

篆刻章法分布五十例

“虚”与“实”是章法分类的总纲，纲举才能目张。邓散木在《篆刻学》中将章法分为 14 种，后又有人将章法分为 25 种，但在“虚实”这个准则下，14 种乃至 25 种方法都只是谋求虚实效果的手段而已。这里所谈章法分布 50 例，每一种方法都不是孤立的、单一的，在一方印章的构思布白中，可以由多种布局方法综合而成。

1. 满实法

满实法亦叫匀称法。如下图中“安北将军章”、“宜春禁丞”、“琅邪柏印章”、“梁清标印”四印，入印文字分布匀称，印面较满、较实，布白浑厚平正，字画之间距离较繁密，印之四角充实，黑白虚实虽有变化但没有大起大落。笔画少的印文，通过穿插、加叠或面积对比法，使少画字满而不虚。大多数字画是横平竖直，曲在直中求，圆在方中见。无论用冲刀、切刀，均以粗壮为宜。用满实布局刻就的印章，其特点庄重、朴实、大度，且稳如泰山，给人以端重浑穆的印象与美感。这类印作是汉印中的典范，富有传统性，初学篆刻可从这里临摹起步。

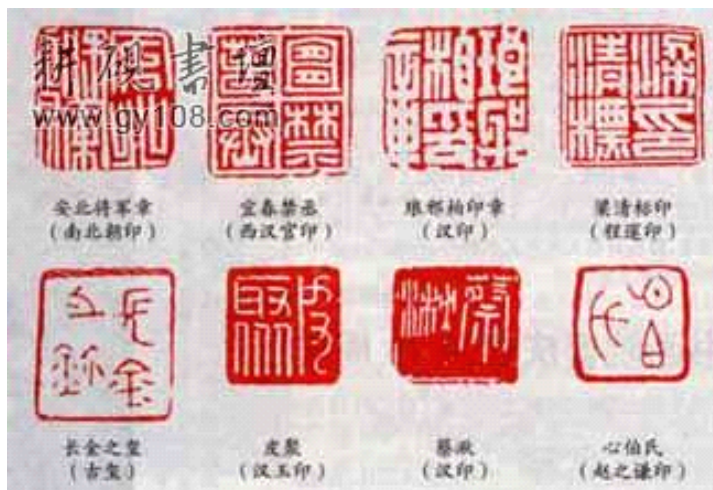
为了使印章“满”而且“实”，必要时可采取一些附加手段。如白文印四周加一道白边，将印文作隔边、顶边处理，或在印中加“田”字格、“井”字格、“十”字格，使印章更加丰满充实。

满实法印章另有三点须加说明。(1)印文字画粗壮一致的前提下，要注意变化。字体结构简单、笔画少的字，线条可粗一些，字体结构烦琐、笔画多的字线条可稍细一些。这种变化以不影响谐调为宜。(2)印文平正端庄之中要有斜曲灵动的变化。满实法印章要避免平板和过于规矩，可用一些短斜、带曲的线条增加动感。(3)入印文字匀称、整齐之中，可辅以大小不同的变化。满实法印章大多是匀称等分的，但不能墨守成规，不知其变。入印文字面积对比法最适合文字繁简、疏密悬殊的印章设计。

2. 满虚法

满虚法印章是指印面以稀、疏、虚为主，视觉效果空灵、简明、疏朗，如下图中“长金之玺”、“皮聚”、“蔡湫”、“心伯氏”四印，入印文字一般笔画较少，线条较细，布白空虚，字画之间距离相对较远、较大。对白文印而言，留红较多；对朱文印而言，留白较多。这类印章线条一般都以横平竖直的直线为主，圆线、曲线为辅，用刀可冲可切，以轻、浅为主，突出端庄、清秀、瘦劲的格调，多留一些遐想、回味的余地。这类印作先秦、战国已很多见，历代印人都有拓展。由于它简明扼要，线条变化含蓄，印面上没有过多的烦琐与过多的屈曲，因而最受初学者青睐。

满虚法刻就的印章，其边栏一般较粗壮厚实，主要是为了突出印面的“虚”，与印面形成虚实反差与对比。如果说满实印章是红霞满天或是白云万朵，一派环宇充实、天满意足，令人叹为观止的话，那么满虚印章则是万里蓝天、絮云几丝、天高气朗，一派海阔天空、清明净洁，令人心旷神怡、充满幻想的意境。



3. 上实下虚法

印章在虚实布白上，重心向上移，印文分布在印章的偏上方，形成上部紧密、满实，下部稀疏、空虚的效果，如图中“钱超白事”、“曹氏印信”、“节堂”、“种竹道人”、“芳华”五印。上实下虚式的印章能给人以舒适、庄严、飘逸之感。在设计这类印章时，主要有六种方法。第一，可以上部有印文，下部无印文，或是上部印文字画向下伸展、延续与下垂。第二，印章上部字画粗壮，而下部字画较细小。第三，印章上部字画紧密，可采用增繁、增曲叠等方法，使上部繁密；印章下部字画稀少，可采用减笔、少屈等方法，使下部印文空灵。第四，印章上部布字多，内容丰富，结体繁复，呈“实”；印章下部布字少，内容简少，呈“虚”。第五，印章上部文字厚重、清晰；下部文字稀薄、模糊、断续。第六，印章上部文字可大一些，就显“实”；下部文字可小一些，就显“虚”。

总而言之，为了使印章上实下虚，可以在印章上部采用增画、加叠、加密、加重等方法改变字形、字画的盘曲、挪让、宽窄来体现“实”；而在下部则采用减笔、减曲、删繁等方法来体现“虚”。这类印章在秦汉古玺中颇为多见，而明清众多的篆刻名家亦有许多上实下虚的艺术佳构。

4. 上虚下实法

上虚下实之印章，从古到今不胜枚举，如下图中“大医司马”、“文帝行玺”、“五属斋”、“十年一觉”、“刚毅”五印。这类印章印文重心下移，下部印文紧密，字画繁多，结体密实；上部印文字画简少，结体疏朗，自然留空。上方字画较少，下方字画较多，则利用印文字画多来表现“实”，利用印文字少来表现“虚”。上方印文小，字画线条细，采用缩短、减笔、无曲叠等方法来表现“虚”；下方印文比上方印文大，字画线条粗，则采用加曲、加叠、增笔等方法来表现“实”。此外，上虚下实的效果和刀法有密切的关系。在刻制印章上部线条时，吃刀浅、用力轻，字画之间留空多；在刻制下方线条时，吃刀深。



5. 左实右虚法

这类印章在古玺、汉印乃至近代印人的作品中十分多见。尤其是近代印人根据前人的经验，强化了左实右虚的反差和力度，使实处更实、虚处更虚。论理，左实右虚是艺术上的一种不平衡现象，重心偏左，视觉上会有一种倾斜感。

然而篆刻艺术家通过刀法使点线质量提高、内涵丰富，实处显得不实，虚处显得不虚。两者在方寸之上和平共处，相辅相成。实际上实处无非是空隙少、字画多，虚处无非是空隙多、字画少，而印章的空隙恰好是给笔画的多少一个相反的补充。仔细观察这类印作可以发现，左方的实由于右方的空、虚鲜明的对照和映衬，显得更有韵律，充满雅致与魅力。下图中“王尊”、“吕黑”、“千人督印”等印作，均是利用字画多少来布局，多画字置于左方，少画字安在右方，营造出左实右虚的气势。有些印作右边只置一个字，把其余的字均置在左方。此外还利用减笔、线条细、字形缩小等方法来增添右边的“虚”感，利用增笔、加曲、加粗、扩大字形等方法来增添左方的“实”感。例如下图中“王丙之印”，若“王”和“丙”二字增叠加曲，那么就难以做到“右虚”了，若“之”字不曲屈加叠，那么就呈现不出“左实”。

6. 左虚右实法

这类印章在古玺、秦汉印中十分多见，近代印人亦十分喜欢用这种格局治印。如下图中“魏乙”一印，把字画少或点画比较简单的印文置于左边，这样左边布局显得疏而虚；把字画多或点画比较繁密的印文置于右边，这样右边布局就显得满实。再如“文竹门掌户”一印，属多字三行式排列，最后一行安置一个字或者安置简少的印文，来达到“虚”的效果。大凡先秦、两汉印章，章法都参差有致，诡异奇险。左虚右实形式的印章，左边虽然空地多，印文点画简单，极少曲叠，但刀法到位，线条浑朴，更富有特色；右边虽然空地少，印文点画紧密，但一点儿也没有做作的痕迹，十分自然妥帖。如下图中邓散木的“芦中人”印，印右只一个字，点画粗壮，“芦”字上半部增添了盘曲、穿插，显得非常密实；左面有两个字，但点画不多，且文字上移，“人”下大块留红，最大限度地强化了“虚”，强化了左右的对比与反差；而“人”字的一斜撇，又起到了飞动的效果，使全印皆活，惹人爱。此外，使左边印文用刀轻、线条细、文字小一点儿，右边印文用刀重、线条粗、文字大一点儿等方法，也能改变印章的虚实关系。



7. 虚角法

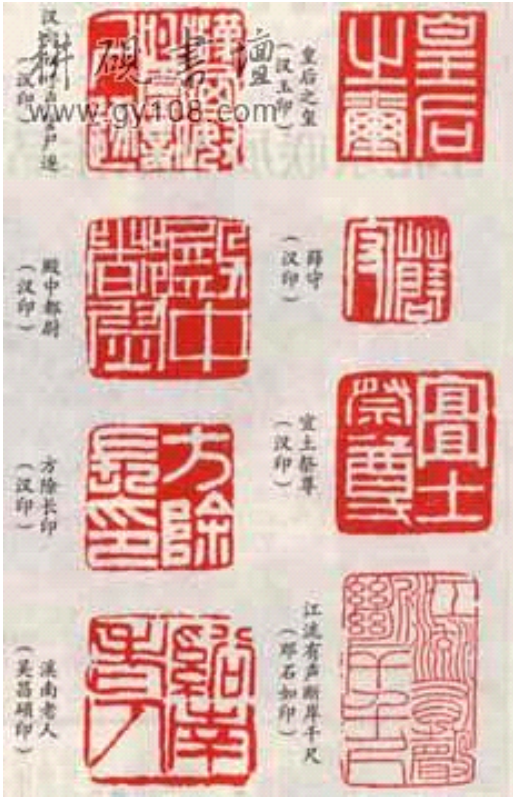
在以方形为主的印章艺术中，虚角法形式的印章非常多见。虚角可以在左上角、右上角，也可以在左下角或右下角。如右图中“汉匈奴呼卢訾尸逐”印系左上角虚，“殿中都尉”系右下角虚，“方除长印”系右上角虚，吴昌硕的“溪南老人”系左下角虚。

求得虚角效果的办法一般有：第一，欲虚的角落放置笔画少的文字；第二，欲虚的一角将文字点画刻得细一点儿，其他三角则刻粗一些，形成虚实反差；第三，虚角上的文字小一点儿，占地少、留空多，其他三角上的文字大一点儿，占地多、留空少；第四，虚角上不置文字，由上方文字的某些线条延伸下来；第五，虚角上的文字通过减笔、减曲、细柔、缩小等手段变虚，而其他三角上的文字用增笔、增曲、加繁加密、加重加粗等手段呈“实”。一方印章上，让一角空虚些，如同一幅画留一个通气处，章法上可起到一种调节作用，增强造型上的空间意识。这类印章绚丽多姿，趣味无穷。

8. 对角虚实法

在印章中，四方形的印章属多数，但也有不少是长形、圆形、异形印章。无论何种形状，相对而言，总有四个角，而它们的对角分别用虚实法来处理布白，则叫对角虚实法。从角度、部位看，它可以左上、右下呈“虚”，右上与左下呈“实”，如右图中“皇后之玺”；也可以左上、右下呈“实”，右上与左下呈“虚”，如“薛守”印。从文字来看，它不一定是四个字，也有两个字、三个字的或五个字以上的多字印。为取得对角虚实效果，一般可将印文点画少

的文字置于对角。汉印“宜土祭尊”中，“祭”字点画并不少，则采用减曲、少盘错、缩小文字、线条变细变短等办法，与“土”相对呈“虚”；而“宜”字通过增笔、增叠、加粗线条、增大文字等方法与“尊”字相对呈“实”。邓石如的“江流有声断岸千尺”印，尽管文字很多，但对角虚实鲜明强烈，充满波浪式的律动与节奏，一疏一密，对角呼应，说不尽的魅力令人目光不想离开。



9. 虚实相间法

虚实相间法一般专指五字以上的多字印。如下图中“乐浪太守掾王光之印”，“乐”字“实”，“浪”字“虚”，“太”字亦显“虚”，“掾”字呈“实”，“王”字呈“虚”，“光”字呈“实”，“之”字显“虚”，“印”字呈“实”。再如“元祐党人之后”一印，“元”、“人”、“之”三字点画少，呈“虚”；“祐”、“党”、“后”三字点画多而密，呈“实”。该印按“虚—实—实—虚—虚—实”的规律排列，“虚”构成了一个倒三角形，而“实”构成了一个正三角形。

下图中赵之谦的“生逢尧舜君不忍便永诀”一印，每个字点画主体部分上移，使字之上部显“实”；每字都将下方部位某些线条拉长，作悬针、长脚形状处理，疏而空灵，形成“虚”。这类印章文字虽多，但多而不满，疏密相间，气象万千。

10. 周实中虚法

周实中虚的印章，都有一个共同之处，即印文分布在四周，中间形成空虚状。如下图中“魏鸟丸率善佰长”一印，中间一字笔画少，无盘曲折叠，四周的印文笔画繁多，线条粗，且增叠加曲，周实中虚，对比强烈，最具典型性。而近代印家在营构周实中虚时更是匠心别具，做足了文章。如下图中邓散木的“见素抱朴”一印，中间不仅留有空地，且中间部位的点画线条都有意刻轻、刻细，而周边印文的点画线条厚重、粗壮，着意营造了周实中虚的效果。清朱岷的“烟云供养”一印，与邓散木的“见素抱朴”印异曲同工，朱氏此印比邓氏印更逼边，中间留出的空地更多，因而“周”更“实”，“中”更“虚”。

周实中虚式的印章，仿佛高山丛林，环抱着一泓清泉碧池，新鲜、丰富而又有诗意。这类印章大部分是多字印，但也有两个字、三个字、四个字的，关键在于互相揖让，巧妙布白，最大限度地又恰到好处地演绎“周实中虚”的韵味与艺术特点，让读者有更多的回味。



11. 周虚中实法

周虚，邓指印章的四周较空、较虚。中实，指印章的中心部位点画较多、较密。如“◆事”、“寿伯”、“左丞相印章”等印，其印文远离边栏，四周布白空虚，印文相对集中在中间部位。诸多近代印人，如丁敬、吴昌硕、赵之琛、易大厂等，亦刻制了许多周虚中实的印章。他们更有胆识、印章虚实反差更为鲜明强烈，格调清朗儒雅，优美秀丽。

再看汉印“率义侯印”、“左丞相印章”，中间印文的字画粗壮、厚重，呈“实”，四周印文线条特别细与轻，若隐若现，呈“虚”。除人工有意而为外，有可能是因为年代久远，四周风化锈蚀而致。但无论如何，今天呈现在我们面前的艺术形象，就是典型的“周虚中实”。宋元时代，花押印盛行，而相当一部分押印，字画都集中在印中，远离边栏，尤呈“周虚中实”的效果。这类印章重心居中，团聚紧密，如日在天中，光芒四射；又如月明星稀，气象无边，给人以博大精深的感受，极能调动人的视线。

12. 留空法

留空，是指印文字画之间留出的空白。“空”就是虚的范畴。虚与空在程度上不同。虚系指印面上文字笔画少与疏处，“空”则是指印面上完全没有笔画的地方。如汉印“李◆之印”左下角留下了一块空白地，“汉叟邑长”印“叟”字右上留了一块空地。文伯仁、潘正炜、齐白石、赵之谦、甘■、钱松等印坛大家都刻有许多留空式印章，尤其是赵之谦的留空式印章，具有独特的个人风格与面貌。如“赵之谦”印，“赵”字的月部，留有一块长方形的红地，而“之”字大幅度上移，留出了一块方形红地，与之呼应。印面上的留空没有定法，有方形、有圆形、有三角形，有长有扁，它可以分布在印面任何地方。一般来说，留空留在少字或点画简疏处，如“言为心声”一印的处理。如果印文笔画没有特别简少的，可以将印文笔画有意避让、拉开，或者通过粘并、穿插、错落、移位、减屈减笔、截短缩小等方面，营造留空处。一方印章可留一块空地，也可留块、三块甚至更多的空地。自然留言，给人以天趣之美，有意留空，给人以注射式的美感。它的端庄、它的大方、它的巧妙是其他印章无法可以取代的。



13. 上下留白法

在印面上，将印文置于中间位置，印文上下各留一条空白，而左右不留、少留或者比上下所留的空白小而窄，这

种章法布局在古玺、封泥、近代印人的作品中非常多见。根据它的这一外观特点，我们称之为“上下留白法”。如下图中“江夏太守章”、“黎贞”二印，印文上下都留有相当大的一块空白，而印文基本是横向置于印中，虽然它们左右亦留有一点儿空白，但上下所留空白远远大于左右所留空白。再如“道无双”、“雪腴”二印，特别夸张、强调了上下留白，令人感到重心内聚的魅力。

归纳一下，上下留白法有如下要点：(1)左右与印边若接若离，基本到位，上下的留白留空大小不等，宽窄不一；(2)左右的边栏一般较细、较虚，可残破、粘并形成，上下的边栏较粗、较实，少有残破；(3)印文相对集中在中间部位，横向取势，有个别笔画在上下留白处伸展出去，增添意趣；(4)上下留白法，适用于方形印，也适用于长形、圆形及其他形状的印章；(5)上下留白法，朱文印占多数，白文印占少数。

14. 上下留红法

白文印上下留出横向的两条红地，这两条红地大小、宽窄可以等同，也可以不同；印之左右不留红地或留得很少、留得比印上、印下小而窄。有如上特点的章法布白，我们称之为“上下留红法”。如下图中“执关”一印虽系圆形；但印之上下大块留红，而左右几乎逼边，留红很少，章法分布属于典型的上下留红法。

近代篆刻大家亦善用此法，佳构迭现，耐人寻味。如吴熙载印“安雅”、赵古泥印“斗闲”，更令人感悟到上下留红法的魅力。上下留红法，白文印占多数，朱文印极少。印式可以多样化，它适用于各种形式的印章。印面之上，上下各留一块红地，白文印文夹在两块红地中间，可以使印文更加主题化，更加醒目与耀眼。



15. 对角留红法

顾名思义，对角留红就是在印章对角的位置留一块红地。如图中“司马之玺”，“司”字与“玺”字逼近边栏，空余较少，而“马”字与“之”字的两角远离边栏，留了一块空阔鲜明的红地。再如赵之谦的“北平陶燮咸印信”一印，“平”字右下角的留红，与“印”字末笔往右斜拉而让出的一大块红地两相映照，奇妙无比。这种大胆、夸张的手法系常人所不敢为。对角留红法的印章，留红的大小可以不等同，红地的形状不拘，位置大部分在角上，也可以在笔画的凹让处，如“高氏家藏”一印。对角留红法与对角虚实法有根本的不同：前者侧重于没有笔画的空地对应，一般指白文印；后者是指笔画少而稀的对应，有白文也有朱文。

16. 对角留白法

朱文印印章的两组对角，一组对角布满文字，而另一组对角文字内缩，或通过挪让、离合、缩短等方法，有意留出一块空白，这样就形成了对角空白式的章法布白。它和对角虚实式的印章不同之处是：对角虚实的印章，虚处仍有印文笔画，只是比实处的笔画少、稀、疏而已。对角留白式印章，其“白”处没有点画线条。如下图中“乚阳”一印，右上角与左下角都有印文点画，而左上角与右下角印文点画离边栏很远，留下了一片空白。

封泥“南陵丞印”，“南”字与边栏相接，占满了整个角落，而“陵”字下面留有一块长方形的空地，左面的“丞”字与“印”字和右面对应，“印”字与顶角接边，“丞”字上方留白。对角留白，大部分都在对角处，但也有根据实际情况留在字画中间的。如汪士慎的“近人父印”，两块空白分别留在“父”字之下与“人”字之中。在设计刻制此类印作时，要注意四角平衡对称，究竟留多少空白，应视印面效果而定，不可失之偏颇。



17. 印中竖白法

在印章的中间从上至下留一条空白，称为印中竖白法。这类印章，印文一般都向左右两边边栏逼近，如右图中“武城之印”。再看“长忘忌”，中间的空白是一种不规则形。而古玺“韩舟”更有意思，它干脆一分为二，从中间断开。元印“宣差规错之印”，在中间一条空白上布置了七八个蒙文，但仍然体现了印中竖白法的特色。明清及近代印人则用夸张的手法强化了印中空白，如丁敬所刻“东甫”一印，中间的留白很宽阔突出。

一般来说，印中竖白法朱文印较多，白文印占少数。白文印在印中留红部位故意刻一条空白线，笔者将此类印作亦归入印中竖白法。印中竖白印，空灵、透气天趣自然。有些印文字句前后含有两层意义，描述两种概念，遇到这种情况首先可以考虑用竖白法来设计章法布局，让竖白起到一个天然标点的作用。

18. 印中竖红法

在设计印章时，印文向左右两边拉开，中间留下一条纵向红地(红地上没有任何笔画)，我们称这类白文印章为印中竖红法，如右图中“赤泉侯印”。印中竖红历代皆有，秦汉尤多。“竖红”一般在印章的中间部位，宽窄不等，偶有布置在偏左或偏右的。例如汉印“睢陵家丞”，在印章偏右的部位“竖红”。“竖红”一般只有一条，但也有两条甚至三条的，如秦玺“杠阳都左司马”。在印章中，留一条红地十分醒目别致，当今印人也爱用此法。

笔者认为，在印章中施以竖红法，应该注意三点。(1)所留红地应大小、粗细得宜，不可过大或过小——过大会使印章不协调，失去比例；过小就离开了“竖红法”的范畴。(2)所留“竖红”要自然精到，也可以是不规则形的。总之，要达到“天然竖红”的效果。(3)竖红法可以单独运用，也可与其他章法共用。例如右图中“代郡农长”印，除用竖红法外，还用了虚角法。

竖红法印章端庄古朴，对称性、平衡性特强，故印文文字大多采用方正、平稳的缪篆或秦篆。为了突出中间的“竖红”效果，印章上下、左右的留红一般都比较少。



19. 印中横红法

印章中部留一条横向红地，这种章法布局称为印中横红法，如右图中“太子车骑将军”印。印文上下拉开，印章中间部位自然留出一条横向红地，给人以明朗轻快、畅达贯通的感觉。上下两部分印文水平分割，体现了上下对称与上下平稳感，这是一种天地呼应、轻重分合、疏密互律的构图手法。这种构图法得到印人的广泛应用，如清印“王三锡印”就是典型一例：将“三”上方二横向上靠拢，与最下一横拉开距离，又将“王”字三横作同样的处理，留出了一条宽阔的横向、偏上的红地，令人目不游移，拍案叫绝。再看来“形同槁木”印中所留红地，大红大疏，古朴苍劲，天趣盎然。印中之横红横得品位极为高超，意在衬托配合印文，突出印文线条的质量与效果，突出章法布局的鲜明特性。应用印中横红法不可不顾印文线条粗细，不可不顾大局，过分强调留红效果，否则便会影响全印水准。

20. 印中横白法

将朱文印文上下拉开，使印中横向留出一条空白带；这种章法布局称为印中横白法。汉封泥中相当一部分作品的章法布局都采用了横白法。例如右图中“司空之印”，文字上下左右都紧接边栏，而印中留有一条横向空白地。更有趣的是“会稽都尉章”，印面上文字互相排斥，互相拉开，印之上半部成了倾斜状，而且连边栏也被一条横白带切开，犹如一缕白云，长长地飘绕、横贯半山腰，恰如一幅山水画。这条空白带有可能是年久风化腐蚀所致，但从“章”字的完整性来看，亦有可能是设计制作人的匠心。不管怎样，从现在的实际效果看，它是一方最典型的印中横白法印章。诸多汉印亦是如此，如“高堂瓚印”，印中隐约有一条横白处。

横向留白的宽度可大可小，可长可短，但应当注意：上下“竖白”应小于横向留白带；印中横白应巧妙自然，可以夸张一点，但不能过度；应突出空灵感、层次感，注意上下印文的呼应。

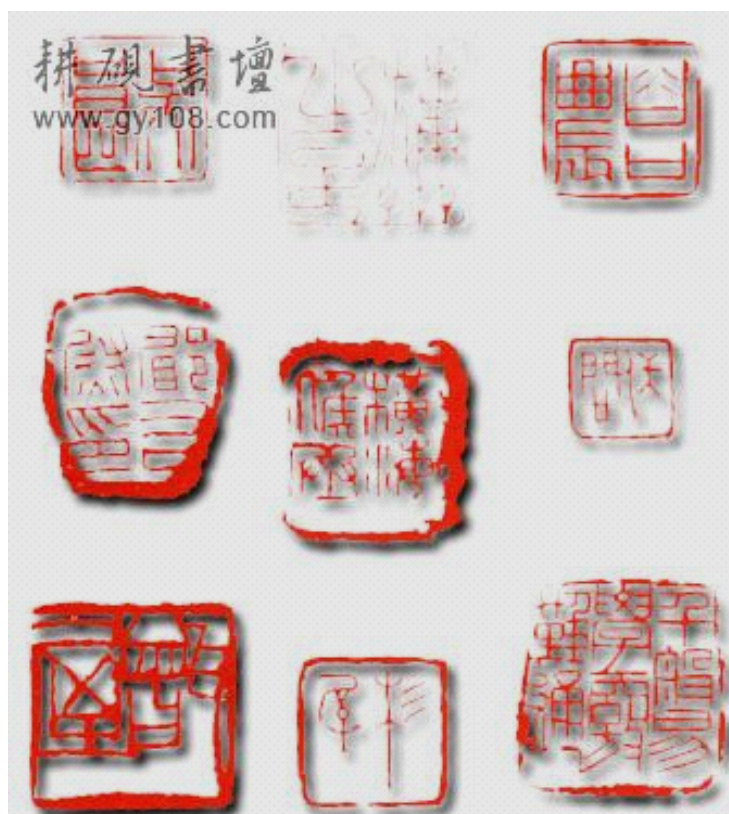


21. 印上留白法

印上留白法是指印文上方与边栏之间留有一块空地。凡事都是比较而言，这类印章的下方、左方与右方几乎是不留空白的，或者说印上所留的空白总是大于下方、左方与右方所留的空白。例如附图中“吴良”、“蒲州之印”、“谷口农”，可以清楚地看到印上之留白。而汉封泥印，留白更为夸张，当然并不过分，如汉封泥“郾右尉印”即是。在破残的古印边栏内，印文就像江河的沉淀物，又像瓦工砌房屋一样，从地面上一层层往上加高，但不碰顶，留下一块空地，任人去想像。这种印上留有空白的篆刻形式，使后学十分青睐。还有明清、近代印人徐三庚、邓散木、丁敬、朱简、梁千秋、汪关、吴隐、程邃、商承祚、来楚生等治印大家的创作，时见印上留白佳作。印上留白法印章与其他印章一样，它不是单一的，而是将多种章法、多种形式集于一身，一切服从艺术的需要，如此方成佳构。

22. 印下留白法

印下留白法，即在印章章法设计时，印文文字紧靠上方，在印面下方留有一块空地。印下留白，印上方呈“实”，印文与边栏往往是“逼边”，或靠得很近。而下方呈“虚”，印文远离边栏，两者之间留下空白，亦给人留下一种印文上浮的感觉。请看汉封泥印“横海侯丞”、汉印“伏问”，印文都极力向上靠，与印下边栏拉开了距离，留出了空白地。印下留白法印章与上实下虚法印章，它的下方有文字笔画，只是笔画比较疏、稀、简而少，呈“虚”；而印下留白法印章，下方是一块横向的空白带，在这空地上没有字画，呈“空”。如齐白石印“甌屋”，印文在上方，印下留一块空地。丁敬的“杉屋”一印，更为大胆夸张，印下留白几乎占印的一半。留白印章在汉印、封泥、古玺中极为常见，近代印人治印亦好此法，佳构多多。



23. 左右留红法

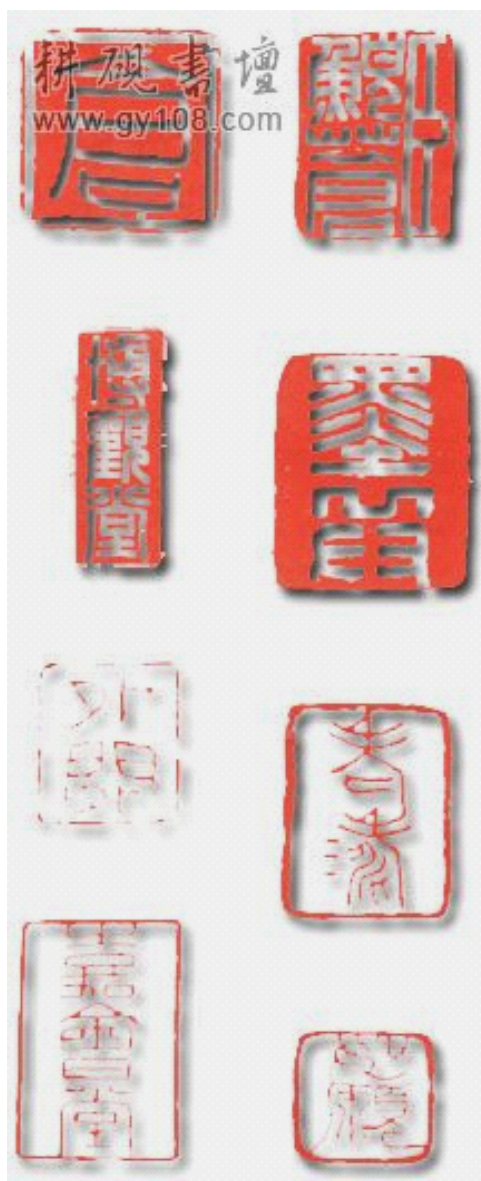
“左右留红法”不言而喻，即白文印章的左右两边留有红地，而印的上下不留或少留红地。下图中“仓”、“臣颯苍”二印 左右两边都有较宽厚的红地，而上下则基本没有红地。可以说，这是古代传统篆刻艺术的一种特有的形式与面貌。这类印章，把印文放在中心部位，形成纵向取势， 两块红地包夹着印文，红白相映，互相衬托，使整个方寸世界呈端庄、厚重、峻拔之状。

下图中汪关的“博观堂”与陈万言的“墨兵”印，则放开了胆量，夸大其事，大红大黑，犹如一块古碑，严整地矗立在面 前。有人批评这种印章“文字均匀”、“超级阔边”、“呆板庸俗”、“章法不完整”，而朱简则评之谓：“缪印”。笔者以为这些批语有它有道理的一面，但也过 于求全责备。根据经验，建议在设计刻制这类印作时，要充分掌握左右、上下的关系，掌握留红的比例、留红的大小，宽度不宜过分，见好即收。此外，印面上留红 与印文要讲究协调、呼应，注意重心平衡，如此方为上乘。

24. 左右留白法

左右留白法的章法，一般是指朱文印的印文左右两边各留下一块空地。这种形式的印章早在先秦古玺时代就流行，例如下图 中“外▲”一印，印文上下靠近边栏，不留空地，而印文左右与边栏拉开距离，留有空地。林皋、胡正言、吴晋、王睿章、黄士陵、邓散木、赵之谦、石涛、董洵、 张燕昌等许多篆刻家都十分注目这两块空地的发挥与运用，在传统形式的基础上更进一步加以创新，佳作迭呈，胜不胜数。如下图中石涛的“老涛”以及林皋的“嘉 会堂”，赵

之谦的“如愿”，不仅左右大块留白，而且边栏的处理也各具特色，增加了装饰怀，蓄了印文与空白的反差。这类印章的最大特点是“清”、“虚”、“雅”、“挺”。这是印苑领域里极为别的款式，作为后来者应多考虑一些继承与创新。



25. 印文歪斜法

印章一般以方正、端庄、平稳为准则，为此在章法布局时大多选用方正的缪篆作为人印文字，把印章刻得雄浑、挺拔，其中稍有歪斜，则视为败笔。然而令人称奇的是，在古玺、秦汉及近现代大量印作中，竟有为数不少印文歪斜的印章。如右图中“军假司马”四个字都朝着左下方歪斜；“安乐乡侯”四个字都朝着右下方歪斜；朱耷的“闲夫”印，两个字亦整体朝一个方向歪斜；弘一的“诗肠鼓吹”一印，印文四个字两两相对，呈对称式歪斜。

印文歪斜法印章，如果设计巧妙得当，往往奇趣迭出，意境亦不同凡响。它是一种险中求稳的审美产物，是印章艺术中创造性的作品。仔细观察，不难发现印文虽然歪斜，但重心不偏，动感丰富。歪斜的动感、平稳的静姿、交叉融会的视觉刺激，树立了一个新颖的艺术形象。

形式的多变是艺术的必然，艺术的出路在于变化与深化。后来者应在对前人佳构的品鉴中，学会运用这些基本原

理，标新立异。

26. 印文重叠法

在设计印章章法时，将印文重叠在一起，称为印文重叠法。重叠法印章形式多样，且曲尽其妙，各有特色。印文重叠法的主要表现形式有如下四种：

其一，朱文叠在白文上。如右图中“王素”一印，“王”字刻成满白文，而朱文“素”字重叠在“王”字之上。此印刻得十分素雅、清丽、别致，相当端庄、朴实、耐看。其二，朱文叠加在白文上，朱文周围设置边栏。如右图中“醉墨轩”印。其三，白文重叠在朱文上，如右图中“尤水邨”印。其四，朱文与朱文同文重叠，且某些点画共用。如右图中“合同”一印，印文系楷书书体，布局疏密合度，飘逸奇妙，堪称佳绝。

重叠法印章的印文内容亦不拘一格，可以是印文句首、句末一字或句中某字重叠在其他文字上，也可以是字、号重叠在姓名上，叠加文字还可以是与印文意义相近或是互为诠释、补充的印语。重叠之印文似烁烁珠子，包藏在全印之中，故印文重叠法亦可称藏珠法。

毫无疑问，在推陈出新、百花齐放的篆刻领域里，重叠法印章是印章发展史上具有创造性、开拓性的印式。它的构思、设计、章法布局都是全新的，它的艺术特点也不同凡响。重叠法印章不仅使印章内涵更为丰富多彩，而且在形式上给印章增添了趣味性、装饰性，值得艺术家们去探索与开拓。



27. 印上留红法

印上留红法，主要是指白文印的一种章法设计，即在印文上方留有一块红地，而印文下方相对不留或少留红地。如右图中“成超白事”、“董宣印”两方汉印，印面下方被字画占满，几乎不留红地，而印面上方都留有一条比较宽阔的红地。右图中明代梅清所刻的“不薄今人爱古人”一印则更有趣味。为了使上方红地更为突出，该印上方的文字笔画有意刻得很细，采用浅薄求细的手法，营造了印上空虚的效果。

右图中“归昌世印”一印，左边系朱文，右边系白文，但是看上去左右浑然一体，而且在文字上方都共同留红，

令人百看不厌、回味无穷，给人的印象十分深刻。印文与上方保持距离，给人以下沉的感觉，似乎是一种由下而上的重新排列。它们浮在印底的地平线上，用古朴沉雄的气质感染着读者，同时还给人一方空灵的天空，真可谓妙趣无穷。

28. 印下留红法

翻开印谱，在浏览古今印作时，定会发现有这么一类白文印：印文文字在上，而印文下方留出一块红地。这类印作数量不少，无论秦汉、明清还是近现代的篆刻艺术家都喜欢用这种印下留红法治印。印下留红印章亦确实有它独到的魅力。如右图中“博山集家丞”、“刘昌”、“一声长啸海天秋”三印，它们的印文都比较方正，线条挺拔，紧靠上方，而印下都有一块大小不等的红地。再如右图中“适园”一印，点画雄厚古朴，下面留有厚厚的红地，“适”字走之旁下拖至印下角。这一拖笔，活了全印，意到韵足。若把这一拖笔割去，不仅显得红地太多太厚，而且全印立时显得缺乏活力。因此可以说，这一拖笔是点睛之笔、绝妙之处。印下留红之所以不属于“上实下虚法”一类印章，是因为这类印在印下红地上没有印文。笔者也曾尝试刻制了“月落乌啼霜满天”一印(见右图)，以体会印下留红之趣。



29. 印文缺字法

印章的内容一般有姓名与物名印、字号年号印、成语名言印、警句醒语印、诗词联句印、格言谚语印、短文佳句印、咏志言情印等等。除独字印外，印章的印文都是比较完整的，几乎没有杂乱无章、读不成句的情况。但有时印人别出心裁，将印文句子中一个常用字，或一个众所皆知的文字有意不刻出来，制成一方缺字式印章。如下图中“十五的月亮最”一印，最什么?这个字虽然没有刻出来，但是人人皆知是个“圆”字。再如下图中汉印“宋长公”，印面一分为四，其中有一个字的位置空在那儿，显然这个字应是“印”字。“右曹中郎将”和“淡薄之中滋味长”二印，句子是完整的，不缺任何字，但印面上“中”字之下空了一个字的位置未刻，这是又一种形式的缺字印章。

概言之，缺字法刻就的印章有三种形式：一、印面上刻满了印文，但句子不完整，缺少一个或两个常用字；二、印面上有一个或两个空地，而印文句子是完整的，这是留空缺字式印章；三、印文句子缺字，而印面又相应地留有空地的缺字式印章。后两种缺字式印章，其空地可留在印角，也可留在印之中下方，也有留在印中心的形式。留在中下

方的亦叫“门”字式印章。缺字之空地一般是一个，但也有两个，甚至三个、四个者。众多的明清印人都喜欢运用此法治印，故在明清印谱中有各种各样的缺字式印章。这类印章由于缺了一个或若干个字，也就使读者多了一份想头儿，格外引人注目。虽然空地上没有刻文字，造成了一种不平衡的险象，但篆刻艺术家的块线结合，将空地与文字以一种统一和睦的气氛，构成新的平稳的艺术效果，使缺字法印章变化丰富，层次多样，生动有致。

30. 印文破残法

古代印刻，历经千年，风化剥蚀，又经商贩、藏家辗转流动，致使印文斑驳，棱角磨失，线条浅显，表面模糊。古人创造了印章，历史又将印章进行了再创造，天人合一，使古代印章更加风流多姿。但长期以来，对于破残，有人肯定，有人否定。否定者认为破残是一种破坏，要恢复为破残以前的原始模式。众所周知，维纳斯因残缺手臂而更富有艺术魅力，如果将手臂装上，反不见得能得到完善之美。既然残破也是一种美，何来顾虑之有？因而大可放胆创意。

下图中战国玉玺“隗长”、西晋印“冠军将军章”以及封泥印“齐郡太守章”都是典型的印文破残式印章。破残的形式很多，有边栏破残、印角破残等，而这里主要是指印文破残。何震的“笑谭间气吐霓虹”、战国印“隗长”等，破残不仅表现在边栏上，而且表现在印章中的点画上，有意识的人为痕迹显而易见。印文破残式印章沉雄古朴，拙厚老辣，充满时代的沧桑感，也充满悬念。人们需要一个结局圆满的故事，以致心满意足；但也需要未了却了，留有“关节”让人推测的故事。破残起到了这个作用，它使印章充满意趣，充满性格，让人“读破出新”。

刻制这类印章，可用刀把或小锤敲击，或将印章置于布袋中，令其滚动碰撞，直至磨损破残。总之，在治印前应胸有成竹，何处该破，何处不破，精工构思，把握重心，气集方寸，让人们的欲念与思维从破与不破之处去体验险中之稳、绝处之趣，得到破残式印章艺术特有的浪漫之美、朦胧之美、古朴之美。进行艺术再创造，切忌毫无目标，胡乱敲击，破残过度，支离破碎，致使印文各自为政，脉络不畅，得了“破残病”也就无艺术性可言了。



31. 印文散布法

中国印章艺术，一语一印、一句一印或一名一印的模式比较普遍。但有些印章却不是这样，人名印分成姓和名两印，可上下或左右使用，而一语或一句则可分成数印，印文文字互相分散，各有边栏，各有一方天地，相互之间拼合在一起，才能成为一个整体。入印文字各自为政，印文单元之间互不关联，如附图中“士之玺”；王睿章的“艳艳半池云绉影”，印文虽在同一方寸之中，但入印文字亦是各自为政，互不关联，在印面上相当疏散与孤立。以上这类章法布局称为印文散布法。印文散布法印章贵在散而不乱、散中有聚、散得有趣味。明清时代的文彭、何震、丁敬、梁襄、吴晋以及印坛上被称为云间派的王睿章、王玉如，被称为如皋派的许容等篆刻艺术家，尤擅印文散布法。这类形式也许因具有“散”的特点，有悖秦汉印法，故颇招微词，曾被批评为“格调低下”、“流于俗气”、“不谙篆法”、“疏密不称”等等。“如皋”、“云间”等印人以“散布”为主体格调，一见便知是他们的印章，这正是成功之处。

但不知何故，“云间”、“如皋”派作者很少，传人几乎断绝，实为可惜。

32. 印文补字法

补字法，顾名思义，即一方印章缺了一个字，把这个字补上去，叫补字法。按一般常理，刻制印章前，内容、字体以及形式都事先应考虑好，无论是金属或以石材为印章材料，动刀前都应反书上石。当然熟能生巧，也有不书而治的，尤其是在当今印坛上，不书而动刀的印人为数很多。但他们之所以胸有成竹，是因为在自己心目中早以“先书”了多遍，或者在纸上早以设计满意了，石上才不书，故一般不可能缺字。但有两种情况值得关注：其一、古人刻的是金属材料，刻好后发现少了一个字，金属要重磨不太容易，有就用补字的形式将缺字补上；其二，有意识地补字，即在印面上将主要文字都刻好，有意缺一个字并有意留一块空地，把字补上去。这种补字印能看到匠痕。如附图中后汉私印“马适平印”，“马适平”先刻，而“印”字属后补。在篆刻艺术中，遇重复字，或借用上一字的偏旁，都用横或竖的两点来表示，这实际上也是属补字范畴。只不过是补字的方法和形式不同罢了。如汉印“御史大夫”，古时篆文“大”与“夫”通用，故在印中用两点表示补字“夫”。程远的“懒拙生”印，“懒”字中的“束”字系有意用补字法处理，故它的大小、粗细、位置和其他印文不同，一看便知补去的。但这种补字法斧痕明显，说明是篆刻者事先设计好的一种布局。补字，可补一个、两个、三个或多个以上，其位置可在印的任何部位。补字法可以说是出于追求别趣，追求与众不同的形象与风貌，是一种尚趣行为。王羲之、颜真卿的天下第一、第二行书，就有涂画、修养、补字形式，一些当代书家也仿效这种形式创作书法作品。而印章的补字比书法要难得多，故在当今印坛尚未风行。但它确实是一种章法形式，探究发展它，应是艺术的需要。



33. 印文美术法

20 世纪 90 年代，有关书法报刊、杂志，屡次刊文呼吁篆刻要警惕“美术化”倾向。所谓“篆刻美术化”，就是指印文结体高度变化，线条“狂怪”扭曲，使入印文字像绘画一样以美术的形象出现。窃以为任何事情不能过度，过了“度”就不佳了，无疑这种呼吁是必要的。但不能因此矫枉过正，作为理性的印文美术法不能一概否定与摒弃。有些印章的印文，美术化一下比不美术化一下要强，那么未尝不可用“印文美术化”方法来设计布局。印人们在设计印文时，总想把印文设计得有趣、别致一些，不愿把辞典上的篆文与印谱上的形态照搬到自己的印章上来，这也许就是“印文美术化”的最初原因与出发点。其实印文美术化不是今人所创造，秦汉古玺就有之，如附图中汉印“寿昌”即是。把印文设计成鸟虫形，篆刻上称为鸟虫篆，这类印章理当属于印文美术化。附图中文士英的“鸢飞鱼跃”一印，似真的鸢在飞、鱼在跃；叶梅的“永宝”，用水草叶构造成印文；汪芬的“世昌”，用许多金龟巧置而成；商承祚的“锡永”，用栩栩如生、鸣叫不已的小鸟组成印文。这类形式繁多、内容丰富、多姿多彩用美术法刻制的印章不胜枚举，虽然受到诸多贬意微词，但作为一种新颖别致的形式，总有人会喜爱。艺术是让人欣赏的，只要有人喜爱，就应当欢迎它的存在。因此，从某种意义上讲，治印不必怕“美术化倾向”，有意境、有趣味的艺术，不仅会被人认识与接受，而且会被继承与发展。艺苑的春天应是百花齐放的。

34. 印文饰灵法

早在春秋战国时期就流行一种没有文字的图形印，前人曾称之为肖形印。这种印题材十分广泛，有宫阙、歌舞伎乐、车马出行、百戏、弄蛇、骑射、博兽、力田、乘龙、骑龙等等，皆栩栩如生，非常有趣。而表示祥瑞的图形，如

龙虎、鸾凤、朱雀、蝙蝠、鹤、龟、兔等则称为“灵”。青龙、白虎、朱雀、玄武又专称“四灵”。古代的艺术家在刻印时，将印文与“四灵”有机结合，浑然一体，制成饰灵印章。所谓“有机结合”，就是将印文作为主体，端庄大方，平正亮丽地布置设计在印中主要部位，然后在印文周围饰以灵形，使印文更为突出鲜明，更富有艺术性。“灵”有头有尾，甚至有目有舌，它在全印中的顾盼、呼应特别生动强烈，视觉上更明了直接。这类形式的印章起于春秋，盛于战国、两汉，至汉末、六朝以后渐趋衰落。到明清时，文人印人又开始重视饰灵印章。当人们打印谱，欣赏饰灵印章时，定会大吃一惊，它竟是那么丰富多彩，古玺“长幸”（见附图）外方内圆，四角饰了四个蝙蝠；古玺“王昌之印”（见附图），朱文阔边，四周灵形为白文；汉印“冯”（见附图），只饰了单灵。这些饰灵印章，尤其是古玺饰灵的“灵”与“文”，配合默契，构图严谨，沉郁浑厚，表现手法自由奔放；灵的造型准确洗练，虽然着黑不多，但各具特色，形象传神，具有强烈的生命力，令人叹为观止。



35. 印文饰纹法

古玺图形印在章法设计时，用动物、四灵饰在印文周围，称为印文饰灵法。此外还可用各种花纹、图案饰在印文周围，作为印文的补充和映照，同时也起到烘托、装饰、增加趣味、强化视觉效果的作用，这种章法设计称为印文饰纹法。如右图中“日幸”一印，朱文白文相间，印文呈圆形，方与圆两道边栏之间还加了四个圆点。汉印“昌”采用了十多个圆形，组成一个“圆”的世界。古玺“长升”、“王土”，汉印“羊迨”等印，它们的花纹错综复杂，比印文占有更多的面积与位置，故这类印章在章法设计时，印文与花纹必须同步考虑构思，做到统一和谐，相辅相成。

从上述印例可知，印文所饰花纹的形式，是十分丰富多彩的，它不仅可以用植物枝叶、几何图纹及各种各样的线条组合，而且可以得诸多生活用品的图形艺术化后入印。此外，还有一些异形图纹，如心形、网形、钱币形、古兵器盾矛形等，皆可作为印文饰纹。但这类印章不能过于花哨，宜以简洁、明朗为主格调，表现出印文饰纹法印章特有的清秀、典雅之神韵。

36. 印文大小法

印文大小法的章法布局，是指入印文字占地面积大小而说。如右图中汉印“淳于游”一印，按理若将“游”字纵排占地一半，那么“淳于”二字也应占地一半，并一分为二。但恰恰相反，“游”占了一半多，而“淳”虽然没有“游”占地多，但也占了相当大的一块，“于”字独缩一隅，只占很小一块地方，三字分为大、中、小三个层次。

汉印“天下大明”四字，“天下”二字大小一样，但纵向占地极小，而“大明”二字纵向占地很宽，而两字本身又有大小之分，“大”字比“明”字小得多。

印文大小法的章法布局不仅适合二字印、三字印、四字印，而且适合五字以上的多字印，朱白皆宜。这类印章不仅在古玺、秦汉、明清时多见，而且现代、当代的篆刻家也常用此法来进行章法设计。如吕凤子的“阿凤长寿”一印，从中你会感受到印文大小法印章的奇异魅力。由于印文的大小之分给印章带来了灵动与奔放，故很容易让人领略到活泼的艺术气息。

实践证明，大小的变化，是最基本的变化，是人们审美情愫中最基本的定位，系艺术家与读者之间最能产生共鸣之所在，故印文大小法广为流传，为印人们普遍使用，佳构迭出，也就不足为奇了。



37. 印文配图法

印章除印文之外，再配以图形(当然这图形不是饰在印文周围，否则就属于印文饰纹法或印文饰灵法之印章的范畴了)，而且把图形布满整个印面，印文只占印上、印下或印角等处的很小一部分，这类由印文、图形组成的印文配图法印章，在现存的古今印谱中为数不少，且产生较早。如下图中古玺“遗”，印文在上方，下方配了一幅奔马图，十分简扼生动，富有情趣。汉印“宜子孙”，印文右置，印左配了一幅人物图。古玺汉印所配图形一般多取鸟兽、“四灵”、宫阙等，就像一幅绘画作品一样，印文成了画之题款，起画龙点睛的作用。方寸之地，受面积空间的限制，篆刻艺术家只能将自然万物的精彩部分加以艺术化处理，截取其一个侧面或勾勒一个富有特色的轮廓，以点寓面，以小见大，以高度的概括与浓缩，体现其鲜明的主题。例如下图中“九鼎”印，印中无文，但鼎数为九，真是妙不可言。综合上述，印文配图法印章形式多样，变化多端，但一般都有文有图，两者之间相互寓意，相互补充，相辅相成。图形的直观、印文的含蓄，给了读者更多的回味余地。

38. 点画对称法

对称是美学中最为基本的准则之一，它能给人以平衡、协调的感觉，使人感受到静穆、安宁的生活气息，最适合人们的视觉心理感受，是最有魅力的艺术形式。作为古老的传统篆刻艺术，对称法亦是章法布局中最普遍、最常用的方法之一。对称之本意是指从中间对折，图形左右两边或上下部分可以重合。但在篆刻章法中，不仅如此，它还包括印面上局部与局部之间的对称、文字与文字之间的对称、点画与点画之间的对称。此外对称本身又分工致一类的对称和近似的模糊一类的对称。例如下图中“千秋”一印，左右大致相同；汉印“射过射过”，左右“过”同，对称较为一致。

对称的章法布白，可依赖客观的现实条件，也可依赖主观的手法与技巧。客观条件是指入印文字本身就具备对称性。例如下图中邓石如的“日日湖山日日春”印，印中利用三个“日”字呈对称布局。主观手法，是指入印文字不具备客观的对称性，而通过合理的大小、繁简、拐让、屈伸、离合等变化，来达到印文点画对称或近似对称的效果。例如下图中“盘白石长坐素日”一印，“盘”、“坐”、“素”三字中部的点画设计成方折曲屈的形态，营造了横向对称的视觉效果，以纵取势，很有趣。



39. 印眼法

在印面上，突然出现一个方块、一个三角形或一个圆点，十分引人注目，不用说，这是篆刻艺术家着意安排的一个闪光点。确切地说，它是印面上的一只“眼睛”，你看着它，它也看着你。严格地讲，印眼在印面显得太“跳”是因为与整个印面不太协调，不符合人们平静稳重的审美心态与艺术思维逻辑。然而它妙就妙在突然而至，突破了点画线条的重复，打破了平静。试看下图中古玺“男长”，印文几乎全是方笔，其中却有一个“圆眼”，光芒照人；汉印“率和旦”，“瞪”着一只凶狠的三角眼；古玺“丁氏长年唯印”之“眼”，好像已开过刀做过“美容”，系“美目”；汉印“丁少翁”之印眼，状如一枝箭，不如称其为“箭眼”。诸多明清及近现代印人亦是“造眼”高手。清人刘墉的“日观峰道人”之“眼”，如电光四射，堪称“怒目”。此外，吴昌硕、邓散木等篆刻大家亦常常在其印作中“画龙点睛”。“印眼法”贵在巧，贵在神，贵在趣。

40. 缺画法

治印“三要素”中第一就是篆法。篆法就是要求印文书写要准确，点画结体要精到。印人对于入印文字一般都查阅工具书，确认准确无误后才书写上石并奏刀镌刻。篆文一般不允许少画或多画。然而，古今印谱中有不少印章偏偏缺少点画。当然有些印章是因为年代及人为辗转等原因，致使印边剥失，危及点画，造成点画短缺。也许正是从这里受到了启发，印人们巧思妙想，有意创作缺画法印章。尤其是明清后的文人印，用缺画法刻的印章举不胜举。如下图中的“军假侯印”，其外形十·分方正，没有什么缺蚀，然而点画却短缺了不少：“军”字缺上画与右画，“侯”字亦缺了上画并缺左画，“印”字缺左画与底画，“假”字右画缺了很多。明印“立义行事”，四边光洁整齐，四角以圆为主，看不出有什么风化腐蚀的年代痕迹，然而这四个字的点画缺了很多，而且缺得很有技巧。

缺画法印章的艺术特点是：其一，缺画可在印的边缘，也可在印中，给人似缺非缺之感；其二，所缺点画一般都不影响大局，一望便知此处缺画，而且系艺术家有意而为，这就比其他印章多了一些印外之趣与字外文章，使印章更加含蓄；其三，印章缺画于何处、缺画于何字，均系艺术家事先设计，故除了天趣之外，还有一种引人注目的巧趣。



41. 点画粗细法

点画粗细法，系指人印文字的点画在章法布局中有粗有细之谓。例如右图中汉印“蛮夷里长”，其中“蛮”字的笔画很细，“夷里长”三字的笔画较粗，两者之间粗细相当悬殊。再如右图中汉印“南深泽尉”，每个字的点画之中，有粗画也有细画，其排列系粗细相间的形式。这类印作端庄古朴，跳跃灵动，变化多端，洋溢着波澜壮阔、生动无比的气息。

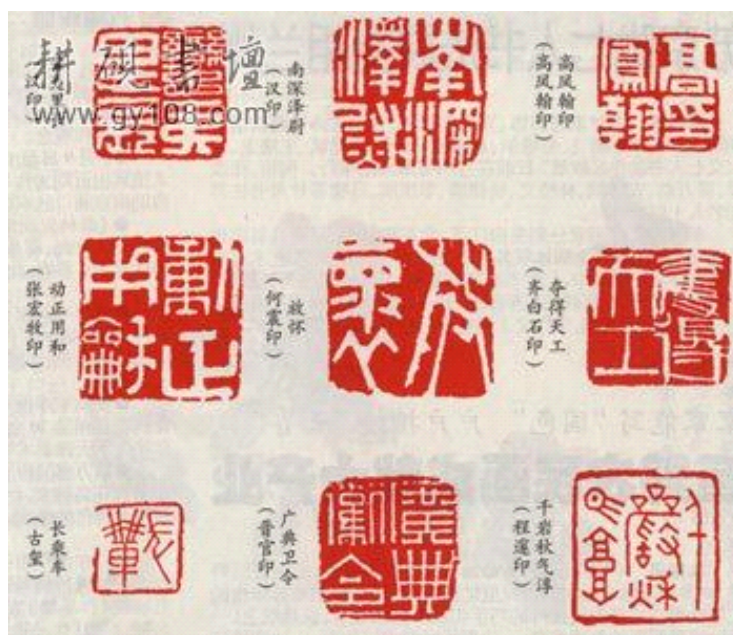
点画粗细法布局得到历代印人的承袭与发展，也给我们留下了许多艺术佳构。如右图中“高凤翰印”、“动正用和”两印，均是典型的点画粗细法印章。“粗”与“细”没有任何标准与尺度，在印章上两者只是比较而言，粗粗细细，相辅相成，扰似乱石铺路，大块小块，组合成锦绣文章。

42. 点画放射法

“放射”是一种物理现象，这一词语后来运用至数学、几何、建筑等各类学科中，进而为社会、自然、人类生活之中所普遍使用。在美术、线条艺术中，以某一点为中心，向四面发散辐射，或者以某一点为基准，向某一个方向扩展散延，这种形式即为放射形式。古往今来的篆刻艺术家洞察到了这一点，采用这个原理与形式，运用到篆刻的章法布局中来。如右图中何震的“放怀”印、齐白石的“夺得天工”印，都特具放射法特征，属整体放射。

我们还可以看到局部呈放射形态的印章。如右图中古玺“长乘车”、晋印“广典卫令”中的“乘”与“典”两字，均呈放射状。此外，还有一种印章，印文有多组、多个局部向不同方向作放射状，如“千岩秋气淳”的“岩”与“气”两字。

放射法印章新颖别致、趣味性特强，在篆刻艺术中给人以一种鲜明的冲刺式的灵动感，很有魅力，值得我们去探索研究。



43. 点画粘连法

图中白文汉印“杨博”，“杨”字的许多笔画都紧紧地粘在一起，线条和线条之间几乎没有间隙与留红。确切地说，它的笔画粘连在一起了。再如白文汉印“万延年”，其印文的某些线条亦粘接并连。这种白文粘连印犹如铜板铜块埋在地下，年久日深，锈蚀斑斑，因此俗称“烂铜印”。再看归昌世的“君子有常体”朱文印，印文线条之间时有粘连，也犹如铜条铜杆埋在地下，年久日深，锈蚀斑斑，故这种朱文印俗称“斑铜印”。无论是烂铜印还是斑铜印，它们的共同特点就是印文的线条与线条之间时有粘接并连，这也是与印文破残法的不同之处。粘连法印章的总体风格是苍古淳朴、典重高雅、落落大方、自然天成。正因为如此，后来印人特别青睐，精心加以仿效，佳构迭现。如陈衡恪的“无娱为欢”，印文四个字皆采用粘连法，气贯全印。

明清以前的粘连印，“天人合一”而成者居多；明清之后的粘连印，印人刻意而为者居多。在设计粘连印时要掌

握“有度、有数、有味”六个字。“有度”即合理，达到预想效果即可，不能一意地追求粘连；“有数”即粘连在何处、粘连多少应心中有数，不能随意率手而为，毫无目标；“有味”即有趣味、有意境，不能盲目乱粘一气，要有选择，有“恰到好处”的全局观念。

44. 点画方折法

点画方折法即人们常说的点画采用方折而不用或基本不用圆转流丽的线条。如右图中晋官印“殿中武力司马”，印文线条横平竖直，线条的拐弯转折处也是直角交接，基本没有圆意，体现了方折法印章的特色。再如瓦当“京师瘦当”，笔画也都充满方折气息。

点画方折法印章源远流长，从殷商有印章以来就一直被运用继承。郑燮的“板桥”一印，线条方劲挺拔。陈尧廷的甲骨文印“往事越千年”，犹如刀枪剑戟，纵横竖斜，清新悦目，令人生爱。此外，无论是浙派印人还是皖派印人，都善用方折法治印。值得一提的是，齐白石的印章堪称方折法的典范。如其“有衣饭之苦人”一印，每根线条单刀直入，不是放射延伸，就是直冲到底，方折的意境与气息表现得淋漓尽致。

方折法印章贵在刚劲，它给人的感觉是爽直畅达、干净利落，毫不拖泥带水。这正是力量的象征，阳刚的表现。它的线条无论是横还是竖，都是挺直的，所以最宜用冲刀与切刀来刻。而冲刀与切刀正是篆刻艺术中最基本的刀法，所以，方折法印章亦最适合篆刻爱好者初学与临摹。



45. 点画圆转法

印文的线条有方折的，也有圆转的，我们称印文线条圆转的印章为“点画圆转法”印章。如右图中“公孙中印”，其印文线条以圆转为主，转折处也呈圆角之状。另“曹娱”一印，每个点画皆呈圆状，多姿多彩，异常别致。圆形不仅在数学、化学、物理学领域中存在，在动物界、植物界，在山川自然、人类日常生活中都无所不有，而且也是绘画、书法、篆刻、音乐、摄影等艺术门类的审美形态之一；圆，寓意完美。在篆刻艺术中，线条的圆曲流丽之美会和人们

追求圆满的心态产生一种和谐的共鸣，这正是印人们“借题发挥”的良好基础。

右图中，邓石如的“意与古会”、汪美的“松圆道人”、张大千的“大千父”等印章，由大圆、小圆、半圆、曲圆组成了一个圆的世界。

点画圆转法印章在古今印谱中非常多见，数量很多。概言之，它的主要特点是以柔取妍、以圆取胜，给人的感觉是含蓄、流丽、飘逸自然、姿态优美。刻制时，用刀应审时度势，因字而异，因势利导，随弯而转，重在流畅。尤其是应避免“走刀”而造成“断层”与“稚折”。宜在圆转之中求拙、求趣。

46. 点画方圆法

印章上的文字或文字点画，有以方为主，称为方折法印章；也有以圆为主，称为圆转法印章。方与圆是一对矛盾，我们可以将它合二为一，将其巧妙、合理地布置于一印，形成方圆相参、方圆结合或方中寓圆、圆中寓方的格调。艺术是没有框框、没有模式、没有硬性规定的。“思离群”，应当是印人们的共识。且看右图中“王舍”一印，“王”字为方，“舍”字为圆，呈左圆右方格局。汉印“公车赏”系上圆下方的格局，赵孟頫的“赵太子丞”，则呈对角方圆的布局。此外，还有方圆相间式、一字独圆式等。方圆法印章不仅是人们视觉的需要，也是心理上的需要。方代表刚劲有力，属阳刚之美；圆代表柔和流丽，属阴柔之美。阴阳合一，刚柔相济，赏心悦目，魅力无穷。实际上所有的印章印文，都有方有圆，只是两者的反差程度不同而已。无论是设计者、篆刻奏刀者还是品赏者，均希望从中得到画龙点睛之妙趣。



47. 点画垂直法

在欣赏浏览古今印章时，会发现有一类印章的印文线条十分特殊，几乎所有的竖画都从上至下垂直而下，印文中的横画则十分短小而且只是寥寥几笔。这寥寥几笔横画在印面上一般被挤压在印上或印下，占一个很小的部位。这种以纵贯上下之垂线为主体的印文布局法，称为“点画垂直法”。如图中汉印“张疙”，印文竖线细垂方直，横画短小。

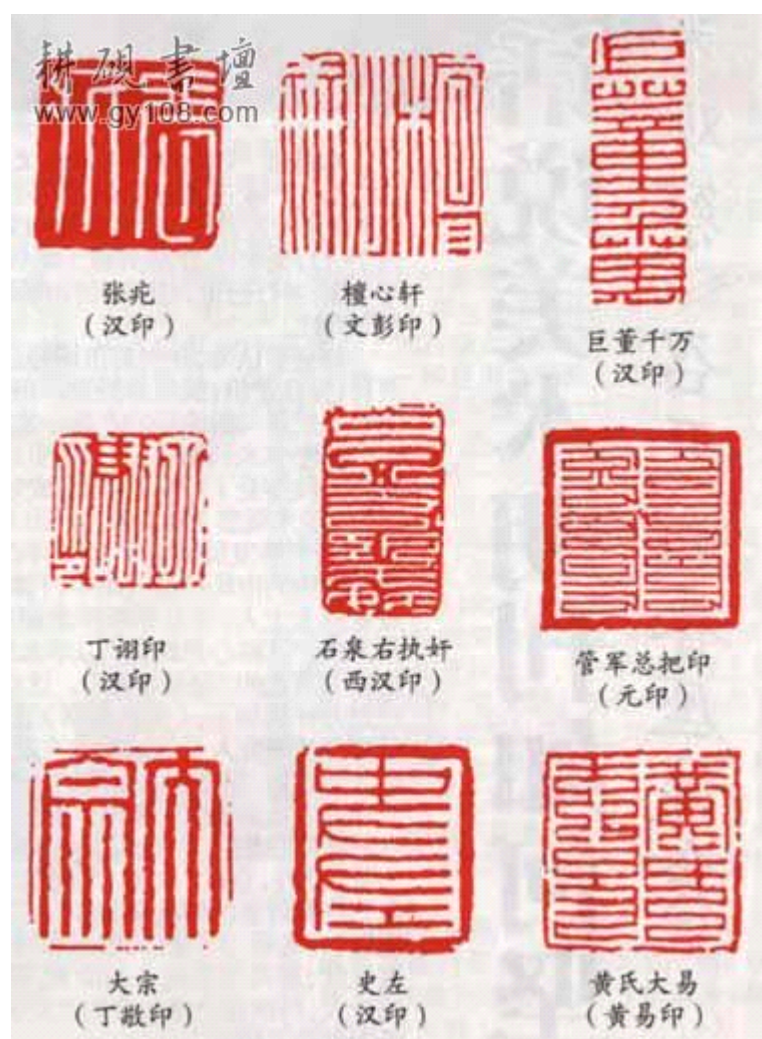
汉印“丁谡印”、丁敬“大宗”印，竖画粗壮挺劲，而短小的横画基本在印之上方，形若街坊巷口之栅栏，故也有叫这类印章为“栅栏法印章”。汉印“丁谡印”、文彭印“檀心轩”等印章，其印文竖画粗壮且排列紧密，而横画俱在印上或印下，犹如昔日的手工织布机，“纬线”连接着“经线”，故称这类印章为“纬系文印章”。其实点画垂直法印章的形式是很繁多的，凡是以竖画占主导地位、竖画多于横画者，都能称为点画垂直法印章。

点画垂直法印章的艺术特点很明显，它是以纵取胜，以刚劲畅达直抒胸臆。在刻这类印作时，一般都是冲刀或切刀而为，势如破竹，一贯到底。它给人的感觉是恢弘、端庄、方正、古朴、豪迈。这类印章亦很适合初学者临摹创作。

48. 点画平横法

有一种印文的点画以平横为主体，而将竖画压缩或作减短处理，整个印面横画多于竖画，这种章法布局称为“点画平横法”。如图中西汉印“石泉右执奸”，印文横画密布，并占主导地位，而竖画十分短小，很不起眼，系典型的平横满白文印。汉印“史左”、“巨董千万”平横法气息特别浓郁。朱文的平横法特色亦不逊于平横满白文印。诸多元印、明清印人的印章，如“管军总把印”、“黄氏大易”等印章，以平横为基本单元，组成了左右贯通的音符乐章，让人感受到平衡的心态与淡泊的气息。

平横法印章在设计时要注意变化，多营造自然天趣，切忌造作。用刀应多用横冲刀法，以增加横画线条的爽利感与力度。同时刻好平横法印章还需要一种“思离群”的创新精神，多看多临摹古人佳作，精心选取入印文字，掌握规律，方能得到满意的效果。



49. 点画向背法

将印文某些线条有意拉长或放大，形成超乎寻常的向背关系，即印章分布的点画向背法。例如下图中瓦当“大富”，“大”字横画、“富”字的宝盖儿均系贯满全印的圆曲之线，作相似的同向处理，而瓦当的圆形边栏与之保持协调一致，故印章气度不凡，温润和雅。魏晋印“樊纘”，印文下方的两组线条均是背对背，呈反方向布局。为避免雷同，两组反向点画的弧度、宽度都有所不同，异常新崛有致。这些向背的印文线条虽然做了夸张处理，但仍不失端庄典雅的韵味与风貌。何震印“真实居士”、米万钟印“文石居士”以及赵之谦的“长守阁”印，设计了许多组向背线条，有同方向的，也有反方向的，有从上至下的排列，也有从左至右的排列，印章左右还大体呈对称状态，真是妙不可言。这些印章皆充满了点画向背法的章法特点。它们有的大起大落，十分显眼；有的小中见大，顾盼呼应；有的布排密集，处处向背；有的布排稀疏，“一枝独秀”。点画向背法印章风流潇洒，灵动多姿，妙趣横生。但毋庸讳言，它也因之带来了一些缺憾，如结体散而乏气，线条的力度与笔意难于把握，减弱了古拙雄浑的韵味。这就提醒印人要扬长避短，不断总结经验，小心着墨，大胆奏刀，创作出令人耳目一新的佳构来。

50. 点画穿插法

在进行印章章法设计时，印文的布局一般要求工致匀称、平稳端庄。在这个大前提下，人们不难发现有许多秦汉印章，印文之间、结体之间、点画之间互相穿插挪让。有的是偏旁部首之间的互相穿插，有的是印文整体互相揖让。这种穿插交错、牝牡相合、互相伸屈谦让，使印章布局更为紧凑，强化了整体感。将如此“彬彬有礼”的君子之风融入篆刻艺术中，不仅提高了印章的艺术层次，而且也增加了印章的可读性与艺术情趣。如下图中汉印“菑川侯印”，四个印文以自身的大、小、长、方等形式变化，互相穿插，平稳地布置在方寸之中。“程义”印的“义”字竖画下插，“赵道”印的“赵”字右部插到左部中。而“窈中孺”印，“中”字笔画稍让位于“孺”字，“孺”字的左右偏旁又互相左移右让。“陆阳”印中，“陆”字“土”部的中竖长长地伸到顶部，天趣盎然，生动无比。

