

中国高等院校美术·设计教材

THE CHINESE UNIVERSITY

ARTS & DESIGN TEACHING MATERIAL

字体与编排教程

林 庶 刘 丹 马旭东 编著



辽宁美术出版社

THE CHINESE UNIVERSITY

ANNUAL REPORT 2015

THE CHINESE UNIVERSITY

ANNUAL REPORT 2015



字体与编排教程

林 庶 刘 丹 马旭东 编著

LIAONING FINE ARTS PRESS 辽宁美术出版社

中国高等院校美术·设计教材

总 主 编 范文南
总 策 划 范文南
副总主编 李兴威 张东明 洪小冬 王易霓

总 编 审 李兴威 张秀时 王 申
邓 濯 靳福堂 吕嘉惠

整体设计统筹 张东明
版式总体设计 苍晓东
印 制 总 监 洪小冬 鲁 浪 徐 杰

编辑工作委员会

主 任 王易霓
副主任 申虹霓 王 嵘 李 彤 刘志刚 彭伟哲
委 员 张广茂 光 辉 姚 蔚 金 明 孙 扬
侯维佳 罗 楠 苍晓东 肖建忠 童迎强
郭 丹 宋柳楠 林 枫 李 赫 邵悍孝
肇 齐 关克荣 严 赫 刘巍巍 刘新泉
刘 时 张亚迪 方 伟 孙 红 鲁 浪
徐 杰 薛 丽 侯俊华 张佳讯 关 立
冯少瑜 张 明

图书在版编目(CIP)数据

字体与编排教程 / 林庶等编著. —沈阳: 辽宁美术出版社, 2007.8

ISBN 978-7-5314-3835-9

I. 字… II. 林… III. 美术字—字体—设计—教材
IV. J292.13

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第101735号

出 版 者: 辽宁美术出版社
地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001
印 刷 者: 辽宁省印刷技术研究所
发 行 者: 辽宁美术出版社
开 本: 889mm × 1194mm 1/16
印 张: 10
字 数: 50千字
出版时间: 2007年8月第1版
印刷时间: 2007年8月第1次
责任编辑: 刘志刚 郭 丹
封面设计: 张东明
版式设计: 郭 丹
责任校对: 张亚迪 方 伟
ISBN 978-7-5314-3835-9
定 价: 41.80元

邮购部电话: 024-23419474
E-mail: lnmscbs@mail.lnpgc.com.cn
http://www.lnpgc.com.cn

前言

PREFACE

当我们把美术院校所进行的美术教育当作当代文化景观的一部分时，就不难发现，美术教育如果也能呈现或继续保持良性发展的话，则非有“约束”和“开放”并行不可。所谓约束，指的是从“经典”出发再造经典，而不是一味地兼收并蓄；开放，则意味着学习研究所必须具备的眼界和姿态。这看似矛盾的两面，其实一起推动着我们的美术教育向着良性和深入演化发展。这里，我们所说的美术教育其实包含了两个方面的含义：其一，技能的承袭和创造，这可以说是我国现有的教育体制和教学内容的主要部分；其二，则是建立在美学意义上对所谓艺术人生的把握和度量，在学习艺术的规律性技能的同时获得思维的解放，在思维解放的同时求得空前的创造力。由于众所周知的原因，我们的教育往往以前者为主，这并没有错，只是我们需要做的，一方面是将技能性课程进行系统化、当代化的转换；另一方面，需要将艺术思维、设计理念等等这些由“虚”而“实”却属于艺术教育的精髓，融入到我们的日常教学和艺术体验之中。

在本套丛书实施以前，出于对美术教育和学生负责的考虑，我们做了一些调查，从中发现，那些内容简单、资料匮乏的图书与少量新颖但专业却难成系统的图书共同占据了学生的阅读视野。而且有意思的是，同一个教师在同一个专业所上的同一门课中，所选用的教材也是五花八门、良莠不齐，由于教师的教学意图难以通过书面教材得以彻底贯彻，因而直接影响到教学质量。

学生的审美和艺术观还没有成熟，再加上缺少统一的专业教材引导，上述情况就很难避免。正是在这个背景下，我们根据国家对于美术教育的精神，在坚持遵循中国传统基础教育与内涵和训练好扎实绘画（当然也包括设计）基本功的同时，向国外先进国家学习借鉴科学的并且灵活的教学方法、教学理念以及对专业学科深入而精微的研究态度，辽宁美术出版社会同各院校组织专家学者和富有教学经验的精英教师联合编撰出版了《中国高等院校美术·设计教材》。教材是无度当中的“度”，是规范，也是由各位专家长年艺术实践和教学经验所凝聚而成的“闪光点”，从这个“点”出发，相信受益者可以到达他们想要抵达的地方。规范性、专业性、前瞻性的教材能起到指路的作用，能使使用者不浪费精力，直取所需要的艺术核心。在这个意义上说，这套教材在国内具有填补空白的作用，是空前的。

《中国高等院校美术·设计教材》编委会



学术审定委员会

主任: 何 洁 清华大学美术学院 副院长、教授

副主任: 吕品晶 中央美术学院 教授

苏 丹 清华大学美术学院 教授

黄 俊 中国美术学院 教授

孙 明 鲁迅美术学院 教授

委员:(排名不分先后)

王来阳	刘 孟	刘 峰	刘文清	李 梅	陈 浩
陈 琦	陈民新	陈凌广	吴学峰	吴越滨	张道森
张建春	张玉新	张新江	周小瓯	周绍斌	周 旭
林 刚	洪复旦	徐 迅	郭建南	秦大虎	龚 刚
曾维华	鲁恒心	马 也	王 雷	王 磊	王 琦
文增著	仇永波	石自东	李 宏	刘 明	闫启文
闫英林	任 戡	谷惠敏	张 旺	张 辉	杨晓光
杨 君	杜海滨	吴雅君	林曰惠	周永红	周景雷
姜 桦	赵国志	徐 文	顾韵芬	唐 建	董喜春
曾爱君	韩高路	廉 毅	雷 光	廖 刚	马振庆
王同兴	王玉新	王宝成	王郁新	王宪玲	王英海
付颜平	曲 哲	刘福臣	刘文华	孙权富	朱进成
伊小雷	吴 迪	杨子勋	杨俊峰	杨浩峰	张建设
张作斌	张 力	宗明明	林学伟	金 凯	周伟国
恩 刚	戚 峰	程显峰	高贵平	徐景福	缪肖俊
王玉峰	王俊德	关 卓	朱 方	张宏雁	张 博
陈文国	林 森	尹 文	王 平	王志明	王雨中
王晓岗	王继安	孔六庆	尤天虹	尤景林	仇高驰
叶 苹	田晓东	刘 佳	刘 赦	刘灿铭	吕凤显
吕美利	庄 磊	何 莉	吴可仁	吴建华	吴晓兵
吴耀华	张友宪	张连生	张新权	李 华	李 波
李超德	束新水	杨建生	杨振廷	沈行工	陆庆龙
陆霄虹	陈见东	陈世和	陈维新	单德林	周燕弟
季嘉龙	范 扬	范友芳	姜竹松	胡国英	贺万里
钟建明	唐 军	徐 卫	徐 雷	徐文光	徐海鸥
钱志扬	顾 平	高柏年	康卫东	曹生龙	盛梅冰
黄 海	曾维鑫	程亚明	署曙光	穆 静	

目录

CONTENTS

字体设计部分

概 述

第一章 字体设计概说	009
------------------	-----

第二章 汉字字体的演变和风格变迁

第一节 汉字的起源	016
第二节 汉字字体的演变和风格变迁	018
第三节 中国书法艺术对汉字字体设计的影响	028

第三章 拉丁字字体设计沿革

第一节 拉丁字字体变迁	031
第二节 拉丁字字体演变规律	037

第四章 字体设计的基本方法

第一节 汉字基本笔画和形式特点	039
第二节 汉字书写的一般规律	041
第三节 拉丁字母的基本结构	044
第四节 拉丁字母书写的基本规则	045
第五节 字体设计的基本方法	046
第六节 字体设计中创意字体的类型	056

第五章 字体的应用设计

第一节 字体设计的一般程序	062
第二节 字体在平面设计中的应用	063
第三节 字体设计的与时俱进	073

编排设计部分

概 述

第一章 编排设计概说

第一节 编排设计的基本概念	076
第二节 编排设计的源流与发展	078
第三节 编排设计的发展趋势	081

第二章 编排设计的要素

第一节 点、线、面与编排	088
第二节 黑、白、灰与编排	090
第三节 色彩的编排	091
第四节 三维空间的编排	093

第三章 编排设计的原则

第一节 形式性与主题性	098
第二节 艺术性与装饰性	099
第三节 趣味性与独创性	100
第四节 整体性与协调性	101

第四章 编排设计的形式原理

第一节	重复与近似	105
第二节	对比与调和	106
第三节	均衡与对称	107
第四节	自由与编排	108
第五节	变异与秩序	110
第六节	节奏与韵律	110
第七节	比例与权衡	112
第八节	虚实与留白	113
第九节	变化与统一	115
第十节	版式综合编排	116

第五章 编排的视觉流程

第一节	单向视觉流程	120
第二节	曲线视觉流程	121
第三节	重心视觉流程	121
第四节	反复视觉流程	123
第五节	导向视觉流程	123
第六节	散点视觉流程	124
第七节	最佳视域	126

第六章 字体的编排构成

第一节	字体与字号、字距与行距	129
第二节	文字编排的基本形式	130

第七章 图片版式编排

第八章 图形编排样式

第九章 编排设计的综合应用

第一节	系列化和整体编排设计	145
第二节	企业形象的编排设计	146
第三节	样本的编排设计	146
第四节	招贴广告的编排设计	147
第五节	包装的编排设计	148
第六节	书籍的编排设计	150
第七节	网页设计的编排设计	152
第八节	其他各种设计中的编排设计	153

第十章 优秀编排设计范例

概述

OUTLINE

(字体设计部分)

本书定稿时,正值一年中最热的小暑、大暑节气之间。

站在新千年起点上回顾过去的 20 世纪,人类文明在突飞猛进的科学技术推动下发生了超越以前任何时代的深刻变化。世纪更替之交,全球加快了一体化进程。20 世纪末兴起的知识经济让人类对 21 世纪的生活充满了美好的憧憬。

现代设计是 20 世纪中叶兴起的一门边缘学科,是在现代科学技术和经济发展的基础上形成的一门综合性的应用科学。对于现代设计的概念目前还缺乏一个公认的准确界定,它过于宽泛,以至于各国对它的解释和理解都有所不同,与它相关的概念也很多,从广义上而言几乎包括所有涉及艺术设计的领域和事物。字体设计作为现代设计的一部分,同样地与其他设计门类肩负起创造人类新的文化观念和新的生活方式的历史使命,必将成为人类新的文明的重要组成部分。字体设计的英文名称为“Typegraphic”,“Type”意为印刷术的活字、铅字,“graphic”意为图形的、刻画的、图形的,谓对文字按图形设计规律加以整体的精心安排。当远古的人们将抽象的几何符号与象形图符逐渐发展成文字形式后,人类的文明就有了质的飞跃。

对于字体设计来说,仅仅依靠传统的思维方式和设计手段,已很难应付新时代的竞争和创新。人们在认识到字体设计对于企业、社会的价值并策划更充分地加以利用时,往往受困于已有的设计定势问题。将单纯的技法训练改为设计基础的训练和设计思维的培养是当下字体设计教学中最为棘手的问题。希望《字体与编排》这本书能够抛砖引玉,对大家有所帮助。

本书使用了大量图例,由于编写时间紧迫,有些图例未能与原作者取得联系,在此深表歉意,并向他们的辛勤劳动表示衷心的感谢。

笔者水平有限,疏漏之处难免,恳请广大读者批评指正。

林 庶

2005 年 7 月于杭州

7 au 30
novembre
1996



14 **Photo Francis Laharrague**
Michel Bouvet



第 1 章

字体设计概说

本章要点

- 字体作为一种视觉传达工具在文化、经济等领域扮演的角色
- 平面广告设计与文字创意
- 现代设计与字体设计的诉求
- 书法与字体设计的区别与联系

随着社会日新月异的发展和科学技术的突飞猛进，高科技带来的各种新颖的尖端技术为现代平面艺术设计专业开辟了无限广阔的前景。然而，人们在进行新的设计形式的探索过程中，往往不够重视字体的重要性，忽略了文字的创意性。越来越多的平面设计作品，从图形和色彩上具备了一定的视觉冲击力，但往往都是因为将文字内容的处理和设计草草了事，而使得设计作品失去了其本身所具有的魅力。

文字作为记录语言的符号，它是利用其形体、通过其语音来表达意义的，所以“文字本身就是创意”。广告大师韦伯·扬在他的名著《产生创意的方法》的书后杂感中说：“文字是创意的符号，我们能够以收集文字来收集创意。”这里的“文字”系指西方的文字。如果将此处的“文字”换为汉字，那么，韦伯·扬的这句话同样成立。世界上没有哪一种文字能像汉字那样为广告创意提供空间。汉字是当今世界上仅有的体系最完整、结构最

严谨的象形文字。每一个汉字都是一幅内涵深邃的图画。汉字的指事、象形、形声、会意、转注、假借之法，极尽其蕴天地之宏源、析宇宙之奥秘之能事。汉字只要“望文”便能“生义”，它给人们的不仅是视觉冲击力，而且还能启动灵感，造成巨大的心灵震撼。例如，“拆字算卦”之术，虽是方士的骗人之术，但从它带给人们的无穷喜悦或者不安等等情绪之中，就可体察汉字魅力之一斑。只要善加把握，它也可以成为启动广告创意的手段之一（图1~3）。

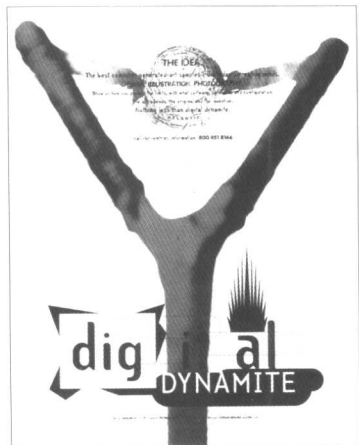


图 1

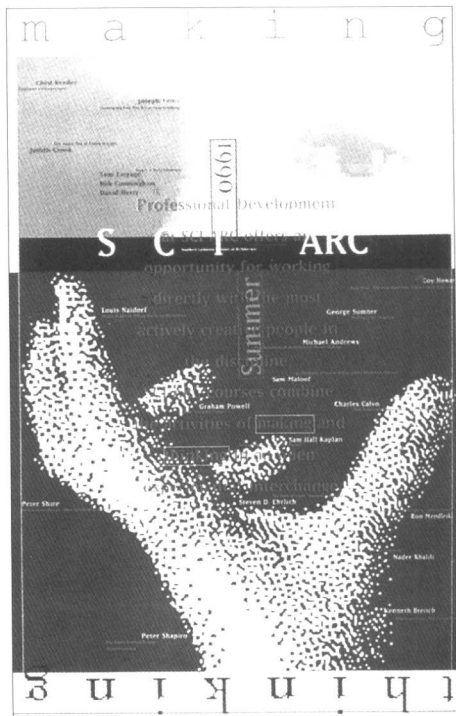


图 2



图3

平面广告设计工作很大程度上依赖于文字创意。曾几何时，广告界喜用“拆字术”创意，收到很好的效果。有一个提醒人们保护森林的创意广告是由四幅图画组成的：第一幅是一个“森”字，第二幅是个“林”字，第三幅是个“木”字，第四幅则是把木字的撇、捺去掉，变成了个“十”字架。这个由“森”字一路拆分下去的广告，十分简炼而深刻地诉说着一个哲理：毁坏森林等于毁坏自己的生存环境，最后落个自掘坟墓，自插“十字架”的下场（图4）。台湾奥美广告公司为“保德信”人寿保险公司（美商）在台湾入市所作的主题广

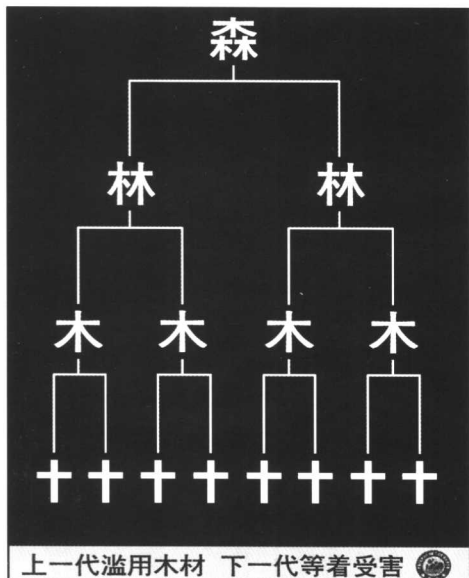


图4

告，几乎占了广告画面的三分之一。三条顶天立地的大黑杠，把“保德信”三字的立人偏旁（两个单人偏旁、一个双人偏旁）凸显出来，反向托出画面右上方的广告标题：“三个字就是有四个人”。简洁、平实、庄重而又形象地阐释了保德信的企业理念。

现代设计是20世纪中叶兴起的一门边缘学科，是在现代科学技术和经济发展的基础上形成的一门综合性的应用科学。它研究生产技术、艺术、社会生活间的相互关系，研究如何既符合生产工艺和产品性能，又符合美的规律来塑造物体，研究怎样满足人的各种需要，生产出既有使用价值，又有审美价值的新型产品。现代的设计首先在商品包装、家具、室内装潢等方面发展起来，然后从轻工业产品扩展到重工业产品，如汽车、飞机等的造型设计，现在，它已渗入到人类现代生活中的各个领域之中，对于发展社会经济、美化人民生活、改变人类的生活方式产生了深刻的影响。

对于现代设计的概念，目前还缺乏一个公认的准确界定，它过于宽泛，以至于各国对它的解释和理解都有所不同，与它相关的概念也很多。我们认为，现代设计的范畴，从广义上几乎包括所有的涉及艺术设计的领域和事物。

现代设计是随着工业革命的出现而兴起的。开始于18世纪的欧洲工业革命到19世纪后期在英国达到了高潮，机械化生产逐步替代了手工劳动，但人们随即发现自己陷入了机械文明的“异化”之中，许多机械产品粗制滥造，而且缺乏美感。到了19世纪中叶，随着这个矛盾的日益尖锐，终于导致了威廉·莫里斯的“手工艺艺术运动”的兴起，这一运动以反抗机器生产，倡导手工艺生产为特征，主张美术与技术结合，号召艺术家从事产品设计，使每件产品都能成为满足人们审美需要的大众艺术品。莫里斯倡导的“手工艺运动”，最早向人们提出了技术时代，技术与艺术、劳动与审美如何结合的问题。

莫里斯的影响传到欧洲大陆，20世纪初在欧洲掀起了“新艺术运动”，继而引发了在设计史中占有重要地位的德国工业联盟的创立和包豪斯的诞生。

由德国人穆特修斯领导的德国工业联盟聚集了制造产品的各界人士，致力于设计改革。穆特修斯认识到了工业产品与手工艺制品在生产手段上的本质不同，认为丑陋并非机械生产的过错，而关键在于人的设计。认为应把创造机械的样式作为设计的目标，而不能再使工业产品继续模仿古旧的手工艺制品的形式，主张把握技术、功能、材料，注意经济法则，置功能为第一因素，讲究标准化的艺术造型，实现工业产品的优质化。德国工业联盟推动了德国设计的发展，使近代设计运动真正走上了正轨，为包豪斯的出现奠定了理论和实践的基础。

包豪斯的设计思想可以概括为三点：第一，技术与艺术的重新统一。格罗皮乌斯认为，设计可以把技术与艺术统一起来，好比一座桥梁，一端是技术，它强调的是产品的结构、功能，反映纯粹物质性方面；另一端是艺术，它是人类精神的审美享受。两者同样重要、互相依存，设计在艺术上的成功，永



远同时又是技术上的成功。所以产品的物质实用与艺术形式必须协调,首先是实用,即它适合人的工作,其次是应当有表现实用的、精确的、不含糊的、前所未有的艺术形式;第二,设计的目的是为了人而不是产品,产品应当从功能与审美两个方面去满足人的物质的和精神的需要,这种基于人性需求的设计原则可以说是包豪斯对于20世纪设计思想的最重要的贡献;第三,艺术家与技术师不应有职业上的尊卑,艺术家的感觉与技术师的知识应当结合起来,艺术家应从“沙龙艺术”转向应用艺术,与技术师携手共创符合时代需要的产品的新形态。

包豪斯虽然在二战中被纳粹德国强行解散,但它的设计思想却已深深地扎根于现代设计运动之中,影响遍及全球,并在各国的设计实践中得以发展。

现代设计的内涵随着设计本身的发展、时代的变迁,也在不断变化,从几个不同时期对它所作的定义中可以看到这一点。

1950年美国人麦德华、考夫曼·琼尼在论述现代设计的书中曾提出现代设计的12项定义:

- (1) 现代设计应满足现代生活的实际需要。
- (2) 现代设计应体现时代精神。
- (3) 现代设计应从不断发展的纯美术与纯科学中汲取营养。
- (4) 现代设计应灵活运用新材料、新技术,并使其得到发展。
- (5) 现代设计应通过运用适当的材料和技术手段,不断丰富产品造型、肌理、色彩等效果。
- (6) 现代设计应明确表达对象的意图,绝不能模棱两可。
- (7) 现代设计应体现使用材料所具备的区别于它种材料的特性及美感。
- (8) 现代设计须明确表达产品的制作方法,不能使用表面可行、实际却不能适应大量生产的欺骗手段。
- (9) 现代设计在实用、材料、工艺的表现手法上,应给人以视觉的满足,特别应强调整体效果的满足。
- (10) 现代设计应给人以单纯、洁静的美感,避免烦琐的处理。
- (11) 现代设计必须熟悉和掌握机械设备的功能。
- (12) 现代设计在追求豪华情调的同时,必须顾及消费者节制的欲求及价格问题。

从这个定义中可以看到20世纪50年代西方设计的倾向,如注重产品功能,而对于产品与人、与环境的关系则关注较少。

当代设计已进入一个新的历史阶段,高技术与人类情感需求的现实正引导着设计发展的新方向。美国设计专家穆勒在《设计21世纪的产品》中谈到设计将发生的变化:

目标:设计必须找到自己的路以实现其最终的目标——技术的人性化。

挑战:未来的挑战将是对新技术的掌握,力求简化生产产品的复杂过程,并易被人们所理解和操纵。

变化:工业上将缩短创造的阶段和周期以求尽早地使设想和产品结合为一体。未来的设计者将是顾客与市场的操纵与变革的工程师的统一体,和具有大众情感和企业家风范的艺术家,从而更有效地利用所有的创作智慧去发掘潜力。

主要影响:对于数据和资料的着手分析,和对资料的巧妙利用,以及人们之间的通讯往来都将有大幅度的改善。这些信息将提供创造性的机会,使生产和经营过程在可以被接受的价格下和几乎没有形式和形状的限制下顺利进行。

机会:机会增加了我们接受信息的可能,而信息又具有很大的潜力,使我们与我们所居住的星球更加和谐,因为信息引导我们去预定并控制生产,并且又利用这些去交流。

结果:今后产品的形状将有很大变化,排列由几何学型或建筑学型形状到复杂的有机体形状,由雕刻形状到艺术的工艺的表现形式。

将来的趋势将趋向于在制品的表面涂以美丽的“化妆”,为的是用更多、更新的物质来扩充产品,并使产品更具有个性。

要想取得成功,将来的产品必须具有更多的功用。

(1) 机能:这主要体现在使用的简易性、耐久性、经济性、安全性和可信赖性。

(2) 形式:调和、柔美、强力度、有个性、赏心悦目、具有满足感。

(3) 形象:从品质到用户个性的集中体现。

(4) 适应性:坚固的制品和柔软的制品的极大的可缩性,柔软性将成为在国际和国内均能较大范围内拥有顾客的基础。

穆勒为我们勾画出了未来设计的轮廓。21世纪是信息的时代,也是设计的时代,未来的设计必将是与新生活相互依存。

现代设计的范围极其广泛,并且还在不断地扩展,其性质也十分复杂。字体设计作为现代设计的一部分,同样地与其他设计门类肩负起创造人类新的文化观念和新的生活方式的历史使命,必将成为人类新的文明的重要组成部分。

字体设计的英文名称为“Typegraphic”,“Type”意为印刷术的活字、铅字,“graphic”意为图解的、刻画的、图形的,谓对文字按图形设计规律加以整体的精心安排(图5~7)。

字体设计是人类生产与实践的产物,是随着人类文



图5

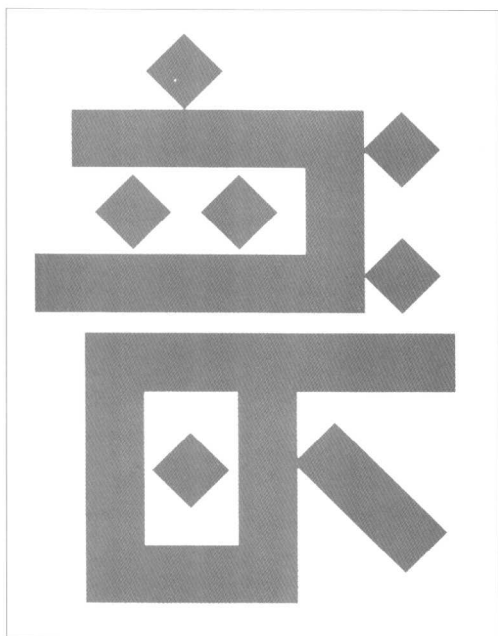


图6



图7

明的发展而逐步成熟的。当远古的人们将抽象的几何符号与象形图符逐渐发展成文字形式后，人类的文明就有了质的飞跃。如今已知最早的字母符号是古代腓尼基人创造的，后来的希伯来字母和阿拉伯字母均由其演变而来。古希腊人引进了这套字母系统后，在视觉上演化出美好和谐的审美形式，并极大地发展了字母的使用功能。公元1世纪，古罗马人在文化上继承和发展了希腊文明，并将希腊字母完善为拉丁字母体系。以罗马字体为代表的早期字体设计，充满了优美的节奏感、空间感与整体感，它被广泛应用于建筑、书籍装帧、商标各个领域。字体作为一种视觉传达的工具，在文化、经济等领域扮演着相当重要的角色。

现代字体设计理论的确立，则得益于19世纪30年代在英国产生的“手工艺艺术运动”和20世纪初欧洲的“新艺术运动”，装饰、结构和功能的整体性是其强调的设计基本原理。

我国字体设计的历史和发展脉络与拉丁字体同样清晰与悠久，只是长期以来，由于多种原因，我国的字体设计概念一直处于较为模糊的状态，并反映在各个时期人们对它不同的称呼和叫法上。最为常见的如“美术字体”、“装饰字体”或“变形字”等。它们分别反映了人们对字体设计不同时期不同的认识与理解。甚至还出现一种较为片面的观点，认为字体设计就是对字形进行笔画上的装饰变形或美化，而缺乏对字体的应用与功效进行整体的研究与构思。

20世纪70年代末至80年代初，随着国外三大构成理论以及其他现代设计理念的引进，我国教育界、设计界开始起用现代平面设计观念来重新审视字体的教育与设计，使之成为视觉传达设计中最基础、最重要的设计训练手段之一。设有设计类专业课程的各美术院校，将原来的“美术字”专业基础课名称改名为“字体设计”课程，教学方法由单纯的技法训练改为设计基础的训练和设计思维的培养。字体设计概念的内涵也更清晰全面，具体表现为：

- (1) 将笔形与结体的视觉要素作为主要的构成形式；
- (2) 强调字体设计的视觉识别效果和信息传播；
- (3) 强调字体设计的表现艺术和个体内涵；
- (4) 字体创意在设计中的文化性。

今天的字体设计，在现代设计观念的指导下，依托现代社会高度发展的科学技术和多元化的时代精神的影响，走上了具有反映时代特征的广阔道路（图8~10）。

字体设计作为一门探讨文字的造型理论与视觉规律的设计基础课程，其重要性是不言而喻的。现代平面设计及其教育，强调的点、线、面、形、色和质感等视觉要素的构成，以及这些因素之间的关系。字体设计课程其主要内容是学习和掌握字体设计正确的思维和方法，



图 8



图 9

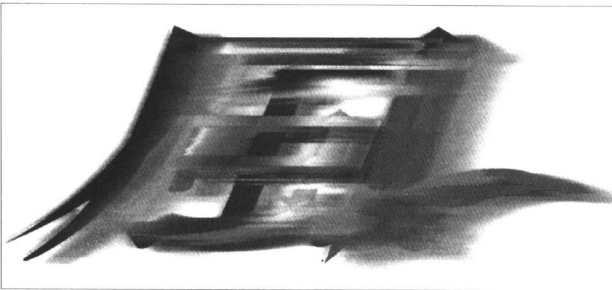


图 10

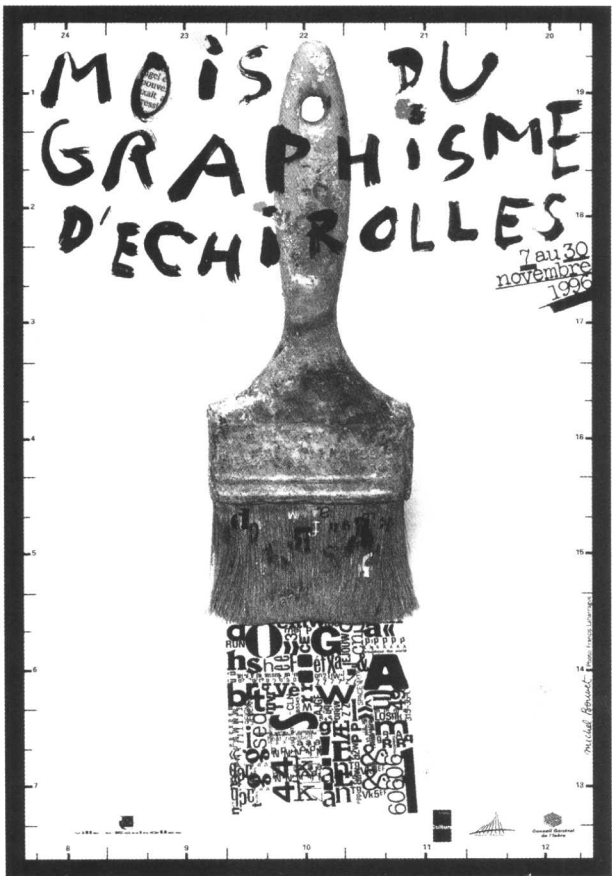


图 11

并要求学生全面掌握和运用视觉要素的设计法则，用现代设计理论来探索文字的点画结构、空间排列以及文字形态的组合，了解与之相关联的载体环境等诸多应用特性，并采用多种造型手段，设计出特定的、在空间上满足实用需求和符合视觉审美的字体（图 11~13）。

作为学生来说，要学好这门课程，设计出较为完整

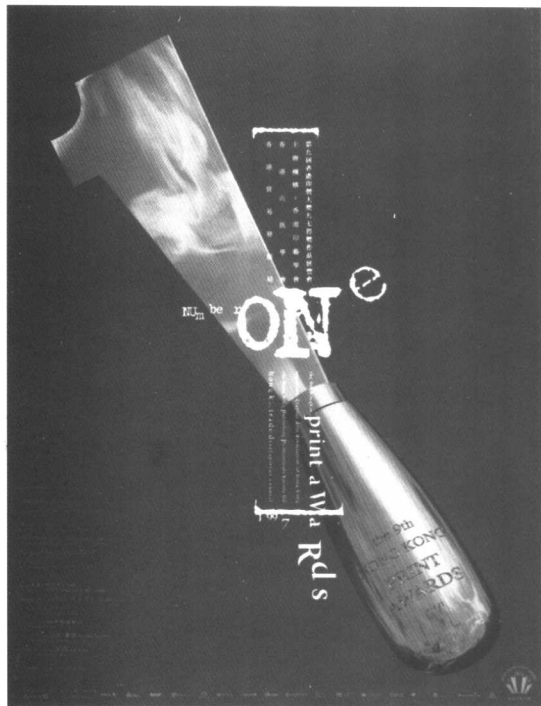


图 12

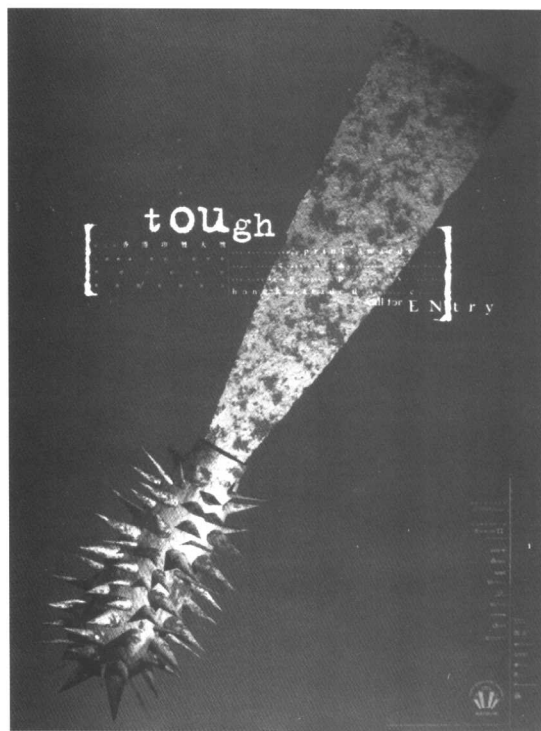


图 13

的字体，须全面而系统地了解与认识文字的基本骨架、文字的自身意义与视觉设计的基本规律，掌握各种造型手段以及字体设计的历史变革，学会借鉴世界优秀设计师的经验与方法，使自己成为一名真正的、成熟的设计师。

此外，要学好字体设计，字体设计与书法的关系是决不能忽视的。

字体设计、书法的基本要素是文字，作为视觉传播的工具，二者之间既有联系又有着不同形式与功能的区别。要准确区分它们的差别，首先要搞清二者的基本概念（图14~18）。

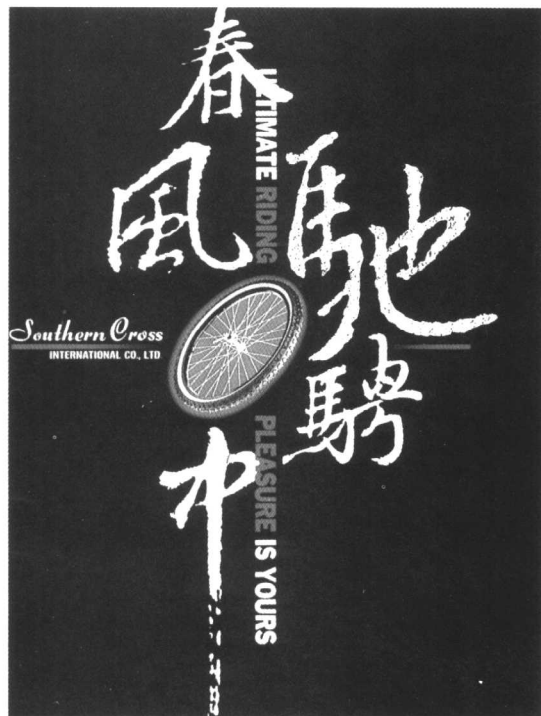


图 14

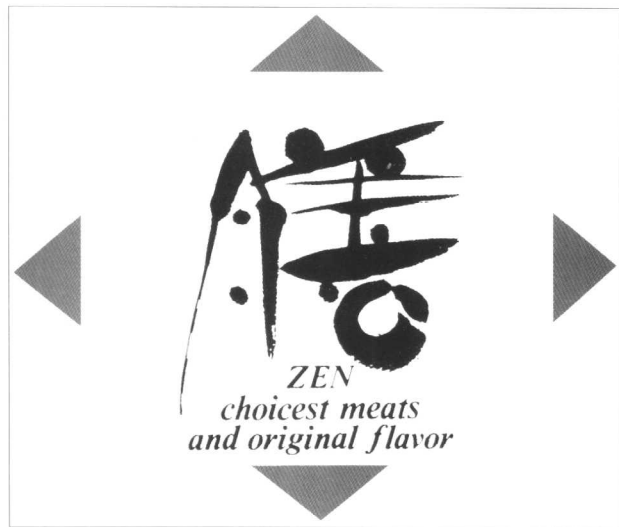


图 15



图 16



图 17



图 18



书法,简单地说,是指文字的书写规律和方法。从广义上讲,世界各民族都有自己的文字和书写文字的技巧,因而,也都有自己的“书法”,但不是任何的文字书写都能成为艺术。文字本身作为语言符号和交际工具原是为了实用的,中国人在长期书写实践中不断地将它加以美化,终于使它发展成为一门独立的视觉艺术门类,所以从狭义上讲,书法是指“汉字的书写艺术”。

中国书法之所以能够成为一门艺术,最基本的原因在于汉字和毛笔的特殊性。毛笔是中国传统的书写工具,其主要特点是柔软而有弹性,因而能书写出粗细、刚柔、顿挫、干湿、浓淡等种种不同形态和意趣的结构和点、画,并由此产生丰富的笔法体系,变化无穷,正是这个特殊的工具,才使中国人的书法有可能成为一门世界独特的艺术。汉字是方块字,中国最早的文字大部分是象形字,是用简练、概括的线条描摹对象形状的造字法,和使用线条画画很相似,所以中国素有“书画同源”之说,这就形成了汉字“以形示意”的特点。

清刘熙载说:“笔性墨情,皆以其人之性情为本。是则理性情者,书之首务也。”书法在我国经历了几千年的发展与创新,已成为人类记录事物和表达人类思想情感的一门艺术,它的发展与汉字的发展是一脉相承的(图19、20)。

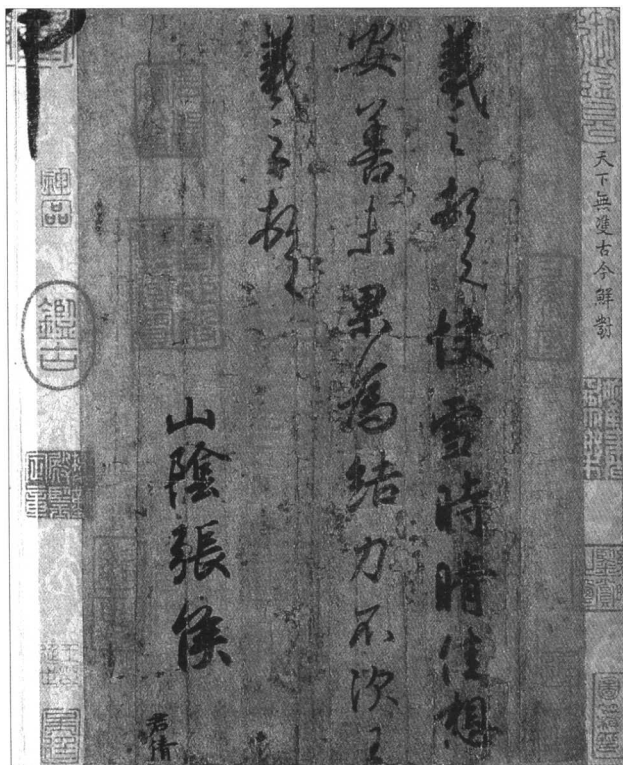


图19

书法与字体设计的区别在于:书法是一种最能体现华夏文化精神的艺术,它借助汉字的笔画和丰富的笔墨

变化,通过意境的创造,达其性情,形其哀乐。书法以抒情为基础的艺术本质使之区别于设计字体。而设计字体的主要功能是视觉识别效果和信息传播,以人为本的实用本质特征使之区别于书法。

书法与字体设计的联系则是显而易见的,在不失去自身独特的质的规定性的条件下,互相联系、相互渗透、相互影响,我们既要看到它们之间相互排斥的一面,又要看到它们之间相互影响的一面。使其能够发挥自身特长,使其能够取长补短,丰富自己的艺术表现力。

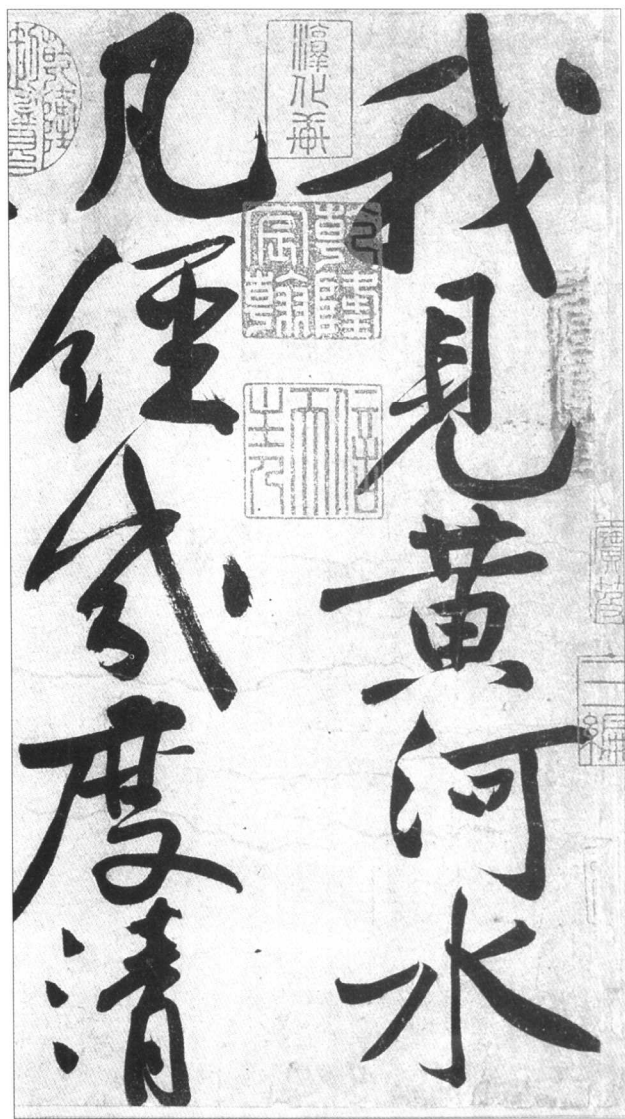


图20

课题思考:

重新编排单版娱乐报纸的版面。

要求:比原来更清晰、简洁并有设计感。