

发展中的书籍艺术

[德] 汉斯·彼得·维尔堡 著

余秉楠 译

书籍艺术在美学上的发展

书籍艺术在技术上的发展

阅读

版面设计家——手工业者

环境和书籍艺术

书籍建筑艺术

书籍作为书籍

封面设计

护封设计



发展中的书籍艺术

编 王 颖 副编 王 颖 编 王 颖

王 颖 编

中国美术学院美术考级教材

中国美术学院美术考级教材

编 王 颖

中国美术学院美术考级教材

中国美术学院美术考级教材

编 王 颖

中国美术学院美术考级教材

中国美术学院美术考级教材

编 王 颖



发展中的书籍艺术

[德] 汉斯·彼得·维尔堡 著

余秉楠 译

书籍艺术在美学上的发展

书籍艺术在技术上的发展

阅读

版面设计家——手工业者

环境和书籍艺术

书籍建筑艺术

书籍作为书籍

封面设计

护封设计



人民美術出版社

发展中的书籍艺术

原著:[德]汉斯·彼得·维尔堡

翻译:余秉楠

出版:人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号)

责任编辑:王石之

封面设计:余秉楠

装帧设计:静蕴

责任监制:张京

印刷:北京胶印厂

发行:新华书店北京发行所

1997 年 7 月第一版第二次印刷

开本:787×1092 毫米 1/16 印张 12.5

印数:3,000—8,000 册

ISBN 7-102-01100-8/J·955

定价:28.00 元

目 录

3	前言	3 2	未来刚刚开始走向开
4	书籍艺术基金会与“德意志联邦共和国最美的书”竞赛		始: 剪辑和荧光屏幕
	沃尔夫冈·拉施	3 4	说明
7	书籍装帧和书籍生产评审表	3 5	阅读
9	书籍艺术在美学上的发展	3 6	连续性
2 0	书籍艺术在技术上的发展	4 0	书籍类型
2 0	光泽或者无光泽: 纸张	5 0	功能 美学
2 1	缺乏封面意识: 装订	5 6	版面设计家——手工
2 3	光滑或者不光滑: 封面材料		业者
2 4	体系的有力斗争: 印刷	5 7	字体
2 6	图片计算: 复制	6 4	形式和内容
2 8	生命相对完美: 字体	7 2	整体设计
2 9	思考相对程序: 排版	8 0	环境和书籍形式
		8 1	儿童画册艺术
		9 0	学习
		9 6	生活
		9 8	书籍建筑艺术
		9 9	插图
		1 0 8	相互作用
		1 1 8	功能和气氛
		1 2 8	书籍作为书籍
		1 6 0	封面设计
		1 7 6	护封设计

为发展中的书籍艺术 所作的发展性贡献

——维尔堡教授其人其书

王石之

两年前,我曾有幸在中央工艺美术学院聆听了来自德国的世界著名的书籍艺术家汉斯·彼得·维尔堡教授为期两周的关于书籍装帧艺术的讲座,随后我对维尔堡夫妇进行了一次专访。当时由于时间有限,那次交谈没能尽兴。但维尔堡夫妇接受了我的邀请,答应过几天到寒舍作客,继续完成我对他们的采访。不料,第二天教授就在游览北京的途中患了急病,当即提前回国治病去了。我那篇没有写完的专访文字至今也就成了一件憾事。

事后,中央工艺美术学院余秉楠教授(他曾为那次学术讲座和我的采访担任德文翻译)通知我,维尔堡教授抱病回国时留下一本他设计的袖珍本图书送给我留念,让我去他那里取。取书时,我在余教授那里看到两本维尔堡教授的大部头的专著《发展中的书籍艺术》和《封面设计手册》,无论内容和装帧都令人爱不释手。后者限于国内材料和造价,无法出版。前者《发展中的书籍艺术》原著即为黑白图片,且图文并茂,无论从学术价值和实用价值均适宜翻译成中文出版。随即请示人民美术出版社总编辑刘玉山同志批准,后与余秉楠教授商定,请他百忙之中尽快翻译完稿,由人民社正式出版。

余秉楠教授60年代初即毕业德国莱比锡平面设计书籍艺术高等学校,获硕士学位后回国,至今在中央工艺美术学院任教,曾任书籍艺术系主任。他还是莱比锡国际书籍艺术展览会国际评审委员会中国评委。无论从余教授精通德文及其书籍艺术的高深造诣等各方面来说,他的译文无疑将为《发展中的书籍艺术》中文版增色许多。(余秉楠教授的学术成就请参阅本书后勒口的译者简介)现在,这本学术专著性的画册终于出版了,也算弥补了当初没能完成那篇专访的遗憾。

读者从本书封面的提要文字及书内目录中可以看出,《发展中的书籍艺术》不仅是一本学术理论专著,而且是一本适用于编辑、设计人员、出版工作者、排字制版印刷行业及专业院校师生的参考书和教科书。它不仅详尽阐述了德国及西方书籍艺术在美学和技术方面的发展历程,而且十分全面、系统、科学地论述了书籍艺术的方方面面:包括从材料到书籍的生产、从手工印刷装订到激光照排高速印刷、从阅读的规律到书籍的功能、从书籍艺术的形式到内容、从整体设计到技术设计、从版面设计到封面和护封设计、从儿童画册到教科书、从平装本设计到豪华珍藏本设计……,应有尽有,包罗书籍艺术之万象。尤为可贵的是,维尔堡教授还为我们提供了大部分来自历届“最美的书”竞赛中评选出的优秀的书籍范例,共计300余幅图片,并且逐图论述,使读者一目了然。

中文版大体依照德文版的顺序及格式编排,以保持原著的风貌。读者通过仔细地阅读,可以了解到当今西方书籍艺术的发展趋势,可以学习到

书籍艺术的一些带有规律性的知识，可以借鉴到书籍艺术的编辑、设计、排字、制版、印刷、装订、出版、发行等许多有益的东西。

作为“书籍艺术基金会”管理处的负责人和一年一度的“最美的书”竞赛的组织者，汉斯·彼得·维尔堡教授在本书的最前面两章里，为我们提供了有关联邦德国“书籍艺术基金会”与“德意志联邦共和国最美的书”竞赛的详尽的背景材料，包括他们的组织缘起、管理机构、活动情况、竞赛程序、评选过程以及“国际书籍艺术展览会”的情况，等等。作者还专门辟出一个章节，为我们开列出“最美的书”竞赛的评审表格。在这份“书籍装帧和书籍生产评审表”中列举的各项标准及其细则，为我国各出版社今后参加国际性书展和比赛提供了一份可借鉴的标准材料，同时对我国出版界举办图书评选活动也很有参考价值，对改变国内某些图书评选活动中彼此跟着感觉走等种种弊端或许将具有积极的作用。

年过六旬的汉斯·彼得·维尔堡教授为人正直，待人平易，治学严谨，一丝不苟。他出生于德国纽伦堡，27岁那年他毕业于斯图加特美术学院，他在校学习了5年的版面设计、字体设计、书籍装帧和插图等专业。同年他与志同道合的平面设计家布里吉塔·维尔堡结为伉俪。多年来夫妇二人作为书籍艺术家携手为各出版社设计图书和广告。维尔堡教授不仅是国际著名的书籍艺术家、专业理论家，还是一位热心于书籍艺术事业的社会活动家。他从1968年至1975年担任德意志联邦共和国法兰克福“书籍艺术基金会”管理处负责人，组织一年一度的在国际上享有极高知名度的“最美的书”竞赛，主编书籍艺术理论刊物《版面设计家肖像》，还为促进书籍艺术的发展组织、举办各种展览和学术活动。1975年至今，他一直在德国美国茨美术学院担任教授和书籍装帧系主任。此间他发表了大量的关于书籍艺术的专著，出版了多种专业理论书籍，最著名的就是本文开头提及的《发展中的书籍艺术》和《封面设计手册》等。他设计的图书在各种书籍竞赛、展览中多次获奖。他并且是“莱比锡国际书籍艺术展览会”国际评审委员会委员。1990年他曾应邀来北京，客座中央工艺美术学院讲学，受到一致好评。当时除了工艺美院的师生之外，北京及外地的许多出版社的专业人员也赶来旁听维尔堡教授的讲座，对我国书籍艺术的进步起到了相应的促进作用。

今天，我们有充分理由认为，这本《发展中的书籍艺术》中文版问世，是继两年前维尔堡教授来华讲学之后，维尔堡教授为我国发展中的书籍艺术所作出的新的发展性的贡献。

1991年岁末，于京郊西坝河静远斋

前言

一个作家写一本书。30年前的老家用自来水笔写他的书，年轻的作家用打字机写书。一摞原稿稿纸，就是作家的书籍。今天，走在时间前面的作家在电子计算机的荧光屏前编写他的文章，向出版社提供的不是原稿稿纸而是一盘磁带，这就是他的书籍。

以后阅读这本书籍的读者，读的是与此略有不同的书籍。他手中拿的是一件固体的握得住的物体，一本平装的袖珍本书籍或者一本精装的布封面书籍。在这个意义上产生的书籍不是写出来的，它是经过排字、印刷和装订制作出来的。好象一座房屋必须建成以后，才能让人进去住，一本书籍也必须制作出来，人们才能阅读。当然一座房屋不是没有设计图就能建成的。在建筑工人开始砌墙以前，建筑师必须先画好设计图。如果建筑师和建筑工人工作得好，人们就乐意在这座房屋中生活。一本书籍也不是没有设计图就排字、印刷和装订的，这里也必须有设计图作基础：书籍建筑师——版面设计家的设计图。如果设计图是合理的和制作良好的，人们就能够很好地阅读。版面设计家、排字工人、印刷工人和装订工人的工作是不会得到读者的赞赏的，它几乎不会被觉察到。这是对的。当人们在他的住房中感觉很好时，也不会想起建筑平面图和建筑施工的情况。但是生活在他的住房中，一旦找不到放置水桶和扫帚的地方或者墙上出现了裂缝，建筑师和施工质量才会被提到。当读者能够很好地阅读时，也不会想到书籍装帧。当读者不能流畅地阅读文字，在目录中无法顺利地查找，翻不开书时，才会注意到有一些不那么合适。尽管不合适，大多数读者对于这方面也是一无所知的。

《发展中的书籍艺术》这本书籍的意图是，指明书籍形式和书籍内容之间的内在联系。读者只要对它发生兴趣，就会从本书中得到一些收获，能够体验到现代技术和审美观对于书籍装帧的一些影响：两个方面，技术的和美学的；体验到在最近十年中的变化，一部分是影响深远的，另一部分是时髦的但也是短暂的。这种变化，自1951年以来，由书籍艺术基金会历年在“50本最美的书”竞赛中评选出的书籍中得到了充分反映。这一段时间和这种评选就是这本《发展中的书籍艺术》梗概的范围和基础。

书籍艺术基金会与“德意志联邦共和国最美的书”竞赛

书籍艺术基金会是一种有法定资格的民间基金会。她是在1965年10月16日为“促进实用图书在技术方面和艺术方面的长期发展”而设立的。她起源于美因河畔法兰克福德意志图书馆中关于书籍装帧的一个分馆——书籍艺术陈列馆。创办单位是德国书商协会、德国印刷技术协会联邦联合会(今天叫做联邦印刷协会)以及德意志图书馆。属于基金会的联邦印刷协会今天只是一个赞助单位,法兰克福于1978年取代她的地位加入了基金会。此外黑森州也成为赞助单位之一。

基金会的每一个成员和联邦印刷协会各派出两名代表组成书籍艺术基金会的理事会,总共8人。

书籍艺术基金会的办事机构设在6000法兰克福90,索菲恩大街8号。

书籍艺术基金会举办和管理一年一度的“德意志联邦共和国最美的书”竞赛作为对于德国书籍出版成就的检验。这样的竞赛并不是新的创造。早在1929年到1932年就举办过类似的竞赛,但是1932年度获奖书籍的展览遭到了禁止,因为它自1933年起不再与统治者的“艺术观念”相吻合。

恩斯特·L·豪斯韦德尔是书籍艺术基金会的创始人,他担任基金会的理事会成员一直到他去世的1983年,从1951年起重新恢复了这一竞赛。他首先受德国书商协会的委托,后来又受从1966年起接管这项工作的书籍艺术基金会的委托组织举办了竞赛。从1951年以来所有获奖的书籍都存入了书籍艺术基金会的档案。

竞赛的名称、评选的标准和日期在过去有过多次的变更、修改并使它具有现代意识。今天,这个竞赛的名称是“德意志联邦共和国最美的书”。评选的内容包括版面、印刷、图片和封面。每年的8月底到9月初向公众发布征求参加竞赛的公告,评审委员会于11月下半月举行会议,这样评奖结果能够在12月初公布,正好还赶得上在圣诞节期间把获奖书籍推荐给书籍商人和读者。

征求参加竞赛的广告刊登在专业性的报纸和期刊上以及发给各个书籍出版社。每个人都可以递交书籍参加竞赛。把自己的书籍送去参加竞赛的大多是出版社,但也有印刷厂、书籍装订工厂、版面设计家和书籍艺术家。唯一的条件是,一本书的物质材料和生产过程的主要部分必须是在德意志联邦共和国生产和进行的。

参加竞赛的书籍最迟要在当年的10月31日到达书籍艺术基金会。然后按以下的分类进行整理:

1. 文学作品
2. 科学书籍
3. 专业书籍
4. 观赏书籍
5. 儿童和青少年书籍

6. 教科书
7. 珍本书籍
8. 目录、样本
9. 非营业性书籍
10. 其它

把参赛书籍进行这样的分类是必要的，它便于将同一类的书籍进行互相比较和评选。一本教科书的评审标准要低于一本观赏书籍，评审一本小说的装帧也与儿童书籍不一样。每一本参加竞赛的书籍都附有一张评审表，列出了各种有关版面、印刷、图片和封面在一本书的整体设计中所起作用的提问。这张评审表附在本书第6和第7页上。

书籍艺术基金会的理事会和管理处委任一个评审委员会，评审委员会又分为初审委员会和复审委员会。初审委员会由4人组成，复审委员会由12名著名的专家，其中包括一名来自外国的评审委员组成。

初审委员会于11月中在一起会晤，审查参加竞赛的书籍（每年大约有来自200个出版社的500至600本书籍），严格按照评审表上规定的标准进行评审。突出的成绩打一个加号，缺点打一个减号。有严重缺点的书籍由初审委员会标上记号，但不可以剔出。这个工作方法减轻了复审委员会的工作。

复审委员会于11月底近一周的时间内集合在一起。他们一开始的工作与初审委员会没有不同。每4个评审委员为一组仔细地审查全部书籍的三分之一，然后再与其他的两个三分之一进行交换。随后要经过三轮讨论和表决。随着讨论的深入，书籍的技术方面退居次要，书籍装帧、书籍的整体设计受到更多的重视。第一轮的表决是比较容易的（虽然绝不是很快），因为“美”的书籍和许多明显地不能成为“最美”的书籍是容易区分的。复审委员会的主席由书籍艺术基金会办事处的主任担任，在评审中他是没有表决权的。在第二轮的讨论中他觉察到了在评审委员中间逐渐增长起来的分歧和斗争，对于主持讨论和表决的他来说，这是整个评选过程中最困难的部分。他必须始终保持清醒的头脑，同时要严格掌握评审的标准，对于每一本书籍都要采取中立的客观态度。

第三轮（在第一次表决时超过半数就可以，现在超过三分之二是必要的）将要产生评审结果。这最后的一轮，仍然是困难和枯燥乏味的一部分，一点也不感到轻松，因此要集中最后的精力坚持下去。

每年奖励的书籍大约是50本左右，1982年和1983年都是48本。它们获得的荣誉称号是“最美的书之一，法兰克福书籍艺术基金会奖赏”。

所有参评一本获奖书籍的生产单位都能获得一张奖状。专业报纸和期刊，主要是德国书商协会的会刊，发布获奖结果。书籍艺术基金会编印每一书籍年度的目录，发给书籍商人使用。

每一个参加竞赛的个人或单位，无论他的书籍获奖与否，都能收到一张评审表。这样他可以自己或者与参加生产这本书籍的合作者一起审阅评审委员会的评语以及指出的缺点，以便在以后加以改进。没有获奖的书籍也将在法兰克福书籍博览会期间展出并提供给广泛的专业讨论会进行讨论。

（奖章上的文字）

最美的书之一，法兰克福书籍
艺术基金会奖赏。



最美的书将介绍给广大公众。在国内和国外举办展览会。大多在图书馆和书店，但有时也在与书籍艺术基金会合作的文化研究单位举办。

“国际书籍艺术展览会”是这一活动的高潮，她一年一度在法兰克福书籍博览会的专门展览会上举行。在世界上的许多国家中都举行了类似的“最美的书”竞赛。来自大约 25 个国家的获奖书籍由书籍艺术基金会按照书籍的不同种类（参看第 3 页）分类后同时展出。这样就能够分别艺术书籍或者儿童书籍，科学书籍或者教科书，按照不同的文化范围进行相互的比较。所有的书籍都不是锁在玻璃橱窗里的，观众可以翻阅这些书籍。一年比一年增加的参观者使得这个展览会成为一件相当重大的事情。

从 1984 年起由联邦内政部颁发了“书籍艺术基金会奖金”。由特别评审委员会选出三本书籍，奖金分为金奖、银奖和铜奖，在一个极为隆重的节日般的仪式中颁发用烫金奖章装饰的获奖证书。

书籍艺术基金会是独立的文化研究院（ASKL）的成员。隶属于研究院的还有各地区的艺术研究院，自由德国慈善机构，波恩贝多芬俱乐部，德国席勒俱乐部，德国语言文学俱乐部，德国语言和诗歌研究院，公墓和纪念碑工作联合会，包浩斯档案馆，德意志民族博物馆，基彭贝格基金会和东德意志画廊。这种联合使得开展艺术与文化在更大范围内的工作和保护有了可能，因为个别单位的少量的财政预算是无法独立承担的。

由于文化研究院的合作，《发展中的书籍艺术》展览会和这本书才得以顺利举行和出版。我们向为书籍艺术基金会这一独一无二的活动提供大量财力支援的联邦内政部表示衷心感谢！也应当感谢美因茨艺术学院，尤其是汉斯·彼得·维尔堡教授带领他的大学生们承担了《发展中的书籍艺术》展览的设计和布置以及编辑和设计这本书籍的工作。他作为艺术学院的书装教授和前任书籍艺术基金会的业务领导人在相当短的时间内出色地完成了这项工作。我们也感谢书籍艺术基金会的理事会和文化研究院的理事会以及它的业务领导人霍斯特·克劳森先生给予的宝贵的指导和组织工作上的帮助。

沃尔夫冈·拉施

书籍装帧和书籍生产评审表

评审员简记	作者	书名	印数	编号
	出版社		价格	
装 帧	设计方案是否符合出书意图?			
版面设计	书籍的开本、版心和图片尺寸是否互相协调?			
	设计方案是否贯穿全书始终, 包括扉页和附录?			
	版面是否易读, 是否与书籍内容互相适应? (字号、行长、行距之间的关系, 左右两边整齐或者只有左边整齐。)			
	字体是否适应书籍的内容和风格?			
	设计方案执行情况如何? (文字与图片的关系, 注解和脚注等是否便于查找?)			
	版面的安排是否一目了然、合适、符合目的? (文字的醒目, 不同字体的混合、标题、页码、书眉等。)			
	目录和索引是否一目了然?			
	图片 (照片、插图、技术插图等) 是否组合在基本方案之中?			
美术设计	护封设计和封面设计是否符合书籍的内容和要求?			
	书脊上是否有文字?			
	护封设计和封面设计 (例如文字、色彩) 是否组合在整体设计方案之中?			
	封面设计选用的材料是否合理 (例如从字体到表层材料)?			
	封面设计是否适应书籍装订的工艺要求? (例如封面与书脊连接处平装本的折痕和精装本的凹槽。)			
	图片 (照片、插图、技术插图、装饰等), 是否符合书籍的要求或经过选择?			
	图片的艺术质量是否符合书籍的要求?			
对装帧总的评定: 一般水平 高水平 突出				
技术	版面是否均匀 (词距太宽或太窄)?			
版面	目录、索引、表格和公式的版面质量是否与主体部分相称?			
	字距是否与字的大小和字的风格相适应 (在正文字体、标题字体和书名字体方面)?			
	标点符号和其他专门符号的空距是否合适?			
	字距是否均匀地隔开 (在正文字体、标题字体和书名字体方面)?			
	标题的断行是否符合文字的含义?			
	大写字母的字行是否均匀地隔开?			
	字体的醒目是否与字体风格相适应 (例如用电子照排机改变成斜体和小体大写字母)?			
	词的转行是否明智, 是否出现过多? 只有左边整齐的版面的右区是否和谐?			
拼版	拼版是否连贯和前后一致?			
	标题、章、节、段、图片等的间隔是否统一?			
	是否 (有可能的话) 印有页边字母表?			
	是否避免了恶劣的页面第一行 (妓女的孩子, 指前页段落的最后一行转至本页的第一行)?			
版面和拼版: 一般水平 高水平 突出				
纸张	纸张的质量是否符合书籍的要求?			

	纸张是否太重, 太轻, 或者太薄?
	纸张的表面 (有光泽, 无光泽, 光滑, 粗糙) 是否符合书籍的要求和风格?
	纸张的染色是否符合书籍的风格?
	纸张透光太厉害或者透光太少?
	各种不同种类的纸张是否能够互相协调 (色彩, 重量, 表面)?
	错误的纸张纤维走向是否妨碍翻开书页?
复制和印刷	复制、字体、印刷方法和纸张是否能够相互协调?
	版面的印刷是否均匀、太重、太轻、不干净、太尖、太软?
	能否对齐印张正反两面的字行?
	图片的印刷质量是否符合书籍的要求?
	黑白图片的细节是否不够精确、太疲软、太硬?
	彩色图片的复制是否能够反映原作面貌?
	护封或者平装本封面的印刷和进一步的加工 (上光、涂漆) 是否符合要求?
印刷结果	一般水平 高水平 突出
书籍装订加工	书籍装订的整个形体在书籍的要求、开本、重量和书心厚度的关系上是否太硬、易变、太薄、太重?
	书脊形状的选择是否符合要求 (圆脊、方脊)?
	书脊的衬垫是否太宽、太窄?
	圆脊是否不均匀、太平、太圆?
	装订材料的选择是否符合书籍的要求、开本和重量 (表层材料、纸板厚度、纸板表面、书脊衬垫、封面材料)?
	装订材料的色彩是否相互协调 (表层、烫印或印刷、堵头布、色片、环衬纸、正文纸)?
	封面的加工是否良好 (各部分的安排状况、烫印或印刷的脱落情况、封面与书脊连接处的凹槽的宽度和深度)?
	封面的边缘、折边和纱布 (绉纱) 的加工是否均匀?
	环衬纸的表面、重量和色彩是否与正文纸协调?
	环衬纸的选择是否符合设计意图?
	装订方法的选择是否符合设计意图 (锁线装订、散页装、粘合装订)?
	书籍是否能够很好地翻开?
	正反两面的凹槽是否对齐? 凹槽是否工整?
	书心的加工是否工整 (锁线、切口、包口、堵头布、书脊的粘合)?
	护封是否能够整齐地包裹住书籍?
书籍装订加工	一般水平 高水平 突出
对技术总的评定、技术质量与书籍要求、发行量和价格的关系:	
	一般水平 高水平 突出

书籍艺术在美学上的发展

这份报告谈的是关于德国自战争结束以来的书籍艺术的发展。很凑巧，报告人从事书籍艺术事业的时间与报告中的时间大体上一致。因此有可能不必进行一番耗时费力的调查研究，而可以用亲身的经历和作为历史见证人阐述自己的见解。

1949年我开始学习平面设计，经过了学习的初级阶段和了解阶段之后开始选择学校，以确定今后要走的道路。我选择了斯图加特。我本来也可以到奥芬巴赫去，那个学院的灵魂，科赫的巨大影响始终令人向往不已，他的继承人和学生赫伯特·波斯特现在是那里的院长。我本来也可以到慕尼黑去，乔治·特鲁普在那里领导着声望极高的平面设计学院。至于著名的汉堡的学院，是里夏德·封·齐肖夫斯基在那里的艺术学院中建立起来的，我那时还几乎没有听说过。莱比锡的版画与书籍艺术高等学校，瓦尔特·蒂曼在那里（象恩斯特·施奈德勒在斯图加特一样）重新尝试把他的事业继续下去，已是不可能的事情，因为德国已经分裂成为两个德国。

前面提到的这些在战后培养书籍艺术人才的学院与二十年代和三十年代的书籍艺术教育中心完全相同，不仅是在同样的地点，部分地还是同样这些人，而且更加重要的还是同样的精神——在奥芬巴赫、斯图加特和莱比锡之间的原来就有的竞争。作为“斯图加特人”的我们嘲笑学习工艺美术的奥芬巴赫人的心灵书写艺术，嘲笑他们从1932年起直到1952年还是老一套的手工艺思想体系。相反爱批评的奥芬巴赫人把1952年的斯图加特人看成是一些没有感情的名家能手，试图模仿他们的大师恩斯特·施奈德勒十分动人的作品，虽然技艺精湛，但却是表面的和浅显的。与莱比锡学校彬彬有礼、落落大方、但却有些干巴巴和缺乏个性的形象相比，老一代的斯图加特人与老一代的奥芬巴赫人一样有着过分的矜持，今天的我们是无法理解的。

这种情况使我们觉得战后好象根本就没有新的开始。主要是学校里的教师仍是那些老人。难道人们只需要照样干下去就行了？

我们无法知道，这些学校在第三帝国时期发生了巨大变化，重要的书籍艺术家流亡到国外对于德国的书籍艺术意味着遭到重大的损失，我们失去了汉斯·施莫勒、贝特霍尔德·沃尔佩、弗里茨·克雷德尔以及伊姆雷·赖纳。我只列举了几个人名。我们不知道，第三帝国的文化政策已经影响了书籍艺术和字体艺术。我们当时也没有意识到，一所德国的学院消失了，她在那个时期所做的一切比历史上所有时代做的还要多，她就是包浩斯设计学院。这个学院的大师们不是被驱逐出境就是被封住了嘴，例如有着巨大社会影响的书籍艺术家鲍尔·雷纳，他在乔治·特鲁普之前主持过慕尼黑的学院，还有扬·契肖德，他是德国版面设计的一个关键人物。

然而的确有一种新的开始，对于出版社来说比教育单位更加明显。“德国人用拉丁字体设计哥特式的版面”。我按这个方法设计了一本英文版的书籍，我对此真是哭笑不得。后来，在1957年11月我的第一次专业实习中，一家大出版社的美术编辑室主任有意考一下我对版面设计的见解，他问我会怎样做，他是否应当把他正在设计的一本书籍的篇章标题的斜体字母稍许隔开或者把它隔开到撑满版心的宽度？我有些吃惊，因为这本书籍是用拉丁字体排印的，在课堂上我真的学到过，这样的标题根本不可以隔开，而必须保持这种字体本身固有的韵律。关于这方面一位英国的评论家曾经含沙射影地批评说，字母的隔开是哥特式版面设计的一个典型的标志（哥特字体根本就没有与之配套的斜体字母），把这种设计方法移植到拉丁字体的版面设计中去是典型的德国味，下意识地感到它是小城镇的偏狭性。尽管如此，1957年确实迎来了德国书籍艺术新的繁荣时期，对此我们以崇敬的和十分羡慕的心情回顾它。这种情况如何能够协调？这个大出版社的美术编辑室主任为什么会如此地抱住昨天不放？

1957年德国版面设计的大部分，1950年几乎全部的版面设计在我们这里是“昨天的”，或者用比较友好的话说：她站在起跑线上。对于书籍艺术的回顾，这本书籍或者《最美的书》的目录，只会给人以错误的印象。今天也一样，如果从今年的《最美的书》推断今年书籍的平均水平，看上去似乎还不那么坏。但是它看上去的确是坏的。

这个关于最近 30 多年书籍艺术的报告不应当从这一点出发，把不好的工作与好的工作进行比较。必须保持比较的级别。因此这里只谈及“好的”版面设计和“好”的书籍装帧，这样就有一种危险，有眼光的行家会说：根本不是这样的，真实情况是所有的一切要比这坏得多。

这是一个新的开始。德国重要的书籍艺术家流亡的结果不仅是对他们个人的迫害，它也是引起缓慢变化的一个象征。德国书籍艺术在 20 年代和 30 年代前期，尽管有她的特殊情况，原则上是对外开放的。我们都知道，在先进的书籍艺术国家中，例如英国、荷兰、美国等出现的情况，我们也看到了法国的书籍艺术有着与我们完全不同的发展，我们也接触到与我们类似的捷克和斯洛伐克的书籍艺术，那时候人们经常进行交流活动。德国版面设计的特点是存在着两个系统的字体，哥特字体和拉丁字体之间的竞争。有些人赞扬这种两个系统的字体，表明了文化上的丰富多彩。另一些人，有两种狭隘思想的评论家，他们诅咒。一种人把哥特字体看成是小市民的和陈旧的。另一种人诬蔑拉丁字体是“外国”字体，而坚持认为哥特字体是“我们的”民族字体。第三帝国似乎一劳永逸地把这种折裂的哥特字体推入绝境。

新的折裂字体被设计出来，它是条顿人的而且有最好的质量，例如恩斯特·施奈德勒于 1939 年设计制作的“百岁老人哥特字体”。然而它几乎没有投入使用，因为在 1941 年发生了对于书籍艺术不愉快的事情，统治者公布了一条“法令”：把引进的拉丁字体作为德国的标准字体，同时极其无知地把哥特字体称做“犹太字体”，抱着把哥特字体完全废除的目的禁止在公开的印刷品中使用。这个目的是达到了，即使在战后也是如此。哥特字体在今天已不再有什么地位，人们对此感到十分惋惜，或者象那个从国外来的哥特字体之友瓦尔特·普拉塔那样进行斗争和试图走回头路。

字体和书籍艺术从此不再是书籍艺术家用以创造艺术风格的手段，因为它被从书籍艺术家的手中夺走而成为文化政治的手段。也许，我们学校里的少数正直的教师以及出版社和铸字厂的少数正直的专家长期以来没有能够阻止住书籍艺术完全政治化的趋势，也由于有时候迫于战争年代，只好把根据“旧”的质量标准设计生产的书籍看成是重要的。康拉德·F·鲍尔舍于 1940 年在鲍尔舍铸字厂出版的对于书籍艺术非常重要的书籍《勇于尝试和艺术》就是一个例子。

在新的开始时期到处是迷惘的气氛，本身的根基很不稳固，与外界的联系中断了，与书籍文化大国的交流还没有恢复。不过也确实存在着连续性和可靠的基础。一个柏林的印刷工人于 1950 年来到斯图加特，有人问他，他与施瓦本地区印刷同行是否合得来，他说：“怎么啦，他们不也都是萨克森人吗？”战后许多第一流的专家从东方来到西方进行的交流加强了我们这里牢固的手工艺基础，因为在 20 年代，主要是在莱比锡的周围地区，由于 C·E·珀舍尔的影响，以及他的莱比锡的学院与英国主要是岛出版社和克拉纳赫出版公司直接的联系和合作，并从那里扩大到了德国其他的印刷中心。这个印刷工人知道，如何把字行排得均匀，如何正确地拼版，如何排科学书籍的版面，他能够单独解决所有各种文体版面的问题。

也有这样的版面设计家兼出版者，虽然他们肯定也还保留有艺术观点上的第三帝国影响，以雅各布·里格纳为代表，我们当时没有认识到他们的重要性，今天对他们的重要也还是低估的。

有些版面设计家向我们表明，他们是如何通过他们的工作重新获得坚实的基础的，例如在法兰克福的戈特哈德·德·博克莱尔和赫尔曼·察夫，在汉堡的里夏德·封·齐肖夫斯基和西格弗里德·布赫瑙，也有些印刷厂，他们不仅注意提高排版技术质量，而且也注意提高版面设计的艺术水平，例如在帕骚的帕萨维亚印刷厂，在蒂宾根的劳普印刷厂，或者通过十年左右的时间由卡尔·凯德尔的精湛的版面设计树立起良好形象在斯图加特的朔伊费莱印刷厂，以上所列举的例子是不完全的。

尤其是有一个版面设计家告诉我们，应当怎样做。他就是扬·契肖德，他从瑞士出发搜集整理了书籍艺术历史上各个时期优秀版面设计家口头流传下来的宝贵经验，用通俗具体容易理解的文笔发表出来。他是我们心中最崇敬的导师，在所有版面设计问题上的顾问。他把知识传授给我们，象今天学院里大学生喜欢做的那样，这样做是对的，那样做是错的（而不

是说这是一种可能的方法,那是另一种可能的方法)。象我们今天的教师所做的那样,在选择方法之前,必须先弄清楚目的。

契肖德断然宣告:他早期走过的道路,从1928年以来他曾经进行革新版面设计的道路(当然是与其他人一起进行的,但他是主要的代表者)是错误的。正确的道路是古典的版面设计,这是15世纪的威尼斯人已经指明选择并在实践中得到巩固和加强的一条道路。它为后来各个时期的大师们所遵循,但为更晚时期平庸的革新者所放弃,最终在我们这个时代遭到了彻底的毁坏。这条道路值得我们重新巩固和继续走下去。

契肖德宣告的这些,后来产生了一大批(虽然也有各自的特点和差异)把它作为规范来遵循的出版社,例如:谷腾堡协会、赖纳·冯德利希出版社、普雷斯特尔出版社、岛出版社、黑格纳出版社、珍本图书协会、马克西米连协会、各铸字厂的出版物,还有特拉扬奴斯出版社、格里伦出版社、奥托·罗泽出版社等,以上的例子是不完全的。

绚丽多彩的出版社书籍和各种印刷品是他的愿望,在不同的学校中丰富多样的教学方法也是他所希望的,这是战后时期的书籍艺术世界,同时也是书籍艺术新的繁荣时期。我们有了自己的标准,我们知道它应当是怎样的,我们有了明确的目标,在已经确定的大道上奋勇前进,这就是,从事尽可能好的书籍装帧,生产尽可能好的书籍。

50年代的书籍艺术并不是象室内设计或者工业造型设计那样通过短暂的时髦潮流作为标志的。用插图装饰的小报和广告印刷品在那时显得越来越重要,那个时候的“实用印刷品”象以往出现过的腰圆形小桌、鲜花铺成的楼梯、手提收音机或者流行时装一样使我们觉得滑稽可笑。严肃的书籍艺术就不是这样的。优秀的版面设计是什么样的,我们都亲眼目睹了乔治·库尔特·绍尔,一个为书籍艺术世界不懈奋斗的人获得了一个亲切的外号:我们中间的版面设计家。事实令人震惊,在那个时期产生了多少今天看来仍然令人信服的书籍。其中有采用报纸开本的小说,不断出现的优秀的袖珍本书籍,探索教科书版面设计的新途径,在技术书籍中,图片与文字受到同样重视以及互相竞争导致产生了一个新的具有自己特色的书籍品种,所有这一切我们是几乎感觉不到的。

书籍艺术的“繁荣时期”它指的不仅是50年代的地道的版面设计,也就是功能合理和美观的书籍版面安排,而且也包括铸字厂上市的活字,包括封面设计,简朴的护封设计以及插图。

今天已是激光排版时代,为书籍版面提供了大量可供选择的优秀字体。但从统计来看,只有两个字体的繁荣时期,一方面是20年代和30年代的字体,另一方面是50年代和60年代的字体,在目前占有压倒的优势。它们不仅包括对于历史上原有字体的修改加工,而且也包括新设计的字体。有人向今天的出版社美术编辑负责人赫尔曼·察夫问及有哪些优秀的字体,他列举了1951年的字体帕拉蒂诺和奥普蒂玛,而不是今天的科梅乌斯或者马尔科尼字体。

封面设计在那个年代还不是被歧视的后娘养的孩子,但后来直到今天却是这样的。在为《发展中的书籍艺术》展览挑选有展出价值的书籍封面时涌现出大量50年代和60年代的例子,而只有少量70年代和80年代的例子入选。关于这方面将在后面详谈。

护封设计沿着一条独立发展的道路前进,它向独立性发展。替书籍作广告的任务越来越显得重要。但是有一种意识也越来越强烈,即护封是书籍的一部分并包含在整体设计之中。关于这方面也将在单独一章中谈到。

插图说到底是一个书籍的重要部分,但也只是与其它部分一样的一部分。贡特·伯梅尔、埃米尔·茨宾登、格哈德·克拉茨的书籍插图别具一格,为广大读者所喜爱。有的插图在书籍中起到了主要的作用,成为伟大的作品,例如戈特哈德·德·博克莱尔在特拉扬奴斯出版社以及后来在阿尔斯·利布罗鲁出版社创作的插图。

书籍的完整在传统的书籍艺术概念中是最重要的原则,所有的一切都要适应这个原则,没有哪个部分是单独设计的,所有部分和谐一致才能产生“书籍”。这里所说的也许与法国画家的书籍比较一下就清楚了,大多数这样的书籍十分重视绘画而忽略了版面设计艺术的价值,封面设计经常成

书籍乙本的传统原则在 50 年代和 60 年代德国版面设计中的反映,给我们的印象极其深刻,我们,指的是一代人,战后开始学习以及在 50 年代中期实际从事这一工作的人。

我们的书籍艺术界是健康的。不是吗？他抵抗住了坏的影响，主要是在版面、印刷和封面上的低劣的技艺，在设计上的草率马虎（例如混合使用的字体彼此不能协调）以及思想逻辑上的错误（例如在对称设计的书籍中使用了不对称的扉页设计）。因为我们知道，应当抵抗什么，我们已经站在坚实的土地上。

英国的版面设计是主要的立足点和准则，大约在本世纪前后这种来自英国的刺激经由莱比锡而被整个德国接受和改造，她的主旨也适用于我们，尽管有了某些变化也适用于今天，无论如何对于大多数书籍品种是适用的。这一版面设计观念的主要要求（当然，凡是这里谈到的所有关于版面设计的理论，都是与书籍装帧有关的）是简洁朴素，它必须是“为书籍服务的版面设计”。它几乎只适用于拉丁字体的印刷品，良好的易读性超过了艺术性，这的确是“美的书籍”一定要力争的目标。标题、文中的醒目字体应当尽可能地保持克制，其醒目的强度仅仅根据必须的程度而定。在这个基本准则以内有着无止境的变化方法，个人的风格、专有的书籍气氛、现代的趣味、以及采用对称或者不对称的安排，所有这些为古典版面设计提供了广阔的天地。

这样的认识，居然也有持异议的，使我感到震惊。来自瑞士巴塞尔的——一件与书籍相似的物品，它看上去与所有能够接受的书籍形式完全不同。仅仅这字体，在书中使用了没有字脚的粗细一致的“格罗特斯克”字体，这已经很荒谬了，的确确是“格罗特斯克”字体。在书中双页上的安排也是完全不同的。围绕版心四周的空边的宽度完全相等而不是按照紧凑的比例关系分配，文字部分（由于使用了“错误”的字体本来就几乎无法阅读）看上去比正常的太粗太黑。接着是，标题不是放在文章的附近，如同属于它的那样，而是放在最最上面靠着页面的边上，好象它不是属于这里的。尤其是扉页，一行黑黑的半粗体书名整个地放在上面，其他的部分完全孤零零地放在下面紧靠着底边，中间留出了大片空白。如果在这样的书籍中出现了图片，它不是象正常的那样作为版心的一部分漂亮地放在文字的中间，它的安排遵循一种少见的规律超出页面向另一页扩展。属于图片的说明文字有时候没有放在图片下面它应该放置的地方，而是侧面，自由地放在空间，但它与图片的关系却是明白无误的。这种书籍与古典版面设计相比显然是以一种完全不同的设计原则为基础的。然而这种设计原则看上去的确是符合功能主义的，是形式服务于内容的！尽管我们蔑视地把这种书籍称为“样本版面设计”，因为它不适用于真正的书籍，但是我们却不得不对它刮目相看。

版面设计: 戈特哈德·博克莱尔

Der arme Spielmann

IM INSEL-VERLAG

In Wien ist der Sonntag nach dem Vollmonde im Monat Juli jedes Jahres samt dem darauffolgenden Tage ein eigentliches Volksfest, wenn je ein Fest diesen Namen verdient hat. Das Volk besucht es und gibt es selbst; und wenn Vornehmere dabei erscheinen, so können sie es nur in ihrer Eigenschaft als Glieder des Volks. Da ist keine Möglichkeit der Absonderung; wenigstens vor einigen Jahren noch war keine.

An diesem Tag feiert die mit dem Gaudium, der Leopoldstadt, dem Prater in ununterbrochener Luste zusammenhängende Böhme ihre Kirchweih. Vom Bögigstein nach Langenbrunn führt sein guter Tag das allerechte Wä. Lange erwarbt, erscheint endlich das saumlose Fest. Die Gemeine wartet in der gutmütigen ruhigen Stadt. Eine große Anzahl von Spahen, das sind die letzten Auswärtigen, die dem Fest beiwohnen, hat sich zu verschwinden; Bürger und Soldat zieht die Bewegung. An den Toren der Stadt weicht der Drang. Gemeinen, verloren und widergeronnen, ist endlich der Ausgang erkämpft. Aber die unaufhörliche weitere Schwärme. Auch hier siegereich, ziehen endlich zwei Ströme, die Donau und die geschwollene Woge des Volks, sich kreuzend gegen einander und auseinander, die Stadt verlassen. Die Woge des Volks, die sich in der Eindämmung der Brücke entzweiten, sie weiter, soender Sie, sich ergießend in alle Zeichen der Überschwemmung. Ein neu hinausgeronnenen Fluß die deckende