

## 스타니슬랍스키 3기 시스템 연구 -실행방법을 중심으로-

오진호<sup>1\*</sup>

### The study of stanislavsky's 3rd system

Jin-Ho Oh<sup>1\*</sup>

**요 약** 본 논문은 기존의 대본분석에 의해 등장인물의 정서를 규명하고 배우의 정서 기억 속에서 동일한 정서를 유도하는 방법을 사용했으나 배우 개인의 정서를 직접 끄집어 내기가 쉽지 않았으며, 그 과정에서 배우가 히스테리와 같은 과민한 심리상태에 빠지는 부작용이 나타났다.

이와 같은 문제점을 극복하고 보다 정서와 신체에 자유로움을 얻기 위한 연습 방법론으로 제시된 것이 바로 스타니슬랍스키의 3기 시스템인 <신체행동법>, <행동분석법>인 것이다. 이 실행방법을 통해 배우가 갖는 정서가 연기를 하기에 있어 편안하게 유도하는 장치를 규명하는데 이 논문의 목적이 있다.

**Abstract** We usually make a close inquiry into characters emotion by analyzing scripts and incite the equal emotion from players emotional memory. It is hard to induce a personal emotion from his or her memory. In the process, it produced side effects such as morbid sensitiveness or hysteria. In order to overcome, such side effects and to liberate the body and emotion, Stanislavsky's 3rd system which are <Body training methodology>, <Behavior analyzing technique> is suggested. The purpose of dissertation is to find out the system for the actors and actresses to be able to act naturally through such practise.

**Key Words** : 신체기억, 신체행동법, 행동분석법, 역할창조

## 1. 서론

아직까지 연극작업에 있어 일반적으로 대본분석에 의해 등장인물에게 요구되는 정서를 규명하고, 배우의 정서 기억 속에서 동일한 정서를 유도하는 방법을 사용하고 있다. 그러나 배우 개인의 정서를 직접 끄집어 내기가 쉽지 않았으며, 그 과정에서 배우가 히스테리와 같은 과민한 심리상태에 빠지는 부작용이 나타난다.

이와 같은 문제점을 극복하고 보다 정서와 신체에 자유로움을 얻기 위한 연습 방법론으로 제시된 것이 바로 스타니슬랍스키의 3기 시스템인 <신체행동법>, <행동분석법>인 것이다. <신체행동법>, <행동분석법>은 신체적 행동을 통해 정서에 접근하도록 하는 방법인데, 이것은 인간의 심리적인 면과 신체적인 면이 서로 분리되지 않는다는 것을 전제로 한다. <신체행동법>, <행동분석법>

에 따르면, 배우는 작품 속의 주어진 상황에서 요구되는 심리적 상태에 몰입하려고 노력하는 것이 아니라, 그 상황에서 배우 자신이 하고 싶은 신체적 행동을 성실히 수행하게 된다. 배우가 주어진 상황을 명확히 이해함으로써 찾아낸 자신의 신체적 행동을 논리와 일관성을 갖고 수행하면 그에 상응하는 내면의 정서가 이끌려 나오게 된다. 이성적으로 정당화된 행동을 논리와 일관성을 갖고 신체적으로 수행하는 것을 통해 정서라는 잠재의식에 도달하게 되는 것이다.

본 연구는 연극작업에 있어 자유로운 연기를 위한 방법모색에 있어 스타니슬랍스키의 <신체행동법>, <행동분석법>의 활용방법을 소개하여 실제적인 이해를 도모하는데 의의를 둔다.

## 2. 출현 배경

스타니슬랍스키는 <신체행동법>, <행동분석법>을

<sup>1</sup>상명대학교 예술대학 영화학과 연기전임교수

\*교신저자 : 오진호(cineact@smu.ac.kr)

배우의 정서적 반응을 끌어내는 열쇠, 배우의 창조성의 근본, 시스템 전체의 핵심, 연극에 대한 자신의 창조적 유산이라 부르며, <신체행동법>, <행동분석법>은 자신의 전 생애에 걸친 작업의 결과”<sup>2)</sup>라고 말했다. 그가 이잡 재의식을 여는 열쇠에 이름을 붙인 것은 그의 말년에 이르러서였지만 그 자체가 「시스템」에 마지막으로 첨가된 것은 아니다. 스타니슬랍스키는사고의 신체적 측면과 행동의 정신적 측면이 있다.<sup>3)</sup>고 했다. 육체와 영혼은 분리될 수 없고 한 쪽이 자극을 받으면 다른 쪽도 똑같이 영향을 받는다는 것이다. 그러면서도 심리 기술 탐구에 더 치중한 나머지 「시스템」의 유기적인 통일은 그의 말년으로 미루어지게 됐던 것이다.

따라서 그의 말년에 확립된 <신체행동법>, <행동분석법>의 맹아(萌芽)는 훨씬 이전인 1912년에 설립된 제 1 스튜디오에서 찾을 수 있다. 극작가가 배우들과의 집단적인 즉흥 연기 속에서 희곡을 만들어 낸다는 개념에 스타니슬랍스키와 고리키(Maxim Gorky : 1868~1936)가 합의를 한 것인데 이 개념은, 작품의 외부적 플롯에 대한 아주 적은 이해만 갖고 곧바로 배우 자신의 말로 실제적인 행동에 돌입하게 하는 <신체행동법>, <행동분석법>의 작품 연습 방법 보다 더욱 더 배우의 능동성을 부추기는 개념인 것이다. 완성된 희곡의 연습이 아니라 배우 자신의 즉흥적인 언어, 행동이 모여서 작품이 만들어지기 때문이다. 이 스튜디오에서 즉흥연기를 통해 <신체행동법>, <행동분석법>의 원리가 구체적으로 형성되었다고 미루어 짐작 할 수 있다.

신체적 행동의 의미에 대해 스타니슬랍스키 자신이 인식하고 있었다는 사실은 1924년의 <인생의 전투>(The Battle for Life)공연에서의 메모를 통해 알 수 있다.

연습이나 공연에서 무대 위에 존재해야 할 배우의 올바른 상태는 첫째, 모든 것은 감정이 일어나도록 준비되어야 한다. 둘째, 각 단락에 알맞는 감정을 규정해야 한다. 셋째, 그 감정의 본질을 분석해야 한다. 넷째, 그 다음에 배우는 그 감정을 불러일으킬 행동을 찾아내야 한다. 이것은 감정을 발생하게 하는 미끼이다.<sup>4)</sup>

신체적 행동이 감정을 이끌어 내는 미끼라는 개념이

이미 그에게 자리 잡았던 것이다. 그 개념이 연습 방법론으로서의 <신체행동법>, <행동분석법>으로 확립될 계기가 그의 말년에 찾아왔다.

스타니슬랍스키의 말년은 외면적으로 순탄했다. 모스크바 예술 극장은 국제적 명성을 얻어가며 대단한 성공을 거두고 있었고, 당시의 방법론은 큰 성과를 거둔 셈이었다. 그러나 그는 만족할 수 없었다.

스타니슬랍스키는 정서 기억을 영감에 영향을 줄 수 있는 유일한 요소이며 내면적 창조를 위한 최상의, 유일한, 진정한 재료라고 역설했었다. 그러나 그는 말년에 정서 기억으로부터 억지로 감정을 끌어내는 것은 배우들을 지나친 내면적 흥분 상태로 이끈다는 점을 느끼고, 또한 그것이 배우의 정신적 건강과 예술을 망칠 수 있다는 점을 걱정하였다.<sup>5)</sup> 이렇듯 자신이 주장한정서 기억의 한계를 느낄 수밖에 없었다.

또한 스타니슬랍스키는 말년에 와서 「시스템」의 완결성을 재구축 할 필요를 느꼈다. 그는 창조 과정을 분석하고 그 구성 요소들을 갈라내어 천착하면서 많은 세월을 보냈다. 그것은 개인으로서의 배우와 등장인물로서의 배우가 분리되는 것을 극복하고자 하는 의도였는데, 이제 그러한 분열을 극복하기 위해 고안된 「시스템」 자체가 역으로 몸과 마음, 지식과 감정, 행동과 분석을 분리시키고 있었다.

이제 그가 추구해야 할 것은 창조적 과정의 유기적 통일성의 강조였다. 그 중 가장 중요한 것은역할에 접근하는 배우의 초기 상태였다. 그는 자신이 도입했던 연습 방법을 이렇게 비판했다.

연출가는 작품에 관련된 모든 사람들을 불러모아 희곡을 분석하고 개개의 역할을 세부적으로 분석하면서 가장 상세한 세부에까지 결정하며 몇 달을 보낸다. 결국에 가서는 배우의 가슴과 마음은 모이를 잔뜩 먹고 똥똥해진 닭처럼 때로는 유용하기도 하고 때로는 불필요하기도 한 수많은 세부묘사로 가득 찬다. ...잔뜩 채워진 머리와 텅 빈 가슴으로 배우는 무대로 나가지만 아무 것도 할 수 없다. ...역할에 대한 신선한 감을 유지하는 것이 중요한 초기 단계에서 역할을 강요하는 것이 과연 옳은가 하는 의문이 떠오른다. ...그러나 무엇보다 나쁜 것은, 외부에서 들어오는 이 모든 언급들이 준비되지 않았고 경각되지 않은 척박한 토양에 쏟아진다는 점이다. 작가의 작품 속에서 그에 상응하는 배우 자신의 어느 부분을 인식하지 못한다면 작품이나 그것이 내포하고 있는 경험을 판단하기란 불가능하다.<sup>6)</sup>

만일 연습 과정의 순서에 변화를 준다면 그것은 「시

2) Sonia Moore, *The Stanislavsky System*, (New York : Penguin Books 1965), p.12

3) Konstantin Stanislavsky, *An Actor Prepares*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood (New York : Theatre Art Books. 1948), p.144

4) Jean-Norman Benedetti, *Stanislavsky : An Introduction*, London, 1982, p.129

5) Sonia Moore, 앞의 책, p.52

6) Jean-Norman Benedetti, 앞의 책, pp.125~127

스텝」의 요소들의 유기적인 통일이 마지막이 아니라 맨 처음, 대본에 접근하는 첫 단계에 이루어져야 한다는 것이다. 스타니슬랍스키는 배우를 창조적 상태로 이끌기 위한 기존 수단의 사용을 뒤집었다.7)이제 배우는 연습 초기에 책상에 둘러앉아 세밀한 대본 분석을 한 후 그 분석에 따라 필요한 배우 자신의 과거의 경험을 끌어내려고 노력하는 것이 아니다. 대본의 주어진 상황에 대한 대략적인 이해에서 추출된 단순한 신체적 행동부터 수행하는 것이다. 이 과정에서 잠재의식이 이끌어 나와 무대위에서 실제 생활에서처럼 움직일 수 있게 되는 것이다. 그러나 스타니슬랍스키 자신은 이런 결론을 실제 작업에 적용해 보지 못했다.

1938년 몰리에르(Jean-Baptiste Poquelin Moliere : 1622~1673)의 <타르튀프>(Tartuffe)연습에서 연습 초기의 대본 분석을 배제하고 배우 자신의 신체적 행동으로 연습을 시작하는<신체행동법>, <행동분석법>을 처음으로 적용시켰으나 연습 도중인 1938년 8월 7일 스타니슬랍스키는 75세의 나이로 타계하고 말았다. 따라서 배우가 등장인물과의 진정한 동일화를 이룰 수 있는 <신체행동법>, <행동분석법>의 실제 작업에서의 성과는 후세 사람들의 몫으로 남게 된 것이다.

### 3. 기본 원리

<신체행동법>, <행동분석법>은 모스크바 예술극장이 오랫동안 견지해 왔던 연습 방법에서 스타니슬랍스키가 일련의 결함을 발견하는 것에서 시작된다. 세밀한 대본 분석을 하는 것으로 연습을 시작하는 방법은 중요한 문제점들을 파생시켰다. 배우의 수동성의 심화, 심리와 신체의 분리, 작가의 언어에의 구속 등이 그것이다. 이러한 점을 바탕으로 할 때<신체 행동법>, <행동분석법>이 기본적으로 추구해야 할 것은 다음의 세 가지로 정리될 수 있다. 배우의 능동성, 심리와 신체의 유기적 결합, 배우 자신의 언어8)가 그것이다.

#### 1) 배우의 능동성

스타니슬랍스키는 창조자로서의 배우를 추구하였다. 배우는 자신이 표현해야 할 역할을 극적 상황에 대한 이해와 그러한 상황에서 이루어지는 자연스러운 행동의 일

관성에 따라 구체화시킬 수 있어야 한다. 이러한 과정 가운데 배우는 역할의 해석에서 일차적인 주체로서 자리 잡게 된다. 희곡의 주어진 상황 안에서 배우가 획득할 수 있는 능동성은 위와 같은 과정을 통해 확립할 수 있으며 스타니슬랍스키는 이러한 지점을 배우가 지닐 수 있는 창조성이라고 지적하였다.

이와 비교해 볼 때 세밀한 대본 분석을 바탕으로 하는 기존의 연습은 역할 해석의 일차적 주체로 연출가를 상정한다. 물론 작품의 전반적인 해석과 일차적 주체로 연출가를 상정한다. 물론 작품의 전반적인 해석과 극적 행동의 내적 동기, 갈등하는 인물들 간의 상호관계의 성격, 그들의 기질의 방향, 초 목적, 작품의 사상을 밝히는 작업은 연출가의 원래적 역할이다. 그러나 이러한 분석이 배우가 구체적으로 자신의 역할에 대해 이해하기 전에 이루어질 때 이것은 배우에게 선입관을 갖게 한다. 연출가의 세밀한 구상이 배우들에게 먼저 부과되었을 때 배우는 자신의 역할에 대한 자책적인 탐구보다는 연출가의 해석에 의존하게 되는 것이다. 이것은 결국 창조적 주체로서의 배우의 역할을 소멸시키는 결과를 가져오게 된다.

스타니슬랍스키가 보기에 연출가의 임무는 배우의 개성을 포착하는 것, 배우 자신의 내면을 이끌어 내는 것, 그럼으로써 상황과 감정의 진실성을 유지시키는 것이다. 이렇게 함으로써 연출가는 배우의 영혼의 정교한 움직임, 겨우 눈에 띄는 결함을 비춰 주는 거울9)이 될 수 있는 것이다. 즉 배우가 극적 상황을 표현해 내는 과정에서 겪을 수 있는 여러 가지 어려움 또는 장점들을 지적해 주는 적극적인 조언자가 되는 것이다. 배우는 연출자의 지적과 조언에 따라 자신이 표현할 수 있는 상황과 역할에 대한 진실성을 획득할 수 있다. 이러한 과정에서 연출자는 배우의 창조적 능동성을 강화시켜 주는 역할을 담당하게 되는 것이다.

결국 연출가는 희곡에 대한 자신의 지식을 연습 중에 배우 스스로 필요를 느끼게 되는 바로 그때 전달해야 한다. 역할과 희곡에 대한 연출가의 견해와 배우들 자신이 발견한 역할에 대한 이해가 작가의 의도와 일치할 수 있도록 정교하게 수정하고 인도하는 것이다.

#### 2) 심리와 신체의 유기적 결합

무대 위에서는 희곡의 등장인물을 실제 존재인 것처럼

7) Sonia Moore, 앞의 책, p.13.

8) Konstantin Stanislavsky, *Creating a Role*, p.254  
스타니슬랍스키는 「역할 창조」에서 작가 고유의 언어를 탐구하기 전에 배우 자신의 언어(말고 행동을 포함하는 의미)로 연습을 진행시키기를 주장했다.

9) Toby Cole & Helen Chinoy (ed) *Directors on Directing*, (Indianapolis : Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1984), p.120. 네미로비치 단첸코는 이 책에 실린 자신의 글에서 연출가란 연기자의 역할 창조를 도와주는 해석자, 배우이자 교사, 배우의 특질을 반영하는 거울, 전체 연극의 조직자라고 말했다.

보여주는 것이 중요하다. 그러기 위해서는 배우의 신체적 행동과 심리의 흐름이 균형이 이루어야 한다. 인간의 신체적 삶은 심리적인 면과 분리될 수 없기 때문이다. 따라서 무대 위에서의 실제적이고 진실성 있는 연기는 추상적인 심리의 고찰에서 비롯되는 것이 아니라 심리와 신체적 행동의 조화를 통해 이루어진다. 그러나 대본 분석 중심의 연습은 배우의 심리적인 면과 신체적인 면 사이의 인위적인 분리를 통해 배우가 역할을 표현하는 데 있어서 불균형을 심화시켰다. 다음의 장면을 연습한다고 가정해 보자.

한 사람이 상점에서 물건을 고르고 있는 동안 그 사람의 어린 아들이 없어졌다. 그는 상점 밖으로 나와서 아들을 찾는다. 지나가는 행인에게 아들을 보지 못했는가 묻는다. 다시 아들의 이름을 부르며 지나간다.<sup>10)</sup>

우선 대본 분석 중심의 연습 상황을 가정해 보면, 의자에 앉아서 대본을 읽는 형태는 자기 아들을 잃어버린 사람의 진실된 감정을 포착하는 것을 방해할 것이다. 그러나 주어진 극적 상황에서 가장 중요한 것은 바로 그러한 감정이다. 그 감정이 상황에 구체성과 진실성을 부여하는 매개가 되는 것이다. 특정한 감정과 그것을 이끌어 내는 행동의 논리적인 흐름은 양분될 수 없는 것이고 따라서 배우가 자신의 역할과 상황에 접근하기 위해서는 감정과 연관 선상에 있는 행동의 구체적인 표현이 연습 과정에 필요한 것이다.

스타니슬랍스키는 이러한 필요성을 인식하였다. 신체를 움직이기 시작했을 때만이 배우가 맡은 그 등장인물로서 말하기가 쉬워진다는 것을 깨달은 것이다. 신체적 행동의 연속적인 흐름은 내면적인 감정을 야기 시킬 뿐만 아니라 역할 창조에 큰 의미를 지닌다. 따라서 위와 같은 상황에서 배우는 의자에서 일어나 연습장이 길거리고 동료들이 행인들이라고 가정하고 그들에게 내 아들을 만나지 못했는가를 물어 보아야 한다. 신체적인 삶과 정신적 삶은 나누어지는 것이 아니므로 인간 행동의 내적인, 그리고 외적인 창조적 분석의 과정은 분리되어서는 안 된다.

스타니슬랍스키는 『배우 수업』에서 한 장면을 연습시키면서 내면과 외면의 유기적인 결합을 설명한다. 그는 같은 아파트에 살고 있는 미친 사내가 정신병원을 탈출해서 문 밖에 와 있다고 가정한다면 어떻게 할 것인가? 라는 장면을 제시한다. 학생들은 즉각적으로 행동한다. 행동의 목표를 생각하며 문까지의 거리를 측정하고 미친

사내가 문을 부수고 들어올 경우를 대비해서 탈출로를 찾아 주위를 살피기도 하는 등 위험에 대처할 방법을 찾기 위해 본능적으로 움직이는 것이다.<sup>11)</sup>

이는 결국 자신을 구하려는 내면의 욕망과 자신을 지키려는 일련의 자연스러운 외적 행동은 서로 분리될 수 없는<sup>12)</sup> 것이라는 것을 보여준다. 이렇듯 인간 행동의 내적, 외적 분석 과정은 분리될 수도 없고, 분리되어서도 안 되기 때문에 처음부터 행동하면서 희곡을 분석<sup>13)</sup>해야 하는 것이다.

### 3) 배우 자신의 언어

일상생활에서 지닐 수 있는 자연스럽고 합리적인 말과 행동을 무대 위에서 실현시키는 것은 매우 어려운 일이다. 배우가 등장인물의 생각과 감정으로 살지 않고, 작가에 의해 주어진 상황을 진실로 믿지 않으면 표현하고자 하는 인물의 대사를 아주 낮설게 읽을 수밖에 없는 것이다. 연습 초기에 책상에서 대본을 단순히 읽거나 등장인물의 대사를 외우기 위해 노력한다면 그 대사는 배우 스스로의 살아 있는 말이 될 수가 없다. 따라서 중요한 것은 작가의 대본에 쓰여져 있는 대사가 배우를 통해 실제적이고 일상적인 말로 변화되기 위한 구체적인 방법이 무엇인가 하는 것이다.

연습 초기에 대사는 배우에게 외우기 위해서 있는 것이 아니고 대본의 기초가 되는 작가의 생각을 이해하기 위해 필요한 것이다. 바로 이 작가의 생각에 기초하여 등장인물의 생각이 진행되어 나가는 것을 연구해야 하는데, 중요한 것은 그 연구를 배우 자신의 언어로 진전시켜야 한다는 것이다. 만약 배우가 작품 속의 어떤 단락에서 작가가 이야기 하고자 하는 것이 무엇인가를 정확히 안다면 그 단락의 대사를 확실히 모르더라도 작가의 생각을 배우 자신의 단어를 가지고 표현 할 수 있을 것이다. 스타니슬랍스키의 표현을 빌자면 다음과 같다.

...우리는 낯선 대본에 자신의 부 대본(내재된 의미)을 삽입하고 등장인물과 그의 인생의 상황에 대한 우리 자신의 관계를 확립합니다. 우리는 작가와 연출가로부터 받을 수 있는 모든 자료가 우리 자신을 통과하여 흐르게 합니다. 우리는 우리 자신 안에서 그것을 새롭게 고치고 활기를 불어넣고 우리의 상상력을 넓게 합니다. 우리는 그것들과 친해지며 심리적, 신체적으로 그것들의 안에서 익숙 해집니다. 우리는 자신 안에 무서운 진실

11) Konstantin Stanislavsky, *An Actor Prepares*, pp.42~43

12) Konstantin Stanislavsky, *РАБОТА АКТЕРА НАД РОЛЮ*, (MOSKVA : ИСКУСТВО, 1954) p.340

13) Sonia Moore, 『스타니슬랍스키 연구론』, 김석만 편저, (이론과 실천, 1993), p.196

10) МАРИЯ КНЕБЕЛЬ, *О ДЕЙСТВЕННОМ АНАЛИЗЕ И РОЛИ*, (MOSKVA : ИСКУСТВО, 1981), p. 6.

을 불러일으킵니다. 우리는 우리의 창조 작업의 마지막 결과로 희곡의 감추어진 구상과 단단하게 이어진 풍부한 행위를 창조합니다. 우리는 표현하는 인물의 열정과 감정 안에서 살아 움직이는, 특별한 표현을 만들어 냅니다.<sup>14)</sup>

배우는 대본에 나타난 구체적인 대사를 중요시하는 것이 아니라 그 안에 주어진 상황에 대한 이해를 기초로 하여 등장인물의 생각의 진행을 배우 자신의 언어로 연구해야 한다. 이러한 과정 이후에 배우는 이미 체득된 생각의 표현을 위해서 대본의 구체적인 대사를 사용하는 것이다.

#### 4. 주요 실행 방법

<신체행동법>, <행동분석법>은 연극 연습 방법에서의 문제점을 해결하고자 한데서 출발된 연습 방법론이다. 따라서 <신체행동법>, <행동분석법>에 의한 연습 과정에서 가장 중요한 단계인행동의 정당화와 행동의 논리와 일관성을 중심으로 연습 과정을 서술해 보겠다. 그리고 무대 위에서의 대사와 행동의 근거가 되고 모든 행동의 궁극적인 목표가 되는내재된 의미구현에 대해 알아보겠다.

##### 1) 행동의 정당화

일상생활 속에서 사람들은 어떤 상황에 부딪혔을 때 그 상황에 대한 느낌을 즉각적으로 갖게 되고, 어떻게 행동할 것인가 라는 목표에 따라 즉각적으로 반응하게 된다. 그러나 배우는 작품 속에서 실제의 상황과 대상을 대면하는 것이 아니라 꾸며진 상황과 다른 배우를 만난다. 그 허구의 상황을 배우는 실제 상황처럼 느끼고 그 상황에서 구체적인 행동의 목표를 정해야 하는 것이다. 이러한 행동의 목표는 주어진 상황 속에서 찾아져야 하고 따라서 불필요한 행동도 배제될 수밖에 없다. 그러기 위해서는 주어진 상황에 대한 세밀한 분석이 필수적이다.

그러나, 주어진 상황은 대본에 제시된 것에 국한되지 않는다. 대본에는 나타나지 않은 등장인물의 과거와 미래까지도 상상을 통해 구체화시켜야 한다. 만약 삶에서 과거와 미래가 없는 현재가 있을 수 없다면, 삶을 반영하는 무대에서도 역시 다를 수 없는<sup>15)</sup>것이다.

등장인물의 과거를 구체화시킴으로써 배우는 극적 상황과 역할을 실제적 현실로 이끌어 낸다. 허구적 인물이

배우의 상상을 통해 역사성이 있는 실존적 인물로 형상화되는 것이다.

그러나 주어진 상황에 대한 분석이 연습 초기에 완전히 이루어지는 것이 아니다. 우선 배우는 스스로를 등장인물로 가정해서 배우 자신의 관점으로 주어진 상황을 파악해야 한다. 주어진 상황을 대략적으로 이해한 후에 배우는 자신의 언어로 상황을 표현하고 구체적으로 실행한다. 이러한 과정 이후에 대본 읽기와 배우 자신의 언어에 의한 상황 표현 연습을 교차, 반복하면서 깊이 있게 주어진 상황을 구축<sup>16)</sup>해 나가는 것이다. 주어진 상황에 대한 분석이 실제 행동을 통해 세밀해 지는 것과 함께 그 속에서의 등장인물의 행동의 목표와 그것에 알맞는 정당한 행동도 구체화된다.

주어진 상황의 변화하는 순간마다만일에 내가 이 상황에 있다면 어떻게 할 것인가?를 자신에게 묻고 그 순간 취할 것이라고 판단되는 정당한 행동을 선택해서 수행하는 것이다. 이때 배우 개개인의 감정과 구체적인 일상에서의 경험은 현실감 있는 신체적 행동을 이끄는 중요한 매개가 된다.

이와 같이 완전하고 충분히 정당화된 신체적 행동은 배우에게 그 자신의 완전한 유기적 신뢰를 가질 수 있게<sup>17)</sup>한다.

##### 2) 행동의 논리와 일관성

각각의 정당화된 행동은 논리와 일관성을 토대로 연속적으로 실행되어야 한다. 일상생활에서의 모든 행동의 연속은 논리와 일관성을 바탕으로 이루어지기 때문이다. 적절한 논리와 일관성이 없이는 우리들은 생활에서 반드시 필요한 행위들조차 제대로 수행하지 못할 것이다. 다음의 상황은 좋은 예가 된다.

컵으로 유리병에 담긴 물을 마시려면 먼저 병의 유리마개를 벗기고 컵을 그 밑에 놓은 다음 병을 쥐고 컵을 기울여 따라 마실 것이다. 그러나 만일 이런 논리적인 절차를 무시하고 물을 따르다면, 즉 밑에 컵을 받치지 않거나 병의 유리 마개를 벗기지 않고 병을 겁에 기울인다면 병을 세워 놓았던 탁자 위나 바닥에 물을 쏟거나 아니면 기울여진 병으로부터 유리 마개가 떨어져 밑에 놓인 컵을 깨뜨릴 수도 있을 것이다. 여기에서 살펴 볼 수 있듯이 일상의 모든 행동에는 행동의 연속을 가능하게 하는 논리적 흐름이 존재한다. 이러한 요소가 무시될 때 행동의 질서는 파괴된다. 그러나 일상생활에서는 위와 같은 행동의 논리와 일관성이 이미 습관을 통해 잠재의식 속

14) МАРИЯ КНЕБЕЛЬ, 앞의 책, p.9

16) Konstantin Stanislavsky, *Creating a Role*, p.253.

15) Konstantin Stanislavsky, 앞의 책, p.236.

17) Konstantin Stanislavsky, *An Actor Prepares*, p.127

으로 내재화되어 있다. 일상생활에서는 행동의 논리와 일관성을 인식하지 않지만 위와 같은 실수를 하지 않는 이유가 거기에 있다. 일상의 모든 행동은 습관화된 행동의 논리성에 의해 이루어지는 것이다. 이러한 맥락에서 볼 때 허구적인 상황과 행동에 실제성을 부여하기 위해 배우가 추구해야 할 것은 논리와 일관성있는 행동을 무의식적으로 행하는 것이다.

무대 위에서의 행동은 배우의 일상적 자아가 요구하는 행동이 아니다. 따라서 배우는 자신이 형상화해야 할 인물이 취하는 행동을 습관화시켜야 한다. 또한 그것은 배우 자신의 경험의 구체적인 재 습관화를 통해서 찾아진다. 배우가 표현해 내는 작지만 구체적인 행동의 수행은 허구적 인물을 실제적 인물로 구체화시키는 첫 번째 조건인 것이다.

배우는 각각의 작고 사소한 행동을 논리와 일관성을 바탕으로 반복 수행한 후 점차 크고 중요한 행동을 만들어 가야 한다.

이 과정에서 중요한 것은 행동의 반복이다. 반복을 통해 구체적인 행동이 배우에게 습관화되기 때문이다. 그 순간 배우는 극적 상황과 그것에 기초한 자신의 행동에 대해 신뢰감을 갖게<sup>18)</sup>된다. 또한 그런 상태가 되어야 비로소 실제 생활에서처럼 무의식적으로 행동하게 되는 것이다.

『배우 수업』에서 연출가가 학생들을 연습시키는 장면이 좋은 예가 된다.

회계원인 코스차는 거실에서 돈과 장부를 세고 있고 처남인 바보 바냐는 그 옆에서 놀고 있다. 지폐 뭉치가 탁자 위에 쌓여 있다. 아내인 마리아는 식당 건넌방에서 갓난애를 목욕시키고 있다. 아내가 도와 달라고 코스차를 불러서 그는 하던 일을 멈추고 건넌방으로 간다. 그 동안 바냐가 아까 코스차가 돈 다발 묶은 끈을 풀어서 벽난로에 던질 때마다 불꽃이 이는 것을 보고 그게 보기 좋았 던지 회계 장부와 돈을 벽난로 속으로 집어 넣으며 즐거워하고 있다. 되돌아온 코스차가 마지막 돈 뭉치가 타는 것을 보고 바냐를 심하게 두들겨 주고는 타다 남은 돈 뭉치를 끄집어낸다. 코스차의 큰 소리를 듣고 거실로 온 마리아는 바냐가 바닥에 쓰러진걸 보고 허둥지둥 흔들어 보나 꼼짝을 않는다. 마리아는 코스차에게 물을 떠오라고 하나 코스차는 냇을 잃고 있어서 자기가 떠오려고 식당으로 간다. 마리아의 비명 소리. 갓난애가 목욕통 속에 익사해 있는 것이다.<sup>19)</sup>

한 번의 실행이 있고 난 후 연출가는 코스차역을 맡은

학생에게 단순히 돈을 세고 정리하는 동작만을 반복해서 시킨다. 이것은 무대 위의 상황이 지니는 진실성과 그러한 상황을 실제적 현실로 믿게 하는 신뢰감을 획득하는데 기초가 되는 것이다. 빈손으로 실제로는 있지 않은 구겨진 돈을 일일이 퍼면서 세는 행동은 배우를 상황에 완전히 집중하게 해주며 관객을 의식하지 않는 편안한 마음의 상태로 만들어 준다.

이와 같은 작고 단순한 신체적 행동의 반복 위에서 배우는 무대 위의 주어진 상황을 실제로 믿게 되고 자신의 행동에 신뢰를 갖게 됨으로써 행동의 논리적인 일관성을 바탕으로 점차 커다란 신체적 행동과 그에 따르는 진실과 신뢰를 창조 할 수 있는 것이다.

또한, 하나의 진실감은 또 다른 진실감을 불러일으키게 된다. 단순히 돈 세는 행동을 반복적으로 행했을 때 배우가 등장인물로서의 진실감을 갖게 되면 모든 주어진 상황을 실제적으로 인식하게 되고, 보다 당위적인 현실로 받아들이기 위해 적극적인 상상력을 동원하게 되는 것이다. 상상력을 통해 유추된 바보 처남 바냐의 불행한 과거는 코스차에게서 바냐에 대한 연민을 이끌어 내고 바냐를 즐겁게 해 줄 행동을 하도록 만든다. 돈 다발을 묶었던 색종이를 난로에 던질 때 익사스런 몸짓과 얼굴 표정을 바냐에게 지어 보이는<sup>20)</sup>것으로 나타나는 것이다.

이것은 또한 코스차가 건넌방으로 가고 난 후 바냐가 돈과 회계 장부를 난로 속에 집어넣고 좋아하게 되는 강력한 동기가 된다.

결국 바냐의 삶에 대한 배우의 상상은 바냐와 코스차 역할의 배우 사이의 관계를 구체화하는 역할을 하게 된다. 즉 상대 역할의 과거의 경험에 대한 상상을 바탕으로 자신들의 현재의 관계에 대한 설명과 상호간에 지니는 감정의 구체화가 이루어지는 것이다. 또한 심도 있는 상상은 단순한 신체적 행동에 대한 보다 세밀해진 목표를 설정 할 수 있게 해준다. 다른 생각 없이 색종이를 난로에 던지던 행동에 처남을 기쁘게 해줘야겠다는 목표가 새롭게 생기게 된 것이 그 예가 된다. 무대에서 '바로 내가 지금 여기에 상태를 창조해<sup>21)</sup>낸 것이다.

여기서 중요한 것은 작고 사소한 신체적 행동이 신뢰감을 창조하고 그것을 바탕으로 자연스런 감정을 만들어 낸다는 것이다. 또한, 이런 신체적 행동이 구체적이며 명확화할수록 배우는 자신의 감정을 강요하는 것이 아니라 자연스럽게 이끌어 내게 된다.

논리와 일관성은 행동뿐만 아니라 정서에도 적용되어

18) Konstantin Stanislavsky, РАБОТА АКТЕРА НАД СОБ РЪЙ ЧАСТЬ 2, (MOSKBA : ИССКУСТВО, 1953), p.193

19) Konstantin Stanislavsky, An Actor Prepares, pp.68 ~ 69

20) Konstantin Stanislavsky, 앞의 책, p.136~137.

21) Konstantin Stanislavsky, 『자신에 대한 배우의 작업2』, p.195

야 한다. 그 대표적인 예가 “만일에 내가 라는 가정이다. 배우는 수많은 경험과 실천을 통해 얻은 지식, 풍부한 정서적 경험, 숙련된 기능, 습관 등의 개인적인 삶의 영역을 사용하여 정서의 일관된 흐름을 구성하게 된다.

“만일 내가 등장인물이 처해 있는 상황에 놓여 있다면 나는 어떻게 행동할 것인가?”

이러한 질문을 통해 극적 상황은 허구의 세계가 아니라 배우가 일상적 자아로서 존재하는 실제적 상황으로 이어지게 된다. 이때 배우의 내면과 개인적 삶의 경험은 상황에 따른 구체적 행동을 이끌어 내는 근거가 되는 것이다.

앞의 장면 연습에서 코스차역을 맡은 배우는 바냐를 심하게 때린 후 타다 남은 돈 문치를 본 순간, 만일에 이런 일이 정말 일어났다면 어떻게 행동을 것인가? 라는 질문을 스스로에게 제기한다. 그는 돈과 장부를 잃어버린 회계원으로서의 장래에 대한 걱정, 다른 사람들이 자신에 대해서 내릴 수 있는 평가 등이 역할로서의 자신이 아니라 일상인으로서의 자신에게 실제적으로 다가오는 것을 느끼게<sup>22)</sup>된다. 그 순간 배우의 내면은 자연스러운 행동을 가능하게 만드는 논리적 흐름을 획득하게 되는 것이다.

이렇듯 만일에 내가는 배우로 하여금 정당한 행동을 찾아서 논리와 일관성을 갖고 행하도록 배우를 이끈다.

배우가 행동과 감정에서 올바른 논리와 일관성을 갖는다면 무대에서 배우는 역할을 표현하면서 빠질 수 있는 오류를 극복할 수 있다. 만일 배우가 논리적이고 일관성 있게 감정을 발전시켜 가면, 그는 역할이 원하는 감정 상태로 단번에 몰입하려는 시도를 하지 않아도 되는 것이다. 논리와 일관성은 점진적으로, 부분으로부터 단계적으로 발전되고 구성되는 것이다. 각각의 구성 부분과 그들의 일관성에 대한 신체적 인식이 배우에게 자신의 정신적 삶을 소유하고 통제할 수 있도록 허락하는 것이다. 스타니슬랍스키는 이러한 논리를 다음과 같이 설명하였다.

비행기가 이륙할 때는 활주로를 한참 달리다가 반동력을 얻는다. 그러면 기류가 발달하여 양쪽 날개를 들어 올려 주고 마침내 기체를 땅으로부터 들어 올려준다. 이와 마찬가지로 배우 역시 신체적 행동선이라는 그의 활주로를 따라 달리면서 반동력을 얻어 이륙하는 것이다. 이때 배우는 희곡 작가에 의해 설정된 주어진 상황과 만일에 내가의 도움을 받아 신뢰의 날개를 퍼는 것이고, 그것은 배우가 진실하게 믿을 수 있는 상상력의 영역으로 그를 상승시켜 준다. 그러나, 만약 탄탄한 활주로가 없다면 비행기가 이륙할 수 있겠는가? 물론 없다. 그러므로 배우의 첫째 관심은 그 고유의 진실성으로 구체화된 신체적 행동

들로 탄탄한 활주로를 건설하는 일이어야 한다.<sup>23)</sup>

### 3) 내재된 의미의 구현

대본을 분석함에 있어서 중요한 것은 우선 대본에 나타난 일차적인 사실이다. 그러나 구체적인 형상화를 가능하게 하는 근본적인 요소는 바로 내재된 의미이다. 내재된 의미란 대본에 나타난 구체적인 대사나 행동을 가능하게 하는 저변의 이유이자 동기이다. 이것을 바탕으로 대본의 대사나 행동은 일관성을 가지게 되고 실제성을 얻게 된다. 따라서 주어진 상황 속에서 인물의 행동이 추구하는 진정한 의미를 표현하기 위해서는 내재된 의미를 파악하는 것이 선행되어야 한다.

배우에게 중요한 것은 대본에 표현되어 있지 않은 생각을 어떻게 내재된 의미로부터 이끌어 내서 나타낼 것인가의 문제이다. 바로 이 내재된 의미가 얼마나 효과적으로 표현되는지의 문제가 대본 형상화의 가장 큰 요소라고 이야기해도 과언이 아니다.

따라서 내재된 의미를 잘 파악하면 희곡에서 진행되고 있는 사건 안의 등장인물의 모든 반응이 구체적이며 명확하게 드러날 수 있으며 개개의 역할들이 가지는 행동의 동기가 분명해짐과 동시에 역할들이 말하는 대사에 깊은 의미를 부여할 수 있는 것이다.

<신체행동법>, <행동분석법>에서는 기존의 대본 분석 중심의 연습에서 보다 배우 자신의 내적 경험이 더욱 적극적으로 동원된다. 따라서 배우의 내적 자원이 풍부할수록 그가 형상화하는 역할의 내면적 동기도 많아지는 것이다. 그러므로 배우는 일상생활 속에서 넓은 시야를 갖고 모든 것을 관찰해야 한다. 이것이 결국 역할을 구축하는 내적 자료의 준비 과정이 되는 것이다. 이 작업은 자신의 작품을 위해서 부차적인 자료를 거대하게 수집하는 작가의 작업과 비슷한 면이 있다.

내재된 의미는 「시스템」의 ‘교감’이라는 요소와 밀접하게 관련되어 있다. 배우가 자신을 둘러싸고 있는 무대 위에서 주위 상황을 살피지 않고, 상대방의 대사를 듣지 않으며, 일방적으로 자신의 대사를 말한다면 그 배우 자체가 상황과 대사에 대한 진실성을 획득하지 못할 뿐 아니라 상대 배역과의 조화와 상호간의 유기적 감정의 흐름을 이끌어 내지 못하게 된다. 이 지점에 대해 러시아의 배우 웨프킨은 다음과 같이 말했다.

무대에서는 완전한 침묵이란 희곡 자체가 그것을 요구하는 예외적인 경우를 제외하고는 없다는 것을 기억하라. 당신에게 말할 때 당신은 듣는다. 침묵하는 것이 아니고... 들려지는 모

22) Konstantin Stanislavsky, *An Actor Prepares*, p.137.

23) Elizabeth Reynolds Hapgood (ed), *Stanislavsky's Legacy*, p.46.

든 단어마다에 당신은 자신의 시각으로, 인물의 모든 특성으로, 당신의 모든 본질로 대답해야만 한다. 여기서 당신에게는 그 자체로서 훌륭한 웅변이 되게 하는 말없는 연기가 되어야 하며, 이 시간에 동기 없이 옆을 보거나 관계없는 어떤 것을 쳐다보는 것은 당치도 않은 것이다. 그때는 모든 것이 날아가는 것이다. 단 한 순간 이렇게 쳐다보는 것은 당신 안의 살아 있는 인간을 죽이고, 희곡의 등장 인물에서 당신을 삭제하게 될 것이며, 이 순간 당신을 마치 필요 없는 잡동사니처럼 창문 밖으로 내던져 버려야만 할 것이다....<sup>24)</sup>

교감에 있어서 다른 측면인 자신의 의사를 전달하는 경우에 배우는 자신이 표현하고자 하는 대상에 대한 구체적인 이미지를 가지고 있어야한다. 배우가 상대 배우에게 자신이 전달 하고자 하는 의미를 충분히 전달하기 위해서는 표현 객체에 대한 명확한 이미지가 배우 자신의 내면에 확고하게 구축되어야 하는 것이다.

배우가 자신이 표현하고자 하는 이미지를 상대 배우에게 전달하는 과정에서 획득되는 것이 바로 교감이다. 구체적인 이미지의 체현은 상대 배우에게 극적 상황의 실제성을 강화시키는 역할을 함과 동시에 허구적 상황에 대한 긴장을 해소시키는 것이다. 이러한 가운데 형성되는 극적 행동에 대한 배우 상호 간의 공통적 이해는 그들로 하여금 상황과 행동에 대한 깊은 신뢰감을 갖게 만든다.

이와 같은 맥락에서 볼 때 배우는 교감을 이루는데 필요한 요소에 민감해야 한다. 즉 표현하고자 하는 이미지를 구체적으로 내면화시키는 것, 주어진 상황에 대한 이해가 그것이다. 이러한 이해는 배우 자신의 언어로 반복적으로 수행함으로써 얻어질 수 있다.

## 5. 작품 연습 과정

<신체행동법>, <행동분석법>은 작품 연습 과정에서 그 특성이 확실하게 드러난다. 기존의 대본 분석 중심의 연습 방법과는 많은 차이를 보이는 것이다. 현재 한국에서 가장 일반적인 연극 연습 방법을 아래와 같이 정리해 볼 수 있다.

1) **독회** : ① 2, 3회의 독회를 끝낸 다음 작품을 분석한다.

작품의 주제, 배경, 주된 행동(main action)등을 연구한다.

② 반복적으로 독회하는 과정에서 성격 분석과 함께 대사를 암기한다.

2) **동작선 구축(Blocking out)** : 주로 연출의 구상에 따라 무대에서의 배우들의 움직임의 결정한다.

3) **세부 묘사 연구(Detail)** : 세세한 느낌들과 그 표현을 연구한다.

4) **종합 연습** : 의상, 소품, 음향효과 등 공연에 필요한 제반 요소들을 종합하여 전체적인 연습(run-through)을 실시한다.

5) **총 연습** : 모든 무대 효과와 함께 무대에서 1, 2회 최종 연습을 진행한다.

스타니슬랍스키가 제시한 <신체행동법>, <행동분석법>에 의한 작업계획(A plan of Work)<sup>25)</sup>은 위의 방법과는 많은 차이점을 갖는다. 우선 연습 초기에 대본 분석 작업을 하지 않는다. 첫 독회도 없이 바로 대본의 상황에 기초한 즉흥 연기로 연습을 시작하는 것이다. 대본 분석을 기초로 극에 필요한 정서를 끌어내는 기존의 방식과는 달리 <신체행동법>, <행동분석법>은 배우로부터 상황에 대한 일상인으로서의 자연스러운 반응을 신체적 행동을 매개로 하여 이끌어 낸다. 이 과정에서 인위적 상황에 대한 배우의 정서적 긴장은 해소되고, 그로 인해 배우는 연기 속에서 일상을 표현해 내는 자연스러움을 얻게 되는 것이다. 그런데 이런 방식의 연습을 스타니슬랍스키 자신도 실제 작업에 적용시키지 못했고 한국에서도 실천되지 못한 것으로 판단된다.<sup>26)</sup> 따라서 <신체행동법>, <행동분석법>이 실제 작업에 적용된 결과를 본 논문에 옮기기가 용이하지 않다. 그러나 스타니슬랍스키는 이미 자신의 저서에서 구체적인 작업 계획을 밝히고 있으며 그것은 실제로 적용될 수 있는 체계성을 가지고 있다. 그러므로 그 작업 계획을 구체적으로 살펴봄으로써 <신체행동법>, <행동분석법>에 대한 실제적인 이해를 도모해 보고자 한다.

스타니슬랍스키는 그의 마지막 저서인 『역할 창조』의 마지막 장인 3장에서 <신체행동법>, <행동분석법>을 실제 작품 연습 전반에 적용하는 구상을 설명한 바 있다. 이것은 단순히 즉흥 연기에 적용되는 수준을 넘어서는 것이다. 그는 3장의 후반에서 역할 창조의 보충(Supplement to Creating a Role)이라는 제목으로 작업 계획(A Plan of Work)을 밝히고 있다.

① 대본의 첫 독회를 한 후 곧바로 일어서서 대본 없

25) Konstantin Stanislavsky, *Creating a Role*, pp.253~255.

26) 필자의 17년 동안의 연기 경험에서도 그와 같은 연습 과정을 찾아볼 수 없으며, <신체행동법>, <행동분석법>에 의한 작업의 기록이 출판된 적도 없다.

24) МАРИЯ КНЕБЕЛЬ, 앞의 책, p.56.



이 첫 단락의 플롯을 이야기 한 후 신체적 행동으로 외부적 플롯을 연기한다. 예를 들면 ‘방으로 들어간다’ 와 같은 그러나, 어디서 왔으며, 어디로 왜 가는지를 알아야 하므로 신체적 행동의 근거를 제공해 줄 플롯의 외부적 사실들(External facts)을 찾아내서 주어진 상황의 대략적인 윤곽을 구성하는 것이다. 여기, 오늘, 바로 이 시간에 플롯과 유사한 상태 속에 있는 나 자신을 발견한다면 나는 무엇을 할 것인가? — 즉 ‘만일에 내가’ 와 함께 실행한다.

이와 같이 곧바로 행동을 중심으로 대본을 파악하는 것은 행동 이전에 수행되는 분석 과정을 제거한 것이다. 이것은 인식의 과정이란 신체적 행동 이후에 생겨난다는 것을 의미한다. 스타니슬랍스키는 『역할 창조』에서 다음과 같이 설명하고 있다.

너의 접근 방법을 역할로 향하도록 강요하지 말아라. 강제로 그것을 연구하며 시작하지 말아라. 자기 스스로 선택해야 하며, 너 자신이 접근하기 쉬운 것으로부터 시작해서 역할의 작은 단편들을 실행해야 한다.<sup>27)</sup>

또한 신체와 정신의 유기적 결합의 출발점이 되는 것은 만일에 내가라는 질문을 바탕으로 해서 정당화된 행동의 논리적인 순서를 스스로 창조하는 것이다. 이것은 배우 자신의 현실, 즉 현재의 시간과 공간 속에 대본의 주어진 상황을 접합시킴으로써 일상적 자아로서의 배우와 등장인물로서의 배우가 일치되는 효과를 가져온다. 이와 같이 배우 자신의 전 존재가 처음부터 개입된다는 것은 대본의 주어진 상황이 배우에게 개인적인 현실이 될과 동시에 연극적인 현실이 된다는 것을 의미하는 것이다.

- ② 초 목적의 윤곽에 대한 임시적인 정의를 내려라. 몸에 습득된 재료들을 근거로 대략적인 행동의 일관된 흐름을 정리하라.

스타니슬랍스키는 초 목적이 연습 초기에 완전히 파악되는 것을 지양하였다. 단지 대본의 주어진 상황에서 완전히 이탈되는 것을 방지하는 선에서 배우 자신의 능동성으로 등장인물을 탐구해 나가기를 원했던 것이다.

- ③ 희곡을 각각의 단위들로 나누어서 신체적 행동들을 실행하라. 신체적 행동들의 논리적 이고 일관된 흐름을 만들어라. 그것을 기록하고 여러 번의 반복

으로 견고하게 신체적 행동을 고정시켜라. 무대 위에서 충분히 진실로 믿어질 때까지 반복하라. 이들 신체적 행동들의 논리와 일관성은 배우를 진실함과 신뢰로 인도할 것이다.

스타니슬랍스키는 신체적 행동의 논리적이고 일관된 흐름을 기록하고 다시 반복하는 것의 목표가 신체적 영역과 정신적 영역의 결합을 확장시키는데 있다고 설명한다. 그가 보기에 중요한 것은 행동 그 자체가 아니라 행동을 가능하게 하는 충동을 자연스럽게 자극<sup>28)</sup>하는 것이다.

- ④ 바로 내가 지금 여기에의 상태로 설정된 논리, 일관성, 진실, 신뢰들은 모두 함께나는 존재한다. 의 상태를 만들어내고 이때 당신은 유기적인 본성과 그것의 잠재의식에 도달하게 될 것이다.

신체행동의 논리적 수행은 주어진 상황에 대한 진실과 신뢰의 감각을 가져온다. 이 신뢰의 감각은 배우의 내적 충동을 자연스럽게 자극시키게 되는데 이 내적 충동이 바로 잠재의식의 세계에서 일어나는 것이다. 이때 비로소 배우는 등장인물로서 무대 위에 존재하게 되는 것이다.

- ⑤ 지금까지 당신은 당신 자신의 언어를 사용했다. 이제 당신은 대본의 첫 독회를 갖는다. 점차적으로 당신의 역할은 작가 고유의 언어들을 공급받게 된다.

스타니슬랍스키는 이렇게 대본 분석을 뒤로 미룬 이유를 나 자신의 인간적인 경험을 추구하기 위해서 ... 나 자신에 의해 경험되지 않은 어떠한 것도 차갑고 지적일 뿐 유기적이지 못한 것이다.<sup>29)</sup>라고 설명했다. 대본의 언어를 생동감있게 만들 수 있는 배우 자신의 언어를 확실히 획득하기 위해 지루할 정도로 단순한 신체적 행동의 논리적인 반복을 행한 것이다.

- ⑥ 대본을 탐구하고 당신의 마음속에 고정시켜라. 그러나 기계적으로 재잘거리거나 말 재주를 부리지 않게 되도록 하기 위해 큰 소리로 말하는 것은 피해야.

배우가 일상적으로 사용하는 그 자신의 말에 대본의 내재된 의미를 접목시키는 것이므로 외면적인 표현에 얽매이지 않도록 주의하는 것이 필요하다. 큰소리로 말을

28) Konstantin Stanislavsky, *Creating a Role*, p.225.

29) Konstantin Stanislavsky, *Creating a Role*, p.242.

27) Konstantin Stanislavsky, *Creating a Role*, p.218.

하게 되면 표현의 기교에 얽매일 위험이 있기 때문이다.

- ⑦ 대사를 생각하며 연기하지만 tra - la - la와 같은 리듬감 있는 음절로 그 대사들을 대체하라. 이제 희곡의 진실된 내적 유형이 정착된 것이다. 이것은 당신의 역할의 내재된 의미로부터 온 것이다.

대사가 아닌 리듬감 있는 음절로 함으로써 배우 자신의 언어가 대본의 언어 속에서 다져지게 된다.

이것은 배우로 하여금 지적인 수단으로부터 벗어나 자신의 내부와 대본의 주어진 상황에서 유발되는 리듬에 민감해 지도록 만든다.

<신체행동법>, <행동분석법>을 적극적으로 적용시킨 피터 브룩(Peter Brook)의 <한 여름 밤의 꿈>의 공연 연습에서 활용된 노래의 사용은 위와 같은 맥락에서 설명될 수 있는데 그것에 대해 쇼미트 미터(Shomit Mitter)는 다음과 같은 의견을 말했다.

노래의 사용은 대본에서 발견되지 않는 리듬에 배우들을 민감하게 하기 위한 것이며, 소리의 사용은 배우 자신의 리듬과 경향들을 대본의 원동력과 결합시키도록 계획된 것이다.<sup>30)</sup>

- ⑧ 이 유형이 고정되면 탁자에 둘러앉아서 작가의 고유한 말로 희곡을 읽어라. 아무 움직임 없이 다음에는 앉은 채로 약간의 동작을 하면서 실행하고, 그 다음으로 일어나서 임시로 계획된 동작과 함께 실행하라.

이것이 앞서 설명한 「시스템」의 요소들 중 동작에서의 억제와 조절과 관계가 있다. 역할의 내면생활을 구체적인 이미지로 옮기는 외면적 창조 작업에 들어가기 전에 모든 피상적인 제스처들을 제거함으로써 비로소 신체적 표현의 구체적인 윤곽을 달성할 수 있는 것이다. 역할의 내면생활에 대한 배우의 이해가 부족하면 할수록 불필요한 제스처가 많아지는 법이다.

- ⑨ 모든 무대 동작의 선도 배우들의 제안에 의해서 결정하라.

배우의 능동성이 연극 연습에서 가장 소중하고, 그것 없이는 연극이 성립될 수 없다는 말이다.

- ⑩ 탁자에 둘러앉아 희곡의 문학적, 정치적, 예술적,

그리고 다른 면들에 관해 토론하라.

- ⑪ 성격 만들기(Characterization) : 내적 성격 구축은 자연스럽게 외적 성격 구축으로 이어진다. 그러나 만약 그것이 이루어지지 않는다면 지금까지 확립된 것을 점검해 보고, 불구자의 형태나 느릿느릿한 말버릇 등과 같은 외적 특징들을 덧 붙여야 한다. 여기에서는 평소의 주의 깊은 관찰이 큰 효과를 발휘하게 된다.

이상과 같은 스타니슬랍스키의 <신체행동법>, <행동분석법>에 의한 연습과정의 특징은 다음과 같이 정리될 수 있다.

- 첫째, 연습의 전 과정에서 배우의 능동성이 가장 우선한다.  
둘째, 신체적 행동을 대본을 분석한다.  
셋째, 배우 자신의 언어로 작가 고유의 언어를 탐구한다.

이러한 연습 과정은 살아있는 무대를 만들려면 배우가 실제 생활의 정상적인 인간처럼 무대 위에 있어야 한다는 스타니슬랍스키의 믿음에서 출발된 것이다. 배우가 무대 위에서 일상적인 자아로 존재할 때만이 진실감 있는 무대를 창조할 수 있다는 것이다. <신체행동법>, <행동분석법>은 이러한 명제에서 확립된 연습 방법론이다. 배우 자신의 언어로, 행동하면서 대본을 탐구하는 방법은 무대 위의 상황을 배우 자신의 현실로 받아들이게 해 준다. 이러한 방법은 단지 이성적인 분석에 따라 규명된 정서를 배우 자신의 기억 속에서 직접적으로 끌어내려는 시도를 지양하게 한다. 배우는 정당화된 신체적 행동의 논리적 수행에 의해 무대적 상황을 실제적 진실로 믿게 됨과 동시에 잠재의식 속의 정서에 도달하게 되는 것이다. 스타니슬랍스키는 다음과 같이 말했다.

너희가 발견했던 이러한 신체적 행동들이 단순하게 외적인 것이 아님을 잊지 말아라. 그것들은 내적으로 너희의 느낌에 의해 정당화 된 것이다. 그것들은 안에서 너희의 믿음에 의해 강화된 것이다. 그것들은 나는 존재한다. 상태에 의해 삶으로 전도 된 것이다. 너희의 내부에서 너희의 신체적 행동들의 흐름과 동등하게 진행되면서 자연스럽게 잠재의식 속에서 이루어진 정서의 일관된 흐름이 창조된 것이다. 이러한 흐름들 사이에는 완벽한 조화가 있다.<sup>31)</sup>

<신체행동법>, <행동분석법>은 역할의 신체적 실체를 구축하는 의식적 기술을 창조하고 그 도움을 빌어 역

30) Shomit Mitter, *Systems of Rehearsal : Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*, (Routledge. 1992), p.37.

31) Konstantin Stanislavsky, *Creating a Role*, p.232.

할에 있어서의잠재의식적인 생활의 창조를 성취<sup>32)</sup>하게 하는 연습 방법론인 것이다.

## 6. 결론

스타니슬랍스키는 말년에 그 연습 방법을 수정하게 된다. 그 이유는 과거의 경험을 환기하는 것이 너무나 자주 긴장, 신경질 등 부정적인 심리 상태를 유발시켰기 때문이다. 이유를 분석하던 스타니슬랍스키는 대본 분석 중심의 연습 방법에서 중대한 문제점을 발견하게 된다. 배우의 수동성, 심리-신체의 분리, 작가의 언어에의 구속이 그것이다. 무대 위에서의 배우가 실제 생활에서처럼 행동하게 한다는 「시스템」의 목표를 그 연습 방법이 가로막고 있었던 것이다. 따라서 스타니슬랍스키는 새롭게 만들어 갈 연습 방법의 기본 원리를 다음과 같이 정리했다.

첫째, 배우 자신이 능동적으로 등장인물의 삶의 길을 찾아야 한다.

연출가는 그 결과를 수정, 보완하는 위치에 있어야 한다.

둘째, 단지 이성적 측면에서만 이루어지는 심리적 분석을 지양해야 한다. 실제적인 행동으로 상황에 대한 진실감을 체득해야 하는 것이다.

셋째, 배우 자신의 말과 행동으로 등장인물과 주어진 상황에 대한 접근을 시작해야 한다. 대본을 단지 외우기만 하는 것은 전혀 생동감 없는 대사만 만들어 낼뿐 이다.

이상의 내용을 정리해 보면 다음과 같다.

	대본 분석 중심의 연습	신체행동법, 행동분석법
주체	연출가의 지도	배우의 능동성
방법	이성적 분석(심리적 분석)	신체행동에 의한 분석(심리-신체적 분석)
출발점	작가의 언어	배우 자신의 언어

<신체행동법>, <행동분석법>은 배우가 연습의 중심이 되어 실제로 행동하면서 배우 자신의 언어로 작가의 언어를 탐구해 나가는 연습 방법론인 것이다.

이러한 기본 원리의 가장 큰 전제는 인간의 심리적인

면과 신체적인 면은 서로 분리되지 않는다는 점이다. 위기 상황이 닥쳤을 때 모든 인간들에게 있어서 자신을 구하려는 심리적 욕망과 자신을 지키려는 일련의 신체적 행동은 서로 분리 될 수 없는 것이다.

스타니슬랍스키는 말년에 정립했던 <신체행동법>, <행동분석법>은 애석하게 앞서 언급한 바와 같이 1976년 『한국 연극』을 통해 발표된 소냐 무어(Sonia Moore)의 요약본이 전부이며 대외적으로 알려지거나 실제적으로 적용된 사례는 극히 미미하다. 이에 연극의 종합 예술적 특성을 인정하여 각 무대 언어의 화합과 조화를 지향, 관례에 대한 의심으로부터 기본을 새롭게 다질 수 있는, 장기적인 계획과 안목을 구비한다면 다양한 연극 언어 및 형식이 주를 이루는 현대 연극에 새로운 연극 형식을 위한 새로운 배우 기술을 도모할 수 있는 연기 교육 시스템으로서 충분히 한국 연기 교육 및 현장 작업에 일익을 담당할 수 있을 것이라 확신하는 바이다.

## 참고문헌

- [1] Jean-Norman Benedetti, *Stanislavsky : An Introduction*, London, 1982,
- [2] Konstantin Stanislavsky, *An Actor Prepares*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood (New York : Theatre Art Books. 1948).
- [3] Konstantin Stanislavsky, *РАБОТА АКТЕРА НАД РОЛЬЮ*, (MOSKBA : ИССКУСТВО, 1954).
- [4] Konstantin Stanislavsky, *РАБОТА АКТЕРА НАД СОБРЪЙ ЧАСТЬ 2*, (MOSKBA : ИССКУСТВО, 1953),
- [5] Konstantin Stanislavsky, *Building a Character*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood (New York : Theatre Art Books. 1949).
- [6] Sonia Moore, *The Stanislavsky System*, (New York : Penguin Books 1965),
- [7] Sonia Moore, 『스타니슬랍스키 연극론』, 김석만 편저, (이론과 실천, 1993),
- [8] Shomit Mitter, *Systems of Rehearsal : Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*, (Routledge. 1992),
- [9] Toby Cole & Helen Chinoy (ed) *Directors on Directing*, (Indianapolis : Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1984).
- [10] АРИЯ КНЕБЕЛЪ, *О ДЕЙСТВЕННОМ АНАЛИЗЕ И РОЛИ*, (MOSKBA : ИССКУСТВО, 1981),

32) Konstantin Stanislavsky, *An Actor Prepares*, p.138.

오 진 호(Jin-Ho Oh)

[정회원]



- 1993년 2월 : 중앙대학교 연극영화과 (문학사)
- 1999년 2월 : 중앙대학교 대학원 연극영화과 (문학석사)
- 2003년 9월 : 모스크바 국립연극종합대학 배우교육학 박사
- 2004년 9월 - 현재 : 상명대학교 예술대학 영화학과 조교수

<관심분야>

영화연기, 연극연기, 문화정책