



# 스타니스랍스키의 내적 행동 개념에 대한 이해

## - 행동의 연쇄 구조를 토대로

이은향\*

### 〈차례〉

1. 서론
2. 창조적 욕구·열망
  - 2.1. 행동의 연쇄 구조
  - 2.2. 창조적 욕구·열망: 충동을 환기·촉발하는 심리적 전제
  - 2.3. 창조적 목표
3. 충동
  - 3.1. 원함의 에너지: 동적인 힘
  - 3.2. 원함의 대상: 신체적이고 기본적-심리적 과제
4. 내적 행동과 외적 행동
  - 4.1. 행동: 행동 동사
  - 4.2. 내적 행동: 과제를 인지하면서 선택한 가능태로서의 행동
  - 4.3. 외적 행동: 실제로 구현하는 현실태로서의 행동
5. 결론

### 국문 초록

이 글은 스타니스랍스키 연기 이론에서 불명확한 개념으로 남아 있고 국내 선행 연구들이 서로 다른 강조점에서 해석해 온 '내적 행동'을 해명하기 위해 배우 내면에서 행동이 생성되는 유기적 과정을 밝히고, 그 과정에서 내적 행동이 무엇인지 규명한다. 이를 위해 스타니스랍스키의 『역할에 대한 배우의 작업』 1부 〈지혜로부터 슬픔〉에 제시된 핵심 인용문과 내적 행동 관련 서술, 소피아 역할의 배우 사례를 분석한다. 그 결과 행동의 유기적 과정은 '창조적 욕구·열망 → 충동 → 내적 행동 → 외적 행동'으로 이어지는 네 단계 행동의 연쇄 구조로 정식화된다. 창조적 욕구·열망은 창조적 목표로 구체화되어 충동을 환기하고 그로부터 이어지는

\* 성균관대학교 예술학협동과정 박사과정

행동이 창조적 목표로 수렴되도록 하는 근원적 동기·에너지이다. 충동은 에너지와 대상을 본질적 측면으로 하며, 에너지는 실행 수단을 실제로 활성화하는 자연적 에너지이다. 대상인 실행 수단은 배우가 창조적 목표를 현실화하기 위해 구체적으로 마련해야 하는 신체적이고 기본적인-심리적 과제이다. 충동의 에너지와 과제를 향한 지향성이 통합적으로 작용해 행동으로의 이행을 가능케 한다. 내적 행동은 역할로 존재하는 배우가 충동이 형성한 실행 수단(과제)을 인지한 상태에서 그 수단에 맞는 가능한 행동을 전략 차원에서 선택하는 것이다. 외적 행동은 배우가 자신의 육체 조건 속에서 내적 행동을 실제로 구현하는 현실태로서의 행동이다. 따라서 창조적 욕구·열망은 행동의 내적 조건·출발점이며, 충동은 행동으로의 전환점, 내적 행동은 행동이 개시되는 지점, 외적 행동은 실제로 구현되는 귀결점으로 기능한다.

주제어: 내적 행동, 스타니슬랍스키, 외적 행동, 창조적 욕구·열망, 충동, 행동의 연쇄 구조

## 1. 서론

스타니슬랍스키(Konstantin Stanislavski, 1863-1938) 연기 이론에서 ‘행동’ 개념은 중요하다. 그 이유는 연기 체계 내부적 측면과 연기의 개념사적 측면에서 고찰할 수 있다. 먼저 내부적 측면에서 보면, 연기 기술 및 배우 훈련 방법을 포괄하는 스타니슬랍스키의 연기 이론 전체를 ‘시스템(System)’이라고 부르는데, 이 시스템은 러시아어로 “페레지마니예(perezhivanie)”라고 불리는 연기 형태를 지향한다. 페레지마니예는 배우가 단순히 역할의 감정, 생각, 목표, 느낌 등의 정신적 상태를 이해하는 수준을 넘어 역할이 가상적 현실에서 겪고 있는 것을 어느 정도 실제로 느끼고 경험하는 것을 뜻한다. 이는 배우가 자신을 잃고 역할 자체가 된다는 것이 아니라 배우의 의식과 역할의 허구적 의식이 만나는 상태를 가리킨다. 스타니슬랍스키가 시스템에서 전제한 것 중 하나는 배우가 기교적인 역할과 몸짓으로 역할을 나타내는 것이 아니라 관객 앞에서 무대 위 역할의 삶을 살아 있는 경험으로 겪고 이를 언어와 행동, 표정과 몸짓 등으로 전달해야 한다는 데 있었다. 그는 이러한 연기 형태를 바로 페레지마

니에라고 표현했다. 이에 따라 스타니슬랍스키는 시스템 전체를 이 페레지바니예를 위한 테크닉으로 개발했다.<sup>1)</sup> ‘행동’은 바로 이 시스템의 핵심 개념이자 테크닉인 것이다.<sup>2)</sup> 스타니슬랍스키는 행동을 통해 배우가 역할의 내면 상태에 가까워질 수 있다고 보았다. 이런 행동에는 ‘주먹으로 책상을 치기, 문을 닫기, 문으로 가기, 대사하기처럼 외적 측면으로 드러나는 외적 행동이 있다면 문을 여는 심리적 이유, 예를 들면 ‘방을 나가고 싶다와 같은 욕구, 의도 등 내적 측면과 관련된 내적 행동이 있다.’<sup>3)</sup> 스타니슬랍스키는 배우가 단순히 외적 행동을 수행하는 것만으로는 부족하며, 내적 행동을 결합해야 진정한 행동이라고 보았다.<sup>4)</sup> 따라서 그의 행동 체계에서 내적 행동은 무엇보다 중요하다고 할 수 있다. 아울러 연기의 개념사적 측면에서 그의 행동 개념이 중요한 이유는 연기 개념을 표현 또는 모방이나 재현이라는 기존의 차원<sup>5)</sup>에서 ‘연기란 곧 행동하는 것’이라는 새로운 차원으로 대전환하였다는 점에 있다.<sup>6)</sup> 이러한 이유로 그의 행동 개념, 특히 내적 행동을 제대로 이해하는 일은 중요하다. 그러나 스타니슬랍스키는 저술에서 내적 행동 개념과 훈련 방법을 명료하게 제시하지 않았고, 소련의 검열 등 정치적 맥락으로 인해 그 의미가 더 흐려졌다는 지적도 있다.<sup>7)</sup> 여기에 더해 내적 행동 개념에 대한 서로 다른 강조

- 
- 1) 아이작 버틀러, 윤철희 옮김, 『메소드』, 에포크, 2023, 19면; 엘리슨 호지 편저, 김민재 옮김, 『배우 훈련』, 도서출판 동인, 2021, 37면; Yuchen Guo, “‘Becoming’ Romeo”, *Philosophical Papers* vol.49 no.3, 2020, p. 368.
  - 2) 김규진·이영석, 「스타니슬랍스키 시스템 속 ‘내적 행동’의 복원」, 『연기예술연구』 제26권, 연기예술학회, 2022, 2면 참조.
  - 3) 진 노만 베네데타·소냐 무어 공저, 김석만 편역, 『스타니슬랍스키 연구론』, 연극과인간, 2022, 170-171면.
  - 4) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 박상하·윤현숙 옮김, 『자신에 대한 배우의 작업 I: 체험의 창조적 과정을 통한 자신에 대한 작업』, 아카넷, 2024, 123면.
  - 5) 이재민, 「뜨거운 배우와 차가운 배우」, 『한국연극학』 제1권 제54호, 한국연극학회, 2014, 249, 251-252면.
  - 6) 아이작 버틀러, 앞의 책, 19면; 안재범, 「연기개념의 ‘포스트’적 변환에 관한 고찰 - 스타니슬랍스키의 ‘행동’, ‘교감’, ‘역할’을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제46집, 한국극예술학회, 2014, 278면.

점의 해석이 제시되면서 내적 행동은 검토의 여지가 있는 개념이 되었다. 내적 행동 개념을 둘러싼 이 같은 불명확성과 해석상의 차이는 배우 훈련과 실제 연기 현장에서든 혼돈을 야기하고 정확한 실천으로 이어지지 못하게 만들 수 있다. 이에 스타니슬랍스키의 행동 개념, 특히 내적 행동 개념을 좀 더 명확하게 살피는 것은 이론적·실천적 차원 모두에서 필요하다. 따라서 이 글은 내적 행동 개념을 해명하는 것을 목표로 한다.

스타니슬랍스키의 내적 행동을 해명하기 위해서는 우선 배우 내면에서 역할의 행동이 생성되는 유기적 과정을 파악해야 하며, 다음으로 그 속에서 내적 행동이 어떻게 드러나는지를 봐야 한다. 왜냐하면 내적 행동은 이 행동이 생성되는 유기적 과정의 한 요소이기 때문이다. 여기서 행동이 생성되는 유기적 과정은 쉽게 말해 배우가 역할로 존재할 때 어떤 과정을 거쳐 연기해야 하는가를 말한다. 따라서 배우 내면에서 행동이 생성되는 유기적 과정 전체가 무엇인가 하는 점이 이 글에서 다루는 첫 번째 논점이다. 이에 따라 이 글은 스타니슬랍스키가 제시한 행동의 유기적 과정을 이루는 각 요소가 무엇이며, 이들 요소가 어떻게 연결되고 작용하여 역할의 행동이 배우에게서 생성되고 실현되는지를 밝힌다. 행동이 생성되는 유기적 과정은 ‘창조적 욕구 열망 → 충동 → 내적 행동 → 외적 행동’으로 이어지는 네 단계 행동의 연쇄 구조라고 해석하고 그 근거를 제시할 것이다. 여기서 행동의 유기적 과정이 시간적·현상학적 흐름에 따라 배우 내면에서 역할의 욕구가 발현되고 행동이 생성되는 흐름을 가리킨다면, 행동의 연쇄 구조는 그 흐름을 창조적 욕구 열망, 충동, 내적·외적 행동 등의 개별 요소로 분절해 각 요소 간의 인과관계와 단계를 가시화한 것이다. 다만 이 글이 제시하는 행동의 연쇄 구조는 스타니슬랍스키 시스템 전체를 일반화하는 원리로 제시되는 것은 아니다. 스타니슬랍스키의 시스템에서는 역할의 내면과 주어진 상황에 대한 분석을 통해 충동

7) 김규진·이영석, 앞의 글, 9-13면. 내적 행동 개념이 희미해진 배경을 정치적·이념적·교육적 요인과 연관지어 분석한다.

에서 행동으로 나아가는 ‘안에서 밖으로’의 접근과 외적 행동이 내면의 상태를 불러일으키는 ‘밖에서 안으로’의 접근이 함께 논의된다.<sup>8)</sup> 즉 그는 초기 작업에서 ‘안에서 밖으로’의 접근을 중시했지만, 후기 작업에서는 심리와 신체의 상호작용을 강조하면서 ‘밖에서 안으로’의 접근 또한 발전시켰다. 따라서 이 글은 후기 방법론을 포함한 시스템 전체를 포괄하려는 것이 아니라 충동이 내적·외적 행동으로 이어지는 ‘안에서 밖으로’의 접근에 초점을 두고 분석하고자 한다. 이 글의 주된 관심은 내적 행동 개념을 해명하는 데 있으며, 내적 행동은 ‘안에서 밖으로’와 ‘밖에서 안으로’의 양쪽 접근에서 모두 논의될 수 있다. 그러나 두 접근은 내적 행동이 외적 행동과 맺는 관계를 서로 다른 방향에서 다루기 때문에 이 글은 그 첫 단계로서 ‘안에서 밖으로’의 접근에서 논의되는 내적 행동 개념을 검토하고자 한다. 결과적으로 이 글은 창조적 욕구·열망을 행동의 연쇄 구조에서 행동이 생성되는 최초의 내적 조건(출발점)으로, 충동을 행동으로 이행하는 핵심 전환점으로, 내적 행동을 행동이 내적으로 개시되는 지점으로, 외적 행동을 실제 구현을 통해 귀결되는 지점으로 규정할 것이다. 이때 창조적 욕구·열망, 충동, 내적·외적 행동은 특정 상황에 놓인 역할이 경험할 법한 것들이며, 이는 배우가 역할의 상황을 내면화함에 따라 배우에게서도 생겨날 수 있다. 이러한 연쇄는 배우가 ‘역할의 삶의 상황 속에 상상으로 존재하기<sup>9)</sup>’를 통해 외적 행동에 이르기 이전에 정신적인 과정에서 이루어지고, 외적 행동은 배우가 연기를 구현할 때 물리적 수준에서 실현된다. 다음으로 스타니슬랍스키가 말한 내적 행동이 무엇인가 하는 점이 이 글에서 다루는 두 번째 논점이다. 이에 대해 이 글은 역할로 존재하는 배우가 충동이 형성한 실행 수단을 인지한 상태에서 그 수단에 적합한 가능한 행동을 전략 차원에서 선택하는 것이 내적 행동이라고 해석하고

8) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 박상하·윤현숙 옮김, 『역할에 대한 배우의 작업』, 아카넷, 2025, 497면. ‘안에서 밖으로’와 ‘밖에서 안으로’는 해당 대목의 표현을 따른 것이다.

9) 위의 책, 148면.

자 한다.<sup>10)</sup>

내적 행동과 관련한 선행 연구에서는 내적 행동의 범위를 서로 다르게 설정하는 두 가지 해석 경향이 나타난다. 내적 행동을 ‘심리적 전술로 해석하는 입장과 ‘목표 설정 활동’으로 해석하는 상이한 입장이 그것이다. 전자는 김규진·이영석의 논문 「스타니슬랍스키 시스템 속 ‘내적 행동의 복원’이다. 이 논문에서 김규진·이영석은 내적 행동을 배우가 목표 달성을 위해 심리적 실행 수단을 선택하고 이를 내면에서 실행하는 전술 행위로 해석한다.<sup>11)</sup> 그리고 심리적 전술로서의 내적 행동 개념을 구체화하고 실천적 수준으로 끌어올리고자 한다. 반면 후자는 김대현의 논문 「배역창조에 있어서의 ‘행동’에 관한 연구 (2)」이다. 김대현은 이 논문에서 대부분을 바탕으로 배우가 장면별 목표와 극 전체의 목표를 파악하고 설정하는 활동 자체를 내적 행동의 본질로 본다.<sup>12)</sup> 김대현은 행동의 실천적 적용을 논하는 맥락 속에서 이 목표 설정 활동으로서의 내적 행동 개념을 규정하고 목표 설정 활동의 방법론적 접근과 중요성을 중점으로 논의한다. 김대현과 김규진·이영석의 논의는 모두 배우가 역할의 상황, 목표, 심리, 의도 등을 분석하고 이를 행동으로 연결한다는 점에서 공통점을 지닌다. 그러나 두 논의는 내적 행동이 ‘안에서 밖으로’의 과정에서 구체적으로 어느 지점을 가리키는가에 대해서는 서로 다른 강조점을 둔다. 김대현은 내적 행동을 심리적 전술의 전제가 되는 목표 설정과 분석 차원까지 비교적 넓게 규정하고, 김규진·이영석은 내적 행동을 목표 달성을 위한 심리적 실행 수단 선택과 내면에서의 실행이라는 보다 구체적인 전술 차원에서 파악한다. 즉 두 논의는 ‘안에서 밖으로’의 과정 자체를 다르게 이해하지는 않지만, 내적 행동이 그 과정에서 어디에서 시작하며 어디까지

10) 이 글은 내적 행동을 가능태 차원에서 선택된 행동이라는 의미에서 가능태로서의 행동이라고 명명한다. 자세한 설명은 4.2절의 소제목 각주를 참조할 것.

11) 김규진·이영석, 앞의 글, 4-9면.

12) 김대현, 「배역창조에 있어서의 ‘행동’에 관한 연구 (2)」, 『연극교육연구』 제4권, 한국연극교육학회, 1999, 168-170면.

를 포함하는가에 대해서는 이견을 보이는 셈이다. 이 점에서 내적 행동이 ‘안에서 밖으로’의 구조 안에서 정확히 어떤 지점을 가리키는가를 그것이 전형적으로 드러나는 텍스트를 통해 집중적으로 분석할 필요가 있다.<sup>13)</sup> 따라서 이 글은 스타니슬랍스키의 『역할에 대한 배우의 작업』에 제시된 내적 행동 관련 핵심 인용문과 소피아 역할 배우의 사례를 분석함으로써 행동의 연쇄 구조 전체를 밝히고, 그 과정에서 내적 행동이 무엇인지 해명할 것이다. 이를 통해 행동의 연쇄 구조의 각 요소와 함께 내적 행동 개념을 이론적으로 정교화하고자 한다.

구체적으로 이 글은 다음과 같은 방식으로 접근하고자 한다. 먼저 스타니슬랍스키의 핵심 저술인 『역할에 대한 배우의 작업』 가운데 1부 <지혜로부터 슬픔>을 주된 텍스트로 삼는다.<sup>14)</sup> 그 이유는 첫째 논점이 다루는 행동의 연쇄 구조에 대한 논의를 핵심 인용문을 통해 압축적으로 제시하고 있고, 둘째 논점의 대상인 내적 행동도 직접 다루고 있기 때문이다. 여기에 더해 스타니슬랍스키가 <지혜로부터 슬픔>에서 제시한 소피아 역할의 배우 사례를 보완적으로 검토할 것이다. 이 사례는 2장에서는 창조적 욕구 열망과 창조적 목표라는 개념을 구분하는 맥락에서 일부 예시 수준으로만 활용하고, 3장부터는 충동, 내적 행동, 외적 행동을 포함한 행동의 연쇄 구조를 해명하는 논의 전반에서 일관된 사례로 삼을 것이다.

전체 논의는 다음과 같은 순서로 진행한다. 2장에서는 스타니슬랍스키의 핵심 인용문을 통해 행동의 연쇄 구조를 ‘창조적 욕구 열망 → 충동 →

13) 이 글에서 밝히고자 하는 내적 행동 개념은 배우가 충동이 형성한 과제를 인지한 상태에서 그 과제에 맞는 가능태로서의 행동을 전략 차원에서 선택하는 것으로, 김규진·이영석의 ‘심리적 전술’ 해석에 더 가까운 면이 있다. 그러나 내적 행동은 김대현의 ‘목표 설정 활동’과도 분리해서 이해하기 어렵다. 대본 분석을 바탕으로 한 목표 설정과 그에 따른 과제를 전제하지 않고는 내적 행동이 성립하기 어렵기 때문이다.

14) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2025, 83면. 1부의 정식 명칭은 <지혜로부터 슬픔>(1916-1920)이다. 또한 이 글은 1부를 주된 텍스트로 삼되, 서구권과 국내 학계 모두에서 원전에 충실한 번역으로 평가되는 진 노만 베네데티(Jean Benedetti, 1930-2012)의 영역본 *An Actor's Work on a Role*을 보조적으로 참조한다.

내적 행동 → 외적 행동으로 정식화하여 제시하려고 한다. 다만 스타니슬랍스키는 표면적으로는 핵심 인용문에서 ‘충동 → 내적 행동 → 외적 행동’으로 이어지는 연쇄를 드러내지만, 이 글은 충동의 전제가 되는 창조적 욕구·열망을 포함해 네 단계로 정식화하고자 한다. 이어서 창조적 욕구·열망 개념이 무엇인지 살펴보겠다. 3장에서는 충동이 무엇인지 규명하기 위해 충동의 본질적 측면을 에너지와 대상이라는 두 측면으로 살펴 보겠다. 4장에서는 먼저 스타니슬랍스키가 말한 일반적 의미의 행동이 아닌 연기예술에서의 “무대적 행동”<sup>15)</sup>(이하 행동)이 무엇인지 살펴보려고 한다. 그런 다음 네 단계 행동의 연쇄 구조에서 ‘내적 행동’과 ‘외적 행동’이 무엇인지 차례로 밝힌 뒤, 소피아 역할 배우의 사례를 2장부터 4장까지 논의한 창조적 욕구·열망, 충동, 내적 행동, 외적 행동의 각 단계에 대응시켜 표로 정리함으로써 네 단계 행동의 연쇄 구조가 실제로 어떻게 맞물리는지 확인하겠다.

## 2. 창조적 욕구·열망

### 2.1. 행동의 연쇄 구조

다음 인용문은 스타니슬랍스키가 배우 내면에서 행동이 생성되는 유기적 과정을 압축적으로 제시한 핵심 진술로, 행동의 유기적 연쇄 구조를 정식화하는 작업에서 핵심 근거가 된다.

내 안에 피어나는 창조적 욕구, 열망은 자연스레 행동에 대한 충동을 불러일으킨다. 하지만 행동을 위한 충동은 아직 행동 자체는 아니다. 행동을 위한 충동과 행동 자체에는 차이가 있다. 충동은 내적 자극이자 아직

15) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2025, 153면.

실행되지 않은 원함이고, 행동 그 자체는 욕구<sup>16)</sup>의 내적·외적 실행이자 내적 충동의 만족을 의미한다. 그리고 충동은 내적 행동(내적 행위)을 불러일으키고, 내적 행동은 외적 행동을 불러일으킨다. (...)<sup>17)</sup>

여기서 행동의 연쇄 구조가 어떻게 서술되는지 구체적으로 살펴보면 다음과 같다. 마지막 진술인 “충동은 내적 행동(내적 행위)을 불러일으키고, 내적 행동은 외적 행동을 불러일으킨다.”는 앞선 단계적 논의가 도달하는 논리적 결론이다. 처음에 스타니슬랍스키는 창조적 욕구열망이 충동을 환기한다는 사실을 밝힌다. 이로써 충동은 독립적으로 발생하는 것이 아니라 창조적 욕구열망에서 비롯됨을 제시한다. 다음으로 그는 충동과 행동 사이의 차이를 강조하며 충동을 행동 이전의 심리적 상태이자 행동으로 이행할 가능성을 품은 전환점으로 제시한다. 이로써 충동은 행동과는 구분된 독립된 단계임이 분명해진다. 이후 스타니슬랍스키는 충동을 “내적 자극”이자 “미실행 원함”으로, 행동을 창조적 욕구의 “실행”이자 “내적 충동의 만족”으로 각기 독립적으로 규정한다. 달리 말해 충동이 원함의 ‘미실행 상태’라면, 행동은 창조적 욕구의 ‘실행 상태’이자 충동의 ‘만족 상태’, ‘만족 과정’이다. 나아가 욕구의 실행은 ‘내적’으로도, ‘외적’으로도 이루어질 수 있으므로 행동은 내적·외적 두 양태로 실현된다. 이로써 충동과 행동 사이에는 개념적·질적 구분뿐 아니라 충동에서 행동으로 이행하는 과정에 단계적 구분이 있음이 드러난다. 이 구분은 충동이 내적 행동을 낳고, 내적 행동이 다시 외적 행동을 낳는다는 행동의 연쇄 구조

16) 국내 원역본 『역할에 대한 배우의 작업』에서는 원문의 выполнение хотений를 “원함의 내적·외적 실행”으로 번역했으나, 여기서 хотений는 첫 문장의 ‘창조적 욕구’에서 ‘욕구’에 해당하는 хотения와 같은 단어이다. 이에 이 글에서는 원어의 의미와 용어의 정확성을 고려하여 ‘원함’을 ‘욕구’로 수정하여 인용했다. 이하 이 글에서 “원함의 내적·외적 실행”을 인용하거나 언급할 때는 원문에 따라 ‘원함’을 ‘욕구’로 표기한다. 반면 “아직 실행되지 않은 원함”의 ‘원함’에 해당하는 러시아어는 желание이다.

17) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2025, 149면.

로 수렴한다. 따라서 이 인용문은 충동을 행동으로 이행하는 전환점으로 정의하며, 그 충동을 기점으로 ‘충동 → 내적 행동 → 외적 행동’으로 이어지는 이 행동의 연쇄 구조를 최종적으로 제시하고 있다.

이렇듯 마지막 진술이 앞선 논의의 논리적 귀결이라는 점에서 인용문이 드러내는 행동의 연쇄 구조는 충동을 기점으로 한 삼 단계 도식으로 정리된다. 그러나 위 분석에서 드러나듯 충동은 자발적으로 일어날 수 없으며, 창조적 욕구·열망에 의해 촉발된다. 만약 충동을 기점으로 삼으면 왜 특정 순간 충동이 행동으로 향하는지 그 동기가 설명되지 않는다. 그러므로 충동을 출발점으로 놓기보다는 인용문 전체 진술을 토대로 창조적 욕구·열망을 출발점으로 삼는 행동의 연쇄 구조로 이해하는 편이 더 적절하다. 따라서 이 글은 ‘창조적 욕구·열망 → 충동 → 내적 행동 → 외적 행동’의 네 단계를 스타니슬랍스키가 제시하고자 했던 행동의 연쇄 구조로 정식화하고자 한다.

## 2.2. 창조적 욕구·열망: 충동을 환기·촉발하는 심리적 전제

위 인용문을 통해 창조적 욕구·열망을 살펴보려면 다소 까다로운 점이 있다. 그것은 스타니슬랍스키가 이 부분에서 창조적 욕구·열망을 상대적으로 비중 있게 다루지 않아 그 개념이 충분히 명시되지 않는다는 점이다. 이는 창조적 욕구·열망에서 충동으로 이어지는 과정과 충동에서 내적·외적 행동(이하 행동)으로 넘어가는 과정의 성격 차이와 연관된다. 그렇기 때문에 이 두 과정, 즉 ‘창조적 욕구·열망 → 충동’과 ‘충동 → 행동’의 연결 관계를 대조해서 살펴봐야 창조적 욕구·열망이 무엇인지 한층 분명해진다. 대조의 결과부터 말하면, ‘창조적 욕구·열망 → 충동’은 환기·촉발의 관계로 연결되고, ‘충동 → 행동’은 산출초래(결과) 관계로 연결된다는 점에서 본질적인 차이가 있다.

이러한 차이는 인용문의 첫 문장, “내 안에 피어나는 창조적 욕구, 열망은 자연스레 행동에 대한 충동을 불러일으킨다.”와 마지막 문장, “충동은

내적 행동(내적 행위)을 불러일으키고, 내적 행동은 외적 행동을 불러일으킨다.”에서 힌트를 얻을 수 있다.<sup>18)</sup> 다만 이 힌트를 읽을 때 한 가지 유의할 점이 있다. 국내 완역본의 직역<sup>19)</sup>에서 볼 수 있듯이, 러시아어 원문은 창조적 욕구·열망에서 충동으로 이어지는 과정과 충동에서 행동으로 넘어가는 과정을 동일한 동사로 ‘불러일으킨다’라고 쓰고 있지만, 두 과정에서 ‘불러일으킴’의 성격은 앞서 말한 대조의 결과처럼 다르다.<sup>20)</sup>

두 과정에 같은 동사로 쓰인 ‘불러일으킨다’는 어떤 마음 상태, 생각, 감정, 행동 따위를 ‘일어나게 하’다라는 의미로 쓰이지만, 창조적 욕구·열망이 충동으로 이어지는 과정은 어떤 심리적 자극이 다른 심리적 상태를 자극하거나 환기하는 성격이다. 반면 충동이 행동으로 넘어가는 과정은 어떤 과정이나 작용이 구체적인 결과나 행위를 만들어낸다는 성격을 띤다. 즉 전자의 과정은 구체적 결과라기보다 어떤 심리적 반응이나 상태를 깨우는 수준의 의미이다. 이러한 심리 수준은 첫 문장의 ‘불러일으킨다’와 함께 쓰인 ‘자연스레’에 의해 강화된다. “자연스레”는 말 그대로 ‘자연스럽게 혹은 당연하게’라는 뉘앙스를 지니며 어떤 심리적 자극으로부터 자연히 떠오르거나 환기되는 혹은 당연히 뒤따르는 성격을 강화한다. 반면 후자의 과정은 심리 수준이 아니라 과정적 산물이 실제로 구체적으로 발생하는 수준의 의미이다. 따라서 이러한 연결 관계의 차이를 통해 창조적 욕구·열망은 행동을 직접 산출하지는 않더라도 충동을 환기·촉발함으로써 행동으로 귀결되도록 한다는 점에서 근원적 동기·에너지라고 볼 수 있다.

18) 위의 책, 149면.

19) 위의 책, 4면. 논의에서의 직역 판단은 국내 완역본 『역할에 대한 배우의 작업』이 러시아 국립출판사 예술(1957)에서 출판된 『스타니슬랍스키 전집』 제4권을 저본으로 삼아 번역한 해당 구절을 기준으로 한다.

20) 진 베네데티의 영역본은 창조적 욕구·열망이 충동으로 이어지는 과정을 “evokes”(환기·촉발)로, 충동이 행동으로 넘어가는 과정을 “produces”(산출·초래)로 다르게 번역하여 두 ‘불러일으킴’의 성격 차이를 시사한다. Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work on a Role*, trans. Jean Benedetti, London and New York: Routledge, 2010, p. 134.

즉 창조적 욕구·열망은 충동에서 행동으로 이행하는 전 과정을 심리적 에너지와 방향 차원에서 자극하는 반면, 충동은 행동을 실제로 발생시키는 직접적인 동기·에너지라고 할 수 있다. 이런 맥락에서 스타니슬랍스키는 앞선 인용문에서 충동을 행동으로 이행하는 전환점으로 정의하고 이를 기점으로 산출되는 행동의 연쇄 구조를 제시했다고 이해할 수 있다. 이에 따라 창조적 욕구·열망은 충동이 내적 행동을 산출하고, 내적 행동이 외적 행동을 낳는 이 연쇄 구조의 최종 결론에서는 드러나지 않게 된 것으로 보인다. 결과적으로 인용문은 창조적 욕구·열망보다는 충동 이후의 전개를 중심으로 서술된 것으로 읽힌다. 결국 창조적 욕구·열망은 행동을 직접적으로 산출하기보다는 충동을 환기·촉발함으로써 행동 전개를 간접적으로 추동하는 근원적 동기·에너지로 드러난다.

### 2.3. 창조적 목표

앞서 본 바와 같이 스타니슬랍스키는 행동으로 이행하는 전환점인 충동을 중심으로 행동의 연쇄 구조를 제시했기에 그 과정에서 창조적 욕구·열망은 상대적으로 비중 있게 다루이지 않았다. 이에 창조적 욕구·열망을 더 명확히 이해할 또 다른 근거를 확인할 필요가 있다. 이를 위한 단서는 바로 행동의 연쇄 구조가 제시된 같은 저술에서 확인된다. 그 단서는 국내 완역본과 중역본, 햅굿(Elizabeth Hapgood)의 영역본이 모두 창조적 욕구·열망과 궤를 같이한다고 볼 수 있는 “창조적 목표”(“Creative Objectives”)<sup>21)</sup>를 소제목의 절로 두고 있고, 이를 행동의 연쇄 구조를 설명하는 인용문 뒤에 배치하는 편집 구성에 있다. 마찬가지로 진 베네데티의 영역본도 비록 소제목은 없으나 창조적 목표에 관한 설명을 같은 위치에서 제시한다.<sup>22)</sup>

21) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2025, 156면; 콘스탄틴 스타니슬랍스키, E.R. 햅굿 영역, 신은수 옮김, 『역할 창조』, 예니, 2001, 77면; Constantin Stanislavski, *Creating a Role*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, New York: Theatre Arts Books, 1961, p. 51.

22) Konstantin Stanislavski, *op. cit.*, 2010, p. 138.

이에 이 단서를 바탕으로 창조적 목표를 검토하면 창조적 욕구·열망을 더 명확히 이해할 수 있으며, 두 개념이 왜 쉐를 같이하는지도 분명해진다.

스타니슬랍스키에 따르면 창조적 목표는 배우의 역할에 대한 작업에서 최고의 “창조의 자극제”<sup>23)</sup>이다. 즉 창조적 목표는 배우의 “창조적 의지를 끌어당기는 유일한 미끼”로 배우의 감정, 의지, 이성을 매료한다.<sup>24)</sup> 그로써 배우 내면에는 역할의 창조적 열망을 향한 충동이 깨어난다고 본다.

목표는 마치 자석처럼 끌어당기는 힘, 미끼 같은 것이 있어야 한다. 그것은 자기 쪽으로 끌어당기면서 그것을 통해 열망, 움직임, 행동을 불러일으켜야 한다. 목표는 창조의 자극제이자 그 동력이다. (...) 목표는 욕구의 폭발을 일으키고 창조적 열망을 위한 충동(자극)을 깨운다. 목표는 내적인 메시지를 만들고, 이것은 자연스럽게 논리적인 행동으로 해결된다. (...)<sup>25)</sup>

결국 창조적 목표는 배우 내면에 행동을 향한 충동을 불러일으켜 행동으로 귀결시키는 근원적 동기·에너지라고 볼 수 있다. 이런 의미에서 창조적 목표는 창조적 욕구·열망과 마찬가지로 충동과는 다른 수준에서 행동 발생에 관여한다. 즉 창조적 목표는 심리 수준에서 충동을 자극해 행동을 간접적으로 유도하고 궁극적으로 창조적 목표 달성으로 나아가도록 한다. 그러므로 창조적 목표는 창조적 욕구·열망과 작용 방식에서 유사하다.

그렇다면 두 개념의 작용 방식이 유사한 이유는 무엇인가? 이는 결국 두 개념이 같은 심리 현상을 다른 측면에서 표현하는 것이기 때문이다. 즉 창조적 욕구·열망이 감정적 측면이라면, 창조적 목표는 창조적 욕구·열망의 구체적 내용이다. 이와 관련하여 스타니슬랍스키는 창조적 목표를 논하는 절 말미에 다음과 같이 말한다. “행위의 목표를 정의할 때 ‘나는

23) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2025, 157면.

24) 위의 책, 156면.

25) 위의 책, 156-157면.

원한다는 말을 통해 자신의 의지를 내보내는 것이 가장 좋다. 이 말은 창조적 의지에 조준점을 주는 것이고, 열망의 방향을 명시하는 것이다.”<sup>26)</sup> 즉 ‘나는 원한다는 방식으로 창조적 욕구·열망을 언어적으로 특정한 것이 곧 창조적 목표이다.’<sup>27)</sup> 예컨대 ‘혼나지 않고 체면을 지키고 싶다’라는 창조적 욕구·열망은 아직 말로 또렷하게 잡히지 않은 감정적 수준의 내적 작용이다. 반면 ‘나는 아버지에게 혼날 상황에서 벗어나고 싶다’<sup>28)</sup>와 같은 창조적 목표는 창조적 욕구·열망을 언어적으로 특정하여 방향을 명시한 것이다. 그러므로 창조적 목표는 창조적 욕구·열망과 마찬가지로 배우에게 자극제로 작용해 충동을 촉발하고 행동으로 이행되도록 돕는다. 즉 창조적 욕구·열망이 창조적 목표로 구체화되어 언어적으로 특정될 때 충동을 촉발하는 것이 가능해진다. 결국 창조적 목표는 창조적 욕구·열망의 방향을 명시하는 동시에 충동을 촉발해 행동에 이르게 하는 심리적 자극제로 기능한다.

이러한 창조적 목표와 창조적 욕구·열망 간의 유사성은 다음 인용문에서도 확인된다.

예를 들어 파무소프가 노래를 부를 때 내가 아침에 그를 방문했던 것을 떠올리면, 나는 내가 그의 방에서 그와 함께 존재함을 느끼고, 내 옆에 살아있는 대상의 존재를 느끼며 그의 정신을 더듬어볼 뿐만 아니라, 어머

26) 위의 책, 165면.

27) 홍재범은 “창조적 목표는 문자에 간혀 있는 인물들의 욕망을 독자·연기자가 체험할 수 있게 만드는 매개이다. 이를 찾는 방법은 인물의 욕망을 하나의 문장으로 결정화시키는 것이다.”라고 말한다. 이는 창조적 목표가 역할의 창조적 욕구·열망을 언어적으로 특정한 것으로 이해하는 이 글의 논지를 뒷받침한다. 홍재범, 『신체적 행위를 위한 희곡 텍스트의 내재적 분석 - 〈환절기〉의 장면 목표와 초목표를 중심으로』, 『겨레어문학』 제53집, 겨레어문학회, 2014, 329면.

28) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2025, 165면. 창조적 목표의 언어적 특징은 해당 대목을 토대로 ‘하고 싶다’라는 진술 형태로 정리하였다. 이 글에서는 창조적 목표의 진술 형태를 이 형식으로 통일한다. 또한 창조적 목표 예시는 〈지혜로부터 슬픔〉의 한 장면 속 소피아 역할의 배우 사례에서 도출한 것이다.

한 목표나 과제에 가까운 원함이나 열망을 시도하려고 한다. 아직까지 그것들은 매우 단순하다. 예를 들면, 나는 파무소프가 나에게 주의를 기울이기를 원한다. (...)29)

여기서 스타니슬랍스키는 <지혜로부터 슬픔>에서 한 역할을 연기하는 배우의 내면에서 창조적 욕구 열망이 떠오른 순간을 사례로 보여준다. 즉 그 배우가 파무소프(극 중 인물) 집에 방문하며 역할의 삶의 환경 속에 상상으로 존재하고, 파무소프의 존재를 느끼고 그의 상태를 알아차리려 하자 “어떠한 목표나 과제에 가까운 원함이나 열망을 시도하려고 한다.”라고 말한다. 여기서 주목해 볼 점은 창조적 욕구 열망에 해당하는 원함이나 열망을 ‘목표나 과제에 가깝다.’라고 표현한 점이다. 그리고 그것을 가리켜 “아직까지 그것들은 매우 단순하다.”라고 덧붙인다. 이 같은 점들은 창조적 욕구 열망이 창조적 목표라는 언어적 특징으로 구체화되면서 충동을 환기·촉발하고 그로부터 전개되는 행동이 창조적 목표 달성으로 수렴되도록 방향과 일관성을 부여한다는 점을 시사한다. 이를 통해 창조적 욕구 열망과 창조적 목표 개념이 같은 방식으로 작용하며 궤를 같이하는 개념임을 확인할 수 있다.

### 3. 충동

창조적 욕구 열망으로부터 환기·촉발된 충동을 스타니슬랍스키는 “행동 자체”가 아니라 “내적 자극”이자 ‘미실행 원함으로 규정했다.<sup>30)</sup> 충동은 곧 행동 이전의 원함이라는 심리적 상태이자 행동으로 이행 가능성을 품은

29) 위의 책, 148면.

30) 위의 책, 149면. “행동 자체”, “내적 자극”은 국내 완역본의 표현(직접 인용). ‘미실행 원함’은 같은 대목의 취지를 요약한 필자의 표현이다.

전환점이다. 이에 따라 충동과 “행동에 대한 충동”은 행동의 연쇄 구조가 제시된 대목에서 병기된다.<sup>31)</sup> 이때 행동에 대한 충동은 말 그대로 충동이 향하는 대상이 행동임을 가리킨다. 다시 말해 그것은 만족되지 않은 원함에서 만족을 향해 행동으로 이행하려는 충동의 본성을 압축적으로 보여준다.

이러한 스타니슬랍스키의 충동 개념은 당대 심리학·생리학의 논의와 관련해 검토할 수 있다. 특히 충동과 밀접히 연관되는 스타니슬랍스키의 감정 이해와 정서적 기억 논의에 중요한 심리학적 배경을 제공하는 것은 프랑스 심리학자 테오돌 아르망 리보(Théodule-Armand Ribot, 1839-1916)의 심리학이다. 리보의 ‘감정적 기억’(affective memory)은 스타니슬랍스키의 ‘정서적 기억’(emotion memory) 논의와 직접적으로 연결된다. 또한 리보는 정서적 삶을 “움직임을 향한 경향”으로 설명하는데, 이때 경향은 심리적·생리적 측면을 포함하며, 욕구, 본능, 욕망 등과 같은 의미로 사용된다. 이를 두고 행동과 감정의 연결을 제한한 것으로 논의된다. 이 점에서 리보의 감정적 기억, 그리고 행동과 감정의 연결에 관한 논의는 창조적 욕구·열망으로부터 환기·축발된 스타니슬랍스키의 충동이 행동으로 이행하는 전환점이라는 점을 이해하는 데 중요한 심리학적 배경을 제공한다.<sup>32)</sup> 또한 윌리엄 제임스의 습관 이론, 세체노프의 반사 이론, 파블로프의 조건반사 연구는 내적 상태가 외적 행동으로 연결되는 심리·신체적 메커니즘을 이해하는 데 중요한 참조점이 된다는 점에서 스타니슬랍스키의 충동 개념에 간접적인 심리학적·생리학적 배경이 될 수 있다.<sup>33)</sup> 다만 여기서는 이러한 심리학적·생리학적 배경을 본격적으로 논의하기보다 스타니슬랍스키 저술에 제시된 충동에 집중한다.

31) 위의 책, 149면.

32) David Jackson, “Stanislavski, emotion and the future of the UK conservatoire”, *Stanislavski Studies* vol.5 no.1, 2017, pp. 76-78.

33) Rose Whyman, “The Actor’s Second Nature: Stanislavski and William James”, *New Theatre Quarterly* vol.23 no.2, 2007, pp. 116, 118, 121-122.

그런데 스타니슬랍스키는 행동의 연쇄 구조를 서술하는 대목에서 충동의 정의를 제시하면서도 같은 저술에서 더 명확히 풀어 설명하지는 않는다. 그가 사례로 제시한 <지혜로부터 슬픔>에서도 마찬가지다. <지혜로부터 슬픔>이 제시하는 소피아 역할의 배우 사례는 역할의 내면에서 행동이 생성되는 유기적 과정을 배우가 같은 절차에 따라 연기하는 방식으로 보여준다. 이 때문에 사례에서 그는 행동의 연쇄 구조를 이루는 각 요소를 개별적으로 정의하기보다는 배우 내면에서 진행되는 과정에 따라 서술한다. 그러므로 이 사례 속에서 충동이 어떻게 드러나는지를 구체적으로 살펴볼 필요가 있다.

### 3.1. 원함의 에너지: 동적인 힘

스타니슬랍스키가 진술한 충동의 본질적 측면이 에너지와 대상이라는 두 측면으로 드러난다는 점은 다음 인용문을 보면 알 수 있다.

이제 창조적 욕구, 목표, 행동을 위한 충동, 파무소프 집의 생활 중 어떤 장면에 대한 상상의 체험이 일어날 때면... 나는 관찰 대상을 겨냥하고, 계획된 목표를 실행할 수단을 찾기 시작한다. 예를 들어 파무소프가 망친 소피아와 몰찰린의 데이트 장면을 다시 떠올리면서, 나는 상황에서 벗어날 방법을 찾는다. 이를 위해서는 가장 먼저 스스로를 침착하게 하고, 침착함을 통해 당황스러움을 감추고, 자기의 모든 자제력에 도움을 청하고, 행동 계획을 세우고, 파무소프에게 그의 현재 상태에 맞게 적응해야 한다. 나는 그를 겨냥한다. 그가 더 크게 소리치고 화를 낼수록 나는 더 침착하려고 애쓴다. 그가 진정되자, 나는 나의 순진하고, 선량하고, 힘난하는 눈초리로 그를 난처하게 하고 싶은 마음을 느낀다. 이때 정신적 적응의 섬세함, 눈치 빠른 영혼의 교활함, 감정의 복잡함, 하나의 본성만이 알고 있는, 하나의 본능만이 불러일으킬 수 있는 갑작스러운 내적 충동과 행동에 대한 충동이 저절로 생겨난다.

이러한 내적 충동과 전율을 인식하면, 이제 나는 행동할 수 있다. 실제

로, 아직 신체적으로가 아니라 다만 내적으로, 내가 또다시 완전한 자유를 부여한 상상 속에서 말이다...<sup>34)</sup>

먼저 원함의 에너지 측면은 실행 수단(원함의 대상)을 작동시키는 심리적 에너지이다. 위 인용문의 사례인 <지혜로부터 슬픔>에서 과무소프(소피아의 아버지)가 소피아와 몰찰린의 데이트를 망친 장면에서 소피아 역할의 배우는 아버지에게 혼날 상황에서 벗어나고 싶어서(이는 창조적 목표, 즉 창조적 욕구·열망의 구체적 내용)<sup>35)</sup> 이를 향해 나아가갈 때 이러한 에너지를 드러낸다. 즉 그것은 ‘침착하려는, 당황함을 감추려는, 자제하려는, 행동을 계획하려는, 아버지의 기분에 적응하려는’ 등의 구체적 실행 수단을 실제로 활성화하는 힘으로 나타난다. 더 직접적으로는 ‘그가 화를 낼수록 더 침착하려 애쓴다.’와 “순진하고, 선량하고, 힐난하는 눈초리로 그를 난처하게 하고 싶은 마음을 느낀다.”라는 표현에서 보듯 충동은 실행 수단을 실제로 가능하게 하는 에너지로 드러난다. 이러한 원함의 에너지는 상호 밀접한 연관성을 지닌 네 가지 특징으로 드러난다.

첫째, 원함의 에너지는 강요하거나 인위적으로 만들어낼 수 있는 것이 아니라 자연적 에너지이다. 인용문에서 “하나의 본성만이 알고 있는, 하나의 본능만이 불러일으킬 수 있는 갑작스러운 내적 충동과 행동에 대한 충동이 저절로 생겨난다.”라는 구절은 이 에너지가 배우의 본능 속에서 자발적으로 환기되는 자연적 에너지임을 분명히 보여준다. 이와 연관해 소피아 역할의 배우가 실행 수단으로 ‘침착하려는, 당황함을 감추려는, 자제하려는, 행동을 계획하려는, 아버지의 기분에 적응하려는’ 등을 논리적 순서로 떠올리는 이유 역시 자연적인 에너지의 작용에서 비롯된 것으로 이해된다.

34) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2025, 149-150면.

35) 창조적 목표는 창조적 욕구·열망을 언어적으로 특정하여 방향을 명시한 것으로, 창조적 욕구·열망의 구체적 내용을 가리킨다. 이후 논의에서는 창조적 목표를 주요 용어로 사용한다.

둘째, 원함의 에너지는 내적 행동 직전의 경계에서 ‘전율’<sup>36)</sup>이라는 고조된 심리 상태로 드러난다. 원함의 에너지는 배우의 내면에 자연스럽게 환기되기에 배우에게 전율(심리적 고조)로 감각된다. 인용문에서 소피아 역할의 배우는 순진하고, 선량하고, 힐난하는 눈초리로 아버지를 난처하게 하고픈 마음을 느끼자 이를 실제로 실행하려는 에너지가 생겨남을 밝힌다. 그 배우는 이어서 “이러한 내적 충동과 전율을 인식하면”이라고 표현함으로써 원함의 에너지가 인식 이전에 전율(심리적 고조)로 배우에게 먼저 감각됨을 보여준다. 이 전율(심리적 고조)은 행동으로의 이행을 가능케 하는 감각적 징후로서 기능한다.

셋째, 원함의 에너지는 인지할 수 있다. 계속해서 소피아 역할의 배우를 예로 들면, 그 배우는 아버지에게 혼날 상황에서 벗어나기 위해 ‘침착하려는, 당황함을 감추려는, 자제하려는, 순진·선량·힐난하는 눈초리로 아버지를 난처하게 하려는’ 등의 원함의 에너지의 흐름을 전율(심리적 고조)로 감각하고, 이를 ‘인식하면 행동할 수 있다.’라고 밝힌다. 이는 배우가 전율(심리적 고조)로 감각된 원함의 에너지가 의식의 표면으로 떠올라 배우에게 인지될 수 있음을 보여준다. 따라서 충동은 또렷이 자각 가능한 심리 상태로 드러난다. 그러나 자각 정도는 실제 연기 구현의 상황에 따라 달라질 수 있다.

마지막으로, 원함의 에너지는 내적 행동과 외적 행동에 각각 직접적으로, 간접적으로 작용한다. 앞서 본 바와 같이 인용문 속 소피아 역할의 배우는 원함의 에너지의 흐름을 인식함으로써 행동할 수 있다고 밝히며 “실제로, 아직 신체적으로가 아니라 다만 내적으로”라고 덧붙인다. 이를 통해 원함의 에너지는 내적·외적 행동 모두에 미치되 내적 행동에는 직접적인 심리적 에너지로, 외적 행동에는 간접적인 심리적 에너지로 작용하는 것으로 파악된다.

www.kci.go.kr

36) ‘전율’은 국내 완역본의 표현.

요컨대 이러한 원함의 에너지의 특징들은 행동의 유기적 연쇄의 내적 메커니즘을 압축적으로 보여준다. 즉 충동은 배우의 본능 속에서 자연적 에너지로 환기되어 전율(심리적 고조)로 감각되는 순간 의식에 포착되어 행동으로 이행한다.

### 3.2. 원함의 대상: 신체적이고 기본적-심리적 과제

원함의 에너지가 존재한다면 그 에너지는 필연적으로 향할 대상을 필요로 한다. 요컨대 충동 역시 우리의 의식 현상이기에 지향성을 갖는다. 그러나 이때 충동은 단순히 일반적 의미에서 행동을 지향하는 데 그치지 않는다. 앞서 언급한 바와 같이 원함의 에너지가 구체적으로 지향하던 실행 수단이 곧 그 대상이다. 예컨대 소피아 역할의 배우가 아버지에게 혼날 상황에서 벗어나기 위해 ‘침착해야 한다’, ‘당황함을 감추어야 한다’, ‘자제해야 한다’, ‘행동을 계획해야 한다’, ‘아버지의 기분에 적응해야 한다’ 등을 떠올리는 지점이 이에 해당한다. 다만 스타니슬랍스키는 해당 인용문에서 이 실행 수단을 자세히 설명하고 있지는 않다. 그렇다면 이 실행 수단을 이해할 근거는 어디에 있는가? 그 근거는 스타니슬랍스키가 말한 “신체적이고 기본적-심리적 과제” 개념에서 찾을 수 있다.<sup>37)</sup> 다만 충동이 지닌 지향성을 더 분명히 하기 위해서는 지향성 개념이 어떻게 이해되는지 먼저 살펴볼 필요가 있다.

일반적으로 심리 철학에서 “지향성(Intentionality)”이란 특정 대상 혹은 사태를 “향해 있음(directedness) 혹은 관한 것임(aboutness)”을 뜻한다. 즉 믿음, 우려, 바람, 의도와 같은 우리의 모든 의식 상태는 언제나 대상을 전제한다.

37) 이에 대한 텍스트의 단서는 3.1절의 〈지혜로부터 슬픔〉 인용문이 실린 같은 저술에서 확인된다. 국내 완역본은 해당 인용문 다음에 ‘신체적이고 기본적-심리적 과제’라는 소제목을 절을 두고, 이 개념이 실행 수단과 유사한 과정으로 설명됨을 보여준다. 진 베네데티의 영역본도 완역본처럼 소제목을 붙여 독립된 절로 두고 있지는 않지만, 유사한 위치에서 이 개념을 설명한다. (콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2025, 165-170면; Konstantin Stanislavski, *op. cit.*, 2010, pp. 143-145.)

다. 예컨대 '나는 발표를 잘할 수 있다고 믿는다.'라는 믿음은 발표를 잘하는 사태를, '나는 날씨가 추워질 것을 걱정한다.'에서 걱정은 추워질 사태를 향해 있다. 목표 역시 상황에서 벗어나기를 목표로 할 때 상황을 벗어날 사태를 향해 있다.<sup>38)</sup> 이 관점에서 볼 때 스타니슬랍스키가 강조한 충동 역시 단순한 내적 자극이나 전율(심리적 고조)로 그치지 않는다. '나는 갑자기 달리고 싶은 충동을 느꼈다.'거나 '나는 화를 내고 싶은 충동이 치밀었다.'라는 표현에서 드러나듯 충동은 무엇을 하려는 대상 지향적 의식 작용이라고 할 수 있다.

이러한 지향성 개념은 원래 브렌타노(Franz Brentano, 1838-1917)에 의해 심리학적 맥락에서 제기되었으며, 그의 제자였던 후설(Edmund Husserl, 1859-1938)에 의해 의식의 근본 구조로 정립되고 현상학적으로 심화변형되었다.<sup>39)</sup> 후설은 지향성을 단순히 외부 대상을 수동적으로 받아들이는 정지한 의식으로만 보지 않았다. 오히려 대상을 더 자세히 규정하려는 지속적인 추구의 경향, 즉 운동적 의식의 구조로 파악했다.<sup>40)</sup> 이러한 관점에서 <지혜로부터 슬픔> 속 소피아 역할의 배우를 살펴보면, 그 배우의 의식은 '침착해야 한다', '당황함을 감추어야 한다', '자제해야 한다', '행동을 계획해야 한다', '아버지의 기분에 적응해야 한다', '순진·선량 힐난하는 눈초리로 그를 난처하게 해야 한다'<sup>41)</sup>와 같이 아버지에게 혼날 상황에서 벗어날 실행 수단을 더 자세히 규정하려는 지속적인 추구의 경향을 보여준다. 따라서 충동의 지향성은 배우의 의식이 구체적 실행 수단을 향해 지속적으로 나아가게 함을 보여준다. 결국 이 실행 수단을 스타니슬랍스키가 "신체적이고 기본적·심리적 과제"로 표현한 것으로 해석할 수 있다.

38) 존 R. 설, 심철호 옮김, 『지향성 : 심리철학 소론』, 나남, 2009, 19면.

39) James C. Morrison, "Husserl and Brentano on Intentionality", *Philosophy and Phenomenological Research* vol.31 no.1, 1970, pp. 27, 29, 45.

40) 최일만, 「초기 후설에서 지향의 동적 개념」, 『철학과 현상학 연구』 제64집, 한국현상학회, 2015, 106면.

41) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2025, 149면.

신체적이고 기본적·심리적 과제는 창조적 목표를 달성하는 과정에서 배우에게 필수적으로 요구되는 일련의 단계적 작업을 총괄한다. 즉 이것은 창조적 목표로의 추구 과정에서 배우가 가장 단순하고 쉽게 접근할 수 있는 신체적·심리적 일을 의미하며, 배우가 역할의 내적 체험을 체득 하도록 하는 수단으로 기능한다. 아울러 이 개념은 명칭 그대로 신체적 과제와 기본적·심리적 과제로 구분된다.<sup>42)</sup> 먼저 신체적 과제에 대해 스타 니슬랍스키는 다음과 같이 설명한다.

예를 들어 오전에 파무소프를 방문한 장면을 상상했던 것으로 돌아가 보면, 상상으로 수행해야 하는 끝없이 많은 신체적 과제들을 떠올리게 될 것이다. 즉 복도를 따라 걷고, 문에 노크를 하고, 문고리를 잡고, 그것을 돌리고, 문을 열고, 들어가고, 집주인이나 거기 있는 사람들과 인사를 해야 하는 등등이다. 사실을 무시하지 않은 채 한 번의 몸짓으로 그의 방까지 날아가는 것은 불가능하다.<sup>43)</sup>

여기서 신체적 과제는 파무소프 집 방문을 위해 필수적으로 요구되는 단계적 신체 작업으로 제시된다. 이어지는 인용문에서 기본적·심리적 과제 역시 소피아 역할의 배우가 파무소프의 분노를 가라앉히고 별을 피하기 위해 가장 먼저 착수하게 될 필수적인 단계적 심리 작업으로 드러난다.

예를 위해 상상 속 파무소프 집 안의 또 다른 장면, 즉 소피아와 몰찰린의 망가진 데이트 장면을 떠올린다. 그 당시 아빠의 분노를 가라앉히고 별을 피하기 위해서 얼마나 많은 기본적·심리적 과제를 소피아에 대해 감정적으로 수행해야 하는가: **자기의 당황스러움을 감추고, 침착한 모습으**

42) 위의 책, 165-167면. 이 문단의 '신체적이고 기본적·심리적 과제'의 정의는 해당 부분을 토대로 필자가 요약·재구성한 것임.

43) 위의 책, 165-166면. 굵은 글씨는 필자가 강조한 부분임.

로 아빠를 교란하고, 천사 같은 모습으로 아빠를 부끄럽게 하고, 그의 동정심을 일으키고, 자기의 온순함으로 그를 무장 해제시키고 물러나게 해야 하는 등등이다. 사실을 무시하지 않은 채, 삶을 망치지 않은 채, 즉시 한 번의 마음의 움직임, 한 번의 내적 걸음, 한 번의 심리적 과제로 진노한 사람의 마음을 완전히 뒤바꿀 수는 없다..<sup>44)</sup>

나아가 위 두 인용문을 통해 창조적 목표의 성격이 신체적·심리적 측면 중에서 어느 쪽에 더 치우치냐에 따라서 특정 과제는 창조적 목표를 달성하기 위한 핵심 과제가 될 수도 있고 단지 부차적 수준에 그칠 수도 있다는 점을 알 수 있다. 예를 들어 극 중 상대의 집을 방문하려는 창조적 목표는 심리적 과제보다는 신체적 과제를 더 중요하게 요구한다. 방문 자체는 ‘복도를 따라 걸어야 하고, 문에 노크해야 하고, 문고리를 잡아야 하고, 그것을 돌려 문을 열고 들어가야 하고, 집주인과 그 집안사람들과 인사를 해야 하는’ 것처럼 팔과 다리의 움직임을 수반하는 신체적 과제가 형성되지 않고서는 결코 실현될 수 없다. 마찬가지로 극 중 상대의 분노를 가라앉히고 벌을 피하기 위해서는 ‘당황함을 감추어야 하고, 침착한 모습으로 상대를 교란해야 하고, 천사 같은 모습으로 상대를 부끄럽게 해야 하고, 동정심을 일으켜야 하고, 온순함으로 상대를 무장 해제시키고 물러나게 해야 하는’ 등 일련의 기본적·심리적 과제가 중요하게 형성되어야만 해당 창조적 목표가 달성될 수 있다. 그러므로 이 경우에는 신체적 과제보다는 기본적·심리적 과제가 더 전면에 드러날 수밖에 없다.

이를 토대로 앞서 본 소피아 역할 배우의 실행 수단을 재검토하면 신체적이고 기본적·심리적 과제와 유사한 결을 띠는 점을 확인할 수 있다. <지혜로부터 슬픔> 속 파무소프가 소피아와 몰찰린의 데이트를 망친

44) 위의 책, 166면. 굵은 글씨는 필자가 강조한 부분임. 한편 ‘신체적 과제’와 ‘기본적·심리적 과제’를 설명하는 두 인용문에서 사용된 ‘수행’은 창조적 목표 달성을 위해 신체적이고 기본적·심리적 과제를 작동시키는 충동의 에너지를 가리키는 표현으로 해석된다.

장면에서 소피아 역할의 배우는 ‘침착해야 한다’, ‘당황함을 감추어야 한다’, ‘자제해야 한다’, ‘행동을 계획해야 한다’, ‘아버지의 기분에 적응해야 한다’, ‘순간·선량·힐난하는 눈초리로 그를 난처하게 해야 한다’ 등을 구체적으로 떠올린다.<sup>45)</sup> 여기서 나열된 것이 실행 수단인데, 이것이 바로 스타니슬랍스키의 용어로는 “기본적·심리적 과제”에 해당한다. 또한 ‘아버지에게 혼날 상황에서 벗어나고 싶다’라는 창조적 목표는 신체적 측면보다 심리적 측면이 더 강조되므로 기본적·심리적 과제가 핵심 과제가 되었고 이해할 수 있다. 따라서 일반적으로 실행 수단은 ‘신체적이고 기본적·심리적 과제’로 해석되며 이는 배우가 창조적 목표를 실현하기 위한 과정에서 마련해야 하는 것이다. 결국 충동은 이런 과제를 구체적으로 설계하기를 원하며 동시에 그것을 지향한다.

그렇다면 충동은 왜 신체적이고 기본적·심리적 과제를 설계하기를 원하고 지향하는가? 그 이유는 창조적 목표 자체는 아무리 구체적일지라도 실행으로 옮기기에는 추상적이고 포괄적이어서 실현을 보장하지 않기 때문이다. 따라서 창조적 목표를 현실화하려면 구체적인 신체적이고 기본적·심리적 과제를 마련해야 하며, 충동의 에너지와 지향성이 바로 그 과제를 향해 통합적으로 작용한다고 볼 수 있다.

#### 4. 내적 행동과 외적 행동

이제 배우는 창조적 욕구 열망과 충동이 생겨남에 따라 스타니슬랍스키가 핵심 단계로 강조한 ‘내적 행동’으로 이행한다.<sup>46)</sup> 이어 내적 행동은 외적 행동으로 귀결된다.

45) 위의 책, 149면.

46) 위의 책, 152면.

‘행동’과 관련하여 스타니슬랍스키와 모리스 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)는 몸을 단순히 도구로 보지 않고 지각과 행동이 함께 작용하는 몸의 활동에 주목했다는 점에서 유사하다. 특히 스타니슬랍스키가 말년에 계발한 신체적 행동법과 행동분석(법)은 배우의 신체적 지향성과 몸에 내재한 운동성에 주목하게 하는데, 이 점은 메를로-퐁티의 몸-주체와 연결될 수 있다.<sup>47)</sup> 그러나 여기서 논의하는 행동의 연쇄 구조에서의 ‘행동’은 메를로-퐁티의 『행동의 구조』에서 논의되는 ‘행동과 구별된다. 메를로-퐁티의 『행동의 구조』는 의식과 자연, 정신과 몸의 이원론을 극복하고 몸을 통해 세계를 지각하고 세계와 관계를 맺는 철학적 구조를 다룬다. 반면 스타니슬랍스키의 ‘행동의 연쇄 구조’는 배우에게서 역할의 행동이 생성되어 무대 위의 구현으로 이어지는 연기론적 구조를 다룬다. 구체적으로 메를로-퐁티는 몸을 “표상(사유)”을 형성하는 기관으로 보는 관점을 거부하고, 몸을 지각과 분리해서 보지 않는다. 이런 맥락에서 메를로-퐁티에게 ‘행동’은 몸을 통해 세계를 지각하고 그 세계와 감각-운동적으로 관계 맺는 방식이라고 볼 수 있다.<sup>48)</sup> 반면 행동의 연쇄 구조에서 ‘행동’은 무대 위 역할로 존재하는 배우 내면의 흐름, 곧 창조적 욕구 열망, 충동, 내적 행동 등이 외적 행동으로 연결되어 무대 위의 수행으로 나타나는 연기론적-연기술적 과정이다. 따라서 메를로-퐁티의 『행동의 구조』에서 논의하는 ‘행동’과 스타니슬랍스키의 ‘행동의 연쇄 구조’에서 나타나는 ‘행동’은 서로 다른 문제의식과 분석 대상을 가진다.

#### 4.1. 행동: 행동 동사

스타니슬랍스키는 행동에 내적인 것(내적-심리적 측면)과 외적인 것(외

47) Saumya Liyanage, “What Stanislavski Tells Us about Acting.”, *Research Forum: International Journal of Social Sciences* vol.1 no.1, 2013, p. 21.

48) 주성호, 「메를로-퐁티의 철학의 형성과 『지각의 본성에 관한 연구계획』」, 『프랑스학연구』 제87권, 프랑스학회, 2019, 208-209, 215-218면.

적·신체적 측면)이 있어 배우는 무대에서 내적·외적으로 행동해야 한다고 강조한다. 이 내적·외적 행동을 통해 무대적 창조의 능동성과 유효성이 확보된다는 것이다.<sup>49)</sup> 그렇다면 구체적으로 어떻게 내적·외적 행동을 통해 무대 위의 능동성과 유효성이 확보되는가? 이에 답하기 위해서는 내적·외적 행동 각각을 명료히 파악해야 한다. 스타니슬랍스키의 ‘행동’을 구체적으로 살펴보면 내적·외적 행동이 한층 명확히 드러난다. 그래서 무대적 능동성과 유효성이 어떻게 실현되는지 이해할 수 있다.

‘행동’이란 무엇인가? 한마디로 행동은 능동성을 지닌 동사, 곧 능동적 동사로 정의된다. 행동은 동사로 드러나며 이 동사의 핵심 특성은 능동성이다. 이와 관련하여 스타니슬랍스키는 무대에서 배우는 행동해야 하며, 드라마와 배우 예술의 토대는 행동과 능동성이라고 강조한다. 이는 드라마라는 단어가 고대 그리스어로는 ‘수행 중인 행동’을 의미하고, 라틴어로는 ‘악티오(actio)에 해당하며, 이 악티오의 어근 ‘액트’(act)가 오늘날 배우와 능동성이라는 단어의 어원이라는 점에 근거한다.<sup>50)</sup> 여기서 보는 바와 같이 드라마와 배우 예술의 토대는 바로 능동성을 지닌 행동(동사)이다. 이런 의미에서 행동은 능동성을 지닌 동사로 정의된다. 스타니슬랍스키의 제자이자 미국에 그의 시스템을 전파하는 데 큰 역할을 했던 러시아 출신의 배우, 작가, 연기 교사였던 소냐 무어(Sonia Moore, 1902-1995) 역시 행동은 ‘능동적 동사로 정의해야 한다며 다음과 같이 말한다.

행동은 능동사(能動詞)로 정의되어야 한다. 행동의 동사는 배우가 달성하려는 결과를 정확하고 논리적으로 표현해 주어야 한다. 만일 역할에 관해서 작업을 하는 가운데 배우가 표현을 바꾸어야겠다고 느낀다면 행동은 바뀌어야 하고 행동의 이름도 바뀐다.<sup>51)</sup>

49) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2024, 123면.

50) 위의 책, 122면; 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 이진아 옮김, 『체협의 창조적 과정에서 자신에 대한 배우의 작업』, 지식올만드는지식, 2010, 42-43면.

51) 진 노만 베네데티·소냐 무어 공저, 김석만 편역, 앞의 책, 2022, 203면. 원문 표현은

행동은 역할로 존재하는 배우가 창조적 목표를 달성하기 위한 가장 정확하고 논리적인 능동적 동사로 표현되며, 배우가 필요에 따라 다른 능동적 동사로 적절히 변화시킬 수 있다는 것이 소냐 무어의 주장이다. 따라서 능동적 동사는 합목적적이고 논리적이 뿐 아니라 실제로 실행 가능해야 한다.<sup>52)</sup> 아울러 능동적 동사는 특히 ‘극 중 상대를 겨냥해 작용해야 한다. 이는 결국 창조적 목표가 목표 대상인 ‘극 중 상대로부터 ‘원하는 것(얻고 싶다)을 얻어내기 위한 추구의 과정이기 때문이다. 이런 의미에서 능동적 동사는 합목적성, 논리성, 실행 가능성에 더해 장면 안에서 배우가 극 중 상대에게 원하는 바를 달성하기 위해 상대의 반응 변화를 겨냥하는 효과가 담긴 동사라고 볼 수 있다. 예컨대 ‘극 중 상대의 치부를 들춰내다’는 상대가 부끄러움을 느끼게 만든다는 효과를 포함하므로 연기에서 사용할 수 있는 동사에 해당한다. 이렇게 행동을 합목적적이고, 논리적이며, 실행 가능한 ‘효과(결과)를 담은 동사로 정의할 때 사용할 수 있는 동사 개념으로는 대표적으로 영미권은 물론 국내에서도 감독과 배우들에게 널리 알려진 주디스 웨스턴(Judith Weston)의 ‘행동 동사(action verb)<sup>53)</sup>가 있다. 말하자면 능동적 동사가 연기에서의 무대적 행동이라는 큰 범주를 이룬다면, 행동 동사는 그 범주 안에 포함되는 특정 동사 개념 중에서 전형적인 동사에 해당한다.<sup>54)</sup> 주디스 웨스턴에 따르면 “행동 동사란

---

‘active verb’. 원문은 Sonia Moore, *The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor*, 2nd rev. ed., New York: Penguin Books, 1984, pp. 47-48 참조.

52) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2024, 135면.

53) 주디스 웨스턴, 권경원 옮김, 『감독을 위한 영화 연기 연출법』, 비즈앤비즈, 2009, 55면.

54) 행동 동사와 관련된 국내 논의에 따르면 스타니슬랍스키는 행동이 능동사로 정의되어야 한다고 보았으나 이때 사용되는 동사 명칭은 절대적으로 규정되어 있지 않다고 전해진다. (강민재, 「신체적 배역 접근: 국내 배우 훈련에서의 ‘행동 동사’ 활용 방안」, 『유라시아연구』 제15권 제1호, 아시아·유럽미래학회, 2018, 198면.) 이런 맥락에서 영미권에서는 행동 동사와 함께 빌 블루웰의 ‘액티브 버브(active verb)’, 윌리엄 볼의

등장인물이 자신이 원하는 바를 얻기 위해서 하고 있는 행동을 말한다.”<sup>55)</sup> 아울러 행동 동사는 상대방 인물에게 정서적인 변화를 유도하려는 의도를 포함한다.<sup>56)</sup> 이 행동 동사가 무엇인지 그녀는 다음과 같이 더 자세히 설명한다.

행동 동사는 타동사로서 목적어를 취하며, 당신이 다른 사람에게 가하는 행동을 담는다. (...)

이를테면, ‘믿다’(believe)는 동사이기는 해도 행동 동사는 아니다. 왜냐하면 내가 믿는다는 것은 내 마음의 상태를 묘사할 뿐, 내가 다른 사람에게 가하는 행동을 나타내지는 않기 때문이다.

(...) ‘때리다(to strike)는 단지 충격을 가한다는 물리적 맥락만이 아니라 누가 누구에게 행동을 가하는지(voice)와 왜 때리는지(subtext)에 대한 맥락이 존재해야만 행동 동사로서의 기능을 할 수 있다(물리적으로 다른 사람을 때리는 행위는 극의 관점에서 볼 때 행동 동사가 될 수 없다. 그것은 단지 동선(blocking), 혹은 사소한 몸짓에 지나지 않는다. (...))<sup>57)</sup>

요컨대 행동 동사는 극 중 상대에게 감정적 영향(정서적 영향)을 가하려는 타동사로 정리된다. 예컨대 ‘비난하다’는 비난의 대상인 목적어를 취하며 비난의 근거가 뒤따르므로 행동 동사이다.<sup>58)</sup> 그러나 ‘믿다’는 마음의

---

‘액터블 버브(actable verb)’가 널리 논의되고 활용되어 왔다고 소개된다. 이들 동사 개념은 공통적으로는 인간 행동을 나타내나, 각기 다른 의미의 특징을 보인다고 논의된다. 예컨대 액터블 버브는 역동적이고 활동적인 의미의, 액터블 버브는 실행하기에 적합한 의미의 특징을 지닌 동사로 이해된다. 반면 행동 동사는 특정 의미에 국한되지 않고 스타니스슬랍스키가 강조한 능동적 동사의 자발성, 적극성, 실행 가능성 모두를 포괄하는 동사라고 소개된다. (최재오·신소현, 「연출가와 배우의 ‘행동 동사’ 사용 방법에 관한 연구」, 『연극교육연구』 제27권, 한국연극교육학회, 2015, 168-169면; 강민재, 앞의 글, 198면).

55) 주디스 웨스턴, 앞의 책, 296면.

56) 위의 책, 153면.

57) 위의 책, 55-56면.

58) 위의 책, 55면.

상태를 묘사할 뿐, 극 중 상대에게 가하는 행동이 아니어서 행동 동사가 아니다. '때리다' 역시 누가 누구에게 왜 때리는지에 대한 맥락이 없으면 극의 관점에서 행동 동사가 아니라 동선이나 사소한 몸짓 같은 단순한 신체적 수행에 그친다. 이처럼 웨스턴의 행동 동사는 스타니슬랍스키의 행동이 갖는 합목적성, 논리성뿐 아니라 실행 가능성과 극 중 상대를 겨냥하는 효과성이 담긴 능동적 동사 개념의 전형으로 드러난다.

결국 스타니슬랍스키의 행동은 내적 행동이든 외적 행동이든 합목적적이고, 논리적이며, 특히 극 중 상대를 겨냥해 실제로 실행 가능한 '능동적 동사'로 정의되어야 하며, 이것은 구체적으로는 '행동 동사'로 드러난다.

#### 4.2. 내적 행동: 과제를 인지하면서 선택한 가능태로서의 행동<sup>59)</sup>

그렇다면 내적 행동 단계에서는 무엇을 행동 동사로 정의하는가? 이는 결국 역할로 존재하는 배우가 충동에 의해 형성된 과제에 맞춰 전략 차원에서 선택한 '가능태로서의 행동'이다. 이 대답이 무엇을 의미하는지 우선 '전략 차원'이라는 표현은 남겨두고 살펴보면, 해당 대답은 창조적 목표를 실현하기 위해 충동이 신체적이고 기본적-심리적 과제(이하 과제)를 형성하면 내적 행동 단계에서 그 과제를 이룰 수 있도록 역할로 존재하는 배우가 행동을 선택하되, 단순한 행동이 아니라 수행할 과제를 인지하면서 가능태 차원에서 정한 행동을 의미하는 것이다.

이를 더 구체적으로 살펴보면, 스타니슬랍스키 저술에 제시된 <지혜로

59) 여기서 '가능태로서의 행동'과 다음 4.3절에서 논의될 '현실태로서의 행동'은 각각 스타니슬랍스키의 내적 행동과 외적 행동을 지칭하며, 이 글은 이 둘을 개념화하기 위해 아리스토텔레스의 가능태(잠재태) 개념을 내적 행동에, 현실태 개념을 외적 행동에 적용하였다. 가능태는 무엇인가가 될 수 있는 능력이나 힘을 지닌 가능성 상태를, 현실태는 그 가능성이 실제로 실현되어 완성된 상태를 의미한다. 즉 가능태는 미완성 상태이자 변화할 수 있는 능력이 있는 상태인 반면, 현실태는 완성 상태이자 변화를 실현한 상태이다. 이러한 구분은 내적 행동과 외적 행동의 존재 방식, 그리고 내적 행동에서 외적 행동으로의 이행(변화)과도 유사한 측면이 있다. 유원기, 「변화의 원리에 관한 아리스토텔레스의 견해」, 『江原人文論叢』 제18집, 강원대학교 인문과학연구소, 2007, 167면.

부터 슬픔>의 사례에서 과무소프(소피아의 아버지)가 소피아와 몰찰린의 데이트를 망친 장면에서 소피아 역할의 배우는 ‘만일 네가 소피아의 상황에 처했다면 어떻게 했겠어?’라고 상상력이 묻자 ‘(무엇 무엇을) 할 거야’라고 대답하며 감정에서 우리나는 응답을 통해 과제를 수행하려는 의지를 연속해서 드러낸다.<sup>60)</sup> 이때 의지는 과제를 이루려는 감정적 수준의 내적 작용이며, 그 결과 과제에 맞는 가능태로서의 행동이 선택된다. 구체적으로는 배우가 수행할 과제를 인지하면서 그 과제에 맞게 가능태로서의 행동을 선택하는 것을 말한다. 예컨대 충동이 형성한 ‘침착해야 한다 (또는 자제해야 한다)’, ‘당황함을 감추어야 한다’, 여기에 더해 ‘아버지의 기분에 적응해야 한다’ 등의 과제는<sup>61)</sup> 내적 행동 단계로 이행하면서 (1) ‘천사 같은 표정을 지을 거야’, (2) ‘완고하게 침묵하고 더 선량한 얼굴로 서 있을 거야와 같은 가능태로서의 행동으로 드러난다.<sup>62)</sup> 또 충동이 형성한 ‘침착한 모습으로 아버지를 교란해야 한다’ 또는 ‘순진·선량·힐난하는 눈초리로 아버지를 난처하게 해야 한다’라는 과제는<sup>63)</sup> 내적 행동 단계에서 (3) ‘남몰래, 하지만 아버지가 눈치채도록 눈물을 닦고, 아버지가 미안한 듯 ‘왜 아무 말이 없니, 소피아?’라고 묻기 전까지 미동도 하지 않고 서 있을 거야’, (4) ‘아버지가 귀찮게 굴기 시작할 때 ‘들려요.’라고 대답할 거야’, (5) ‘아버지가 화를 내기 전까지 또 입을 닫고 선량하게 서 있을 거야’ 등의 가능태로서의 행동으로 연속해서 나타난다.<sup>64)</sup> 여기서 주목해 볼 점은 과제에 적합하게 선택된 (1)부터 (5)까지의 가능태로서의 행동은 그에 대응하는 과제에 비해 한층 구체화되고 실제로 실행 가능한 수준으로 드러난다는 점이다. 이를 통해 과제를 이루기 위해 선택된 가능태로서의 행동은 충동이 형성한 과제가 실제로 실행될 수 있도록 전략 차원에서 접

60) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2025, 150-152면.

61) 위의 책, 149면.

62) 위의 책, 150면.

63) 위의 책, 149, 166면.

64) 위의 책, 150면.

근한 것으로 이해할 수 있다. 이런 맥락에서 충동이 실행 직전까지 과제를 추동하면 그 과제는 배우의 의식 속에서 더 정밀하고 실행 가능한 수준에서 전략화되어 가능태로서의 행동으로 정해진다고 볼 수 있다. 이에 따라 내적 행동은 과제를 이루기 위해 전략 차원에서 선택된 가능태로서의 행동으로 드러난다. 이는 곧 역할로 존재하는 배우가 수행할 과제를 인지하면서 그에 적합한 가능태로서의 행동을 전략 차원에서 선택하는 것이다.

이 같은 스타니슬랍스키 체계에서의 내적 행동은 웨스턴의 표현을 빌리면 행동 동사로도 정의할 수 있다. 웨스턴은 배우가 특정 대사에 대해 떠올린 역할의 표정, 발음, 동작 등의 외적 형태를 ‘위협하다’, ‘선동하다’ 처럼 행동 동사로 치환하라고 조언한다.<sup>65)</sup> 이는 배우가 대본의 외적 표지를 단서로 그 이면에 있는 ‘의도’를 추적하는 접근 방식이며, 스타니슬랍스키 체계로 말하자면 ‘과제’를 추적하는 것과 대응한다. 이를 구체적으로 살펴보면 배우가 대본에 지시되는 대로 단순히 주먹을 치켜들고 소리치는 신체 동작만을 하는 것이 아니라 왜 어떤 의도나 맥락에서 하는지를 파악하고 수행해야 하며, 달리 말해 먼저 ‘내적 행동’을 선택해야 한다. 여기서 내적 행동은 스타니슬랍스키의 체계로는 수행할 과제에 맞게 전략 차원에서 선택된 가능태로서의 행동이다. 이 맥락에서 소피아 역할 배우의 사례 속 (1) ‘천사 같은 표정을 지을 거야’, (2) ‘완고하게 침묵하고 더 선량한 얼굴로 서 있을 거야’ 같은 내적 행동은 ‘아버지에게 내 당황함을 눈치 채지 못하게 하라’는 행동 동사로 표현될 수 있다. 아울러 이 표현은 ‘침착해야 한다(또는 자제해야 한다)’, ‘당황함을 감추어야 한다’, 더 나아가 ‘아버지의 기분에 적응해야 한다’ 등의 과제를 전제한다. 따라서 웨스턴의 체계에서 대본 이면의 의도를 분석해 행동 동사로 정의한다는 것은 엄밀히 말하면 스타니슬랍스키의 체계에서의 내적 행동, 즉 수행할 과제에 맞

65) 주디스 웨스턴, 앞의 책, 296면.

계 전략 차원에서 선택된 가능태로서의 행동을 행동 동사로 표현하는 일을 의미하며<sup>66)</sup>, 그 과정의 핵심은 결국 과제를 파악하는 데 있다.

#### 4.3. 외적 행동: 실제로 구현하는 현실태로서의 행동

외적 행동이란 역할로 존재하는 배우가 내적 행동 단계에서 과제에 맞게 전략 차원에서 선택한 가능태로서의 행동을 자신의 육체 조건 속에서 대사, 억양어조, 신체 동작, 제스처, 표정 등의 외적 형태(표현)로 실제로 구현하는 것이다. 말하자면 현실태로서의 행동을 뜻한다.

예컨대 소피아 역할의 배우가 내적 행동 단계에서 과제를 인지하면서 그에 맞는 가능태로서의 행동으로 (3) ‘남몰래, 하지만 아버지가 눈치채도록 눈물을 닦고, 아버지가 미안한 듯 ‘왜 아무 말이 없니, 소피아?’라고 묻기 전까지 미동도 하지 않고 서 있을 거야, (4) ‘아버지가 귀찮게 굴기 시작할 때 ‘들려요.’라고 대답할 거야, (5) ‘아버지가 화를 내기 전까지 또 입을 닫고 선량하게 서 있을 거야 등을 전략 차원에서 선택하면<sup>67)</sup>, 그 결과 외적 행동 단계에서 ‘돌아서 손수건을 꺼내 들고 아버지가 눈치채도록 눈물을 닦는다, ‘미동하지 않는다, ‘(아버지 쪽으로 몸을 돌린 채 시선은 피하며) 선량한 어조로 “들려요.”라고 말한다, ‘침묵하고 선량한 표정으로 서 있는다와 같이 신체 동작을 실제로 구체화한다. 그 결과 과제를 이루기 위

66) 이렇게 스타니스랍스키의 내적 행동을 웨스턴의 행동 동사로 표현할 때 내적 행동 가운데 하나의 행동 동사로 정리될 수 있는 것들이 있으면 한 단위로 묶고, 이를 ‘극 중 상대에게 무엇을 하다’ 또는 ‘극 중 상대가) 무엇을 하게 하다/못 하게 하다’ 형태로 단일화할 수 있다. 다만 이때 묶음으로 정리하는 방식은 장면과 배우의 선택에 따라 달라질 수 있다. 이같이 스타니스랍스키의 내적 행동을 웨스턴의 행동 동사로 정의할 때의 의미는 무대 위에서 역할로 존재하는 배우가 극 중 상대와의 관계에 집중함으로써 단순히 신체 동작만을 수행하는 ‘기계적 행동’으로 전략하지 않고 무대 위의 능동성을 실현할 수 있도록 한다는 점에 있다. 이는 행동 동사가 지닌 합목적성, 논리성, 실행 가능성, 극 중 상대를 겨냥하는 효과성 중에서 특히 실행 가능성과 극 중 상대를 겨냥하는 효과성에 기인한다. (콘스탄틴 스타니스랍스키, 앞의 책, 2024, 132, 135면. ‘기계적 행동’은 해당 대목을 토대로 요약·정리한 표현.)

67) 콘스탄틴 스타니스랍스키, 앞의 책, 2025, 150면.

해 선택된 전략 차원의 가능태로서의 행동은 외적 행동으로 현실화한다. 이런 의미에서 내적 행동이 외적 행동을 산출하는 구체적 작동 방식은 배우가 과제를 인지한 채 신체 동작을 구현하는 데 있다고 정리된다.

이때 주의할 점은 배우가 과제를 인지하지 않은 채 단순히 신체 동작만을 수행하면 그것은 외적 '행동'이 아니라 단순한 동작·움직임에 그친다는 점이다. 더불어 외적 행동이 극 중 상대에게 전달되도록 반드시 보이고 들리는 외적 형태로 표현되어야 한다. 이 두 가지 주의점이 지켜지지 않으면 스타니슬랍스키가 말한 무대 위의 능동성과 유효성은 실현될 수 없다. 이와 관련하여 스타니슬랍스키는 행동이란 창조적 목표를 향해 끊임없이 이어지는 독립적인 과정들, 즉 욕구, 열망, 충동 등 내적 행동으로 이어지는 내적 흐름 속에서 비롯된다고 진술한다.<sup>68)</sup> 이런 맥락에서 외적 행동은 일련의 내적 흐름에서 비롯되는 최종 '표현'으로 볼 수 있다. 그러므로 무대 위의 능동성과 유효성이 실현되기 위해서는 외적 행동이 보이고 들리는 외적 형태(표현)로 드러나야 하며, 배우는 단순히 신체 동작만을 수행하는 데 그치지 않고 과제를 인지하면서 신체 동작을 구현해야 한다.

결국 4.1에서의 '구체적으로 어떻게 내적·외적 행동을 통해 무대 위의 능동성과 유효성이 확보되는가?'라는 질문은 과제를 이루기 위해 선택된 전략 차원의 가능태로서의 내적 행동과 이를 실제로 구현하는 현실태로서의 외적 행동이 결합함으로써 무대 위의 능동성과 유효성이 확보된다고 정리할 수 있다. 말하자면 이 두 행동이 결합해 능동성을 지닌 행동을 이룬다.

끝으로 아래 표는 지금까지의 논의를 소피아 역할 배우의 사례를 통해 확인하기 위한 것이다. 표는 '창조적 욕구·열망(창조적 목표) → 충동(과제) → 내적 행동(과제를 인지하면서 선택한 가능태로서의 행동) → 외적 행동(실제로 구현하는 현실태로서의 행동)'의 연쇄가 해당 사례에서 어떻게

68) 위의 책, 153면.

맞물리는지 보여준다. 다만 표는 논의에서 다룬 두 가지 예시를 중심으로 제시한다.<sup>69)</sup>

범주 1 창조적 욕구·열망	범주 2 충동	범주 3 내적 행동	범주 4 외적 행동
창조적 목표	과제 (기본적·심리적 과제 중심) <sup>70)</sup>	과제를 인지하면서 선택한 가능태로서의 행동	실제로 구현하는 현실태로서의 행동
<p>■ 창조적 욕구·열망: 혼나지 않고 체면을 지키고 싶다 (자기보존)</p> <p>■ 창조적 목표: 아버지에겐 혼날 상황에서 벗어나고 싶다</p>	<p>- 침착해야 한다 (=자제해야 한다)</p> <p>- 당황함을 감추어야 한다</p> <p>- 아버지의 기분에 적응해야 한다</p>	<p>(1) 천사 같은 표정을 지을 거야</p> <p>(2) 완고하게 침묵하고 더 선량한 얼굴로 서 있을 거야</p> <p>(행동 동사로 표현: 아버지에게 내 당황함을 눈치채지 못하게 하다)</p>	<p>- (아버지를 바라보며) 천사 같은 표정을 짓는다</p> <p>- (아버지를 바라보며) 침묵하고 선량한 표정으로 서 있다</p>
	<p>- 침착한 모습으로 아버지를 교란해야 한다(=순진·선량 힐난하는 눈초리로 아버지를 난처하게 해야 한다)</p>	<p>(3) 남몰래, 하지만 아버지가 눈치채도록 눈물을 닦고, 아버지가 미안한 듯 ‘왜 아무 말이 없니, 소피야?’라고 묻기 전까지 미동도 하지 않고 서 있을 거야</p> <p>(4) 아버지가 귀찮게 굴기 시작할 때 ‘들려요.’라고 대답할 거야</p>	<p>- (돌아서 손수건을 꺼내 들어) 아버지가 눈치채도록 눈물을 닦는다</p> <p>- (아버지에게 등을 돌린 채) 미동하지 않는다</p> <p>- (아버지 쪽으로 몸을 돌린 채 시선은 피하며) 선량한 어조로 “들려요.”라고 말한다</p>

69) 위의 책, 150-152면(소피아 역할 배우의 사례). 표는 해당 사례의 일부를 바탕으로 필자가 재구성한 것이다.

		(5) 아버지가 화를 내기 전까지 또 입을 닫고 선량하게 서 있을 거야  (행동 동사로 표현: 아버지를 교란하다)	- (계속 아버지의 시선을 피하며) 침묵하고 선량한 표정으로 서 있다
--	--	---	--

## 5. 결론

스타니슬랍스키의 행동의 연쇄 구조는 '창조적 욕구·열망 → 충동 → 내적 행동 → 외적 행동'의 네 단계 행동의 연쇄 구조로 이해하는 편이 더 적절하다. 창조적 욕구·열망은 창조적 목표로 구체화되어 충동을 환기·촉발하고 이로부터 이어지는 행동이 창조적 목표로 수렴되도록 방향과 일관성을 부여하는 근원적 동기에너지이다. 따라서 창조적 욕구·열망은 행동의 연쇄 구조를 네 단계로 정식화할 때 최초의 내적 조건으로 이해할 수 있다.

충동은 원함의 에너지와 함께 원함의 대상인 실행 수단을 본질적 측면으로 한다. 원함의 에너지는 실행 수단을 실제로 작동시키는 힘으로 배우의 본능 속에서 환기되는 자연적 에너지이다. 원함의 대상인 실행 수단은 배우가 창조적 목표를 실현하기 위해 구체적으로 마련해야 하는 신체적이고 기본적·심리적 과제로 이해된다. 충동의 에너지와 지향성이 이러한 과제를 향해 통합적으로 작용하며 행동으로의 이행을 가능케 한다. 따라서 충동은 네 단계 행동의 연쇄 구조에서 핵심적인 내적 전환점으로 작용한다.

70) 이 장면의 창조적 목표(오늘 상황에서 벗어나고 싶다)는 기본적·심리적 과제가 핵심이어서 신체적 과제는 두드러지게 드러나지 않는다(부차적 수준).

내적 행동은 충동이 형성한 과제를 수행하기 위해 배우가 그 과제에 맞게 전략 차원에서 선택한 기능태로서의 행동을 뜻한다. 외적 행동은 내적 행동을 자신의 육체적 조건 속에서 대사, 억양어조, 신체 동작, 제스처, 표정 등의 외적 형태(표현)로 실제로 구현하는 현실태로서의 행동을 말한다. 이 내적·외적 행동의 결합을 통해 무대 위의 능동성과 유효성은 실현된다. 따라서 내적 행동은 네 단계 행동의 연쇄 구조에서 창조적 욕구 열망과 충동의 흐름이 수렴되어 행동이 본격적으로 개시되는 지점으로 이해된다. 반면 외적 행동은 창조적 욕구 열망, 충동, 내적 행동의 흐름이 귀결되는 지점으로서 실제 구현이 이루어지는 지점으로 이해된다.

이 글은 이상의 분석을 통해 스타니슬랍스키의 행동 개념을 체계적으로 이해함으로써 네 단계 행동의 연쇄 구조의 각 요소와 요소 간의 관계와 작용 방식을 명확히 해명하고, 특히 국내 선행 연구들이 서로 다른 강조점에서 해석해 온 내적 행동 개념을 명료하게 밝히고자 했다. 행동의 연쇄 구조 전체와 내적 행동은 배우가 역할의 행동을 수행하는 과정을 재구성하도록 하는 이론적·실천적 작업의 토대가 된다는 점에서 의의가 있다. 더 나아가 이 글이 밝힌 네 단계 행동의 연쇄 구조는 스타니슬랍스키가 『역할에 대한 배우의 작업』에서 ‘인식, 체험, 구현’<sup>71)</sup>의 세 시기로 구분한 배우의 역할에 대한 작업 과정과 연결된다는 점에서도 의의가 있다. 스타니슬랍스키는 해당 저술에서 작품의 성격과 작업 방식에 따라 세 시기의 선후 순서를 달리 적용하면서도, 이 세 시기를 통해 배우가 작품과 역할을 대하는 태도와 배우가 자신의 체험과 신체를 활용하여 역할을 창조하는 방법론 전반을 체계적으로 제시하고자 했다.<sup>72)</sup> 이 글이 제시한 행동의 연쇄 구조는 이 글이 초점을 두고 논의한 ‘안에서 밖으로의 접근에

71) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2025, 85-256면. 편집자 서문은 ‘배우가 관객에게 주는 영향’을 포함한 네 번째 시기를 언급하나, 이 글은 1부 〈지혜로부터 슬픔〉에서 제시되는 인식, 체험, 구현의 세 시기를 기준으로 한다.

72) 이진아, 「스타니슬랍스키 연극론에 있어서 배우와 역할의 관계: 『역할에 대한 배우의 작업』을 중심으로」, 『드라마연구』 제42호, 한국드라마학회, 2014, 200면.

서 세 시기 중 체험과 구현에 대응한다.

먼저 인식의 시기는 배우가 작품과 역할의 상황·사건을 분석하며 작품과 역할을 깊이 느끼고 이해하는 과정으로, 두 남녀의 첫 만남에 비유된다.<sup>73)</sup> 이후 ‘체험(experiencing)의 시기는 역할의 욕구가 발현되고 이 욕구원함과 열망이 충동을 환기하며 행동을 시작하는 시점으로, 두 남녀의 “결합”, 새 생명의 “잉태”, “태아를 형성하는 순간”에 비유된다.<sup>74)</sup> 이로써 세 번째 ‘구현의 시기’로 이행한다. 구현은 인식과 체험의 시기를 거쳐 자신의 의식 속에 역할의 정서적 삶을 구축한 배우가 극 중 상대와 교감하기 위해 내적·심리적으로는 물론이고 말과 움직임을 통해 외적·신체적으로 행동하는 때이다.<sup>75)</sup> 이러한 맥락에서 볼 때 행동의 연쇄 구조에서 배우에게서 생겨난 창조적 욕구·열망이 충동을 환기해 과제를 형성하고, 내적 행동이 선택되기까지의 과정은 체험의 시기에 이루어지고, 배우가 내적 행동을 인지한 상태에서 실제로 실현하는 외적 행동은 구현의 시기에 해당한다고 볼 수 있다.

앞으로 더 논의해야 할 것이 최소한 두 가지이다. 첫째, 이 글은 시스템 전체가 아니라 충동이 내적·외적 행동으로 이어지는 ‘안에서 밖으로’의 접근만을 제한적으로 해명했다. 그러므로 외적 행동을 통해 역할의 내적 상태로 접근해 가는 ‘밖에서 안으로’의 구조를 해명하는 작업이 후속 과제로 남는다. 둘째, 이 글은 행동의 연쇄 구조와 내적 행동을 해명하는 과정에서 『역할에 대한 배우의 작업』 1부 <지혜로부터 슬픔>에 제시된 소피아 역할의 배우 사례를 중심으로 분석했다는 점에서 한계가 있다. 물론 이 사례가 내적 행동을 해명할 수 있는 전형적 사례임은 분명하지만, 이 글에서 제시한 행동의 연쇄 구조와 내적 행동 개념이 다른 역할 창조 사

73) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 앞의 책, 2025, 85-147면.

74) 위의 책, 28, 147면.

75) 위의 책, 33, 219면. 편집자 서문은 구현의 시기에는 무대적 형상을 완성하는 역할의 ‘외적 성격화’도 포함된다고 설명한다.

례에서도 똑같이 적용될 수 있는지 추가 검토 작업이 필요하다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

콘스탄틴 스타니슬랍스키, 박상하·윤현숙 옮김, 『역할에 대한 배우의 작업』, 아카넷, 2025.

### 2. 단행본

아이작 버틀러, 윤철희 옮김, 『메소드』, 에포크, 2023.

앨리슨 호지 편저, 김민채 옮김, 『배우 훈련』, 도서출판 동인, 2021.

존 R. 설, 심철호 옮김, 『지향성 : 심리철학 소론』, 나남, 2009.

주디스 웨스턴, 권경원 옮김, 『감독을 위한 영화 연기 연출법』, 비즈앤비즈, 2009.

진 노만 베네데티·소냐 무어 공저, 김석만 편역, 『스타니슬랍스키 연극론』, 연극과인간, 2022.

콘스탄틴 스타니슬랍스키, E.R. 햅굿 영역, 신은수 옮김, 『역할 창조』, 예니, 2001.

\_\_\_\_\_, 이진아 옮김, 『체험의 창조적 과정에서 자신에 대한 배우의 작업』, 지식올만드는지식, 2010.

\_\_\_\_\_, 박상하·윤현숙 옮김, 『자신에 대한 배우의 작업 I : 체험의 창조적 과정을 통한 자신에 대한 작업』, 아카넷, 2024.

Constantin Stanislavski, *Creating a Role*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, New York: Theatre Arts Books, 1961.

Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work on a Role*, trans. Jean Benedetti, London and New York: Routledge, 2010.

Sonia Moore, *The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor*, 2nd rev. ed., New York: Penguin Books, 1984.

### 3. 논문 및 기타

강민재, 「신체적 배역 접근: 국내 배우 훈련에서의 ‘행동 동사’ 활용 방안」, 『유라시아연구』 제15권 제1호, 아시아·유럽미래학회, 2018.

김규진·이영석, 「스타니슬랍스키 시스템 속 ‘내적 행동’의 복원」, 『연기예술

- 연구』 제26권, 연기예술학회, 2022.
- 김대현, 「배역창조에 있어서의 ‘행동’에 관한 연구 (2)」, 『연극교육연구』 제4권, 한국연극교육학회, 1999.
- 안재범, 「연기개념의 ‘포스트’적 변환에 관한 고찰 - 스타니슬랍스키의 ‘행동’, ‘교감’, ‘역할’을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제46집, 한국극예술학회, 2014.
- 유원기, 「변화의 원리에 관한 아리스토텔레스의 견해」, 『江原人文論叢』 제18집, 강원대학교 인문과학연구소, 2007.
- 이재민, 「뜨거운 배우와 차가운 배우」, 『한국연극학』 제1권 제54호, 한국연극학회, 2014.
- 이진아, 「스타니슬랍스키 연극론에 있어서 배우와 역할의 관계: 『역할에 대한 배우의 작업』을 중심으로」, 『드라마연구』 제42호, 한국드라마학회, 2014.
- 주성호, 「메를로-퐁티의 철학의 형성과 『지각의 본성에 관한 연구계획』」, 『프랑스학연구』 제87권, 프랑스학회, 2019.
- 최일만, 「초기 후설에서 지향의 동적 개념」, 『철학과 현상학 연구』 제64집, 한국현상학회, 2015.
- 최재오·신소현, 「연출가와 배우의 ‘행동 동사’ 사용 방법에 관한 연구」, 『연극교육연구』 제27권, 한국연극교육학회, 2015.
- 홍재범, 「신체적 행위를 위한 희곡텍스트의 내재적 분석 - <환절기>의 장면 목표와 초목표를 중심으로」, 『겨레어문학』 제53집, 겨레어문학회, 2014.
- David Jackson, “Stanislavski, emotion and the future of the UK conservatoire”, *Stanislavski Studies* vol.5 no.1, 2017.
- James C. Morrison, “Husserl and Brentano on Intentionality”, *Philosophy and Phenomenological Research* vol.31 no.1, 1970.
- Rose Whyman, “The Actor’s Second Nature: Stanislavski and William James”, *New Theatre Quarterly* vol.23 no.2, 2007.
- Saumya Liyanage, “What Stanislavski Tells Us about Acting.”, *Research Forum: International Journal of Social Sciences* vol.1 no.1, 2013.
- Yuchen Guo, “‘Becoming’ Romeo”, *Philosophical Papers* vol.49 no.3, 2020.

## Abstract

## Understanding Stanislavski's Concept of Inner Action: On the Basis of the Chain Structure of Action

Lee Eunhyang

This article clarifies the notion of “inner action” in Stanislavski’s acting theory, a concept that remains ambiguous and has been interpreted with different emphases in previous Korean studies, by explicating the organic process through which action is generated within the actor and by defining what inner action is within that process. To do so, this article analyzes the key passage and related descriptions of inner action in Part 1 (*Woe from Wit*) of Stanislavski’s *An Actor’s Work on a Role*, including the case of an actor performing the role of Sofia in the same part. The findings are as follows. The organic process of action is formalized as a four-stage chain structure: creative desire/aspiration → impulse → inner action → outer action. Creative desire and aspiration constitute the originating motive and energy of the organic process of action; they are concretized as a creative objective that evokes impulse and directs subsequent action toward convergence with that objective. Impulse consists of two essential aspects: energy and object. Its energy is a natural energy that activates the actor’s means of execution, while its object refers to the concrete physical and fundamental-psychological tasks that the actor must prepare in order to realize the creative objective. The integration of impulse’s activating energy and its directedness toward these tasks enables the transition to action. Inner action is defined as action in a state of potentiality, where the actor, embodying the role, perceives the means of execution (tasks) formed by the impulse and strategically selects a feasible action appropriate to those tasks. Outer action then emerges as the action

in its actuality by physically embodying inner action within the actor's own bodily conditions. Consequently, the creative desire and aspiration function as the internal condition and starting point, impulse as the pivotal turning point toward action, inner action as the point at which action is initiated, and outer action as the culminating point where action is realized.

Keywords: Chain Structure of Action, Creative Desire and Aspiration, Impulse, Inner Action, Konstantin Stanislavski, Outer Action

접 수 일: 2026년 2월 28일

심사기간: 2026년 4월 15일~2026년 5월 16일

게재결정: 2026년 5월 16일