

## 잃어버린 제목을 찾아서: 서사텍스트의 제목 번역에 관한 몇 가지 쟁점\*

남 윤 지  
(한국의국어대)

### 1. 들어가는 말

제목은 어떻게 번역의 강을 건너는가? 강 한가운데 배를 띄워 양쪽 기슭을 찬찬히 바라보듯 원전과 번역의 숲을 유유히 거닐다보면, 원전의 느낌을 오롯이 담은 제목과 만나기도 하지만, 때론 너무나 낯설게 변한 제목과 맞닥뜨려 멈춰 서게 된다. 그 생경함에, 이야기 세계로 들어가는 문을 여는 열쇠와 같은 제목이 그만 그대로 번역의 물살에 휩쓸려 유실된 건 아닐까 하는 느낌이 들기도 한다.

---

\* 본 논문은 저자가 2012년 6월 파리8대학에서 발표한 박사학위논문 “Traduire le titre: enjeux sémiotiques et théoriques de la traduction des titres d’œuvres narratives (France-Corée)” 가운데 일부를 수정·보완한 것으로, 제목의 기능적 측면에 대해서는 국제학술지 *FORUM*에 퍼넨(2014년 4월) 프랑스어로 작성한 논문을 통해 그 내용을 일부 소개한 바 있다.

이국의 언어-문화를 배워가는 동안 누구나 한 번쯤은 이러한 답답함을 경험하게 마련이다. 이미 알고 있는 작품을 타자의 언어로 즉각 호명하지 못해 겪게 되는 소통의 불편함은 물론이고, 제목은 단지 작품을 지칭하는 이름일 뿐만 아니라 한 언어-문화 공동체가 공유하는 집단 기억 속의 이야기를 호출하는 기능을 하기에 그 열쇠를 잃어버린 듯한 체험적 불안 및 인식의 균열마저 느낄 수 있다. 이국의 언어-문화를 온전히 향유하게 되는 순간 답답함은 의구심에 자리를 내주게 된다. 타자의 언어로 호명된 작품 제목이 완전히 다른 얼굴을 하고 있음을 알게 될 때이다.

원제를 거의 또는 전혀 알아볼 수 없게 변형된 제목과 마주하는 순간 의문이 꼬리에 꼬리를 물로 일어난다. 이 경우 진정한 번역이라 할 수 있을까? 도대체 왜 이렇게 한 걸까? 단지 상업적 의도로? 아니면 목표 언어-문화의 규범 때문에? 제목의 변형이 번역 작품의 이해 및 수용에 어떤 영향을 미칠까? 제목 번역이 잘못된 경우, 재번역 시 항상 고쳐지진 않는데, 그건 왜일까?

이러한 이론적 고민을 연구하기 위해 다음과 같은 직관적인 가설에서 출발할 수 있었다. 우선, 서사 텍스트 제목의 특수성에 주목할 수 있다. 제목은 텍스트 내 다른 요소와는 차별화되는 기호라는 점이다. 이는 제목 번역의 특수성으로 귀결된다. 제목은 텍스트의 다른 요소들과 똑같은 방식으로 번역되지 않는다. 다시 말해, 제목 번역은 나름의 고유한(*sui generis*) 법칙을 갖는 특수한 번역 작업이다.

제목 번역에 대한 연구가 지금까지 없었던 것은 아니다. 다만 기존 연구의 경우, 제목 번역을 논하며 전통적인 번역 분류법에 의지하거나<sup>1)</sup>, 특정 번역이론을 적용 또는 증명하는 것을 우선시하는가 하면<sup>2)</sup>, 제목 번역의 한 측면에 중점<sup>3)</sup>을 두었다.

본 연구에서는 특정 번역이론에 의지하기보다는, 제목에 대한 이론적 고찰

- 1) 신광순(1998)은 직역, 번안, 음차 등의 세 가지 번역 전략 제시, 조영희(2014)는 음역, 직역, 의역, 개역, 기타 등으로 다섯 가지 번역 유형 구분.
- 2) 크리스티아네 노르트(Christiane Nord 1993, 1995)는 번역교육적 차원에서 기능주의 이론에 입각, 알렉산드라 벨레바-보리소프(Alexandra Veleva-Borissov 1993)는 파리 ESIT학과의 해석이론(TIT)에 기반, 김순영(2009)은 노르트의 기능주의적 제목 번역 연구를 주요 장르별 영한 번역 소설 코퍼스에 적용.
- 3) 황지연(2008)은 현지화 및 타지화를 분석하며 문화 전이 현상에 관심.

에서 출발해 제목 번역의 다양한 실증적 사례 분석을 통해 번역학적 결론에 도달하려 시도하였으며, 그 가운데 발견한 가장 쟁점이 될 만한 요소를 여기 소개하고자 한다.

제목 번역 행위의 심층적 작동 원리를 이해하기 위해서는 우선 다학제적 선행 연구를 통해 ‘제목이란 무엇인가’란 질문에 대한 답을 모색해야 했다. 동시에 ‘제목 번역이란 무엇인가’란 질문에 대한 이론적 및 실증적 접근을 위해 코퍼스에 기반한 연구를 기술번역학 차원에서 진행하였다. 일차적으로, 1954년부터 2007년까지 한국과 프랑스 간에 번역이 이뤄진 영화 및 문학 작품의 제목<sup>4)</sup> 쌍으로 코퍼스를 구성하여 분석하였다. 장르는 픽션으로 제한하였다. 선행 연구에 따르면 실용 문서로 대변되는 논픽션의 제목과 문학 소설로 대변되는 픽션의 제목은 그 기능에서 차이가 있었다. 본 연구에서는 그러한 변수의 개입을 막기 위해서 장르를 픽션으로 제한하고자, 문학에서는 소설 제목만을 다루었고, 영화에서는 다큐멘터리 작품을 제외하였다. 또한 어린이를 대상으로 하는 작품은 그 특수성 때문에 제목 번역 또한 달라질 수 있다 생각하여, 아동문학과 애니메이션은 포함시키지 않았다. 또한 두 언어 간 단순 비교가 되지 않도록 영어 번역 제목이 존재하는 경우 코퍼스에 함께 포함시켰다. 이어 연구를 심화하여, 2008년부터 현재까지 번역된 제목을 필요에 따라 참조하며 함께 비교 분석하였다. 이를 기반으로 제목이란 장치의 불변적 및 가변적 주요 요소들이 어떻게 제목 번역 행위에 개입하는지를 제목의 개념 및 성격, 기능적 측면, 초(trans) 텍스트적 관계, 사회적 측면 순으로 살펴보고자 한다.

4) 문학과 영화를 함께 다룬 것은, 문학 작품의 영화화 등 두 예술 장르 간의 활발한 상호작용을 고려해서다. 이러한 점이 어떻게 제목 번역에 영향을 미치는지를, 예를 들면 초텍스트적 측면에서 관찰하고자 했다. 또한 두 장르는 서사라는 공통분모가 있다. 과거에는 서사의 좁은 의미가 주를 이뤄 서사를 상상 또는 실제 사실을 말이나 글로 표현한 이야기로만 보려 했지만, 서사학, 기호학의 발전과 함께 많은 이론가와 비평가가 그러한 배타적 정의에 이의를 제기했고, 오늘날엔 서사의 넓은 의미가 통용되고 있다. 서사는 더 이상 입말과 글말로 제한되지 않는다. 장르와 매체에 상관없이 이야기를 품고 있는 모든 게 곧 서사인 셈이다. 따라서 소설과 같은 문자 텍스트와 영화와 같은 다중매체 텍스트를 서사학의 틀 안에서 함께 다룰 수 있다.

## 2. 제목의 개념 및 성격

### 2.1 제목의 중심적 및 주변적 지위

어디서부터 시작할 것인가? 제목은 서사 텍스트, 이야기 세계로 들어가기 위해 반드시 넘어서 통과해야 할 문턱과 같다. 때로는 그 길로 들어서도록 유혹하여 부르거나, 이야기 세계의 길잡이 역할을 하기도 한다. 또한 제목은 작품에서 가장 널리 전파되며 가장 많이 언급되는 요소이다. 텍스트의 대상이 독자라면, 제목은 텍스트를 읽지 않는 사람을 모두 포함하는 대중을 상대로 한다. 제목은 ‘텍스트를 지칭하며 식별하고, 그 전반적인 내용을 알려주고, 목표 대중의 호기심을 자극하기 위해 텍스트의 앞머리에 나올 수 있는 언어 기호의 총체’(Hoek 1981:17)이다. 이처럼 제목은 작품에 필수적이기에 중심적 지위를 누린다.

이와 동시에 제목은 텍스트의 안에도 밖에도 속하지 않으며 그 경계의 언저리에 걸쳐 있던 점에서 주변적 지위를 갖는다. 자크 데리다(Jacques Derrida 1986: 225-226)는 제목의 필수 조건으로 ‘위상학적 코드(code topologique)’의 엄격한 준수를 꼽는다. 제목은 작품의 ‘언저리’에만 존재해야 하는데, 만약 제목이 스스로 명명한 작품과 하나가 되어 텍스트 내의 다른 요소와 뒤섞여 구분할 수 없게 된다면 그 순간 바로 제목의 가치를 잃게 되며, 반대로 제목이 작품에서 너무 떨어져 완전히 동떨어지게 되면 그 또한 더 이상 제목이 아니라는 얘기다. 제목은 바로 이러한 ‘자신의 위치를 통해’ ‘(텍스트 위에) 매달린, 유보된, 미결된’ 상태로 어떤 ‘기대’와 ‘공백’을 만들며 그 의미가 ‘확정되기를 기다리는’ (위상학적·언어학적) 경제성의 미학을 담고 있다(Derrida 1972: 205; 1986: 231, 234).

부정적인 관점에서 제목의 주변성을 논할 수도 있다. 작품은 그대로인데 제목은 쉽게 다른 제목으로 대체되기도 한다거나, 제목을 정하는 사람이 언제나 작품의 창작자가 아니라는 이유로 제목을 부차적으로 취급하는 경우이다. 실제로 예술작품의 경우 그 작품을 창작한 예술가가 직접 부여한 제목만이 ‘진정한 제목(true title)’이며, 그렇지 않은 경우 제목이라기보다는 단순한 ‘라벨’이나 ‘지시 명칭’ 정도로 간주해야 한다고 주장하는 이도 있다(Levinson 1985: 33; Adams 1987: 12). 하지만 그럴 경우 익히 잘 알려져 이제는 작품과 불가분의

관계가 된 제목조차 모두 폐기해야 하는 맹점이 있다. 예를 들면, 장 폴 사르트르(Jean-Paul Sartre)는 자신의 소설 『구토(*La Nausée*)』의 제목으로 애초에 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer)의 동판화 『멜랑콜리아(*Melancholia*)』의 제목을 따 오고자 하였으나 그의 책을 펴낸 가스통 갈리마르(Gaston Gallimard)가 『구토(*La Nausée*)』를 강권하여 제목이 결정되었다. ‘구토’라는 말이 작품 속 실존의 불안을 정확히 표상하기에 지금은 다른 제목을 상상하기 도저히 어려울 정도이다.

미셸 뷔토르(Michel Butor 1969: 17-19)는 이러한 제목의 위력에 대해서 말하기를, ‘작품의 문화적 상황만이 아니라 작품이 우리에게 다가서는 모든 맥락까지’ ‘제목에 의해 변형된다’는 점을 강조한다. 한편 레오 후크(Leo H. Hoek 2001: 57-58)는 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)가 ‘공식적 명명’ 행위로 생긴 ‘직함(*titre*)’이 사회적·사법적 ‘상징자본’으로 작용한다고 한 것과 같은 논리의 연장선상에서, 예술 작품의 ‘제목(*titre*)’ 또한 ‘적법한 명명’ 행위를 통해 ‘예술계에서 작품이 예술적·사회적 인정’을 받는 데 조력한다고 밝힌 바 있다. 이는 미술 작품의 제목에 대한 고찰이었지만 문학 및 영화 작품의 제목에도 그대로 준용할 수 있겠다.

이와 같이 중심성과 주변성을 동시에 지닌 제목의 본질적 성격은 원천 언어-문화에서나 목표 언어-문화에서나 바뀌지 않는 불변적 성격이라 할 수 있다. 번역 시 두 언어-문화 간에 긴장과 변환이 나타나는 가변적 성격은 제목의 역사성 및 규범성과 관련이 있다.

## 2.2 제목의 역사적 성격

제목이란 무엇인가? ‘제목’하면 그 실체가 자못 자명한 듯하지만, 제목학<sup>5)</sup> 내에서는 제목의 정의, 기능, 구성 요소를 둘러싸고 한 때 치열한 논쟁이 있기도 했다. 이는 제목이란 기호가 단번에 만들어져 그대로 굳어진 것이 아니라, 시간을 두고 서서히 형성되며 하나의 체계로 자리 잡은 탓이다. 이는 제목의 역사성(*historicité*)과 관련이 있다.

5) 클로드 뒤셰(Claude Duchet 1973)는 제목에 대한 모든 연구를 아우르는 미시적 학문 분과를 구분하여 ‘제목학(*titrologie*)’이라 명명했다.

시공간을 통해 변화해온 제목의 역사적 성격을 이해하기 위해서는 각기 다른 문화권의 그 시원으로 거슬러 올라갈 필요가 있다. 우선 어원적 성찰이 그 단서가 된다. 유럽 문화권을 살펴보자면, 제목을 뜻하는 프랑스어 *titre*, 영어 *title*, 독일어 *Titel*, 스페인어 *titulo*, 이탈리아어 *titolo*는 모두 라틴어 ‘*titulus*’를 어원으로 한다. 티툴루스(*titulus*)는 파피루스 두루마기 문서를 말아놓은 막대 끝에 달아놓은 꼬리표를 의미한다(Hélin 1957: 2). 즉 티툴루스는 두루마리를 펼치지 않아도 글의 저자가 누구인지 어떤 내용을 다루는지 알 수 있는 역할을 하며, 마치 상자나 병을 열지 않아도 그 내용물을 알 수 있게 상자나 병에 붙여놓은 꼬리표와 같다. 제목은 일차적으로 식별의 기능이 있음을 알 수 있다.

프랑스에서 책의 앞머리에 제목을 표시하기 시작한 것은 인쇄술이 보급되기 시작한 15세기 후반부터이다. 16세기까지만 해도 책은 특정 계급의 전유물이었고, 가죽 장정시기에 표지에 제목이 대개 표시되지 않았다. 때로는 제목도 없이 텍스트 본문이 바로 시작되는 경우도 있었고, 속표지에 제목이 있다 해도 늘 길었다. 예를 들면 프랑수아 라블레(François Rabelais)의 『가르강튀아(*Gargantua*)』의 1537년판 제목은 *La Vie inestimable du Grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par l'abstracteur de quinte essence. Livre plein de pantagruélisme*이다(Bokobza 1986: 21). 17세기 들어 제목은 점차 짧아졌고, 제목에 부제가 딸린 형식의 이중 제목이(때로는 추가 부연 설명이 달린 삼중 제목까지) 등장했다. 18세기 인쇄술의 산업화와 출판의 상업화를 통해 문학의 보급화가 이뤄져 대중이 책을 식별하기 쉬운 제목이 필요하게 되면서 제목은 생략적·명사적 양식을 띠게 된다. 프랑스대혁명 이후 가죽 장정 대신 종이 표지를 사용하며 제목을 겉표지, 책등, 속표지에 표시하는 전통이 자리잡게 된다. 18세기 말 낭만주의의 출현으로 제목에서부터 독창성을 보여주하고자 하는 경향이 생기며 제목에도 미학 개념이 부여된다. 19세기 제목의 양식이 안정되고, 20세기에는 제목과 텍스트의 관계가 시학적 차원에서 더 복잡적이고 역동적으로 변한다. 19세기에 등장한 ‘제7의 예술’ 영화는 이러한 제목 양식을 차용했다.

이렇게 형성된 제목의 구성요소를 어떻게 정의할 것인가를 두고, 이분법이나 삼분법이나, 구성 요소를 어떻게 부를 것인가, 구성 요소 간의 관계는 어떻게 규정할 수 있는가를 두고 프랑스 제목학 내에서 논쟁이 붙은 바 있다. 가장

널리 알려진 정의만 소개하자면, 제라르 주네트(Gérard Genette 2002[1987]: 60-62)는 제목이 가장 완전한 형태로 나타날 경우를 기준으로, 제목의 구성 요소를 ‘제목(titre)’, ‘부제(sous-titre)’, ‘장르 표기(indication générale)’로 구분하며, 볼테르(Voltaire)의 *Zadig ou la Destinée, histoire orientale*를 예를 들어 ‘자디그(Zadig)’는 제목, ‘운명(*la Destinée*)’은 부제, ‘동양의 이야기(*histoire orientale*)’는 장르 표기로 정의한다. 이어 오늘날에는 이 중 제목만이 필수적인 요소이고, 장르 표기의 경우 앞의 두 요소에 비해 더 독립적인 제목의 부속 요소로 간주하며, 동시에 이러한 구분의 불확실성을 부인하지 않는다. 귀스타브 플로베르(Gustave Flaubert)의 *Madame Bovary, mœurs de province*에서 제목 ‘보바리 부인(*Madame Bovary*)’ 뒤에 찍힌 쟁표 다음에 오는 ‘지방 풍속(*mœurs de province*)’이란 표현을 부제로 봐야할지, 장르 표기의 변주된 형식으로 봐야할지가 애매하다는 얘기다.

여기까지 소개한 제목의 특성은 모두 프랑스 책 제목에 기반해 이뤄진 분석이다. 이를 한국 책 제목에 그대로 적용할 수 있을까? 제목의 역사적 변화를 비교하면 언어-문화권 별로 큰 차이가 있음을 알 수 있다.

한국어로 제목(題目)을 뜻하는 단어로 과거에 제첨(題簽)과 제전(題箋)이란 단어를 사용하였다. 두 단어에 포함된 첨(簽)과 전(箋)은 ‘종이쪽’과 ‘찌지’란 뜻으로 라틴어 *titulus*의 뜻인 ‘꼬리표’와 일맥상통하는 바가 있다. 하지만 제목 양식의 역사적 변화에 있어서는 한국어와 프랑스어 간에 큰 차이를 보인다. 한국의 경우 한자문화권에 속했기에 제목은 처음부터 짧았고, 전기식 문학이 주를 이뤘던 한자소설(『허생전』, 『양반전』, 『별주부전』, 『국순전』, 『죽부인전』)이나 한글소설(『홍길동전』, 『춘향전』, 『심청전』)에는 주인공 이름 뒤에 ‘전(傳)’이라는 장르 표기 양식을 붙이는 게 전통이었다. 19세기 말 신소설의 등장과 함께 이러한 양식은 점차 사라지게 된다. 하지만 신소설의 효시인 이인직의 『혈(血)의 누(淚)』에서 보아 알 수 있듯이 국한문 혼용 시기 제목에서는 한자어의 사용이 잔존하여 짧은 길이가 여전히 우세했다. 이후 20세기 들어 서구 문학이 번역되고, 1930년대 한글맞춤법통일안이 나오면서 지금 우리가 사용하는 문장 부호가 본격적으로 도입되고, 1970년대 한글 전용정책이 추진되면서 제목이 길어지는 양상이 나타났다.

두 언어-문화권 사이의 이러한 차이가 번역에는 어떤 영향을 미칠까?

### 2.3 제목의 규범과 번역

제목은 시간의 흐름에 따라 형성된 장치(dispositif)<sup>6)</sup>이다. 장치가 견고하게 굳어질수록 강한 규범이 작용하게 된다. 두 언어-문화 간 제목 장치에 차이가 있을 때 번역 시 저항, 긴장, 포용이 나타날 수 있다. 이는 타자의 언어-문화를 자기 언어-문화로 흡수하는 자국화 전략, 반대로 낯설음을 그대로 수용하는 이국화 전략, 두 극단 사이의 긴장이 표출된 혼종의 전략으로 이해할 수 있다.

한국에선 낯선 프랑스어 이중 제목이 과연 어떻게 번역되었나를 통해 이를 관찰해볼 수 있다. 우선 1차 코퍼스(1954-2007)에서 볼테르의 소설 *Candide ou l'optimisme* 제목의 한국어 번역을 추출해보면 아래의 표와 같다.

〈표 1〉 볼테르(Voltaire) 소설 *Candide ou l'optimisme* 제목 번역 사례(1954-2007)

(1) 볼테르, 『칸디드』(윤미기 옮김, 1991, 한울) [초판]
(2) 볼테르, 『칸디드』(김미선 옮김, 1994, 을유)
(3) 볼테르, 『칸디드』(염기용 옮김, 1996, 범우사)
(4) 볼테르, 『칸디드』(윤미기 옮김, 1999, 한울) [개정판]
(5) 볼테르, 『낙천주의자 칸디드』(최복현 옮김, 2003, 아테네)
(6) 볼테르, 『칸디드』(역자 미상, 2006, 다락원)

원제를 직역하면 ‘칸디드 혹은 낙관주의’인데, 6개 판본 모두 한국에선 아직(적어도 번역시점에선) 생소한 이중 제목 형식을 포기하였다. 이 중 다섯 판본 (1)~(4), (6)은 모두 부제를 생략했다. (5)번의 경우에는 한국어 제목 장치에서 통용되는 규범에 따라 부제에 쓰인 단어를 살짝 바꾸어 제목 내 수식어로 처리하였다. 두 번째와 같은 양식의 또 다른 번역 제목을 코퍼스에서 찾을 수 있었다. 바로 디드로(Diderot)의 소설 *Jacques le fataliste et son maître*이다.

6) 조르조 아감벤(Giorgio Agamben 2007)은 푸코의 ‘장치(dispositif)’ 개념을 확장하여 “생명체들의 몸짓, 행동, 의견, 담론을 포획, 지도, 규정, 차단, 주조, 제어, 보장하는 능력을 지닌 모든 것을 문자 그대로 장치”라고 부르며, 그 결과 권력과의 연계성이 명백히 드러나는 “감옥, 정신병원, 판옵티콘, 학교, 교회, 공장, 규율, 법적 조치 등”은 물론이고 그 연광성이 은폐된 “팬, 글쓰기, 문학, 철학, 농업, 담배, 항해(인터넷서핑), 컴퓨터, 휴대전화 등”도 ‘장치’에 속하며, 이 중 “언어는 가장 오래된 장치”라고 본다. ‘제목’ 또한 나름의 작동원리를 가지고 있는 ‘장치’(dispositif)라 할 수 있다(한국어 번역판 『장치란 무엇인가? 장치학을 위한 서론』(2010: 33)을 인용).



〈표 2〉 제목의 언어 규범이 번역에 미치는 영향 사례

Voltaire, <i>Candide ou l'optimisme</i> [칸디드 혹은 낙천주의]	볼테르, 『낙천주의자 칸디드』 (최복현 옮김, 2003, 아테네)
Diderot, <i>Jacques le fataliste et son maître</i> [운명론자 자크와 그의 주인]	디드로, 『운명론자 자크』 (김희영 옮김, 현대소설사, 1992)

두 작품의 원제는 각기 그 표현 형식이 다르나 한국어 번역 시 동일한 규범이 적용되어 묘하게 같은 형식을 띠게 된 사례다.

규범의 차이가 무조건 자국화 전략으로 귀결되는 건 아니다. 그런 점에서 <표 1>에 나온 번역서 중 (4)번 책의 표지가 눈길을 끈다.

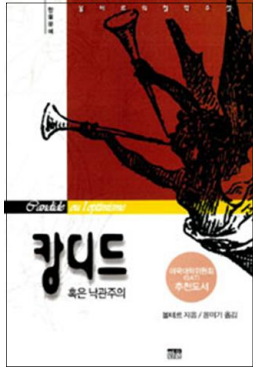


그림 1 볼테르 『칸디드』(윤미기 옮김, 1999, 한울) 표지

번역서의 서지정보에는 부제가 사라졌지만, 표지에는 크게 쓰인 제목 ‘칸디드’ 아래 작은 글자로 ‘혹은 낙관주의’라는 부제가 함께 달려 있다. 주변텍스트 중에서도 텍스트와 가장 밀착된 요소인 표지에 목표 언어-문화 규범을 준수하려는 자국화 번역과 원천 언어-문화 규범을 도입하려는 이국화 번역 사이의 긴장감이 표출되어 있다.

이후 시간이 흐르며 번역문학 수용의 새로운 지평이 열림에 따라 이국화 번역 전략에 따른 제목 번역도 확인할 수 있었다. <표 1>에 소개한 볼테르 소설의 경우, 1차 코퍼스 구성 이후에(2008년부터 현재까지) 출간된 번역서를 확인하면 원제의 이중 제목을 번역에 그대로 살리려는 움직임을 포착할 수 있다. 다음 표에 나온 3개 판본 (8)~(10)이 그에 해당한다.

〈표 3〉 볼테르(Voltaire) 소설 *Candide ou l'optimisme* 제목 번역 사례(2007-현재)

(7) 볼테르, 『칸디드』(최복현 옮김, 2008, 지만지고전천출) [재번역]
(8) 볼테르, 『칸디드 혹은 낙관주의』(이봉지 옮김, 2009, 열린책들)
(9) 볼테르, 『칸디드 혹은 낙관주의』(김용석 옮김, 2010, 부북스)
(10) 볼테르, 『칸디드 혹은 낙관주의』(이병애 옮김, 2010, 문학동네)
(11) 볼테르, 『칸디드』(이형식 옮김, 2011, 웅진) [『자디그』 함께 수록]
(12) 볼테르, 『칸디드』(고원 옮김, 2013, 동서문화사) [『철학 콩트』 함께 수록]

이처럼 한 언어-문화 내의 제목 양식이 하나의 규범으로 작동할 수 있지만, 그렇다고 해서 그 장치가 영원히 변치 않는 것은 아니다. 다음 아닌 바로 번역이 규범과 장치를 변화시키는 힘으로 작용할 수도 있기 때문이다.

### 3. 제목의 기능과 번역의 관계

번역 전략 선택에 영향을 미치는 요인이 무엇인지 알기 위해서는 우선 제목이 어떻게 작동하는지 그 원리를 파악해야 하기에 제목의 기능에 대해 먼저 이해할 필요가 있다.

#### 3.1 서사 텍스트 제목의 세 가지 기능

제목학 선행 연구를 보면, 각각의 기능을 지칭하기 위해 사용한 용어는 학자별로 다르지만, 기능 구분에 있어서는 크게 세 개의 범주로 의견이 수렴된다. 본 연구에서는 호셉 베사 캄푸르비(Josep Besa Camprubi 2002: 8)의 제안을 따라 제목의 세 가지 기능을 명칭·지시적 기능, 메타언어적 기능, 유혹적 기능으로 구분하고, 그 틀 안에서 다양한 선행연구의 내용을 종합·보완하였다.

##### 3.1.1 명칭·지시적 기능

제목의 첫 번째 기능인 명칭·지시적 기능(*fonction désignative*)은 제목이 ‘작품의 명명(命名, *dénomination*)을 담당’(Besa Camprubi 2002: 8)하는 것과 관련

이 있다. 이는 제목의 필수적 기능이다. 제목은 ‘이름’, ‘고유명사’와 같이 작동한다. 따라서 제목과 고유명사 간의 유사성을 고찰할 필요가 있다.

고유명사에 대해서는 모순된 두 가지 입장이 지배적이다. 솔 크립키(Saül Kripke 1982: 36-37)에 따르면, 이름은 ‘엄밀한 고정 지시어(désignateur rigide)’로 작동한다. 어떤 것이 ‘가능한 모든 세계에서 동일한 대상을 지칭할 때만’ 이를 ‘엄밀한 고정 지시어’라 칭할 수 있는데, 예를 들면, ‘1970년 미국 대통령’은 현실 세계에서 닉슨(Nixon)을 가리키지만, 해당 표현은 바로 그 사람을 엄밀히 고정시키진 않는데, 닉슨이 아닌 다른 사람이 선거에서 당선되어 대통령이 될 수도 있었기 때문이라는 거다. 또한 주네트(Genette 2002[1987]: 83-84)는 이름 짓는 행위를 ‘명명’과 ‘사용’의 두 단계로 구분하는데, 이름 사용 시에는 오로지 식별이 목적이며 명명의 동기나 이름의 뜻은 부차적이다). 고유명사의 사용은 언어공동체 구성원들 간의 약속으로, 전달 시 그 의미는 중요치 않다. 제목 또한 아무 의미 없이 대상을 식별·지시한다고만 볼 수도 있다.

이름이 의미를 갖는다는 반론도 있다. 롤랑 바르트(Roland Barthes 1972: 121-122)는 『잃어버린 시간을 찾아서(A la recherche du temps perdu)』의 작가 마르셀 프루스트(Marcel Proust)의 글쓰기 작업에 관심을 기울였다. 프루스트는 글을 쓰기 위해 기억 환기 효과가 있는 언어적·시학적 요소가 절실히 필요했는데 이를 고유명사에서 찾았다고 본다. 『잃어버린 시간을 찾아서』의 주인공 화자가 홍차에 적신 마들렌 향에 잊고 있던 일을 순간 기억해내듯, 프루스트는 콩브레(Combray)나 게르망트(Guermantes) 등의 지명과 같은 이름들과 조우한 순간 이야기가 그려지는 환기 효과 덕에 소설을 쓸 수 있었다는 얘기이다. 바르트는 마치 ‘꽃을 피우듯’ 이름 속에 숨겨진 의미를 탐색하며 펼쳐나갈 수 있기에, 이름은 ‘의미가 뻑뻑이(켜켜이) 들어찬’ ‘풍부한(두터운) 기호’라 여긴다. 제목도 고유명사처럼 서사적 응축물로서 작동할 수 있다.

7) 단, 의도적 명시는 예외이다. 스탕달(Stendhal)의 『적과 흑(Le Rouge et le Noir)』을 서점에서 찾으며 “스탕달의 『적과 흑』 있나요?”라고 물을 때는 제목이 오로지 식별 기능을 하는 이름으로만 작용하지만, 강의실에서 교수가 학생에게 “이 책 제목이 왜 『적과 흑』인 줄 아세요?”라고 할 때는 ‘적(赤)’과 ‘흑(黑)’의 의미가 살아난다(Genette 2002[1987]: 84).

### 3.1.2 메타언어적 기능

작품의 두 번째 기능인 메타언어적 기능(*fonction métalinguistique*)은 제목과 텍스트(해당 제목이 지칭하는 텍스트) 사이의 관계와 관련이 있다. 말하고자 하는 바를 두 개의 층위로 분할하여 하나를 다른 하나로 덮을(쓰울) 때 메타언어(*métalangue*)’를 사용한다고 말할 수 있으며(Barthes 1991: 335), 제목이 그 텍스트‘에 대하여 말한다’는 점에서 ‘메타언어적’ 관계라 규정할 수 있다(Besa Camprubi 2002: 8). 실제로 모든 제목은 텍스트의 존재를 전제로 한다. 즉, 텍스트가 제목의 존재 이유인 것이다. 또한 ‘메타(*méta*)’는 어원적으로 ‘둘리싸는 것’과 ‘넘어서는 것’을 모두 의미하며, 메타언어는 ‘말하는 대상을 관통하지 못한 채 그 주변을 맴돌며, 그 위나 아래에 위치하지 결코 같은 층위에 있지 않다’(Bauret 1977: 26)는 점에서 제목의 위상학적 코드와도 잘 맞아떨어진다.

제목의 메타언어적 기능은, 적어도 이론적으로는, 선택적인 기능이다. 왜냐하면 의미적 공백이 가능하기 때문이다. 예를 들어, 이탈리아 감독 페데리코 펠리니(Federico Fellini)의 『8과 1/2(*Otto e mezzo*)』는 제목이 해당 작품의 내용을 이해하는 데는 도움이 되지 않는 게, 8과 1/2은 그때까지 감독이 만든 영화 편수를 지칭하기 때문이다(Groupe  $\mu$  1970: 98).

하지만 수용자(소설 독자, 영화 관객)의 입장에서 제목은 언제나 작가가 말하고자 하는 바가 무엇인가, 또는 텍스트가 얘기하고자 하는 바가 무엇인가에 대한 일종의 가설처럼 주어진다. 제목은 곧 텍스트에 대한 ‘해석의 열쇠’인 셈이다(Eco 1992[1985]: 7). 난해하기로 유명한 제임스 조이스(James Joyce)의 작품 『율리시스(*Ulysses*)』의 제목에 나오는 ‘율리시스’는 소설 속에 직접 등장하지는 않지만, 상징적 차원에서 그 서사 세계를 이해하는 데 필수적이기에 작품 해석 차원에서 제목이 얼마나 중요한지를 보여주는 예라 할 수 있다(Genette 2002[1987]: 8).

### 3.1.3 유혹적 기능

제목의 세 번째 기능인 유혹적 기능(*fonction séductive*)은 제목이 텍스트를 돋보이게 하며, 대중을 유혹하는 것과 관련이 있다. 텍스트는 누구를 대상으로 하는 지가 명확하지 않을 수 있지만(실제 수용자, *happy few* 등), 제목은 분명

대중(*grand public*)을 대상으로 한다. 잠재적인 모든 독자와 관객에게 말을 걸며 관심을 끌고자 한다. 바로 그런 점 때문에 유혹적 기능의 평가에 어려움이 있다. 또한 제목의 유혹적 기능이 늘 의도한 대로만 작용하는 것은 아니다.

제목의 명칭·지시적 기능은 지시 대상인 작품을 향해 있고 메타언어적 기능은 해석 대상인 텍스트를 향해 있는 반면, 유혹적 기능은 작품(텍스트) 밖의 대중을 향해 있다. 제목이 텍스트의 안과 밖을 동시에 겨냥하는 순간, 시학적 의미 기호 코드와 상업적 코드가 대립하며, 두 코드 간의 긴장이 표출된다(Duchet 1973: 51). 제목이 흥미 위주의 순전히 상업적인 수단으로 전락할 경우, 유혹적 기능의 부정적인 힘이 발휘된다. 앙투안 푸르티에르(Antoine Furetière 1666)는 이를 두고 아름다운 제목은 책을 잘 팔리게 하는 ‘포주(抱主)’와 같다고 풍자적으로 표현하기까지 했다(Moncelet 1972: 30에서 재인용). 이처럼 창작적 및 시학적 기능과 무관한 제목은 고려할 가치도 없다는 의견도 있다(Bokobza 1986: 34). 하지만 유혹적 기능에 부정적 측면만 있는 것은 아니다. 제목이 텍스트를 지칭하는 방식에서 유발되는 암시적·내포적 효과가 일종의 ‘아페리티프’처럼 ‘식욕을 돋우는 역할’을 하며 서스펜스를 촉발할 때, 유혹의 파생적·긍정적 기능이 작용한다(Barthes 1991: 335). 간략하고 불투명한 제목은 호기심을 자극하는 동시에 텍스트를 읽으면 그 분명한 의미를 알 수 있으리라는 기대감을 심어 주며 잠재적 독자와 관객을 서사 세계로 초대한다.

### 3.2 제목의 세 가지 기능과 번역의 관계

앞서 살펴보았듯이 적어도 이론적으로는 첫 번째 기능만이 필수적이라 할 수 있다. 하지만 번역의 경우, 제목의 세 가지 기능이 서로 얽혀 동시에 작용하게 된다.

#### 3.2.1 제목의 명칭·지시적 기능과 번역

##### (1) 불투명한 번역 제목

작품 이름으로서의 제목은 원천 언어-문화 공동체 내에서만 유효한 약속으로, 작품 번역 시 수용 언어-문화 공동체 내에서 새롭게 명명할 필요가 있다.

번역은 원천 언어-문화를 모르는 사람을 대상으로 하기에 두 언어 문화-공동체 간의 단절을 전제로 한다. 이 때 번역 제목이 직접적으로 지칭하는 것은 원전을 번역한 텍스트이다.

번역 시 이론적으로 원제와 전혀 상관없는 제목을 정하는 게 가능하다. 앞서 살펴본 바와 같이 이름이 반드시 어떤 의미가 있어야 하는 것은 아니기에, 제목은 발음 가능하고, 기록 가능하고, 기억 가능하면 충분히 이름으로 기능할 수 있다. 가장 대표적인 예로, 1953년에서 2007년 사이에 출간된 빅토르 위고(Victor Hugo)의 소설 *Les Misérables*의 한국어 번역은 두 종을 제외하고는 모두 『레미제라블』이라 음차(音借) 번역을 하였다. 이 번역 제목은 작품과 함께 한국에 널리 알려졌기에 단순히 번역서를 지칭할 뿐만 아니라, 이제는 수용 언어-문화 공동체의 집단 기억 속에 각인되어 번역 문학의 고전이 된 『레미제라블』의 서사 세계 전체를 환기시키는 기능을 한다.

외국 영화 제목을 한국어로 번역할 때 음차를 남용하게 되는 것도 제목의 불투명성이 허용되기 때문에 가능한 일이다. 프랑스 영화 *Les Nuits fauves*의 제목 번역에 난데없이 영어 음차 『싸베지 나이트』를 사용한 것이 일례며, 미국 영화 *Leathal Weapon*의 경우 충분히 ‘치명적 병기’로 번역 가능한데도 생소하게 『리셀 웨폰』이라 음차한 것은 나쁜 번역 사례로 종종 언급된다. 이러한 번역 전략에 대해 아무리 비판해 보아도 소용없는 게, 제목이란 장치의 속성상 의미의 불투명 또는 의미의 부재가 허용되기 때문이다.

## (2) 일대일 대응하지 않는 번역 제목

고유명사를 통해 지칭하는 행위가 말과 사물 간 일대일 대응 관계를 반드시 보장해주는 것은 아니다. 하나의 이름이 여러 대상을 가리킬 수도 있다. 인명(人名)이 그 전형적인 예이다. 하나의 대상이 시간이 지나면서 명칭이 바뀌어 여러 이름을 갖게 될 수도 있다. 지명(地名)에서 그 예를 쉽게 찾아볼 수 있다. 제목에서도 똑같은 현상이 일어날 수 있다. 주네트(Genette 2002[1987]: 80, 84)는 서로 다른 여러 텍스트가 동일한 제목을 가질 때 ‘동음이의어적 제목(titres homonymes)’으로, 하나의 동일한 텍스트가 여러 제목을 가질 때 ‘동의어적 제목(titres synonymes)’이라 구분하며, 전자의 예로는 『풍자모음집(*Satires*)』이란 제목으로 펴낸 여러 텍스트를 들었고, 후자의 예로는 샤를 보들레르(Charles

Baudelaire)의 동일한 시집이 판본에 따라 두 제목 『파리의 우울(*Le Spleen de Paris*)』과 『소산문시(*Petits Poèmes en prose*)』를 사용한 경우를 꼽았다.

노르트(Nord 1995: 270)는 일대일 대응을 지향하는 규범적, 처방적 접근을 제시하며, 제목은 텍스트의 유일한 이름이 되어야 한다는 입장이다. 제목이 구별적 기능을 수행할 수 있게, 제목 번역 시 도서 관련 공정거래법의 존재 여부와 상관없이 목표 언어-문화에 걸치는 제목이 있지는 않은지 반드시 확인할 필요를 강조한다. 하지만 이러한 일대일 대응 규범이 반드시 지켜지진 않는다. 프랑스 출판의 예를 들면 원전이든 번역서든 ‘첫사랑’을 뜻하는 제목인 *Premier Amour* (Tourgueniev 1890; Beckett 1970)나 *Le Premier amour* (Marcel Pagnol 1946; Santiago H. Amigorena 2004; Véronique Olmi 2010)가 중복 사용됨을 알 수 있다. 한국 출판 현황을 봐도 『첫사랑』이란 제목으로 출간된 한국 소설이나 외국 번역 소설을 쉽게 찾을 수 있다. 이처럼 이상과 현실 사이에 괴리가 존재한다.

아래 표에 나온 예와 같이, 동일한 원천 언어-문화권에 속하는 두 작품이 원제는 다르지만 수용 언어-문화에서는 똑같은 제목으로 번역되는 경우도 있다. 이는 동음이의어적 번역에 해당한다.

〈표 4〉 제목의 언어 규범이 번역에 미치는 영향 사례

André Dhôtel, <i>Le Pays où l'on n'arrive jamais</i> 앙드레 도텔 [다다를 수 없는 나라]	『다다를 수 없는 나라』 (고광단 역, 1980, 홍성사)
Christophe Bataille, <i>Annam</i> 크리스토프 바타유 [안남]	『다다를 수 없는 나라』 (김화영 역, 1997/2006, 문학동네)

동음어적 번역 제목의 대표적 사례로 제목 재번역을 들 수 있다. 한 소설이나 영화의 동일한 번역을 제목만 바꿔 재출간하거나 재상영/재출시하는 경우, 서로 다른 제목이 동일한 원작과 번역을 가리킨다. 작품 자체가 재번역되면서 제목도 다르게 재번역 되는 경우, 서로 다른 제목이 동일한 원작을 가리키며 동시에 각기 다른 번역 텍스트를 지칭한다.

### (3) 제목의 재번역 문제

제목의 재번역은 작품의 정체성과 직결되는 미묘한 문제이다. 다니엘 리스테 루치-루드니키(Danielle Risterucci-Roudnicky 2008: 36)는 제목의 ‘변주’에 대해

낙관적인 입장을 취하며, 재번역을 하며 시대에 따라 나름의 해결책을 제시하는 건 번역의 완성도를 높일 수 있다는 증거이며, 등가적인 번역 방법을 찾게 될 경우 일반적으로 제목을 재번역하는 경향이 있다고 주장한다. 하지만 번역이 불완전하다 판단하여 텍스트를 재번역하는 순간 선택의 기로에 서게 된다. 제목의 해석 기능을 우선시하여 본연의 정확한 의미를 살려줄 것인가? 대중이 동일한 작품이란 것을 쉽게 알 수 있게 기존의 번역 제목을 그대로 사용할 것인가?

모파상(Maupassant)의 소설 *Une vie*의 한국어 번역 출판본 97개는 『여자의 일생(女子의 一生)』이라는 동일한 제목을 유지한 반면(1954-2007), 영어의 경우 *A Woman's Life*(1942)에서 *A Life*(1978)로 원제에 가깝게 재번역을 하였다. 각기 다른 번역 전략을 취하고 있음을 알 수 있다.

기존에 널리 알려진 제목과 다른 새로운 제목을 제시하며 최근 관심을 끈 알베르 카뮈(Albert Camus)의 소설 『이방인(L'Étranger)』의 재번역 『이인』과 에밀리 브론테의 소설 『폭풍의 언덕(Wuthering Heights)』의 재번역 『위더링 하이츠』의 경우, 제목 번역에 대한 논란은 차치하고 제목의 명칭·지시적 기능만 고려하자면 『이인』과 『위더링 하이츠』는 일반 대중이 이미 알고 있는 작품과 동일시하지 못하는 사태가 종종 있기에 ‘카뮈의 『이방인』을 재번역한 『이인』’, ‘에밀리 브론테의 『폭풍의 언덕』을 재번역한 『위더링 하이츠』와 같은 수식어가 늘 따라다니게 됨을 확인할 수 있다.

### 3.2.2 제목의 메타언어적 기능과 번역

모든 ‘읽기’는 제목과 텍스트 사이의 긴밀한 관계를 전제로 한다. 모든 서사 작품은 ‘긴밀히 연계된 두 가지 요소, 하나는 길고 하나는 짧은, 즉 본문과 제목으로 구성’되어 있고, ‘이 두 극 간’에는 ‘의미의 전류’가 흐른다(Butor, 1969: 17). 제목과 텍스트 사이에 생긴 ‘의미의 자기장’은 번역 시 어떻게 될까? 제목과 텍스트 간의 관계가 유지될까, 아니면 변형될까?

#### (1) 제목 텍스트 간의 관계 유형

제목과 텍스트 사이에 어떤 관계가 있는지 이를 유형화하는 데는 큰 어려움이 있다. 제목과 텍스트 사이에 매우 다양한 관계가 형성되는데, 이는 역사성



이 개입하기 때문이다. 시간이 흐르며 제목이란 ‘장치’가 형성되며, 번역도 이에 기여한다. 시대, 공간, 작가, 장르 등에 따라 그 지배적인 양상이 달라져 전체를 아우르는 지형도를 제시하기 어렵다. 따라서 대표적 분류를 통해 간략히 예를 들어 번역 시 어떤 변환이 일어날 수 있는지 살펴보고자 한다.

우선 제목의 테마 구조를 비교할 수 있다. 제목의 테마 구조를 이루는 요소로는 대개 서사 텍스트의 이야기 세계를 구성하는 주제, 시간, 장소, 대상, 사건 등이 있다(Hoek 1981: 102). 이러한 제목 요소는 수용자를 대상으로 서사 텍스트를 이끌어나가는 강력한 힘을 발휘한다(Grivel 1973: 152). 번역 시, 원제목에 쓰인 그러한 서사 세계 요소를 대개 있는 그대로 유지한다. 귀스타브 플로베르(Gustave Flaubert)의 소설 *Madame Bovary*, 아베 프레보(Abbé Prévost)의 소설 *Manon Lescaut*의 한국어 번역 제목에는 여주인공의 이름이 그대로 옮겨졌다. 빅토르 위고(Victor Hugo)의 소설 *Notre Dame de Paris*의 번역 현황을 코퍼스(1954-2007)에서 추출한 결과, 『노트르담의 꼽추』(1960-2004, 18개)가 압도적으로 많았으나 『노트르담 드 파리』(2005, 2012, 2014), 『파리의 노트르담』(1972, 2005, 2007, 2010, 2013)와 같이 비교적 최근에는 원제에 가깝게 재번역하려는 움직임이 있었다. 초기 제목 번역에서 원제에 나오는 파리의 노트르담 대성당 대신 등장인물 중 하나인 노트르담의 꼽추를 전면에 내세운 것은, 영어 번역 *The Hunchback of Notre-Dame*(1883, 1862, 1953, 1956)을 통한 중계번역(간접번역)의 결과라 볼 수 있으며, 이후 영어로 제작된 동명의 영화와 애니메이션이 동일한 제목으로 소개되면서 처음 제목이 상징 권력을 계속 유지했다 볼 수 있다. 이후 재번역 시 원제에 가깝게 제목이 바뀐 요인으로는, 영어라는 제3언어를 거치지 않고 프랑스어에서 직접 번역한 점<sup>8)</sup>, 작품과 제목에 대한 보다 심도 깊은 미학적·시학적 이해<sup>9)</sup>, 동명의 프랑스 뮤지컬 국내 소개<sup>10)</sup> 등을 들 수 있다.

8) 영어를 통한 간접 번역의 경우, 영어 제목이 프랑스어 원제와 다를 때 그 흔적이 한국어 번역 제목에 남아 있는 여러 사례를 코퍼스에서 확인할 수 있다. 생텍쥐페리(Saint-Exupéry)의 작품 『인간의 대지(Terre des hommes)』가 영어 제목 *Wind, Sand And Stars*와 같이 『바람과 모래와 별들』로 번역된 게 그 예이다.

9) 자크 랑시에르(Jacques Rancière 1998: 18-21)는 *Notre Dame de Paris* 발표 당시 빅토르 위고가 새롭게 제시한 낭만주의 문학을 이해하지 못한 프랑스 비평가들이 기존의 시학에만 천착하며 작품을 혹평한 바 있으며, 어떻게 두 개의 시학이 대립하는가를 보여주었다. 시공간을 달리한 번역의 경우 초기 수용 시 작품에 대해 온전한

또한 제목과 텍스트 간의 의미통사적 관계(Hoek 1981: 153, 155-156)를 비교할 수 있다. 두 가지 관계를 구분할 수 있는데, ‘제목이 텍스트의 첫 문장과 명시적인 관계를 이룰 때’는 ‘연쇄(enchaînement)’가 성립하며, ‘제목이 텍스트의 첫 문장이 아닌 다른 요소와 명시적인 관계를 이룰 때’는 참조(référence)’가 성립한다. 번역에서 그 관계가 유지된 예를 들자면, 스탕달(Stendhal)의 *La Chartreuse de Parme*에서는 파르므의 수도원이 소설의 끝이나 가야 나오기에 원천 텍스트와 제목 간에는 의미통사적으로 ‘참조’의 관계가 성립한다. 한국어 번역서(1954-2007)는 『팔름의 승원』, 『빠르므의 승원』, 『파르므의 승원』, 『파르므의 승원』과 같이 원제를 모두 직역하였기에 번역서에서도 ‘참조’의 관계가 그대로 유지된다. 번역에서 관계가 변형된 예를 들자면, 이청준의 작품 『제3의 현장』에서는 ‘제3의 현장’이란 표현 전체가 아니라 ‘현장’이란 단어만 소설이 시작하지 좀 지나고 나서 몇 번 등장하기에 ‘참조’의 관계가 성립한다. 프랑스어 번역서의 경우 원제 대신에 주인공 여가수가 부르는 노래 *Je ne peux plus chanter cette chanson*으로 제목을 대체한다. 해당 표현이 소설의 첫구절로 쓰였기에, 번역서의 제목과 텍스트 간에는 ‘연쇄’의 관계가 성립한다. 이러한 변화는 서사적 차원에서 큰 차이를 만들 수 있다. 제목과 텍스트 간의 관계가 늦게 밝혀질수록 서사적 긴장이 오래 유지되는 효과가 있기 때문이다.

## (2) 서사적 긴장의 유지 혹은 변형

바르트(Barthes 1976: 21-24)는 서사 텍스트의 의미 생성 과정에 ‘해석 코드’, ‘의미 코드’, ‘상징 코드’, ‘행위 코드’, ‘문화 코드’ 등의 다섯 가지 코드가 밀접하게 상호 작용한다고 본다. 한 제목 안에서 종종 여러 코드가 동시에 작동하기

이해가 이뤄지지 않을 수 있다. 민음사는 『파리의 노트르담』(2005)을 출간하며 ‘15세기 파리의 풍광과 생활상을 정말하게 되살린 완역본’이란 점을 전면에 내세웠고, 번역자 정기수는 작가의 작품 세계를 설명하며 널리 알려진 ‘노트르담의 꼽추’라는 ‘호칭은 작품에 대한 개인적 몰이해를 폭로하는 것일 뿐만 아니라, 작품의 참다운 모습을 왜곡시킬 염려가 있다’는 점을 지적한다.

- 10) 프랑스 뮤지컬 팀의 최초 내한 공연은 2005년 이뤄졌다. 소설을 원작으로 한 영화가 개봉 수입되어 그 제목이 널리 알려진 경우 소설 제목 번역에 대개 영향을 미치는데(4.1. 하이퍼텍스트적 측면) 참조), 뮤지컬이 영화처럼 대중적 파급력이 큰 장르라는 점을 감안하면 유사한 효과가 있으리라 가정할 수 있다.

도 하지만, 제목은 무엇보다 언제나 ‘해석 코드(code herméneutique)’로 작동함에 주목할 수 있다. 텍스트를 읽는 이에게 제목은 하나의 질문이나 수수께끼처럼 주어지며, 이야기를 읽다보면 언젠가는 그에 대한 답을 찾을 수 있으리라는 암묵적인 약속이 전제되어 있기 때문이다. 그러한 기대가 바로 ‘서사적 긴장’을 낳는다.

라파엘 바로니(Raphaël Baroni)는 ‘서사적 긴장’(tension narrative)이란 ‘텍스트를 해석하는 사람이 결말을 기다릴 때 생기는 현상’으로, 특히 ‘불확실성이 깃든 어떤 기대를 갖고 텍스트를 수용할 때 느끼는 정서적 측면’이며, 이야기의 열개를 엮어가는 ‘시학적 효과’와 관련이 있으며, ‘감성적 기능’을 수행한다고 본다(Baroni 2007: 18, 20, 24). 그리고 이러한 서사적 긴장 효과의 세 가지 기본적 유형으로 ‘호기심’, ‘서스펜스’, ‘놀라움’을 든다.

이를 ‘플롯’ 개념에 대비해 이해할 수 있다. 플롯(intrigue)은 독자의 흥미를 유발하기 위해 작가가 작품의 여러 요소를 유기적으로 배열해 놓은 구성 행위(mise en intrigue)의 결과이고, 서사적 긴장(tension narrative)은 텍스트를 읽는 이가 플롯의 역동적인 힘을 느끼며 나타나는 효과이다. 다시 말해 서사적 긴장은 플롯과 밀접한 관련이 있긴 하지만 텍스트의 수용적 측면에 초점이 맞춰져 있다. 결과적으로 플롯, 즉 작품의 구성이 달라지면 서사적 긴장 또한 변하기 마련이며, 작품에서 가장 처음 접하게 되는 요소인 제목을 바꾸게 되면 서사적 구성과 긴장에 크게 영향을 미치게 된다.

제목 번역 과정에서 이러한 서사적 긴장 효과가 그대로 유지되거나 변형될 수 있다. 번역에서 그 효과가 유지된 예로는, 피에르 샤라스(Pierre Charras)의 소설 *Dix-neuf secondes*의 제목이 한국어 번역에서 『19초』로 그대로 옮겨진 경우이다. 소설을 구성하는 3부의 제목은 운명과 죽음을 암시하는 그리스 신화의 세 인물의 이름인 ‘제우스’, ‘스틱스’, ‘하데스’이고, 1부는 첫 장이 ‘19초’로 시작하여 마지막 장이 ‘1초’로 끝날 때까지 카운트다운 형식으로 각 장의 제목이 붙어 있다. 연인의 이별 이야기처럼 시작한 소설은 2부에 가서야 비로소 지하철테리 이후의 장면을 보여준다. 번역 소설은 원서의 작품, 부(部), 장(章)의 제목을 충실히 옮겨 서사적 긴장을 그대로 옮겨놓는 데 성공한다.

서사적 긴장 효과가 변형된 예로는 윤대녕의 소설 『사슴벌레 여자』의 프랑스어 번역 *Voleur d'œufs*을 들 수 있다. 번역서의 경우, 총 16장으로 이뤄진 소설의 2장 중반에 가면 벌써 ‘달걀도둑(Voleur d'œufs)’이 모든 기억을 상실한

주인공의 별칭이란 걸 알게 된다. 번역 제목의 해석 기능은 거기서 끝이 나고 만다. 한국어 원전에서는, 자신의 이름조차 모를 정도로 아무것도 기억하지 못한 채 살아가는 게 너무 괴로운 주인공이 타인의 기억을 이식 받게 되는데, 이를 둘러싸고 단서처럼 주어진 ‘사슴벌레’를 시작으로 ‘사슴벌레 여자’에 대한 수수께끼를 소설의 끝까지 계속 밀고 나가게 한다. 이 때 제목은 효과적인 해석 코드로 작용한다. 이러한 서사적 긴장과 힘이 프랑스어 번역에서는 제목이 바뀌면서 그만 사라지고 말아 아쉬움이 남는다.

### (3) 제목의 제유적 기능

원천 텍스트와 제목 간에 성립한 메타언어적 기능을 번역 시 어떻게 재창조해낼 수 있을까? 이는 ‘등가’의 관점에서 고려해볼 수 있다.

ESIT(파리3대학 통번역대학원)학파는 의미 중심의 등가 이론을 표방하다가 해석번역이론(TIT)으로 선회하여, 등가적인 형식을 통해서 동일한 의미를 전달할 수 있는 기능적인 등가를 추구하며(Lederer 1994: 216), 의미와 형식의 결합으로 창출되는 ‘효과’를 등가 번역의 최종 대상으로 여긴다(Israël 1991: 28). 특히, 수사학의 제유법(synecdoque)에 착안해 부분으로 전체를 나타내는 ‘제유적 관계’를 번역학적 개념으로 포섭하여, 내용과 형식에 있어서 외시적인 요소와 내포적인 요소 간의 관계가 언어별로 텍스트별로 상이하니, 수용 언어-문화에 따라 조정할 필요가 있으며, 이는 미리 정해진 일대일 대응이 아닌, 상황에 따라 재창조해야 하는 역동적 등가 개념임을 강조한다(Lederer 1994: 216).

제목이 텍스트를 지칭하는 방식의 문제에서도 그 제유적 관계를 번역에서 어떻게 구현할 것인가가 결국 관건이라 할 수 있다. 어떤 제목의 경우 통상적인 유형에서 벗어나기도 하기에 그 제유적 관계를 우선 정확히 파악한 후 번역 전략을 세울 필요가 있다.

주르주 페렉(Georges Perec)의 소설 *La Disparition*은 좋은 예라 할 수 있다. 작가는 프랑스어에서 가장 많이 쓰이는 모음 ‘e’를 전혀 쓰지 않는 방식으로 글을 써서 제자체(除字體, lipogramme) 소설을 완성하는데, 단순히 형식적인 실험에 그치지 않고 ‘실종’이라는 테마를 갖고 추리 소설을 완성한다. 영어 번역은 ‘e’를 사용하지 않기 위해 제목을 ‘Disappearance’라 하지 않고 대신 공백, 부재, 결여를 나타내는 *A Void*로 한다(France (ed.) 2000: 288). 스페인어의 경우, 글

쓰기 제약의 등가를 구현하고자 스페인어에서 가장 많이 쓰이는 모음 ‘a’를 쓰지 않는 제자체 소설을 쓰기로 하여, 제목으로 ‘Desaparición’ 대신에 납치나 유괴를 뜻하는 단어를 써서 ‘El Secuestro’라 하는데 이 또한 부재, 상실, 결여를 나타내고 있다(Parayre 1998: 62-63). 영어 번역이나 스페인어 번역이나 각기 ‘e’와 ‘a’를 쓰지 않으며 원천 텍스트와 똑같이 형식적 제약을 제목부터 충실히 지켜나가며 등가를 만들어냈다.

프레데릭 베그베데(Frédéric Beigbeder)의 소설 *99 francs*의 번역 역시 시사하는 바가 크다. 10년간 광고업계에 종사한 경험이 있는 작가는 이 소설을 하나의 고해성사처럼 써내려갔다. 소비사회와 상업주의에 대한 일종의 고발서와 같이 소설을 출간하면서 자신의 책에까지 그 비판적 실천을 자조적으로 밀고 나간다. 초판본(2000) 책 표지를 보면 제목 99프랑이 마치 상품에 붙은 가격표 처럼 표시되어 있다. 책의 물적 속성을 적극 활용한 것이다. 유로화 도입과 함께 재판본(2002)은 새로운 화폐 단위에 맞춰 제목을 *14 Euros 99*로 바꿔 출간한다. 표지에는 새 제목을 가격표를 바꿔 붙인 것처럼 보이게 만들었다. 또한 작가 이름을 표기하며 ‘E’ 대신 유로 화폐 단위 €를 넣어 ‘B€IGB€D€R’로 표기하며 그 효과를 극대화한다. 포켓판(2004)의 경우, 가격이 6유로로 더 저렴해지는데 책 표지에는 초판본의 제목 *99 francs*을 사용하고(서지정보에는 *99 francs (14,99€)*라 표시) 일러스트레이션으로 *14,99€*에서 *6€*로 할인된 것처럼 만들었다. 이처럼 프랑스판은 문자 기호, 시각 기호, 상업 코드가 어우러져 의미작용을 하는 표지를 활용해 작가의 글쓰기 전략을 극대화하였다.

그렇다면 제목 *99 francs*을 어떻게 번역할 것인가? 원제 그대로 ‘99프랑’으로 할 것인가? 아니면 환율을 적용해 현지 화폐로 바꿀 것인가? 번역 제목이 한국은 『9,990원』, 독일은 *Neununddreißigneunzig (39,90(마르크))*, 영국에서 발간된 초판은 *9.99(9.99파운드)*고 재판은 *Was 9,99, Now 6.99*이다. 한국어 번역서를 펴낸 문학사상사의 책 소개를 참조하면, 작가는 환율을 고려하여 책 가격을 정하되 단순 환산할 게 아니라 우리에게 익숙한 상업적 마케팅 전략, 즉 숫자 99를 사용해 마치 저렴한 가격에 산 듯한 인상을 주는 수법을 패러디해 제목을 번역해달라고 요청했다고 한다. 즉 번역 국가별로 제목의 숫자는 달라지지만 모든 제목이 원제와 기능적인 등가를 이룬다고 할 수 있다.

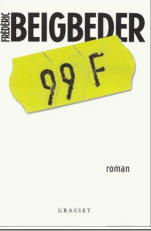


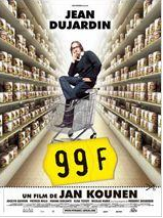
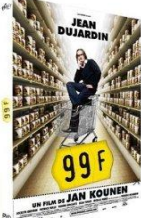
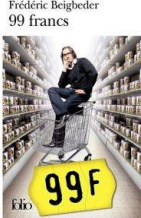
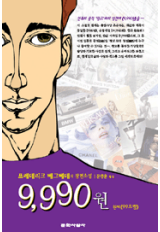



프레데릭 베그베데(Frédéric Beigbeder)의 소설 <i>99 francs</i> 의 원서 표지		
		
<i>99 francs</i> (Grasset, 2000)	<i>14 Euros 99</i> (Grasset, 2002)	<i>99 francs (14,99 €)</i> (Gallimard, folio, 2004)
얀 쿠닝(Jan Kounen) 감독이 소설을 영화화		
		
영화포스터(2007)	DVD자켓(2008)	문고판(Tie-in)
한국어 번역서 표지		독일어 번역서 표지
		
『9,990원』 (2004, 문학사상사)		<i>Neununddreißigneunzig</i> (Rowohlt, 2002)
영어 번역서 표지		
		
<i>9.99</i> (Picador, 2002)	<i>Was 9.99, Now 6.99</i> (Picador, 2003)	

그림 2 프레데릭 베그베데의 소설 *99 francs*의 원서 및 번역서 표지와 영화 포스터

### 3.2.3 제목의 유혹적 기능과 번역

제목의 유혹적 기능은 긍정적으로 또는 부정적으로 작용할 수 있다. 서사적 차원에서 기대와 긴장을 촉발시킬 수 있는가 하면, 문화상품의 표징으로서 잠재 독자나 관객을 유인할 수도 있다.

#### (1) 유혹 전략 혹은 효과

대중의 관심과 호기심을 어떻게 일깨울 수 있을까? 의도적인 전략을 사용할 수 있다. 예를 들어, 다양한 수사적 기법, 관용어구, 언어유희(말놀이), 공감대 또는 소속감을 불러넣는 표현 등을 활용할 수 있다. 작품은 그렇게 제목을 통해 대중에게 말을 건다. 번역의 관건은 어떻게 그러한 효과를 재창조할 것인가이다.

파스칼 브뤼크네르(Pascal Bruckner)의 소설 *Lunes de miel*(1982)의 제목은 ‘lune de miel(밀월)’이란 표현에 대한 말놀이이다. 한 커플이 밀월을 꿈꾸며 크루즈 여행을 떠나지만 거기서 만난 다른 한 커플로 인해 예기치 못한 경악스런 사건에 직면하는 이야기이다. 이를 암시하며 ‘달콤한 꿀’을 뜻하는 단어 ‘miel’을 ‘매섭고 쓸쓸함’을 나타내는 단어 ‘fiel’로 치환했다. 이후 로만 폴란스키(Roman Polanski) 감독이 이를 동명의 제목으로 영화화했고, 해당 영화는 미국에서 *Bitter Moon* (1992)이란 제목으로 개봉한다. 프랑스어 제목처럼 영어 번역 제목도 ‘honey moon’(밀월)에 대한 등가적인 말놀이를 ‘honey’를 ‘bitter’로 치환하여 동일한 효과를 만들었다. 한국어로는 영화와 소설 모두 영어 제목을 음차하여 『비터 문』이라 번역이 되었다. 우리말 대안은 없었을까? 거의 저 가는 달을 뜻하지만 한자어로는 ‘잔인함’을 뜻하는 의미소가 담긴 ‘잔월(殘月)’이란 표현을 쓰면 ‘밀월(蜜月)’이란 단어를 연상시키며 동일한 언어유희 효과를 내지 않았을까 하는 생각이 든다.

때로는 원제보다 한 걸음 더 나아갈 때도 있다. 조시 핀하이로(José Pinheiro) 감독의 영화 *Ne réveillez pas un flic qui dort* (1988)의 제목은 직역하자면 ‘잠자는 형사를 깨우지 마라’로, 프랑스어 속담인 ‘Ne réveillez pas un lion qui dort (잠자는 사자를 깨우지 마라)’를 변형한 것이다. 형사반장인 주인공이 경찰 조직 내 불법 비밀결사대의 배후를 추적하는 것이 영화의 내용이다.

영어 제목은 프랑스어 속담의 등가라 할 수 있는 ‘Let Sleeping Dogs Lie (잠자는 개를 그대로 두어라)’를 변형하여 ‘Let Sleeping Cops Lie (잠자는 형사를 그대로 두어라)’라 번역이 되었다. 한국어에도 유사한 속담(‘잠자는 사자의 콧털을 건드리지 마라’, ‘잠자는 사자를 건드리지 마라’, ‘잠자는 사자의 수염을 뽑지 마라’, ‘잠자는 사자를 깨우지 마라’ 등)이 있으니 우리말로도 충분히 그 효과를 살릴 수 있다. 그런데 실제 번역은 『분노는 오렌지처럼 파랗다』로 되어 있다. 일상어를 비트는 신선한 표현 때문에 시적(詩的) 효과까지 느껴지는 제목이다. 영화를 보다보면 제목 번역의 단서가 나온다. 잠복을 하던 두 경찰이 뒤쫓던 한 사람이 파리 공원묘지에 들어가 폴 엘뤼아르(Paul Éluard)의 무덤 앞에서 추모하는데, 둘 중 하나가 그게 누구인지 모르겠다고 하자 그 동료가 학창시절 배운 작가의 시집 『지구는 오렌지처럼 파랗다(La Terre est bleue comme une orange)』를 들먹인다. 한국어 제목은 바로 이 시 제목에서 ‘지구’를 ‘분노’로 치환한 것이다. ‘서슬이 시퍼런’ 분노의 이미지도 연상이 되지만 영화 도입부에서 오렌지색과 파란색의 강렬한 대비가 돋보이는 배경과도 잘 맞아떨어지는 표현이다. 번역자의 창작 능력이 돋보이는 대목이다. 원제에서 사용한 속담 대신 영화 텍스트 내의 다른 표현을 대상으로 똑같은 기법을 사용하는데 그 결과는 매우 효과적이다.

제목이 언제나 작가의 의도대로 유혹적 기능을 발휘하는 것은 아니다. 상당히 매력적이라 자신했는데 막상 별 반응이 없거나, 밋밋하다고 우려했는데 묘하게 호소력이 있을 수도 있다. 즉 제목의 효과는 다분히 우발적일 수 있다. 그렇긴 하지만 제목 번역 시 관련 주체들(번역자, 출판사, 영화배급사 등)은 수용 언어-문화 대중의 감수성을 고려하지 않을 수 없다. 결국 타자를 어떻게 표상하는가에 따라 제목 번역이 달라질 수 있다. 프랑스 출판사 쥘마(Zulma)의 문학 편집장이었던 세르주 사프란(Serge Safran)<sup>11)</sup>은 김유정 단편집의 제목으로 *Une Averse*(2000, 『소낙비』)를 선택한 것은 ‘소나기’가 한국문학에 빈번히 등장하는 소재인데다 아주 특별한 인상을 줄 수 있다고 판단되어서였고, 황순원 단편집의 제목으로 *La Chienne de Moknomi*(1995, 『목님이 마을의 개』)라 정한 것은 ‘목님’이란 단어가 아시아 특유의 느낌이 나는 마을 이름인데다 표제작이 한국

11) 한국문학번역원(KLTI) 주최로 2004년 열린 학회에서 발표한 내용 중에서 인용.



의 현실에 깊이 천착한 작품이었기 때문이라고 밝혔다. 한국에서는 김유정의 대표작으로 대개 『동백꽃』이나 『봄봄』, 황순원의 대표작으로는 『소나기』를 꼽는다는 걸 생각하면 프랑스어 번역 단편집 제목은 전적으로 프랑스 대중의 감수성을 고려한 것임을 알 수 있다.

## (2) 광고 기호

제목은 작품을 알리는 데 가장 많이 언급되는 요소로서 작품 홍보에 있어서 하나의 광고 기호처럼 작용하게 된다. 멀티미디어적 매체를 통해 전파되는 광고의 언어는 문자, 이미지, 소리가 결합된 하나의 기호학적 완전체로, 이러한 광고 기호의 메시지 번역은 내생적 요인들(텍스트적 및 기호학적 특성)보다는 외생적 요인들(번역 대상 밖의 결정 요소들, 즉 경제적, 문화적 및 이데올로기적 요인들)에 더 영향을 받는데, 여기서 경제적 변수는 투입된 번역비용 대비 창출된 언어 부가가치 효과와 관련이 있다(Guidère 2000: 11, 13, 31, 31). 제목은 단지 입말이나 글말로만 전해지는 게 아니라, 책 표지, 영화 포스터, 영화 예고편, 소셜·영화의 미디어 광고 등 다양한 기호가 공존하는 결텍스트<sup>12)</sup>에 실려 전파되기에 다층적 광고 기호라 할 수 있다.

제목을 광고 기호로써 번역할 때 목표 언어-문화의 외생적 요인으로 인해 변이가 발생할 수 있다. 임권택 감독의 영화 『취화선(醉畵仙)』은 19세기 후반을 풍미한 조선의 마지막 천재화가 오원 장승업의 생을 그리고 있다. 한국어 원제 『취화선(醉畵仙)』은 ‘그림에 취한 신선’을 뜻하는데, 프랑스어 제목 *Ivre de femmes et de peinture*는 ‘여자와 그림에 취한’으로 바뀌었다<sup>13)</sup>. 이와 병행하여 포스터도 현지화가 이뤄졌다. 한국어판에는 취한 듯 술병을 든 화가가 기와지붕에 올라가 세상을 내려다보며 호탕하게 웃는 장면을 담았는데, 프랑스판에는 장승업이 기구한 운명의 기생 매향과 갈대밭에서 사랑을 나누는 성애 장면을 실었다.

12) 결텍스트 개념에 대해서는 ‘4.3 결텍스트적 측면’에서 상술.

13) 임상수 감독의 『바람난 가족』은 *Une femme coréenne*(한 한국 여인)이 되었다.



그림 3 임권택 『취화선』 포스터

최대의 광고 효과를 내기 위해 제목의 유혹 기능을 오남용하는 경우도 종종 있다. 유행을 좇아 제목을 다는 세태도 이와 관련이 있다. 2000년 초반에 출간된 국내 저서 『정재승의 과학콘서트』가 텔레비전의 인기 예능 프로그램에 소개된 후 ‘과학콘서트’의 신드롬을 일으키자, 영국 경제학자 팀 하포트(Tim Harford)의 *The Undercover Economist* 한국어 번역서는 이를 차용해 『경제학 콘서트』란 제목을 달고 나왔고, 이 책이 베스트셀러가 되면서 국내 창작서든 해외 번역서든 간에 ‘○○○콘서트’란 제목이 유행하게 되었다. 2015년 상반기에는 일본 작가 기시미 이치로(岸見一郎)의 『미움받을 용기』가 최고의 베스트셀러가 될 정도로 인기를 얻자, 동일 작가의 다른 저작들을 번역하며 원제에도 없는 ‘용기’란 단어를 넣어 ‘○○○○ 용기’라고 제목을 정하는 일이 속출했다. 이에 대해 한기호 한국출판마케팅연구소장(2015)은 불편한 심기를 드러내며 ‘베스트셀러에 편승한 제목 달기’에 일침을 가했고, 제목 번역 시 작품에 대해 보다 진지하게 고민할 것을 호소했다. 픽션의 경우, 특히 영화 제목 번역 시 특정 장르의 클리셰가 개입할 때가 있다. 그 결과 원제는 서로 다르지만 번역 제목이 유사해지기도 한다.

#### 4. 제목 번역의 초텍스트적 측면

주네트(Genette 1992[1982]: 7-16)는 시학(poétique)은 특정 텍스트를 개별적으로 연구하는 게 아니라, 개별 텍스트가 속해 있는 일반적 또는 초월적 범주들 전체를 대상으로 하며, 특정 텍스트가 다른 텍스트들과 명백하게 혹은 은연중에 관계를 맺게 하는 것을 ‘텍스트적 초월성(transcendance textuelle)’이라 정의하며 이를 다시 ‘초(超)텍스트성(transtextualité)’이라 명명하고, 그 다섯 가지 범주를 구분하였다. 본 연구에서는 그 중 제목 번역과 밀접한 연관성이 있는 세 가지 측면에 대해서 살펴보고자 한다.

##### 4.1 하이퍼텍스트적 측면

하이퍼텍스트성(hypertextualité)이란 시간적으로 먼저 존재하는 텍스트 A에서 파생된 텍스트 B가 선행 텍스트 A와 맺는 관계를 나타낸다. 그 대표적인 예로 장르 간 각색을 들 수 있겠다. 본 연구의 코퍼스 분석 중, 소설의 영화화와 영화의 소설화가 제목 번역에 미치는 영향을 관찰할 수 있었다.

우선 소설의 영화화를 보자면, 각색한 영화가 먼저 수입되어 개봉되고 소설이 나중에 번역되어 출판되는 경우, 영화의 인지도 효과를 고려해 소설 제목 번역 시 영화 번역 제목을 그대로 따오는 게 관례처럼 되어 있다. 그 결과 번역된 소설 제목이 원제와 차이를 나타내는 경우도 있다. 예를 들면, 마르셀 파놀(Marcel Pagnol)의 2부작 소설 *L'Eau des collines*을 영화화한 클로드 베리(Claude Berri) 감독은 작가의 의도를 존중해 영화를 두 편으로 만들어 소설 1권과 2권의 제목 *Jean de Florette* (Tome 1)와 *Manon des sources* (Tome 2)를 그대로 붙여 1982년 프랑스에서 개봉시킨다. 한국에서는 이 두 작품을 대폭 가위질을 해서 하나로 합친 상업적인 버전을 만들어, 둘 중 제2편의 원제를 따와서 『마농의 샘』이란 제목으로 1992년 개봉한다. 2003년 원전을 그대로 살린 영화 1편과 2편이 DVD로 출시되지만, 관객이 이미 알려진 영화와 동일시 할 수 있게 『마농의 샘 1』, 『마농의 샘 2』라 제목을 붙인다. 소설은 번역서가 3종 나왔는데, 영화 개봉과 같은 해인 1992년 출간된 2종은 영화 제목을 그대로 따라 『마농의 샘』이라 하였고, 2007년에 출간된 1종은 소설 1편과 2편의 제목은 각

기 원제를 살려 『장 드 플로레트』와 『마농의 샘』이라 하였으나 2부작을 아우르는 전체 작품은 원제인 *L'Eau des collines*(언덕의 물)을 살리지 않고 역시나 영화 제목을 연상할 수 있게 『마농의 샘』이라 하였다. 대개는 영화의 파급력이 큰 탓에 그 제목을 그대로 수용하는 경향이 있음을 확인할 수 있다.

또 다른 예로, 에밀 졸라(Emile Zola)의 소설 *Germinal*은 제목에 쓰인 단어 ‘germinal’이 프랑스 대혁명 당시의 공화력에서 ‘싹트는 달’을 의미하는데 그 역사적 함의를 그대로 나타낼 수 있는 한국어 등가어가 없다고 판단해서인지, 처음 번역은 음차를 하여 『제르미날』(1989)이란 제목으로 출판되었다. 그리고는 주목을 크게 받지 못한 탓인지 『혁명은 어떻게 시작되는가』(1990)란 제목으로 동일한 번역이 다른 출판사에서 재출간되었는데, 이는 당시 대학가에서 반응이 좋았던 니콜라이 오스트로프스키(Nikolai Ostrovsky)의 러시아 소설 『강철은 어떻게 단련되었는가』(1988, 1990)의 제목을 모방하지 않았나 싶은 생각이 든다. 이후 클로드 베리 감독이 영화로 만든 *Germinal*이 1994년 『제르미날』이란 제목으로 한국에 개봉하고 인지도를 얻자, 불과 몇 달 후 이를 따서 『제르미날』(1994)이란 제목으로 동일한 번역이 타출판사에서 새롭게 출간된다.

다음으로 영화의 소설화를 살펴보면, 대개 동일 언어-문화 내에서 간간이 이뤄진다고 알고 있었는데, 본 연구의 코퍼스에서는 특이하게도 이(異)언어-문화 간 영화의 소설화가 직접 이뤄진 사례를 11건 발견했다. 1차 데이터베이스를 만들 때 서지 정보에 기록된 ‘시네픽션’이란 사항을 고려해 같은 범주로 분류한 제목들이다. 모두 프랑스 영화에서 한국어 소설(이미지가 포함된 텍스트)로 장르 간 각색과 언어 간 번역이 동시에 이뤄졌고, 『그랑 블루』, 『레옹』, 『퐁네프의 연인들』, 『셀브르의 우산』 등 개봉 후 국내에서 대중적 혹은 비평적 인기를 누린 터라, 소설화된 책은 다 영화의 번역 제목을 그대로 따랐다.

#### 4.2 상호텍스트적 측면

한 텍스트 안에 다른 하나의 혹은 여러 텍스트가 실제적으로 존재할 때 이들 텍스트 사이의 관계를 가리켜 상호텍스트성(intertextualité)이라 한다.

가장 보편적인 예로는 다른 텍스트를 인용한 경우를 들 수 있다. 제목에 이미 알려져 있는 구절을 사용하면 언어-문화 공동체 내에서 공유하는 기억을 환

기시키는 효과가 있다. 목표 언어-문화에 똑같은 인용문이 없는 경우 다른 대안을 찾아야 하지만, 동일한 표현이 알려져 있으면 제목의 상호텍스트성을 충분히 살릴 수 있다. 성경의 누가복음 구절을 제목에 인용한 앙드레 지드(André Gide)의 소설 *La Porte étroite*가 한국어 번역에도 『좁은 문』으로 그대로 옮겨진 게 좋은 예다. 하지만 같은 표현이 존재한다고 해서 번역에 이를 반드시 활용하는 건 아니다. 박찬욱 감독은 영화 『복수는 나의 것』(2002)의 제목을 성경의 신명기(32장35절)과 로마서(12장19절)에서 따왔다고 밝혔다. 그런데 이에 해당하는 영어 표현 ‘Vengeance Is Mine’은 미국작가 미키 스피렐라인(Mickey Spillane)이 이미 소설 제목으로 사용하였고(1950), 일본 감독 이마무라 쇼헤이(今村昌平)가 영화 『復讐するは我にあり』(1979)의 영어 번역 제목으로 이미 써버린 후였다. 결국 박찬욱 감독은 롤링 스톤(The Rolling Stones)의 노래 『Sympathy for the Devil』(1968)에 대한 오마주로 ‘Sympathy for’란 표현을 빌려서 『복수는 나의 것』의 영어 제목을 *Sympathy for Mr. Vengeance*로 정하였고, 프랑스어 제목은 이를 그대로 차용한다. 번역 제목에는 원제와는 다른 상호텍스트성이 성립되는 예이다.

이밖에 동일한 장르에 속하는 여러 작품들의 제목에 같은 표현이나 양식이 사용되거나, 동일 시리즈의 작품들 제목에 일관성 있는 형식이 사용되거나, 동일한 작가의 작품들 제목이 통일된 양식을 띠는 경우에도 제목의 상호텍스트성을 말할 수 있다.

장-피에르 멜빌(Jean-Pierre Melville) 감독의 영화 *Le Cercle Rouge*(1970)는 한국 개봉 당시에는 『대결』(1971)로, DVD로 출시되면서는 『암흑가의 세 사람』(2005)으로 제목이 붙었다. 두 번역 모두 원제의 뜻인 ‘붉은 원’과는 거리가 멀다. 분석 코퍼스에서 원제는 서로 다르지만 『암흑가의 세 사람』과 유사한 번역을 찾을 수 있었다. 호세 지오바니(José Giovanni) 감독의 영화 *Deux hommes dans la ville*(1973)의 원제는 ‘도시의 두 남자’인데 한국어로는 제목이 『암흑가의 두 사람』(1974)으로 바뀌었다. 범죄 스릴러로 분류되는 두 영화에 장르적 클리셰(cliché)라 할 수 있는 단어 ‘암흑가’가 들어간 점을 알 수 있다. 이러한 현상은 미국 서부개척사를 소재로 한 웨스턴 장르 영화의 한국어 번역 제목에서 두드러진다. 한국영화 데이터베이스(KMDb)를 검색해보니, 분석 코퍼스와 동일한 기간(1954-2007)에 개봉한 외화 중 32편의 제목 번역에 ‘황야’라는 단어가

들어가는데 그 중 단 3편만 원제에 그에 대응하는 단어가 들어있음을 확인할 수 있었다.

시리즈로 나온 작품들의 제목 번역이 원제와는 달라지지만 번역된 제목들 사이에는 ‘연작 효과’가 유지되는 경우도 있다. 분석 코퍼스 외에서 그 사례를 찾아볼 수 있었다.

〈표 5〉 The Bourne 삼부작

영어 원제	프랑스어 번역 제목	한국어 번역 제목
<i>The Bourne Identity</i> (Doug Liman, 2000)	<i>La Mémoire dans la peau</i> [몸에 깃든 기억]	『본 아이덴티티』
<i>The Bourne Supremacy</i> (Paul Greengrass, 2003)	<i>La Mort dans la peau</i> [몸에 깃든 죽음]	『본 슈프리머시』
<i>The Bourne Ultimatum</i> (Paul Greengrass, 2006)	<i>La Vengeance dans la peau</i> [몸에 깃든 복수]	『본 얼티메이텀』

미(美)정보국 소속 청부살인 전문 CIA요원 제이슨 본(Jason Bourne)의 스틸 넘치는 모험을 그린 영화 3부작의 영어 제목은 ‘The Bourne + 명사’ 형태를 유지하는데, 한국어 제목은 음차를 하여 ‘시리즈 효과’가 그대로 살았고, 프랑스어 제목은 007의 제임스 본드와는 달리 발음조차 알기 어려울 정도로 인지도가 낮은 주인공 이름을 포기하는 대신 ‘La[정관사] + 명사 + dans la peau[몸에 깃든]’의 형식을 일관되게 사용한다.

동일한 작가의 작품들 간 연작 효과의 경우, 엑토르 말로(Hector Malot)의 *Sans famille*(1878)와 *En famille*(1893)을 들 수 있다. 고아 소년 레미(Rémi)의 모험과 그 연장선상에 있는 고아 소녀 페린느(Perrine)의 이야기를 다룬 두 작품의 프랑스어 원제의 뜻은 각기 ‘가족도 없이’, ‘가족과 함께’인데 한국어 제목 번역은 의역을 하며 형식이 통일되었고, 영어 제목도 19세기 말의 첫 번역을 제외하면 두 작품 제목 모두 일관된 형식을 유지함을 알 수 있다.

〈표 6〉 엑토르 말로의 두 소설 제목 번역 비교

프랑스어 원서	한국어 번역서	영어 번역서
<i>Sans famille</i> (1878)	『집 없는 아이』(1993)	<i>No relations</i> (1880)
		<i>Nobody's Boy</i> (1916, 1962)
		<i>The Adventures of Remi</i> (1925)
<i>En famille</i> (1893)	『집 없는 소녀』(2004)	<i>Nobody's Girl</i> (1922, 1962)
		<i>The Adventures of Perrine</i> (1932)

가스통 르루(Gaston Leroux)의 두 소설 번역 제목에서도 상호텍스트성이 드러난다. *Le Fantôme de l'Opéra*가 먼저 원제를 그대로 살린 『오페라의 유령』이란 제목으로 출판되었다(1994-2007, 8개 번역서, 이 중 네 권은 2002년 이전 출간). 이미 이 작품은 미국 감독 드와이트 리틀(Dwight Little)이 영화화(1989)하고, 영국 작곡가 앤드류 로이드 웨버(Andrew Lloyd Webber)가 뮤지컬화(1985)하여 명성을 떨치고 있었기에 제목도 함께 유명세를 탔다. 가스통 르루의 또 다른 소설 *Le Fauteuil hanté*의 원제는 ‘유령 들린 의자’를 뜻하지만 한국어 제목은 『오페라의 유령』을 연상시키는 『아카데미의 유령』(2002)으로 번역이 되었다. 이전 작품 제목의 인지도에 편승한 거라는 의심도 들지만, 아카데미 회원 후보자의 잇따른 의문의 죽음을 다룬 소설의 내용을 한국 독자에게 더 명시적으로 암시하는 효과가 있기도 하다.

#### 4.3 결텍스트적 측면

주네트(Genette 2002[1987]: 7, 10-11)는 텍스트가 ‘알몸으로(à l'état nu)’ 세상에 나오는 법은 없으며, 언제나 텍스트를 둘러싸고 연장하며 책을 ‘소개한다(presenter)’거나 ‘존재하게 만든다(rendre présent)’고 할 수 있는, 즉 텍스트가 책의 형태로 ‘수용’ 또는 ‘소비’되도록 ‘세계 속 그 존재’를 책임진다 할 수 있는 생산물들이 존재함을 강조하며, 그 다양한 요소를 통틀어 결텍스트(paratexte)라 정의한다. 그리고 물리적인 거리를 기준으로 결텍스트를 크게 두 범주로 구분하여, 제목, 작가 이름, 일러스트레이션, 서문, 후기 등 책 안에 밀착된 결텍스트는 주변텍스트(péritexte)라 부르고, 언론 인터뷰, 작가 일기, 서신 등 책 밖에 떨어진 결텍스트는 바깥텍스트(épitexte)라 칭한다<sup>14)</sup>.

제목에 있어서 소설책의 경우 곁텍스트성(paratextualité) 중에서도 책 표지, 서문, 후기 등 주변텍스트적 요소가 특히 중요한 역할을 하며, 영화의 경우 타이틀 시퀀스(오프닝)와 같은 주변텍스트적 요소뿐만이 아니라 포스터, 예고편, 티저 등 바깥텍스트 역시 제목의 의미작용에 있어 중요한 역할을 한다.

앞서 소개했듯이 프레데릭 베그베테의 소설 *99 francs*은 주변텍스트인 표지에까지 글쓰기 전략을 확장해 그 효과를 극대화한 경우이다(그림 2 참조). 바깥텍스트를 활용한 영화의 예로는 김기덕 감독의 『빈 집』을 들 수 있다. 영화에서 남자 주인공은 빈집을 찾아 몰래 숨어들어 얼마간 살다나오는데, 그러던 중 남편의 폭력에 시달리며 사는 여인의 집에 들어갔다가 유령처럼 공허한 눈빛을 가진 그녀를 데리고 나와 함께 빈집을 찾아다닌다. 감독은 ‘빈 집’이 영화의 배경으로 나오는 물리적 ‘빈 집’을 의미할 뿐만 아니라, 우리 각자가 고독하게 갇혀 지내며 누군가 문을 열어주기를 기다리는 ‘빈 집’을 상징한다고 말한다.



그림 4 김기덕 『빈 집』 포스터

한국어 포스터에는 ‘빈 집’의 두 단어에 들어간 자음 ‘ㅂ’ 두 개가 변형되

- 14) 세 용어의 한국어 번역 ‘곁텍스트’, ‘주변텍스트’, ‘바깥텍스트’는 박선희(2015: 15)가 인용한 임동화(2005:161, 『사람이 꽃보다 아름다운 이유: 생성의 시학』)의 제안을 따랐다.



어 하나는 아래 가로획이 사라지고 다른 하나는 위의 가로획이 사라져서 개방된 형태가 되었는데, 이는 ‘폐쇄된 빈 집을 연다’, 즉 ‘열림’의 의미를 시각 기호로 표시한 것이다. 프랑스어 포스터와 영어 포스터의 경우, 기본적으로 세 남녀가 등장하는 형식은 같지만, 제목은 번역 과정에서 각기 *Locataires*(세입자)와 *3-Iron*(여주인공 남편이 폭력의 도구로 사용하는 골프채)로 바뀌었고, 시각적 문자 기호의 변형을 통한 제목의 의미 작용 전략은 찾아볼 수 없다.

겉텍스트는 번역을 ‘뒷받침’(étayage)하는 역할도 한다(Berman 1995: 68). 제목의 명칭·지시적 기능만이 필수적이기에, 번역된 제목은 별다른 장치 없이도 제목으로 작용하기 마련이다. 하지만 수용자의 입장에서는 제목의 메타언어적 기능, 즉 해석적 기능 또한 중요한데, 때로 수수께끼 같은 제목에 대한 궁금증은 겉텍스트를 통해서 풀리게 된다. 바깥텍스트에 해당하는 홍보물, 작품 소개 기사, 작가, 인터뷰, 비평 글 등을 통해서 관련 내용을 찾을 수 있지만, 텍스트에 밀착해 있는 주변텍스트야말로 번역된 제목의 의미를 명시할 수 있는 최적의 공간이다. 번역서의 경우, 주변텍스트 중에서도 특히 역자 후기는 번역자가 작품을 소개하고 아울러 자신의 번역 전략을 밝히는 공간이기에 제목 번역에 대한 설명을 종종 거기서 찾을 수 있고(김순미 2014: 66), 그 외에 겉표지, 책날개 등에 제목의 의미가 소개되기도 한다. 영화 DVD의 경우에도, 자켓, 속지, 보너스 트랙 등 주변텍스트가 제목의 의미를 명시화하는 공간이 될 수 있다.

예를 들어, 에밀 졸라의 소설 *Germinal*의 번역서 『제르미날』(1994)을 보면 앞표지와 연결된 책날개에 작가의 약력 다음에 책 제목에 대한 설명이 실려 있고(“제르미날(*Germinal*)의 원뜻은 프랑스 대혁명 당시의 공화력에서 3월 22일부터 4월 19일까지의 ‘싹트는 달’을 의미한다”), 동일한 내용이 본문 앞의 <책을 내면서>에도 나온다. 이를 각색한 영화 『제르미날』 DVD의 자켓 뒷면에도 제목의 의미가 붉은 글씨로 강조되어 소개 되어 있다.

번역 제목이 원제와 다른 경우 이를 주변텍스트에서 밝히기도 한다. 이청준의 소설 『흰옷』의 프랑스어 제목은 이야기 속에 등장하는 풍금이란 단어를 사용해 *L'Harmonium*(2001)으로 바뀌었는데, 번역자는 원제가 ‘백의민족’을 상징하는 ‘흰옷’이었음을 알려준다. 김영하의 소설 『나는 나를 파괴할 권리가 있다』의 프랑스어 제목은 ‘은밀한 죽음’을 뜻하는 *La Mort à demi-mots*(1998)로 바뀐다. 편집자는 책을 소개하는 서문에서 원제는 프랑수아즈 사강이 마약을 복

용하다 경찰에 걸리자 자신을 비난하는 여론에 대해 일갈한 한마디인데, 이는 프랑스인들이 표상하는 아시아인의 이미지와 맞아떨어지지 않을뿐더러 제목이 내용을 호도할 우려가 있어 원제를 쓰지 않았다고 밝힌다. 이처럼 주변텍스트는 제목 번역에 개입하는 주체들의 목소리를 들을 수 있는 공간이다.

## 5. 제목 번역의 사회적 측면

에밀 뒤르켐(Emile Durkheim 1859: 15-16,9)은 개인에게 외적인 ‘제약(구속력)’이나 ‘강제력’을 행사할 수 있는 모든 행위 방식을 ‘사회적인 것’이라 정의하였다. 각 개인은 타인과 더불어 살아야 하는 사회적 삶의 숙명을 갖고 있고, 번역 행위 역시 사회적 측면을 떠나 생각할 수 없다. 번역자는 자신의 자유의지로만 행동할 수 있는 것도 아니고, 그렇다고 외부의 힘에 무조건 복종하는 것도 아니다. 개인 상호 간에 맺는 관계의 형식은 시대에 따라 변화하며 사회적 장(場)을 형성하며, 번역하는 주체는 그 영향력의 자장(磁場) 위에 놓여 있다.

모나 베이커(Mona Baker 2006: 129-132)는 서사 텍스트를 번역하는 개인의 능동적인 역할에 대해 관심을 갖고, 사회학자 어빙 고프만(Erving Goffman)의 ‘프레이밍(framing)’ 개념을 빌려 번역 현상을 설명한다. 각 개인은 현실을 인식하거나 해석하는 나름의 고유한 ‘틀(frame)’을 가지며, 그런 경험의 조직화 과정을 ‘틀짓기(framing)’라 하는데, 동일한 사건을 보고도 이를 이해하는 방식이 달라 다양한 서사가 공존하며 서로 조화를 이루거나 갈등을 일으킬 수 있다는 얘기다. 번역 행위는 곧 ‘틀을 다시 짜기(reframe)’이다. 즉 번역은 틀의 변형을 초래할 수 있으며, 번역자가 바로 그러한 행위의 중심에 서 있다. 모나 베이커는 제목이 번역되는 이야기의 틀을 아주 효과적으로 다시 짜는 역할을 한다고 강조하며, 후다 사라위(Huda Sha'rawi)의 회고록 *Mudhakkirati*(영어로 직역하면 *My Memoirs*)의 영어 번역서 제목을 그 예로 든다. 원작의 다채로운 개인의 경험 고백이 *Harem Years: Memoirs of an Egyptian Feminist*(하렘에서 보낸 나날: 한 이집트 여권운동가의 회고록)이란 제목 하나로 서구식 대중적 관점에서 본 한 아랍 여인의 은둔한 삶에 대한 이야기로 변형되어 소개됐다는 것이다.

이처럼 제목 번역에 개입하는 인식 틀은 다양하다. 특히 이데올로기 차원의

자기검열 행위가 발생할 수 있다. 제목은 작품 중에서 가장 크게 노출되는 부분이기 때문에, 사회에서 금기시된 개념이나 표현의 경우 텍스트에서는 쓸 수 있어도 제목으로는 쓰지 못할 수 있다. 두 가지 경우를 들 수 있다. 먼저 ‘정치적으로 올바르지 못한’ 제목은 번역 시 변형되기 쉽다. 영국 추리 소설가 아가사 크리스티(Agatha Christie)의 *Ten Little Niggers*는 ‘흑인’을 ‘검둥이’로 비하하는 표현 ‘Nigger’가 들어 있다. 프랑스어로는 동일한 어역의 단어가 제목에 사용되어 *Dix petits nègres*라 번역이 되었다. 하지만 이 소설이 미국에서 처음 출간되면서는 *And There Were None*로, 재출간되면서는 *Ten Little Indians*로 제목이 바뀌었다. 동일 언어 내 문화사회적 번역이 일어난 셈이다. 참고로, 한국어 번역은 미국 출판본 제목을 따와서 『그리고 아무도 없었다』, 『열 개의 인디언 인형』이 되었다. 비슷한 예로, 앙드레 슈발츠-바르트(André Schwarz-Bart)의 소설 *La Mulâtresse Solitude*의 제목도 번역 과정에서 불편한 단어가 지워졌다. 프랑스어 ‘mulâtresse’는 암말과 수나귀 사이에서 난 잡종인 ‘노새’를 뜻하는 스페인어 ‘mulato’에서 유래한 단어로, ‘흑인과 백인 사이의 결합에서 태어난 유색인종 여자’를 낮잡아 이르는 말이다. 한국어에도 등가적인 표현이 없는 게 아니다. 종(種)이 다른 두 동물 사이에서 난 새끼를 뜻하는 말로, 혼혈인(오늘날 더 순화된 표현으로는 ‘다문화가정 자녀’)을 낮잡아 부르는 표현으로 ‘튀기’란 단어가 있으나 공격적인 발언에선 사용할 수 없는 표현이다. 한국어 번역서가 『孤獨이라는 이름의 女人』(1977)이란 제목으로 번역된 걸 보면 알 수 있다. 영어 제목도 *A Woman Named Solitude*인 것으로 보아 번역 시 영어를 원전으로 삼은 간접 번역이거나 영어 제목을 참조한 것이라 추정되기도 한다.

성(性)적인 표현 역시 번역 시 사라지거나 음차 번역 등 이를 알 수 없는 형태로 변형되기 쉽다. 미국 페미니스트 이브 엔슬러(Eve Ensler)의 연극 *The Vagina Monologues*는 여성을 성적 억압에서 벗어나게 하기 위해 여성이 사회적 금기어인 ‘vagina’를 당당히 발음하며 자기 성기(性器)에 대해 말하는 내용이다. 프랑스에서는 *Les Monologues du vagin*으로 충실히 번역이 되었지만 한국어로는 일반 대중이 언뜻 그 의미를 알 수 없게 『버자이너 모놀로그』라 음차하였다. 비슷한 번역 전략으로 비르지니 데팡트(Virginie Despentes)의 소설 *Baise-moi*의 제목도 음차하여 『베즈무아』(2002)로 불투명하게 번역이 되었다. 직역하자면 ‘섹스해줘요’, ‘강간해줘요’가 되겠으나 한국의 정서상 제목으로는

감당하기 힘든 수위라 번역에서는 그 뜻을 명시하지 못한 것이다.

번역 행위에 개입할 수 있는 가장 강력한 외부적 힘은 사법적 권력이라 할 수 있다. 제목에 대한 저작권을 인정하는 국가에서는 제목 번역 행위도 이에 따른 제약을 받을 수 있다. 아직까지는 한국과 프랑스 간에 번역 제목 때문에 소송이 발생한 적은 없었다. 한국 내에서 중견 소설가 간 제목 저작권 분쟁이 발생한 적은 있지만 ‘제호(제목)는 독립된 사상·감정의 창작적 표현이라고 보기 어려워 저작물로 보호받을 수 없다’는 대법원 판례가 있었기에 저작권 침해 손해배상 청구는 기각되고 말았다.

## 6. 결론을 대신하여

밀란 쿤데라(Milan Kundera 1995)는 프루스트의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서(*A la recherche du temps perdu*)』의 영어 제목 *Remembrance of Things Past*에 대해 가열차게 비판한 바 있다. 영어 번역자는 프랑스어 원제를 그대로 옮기지 않고, 셰익스피어(Shakespeare)의 유명한 소네트 한 소절을 인용하는 전략을 선택했다. 쿤데라는 『잃어버린 시간을 찾아서』란 제목 자체가 ‘인간 조건의 정확한 정의’이기에 제목을 구성하는 ‘잃어버린’, ‘시간’, ‘찾아서’란 단어 하나하나가 대체불가능한데, 영어 번역의 경우 그러한 본질적인 단어가 사라져 제목에서부터 작품의 의미를 죽인 셈이라고 주장하며, 번역에 있어 ‘충실성’을 지킬 것을 호소하였다.

이와 달리 한국계 미국 작가 이창래(Lee Chang-rae 2015)는 제목 번역에 있어 매우 유연한 입장을 보인다. 자신의 첫 장편 소설 *Native Speaker*의 한국어 번역 제목이 『영원한 이방인』으로 원제의 ‘원어민’과 정반대인 것에 어떻게 생각하느냐는 질문에(윤예나 2015), 원제에 쓰인 ‘Native Speaker’는 다양한 민족들이 사는 미국에서 전통 표준 영어를 구사하는 사람을 지칭하는 표현이기에 ‘사실 굉장히 아이러니한 뜻을 담고’ 있는데, 한국어 제목 ‘영원한 이방인’은 ‘우리가 외부인이 되어 스스로에게 느끼는 소외감을 강조’ 하기에 ‘영어 원제와는 다르지만, 궁극적으로 강조하는 바는 다르지 않다고 본다’고 답했다. 논란의 소지가 더 강해 보이는 *The Surrendered*(투항자)의 번역서 제목 『생존자』에 대

해서도, 번역은 ‘굉장히 어려운 예술이고, 그 번역서의 한글 제목이 틀렸다고 할 수도 없다’고 조심스레 밝혔다.

그런가 하면 무라카미 하루키(村上春樹)는 더 적극적으로 해석과 창작의 자유를 옹호한다. 그의 작품 『노르웨이의 숲(ノルウェイの森)』은 한국어로는 『상실의 시대』란 제목으로 더 잘 알려져 있는데, 2013년 원제를 살린 새 번역서가 출간되며 화제가 되었다. 일본어 제목은 소설 속 인물들이 노래하기도 하는 비틀즈(The Beatles)의 곡 「Norwegian Wood」에서 따온 것이다. 그런데 노래 가사를 보면 ‘Norwegian Wood’는 노르웨이산 ‘가구(wood)’이지 노르웨이의 ‘숲(woods)’이 아니기에, 하루키가 제목을 빌려오며 명백히 오역했다는 비판이 일었다. 사실 비틀즈 작품의 일본어 번안곡이 이미 오래전부터 「노르웨이의 숲(ノルウェイの森)」이란 제목으로 알려져 오기도 했지만, 하루키는 그러한 변론보다 본질적인 문제를 제기하였는데 해당 표현에는 ‘신비한 깊이’를 더해주는 ‘붙잡으려 하면 도망가’버리는 ‘규정 불가능한 울림’이 있기에 그 의미를 어느 하나로 해석할 수 없다는 것이다(양은경 2013).

이 세 가지 사례에 대해 ‘제목, 어떻게 번역할 것인가?’, ‘제목 번역, 어떻게 비평할 것인가’라는 질문을 던질 때, 단순히 ‘직역주의’나 ‘의역주의’나 ‘시적 창조’나 식의 오래된 잣대만으로는 모든 게 해결될 수 없음을 알 수 있다. ‘잃어버린 제목을 찾아’나서 보면 제목 번역의 근거에서 작용하는 고유의 원리가 있음을 알 수 있다. 본 연구에서는 코퍼스 분석과 기술적 접근에 기반하여, 제목의 역사성, 규범성, 세 가지 기능(명칭·지시적 기능, 메타언어적 기능, 유혹적 기능), 텍스트적 관계, 초(trans)텍스트적 관계, 사회적 측면을 중심으로 그 원리를 밝혀보고자 했다.

시간과 지면의 제약으로 번역 언어, 간접 번역, 시대적 번역 지형도 등 미처 성찰하지 못한 점들은 후속 연구 과제로 남겨두고자 한다.

## 참고문헌

김순미 (2014) 「번역사의 지위와 가시성을 중심으로 본 역자후기의 내용과 기능」, 『번역학연구』 15(3): 33-81.

- 김순영 (2009) 「기능주의적 관점에서 본 소설 제목의 번역 하위 장르별 변환 (shifts) 현상을 중심으로」, 『통역과번역』 11(1): 3-26.
- 박선희 (2015) 「번역문의 결텍스트 - 주변텍스트와 바깥텍스트에 대한 정의」, 『번역학연구』 16(1): 7-33.
- 박영복, 최인화 (1999) 『제목으로 영화 읽기』, 서울: 현암사.
- 신광순 (1998) 「프랑스 영화 제목의 한국어 번역에 관한 제문제」, 『한국프랑스 학논집』 25: 107-39.
- 양은경 (2013. 10. 4) 「『노르웨이의 숲』을 둘러싼 제목 잔혹사」, 『네이버 북캐스트』, 2015년 5월 17일 검색.
- 윤예나 (2015. 5. 16) 「이창래 “삶은 디지털로 환산될 수 없는 것”」, 『조선비즈』, 2015년 5월 17일 검색.
- 조영희 (2014) 「미국 영화제목 번역의 한일 비교」, 『통번역학연구』 18(4): 274-94.
- 한기호 (2015. 7. 25) 「베스트셀러에 편승한 제목 달기」, 『머니투데이 뉴스』, 2015년 7월 26일 검색.
- 황지연 (2008) 「한국TV드라마 제목의 번역 전략과 번역 meme」, 『통번역학연구』 12(1): 135-53.
- Adams, Hazard (1987) 'Titles, Titling, and Entitlement To', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*: 7-21.
- Agamben, Giorgio (2007) *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris: Payot & Rivages.
- Baker, Mona (2006) *Translation and Conflict: A Narrative Account*, London, New York: Routledge.
- Baroni, Raphaël (2007) *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1972) *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1976) *S/Z*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1991) *L'Aventure sémiologique*, Paris: Seuil.
- Bauret, Gabriel (1977) 'La peinture et son commentaire: le métalangage du tableau', *Littérature* 27: 25-34.
- Berman, Antoine (1995) *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard.

- Besa Camprubí, Josep (2002) *Les Fonctions du titre*, Limoges: PULIM.
- Bokobza, Serge F. (1986) *Variations sur le titre Le Rouge et le Noir, Contribution à la titrologie romanesque*, Genève: Librairie Droz.
- Butor, Michel (1969) *Les Mots dans la peinture*, Genève: Skira.
- Classe, Olive (ed.) (2000) *Encyclopedia of literary translation into English*, London: Fitzroy Dearborn publ.
- Derrida, Jacques (1972) *La Dissémination*, Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques (1986) *Parages*, Paris: Galilée.
- Duchet, Claude (1973) 'La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque', *Littérature* 12: 49-73.
- Durkheim, Emile (1895) *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris: Ancienne librairie Germer Baillière et Cie, Félix Alcan (Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/>)
- France, Peter (ed.) (2000) *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford: Oxford University Press.
- Genette, Gérard (1992[1982]) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (2002[1987]) *Seuils*, Paris: Seuil.
- Grivel, Charles (1973) *Production de l'intérêt romanesque*, La Hague-Paris: Mouton.
- Groupe μ (1970) 'Rhétoriques particulières. Titres de films', *Communications* 16: 94-102.
- Guidère, Mathieu (2000) *Publicité et traduction*, Paris, Montréal: L'Harmattan.
- Hélin, Maurice (1957) *Les Livres et leurs titres*, Liège: Imprimerie DUP.
- Hoek, Leo H. (1981) *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Hague-Paris-New York: Mouton.
- Hoek, Leo H. (2001) *Titres, toiles et critiques d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Israël, Fortunato (1991) 'Traduction littéraire: l'appropriation du texte', in

- Lederer, Marianne and Fortunato Israël (eds)(1991), *La Liberté en traduction*, Paris: Didier Erudition, 17-41.
- Kasar, Sandiz Öztürk (2006) ‘Contribution sémiotique à la quête du sens en traduction littéraire’, in Lederer, Marianne (ed.) (2006), *Le Sens en traduction*, Caen: Lettres modernes Minard, 225-33.
- Kripke, Saül (1982) *La Logique des noms propres*, Paris: Minuit.
- Kundera, Milan (1995) ‘L’art de la fidélité’, *le Monde*, le 26 mai 1995.
- Lederer, Marianne (1994) *La Traduction aujourd'hui-Le modèle interprétatif*, Paris: Hachette.
- Levinson, Jerrold (1985) ‘Titles’, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*: 29-39.
- Moncelet, Christian (1972) *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, La Roche Blanche: Éditions BOF.
- Mourgues, Nicole de (1994) *Le Générique du film*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Nord, Christiane (1993) *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Tübingen, Basel: Francke.
- Nord, Christiane (1995) ‘Text-functions in Translation: Titles and Heading as a Case in Point’, *Target* 7: 261-84.
- Parayre, Marc (1998) ‘*La Disparition*: Ah, le livre sans e! *El Secuestro*: Euh... un livre sans a ?’, *Formules* 2: 61-70.
- Rancière, Jacques (1998) *La Parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris: Hachette Littéatures.
- Risterucci-Roudnicky, Danielle (2008) *Introduction à l'analyse des oeuvres traduites*, Paris: Armand Colin.
- Veleva-Borissov, Alexandra (1993) *La Théorie interprétative de la traduction et les titres*, Thèse de Doctorat, Paris: Université Paris III-ESIT.



[Abstract]

**In search of lost titles:  
some issues encountered in translating the titles of narrative texts**

Nam, Yun-Ji  
(Hankuk University of Foreign Studies)

Translating the titles of narrative texts is a *sui generis* operation in the sense that the ontological conditions and pragmatic functions of a title considerably predetermine the translator's task. The title is a privileged place where we can observe the horizon of expectations with regard to the actualization and reception of a work. This article intends to give an account of the internal and external factors which intervene in the act of translating a title (historicity; elliptical and nominal style norms; referential, intratextual, intertextual, paratextual, hypertextual relations; communicative dimension, functions and effects; and socio-cultural aspects). It especially seeks to shed light on the three functions of a title - designative, metalinguistic and seductive (the title as rigid designator or dense texture of meaning, synecdoche or interpretative key, and whetting the reader's appetite or advertising). If the designative function of a title is oriented to the work as a referential object, the metalinguistic function is oriented to the text as an interpretative object. As for the seductive function, it looks outside the text, or in other words, to the public. In the case of a translation or retranslation of a title, these three functions come into play at the same time, but one function can get the upper hand on the other two. This approach will demonstrate why translators often adopt practices of translation which differ from that of equivalence.

▶ Key Words: title, function, synecdoche, equivalence, paratext, intertextuality

남윤지

한국외국어대학교 통번역대학원 한불과 강사

blueella@naver.com

관심분야: 문학번역, 영화번역, 번역교육, 문화콘텐츠, 서사텍스트

논문투고일: 2015년 8월 2일

심사완료일: 2015년 9월 2일

게재확정일: 2015년 9월 24일