

浅论中国文化对造物艺术中显性设计的影响

◎ 方方 南京理工大学艺术设计系 硕士研究生

◎ 段齐骏 南京理工大学艺术设计系 硕士生导师

摘要：作为一个开放的系统，造物艺术总是在新的技术与意识观念的冲击下不断更新拓展，而其所拥有的内涵与精神却是历史文化长期积淀的结果，是民族所特有的，也是民族形式的灵魂之所在。因此，如何将传统造物艺术与现代设计完美结合，打造新的民族形式，成为一个新兴的设计理念。本文期望通过传统文化对造物设计影响的讨论，提炼出中国文化中的精神主体，进而对传统造型进行深层次的发展与提升，并将之充分消化吸收，最终寻找到传统与现代的一个契合点，得到设计中的新创意点与启示点，打造出符合新时代的民族形式。

关键词：文化 造物艺术 显性设计

引言

“任何一种设计都包含着两个方面：即隐性设计与显性设计。隐性指功能，如工程、技术等，而显性是指风格、样式、风范等等”二者相互依存，互相作用，互相转化，用此亦可理解为精神与物质、宏观与微观之间的关系。造物设计不是可以恣意作为的纯个人行为，它无时无刻不受文化传统的影响。在“文化”这样一个大前提下，显性设计更能从本质上受到来自文化的冲击。

“国际化”使得很多生活方式、饮食习惯趋于大众化、普及化，即便如此，我们依然会看到在这些大众化、普及化的行为方式中存在着由文化差异所导致的显性设计的不同，而这些不同并非由功能、技术、经济状况或材料等因素直接决定的，而是取决于其文化的主体特性。举例来说，国人欣赏具有“高雅”、“雅致”格调的物品，实际上是受传统老庄美学宣传的“恬静淡泊”的美的影响。另一方面，消费者也愈来愈热衷于美学价值迥然不同的器物、装饰、饮食等，或者说是能直观体现不同文化的最显著特征的东西。因此，我们有必要也有义务探讨文化与显性设计之间的关联，从而利用文化本性的创造去体现设计的价值，创造出更具特色更受消费者青睐的产品。

中国文化错综复杂，包括地域文化、政治制度文化、宗教文化、民族文化等等，中国历经诸多朝代，每一朝代又由于上述分支文化的不同而形成其特有的文化个性。这里选取两个具有较为显著的文化特征的阶段——汉唐与明清进行论述，通过对不同阶段文化差异的对比，使我们能够较为清晰地了解文化是如何影响造物中的显性设计的。

恢宏壮美的设计风格

1. 汉文化对显性设计的影响

汉文化是楚文化与秦文化的合流，是在对二者的继承与改造的基础之上建立起来的。首先，从地域文化看，楚文化诞生发展于处在长江中游的江汉地区，特殊的地理环境造就了楚人无羁的想象和浪漫的激情，正是这种激情的力量使得楚国造物艺术中的具有浪漫的境界、飘逸流畅的动态美感和精彩绝艳的色彩美感；其次在政治文化、制度文化方面，秦汉充满着开拓的精神和恢宏的气魄。皇权、集权、及天学的三者合一使得政治文化因素凌驾于诸文化之上，追求的是一种“大”和“多”的进取风格，反映的是宏大、统一、有序与神圣。其美感追求表现为“规模巨大，作风浑厚豪放而朴实”；第三，浓厚迷信色彩的信仰体现秦汉人对个体生存的关注和对生命永恒的追求，并在造物艺术上留下了绚丽的风景。正是在对楚、秦文化的吸收和继承上，汉文化体现的是一种浪漫、庄严而又极显神秘的显性设计特征。例如，著名的霍去病墓的石雕群。“马踏匈奴”这幅石雕是对墓主的生动礼赞，虽然主人不在马上，

此种浪漫主义的象征手法通过造型的塑造将主人的勇敢和成竹在胸表达得淋漓尽致。此外，卧马、跃马和“马踏匈奴”三组石雕表现了召唤、战斗和凯旋三个连续主题，象征着汉王朝永远向前的统一气魄。其他石雕造型夸张变化而又不失其形的神韵，显示了汉朝深成博大的气魄，也充分表现了庄严的气氛和浑厚的风格特点。



(汉)马踏匈奴



(汉)石马



(汉)石象

到了东汉，造物艺术中显性设计越来越倾向于世俗化和生动化，一方面展现的是整个东汉时代“崇实”的审美情趣，另一方面也体现了其美感追求由粗犷向细致方向发展。

2. 唐文化对显性设计的影响

纵观历史，我们会发现“汉”、“唐”两朝确有很多相似之处。两朝的建立均在一个统治不久的王朝毁灭之后，隋朝的统一使得南北文化得以交流，为唐朝文化艺术的全面繁荣做好了充分的准备。唐文化是一种兼收并蓄、广为吸收的文化，它用一种博大的胸襟容纳着外域的文化，并与之交汇融合，创造了中国造型艺术的独特形式，表现在显性设计方面即为圆柔、丰腴的审美取向。

首先，唐朝兴起于关中地区，李唐皇族本身也有北方少数民族的血统，在文化习俗上沿袭了不少北朝传统，带有几分“胡化”特征，社会风气相对比较开放；第二，繁荣兴盛的经济、稳定的社会政治吸引了世界各国的人到中国来；第三，唐朝统治者以其恢

宏的气度和开放的政策接纳着外来的文明，进一步促进了各民族和国际间的交流。第四，在宗教方面，三教合一——儒教、道教和佛教的融合也对造型艺术产生了不小的影响。可以说唐代造物艺术的工丽和精彩纷呈正是在这样的文化背景下产生的。

最典型的莫过于唐代的彩塑，从中我们能够看出唐代特有的富足感与富丽堂皇。

首先表现在造型方面，生动逼真，注重通过细部刻画来表现神韵。如唐马的造型特点在于静中有动，通过对眼、耳等形态的把握来显示唐马的内在精神和韵律。此外，有些马造型较肥硕，臀肥颈宽，显然非本土马还有大量的胡人俑也都反映了外来文化的一个侧面；

第二，在色彩方面，斑驳陆离的多种色调使得色泽艳丽而又自然谐调，花纹婉转流畅，体现了一种华丽饱满的审美取向；第三，风格突出，富有生活气息。人物造型风格一改魏、晋时秀骨清像的作风，女俑往往丰满富态，男俑则英武得体。唐三彩华美绚丽的色彩、雍容华贵饱满的造型、洒脱自由的线条，不仅显示出民族文化交流的繁荣景象，也体现了带有浓郁时代特征的异国情调与风韵。同时形态的突破与随性的发挥，让人体味当时显性设计所体现出的自由与开放。总而言之，当时的文化体现在造物艺术上是一种大气、多元化的风格交融。



(唐)唐三彩牵马



(唐)唐三彩马

当然以上只是一种主流文化的体现，唐朝后期伴随着北方的连年战乱，南方逐渐成为其经济中心，热烈奔放的盛唐文化也逐渐走向内敛和冷峻，如唐三彩的制作也在晚唐走向衰败。

3. 显性设计中的差异

汉唐文化下的造物艺术总体体现的是一种大气、恢宏壮美的风格，由于文化的差异也必然导致其二者之间的不同，汉文化的其中一面呈现的是庄严神秘，因而体现在造物设计上，作风显得浑厚朴实，而唐文化的走向除了恢宏壮丽而外，主要体现的是一种兼收并蓄、华丽富足，所以在显性设计上表现的是一种华美洒脱的艺术风格。

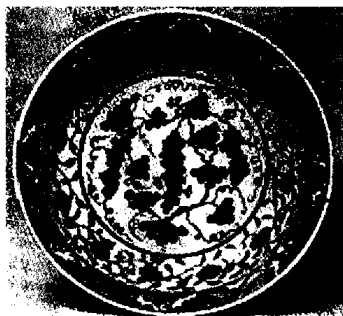
典雅精丽的设计风格

1. 明文化对显性设计的影响

自宋朝开始，文化走向就发生了转变，“一改唐朝恢宏之象，由外露而内转，收敛锋芒，静心修为”(2)。因此明清造型艺术体现的是一种迥然不同于汉唐的风格。

首先，明文化继承了盛唐之风，重视与西方文化的交流，采取较为宽松的对外政策，使得中西文化亲密接触、相互融合。在造物艺术上所呈现出来的式样美感往往体现了这样或那样的外域风格；第二，在大力发展农业的同时，也将手工业提到重要地位，提倡“工技专于艺业”；第三，明代自明武宗后进入祸乱时期，此后许多务实思想由改革而生，在当时文人、学者的努力下在社会上产生了极大的震动与影响，进而对造物艺术产生了直接的影响，使得当时很多器物都沾染上“文人气质”。

明代器具和饰物的艺术风格较集中地体现在青花瓷器上。其造型华美丰富，纹饰幽靓浓艳，色彩晶莹剔透，整体清新雅丽，质朴率真，代表着中华民族含蓄而豪迈的民族风格；而另一方面，官窑青花瓷在显性设计方面体现出的却是正统、高贵和富丽，对封建王朝的依附性可见一斑；此外，作为青花之冠的永宣青花瓷由于使用了进口的苏泥勃青料，具有传统水墨画的韵味，其审美趣味独树一帜。同时其造型和纹饰又深受伊斯兰文化的影响，可以说永宣青花瓷就是中西方交流的最佳例证。当时异常频繁的友好往来加深了各族人民之间的理解，自然包括审美品味和图案造型方面，这种文化倾向反映在青花瓷上就是从形式到内容所具备的浓郁的伊斯兰文化韵味，异域风格十分鲜明。值得注意的是，自汉唐以来在与外域文化的融合中，一直是以汉族文化为主体，装饰方面完全模仿的仅于局部，而在明朝瓷器的装饰中出现了短暂的以外来文化为主的倾向，这与迎合当时伊斯兰巨大消费市场是分不开的。



(明永乐)青花葡萄纹折沿大盘



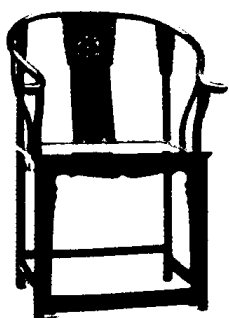
(明宣德)青花龙纹葵口洗

明式家具也是对外文化交流的产物，然其仍保留着强烈的民族审美特征，利用的仍是东方传统的设计思路，相对于瓷器，明代家具的内涵、气韵更多地体现的是一种“文人气质”。正是这种“文人气质”成为其精粹和灵魂。政治上的稳定和工商业、手工业以及海外贸易的发达，为明式家具风格的形成提供了有利的社会条件；此外，明式家具风格形成的文化因素在于明代文人热衷于家具的研究和亲自参与家具的设计，这也是明式家具文人气质的由来。这种文人气质表现在家具设计上就是“古朴”和“精丽”两个主要标准：造型简洁、朴素，线条挺拔，简洁中蕴含端庄和典雅，挺拔中浸透清丽与隽秀，做工精良，体态秀丽，同时体现一种明快、清新的艺术风格。“虽然它的种类千变万化，但归纳起来，它始终维持着不太动摇的格调，那就是‘简洁、合度。’”(3) 这里的简洁

体现的是当时文人崇尚远古先人的质朴之风，追求大自然本身的朴素无华美的审美取向，因此在设计时就尽量体现原先的色泽与纹理，不加油漆，保持原有的自然美。至于合度，如注重人机的设计，表露的正是当时务实的设计思想与文化背景。

2. 清文化对显性设计的影响

如果说汉唐文化是“有容乃大”的话，那么到了清，“随着传统文化走向顶峰，其背后已隐藏着文化衰落的危机”。（4）首先，满清本是一个文化落后的民族，入关后期望的是征服河山，坐稳江山，其雄心显现在显性设计上就是雄伟、昂扬、浑厚的风格，到了后期政府走向专制，进而追求奢靡无度，进而在显性设计方面表现为追求雕琢的细腻、彩饰的斑斓，大量的金脂银粉将政府的腐朽与落没暴露无遗。其次，在这一时期传统文人思想与行为进一步受到冲击与挑战，使得艺术风格表现出更加务实、更加民众化的姿态；此外，由于几千年对异域文化的消融接纳，使得统治者与士大夫们不自觉地养成了一种历史优越感，在这种文化意识背景下，清王朝关闭了国门。



（明代）黄花梨透雕靠背圈椅

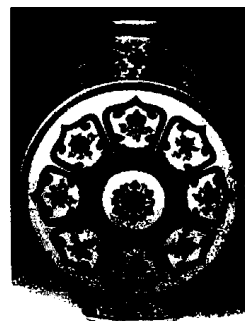


（明代）黄花梨八足圆凳

清代的瓷器在造型方面，早期的古拙、丰满而浑厚，中期秀巧隽永，略显规整，而到了后期则稚拙笨重；纹饰的风格也表现为两方面，民窑瓷器更加务实，写意写实并存，用笔豪放。御用官窑连器，图案趋向规范化，用笔细致入微，构图拘泥、繁琐。到了后期由于国门强行被打开，西方绘画艺术影响了瓷器工艺，因而在瓷器上出现了具有西方绘画风格特点的花纹图案。



（清乾隆）盖血红彩缠枝花绶带葫芦瓶



（清乾隆）青花月形扁瓶

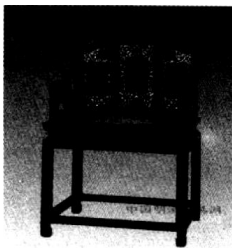
清式家具一反明式家具质朴、典雅、文秀的书卷气息，代之以绚丽、豪华、繁缛的富贵气派。首先，清式家具用材厚重，家具的体型、尺寸都较明代宽大，整体造型厚重；其次，多注重陈设效果，装饰华丽，色彩强烈，表现手法更加丰富，有镶嵌、雕刻及绘彩等，强调形体的装饰美，给人一种威严、稳重、豪华的感觉，与明式家具的简洁、质朴、含蓄、高雅的意蕴美形成鲜明对比。当时清朝帝王的爱好对清式家具的形成有着深刻的影响。

3. 显性设计中的异同

就明清时代造物设计的整体而言，体现的是一种细腻精致的美，不同于汉唐恢宏壮丽的美。明式家具讲究的古朴体现的是一种不事雕琢、自然的美，而汉朝的造物设计中体现的是一种浑厚、浪漫、粗犷的质朴美；清朝造物艺术中显性设计所体现的富贵之气是一种绚丽和繁缛，而唐朝的富足贵气则是在包容与吸收中体现出一种大气和恢宏。另一方面，明清的设计相对汉唐似乎更注重两种风格的体现，一种代表民众，追求务实；另一种则代表皇家，追求华丽、精致。

明清两朝本身的显性设计体现在造物艺术上也是有所不同的，这在明清家具的设计中就能看出来。明式家具和清式家具，是明清家具发展过程中两个不同阶段的两类典型。

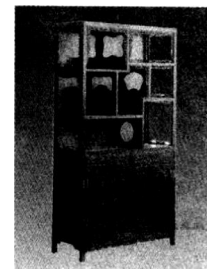
传统文化影响下显性设计的总体特征



(清中期) 紫檀五屏式扶手椅



(清中期) 紫檀珐琅面脚踏



(清中晚期) 乌木书柜式多宝格

在对外来文化的吸纳与同化上。表征于造物设计就是姿态各异造型、风格的融汇交错。

2. 二是推崇天人合一的思想和以人为本的人文精神。在显性设计上体现的是一种和谐的风格，以及与自然和平共处保持人之天然本性的指导思想。古代器物“都包蕴着甚深的诗情画意，甚深的道德教训与文化精神。无论在色泽上，形制上，他们总是和平静穆，协调均匀，尚含蓄不尚发露，尚自然不尚雕琢。中国思想上所说的天人合一，应用到工艺美术方面，则变为心物合一。人类的匠心绝不肯损伤到外物所自有之内性，工艺只就外物自性上为之释回赠美，这正有合于中庸上所说的尽物性”。（6）

中国人在造型法则上讲究“意象”（如霍去病墓前夸张的石雕），审美意识上讲究“中和”，追求平衡与和谐，整体配合上讲究“气韵”，最高境界在于“意境”（如清园林之造型，设计上主要依赖自然景观）。当然，这种思想又在一定程度上限制了人们创

新、追求科学的积极性与导向性，产生了长期的中国传统设计中缺乏个性创意的现象。

结束语

文化特征通过设计使其产生、传播得到了保障。设计作为一种手段将物质的外化形式所予的承载——文化、思想充分地体现出来，中国独特的文化造就了具有传统特点的造物形态，并通过设计中的显性部分凸现其抽象的概念。以“坐”的文化为例：汉代席地而坐；唐朝以床为凳（出现矮凳）；五代出现椅子；宋代的椅子为直线、直角结构；明代椅子有简洁流畅的曲线造型；清代的椅子则出现了繁琐奢华的雕饰。不同时期椅子的风格特征反映了不同的历史时期人们不同的生活习惯不同的审美要求，但有一点却是相同的，中国注重礼仪，讲究的是“正襟危坐”，反映在中式椅子设计上就是尽管其千变万化，但结构，即水平的凳面和垂直的靠背几乎一成不变。因此对于文化我们也要辩证地看待，有些文化理念一旦约定俗成，虽可成为显性设计的构成元素，但也可能在一定程度上约束设计对它在形态上的进一步深化与创造。文化往往是在动态与静态两种传统精神对立统一的矛盾运动中发展起来的，如何将传统与新思想融会贯通才是文化真正的内涵，既要有传统的内在表达，也要有现代的外在刻画。

还以“坐”文化为例，现如今全球一体化，设计师之间的信息交流快速且方便，于是进一步促进了东、西方“坐”文化的相互交融、渗透促进了各自的发展。在中国出现了中式沙发、软垫座椅；国外也有许多家具设计师，在我国明式家具中获得启示，加强了线条的表现力。这些都在向我们预示未来的造物设计应该是传统与现代的结合，而优秀的结合不是一个设计元素的应用，更不是牵强的堆砌与叠加，而是如何在两者之间寻找到一个最佳的平衡点，这才是我们现在应该予以重视的！

参考文献：

- [1] 钱穆：《中国文化史导论》，上海三联书店，1988。
- [2] 张应杭，蔡海榕：《中国传统文化概论》，上海人民出版社，2000。
- [3] 王荔：《中国设计思想发展简史》，湖南科学技术出版社，2003。
- [4] 赵九杰：《中西造型艺术赏析》，科学出版社，1999。
- [5] 金元浦：《造型艺术赏鉴》，首都师范大学出版社，1999。
- [6] 钟明善，朱正威：《中国传统文化精义》，西安交通大学出版社，1999。
- [7] 纪云华，杨纪国：《中国文化简史》，北京出版社，2004。

浅析现代书籍设计的艺术特征

◎ 梁 伟

宁波大红鹰职业技术学院 助教

摘要：书籍设计并非只是在美化装饰书的外表，它是一个整体的构筑，并赋予书籍一个生命体。对设计者而言，要从书籍整体设计入手，可以借助自己独特的艺术语言，多层次地传递民族文化。从设计理念到印刷工艺、从形态到手感、从色彩到版式，无不浑然天成地体现书籍的内涵。

关键词：书籍设计 艺术 技术 现代

Abstract: Books design is not only the decoration of the appearance of books, but a wholly makeup of it. What's more, it gives life to books. As a designer, you should firstly keep all the aspects of the books into consideration and try to have a general picture of your design, then you can pass your national culture by means of your unique artistic languages ranging from design ideas to print techniques, shapes to feelings, colors to formats.

Key words: book design art technology Modern

书籍设计是一种以书本为设计对象进行的艺术和技术两方面规划和实现的图书设计形式。

在书籍设计的基本概念中，一直存在着“装帧”、“装帧设计”、“书籍设计”的不同认识。其争论的焦点是对“装帧”概念的认识不一，尤其是对装帧与设计的关系认识很不一致。其中，主要有两种观点值得注意：一种观点认为，装订就是装帧；另一观点认为，设计就是装帧。

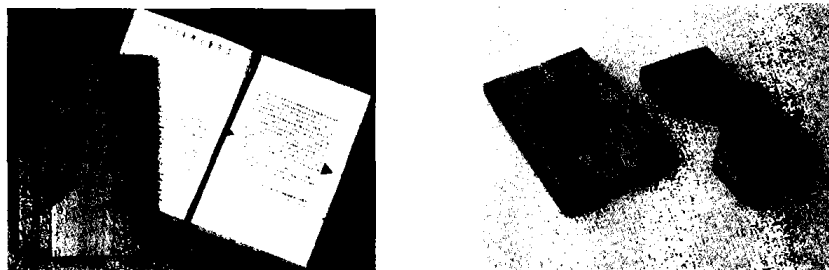
严格地说，装帧是一个外来词。因为在古汉语中没有“装帧”这样一个专门名词总称装订或装潢等工艺制作和艺术设计。装帧一词译自英语 binding。binding 是由 bind 发展而来。bind 是指书的装订。因此，binding 基本意思就是书的装订或指封皮。但是随着出版事业的发展，人们对装帧（bind）的认识也发生了由表及里、由局部到整体的变化。装帧被认为是“书画、书刊”的装潢设计（书刊的装帧包括封面、版面、插图、装订形式等设计）。由此，一些中外图书设计界人士指出，如果装帧所表达的意思是书籍的“外观装饰”、“修饰打扮”，则无法表达出版社、编辑、印制者以及读者之间的关

系。

20 世纪 60 年代末以来，首先由日本的杉浦康平指出，以书籍设计替代装帧设计，他认为，从“书籍整体设计”的意义上讲，它更确切的表达了装帧的意思。我国当代设计师吴勇谈到，“书籍设计”是除此之外更进一步深入浅出的表达某种潜意识的心灵感受，或展示某种阅读方式带来的揭示内涵的特殊形式；抑或采用不同纸质而形成的某种隐喻式的手感；或者书籍整体设计而形成的特定视觉秩序……诸如此类，都对书中某些不言而喻的内涵起到了一种外象描写的作用，人对形象的心灵感受是富于文字语言表达的，而设计正是弥补了这一点。好的设计创意能启示读者对书籍内涵去进一步认知，是书籍的附加值。因此，书籍设计是一种以一本书或数册成套的系列书为对象进行艺术和技术两方面处理的图书设计形式。

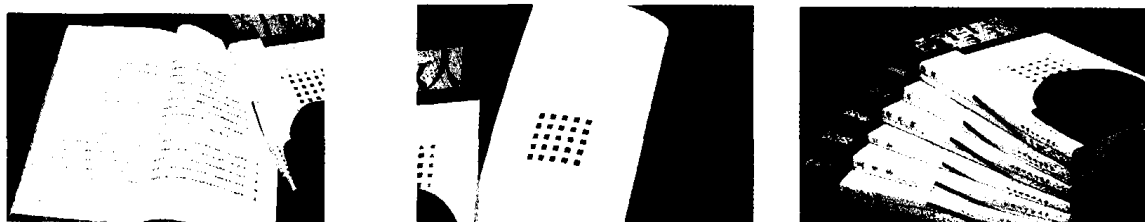
书籍整体设计是关于图书整体结构的艺术性设计形式之一。它一般包括开本、封面、护封、书脊、版式、环衬、扉页、插图、封底、版权页、书函在内的开本设计、封面设计、版式设计以及装订设计形式、使用材料等内容。书籍设计，现在国外正在使用“bookdesign”一词，意思强调书籍的形体是一个全方位的整体设计，是外在和内在，内容和文字的珠联璧合，是作家、编辑、设计者、印刷人员、纸张供给者、书店销售人员共同注入情感的生命体，将自己的理解和感受并利用一切设计要素—文字、图案、色彩、纸张、工艺手段融于文学作品之中，试图构造流动的具有渗透力的新的书籍形态。设计是一个整体的构筑，首先需要的是创意、想象力，把无变有，其中还包括对工艺的肌理、印刷、装订、纸张材料等等各方面表现力的控制。以前人们对书籍设计有很多误解，认为书籍设计就是设计封面、封底、书脊就行了，这仅是做“表面文章”。如果想设计好一本好书，首先肯定要了解该书的内容，当然不可能读完全本书甚至有时几十本的套书，但一定要看一份较为详尽的内容概述，然后去查阅收集相关的素材，再进行形式工艺的确定。如吴勇设计的《共产党宣言》书籍设计（图 1），这是一本纪念《共产党宣言》发表 150 周年的收藏版本，设计中有两个版本，一个是普通精装本，另一个是特精装本。特精装本采用金丝楠木与羊皮相搭配，表现一种历史感和赋予其收藏的外在价值。其封面的图形与函套外形分别由“E”和“M”构成（即恩格斯 Engels 的英文首写字母和马克思 Marx 的英文首写字母），它们合在一起组成一个极具方向性的箭头。随着书与函套的拉动，这个箭头产生一种运动感，寓意《共产党宣言》是一本引导革命运动的具纲领性的学术专著，具有引导人民运动的力量感与号召力。里面的内文纸设计采用蒙肯纸也力图表现一种历史感。

书籍设计还强调书本身的个性。不同的书有不同的形态，不同内容的书不同的处理，手段多样化。而同样的书通过个性设计者之手会产生不同风格和感染力的作品。强调书籍是一个生命体，是具有丰富表情的立体物，要从核心向外扩展延伸到书外的方方面面的知识。然后将与书的内容相关联的各种要素重新梳理、排列、组合、穿插、渗透、流动……不同体裁随之变换着不同的角色，投入进去随之模仿其个性，强化它，极力表现它。若无每本书的个性表现，也就失去了书的生命力和设计意识。也正是这些有个性的



(图1) 吴勇 1997年设计
共产党宣言 中央编译出版社出版 大32开

信息刺激着我们的思维，推动着设计意识的更新。人体外形只是个躯壳，有了思想才是一个活生生的人。书籍物性的外形和理性的神态相交融才是一种能够让读者为之动情的生命体。书籍设计就是要营造知识的生命体，其中不乏感情投入，还要有严谨的科学性，遵循严格的规矩，强调理性的秩序，重视规格在设计中的黄金值。有了限制才有自由，从有极到无极再到太极，做书每个步骤细节都不要放过，全书的整体构成、字体符号的选择、版面的排列组合、疏密空白的合理化、纸张素材的到位，色彩的度……均在设计者理性的操作之中，如《名家散文系列丛书》（图2），旧时代散文系列从书的体裁就决定了该书的设计风貌，手绘的标题字模仿旧时的木刻广告字体，传统的藏蓝色令其呈现了旧时的书卷气。封而小文字与小方孔的网格构成彰显了中国文字的特质，即方块字给我们带来的东方特韵的设计视觉语言。透穿的小方孔仿佛作家们那极具中国旧时特色的能看透世界的百格寒窗；只取作家们眼部的人像裁剪方式，凸显了作家们抨击时弊、发觉新生的锐利眼光。其图2中的第一幅：内文的大行距及流动的小方块表现了散文特有的意识流，页码采用中文数字更具备时代与地域特征。



(图2) 吴勇 1995年设计
典藏开明书店版名家散文系列 中国青年出版社 长16开

没有个性的书籍设计不是好设计，成功的设计作品总是凝聚着设计师充满个性的创造力，体现在作品上对现代艺术美的追求，不仅反映着时代风尚，更体现着设计师为个体的意念、情感和对形式的特殊理解。

各国的书籍艺术风格因各自的民族传统和现代社会生活的差异而表现出自己的特

点，例如：美国——明快、强烈、广告味较重；德国——精致、严谨、合理、又不失活泼；法国——活泼、华丽；英国——简洁、庄重醒目。尤其是日本的书籍更有特点——新颖、活泼、精致、含蓄，具有鲜明的民族特色和强烈的现代感，这与日本在当代涌现出一大批勇于探索创新的设计家分不开。日本著名设计家福田繁雄的设计采用简洁的意象图形、单纯的色彩，给人强烈的视觉效果，杉浦康平的设计古雅、活泼、很有民族风格。这就形成了与西方图书截然不同的设计风格。

我国的书籍设计如果只是摹仿，抄袭和搬用国外的设计，其设计只能是平庸的，不可能打动人。在艺术表现风格上，我们应向传统学习，向民间艺术学习，以“中”为本，推陈出新。一代大师潘天寿先生提出“只有民族的才是世界的”这样的命题，也正是由于其意蕴丰厚，更具灵动的渗透力，在所呈现的状态与收容的思维中，游刃有余又相互关联，有其传承性。中华民族在长久的历史流程中形成了独特的民族文化传统，对这种传统文化的继承，书籍设计可以借助自己独特的艺术语言，发挥应有的作用，即可以弘扬传统民族文化精髓，又可以实现书籍设计民族风格与现代特色。只有立足于民族文化教育传承的书籍设计，在世界范围才会拥有显赫的地位与价值。吕敬人先生的《中国锣鼓》书籍设计。全书所体现的是一股浓浓的中国锣鼓的文化氛围，它散发着独特的气息，在诱人的氛围包裹中，细细品读之，犹如品一杯香茗，令人神清气爽；亦如现观一场激烈的鼓阵，叫人荡气回肠（图3）。



（图3） 《中国锣鼓》 山西教育出版社出版

迅猛发展的科学技术，已渗透到各种艺术领域，就以现在书籍设计而言，它包括心理学、美学、工效学、材料学、印刷学等现代科学技术、材料与印刷，本身就是设计的一个重要部分，它在现代设计中，有时起着决定性的作用。现代书籍设计形式存在着印刷科学和设计技巧的共同体现，优秀的书籍设计作品是印刷精良与设计构想的实现。现实中高档的印刷而导致低劣的书籍效果，低劣的设计滥用金银、塑膜、精装材料而导致粗俗不堪的事例不少见。利用廉价的材料和印刷达到理想的设计效果，低材巧用是很重要的。不懂印刷、不会利用材料的人，就不懂设计。还有印刷质量的好坏，直接影响设计的艺术效果。现代书籍更需要精美的印刷、高质量的装订，没有好的印刷和装订，设计再好也不可能完美。在书籍设计中，精确到位的运用印刷科学，往往是限制中的一种创造，而大胆求新的设想常常提示着印刷技能水平的进步。

进入 21 世纪，我们已经体会到了这是一个电脑的时代，电脑的出现提高了工作效率，他准确、快速是手工制作难以达到的。人们迫不及待地运用电脑、依赖它的快速，甚至脱离书的内容，不负责任地进行电脑特技展示，走向极端。我们在书店里到处都能体会到电脑发散出来的气息，神秘、机械、冰冷的电脑特技占了上风。设计的效率提高了，但人们开始感到一种无奈，开始进入了冷静思考阶段。因为电脑毕竟是工具，而人脑才是产生艺术的主体，只有正确注重个体自身的修养，对装饰艺术有着全方位的理解，电脑才能使我们的设计如虎添翼。电脑的出现是时代发展的产物，要正确利用电脑促进创意形成，如果单纯地依赖电脑，必然会阻碍创造力的发挥。

日本著名设计家杉浦康平有一句话非常具有启示性。他说：“一本书就是一个生命体，这个生命体不是静止的，它是流动的，它要有生命力，这样才能够打动读者。”书籍设计可以借助自己独特的艺术语言，多层面地传递民族文化，从设计理念到印刷工艺、从形态到手感、从色彩到版式，无不浑然天成地体现书籍的内涵。它也有启承转合、张弛有致，或精工细刻，或恣意洒脱的内蕴。

参考文献：

- [1] 杭间. 张晓凌：《吴勇平面设计》，吉林美术出版社，2002。
- [2] 安晓燕. 周胜：《论现代书籍装帧的特征》，西安工程科技学报，2004, 18(2). 144-145。
- [3] 潘公凯. 卢辅圣：《现代设计大系 视觉传达设计》，上海书画出版社，2000。
- [4] 张春盛：《书中有我 我中有书——论书籍艺术设计的生命力》美术理论。

封面设计的视觉艺术分析

◎ 霍 晶

辽宁省鞍山市科学技术情报研究所 工艺美术师

摘要：本文从封面的版式设计出发，以如何取得封面设计视觉艺术的和谐统一展开论述，分析封面设计的审美构思到具体方案的实施，以及对封面的文字、图片、色彩等元素之间的内在联系和版式空间的运用，并强调了审美对封面设计的重要意义。

关键词：封面设计 视觉艺术 审美 文字 色彩

封面设计的视觉艺术是指设计者选择并运用特定的视觉艺术语言，将自己艺术构思中已经基本形成的艺术意象最终呈现为物态的存在，使之成为具体可感的艺术形象或艺术情景。我们说艺术的表现形式多种多样，但对于人类来说，最重要的最伟大的艺术就是视觉艺术。远古时代的先人在人类漫长的进化过程中，从无意识地涂鸦到有意识创作。这些艺术形式最终表现在今天的不同领域里，大量的考古发现就是很好的佐证。视觉艺术的产生和发展是人类自身发展的必然结果，是人类高层次的精神活动。由于视觉艺术本身的广泛性，它涉及并应用到各个领域。而本文涉及的视觉艺术所说的是其在书籍中的封面设计而言。书籍是人类文明进步的阶梯，书籍给人们知识与力量。书籍作为文字、图形的一个载体的存在是不能没有装帧的。书籍的装帧是一个和谐的统一体，应该说有什么样的书就有什么样的装帧与它相适应。在我国通常把书籍装帧设计叫做书的整体设计或书的艺术设计，而封面设计在一本书的整体设计中具有举足轻重的地位。图书与读者见面，第一个回合就依赖于封面。封面是一本书的脸面，是一位不说话的推销员。好的封面设计不仅能招徕读者，使其一见钟情，而且耐人寻味，使人爱不释手。封面设计的优劣对书籍的社会形象有着非常重大的意义。

一封面设计的视觉艺术的形成

（一）审美感知

西方美学史上，黑格尔关于美的定义是：“美就是理念的感性显现。”审美感知是艺术创作的第一步。首先设计者在创作之初对创作对象有一个总体上的印象。应该确立表现的形式要为书的内容服务的形式，用最感人、最形象、最易被视觉接受的表现形式，所以设计初期封面的构思就显得十分重要。要充分弄通书稿的内涵、风格、体裁等，做到构思新颖、切题，有感染力。把握好作品的方向，也就是封面的主要形象与基本色调。作为设计者我对《鞍山科技》（如图）的感知便是：它乃表现科技事业的期刊，所以应

用抽象的东西进行寓意，并将其物化为艺术形象栩栩如生的展现在封面上。

（二）审美想象

审美想象是设计者从事创作活动以及获得审美经验的过程中最重要的因素之一。想象是构思的基点，想象以造型的知觉为中心，能产生明确的有意味形象。设计者的创作性想象不同于科学家的想象那样具有明确的实用和功利目的，他们强调的是对自己情感的自由抒发，以及对自身本质力量的确定与肯定。心理学将想象分为再造性想象和创造性想象两种。再造性想象是根据语言的描述或图形、音响的示意，在头脑中再造出相应的新形象的过程。创造想象是不依据现成的描述而独立地创造出新形象的过程。设计者的创作活动主要依靠创造性想象。我很欣赏炎樱设计的张爱玲的小说《传奇》的封面。此封面是借用了晚清的一张时装仕女图，画着个女人幽幽地在那里弄骨牌，旁边坐着奶妈，抱着孩子，仿佛是晚饭后家常的一幕。可是栏杆外，很突然地，有个比例不对的人形，像鬼魂出现似的，那是现代人，非常好奇地孜孜往里窥视。此种安排对于书的内容、性质或调子均有所揭示，确实巧妙适当，正式一种“合宜”。我们所说的灵感，也就是知识与想象的积累与结晶，它对设计构思是一个开窍的源泉。

（三）审美情感

艺术是情感的表现形式，没有情感就没有艺术。艺术创作过程中始终伴随着强烈的情感活动。即使是看起来冷冰冰的艺术品，都贯注着设计者的情感。托尔斯泰说：“艺术是这样的一项人类活动：一个人用某种外在的标志有意识地把自已体验过的感情传达给别人，而别人为这些感情所感染，也体验到这些感情。”情感是人对客观现实的一种特殊的心理反映，审美情感则是审美主体对客观审美对象是否符合自己的需要所做出的一种心理反应。审美情感是一种人类所具有的高级情感，它是审美主体对审美对象的一种主观体验和感受。审美情感在创作中起着极为重要的作用，没有情感，就没有艺术创作。情感不仅是引发设计者创作冲动的重要因素，而且贯穿于创作过程的始终，是推动艺术创作的基本动力和中介。所谓“寓情于景”、“情景交融”就是衡量艺术作品的艺术性的一条重要标准。

（四）审美理解

审美理解并不是单独存在的，它广泛渗透在感知、想象、情感等心理活动中。它是作为主体的人在审美过程中对其与客体世界的关系，对艺术活动极其规律的认识、领悟或把握。因此，审美心理中的理解因素，不同于通常的逻辑思维，而是往往表现为一种似乎是不经思索直接达到对于艺术作品的理解。审美理解是美感深化的表现和必要环节。这是因为审美理解能够推动想象和联想的展开，并促成艺术意蕴的升华。它不仅具有感性的形式和生动的形象，而且还有内在的寓意和深刻的意蕴，并且常常具有朦胧性和多义性的特点，大多是一些说不清、道不明，只可意会不可言传的道理。流行的形式、常用的手法、俗套的语言要尽可能避开不用；熟悉的构思方法、常见的构图、习惯性的技巧，都是创新构思表现的大敌。构思要新颖，就需要不落俗套，标新立异。要有创新

的构思就必须有孜孜不倦的探索精神。

二封面设计的具体体现

（一）封面的文字设计

封面中文字版式设计的主要功能是在读者与书籍之间构建信息传达的视觉桥梁，文字的视觉艺术应得到重视。作品中如忽视文字元素的设计，字型本身不具美感，同时文字编排紊乱，缺乏正确的视觉顺序，将使书籍难以产生良好的视觉传达效果，也不利于读者对书籍进行有效地阅读。封面文字中除书名外，一般选用印刷字体。在这里我主要介绍书名的字体特征、字体间的内在联系和字体的空间运用。

书籍离不开文字，而字体、字形、笔划、间距等为文字的基本元素。我国目前封面设计中的文字主要归纳为两大类：一类是中文，另一类是外文（主要指英文），这里谈到的文字版式设计，主要研究以中文字为主体的书籍封面设计。在书籍封面中，字体首先作为造型元素而出现，在运用中不同字体造型具有不同的独立品格，给予人不同的视觉感受和比较直接的视觉诉求力。举例来说，常用字体黑体笔划粗直笔挺，整体呈现方形形态，给观者稳重、醒目、静止的视觉感受，很多类似字体也是在黑体基础上进行的创作变形。对我国来说，印刷字体由原始的宋体、黑体按设计空间的需要演变出了多种美术化的变体，派生出多种新的形态。而儿童类读物具有知识性、趣味性的特点，此类书籍设计表现形式追求生动、活泼，采用变化形式多样而富有趣味的字体，如 POP 体、手写体等，比较符合儿童的视觉感受。当今的时尚杂志出版速度快、信息量大，因而较多采用平装软封面。如《青年视觉》杂志，在开本上采用的是大 16 开，以拓展青年视觉为目标，主题划分为时尚、空间、科技、艺术、人文等，书中设计者根据不同的主题大胆运用独特的文字编排手法，借以拓展版面的视觉风格。合适的字体造型可以成为设计师的“灵感触角”，有利于创造出更符合书籍形式及内容的独特封面语言。书籍封面中文字有三重意义，一是书写在表面的文字形态，一是语言学意义上的文字，还有一个就是激发人们艺术想象力的文字，而对于设计师来说，第三种意义是最重要的。因而要特别关注文字的大小、曲直、粗细、笔画的组合关系，认真推敲它的字形结构，寻找字体间的内在联系。在我们的视觉空间中，大小不等、多样的字体看似复杂，其实有章可循，其负形留白的感觉是一种轻松、巧妙的留白。讲究空白之美，是为了更好的衬托主题，集中视线和拓展版面的视觉空间层次。设计者在处理封面时，利用各种方式手段引导读者的视线，并给读者恰当留出视觉休息和自由想象的空间，使其在视觉上张弛有度。字体笔画之间巧妙地留有空白，有利于更加有效地烘托画面的主题、集中读者视线，使封面布局清晰，疏密有致。

（二）封面的图片设计

封面的图片视觉艺术以其直观、明确、视觉冲击力强、易与读者产生共鸣的特点，成为设计要素中重要部分。图片的内容丰富多彩，最常见的是人物、动物、植物、自然风光，以及一切人类活动的产物。

图片是书籍封面设计的重要环节，它往往在画面中占很大面积，成为视觉中心，所

以图片设计尤为重要。一般青年杂志、女性杂志均为休闲类书刊，它的标准是大众审美，通常选择当红影视歌星、模特的图片做封面；科普刊物选图的标准是知识性，常选用与大自然有关的、先进科技成果的图片；而体育杂志则选择体坛名将及竞技场面图片；新闻杂志选择新闻人物和有关场面，它的标准既不是年青美貌，也不是科学知识，而是新闻价值；摄影、美术刊物的封面选择优秀摄影和艺术作品，它的标准是艺术价值。

（三）封面的色彩设计

视觉艺术的物质基础是光。只有利用光和反射，物体才能产生色彩。利用色彩和光，才展现了一个丰富而五彩缤纷的物质世界。学习视觉设计之所以要钻研构成和色彩的美术规律及法则，其重要性正如瑞士色彩学家伊顿教授直言不讳的那样：“如果你能不知不觉地创作出色彩的杰出来，那么你的办法就不需要色彩知识，但是，如果你不能从没有色彩知识的状态中创作出色彩的杰出来，那么，你应当去寻求色彩知识。”

封面的色彩处理是设计的重要一关。得体的色彩表现和艺术处理，能在读者的视觉中产生夺目的效果。色彩的运用要考虑内容的需要，一般来说设计幼儿刊物的色彩，要针对幼儿娇嫩、单纯、天真、可爱的特点，色调往往处理成高调，减弱各种对比的力度，强调柔和的感觉；女性书刊的色调可以根据女性的特征，选择温柔、妩媚、典雅的色彩系列；体育杂志的色彩则强调刺激、对比、追求色彩的冲击力；而艺术类杂志的色彩就要求具有丰富的内涵，要有深度，切忌轻浮、媚俗；科普书刊的色彩可以强调神秘感；时装杂志的色彩要新潮，富有个性；专业性学术杂志的色彩要端庄、严肃、高雅，体现权威感，不宜强调高纯度的色相对比。色彩配置上除了谐调外，还要注意色彩的对比关系，包括色相、纯度、明度对比。封面上没有色相冷暖对比，就会感到缺乏生气；封面上没有明度深浅对比，就会感到沉闷而透不过气来；封面上没有纯度鲜明对比，就会感到古旧和平俗。我们要在封面色彩设计中掌握住明度、纯度、色相的关系，同时用这三者关系去认识和寻找封面上产生弊端的缘由，以便提高色彩修养。

三 结束语

上面我谈了封面设计的视觉艺术的基本要素的设计方法，要将这些要素有序地组合在一个画面里方能构成书籍的封面。虽然设计师的创作状态在不断的改变，但设计的目的始终是一致的，那就是传达信息，传播资讯。视觉艺术传达仍在不断的发展，设计者创作独立性也在不断的改变，随着设计者自身的不断进步，及对创作上不同程度上的追求，创作独立性应同创意、技法一样被人重视。人们通过了解它，认清自身所处的创作状态将作品发挥到最佳的水准，并更好的计划未来同视觉艺术一起发展。掌握封面设计的基本方法，绝不能教条地套用，而要有针对性，才能设计出优秀的书籍封面，使读者一见钟情，爱不释手。

黑龙江省漆画艺术的现状与发展

◎ 张泽国

哈尔滨师范大学艺术学院环艺系副主任 副教授 硕士生导师

漆画之漆多产于热带、亚热带地区，黑龙江省纬度高，属非产漆区，且气候干燥寒冷，夏季短暂，自然条件不利于漆的发展，而且我们没有可以依托的传统经验。尽管如此，初始的三两人蚂蚁搬家般一点一滴地把成熟的经验，把作画的材料从全国各地背回黑龙江，经过十几年的探索努力，漆画这门既古老又年轻的艺术形式，终于扎根在这片黑土上。

2001年，哈尔滨师范大学艺术学院在国内率先成立了漆画专业本科。2003年哈尔滨师范大学艺术学院申请成立了漆艺硕士点。之后，在哈尔滨的多所大学相继也将漆画创作做为必修课程。黑河、牡丹江等地的院校，也陆续开设了漆画课程。

学院的漆画教育，具有一定的规范性，并日渐成熟。近年来培养出一批具有一定学术水准的漆画作者。形成了以哈尔滨为中心、辐射多个地市县的漆画创作队伍。

2002年，中国美术家协会成立漆画艺术委员会，并增选我省的漆画家为委员；中国工艺美术学会漆艺专业委员会，也指定我省的作者为协会的常务理事。2004年，黑龙江省美术家协会、漆画艺术委员会筹备委员会成立，筹委员会的工作重点在2005年完善黑龙江省漆画艺术委员会的组建工作，拟举办第二届黑龙江省漆画漆艺作品展及相关的学术活动。

首届中国漆画展、十届全国美展等大展上黑龙江省的作品多次入选获奖，这从一个侧面也鼓舞了我省漆画作者的创作热情。我省的漆画发展，也得到国内知名专家学者的充分肯定。中国美术家协会漆画艺委会主任、著名画家蔡克振先生形象地指出现代中国漆画的发展是“南有广东江门漆画院，北有黑龙江漆画”，无疑我省漆画艺术进入一个良好的发展阶段。

2003年3月，在哈尔滨成功地举办了“首届黑龙江漆画艺术作品展”，送选作品多达100余件。

在国内、省内的各种综合艺术展中，我省漆画作品多次获奖。在国际交流展中，我省的漆画作品选后赴日本、韩国、越南、俄罗斯、瑞士等国展出，受到良好的评价，且多件作品被外国友人收藏。漆画艺术以学院教学科研为依托，已逐步形成以我省为中心的中国北方漆画创作群体。