

극적 행동의 의미와 분석방법 연구

김석만*

〈차례〉

머리말 - 행동이라는 용어

1. 행동의 의미
2. 아리스토텔레스의 견해
3. 스타니슬라브스키의 해석
4. 행동의 분석

머리말 : 행동이라는 용어

행동 또는 극적 행동 dramatic action 이라는 말은 희곡의 분석이나 장면의 연기, 연출과정에서 자주 사용되는 용어이나 개념과 적용의 범위는 자주 사용됨에 비추어 명확하게 이해되고 있지 않은 듯하다.

무엇보다도 아리스토텔레스의 시학에 ‘행동의 모방’이라는 표현이 나오지만 행동이 무엇을 나타내고 있는지 분명하게 설정되어 있지 않기 때문에 이해에 어려움이 있다. 행동이 사람의 태도인지 어떤 사건에서 나타난 행위의 양상인지 해석이 분분할 수가 있다. 희곡의 구성이나 구조 분석에서도 행동이라는 용어는 자주 쓰인다. 비록 서구의 분석방법에서 비롯된 번역용어이긴 하지만 행동의 상승 rising action, 행동의 하강 falling action 등의 표현을

* 한국예술종합학교 연극원 교수

사용한다. 장면의 연기, 연출에 있어서도 등장인물의 행동을 찾아야 하는 과제가 있고 연출의 작업에서도 희곡의 가장 주된 행동을 정하는 작업은 이미 교과서적 작업에 속한다.

행동의 의미를 정확히 알고 희곡의 구성분석이나 연출의 작업 또는 연기자의 작품분석과 역할의 이해 및 역할 창조에서 행동의 분석이 사용되는 방법을 연구하는 데 이 글의 목적이 있다.¹⁾

이 글에서 자주 사용되는 용어로 ‘행동’ ‘극적 행동’ ‘신체적 행동’ 등이 있는데 특히 ‘행동’ 과 ‘극적 행동’은 크게는 같은 의미로 쓰이고 ‘신체적 행동’은 스타니슬라브스키의 용어로서 단순한 신체적 움직임을 연상시키는 ‘행위 activity’와 다른 의미를 가지고 있다. 행동이라는 표현은 연극 전반에 사용되는 용어인데 연기의 측면에서 본다면 연기란 “극적 행동을 행위로 보여주는 일”이라고 정의를 내리기도 한다. 행동이라는 용어가 다양하게 사용되는 예를 알아보고 행동 분석이 실제의 작업에서 쓰일 수 있는 방법을 서술하기로 한다.

1. 행동의 의미

영어에서 연극을 나타내는 단어인 드라마와 씨어터는 모두 연극의 본질적 측면을 내포하고 있다. 드라마의 어원은 ‘한다’와 관련이 있고 씨어터의 어원은 ‘본다’와 관련이 있다. 드라마의 어원이 ‘한다’와 관련이 있다는 점에서도 행동은 드라마에서 필수적인 요소이다. 행동의 의미를 정리하기 전에 흔히 드라마의 구성이나 구조를 분석할 때 사용하는 다음의 표현에 주목해보자.

- (1) 상승행동/ 하강행동/ 행동의 마무리
- (2) 현재의 행동/ 바로 전의 행동

1) 이 글은 성격상 연구논문이라기보다는 연기, 연출실습을 위한 일종의 교안(教案)에 가깝다고 볼 수도 있다. 연구와 경험이 토대가 되었음은 물론인데 작업현장과 교실에서 참고가 되기를 바라면서 쓴 글이다.

(3) 직접행동/ 간접행동

1) 상승행동 / 하강행동 / 행동의 마무리

흔히 희곡의 구성(사건의 배열)을 설명할 때 구스타프 프라이타그의 견해를 빌어 구성은 상승행동 rising action, 클라이막스 climax, 하강행동 falling action의 구조가 피라미드를 이루고 있다고 말한다. 상승행동/ 클라이막스/ 하강행동을 삼각형의 구조로 설정하여 다양한 구성구조의 양상을 도식으로 설명하는 시도는 잘 알려져 있다. 엘리자베스 시대의 5막 구조, 그리스 연극의 구조, 근대극의 3막 구조 등을 설명할 때 항상 행동의 개념이 수반된다.²⁾

상승행동은 전개 exposition 로부터 시작한다. 전개 과정에서 앞으로 일어날 사건들이 하나씩 펼쳐지며 등장인물이 소개된다. 사건의 배경이 되는 과거에 대한 실마리가 소개되는 곳도 이 부분이다. 여기에서 앞으로 일어날 행동 antecedent action이 관객에게 알려진다.

행동은 사건의 전개가 점점 복잡 complication 해지면서 클라이막스 또는 위기의 정점까지 상승한다. 하강행동은 그 반대로 진행되는데 파국 catastrophe으로 치달거나 대단원 denouement 또는 해결점 resolution을 향한다. 여기에서 반전 reversal, peripeteia 과 발견 discovery, anagnorisis이 결들여진다. 반전과 발견으로 상승행동은 하강행동으로 바뀌는 수가 많다.

아리스토텔레스에 의하면 반전은 '사태가 반대방향으로 변하는 것'을 의미하며 발견은 "무지(無知)의 상태에서 지(知)의 상태로 이행하는 것"을 의미한다.³⁾ 그는 발견이 반전을 동반할 때를 가장 훌륭한 발견이라고 보고 그 예를 <오이디푸스 왕>에서 찾는다. 발견은 플롯 그리고 행동과 가장 직접

2) G.B. Tennyson, *An Introduction To Drama* New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, pp.13-30.

3) 아리스토텔레스, <시학> 천병희역, 문예출판사, 1992. 제11장 67-68쪽.

적인 관계를 가지고 있다. 작가에 의하여 인위적으로 작품이 끝나는 경우를 제외하고 행동이 마무리되면서 극은 끝을 맺는다. (물론 다양한 양식의 실험극은 이러한 일반적 흐름을 다르지 않는다.)

2) 현재의 행동 / 전 상황의 행동

현재의 행동은 관객이 바로 눈 앞의 무대에서 일어나고 있음을 보는 행동을 말한다. 연극의 본질을 다른 예술과 구별하여 설명할 때 “연극은 현재진행형” 예술이라고 표현하는데 이는 연극이 현재 일어나고 있는 행동을 다루기 때문에 가능한 표현이다.

이에 비하여 연극에는 항상 전에 일어났던 상황의 행동이 자리잡고 있다. 전 상황의 행동이란 대본에는 나타나 있지 않지만, 따라서 무대 위에서 실현되는 행동은 아니지만 극의 진행과정 속에서 현재의 행동이 일어나기 전에 일어났던 일이라고 알게 된 행동을 말한다. 이러한 전 상황의 행동은 때때로 현재의 행동에 큰 영향을 미친다. <햄릿>의 경우, 햄릿의 아버지 선왕이 독살당한 행동은 과거의 행동이나 무대에서 보여주지 않는다. 이러한 행동은 스토리에는 포함되나 구성에는 포함되어 있지 않다. 그러나 이는 현재의 행동에 지대한 영향을 미치는 과거의 행동이 된다.

3) 간접행동 / 내면의 행동

간접행동 또는 내면의 행동이 양상을 가장 잘 보여주는 희곡의 예는 안톤 체홉의 희곡일 것이다. 체홉의 희곡에서는 특별한 사건이 일어나거나 사건의 해결을 추구하기보다는 거의 아무것도 일어나지 않고 있는 분위기가 지배적이다. 등장인물들은 기다리고, 만나서 이야기하고, 싸우고, 화해하고, 헤어진다. 이를 두고 체홉의 희곡에서는 행동이 안으로 숨어들어가 있다고 말한다. 여기에서 간접행동, 또는 내면의 행동이라는 표현이 성립된다. 체홉의 등장

인물들은 아무것도 하지 않으며 살아가는 듯하기 때문이다. 그러나 등장인물들의 마음속에서는 삶의 변화에 대한 욕구가 있고 그 욕구를 채우기 위한 일들이 벌어지기를 간절히 바라고 있다. 연극은 강력한 사건들을 보여주지 않지만 연극의 마지막에 가면 등장인물들의 삶에는 커다란 변화가 온다. <갈매기>의 주인공인 작가 프레예뵐레예프는 자살하고, <버찌농장>의 농장은 팔리고, <세자매>의 자매들은 집을 떠난다.

체홉은 특히 <세자매>에서 이러한 간접행동을 강조하기 위하여 무대 밖의 인물을 설정하였다. 대표적 인물이 바로뜨뵐뵐프인데 그는 단 한 번도 무대에 등장하지 않는다. 그는 일리나의 이름을 짓는 잔치날 케이크를 보내서 관객에게 존재를 알린다. 그는 나중에 세 자매의 올케가 되는 나타샤와 결혼 하리라는 소문의 주인공이다. 그러나 나타샤는 세 자매의 오빠인 안드레이와 결혼하여 보빅이라는 아이를 낳는다. (이 보빅이란 아이도 한번도 무대 위에 등장하진 않지만 나타샤가 세 자매의 방을 빼앗는 수단으로 이용된다.) 그런데 어느날 바로뜨뵐뵐프는 마차를 타고와 나타샤와 함께 드라이브를 나간다. 다른 인물들의 대화를 통하여 둘의 관계는 오래전부터 지속되었던 것으로 알려진다. 그러나 다들 모른 체하고들 있다. 마지막 막에서 세 자매는 마침내 집을 떠나게 되는데 이제 바로뜨뵐뵐프는 이 집의 거실에 앉아서 나타샤가 연주하는 <소녀의 기도>를 듣고 있다. 물론 이 장면도 무대에서 보여지는 게 아니라 지문과 일리나의 대사로 처리된다.⁴⁾

집안에서 <소녀의 기도>를 피아노로 친다.

일리나 내일 밤부터는 저 <소녀의 기도>를 듣지 않아도 되고, 바로뜨뵐뵐프와 만날 걱정도 없게 되겠지. (사이)바로뜨뵐뵐프가 저기 객실에 앉아 있어요. 오늘도 찾아왔어요.

위와 같은 처리에서 보듯이 체홉은 등장인물들이 ‘행동하기 보다는 반응’

4) 체홉희곡집 <바야나 아저씨> 김성호 옮김, 청목, 1992, <세자매> 207쪽

하게 만들어 독특한 작품의 세계를 구축하였다. 등장인물들은 사건을 이끌거나 해결하기보다 시간이 흐르면서 전개되는 상황에 반응을 하고 있다. 이러한 행동의 양상을 간접행동 또는 내면의 행동이라고 부른다.

지금까지 살펴본 바로 행동은 등장인물의 신체적 움직임을 의미하지 않는 것을 알 수 있다. 그보다는 등장인물이 속해 있는 어떤 사건과 관련된 것을 의미한다.

행동은 아리스토텔레스의 비극의 이론 중에서 모방과 함께 가장 중심적인 요소이다.

희곡이 ‘행동의 모방’이라는 의미는 희곡의 여러가지 사건이 합쳐져서 하나의 커다란 인간의 행동을 구성한다는 뜻이다. 이러한 의미에서 행동은 무대 위에서 묘사되는 사건 전체의 의미의 핵심을 이룬다. 좁은 의미로서 행동은 희곡 속의 등장인물의 신체적 움직임을 의미한다.⁵⁾

행동은 좁은 의미로서의 대사나 신체적 움직임을 포함하기도 하지만 위의 견해로 보면 행동은 연기자가 연기하는 사건의 전체적 양상과 관련있음을 알 수 있다. 또 다른 서양의 드라마 교과서에는 행동을 다음의 두 가지 의미로 설명한다.

(1) 연기자의 신체적 움직임을 말한다. 오필리아의 무덤 속에 뛰어 들어 들어가든지 자기자신에게 속삭이듯 말하는 동작을 의미한다.

(2) 구성과 이야기 속의 사건을 말한다. 아리스토텔레스가 말한, 드라마는 ‘행동의 모방’이라는 진술은 상당한 논쟁을 야기시켰다. 최근에 구성의 밖으로 드러난 행위가 (deed) 깔려있는 동기로 행동을 파악하려는 경향이 있다. 예를 들면 <오이디푸스 왕>의 행동은 라이어스 선왕의 살인범을 찾는 것인데 이는 희곡의 상황이 변해가도 지속적으로 남는다.⁶⁾

5) Tennyson, 앞의 책, 112쪽.

6) Sylvan Barnet, *Types of Drama* New York: Harper Collins College Publishers, p.788

2. 아리스토텔레스의 견해

아리스토텔레스는 <시학>의 곳곳에서 구성을 행동의 양상으로 설명하고 있다. 그의 견해에 의하면 구성이란 행동을 이루는 갈등과 사건의 순서적 배열임을 알 수 있다. 이를 가장 잘 설명하고 있는 장은 제6장으로서 “비극의 정의와 그 질적(質的) 여러 부분의 분석”이라는 소제목에 달고 있다. 다소 길지만 중요한 부분을 인용하면 다음과 같다.⁷⁾

……비극은 진지하고 일정한 크기를 가진 완결된 행동을 모방하며, 쾌적한 장식을 가진 언어를 사용하되 각종의 장식은 작품의 상이한 제부분에 따로따로 삽입된다……

……그리고 비극은 행동의 모방이고, 행동은 행동자에 의하여 행하여지는데, 행동자는 필연적으로 성격과 사상에 있어 일정한 성질을 가지게 마련이다. 왜냐하면 이 양자에 의하여 우리는 그들의 행동을 일정한 성질의 것이라고 말할 때 때문이다. 따라서 행동의 원인은 자연히 두 가지인데, 사상과 성격이 그것이며, 그들의 생활에 있어서의 모든 성공과 실패도 이 두 가지 원인에서 기인한다. 그런데 행동의 모방은 플롯이다.

나는 플롯이란 말을 이러한 의미로 사용하기 때문에 플롯은 스토리 내에서 행하여진 것, 즉 사건의 결합을 의미한다. 한편 성격은 행동자를 일정한 성질이라고 말할 수 있게 해주는 바를 의미하며, 사상은 행동자들이 무엇을 증명하거나 또는 보편적인 진리를 말할 때 그들의 언사에 나타나는 바를 의미한다. 그러므로 비극은 여섯 가지 구성부분을 가지지 않으면 안되며, 이 여섯 가지 부분에 의하여 비극의 일반적인 성질도 결정되는데, 플롯과 성격과 조사와 장경과 노래가 그것이다. 이 가운데 두 가지(노래와 조사)는 모방의 수단에 속하고, 한 가지(장경)는 모방의 양식에 속하고, 세 가지(플롯, 성격, 사상)는 모방의 대상에 속한다……

이 여섯 가지 가운데 가장 중요한 것은 사건의 결합, 즉 플롯이다. 비극은 인간을 모방하는 것이 아니라, 인간의 행동과 생활과 행복과 불행을 모방한다. 그리고 행복과 불행은 행동 가운데 있으며, 비극의 목적도 일종의 행동이지 성질은

7) 《시학》 앞의 책. 47-53 쪽.

아니다. 인간의 성질은 성격에 의하여 결정되지만, 행, 불행은 행동에 의하여 결정된다. 그러므로 드라마에 있어서의 행동은 성격을 묘사하기 위한 것이 아니라, 오히려 성격이 행동을 위하여 드라마에 포함되는 것이다. 따라서 사건의 결합, 즉 플롯이 비극의 목적이며, 목적은 모든 것 중에서 가장 중요한 것이다. 또 행동없는 비극은 불가능하겠지만, 성격없는 비극은 가능할 것이다……

비극은 행동의 모방이며, 비극이 행동자를 모방하는 것도 주로 행동을 모방하기 위해서이다……

아리스토텔레스가 비극의 구성요소 여섯 가지 중에서 구성과 성격을 가장 중요한 첫째와 둘째로 손꼽았는데 결국 구성과 성격을 드러나게 해주는 요소는 행동이라고 강조한다. 그는 <시학>에서 행동을 구체적으로 설명하지 않았지만 행동이란 단순히 무엇을 행한다는 의미보다는 뚜렷한 목적의식을 가지고 행하는 행위를 포괄하는 개념임을 알 수 있다.

이러한 점에서 등장인물의 성격을 규정하는 것은 바로 등장인물의 행동이다. 희곡의 주어진 여건 속에서 등장인물이 행하는 행동을 보고서 우리는 그의 성격을 파악하게 되는 것이다. 등장인물이 사용하는 대사는 스토리를 전개하는 대화 이상의 의미를 지닌다. 대사는 희곡의 내용을 담고 있는 그릇이며 이 그릇을 운반하는 일은 역할(연기자)의 임무이다.

행동이 뚜렷한 목적의식을 가진 행위이며 대사 속에 포함되어 있고 역할에 의하여 관객에게 느껴져야 하는 것으로 파악할 때, 연기자나 연출의 사명은 우선 희곡 속에 나타난 또는 걸으로는 드러나진 않지만 안으로 분명하게 존재하는 극적 행동을 찾아내고 이를 올바르게 정의내리는 일이라고 볼 수 있다. 이를 제대로 전달하는 일은 그 다음의 과제이다. 아마도 서양연극사에서 아리스토텔레스 이래로 이 행동의 문제를 가장 알기 쉽게 풀어헤친 인물로 스타니슬라브스키를 손꼽는다.

만일 행동은 추상적으로 정의내릴 수 없는 것이라고 한다면, 이 개념은 극예술의 연구에 있어서 무슨 소용이 있겠는가? 이 개념은 희곡의 분석이 취해야만 하

는 방향을 제시하는데 사용되어야 할 것이다. 또한 이 개념은 극작가가 우리들에게 제시하려고 하는 대상을 가리키고 있으므로 우리들이 만일 그의 복잡한 예술, 즉 플롯의 구성, 성격묘사, 작시(作詩), 사상, 그리고 그것들의 종합을 이해하려고 한다면 어떤 의미에서든 그것을 파악하지 않으면 안될 것이다. 이러한 목적을 위해서는 실제적인 규칙을 생각할 수 있으며, 가장 뚜렷한 것은 모스크바 예술좌의 그것일 것이다. 그들의 말을 빌자면, 인물이나 희곡의 행동은 부정법(不定法)의 어귀로 제시되어야만 하는 것이다. 즉 희곡 <오이디푸스>일 것 같으면 “범인을 발견하는 것”이다……8)

3. 스타니슬라브스키의 해석

행동과 관련지어 스타니슬라브스키의 가장 뛰어난 업적은 주어진 희곡 속에서 행동을 올바르게 찾아내고 이를 진실되게 전달하는 구체적 방법을 제시한 데 있다. 행동을 목적 objectives과 관련지은 점과 목적을 달성하기 위하여 주어진 여건 given circumstances 속에서 동기를 찾으며 이를 위하여 신체적 행동의 방법을 제시하고 훈련 방법을 실행시킨 점이다.

스타니슬라브스키에 있어서 행동은 희곡분석의 방법으로도 사용하지만 연기자의 연기예술의 핵심을 이루는 요소가 된다. 연기자의 말, 움직임, 신체의 위치, 무대에서의 생각, 느낌 모두 행동이기 때문이다.

목적은 역할이 원하는 것이다. 목적에 따라 역할은 행동을 수행한다. 각 장면은 나름대로의 목적이 있고 장면의 목적은 모여서 희곡 전체의 초목적에 귀속된다. 따라서 각 장면의 목적은 그 장면의 행동으로 나타나고 작품 전체의 초목적은 희곡의 주된 행동 main action으로 나타난다. 관객의 눈에 는 연기자의 행동이 목적을 알게 해준다. 그러나 연기자에게는 목적이 행동을 규정하는 것이다. 바로 이러한 공식, 즉 목적이 행동을 규정한다는 공식이 스타니슬라브스키의 체험에서 나온 위대한 공식인 것이다. 이러한 공식을 펠골든은 배역심사를 받기 위하여 오디션에 줄을 서서 기다리고 있는 연기

8) 프란시스 퍼거슨, 《연극의 개념》, 이경식, 현대사상사, 1980, 329-330.

자의 예를 들어 행동과 목적의 관계를 다음과 같이 설명하고 있다.⁹⁾

신체적 행위 physical activity: 배역심사 줄에서 기다림.

목적 objective: 공연에서 역할을 얻는 것.

행동 action: 마음속으로 오디션을 준비함.

초목적 super-objective: 연기자로 유명해 지는 것.

일관된 행동 through-action: 공연에서 유명한 연출가의 눈에 띄는 것.

위의 예는 연기자의 작업에 있어서 많은 점을 시사해 준다. 흔히 연기자들은 장면을 연기함에 있어서 가장 중요한 점을 역할의 감정에서 찾으려 하는 경향이 있다. 소위 '감정을 잡는다'라는 표현의 행위를 말한다. 연습과정에서 감정이 잡히는 날은 신명나게 연습을 하지만 감정이 잡히지 않는 날은 연습을 '죽을 쑤고'만다. 감정을 억지로 나오게 하려고 연기자들은 우리에게 갇힌 맹수들처럼 포효하는 수가 종종 있다. 장면에서 올바른 감정을 우러나게 하기 위한 전제 조건은 바로 행동을 올바르게 이해하는 것이고 행동은 목적과 상관관계 속에서 찾는 법을 스타니슬라브스키는 제시하고 있다. 감정을 연기자의 오래된 경험이나 감각적 능력의 소산이 아니라 극적 행동의 산물로 파악하는 일이 중요하다. 장면 또는 한 순간의 목적과 거리가 있는 연기의 표현은 아무리 탁월한 기교로 포장하였다 하더라도 공연 전체의 분위기와 맞지 않고 관객의 마음에 와닿지 않는 표현으로 전락하고 만다.

연출에 있어서도 희곡 전체와 각 장면의 행동을 올바르게 파악하여야 연기자들이 올바른 극적 행동을 찾아가고 이를 제대로 적용하는지 감독할 수 있다. 희곡의 분석과 장면의 연출에 있어서 연출가의 설득력은 바로 극적 행동의 분석의 정확성과 설정의 명료함에서 결정된다고 볼 수 있다.

9) Mel Goldon. *The Stanislavsky Technique* : Russia New York : Applause Theatre Book Publishers, 1987. p.193.

스타니슬라브스키의 "신체적 행동의 방법"은 《스타니슬라브스키 연극론》(김석만 편저 이론과 실천사, 1993)을 참조할 것.

4. 행동의 분석

행동분석의 올바른 방법은 연출과 연기의 유용한 자료이며 또한 가장 설득력있는 실행도구이다. 스타니슬라브스키의 해석과 구체적 방법 제시 이래 많은 연출가와 연기교사들은 이 방법의 유용성을 나름대로의 경험을 통하여 입증하고 있다. 미국의 많은 연출가들은 행동을 희곡의 골격 spine으로 작품의 분석에 사용하고 있다.

해롤드 클러만의 경우 <바야나 아저씨>의 연출에서 사용한 행동의 분석 방법을 연출노트에서 일목요연하게 제시하고 있다. 연극의 행동을 의미있게 하고 등장인물의 태도의 근본적 패턴이 무엇인지 밝히기 위하여 희곡전체의 주된 행동과 각 등장인물의 행동을 상호유기적으로 파악하는 것이다. 먼저 희곡의 주된 행동을 정한 다음에 이를 토대로 각 등장인물의 행동을 정한다. 그런 다음에는 각 등장인물을 독립시켜 희곡을 다시 읽으면서 작품전체의 행동과 등장인물의 행동의 최우선의 동기가 무엇인지 파악하는 방법을 제시한다. 희곡을 주제와 구성의 양상으로 파악하는 단계를 넘어서 전체 행동과 등장인물의 행동과 동기의 상관관계를 명확하고 유기적인 그물망으로 파악하려는 것이다. 그가 정한 <바야나 아저씨>의 주된 행동과 주요 등장인물의 행동을 비교하면 다음과 같다.¹⁰⁾

희곡의 주된 행동(spine)

인생을 좀더 낮게 만들려는 것, 행복해지는 길을 찾으려는 것.
그들은 모두 삶에 만족하고 있지 않다. 그래서 모두 불평꾼들이다.

바야나의 행동(spine)

삶의 질곡을 헤쳐나갈 어떤 방법, 어떤 긍정적 방법을 찾으려는 것.
그는 섬세한 감각이 있는 사람이다. 그는 지적이고, 아마 어느 정도 예술

10) Harold Clurman *On Directing*. New York : Collier Macmillan Publishers, 1972. Chapter 7. "The Director's Workscript" pp.74-86 참조.

가적이다. (그는 “보헤미안적인”, “제법 화려한 넥타이를 매고” 있다.) 그는 도덕적이다. 정의의 감각을 가지고 있다. 자신에 순종한다. 그러면 약점은 무엇인가? 자기 희생적이며, 지나치게 이상적이다. 예고와 적극성이 부족하다. 자신에 대하여 자신감이 없다……

아스트로프

무엇이든지 꼭 해야 하는 일은 하는 것.

왕진을 요청받았을 때, 즉 방문을 받자 이렇게 말한다.

“어찌겠어? 가봐야지.”

그는 바야나가 할 수 없는 것을 받아들인다. 그는 보다 세속적 인간이다. 그는 자신의 모순을 통해 세상을 본다. 이것이 그를 빈정거리게 만든다. 그의 인식은 부정적이나 그의 행동은 긍정적이다. 그는 삶을 이런 식으로 받아들인다……

엘레나

순종하고 순종을 정당화하는 것 - 마치 그녀가 할 수 있는 유일한 일이듯이.

(그녀의 행동은 희곡의 주된 행동에 비추어 약하다. 거의 부정적이다.)

그녀는 수줍다…… 최악의 실패작이다. 그녀는 이름답고 잠재적으로 정열적인 여자다. 허나 자신을 억제하고 있다. 감히 행동하기에 강하지 못하다. 용기없이 암전하게 자랐기 때문이다. 모든 게 그녀에겐 가능하지만 그것을 깨닫지 못한다. 아무것도 성취하기를 바라지 않기 때문에 맥이 없다……

쏘나

모든 사람을 사랑으로 대하는 것.

그녀는 주변 사람들의 사소한 요구에 항상 응한다. 그녀는 바보처럼 행동하거나 이기적인 사람을 야단치고 고쳐준다. 이것도 그들이 보다 나아지기를 바라는 마음에서 봉사로 생각한다. 억센 여자이고 일꾼이다……

교수

자신을 위하여 상황을 개선시키는 것.

그는 불행하다. 그는 교수가 되었다는 중요성, 특히 예술전공 교수인 점에서 자신의 우월함을 믿는다. 그러나 유명하지 않고, 사랑을 받지도 못하고, 돈도 충분히 없고, 늙어가며 통풍에 걸렸다……

위의 행동분석과 설명의 방법은 연출의 작업에서 유용한 방법으로 사용할 수 있다. 작품 전체의 행동을 파악하고 각 인물의 행동을 유기적으로 파악하면 각각의 장면에서 또 장면 안의 작은 단락에서 인물의 작은 행동은 표현할 근거를 가지게 된다. 올바른 행동에서 그 경우에 가장 적절한 감정은 자연스레 찾아질 것이다. 연출의 작업은 행동의 단위를 비교적 크게 파악하려는 데 반하여 연기자의 경우는 보다 더 섬세하고 구체적이고 사소한 단위에 이르기까지 철저히 하지 않으면 안된다. 행동의 측면은 장면뿐만 아니라 거의 모든 대사에서도 나타나기 때문이다.

대사가 행동을 담고 있는 그릇이며 이 그릇을 운반하는 일은 역할(연기자)의 임무라고 할 때, 또 대사는 상대 역할과 주고받는 상호작용이기 때문에 연기자의 경우에는 모든 대사에서도 세심한 분석방법이 요구된다. 행동은 모든 대사에서도 발견되며 각 대사의 행동은 장면의 행동과 동떨어지지 않는다. 다음의 장면에서 장면과 대사의 관계를 행동의 측면에서 살펴보자.

한영덕은 환자를 돌보고 무대 왼편에서 서학준이 급히 들어온다.
가운 차림으로 외투를 들고 있다.

서학준1 영덕이 너 또 여기 와 있구나. 정말 어떻게 할라구 그러네? 원장이래 발췌 눈치를 채 모양이야.

한영덕1 금방 죽어가는 환자를 놔 두고 모르는 체 할 수야 없다 않네. 보통 병동에 수술할 의사가 없다는 걸 너두 잘 알디 않아? 마침 잘 왔다. 좀 거들라우.

서학준2 우린 특별동 담당 아닌가?

한영덕2 당원과 군인만이 사람인가? 난 당원이 아니라 의사야.

서학준3 너 정신 똑바로 차리라우. 국군이래 금방 폐양으로 들이닥칠 모양이야.

한영덕3 기래?

서학준4 (가운을 벗고 외투로 갈아 입으려 한다.) 기래서 나 빠져나갈려고 기래. 우리 날래 강서 외가집으로 피하자우.

한영덕4 너, 정신나갔구나? 기런 생각 애써 버리라우. 지금 이 순간에두 얼마나 많은 사람들이 죽어 가고 있는지 니 눈으로 보면서두 하는 소리네?

서학준5 (옷을 갈아입고 말고) 니 목숨이나 챙길 줄 알라우. 보통 병동에 나다니는 건 당의 명령을 위반한 거야. 여러 소리말고 나랑 같이 가자우. (옷을 갈아 입는다)

한영덕5 이놈의 세월에 너만 살았다고 하네? 기러니까 같이 가자는 거지. 막판에 가보라우. 가들 누시칼에 뭐 보이는 거 있을 줄 아네? 자꾸만 북쪽으로 끌려다니다 보면 영영 빠져나가지 못해야.

한영덕6 난 여기 남았다. 환자가 있는데 의사를 죽이기가 하겠네? 뭘 죄진게 있어야디.

서학준7 년, 사람이 왜 기렇게 콧 맥헨? 누군 죄지어서 빠져나가는 줄 아네? 꽤난히 남아 있다가 처형당하면 우리만 손해 아니가?

한영덕7 죽을 때까지 환자를 볼보는 게이 의사의 사명이야.

서학준8 죽는 판에 사명이 무신 소용이가? 살아 남아서 얼마든지 할 수 있는 일 아니가.

한영덕8 이거봐라. 지금 당장 죽어가는 사람이 있어. 의술은 인술이야.

서학준9 우선 우리가 살아야 인술도 베풀 수 있는 일 아니가? 내레, 국군이 들어오면 군의관으로 입대하겠다.

한영덕9 설사 죽는 환이 있더라도 환자를 두고 떠날 수는 없어.

서학준10 정말 고집이 세구나. 내가 없어도, 넌 고초를 당할지도 몰라야. 속썩히지 말고 같이 가자우.

한영덕10 싫다는데도 기래?

서학준11 에이 모르겠다. 난 가겠어.11)

11) <한씨연대기> 황석영 원작, 김석만, 오인두 각색희곡, 《한국의 현대희곡 2》 서연호 편, 열음사 1987. 235-236쪽.

위의 장면은 두 친구 사이에서 벌어지는 도피의 설득과 설득의 거절에 대한 장면이다. 실리와 명분의 대립이라고 보여진다. 설득이 거듭되고 거절이 거듭된다. 설득이 집요하게 계속되다가 남기를 선택하는 친구의 고집에 설득을 포기하고 만다. 설득 과정에서 쌓인 긴장이 다음 장의 위기로 연결된다. 이 장면의 각 대사를 행동의 측면에서 살펴보면 다음처럼 서술할 수 있다.

- 서학준1 경고를 준다.
- 한영덕1 경고를 무시하고 도움을 청한다.
- 서학준2 도움을 거절하며 주의를 준다.
- 한영덕2 주의를 무시하며 자신의 임무를 확신시킨다.
- 서학준3 사태를 파악하라고 다그친다.
- 한영덕3 상황을 인식한다.
- 서학준4 도피를 권한다.
- 한영덕4 도피를 말린다.
- 서학준5 도피를 명령한다.
- 한영덕5 친구를 비난한다.
- 서학준6 설득한다.
- 한영준6 설득을 거절하고 자신을 정당화한다.
- 서학준7 거듭 설득한다.
- 한영덕7 설득을 계속 거부한다.
- 서학준8 설득을 위해 계속 다그친다.
- 한영덕8 오히려 친구를 설득한다.
- 서학준9 장래의 계획을 앞세워 설득한다.
- 한영덕9 단호히 거절한다.
- 서학준10 최후의 설득을 한다.
- 한영덕10 그것마저 거절한다.
- 서학준11 설득을 포기한다.

위의 장면을 한마디로 말한다면 '서학준은 설득하고 한영덕은 거절한다'로

표현될 수 있다. 이렇듯 행동은 자극과 반응을 주거나 받거나 하는 관계이다. 특히 연기의 측면에서는 행동의 상호성은 두드러지게 나타난다. 행동은 상대 역할 사이에서 보이지 않는 힘의 만남이다. 이 힘의 만남에서 갈등이 생긴다.

서학준과 한영덕 사이에서 일어나는 힘의 충돌은 도파를 놓고 벌어진다. 서학준과 한영덕은 상대방으로부터 자극을 받고 그 자극의 크기에 따라 자신의 반응을 절충하고 이에 상응하는 행동을 취한다. 그러한 관계가 지속되다가 서학준이 설득을 포기하자 장면의 행동은 마감된다. 등장인물들 사이에서 벌어지는 행동의 상호작용은 다음의 공식을 갖는다.¹²⁾

1. 가는 나에게을(를) 한다.
2. 나는 가의 행동의 힘을 느낀다(적응의 과정)
그리고 어떤 행동을 택할지 마음을 정한다.
3. 나는 가에게을(를) 한다.
4. 가는 나의 행동의 힘을 느낀다(적응의 과정)
그리고 나의 어떤 행동을 취할지 마음을 정한다.

연기에 있어서 상대 역할이 던지는 힘, 즉 자극은 자신의 행동의 크기를 결정하는데 가장 중요한 근거가 된다. 상대방에게 새로운 행동을 취하기 전에 겪어야 하는 '적응의 과정'이 연기자 고유의 몫이다. 행동을 선택하기보다 반응하기가 어려운 것도 바로 이 적응의 과정 때문이다. 체홉의 인물들이 '행동하기 보다 반응'을 하고 있기 때문에 역할 접근에 공이 많이 드는 게 사실이다. 행동의 측면에서 연기는 '상대 역할이 던지는 자극에 대한 올바른 반응을 보이는 것'이라고 정의내릴 수 있다. 행동에 대한 반응, 반응에 대한 행동, 그리고 그 사이에서 벌어지는 적응의 과정을 올바르게 체험하기 위하여 행동분석의 방법은 필수적이라 하겠다.

12) Francis Hodge. *Play Directing*. England Cliefs : Prentice-Hall Inc., 1975. p.35