

# 극 텍스트 읽기 방법론(1)

-연기자의 작업을 중심으로-

홍재범\*

## 〈차례〉

1. 연기자의 관점에서 '극 텍스트 읽기 방법론'의 필요성
2. 극 텍스트의 첫 번째 분석: 연기자 자신의 감정과 사실의 인식  
그리고 글쓰기
3. '주어진 상황'과 '극적 공간 무대 공간'의 이해와 창조
4. '구멍 뚫린 텍스트'의 '서사적 채워 넣기'
5. 맺음말

## 1. 연기자의 관점에서 '극 텍스트 읽기 방법론'의 필요성

최근 여러 계기로 해서 극 텍스트<sup>1)</sup>에 대한 전문적 수준의 관심이 증대하고 있다. 그 한 예가 최근 빈번하게 번역 소개되고 있는 시나리오작법에 관한 서적들의 출판이다. 동시에 이와 대척적 위치에서 극 텍스트에

\* 서울대 강사

- 1) 본고에서 사용하는 극텍스트는 원칙적으로 희곡, 시나리오, TV방송극본 등의 문자텍스트와 그에 기초한 공연텍스트와 영상텍스트를 포괄하지만, 본고의 문제의식이 문자텍스트에 국한되는 까닭에 그 적용범위를 한정한다. 또한 공연텍스트와 영화텍스트, TV드라마텍스트는 그 생산과 소통방식에 차별성을 지니고 있으나, 기본적으로 대화의 형식으로 된 문자텍스트를 도외시킬 수 없다는 공통점을 지니고 있다.

대한 연구서들도 활발히 출간되고 있다. 이 들은 모두 극 텍스트를 전문적 수준에서 읽어낼 수 있는 수용능력을 지닌 독자를 대상으로 하고 있다고 해도 과언이 아니다. 그런데 극 텍스트의 또 다른 생산자인 연출가 연기자 등의 현장 예술가들의 관점에서 극 텍스트를 다루는 방법에 대한 연구서들은 매우 찾기 힘들다. 그 중에서도 특히 연기자의 위치에서 이제 막 극 텍스트를 읽기 시작하려고 하는 초심자들을 위한 길잡이는 전무하다시피 한 실정이다. 대개의 경우 연기이론서의 일부분으로 간략하게 산재되어 있어서 체계적인 읽기 방법론으로서 큰 기능을 하지 못한다.

현재 한국의 대학교육제도 상 문학을 전공하는 예비 전문독자들의 경우에도 시, 소설, 희곡, 평론 중에서 단 한 편의 텍스트도 완독하지 않은 채 교육과정을 마칠 수 있는 것이 희곡이다. 그럼에도 불구하고 일상에서 가장 밀접하게 접할 수 있는 문학 양식은 희곡을 모태로 한 극 텍스트이다. 가장 흔한 일상의 한 단면을 인용한 듯한 형식의 극 텍스트가 일반 독자에게 가장 읽기 불편한 문학텍스트라는 사실은 역설적이다. 그것은 일반적인 문학적 교양을 통해서 쉽게 극복되지 않는 극 텍스트 자체의 형식적 제약에서 기인한다.

이러한 역설적 상황의 극 텍스트 읽기에는 두 가지 층위가 있다. 하나는 문학텍스트로서 시, 소설과 동일한 차원이 있고, 다른 하나는 2차 텍스트(공연, 영화, TV드라마 등의 형태)를 생산하기 위한 도구, 흔히 대본이라 말하는 차원이 있다. 양자 모두의 위치에서 시나 소설텍스트에 비해 읽기의 어려움은 마찬가지다. 이 어려움에 2차 텍스트의 생산에 참여하기를 희망하는 예비연출가/감독, 예비연기자 학습자에게는 또 하나의 과제가 부과된다. 그것은 단지 읽고 이해하고 상상하는데 그치는 것이 아니라 자신의 표현수단을 이용하여 외화해야 한다는 것이다. 이때 대부분의 연기자/학습자들은 대본을 받아들이고 독해를 하면서 일차적으로 대사에 맞는 감정이 무엇인가를 생각하곤 한다. 이것은 아무런 매개없이 직접적으로 역할에 대한 작업에 돌입하는 것에 다름 아니다. 여기서 아

무런 매개가 없다함은 본고에서 상론하고자 하는 극 텍스트 읽기의 단계적이면서 길항적인 과정이 부재하다는 의미이다.

기왕의 연구에서 연기자의 작업에 시사점을 제공하는 ‘극 텍스트 읽기 방법론’에 대한 고찰은 많지 않다. 로버트 헤이먼은 『희곡을 어떻게 읽을 것인가』에서 희곡읽기의 방법론을 주의사항 10가지로 요약 제시<sup>2)</sup>했는데, 그것은 매우 중요한 사항들임에도 불구하고 연기자의 관점에서 볼 때 핵심은 지적하지 못하고 있다. 연출가인 안민수는 연출방법론의 위치에서 다음과 같이 읽기의 과정을 기술하고 있다.

#### 희곡의 이해와 분석

- ① 첫인상의 정리 ② 이야기 줄거리 정리 ③ 목표의 설정 ④ 장면의 분석 ⑤ 대사분석 ⑥ 희곡의 구조분석 ⑦ 작가 및 작품비평 연구

#### 극중 인물의 분석

- ① 인물 분석의 중요성 ② 인물의 목표 ③ 인물의 행동 ④ 인물의 배경 ⑤ 인물의 내면 세계 ⑥ 인물의 외적 조건<sup>3)</sup>

동일한 텍스트를 가운데 놓고 연기자와 연출가가 바라보는 각도와 지점은 겹치면서도 떨어져 있다. 기왕의 ‘극 텍스트 읽기 방법론’은 본고가 논구하고 있는 과정들은 결락된 채, 본고의 논의가 마무리되는 지점에서 시작하고 있다. 그것은 연기자들에게 가장 필수적인 부분들을 누락시키고 있음을 의미한다. 본고가 제시하는 방법들이 결락됨으로 인해 나타나는 ‘감정 찾기’와 ‘설정과 약속의 남용’,<sup>4)</sup> ‘대사의 진정한 의미를 모른 채 말하기’ 등이 공연 제작 현장에서 빈번하게 발생한다. 따라서 이러한 경

2) Ronald Hayman, 김만수 옮김, 『희곡을 어떻게 읽을 것인가』 현대미학사 1995 참고.

3) 안민수, 『연극 연출: 원리와 기술』 집문당 2000, 9면

4) 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰(2)」, 『한국연극학』 18집 2002, 243 ~275면

향을 수정함에 있어서는 텍스트 읽기에 대한 새로운 접근이 필요하다. 이를 위해 본고는 2차 텍스트 생산자인 연기자의 관점에서 ‘극 텍스트 읽기 방법론’에 대해 고찰하며, 이를 위한 방법론으로서 스타니슬랍스키 시스템을 원용하고자 한다.

스타니슬랍스키는 『역할에 대한 배우의 작업』에서 중점적으로 텍스트 읽기의 과정을 기술하고 있으나, 그 무게중심이 역할에 놓여 있는 까닭에 문자텍스트보다는 공연텍스트, 무엇보다 연기의 측면에 기울어져 있다. 따라서 문자텍스트 자체에 대한 논의는 간략하게 처리하고 있다. 물론 연기자의 관점에서 ‘극 텍스트 읽기 방법론’은 당연히 연기의 관점을 배제할 수 없다. 그러나 이제 연기를 배우는 학습자나 초보 연기자에게는 난해한 부분과 생략된 부분이 많아 문자텍스트를 읽어내는 눈을 키우는데 어려움으로 작용한다. 모든 방법론은 실천적 검증을 통해서 그 적실성을 확인하여야 하나 이와 같은 까닭에서 개별 텍스트를 통한 방법론에 대한 검증 작업은 차후의 과제로 남긴다. 선행 작업으로서 본고는 문자텍스트를 중심으로 한 ‘극 텍스트 읽기 방법론’에 대한 이론적인 고찰로 한정하며, 이하의 논구는 방법론 전체의 전반부에 해당한다.

## 2. 극 텍스트의 첫 번째 분석: 연기자 자신의 감정과 사실의 인식 그리고 글쓰기

스타니슬랍스키 시스템에 의하면 한 편의 극 텍스트가 무대 위에서 형상화되기 위해서는 연기자를 비롯하여 연출가 및 여러 참여자들은 인식의 시기, 심적 체험의 시기<sup>5)</sup> 구현의 시기<sup>6)</sup>의 단계를 거치게 된다. 이러한

5) 참고적으로 이 시기에서는 ① 인물의 정신적인 총약보 ② 인물의 정신세계 ③ 정신적인 톤과 정서(상태)의 알맹이 ④ 연극의 알맹이 ⑤ 인물의 그림 등에 대

단계 중 본고가 관심을 갖는 지점은 흔히 대본분석, 데스크 작업이라고 말하는 문자텍스트를 해석하고 상상하여 자기화하는 인식의 시기와 심적 체험의 시기이다. 인식의 시기에서 ‘분석, 외적인 주어진 상황의 창조와 재현, 내적인 주어진 상황의 창조와 재현, 희곡에서의 사실과 사건에 대한 평가가 이루어지게 된다.

‘분석’은 희곡텍스트와 역할을 인식하는 과정이다. 스타니슬랍스키는

분석이란 인식을 의미하지만 배우들의 언어로 무엇인가를 인식한다는 것은 그것을 느낀다는 것을 의미합니다. 즉 배우의 분석이란 무엇보다도 **먼저 자신이 느낀 감정에 대한 분석을 의미합니다.**» (이하 강조는 인용자)

라고 말한다. 그런데 중요한 사실은 여기서의 감정이 역할의 감정 즉 역할의 대사에 실려 있다고 추측되는 것이 아니라 대사를 통해 자신에게 발생한 감정을 의미한다는 사실이다. 다시 말해, 분석의 대상은 대사의 감정이 아니라 자신의 감정이다. 이것은 아무리 강조해도 지나치지 않다. 현재까지도 대다수의 연기자들이 대본분석을 ‘감정 찾기’로 오해하는 경우가 많기 때문이다.<sup>8)</sup>

분석은 배우에게 작품의 본질자체를, 즉 작가가 희곡텍스트의 행간에

한 체험이 이루어져야 한다.

- 6) 이 시기에는 ① 형상 ② 신체적 행위법(행위에 의한 분석방법) ③ 행위에 의한 분석의 목적 ④ 두 번째 플랜 ⑤ 그로테스크 ⑥ 양상불 ⑦ 연극의 총약보 ⑧ 미장센 (장면 배치, 구성) ⑨ 일상성-신체의 미장센 ⑩ 분위기-연극의 가슴 등을 고려하여 무대형상화가 이루어져야 한다.
- 7) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역, 『역에 대한 자신의 작업』, 신아출판사, 2000, 15면.
- 8) 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰(2)」, 『한국연극학』 18집 2002, 2절 참고

교묘하게 숨겨놓은 인간적인 감정과 생각들을 인식하기 위해서 필요하다. 희곡의 대사, 사이(pause), 행위, 줄거리는 그것이 인간적인 정신의 삶과 생각을 반영하고 있는 만큼 재미가 있는 것이다. 그것과 동시에 분석은 배우의 마음속에서, 작가의 대사와 글에 따라 자연스럽게 우리나라의 자기 자신의 본성적 감정의 선율에 귀기울이는 것에 도움이 된다. 그러나 무엇보다도 분석의 가장 큰 의미는 그것이 배우의 창조작업에 있어 자유와 자율적 독립을 부여한다는 데 있다. 분석은 배우로 하여금 자신의 모든 창조적 감정과 자감을 인식하게 한다. 그것은 배우에게 그가 만드는 역할의 마음을 자신의 창조적 마음의 감정과 어떻게 배합하고 선택할 것인가에 대한 보다 확신할 수 있는 가능성을 준다.<sup>9)</sup>

이러한 과정은 연출가의 첫인상 정리와 일맥상통한다. 첫인상의 정리는 강렬한 인상이 남을 때까지 텍스트를 읽고 난 결과이어야 하고, 무엇보다도 일체의 편견과 선입관을 배제하고 담담히 읽은 결과물이어야만 한다. 만일 이것이 수행되지 못하면 연출가는 자기 해석에 따른 자신의 창조적 예술을 만들지 못하고 시종 남의 생각에 얽매어 끌려 다니게 된다.<sup>10)</sup> 따라서 연출가는 텍스트가 자신에게 어떤 의미를 지니고 있는가를 반성적이면서 주체적으로 인식하는 것이 중요하다. 요컨대, 연기와 연출가 모두 텍스트와의 첫 만남부터 자기 자신에게 발생하는 독자적인 계기에서 시작해야만 주체적이고 자유로운 세계를 창조할 수 있다는 것이다.

텍스트와 인물/역할의 분석 과정은 먼저 텍스트 안의 ‘사실들’을 순서에 따라 기록하는 것에서 시작한다. 텍스트를 읽으면서 연기자 학습자는 텍스트 속에서 일어나는 사실들이 비록 단순히 외적이고 물리적인 것들일지라도 낱말이 순서에 따라 나열하고, 사실들을 연결하여 내적

9) НБалатова А Свободина “Система” К С Станиславского : словарь терминов М: Моск. 1994, с.58.

10) 안민수, 『연극 연출 : 원리와 기술』, 집문당, 2000, 124~125면.

관계를 규명해야 한다.<sup>11)</sup> 이 작업부터 연기자/학습자는 역할창조를 위한 자신만의 글쓰기를 시작해야 한다. 여러 가지 생각들을 매 순간 기록하는 것이 필요하다. 이때 단상들을 단어의 나열이 아닌 완결된 문장, 가능하면 동사로 끝나는 문장으로 남기는 것이 필수적이다. 그 까닭은 명사는 어떤 감정이나 행위에 대해 이성적이고, 청각적인 이미지를 보여주지만 행위나 감정 자체를 일으키지는 못하기 때문이다. 동사로 마무리하는 것은 행위에 대한 이미지를 야기하는 것뿐만 아니라 어느 정도 행위 자체를 불러일으킬 수 있다.<sup>12)</sup>

연기자/학습자 스스로 사실들의 목록을 나열하는 글쓰기의 중요성은 그것이 최초로 텍스트를 자기화하는 과정이기 때문이다. 이 글쓰기 작업은 두 가지 효과를 발휘한다. 첫 번째는 매우 간단한 사실의 누락이 주어진 상황과 인물의 성격을 구축하는데 결정적인 오류를 유발할 수 있는 가능성을 줄여준다. 특히 초보 연기자나 학습자들은 무의식중에 자신이 맡은 인물/역할에 대해 텍스트가 제시하고 있는 객관적 조건보다 미화하는 경향이 있다. 따라서 중요한 요소를 암암리에 빠뜨린 채 잘못된 근거 속에서 상상하는 오류를 범할 가능성이 있다. 두 번째는 글쓰기 과정을 통해 자신만의 창조적 발상이 일련의 계기들 속에서 성장할 수 있다. 대개의 경우 현장 연기자들은 연출가가 제공하는 판단을 그대로 수용하는 태도를 취한다. 다른 말로 하면 연출가의 지시사항은 비교적 꼼꼼히 기록하지만 자기 자신의 자발적 사고의 흔적들은 간과하는 경우가 많다.<sup>13)</sup> 앞에서도 말한 바와 같이 연기자/학습자의 수동적인 자세는 역할창조에 아무런 도움이 되질 못함을 항상 인식하고 있어야 한다. 결과적으로 자신의 작업과 연출가의 판단이 일치한다 할지라도 연기자/학습자의 개인

11) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 24면

12) 위의 책, 77면

13) 이러한 습관의 원인은 단순히 연기훈련 차원의 문제가 아닌 전반적인 언어교육의 문제와 관련되어 있다. 따라서 보다 자세한 논의는 생략한다.

적인 글쓰기, 정리하는 작업은 궁극적인 역할창조에 있어서 매우 중요한 것이다. 결국 무대 위에 서는 사람은 연기자라는 사실은 아무리 강조해도 지나치지 않다. 아래와 같은 스타니슬랍스키의 말도 동일한 맥락이다.

배우는 다른 사람의 생각보다 ..... 비록 그것이 더 훌륭하다 할지라도 ..... 자신의 생각이 더 낫다는 것을 인식해야 합니다. 왜냐하면 다른 사람의 생각으로는 자신의 감정을 끌어올려 몰입하기가 힘들며 단지 머리 만 복잡하게 될 뿐이기 때문입니다.<sup>14)</sup>

사실들의 목록을 정리하는 글쓰기를 통해 나타난 외적인 사실들은 텍스트가 다루고 있는 특정 시대, 지역의 생활양식이나 삶에 기반을 두는 사회적 조건들에 의해 결정된다. 이것은 곧 텍스트의 ‘주어진 상황’의 구성요소들에 다름 아니다. 생활양식은 인간의 정신적 삶과 참된 열망을 분명히 보여주고 나타내준다. 정신적 삶은 사회적인 삶에 영향을 미치고 사회적인 삶은 다시 정신적인 삶에 영향을 미친다. 그러므로 사회적인 관계 또는 생활양식을 이해할 때 사람들이 ‘무엇을’ 느꼈는가 뿐만 아니라 ‘어떻게’ 느꼈으며 도대체 왜 다른 방식이 아니라 바로 그렇게 살았는지를 이해하려고 노력해야 한다.<sup>15)</sup> 특히 번역극에 있어서는 이러한 문제에 대한 해결이 가장 시급한 과제이다. 시간과 공간, 역사적 체험, 문화적 배경 등이 전혀 다른 외국의 극 텍스트를 공연함에 있어 이 간극의 극복은 필수적이다. 이 지점에 도달하게 되면 텍스트를 읽어 나가면서 쉽게 포착하기 힘들고 정당성을 찾기 힘든 감정 그 자체가 초점의 대상이 되어서는 안되며, 자연스럽게 감정을 불러일으킬 수 있는 ‘주어진 상황’에 집중해야 하는 이유를 이해하게 된다.<sup>16)</sup>

14) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 13 ~14 면

15) 위의 책, 28면

16) 위의 책, 22면



### 3. '주어진 상황'과 '극적 공간/무대 공간'의 이해와 창조

#### 3.1 인물의 '감정 찾기'에서 '주어진 상황'으로

많은 연기자/학습자들이 경험하듯이 역할의 감정을 직접적으로 자연스럽게 불러일으키는 것은 쉽지 않다. 그 어려움을 극복하는 첫 걸음이 자연인인 연기자 자신에서 출발(만약에) 나라면 어떻게 할 것인가 하고 상상력을 발휘하여 '주어진 상황'에 대한 정확한 인식과 자기화이다.<sup>17)</sup> 이 때 연기자/학습자의 이성적 능력은 전체 극 텍스트 읽기 과정에서 가장 중요하게 사용된다. 만일 주어진 상황에 대한 참여자들간의 인식지평의 공유가 이루어지지 못한다면 참여자들은 서로 다른 텍스트 창조에 임하게 된다. 이성에 의한 분석이 다방면에 걸쳐 자세하고 깊이 있을수록 감정적으로 몰입할 수 있게 해 주는 자극물과 무의식적 창작에 의한 정신적인 재료들을 찾을 수 있는 더 큰 기회와 희망이 주어진다.<sup>18)</sup> 따라서 역지로 직접 감정에 몰입하는 것을 시도하기보다는 감정이 자연스럽게 촉발될 수 있는 여건을 마련하는 것이 효과적이다. 이 때 '주어진 상황'에 대한 풍부한 이해는 연기자들이 자신의 감정을 유발하는 일에 필요이상의 노력을 기울이는 것을 시정하고 역할에 대한 보다 풍부한 해석을 가능하게 해준다.

17) 스타니슬랍스키 시스템의 첫 발은 '행위, 만약에 주어진 상황'에 대한 인식에서 시작한다. 이것은 『체험의 창조 과정에 있어서 자신에 대한 배우의 작업』(이른바 『배우수업』)의 러시아판 목차를 보면 확인할 수 있다. 그 순서는 '1. 딜레땅 티즘 / 2. 무대예술과 무대기술 / 3. 행위, 만약에 **주어진 상황** / 4. 상상력 / 5. 무대적 주의력 (이하 생략)'로 되어 있다.

그럼에도 불구하고 한국의 공연제작 현장에서 주어진 상황이란 용어와 개념은 간과되어 왔다. 그 까닭은 홍재범 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰(1)」, 『한국연극학』 17집 2001 참고

18) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 19면

아무리 다른 사람의 처지를 공감한다 할지라도 일상의 삶에서 나 아닌 다른 사람의 감정을 동시에 느끼는 것은 어려운 일이다. 감정이 표출된 희노애락의 상태는 누구나 쉽게 알 수 있는데 반해 그러한 감정상태가 발생하게 된 맥락을 이해하는 것은 다른 차원의 지식을 요구하고, 그것을 자기가 함께 체험하기란 불가능에 가깝다. 누군가에게 감정적으로 동화되기 위해서는 자신과 타자와의 이질감을 최소한으로 줄여야 가능하다. 그러기 위해서는 타자와 내가 동일한 인간범주에 속한다는 암묵적인 전제가 있어야 하고, 타자에 대한 많은 지식을 가지고 있어야 한다. 비교적 공적인 접근이 가능한 직업의 성격, 교육정도, 인간관계뿐만 아니라 사적인 영역, 예컨대 성장배경이나 현재의 가족관계에 대한 정보와 정서 구조, 가치관 등 다양한 것을 파악하고 있어야만 한다. 그럼에도 불구하고 오해를 범하기 쉽다. 자기의 관점에서 타인을 해석하여 오해를 지닌 채 그의 행위를 판단하는 실수는 누구나 체험한 바이다. 또한 오해가 아닌 이해를 하였다고 할지라도 피상적인 수준이 대부분이다. 하물며 전혀 낯선 새로운 역할을 만나 나 아닌 다른 존재로 거듭 태어나야 하는 연기자의 작업은 작가가 삼차원-생리적, 사회적, 심리적 차원-의 인물을 그려 내려면 당대의 관습과 도덕, 철학, 예술, 언어 등을 철저히 파악하고 있어야만<sup>19)</sup> 하듯이 연기자/학습자 또한 극중 인물/역할과 주어진 상황에 대해 폭넓은 논리적, 정서적 인식에 도달해야만 한다. 문자 속에 갇혀 있는 타인의 내면세계를 이해하고 소화해서 역할의 삶으로 무대 위에 살려내어 관객에게 보여주어야 하는 연기자의 작업은 지극히 어려운 일이다. 이러한 역할과 자연인인 연기자 사이의 간극을 극복하기 위한 방법으로 스타 니슬랍스키는 감정을 찾기보다는

어떤 역할에 대한 연구를 시작하려면 우선 관련된 모든 재료를 수집하

19) Lajos Egri, 김선 옮김, 『희곡 작법』, 청학 1999, 367 면

고, 다음에는 상상력을 발휘하고 또 발휘해서 자료의 미비함을 보완해라. 그래야 비로소 실제 인생과 유사한 생명력을 얻게 되어, 어려움 없이 자신의 행동에 대한 믿음을 갖게 된다. **처음에는 자기 감정은 있어 버려라.**

**내적 조건이 갖추어지고 그것이 진실한 것이면 감정은 저절로 표면으로 떠오르게 될 것이다.**<sup>20)</sup>

라고 당부한다. 스타니슬랍스키는 감정이란 것이 극중인물의 형상화에 있어 매우 중요하기는 하나 처음부터 매달리지 말하고 말한다. 감정은 내적 조건이 올바르게 준비되면 감정은 저절로 표면에 나타나게 된다<sup>21)</sup>고 충고한다. 여기서 내적 조건이란 다름 아닌 주어진 상황의 창조를 의미한다. 주어진 상황은 아래와 같이 규정된다

넓은 의미에서 이것은 무대 위에서의 배우의 작업을 위한 모든 상황을 말함이다. 즉, 희곡의 줄거리, 희곡의 사실들 시대 사건의 시간과 장소 삶의 조건, 우리 배우들과 연출의 이해도, 우리 나름의 추가적 재해석, 소 도구, 장면배치, 조명, 음향, 소음 등…… 배우가 창조의 상태에 이르기까지 예술적 완성을 위해 고려해야하는, 또는 제시되는 모든 여건, 상황들이다.<sup>22)</sup>

20) Constantin Stanislavski, *An Actor Prepares*, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, Theatre Arts Books, 1993, 신겸수 역, 『배우수업』, 예니 2001, 73 ~74 면

21) 『구현의 창조 과정에 있어서 자신에 대한 배우의 작업』(이른바 『성격구축』)의 말미에서 스타니슬랍스키는 연극예술의 세 가지 원리를 지적하면서 주어진 상황과 감정의 관계에 대해 “두 번째는 푸시킨이 한 유명한 말로 배우의 임무는 정서를 만들어 내는 데 있지 않고 참된 감정이 자연스럽게 나올 수 있는 주어진 상황을 조성하는 데에 있다”라고 말한다.

Constantin Stanislavski, *Building A Character*, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, New York : Theatre Arts Books, 1936, 이대영 역, 『성격구축』, 예니 2001, 312 면

22) К. С. Станиславский, *Собрание сочинений* Т.2, М. : Искусство, 1954, с.62.

### 3.2. ‘주어진 상황’의 두 층위와 ‘극적 공간/무대 공간’의 관계

주어진 상황은 정신적 차원과 물리적 차원으로 나누어 접근할 수 있다. 먼저 물리적 차원은 위의 인용에서 보듯이 소도구, 장면배치, 조명, 음향, 소음 등 무대 위에 고려해야 할 물리적인 무대 환경이다. 이것은 직접적인 ‘무대 공간’을 의미한다. 무대 공간은 공연텍스트와 영상텍스트의 차별성이 확연히 드러나는 지점이다. 공연텍스트는 영상텍스트에 비해 공간배치의 문제가 보다 집약적으로 고안되어야 한다. 영상텍스트는 원하는 각도, 미장센을 위해 충분히 주변 사물을 변경시킬 수 있는 가능성이 허락되어 있다. 그러나 공연텍스트는 고정된 공간 안에서 그 변화의 폭이 현격하게 협소하다. 또한 공연텍스트일지라도 극장의 조건에 따라 부분적인 변화는 항상 존재한다. 만일 무대미술과 조명 음향을 전문적으로 배우고자 하는 목표가 아니라면 무대 공간에 대한 기초적인 이해는 비교적 간단하다. 연기자/학습자가 직접 공간적 배경을 그려보는 작업을 수행함으로써 일차적인 이해의 수준을 가늠할 수 있다. 또한 연기자/학습자는 자신이 상상한 무대공간과 연출가, 무대미술가가 최종적으로 만들어 놓은 무대공간과의 차이점을 대비시키는 사유의 과정을 거침으로써 연출의 텍스트에 대한 해석을 보다 풍부하게 수용할 수 있다.

그런데 연기가 창조적 상태에 이르기까지 예술적 완성을 위해 고려해야 하는 무대 공간의 현존은 ‘무대 밖의 공간’과의 유기적 관계를 통해서만 의미가 있다. 무대의 속성을 ‘지금-여기’로 규정할 수 있다면 ‘무대 밖의 공간’은 ‘예전에-다른 곳’이라는 공간을 전제한다. 이 공간은 항상 상상 속에 존재하며 오직 극중인물들의 담화를 통해서 알 수 있을 뿐이며, 이를 ‘무대 공간’과 대비하여 ‘극적 공간’이라 부를 수 있다. 한편의 극 텍스트는 이 두 공간을 포괄하고 있다.

상연의 장소인 무대 공간과의 관계에서 극적 공간의 기능은 무대 밖에서 일어나는 사실들에 대한 정보를 제공함으로써 무대의 지평을 넓히고

여러 전망을 첨가시키는 것이다. 그러므로 무대 공간에 깊이가 형성되는 것은 바로 극적 공간에 의해서이다.<sup>23)</sup> 근본적으로는 무대 공간 역시 극적 공간에 포괄된다. 이러한 극적 공간은 정신적 차원에서의 주어진 상황<sup>24)</sup>과 밀접한 관련이 있다. 양자에 대한 이해가 극 텍스트 읽기 대본분석의 단계에서 차후의 ‘서사적 채워 넣기’와 맞물려 매우 중요한 영역이다.

무대 공간인 물리적인 주어진 상황이 실제 무대 작업과정에서 직접적인 영향력을 미친다면 극 텍스트 읽기 단계에서는 정신적 차원의 주어진 상황에 대한 명확한 이해와 창조가 실현되어야 한다. 정신적 차원의 주어진 상황은 외적인 상황과 내적인 상황, 둘로 나누어진다. 외적인 상황의 창조와 재현은 텍스트 속에서 ‘사건을 만들어 내거나 사건 안에 숨어 있는 본질을 인식하는 시기’이다. 텍스트에 대한 이성적인 인식만으로는 사실과 사건에 대한 생생한 현실적 의미를 찾기가 힘들다. 죽어 있는 연극적 사건들과 상황을 실제 살아 움직이는 인간적인 삶으로 소생시켜야 하고 활기를 불어넣어야 한다. 이 과정에서 이성적인 영역으로부터 상상력의 영역으로 이행한다.<sup>25)</sup> 물론 그렇다고 하여 이성적 사유를 중단한다는 것이 아니다. 연기자/학습자에게 특별히 상상력이 중요한 까닭은 자연인인 자기 자신을 다른 사람/극중 인물의 삶에 이르게 하고 그 속에서 자신과의 공통적이고 친근한 점을 찾게 하기 때문이다. 이 상상의 과정에 ‘만약에’(magic if)가 활용된다.

연기자/학습자들은 시각, 청각, 후각, 촉각, 미각, 시간, 공간 등 미세한

23) 신현숙, 앞의 책 119~120 면

24) 안민수는 앞의 책, <인물의 배경>(151~153 면)에서 “인물의 행동이 있으면 그러한 행동을 갖게 하는 여러 가지 배경이 있으며 그 배경에 따라 특정한 행동 양식이 나타나는 것이다. 따라서 그러한 조건들이 어떤 것인가를 구체적으로 분석해 내는 작업단계가 필요하다. 그것이 인물을 보다 생생하게 살아 있는 인물로 만드는 자료가 되기 때문이다”라고 말하고 있는데, 이는 주어진 상황에 포괄될 수 있는 내용이다.

25) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 30~32 면

감각에서 점증적으로 첨가하여 확장시켜 나가도록 한다. 각각의 구성요소들을 상상 속에서 재현할 수 있게 되면 실제 현실에서 느끼는 것을 그대로 만들어낼 수도 있다.<sup>26)</sup> 특히 텍스트를 그림으로 그려보도록 하는 것은 언어적 차원의 사고를 시각적으로 전환해 보도록 유도하고, 사고의 내용에 생기를 불어넣는데 도움을 준다. 스타니슬랍스키는 이러한 상상력을 삶의 내면적 형태를 볼 수 있는 연기자의 내적 능력이라고 설명하면서 ‘영상<sup>27)</sup>을 만드는 내면의 눈’이라는 이름을 지었다.<sup>28)</sup> 이 시기부터 모든 과정을 ‘영상을 만드는 내면의 눈’으로 시각적 형상을 그리는 것이 필요하다. 스타니슬랍스키는 제자들과의 수업에서 그들에게 역할의 개별적인 각 계기들을 내적 그림으로 떠올리게 하는 훈련을 시행하였다. 이는 연기자들이 역할의 개별적인 계기들을 점차적으로 축적하면서 논리적이고 전체적으로 통일성을 지니고 펼쳐지는 ‘역할의 영상 파노라마’를 창조하기 위함이다.<sup>29)</sup>

26) William Fezler, *Creative Imagery : how to visualize in all five senses*, New York : A Fireside Book, 1989, pp.56~57. 오감각은 보다 구체적인 하위 감각으로 나누어질 수 있다. 예컨대 미각은 시고, 쓰고, 달고, 맵고, 짜고, 뚝은 여섯 가지의 맛으로 세분된다.

27) 러시아어의 ‘ВИДЕНИЕ’의 사전적 의미는 ‘환상’, ‘환영’이라는 뜻이다. 어떤 이야기나 노래를 읽거나 들을 때, 상상 속에서 그려지는 회화적 그림을 말한다.

28) “상상력은 일상적 현실보다 본질적인 자연(심층적 현실)으로부터 더 많은 가능성을 얻을 수 있다... 상상력은 실질적인 현실의 삶에서 실현될 수 없는 것을 그려낸다. .... 공상의 세계에서 중요한 창조적 작업은 우리의 환상을 만들어낸다. .... 이 경우에 터무니없는 이야기를 현실로 가까이 하는 수단도 필요한 것이다. .... 논리와 통일성은 이 작업에서 가장 중요한 위치 중에 하나를 차지하고 있고, 그것은 전혀 불가능한 것을 가능한 것으로 접근시키는 것에 도움을 준다. .... 이와 같은 방법으로 배우에게 환상을 위한 주제를 제시하면 되고, 배우는 자신의 내면의 눈을 통하여 일치되는 시각적인 형상을 보기 시작하는 것이다. 이것이 ‘영상을 만드는 내면의 눈’이다.” К. С. Станиславский, *op.cit.*, c.83.

신겸수 역본(앞의 책, 86면)에서는 대략 20행 분량이 편집에서 누락되었다. 영역된 단어로는 inner vision 이고 ‘내적 비전, 내면의 시각, 마음의 눈’ 등으로 풀었다

이러한 과정을 통해 형성된 외적인 상황의 창조와 재현은 내적 상황의 창조와 재현의 과정으로 심화된다. 이것은 정신적 삶의 내면적 상황을 사고를 통해 정서적으로 분석, 인식하고 소생시키는 것이다. 재료를 정서적으로 인식하고 재료에 활기를 불어넣는 과정의 어려운 점은 연극자가 역할을 인식함에 있어 더 이상 독서, 논쟁, 이성적 분석을 통하는 것이 아니라 연극자/학습자 자신만의 감성적 감각적 느낌 그리고 개인적인 삶의 경험(정서적 기억)을 매개로 한다는 점이다.<sup>30)</sup> 이전까지의 관찰자적 입장에서 벗어나 텍스트의 삶 속으로 적극적인 참여자의 위치로 이행해야 한다. 이 시기가 마무리되는 지점에서 역할을 결정하는 것이 효과적이다. 물론 학교 밖의 현장에서는 먼저 역할을 제시하고 연극자를 섭외하는 것이 일반적인 관례이나 연기훈련의 단계에서는 텍스트를 전체적으로 조망할 수 있는 객관적 조절력이 상대적으로 결여되어 있으므로 텍스트 독해 초반에 역할을 지정하는 것은 자신의 인물에 강박될 수 있는 소지가 많다.

#### 4. ‘구멍 뚫린 텍스트’의 ‘서사적 채워 넣기’: 개연적 상상력에 의한 인물성격과 주어진 상황의 구체적 자기화

##### 4.1. ‘서사적 채워 넣기’의 필수성과 개념 이해

인식의 시기에 작가에 의해 주어진 인물/역할이 살아가는 ‘삶의 상황들’을 이해하고 연극자/학습자의 내면에 창조하였다면 두 번째 심적 체험

29) Н Балагова А Свободниц “Система” К С Станиславского : словарь терминов  
М.: Моск 1994, с.20.

30) *Ibid.*, с.59.

의 시기에는 인물/역할의 ‘참된 열정과 개연성 있는 감정’<sup>31)</sup>을 창조하는 데 주력해야 한다. 그것은 개연적 상상력을 통한 인물성격과 주어진 상황의 세밀한 구체화에 의해 가능하며, 그 방법은 ‘구멍 뚫린 텍스트’인 극 텍스트의 빈 시/공간, 즉 극적 공간의 ‘서사적 채워 넣기’이다. 이는 내면의 상상력을 발휘하는 작업이면서 동시에 일어서서 움직이기 시작하는 지점이다. 이 단계에서는 역할이 결정되어 있어야 한다.

문자에 담혀 있는 극 텍스트는 완결된 형태를 취하면서도 ‘구멍 뚫린 텍스트’<sup>32)</sup>이다. 연기자/학습자는 대사와 지시문에 명시되어 있는 표층의 내용 이외에 여러 가지 요소들을 동원하여 연극적 상상력을 통해 빈 공간을 채울 수 있어야 한다. 상상력은 작가가 텍스트에 구체적으로 낱말의 세밀한 요소들을 끝까지 제시하지 못함에도 불구하고 그것을 내면의 눈으로 보고 무대에 구현하는 데 필요한 연기자의 필수적인 능력이다. 상상력은 연기자의 모든 예술적인 작업-역할 연구, 역할의 무대 구현 문제 등-의 매 순간마다 반드시 필요한 것이다. 강하고 선명하고 끊임없는 상상력은 예술가로서 연기자에게 없어서는 안될 가장 중요한 수단이며, 상상력 없는 연기자의 예술적 창조는 있을 수 없다.

배우 자신과 그가 가지고 있는 창조적 기술의 최대 과제는 희곡이 가지고 있는 공상과 허구를 예술적인 무대적 사실로 바꾸는 것에 있다. 이 과정에서 상상력은 매우 큰 역할을 한다.<sup>33)</sup>

이것은 연기자/학습자의 자발성을 더욱 필요로 하는 영역이다. 연기자/학습자의 자유로운 상상력의 발휘가 무엇보다 절실함에도 불구하고 각

31) 위의 책, 121면

32) Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Editions sociales, 1981, 10면 신현숙 『희곡의 구조』 문학과지성사, 1990, 11면에서 재인용.

33) К. С. Станиславский, 위의 책 71~72면



각의 극 텍스트는 그 나름의 고유한 구조를 갖고 있으며 그에 합당한 상상력의 방향성을 규정하는 닫힌 텍스트이다. 닫힌 텍스트란 말은 각각의 극 텍스트가 내포하고 있는 주어진 상황이 다르다는 말과 동일하다. 따라서 구체적인 주어진 상황과 유기적으로 결합하지 못한 채 연극자가 자연인인 나로서 <‘만약에’ 나라면 어떻게 했을까>를 상상한다면, 그것은 텍스트와 유리된 자연인인 연극자의 일상적인 의식구조에서 벗어나지 못한 개연성이 결여된 잘못된 ‘설정’을 하기 쉽다. ‘설정’은 문자 그대로 ‘새롭게 정하다’이다. 많은 것을 ‘설정’할 수 있다면 텍스트의 일관성은 애초부터 유지되기 어렵다. 주어진 상황과 그에 적합한 인물의 행위는 설정하는 것이 아니라 탐색의 결과 ‘발견’되는 것이다.

이때 연극자/학습자의 ‘서사적 채워 넣기’에 의한 개연적 상상력이 필수적으로 요청된다. ‘서사적 채워 넣기’란 일반 독자가 서사물 연극, 소설 영화 등을 읽어 나갈 때 텍스트의 빈 시간과 공간들을 자신의 상상력으로 채워나가는 과정을 의미한다.

서사물이 연행을 통해서 경험되든 아니면 어떤 텍스트를 통해서 경험되는, 청중들은 해석을 지니고 반응해야 한다. 청중들은 그 관계에 참여하지 않을 수 없다. **이들은 텍스트의 빈 곳에다가, 다양한 이유로 해서 언급되지 않은 필수적이거나 있음직한 사건, 특정 대상들을 채워 넣어야 한다.** (중략) 그럴듯한 세부들을 채워 넣는 독자들과의 능력은 두 지점 사이의 얼마 안 되는 공간의 유한성을 생각하는 기하학자의 그것처럼 제한적이다.

우리는 오직 서사물의 논리적 특성 즉 서사물들이 잠재적인 플롯을 지닌 세계를 환기하며, 그러한 세계의 많은 부분들은 제공되지 않는 한 언급되지 않는다는 점에 대해서만 말하고 있는 것이다. 우리는 또한 표현을 띠고 말해진 것이라는 근거에서 인물에 대한 몇몇 부가적인 세세함을 투영할 수도 있다.<sup>34)</sup>

서사물의 작가는 필연적인 연속감을 이끌어내기에 충분하다고 생각되는 사건들을 선별한다. 정상적으로 독자들도 주된 이야기 선을 받아들이는 데 만족하며 일상적인 삶과 예술의 경험을 통해 얻어진 지식을 가지고 그 ‘틈새를 채우는 것’이다. 이것이 이루어지지 않을 때 수용자는 텍스트를 난해하게 여기거나 재미없어 한다. 일반 독자들은 보통 소설을 통해서 서사적 채워 넣기의 상상력을 부지불시간에 습득하게 된다. 연기자는 일반 독자와 달리 적극적이고 창조적인 상상력을 발휘해야 한다. 동시에 상상력에 개연성이 확보되어야만 주어진 상황과 일치하는 인물의 행위를 발견할 수 있다. 아래의 두 사건은 플롯을 설명하는 유명한 예화이다. 플롯은 사건을 ‘이어서’ 보여주는 것이 아니라 한 사건으로 ‘인하여’ 다음 사건이 발생하는 것을 보여주어야<sup>35)</sup> 한다. 아래의 첫 문장은 아무런 인과관계가 없는 독립된 두 사실의 나열, 이야기에 불과할 뿐이다.

왕이 죽자 왕비도 죽었다.

A. 왕이 죽었다. 왕비는 너무 슬퍼하였다. 그로 인해 왕비도 죽었다.<sup>36)</sup>

B. 왕이 죽었다. 왕비는 너무 기뻐하였다. 그로 인해 왕비도 죽었다.

여기에 인과관계가 개입된 A, B는 플롯화가 이루어졌다. 위에서 왕비가 죽게 되는 계기가 슬픔과 기쁨 아니면 다른 그 무엇이었는가는 텍스트의 전사를 통해 추론할 수 있다. 적극적 상상력은 여기서 더 전진해야 한다. 만일 텍스트에서 슬픔과 기쁨이 발생하게 된 맥락을 충분히 해명하지 않는다면 그것을 텍스트의 앞에 나온 사실들의 연관 속에서 반추해

34) Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1990, 33~34면

35) Aristoteles, *De Arte Poetica*, Oxford, 1958, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 1994, 65면

36) E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, 이성호 역, 『소설의이해』, 문예출판사, 1984, 98면.

야만 한다. 이때 수용자의 지력, 이성적 사고력과 기억력<sup>37)</sup>이 필수적이다.

처음 연기를 배우는 학습자에게 또는 연기적 상상력이 부족한 연기자에게는 이러한 서사적 채워 넣기가 결코 쉽지 않다. 이때 연출가/교사가 연기자/학습자로 하여금 주어진 상황을 개연적으로 상상할 수 있도록 유도하는 방법은 두 가지 차원에서 생각해야 한다. 첫 번째는 텍스트 전체를 규정하고 있는 거시적인 차원과 개별적인 장면들에서 준비해야 하는 미시적인 차원으로 나눌 수 있다. 전자의 경우는 희곡텍스트에 따라 접근방법이 달라지겠지만 후자의 경우에는 동일한 과정을 수행하게 된다. 즉, 무대 공간에 들어오기 전에 밖의 극적 공간에서 희곡텍스트의 장면과 장면 사이에서 무슨 일이 있었는가를 연쇄적으로 질문하면 되는 것이다. 예컨대 ‘어디에서 왔는가’, ‘그 곳에서 무엇을 했는가’, ‘어떤 사건이 있었는가’, ‘그렇다면 지금 여기에는 왜 들어오는가?’ 등이 그것이다. 가장 손쉬운 질문은 먼저 큰 시간단위로 분절하고 점차적으로 작은 시간단위까지 파고들어 인물에게 있었던 일을 또는 행위를 묻는 것이다. 더불어 왜 그러한 행위를 했는지, 행위의 동기와 목표 그리고 행위에 대한 현재의 평가를 확인하는 것이다.<sup>38)</sup> 이 과정은 텍스트에 나타난 사실과 사건을 연행자가 어떻게 평가하고 있는가와 직접적인 관련이 있다.

텍스트의 사실과 사건을 평가한다는 것은 무엇을 의미하는가? 그것은 사실과 사건 속에 숨겨진 의미, 정신적인 본질 의의와 영향력의 정도를 발견하는 것을 말한다. 그것은 표면적 사실과 상황 안으로 파고 들어가 그 안에서 외적 사실 자체를 만들어낸 보다 중요한 심층의 정신적 사건을 찾아내는 것을 의미한다.<sup>39)</sup> 사실을 평가한다는 것은 인간의 정신적 생활의 내적 체계를 인식하고 느끼는 것을 의미한다. 텍스트 속의 인물과

37) 위의 책, 100면

38) 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰(2)」, 『한국연극학』 18집 2002, 243~275면

39) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 59면

자연인인 연기자/학습자는 명확히 별개의 존재이다 따라서 양자가 행한 텍스트 내의 사실과 사건에 대한 평가의 결과가 동일할 수 없다. 연기자는 먼저 자신의 관점에서 사실과 사건에 대한 평가를 내려야만 한다. 그 다음 그 내용을 인물의 평가와 대비하여 양자 사이의 거리를 확인해야 한다. 그 거리를 좁혀나가기 위해 연기자는 부단히 상상하고 사고하여 인물의 평가에 도달, 일치할 수 있어야 한다. 그것은 텍스트 아래 숨겨진 인물/역할의 개인적이고 정신적인 삶의 비밀을 이해하기 위한 열쇠를 찾는 것이며, 작가가 창조한 사건과 삶의 모든 것을 연기자 학습자 자신의 것으로 만든다는 것을 의미한다. 이는 역할의 이성적 사유방식과 정서구조<sup>40)</sup>를 자기화하는 것에 다름 아니다.

#### 4.2. ‘서사적 채워 넣기’의 세 지점 : 전사 쓰기, 중간 쓰기, 이어 쓰기

‘서사적 채워 넣기’가 인물들이 요란하게 움직이고 계속 누군가가 일어났다 앉았다하고 무대를 들락날락하지만 그들이 왜 일어나고 왜 밖으로 나가는지 아무도 알 수 없는 상황을 만들어서는 안 된다. 모든 것은 일정한 목적, 혹은 전제를 갖고 있다. 그리고 우리의 삶도 매순간 역시 일정한 전제 하에 움직인다. 극 텍스트가 일상의 삶을 가공 없이 그대로

40) 정서구조(structure of feeling)는 본래 R. Williams의 개념이다. 그에 따르면 정서구조는 실제 삶 속에서 활발히 체험되고 느껴지는 의미와 가치체계를 뜻한다. 그런 점에서 이미 정형화되고 체계화된 신념의 체계인 세계관이나 이데올로기 개념과는 구분된다. 이미 완료된 구조물로서가 아니라 인간의 사회적 실천과 의식이 현재 진행중인 경험이라는 점을 강조하기 위해 ‘정서’ 개념을 사용했다. 동시에 충동, 느낌, 억압, 성향 등 정서적 요소들이 상호 관련되어 긴장관계에 있는 하나의 세트라는 의미에서 ‘구조’라 한다. 한 가지 간과해서는 곤란한 것이 정서구조가 사적인 차원에 국한되는 것이 아니고 사회구성원간에 공유되는 사회적 체험이라는 것이다.

R. Williams, *Marxism and Literature*, 이일환 역, 『이념과 문학』 문학과지성사 1990, 165~169면

차용하는 것이 아니듯이 서사적 채워 넣기도 우선적으로는 극 텍스트의 경제성의 원리에 부합해야 한다. 이 원리 안에서 상상력의 방향성이 결정된다.

체대로 된 극중인물들이라면 자기 자신을 드러낼 수 있는 기회를 부여 받아야 하며 관객들은 그 인물들 내부에서 일어나는 중요한 변화들을 관찰할 기회를 부여받아야 한다.<sup>41)</sup> 변화의 순간들을 지켜볼 수 있는 기회를 텍스트는 당연히 중심인물들에게 할애하고 있다. 그러나 서사적 채워 넣기는 중심인물과 부차적 인물의 구별이 무의미하다. 오히려 상상의 폭과 넓이는 부차적 인물에 열려 있다. 사실 많은 장면에 등장하는 중심인물보다 몇 장면 등장하는 부차적 인물들을 연기하는 것은 매우 힘들다. 그것은 텍스트 내에서 아무런 도움을 받지 어렵기 때문이다. 이때 서사적 채워 넣기에 의한 상상력은 역할의 삶을 구체적이면서 살아있게끔 만들어 주는 좋은 도구가 된다.

#### 4.2.1. 전사 쓰기

전사<sup>42)</sup> 쓰기는 역할의 자기화 과정에서 매우 중요한 작업이고 현장의 연기자들도 ‘인물의 살아온 이야기’, 소위 자서전에 대해 상상적 글쓰기를 하곤 한다. 그 내용은 통상 아래의 인용과 대동소이하다

나는 어디서 태어났는가? 내 부모는 누구인가? 그들의 직업은 무엇이 있는가? 고등학교 때 나의 가장 큰 성공은 무엇이었는가? 실패는? 첫 사랑은 누구인가? 왜? 사랑하는 동안 무엇을 했는가? 나는 어떻게 사랑의 상실을 다루었는가? 나는 사춘기, 첫 번째 섹스의 경험 대다수의 나이에 이르

41) Lajos Egri, 김선 옮김, 『희곡 작법』, 청하, 1999, 225 면

42) 전사(前史)는 일반적으로 “연극이 시작되기 전에 일어나서 그 마지막 단계가 극적 사건 진행의 발단에 나타나는 사건 전개”로 규정된다. 민병욱, 『희곡문학론』, 민지사, 1991, 59 면

본고는 보다 광범위한 시/공간 속에서 일어난 사건, 행위들을 의미한다.

는 것, 결혼, 첫 번째 아이, 이혼, 친척의 죽음 등과 같이 다양한 통과의례에 어떻게 반응했는가? 내 인생에서 하고자 했던 꿈은 무엇이었나 나는 이 꿈들에 관해 지금 어떻게 생각하는가?<sup>43)</sup>

이러한 사실들 중에는 중심 인물의 현재의 성격을 규정하게 된 결정적 사건들에 대한 구체적인 상상력이 존재해야 한다. 그래야만 인물의 역사를 지니고 텍스트 속의 주어진 상황과 긴밀하게 결합할 수 있다.<sup>44)</sup> 그런데 이보다 더욱 중요한 전사 쓰기는 ‘선동적 사건’에 관한 것이다. 선동적 사건은 극 텍스트가 시작되기 전에 일어났던 주요 사건이다. 전형적으로 인물들은 아직 그 행동의 충분한 의미를 알지 못하나 상대적으로 텍스트가 시작한 뒤에 곧 그들은 그 사건과 자신들의 삶의 연관성을 발견하게 된다.<sup>45)</sup> 이것은 주어진 상황의 핵심적인 요소라 할 수 있다. 이 사건에 대한 구체적이고 풍요로운 상상의 효과는 공연텍스트의 전체적인 분위기를 밀도 있게 만드는데 매우 중요하다. 이 때 선동적 사건에 관련된 역할들만 이에 대한 상상과 추론의 과정을 갖는 것이 아니라 참가자 전원이 이 문제에 대한 사유의 시간을 공유함으로써 하나의 일치된 초목표에 도달하는데 효과적인 매개가 된다. 극 텍스트는 문자텍스트가 기술하고 있는 시작점 이전에 이미 시작하고 있었던 것이다.

#### 4.2.2. 중간 쓰기

중간 쓰기는 당연히 가장 많은 서사적 채워 넣기가 가능하다. 그런데 여기서도 텍스트 전체의 흐름 속에서 가장 중요한 서사적 채워 넣기는

43) Louis E. Catron, *The Elements of Playwriting*, Macmillan Inc., 1992, 홍창수 역, 『희곡쓰기의 즐거움』, 예문, 1999, 122면

44) 예컨대 함세덕의 『동승』에서 주지스님이 보여주는 완고한 태도는 불교적 신심이외에 과거에도 유사한 경우가 있었고, 그 결과가 바람직하지 못했다는 부정적 체험이 있었으리라는 상상이 가능하다.

45) Louis E. Catron, 앞의 책, 160면.

존재한다. 즉 절정의 장면에서 등장하기 전 주요 인물들이 어떤 극적 공간에서 무엇을 하고 있었는가 그것이다. 특정한 극적 공간에 존재하고 있던 역할은 반드시 주어진 상황 속에서 분명한 목표를 가지고 무대공간에 들어오는 것, 등장하는 것이다. 따라서 무대공간에 들어오기 전에 있었던 일들을 무대 밖에서 행하고 그 에너지를 가지고 무대에 나타난다면 가장 이상적인 등장이 된다. 일상에서는 그 절정의 순간이나 위기의 순간이 닥치기 직전에 너무도 평화롭고 전혀 관계없는 일상의 반복적인 시간을 영위하고 있을 수도 있다. 그러나 연기자는 아무런 긴장감 없는 주어진 상황과 목표 없이 무대 공간에 등장하는 것은 피해야 한다. 물론 이것이 앞으로 전개될 사건을 미리 짐작하고 등장하는 것을 의미하는 것은 아니다.

연습 과정에서 그러한 에쥬드를 행한 뒤에 텍스트에 기술된 절정의 장면을 연기할 때 연기자는 매우 수월하게 역할의 삶을 살아낼 수 있게 된다. 반복되는 에쥬드를 통해 형성된 연기자의 창조적 자감은 실제 공연에 임했을 때 자신의 등장을 막연하게 무대 밖에서 기다리는 것이 아니라 ‘영상을 만드는 내면의 눈’을 통해 생생하게 환기되어 정확하게 주어진 상황에 놓여진 채 강렬한 목표를 가지고 무대공간으로 유기적으로 등장하게 만든다.

#### 4.23. 이어 쓰기

보통 이어 쓰기는 드물게 시도된다. 그러나 텍스트의 조건에 따라서는 이어 쓰기가 주어진 상황에 대한 이해도와 인물의 성격에 대한 개연적 상상력을 확인하는데 더욱 중요할 수가 있다. 일상의 삶은 극 텍스트에서 다루고 있는 인생의 한 매듭이 완결되듯이 끝나지 않는다. 주요한 극 중 인물들이 모두 죽는 경우가 아니라면 당연히 극 텍스트 종결 이후의 인물들의 삶도 상상할 수 있다. 극 텍스트는 다른 시나 소설텍스트에 비해서 수용자의 적극적 능동적 해석작용이 요구된다. 특히 연기자의 상상

력은 일반독자의 상상력보다도 더욱 열려 있어야 한다. 이때 중요한 것은 그 상상력의 근거를 텍스트 내에서 찾도록 해야 한다는 것이다. 대개의 경우 처음 이어 쓰기를 할 때 연극자가 본래의 텍스트의 방향성, 전체적인 한계선과 무관하게 전혀 다른 길로 나아가는 것을 보게 된다. 이때는 자연인인 연기자/학습자의 무의식적인 정향성이 발휘되는 것으로, 엄밀히 말해 원 텍스트와 전혀 다른 새로운 텍스트가 된다.<sup>46)</sup>

이러한 세 영역의 서사적 채워 넣기를 한 뒤에 다시 역할의 관점에서 이야기 줄거리를 정리하는 것이 효과적이다. 중심인물들의 경우는 반드시 행해져야만 한다. 연출가, 관객은 모든 사항을 알고 있지만 텍스트의 시공간 속에서 살아가는 역할은 자기와 관련된 부분만을 파악하고 있을 뿐이다. 자기가 등장하기 전 어떤 상황이 전개되었는지는 역할이 숨어서 지켜보는 설정이 아니었다면 알 수 없는 것이다. 그러나 모든 공연 참여자는 이미 충분히 다 알고 있다. 다시 말해 모든 결과를 알고 시작한다는 것이다. 흔히 갈등을 극 텍스트의 추동력으로 간주하곤 한다. 갈등의 원인은 기본적으로 자신의 목표를 달성하려는, 욕망을 충족하려는 행위에서 비롯된다. 충돌의 결과가 어떻게 마무리될지 아무도 모르는 상태에서 갈등은 첨예화된다. 만일 누군가가 그 결과를 미리 알고 적당한 선에서 양보하여 갈등당사자들이 큰 불행을 초래하지 않는 상태에 도달하도록

46) 예컨대 「동승」의 결말은 도념이 자신을 두고 떠난 어머니를 찾기 위해 절을 떠나는 것으로 마무리된다. 도념이 앞으로 살아갈 인생행로 상상해보는 것은 텍스트 안에서 드러난 도념의 행위를 토대로 이루어질 때 개연성 있는 전개를 가질 수 있다. 반대로 말하면 텍스트 안에서 드러난 도념의 말과 행위 타인과 관계 맺는 방식 등을 통해서만 앞으로 도념이 살아갈 삶의 스펙트럼을 짐작할 수 있다. 이때 새로운 또는 이미 던져졌지만 절실한 질문들이 나타나게 된다. 과연 도념의 어머니는 생존해 있을까? 혹시 이미 죽은 것을 주지스님이 알고 있었던 것은 아닐까? 도념이 젊은 미망인들 찾아 갈 것인가? 도념이 다시 절로 돌아오는 일은 없을까? 등등 텍스트 내의 상황과 인물들의 행위의 의미를 다른 각도에서 반성적으로 사유할 수 있는 기회를 제공한다.



노력한다면 갈등의 치열함은 감소될 것이다. 결과를 알고 시작하는 연기자/학습자 또한 이와 유사한 구조에서 완전히 자유로울 수 없다. 이것이 역할의 생생함을 상실시키는 결정적인 원인 중의 하나이다. 많은 경우에 연기자들이 미래의 결과를 가지고 ‘지금/여기’를 ‘살아내지/체험하지’ 못하고 연기한다. 이때 관객들은 이후의 진행방향을 암암리에 짐작하게 되며 점차 공연에 대한 긴장감을 상실하게 된다. 따라서 연기자는 목적 의식적으로 역할의 개인사와 개인적인 주어진 상황에 ‘즉’할 필요가 있다. 그 방법의 하나가 역할의 관점에서 극 텍스트의 사건들을 재구성하는 것이다. 이것은 <전사쓰기-텍스트-중간쓰기-텍스트-중간쓰기-텍스트-이어쓰기>의 순서로 진행될 것이며, 당연히 텍스트에 다루어진 상황, 사건들 중 누락된 부분도 있을 것이다.

#### 4.3. ‘인물형상화를 위한 에쥬드’ 연행을 통한 ‘주어진 상황’과 인물의 자기화

연기자의 관점에서 ‘서사적 채워 넣기’의 핵심은 한마디로 에쥬드를 지향하는 개연적 상상력이다. 이 말은 서사적으로는 충분히 가능한 상상임에도 불구하고 에쥬드로 연행하기에는 곤란한 상황이 있을 수 있다는 것이다.

에쥬드(étude)<sup>47)</sup>의 어원적 의미는 습작, 연습, 소품 등의 뜻이 있다. 이것을 연기훈련의 주요방법으로 정착시킨 이가 스타니슬랍스키이다. 영미권

47) К. С. Станиславский, *Собрание сочинений* Т.3, М : Искусство, 1955, с.393~454. 위 텍스트의 부록인 ‘연극학교 프로그램과 배우교육에 대한 메모’에 그 개념과 교수방법이 설명되어 있다. 에쥬드에 대해 참고할 수 있는 글로는 김태훈의 『스타니슬랍스키 시스템, 신체적 행동법의 원리와 활용』 『스타니슬랍스키의 삶과 예술』(태학사, 1999)이 있다. 기존에 번역된 연기훈련 문헌 중에는 Uta Hagen, *Respect for Acting*, 김윤철 역, 『산 연기』(한신문화사, 1994), 제 4부 대상물 연습 부분에서 즉흥연기를 위한 방법으로 에쥬드 문법을 활용하고 있다.

에서는 에쥬드를 주로 즉흥극(Improvisation)으로 번역하여 사용하였다. 이 단어의 곤란한 점은 에쥬드가 즉흥적인 것을 지향하기는 하나 어원 그대로 사전에(pro) 보자(vis) 앞은(im), 아무런 준비가 없는 것을 의미하는 것은 아니라는 사실이다. 또한 지나친 준비는 에쥬드 훈련의 본래 목적 중의 하나인 연행자의 즉흥성을 상실하게 만든다. 이러한 에쥬드는 두 가지 교육적 의도를 지닌다. 하나는 <‘극적’인 것>, 극의 문법을 익히는 것이다. 여기서 <‘극적’인 것>이란 아리스토텔레스의 『시학』에 나오는 급전과 발견-깨달음의 원리를 뜻한다.<sup>48)</sup>

연기자/학습자가 상상하는 ‘서사적 채워 넣기’의 궁극적인 목적이 인물/역할과 주어진 상황의 구체적 자기화에 있다고 할 때 가능하다면 에쥬드 연행을 시도할 수 있는 것이 자기화에 효과적일 수 있다. 그것은 2인 이상이 등장하는 경우 그들이 동일한 공간에 함께 있을 수밖에 없는 각자의 동기와 동시에 쉽게 그곳을 박차고 벗어날 수 없는 주어진 상황을 상상하는 것이 일차적인 조건이다. 실제 현실에서는 누군가가 좌절과 절망 또는 분노 상태에서 느닷없이 돌발적인 행위를 할 수도 있지만, 극 텍스트는 이를 용납하지 않는다. 따라서 이러한 조건을 전제로 한 인물들의 관계 속에서 각자의 목표를 수행하기 위한 의지와 노력이 갈등을 빚어내게 되고, 그 갈등 속에서 인물들이 사고하는 과정이 행위로 표현되고, 끝에 이르러서 자연스러운 인과관계에 의한 인물들의 점진적인 발전

48) 에쥬드 훈련은 학습자/연행자의 상상력을 개발하는데 매우 유효한 과정이다. 그것은 소재의 선택에서부터 시작된다. 자신의 일상생활에서 소재를 선택하고 에쥬드를 연행하는 과정에서 급전(리듬과 템포의 급격한 전환)의 순간이 있어야 한다. 다음으로 급전을 발생시키는 사건에 대한 평가가 자신의 인생관 세계관 정체성 등에 대한 새로운 발견, 변화의 계기로 작용해야 한다. 연행자의 사고 정서 등의 내적 흐름이 자연스럽게 흘러나오는 즉흥적인 신체적 행위를 통해 표현되어야 하며, 교사와 동료들과 그 의미를 소통할 수 있어야 한다. 특히 1인 에쥬드 연행 중에는 말을 사용하지 못한다. 단지 연행자의 신체적 행위를 통해서만 주어진 상황과 목표가 드러날 수 있어야 한다. 이때 신체적 행위란 연극적이고 설명적인 행위를 배제한 사실적인 행동들의 조직이다.

변화로 마무리할 수 있다면 이상적인 구조라 할 것이다.

주어진 상황의 결여와 함께 연기자의 역할로의 전환을 방해하는 요소로 작용하는 것이 아이러니하게도 ‘대사’라고 하는 희곡텍스트에 씌어져 있는 ‘인물의 말’이다. 이를 효과적으로 극복하는 방법이 ‘서사적 채워 넣기’에 기초한 ‘인물형상화를 위한 에쥬드’이다. 연기자/학습자가 텍스트에 나타난 사건들 이외에 ‘서사적 채워 넣기’의 상상력을 통해 인물의 드러나지 않은 일상을 에쥬드 문법에 의거하여 연행하는 것이다. 이때 연행자는 자신이 스스로 구성한 대사들을 비교적 자유롭게 말할 수 있다. 이 단계를 거친 다음 본격적인 역할에 대한 작업이라 할 수 있는 희곡텍스트에 근거한 장면연구를 시작하게 된다. 이때 비로소 외부적으로 주어진 역할의 말과 삶을 살아야 하는 지점에 도달한 것이다.<sup>49)</sup> 아직 텍스트와 자신이 살아내야 할 인물에 대한 기본적인 핵심적인 특징을 이해하지 못한 상태에서 성급하게 대사를 암기하는 것은 매우 위험한 오류이다.

**대부분의 경우에 연기자에게 작가의 대사는** 연기자가 축적해 둔 모든 내적 요소들이 일련의 순서에 따라 창조의 순간들을 형성하고 역할에 대한 신체적 표현으로 역할을 감정을 표현해내는 고유하고 특징적인 방법을 창조해내게 되는 **창조의 시기 중 가장 마지막 순간에만 필요한 법이다.**<sup>50)</sup>

흥미로운 사실은 에쥬드 과정을 성공적으로 수행한 연행자들 중에서도 타인의 삶을 살아야 하는 장면연구에서부터 어려움을 겪는 경우가 많다는 것이다. 반복되는 말이지만 그것은 자신이 상상력을 통해 구성된 수정 가능한 역할의 말이 아니고 작가에 의해서 이미 완결된 형태로 주

49) 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰(2)」, 『한국연극학』 18집 2002, 265 ~266 면

50) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 135 면

어진 타인의 말이기 때문이다. 이를 극복하는 방법은 관찰행동을 통한 인물의 외적인 자감<sup>51)</sup>의 체화와 서사적 채워 넣기에 근거한 에쥬드를 통해 인물의 성격과 가치관, 인생관 등의 내적 세계에 자신을 일치시키기는 것이다.<sup>52)</sup>

인물의 성격을 파악하는 과정에서 연기자/학습자는 텍스트가 명시하고 있는 인간적인 열정 그 자체에만 주목해서는 곤란하다. 연기자/학습자가 무대 위에서 인물의 열정을 폭넓게 발휘하고자 한다면 그 열정과 비슷한 감정만이 아니라 오히려 정반대로 대립하고 있는 감정을 함께 찾아야 한다. 좀더 주의 깊게 사고한다면 열정 자체를 구성하는 독립적인 부분들도 서로 모순되고 대립하는 개별적인 심적 체험과 행위들로 구성되어 있다.<sup>53)</sup> 이런 양극단의 공존, 양가성은 곧 일상의 감정구조와 일치한다. 대표적인 경우로 사랑은 항상 미움의 요소와 동반적 관계에 있지 않은가? 정도의 차이가 있기는 하나 ‘애증’의 변증법이 사랑의 진정한 현실태이다. 연기자/학습자가 인물을 이해함에 있어 이러한 인간의 양가적 열정의 탐색은 이후 구체화 시기의 작업에 있어 성격구현의 수단을 확장시켜준다. 따라서 착한 사람의 역할을 할 때는 그에게서 악마적인 요소를 찾아야 하고,<sup>54)</sup> 그 역도 마찬가지이다. 그래야만 사실적인 인물형상화가 가능해진다.

굳이 멜로드라마가 아니라도 선인과 악인의 구분이 가능한 인물들이 통상 등장하기 마련이다. 이럴 때 많은 수의 연기자들이 선인은 악한 순간이 있을 수 있다는 사실을, 반대로 악인에게 선한 순간이 있을 수 있다는 사실을 도외시한다. 그러나 소위 전형적인 멜로드라마를 제외하고는

51) 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰(1)」, 『한국연극학』 17집 2001, 144~145면

52) 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰(2)」, 『한국연극학』 18집 2002, 266면

53) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 97면

54) 위의 책, 99면

확연하게 경계가 나누어질 수 없는 것이 인간의 삶이고 모습이다. 따라서 상대적으로 선한 성격의 역할을 맡게 된 연기자/학습자는 그 인물의 악한 행위를 찾는 것이 인물 내면의 풍부함과 사실적 창조에 근접할 수 있는 중요한 계기가 된다. 흔히 공연에 대해 또는 연기에 관해 멜로드라마적, 통속적이라는 비판은 이러한 양가적 존재로서의 인간의 실상을 간과하고 선과 악의 일방적인 인물구도가 시종일관 텍스트를 지배하고 있는데서 기인한다. 반대로 텍스트 자체가 멜로드라마의 한계를 지니고 있음에도 불구하고 이를 극복하였다면 그 연기의 내적인 성질이 인간 존재와 정서 구조의 양가성을 형상화하였기 때문일 것이다.

나쁜 희곡 속에서 좋은 연기를 할 수 있는 가능성은 익숙한 사실이다. 연기가 실제로 작품의 장르를 변화시킬 수 있다는 사실은 익숙하지 않다. 예를 들어 값싼 멜로드라마를 고급의 멜로드라마로 바꿀 수 있고, 심지어 어떤 경우에는 고급의 멜로드라마를 일종의 비극으로까지 바꿀 수 있다.<sup>55)</sup>

인물형상화를 위한 에쥬드를 통해 연기자/학습자는 자신의 역할인물을 무의식중에 미화하는 오류와 인물의 성격을 편협하게 이해, 형상화하는 평면적 성격 창조의 오류를 극복하여 살아 있는 인물을 창조할 수 있는 기반이 마련된다. 또한 에쥬드 연행의 더욱 중요한 기능은 상상 속에서는 해결되지 않던 인물의 사실평가의 맥락과 기준점들이 부지불식간에 연행자의 즉흥적인 행위에 의해 선명하게 돌파할 수 있다는 점이다. 이것은 아무리 강조해도 지나치지 않다. 많은 상상과 추론 속에서 문체를 고심하여도 해결되지 않던 애매한 순간이 상대 인물과의 에쥬드 연행 중 발생하는 교류에 의해 극복되는 과정은 인물을 자기화하는데 있어서 반드시 한 번 이상 체험해야 하는 필수적인 시간이다.

55) Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Atheneum, 1970, p.175.

## 5. 맺음말

인식의 시기는 분석을 통해 연기자의 마음 속에 창조를 위한 감정과 체험을 위한 기초를 만들고 자연스럽게 ‘참된 욕구’가 일어나도록 하기 위해 작가의 주어진 상황에 활기를 불어넣는 시간이다.<sup>56)</sup> 이 과정에서 텍스트에 대한 전반적인 이해와 인물의 고유한 성격에서 비롯되는 행위의 근거, 내적 필연성 정당성 등에 대해 자연인으로서 연기자 자신의 본래적 자질과의 간극을 정확하게 인식하고 이를 극복할 수 있는 방법에 대한 연구가 이루어져야 한다. 동시에 연출가가 제시하는 초목표에 일치할 수 있도록 자신이 맡은 역할의 형상화방식에 대한 기본적인 공유가 이루어져야 한다. 연기자가 이러한 인식에 주체적으로 도달하기 위해서는 본고가 논구하고 있는 단계를 길항적으로 진행하는 것이 유효하리라고 판단한다. 다시 한 번 반복하자면 연기자 스스로에 의해 발견 인식되지 않고 연출가나 선배, 동료들에 의해 외부적인 요구가 과중하게 되면 연기가 위축된다. 결국 무대에서의 표현주체는 역할을 맡은 연기자인 것이다. 연기자의 자발적 창조성의 위축은 인간의 말을 기계적으로 반복하는 앵무새가 되는 지름길이다. 연기자에게 있어 극 텍스트를 읽는 방법론의 습득은 비유컨대 타인이 던져주는 물고기를 얻는 것이 아니라 자기 스스로 물고기/역할을 낚아 올릴 수 있는 능력의 획득과 동일한 것이다.

역할 창조의 전 과정에서 연기자/학습자의 글쓰기 작업은 매우 중요하다. 인식의 시기에서는 일차적으로 주어진 상황과 인물의 성격을 드러내는 행위의 방식에 대한 글쓰기 작업의 결과를 발표, 토론하는 시간을 갖어야 한다. 이 시간을 통해 텍스트 생산의 참여자들은 자신이 상상한 ‘주어진 상황’의 개연적 가능성과 인물의 행위를 통해 드러나는 ‘성격’의 개

56) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 50면

연성을 점점하고 보다 구체화할 수 있다. 그 다음 머리 속 상상을 통해 형성된 그림이 실제 에쥬드 연행을 통해 논리적 일관성에서 어긋나는 사항이 없는가를 확인해야 한다. 비록 상상 속에서는 인물의 행위방식을 구성했다 할지라도 실제 연행을 하게 되면 처음에는 자연인인 자기의 행위방식이 먼저 반응한다. 점차 에쥬드 연행이 반복됨에 따라 연기자 자신에서 인물이 했음직한 행위의 방식으로 변화되어 나간다. 그러다 보면 어느 순간 연기자 자신과 역할 사이의 거리가 좁혀지며 일치되는 지점에 도달하게 된다. 이 순간은 연행자 뿐만 아니라 관찰자/참여자들도 인지할 수 있다.

이 과정들이 참가자들 앞에서 연행되는 에쥬드와 그것에 대한 토론을 통해서 점차적으로 역할의 성격과 주어진 상황에 대해 깊이 있게 밀착된 자기화가 이루어진다. 이 단계가 성공적으로 마무리되었다면 텍스트에 썩어진 인물의 대사는 굳이 암기하려고 애쓰지 않아도 어느덧 비슷한 말을 하고 있는 자신을 발견하게 된다. 이때 조금씩 어긋나는 대사를 반복 연습을 통해서 익히게 되면 애초에 낯설었던 타인의 말이 연기자 자신의 말인 양 자연스럽게 나올 수 있는 조건이 형성된다. 이 지점에서 연기자/학습자는 텍스트와 직접적인 대면을 시작한다. 연기자 학습자는 극중인물의 인간적인 열정을 형성하는 각각의 부분과 목표 하나하나를 텍스트에서 뽑아낼 줄 알아야 한다. 일상의 인간들의 삶과 마찬가지로 주요 극중인물은 남자로서, 아버지로서, 남편으로서, 집단의 일원으로서 여러 가지 요구에 직면하여 자신의 삶을 영위한다. 연기자/학습자는 인물의 삶을 지배하고 있는 각각의 목표와 계기를 안내자로 삼고 있는 인간적인 열정의 본성과 관련해서 평가할 줄 알아야 한다. 동시에 그러한 계기가 매 순간마다 살아 있는 근거와 심리적 동기를 제시할 줄 알아야 한다.<sup>57)</sup> 이러한 작업은 주어진 상황과 인물성격에 대한 충분한 통찰이 선행하지 못하

57) 앞의 책, 109면

면 획득되지 않는다. 이러한 과정이 본고의 연장선상에서 이루어져야 하는 ‘극 텍스트 읽기 방법론’의 후반부이다. 그것은 단락나누기와 행위의 의한 분석을 통한 목표의 자기화 그리고 초목표와 목표와의 관계에 대한 이해, 일관된 행위에 의한 초목표의 수행의 순서로 진행된다.

## 참고 문헌

- 김태훈 편역, 『스타니슬랍스키의 삶과 예술』, 태학사, 1999.
- 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과 지성사, 1990.
- 안민수, 『연극 연출: 원리와 기술』, 집문당, 2000.
- 한귀은, 「교육연극에 의한 시텍스트의 연행적 표상 활성화」, 『한국극예술연구』 11집, 2000, 461~500면
- 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰1」, 『한국연극학』 17집, 2001, 129~158면
- \_\_\_\_\_, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰2」, 『한국연극학』 18집, 2002, 243~275면
- 스타니슬라브스키, 양혁철 역, 『역에 대한 자신의 작업』, 신아출판사, 2000.
- Übersfeld, Anne, *L'École du Spectateur*, Editions sociales, 1981.
- Aristoteles, *De Arte Poetica*, Oxford, 1958, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 1994.
- Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, Theatre Arts Books, 1993, 신검수 역, 『배우수업』, 예니, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Building A Character*, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, New York : Theatre Arts Books, 1936, 이대영 역, 『성격구축』, 예니, 2001.
- Forster, E. M., *Aspects of the Novel*, 이성호 역, 『소설의이해』, 문예출판사, 1984.
- Bentley, Eric, *The Life of the Drama*, Atheneum, 1970.
- Williams, R., *Marxism and Literature*, 이일환 역, 『이념과 문학』, 문학과지성사, 1990.
- Hagen, Uta, *Respect for Acting*, 김윤철 역, 『산 연기』, 한신문화사, 1994.
- Fezler, W., *Creative Imagery : how to visualize in all five senses*, New York: A Fireside Book, 1989.
- Станиславский, К. С., *Собрание сочинений* Т.2, М.: Искусство, 1954.



Балатова, Н./Свободин, А, “Система” К С Станиславского : словарь терминов,  
М.: Моск. 1994.

КСІ

Abstract

A Study on the Method of Reading the Drama Text(1)

Hong, Jae -beom

This thesis concerns the method of reading the drama text to be used in stage production of Korea these days in the light of Stanislavski system. Among the most essential and frequently used concepts in Stanislavski system are 'the given circumstance', 'physical action', 'etude', which Korean theater has not recognized sufficiently until now, and thus passed over. It shows that Stanislavski system known to Korea has been only a part of the whole. If Korean theater achieves the proper understanding of these conceptions and their practical methods, and applies them to dramatic performance, Stanislavski system will give more contribution to the development of Korean theater.

The lack of understanding the given circumstance brings about a serious problem putting an overemphasis on the emotional side in stage acting. In order to understand the given circumstance in particular text, an actor, prior to the acting ability, is required to have the reading ability, that is, he should have both literary imagination to grasp the characterization and main action of the text, and knowledge to comprehend historical and social background of the text. Based on this, he should also fill the narrative gap in accordance with the super-objective of the text so as to completely construct a character. If so, he is prepared to practice the character. Performing a role needs three steps, namely perception, experience, and representation of the character. The understanding of the given circumstance is obtained during the first perceiving step in which the actor analyzes and estimates the text.

In Korean theater, the first step is so neglected that an actor more depends on the

ambiguous emotion contained in the speech than the precise recognition of the given circumstance. The lack of understanding the given circumstance causes excessive promises. Without the common understanding for the given circumstance, an actor might be bewildered by an unexpected action of his counterpart. If an actor performs an action on the stage, which is not agreed upon previously in the practice, it means, in most cases, a mistake. It cannot be said, of course, that there is no mistake at all with a common understanding of the given circumstance. However, by the shared understanding, if not an actor's critical mistake or deviation, when he offers an unexpected action that is not shown before in the practice, the counterpart may be able to respond and adapt to it with a comparatively proper impromptu. The excessive agreements, fundamentally cutting off these extempore responses, communions and adaptations, produce fossilized responses.

주제어 : 연기자, 분석, 주어진 상황, 에쥬드, 행위

Key words : actor, analysis, the given circumstance, etude, action

접수일 : 2002년 2월 18일

심사기간 : 2002년 3월 2일~20일

게재결정 : 2002년 3월 22일(편집위원회의)

K C I