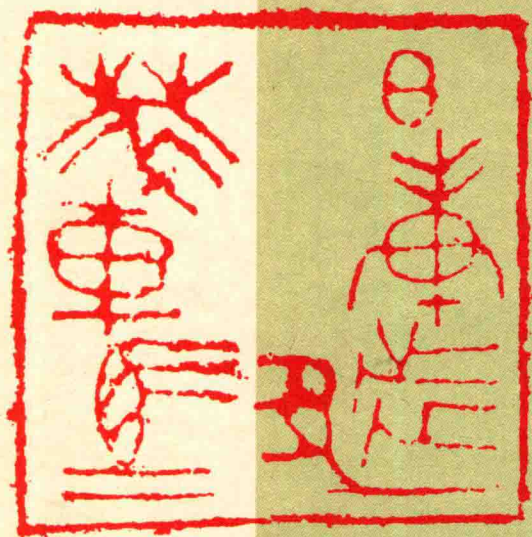


篆刻技法百讲丛书

篆刻章法百讲

谷松章 著



河南美术出版社

篆刻技法

百讲丛书

篆刻 章法 百讲

谷松章

河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

篆刻章法百讲 / 谷松章著. — 郑州: 河南美术出版社, 2017.7 (2018.3)

(篆刻技法百讲丛书)

ISBN 978-7-5401-3980-3

I. ①篆… II. ①谷… III. ①篆刻—技法(美术)
IV. ①J292.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第171343号

书 名	篆刻章法百讲
作 者	谷松章
责任编辑	谷松章
设计制作	河南金鼎美术制作有限公司
出版发行	河南美术出版社
地 址	郑州市经五路66号
电 话	(0371) 65727637
传 真	(0371) 65737183
印 刷	河南瑞之光印刷股份有限公司
开 本	787mm × 1092mm
字 数	185千字
印 张	9.75
印 数	3001—7000册
版 次	2017年12月第1版
印 次	2018年3月第2次印刷
书 号	ISBN 978-7-5401-3980-3
定 价	40.00元

总 序

李刚田

这是一套研究篆刻技法的丛书。

篆刻技法是非常具体的，研究篆刻技法的文章要紧扣篆刻创作实践，来不得一点空泛或抽象，这就是这套丛书最明显的特点。

篆刻创作的种种思想要靠作品的具体形式来做载体，没有创作思想的所谓艺术形式等于没有灵魂的人，而没有具体形式就等于人没有了躯体，再好的创作思想也是“皮之不存，毛将焉附”？而思想与形式之间唯一的通道就是技法。创作思想要通过技法来“物化”，作品形式要依靠技法来完成。篆刻艺术的美具有空间构成与时序进程这两重性，篆刻的形式表现着篆刻的空间之美，形式要赖技法完成，此时技法是完成篆刻美的手段。而印语词句对赏读过程的时序规定，刀刀递进之间的映带呼应关系，沿刀与笔（笔意）展开的那种时序进程，刀石相激的节奏等，都表现着篆刻的时序之美。此时的篆刻技术不但是完成这种时序之美的手段，而且自身就是篆刻美的重要内容。

所以篆刻技法是决不能忽视的。篆刻技法之中有许多工艺性的技术，不但有“法”，而且有“术”，而且这“术”是完成篆刻作品最直接的手段，是具体的手工操作，来不了一点虚的。古代的印章制作非常重视工艺性的技术，我们审看历代遗留下来的大量印章和印迹，不管是铸印或是凿印，是琢磨而成的玉印或是抑压而成的封泥，处处体现着工艺性的“术”。后世的篆刻家提出“印宗秦汉”的创作主张，其实是把古人用“术”来完成的作品，当作“法”来顶礼膜拜。古人并不刻意于今天所谓的篆刻艺术，却给后人留下了无数精美的篆刻艺术作品，历时而磨。宋代以后，文人篆刻渐渐拉开了序幕，篆刻家开始主动地去创造篆刻之美。五百年的明清流派篆刻，经过众多艺术流派无数印人的努力，给我们留下了丰厚的篆刻艺术遗产，其中包括着丰富的、具有原创性的篆刻技法遗产。最突出的是确立了“刀法者，所以传笔法也”（朱简语）的刀法观，创造了建立在“以刀刻石”创作方式上的种种刀法程式，这种刀法概念是秦汉古印中所无、由明清人原创的。但明清以文人为主体的篆刻家们，以“中正冲和”“不激不厉”之美为最高境界，追求篆刻中的金石书卷之气，将“道”与“法”置于第一位，而把“技”与“术”置于末位，在篆刻技法的篆法、章法、刀法诸方面，文人

篆刻家首重篆法，理论上将刀法置于次要位置。对于刀法，则讲求“使刀如使笔”，求点画的笔墨意蕴，而轻视“刀与石”的表现。尽管明清诸多流派创造了种种刀法，但其刀法指向或是对秦汉古印线条质感的模拟和再现，或是表现书法的“笔意”，而不是表现刀与石的自然之美。直到近代齐白石出，以单刀直冲淋漓尽致地表现刀石相激的自然天趣，才使数百年的文人流派篆刻技法有了转变。

有人说最近二十多年在篆刻创作上发生的变化，要大于五百年明清流派篆刻。当代的篆刻作者既不是古代的制印工匠，也不是传统的文人雅士，而是以艺术家的面目出现。当代的篆刻创作从古代印章制作、明清文人雅趣中解脱出来，把篆刻作为一种形式艺术、视觉艺术来对待，从而在创作观念、创作技法、作品形式上都发生了重大变化，甚至有些超前者的作品变得让人瞠目结舌，变得让人不知所措。篆刻从工匠制作或文人余事中走出来，变成独立的艺术门类；从书画作品的附属走向自完自足，从文人书斋中、案头的印谱上走向高大的展厅，从孤芳自赏式的美变为众多作品对比之间的美。为了使作品具有第一印象的冲击力，有人提出了“形式至上”的口号，为了使作品具有在众多作品对比之间凸现出来的特点，就需对过去人们看惯的既成样式进行突破。篆刻创作出现了这样的现象：一是观念的转变，把篆刻作为展厅中的视觉艺术，纯粹的形式艺术，强化作品的可视性而弱化其可读性；二是形式的转变，解脱传统意义上发生于印面上的种种篆刻样式，拓展篆刻的领地，强化了篆刻的美术属性。

随着观念与作品形式变化的要求，篆刻技法也在发生着极大的变化。时下的篆刻技法有三点值得我们注意的倾向。一是从理论上对篆刻技法的轻视，一味标榜所谓的全新观念，一味强调形式至上，却弱化、淡化甚至将要抽空观念与形式之间的技法。尽管现代人在创作实际中为了作品形式的标新立异而努力探索与古不同又与人不同的特殊技巧，但是一旦人们把“技法精湛”作为篆刻作品品评内容的时候，总会有人把这种探索与“匠俗”、“格调低下”等联系在一起，仿佛“技法精湛”是与艺术想象力、创造力格格不入而相对立的。这种倾向与明清文人篆刻轻视技法有着历史的相似，但当年是轻视技法的“非文人”性，而今是轻视技法的“非艺术”性。二是对历史遗存给我们的种种篆刻技法进行无度的破坏，不管“印宗秦汉”或是“印从书出”，也不论流派风采或是文人雅意，统统被视为禁锢艺术创造力的枷锁，一切既成的有序都在惑疑之列，例如对印面篆刻载体的突破，对“以刀刻石”创作方式的突破，对古代种种印式的突破，对篆法正误标准的无视，对种种刀法样式的摒弃等。经过长期积淀而成的篆刻审美习惯在今天发生了变化，篆刻与非篆刻的界线在模糊。三是旧的有序打破了，而新的有序尚未形成，篆刻技法出现了随心所欲的状态。篆刻创作中一切新的探索，都有待篆刻自身的规律去净化，有待时光的延伸去验证。这个时期可以说是生机与混乱并存，希望与危机同在，篆刻艺术的审美标准、价值判断正无序化、多元化。

这套“篆刻技法百讲丛书”的选题在这种背景下诞生,是具有一定现实针对性的。丛书虽然是普及性的关于具体篆刻技法的实例分析,但通过具体的个案揭示一定的普遍规律。它首要的意义在于强调了技法在篆刻艺术创作中的重要作用,我们可以理直气壮地说:没有篆刻技法就没有篆刻艺术,技法的高低难易是评判作品高下的重要内容之一。再一个意义就是通过一篇篇的小文章,通过对一个个具体印例的分析,尝试进行技法规律的探索。这种探索一方面是对旧有既成模式的重新审视认证,一方面是对不断变化的新观念、新技法与新形式的扬弃与整合。当然这种对具体印例、具体技法的研究只是初步的,有时甚至是感性的,是进一步展开理论研究的基础。

篆刻技法由篆法、章法、刀法以及印面效果制作法诸方面构成,这套丛书共有四册组成:《篆刻篆法百讲》《篆刻章法百讲》《篆刻刀法百讲》《做印技法百讲》,每册围绕篆刻技法的一个方面去展开。所谓“百讲”,未必每册都是整整一百篇,大概意思就是由许多篇相对独立的小文章结集成册,每篇既要围绕一个议题独立成篇,篇与篇之间又要相互关联,但这种关联是灵活而松散的,不必像一篇论文一样一环扣一环。这种图文相间的编写体例较适合对具体印例的分析,较宜于贴近创作实际,短小的篇幅也较适合读者利用零散的时间、以休闲的心态去阅读。篇目之间的排列顺序,可根据不同的研究对象和著作者不同的研究特点而采用不同的方式,也可以几种方式并用:或以印史纵向发展的递进为序,或以流派风格不同特点为参照系,或以不同的印面形式为分类等。采用灵活的编排方式,一方面因为篆刻发展的史实本身就是由多种参照序列构成的,另一方面这种方式更便于使每一个研究点具体化和深入化。

篆刻技法的研究与篆刻创作研究是密切相关的,而篆刻史学与篆刻美学是篆刻技法研究的基础支撑。篆法、章法、刀法及做印技法是篆刻技法的几个方面,各有其独立性,又相互支撑、相互渗透,有着整体的统一性。研究篆刻技法并不仅仅局限于“刻印章”的技术,它将涉及许多艺术的美与学科。当我们研究篆刻中篆法的时候,将涉及属古文字学范畴的篆法正误问题,又要涉及书法中的篆书艺术,同时也涉及不同时代、不同印式、不同的章法环境、不同的风格对入印篆法的影响作用。当研究章法的时候,将涉及不同创作观念对篆刻章法的作用力,印面具体的文词内容对章法安排的规定性,篆刻史上不同印式、不同风格流派对章法的不同处理,入印篆法对章法的参与性,美术中平面构成的规律对篆刻章法的参照作用,等等。在撰写刀法内容时,将涉及不同的印材、不同的工具及不同的工艺性技术所产生的不同艺术效果,秦汉古印、封泥、印陶等不同的古代印章样式对以刀刻石创作方式中刀法的启示,对明清流派印中种种刀法模式的学习与发展,为制作印面效果而用的非刀法的各种手段,等等。总之,篆刻技法的研究一方面要承接历史,尊重漫长的篆刻发展历史给予篆刻艺术的规定性,另一方面

要直面当代，要研究在书法篆刻“展厅时代”的技法特点，去创造性地丰富和发展篆刻技法。

篆刻技法研究的课题要求研究者具有两方面的素质——既是篆刻艺术创作实践的专家，又要具有理论研究的能力，这两种素质缺一便不能完成这项研究。艺术创作的本质特点是个性化、主观化，作为篆刻技法的研究，尽管作者力求突出艺术创作的共性规律，力求客观，但主观色彩在所难免。从艺术创作的本质意义讲，这种个性化特点不但是不可避免的，而且是必要的，没有个性便没有创见，没有个性便没有生气。艺术研究中有许多问题是不可能绝对清晰的，创作者的艺术感觉是模糊的，接受者的艺术感受有时是可意会而难以言状的，对艺术的研究如果太理性，过于绝对化，反而是混沌凿窍，七窍成而混沌死。这本书中对具体印例的论述有时凭作者的艺术感受和创作经验，而读者对作者的感受可以见仁见智，这样反而给读者留下了较大的独立思考的空间。

“大匠可以教人规矩而不能使人以巧”，这套书中可能只是提出了一些思考和研究的方法，要靠读者的参与，使之进一步深化和拓展。篆刻技法的研究是非常具体的，但又不可能完全陷入一招一式的图解之中，要从具体引申到一般，从实践升华到理论，这就是古人所说的“技进乎道”。

绪论 篆刻章法概述

篆刻中的章法，就是印面的整体布局安排，或可称为印章的构图，是篆刻创作过程中将文字与印面组合为篆刻作品的构思过程。

在篆刻创作中，章法是一个非常重要的步骤。这一点和书法不大一样。书法中也讲究章法，但书法的章法内容简单，对作品艺术水平的影响也相对较小，作品成败的关键还是字法和笔法。而在篆刻创作中，章法却是作品成败的关键。章法出了问题，篆法、刀法再好也不可能产生好的篆刻作品。篆刻章法还是维系篆刻艺术形式的特定手段。篆刻创作的过程，就是通过章法设计，把印文及印边、界格等辅助手段合成印章形式，达到统一团聚的整体感，适合篆刻的形式要求，并通过刻刀表现出来。字法要受篆书字形的限制，刀法技术性突出，相比较之下，章法是篆刻创作中更能施展创作者聪明才智的环节，因而也往往为印人倾注更多的精力。



篆刻的章法是逐渐完善、逐渐丰富的。

古玺发之天籁，是篆刻艺术的源头。古玺的章法已较为合理与完备，比如：选取较为整齐方正的印面形状，朱文加以印边、白文加以边框以稳定活泼多变的印文，印文排列的匀称、对比、变化等。章法中的各种因素在古玺中大都得到考虑并得到较为合理的安排，在实用的同时兼顾了美观。由于古玺文字的结构不甚稳定，圆斜笔多，因此古玺的章法以对比型、综合型的居多。秦印以界格形式为其特色，官私印皆如此。这虽是定制，但其强调印面条理性、秩序性的大趋势是显现无疑的。这为后来汉印的发展方向埋下了伏笔。印章发展到汉代，各方面都发生了很大的变化，在章法上最显著的特征就是均衡型章法成为主流，端庄匀称成为汉印总的面貌特征。这是和汉印文字变小篆之圆为汉印文字之方的处理分不开的。汉印中对章法秩序的强调，印文对印面形式因素的适应等都成为篆刻章法千古不易的定律。

古玺的放和汉印的工成为篆刻章法风格上的两极，也为后世确立了典型。章法的各种类型、模式在古玺、秦汉印中基本上全部成型。虽然这一时期的玺印还属实用品，但古人在章法处理上不胜枚举的精彩范例还是让我们叹为观止，其高超的艺术水平足为千古楷模。

随着纸张的普及,用印方法随之改变,从汉代以前的钤封泥渐渐转化为蘸印泥钤诸纸上。印章出于实用的需要,由汉以前的以白文为主变为南北朝后的以朱文为主,印章的章法又产生了新的特点。朱文印的章法宽容度大,为印文的安排提供了较白文更为充足的变化空间,因而南北朝之后的印章呈现出与汉印完全不同的章法特征。印面内圆弧笔的运用、留空的安排更为自由,隋唐官印可为其典型。虽然由于宋后官印以“九叠文”为尚,封杀了这一类型的发展,但其对表现朱文印章法特征的作用功不可没。当元、明文人篆刻兴起后,朱文印的章法便再也不受官印束缚,呈现出了一派勃勃生机,其发展也超过了白文印。

流派印是纯粹的艺术创作,既注重对传统的学习,又追求个性的表现。流派印的章法既表现出传统的延续性,又表现出新的发展。在白文印的章法上,后代不论千变万化,还都是以秦汉印尤其是汉印为基调,显示出传统的延续。这也和白文印要求印文“印化”程度较高、对印面的适应程度较高有关。相比较而言,朱文印的章法更表现出了发展的一面。流派印“印从书出”、“印外求印”等全新的创作模式都对其章法产生了巨大的影响。不论是继承还是发展,印人们的处理都较古印更为主动、自由、奔放,且更为合理。篆刻发展至近现代,新思潮、美术意味等对篆刻的章法产生了新的影响,出现了一些新的特点。

纵观一部篆刻史,章法的发展呈现一种先由原始至成熟(古玺至汉印),后经发展臻于丰富烂漫(流派印)的状态,而且至今仍在不断的发展变化之中。

二

前人对篆刻章法的总结以明清印论为多见,其中以明人甘旸在《印章集说》中的总结较为妥贴全面。他说:“布置成文曰‘章法’。欲臻其妙,务准绳古印。明‘六文’、‘八体’,字之多寡,文之朱白,印之大小,画之稀密,挪让取巧,当本乎正,使相依顾而有情,一气贯串而不悖,始尽其善。”这一总结基本涉及了章法的各个方面。清代秦龔公在《印指》中,吴先声在《敦好堂论印》中,都提出了自己对章法的见解。这些论断多强调章法的条理性、团聚性与和谐统一感,这都是有道理的。但始终没有谁给章法下一个明确且为印坛公认的定义,这些论述对章法也缺乏较为细致的分析总结,距离创作较远。

今人对章法的研究较前人精细,更切合实际,且出现了一些有新意的论点。刘江先生在《篆刻技法》中,将章法分为二十类;李刚田、吉欣璋先生在《篆刻初步》中,从势的角度对章法分十类进行阐述;孙慰祖先生在《篆刻构图形式及审美》中,从实例归纳出章法的若干特点;赵海明先生在《篆刻蒙求》中,以八卦的构图原理分析篆刻章法,这都启人思路。他们的论述细致,对章法规律的分析总结也各有侧重,对后学有明确的指导意义。

就总体上而言，当今印坛对篆刻章法的研究尚嫌薄弱，仍有许多课题需要印人们去探究。

三

关于章法的内容，似乎无人探究，我们经研究提出了以下论点。

章法应包括以下内容：印面的形状、大小，印文的排列顺序，朱文、白文形式的选择，形式类别的选择，文字及留空的安排，边栏界格的使用。其中又可分为形式因素和视觉因素两大类，凡属形式因素的，都是章法构思中要适应的；凡属视觉因素的，则是可以谋划安排以期达到某种艺术效果的。很显然，属于视觉因素的主要是文字及留空的安排，我们平常所谈论章法中的虚实、疏密、动静、方圆等都属此类。章法中的一些常见格局，比如斜角呼应、三密一疏、左右对比等，也都是从视觉效果上划分的。这些现象说明，章法构思的重点应是视觉因素。

对于章法的技法规律，或者说是章法的技巧，分析起来就相对复杂了。缘于各家各派印风各异，章法处理各成家数，其有特色的地方也各不相同。比如赵之谦和吴昌硕都重视白文印留红的作用，但赵之谦的处理倾向于“疏可走马，密不容针”，而吴昌硕的处理却倾向于虚实相生，变幻莫测。这就给我们的章法研究出了难题：具体作品总结出的规律适应面非常窄，脱开具体作品谈章法又未免空泛。怎么办呢？一是要有一种可操作性强的分析尺度及方法，二是由技法入，由艺理出。如果说刀法的研究应更多关注技——形而下的话，那么章法在此基础上则更应该关注道，带有形而上的色彩。技进乎道、通会艺理是章法学习、研究的目标。对于章法的分析尺度，我们提出了一种“形式规律”的方法，其核心是强调印面内文字字形与线条、留红的对应关系。此外，本书中对章法的分类、章法的主线等不少课题提出了个性化的观点。作为一家之言，可供读者参考。

篆刻技法中，篆法、章法、刀法是相辅相成、互为依存的。印章以文字为造型对象，不仅印文的疏密等对章法的效果有先天的影响，而且章法上的种种构想也要通过字法上的相应变化来实现，可以说篆法是章法的基础。而篆法变化的目的是为章法效果服务的，没有了章法构思，篆法也就漫无目的。章法和刀法的联系相对较弱，但如果把刀法的概念泛化为线条形态，那么二者也是紧密相联的。工整的章法格局其线条形态也必工整，反之亦然。在设计章法时，对篆法、刀法综合考虑是必要的。在技法分析中，篆法、章法、刀法是不可分离的。

“计白当黑”，“疏可走马，密不容针”，“虚实相生”……这些有关篆刻章法的名言富于哲理又充满玄机，引发我们对探索篆刻章法奥妙的无尽遐想。这个课题复杂而又艰难。这本书总结了我们关于篆刻章法研究的一些心得，权作引玉之砖，希望引发更多印坛同仁对章法研究的关注。

目 录

总序	李刚田	
.....		1
绪论 篆刻章法概述		5
章法中的对应原理		1
章法的形式因素		2
章法的视觉因素		4
章法的主线		5
印中竖向留红与印面秩序		6
篆刻章法的分类		8
均衡型章法		9
对比型章法		11
呼应型章法		12
综合型章法		14
章法类型与风格工放		15
错位也是一种美		17
朱文印的章法特点		18
白文印的章法特点		20
印面的基准线		21
章法的视觉重心		23
竖向留空的分置作用		24
密集型章法		25
疏朗型章法		27
篆刻章法的独特性		28
篆刻章法的美术特征		30
孰轻孰重		31
斜角呼应		33

四字印二二格局	34
四字印一三格局	35
三密一疏	37
三疏一密	38
三平一变	40
三足鼎立	41
两字印的斜角呼应	42
U 型章法	44
半通印的章法特点	45
九字白文印的章法特点	47
无边印的章法特点	48
大印与小印	50
多字印的章法特点	51
以斜取势	53
斜笔的扰动	54
封泥式印边	55
章法中的回文顺序	57
圆形印的旋读	58
合文	60
省文	61
印边的向背	63
横写式章法	64
错落呼应	65
四字印中的左右疏密对比	67
异形印佳作难求	68
巧用同形	70
突现块面	71
印文穿插与印面秩序	72
虚连线的妙用	74
外紧内松	75
白文边框的作用	76
界格的作用	77
字内残损	79
上重下轻	80
四两拨千斤	82

点的妙用	83
歪歪得正	85
圆转婉丽	86
字上留空起波澜	88
此消彼长	89
留红的分量	91
残损对章法格局的影响	92
一任纵横	93
互为依存	95
化腐朽为神奇	96
自然与变化	97
计白当黑与虚实相生	99
力避俗熟	100
扬长避短	101
环境的影响	103
章法与意境	104
章法构思的步骤	106
章法的仿意	108
古玺的章法	110
燕玺的章法	111
匆匆过客	112
佳作迭出	114
汉印的章法	115
汉玉印的章法特点	117
汉朱白相间印的均衡与对比	118
实用因素的影响	119
混沌初开	120
“明人习气”在章法上的表现	122
林皋作品的遗憾	123
浙派朱文印的章法取向	125
赵之谦的留红处理	126
秩序决定优劣	127
吴昌硕三字印的留空	129
黄士陵两字朱文印的空间分割	130
一反常规	132

齐白石两字印的穿插嵌合	133
戛戛独造	135
邓散木的向背处理	137
来楚生的虚实观	138
方介堪鸟虫篆印的章法特点	140
后记	142

章法中的对应原理

关于篆刻的章法分析，明清以来有不少论述，仁智互见。笔者在2001年出版的《中国篆刻创作解读·汉印卷》中，提出了一种“形式规律”的说法，较为新颖，适用面也很宽，可作一家之言。现在我们以章法分析为侧重点，将其阐述如下。

这一说法揭示的是篆刻章法中文字字形（包括字的外形与结构，下同）、线条形状、留空形状三者之间的内在关系。我们下面以白文印为例加以说明。

在白文印的章法构成中，文字字形与线条形状存在着规整程度上的对应关系，从而造成它们与留红间有着形态上对应的因果关系，共同决定印面效果。

比如古玺“司寇之𠄎”（图1），字形是不规整的，与之对应，线条形态也是不规整的，二者造成的结果是：不论是字与字间的留红，还是字内笔画间的留红都不规整，共同造就了这方古玺活泼而富于变化的面貌。

与这方古玺相反，汉印“广陵王玺”（图2）的字形平直方整，与之对应，其线条也呈方整状，从而造成了此印中字与字间、线条与线条间的留红都较规整，共同决定了它整饬庄重的面貌。

这两方印属古玺印，是印章还属于实用品时的作品，但其章法中的对应原理表现得十分完美，可见在秦汉印时这一原理已经存在。它揭示了章法诸要素间的内在联系，特别是朱、白两个层面的因果关系，适应面极宽，但它也不是一种全面的章法规律概括。它对创作的提示是：印章中的字形、线条、留红在规整程度上一工俱工，一放俱放。如果你想在一方仿汉印中打破字形的规整，则章法、线条等要做怎样的适应性调整是不难推断的。

如果我们以之分析流派印中的白文印，就会发现它们正表现出这种特征。我们以晚清大家吴昌硕、黄士陵的两方白文印为例。这两方印都是以汉印格局为基础的作品。很显然，吴昌硕的“甘作蕃印”（图3）在字形、线条形态、留红上规整程度较低，而黄士陵的“臣黄关同”（图4）则是规整不让汉印的工稳之作。虽工放不一，但在每方印的内部，其对应协调都十分完美。这是明清流派印中普遍的现象。

这一对应原理虽不是一种全面的章法规律总结，但对于分析前人作品以及创作时的构思都很实用，可作为参考。



战国·司寇之鉞
图 1



汉·广陵王璽
图 2



吴昌硕·甘作蕃印
图 3



黄士陵·臣黄关同
图 4

章法的形式因素

在本书前面的绪论《篆刻章法概述》中，我们提到了章法的内容，其中属于形式因素的有：印面的形状、大小，印文的排列顺序，朱文、白文的选择，形式类别的选择，边栏界格的使用等。说它们属于形式因素，一方面是因为它们大都是印章形式特有的或者有特别要求的，另一方面是它们有印章形式决定的较严格的规定性。

“凡属形式因素的，都是章法构思中要适应的”，这是绪论中我们讲过的。为什么呢？我们不妨逐一分析。比如说你要刻一方引首章，就面临以下形式因素的限制：印面必须是竖长形或相类似的，不能作正方形；印面不能过大或过小，以方便在书法上使用；印文必须从上到下排列，一般为一行；朱文、白文均可，但以朱文为多；引首章内容不能用姓名，只能是闲章或斋馆印；如果作朱文，一定要有印边。这些内容中也有可选择的，但余地都非常小。而且这些因素往往会对章法的视觉因素的安排构成限制，所以我们讲它们属于章法构思中要适应的。有些章法的形式因素具备视觉效果，特别是印面的形状和边栏界格，这是印面中实实在在存在的，所以它们要和视觉因素一并考虑。而且它们具备某些视觉效果的特点，可以成为章法的视觉主线。

也许会有些读者觉得这些形式因素过于繁琐，限制创作。事实上，哪一种艺术不是“带镣而舞”？无规矩不成方圆，如果篆刻艺术特有的规定性、排他性，没有对不符合其艺术规律的印章进行淘汰的能力，那么在中国复杂的文字演变潮流中，在漫长的篆法式微的年代里，篆刻艺术或许早就因失去艺术性而不存在了。篆刻章法的形式因素正是篆刻艺术的规定性、排他性的一部分。这是我们应欣然面对的，这些限制正是对我们聪明才智的考验。



黄士陵·遥怀具短札
图 1



赵叔孺·南阳郡
图 2



黄宾虹·冰上鸿飞馆
图 3



陈巨来·菱湖人家
图 4