

# 싸이코드라마의 한국적 수용 가능성에 관한 연구

— 음양 이론을 중심으로

신원선\*

## <차 례>

1. 머리말
2. 음양과 카타르시스
3. 싸이코 드라마 개관
  - 1) 기본 요소
  - 2) 중요 기법
  - 3) 싸이코 드라마의 단계
4. 내림굿 개관
  - 1) 내림굿의 의미
  - 2) 내림굿의 내용
  - 3) 내림굿의 치료적 기능
    - ① 무악(巫樂)의 치료적 효과
    - ② 무무(巫舞)의 치료적 효과
5. 싸이코 드라마 사례연구
6. 내림굿의 싸이코 드라마 수용 가능성
7. 맺음말

\*중앙대 박사과정

## 1. 머리말

이 글은 현재 우리 나라에서 행해지고 있는 싸이코드라마가 과연 한국적 수용이 가능한 극 형식인가에 대한 고구(考究)적 차원에서 쓰여진 것이다.

싸이코드라마는 1921년 모레노(J.L. Moreno, M.D.)박사에 의해 시작되었다고 알려지고 있으며 이 싸이코드라마의 역사는 바로 이 모레노 박사의 전기라고 할 수 있을 정도로 그의 이론과 실제적 토대는 여전히 싸이코드라마계에 매우 많은 영향력을 발하고 있다. 특히 우리나라에 소개되고 있는 싸이코드라마의 이론은 바로 이 모레노 박사의 영향 아래 그 궤를 같이 하고 있는 블래트너(Adam Blatner) 박사의 저서 『ACTING - I N』<sup>1)</sup>에 거의 모든 부분을 의지하다시피 하고 있다 해도 과언이 아니다.

필자는 1997년 9월부터 1998년 3월까지 서울에 소개하고 있는 A정신병원<sup>2)</sup>에서 10여차례에 걸쳐 싸이코드라마를 참관하면서 우리나라의 싸이코드라마계가 블래트너 박사의 『ACTING-IN』이론에 완벽히 종속되어

- 
- 1) 이 책은 『싸이코드라마』라는 제목으로 1988년 하나의학사에 의해 발간되었다. Howard A. Blatner, M.D, 이근후·임계원 옮김, 『싸이코드라마』, 하나의학사, 1988.
  - 2) 필자가 그동안 참석했던 싸이코드라마는 실제 환자의 심리치료의 일환으로 병원에서 행해지는 심리치료 드라마였다. 이런 이유 때문에 필자는 그 동안 환자들이나 의료진이 의식하지 않는 사이에 이 실제 상황을 녹음했으며 이 녹음과 현장에서 함께 참여했던 필자의 기억을 더듬어 이 실제 싸이코드라마를 기록화하였다. 하지만 이러한 기록화를 위한 녹음이 가능했던 것은 5회 정도뿐이었다. 의료진은 실제환자인 환자의 사생활을 보호한다는 측면에서 현장에서의 녹음과 사진촬영을 금하고 있다고 했으며 의료진의 말에 충분히 수긍할 수밖에 없었던 필자는 현장 녹음을 포기할 수 밖에 없었다. 필자 역시 필자가 쓰는 글들에 의해 개인의 사생활이 침해 당하는 것을 원치 않기에 이 싸이코드라마 사례의 주인공인 환자나 기타의 인물들의 이름은 모두 가명을 사용하고자 하며 이 싸이코드라마가 이루어지고 있는 장소와 날짜를 밝힐 수 없음을 매우 유감으로 생각한다.

있음을 실감할 수 있었다.

물론 싸이코드라마라는 것이 우리나라에서 자생적으로 창출된 그러한 극형태가 아니기 때문에 외국의 이론을 토대로 이루어지는 것은 어쩌면 너무도 당연한 일일 수 있다. 하지만 싸이코드라마 이론이 창출된 지역과 역사적으로 그 문화와 그 정서를 달리하는 우리에게 있어 이 이론적 토대들이 무조건적으로 신봉되어야 하는가에 대해서는 일말의 회의를 갖지 않을 수 없다. 필자는 앞서 「진오기극의 연극학적 고찰」<sup>3)</sup>이라는 논문을 통해 진오기극의 싸이코드라마적 가능성을 타진해 보면서 우리적 싸이코드라마 찾기를 시도해 본 적이 있었다. 이러한 시도들을 좀 더 발전시키는 의미에서 필자는 이 글을 통해 서구의 카타르시스 이론이 아닌 동양의 음양 이론을 적용시켜 싸이코드라마 분석을 시도함과 동시에 이러한 음양 이론을 토대로 우리 내림굿의 춤사위와 무악의 싸이코드라마 활용 방안을 적극적으로 제시해 보고자 한다. 결국 이러한 것들을 기반으로 서구 개념식 연극의 무조건적인 추종이 아닌 우리 정서와 체질에 맞는 우리 민족 연극의 개발과 정립에 도움이 되고자 함이 이 연구의 목적이다.

‘싸이코드라마의 한국적 수용 가능성에 관한 연구’라는 이 글의 논지를 전개시키는 과정에서 필자가 굳이 내림굿의 싸이코드라마 수용 가능성을 중심으로 그 연구 대상을 한정할 이유에는 다음과 같은 몇 가지 배경이 있다.

첫째, 우리 나라에서 행해지고 있는 내림굿은 일종의 정신적인 병인 무

3) 신원선, 「진오기극의 연극학적 고찰」, 경희대학교대학원 석사학위논문, 1996.

바로 이 논문을 쓰는 과정에서 필자는 진오기극과 함께 여러 차례에 걸쳐 내림굿을 참관한 바가 있었다. 그 때 보았던 입무자들의 강렬한 춤사위와 온산을 뒤흔들 정도의 통곡에 가까운 서러운 울음은 아직껏 필자의 뇌리에 강하게 남아 있다. 거의 20여 시간 가까이 오로지 입무자 단 한 사람만을 위해 진행됐던 이러한 내림굿들은 가장 강렬한 맺음과 풀어냄이라는 생각이 들었다. 내림굿에서의 이러한 맺음과 풀어냄의 행위는 음과 양의 부조화로 ‘무병’을 앓고 있는 입무자에게 음과 양의 기운을 조화시켜 주는 행위로 이해할 수 있다.

병을 앓고 있는 한 개인을 대상으로 행해지고 있다는 점에서 현대의 정신 질환을 앓고 있는 환자들을 대상으로 행해지고 있는 싸이코드라마와 어떤 연결점을 찾아 볼 수 있을 거라는 필자의 개인적인 판단 때문이었다.

둘째, 내림굿에 의해 무병이 씻은듯이 나왔다는 사례들이 과연 신빙성이 있는 것이라면 그 내림굿 과정에서 행해지고 있는 치료적인 행위들을 가능한 범위 안에서 싸이코드라마에 수용한다면 싸이코드라마를 통한 심리 치료가 보다 나은 효과를 얻을 수 있지 않을까 하는 점도 무시할 수는 없었다.

셋째, 이 싸이코드라마라는 것이 전래의 폐쇄된 서구의 드라마 형식과는 다르게 상당 부분 열린 구조를 지향한다는 점 역시 간과할 수는 없었다. 싸이코드라마의 관객들은 상당히 적극적으로 이 연극에 참여하고 있는 모습을 보여 주고 있는데 바로 이 지점에서 싸이코드라마와 우리의 전래적인 굿과의 연결고리를 찾을 수 있을 거라고 여겼기 때문이다.

싸이코드라마는 그 특수한 성격상 연극적인 측면의 연구보다는 주로 정신의학이나 심리학 분야에서의 연구가 대부분이며 이나마도 블래트너 박사의 『ACTING-IN』이론의 범주를 크게 벗어나고 있지는 못하다.

캘리포니아에서 1973년 출간된 블래트너 박사의 『ACTING-IN』은 이 근후와 임계원에 의해 1988년 하나 의학사에서 『싸이코드라마』라는 책으로 번역되어 출간된 바 있다. 이 연구서는 싸이코드라마를 배우려는 사람들이나 종사하는 사람들에게 실제 활용가능한 방법들을 알기 쉽게 제시한 실제 방법론 위주로 구성되어 있다. 이 연구서가 실제 활용가능한 방법론 위주로 구성된 연구서라면 같은 저자의 『싸이코드라마의 토대』<sup>4)</sup>는 싸이코드라마 이면의 철학과 이론적 체계를 목적으로 쓰여진 연구서라고 할 수 있다.

4) Adam Blatner, 최현진 감수, 싸이코드라마학회 옮김, 『싸이코드라마의 토대』, 중앙 문화사, 1997.

이 책은 『ACTING-IN』이 출간된 지 12년 후인 1985년에 나온 연구서를 수정하고 증판하여 1987년에 다시 출간된 것이다.

우리나라의 싸이코드라마 연구 역시 정신의학 전공자들이나 심리학 전공자, 그리고 교육 대학원의 상담 심리 전공자들에 의한 연구가 그 대부분을 차지하고 있다. 따라서 연극 전공자들이나 희곡 전공자들에 의한 싸이코드라마의 연극적인 접근은 거의 전무하다시피 한 형편이다.

임계원과 이근후<sup>5)</sup>는 정신병동의 입원 환자들을 대상으로 12회의 집단 치료를 실시한 후 심리극이 환자들에 있어 정서 표현과 대인관계를 포함한 사회기능성에 특히 효과가 있었으며 자기 수용성과 자발성에도 긍정적인 변화가 있다고 평가하였다. 성금영의 연구<sup>6)</sup>에서도 환자들에게 적용된 심리극은 감정표현, 잘못된 자아상의 수정, 집중과 의지력 증진, 역할행위에 효과적임을 보고하였다. 김유광<sup>7)</sup> 역시 정신질환자들에게 심리극이 효과가 있음을 여러 차례 지적한 바 있다.

최근 들어서는 환자들을 대상으로 하지 않은 심리극에 대한 연구도 꾸준히 지속되고 있는데 박상미<sup>8)</sup>는 공격적 성향을 지닌 청소년을 대상으로 한 비구조적 심리극을 통해 공격성의 감소와 자아 개념 특히 자아 행동에서의 긍정적인 변화를 밝혔으며, 이미정<sup>9)</sup> 등도 비행 청소년을 대상으로 한 심리극에서 충동조절 및 성격발달, 대인관계방식 등의 발달과 통찰력을 증진시키는데 심리극이 효과가 있다고 보고하였다.

이경희<sup>10)</sup>나 양재혁<sup>11)</sup>은 심리극을 집단 상담이라는 측면에서 접근하

5) 임계원·이근후, 「심리극 치료효과에 관한 연구」, 『신경정신의학』 제20권, 3호, 288~299면.

6) 성금영, 「정신과 입원 환자군과 대학생군에 적용된 심리극의 효과」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1982.

7) 김유광, 「정신질환에 대한 심리극 효과」, 『중앙의학』 32:2, 1977.

\_\_\_\_\_, 「정신질환에 대한 심리극 효과(2)」, 『중앙의학』 38:2, 1980.

8) 박상미, 「심리극을 통한 집단 상담에서의 공격성과 자아 개념 변화에 관한 연구」, 한국외국어대학교 석사학위논문, 1991.

9) 이미정 외, 「비행 청소년에 적용된 심리극」, 『임상예술』 제2권, 60~70면.

10) 이경희, 「심리극 집단 상담을 통한 자아 개념과 대인간 갈등 해결 방식의 변화에 대한 연구」, 한국외국어대학교 석사학위논문, 1992.

11) 양재혁, 「심리극 집단 상담을 통한 충동성과 대인간 갈등 해결 양식의 변화

여 이해함으로써 그러한 심리극이 대인간 갈등에 해결점을 제시해 줄 수 있다는 주장을 하고 있기도 하다.

이밖에도 박정희<sup>12)</sup>는 「심리극 집단상담에 있어서 내담자의 통찰 수준과 감정 표현의 변화 분석」을 통해 심리극의 기법들이 집단 상담에 어떠한 영향을 미치는가를 밝히고 있으며 오성주는<sup>13)</sup> 「심리극에서 치료자 개입이 주인공 자기노출에 미치는 영향」에서 치료자가 주인공 내면의 자유로운 노출을 위해 적절히 개입할 필요성이 있음을 주장하고 있다.

이상과 같은 싸이코드라마의 대부분의 선행 연구들은 심리극이 정신질환자들이나 비행 청소년 학생들을 대상으로 했을 때 효과가 있었음을 주장하고 있는 효과 보고이거나 그 효과를 전제로 한 요인 분석들에 치중하고 있음을 알 수 있다.

그러나 이러한 싸이코드라마의 효과 보고나 그 효과의 요인 분석들은 싸이코드라마의 서구적 모델을 그대로 인정하고 받아들인다는 것을 전제로 하고 있다는데 그 문제점들이 노출된다.

이 논문은 필자가 1997년 9월부터 1998년 3월까지 서울에 있는 A 정신병원에서 관찰하고 채록한 싸이코드라마와 1995년 6월부터 11월까지 남태령에 있는 영진암 굿당에서 관찰한 내림굿을 그 주 자료로 삼았으며 그 밖의 선행 연구자들의 문헌을 보조적으로 활용하였다. 특히 내림굿은 1995년 채록 당시 춤사위나 무악에 집중적으로 관심을 갖지 않은 상태에서 대사 위주의 채록을 하였기 때문에 선행 연구자들의 내림굿 춤사위와 무악 부분에 많은 부분을 의지하였다.

또한 싸이코드라마의 한국적 수용 가능성에 관한 새로운 모색을 위해

연구, 한국외국어대학교 석사학위논문, 1996.

12) 박정희, 「심리극 집단 상담에 있어서 내담자의 통찰 수준과 감정 표현의 변화 분석: 역할연기, 역할교환, 이중자아, 미래 투사 기법을 중심으로」, 부산대학교 교육대학원 석사학위논문, 1996.

13) 오성주, 「심리극에서 치료자 개입반응이 주인공 자기 노출에 미치는 영향」, 가톨릭대학교 대학원 석사학위논문, 1997.

사이코드라마나 내림굿 기타 연극에 관한 자료뿐 아니라 한의학과 동양 철학에 관련된 여러 문헌들을 참조하여 도움을 얻었다.

필자가 전문 의료진이나 치료자가 아닌 희곡 연구자라는 한계상황 때문에 필자의 주장에 대한 임상 실험을 이 연구의 방법으로 삼고자 하지는 않으며 이 논문을 통해 필자는 사이코드라마의 한국적 수용 가능성에 관한 비전만을 제시하려 한다.

## 2. 음양과 카타르시스

음양설은 중국 철학에 바탕을 두고 있으며, 우주 자연의 이법을 음양설로 설명하는 것이다. 이 음양설을 철학적으로 밝히는 것은 매우 많은 노력을 요하는 일이므로 이 글에서는 이 글을 전개함에 있어 필요하다고 생각되는 한의학적인 의미의 음양설의 설명만으로 그 논의의 범위를 축소시키고자 한다.

한방의학에서는 병의 원인을 주로 기(氣)<sup>14)</sup>에 있다고 보는데, 이 기(氣)가 소통되지 못하고 울체(鬱滯)되면 갖가지 병증이 초래한다고 본다. 다시 말해 정신적인 원인이 모든 병을 초래한다고 보는 것이다. 바로 이 기(氣)의 개념이 아리스토텔레스가 말한 카타르시스의 의미와 연결될 수 있다. 아리스토텔레스가 카타르시스의 개념을 축적된 감정의 배설적인 의미로 썼다면 이러한 관점은 한의학<sup>15)</sup>적 시각에서 보면 기(氣)가 울체된

14) 동양철학에서 기(氣)는 여러 가지 의미로 사용된다. 보통 기분의 뜻도 되고, 육체적 신진대사의 의미도 되고, 또는 에너지의 의미도 된다. 한의학에서의 기는 혈(血)의 반대개념으로 사용되어, 혈이 음식을 통해서 공급받는 영양소를 의미한다고 하면, 기는 그 영양소를 가지고 육체의 신진대사를 활발히 운행해 나갈 수 있는 근원적인 힘을 가리킨다.

15) 인간과 우주의 모든 현상을 음과 양의 개념으로 해명하려 한 것이 음양사상인데, 이 음양사상을 가장 실천적, 구체적으로 적용시킨 것이 바로 한의학이론이다. 그런데 한의학에서는 음을 양보다 더 중요시 여긴다. 다시 말해 음

것을 해울(解鬱)시킨다는 의미와도 통할 수 있다.

음(陰)은 죽음을 상징하고 양(陽)은 삶을 상징한다. 따라서 죽음이거나 죽음에 가까운 고통으로 일관되는 비극은 그 비극을 보는 이들에게 음을 보강해 주는 효과가 있다. 아리스토텔레스가 비극을 통한 카타르시스작용의 효용을 언급한 것은 사람에게 양(陽)을 보강시켜 주는 희극보다는 음(陰)을 보강시켜 주는 비극이 사람의 심신을 보다 안정시켜 균형을 유지시켜 준다는 사실을 암암리에 간파하고 있었기 때문인듯 하다. 하지만 체질의 특이성 때문에 비극을 통한 음의 보충이 아니라 희극을 통한 양의 보충을 통해 카타르시스를 체험할 수 있는 사람도 없지는 않을 것이다. 바로 이 지점에서 우리는 아리스토텔레스가 말한 카타르시스 이론이 우리에게 전적으로 적용될 수 없는 근거를 발견하게 되는 것이다. 육식성 인간인 서구인들은 확실히 양성(陽性)에 가까운 체질을 가졌다고 볼 수 있다. 그래서 아리스토텔레스의 비극을 통한 음기를 보강해 준다는 의미의 카타르시스 이론이 서구인들에게는 상당히 잘 적용될 수 있는 이론임에 틀림없다. 그러나 이에 반해 채식을 주로 하는 우리나라 사람들은 확실히 음성(陰性)에 가깝다고 할 수 있다.<sup>16)</sup> 우리나라 전통적인 연극의 양식들이 비극보다는 희극을 위주로 이루어지고 있는 것도 이러한 맥락에서 이해가 가능할 수 있다.<sup>17)</sup>

의 억제력으로 양을 제압하는 것이 건강 상태를 유지함에 있어 무엇보다도 중요하다고 보는 것이다.

- 16) 그 단적인 예로 보양약(補陽藥)의 으뜸으로 치는 인삼이 한국인들에게 영약(靈藥)으로 뿌리깊게 인식되어 내려온 것도 여기에 원인이 있다고 볼 수 있다.
- 17) 바로 이러한 맥락에서 카타르시스 이론이 우리나라의 전통연희에 맞지 않음을 주장하면서 카타르시스 이론 대신에 신명풀이라는 이론을 들고 나온 사람이 조동일 박사다. 그는 『카타르시스·라사·신명풀이』라는 책을 통해 한국 전통극의 특징인 '신명풀이'와 고대 그리스 연극에서 유래한 '카타르시스' 인도의 산스크리트 연극에 근거를 둔 '라사'의 원리를 비교 고찰함을 통해 과연 신명풀이의 원리가 카타르시스나 라사의 원리와 어떻게 다르게 우리 전통극에 적용되어 왔는가를 상세히 밝히고 있다.
- 조동일, 『카타르시스·라사·신명풀이』, 지식산업사, 1997. 참조.

인간을 생각할 때는 반드시 몸과 마음, 다시 말하면 정신과 육체를 합해서 생각해야만 한다. 그러므로 생리적 변동에는 반드시 그에 관련된 심리적 변동이 따르며, 심리적 변동도 또한 생리적 변동을 수반한다. 생리적 변동과 심리적 변동은 도저히 분리하여 생각할 수 없으며, 이 둘은 따로 떨어져 있는 것이 아니며 동일한 현상을 두 방면으로 관찰한데 불과하다. 그러므로 사람의 심리상태와 감정의 발작을 관찰, 조사하여 그 체질과 건강상태를 판단할 수 있는데, 이 심리 현상 역시 음양의 법칙에서 벗어나지 않기 때문이다.

양은 삶의 기운이며, 음은 죽음의 기운이라고 한다. 그러나 그렇다고 해서 인간의 삶에 있어 삶의 기운인 양의 기운만이 필요한 것은 아니다. 우리들의 모든 장기의 활동을 방해하고 정지시켜서 우리의 생명을 빼앗으려고 하는 죽음의 기운, 곧 '음'이란 힘이 몸 안에 작용하는 것이 우리의 건강을 유지하는데 있어서 반드시 필요하다고 한다.<sup>18)</sup> 인간의 몸이란 삶의 기운인 양과 죽음의 기운인 음이 적절히 조화를 이루지 못하면 거기서 어떠한 식으로든 병적인 현상이 생기기 때문이다. 인간에게 일어나는 정신적인 질환 역시 이러한 음과 양의 부적절한 조화에 의해 기인한다고 볼 수 있다.

양은 동(動)을 의미하고 음은 정(靜)을 의미한다. 양은 적극적이며 음은 소극적이다. 활동을 왕성하게 하면 많은 열량을 소모하여 체온이 높아지고, 활동을 적게하면 체온이 내려간다. 그래서 더운 것은 양이며 추운 것은 음이라 할 수 있다. 인간의 심리 현상 역시 이러한 음양 이론에 의해 구별 할 수 있는데 인간의 정신적인 질환 역시 이러한 음양이 조화되

18) 이러한 음양의 작용을 생물에 대한 공기 중의 질소와 산소의 작용에 비할 수 있다. 산소는 사람의 호흡에 필요한 기체인데 반해 질소는 동물을 질식사키는 기체다. 그러므로 산소는 삶의 기체로, 산소는 죽음의 기체로 볼 수 있다. 그러나 산소가 우리의 생명을 유지하는데 절대로 필요하지만 공기중에 질소가 조금도 없고 산소만 있다면 만물이 다 타 없어지고 말 것이다. 즉 우리의 생명을 해치는 질소가 공기 중에 적당히 섞여 있는 것이 우리의 생명을 보존하는데 절대로 필요한 요소가 되는 것이다.

지 않아 생리적 조절의 균형이 깨지면서 거기서 병적 현상이 생기는 것 이라는<sup>19)</sup> 설명이 가능하다.

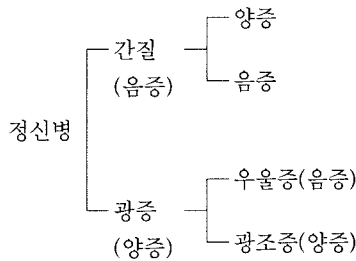
논의의 진전을 위해 음과 양의 심리 현상을 도식화 시켜서 나타내 보 면 다음과 같다.

<음양 두 형의 심리현상의 대조표><sup>20)</sup>

음	소극적	정적	원한	비탄	침울	비겁	사념적
양	적극적	동적	분노	환희	경쾌	용감	야욕적

이러한 음양의 부조화에 의해 일어나는 정신 질환에도 여러 가지 종류 가 있다. 정신질환을 음양으로 구분해 보면 광증은 양증에 속하고 간질은 음증에 속한다고 할 수 있다<sup>21)</sup>

그러나 크게 음증에 속하는 간질도 음양의 상대성으로 인해 다시 그 자체의 양증과 음증으로 구분할 수 있다. 따라서 전문적인 지식이 없는 사람으로서 이러한 음양의 개념을 제대로 이해하기란 몹시 번거롭고 막 연한 일임에 틀림없다. 이를 도표로 나타내면 다음과 같다.



19) 김동옥, 『알기 쉬운 동양의학』, 법조각, 1993. 84면, 김정암, 『한의학 어떻게 할 것인가』, 태웅출판사, 1996. 52면 참조.

20) 조현영·윤구병 주해, 『한방 이야기』, 학원사, 1992. 52면 참조.

21) 조현영·윤구병 주해, 앞의 책, 64~66면 참조.

다만 이 글에서 의도하는 바는 정신 질환적인 병의 큰 맥락 역시 음양의 과함과 부족함에 의해 발생하는 것임을 밝히고 그 때에 따라서 과도한 음이나 양을 사하시켜 주고 부족한 양이나 음을 보강 시켜 줘서 불안정한 심리 상태의 음양의 조화를 유지시켜 줌으로써 정신적인 질환의 치유가 가능할 수 있다는 원리를 설명하고자 하는 것이다.

음양의 원리에 따르면 정신질환도 음증과 양증에 따라 그 음양을 각기 다르게 보강해 줘야한다. 허(虛)한 것을 보(補)하고 실(實)한 것은 사(寫)하는 것이 치료의 원칙이다. 만일에 허한 것을 사하면 부족한 것이 더욱 부족하게 되고, 실한 것을 보하면 과한 것이 더욱 과하게 되는 역효과가 발생하게 된다. 특히 위 도표에서 볼 수 있는 바와 같이 정신병의 큰 맥락을 잘 이해하고 거기에 맞는 적절한 치료 행위가 뒤따라 줘야한다. 예를 들어 위 도표에서 양증에 해당하는 우울증을 예를 들어 설명해 보기로 하자. 우울증은 양증이나 광조증에 비해서는 상대적으로 음증에 속한다고 볼 수 있다. 상대적 의미로서 우울증이 음증이라는 것은 우리가 흔히 볼 수 있는 우울증의 증상 부분을 얘기하는 것으로 이해할 수 있다. 그러나 우울증이라는 정신질환의 큰 맥락을 이해한다면 이 우울증의 치료는 이 우울증이 양증의 질환이라는 점을 간과해서는 안된다. 따라서 우울증에 걸린 환자는 기분이 우울하니까 그 기분을 즐겁게 해 줘서 그 우울한 기분을 풀어 줘야한다는 식의 단순한 사고를 가지고서는 음양이론을 통한 우울증이라는 정신질환을 제대로 이해했다고 보기는 힘들다. 보통 염세적인 우울증의 원인이 지나친 성취욕구의 좌절에 있다고 볼 때, 지나친 성취욕구란 곧 양이 과다하게 성한 것이므로 과도한 양을 억제할 수 있는 음기의 보충이야말로 이러한 정신질환을 근본적으로 치유시킬 수 있는 방도가 되는 것이다. 따라서 이러한 양증의 우울증 환자에게는 아리스토텔레스식의 카타르시스 요법이 매우 적절한 효과를 발할 수 있는 싸이코드라마의 원리로서 작용할 수 있다. 그러나 이러한 양증 이외의 환자들에게는 아리스토텔레스식의 카타르시스 요법이 오히려 역효과를 낼 수 있는 가능성도 충분히 있다. 따라서 음증의 환자들에게는 아리스토

텔레스식의 카타르시스 요법이 아니라 우리네 전통 연희의 신명풀이적인 요소들을 적용시켜 음증을 가진 정신질환자들의 음을 사해주고 양을 분돋아 줄 수 있는 방법들을 적극적으로 모색해보아야 한다.

아리스토텔레스는 아래의 예문에서 확인할 수 있는 바와 같이 『시학』 제6장에서 “비극은 연민과 공포를 환기시키는 사건을 통하여 감정을 카타르시스 시킨다”고 말하고 있다.

A tragedy, then, is the imitation of an action that is serious and also, as having magnitude, complete in itself; in language with pleasurable access-parts of the work; in a dramatic, not in a narrative form; with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its catharsis of such emotion.<sup>22)</sup>

또한 아리스토텔레스는 그의 『정치학』 제8권 「음악론」에서, 음악의 선율에는 논리적인 것과 행동적인 것, 그리고 열광적인 것 세 가지가 있다고 말하고, 음악이 주는 이익을 교육적인 관점과 카타르시스의 관점 두 가지 측면에서 고찰되어야 한다고 말한 바 있다.

We say, however, that music is to be studied for the sake of many benefits and not of one only. It is to be studied with a view to education, with a view to a purge [catharsis]<sup>23)</sup>

그는 계속해서 “음악은 모든 사람에게 영향을 미치며 사람들의 마음은 신비적인 선율의 효과 덕분에 마치 의술의 치료나 몸의 청결을 받은 것 같은 평정으로 돌아간다고 말하면서 음악의 카타르시스 작용에 대해 언급하고 있다.

22) Aristotle, *On Poetics*, berlin nos:1449b p.25.

23) Aristotle, *The Politics*, berlin nos:1341b p.35.

……when they have made use of the melodies which fill the soul with orgiastic feeling, they are brought back by these sacred melodies to a normal condition as if they had been medically treated and undergone a purge[catharsis].<sup>24)</sup>

그러나 아리스토텔레스는 더 이상 카타르시스에 대한 부연 설명이나 해석을 가하지 않음으로써 정화 또는 배설을 의미하는 말인 카타르시스는 비극 또는 문학이 독자에게 주는 직접적인 효용을 설명하는 개념으로 받아 들여져 지금까지 많은 논란의 대상이 되어 왔다.

카타르시스라는 말은 원래 도덕적 의미로서의 순화(purificatio)라는 뜻과 종교적 의미로서의 깨끗케 함(lustratio), 또는 속죄(expiatio)라는 뜻, 그리고 의학적 의미로서의 배설(purgatio)이라는 뜻이 있는 말이라고 하는데 때때로 복합적인 의미로 사용되기도 한다. 카타르시스라는 말을 피타고라스 학파는 ‘의술을 통한 육체의 정화’라는 말로 사용했고, 히포크라테스는 ‘고통스러운 요소의 제거’라는 뜻으로 사용했다고 하는데 아리스토텔레스의 <시학>과 <정치학>의 인용 부분을 미루어 짐작해 보면 아리스토텔레스는 이 카타르시스의 개념을 ‘배설’을 위주로 하는 의학적인 치료술과 유사한 ‘정서적 요법’의 의미로 사용했다고 볼 수 있다.

치료요법으로서의 카타르시스라는 개념은 브루어와 프로이트가 자신들의 초기 논문인 「히스테리에 관한 연구」에서 최초로 사용하였다. 그러나 이들은 환자의 치료도중 의견차이로 사이가 벌어지게 되었으며 그 결과 프로이트가 최면술에 의한 카타르시스 방식을 포기함으로써 이 용어는 곧 사용이 중단되었다. 결국 치료요법으로서의 카타르시스 개념은 1920년대에 심리극이 부활되어 그 완전한 의미가 재발견될 때까지 다시 사용되지 않았다. 모레노는 심리극에 대한 핵심적인 개념으로 정신적 카타르시스 개념을 주장하게 되는데 그는 정신적인 카타르시스의 주체를 그리스 시대의 비극을 관람하는 관객이나 비극 배우 대신에 사이코드라마의 주

24) Aristotle, op.cit., berlin nos:1342a p.8.

인공이 될 수 있는 우리들 모두에게로 돌려 놓고 있다.

모레노의 관점으로 보면 카타르시스는 구체적이면서도 가장 개인적인 방식으로 싸이코드라마의 주인공의 내면에 생겨난다는 것이다. 싸이코드라마의 주인공은 자신이 갖고 있는 비극을 무대 위에서 행동으로 표현하게 되는데 무대 위에서 표현되는 그의 과거의 고통이 아무리 현실처럼 생생하고 괴롭다 하더라도 실제로는 실제 상황이 아니므로 싸이코드라마의 주인공에게는 안전한 느낌을 준다는 것이다. 모레노는 정신적인 질환을 앓고 있는 주인공을 치료하는데 가장 효과적인 수단으로 바로 이 정신적 카타르시스를 들고 있는데 환자에게 바로 이 정신적 카타르시스가 생겨나면 외부 상황에 아무런 변화를 가하지 않고도 슬픔이나 두려움으로부터 벗어나는 일이 가능해 진다는 것이다.

그는 카타르시스의 개념을 좀 더 확대 시켜 관객의 능동적인 참여, 환자 자신이 심리적으로 해방감을 얻기 위한 열쇠가 되는 개개의 역할, 그리고 연출로서의 치료자가 가지는 구조적 역할을 바탕으로 생겨나는 카타르시스의 개념을 말하고 있는데 모레노가 얘기하고 있는 바로 이 부분은 아리스토텔레스식의 전통적인 카타르시스의 범주를 벗어난 우리네 전통 연희의 신명풀이의 개념과 근접하게 맞닿아 있는 부분이라고 할 수 있다.

### 3. 싸이코드라마 개관

#### 1) 기본 요소

모레노는 정통 싸이코드라마의 기본 요소로 주인공(Protagonist), 디렉터(Director), 보조자(Auxiliary), 관객(Audience), 무대(stage) 등 다섯 가지를 들고 있다.

싸이코드라마의 주인공은 주로 환자를 의미한다. 그럼에도 불구하고 모레노가 이들을 환자라고 부르지 않은 이유에 대해 그는 다음과 같은

설명을 하고 있다.

주인공이란 실연(Enactment)에서 주요 역할을 하는 사람을 가르키는 짜이코드라마 용어이다. 주인공은 탐구할 문제를 제시하며, 이러한 주인공의 경험 이 집단의 중심적 초점이 된다. “환자”라는 말을 안쓰는 이유는 주인공이 되었을 때 자기 자신 이외의 많은 역할을 하기 때문이다. 따라서, 명료하게 말한다면 그 용어는 실연의 초점이 되는 사람을 지칭한다.

.....“주인공”이 “환자”보다 더 유용한 용어인 이유는 또한 과정 중의 역동을 묘사하는 것파도 관련된다. 주인공은 자기 자신의 역할, 다른 환자의 역할, 친척, 자기자신이 이중자아 역할을 하게 되는데 이 상황에서 보조자는 “신체상”의 환자-주인공-역할을 맡게 되는 것이다.<sup>25)</sup>

짜이코드라마의 주인공은 짜이코드라마적 탐색의 여러 장면에서 자기 자신의 삶에 있어 중요한 다른 사람들의 역할을 해 볼 수 있다. 연극에 있어서 배우는 자아를 버리고 각본 속의 인물이 되어야 하지만, 짜이코드라마에서의 배우인 주인공은 자기 자신이 되어야 한다. 주인공이 충실한 준비작업을 통해 자기자신으로 돌아갔을 때 비로소 자기의 내면 생활을 집단 앞에 문제로서 제시할 수 있게 된다. 모레노에 의하면 바로 이때의 주인공은 자신의 감정대로 자유롭게 행동할 수 있는데 주인공의 이러한 자발성이 곧 표현 자유라는 것이다.

모레노가 짜이코드라마의 디렉터 즉 지도자라고 지칭한 사람은 주로 치료자를 말한다. 짜이코드라마에서의 디렉터는 짜이코드라마의 연출을 하고 준비 작업을 하며, 치료자로서 또 집단과 그 집단과 참석 구성원의 관찰자로서의 역할을 한다.

짜이코드라마에서 보조자는 주인공의 행위적 탐구를 돕는 공동치료자를 의미한다. 모레노의 초기 저서에는 이 보조자를 보조자아라는 용어로 사용하고 있기도 하다. 이 보조자 혹은 보조자아는 주인공이 모노드라마를 하는 것에 비해 다른 집단원들이나 동료치료자들을 포함시킴으로써

25) Adam Blatner, 『짜이코드라마의 토대』, 178~179면.

주인공들로 하여금 상황을 더욱 생생하게 경험할 수 있도록 돕는 역할을 한다.

싸이코드라마에서의 관객은 행위화에 직접 참여하지 않는 다른 환자들 혹은 스텝 요원들로 구성된다. 관객은 주로 치료집단이지만, 어느 집단이나 가능하다. 가족, 치료자 집단, 친구 등 주어진 실연에서 별다른 역할을 하지 않는 사람을 포함하기도 하지만 보통 싸이코드라마에서의 관객 집단은 집합적 역할을 한다.

모레노에 의견에 의하면 싸이코드라마에서 무대는 원래 중요한 부분이었다. 모레노는 무대를 설계할 때 소관객 집단에게 근접하도록 했으며 3계단의 원형무대로 설계하여 극적 행동감을 유발하도록 했다고 한다. 그러나 최근 들어 대부분의 싸이코드라마는 집단실이나 빈회의실이나 넓은 사무실과 같은 훨씬 덜 형식적인 상황에서 이루어지고 있다. 그렇다고는 해도 학교 내의 높은 단이나 극장 무대는 피하는 것이 좋다. 왜냐하면 이러한 무대는 주인공과 관객이 쉽게 접근하기 어렵고 또 집단의 아늑함과는 너무 멀어져 있기 때문이다.

## 2) 중요 기법

싸이코드라마 기법에는 300여가지 이상이 있지만 이 연구에서는 우리나라에서 시연되고 있는 싸이코드라마에서 주로 많이 사용되고 있는 역할바꾸기(Role Reversal), 이중자아 기법(Double Technique), 미래투사 기법(Future Projection Technique), 마술가계 기법(magic Shop Technique), 빈의자 기법(Empty chair Technique) 등 5가지 기법을 중심으로 살펴 보고자 한다.

역할 바꾸기 기법은 다른 사람과 입장을 바꾸어 보는 것이다. 즉 남편이 아내의 역할을 하거나 학생이 교사의 역할을 하는 등 일상생활 속의 역할을 바꾸어 해 보는 것이다. 이러한 역할 바꾸기를 통해 주인공은 지금까지 느껴 보지 못했던 상대방의 기분이나 감정을 체험해 봄으로써 자

신의 상대방에 대한 잘못된 감정을 정리하고 다른 사람에 대한 입장을 이해하게 된다.

이중자아 기법은 주인공의 또 다른 자아인 내적 자아를 연기하는 과정에서 보조자아를 사용하는 것을 말한다. 주인공의 깊은 내면 감정을 표현 하는데 가장 효과적인 기법이기 때문에 이 기법을 심리극의 정수라고도 한다. 이중자아 기법의 중요한 기능은 이중자아가 주인공이 실제로 표현 하기 꺼려하거나 주저하는 내면심리를 대신 표현해 줌으로써 다른 인물이나 대상과의 상호 작용을 자극하거나 주인공의 행위나 표현을 지지해 줌으로써 타인과의 상호작용을 좀 더 원활하게 해주는 것이다.

미래투사기법은 주인공의 목표들을 명료화 시키는 기법이다. 다시 말해 주인공의 생각이 미치는 장래의 범위 내지는 행위의 가능성을 탐색하고, 현실과 대결시킴으로써 보다 현실적으로 자신의 문제를 볼 수 있도록 하는 것이다. 주인공은 미래의 자기자신의 모습을 그려봄으로써 자신에게 좀 더 현실적인 접근을 하게 되고, 성공을 성취할 수 있는 장면을 만들어 봄으로써 좌절감에서 벗어날 수 있게한다.

마술가계 기법은 인도의 마술에서 힌트를 얻어 모레노 연구소에서 1943년부터 사용하기 시작한 방법이라고 한다. 마술가계 기법은 공상적인 장면을 설정해서 거기에서 어떠한 물건이라도 사든지 팔 수 있게 하는 것이다. 이 방법은 우선 처음에 치료자가 가게 주인 역할을 하게하여 거기에 참석자 누구나가 와서 현실적인 물건, 공상의 물건, 가능한 물건, 불가능한 물건, 과거, 현재, 미래의 물건 등 무엇이든 살 수 있게 한다. 마술가계에서 돈은 통용되지 않으며 사이코드라마의 지도자인 치료자가 이들 연기를 이끌고 값을 정하게된다.

보조의자 기법이라고도 불리는 빈의자 기법은 보조인물 역할을 하는 사람 대신 빈의자가 그 보조자의 역할을 대신하는 것이다. 주인공은 이 빈의자를 통해 자신의 삶 속의 인물을 만나게 되며, 그리고 빈의자로 대신했던 상대방과 역할 바꾸기를 할 수도 있다. 주인공은 의자에 앉아 있다고 상상되는 인물과 자신이 일으키는 사건을 설명하기 위해서 독백, 방

백, 대화, 역할바꾸기 등의 기법을 사용하기도 한다.

### 3) 사이코드라마의 단계

사이코드라마의 단계는 보통 준비단계, 연기(행동화)단계, 정리단계의 세 단계로 구분할 수 있다

사이코드라마에서 준비작업이란 주인공이 연기화 단계로 들어 가는데 충분히 열중하도록 돕는 사이코드라마의 첫번째 단계이다. 준비작업단계에서 가장 중요한 것은 참여자들의 자발성을 촉진시키는 것이다.

사이코드라마의 준비작업은 ①지도자의 준비, ②집단의 응집력 형성, ③집단의 주제개발, ④주인공의 발견, ⑤주인공을 무대로 옮기기 과정 등으로 나눌 수 있다.

사이코드라마의 두 번째 단계로 연기(행동화)단계를 들 수 있다. 연기 단계에서의 사이코드라마 지도자는 현재시제로 계속 말을하여 주인공이 지금 그리고 여기에서라는 상황에 몰입할 수 있도록 도와 주는 역할을 해줘야한다.

연기 단계에서의 지도자는 주인공의 저항을 적절히 고려해 주변적인 문제에서부터 시작해 핵심적인 문제로 접근을 시도하게 한다. 이에 따라 극이 진행됨에 따라 주인공은 보조자와 함께 주변적인 문제에서 핵심적인 문제로 접근하면서 연기하게 되고 실제 생활에서 표현하지 못했던 내적인 태도나 감정들을 표현한다. 이렇듯 사이코드라마 시연중 주인공은 자신의 삶을 여러 측면에서 점진적으로 표현하고 탐색하게 되는 기회를 가지게 되는데 이때 지도자는 주인공이 자신의 문제를 탐색할 수 있도록 적절하게 상황을 바꾸고 심리극적인 여러 가지 기법들을 사용하는 등 주인공의 드라마 진행을 도와주며 끝날 때까지 극 진행에 동반하게 된다.

이 논문에서 인용한 사이코 드라마의 채록본에서의 지도자인 의사는 매 상황마다 주인공의 핵심적인 문제로 접근하기 위해 적절히 상황을 바꿔 주거나 역할 바꾸기를 지시하는등 적극적인 노력을 보여 주고는 있으

나 거의 대부분이 주변적인 문제에서 핵심적인 문제로 접근하는데는 실패하고 있는 모습을 보여 주고 있다. 이는 주인공의 보이지 않는 저항을 잘 다루는 것이 싸이코드라마에서 얼마나 어려운 일인가를 단적으로 보여 주는 예라 할 수 있다.

싸이코드라마 상연의 세번째 단계이자 마지막 단계가 정리단계이다. 싸이코드라마에서 정리단계 부분은 매우 중요한 위치를 차지하는데 정리단계의 대부분은 행동연습으로 이루어진다. 주인공은 행동연습을 통해 연기단계에서 자신이 하지 않은 역할을 맡아 그 장면을 재연해 봄으로서 다른 사람의 관점에서 그 상황을 경험한다. 또한 보조자로 하여금 주인공이 연기단계에서 한 연기를 그대로 재연하게 함으로써 주인공은 그 장면을 밖에서 관찰하게도 하는데 주인공은 이러한 과정을 통해 자신의 행동에 의해 얻어진 결과가 무엇인지를 알게된다. 최종적으로 주인공이 다시 그 장면에 들어가 자신이 했던 역할을 다시 해 봄으로써 주인공은 지금까지 자신이 한 행동들이 다른 방식으로도 행동할 수 있으리라는 생각을 갖게 된다. 필자가 이 논문에서 인용한 싸이코드라마 채록본의 정리단계에서는 이 행동연습 부분이 빠져 있었다. 그 대신 채록본의 정리단계에서 가장 중요하게 부각되었던 것은 주인공과 싸이코드라마에 참석했던 관객을 포함한 모든 참여자들과의 감정공유 부분이었다. 연기가 끝나면 싸이코드라마의 지도자는 주인공과 보조자를 무대에 이끈 다음 집단 구성원들에게 감정공유에 대해 설명을 하게 된다. 지도자는 주인공이 자신의 생활 중 개인적인 부분을 구성원들과 함께 나누었음을 얘기하게 하고 구성원들로 하여금 주인공을 위해 자신들이 느낀 점을 얘기해주는 것이 필요함을 역설한다. 지도자의 지도에 따라 싸이코드라마에 참석했던 구성원들은 주인공의 싸이코드라마를 보고 느낀 감정들을 서로 나누게 된다. 정리단계에서 이루어지는 이러한 감정 공유방식은 매우 독특한 부분으로 싸이코드라마에 관객으로 참여한 모든 이들에게 이 연극에 적극적으로 참여할 수 있는 기회를 제공한다는 점에서 열린 구조를 지향하는 싸이코드라마의 특징을 가장 잘 드러내 주고 있는 부분이라고 할 수 있다. 이러한

감정 공유등이 끝나면 싸이코드라마의 지도자는 지금까지 진행된 싸이코드라마에 대해서 요약하거나 또는 주인공을 지지해 주거나, 다음 심리극을 계획하거나 기타 여러 가지 접근 방법으로 극을 끝내게 되는데 이 논문에서 인용한 싸이코드라마 채록본에서는 지도자가 주인공으로 하여금 노래를 부르게 한후 참석자들과 함께 그 노래를 따라 부르는 것으로 극을 끝맺고 있었다.

## 4. 내림굿 개관

### 1) 내림굿의 의미

무병은 과연 정신적인 질환의 한 가지인가 아니면 현대의 정신의학으로 풀 수 없는 불가사의한 그 무엇인가, 이에 대한 논란은 아직도 여전히 분분한 편이다.

비교신화학자 캠벨은 무병, 즉 신내림 현상에 대해서 다음과 같은 설명을 하고 있다.

샤만은 남자건 여자건 소년기 후반 혹은 청년기 초반에 심각한 심리적 격동을 경험하고 이로 인해 완전히 내면화해 버린 사람입니다. 이 격동은 일종의 정신분열증적 해리현상(解離現象)이라고 할 수 있지요, 그래서 샤만의 무의식은 늘 열려 있습니다. 그래서 샤만은 필요하다고 생각하면 언제든지 무의식에 빠져 들 수 있지요. 이러한 샤만의 체험에 관한 기록은 얼마든지 있습니다. 시베리아에서 아메리카 대륙의 저 아래쪽에 있는 티에라 델 푸어고에 이르기까지 모든 샤만은 대개 이런 경험을 공유합니다.<sup>26)</sup>

캠벨의 주장처럼 무병을 일종의 정신분열적 해리현상으로 볼 수도 있다. 그러나 무병을 앓고 있는 이가 내림굿을 통해 무당이 된다면 그는 또

26) 조셉캠벨·빌 모리스, 이윤기 옮김, 『신화의 힘』, 고려원, 1996. 175~176면.

한 자신의 필요에 의해 언제라도 무의식의 세계에 빠져 들 수 있다는 점에서 일반적인 정신질환으로 분류되는 그러한 정신 분열적 해리현상과는 그 층위를 달리한다고도 할 수 있다.

보통 무병에 걸리면 현대의술로는 아무런 효험도 얻지 못하며, 음식을 먹지 못하는가 하면 불면증에 걸리기도 하고, 꿈을 자주 꾸게 되고 환청, 환상까지 일으켜서 심해지면 정신착란에 빠져 집을 뛰쳐나가 길을 헤매거나 환상에 이끌리어 행동하다가 땅속에서 무구(巫具)나 부처 등의 신물(神物)을 발견하는 경우도 있다고 한다. 무병의 이러한 증세와 발생원인에 대해 김태곤<sup>27)</sup>은 ①무원인의 발생형, ②정신이상 돌발에 의한 발생형 ③신체질환·돌발에 의한 발생형 ④현몽에 의한 발생형 ⑤충격에 의한 유형 등 다섯 가지로 분류하고 있기도 하다.

이러한 무병을 앓고 있는 이들은 내림굿을 통해서만이 비로소 병을 치유하고 건강을 되찾을 수 있게 된다. 김태곤은 『한국무속연구』<sup>28)</sup>에서 무병사례로 들고 있는 20개의 예를 분석하면서 이중 18개의 예가 내림굿을 통한 성무 과정을 통해 무병이 완쾌되고 있음을 밝히고 있다. 두 개의 예 외사항 역시 무병을 앓고 있는 이들이 내림굿을 통해 성무하는 과정을 가졌으면 충분히 완치될 수 있는 가능성을 내포한 사례들이었다. 첫번째 예외의 경우는 굿판을 따라 다니며 조무노릇을 통해 무병을 완치한 경우이며 두번째 예외 사항은 점을 치면서 증상이 약간 호전된 경우이다.

내림굿을 통해 건강을 되찾아 무당이 되면 입무자는 몸주신을 모신 신당(神堂)을 차려 놓고 그 몸주신을 모시게 된다. 일반적으로 무당이 특별히 모시게 되는 몸주신은 무당이 그 신을 경험했다는 사실을 알림과 동시에 자신이 체험한 신을 구체화하여 표현하는 행위이다. 무당은 자신이 처음으로 체험하게된 이러한 몸주신의 신력(神力)을 의지해 종교적 의식을 행하게 된다.

27) 김태곤, 『한국무속연구』, 집문당, 1991. 197~220면.

28) 김태곤, 앞의 책, 220~223면 참조.

그러나 무병을 앓고 내림굿을 했다고 해서 바로 무당이 될 수 있는 것은 아니다. 내림굿이 끝나면 주무자와 입무자 사이에는 신연(神緣)<sup>29)</sup>의 결합관계가 성립되어 신어머니와 신딸의 관계를 형성하게 된다.

신딸은 신어머니의 집에 머무르면서 오랜 세월동안 무당의 기능을 학습받게 된다. 또한 신딸은 무당으로서의 삶이나 남을 위해 살아가는 자세와 철학까지도 신어머니의 존재는 단순한 속세의 인간관계가 아니라 신성을 전수시키는 종교적 스승으로서의 매우 중요한 의미가 있다. 그렇기 때문에 신어머니는 기예도 뛰어나야 할뿐 아니라 무당으로서의 인품도 훌륭한 큰 무당이어야 한다. 그렇다면 결국 모든 내림굿은 이러한 미래의 큰 무당의 탄생을 전제로 하고 행해지는 의식이라고도 할 수 있다. 그렇기 때문에 내림굿은 무당이라고 하는 종교적 사제자를 임명하는 입사식으로서의 격식을 갖춘 제의절차와 상징적 행위들이 그 외형적 골격을 이루고는 있지만 그 내면적 의미에 있어서는 입무자가 신의 사제자로서의 새로운 운명을 받아들이고 무당으로서의 삶의 자세를 스스로 서약하도록 만드는 실존적 전환의 장이라고도 할 수 있다. 이처럼 평범한 한 인간이 무당이 되는 과정은 무병으로부터 시작되어 내림굿을 통해 성무하고 신어머니로부터 무업의 수련을 받는 단계까지를 거치게 된다. 따라서 내림굿은 평범한 세속의 범인을 신의 사제자로 만드는 다시말해 속의 차원에서 성의 차원으로 바뀌게 만드는 통과의례적 의미를 갖는다고도 말할 수 있다.

## 2) 내림굿의 내용

우리나라 내림굿의 조사기록으로는 秋葉隆이 1930년대 경기도 지역의 입무례에서 입무제에 대해 간단히 설명한 것이 남아 있으며 1970년대의

29) 신딸은 성무자가 신이 내려 기존의 무(巫)에게 굿하는 일을 배우게 될 때, 신의 인연으로 맺어진 관계란 뜻으로 이 무(巫)를 신어머니라고 부르고 성무자는 이 무의 신딸이 된다. 김태곤 앞의 책, 41면 주2 참조.

김태곤의 중부지역 내림굿 조사기록 그리고 1981년 1983년 김인회, 황루시 등에 의해 공동 조사된 황해도 내림굿, 1989년 우성일에 의해 서울지역에서 조사된 내림굿 등이 현재 문헌으로 남아 있다. 하지만 이들 문헌은 거의 대부분이 대사나 사건 위주의 내용을 중심으로 채록된 것이기 때문에 필자가 주목하고 있는 내림굿의 춤사위나 무악에 대해서는 그다지 자세한 기록을 남기고 있지 못하다. 필자 역시 1995년 남태령에 위치한 영진암 굿당에서 내림굿을 참관하고 그 참관한 것을 기록으로 남긴 바가 있으나 내림굿 현상에서 이루어진 내림굿의 춤사위나 무악의 자세한 특징을 기록으로 남기기란 현실적으로 불가능한 일이었다. 씨이크드라마와 마찬가지로 내림굿은 무병을 앓고 있는 입무자를 대상으로 이루어지는 다시 말해 관객을 위한 공연이 아닌 실제상황이었기 때문에 그 현장에 사진기를 들이밀거나 비디오 등을 촬영하는 일을 하기란 상당히 꺼려지는 일이며 몹시 지난한 일임에 틀림없다. 그러나 공연이 아닌 실제 내림굿의 현장임에도 불구하고 그 현장이 전문가와 일반인들에게 공개되어 그 자세한 과정이 문헌과 비디오로 남아 있는 사례가 있는데 이 사례가 김인회 황루시 등에 의해 조사 기록된 김금화 만신의 황해도 내림굿이다. 황해도 내림굿은 필자가 서울에서 관찰한 내림굿과 어느 정도 차이가 나는 부분들도 있으나 비교적 그 춤사위와 무악에 대한 부분들이 다른 내림굿들에 비해 잘 정리되어 기록되어 있다는 점에서 이 논문에서는 황해도 내림굿을 내림굿의 대표적 사례로 놓고 이 글의 논의를 전개시켜 나가고자 한다.

황해도 내림굿의 전체적인 순서는 입무자와 큰 무당 등이 새벽에 산으로 가서 산신을 맞은 후 큰 무당 집으로 가서 허침굿과 내림굿을 하고 일반적인 재수굿의 모든 절차를 진행한후 입무자가 직접 작두를 타는 것으로 끝을 맺게된다, 황해도 내림굿은 대략 다음과 같은 순서로 진행된다

- ① 산맞이굿(명받기)-산신령을 받아 들이는 것으로서, 대개 산꼭대기에서 거행된다.

- ② 신칭울림(주당 또는 추당 물림)-모든 수호신들을 집안으로 불러들여 집안을 정화시키고 온갖 악령들을 쫓아낸다.
- ③ 상산맞이-마을의 수호신과 가장 우두머리인 산신령을 맞아들인다.
- ④ 일월성신맞이굿(물베바치기)-용왕의 혼령을 불러낸다.
- ⑤ 허침굿(허단굿, 허튼굿)-입무자의 몸에서 악령을 쫓아낸다.
- ⑥ 내림굿-무당이 될 사람에 대해 엄격한 검사를 한다.
- ⑦ 초부정굿-굿이 벌어질 장소를 정화시키고 악령을 쫓아버린다.
- ⑧ 영정물림-여러 사소한 혼령들을 불러내어 그들에게 음식을 먹임으로써 그 혼령들이 사람들의 근심, 질병, 비극 등에 간섭하지 못하도록 한다.
- ⑨ 제석굿(재수굿)-행운을 위해 추수신을 불러낸다.
- ⑩ 성주굿-소나무를 키우기 위해 제비원으로부터 솔방울을 모으고 소나무로 집을 지을 자리를 정결하게 한다
- ⑪ 소대감놀이-행운을 기원하고 노래한다.
- ⑫ 성수굿(승수고리)-신당에 모신 여러 장군들과 신들을 즐겁게 하기 위해 주문을 외고 춤을 춘다.
- ⑬ 대감놀이굿-성배를 돌리면서 춤과 재담으로 구경꾼들을 즐겁게 한다.
- ⑭ 서낭굿-행운을 기원하면서 모든 서낭신을 부른다.
- ⑮ 조상굿-조상들이 극락으로 가도록 기원한다.
- ⑯ 솟을굿(작두굿, 비수거리, 장군거리)-네 가지 장군을 불러내기 위해 신들린 상태로 칼위에서 춤을 춘다.
- ⑰ 마당굿-불쌍한 혼령들을 위로하는 음식을 제공하고 음식을 나누어 먹음으로써 굿을 마감한다.

김금화 만신의 주장에 의하면 무당이 되기 위해서는 허침굿, 내림굿, 그리고 솟을굿을 세 번에 나누어서 행하는 것이 원칙이지만 요즘은 시간과 경제적인 이유 때문에 한 번에 몰아서 하는 경우가 대부분이라고 한다. 허침굿은 신들린 사람의 몸에 실려 있는 잡귀와 잡신들을 벗겨내는 의식이며 내림굿은 잡신을 벗겨낸 연후에 행하는 신을 몸에 받아 들이는 의식이다. 또한 일명 작두굿이라 불리는 솟을굿은 무당으로서의 당당한 위세를 보여주는 무당의 신격성을 과시하고자 하는 의식절차라고 할 수 있다.

### 3) 내림곳의 치료적 기능

#### ① 무악(巫樂)의 치료적 효과

『음악 속의 숨은 의학』<sup>30)</sup>에서 임은희는 음악의 의학적 효과에 대해 말하면서 정신적 고통과 신경적인 고통으로 괴로움을 받는 사람에게 우리나라 전통 음악의 치료적 효과가 높음을 얘기하고 있다.

그러나 임은희의 이러한 주장은 단지 자신의 실제 임상치료 경험에 의한 통계적 수치일 뿐 왜 민속음악이 의학적 치료효과가 뛰어난지에 대해서는 구체적인 언급을 하고 있지 않다.

치료를 위한 음악 사용이 무려 3000년전부터 시작되었으며<sup>31)</sup> 지금에도 여전히 음악이 치료에 사용되고 있다는 점은 우리에게 시사하는 바가 크다. 분명 어떠한 식으로든 음악을 통한 치료적 효과가 있기 때문에 지금도 여전히 의학적 치료가 요구되는 질병에 음악이 사용되고 있으리라는 생각이다.

도대체 어떠한 이유 때문에 음악이 의학적인 치료에 효과가 있는지에 대해서는 아직까지도 확실한 것은 밝혀진 바가 없다. 다만 몇몇 음악 치료자들에 의해 다음과 같은 원리 때문에 음악이 의학적 치료에 효과가 있는 것이 아닌가 하는 추정만이 있을 뿐이다. 비교를 위해 이들 음악 치료자들이 내세우고 있는 가장 중요한 치료 원리인 동질의 원리 대해 잠깐 살펴보도록 하자.

동질의 원리는 환자의 그때의 기분과 정신 템포에 맞는 곡을 사용하면 환자는 그 음악을 받아들여 유용하게 작용한다는 것이다.<sup>32)</sup> 흥분해서 초조해 있을 때나 분노의 마음이 가라앉지 않을 경우에 동질의 원리에 바

30) 임은희, 『음악 속의 숨은 의학』, 청암출판사, 1992.

31) Juliette Alvin, 김종해 옮김, 『음악의 기원과 정신분석』, 오름출판사, 1980. 110면.

32) 와다나베 시게오, 김동조 옮김, 『스트레스 시대의 음악 건강법』, 세광음악출판사, 1990. 130면, 무라이 야스지외 3인 공저, 대한음악저작연구회 옮김, 『음악심리요법』, 삼호출판사, 1990. 47~48면 참조.

탕을 두고 음악을 사용하면, 흥분이 가라앉고 초조한 마음 속의 응어리가 토해져 나와 분노의 마음도 자연히 사라져 버린다는 것이다. 그러나 음악 치료자들은 이러한 동질의 원리에 의한 음악 치료가 어떠한 원리에 의해서 일어나는지에 대한 정확한 설명을 하고 있지는 못하다. 그저 동질의 음악을 들려줬을 때 음악치료의 효과가 뛰어났다는 정도가 이들이 내세우고 있는 음악 치료의 원리일 뿐이다.

필자는 이 글 전체의 논의의 진전을 위해 이들 음악 치료자들이 내세우고 있는 이 동질의 원리를 음.양의 원리로 풀어 설명해 보고자 한다.

우리는 흔히 이열치열이라는 말을 많이 사용하고 있고 그에 따라 더욱 삼복 더위에는 삼계탕을 추운 겨울에는 냉면을 즐겨 먹기도 한다. 이는 일반적인 우리의 상식 다시 말해 추울때는 뜨거운 음식을, 더울 때는 차가운 음식을 먹어야만할 것 같은 우리의 상식으로는 이해가 가지 않는 이상한 행위이다. 같은 맥락에서 음악 치료에 있어서도 우울할때는 밝은 음악을, 흥분해 있을때는 조용한 음악을 들려 줘야 할 것 같은 우리의 일반적인 상식으로 이미 임상적 검토를 거친 이러한 동질의 원리를 어떻게 받아들이고 설명할 수 있는가, 그 비밀은 바로 음.양의 원리에 의해서만 그 해결이 가능하다. 사실 음악 치료자들이 동질의 원리로 이름붙인 음악 치료의 원리는 음양의 원리로 그 명칭이 바뀌어야만 한다는게 필자의 기본적인 입장이다.

좀 더 쉬운 이해를 위해 음식을 통해 이러한 원리에 대해 설명해 보고자 한다.

한의학적인 개념에서 사람의 인체는 표면과 그 이면으로 분류되고 있다. 즉 여름이 되어 날씨가 더워지면 몸의 표면은 뜨거워지나, 몸의 이면은 차가워진다. 겨울에는 이와 반대로 몸의 표면이 차가운 대신 몸의 이면은 뜨거워진다. 따라서 여름에는 차가워진 속을 데우기 위해 뜨거운 음식을 겨울에는 뜨거워진 속을 식히기 위해 차가운 음식을 먹게 되는 것이다.<sup>33)</sup> 물론 여기서 차갑다 뜨겁다 하는 뜻은 실제 온도를 말하는 것이 아니고 한의학적인 한열(寒熱)의 개념이다. 바로 이러한 원리를 통해 음

악치료자들이 제대로된 설명을 해내지 못한 음악 치료에 있어 동질의 원리가 해명이 된다. 음악 치료자들이 본 환자의 모습이 슬프고 우울해 보였을 때 즉 그 환자의 표면이 음의 상태로 판단이 될 때 사실 그 환자의 이면은 그와 반대인 양의 상태가 넘쳐 나고 있다고 볼 수 있다. 그러한 이유 때문에 그 정신적인 이면의 양을 사해주고 음의 기운을 보강해 주는 음악이 의학적인 치료효과가 높았던 것이다.

그러면 무악으로 그 시선을 다시 돌려 내림굿에서 쓰이는 무악이 과연 어떠한 원리에 의해 치료적 효과를 가질 수 있는지에 대해 알아보기로 하자. 보통 무악에서 주로 쓰이는 장단은 본능적인 신체반응을 유도해 내는데 가장 직접적인 영향을 끼친다고 할 수 있다. 무당은 다양한 종류의 타악기와 장단을 사용하여 자발적인 육체적 반응들을 불러 일으키는데 이러한 단순한 형태의 반복적인 자극은 그것을 듣는 사람에게 상당히 설득적일 수 있다.

내림굿에 주로 사용되는 악기로는 징, 장고, 제금, 피리, 대금 등을 들 수 있다. 징을 기본으로 한 강한 장단은 웅장한 느낌을 주며, 기쁨이나 무아경 같은 자유분방한 움직임을 만들어 낼 수 있으며 피리와 대금은 흥분, 긴장 혹은 직감적인 감정을 자극하는데 쓰일 수 있다. 그리고 장고나 제금 등과 같은 타악기의 의해 창조되는 소리의 단조로움들은 어떤 최면적인 단조로움을 만들어 낼 수 있으며 이러한 단순성과 반복성은 육체를 안정시킬 수 있다. 황해도 내림굿에서 사용하고 있는 장단으로는 빠른장단과 거상장단, 그리고 막장단 등이 있는데 거상장단과 막장단이 그 주류를 이루고 있다. 특히 황해도 내림굿에서는 분위기를 고조시키는 막장단을 많이 쓰고 있는데 이는 내림굿에서 이 막장단에 맞춰 입무자로 하여금 마구잡이 춤을 계속해서 추게하는 것과 관련된다고 할 수 있다.

무악에 쓰이는 악기는 연주에 따라 다르게 나타날 수 있는 그 소리의 상대성으로 인해 음양의 원리에 따라 분류하는 것이 어찌면 현실적으로

33) 전창선·어윤형, 『음양이 뭐지』, 도서출판 세기, 1994. 142~143면 참조.

불가능한 일인지도 모른다. 그러나 내림굿에 쓰이는 무악기의 음양의 비중을 가늠해 보는 의미에서 대략적으로나마 이들을 음양원리에 의해 분류해 보면 징, 장고, 제금 등 타악기는 양적인 성향을 지닌 악기로 그리고 피리, 대금 등 관악기는 음적인 성향을 지닌 악기로 이해할 수 있다.

황해도 내림굿의 경우에는 신맞이굿에서 제금만을 사용하였던 한 가지 예외만을 제외하곤 모든 제의 절차에 징, 장고, 피리, 제금이 함께 쓰이고 있었다. 이 네 가지 악기를 음양의 분류에 따라 그 비율을 따져 보면 양적인 악기가 3, 음적인 악기가 1로, 황해도 내림굿에서는 양적인 성향의 악기가 훨씬 많이 사용되고 있음을 알 수 있다. 김태곤이 소개한 중부지역의 내림굿 역시 양적인 성향의 악기인 장고와 제금을 기본으로 피리, 해금, 젓대 등 음적인 성향의 악기를 보충적으로 사용하고 있음을 보여주고 있다.

이상에서 살펴본 바에 의하면 황해도 내림굿에 주로 사용되고 있는 무악기는 양적인 성향이 강한 악기들이며 각 제의 절차마다 분위기를 고조시키기 위해 주로 쓰이고 있는 막장단 역시 양적인 성향이 강한 장단이다. 만약 이러한 내림굿에 의해 무병을 앓고 있는 입무자가 그 무병이 완치되었다면 그리고 내림굿에 쓰인 이러한 무악이 그 무병 치유에 조금이라도 일익을 담당했다고 가정한다면 그 무병을 앓고 있던 입무자는 확실히 양이 허하고 음이 과한 음증의 사람이었다고 할 수 있을 것이다.

## ② 무무(巫舞)의 치료적 효과

음·양의 원리에 입각해 보면 사람의 동작에도 음양의 구분이 있다. 뻗어 나가고 펼쳐지는 것은 양이고 구부러지고 움츠러드는 것은 음이다. 사람들은 더울 때 네 활개를 쏙 피고 추우면 사지를 오그리며, 자신만만할 때는 가슴을 펴고 겁날 때는 몸을 오그린다. 이것을 병의 증세에도 관찰할 수 있는데 한방의학에서 말하는 양증은 대개 사지를 펴고, 음증은 대체로 몸을 오그린다고 한다. 바로 이러한 동작의 음양 원리에 의해 巫舞의 치료효과가 얘기될 수 있다.

김명호<sup>34)</sup>는 음양의 원리에 따라 행동을 다음과 같이 분류한 바 있다.

<행동의 음양>

- 양 - 동(動) 펴 다(伸) 서다(立) 벌리다(開) 잡깨다  
 음 - 정(靜) 굽히다(屈) 눕다(臥) 다물다(闔) 잠들다

조현영은 한방이야기<sup>35)</sup>에서 형태의 음양에 대해서 언급한 바 있는데 이러한 형태의 음양도 동작의 음양과 같은 선상에서 이해될 수 있는 부분이기 때문에 잠깐 살펴 보기로 하자. 조현영은 이 책에서 둥근 것은 양이요 모난 것은 음이라는 설명을 하고 있다. 다시 말해 양은 동적이고 음은 정적인데 원은 고정되지 않고 늘 움직이기 쉽기 때문에 양이며 모난 것은 안정되어서 움직이기 어렵기 때문에 음이라는 것이다. 그의 계속되는 설명에 의하면 직선은 음이며 곡선은 음이라는 것이다.<sup>36)</sup>

내림굿의 춤 동작 역시 이러한 음양의 원리에 입각해 분류해 볼 수 있다.

1. 내림굿의 전과정에서 나타남-양손을 어깨에 걸치면서 무릎을 약간씩 구부리며 출렁이듯 한발씩 땅을 딛듯이 계속 반복적인 춤사위로 리듬에 맞추어 춘다,
2. 상산맛이에서 거상춤을 추며 팔을 들고 돌때, 허침굿에서 바구니를 머리에 이고 팔을 수평으로 들어서 몸을 어를때, 무구나 신복 찾을 때, 녹타기에서 맬돌때-팔을 수평으로 들고 회전하는 동작
3. 산맛이굿과 산신맛이굿에서 쇠를 내릴 때나 일월대를 양손에 잡고 신을 받을 때-손바닥을 위로 해서 두 손을 가슴 앞으로 모으는 동작

34) 김명호, 『자연, 사람 그리고 한의학』, 역사비평사, 1995. 103면.

35) 조현영, 앞의 책, 76~77면 참조.

36) 흔히 남성미는 직선으로, 여성미는 곡선으로 표시되는데 이 역시 음양이론에 의해 설명이 가능하다. 즉 남자는 양이기 때문에 직선 곧 음으로 조화시키고 여자는 음이기 때문에 곡선 곧 양으로 조화시킨 것이라고 볼 수 있다.

4. 공수를 줄 때, 사설을 할 때—두발을 버티고 선 동작
5. 신을 고할 때—엎드리는 동작
6. 상산맞이, 허침굿, 일월맞이—원을 그리는 동작
7. 상산맞이에서 막춤을 추고난 후, 허침굿과 녹타기에서 맴돌 때—빙글 빙글 도는 동작
8. 막춤을 추면서 위로 치솟는 도무를 할 때—발을 구르는 동작
9. 상산맞이, 허침굿, 녹타기에서 막춤을 줄 때—모듬뛰기 동작
10. 신맞이굿에서 산신다리를 잡고 신을 받을 때, 상신맞이에서 쇠를 내리며 청배를 할 때, 일월맞이에서 일월대를 들고 신을 받을때—움찔하는 동작
11. 신을 받고 난후—정신경련 동작

1번과 같은 동작은 음양 모두의 동작으로 분류할 수 있다. 다시 말해 음과 양의 맺고 풀음의 반복적인 동작을 통해 몸의 불균형한 기의 흐름을 조화 시키려는 동작으로 이해할 수 있다. 2번과 같은 동작은 완벽히 양적인 동작으로 분류할 수 있다. 일단 두 팔을 수평으로 들었다는 자체가 양적인 동작이며 그 상태에서 회전 즉 입무자가 원운동을 했다는 것 역시 가장 양적인 동작임을 증명하고 있다고 할 수 있다. 3번과 같은 동작은 음적인 동작으로 분류할 수 있다. 두손을 가슴 앞으로 모았다는 것은 구부러지고 움츠러드는 동작의 하나이기 때문이다. 4번과 같은 동작은 구체적인 행위가 없는 직선적인 동작이기 때문에 음적인 동작으로 분류할 수 있다. 5번과 같은 동작 역시 몸을 땅 아래로 엎드리는 즉 몸을 구부리는 동작이라는 점에서 음적인 동작으로 분류할 수 있다. 6번과 같은 동작은 양의 형태인 원을 그리는 동작이라는 점에서 양의 동작으로 분류할 수 있으며 7번과 같은 동작 역시 원운동을 하는 동작이라는 점에서 양의 동작으로 분류할 수 있다. 8번과 같은 동작은 위로 솟구치는 동작이기 때문에 양의 동작으로, 9번과 같은 동작 역시 위로 뛰어 오르는 동작이라는 점에서 양의 동작으로 분류할 수 있다. 10번과 같은 동작은 음의 동작으로, 11번과 같은 동작은 가장 양적인 동작으로 분류할 수 있다.

이상에서와 같이 필자는 내림굿의 여러 동작을 음양의 원리에 따라 분

류를 시도해 보았다. 그 결과 모두 열 한가지 내림굿의 춤사위 동작중 양적인 동작이 6개, 음적인 동작이 4개 음양 모두의 성향을 가진 동작이 1개였다. 만약 기존의 학자들의 내림굿이 카타르시스 작용에 의해 그 치료적 효과가 있는 주장이 그 타당성을 가질려면 내림굿의 춤사위 동작은 그 입무자의 양기를 사하시켜 주는 음적인 동작 위주로만 이루어져 있어야만 한다. 그럼에도 불구하고 이상에서 살펴보았던 바와 같이 내림굿의 춤 동작은 음적인 동작보다는 양적인 동작이 다소 그 우위를 차지하고 이루어지고 있음을 확인할 수 있었다. 따라서 이러한 내림굿의 동작 역시 아리스토텔레스식의 카타르시스 이론에 의해서라기보다는 우리네 민족의 그 특수한 체질과 성향을 감안한 음양의 원리에 의해 설명하는 것이 좀더 그 타당성을 가질 수 있을 것이다.

## 5. 싸이코드라마 사례연구

필자가 체록한 싸이코드라마의 주 참석자들은 대부분 정신 질환자들이며 이 밖의 의료진들과 장차 의료진이 될 실습 학생들 그밖의 심리학과 학생들이나 필자처럼 이 연극에 관심있는 약간의 외부 사람들이다. 이 싸이코드라마는 매주 A정신병원 심리극장에서 고정적으로 열리고 있는데 그동안 여러 차례 이 싸이코드라마에 참여해온 필자의 시각에 의하면 환자들은 이러한 싸이코드라마에 자신들이 참여하고 있는 것을 매우 즐거워 하고 있는듯 보였다. 마치 이 A 정신병원의 즐거운 오락시간 같은 분위기가 이 싸이코드라마의 분위기였다.

시연 싸이코드라마를 문자로 옮기기 전에 필자가 미리 밝혀 두고 싶은 점은 이 싸이코드라마의 주인공격인 환자가 정신질환자라는 점이다. 따라서 이 연극을 따라가다 보면 앞 뒤 모순되는 대사뿐 아니라 대사 자체의 사실여부가 의심되는 대사들이 여러 군데 보이고 있다. 그렇기 때문에 이러한 대사들을 정상적인 연극의 대본처럼 논리적으로 이해하려 한다면

상당히 무리가 따르리라는 것을 이 글을 읽는 독자들이 미리 염두에 두었으면 한다.

또한 이 시연 싸이코드라마 채록본에서 필자는 앞서 모레노 박사가 사용한 주인공이나 보조자라는 용어 대신 환자와 남.여라는 명칭을 그대로 사용한후 그들의 역할을 함께 병기하였다. 이는 싸이코드라마 실연 당시의 상황을 이 글을 읽는 독자들에게 현장감 있게 전달하는데 있어 이러한 명칭의 사용이 좀 더 유용하리라는 필자의 개인적인 판단 때문이었다.

시연 싸이코드라마의 전문을 한정된 지면을 통해서라도 굳이 소개하고자 하는 필자의 의도는 우리나라에서 행해지는 싸이코드라마계가 블래트너 박사의 「ACTING-IN」이론을 얼마나 철저히 신봉하고 있는가에 대한 예증 차원인 동시에 우리적 싸이코드라마의 창출을 위한 비교 차원에서이다.

<준비단계>

- (1)이 날은 전과 달리 많은 실습 의대생들이 객석에 자리를 잡고 있었으며 그동안 연극을 이끌었던 남자의사 대신 여자의사가 이 심리극을 주도했으며 또한 그동안 이 연극의 주 역할 배우였던 여 대신에 다른 여가 연극을 이끌었다. 그밖에 또 다른 여와 남 등 모두 네 명이 이 연극의 역할 배우로 참여하며 이 심리 드라마를 이끌어 나갔다. 이 날 역시 심리극을 시작하기 전에 많은 환자와 연극의 참여자들이 음악에 맞춰 무대 위에서 춤을 추고 있었다. 음악이 끝나자 무대 위에 남과 여가 등장한다.
- (2)남: 한 주 동안 잘 지내셨습니까?
- (3)여: 심리극을 시작하기 전에 장기자랑 준비한 사람 있습니까?
- (4)남환자: (손을 들며) 저요! (무대위로 올라간다.)
- (5)남: 노래 하실건가요?
- (6)남환자: 노래 같은 건 안해요. 전 얘기를 하려고 합니다. 저- 일본에 말입니다. 큰 연못이 한 개 있었는데 거기에 지게가 두 개 있었걸랑요, 하나는 뭐냐면 쫓 빠지게라고 하고 하나는……
- (7)관객석여환자: 음담패설할려면 그만뒤라!
- (8)관객석: 그만뒤! 그만뒤!

- (9)남: (뒤돌아 여의사의 눈치를 보며) 그만들까요?
- (10)의사: 관객들이 원하지 않는 것 같으니까 나중에 다른 걸 준비해서 하죠.
- (11)(남환자 멧적은 듯 무대 아래로 내려간다.)
- (12)남: 그럼 가게 문을 열어 볼까요.
- (13)여: 그러죠.
- (14)(남과 여 판토탄마식의 문 여는 동작을 하는데 전과 다르게 문을 옆으로 여는 동작이 아니라 아래에서부터 위로 밀어 올리는 식의 동작을 한다.)
- (15)남: 오늘 저희 가게 문 여는 방식이 좀 틀려졌지요.
- (16)여: 네 저희 가게가 좀 새롭게 변했습니다. 가게 문도 열고 했으니 가게 소개를 드려야죠.
- (17)남: 저희 가게는 마술 가게입니다. 저희 가게에서는 여러분의 마음을 팔고 마음을 사할 수 있습니다. 저희 가게에서는 여러분들이 원하는 사랑이나 행복, 우정 등을 사할 수도 있고 여러분들이 미래에 되시고자 하는 것들 혹은 여러분들의 과거의 아름다운 추억이나 고통스러웠던 추억속으로 돌아가실 수도 있습니다. 그 대신 여러분들은 저희 가게에 마음을 주셔야 하는데요. 여러분들의 고통스러운 마음이나 두려움, 공포, 망상이나 환청 등 무엇이든 여러분들이 주시고 싶은 것들이 있으면 주시면 됩니다. 그럼 저희 가게에 여러분의 마음을 팔고 싶으신 분들이 있으시면 무대 위로 올라와 주시기 바랍니다.
- (18)(남환자 두명 여환자 세 명 포함 다섯 명의 환자가 무대 위로 올라간다.)
- (19)남: (첫번째 남환자에게) 저희 가게에서 무엇을 팔고 싶으십니까?
- (20)남환자1: 전 가족간의 불화를 팔고 싶습니다.
- (21)남: 그 대신 저희 가게에서 무엇을 사시고 싶으시죠?
- (22)남환자1: 가족간의 사랑을 사고 싶습니다.
- (23)남: 다음 분은 저희 가게에서 무엇을 사시고 무엇을 팔고 싶으십니까?
- (24)여환자1: 전 엄마도 보고 싶고 아버지, 언니 오빠들하고 사이가 좋지 않는데 그걸 주고 가족간의 화목함을 사고 싶어요.
- (25)남: 다음 분은?
- (26)여환자2: 전 제 비정상적인 생활을 드리고 사랑을 받고 싶습니다.
- (27)남: 다음 분은?
- (28)여환자3: 전 가족 때문에 생긴 제 고통을 드리고 싶구요. 그 대신 마음의 평화를 얻고 싶습니다.

(29)남: 다음 분은?

(30)남환자2: 전 기분이 나쁘면 마구 때려 부수는데 그런 생활들을 주고 정상적인 생활을 받고 싶습니다.

(31)의사: 네— 오늘은 세 분이 가족간의 사랑에 대한 얘기를 해 주셨는데요. 그럼 오늘은 다른 분들이 좀 양보를 하시고 세 분이 함께 가족 문제에 대한 얘기를 꾸민 보면 어떨까요?

(32)(여환자2, 남환자2 무대 아래로 내려 가려 하자)

(33)의사: 선물 받으셔야죠.

(34)(의사의 말에 따라 여환자2, 남환자2 무대 뒤 가상의 가게로 가서 남과 여에게 가상의 선물을 받는 동작을 한다. 남환자1, 여환자1, 여환자3 무언가 자기들 끼리 이야기를 주고 받는다.)

(35)남환자1: 같이 하기는 힘들 거 같고 오늘은 이세희씨가 너무 하고 싶테니까 저희들이 양보를 할려고 하거든요.

(36)의사: 그럼 오늘은 이세희씨 혼자 하는 걸로 하도록 하죠. 네 그러면 두 분은 선물을 받으시고 다음 기회에 하실 수 있는 기회를 드리도록 하죠.

(37)(남환자1, 여환자3 무대 뒤 가상의 무대로 가 남과 여에게 선물을 받는다.)

<연기(행동화)단계>

(1)의사: 이세희씨, 심리극을 시작하기전에 관객들에게 하고 싶은 얘기가 있으면 하시죠. 어떤 내용을 갖고 심리극을 하실 건지 말씀하셔도 좋고.

(2)여환자1: 전 엄마가 보고 싶어요. 엄마는 제가 여기 있을 때 암으로 돌아가셨거든요. 엄마가 죽었다고 해서 집에 갔는데 관속에 넣어 놓고 보여 주지도 않고 전 그 관뚜껑을 열어 제치고 엄마를 보고 싶었어요. 엄마가 죽고 나니가 아버지 오빠들이 막 싸우고……

(3)의사: 어머니가 돌아 가신게 언제죠?

(4)여환자1: 2년전이에요.

(5)의사: 어머니가 돌아 가셨을 때 여기 계셨다고요? 그럼 임종을 지키지 못하셨겠네요?

(6)여환자1: 네.

(7)의사: 그럼 2년전으로 돌아가셔서 어머니가 돌아 가시기 바로 직전에 어머니를 한 번 만나 보시는 걸로 합시다.

(8)(의사, 여에게 무언가를 지시하면 여 무대 뒤 의자에 가서 앉는다.)

- (9)의사: 어머니예요. 어머니가 위급하다는 소식을 전해 듣고 병원에서 짐으로 가신 거예요. 그럼 어머니를 한 번 만나 보세요. 이세희씨, 이 무대 아래를 세 번 돌면 집에 도착 하는 겁니다.
- (10)의사의 지시에 따라 여환자1 무대 아래를 세 번 돈다.)
- (11)여환자1: 됐나요?
- (12)의사: 네. 어머니를 만나보세요.
- (13)여환자1 의자에 누워 있는 여에게 다가가 흔들며)
- (14)여환자1: 엄마, 엄마! 내가 왔는데 죽으면 어떻게 해? (호느끼며) 엄마! 엄마!
- (15)의사: 이세희씨, 아직 어머니께서 돌아 가신 건 아니고 돌아 가시기 직전에 집에 와서 어머니를 만나 보시는 겁니다.
- (16)여: (어머니 역할) 세희야, 엄마가 너를 얼마나 기다렸는데.
- (17)여환자1: 엄마, 어떻게 된거야? 엄마가 이렇게 될 때까지 아빠는 뭐 하고 언니, 오빠들은 대체 뭘 했단말야?
- (18)여: (어머니 역할) 세희야, 엄마만 괜찮아 난 니가 걱정이 돼서, 니가 몸도 성치 않은데 이 엄마가 죽으면 넌 어떻게 할지.
- (19)여환자1: 엄마, 엄마 죽으면 안돼.
- (20)여: (어머니 역할) 세희야, 미안하다. 이제 더 이상 버틸 힘이 없구나.
- (21)의사: 바쁘 보세요.
- (22)여환자1이 여 대신에 어머니 역할을 하기 위해 의자에 앉는다.)
- (23)여: (여환자1 역할) 엄마, 엄마, 죽으면 안돼!
- (24)여환자1: (어머니 역할, 호느껴 울며) 세희야, 내 딸 세희야 내가 아픈 날 두고 어떻게 죽을지, 나 죽으면 누가 돌봐 줄지 세희야, 세희야 내 딸 세희야. (여환자1의 이 부분의 대사에서 필자는 안경을 벗고 눈물흘음을 닦아야만 했다. 여환자1은 무언가 맺힌 것이 많은 듯 어머니 역할을 맡자마자 너무도 실감나게 자신의 서러운 감정을 한껏 분출시키고 있었다.) (역할 바꾸기1. 어머니 역할)
- (25)여: (여환자1역할) 엄마! 엄마가 이렇게 될 때 까지 아빠는 대체 뭘 하고 언니 오빠는 대체 뭘 한거야?
- (26)여환자1: (어머니 역할) 세희야, 아빠나 언니 오빠를 미워 하지 말아라. 엄마가 죽으면 아빠하고 언니 오빠하고 그렇게 살아야 할텐데.
- (27)의사, 남1, 남2와 여2에게 무언가를 지시, 이들 무대 위로 나온다.)
- (28)의사: 아빠하고 언니하고 오빠니다. 어머니는 이제 돌아 가셔서 관속에 놓

혀저 저 뒤에 모셔 놓았다고 생각 하시고, 어머니는 일어 나서서 뒤쪽으로 가 주시고요.

(29)(의사의 지시에 따라 어머니 역할을 하던 여, 의자에서 일어나 가상의 가계로 쓰던 나무 대 뒤로 가 앉는다.)

(30)의사: 어머니가 돌아가신 날 가족들끼리 많이 싸웠다고 하셨는데 그때 가족들하고 어떤 일 때문에 그러셨는지 그 때 상황으로 한 번 가 보실까요. 가족 중에 누굴 제일 만나 보고 싶으세요?

(31)여환자1: 언니요.

(32)의사: (여2에게 무언가를 지시) 이 분이 언닙니다. 말씀을 나눠 보시죠.

(33)여환자1: 언니가 엄마한테 어떻게 그럴 수가 있어. 엄마가 언니한테 얼마나 잘 했는데.

(34)여2: (언니 역할) 나도 할만큼은 다 했어.

(35)여환자1: 할만큼은 다했다고? 엄마 아프다는데 병원 한 번 안 데려가고 맨날 나무껍질이나 한약같은 거나 먹이고

(36)의사: 바꿔 보세요.

(37)여2: (여환자1 역할) 맨날 나무껍질이나 한약 같은 거나 먹이고.

(38)여환자1: (언니 역할) 그건 엄마가 원해서 그런거야. 병원 가기 싫다고 한 것도 엄마고 나무뿌리 같은 것만 먹은 것도 엄마라고, 니가 엄마하고 한 번 같이 있어봐. 맨날 술먹고. 닭 목을 칼로 찌르고 끄적혀.

(역할 바꾸기2, 언니 역할)

(39)여2: (여환자1 역할) 그래도 엄마는 언니한테 잘했어.

(40)여환자1: (언니 역할) 그건 나도 알아. 하지만 엄마가 우리 친엄마가 아니라는 걸 안 순간 난 엄마가 미워서 견딜 수가 없었어. 그래. 난 국민학교 때까지도 엄마가 우리 친엄만줄 알았어. 근데 국민학교 6학년때 우리 진짜 외할머니가 나한테 그러셨어. 니 친엄마는 따로 있다. 지금 엄마는 니 친엄마가 아니다. 니 친엄마는 널 낳다가 임신 중독증으로 죽었다고. (역할 바꾸기3, 언니 역할)

(41)여2: (여환자1 역할) 어쨌든 엄마는 언니한테 잘했어. 엄마가 술먹고 그런 건 사실이지만 그것도 언니가 엄마한테 너무 못되게 그래서 그랬던 거야.

(42)여환자1: (언니 역할) 나도 알아, 아빠가 맨날 다른 여자들 만나고 다니고 닭 목 찢러 죽인건 시골에서 원래 닭 그렇게 잡았으니까 그래도 난 끄적하고 싫었어.(역할 바꾸기4, 언니 역할)

- (43)의사: 바꿔 보세요.
- (44)여환자1: 엄마는 언니한테 할만큼은 다했어. 언니가 그렇게 못되게 굴었어  
도 언니한테 끝까지 잘해주고 시집도 보내주고, 난 언니가 부럽고 그리  
고 미웠어.
- (45)여2: (언니 역할) 너도 시집가서 잘 살면 되잖아.
- (46)여환자1: 시집가서 잘 살면 된다고 벌써 병원에 들어 온게 여덟 번째야.  
그래 나만 문제지. 언니 오빠들은 다 대학 나왔는데 나만 고등학교도 못  
졸업하고, 나도 고등학교는 졸업할 수 있었는데……
- (47)의사: 다른 가족들과도 말씀을 나눠 보세요.
- (48)여환자1: 아빠, 엄마가 저렇게 될 동안 아빠는 대체 뭘 하신거예요? 맨날  
이상한 나무뿌리나 갖다 엄마 먹이고.
- (49)남: (아버지 역할) 그건 니 엄마 병을 고칠 약이 없다가에 니 엄마 부탁으  
로 그런 거야.
- (50)여환자1: 위선자! 학교가선 학생들한테 선생님처럼 고상한척 그렇게 행동  
하셨겠죠.엄마는 아파서 다 죽어 가는데 맨날 딴 여자들하고 히히덕 거  
리면서. 언니 오빠는 몰라 내가 얼마나 괴로웠는지. 언니 오빠는 국민학  
교 때부터 서울에서 학교를 다녔으니까.
- (51)남: (아버지 역할) 난 너도 서울로 학교를 보낼려고 했다. 싫다고 한건 너  
였어.
- (52)여환자1: 그래 싫다고 한 건 나왔어. 그래서 나도 술먹고 담배 피고 다한  
거야. 언니, 오빠들은 서울서 대학 나오고 직장 다니고 시집 장가 가서  
잘 사는데 나만 고등학교도 못나오고, 아빠는 딴 년들하고 놀아나고 흐  
흐후- 엄마 그래서 엄마 죽고 소주에 약 먹었는데 왜 날 또 이곳에 데  
려온거야 왜?
- (53)의사: 다른 분들 나오시고 아버지하고만 대화를 해 보세요.
- (54)여환자1: 엄마 돌아가시고 이년 저년 데리고 와서 내 옆방에서 미친 짓을  
하면서 나보고 밥상을 차려 오라고, 그러면 용돈으로 50만원씩을 주겠다  
고? 내가 미쳤어?
- (55)의사: 바꿔 보세요.
- (56)여환자1: (아버지 역할) 내가 그년들을 좋다고 그런게 아니라 자꾸 그년들  
이 아빠한테 전화하고 찾아오고 그런 거 아니니. (역할 바꾸기5, 아버지  
역할)
- (57)남: (여환자1 역할) 내가 그년들 좋아야? 나보고 그년들 밥 차려 주라고

그러게. 소주에 약 타 먹었을때 그냥 죽으라고 놔 두지 왜 날 살려놨어 왜?

(58)여환자1: (아버지 역할) 니 엄마 죽고 니가 소주에 약 타먹고 쓰러져서 이 아빠가 얼마나 걱정했는 줄 아니? 세희야 이젠 너도 스물 넷 이야. 지금 처럼 맨날 병원에서만 지낼 수 없지 않니? 너도 어서 건강해져서 좋은 사람 만나서 결혼도 하고 그래야지. (역할 바꾸기6, 아버지 역할)

(59)남: (여환자1 역할) 내가 짐이 되니까 그러는 거지. 그리고 맨날 병원에서 사는 사람하고 누가 결혼 같은 걸 하겠어?

(60)여환자1: (아버지 역할) 세희야 그렇지 않아. 넌 건강해 질 수 있단다.

(61)여환자1: 아니, 자신 없어요. 내가 이 병원에 여덟 번째 입원한건데 맨날 들어 와도 모두 다 아는 사람들뿐이야.

(62)의사: 아버지 들어오시고 (여와 남2에게 무언가를 지시) 이 두 분은 이세희씨 분신이에요. 이세희씨 혼자서 하시고 싶은 말씀을 하셔도 좋고 자신의 분신들인 이 두 분과 얘기를 하셔도 좋고 자유롭게 말씀해 보세요.

(63)여환자1: 엄마, 난 무섭고 두려워. 그래서 엄마가 죽었을때 나도 죽을려고 소주에 약틀 타 먹은건데. 이젠 엄마가 없으니까 내가 밥을 안 먹어도 엄마처럼 칼로 찌른다고 위협하는 사람도 없고. 잠을 안 자도 자라고 잔 소리 하는 사람도 없고, 엄마 난 무섭고 두려워. 엄마가 죽고 나니까 난 이제 혼자야. 아빠는 아빠 대로 오빠는 오빠대로 언니는 언니 대로 잘 사는데 나만 병원에서……

(64)여: (여환자1의 분신 역할) 세희야, 그렇지 않아. 너도 건강해질 수 있어. 너도 건강해져서 언니나 오빠처럼 그렇게 잘 살 수 있을 거야.(이중자아 기법1)

(65)여환자1: 아니, 자신 없어. 난 고등학교도 못 나오고 맨날 병원에 들어오는 골칫덩이야. 가족들도 모두 나를 귀찮아 하고 있단 말이야.

(66)남: (여환자1의 분신 역할) 아니, 그렇지는 않아. 아빠나 오빠가 너 때문에 얼마나 걱정을 많이 하고 계시는데. 엄마처럼 밥 안먹는다고 칼로 찌른다고 그렇게 하지는 않지만 맨날 내 걱정들뿐이잖아.

(이중자아 기법2)

(67)여환자1: 아니, 나만 없어진다면 모두 다 잘 살거야. 나 때문에 모두 췌피해 하고 귀찮아 하고 있단말야.

(68)여: (여환자1의 분신) 세희야, 그렇지 않아. 너도 잘 알잖아. 가족들이 너한테 얼마나 잘 하려고 했는지.

(이중자아 기법3)

(69)여환자1: 나도 알아. 아빠가 나 때문에 학교 그만둘려고 했던 것도, 언니 오빠가 도와주겠다고 나보 공부 다시 하라고 그런 것도 하지만 난 무서워. 내가 병원에서 나가면 아빠하고 살아야할텐데 아빠가 언제까지나 나하고 살 수는 없잖아. 아빠도 다시 결혼해야할거고 그렇다고 내가 결혼한 오빠 언니하고 살 수도 없고. 난 혼자 살아갈 자신이 없어.

(70)여: (여환자1의 분신) 누구든 사람은 혼자서 살아가야 해. 그리고 너도 언니 오빠처럼 결혼해서 그렇게 살면 되잖아. (이중자아 기법4)

(71)여환자1: 누가 나 같은 사람하고 결혼을 해 주겠어.

(72)남: (여환자1의 분신) 아니, 누군가 날 정말 좋아해 줄 수 있는 사람이 있을지도 몰라.(이중자아 기법5)

(73)여: (여환자1의 분신) 세희야, 용기를 가져. (이중자아 기법6)

(74)여환자1: 용기, 나도 용기를 가지고 싶어. 하지만 내가 퇴원하면 가족들이 엄마도 없는데 나하고 같이 살려고 그럴까?

(75)의사: 네, 두 분은 들어가 주시고. 이세희씨, 병원에서 퇴원하시면 가족과 함께 생활하실텐데. 그 상황으로 한 번 가 보실까요? 퇴원후의 상황입니다. 집에는 누구 누구 있지요?

(이하91까지 미래투사 기법)

(76)여환자1: 아빠.

(77)의사: 그리고?

(78)여환자1: 오빠, 새언니, 조카들.

(79)의사: 언니는요?

(80)여환자1: 언니는 시집 가서 집에서 같이 안 살아요.

(81)의사, 남과 남1에게 무언가를 지시, 무대 위에 등장하는 남과 여.)

(82)남: (아버지 역할) 세희야, 병원에서 얼마나 고생이 많았니?

(83)여환자1: 아니, 난 괜찮아요. 난 괜찮으니까 아빠 다른 여자하고 결혼해도 돼.

(84)남: (아버지 역할) 세희야, 미안하다. 너한테 정말 미안하다. 아빤 너만 있으면 된단다. 여자들이 우리집에 자꾸 오고 전화하고 그랬던건 아빠가 그럴려고 그랬던게 아니니까 네가 이해를 해 줬으면 한다. 세희야, 아빤 다른 여자들 다 필요 없어. 너만 건강해진다면 아빤 더 이상 바랄게 없단다. 세희야, 이제부터 아빠가 정말 잘할게. 그동안 아빠가 너한테 잘못했던 거 모두 용서해 주기 바란다.

- (85)여환자1: (호느끼며) 아빠!  
(86)의사: 오빠도 한 번 만나보시죠.  
(87)여환자1: 오빠!  
(88)남1: (오빠 역할) 세희야, 오빠가 그동안 너한테 너무 무심했던 것 같다.  
우리 서로 노력해 보자.  
(89)여환자1: 고마워. 난 오빠가 날 싫어하는 줄 알았어. 새언니한테도 날 췌  
피해 하는 것 같았고.  
(90)남1: (오빠 역할) 세희야, 오빠 널 사랑한다. 니가 자꾸만 비뚤게 나가서  
오빠는 그게 속상했던 거야.  
(91)여환자1: (울먹이며) 오빠!  
(92)의사: 두 분 들어 가시고 앞에 앉아 계신 분들 한 열 명정도만 앞으로 나  
와 주시죠.  
(93)(앞에 앉아 있던 환자 열 명이 무대 위로 올라간다.)  
(94)의사: 의자를 중심으로 빙 둘러서 주세요.  
(95)(환자들 열 명이 의자를 중심으로 빙 둘러선다.)  
(96)의사: 이세희씨는 바깥쪽에서 의자를 바라보세요. 의자 위에 뭐가 있다고  
생각되나요?  
(97)여환자1: 오빠요 작은 오빠!  
(98)의사: 그럼 안으로 들어 가셔서 오빠를 만나보시죠.  
(99)(여환자1, 사람들 틈을 비집고 안으로 들어간다.)  
(100)의사: 이세희씨만 무대 위에 남고 나머지 분들은 내려 오셔도 좋습니다.  
(101)(의자를 둘러싸고 있던 환자들 모두 무대 아래로 내려온다.)  
(102)의사: 작은 오빠한테 하시고 싶은 얘기가 있으면 해 보시죠.  
(103)여환자1: 오빠는 지금 서울에 살고 있거든요. 작은 오빠가 저한테 면회를  
여러 번 왔는데 제가 일부러 만나지 않았어요. 오빠, 나 너무 힘들어서  
내가 너무 힘들어서 그랬던거야. 사람들 만나는게 두렵고 내 모습 보여  
주는 것도 두렵고, 작은 오빠, 오빠가 보고 싶어.  
(104)의사: 네- 이세희씨, 저쪽 의자에 가셔서 잠깐 주무시죠.  
(105)(여환자1, 무대 뒤편 가상의 마술 가게 아래에 놓여진 의자로 가서 앉는  
다. 무대 암전되면서 싸이코드라마의 끝을 알리는 잔잔한 음악이 흘러  
나온다. 음악이 끝나고 무대 전체 밝아지면 남과 여 무대 뒤 여환자가  
앉아 있는 가상의 마술가게로 다가간다.)

<정리단계>

- (1)여: 기분이 좀 어떠세요?
- (2)여환자1: 시원해요. (강조 필자)
- (3)남: 저희 가게에서 뭘 사시고 싶다고 하셨었죠?
- (4)여환자1: 가족간의 화목함이에요.
- (5)남: (가상의 물건을 여환자1에게 내 주는 동작을 하며)자, 가족간의 화목함을 받으시고
- (6)여: 그 대신 저희 가게에 무얼 주신다고 하셨죠?
- (7)여환자1: 가족간에 사이가 좋지 못한거.
- (8)남: 자, 가족간의 불화를 저희 가게에 주시죠.
- (9)여환자1, 가상의 물건을 남에게 주는 동작을 하자, 남, 여환자1에게 가상의 물건을 받아 가상의 마술가게 위에 올려 놓는 동작을 한다. 관객들 박수를 쳐준다.
- (10)여: 오늘은 이세희씨 심리극을 보셨는데요. 이 심리극을 보시고 이세희씨께 해 주고 싶으신 말씀이 있으시거나 느끼신 점을 얘기하시고 싶으신 분이 있으시면 말씀을 해 주십시오.
- (11)관객1: 전 이 심리극을 보고 너무 가슴이 아팠습니다. 이세희씨께서 어머니 임종을 지키지 못했다는 자책감에서 빨리 벗어나셨으면 좋겠고, 비록 어머니께서는 돌아 가셨지만 아버지 오빠, 언니가 있으니까 지금이라도 가족끼리 화목하게 사셨으면 좋겠습니다.
- (12)남: 다른 분도 좀 말씀을 해 주십시오.
- (13)관객2: 이세희씨께서 소주에 약을 타서 자살하려고 했다고 하셨는데 저도 여러 번 자살을 하려고 해봤지만 그게 그렇게 쉬운 일이 아니더라고요. 힘들더라도 이세희씨께서 잘 이겨내시고 빨리 퇴원하셔서 가족과 함께 생활하실 수 있었으면 좋겠네요.
- (14)남: 네- 말씀 잘 들었구요. 또 다른 말씀 해 주실 분 있으면 말씀을 해 주시죠…… 없으시면 심리극을 끝내면서 하나로 모았던 마음들을 각자에게 돌리는 의미에서 노래를 부르고 끝내겠습니다.
- (15)여: (여환자1에게) 노래 하나 하시죠.
- (16)여환자1: 그땐 몰랐어요. 내가 너무 어려서-로 시작하는 노래를 부른다. 노래가 다 끝나면 참여자들 모두 박수를 치면서 이 심리극은 모두 끝나게 된다.

위 싸이코드라마 사례의 인용문에서 확인할 수 있는 바와 같이 우리나라에서 시연되고 있는 싸이코드라마는 블래트너의 「ACTING-IN」의 싸이코드라마 방법론을 그대로 따르고 있음을 알 수 있다. 이들 싸이코드라마들은 준비단계와 연기단계, 그리고 정리단계가 확연히 구분되는 구조를 따르고 있는데 위 사례의 준비단계(1)~(37)가 본격적인 싸이코드라마의 연기(행동화)단계로 진입하기전까지의 준비단계로 볼 수 있다. 그런데 이상과 같은 준비작업 단계에 대해 논하기 전에 우리가 여기서 우선 주목해야 할 점은 이 싸이코드라마가 행해지고 있는 심리극장의 무대모양이다. 필자가 이 싸이코드라마를 채록한 서울의 A 정신병원 심리극장의 무대는 앞서 말한 블래트너 박사의 저서에서 심리극의 원형에서 사용하고 있는 무대라고 소개하고 있는 무대의 모습과 거의 흡사한 삼단의 원형무대였기 때문이다.<sup>37)</sup> 이러한 극장의 무대 뿐만 아니라 위의 예문에서 확인할 수 있는 바와 같이 위 싸이코드라마의 채록본은 거의 모든 면에서 블래트너 박사가 소개하고 있는 싸이코드라마의 기법을 그대로 인용하고 있음을 알 수 있다. 싸이코드라마의 연기단계에 들어가기 전에 참여자들의 자발성을 높이기 위해 참여자들이 춤을 출 수 있게 분위기를 유도하거나 장기자랑을 하게 하는 기법과 집단의 응집력을 높이기 위해 함께 노래를 부르는 방식들은 이미 블래트너 박사에 의해 언급된 바 있는 싸이코드라마의 기법들이다. 특히 위 싸이코드라마에서 사용하고 있는 ‘마술상점 기법’은 블래트너의 저서 「ACTING-IN」에서 소개하고 있는 가장 대표적인 기법이다. 또한 주인공의 선택 부분에서도 위 예문에서는 지원자들의 토의와 함께 관객들의 의사부분도 반영되고 있는데 이러한 부분

37) 앞서 소개한 「싸이코드라마」 12면에 이 삼단 원형 무대에 관한 상세한 그림이 소개되어 있다. 싸이코드라마에서 이러한 계단식의 삼단 원형 무대를 사용하는 이유는 ‘가상적 상황’을 잠재적으로 구현하는데 유용하기 때문이라고 블래트너 박사는 설명하고 있다. 다시 말해 주인공이나 보조자야가 무대 위로 올라가는 것은 그가 자신의 “심리극적 현실로 들어가고 있다”는 것을 의미한다는 것이다.

역시 “연출자는 여러 명이 지원했을 경우 투표할 수도 있고 혹은 순서에 따라 임의로 정할 수도 있다”라는 부분의 임의적인 차용부분이라고 볼 수 있다.

그런데 위 예문 싸이코드라마의 준비작업 부분을 통해 확인할 수 있는 바와 같이 싸이코드라마라는 것이 전래의 폐쇄된 서구의 드라마 형식과는 다르게 상당 부분 열린 구조를 지향한다는 점이다. 특정 인물만이 주인공이 될 수 있고 그 주인공들과 관객들은 엄연히 틀린 부류의 사람들로 인식됐던 서구의 전래적인 연극과 싸이코드라마는 확실히 다르다. 싸이코드라마의 주인공은 위 예문에서도 확인할 수 있었던 바와 같이 관객석에 앉아 있던 환자 누구라도 될 수가 있다. 또한 관객들 역시 상당히 적극적으로 이 연극에 참여하고 있는 모습을 보여 주고 있다. 바로 이 지점에서 우리는 싸이코드라마와 우리의 전통연희내지 국과의 연결고리를 찾을 수 있게 된다.

우리의 신명풀이 연극이 미완성의 열린 구조를 취하고 있다는 점과 싸이코드라마가 다분히 열린 열린 구조를 지향한다는 점은 우리에게 시사하는 바가 크다. 물론 싸이코드라마의 행동화 단계로 들어가면 이러한 열린 구조식의 지향이 다분히 닫힌 구조속으로 매몰되어 가는 경향이 없지 않아 있지만 싸이코드라마는 그 자체의 특성상 준비작업 단계와 정리단계 부분에서는 거의 우리식의 신명풀이 연극에 가까운 상당히 개방적인 열린구조를 지향하고 있다.

이렇듯 우리 나라에서 시연되었던 싸이코드라마는 이러한 열린 구조의 모습을 하고 있었음에도 불구하고 그동안 닫힌 구조의 카타르시스 연극의 범주로 이해되었고 시연되었기 때문에 싸이코드라마에 참여하는 환자들이나 관객 모두 어떤 아쉬운 갈증같은 것을 느낀 것이 아닌가 하는 생각이다.

싸이코드라마의 준비단계가 끝나면 본격적인 연기단계가 시작되는데 위 인용문 사례의 연기단계(1)~(105)가 본격적인 행동화 단계인 이 연기단계에 해당되는 부분이다.

특히 연기화 단계에서 드러나고 있는 싸이코드라마의 가장 두드러진 특징은 시·공을 자유롭게 넘나들 수 있는 장면전환 부분이라고 할 수 있다. 위 사례 연기단계 (7)~(29)의 환자 어머니가 죽기 직전의 상황으로의 시간 이동 그 이후(75)~(91)의 가족간의 싸움 장면의 재연 부분 등은 마치 우리나라 전래 곳에서 흔히 볼 수 있는 자유로운 시·공의 이동 부분과 비슷하다.

위 인용문에서도 확인할 수 있는 바와 같이 이 싸이코드라마의 연기단계에서 가장 많이 사용된 기법은 역할 바꾸기, 이중자아기법, 미래투사기법, 빈의자 기법, 마술 가게 기법 등이다. 이중 특히 많이 사용되고 있는 기법이 역할 바꾸기 기법이었다.

역할바꾸기 기법은 주인공의 삶에서 다른 사람과 입장을 바꿔 보는 것이다. 이를 통해 주인공은 지금까지 느껴 보지 못했던 상대방의 기분이나 감정을 체험해 봄으로써 자신이 상대방에 대한 잘못된 감정을 재정리하고, 타인에 대한 입장을 이해할 수 있게 된다.

위 인용문 사례에서는 연기단계 (24)의 여환자1의 어머니와의 역할 바꾸기, (38), (40), (42)의 언니와의 역할 바꾸기, (56), (58)의 아버지와의 역할 바꾸기 등이 시도되고 있다.

이중자아는 주인공의 또 다른 자아로서, 주인공의 가장 깊은 감정을 유출해 내는 기법이라는 점에서 싸이코드라마의 핵심이 된다고 할 수 있다. 이중 자아의 역할로는 감정을 극대화 하기, 감정을 지지하기, 주인공의 태도에 대한 진실성 묻기, 주인공의 감정에 반대하기 등이 있다. 위 싸이코드라마 사례의 (64), (66), (68), (70), (72), (73) 등에 쓰인 기법이 바로 이 이중 자아 기법이다. 위 사례의 이중자아는 여환자의 분신들로 단순히 여환자의 내면 표출뿐만 아니라 여환자와 직접 대화를 나누기도 한다. 이러한 기법은 여환자 내면의 생각들을 좀 더 명확히 걸로 표출해 낼 수 있는 싸이코드라마 기법이라 할 수 있다.

미래 투사 기법은 주인공의 생각이 미치는 장래의 범위 내지는 행위의 가능성을 탐색하고, 현실과 대결시킴으로써 보다 현실적으로 자신의 문제

를 볼 수 있도록 하는 기법이다. 주인공은 미래의 자기 모습을 그려봄으로써 자신에게 좀 더 현실적인 접근을 하게 되고, 성공을 성취할 수 있는 장면을 만들어 봄으로써 죄질감에서 벗어날 수 있게 된다. 위 사이코드라마 사례의 연기단계 (75)~(91) 에서 사용한 기법이 바로 이 미래 투사기법이다. 위 사례의 미래 투사는 여환자<sup>1</sup>이 가족과 화해하고 화목하게 생활하고 있는 모습을 연기해 보도록 하고 있다.

미래의 자기 모습을 생각케하여 그것을 실제 연기해 보도록 하는 이러한 미래 투사기법은 그 사람의 생각이 미치고 있는 장래의 범위를 찾아내고, 그가 바라는 것을 알아내 직업진로의 선택, 단체에의 소속, 결혼 등에 대해 흥미 있는 결과를 얻을 수 있는 기법이라고 한다. 뿐만 아니라 자신이 바라는 상황의 실제 연출을 통해 자신의 미래에 대한 자신감을 가질수 있게 하는 기법이다.

빈의자 기법은 시연 사이코드라마의 연기단계 도입 부분에서 주로 많이 사용하고 있는 기법이다. 위 필자가 채록한 사이코드라마 중 위 인용문을 제외한 거의 모든 사례에서 모두 이 빈의자 기법이 사용되고 있었다. 사이코드라마의 주인공인 환자들은 빈의자를 통해 자신의 삶 속의 인물을 만나게 되며, 그리고 빈의자로 대신했던 상대방과 역할 바꾸기를 할 수도 있다. 이 기법은 주인공의 공격적이거나 착한 느낌을 보다 자발적으로 표현하게 해 줄 수 있는 기법이라고 한다. 마술 가게 기법은 필자가 채록한 사이코드라마 사례 모두에서 드러나고 있는데 이 기법은 연기단계에서가 아니라 이 사이코드라마 도입부분인 준비단계에서 주로 사용하고 있는 사이코드라마 진입을 위한 기법이다. 위 인용문의 준비단계 (12)~(37)는 모두 본격적인 연기단계로 들어서기 위한 준비단계로서 마술상점 기법을 활용한 예라 할 수 있다. 이 마술가게 기법을 신중히, 그리고 절제있게 사용한 경우에는 좋은 치료 효과를 나타낼 수 있다고 한다. 이 마술가게 기법은 개인과 집단 모두에게 접근하기 쉽고 수용하기 쉽게 사이코드라마를 진행시킬 수 있는 방법이기 때문이다.

그러나 이러한 사이코드라마 기법들의 긍정적인 효과와 아울러 우리가

함께 고민해봐야할 문제는 이러한 싸이코드라마적 기법들이 과연 정신질 환자들의 심리 치료를 위해 어느 정도의 효과를 가질 수 있는가 하는 점이다. 첫번째 문제는 이러한 싸이코드라마를 지도자의 지시에 따라 제대로 따라 할 수 있는 환자의 비율이 과연 얼마나 있을 수 있는가에 대한 의문이며 두 번째 문제는 환자의 증상에 대한 구체적인 구별 없이 모두 같은 방식으로 행해지고 있는 싸이코드라마가 과연 제대로된 효과를 가질 수 있는가에 대한 의문이다.

앞서 필자는 정신적인 질환들을 음증과 양증으로 분류하여 설명을 시도한 바 있다. 그렇다면 이 싸이코드라마가 실제적인 효과를 갖기 위해서는 우선 싸이코드라마에 주인공으로 출연하는 환자가 양증의 환자인지 음증의 환자인지에 대한 판별이 우선적으로 선행되어야 한다. 그에 따라 그 주인공의 허함을 보해주고 과다한 실험을 사해주는 연극적인 기법들이 적절히 사용되어야 한다는 것이 필자의 기본적인 입장이다.

위 실연 싸이코드라마의 예문만으로는 이 싸이코드라마의 주인공들이 음증의 환자인지 양증의 환자인지에 대해서는 좀체로 짐작하기가 어려운 편이다. 필자는 이 환자들이 구체적으로 어떠한 정신질환을 앓고 있는지에 대해서는 전혀 무지한 상태에서 임의적으로 선택된 환자들의 싸이코드라마를 참관했을 뿐이기 때문이다. 그렇기 때문에 필자가 이 글에서 할 수 있는 것은 싸이코드라마의 연기단계에서 나타난 여러 가지 기법들과 상황을 필자 나름대로 음적인 부분과 양적인 부분으로 나누어 분류해 보는 정도뿐이다. 필자는 이러한 분류를 통해 이러한 기법들이 과연 음증을 지닌 환자와 양증을 지닌 환자에게 어떠한 효과를 가질 수 있는가에 대한 가능성 정도만을 제시해 보는 수준에서 논의의 범위를 축소하고자 한다.

역할바꾸기 기법은 만약 주인공이 음증을 가진 환자라면 양증을 가진 상대방의 역할을 통해 그 음증을 완화 시킬 수 있고 반대로 양증을 가진 환자라면 음증을 가진 상대방의 역할을 하게함으로써 그 양증을 완화 시킬 수 있는 가능성이 있는 기법이다. 따라서 싸이코드라마에서 이 역할

바꾸기 기법은 양증 음증 모두의 환자에게 긍정적인 효과를 가질 수 있는 기법으로 생각된다.

위 싸이코드라마 사례에서 확인할 수 있는 바와 같이 환자들의 숨겨진 심리 표출에 사용되고 있는 이중자아 기법은 음증인 환자들에게 효과적으로 사용될 수 있는 양적인 기법으로 생각된다. 위 사례의 이중자아는 여환자의 분신들로 단순히 여환자의 내면 표출뿐만 아니라 여환자와 직접 대화를 나누기도 하는데 이러한 기법의 사용은 여환자 내면의 생각들을 좀 더 명확히 걸어로 표출해 내는데 도움을 주고 있다. 다시 말해 싸이코드라마에 사용되고 있는 이러한 이중자아 기법은 환자들의 내면 깊이 숨겨진 심리를 걸어로 표출해 내는데 기여하고 있다는 점에서 다분히 양적인 기법이라고 할 수 있다.

미래 투사기법은 미래를 긍정적으로 설계하고 그려본다는 점에서 상당히 양적인 성향을 가지고 있는 기법으로 판단된다. 따라서 이러한 미래 투사기법은 음증의 환자에게 효과적일 것으로 추정된다.

빈의자 기법은 일단 환자인 주인공의 상대가 무대 위 의자에 앉아 있다는 전제 아래에서 진행되고 있기는 하지만 사실 환자가 상대로 하고 있는 것은 빈의자이다. 이러한 것을 의식하고 있는 환자는 좀 더 자유롭게 자신의 감정을 분출할 수 있게된다. 따라서 어떤 의미에서 빈의자는 환자의 감정풀이 대상일 수도 있다. 다시 말해 빈의자는 환자의 양적인 기운을 사하시켜주는 음적인 역할을 하고 있다고 볼 수 있다. 따라서 이 기법은 양증의 환자들에게 유용하게 사용할 수 있는 기법이라 할 수 있다.

미술가계 기법은 매사에 소극적인 즉 음적인 사람들을 무대위로 강하게 이끌 수 있는 가장 양적인 기법이라고 할 수 있다.

이처럼 싸이코드라마 기법들은 그 기법들이 가진 특성에 따라 음증과 양증의 환자들에게 각기 적합한 기법들로 분류해 볼 수 있다. 따라서 싸이코드라마의 주인공이 되는 각 환자에 따라 이러한 싸이코드라마적 기법들이 각기 적절히 활용되어야 그 효과가 제대로 나타날 수 있을 것으

로 생각된다. 그러나 그동안 이 분야를 연구하는 학자들에 의해 이러한 음과 양에 의해 각기 다르게 나타날 수 있는 카타르시스적인 효과가 간과됨으로써 그들 스스로 자신들이 세운 논리의 오류 속으로 빠져들게 하는 결과를 만들고 만 것이다. 카타르시스<sup>38)</sup>의 저자인 홍유진이 아리스토텔레스식의 카타르시스 이론만으로 풀 수 없었던 이러한 오류들을 어떤 식으로 무마하고 넘어 가고 있는지에 대해 한 번 살펴 보기로 하자.

비극을 위와 같이 정의 하는 경우에는, 카타르시스가 관객들의 슬픔과 두려움을 씻어 주는 역할을 수행하는 것으로 보인다. 여기서 제기되는 문제들은 다음과 같다. 정화(정죄)가 이루어지지 않는 비극은 불완전한 것인가? 그렇지 않다면, 비극의 극적인 구조 속에는 그러한 카타르시스를 야기시키는 어떤 요소가 내재되어 있는가? 왜 그러한 카타르시스는 즐거움이나 기쁨을 통해서가 아니라 슬픔과 두려움을 통해서만 이루어지는가? 이러한 문제들은 카타르시스가 연기자들에게 미치는 효과뿐만 아니라, 관객 또는 연극의 구조 등과 같이 카타르시스와 관련된 광범위한 논의 사항 중 일부에 지나지 않는다.<sup>39)</sup>

홍유진은 아리스토텔레스식의 카타르시스 이론만으로는 해결이 되지 않는 부분들에 대해 이는 카타르시스와 관련된 논의 사항중 일부에 지나지 않는다는 말로써 더 이상의 설명을 가하고 있지 않다. 그러나 홍유진이 위에서 제기해 놓은 문제점들은 홍유진이 난감해 했던 것처럼 그렇게 지난한 문제만은 아니다. 홍유진은 양적인 기운을 사하시켜 주고 음을 보강시켜 주는 아리스토텔레스식의 카타르시스 이론으로 그 이론에 적합하지 않은 우리네 전통연희나 싸이코드라마를 이해하려 했기 때문에 이러한 모순에 빠져 버린 것이라고 볼 수 있다. 위 싸이코드라마의 인용문에서 확인할 수 있었던 것과 같이 싸이코드라마는 확실히 아리스토텔레스가 말한 닫힌 구조의 비극과는 거리가 먼 우리네 전통연희와 그 궤를 같이 하는 열린 구조의 새로운 극 형식이기 때문이다.

38) 홍유진, 『카타르시스』, 들불, 1993.

39) 홍유진 앞의 책, 19~20면.

싸이코드라마 상연에서 준비단계와 연기단계에 이어 세번째이며 마지막인 단계가 바로 정리단계이다. 위 싸이코드라마 사례들에서도 확인할 수 있는 바와 같이 이 정리단계에서 가장 중점적으로 다뤄지고 있는 것이 바로 관객들과 감정공유를 나누는 부분이다. 관객들은 남·여 환자가 주인공으로 출연했던 이 싸이코드라마를 보고 그들 환자들에게 자신들이 느꼈던 점을 솔직히 얘기해 주거나 그 밖에 자신들이 남·여 환자들에게 하고 싶은 말을 함으로써 싸이코드라마의 주인공이었던 환자들과 감정공유를 나누게 된다. 싸이코드라마의 정리단계에서 이루어지는 이러한 감정공유기법은 이 싸이코드라마에 참여했던 모든 사람들에게 이 싸이코드라마에 동참할 수 있는 적극적인 기회를 제공한다. 다시 말해 싸이코드라마에서 관객과 주인공간에 이루어지는 이러한 감정공유기법은 서구의 단편 연극의 구조의 틀안에서는 상상조차 할 수 없었던 동양 연극의 열린 구조와 그 맥을 같이하고 있다고 볼 수 있다.

특히 여기서 우리가 주목해야할 점은 싸이코드라마의 준비단계, 연기 단계, 정리단계의 3단계 구조가 우리네 전통연희였던 탈놀이의 앞놀이, 탈놀이, 뒷놀이의 구조나 우리 굿의 기본 구조인 앞풀이, 본풀이, 뒷풀이의 3단 구조와 매우 유사하게 맞아 떨어진다는 사실이다.

앞서 살펴 봤던 황해도 내림굿에서도 역시 앞풀이 격인 신청 울림과 본격적인 굿 그리고 뒷풀이격인 마당굿의 구조로 이루어지고 있음을 확인할 수 있었다. 본격적인 굿인 본풀이에 들어가기 전에 모든 수호신들을 집안으로 불러 들려 집안을 정화시키고 온갖 악령들을 쫓아내는 신청울림은 싸이코드라마의 연기단계로 진입하기 전의 준비단계에 그리고 불쌍한 혼령들을 위로하는 음식을 제공하고 음식을 나누어 먹음으로써 굿을 마감하는 뒷풀이격인 마당굿은 싸이코드라마의 정리단계에 해당하는 부분이라고 할 수 있다. 특히 굿의 마지막 단계인 뒷풀이 단계에서 음식을 서로 나누어 먹는 행위는 나누는 것이 음식과 감정이라는 점에서 차이가 나긴 하지만 서로 나누고 화합한다는 의미에서 싸이코드라마의 감정공유 부분과 매우 유사하다 할 수 있다. 바로 이러한 맥락에서 우리 전통 굿인

내림굿의 싸이코드라마 수용가능성에 대한 논의가 가능하리라는 생각이다.

## 6. 내림굿의 싸이코드라마 수용 가능성

내림굿의 싸이코드라마 수용은 과연 가능한 것인가. 싸이코드라마는 싸이코드라마 대로 내림굿은 내림굿 대로 그냥 그 자리에 그대로 놔둬야 한다고 주장하는 이들이 있다면 그 주장에 대해 필자는 어떠한 논박도 하고 싶은 생각이 없다. 필자 역시 설부른 동,서양 연극의 만남자체에는 일단 회의를 가지고 있는 사람들 중에 하나이기 때문이다. 이와 아울러 필자가 내림굿의 싸이코드라마 수용가능성에 대한 방법론으로 내세우고 있는 음,양 이론이라는 것 역시 그 상대성<sup>40)</sup>으로 인해 고정불변의 객관적인 기준을 확실히 세울 수 있는 그런 원리가 아니기 때문에 많은 논란의 여지가 있으리라는 것 역시 인정하지 않을 수 없다. 그럼에도 불구하고 필자가 이러한 글을 쓰고 있는 이유는 이 글이 달고 있는 제목처럼 어떤 가능성에 대한 개진으로서의 의미가 크다.

싸이코드라마의 한국적 수용 가능성은 과연 가능한 것인가. 이에 대한 필자의 대답은 물론 가능하이다. 만약 이 글에서 다루고 있는 것이 일반 여느 연극이라면 문제는 또 달라지겠지만 이 글에서 다루고 있는 연극이 정신질환자들의 심리치료를 위해 행해지고 있는 싸이코드라마라는 점에서 이 연극의 한국적 수용방안은 충분히 가능할 수 있다는 생각이다.

필자는 앞서 싸이코드라마의 대상자인 정신질환자를 음증과 양증으로 나누어 설명한 바 있다. 솔직히 음증과 양증을 확연히 구분해내는 일은 실제 임상에서조차 매우 복잡하고 어려운 일임에 틀림없다. 그러나 아래

40) 음이니 양이니 하는 것은 모두 상대적인 것이다. 절대적인 양도 없고 절대적인 음도 없다. 가는 나에 대해서는 음이 되어도 다에 대해서는 양이 될 수도 있는 것이다.

와 같은 음양의 관점으로 관찰하면 대략적이거나 그 환자의 병증을 가능할 수는 있다.

	양증	음증
체온	몸이 덥다. 손발이 따뜻하다	몸이 차다
좋아함	찬 것	따뜻한 것
얼굴색	붉은 편이다	창백하다
눈	뜨고 있다	감고 있다
움직임	빠르고 자주 움직인다	느리고 움직임이 적다
	팔다리를 뻗는다	몸을 웅크린다
말	말을 많이 한다	말을 별로 안한다
목소리	크고 높다	작고 낮다
호흡	거칠다	약하다
맥	뜨고 빠르다	가라앉고 느리다 <sup>41)</sup>

이러한 양증과 음증의 차이가 엄연히 존재한다면 싸이코드라마 역시 이러한 음증과 양증의 성향을 가진 환자들에 따라 각기 다른 방식에 의해 진행되어야 한다는 것이 필자의 생각이다.

필자는 지금까지 본문에서 살펴봤던 이론과 실제 사례를 토대로 싸이코드라마의 한국적 수용방안 특히 내림굿의 싸이코드라마 수용 가능성에 대해 다음과 같은 방향성을 제시해 보고자 한다.

앞서 살펴봤던 것처럼 싸이코드라마는 미완의 열린구조를 가진 3단 구조로 이루어져 있었다. 특히 싸이코드라마의 준비단계와 정리단계는 우리 내림굿의 앞풀이와 뒷풀이의 형태와 거의 유사한 방식으로 행해지고 있는데 바로 이 지점에서 싸이코드라마의 내림굿 수용이 가능할 수 있다는 게 필자의 생각이다. 앞서 싸이코드라마 사례에서 보았듯이 싸이코드라마의 준비단계에서는 참여자들이 연기단계로 진입하기 바로 전에 음악에 맞춰 춤을 추며 참여자들의 자발성과 참여도를 높이는 과정들이 있었다.

41) 김명호, 앞의 책, 107면 참조.

이 준비단계 역시 싸이코드라마의 중요한 한 단계라면 이 과정 역시 심리치료와의 연관선상에서 행해져야 함은 물론이다. 그럼에도 불구하고 필자가 관찰한 시연 싸이코드라마의 준비단계에서 사용된 음악과 조명, 춤 등은 일반 나이트장의 그 이상도 이하도 아니었다. 또한 이왕이면 모든 사람들이 함께 참여하는 준비단계가 되어야 함에도 불구하고 객석에 그 대로 앉아 자리를 지키는 관객들이 훨씬 많았다. 이러한 상황이 전개될 수 밖에 없는 이유는 관객석에 앉아 있는 사람들이 아무리 무대 위에서 춤을 추는 사람을 바라보고 있어도 스스로 춤을 추고 싶다는 신명이 그 다지 배어나오지 않기 때문으로 여겨진다. 다시 말해 싸이코드라마의 준비단계는 열린 구조를 지향하고 있음에도 불구하고 그 열림이 그다지 성공적이지 못하다고 볼 수 있다. 이에 필자는 다음과 같은 의견을 제시해 보고자 한다. 싸이코드라마 준비단계의 춤장면에 사용되는 서양음악 대신 우리 내림굿에 쓰이는 무악기를 심분 활용해 보자는 것이다.

빠른장단, 거상 장단, 막장단 등을 고루 사용해 춤동작의 완급을 줄 수 있도록 음악을 사용하면서 분위기를 점차 고조시켜 나가게 만든다. 이미 민속음악의 정신치료적 효과가 뛰어난 임상실험을 통해서도 밝혀지고 있듯이<sup>42)</sup> 싸이코드라마에서 현재까지 사용하고 있는 서양음악보다는 우리 무악기를 사용한 민속음악의 활용이 좀 더 긍정적인 효과를 나타낼 수 있으리라는 생각이다. 우리나라 민중들의 삶과 함께 해온 민속 음악인 무악은 바로 우리 민족의 정서를 가장 잘 대변하고 있는 음악이라고 할 수 있다. 한 나라의 전통 민속 음악속에는 그 나라 민중들의 정서가 가장 잘 배어 있기 마련이기 때문이다.

연주되는 음악에 따라 춤동작 역시 달라지게 마련인데 싸이코드라마의 준비단계에서 무악을 사용하게 된다면 참여자들이 추는 춤사위 역시 우리네 신명풀이식의 동작으로 자연스럽게 바뀌게 될 것이다. 만약 참여자

42) 정신적 고통과 신경적인 고통으로 괴로움을 받는 사람에게는 우리나라 전통 음악을 비롯한 리듬적인 민속음악의 치료효과가 높다. 임은희, 앞의 책, 248면.

들 사이에 이러한 춤사위 동작들이 자연스럽게 나오지 않는다면 싸이코드라마의 지도자인 의사나 보조자들은 심리치료에 긍정적인 효과를 가질 수 있는 동작들을 자연스럽게 시범 보이면서 분위기를 이끌어 나갔으면 한다. 특히 현재 시연 싸이코드라마에서는 열린구조지향의 준비단계에서도 관객석만을 지키는 관객들이 상당수 있는데 지도자나 보조자들은 이들을 무대위로 자연스럽게 이끌어 준비단계에서라도 싸이코드라마 참여자 전원이 함께 어울어질 수 있도록 그런 분위기를 만들어 나갔으면 한다. 이와 아울러 정리단계에서도 관객과 싸이코드라마 주인공인 환자의 감정공유 과정이 끝난후 노래를 부르면서 드라마를 끝내는 대신 서로 흥겹게 춤추고 노는 내림곳의 뒷풀이인 마당곳의 형식을 활용해 보는 것도 긍정적인 의미가 있으리라는 생각이다.

이처럼 싸이코드라마는 그 자체로 완결된 극형식이 아니라 참여자들에 의해 새롭게 만들어져 가는 열린 구조를 지향하고 있는데 문제는 중간단계인 연기단계에서 그 열린 구조가 다분히 폐쇄화 되어 가는 감이 없지 않다는 점이다. 필자의 생각으로는 이 연기단계에서 부분적으로 보여줬던 열린 구조를 좀 더 확트인 열린 구조로 확장할 필요가 있다고 본다. 지도자는 싸이코드라마 중간 중간 관객들이 개입할 여지를 만들어 주고 극 중간 중간 참여자들이 함께 즐겁게 놀 수 있는 장면을 삽입함으로써 싸이코드라마의 주인공뿐 아니라 참여자들 모두의 신명을 불러 일으키는 것이 필요하다고 본다. 싸이코드라마 주인공 혼자서 느끼는 신명보다는 여럿이 함께 느끼는 신명이 환자의 치료를 좀 더 극대화할 수 있기 때문이다.

필자는 이미 앞서 내림곳의 춤사위와 무악 그리고 싸이코드라마 기법들을 음양의 원리에 따라 그 분류를 시도함으로써 이러한 싸이코드라마 기법들이 음증과 양증의 정신질환자들에게 각기 다르게 활용되어야함을 주장한 바 있다. 이를 정리해서 제시해 보면 다음과 같다.

음증의 환자에게 효과적인 싸이코드라마 기법. 무악, 춤사위

\*싸이코드라마 기법

역할 바꾸기(양증의 환자에게도 해당), 이중 자아기법, 미래 투사기법, 마술 상점 기법

\*무악

징, 장고, 제금 등 타악기를 사용한 음악

\*춤사위

1) 내림굿의 전과정에서 나타남-양손을 어깨에 걸치면서 무릎을 약간씩 구부리며 출렁이듯 한발씩 땅을 딛듯이 계속 반복적인 춤사위로 리듬에 맞추어 추는 동작

(양증의 환자에게도 해당)

2) 상산맛이에서 거상춤을 추며 팔을 들고 돌때, 허침굿에서 바구니를 머리에 이고 팔을 수평으로 들어서 몸을 어를 때, 무구나 신복 찾을 때, 녹타기에서 맬때-팔을 수평으로 들고 회전하는 동작

3) 상산맛이, 허침굿, 일월맛이-원을 그리는 동작

4) 상산맛이에서 막춤을 추고난 후, 허침굿과 녹타기에서 맬때-빙글 빙글 도는 동작

5) 춤을 추면서 위로 치솟는 도무를 할 때-발을 구르는 동작

6) 상산맛이, 허침굿, 녹타기에서 막춤을 출 때-모듬뛰기 동작

7) 신을 받고 난후-정신경련 동작

양증의 환자에게 효과적인 싸이코드라마 기법, 무악, 춤사위

\*싸이코드라마 기법

역할 바꾸기(음증의 환자에게도 해당), 빈의자 기법

\*무악

대금 피리 등 관악기를 사용한 음악

\*춤사위

1) 내림굿의 전과정에서 나타남-양손을 어깨에 걸치면서 무릎을 약간씩 구부리며 출렁이듯 한발씩 땅을 딛듯이 계속 반복적인 춤사위로 리듬에 맞추어 추는 동작

(음증의 환자에게도 해당)

2) 산맛이굿과 산신맛이굿에서 쇠를 내릴때나 일월대를 양손에 잡고 신을 받을 때-손바닥을 위로 해서 두 손을 가슴 앞으로 모으는 동작

- 3) 공수를 줄 때, 사설을 할 때-두발을 버티고 선 동작
- 4) 신을 고할 때-엎드리는 동작
- 5) 신맞이굿에서 산신다리를 잡고 신을 받을 때, 상신맞이에서 쇠를 내리며 청배를 할 때, 일월맞이에서 일월대를 들고 신을 받을때-움짚하는 동작

정신질환이란 질병 역시 어차피 음양의 부조화에 의해 일어나는 것이 라면 신체의 부조화된 음양의 흐름을 조화롭게 해 주는 것이야말로 이러한 질병의 치유방법이 될 수 있다. 따라서 정신치유를 목적으로 하고 있는 싸이코드라마 역시 음증과 양증에 따라 활용되는 그 방법들이 달라져야 한다는 것이 필자의 기본적인 입장이다.

만약 양증의 환자들에게 효과 있는 방법들을 음증의 환자들에게 그대로 사용했을 경우, 혹은 그 반대일 경우 이 때 행해지는 싸이코드라마는 오히려 싸이코드라마의 대상자인 환자들에게 역효과를 줄 수 있는 우려가 있기 때문이다.

## 7. 맺음말

지금까지 이 글에서는 싸이코드라마의 한국적 수용방안에 대해서 대략적으로나마 검토해 보았다. 그 과정에서 우리나라 싸이코드라마계가 블래트너 박사의 「ACTING-IN」이론에 완벽하게 종속되어 있음을 우리나라에서 시연되었던 실제 싸이코드라마의 사례 연구를 통해 확인할 수 있었다. 싸이코드라마라는 것이 우리나라에서 자생적으로 창출된 그러한 극형태가 아니기 때문에 외국의 이론을 토대로 이루어지는 것이 어쩌면 너무도 당연한 일일 수 있다. 그러나 싸이코드라마 이론이 창출된 지역과 역사적으로 그 문화와 정서를 달리하는 우리에게 있어 이 이론적 토대들의 무조건적인 신봉에 대해 필자는 일말의 회의가 들지 않을 수 없었다. 바로 이러한 회의로부터 시작한 우리적 싸이코드라마 찾기의 모색 과정 중

에서 필자는 서구의 카타르시스 이론이 아닌 동양의 음양 이론을 적용시켜 싸이코드라마 분석을 시도함과 동시에 이러한 음양 이론을 토대로 우리 내림굿의 춤동작과 음악의 싸이코드라마 활용 방안을 적극적으로 제시해 보고자 했다.

필자가 싸이코드라마의 한국적 수용 가능성에 대해 일말의 고찰이라도 해볼 수 있었던 이유는 이 싸이코드라마가 서구의 닫힌 연극의 구조가 아니라 관객과 자유롭게 소통하면서 서로 그 느낌을 교류할 수 있도록 열린 구조를 지향하고 있다는 점 때문이었다. 바로 이러한 열린 구조를 지향하는 싸이코드라마는 기존의 학자들에 의해 주장되었던 것처럼 카타르시스 이론만으로는 그 설명이 불가능한 부분들이 많았었다. 다시 말해 싸이코드라마는 그 필요에 의해 음기와 양기를 보강해 주는 역할을 했던 우리 전래의 굿이나 전통연희와 같은 선상에서 논의하는 것이 좀 더 타당성을 가질 수 있을 것이다. 앞으로 이러한 연구들이 진척되어 우리나라에서 시연되고 있는 싸이코드라마들이 우리식의 맺고 푸는 과정을 통해 그 무병을 치유했던 내림굿의 무악이나 춤사위 등의 동작들을 적극적으로 수용해 싸이코드라마에 실제 활용할 수 있기를 기대해 본다.

## 참고문헌

### 1. 저서

- 김동욱, 『알기쉬운 동양의학』, 법조각, 1993.
- 김명호, 『자연, 사람 그리고 한의학』, 역사비평사, 1995.
- 김성호, 박기성 편저, 『오운육기 음양오행 통변보감』, 남산당, 1993.
- 김정암, 『한의학 어떻게 할 것인가』, 태웅 출판사, 1996.
- 김태곤, 『한국 무속연구』, 집문당, 1991.
- 남상천, 『기계 궁을편』, 세명문화사, 1993.
- 마광수, 『카타르시스란 무엇인가』, 철학과현실사, 1997.
- 변만리, 『만리의학』, 자문각, 1994.
- 임은희, 『음악 속의 숨은 의학』, 청암문화사, 1992.
- 조동일, 『카타르시스. 라사. 신명풀이』, 지식산업사, 1997.
- 조셉캠벨·빌모리스, 『신화의 힘』, 고려원, 1996.
- 조현영·윤구병 주해, 『한방 이야기』, 학원사, 1992.
- 전창선·어윤형, 『음양이 뭐지』, 도서출판 세기, 1994.
- 홍유진, 『카타르시스』, 들불, 1993.
- \_\_\_\_\_, 『연기예술과 배우의 무의식』, 들불, 1993.
- 무라이 야스지 외 3인 공저, 대한음악저작연구회 옮김, 『음악심리요법』, 삼호출판사, 1990.
- 아리스토텔리스, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 1998.
- 와다나베 시게오, 김동조 옮김 『스트레스 시대의 음악 건강법』, 세광음악 출판사, 1990.
- Howard A.Blatner, M.D, 이근후·임계원 옮김, 『사이코드라마』, 하나의학사, 1988.
- \_\_\_\_\_, 최현진 감수·사이코드라마학회 옮김, 『사이코드라마의 토대』, 중앙문화사, 1997.
- Juliette Alvin, 김종해 옮김, 『음악의 기원과 정신분석』, 오른 출판사, 1980.
- 秋葉隆, 최길성 옮김, 『조선무속의 현지 연구』, 계명대학교 출판부, 1987.
- \_\_\_\_\_, 赤松智城, 심우성 옮김, 『조선 무속의 연구』, 동문선, 1991.

2. 논문

- 강영아, 「연극치료의 이론과 실제에 관한 연구」, 경성대학교 대학원 석사학위논문, 1997.
- 고강호, 「심리극에서의 상담 효과 요인에 관한 연구」, 계명대학교 교육대학원 석사학위논문, 1997.
- 김유광, 「정신질환에 대한 심리극 효과」, 『중앙의학』 32:2, 1977.
- , 「정신질환에 대한 심리극 효과(2)」, 『중앙의학』 38:2, 1980.
- 김민정, 「심리극을 통한 사회성과 대인간 갈등 해결 방식의 변화에 관한 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1996.
- 박정희, 「심리극 집단상담에 있어서 내담자의 통찰 수준과 감정표현의 변화분석—역할연기, 역할교환, 이중자아, 미래투사 기법을 중심으로」, 부산대학교 대학원 석사학위논문, 1996.
- 성금영, 「정신과 입원 환자군과 대학생군에 적용된 심리극의 효과」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 오성주, 「심리극에서 치료자 개입반응이 주인공 자기노출에 미치는 영향」, 카톨릭대학교 대학원 석사학위논문, 1996.
- 우성일, 「내림굿 과정의 심리역동과 그 정신치료적 의미에 관한 분석고찰」, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 1989.
- 양윤영, 「내림굿의 무용치료적 기능 분석」, 성균관대학교 대학원 석사학위 논문, 1996.
- 양재혁, 「심리극 집단 상담을 통한 자아개념과 대인간 갈등 해결 방식의 변화에 대한 연구」, 한국외국어대학교 교육대학원, 1992.
- 이경희, 「심리극 집단 상담을 통한 자아개념과 대인간 갈등 해결 방식의 변화에 관한 연구」, 한국외국어대학교 석사학위 논문, 1992.
- 이미정 외, 「비행청소년에 적용된 심리극」, 『임상예술』 제2권.
- 이시은, 「무용치료의 방법론에 관한 이론적 고찰」, 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 1994.
- 이은주, 「음악치료에 대한 이론적인 접근」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1991.
- 임계원·이근후, 「심리극 치료효과에 관한 연구」, 『신경정신의학』 제20권 3호
- 임현선, 「내림굿 춤사위 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1984.
- 정의관, 「음악치료의 개관」, 경희대학교 교육대학원 석사학위논문, 1995.

- Aristotle, Butcher.S.H, *Poetics*.(Dover Thrift Edition), Dover, 1997
- \_\_\_\_\_, *The Politics and The Constitution of Athens*, Printed in Great Britain at the university Press. Cambridge, 1995.
- Blatner, A. *Acting In:Practical Application Psychodramatic Methods*, New York: Springer publishing Co, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Creating your living: Applications of Psychodramatic Methods in everyday life*. San Marocs, TX: Autho, 1985.
- Cambell, J. *The power of Myth*, New York:Doubleday Dell Publishing group, Inc, 1988.

<Abstract>

A Study on Receptive Possibility of Psychodrama in Korea  
—with an Emphasis on the Dual Principle of the Negative and Positive

Shin, Won-Sun

This thesis is to conduct a study and reserach on the psychodrama which is now being staged in Korea, for the purpose of ascertaining whether it is receptive to Korea. The writer attempts to analyze the psychodrama not through the western principle of catharsis, but by applying the oriental dual principle of the negative and positive, and at the same time endeavors to present the ways and means to apply and substitute both the dancing of our Shaman's invocation rite and our traditional court dance music to the psychodrama.

The writer in the main part of this thesis attempts to sort out and classify the dancing of our Shaman's invocation rite, the traditional court dance music, and psychodrama techniques on the basis of the principle of the negative and positive, and finally concludes that these and psychodrama techniques so classified must be applied differently to mental patients depending on whether they are with the negative, or positive classification.

The mental disorders being the product of disharmony between the negative and positive, the writer is of the belief that correcting and harmonizing the disorderly flow of the negative and positive within the body of such patients are likely to constitute a remedy for them. Therefore, it is the basic position of the writer that the psychodrama

which purports to cure and treat mental disorder needs to employ and apply different the techniques to the patients based on the negative and positive nature of each patient