

[瑞士] 约瑟夫·米勒-布罗克曼 著  
Josef Müller-Brockmann

# Grid systems

in graphic design

A visual communication manual  
for graphic designers,  
typographers and  
three dimensional designers

平面设计中的  
网格系统

平面设计、字体编排和空间设计的  
视觉传达设计手册

徐宸熹 张鹏宇 译  
杨林青 刘庆 监修

上海人民美术出版社

[瑞士] 约瑟夫·米勒-布罗克曼 著  
Josef Müller-Brockmann

# Grid systems

in graphic design

A visual communication manual  
for graphic designers,  
typographers and  
three dimensional designers

平面设计中的  
网格系统

平面设计、字体编排和空间设计的  
视觉传达设计手册

徐宸熹 张鹏宇 译  
杨林青 刘庆 监修

上海人民美術出版社

[瑞士] 约瑟夫·米勒-布罗克曼 著  
Josef Müller-Brockmann

徐宸熹 张鹏宇 译  
杨林青 刘庆 监修

图书在版编目 ( CIP ) 数据

平面设计中的网格系统 / ( 瑞士 ) 布罗克曼 著 ; 徐宸熹 , 张鹏宇 译

— 上海 : 上海人民美术出版社 , 2016.7 ( 2016.8 重印 )

书名原文 : Grid systems in graphic design

ISBN 978-7-5322-9857-0

I . ①平 … II . ①布 … ②徐 … ③张 … III . ①平面设计 IV . ①J506

中国版本图书馆 CIP 数据核字 ( 2016 ) 第 072062 号

© 1981 by Niggli Verlag, Sulgen, www.niggli.ch

Layout and book jacket by Josef Müller-Brockmann

English version by D. Q. Stephenson, Basle

Printed by Heer Druck AG, Sulgen

ISBN 978-3-7212-0145-1

本书简体中文版由上海人民美术出版社独家出版。

版权所有 , 侵权必究。

合同登记号 : 图字 : 09-2014-503

字库提供

汉仪字库  
Hanyi Fonts



汉仪字库  
汉仪字库  
www.hanyi.com.cn

协作机构

瑞士文化基金会

prohelvetia

Type is Beautiful  
.com

本书内文字体

汉仪旗黑 50S + Helvetica Neue Regular

汉仪旗黑 55S

汉仪旗黑 80W

汉仪旗黑 90W

## 平面设计中的网格系统

平面设计、字体编排和空间设计的视觉传达设计手册

著 者 : [ 瑞士 ] 约瑟夫·米勒·布罗克曼

译 者 : 徐宸熹 张鹏宇

策 划 : 姚宏翔

统 筹 : 丁 雯

监 修 : 杨林青 刘 庆

责任编辑 : 姚宏翔

书籍设计 : 杨林青

技术编辑 : 朱跃良

出版发行 : 上海人民美术出版社

( 上海长乐路 672 弄 33 号 邮政编码 : 200040 )

印 刷 : 上海利丰雅高印刷有限公司

开 本 : 965 × 635 1/8 印张 22

版 次 : 2016 年 7 月第一版

印 次 : 2016 年 8 月第二次

书 号 : ISBN 978-7-5322-9857-0

定 价 : 78.00 元

# 目录

前言	7
关于本书	9
网格与设计哲学	10
编排设计中的网格	11
网格的目的是什么?	13
纸张的尺寸	15
排版中的度量系统	17
字体样式	19
栏的宽度	30
行距	34
页边距	39
页码	42
正文与标题字体	45
版心的结构	49
网格的结构	57
8 格网格系统中的文字与图片	72
20 格网格系统中的文字与图片	76
32 格网格系统中的文字与图片	87
网格系统中的图片	97
网格系统中的插图	99
网格系统中的色块	101
设计案例	104
企业形象设计中的网格系统	133
三维空间设计中的网格系统	141
展览空间设计实例	149
古代和现代的秩序系统	158
后记	174
参考文献	175
艺术家列表	176



## 前言

现代意义上的字体编排是在20世纪20至30年代早期设计理论和原则基础上建立起来的。19世纪的马拉梅 (Mallarmé)、阿蒂尔·兰波 (Rimbaud) 以及20世纪初的纪尧姆·阿波里奈 (Apollinaire) 不仅为编排设计带来了一种新的理解方式, 他们的创新和试验还把人们从固有的偏见和束缚中解放出来, 并为后来的理论家和实践者获得开创性的成就奠定了基础。这些杰出的先驱者包括了瓦尔特·德克赛尔 (Walter Dexel)、埃尔·利西茨基 (El Lissitzky)、库尔特·施维特斯 (Kurt Schwitters)、扬·奇肖尔德 (Jan Tschichold)、保罗·伦纳 (Paul Renner)、拉斯洛·莫霍利-瑙吉 (László Moholy-Nagy)、约斯特·施密特 (Joost Schmidt) 等, 他们让原本过于死板的文字编排焕发出新的生命。扬·奇肖尔德在其《新字体排印》(Die neue Typografie, 1928) 一书中创建了现代、客观的字体编排规则, 用于满足当时的印刷排版需求。

我们要特别感谢那些能从客观功能出发来进行字体排印和平面设计的大师们, 是他们在视觉传达领域中发展出了一套富有规则的系统。早在20世纪20年代的德国、荷兰、俄罗斯、捷克斯洛伐克、瑞士等国, 字体排印、平面设计和摄影领域就倡导用客观的态度来构思作品, 并通过一种严格的规则来实现设计。

如我们所知, 网格作为一种控制形式的法则, 仍然还有许多可以发展的空间。但针对网格需要做的第一步, 就是在排版中尽可能地利用版面中的资源来达到秩序和经济的最大可能性。本书中所提到的网格原理是在二战后的瑞士得到发展和应用的。在20世纪40年代后期, 第一次出现了使用网格作为辅助设计的印刷作品。这种新趋势具体表现在设计师严格地遵守设计原理来编排文本和插图<sup>1</sup>, 统一所有页面的结构, 并坚持客观的态度来呈现内容。

本人曾在《平面艺术家及其设计问题》(The Graphic Artist and his Design Problems, 1961) 一书中第一次以图文形式简短地谈到了网格系统。在书中名为《网格在广告、图录和展示中的辅助作用》的文章中, 介绍了网格设计的原理和应用方式, 并列出了28个应用网格设计的案例。

随后在商业周刊中也有不少文章时不时地提到怎样处理网格的问题, 但是没有一本书详细和完整地描述过网格的应用和

1. 译者注: 本书中“插图”一词泛指与图有关的视觉元素, 如照片、图片、手绘插图、图表等。

结构，并告诉大家怎样去学习网格的知识。就是由于这个原因，所以此书想尝试填补这个空白。

最后，本人非常感谢出版商为出版这本书而做出的努力，还有那些允许我使用他们作品的设计师们，另外还有我的助理乌尔苏拉·默特莉小姐 (Ursula Mötteli)，感谢她的帮助以及她为本书绘制的插图作品。

## 关于本书

本书主要介绍了网格的功能和使用方法，旨在为平面和空间的设计师们提供一个实际的工具，让他们可以从概念、组织结构和设计上更有效、自信地处理和解决视觉问题。

与此同时，此书也为设计教育者提供了帮助，让他们能在教学中更好地解决实际问题。一方面，教师通过教学能为学生提供一个很好的机会去了解和熟悉网格设计的要点和方法；另一方面，学生也可以通过自我训练的方式去学习如何使用它。

为了使读者能够更容易了解和掌握网格设计的原理，我将在书里尽可能详细地解释网格系统，并逐步分析网格设计中的关键步骤。

事实上，绝大多数的设计师都不知道也不理解为什么要建立这样的一个秩序系统。所以，如果想要合理、功能地运用网格系统，那就必须仔细地研究网格的所有原理。只要不嫌麻烦，任何研究网格的人都会发现，在网格系统的帮助下，他都能更快地解决设计中的问题，并让设计更具功能性、逻辑性和视觉美感。

将网格视为一种秩序系统来进行使用，是设计师某种特定的精神和态度的表达，因为它体现了设计师是以一种结构性、预见性的方式来进行构思和设计的。

同时，这也是一种职业信仰的体现，即：设计师的作品应该是易懂的、客观的、功能性的和具有数学逻辑美感的。这样，设计师的创作才能对主流文化产生价值，并成为主流文化的一部分。

具有建设性的、可供分析和理解的设计作品不仅可以提高社会的审美品位，还可以对其造型文化和色彩文化产生影响。具有客观性的设计作品符合公众利益，并且能够很好地构成民主行为的基础。用构成化、系统化的手段来进行设计，也意味着将设计法则转化为实际的解决方案。具有系统性并严格遵循原则的设计，需要直接明了、清晰易懂以及各种因素的集成，这些在社会政治生活中也是具有极为重要的意义的。

使用网格系统来进行工作就意味着需要遵循普遍、合理的原则。

网格系统的应用意味着：

系统化和清晰化

集中精力看透关键问题

用客观取代主观

理性地去看待创造和制造产品的过程

将色彩、形式和材料进行结合

从建筑的角度来驾驭内外空间

采取积极前瞻的态度

我们需要认识到教育的意义，并带着创造性和建设性的精神去工作。还应该明白每一件视觉创意作品不仅是设计师个性的彰显，更是他的知识、能力和情感的综合体现。

网格将二维平面划分为更小的单元网格，或者将三维空间分成更小的单元区域。这些单元网格或者单元区域的大小既可相同也可不同。单元网格的高度相当于文本的整行数，宽度则与文本栏的宽度相当。这些高度与宽度都是用排版中特有的度量单位来进行计算的，即点数 (points)<sup>2</sup> 和西塞罗 (ciceros)。

网格中的单元网格之间会留有一定的间隙，这样一方面可以让图片之间互相不受干扰，还保证了文本的易认性；另一方面也为插图的注释预留出一定的空间。

这些间隙的纵向高度为正文的一行、两行或更多行，横向的间隔则取决于正文字体的字号大小和插图的尺寸。将版面划分成若干个单元网格，可以更好地处理版面中的各种视觉元素 (字体编排、照片、插画、色彩)，这些视觉元素将以网格的标准来调整尺寸大小，并完全适应网格的布局。最小的插图对应最小的单元网格。另外，还可以将最小的单元网格进行组合，并形成更大的网格区域，所有的插图、照片和统计图表等视觉元素的大小也可依据由 1、2、3 或 4 个单元网格组合的区域来进行编排。只要我们能够合理地利用这类方法，那么版面中的视觉信息就能形成一种统一。

虽然网格决定着空间的大小，但在实际设计中并没有限定单元网格的数量。一般来说，必须仔细地研究每一项具体的工作，才能确定设计所需的网格大小和单元网格的数量。

有一个规则是：插图在尺寸上的差别越小，设计就越能创造出一种平和感。作为一种控制系统，网格系统提供了一种更为简单的方式来理性地组织二维和三维空间。

这样的一种布局系统迫使设计师需要更加诚实地对待他的设计资源，并要求设计师亲自动手去分析它。这不但培养了一种分析思考的方法，还为解决问题提供了逻辑和辩证的基础。如果文字和图片都能得到系统性的安排，那重点就显而易见了。

总之，一个合适的网格之所以可以使视觉设计变得更容易。是因为：

- a. 可以通过视觉传达的手段客观地建构主题
- b. 可以系统和逻辑地构建文本和插图类材料
- c. 可以在一个紧凑的空间中根据文本和插图的特点建立节奏关系

2. 译者注：以往把Point译为“磅数”都是音译，正确的中文译名应为“点”或“点数”。

d. 可以将所有视觉材料组织在一起，使其在易读易懂的同时还具备视觉张力

除此之外，还有其他原因来帮助我们理解借助网格系统来组织文本和插图的意义。从经济的角度来看，网格系统可以用更短的时间和更低的成本来解决问题；从理性的角度来看，无论是简单或复杂的问题都能通过一种既统一又独到的方式去解决；从精神的角度来看，出于对社会和教育的责任，网格系统还可以客观、系统地陈述事实、事件的始终以及解决问题的方式，并对发展社会文化提供建设性的意见，以及表达我们的社会责任感。

## 网格的目的是什么？

网格系统通常被字体排印师<sup>3</sup>、平面设计师、摄影师和展览设计师用来解决二维或三维的视觉问题。平面设计师和字体排印师用它来设计报纸、广告、小册子、图录、书籍和期刊等印刷品，展览设计师则用它来做展览和橱窗的展示设计。

把网格置于平面和空间中，设计师可以按客观功能的需求来设置各类文本、图片和图表。其中图片元素被精简到几种相同的尺寸，它们的大小通常取决于它们在内容中的重要性。

通过网格系统来控制视觉元素的数量和组合，可以创造出一种紧凑的、清晰易懂的、整洁有序的设计，这种整洁有序同时也增强了信息的可靠性。

在编排设计中，清晰、逻辑地呈现标题、副标题、文本、插图和图注等信息，不仅可以使阅读变得更快速和更容易，还可以让信息更容易被理解和记忆。这是一个被科学验证的真理，每个设计师都应铭记于心。

另外，网格还被成功地应用于企业识别系统 (VI) 中。包括企业识别系统中所有的信息视觉媒介，从访问卡到展览导向牌，以及所有室内外的印刷品应用、广告、货车和客运车、路牌和建筑物上的招牌等等。

---

3. 译者注：字体排印师是铅字印刷时代的一种职业，通常是平面设计师把设计好的样稿交付给印刷厂，然后再由专业的字体排印师来实现清晰、易读并可印刷的版面。



## 纸张的尺寸

如今大多数的印刷品都是遵循DIN系统标准<sup>4</sup>，设计师也会建议使用这个标准中常用的纸张尺寸。一方面，纸张生产商会长期储存着这些规格的纸张，印刷厂也可以快速地订购。另一方面，印刷机和纸张切割机也有符合DIN系统的特定标准。还有信封的尺寸也有DIN标准，而且邮资规定等级也是部分基于DIN制定的。

如果使用DIN系统以外的尺寸，则需要造纸厂按照新尺寸另外生产，或者采用稍大的尺寸印刷并在后期裁切，意味着纸张的浪费。这两种方法都会增加产品成本。

接下来的一页展示了DIN系列的纸张尺寸。通过观察我们可以看到上一级纸张的尺寸总是下一级纸张的两倍。例如，A6是A7的两倍。这就意味着所有DIN尺寸的纸张都能被对折，并按一个DIN标准生产出来。

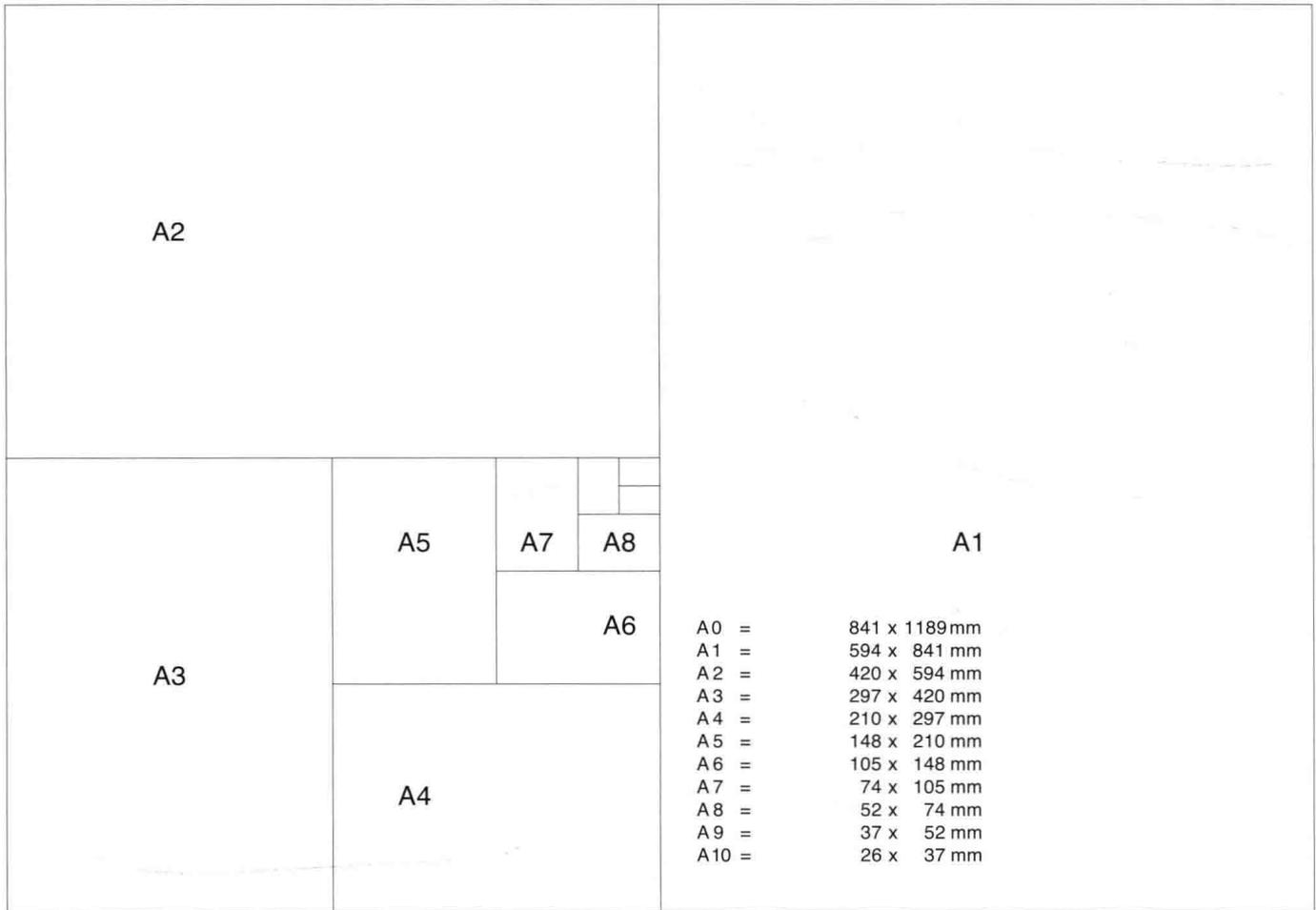
客观上来说，这种标准的制定肯定是利大于弊的。如果一个公司想要树立自己的企业识别系统，那么就必须使用尺寸一致的纸张，因为用标准化纸张印刷的信息能对受众产生更大的影响力。

另外受众也更喜欢使用标准尺寸的纸张，因为它们更方便归档和索引。这些都是设计师不能忽略的关键因素。

---

4. 译者注：DIN一般指德意志标准化协会 (Deutsches Institut für Normung) 及其制定的“德国工业标准”。纸张尺寸德国标准 DIN 476 后来成为国际标准 ISO 216。中华人民共和国国家标准 GB/T 148-1997《印刷、书写和绘图纸幅面尺寸》中A、B系列也等同采用了 ISO 216 标准。

“DIN”标准 A0 - A10



单张“全开纸”是每种尺寸的基本形式。将全开对折一次为“半张”或称为“对开”，即两张纸或4页；全开纸对折两次为“四开”，即四张纸或8页。

标准尺寸的印刷品源自A、B、C、D四种系列。每种系列的尺寸如下：

A型纸=841 × 1189mm

B型纸=1000 × 1414mm

C型纸=917 × 1297mm

A型纸是其他几种纸张型号的基础，B型纸是纸张未裁切的尺寸，C型纸是专为A型纸定制的信封尺寸。C型纸和D型纸也被称为附加纸张型号。

A型纸印刷品可以放进用C型纸印刷的信封中。

C型纸的信封可以放进用B型纸印刷的包装中。

除此以外，还有一些特殊的纸张用来满足印刷中特规的长方形尺寸。美国标准纸的标准尺寸小于欧洲的标准，比如A4纸在欧洲的标准

尺寸为29.7 × 21cm，而在美国的标准尺寸则是11 × 8.5英寸，相当于27.94 × 21.57cm。

## 排版中的度量系统

现代的排版度量系统是建立在点制的基础上，该系统是以巴黎字体商菲尔曼·迪多 (Firmin Didot, 1712—1768) 命名的。迪多改良了福尼尔 (Fournier) 1675 年发明的点制，随后迪多的点制系统逐渐被全欧洲采纳，现如今依旧保留着它的地位。这个点制系统的建立与法国当时使用的法国尺 (30 cm) 有关。字体排印中所用的工具“计行尺”相当于一法尺，它的长度为 30 cm，也就是 798 点。活字的实际高度 (height-to-paper, 字脚到字面的“字身高”) 一直未被统一，直到 1898 年才被定为  $62\frac{2}{3}$  点。在传统的铅字排版度量体系中都是用“点数”作为度量单位，而不是厘米。但随着照排技术的出现，毫米和英尺才逐步跟“点数”一起作为度量单位被应用于排版中。自 20 世纪 60 年代以来，人们努力推广公制为度量单位，才使它在排版的度量体系中比西塞罗系统更常用。

如今，迪多点制主要用于欧洲，而英美点制主要用于英格兰和美国。这两个点制系统里的“点”都是最小的度量单位。

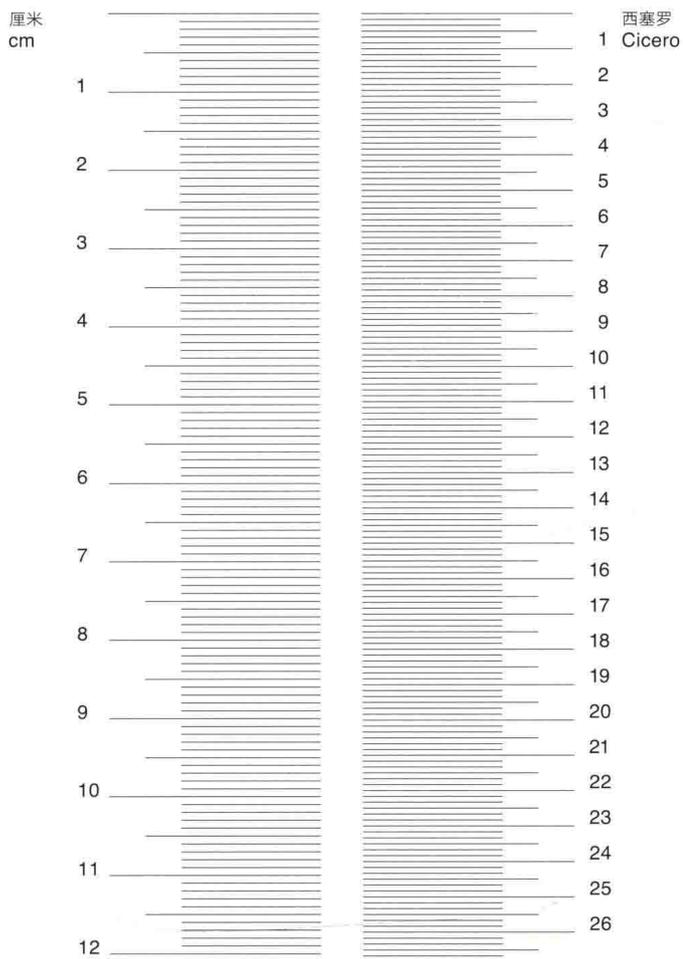
在常规的排版中，字号以“点”来单位。本书第 18 页的图例展示了从 6 点到 60 点的字号。某些特殊的字体家族也有 70 点大小的活字。活字的大小称为“字号” (point size)，而字母的宽度称作“字宽” (width)。

在英美点制的字号中还保留了旧名：

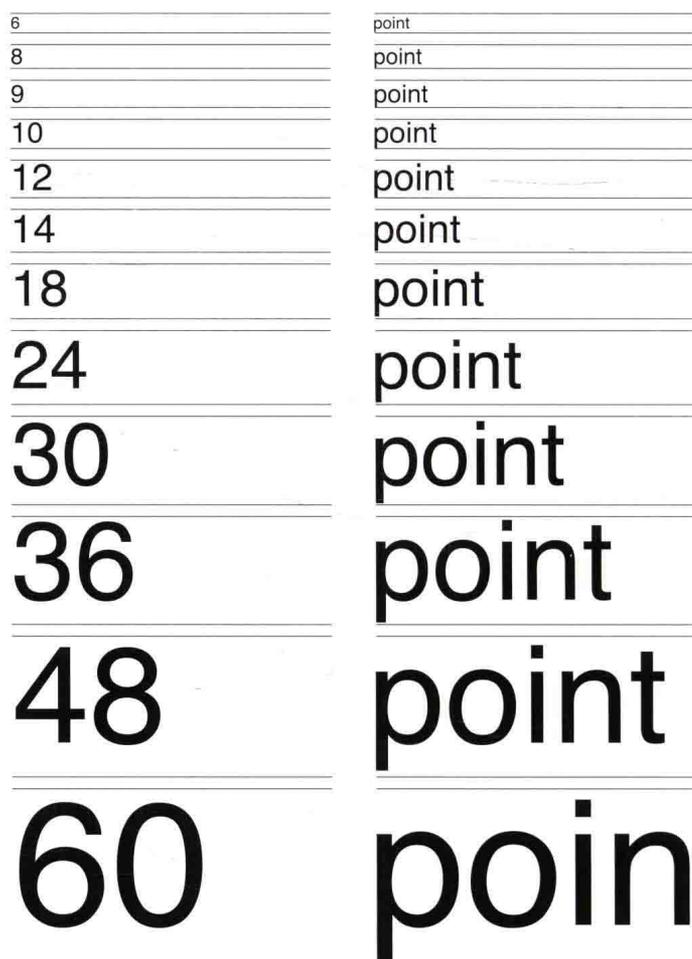
6-point = nonparell	7-point = minion
8-point = brevier	9-point = bourgeois
10-point = long primer	12-point = pica
14-point = english	16-point = great primer
20-point = paragon	(美国称 columbian)
24-point = two-line pica (double pica)	28-point = double english

尽管铅字的高度 (height-to-paper) 总是保持在  $62\frac{2}{3}$  点不变，但宽度却是多种多样的。在一个字体家族中通常会有窄体 (condensed)、中等体 (medium)、宽体 (expanded)、特窄体 (extra-condensed)、特宽体 (extra-expanded)。但一般来说，中等体都是最易阅读的字体。

排版的度量单位名称



字号从6点到60点的Helvetica



图表中展示了字体排印的度量单位西塞罗和公制单位厘米之间的对应关系。1西塞罗相当于12点，1厘米等于10毫米。26西塞罗8点相当于12厘米。其度量标准是“计行尺”，长30厘米，即798点，相当于一法尺。

1米=2660点=221%西塞罗  
 1法国尺=30厘米=1行数尺=798点  
 =66½西塞罗  
 1毫米=2.66点  
 1点=0.376毫米=1.07英美点  
 =0.0148英尺  
 1西塞罗=4.51毫米

每款活字的设计都包含了12到20种不同的尺寸。这些尺寸被称为字号，用点表示。右图中数字和字母的上下两条线的距离，也就是金属活字字面的顶部到底部的厚度，我们称之为“字号”。大于72点的字，一般会用木头雕刻或者用照排的投影技术制作。字号的使用取决于其用途。一般

来说，8至12点的字号最适用于书籍的正文、小册子或图录。

## 字体样式

如今，设计师有大量的字体可以选择。自从古登堡 (Gutenberg) 在 1436 至 1455 年期间发明金属活字印刷术以来，已经有数百种不同的字体被设计出来，并铸造成铅字。电脑技术和照排技术的发展再次给我们带来了更多可供选择的新字体，同时又进一步扩展了旧字体的字体家族。

在设计中如何运用好字体取决于设计师本人对造型的感觉。出于篇幅的限制，我们在这里只提供几款优秀的字体作为参照。在过去以及 20 世纪，这几款字体曾频繁出现在各种出版物中。

首先，掌握字体的知识对于印刷品的功能、美学和心理效应是最为重要的。其次，在排版过程中使用正确的字距、词距、行距以及行的长度都会让文本变得更易读，并在很大程度上会加深作品给人的印象。当然，如今在这个领域里，我们主要采用电脑和照排来进行排版。举一个最典型的例子，在排版过程中如果字距过于狭窄就会让阅读变得很困难。所以建议设计师在指示照排工作时尽量使用字体的正常字距。

我们通过学习一些经典字体的设计，如 Garamond (加拉蒙体)、Caslon (卡斯隆体)、Bodoni (博多尼体)、Walbaum (瓦尔鲍姆体) 等，设计师可以了解到制作一款易于阅读、优雅又富有艺术性的字体需要哪些永恒不变的标准。Berthold (贝尔托体)、Helvetica (赫尔维提卡体)、Folio (弗里欧体)、Univers (于尼韦尔体) 等无衬线字体也可以制作出愉悦易认的版面。用于罗马正体 (衬线字体) 的排印规则同样也适用于无衬线字体。

这些字体的创造者都是极具智慧和创造力的艺术家。四百多年来有无数的字体设计师致力创造新字体，却很少能被接受的事实也证明了这一点。Garamond 之所以具有很高的艺术成就，那是因为它的每个字母都有着无可挑剔的字面，无论是大写还是小写字母都彰显出形式的最高品质和独创性。每一个字母都有自己独特的个性，令人印象深刻。

当在做平面设计时，每一个注重字体编排的设计师都会不厌其烦地用手绘出设计草图，等确定好设计稿后再进行下一步的工作。也有很多设计师会直接利用Latraset<sup>5</sup>来绘制草图，虽然这样做会得到一个十分整洁的设计稿，甚至可以直接用于印刷。但是，如果想要培养一种能辨别一款好的字型和字体的能力，那设计师就只能通过大量的手绘和实践。

在接下来的几页中，我们将通过一系列的字体，来领会它们的字型是如何让设计同时兼具视觉张力和优雅气质的；以及对于读者的眼睛来说，用它们排出来的文本是如何保证良好的易认性的。

文艺复兴时代创造了对称式的文本编排方式<sup>6</sup>，并一直被广泛应用到20世纪。新的文本编排方式不同于之前，它开始尝试根据文本的功能来发展版面的外在形式。而且还将版面中的背景<sup>7</sup>也视为设计中的一个重要元素，其地位就如同其他视觉元素一样。而在以前，字体排印师只能通过文本居中的方式来活跃沉闷的版面。

---

5. 译者注：一种现成的字体转印贴。

6. 译者注：文本居中对齐。

7. 译者注：指版面的留白部分。

8. 译者注：照排是指照相排版印刷术，如今已很少使用。

Garamond

GARAMOND

abcdefghijklmnopqrsβtuv

wxyz

ABCDEFGHIJKLMNO

PQRSTUVWXYZ

I 2 3 4 5 6 7 8 9 0

21

Garamond (加拉蒙体), 48点, 中等体 (medium)。

Garamond最早的版本是由刻字师克洛德·加拉蒙 (Claude Garamond, 1480—1561)于1535年在巴黎设计和铸刻的。这是一个标准的古风字体, Garamond也是第一款在同时设计了斜体 (italic) 和罗马正体

(Roman)的字体, 后来由罗伯特·格朗容 (Robert Granjon) 和克里斯托夫·范戴克 (Christoph Van Dyck) 进一步改进了该款字体。但是它原本清晰、和谐的优点保留至今, 目前它还可以应用于照排<sup>8</sup>。Garamond有从6点到48点不同规格的字号, 其中包括中等体、半粗体 (semi-bold) 和斜体。

比较常用的字体主要有细体 (light)、半粗体、粗体 (bold) 和斜体。通常小字号的细体用于旁注和图注, 而半粗体、粗体和斜体用作副标题字体, 更大的字号用作主标题字体。

Caslon

CASLON

abcdefghijklmnopqrst

vwxyz

ABCDEFGHIJKLM

NOPQRSTUVWXYZ

Z 1234567890

Caslon (卡斯隆体), 48点, 中等体。

Caslon 罗马正体是由威廉·卡斯隆一世 (William Caslon I, 1692—1766) 设计和铸刻的, 并以他的名字命名。1720年卡斯隆在牛津作为一个刻字工开始从事字体设计, 他设计的字体最早可以追溯到200年前。在

1720年到1726年期间, 卡斯隆刻出了非常漂亮的14点 (English)、12点 (pica) 和8点活字 (brevier)。他为英格兰的英文字体发展奠定了基础。如今Caslon有6点至48点不同规格的字号可供选择, 其中包括中等体、半粗体和斜体。

Baskerville

BASKERVILLE

abcdefghijklmnopqrsβtuvwxyz

xyz

ABCDEFGHIJKLMNOP

QRSTUVWXYZ

1234567890

23

Baskerville (巴斯克维尔体), 48 点, 中等体。

约翰·巴斯克维尔 (John Baskerville, 1706—1775) 对荷兰的字模进行了改良, 并制作出了一款有着舒适字宽、整体又十分大气的字体——Baskerville 体。字体设计师詹森 (Jenson) 认为 Baskerville 拥有最精确的

几何比例以及最优雅的气质。Baskerville 与其他新出现的字体一样回归到了手写风格, 它也是当今字体的先驱之一。Baskerville 对英格兰影响力非常巨大。18 世纪后半叶英国的字体排印作品都是印刷商和活字铸造商依照 Baskerville 的传统进行塑造的。

现在的 Baskerville 包含了罗马正

体和斜体, 以及从 6 点至 36 点不同规格的字号。

Bodoni

BODONI

abcdefghijklmnopqrsßtuvw

xyz

ABCDEFGHIJKLMNPOQ

RSTUVWXYZ

1234567890

Bodoni (博多尼体), 48点, 中等体。

“Bodoni”被视为从Fournier(福尼尔体)到Baskerville(巴斯克维尔体)的一种过渡。1790年, 詹巴蒂斯塔·博多尼(Gianbattista Bodoni, 1740—1813)在帕尔马(Parma)铸刻了这款字体。在他的《字体编排

手册》(Manuale Tipografico)一书中, 首次发表了291个字母以及品种繁多的印刷花边。Bodoni是“现代体”的一个著名的先锋, 其设计用“极细笔”(hairlines)与粗重的“主笔画”(strokes)进行对比, 赋予了该字体很强的个性和特征。

Bodoni在当年的影响是非常巨

大的, 如今Bodoni包含了罗马正体和斜体, 以及从6点至48点不同规格的字号。

Clarendon

CLARENDON

abcdefghijklmnopqrs

βtuvwxyz

ABCDEFGHIJKLM

NOPQRSTUVWXYZ

1234567890

25

Clarendon(卡拉伦登体), 48点, 中等体。

Clarendon是一款基于埃及体(Egyptian face)风格设计的字体。埃及体最早出现于1815年的菲金斯(Figgins)铸字厂。随着现代商业的快速发展需要强有力的广告字体, 而其中最重要的就是埃及体。为了增强冲

击力, 字母中的极细笔(hairline)都被加粗了。

1929年出现了一款埃及体的变体, 是一款由斯滕佩尔(Stempel)铸字厂生产的名为Memphis(孟菲斯)的字体。后来, 哈斯(Haas)铸字厂的赫尔曼·埃登本兹(Hermann Eidenbenz)又在1843年的Caslon的基础

上改良了最初的版本。

Clarendon最明显的特征是其很强的横笔画, 与竖笔画的对比非常小。

如今Clarendon有中等体和半粗体(semi - bold), 以及从8点至64点不同规格的字号。

Berthold

BERTHOLD

abcdefghijklmnopqr  
stuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMN

OPQRSTUVWXYZ

1234567890

Berthold (贝特霍尔德), 48点, 中等体。

1898年, 设计师霍夫曼(Hofmann)在柏林设计了无衬线体字体: Berthold。这款字体是基于19世纪早期的无衬线字体改良而成的, 它有着横竖笔画几乎一样粗细的独特外形。

“无衬线”这一名称是因为这类

字体除去了字母起笔和收笔处的装饰“衬线”。

Berthold在经历了二战以后开始复兴, 一开始在瑞士流行, 然后逐渐蔓延到了欧洲的其他地方。它冷峻的气质特别适用于工业广告。

1967年, 巴塞尔的GGK公司绘制了可用于照排的Berthold, 具有细

体、中等体、半粗、粗体、斜体、窄体、宽体等各种款式。

Times

TIMES

abcdefghijklmnopqrsß

tuvwxyz

ABCDEFGHIJKLM

NOPQRSTUVWXYZ

1234567890

27

Times (泰晤士体), 48点, 中等体。

Times New Roman是在1923年专为《泰晤士报》(The Times)的印刷而设计的。这款字体即使被印刷在粗糙的纸张上,也能保持高度的易认性,因为其字母具有短小、有力而尖锐的衬线。无论大小写字母都显得

非常清晰。这款字体是由斯坦利·莫里森(Stanley Morrison)设计的。他与埃里克·吉尔(Eric Gill)、罗杰(Roger)和厄普代克(Updike)一样,为经典字体的忠实复刻工作做出了卓越贡献。

Helvetica

HELVETICA

abcdefghijklmnopqrs

tuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMN

OPQRSTUVWXYZ

1234567890

Helvetica (赫尔维提卡体), 48点, 中等体。

Helvetica是由瑞士巴塞尔的哈斯铸字厂推向市场的, 一经推出便立刻产生了很大的反响。1957年, 马克斯·米丁格 (Max Miedinger) 设计了该款字体, 它的字形结构主要建立在Berthold (贝尔托体) 和早期的无衬

线体的基础之上。相对于Berthold收笔处的放射性切割来说, Helvetica在字母“c、e、g、s”的收尾处都进行了水平处理, 字母开口的地方更大更开放, 字母“G”被更为简化, 垂直笔画比Berthold更短, 进一步提升了字体的易认性。

Helvetica共有13个字号可供选

择, 包括了6点到48点不同规格的字号。

Univers

UNIVERS

abcdefghijklmnopqrs

ßtuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNO

PQRSTUVWXYZ

1234567890

Univers (于尼韦尔体), 48点, 中等体。

Univers是由阿德里安·弗鲁提格(Adrian Frutiger)在1957—1963年期间为巴黎的字体商德贝尔尼和佩尼奥(Deberny & Peignot)设计的。因为Univers可以满足设计师的各种用字需求,所以它也成为了世界上传

播最广的无衬线字体。一方面,这款字体除了有细体、中等体、半粗体、粗体外,另外还有罗马正体和斜体可供选择;另一方面,在许多国家都可以买到照排用的各款字号。

另外,为了确保该字体在进行复制时尽可能的还原,字母的“字干”(stem)和“字碗”(bowl)部分还进

行了细化处理,升部和降部也都被缩短了。

## 栏的宽度

栏宽不仅仅是一个设计或形式的问题，它还涉及到文本的易认性。如果要让读者轻松和舒适地阅读文本，那就不能忽视字号的大小、行的长度和行距。

对于正常的印刷品来说，我们眼睛与它的阅读距离一般为30—35cm，字号的大小也应该按这个距离来计算。字号太大或太小都会让读者读起来很费力，也容易产生疲劳感。

根据已被普遍认可的经验值，大约每行7个单词是一个比较合适的长度。如果我们每行排7—10个单词，那么也很容易计算出该行的长度。为了让版面中版心区域看起来比较通透，我们还要考虑行间距（行与行之间的垂直距离）的问题，以便适应文本中字号的大小。照排技术也带来了一个新的问题，也就是字母与字母之间的距离。在铅字印刷中的字间距是由铅字的宽度来决定和平衡的，而在照排印刷中，字母之间的距离都必须每次在照排机中重新调整，因此会造成不匀的字体以及那些过紧的字距，非常令人遗憾。所以，我强烈建议设计师们在使用照排时应当坚持使用正常字距。

对于读者来说，阅读困难就意味着传达、记忆过程中质量的降低。

读太长的行太累，读太短的行也是如此。文本行太长，眼睛就会感觉费劲，那是因为眼睛需要长时间保持在一条很长的水平视线上。文本行太短也不利于阅读，因为在阅读过程中，眼睛不停地换行容易分散读者的注意力。

所以，合适的栏宽至关重要，它甚至可以呈现出一种令人愉悦的阅读节奏，并让读者能在放松的状态下更多地去关注内容本身。

7点的无衬线字体、8点行距的栏宽

<p>Mehrzahl der Fälle überlegen. Überlegen deshalb, weil solche Arbeiten optisch den Betrachter anziehen, ja einübersieht, wird akzent in der rein bildliche Darstellung eine umfangreiche Textbeigabe überflüssig macht, weil sie das zu propagieren unterscheidet dabei nach Art und jekt schon durch die Bildwirkung anschaulich erläutert. Diese Schwarz-Weiß-Arbeiten aber erweisen sich zu dem Anteil der reinen Typographie daß das Photo der Zeichnung immer dann im Werbegut unterlegen ist, wenn das erstere konventionelles rein Typographische gering, ja sei letztere in ihrer Anlage weitgehend den Bereichen der modernen Kunst zuneigt. Die moderne Graphik, aliere Gruppe der reinen Typographie zum Schmuck der Wände bestimmt, wird von der Mehrzahl der Betrachter in dieser Zweckbestimmung graphischen Mitteln erstellt sind, gleich dagegen in dieser oder jener Form als formaler Effekt in der Werbung sehr häufig von denselben Leuten Setzers verdanken, streng genommen. Es gibt dafür eine einfache Erklärung: Die moderne Graphik löst bei der Mehrzahl der Betrachterelementen, soweit sie als typographische Material vorhanden sind, „gebaut“ werden können. Negativätzungen und mehrfarbiger Druck sollen dabei</p>			
<p>Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei einer Sichtung gegenüber sieht, wird notwendig strenge Trennung versuchen und das Material in Gruppen unterteilen. Wir unterscheiden dabei nach Art lage vor allem zwei Gruppen der Gestaltung und kommen dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie und zum zweiten zu der Gruppe von Druckerzeugnissen, bei denen das rein Typographische gering, ja Umfang nach von ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die erstere Gruppe der reinen Typographie schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption aus typographischen Mitteln erstellt sind, g ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung der Skizze eines Graphikers oder Setzers verdanken, streng genommen also Arbeiten, die unter Verwendung von Schmuck, Form- und Flächenelementen, soweit sie als typographische Material vorhanden sind, „gebaut“ werden können. Negativätzungen und mehrfarbiger Druck sollen dabei</p>			
<p>einbezogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, deren Hand scheinlich die Hand des Gebrauchsgraphikers und freien Künstlers kungskraft aus dem überlegenen Einsatz freier graphischer Mittel, u bar gering ist, ja, wo der Satz nur die Funktion der unbedingt notwendig der Drucktechniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt werden der Anteil der reinen Typographie im Laufe der letzten Jahre erhebliche kundige Einbruch der freien Graphik in eine Domäne, die früher ausschließlich nicht wegzuleugnende Tatsache ist. Die stürmische Aufwärtsentwicklung sich gebracht, daß die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und</p>			
<p>die die Einbeziehung immer neu schäft bleiben will“. Die aufgew lange richtig angelegt, wie sie e unter den hier aufgezeigten Be ist, muß schon ungewöhnlich ph Falle schon bei Verwendung einer tersuchungen in den USA, die zu erfolgreicher sind als schwarz-wei objekten noch vorherrschend ist</p>			

31

版面编排最重要的问题之一就是如何选择合适的栏宽来让阅读变得更加容易。

版面中的栏宽必须对应合适的字号，因为太长的栏宽不仅增加了眼睛的负担，同时也会对阅读者的心理产生不利的影响。同样，太短的栏宽也会干扰阅读，并打断文本阅读的流程。

性，迫使读者的眼睛不断地快速换行。太长或太短的栏宽都会降低阅读的记忆力，因为读者的注意力是十分有限的。

有一个经验可以参考，那就是在一个版面中每行大约平均10个单词左右<sup>9</sup>是比较容易阅读的。当然，只有在文本有一定量和长度的情况下，

这个经验才会产生实际作用。如果只是一些很短的文本，很长或很短的行都不会影响到读者的阅读。

就像我们之前提到的，栏宽取决于字号的大小和文本的数量，20点的字号就需要一个宽一点的栏宽，8点的字号就需要窄一些的栏宽。但在实际情况中，我们有时会使用20点的

字号来做标题，8点的字号来做正文，而且它们会共用相同的栏宽，这时最好是用8点的字号来计算栏的宽度。

10点的无衬线字体、12点行距的栏宽

<p>Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei einer Sichtundärer Bedeutung ist. Die ers übersieht, wird notwendig eine strenge Trennung versuchen und das I uns Arbeiten, die in ihrer G Gruppen unterteilen. Wir unterscheiden dabei nach Art und Anlage tellt sind, gleichviel ob diese zwei Gruppen der Gestaltung und kommen dabei einmal zu dem Anteil dphikers oder Setzers verdan Typographie und zum zweiten zu der Gruppe von Druckerzeugnissen, rwendung von Schmuck, For das rein Typographische gering, ja seinem Umfang nach von ausgespr phisches Material vorhanden :</p>				
<p>und mehrfarbiger Druck sollen dabei mit einbezogen sein. Demgegenüber die zweite Gruppe, deren Hauptakzent in der formalen Gestaltung augens lich die Hand des Gebrauchsgraphikers und freien Künstlers verrät. Diese ten beziehen ihre Wirkungskraft aus dem überlegenen Einsatz freier graph Mittel, unter denen der typographische Anteil denkbar gering ist, ja, wo de nur die Funktion der unbedingt notwendigen Textwiedergabe darstellt. Die</p>				
<p>der Drucktechniken soll im Rahmen dieser Zeilen zunächst festzustellen, daß der Anteil der reiner ten Jahre erheblich an Boden verloren hat, ja, daß freien Graphik in eine Domäne, die früher aussch war, eine nicht wegzuleugnende Tatsache ist. D lung von Industrie und Wirtschaft hat es mit sich</p>				
<p>Wer sich der Fülle von übersieht, wird notwend Gruppen unterteilen. V zwei Gruppen der Gest Typographie und zum z das rein Typographisch</p>				

合适的行距是决定易读性的首要因素。如果行距太窄，那么眼睛就容易被相邻的行干扰，导致阅读时容易串行。所以，应仔细斟酌和避免任何影响阅读节奏的不利因素。

当然，我们这里所说的并不适用于单纯的标题设计。在广告中，标题的作用是要醒目突出，并迫使读者的

眼睛去吸收他们的信息。由于栏宽有限，设成大字号的标题可能要占到好几行，而反过来，对于设成小字号的图注来说栏宽就会过大。不过，从易读性和美学的立场来看，这些例外都是可以接受的。

12点的无衬线字体、24点行距的栏宽

Art bei einer Sichtung gegenüber sei eiden dabei nac  
Fülle von Druckerzeugnisse nterteilen. Wir untersch  
versuchen und das Material in Gruppen wird notwe  
hrer Gesamtkonzeption aus typograph  
on ausgesprochen sekundärer Bedeut  
en Mitteln erstellt sind, gleichviel ob die  
Die erstere Gruppe der r  
phische gering, ja seinem  
umschließt für uns Arbeit  
Umfang nac  
rzeugnisse  
ndig eine str

当使用大字号的字体排版时，必须注意不要把版面的页边距设置得太窄。无论在什么情况下，都应在字体与版面的边缘之间保留一定的距离。因为如果两者太贴近的话，就会影响到版面的整体设计。

## 行距

行距和行长一样需要格外注意。如同文本行太长或太短的情况一样，行距太宽或者太窄也会影响版心，进而影响文章的易读性。行距太窄就会削弱阅读的速度，因为读者会通过眼睛同时接收上下两行的文本信息，而眼睛又无法精确地对焦在过分接近的两行之上，所以每一行文本周围都应该预留一定的视觉区域。如果读者的视觉焦点无法集中，那么他们的注意力就会浪费在错误的地方，阅读起来也更容易产生疲劳感。

同样的道理，行距也不能设置得太宽。因为过宽的行距会让读者很难把文本中的上下两行联系起来，并让人产生不确定性和疲劳感。一个适当的行距能引导读者的视觉从一行自然地移动到另一行，并在阅读的过程中建立信心和稳定性，这都会让文本自身更易被读者吸收和记忆。当阅读变得更顺畅和简单时，文中的内容也自然能被读者更清楚地掌握，同时还能传达出文本的表情与品质，在脑中留下更深刻的印象。为实现一个具有协调性、功能性的版心，让其具有美感而又能经受住时间的考验，适当的行距是其中最重要的因素之一。

另外需要注意的是，版面中通常由3到4种或更多不同的字号所组成。所以为了确保能呈现出一个既规范又灵活的编排设计，就必须针对各个字号的行距分别进行调整。

同时，行距值也决定了一个页面能容纳的行的数量。行距越宽，能放入的行数就越少，反之亦然。

字号：7点，无衬线字体  
行距：8点、9点

Werfen wir einen Blick auf das, was auf dem Gebiet des Schriftschneidens in den letzten Jahren geleistet worden ist, so können wir die Beobachtung machen, dass die Schriftformen sich stets die gleiche geblieben war, insofern als alle Schriftformen sich ganz im Gegensatz zu den viel freieren und kühneren Schöpfungen der italienischen und auch italienischer Schriftgießereien. Das mag vielleicht seine Ursache in der Nüchternheit und seinem Sinn für das Bodenständige; es ist wenn man es so zuzuschreiben, der aber, zumal auf dem graphischen Gebiet, als du es mußt. Nehmen wir zum Beispiel Zeitungen verschiedener Länder zu und namentlich ihren Anzeigenteil, so werden wir unter ihnen die besten finden; denn diese unterscheiden sich meistens von den ausländischen durch ihre typographische Aufmachung sowie auch durch die für die Uebersetzung des schweizerischen Schriftens haftet also etwas traditionsgebunden. Die Schweizer Schriftschöpfer hätten sich ihre Aufgabe leicht bewährten klassischen Vorlagen nachgebildet. Im Gegenteil, der gewöhnliche im allgemeinen die Schönheiten und Vorzüge klassischer Schriftformen nicht sklavisch nachahmen. Er hat heute auch erkannt, daß sich gerade die reinen historisierenden Antiqua- und Frakturschriften nicht mehr und er hält darum Ausschau nach neueren Formen. Es ist nicht selten Geschmacksverirrungen Ende des vorigen Jahrhunderts und der frü-

in den früheren Schriftproben der Gießerei mit der eher unpersönlich figurierter. Auch für diese Type wurden neue widerstandsfähige Modelle unter dem vielversprechenden Namen Caslon auf den Markt gebracht. Ein englischer Schriftschneider und -gießer William Caslon, von dem man weiß, mit welchem der Basler Schriftgießer Wilhelm Haas offenbar geschäftlich Caslon erfuhr zehn Jahre später nochmals eine durchgreifende Neuerung, aber in der Kursiv. In ihrer neuen Aufmachung findet diese schöne Schrift namentlich auch in nördlichen Ländern, wo typische englische Schriftzeichner, aber raumsparenden Schrift für Inserate, legte es dem Stempelschneider E. Thiele, Basel, eine streng und sachlich geformte Schrift zu lassen. Im Jahre 1934 fand die Schrift unter dem Namen Superba der Schweiz, und zwar derart rasch, daß schon drei Jahre später ein neues Modell konnte. Beide Superba-Schriften weisen angenehme Verhältnisse an den Formen sehr gut aus. Einige Jahre später wurde der interessante Versuch, Wegstechen der Serifen in eine schmallaufende Grotesk umzuwandeln, in den früheren Schriftproben der Gießerei mit der eher unpersönlich figurierter. Auch für diese Type wurden neue widerstandsfähige Modelle

字号：7点，无衬线字体  
行距：10点、11点

Experiment ein sehr befriedigendes Ergebnis, und damit erblickte eine neue Schrift, die Commercial-Grotesk das Licht der Welt und wurde später eine Ergänzung in der Gestalt einer dazu passenden fetten Schrift. Anklang findet wie ihre halbfette Vorgängerin, denn der Bedarf an kleiner als an mageren oder halbfetten. Angeregt durch englische häufig ganz schmal laufenden Antiquaschriften, Slimblack genannt, die ihre ehemalige Allongée anglaise, die nicht mehr als salonfähig angesehene unter dem Namen, Schmale halbfette Ideal-Antiqua, neu zu gießen. In Deutschland des 19. Jahrhunderts zurück und darf heute mit ihren stilreinen Formen für eine Schrift angesprochen werden. Im deutschen Bundesgebiet erscheint eine Schrift ungewohnter wirken dagegen die sehr lebendigen und freien Formen. Die Reklameschrift Riccardo, des Zürcher Grafikers Richard Gerbig, die von den Werbefachleute sehr hat inspirieren lassen. Sie trat 1942 an die Öffentlichkeit. Experiment ein sehr befriedigendes Ergebnis, und damit erblickte eine neue Schrift, die Commercial-Grotesk das Licht der Welt und wurde

Als wir dort ankamen, war es dunkel geworden; wir traten ein in ein Licht, das das Fest emporgewachsen. Sechstausend Pilger mussten sich hier in der Stadt. Eine regelrechte Stadt war entstanden, mit eigener Beleuchtung und ein kleines Vergnügungsviertel. Kamele stampften überall im Dämmerlicht auf einem zerfallenen Torbogen auf, wo zwei würdige, bärtige Derwische gefaltet waren, angestrahlt von dem Licht einer grossen, mit Inschriften versehenen Wonnen des Jahrmarkts. Ich hatte nicht übel Lust, umherzustreifen. Ein Mann kam mit mir überein, dass wir uns in anderthalb Stunden bei unserem Ziel in der Stadt mit ihren schlammigen Strassen und langen, von Lichtsprühen umgebenen Süßigkeiten, alles ausgebreitet in diesem unirdischen Licht. Sämtliche Pilger ihre Waren anzubieten. In den dunklen Winkeln spielten die Lichter beim Schein winziger blakender Kerzen das Essen bereiteten. Die Stadt eine reizende Eingeborene – abgerissene Viertelnoten und durch die Luft Ihr Preis stand an der Tür. Er war nicht übermässig hoch, dachte ich

行距是决定版面中的栏宽是否具有良好阅读性的重要因素。许多字体排印和平面设计大师，例如卡斯隆、巴斯克维尔、迪多、艾默克（Emcke）、扬·奇肖尔德等都十分重视行距的设置。

就像字距和词距的作用一样，过宽或过窄的行距对版面整体的视觉观

感会造成不利影响，有意识或无意识地让读者困惑，造成某种心理障碍。

太宽的行距会打断版面中文本的连续性，每一行都会被孤立，容易被看作是一个独立的元素。这样就会使版面丧失原本的紧凑感，而且看起来死气沉沉和缺乏设计感。除非有其他灵活的因素来干预，不然阅读速度

就会放慢，并给人一种静止呆板的印象。

同样，当行距太窄的时候，也会产生一个相似的问题。版面中的文本灰度会显得太重，文本行也丧失了视觉上的清晰度和平静感。读者的眼睛承受了过多的负担，无法集中阅读单独一行，容易“怀疑”性地跳到前一

行或者后一行。这样的高度集中会导致疲劳。

字号：10 点，无衬线字体

行距：10 点、11 点

Werfen wir einen Rückblick auf das, was auf dem Schweiz während der verflossenen Jahre geleistet worden ist, so wird die Aufmerksamkeit auf die wenigen Ausnahmen gelenkt, die geblieben sind, insofern als alle Schriftformen sich unterordnen, ganz im Gegensatz zu den viel freier entwickelten deutschen, holländischen, französischen oder italienischen. Vielleicht seine Ursache haben in der dem Schweizer und seinem Sinn für das Bodenständige; es ist wohl ein Konservatismus zuzuschreiben, der aber, zumeist eine durchaus gesunde Erscheinung bezeichnet werden kann. Zeitungen verschiedener Länder zur Hand und beobachten und namentlich ihren Anzeigenteil, so werden wir Zeitungen sehr leicht herausfinden; denn diese unterordnen wir. Werfen wir einen Rückblick auf das, was auf dem Schweiz während der verflossenen Jahre geleistet

ausländischen Zeitungen einmal durch ihre diskontinuierliche und auch durch die für die Überschriften und Absätze. Den schweizerischen Schriften haftet also etwas an, nun aber unrichtig, glauben zu wollen, die Schweizer Aufgabe leicht gemacht und ihre Neuheiten ohne Vorlagen nachgebildet. Im Gegenteil, der geschätzte im allgemeinen die Schönheiten und Vorzüge und möchte sie aus diesem Grunde nicht sklavisch erkannt, daß sich gegenwärtig im Zeitalter der typographisch historisierenden Antiqua- und Frakturschriften nicht lassen wie ehedem, und er hält darum Ausschau nach sehr verwunderlich, daß man nach den Jahren der ausländischen Zeitungen einmal durch ihre diskontinuierliche und auch durch die für die Überschriften und Absätze

字号：10 点，无衬线字体

行距：12 点、14 点

vorigen Jahrhunderts und der folgenden Epoche seinen Absonderlichkeiten auch auf dem Gebiete der wohlgeformte ruhig wirkende Antiqua herbeisehnt wieder in vernünftige Bahnen zu weisen. Man bezieht auf die klassische Bodonischen Schriften, nachgeschrieben des Giambattista Bodoni. Der große spontane Erfolg dieser Schrift beschieden war, legte es der Firma nahe, nach und nach Jahren auf neun Garnituren zu erweitern, nämlich vier halbfetten und fetten Antiquaschriften vier entsprechenden acht Serien außerdem noch einen schmalen fetten Neuherausgabe, deren Idee sie ihrem langjährigen Vorgänger des vorigen Jahrhunderts und der folgenden Epoche seinen Absonderlichkeiten auch auf dem Gebiete

obachtung machen, daß mit wenigen Ausnahmen geblieben war, insofern als alle Schriftformen sich unterordnen, ganz im Gegensatz zu den viel freier entwickelten deutschen, holländischen, französischen oder italienischen. Vielleicht seine Ursache haben in der dem Schweizer Konservatismus zuzuschreiben, der aber, zumeist eine durchaus gesunde Erscheinung bezeichnet werden kann. Zeitungen verschiedener Länder zur Hand und beobachten und namentlich ihren Anzeigenteil, so werden wir Zeitungen sehr leicht herausfinden; denn diese unterordnen wir. Aufgabe leicht gemacht und ihre Neuheiten ohne v

我们在这里做了几组测试来探讨字号、行距和栏宽之间的关系。因为寻找适合的行距以及与字号匹配的栏宽，这些都与建立网格系统有着密切的关系。

就像适合的栏宽和行距一样，适合的文本长度也是影响易读性的一个重要因素。相对来说，大段的文本不

仅需要有较宽的行距，还需要利用段落来进行区分。在视觉上，段落可以通过在段落之间空行，或者在首行缩进，或者利用首字母和小型大写字母等方式来区分。

字号：10点，无衬线字体  
行距：18点和26点

Zeitungen sehr leicht herausfinden; denn diese ur  
und namentlich ihren Anzeigenteil, so werden w  
Zeitungen verschiedener Länder zur Hand und b  
durchaus gesunde Erscheinung bezeichnet werd  
Konservatismus zuzuschreiben, der aber, zuma  
und seinem Sinn für das Bodenständige; es ist w  
vielleicht seine Ursache haben in der dem Schw  
deutscher, holländischer, französischer oder italie

Werfen wir einen Rückblick auf das, was auf dem  
Schweiz während der verflossenen Jahre geleist  
geblieben war, insofern als alle Schriftformen si  
unterordnen, ganz im Gegensatz zu den viel fre  
obachtung machen, daß mit wenigen Ausnahmen  
vorigen Jahrhunderts und der folgenden Epoche

字号：20点，无衬线字体  
行距：20点和22点

Wer sich der Fülle und da  
n aller Art bei einer Sichtu  
eht, wird notwendig notw  
g versuchen und das end  
unterteilen. Wir eine stren  
Art und Anlage ersuchen  
er Gestaltung und ge Tre

zu dem Anteil der ir unter  
rzeugnissen, bei Material  
phische gering, ja in Grup  
zum zweiten zu der teilen  
on ausgesprochen sekur  
ist. Die ersterscheiden en  
graphie umschließt für un

舒适、平和的行距可以帮助文字  
刺激读者的眼睛，并激发他的思想。  
如果在设计时能顾及到这里提到的所有  
观点，那么印刷出来的作品就能保持  
一种经典和永恒的外观。

伟大的字体排印师和平面设计师  
都知道如何遵循这些几百年来都未曾  
改变的排版规则。

字号：20 点，无衬线字体  
行距：24 点、28 点

Wer sich der Fülle von D  
n aller Art bei einer Art un  
eht, wird notwendig allem  
g versuchen und das Mat  
unterteilen. Wir untzweiru  
Art und Anlage vor bei na

er Gestaltung und komm  
zu dem Anteil der reinen  
d zum zweiten zu der Gllt  
rzeugnissen, bei lage vor  
phische gering, ja seiner

以上我们所提到的规则适用于常规的设计，如书籍、图录和册页的设计。但如果是在新闻公告、平面广告中，通常文本内容都很短，那么行距的设置就只能取决于美感了。

诗集中的行距也特别重要，甚至会对读者造成一定的心理影响。在对诗歌进行排版时，特别需要注意在文

本行的长度、字号、行距和书籍页面尺寸之间创造出一种张弛有度的关系。按照一般规则，诗集的行距要设置得比一般文本大一些。这样可以使每行的文字都显得更加肯定。

优秀的字体设计、字号，与均匀的字距、词距，还有宽松的行距，这些要素之间微妙地相互联系和作用，

字号：20 点，无衬线字体  
行距：36 点、52 点

on ausgesprochen sekur  
g ist. Die erstere Greht, w  
graphie umschließt für un  
ihrer Gesamtkonzeptioer

Wer sich der Fülle Grupp  
aller Art bei einer Sichtung  
versuchen und das Mate

可以让一首整齐样式的诗歌升华成为一个艺术品。

## 页边距

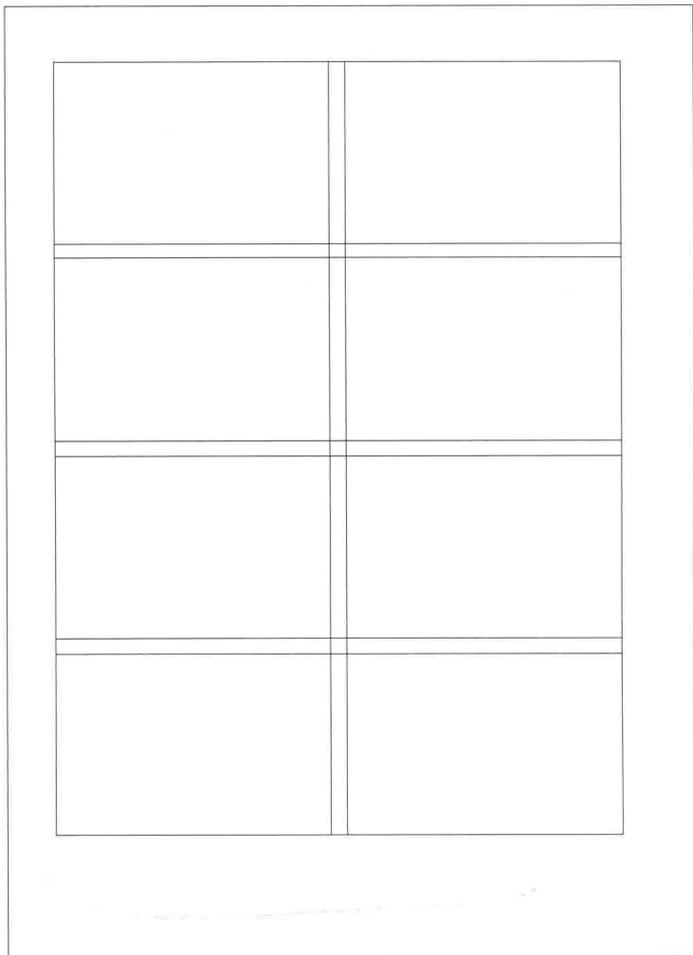
版心的周围始终会留有空白的区域，这就是我们所说的页边距。页边距的设置一方面受制于技术，因为书籍在装订时会有1到3mm左右的外边被误裁掉。通常，我们都会为页面留有5mm的出血位置来平衡这种误差。所以，如果页边距设置不当，就会因裁切误差导致文本残缺不全。另一方面，页边距的设置也有审美的因素，因为比例协调的页边距可以提高读者阅读时的愉悦感。几个世纪以来，所有经典的排版作品都有着完美的页边距，它们都是通过黄金分割或者一些数学公式精确计算出来的。

页边距不能设置得过窄，这是为了防止在装订裁切过程中破坏文本内容。页边距太窄加上裁切误差，会让页面看上去是斜的。页边距越富余就越能减少裁切上的不确定性，并且还能降低对于设计品质感的破坏。

一个具有敏锐洞察力的设计师总会尽他所能地去创造一个拥有最大张力的版面比例。仔细研究一下古登堡、卡斯隆、加拉蒙、博多尼的书籍设计作品，还有20世纪的现代设计先锋们，如扬·奇肖尔德、卡雷尔·泰格（Karel Teige）、莫霍利·纳吉、马克斯·比尔（Max Bill）等，他们设计为我们提供了宝贵的经验。

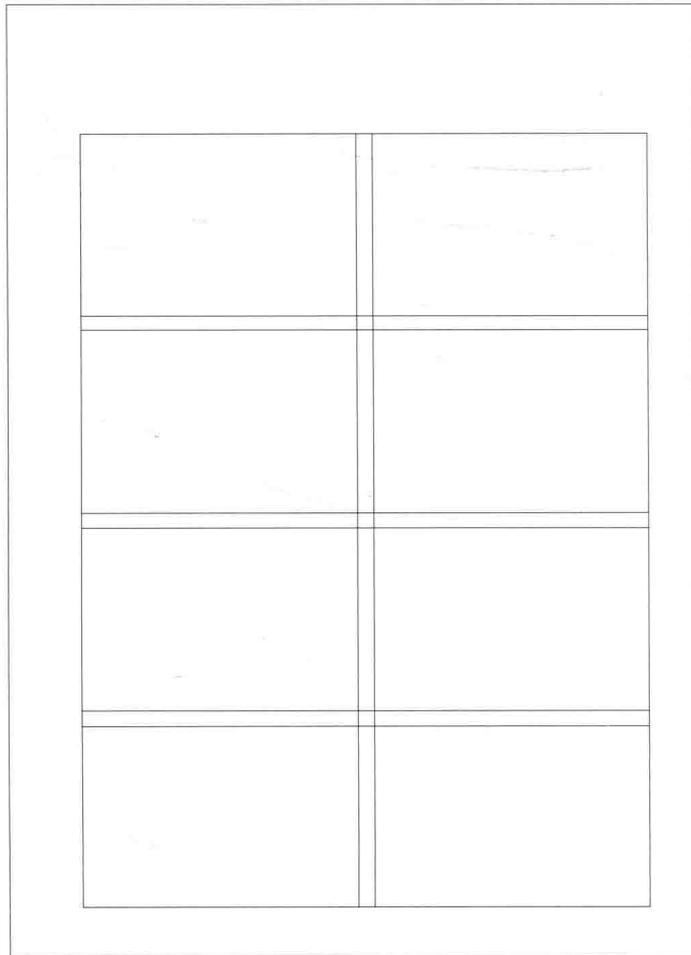
对于画册来说，如果版面中的图片需要整版呈现的话，建议可以不设置页边距，也可以在对页中采用撑满整个版面的形式。通常来说，这类出血的图片版面会与有页边距的版面混合使用。如果这些版面配合得当，那么设计会显得十分大气。

呆板的页边距



1

缺乏功能性的页边距



2

页边距和它在版面中的比例关系，即页边距与版面中其他元素之间的关系，它们会对版面的整体效果产生很大的影响。如果页边距在版面中所占的比例太小，那么读者不但会觉得页面过于饱满，而且在他们拿起印刷品时，手指会不自觉地遮挡住一些文字或图片，影响正常阅读。如果页

边距在版面中所占的比例过大，不但会造成一种奢侈感，还会导致文本稀疏，总有一种读不完的感觉。

相反地，稳定、平衡和比例协调的页边距会让人产生舒服和轻松的感受。这也是为什么所有优秀的字体排印师在进行编排设计时都十分关注这个问题。一个拥有恰当距离的页边

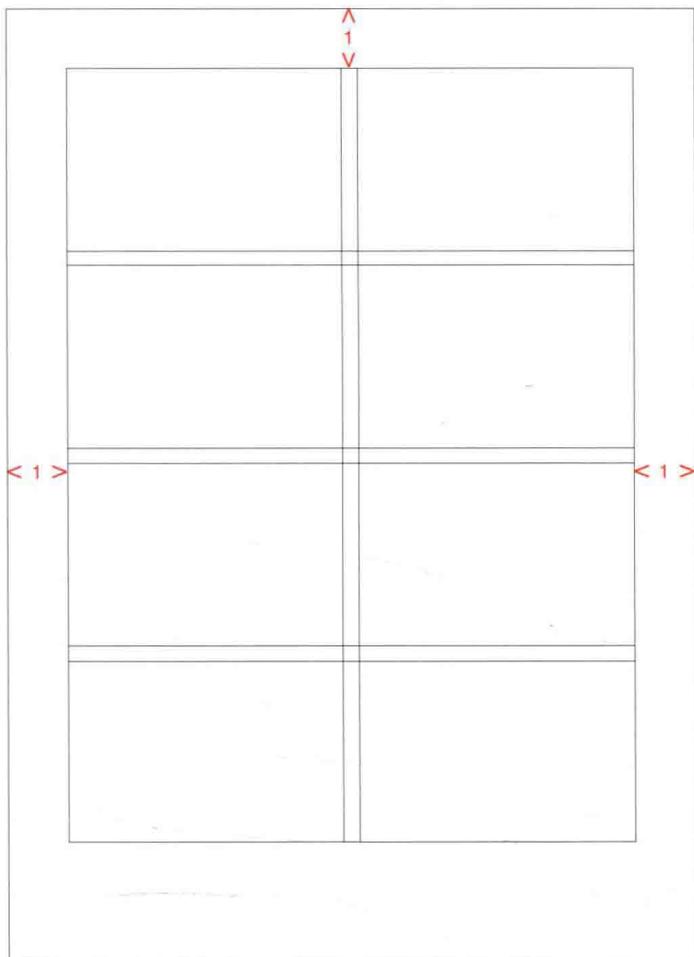
距同时也是印刷技术上的需要，因为书籍或者册页在进行装订裁切的过程中，出血位置可能会有多达5mm的误差。

在图1中，版心位置在视觉上过于偏高，所以整体看上去版心似乎要飘出版面了。

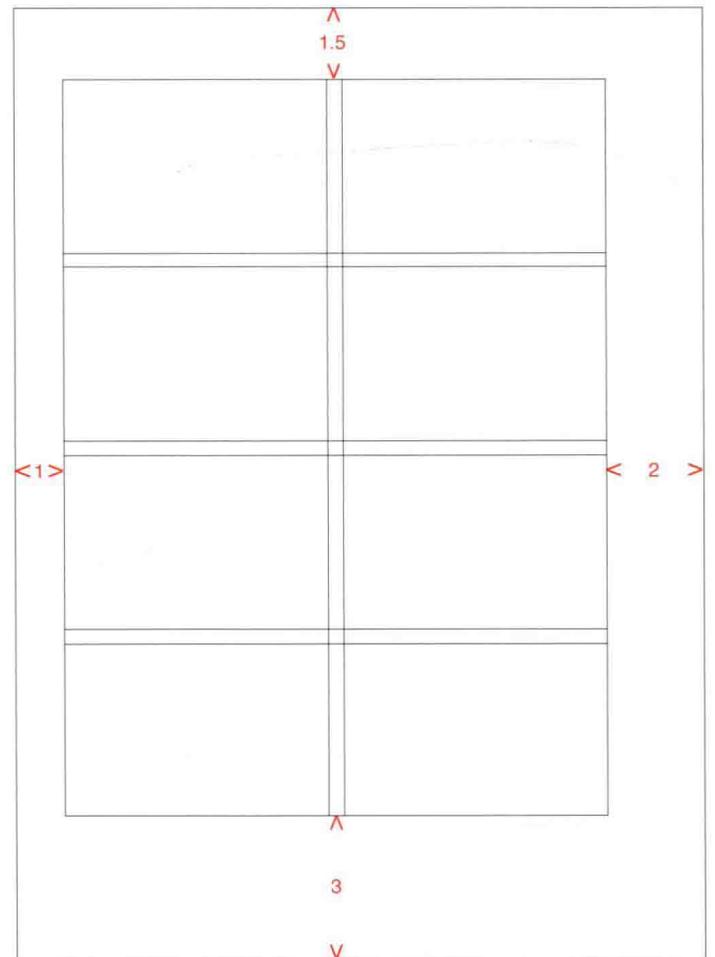
在图2中，版心位置又过于低，它

看上去好像要掉出页面。在这两个例子中，页面中有两边的页边距都是相同的，这种缺少对比的设置看起来显得呆板无力。

过于匀称的页边距



比例协调的页边距



在图3中，尽管版心的高度设置得很合适，但是页边距在上、左、右3个方向上的尺寸都是相同的，这个效果也不太理想。过于平均的页边距永远不会产生一个生动的版面，那是因为它们总是给人一种乏味和欠考虑的感觉。

图4有着一个比例合适的页边

距，它看起来很舒服。而且很明显这是一本书对页中的左半部分，因为页面中的右边页边距预留出的宽度足以应付装订时需要耗损的宽度。像这样的版心设置比较适用于文学类的书籍，但是并不适用于广告宣传册。因为页边距预留的距离相对于成本来说有些过于奢侈了。

## 页码

页码在版面中的设置必须同时满足功能和审美的需求。虽然页码可以设置在版心周围的任何位置，但最好是根据版心的位置和页边距的宽度来设置。

只有在极个别的案例中，页码才会放到切口上。只有当边距有足够宽可以保证页码不会被订进去时，页码才可以放到切口上。

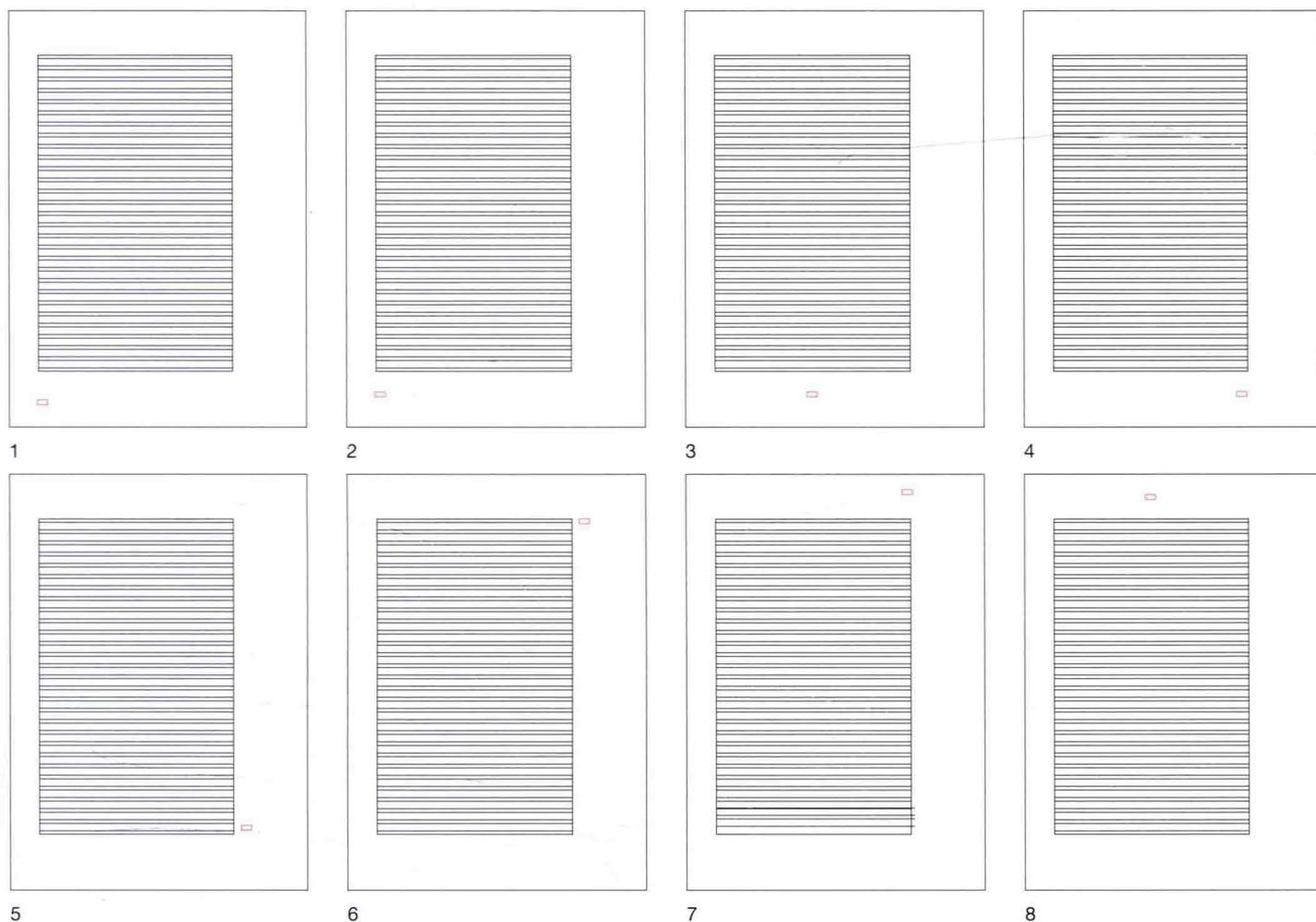
从心理学的角度上讲，如果页码的位置被设置在版心的中轴上，那么版面就会显得更加稳定；如果页码设置在版心的外沿时，版面就会显得更加生动。

版面生动的原因有两个：首先，把页码移到切口侧可以使眼睛向外移动。其次，把页码放在这个位置可以在翻页时给这一页的切口增加视觉重量，让翻页过程显得更快一些。当然，只有在版面具有平稳感的前提下才能应用这种方法。

如果页码在天头或者地脚，那就应该根据天头地脚的高度，与版心之间添加一个或多个空行的间隔。

如果页码在版心的左侧或右侧，那么页码与版心之间的距离应该相当于版面中栏间距的大小。

页码的若干种设置方式



在进行印刷品设计时，页码是一个很重要的元素。页码在版面中的位置可以赋予页面动感或平静的版面特征。以下几个图例展示了在实际应用时主要的几种页码设置方式。

在这些例子中，只有图1中的页码位置是不合适的。因为它的位置过于低，这样的设置就孤立了页码与文

本之间的关系。在视觉观感上来说，这种页码设置会让读者有一种不安的下坠感。

在图2中展示的是一种非常常见的页码设置方式，页码被放在版心位置的左下方。当然，需要说明的是这里所有的例子都是印刷品中的左页。从视觉上来说，将页码设置在版面的

边缘位置可以作为一种视觉引导，并赋予翻阅一种动力。

在图3中，页码被放在版心下方居中的位置，这样的设置给人一种稳定和放松的感觉。

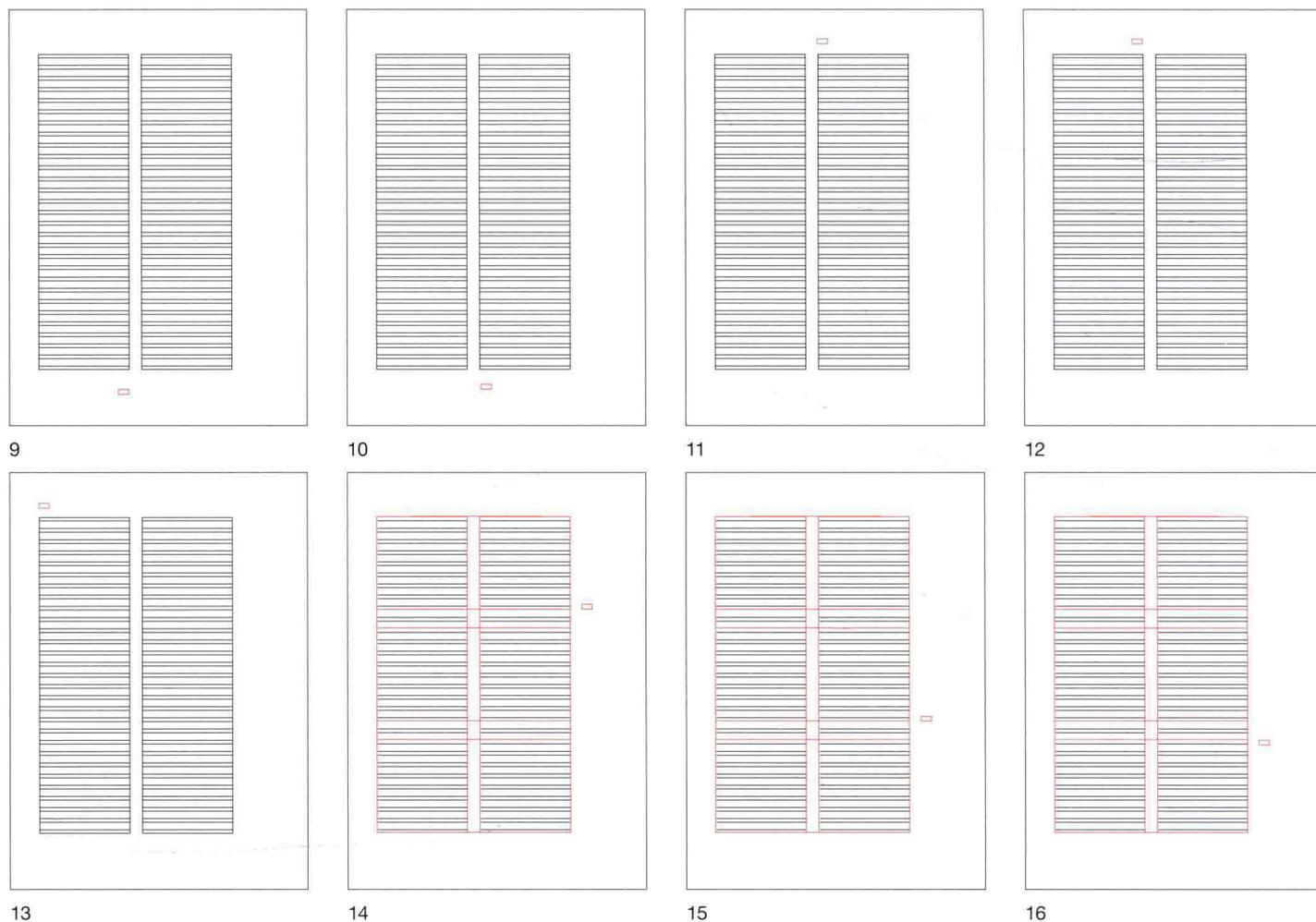
与图2相似，页码与版心之间有一个空行的距离。例4中的页码在版心位置的右下方，这种布局方式强调

了对页之间的中心轴对称。

在图5中，展示了一种不太常见的页码设置方式，页码的位置似乎是文本最后一行的延伸。

在图6中，也采用一种不常见的方式，跟图5有点类似。在这个例子中，第一行的文本长度似乎被页码延长了，看起来页码好像“挂”在文本

页码的若干种设置方式



框第一行的延长线上。

在图7中，页码被放在页边距中的天头位置，视觉上向上拉伸了页面。采用这种方式时，页码应该更靠近文本框一些。

在图8中，页码被放置在页面中轴的顶端，这个位置的页码提升了它在版面中的关注度。这种设置方式有

着特别的功能。例如在参考书和词典中，页码可以方便读者进行快速查阅。

无论如何设置页码位置，只要页码在版心区域附近，那么它就必须对齐版心中的文本行。

图9至图16展示的是当版心分为两栏时，几种不同的页码设置方式。

## 正文与标题字体

正文字体是指应用于正式文本的字体，标题字体指的是那些相对正文字体来说更为引人注目的字体，我们通过放大字体、采用粗体或斜体的方式来加以区分和突出。至于选择什么样的方式，还得取决于具体的功能需求。在这里我们将介绍几种在实际应用中的基本原则。在之前的几个世纪，人们通常习惯于将标题和需要突出的文字用红色标注，但在单色印刷时，如果我们想要达到突出标题的目的就必须使用混合字体。

为了保证字体风格的统一，标题尽量采用与正文一样的字体。无论在什么环境下，不同字体在进行混合使用时，千万不要使用风格近似的两种字体。比如说 Helvetica 不能与 Univers 进行混合使用，Garamond 不能与 Bodoni 进行混合使用。

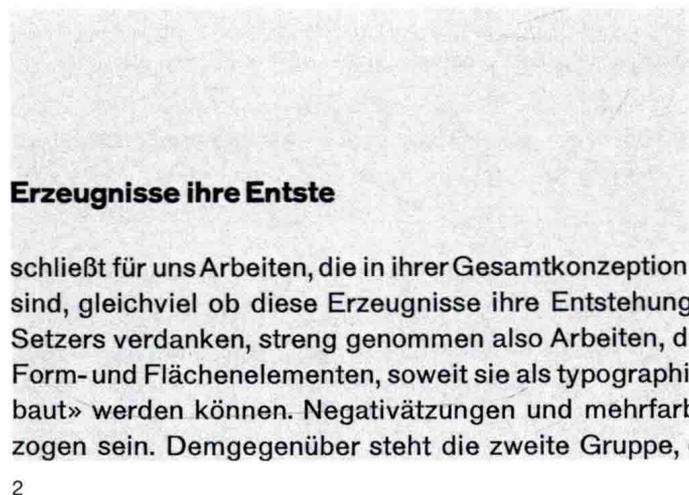
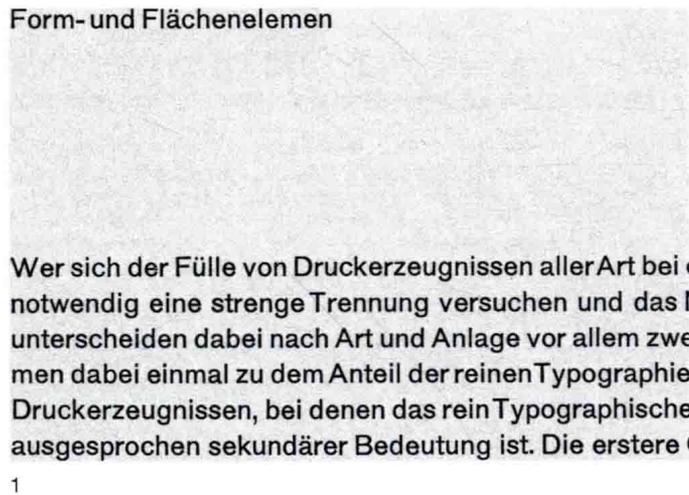
在接下来的两页中，我们将介绍几种在实际情况下的标题设计。如果要让排版具有功能性的同时还能协调一致，那就必须在进行印刷品整体设计时就考虑标题的设计在内。

如果在排版设计过程中使用各种不同的字体，那么这些字体之间的区别必须确保能很清晰地能被读者识别。同样道理，不同字号的字体也能提供清晰的层级关系，例如 9 点的字号就容易与 6 点的字号区分。

另外，中等体和半粗体之间、半粗体和粗体之间在版面中都有明显的区别。这 3 种字重的文本灰度有着明显的差异，中等体呈现的是一种淡灰调，半粗体呈现的是一种中灰调，粗体呈现的是一种深灰调。

字重和字号上的清晰对比，可以让读者的阅读过程变得高效和简单。

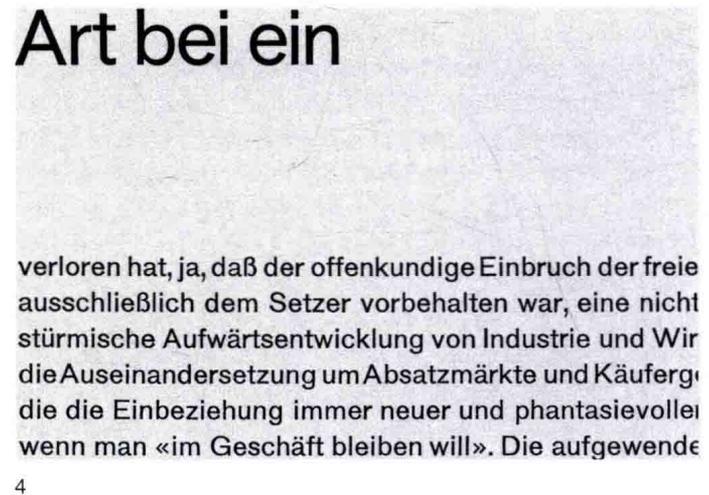
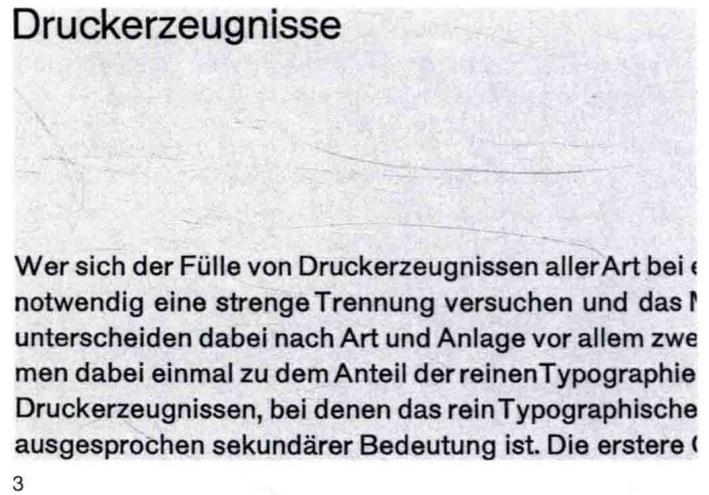
标题的若干种设置方式



在图1中，标题位于页面的顶部，并远离正文。标题的字号与正文字号相同。这种设置方式示意一段长文本即将开始。文本与标题之间被预留的空白区分开来，显得标题尤为突出和重要。这种方式的标题设计显得十分优雅、克制和自信。

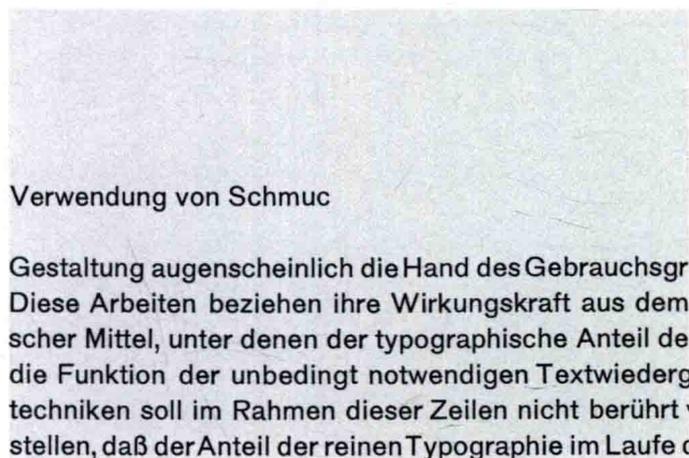
在图2中标题采用了与正文同样字号不同字重的粗体字。它被设置在正文的上方，与正文之间只空了一行的距离。

在图3中，标题采用了一个比正文字号略大的字体，并设置在页面的顶部。这种布局方式跟图1类似，但更强调了标题。

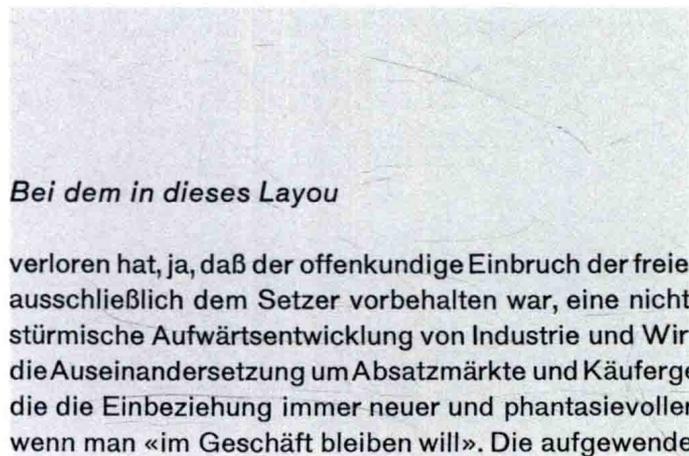


在图4中，标题采用了一个更大字号的字体。相对于上面的例子来说，正文和标题的对比更为突出。

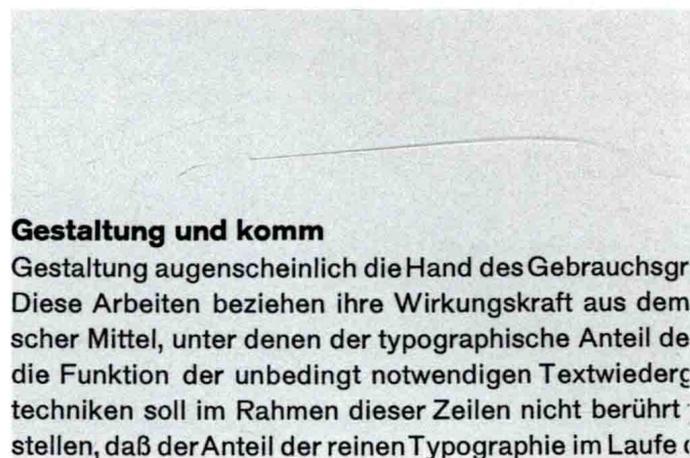
标题的若干种设置方式



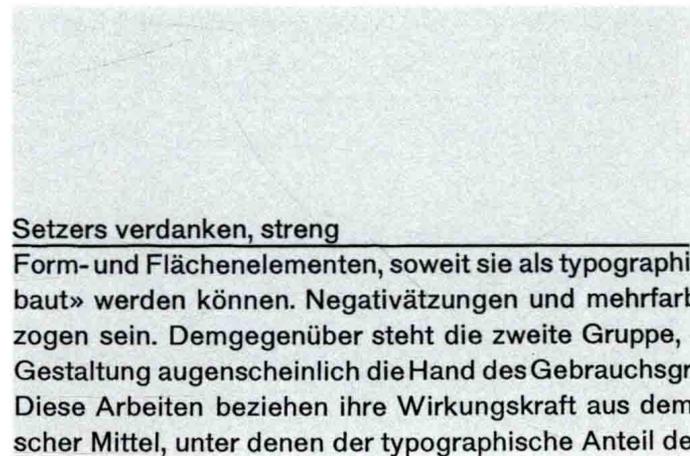
5



6



7



8

在图5中，标题位于正文的上方，字号与正文字体相同，标题与正文之间空了一行。

在图6中，标题采用了斜体字，这使它与正文之间能被很好地区别。标题的字号与正文一样。但通常来说，斜体一般会应用于副标题。

图7使用了与图2同样的方法，但标题与正文之间没有留空行。

在图8中，一根横线划分了标题和正文。文本属性的划分，以及下划线的设置进一步强调了标题这一行的重要性。



## 版心的结构

在确定版心之前，设计师必须先明确设计的性质和目的，即在印刷品中有多少文本和图片需要设计。也就是说，设计师应该在心中有一个明确的想法后，再去思考和解决设计中的整体和细节问题。所以设计师应该先画草图，原则上来说，草图上示意的文本和图片都应该能够被清晰地识别，并能在实际设计时，为确定版心的位置提供一定的参考。

建议设计师尽量精确地画出设计草图。一个较为常见的错误就是设计师不按实际要求来绘制草图，线条过于潦草和含糊不清，以至于当要转换成 1:1 的开本时，就会发现文本不适合尺寸的要求。

尽管草图比实际的开本小，但也必须真实地模拟出文本。无论何时，设计师最好都能绘制出字体的真实尺寸。这就不得不要他们必须掌握各种字体的形态以及字体的比例关系，甚至单凭记忆就能画出它们。只有用这种方法才能逐渐掌握设计制作的能力，即使在一个非常小的草图里，只要排版的方式可以实现，那就很容易把它转化为最终的印刷版式。

如果在版面中主要的视觉信息是文字，图片的内容较少，那么版心的设定也可以直接参考常用的印刷格式。

在进行版面设计时，不仅需要考虑版心的高和宽，还要同时考虑字号的大小、文本的数量和页码。如果文字多页数少，那就需要有一个大一些的版心、窄一些的页边距以及字号相对较小的字体。栏的数量，无论是一栏、两栏或更多栏，往往都是取决于开本和字号。页面看起来是否和谐、愉悦往往也取决于版面的清晰度，即明确的字号、行长、行距和页边距。开本和页边距的大小又决定了版心的大小。总之，整体、美观的版面离不开优质的页面比例、版心尺寸和文字编排。

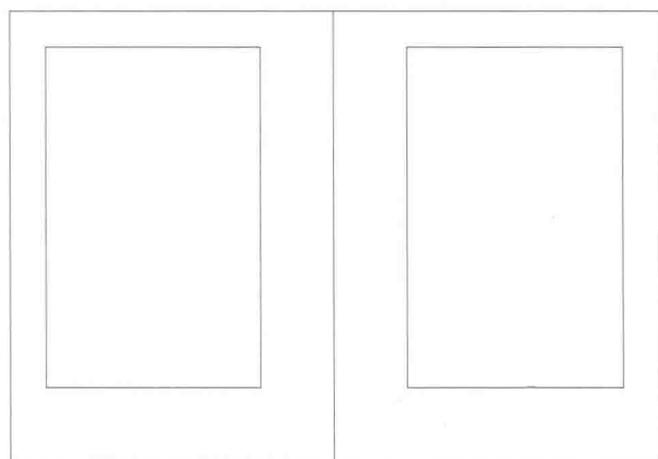
在接下来的案例中，我们将列举出设计师可能会面临的各种问题。

每个案例的情况各有不同，因为经济、社会和文化环境一直都处于变化之中，这些变化也会在心理和社会层面上不断影响着设计。

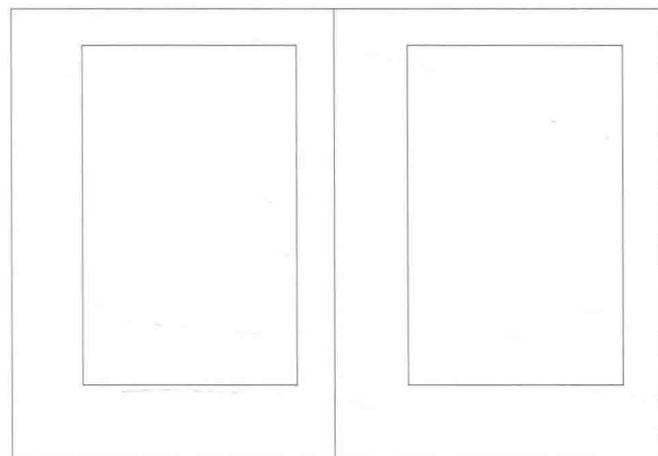
正如每一个问题都是新鲜和与众不同的，网格也需要不断地变化来满足需求。这就意味着设计师必须带着开放的心态，客观地去分析和解决每一个新的问题。这类工作的难度在于设计师总会遇到各种各样的设计要求。比如，一份小报的设计不存在着太大的困难，但对于一份日报来说，版面通常会有十栏或者更多栏，还有许多不同的栏目和附加的广告板块，这不仅需要设计师的设计能力强，还需要他具备一定的应对和组织能力。因为不断变化的信息需要通过逻辑、秩序以及主次关系来体现在恰当的编排设计中。

对称与非对称的版心设置

经典的版心设置<sup>10</sup>

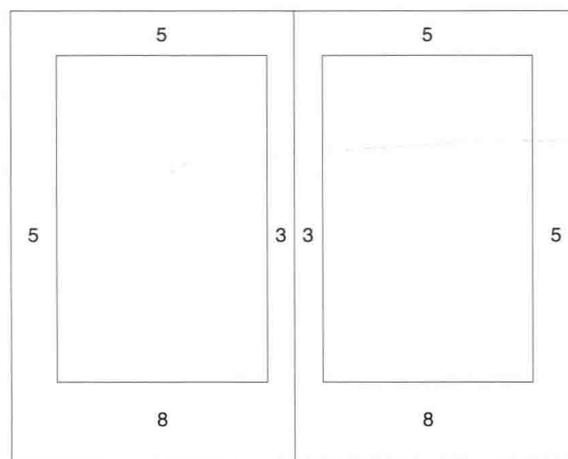


1

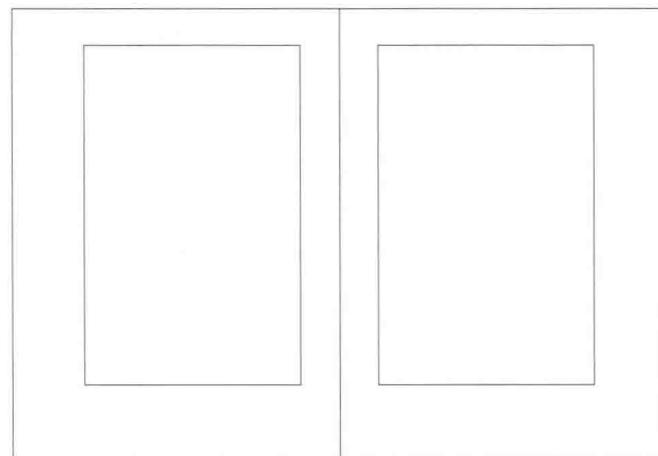


2

基于黄金分割比例的页面



3



4

51

10. 译者注：天头与地脚，切口与订口的比例为 1:2 的版心布局。

这里要强调的是，这些版心设置的图例只是一些建议而不是现成的解决方案。每项新的设计都有自己需要解决的问题，并产生出不同的结果。

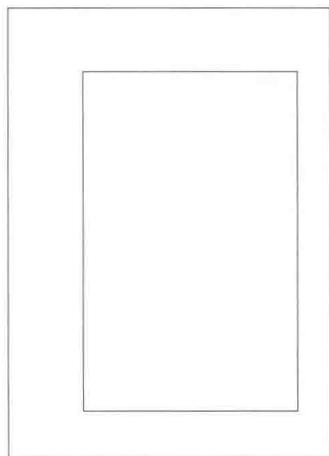
图 1 展示的是一种在对页中对称的版心布局，并留有很宽的订口 (back margin)。这类版心适用于书籍设计。

当翻开一本有一定厚度的书时，书页自然会形成一道弧线，留有较宽的订口可以避免因书页突起变形导致的阅读困难。同时，在这个图例中地脚 (tail) 的宽度明显宽于天头 (head)。这是一种比较美观的形式，版心在页面中被向上推起，给人一种轻盈、舒适的感觉。加上文字形成的版面灰度，

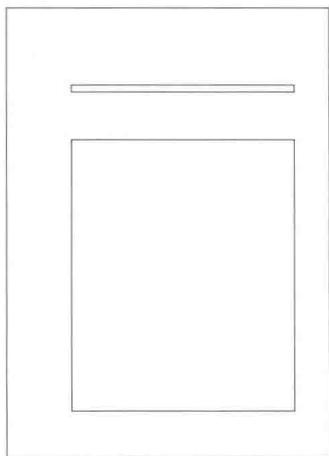
可以使眼睛很好地附着在印刷页面上。但如果版心被设置得太低，那版面看上去就会有往下坠落的感觉。

图 2 展示的是一种非对称的版心设置，它的左右 (切口和订口) 不等宽。图 3 展示的是一种经典的根据黄金分割比例来设置的对称式版心。

一栏和两栏的版心

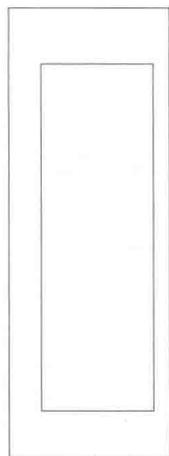


5

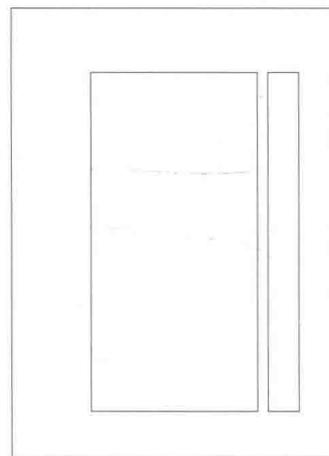


6

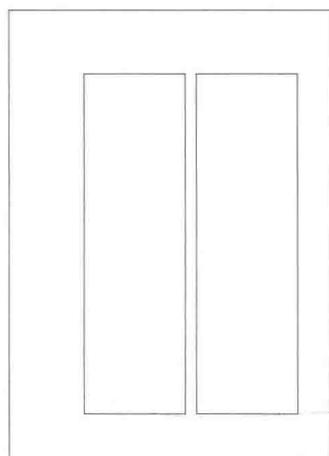
一栏和两栏的版心



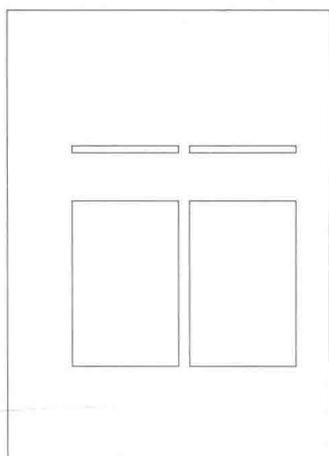
7



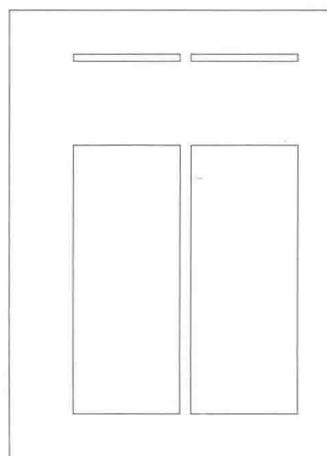
8



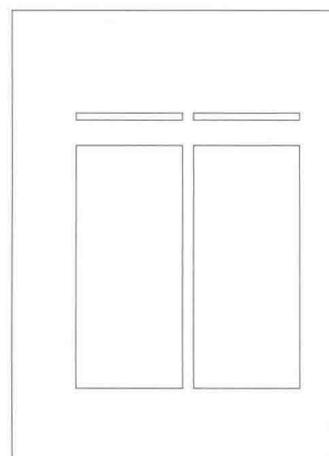
9



10



11



12

页边距的各个部分都有自己的专业术语：

- 页边距的内缘=订口
- 页边距的外缘=翻口或切口  
(left, right)
- 页边距的上缘=天头
- 页边距的下缘=地脚

图1—36展示了各种可能设置版心的方式。在实际操作中，会遇到各种特殊情况。例如在一些版面中，原本两栏的版心需要与三栏或四栏进行复合使用（如图15、图19）。在这种情况下，可以将原本一栏的版心分为上下2个部分，以便能让这两者复合使用。另外还可以将原来的三栏平

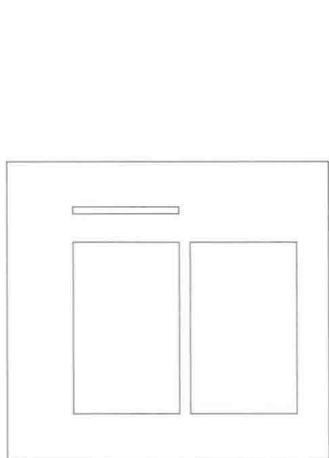
分为六栏，让这2种分栏方式在同一个页面中交替组合使用。

图25是一个四栏与八栏组合使用的案例。这个案例的设计特点就是将八栏设置在版心的中间。

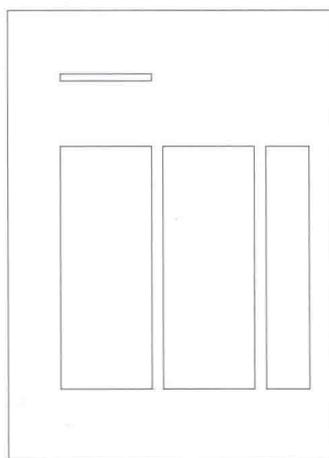
图26展示了如何将原来的四栏再平分八栏。

图27采用了八栏的分栏方式，

两栏和三栏的版心

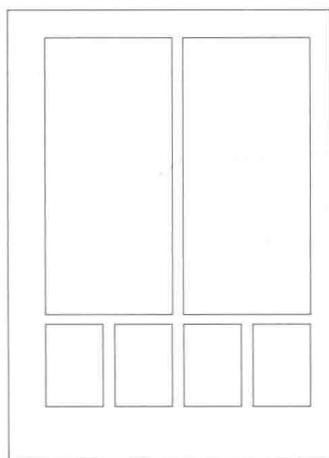


13

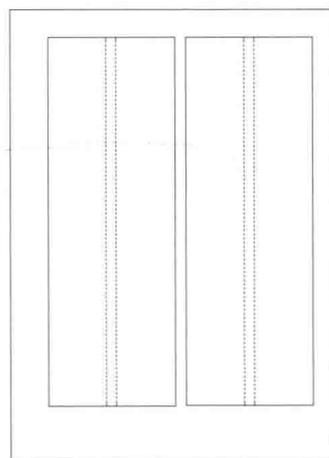


14

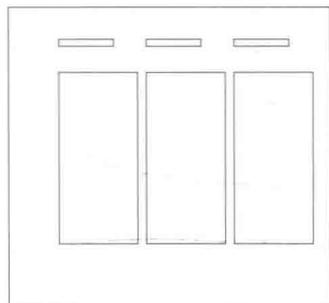
两栏和三栏的版心



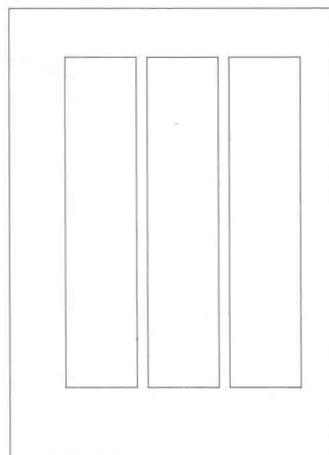
15



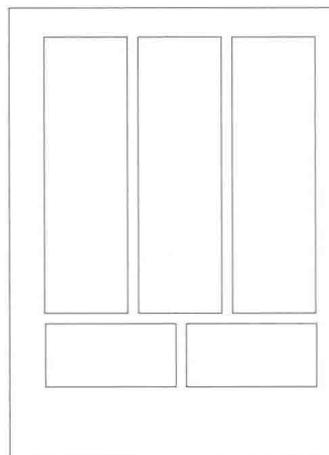
16



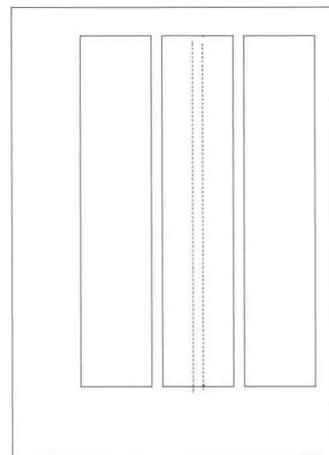
17



18



19



20

53

而在图28中又将它们进一步平分成十六栏。所以我们现在得到了一个十六栏的版心，这种分栏方式经常用在杂志和报纸的版面设计中。

在很多年前，大多数报纸尤其是那些大报纸，早就意识到复合分栏的可能性，并在实际中运用这种分栏方式。对于这类报纸的研究表明，复合

分栏在未来还有诸多的可能性。

设计两栏、三栏或四栏的版面与设计一个通栏的版面涉及到同样的问题，那就是版面不仅要美观，还要兼顾功能性和易认性。

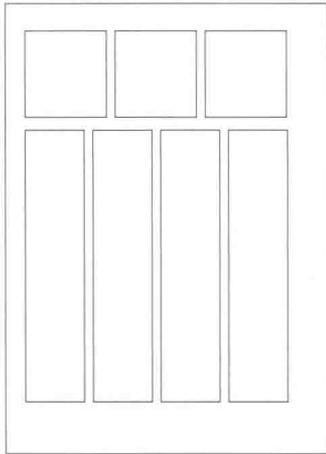
在第56页，我们看到了五栏和十栏，这些都是在实际中使用过的分栏方式。

栏数越多，文本所使用的字号就必须越小，但前提是每一行必须至少由7个单词组成。

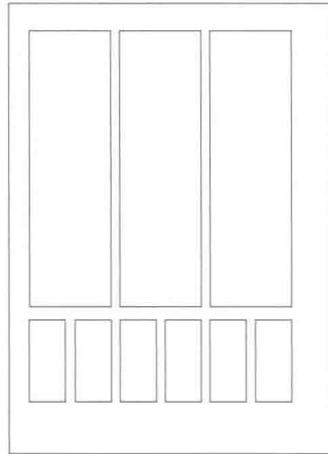
设计一个通栏的版面与设计一个八栏的版面都需要同样的技巧和敏锐的判断力。因为如果想要得到良好的版面效果，那么每一个单栏的字号、文本行长度、行距、栏宽都应具有功

能性的关联，这样才能创造出引人入胜的设计。

三栏和四栏的版心

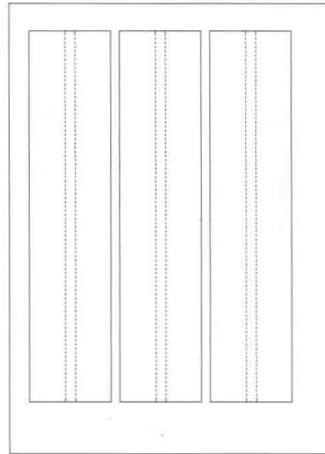


21

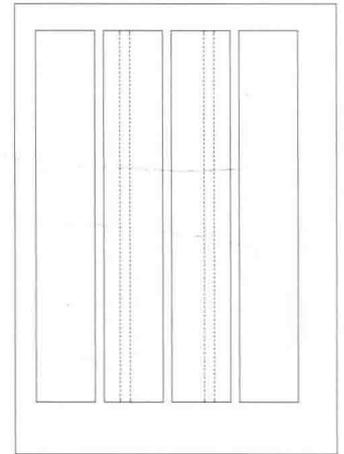


22

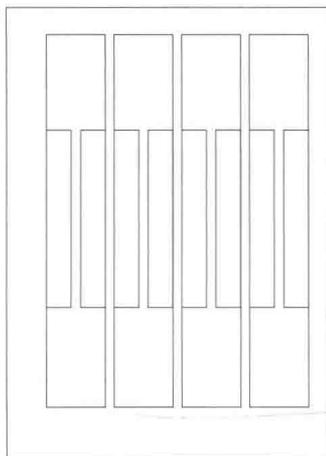
三栏、四栏和八栏的版心



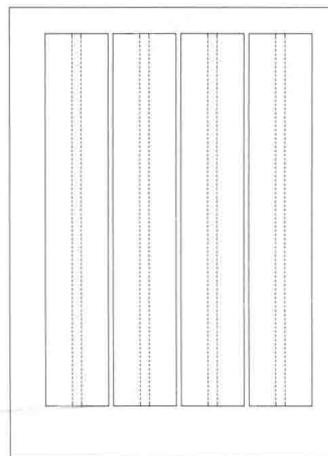
23



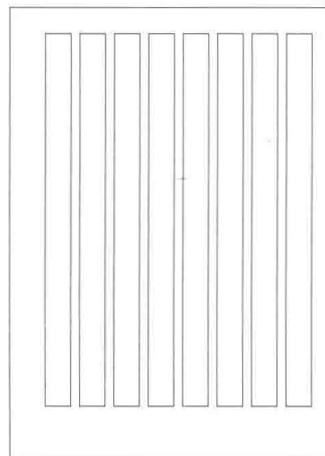
24



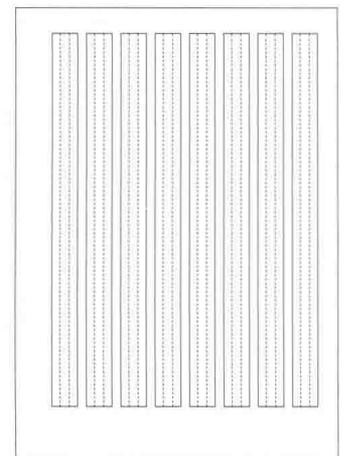
25



26



27

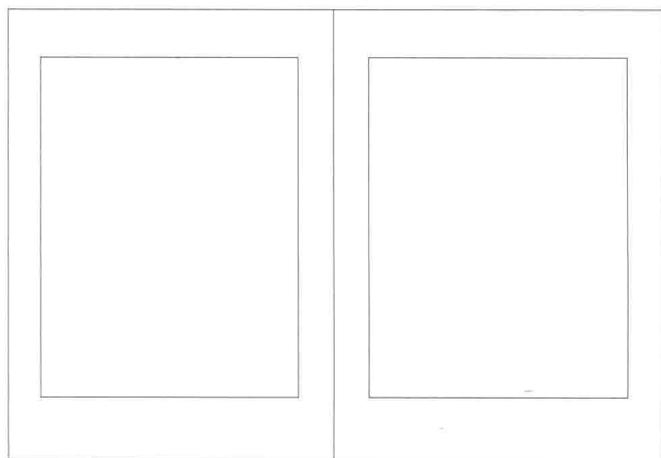


28

当窄栏与宽栏进行组合时，必须注意字号是否与栏宽匹配。换句话说，就是宽栏字号必须比窄栏的字号大一些，只有这样才能保证版心的平衡以及版面中统一的节奏感。

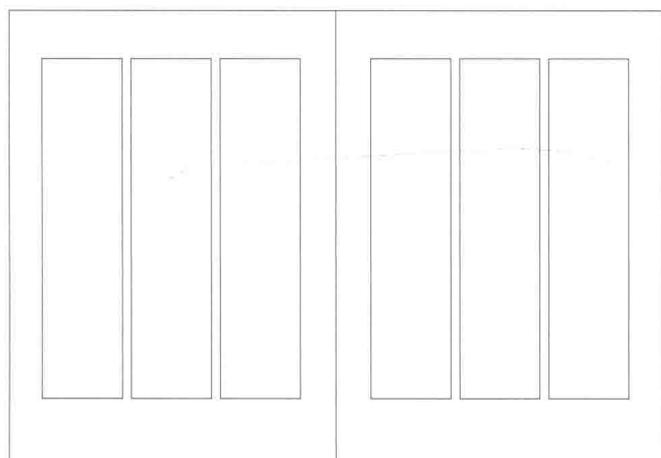
对于设计师来说，如果想在设计中寻找一个能满足所有需求的版心，最好的办法就是先画一个小稿，并不

在对页中，一栏和两栏的版心

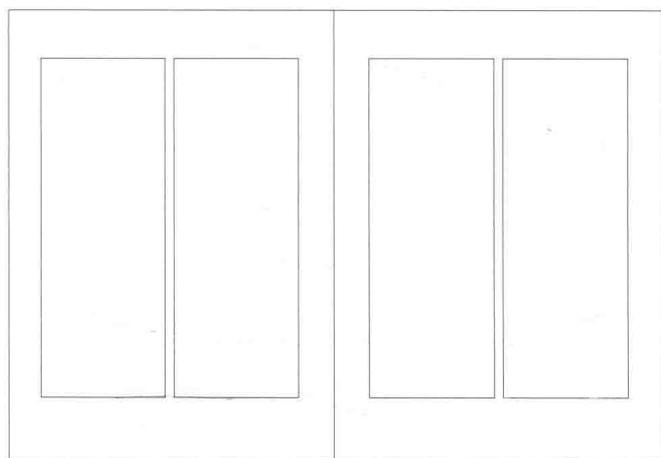


29

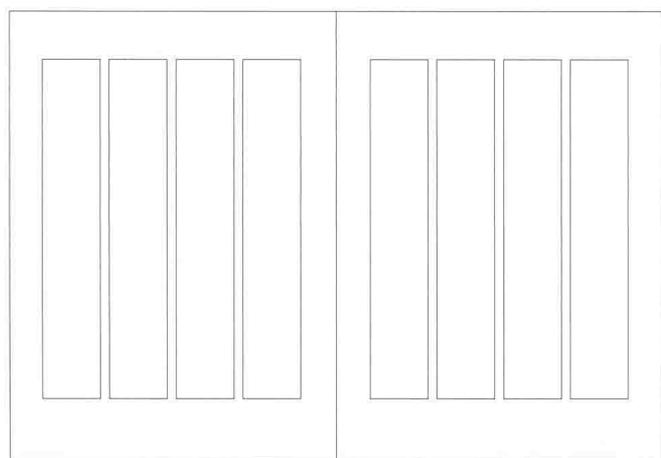
在对页中，三栏和四栏的版心



31



30



32

55

断地进行修改完善。如果开本事先就已经确定，那么一开始就应该按比例绘制草图。这样做的好处是，如果将这个工作做得越仔细，那么在草图中绘制的版心与页面、版心与页边距的关系就越容易被事先查验。

为了获得一个最佳的版心，设计师在画草图时应思考以下几个问题：

1. 版心应该由一个通栏、两栏还是更多栏组成？因为字号大小取决于栏的宽度。
2. 在版心中需要体现哪些信息？文本中有脚注或注解吗？文本中包括图片和图注吗？
3. 如果插图与文本混合排版，一共有多少图片？

4. 在这些图片中有多少是大尺寸的，多少是小尺寸的？在设计版心时应该考虑以下两个因素：文本的类型以及图片的数量和尺寸。这决定了是否需要设计一个专门的窄栏来放置注释或图注。

这还没有结束，除了以上几个问题外，设计版心时还需要考虑一些形

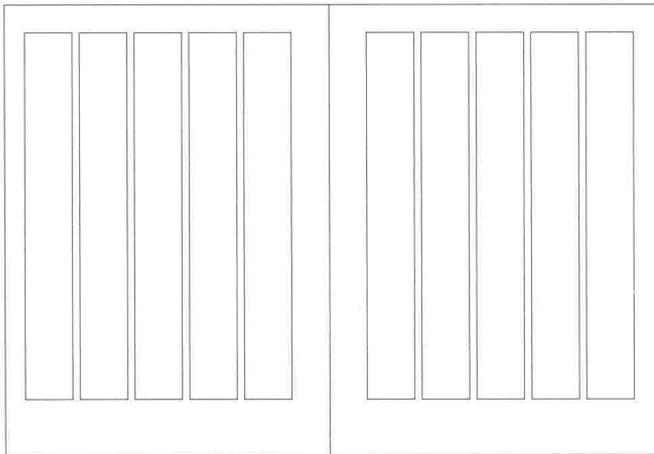
式上的问题。

版心在页面中的面积是否应该尽可能地大一些？也就是把页边距设定得小一些。

留白的页边距是否可以赋予一定的视觉功能？

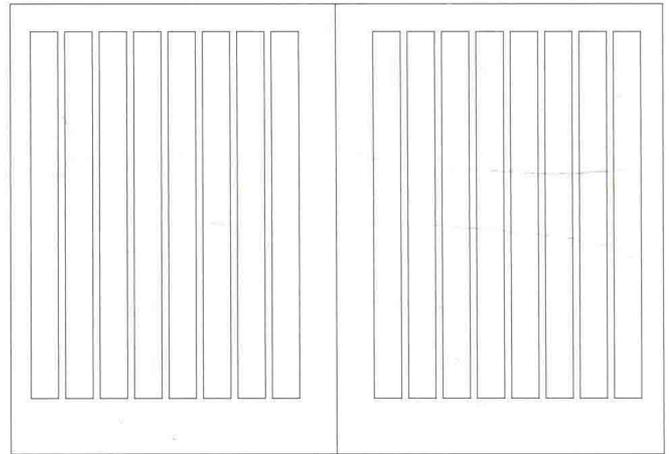
是否应该设置一个较宽的页边距，让版心看起来更加轻盈？或者是

在对页中，五栏和六栏的版心

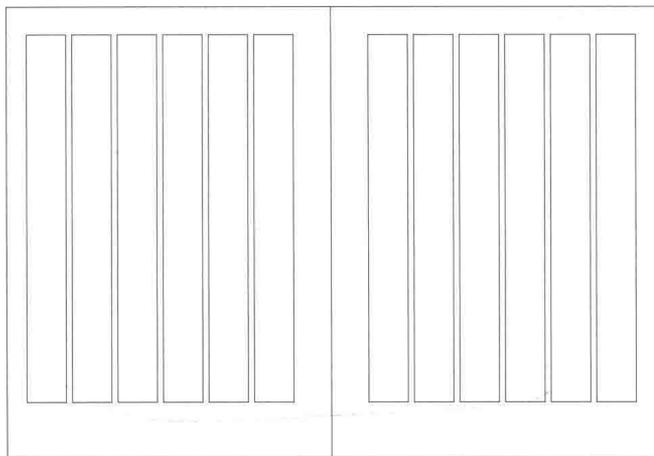


33

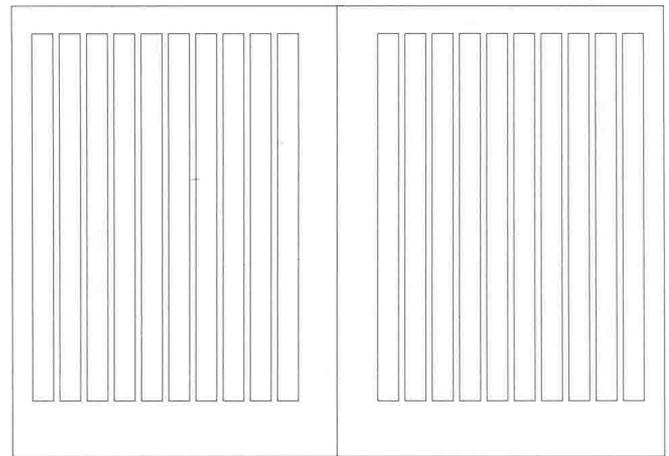
在对页中，八栏和十栏的版心



35



34



36

否应该增加页边距的宽度和减少它的高度？

每项具体的设计都会出现各种各样的问题，这些问题不可能只是通过一个简单的理论来解决，而是需要我们因地制宜。所以，在实际应用中，版心的高度和宽度取决于页面的大小和页边距的比例关系。

## 网格的结构

在开始设计之前，我们需要对在设计中可能出现的问题进行研究。例如开本的大小、文本与插图的关系、字体的选择、印刷方式以及纸张的品质，这些问题都必须先搞清楚。然后设计师开始通过绘制一些小尺寸的草图来尝试着解决这些问题。草图中的比例关系也应该与最终的版面相对应，这样就可以在设计正式版面时避免一些不必要的麻烦。小尺寸的草图也可以让设计师更容易看到整体的版面布局。

在进行草图绘制时，版面的分栏数是需要考虑的要点之一。对于需要进行图文混排的版面来说，特别是需要使用到大、中、小不同尺寸的图片时，如果使用通栏就会显得版面的自由度太低了。

两栏的分栏方式赋予文本和插图更灵活的变化。第一栏可以用来排文本，第二栏可以排插图，文本和插图也可以排在同一栏中。此外，两栏还可以再细分成四栏。

三栏的分栏方式同样也可以制造出丰富的版面变化，它既能容纳各类文本，又可以编排各种大小不同的插图。三栏还可以进一步细分成六栏。但使用三栏或者六栏有一个短处，那就是栏宽相对狭窄，因此也就不得不选择更小的字体来进行编排。不过，具体的分栏方式还是要取决于版面的需求。通常来说，在版面中需要对大量的文本和图片进行混排时，或者还需要插入大量的数据图表和图形时，四栏则是一种比较优选的分栏方式。

四栏还可以进一步分成八栏、十六栏甚至更多栏，这样的分栏方式更便于统计图表在版面中的展示。

栏宽也影响着版面中的字号大小，也就是说栏越窄，字号就越小。如果栏很窄，字号又很大，那么一行中就只能放几个单词。这就会造成在阅读时快速地回行，并让读者的眼睛感到疲劳。

在阅读宣传册、书籍以及报纸时，眼睛的正常阅读距离大约在30到35cm之间。在这个距离之内的文本比较容易让读者接受。同时，设计师也要尝试使用两栏、三栏、四栏以及不同的字号来调节版面布局，直到得到一个较为可行的解决方案。

此时就可以将之前所绘制的草图进行比较，然后放弃一些明显不适合的方案，直至最后只剩下一到两个方案，并将它们进行等比例绘制，再进一步比较，直到最终只剩下一个方案。现在通过选择正文字体的大小就已经能够推算出文本行的高度，再将这个高度绘制在草图的分栏中，然后将网格与版面重叠，去检验需要多少文本行才能适应网格。

需要注意的是，文本行的首行与末行必须与单元网格的顶端和底部完全吻合。这样的尝试很难一次成功，在大多数案例中，单元网格不是太高了就是太低了。另一个需要检查的就是文字栏的高度是否与单元网格的高度一致。当然，它们之间允许存在一些误差。实际上，一开始我们就可以利用近似值的方式来解决这类问题。

设计工作处于这个阶段时，建议适当地做一些计算。这里我们举一个具体的例子就能让大家明白为什么。

首先我们假设文本在设定的分栏中有57行。然后再用4

格网格来划分分栏，也就是说分栏被划分为4个等份的单元，4个单元之间都有一个文本行作为间隔。这个间隔就是我们通常所称的“空行”（empty line），即在这个文本行中保持空白。

构成一个57行的分栏高度就要先减去3个“空行”，再用剩下的54行来填充4格网格。我们将54除以4就得到了每个单元网格可以放置13.5行。但在版面编排中没有半行的概念，所以我们就需要寻找一个既接近于54又能符合4格网格倍率的数字。如果每个单元网格放置13行，再包括3个“空行”，通过计算就可以得到一个55行的行数（ $4 \times 13 + 3 = 55$ ）。

现在我们对草图做一些调整，并进一步确定分栏的数量。如果我们选择两栏的分栏方式，每栏容纳55行，再分成4个单元网格。这些单元网格可以用来放置插图。

校正后的55行可以精确地嵌入4格网格系统，每13行组成一个单元网格，每个单元网格之间间隔一行。栏的高度是54西塞罗8点，也就是总共656点，相当于24.7cm。在两栏版面中，如果左栏可以容纳55行文本，那么右栏中的图片就必须按照4格网格的结构来进行排版，每张图片上下间隔一行的高度，图片的顶部和底部就能与文本行的顶线与底线对齐。

在一个成熟的网格系统中，不仅正文字体需要与图片对齐，同样版面中的图注、正文标题、标题与副标题都需要与图片对齐。为了显示图注与正文之间的层级关系，图注字体通常会用斜体或者小字号的字体来区分。如果需要图注字体与正文的文本行对齐，那么就必须同时考虑它们的行距，并确保它们的高度相同。换句话说，就是两行6点字号、6点行距的图注

(=12点)相当于一行10点字号、12点行距的正文。只要按照这个倍率,图注的文本行就能与正文的文本行对齐。同时,6点字号的图注也应该绘制在草图中。如果图注在图片的下方,那么在图注与图片之间应保持间隔一行的距离。

在进行这类计算时,必须保证正文字体的字号和行距值与标题字体的字号和行距值之间具备一定的倍率关系。例如,我们选择一个20点的字号、24点的行距作为标题(=24点),就能与两行10点字号、12点行距的正文字体对齐(=24点)。

所以,如果标题行能与正文的文本行对齐,那么单元网格也能做到统一。标题的设计结束后,排版才算完成。

如果想采用另一款字体来解决版面问题,那么也需要遵循同样的步骤和遵守同样的原则。当版面中遇到插图、表格、统计图等元素时,也应按照网格系统来排版,即把它们的大小设计成与单元网格相同的尺寸。

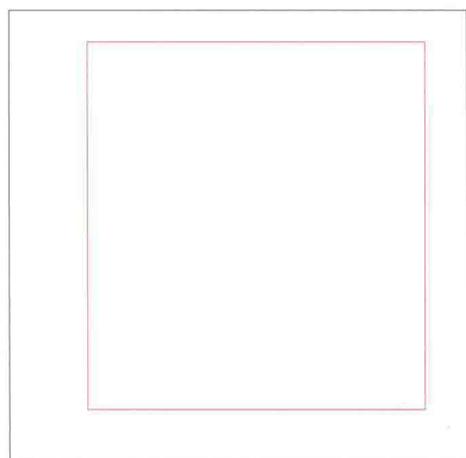
有时几个单元网格也可以合并成一个更大的单元网格。无论在什么情况下,网格的顶部与底部都必须与文本行对齐。

当调整好文本行与单元网格之间的关系后,就必须确定版心(type area)与页面之间的关系是否符合设计的要求,并且还很美观。这样一来,就需要继续斟酌页边距的比例,即天头与地脚、订口与切口之间的关系是否合适,以及它们与版心的关系是否协调。

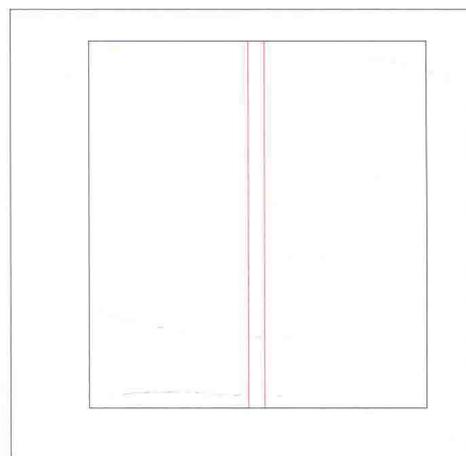
如果结果并不令人满意,那么我们就需要再次从头开始调整。这个工作也许会花很多时间,但却非常值得,因为这样的调整将会影响到出版物的最终呈现。

步骤 1: 设置版心

步骤 2: 将版心分为两栏



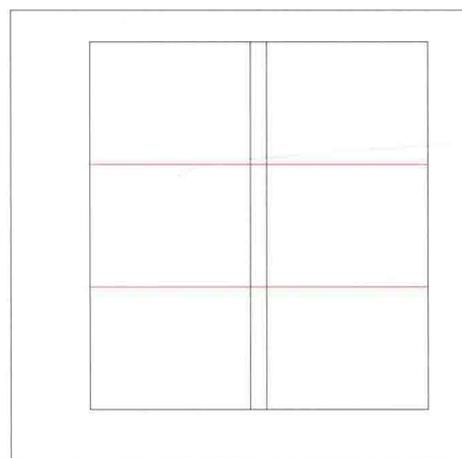
1



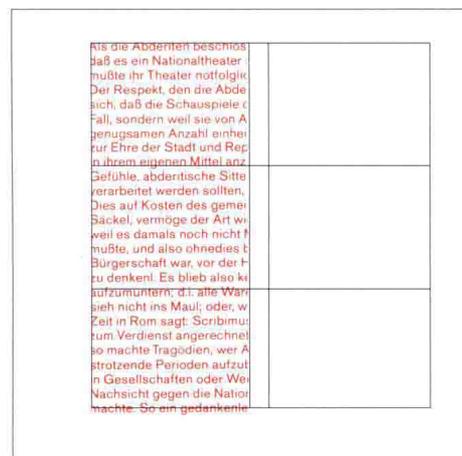
2

步骤 3: 将两栏分成单元网格

步骤 4: 对比文本本行的高度与单元网格的高度



3



4

这里有一个较为实用的方法来  
确定版面中的文本和图片的位置，具体  
步骤如下：

图 1  
设计师需要在 1:1 的草图上先绘  
制出版心的高度与宽度，并确保在功  
能和美观上都达到最佳效果。

图 2  
在版心位置确定以后，再将版心  
分为两栏、三栏或者更多栏。在这里  
我们就以两栏为例。它将版心垂直平

分为两个部分，并通过一个栏间距来  
区分这两部分。

图 3  
接着设计师再将分栏横向分为 2  
个、3 个或者更多个的单元区域。

图 4  
现在设计师必须决定版心中正文  
字号和行距的大小。假设使用 10 点

的字号、13 点的行距就能保证达到文  
本的易读性，然后再检查单元网格的  
高度，并计算出在这个单元网格中可  
以排多少行字号为 10 点大小的文本  
行。在大多数情况下，设计师会通过  
调整单元网格的高度来满足特定的文  
本行数量，具体来说就是让单元网格  
高一点还是低一点。

步骤5：划分单元网格

步骤6：将单元网格与文本行匹配



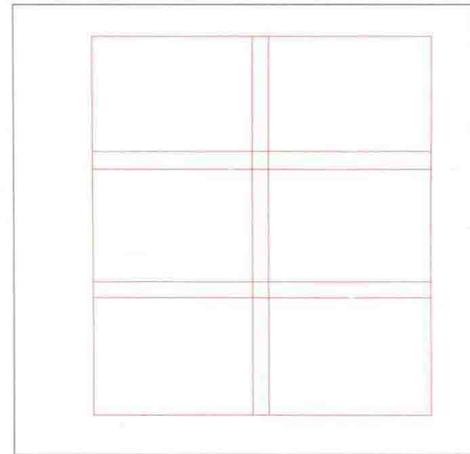
5



6

步骤7：最终形成6格网格

步骤8：将文本行与单元网格对齐



7



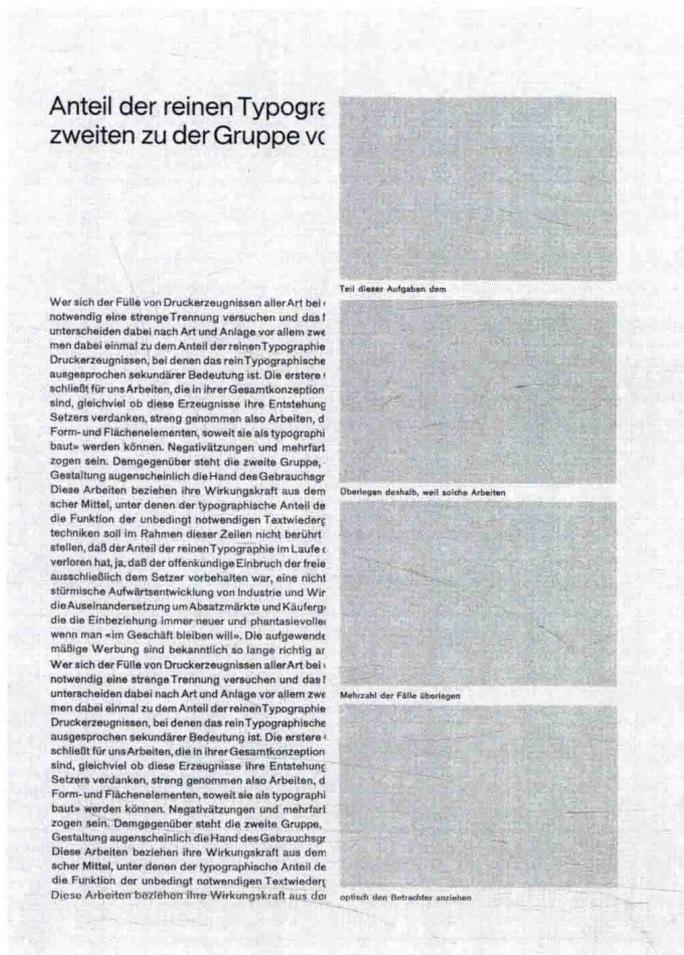
8

图5/6  
右栏的区域是专为图片、图表或者照片等其他元素预留的。它们之间上下排列，为了避免它们互相交叠，可以用1个文本空行来间隔。  
图片之间也可以用1行或者更多行来间隔。如果说在划分单元网格时，上下两格单元网格之间通过1个空行

来区分的话。那么在设置网格时，就需要考虑到这个作为间隔的空行。  
在3格单元网格中，中间就需要2个空行。同理，在4格单元网格中，中间就需要3个空行。  
图7/8  
图7使用的是6格网格系统，并与26行的版心相匹配。在图8中，每

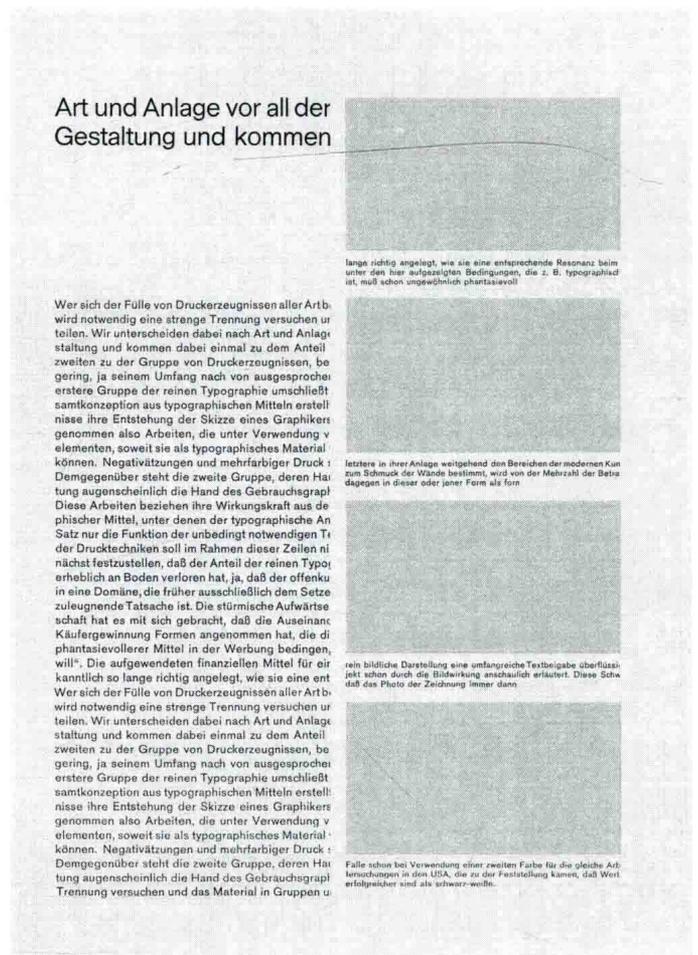
个单元网格的顶线与底线都分别与文本行对齐。

8 格网格系统，用每幅图片之间的 1 个空行来放图注



9

8 格网格系统，用每幅图片之间的 3 个空行来放图注



10

图 9/10

如果网格中的图片只是对应单行图注，那么相对来说问题还是比较容易解决的。这往往还取决于每个版面中图片的数量，通常来说单元网格之间的垂直间隔必须比水平间隔宽一些，因为在图片下方的位置要放图注。

当然，图注也可以放在页面的底

部，或者其他方便的地方。

如果必须将图片网格与不同字号的版心进行匹配，任务就会变得更困难和费时。

如果图片网格与版心完全吻合的话，那么图片的顶边与底边就可以与文本行始终保持对齐。也就是说无论是何种尺寸的图片，它们的顶边与

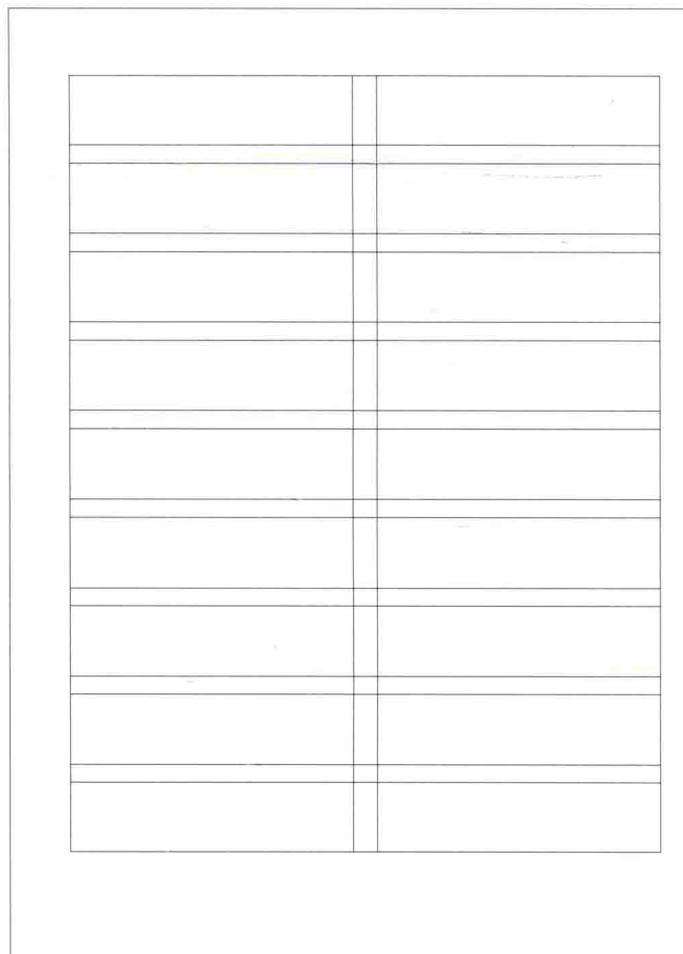
底边都需要与相邻的文本行精确地对齐。为了达到这个目的，文本行和图片的高度都应该进行相应的调整。

53行的版心与18格网格系统进行匹配



1

18格网格系统



2

就像图片的高度需要调整一样，图片的宽度也需要与分栏的宽度相匹配。但必须注意的是，文本行的长度是根据正文字体的字号来决定的，并且还要保证这是一个可以正常阅读的长度。也就是说每行的长度至少需要7个英文单词组成。同时，文本行的长度还能满足插图的排版需要。

所以，在设置图片网格时，需要同时兼顾文本栏与图片的宽度。根据图注字号的大小，图片之间的垂直间隔可以选择1行、2行、3行或者更多的空行来放置图注。不过，它们之间的间隔只能采用整数（不能采用半行），图片的高度才能与文本栏相对应。

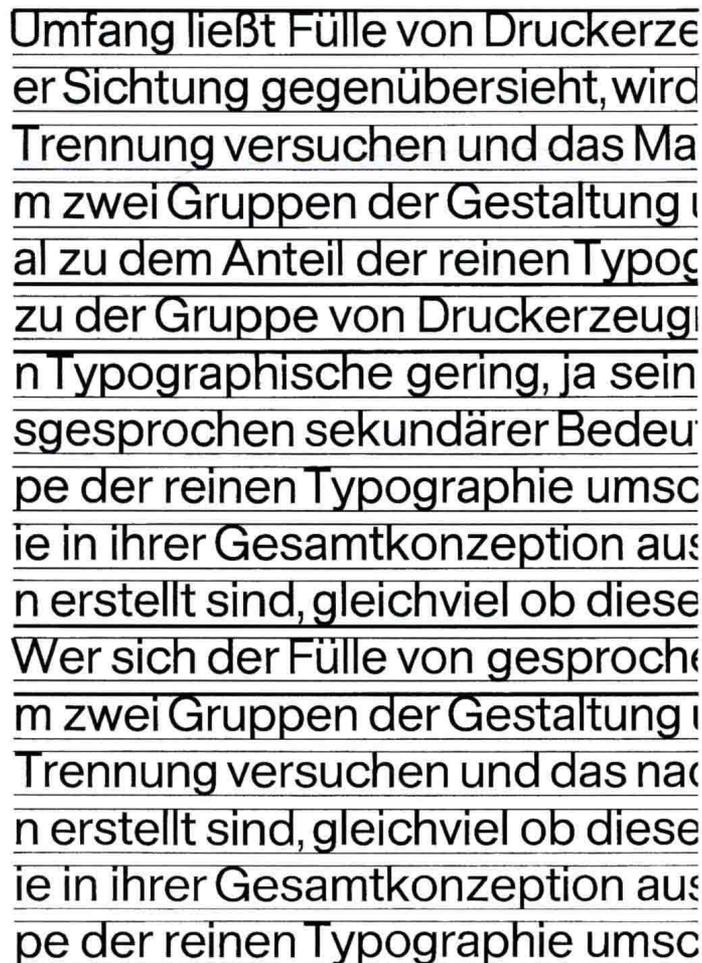
图1/2

图1中的文本栏与图2的18格网格系统进行匹配。文本采用了左端对齐的方式，右端形成自由的锯齿状轮廓。虽然整个文本行并没有撑满网格，但每个单词之间的间隔是相等的，只有很少的单词会因断行而被拆开。

53 行的文本行与 18 格网格系统



局部细节



65

3

4

图 3/4

横向的网格线将文本栏分割为几个单元，并呈现了文本行是如何与网格对齐的。在网格系统中，图片的顶边应该与文本行中大写字母的顶端对齐，图片的底边应该与文本行中小写字母的降部线对齐。

在这个两栏的版心里，正文字体

采用了一款无衬线字体的中等体，字号为 10 点，行距为 13 点，文本采用了左端对齐右端不对齐的排版方式。在这样的版面中，分栏的长度与字号的大小相称。行距也有足够的距离来保证阅读的愉悦感。

除此之外，版心不仅在版面中保持了足够的空间，而且版心周围不同

宽窄的页边距也让设计充满了张力。

图例中的红线把版心平分为 18 个单元网格。每个单元网格之间总是保留一个空行，这个空白的区域是用来放置图注的。

7点、10点和20点的字体在网格中

Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei einer Sidi...
strengere Trennung versuchen und das Material in Gruppen unterteile...
lage vor allem zwei Gruppen der Gestaltung und kommen dabei ei...
und zum zweiten zu der Gruppe von Druckerzeugnissen, bei denen...
Umfang nach von ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die e...
schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption aus typog...
ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung der Skizze eines Graphikers...
Material vorhanden sind, "gebaut" werden können. Negativatzun...
einbezogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, deren Ha...
scheinlich die Hand des Gebrauchsgraphikers und freien Künstl...
kungskraft aus dem überlegenen Einsatz freier graphischer Mittel...
bar gering ist, ja, wo der Satz nur die Funktion der unbedingt notw...
der Drucktechniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt we...
der Anteil der reinen Typographie im Laufe der letzten Jahre erheb...
kundige Einbruch der freien Graphik in eine Domäne, die früher aus...
nicht wegzuleugnende Tatsache ist. Die stürmische Aufwärtsentw...
sich gebracht, daß die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und...
die die Einbeziehung immer neuer und phantasievollere Mittel in...
schaft bleiben will". Die aufgewendeten finanziellen Mittel für ein...
lange richtig angelegt, wie sie eine entsprechende Resonanz beim...
unter den hier aufgezeigten Bedingungen, die z. B. typographisch...
ist, muß schon ungewöhnlich phantasievoll sein, um das Interesse c...
Fälle schon bei Verwendung einer zweiten Farbe für die gleiche Art...
tersuchungen in den USA, die zu der Feststellung kamen, daß Werb...
Umfang nach von ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die e...
schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption aus typog...
ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung der Skizze eines Graphikers...
Material vorhanden sind, "gebaut" werden können. Negativatzun...
einbezogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, deren Ha...
scheinlich die Hand des Gebrauchsgraphikers und freien Künstl...
kungskraft aus dem überlegenen Einsatz freier graphischer Mittel...
bar gering ist, ja, wo der Satz nur die Funktion der unbedingt notw...
der Drucktechniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt we...
der Anteil der reinen Typographie im Laufe der letzten Jahre erheb...
kundige Einbruch der freien Graphik in eine Domäne, die früher aus...
nicht wegzuleugnende Tatsache ist. Die stürmische Aufwärtsentw...
sich gebracht, daß die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und...
die die Einbeziehung immer neuer und phantasievollere Mittel in...
schaft bleiben will". Die aufgewendeten finanziellen Mittel für ein...
lange richtig angelegt, wie sie eine entsprechende Resonanz beim...
unter den hier aufgezeigten Bedingungen, die z. B. typographisch...
ist, muß schon ungewöhnlich phantasievoll sein, um das Interesse d...
Fälle schon bei Verwendung einer zweiten Farbe für die gleiche Art...
tersuchungen in den USA, die zu der Feststellung kamen, daß Werb...
erfolgreicher sind als schwarz-weiße. Doch bleiben wir bei der Schw...

Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei einer Sidi...
strengere Trennung versuchen und das Material in Gruppen unterteile...
lage vor allem zwei Gruppen der Gestaltung und kommen dabei ei...
und zum zweiten zu der Gruppe von Druckerzeugnissen, bei denen...
Umfang nach von ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die e...
schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption aus typog...
ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung der Skizze eines Graphikers...
Material vorhanden sind, "gebaut" werden können. Negativatzun...
einbezogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, deren Ha...
scheinlich die Hand des Gebrauchsgraphikers und freien Künstl...
kungskraft aus dem überlegenen Einsatz freier graphischer Mittel...
bar gering ist, ja, wo der Satz nur die Funktion der unbedingt notw...
der Drucktechniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt we...
der Anteil der reinen Typographie im Laufe der letzten Jahre erheb...
kundige Einbruch der freien Graphik in eine Domäne, die früher aus...
nicht wegzuleugnende Tatsache ist. Die stürmische Aufwärtsentw...
sich gebracht, daß die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und...
die die Einbeziehung immer neuer und phantasievollere Mittel in...
schaft bleiben will". Die aufgewendeten finanziellen Mittel für ein...
lange richtig angelegt, wie sie eine entsprechende Resonanz beim...
unter den hier aufgezeigten Bedingungen, die z. B. typographisch...
ist, muß schon ungewöhnlich phantasievoll sein, um das Interesse d...
Fälle schon bei Verwendung einer zweiten Farbe für die gleiche Art...
tersuchungen in den USA, die zu der Feststellung kamen, daß Werb...
erfolgreicher sind als schwarz-weiße. Doch bleiben wir bei der Schw...

Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei einer Sidi...
strengere Trennung versuchen und das Material in Gruppen unterteile...
lage vor allem zwei Gruppen der Gestaltung und kommen dabei ei...
und zum zweiten zu der Gruppe von Druckerzeugnissen, bei denen...
Umfang nach von ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die e...
schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption aus typog...
ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung der Skizze eines Graphikers...
Material vorhanden sind, "gebaut" werden können. Negativatzun...
einbezogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, deren Ha...
scheinlich die Hand des Gebrauchsgraphikers und freien Künstl...
kungskraft aus dem überlegenen Einsatz freier graphischer Mittel...
bar gering ist, ja, wo der Satz nur die Funktion der unbedingt notw...
der Drucktechniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt we...
der Anteil der reinen Typographie im Laufe der letzten Jahre erheb...
kundige Einbruch der freien Graphik in eine Domäne, die früher aus...
nicht wegzuleugnende Tatsache ist. Die stürmische Aufwärtsentw...
sich gebracht, daß die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und...
die die Einbeziehung immer neuer und phantasievollere Mittel in...
schaft bleiben will". Die aufgewendeten finanziellen Mittel für ein...
lange richtig angelegt, wie sie eine entsprechende Resonanz beim...
unter den hier aufgezeigten Bedingungen, die z. B. typographisch...
ist, muß schon ungewöhnlich phantasievoll sein, um das Interesse d...
Fälle schon bei Verwendung einer zweiten Farbe für die gleiche Art...
tersuchungen in den USA, die zu der Feststellung kamen, daß Werb...
erfolgreicher sind als schwarz-weiße. Doch bleiben wir bei der Schw...



5

图5
在图例中，在前三栏中每栏的字体都不同，第四栏标示了前三栏字体的水平分隔线。
第一栏字体的字号为7点、行距为8点，第二栏字体的字号为10点、行距为12点，第三栏字体的字号为20点、行距为24点。红色的横线将

文本行平分为若干组，在每组中，字号为7点的文本是3行，字号为10点的文本是2行，字号为20点的文本是1行。
每两根红色横线之间的距离是24点，这个距离相当于3行字号为7点、行距为8点的文本行（3×8=24点），相当于2行字号为10点、行距为12

点的文本行（2×12=24点），相当于1行字号为20点、行距为24点的文本行（1×24=24点）。
现在，假设一张与文本栏宽度一样的图片，其高度相当于从第一根红色横线到第7根红色横线。无论是这三栏里的任何一栏，这张图片的顶边与底边都能与文本行水平对齐。

如果在这张图片下面还要放一张同样尺寸的图片，那么我们就会在两张图片之间留出一个相当于两根红色横线之间的距离，这样两张图片就不会直接碰触，而且这张图片的顶边与底边也将与文本行对齐，即在同一个水平线上。

将版心划分为大小相等的单元网格



图 6/7

53 行的版心可以划分为 9 格网格系统，每格中有 5 行，每格之间空一行。或者划分为 6 格网格系统，每格有 8 行，每格之间空一行。

如上所述，单元网格之间的空行是为了间隔图片，并给图注或图标留有一定的空间。文本行的数量也决定

将版心划分为 9 格网格系统和 6 格网格系统



了单元网格的数量。一个 59 行文本行的版心可以有 5 种划分方式：  
 a. 12 格网格系统，每格有 4 行，每格之间空一行。  
 b. 10 格网格系统，每格有 5 行，每格之间空一行。  
 c. 6 格网格系统，每格有 9 行，每格之间空一行。

d. 5 格网格系统，每格有 11 行，每格之间空一行。  
 e. 4 格网格系统，每格有 14 行，每格之间空一行。

36 格网格系统的版心

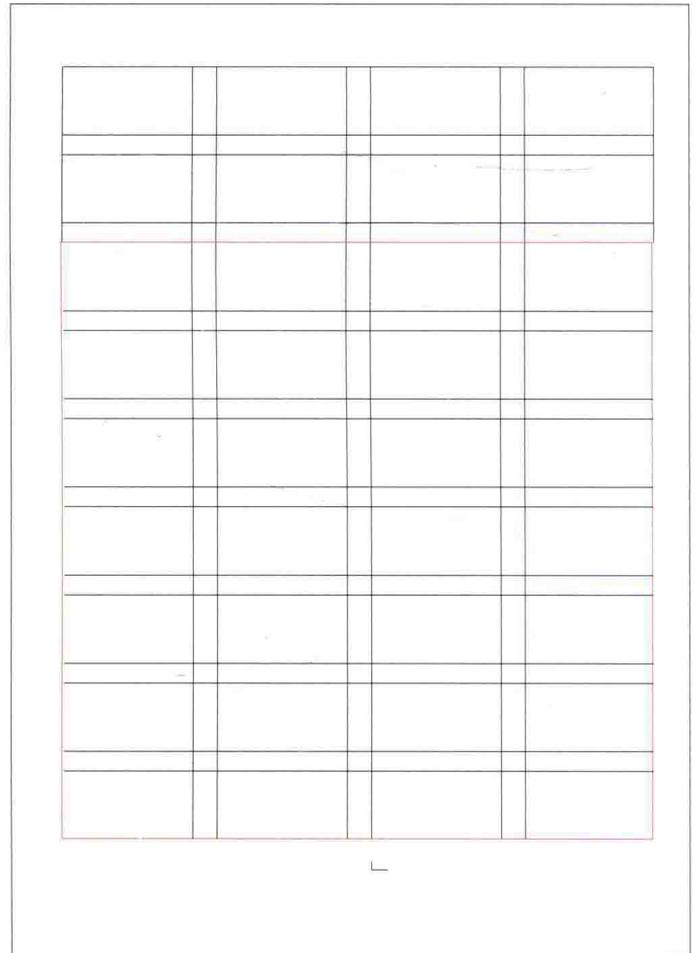


8

图 8

在图 1 至图 3 中，采用了两栏的分栏方式。上图中的版心进一步将两栏平分分成四栏。在这个网格系统中，既可以用两栏来设计，也可以用四栏来设计。

36 格网格系统



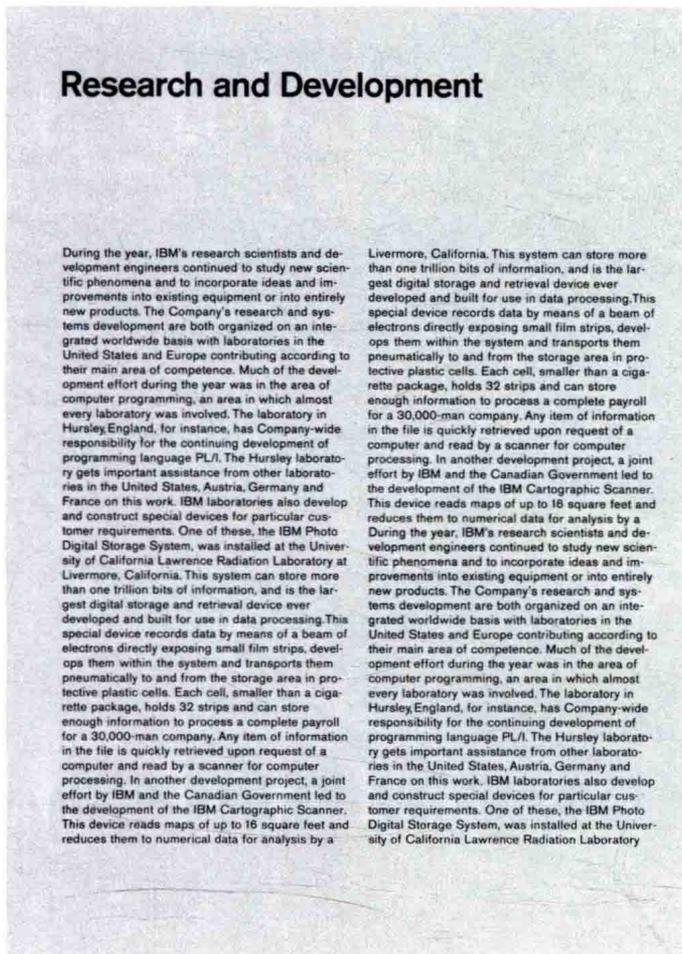
9

图 9

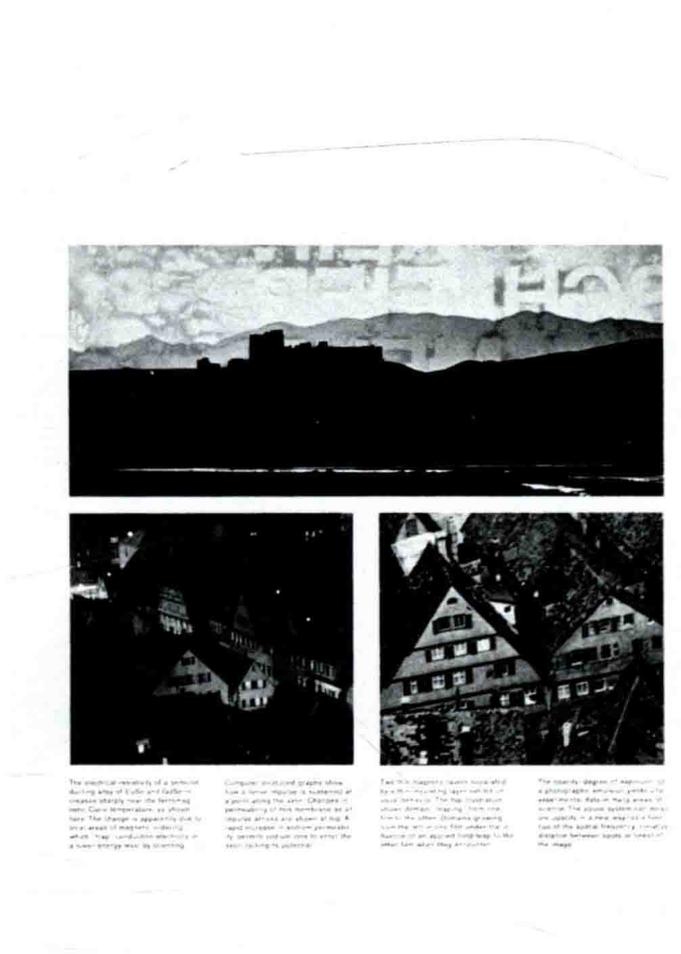
红线标示的区域是图 10 至图 13 所使用的网格系统。在以下图例中，红色线框上方的空白区域是预留给标题文字的，页码被设置在第二栏文本起始的下方，并空两行。

68

网格系统中两种字号的标题和正文



带有图片网格的版心



69

10

图 10  
在这个版面的网格系统中有标题和两栏的正文。标题和正文之间的大量留白表示一种停顿，同时还强调标题的重要性。

11

图 11  
为了营造某种氛围而不刻意突出某张图片，设计师将图片进行上下左右紧密地排列，图片之间也不使用其他元素来间隔。



图 12

图片、图注与网格系统相对应，通过图片与文本之间大小的对比，营造出一种有趣的版面张力。

图中的图注文字垂直对齐，并与图片栏交错排列。如果想要让版面显得更加生动，用尺寸相同的图片来调节页面中的留白是一种不错的方式，

否则版面会显得沉闷和乏味。

图 13

图中呈现的排版方式也许是网格系统中使用的最简单的方式了。在这个例子中，我们需要考虑的是用最简单的方式去处理图片和文本在网格中的关系。

页面中展示了一种简单的图片组



合，有垂直的大图，也有宽幅的和长条的小图。这种组合足以版面创造出一种充满活力的印象，并使文字和图片自身也显得非常生动。



## 8 格网格系统中的文字与图片

在接下来的例子中，我们将等比例演示如何在一个A4开本(29.7×21 cm)的版面中使用8格、20格和32格网格系统。读者可以通过这些演示的图例去审视自己的作品。版面中的尺寸是用西塞罗和点数来计算的，这种度量单位一般用于传统的铅活字排印，激光照排则采用的是公制。

8格网格系统的版面经常用于广告宣传单和册页的设计。在很多情况下，只需通过对8种不同尺寸的图片进行组合，就可以解决许多简单的问题。如果再有一点想象力，就可以设计出一个更加生动、丰富的版面。尤其是设计师可以敏锐地将版面中的留白(未被印刷的区域)也作为一个重要元素来运用的时候。

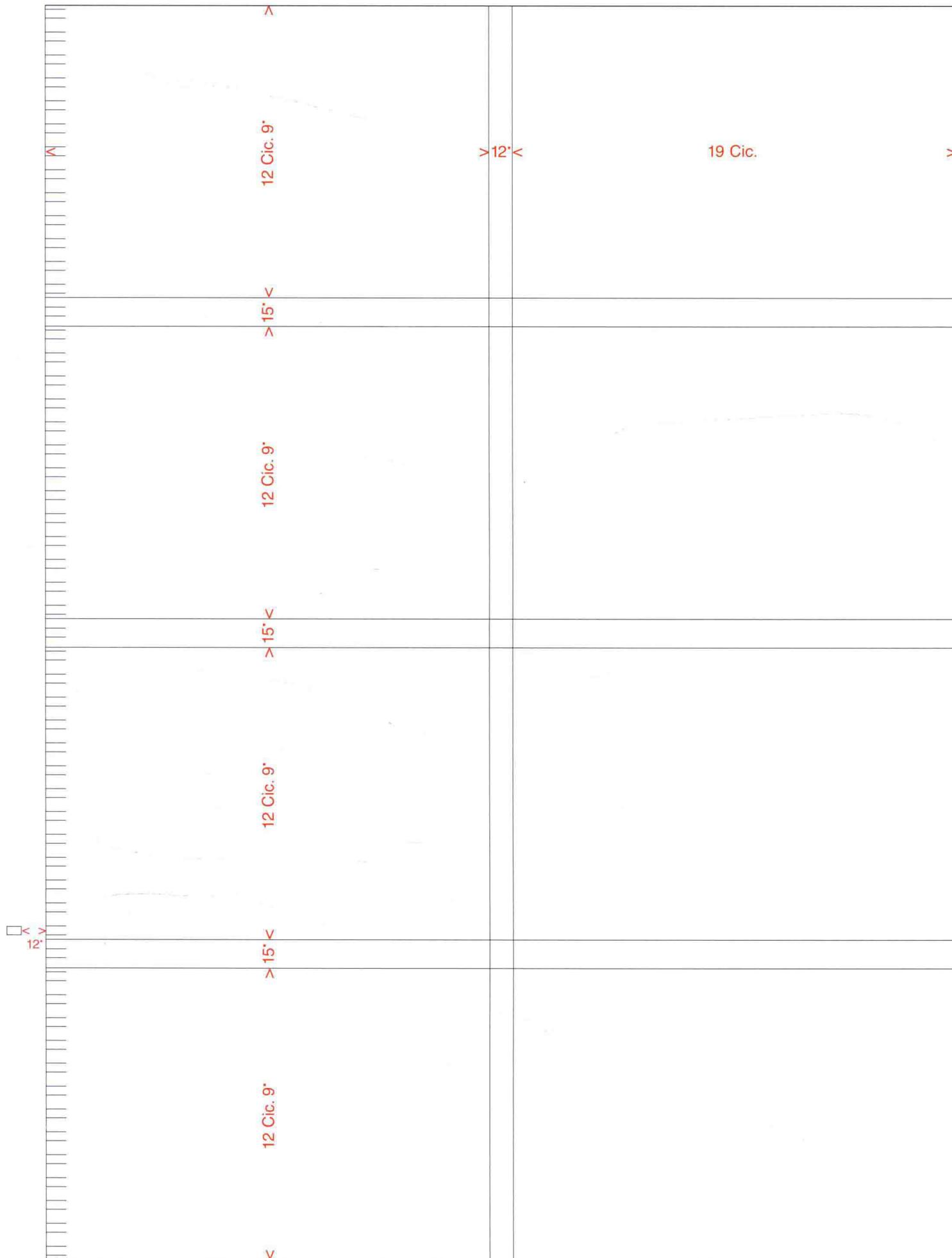
当然，8格网格系统还可以进一步划分为16格网格系统。在我们的例子中，横向水平的栏线将垂直的栏线划分为若干个单元网格，图注也将排在这些更小的单元网格中。

8格网格系统与16格网格系统的结合运用会帮助设计师创造出更多的可能性。

图 73/74 页  
右页展示了在8格网格系统中版心与图片网格的具体尺寸。

如果设计师想要设计出一个精致的版面，那么他就必须把版心和图片网格的尺寸计算得十分精准。在传统的印刷过程中，度量单位采用的是西塞罗和点数(或者用英美体系中的点

数)，而激光照排印刷则是用厘米来测量。



# Gestaltung und kommen Gesamtkonzeption

Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei notwendig eine strenge Trennung versuchen und das M unterscheiden dabei nach Art und Anlage vor allem zwe men dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie Druckerzeugnissen, bei denen das rein Typographische ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die erstere C schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption sind, gleichviel ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung Setzers verdanken, streng genommen also Arbeiten, die Form- und Flächenelementen, soweit sie als typographi baut» werden können. Negativätzungen und mehrfarb zogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, C Gestaltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsgr

Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus dem scher Mittel, unter denen der typographische Anteil de die Funktion der unbedingt notwendigen Textwiederg techniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt v stellen, daß der Anteil der reinen Typographie im Laufe c verloren hat, ja, daß der offenkundige Einbruch der freie ausschließlich dem Setzer vorbehalten war, eine nicht stürmische Aufwärtsentwicklung von Industrie und Wir die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und Käuferge die die Einbeziehung immer neuer und phantasievoller wenn man «im Geschäft bleiben will». Die aufgewende mäßige Werbung sind bekanntlich so lange richtig an

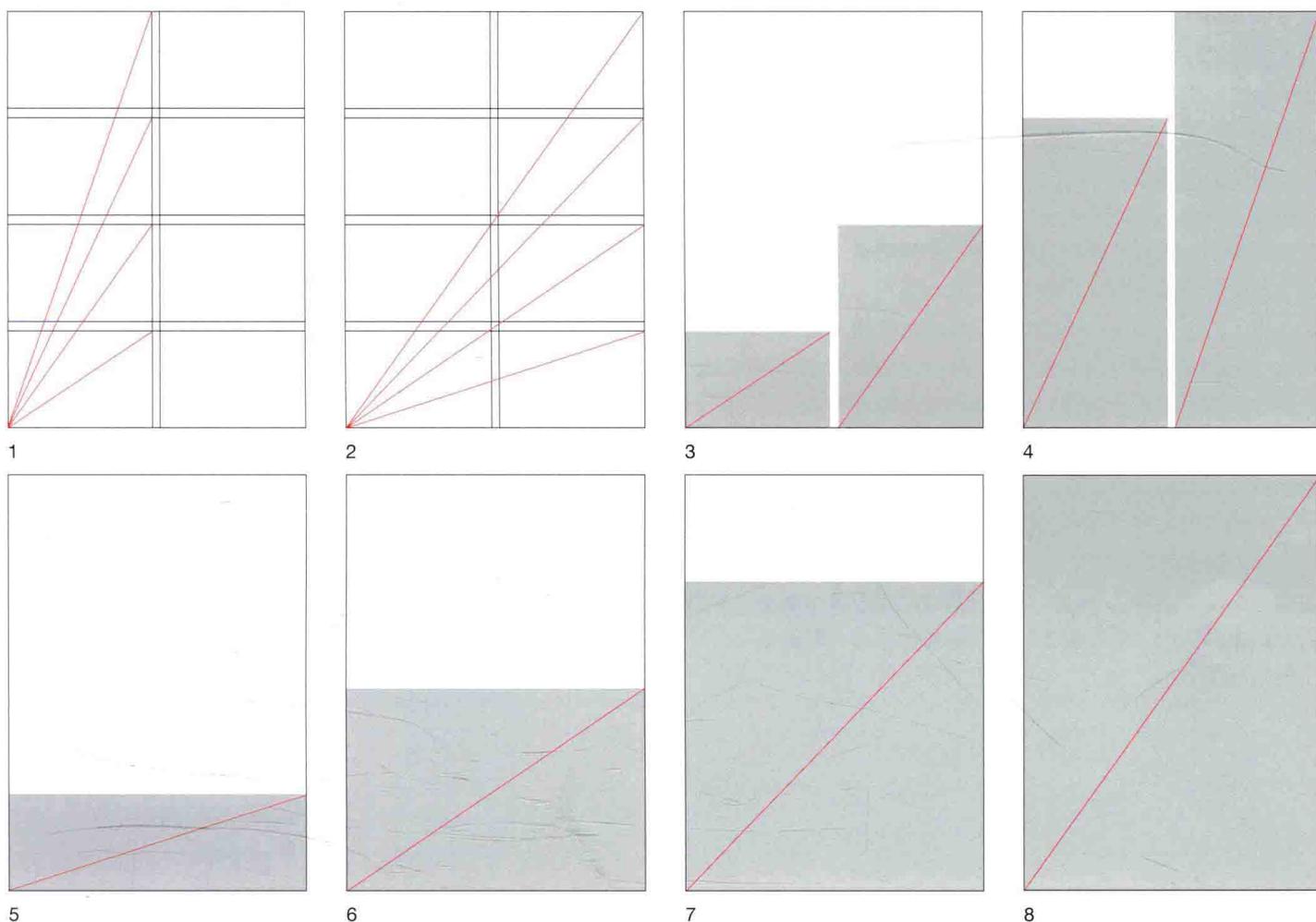
Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei notwendig eine strenge Trennung versuchen und das M unterscheiden dabei nach Art und Anlage vor allem zwe men dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie Druckerzeugnissen, bei denen das rein Typographische ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die erstere C schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption sind, gleichviel ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung Setzers verdanken, streng genommen also Arbeiten, d Form- und Flächenelementen, soweit sie als typographi baut» werden können. Negativätzungen und mehrfarb zogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, C Gestaltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsgr Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus dem scher Mittel, unter denen der typographische Anteil de die Funktion der unbedingt notwendigen Textwiederg

Gestaltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsgr Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus dem scher Mittel, unter denen der typographische Anteil de die Funktion der unbedingt notwendigen Textwiederg techniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt v stellen, daß der Anteil der reinen Typographie im Laufe c verloren hat, ja, daß der offenkundige Einbruch der freie ausschließlich dem Setzer vorbehalten war, eine nicht stürmische Aufwärtsentwicklung von Industrie und Wir die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und Käuferge die die Einbeziehung immer neuer und phantasievoller wenn man «im Geschäft bleiben will». Die aufgewende mäßige Werbung sind bekanntlich so lange richtig an Resonanz beim Empfänger zur Folge haben. Eine Werb

Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei notwendig eine strenge Trennung versuchen und das M unterscheiden dabei nach Art und Anlage vor allem zwe men dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie Druckerzeugnissen, bei denen das rein Typographische ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die erstere C schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption sind, gleichviel ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung Setzers verdanken, streng genommen also Arbeiten, die Form- und Flächenelementen, soweit sie als typographi baut» werden können. Negativätzungen und mehrfarb zogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, C Gestaltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsgr

Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus dem scher Mittel, unter denen der typographische Anteil de die Funktion der unbedingt notwendigen Textwiederg techniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt v stellen, daß der Anteil der reinen Typographie im Laufe c verloren hat, ja, daß der offenkundige Einbruch der freie ausschließlich dem Setzer vorbehalten war, eine nicht stürmische Aufwärtsentwicklung von Industrie und Wir die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und Käuferge die die Einbeziehung immer neuer und phantasievoller techniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt v stellen, daß der Anteil der reinen Typographie im Laufe c verloren hat, ja, daß der offenkundige Einbruch der freie ausschließlich dem Setzer vorbehalten war, eine nicht

在 8 格网格系统中, 8 种不同大小的格式



75

在许多情况下, 8 格网格系统的版面足以容纳各种大小的插图。图例中, 有 4 种窄长的图片和 4 种宽幅的图片。根据实际的工作, 设计师可以在同一个页面中将相同或不同尺寸的图片进行组合, 或与文字结合, 来丰富版面的变化。但使用 8 格网格系统也会有一种风险, 除非设计师能持有

一种谨慎的态度来对待不同尺寸的图片, 否则效果将变得杂乱无章。

即使是在最简单的排版中, 设计师也需要具备一种良好的判断力, 并对图文的结构和节奏保持一个良好的感觉。也许, 使用网格系统来进行排版可以或多或少地帮助设计师创造出一种有趣、丰富、生动的图文关系。

但使用了网格系统也并不能保证就能达到最佳的效果, 最终还是取决于设计师本身。

在图例中, 用红色斜线标示的网格区域可以用于绘画、图片、图表、插图和色块等元素。

## 20 格网格系统中的文字与图片

我利用 20 格网格系统来编排文字与图片，并产生了 42 种排版的可能性。这么做的目的就是希望向设计师传达出更为开阔的思路。无论是谁都应该多做这类练习，即在草图中尝试更多的排版方式，你将会发现网格的创造力是无穷的。

当然在这里我们所说的尝试，并不特指某种为了追求变化而变化的设计。比如文本单调乏味，插图自由地堆积，互相之间没有联系。后面的案例主要想传达一种印象，那就是通过标题、正文、插图和图注的相互作用来创造出一种令人满意的视觉关系。读者只要瞥一眼就能感受到版面所想要传达出的各种信息，也就是说通过特殊的编排方式来强调文本和图片元素，他的眼睛就会按照设计师的引导自然地去阅读版面。

实际上，一种单元网格相对较少的网格系统就能创造出非常多的有品质的排版方式。

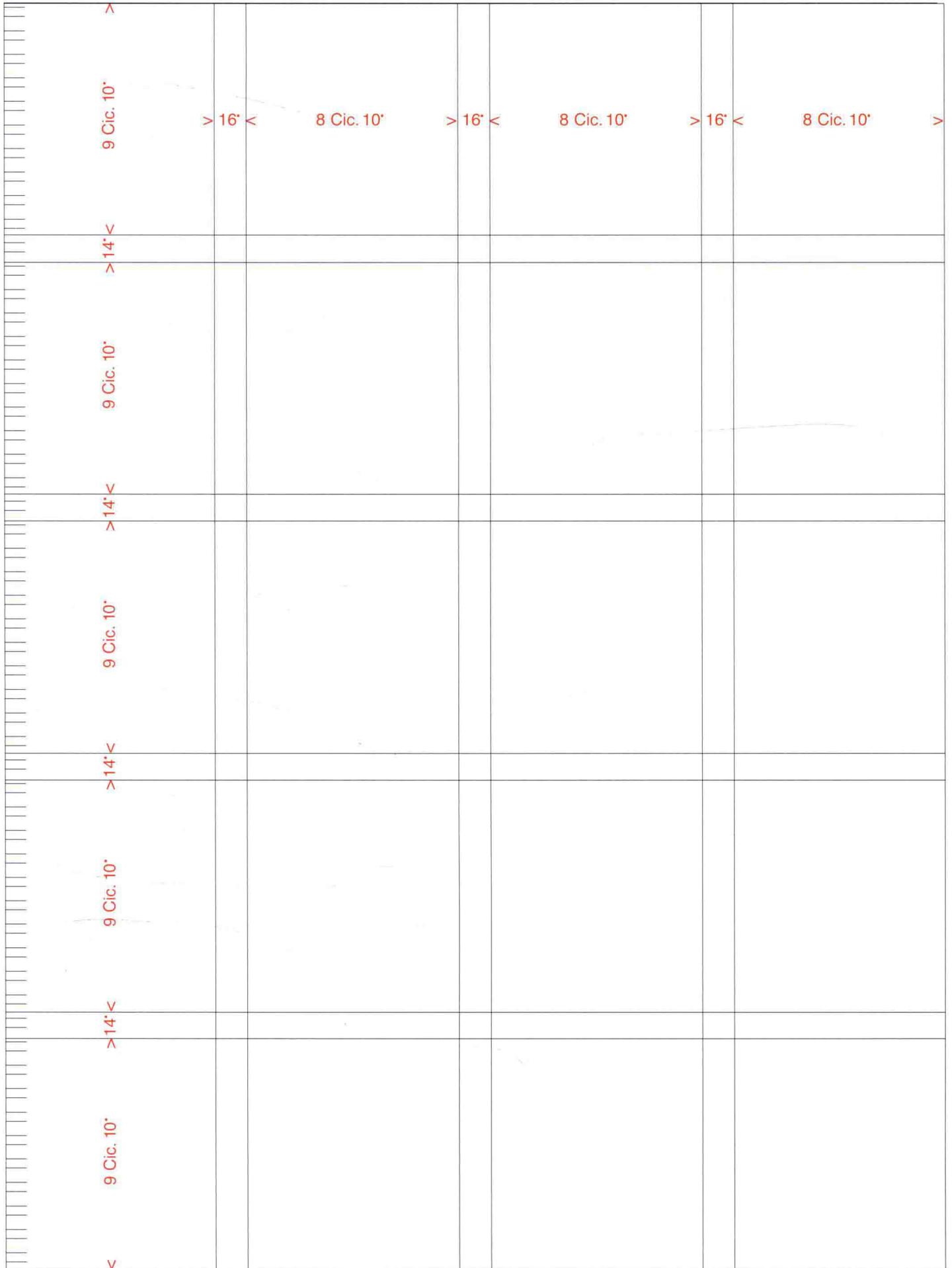
版面设计的难点在于，设计师不得不寻找各种排版方式去满足印刷品中图文所要表达的不同主题，以及处理版面中各种彩色、黑白的图片。不过只要设计师按逻辑去编排版面，并能保证版面的美观，那么版面就会变得更加生动、有趣。

图 77/78 页

右页展示了在 20 格网格系统中版心与图片网格的具体尺寸。

与 8 格网格系统的版面一样，20 格网格系统也应该提供精确的尺寸。只有这样，设计师才能在设计中有效地避免不确定的地方，同时防止在印刷时出现问题。与 8 格网格系统的版

面相比，20 格网格系统极大地扩展了排版的可能性。



# Art und Anlage vor allem zwei Gruppen

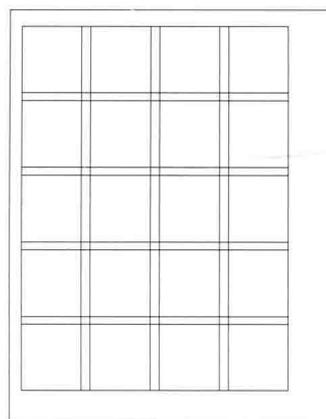
Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei e notwendig eine strenge Trennung versuchen und das M unterscheiden dabei nach Art und Anlage vor allem zwe men dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie Druckerzeugnissen, bei denen das rein Typographische ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die erstere C schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption sind, gleichviel ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung Setzers verdanken, streng genommen also Arbeiten, die Form- und Flächenelementen, soweit sie als typographis baut» werden können. Negativätzungen und mehrfarb zogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, c Gestaltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsgra Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus dem scher Mittel, unter denen der typographische Anteil der die Funktion der unbedingt notwendigen Textwiederg; techniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt v stellen, daß der Anteil der reinen Typographie im Laufe d verloren hat, ja, daß der offenkundige Einbruch der freier ausschließlich dem Setzer vorbehalten war, eine nicht stürmische Aufwärtsentwicklung von Industrie und Wirt die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und Käuferge die die Einbeziehung immer neuer und phantasievoller wenn man «im Geschäft bleiben will». Die aufgewendet mäßige Werbung sind bekanntlich so lange richtig an Resonanz beim Empfänger zur Folge haben. Eine Werbu dingungen, die z. B. typographisch nur einfarbig, also scl ungewöhnlich phantasievoll sein, um das Interesse des jedem Falle schon bei der Verwendung einer zweiten Far Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei e notwendig eine strenge Trennung versuchen und das M unterscheiden dabei nach Art und Anlage vor allem zwe men dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie Druckerzeugnissen, bei denen das rein Typographische ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die erstere C schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption sind, gleichviel ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung Setzers verdanken, streng genommen also Arbeiten, die Form- und Flächenelementen, soweit sie als typographis baut» werden können. Negativätzungen und mehrfarb zogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, d Gestaltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsgra Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus dem scher Mittel, unter denen der typographische Anteil der die Funktion der unbedingt notwendigen Textwiederg; techniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt v stellen, daß der Anteil der reinen Typographie im Laufe d

verloren hat, ja, daß der offenkundige Einbruch der freier ausschließlich dem Setzer vorbehalten war, eine nicht stürmische Aufwärtsentwicklung von Industrie und Wirt die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und Käuferge die die Einbeziehung immer neuer und phantasievoller wenn man «im Geschäft bleiben will». Die aufgewendet mäßige Werbung sind bekanntlich so lange richtig an Resonanz beim Empfänger zur Folge haben. Eine Werbu dingungen, die z. B. typographisch nur einfarbig, also sc Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei e notwendig eine strenge Trennung versuchen und das M unterscheiden dabei nach Art und Anlage vor allem zwe men dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie Druckerzeugnissen, bei denen das rein Typographische ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die erstere C schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption sind, gleichviel ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung Setzers verdanken, streng genommen also Arbeiten, die Form- und Flächenelementen, soweit sie als typographis baut» werden können. Negativätzungen und mehrfarb zogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, c Gestaltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsgra Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus dem scher Mittel, unter denen der typographische Anteil der die Funktion der unbedingt notwendigen Textwiederg; techniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt v stellen, daß der Anteil der reinen Typographie im Laufe d verloren hat, ja, daß der offenkundige Einbruch der freier ausschließlich dem Setzer vorbehalten war, eine nicht stürmische Aufwärtsentwicklung von Industrie und Wirt die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und Käuferge die die Einbeziehung immer neuer und phantasievoller wenn man «im Geschäft bleiben will». Die aufgewendet mäßige Werbung sind bekanntlich so lange richtig an Resonanz beim Empfänger zur Folge haben. Eine Werbu

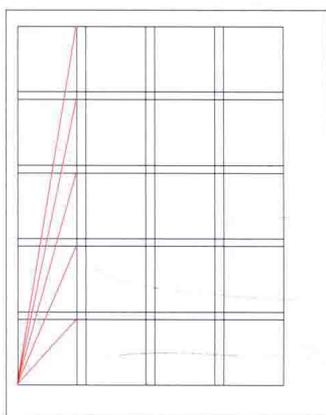
Gestaltung und kommen dabei zu nissen, bei denen das rein Typogra; erstere Gruppe der reinen Typograpl erstellt sind, gleichviel ob diese E genommen also Arbeiten, die unter Material vorhanden sind, „gebaut“ v Demgegenüber steht die zweite Gr brauchsggraphikers und freien Künstl freier graphischer Mittel, unter den unbedingt notwendigen Textwiederg werden. Bleibt uns zunächst festzust verloren hat, ja, daß der offenkundi; behalten war, eine nicht wegzuleugi es mit sich gebracht, daß die Ause Einbeziehung immer neuer und pha Die aufgewendeten finanziellen Mitt entsprechende Resonanz beim Empf.

Anteil der reinen Typographie und e gering, ja seinem Umfang nach v ischließt für uns Arbeiten, die in ihr; hisse ihre Entstehung der Skizze e endung von Schmuck, Form- und F können. Negativätzungen und mehr deren Hauptakzent in der formaler verrät. Diese Arbeiten beziehen ih r typographische Anteil denkbar g larstellt. Die Wahl der Drucktechni daß der Anteil der reinen Typograpf bruch der freien Graphik in eine D; Tatsache ist. Die stürmische Aufw ersetzung um Absatzmärkte und Kä evollerer Mittel in der Werbung b; eine planmäßige Werbung sind be zur Folge haben. Eine Werbung un

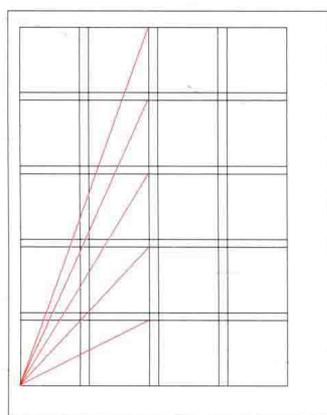
在 20 格网格系统中，20 种不同大小的格式



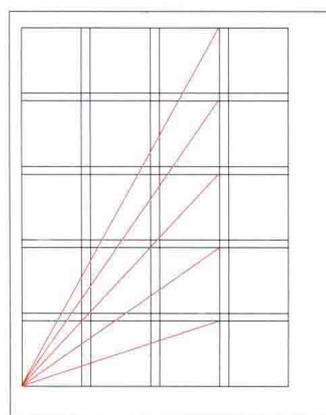
1



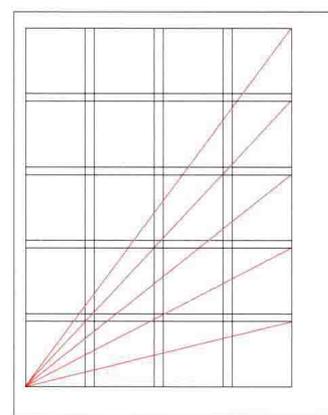
2



3



4



5

前页为我们展示了一个使用 20 格网格系统的版面。正如本书在第一部分阐述的那样，正文字体的字号不仅需要与单元网格的大小协调，而且还影响着标题、副标题以及图注的字号。

图 2 至图 5 展示了在 20 格网格系统中 20 种不同大小的格式。在这里我们可以将这些格式理解为照片、插

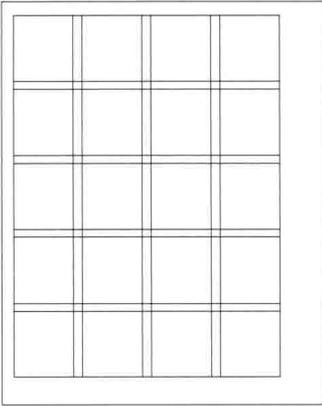
画或者图表。事实上仅仅只是通过这 20 种简单的格式组合，设计师就已经可以在处理实际案例时设计出各种版面了。

如果设计师想要在一本书籍或者产品目录中加入一些额外的图片或文字，可以在原有页面上再做一个页面，并给版面加上淡灰色的底色，并保证

至少有 25% 的灰度保留到设计的最后环节。这样的话，在任何情况下都可以对版面进行准确的裁切。通过这种方法，不仅能让版面更为精确，而且能让设计者对最终成品有一个清晰的概念，同时还能让印刷工人在裁切的时候有据可循。总之，这可以提高我们的工作效率。<sup>11</sup>

11. 译者注：此段提到的工作方法存在于照排印刷时代。由于受制于当时的技术，如果想要在已设计好的版面中再加入新的内容时，必须通过这种方式才能确保印刷裁切的准确性。

6种不同形式的文字版式



1



2



3



4



5



6



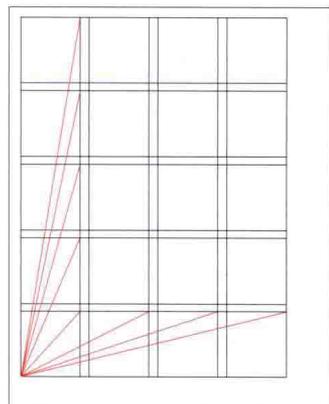
7

80

此页中的几个案例向我们展示了一些利用20格网格系统来编排文字的解决方案。图1中的网格系统被应用于图2至图7的版面中。在这些案例中，标题与正文之间、正文与注释之间、文本的段落之间都使用了大量的留白。这些留白可能是一行或者几行，又或

者是一整个单元网格。因为只有用这样的方法才能保证文本行与分栏总是对齐的。文本行可以设置成两端对齐、左对齐、右对齐或者中心对齐。留白在版面中有着十分重要的视觉和美学作用，只要适当地利用它，就可以使整个版面变得轻盈、通透甚至更易读。

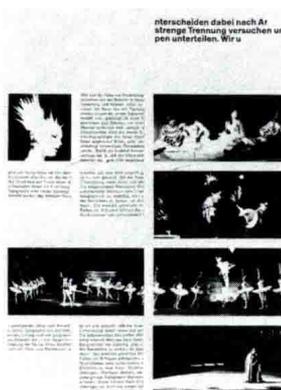
8 种不同尺寸的横图与竖图的排版方式



1



2



3



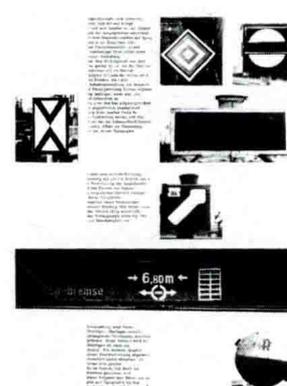
4



5



6



7

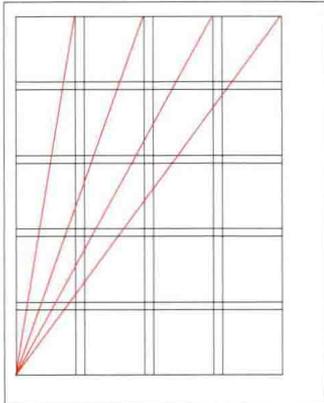
图2至图7都采用图1中的网格系统。

与前一页的图1相比，此页图1的网格系统使用了最小的单元网格来组成各种不同大小的横图与竖图。

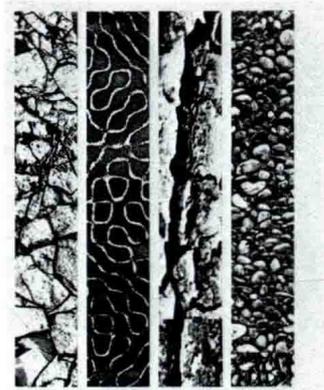
如果想让印刷品看起来更有说服力，那么在设计时必须专注于这些既清晰又具功能性的线框。

所有这些图例，包括接下来几页中的文字和图片都是专门为了这个目的而设计的。

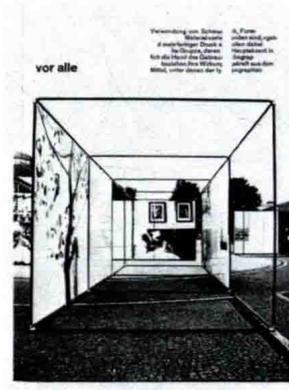
4 种不同宽度的竖图的排版方式



1



2



3



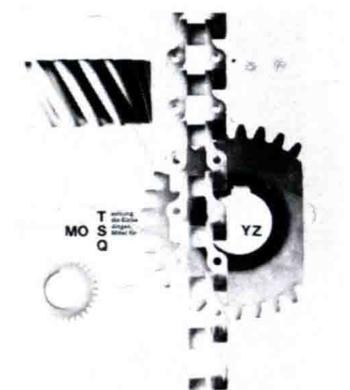
4



5



6



7

图2至图7都采用了图1中的网格系统。

竖图给人一种力量感，并充满活力。当然，如果在设计时想要利用竖图来表达这些特性，就必须使用适合的图片。

其次，还要注意图片与图片之间以及图片与文本之间的留白。如果清

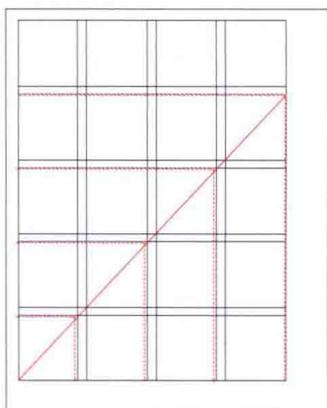
晰地分隔版面中的视觉元素，读者的眼睛就更容易识别和理解版面中的内容。这样的分隔方式也可以防止某张图片与相邻的图片粘连。

如果图片之间的间距匀称，那么无论是大图还是小图看起来都是很舒服的。

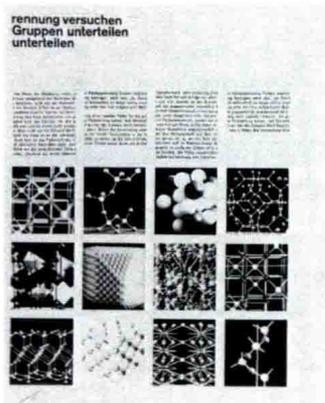
设计师在决定使用某一种网格系

统之前就应该通过试验来理清这些关键点。

4 种不同宽度的方形图片的排版方式



1



2



3



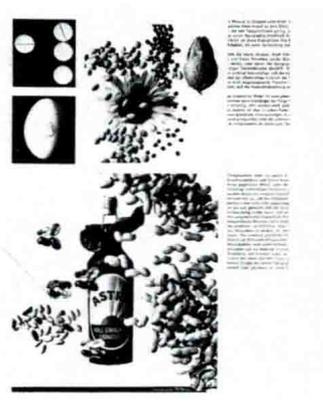
4



5



6



7

上述图例都是在 20 格网格系统的基础上，利用方形图片与文本结合的版面设计案例。

20 格网格系统使版面产生了大量有趣的变化。

图 2 至图 7 中的版面设计采用了图 1 中的方形网格。当然，一个令人满意的设计方案不仅仅取决于如何用

好网格系统，同时还需要高质量的文本和图片。

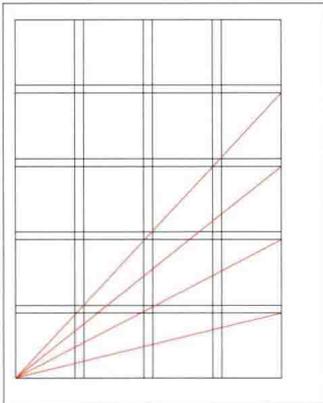
是否需要对照片进行合成、拼贴和裁切，也都取决于工作的性质。通过对照片的处理，版面设计也能呈现出诸多可能性。

在视觉传达领域中，之所以很多优秀的设计作品都很简洁，那是因为

它们可以利用很少的设计元素就能表达出内容的本质。

总之我们可以说，那些能善用网格系统来进行版面设计的设计师们，总是可以非常专业地设计出丰富多样且令人满意的作品。

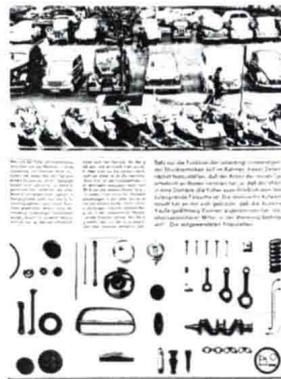
4 种不同尺寸的横图的排版方式



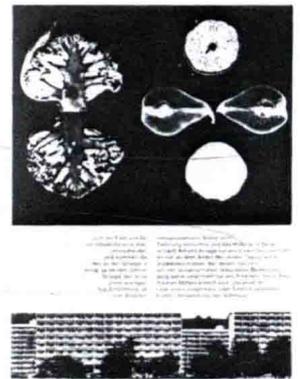
1



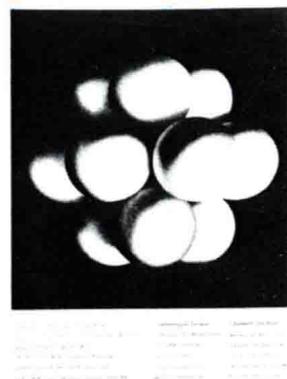
2



3



4



5



6



7

图2至图7都采用图1中所展示的网格系统。在这些例子中，正方形和长方形图片占据了页面的整个宽度。这样的版面设计给人一种很大气的感觉。当然，是否采用这种设计方式还要取决于图片和文本的质量。很多实际案例也证明了利用网格系统来组织图片的组合变化是非常可行的。

更多 20 格网格系统的实例

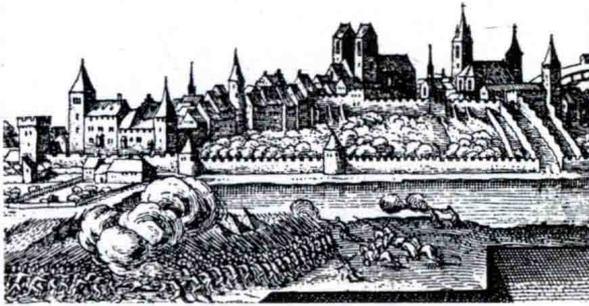
Flächenelementen, soweit sie als «gebaut» es Material vorhanden

lassen aller Art bei einer Einteilung in vier unterteilt. Wir unterscheiden in dem Anteil der reinen Typographie (siehe Seite 10) in einem Umfang, die sie umschließt für eine Arbeit, die Verwendung von Schwarz, Form, Farben können, Hauptabteilungen und oben, deren Hauptabteilung in der für den Text ist. Diese Arbeiten sind in der typographische Anteil dank der Gestaltung. Die Welt der Druckerei, daß der Anteil der reinen Typographie ist. Die ständige Veränderung von Absatzmärkte ist ein wesentlicher Mittel in der Werbung.

ist für eine planmäßige Werbung in jeder zur Folge haben. Eine Werbe-Abteilung weiß, daß sie die Verantwortung in der USA, die zu den und die schwarze. Durch diese (Zeilen, Insetts, Zeilenabstände) ist in den vorgesehenen Objekten solche Arbeiten spielen den Behälter aber erwiesen werden, daß wertvoll und die letzten in ihrer Tabelle zum Schluß der Werbe-Abteilung in diese über ihrer Form ist für eine einfache Erklärung: Die Wirkung aus und hat deshalb den in Formsetzung des legierten in

in jedem Falle schon bei Veranschaulichungen in den USA, die zu den (Zeilen, Insetts, unterlegt) ist in der vorgesehenen Objekten. In solche Arbeiten spielen den Behälter aber erwiesen werden, daß wertvoll und die letzten in ihrer Tabelle zum Schluß der Werbe-

ist ein Mittel, das die Augen des Betrachters zu wecken, ist aber langweilig. Das erreichen gründliche für Farben um 15 Prozent erfolgreich in Einbeziehung einer freien Zeichnung überlegen, überlegen deutlich, weil erfindet. Diese Schwarz-Weiß-Arbeit entstehen ist, wenn das weitere für einseitig. Die andere Grafik, die



bezeichneten Mittel, unter dem verfahren zu ermöglichen Darstellung werden. Bleibt uns zunächst fürzeit vorziehen hat, ja, daß der oft-kundlich befallen was, eine nicht ungenügend es mit sich gebracht, daß die Augen einbeziehung immer neuer und gibt. Die aufgewandten Ressourcen beim Empfänger ist zu wecken, ist aber langweilig. Das erreichen gründliche für Farben um 15 Prozent erfolgreich in Einbeziehung einer freien Zeichnung überlegen, überlegen deutlich, weil erfindet. Diese Schwarz-Weiß-Arbeit entstehen ist, wenn das weitere für einseitig. Die andere Grafik, die

ist bekanntlich so lange richtig angelegt unter den hier aufgeführten Gesichtspunkten, praktisch ist, wenn eine zweite Farbe für die Gestaltung haben, daß Schwarz-Weiß-Gestaltung, wird notwendig eine über nach Art und Anlage von einem in ihrer Gesamtkonzeption aus Typographie eine einzelne oder mehrere mehrfarbiger Druck sollen dabei mit mehr Gestaltung, ungewöhnlich ist, aus, und es nimmt nicht wunder ist. Aber nicht nur die Schwarz-Weiß-Gestaltung ist es die wichtigste. Auch hier ist das Farbsystem ein zu überlegen, besonders dann, wenn Blick auf die wesentlichen Teile, sind, gleichwohl es immer interessant der freien und angewandten Grafik und besonders in neuerer Zeit der gesteuert werden, das betonen Hans Muthers, die räumliche Veranschaulichung bis zur völligen Überwindung der räumlichen Schilddrüsen-Raumstruktur. Teilweise ist es in der wichtig, modernsten Maße umge-



lassen aller Art bei einer Einteilung in vier unterteilt. Wir unterscheiden in dem Anteil der reinen Typographie (siehe Seite 10) in einem Umfang, die sie umschließt für eine Arbeit, die Verwendung von Schwarz, Form, Farben können, Hauptabteilungen und oben, deren Hauptabteilung in der für den Text ist. Diese Arbeiten sind in der typographische Anteil dank der Gestaltung. Die Welt der Druckerei, daß der Anteil der reinen Typographie ist. Die ständige Veränderung von Absatzmärkte ist ein wesentlicher Mittel in der Werbung.

ist für eine planmäßige Werbung in jeder zur Folge haben. Eine Werbe-Abteilung weiß, daß sie die Verantwortung in der USA, die zu den und die schwarze. Durch diese (Zeilen, Insetts, Zeilenabstände) ist in den vorgesehenen Objekten solche Arbeiten spielen den Behälter aber erwiesen werden, daß wertvoll und die letzten in ihrer Tabelle zum Schluß der Werbe-Abteilung in diese über ihrer Form ist für eine einfache Erklärung: Die Wirkung aus und hat deshalb den in Formsetzung des legierten in

in jedem Falle schon bei Veranschaulichungen in den USA, die zu den (Zeilen, Insetts, unterlegt) ist in der vorgesehenen Objekten. In solche Arbeiten spielen den Behälter aber erwiesen werden, daß wertvoll und die letzten in ihrer Tabelle zum Schluß der Werbe-

ist ein Mittel, das die Augen des Betrachters zu wecken, ist aber langweilig. Das erreichen gründliche für Farben um 15 Prozent erfolgreich in Einbeziehung einer freien Zeichnung überlegen, überlegen deutlich, weil erfindet. Diese Schwarz-Weiß-Arbeit entstehen ist, wenn das weitere für einseitig. Die andere Grafik, die

bezeichneten Mittel, unter dem verfahren zu ermöglichen Darstellung werden. Bleibt uns zunächst fürzeit vorziehen hat, ja, daß der oft-kundlich befallen was, eine nicht ungenügend es mit sich gebracht, daß die Augen einbeziehung immer neuer und gibt. Die aufgewandten Ressourcen beim Empfänger ist zu wecken, ist aber langweilig. Das erreichen gründliche für Farben um 15 Prozent erfolgreich in Einbeziehung einer freien Zeichnung überlegen, überlegen deutlich, weil erfindet. Diese Schwarz-Weiß-Arbeit entstehen ist, wenn das weitere für einseitig. Die andere Grafik, die

ist bekanntlich so lange richtig angelegt unter den hier aufgeführten Gesichtspunkten, praktisch ist, wenn eine zweite Farbe für die Gestaltung haben, daß Schwarz-Weiß-Gestaltung, wird notwendig eine über nach Art und Anlage von einem in ihrer Gesamtkonzeption aus Typographie eine einzelne oder mehrere mehrfarbiger Druck sollen dabei mit mehr Gestaltung, ungewöhnlich ist, aus, und es nimmt nicht wunder ist. Aber nicht nur die Schwarz-Weiß-Gestaltung ist es die wichtigste. Auch hier ist das Farbsystem ein zu überlegen, besonders dann, wenn Blick auf die wesentlichen Teile, sind, gleichwohl es immer interessant der freien und angewandten Grafik und besonders in neuerer Zeit der gesteuert werden, das betonen Hans Muthers, die räumliche Veranschaulichung bis zur völligen Überwindung der räumlichen Schilddrüsen-Raumstruktur. Teilweise ist es in der wichtig, modernsten Maße umge-

接下来的四个图例展示了设计师可以用 20 格网格系统延展更多的排版方式。

在图 1 中，文本占据了版面中四栏的右面三栏，而只有插图横跨了四栏。这种排版形式给读者一种视觉印象，那就是插图左端上下的留白也被作为了一种版面元素。

和之前的图例一样，版面设计得十分简洁。这个出色的视觉效果很大程度上要归功于主题图片和文本内容的选择。另外，这些图例也进一步展示了如何借助 20 格网格系统来产生更多的设计可能性。

总之，丰富的版面变化离不开优质的图片和字体的款式、字号的大小

和粗细、罗马正体或斜体，同时这些元素也给设计师提供了一个发挥才能的空间。

更多 20 格网格系统的实例



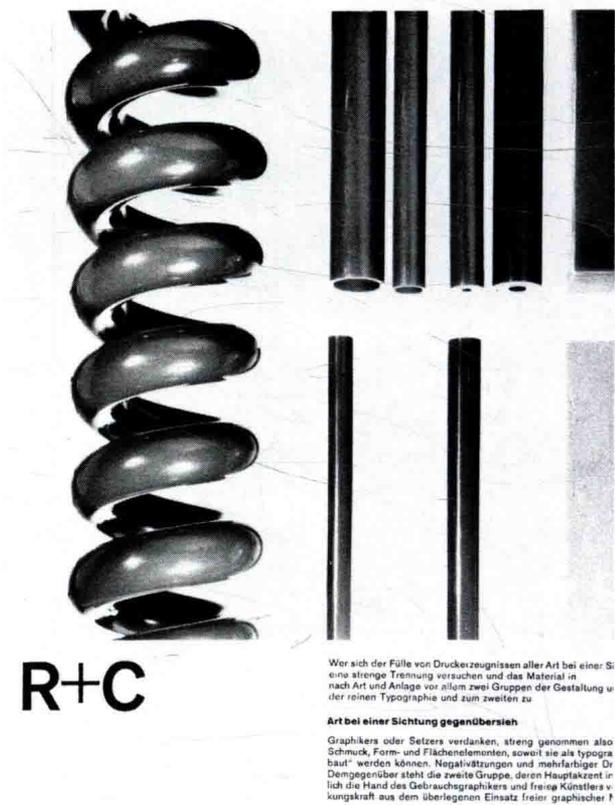
3

将图片切割成字母的形状是一种非常大胆的设计方式。

“F”在这里具有双重的功能，既代表建筑物，又是字母“F”。我们的眼睛要么先看到作为建筑物的“F”，要么先看到作为字母的“F”。这种一语双关的图像为读者提供了多种理解内容的途径。

在另一个例子中，调整后的图片和文字被十分精确地排在版面中。右侧纤细管状物体的照片与文本栏对齐，与粗大的弹簧状物体形成了强烈的对比。在这个图例中，设计师把图片和文字视为一个整体来设计。

还有一个设计元素我们就不在这里讨论了，那就是版面中的色彩。在



4

摄影和排版中运用色彩可以为设计创造出另一个视觉的维度。

86

The wide range of layout possibilities afforded by the grid with 20 fields is extended even farther by the 32-field grid with its almost unlimited number of design solutions. With the increase in the number of grid fields, the gradation of the pictures, i.e. the differences in their size, can be exploited with more subtlety. At the same time the designer is enabled to activate the picture area with greater intensity and to introduce more complex rhythms. The possibility of ringing the changes on large and small, colour and black-and-white, and dark and light pictures is a source of fascination to every intelligent and imaginative designer. From the material point of view, the area with 32 grid fields affords space for a large number of illustrations. This can be of great importance if a firm making an extensive range of products wishes to illustrate as many of them as it can, or if a travel agency wants to illustrate the holidays it can offer. A picture grid with 32 fields affords a range of solutions which covers virtually every type of work but it requires in the designer a high degree of self-discipline if lucid arrangement, clarity and order are not to degenerate into confusion. This book "Grid Systems in Graphic Design" is also designed with 32 grid fields in the DIN A4 format. The titles are set in 12-pt. semi-bold Helvetica display sans serif, the text in 9-pt. roman with 3-pt. leading, the captions in 7-pt. roman with 1-pt. leading. The type area has 2 columns with 9-pt. text and 4 columns with 7-pt. captions.

相对于20网格系统,32网格系统可以为设计师提供更多的可能性,甚至几乎是无限的可能性。随着单元网格数量的不断递增,我们就可以进一步看到更为精妙的版面变化。同时,它还可以激发设计师创造出更为丰富的节奏。如果设计师足够智慧和富有想象力,那么连图片的各种变化(如尺寸大小、四色和单色、明度变化等)都会成为他的设计资源。

从设计素材的角度来看,32网格系统为图片提供了更为丰富的空间布局。尤其是对于那些需要展示更多产品图片的公司,或者那些需要增加更多风景图片的旅游机构。

32网格系统提供了非常多的编排方案,几乎涵盖了所有类型的版面设计。如果设计师想要利用这个系统来使设计变得更加清晰和有序,那么他就必须具备高度的自律性。

值得一提的是这本名为《平面设计中的网格系统》的书也是在标准A4的开本上利用32网格系统设计的。英文版的标题字体采用了无衬线字体Helvetica的半粗体,字号为12点;正文字体采用的是罗马正体,字号为9点,行距为12点;图注字体也采用的是罗马正体,字号为7点,行距为8点(如本页左栏)<sup>12</sup>。

版心分为四栏,其中两栏用于正文(字号为9点),四栏用于图注(字号为7点)。

Figs. pp. 88/89

Dimensions for type areas and picture grids with 32 fields. Like the example with 20 fields, the picture grid with 32 fields should also be provided with exact dimensions. In this way the designer will avoid unclear points in his own work and also in his dealings with the printer. Compared with the type area with 20 grids, the 32-field version enormously extends the scope for variations.

图88页和89页

左页标明了在32网格系统中版心与图片网格的具体尺寸。与20网格系统一样,32网格系统也需要精确的尺寸。这样才能让设计师在设计时和在与印刷厂沟通时避免不明确的地方。与20网格系统相比,32网格系统极大地扩展了版面的变化。

12. 译者注:本页左栏保留了此书英文版第87页的英文标题、正文和图注,用来对应文中提到的字号和行距,以及与32网格系统的关系。



# Gestaltung und kommen dem Anteil

Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei e notwendig eine strenge Trennung versuchen und das M unterscheiden dabei nach Art und Anlage vor allem zwei men dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie Druckerzeugnissen, bei denen das rein Typographische ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die erstere C schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption : sind, gleichviel ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung Setzers verdanken, streng genommen also Arbeiten, di Form- und Flächenelementen, soweit sie als typographis baut» werden können. Negativätzungen und mehrfarb zogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, c Gestaltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsgr

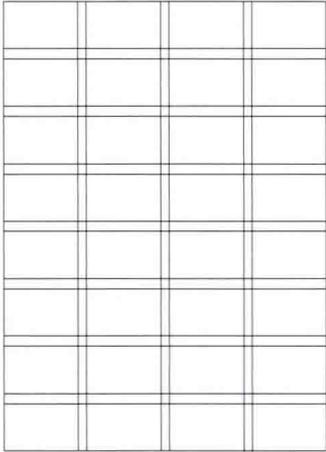
Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus dem scher Mittel, unter denen der typographische Anteil der die Funktion der unbedingt notwendigen Textwiederg: techniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt v stellen, daß der Anteil der reinen Typographie im Laufe d verloren hat, ja, daß der offenkundige Einbruch der freie ausschließlich dem Setzer vorbehalten war, eine nicht stürmische Aufwärtsentwicklung von Industrie und Wirt die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und Käuferge die die Einbeziehung immer neuer und phantasievoller wenn man «im Geschäft bleiben will». Die aufgewende mäßige Werbung sind bekanntlich so lange richtig an Resonanz beim Empfänger zur Folge haben. Eine Werb die Funktion der unbedingt notwendigen Textwiederg techniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt v stellen, daß der Anteil der reinen Typographie im Laufe c verloren hat, ja, daß der offenkundige Einbruch der freie ausschließlich dem Setzer vorbehalten war, eine nicht stürmische Aufwärtsentwicklung von Industrie und Wirt die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und Käuferge die die Einbeziehung immer neuer und phantasievoller wenn man «im Geschäft bleiben will». Die aufgewende mäßige Werbung sind bekanntlich so lange richtig an Resonanz beim Empfänger zur Folge haben. Eine Werb

Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei e notwendig eine strenge Trennung versuchen und das M unterscheiden dabei nach Art und Anlage vor allem zwei men dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie

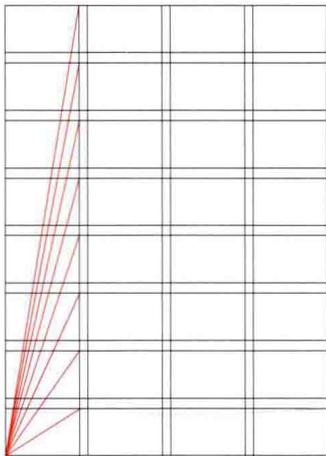
unter den hier aufgezeigten Be ist, muß schon ungewöhnlich pha Falle schon bei Verwendung eine tersuchungen in den USA, die zu erfolgreicher sind als schwarz-we objekten noch vorherrschend ist oder die Einbeziehung einer frei Mehrzahl der Fälle überlegen. U rein bildliche Darstellung eine ur jekt schon durch die Bildwirkung daß das Photo der Zeichnung im letztere in ihrer Anlage weitgehei zum Schmuck der Wände bestimm dagegen in dieser oder jener For tiert. Es gibt dafür eine einfache eine gewisse optische Schockwir werden. Es ist logisch, daß dami erworben wird, zur Kenntnis gen nicht wunder, daß ein gut Teil di ungen, die z. B. typographisch sievoll sein, um das Interesse de veiten Farbe für die gleiche Arbe r Feststellung kamen, daß Werbe . Doch bleiben wir bei der Schw itungen, Inserate, Zeitschriften i Zeichnung ist in den vorgenannt egen deshalb, weil solche Arbe i ngeiche Textbeigabe überflüssig schaulich erläutert. Diese Schwar dann im Werbegut unterlegen i den Bereichen der modernen Kuns wird von der Mehrzahl der Betrac ls formaler Effekt in der Werbun klärung: Die moderne Graphik lö g aus und hat deshalb den Vorz i kurzer Formulierung des Begrz en wird. Hier setzt das Können r Aufgaben dem Setzer aus den

Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei e notwendig eine strenge Trennung versuchen und das M unterscheiden dabei nach Art und Anlage vor allem zwei men dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie Druckerzeugnissen, bei denen das rein Typographische ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die erstere C schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption sind, gleichviel ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung Setzers verdanken, streng genommen also Arbeiten, di Form- und Flächenelementen, soweit sie als typographis baut» werden können. Negativätzungen und mehrfarb zogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, c Gestaltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsgr Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus dem scher Mittel, unter denen der typographische Anteil de die Funktion der unbedingt notwendigen Textwiederg: techniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt v stellen, daß der Anteil der reinen Typographie im Laufe c verloren hat, ja, daß der offenkundige Einbruch der freie ausschließlich dem Setzer vorbehalten war, eine nicht stürmische Aufwärtsentwicklung von Industrie und Wirt die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und Käuferge die die Einbeziehung immer neuer und phantasievoller wenn man «im Geschäft bleiben will». Die aufgewende mäßige Werbung sind bekanntlich so lange richtig an Resonanz beim Empfänger zur Folge haben. Eine Werb Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei e notwendig eine strenge Trennung versuchen und das M unterscheiden dabei nach Art und Anlage vor allem zwei men dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie Druckerzeugnissen, bei denen das rein Typographische ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die erstere C schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption sind, gleichviel ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung Setzers verdanken, streng genommen also Arbeiten, di Form- und Flächenelementen, soweit sie als typographis baut» werden können. Negativätzungen und mehrfarb zogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, c Gestaltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsgr Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus dem scher Mittel, unter denen der typographische Anteil de

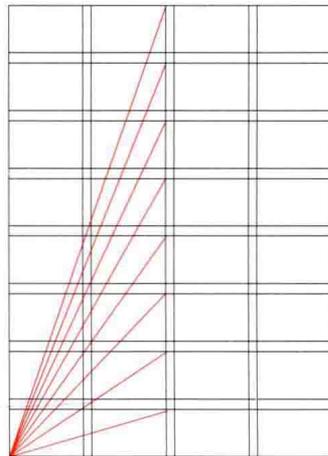
由 4 个分栏、每栏 8 格组成的 32 格网格系统



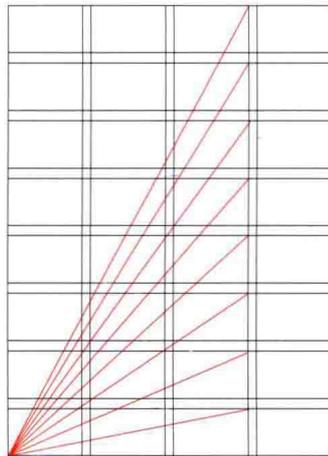
1



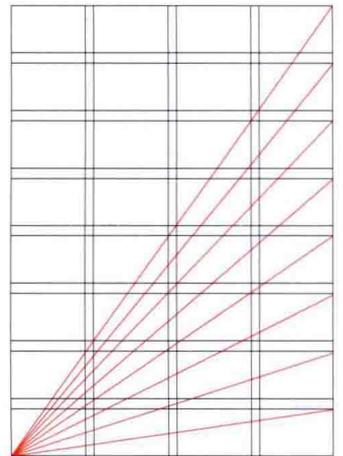
2



3



4



5

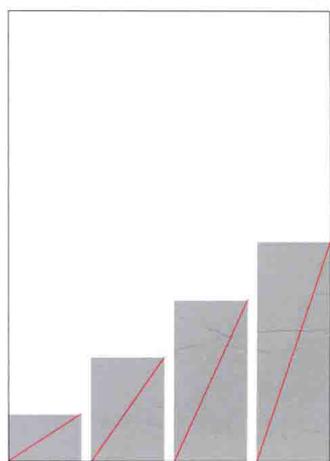
这里展示了由 4 个分栏、每栏 8 格组成的 32 格网格系统。图 2 中示意了在第一栏中不同的图片格式，范围从最下方最小的一格开始，直到占满整个版心高度的 8 格，其中 7 格为竖图。图 3 示意了 8 种不同的横跨第一栏和第二栏的图片格式。图 4 示意了 8 种不同的横跨左侧三栏的图片格式，

从最下方最小的网格开始垂直往上，三栏中的图片越变越大。图 5 示意了 8 种不同的横跨整个版心宽度（四栏）的图片格式。

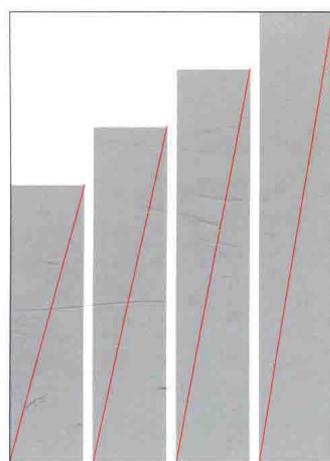
如果将图 2 到图 5 中所有的图片格式进行组合，那么就会产生非常多的可能性。另外，如果我们将文字编排中的若干因素一并纳入设计的思考

中，比如字号（从 4 点到 72 点）、字重（细体、中等体、半粗体、粗体、罗马正体和斜体），那么视觉传达设计的范围将被进一步扩大。再加上设计师在摄影和插图上可以借助色彩的表现力，那么他的创造力几乎是无穷的。

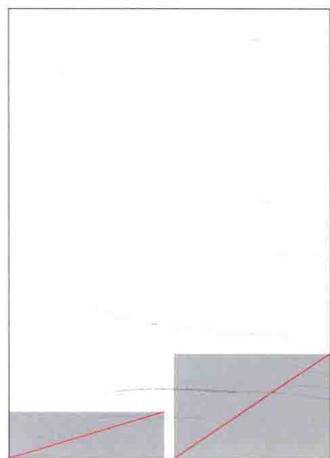
在一栏和两栏中，8 种不同高度的网格组合



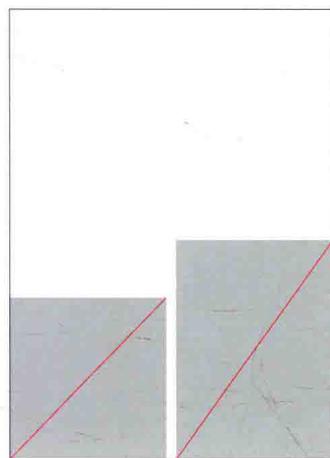
1



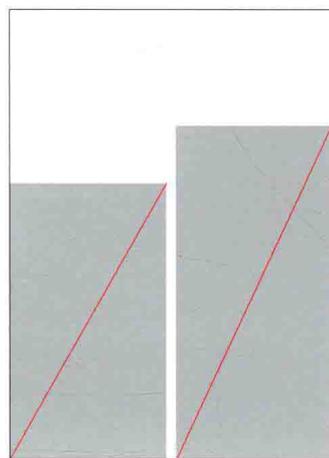
2



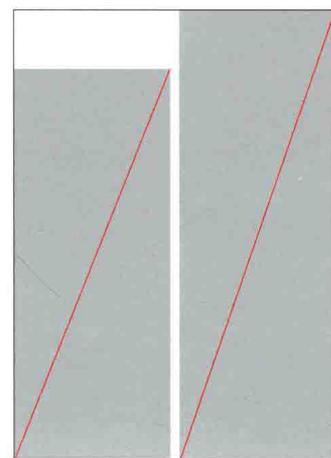
3



4



5



6

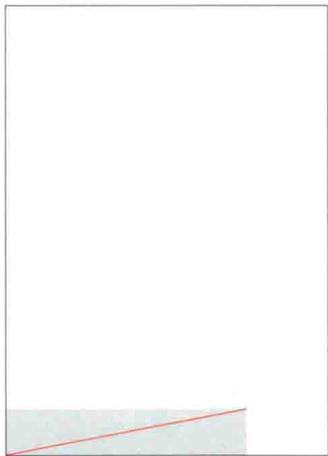
91

如果版面设计需要更多的灵活性时，我们就需要利用“复合网格”来进行设计。书籍、图册、期刊、杂志都会用到大量尺寸较小的图片，这就不得不需要借助更多精密的复合网格来帮助读者阅读。单元网格的数量越多，就越难找到一款合适的网格系统。这可能需要花大量的时间去决定

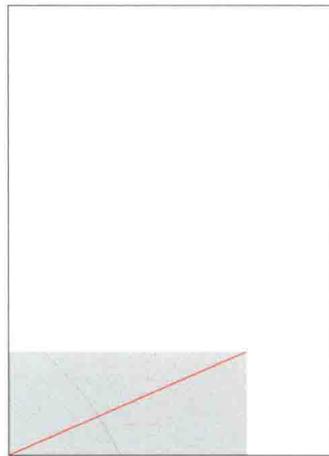
使用哪种字体，以及适合的字号和行距。而且，所有不同字号的字体还必须与每个单元网格对齐。

本页和接下来的几页将重点介绍在 32 格网格系统中，不同图片尺寸的变化。

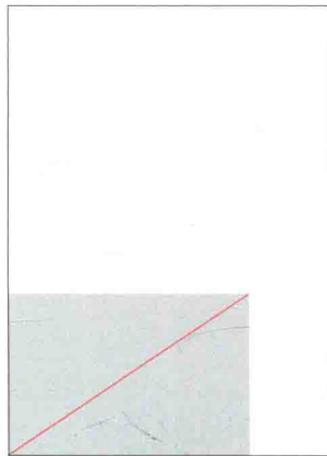
在三栏中 8 种不同高度的图片尺寸



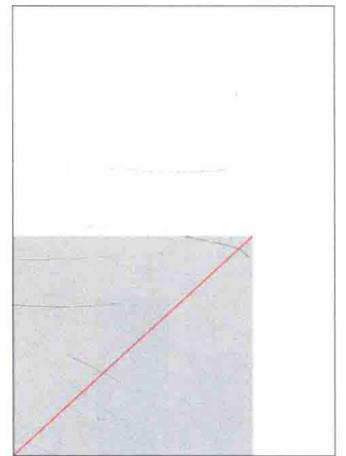
7



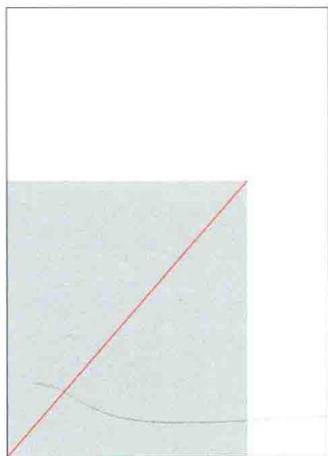
8



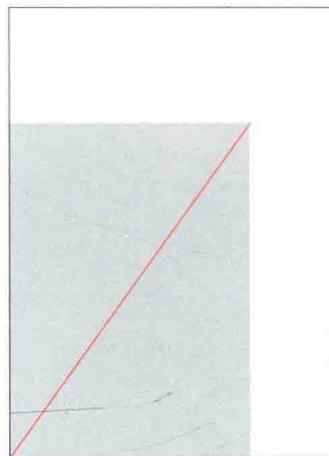
9



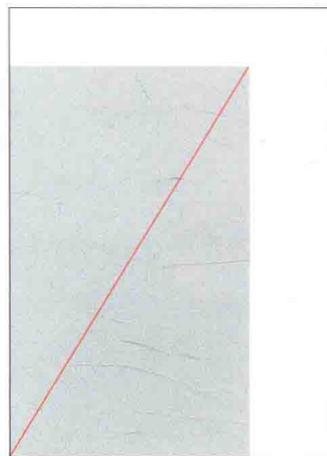
10



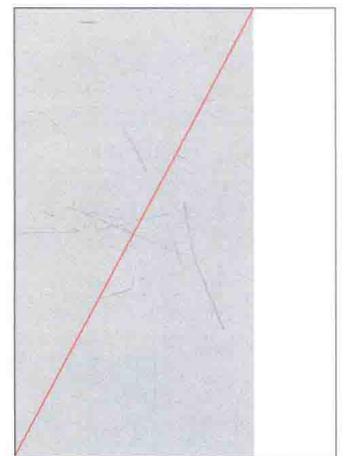
11



12



13

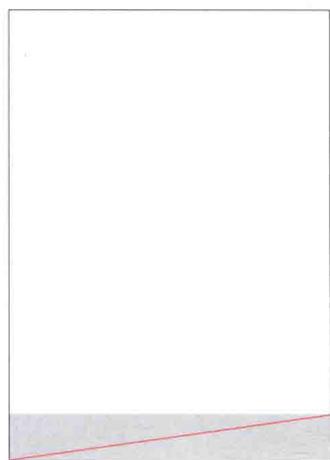


14

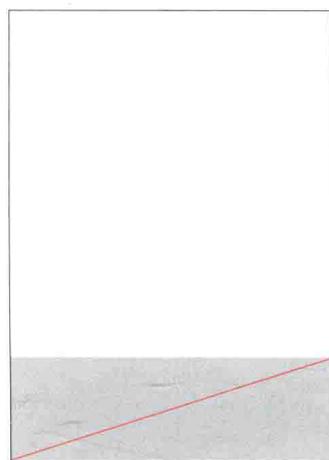
如果需要将大量小尺寸的图片置入一个限定的版面中时，32 格网格系统就会显得十分有用。

在 32 格网格系统中，将最小的单元网格进行合并形成更大的网格区域，可以为文本和图片提供更多的变化。版面中比较狭窄的区域可以容纳其他不同类型的信息。同时，这也对

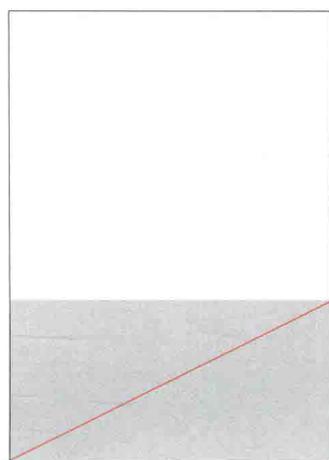
在四栏中 8 种不同高度的图片尺寸



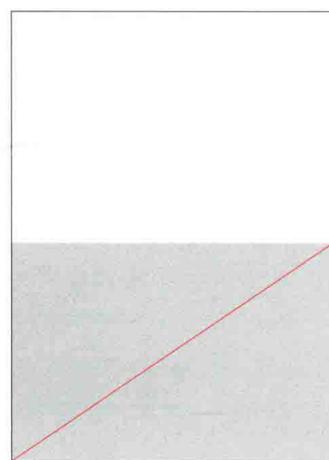
15



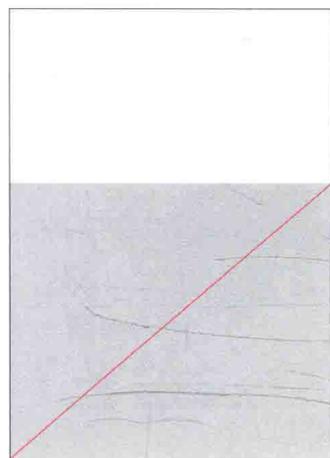
16



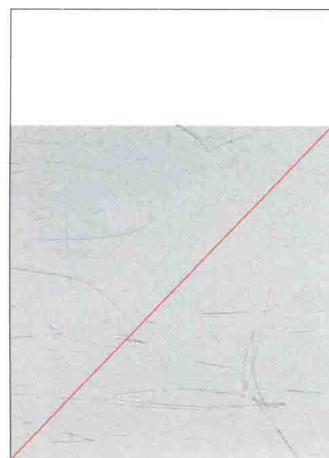
17



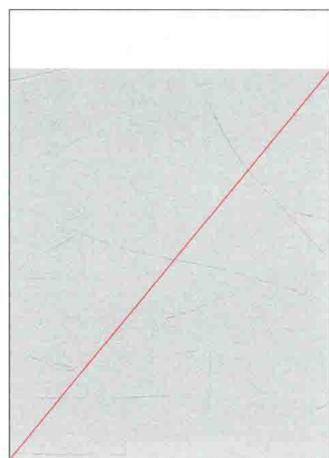
18



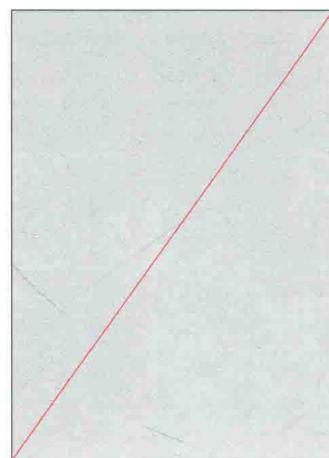
19



20



21



22

93

设计师提出了更高的要求，那就是他应该预先画好文字和图片的草图，等确定了版面的布局以后再借助 32 格网格系统来实现设计。

设计师将要面临的挑战是：既要建立一个能贯穿始终的网格系统，还能保证其他各类视觉要素，无论在什么时候出现，都能被清晰地识别。因

为了一件令人满意的设计作品不但要确保其功能性，还需要使它充满活力。

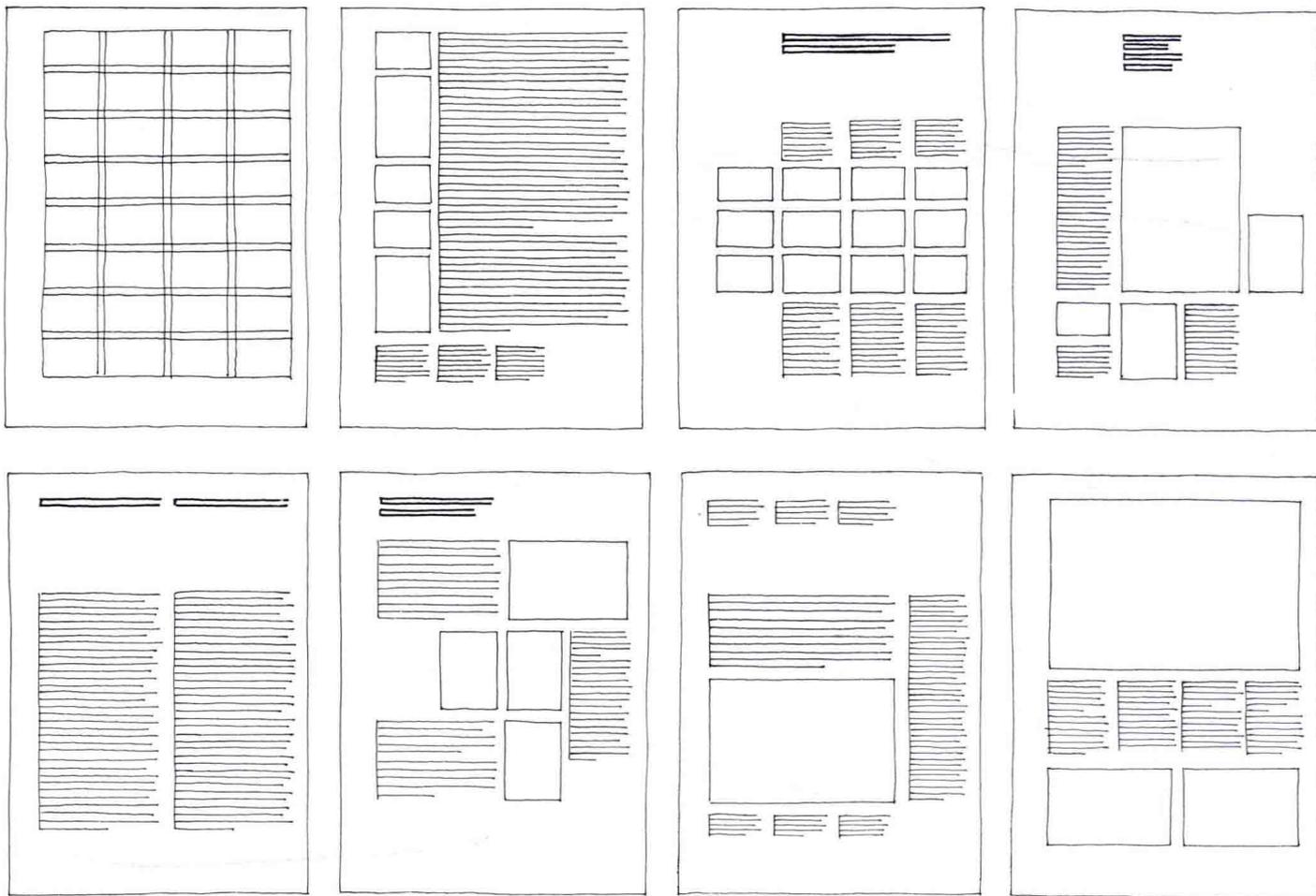
对于设计师来说，可能面对的风险就是在利用不同大小的单元网格时缺乏克制。如果设计师能够保持自我克制，那么他所展现出的能力和力量将是惊人的。这样的原则在其他相关的视觉艺术领域（如建筑、绘画、雕

塑、产品设计）也同样适用。保留最基本的元素，并聚焦于本质的表达才是获得成功的关键。

本书的目的就是让设计师们认识到这个原则是多么有用和重要，并让他们发现通过利用网格系统来进行整体设计的优势。事实上，网格系统的知识以及它的实际运用是每一个视觉

设计师必备的专业知识。如果设计师不能掌握这种规划和构建的方法论，那么他们的设计就不会再有长足的发展，设计的品质也无法得到进一步的提升。

32 格网格系统的版面草图



在画网格草图时，必须保证草图的比例尽可能地接近最终的印刷格式。特别是文本栏和文本行的设置都应该尽可能地精确。

一张好的草图看上去就应该像是缩小版的印刷品。草图中的线条代表着文本栏和图片轮廓。在草图中，文本的数量、字号的大小、文本行的长

度以及图片的数量和布局都非常接近最终呈现的印刷效果。当然，在绘制较为成熟的草图之前，设计师也可以用铅笔粗略地示意出字号的大小和文本栏的宽度。

这需要设计师更为专注和敏感，再加上大量的练习，才能使草图一开始就能精确地接近最终期望的结果。

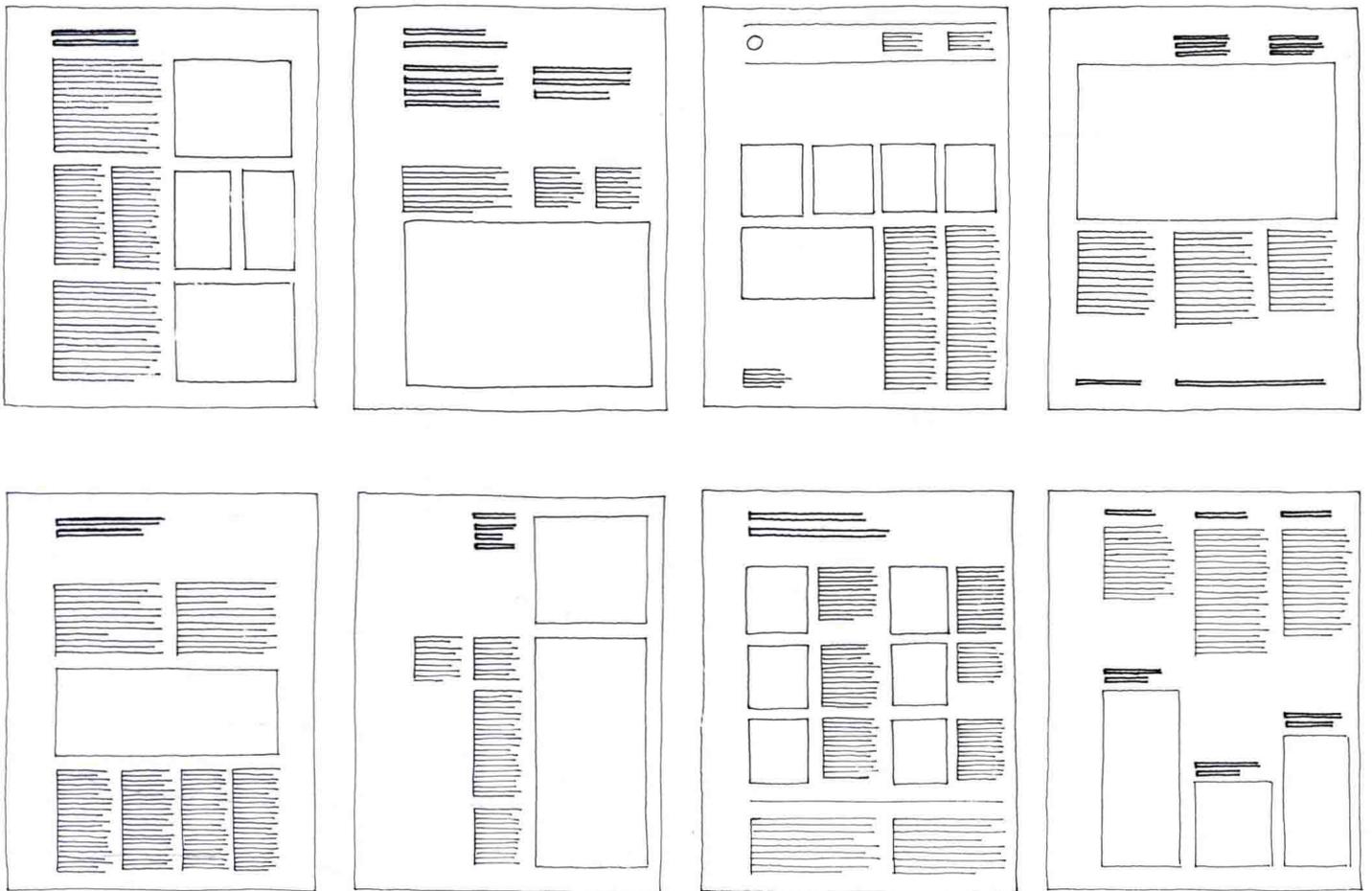
在以上图例中，草图的原始高度为  $5.6\text{cm}^{13}$ ，与真实的印刷稿只相差几毫米。

这些草图只是示意了使用 32 格网格来进行编排的几种方式。主要是为了说明设计师该如何绘制草图，并将图片置入于最终的版面效果。对于设计师来说，如果草图绘制得越潦草，

就越难设想出印刷品最终所呈现的效果。而相应地，如果草图绘制得越精确，设计师就越能从草稿中验证自己的创意是否在版面中可行。

许多设计师的草图，即使是海报设计的小稿，看起来都很像是印刷品。这样的草图很容易直接放大成真实的印刷尺寸，也只有达到这个标准

32 格网格系统的版面草图



95

他们才会结束草图的绘制工作。

如果你是从未接触过网格的设计师，那么就需要认真学习本页的内容，并通过不断的练习来深入了解网格设计，直到能够掌握他的基本要领。也只有这样我们才能从网格和数学的思维中获益。

13. 译者注：相当于32格网格系统中一个单元网格的高度(5西塞罗9点)，见第88页。



## 网格系统中的图片

很少有设计师能把图片的拍摄与网格的概念进行结合，除了不太了解网格系统外，还有就是他们不希望工作如此麻烦。摄影师更不可能预先知道他们拍的图片将如何被纳入到设计之中，即便有所了解，也无法具体知道在设计中的操作方式。通常，这些摄影图片有着各种各样的用途，比如在广告中的图片，其尺寸大小是无法被预先确定的。

所以，摄影师只有在与设计师的紧密配合下，才会有意识地将设计师设计的网格系统结合到自己的摄影过程当中。摄影师可以将绘制的网格覆在相机的对焦屏上，再通过网格来对拍摄对象进行构图，以便符合版面中的网格系统。或者，他还可以制作一个与网格比例一致的金属框架，用这个框架来对拍摄对象来进行构图。这两种方式<sup>14</sup>都非常可行。虽然这样做增加了工作的难度，耗时费力，但最终得到的结果是肯定的。

---

14. 译者注：照排印刷时代，在版面上裁切图片不像今天的电脑软件那样方便和自由，所以设计师必须预先考虑好拍摄时的构图。尽管今天我们可以利用软件来处理图片的构图，但这种能预见和处理图片质量的方式仍然受用于现在。

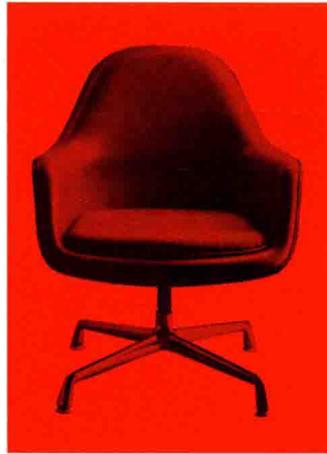
网格中的图片裁切



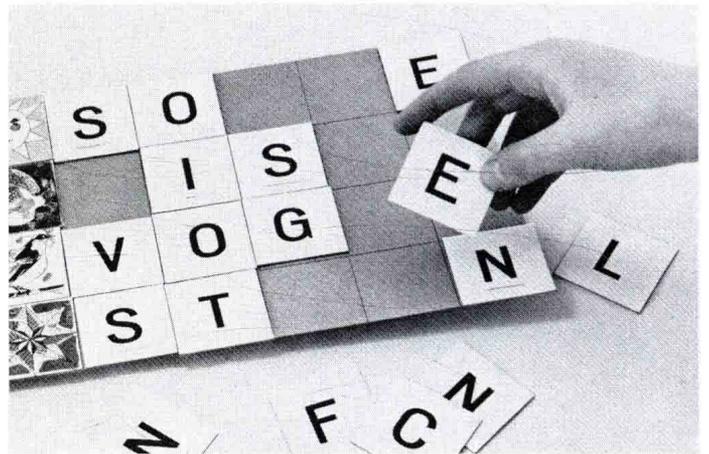
1

如果想要使被裁切的图片增添视觉稳定性,不妨可以用一张有色胶片做衬底。这样照片就被牢牢地固定在网格中了,它的高度和宽度也与网格完全吻合。

还有一种可行的方法,那就是利用两条与网格比例一致的边框(顶边和底边)来裁切图片。如图1所示。



在网格中的图片和色彩区域



2

图2展示的方法经常用于工业设计产品的广告宣传中。在图片上覆盖一层专色可以使图片从周围的环境中脱颖而出。尤其在那些因节约成本而不能使用四色印刷的设计中,用一个专色来与原图进行叠印是一个不错的提升设计品质的办法。

## 网格系统中的插图

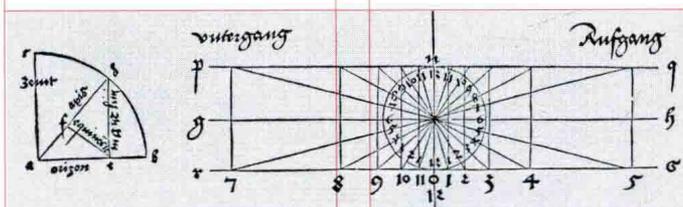
插画、手绘制图、数据、图表等插图素材与摄影图片融入网格系统的方法相同。插图没有明显的边框，那么不妨将它们置入一个有网格的页面中进行裁切，并用浅色调的背景作衬底。这样做不但能使插图本身保持稳定，还能使插图与网格的关系更加紧密和协调。

在这里，插图的尺寸和形状并不重要，重要的是引导设计师如何组织插图，并将它们融入到整体的网格系统中。

如果在印刷上可以使用颜色，那就可以采用一个专色来代替原插图的灰色背景。

裁切插图

Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei  
 notwendig eine strenge Trennung versuchen und das M  
 unterscheiden dabei nach Art und Anlage vor allem zwe  
 men dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie  
 Druckerzeugnissen, bei denen das rein Typographische  
 ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die erstere  
 schließt für uns Arbeiten, die in ihrer Gesamtkonzeption  
 sind, gleichviel ob diese Erzeugnisse ihre Entstehung  
 Setzers verdanken, streng genommen also Arbeiten, d  
 Form- und Flächenelementen, soweit sie als typographi  
 baut» werden können. Negativätzungen und mehrfart  
 zogen sein. Demgegenüber steht die zweite Gruppe,  
 Gestaltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsg



Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus dem  
 scher Mittel, unter denen der typographische Anteil de  
 die Funktion der unbedingt notwendigen Textwiederg  
 techniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht berührt  
 stellen, daß der Anteil der reinen Typographie im Laufe  
 verloren hat, ja, daß der offenkundige Einbruch der freie

1

一幅没有底色的插图在文本网格中容易显得很不明确。

所以，为了增加插图的视觉稳定性，我们可以用一块灰色或者彩色色块作为插图的衬底。色块的大小一定要与网格吻合，无论有没有色块，插图区域都要与文本行对齐。只有这样，灰色或彩色色块以及

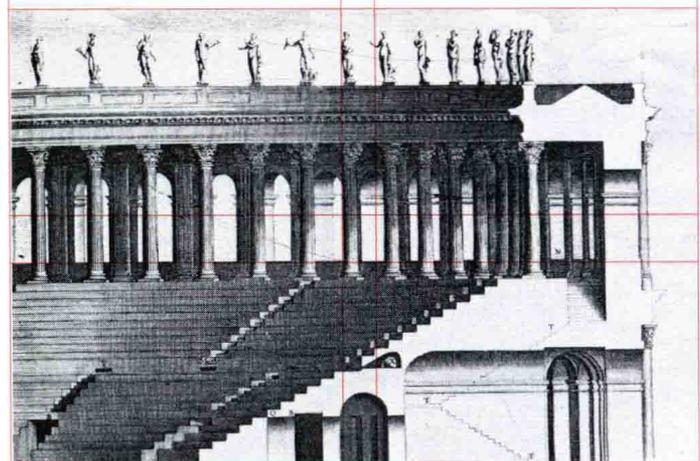
与文本行对齐的插图才能成为整体设计中有序的一部分，如图1所示。

一幅几何形状的封闭式插图通常能更好地融入文本之中。如果置入的插图与文本栏的宽度相同，那么它就很容易与文本形成一个整体。

通常，插图在页面中看起来需要显得紧凑一些。所以在图2中，我们

封闭式插图

ausschließlich dem Setzer vorbehalten war, eine nicht  
 stürmische Aufwärtsentwicklung von Industrie und Wir  
 die Auseinandersetzung um Absatzmärkte und Käuferge  
 die die Einbeziehung immer neuer und phantasievoller  
 wenn man «im Geschäft bleiben will». Die aufgewende  
 mäßige Werbung sind bekanntlich so lange richtig an



Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art bei  
 notwendig eine strenge Trennung versuchen und das M  
 unterscheiden dabei nach Art und Anlage vor allem zwe  
 men dabei einmal zu dem Anteil der reinen Typographie  
 Druckerzeugnissen, bei denen das rein Typographische  
 ausgesprochen sekundärer Bedeutung ist. Die erstere (

2

给插图增加一块灰色衬底，并与文本行的顶边和底边共同形成一个整齐平坦的表面。如果要在视觉上更加突出插图的重要性，我们还可以用彩色色块作为插图的衬底。

## 网格系统中的色块

在印刷中会遇到一个棘手的问题，那就是在一个带有文本的网格中加上一个与网格大小一致的专色色块。这样的话，文本的开始和结束都与色块的边缘重叠到了一起，显然这不是一个令人满意的视觉效果。解决这个问题有两种方法：

1. 专色色块与网格保持一致。不要简单地将文字叠在色块上，而是根据文本的字号缩进排版——与色块的四边保持一定的距离，好似文字被“固定”在色块中间。
2. 专色色块的宽度向文本两侧延伸，溢出文本的网格区域，就好像版心被“固定”在色块中间一样。

当然，这两种方法不一定能达到十全十美。至于专色色块中的文本是否要与其他的文本行对齐，这就取决于设计师的个人偏好了。

Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art be-  
wird notwendig eine strenge Trennung versuchen ur-  
teilen. Wir unterscheiden dabei nach Art und Anlage  
staltung und kommen dabei einmal zu dem Anteil  
zweiten zu der Gruppe von Druckerzeugnissen, bei  
gering, ja seinem Umfang nach von ausgesprocher

**Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus der  
phischer Mittel, unter denen der typographische An-  
Satz nur die Funktion der unbedingt notwendigen Te-  
der Drucktechniken soll im Rahmen dieser Zeilen ni-  
nächst festzustellen, daß der Anteil der reinen Typog-  
erheblich an Boden verloren hat, ja, daß der offenkur-  
in eine Domäne, die früher ausschließlich dem Setzer  
zuleugnende Tatsache ist. Die stürmische Aufwärtser-  
schaft hat es mit sich gebracht, daß die Auseinand-  
Käufergewinnung Formen angenommen hat, die die  
phantasievollerer Mittel in der Werbung bedingen,  
will". Die aufgewendeten finanziellen Mittel für ein  
kantlich so lange richtig angelegt, wie sie eine ents**

erstere Gruppe der reinen Typographie umschließt  
samtkonzeption aus typographischen Mitteln erstellt  
nisse ihre Entstehung der Skizze eines Graphikers  
genommen also Arbeiten, die unter Verwendung von  
elementen, soweit sie als typographisches Material  
können. Negativätzungen und mehrfarbiger Druck s

1

Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art be-  
wird notwendig eine strenge Trennung versuchen ur-  
teilen. Wir unterscheiden dabei nach Art und Anlage  
staltung und kommen dabei einmal zu dem Anteil  
zweiten zu der Gruppe von Druckerzeugnissen, bei  
gering, ja seinem Umfang nach von ausgesprocher

**Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus der  
phischer Mittel, unter denen der typographische An-  
Satz nur die Funktion der unbedingt notwendigen Te-  
der Drucktechniken soll im Rahmen dieser Zeilen ni-  
nächst festzustellen, daß der Anteil der reinen Typog-  
erheblich an Boden verloren hat, ja, daß der offenkur-  
in eine Domäne, die früher ausschließlich dem Setzer  
zuleugnende Tatsache ist. Die stürmische Aufwärtser-  
schaft hat es mit sich gebracht, daß die Auseinand-  
Käufergewinnung Formen angenommen hat, die die  
phantasievollerer Mittel in der Werbung bedingen,  
will". Die aufgewendeten finanziellen Mittel für ein  
kantlich so lange richtig angelegt, wie sie eine ents**

erstere Gruppe der reinen Typographie umschließt  
samtkonzeption aus typographischen Mitteln erstellt  
nisse ihre Entstehung der Skizze eines Graphikers  
genommen also Arbeiten, die unter Verwendung von  
elementen, soweit sie als typographisches Material  
können. Negativätzungen und mehrfarbiger Druck s

2

102

有时应内容的需求，某一部分文本需要比其他部分更突出。解决这类问题的方法有很多种。比如说，可以用黑色或彩色的下划线强调文本，或者在文本下面增加一个灰色或彩色的色块。使用这些方法时，设计师也需要注意一些问题：

如图 1 所示，色块的大小与文本

框一致。文本行的第一个和最后一个字母，以及文本框的边缘与背景色块完全重合。文字被色块的左、上、右三面包围，只有一面与白色页面保持一点距离。这样做的结果不但会导致文本和色块的轮廓都不清晰，还大大地削弱了文本的易读性。

图 2 同样也是利用色块作为衬底

来凸显文字的重要性。每一行文本宽度都与网格保持一致，色块向四周延伸，溢出文本的网格区域。

色块与排版

Demgegenüber steht die zweite Gruppe, deren Haltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsgraphikers zeigt. Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus der Verwendung physischer Mittel, unter denen der typographische Ansatz nur die Funktion der unbedingt notwendigen Teile der Drucktechniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht

**Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art blickt, wird notwendig eine strenge Trennung versuchen und versuchen. Wir unterscheiden dabei nach Art und Anstaltung und kommen dabei einmal zu dem Anteil zweiten zu der Gruppe von Druckerzeugnissen, beider gering, ja seinem Umfang nach von ausgesprochen erstere Gruppe der reinen Typographie umschließt samt Konzeption aus typographischen Mitteln entstehen ihre Entstehung der Skizze eines Graphikers genommen also Arbeiten, die unter Verwendung von Elementen, soweit sie als typographisches Material können. Negativätzungen und mehrfarbiger Druck. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, deren Haltung**

nächst festzustellen, daß der Anteil der reinen Typographie erheblich an Boden verloren hat, ja, daß der offenkundig in eine Domäne, die früher ausschließlich dem Setzer zuleugnende Tatsache ist. Die stürmische Aufwärtserenschaft hat es mit sich gebracht, daß die Auseinandersetzung Käufergewinnung Formen angenommen hat, die die

3

排版中的彩色字体

Demgegenüber steht die zweite Gruppe, deren Haltung augenscheinlich die Hand des Gebrauchsgraphikers zeigt. Diese Arbeiten beziehen ihre Wirkungskraft aus der Verwendung physischer Mittel, unter denen der typographische Ansatz nur die Funktion der unbedingt notwendigen Teile der Drucktechniken soll im Rahmen dieser Zeilen nicht

**Wer sich der Fülle von Druckerzeugnissen aller Art blickt, wird notwendig eine strenge Trennung versuchen und versuchen. Wir unterscheiden dabei nach Art und Anstaltung und kommen dabei einmal zu dem Anteil zweiten zu der Gruppe von Druckerzeugnissen, beider gering, ja seinem Umfang nach von ausgesprochen erstere Gruppe der reinen Typographie umschließt samt Konzeption aus typographischen Mitteln entstehen ihre Entstehung der Skizze eines Graphikers genommen also Arbeiten, die unter Verwendung von Elementen, soweit sie als typographisches Material können. Negativätzungen und mehrfarbiger Druck. Demgegenüber steht die zweite Gruppe, deren Haltung**

nächst festzustellen, daß der Anteil der reinen Typographie erheblich an Boden verloren hat, ja, daß der offenkundig in eine Domäne, die früher ausschließlich dem Setzer zuleugnende Tatsache ist. Die stürmische Aufwärtserenschaft hat es mit sich gebracht, daß die Auseinandersetzung Käufergewinnung Formen angenommen hat, die die

4

图3色块中的文本行上下空一行，两边缩进排版。每行文本的首尾字母都不会与色块的边缘重合。

红色色块的色调越淡，文本的易读性就越高。如果因为技术因素不能控制色块的色调，致使红色很深，可以在排版时叠加点状网点以降低色调深度。

在图4中，为了避免色块色调不可控制等问题，去掉色块，直接把需要突出显示的文本设置为彩色也是一个不错的解决办法。

103

## 设计案例

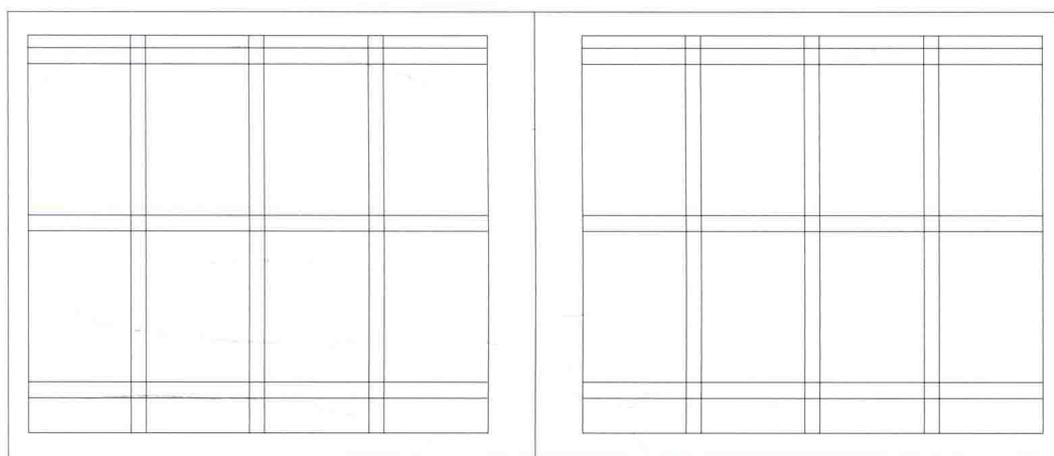
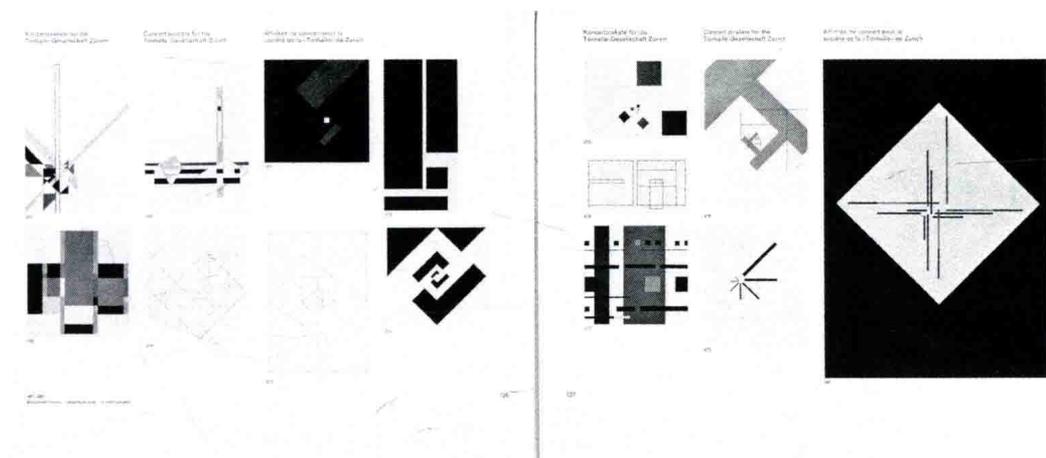
接下来的实际案例将向我们展示设计师是如何运用网格系统的，以及网格系统运用的广泛性。

这些实际的案例涉及多种题材（书籍、杂志期刊、海报、图录等），在实用与美学之间，对网格系统的运用提出了不同的观点。尽管如此，它们也不能完整地传达出一种概念，那就是在全世界范围内网格系统是如何被运用的。我们知道，在欧洲之外，如南北美洲、加拿大、日本、澳大利亚都有很多利用网格系统设计出来的优秀作品。

不过，遗憾的是还没有几所设计院校能把应用网格系统的正确方法全面地传授给学生。一方面是老师自身对网格系统缺乏兴趣；另一方面是他们对网格系统的应用并不是很了解；还有一个普遍的误解，那就是“网格系统”限制了设计师的创造力。

我们希望在這裡呈现的实例能够驳倒这些误解。

书籍：《Design Problems of the Graphic Artist》  
双版面网格系统

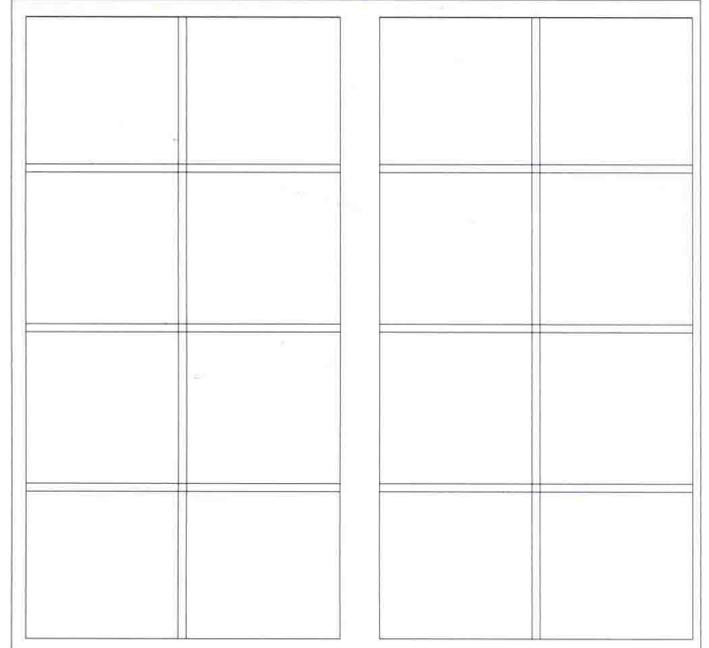
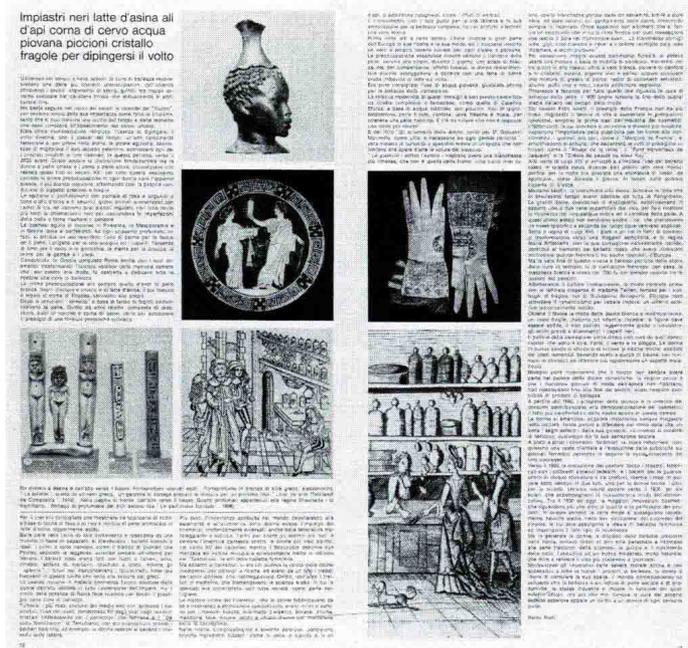


105

该书于1968年修订至第3版。版面设计了四栏和8格网格系统，图片网格的上下分别留出3行和8行的区域来排标题和图注。

文本和图例使用两种字号。文本行、图注行都与插图保持对齐排列。此书共710幅彩色插图，其中有些是黑白的。

开本：22.5×26.5cm，长方形开本  
总页数：186页

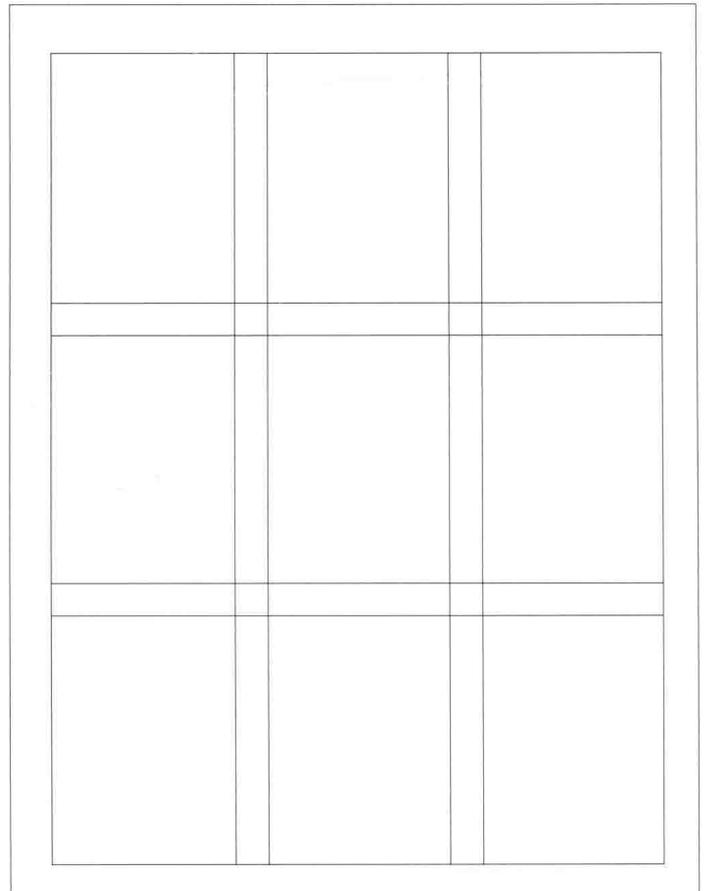


该杂志的版面设计基于8格网格系统。标题和正文使用了相同字号。标题与正文之间被空行分开，显得格外醒目。这些空行与正文的文本行高度一致，不是文本行的二分之一或者四分之一。因此，在第一栏中正文的第一行可以与其他栏的文本行对齐。标题字号醒目，与正文字号形成

了鲜明的对比。文本与图片的排版也十分妥帖工整。有趣的是，设计师利用八分之一版面、四分之一版面、二分之一版面以及整版来形成图片的节奏变化。所有标题被安置在第一栏的顶部，标题结束的下方总有几行空行作为留白。图片的编排让版面显得十分宽敞，同时也强调了重点。

年报:《Annual report Deutsche Bank》

《Annual report Deutsche Bank》的网格系统



德意志银行年度报告的网格结构基于德意志银行的企业视觉形象系统，它将文字、图片、数据和插图等元素全部整合在一个9格网格系统之中。该企业所有宣传品，无论是对外的还是对内的，都利用了网格系统来设计。如果需要一个更为精细的网格系统，我们还可以把9格再细分成18格，

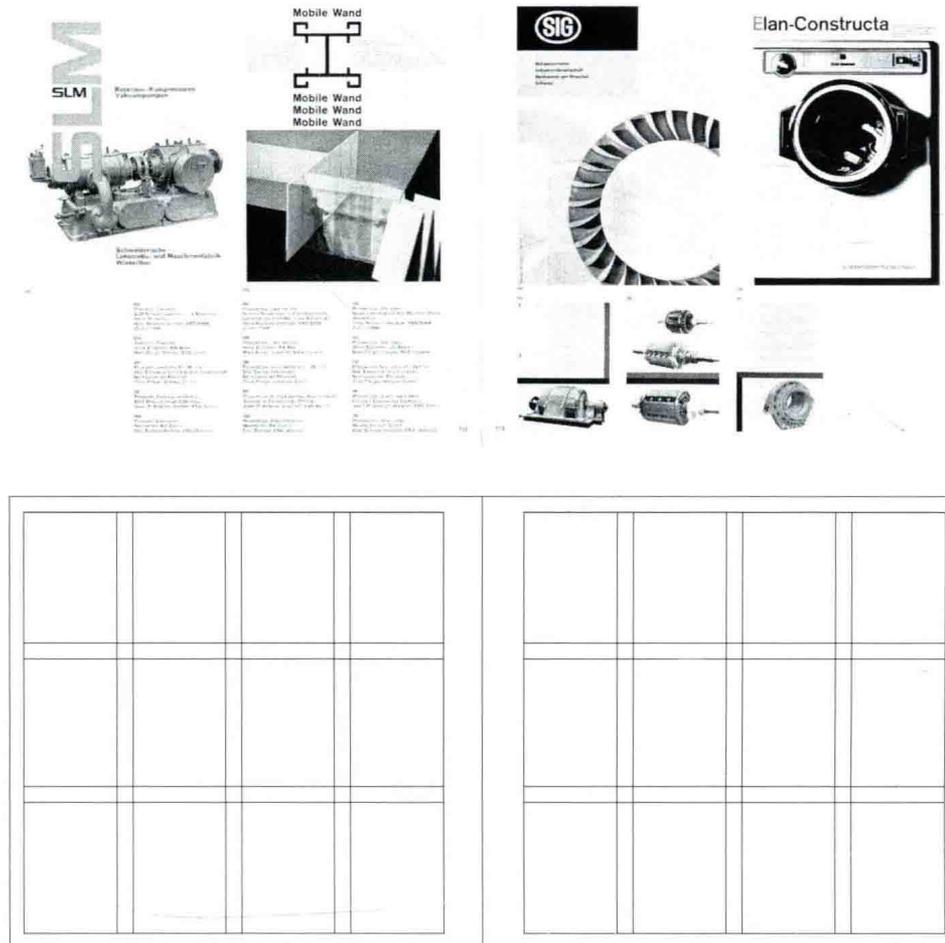
甚至再分成36格。当然，还可以把目前的三栏垂直细分为六栏。

年报中的插图用几种不同的专色呈现。

开本：27×21cm

总页数：150页

书籍：《Schweizer Industrie Grafik》  
双版面网格系统



这本书的版面结构是基于12格网格系统设计的。文本与图片相互对应，并与图片的顶边和底边对齐。正文的文本行从版心顶部开始，图注的设置却是从栏的底部往上延伸。

全书200页的内容都是严格按网格系统来规划和设计的。插图有四色和黑白。

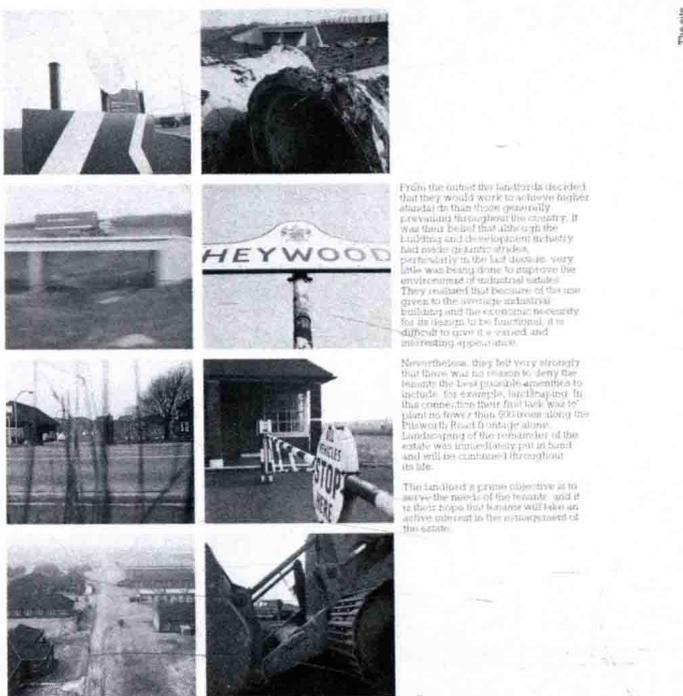
开本：25.5 × 26cm，方形开本

印刷：凸版印刷

总页数：200页

图录：《Heywood Industrial Estate》，加拿大

《Heywood Industrial Estate》的网格系统

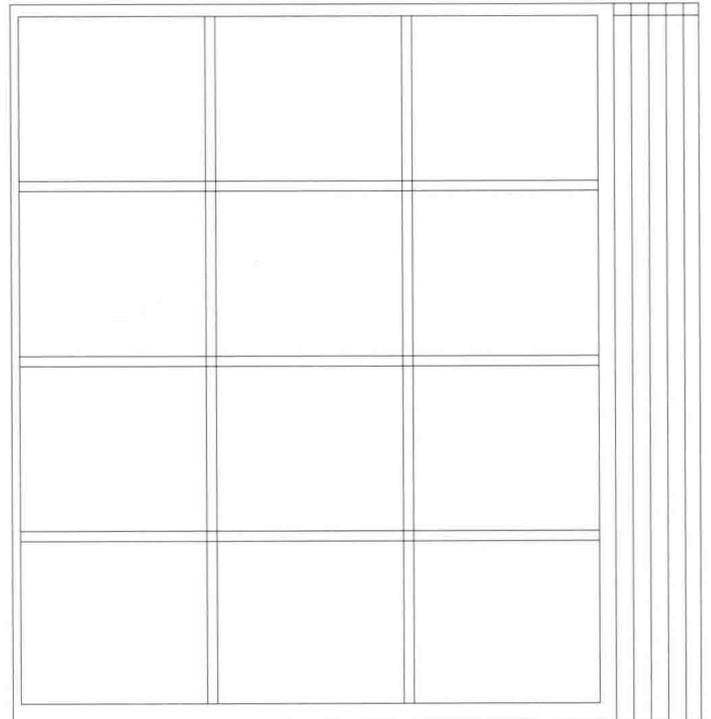


From the outset the architects decided that they would work to achieve higher standards than those generally prevailing throughout the country. It was their belief that although the building and development industry had made greater strides, particularly in the last decade, very little was being done to improve the environment of an industrial estate. They realised that because of the size given to the average industrial building and the economic necessity for its users to be functional, it is difficult to give it a varied and interesting appearance.

Nevertheless, they felt very strongly that there was no reason to deny the beauty the best possible amenities to include, for example, landscaping. It was their first task was to plant no fewer than 500 trees along the 1.5 mile long Road D entrance alone. Landscaping of the remainder of the estate was immediately put on hand and will be continued throughout its life.

The architect's prime objective is to serve the needs of the tenant, and it is their hope that tenants will take an active interest in the improvement of the estate.

The site



该图录的版面是由12格网格系统构成；在版面编排上，文本与图片的位置相互交替、变化。所有插图均为四色，文本设置了2种字号。

12格网格系统右侧的六条竖线表示了图录中不同类别的内容的页面宽度。

单元网格之间的间距相对来说比

较小。如果在图片的编排上哪怕有一点点的不严谨，从视觉上，都会导致它们相互之间的干扰。

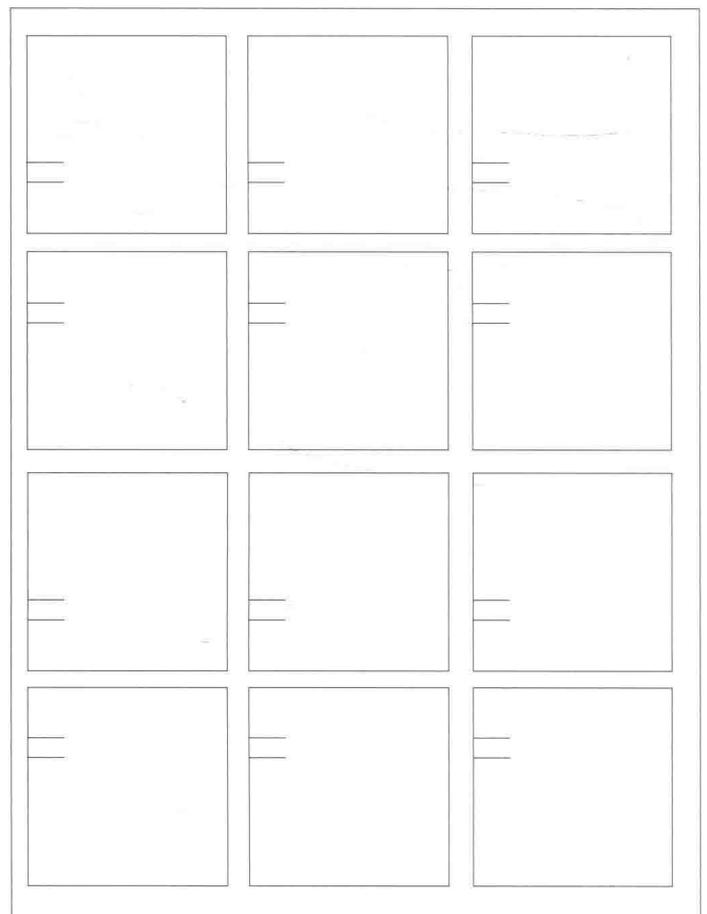
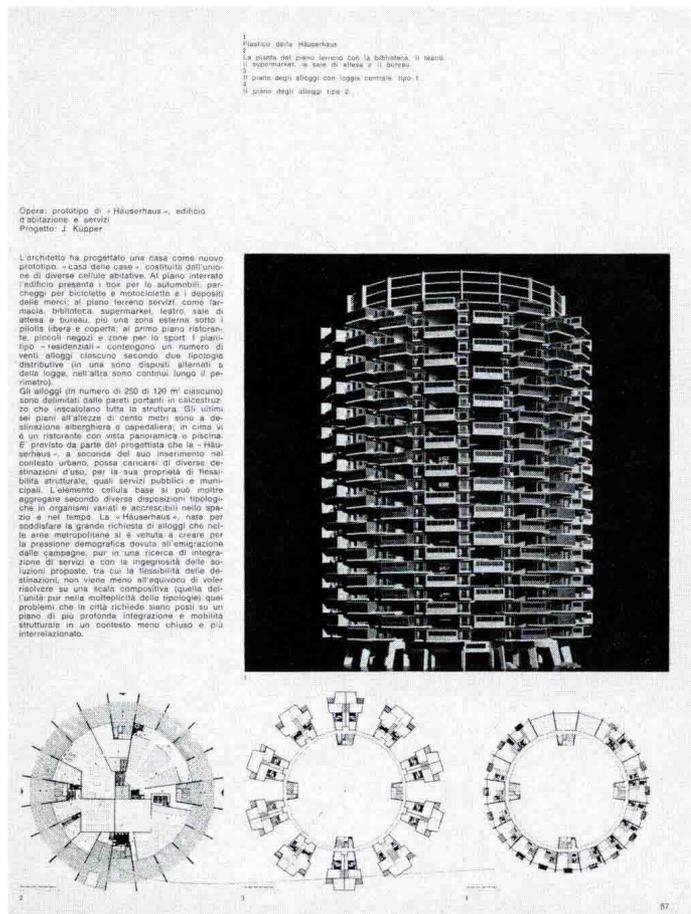
开本：30 × 25.5 — 30 cm

开本高度不变，宽度递增

总页数：20页

杂志:《Casabella》

《Casabella》的网格系统



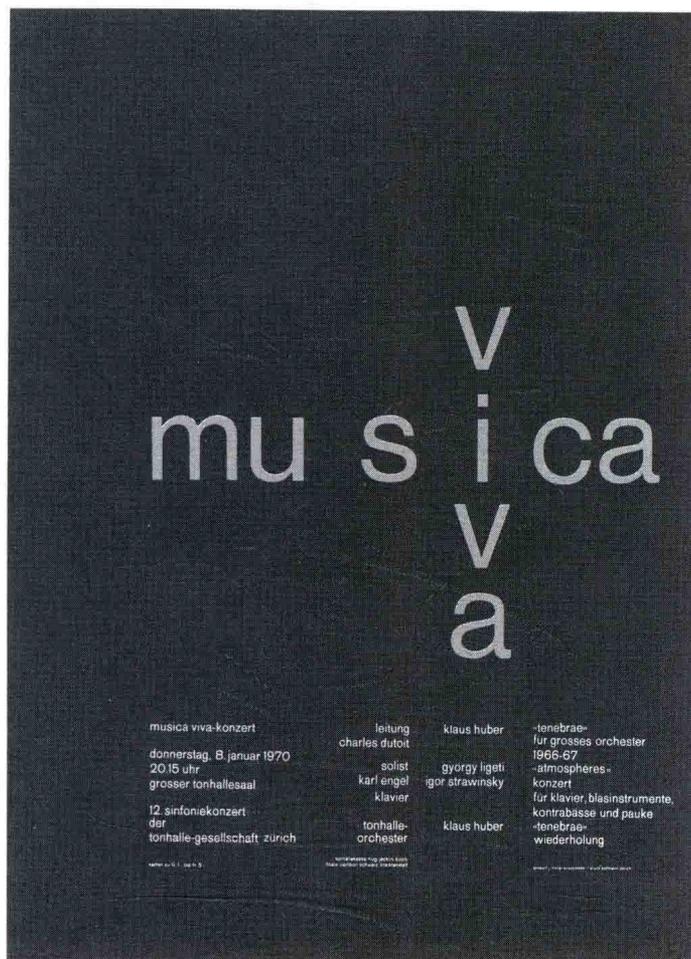
建筑设计杂志《Casabella》的版式设计采用12格(3×4)网格系统。根据内容的需求,还可再横向细分为18格网格系统,即从3×4的格局变为3×6。

文本和图片对齐排列,文本和插图上下之间间隔两个空行,标题、正文和图注采用了3种不同的字号。杂

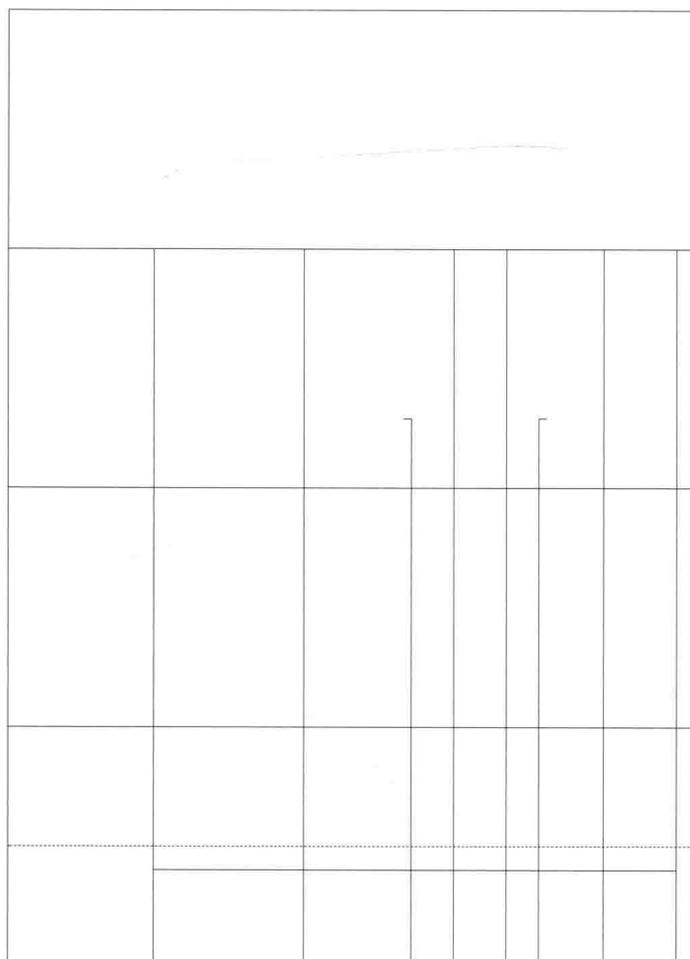
志中的专业插图都是黑白的,而广告则是四色的。

开本: 31×24.5cm, 竖向开本  
 总页数: 108页

海报：《musica viva》



《musica viva》的网格系统



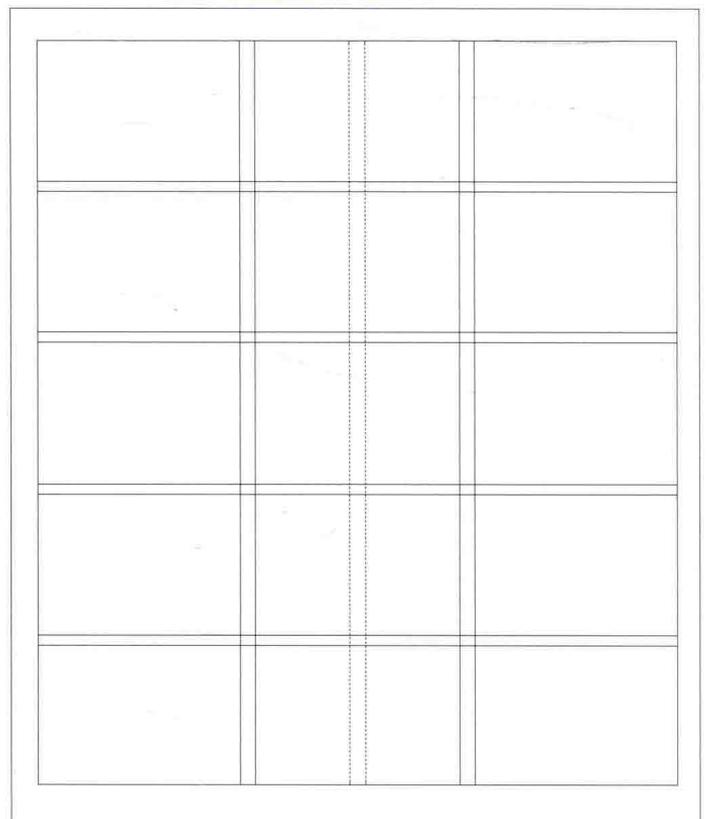
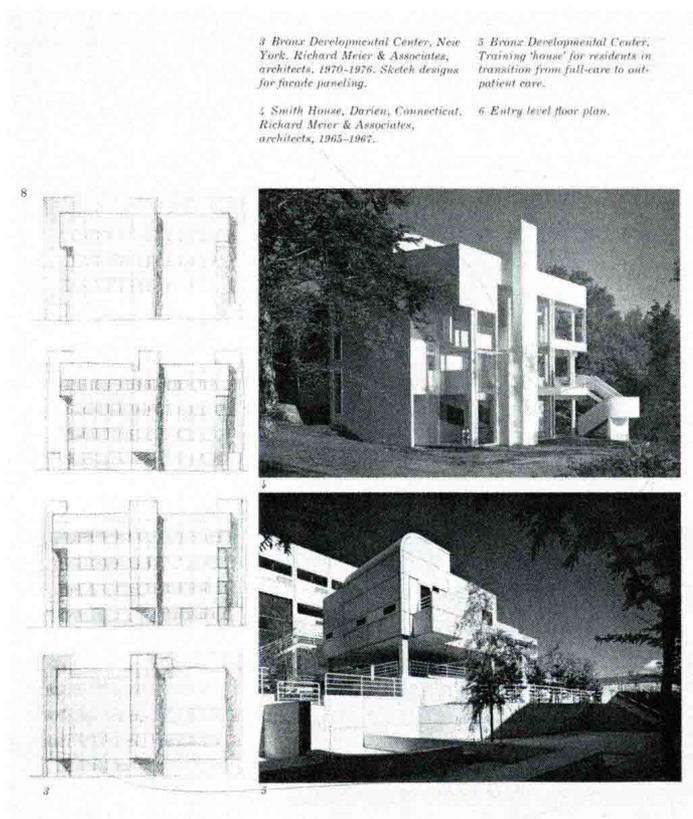
《musica viva》海报是建立在一个横向为4½格和纵向为4格(4.5×4)的网格系统上。海报主题“musica viva”两个单词交叉排列；单词“musica”(意为“音乐”)的字母不规则间隔排列，产生节奏感。节目单中的文本采用小字号，并与“musica viva”的字母分栏对齐，这种文字编

排的结构给人一种既严谨又优雅的感受。

海报尺寸：128×90.5 cm，竖向  
印刷色：蓝、绿、白

书籍：《Oppositions》

《Oppositions》的网格系统



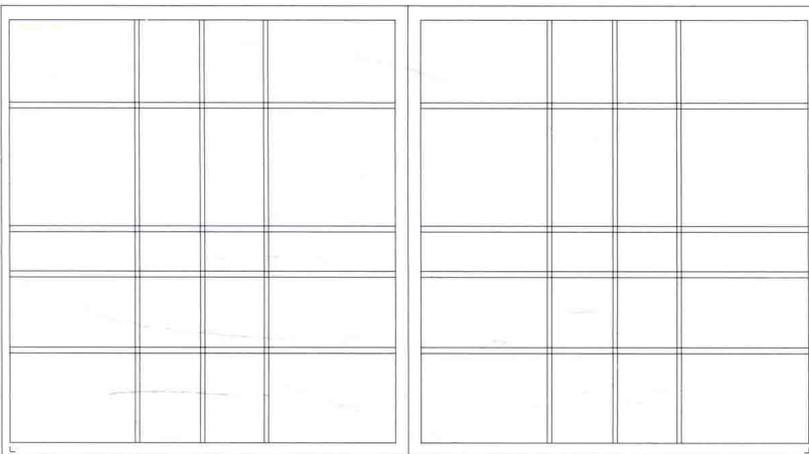
这是一本定期刊物，它的版面是基于15格网格系统。在特殊的排版需求下，中间的单元网格可以再次细分。

文本栏从第二栏开始，与图片垂直对齐，并结束于图片的右侧基线。文本和图注采用两种字号，只有主标题采用半粗体（semi-bold），图注采用斜体。

刊物内容多为建筑的实体图、平面图、立面节点图、轴测图，以及过去几个世纪的建筑图片素材。从各个角度对建筑进行对比性分析。刊物采用的网格系统可以满足上述各种内容的编排需求。所有插图均为黑白。

开本：25 × 21 cm，竖向开本  
总页数：120页

期刊：《Ottagono》  
双版面网格系统



《Ottagono》是致力于刊登建筑和产品设计的期刊，版面上使用了20格网格系统。文本采用了3种字号，同时还使用了斜体。插图的大小从整版到单元网格大小交替，部分插图是四色。

20格网格系统可以为插图的大小提供更为丰富的变化。一个规划合

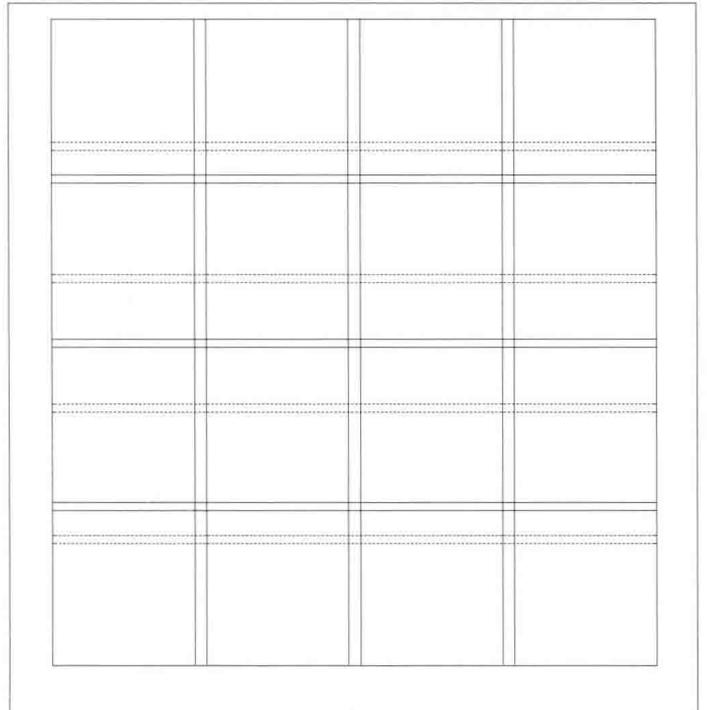
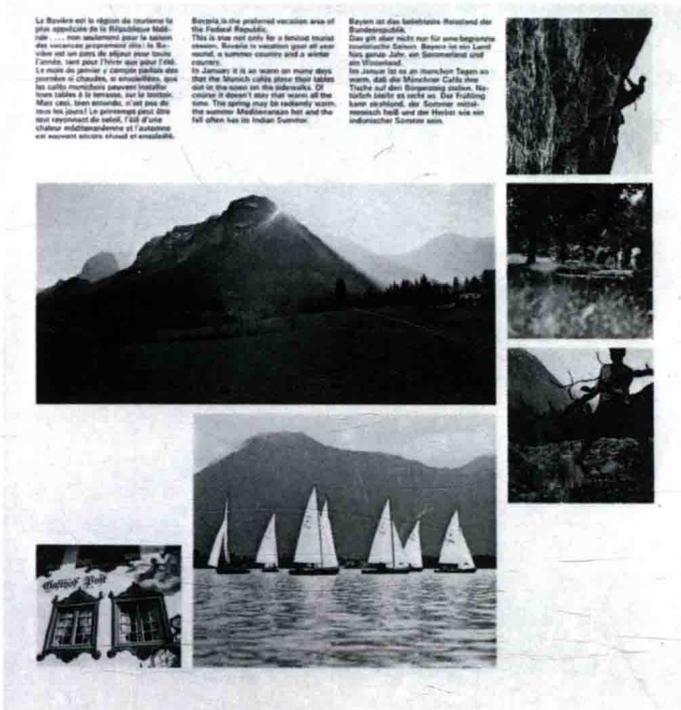
理、布局精密的网格系统在很大程度上可以帮助杂志向读者传达各种各样的栏目内容，并希望表明内容中不同属性的图片。

开本：24×21.3 cm，竖向开本  
总页数：122页



宣传手册：《Munich, City of the Olympic Games 1972》

《Munich, City of the Olympic Games 1972》的网格系统



115

这本宣传手册的版面设计采用了16格和20格的复合网格系统。文本和插图严格对齐。内文只用了一种字号，所有插图均为四色。插图的编排非常具有节奏感，图与图之间的间隔和留白也更加突出了这种视觉美感。

在一些特殊的页面上，根据插图的需要，可以同时复合使用16格与

20格这两种网格系统。从上图手册样张可以看出：页面右边的三幅正方形插图由上至下排在16格网格系统中，页面左下方的两幅大的插图和一幅小的插图则被放置在20格网格系统中。

如要在同一个版面中复合应用两种网格系统，那就不得要求设计师更加熟练地掌握网格系统，以及他对

整体视觉的把控能力。

开本：29.7 × 28cm，竖向开本  
总页数：34页



艺术月刊：《美术手帖》

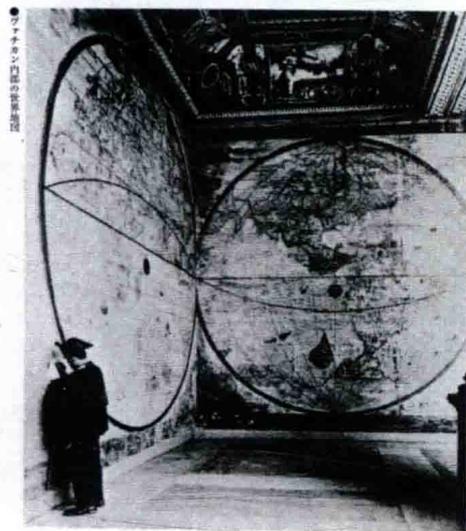
《美术手帖》的网格系统

吉田 それはこうじゃないかという気がする。話芸などは日本では古くは説教、あるいはお伽噺から始まった。それが対面関係がいろいろ生まれると、落語になったり講談になったり、大正の映画の弁士にまで連続する。文芸も分化するわけでしょう。ユアセイ的なもの、小説的なもの、その小説もいろいろ分かれていく。

国芸もいろんなジャンルが生まれてしまっただけで、一見したところ、混沌というかアナキー的な状況を呈しているんじゃないかという気がするんです。

東野 アナーキーだ、と全体をマクロにとらえた共通項が、時代の感受性というのでしょうね。ただ芸術と国芸の違いは、芸術は個で始まり、個で終わる。国芸も個を通してはいるけれども、常に根柢にはパブリックなものに到達するために個がフィリタリになっていく。その違いはあるでしょうね、きっと。

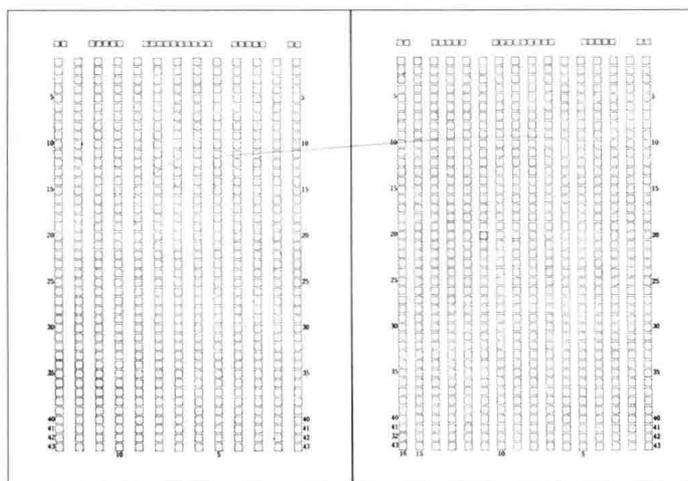
だから「ナツコ」にしても、あのデザイナー本人は別に芸術家のつもりもないだろうけど、あのほうがコンセプチュアル・アートよりもはくは「いま」という感じがするのよ。国芸と芸術の違いは何かと思



うんですがね、「ナツコ」を見たときに、自分の時代の何かの層がそこにあると感じてる……。かつては美術が国芸であった時代があるんだろうけれども。

吉田 そういう意味でグラフィック・デザイナーというのには、一種の仕掛け人ですよ。話芸者だったら、聞いている人に何らかのアピールをし、同時に観念なり何なり

135—国示表現の意味 1979-9

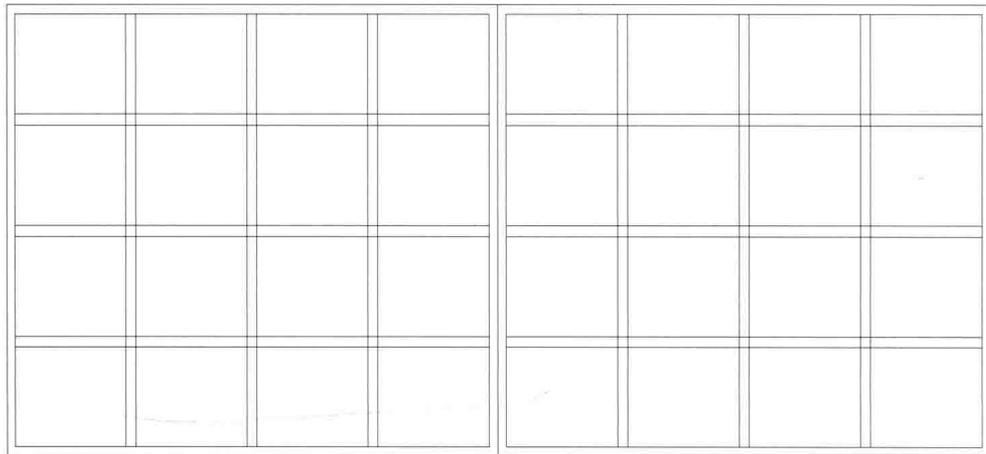


日本艺术杂志《美术手帖》呈现了利用网格系统来编排文字和插图的另一尝试。设计师将插图与文字行对齐。三栏文本之间的间隙明显。在页面底部，页码和作为主题索引的词条，并与正文和插图保持了一个清晰的距离。书中大部分插图为黑白，有些插图为双色或四色。

开本：21×14.6cm，竖向开本  
总页数：366页

右边展示的是一个对页。页面中设置了16排竖行，每行43个字，每个字用方框表示。日文与中文一样，都是建立在正方形的基础上。日本传统书籍的阅读方式是从上至下，正因为表意文字是一个接着一个，所以行距的设置较宽，字距较紧。

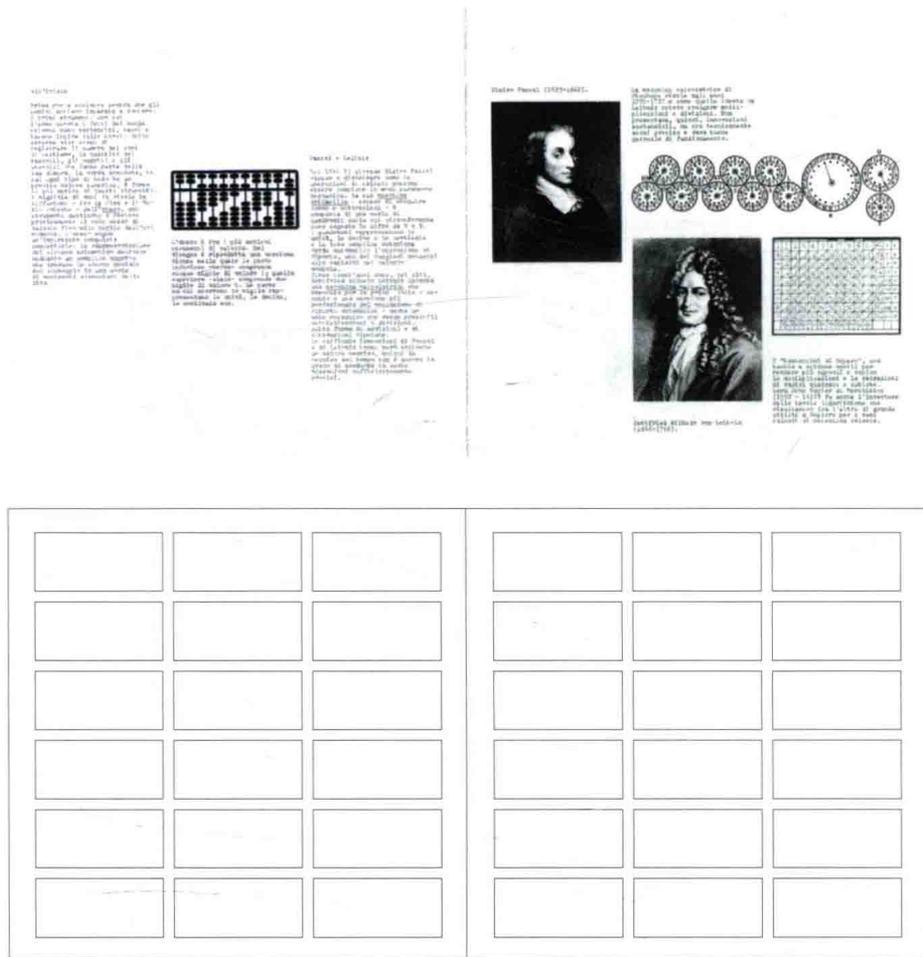
宣传手册：《Brochure Lufthansa》  
双版面网格系统



汉莎航空的宣传手册版面设计采用了16格网格系统。在这个清晰、简洁的设计中，插图和文本的编排极为规整。各种尺寸的彩色插图错落有致。标题和正文使用了2种字号。

开本：19.7×21cm，横向开本  
总页数：8页

宣传手册：《La macchina》，IBM，意大利  
双版面网格系统

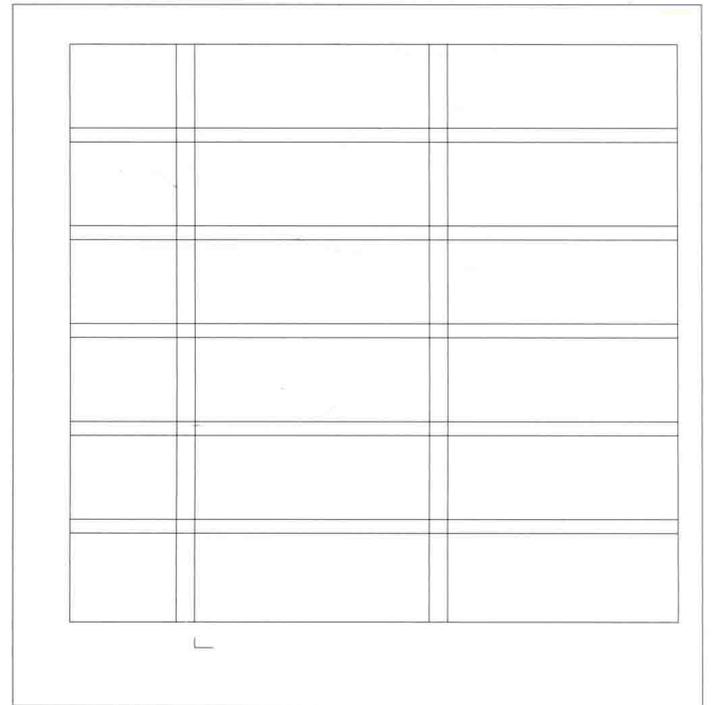


《Lamacchina》的版面设计采用了18格网格系统。设计师在文本、图注和插图的编排上倾注了独特的构想。标题、正文和图注都使用了相同的字号，但图注的字体是红色的，以便能和正文区分。插图多为黑白，部分插图采用了黑红双色印刷。

开本：21 × 21cm  
总页数：70页

画册：《Geschichte der Schweizer Kunsttopographie》

《Schweizerische Institut für Kunstwissenschaften》系列画册的网格系统



由瑞士艺术研究所出版的系列画册。

开本：23 × 21 cm

单色印刷，黑色

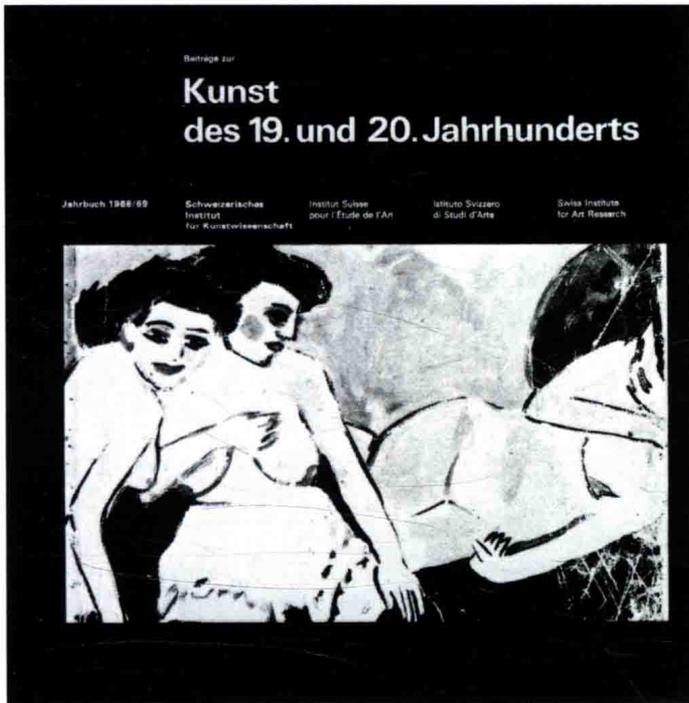
封面为双色印刷，黑色和一个专色（代表每一本画册的颜色）。

本系列画册的版面采用了18格网格系统，整幅版面被分为三栏，两

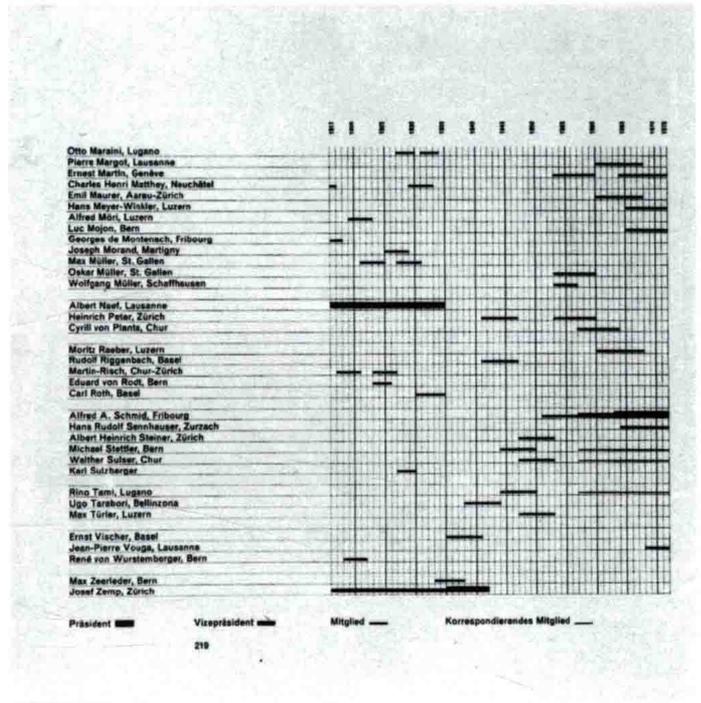
宽一窄。宽栏用来排正文，窄栏用于排注释和图注。而插图的排版则没有限制，三栏都可以使用。

多年以来，瑞士艺术研究所在出版物、报表和展览的设计上都一直保持着统一的风格。在这里介绍的画册中，内容体例包括了文本、插图、注释、参考书目和图表等等。

画册:《Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts》



《Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen》中的一页



这是一套涉及艺术与科学的画册，版面设计上采用了与左页案例相同的网格系统、相同的封面构图以及相同的字号。

封面设计与左页案例的风格一致，在印刷上的概念页保持不变，除了黑色，每一册的封面都有相应的颜色来区分。

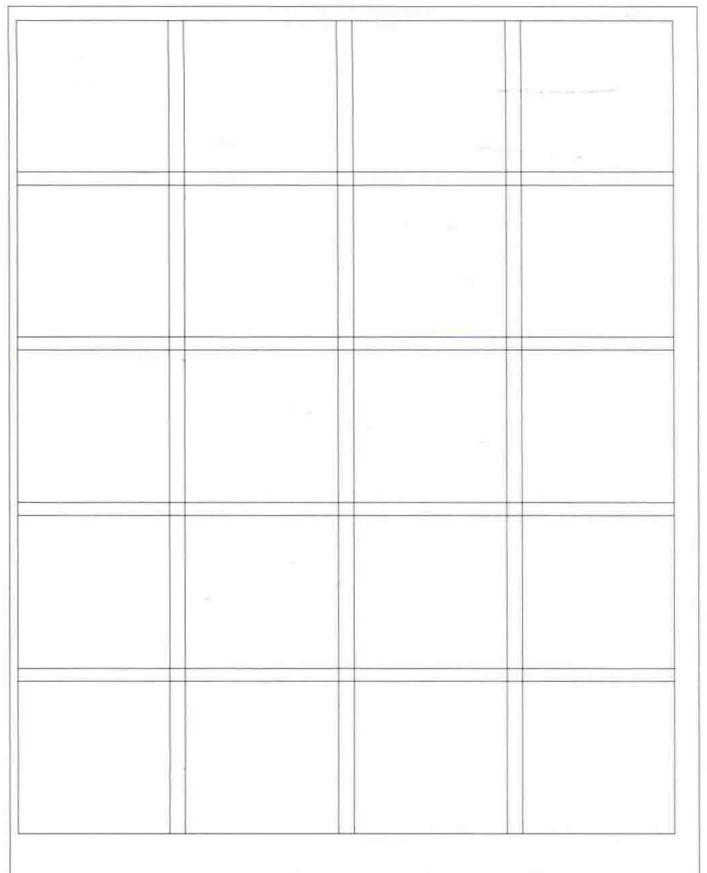
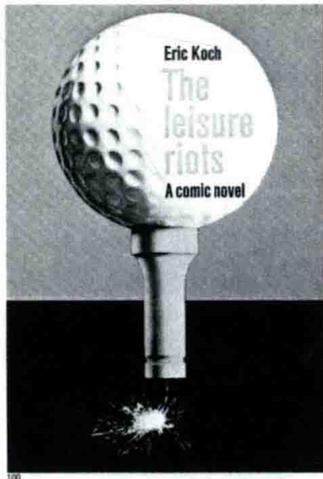
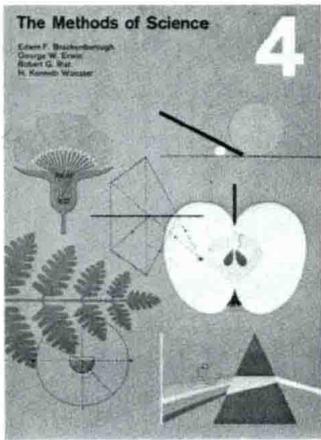
相同的开本、纸张质量、网格系统、封面以及字号保证了整个系列画册的统一性和关联性。每个封面上颜色的设计可以清晰地系列中的每一册进行区分，以免混淆。

在设计风格上保持高度统一能让读者对该系列出版物保持深刻、持久的印象。

宣传手册：《Graphic Design by Rolf Harder and Ernst Roch》

《Graphic Design by Rolf Harder and Ernst Roch》的网格系统

99 One of a series of text book covers for Clarke, Irwin & Company Ltd. Rolf Harder, 1963  
99 Une couverture d'une série de manuels scolaires pour Clarke, Irwin & Company Ltd. Rolf Harder, 1963  
100 Book jacket for Tundra Books Inc. Rolf Harder, 1974  
100 Couverture d'un livre pour Les Livres Tundra Inc. Rolf Harder, 1974



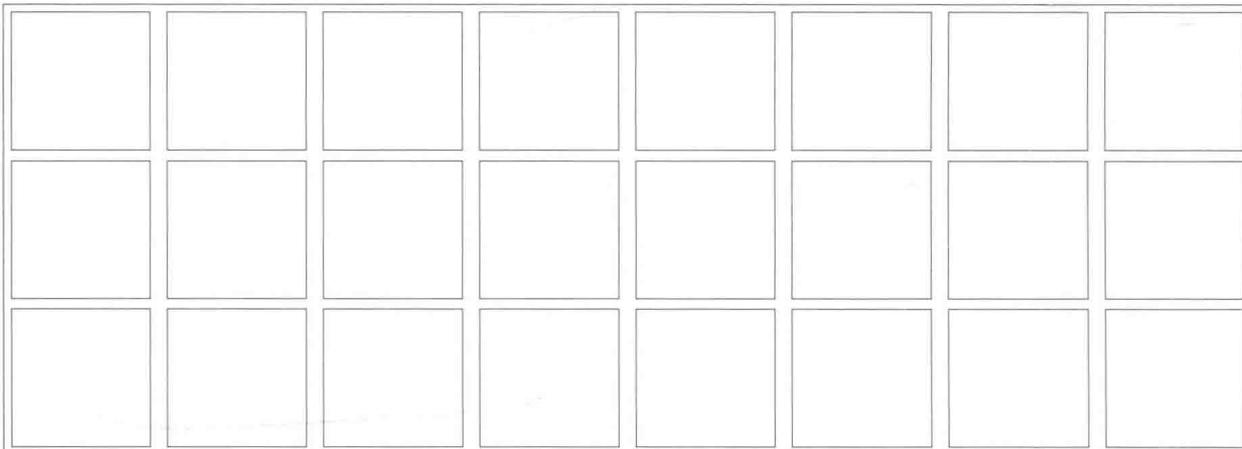
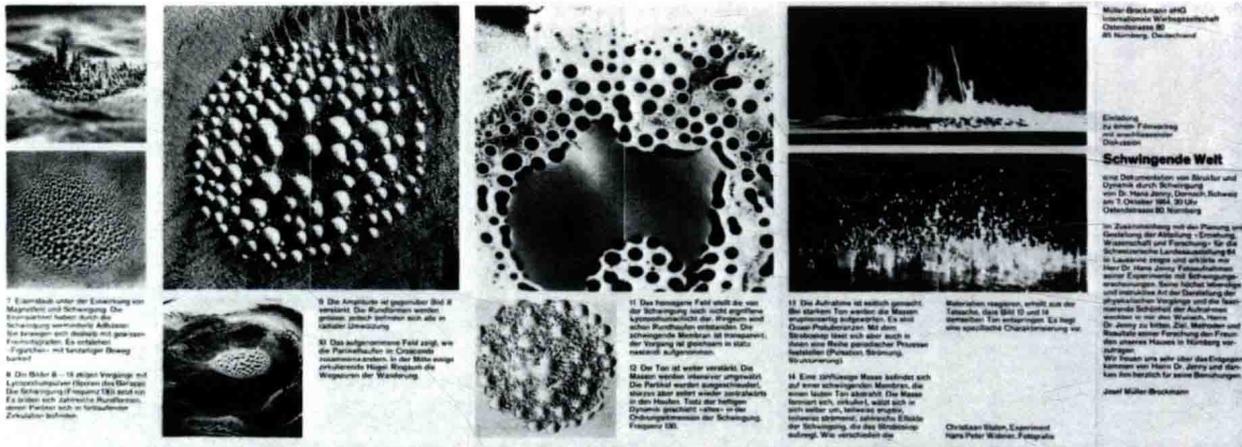
该案例是一个平面设计工作室的宣传手册。图片与文本被编排在一个20格网格系统的结构里。手册前几页的导语部分用的是两栏。

插图尺寸从1格到16格单元网格不等。插图分为四色和黑白。

开本：26.7 × 21 cm，竖向开本  
胶印  
总页数：52页



展会折页  
双版面网格系统



该折页一共折叠7次，版面的网格系统基于8个折页，每折有3个同样大小的单元网格。文本行与图片平行对齐。

正文与图注的字号一致，只有标题用了粗体 (bold)，字号比其他文字大了4点。

设计折页时，一定要注意在图片

和文本之间留有足够的空间，确保它们不受折痕的影响。

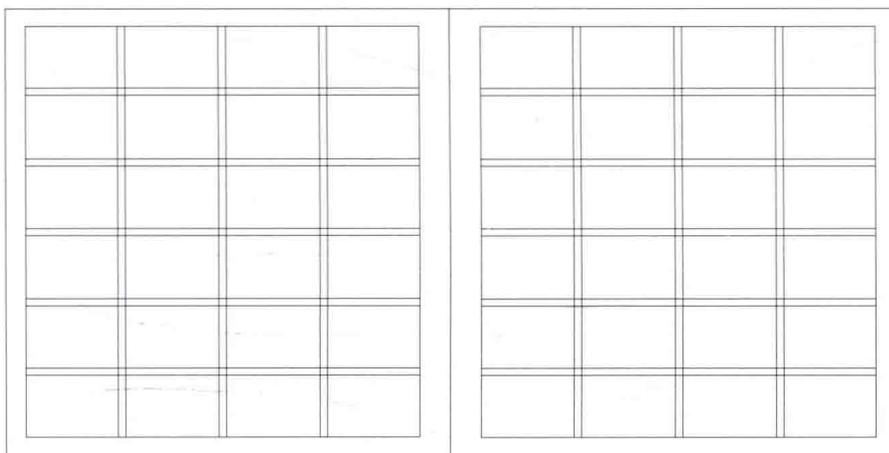
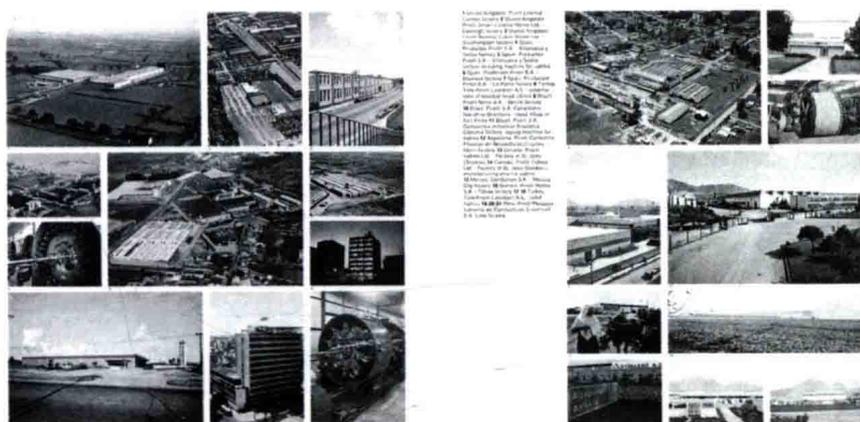
将2个或2个以上的正方形(单元网格)合并成更大的网格区域，这样做可以使整个版面看起来更加疏朗。文本与插图之间相隔一个空行。这种编排图文的方式非常实用和清晰，在视觉上也突出了图片的主次。

该折页双面印刷，折叠7次，可以放入标准的A5或A6信封内。

印刷颜色：黑白

开本：56×21 cm

宣传手册：《Pirelli Group》  
双版面网格系统



该手册的版面设计采用了24格网格系统。手册中的插图共分为10种尺寸，大小相间，产生了一种生动的对比。

文本栏的第一行和最后一行与页面顶部和底部的插图分别对齐。段落中其他文本行则与图片没有特定的关系。

通常，在一个精确的网格系统里，每个文本行必须要与某张图片的顶边和底边对齐。但这本手册中，网格只规范了整个文本栏的首行和尾行要与图片对齐。手册内文使用了两种字号。图片分为四色和黑白。

开本：29.7 × 28cm，竖向开本

期刊：《fodor 24》，荷兰

《fodor 24》的网格系统

Expos	Exposanten	Catalogus
1982 Reproductie-afdeling Stedelijk Museum, Amsterdam	1982 Les Arts en Europe, Centre International Hogler (Sella Descartes), Brussel	20 Kinderen van Amiens, 1972 Olieverf en collage/hardboard, 95 x 125 cm
1983 100 Gulden tentoonstelling, Galerie Espace, Amsterdam	1983 Les Arts en Europe, Centre International Hogler (Sella Descartes), Brussel (zilveren medaille voor grafiek)	21 Wie is hij, 1972 Zeefdruk, 60 x 85 cm
1984 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	1984 Galerie Prijs, Amsterdam Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	22 En daar was een cauli-flow boom, 1972 Zeefdruk, 80 x 55 cm
1985 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1985 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	23 Zo wordt het dan, 1972 Zeefdruk, 50 x 50 cm
1986 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1986 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	24 Tweehalve, 1972 Zeefdruk, 65 x 65 cm
1987 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1987 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	25 Tekst bij vier zeefdrukken, 1973 33 x 35 cm
1988 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1988 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	26 Groot in bladen, bladgroot, 1973 Boek met vier zeefdrukken, 70 x 70 cm
1989 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1989 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	27 IJsland I, 1973 Potlood en krijt/papier, 28 x 38 cm
1990 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1990 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	28 IJsland II, 1973 Potlood/papier, 30 x 35 cm
1991 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1991 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	29 IJsland III, 1973 Potlood en krijt/papier, 28 x 38 cm
1992 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1992 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	30 IJsland IV, 1973 Potlood en krijt/papier, 30 x 35 cm
1993 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1993 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	31 IJsland I, 1973 Foto collage, 80 x 60 cm
1994 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1994 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	32 IJsland II, 1973 Foto collage, 30 x 65 cm
1995 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1995 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	33 De brug, 1973 Zeefdruk, 61 x 85 cm
1996 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1996 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	34 Seriaal BV, Amsterdam
1997 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1997 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	35 Hohneck, 1874 Kleurpotlood/papier, 25 x 25.5 cm
1998 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1998 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	36 Hohneck, 1874 Kleurpotlood/papier, 25 x 27 cm
1999 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	1999 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	37 Vogezan, 1874 Aquarel, 27.5 x 31.5 cm
2000 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2000 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	38 Vrouwemantel, 1974 Zeefdruk, 25 x 35 cm
2001 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2001 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2002 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2002 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2003 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2003 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2004 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2004 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2005 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2005 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2006 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2006 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2007 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2007 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2008 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2008 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2009 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2009 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2010 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2010 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2011 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2011 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2012 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2012 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2013 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2013 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2014 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2014 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2015 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2015 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2016 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2016 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2017 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2017 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2018 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2018 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2019 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2019 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	
2020 Kritiek kiezen grafiek, Samenwerkend met Haagse tentoonstelling, Kunsthandel Les Brvares, Amsterdam	2020 Gedrag met Kunstenaars van No. Bois Tavernes, Amsterdam	

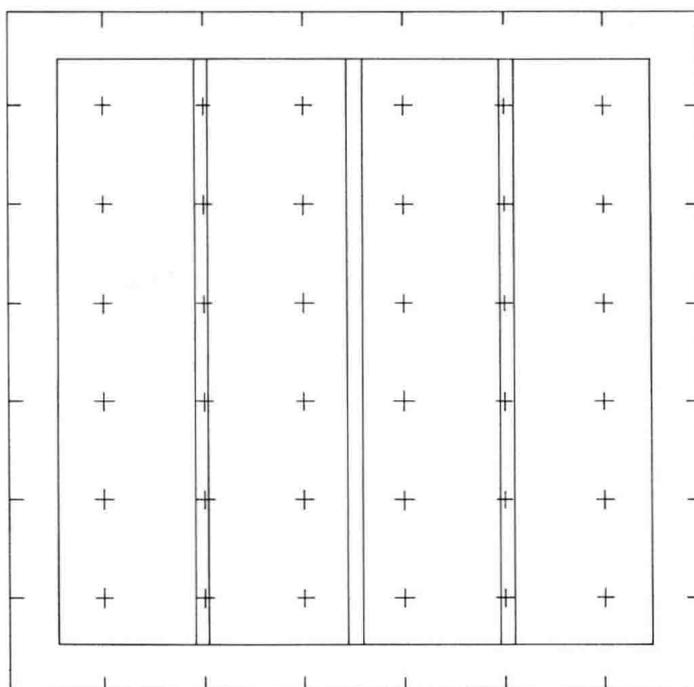
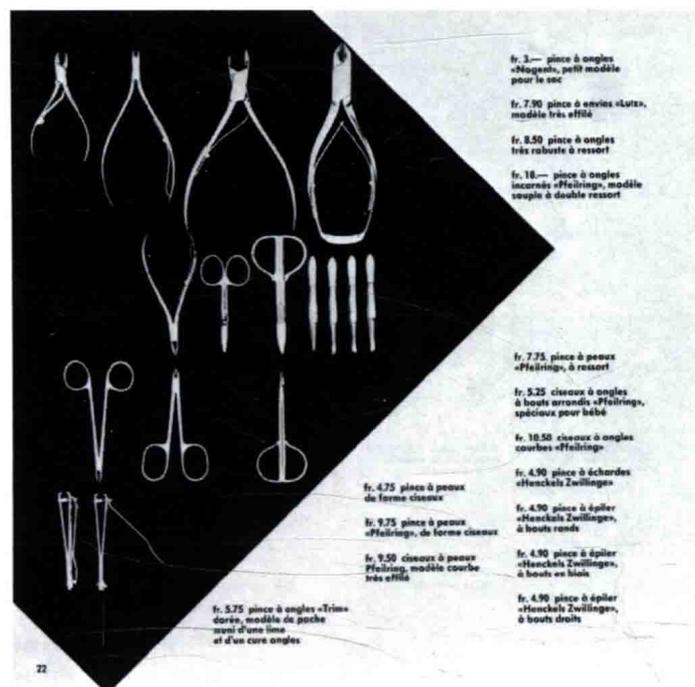
博物馆期刊《fodor 24》的版面设计采用了48格网格系统。

有趣的是，整个版面设置了文本基线。基于文本基线上的点，我们可以规划单元网格的数量，并得到一个合适的网格系统。

开本：25 x 20cm，竖向开本  
总页数：8页

图录：《Pharmacie Principale Genève》

《Pharmacie Principale Genève》的网格系统



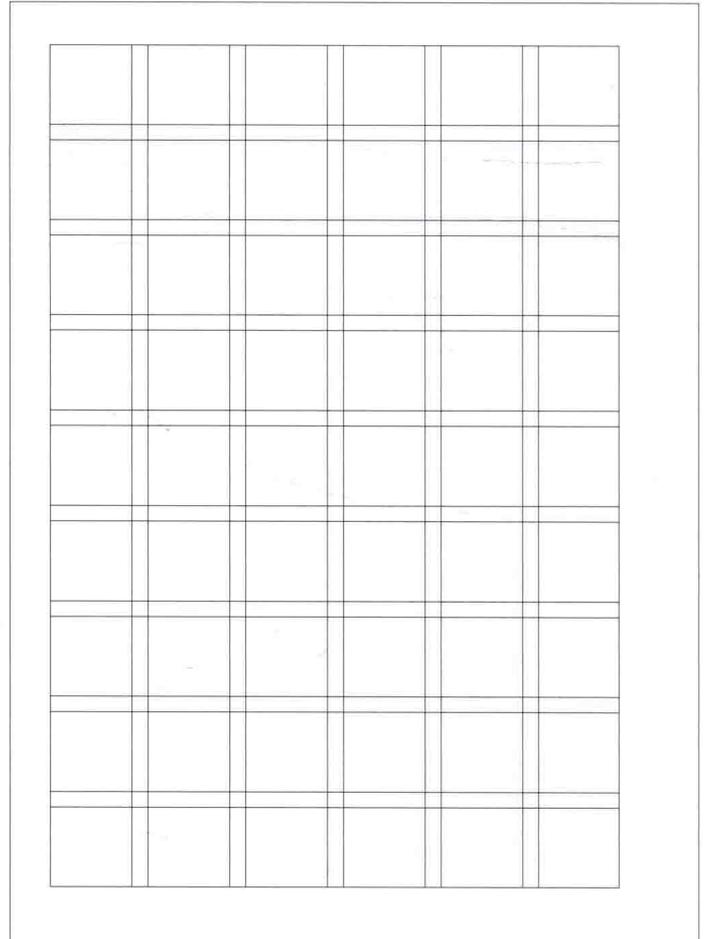
该图录的图片编排基于49格网格系统。文本分四栏。产品图片的背景色块在每一页上的形状和尺寸都不同。所有图片均为黑白，文本部分采用红色来印刷。

开本：20.5 × 20.5 cm

总页数：32页

宣传手册：瑞士灯具公司的《照明设备产品手册》

《照明设备产品手册》的网格系统

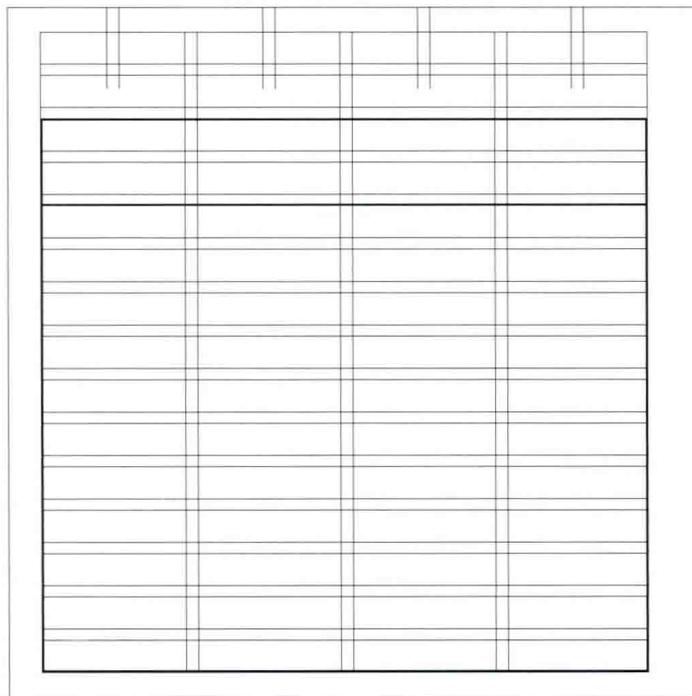
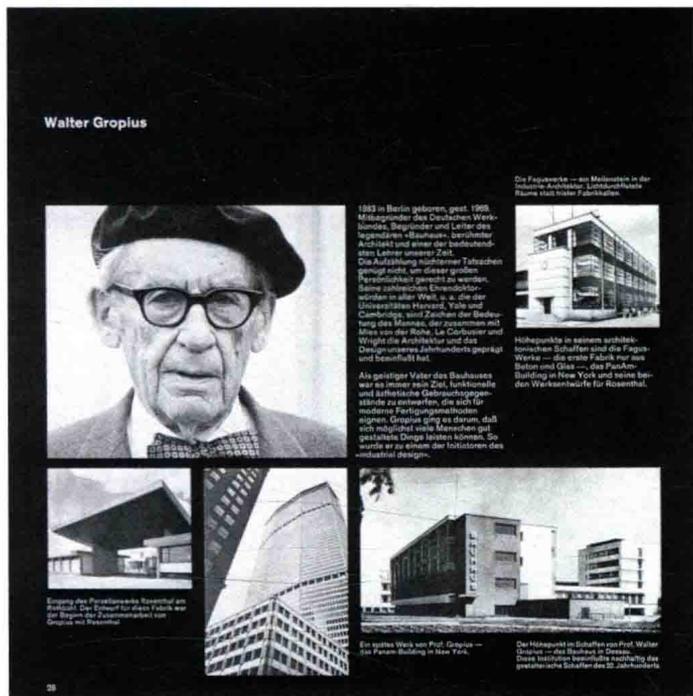


54 格网格系统和六栏的版面结构可以满足各种产品数据和图纸的排版。其中大多数图片尺寸较大，只有一些技术类的图片较小。正文使用了两种字号，插图与照明灯具的发展简史有关。封面插图由一组连续拍摄的弯曲的台灯支臂构成。

开本：29.8 × 21 cm，四色印刷

图录：《Rosenthal》

《Rosenthal》的网格系统



129

这是一本关于Rosenthal工作室的图录，其版面设计采用了60格网格系统。在这种像织网一样的网格系统中，版面的可塑性相当强，它可以自由地组织插图和文本。但与此同时，这也是对设计师如何在节制中利用版面资源的考验。

所有的插图和文本都在黑色背景

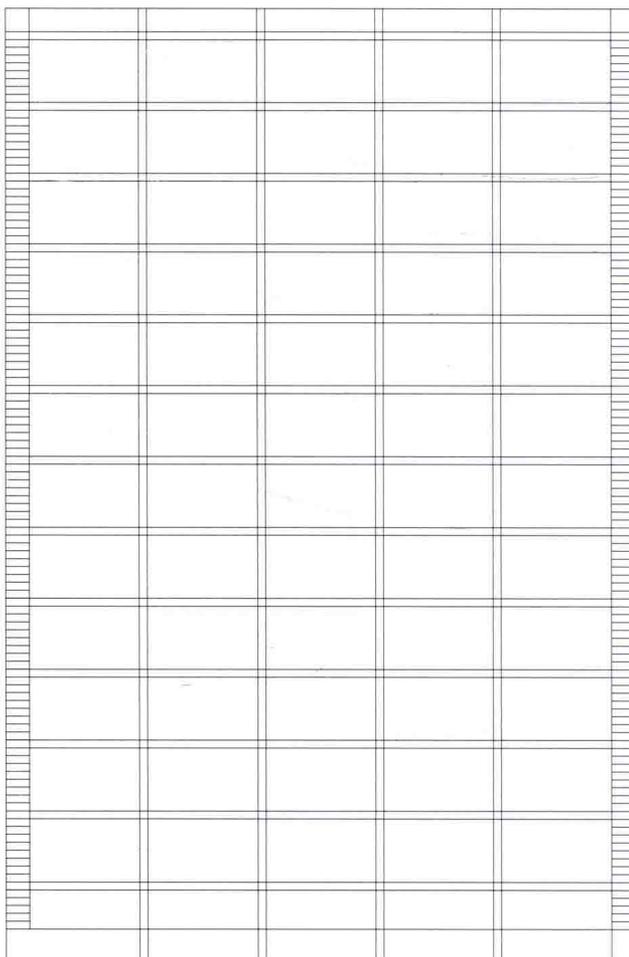
上，这样能更好地传达出图片的视觉张力。但如果文本太长或排得过于紧密的话，还是会影响阅读的。所以，在这个案例中，反白的文本长短适宜，段落之间的间隔也比较疏朗。

插图分为黑白和四色。  
开本：30 × 30 cm  
总页数：62页

杂志：《CCA Today》，美国



《CCA Today》的网格系统



美国杂志《CCA Today》需要一个更为强大的网格系统来满足各类版面的功能需求，所以它的单元网格数量也达到了65格。

大量尺寸不一的图片并存，3种字号和2种字重（medium和semi-bold）用于标题、正文和图注。标题字体的颜色根据其内容的主次分为

黑色和蓝色。图片的裁切与文本行精确地对齐。

通常，期刊类的版面需要更精细的网格系统才能满足不断变化的文本与图片，同时这也要求设计师在排版时需要具有高度的灵活性。

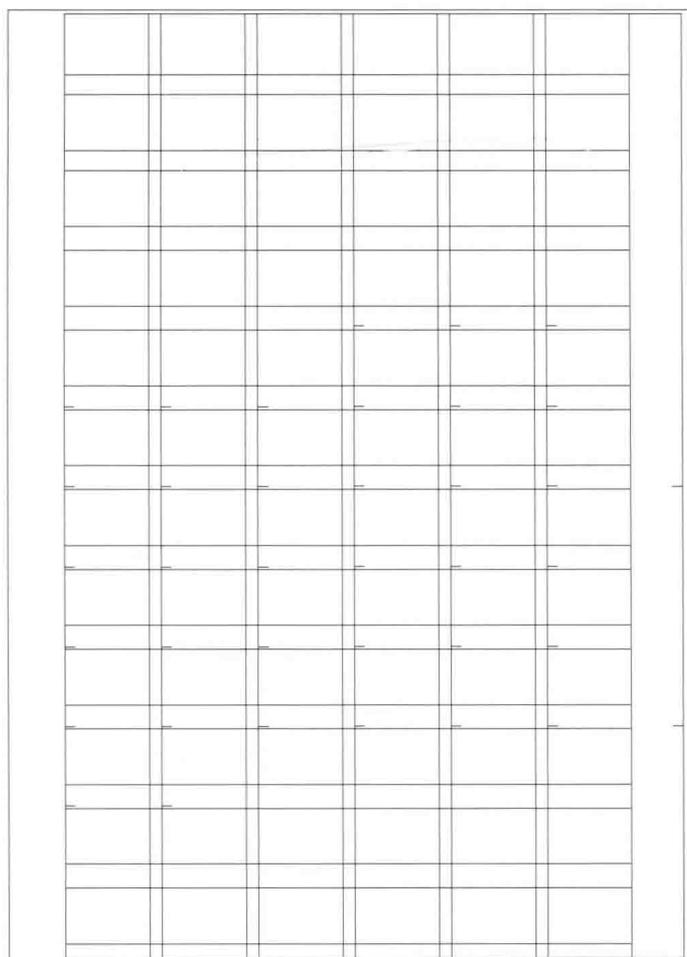
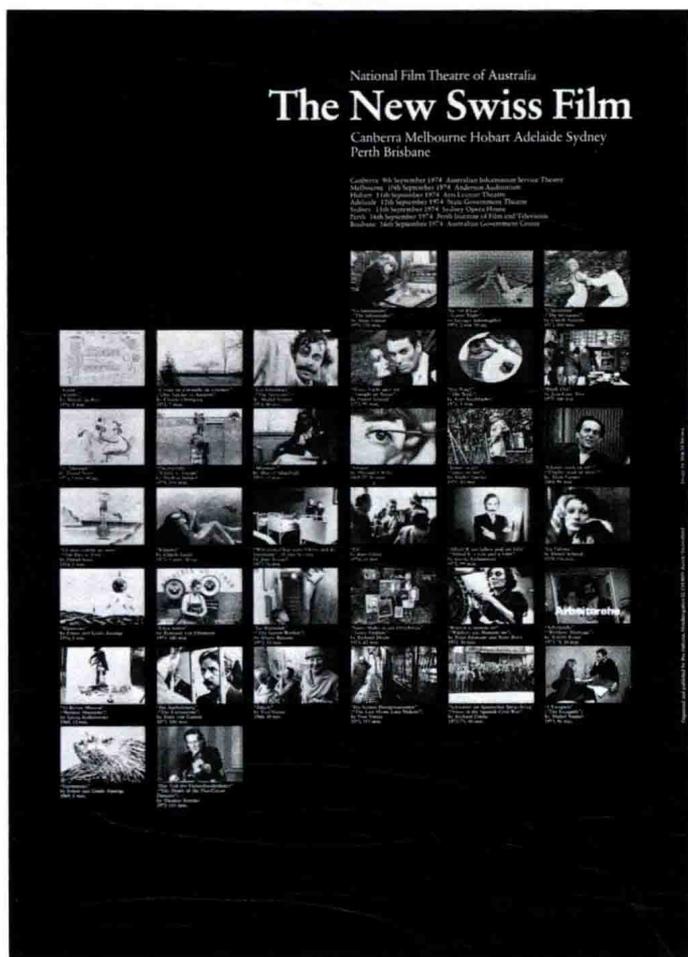
但另一个角度看，虽然65格网格系统可以提供更丰富的版面变化，

但也更容易使设计师忽视版面的层次和逻辑。所有插图均为黑白。

开本：43.1 × 28cm，竖向开本  
总页数：4页

海报：《The New Swiss Film》

《The New Swiss Film》的网格系统



131

海报的版面设计基于72格网格系统，黑白印刷。虽然同系列海报的编排风格一致，但图片的组合丰富多变，每张海报又各具特色。

图片之间的横向间隔大于纵向，因为图片上下之间都需要留出4行的空间来排图注。版面四周的页边距留得比较宽裕，这样就可以使在黑色背

景中的摄影插图显得更加稳定。

海报尺寸：59.3 × 41.8cm



## 企业形象设计中的网格系统

在一个企业形象的设计中，对于那些用于企业内部管理和外部宣传的固有信息，设计师必须要整体地考虑到他们在所有媒介上的呈现和传播。其基本的概念应具备统一性、逻辑性和功能性，以便应对那些不可预知的问题。企业形象的概念一旦确立，它就能随着时间的推移逐渐成长为一个维持企业独特性的系统，并成为诠释企业哲学的型格标准。

企业形象的功能是否能在未来企业发展的过程中发挥重要作用——这确实是在设计企业形象时的一大难题。网格系统的规划也需要同时考虑到字体和颜色的设计。所以，一个企业形象的设计必须具有很强的灵活性，这样才能在信息的传递中应对那些未知的问题。无论企业形象应用在何处，都必须传达出企业的生命力与革新性。这对设计师自身的智慧、知识、能力和想象力都提出了一个相当高的要求。

即使是一个中型规模的公司，在它的企业形象中也包括大量的信息。尤其是从广告宣传的角度来讲，这些信息全部都能够起到推广公司形象的作用。比如公司对内和对外使用的各类办公用品，包括信纸、票据表单、提货单、订货单、商标、标志、访客卡、各种尺寸的信封、制服、公司货车贴纸、标签、包装、手册、图册、媒体广告、展会宣传、门上和建筑外立面的字体粘贴和雕刻等等，都在有形无形中诠释着该公司的企业形象。很多大型公司已经意识到企业形象设计的重要性，并聘请业界资深的设计师来设计。

当代编排设计要求设计师逻辑、系统地组织版面中的文本与图片：

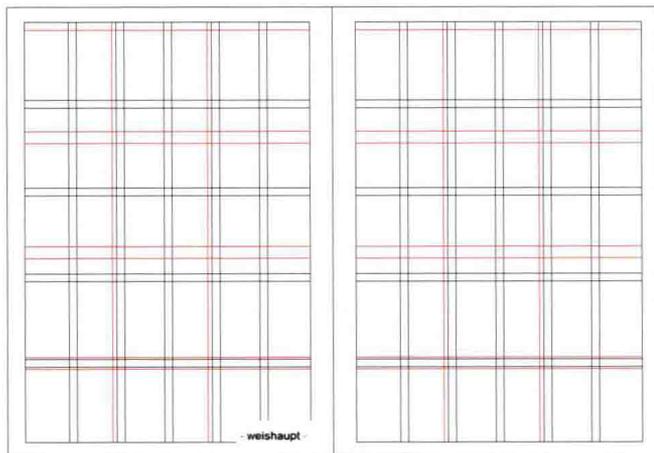
1. 在版面中，标题的字号和位置保持一致，从始至终都应使用同一款字体。
2. 副标题的字号一致，并在页面中与上下文保持相同的距离。
3. 图注的字号一致，与插图保持相同的编排关系。
4. 所有版面中的文本和插图应使用统一的网格系统。
5. 标题的字号一致，并与段落文本保持相同的编排关系。
6. 旁注的设计同上。
7. 所有插图元素（如图片、图表、统计数据等等）都应按单元网格的大小来编排。
8. 所有照片的拍摄风格都应一致。
9. 插图的立场应该是客观的，并保持它们的风格一致。
10. 统计数据的表现形式也应保持一致。
11. 同类型文本的字体和颜色应保持一致。
12. 字号相同的文本的行距应保持一致。
13. 分割文本段落时应使用一行、两行或者更多的整行空行，千万不要使用半行，否则下一栏的文本行将与前一栏的文本行错位不齐。

如果想要使设计达到整体统一，那么封面和内页就需使用相同的网格系统和字号。这里需要遵循的原则是，应从内页到封面由内向外发展出一种系统性的设计，才能对设计的整体统一起到重要的作用。

因此，设计所用的网格系统除了能满足封面的视觉张力外，还能客观、有效地传达出书籍的内在。这是所有设计师都要面临的问题，即设计师如何在满足功能性的同时还能创造出美妙的视觉形式。

然而，我们经常见到的设计多是将封面从正文中脱离出来，这似乎是意料之中的现象。因为脱离了正文的约束，封面的设计可以在形式、数量和用色上更加自由。大部分的设计师都会选择这种简单、直接的方法。

1. 图录、手册、宣传单的网格系统
2. 某产品宣传手册的双版面



1



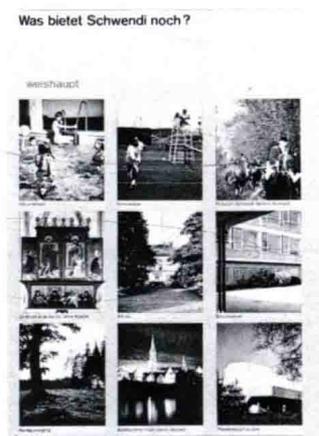
2



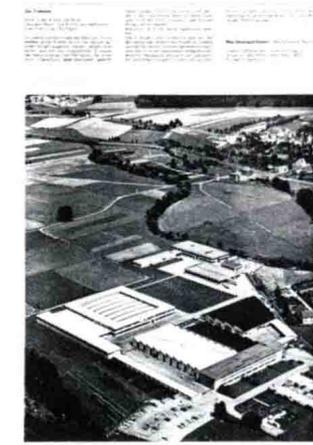
- 3/4. 某公司产品系列手册的前后版面
- 5/6. 配件产品手册的内外页



3



4



5



6

一些大型商业公司通常会使用一套标准统一的设计形式和色彩系统来诠释自己的企业形象，并把这些规范制作成VI手册供公司成员遵循和参考。

在企业形象设计运用网格系统之前，必须要考虑到将来与公司相关的所有文件和资料，以便网格系统可以适用于他们。

即使公司想要采用一个新的图形标志，或是一个字体标志，那么这个新标志也需要依据已有的企业形象法则来进行设计。

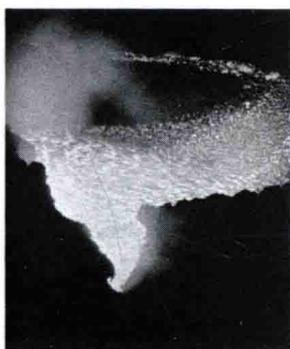
这些设计法则必须贯彻始终，印刷品、出版物、报表单据、对外通告、电视媒体传播、展会展览等都应该得到统一的呈现。

另外值得一提的是，色彩的设计对企业形象也有着重要的影响。

7/14. 产品手册的标题页面

Das Weishaupt-Programm

1970/71



7

Das Weishaupt-Programm

1976/77



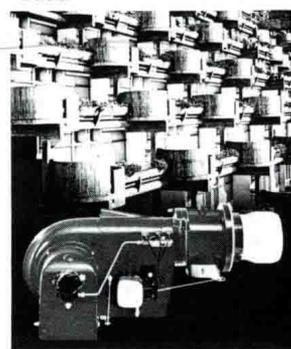
8

Weishaupt-Ölbrenner Typ U



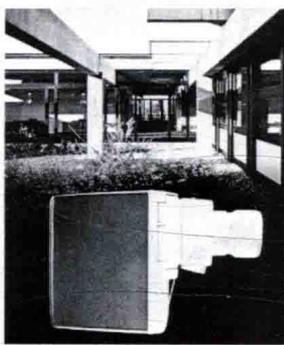
9

Weishaupt-Gasbrenner Typ G  
Zweistoffbrenner Öl/Gas Typen GL und RGL



10

Weishaupt-Gasbrenner Typ WG



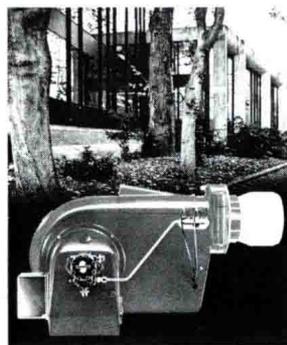
11

Weishaupt-Ölbrenner Typ W



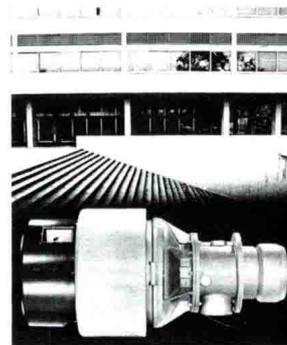
12

Weishaupt Ölbrenner Typen Monarch und R



13

Weishaupt-Gasbrenner Typ UG  
Zweistoffbrenner Typ UGL



14

网格设计为所有印刷品的设计奠定了基础，包括所有宣传手册的封面和内页。字体和字号也保持一致。

宣传手册的封面主要用于展示系列产品，为了便于区分，封面采用了特殊的摄影图片作为产品的背景。每个系列的产品介绍了其应用领域，如家庭住宅、房产开发、街区、学校建

设、工厂重工等等。在内页中，左页的图片与右页展示的产品插图、标题对齐。

30 格网格系统

字体：无衬线体

四色印刷

开本：A4，29.7 × 21 cm

15/16. 公司宣传手册的双版面



15



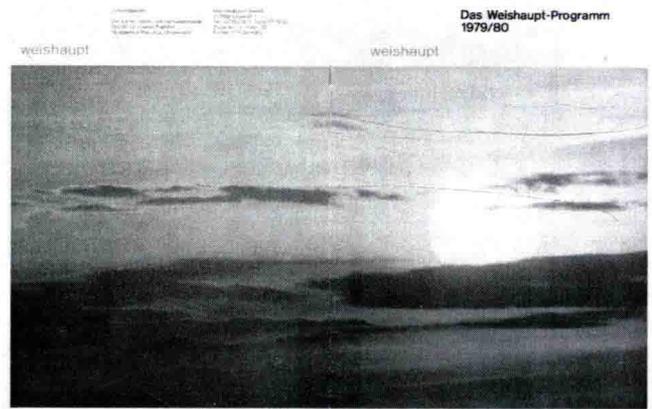
16

上图左侧  
其他与公司相关的宣传手册和宣传单的设计也采用了同样的网格系统。本页案例中的版面标题和前页案例的位置一样，也使用了相同的字体和字号。插图、正文和图注的编排方式也很统一。

上图右侧  
红色的文字商标“weishaupt”被用在所有的出版物上，同时还被用于该公司所有的货车和商务车上。文字的排列和色彩的设计保持一致，红色的商标字体印在车身的一条白色色带上，白色色带上下均为黄色。

17. 公司宣传手册的前后版面

18. 贴有公司商标和标准色的送货车



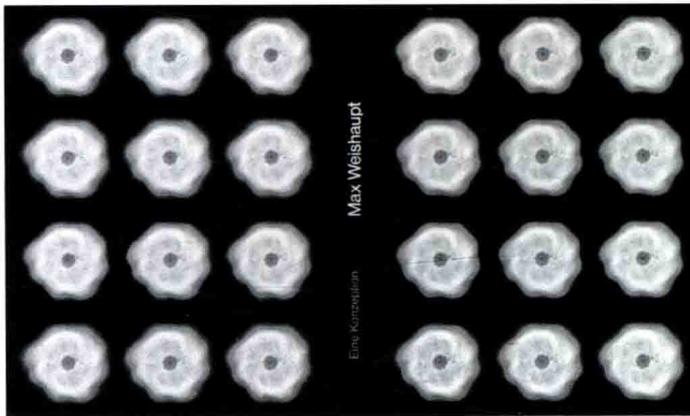
17



18

该公司其他的宣传媒介都采用了一致的编排方式和色彩，比如：广告牌、橱窗展示、灯光照明等等。

19. 公司周年纪念册的封面和封底



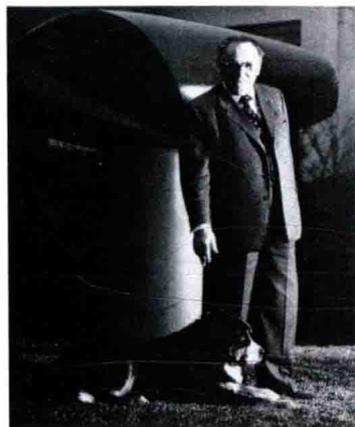
19

20. 纪念册中的双版面

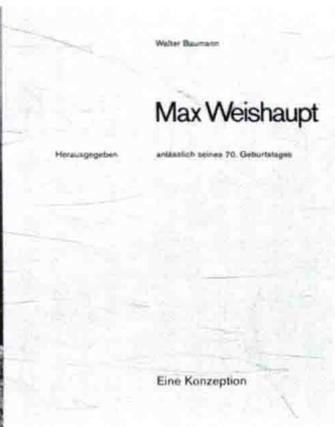
21/22. 纪念册中的两个双版面



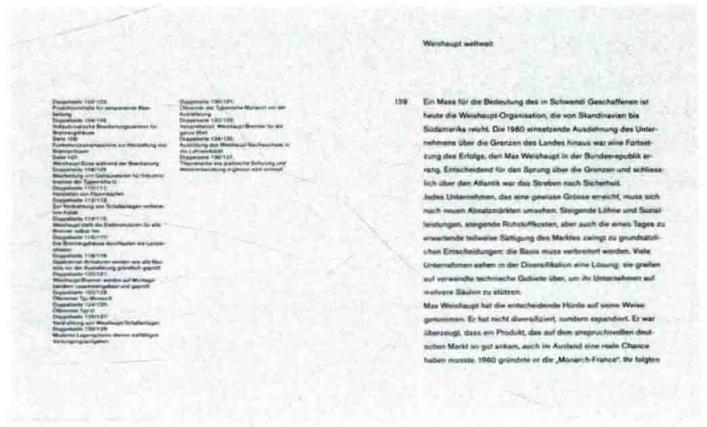
21



20



139



22

公司周年纪念册的设计也遵循了同样的设计原则。正文和图注都采用了Helvetica字体。每页标题都排在正文之上的空白区域。书脊和扉页标题的字体与内页的标题一致。

为了突出周年的喜庆气氛，所有图片和摄影作品全部都采用整页印刷，也就是把所有图片铺满页面，并

超过裁切线的边缘。相应地，开本也从常规的A4尺寸(29.7×21cm)扩大到了30×25.5cm。

纪念册中所有的图片兼顾视觉美学的体验和产品信息的表现，所有图片均为四色印刷。



## 三维空间设计中的网格系统

网格系统不仅用于二维平面设计中，还可以应用在三维空间的设计中。它可以系统地组织空间中的视觉元素，便于观众理解。同时还能集合经济成本、时间效率和美学感官等多方面的优势。

以一个展览空间的设计为例，网格系统将被应用到室内的墙壁、地板和天花板上。这与二维平面设计中的应用相似，网格的结构，即单元网格的尺寸取决于：

1. 房间的大小
2. 需要展出物品的文字和图示的信息量
3. 需要展出物品的尺寸和数量
4. 展会需要用到的室内家具：桌椅、展架、展墙、灯具等等

在展览空间中，务必把文字和图片信息的体量降到最低。

在网格系统的辅助下，清晰易读的文字介绍和图片、合理的展品布局、与主题相关的色彩设计以及带有建筑概念的空间设计能让观众快速地掌握展览内容，从而更容易理解展品的优点。

在放置文本和图片时，一定要注意视平线的高度，即观众看到它们的高度。通常情况下，离地 170cm 是比较合理的视平线高度。

如果文本和图片的位置过高，观众就不得不仰头观看，容易产生疲累；如果太低，同样也会让观众产生疲累。轻微颌首

平视的观赏姿势对于肌肉的压迫最小。在三维立体设计中，除了要提前考虑到材料、照明和观众流动等一些额外的空间因素外，使用网格系统的基本原理其实与二维平面非常相似。

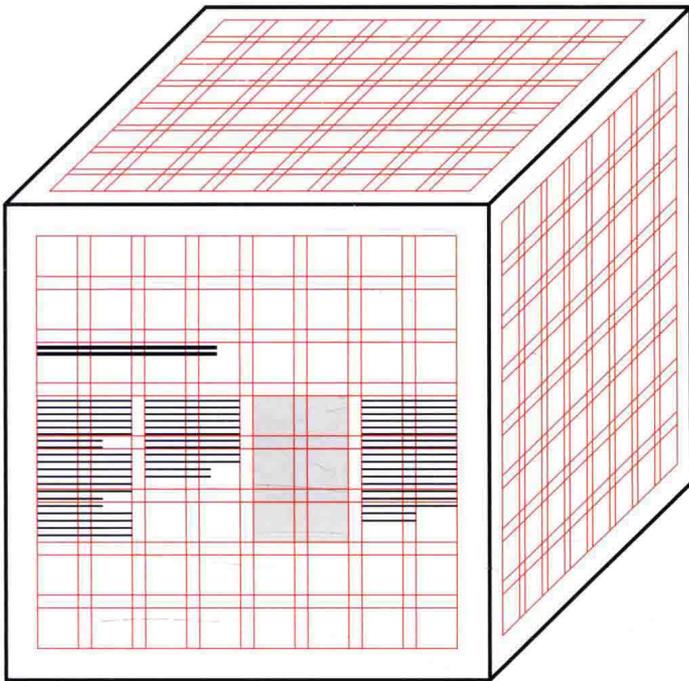
系统地规划三维空间中的平面和立面可以更好地利用空间来呈现主题展品。

同样，空间设计的成功与否，再一次取决于设计师能否达到以下这些前提条件：

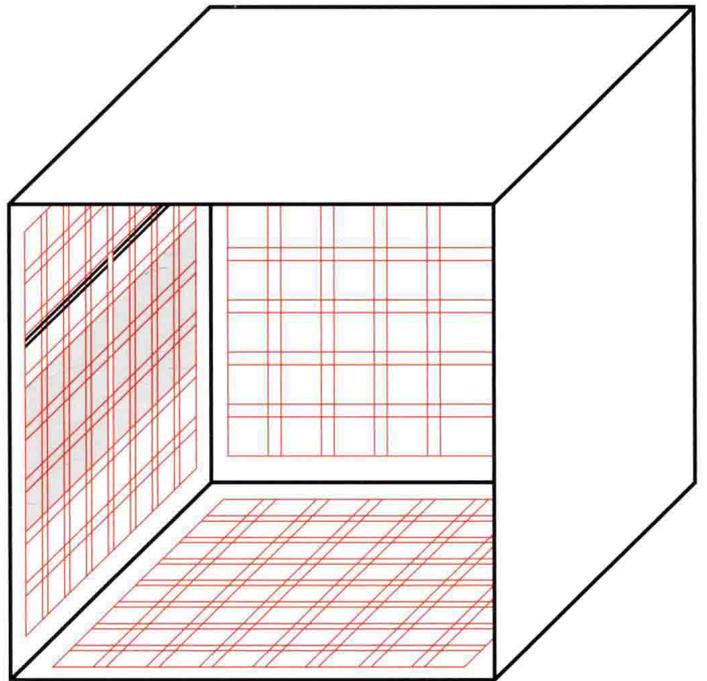
1. 预见设计中的问题
2. 研究展区的空间尺寸
3. 研究展会的整体环境，以及影响展览效果的各种因素
4. 研究观众的观看习惯，以及他们的视觉接受能力
5. 研究观众流动的路线和行走的方向
6. 研究展会的灯光照明状况
7. 研究介绍文字的读取距离
8. 研究与相邻参展商的空间距离
9. 研究展会场地的硬件设施：供水、电路连接以及地面特性等等

展品所属公司的企业名称、标识、产品信息、服务条款等告知性文本、图片和色彩信息务必突出展示，一方面能够突出展品的重要性，另一方面便于观众能够清晰了解展品情况，不会误解、误读产品信息。

文本与图片在三维空间外部立面上的网格划分



文本与图片在三维空间内部立面上的网格划分



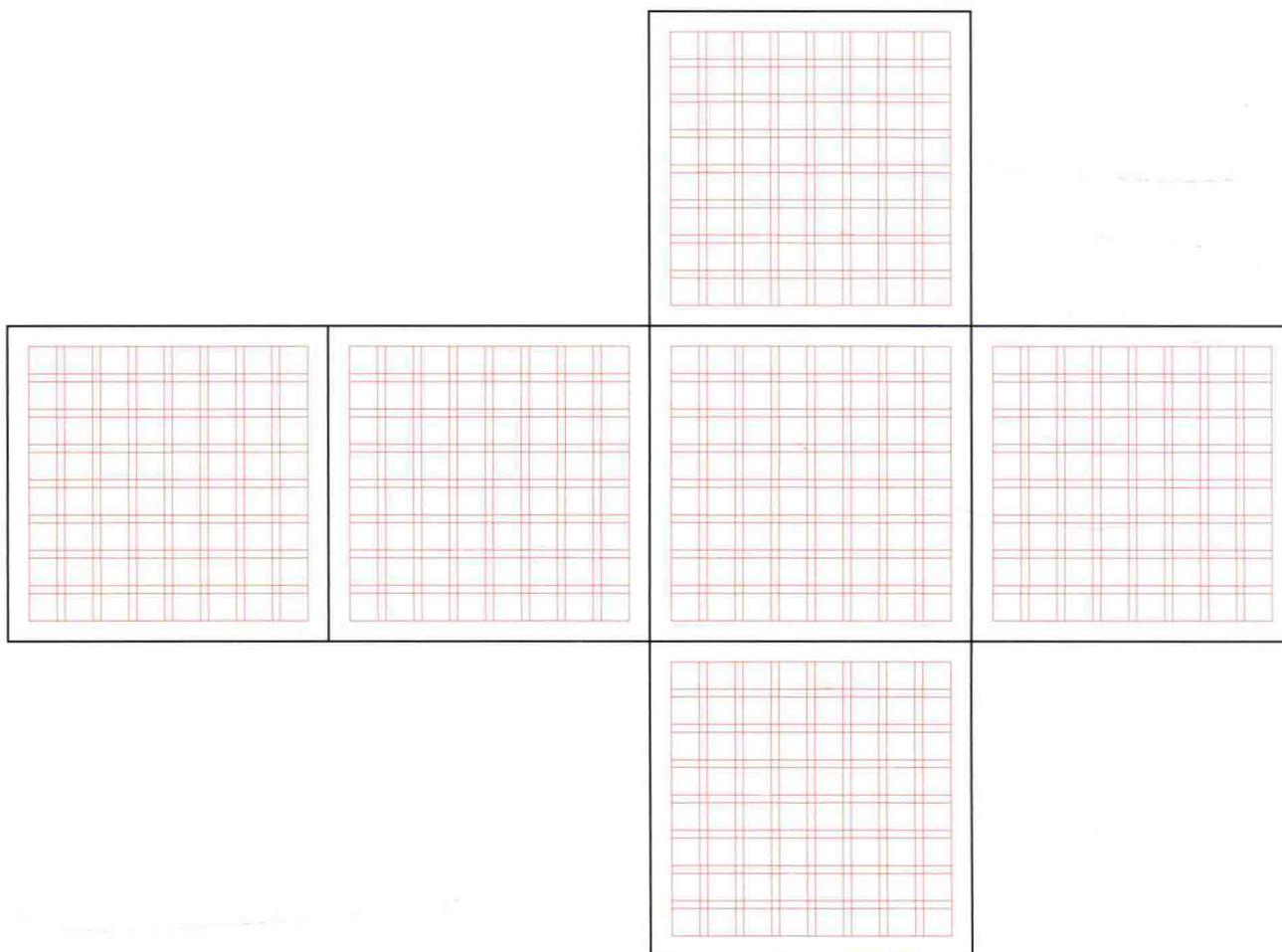
143

三维设计就是为了在有限的空间中解决问题，其中对于网格系统的应用原理与二维平面设计并无差别。

网格系统很容易应用在一个立方体上。空间设计包括内部和外部，所以在立方体的内外面都铺设了网格。文本、图片和展览设备的摆放，以及墙壁开口、门窗和灯光照明都要按网

格的结构来进行布局。单元网格的大小要由现场的实际考量而定，比如：需要占用墙体面积的文字和图片等展品的信息量，展品的数量和尺寸，展品陈列所需要的家具，如货架、桌椅、橱窗等等。

三维空间内部6个面的网格划分：  
地板、四壁、天花板

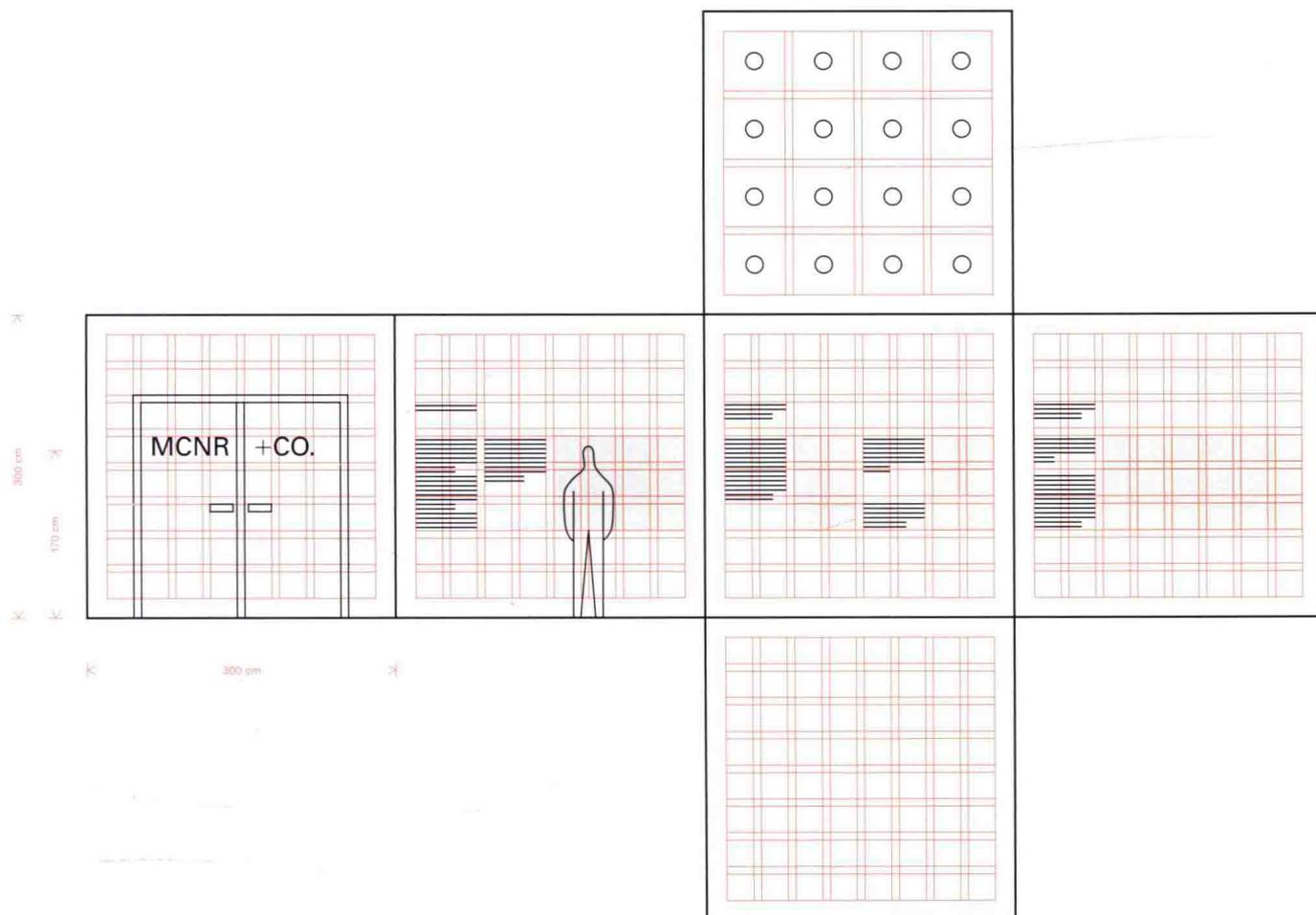


如果把一个立方体的内部展开，设计师就能够更容易地规划这个空间的每个面。即使空间不是一个规则的六面体，上述方法依然能够帮助设计师“剖析”空间结构，并找到合理的网格系统。设计师先在展开的平面上尝试各种网格草图，直到找到合适的空间分隔方案。然后，他再利用这套

网格系统来解决空间规划的问题。如果这套网格系统不能更好地呈现展览内容，设计师则需要继续尝试，直到找到一套符合空间结构的网格系统。

如果想要找到一套最佳的网格设计方案，确实是一个非常不容易的过程。尤其是这套方案可以在空间中解决各种问题。

三维空间内部的网格划分：  
门、地板、天花板顶灯、文本和图片



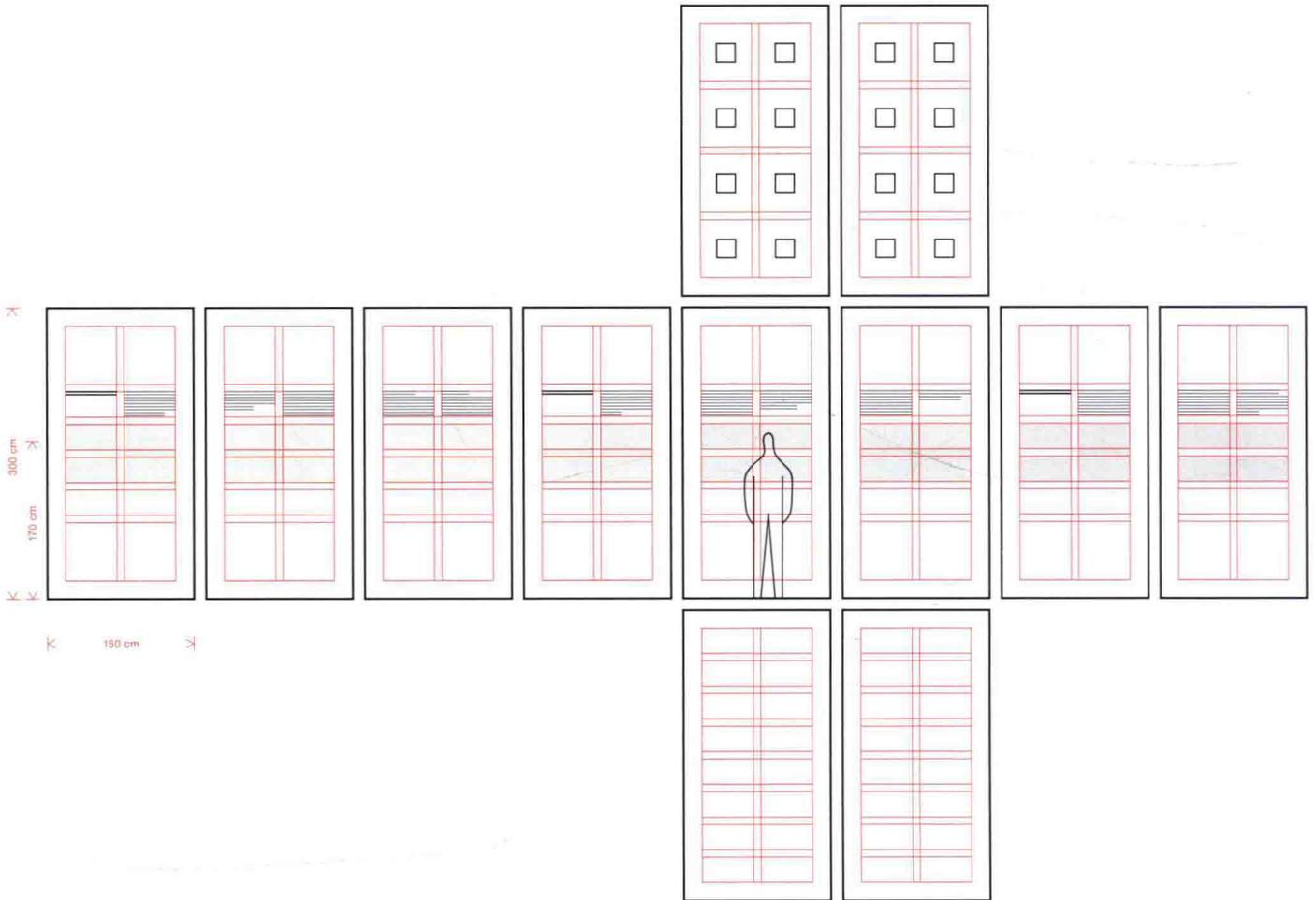
上图展示了三维空间是如何借助网格系统来设置门、文本、插图和顶灯，以及如何使它们彼此协调的。

需要注意的是，空间设计需要着重考虑观众的视平线。比如，观众读取展品信息的视线高度。

所有形式元素的尺寸都应符合网格系统的规划。

文本、插图、图表等可读取信息不宜设置在过高的地方，因为长时间保持抬头姿势会使观者产生疲惫感。

将三维空间内部的6个面再平分成相同尺寸的单元

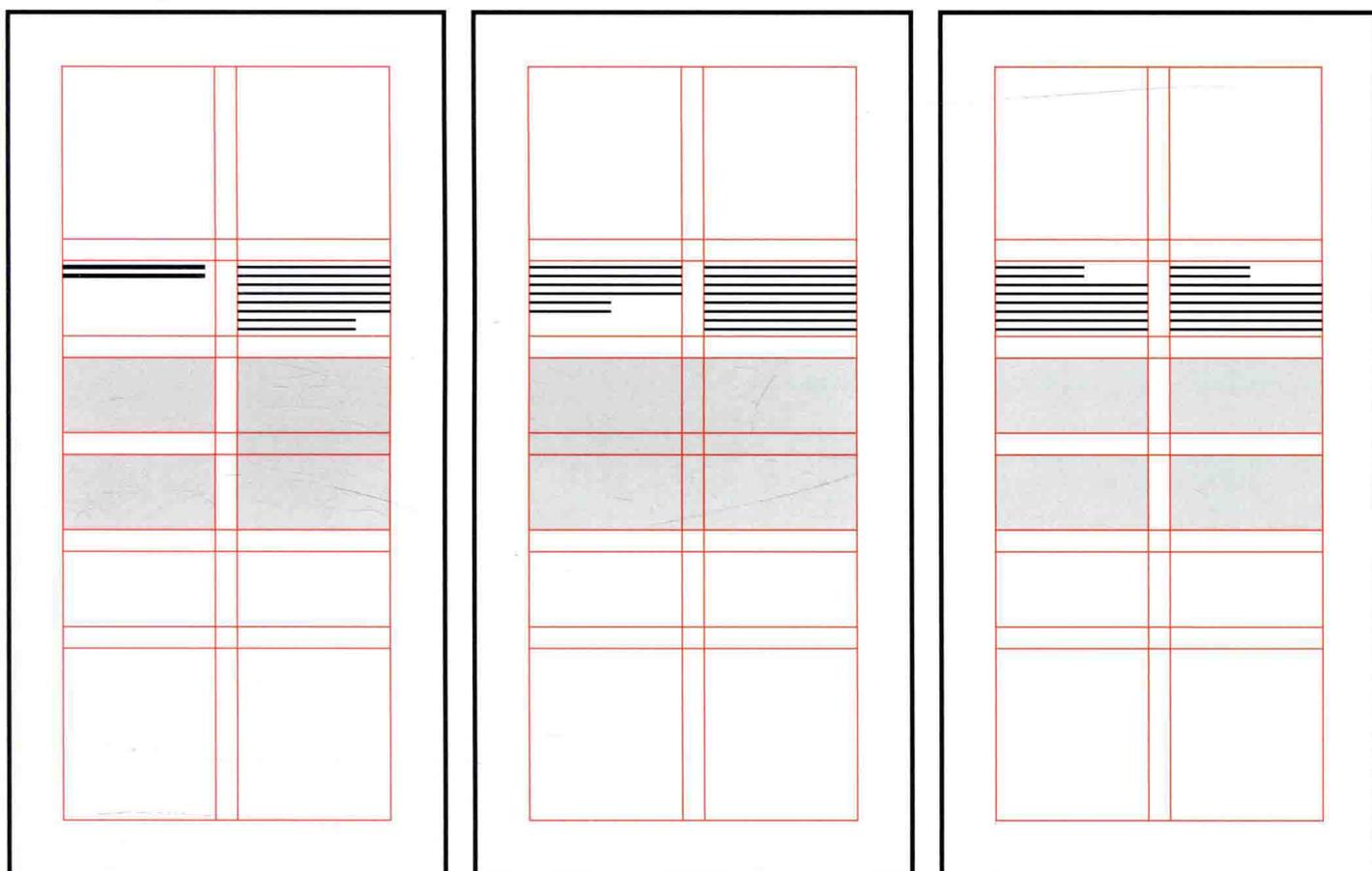


上图中的墙面、地板和天花板被划分成等大的单元。在展览的空间设计中，将大面积的空间分割成更小的单元是一种非常有效的方法。这样做不仅可以提前制作，还便于运输、安装和拆卸。

这种等大的单元构建结构坚固，便于包装和储放，所以可以连续使用

多年。在设计中唯一需要作出改动的就是不断变化的展品信息。

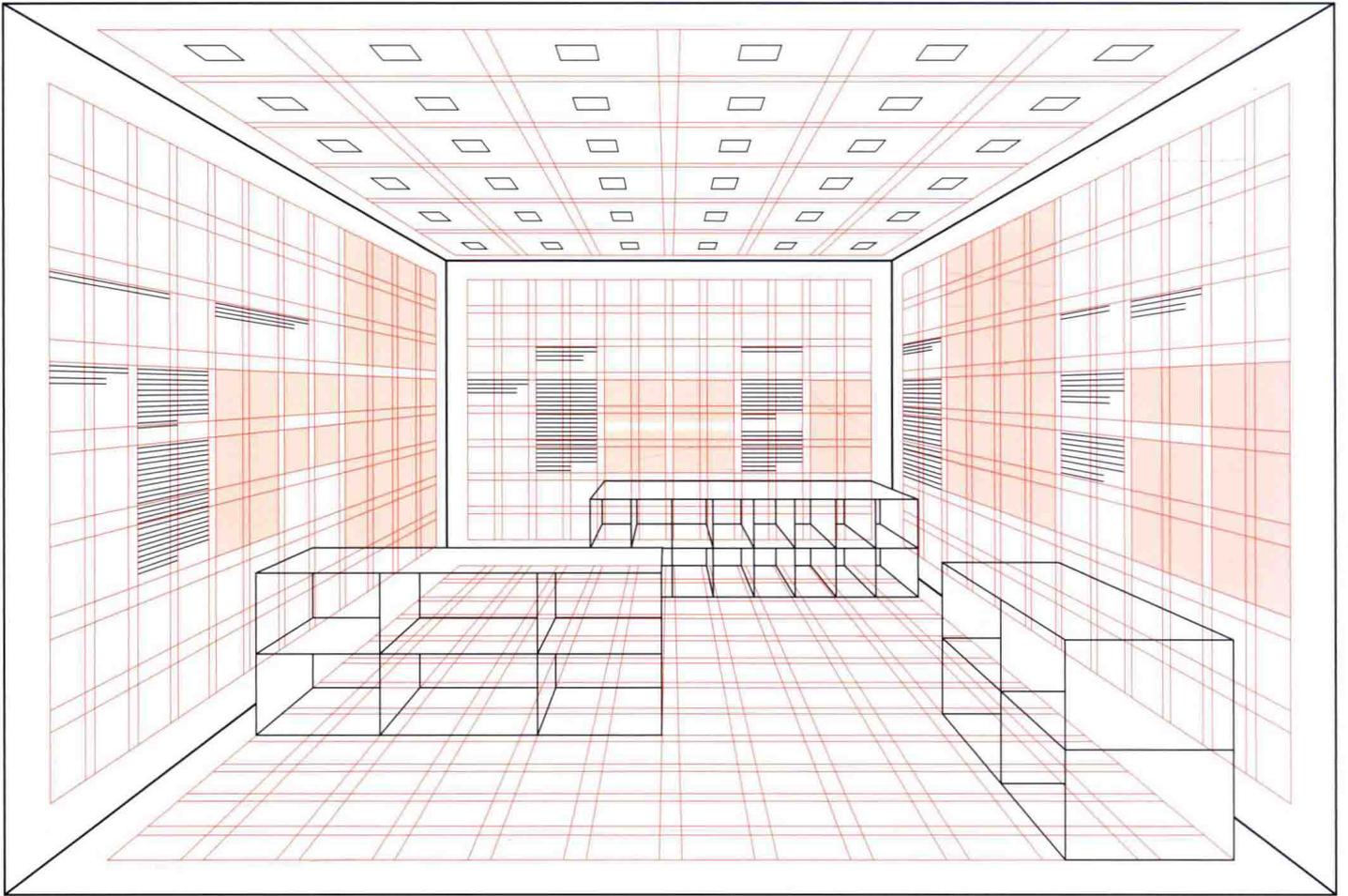
在相同尺寸的单元网格中设置文本和  
图片



上图是左页单元构建的细节放大图。我们可以更清楚地看到在版面上设置的标题、文本和插图。上图演示了如何利用网格就可以简单、明确地解决设计上的问题。

其实，设计师只要掌握了网格系统的原则，就不难找到一种令人信服的解决方案。

在三维空间中，网格与顶灯、地板、  
家具、文本和图片的关系



这张透视图向我们展示了三维空间是如何借助网格来组织和表达各种平面和立体元素的。家具、顶灯、文字编排和插图在空间上的设置都与网格匹配。在地板上，还可以铺装与单元网格大小的瓷砖或地垫，或者用地毯铺满整个地板。单色的地板可以很好地衬托出其他形式的元素。

1851年，伦敦水晶宫的建成是展馆建筑发展史上的转折点。直至今日，它的影响依然深远。水晶宫是建筑设计史上首次使用预制建材的装配式建筑，因为其建筑结构的创新性，施工周期几乎是创纪录的。可在当时的社会背景下，这项划时代的创举并未得到平面设计师们的注意，至少没有引起明显的轰动。直至二战之后，这类的展馆设计才现身意大利，并以类似网格框架状的结构而著称。但是，文字和图片却依然沿用了以往的设计理念，即按照展品元素的尺寸单独设计，并未利用网格系统来统一设计。

20世纪50年代，在瑞士博览会上首次将展台、文字、图片、产品等展会元素组成一个整体，并按彼此的比例关系进行系统化设计。这种设计方式很快就被激进的德国设计师抄袭过去。可惜的是，直至今今天，这种设计理念仍然不受国内<sup>15</sup>和国际展会的重视。

造成这种情况的原因有很多：首先，网格系统的应用需要设计师进行头脑风暴、多番实验和操作，从构想到成品较其他设计更费时；其次，大部分展览设计师缺少运用网格的必要知识；再者，展览设计通常是在很紧的时间内完成的，设计师往往顶着巨大的压力，他们甚至没有足够的时间按计划完成设计工作。

还有一点也可能是间接导致上述情况的原因，如今广告宣传媒体百花齐放、不断创新，滚动的广告灯箱、视频广告、体验装置等新兴媒介优势突出。声光特效已经发展成熟。传统的图片、文本和产品的展示手段在很多场合下已经逐渐被现代

---

15. 译者注：此处的国内是指20世纪80年代的瑞士。

的、更加夺人眼球的广告媒体所取代。尽管如此，这些媒体手段仍然从属于一个整体设计的概念。

总之，一个能得到时间验证的设计总能给人们留下深刻的印象。因为它反映了设计师解决问题的能力，即如何精心地把所有的视觉媒介整合到一个设计里。

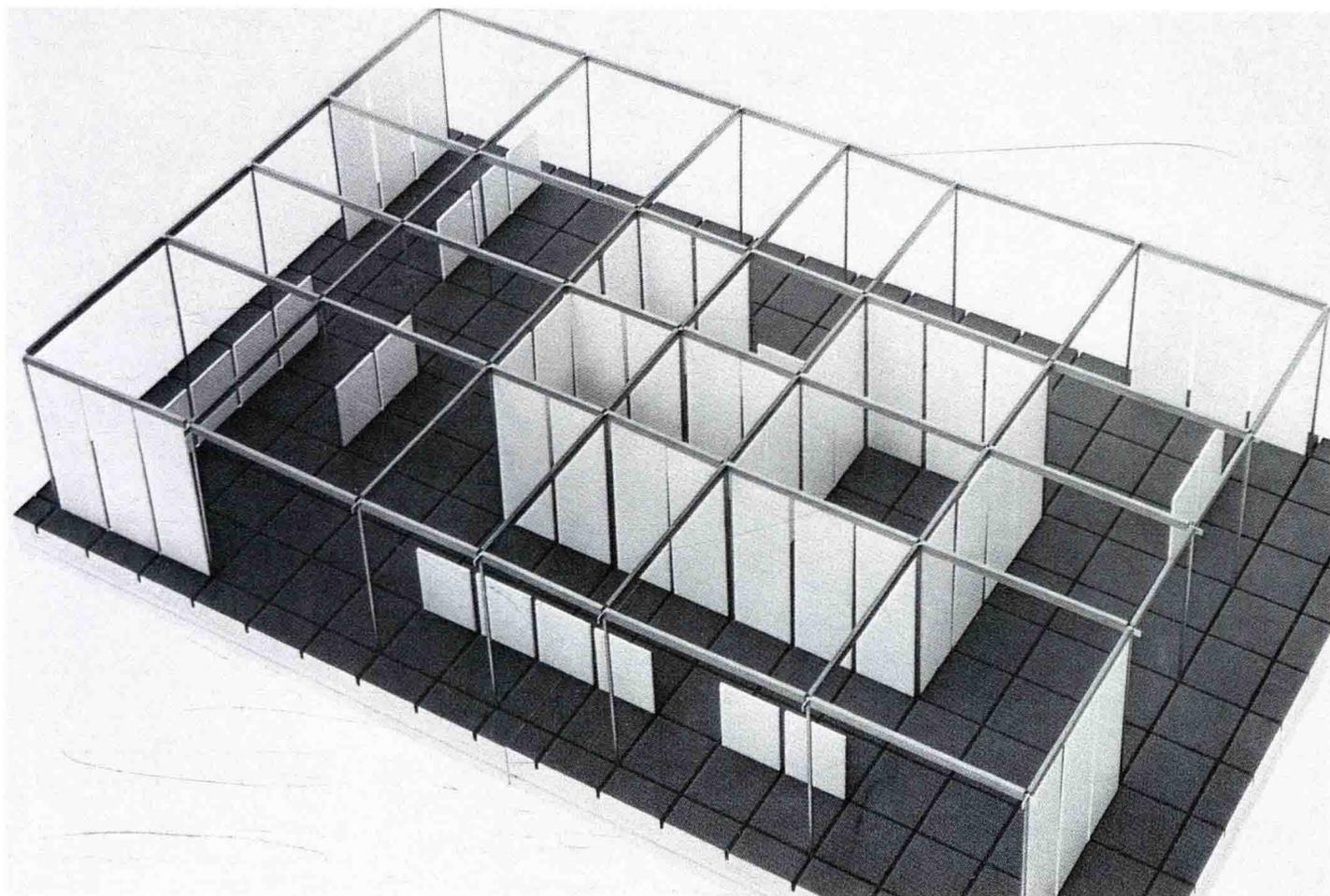
现代的三维空间设计师必须一人身兼多职。他除了是一个空间设计师，还是建筑设计师、字体排印师、平面设计师、摄影师、显影专家、色彩心理学家和专业顾问。

作为设计师，他必须熟悉材料和结构；作为建筑师，他必须有能规划和组织空间的功能；作为字体排印师和平面设计师，他必须懂得如何将文本、图片、制图和色彩等信息逻辑地、功能地联系到空间中，并反映出各部分的比例关系；作为室内设计师，他必须能将灯光照明、货架、展柜、家具、会议室融入到一个整体空间。最后，设计师还要负责组织安排展会日程、监控工程质量、获取招标文件以及成本预算等等。

如今，国内和国际展会逐年增加，展会对于经济和商业的影响也日益突显，一些平面设计师也成为了名副其实的展览设计专家。

20世纪七八十年代至今，一种新式的展览空间体系已经发展成型，它基于建筑构造的组合体系，使用统一尺寸的结构元素，通过装配和组合达到不同的空间格局。这种新式的展览空间体系极大地简化了建筑过程、缩短了建筑周期，结构材料还能被多次使用。

1:20 的展览空间模型



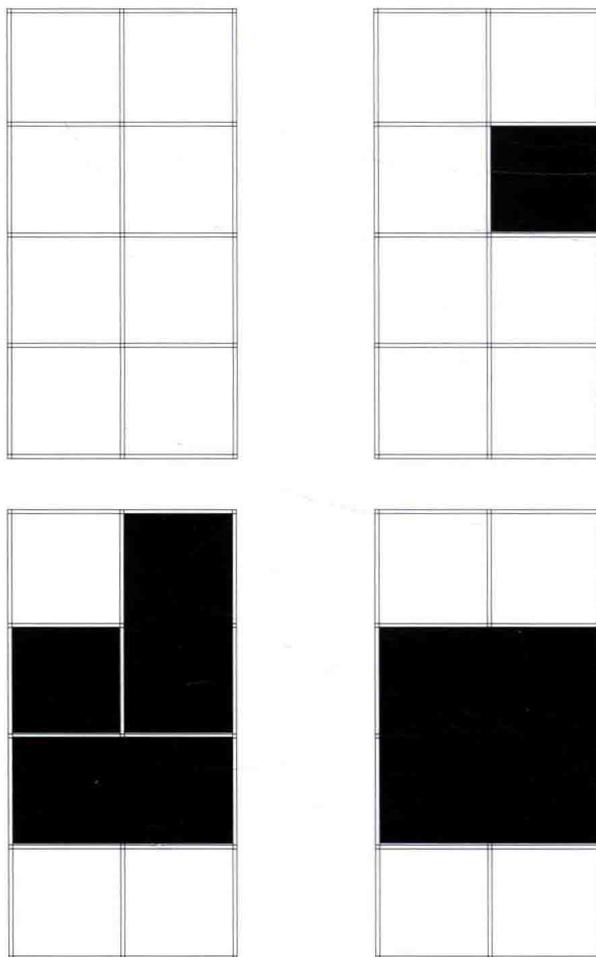
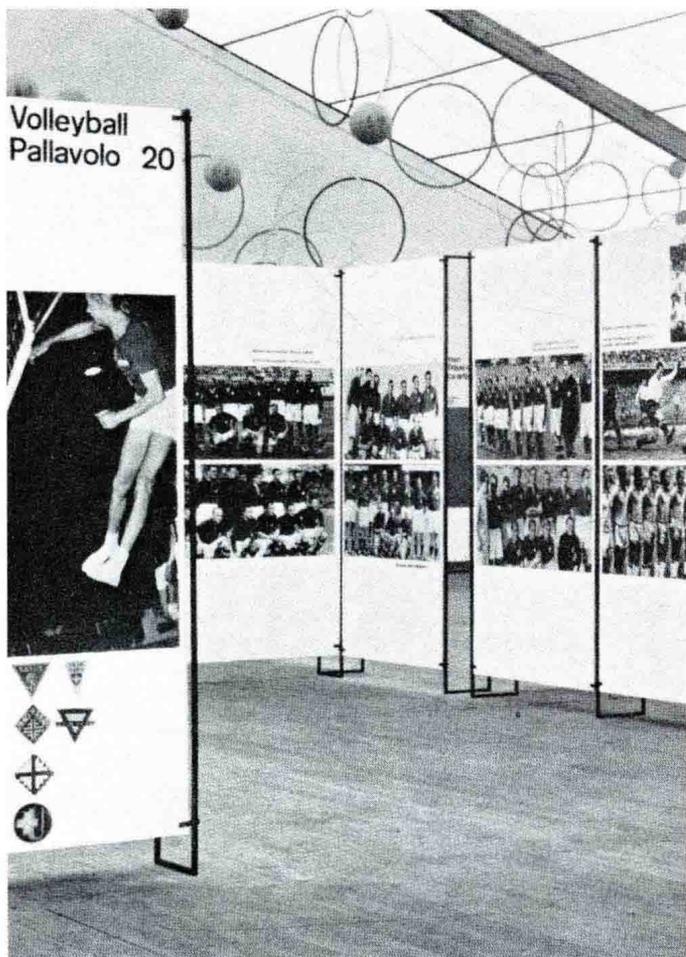
151

这是一个真实的展览空间设计案例，它展示了如何将一个真实的展览空间按照比例缩小，并通过模型来提出空间设计的思路。设计师再将展品和文本等展览元素按照同样的比例添加到模型里。展览模型在很大程度上方便了设计师与客户之间的沟通。设计师可以借助这个模型提出一个准确

的设计概念，并能直观地看到这个概念是如何实现的。与此同时，他还可以根据实际的需求随时进行调整和作出改变。

设计师用模型来与客户沟通，整个流程可以变得直观、清晰，也最大限度地减少了双方的误解。

一个与“体育”主题相关的展览，由等大的预制展板搭建而成



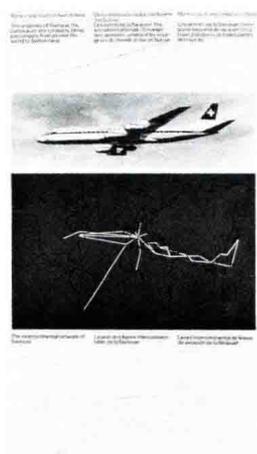
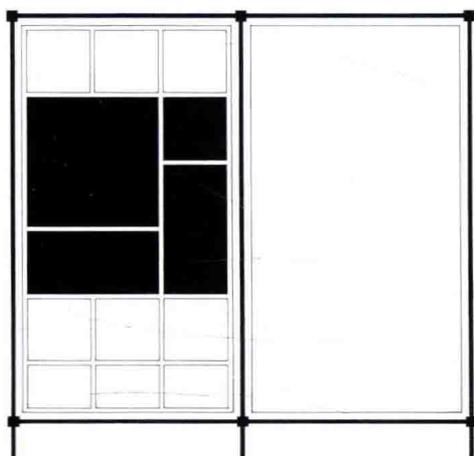
在实践中，利用网格系统来规划空间不断地验证了它的可行性和价值。

本页案例展示了设计师是如何严格地组织文本和图片信息，并把观众的注意力引导到展会主题上，同时还不会被展览的其他装饰性配件所干扰。这样如此严谨的设计不但明确了展会的主题，还使观众很容易观看到

展板上的图片视觉信息。

上图右侧4块展板展示了图片信息是如何有效地融入网格系统的。

“Schweiz”巡回展，由等大的预制展板搭建而成



153

“Schweiz”是一个与旅游有关的巡回展，它不仅可以在室内展出，还可以在露天展出。所以预制展板使用了防水材料。

展板的设计必须考虑到安装的灵活性，以便可以适应不同的空间。

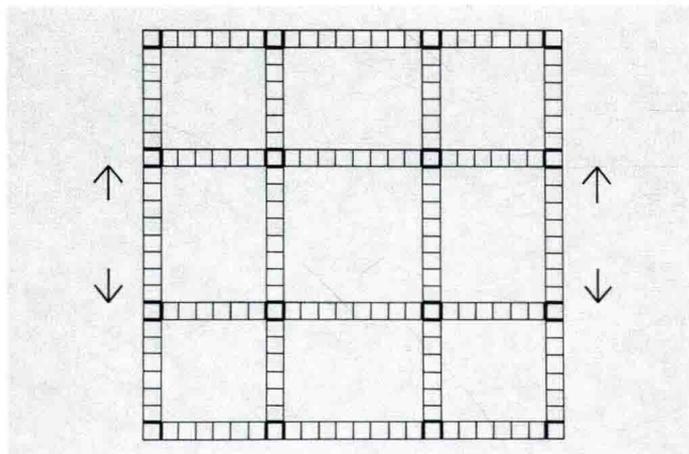
展板上的文字分为3种语言。得益于网格系统，所有插图、图形、文

本信息才能够相互关联，使得展览呈现出一种统一、清晰、疏朗的印象。

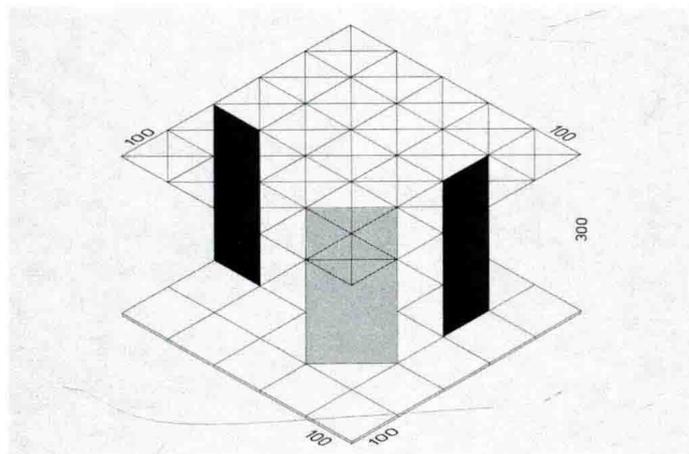
好利获得电信公司 (Ing.C.Olivetti & C., S.p.A.) 的展览

- 1. 展览网格设计草图
- 2. 展览屋顶设计草图

- 3/4. 标准的支架结构和标准的文字版面
- 5. 展览框架结构和屋顶支撑结构



1



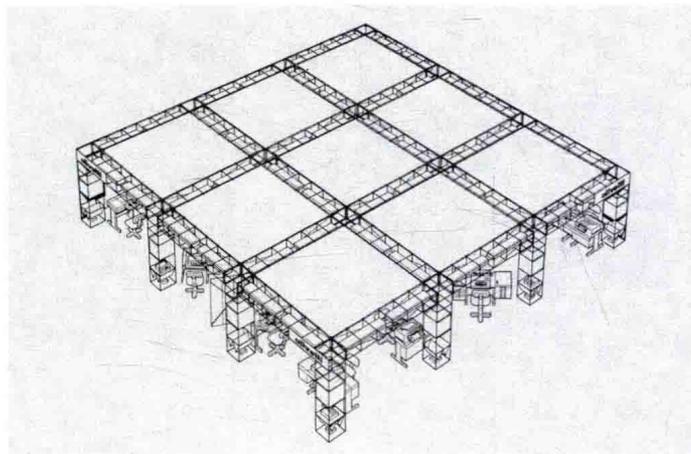
2



3



4



5

好利获得的展台设计逻辑清晰、功能合理，这些都脱离了网格系统的协助。

图1展示了9个单元网格。

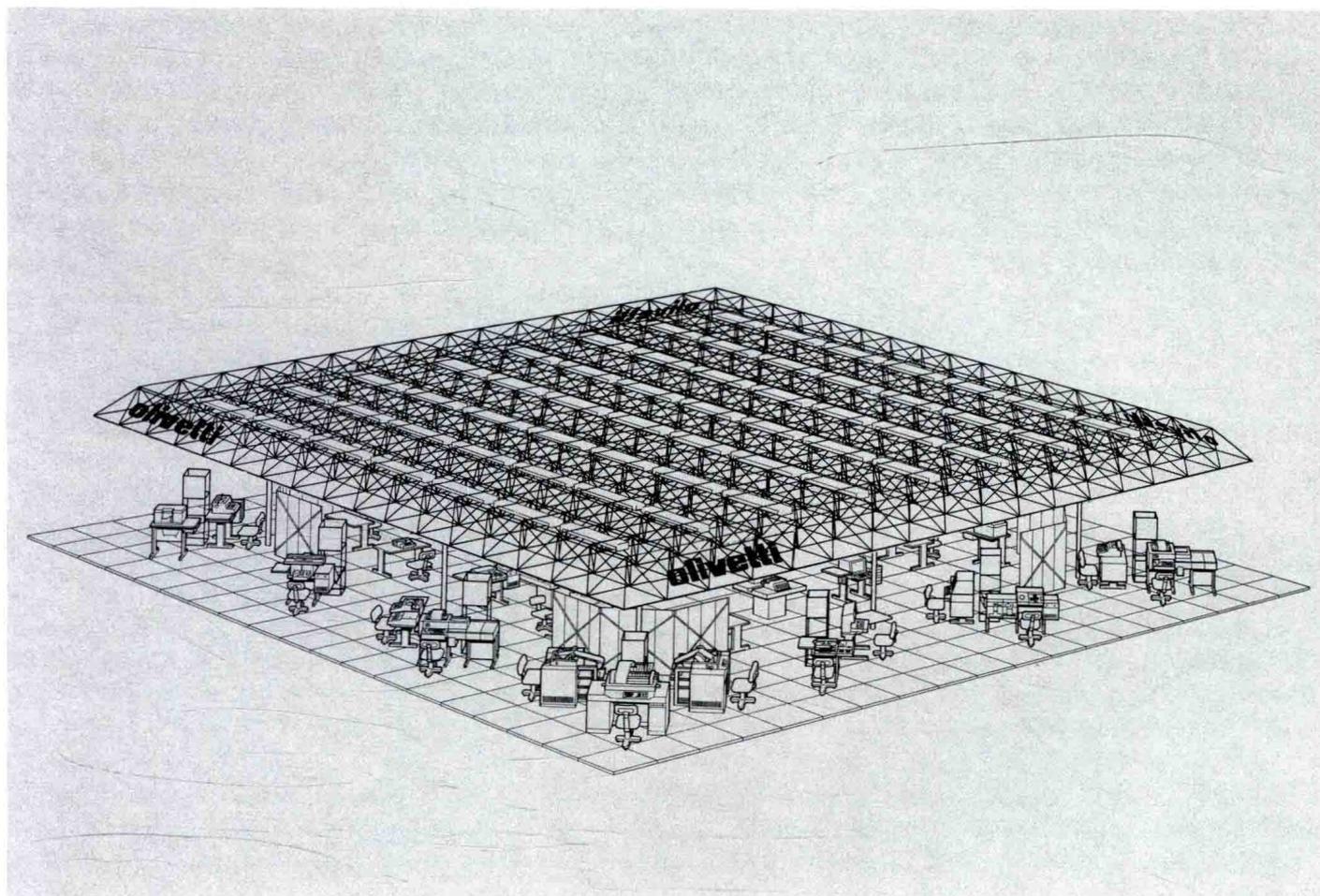
图2展示了支撑屋顶的平面元素。屋顶的设计也是基于地面的网格，承重墙的宽度与单元网格的对角线长度相同。

图3和图4展示了展架结构的设计和搭建过程。展架横杆与垂直立杆之间使用了固定夹锁。文字展板的顶部向后弯曲，呈半圆形，像钩子一样挂在展架的横杆上。

图5立体地展示了本次展览的空间设计是如何运用网格系统来解决问题的。灯光照明也被整合到屋顶的结构中。

通过细节我们还可以看到空间的承重和连接支架也都是基于网格的结构。

6. 展位和展品的展示全貌



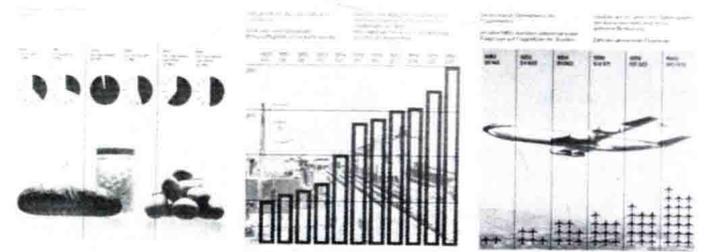
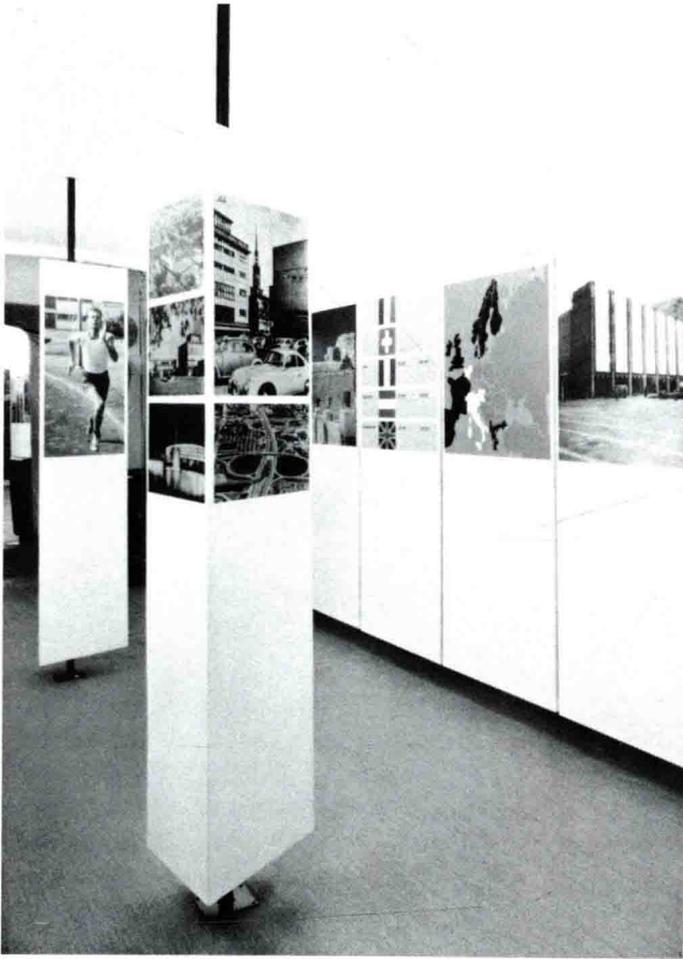
155

6

图6是一张精确的展览空间设计图，我们可以从观众的角度清楚地看到整个展览空间的结构。

从心理学的角度来看，逻辑严谨和功能突出的空间设计有助于突显展品的特征和优势。

“Deutschlandsweg”巡回展，由等大的预制展板搭建而成



与前几页案例类似，这个展览的空间设计同样也使用了简单的网格和等大的预制展板。这个展览被搭建在6节火车车厢内，并在多个城镇之间巡回展出。

由于车厢空间狭窄，展览的主体内容被设置在展板的上半部分。这样一来，观众只需沿着车厢走廊移动，

不必屈身观看。展板上可利用的区域被划分成小的单元网格，用于编排文字与图片。

为了看起来更轻松和优雅，展板被悬挂在空中，与地面保持着一定的距离。



## 古代和现代的秩序系统

勒·柯布西耶《模度》卷1，第77页：

“秩序是真正的生命之匙”。

在自然界里，秩序系统主导着生命和物质的生长和构造。对秩序的不断探寻，使得人类与其他物种区别开来，就连最原始的人类也曾创造出令人叹为观止的几何式装饰图案。这种通过秩序来统治混乱的欲望反映了人类的深层次精神需求。

毕达哥拉斯（公元前580年—公元前500年）认为简单的数字以及它们之间的相互联系，和简单的几何图形及其构造是大自然最深处的秘密。他发现音程的和谐取决于竖琴琴弦或长笛笛腔空间距离上简单的数字关系。

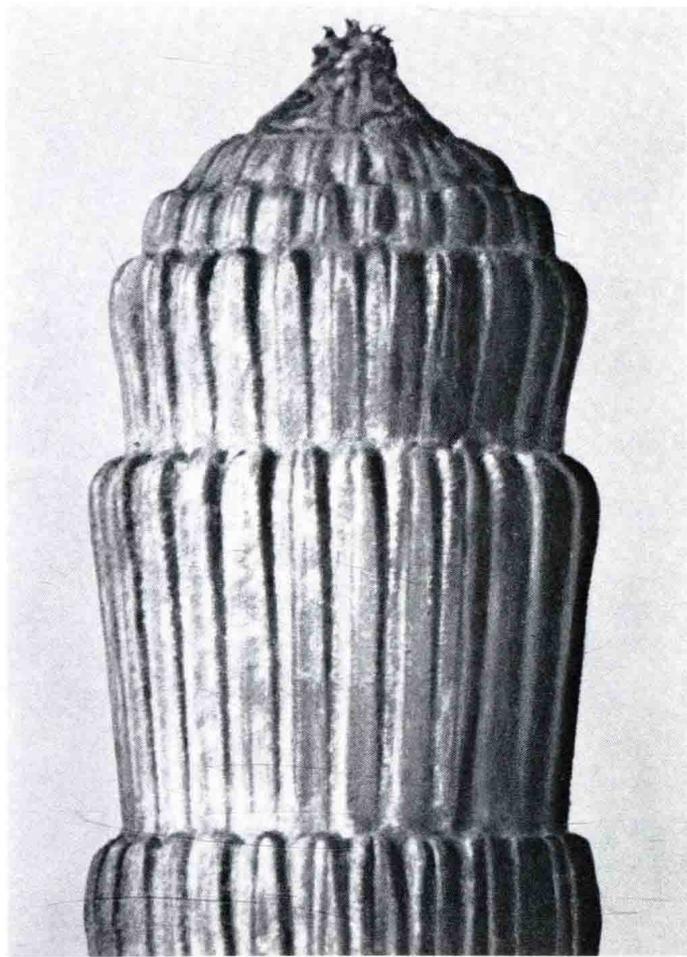
古希腊人发现了黄金分割，并发觉人体本身也蕴含着这样的比例关系。建筑师、画家和雕塑家也崇尚将这种比例，并运用到他们的创作之中。

文艺复兴时期的艺术家奠定了用测量和数学比例来进行创作的基础。丢勒在意大利进修时，研究了当时的艺术家如何通过数学方式来构思作品，并将他所学到的知识带回德国。

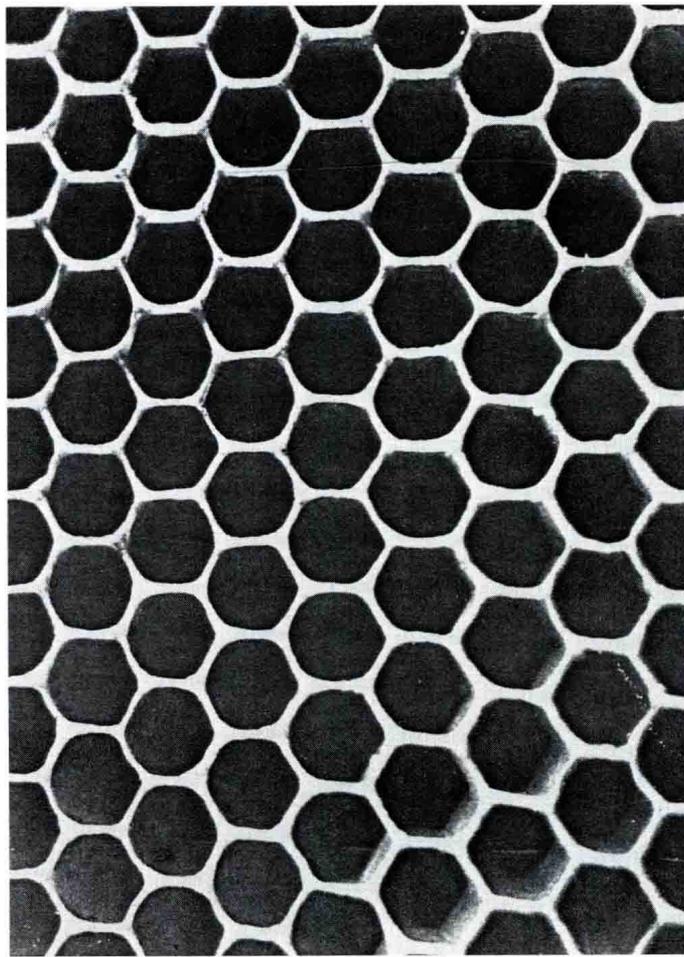
哲学家、建筑师和艺术家，从毕达哥拉斯、维特鲁威、维拉尔·德·奥内库尔、丢勒到勒·柯布西耶，他们在创作时对比例原理的研究都给我们留下了宝贵的经验，让我们可以轻松领略到他们各个时期的数学魅力。

本章列出了各类与数学有关的插图，并把古代和当代的案例进行对照，旨在向读者演示秩序的数学原理是如何超越时间，并对人类的艺术创作起到深远影响的。

冬季的水问荆



蜂巢的细节



159

在植物界，各种稀奇漂亮的对称图案随处可见。这些图案从粗犷的立体构造到精致优雅的平面扇形，其形态之丰富，简直穷极人类的想象力。

在动物界，不同动物展示的几何图案精美得让我们惊讶。它们甚至超越功能，形式近乎完美。

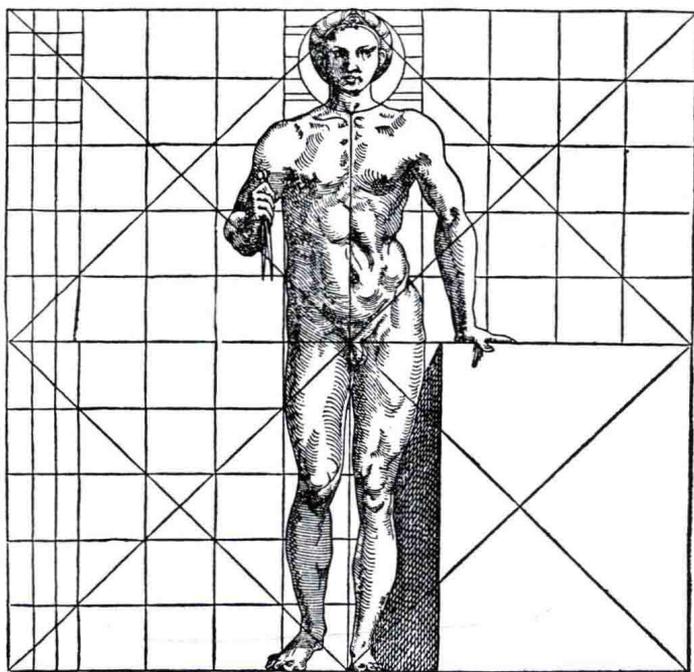
现存已知的最早的人体比例标准

出土于孟菲斯（约公元前3000年）的一座坟墓。这个标准由托勒密人、古希腊人、古罗马人传承下来。诸多艺术大师也在艺术创作过程中制定了自己的标准，比如波留克列特斯、维特鲁威、列奥纳多·达·芬奇、米开朗基罗和丢勒。

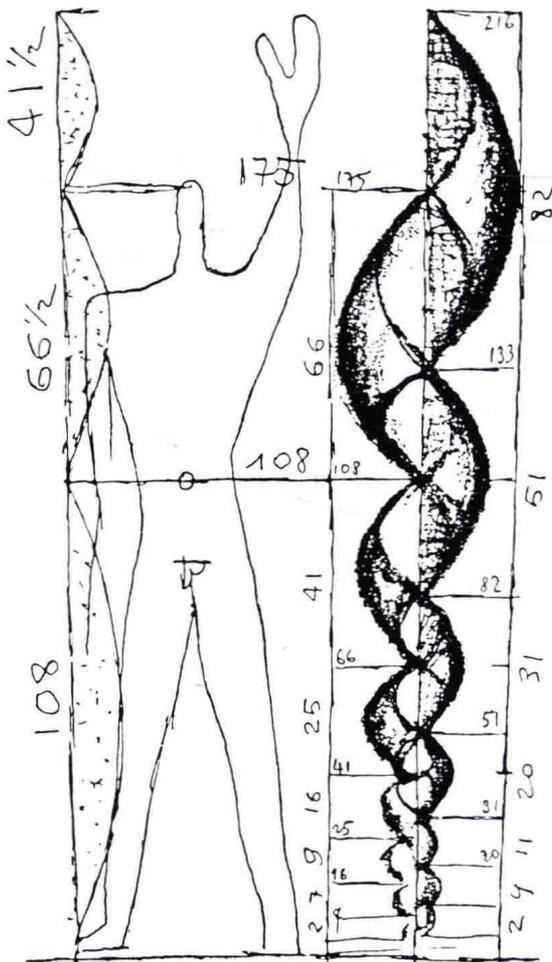
19世纪，根据黄金分割比例塑造

人体比例标准，维特鲁威 / 勒·柯布西耶

维特鲁威《建筑十书》，卷三，第一章



勒·柯布西耶《模度》，卷一



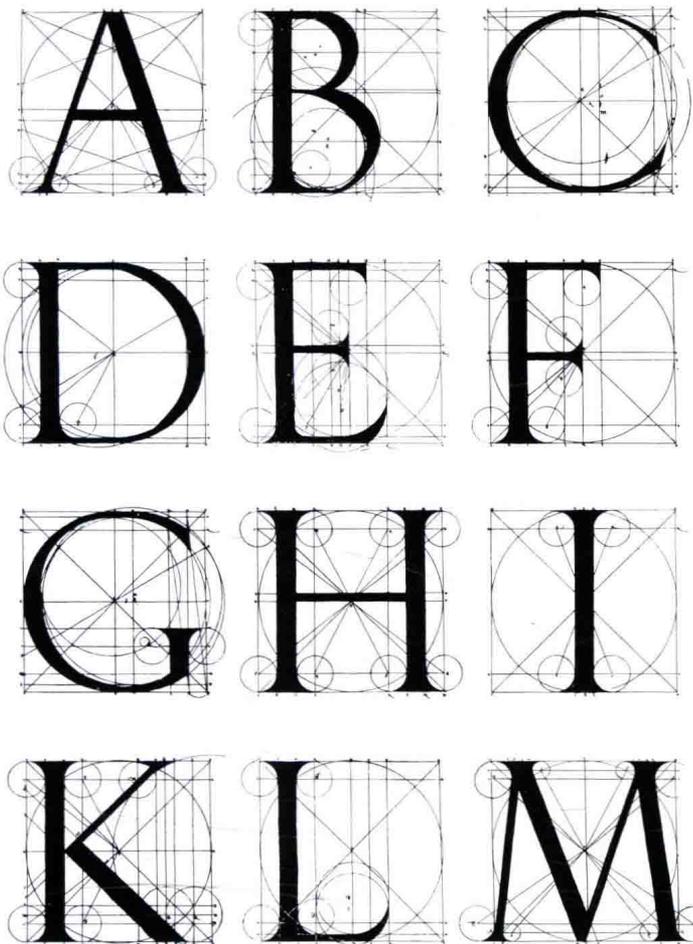
出的人体被认为是美的标准。勒·柯布西耶在他的著作《模度》中这样描述道：“……雅典帕特农神庙、印度寺庙、哥特式教堂都是按照精准的测量和计算建成的，这些测量和计算构成了一本建造法典，一个条理清晰的系统，甚至体现了本质的统一性。此外，历世历代野蛮残暴的统治者、高

等文明的忠实守卫者、古埃及人、迦勒底人、古希腊人等都通过‘测量’来兴建土木。那他们究竟是用什么工具来进行测量呢？这些工具不但永恒不变，而且还相当珍贵。因为它们都和人体有关。这些度量衡都有名字：“布长”（ell）源自臂长，“位”（digit）源自手指脚趾，“英尺”（foot）原意

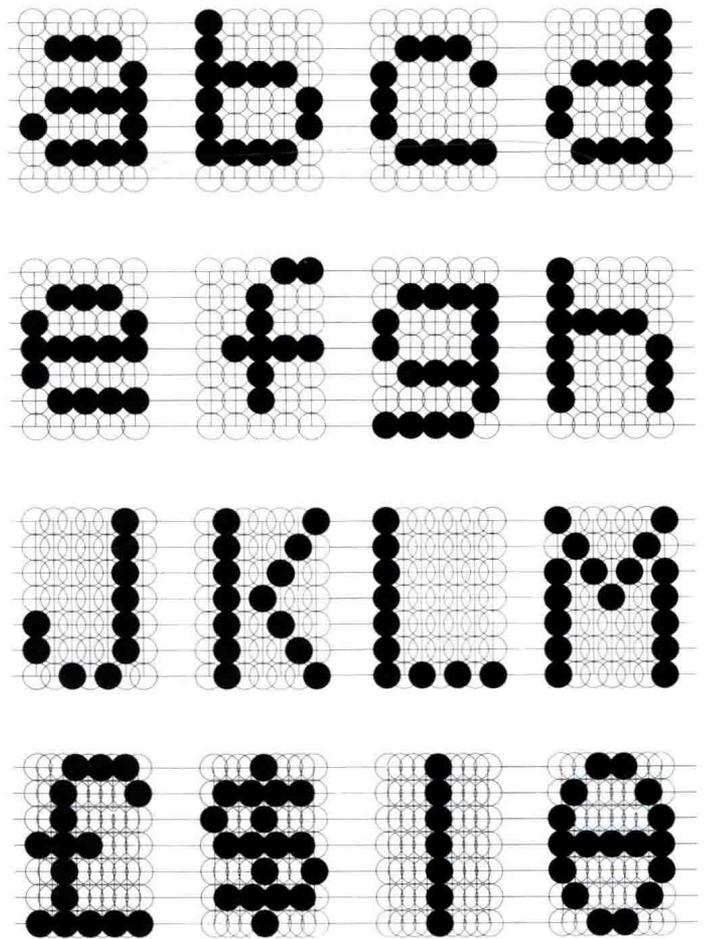
为“脚”，“拃”（span）是拇指到小指的距离，而pace即为步长等等。我们必须尊重这个事实：这些度量衡都曾是人体重要部位，因此从一开始就非常适合在建造小屋、宅院、寺庙的过程中用于丈量。”勒·柯布西耶的《模度》是他依据数学逻辑与人体比例的关系发展出来的一套测量体系。

字母的测量系统

约翰·诺伊德费尔 (Johann Neudörffer)  
大写拉丁字母的结构设计, 约 1660 年



好利获得电信公司  
7×9 点阵打印机的字母, 1972 年



正如汉字是按方格书写一样，拉丁字母也是按照严格的标准来设计的。大约在 1660 年，约翰·诺伊德费尔设计了一套很有趣的拉丁字母。方格作为字母的构架基础，纵向分为十等份，每一等份相当于字母的竖笔画的厚度。丢勒也曾以十等份方格为基础设计过一套拉丁字母。

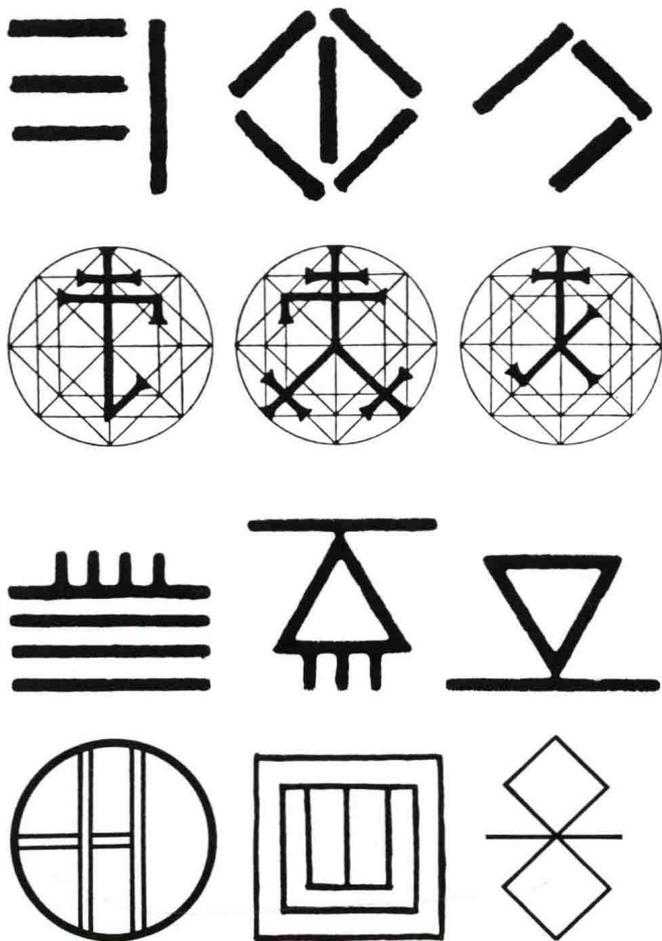
1972 年，好利获得电信公司在意大利设计了一套用于 7×9 点阵打印机的字母表，并作为一个点阵字体方案提交给欧洲计算机制造协会 (ECMA)。字母表中的所有字母，包括阿拉伯数字“1—9”，都可以在由 35、49 或 63 个等圆组成的方格中点阵出来。出于技术的限制，一些字母

的传统造型被修改，但易认性并没受到太大损害。

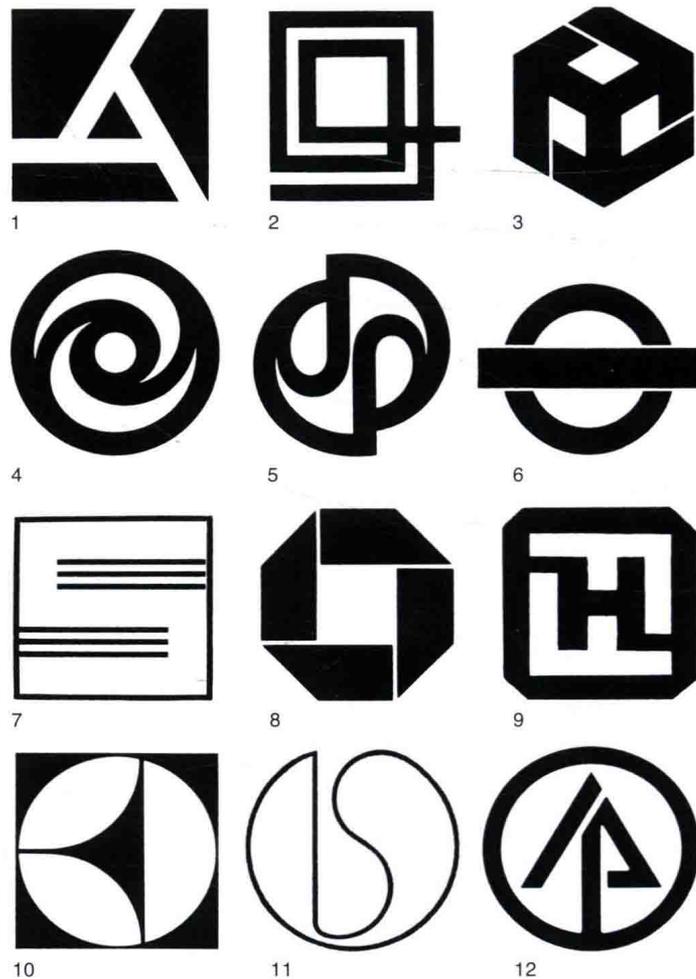
在圆形网格系统的基础上设计出来的一套字母具有统一的识别特征，这些字母的造型和美学特性营造出了一一种统一平淡的印象。

图形符号和标志

公元 14—19 世纪的图形符号



20 世纪的标志



很多古老的图形符号之所以能够引人注目，那是因为它们奉行形式的本质。这些图形符号通常基于圆形、方形、三角形或者这些基本形状的组合。哥特时期的石匠们使用的图形符号多由这些基本的形状分割重组而成。例如左侧图，一个圆圈内绘有大小不一的水平和对角方形。横线、竖

线、斜线以及他们的交点决定了构成符号部件的长度和方向。

右侧图展示了 12 个不同形态特征的现代标志，它们运用的设计概念与石匠们相同。正形与负形相互关联，并形成一个有机的整体。标志之所以能将概念转化为一种视觉传达，一是遵循了严格的几何结构，二是从情感

上我们更容易接受匀称的形态。标志传达的是一种高品质的形式法则，它不仅独立存在，还能超越时间的限制。

图形标志

古埃及象形文字

从左至右，从上至下分别为：

人、王、神、天、星、日、水、牛、屋、路、镇、地

瑞士联邦铁路的图形标志，1980年



图形符号代表着我们周围世界的物件，在苏美尔人、赫梯人、埃及人和古中国人的书写系统中都可以找到。他们用象形符号来代表语言或文字。这些象形符号有的是模仿人类日常生活用品的形态，有的是由一些传统观念逐渐发展演化而成。

不过，每一个象形符号无论是模

仿还是演化，他们都必须在保持本质细节的前提下，最大程度地简化形态。

左边的案例展示了古埃及人书写系统里的一些象形符号。

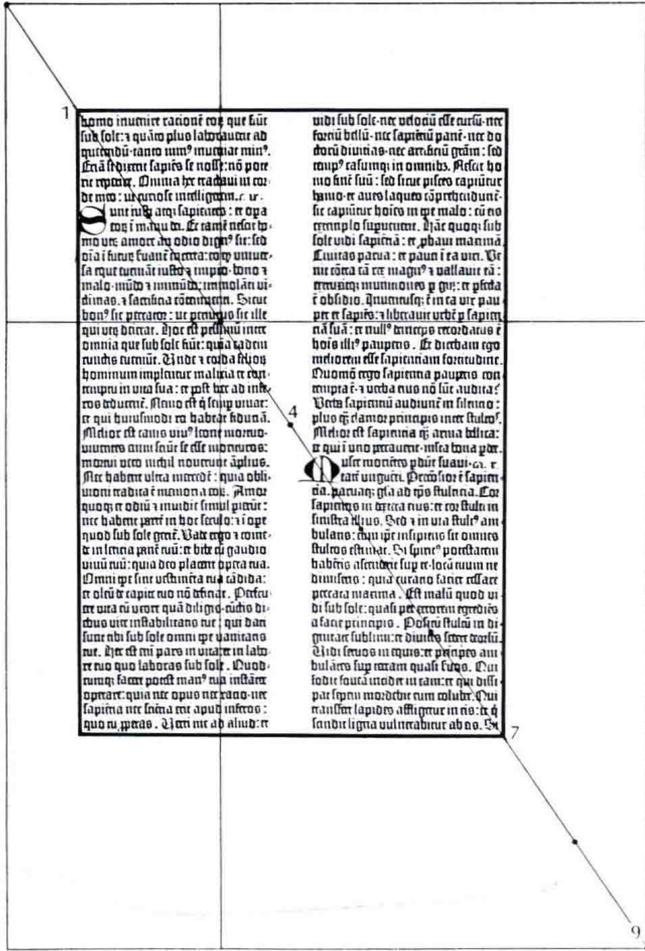
右边的案例是本书作者的工作室以方形网格为基础、为瑞士联邦铁路设计的一套图形标志。这些图形标志的基本元素是通过特定的长度和宽度设计出来的，从而形成了一个完整统一的视觉系统。

这套系统的视觉统一性非常重要。一方面，人们可以从图形标志中

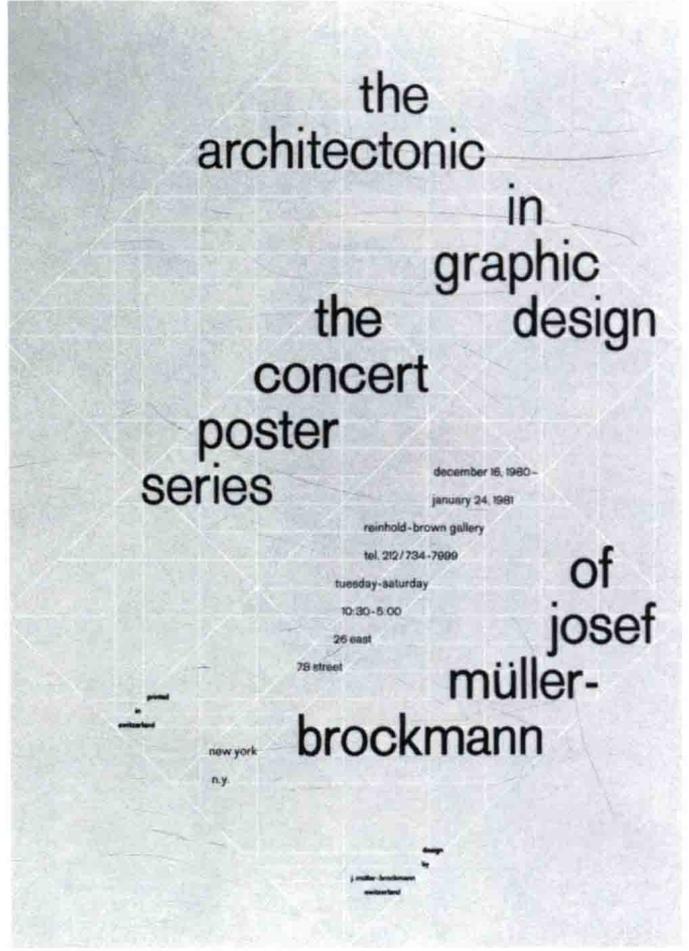
读取准确的信息；另一方面，无论旅客在哪个车站都很容易识别，这样也避免了产生误解。

字体编排设计

约翰内斯·古登堡，42行圣经的其中一页，约1455年



约瑟夫·米勒-布罗克曼，展览海报，1980年



从古登堡时期开始，印刷品的编排设计就有一套约定俗成的规则。遵守这些规则有利于保证印刷品的功能和美感。字体编排的规则不仅包括字距、词距、行距、字号等，还包括版心比例、文字分栏、页边距和页面大小。许多人也曾尝试用黄金分割来设计版面的比例。

优秀的字体编排设计始终秉持着一种美学高度，并通过其规整有序的形式吸引着人们。

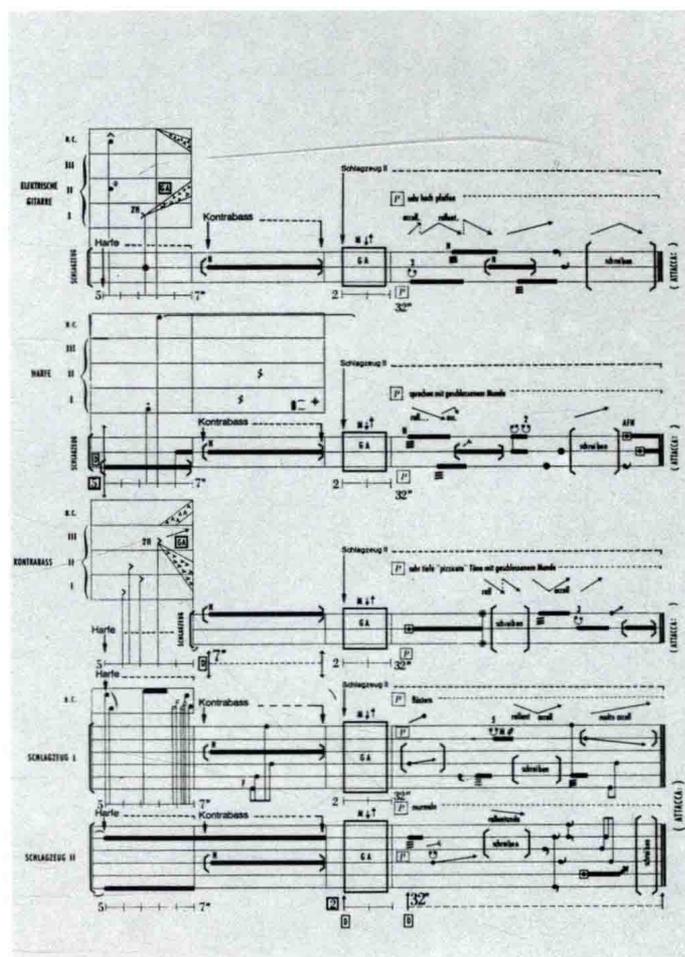
现代字体编排设计也应遵循有序的结构和审美的品质，千万不能受时尚潮流的影响而主观滥用。

音乐

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫, 1685—1750年  
一号奏鸣曲, 无伴奏小提琴奏鸣曲



毛里西奥·卡赫尔, Sonant, Fin I, 第2页



音乐和艺术就像是数学的两姐妹。与艺术一样，音乐也以自然规律为基础。

毕达哥拉斯提出了整数与协和音程有相互关系。柏拉图也认为数字是和音的基础。正如建筑、绘画和雕塑等视觉艺术要遵循造型、颜色和比例的法则一样，音符、节拍、旋律和

乐句等音乐元素也同样要依照乐律的标准。

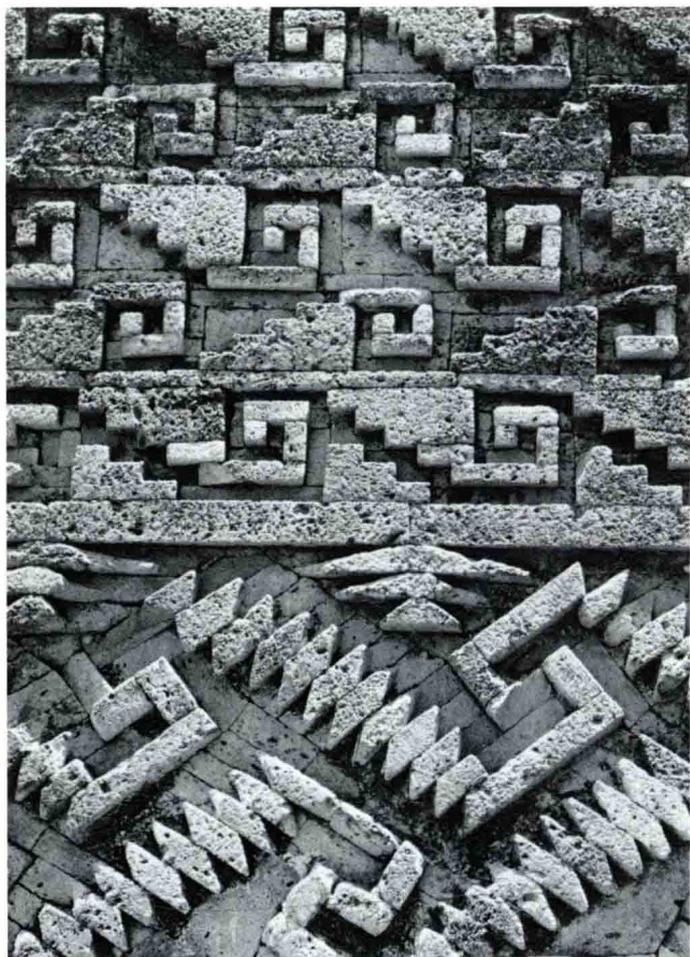
在过去的三个世纪里，音乐一直是对和弦、调性的追求，而十二音作曲家们的出现改变了这一切。连续的节奏将旋律的动机展开升华为一种对称美。

十二音系统代替了和音和旋律，

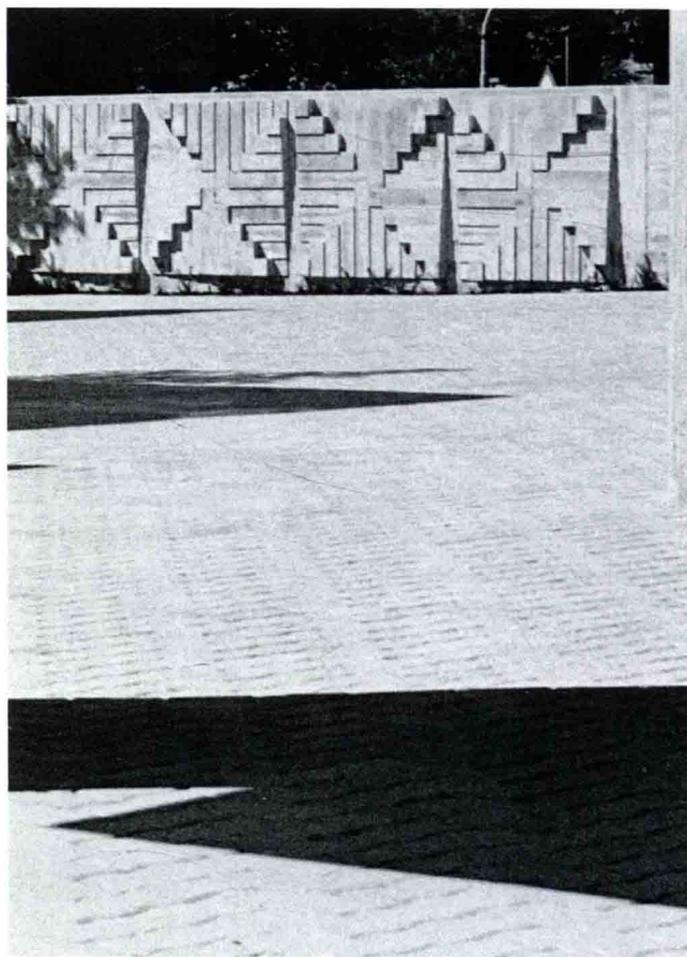
为音乐创建了一套全新、统一的法则，并为我们开启了一个可以连续想象的世界。

建筑外观装饰

柱形宫殿的外表浮雕，米特拉遗址，墨西哥



苏黎世Höngg区市政中心的混凝土浮雕，吉川静子，1973年



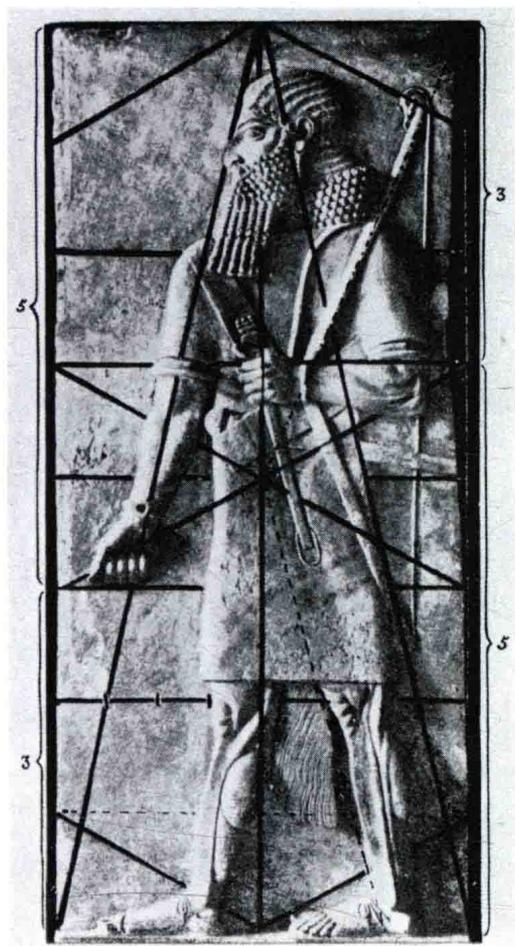
建筑的装饰可以从各种不同的角度来考察和评判。有些装饰采用了和建筑本体相同的材料和颜色，而有些装饰可以采用不同的材料并和建筑其他部分不一样。

同样，建筑外观的装饰既可以源于建筑的设计风格，也可以有自己独特的风格。

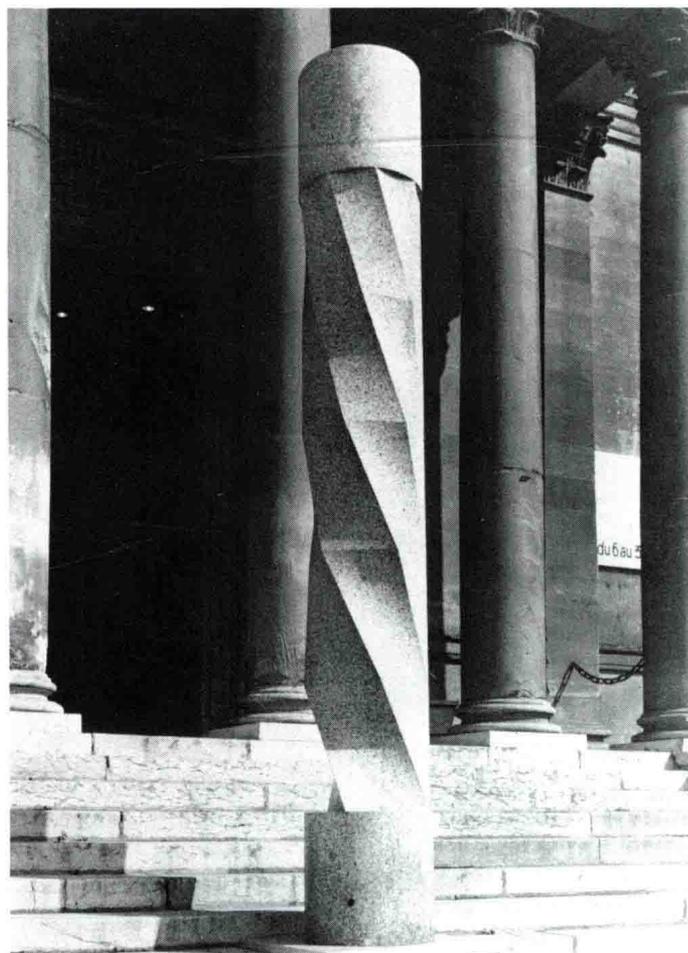
如果能采用与建筑本身同样的材质，以一种结构元素、结构单元的形式嵌入主体，在建筑外观上以正负形的方式凸出或凹陷，对建筑的比例以吸收、演绎、变化的形式去匹配整体理念、适应建筑的风格，这样的装饰才是最有说服力的。

雕塑

亚述军官，豪尔萨巴德浮雕



花岗岩石柱，横截面由三角形演变为八边形，马克思·比尔，1966年



167

与二维设计一样，三维立体雕塑的设计在一定程度上也与构图和比例息息相关。

所有伟大的文明都创造了他们自己的审美标准。事实上，构成主义比现实主义更加强调雕塑的构图和比例关系。

马克斯·比尔的雕塑作品，直径

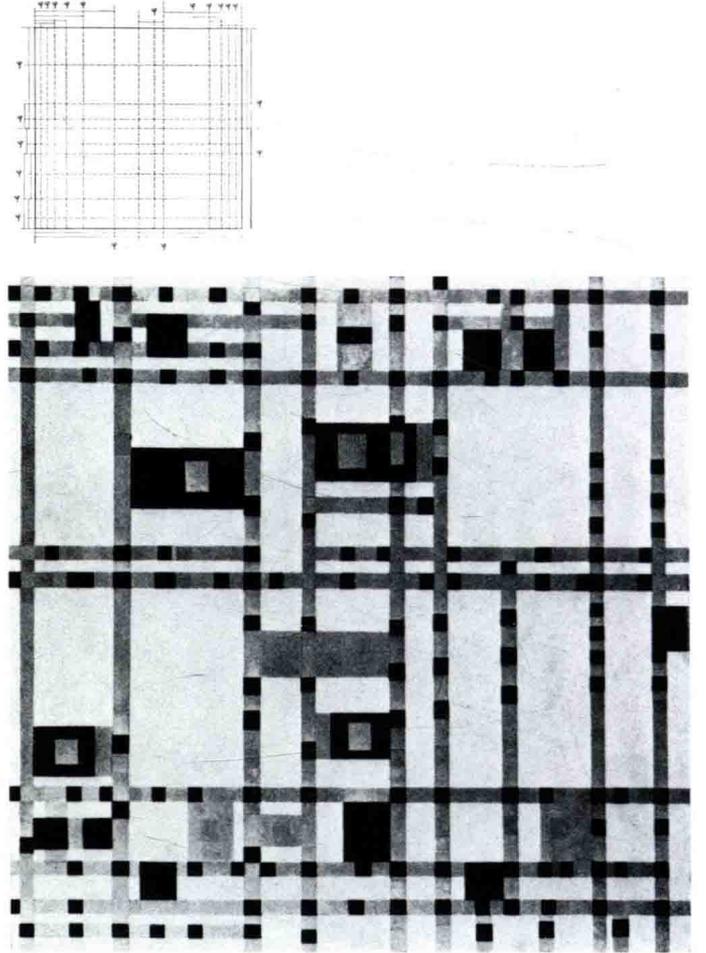
60cm，高420cm，纵横比为1:7。在上下两个圆柱之间，石柱的横截面从三角形由下而上演变成八边形。这件雕塑作品的设计完全基于数学概念，技术上则采用花岗岩材质完美地呈现出来。雕塑表面有节奏地旋转，精致有序，这样富有革新精神的艺术创作实在令人心悦诚服。

绘画

锡耶纳图书馆的壁画，平托瑞丘，1454—1513年



《百老汇爵士乐》及其比例图示，皮特·蒙德里安，1872—1944年



就像建筑和雕塑一样，绘画也受形式和美学法则的支配。它的目的不只要表现出画面的张力，还要赋予画面和谐。从很多绘画作品中，我们都可以看到其构图都是利用黄金分割来获得一种和谐的比例关系。很多艺术大师如曼特尼亚、拉斐尔、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡、列奥纳

多·达·芬奇、丢勒，他们在艺术创作中都非常严格地遵循这种比例法则。画面中所有重要的元素都服从于一种数学原理，这是确定画面构成以及动静节奏的决定性因素。

20世纪构成主义学派和构成主义艺术家完全是运用数学思维来创作绘画和雕塑的。例如抽象绘画先驱皮

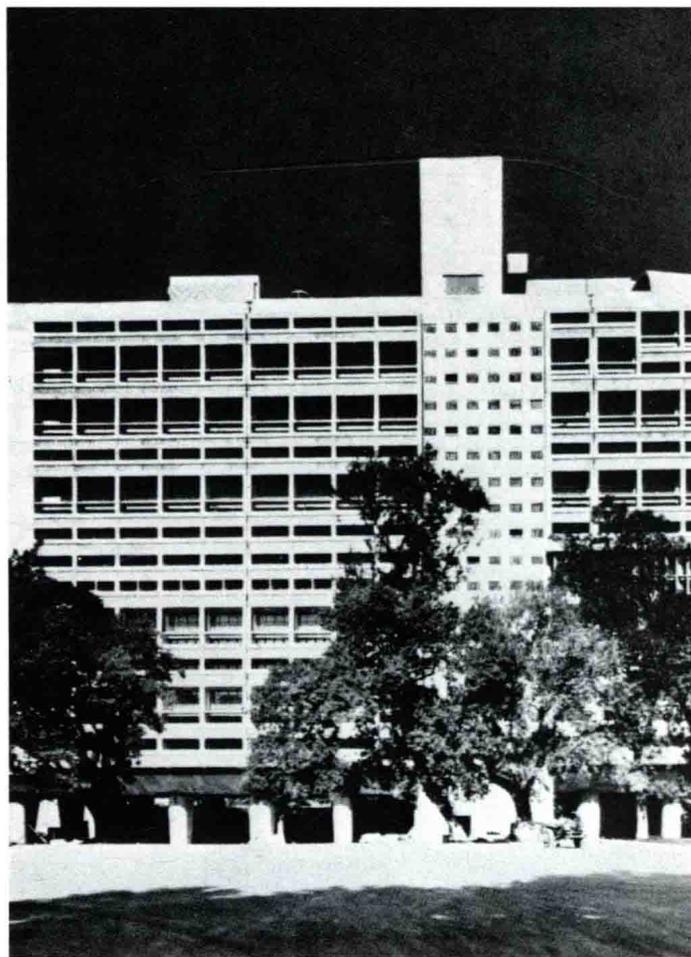
特·蒙德里安，其作品体现的就是一种纯粹的数理关系。从那时起，一种以数学为思维导向的艺术流派逐渐成长起来，并受到人们广泛地关注。他也是20世纪唯一一个一直坚定自我创作路线的艺术流派。

建筑设计

桂离宫，京都，日本



“单元住宅”，马赛，勒·柯布西耶（1887—1965年），1947—1952年



169

建筑设计就是将数学转化到空间里。在亚洲、地中海地区和中美洲，其伟大的建筑成就足以证明一种高度的秩序系统的存在。即使在它们的原始时期，简单的建筑结构也能体现出人类对和谐比例的理解和追求。

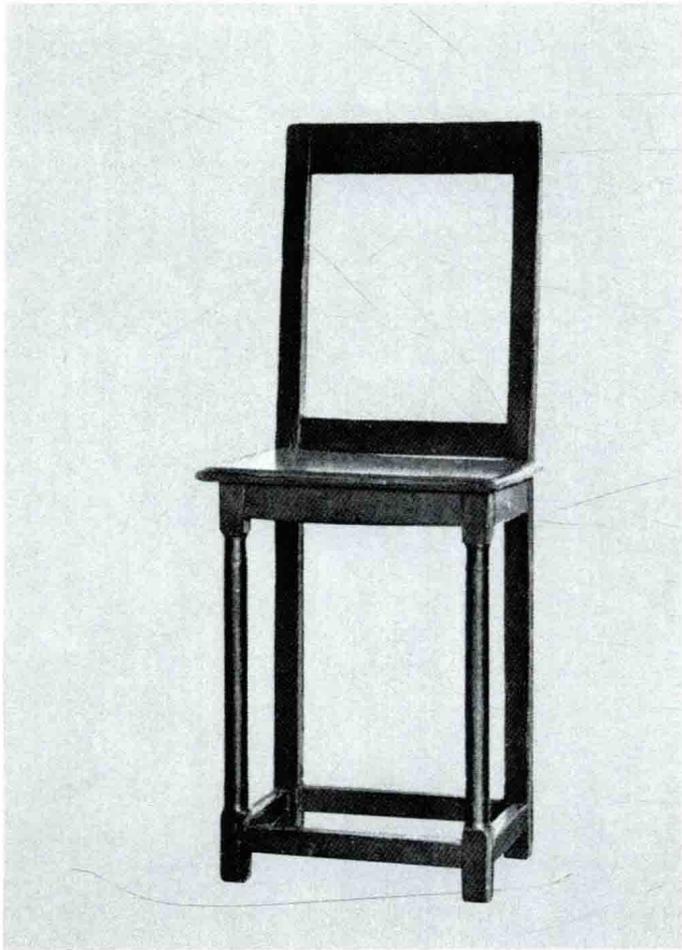
在日本，住宅和寺庙建筑的比例都是基于榻榻米的大小，即1:2的长

宽比例（90×180cm）。建筑平面图也是由这个单位绘制而成。即使是分隔房间的滑动拉门，其高度和宽度也都是通过这种单位换算出来的。故而这种建筑的美来自于它的比例关系和材料运用。

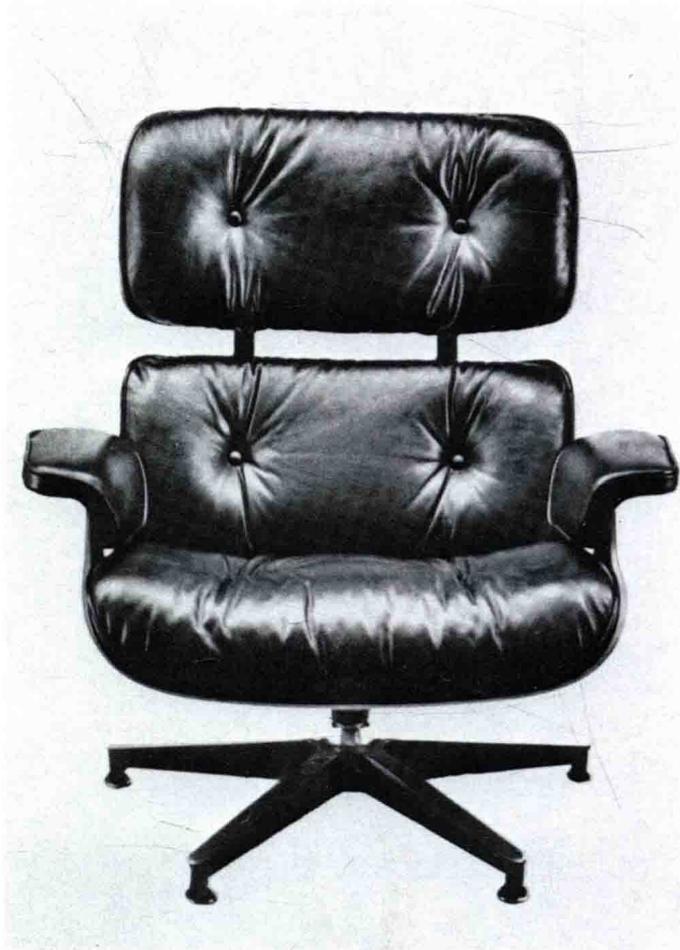
20世纪，勒·柯布西耶发现了一种比例方法——“模度”，这是一种

源于自然界和人体的黄金分割的测量体系。关于“模度”曾有一句这样的评价：“美即简单；丑即复杂（爱因斯坦致言勒·柯布西耶）。”自1949年起，勒·柯布西耶便开始借助“模度”来规划和设计建筑。

椅子, 16 世纪中期, 法国



旋转扶手椅, "670", 查尔斯·伊姆斯, 美国, 1955年, 赫曼米勒出品



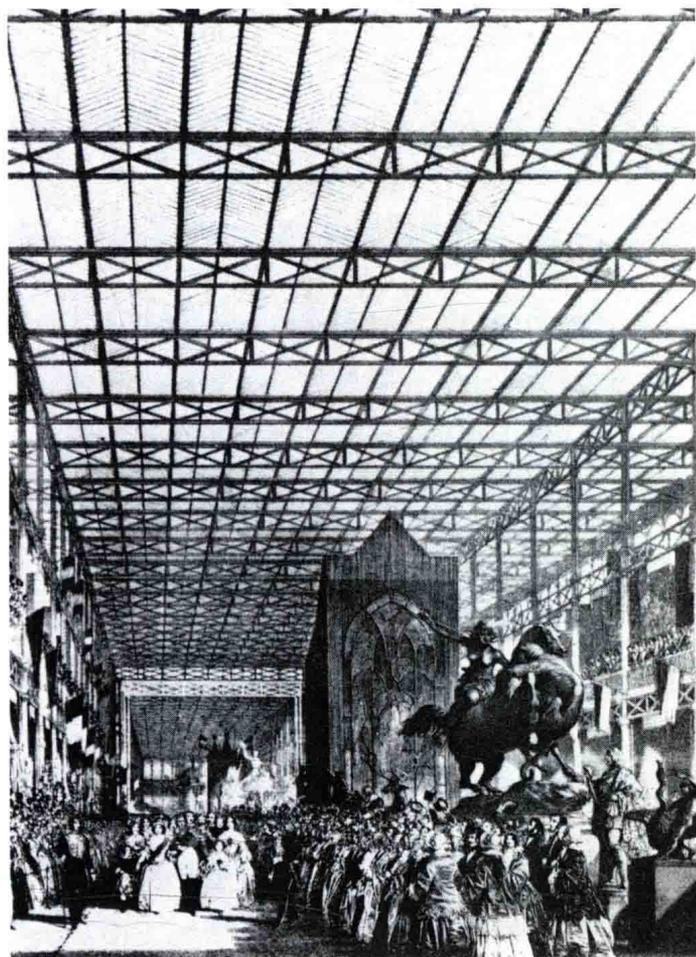
人类日常使用的生活用具其造型往往受制于生产成本和实际用途这两种因素。比如, 家居用品必须满足特定的实用功能, 这种实用功能体现在材料运用、使用方法和设计造型上。

时至今日, “产品设计必须优先考虑其功能性”的这个原则从未动摇。不仅如此, 技术的发展将会带来全新

的材料、生产方式、生活方式和工作方式, 以及不同的审美标准和人体工程学。所以, 现代的设计师必须具备比前辈们更加广泛的知识才能应对生活需求的变迁。很多杰出的设计师总是能把握艺术与功能之间的平衡, 并在造型设计、比例关系和材料运用上赋予产品一种迷人的气质。

展馆建筑设计

水晶宫，世界博览会，伦敦，1851年



第70届世界博览会的御祭广场，大阪，日本  
建筑设计：丹下健三，东京



1851年，约瑟夫·帕克斯顿爵士（J. Paxton）为伦敦世界博览会设计建造的水晶宫是历史上第一座采用预制构件建造起来的建筑。相同尺寸的构件决定了建筑的结构。

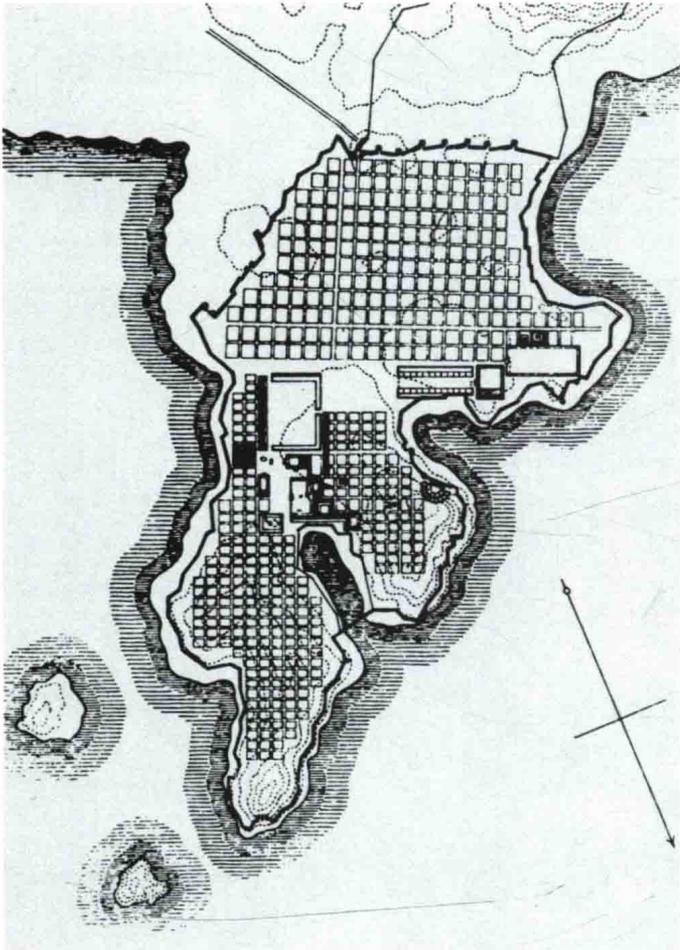
之后的几年里，水晶宫不仅为展览建筑带来了革命性的设计风潮，还改变了人与建筑之间的审美关系。以

往单独设计一栋建筑物的传统被一种实用、整体的设计理念所取代，并规定了预制构件的标准间距，使构件的垂直部位按相同的模式重复。用这种小型构件搭建出来的建筑使得建筑整体通透，并有一种轻盈、流动的节奏感。

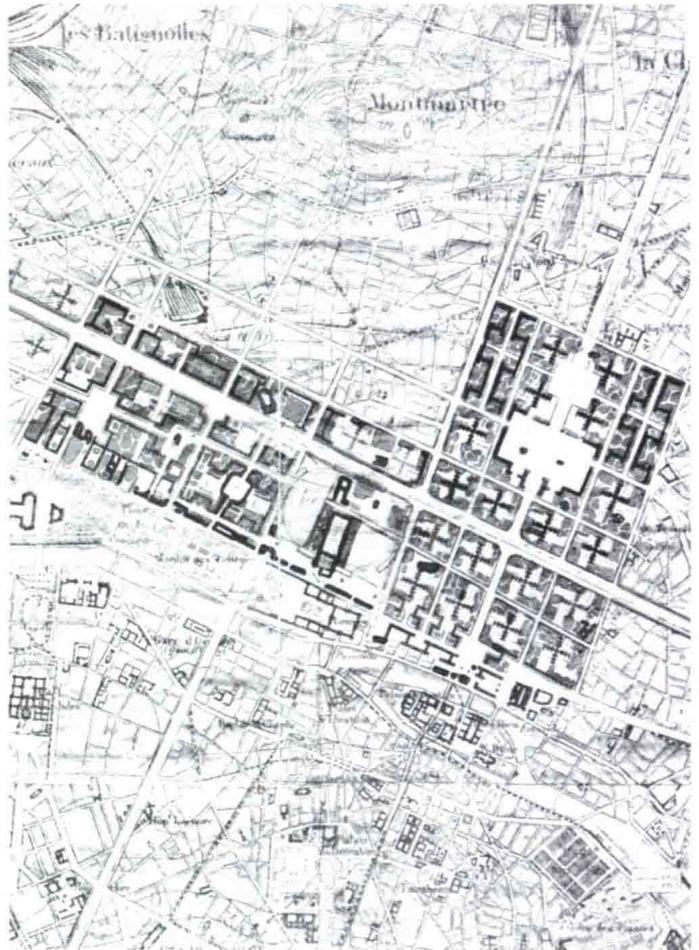
大阪世界博览会的御祭广场也采

用了同样的方式来搭建。与水晶宫相比，御祭广场的设计模式更为开放，承重柱之间的间隔也更大。这些柱子的体积巨大，在整个建筑中显得非常醒目。此外，水晶宫用的建筑材料是单色的，而丹下健三的御祭广场使用的则是彩色的。

米利都城的城区规划，公元前 479 年



巴黎 "Plan Voisin" (城区规划) 草图，勒·柯布西耶，1924 年



古代远东和近东地区的城市规划类似如今的欧洲和美洲，都是基于一种合理的网格式格局。建于公元前 479 年的古希腊米利都城就是从两种不同大小的网状格局中发展起来的。这座城市坐落在一个半岛上，所以城市的格局也顺应了这样的地貌。网格中留出了神庙、浴场及其他公

共设施的位置。每块网格的面积为  $51.6\text{m} \times 29.9\text{m}$ 。

米利都城的城市规划相当成功，这不得不归功于设计的合理性。之后，这种城市规划设计也被称为米利风格 (Milesian style)。

公元 7 世纪建成的日本奈良和京都，城市人口分别为 100 万和 50 万，

两座城市的城市规划也是基于网状格局。公元 17 世纪，费城的城市建设与美国的其他城市一样，都是基于这种格局。

右图是勒·柯布西耶给巴黎新市中心做的城区规划 (未曾实施)，它也是基于一种网格结构，并根据当时城市发展的情况做出了相应的调整。



本书中所展示的案例清晰、易懂，这样更便于经验不足年轻设计师学习，并帮助他们运用到自己的设计中。在日常的编排设计中，每一位设计师都会遇到层出不穷的问题，加上各自的性格，问题的复杂程度或轻或重。不过，只要他们掌握了应用网格系统的基本原理，便可以借助网格这个工具来处理更复杂的设计问题。

每当设计师借助这套规范系统成功解决了编排中出现的新问题后，他们对网格的信任一定会提升。于此同时，因作品获得了更规范化和结构化的形式效果，设计师的自信和满足感也会增强。随着网格驾驭能力的愈发纯熟，设计师的想象空间亦将不断拓展。即使在文本和图片内容极其复杂的情况下，这种系统模块化的设计方式也会为设计师提供创造性的解决方案。

现在越来越多的客户希望设计师能够完成逻辑严密、系统科学的设计。这不只是出于经济上的考虑，也出于对统一的企业形象的塑造和维护的考量。仅凭纯感性的创意，难以实现统一的企业形象设计。设计需要高度理性与感性的兼具，这是一种更具智慧和创造性的能力。

约瑟夫·米勒-布罗克曼

约瑟夫·米勒-布罗克曼是20世纪国际主义风格的代表人物，他所撰写的《平面设计中的网格系统》曾被评为100本经典的平面设计书籍。对于我们来说，这是一本迟到的设计教科书。尽管距它第一次出版已有35年，但书里那些关于西文字体编排的原理，解决视觉问题的系统性方法，以及书里提供设计案例的设计师所秉持的严谨和科学的态度，对于今天的设计师仍然受用。

正如作者在书中所说：“日文很像中文的方块字——字形方正、棱角分明，非常适合网格系统的版面编排。”所以，出版此书的目的不仅是为了深入学习西方平面设计中的系统性方法，还可以触类旁通，帮助我们去思考在中文语境下的编排设计，并从中获益。

《平面设计中的网格系统》中文版能顺利出版，首先要感谢上海人民美术出版社能引进此书。感谢吕敬人老师在百忙之中为本书撰写的推荐语。感谢汉仪字库为本书提供的中文字体，并为推广网格系统的知识所作出的努力。还要感谢瑞士文化基金会上海办公室提供的翻译资助。还有刘庆，帮助我优化和提高了中文版监修的质量。最后，还要感谢朋友李德庚、许鉴等所有为这本书提供帮助的朋友们。

杨林青

- Theodor W. Adorno  
Philosophie der neuen Musik  
Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/  
M-Berlin-Wien, 1972
- Walter Amstutz  
Japanese Emblems and Designs  
Amstutz De Clivo Press, Zürich,  
1970
- René Berger  
Die Spracher der Bilder  
Verlag M. DuMont Schauberg,  
Köln, 1958
- Karl Blossfeldt  
Urformen der Kunst  
Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen,  
1933
- Charles Bouleau  
La géométrie secrète des peintres  
Aux Editions du Seuil, Paris, 1963
- A. E. Brinckmann  
Platz und Monument  
Ernst Wasmuth AG Berlin, 1923
- Erich Buchholz  
Schriftgeschichte als Kultur-  
geschichte  
Verlag des Instituts für Geo-  
soziologie und Politik,  
Belnhäusen über Gladbach,  
Hessen, 1965
- Peter Croy  
Grafik Form + Technik  
Musterschmidt Göttingen,  
Göttingen-Frankfurt-Zürich, 1964
- Peter Croy  
Die Zeichen und ihre Sprache  
Musterschmidt Göttingen,  
Göttingen-Frankfurt-Zürich, 1972
- Leo Davidsofer/Walter Zerbe  
Satztechnik und Gestaltung  
Bildungsverband Schweiz. Buch-  
drucker, 1952
- Werner Doede  
Schön schreiben eine Kunst  
Johann Neudörffer und seine  
Schule  
Prestel Verlag, München, 1957
- Albrecht Dürer  
Unterweisung der Messung mit  
dem Zirkel und Richsheit  
Faksimiledruck von Josef Stocker-  
Schmid, Dietikon-Zürich, 1966
- Charles Eames  
Furniture from the design  
collection  
The Museum of Modern Art,  
New York
- Ernst Egli  
Geschichte des Städtebaues  
Eugen Rentsch Verlag, Erlen-  
bach-Zürich und Stuttgart, 1959
- Wilhelm Fucks  
Mathematische Musikanalyse und  
Randomfolgen. Musik und Zufall.  
Gravesaner Blätter, Gravesano,  
1962
- I. J. Gelb  
Von der Keilschrift zum Alphabet  
Kohlhammer Verlag, Stuttgart,  
1958
- Gutenberg Jahrbuch 1962  
Gutenberg Gesellschaft, Mainz
- Otto Hagenmaier  
Der Goldene Schnitt  
Heinz Moos Verlag, Heidelberg,  
1963
- Friedrich Herzfeld  
Musica nova  
Im Verlag Ullstein, Berlin, 1954
- Oldrich Hlasvasa  
A book of type and design  
Peter Nevill, London  
SNTL Publishers of Technical  
Literature, Prag, 1960
- Kosaku Itoh  
Japanische Familienwappen  
David Verlag, Tokyo, 1965
- William M. Ivins, Jr.  
Art and Geometry  
Dover Publications, Inc.,  
New York, 1964
- Hans Jensen  
Die Schrift in Vergangenheit und  
Gegenwart  
VEB Deutscher Verlag der  
Wissenschaften, Berlin, 1958  
André  
Studer  
Architektur, Mensch, Mass  
Kreis der Freunde von Hans  
Kayser, Bern, Schriften über  
Harmonik Nr. 2, Bern 1976
- Systems  
Arts Council 1972-3, London
- Walter Szmolyan  
Josef Matthias Hauer  
Verlag Elisabeth Lafite, Wien,  
1965
- Theorie und Praxis der konstruk-  
tiven Kunst heute  
«Exakte Tendenzen» Verein für  
konstruktive Gestaltung  
Arbeitskreis für systematisch  
konstruktive Kunst, Wien-Buch-  
berg, 1979
- Jan Tschichold  
Schriftkunde, Schreibübungen  
und Skizzieren  
Verlag des Druckhauses Tempel-  
hof, Berlin, 1942
- Jan Tschichold  
Was jedermann vom Buchdruck  
wissen sollte  
Verlag Birkhäuser, Basel, 1949
- Adrien Turel  
Mass-System der historischen  
Werte, 1944  
Europa Verlag Zürich, New York
- W. Turner and H. Edmund Poole  
Annals of Printing  
Blandford Press, London, 1966
- Walter Ueberwasser  
Von Mass und Macht der alten  
Kunst  
Heitz & Co., Leipzig-Strassburg-  
Zürich, 1933
- Vitruve  
Les dix livres d'architecture  
Les Libraires Associés, France,  
1965
- Borissa M. Vlievitch  
The Golden Number  
Alec Tiranti, London, 1958
- Wolfgang von Wersin  
Das Buch vom Rechteck  
Otto Maier Verlag, Ravensburg  
1956  
Heinrich Wessling  
Das Gesetz der Baukunst, Plastik,  
Malerei, Musik  
Verlagsbuchhandlung Fr. Wilh.  
Ruhfus, Dortmund, 1952
- Clara Weyergraf  
Piet Mondrian und Theo van  
Doesburg  
Wilhelm Fink Verlag München,  
1979

## 艺术家列表

Aicher, Otl, Studio 115

Bach Johann Sebastian 165  
Bangerter Walter /  
Neuburg Hans 108  
Barnes Jeff / Bonnel Bill 130  
Baviera Michael 131  
Beall Lester /  
Wichmann Richard 162 (12)  
Beil I. M. & Assoc. 162 (3)  
Bill Max 167  
Bonnel Bill / Barnes Jeff 130

Crouwel Wim /  
Duijvelshoff Daphne 126

Doswald Edi 153  
Duijvelshoff Daphne /  
Crouwel Wim 126

Eames Charles 170

Fronzoni A.G. 106, 110

Geismar Tom 162 (8)  
Gell Tim / HSAG Ltd. 109  
Gonda Thomas 125  
Gutenberg Johannes 164

HSAG Ltd. 109  
Harder Rolf / Roch Ernst 122

Ifert Gérard 127

Kagel Mauricio 165

Lanterio Roberto / IBM Italia 119  
Le Corbusier 160, 169, 172  
Lufthansa, Design Studio 118

Müller-Brockmann Josef  
79-86, 105, 111, 114, 120, 121,  
124,  
139, 156, 162 (11), 164  
Müller-Brockmann & Co.:  
Spalinger Peter, Hügin Christian,  
Mötteli Ursula, Bieri Ueli, Andermatt  
Peter, Scherrer Heiri, Pfister  
Urs, Baltis Max, Rüegg Ruedi  
128, 136-138, 151, 163  
Müller-Franz Andreas,  
Fotograf 139  
Mendelsohn Erich 162 (7)  
Mondrian Piet 168

Neuburg Hans 152, 162, (1, 4)  
Neudörffer Johann 161  
Noorda Bob 113, 161

Olivetti C., Ing., Design Studio  
154, 155, 161

Paxton Joseph 171  
Pinturicchio, gen.  
Bernardino di Betto 168

Rand Paul 123  
Roch Ernst / Harder Rolf 122

Stankowski Anton 107  
Sugiura Kohei 116

Tange Kenzo 171

Vignelli Massimo 112  
Vitruvius Pollio 160  
Vivarelli Carlo 162 (5, 10)

Wichmann Richard /  
Beall Lester 162 (12)  
Wolowiec Klaus 129

Yoshikawa Skizuko 165



瑞士文化基金会

prohelvetia

约瑟夫·米勒-布罗克曼在书中深入浅出的论述和用大量实例介绍了网格设计原理和应用方法；指出为使版面资源秩序和经济最大化而建立可遵循的规则系统的必要性；提出解决视觉传达功能性、逻辑性和视觉美感的概念与组织方式。网格虽给予设计规则以限定，但恰恰又开启了富有秩序的更自由的设计通道。设计需要逻辑、规矩、态度与法则。随性失去秩序，设计是如此，社会何尝不是如此。

80年代末我在杉浦康平先生那里接受了网格设计的教育，令在国内只懂得装帧书衣的我茅塞顿开，引导我真正跨进设计行当的门槛，因为它不仅是设计手法，更是一种思维范式和设计的态度。他指出：设计是驾驭秩序之美的过程，网格为文本建立起一个让信息得到有效、清晰、易懂并便于记忆的控制路径，其提供了逻辑解决问题的钥匙与解开二维、三维，乃至时间传播的，并非固态的辩证方法论。网格设计是一个平面设计师必须拥有的设计意识和能力。

西文的网格系统使用的黄金比率以其严密理性、规范科学的逻辑设定了具有普遍意义的设计范式。而中国古代各种韵文都有特定的格律，构建起语言的结构骨架。同时，以方块量体的汉字似乎更适合矢量化的网格推算和布局。杉浦老师的研究和实践也证明了这种可行性，该书中也特别列举了他的案例。由此，中国的设计者完全可以应用书中的原理来构建汉字的网格系统，学会驾驭秩序之美的设计意识，获得构成阅读审美的自觉途径，并掌握体现东方文本韵律设计的方法论。

——吕敬人

上架建议：艺术设计



责任编辑：姚宏翔  
书籍设计：杨林青

更多精彩图书资讯，  
敬请登陆 [www.shmyl.com.cn](http://www.shmyl.com.cn)



上海人民美术出版社  
天猫旗舰店



上海人民美术出版社  
微信公众号



上海人美第一工作室  
微信公众号

ISBN 978-7-5322-9857-0



9 787532 298570 >

定价：78.00元