

## 사이코드라마 연출자 훈련을 위한 연출 과정 척도 연구

최 윤 미

강원대학교 학생생활연구소

본 연구는 상담자 (혹은 치료자)가 사이코드라마 연출 역량을 가질 수 있도록 훈련시키기 위하여 연출 과정을 체계적으로 평가할 수 있는 구조화된 척도를 만드는 데 있다. 그 내용을 구성하기 위해서 일단 사이코드라마 정의 문제를 논의하고 그에 근거하여 사이코드라마 연출 과정 척도를 예비로 구성하였다. 이렇게 구성된 예비 척도로 3인의 초급, 중급, 전문가급 연출자가 시행한 사이코드라마 회기에 대한 평가를 하도록 하여 숙련도에 따른 긍정적 응답율을 살펴보았다. 그 결과, 초급 연출자는 전반적인 사이코드라마 연출자로서의 태도에 대해서도 특히 약점을 보이고 있고 무엇보다 준비 단계에 해야 할 작업에 대한 긍정적 응답율이 낮았다. 중급 이상의 계도에 오르면 기술 측면에서의 응답율은 긍정적인 반면 내용적인 측면, 즉 정화의 시기과 정도 그리고 통찰 수준 등에 대한 전문가급에 비하여 긍정적 응답율이 현저히 떨어지는 것으로 나타났다. 본 연구의 예비 문항들은 각 수준별 연출가의 수나 척도 응답자수가 부족하고 집단의 특성도 고려되지 않았으므로 이를 보완하여 문항을 구성한다면 사이코드라마 연출자 훈련에 유용한 척도로 활용될 수 있을 것으로 보인다.

사이코드라마를 실질적으로 충분히 경험해보지 못한 상담자들에게 있어서 사이코드라마는 다소 두려움을 느끼게 하는 치료적 방법이다. 그렇기 때문에 어떤 이들은 사이코드라마의 과

정을 지나치게 극적으로 생각하고 잠재된 위험성을 강조하기도 한다. 그런가 하면 또 어떤 이들은 너무나 피상적으로 그 장점을 과장한다. 이러한 양극의 견해는 어느 쪽이든 사이코드

라마가 가진 치료적 잠재력을 과학적으로 연구한 최근의 노력들을 간과하고 있다(Kipper, 1978; 1980; Schramski & Feldman, 1984; Kellermann, 1987; D'Amato & Dean, 1988; Schneider-Duker, 1991). 최근의 잘 통제된 연구 결과들에 의하면, 한계를 충분히 인식하고 있는 훈련받은 전문가들이 시행한 사이코드라마는 그 자체로서 혹은 다양한 심리치료의 보조 수단으로서 기여할 수 있다는 것을 보여주고 있다.

상담 연구에서 겪는 어려움과 마찬가지로 사이코드라마를 연구하는 데에도 실제 상황에서는 관련 변인이 너무나 많아 이를 모두 통제하는 것이 불가능하다. 그런 까닭에 과학적으로 실제 사이코드라마를 연구하는 데에는 기술적인 어려움이 있을 수밖에 없다. 그래서 사이코드라마의 효율성에 대한 연구는 주로 유사-자연 상황(quasi-naturalistic)이나 단 한번 일어나는 일화를 분석하여 연구한 것이 대부분이다. 이러한 연구의 결과들을 보면, 사이코드라마 참여자들이 평가한 결과도 그렇지만 객관적 평가 결과에서도 그 효과가 대체로 긍정적이다. 부정적인 반응은 기껏해야 지루하다거나, 시간 낭비다, 혹은 너무 짧다 등의 반응일 뿐 부정적인 효과는 거의 보고되고 있지 않다.

추수 연구에서는 연구 대상자수가 워낙 적기 때문에 집중적인 사이코드라마 모임에서 경험한 극적인 변화를 실제 생활에서도 적용하는 참여자들의 능력을 분명하게 인지할 수는 없었다. 그러나 사이코드라마를 실시하는 치료자들은 경험적으로 치료가 종결된 후에도 사이코드라마의 효과가 오래 지속되는 것을 관찰한다. 이러한 경험을 Polansky & Harkins'(1969)는 '사이코드라마의 상황은 강력한 정신내적 힘이 작용하도록 활용된다. 이들이 동력으로 작용하

여 내담자들이 점진적으로 치유되어 가는 결과를 가져온다'고 결론지었다.

한국에서의 사이코드라마는 다양한 배경을 가진 치료자들이 시행하고 있다. 주로 정신과 의사와 상담/임상 심리학자, 그리고 사회복지 전공자들이 사이코드라마를 연출하고 있고 최근에는 석사 학위 논문 주제로도 연구되고 있다. 그러나 이들 연구들에서 보면 역할연기, 소시오드라마, 연극치료 등이 모두 사이코드라마와 구분 없이 취급되고 있고 사실상 연구의 방법론도 초보적인 수준이며 그 연구 결과에 있어서도 일관성을 찾기가 힘들다.

이런 혼란이 일어나는 데에는 사이코드라마가 가진 본질적인 속성, 즉 개입된 변인이 너무나 많고 사이코드라마를 하고 있는 실제 상황에서 변인을 통제하기 어렵다는 사실에서도 기인한다. 그리고 사이코드라마 연출을 하는 치료자들의 숙련도나 전문성에 따라 사이코드라마의 효과는 매우 달라진다. 그러나 보다 본질적으로는 사이코드라마가 정녕 무엇이냐는 사이코드라마 정의의 문제에서 출발한다.

저마다 사이코드라마를 달리 정의하고 각자의 정의에 따라 변인을 통제하고 관련짓는 데에서 본질적으로 문제가 출발한다. 과학적으로 연구를 하고 그 결과의 일관성을 논의하기 위해서는 일단 사이코드라마에 대한 정의가 통일되어야 한다. 그래야 관련 변인도 연구자들간에 어느 정도 일치될 볼 수 있을 것이고, 사이코드라마의 효과에 대한 비교 연구도 가능하다. 그 뿐 아니라 사이코드라마를 연출할 수 있는 치료자를 교육/훈련하는 데에도 이를 기초로 삼아 교육 내용을 구성할 수 있을 것이다. 그런 의미에서 사이코드라마 과정 척도를 논의하기에 앞서 사이코드라마의 정의에 대하여 생각해 봄직하다.

본 연구는 상담자 (혹은 치료자)가 사이코드라마 연출 역량 혹은 전문성을 가질 수 있도록 훈련시키기 위하여 연출 과정을 체계적으로 평가할 수 있는 척도를 만드는 데 있다. 그 내용을 구성하기 위해서 일단 사이코드라마가 무엇이나 하는 정의 문제를 논의할 것이다. 사이코드라마의 정의가 분명치 않다면 과연 사이코드라마에 들어가야 할 공통적인 과정 요인은 무엇인가가 추출될 수 없으며 또한 사이코드라마를 연출하는 이들에게 무엇을 교육/훈련해야 하는가가 분명치 않기 때문이다.

이제까지 사이코드라마 연출자의 교육은 훈련 중인 피훈련자가 연출하는 사이코드라마를 훈련 지도자가 직접 지켜보거나 녹화 테이프를 함께 보면서 비체계적인 방식으로 주로 이루어졌다. 즉 훈련 지도자가 중요하다고 느끼는 것을 적어두었다가 질문하고 의견을 말하는 식으로 교육이 이루어졌다. 이러한 방식은 훈련 지도자가 꼭 지적해야 할 사항을 놓치기도 하고 훈련 지도자마다 중점적으로 언급하는 것이 다르기도 하다.

외국의 경우, 일부 사이코드라마 교육/훈련 지도자들은 관찰과 기록을 보다 체계적으로 하려는 훈련 프로그램을 도입했다. 이를테면, 사이코드라마 과정에 내재된 특정 요소와 연출가의 역할 도표를 가지고 드라마 과정에 초점을 맞추는 평가지(Frick, 1985)를 개발하여 교육하는 것이다. 혹은 드라마의 분석(dramaturgical analysis)(Hare, 1976), 혹은 특정 범주별로 묶어 기술해 놓은 과정평가지(processing checklists)를 사용하여 관찰한 현상을 체계적으로 분석하려는 시도를 하였다.

그러나 아직 한국에서는 구조화된 항목이 들어간 평가지로 사이코드라마 과정을 체계적으로 분석하거나 이를 활용하여 사이코드라마의

연출자 훈련을 시도하지는 않았다. 아직까지는 주로 좀더 경험이 많은 연출자들이 그들의 경험을 바탕으로 초보 연출자들의 사이코드라마를 함께 관찰하면서 사이코드라마에 중요하다고 느끼는 것을 지적하는 방식이 주를 이루고 있다.

사이코드라마가 보다 구조화된 심리치료와 상담 방법으로 발전해감에 따라 체계적으로 평가할 수 있는 도구에 대한 필요성은 점차 늘어나고 있다. 어느 훈련 지도자에게 훈련을 받든 사이코드라마 연출에 빠져서는 안될 공통적인 필수 사항을 마련한다면 그리고 이러한 도구들이 기계적인 장치처럼 쓰이거나 연출자의 창의력을 손상시키지 않는다면 이는 사이코드라마 훈련 프로그램에 교육적으로 유용한 보조 도구가 될 수 있을 것이다. 그리고 또한 자격 심사에서도 기준이 마련되어 자격증을 받기 위해 필요한 표준화된 범주로서 활용될 수 있다. 또한 사이코드라마에 있어서 훈련 지도자의 특성에서 야기되는 변인을 어느 정도 공통된 기준 위에서 다양화하는 긍정적 효과도 바라볼 수 있을 것이다.

Kellermann(1992)은 그런 차원에서 사이코드라마 연출 과정척도(Psychodrama Director Processing Checklist)를 연출자가 전문적으로 수행한 사이코드라마를 평가하는 간단한 도구로 추천하고 있다. 100 문항으로 된 이 평가 척도는 사이코드라마 연출자가 적절히 사이코드라마를 행했는지에 대한 질문지로서, 집단원들이 사이코드라마를 관찰하는데 지침을 주는 도구로서, 연출자를 위한 자기 평가 도구로서, 사이코드라마 후-과정에서 토론할 주제의 항목으로서, 혹은 연출 전문가가 되고자 하는 이를 평가하기 위한 표준화된 도구로서 활용될 수 있다.

이 Kellermann이 만든 척도에 들어가 있는 문항들은 대부분 Kellermann이 Zerka Moreno 그리고 Marlyn Pitzele과 함께 한 실제 사이코드라마 과정에서 논의된 내용에 기초한 것들이다. 그 외에도 다른 연출자들의 가르침으로부터, 그리고 사이코드라마 관련 문헌(Blatner, 1968 ; Kelly, 1977), 다양한 훈련과 기준에 관한 요강(American Board of Examiners, 1989 ; Australian and New Zealand Psychodrama Association, 1989), 그리고 Kellermann에게 훈련을 받은 제자들과의 토론 결과를 바탕으로 제작되었다.

그는 여러 훈련 집단에서 이 질문지를 사용해 보았고 스칸디나비아와 이스라엘의 연출전문가 시험에서 이를 활용해본 결과 사이코드라마 연출 과정을 평가하는데 유용하고 도움이 되는 도구였다고 추천하고 있다. 그러면서 그가 제시한 이러한 체계적인 도구가 사이코드라마에 대해 논의되어야 하는 내용을 포괄하는데 도움이 될 것이라고 하였다. 물론 이 평가 척도는 길고 평정하는데 시간이 들며 통계적으로 볼 때 타당도가 부족하지만 훈련생들과 그들을 가르치는 이들에게 높은 평가를 널리 받고 있고 또한 연출 후-과정 토론에 유용한 보조 도구로서 도움이 된다고 추천하고 있다.

한국에서도 사이코드라마 학회가 설립되고 역량을 갖춘 연출자에게 연출전문가 자격을 주는 자격증 제도가 도입되었고 연구자도 사이코드라마 연출과 연출 훈련을 시행하면서 이러한 구조화된 도구의 필요성을 느껴왔다. 또한 사이코드라마 학회가 미국에 본부를 둔 세계의 학회와 연계를 맺고 있으므로 어느 정도는 사이코드라마 연출 과정에 대한 세계 공통의 척도가 필요하다고 본다.

사이코드라마 후의 과정 토론은 일반적으로

개인 상담에서의 교육지도(supervision)와 같은 개념으로 보면 된다. 사이코드라마에서의 토론과 피이드백이 주인공을 포함하여 모든 참여자들이 있는 가운데 주어진다라는 사실은 치료자 투명성의 문제가 해결된다는 장점과 위험성이 공존하고 있다. 모든 참여자들에게 과정에 대한 토론이 개방되어 있는 상태에서 적절히만 진행된다면 사이코드라마 과정을 통한 학습의 기회가 모든 이에게 제공될 수 있다. 특히 사이코드라마 극의 진행 과정에서 겪는 어려움이 완결 작업을 통해 잘 해결된다면, 토론 과정을 통해서 연출자와 집단원 뿐 아니라 주인공도 더 깊이 자신의 극을 이해하는 기회를 가질 수 있고 뿐만 아니라 사이코드라마에서 활발히 일어난던 복합적 과정에 대해 이해할 수 있는 계기가 된다.

한국에도 사이코드라마에 대한 수요가 많고 또한 많은 상담/임상 전문가들이 또다른 심리치료 기법의 한 전문 영역으로서 사이코드라마의 연출 역량을 갖고 싶어하고 그러기 위해 전문 연출자 훈련을 받고 싶어하고 있다. 그런데 실제 훈련 프로그램에서는 훈련을 담당하는 연출자들이 주로 그들의 경험에 의존하여 관찰한 초보 연출자가 진행한 사이코드라마에 대해 반응과 언급을 하게 되므로 기본적으로 논의해야 될 필수 사항들이 때로 상당히 간과되고 중요한 사항들을 포괄하지 못하고 있는 것이 현실이다. 이러한 필요성 때문에 연구자는 많은 전문 연출자들이 공통적이라고 생각하고 있는 내용들을 망라하여 전체적으로 구조화된 도구의 필요함을 느껴왔다.

연출 과정에 대한 체계적 토론과 언급이 가능해지기 위해서는 한국에서도 역시 구조화된 도구가 필요하다. 이는 세계 각국에서 통용되는 척도와 공통되어야 한다. 이러한 작업을 위한

기초 작업으로서 외국에서 사용되고 있는 도구를 번안하여 사용해보고 한국의 실정에 맞도록 개정하는 절차를 거쳐야 할 필요가 있다. 따라서 본 연구에서는 척도 제작의 기본 전제가 되는 사이코드라마 자체의 정의를 분명히 하고 그에 근거한 사이코드라마 연출 과정 척도의 구성에 대하여 살펴보고자 한다.

### 사이코드라마의 정의

사이코드라마는 대단히 복잡적이고 다양한 측면을 지녀서 관련 문헌들을 검토해볼 때 거의 그 정의가 동일한 것이 없다. 사이코드라마라는 용어는, 역할 연기(role play), 행동시연(behavioral rehearsal), 행동분석(action analysis), 창조적 연기(creative dramatics), 드라마치료, 즉흥극(improvisatory theatre) 심지어는 자발적 일화(spontaneous happening) 등 여러 용어들과 혼용되어 쓰여지고 있다.

사이코드라마를 간단하고 정확하게 정의해야 하는 데는 여러 가지 이유가 있다. 우선, 사이코드라마의 과정이나 효과에 관한 연구를 하는데 있어서 다른 여러 가지 접근법과 구분되는 연구를 하고자 하면 반드시 정확한 정의가 내려져야 하는 것이다. 둘째로는, 내담자들에게 그리고 사회 전반에 사이코드라마를 도입하고자 할 때 간단한 정의가 있어야 참여자가 무엇을 기대해도 되고, 무엇을 기대하지 말아야 할지를 분명하게 이해할 수 있다. 셋째, 누구나 동의하는 공통된 정의가 있어야 다양한 배경을 가진 사이코드라마 실시자들이 사이코드라마의 과정에 대해 활발히 논의를 할 수 있다. 그래야만 기본적인 이론에 대한 갈등이나 치료적 목표와 방법의 다양성에 방향을 설정할 수가 있을 것이다.

사이코드라마의 창시자인 Moreno(1972)는 사이코드라마를 '연극적 기법으로 "진실"을 탐색하는 과학'이라고 단순하게 정의하였다. 또한 그의 아내이며 동반자인 Zerka는 "자발적, 극적, 즉흥적 방법으로 주인공의 진실을 탐구하는 학문"으로 범위를 국한시켜 정의하고 또 "처벌 없이, 위협을 감수하고서 자신의 삶(life)을 탐구할 수 있는 과정(process)"으로 언급하였다(최현진, 1999).

Fine(1979)은 사이코드라마를 '모레노(J. L. Moreno)의 이론과 철학, 그리고 방법론'이라고 정의하였고, Starr(1997)는 "환자가 자신의 문제를 해결하도록 돕는 행위를 사용하는 정신치료 형식(form)이다"라고 정의하였다. Blatner(1988)는 "환자의 삶 속의 의미 있는 사건을 언어로 뿐만 아니라 행위화하는 정신치료 방법(method)"이라고 정의하였다.

Kellermann(1992)은 Moreno(1972)나 Fine(1979)의 정의를 예로 들며, 사이코드라마가 무엇이나에 대한 혼란이 일어나는 원인 중 하나가 이들의 정의가 부적절한 데서 왔다고 보았다. 그는 사이코드라마가 너무나 개인적인 경험에 의존하는 것이기 때문에 분명하게 정의할 수 없다는 견해를 받아들이지 않고 보다 간단하고 정확하게 사이코드라마를 정의해야 할 필요성을 역설하였다. 그러면서 그는 대략 다음의 여섯 가지 이유 때문에 사이코드라마를 정의하기 어렵다고 주장하였다(Kellermann, 1992).

첫째, 우선은 사이코드라마가 가진 역사적 배경, 즉 Moreno가 지칭한 용어의 기원 자체 때문이다. 다시 말해 창시자인 Moreno 자신조차 일관성이 없고 모순되게 정의를 했으며 특히 사이코드라마의 목적을 언급할 때 그러했다. Kellermann은 사이코드라마를 하나의 이론, 연극적 형식, 과학 혹은 삶의 방식 등등으로서가

아니라 심리치료의 특정한 방법론으로서, 즉 심리적인 문제에 대한 치료적 접근 방법으로서 보아야 한다고 주장하였다.

사이코드라마 정의가 어려웠던 이유의 두 번째는 Moreno가 사회측정학(sociometry), 집단상담 혹은 집단심리치료(group psychotherapy), 사이코드라마-이 세가지를 한 묶음으로 묶어 언급해왔기 때문이다. 다시 말해, 사회측정학이나 집단상담/집단심리치료가 사이코드라마라는 체계에 이미 내재해 있는 것인지 혹은 별개의 것인지, 각자의 이론적 배경에 따라서는 의문이 제기된다. Kellermann(1992)의 견해에 따르면 사회측정학이나 집단상담/집단심리치료가 사이코드라마의 중요한 요소라 할지라도 이들 세 용어 속에 이미 항상 내포되어 있는 것은 아니므로 개념적으로 별개의 것으로 분리해야 한다고 주장한다.

사이코드라마를 정의하기 어려운 세번째 이유는 사이코드라마가 가진 절충적 성격 때문이다. 이를테면 Kelly(1955)가 말한 고정 역할 치료(fixed role play)라든가 Bandura(1971)의 사회학습이론 모델(social learning model), 펄스 등의 게슈탈트 치료(Perls, Hefferline, & Goodman, 1973), Schutz(1971)의 참만남 집단(encounter group), Jennings 등(1986; Landy, 1986)이 시행한 연극치료(drama therapy)등 행위(action)와 관련된 기법들과 치료적 접근에 있어 유사하기 때문에 이를 뚜렷이 구분하기가 어렵다. 그러나 이들은 한 두 가지 사이코드라마에 요소를 포함하고 있기는 하지만 사이코드라마 전체 체계와 동일하지는 않다. 따라서 행위를 주로 사용하는 기법이라고 해서 이들 모두를 사이코드라마라 부르는 것은 어렵다.

네번째 이유는, 많은 치료자들이 사이코드라마로 접근함에 있어 치료적으로 적용하는 것

과 치료적이 아닌 목적으로 적용하는 것을 구분 못하는 데서 혼란이 일어난다. 여기서 치료적이란 것은 전문적으로 훈련을 받은 사람들이 심리적 문제를 겪고 있는 사람들을 치료할 목적으로 시행하는 치료의 한 형식인 것이다. 것이다. Kellermann(1992)은 자기 성장이나 훈련을 위해서 혹은 어떤 이유에서든 건강한 사람들이 참여한 것은 치료적(non-therapeutic)인 것이 아니므로 사이코드라마에 포함될 수 없다고 보았다.

이 점에 대해서 연구자는 건강한 사람들의 자기 성장이라는 것은 치료적인 것이 아니므로 사이코드라마의 목적으로 볼 때 사이코드라마로 볼 수 없다는 Kellermann의 견해와는 다른 견해를 가지고 있다. 환자 집단은 병적이고, 일반인들이 겪는 문제는 병적이 아니라는 그의 견해는 실질적으로 분명히 선을 그을 수 없기 때문이다. 오히려 정상인 혹은 일반인이 자아 탐색 혹은 성장을 위해 경험하는 과정도 역시 치유적인 것이므로 자기 성장을 목적으로 하는 일반인의 극 역시 사이코드라마로 보아야 한다. 즉, 사이코드라마 참여자가 환자나 아니냐에 따라 치료적인 것/아닌 것으로 구분되어 사이코드라마 범주가 나뉠 수는 없다. 따라서 연구자는 자기 성장을 목표로 겪는 치유 과정 역시 치료적인 것이므로 사이코드라마가 포괄하는 범위라고 본다.

그리고 연구자의 이러한 견해에 대하여 최현진(1999)도 같은 견해를 보이고 있다. 최현진은 정신장애자와 건강한 사람에게 적용되는 방식이 다르다고 Kellermann이 주장하면서도 그의 저서 어디에도 그 둘에게 적용되는 차이점에 대한 언급이 없다는 점을 지적하였다. 그리고 이는 통상적인 용법 내지는 당연한, 굳이 부연 설명이 필요 없는 기존 정신 치료의 의미를 당

연시하는 자세였기 때문이라고 보았다. 그러면 서 최현진은 치료라는 용어가 이끌고 있는 용어군(질병, 환자, 장애, 건강 등)에 대한 사이코드라마적 시각의 규정이나 정의 없이 기존의 치료 양식에 무리하게 편입시키려는 경향, 그리고 이를 당연시하는 풍토와 그것을 맹목적으로 수용하고 있는 현실에 이의를 제기하고 있다. 그러면서 사이코드라마는 병리론을 전제하지 않는다는 자신의 견해를 피력하였다. 그러나 사이코드라마가 치료의 한 형태라는 데에는 연구자나 최현진(1999)도 Kellermann의 견해에 전적으로 동의한다.

한편 Kellermann은 사이코드라마를 분명히 정의하기 위해서는 여러 장면에서 응용되는 역할 연기(role-playing) 기법들과 전통적인 의미의 사이코드라마가 구분된다고 보았다. 그래서 그는 역할 훈련(role training)이나 사회적 상황을 개선하기 위한 목적으로 행해지는 것은 소시오드라마(sociodrama) 혹은 공동체 극(community theatre), 그리고 교육적인 장면에서 이루어지는 것은 창조적 연기(creative dramatics)라 부르는 것이 타당하다고 주장하였다.

다섯번째로 사이코드라마가 정의하기 어려운 이유는 사이코드라마가 자발성을 경험하고 즉흥적으로 시도하는 행위가 많으며 연기를 한다는 점에서 일반적인 연기와 공통점이 많은데 이러한 점을 강조하는데서 혼란이 일어나기 때문이다. 사이코드라마는 회기마다 아주 다른 내용으로 진행되기 때문에 치료의 보편적인 과정을 일반화하기 어렵다. 그러나, 사이코드라마는 시간과 장소, 내용 면에서 그 경계를 정의할 수 있는 통합성과 구조가 있다. 사이코드라마에서는 주인공에게 표현의 자유가 최상으로 주어지지만, 치료적 개입에 대한 전략과 전개 단계라

는 특정한 과정이 있다. 그러므로 정서적 보상은 따르다 할지라도, 필수적인 구조가 부족한 일반적인 연기를 사이코드라마라고 할 수는 없다.

사이코드라마에 대한 정의가 일치하지 않는 여섯번째 그리고 마지막 이유는, 이론적 참조의 틀 때문이다. 사이코드라마라는 용어 자체는 모호하고, 이를 시행하는 이들은 그 개념이 무엇인가를 분명히 하기 위해 도움이 될만한 이론적 틀이 부족하다. 이러한 점에 대하여 Kellermann(1992)은, 사이코드라마가 특정한 이론적 지향을 가지지 않았다는 가정 위에서 정의되어야 한다고 주장한다. 그렇게 정의한다면 치료의 의도나 무엇이 성취되었느냐보다는, 사이코드라마는 무엇이 실제로 행해졌느냐 그 절차에 대한 기술로써 정의 내려질 수 있을 것이다.

실험적 연구에 요구되는 이러한 절차적(procedural) 혹은 조작적(operational) 정의는, 넓게 혹은 좁게 정의 내릴 수 있다. 예를 들어, 좁은 의미로 사이코드라마를 정의한다면, 사이코드라마 레퍼토리로 적어도 한 장면 혹은 한 기법을 시행한 공연이라고 말할 수 있다. 넓게 정의한다면, 적어도 세 장면 이상에 한가지 이상의 기법을 활용할 것이다. 이러한 막연한 조작적 정의는 사이코드라마 절차에 대한 설명으로 보완이 될 수가 있는데 Kellermann(1992)에 따르면, 사이코드라마는 한 회기 내에 여러 장면 그리고 몇 가지 이상의 행위 기법을 활용하는 것이라는 정의가 타당하다고 주장하고 있다.

이러한 원인 분석을 바탕으로 Kellermann(1992)은 다음과 같이 사이코드라마를 정의하고 있다.

사이코드라마는 내담자가 극화(dramatization), 역

할연기, 그리고 연극적인 자기표출(self-presentation)을 통해 행위를 계속하여 완성하도록 격려하는 하나의 치료적 방법이다. 여기에는 언어적 그리고 비언어적 의사소통이 모두 활용된다. 과거에 일어난 특정 사건에 대한 기억, 미완성 상황, 내적 드라마, 환상, 꿈, 위협을 감수해야 하는 미래 상황에 대한 준비, 지금 여기서의 마음의 상태에 대한 즉흥적 표현(unrehearsed expression) 등 행위로써 몇 장면을 표현하고 묘사하는 것이다. 이들 장면은 실제 상황과 근접한 것일 수도 있고 내적인 정신 과정을 외현적으로 드러낸 것일 수도 있다. 필요하다면, 집단원이나 무생물인 주변 물건들이 다른 역할을 맡아주기도 한다. 이 과정에서 역할 바꾸기(role reversal), 분신(doubling), 거울(mirroring), 구체화(concretizing), 극대화(maximizing)와 독백(soliloquy) 등 여러 기법들이 채택되어 활용된다.

그의 이러한 정의를 최현진(1999)은 이렇게 요약하고 있다. 즉, “극화, 역할놀이, 연극적 자아표현을 통해 주인공의 행위를 지속, 완료케 고취하는 정신치료 방법”이다. 그의 정의는 치료의 다양한 스타일이 가능하고 다양하게 적용 가능하다는 점에서 유용하다.

이렇게 사이코드라마를 정의한다면, 개인이든, 집단이든, 가족치료 장면이든 혹은 사회 장면(milieu)이든 어떤 맥락에서 이루어지는 것이든 사이코드라마의 범주로서 받아들일 수 있다. 또한 사이코드라마는 그 초점도 개인에게, 집단에게 혹은 주제에 맞춰질 수 있다. 그리고 장소면에 있어서도 무대든 학교든 병원이든 상담소든 어디에서든 사이코드라마가 벌어질 수 있으며 인접 이론에 있어서도 모레노 식이든 프로이드 식이든 아들러 식이든 로저스 식이든 모두 포함될 수가 있다. 그 근간이 되는 이론에 있어서도 역시 사이코드라마적이나 정신역동적이나, 행동주의적, 혹은 인본 실존주의적인 모든 것이 포함될 수 있다.

그리고 치료적 목표 역시 증상 완화, 위기 개입, 갈등 해결, 성격 구조의 변화 등 어떤 것이든 사이코드라마의 범주에 들어갈 수 있다. 또한 치료자의 개입에 있어서도 지시적이든, 지지적이든, 직면이든, 재구조화든, 표현화(expressive)든, 해석적이든 모든 것이 포함된다. 강조하는 치료적 요인에 대해서도 마찬가지이다. 정서적 방출, 인지적 통찰, 대인 관계에서의 피이드백, 행동의 학습 어떤 것이든 포함이 된다.

회기의 횟수나 지속시간에 대해서도 자유롭다. 정기적으로 하는 것이든 지속적이든, 단회기이든, 마라톤이든 회기 제한으로 이루어지는 것이든 어떤 형태로든 사이코드라마는 이루어질 수 있다. 또한 치료에 포함되는 인원 에 있어서도 어떤 연령의 어느 성별, 어떤 진단을 받은 사람이든 가능하다. 물론 효과적인 횟수나 지속 시간, 인원수, 효과를 극대화시킬 수 있는 내담자가 무엇이냐는 별개로 하더라도 어떤 형태로든 사이코드라마가 될 수 있다. 즉, 사이코드라마를 한 회기 내에 여러 장면이 벌어지고 몇 가지 행위를 이용한 기법이 적용되어 진행되는 것, 즉 이러한 절차에 따른 정의로 볼 때 시간과 장소 대상자 지속 시간, 치료적 목표 등등이 어떤 형태의 것이든 사이코드라마에 포함될 수가 있는 것이다.

그러므로 연구자가 종합해보면 사이코드라마는 자신의 갈등 상황을 단순히 말로 설명하는 대신 그 상황을 연기(행위)로 표현함으로써 자신이 가지고 있는 문제의 심리적 차원을 탐구하는 방법이다(최윤미, 1996). 이 때 여러 장면이 행위 기법을 적용하여 이루어지며 그 목적은 자아 성장을 포함하여 정서적 치유를 위한 것이다. 사이코드라마는 이러한 절차가 활용되는 치료적 기법으로서 이론적 접근 방식이나 치료자의 개입 방식, 회기수 등으로 인하여 제



한 받지 않는다고 정의할 수 있다.

### 사이코드라마 연출 과정 척도(예비) 문항의 구성

앞서 언급한 바와 같이 Kellermann이 만든 척도에 들어가 있는 문항들은 대부분 그가 Zerka Moreno 그리고 Marlyn Pitzele과 함께 한 실제 사이코드라마 과정에서 논의된 내용과 그 이외 다른 연출자들의 가르침, 그리고 사이코드라마 관련 문헌, 다양한 훈련과 기준에 관한 요강, Kellermann에게 훈련을 받은 제자들과의 토론 결과를 바탕으로 제작되었다.

한국어 척도는 Kellermann이 구성한 영어 척도를 한국어로 1차 번역하고 대학 교육을 받은 미국인이 각 문항을 읽고 자신에게 이해된 바를 번역자와 문항별로 토론하였다. 그 결과를 바탕으로 의미와 가장 부합된다고 생각되는 한국어로 다시 문항을 만들어 번안하였다. 그러나 미국에서 행해지는 사이코드라마와 한국의 사이코드라마의 차이점에 대한 연구가 이루어지지 않아 문화적 차이에 대한 고려는 되지 않았다.

사이코드라마는 특정 절차를 거치는 치료적 방법이라고 정의할 때 대체로 세 단계를 거친다. 그러므로 심리극 연출 과정에 대한 척도를 구성하려면 각 단계의 과정별로 각 과정이 제대로 이루어졌는가 평가하게 된다.

준비 단계(warm-up)에서 연출자가 해야 할 일은 우선 집단의 응집력을 만들고 집단원이 사이코드라마 본극으로 들어갈 수 있는 준비를 할 수 있도록 작업을 하는 일이다. 그럼으로써 집단의 자발성이 증진되고 저항이 감소되며 본극의 행위 단계에서 자신의 이야기를 할 중심 인물인 주인공이 선정되고 또 주인공 스

로 탐색할 주제를 정하게 된다.

이러한 근거 위에서 심리극 연출 과정 척도는 준비 단계에서 연출자가 해야 할 네 개의 역할에 초점을 맞추었다. 우선 연출자 자신을 포함한 집단의 자발성 촉진과 집단 작업을 할 준비, 그리고 집단 응집력을 증진시키기 위한 작업이 적절했는가에 대한 평가이다. 이를 측정하기 위한 문항이 8개 문항, 그리고 주인공 선정 과정에서 고려해야 할 사항 2개 문항이 포함되었다. 그리고 본극의 행위화 과정 전에 고려할 사항들, 치료적 계약의 문제와 시간 배분, 공간 활용, 집단원과 상담자(치료자)인 연출자간의 관계 맺기에 대한 5개 문항이 포함되었다.

치료적 동맹(therapeutic alliance)을 사이코드라마에서는 특별히 텔레(tele)라 지칭한다. 텔레란 인간들 사이에서 서로 끌리고 반발하는 무형의 힘을 말한다. 한마디로 타인에 대한 전체적인 인상을 만들어내는 기초 감정이라고 말할 수 있다(최현진, 1999). 역할들간의 상호작용이 이루어지는 사이코드라마에서는 주인공의 사회에 있는 타인들과의 텔레 뿐 아니라 주인공, 관객, 연출과 보조자아 상호간의 텔레를 검토하고 확인하는 과정이 필수적이다. 이러한 의미에서 위 5개 문항은 특별히 이 부분을 중점적으로 취급되어 5개 문항이 포함되었다.

그리고 주인공 선정 후 연출자는 본극 단계에서 다룰 주제를 주인공과 대화하며 정보를 수집하고 장면을 설정하게 된다. 극의 호흡을 놓치지 않도록 적절한 시간, 적절한 내용의 대화를 했느냐는 이후 전과정에 영향을 미치는 중요한 요소들이다. 따라서 본 척도에는 연출자가 주인공을 선정하고 나서 주인공과 대화하는 과정에 대한 평가가 6개 문항 포함되어 있다.

본극 단계에서 연출자가 해야 할 일은 장면을 설정하고 각 장면에 적절하게 보조자아를

투입하여 그들이 맡은 역할을 할 수 있도록 돕는 것이다. 그리고 주인공을 중심으로 극이 적절히 시작되고 효과적으로 기법을 선택하여 장면이 연결되고 주인공이 극을 계속하는 동안 통찰을 얻을 수 있도록 돕는 것이다. 그러므로 이 과정에 대한 평가는 본극의 시작과 중간 과정, 그리고 종료를 시기 별로 나누어 중요한 사항들을 점검하는 것이 효과적이다. 그래서 연출 과정 척도에는 이를 세분화시켰다.

본극 단계에 대한 과정 평가는 우선 본극을 시작할 때 연출자가 염두에 두어야 할 사항, 즉 중심 주제 선정으로부터 극 전반을 이끌어가기 위한 저항의 해결, 여러 차원의 시간(과거, 현재, 미래)과 여러 차원의 현실(주관적, 객관적, 잉여현실)을 잘 변별하여 진행하기에 대한 8개 문항이 포함되었다. 사이코드라마는 시공간을 초월하여 무대에 올릴 수 있다는 점이 특징이다. 그 상황이 언제 어느 때에 일어났던 상황이건 마치 지금-여기서 일어나는 상황으로 전개된다. 사이코드라마에서 일어나는 '마치\_\_\_\_\_인 듯한' 상황은 반드시 실제 삶과 같을 필요는 없으며 오히려 실제보다는 반쯤 실제적(semi-real)인 상황에 가깝다. 이를 Moreno (1966)는 초-현실(meta-reality) 혹은 잉여 현실(surplus-reality)라고 하였다. 잉여 현실이라는 개념은 원래 자기만의 진실 즉 개인적 진실(personal truth)이 드러나도록 촉진시키기 위해 사이코드라마에 도입되었다. '잉여(surplus)'란 '남은 것(what's left over)' 혹은 외적으로 받는 관심의 몫이 사라졌을 때 우리에게 남은 경험의 부분을 의미한다. 즉 넓게는 한 개인의 정신 세계 내에서 총체적 현실 가운데 일상 현실화된 부분을 뺀 나머지 부분의 현실을 의미한다. 그리고 좁게는, 일상 현실 속에 표현되거나 경험되지 않은 정신내적 영역이다.

이 잉여 영역에서, 심리적 현실은 증폭되어 무형의, 실제 없는 삶의 차원들이 표현된다 (Moreno & Moreno, 1969). Moreno(1972)의 말을 그대로 빌리면, 사이코드라마의 세계는 '실제 삶에서의 고통스런 과제들이 손 하나의 움직임이나 미소로 완결되는 꿈의 세계이다. 며칠을 끝냈던 장면들이 여기서는 몇 분으로 농축될 수 있다.'고 하였다. Moreno는 '사람은 자기가 느끼고 지각하는 대로, (보는 이에게 아무리 왜곡되어 보인다 할지라도) 아주 주관적인 방식으로 자기의 진실을 행위 한다'고 하였다(Moreno & Moreno, 1969).

사이코드라마에서는 삶에서 실제 일어났던 것 뿐 아니라 일어나지 않았던 것 그러나 그럼에도 불구하고 소망하고, 두려워하고, 궁금해하는 것까지도 그려진다. 즉, 알지 못하고, 결코 말로 표현되지 않았고, 태어나지 않은 것, 꿈, 희망, 백일몽, 두려움, 실망, 충족되지 않은 소망과 기대 등등이 그려질 수 있다.(Leutz, 1974; Blatner & Blatner, 1988; Karp, 1988). 다시 말해서 사이코드라마에서는 매일 매일의 실존 사건보다 더 실제적으로 경험되는 미해결된 심리적 사건들을 인정하는 것이다. 인간에게 있어 진실이란 인간의 정서, 환상, 잉여현실을 포함하고 있는 영역이라고 보는 것이다.

이처럼 사이코드라마에서는 실제 현실 뿐 아니라 여러 차원의 현실이 존재한다. 그러므로 극이 시작될 때 장면으로 설정된 상황이 객관적 현실인가 혹은 주관적 현실이나 잉여 현실인가가 분명하게 변별되어야 한다. 이는 시공간을 초월하여 상황이 설정되고 현실의 여러 차원을 넘나들며 상황이 전개되는 사이코드라마 속성상 필수적인 작업인 것이다. 이런 이유로, 본극의 시작 단계에서 장면이 설정될 때 중심 주제와 그 상황, 그 상황의 배경이 되는 시간과

현실이 어느 차원인지 분명히 변별되어야 혼란이 일어나지 않고 또한 통찰이 적절히 일어날 수 있는 것이다. 그래서 이에 관한 문항이 8개 문항으로 집약되어 포함되었다.

극이 진행되는 본극의 중간 과정에서는 장면의 적절성과 기법의 활용, 주인공과 호흡을 맞추어 나가는 치료자로서의 전문적 역량을 측정하는 17개 문항이 포함되었다. 그리고 나서 극의 완결을 위해 필요한 사항들, 극 종료의 자연스런 흐름과 현실로 돌아오기 작업이 적절히 되었는가에 관한 5개 문항이 포함되었다.

사이코드라마는 극의 완성이 시작만큼이나, 아니 어떤 의미에서는 시작보다 더 중요하다. 완성하기(closure)란 용어는 원래 게슈탈트 심리학에서 나온 개념으로서 불완전한 도형을 완성해서 지각하려는 경향성을 지칭할 때 쓰여졌던 용어이다. 사이코드라마에서는 이 용어가 사이코드라마를 체험하는 시간이 종료된다는 의미에서 그리고 단순하게는 마지막 장면을 지칭하는 것으로 쓰여진다. 즉, 감정을 나누는 공유 단계로 넘어가기 직전 무대에서의 행위가 끝나는 지점이 된다(Barbour, 1977). 말하자면, 완성하기는 극의 대단원이며, 정점이 되는 것이다.

본극 단계에서 극이 완결되어 적절히 끝날 때, 즉 완성하기(closure)가 적절히 되었을 때 주인공은 그 날 못 다한 미래의 작업을 생각하게 되고 지속적으로 보다 깊은 자기 탐색 과정의 길이 만들어진다. 사이코드라마에 있어서 본극 종료시의 완성하기 작업은 주인공에게 내적인(intrapsychic) 결론이 내려지는 시간이 되는 것이다. 즉, 치유 과정이 성숙되는, 치료 여행의 종착역이며, 그 회기의 목표가 되는 것이고 이상적으로 말하면 정서적으로 완화되고 치료적 진전을 느낄 수 있는 시점이다. 사이코드라마를 통한 치료에서 해결이 일어나는 종결 작업인

것이다. 이런 의미에서 사이코드라마 과정에서 이 극의 완성 작업이 적절히 되었는가를 평가하는 것은 매우 중요하다. 그러므로 본극의 완결 작업에 대한 평가는 좀더 세밀하게 할 수 있도록 연출 과정 척도에는 이 작업을 평가하는 문항이 5개 포함된 것이다.

그리고 나서 집단원들과 그 회기 동안 가졌던 생각과 느낌, 또 그들에게 생겨난 통찰을 나누는 시간이 공유단계의 나눔의 시간이다. 이때 연출자는 관객의 충고나 해석으로부터 주인공을 보호하되 모두가 솔직하게 경험을 서로 이야기 나눌 수 있도록 하는 역할을 한다. 그러므로 이와 관련된 문항이 7개 포함되어 있고, 사이코드라마 과정에서 연출자가 보여준 한 개인으로서의 측면 그리고 사이코드라마 연출을 통한 치료자로서의 전문성에 대한 평가를 하는 3개 문항이 포함되었다.

연출 과정 척도는 이 외에도 치료자로서의 연출자가 갖추어야 할 전반적 자질을 검토한다. 그래서 연출자의 언어적 표현, 주인공에 대한 치료자로서의 이해도, 연출자 기능에 대한 전반적인 수행, 집단 지도자로서의 역할 수행에 대한 평가를 위한 문항이 14개 포함되어 총 100개 문항으로 구성되었다.

## 예비 척도 실시 결과

본 척도는 사이코드라마 전문 연출을 통한 치료자로서의 훈련을 받기 위한 것이므로 기초적으로 사이코드라마 훈련을 받은 이들이 응답하게 되어 있다. 응답은 그렇다, 아니다, 잘 모르겠다 중 하나로 대답하게끔 구성되어 있으며 사이코드라마 과정이 모두 종결되고 피훈련자와 함께 토론하는 과정(processing)이 끝난 뒤 응답하도록 제시되었다.

이러한 절차로 한국어로 번안된 것을 5개 사이코드라마 회기에서 측정하였다. 본 척도의 자료 수집에 참여한 사이코드라마를 연출자는 초급 연출자와 중급 정도의 연출자, 그리고 연출 전문가가 각 1인 이었다. 초급 연출자는 24세의 남자 대학생으로서 대학내 사이코드라마 동아리에서 연출을 1년간 하였고 2회에 걸쳐 사이코드라마 공연 연출을 한 경험이 있으며 24시간의 사이코드라마 연출자 훈련 프로그램을 3회 받았다. 중급 연출자는 34세의 여성으로서 상담심리전문가를 받은 지 1년 되었으며 20회에 걸쳐 사이코드라마 집단과 연출자 훈련 프로그램에 보조 강사로 훈련을 받았고 10회 정도의 연출 경험을 가지고 있다. 연출 전문가는 43세의 여성으로서 주당 세 집단 이상의 사이코드라마를 10년 이상 연출하고 있고 연 4차례에 걸쳐 10년간 사이코드라마 연출 프로그램을 하고 있다.

그리고 측정된 사이코드라마 회기는 비행 청소년 집단에서 행한 사이코드라마 과정 총 3회기에 대하여 보조, 진행자 3인과 연출자 총 4인이 1회, 보조 진행자 2인과 연출자 총 3인이 2

회에 걸쳐 각각 평가하였다. 그리고 기초와 중급 연출자의 사이코드라마는 훈련을 받은 이들이 모여 자체 연수 과정으로 사이코드라마를 시행하는 집단에서 각각 1회씩, 총 2회에 걸쳐 평가가 이루어졌고 이때 연출 전문가는 평가지 작성에 참여하지 않았다.

사이코드라마에 대한 평가에 참여한 응답자들은 모두 훈련 중인 초 중급 연출자들이며 이들의 성별, 그 회기의 역할별, 연령별 분포는 표 1.과 같다. 100문항에 대해 응답수는 초급 연출자의 사이코드라마 회기 1회분에 대하여 12개, 중급 연출자 1회기 분에 대하여 7개, 그리고 연출 전문가 3회기 분에 대하여 10개 총 29개 반응이 분석에 사용되었다.

분석은 초급, 중급, 전문가별로 총 응답수에 대하여 그렇다/잘 모르겠다/아니다의 응답수를 백분율로 표시하였다. 그리고 원 자료에서 연출자 자신의 반응과 집단원 대다수의 평가를 비교하여 연출자 자신은 어떻게 평가하는가를 집단원들의 평가와 비교하였다.

준비단계에서의 과정에 대한 연출 단계별 그렇다/잘 모르겠다/아니다 응답율을 보면 초급

표 1. 성별/ 역할별/ 연령별 응답자수

		단위 (%)		
		초	중	전
		보	급	문
성	남	4	3	4
	여	8	4	6
역	연	1	1	3
	출			
	자			
	주	1	1	
할	인			
	공	1		5
	보			
연	조	9	5	2
	자			
	아			
	관	5	2	4
연	객	5	3	3
	21-26			
	27-31	2	2	3
총	32 이상	12	7	10
	계			

연출자가 시행한 사이코드라마에서는 준비 단계에서의 평가에서 준비 작업이 잘 안되었다고 평가하고 있다(표 2). 그리고 연출 경력이 높아 질수록 준비 작업이 잘 된 것으로 평가하는 응답율이 높다. 그리고 전문 연출자에 대해서는 준비 단계의 작업에 대해 아니다라는 평가가 없는 반면 중급 연출자에게는 아니다라는 응답율도 초급보다는 적으나 나타나고 있다(5.4%). 중급 연출자와 전문가급 연출자에게서 특히 차이를 보이는 응답은 집단 응집력

(57.1/100)을 고려하고 집단에서 초점이 되고 있는 주제의 선정(57.1/90) 면에서, 그리고 연출자 자신의 준비도의 측면(57.1/100)이었다.

표 3.을 보면 주인공 선정의 측면에서도 연출 전문성별로 뚜렷한 차이를 보이는데 전문성이 높을수록 주인공 선정이 적절했다는 응답율이 높아지고 초급으로 갈수록 아니다라는 응답율이 높았다. 특히 이 두 문항에 대해 중급 연출자는 모두 스스로 그러했다고 응답한 것이 포함된 반응율(71.4)인 반면 전문가급은 스스로 잘 모

표 2 준비단계(WARM-UP)에 대한 응답율

단위 (%)

	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
연출자는 충분한 준비작업		85.7	100	16.7	14.3		83.3		
연출자는 집단응집력		57.1	100	33.3	28.6		66.7	14.3	
준비단계에서의 작업내용		100	100	33.3			66.7		
준비단계에서 할 과업		71.4	90.0	33.3	28.6	10.0	66.7		
준비작업 후의 연결		71.4	100	58.3	14.3		41.7	14.3	
연출자는 집단에서 초점		57.1	90.0	50.0	28.6	10.0			
집단 모임이 시작될 때		85.7	100	50.0	14.3				
연출자 자신은 연출하기		57.1	100	33.3	42.9				
총 계	0	73.2	97.5	38.5	21.4	2.5	61.5	5.4	0

표 3. 주인공의 선정

단위 (%)

	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
주인공의 선정	16.7	85.7	90.0	50.0	14.3	10.0	33.3		
주인공을 하고 싶어한 다른		57.1	70.0	33.3	28.6	30.0	66.7	14.3	
총 계	8.3	71.4	80.0	41.7	21.4	20.0	50.0	7.2	0

르겠다라는 유보적 응답을 하여 그렇다는 응답에 포함이 되지 않은 응답을 하였음에도 그렇다는 응답율(80.0)이 높았다. 초급 연출자의 경우 스스로 모두 아니라고 응답하여 집단원들의 평가와 대체로 일치하게 스스로도 평가하였다.

본극을 위한 준비 작업으로서 시간 배분이나 관객의 입장에서부터 주인공이 될 준비를 시키는 면에서 전문가급이 뚜렷한 긍정적 응답율을

보였다. 반면 무대 활용 즉 공간의 배분 문제는 어느 정도 훈련을 받은 연출자이면 경력에 따라 큰 차이를 보이지 않는 측면이었다. 치료적 관계를 맺는다든가 치료적 계약을 협의하는 면에서는 역시 전문가에게서도 다른 문항에 비행 긍정적 응답율이 낮았고 잘 모르겠다 쪽 응답율이 높았으나 여기에서 역시 경력에 따라 차이를 보였다(표 4).

준비 단계에서 주인공 선정 후 주인공과 연

표 4. 치료 계약(극을 위한 준비)

	단위 (%)								
	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
회기를 시작하기 전에	16.7	42.9	100	33.3	28.6		50.0	28.6	
무대, 즉 극을 할 공간	83.3	100	100	8.3			8.3		
치료적 동맹 혹은 관계	33.3	85.7	90.0	41.7	14.3	10.0	25.0		
치료적 계약에 대하여	8.3	71.4	60.0	58.3	14.3	40.0	33.3	14.3	
준비작업을 통해	8.3	71.4	100	33.3	14.3		58.3	14.3	
총 계	30.0	74.3	90.0	35.0	14.3	10.0	35.0	11.4	0

표 5. 면접(초점 맞추기)

	단위 (%)								
	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
시간적 측면에서	8.3	71.4	100	33.3	28.6		58.3		
주된 주제 혹은 초점		85.7	100	25.0	14.3		75.0		
주인공 스스로 탐색하고픈	91.7	100	100	8.3					
관심을 가진 다른 주제		28.6	60.0	50.0	57.1	40.0	50.0	14.3	
주인공의 비언어적 메시지	8.3	57.1	60.0	33.3	42.9	40.0	58.3		
드러낸 혹은 증상		42.9	70.0	16.7	57.1	30.0	83.3		
총 계	18.0	64.3	81.7	27.8	33.3	18.3	54.2	2.4	0

표 6. 본극단계/ 장면 설정

	단위 (%)								
	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
준비단계에서의 작업	16.7	100	100	25.0			58.3		
이후의 장면들	16.7	85.7	100	16.7	14.3		66.7		
극에서 이루어진 장면들		85.7	100	41.7	14.3		58.3		
극 중 장면들이 이루어진	25.0	57.1	100	41.7	42.9		33.3		
상징이나 꿈 등 상상의 세계		14.3	10.0	41.7	71.4	90.0	58.3	14.3	
연출자는 집단이 쉽게 상상	8.3	85.7	100	41.7	14.3		50.0		
분위기를 살릴 수 있도록	50.0	100	80.0	41.7		20.0	8.3		
관련이 있는 사물들	8.3	71.4	70.0	58.3	28.6	30.0	33.3		
장면들간의 연결	8.3	85.7	100	33.3	14.3		58.3		
집단이 주인공의 행동	91.7	100	90.0				8.3		10.0
행위로 표현하기에 적절	33.3	85.7	90.0	41.7	14.3	10.0	25.0		
장면이 바뀔 때 무대	41.7	85.7	80.0	33.3		20.0	25.0	14.3	
관련 단서들을 적절히 파악		100	90.0	25.0		10.0	75.0		
총 계	23.1	81.3	88.4	34.0	16.5	10.8	42.9	2.2	0.8

출자의 면접은 이후 본극의 방향을 설정한다는 측면에서 매우 중요한 연출 행위이다. 표 5.를 보면 중급 연출자에게는 이 변인이 다른 변인에 비해 특히 긍정적 응답율이 낮은 경향을 보였는데 초점을 맞춘 면접이 많은 경험을 요하는 전문성 영역이기 때문인 것으로 보인다. 즉 면접의 시간이나 주제, 특히 주인공이 말로 표현한 내용 뿐 아니라 면접 과정에서 함축되어 드러내는 주제와 비언어적 메시지 등을 포착하여 두는 것은 초급은 물론 중급 연출자 훈련에 더욱 중점을 두어야함을 시사한다.

본극 단계에서 장면 설정에 필요한 기술들을 보면 초급과 중급은 차이가 크지만 특히 다른 변인군에 비하여 중급과 전문가급의 차이가 좁

혀지는 것으로 보인다. 이 변인은 장면 설정을 함에 있어서 관련 단서들을 파악하여 주인공과 관객이 이해할 수 있는 시각적 형태로 형상화하고 장면들간의 연결을 의미있게 하는 능력을 반영한다.

극중 장면을 만들기 위해 보조자아의 활용 과정을 보여주는 변인들이다. 보조자아를 선택하여 그들에게 적절히 지시하고 보호하며 그들에게도 치료적인 효과를 가질 수 있도록 하는 연출자의 역량을 측정하는 문항들이다. 표 7.을 보면 이러한 역량에서도 초급과 중급에서는 뚜렷한 차이를 보이지만 중급 이상이 되면 이들 능력은 큰 차이를 보이지 않음을 알 수 있다.

본극의 시작 단계에서 중간, 종료까지를 시기

별로 나누어 변인을 살펴본 결과에 따르면 시작 단계에서 초급 중급 전문가급은 뚜렷한 긍정적 응답율의 차이가 나타났다. 즉, 연출자의 역량은 특히 시작 때 작업하는 능력의 차이가 두드러진 것으로 보이고 초급 전문가의 경우 특히 이 변인에서 두드러지게 낮은 긍정적 응답율을 보였다(표 8).

그러나 표 9.를 보면 중간 단계에서 많이 기여하는 변인들 즉 기법의 사용이라든가 하는 기술적인 부분(문항49-53)에서는 중급 연출자에게서 긍정적 응답율이 더 높았다. 이는 본 척도에 제시된 기법들이 측정된 사이코드라마 회기에 사용되지 않은 것들도 많기 때문인 것으로 보인다. 그러나 정확의 시기라든가 정도 그리고

표 7. 본극단계/ 보조자아의 역할투입 단위 (%)

	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
보조자아들을 적절하게 선택	66.7	100	100	16.7			16.7		
보조자아들이 맡은 역할		71.4	100	25.0	28.6		75.0		
연출과 주인공의 연장선	8.3	100	90.0	25.0		10.0	66.7		
역기능적인 보조자아		42.9	50.0	58.3	57.1	50.0	41.7		
보조자아들은 신체적으로	58.3	85.7	100	41.7	14.3				
총 계	26.7	80.0	88.0	33.3	20.0	12.0	40.0	0	0

표 8. 본극/시작 단위 (%)

	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
연출자는 중요한 단서를	16.7	85.7	100	16.7			66.7	14.3	
주인공은 지금-여기에서	25.0	100	100	41.7			33.3		
주인공은 일어난 일에 대해	33.3	71.4	100	8.3			58.3	28.6	
저항을 알아차려 극을 하기		42.9	60.0	33.3	42.9	40.0	66.7	14.3	
인여현실 이전에 일단 현실	8.3	71.4	90.0	41.7	28.6	10.0	50.0		
여러 차원의 시간	16.7	57.1	100	33.3	42.9		50.0		
여러 차원의 현실 차원	8.3	28.6	90.0	58.3	71.4	10.0			
주인공이 경험의 세계로부터		14.3	70.0	41.7	85.7	30.0			
총 계	13.5	58.9	88.8	34.4	33.9	11.2	52.1	7.2	0



표 9. 본극/중간

단위 (%)

	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
사건과 장면들의 순서	41.7	85.7	100	33.3	14.3		25.0		
역할바꾸기 기법		57.1	100	25.0	42.9		75.0		
분신기법	58.3	100	40.0	33.3		60.0	8.3		
거울기법		57.1	10.0	75.0	42.9	80.0	25.0		10.0
독백기법	50.0	100	60.0	50.0		40.0			
기타 여러기법	25.0	57.1	30.0	41.7	42.9	70.0	33.3		
극이 주변의 문제로부터	41.7	100	100	41.7			16.7		
연출자와 주인공의 신체접촉	16.7	85.7	90.0	58.3	14.3	10.0	25.0		
연출자와 주인공의 템포	8.3	100	100	16.7			75.0		
추상적인 것들이	25.0	71.4	90.0	33.3	28.6	10.0	41.7		
주인공의 욕구에 알맞게	58.3	100	80.0	33.3		20.0	8.3		
정화는 적절한 시기	33.3	71.4	80.0	41.7	28.6	20.0	25.0		
정화는 충분히 되었는가	8.3	28.6	30.0	41.7	42.9	60.0	50.0	28.6	10.0
주인공은 '하지 못한' 것을	58.3	100	100	16.7			25.0		
통찰은 옮겨 왔는가	41.7	71.4	90.0	41.7	28.6	10.0	16.7		
새로운 행동들이 바르게	8.3	57.1	80.0	50.0	42.9	20.0	41.7		
집단을 하는 동안 집단이		100	80.0	25.0		20.0	75.0		
주인공이 신체적으로	66.7	100	90.0	25.0		10.0	8.3		
총 계	30.1	80.2	75.0	38.0	18.3	23.9	31.9	1.5	1.1

주인공의 통찰 수준 등 중간 단계의 내용적 측면에 대해서는 전문가급에 대한 평가가 중급 연출자에 비해 좀 더 긍정적인 것으로 보인다. 그리고 전문가 자신의 평가도 엄격하여 연출자 자신은 불충분한 것으로 평가하는 경향이 있었다. 이들을 종합해 보았을 때는 중간 시기 쯤의 기술적 측면이 주로 평가되는 때에는 중급 연출자의 사이코드라마 회기 과정에 대한 평가가 가장 긍정적이었고 질적인 측면이 들어가는 문항에 대해서는 전문가급이 좀 더 긍정적인 반응율이 높은 것으로 나타났다.

극의 종료시 평가에 관해서는 초급과 중급 이상의 연출자에게서 뚜렷한 차이를 보였다. 초급 연출자는 극의 종료 시점에 환상의 세계에서 현실 세계 속 지금 여기로 돌아오는 작업에 특히 미숙하고 준비 작업 단계에서나 극 시작 시와 마찬가지로 집단 전체를 고려하는데 미숙한 것으로 드러났다(표 10).

극의 완성 작업에 있어서는 초급과 중급간에 두드러진 차이를 보이고 극 종료 작업에 비하여 완결하는 역량은 중급과 전문가 사이에도 차이를 보였다(표 11). 한편 나눔의 시간에 대

표 10. 본극/종료

단위 (%)

	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
사이코드라마가 이미 짜놓은	50.0	100	100	25.0			25.0		
극이 환상의 세계가 아닌	58.3	100	100	25.0			16.7		
극이 “지금-여기”로 돌아와	50.0	100	100	33.3			16.7		
주인공이 극의 마지막에	50.0	100	100	33.3			16.7		
집단이 적절히 제안	41.7	100	100	33.3			25.0		
총 계	50.0	100	100	30.0	0	0	20.0	0	0

표 11. 끝내기

단위 (%)

	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
집단 모임이 끝날 때	83.3	100	100	16.7					
연출자는 주인공이 그 모임	8.3	100	100	33.3			58.3		
미래에 탐색할 거리에 대한	16.7	85.7	70.0	33.3	14.3	30.0	50.0		
연출자는 집단의 건설적인	8.3	100	100	41.7			50.0		
주인공은 다음 회기에 다시	33.3	71.4	100	33.3	28.6		33.3		
총 계	30.0	91.4	94.0	31.7	8.6	6.0	38.3	0	0

한 평가에서 중급 연출자의 회기에 대한 평가에서 가장 높은 긍정적 응답율(83.7%)을 보였는데 이는 초급이나 중급 연출자가 연출한 집단은 훈련 집단이고 전문가급이 연출한 회기의 집단은 비행 청소년 집단으로서 보다 자발적으로 통찰 있는 반응이 나오기 어려운 대상들이었기 때문일 가능성도 있다. 이는 앞으로 좀더 다양한 집단을 대상으로 여러 명의 전문가를 대상으로 측정했을 때 보다 일반화된 결론이 나올 수 있을 것이다(표 12).

극이 다 끝난 후 사이코드라마 과정에 대한 토론 시간을 갖고서 연출자의 이론적 근거라든가 자신의 작업에 대한 평가를 하는 역량을 파악하는 문항에 대하여서 역시 연출 경험 수준이 높아짐에 따라 긍정적 응답율은 높아지는 경향이 있었다(표 13).

앞서 말한 과정 분석에 포함시키기 어려운 변인들로서 연출자의 일반적인 역량에 관한 측정에 있어 초급 연출자의 경우 특히 긍정적 응답율이 낮았다. 즉, 연출자에 대한 신뢰감의 바

표 12. 나눔(Sharing)

단위 (%)

	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
주인공 '회복에 필요한 시간'	50.0	57.1	70.0	33.3	42.9	30.0	16.7		
극에 대하여 나누면서 관객	50.0	85.7	70.0	25.0	14.3	30.0	25.0		
보조자아들이 극 중 역할	16.7	71.4	70.0	33.3	28.6	30.0	50.0		
역할을 하는 동안의 경험	41.7	100	90.0	8.3		10.0	50.0		
집단이 솔직한 반응	91.7	100	80.0	8.3		20.0			
연출자는 좋은 의미의 충고	33.3	71.4	90.0	33.3	28.6	10.0	33.3		
연출자는 집단과 자신		100	90.0			10.0	100		
총 계	40.5	83.7	80.0	20.2	16.3	20.0	39.3	0	0

표 13. 과정분석

단위 (%)

	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
연출자는 도움이 필요하거나	33.3	85.7	60.0	16.7	14.3	40.0	50.0		
연출을 할 때 분명한 근거		71.4	90.0	33.3	28.6	10.0	66.7		
연출자는 자신이 한 작업에	33.3	85.7	100	41.7	14.3		25.0		
총 계	22.2	81.0	83.3	30.6	19.0	16.7	47.2	0	0

탕이 되는 전문성과 치료자로서의 기본적 태도 (공감/언어 표현/집단지도체로서의 역량/치료적 개입 등)에 대한 평가가 전반적으로 초급 연출자의 경우 긍정적이지 않은 평가를 받았다(표 14).

### 논 의

이와 같은 결과는 연출 수준에 따른 차를 보이는 것은 하지만 이러한 차이가 통계적으로 의미

있는 차이임이 입증되고 그 결과가 일반화되기 위해서 좀더 많은 회기에 다양한 집단에 대하여 여러 연출자를 평가하여 응답수가 충분할 때 검증될 수 있을 것이다. 본 연구 결과는 불충분한 응답수와 연구자의 이론적 틀에 근거한 변인군을 묶었을 뿐 타당도가 검증되지 않았다. 본 연구와 같은 예비 연구를 기초로 앞으로의 연구에서는 타당도를 검증할 수 있도록 각 문항에 대하여 응답 방식을 비율 척도로 표시하여 확정지어 봄직하다. 또한 본 연구에서 수집

표 14. 일반

	단위 (%)								
	초보	중급	전문	초보	중급	전문	초보	중급	전문
	예			모르겠다			아니오		
지시나 개입이 분명한 언어	33.3	85.7	100	25.0	14.3		41.7		
전이 문제가 적절히 다루어		71.4	60.0	66.7	28.6	40.0	33.3		
역전이 문제가 적절히 처리		42.9	50.0	66.7	57.1	50.0	33.3		
연출자는 윤리 규정에 따라	33.3	85.7	100	50.0	14.3		16.7		
연출자는 주인공을 공감	16.7	100	100	58.3			25.0		
연출자는 이야기한 바를	33.3	100	100	58.3			8.3		
연출자는 주인공에 대하여	25.0	100	100	66.7			8.3		
연출자는 주인공이 말속에		100	100	58.3			41.7		
연출자는 주인공의 이야기	8.3	100	100	41.7			50.0		
연출자는 자신이 이해한 바	33.3	100	80.0	50.0		20.0	16.7		
연출자는 지지와 직면		85.7	90.0	33.3	14.3	10.0	66.7		
연출자는 집단 지도자로서		100	100	50.0			50.0		
연출자는 집단을 이끌면서	8.3	100	100	41.7			50.0		
연출자는 치료자로서의 역할		100	100	41.7			58.3		
연출자는 사이코드라마 방식	50.0	100	100	50.0					
총 계	16.1	91.4	92.0	50.6	8.6	8.0	33.3	0	0

된 자료는 사이코드라마 참여자가 대단히 이질적이다. 즉 초급과 중급 연출자는 사이코드라마에 익숙한 초급 이상의 훈련받은 이들을 대상으로 하였고 전문가급 연출자는 비행 청소년 집단의 사이코드라마가 측정 대상이었다. 이러한 이질적 집단에 대한 평가였으므로 과연 연출자의 숙련도가 차이가 있음에도 불구하고 연출자 변인에 의한 차이인지 집단원의 속성에 의한 차이인지를 변별하기 어려웠다.

이런 제한점에도 불구하고 본 연구 결과 사이코드라마 연출자 훈련을 위해서 초점을 맞추어야 할 몇 가지 내용들이 도출되었다.

첫째 초급 연출자 훈련에서는 무엇보다 준비 단계에 해야 할 작업에 대한 교육이 철저해야한

다. 초급 연출자의 경우는 전반적인 사이코드라마 연출자로서의 태도에 대해서도 특히 약점을 보이고 있다. 그러므로 무엇보다 초급자들이 중급으로 가기 위한 훈련으로서 치료자의 기본적인 태도를 강조하고 심리극 도입부 과정을 중점적으로 훈련시킬 필요가 있다.

둘째 중급으로 올라갈수록 기술은 발달하는 반면 내용적인 측면 즉, 그 질은 아직 어느 수준에 오르지 못한 것으로 보인다. 그러므로 특히 연출자 자신이 준비가 되고 집단 전체의 응집력과 역동을 파악하여 주인공을 선정하는 것, 선정된 주인공과 사이코드라마 본극에서 다룰 내용을 적절히 면접하는 것에 대한 훈련이 집중적으로 필요하고 질적인 측면에 대해 집중적

으로 토론하는 것이 필요할 것으로 보인다.

참 고 문 헌

- 최윤미(1996). 심리극. 서울 : 중앙적성출판사.
- 최현진(편저) (1999). 사이코드라마 지도자교육 과정 교재. 대전 : 한국사이코드라마연구소
- American Board of Examiners (1989). Australian and New Zealand Psychodrama Association (1989).
- Bandura, A.(1971). *Social Learning Theory*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Barbour, A.(1977). Variations on Psychodramatic Sharing. *Group Psychotherapy, Psychodrama & Sociometry*, 30, 122-126.
- Blatner H.A.(1968). Pitfalls In Directing, In: H.A.Blatner,(Ed.), *Psychodrama, Role-Playing and Action Methods: A syllabus*. Thetford, England: Author, (pp.71-74).
- Blatner A. & Blatner, A.(1988). *Foundations of Psychodrama : History, Theory & Practice*. New York: Springer.(3rd edition).
- D'Amato R.C.,& Dean, R.S.(1988). Psychodrama Research : Therapy and Theory: A Critical Analysis of an Arrested Modality. *Psychology in the Schools*, 25, 305-313.
- Fine, L.J. (1979), Psychodrama. In R.J. Corsini(Ed.) *Current Psychotherapies*, Itasca, Illinois : Peacock., 428-459.
- Frick, L.C. (1985). Role Diagram of the Psychodrama Director. In A Hale (Ed.), *Conducting Clinical Sociometric Explorations*, Roannoke, Va: Royal, (pp.140-146).
- Hare, A.P.(1976). *Handbook of Small Group Research* (2nd ed.). New York : Free press.
- Hare, A.P.(1976). A Category System for Dramaturgical Analysis. *Group Psychotherapy, Psychodrama & Sociometry*, 29, 1-22.
- Jennings, S. (1986). *Creative Drama in Groupwork*. New York : Winslow Press.
- Karp, M.(1988). Psychodrama in Britain : Prophecy and Legacy. *Group Psychotherapy, Psychodrama & Sociometry*, 41,45-50.
- Kellermann, P.F.(1987).Outcome Research in classical Psychodrama. *Small Group Behavior*, 18, 459-469.
- Kellermann, P.F. (1992), *Focus on Psychodrama: The Therapeutic Aspects of Psychodrama*, London : Jessica Kinsley Publishers.
- Kelly, G.A.(1955). *The Psychology of Personal Constructs*. New York : Norton.
- Kelly, G.R. (1977). Training Mental Health Professionals Through Psychodramatic Techniques. *Group Psychotherapy, Psychodrama & Sociometry*, 30, 60-69.
- Kipper, D.A.(1978). Trends in the Reseach on the Effectiveness of Psychodrama : Retrospect and Prospect. *Group Psychotherapy, Psychodrama & Sociometry*, 31, 5-18.
- Kipper, D.A.(1989). Psychodrama Research and the Study of Small Groups. *International Journal of Small Group*

- Research*, 5, 4-27.
- Landy, R. (1986). *Dramatherapy : Concept and Practice*. New York : Charles Springer.
- Leutz, G.A.(1974). *Psychodrama, Theories and Praxis*. Berline : Springer.
- Moreno, J. L.(1966). Psychiatry of the Twentieth Century: Function of the Universalia : Time, Space, Reality and Cosmos, *Group Psychotherapy*, 19 (Reprinted in *Psychodrama*, Vol.3).
- Moreno, J. L.(1972). *Psychodrama, Volume 1*, NY : Beacon House.(Original work published 1946)
- Moreno J.L. & Moreno, Z. T.(1969). The Magic Character of Psychodrama. *Group Psychotherapy & Psychodrama*, 25, 131.
- Perls, F.S., Hefferline, R., & Goodman, P. (1950, 1973). *Gestalt Therapy : Excitement and Growth in the Human Personality*. New York Brunner/Mazel.
- Polansky, N.A. & Harkins, E.B.(1969). Psychodrama as an Element in Hospital Treatment. *Spychiatry*,32, 74- 87.
- Schneider-Duker, M.(1991). Osychodrama als Forschungsmethode and Forschungsgegenstand. InM. Vorweg and T. Alberg (Eds.), *Psychodrama Psychotherapie und Grenzgebiete*, Band 12. Heidelberg : Johann Ambrosius Barth.
- Schramski, T.G. & Feldman, C.A.(1984). *Selected Abstracts of Outcome Research and Evaluation in the Action Methods*. Unpublished Manuscript, Tucson Center for Psychodrama.
- Schutz, W.C. (1971). *Here Comes Everybody*. New York : Harper & Row.

## A Study on Structured Psychodrama Director Processing Checklist for Training Psychodramatist

Yoon-Mi Choi

Kangwon National University, Student Guidance Center

This study is designed to embody a collection of a systematic evaluation tool for use in psychodrama in order to train psychodramatists. The foundational basis of this tool lies in 100 defined items that were examined in this study. Each criteria was specifically evaluated by individuals who were in training for psychodramatists practicing strictly in the context of actual psychodrama sessions. These psychodrama sessions were guided by three different directors who were of different experience levels. The results of each individual session were scored in positive/neutral/negative evaluation and the rates of positive evaluation were compared. The holistic results are as follows : First, lack of directorship experience positively related with a generally lower score, especially relating to warm up exercises, Second, average directorship experience positively related with a high score relating to technique but low score relating quality of treatment, for example, catharsis and insight. Despite the lack of overwhelming experimental sample size, this study presents the possibility to use this Psychodrama Director Processing Checklist in psychodramatic sessions.

## 부록 : 심리극 연출 과정 척도

### I. 준비단계(WARM-UP)

1. 연출자는 충분한 준비 작업을 통하여 집단원 개개인이 극을 할 준비가 되게끔 하였는가?
2. 연출자는 집단 응집력을 만들어 건설적으로 작업을 할 수 있는 분위기를 조성하였는가?
3. 준비 단계에서의 작업 내용은 적절히 선택된 것이었는가?
4. 준비 단계에서 할 과업의 지시가 분명했는가?
5. 준비 작업 후의 연결이 적절했는가?
6. 연출자는 집단에서 초점이 되고 있는 주제가 발전되도록 집단을 적절히 도울 수 있었는가?
7. 집단 모임이 시작될 때 집단의 역동을 연출자가 충분히 고려하고 있었는가?
8. 연출자 자신은 연출하기 위한 준비가 충분히 되어 있었는가?

### II. 주인공의 선정

9. 주인공의 선정이 적절한 방식으로 이루어졌는가?
10. 주인공을 하고 싶어한 다른 잠재적 주인공을 배려하고 돌보았는가?

### III. 치료 계약(극을 위한 준비)

11. 회기를 시작하기 전에 전체적인 시간 배분을 염두에 두었는가?
12. 무대, 즉 극을 할 공간이 적절히 준비되었는가?
13. 치료적 동맹 혹은 관계(tele)는 맺어졌는가?

14. 치료적 계약에 대하여 충분히 협의가 되었는가?

15. 준비 작업을 통해 단순한 관객의 입장에서 극의 주인공으로 연결될 수 있도록 주인공에게 도움을 주었는가?

### IV. 면접( 초점 맞추기)

16. 시간적 측면에서, 너무 길거나 너무 짧지 않게 적절한 시간 동안 주인공과 대화(인터뷰)를 하였는가?
17. 주된 주제 혹은 초점이 될만한 문제를 적절히 파악하였는가?
18. 주인공 스스로 탐색하고픈 주제를 선택할 자유가 있었는가?
19. 관심을 가진 다른 주제에 대해서도 충분히 알아보았는가?
20. 주인공의 비언어적 메시지를 알아 차렸는가?
21. 드러낸 혹은 증상을 나타내는 여타 임상적 정보들을 충분히 수집하였는가?

### 본극단계

### V. 장면 설정

22. 준비단계에서의 작업과 주인공의 주된 문제가 적절하게 연결지어져 첫 장면이 설정되었는가?
23. 이후의 장면들은 적절히 이어졌는가?
24. 극에서 이루어진 장면들의 각 시기는 적절하게 설정되었는가(언제)?
25. 극 중 장면들이 이루어진 장소는 적절하게 설정되었는가(어디서)?



26. 상징이나 꿈 등 상상의 세계를 표현하는 상징적 장면들은 적절히 무대에서 표현되었는가?
27. 연출자는 집단이 쉽게 상상할 수 있도록 전체적인 분위기를 포착하여 적절한 위치에 배치를 하였는가?
28. 분위기를 살릴 수 있도록 조명과 음향을 적절히 사용하였는가?
29. 관련이 있는 (그리고/혹은 중요한) 사물(objects)들이 바르게 사용되었는가?
30. 장면들간의 연결이 올바르게 다루어졌는가?
31. 집단이 주인공의 행동을 충분히 보고 들을 수 있었는가?
32. 행위로 표현하기에 적절하도록 무대를 사용하였는가(예를 들면 벽이나 가구 등의 배치를 고려하여)?
33. 장면이 바뀔 때 무대를 적절하게 정리하였는가?
34. 관련 단서들을 적절히 파악하였는가?

#### VI. 보조자아의 역할투입

35. 보조자아들을 적절하게 선택하였는가?
36. 보조자아들이 맡은 역할에 적절히 들어갈 수 있도록 충분한 지시를 하였는가?
37. 연출과 주인공의 연장선으로서의 보조자아 기능을 할 수 있도록 보조자아를 충분히 활용 하였는가?
38. 역기능적인 보조자아를 재치있게 내려 보냈는가?
39. 보조자아들은 신체적으로 다치지 않도록 충분히 보호되었는가?

#### VII. 본극

##### 시작

40. 연출자는 중요한 단서를 인식하고 중심 주

제를 파악하여 이를 행위로 표현할 수 있도록 인도하였는가?

41. 주인공은 지금 여기(here-and-now)에서 일어나고 있는 것으로 행동을 하도록 지시를 받았는가?
42. 주인공은 일어난 일에 대해 설명하는 대신 집단 앞에서 그 일을 “보여”주도록 지시를 받았는가?
43. 저항을 알아차려 극을 하기 전과 극 중간에 일단 저항을 구체화하여 해결하였는가?
44. 잉여현실 이전에 일단 현실(실제 사실)을 분명히 하였는가(즉 교정 전에 확인 작업)?
45. 여러 차원의 시간, 즉 과거, 현재, 미래 등이 적절하게 변별이 되었는가?
46. 여러 차원의 현실 차원 즉, 주관적, 객관적, 잉여현실 등이 적절히 변별되었는가?
47. 주인공이 경험의 세계로부터 이 경험이 의미하는 상징(표상)의 세계로 갈 수 있도록 도움을 받았는가?

#### 중간

48. 사건과 장면들의 순서가 논리적으로 연결되었는가?
49. 역할바꾸기(role reversal) 기법이 바르게 활용되었는가?
50. 분신기법(doubling)은 바르게 활용되었는가?
51. 거울기법(mirroring)은 바르게 활용되었는가?
52. 독백기법(soliloquy)은 바르게 활용되었는가?
53. 기타 여러 기법, 이를테면 꿈작업, 원리극(axiodrama), 마술가게, 최면극(hypnodrama) 그리고 역할훈련(role training) 등의 보조적인 방법들이 바르게 활용되었는가?
54. 극이 주변의 문제로부터 중심 주제로 이동해 왔는가?

40. 연출자는 중요한 단서를 인식하고 중심 주

55. 연출자와 주인공의 신체적 접촉은 적절했는

가?

56. 연출자와 주인공의 템포는 같이 진행되었는가?
57. 추상적인 것들이 바르게 구체화되었는가?
58. 주인공의 욕구에 알맞게 적절히 최대한 표현되었는가?
59. 정화(catharsis)는 적절한 시기에 자발적으로 이루어질 수 있었는가?
60. 정화는 충분히 되었는가?
61. 주인공은 '하지 못한' 것을 다시 '할' 기회를 가짐으로써 자신의 행위를 완성할 수 있게 격려를 받았는가?
62. 통찰은 옮겨 왔는가?
63. 새로운 행동들이 바르게 제시되어 훈련이 되었는가?
64. 집단을 하는 동안 집단이 함께 몰입되도록 연출자는 집단 전체를 염두에 두고 집단원들과의 접촉을 계속했는가?
65. 주인공이 신체적으로 다치지 않도록 충분히 보호되었는가?

종료

66. 사이코드라마가 이미 짜놓은 계획 혹은 각본에 의해서가 아니라 자연스럽게 그 흐름에 따라 진행되었는가?
67. 극이 환상의 세계가 아닌 현실로 돌아와 끝났는가?
68. 극이 "지금 여기"로 돌아와 끝이 났는가?
69. 주인공이 극의 마지막에 자기 자신의 역할로 돌아올 수 있도록 끝이 났는가?
70. 집단이 적절히 제안을 하도록 격려를 하였는가?

VIII. 완성

71. 집단 모임이 끝날 때 끝났다는 것이 충분

히 인식되었는가?

72. 연출자는 주인공이 그 모임에서 나온 자료들을 통합할 수 있도록 도왔는가?
73. 미래에 탐색할 꺼리에 대한 힌트들이 있었는가?
74. 연출자는 집단의 건설적인 반응(feedback) 혹은 대안적인 해결책을 생각해 볼 수 있게 격려하였는가?
75. 주인공은 다음 회기에 다시 집단에 올 수 있도록 충분히 도움이 되었는가?

IX. 나눔(SHARING)

76. 주인공의 '회복에 필요한 시간'에 대한 욕구는 만족되었는가?
77. 극에 대하여 나누면서 관객이 경험한 정화가 통합되어 정리될 수 있도록 허용되었는가?
78. 보조자들이 극 중 역할에서 빠져 나올 수 있도록 배려하였는가?
79. 역할을 하는 동안의 경험을 이야기(feedback)하도록 격려하였는가?
80. 집단이 솔직한 반응을 할 수 있는 분위기였는가?
81. 연출자는 좋은 의미의 충고나 해석으로부터 주인공을 보호할 수 있었는가?
82. 연출자는 집단과 자신의 경험을 나누었는가(share with)?

X 과정분석

83. 연출자는 도움이 필요하거나 난관에 봉착했을 때 기꺼이 도움을 요청했는가?
84. 연출을 할 때 분명한 근거, 이론적 가설이 있었는가?
85. 연출자는 자신이 한 작업에 대하여 건전하게 평가 할 수 있었는가?

XI. 일 반

86. 지시나 개입이 분명한 언어로 전달되었는가?  
 87. 전이 문제가 적절히 다루어졌는가?  
 88. 역전이 문제가 적절히 처리되었는가?  
 89. 연출자는 윤리 규정에 따라 시행을 하였는가(책임감, 도덕적 규범, 비밀유지, 집단원의 안녕, 공적인 언급할 사항, 집단원과의 관계 등등 면에서)  
 90. 연출자는 주인공을 공감적으로 '이해'한 듯한가(공감적 능력)?  
 91. 연출자는 이야기한 바를 정확하게 알아듣고 있었는가?  
 92. 연출자는 주인공에 대하여 정서적으로 이해(느낌으로 이해)하고 있었는가?  
 93. 연출자는 주인공이 말속에 함축하여 전달하는, 숨겨진 메시지를 이해할 수 있었는가?  
 94. 연출자는 주인공의 이야기를 적절한 시기에 확인(report back)하였는가(시기적 적절성)?  
 95. 연출자는 자신이 이해한 바를 확인하고 잘못 이해하였을 경우 이를 수정할 수 있었는가?  
 96. 연출자는 지지와 직면에 적절히 균형을 맞추었는가?  
 97. 연출자는 집단 지도자로서의 기능을 잘 하였는가(집단 규범과 응집력을 만들고 모든 집단원이 참여하도록 적극적으로 독려하고 상호 작용을 활발하게 하는 등)?  
 98. 연출자는 집단을 이끌면서 집단이 원하는 바에 맞추어 나가는 역할을 적절히 균형있게 해 나갔는가(함께 작업하기)?  
 99. 연출자는 치료자로서의 역할(영향을 끼치고 치유하고 변화시키는)을 잘 하였는가?  
 100. 연출자는 사이코드라마 방식이 가진 잠재적 힘에 대하여 신뢰하고 있는 것 같았는가?