술기관들도 가능한 자체적으로 정기적 예술 축제를 연다. 가장 잘 알려진 축제로는 세부(Cebu)의 시누록 축제 (Sinulog Festival), 일로일로(Iloilo)의 디나양 축제 (Dinagyang Festival), 아클란(Aklan)의 아티아티한 축제(Ati-Atihan Festival), 다바오(Davao)의 카다야완(Kadayawan), 부키돈(Bukidon)의 카아물란(Kaamulan), 산약주(Mountain Province)의 카나오(Canao), 룩반(Lucban)의 파히야스(Pahiyas), 케손 타야바스(Tayabas, Quezon)의 마요한(Mayohan) 등이 있다. 국내뿐 아니라 해외 무대에서도 유수의 문화예술기관들이 정기적으로 축제와 경연대회를 개최한다. 젊은 예술가를 위한 국립음악 경연대회(National Music Competitions for Young Artists), 국내 및 국제 성가 경연대회와 축제, 국내 및 국제 론달라(Rondalla) 축제, 세계 민속춤 축제 등이 있다.

4) 관객

○ 관객 구성

형태와 목적에 따라 다르지만, 공연예술 작품은 대부분 일반 대중이 관람한다. 학생이 대부분인 젊은 관객층이 정기 공연에 동원되는 경우도 있다. 필리핀에서 예술은 모든 학년의 교과 과정의 한 부분을 이루고 있으며, 최근 몇 년 사이에는 매우 효과적 교수도구로 인식되고 있기 때문에 교사와 함께 공연에 오던 학생들은 예술의 매력에 사로잡힌 관객층이 되었다.

어린이, 성인, 남성, 여성, 관광객과 같은 특정 관객층을 대상으로 창작되는 공연들도 종종 열린다. 단체 관람을 위한 공연들은 대개 입장권을 발매하지 않거나 무료로 진행되며, 일반 대중들의 관람을 개방한다.

○ 관객 동원

관객 동원 방법은 공연이 어디에서 열리느냐에 따라 다르다. 그러나 수도 마닐라를 비롯한 대도시에서는 학생 단체관람, (학생들에게 수업의 일환으로 공연 관람을 유도)을 위해 학교 교원이나 행정직원들, 그리고 다양한 기관에 특정 좌석의 티켓을 사전 판매하는 방식을 활용한다. 또한 이러한 동원 방법을 보완하기 위해 잠재 관객을 유치할 수 있는 멀티미디어 광고 (텔레비전, 인쇄물, 라디오, 인터넷, 문자 메시지 등)를 이용하기도 한다.

지방에서는 지방 나름의 고유한 관객 동원 방법이 있는데, 대부분 개인적이고

실용적이며, 공동체 의식을 고양시키는 방식이다. 다음과 같은 예들이 있다.

- 입소문 - 예술가 자신, 제작 관계자들, 그들의 가족과 친구들에게 공연을 홍보함으로써 소문을 퍼뜨린다.
- 리코리다(Ricorida) - 오디오 스피커가 장착된 차량이 마을을 돌아다니면서, 공연을 홍보하거나 음악을 튼다.
- 모터케이드 - 공연자들이 화려하게 장식된 차량에 타고 거리를 돌아다니며 공연을 홍보한다.
- 문자 메시지 - 필리핀은 "세계 문자 메시지의 수도"라고 할 만큼 문자 메시지 전송이 활성화 되어 있기 때문에, 이러한 커뮤니케이션 수단은 전국 어디에서나 관객을 동원할 수 있는 효과적인 도구가 된다.
- 현수막과 홍보깃발 - 농촌에서는 다양한 디자인과 색상의 현수막과 홍보깃발을 게시하는 것이 아직까지 홍보의 효과적인 수단으로 이용된다.

○ 관객의 기호와 반응

다른 제3세계 국가 관객과 마찬가지로, 필리핀 관객들도 공연예술에 있어 매우 다양한 형태의 선호도를 보이고 있다. 도심에 사는 사람들은 연령대와 관계없이 대체로 현대예술에 더 많이 노출되고, 따라서 자연스럽게 이 성질을 따라 공연을 선택하는 경향이 있다. 그러나 필리핀 문화센터(Cultural Center of the Philippines, CCP), 국립 문화예술 위원회(National Commission for Culture and the Arts, NCCA) 등 정부 산하 기관 및 민간 예술단체들이 필리핀의 국가 정체성을 살리기 위해서는 공연 기획(programming)과 대중의 노출 사이에 균형을 맞춰야 한다는 필요성을 인식하면서도 전통적 필리핀 공연예술에 그 뿌리를 두고 있으며, 필리핀만의 독창성이 분명한 컨템포러리 작품을 정기적으로 발표하고 있다.

지방 관객들은 지리적으로 중심지에서 떨어져 있어 다소 제한적이기는 하지만, 새로운 문화예술에 뒤처져 있다고 말할 수는 없다. 따라서 이들의 공연예술에 대한 기호도 영향을 받게 된다. 지난 29년(1979-2008)간 필리핀 문화센터의 복지 교류 프로그램(Outreach and Exchange Program)에서 경험한 바에 따르면, 주(州)와 지방 공동체 사람들은 아직까지 자신들의 삶, 문화, 전통을 반영하는 공연예술을 선호하는 것으로 나타났다. 그러나 물론 이웃 공동체나 다른 지방, 해외 단체의 공연 발표도 환영한다.

수천년 전부터 이어져 온 역사/사회/정치적 경험과 더불어 만연한 빈곤과 경제 문제 때문에 필리핀인들은 자신들이 보는 것에 대해 비판적이게 되었다. 이에 따라 외국 관객 앞에서 공연을 해 본 경험이 많은 필리핀 공연 예술가와 단체들은

필리핀 관객을 만족시키기가 어렵다는 결론을 내렸다. 하지만 시간이 지나면서 이러한 인식은 서서히 바뀌었다. 특히 예술가와 단체들이 국내외적 명성과 인정을 받게 되었고, 공연예술이 사회 변화에 영향을 끼칠 수 있는 힘이 생겼으며, 전국적으로 공연 단체와 공연장의 수가 늘어났다. 또한 무엇보다 시민들이 인류, 공동체, 국가 발전의 측면에서 예술이 차지하는 비중을 깨닫게 되면서 더 많은 관객들이 쉽게 공연예술을 접하게 되었다.

5) 공연 공간

필리핀에서 공연예술 발표에 사용되는 장소는 전통 극장 무대에서부터 학교 강당, 마을 체육관/스포츠 및 컨벤션 센터, 다목적 사교장, 광장, 야외무대, 교회, 몰, 영화관, 심지어 거리에 이르기까지 매우 다양하다. 이처럼 공연예술이 발표되는 장소가 광범위하다는 것은 전국적으로 "극장" 또는 "문화센터"가 제한되어 있다는 것을 의미하기도 한다.

정식 극장은 대부분 마닐라에 있다. 마르코스(Marcos) 정권기에는 필리핀 문화센터(CCP) 단지만이 예술가와 단체들이 제대로 설계되고 장비를 갖춘 곳에서 공연할 수 있는 유일한 장소였다. 필리핀 문화예술의 보존과 발전을 위해 1969년에 건립된 필리핀 문화센터에는, 오페라 하우스처럼 설계된 1,800석 규모의 대극장, 400석 규모의 소극장, 200석 규모의 실험-스튜디오 극장, 그리고 1974년, 민속예술 장소로 쓰인 8,500석의 민속예술 극장이 있다.

연방시대(commonwealth era) 또는 "평화의 시기" 동안에 정부가 로톤 광장(Plaza Lawton, 지금은Liwasang Bonifacio로 알려져 있음) 건너편 메한 가든(Mehan Gardens)에 시민극장을 세웠다. 메트로폴리탄 극장 (Metropolitan Theater) 또는 줄여서 MET는 1931년 12월 10일에 개장하였다. 이후로 이곳에서는 화려하고 풍성한 사르수엘라(zarzuelas), 드라마, 번안한 외국 고전과 연극을 공연하고, 세계적으로 명성을 날리는 예술가들을 초청했다. 전쟁 이후 MET은 파괴된 상태로 장기간 나태한 잠에 빠졌다가 (Cultural Center of the Philippines Crystal Years, Visitacion de la Torre, 1984), 1978년에 이르러 서야 완전히 복구되어 춤, 음악, 연극 등 무대예술작품을 위한 공연장으로 사용되었다. 마닐라 최고의 관객들이 공연 관람을 위해 이곳으로 모여들었지만, 소유권 관련 법정 분쟁으로 현재까지 10년 이상 운영이 중단된 상태다. 해결되지 않은 법적인 논쟁과 완전한 리노베이션 자금 부족으로 현재 방치된 채 있다.

그렇다고 필리핀 관객들이 편안하게 공연을 관람할 수 있는 장소가 전혀 없는 것은 아니다. 많은 기관들이 극장과 회관을 건립하고, 수리, 보수하기 시작했다.

정확한 통계치를 가지고 있지는 않지만 필리핀 문화센터 외에도 메트로 마닐라 주변에는 좋은 공연장이 계속해서 건립되고 있다. 다음은 이러한 주요 공연장을 일부 정리한 것이다.

1. 공공 / 정부 소유 극장
 - 1.1 NCCA Mini-theater
 - 1.2 AFP Theater
 - 1.3 Casino Filipino Theater

2. 개인 소유 또는 상업용 극장
 - 2.1 Aliwan Theater
 - 2.2 Philamlife Theater
 - 2.3 Meralco Theater
 - 2.4 PCIB Auditorium
 - 2.5 PETA Theater
 - 2.6 Insular Life Theater
 - 2.7 Music Museum
 - 2.8 Crossroads 77 Theater

3. 학교 / 대학 극장
 - 3.1 SPCAuditorium
 - 3.2 UP Theater
 - 3.3 DLSU Theater
 - 3.4 CSB Theater
 - 3.5 SSC St. Cecilia's Hall
 - 3.5 USA Theater
 - 3.6 Assumpta Theater

1998년에 필리핀 문화센터가 출판한 필리핀 공연예술 단체와 예술 위원회 명부 가이드(Directory-Guide on Performing Arts Groups and Arts Councils in the Philippines)에 따르면, 마닐라 외곽에 62개의 공연장이 있었다고 한다. 1979년부터 1998년까지 필리핀 문화센터가 봉사 프로그램을 진행하면서 사용한 장소를 바탕으로 명부를 만들었다. 만약 이 목록을 최근까지 업데이트했다면, 전국적으로 공연장의 수가 70-80 퍼센트 증가한 놀라운 결과가 나왔을 것이다.

6) 예술적 기량과 조직의 발전

○ 예술적 기량

많은 필리핀 예술가들은 자신들의 창의력을 신이 내려준 것, 타고난 것, 선천적인 것, 조상으로부터 물려받은 것으로 여긴다. 그렇기 때문에 그들의 예술 작품은 스스로의 노력과 창작의 결과물이며, 수십년 간 수고, 헌신, 인내, 연구, 훈련, 제작, 공연을 통해, 그리고 많은 국내외 대회와 축제에 참가하면서 평가 받고 입증되어 왔다.

고대에는 공연예술을 가르칠 수 있는 공식적인 교육 시스템이나 기관이 존재하지 않았으므로, 필리핀 예술가와 단체들은 자발적인 동기부여, 학습, 연습에 주로 의존했다. 그 당시에는 이 방법이 유용했다. 왜냐하면 공연은 그들의 문화와 삶의 표현 방법이었고, 의식, 축하행사 외에도 음악, 춤, 연극이 중요한 부분이었던 삶의 다른 모습으로 공동체의 모임이나 민속 풍습을 위해 무대에 올려졌기 때문이다.

공식적인 교육이 미국인들에 의해 소개되면서, 필리핀 예술가와 단체들은 전문가의 교육을 받게 되었다. 이제 자신들이 속한 공동체만을 위한 예술가와 단체가 아니기 때문에, 그들은 지식을 향상시키고, 능력을 확장하며 역동적으로 변화하는 것은 물론, 더 큰 규모의 국내외 다양한 관객들과 호흡하기 위해 훈련의 필요성이 커진 것이다.

춤, 연극, 음악에서 자신들의 기량을 더 갈고 닦기 위한 이 훈련은 대학에서의 단기 또는 정규 예술관련 교육 과정이나 학위 과정을 통해 정식 교실에서 이루어지기도 했지만, 워크숍, 연구, 강연, 세미나, 회의, 학회, 전시, 교류, 실제 공연과 순회공연 같은 비 학위 훈련 과정으로 대부분 이루어졌다. 이와 같은 훈련은 정부 산하 문화기관, 학교, 공동체, 민간 예술 문화기구, 필리핀에 분원이 있는 외국 기관들이 실시한다.

○ 예술기관

필리핀 공연예술 단체 조직의 발전은 필리핀 최초의 예술 기관인 필리핀 문화센터(CCP)에 의해 촉진되고 추진되었다. 1986년 EDSA 혁명 이후부터 이 센터는 예술경영인들에게 궁극적으로는 자신들이 소유한 공연예술 기관을 제대로 운영하고 관리할 수 있도록 그들의 예술경영 역량을 개발할 다양한 훈련 기회를 제공해 오고 있다. 필리핀 문화센터는 봉사교류 프로그램을 통해 루손, 비자야스, 민다나오 지역의 다양한 예술 기관들을 대상으로 일련의 예술 관련 워크숍과 세미나를 개최했다. 1995년 라구나 마킬링산(Mt. Makiling, Laguna)에 위치한 국

립 아트센터(National Arts Center)에서 필리핀 문화예술 컨퍼런스 2000 (Culture and the Arts for Philippines 2000)을 개최하고, NCAA와 공동으로 같은 장소에서 1997년 1월 22일부터 24일까지 제1회 지속 가능한 예술 및 문화 발전을 위한 컨퍼런스(National Conference on Sustainable Arts and Culture Development)를 개최함으로써 이러한 활동을 강화했다. 2001년에서 2003년까지는 문화옹주의(Cultural Advocacy), 바람직한 통치(Good Governance), 화합(Unity)에 관한 지역 세미나-워크숍을 3차례 개최했다. 2004년에는 25주년을 기념하여, 필리핀 문화센터 봉사 프로그램 주최로 예술가, 예술 경영인들과 행정가들이 참여하는 지역 포럼이 열렸다.

필리핀 공연예술 조직 발달의 정점은 2001년 10월 아시아 경영대학원(Asian Institute of Management, AIM)에 예술경영 프로그램(Managing the Arts Program, MAP)이 개설된 것이었다. 이 2주 과정은 예술경영인들에게 예술 경영, 재정 관리, 예술 마케팅과 홍보, 관객 개발 등의 분야에서 폭넓은 교육 기회를 제공하였다. 현재까지도 MAP는 성공적으로 경영되고 있으며, 수많은 유명한 예술경영인을 배출하고 있다. 이 보고서의 저자도 AIM MAP 제1회 졸업생이다.

필리핀 문화센터(CCP) 외에도, 국립 문화예술위원회(NCCA)와 여타 공연예술 기관들이 자체적으로 훈련 프로그램을 구상하고 시행하여, 공연예술 분야에서 진보된 정보, 기량, 기술에 대한 필요성이 늘어나는 것에 대응하고 있다.

○ 마케팅 및 홍보 전략

마케팅과 홍보는 필리핀 공연예술의 지속적인 발전을 위한 매우 중요한 두 가지 축 가운데 하나이다. 필리핀의 예술 마케팅 및 홍보 현황을 보면, 공연에 더 많은 사람을 불러 모으거나, 조직에 더 많은 돈을 끌어들이거나, 이 두 가지를 모두 해내는 것이 목표가 되었다. 마케팅 담당 이사들의 역할은 후원금을 모집하고, 구역 단위 티켓 판매(block-ticket selling), 시즌별 티켓 회원제(season ticket subscription)를 통해 티켓 매출을 늘리는 일이다. 개인과 기관을 설득하여 고객, 기부자, 후원자, 또는 은인이라는 명목으로 재정 지원이나 보조금을 내도록 하는 것이 주된 목표와 역할인 사람들도 생겼다. (Arts Marketing in the Philippines: Into the Next Millennium, Dennis N. Marasigan, Directory and Guide of Performing Arts Groups and Arts Councils in the Philippines, CCP, 1998)

경제적인 불안정 때문에 많은 기업들은 자사의 매출과 수익에 긍정적인 영향을 직접 미치는 공연과 행사에 예산을 할당하려고 한다. 다행히도 아직까지는 "기업의 사회적 책임(corporate social responsibility)" 또는 CSR이라고 더 잘 알려진

책임을 다하려는 기업이 존재하고, 이들 덕분에 예술가/단체들은 프로그램을 위한 자금 모금에서 한 숨 돌릴 수 있는 것이다. 민간 부문에서는 예술 관련 자금이 부족하거나 제한되어 있으므로, 많은 예술가와 단체들이 특정 기업으로부터의 "교환 거래(exchange deals)"를 받아들인다. 예를 들어, 4성 호텔이 자신의 호텔을 매체에 노출시켜 주는 대가로 공연자들에게 무료로 일정 수의 호텔방을 지원해 주거나, 어느 레스토랑은 기자회견에 참석한 기자들에게 식사를 제공해 주는 대가로 자신의 레스토랑 이름이 광고에 포함되도록 하는 방법 등이 있다.

다른 한편, 필리핀의 모든 예술 기관과 홍보팀은 대중이 다양한 예술작품과 행사에 대해 알고 관심을 갖도록 하는 일에 많은 시간을 할애한다. 이들이 활용하는 방법은 텔레비전, 라디오, 인쇄물, 인터넷, 문자 메시지, 게시판, 기자회견과 인터뷰, 실시간 중계, 이외에도 다른 형태의 광고 활동으로 매우 다양하다.

7) 지원 시스템

○ 조직 및 정책 지원

이 보고서에서 앞서 언급했듯이, 정부 및 민간 기관이 공연예술 단체에 제공하는 최대의 혜택과 지원은 워크숍, 세미나, 학회, 회의, 포럼, 대담, 토의를 통한 훈련과 개발 기회이다. 지난 15-20년 동안 마닐라 필리핀 대학(University of the Philippines Manila), 성 베닐드 대학(College of St. Benilde), 산토마스 대학(University of Sto. Tomas), 아테니오 대학(Ateneo University) 같은 일부 대학에 예술경영학부 과정이 개설되었다. 또한 2001년에는 전국에서 온 종사자(practitioner)들에게 단기 과정을 제공하는 문화예술 경영학원(Institute for Culture and Arts Management)을 국립 문화예술위원회가 열었다. 이러한 공식 및 비공식 교육과 훈련을 보완하는 역할을 하는 것은 예술 분야의 특수한 관심과 이슈를 다루기 위해 수립된 정부 정책/법과 지침으로서, 그 예로는 라모스(Ramos) 행정부 시절에 수립된 필리핀 문화예술 발전 계획(Philippine Development Plan for Culture and the Arts), 국립 문화예술 위원회(National Commission for Culture and the Arts) 설립과 국가 문화예술 기금(National Endowment Fund for Culture and the Arts) 조성의 기반이 된 공화국령 제 7356호(Republic Act No. 7356), 1994년 제정된 필리핀 문화유산법(Philippine Cultural Heritage Law), 1991년 지방정부법(Local Government Code) 등이 있다. (CAP 2000 Conference Proceedings, CCP, June 1995)

○ 물리적 지원

공연예술을 위한 국립 공연장인 필리핀 문화센터 외에 전국적으로 극장 수가 늘어나고 있음에도 불구하고, 많은 필리핀 예술가들과 단체들은 여전히 작품을 올리고, 행정업무를 처리할 사무실 공간과 시설을 찾고 있다. 지방이나 지역 공동체에서는 많은 단체들이 자신의 집이나, 그들의 가족, 친구, 동료들로부터 임대 한 건물을 사용하여 작품 발표나 사무실 공간을 임의로 마련하기도 한다. 학교에 소속된 단체는 대개 학교로부터 시설을 제공받기 때문에 운이 좋은 편이다. 공공 또는 민간 기관과 제휴관계에 있거나 입주 프로그램(residency programs)에 속하는 단체의 경우도 마찬가지다. 예를 들어, 필리핀 문화센터 같은 경우는 입주 기업인 필리핀 필하모닉 오케스트라(Philippine Philharmonic Orchestra, PPO), 탕하랑 필리피노 (Tanghalang Pilipino, 연극), 발레 필리핀(Ballet Philippines, 발레)에게 무료로 극장과 사무실 공간을 제공한다. 전문 단체들은 자신들이 거주할 공간을 마련할 수 있는 경제적 여력이 있기 때문에 상황이 훨씬 낫다. 이러한 단체로는, 바야니한 필리핀 국립 민속무용단(Bayanihan Philippine National Folk Dance Company), PETA, 레퍼토리 필리핀(Repertory Philippines), 발레 마닐라(Ballet Manila), 트럼펫(Trumpets) 등이 있다.

○ 재정 지원

공연예술 작품 창작에 소요되는 모든 비용을 부담하기 위해서는 끊임없이 자금이 필요하고, 예술경영인에게 있어서 이는 어려운 과제이다. 경제적인 불안, 계속 증가하는 공연단체, 다른 예술 형태 및 새로운 기술과의 치열해지는 경쟁으로 좌절하는 경우도 있다.

예술 자금의 상당 부분은 예술 분과 위원회가 있는 국립 문화예술위원회에서 나온다. 작품 제작, 훈련 및 교육 프로젝트, 지방 및 국제 봉사 교류 사업을 위해 예술 기관에 보조금이 지급된다. 필리핀 문화센터도 다양한 예술 프로그램을 통해 지원과 원조를 제공한다.

그러나 많은 예술 활동과 프로그램은 여전히 제한된 자원을 가지고 있는 비정부 기관이 수행하고 있다. 그럼에도 불구하고 예술 기관들은 벌어들인 수입에 대부분 의존하고 기부금을 모집하는 창의적인 방법을 고안하여 생존해 나가고 있다. 주요 공연예술 단체들은 회원제 마케팅(subscription-based marketing)을 도입하였다. 교육부 및 고등교육위원회 (Commission on Higher Education, CHED)와의 정기적인 제휴관계(tie-up)는 학생들에게 할인된 가격으로 공연을 관람할 수 있는 기회를 제공한다. (Managing the Arts in the Philippines, Lecture for the AIM Managing the Arts Program, Nestor O. Jardin, CCP

President, October 15, 2001)

서두에서 논했듯이, 저명한 민간 기관들은 그들의 CRS와 예술 프로그램을 통해 공연예술에 대한 재정 지원을 확대하기도 한다. 예를 들어, 필립 모리스(Philip Morris)가 재즈 뮤직 페스티벌을 정기적으로 후원하고 보조금을 제공하는 것, 필리핀 장거리 전화회사(Philippine Long Distance Company, PLDT), 산 미구엘(San Miguel Corporation), 네슬레 필리핀(Nestle Philippines), 스마트 커뮤니케이션(Smart Communications), 글로브 텔레커뮤니케이션(GLOBE Telecommunications)등이 공연예술 작품 제작에 공동 참여하는 것 등이 있겠다.

지방에서는 지방정부기구(local government units, LGUs), 관광의회(tourism councils), 시민 기구와 종교 기관이 종종 공연 예술가와 단체들에게 재정 후원을 하기도 한다.

8) 맺음

○ 향후 과제 및 전략

필리핀 공연예술이 현재 신나고 번영하는 상태이긴 하지만, 필리핀 예술가와 단체들은 여전히 서로 다른 종류의 "과제(challenges)"를 안고 있으며, 이러한 과제가 그들의 예술적 결과물에 다소간 영향을 미치기도 한다. 가장 만연한 문제는 재정 및 조직 지원, 마케팅 및 홍보와 관련된 것이다. 동시에 필리핀의 예술 기관들은 관객 개발이라는 더 큰 어려움에 직면해 있고, 이 문제를 더욱 어렵게 하는 요인들로 다음의 것들을 지적할 수 있겠다.

- 치열한 경쟁 - 국내와 해외에서 생산된 상업물이 다양한 오락의 형태로 들어 오면서 경쟁이 과열되고 있으며, 수많은 공연단체의 출현으로 한정된 예술 시장이 조각나고 있다.
- 태도의 변화 - 필리핀 관객들이 서양 문화와 예술 형태에 노출되는 기회가 늘어나면서 태도와 기호가 바뀌게 되었다.
- 접근성 - 경제적인 불안정은 관객의 구매력을 약화시켜, 특히 유료티켓 공연에 대한 관객의 접근성이 떨어지고 있다. 동시에 도심은 물론 지방에서조차 심각한 교통난과 예측할 수 없는 날씨 때문에 일반 대중이 공연장에 가기가 쉽지 않게 되었다. 관객이 공연장으로 향하는 발걸음을 가로막는 또 다른 요인은 높은 예술작품 제작비용이다.

- 공연의 질적 수준 - 국내 및 해외 상업물의 강한 영향으로 필리핀 관객은 더욱 까다롭고 비판적이 되어가고 있으며, 이러한 경향은 예술가와 단체들이 관객들의 관심을 계속해서 끌기 위해 작품의 수준을 높게 유지하도록 촉구하고 있다.
- 교육 부족 - 순수한 공연예술 관객과 후원자들을 개발하기 위해서는 제작자, 예술가, 단체들이 청소년기부터 예술에 대한 의식을 높여주는 프로그램을 시행해야만 한다. 예술 교육이 제대로 이루어지면 관객들은 지속적으로 공연장을 찾을 것이다.

필리핀의 많은 예술경영인들은 공식적인 예술경영 교육을 받지 않았으며, 경험을 바탕으로 기업을 운영하고 있다. 경영 원칙을 이해하고 이행할 수 있으며, 조직의 지속성을 보장해주는 전략을 고안해내고, 예술 프로그램에 대한 대중의 지원과 후원을 끌어낼 수 있는 능력을 갖춘 전문 예술 경영인들을 육성해야 한다.

지난 20여 년 간 춤, 연극, 음악에서 공연 단체와 작품이 급증하였으나, 공연 예술을 발표할 수 있는 공간의 증가는 이와 균형을 맞추지 못하고 있다. 최근 마닐라에는 공연예술 인프라가 확충되기도 하였으나, 여전히 최첨단 시설과 장비를 갖춘 공연장을 전국적으로 더 많이 만들어야 한다.

필리핀 공연예술이 해결해야 하는 가장 큰 과제는 예술과 문화가 보통 필리핀 사람들의 삶에 더욱 가까워지도록 만들고, 정부, 후원자, 지도자, 일반 대중이 인류 및 경제 발전과 국가 정체성 확립에 있어서 예술과 문화의 가치를 깨닫도록 하는 일이다.

이 보고서에서 폭넓게 다루었듯이, 공연예술 분야는 필리핀 창조산업의 거대한 부분을 차지한다. 지난 수년간 괄목할 만한 성과를 이루었지만 아직도 많은 어려움들이 남아 있다. 포럼, 대담, 워크숍, 회의에서 나온 결과와 보고서를 보면, 필리핀 공연예술 및 모든 창조산업의 지속성과 진흥을 보장할 수 있는 전략을 강조하고 있다. 이들 전략을 살펴보면 다음과 같다.

- ❖ 다양한 부문 간 협업
- ❖ 정책/자금지원/인센티브를 통한 정부 지원 확대
- ❖ 기본 데이터/연구/기록 확립
- ❖ 교육/정보 (권리, 기회, 동향, 시장)
- ❖ 교육 프로그램/기회/새로운 관객 증대
- ❖ 마닐라 외 지역에서의 접근성 확대
- ❖ 창조산업 승인 및 인가
- ❖ 화합/네트워킹/지지/연속성

○ 필리핀 공연예술의 미래

필리핀에서 공연예술의 지속적인 성장을 위해 해야 할 일들을 나열해 보면 꽤 많지만, 필리핀 예술가들의 열정과 추진력은 강력하고 식을 줄 모른다. 분명 예술 분야에는 엄청난 에너지와 창의력의 원천이 있으며, 어떤 형태와 크기의 어려움이 라도 해결하지 못할 것이 없다. 필리핀 예술가와 단체들은 변형과 발전의 동기를 부여하는 매우 특별한 자원을 가지고 있는데, 이는 일을 하고 문제를 해결하기 위해 협력하는 친근한 방법과 융통성이 결합된 "창조적 과정(creative process)" 그 자체이다. 따라서 이들은 자신들의 작품이 문화, 삶, 가치와 풍습을 예술적으로 완벽하게 표현하도록 하기 위해 두세 배 더 노력해야만 하는 것이다.

문화 예술 분야의 모든 구성원들은 패배감에서 벗어나야 한다. 대신, 정부 지도자, 기업, 미디어, 일반 대중들에게 문화와 예술이 국가 전체의 지속적인 발전을 가능하게 하는 매우 중요한 요소라는 사실을 인내심을 가지고 증명해 보여야 한다. 따라서 현재 필리핀 정부가 해야 할 임무는, 공연예술과 전체 창조산업에 대한 지원을 제도화하고, 민간 및 비즈니스 부문과 힘을 합하는 것이다. 이 목표를 달성하기 위해서는 공연예술과 창조산업 전체를 아우르는 포괄적이고 통합된 국가발전 계획을 수립하고 실행해야 한다.

밝은 미래는 바로 예술가들, 단체들의 손에 달려 있다. 이들이 수 십 년 동안 국가 발전을 위해 많은 노력을 기울이고 지대한 공헌을 해왔기 때문이다. 이들이 이루어 낸 경이로운 성과를 모든 사람들이 알고 인정하도록 하는 일은 반드시 이루어야 할 과제이다.



부 록

1. 각국의 통계기관현황

| 국가 | 통계부서 |
|---------|--|
| • 네팔 | Central Bureau of Statistics www.cbs.gov.np |
| • 대만 | Bureau of Statistics www.stat.gov.tw |
| • 말레이시아 | Department of Statistics Malaysia www.statistics.gov.my |
| • 몽고 | National Statistical Office www.nso.mn |
| • 방글라데시 | Bureau of Statistics www.bbsgov.org |
| • 베트남 | General Statistics Office of Vietnam www.gso.gov.vn |
| • 부탄 | National Statistics Bureau www.nsb.gov.bt:8080 |
| • 스리랑카 | Department of Census and Statistics (DCS) www.statistics.gov.lk |
| • 싱가포르 | Singapore Department of Statistics www.singstat.gov.sg |
| • 인도 | Registrar General(Census Information) www.censusindia.gov.in |
| • 인도네시아 | Statistics Indonesia (BPS) www.bps.go.id |
| • 일본 | Japan Statistics Bureau and Statistics Center www.stat.go.jp/english/ |
| • 중국 | National Bureau of Statistics of China www.stats.gov.cn |
| • 마카오 | Statistics and Census Service www.dsec.gov.mo |
| • 홍콩 | Census and Statistics Department www.censtatd.gov.hk |
| • 캄보디아 | National Institute of Statistics www.nis.gov.kh |
| • 태국 | National Statistical Office Thailand web.nso.go.th/eng/index.htm |
| • 파키스탄 | Statistics Division www.statpak.gov.pk |
| • 필리핀 | National Statistical Coordination Board(NSCB) www.nscb.gov.ph |

2. 각국의 문화예술 행정기관 현황

| 국가 | 문화부처 및 예술위원회 |
|---------|--|
| • 네팔 | Ministry of Culture, Tourism & Civil Aviation www.tourism.gov.np |
| • 대만 | Council for Cultural Affairs, R.O.C http://english.cca.gov.tw |
| • 라오스 | Ministry of Information & Culture |
| • 말레이시아 | Ministry of Culture, Arts & Heritage www.heritage.gov.my |
| • 몽고 | Ministry of Education, Culture & Science http://mecs.pmis.gov.mn |
| | Arts Council of Mongolia www.artscouncil.mn |
| • 미얀마 | Ministry of Culture www.myanmar.com/Ministry/culture |
| • 방글라데시 | Ministry of Cultural Affairs |
| • 베트남 | Ministry of Culture & Information www.cinet.gov.vn |
| • 부탄 | Ministry of Home and Cultural Affairs http://www.mohca.gov.bt |
| • 스리랑카 | Ministry of Cultural Affairs & National Heritage http://www.cultural.gov.lk/ |
| | Arts Council of Sri Lanka www.artscouncil.lk |
| • 싱가포르 | Ministry of Information Communications & the Arts http://www.mica.gov.sg/ |
| | National Arts council www.nac.gov.sg |
| • 인도 | Ministry of Culture http://indiaculture.nic.in/indiaculture |
| | Indian Council for Cultural Relations(ICCR) http://education.vsnl.com/iccr |
| • 인도네시아 | Ministry of Culture & Tourism www.indonesiatourism.go.id |
| • 일본 | Agency for Cultural Affairs - Bunka Cho www.bunka.go.jp |

| | |
|--------|--|
| • 중국 | Ministry of Culture www.ccnt.gov.cn |
| • 마카오 | Cultural Affairs Bureau www.icm.gov.mo |
| • 홍콩 | Leisure & Culture Services Department www.icsd.gov.hk |
| | Arts Development Council www.hkadc.gov.hk |
| | National Institute of Statistics http://www.nis.gov.kh/ |
| • 캄보디아 | Ministry of Culute & Fine Arts www.mcaf.gov.kh |
| • 태국 | Ministry of Culture, Office of the Contemporary Arts and Culture www.culture.go.th/en |
| | Office of the National Culture Commission http://kanchanapisek.or.th/kp8/index.en.html |
| • 파키스탄 | Ministry of Culture, Sports & Youth Affairs www.culture.gov.pk |
| | Pakistan National Council of the Arts http://PNCA.parklinks.com |
| • 필리핀 | National Commission for Culture & the arts (NCCA) www.ncca.gov.pg |

3. 해외집필자 과업지시서



Commissioning Letter

Dear Madam/Sir

Korea Arts Management Service would like to commission local experts as our contributor for reporting about each country's performing arts scene.

KAMS is the foremost supporting agency for performing arts, founded by Korean Ministry of Culture, Sports and Tourism. You would find more information about KAMS at http://gokams.or.kr/home_en.php. KAMS is now conducting <Fact finding Research on Current State of Asian Performing Arts> under the order of Agency of Cultural Hub City Gwang-Ju for the Asian Art Theater project. (<http://www.cct.go.kr/eng/>)

The objective of our research is Understanding Asian Countries' Performing Arts Scene. For it, KAMS aims to research current state of Asian Performing Arts by collecting and analyzing statistics of performing arts from each country. In the other hand, not many countries had statistics on performing art, so we would like to hire local expert for reporting with describing its current state of performing arts.

Overview of research

- Title: <Fact finding Research - Current State of Asian Countries' Performing Art>
- Objective countries: 20 Asian countries
- Research Orderer: Agency of Cultural Hub City / Ministry of Culture, Sports and Tourism
- Research Conductor: Korea Art Management Service

**korea Arts
management
service**

Korea Arts Management Service
Bosaeng Bldg. F5, 1-50, Dongsung-dong, Jongno-go, Seoul 110-809, Korea
Tel +82-2-745-1043 Fax +82-2-745-3139 website: www.gokams.or.kr



Overview of commissioning report

- Due day: 30 June, 2008
- Report topic: Performing Arts Groups, Venues, Festival and Supporting Organization
- Honorarium: Korean Won 1,500,000 (appropriate to US 1,500 Dollars) before tax
- Assignment: Report Plan : 1page (as soon as you agree to be our researcher)
Final Report: 10~20 pages of text (by due day)
* in English or Korean / MS Word file / 1page = 500 words

KAMS would like to get your affirmative response, and also we are expecting to have good report by your contribution. We will share whole research reports with our contributors who participated as reporter. If you have more quires about this report, please contact BJ Yoo, our research coordinator by talkwith@gokams.or.kr.

Thank you very much.

Yours very sincerely,

3 June, 2008

Gyu-seog Lee
President

Korea Arts Management Service



Korea Arts Management Service
Bosaeng Bldg, F5, 1-50, Dongsung-dong, Jongno-go, Seoul 110-809, Korea
Tel +82-2-745-1043 Fax +82-2-745-3139 website: www.gokams.or.kr

Report Direction

○ Your Report is supposed to be

- Shown recent state by finding significant fact of your performing arts scene
- Bringing current issues and agendas with report topics
- Fact-base: comparison and contrast, examples, cases, statistical numbers (or estimation of its scale and portions)
- Noting reference source if you quote some data
- Covering performing arts disciplines as Dance, Music, Theatre, and Multi-Discipline

○ Report topic

1. Artist Groups and Works

a. Characteristics of Arts Groups (collectives and companies) in terms of Producing Performance and Management

- *How many performing arts groups are there?*
- *How many performances are produced by art group?*
- *How they run Arts Group? What is main source of funding? Is there any subsidy or grants that supporting arts group and their production?*
- *How many arts company run by central and local government?*
- *Where most of arts companies are located?*

b. Trend of works (performances and productions) in terms of production, international exchange and feedback

- *Is there significant tendency of art group by disciplines?*
- *Is production of any genre more active than others?*
- *Are there many collaboration works or hybrid works crossing over traditional and contemporary artists?*



- *Are there some activities by independent/underground artist? How they meet audience?*
- *Are there many original productions created? Or are there more adaptations of classical playwright?*
- *Do many performances held in non-regular venue (experimental space or living space like market, square, street and park)?*
- *Do many art groups go abroad for performance? Dose many foreign arts group come to have shows in your country? Is there much international collaboration with local artists? Which country is most active in terms of international exchange? In foreign exchange, is there any tendency of genre or characteristic of arts groups?*
- *Do performing arts popular to public? What kind of performing arts are popular to audience? How much ticket sales come out? What kind performing arts have good result on ticket sales?*

2. Venues and Facilities

a. Scale, facilities and management

- *How many venues are there for Performing arts? How many venues are there being categorized by number of seats?*
- *Are many venues well facilitated? Are small scale venues well facilitated as well?*
- *Who run venues? Are there many venues run by central and local government?*
- *What is main financial source of running venue? Is there any subsidy or grants for supporting venue management?*
- *Are there some venues that specialized as traditional Performing arts?*
- *Are there any other common space of performance rather than regular venue?*
- *where are mostly venues located? Is it centralized in metro cities?*



b. Programming

- *how venue make programming? Do many venues present or produce performance? Do many venues cooperate with House Company?*

3. Performing Arts Festivals and Supporting Organizations

a. Performing Arts Festivals

- *How many performing art festivals happen yearly? Do performing art festivals have international programs or only domestic programs?*
- *Do festivals has any specialties?*
- *Could you introduce major or significant festival by each disciplines?*

b. Supporting Organizations

- *are there many supporting oranzations? Who run these organizations?*
- *How these organizations support artists?*

○ Note

- These report **topics in bold** are decided by analyzing indicators of statistics that we collected from China, Taiwan, Singapore and Korea. For the Rest of other countries' report, we still wish to consist of parallel topics that these statistics indicate. *The questions listed in italic* are made for your comprehension about report scope, and these are expected to be explained and described in your report as long as reporter can do.
- Background of research: This research project will be contributed for archiving and building information and database for 'Asian Art Theater', which will be opened 2012 in Gwang-Ju, Korea, and it will bring basic information to facilitate future programming and international collaboration for 'Asian Art Theater'

**korea Arts
management
service**

Korea Arts Management Service

Bosaeng Bldg, F5, 1-50, Dongsung-dong, Jongno-go, Seoul 110-809, Korea

Tel +82-2-745-1043 Fax +82-2-745-3139 website: www.gokams.or.kr

Credit

아시아예술극장

아시아 공연예술 실태조사 2007

주최 _ 문화체육관광부 아시아문화중심도시추진단

주관 _ 재단법인 예술경영지원센터

총괄 _ 우연(예술경영지원센터 국제교류팀장)

기획, 구성 _ 유병진

실행 _ 고주영, 신민경, 안주은, 유병진, 한지선, 해민영

문화체육관광부 아시아문화중심도시추진단

양홍석(전담총괄과 과장), 전애실(전담총괄과 전문관), 박은숙(전담총괄과 연구원)

책임집필

이승엽 _ 한국종합예술학교 연극원 교수

집필

그래햄 수클리프 Graham Sutcliffe _ 베트남 영국문화원 프로젝트 매니저

기무라 노리코 Kimura Noriko _ 무대예술기획자

손 번 리쓰 Soun Bun Rith _ 암리타퍼포밍아츠 프로젝트 코디네이터

안몰 벨라니 Anmol Vellani _ 인도예술재단 디렉터

제덱 스위 Zedeck Siew _ kakiseni.com 에디터

카르멘시타 베르나르도 Carmencita Jasareno-Bernardo _ 필리핀문화센터 국제교류팀장

파윗 마하사리나드 Pawit Mahasarinand _ 출라롱콘 대학 Chulalongkorn 공연예술학 강사

파이잔 피어제드 Faizaan Peerzada _ 라피피어 씨어터워크숍 Rafi Peer 예술감독

자문

네스터 자딘 _ 필리핀 문화센터 디렉터, 필리핀

네오 킴생 _ 에스플로네이드 프로그래머, 싱가포르

류주열 _ 문화방송 뉴델리 주재원, 인도

마크 테 _ 파이브아츠센터, 말레이시아

야오화 수 _ 타이페이아티스트빌리지 디렉터, 대만

케이틀린 베르스트라테 _ 아시아유럽재단 프로젝트 매니저

쿠수마 벤트키스탈링 _ SPAFA 전 연구원, 태국

쿠오후아 유 _ 대만공연예술협회 사무국장, 대만

팀 돌링 _ 컬처럴프로파일 편집위원, 베트남 캄보디아

폴 제터 _ 크리에이티브 디렉터, 베트남

프레드 프럼버그 _ 암리타 퍼포밍 아츠, 캄보디아



발행인 _ 유인촌
발행처 _ 문화체육관광부 아시아문화중심도시추진단
편집인 _ 이규석
주 관 _ 재단법인 예술경영지원센터
디자인 _ (주)토가디자인
발행일 _ 2008년 7월 15일
문 의 _ 02-745-1043
주 소 _ 110-809 서울시 종로구 동숭동 1-50 보생빌딩 5층

© 책자의 판매, 전재, 복사를 금합니다.