

1920-1930년대 중국 ‘현대미술자 (現代美術字)’가 서체디자인에 남긴 영향: ‘변체미술자 (變體美術字)’를 중심으로

The Influence of Chinese Xiandaimeishuzi from the 1920s and 1930s on Today's Type Design: Focusing on Biantimeishuzi

김홍성
(홍익대학교 석사과정)

Jin Hongcheng
(Graduate School Student, Hongik University)

박지은
(명지대학교 겸임교수)

안병학
(홍익대학교 교수)

Park Jieun
(Adjunct Professor, Myongji University)

Ahn Byunghak
(Professor, Hongik University)

1. 서론

- 1.1. 연구 배경과 목적
- 1.2. 연구 방법과 범위
- 1.3. 용어 풀이

2. 1920-1930년대 현대미술자 출현 배경과 발전 과정

- 2.1. 1920년대 현대미술자의 출현 배경
- 2.2. 1920-1930년대 현대미술자의 발전과정
- 2.3. 현대미술자의 대표 디자이너와 사례

3. 현대미술자 글꼴 조형 분석

- 3.1. 분석의 기준
- 3.2. 간가결구(間架結構)의 비율 분석
- 3.3. 획과 자각(字脚)의 형태 분석

4. 현대미술자가 한자 서체디자인에 남긴 영향

- 4.1. ‘쓰기’에서 ‘그리기’로의 변화
- 4.2. 혼합 유형 서체디자인의 시작

5. 결론

* 이 논문은 투고자의 2021년 홍익대학교 석사학위 논문인 「1920-30년대 중국 ‘현대미술자(現代美術字)’가 서체디자인에 남긴 영향: ‘변체미술자(變體美術字)’를 중심으로」 중 일부를 수정 보완한 것이다.

투고일 2021년 6월 30일
심사일 2021년 7월 2-16일
게제확정일 2021년 7월 26일

Received Date 30 June 2021
Reviewed Date 2-16 July 2021
Accepted Date 26 July 2021

요약

이 연구는 1920년대 전후 지금의 중국 서체디자인에 큰 공헌을 했던 현대미술자 중 변체미술자를 주요 연구 대상으로 삼아 현대미술자의 글꼴 구조와 조형 분석을 통해 지금의 한자 서체디자인에 미친 영향을 밝혔다.

한자는 중국의 역사이자 중국문화의 핵심이다. 현대미술자는 1915년부터 1923년까지 지속한 신문화운동, 5·4애국운동 등 문화부흥의 분위기 속에 도입된 도안 교육의 환경에서 일본, 프랑스 등의 서구 근대 디자인의 유입과 서구와 일본 도안 출판물을 통해 영감 받은 디자이너들에 의해 탄생한 새로운 한자 서체 디자인 실험이다. 유학과는 유학을 통해 경험한 '장식예술'을 반영한 디자인을, 중국 본토에서 활동한 디자이너는 전통을 재해석한 디자인을 추구했다. 또한 다양한 미술전문학교 창설을 통한 활발한 디자인교육은 1930년대에 이르러 현대미술자가 절정에 이르는 데 기여했다. 이 과정에서 다듬어진 현대미술자는 문화 정체성을 만들며 유연한 포용력으로 새로운 문화적 전통을 만들어냈다.

현대미술자는 조형적으로 한자를 해석한 서체디자인의 선구적 모색으로 오늘날 레터링(Lettering)과 디지털 서체에 많은 영향을 미쳤다. 무엇보다 엄격하게 한자를 쓰는 방법과 규율을 제공했던 전통 서법(書法)에서 벗어나 글자를 '그리고 설계하는' 방향으로 조형적 접근을 시도한 점에서 그 가치가 매우 크다. 그 조형적 특징은 먼저 간가결구(間架結構) 측면에서 공통적으로 하단 면적을 크게, 상단 면적을 작게 처리한 상하결구, 좌측 면적을 작게, 그리고 우측 면적을 크게

처리한 좌우결구, 그리고 상대적으로 비슷한 두께의 획과 네모꼴 자형일 경우 포위 면적이 포위당한 면적보다 작게 처리된 포위결구, 뿐만 아니라 일부 떨어져 있는 획을 제외하고는 겹치는 면적이 있는 단체자의 상리(相離), 상교(相交), 상접(相接) 세 결구, 끝으로, 영문 X자의 시각보정 흡사한 처리를 보이는 상교결구으로 글자꼴의 심미적 기준을 마련한 점 등으로 요약할 수 있다.

이러한 분석 결과를 현재 가장 대표적인 혼합체인 흑체의 굵고 기하학적인 필획에 송체의 자각을 붙여 디자인한 굵은흑송체와 비교할 때, 간가결구의 비율과 획의 자각 모양 측면에서 매우 큰 유사점을 발견할 수 있었다. 그리고 가로획에서 오른쪽 끝에 위를 향한 자각, 가로획과 세로획을 잇는 모서리의 자각, 획 끝단에 곡선으로 처리한 나팔구를 통해 변체미술자와 매우 유사함을 발견할 수 있었다. 현대미술자는 서예와 서체디자인 사이에서 다리 역할을 하며 전통적으로 한자를 바라보는 인식을 바꾸는 중요한 전환점을 제공했다. 오늘날 다수의 서체에서 발견되는 혼합체의 특성을 여러 가지 서체의 특성을 하나로 묶는 창작 발상으로 처음으로 시도한 점에서도 매우 중요한 가치를 갖는다.

핵심어

중국 디자인사, 한자, 서체디자인, 현대미술자, 변체미술자, 現代美術字, 變體美術字

Abstract

This study mainly studied Biantimeishuzi (variant art typefaces) among Xiandaimeishuzi (modern art typefaces) from around the 1920s, which contributed to today's Chinese type design, and revealed how Xiandaimeishuzi influenced today's Chinese type design by analyzing its font structure and form. Chinese characters are an essential part of Chinese history and culture. Xiandaimeishuzi was a new design experiment on Chinese characters. It was created by designers who were inspired by the influx of modern design from countries such as Japan and France as well as design publications from the West and Japan in the spirit of China's cultural revival under the China New Culture Movement (1915–1923) and the May Fourth Movement. Those Chinese citizens who studied abroad pursued designs that reflected the “decorative arts” they experienced, while designers who worked in mainland China pursued designs reinterpreting traditions. Furthermore, active design education through the establishment of various art schools contributed to the boom of Xiandaimeishuzi in the 1930s. Refined in this process, Xiandaimeishuzi created a cultural identity and a new cultural tradition with flexible inclusiveness.

Xiandaimeishuzi was a pioneering model of type design that formatively interpreted Chinese characters, and it had a significant influence on today's lettering and digital typefaces. Most of all, it is very valuable in that it took a formative approach to “draw and design” characters, breaking

away from the traditional calligraphy of Chinese characters, which provided rigorous methods and principles of writing characters. The formative characteristics of Xiandaimeishuzi provided aesthetic standards for letter forms: First, in terms of the character-forming structure, there is the upper and bottom structure character, in which a letter form is commonly treated with a large bottom area and a small upper area; the left and right structure, with a small left area and a large right area; and the surrounding structure with a smaller surrounding area than the enclosed area when the strokes have relatively similar thickness in a square frame letter form. In addition, there are three structures (separated, intersecting, and meeting structures) of single characters that have overlapping areas, except for some separated strokes; and finally, there is the intersecting structure that is similar to an optical correction method for the English letter X.

When the analysis of the above characteristics is compared with today's leading mixed typeface, which is called Cuheisong(粗黑宋)—and was designed with Heiti font's thick and geometric strokes and Songti font's serifs—there was a striking similarity in terms of the proportion in the character-forming structure and the shape of serifs in strokes. Furthermore, we found that Cuheisong is very similar to Biantimeishuzi through the serif at the right end of the horizontal stroke, the serif at the corner connecting the horizontal and vertical strokes, and the bellmouth at the end of the stroke. Xiandaimeishuzi served as a bridge

between calligraphy and type design, providing an important turning point in changing people’s awareness about traditional Chinese characters. Xiandaimeishuzi is also very valuable in that the characteristics of mixed typefaces found in many of today’s typefaces were first applied in Xiandaimeishuzi, making use of the creative idea of combining the characteristics of different typefaces into one.

Keywords

Chinese Design History, Chinese Type Design, XIANDAIMEISHUZI, BIANIMEISHUZI

1. 서론

1.1. 연구 배경과 목적

이 연구는 1920-30년대 전후 중국의 서체디자인 발전 과정을 살펴보고 ‘현대미술자(現代美術字)’ 글꼴 조형의 특성을 분석하여 오늘날 한자 서체디자인과의 영향 관계를 밝히는 데 목적을 둔다.

현대미술자는 서예와 달리 장식성이 두드러지는 꾸민 용도의 도안문자(圖案文字)¹⁾를 뜻한다. 1920-1930년대 중국 계몽운동(啟蒙運動)²⁾ 배경에서 나타났으며 이 시기는 그래픽 디자인의 백은시대(白銀時代)³⁾라고 불릴 만큼 다양하고 많은 양의 글꼴디자인이 출현했고, 예술성(藝術性)과 기능성(功能性)을 겸비한 현대미술자는 현대 디지털 서체디자인에 많은 영감을 주는 선구적 모색을 이론과 실천의 바탕 위에서 시도하면서, 중국 서체디자인의 중요한 전환점을 마련했다. 또한, 현대미술자는 서예(쓰는 글씨)가 아닌 서체(그리는 글씨)로의 전환의 계기를 마련하며, 서예와 서체디자인 사이에서 징검다리 역할을 했다. 당시 디자인된 다양한 현대미술자 관련 교과서는 이론적

1) 李明君, 『中國美術字圖說』, (人民美術出版社, 1997), pp.217-218
 2) 1920-1930년대 중국 계몽운동은 새로운 서양사조의 도입에 힘입어 20세기 30년대 ‘미(美) 교육’의 발아와 더불어 사상해방의 분위기를 형성했다. 근대 교육가이자 혁명가, 정치가인 채원배(蔡元培, 1868-1940)를 대표로 계몽운동이 촉진되었고, 그는 중화민국(中華民國, 1912-1949) 시기 교육부총장을 맡으며 중국 근대 교육체도를 보완하고 5·4애국운동의 정신적 지주가 되었다.
 3) 楚婷, 『文藝研究』, 「中國平面設計的‘白銀時代’」, (中國藝術研究院, 2004), pp.124-133

자료로 지금까지 유용하게 사용되고 있다.

최근 한의(漢儀字庫, Hanyi),⁴⁾

방정(方正字庫, Founder type)⁵⁾과 같은

서체디자인 회사에서 현대미술자를 모티브

삼은 다수의 디지털 한자 서체를 출시하는

점을 미루어볼 때, 최근 현대미술자의 조형적

특징이 디지털 서체디자인에 많은 영향을 미치며

서체디자이너들 사이에서 큰 관심의 대상임은

분명해 보인다. 그러나 현대미술자 관련 선행

연구에는 아쉬운 부분이 있다. 글꼴의 형식적

분석 없이 글꼴을 나열하고 소개하는 데 그치며

그 가치를 과대평가하는 경향이 있기 때문이다.

따라서 현대미술자의 조형에 대한 세밀한 분석을

토대로 오늘날 디지털 한자 서체와의 비교를

통해 1920-1930년대 현대미술자 글꼴 조형의

특징을 제시하고, 현재 서체디자인과의 영향

관계를 밝히는 이 연구는 선행연구의 부족한

부분을 채우는 역할을 할 수 있다고 본다.

다양한 문화가 공존하며 민족성의 경계가

흐릿해진 지금, 자신의 것을 지키며 새로운

문화를 수용하는 문제는 꾸준히 고민해야

하는 과제이다. 문자가 문화의 핵심이라는

것은 부정할 수 없는 사실이다. 이런 측면에서

현대미술자는 '문화 정체성'을 이으며 새로운

문화를 수용하려는 유연함을 보여준다. 1920-

1930년대 현대미술자 글꼴 형식적 분석을 통해

중국 서체디자이너가 어떻게 과거를 수용하고

새로운 시도를 지속할 수 있는지 그 방향을

모색할 수 있을 것이다.

1.2. 연구 방법과 범위

이 연구에서는 1920-1930년대 중국

그래픽디자인과 글꼴디자인을 둘러싼 다양한

시대적 배경을 검토하고, 현대미술자의

글꼴 조형을 분석하여 현재 통용되는 특정

서체들과 비교, 분석한다. 먼저 현대미술자의

특징을 파악하기 위해 1920년대 전후

다양한 매체(디자인교육, 광고, 전문회사 또는

디자이너의 결과물)에 등장한 현대미술자의

출현 배경과 문화예술 부흥의 시대적 상황을

살피고, 일본으로부터 받은 영향관계를

파악한다.

이어 한자 서체디자인 이론서를

바탕으로 1920년대 현대미술자의 글꼴 조형을

분석한다. 분석 대상으로 삼은 현대미술자는

1920-1930년대 상업광고, 포스터,

화보, 잡지 표지 등 인쇄 매체에서 보이는

변체미술자(變體美術字)이다. 변체미술자는

대표적인 한자 서체인 송체(宋體)⁶⁾와

흑체(黑體)⁷⁾가 섞인 변형 현대미술자로, 지금의

디지털 한자 서체 양식인 혼합체(混合體)와

유사한 인상을 띤다. 변체미술자가 사용된

14점의 작품을 최종 선별하여 그 조형적

특징을 간가결구(間架結構), 획과 자각(字脚)의

형태를 중심으로 분석한다. 분석의 기준과

4) 漢儀字庫, <https://www.hanyi.com.cn>

(2021.6.29)

5) 方正字庫,

<https://www.foundertype.com>
(2021.6.29)

6) 송체(宋體)는 인쇄술에
적용하기 위해 등장한 한자
활자체다. 가로획이 얇고
세로획이 굵으며 끝부분에
장식(즉, 자각 혹은 Serif)이
붙어있다. 책, 잡지, 신문
인쇄의 본문 조판에 많이

사용되며 일본에서는
이를 '민초타이(明朝體)',
한국에서는 '명조체'라고
부른다.

7) 흑체(黑體)는 획이 유난히
굵고 획 끝이 반듯하며 각진
로마자의 산세리프체(San

방법은 이어지는 3.1.에서 자세히 다룬다. 끝으로 이 분석 결과를 디지털 혼합체인 굵은흑송체(粗黑宋, FZCuHeisong)⁸⁾에 비교 적용하여 현대미술자가 지금의 서체디자인에 미친 영향을 종합한다.

1.3. 용어 풀이

- ① 현대미술자(現代美術字): 1920-1930년대 다양한 중국 디자인 매체에 등장한 장식성이 두드러지는 꾸민 용도의 도안문자(圖案文字). 흑체, 송체 등 초기 활자체를 바탕으로 도안했으며, 그 종류는 크게 흑체를 바탕으로 한 흑체미술자(黑體美術字), 송체를 바탕으로 한 송체미술자(宋體美術字), 송체와 흑체 두 가지 특징을 혼합하여 두 방식보다 장식성이 두드러지는 변체미술자(變體美術字)가 있다.
- ② 자신틀(字身框)과 자면틀(字面框): 자신틀은 한자를 담는 활자의 단면 전체 폭을 가리키고, 자면틀은 자신틀 속 실제로 글자가 차지하는 면적을 가리킨다. 이는 납활자, 사진식자 등 물성이 있는 활자에서 통용되는 용어였으나, 디지털 서체에서도 그 개념이 적용되고 있다.
- ③ 구궁격(九宮格)과 중궁(中宮): 구궁격은 한자를 3×3의 9개 네모틀로 나누어

쓰는 방식이다. 여기서 중앙에 위치한 작은 네모틀을 중궁(中宮)이라 부르며, 한자를 쓸 때 구궁격에 맞춰 비례나 균형을 잡는다. 구궁격 외에도 한자 쓰기의 균형을 잡는 방법으로 미자격(米字格), 전자격(田字格) 등이 있다.

- ④ 편방부수(偏旁部首): 한자는 크게 단체자(單體字)와 합체자로 나뉜다. ‘口(입구), 人(사람 인), 中(가운데 중), 一(하나 일), 女(여자 여)’처럼 하나의 부수로 뜻과 음을 겸비한 단일 형태를 단체자, ‘冰(얼음 빙), 材(재목 재), 種(씨 종), 念(생각 념), 熱(더울 열)’처럼 두 가지 부수가 합쳐진 형태를 합체자라고 부른다. 편방부수는 합체자에서 두 가지 이상의 부수가 좌우, 상하 등으로 조합되며 부수의 모양이 바뀌는 것을 의미한다. 예를 들어 ‘冰(얼음 빙)’은 두 가지 ‘水(물 수)’가 좌우로 조합되면서 왼쪽에 위치하는 부수의 모양이 ‘冫’로 바뀐다.
- ⑤ 필획(筆劃): 한자의 필획은 글꼴을 구성하는 최소 단위로, 글을 쓸 때 획의 방향이 처음부터 끝까지 변하지 않는 기본 획(평필, 평획), 획의 방향이 바뀌는 파생 획(복합필, 꺾인 획)으로 나뉜다. ‘인쇄용 통용한자 자형표’에서는 필획을 기본 획 6종과 파생 획 25가지로 분류한다.
- ⑥ 간가결구(間架結構): 간가결구는 네모틀 안에 한자를 조합하는 방법을 의미한다. 주로 단체자에서는 획과 획이 서로 떨어져 있는 상리결구(相離結構), 획과 획이 서로 접하는 상접결구(相接結構), 획과 획이 서로 교차하는 상교결구(相交結構), 총 세 가지 원리로 획과 획을 조합한다.

Serif Type)에 해당하는 GB2312-80, GB12345-90 서체이다.

8) 한자 서체디자이너 소사풍(蘇士鵬, Su Shipeng)이 디자인한 서체: 粗黑宋, FZCuHeisong, Founder Type, 서체 번호:

합체자에서는 구궁격에 근거하여 상하결구(上下結構), 좌우결구(左右結構), 병렬결구(竝列結構), 내외결구(內外結構), 혼합결구(混合結構) 등의 방법으로 조합한다.

- ⑦ 필획을 장식하는 자각(字脚): 한자 필획에서 로마자의 세리프(Serif), 한글의 부리에 해당하는 부분을 자각(字脚)이라고 부른다. 기필(起筆), 수필(收筆), 꺾기(轉折) 등 서예에서 쓰던 필획의 장식은 오늘날 서체디자인에도 그 형태를 반영하고 있다.

2. 1920-1930년대 현대미술자 출현

배경과 발전 과정

2.1. 1920년대 현대미술자의 출현 배경

19세기 말부터 중국에서는 해외 기업과 상인이 급증하며 해외 상품 유입과 유통이 빠른 속도로 증가했다. 이 과정에서 중국은 해외 상업 광고 포스터, 상품 패키지를 통해 간접적으로 서구 디자인 양식을 접하기 시작했다.

1904년부터는 중국 각 지역에 신식 교육을 배우는 학당이 생기고 공예를 주로 다룬 미술 수업에서 도안 개념을 바탕으로 디자인교육이 이루어졌다.

이후, 신해혁명(辛亥革命, 1911-1912)⁹⁾을 겪으며 중국 사회는 이전보다 더 빠른 속도로

서구 문화와 상품을 수용했다. 이후 1차 세계대전(第一次世界大戰, 1914-1918)의 발발은 그동안 중국에 남아있던 제국주의 세력이 빠르게 쇠퇴하고, 공업이 급격히 발전하는 황금기를 마련해 주기도 했다. 방직 회사, 제분 공장, 현대식 은행 등 다양한 금융·산업 시설과 증기선, 석탄 생산량과 강철 생산량이 급속도로 늘어났으며, 대도시에 거주하는 신흥기업과 상인, 노동 계층이 경제 발전을 주도했다. 현대식 교육을 받은 이들 계층 대다수 사이에서는 제국주의의 기승과 국내 정세의 혼란으로부터 나라를 구하겠다는 민족주의 인식이 싹트기도 했다.

실제로 이 시기 많은 유학생이 해외로부터 귀국하여 혼란스러운 정치 상황에 맞서 과학구국(科學救國)¹⁰⁾, 실업구국(實業救國)¹¹⁾의 구호를 외치며 실용과학의 유용성과 서양의 최신 과학 지식을 선전했다. 신문화운동(新文化運動, 1915-1923)¹²⁾은 이러한 중국 청년 지식층과 학생 사이에서 형성된 새로운 기류를 바탕으로 일어난 사건으로, 당시 뜨거운 문화 부흥 분위기 전파를 위한 잡지, 신문 등 인쇄·출판 매체도 함께 급증했다.

한편, 중국 자본주의 시장경제가 성장하기 시작하며 새로운 제품을 알리는 화보, 상업 광고 포스터 제작도 활발했다. 기업은 시장에서의 경쟁에 적극적으로 뛰어들어 광고에 자본을

9) 청나라의 봉건군주제(封建君主制)를 무너뜨리고 공화정체를 수립하기 위한 전국적인 혁명이다. 이는 청나라와 군주제를 전복시키는 민족혁명, 공화제와 민권을 건립하는

민주혁명, 평균지권과 자본주의의 죄악을 억제하는 민생혁명이었다. -이매뉴얼 C. Y. 쉬, 『근·현대 중국사 하권』, 조윤수, 서정희 옮김, (까치글방, 2013), p.564

10) 중국 근대 민족 자산계급의 몇몇 대표 인물이 선창한 자본주의 상공업(즉, 실업)의 발전은 구국구민의 주요한 방도로 삼아야 한다는 사상이다.

11) 중국 근대 지식 계층이 추앙한 과학교육, 과학연구, 과학지식과 방법으로 “나라를 발전시키자”라는 취지이다.
12) 서양의 신식 교육을 받은 자의 아방가르드식 사상 해방 혁신 운동이다.

투자하며 상업 광고물 제작 열풍을 부추겼다. 자연스럽게 그래픽 디자인의 중요성에 대한 인식도 높아지며 1920년대부터 광고회사가 설립되고 전문 디자이너가 등장했으며, 유럽으로부터 당시 최신 인쇄술을 교육받았고, 인쇄기, 활자를 구입하여 포스터, 신문, 잡지, 화보 등 인쇄 매체가 대량 제작되기 시작했다.

많은 양의 광고물, 서적 발간과 동시에, 장식성(裝飾性)이 요구되는 그래픽 작업으로 도안의 개념이 적용되었다. 1904년부터 약 30년 동안 도안 교육을 진행하면서 서양의 매우 다양한 공예 관련 자료가 일본을 거쳐서 유입되었다. 당시 광고물에서 제목 문구 글꼴 디자인은 디자이너가 가장 심혈을 기울여야 하는 부분이었는데, 현대미술자는 빠른 속도로 모든 영역의 광고물에 적용되며 정보전달과 장식의 이중 목적을 소화했다.

이처럼 전통에 대한 불신과 새로운 것에 대한 추구가 뒤섞인 혼란스러운 사회 분위기 속에서 일상, 문화, 예술 양식은 적극적으로 서양을 흡수하고 모방하는 경향을 보였지만, 5·4애국운동(五四运动, 1919)¹³⁾ 발발은 글꼴 사용을 포함한 그래픽 디자인에 자국 문화와 애국주의를 심기 시작했다. 이를 기점으로 현대미술자도 단순히 서구 또는 일본의 도안 양식을 모방하는 성향에서 벗어나, 한자 고유의 특성과 조형미를 접목하는 경향을 보이기 시작했다.

2.2. 1920-1930년대 현대미술자의 발전 과정

초기 현대미술자는 일본으로부터 유입된 ‘도안(圖案)’ 개념을 글자에 장식적으로 적용한 모습이 두드러졌다. 1904년부터 1920년대 중반까지는 근대 중국 실용미술학당의 입학이 늘어났고, 전국적으로 일본인 교사를 초빙하는 일이 유행했다. 왕상영(王翔榮, Wang Xiangrong, 1988)은 당시 학당에 재직된 일본인 교사의 수가 1903년에 99명, 1904년에 163명, 1909년에는 424명까지 늘어났다¹⁴⁾고 기록했다. 중국 1세대 미술교육가 강단서(姜丹書, Jiang Danshu, 1991)는 당시 도안 수업은 일본인 교사가 강의했으며, 대부분 일본어 교과서를 중국어로 직역해서 사용했다¹⁵⁾고 언급한다. 일본인 교사는 학당의 부족한 교사 인원수 문제를 해결하고 중국 도안학(圖案學)에 새로운 교육 체계와 창작의 경험을 더해주었으며, 도안 관련 중요한 인재를 배양하는 데 큰 도움을 주었다. 당시 중국 도안 교과서에는 일본의 주된 도안 교육 저서를 참고자료로 쓴 점이 기록되어 있다. 대표적으로 유검화(俞劍華, Yu Jianhua)의 《최신도안법(最新圖案法)》(1928)¹⁶⁾의 부록에는 이나바 쇼센(稻叶小千, Shōsen Inaba)의 《실용도안장식문자(實用圖案裝飾文字)》(1917)와 마츠오

13) 북경에서 학생들이 일으킨 제국주의와 봉건주의를 절대 반대하는 애국 운동이다. “외로는 주권을 쟁취하고, 내로는 매국노를 제거한다”를 운동의 구호로, 애국, 민주, 과학을 운동의 정신으로 두었다.

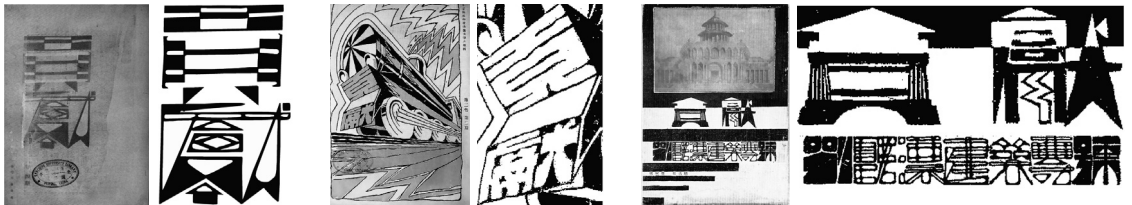
14) 王翔榮, 『日本教習』, (三聯書店, 1988), p.100

16) 俞劍華, 『最新圖案法』, (上海商務印書館, 1928)

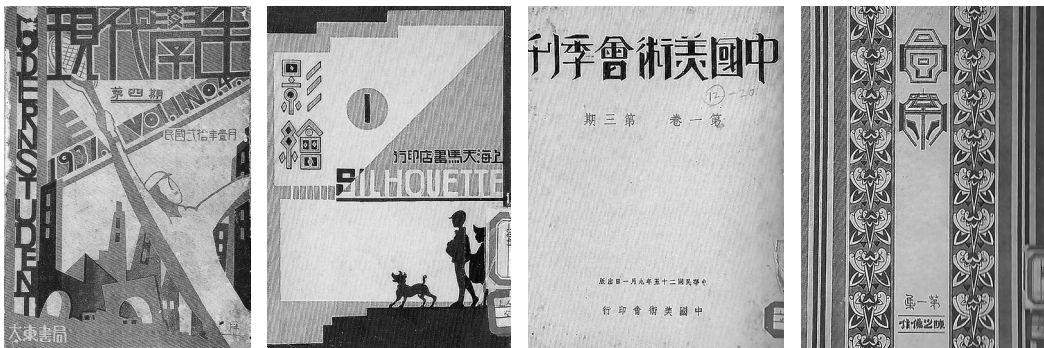
15) 姜丹書, 『姜丹書藝術教育雜著』, (浙江教育出版社, 1991), pp.187-189



[그림 1] 노신의 현대미술자 작업, 『노신이이집(魯迅而已集)』(1928), 『조화석습(朝花夕拾)』(1928), 『조화(朝花)』(1928), 『소피터(小彼得)』(1929), 『납함(呐喊)』(1926), 『야초(野草)』(1927), 『열풍(1934)』(1926), 『맹아월간(萌芽月刊)』(1930), 『맹아월간(萌芽月刊)』(1930), 『화개집서편(華蓋集續編)』(1927), 『분류(奔流)』(1927)



[그림 2] 유기표의 현대미술자 작업, 『공헌(貢獻)』(1928)



[그림 3] 진지불의 현대미술자 작업, 『현대학생(現代學生)』(1931), 『영회(影繪)』(1933), 『중국미술회계간(中國美術會季刊)』(1928), 『도안(圖案)』(1929)

테츠타로(松尾哲太郎, Tetsutarō Matsuo)의 《제도용 문자(製圖用文字)》(연도미상)를 참고한 점을 언급하는데, 이 두 서적은 1920년대 중국에서 가장 먼저 등장한 도안문자(圖案文字) 교과서이다. 그뿐만 아니라 서양의 새로운 예술 사조와 ‘공예’에 관한 서적도 일본을 통해 중국에 유입되었다. 이렇듯 당시 중국 도안 교과서는 일본의 도안과 서양 지식이 합쳐져 적용되었다고 볼 수 있다.¹⁷⁾

지속적인 도안 교육을 통해 글자 표현은 이전과는 매우 다른 모습과 방식을 취하게 되었다. 먹과 붓이 아닌 자와 제도기, 여러 가지 새로운 재료와 도구를 사용하여 글자를 그리는 일이 시작된 것이다. 1920년대까지 민영 실용미술학당의 도안문자 교육은 미술전문학교가 설립되면서 ‘도안학’ 혹은 ‘도공예(圖工藝)’라는 이름으로 정식 수업이 개설되고, 현대미술자의 교육과 창작은 더 전문적으로 변화했다. 일본 도안 교육을 받은 인재와 유학파가 늘며 중국 디자인교육의 인력 기반이 마련되고, 그동안 학습한 내용과 일본의 도안 서적, 유럽의 공예 서적을 토대로 교과서를 편찬하고 강의했다.

현대미술자 창작은 이러한 도안 교과서와 교육 제도가 원동력이 되었고, 1930년대에는 절정에 이르렀다. 이명군(李明君, 1997)은 20세기 중국 사회 발전의 거울과 같은 현대미술자가 중국인의 독립, 민주, 자유, 과학 쟁취에 대한 강렬한 참여 의식을 잘 보여주고 있다¹⁸⁾고 평가하는데, 이는 현대미술자가 근대

디자인에 대한 인식을 싹트게 하는 사회적 계기였음을 잘 보여준다.

2.3. 현대미술자의 대표 디자이너와 사례

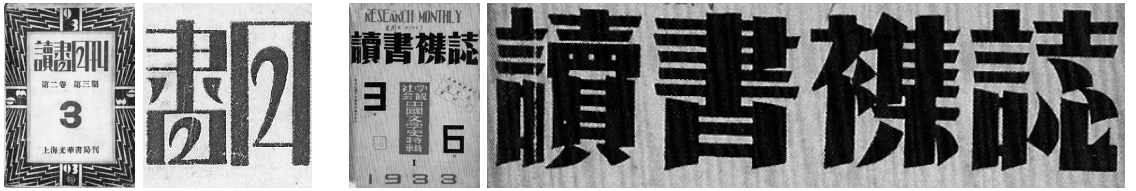
1910년대 중후반부터는 일본, 프랑스, 미국, 독일 등 해외에서 공부를 마치고 중국으로 돌아온 유학생 인구가 급증했다. 그들은 그동안 접한 해외의 장식예술 형식을 현대미술자에 적용하며 고유한 양식을 만들었다. 당시 유학과 중 직접 디자인에 참여한 대표적 인물로 노신(魯迅, Lu Xun), 유기표(劉既漂, Liu Jipiao), 진지불(陳之佛, Chen Zhifo)를 꼽을 수 있다. 더불어 유학파로부터 영향을 받거나 중국 본토에서 해외 도안서적을 통해 서체디자인을 공부한 이들도 있었는데, 전군도(錢君陶, Qian Juntao), 장광우(張光宇, Zhang Guangyu), 부덕용(傅德雍, Fu Deyong)이 대표적이다.

노신(魯迅, Lu Xun, 1881-1936)은 중국현대문학가로, 중국 문학에 크게 공헌한 인물이다. 그는 전문 서체디자이너는 아니지만, 중국 한자 예술에 많은 관심을 가졌고, 일본 유학을 통해 생생하게 도안문자를 접하며 그 양식에 큰 영향을 받았다. 특히 문학가로서 1925년부터 1931년까지 약 6년 동안 자신이 집필한 책 표지에 직접 디자인한 현대미술자를 사용한 점이 인상적이다. 그가 작업한 현대미술자는 엄격하게 지켜온 기존 전통적 서법의 규율을 도안 형식으로 변형, 재해석한 특징이 보인다. [그림 1]

유기표(劉既漂, Liu Jipiao, 1901-1992)는 중국 디자인교육의 주요 인물로, 1920년대 프랑스 미술전문학교와 파리대학 건축과에서 디자인을 공부하며 유럽의

17) 周博, 『字體摩登』, (中信出版集團, 2017), pp.9-11

18) 李明君, 『中國美術字圖說』, (人民美術出版社, 1997), p.222



[그림 4] 전군도의 현대미술자 작업, 『독서월간(讀書月刊)』(1931), 『독서잡지(讀書雜誌)』(1933)



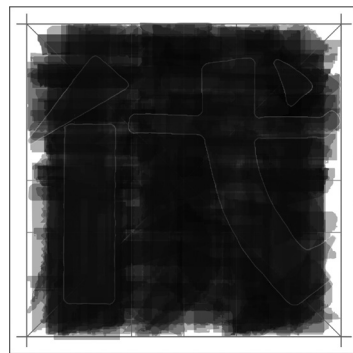
[그림 5] 장광우의 현대미술자 작업, 『신춘호(新春號)』(1929), 『시대(時代)』(1932)



[그림 6] 부덕용의 현대미술자 작업, 『광고도안자(廣告圖案字)』(1937)



[그림 7] 분석용 변체미술자 14점 모습



[그림 8] 분석 기준의 자신틀, 900×900pt

장식예술을 접했다. 그의 작업은 아르데코(Art Déco) 양식을 중국 건축에 반영하여 융합적 형태를 띠는 특징을 보인다. 그의 대표작인 잡지 『공헌(貢獻)』(1928)[그림 2] 표지의 현대미술가는 주로 기하학적 면과 직선을 사용했는데, 당시 아르데코 양식의 영향을 받은 것으로 추정한다. 진지불(陳之佛, Chen Zhifo, 1896-1962)도 초기 중국 디자인교육을 이끈 주요 인물로, 공예미술과 미술사 연구를 중심으로 활동했다. 그는 1918년 일본 동경미술대학교(東京美術大學校)¹⁹⁾에서 공예도안(工藝圖案)을 전공했고, 1923년 중국에 귀국하여 많은 미술전문학교에서 도안 강의를 했다. 그의 현대미술자 작업은 기하학적인 형태로 글자의 편방부수를 처리하고, 흑체를 변형하여 글자를 조각된 형태로 표현하는 경향을 보인다. [그림 3]

이 세 인물의 현대미술자 디자인 활동은 전군도(錢君陶, Qian Juntao, 1907-1998), 장광우(張光宇, Zhang Guangyu, 1900-1965), 부득용(傅德雍, Fu Deyong) 등 유학을 가지 않고 중국에서만 현대미술자 작업을 경험한 디자이너에게도 직간접적인 영향을 주었다. 전군도는 노신의 제자이자 이론, 실기를 막론한 그래픽 디자인 전문가로 중국에서 현대미술자 작업물이 가장 많은 인물로 꼽힌다. 그는 노신의 영향으로 일본 도안문자를 간접적으로 접했고, 그 스타일을 자신만의 법칙으로 체화했다. 그가 디자인한 현대미술자는 대체로 일정한 모양의 획이 규칙적으로 반복되는데

오늘날 활자체의 모습과 흡사하다. 잡지 《독서월간(讀書月刊)》(1931)[그림 4]의 표지는 글자 속 획 일부를 ‘숫자 2’ 형태로 처리했는데, 일본 도안문자에서도 쉽게 볼 수 형태 처리로, 자신만의 방법으로 응용한 결과로 보인다. 특히 그는 변체미술자 형식을 만들어낸 점에서 매우 중요한 인물로 평가받고 있다. 그 형식은 잡지 『독서잡지(讀書雜誌)』(1933)[그림 4] 표지의 현대미술자에 잘 나타나는데, 가로획이 세로획보다 얇고 획 끝부분에 자각이 있는 송체자 특징이 보이는 한편, 획의 시작 부분을 각지게 처리하고 굵기가 균일하고 두꺼운 흑체의 특징 또한 볼 수 있다.

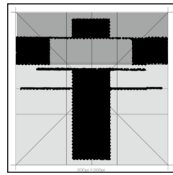
전군도와 동시대에 활동한 디자이너 장광우 또한 많은 작업을 남겼다. 그는 디자인 전공자는 아니지만, 광고회사에 근무하며 디자인을 독학하여 현대미술자를 제작했다. 1921년 남양형제연초공사(南洋兄弟煙草公司) 광고부를 시작으로 다양한 담배회사 광고부에서 10여 년 동안 근무하며 실무를 통해 디자인 기초를 쌓았다. 그의 현대미술자는 많은 곡선 사용으로 인한 동적인 인상이 강하고, 전체 획 굵기를 균일하게 처리한 특징을 보인다. [그림 5] 그리고 흑체를 변형하고 획에 음영을 주어 입체적인 형태를 만든 점이 돋보인다.

마지막으로, 부득용은 앞에서 살펴본 디자이너보다 활동이 많지는 않지만, 《어떻게 글자를 쓸 것인가(怎樣寫字)》(1934), 《광고도안자(廣告圖案字)》(1937)와 《미술자 쓰는 법(美術字 寫法)》(1940) 등 도안문자와 관련한 많은 서적을 집필하며 후대 연구자에게 중요한 인물로 평가받고 있다. 보존된 자료가 적어서 구체적인 정보를 알기는 어렵지만, 일본의 양식에서 영향

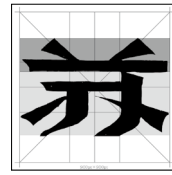
19) 현 동경예술대학교
(東京芸術大學, Tokyo
University of the Arts)



900 × 156
900 × 744



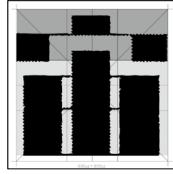
900 × 311
900 × 589



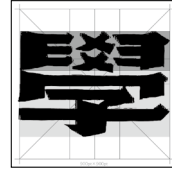
900 × 205
900 × 388



900 × 251
900 × 649



900 × 300
900 × 600



900 × 247
900 × 378

평균값

약 203-204(상)

약 696-697(하)

-
비율 약 1(상):3(하)

세로형 직사각형

평균값

약 305-306(상)

약 594-595(하)

-
비율 약 1(상):2(하)

정방형

평균값

약 226(상)

약 383(하)

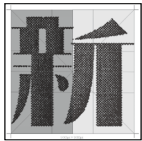
-
비율 약 1(상):1.6(하)

가로형 직사각형

[그림 9] 상하결구의 비율 분석 1, 세로형 직사각형 글자

[그림 10] 상하결구의 비율 분석, 정방형 글자

[그림 11] 상하결구의 비율 분석, 가로형 직사각형 글자



450 × 900
450 × 900



408 × 900
425 × 900



465 × 900
435 × 900

평균값

약 381(좌)

약 477(우)

-
비율 약 1(좌):1.2(우)



272 × 900
550 × 900



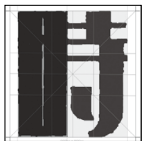
369 × 900
491 × 900



321 × 900
512 × 900

정방형

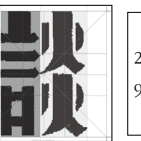
[그림 12] 좌우결구의 비율 분석 1, 정방형 글자



353 × 900
432 × 900



281 × 900
497 × 900



287 × 900
334 × 900

평균값

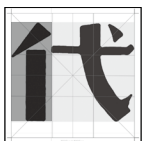
약 307(좌)

약 421(우)

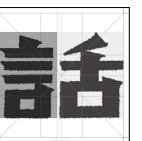
-
비율 약 1(좌):1.4(우)

세로형 직사각형

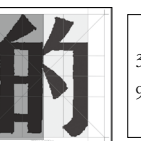
[그림 13] 좌우결구 세로형 직사각형 글자



293 × 719
607 × 719



428 × 627
482 × 627



330 × 900
330 × 900

평균값

약 361(좌)

약 545(우)

-
비율 약 1(좌):1.2(우)

세로형 직사각형

[그림 14] 좌우결구의 비율 분석 2, 가로형 직사각형 글자

받은 현대미술자 작업을 한 점은 분명하다. 《광고도안자(廣告圖案字)》(1937)에는 한자의 편방부수를 로마자로 대체하는 실험적인 시도[그림 6], 별 모양으로 점을 대체하거나 글자에 질감을 더하는 등 시각적인 효과를 극대화한 형식도 보이는데, 이는 전형적인 일본식 도안 문자 양식과 흡사하다. 《미술자 쓰는 법(美術字寫法)》(1936)에 실린 현대미술자는 획이 대체로 굵고 획과 획 사이 여백이 적으며 실선을 나열하여 면으로 표현하는 등 도상적인 인상을 띤다.

3. 현대미술자 글꼴 조형 분석

3.1. 분석의 기준

현대미술자는 자형(字形)을 기준으로 세로형 직사각형과 정방형, 그리고 가로형 사각형, 총 세 가지로 나눠서 분석 자료를 수집했고, 변체미술자의 특징을 가진 14점의 작업을 최종 선정하였다. [그림 7]

주박(2018)은 1920-1930년대 현대미술자도 지금의 서체디자인처럼 정확한 격자와 기준틀을 잡고 디자인하며 몇 가지 통용된 방법을 제시했다고 알려졌다.²⁰⁾ 그러나 연구자가 실제 수집한 자료는 그려놓은 밑그림이 보존되어있지 않기 때문에 어떤 틀을 기준으로 삼았는지는 정확한 크기와 세부 내용은 알기 힘들었다.

3.2. 간가결구(間架結構)의 비율 분석

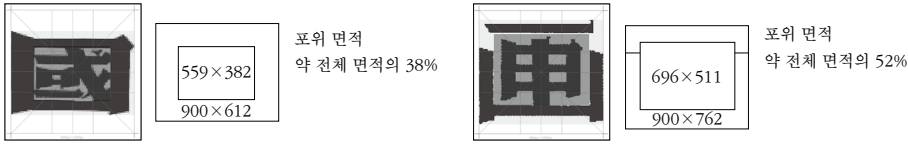
분석을 위해서는 현재 한자 서체디자인에서 보편적으로 사용하는 1,000×1,000pt 자신틀을 기준으로 삼았다. 자면틀은 연구자가 수집한 14점의 분석 대상물 자신틀 속에 겹쳐서 얻어낸 900×900pt를 기준으로 삼았다.²¹⁾ [그림 8] 구체적으로 글꼴 조형 분석은 아래와 같이 진행했다.

첫째, 간가결구의 비율 분석은 자형별로 변체미술자를 나누고 앞서 연구자가 기준삼은 틀에 맞춰서 정확한 수치를 제시했다. 간가결구는 한자 획 조합에 따라 두 가지 유형으로 분리하여 체자와 단체자의 대표 글자를 분석했다. 합체자는 가장 기본적인 면적 비율을 알 수 있는 상하결구, 좌우결구, 포위결구 세 가지를 분석했다. 여기서 상하결구, 좌우결구는 포인트(pt) 단위로, 포위결구는 내부 공간을 중심으로 퍼센트(%)로 표시했다. 단체자는 상고결구, 상리결구, 상접결구 세 가지 유형을 분석했다. 두 번째로, 획의 형태와 자각 분석은 선정한 14점의 변체미술자 작품의 모든 획과 자각이 어떤 형태를 띠는지 분석했다. 각각 점, 가로획, 세로획, 빼침, 갈고리, 꺾임, 파임 등 한자의 가장 기본적인 유형의 획 형태를 분석하고, 획에 자각이 존재한다면 그 형태를 살펴보고자 했다.

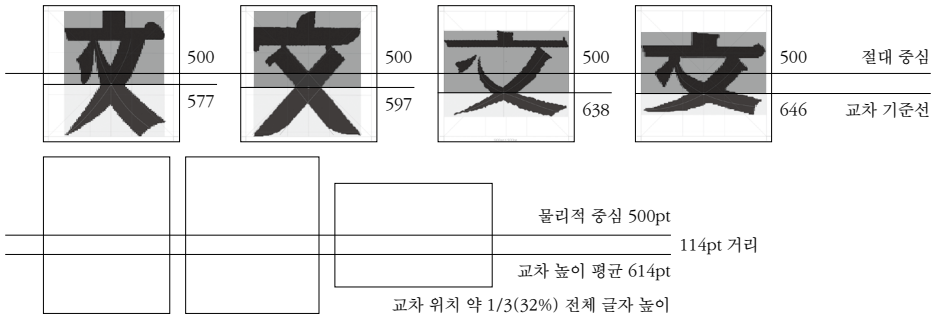
20) 周博, 『中國現代文字設計圖史』, (北京大學出版社, 2018), pp.18-25

21) 이는 삼언서체공작실 (字體工作室三言)에서 글자 중공의 위치와 자면틀 면적을 도출하는 실험 방법을 참조했다.

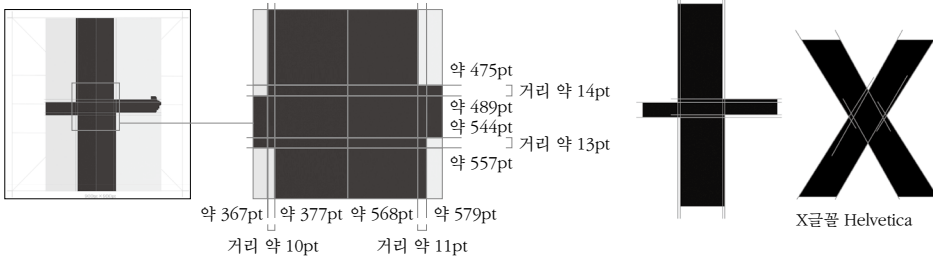
<https://www.zcool.com.cn>
(2021.4.23)



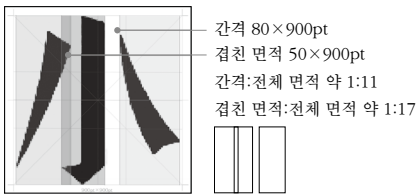
[그림 15] 포위결구 글자의 비율 분석



[그림 16] 상교결구 글자의 비율 분석 1, '문장 문(文)' 모습



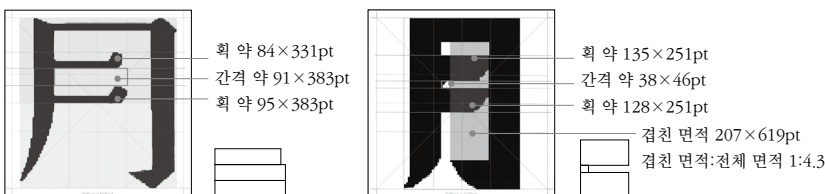
[그림 17] 상교결구 글자의 비율 분석 2, '열 십(十)'



[그림 18] 상리결구 글자의 비율 분석, '작을 소(小)'



[그림 20] 상점결구 글자의 비율 분석 2, '날 일(한자)'



[그림 19] 상점결구 글자의 비율 분석 1, '달 월(月)'

1) 합체자

상하결구[그림 9]의 ‘앞 전(前)’과 ‘재주 예(藝)’는 상단 면적이 평균 203-204pt이고, 하단 면적이 평균 696-697pt으로 면적 비율은 약 1:3이다. [그림 10]의 정방형 ‘집 우(宇)’, ‘집 주(宙)’는 상하단 면적 비율이 1:2이다. [그림 11]의 ‘되살아날 소(蘇)’, ‘배울 학(學)’은 위, 아래 면적의 비율은 1:1.6이다. 세 사례 모두 공통으로 상단 면적이 작고, 하단 면적이 큰 특징이 나타난다.

좌우결구[그림 12]의 새 신(新), 섞일 잡(雜), 알릴 보(報), 말씀 설(說), 딸 적(摘), 기록할 지(誌)은 좌측 면적이 평균 381pt이고, 우측 면적이 평균 477pt로, 약 1:1.2의 비율이다. [그림 13]의 때 시(時), 대신할 대(代), 말씀 담(談)은 좌측 면적이 307pt, 우측 면적이 421pt로 약 1:1.4의 비율이다. [그림 14]의 대신할 대(代)와 말씀 화(話)는 좌측 면적이 361pt, 우측 면적이 545pt로 약 1:1.2의 비율을 띈다. 이처럼 좌우결구는 대체로 좌측 면적이 우측면적보다 작은 특징을 지니고 있다. 단, 새 신(新), 과녁 적(的)처럼 좌우면적이 1:1 비율인 예외도 보인다.

포위결구[그림 15]의 ‘나라 국(國)’은 전포위결구, 그림 화(畵)는 반포위결구이다. 전자는 1:2.6의 비율로 포위면적이 38%이고, 후자는 1:1.9의 비율로 포위면적이 52%인데, 이는 포위결구의 종류에 따라 면적 차이가 나타나는 점을 알 수 있는 부분이다. 전포위결구의 포위면적이 반포위결구보다 상대적으로 작은 편에 속한다.

2) 단체자

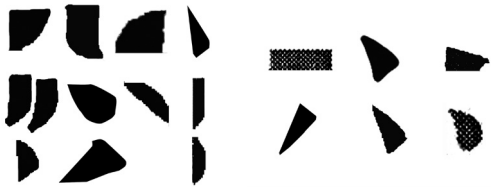
[그림 16]은 상고결구에 해당하는 ‘문장 문(文)’을 모두 모은 결과로, 절대 중심선의 하단에 교차 위치가 존재한다. 절대 중심과 약 114pt 거리를 두고 있으며, 위 면적과 아래 면적이 2:1 비율로 이루어져 있다. [그림 17] ‘열 십(十)’자는 전형적 상고구조의 글자로, 교차 위치는 절대 중심에 매우 근접해있다. 이는 로마자 대문자 ‘X’의 시각보정 처리와 흡사한데, 교차한 세로획과 가로획의 위치가 약 10-14pt 정도의 차이가 보인다. 이러한 시각 보정법은 일본의 도안문자보다 서구의 로마자에서 더욱 영향 받았다는 점을 알 수 있다.

상리결구[그림 18]의 ‘작을 소(小)’는 빼침과 세로 같고리가 서로 겹치고, 파임만 떨어져 있는 것을 알 수 있다. 여기서 겹친 면적과 전체 면적의 비율은 약 1:17이고, 파임과 세로같고리 사이 간격은 전체 면적과 1:11 비율을 이루고 있다.

상접결구[그림 19]에서 ‘달 월(月)’은 상접한 가로획은 비교적 상단 획이 짧고, 하단 획을 길게 처리하며, 두 획 모두 절대 중심 상단에 위치한다. 단, 글자의 세로 폭이 좁을수록 상접한 가로획이 오른쪽 세로 기둥(세로 같고리)에 붙는 경우 보인다. [그림 20]의 ‘날 일(日)’은 세 가지 상접된 가로획이 있는데, 가운데 위치한 획은 대각선으로 정 중앙에 처리된 점을 알 수 있다. 이를 중심으로 보자면, 상단과 하단의 면적은 비슷하다.

3.3. 획과 자각(字脚)의 형태 분석

점은 총 18가지로 크게 두 가지로 분류할



[그림 21] 변체미술자 사례의 획 모음 1, 점



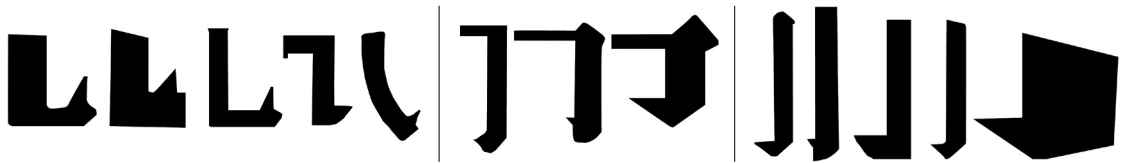
[그림 22] 변체미술자 사례의 획 모음 2, 가로획



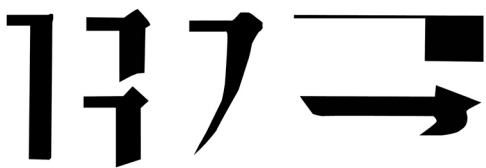
[그림 23] 변체미술자의 세로획



[그림 24] 변체미술자 사례의 획 모음 4, 삐침



[그림 25] 변체미술자 사례의 획 모음 5, 갈고리(왼쪽부터 세로 굽은 갈고리, 가로 꺾인 갈고리, 세로 갈고리)



[그림 26] 변체미술자 사례의 획 모음 6, 꺾임



[그림 27] 변체미술자 사례의 획 모음 7, 파임

수 있다. [그림 21] 첫 번째는 붓글씨의 자유로운 필획에서 나타나는 불규칙한 모양이고, 두 번째는 오늘날 한자 서체에 획일화한 모양이다.

가로획[그림 22]은 획의 시작 앞부분은 둥글게 또는 각지게 처리한 둔탁한 모양을 띠고, 끝부분은 자각이 붙어 있다. 여기서 흑체와 송체의 양식이 결합된 점을 알 수 있는데, 획의 시작 부분은 흑체, 끝부분은 송체의 처리와 같다.

세로획[그림 23]의 처리는 다른 획보다 그 형태와 변화법이 단순하다. 형태는 대체로 각진 사각형으로 처리하고, 변화를 줄 경우 가장자리에 경사를 주고, 굽기에 변화를 준 편이다.

삐침[그림 24]은 각도에 따라 그 모양이 매우 다양하게 나타나는데, 이는 글자의 간가결구에 따라서 삐침을 처리하는 방법이 다르기 때문이다. 이러한 삐침의 각도를 조절하는 방법과 곡선 처리는 요즘 한자 서체디자인에서도 더욱 패턴화된 경향이 보인다.

갈고리[그림 25]는 세로 굽은 갈고리와 가로 꺾인 갈고리, 세로 갈고리 세 가지로 나뉜다. 세 종류의 갈고리 모두 획 처리에 따라서 돌기의 모양이 다양하게 나타나지만, 획과 획을 연결하는 모서리 처리에는 다소 차이가 보인다. 세로 굽은 갈고리의 세로획과 가로획을 연결하는 모서리는 직각의 형태를 띠지만, 가로 꺾인 갈고리에서는 자각이 붙어 있는 차이가 보인다. 이렇게 가로 꺾인 갈고리에서 모서리 모양에 차이가 보이는 이유는 송체자의 특징이 반영된 것으로 보이며, 이는 현재 한자 서체디자인에서도 동일하게 적용된다.

[그림 26]의 가로 꺾임을 보면 글자에 따라 송체 또는 흑체 각각 참조한 서체에 영향

받아 디자인한 것으로 보인다. 송체에 영향 받은 글자는 가로 꺾임에 자각이 있지만, 흑체에 영향 받은 글자는 없다.

파임[그림 27]에서 중요하게 살펴볼 곳은 나팔구(喇叭口)이다. 나팔구는 한자 서체디자인에서 획의 끝부분을 살짝 파인 모양으로 곡선 처리한 모양이다. [그림 27]에서 총 다섯 가지가 나팔구 처리를 했으며, 이는 현재 서체디자인에서도 꾸준히 사용되고 있는 양식이다. 두 가지 사례에서는 접기 자각이 붙어 있는데, 이는 현재 서체디자인에 사용되지 않는다. 접기 자각은 붓으로 글자를 쓰는 과정에서 나타나는 연결 장식이므로 이는 서예의 영향을 받은 것으로 볼 수 있다.

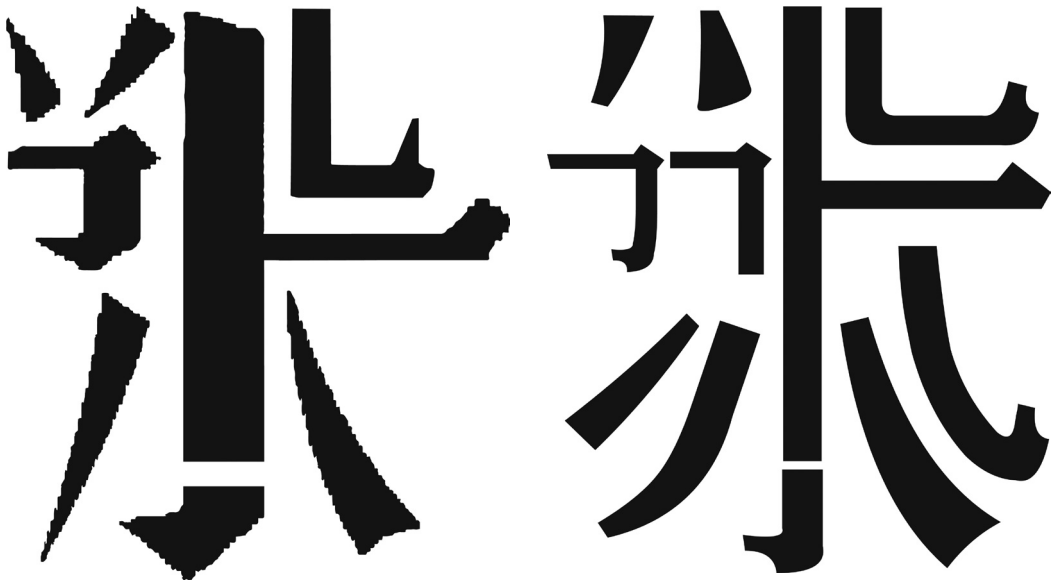
4. 현대미술자가 한자 서체디자인에 남긴 영향

4.1. '쓰기'에서 '그리기'로의 변화

현대미술자는 1920-1930년대 등장한 이래로 1940-1960년대에도 지속되었고 전자 컴퓨터 매체가 보급된 오늘날 한자 서체디자인에 깊은 영향을 남겼다. 현대미술자가 등장하기 전까지 한자는 전통 서법을 바탕으로 엄격한 규칙대로 글자를 쓰는 형식이 매우 중요했다. 그러나 도안 개념이 유입되며 글자를 그리고 제도하는 방법으로 현대미술자가 나타나게 되었다. 다시 말해, 현대미술자는 처음으로 글자를 쓰는 방식에서 그리는 방식으로 이동한 사건이었다. 지금까지 현대미술자에 대한 평가는 단순히 글자에 장식을 더하고 다양한 형태로 획을 구축한 것으로 '쓰기 개념'으로 바라보는 경향이 있었다. 하지만, 현대미술자는



[그림 28] 변체미술자와 굵은흑송체의 간가결구 비교



[그림 29] 변체미술자와 굵은흑송체의 필획 비교

쓰는 전통으로부터 제도하는 개념으로 글자를 디자인하는, 즉 오늘날 디지털 서체의 디자인의 시작으로서 의미가 있다.

4.2. 혼합 유형 서체디자인의 시작

지금의 인쇄용 한자 서체는 송체, 흑체, 방송체²²⁾ 그리고 혼합체가 가장 많이 쓰이는데, 앞에서 분석한 바와 같이 변체미술자는 오늘날 한자 서체 중 '혼합체'의 디자인 발상과 매우 유사한 점을 지닌다. 송체와 흑체, 방송체가 예로부터 내려온 판문 속 글씨 또는 납활자체를 그대로 계승하여 디자인한 서체라면, 혼합체는 1980년대에 들어 두 가지 이상의 서체 종류를 융합하여 디자인한 새로운 창작 방식이었다. 주로 광고, 패키지, 책 표지 등 인쇄 매체의 제목용으로 쓰이며 서체 쓰임의 다양성을 이끌었다. 이는 1920-1930년대 현대미술자의 쓰임, 송체와 흑체를 혼합한 변체미술자의 특징과도 매우 유사하다. 가장 대표적인 혼합체인 굵은흑송체는 흑체자의 굵고 기하학적인 필획에 송체자의 자각을 붙여 디자인했는데, 앞에서 살펴본 변체미술자의 동일한 글자와 비교할 때 간가결구의 비율, 획의 자각 모양이 가장 유사하다.

첫 번째로 [그림 28]의 간가결구 비교처럼 상하구조는 1:2, 좌우구조는 1:1.3, 1:1, 포위구조는 40-50% 대로 처리한 면적 비율이 매우 비슷하다. 다시 말해, 간가결구 조합에서 한 면적을 좁게 처리하여 비율적으로 글자

조형이 안정적으로 느껴지게 만든 것으로, 현대미술자로부터 이러한 시도를 통해 한자 서체의 심미 기준을 마련한 것이라 볼 수 있다.

두 번째로 [그림 29]처럼 획의 자각 처리에서 흑체의 굵은 획 형태에 자각을 붙여 송체자 특징을 결합한 점을 알 수 있다. 특히 가로획에서 오른쪽 끝에 위를 향한 자각, 가로획과 세로획을 잇는 모서리의 자각, 획 끝단에 곡선으로 처리한 나팔구가 변체미술자와 매우 유사하다. 이러한 획 처리에서도 오늘날 혼합체가 변체미술자에서 송체와 흑체의 구성적 특징을 융합한 면모를 볼 수 있다. 이러한 유사점을 종합하자면, 현대미술자는 한자 서체디자인 측면에서 의미 있는 시도로서 탐구로서 오늘날 서체디자인에 심미적 기준을 제공하는 데 크게 기여했다.

5. 결론

이 연구는 1920년대 전후 중국 서체디자인 발전 과정을 살펴보고, 당시 나타난 현대미술자 중 변체미술자를 중심으로 글자의 조형적, 구조적 특징을 분석하여 시대성과 디자인 형식의 관계를 살펴보았다.

다양한 문화가 공존하는 지금, 문자는 문화의 가장 근원적 토대로서 그 중요성은 더욱 크다고 하겠다. 현대미술자는 중국에서 '문화 정체성'을 유지하고 새로운 문화를 수용해야 하는 문화적 급변의 시기에서 문자를 토대로 한 유연한 포용력을 디자인 측면에서 보여주었다.

현대미술자는 1915년부터 1923년까지 일었던 신문화운동, 이어진 5·4애국운동의 문화부흥 분위기에서 시도되었다. 당시 도안이라는 개념의 유입은 최초로 디자인에

22) 1916년경 제작된 방송체는 송체의 간가결구와 해서의 필획을 결합하여 그린 서체로, 가로획과 세로획의 굵기가

균일하여 부제목, 시사의 단문, 각주, 인용문 등 주로 보조문에 쓰이며, 일부 본문용으로도 쓰였다.

대한 인식을 세워주고, 이는 곧 현대미술자의 출현과 유행에 직접 영향을 미쳤다.

현대미술자는 일본, 프랑스 등 근대적인 디자인 개념이 일찌감치 자리 잡힌 나라에서 유학한 이들이 경험한 ‘장식예술’의 영향으로 첫발을 내디뎠다. 이어 일본과 서양의 도안 서적의 영향을 받은 디자이너가 현대미술자 제작에 참여함으로써 상업광고, 화보, 잡지 등을 통해 더욱 가속화되었다. 그뿐 아니라 중국 내에서 활동을 시작했던 디자이너들은 전통을 보다 강조하는 방식으로 새로운 디자인을 수용하며 그들의 이상을 실현하고자 했다. 같은 시기인 1920년대 초부터 미술전문학교의 창설과 더불어 디자이너 육성도 활발해지며 1930년대 현대미술자는 절정에 이르렀다.

글꼴 조형과 구조 분석을 통해 바라본 현대미술자는 여러 특징을 보인다. 먼저, 간가결구(間架結構) 측면에서 상하 면적은 공통적으로 작으나, 좌우구조 측면에서 좌측 면적은 작고 우측 면적은 크다. 포위구조 측면에서는 획이 상대적으로 비슷한 두께의 양상을 보였고, 네모꼴 자형의 경우 포위하는 면적이 포위당한 면적보다 작게 처리되었다. 단체자의 상리(相離), 상교(相交), 상접(相接) 세 구조는 대체로 겹치는 면적이 있고 일부 획만 떨어져 있다. 특히 상교구조는 영문 X자의 시각보정 처리 방법과 흡사한 처리를 보였다.

획의 처리 측면에서는 모든 획에 보편적으로 손글씨의 특징이 강하게 보이지만, 정밀한 형태를 보이는 획 자각(字腳) 처리도 관찰되었다. 세로획의 형태는 기타 획보다 적은 편이며 갈고리가 붙은 획에서 갈고리가 동일한 방향을 향한 처리와 굵은 선이 바로 꺾이는 처리가 거칠다. 또 가로획의 시작은 각진 처리와

둥근 처리가 뚜렷하며 파임 획의 나팔구 처리는 기타 획의 처리보다 섬세하다.

이러한 분석 결과를 현재 가장 대표적인 혼합체인 흑체의 굵고 기하학적인 필획에 송체의 자각을 붙여 디자인한 굵은흑송체와 비교할 때, 간가결구의 비율과 획의 자각 모양 측면에서 매우 큰 유사점을 발견할 수 있었다. 그리고 가로획에서 오른쪽 끝에 위를 향한 자각, 가로획과 세로획을 잇는 모서리의 자각, 획 끝단에 곡선으로 처리한 나팔구를 통해 변체미술자와 매우 유사함을 발견할 수 있었다.

이 연구를 통해 1920-1930년대 현대미술자는 중국 디자이너들이 조형적으로 글자에 접근한 서체디자인의 선구적 모색으로서 한자 서체디자인의 다양한 가능성을 보여준 사례라고 볼 수 있다. 앞선 세대 디자이너들의 창의적인 발상과 경험이 담겨있는 현대미술자는 또한, 한자 디자인이 ‘쓰는’ 형식에서 ‘그리는’ 형식으로 변화한 사건으로 중요한 전환점을 제공했다는 측면에서 큰 의미를 부여할 수 있다. 현대미술자가 등장한 이후 한자 서체 디자이너는 한자의 전통적 서법(書法)에서 벗어나 글자를 시각화하기 위해 조형적으로 접근하기 시작했다. 또한, 오늘날 현대미술자는 다수의 서체 특성을 한 글자에 융합하는 혼합체의 첫 시도라는 점에서 매우 중요한 가치를 지닌다. 여러 가지 서체의 특성을 하나로 묶는 창작 발상은 현재 한자 서체디자인에 큰 영향을 미치고 있다.

앞으로 현대미술자의 글꼴 구조와 조형에 관한 다양한 탐구가 한자 서체디자인에 의미 있는 연구 대상으로 다양한 측면의 연구로 이어지기를 기대한다. ㉔

참고문헌

- 이매뉴얼 C.Y.쉬, (2013), 『근-현대 중국사 하권』, 조윤수, 서정희 옮김, 까치글방
- 王翔榮, (1988), 『日本教習』, 三聯書店
- 姜丹書, (1991), 『姜丹書藝術教育雜著』, 浙江教育出版社
- 俞劍華, (1928), 『最新圖案法』, 上海商務印書館
- 李明君, (1997), 『中國美術字圖說』, 人民美術出版社
- 周博, (2017), 『字體摩登』, 中信出版集團
- 周博, (2018), 『中國現代文字設計圖史』, 北京大學出版社
- 楚婷, (2004), 「中國平面設計的‘白銀時代’」, 『文藝研究』, 中國藝術研究院
- 漢儀字庫, <http://www.hanyi.com.cn> (2021.6.29)
- 方正字庫, <https://www.foundertype.com> (2021.6.29)
- 字體工作室三言, <https://www.zcool.com.cn> (2021.4.23)
- 『맹아월간(萌芽月刊)』(1930), 『맹아월간(萌芽月刊)』(1930), 『화개집서편(華蓋集續篇)』(1927), 『분류(奔流)』(1927)
- [그림 2] 유기표의 현대미술자 작업, 『공헌(貢獻)』(1928)
- [그림 3] 진지불의 현대미술자 작업-『현대학생(現代學生)』(1931), 『영회(影繪)』(1933), 『중국미술회계간(中國美術會季刊)』(1928), 『도안(圖案)』(1929)
- [그림 4] 전군도의 현대미술자 작업, 『독서월간(讀書月刊)』(1931), 『독서잡지(讀書雜誌)』(1933)
- [그림 5] 장광우의 현대미술자 작업, 『신춘호(新春號)』(1929), 『시대(時代)』(1932)
- [그림 6] 부덕용의 현대미술자 작업, 『광고도안자(廣告圖案字)』(1937)
- [그림 7] 분석용 변체미술자 14점 모음
- [그림 8] 분석 기준의 자신틀, 900×900pt
- [그림 9] 상하결구의 비율 분석 1, 세로형 직사각형 글자
- [그림 10] 상하결구의 비율 분석, 정방형 글자
- [그림 11] 상하결구의 비율 분석, 가로형 직사각형 글자
- [그림 12] 좌우결구의 비율 분석 1, 정방형 글자
- [그림 13] 좌우결구 세로형 직사각형 글자
- [그림 14] 좌우결구의 비율 분석 2, 가로형 직사각형 글자
- [그림 15] 포위결구 글자의 비율 분석
- [그림 16] 상고결구 글자의 비율 분석 1,
- 『노신이이집(魯迅而已集)』(1928), 『조화석습(朝花夕拾)』(1928), 『조화(朝花)』(1928), 『소피터(小彼得)』(1929), 『납함(吶喊)』(1926), 『야초(野草)』(1927), 『열풍(1934)』(1926),

그림 차례

‘문장 문(文)’ 모음

- [그림 17] 상교결구 글자의 비율 분석 2, ‘열 십(十)’
- [그림 18] 상리결구 글자의 비율 분석 - ‘작을 소(小)’
- [그림 19] 상접결구 글자의 비율 분석 1, ‘달 월(月)’
- [그림 20] 상접결구 글자의 비율 분석 2, ‘날 일(한자)’
- [그림 21] 변체미술자 사례의 획 모음 1, 점
- [그림 22] 변체미술자 사례의 획 모음 2, 가로획
- [그림 23] 변체미술자의 세로획
- [그림 24] 변체미술자 사례의 획 모음 4, 빠침
- [그림 25] 변체미술자 사례의 획 모음 5, 갈고리(왼쪽부터 세로 굵은 갈고리, 가로 꺾인 갈고리, 세로 갈고리)
- [그림 26] 변체미술자 사례의 획 모음 6, 꺾임
- [그림 27] 변체미술자 사례의 획 모음 7, 파임
- [그림 28] 변체미술자와 굵은흑송체의 간가결구 비교
- [그림 29] 변체미술자와 굵은흑송체의 필획 비교