

스타니슬랍스키 시스템의 ‘인식의 시기’와 <시련> 읽기

: 예비 연기자/학습자의 작업을 중심으로

홍재범*

〈차례〉

1. 극 텍스트와의 만남 : 인식의 시기
2. ‘주관적 느낌’의 분석
3. 거시적 주어진 상황/극적 공간의 창조
: 종교재판의 억압적 상황 속으로 침잠
4. 개별적 사실과 사건에 대한 ‘주 객 일치’의 평가
5. 초의식의 두 축 : 체험과 인문학적 상상력

1. 극 텍스트와의 만남 : 인식의 시기

시, 소설텍스트를 특별한 어려움 없이 즐기는 이들이라 할지라도 희곡 시나리오와 같은 극 텍스트를 부담 없이 읽어내는 경우는 극히 드물다. 소설텍스트를 원작으로 한 영화가 대중적인 흥행에 성공하면 원텍스트인 소설의 판매량이 급증하곤 하는 예를 흔히 볼 수 있다. 반면에 <살인의 추억> 처럼 원작 희곡텍스트를 모태로 한 영화가 크게 성공하였다 하여 희곡 독자가 급증 아니 확대되거나 하는 경우는 전무하다고 해도 과언이 아니다. 이것은 여러 가지 이유가 있겠으나 결론적으로 극 텍스트

* 서원대 전임강사

는 매우 불친절한 형식이라는 사실을 재삼 확인하게 된다. 따라서 극 텍스트를 읽고 수용자 나름의 고유한 해석을 하기 위해서는 여러 각도에서의 교육이 필요하다.

평범한 독자, 교육받지 못한 학습자는 극 텍스트를 읽으면서 각각의 장면이 내포하고 있는 상황의 의미, 인물의 관계를 간파하지 못한다. 다만 막연하게 추측할 따름이고 그 결과 하나의 극 텍스트를 끝까지 완독하는 경우는 매우 드물게 된다. 이는 연기를 지망하는 학습자들의 경우에도 예외가 아니다. 연기자의 역할창조를 방해하는 요소는 무수하게 많다. 일차적으로 한국의 제도교육 속에서 연기자 학습자가 많은 극 텍스트에 대해 깊은 지식을 습득하지 못할 수밖에 없는 실정이다. 그럼에도 불구하고 ‘모른다’는 당연한 사실을 자연스럽게 드러내기를 몹시 부끄러워하거나 아예 기피하여 ‘아는 척’ 하면서 무지를 해결할 기회를 무산시키기도 한다.

올바른 극 텍스트 읽기 방법이 습득되지 않은 예비 연기자/학습자는 결과적으로 대사의 감정을 성급하게 규정하는데 급급할 수밖에 없다. 텍스트의 전체적인 의미를 파악하기 힘든 여건 속에서 무엇인가 구체적인 것을 빨리 손에 쥐고자 하는 조바심이 감정 설정의 오류를 유발한다. 이러한 폐해의 심각성은 한 번의 실수로 끝나는 것이 아니라 지속적으로 텍스트를 대할 때마다 습관처럼 돌출하여 인물에 대한 풍요로운 이해와 공감을 방해하고 일반적인 감정의 상태에 고착되게 만든다는 사실이다.

흔히 학습자는 극 텍스트의 한 장면에서 시작하여 단막, 장막으로 그 규모를 확장해 나가는 교육과정을 거치게 된다. 중요한 사실은 비록 장면연극이라 할지라도 전체 텍스트를 수차 완독하고 특정 장면들을 집중적으로 학습한다는 사실이다. 이는 해당 텍스트에 대한 기본적인 이해를 전제하고 있음을 의미한다. 아직 한 편의 완성된 공연텍스트를 상정하고 있지 않기에 연출가가 제시해야 할 주제의식, 초목표와 유기적인 연계 하의 장면구성이 문제가 되지 않지만 텍스트 전체를 규정하는 거시적

인 주어진 상황에 대한 올바른 이해와 특정 장면과 관련된 미시적인 주어진 상황에 대한 이해¹⁾는 필수적이라 하겠다. 이러한 극 텍스트 읽기의 방법은 문학적 접근에만 국한되어서는 도달할 수 없다.²⁾ 무대라는 객관적 조건에 기반하여 연기라는 또 다른 차원으로의 전회는 텍스트에 대한 복합적이면서 총체적인 인식을 요구한다. 따라서 미래의 극예술가를 교육하는 과정은 일반적인 문학텍스트로서의 극 텍스트를 연구하는 방식과는 달라야 한다.

스타니슬랍스키는 한 편의 극 텍스트를 문자의 상태에서 무대 위의 살아있는 삶의 모습으로 공연화하기 위해서는 세 단계를 거쳐야 한다고 제시한다. 그것은 인식의 시기, 심적³⁾ 체험의 시기⁴⁾, 구현의 시기⁵⁾로 나눌

-
- 1) 시텍스트를 통하여 체험한 일반적 단어의 규정으로는 포획할 수 없는 주어진 상황의 개별적 특수성의 풍요로운 스펙트럼에 대한 인식과 정서적 공감의 중요성 그리고 소설텍스트를 통하여 체험한 인물형상화에 필수적인 개연적 상상력의 구도 속에서 이루어지는 서사적 채워 넣기의 방법은 이제 극 텍스트를 대상으로 하여 유기적으로 결합, 강화되어 훈련되어야 한다
홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템의 '주어진 상황'에 대한 교수 학습 모형(1)」, 『한국연극학』 19집, 2002, 139~173면
_____, 「스타니슬랍스키 시스템의 '주어진 상황'에 대한 교수-학습 모형(2)」, 『한국연극학』 20집, 2003, 239~274면
 - 2) 로날드 헤이먼 지음, 김만수 옮김, 『희곡을 어떻게 읽을 것인가』(현대미학사 1995) 이 책에서는 독자의 위치가 아닌 관객의 자리에게 무대를 상상하며 희곡을 읽는 법을 제시하고 있다.
 - 3) Constantin Stanislavski, 『Creating a Role』, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, Theatre Arts Books, 1993, 신은수 역, 『역할창조』, (예니, 2001) 영어본의 '정서적(emotional)이란' 역어는 '심적'이란 러시아 원어의 의미를 협소하게 옮기고 있다. 역할에 대한 작업에서 심적 체험은 이성적, 정서적, 의지적 영역의 유기적인 관계 속에서 이루어지는 것이므로 엄밀한 의미에서 잘못된 단어 선택이다.
 - 4) 참고로 이 시기에서는 ① 인물의 정신적인 총약보 ② 인물의 정신세계 ③ 정신적인 톤과 정서(상태)의 알맹이 ④ 연극의 알맹이 ⑤ 인물의 그림 등에 대한 체험이 이루어져야 한다.
 - 5) 이 시기에는 ① 형상 ② 신체적 행위법(행위에 의한 분석방법) ③ 행위에 의한 분석의 목적 ④ 두 번째 플랜 ⑤ 그로테스크 ⑥ 앙상블 ⑦ 연극의 총약보 ⑧

수 있다. 그 중 첫 번째 <인식의 시기>는 역할의 삶을 살아야 하는 연기자뿐만 아니라 연출가를 비롯한 모든 무대 예술가들이 공통적으로 수행해야만 한다. 이 단계에서 극 텍스트에 대한 동일한 인식지평을 공유하지 못하게 되면 공연텍스트 전체의 상상력은 기대하기 힘들다.

연기자에게 <인식의 시기>는 분석을 통해 자신의 마음속에 창조를 위한 감정과 체험을 위한 기초를 만들고 자연스럽게 ‘참된 욕구’가 일어나도록 하기 위해 작가가 설정한 주어진 상황에 활기를 불어넣는 시간이다.⁶⁾ 많은 경우 현장에서 <인식의 시기>는 연출가에 의해 피상적으로 혹은 연출의 일방적인 해석 제시로 끝나곤 한다. 물론 연출은 공연 참여자에게 자신의 명확한 의도를 제시해야만 한다. 그러나 그것이 극 텍스트에 대한 자신의 관점을 일방적으로 주입하는 방식이어서는 소기의 목적을 달성할 수 없다. <인식의 시기>를 통해 연출가 교사가 도달해야 할 지점 중의 하나는 연기자/학습자 개개인이 자신의 이성의 빗장뿐만 아니라 마음의 빗장도 열 수 있도록 상호존중하면서 각자의 생각들을 자유롭게 발언할 수 있도록 해야 한다는 점이다.

본고는 스타니스랍스키 시스템에 입각한 극 텍스트 읽기 방법의 적용 대상으로 아서 밀러의 <시련(The Crucible)>⁷⁾을 선택하였다. 그 이유는 다음과 같다. 첫째, 스타니스랍스키 시스템에 의한 극 텍스트 읽기가 가장 효과적으로 적용 가능한 영역이 사실주의 계열의 텍스트이기 때문이다. 둘째, 방법론의 실제적 적용 양상을 검증하기 위해서는 이전에 현장 작업에서 발생했던 여러 가지 사안들에 대한 반성적 성찰이 전제되어야 한다고 판단한다. 본고는 필자가 2000년 미추연극학교 졸업공연에 연기자

미장센 (장면 배치, 구성) ⑨ 일상성-신체의 미장센 ⑩ 분위기-연극의 가슴 등을 고려하여 무대형상화가 이루어져야 한다.

6) K. S. 스타니스랍스키, 양혁철 역, 『역할에 대한 배우의 작업』 신아사 2000, 50면.

7) Arthur Miller, 『The Crucible』, 김윤철 역, 『아서 밀러 희곡집』, 평민사, 2000.

(존 헤일 목사 역)로 참여하면서 체험한 내용과 대학에서의 교수-학습 경험을 토대로 하고 있다.⁸⁾ 셋째, 한국의 많은 연극학과에서 졸업공연의 작품으로 <시련>을 택하고 있다는 교육적인 이유이다. 실제 공연준비과정에 대한 유일한 선행 연구인 박중현의 「Arthur Miller 작, '시련 The Crucible'의 공연을 위한 연출의 개념과 무대화의 실제」(한양대 석사학위논문, 1993)도 졸업공연을 대상으로 한 것이다. 넷째, 현재 한국의 연극공연 현장에서 행해지는 번역극 공연 준비 과정에 대한 비판적인 문제의식을 구체적으로 객관화하기에 유의미하다고 판단했기 때문이다. 번역극 공연이 표피적인 일회적 행사가 아니라 한국의 극예술 발전에 기여하기 위해서는 공연 참가자들이 한국의 역사적 문화적 상황과의 충돌과정에서 발생하는 이질성을 다양한 층위의 매개를 통해 총체적으로 소화해내야 한다. 그 이질성은 주어진 상황의 상이함에서 기인한다. 연극제작 현장에서 주어진 상황에 대한 인식의 부재는 감정에 대한 과도한 강조로 나타난다.⁹⁾ 문제의 심각성은 번역극 공연에서 극대화되어 표출된다. 창작극의 경우 암암리에 주어진 상황에 대한 공유가 가능하다. 따라서 '감정'을 중심으로 한 의사소통만으로도 일정 수준 이상의 무대형상화가 가능하다. 그러나 번역극의 경우 이것은 불가능하다. 수많은 번역극 공연이 주어진 상황의 '낯설음'을 극복하지 못하고 좌초한다.

연기자가 텍스트의 주어진 상황 속으로 들어가기 위해서는 수많은 징검다리가 필요하다. 그것은 연기자의 개별적 특성에 따라 크게 달라지기도 한다. <시련>의 경우는 학습자 가운데 기독교 신앙생활에 충실한 사람이 있다면 비교적 수월하게 진행될 수도 있지만 반대로 자신의 종교를 폄하하는 것으로 오해하여 불필요한 감정 대립에 빠지기도 한다. <인식의 시기>는 극 텍스트에 대한 이성적 인식 구체적으로 말해 거시적 상

8) 본고의 전개 과정과는 전혀 상이하다.

9) 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰2」, 『한국연극학』 18 집 2002, 245 ~255 면

황에 대한 이해뿐만 아니라 동료에 대한 기본적인 신뢰감과 교류하는 관계를 형성하는 시간이 되어야 한다. 무대 위에서 이루어져야 하는 역할들 사이의 교류는 무대 밖에서부터 준비되어져야만 가능하다. 동료에 대한 불신은 곧 무대에서 교류하지 않고 혼자 연기하게 만드는 원인¹⁰⁾ 중의 하나이다. 일상에서도 타인의 말을 제대로 듣지 못한다면 무대에서 행하는 대화는 공허한 넋두리에 불과하다.

2. '주관적 느낌'의 분석

인식의 시기에서는 문자텍스트로서 <시련>에 대한 연구가 행해진다. 그 과정은

분석 / 외적인 주어진 상황의 창조와 재현 / 내적인 주어진 상황의 창조와 재현 / 희곡에서의 사실과 사건에 대한 평가

로 이루어지게 된다. 먼저 '분석'은 극 텍스트로서의 <시련> 자체와 존 프락터, 엘리자베스, 패리스 목사, 덴포스 재판관, 헤일 목사 등 개개의 인물들을 인식하는 과정이다. 이때 주의할 점은 분석의 대상이다. 우리는 흔히 대본을 분석한다고 하면 대사를 통해 드러나는 인물/역할의 감정을 애써 찾으려고 하는 경우를 보곤 한다.¹¹⁾ 그러나 스타니슬랍스키에 있어서 "배우의 분석이란 무엇보다도 먼저 자신이 느낀 감정에 대한 분석"이

10) 위의 논문, 256~270 면

11) 현재까지도 많은 연기자와 연출가들이 행하는 대본분석의 종착점이 대사의 '감정 찾기'로 귀결되는 경우가 많다.

홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰2」, 『한국연극학』 18 집 2002, 2절 참고

하 강조는 인용자를 의미"¹²⁾ 한다. 다시 말해 여기서의 감정이 역할의 감정, 즉 역할의 대사에 실려 있다고 추측되는 것이 아니라 <시련>을 읽으면서 자신에게 발생한 감정을 의미한다는 사실이다. 강조하거니와 분석의 대상은 인물의 대사에 실린 감정이 아니라 <시련>을 읽으면서 자연스럽게 형성된 학습자의 일차적이고 소박한 감정이다. 이를 활성화하기 위해 교사는 <시련>에 대해 아래와 같은 질문들을 적절히 활용할 필요가 있다.

교사 : <시련>에서 가장 인상적인 장면과 그 이유는

학습자 : 쓰고 답한다.

교사 : <시련>에서 가장 재미있는 것과 그 이유는?

학습자 : 쓰고 답한다.

교사 : <시련>을 통해 새롭게 알게 된 사실이 있다면

학습자 : 쓰고 답한다.

교사 : <시련>에서 이해가 안 되는 것은

학습자 : 쓰고 답한다.

이러한 질문은 <시련>에만 해당되는 것이 아니라 보편적으로 적용 가능하다. 이때 교사는 굳이 자신의 견해를 밝힐 필요가 없다. 그것은 학습자에게 권위있는 해석으로 무의식중에 수용되어 학습자의 자유로운 사고의 전개를 방해한다. 흔히 극 텍스트의 작가는 소설의 작가가 텍스트 내의 서술자를 매개로 삼아 독자에게 명시적으로 제시하고 있는 상황의 의미, 인물의 내적 사고 등을 텍스트의 행간 인물의 대사 속에 교묘하게 숨겨 놓는다. 예비 연기자/학습자들은 아직 전체적인 통찰력이 부족하기에 그러한 미세한 결들을 놓치고 지나가게 된다.

대다수의 학습자/연기자들은 <시련>을 읽고 난 후 첫인상을 말해보라

12) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 15면

는 교사/연출가의 질문을 대수롭지 않게 생각한다. 그 까닭은 교사/연출가의 말을 무시하기 때문이 아니라 자기 자신의 첫 독후감, 감정을 존중하지 않기 때문이다. 다시 말해 학습자들은 무의식 또는 의식적으로 자신의 독자적인 느낌을 유보한 채 곧 있을 교사/연출가의 해석, 정답을 기다린다. 이러한 태도는 극예술 교육 이전에 초, 중등 교육 전반에서 행해지는 교수 방식에서 비롯된 것으로 짧은 시간 안에 학습자의 태도가 자발적인 능동성을 발휘하기를 기대하는 것은 무리이다. 문제의 심각성은 이러한 수동적인 태도가 학교 교육을 마치고 현장에 나가서조차 반복된다는 사실에 있다. 연출가에게 자신의 견해를 적극적으로 피력할 수 있는 사람은 경험 많은 몇몇의 연기자에 국한되곤 한다. 따라서 교육 단계에서 첫인상 발표와 토론의 시간이 형식적인 것이 아니라 실제적으로 학습자의 자발성을 계발하는 기회가 되기 위해서는 충분한 시간을 통해 학습자들이 첫인상에 대해 느낌부터 스스로 사고하도록 만들어야 한다.¹³⁾

학습자가 자신의 감정을 신뢰하고 거기서 창조의 싹을 틔울 수 있게 유도하는 첫 번째 계기는 먼저 <시련> 안의 ‘사실들’을 순서에 따라 기록하는 것에서 시작한다. <시련>을 읽으면서 연기자/학습자는 텍스트 속에서 일어나는 사실들이 비록 단순히 외적이고 물리적인 것들이라 할지라도 낱말이 순서에 따라 나열하고, 사실들을 연결하여 내적 관계를 규

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

명해야 한다.¹⁴⁾ 학습자에 따라 다양한 분량의 사실들의 목록이 나올 수 있다. 아래는 <시련>의 1, 2막의 핵심적인 사실을 압축 정리한 것이다

- 1 막 마녀사냥이 벌어지는 모습 : 발생배경 제시
 - 1.1 푸트남은 아이들의 상태가 악마의 소행이라고 주장하나 페리스는 이를 부정한다.
 - 1.2 소녀들만은 대화를 통해 푸트남의 추측이 틀림을 보여주고 아버지 게일과 프락터의 관계가 암시된다.
 - 1.3 푸트남 일가의 탐욕에 대해 프락터 등은 반감을 드러낸다.
 - 1.4 헤일목사의 등장으로 세일럼 사람들에게 악마의 존재가 미치는 현실적 힘이 드러난다.
 - 1.5 마녀가 탄생했음을 확인하게 된다.

- 2 막 엘리자베스가 마녀재판에 회부되는 과정을 통해 프락터의 성격이 드러난다.
 - 2.1 엘리자베스는 남편인 프락터를 의심하고 메어리 워렌은 위기를 알린다.
 - 2.2 프락터는 아버지 게일과의 관계를 정리한다
 - 2.3 헤일은 프락터와 엘리자베스의 신앙심을 검열하는 질문을 한다.
 - 2.4 엘리자베스가 잡혀간다.
 - 2.5 프락터는 자신의 진실을 밝히기를 결심한다

이러한 사실들의 목록을 정리하는 글쓰기를 통해 나타난 기독교 신앙과 마녀사냥, 땅의 경계에 대한 갈등, 간통과 같은 외적인 사실들은 <시련>이 다루고 있는 1692년 매사추세츠 주의 세일럼 지역의 생활양식이나 삶에 기반을 두는 사회적 조건들에 의해 결정된다. 이것은 곧 <시련>의 '주어진 상황'¹⁵⁾의 구성요소들에 다름 아니다. 기독교적 생활양식은 세일

14) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 24 면

럼 사람들의 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 세일럼 사람들이 ‘무엇을’ 느꼈는가 뿐만 아니라 ‘어떻게’ 느꼈으며 도대체 왜 다른 방식이 아니라 바로 그렇게 살았는지를 이해하려고 노력해야 한다.¹⁶⁾ 특히 <시련>과 같은 번역극에 있어서는 이러한 문제에 대한 해결이 가장 시급한 과제이다.

따라서 학습자가 <시련> 속 인물의 인간적인 감정과 사고의 흐름들을 인식하기 위해 분석의 과정은 필수적이다. <시련>의 낯선 상황, 대사, 사이(pause), 행위, 줄거리 등은 일차적으로 학습자의 ‘주관적인 느낌’과 보편적인 인간의 정신적 삶과 사고를 반영하고 있는 부분, 양자를 지렛대로 삼아 넘어가도록 한다. 특히 <시련>에서 자세하게 씌어진 인물에 대해 설명과 대사와 결부된 행동을 지시하는 작가의 진술은 텍스트의 낯설음을 넘어설 수 있는 이정표 기능을 한다. <시련>은 여타의 극 텍스트와 달리 마치 소설텍스트의 서술자의 목소리를 연상시키듯이 작가에 의해 주어진 상황이 명시적으로 제시되어 있다. 연기자/학습자는 분석의 시간을 통해 자신의 마음속에서 <시련>의 대사와 글에 따라 자연스럽게 우러나오는 자기 자신의 본성적 감정의 무늬와 결을 반성적으로 사유하면 할수록 보다 두툼하고 풍요로운 인물의 삶을 만나게 된다.

이때 중요한 것은 다른 무엇보다도 연기자/학습자 자신의 자발성이며 교사는 학습자가 스스로의 상상의 지평을 확장시켜 나갈 수 있도록 보조

15) 안민수는 『연극 연출 : 원리와 기술』(집문당, 2000, 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.

16) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 28 면

적인 역할을 해야 한다.¹⁷⁾ 교사의 관점에서 보았을 때 비록 학습자가 개연성을 벗어나는 자유연상에 빠질지라도 단호하게 틀렸음을 지적, 교정해 주기보다는 텍스트의 어떤 요소가 그러한 자유연상을 유발했는지를 스스로 반성적으로 돌아볼 수 있게끔 유도하는 것이 핵심이다. 즉, '<시란> 2막에서 프락터의 이 말 엘리자베스의 이 대사에서 나는 그렇게 느꼈다'라는 방식으로 대답하게끔 만드는 것이다. 아직까지 학습자는 본격적인 수준의 연기자로 독립하지 못했다. 그렇다면 시행착오의 과정을 통해서 스스로 체득해야만 하며, 궁극적으로 무대 위에서 관객과 만나는 것은 연기자라는 사실을 고려할 때 더욱 그러하다.¹⁸⁾

3. 거시적 주어진 상황/극적 공간의 창조 : 종교재판의 억압적 상황 속으로 침잠

모든 극 텍스트는 물리적이고 정신적인 주어진 상황으로 구성되는데, 이는 극 텍스트에 내재된 무대 공간과 극적 공간에 대응된다. 극작가는 극 텍스트가 다루는 어떤 세계의 한계, 주어진 상황을 설정한다. 동시에 그는 그 자체로서 흥미 있고, 그것으로부터 발전되는 계속적인 상황에

17) "무엇보다도 분석의 가장 큰 의미는 그것이 배우의 창조 작업에 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."

Н. Балятова, А. Свободин, 『"Система" К. С. Станиславского : словарь терминов』 М.: Моск 1994, с.58.

18) "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 머리만 복잡하게 될 뿐이기 때문입니다." К. С. Станиславский, 양혁철 역 앞의 책 13~14면

대하여 기대감을 불러일으킬 수 있는 그런 상황을 만들어 냄으로써 관객/독자의 관심을 붙잡으려고 한다.¹⁹⁾ 관객/독자들은 극 텍스트가 설정한 정신적 주어진 상황을 파악하지 못할 경우 극 텍스트를 이해할 수 없고 나아가 흥미를 느낄 수 없게 된다. 만일 연기자가 정신적 주어진 상황에 대한 정확하고 두툼한 체화 없이 무대에 서게 된다면 이를 바라보는 관객 또한 혼란에 빠지기 쉽다. 정신적 주어진 상황은 텍스트 전체를 지배하고 있는 거시적 주어진 상황과 개별 장면 또는 특정 인물에 국한되는 미시적 상황들, 두 층위의 교직으로 이루어진다.²⁰⁾

그것은 학습자/연기자에게 자신이 역할의 삶을 살아야 하는 조건이다. 그 조건은 일차적으로 연기의 공간으로서 연기자와 만나게 된다. 연기가 행해지는 무대의 물리적 환경이 연기자가 직면하게 되는 가장 직접적인 주어진 상황이 된다. 이는 소도구, 장면배치, 조명, 음향, 소음 등이 존재하는 ‘무대 공간’을 의미한다.²¹⁾ 그런데 연기자가 창조의 상태에 이르기

19) S. W. Dawson, *Drama and the Dramatic*, (Methuen, 1970), 천승걸 역, 『극과 극적 요소』, 서울대 출판부, 1984, 43면.

20) 여기서 다시 한번 주어진 상황의 기본 개념을 확인해보자.

“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, 소도구, 장면배치, 조명, 음향, 소음 등... 배우가 창조의 상태에 이르기까지 예술적 완성을 위해 고려해야하는, 또는 제시되는 모든 여건 상황들이다.”

21) 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

까지 예술적 완성을 위해 고려해야하는 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 극중인물/역할들의 담화를 통해서 알 수 있을 뿐이며, 이를 '무대 공간'과 대비하여 '극적 공간'이라 부를 수 있다. 이러한 극적 공간은 희곡의 줄거리, 희곡의 사실들, 시대, 사건의 시간과 장소, 삶의 조건, 우리 배우들과 연출의 이해도, 우리 나름의 추가적 재해석 등과 같은 정신적이고 추상적인 차원의 주어진 상황과 밀접한 관련이 있다.

상연의 장소인 무대 공간과의 관계에서 극적 공간의 기능은 무대 밖에서 일어나는 사실들에 대한 정보를 제공함으로써 무대의 의미지평을 확장시키고 여러 전망, 가능성을 첨가시키는 것이다. 그러므로 무대 공간에 깊이가 형성되는 것은 바로 극적 공간에 의해서이다.²²⁾ <시련>의 극적 공간은 마녀재판이 행해지던 1692년 매사추세츠 주의 세일럼의 청교도 사회이고, 무대공간은 1막의 사무엘 패리스 목사의 이층 침실 2막은 프락터네 집의 어느 방, 3막은 세일럼 교회의 제복실, 4막은 세일럼 형무소의 한 감방이다.

3.1 외적인 주어진 상황과 촘촘하게 읽고 질문하기 : '낯설음' 넘어서기

외적인 상황의 창조와 재현은 극 텍스트 속에서 '사건을 만들어 내거나 사건 안에 숨어 있는 본질을 인식하는 시기'이다. 이것은 앞에서 행해진 사실과 사건에 대한 표면적인 이해를 보다 심화시키는 것이다. 이 과정은 매우 복합적인 층위를 동시에 진행해야 하는 어려움이 존재한

차이점을 대비시키는 사유의 과정을 거침으로써 연출의 텍스트에 대한 해석을 보다 풍부하게 수용할 수 있다.

22) 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990, 119~120면

다. 일차적으로는 학습자들이 쉽게 이해, 공감할 수 없는 사실들에 대한 확인과 이 맥락을 스스로 반성적으로 사유할 수 있게 하는 것이다. 다시 말해, <시련> 속 인물들의 삶과 우리의 일상적 삶 사이의 거리, 차이점을 정확하게 바라볼 수 있게 만드는 것이다. 흔히 학습자들은 단지 ‘낮선 것’일 뿐인 대상에 대해 ‘어렵다’라고 간주하는 왜곡된 인식태도를 보이곤 한다. 교사/연출가는 ‘어렵다’라고 스스로를 위축시키는 학습자/연기자들의 관성적 자세를 교정시키는데 많은 관심을 기울여야 한다. 역할창조란 ‘낮선 것’, 타자를 자기화하는 ‘주·객 일치’에 다름 아니다.

따라서 <시련>에서 학습자들이 어려워하는 ‘낮선 것’, 이해되지 않는 것들을 함께 토론하는 시간을 반드시 마련해야 한다. 이런 부분을 학습자/예비 연기자 개인에게 개별적인 연구를 통해 해결하도록 하는 것은 전체 공연의 양상불을 염두에 두었을 때 타당하지 않다. 흔히 교사가 또는 현장작업에서 연출자가 시간의 단축을 위해 아래의 사항 등을 사전에 준비된 자료로 해답을 제시하곤 하는데 그리 효과적이라 판단하지 않는다.²³⁾ 학습자가 스스로 자발적으로 의문이 생겨 독자적인 사고에 젖어들지 않은 상태에서 소위 정답을 던져주면 아무런 정서적 인식에 도움을 줄 수 없다. 아래의 내용은 <시련> 읽기 과정에서 자주 제기되는 질문이다.

종교재판은 가톨릭 교회에서 행한 것이 아닌가?
 왜 사람들이 목사의 권위에 ‘맹목적으로’(?) 복종하는가?
 기독교 신정 체제라는 것이 무엇인가?
 왜 오늘날의 기독교와 달리 단순히 춤을 추는 것을 문제시 하는가?

23) 실제 공연의 준비 과정을 논문으로 제출한 박중현은 ‘2.<시련>의 역사적 배경’의 제목 아래 ‘1)<시련>에 담겨진 청교도정신 2)<시련>에 나타난 청교도들의 악마와 마녀에 대한 신념, 3)<시련>과 매카시즘’을 제시하고 있는데 이러한 사항을 어떤 방식으로 공연 참가자들과 인식을 공유하였는지는 밝히고 있지 않다.

당시 미국사회에서 마녀가 필요한가?
 누가 마녀를 필요로 하는가?
 죽을 수밖에 없는 이유를 가지고 있는 사람들의 죽음에 대한 생각은?
 티튜바는 본래 어떤 신앙을 갖고 있어나?
 마녀로 지목받는 사람들의 공통점은 무엇인가?

이외에도 학습자들에게 사소한 부분이라 여겨질지라도 궁금한 사실들을 모두 문제제기한 후 몇 가지 범주로 질문들을 정리한 후 교사는 토론을 유도한다. 이때 교사는 학습자들이 궁금한 사실들에 대한 의혹을 남기지 않도록 최선을 다해야 한다. 물론 그것은 쉬운 일이 아니다. 경우에 따라서는 공연이 끝나는 순간까지 의혹을 해결하지 못할 수도 있다. 학습자/연기자는 스스로 질문하고 답하고, 새로운 지평에서 또 다시 질문하고 답하는 자세를 지녀야 한다. 그래서 가능한 범위 내에서 주어진 상황과 자신의 역할에 대한 의문점들을 제거해 나가야만 한다. 왜냐하면 의혹은 창조적인 의지와 희망과 열망을 약화시켜버리거나 완전히 없애버리기 때문이다. 한마디로 의혹은 창조의 적이다²⁴⁾

아서 밀러는 <시련>을 시작하면서 자신이 실제의 역사적 사실들에 부분적인 수정을 가했음을 밝혀 놓고 있다. 그 이유는 두 가지인데 첫 번째는 텍스트의 창작의도를 효과적으로 관철시키기 위함이고 두 번째는 극 텍스트 고유의 경제성의 원리에 따른 것이다. 그럼에도 불구하고 그는 “독자들은 여기서 인류역사상 가장 기이하고 가장 끔찍했던 장 가운데 하나였던 사건의 본질적인 성격을 발견하게 되”²⁵⁾기를 기대한다. 연이어 그는 1막의 물리적인 주어진 상황 무대 공간에 대한 간략한 기술을 하고 ‘마녀재판이 이루어지고 있는 1692년 봄 세일럼’이란 극적 공간 즉 텍스트 전체를 지배하는 정신적 추상적 차원의 거시적 주어진 상황에 대해

24) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 115 면

25) Arthur Miller, 앞의 책, 8면.

장문의 기술을 하고 있다. 아래의 인용문은 학습자 연극자가 역할을 창조하는 과정에서 간과해서는 곤란한 필수적인 사항들 중 보다 구체적인 지시문을 선택한 것이다.

남의 일에 간섭하기를 좋아하는 것은 세일럼의 사람들에게는 오래 전부터 내려오는 습관이었고, 그것은 수많은 의혹을 야기시켜서 닥쳐오는 광란을 살찌게 했다. 내 의견으로는 이것도 또한 존 프락터가 대항해서 투쟁하는 여러 대상 중의 하나였던 것 같다. (중략)

그들의 교회는 이제 그들의 신(新)예루살렘이 그릇된 방법과 거짓된 관념으로 더럽혀져 붕괴되는 것을 막기 위해서는 다른 어떠한 종파에게도 자유를 허용해서는 안된다는 것을 절실히 느꼈다. (중략)

훌륭한 목적 내지는 고차원적인 목적을 위해서 세일럼의 사람들은 하나의 신정 체제를 발전시켰다. 그 체제는 국가와 종교적 세력의 집합체로서 지역 사회의 단합을 보존시켜 주며 또 어떠한 종류의 이견도 막아내서 그 지역 사회가 물질적 또는 이념적인 적에 의해서 붕괴되지 않도록 미리 예방해 주는 기능을 보유하고 있었다. 그것은 필요한 목적을 위해서 제조되었고 또 그 목적을 달성시켜 주었다. 그러나 모든 조직은 두 물체가 동일한 공간을 점유할 수 없는 것과 마찬가지로, 배타와 금제의 사상에 기초를 두고 있으며 또 그래야만 한다. 위협에 대비하기 위해서 질서가 조직됐지만 그 위협이 정당화하는 것 이상으로 질서의 억압이 더 심해진 시기가 이 뉴잉글랜드 지방에 찾아온 것이 분명하다. (중략)

마귀사냥은 단순한 규제 또는 억압이 아니었다. 그것은 또한 모든 사람들이 희생자들에 대한 고발을 구실 삼아서 자신의 유죄와 죄악을 공개적으로 표현할 수 있는 기회, 오랫동안 연체되어 왔던 중요한 기회이기도 했다.²⁶⁾

여기서 첫 번째 단락은 굳이 세일럼의 경우가 아닐지라도 우리가 미루

26) 위의 책, 12~14면

어 짐작하기 어려운 부분은 아니다. 그 다음 단락들이 <시란>의 핵심적인 부분이다. <시란>의 경우 이것이 대부분의 학습자에게 첫 번째 걸림돌이 된다. 이러한 주어진 상황은 종교재판과 마귀사냥의 종교적 사회사적 의미에 대한 인식을 요구한다. 근래의 학습자들에게 <시란>의 주어진 상황과 유사한 일상적 역사적 체험이 전무하다. 물론 우리에게도 얼마 전까지만 해도 소위 '빨갱이'라는 말 한마디, 용공조작에 의해 최소한의 인권조차 보장받지 못하는 독재적 폭력 속에서 살았다. 사실 많은 한국국민들에게 종교재판과 마녀사냥이 행해지는 메커니즘은 매우 익숙한 체험이라 할 수 있다.²⁷⁾

중세 말, 근대 초기의 유럽과 미국을 공포의 '도가니'로 몰아넣은 마녀사냥의 심리적 구조는 칠, 팔십 년대 한국의 용공조작 사건뿐만 아니라 시점까지도 잔존하고 있다. 가장 최근에 있었던 일련의 과정 속에서 '촛불시위의 배후가 있다' 또는 '탄핵에 대한 부정적인 여론은 편파 방송 때문이다'라는 발언을 하는 이들은 진심으로 '보이지 않는 손', 마녀와 같은 배후세력의 존재를 믿고 있다. 누군가의 공작 아니면 금전적 대가 없이 자발적으로 수많은 사람들이 일신의 영달과 무관하게 '시간과 돈'을 들여 집회에 참여하여 '사서 고생한다'는 사실을 상상조차 못한다. 이것은 지난 세월 민주화운동을 하다 경찰, 안기부, 보안사 등 독재 권력기관에 강제 구금되어 취조받는 중에 모든 사실을 자백했음에도 불구하고 그 이상의 배후, 즉 북한과의 연계를 밝히려는 터무니없는 강압 심리와 동일한 맥락이다.

그런데 애석하게도 대다수의 학습자들은 최소한의 권리가 위협당하는

27) 박원순, 「서양의 마녀재판과 한국의 국가보안법 현상」

<http://chunma.yu.ac.kr/%7Ej9516114/%B3%ED%B9%AE%20%B8%F0%CO%BD/ma.htm> 참고.

이 글은 전혀 역사적 맥락이 다른 마녀재판과 용공조작 사건 사이의 구조적 유사성에 대해서 구명하고 있다.

부정적인 체험을 일상에서 공유하지 못하고 있기에 유사한 정서적 기억을 활용할 수 없다. 있다면 대부분의 학습자들이 한 번쯤은 보았을 ‘왕따’ 현상이 그들에게 있어서는 유사한 정서적 기억일 것이다. 따라서 마녀사냥이 유발하는 정서 구조를 직접적으로 체험하기를 기대하는 것은 무리이다.

한편 거시적인 주어진 상황은 통상적으로 극 텍스트의 첫머리에 씌어진 무대지시문에서만 찾을 수 있는 것이 아니다. 인물들 사이의 대화를 통해서도 제시되기도 한다. 아래의 인용은 2막에서 엘리자베스가 재판장에서 고발된 사실을 알려주기 위해 프락터의 집을 방문한 헤일목사와의 대화내용이다. 프락터는 세일럼에서 발생한 마귀소동의 원인을 종교적 신앙의 문제가 아닌 개인적 복수심에서 찾고 있으며, 그것이 확산되는 이유 또한 죽음에 대한 공포심임을 역설한다.

프락터 이런 터무니없는 것으로 세상이 미쳐 돌아가고 있음을 오늘밤에야 겨우 알았습니다.

헤 일 터무니없다고요? 선생, 내가 직접 조사해서 티튜바와 사라 군, 그 밖에 수많은 사람들이 **악마와 접촉했다**는 고백을 받았습니다. 그들은 고백을 했어요.

프락터 아니라고 부인하며 죽을 게 분명한데 누군들 고백을 안 하겠습니까? **죽지만 않는다면 무슨 맹세인들 못 하겠어요?** 그렇게는 생각을 전혀 안 해보셨던가요?

헤 일 해봤소. 정말이오.²⁸⁾

프락터 (전략) 이 세일럼을 나돌아 다니는 건 **악마가 아니라 복수**입니다. 우린 전과 조금도 다를 바가 없이 이 세일럼에서 살고 있습니다. 그런데 지금은 그 미치광이 어린애들이 이 왕국의 열쇠를 흔들고 있고 더

28) Arthur Miller, 앞의 책, 76면.

러운 복수심이 법을 만들고 있습니다. 이 영장은 복수에 지나지 않습니다.²⁹⁾

중요한 사실은 당시 신정 체제를 고수하고자 하는 지배세력이나 마녀 심판관만이 마녀의 존재를 믿었던 것은 아니라는 점이다. 프락터 역시 마녀의 존재 자체를 부정하는 것은 아닐 것이다. 다만 세일럼에서의 마녀소동은 그 원인이 복수심에 있음을 주장하고 있다고 봄이 타당할 것이다. 그런데 대다수의 사람들은 신앙의 원칙에 위배되는 사건에 대한 근본적인 계기를 마귀의 힘으로 소급시키는 사고구조를 지니고 있었다. 다시 말해 대다수의 마녀사냥 희생자들이 스스로 악마의 유혹에 넘어갔다는 고백을 행하곤 하였다.

인간은 근본적으로 정신적으로나 육체적으로 크고 작은 실수, 신앙의 관점에서 죄를 짓게 된다. 이는 내면에 죄의식을 형성하게 만든다. 과도한 죄의식은 마녀로 몰린 사람들로 하여금 자신이 억울하게 누명을 쓴 것이 아니라 진짜 마녀임을 고백하게 작동한다. 후대의 마녀사냥 연구자들을 당혹하게 만드는 것은 고문에 의한 신체적 고통, 공포심 등과 무관하게 실제 자신을 마녀라 생각하고 악마와 교통한 행위를 자백한 자료들이다. 이것은 한국에서의 용공조작 사건과는 다른 부분이며, 오늘날의 관점에서 보면 이렇게 자백하고 죽어간 사람이나 이런 사람들을 잡아 죽인 사람이나 사실은 처벌대상이라기 보다는 중증 정신병에 걸린 치료대상이다. 이러한 심리적 메커니즘과 그 속에 자리잡고 있는 복수심 이 두 가지 힘이 세일럼이란 극적 공간이 내포하고 있는 거시적 주어진 상황에서 '사건을 만들어 내거나 사건 안에 숨어 있는 본질'로서 연기자가 인식해야 하는 핵심적 사항의 이면이다. 그러나 이것은 아직 학습자/연기자의 이성, 외적인 영역에 머물러 있다

29) 위의 책, 84면

3.2 내적인 주어진 상황의 창조와 도구서적의 활용 방법

연기자는 죽어 있는 연극적 사건들과 상황을 실제 살아 움직이는 인간적인 삶으로 소생시켜야 하고 활기를 불어넣을 줄 알아야 한다. 이것은 이성적인 영역과 함께 정서적 영역이 공명해야만 가능한 ‘내적인’ 주어진 상황의 창조 과정이다. 정서적 영역은 ‘만약에’를 매개로 진입할 수 있다. 이는 곧 상상력의 영역으로의 이행을 의미한다.³⁰⁾ 연기자에게 특별히 상상력이 중요한 까닭은 자연인인 자기 자신을 다른 사람·역할의 삶에 이르게 하고 그 속에서 자신과의 공통적이고 친근한 점을 찾게 하기 때문이다. 그런데 ‘만약에’가 활용되기 위해서는 최소한의 상상력의 토대가 준비되어 있어야 한다. 상상력의 토대는 자신의 체험 정서적 기억이거나 아니면 다시 이성적 영역으로 회귀할 수밖에 없다. 비단 <시련>의 경우가 아닐지라도 학습자가 손쉽게 역할의 내적 세계를 통찰, 공감할 수 있는 텍스트들은 소수이다. 이를 극복하는 방법은 여러 가지 각도에서 제공될 수 있으나 그 핵심은 학습자·연기자가 주어진 상황 속에 놓여 등장인물들의 삶을 지배하고 있는 조건들을 정서적 인식하는데 어떻게 도와주는가이다.

현재의 한국은 비록 소수의 기독교신자들에 의해 단군상의 목이 잘려나가고 불상들이 훼손되는 사태가 발생하기는 하나 가히 종교의 천국이랄 할 만큼 다양한 종교들이 공존, 성행하고 있다. 따라서 <시련>에 나타난 기독교 신정체제의 억압구조에 대한 정확한 인식이란 일상적 삶의 체험에서 거의 불가능하다. 소수의 학습자가 독실한 기독교 신앙을 가지고 있다 할지라도 그 억압성을 피부로 체감하기는 어렵다. 왜냐하면 기본적으로 신앙의 자유가 보장되는 사회 속에서의 신앙생활과 여타의 가능성을 용납하지 않는 신앙의 조건은 천양지차이기 때문이다. 따라서 불

30) K. S. 스타니스라브스키, 양혁철 역 앞의 책 30~32면

가피하게 <시련> 밖의 다른 도구를 통해 주어진 상황에 대한 거리를 좁혀나가는 노력을 기울일 수밖에 없다.

학습자들이 문제제기한 '낯선 것(어려운 것)'들을 한 마디로 요약하자면 '기독교 신정 체제 하에서 사람들의 일상적인 생활 방식과 정서구조는 우리와 어떻게 다른가'라 할 수 있다. 이를 해결하기 위해서는 무엇보다 마녀사냥과 종교재판에 대한 자료들을 찾아보는 것이 순서이다. 애석하게도 당시의 사건에 대해 참고할만한 자료란 아래의 경우처럼 주로 책³¹⁾일 수밖에 없다.

『미국의 청교도 사회』 / 『청교도 역사』 / 『청교도 사상』 / 『청교도 신앙 그 기원과 계승자들』 / 『청교도 정신』 / 『악마이야기』 / 『악마의 문화사』 / 『마녀의 문화사』 / 『유럽의 마녀사냥』³²⁾

만일 참고할 수 있는 책들이 학술적 문체로 기술되었다면 학습자들이 개인적으로 읽기는 쉽지 않다. 성급한 일반화의 오류 가능성을 배제할 수 없으나 필자의 강의 및 연기 경험 중에 만난 학습자나 동료 연기자들의 경우 극 텍스트와 역할에 대한 이해와 상상을 풍요롭게 형성시키는데 도움을 주는 자료, 책들에 대한 연구를 등한히 하는 모습을 종종 발견하곤 하였다. 숲을 보아야만 나무를 제대로 볼 수 있음에도 불구하고 나무에만 즉해서 나무 자체의 완전한 형상도 왜곡시켜버리는 실수를 목격할 수 있었다. 현장 작업이 아닌 교수 학습 과정에서만은 대본 이외의 다른 도구서적을 활용하는 단계를 마련하는 것이 필요하다. 즉 도구서적을 함께 읽고 대본의 거시적인 주어진 상황과 연결시키는 작업이 이루어져야

31) 아서 밀러가 각색한 동명의 영화가 있다. 영화를 보는 것은 오히려 연기자의 자유로운 상상력을 구속하는 원인이 되기도 한다. 왜냐하면 무의식중에 연기자가 영화에서의 연기를 모방하게 되기 때문이다.

32) 인터넷 서점 알라딘 검색에 의함.

한다. 학습자/연기자가 도구서적의 활용에 소극적인 까닭은 극 텍스트에 대한 이성적인 인식, '외적인' 주어진 상황에 대한 이해가 자신의 '연기'에 직접적인 도움을 주는 경험을 못했기 때문이다. 다시 말해 학습자/연기자가 도구서적의 도움으로 극 텍스트의 주어진 상황을 이성적으로 인식하였다고 하여 곧바로 사실과 사건에 대한 생생한 현실적 의미가 정서의 차원으로 전화되지는 않기 때문이다. 그러나 이것은 적절한 활용 방법에 의거하지 않고 단지 눈으로 읽은 것에 불과한 것이다.

필자의 경험에 의하면 학습자의 의문점이 극대화한 지점에서 해당 극 텍스트와 유사한 역사적 배경을 소재로 한 소설 혹은 한 인물의 평전, 최근 활발하게 이루어지고 있는 미시사적 연구 성과가 가장 효과적으로 학습자에게 수용된다. 사전에 미리 알려주는 것은 그 효과 면에서 부적절하다. 예컨대 <인형의 집>은 제인 오스틴의 소설 『오만과 편견』이, <시련>은 실존 인물이었던 카스텔리오에 대한 평전인 『폭력에 대항하는 양심』³³⁾과 같은 책이 도움을 준다. 말 그대로 존 프락터는 '폭력에 대항하는 양심'의 한 국면을 보여주고 있다. 이러한 책들은 추상적으로 진술된 학술서와 달리 특정한 인물의 삶을 다각도로 기술하고 있기에 보다 손쉬운 접근을 허락하며 독자의 상상력을 자극한다.³⁴⁾ 아래의 인용과 같은 대목들은 『폭력에 대항하는 양심』이 <시련>의 '낮선 것'에 대한 이해, 즉 주어진 상황에 대한 심층적인 통찰과 정서적 인식에 도움을 줄 수 있는 실마리를 제공한다.

교회의 설교자들이 가져야 할 권한을 여기서 분명하게 말할 수 있다.

33) 슈테판 츠바이크/안인희 옮김, 『폭력에 대항하는 양심』, 자작나무, 1998.

34) 움베르토 에코의 『장미의 이름』에도 종교재판과 관련된 부분이 있으나 이것은 중세 가톨릭 수도원 내에서 일어난 사건들을 소재로 한 것이라 근대 청교도의 종교재판과의 그 역사적 맥락이 달라 『폭력에 대항하는 양심』처럼 직접적인 도움을 얻기는 힘들다.

그들은 하나님의 말씀을 관리하고 알리는 사람들이기 때문에 모든 일을 감행할 권한이 있고, 이 세계의 위인이나 모든 권력자를 강요하여 하나님의 권위 앞에 머리 숙여 자기에게 봉사하도록 만들 권한을 가진다. 그들은 가장 높은 사람부터 가장 낮은 사람에 이르기까지 모든 사람에게 명령할 수 있으며, 하나님의 법령을 세울 수 있고 사탄의 왕국을 쳐부술 권한을 가진다. 그들은 양을 보살피고 늑대를 절멸시켜야 하며, 복종하는 자들을 격려하고 가르치고, 반항하는 자들을 고소하고 절멸시킬 권한을 가진다. 그들은 결합할 수도 해체할 수도 있으며, 번개와 천둥을 내리칠 수도 있다. 그러나 이 모든 일은 하나님의 말씀에 따라 이루어져야 한다.³⁵⁾

처음부터 칼뱅의 청교도 도덕은 명랑하고 근심없는 즐거움을 '죄악'의 개념과 같은 것으로 보았다. 우리 지상의 존재가 장식적이고 활발한 모습으로 만들어낸 모든 것, 영혼을 행복하고 느긋하게 만들고 승화시키고 구원하고 가볍게 만들어주려는 모든 것--무엇보다도 예술--을 공허한 여유로 여겨서 엄금하였다.³⁶⁾

시당국의 명령에 의해 적빈자 몇 명이 붙잡혀 와서 그들이 악마의 배설물로 조제된 고약을 가져다가 문빋장에 발라서 페스트가 도시에 들어 오게 되었다는 것을 자백할 때까지 오랫동안 아주 잔인하게 고문을 해댔다.³⁷⁾

이러한 서적을 활용하는 방법은 간단하다. 위의 인용처럼 <시련> 과 유사한 상황이 기술된 부분을 찾아본다든가 또는 <시련>에서 특정 장면을 이해하는데 도움을 준 관련대목을 학습자가 제시하고 그 맥락을 스스로 발표토록 한다. 이성에 의한 분석이 다방면에 걸쳐 자세하고 깊이 있

35) 슈테판 츠바이크/안인희 옮김, 앞의 책 40면

36) 위의 책, 69면

37) 위의 책, 69면

을수록 감정적으로 몰입할 수 있게 해 주는 자극물과 무의식적 창작에 의한 정신적 재료들을 찾을 수 있는 더 큰 기회를 준다.³⁸⁾ 재미있는 사실은 교사가 판단할 때 두 텍스트를 대비한 부분이 적절하지 못함에도 불구하고 학습자는 그것을 통해 <시련>의 낯설음 어려움을 심리적으로 극복하고 보다 수월하게 주어진 상황 속에 들어간다는 점이다.³⁹⁾ 중요한 것은 유사한 상황의 대비를 통해 <시련>의 주어진 상황에 대해 정서적 거리감을 좁히는 것이다. 그것이 이루어지면 정확한 이성적 인식은 가속도가 붙게 된다. 또한 대개 토론 과정에서 보다 직접적으로 연결 가능한 부분을 발견하게 된다.

문제가 하나하나 해결되는 과정에서 학습자들은 무의식중에 <시련>의 여러 사건과 조건들을 인간적인 삶의 상황으로 바꾸어 활기를 불어넣게 된다. 이 과정에서 자연스럽게 이성적인 영역에서 상상력의 영역으로 이행한다. 이때 교사는 학습자들에게 ‘내적인 시각, 상상 속의 눈으로 1막의 무대공간인 패리스 목사의 이층 침실을 보게 한다. 당시의 건축과 가구에 대한 사진 자료들이 있다면 매우 유용하다. 연기자/학습자들은 시각, 청각, 후각, 촉각, 미각, 시간, 공간 등 미세한 감각에서 점증적으로 첨가하여 확장시켜 나가도록 한다. 각각의 구성요소들을 상상 속에서 재현할 수 있게 되면 실제 현실에서 느끼는 것을 그대로 만들어낼 수도 있다.⁴⁰⁾ 이 과정에서 상상력의 삶에 존재하는 여러 등장인물들에 대한 정서적 친밀감이 생겨난다. 그러다 보면 어느덧 학습자가 투명인간과 같은 구경꾼이 아니라 상상의 시공간, 주어진 상황에 ‘실존’하는 느낌이 충만

38) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 19면

39) 이러한 현상은 연기를 전공하는 학습자들 보다는 교양과목과 문학전공 학습자들에게서 그 비율이 높다.

40) 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.

하게 되어 등장인물 누군가에게 적극적으로 감정이입을 하게 되고 그 인물들의 욕망에 따라 말과 행위를 하고 싶어진다. 특정 인물에 이입된 상태가 되면 다음 단계인 '내적인 주어진 상황의 창조와 재현'으로 자연스럽게 이행한 것이다. 이것은 '객관적이고 외적인' 주어진 상황에 대한 '이성적' 인식이 학습자의 '주관적이고 내적인' 주어진 상황으로 이행하여 최초로 역할과 연기자/학습자가 거리를 좁혀나가 일치되기 시작하는 '정서적' 인식이 발생하는 순간이다.

4. 개별적 사실과 사건에 대한 '주-객 일치'의 평가

본질적으로 이 단계는 앞에 행해진 과정의 연장선상에 있다. 차이점은 전 단계가 <시련>에 근거해 각각의 모티브에 따라 자유롭게 진행되었다면 '사실과 사건에 대한 평가'의 단계는 텍스트의 순서에 의거하여 진행한다는 것이다.⁴¹⁾

먼저 연출가/교사는 연기자/학습자들에게 <시련>에서 가장 중요한 사실들부터 역순으로 배열해보도록 유도한다. 학습자들 사이의 자유로운 토론을 통해서 이 과정이 이루어지도록 유의하며 동시에 학습자가 판단한 근거를 텍스트에서 제시하는 습관을 만들 수 있도록 주의한다. 근거에 기반한 판단은 곧 <시련>의 사실들에 대한 학습자의 평가를 구체적으로 표현함을 의미한다. 그 과정은 아서 밀러가 <시련>의 행간에 배치한 사건을 수면 위로 떠오르게 만드는 기능을 한다. 이와 함께 학습자들이 자신의 생각과 다른 타자의 견해를 대화를 통해 조율하여 하나의 결론에 도달하는 의사소통 능력을 고양시킨다. 교사는 학습자 스스로 문제를 제기하도록 하며, 아래와 같은 질문들로 학습자들에게 단지 텍스트에

41) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 51 면

나타난 사실들을 정리하는데 그치지 않고 스스로 상황에 대한 판단을 내리도록 이끌어야 한다. 교사는 가장 중립적인 첫 번째 질문을 학습자에게 제시한다. 첫 번째 질문에 대한 토론이 진행되는 가운데 대개의 경우 그 아래의 질문들은 학습자 사이에서 나오게 되며 자신들의 의견을 주고받는 과정을 정리할 필요가 있다.

교 사 : <시련>에서 중요한 사건 10가지를 선정한다면 그 이유는?

학습자 : 쓰고 토론한다.

학습자들만의 자유로운 토론을 진행한다.

그 다음 본래의 텍스트의 순서에 의거하여 다시 한번 하나씩 사건들의 맥락을 파악하고 평가한다. 처음 분석의 단계에서 행해진 사실들의 목록 작성과 여기서의 새로운 평가 작업은 매우 큰 차이가 있다. 전자가 텍스트에 있는 사실들을 객관적으로 나열한 것이라면 후자는 전 단계에서 구축한 외적 내적 주어진 상황에 침잠하여 사소하게 지나쳤던 텍스트의 지시문과 대사의 단어들이 숨어있는 행간의 의미가 생생히 살아나게끔 하는 것이다. 이를 위해서 교사는 아래와 같은 질문들을 제시할 수도 있다.

교 사 : 왜 소녀들이 귀신을 보듯이 했는가?

왜 소녀들은 아비게일의 말을 추종했는가?

왜 티튜바는 헤일목사에게 그런 고백을 했나?

헤일목사의 변화과정은?

왜 덴포스가 프락터의 진실을 덮어버렸는가?

덴포스가 헤일이 알고 있는 진실에도 불구하고 왜 잘못된 길을 가고 있나?

.....

학습자 : 쓰고 토론한다.

이러한 질문들에 대한 답을 토론을 통해 정리하면서 이루어지는 여러 가지 '사실에 대한 평가'는 <시련>의 사건 속에 숨겨진 의미, 정신적인 본질, 그들의 의미와 영향력의 정도를 발견하는 데 매우 긴요한 과정이다. 이러한 토론의 과정을 통해 학습자는 '객관적이고 외적인' 주어진 상황에 대한 '이성적' 인식이 학습자의 '주관적이고 내적인' 주어진 상황으로 이행하도록 유도하여 자연인인 학습자의 가치판단 기준에 의한 평가에서 역할의 판단, 평가와 점차 일치시켜 나갈 수 있게 된다.

물론 한 번의 토론으로 모든 것이 선명하게 해결되기는 힘들다. 또한 토론 속에서 점차 사건의 본질에 육박해 들어가는 단계들을 반성적으로 점검할 필요가 있다. 많은 학습자가 이전에 이루어진 사고의 흐름을 지속적으로 진행시켜 나가는데 어려움을 겪는다. 순간적으로 떠오르는 좋은 통찰들이 파편이 되어 흩어지지 않게 하기 위해 기록하고 함께 공유하는 것이 필요하다. 시간과 공간, 역사적 체험, 문화적 배경 등이 전혀 다른 외국의 극 텍스트인 <시련>을 공연함에 있어 연기자/학습자의 삶의 지평과 역할이 놓여 있는 주어진 상황 사이의 간극을 극복하는 것은 역할창조의 필수조건이다.

어린 소녀들이 춤을 추다 발각됐다는 표면적 사실과 상황 안으로 파고 들어가 그 안에서 여러 외적 사실 자체를 만들어낸 보다 중요하고 깊은 정신적 사건인 '악마에 대한 두려움'과 '자유에 대한 갈망'을 찾아낼 수 있다. 이러한 사실평가는 정신적 사건이 발전하는 선에 대한 연구를 의미한다. 즉, 패리스 목사, 프락터, 헤일 목사 등 각각의 지향성과 그들의 정신적 충돌, 교차점, 허위들을 느끼는 것이다. 이 지점에 도달하게 되면 텍스트를 읽어 나가면서 쉽게 포착하기 힘들고 정당성을 찾기 힘든 감정 그 자체가 초점의 대상이 아니라 자연스럽게 감정을 불러일으킬 수 있는 '주어진 상황'에 침잠해야 하며 나아가 인물의 눈으로 주어진 상황 속에서 발생하는 사실, 사건들을 평가해야 하는 이유를 다시 한번 절감하게 된다.⁴²⁾ 반복하거나 <인식의 시기>에서 인식은 '이성적' 영역을 넘어

서서 '정서적' 영역으로 확장되어 양자가 상호작용을 일으켜 '주어진 상황 속에 놓여 있는 역할', 객관에 '나, 주관을 일치시키도록 노력하는 것'을 의미한다.⁴³⁾

5. 초의식의 두 축 : 체험과 인문학적 상상력

이러한 <인식의 시기> 를 체험하게 되면 학습자 스스로 연기에술이라는 것이 단순히 신체훈련에 기반하여 대사를 암기하고 거기에 감정을 실어 표현하는 무대예술이 아님을 절감하게 된다. 한 편의 극 텍스트를 정확하게 소화하기 위해서는 무엇보다도 폭넓고 깊이 있는 인문학적 사고력과 상상력이 토대가 되어야 함을 깨닫게 된다. 크게 문학, 역사, 철학으로 삼분되는 인문학적 소양이 뒷받침되지 않을 때 무대 위의 연기자는 진정한 예술가라 하기 어렵다. 인문학적 상상력이 단순히 책을 많이 읽는다고 하여 형성되는 것은 아니지만 폭넓은 독서는 실생활에서 체험한 많은 일들의 의미를 보다 융숭 깊게 만드는 저수지의 기능과 역할의 삶을 다각도에서 비춰줄 수 있는 거울의 기능을 한다. 연기가 인간 심리와 본성을 잘 알고 그것을 자유로운 시간에 깊이 있게 탐구하면 할수록 인간적 열정에서 정신적인 본질 속으로 더욱 깊이 들어갈 수 있으며 그의 정보는 더욱 상세하고 복잡하고 다양해진다.⁴⁴⁾

42) K. S. 스타니스라브스키, 양혁철 역 앞의 책 22면

43) <인식의 시기> 에서 도달한 지점은 텍스트를 관통하는 일관된 행동을 파악했다고 할 수 없다. 아직까지 그것은 파편적인 차원에 머물러 있다. 이를 일관된 흐름 속에서 관통선을 찾는 것은 인물의 목표와 장면의 목표가 유기적으로 상호작용하여 드러나는 공연 텍스트의 초목표의 설정에 의해 명확해진다. 이것은 <심적 체험의 시기>에서 이루어져야 하는 것이다. 이것은 차후의 과제로 남겨둔다.

44) 위의 책, 103면

흔히 대다수의 유명 연기자들이 무명시절 경제적 생존을 위해 불가피하게 다양한 직업들을 전전한 것이 후일 역할 창조에 많은 밑거름이 되었다고 고백한다. 그것은 연기자가 역할 창조의 작업을 수행함에 있어 인위적인 '척하기'의 오류에 빠지지 않고 역할의 삶을 '살기', 체험하는데 과거 유사한 주어진 상황 속에서 체험했던 정서적 기억⁴⁵⁾의 도움이 매우 유용하였다는 의미이다. 이는 작가의 글쓰기 과정에도 역시 동일하게 적용된다.⁴⁶⁾

문제는 이러한 정서적 기억을 활용할 수 없는 경우이다. 이때 연기자가 의지할 것은 보편적인 인간의 사고와 감정을 공유하고 있는 개별자로서 타자의 삶과 소통할 수 있는 자신의 능력, 인간학적 혹은 인문학적 소양뿐이다. 또한 정서적 기억의 도움을 받는다고 하더라도 주어진 상황과 역할의 성격이 과거 연기자의 체험과 무매개적으로 일치하는 경우는 매우 드물다. 따라서 정서적 기억 또한 텍스트의 조건에 맞게 수정되어야만 한다. 이를 위해서 연기자는 평소 신체적인 훈련뿐만 아니라 인문학적 소양을 함양하여야 하고 나아가 역할창조의 과정에서 창조적으로 융합, 회통시킬 수 있는 나름의 방법을 습득해야 한다.

동시대를 배경으로 삼고 있지 않은, 심지어 오늘 여기를 주어진 상황으로 설정한 텍스트라 할지라도 연기자가 아무런 장애 없이 한 번에 파악할 수 있는 것은 매우 드물다. 이를 극복하게 만드는 원동력이 인간과 삶에 대한 폭 넓고 심원한 통찰을 가능하게 하는 인문학적 상상력이다. 인문학적 사고력과 상상력의 중요성은 이것이 나중에 <심적 체험의 시기> 마지막 단계에서 연기자의 초의식이 작동하게 만드는 또 하나의 힘이 된다는 점이다.

45) Constantin Stanislavski, 『An Actor Prepares』, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, Theatre Arts Books, 1993, 신겸수 역, 『배우수업』(예니, 2001), 9장 참조.

46) Aristoteles, 『De Arte Poetica』, Oxford, 1958, 천병희 역, 『시학』(문예출판사, 1994), 97~98면.

지금까지 본고가 진행시켜온 과정은 주로 이성적인 영역에서 비롯된 것들이다. 그런데 연기자는 창조의 모든 의식적인 수단과 방법을 다 사용한 후에는 인간의 의식이 넘어갈 수 없는 한계에 봉착하기 마련인데, 그 한계 너머에는 이성이 아니라 감정이, 상상이 아니라 오직 진실한 창조적 체험만이 접근할 수 있는 무의식과 직관의 영역이 존재한다.⁴⁷⁾ 연기자가 자신의 초의식과 교류하기 위해서는 ‘어떤 생각의 묶음’을 잠재의식 속으로 밀어 넣어야 하는데, 그 ‘어떤 생각의 묶음’이 초의식을 위한 음식이고 창조를 위한 재료이다. 스타니슬랍스키는 다음과 같이 말한다

이 생각의 묶음은 무엇이고 그것을 어디에서 구할 수 있을까요? 그것은 지식, 정보, 경험, 회상, 즉 우리의 지성과 시각과 청각 육체적인 기억에 보관되는 자료에 있습니다. 때문에 배우는 자신의 기억의 창고를 끊임 없이 채워 넣기 위해서 배우고 독서하고 관찰하고 여행하며 현 시기의 사회, 종교, 정치 등의 활동에 통달해야 합니다.⁴⁸⁾

이와 유사한 맥락에서 연출가 이운택과 장두이는 다음과 같이 말한다.

옳은 말입니다. **연극배우로 가장 필요한 것은 ‘지성과 교양’인데, 우리 연극계에는 그것이 모자랍니다.** 정신성이 모자라니 당연히 대중적인 연기는 있지만 좋은 질의 연기는 없습니다.

배우들이 문학성이 없어요. 문학적 토양이 취약하니까 연출자가 바라는 것을 충족시키지 못합니다. 교육적 문제도 있어요.⁴⁹⁾

47) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 116 면

48) 위의 책, 120 면

49) [Stage Interview] 영화감독이 된 연극인 이운택 장두이 (2), < 시티라이프 제22호 >

http://news.naver.com/news_read.php?office=citylife&article_id=10463&page=1

이 모든 것은 핵심은 인간과 삶에 대한 심원한 통찰이라 할 수 있다. 연기자는 사회, 종교, 정치 등의 모든 활동들을 수행하는 개별적인 인간, 역할의 내면을 탐색하여 그 뿌리와 열매를 동시에 연결시킬 수 있어야 하고 자신도 그것과 일치시켜야 한다. 결국 인문학적 사고력과 상상력의 결어는 일차적으로 텍스트의 주어진 상황에 대한 몰이해, 궁극적으로는 창조의 원천인 초의식의 폭과 깊이를 협소하게 만드는 원인이 된다.

끝으로 <인식의 시기>에서 재삼 강조해야 할 사항은 글쓰기의 핵심적 역할이다. 즉 텍스트를 읽으면서 여러 가지 스쳐지나가는 생각들을 그때 그때 놓치지 않고 기록하는 것이 필요하다. 그 스쳐가는 생각들이 모여 사실에 대한 평가와 정신적 사건의 숨은 의미를 총체적으로 파악하는데 긴요하게 작용한다. 즉 텍스트의 사실과 사건에 대한 평가를 한 번의 판단으로 고정시켜 버리는 것은 오류이다. 왜냐하면 작업이 진행되면서 점점 새로운 사실에 대한 재평가 작업이 진행되어야 할 뿐만 아니라 창조를 반복할 때마다 각각의 사실을 새롭게 재평가해야 하기 때문이다.⁵⁰⁾ 그러나 중요한 사실은 재평가가 이루어질 것을 예상하고 판단을 유보해서는 곤란하다는 점이다. 매순간 최선의 노력을 기울여 가능한 범위 내에서 결론을 내리지만 미래의 작업과정에서 수정될 수 있다는 사실 또한 인정함으로써 질문을 닫음과 동시에 열어 놓는 변증법적 관점을 유지해야 한다. 그 과정에서 글쓰기는 연기자/학습자가 자연인인 자기와 인물/역할의 주어진 상황과 정신적 생활의 내적 체계 사이의 거리를 좁혀나가는 나가는 것을 확인함과 더불어 양자 사이의 일치를 더욱 가속화한다.

50) K. S. 스타니슬라브스키 양혁철 역 앞의 책 60 면

여기서 한 가지 분명히 해야 할 사항이 있다. 그것은 대본분석 단계의 불필요함을 공공연하게 역설하는 태도이다. 흔히 대본분석 따로 역할에 대한 창조 작업 따로인 경우가 많다고 한다. 그것은 두 가지 관점에서 비판할 수 있다. 하나는 대본분석이 형식적이었던 것이다. 다른 하나는 위에서도 밝혔듯이 지속적으로 수정, 보완되어 나가야 하는 사건과 사실에 대한 평가를 단순한 하나의 문장으로 고정시켜버린 오류에서 발생한다.

그것은 신체적 행위법에 의해 연기자의 작업이 무의식의 영역으로 수월하게 진입할 수 있도록 이끌어 주는 의식적인 방법의 핵심이다.

주제어 : 분석, 사실에 대한 평가, 거시적 주어진 상황, 체험, 인문학적 상상력
분석

참고문헌

- 김태훈, 「스타니슬랍스키 시스템 신체적 행동법의 원리와 활용」, 『스타니슬랍스키의 삶과 예술』, 태학사, 1999.
- 박중현, 「Arthur Miller 작, ‘시련 The Crucible’의 공연을 위한 연출의 개념과 무대화의 실제」, 한양대 석사학위논문, 1993.
- 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990.
- 안민수, 『연극 연출: 원리와 기술』, (집문당, 2000.
- 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰(1)」, 『한국연극학』 17집, 2001, 129~158면
- _____, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰(2)」, 『한국연극학』 18집, 2002, 243~275면
- _____, 「스타니슬랍스키 시스템의 ‘주어진 상황’에 대한 교수 학습 모형(1)」, 『한국연극학』 19집, 2002, 139~173면
- _____, 「극 텍스트 읽기 방법론(1)」, 『한국극예술연구』 17집, 한국극예술학회, 2003, 399~433면
- _____, 「스타니슬랍스키 시스템의 ‘주어진 상황’에 대한 교수 학습 모형(2)」, 『한국연극학』 20집, 2003, 239~274면
- _____, 「박영호의 <아들> 연구」, 『국어국문학』 133호, 2003, 437~463면
- 로널드 헤이먼 지음, 김만수 옮김, 『희곡을 어떻게 읽을 것인가』, 현대미학사, 1995.
- 슈테판 츠바이크/안인희 옮김, 『폭력에 대항하는 양심』, 자작나무, 1998.

- Aristoteles, *De Arte Poetica*, Oxford, 1958, 천병희 역, 『시학』, 문예출판사, 1994.
- Dawson, S. W., *Drama and the Dramatic*(Methuen, 1970), 천승걸 역, 『극과 극적 요소』, 서울대출판부, 1984.
- Fezler, William, *Creative Imagery : how to visualize in all five senses*(New York:A Fireside Book, 1989).
- 박원순, 「서양의 마녀재판과 한국의 국가보안법 현상」,
<http://chunma.yu.ac.kr/%7Ej9516114/%B3%ED%B9%AE%20%B8%F0%C0%BD/ma.htm>
[Stage Interview] 영화감독이 된 연극인 이윤택, 장두이(2), <시티라이프> 제22호
http://news.naver.com/news_read.php?office=citylife&article_id=10463&page=1
- Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, Theatre Arts Books, 1993, 신겸수 역, 『배우수업』, 예니, 2001.
- _____, *Creating a Role*, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, Theatre Arts Books, 1993, 신은수 역, 『역할창조』, 예니, 2001.
- 스타니슬라브스키, 양혁철 역, 『역에 대한 배우의 작업』, 신이출판사, 2000.
- Miller, Arthur, *The Crucible*, 김윤철 역, 『아서 밀러 희곡집』, 평민사 2000.
- Станиславский, К. С., Собрание сочинений Т2, М : Искусство 1954.
- Балатова, Н./Свободиц, А, 『"Система" К.С.Станиславского : словарь терминов』
М.: Моск. 1994.

КСИ

Abstract

The Period of Study in Stanislavski System and Reading <*The Crucible*>

Hong, Jae-beom

For first step in teaching-learning model which about 'reading drama text' of Stanislavski system, this study examines *The Crucible*. The author of *The Crucible* described specific 'given circumstance' by distinctively long stage direction, which reminds an author's voice of a novel text. By this reason, this study chose *The Crucible*. Far from the immensity that an acting beginner or a learner encounters when they read a drama for the first time, descriptive stage directions of this text may give them relatively easy access to the comprehension of character, situation, and behavior. Descriptive stage directions enable them to apprehend 'given circumstance' and interpretations and simultaneously to see inner state of character.

The teaching-learning activity by poetry text accentuates recognition and emotional sympathy of the prolific spectrum of individual 'given circumstance', which cannot be prepared by abstract word. The second step, by novel text, the teaching-learning activity presents learning of narratively fulfilling that reinforces the invisible life of role in probable imagination. In the last step of drama text, the object is how learner is used to combining organically and reinforcing the former and the latter steps.

A learner/actor has to begin in analyzing one's first impression of text and judging a fact and an incident. Subsequently he or she is supposed to apprehend and create the microscopic given circumstance in connecting with macroscopic given circumstance, individual scene and specific role. It is imagination of the humanities that stimulates this process. The first mission will be completed, if a learner who has the eye of a character

recognizes other character and world in through narratively fulfilling. Based on this, work for the role should be performed; a learner must pass the task that identifies specifically him or her with one's role, which accomplished imaginarily through 'Etude for characterization'.

The most needed at this point is broad and deep thought of the humanities and imagination. If acting is to make audience experience pure spiritual oscillation rather than to boast high technique obtained from reiterative stage experience, an actor should experience the moment of discernment for human life. For this, it must not be omitted that actor's ability to amalgamate creatively his or her grounding for the humanities into process of role creating as well as physical training.

Key words: analysis, appraising the facts, macroscopic given circumstance, experience, imagination of the humanities

접 수 일 : 2004년 8월 26일 심사기간 : 2004년 9월 1~30 일 게재결정 : 2004년 10월 2일(편집위원회)
--

K C I