

## 소설의 영화 각색에 나타난 확장과 변형의 양상

- 소설 <사진관 살인사건>, <거울에 대한 명상>과 영화 <주홍글씨>를 중심으로

서동훈\*

1. 들어가는 말
2. 소설과 영화의 서사 구조의 확장과 변형 양상
  - 2.1. 시점의 확장과 변형 양상
  - 2.2. 시간과 공간의 확장과 변형 양상
  - 2.3. 인물과 사건의 확장과 변형 양상
3. 맺는 말

### 국문요약

소설이 영화화되는 과정에서 사회문화적 환경과 경제의 논리에 맞도록 내러티브가 변형되며, 작가의 독특한 해석에 따라 원작이 재창조 된다. 그리고 매체의 전환에 따른 확장과 변형은 필수적으로 이루어진다.

본 연구는 소설 <사진관 살인사건>과 <거울에 대한 명상>을 원작으로 하는 영화 <주홍글씨>를 중심으로 매체 전환에서 일어나는 서사의 확장과 변형 양상을 검토하면서 소설과 영화의 장르적 특성과 차이를 규명하는데 목적이 있다.

첫째, 시점의 변형이다. 시점의 변화는 매체의 전환에 의한 필수적인 것으로, 화자의 위치가 변하는 것이 영화와 소설의 기본적인 차이이다. <사진관 살인사건>과 <거울에 대한 명상>은 모두 일인칭 관찰자 시점을 가지고 있다. 그러나 영화 <주홍글씨>는 매체의 특성상 전지적 작가 시점을 취한다.

\* 대구미대대학 영상광고기획과 교수

둘째, 시간과 공간의 확장과 변형이다. 소설을 영화화 할 때 나타나는 시간의 변화는 소설의 다양한 시간 구성에서 장면 제시 구성으로 압축되는 것을 의미한다. 그러나 단편소설의 경우 그 반대 현상이 일어난다. 영화에서 트렁크는 소설에서 묘사된 공간의 의미는 무디어지고 현실적이면서 공포적인 분위기의 공간으로 변모한다.

셋째, 인물과 사건의 확장과 변형이다. 영화 <주홍글씨>는 <사진관 살인사건>과 <거울에 대한 명상>에서 설정한 인물의 관계를 그대로 차용하고 있다. 인물의 성격과 배경이 가지는 내연적 의미는 작품의 주제와 깊은 연관을 맺고 있으며, 사건을 유발하는 직간접적인 중요한 요인으로 작용한다.

각색은 이미 완성된 하나의 예술을 다른 예술로 만들어 내는 작업이라고 할 수 있다. 그런 의미에서 영화 <주홍글씨>는 한편의 새로운 창작물이다. 그리고 영화라는 매체가 가진 특징들을 잘 살려 원작이 못지않은 작품성을 보이고 있다. 그러나 주제의식을 지나치게 부각시킴으로써 영화는 관객들에게 적지 않은 부담으로 다가가고 말았다.

### 주제어

매체 전환, 서사, 서사 구조, 각색, 시간, 공간, 인물, 사건

### 1. 들어가는 말

과거 문학의 생산과 소비는 활자매체인 책을 통해서만 가능했으나 이제는 텔레비전, 영화, 비디오, 컴퓨터 등 모든 매체에서 이루어지고 있다. 특히 영화는 시각적이고, 청각적인 특징에 주의를 기울이도록 해 소설의 이해지평을 확장시키고 있다. 원작을 그대로 재현하는 것이 아니라 새로운 매체에 의한 새로운 시각과 견해로 변형됨으로써 소설의 활성화와 장르 확장에 기여하고 있다.

문학적 체험이라는 관점에서 보면 영화는 추상적이고 관념적일 수 있는 문학 이해의 지평의 확장을 가져온다. 또한 영화적 의식은 독자로 하여금 위대한 문학 작품에 나타나 있는 시각적이고, 청각적인 특징에 주의를 기울이도록 하며, 문학적 훈련은 영화 이해에 깊이와 안목을 더한다.<sup>1)</sup> 뿐만 아니라, 최근 영화의 원작으로 채택되는 소설에는 빠른 카메라 워크와 이야기 전개 등 영상화에 적합하도록 영상 매체의 자질들이 소설의 구성에 내재하는 것을 볼 수 있다. 이러한 소설의 서술방식은 시나리오로 각색할 때 기본적인 골격을 쉽게 제공할 수 있는 방식인 것이다.<sup>2)</sup>

소설의 영화화는 문학적인 허구를 영화라는 특정한 매체의 특징에 맞게 형상화한 것이라 할 수 있다. 문학텍스트의 영화적 변형, 즉 소설에서 영화로의 전환은 다른 기호 체계로의 전이를 의미한다. 매체 전환이란 하나의 텍스트가 원래 매체의 표현양식에서 벗어나서 새로운 매체로 변형되는 것을 말한다. 이러한 매체 전환은 텍스트 체계에 양적인 증가와 질적인 변화를 가져온다. 따라서 영화 관객들은 문학 작품의 독서 과정과는 전혀 다른, 완전히 새로운 지각의 상태에 놓이게 된다.<sup>3)</sup>

소설이 스토리를 중심에 두는 서사물이라면 영화는 이미지를 중심에 두는 서사물이기 때문이다. 따라서 구체적인 언어로 표현되는 소설과 달리 이미지를 질료로 하는 영화의 형식적 측면들이 비유나 상징과 같은 정신적 구조물들을 어떻게 표현되는지가 중요하다. 영화는 조명과 사운드, 카메라의 이동과 편집을 통한 영화의 스타일이 내용과 유기적으로 결합되어 추상적인 의미들을 직관적으로 느끼게 하기 때문이다. 따라

1) 김수경, 「소설과 영화의 서사 구조」, 경북대 대학원 석사학위논문, 2000, 3쪽.  
 2) 박유희, 「영화 원작으로서의 한국소설」, 『대중서사연구』 제16호, 124쪽.  
 3) 보리스 아이헨바움, 「영화 양식의 문제」, 유리 파냐노프 외, 오종우 역, 『영화의 형식과 기호』, 열린책들, 2001, 61쪽.

서 소설을 영화화하기 위해서는 원전이 갖는 내용과 형식의 관계, 기호 및 텍스트의 체계, 의미나 형식의 영향 방식 등을 파악하여 영화적 기호 체계로 적절히 전환해야 한다. 그 과정에서 매체의 전환에 따른 압축이나 확장이 이루어지고 사회문화적 환경과 경제의 논리에 맞도록 내러티브가 변형된다. 그리고 감독이나 연출가의 주관적 견해, 연출 재능, 사회적, 시대적 여건이나 윤리적 규범들, 기타 여러 기술적인 문제들이 작용한다.

실제로 초기의 많은 영화는 소설의 각색 작품이었다. 리처드슨은 “훌륭한 희곡은 시로 다시 쓸 수 없고, 훌륭한 시를 소설의 형태로 바꿀 수 없는 것처럼 소설이 영화화 되는 과정 속에서 필연적으로 무언가를 상실하게 된다.”<sup>4)</sup>며 각색에 대해 부정적 입장을 견지했다. 각각의 분야는 고유한 표현 방식을 가지고 있으며 형식이 내용과 유기적으로 연관되어 있음을 고려할 때 타당성 있는 주장이다.

그러나 오늘날 각색은 시나리오 작업뿐 아니라, 원작을 영화로 완성 시키기까지의 모든 과정을 포함하는 개념으로 사용되고 있다. 각색은 단순히 원작이 바뀌는 것이 아니라, 새로운 매체로 하나의 작품이 만들어지는 것을 의미한다.<sup>5)</sup> 특히 소설이 영화화 되었을 때 상실만 있는 것

4) 로버트 리처드슨, 이형식 역, 『영화와 소설』, 동문선, 2000, 23쪽.

5) 각색 양식을 살펴보면 다음과 같다. 먼저 각색자가 원작에 얼마나 충실하게 근접하는가에 따라 대략적 각색(loose), 충실한 각색(faithful), 축자적 각색(literal)으로 나누었다. 대략적 각색이란 하나의 아이디어, 상황, 인물 등을 택하여 원작과는 독립적으로 이야기를 전개시켜 나가는 것이다. 이에 비해 충실한 각색은 원작에 가깝게 영화에서 충실히 재현하려고 노력한 것을 말한다. 축자적 각색이란 희곡을 영화한 경우로, 대사와 지문을 그대로 가져와 영화로 제작한 것을 의미한다. 루이스 자네티, 김진혜 역, 『영화의 이해』, 현암사, 2003, 399-400쪽 참조.  
 그리고 원작을 어떤 식으로 표현하느냐의 문제에 따라 변형(transformation), 차용(intersection), 교차(borrowing)로 구분했다. 변형은 원작의 핵심을 그대로 시나리오화 하는 것을 말한다. 따라서 작품의 기본 구조, 인물 설정, 갈등 구조 등 주요

이 아니라, 영화의 기호가 더해져 새로운 예술이 창작된다는 것을 염두에 두어야 한다.

본고는 김영하의 단편 <거울에 대한 명상>과 <사진관 살인사건>을 원작으로 한 변혁 감독의 영화 <주홍글씨>의 분석을 통해 소설이 영화로 재탄생했을 때 시점, 공간, 인물의 성격, 사건 구성 등이 어떻게 확장되고 변형되는지 구체적으로 살펴보고자 한다. 특히 소설과 영화에 동일하게 존재하는 약호들이 각각 어떻게 표현되는지를 통해 소설에서 영화로의 매체 전환이 어떻게 이루어지는 지 고찰해 보고자 한다. 이러한 연구는 두 매체의 상호 전환에 있어 유익한 작업이 될 것이라고 생각한다.

## 2. 소설과 영화의 서사 구조의 확장과 변형 양상

### 2.1. 시점의 확장과 변형

채트먼은 모든 서사물은 이야기와 담론의 두 필수 요건을 가진다고 보았다. 이야기가 서사물의 내용에 해당하는 것이라면 담화는 서사물의 표현, 즉 내용이 전달되는 수단이라 할 수 있다.<sup>6)</sup> 소설과 영화는 두 매체 모두 이야기 부분의 요소들을 공유하고 있지만 담화부분에서는 현저한 차이를 보인다. 담화부분의 서사 전달 구조에 있어서 소설이 언어적 표

빠대를 이루는 모든 것을 영화로 옮기는 것으로 원작의 문자 및 정신 모두를 영화로 재생산 하는 것이다. 차용은 원작이 갖는 권위나 원형적 위치를 빌려와 이에 대한 새로운 해석을 가하는 방법이다. 각색이 차용한 제목이나 주제의 명성을 이용하여 관객의 주의를 끌고자 한다. 교차는 차용과 반대되는 각색 방법으로 원작이 갖는 의도가 각색과정에서 사라지지 않고 계속 유지된다. 앙드레 바쟁은 이 방법을 두고 각색이라기 보다는 원작의 굴절이 제시되는 것으로 보았다. 더들리 앤드류, 김시무 외 옮김, 『영화 이론의 개념들』, 시각과언어, 1998, 123-156쪽 참조.

6) 시모어 채트먼, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1996, 21쪽.

현을 사용함에 따라 화자와 시점, 문체, 인물의 대화 등에 의존하는 반면, 영화는 카메라 움직임, 미장센, 편집, 조명 등의 시각적 요소들에 의존한다.<sup>7)</sup> 이는 영화가 서사보다는 이미지를 질료로 하는 매체이기 때문이다. 영화를 본다는 것은 이미지의 흐름을 쫓아가는 것에 다름 아니다. 소설에서의 이미지는 독자의 마음속에서 상상되어지는 것으로 때로는 이중성을 암시할 수도 있다. 그러나 영화의 이미지는 관객에게 직접 보여지는 만큼 더 명료하다.

다시 말해 소설의 담화에서는 화자의 역할이 중요하지만 영화에서 화자의 역할은 소설에서만 강력하지 않다. 심지어 서술자는 숨어버리고 마치 인물들이 모든 것을 전달하는 것처럼 보인다. 그러나 영화에서 서술된 사건이나 인물 역시 특정 시점에 의한 묘사의 산물이다. 영화를 볼 때 관객들은 인물과 인물 간의 행위가 직접성을 띠고 전달된다고 생각하지만 실제로 관객은 카메라가 이끄는 대로 시점에 따라 조정된 인물이나 사건을 보게 되는 것이다.<sup>8)</sup>

따라서 영화에서는 일인칭 시점이 어렵다. 카메라가 소설의 일인칭 화자처럼 자신의 시선으로만 사물을 인식한다면 관객은 주인공을 전혀 볼 수 없기 때문이다. 하지만 영화는 시각적인 것과 가칭적인 것이라는 두 개의 동시적인 정보의 채널을 가지고 있기 때문에 흥미로운 새로운

7) 인쇄 매체를 사용하는 소설의 미학과 영상 매체를 사용하는 영화의 미학은 차이가 있다. 인쇄 매체가 언어를 통한 이야기와 논리의 매체로 사고를 지배하는 반면, 영상 매체는 이미지와 느낌의 매체로 피상적이고 즉시적이다. 김수경, 『소설과 영화의 서사구조』, 경북대학교 대학원 석사학위논문, 2000, 23쪽.

8) 영화비평가 들은 영화의 가장 독특한 특징 중의 하나가 시점에 대한 완전한 통제, 즉 감독이 정확하게 무엇을, 어떻게, 언제, 어떤 맥락에서 보여 줄 것인지를 지시할 수 있도록 해주는 통제력이라고 지적해 왔다. 드라마로서, 혹은 선전매체로서 영화의 엄청난 위력의 근거에는 바로 이러한 완전한 통제가 있는 것이다. 로버트 리처드슨, 이형식 역, 『영화와 소설』, 동문선, 2000, 79쪽.

시점 조작의 가능성을 서사물에 부여한다.<sup>9)</sup> 소설에서는 일인칭 시점과 전지적 시점이 상호 배타적이지만 영화에서는 이 둘의 혼용이 가능하다. 카메라를 옮길 때마다 한 쇼트거나 혹은 여러 쇼트들이거나 간에 그 썸을 판단할 새로운 시점을 부여하는 것이다.

카메라는 인물의 대화, 행위, 사건의 전개, 분위기 등을 서술하되, 간접적인 전달자로서의 역할만 담당한다. 인물의 내면 의식, 심리, 시장 등이 간접적 표현 형태로 전달되기 때문에 관객의 입장에서는 인물의 입장을 해석하기가 어렵다. 따라서 관객 스스로가 인물이 말하고 생각하고, 행동하는 바를 통해 그의 성격을 추론하게 된다. 즉 카메라는 관객으로 하여금 스스로 관찰, 평가, 판단하도록 만들고 있는 것이다.<sup>10)</sup>

이처럼 시점의 변화는 매체 변화에 있어 필수적인 것으로, 서술자가 어떤 위치, 거리, 관념에서 서술하느냐에 따라 주제 면에서 동일한 이야기 기일지라도 이야기의 양상과 전달효과, 심미적 작용은 달라진다.

김영하의 소설 <거울에 대한 명상>은 불륜관계에 있는 나와 아내의 친구 가희가 강변에서 데이트를 하다 추위를 피해 들어간 자동차 트렁크에 갇히게 되면서 전개되는 이야기다. 매사에 자신감 있고 당당한 나는 트렁크에 갇혀 가희와의 처음으로 진지하게 가희와 대화를 나누게 된다. 그리고 새로운 사실을 알게 된다. 정숙하고 순종적이라고만 생각해 온 아내가 사실은 가희와 오랜 기간 동성애의 관계였으며 자신과의 관계는 가식이었음을 알게 된 것이다. 가희의 소개로 만난 지금의 아내 성현에게 절대적인 신뢰와 애정을 갖고 자신의 삶에 추호의 의심도 없이 살아왔지만 그 모든 것이 자신의 착각이었던 것이다.

9) 김수경, 「소설과 영화의 서사 구조」, 경북대 대학원 석사학위논문, 2000, 18쪽.  
10) 영화에서 서술자의 개입은 나레이터의 목소리나 자막 처리로 이루어진다. 그러나 서술자의 개입은 매우 드문 현상이며 관객에게 좀 더 강한 여운을 남기거나 전달하고자하는 메시지를 객관적으로 드러내고자 할 때 쓰인다.

또 다른 소설 <사진관 살인 사건>은 사진관에서 일어난 살인 사건을 중심으로 형사의 사적인 이야기를 다루고 있다. 과거 아내의 불륜을 목격한 일이 있는 나는 살인 사건 용의자로 피해자의 아내를 조사하게 된다. 사진관 주인의 아내는 자신을 흠모하는 남자가 있다면서 수줍어하는 모습을 보면서 아내의 과거를 떠올리고 괴로워한다. 그러나 여자를 흠모한다는 남자, 정명식은 오히려 여자가 먼저 접근했다고 서로 상반된 이야기를 하고, 나는 둘 사이를 의심하지만 폭력전과자인 용의자가 잡혀 사건은 싱겁게 해결된다. 그러나 귀갓길에 사진관으로 발길을 돌린 나는 사진관 주인의 아내와 정명식의 다정한 모습을 목격하게 되고 곧 정명식의 증언이 거짓이었음을 확인한다.

변혁 감독의 영화 <주홍글씨>는 스스로 완벽하다고 자부하는 엘리트 형사 기훈과 순종적이고 조용한 아내 수현, 아내의 친구이자 불륜 상대인 가희를 축으로 하는 사생활과 살인 사건을 해결하는 과정에서 일어나는 형사로서의 공적인 삶의 이야기가 교차되며 전개된다. 쉽게 해결될 것 같았던 살인사건은 점차 미궁 속으로 빠져들고 수현과 가희의 임신 소식은 기훈을 더욱 혼란에 빠트린다. 우연히 트렁크에 갇히게 된 기훈은 가희로부터 수현에 대한 충격적인 사실을 알게 된다. 트렁크에서 아이를 잃은 가희는 죽음을 선택하고 기훈은 살아남지만 절망에 빠진다.

한편, 살해된 사진관 주인 한사장은 다방 종업원 연심이와 내연의 관계이다. 아내의 외도를 의심하는 한사장은 연심의 기동서방에게 자신의 아내의 감시를 부탁하지만 사내가 별다른 혐의를 잡지 못하자 한사장은 일을 제대로 못한다며 사내를 뺄달라고 이성을 잃은 사내는 한사장을 내려친다. 그러나 한사장을 죽음에까지 이르게 한 것은 바로 아내이다.

두 소설은 모두 일인칭 주인공 시점이다. 일인칭 소설의 경우 ‘나’의

내면이 불가피하게 개입된다. 어떤 형태로든 대사, 인물의 행동, 표정 등으로 확인 할 수 없는 미묘하고 섬세한 의식을 소설은 언어를 통해 표현할 수 있다. 따라서 소설 속에서 일인칭 시점은 보여주고 말하는 것이 아니라 화자가 이야기하는 방식을 통해 개성이 표출된다.

그게 이 사건과 무슨 관계가 있다는 건지 도통 알 수 없었다. 여자는 손가락을 놓고 휴지로 입가를 닦았다. 그녀는 작고 도톰한 입술을 가졌다. 얼굴선도 가름했다. 매력이 있었다. 살인 현장이나 취조실에서 볼 때와는 또 느낌이 달랐다. 이런 여자와 연애를 할 수 있을까. 나는 뜬금없이 그런 생각을 하고 있었다. 여관방에서 밤을 보내고 아침이면 부스스한 모습으로 해장국을 먹고 그리곤 헤어져 서로를 그리워하고 그렇게 살 수 있을까.<sup>11)</sup>

영화 <주홍글씨>에서는 는 취조 중 잠든 경희의 모습을 기훈의 시선이 아닌 감시카메라를 통해서 보여준다. 관객은 기훈이 경희에게 이불을 덮어주는 모습을 감시카메라를 통해서 기훈의 내면을 짐작한다. 또 사진관으로 취조를 나간 기훈은 경희에게 사진에 관한 이야기를 듣는다. 기훈은 사진을 보면서 사람들의 일상을 생각한다는 경희를 기훈은 바라보는데 카메라는 기훈의 시선이 되어 경희의 목, 가슴을 훑어 지나간다. 그리고 다시 찾은 살인 현장에서 기훈은 경희와 경희를 좋아한다는 남자와의 정사를 생각하다가 그 자리에 기훈 자신이 들어간다.

이처럼 영화에서는 인물에 의해 표현되는 것으로 인물의 심리를 짐작할 수 있다. 보그는 “영화는 생각하고 느끼고 말하는 극중 인물을 보여줄 수는 있지만, 그들의 생각이나 느낌을 보여주지는 못한다. 영화는 사

고하지 않는다. 영화는 지각된다.”<sup>12)</sup>고 말하고 있다.

또한 영화에서는 여러 가지 장치를 통해 인물의 심리 묘사를 돕는다. 영화 <주홍글씨>에서는 수많은 조각들과 붉은 커튼, 하얀 석고상을 배치해 기괴한 분위기를 연출하는데 이는 기훈의 욕망을 반영한 미장센이라 할 수 있다. 기훈의 상상을 몽환적인 느낌을 주는 영상으로 전달함으로써 비현실성을 극대화 하고 있다. 그리고 다양한 영화의 편집 기법을 통해 시점의 변화를 가져온다. 카메라는 가희의 오피스텔에서 누운 기훈을 비추지만 잠시 후 자신의 집 침대에서 일어나게 되고 가희의 오피스텔로 찾아간 수현이 문을 여는 순간 과거의 모습과 마주치게 된다. 경희가 자기를 좋아하는 것 같은 사람이 있다며, 자신도 싫지는 않다고 말하는 장면과 오피스텔에서 신경질적으로 피아노를 치는 가희의 모습이 교차한다. 임신으로 인해 예민해진 가희의 신경질적인 피아노 선율은 이내 경희의 과거 회상으로 연결되고 사진관 살인사건 당시의 상황으로 넘어간다.

### 3.2. 시간과 공간의 확장과 변형

영화의 시간은 소설에 비해 빈약하다. 영화는 시간과 공간이 결합하는 장르이지만, 삶의 과정 전체를 조망하는 것보다 현재의 순간이 지니는 의미에 더 초점을 맞추어 주체를 파악하려 한다. 이 과정을 매개하는 것이 이미지다.<sup>13)</sup>

영화는 위치가 다른 일련의 공간을 보여준다거나 다양한 기법을 통해 관객에게 시간의 경과를 알려줄 수 있다. 쇼트들의 조합과 배열은 영화에서 시간 변조를 가능하게 한다. 영화에서는 쇼트와 쇼트의 접합 또는

11) 김영하, 「사진관 살인 사건」, 『엘리베이터에 낀 그 남자는 어떻게 되었을까』, 문학과 지성사, 2007, 21쪽.

12) 제임스 보그, 이용관 옮김, 『영화 읽기와 영화 보기』, 제3문학사, 1995, 248쪽.  
13) 존 오르, 김경옥 옮김, 『영화와 모더니티』, 민음사, 1999, 28쪽.

장면과 장면의 접합으로 이루어지는 각각 독립적 의미를 가지는 단위들의 연결을 통해 새로운 의미가 생성되기 때문이다. 따라서 영화는 쇼트의 내용보다 쇼트를 어떻게 배열하는가가 중요하다. 쇼트의 조합과 배열을 몽타주라고 하는데, 몽타주 기법을 통해 영화는 시간의 경과라는 개념을 공간 차원으로 만든다.<sup>14)</sup>

<거울에 대한 명상>은 11월의 늦은 밤 가희와 내가 공원에서 만나 트렁크에 갇힌 사흘간의 이야기이다. <사진관 살인 사건> 역시 살인사건이 일어난 일요일에서 범인이 검거된 다음날 오후까지의 이야기이다.

감독의 의도에 따라 영화적 시간은 변형되는데, 시간적인 구성상 과거에서 현재로 진행되는 연대기적 순서와 현재와 과거가 교차하는 반연대기적 순서가 흔히 사용된다. 영화 <주홍글씨>는 두발의 총성으로 시작해서 총성의 원인을 찾아가는 것으로 전개 된다. 영화는 주제의식을 강조를 위한 플래쉬백 기법을 사용하고 있다.

일반적으로 소설에서는 인물, 배경, 사건이 거의 동시에 독자의 마음 속에 스크린에 형성된다. 그러나 영화는 공간이 먼저 보이고 그 안에 있는 인물과 사건이 그려진다. 경우에 따라서는 공간의 이미지가 인물과 사건을 주도할 수도 있다. 그만큼 영화의 공간 이미지가 전체 서사에 미치는 영향이 크다. 영화는 공간 이미지가 인물과 조화를 이룰 수 있어야 시적 통합을 이룰 수 있다.<sup>15)</sup>

영화로 나타난 공간은 하나의 프레임으로 제한되지만 조명, 색상, 구도, 음향 등의 미장센을 통해 종합적으로 보여준다. 그에 비해 소설은 대상이 가지는 속성을 하나씩 풀어나간다. 따라서 묘사가 완전할수록

14) 랄프 스티븐슨, 장 R. 데브리크스, 송도의 역 『예술로서의 영화』, 열화당, 1994, 148쪽.

15) 조정래, 「소설과 영화의 서사론적 비교연구」, 『현대문학의 연구』 제22호, 2004, 544쪽.

설명이 길어진다. 영화는 클로즈업이나 롱테이크 등의 기법을 통해 소설에서 묘사가 가지는 섬세함과 상상력의 여백을 대신한다.

그러나 트렁크 속엔 아무것도 없었다. 텅 비어 있었다. 그 비어 있음이 야릇함을 불러일으켰다. 자궁 같은, 구멍 같은, 교각 뒤편의 틈새 같은 - 구멍은 욕구를 상징한다지. 비어 있는 곳을 보면 채우고 싶어, 배고픔, 추위, - 있어야 할 것이 없을 때 충동은 ‘충동적’으로 발생한다. 배고프면 위를 채우고 추우면 열을 붙여넣고 비어 있는 자궁엔 수정란을 채우고 말야. 그런 생각이 들자 나는 마치 신성한 의식이라도 치르는 사람처럼 트렁크 속으로 들어갔다. 그녀는 그런 나를 보며 깔깔대며 웃었다. 뭐 해요, 지금? 나도 웃었다. 좋은데? 들어와 봐. 싫어요.<sup>16)</sup>

영화나 소설에서 자동차 ‘트렁크’는 중요한 공간이다. 소설 <거울에 대한 명상>의 배경은 트렁크 안이다. 신성한 의식이라도 치르듯 들어간 트렁크는 문이 닫히면서 나는 세상과 단절된다. 트렁크 바깥세상에서 거울에 비춰진 모습만을 진실로 알고 철저한 나르시시스트로 살아 온 나는 죽음이 목전에 와 있는 상황에서 비로소 자신의 본질을 마주하게 된다.

그러나 영화에서 트렁크는 인간의 욕망을 망라한 공간으로 환치된다. 소설 <거울에 대한 명상>에서 트렁크는 11월의 쌀쌀한 공기를 피할 수 있는 공간이지만 영화 <주홍글씨>에서는 한여름의 더위로 답답한 상황을 한층 증폭시킨다. 이처럼 영화에서는 소설에서 묘사된 공간의 의미는 무디어지고 현실적이면서 공포적인 분위기의 공간으로 변모한다.

16) 김영하, 「거울에 대한 명상」, 『호출』, 문학동네, 2001, 254쪽.

트렁크에 대한 관객의 경험은 소설에서보다 영화 속에서 더 직접적이다. 대상을 시각적으로 재현하는 영화는 소설 속에서 인간이 상상한 이미지를 가시화된 공간을 제시하여 그에 대한 생생한 이해를 돕는다. 두려움에 떠는 인물들의 몸짓과 얼굴 표정은 카메라 앞에서 생생하게 살아 있는 대상으로 구체화 되어 관객들에게 효과적으로 다가간다. 깜깜하고 비좁은 트렁크 안의 어둡고 숨 막히는 미장센 역시 비극적 상황을 더욱 사실적 보여준다. 이는 소설을 읽을 때는 감지하기 어려운데, 소설의 경우 구체적으로 장소에 대한 묘사가 있더라도 사건의 흐름을 쫓다 보면 독자는 ‘트렁크’라는 공간을 망각하기 쉽기 때문이다.

난 더 이상 묻지 않았다. 가희는 그런 여자였다. 아내가 상수도라면 그녀는 하수도였다. 아내가 내가 깨끗한 물을 제공해 주는 존재라면 가희는 그 물이 거쳐 내려가는 배출구였다. 누구도 하수구엔 관심이 없다. 막히기 전까진 말이다. 아내는 하수도의 존재에 대해 알지 못한다. 그녀는 자신이 상수도이자 하수도인 줄 알고 있었고, 그런 만큼 내 인생에 대해 무지했다.<sup>17)</sup>

이처럼 소설에서 아내와 애인을 각기 상수도와 하수도에 비유한 나의 내면은 영화에서 두 여자의 주거 공간을 통해 효율적으로 수행된다. 아내 수현이 살고 있는 집은 밝고 화사하다. 넓은 창으로 충분한 빛이 들어오고 깨끗이 정돈된 집에서 수현은 밝고 정숙한 옷차림을 하고 있다. 그에 비해 가희의 집은 어둡고 칙올하다. 붉고 무거운 조명과 가구들은 가희의 내면을 반영한다. 첼리스트인 수현이 연주하는 클래식 음악효과와 가희가 일하는 재즈 카페 역시 극명하게 대비된다. 이처럼 영화 <주홍

17) 김영하, 「거울에 대한 명상」, 『호출』, 문학동네, 2001, 264쪽.

글씨>는 공간의 배치와 대조 등을 적극적으로 활용함으로써 영상미를 문학적으로 기능하게 하고 있다.

이러한 대조는 화면 구성 뿐만 아니라 음악을 통해서 더욱 구체화 된다. 클래식 연주자와 재즈 가수가 주요 인물로 등장하는만큼 영화에서는 음악이 끊어지지 않고 흘러나온다. 음악은 그 자체로서 서술적 가치를 지니지 못하지만 시퀀스로 연결된 영상이나 대사들처럼 여러 가지 요소들과의 공존으로 텍스트의 서술적 요소가 된다.<sup>18)</sup> 이것은 소설이 가지지 못하는 영화만의 최대의 장점이다. 재즈 바에서 노래하는 가희의 모습은 고혹적이다. 재즈의 휘감기는 선율에 가희와 기훈의 정사 장면이 오버랩되면서 자연스럽게 연결된다. 이러한 음악 효과는 감독이 의도한 대조적인 공간 배치와 어울려 각 인물들의 특징을 잘 보여줄 뿐 아니라, 앞으로의 이야기를 암시한다.<sup>19)</sup>

살인 사건의 배경인 사진관 역시 영화에서 흥미로운 변모를 보여준다. 소설 <사진관 살인 사건>에서 사진관은 네 평 불과한 공간으로 입구 간판에 ‘17분 완성 EXPRESS’라고 써진 평범한 곳이다. 그러나 영화 <주홍글씨>에서 사진관은 크고 화려한 스튜디오로 바뀐다. 그리고 감독이 표방한 “고급스런 이미지”<sup>20)</sup>를 표현하기 위해 붉은색 커튼과 어두운 조명, 온갖 조각상이 전시되어 있다. 이러한 이미지는 경희의 음울하면서도 매혹적인 분위기와 묘한 조화를 이룬다. 이러한 사진관의 변모는 사진관 주인이 6억짜리 생명보험에 가입한 것과 함께 살인 사건에 경희가

18) 자크 오몽, 곽동준 역, 『영화감독들의 영화이론』, 동문선, 2005, 131쪽.

19) 소설의 복선이나 암시에 비해 영화의 암시는 보다 직접적으로 나타난다. 이때 영상의 현재적 표현은 ‘과거’에만 해당되는 것이 아니라, ‘미래’의 경우에도 확대될 수 있다. ‘과거’가 의식 속에 모여 있는 기억으로써 표출된다면 ‘미래’는 상상이라든가 예감 같은 것으로 의식의 흐름 속에 형성되며 그것이 현재의 영상으로 표출되는 것이다. 신재훈, 「대중 영상 매체의 문학텍스트 개입에 대한 연구」, 성균관대 대학원 박사학위 논문, 2000, 54쪽.

20) 「감독 변혁 인터뷰 - 관객이 불편해 하는 주제?」, 『조선일보』, 2004. 11. 4.

직접 개입된 것임을 암시하고 있다.

또한 사건의 중요한 단서가 되는 “경희 사랑해”라는 낙서는 교실의 칠판에서 바닷가 모래사장으로 대치되었다. 소설에서처럼 교실의 칠판에 쓰인 낙서는 여자를 흠모하는 남자의 아들이 같은 반 여자애한테 쓴 것이라는 것에 개연성을 주지만 영화에서는 그 가능성이 한층 낮아 보인다. 이는 감독이 주제를 부각시키기 위해 설치한 일종의 장치로, 영화 <주홍글씨>를 통해 변혁 감독이 전달하고자 하는 메시지는 바로 “욕망과 유혹에 이끌리는 인간 존재의 몰락”에 있기 때문이다.<sup>21)</sup>

### 3.3. 인물과 사건의 확장과 변형

소설에서 영화로의 서사적 전이에서 사건의 축소, 변형, 삭제와 인물들의 역할의 변형은 주제와의 밀착성, 작품 전체 구조에서의 비중을 고려한 후에 행해진다. 소설이 인물과 환경의 갈등, 인물과 인물들 간의 관계를 통해 다양하게 주제를 드러내는 반면, 영화는 제한된 시간 안에 이야기를 완결 짓기 위해 인물들의 갈등이 극대화된 양상으로 나타나야 한다.

장편소설의 경우 중심인물을 좀 더 명징하게 보이기 위한 수단으로

21) “여자가 그 나무를 본즉 먹음직하고 보임직도 하고 지혜롭게 할 만큼 탐스럽기도 한 나무인지라 여자가 그 실과를 따먹고 자기와 함께 남편에게도 주매 그도 먹은지라” 구약성서 창세기 3장6절로 시작되는 <주홍글씨>는 종교적인 모티브가 자주 등장한다. 살인의 도구로 사용되는 성모마리아상이나 기훈이 자주 듣는 성가곡, 수현이 하는 고해성사의 모습 등이 그것이다. 영화에 종교적 모티프를 도입함으로써 인간의 원죄성을 조명하고 탐욕을 가질 수밖에 없는 인간의 모습을 말하고 있는 것이다. 이런 장치는 <사진관 살인사건>과 <거울에 대한 명상>에서는 찾아볼 수 없다. 김영하의 소설은 단순하지 않다. 김영하는 모더니즘적인 문제의식 속에서 현실을 조명하고 독자에게 결론을 맡기는데 비해 감독인 변혁은 분명한 의도를 담아 낸 것으로 볼 수 있다.

인물과 사건의 삭제가 이루어진다. 반대로 단편소설은 인간의 심리나 내면적 관계에 주목하는 만큼 인물의 첨가와 사건의 증대를 통해 중심 인물의 갈등을 가시적으로 드러나게 하며 극적 긴장성을 높이는 수법을 사용한다.<sup>22)</sup>

인물의 성격과 배경이 가지는 내연적 의미는 작품의 주제와 깊은 연관을 맺고 있으며, 사건을 유발하는 직간접적인 중요한 요인으로 작용한다. 영화 <주홍글씨>는 소설 <사진관 살인 사건>과 <거울에 대한 명상>에서 설정한 인물의 관계를 그대로 차용하고 있다. 이야기는 기훈이라는 남자주인공을 정점으로 아내인 수현, 정부 가희, 치정살인의 용의자 경희의 세 지류를 통하여 이루어지고 있다.<sup>23)</sup>

소설에 등장하는 나는 가희를 아주 천하고 신파적인 여자로, 그와 사랑을 나누는 사랑은 불륜으로 여긴다. 그에 비해 아내 성현은 고귀하고 순결한 여성으로 그녀와 나누는 사랑은 진정한 로맨스라고 생각한다. 이 모든 것은 나의 거울에 비추는 모습, 즉 나의 무의식적 심상의 반영이라고 할 수 있다.

강바람이 매서웠다. 그래서인지 그녀는 내 허리를 감은 팔에 더욱 힘을 주었다. 그녀는, 추워요, 라고 말했다. 11월 초의 강변은 정분난 두 남녀가 거닐기에 적당한 곳이 아니었다. 그러나 그런 사실을 인정한다 해도 그녀가 내게 춥다, 라고 말할 수 있다는 것은 불쾌한 일이었다. 따뜻한 여관방에라도 들어가지 않고 이렇게 추운 곳에서 되지 못한 낭만이나 씩고 있는 것에 대한 항의처럼 들렸기 때문이다. 그러

22) 임승용, 「소설의 시나리오 각색 연구」, 연세대학교 대학원 석사학위논문, 1997, 62-63쪽 참조.

23) 각 캐릭터들의 특징은 분명한데 특히 각자 다른 성격체성을 가지고 있다. 기훈은 이성애자이고, 가희는 양성애자, 수현은 동성애자이다.

면서 내 허리를 꼭 껴안는 것은 자신의 항의를 교태로 포장하려는 저의처럼 보였다. 나는 갑자기 모종의 적의가 발동하기 시작했다.<sup>24)</sup>

영화 <주홍글씨>의 기훈은 경찰대학을 졸업한 강력계 형사 반장으로 사건의 해결과 노하우도 갖추고 있으며 엘리트로서 출세가도를 달리고 있다. 기훈은 안정적인 수현과의 가정과 열정적인 가희와의 사랑 속에서 사건현장에서 받는 스트레스를 해소하며 나름대로 만족한 삶을 살고 있다. 자신감이 넘치는 기훈은 총이 좋아서 경찰이 됐다고 공공연하게 말하고 수시로 권총을 조립하면서 기록을 점검한다.

소설이 인물의 내면 심리를 직접적으로 설명하는데 반해, 영화는 인물의 심리 상태를 표현하기 위해 그것을 시각화해야 한다. 영화의 가장 크고 중요한 장점 중의 하나는 외양에 대한 감수성이며, 묘사나 분석이 아니라, 그림으로 사람과 사물을 직접적으로 나타낼 수 있는 내재된 능력이다. 영화 <주홍글씨>에서 기훈의 가희에 대한 생각은 주차장 신에서 잘 드러난다. 비가 쏟아지는 주차장에서 기훈은 가희에게 우산도 씌워주지 않고 임신중절하기를 강요한다. 우산을 씌워주지 않는 기훈의 태도에서 가희는 보호하고 아껴야 할 존재로 인식하지 않음을 알 수 있다. 시각적으로 연출하는 것은 모호함을 줄이고 명확한 메시지를 전달하는 데 효과적이다.

소설 <거울에 대한 명상>에서 나는 거울을 통해 나라는 이상적 자아를 형성하고 있다. 나는 오로지 자신의 거울을 통해서만 세상을 바라보고 하고 거울에 의지해서 아내와 가희를 바라보고 있다. 나는 대조적인 두 여자를 통해 꿈꿔오던 자화상과 버려진 욕망을 범주화하고 있다. 그러나 가희의 충격적인 고백 앞에서 나의 이상은 무너지고, 결국 자신

24) 김영하, 「거울에 대한 명상」, 『호출』, 문학동네, 2001, 251쪽.

이 믿었던 나는 한낱 상상에 불과했다는 사실을 깨닫게 된다.

소설에서 거울로 상징되던 기훈의 나르시시즘은 영화에서는 직접 거울을 보는 장면을 보여줌으로써 형상화 한다. 영화에서 기훈은 자주 거울을 본다. 거울에 비춰진 자신의 모습을 보면서 은밀한 성공과 쾌락을 즐긴다. 기훈이 거울을 보며 지어보이는 다양한 표정들은 기훈의 심리상태를 대변해주는 것이기도 하다.

기훈의 아내인 수연이 순종적이라면, 아내의 친구인 가희는 도발적이다. 수연이 첼로를 켜는 클래식이미지라면, 가희는 재즈가 주는 끈끈하고 나른한 이미지이다. 영화는 두 여성의 대비를 통해 현실적인 모럴의 두 점을 보여주고자 한다. 그러나 이러한 극명한 흑백의 이미지 대비와 달리 두 여자에게는 엄청난 비밀이 숨겨져 있다.

또 다른 여자, 사진관 여주인 경희 역시 남편과의 밋밋한 일상을 벗어 던지고, 남성을 유혹해 죽음의 극한 상황으로 치닫게 만드는 팜프파탈의 이미지가 강하다. 사진관에 맡겨진 사진들을 감상하고 즐기는 경희는 자신을 흠모하는 듯한 낯선 남자의 시선도 즐긴다. 경희는 기훈의 거울이다.

말은 그렇게 했지만 여자의 얼굴 한 구석엔 쓸쓸한 기색이 스쳐 지나갔다. 여자는 안도하면서 동시에 서운해 하는 것 같았다. 여자들은 한변쯤은 바라는 것일까? 어떤 남자가 자기를 위해 남편을 죽여주기를, 목숨을 걸어 주기를<sup>25)</sup>

소설에서 영화로의 매체전환에 있어 이야기의 전이에서 사건의 축소, 변형 및 삭제는 그 사건의 주제와의 밀착성, 작품 전체의 구조 내에서의

25) 김영하, 「사진관 살인 사건」, 『호출』, 문학동네, 2001, 41쪽.

비중을 고려한 후 이루어져야 한다. 그렇지 못할 때 서사적 전이는 이루어지지 못하고 서사는 개연성을 갖지 못한 채 별개의 서사물로 변형되는 것이다.<sup>26)</sup> 영화는 <거울에 대한 명상>과 <사진관 살인사건>을 절묘하게 엮었지만 사진관에서 일어난 살인사건과 기훈을 둘러싼 세 주인공의 사랑 이야기가 긴밀하게 연결하지 못하고 말았다.

소설과 영화는 외부적인 사건들의 유사성에도 불구하고 그 사건들의 인과성에 의한 연결 구성에 있어 많은 차이를 보이고 있다. 두 소설은 각기 후반부에 반전을 보여주며 독자들에게 생각의 여지를 남기고 있다. 그러나 영화는 이렇다 할 반전이 기다리고 있지 않다. 많은 관객들은 <주홍글씨>의 반전에 놀라지 않았으며 게다가 살인사건의 해결 역시 명확하지 않아 관객들을 불편하게 했다.<sup>27)</sup>

영화 <주홍글씨>는 살인사건과 그 사건을 맡은 기훈이란 형사의 사생활 이야기가 결합되어 있다. 영화는 처음 사진관에서 일어난 살인사건을 수사하는 데에 초점을 맞추고 있는 것처럼 보인다. 그러나 점점 갈수록 사건의 해결보다는 기훈의 사적인 문제로 중심을 옮겨간다. 이러한 구성은 마치 액자 소설을 연상케 한다. 사진관 살인 사건은 기훈과 가희, 수현을 둘러싼 이야기에 포함된 액자에 해당한다. 무관해 보이는 듯한 두 이야기는 어느 순간 서로에게 투입하면서 이야기를 전진시키려는 듯 보이지만 살인 사건은 영화의 갈등 구조에 있어 추진력을 주지 못한 채 관객을 혼란스럽게 한다.

26) 채트먼은 원작의 사건들을 중핵과 위성으로 나누어 설명한다. 소설의 영화화에 있어 주요기능을 하는 중핵들은 그 스토리를 변경시키지 않고는 삭제될 수 없는 데 비해 위성들은 주요 서사 서건들 사이에 들어가서 덜 중추적인 역할을 한다. 그것들은 플롯의 논리를 파괴하지 않고서도 생략이 가능하다. 시모어 채트먼, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1996, 45-48쪽 참조.

27) 이러한 상황은 <주홍글씨>가 표방한 스틸러폰 텔러에서 멀찌감치 물러나게 했으며 편단으로부터 혹독한 비판을 받는 계기를 제공했다.

### 3. 맺는 말

지금까지 김영하의 단편 <거울에 대한 명상>과 <사진관 살인사건>과 변혁 감독의 <주홍글씨>의 분석을 통해 소설이 영화로 재탄생했을 때 시점, 시간과 공간, 인물의 성격, 사건 구성 등이 어떻게 확장되고 변형되는지 구체적으로 살펴보았다.

소설과 영화이 활발한 매체 전환에는 서사상이라는 연결고리가 있다. 그러나 두 매체 모두 이야기 부분의 요소들을 공유하고 있지만 담화부분에서는 현저한 차이를 보인다. 서사 전달 구조에 있어서 소설이 언어적 표현을 사용함에 따라 화자와 시점, 문체, 인물의 대화 등에 의존하는 반면, 영화는 카메라 움직임, 미장센, 편집, 조명 등의 시각적 요소들에 의존하는 차이를 보인다.

시점의 변화는 매체 변화에 있어 필수적이다. 소설 <거울에 관한 명상>과 <사진관 살인 사건>은 모두 일인칭 주인공 시점이다. 일인칭 소설의 경우 ‘나’의 내면이 불가피하게 개입된다. 어떤 형태로든 대사, 인물의 행동, 표정 등으로 확인 할 수 없는 미묘하고 섬세한 의식을 소설은 언어를 통해 표현할 수 있다. 그러나 영화에서 인물의 심리가 작품의 주요 부분으로 등장할 경우, 관객은 인물에 의해 표현되는 것으로 정보를 받아들인다.

영화 <주홍글씨>는 취조 중 잠든 경희의 모습을 기훈의 시선이 아닌 감시카메라를 통해서 보여준다는지, 경희를 취조하는 도중 카메라는 기훈의 시선이 되어 경희의 목, 가슴을 훑어 지나간다. 또한 <주홍글씨>는 다양한 영화의 편집 기법을 통해 시점의 변화를 가져온다.

영화는 쇼트들의 조합과 배열로 시간의 변조를 가능하게 한다. <주홍글씨>는 흰색 그랜저에서 발사되는 두발의 총성으로 시작해서 두발의

총성의 원인을 찾아가는 것으로 전개 된다. 영화는 주제의식을 강조를 위한 플래쉬백 기법을 사용하고 있다.

이 작품에서는 공간적 요소가 매우 중요하게 작용한다. 특히 영화나 소설에서 자동차의 ‘트렁크’는 중요한 공간이다. 이 공간은 인물 간의 갈등관계를 효율적으로 부각시켜서 갈등을 예각화 한다. 영화에서 트렁크는 소설에서 묘사된 공간의 의미는 무디어지고 현실적이면서 공포적인 분위기의 공간으로 변모한다. 생과 사의 갈림길에서 두려움에 떠는 인물들의 몸짓과 얼굴 표정은 카메라 앞에서 생생하게 살아 있는 대상으로 구체화하는데 매우 효과적이다.

영화 <주홍글씨>는 공간의 배치와 대조 등을 적극적으로 활용함으로써 영상미를 문학적으로 기능하게 한다. 소설에서 상수도와 하수도로 비교된 수현과 가희는 화사함과 침울함으로 대조를 보이는 집을 통해 공간의 의미화를 효율적으로 수행한다.

사진관 역시 흥미로운 변모를 보여준다. 네 평 불과한 평범한 곳이 화려한 스튜디오로 변모한다. 이러한 변화는 소설에서와 달리 살인 사건에 경희가 직접 개입된 것과 무관하지 않다. 이는 감독이 관객에게 전달할 메시지와도 깊은 연관이 있다.

<주홍글씨>는 <사진관 살인 사건>과 <거울에 대한 명상>에서 설정한 인물의 관계를 그대로 차용하고 있다. 인물의 성격과 배경이 가지는 내연적 의미는 작품의 주제와 깊은 연관을 맺고 있으며, 사건을 유발하는 직간접적인 중요한 요인으로 작용한다.

소설이 인물의 내면 심리를 직접적으로 설명하는데 반해, 영화는 인물의 심리 상태를 표현하기 위해 그것을 시각화해야 한다. 비가 쏟아지는 주차장에서 기훈은 가희에게 우산도 씌워주지 않고 임신중절하기를 강요한다. 우산을 씌워주지 않는 기훈의 태도에서 가희는 보호하고 아껴야

할 존재로 인식하지 않음을 알 수 있다.

영화 <주홍글씨>에서 기훈은 거울을 자주 본다. 거울을 보며 그 안에서 어떤 은밀한 성공과 쾌락을 즐긴다. 거울을 들여다보며 악마적 미소를 짓는다. 소설 <거울에 대한 명상>에서 거울은 나라는 존재를 증명하는데 매우 중요한 역할을 한다. 나는 오로지 자신의 거울을 통해서만 세상을 바라보려고 하는 시각을 가지고 있으며 거울에 의지해서 아내와 가희를 바라보고 있다. 기훈의 아내인 수연이 순종적이라면, 아내의 친구인 가희는 도발적이다. 수연이 첼로를 켜는 클래식이미지라면, 가희는 재즈가 주는 끈끈하고 나른한 이미지이다. 그리고 경희는 기훈을 비추는 또 다른 거울이다.

소설과 영화는 외부적인 사건들의 유사성에도 불구하고 그 사건들의 인과성에 의한 연결 구성에 있어 많은 차이를 보이고 있다. 영화는 처음 사진관에서 일어난 살인사건을 수사하는 데에 초점을 맞추고 있는 것처럼 보이지만 사건의 해결보다는 기훈의 사적인 문제로 중심을 옮겨준다. 무관해 보이는 듯한 두 이야기는 어느 순간 서로에게 투입하면서 이야기를 전진시키려 하지만 살인 사건은 영화의 갈등 구조에 있어 추진력을 주지 못한 채 관객을 혼란스럽게 한다.

문화콘텐츠 산업의 활성화를 통해 다른 매체로의 전환이 활발하다. 각색은 이미 완성된 하나의 예술을 다른 예술로 만들어 내는 작업이라고 할 수 있다. 그런 의미에서 영화 <주홍글씨>는 한편의 새로운 창작물이라 할 수 있으며 영화라는 매체가 가진 특징들을 잘 살려 원작이 못지않은 작품성을 보이고 있다. 그러나 소설이 독자들에게 생각의 여지를 남겨 준 것에 비해 영화에서는 주제의식을 지나치게 부각시킴으로써 오히려 관객들에게 부담스럽게 다가가고 말았다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 김영하, 「거울에 대한 명상」, 『호출』, 2001, 문학동네.  
김영하, 「사진관 살인 사건」, 『엘리베이터에 낀 그 남자는 어떻게 되었을까』, 문학과 지성사, 2007, 21.

### 2. 논문

- 김수경, 「소설과 영화의 서사구조」, 경북대학교 대학원 석사학위논문, 2000.  
김학현, 「대중문화와 소설의 다층성」, 『인문과학』 제37집, 2006, 125-146쪽.  
박유희, 「영화 원작으로서의 한국소설」, 『대중서사연구』 제16호, 2006, 105-129쪽.  
신재훈, 「대중영상 매체의 문학텍스트 개입에 대한 연구」, 성균관대 대학원 박사학위 논문, 2000.  
윤성은, 「각색 영화 연구의 의의와 방향성에 관한 소고」, 『CINEMA』, Vol. 1, 2005, 105-132쪽.  
임승용, 「소설의 시나리오 각색 연구」, 연세대학교 대학원 석사학위논문, 1997.  
조정래, 「소설과 영화의 서사론적 비교연구」, 『현대문학의 연구』 제22호, 2004.

### 3. 단행본

- 더들리 앤드류, 김시무 외 역, 『영화 이론의 개념들』, 시각과 언어, 1998.  
랄프 스티븐슨, 장 R. 데브릭스, 송도의 역, 『예술로서의 영화』 열화당, 1994.  
로버트 리처드슨, 이형식 역, 『영화와 소설』, 동문선, 2000.  
보리스 아이헨바움, 「영화 양식의 문제」, 유리 파나노프 외, 오종우 역, 『영화의 형식과 기호』, 2001, 49-92쪽.  
시모어 채트먼, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1996.  
자크 오몽, 곽동준 역, 『영화감독들의 영화이론』, 동문선, 2005.  
제임스 보그, 이용관 옮김, 『영화 읽기와 영화 보기』, 제3문화사, 1995.  
존 오르, 김경옥 옮김, 『영화와 모더니티』, 민음사, 1999.

## Abstract

### The Aspects of Enlargement and Transformation in the Adaptation from Novel to Film

Suh, Dong-Hoon

The process of turning a novel into a movie involves a change to the narrative to fit the sociocultural environment and logic of economy and the recreation of the original work according to the writer's unique interpretations of it. Also essential to the process are expansion and transformation according to media shifts.

This study set out to review the patterns of expansion and transformation of narration at the result of media shifts based on *The Scarlet Letter*, which was adapted from *A Murder at the Photo Shop and A Reflection on the Mirror*. It also aimed to investigate the characteristics and differences of novels and movies.

First, the point of view of the original novel gets changed in the adaptation process. Such a change is essential to media shifts. The basic difference between novel and film derives from the position of the speaker. Both *A Murder at the Photo Shop and A Reflection on the Mirror* are written in first-person observer narration, while *The Scarlet Letter* in omniscient-author narration according to the characteristics of the concerned

medium.

Secondly, there occur expansion and transformation in time and space. The time changes happening in the process of adapting a novel to a movie mean compressing diverse time compositions of the former in scene compositions in the latter. Such a phenomenon is reversed when it comes to a short story. In *The Scarlet Letter*, the trunk is changed into the space of a realistic and dreadful atmosphere as the meaning of its space described in the novels fades away.

Finally, there occur expansion and transformation in terms of characters and events, as well. The movie borrows the relationships among the characters of the novels. The connotative meanings of the characters' personalities and backgrounds have close relations with the theme of the works and play important roles both directly and indirectly to cause an event.

Adaptation is a process of turning a complete artistic work into another. In that sense, the movie *The Scarlet Letter* is a new creative work and further demonstrates as great artistic features as the original novels by bringing out the characteristics of a medium called film. But it ended up burdening the audience with its excessively highlighted consciousness of theme.

---

### Key Words

media shift, narration, narrative structure, adaptation, time, space, character, event)

\* 위 논문은 2008년 4월 15일에 투고되어, 2008년 5월 28일 심사 완료 후 6월 5일 게재가 확정되었음.