



周博 刘畅 译

文字设计
[瑞士] 埃米尔·鲁德

Typographie
Emil Ruder

图书在版编目（C I P）数据

文字设计 / (瑞士) 埃米尔·鲁德著 ; 周博, 刘畅译. -- 北京 : 中信出版社, 2017.9 (2017.12 重印)
(设计经典译丛)
书名原文 : Typographie: A Manual of Design
ISBN 978-7-5086-6813-0

I . ①文 … II . ①埃 … ②周 … ③刘 … III . ①美术字—字体—设计 IV . ① J292.13 ② J293

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 248066 号

Typographie: A Manual of Design by Emil Ruder
© 1967 by Verlag Niggli AG, Sulgen | Zürich,
through jīa-xī books Co., Ltd, Taipei
Simplified Chinese translation copyright © 2017 by CITIC Press Corporation
ALL RIGHTS RESERVED
本书仅限中国大陆地区发行销售

文字设计

著 者：[瑞士] 埃米尔·鲁德
译 者：周博 刘畅
出版发行：中信出版集团股份有限公司
(北京市朝阳区惠新东街甲 4 号富盛大厦 2 座 邮编 100029)
承 印 者：北京利丰雅高长城印刷有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/12	印 张：24	字 数：210 千字
版 次：2017 年 9 月第 1 版	印 次：2017 年 12 月第 2 次印刷	
京权图字：01-2016-9083	广告经营许可证：京朝工商广字第 8087 号	
书 号：ISBN 978-7-5086-6813-0		
定 价：198.00 元		

版权所有，侵权必究
如有印刷、装订问题，本公司负责调换。
服务热线：400-600-8099
投稿邮箱：author@citicpub.com



Emil Ruder



文字设计
一本设计指南

Typographie
A Manual of Design

推荐序 1
绪论 7
书写与印刷 23
功能与形式 35
正形与负形 53
文字设计的技巧 65
编排 83
几何、视觉与有机方面 95
比例 109
点、线、面 119
对比 133
灰度 145
色彩 159
文本与形式的统一 169
节奏 187
即兴与偶然 201
整体设计 215
变化 233
动力 251
字体与插图 263
后记 277

Preface 1
Introduction 7
Writing and printing 23
Function and form 35
Form and counter-form 53
The techniques of typography 65
Arrangements 83
Geometrical, optical and organic aspects 95
Proportions 109
Point, line, surface 119
Contrasts 133
Shades of grey 145
Colour 159
Unity of text and form 169
Rhythm 187
Spontaneity and fortuity 201
Integral design 215
Variations 231
Kinetics 251
Lettering and illustration 263
Postscript 277

文字设计的不朽经典

自从埃米尔·鲁德的《文字设计》50年前问世以来，该书所涉及的领域与行业发生了巨大的变化，反映在文化层面是平面设计在不同主义、流派、社会思潮的推动下奋勇前行中所展现的五光十色的外相；而技术革命所带来的视觉传达设计领域的变化则是翻天覆地，甚至本书所面对的某些读者群，比如排字者就已经在技术革命的颠覆下消失，所涉及的铅字与照排的行业也已消失，这也许是埃米尔·鲁德在写这本书时无法想象的。

但这些巨大变化并不妨碍埃米尔·鲁德的《文字设计》成为设计出版物经典，而且始终是设计师的案头必备书籍，不管在美国，还是在欧洲，走进任何一家设计事务所都会发现这本书在桌上或是在书架上，几十年前如此，今天照旧。

也许这是因为埃米尔·鲁德在《文字设计》中为我们阐释了文字设计的原则与精髓，这些文字设计的内在法则是最为本质的东西，它不会因为计算机之类工具的出现而失去价值，也不会因为信息传播平台的改变而丧失意义，只要我们还在用文字作为传达工具，这些本质的东西是不会过时的。

也许还因为埃米尔·鲁德在《文字设计》中所表达的探索精神，不拘于传统，不受制于规矩，如同他所言：“如果文字设计不想因循守旧、墨守成规的话，实验性的文字设计训练就会比以往更有必要，这会使工作室变成实验室、试验站。既然决心要创造出不同凡响的作品，就不能放弃，这是时代精神的反映”。不同于今天，设计师可以借助电脑实现很多文字编排上的尝试，具有各种实验的条件，在当时用铅字或者照相排字的条件下，埃米尔·鲁德提倡的文字设计实验精神与书中所用的范例，都十分可贵。对常人而言，文字设计是一项枯燥而乏味的工作，纯功能需求的工作，对于以往排字工人的工作，是实验精神让文字设计具有活力、生命力，是实验精神让文字设计作品具有艺术价值，是实验精神让文字设计成为设计师精神追求的某种归宿。

埃米尔·鲁德的《文字设计》并没有因为关注文字设计中美的法则与实验精神而忽略功能，他说：“文字设计有两个层面。其一，它做了一些实际性的工作；其二，它关心美的形式。这两个方面——功能和形式，都是那个时代的产物，有时候形式被着重强调，有时候功能被着重强调。在有些特别受到眷顾的时代，形式与功能得到了恰当的平衡。”这很好地解释了功能与形式的关系。

今天，以往文字设计及排版的规矩多已成为设计软件中的默认值，排字排版的技能为设计软件所代替，人工智能开始能够逐渐取代很多设计师的工作，设计师正经历前所未有的身份与职业危机。此时重读埃米尔·鲁德的《文字设计》，重温他所提倡的实验精神，重新认识文字设计所带来的特有的形式美，相信它会如同一剂兴奋剂，一餐精神食粮，激发我们对文字设计的价值的认可，带来对文字设计新的热情与专注。

中央美术学院教授 AGI会员 王敏，2016年9月

中国文字设计的觉醒

作为瑞士的英雄前辈，埃米尔·鲁德的《文字设计》为拉丁文字设计领域奠定了一个坚实的基础，与其他精妙简洁的瑞士平面设计和文字设计一起，滋养着全世界，全世界都应该为之感恩。

埃米尔·鲁德终其一生几乎只用Univers字体（如同这部巨著），来展开其广泛的探索，显然他在试图确立文字设计的普世原则。这种以少胜多的方式背后，正是其作为现代主义者坚定的决心。

我们已经学习了西方现代主义文字设计多年。相对单纯的拉丁文字设计，基于字母字体展开。但中文呢？普世原则是否还将有效？基于西方现代主义设计大师的敏感，埃米尔·鲁德谈到了中国的老子，计白当黑，无中生有。而今天的我们则将以更为开放的姿态进行回应——中国文字设计的觉醒。

过去现在未来，我们正处于时空的关键。中国文字设计终将反哺世界，并给世界以惊喜。这一天应该不会太远。

中央美术学院教授 AGI会员 宋协伟

设计：理想与准则

瑞士的现代平面设计是欧洲现代主义设计的风格样式之一，它从20世纪40年代至60年代逐渐发展成熟并影响到全世界。瑞士的现代主义设计师们从一开始就强调平面设计应当作为社会工业生产的一部分，为此，他们研究和建立起一套有关现代印刷字体设计、版面设计、网格系统设计等一系列的，标志着高质量现代主义功能与美学的平面设计准则，使之完全不同于当时那些只是简单地满足于商业需求的低俗设计观念，形成了高度理性、精准有效的瑞士设计风格。这种准则指导下的设计思潮风靡全球，进而延伸为国际主义平面设计风格，流传至今。

某种设计的样式或流派具有长久的影响力，它的存在一定是建立在一整套有效的系统化设计思维和实践的准则基础之上。按照今天的语境，所谓“准则”就是“底线”。建立准则的人是有着理想境界的人，而准则设立就是对理想世界的本质追求。

埃米尔·鲁德（Emil Ruder）是瑞士现代平面设计的一面旗帜。从这本书的绪论中我们可以发现，起先，作者显然并不满足于早期现代派设计的光鲜外表，认为那些现代主义的“假设和假说”不能掩盖当时劣质设计的本质。因此，他采取了积极的态度，为字体设计及版面设计等方面的现代构成法则的建立进行了大量的试验和提炼，设立了一种现代平面设计的标准，而这一切几乎花费了他毕生的精力。他所著的这本关于文字的字体设计与运用、排版样式以及图文视觉关系的书籍——《文字设计》（*Typographie*），用了长达半个世纪的时间证明了准则存在的意义。可以说，这本书在某个方面是现代主义理想的具体设计实践和精神物化，它在手工书写转向机械复制的设计过程中建立了一种新的技术和美学范式，也是对现代性阅读方式的设计启蒙。

笔者十分惊讶地发现，这本书所建立的准则中涉及了中国道家的思想。作者在他的绪论中提到：“东方的哲人们相信，形式的创造本质上要依赖虚空。没有中空的内部，罐子便不过是一块泥土，正是内在的虚空使之变成了一个容器。”因此，准则设立目的不是对历史或文化认识的割裂和局限，恰恰相反，准则的物理性样态是人们追求理想世界的阶段性表达，从被确立的那一刻起它便融入了历史，成为文化的一部分。

20世纪80年代初，中央工艺美术学院的书设计教学体系中首次引入了西方现代主义版面设计理念，并一直在中国设计界致力于将这种设计理念加以推广和实践。然而，30多年的设计教育与实践并不算长，我们还有很多基础性的理念和准则在更广泛的社会范围内没有形成共识。另外，东西方的文化差异，尤其是中国的汉字告诉我们，有些设计准则必须由我们自己来探索与设立，别人是无法替代的。而这些都需要理想和坚守。

从漫长的手工书写到机械化复制的历史进程中，文字以及其他阅读元素的模数化与和谐关系的建构一直是有关阅读的设计的核心内容，而这在今天仍然如此。从认识论的角度来看，人类

社会发展至今可以分为三个阶段，即农业社会、工业社会和信息社会。本质上讲，现代主义设计源于工业社会形成的大背景，是它的工业化设计理念与解决问题的生活方式塑造和呈现了西方社会的现代性设计样式。在工业化生产工具和操作条件的要求下，现代主义设计再次建立了人类基于新型技术样态、物质材料等方面的物化范式。然而，尽管形式、物态改变了，人性追求美好生活理想的本质并未改变。新的设计形态物化过程仍然是功能与审美理念的再现，过往中不可缺失的经典准则仍然会转移到新的范式中去。在此意义上，20世纪发生的工业化的视觉设计范式转移，对于当下基于数字化阅读方式的视觉设计理念建构，仍有深层次的启发意义。

笔者十分高兴这本经典设计书籍中文版的付梓发行，也备感荣幸能为此作序。尽管如此，惶恐之中我仍然对译者用“文字设计”指代“*Typographie*”存有疑虑。不管怎样，时隔50年，这本书在中国的正式出版对于我们设计界来讲仍然具有里程碑式的意义。

清华大学美术学院教授 AGI会员 赵健，2016年9月于清华园

写在第七版前面的话

埃米尔·鲁德（Emil Ruder）把他的这本《文字设计》定义为“设计教科书”，它初版于1967年，约35年前。从那之后本书又重印了数版，并被译为多国语言。今天，在文字设计领域，“鲁德”就是一个标准，作为排字工人、文字设计师和平面设计师工作的基础，它已经影响了整整几代人。“今天，书籍已经成了一种普通的物品，从书店、百货商店到报刊亭到处都有……因此，作为一种实现大众传播目标的手段，文字设计事实上正是在这里发现了其用武之地。”这句被鲁德写在本书1967年版前言中的话，被证实在今天这个时代尤为正确。今天这个时代是一个我们整个环境都要由媒体表达的时代。可以说在这一点上，本书做出了不可磨灭的贡献。由于鲁德在本书出版3年之后就去世了，所以他没有亲身经历这本书在全世界的成功。

《文字设计》的初版为精装，开本为22.5厘米乘23.5厘米。10年后又首次出版了德、法和英3种语言的版本，还有一个版本是以斯洛文尼亚语、克罗地亚语和德语出版的。1977年出版的第三个德文本已经是平装本，不过仍旧与第一个版本几乎完全保持一致。1982年出版的第四版是个修订版，有几个重要的地方与初版不同。最明显的不同就是开本和套色的变化。几近正方形的开本变成了纵向的开本，尺寸为22.4厘米乘28厘米。当时出版社为什么决定做这样的变化，今天已经无法追溯了。它当然是为了制作一种更为经济的版本。一方面，大多数的彩色插图和整个“色彩”章节都被删掉了；另一方面，由于用了竖开本，书的页码也由273页削减为220页。从书的传播和有效利用的角度来看，这个因“减少成本而导致变化”的版本对于推广鲁德的理念可能是有好处的，不过，样做很大程度上也就失去了首版的唯一性和特征。原先“Typographie”这个词是用镜像方式做的，看起来就像一个活字盘，并且按照排版的比例做了分割，尽管这些被保留了下来，但是黑白关系的标题图像却变成了红和白。

现在读者手中拿到的书是对埃米尔·鲁德《文字设计》一书初版本的重构。尽管本书在初版时用的是铅字，但是我们已经用数字化的方式进行了重新录入和设置，这表明了一种技术上的变化。我们并没有改动原稿，只是把第一版中的一些拼字错误进行了纠正。唯一增加的是艾德兰·弗鲁提格（Adrian Frutiger）为第四版写的序，因为我们觉得这篇序的文字已经属于“鲁德”了。

J.克里斯托弗·布克勒
Niggli AG出版社

第四版序

这部著作是一个勇敢的人对其信念的告白，同时也是他赠予这个时代的文化遗产。

战后这些年，在几乎每一个实用艺术领域，都没有多少能够更好适应这个时代、推陈出新的迹象。埃米尔·鲁德是最早抛弃传统文字设计中那些陈规旧习，并建立起与现时代一致的新的构成法则的先驱之一。

本书在首次面世20年后又迎来了第四版。这足以证明这是一本非常重要的教科书，几代文字设计师和平面设计师都曾受惠于它，将来它亦将继续发挥其影响。

对于埃米尔·鲁德来说，版面从来就不仅仅是一个用字体或装饰随意覆盖的、没有生命的纸面。在他的手中，被动的背景被变成了一种生机勃勃的前景。因而每一个文字设计都变成了一幅图画，其中，黑与白交相辉映、相得益彰；事实上，深度效果常常也就这样产生了，那些线条或排线会引导眼睛进入一种三维空间。

字、词和文本的集群在版面上形成了很好的易读因素，但与此同时，形象则在纸的场景中移动；用字体进行设计——文字设计——几乎可以比作排一出戏。

尽管埃米尔·鲁德从绘画的思考中多有借鉴，但他从不让自己沉迷于只是好玩的那种设计，因为这时候印刷的真正目标——易读性——就会迷失了。他自己就在书的绪论中写道：“没法阅读的印刷品就会变成一个没有目的的产品。”

此书无疑是一本优秀的“指南”，但它的意义远不止于此：它的整个结构，它对所有主题的把握，对那些相似和相反的情况的处理，以及丰富的图片和融洽的图式构成，这些都使其成为一部精湛的杰作。在那些比例精确的、纯粹的教育案例背后，我们能够分出一种丰富的哲学，它超越了那些寻常的问题，试图讲授生活的智慧并提供范例。

通过他的工作，埃米尔·鲁德无疑在世纪中叶的文字设计艺术中留下了他的印记。这是通过两个途径达到的：首先，是直接通过其作品的影响；其次，是间接地通过教学，作为一名教师和大师，其卓越的品格影响了无数的学生。时至今日，他在全世界的影响仍然无远弗届。

艾德兰·弗鲁提格

在过去的25年中，本书作者一直在向专业的学生讲授文字设计。书中的图例是作者自己或其学生的作品。本书的目的不是提供绝对可靠的秘方，也无意把这个主题一网打尽。

本书的名称是“文字设计”。之所以用这个题目，是因为自从文字设计牵涉到技术过程，就不可避免会引发设计的问题。文字设计与设计事实上是同义的。

今天，我们知道许多现代主义的假设和假说，似乎优良的设计已经是理所当然的事情了。然而，表面的光鲜对于劣质的手艺来说是具有欺骗性的，且现代派在当代装束上的影响也不小，这引发了不小的困惑。即使是从积极的角度来看，我们已有的这些知识在得到采纳并最终得到提炼之前，也还有大量的工作要做。

文字设计师的工作有两个最基本的方面：他必须要在重视已有的知识的同时让大脑保持对新鲜事物的接受力。众所周知，满足别人已经达到过的要求容易变得自鸣得意。正是由于这个原因，如果文字设计不想因循守旧、墨守成规的话，实验性的文字设计训练就会比以往更有必要，这会使工作室变成实验室、试验站。既然决心要创造出不同凡响的作品，就不能放弃，这是时代精神的反映；其反面是怀疑和犹豫不决，必将功亏一篑。

本书的目的是想让文字设计师明白，很可能正是对其处理手段的精确限制以及他必须满足的那些实际目标成就了其手艺的魅力。文字设计这门手艺中有一些精确、内在的法则，本书希望能够把支配这种影响并决定我们今天这个世界的视觉方面的这些法则引申出来。

在本书的文本和图例中，作者去除了这个时代那些过于时髦、一时心血来潮和稀奇古怪的东西，至于做得是否成功，评判权要留给读者和将来。

文字设计之所以称其为文字设计，是因为它有一个朴素的义务，即要在书写中传递信息。任何争论和理由都不能使文字设计免于这个义务。无法阅读的印刷品就是一个没有目的的产品。

从发明了印刷术的15世纪到20世纪，人们在印刷品上所付诸的努力自始至终都是一贯的：用尽可能廉价、迅捷的方式传播信息。唯一的例外是世纪之交时印刷的一些精装版，当时，与技术进步和工业化相伴的是颐指气使和毫无节制的赞美。为了让人铭记那个时代作品美观且在材料和工艺上可圈可点，一些与文字设计至关重要的本质背道而驰的做法出现了：为了显得稀有而人为地限定版次，这又极大提升了个性化版本的价值。不过，我们也要感谢这些限量版本，因为它们使文字设计的一些必要条件获得承认：对书写形式的感知以及对其本质的理解；对字词、行句和页面上的字符要进行适当的划分，同时，字符紧凑的区域和空白区域之间的关系要清晰明确、毫不含糊；一本书的起点应该是跨页；至于字体的种类和大小要与各种限定达成一致。

到了20世纪初，藏书行为已经受到了批评：“只”因为书籍美观就做限量版是荒唐的；书籍必须是物美价廉的。这就要求版次越多越好。为了藏书而制作书籍受到了嘲笑，这种做法被认为守旧，应该被淘汰。

今天，书籍已经成为一种廉价的消费品，从书店、百货公司到街边的报刊亭，书籍与报纸、广告传单、海报比邻为伍。毫无疑问，正是在这里，文字设计发现了其作为一种大众传播方式的成就感。



文字设计师从为数众多、各式各样的字体中选择他所需要的印刷字体，这些字体没有一种是设计的。他常常会认为，依赖字体设计师和字库为其创造的这些字体，对于他来说并无益处。当现有的各种字体无论在审美上还是在技术上都无法满足其需要时，这种依赖尤其不便。

文字设计师必须认识到，他在印刷业中占有一个位置：一方面，他要依靠别人所完成的一些工作（字体、纸张、油墨、工具、机器）；另一方面，他又必须让别人将他的作品经过随后另外一些流程才能完成（印刷、修整）。他并不能够自由、自主地做出自己的决定，他必须得瞻前顾后。

有人认为文字设计师在字体的形式上并没有做什么贡献，利用好这些现成的字体才是文字设计的本质，而且文字设计绝不能被当成对这门手艺的一种诋毁。其实恰恰相反，不仅字体设计涉及审美的问题，其形式在很大程度上也是由技术因素决定的，不过文字设计师对这些还不甚了了。

字体设计师在他设计的字体中应该尽可能避免流露其个性偏好，因为这不利于一款字体的广泛应用。人们常常会发现，这款字体的设计师恰恰无法始终成功地应用这款字体，因为他与他的创造之间往往缺乏必要的批评性的距离。但是，文字设计师却具有这种能够客观看待其字体作品的的能力，而且这一点在他的手艺中是非常有用的，因为批评性的距离是文字设计师的一个长处。文字设计师必须能采取一种不带任何个人色彩的观点，任性的个性和情感在他的作品中是没有位置的。

所有这些预制要素的总数是如此之大，以至于哪怕用全新的方式对它们进行编排，也几乎具有无限的可能。毫无疑问，文字设计师可以竭尽全力把所有潜在的组合方式做出来，但在文字设计变得僵硬死板、毫无生气之前，还是应该有一种系统性的努力来缩减文字设计的形式并把它们简化成一些公式。

E	E	E
E	E	E
E	E	E
E	E	E
E	E	E
E	E	E
E	E	E