

刘江著

吴昌硕篆刻 及其章法



西泠印社



丛书主编:刘 江
丛书策划:朱妙根
汪国勋
责任编辑:周 青
封面设计:余 成
责任出版:张先富

ISBN 7—80517—375—3/J • 376

定价:18.50 元

吴昌硕篆刻及其章法

刘 江 著

西 泠 印 社

丛书主编:刘 江
丛书策划:朱妙根
汪国勋
责任编辑:周 青
封面设计:余 成
责任出版:张先富

吴昌硕篆刻及其章法

刘 江 著

西泠印社出版发行 (杭州东坡路 90 号)

全国新华书店经销 杭州之江印刷厂印刷

开本:787×1092 1/16 印张:7.75

1999 年 3 月第 1 版 2000 年 2 月第二次印刷

印数:5001—10000

ISBN 7—80517—375—3/J·376

定价:18.50 元

目 录

一、吴昌硕篆刻章法简论	1
二、章法构成的基本原则	5
(一) 平而不板	5
1. 平中寓奇	5
2. 破除板滞	6
3. 形块调整	7
4. 虚实相救	9
5. 留空通灵	10
6. 疏密自然	11
(二) 奇而不怪	12
1. 有纵有收	12
2. 开合有致	13
3. 轻重相应	14
4. 刚柔对比	16
5. 对称不等	16
6. 穿插成趣	18
(三) 呼应有情	19
1. 上下承应	19
2. 左右顾应	20
3. 对角呼应	21
4. 多点照应	22
5. 宾主团聚	23
6. 直曲相顾	24
(四) 对立统一	25
1. 大小相参	26
2. 轻重相济	27
3. 长短相间	28
4. 方圆相合	29
5. 欹正相生	30

6. 疏密相衬·····	31
(五) 善用残损·····	32
1. 助增气势·····	32
2. 增强韵律·····	33
3. 化板为活·····	34
4. 益气增神·····	35
5. 增虚助灵·····	36
6. 调整节奏·····	37
(六) 避免雷同·····	38
1. 布局变化·····	39
2. 字形变化·····	40
3. 书体变化·····	41
4. 情趣各异·····	41
5. 边格形变·····	42
6. 重文符号·····	43
三、章法与边格 ·····	45
(一) 边格在章法中的功能·····	45
1. 整体团聚·····	45
2. 主次有别·····	46
3. 相衬相生·····	47
4. 均衡力量·····	48
5. 增气助势·····	49
6. 对比成趣·····	50
(二) 边格与章法的统一·····	51
1. 气脉贯串·····	52
2. 收放合度·····	53
3. 迎让有礼·····	54
4. 虚实相补·····	55
5. 笔意相连·····	56
6. 变化统一·····	57
(三) 边格在章法中常用的手法·····	58
1. 合分适宜·····	59
2. 增损合度·····	60

3. 透气通灵·····	61
4. 残破气连·····	62
5. 借并自然·····	63
6. 照应生辉·····	64
(四) 章法中边的样式·····	65
1. 白文印底代边·····	66
2. 白文印边种种·····	67
3. 粗边细文·····	68
4. 细文细边·····	69
5. 粗细兼施·····	70
6. 虚边让字·····	71
(五) 章法中界格之样式·····	72
1. 界的运用·····	73
2. 界的分联·····	74
3. 格的运用·····	75
4. 格要通气·····	76
(六) 边格界的合用·····	77
1. 边与界合用·····	77
2. 边与格合用·····	79
3. 边与多字格·····	80
4. 格与合文·····	81
四、章法与书体 ·····	83
1. 大篆的统一·····	83
2. 大小篆的统一·····	84
3. 秦汉篆的统一·····	85
4. 篆与隶的统一·····	86
5. 楷与隶篆的统一·····	87
6. 押书之妙趣·····	88
五、章法与结字 ·····	89
1. 增减适度·····	89
2. 伸缩自然·····	90
3. 揖让有情·····	91
4. 变化参差·····	92

5. 简繁相参·····	93
6. 镶合得体·····	94
六、章法与笔法 ·····	96
(一) 点线的笔法·····	96
1. 轻重相间·····	96
2. 刚柔相济·····	97
3. 方圆相参·····	98
4. 巧拙相生·····	99
5. 同中相异·····	100
6. 燥润成韵·····	101
(二) 笔法的动与静·····	102
1. 静中寓动·····	103
2. 束展有度·····	104
3. 偏中有正·····	105
4. 顾盼有情·····	106
5. 迎让有节·····	107
6. 承应贯气·····	108
七、章法与印形 ·····	110
1. 方形·····	110
2. 圆形·····	111
3. 长(扁)形·····	112
4. 椭圆形·····	113
5. 联珠形·····	114
6. 其他杂形·····	115
后记 ·····	116

一、吴昌硕篆刻的章法简论

吴昌硕篆刻章法的构成，是他篆刻艺术的重要组成元素之一，也是他篆刻风格形成的基本条件。他的篆刻艺术震撼人心使人久久难以忘怀，究其原因，这与他印章中章法有着重要的关系。

人们评价吴昌硕的篆刻艺术有着“方寸之间，气象万千”、“大气磅礴，意味醇厚”之赞。他作品中所表现的这种伟大的精神力量，当然与他个人的学养、社会经历等有着重要的关系，同时与他作品中的字法、章法、刀法等也有着密不可分的联系。其中章法的功能更不可忽视。

章法是印章艺术进入人们眼帘的第一印象，第一印象能否抓住人，是否具有视觉冲击力，从而震撼人心给人以深层的美的享受与无穷的回味，至关重要。也可以说章法的好坏优劣，是印章艺术成败的关键之一。因此历来许多印人都非常重视印章章法的构成。明代沈野说：“余每作一印，不即动手，以章法、字法往复踌躇，至眉睫间隐隐见之，宛然一古印，然后乘兴下刀，庶几少有得意处。”（《印谈》）。有的印人在构成章法时，一而再再而三，反复易稿，以求其完善。樾园目观黄牧甫治“国钧长寿”一印，记曰：“即为余作此印，篆凡易数十纸，而奏刀乃立就。”即可说明这一点。

吴昌硕治印时对章法也十分重视，他常说：“一方印章犹如一个人体，肢体躯干必须配置得当，全身血脉精气尤应贯通无阻，否则就易陷于畸形呆滞，甚至半身不遂。”又说：“刻印犹如造屋，在奏刀之前，必须做到全屋在胸，预先打好完整的图样。何处为厅堂，何处为侧屋，何处开门，何处启窗，应当一一作最恰当的部署，达到无可移易的境地，才可以动手造屋，否则倾敝草索，顾此失彼，就难以结构成完美无疵的房屋。”（吴东迈著《吴昌硕》）。他的家人描述他：“每作一印，必先静坐默想，反复构思，必俟心有所得，然后再在纸上起稿。在起稿时还得再三修改，有时甚至起稿至十数次，直到完全惬意时，才摹写到印石上去。”（吴东迈著《吴昌硕》）。

吴昌硕篆刻的章法，在继承前人的基础上，又有许多自己的发展与创造，从而构成他篆刻艺术特有的个人风貌。那么构成他个人风貌的章法又具有哪些与众不同的特征呢？拙见以为有以下几点：

一、气势酣畅

吴昌硕篆刻章法的特征之一，就是在方寸之地，能表现出境界开阔和磅礴的气势。他曾在《刻印》的长诗中表达这种恢宏气势：“兴来湖海不可遏，冥收万象游鸿濛；信刀所致意无必，恢恢游刃殊从容。”他在《为诺上人画荷》题款中有“苦铁画气不画形”之句。他在作品中重视对气势的追求，他自认为：“人说我善作画，其实我的书法比画好，而我的篆刻更胜于书法。”可见他在篆刻上的用心和追求气势的表现了。

篆刻的章法，是由点、画而组一个字，其字的结构就是章法中的一块基石。章法可以由一字或二字或数字共同组成。一个字的章法与两个以上字的章法都有同一个道理，就是结构框架的有力量。它好比一座建筑物，既求其平稳实用，又求其美观，有力量、有生命、有个性，那就是一件建筑艺术了。篆刻艺术品中，章法的结构或布置就是建筑物中的框架结构，也好似一个人的身体骨架，布置得好，就能表现出它的美或具有强烈的生命活力。若再加上笔

法与刀法的艺术表现，则更显得丰富而耐看。若结构不稳妥，就会出现倒塌的危险；若章法结构不善，即使用刀精雕细琢，也不能补救僵尸之魂，更不能表现其强盛的生命力。明清以来不少印人，技巧不可谓不精，但都不感人，究其原因，就是缺少了作品生命力的表现。

吴昌硕非常重视印面章法结构的气势。他能根据印面外形的方、圆、长、短等不同形状，而考虑到印文的安排，使印内各字各得其位，各展其势，共同筑建全印雄强之气势和开阔的境界。但篆刻作品的外形，从古玺直到明清流派，无论官玺或私印，基本都是方形为主（有的略带长方或扁方），这种方形外框，给人以平稳、安定、厚重之感的同时，又难免有相对静止的感觉，容易造成平板、规矩、缺乏生气等弊病。而吴昌硕在作品章法中，则多采取左低右高的斜势，或采用篆书中以长取势的纵势，或采用篆书上束下疏的结字而加以夸张，造成一种升腾之势，或根据笔画横向较多而采用横向的出势，或采用延长横画而成增宽的延展之势。这些纵、横、升、展、斜等势，多来自于他篆书作品或绘画作品的布局。

在章法中要塑造一种磅礴的气势，恢弘的境界，必须要注意选字。印之章法以字为基础，印形不同，字势各异，随一字或多数字的势，也就是说相其字势而顺水推舟，造成一种点的大势，即使个别字有反势之意，亦可改造，使之统一；或听其自然，以增点势中的反势，因为一印之中，有一二字或少数一二笔取反势，更可增强对比、更助增主势，陪衬主势，从而造成相反相成的矛盾统一的效果。这种手法在吴昌硕的章法中随处可见。

二、团结一气

诸乐三先生是吴昌硕的入室弟子，生前曾告笔者，他曾请教昌硕先生“如何能得章法之秘”？答曰：“全印不管一字或数字，均应使之团结一气，如同一家人则可矣。”此话言短意深，简明生动，也道出了吴昌硕篆刻章法的另一特征，即全印能团结一气。

一方篆刻作品的章法构成，不论是一字、二字或多至十数字，都应当作一个整体来对待。印中之字，笔画各有多少，体态各有侧倚，情致也各相异，为求其统一团结，务必使各字根据多数字之体态，适当加以笔画之增减、体态之改移或重新组合，以使彼此间能亲密团结，犹如一家人一样。

所谓“团结如一家人样”，就是印中之字其字画各有正、侧、俯、仰之姿，屈、伸、开、合之态，攀、搭、顾、盼之情，均应根据印稿有中心，有重点，而使其他点画均围绕主体（有时是一字，或一势，或某点画等）而注视之，或陪衬之。犹如一家人中有祖父母、父母、或子、女、孙等，围聚一起，按常规是依长幼有序；若某人讲话则为主位，其余皆为听众，以陪衬之或呼应之；若小孙子撒娇，则一家老小各有不同体态表情出现：祖父母则顺从抚疼之，父母则多以训斥之，其他人则多旁观之，也各有不同程度的反应表现：严格者，多怒目视之，疼爱者则喜笑相助，关系一般者，虽关注然表情平淡……但总的气氛是围绕一个中心。若一人讲故事至情节高潮时，众喜大团圆，则全家人都以笑声相应，但由于各人年龄相别，经历有异，性格不同，其笑的姿态与表情，也会出现大同小异。这就是团结中各字有各的情态，而又相互统一。如有的字是上覆其下，或下承其上；或左右相顾、上下相盼；或隔行相望，或首尾呼应，字字结态不一，然都能统一在某一神情之中。

至于团结一气的方式方法，在印面构成中也是多种多样的，如各字之笔画势态，按其上下左右关系而因势利导，或上下承接，或左右错落，或相互穿插揖让，或朱白相间、虚实相生，或对角呼应，或字中线条的直曲对比又呼应，粗细相间又谐调，刚柔穿插又互济，点的轻重对比与承应，方圆的对抗又谐调，形的大小差别又统一等等。总之团结一气，不是呆板的整齐划一，而是全印各字统一又变化。变化中又要求气势贯串，形成一个有生命的整体。

三、注意变化

章法的构成有一定的规律，按照规律办事就能大体有成，若违背规律则不成体统，难以完美。但规律只是原则的指导，而不是死板的教条，若把规律当作一成不变的教条，那他所作的章法，就必然呆板，千篇一律，而成缺乏生气、缺乏个性的僵尸之作。因此要在普遍规律中，寻找其个别的、特殊的差异性，保存与发扬其个别的特殊之处。处理得好，就可大异其趣，别开生面，使人见之，新鲜活泼，引人注目。吴昌硕在章法上的特征之一，就是能从古人、前人的印作中根据一般章法的基本规律，善于发现其字中的个别特殊之处，而加以因势利导，组合配置或促其发展，成为一印中新的审美视点，因而能独树一帜。这是他篆刻艺术的成功特征，也是他印章章法中的个人创造。我们把他这种特征规律归纳言之，就是注意变化。

变化，有主观的因素，也有客观的因素。但基本是以客观为主，主观因素只是审美因素的发挥或延伸。其客观依据：随字而变，随势而变，随兴而变，随形而变。加之主观的因素，力求变化，避免雷同。因此他的章法变化多端，真可谓一印一个模样。

所谓随字而变，就是根据不同书体、不同风格而寻找其主要之体以求变化与统一。吴昌硕印中所用字体，有大小篆、汉篆、隶、楷、行草等，仅以汉篆而论，又有缪篆、碑额篆、父篆等。同一字体中，又有不同书家风格而又各有特征。如小篆就有李斯、李阳冰、邓石如、吴让之、吴昌硕等各不相同的用笔与结体的差异。吴昌硕在结构布局中，皆能根据印中字的结字用笔特点而加以变化统一。

随势而变，即根据不同字之结体大的动势为主，安排是纵势、横势或斜势，而又以字中某些相反之势的笔画或次要的或少画的字，以形成对抗，使以相反相成，以助增主势。在此原则下某些次要的字或点画，均应根据主势而定，或减弱或顺从、或相反、相衬。

随兴而变，有两种情况，一是根据印文的含义在章法布置中为完成某一特定的意境而加之组合变化、求其境界氛围；二是根据作者当时心情而定。愉悦时，可能布置得舒畅、开朗；苦闷时，布局可能造成闭塞、滞涩；情绪高昂时，可使章法构成显得明快、爽朗、奔放。

随形而变，主要是根据印之外形是方是圆，或长或扁，或是自然形，来安排字之势、笔画之位，或以画之粗细、长短、刚柔等，求得全局的统一而又各有变化。

变化的目的，是求得印中之字画、点、线不要单调划一，处处雷同，意味索然。不同处越多，则变化趣味也就越多，其表现力与内涵就显得丰富多彩。艺术的趣味就是在变化中诞生、发展和丰富起来的。

吴昌硕篆刻中章法的多变，也与其字法之结字与用笔和用刀等紧密联系在一起的。我们看他的“闲园丁”、“千寻竹斋”、“松石园洒扫男丁”等印均在十方以上，多的甚至达廿七方之多，然其章法处理方方不同，由此我们可体会到他能根据印形、字势，或主观“注意”而尽求方方有变化的良苦用心。

四、多样统一

在任何艺术品类中都存在这个多样对立而又统一的辩证关系。在篆刻艺术中的章法，也同样普遍地存在着这一美学规律。如字形结体大与小、朱与白、疏与密，线条的增与减、伸与缩、欹与正，神态上的刚与柔、动与静、收与放，整体上的开与合、聚与散、虚与实等等。用今天的眼光来看，凡一件优秀的篆刻作品，其中包括的矛盾现象越多，而又统一得好，其趣味就愈加显得丰富，就愈能经得起观赏者的仔细品赏和耐心的咀嚼，得以无穷的回味。这也是吴昌硕篆刻艺术耐人寻味、具有特殊魅力之所在。其章法当然也同样具有这种条件。只

不过他对这个规律较一般印人有更深入的独到的见解，因此在他的作品中表现得更为丰富深入与多姿多彩。

吴昌硕篆刻章法中多样矛盾的统一的关系很普遍，这里只能有限举例以说明之。

如虚与实这一对矛盾而言，两者关系是对立的，又是相反相成的，即对立的统一。在章法中，虚与实是指印面上空间与字的实体所构成的关系，即朱白关系。虚实关系由于应用部位不一，着眼点不同，其名称有异，如笔画结字的疏与密，从而构成印面上的轻与重，笔画与结体部件中的主次而形成的宾与主，章法处置上的聚与散、开与合、呼与应等等，均与虚实有直接的关系。因为中国文字的构成，本身就有疏密、轻重、宾主、聚散等关系，章法的手段就是把这种各字的自然虚实关系加以调整、改造，使章法中的虚实对比更显强烈与和谐统一，使之虚实相生。

所谓虚实相生，即注意它们之间的对立，又注意到有矛盾转换的因素，方能使之统一。因此在具体处置中要注意大的虚实，又要考虑到次要的或小的虚实关系，即注意虚中有实，实中有虚，虚而不空，实而不板。步骤方法上是从虚处着眼，实处着手。所谓实处着手，即从字的结体的虚实出发，而后顾及整个章法中各字间的虚实，使之有轻重大小之别、疏密空灵之趣，不能恰当之处，当使实者实之，虚者虚之。若虚实不当，则难以相生。虚实在印面上若没有大小空间或实体的区别，则缺少变化，形不成章法中的节奏感。若每个字都一样的虚实，全印数字如同算珠般的排列，那就是死板一块了。若全印各处空间布置都一样大小，也味同嚼蜡了。

虚实是全印章法布置中注意的重点，即使一字也有一字的虚实，一画也有一画的虚实，一点也有一点的虚实。吴昌硕章法中虚实相克又相生的对立统一关系，同样在一字、一画、一点中也非常注意。他印中很多较突出的点，如“主”、“丁”、“千”等字均有这种关系的微妙传达。

虚实只是章法中一种矛盾，就有如此丰富的表现，其他各种对立关系如长短，敲正、刚柔、直曲等等，也同样存在着多种多样的、大大小小的矛盾对立与统一的关系。只要我们善于理解这个艺术原则，并从吴昌硕篆刻章法中验证，肯定能得触类旁通、举一反三之效。

下面将从吴昌硕篆刻章法构成的具体原则举例说明之。

二、章法构成的基本原则

(一) 平而不板

吴昌硕篆刻作品中，大多是方正之形的印面。方正之形，容易给人造成平稳、正大、厚实、安定之感，但同时也易产生呆板、沉滞、乏味之嫌。印章中的用字，历来印家都主张从汉印入手。汉印文字的基本结构特点，是外形方正，其中笔画多横平竖直，粗细相等，笔画之间距离也较若等。它所形成的艺术特点是方正、朴实、大方、稳重。若处理不好则易产生机械感，划一板滞，缺少自由自在的生动气息。

吴昌硕篆刻作品中的章法构成，大多采用了汉印的模式与文字，但他能取其精神，得其长处而避其所短，有时甚至可以化短为长。这就使得他在章法上构成他自己的特点，稳厚、大方、平而不板。尤其是他在一些平稳密实一路的布局中，往往随字势而自然留出几点空白点，好似密室中透孔，暗室中闪光点，使全印顿时化板为活，粲然生辉。所留出的这些“闪光点”，有时是随意而置，有时却又是着意为之，但着意之中不显做作，不觉生硬。

“闪光点”的自然出现，主要源于他对各种篆体文字的熟悉，随章法需要而任意变换，有时可用简笔，有时可换繁体，时而以笔画的伸长或缩短，时而又是以笔画的粗细、直曲、或疏密等法而处之，或者印中数字本身难以组成疏密或空白关系时，又常借以边栏的宽窄断残来弥补呼应，共同营造一个亲密团结一气、活泼生动自然的章法布局。

吴昌硕在篆刻章法中，破除平而不板的方法是多种多样的。他善于调动印中各字构成多变性，而选取某一方面或适当加以改造、调整，以适应全印章法需要，或调动边、界、格的辅助功能或借助刀法的辅助手段，共同来完成章法完美。下面就常见的几种方法例举说明，读者可从中理悟之。

1. 平中寓奇

为使在平整的方块印面中破除章法之平板，吴昌硕采用了多种多样的方法。平中寓奇即为其中之一。

在平整的汉印文字中，平中寓奇有多种手段。仅以线的粗细变化而言，如“江湜”（图1），一是线的两端略尖，中段略粗（不是完全等同）；二是字画结体密处略细，宽处略粗。“鼎元书画”（图2）基本笔画皆粗，然亦有少数笔画偏细，寓藏其中；多数笔画是两头略细，中段略粗。然两印相较，意趣各异。不乏线的粗细变化与对比，从而构成章法的平稳中不平板（当然亦与所构成的空白有关）。

另从“葛昌枌印”（图3）与“石匱书画”（图4）两印看，印中线条在平整中也有粗细变化。与前两印不同处是，此两印均是起笔重粗，收笔处渐细。由于细笔多处于印中空白较多处，这更增加了章法之“疏处更疏”的布局，形成全印中的“轻灵”之点，使章法平整中有灵动。

“溪南老人”（图5）与“张熙印信”（图6）印中，轻细笔处皆从章法全局中的呼应关系来布置的，从示意图中三个小圈处可见其不等位置的三点，构成全印章法中的寓奇处与生动处。



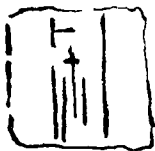
江澐 (图 1)



鼎元书画 (图 2)



葛昌枬印 (图 3)



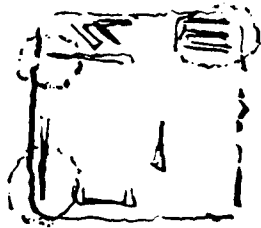
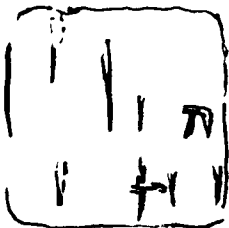
石籀书画 (图 4)



溪南老人 (图 5)



张熙印信 (图 6)



2. 破除板滞

破除板滞的方式方法也是多种多样的。

一种情况是根据字的笔画多少简繁而使之有长有短，有疏有密，从而使印中各字匀称平整，同时又有疏密空白的不同变化来破除。如“陶文冲五十以后书”（图 7），“书”字画多，又使长之，“陶”与“以”、“后”字的上半部皆密，“冲”与“后”字下半部皆使之长，从而形成印中的疏处，以与其他空白处相呼应，破除平板，从而生动。“欢伯字寿孙别字定龢”（图 8），亦同此理。

“仁和高雨”（图 9）一印中，“高雨”二字横画多，使两字紧接，成密处，“仁”、“和”二字笔画少，使之上下略分，构成其中的空处，并于印底留白，“高”、“雨”之间的左部，使两画皆短而形成小空。三处空白相区别而又呼应，以达破除平板之效。“仁和高邕章”（图 10），大体亦属这一类型。使“仁”、“邕”缩短，“和”、“高”二字略放长，“章”字更长，独占一行；其间为了破除平板，“仁”、“和”二字左右偏旁各有伸缩，“高”、“邕”二字微有斜势，左

边点画亦有所收敛，因而形成印面大小不同斜势，梯形及其中所构成的不同形块的空白，使全印平而不滞，化板为活。

“苦铁”（图 11）、“书堀”（图 12）两印皆是在横平竖直的线条上，采用局部有微小节奏的残损办法来破除其板处，尤其是竖画并列的情况下，缶翁多用此法。



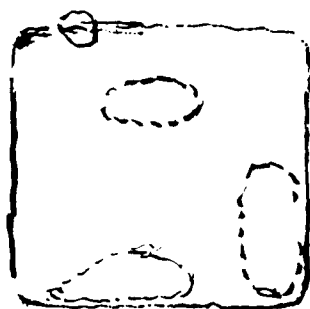
陶文冲五十以后书（图 7）



欢伯字寿孙别字定盒（图 8）



苦铁（图 11）



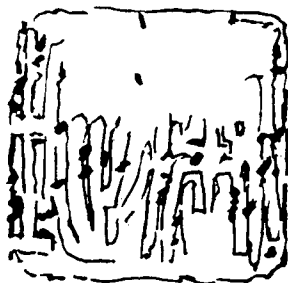
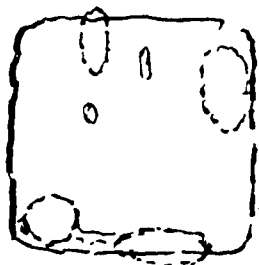
仁和高邕章（图 10）



书堀（图 12）



仁和高雨（图 9）

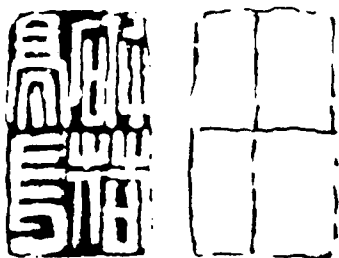


3. 形块调整

由于汉篆中依字的笔画多少而形成各字的横或竖画并不完全靠近，有时甚至相距甚大，为了使全印大体平整、匀称，因此常依印中四字（或多或少）的笔画多少而划分其所占地块。印面虽形块大小不一，但整体效果匀称和谐。如“破荷亭长”（图 13），四字长短相等，而左

“亭长”二字占地窄，右二字占地宽。“杨质公”（图 14）字虽不等，亦为左窄右宽。“葛昌楹印”（图 15），则是“葛”、“楹”二字较长，“昌”、“印”二字较短，使各字中笔画多少基本相近，粗细基本相若，故能使全印谐调，而又不平板。

“林际康印”（图 16）、“泾朱荫成”（图 17）、“文份之印”（图 18），三印均是左右两行相等，而上下则是上短下长。然三印在上下长短上又各有不同。“林际康印”是上短，其左右亦基本相同，为使其不板，虚“印”之“爪”部，以活全印。“泾朱荫成”则长短按“朱”、“成”、“荫”、“泾”的顺序安排，“朱”笔画最少，故空间最大，也最空，其他三字依长短次序顺减，故形成空白处不等样，亦活。“文份之印”，右行略宽，左行略窄，长短顺序依次是“份”、“印”、“之”、“文”。各字笔画粗细若等，而形块各异，空白亦随之有所变化，匀实而又灵动。



破荷亭长（图 13）



葛昌楹印（图 15）



杨质公（图 14）



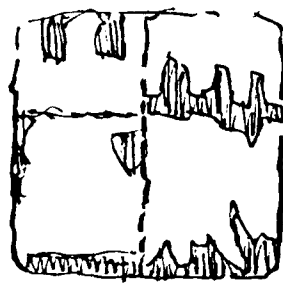
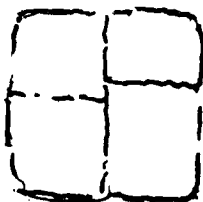
泾朱荫成（图 17）



林际康印（图 16）



文份之印（图 18）

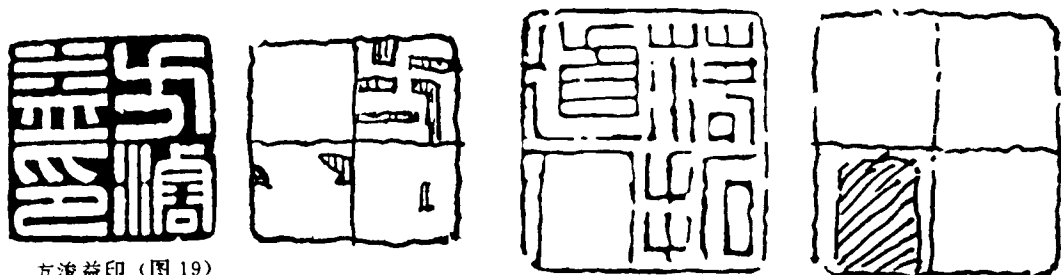


4. 虚实相救

汉印的字多方正，笔画粗细若等，为使印面不板，可利用字之笔画不等而听其自然疏密，形成有虚有实，以虚破实，以虚救实，以虚衬实，使之虚实相生，相得益彰。

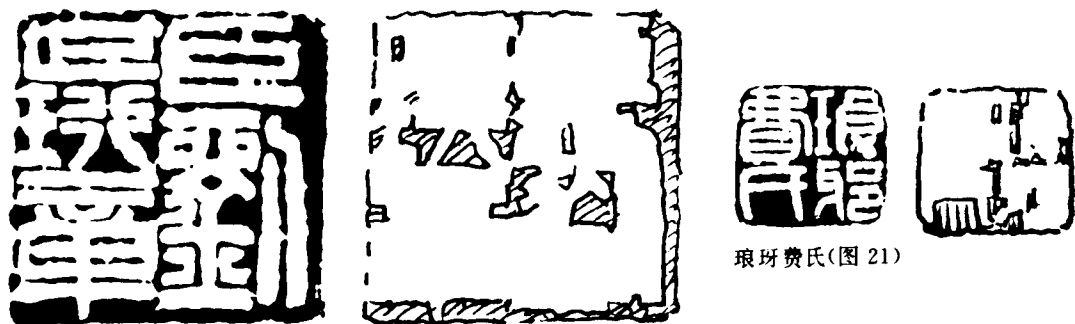
“方浚益印”（图19），“方”、“印”二字笔画较少，任其自空，各有空隙，形成以虚救实。“落拓道人”（图20）中，“人”字笔画最少，形成全印中最空虚处；另笔画仿用浙派切刀法，故线条上亦有虚（断）实（连）之表现。“琅玕费氏”（图21），除“氏”字外，其他三字间各有不同虚实之处理，故全印能虚实相间、团结一气。

“臣刘世珩章”（图22）、“锡璜私印”（图23）、“九石”（图24）三白文印中，第一方满白文，为救其板实，故在“珩”、“章”二字下部适当留空，“刘”字中部留出一空，“臣”字无空处可留，故右边放宽，以便与其他三字空白处相生相呼。第二方除“私”字外，其它三字亦酌情随字势留出空白，使三字空白处相互呼应，而“私”字之实又与其他三字中的实处相呼应。加之在线条之间亦有小破损，使之更实，更使全印又多一层虚实关系。“九石”笔画少、留空多，为使左右虚空处不等同，“九”字下略加残损，变成“虚中有实”，又增加一层虚实的变化。



方浚益印（图19）

落拓道人（图20）



琅玕费氏（图21）

臣刘世珩章（图22）



九石（图24）

锡璜私印（图23）