

템포와 리듬을 통한 배우훈련

김현희*

<차례>

1. 시작하는 글
2. 템포와 리듬
 - 2.1. 템포와 리듬을 활용한 배우 훈련 방법
 - 2.2. 템포와 리듬을 활용한 신체 에쥬드 훈련
3. 마치는 글

<국문초록>

이 글은 배우의 템포와 리듬을 통한 무대에서의 배우 움직임의 개념과 원리를 분석하여 연기교육의 전문화와 훈련방법을 확장하는데 그 목적이 있다. 무대 움직임은 스타니슬라브스키의 신체행동법이 한국에서 심리를 이용한 내면연기 위주의 수업으로 이루어지는데 대한 대안으로 적극 활용되고 있는 연기 훈련방법론이다. 본 논문은 그 중 아직 한국에서 그 적용이 드문 템포와 리듬을 통한 배우 훈련을 살펴보고 있다. 스타니슬라브스키(Stanislavski)의 신체행동법은 오랜 세월 많은 사람들의 관심 속에서 지속적으로 연구되고 있으나 아직까지 한국 교육현장에서 신체행동법은 연기적 접근으로 더 많은 부분 소개 되고 시도되었기에 실질적으로 배우가 무대에서 표현력 있는 유기적인 신체를 만드는 데 응용 적용하기가 쉽지만은 않았다. 스타니슬라브스키가 주장한 것처럼 인간에게는 심리적인 것과 육체적인 것 사이에 끊을 수 없는 유대관계가 있기에 신체적인 행동을 통해서 진정한 정서, 감정과 진실한 체험의 영역으로 들어가는 것에서 방법을 찾아야 한다.

따라서 본 논문에서는 무대동작의 주요 내용 중 스타니슬라브스키가 신체행동법의 방법론에서 주안점을 두었던 배우의 템포와 리듬 훈련을 실질적인 배우 연기 훈련의 방법론으로 소개하고자 한다. 저자는 배우훈련에 대한 연구가 이론중심의 연구에서 그치지 않고 실질적인 배우훈련방법으로 활용되기를 바란다. 또한 배우를 위한 템포와 리듬훈련이 감각과 정서를 열어주고 창의적 표현의 확장을 가져오리라 생각한다.

1. 시작하는 글

연극은 ‘인간 정신의 삶을 무대라는 특수한 공간에서 배우를 통해 재현하는 배우 예술이다. 이 때 배우는 자신의 전 존재를 통해 ‘극이라는 상상의 세계를 관객의 눈앞에서 현존하게 해야 한다. 기존의 전형적인 화술 연극에서 배우는 두 가지 연기법 중의 하나를 사용했다. 하나는 등장인물의 심리적 상태를 출발점으로 하여 배우 자신의 표현을 결정하는 것이고 또 다른 하나는 작품에 나타난 배역의 외적행동의 특징을 출발점으로 삼아 자신의 무대표현을 결정하는 것이었다. 이 경우 전자는 배역의 심리상태를 중시하여 그 심리상태가 초래된 작품의 내용, 상황, 상대 배역과의 관계 등을 고려하여 특히 감정의 표현에 중점을 두게 되고 후자는 배역의 정확한 외적 특징의 재현을 목표로 하게 된다. 또 정확하고 풍부한 무대표현을 위해 배우는 전자의 경우 감정을, 후자의 경우 신체를 주된 표현수단으로 사용한다. 그러나 배우에게는 이 두 가지 연기법의 구분이 무의미하다. 배우의 어려움은 무대에서의 삶 또한 현실에서와 같이 연속적이고 유기적인 내적 외적 행위¹⁾로 끊임없이 채워 넣어야 한다는데 있다. 신체 움직임과 이미지 표현을 중시하는 연극이건, 주어진 작품의 주제를 전달하는 것을 중시하는 전통적인 화술 연극이건 배우는 자신의 신체와 감정 그리고 언어소리를 통해 자신에게 주어진 역할을 정확하고 진정성 있게 표현해야 한다. 그러기 위해서 배우는 다양한 연기의 방법론을 습득하여 작품에서 요구하는 표현양식을 수행해야만 한다.

1) 행위와 행동은 러시아어 체이스트베예(действие)에서 번역된 단어로 현 한국 연극계에서 혼용되고 있다. 필자는 광의의 의미로 쓰일 때는 행위, 구체적인 무대에서의 연기 요소로 쓰일 때는 행동을 주로 썼으나 문맥에 따라 행위라는 용어를 쓰기도 한다. 인용된 글에서는 원문에 따라 썼다.

배우의 살아있는 연기를 위해 스타니슬라브스키(Konstantin Sergeevich Stanislavski, 1863-1938)는 살아있는 ‘즉흥의 체험’을 중요시하였으며, ‘에쥬드’라는 방법론을 통해 무의식적인 창조의 순간을 배우가 언제나 의식적으로 사용할 수 있게 시스템화하였다. 이러한 에쥬드를 통한 배우 연기훈련법은 신체행위 방법론²⁾으로 불리며 90년대 말 이 후 러시아 유학파를 중심으로 한국에 소개되었다.³⁾ 이는 신체적 접근을 통해 연기력을 체계적으로 배양할 수 있는 배우 훈련에 효과적인 방법론으로, 기존에 주로 활용되던 스타니슬라브스키 연기 방법론으로 ‘정서적 기억법’에 의존한 감정 위주의 연기 교육의 한계를 보완하며, 한국의 연기 교육 현장에서 적극 활용되고 있다. ‘신체행위 방법론’은 인간 삶의 외적 행위 구현을 통한 내적 행위의 유기적 무대 실현을 지향하는 배우 훈련법으로 ‘몸과 마음’ 혹은 ‘신체와 심리’라는 결코 이분화 될 수 없는 인간 존재의 본질에 대한 깊은 성찰에서 출발한 스타니슬라브스키의 배우 예술에 대한 고민의 결정체인 것이다.

배우가 오랜 연습과 준비기간에도 불구하고 정서에 의존한 심리적 접근만으로는 너무 많은 생각과 준비들로 인해 오히려 무대에서 집중하

지 못하고 연기를 하면서 상황 속으로 바로 들어가지 못하고 주저 할 때가 많고 오히려 혼란에 빠질 때가 있다. 배우 연기 훈련은 그런 경우에도 도움이 될 수 있게 진행되어야 한다. 순간 집중하고 무대에서 살아있어야 하는 배우에게 영감의 순간이 항상 찾아오는 것은 아니다. 이럴 때 즉각적이고 외적인 접근으로 내적 감정에 도달할 수 있게 배우를 도와주어야 하는데, 템포와 리듬의 훈련을 통해 준비시간을 압축시키고 다양한 감정과 극적인 움직임을 찾아내는데 도움을 줄 수 있다. ‘이에 대해 스타니슬라브스키도 자신의 책 『성격구축』에서 ‘템포-리듬’의 유용성에 대해 길게 언급하고 있다.

“만약 배우가 무대에서 무슨 행동을 하고 어떤 말을 해야 하는지 직관적으로 제대로 알고 있다면 올바른 템포-리듬이 저절로 만들어지네. 올바른 템포-리듬은 중요한 말과 그렇지 않은 말을 적절히 배분하고 템포와 리듬이 일치하는 순간을 찾아주지. 만약 자네들이 직관적으로 처리할 수 없다면 템포-리듬을 기술적인 방법으로 찾아내야 하네. 소위 말하는 밖에서부터 안으로 접근하는 작업 방법으로 말일세. 그러기 위해서 자신에게 필요한 리듬을 스스로 두드려보게.”⁴⁾

이렇듯 인간의 신체와 정신은 분리된 것이 아니라 유기적으로 통합된 것이다. 그러므로 연기 교육 현장에서의 연기 훈련은 배우에게 단순한 심리나 정서를 자극하는 내면 연기 훈련만이 아니라 감정, 감각, 욕망, 충동을 건강하고 자유롭게 표현하게 하는 신체의 언어에 귀 기울이는 학습이 제공되어야 한다. 템포와 리듬은 스타니슬라브스키 시스템 이전에도 연극의 무대 실현을 위해 중요시 되던 음악적, 연극적 요소이다. 그러나 스타니슬라브스키가 체계화된 연기 시스템을 도입 운용하기 전에는 이론 위주의 분석에 그치거나 연출을 위한 작업의 하나로 그쳐 배우를 위한 방

2) 신체행동법 혹은 신체행위 방법론으로 두 단어가 혼용되고 있다. 필자는 원문에서 인용하는 경우가 아니라면 신체행동법으로 통일하여 썼다. 신체행위의 방법론이란 스타니슬라브스키가 배우의 능동성, 창조적 적극성을 살리기 위해서 말년에 생각해 낸 방법으로 자기가 해 왔던 수많은 요소들이 이제까지는 제각기 흩어져서 배우를 훈련시키는 것에만 중사를 했다면 이제는 그것을 유기적으로 결합해서 배우들이 희곡에 들어가기 직전에 희곡의 상황 안에서 살아 움직이면서 희곡 안의 인물들 간의 관계를 스스로 찾고 그것을 직접 마음으로 느껴 보게끔 배우를 밀어 넣은 작업이다. 그리고 그 안에서 배우는 스스로의 판단과 힘과 행동으로 주어진 상황, 인물과의 관계, 상호관계, 혹은 그것이 나에게 미치는 영향을 살아 움직이는 온 몸으로 만드는 것이다. 하지만 한국에서의 단편적인 교육으로는 신체행동법을 몸으로 습득하는 단계까지 익힐 수가 없다.

3) 일체 강점기 일본을 통한 스타니슬라브스키 시스템의 유입은 많은 제약으로 인해 총체적인 도입이 아닌 단편적 소개에 그쳤다. 이는 시스템에 대한 많은 오해와 왜곡을 낳았으나 90년대에를 지나며 러시아에서 공부하고 온 러시아 유학파에 의해 많은 부분 보완 수정되었다.

4) 스타니슬라브스키, 이대영 역, 『성격구축』, 예니, 230면.

법론으로 체계화되지 못하고 있었다. 러시아에서는 스타니슬라브스키 시스템의 하나인 '무대 동작(움직임)수업에 '템포와 리듬'이 적극 활용되고 있고⁵⁾ 실질적인 배우 훈련과 미래 연극의 다양성을 대비하는 연기훈련 방법론으로 활용하고 있다. 한국에도 스타니슬라브스키 시스템이 도입되어 연기 수업뿐만 아니라 움직임을 비롯한 '무대동작' 수업을 통해 심리와 신체를 위한 교육이 진행되고 있다. 그러나 여러 대학에서 움직임 수업이 무용이나 탈춤, 아크로바틱, 요가 등의 신체를 훈련하는 정도의 수업으로 진행되고 있는 실정이다. 이렇듯 연기수업과 신체 수업이 확연히 구분된 채로 수업이 이루어지고 그 시간 또한 체험하는 정도의 짧은 시간으로 이루어지고 있어 신체의 표현 능력 향상을 위한 신체 훈련 수업(혹은 움직임 수업)은 몸을 만들고 동작을 배우는 수업이지, 연기수업이라는 인식은 아직 부족하다. 또한 신체훈련을 통한 통합적인 연기 수업으로 배우를 훈련시킬 전문가도 부족하여 연기 위주로만 수업이 이루어지다 보니 오랜 시간에 걸쳐 훈련해야 하는 신체훈련에 대한 중요성과 필요성에 대한 인식도 희박해지게 된 것이다. 따라서 신체훈련을 위한 수업은 뮤지컬을 하는 배우를 중심으로 이루어지고 연극을 하는 배우에게 신체훈련의 필요성을 절실히 요구하지는 않는다. 이것은 서구 연기법에 대한 무조건적인 수용과 교육중심으로의 부분적인 수용, 체계적인 교수법에 대한 충분한 논의와 실습의 결여로 인해서 독창적인 연기 훈련법에 대한 연구와 개발이 부족하고 단계적인 훈련이 이루어 지지 않기 때문이다.

이런 모든 문제점에 대한 한 가지 대안으로 필자는 러시아에서 실질적인 배우훈련 방법으로 사용되고 있는 '무대동작' 수업과 '리드미컬' 수업

을 통해 배우고 익힌 연기 훈련 방법과 한국의 공연 현장과 연극학교의 배우들의 문제점을 해결하기 위해 만들어낸 '템포와 리듬' 훈련 방법을 소개하고자 한다. 이는 필자가 교육 현장에서 수업을 통해 훈련 적용함으로써 소기의 성과를 거둔 것으로, 이러한 '템포와 리듬' 훈련 방법의 소개는 무엇보다 먼저 배우가 템포와 리듬의 연기 훈련 방법에 대해 이해하고 응용할 수 있게 도와주며 이를 통해 배우가 실질적으로 무대에서의 연기에 적용할 수 있는 방법론으로 제시하고자 한다.

2. 템포와 리듬

템포와 리듬은 배우 연기훈련의 기초이자 기본이 되는 훈련 과정이다.⁶⁾

무대 위에서 수행되는 모든 배우의 동작은 특별한 템포와 리듬을 갖고 있다. 이를 무대 동작⁷⁾이라 하는데, 무대에서 배우가 사용하는 실질적인 몸의 동작만이 아닌 모든 추상적이고 상징적인 무대 움직임을 함께 아우르는 개념이다. 배우는 무대에서 자기 자신이 아닌 역으로 살아야하기 때문에 일상적인 움직임뿐만 아니라 특별한 움직임이나 표현적인 제스처, 즉 일상적으로 사용하지 않는 움직임도 필요로 한다. 무대 움직임은 배우의 유연한 몸가짐(plasticity)을 의미하며 배우의 말투(말씨)뿐 아니라 몸짓, 언어를 통한 무대에서의 유연한 표현 동작도 의미한다. 때문에 창조적 주체로서 능동적 움직임을 갖추기 위해 배우에게 무대 움직임은 절

5) 템포와 리듬 수업은 이미 러시아에서는 배우 연기 수업의 하나인 '무대 동작' 수업과 '리드미컬' 수업에 적극 활용되고 있다. 필자는 한국에서의 수업 경험을 바탕으로 신체 표현력 향상을 위한 무대 동작(혹은 움직임) 수업의 일환으로 템포와 리듬이 어떻게 배우의 연기에 도움을 주는지 실제적인 활용에 대해 살펴보았다.

6) 그러나 현 한국 연극대학의 연기훈련에서는 템포와 리듬에 대한 교육을 찾아보기가 힘들다. 이러한 문제는 현장에서의 작업에까지 이어지고 있다.

7) '무대 동작'은 러시아에서는 무대에서의 배우 움직임을 나타내는 연극적 개념이면서 배우의 신체 훈련을 위한 수업 과목명으로도 쓰인다. 한국에서는 '무대 동작' 혹은 '움직임', '무대 움직임' 수업으로 쓰인다.

대성을 지닐만한 중요한 훈련요소라고 말할 수 있다. 이에 무대 움직임은 별도의 무대 동작학⁸⁾으로 극예술 교육에 접목시켜야 될 필요성이 있다. 하나 이러한 필요성에 대한 논의는 본 논문과는 별개의 주제임으로 이에 대해서는 다음 기회에 다루기로 하고 배우의 심리 신체의 유기적 연기 방법론의 구체적 훈련으로 템포와 리듬에 대해 알아보기로 한다.

템포와 리듬은 구체적이고 진실하게 신체적 행동을 수행하기 위한 중요한 조건이다. 음악의 전문 용어에서 차용된 템포와 리듬은 인간 행동의 어떠한 특성을 표시하기 위해 실제로 견고하게 자리 잡고 있다.⁹⁾ 그러므로 무대예술에서 템포와 리듬의 의미와 그것의 획득을 위한 실용적인 방법에 대해 말하기 전에 연극과 직접적으로 관련된 리듬과 템포의 정의가 필요하다고 하겠다. 스타니슬랍스키가 자신의 책 『성격구축』에서 밝힌 템포와 리듬에 대한 개념을 보면 다음과 같다.¹⁰⁾

템포란 “고정된 마디 안에서 같은 길이를 가진 단위의 박자가 얼마나 빠르고 느린가”를 나타낸다.

리듬이란 “주어진 템포와 마디 안에서 움직임이나 소리의 단위 사이의 양적인 관계”를 나타낸다.

마디란 “되풀이되는 (혹은 되풀이된다고 여겨지는) 동일한 길이의 비트가 모여 만들어지고, 하나의 단위로 취급되며 마디 안의 여러 비트 중의 하나에 강세가 주어지는 특징을 갖고 있다.”

이렇듯 무대에서의 표현으로의 템포는 일차적으로 “수행되는 행위의 속도”를 의미한다.¹¹⁾ 하지만 행동의 수행으로서의 템포는 단순한 빠르기의 문제가 아니라 “행동과 내적 체험의 강도”를 의미한다. 즉 행동의 템포는 무대적 사건이 실현되고 있는 내적인, 정서적인 반응의 강렬함과 관계한다. 이것은 내적 외적 행동에 대한 측정이며 표현이고 시간과 공간 내에서 역동성을 갖고 조직된다. 또한 “우리가 어떤 사람에게 리드미컬하게 움직이고, 말하고, 숨쉬고, 일한다고 한다면, 우리는 긴장과 이완, 움직임과 정지 등의 순간들이 막힘없이 교대하고 있다는 것을 의미한다”고 스타니슬랍스키는 표현했고 이럴 때 리듬은 이미 실행되고 있다¹²⁾고 하였다. 이러한 의미에서 템포와 리듬은 상호 연관적이라고 본 스타니슬랍스키는 템포와 리듬을 분리하지 않고 하나로 결합하여 템포-리듬이라는 용어로 사용하였다.

스타니슬랍스키가 제시한 템포-리듬 연습 과제의 가장 단순한 형태로 행위의 연속성은 있지만 시간적인 상황이 달라지는 경우로 공연 한 시간 전의 분장실에서의 배우 행동들을 예로 들었다. 배우는 무대로 나가기 위해 어떠한 상황에서도 특정한 일련의 행동들을 수행해야 한다. 먼저 분장실로 들어오고 옷을 벗는다. 다음으로 분장을 하고 가발을 쓴 후 연극의상을 입고 무대로 나간다. 등의 일련의 특수한 행동들은 하며 배우는 시간의 제약을 통해 템포-리듬의 변화를 익힌다. 한 시간 남았을 경우와 몇 분 만 남았을 경우의 템포와 리듬은 달라질 수 밖에 없고 대사 없

8) 러시아 연극학교의 무대동작 수업은 지난 80여 년의 가까운 시간 동안 러시아 연기 교육시스템 내에서 체계적으로 발달하며 배우의 신체 훈련 영역에서 전문성과 독창성을 획득했다. 무대 동작의 학문적 기초는 스타니슬라프스키(Stanislavski)의 신체 행동법과 메이어홀드(Meyerhold)의 생체역학(Bio-mechanics)이 토대가 되었으며 이를 바탕으로 훈련체계가 만들어지고 활용되어지고 있다(Н.В.Карпов, *Уроки сценического движения*. М.:ГИТИС, 1999, p.9 참조).

9) G. 크리스티, 박상하·윤현숙 역, 『스타니슬랍스키 배우 교육 I』, 동인, 2012, 253~264면.

10) 스타니슬랍스키, 앞의 책, 212~213면.

11) 일반적으로 무대에서의 행위 시 천천히, 중간으로, 빨리 등으로 배우에게 요구되고 있다 하지만 행위하는 것은 우리에게 다양한 에너지의 소비를 요구하지만, 항상 내적인 상태에 결정적인 영향을 미치는 것은 아니다. 외적이고 기계적인 신속함으로 내적인 적극성을 잉태 할 수는 없다.“공연이 적당한 템포를 가지고 진행되지 않고 있다라고 말하는 것은 단순히 속도에 대한 문제가 아니다(G. 크리스티, 앞의 책, 253~264면 참조).

12) 스타니슬랍스키는 반대로 절름발이의 걸음걸이, 말더듬이의 갈피를 못 잡는 말의 비유 등의 비리듬성에 대해서도 말하며 리듬성과 비리듬성 모두가 리듬이라는 개념에 포함되어 행동의 역동적인 성격 및 외적인 내적인 그림들을 결정지어 준다고 했다.

이 진행되는 행동의 연속성만으로 장면의 역동성과 긴박감을 살릴 수 있다. 이렇듯 템포-리듬이 이미지뿐만 아니라 전체 장면을 제시하는 힘을 가졌다. 그러므로 템포와 리듬은 연기 훈련에서는 굳이 분리하지 않고 삶의 외형적 모습이나 내면적 모습에 대해 이야기하며 내면적인 것과 외형적인 면을 동시에 언급하는 것이 더 좋다.

리듬과 템포의 무대적 사용에 대해 자주 드는 예로 <검찰관> 1막에서 검찰관에 대한 정보를 전달하는 극중 인물 ‘돛친스카와 ‘뿔친스카는 무대로 들어와 앞 다투어 도시에 검찰관이 나타났다고 말하는 장면이 있다. 보통 이 에피소드는 빠른 템포로 진행된다. 그러나 메이에르홀드의 공연에서는 반대로 흥분으로 인해 이야기를 질질 끌게 되고 이것이 주의 사람들을 더욱 초조하게 만든다. 연출가의 계산에 의한 이 에피소드에서 템포의 느낌은 리듬의 긴장을 돕고 있다. 또 하나의 예로 스타니슬랍스키는 책¹³⁾에서 『노트르담의 꼽추』에 나오는 ‘에스메랄다의 상황을 제시해 여러 리듬의 결합을 배우 스스로 깨닫게 해준다.

- 1) 처형장으로 끌려가는 행렬의 템포-리듬(음산한 드럼 소리에 맞추어 느린 속도로 나아간다)
- 2) 사형선고를 받은 여인의 개인적 템포-리듬(그녀는 이것이 이승에서의 마지막 순간이라는 생각으로 몹시 긴장하고 심장의 고동 소리는 요란하다.)
- 3) 세 번째 템포-리듬(목숨을 구해달라고 기도한다.)
- 4) 네 번째 리듬(손으로 자신의 가슴을 쓸어내린다)

이는 모든 희곡의 극적 장면에는 다 적용되는 것으로 우리는 햄릿의 마지막 결투 장면에 적용해 본다.

13) 스타니슬랍스키, 앞의 책, 239면.

- 1) 전체적인 분위기가 하나템포와 리듬으로 통일되어 있어야 하며 등장인물 전체가 결투를 보며 휩싸인 템포와 리듬 (박진감 넘치는 음악의 사용으로 빠르게 진행될 수도 있고 음산하고 느린 타악기 소리로 긴장감을 응축시킬 수도 있다. 처음 시작이 축제처럼 시작되는 것에 주목할 수도 있다.)
- 2) 사랑하는 연인의 오빠이자 자기가 죽인 사람의 아들과 싸워야 하는 햄릿의 개인적 템포와 리듬 (아버지의 복수라는 두 아들의 절박함이 햄릿 개인에게도 해당됨으로 죽음 앞에서의 상황이 몹시 긴장하고 심장의 고동 소리는 요란하다)
- 3) 세 번째 템포와 리듬(레이티즈에게 자신의 진심을 알리려 긴박한 상황에도 최대한 부드럽게 말하려 한다.)
- 4) 네 번째 템포와 리듬(검을 들고 적수와의 시선을 놓치지 않는다)¹⁴⁾

이렇듯 배우가 무대에서 인물을 창조할 때 자신의 삶 속에서 경험하고 느끼는 정서적 감정을 소리와 몸짓으로 표현해야 하는데 이때 리듬과 템포는 배우의 심리적 상황을 외적으로 표현하는데 도움을 준다. ‘삶이 있는 곳에 행동이 있고 행동이 있는 곳에는 움직임이 있다. 움직임이 있는 한 템포가 있고, 템포가 있는 한 리듬¹⁵⁾이 있다는 스타니슬라브스키의 말처럼 위의 장면에는 온갖 인간 군상의 각양각색의 행동과 이에 따른 서로 다른 인물들의 템포와 리듬이 존재한다. 온갖 종류의 템포와 리듬이 서로 다를지라도 현실에서는 조화를 이루고 있는 것처럼 배우가 무대 위에서 수행하는 말과 행동을 올바르게 직관적으로 감지한다면 템포와 리듬은 정확하고 자연스럽게 생겨나기 마련이지만, 심리적인 접근의 연기 훈련법과 마찬가지로 배우에게 그 순간이 언제나 원할 때마다 찾아오

14) 햄릿 중심이 아닌 다른 극중 인물을 중심으로 템포와 리듬을 분석할 경우에도 1)번의 전체 템포와 리듬은 모든 등장인물이 함께 공유해야 한다.

15) Stanislwski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* 2, Henschel, p.125.

는 것은 아니다. 대개의 경우 배우들은 훈련과 숙련을 통한 템포와 리듬에 대해 정확히 이해와 무대에서 활용할 수 있는 능력이 요구된다. 이미 위에서 언급한 것처럼 템포와 리듬은 명확하게 구분할 수 있는 것은 아니며 오히려 상호적, 상보적으로 작용한다.

그러므로 이러한 템포와 리듬 훈련은 움직임을 통한 감각적이고 직접적인 훈련으로 배우가 활용 가능하게 도와주어야 한다. 다음으로 템포와 리듬을 활용한 실질적이고 기초적인 신체 훈련과 좀 더 응용되어 에쥬드로 활용되고 있는 '신체 에쥬드'를 통한 템포와 리듬 훈련을 살펴보자.

2.1. 템포와 리듬을 활용한 배우 훈련 방법

템포와 리듬은 내적 템포와 리듬 외적인 템포와 리듬¹⁶⁾ 2가지로 나눌 수 있다. 배우가 상황으로 인해 느끼는 심리적 감정을 내적 템포라고 한다면 외적 템포는 그 상황을 어떻게 표출하는가에 해당된다. 즉 눈으로 보여지는 템포를 말한다. 이러한 내적 템포는 심리적 제스처¹⁷⁾로 표현될 수도 있다.

예로 유령을 본 병사들의 반응을 들 수 있다.

유령의 출현으로 굉장히 놀란 호레이쇼는 10의 템포로 반응할 수 있다. 그러나 침착하고자 하는 그의 의지가 외적으로는 2나 3의 속도의 말이나 행위로 외적 템포를 가지고 갈 수 있다. 하지만 이 때 보여지는 2나 3의 외적 템포는 10의 내적 템포를 가지고 있어 그 힘과 에너지는 10의 속도 못지 않는 응집력을 가지고 있다.

이렇듯 두 개의 전혀 다른 리듬의 내적 외적 결합 -빠른 속도의 내면적

16) 템포와 리듬은 앞에서 언급한 것처럼 연극에서 연기 훈련을 위해서 상호 보완적인 용어로 같이 쓰이고 있으며, 같은 연기 훈련 개념으로 사용할 경우 템포라는 말로 줄여 쓴다.

17) 심리적 제스처란 미카엘 체홉의 대표적 테크닉으로 인물의 심리 상태를 나타내는 가장 응집된 에너지를 품고 있는 인물의 제스처를 말한다.

리듬과 강요된 평온이라 할 수 있는 외형적 리듬의 공존은 관객에게 한층 강한 긴장감으로 다가와 장면의 시각적 효과를 극대화하기도 한다.

‘햄릿’의 무례한 연극 상연으로 인해 굉장히 화가 난 ‘클로디아스’는 10의 템포로 속에서 부글부글 끓고 있다. 하지만 다른 사람들 앞에서 함부로 자신의 속내를 드러낼 수 없는 그는 10의 내적템포를 가지고 외적으로는 4나 5의 속도의 말이나 행위로 외적 템포를 가지고 간다. 하지만 이 때 보여지는 4나 5의 외적 템포는 10의 내적 템포를 가지고 있어 그 힘과 에너지는 10의 속도 못지 않는 응집력을 가지고 있다.¹⁸⁾

또한 배우가 무대에서 공연할 때 역할로서의 템포와 리듬뿐만 아니라 개인으로서의 또 다른 템포와 리듬이 생기기도 한다. 무대 위에서의 긴장과 공포는 배우에게 또 다른 템포와 리듬을 만들어 낸다. 이러한 조절을 원활히 해내지 못하게 되면 자신의 의지와는 다르게 말이 빨라지거나 쓸데없는 잔 동작 등을 하거나 부수적인 생각들로 주의집중을 못하게 해서 극에 몰입하지 못하는 등의 문제가 생기게 된다. 음절, 단어, 말, 움직임의 템포와 분명한 리듬은 배우에게 깊은 의미가 있다. 우리가 템포-리듬을 제대로 사용하면 올바른 감정을 무리 없이 자연스럽게 끌어내는 데 도움이 되지만 그렇지 못하면 잘못된 감정이 생겨나게 되고, 적절한 템포-리듬을 찾을 때까지는 그 정서에서 벗어나지 못하게 된다.¹⁹⁾ 삶으로부터의 모든 리듬으로 인해서 배우는 흥분에 빠질 수 있으며, 그로부터 정서적으로 영향을 받는다. 리듬은 내면의 경험과 신체적 표현간의 다리 역할을 한다.²⁰⁾ 따라서 배우에게 있어서 내적 템포와 외적 템포의 조절은 굉장히 중요한 훈련 중의 하나이다. 다양한 리드미컬 훈련을 통해 배우들은 꾸준히 감각과 정서를 깨워내는 훈련을 해야 한다. 다음으로 템포

18) 이에 대해서도 스타니스랍스키는 위의 책에서 한 가지 템포-리듬으로는 복합적인 상반된 정서 표현 힘들다며 배우에게 몇 가지 템포-리듬 갖고 연기하기를 요구한다(스타니스랍스키, 앞의 책, 245면).

19) 위의 책, 221면.

20) 김석만, 『스타니스랍스키 연극론』, 이론과 실천, 1993, 189면.

와 리듬을 활용한 배우 훈련 방법을 자세히 소개하겠다.

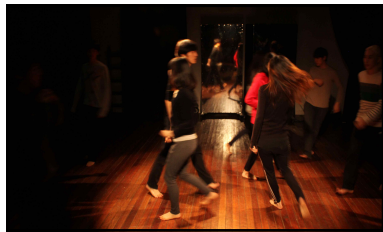
<훈련방법 1> 10단계 템포훈련

템포의 이해는 여러 속도에서의 움직임과 시간 감각의 이해, 제 시간 안에 움직임의 분배를 훈련하며 익힌다. 리듬의 이해는 그림 같은 율동의 움직임으로 훈련한다.

- ㄱ. 평균속도(템포)를 5로 가정하고, 중간에서 느려지는 속도를 임의로 4단계(4, 3, 2, 1)를 가정하며, 빨라지는 속도 5단계(6, 7, 8, 9, 10)로 가정하자.
- ㄴ. 같은 공간 안에서 전체 배우가 같은 템포로 선생님이 요구하는 속도의 변화를 몸으로 인지하고 가는 방향, 몸 방향을 틀어서 공간을 분배하며 리드미컬 하게 움직인다.
- ㄷ. 외적 템포의 변화에 따라 걸음걸이가 변화되며 내적 템포 또한 변화된다. 이때 배우는 어디로 가는지, 여기는 어딘지, 무엇을 하려는지의 생각을 구체화 시켜 템포 변화에 따른 심리적 자극을 외적 걸음걸이로 표현한다.



<사진 1> 1의 속도로 걷는 중



<사진 2> 10의 속도로 걷는 중

이 임의적인 10단계 속도는 배우에게 동작내부속도 미터기를 만들기 위해 필요하다. 매 속도변화는 개인적으로 느껴질 뿐 아니라, 실제로 보여 져야 한다. 또한 템포, 리듬 활동은 다양한 속도를 습득하는 것에서부

터 시작된다. 어떤 하나의 속도로 연기를 하는 것이 다른 어떤 속도로 하는 것보다 더 흥미롭다고 말할 수 없다. 이것은 상황에 따라 달라진다. 1에서 10까지의 템포는 무대상에서 배우가 표현 할 수 있는 가장 느린 템포(속도)로부터 최고의 템포에 해당한다. 1, 2에 해당하는 느린 템포로 걸을 때 배우들의 몸이 경직되는 것을 막기 위해 호흡이 필수적으로 필요하며 구체적인 상상을 통해 몸의 긴장을 막을 수 있다.

예로 아무 생각 없이 1의 속도로 걷게 할 때 배우들은 전체 몸을 최고 느린 속도로 유지하기 위해 숨을 머금은 채로 눈에서 부터 모든 몸의 근육이 다 긴장되는 것을 볼 수 있다. 이때 여기는 미술관이다. 그림을 보러 왔다. 마음에 드는 그림을 발견했다. 더 자세히 보고자한다. 등의 상황을 주게 되면 몸은 자연스럽게 이완이 되면서 호흡도 쉬게 된다. 즉 신체와 정신과 정서가 하나가 될 때 자연스러운 표현을 할 수 있는 것이다. 처음 훈련에는 선생님이 이러한 상황을 주어서 주위를 환기 시켜 주면 차츰 배우들은 스스로 상황설정을 하고 그 템포에 맞는 정서를 찾아내기 시작한다.

사람들은 각자가 자신의 템포가 있다. 배우는 자신이 아닌 역으로 살아야하기 때문에 극중 역할에 맞는 움직임과 템포를 찾아야 한다. 따라서 이 훈련을 통해 순간순간 빠르게 변화할 수 있는 몸의 순발력을 키워 다양한 템포를 사용할 수 있게 될 것이다.

<훈련방법 2> 몸의 단어로 문장 만들기

- ㄱ. 5의 템포로 걷다가 선생님의 박수소리(시그널)가 들리면 첫 번째 포즈(pose)를 만들어 정지한다.
- ㄴ. 5의 템포로 걷다가 시그널에 첫 번째 포즈, 다시 박수를 치면 바로 포즈를 바꿔 두 번째 포즈를 만든다.
- ㄷ. 연이어 시그널에 바로바로 포즈를 바꿔서 5개의 동작을 만들어 낸다.
- ㄹ. 배우는 자신이 즉흥적으로 만든 동작을 기억해서 시그널에 바로 반

응해야 하며 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1의 9개의 단어가 한 호흡에 순간순간 포즈가 변형되도록 긴장된 상태를 만들어야 한다.

- ㉠. 9개의 단어를 하나의 문장으로 만든다. 마침점을 마지막 한번만 짚게 하고 호흡과 동작을 이어서 하나의 스토리를 구성하게 된다. 이때 템포를 최고의 느린 1의 템포로 움직이게 한다. 배우는 9개의 단어를 스타카토처럼 몸의 조형을 만들면서 몸의 형태의 변화에 따라 감정이 바로 바로 변화되는 것을 느끼게 된다. 이것은 생각하고 준비한 감정이 아닌 즉각적인 반응인 것이며 긴 호흡으로 하나의 문장으로 전개가 될 때는 동작과 감정으로 인해 이미 상황이 만들어지며 그 상황 안에 하나의 인물로써 살아있게 되는 것이다.
- ㉡. 하나로 만들어진 문장을 여러 가지 템포로 진행한다. 1의 템포로 시작해서 10의 템포로 끝나거나 10의 템포로 시작해서 1의 템포로 끝나도록 한다. 속도의 변화에 따라 만들어진 문장이 전혀 다른 느낌, 다른 스토리로 전개된다.



<사진 3> 걸다가 시그널에 포즈 만들기



<사진 4> 포즈의 연속

이 훈련방법들은 누군가에 의해 만들어진 동작이나 안무를 따라하는 것이 아니라 즉흥적으로 자신이 만들어낸 동작을 형상화하고 표현하기에 더욱더 역동적이고 심리적으로도 집중할 수 있어서 배우훈련에 더욱더 효과적이다. 또한 1의 템포로 이동하다 정지했을 때의 조형의 움직임과 10의 템포로 움직이다가 만들어지는 조형의 움직임에는 엄청난 차이

가 있다. 그것은 템포가 배우의 정서와 움직임을 변화시킬 수 있는 중요한 역할을 하고 있기 때문이다. 배우가 연기를 하면서 상황 속으로 바로 들어가지 못하는 이유 중에 하나가 너무 많은 생각과 준비들로 인해 집중하지 못하고 주저 할 때가 많은데 이러한 훈련을 통해 준비시간을 압축시키고 다양한 감정과 극적인 움직임을 찾아내는데 도움이 되리라 생각한다.

<훈련방법 3> 리드미컬 1

- ㉠. 4/4 박자의 리듬이 있는 음악을 틀어준다. 먼저 음악을 듣고 어떤 리듬인지 몸으로 리듬을 익히게 한다.
- ㉡. 동그랗게 원을 그려 서고 가운데 한사람이 들어와 선다. 가운데 있는 사람을 A라 정하고 A가, 원을 이루고 있는 사람들 중 한 명의 상대 B로 정하고 그에게 첫 박자에 손뼉을 쳐서 동작을 보내면 B는 다시 세 번째 박자에 A에게 손뼉을 치며 보낸다. 이렇게 2박자씩 나눠서 A는 4명의 사람에게 시그널을 보내고 4번째 사람은 A에게 박자를 보내고 가운데로 들어와 A가 된다.
- ㉢. 가운데 있는 A는 4/4 박자의 리듬에서 강한 첫 박을 4명의 사람들에게 나눠주며 중간 박을 받는다. 이때 A는 정확한 대상을 보고 음악의 리듬에 맞게 박자를 나눠야 하고 리듬을 나누는 대상과 교감을 해야 한다. 원을 이루고 있는 사람들은 언제 나에게 박자가 올지 모르기 때문에 음악을 들으며 리듬을 타고 있어야 한다. 집중하지 않거나 리듬을 타지 못하면 박자를 받았을 때 바로 반응하기가 힘들다. 그러면 리듬이 깨지고 한 사람의 리듬이 깨지기 시작하면 전체의 리듬이 망가진다.
- ㉣. 2박자씩 나눠서 하는 리드미컬 훈련이 익숙해지면 A는 첫 박에 주고 B는 4박자에 돌려주는 식으로 리듬을 변형한다. 또한 어느 정도 익숙해지면 손뼉이 아닌 제스처나 소리로 박자를 주고 받는다.



<사진 5> 첫 박에 리듬을 주는 모습



<사진 6> 큰 박 중심으로 작은 박이 모이기

이 리듬훈련을 통해서 배우는 다양한 음악을 듣고 이해해야 한다. 음악의 여러 형태에 따라 4/4 박자, 3/4 박자, 2/2 박자, 8/6 박자 등의 다양한 리듬이 정해져 있다. 하나의 음악 안에서도 같은 박자 안에 리듬이 변화하는 것을 느끼고 찾아내서 반응해야 한다. 따라서 배우의 모든 오감을 다 열어 놓고 있어야 한다. 음악의 변화에 집중해서 민감히 반응해야 하며 파트너와 주고받으며 교감해야 하고 박자 안에 자기감정을 조형적으로 표현해야 하고 전체 앙상블을 이루어야 한다.

<훈련방법 4> 리드미컬 2

- ㄱ. 음악을 틀고 음악의 박자에 맞춰 8박자로 걷는다. 4박자, 2박자로 바뀌 가면서 음악적 분위기 안에 상황을 상상하며 그 리듬 안에 몸을 맡긴다.
- ㄴ. 16박자 안에 온몸을 호흡과 함께 늘리고 당기며 감정을 표현한다.
- ㄷ. 8박자, 4박자, 2박자, 1박자로 리듬의 변화를 주면서 몸이 반응하도록 한다.
- ㄹ. 16박자의 느린 템포로 시작하여 1박자의 빠른 템포의 변화를 통해 몸 전체를 활용하게 되며 긴장과 이완의 적절한 변화를 느낄 수 있다. 리듬의 변화만으로도 배우가 상황에 즉각적으로 몰입할 수 있고 반응을 하게 된다. 이러한 훈련을 통해 배우는 템포와 리듬을 자유자재로 활용하여 심리테크닉까지 연결할 수 있게 된다.



<사진 7> 8박자로 몸을 움직이는 모습



<사진 8> 1박자로 몸을 움직이는 모습

훈련에 사용되는 음악의 성격에 따라 배우의 내적, 외적 움직임은 시시각각 빠르게 변화한다. 16박자 안에 배우가 살아 있으려면 단순한 몸동작으로는 그 흐름을 유지 할 수가 없다. 음악적 분위기를 나의 내적 상황으로 상상하고 내적인 정서와 호흡과 움직임이 하나가 되어 표현 했을 때 관객에게까지 감동을 전달할 수 있다. 또한 박자의 변화에 따라 감정의 연결이 되진 않더라도 순간순간 상황의 변화에 빠르게 적응하고 집중할 수 있다. 그랬을 때 비로소 정확한 움직임으로 표현이 되기 때문이며 그 표현의 정확성은 누구보다도 배우가 인지하고 있다. 아무 생각 없이 움직일 때와 온몸의 에너지를 가지고 감정을 느끼며 표현하는 것은 죽은 시체와 살아 움직이는 사람을 보듯 확연히 다르기 때문이다.

<훈련방법 5> 조각 만들기

- ㄱ. 선 자세, 중간자세, 누운 자세로 각각 조각을 만든다.
- ㄴ. 음악²¹⁾을 틀고 점차 구도의 변화를 주면서 조각을 변형 시킨다. (이때 처음 조각의 상태에서 몸의 한 부분으로부터 시작해 음악의 흐름과 맞게 호흡하면서 조형의 변화를 준다.) 음악의 템포와 리듬은 배우의 호흡과 신체와 결합하여 음악이 흐르는 동안 몸도 자연스럽게 흘러가도록 한다. 동작이 딱딱 끊어지지 않도록 선 자세에서 중

21) Om Mani Padme Hum(옴마니반메훴-육자대명주). 범창 승흥&승원(신비의 땅 티베트의 진언)이라는 음악으로 악기소리와 리듬자체가 마음을 편안하게 해주어 릴렉스를 시켜주는 음악이다.

- 간자세로 누운 자세로 천천히 이동하면서 음악과 몸이 하나가 된다.
- ㄷ. 몸의 이동을 통해 공간의 활용을 익힌다.
(몸을 잡아 당기고 늘리면서 빈 공간으로 이동한다.)
 - ㄹ. 파트너와의 작업을 통해 충격점을 만들어 내고, 충격점으로 이동한다.
(파트너와 몸의 에너지를 상대적으로 끝까지 쓰고 오트가스²²⁾를 활용해서 서로 튕겨져 나가면서 구르거나 뛰어 넘는다. 몸의 자극에 대한 인식)
 - ㅁ. 장애물 넘기를 통해 순간의 상상에 대한 믿음을 몸으로 구체화시킨다.
(파트너와의 작업 중 - 한사람이 장애물로써 조형물을 만들면 다른 파트너가 장애물을 여러 형태로 넘어가고 넘어간 행위자는 다시 장애물이 되어준다)
 - ㅂ. 맨 처음 ㄱ의 조각자세로 돌아와 움직임을 마무리하며 전체적으로 몸과 호흡이 일치하도록 움직인다.
(ㄱ에서 ㅂ의 동작을 수행하는 중 선생님의 시그널 박수에 따라 순간순간 행위 중에 조각으로 멈춘다. 인위적으로 만들어진 움직임이 아닌 행위의 흐름 중 만들어진 조형의 형태를 유지하면서 배우는 여러 다양한 템포와 다양한 조형의 움직임을 습득하게 된다.)



<사진 9> 조형성을 이용한 조각



<사진 10> 파트너와 작업하기

22) 오트가스(Otkas)란 나중에 생체역학연기의 바탕을 이루는 기본 동작 중에 하나가 되는 개념이다. 원래 단어의 뜻은 '거부'이다.
이 말은 어떤 동작의 반대 방향으로 작용하는 힘을 그 동작의 연극적 강조를 위해 순간적으로 드러내는 기술을 의미한다.

이 훈련은 또한 조형의 변화를 통해 배우의 상상력과 극적 몰입을 할 수 있도록 도와준다. 뿐만 아니라 공간의 활용과 파트너와의 교감에 대한 훈련까지 같이 병행할 수 있다. 또한 여러 가지 조형물을 형상화하면서 몸의 구도를 익히게 되고 배우가 무대 위에서 자유자재로 표현할 수 있는 표현력을 키워준다. 처음 시작점에서 출발하여 여러 상황 속에 움직이고 마지막 다시 마침점을 첫 시작점으로 돌아오는 과정에서 극의 구성 또한 자연스럽게 익히게 된다.

힘차게 행동해야 할 때 축 치진 행동을 해서는 안 되며, 역할의 상황에 맞지 않게 너무 느리거나 너무 빠르면, 설령 그것이 논리적 행동이라 하더라도 그 진실성은 사라진다. 역할의 갈등 구축은 리듬의 형태에 영향을 준다. 갈등의 대상이 변할 때, 갈등 속에서 사용되는 수단이 달라질 때 리듬은 변한다. 템포와 리듬은 내면적 몰입의 정도를 반영하며 행동을 수행하기 위해 몸이 얼마나 준비되어 있는가에 달려 있다. 또한 모든 사람에게서 자기 나름의 리듬이 있다. 배우는 자기가 묘사하는 인물에 알맞은 리듬을 찾아야 한다. 그것은 배우가 역할을 올바르게 느끼게 도와준다. 자기 역할에 맞는 리듬을 찾는 것은 연출가가 전체 공연에 알맞은 리듬을 찾는 것과 마찬가지로 중요하다. 정확한 템포와 리듬은 행동을 진실 되게 하도록 도와줌으로써 배우의 감정을 자극하는 데 도움을 준다. 이는 교감과 상상력을 창조한다.

무대에서 배우는 희곡에 있는 가상의 세계인 극중 인물의 상황을 연기를 통해 실질적으로 살아야만 한다. 배우의 연기 훈련 방법으로 템포와 리듬을 무대에서 활용할 경우 스타니슬랍스키 시스템의 기본적인 개념을 활용한 신체행동의 분석이 우선 된다. 배우가 무대에서 표현하고자 하는 극중 인물의 성격이란 표현되는 인물의 외적 특성만이 아니라, 무엇보다도 배우에 의해 실현되는 행동의 특성 자질 속에서 나타나는 그의 내면적, 정신적 소품이다. 내적 외적 진실성의 합일을 추구하는 스타니슬랍스키

연기 시스템 하에서 허구라는 무대에서의 진실성 있는 배우 연기는 희곡에 대한 총체적인 인식을 필요로 한다. 다음은 <햄릿>의 1막 1장 엘시노어의 성 장면을 통해 템포와 리듬 훈련이 어떻게 희곡의 상황과 상응하는 무대 움직임으로 구체화되어 표현되는지 그 훈련 방법을 보자.

2.2. 템포와 리듬을 활용한²³⁾ 신체 에쥬드 훈련

무대 동작 수업에서 희곡을 가지고 실제적이고 구체적인 장면을 형상화할 경우 신체 에쥬드를 활용한다. 신체 에쥬드는 다른 말로 ‘몸짓 연출 상황극’이라 할 수 있는데 말 그대로 신체만으로 에쥬드를 만드는 작업이다. 말이 없이 ‘무대동작’ 수업시간에 배우며 스스로 만들어 가는 동작들 혹은 움직임으로 ‘몸짓 연출 상황극’을 만드는 것이다, 이 때 템포와 리듬을 활용하게 되며 이러한 움직임 훈련 방법도 마찬가지로 말이 갖고 있는 음악성에 기초를 두고 극적 사건을 무대화할 때 비로소 연극적 움직임이 되는 것이다. 신체 에쥬드를 만들 때 무엇보다 범하기 쉬운 오류는 극에 대한 이해가 동반되지 않으면 추상적인 무용으로 이루어진 무용 움직임으로 만들기 쉽다는 것이다. 신체 에쥬드를 수행하기 위해서는 시각적으로 ‘극읽기’를 하는 것이 아주 중요하다. 신체 에쥬드는 추상적으로 만들지 않기 위해서는 이 또한 연기라는 인식과 함께 구체적인 갈등을 움직임으로 표현하는 게 중요한데 이를 위해 희곡을 ‘극적으로 시각화’하여 읽는 것이 중요하다. 이 때 사건과 갈등을 중심으로 극의 템포와 리듬을 확연히 구분하는 능력이 요구되는 데, 처음부터 시각화하기가 힘들다거나 혹은 좀 더 구체적인 모습으로 갈등을 인식하고 싶다면 도표

23) 필자는 이번 2013년 2학기 무대 동작 수업에 움직임 훈련으로 희곡 <햄릿>을 활용했다. 희곡의 분석에서부터 무대 움직임까지 대사 없이 진행되었고, 이는 극을 만들기 위한 과정의 하나로도 쓰이고 또 만들어진 움직임 장면이 직접 극 중 장면으로 쓰이기도 한다. 움직임의 특성상 움직임 자체가 이미 주제를 함축하거나 이미지로 전달되어 직접적으로 관객과 소통하기 때문에 장면으로 활용되기가 좋기 때문이다.

화²⁴⁾하며 ‘극읽기’를 시도하면 훨씬 도움이 된다. 이 단계는 연기술과 가장 관련이 많은 과정으로 그동안 무대동작 수업을 통해 얻은 능력을 바탕으로 배우가 창조적인 과제를 수행하는 것이다. 주지하다시피 에쥬드는 스타니슬랍스키 시스템에서 가장 중요하게 활용하고 있는 연기 훈련 방법으로 한국에서도 익히 소개되어 이미 여러 교육현장에서 연기 수업의 일환으로 활용되고 있다. 따라서 신체 에쥬드 과정을 설명하기 위해 간략하게 에쥬드의 기본 개념에 대해 알아보자.²⁵⁾ 음악, 미술 기타 예술 장르에서 습작이라는 의미로 널리 활용되던 개념을 스타니슬랍스키가 차용하여 시스템의 핵심 훈련 방법으로 활용하게 되면서 ‘즉흥’과 ‘연출된 구성’이라는 두 가지 전혀 다른 원리를 하나로 통합시켰다. 에쥬드 수행을 통해 배우는 목표, 동기가 되는 사건, 주어진 상황을 총체적으로 구성하고 논리와 일괄성을 갖고 ‘행동하기’가 무엇인지 끊임없이 익힌다. 신체 에쥬드 과정에서도 이러한 에쥬드의 기본 개념은 공유하고 있다. 다만 ‘무대동작수업’에서는 연기 수업시간에 다루지는 에쥬드와 다르게 모든 것을 말이 아닌 몸으로 표현하는 것이다. 따라서 무엇보다 한정된 제약 조건 하에서 몸을 이용한 압축된 표현만을 해야 한다. 물론 연기 수업 시간에도 말없이 진행되는 침묵 에쥬드나 동물 에쥬드 등 말없이 진행되는 에쥬드는 있다. 하지만 무대 동작에서의 신체 에쥬드는 일상적인 몸짓으로 수행하는 연기 에쥬드와는 다르게 진행된다. 하지만 일상적 움직임이든 비밀상적 움직임이든 동작 자체에는 아무런 제약이 없이 수업 시간에 배운 모든 동작을 이용해 에쥬드를 만드는 과정이다.

그러나 무대에서의 결말을 열린 구조로 남겨두거나 기본적으로 한 번의 시도로 끝나는 연기 에쥬드²⁶⁾와 다르게 신체 에쥬드²⁷⁾는 무대에서의

24) 아래의 햄릿 도표 참조

25) 이에 대해서는 많은 논문들이 나와 있다. 필자는 주로 김태훈의 논문 「스타니슬랍스키 신체적 행위법을 통한 연기교육 교수법」(『한국연극학』 제26집, 한국연극학회, 2005)을 참조하였다.

26) 연기 에쥬드는 정해진 단어나기보다 연기 수업 시간에 행해지는 에쥬드를 일반적으

방향성이 정해진다. 또한 연기 에쥬드도 다양한 방법이 있듯이 움직임 에쥬드도 음악 에쥬드, 갈등을 이용한 움직임 에쥬드, 극의 내용을 가지고 하는 에쥬드 등이 있다. 최근의 무대동작 수업은 그 중요성이 증대되어 배우의 유연한 몸을 준비시키기 위한 훈련이나, 극 완성을 위한 협동 과정으로서의 역할과 더불어 몸을 이용한 하나의 작은 극 구성으로도 신체 에쥬드가 활용되고 있다.

템포와 리듬을 활용한 신체 에쥬드도 하고자 하는 이야기를 몸으로 표현하는 것이다. 몸의 특성상 약속된 몸짓이 아니라면 몸(약속 표시 동작, 돈을 나타내는 동작)으로는 구체적 언어가 될 수 없어 대다수의 에쥬드는 자신이 만든 몇 개의 움직임으로 진행된다. 언어(텍스트의 발화)의 도움 없이 진행되기 때문에 배우는 이미지만 전달하고자 할 경우에도 단순한 추상적인 움직임의 결합만으로는 이야기를 전달할 수가 없다. 배우들은 끊임없이 자신의 동작을 에쥬드를 통해 점검 받음으로써 동작을 통한 의미 창출이 어떻게 이루어지는지, 동작(움직임)을 통한 이야기 전달은 관객과의 소통 시 어떻게 이루어져야 하는지 자발적이고 능동적으로 배우게 된다.

다음은 신체 에쥬드를 만들 때 준비해야할 에쥬드의 실천 도구들이다.

- 1) 무엇보다 먼저 하고자 하는 이야기(story)가 있어야한다. 이야기는 모든 소재가 다 되지만 극적 구성의 원칙이 지켜지는 게 좋다. 사상과 주제를 갖고 있는 게 표현력 있는 신체 에쥬드 작업으로 더 좋다.
- 2) 이야기를 만들었다면 배우가 무대에서 논리적 일관성 안에 움직일 수 있게 그 이야기에 맞는 인물로 '주어진 상황'을 만들어야 한다.
- 3) 파트너와의 교감을 위해 주어진 상황을 통한 인물들 간의 관계가 있

로 축약해서 부르는 말로 이하의 글에서는 연기 에쥬드라 표현한다.

27) 신체 에쥬드 또한 무대동작 수업 시간에 행해지는 에쥬드를 줄여서 부르는 말로 이하의 글에서는 신체 에쥬드라 표현한다.

어야 한다. 이 때 갈등을 만드는 것이 중요하다. 내적 갈등이든 외적 갈등이든 대립이 선명하고 날카로운 갈등은 단순한 움직임이라도 힘 있게 할 수 있게 도와준다. 하지만 언제나 그렇듯 갈등의 종류나 수위를 제약하지는 않는다.

- 4) 위의 셋을 아우르는 목표가 있어야 한다. 무대에서 막상 정해진 목표를 수행하지 못하는 경우도 있는 연기 에쥬드와는 다르게 신체 에쥬드는 목표 달성까지 에쥬드 내에서 이루게 된다.

위의 기본적인 에쥬드 구성을 위한 기초 작업이 끝나면 구체적인 움직임을 짠다. 이때 배운 동작들을 응용하게 되는데 학생들이 직접 선택하는 경우도 있고 선생님이 몇 개의 동작을 지정하는 경우도 있다. 보통 4-5개의 동작 혹은 움직임을 지정해 준다. 그러면 학생들은 이야기에 맞게끔 동작을 연결시키는데 순서는 자유에 맡긴다. 학생들은 그때그때 움직임의 결합으로 자유롭게 여러 번 반복해서 이야기를 표현하게 되고 이때 자연스럽게 불필요한 움직임을 없애고 최소한의 움직임으로 자신을 표현하도록 한다. 이러한 즉흥성과 반복성을 통해 학생들은 신체의 유기적이고 압축된 표현력을 익히게 된다. 이 때 유의할 것은 학생·배우들이 최종적으로는 만든 이야기의 장르에 따라 변형되고 과기하고 과장된 움직임을 쓸 수 있지만, 기초 단계에서는 정확하고 최소화되고 주어진 상황 속에 녹아드는 표현을 하게 해야 한다는 것이다. 최소의 움직임으로 최대의 감정 표현이나 의미 창출을 이루게 도와준 다음 그 다음 단계로 넘어가게 도와주어야 아직 배우의 과정에 있는 학생·배우들은 신체를 통한 극적 표현을 자연스럽게 익히게 되는 것이다. 이 때 학생들은 신체를 통해 감정이 움직이고 신체와 마음은 함께 움직인다는 것을 스스로 느끼게 된다. 물론 러시아에서의 '무대동작' 수업은 연기 수업과 연계되어 있어 위의 수업 과정이 이루어진다. 예를 들면 러시아에서는 에쥬드 개념이나 그 활용은 이미 연기 수업 시간에 배우고 무대동작 수업에서는 학생 스

스로 과제에 따른 에쥬드를 짜온다. 하지만 한국의 경우, 필자의 경험으로는 대다수의 학생들이 에쥬드에 대해 모르거나 알아도 개념 정리가 모호해 다시금 설명하고 이해시키는 시간이 필요하기 때문에 신체 에쥬드 활용이 힘들게 진행된다.

템포와 리듬을 활용한 신체 에쥬드에는 음악이 아주 중요한 역할을 하는 경우가 많다. 사람의 몸은 음악으로 인해 긴장과 이완이 자연스럽게 이루어지고 음악으로 인해 독특한 분의기가 형성되기도 해 신체 에쥬드에 많이 활용된다.²⁸⁾ 에쥬드를 만들기 위해 배우들은 음악을 찾게 되고 음악의 성격과 장르, 템포와 리듬을 이해하게 되며 그 음악의 리듬 안에서 내가 얘기하고자 하는 상황을 동작으로 만들어 낸다. 이때 음악의 도움을 받아 근육의 힘과 눈빛, 몸의 접촉과, 템포의 변화들로 배우들은 지금 현재 실질적인 감정을 불러 일으켜 살아 움직이는 연기를 할 수 있다. 또한 공간을 활용하고 음악을 선택하여 음악의 흐름에 따라 무대에서 시작점과 마침점을 어떻게 활용해야 할지의 정확한 극 구성 또한 자연스럽게 이해하게 된다.

이런 구조로 다양한 신체 에쥬드를 여러 파트너와 해보면서 학생·배우들은 몸을 통해 나를 표현하고 파트너를 이해하게 되며 자연스럽게 교감, 집중 등 기본적인 연기 훈련은 물론 추상적인 이미지 전달을 통한 구체적인 교감과 소통까지 익히게 되어 배우의 연기력이 점차 향상되는 것이다. 연기 수업에서 '에쥬드'가 그 핵심으로 활용되듯이 중요한 것은 '무대 동작 수업시간에 배운 모든 동작을 활용해 에쥬드를 만드는 과정이다. 이 과정이 없이는 움직임은 그냥 움직임으로 단순한 배우의 신체 훈련에 그치는 경우가 많다. 결국 배우에게 무대동작 수업은 연기력 향상을 위한 수업인 것이다. 신체 자체의 표현이 곧 연기가 되게 하는 것이다. 연기 수업에서의 에쥬드도 다양한 방법이 있듯이 움직임 에쥬드도 음악에

28) 따로 음악 에쥬드가 리듬 수업을 응용해 진행되기도 하지만 이 글에서는 다루지 않는다.

쥬드, 갈등을 이용한 움직임 에쥬드, 극의 내용을 가지고 하는 에쥬드 등이 있으나 이번 글의 주제가 템포와 리듬을 중심으로 살펴 본 연기 훈련이라 더욱 자세한 내용은 여기서는 다루지 않기로 하겠다. 다음으로 우리는 구체적으로 햄릿을 통한 신체 에쥬드를 살펴보자.

<햄릿>의 1막 1장은 엘시노어 성, 성벽 망루에서 벌어지는 사건들로 이루어졌다. 선왕(햄릿의 아버지)의 죽음으로 덴마크는 정치적으로 불안하기만 하다. 장면은 크게 8개의 비트로 나눌 수 있다(물론 더 세분화할 수도 있다).

1. 성벽 위 좁은 망대에서 경비병 버나도가 경비를 서고 있다.
2. 다른 경비병 프란시스코가 교대를 하러 나타난다.
3. 경비병 마셀러스와 호레이쇼가 온다.
(호레이쇼는 유령이 나타났다는 경비병들의 말이 사실인지 확인하려 온 것이다.)
4. 종이 한시를 치자 정말 완전 무장을 한, 선왕 햄릿과 꼭 닮은 유령이 나타난다.
5. 호레이쇼가 유령에게 말을 걸지만 유령은 아무 말 없이 사라진다.
6. 경비병들과 호레이쇼 사이의 대화를 통해 선왕이 노르웨이 전쟁에서 승전해 영토를 넓힌 일, 현재 노르웨이 왕의 조카 포틴브라더스가 영토 반환을 요구하고 있기 때문에 나라 안이 뒤숭숭한 상황 등이 알려진다.
7. 유령이 다시 나타난다. 호레이쇼가 다시 말을 걸지만 유령은 대꾸가 없고 닳아 울자 다시 사라진다.
8. 호레이쇼와 마셀러스는 햄릿 왕자에게 이 사실을 알리겠다고 한다.

이 중 앞부분을 도표화해서 구체적인 대사로 정리하면 <표 1>과 같다.

<표 1> 비트 나누기와 대사²⁹⁾

상황	인물들의 대사
1. 성벽 위 좁은 망대에서 경비병 버나도가 경비를 서고 있다.	버나도 : 말없이 교대를 기다리며 보초를 서고 있다.
2. 다른 경비병 프란시스코가 교대를 하러 나타난다.	버나도 : 누구냐? 프란시스코 : 넌 누구냐. 정지. 이름을 대라. 버나도 : 국왕폐하 만세! 프란시스코 : 버나도? 버나도 : 그래
3. 버나도 프란시스코와 교대한다.	프란시스코 : 딱 제 시간에 맞춰 왔군. 버나도 : 방금 열두 점을 쳤어. 가서 자게, 프란시스코. 프란시스코 : 교대해 주어 고맙다, 어찌나 추운지 맥을 못 추겠어 버나도 : 별 이상은 없었나? 프란시스코 : 귀새끼 하나 얼린 안했어. 버나도 : 좋았어, 푹 쉬어. 호레이쇼와 마셀러스를 만나거든, 속히 오라고 일러줘, 같이 보초 설 동료들이야.
4. 경비병 마셀러스와 호레이쇼가 온다. (호레이쇼는 유령이 나타났다는 경비병들의 말이 사실인지 확인하려는 것이다.)	<i>호레이쇼와 마셀러스 등장</i> 프란시스코 : (발자국 소리를 듣고)그들인가 보다. 정지, 누구냐? 호레이쇼 : 이 나라의 백성 마셀러스 : 덴마크 왕의 신하. 프란시스코 : 수고들 해. 마셀러스 : 어서 가, 모범용사 나리. 교대는 누가 했나? 프란시스코 : 버나도야. 그럼 수고해. (퇴장)
5. 마셀러스와 호레이쇼 버나도에 게 온다.	마셀러스 : 이봐, 버나도! 버나도 : 이어, 호레이쇼도 함께가? 호레이쇼 : (악수하며)이것이 그의 손가락이지. 버나도 : 잘 왔어, 호레이쇼, 어서와 마셀러스도. 호레이쇼 : 그래, 오늘 밤에도 그제 또 나타났나? 버나도 : 아직은 못 보았어.

아래의 사진은 <햄릿>의 1막 1장을 신체 에쥬드로 재구성한 장면이다
망대위의 두 병사가 유령을 보고 무서워서 공포에 떨고 있는 모습이다.

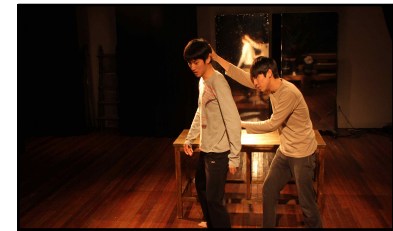
29) <표 1>은 『햄릿』(신정옥 역, 전예원, 2007)을 바탕으로 극의 상황 및 주요대사를 표로 정리한 것이다.

사진은 밝게 나왔지만 캄캄한 밤이라는 설정 하에 어둠속에서 사람인지 유령인지 모를 존재에 대한 공포를 코믹하게 보여주고 있다.

음악의 리듬이 곧 배우의 심리적인 상태를 나타내어 배우의 움직임과 음악이 하나가 되어 리드미컬하게 움직인다.



<사진 11> 두려움에 떨고 있는 병사들



<사진 12> 동료를 확인하는 병사

템포와 리듬은 외적인 극적 분위기만이 아니라 배우 내면의 분위기에 영향을 미치는 마술적인 힘을 지니고 있어 “배우의 정서 기억을 자극할 뿐 아니라 배우의 시각적 기억과 이미지³⁰⁾를 강렬하게 만든다. 캄캄함 어둠 속 유령의 출현을 아는 자와 모르는 자 둘의 상황은 코믹스럽기도 하고 피기스럽기도 하다. 외적으로는 어둠과 왕의 죽음 후의 경비서는 모습으로 같은 템포를 유지하고 있지만 둘의 내적 템포는 유령의 존재로 인해 완전히 다를 수밖에 없다. 이 상반된 분위기의 상충이 둘의 외적 모습을 리듬감 있게 결합하고 극의 긴장감은 내부 긴장감의 상충으로 코믹함이 산다. 이처럼 템포와 리듬은 분위기를 창조하기 위해 극 속에 주어진 정확한 ‘주어진 상황과 결합해야 하며 이것은 내면적 본질을 찾기 위해 필요하다. 우리에게 영향을 미치는 사물을 생각하고, 꿈꾸고, 슬퍼할 때 독특한 템포와 리듬을 갖게 된다. ‘군대행진’, ‘산보’, ‘장례행렬’ 등은 외적으로 똑같은 템포와 리듬으로 측정될지 몰라도 우리의 감정에 영향을 미치는 내면적 사이에는 엄청난 차이가 있다.

30) 스타니슬라브스키, 앞의 책, 227면.

이 장면을 신체 에쥬드로 만들기 위해 중요한 것은 주어진 상황에 대한 이해이다. 주어진 상황은 희곡에서 직접적으로 드러나는 인물들 간의 이야기 외에 희곡 전의 상황에서부터 현재까지 무대화되어 있지 않은 모든 숨겨진 이야기를 아우르는 총체적 인물들의 역사를 아우른다. 단순히 보이는 보조 교대 장면을 이해하기 위해서 우리는 덴마크에서 일어난 일련의 사건들을 알아야 한다.³¹⁾

1. 먼저 선왕(햄릿의 아버지)이 갑작스럽게 죽었다.
(이때 우리는 첫 장면을 위한 신체 에쥬드를 만들기 위해 선왕 죽음의 비밀까지 알 필요는 없다. 연기 에쥬드와 마찬가지로 목표를 설정하기 위해 무대에서의 내적 심리적 상황은 완전한 즉흥으로 남겨 둔다.)
2. 선왕이 살아 있을 때 많은 전쟁으로 나라를 부강하게 했다.
3. 선왕이 노르웨이 전쟁에서 승전해 영토를 넓혔으나 현재 노르웨이 왕의 조카 포틴브라더스가 반환을 요구하고 있다.
4. 매일 밤 엄중하게 경비를 서고 있다.
5. 매일 늦쇠로 대포를 만들고 있다.
6. 외국에서 무기를 사들이고 있다.
7. 조선폭을 징발해 일요일도 없이 배를 만들고 있다.

위의 7개 사건으로 보조를 교대하는 첫 장면에서 극중 인물 전체는 하나의 템포-리듬 안에 존재하게 된다.

또한 프란시스코, 버나도, 마셀러스, 호레이쇼 이들 네 명의 등장인물은 세 그룹으로 나뉜다.

첫 번째가 프란시스코로 전체 공통의 리듬은 공유하지만 유령의 출현을 모르고 있으므로 내적 템포와 리듬이 나머지 셋과 나뉜다.

두 번째로 호레이쇼로 유령의 출현을 듣기는 했으나 믿고 있지 않기 때문에 상대적으로 여유가 있는 리듬을 사용하게 된다. 뒤에 유령을 보고 변화하는 시점에서 다양한 리듬의 변화를 보여준다.

세 번째로 버나도와 마셀러스이다. 이들은 유령을 같이 보았고 오늘 학자인 호레이쇼를 부름으로 유령의 출현을 긴박감을 갖고 기다린다.

이를 정리하면 <표 2>와 같다.

<표 2> 템포와 리듬³²⁾을 이용한 인물 나누기

인물	상황	목표	템포와 리듬
프란시스코	유령의 존재를 모른다.	보조 교대를 무사히 마친다.	1. 일상적인 교대라면 중간 템포 5에서 시작할 수도 있다. 2. 하지만 갑작스런 버나도의 '누구나?' 라는 질문으로 긴장된 리듬으로 변화한다. 3. 버나도라는 걸 알고는 원래 리듬으로 돌아온다.
버나도	유령의 존재를 안다.	보조교대를 무사히 마친다.	1. 유령의 존재를 알고 하는 보조 교대라 긴장감이 프란시스코보다 강하다. 2. 프란시스코가 '5의 템포로 보조를 서고 있으면 내부 템포는 훨씬 강하게 접근한다. 3. 그러나 외적인 집중을 요하는 유령의 존재를 알고 있음으로 외적 템포는 오히려 조심스러운 느린 템포가 된다.
프란시스코	보조 교대를 마쳤다. 마셀러스와 호레이쇼가 오고 있는 것을 안다.	보조교대를 마쳤고 추위를 타고 있어 빨리 안으로 들어 가려 한다.	1. 보조 교대를 마쳤고 급히 추위를 녹일 휴식처로 들어간다. 2. 마셀러스와 호레이쇼를 만나 급작스런 반응을 보인 버나도와 달리 일상적인 교대라 리듬의 변화가 크지 않다.
마셀러스	유령의 존재를 알고 있고 버나도와 별써 두 번이나 보았다.	마셀러스에게 유령의 존재를 확인시키고 조언을 듣는다.	1. 혼자 오던 버나도와 달리 호레이쇼와 같이 오고 있어 외적 템포와 리듬이 훨씬 안정적이다. 2. 프란시스코를 만났을 때 약간의 변화가 있으나 크지 않을 것이다.
호레이쇼	유령의 존재에 대해 들었으나 믿지 않는다.	유령이 나타났다는 경비들의 말이 사실인지 확인한다. 이때 목표 설정을 '유령이 없다는 것을 동료들에게 확인시켜준다'로 하	1. 동료들을 놀리며 내부의 여유 있는 리듬과 달리 빠른 템포를 사용해도 좋다. 2. 유령의 출현을 보기 전까지는 혼자만의 리듬을 갖고 모두를 놀려주

31) 이를 '주어진 상황' 혹은 일반적으로 연극현장에서는 '전사'라는 말로 쓰인다.

		는 게 대비되는 리듬의 사용으로 인해 장면의 역동성이 강해진다.	거나 어린이이 취급하면 장면의 갈등과 대조 효과가 좋다.
비나도, 프란시스코, 호레이쇼	유령에 대해 알고 있다.	유령을 기다린다.	1. 셋이 함께여서 여유 있어지고 유령 출현 전까지 현재 덴마크의 상황에 대해 논한다. 2. 이때도 가르치는 자와 듣는 자로 나뉜다.

위와 같이 인물의 상황과 목표를 정하고 리듬이 변화하는 시점을 정리한 후 인물 별로 자신의 리듬 변화에 맞는 움직임의 움직임을 찾아 정해진 동작들을 만든다. 이를 통해 신체 에쥬드를 만들고 에쥬드 수행을 통해 배우는 목표, 동기가 되는 사건, 주어진 상황을 총체적으로 구성하고 논리와 일관성을 갖고 행동하기가 무엇인지 끊임없이 익힌다. 무대동작에서의 신체 에쥬드는 위에서 서술한대로 연기 에쥬드와 다르게 모든 것을 말이나 몸으로 수행하는 것으로 한정된 제약 조건 하에서 몸을 이용한 압축된 표현만을 해야 한다. 일반적으로 무대 동작에서의 신체 에쥬드는 일상적인 몸짓으로 수행하는 연기 에쥬드와는 다르게 진행되지만 앞에서 이미 밝힌 바대로 일상적 움직임이든 비일상적 움직임이든 동작 자체에는 아무런 제약이 없고 수업 시간에 배운 모든 동작을 이용해 위의 훈련 과정에 나온 동작들을 응용하거나 다른 요소들을 활용해도 되나 내적인 정당성 없이 하는 단순한 흉내 내기 몸짓은 철저히 금지한다.

희곡의 상황 속에서는 일인극이 아니면 파트너가 있기 때문에 파트너와의 교감과 집중이 필수 요건이다. 어떤 대상을 집중적으로 관찰하면 그 대상과 무언가를 하고 싶은 욕구가 생겨나기 마련이다. 반대로 대상과 함께 무언가를 한다는 것은 그 대상을 더 잘 관찰할 수 있게 해준다.

상호간의 이 같은 내적 반응은 배우로 하여금 주의의 대상과 강력하게 접촉할 수 있도록 맺어 준다. 따라서 템포와 리듬을 이용한 신체 훈련으로 리듬에 대한 감각만이 아니라 주의집중과 파트너와의 교감까지도 향상되게 된다.

이 훈련 외에도 템포와 리듬에 대한 고도의 감각과 함께 집중을 위한 배우 훈련으로 아크로바틱이나 무대 위에서의 격투 등이 있다. 아크로바틱이나 무대 위에서의 격투처럼 고난위도의 동작이나 위험이 동반되는 행위를 할 때 배우신체의 모든 부분은 집중할 수밖에 없다. 왜냐하면 행동의 변형과 반복에는 완벽한 주의집중이 요구되기 때문이다. 정신의 참여 없이는 구조가 바르게 발달할 수 없기 때문에, 의식의 조절이 필연적으로 발달하게 된다. 집중은 그러한 기술과 형식의 결과이다.³³⁾

이때 중요한 것은 신체 에쥬드는 열린 구조로 이루어진 연기 에쥬드와 달리 신체라는 특성상 반복을 통한 숙련을 통해 일련의 동작들을 외형적으로 파트너와 정확히 반응하며 접촉할 수 있게 해야 하지만 또한 그 과정에서 내부 감정적 반응은 언제나 살아 있게 해야 하는 것이 필수이다. 이는 즉흥을 통한 살아 있는 체험이라는 에쥬드가 요구하는 내적 본질이 무대에서의 배우 연기에 있어 가장 중요하기 때문이다. 이를 위해 음악을 사용하거나 다양한 리듬의 변화로 만들어진 움직임에 변화를 준다. 예를 들면 같은 움직임을 스타카토로도 진행하고 레가토로도 진행해 보게 한다. 스타카토와 레가토로 진행될 때에 같은 움직임이라도 달라지는 이미지의 변화를 배우들이 직접 느끼며 전체적인 장면의 목표를 잃지 않으려 애쓰는 과정에서 배우는 또 다시 지금 이 순간 파트너와 반응하며 현존하는 반응들을 느끼게 된다.

32) 템포와 리듬은 기계적으로 주어지지 않고 위의 관찰관에서 본 메이어홀드의 예처림 배우와 연출이 임의로 정해서 표시할 수 있다. 하지만 극의 논리적 흐름 안에서 리듬의 일관성을 놓치지 않아야 극적 긴장감과 역동성을 해치지 않는다.

33) Sophia Delza, *T'Ai-Chi Ch'uan (Wu Style): Body and Mind in Harmony: The Integration of Meaning and Method*, Albany:State University of New York Press, 1985, p.11.

5. 마치는 글

지금까지 신체훈련을 연기수업으로 적용하기 위한 방법론으로서 템포와 리듬 훈련에 대해 논의하였다. 템포와 리듬은 스타니슬라브스키의 신체행동법의 이론 중에서 특히 배우훈련을 위해 중요시 했던 부분 중의 하나이다. 템포와 리듬을 통한 배우 훈련은 무대에서 감정이 깨지는 순간 방향을 잃고 당황하기 쉬운 배우들에게 끊임없이 집중할 외적 대상을 주고 동시에 과정으로서 배우가 숙련된 신체를 만드는 데 도움을 준다. 모든 사람에게는 각자 자기 나름의 템포와 리듬이 있기 때문에 배우는 자기가 묘사하는 인물에 알맞은 템포와 리듬을 찾아야 한다. 리듬을 내면적 리듬, 외면적 리듬, 또는 주관적 리듬, 객관적 리듬 등으로 분류한다 할지라도 그것은 보편적으로 인간정서를 지배했거나 적어도 그 안에 내재해 왔던 요소이기 때문이다.

따라서 배우는 자신의 내적 템포와 외적템포의 적절한 조화를 통해 다양한 연기표현을 만들어 낼 수 있어야 한다. 그러나 연기훈련을 할 때도 이미 배우가 상황 속에 들어가기 위해 많은 생각과 준비를 머리로서 하기 때문에 역할과 하나가 되어 살아있는 연기를 하기가 힘들다. 많은 배우들이 연기를 하기 위한 기본준비와 훈련부족으로 연기에 접근하는 방법을 정확히 모른 채 아직까지도 감정에 의존하는 경우가 많다. 따라서 저자는 본격적인 운동을 하기 전 위밍업을 하듯이 연기를 하기 전 배우의 준비 상태를 마련해 줄 실질적인 배우훈련의 필요성을 절실히 느껴왔다. 그래서 배우에게 중요한 템포와 리듬을 통한 배우훈련을 다음과 같이 살펴보았다.

첫째, 템포와 리듬의 이해와 실질적인 활용 방안을 살펴보았다.

둘째, 템포와 리듬을 통한 배우훈련의 실질적인 방법을 소개하였다.

셋째, ‘신체 에쥬드’를 활용한 템포와 리듬 훈련에 대해 알아보았다. 신체 에쥬드 훈련은 집중력, 조형성, 상상력, 즉흥성, 자극과 반응 등의 모든 요건을 갖추고 있는 훈련 방법이다.

저자는 이번 논문을 통해 한국 연기 교육 현장에서의 배우 훈련을 위한 하나의 연기훈련 방법론으로 템포와 리듬의 중요성을 알리고 또한 현장에서 활용할 수 있는 실제적인 연습 방법들을 소개하려고 노력하였다. 그 과정에서 신체훈련이 연기수업으로 이루어져야 하는 인식을 구체화하기 위해서 템포와 리듬의 훈련 방법을 다음과 같이 정리해 보았다.

- 1) 템포와 리듬을 응용한 기초적인 배우 훈련으로 신체 훈련 방법을 구체적으로 사진과 병행하여 소개하였다.
- 2) 다음으로 극적 상황에서의 템포와 리듬 훈련을 위한 극 읽기와 템포 리듬 느끼기 위한 극 읽기를 정리 제시하였다.
- 3) 마지막으로 템포와 리듬 훈련을 통한 신체 에쥬드를 활용과 이에 따른 집중과 교감에 대해 설명하였다.

위의 필자가 논문에 소개한 훈련 방법들은 이미 배우를 지망하는 학생들에게 적용하여 그 효과와 검증은 거쳤으나 이번 논문에서는 훈련방법을 소개하는데 그 의미를 두고 있어 효과에 대한 검증과 고찰은 다음 논문에서 다루고자 한다.³⁴⁾ 무엇보다 여러 가지 상황으로 인해 연기실습 수업이 절대적으로 부족한 지금의 연기 교육 현장에서는 기본적인 이론과 방법들을 중심으로 현실성에 맞는 훈련방법을 개발하여 실행해 나가는 시도가 먼저 이루어져야 할 것이다. 그리고 이러한 이 시도가 점차적

34) 템포와 리듬에 대한 훈련 방법으로써는 아니나 신체 훈련으로써 무대 동작 수업의 효과에 대해서는 필자의 논문 「무대동작을 통한 배우훈련방법 연구」(『공연문화연구』 제27집, 한국공연문화학회, 2013)를 참고할 수 있다.

으로 확산되다 보면 차례로 교육의 전문화와 배우를 훈련하는 방법론이 확장되리라 생각한다. 따라서 저자는 배우훈련에 대한 연구가 이론중심의 연구에서 그치지 않고 실질적인 배우훈련방법으로 활용되기를 바라면서 새로운 훈련방법의 개발과 효과에 대한 검증에 계속 시도할 것이다.

마지막으로 이 논문을 통해서 신체를 통한 연기 접근법으로 리듬과 템포가 교육 현장에서 실질적인 방법론으로 적극 활용되기를 바라며 창의적인 움직임을 배우 스스로 개발하고 활용함으로써 다양한 연기표현을 하는데 조금이나마 보탬이 되기를 기대해본다.

참고문헌

1. 단행본

- 김석만, 『스타니슬라프스키 연극론』, 이론과 실천, 1993.
 리즈 피스크, 조한신 역 『배우와 신체』, 예니, 1997.
 소냐 무어, 한은주 역, 『스타니슬라프스키 연기 수업』, 예니, 2002.
 스타니슬라프스키, 김동규 역, 『액터스 북』, 예니, 2001.
 _____, 신은수 역, 『역할 창조』, 예니, 2001.
 안민수, 『연극연출 : 원리와 기술』, 집문당, 1998.
 이해경, 『소통을 소통하다』, 연극과인간, 2008.
 윌리엄 셰익스피어, 신정옥 옮김, 『햄릿』, 전예원, 2007교육 I, 동인, 2012.
 G. 크리스티, 박상하윤현숙 옮김, 『스타니슬라프스키 배우 교육 I』, 동인, 2012.
 짐 테일러, 제시 테일러, 박중길 역, 『무용 심리학』, 들풀, 1995.
 크로이든 마가렛, 송혜숙 역, 『20세기 실험극』, 현대미술사, 1994.

Duden : Deutsches Universalwörterbuch, 1989 ed., s.v. "Rhythmus".

Sophia Delza, *T'ai-Chi Ch'uan (Wu Style): Body and Mind in Harmony: The Integration of Meaning and Method*, State University of New York Press, 1985.

Stanislavsky, *Creating a Role*, Theatre Arts Books, 1961.

Stanislwski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst 2*, henschel, 2001.

A.Б.Немеровский, *Пластическая выразительность актера*, ГИТИС, 2010.

Н.В.Карпов, *Уроки сценического движения*, ГИТИС, 1999.

И.Э.Кох, *основы сценического движения*, Искусство, 1970.

2. 논문

- 김대현, 「연극연출에 있어서 한 장면의 리듬과 템포에 관한 고찰 (1)」, 『연극교육연구』 제5권, 한국연극교육학회, 2000.
 김선권, 「무대움직임을 위한 배우의 몸훈련 : 러시아 슈킨연극대 수업을 중심으로」, 『연기예술연구』 창간호, 한국연기예술학회, 2009.
 김성태, 「연기 훈련을 위한 몸의 인식과 자각과정에 관한 연구」, 청주대학교 대학원 석사학위논문, 2008.
 김태훈, 「스타니슬라프스키의 신체적 행위법(The Method of physical Action)을 통한 연극교육 교수법 모형개발에 대한 연구」, 『한국연극학』 제26집, 한국연극학회, 2005.
 김현희, 「무대동작을 통한 배우훈련 방법 연구」, 『공연문화연구』 제27집, 한국공연문화학회, 2013.
 남상식, 「생체역학 연기의 원리와 실제」, 『호남대학교 인문사회과학연구』 제5권, 호남대학교인문사회과학연구소, 1998.
 오광석, 「V.E. Meyerhold의 생체역학이 스타니슬라프스키 3기 시스템인 <신체행동법>, <행동분석법>에 끼친 영향 연구」, 『연기예술연구』 제2호, 한국연기예술학회, 2010.
 윤광진, 「스타니슬라프스키의 마지막 연습테크닉-행동분석(Active Analysis)을 중심으로」, 『연극교육연구』 제11권, 한국연극교육학회, 2005.

Abstract

Tempo and Rhythm Training for Actors

Kim, Hyun-hee

The purpose of this paper is to increase training methods and to professionalize education of the art of acting by analyzing the concept and principle of the actor's tempo and rhythm on stage, and also the movement of the actor.

Stanislavsky's method of acting has been constantly researched by large population.

However, the method of acting have been approached mainly on acting only, it was not easy for an actor to apply the method realistically on stage.

As Stanislavsky claimed, there is an unbreakable tie between human soul and body, therefore, we need to find a way to realistically experiment true emotion and feeling through physical action.

Through this article I would like to introduce Stanislavsky's method of acting, with a main focus on tempo and rhythm training method from on -stage acting.

To be realistically effective in tempo and rhythm training, we also need to consider how to focus on training and how to form the actual training.

The author wishes that this research will not end just as a theory, but will be evaluated and used for actual acting training method.

Also, the author knows that tempo and rhythm training for actors will help open up emotion and feelings, and will help increase creative expressions.

Key words : Stanislavsky's method of acting, tempo and rhythm, focus, formativeness, Biomechanics

접수일: 2013년 10월 31일

심사기간: 2013년 11월 11일~12월 22일

게재결정: 2013년 12월 22일