

中国历代印风系列

清代徽宗印风

重庆出版社



中国历代印风系列

清代徽宗印风(上)

总 主 编 黄 惇

本卷主编 张郁明

重 庆 出 版 社

总策划： 李书敏
周永健

总主编： 黄 惇
本卷主编： 张郁明

责任编辑： 周永健
裴小蕙

印章释文校阅： 吴茂礼
傅 舟

技术设计： 郑汉生
封面设计： 邵大维

中国历代印风系列
清代徽宗印风（上）
QINGDAI HUIZONG YINFENG (SHANG)

重庆出版社出版、发行（重庆长江二路 205 号）

新华书店经销 四川新华印刷厂印制

开本 787×1092 1/16 印张 17.5

1999 年 12 月第一版 1999 年 12 月第一版第一次印刷

印数：1—3000 册

ISBN 7-5366-4123-0/J·533

定价：60.00 元

凡 例

一、《历代印风系列》，(以下称《系列》)计 21 卷，分卷为三个类别：①先秦至清初用断代的方式划卷，该类计有《先秦印风》、《秦代印风》、《汉晋南北朝印风》(上)、(中)、(下)、《隋唐宋印风(附辽夏金)》、《元代印风》、《明代印风》、《清初印风》等 9 卷。②清代至近当代以印章流派分卷，该类计有《清代徽宗印风》(上)、(下)、《清代浙派印风》(上)、(下)、《赵之谦印风(附胡钁)》、《吴昌硕流派印风》、《黄牧甫流派印风》、《赵叔孺、王福庵流派印风》、《齐白石、丁二仲、经亨颐、简经纶、来楚生印风》等 9 卷。③以印章的特殊类别分卷，该类计有《历代印钁封泥印风》、《历代图形印吉语印印风》、《明清瓷器押印印风》等 3 卷。

二、《系列》撰有总序，以明白书之编撰宗旨；有专论，以研究各卷所涉印章的学术、艺术问题；其中部分卷有年表，以提供各卷所收印章、印人、印事的研究素材；有印人传，以提供流派印人的生平、时代背景材料、著述等资料，以便读者对印人有更多的了解。其中部分卷未设年表、印人传，或有年表不设印人传，其原因为两种：①有的卷因所收印章的年代久远(如先秦、秦代、汉魏、南北朝等)印学资料严重不足，故省略年表；因流派印尚未产生，故不设印人传。②少数分卷已将印人传的内容并入专论中，故亦省略印人传。

三、《系列》各卷尽可能按时序排列先后，不能确切考辨其刻制时间者，则据其风格特点归类排列。

四、《系列》各卷印章的释文，尽可能考识为今用简化字，目前尚不能考识的印文以“□”形符号注明，目前我们尚无法识读的印章(如辽、夏、金、元等部分印章)则标明“待考”，以供进一步的研究。

五、《系列》各卷所收印章，为照顾版面的美观，均未编号，故释文按版面印章的分布分行排列，以便读者按行对应释读印章。

中国历代印风总序

黄 惇

印章,在中国有着悠久的历史。现存的实物证明,早在殷商时期作为权力的象征和社会交往的凭信,已经使用了印章。此外在制陶工艺中,古代的劳动者所使用的陶拍与戳子,在使用上与印章之手段相合,抑或它原本就是产生印章的重要源头之一。作为凭信的印章与作为劳动工具的戳子,在长期发展中合流,成为印章绵延数千年存在的基础。在实用印章阶段,秦汉时期堪称鼎盛。六朝以降,印章开始与书画艺术结缘,书画上的鉴藏印成为印章向纯艺术过渡的契机。由于文人将印章不断引进书画,并注入更多的艺术因素,至元代始演化为一门自觉的文人艺术。在元代不仅确立了印宗秦汉的审美观念,且出现了集自写自刻于一身的文人篆刻家。此后经明清文人的努力,在印材、技法、创作思想、艺术理论诸多方面逐渐使篆刻艺术得以丰富和完善,至此印人辈出,流派变换,风格绚烂,蔚然成风。这样明清两代作为文人篆刻艺术的高峰期,与秦汉时期的实用印章被称为印章史上的“双峰”。在文人篆刻艺术登上历史舞台之后,民间手工业中的印章也以自己的传统向前发展,尽管他是非自觉的,但依然孕藏着艺术的创造,宋元时期的押印和明清陶瓷上的押印集中体现了这一方面的发展。

自唐代以来,便出现了记录印章的印谱。印谱从最初的原始形貌至今,已经有了一千多年的历史。各时期的各种印谱大致可以分为三个类别。其一是集古印谱,即将历代留传与出土的古代印章汇集于一谱,它兼有考古和鉴赏的双重功能。其二是摹古印谱,它是晚明以后,印人为学习古代印章自己动手以各种印材摹刻后钤拓成的印谱,其目的用以展示印人在临古上的传统功力。其三是创作印谱,即文人篆刻家将自己创作的印作并侧款钤拓汇集成谱,它是篆刻家艺术作品的集中体现。将一个时期诸位篆刻家的印拓或将同一流派的篆刻家印拓辑于一谱,实际上是若干创作印谱的合成。因此印谱之类别舍以上三种则无其他。

《中国历代印风系列》的收集,囊括了从商代至近世的历代印章,从印谱的分类上则可以说是诸类印谱的综合。我们知道由于印章本身所具的内涵,编辑印谱的动机并非出于相

同的立场。例如 60 年代罗福颐先生集辑《古玺汇编》就主要出自考古学的立场。与之不同,《中国历代印风系列》虽然必须借鉴和运用考古学、历史学对印章的研究成果,但由于着眼于“印风”——即印章的艺术风格,因此它的视角主要是从艺术学的立场出发的。

在元代之前的实用玺印分类中,我们注意到了两条必不可少的线索。一是时代顺序之线索,二是艺术形式之线索。尤其值得重视的是造成诸种实用印章所具有的艺术形式的因素,如印章用途、印章形制、印章制度;入印的文字差异、地域的差异;印材的差异及不同的刻制方法等等,所有这些都决定着印章艺术形式的不同,决定着印章艺术风格的变异。并且因这两条主线索与诸多决定形式美的因素交叉影响,形成了实用印章丰富多彩的艺术风格。为此,如何以艺术形式来确定艺术风格的分类成为我们工作的重要课题。

同样,欲清理元、明、清以来流派篆刻艺术的各种风格类型,也并非一件简单的事。首要的事情是确定代表作家和他们的代表作品,因此必须拂去时代尘埃的覆盖,做一番去伪存真的考辨。关于印人的流派归属与界定、印风的形成与变化,都需要史料和印作图版的支撑,尤其对于那些流派篆刻艺术史上模糊不清的问题更是如此。鉴于《中国历代印风系列》的特殊视角和分类方法,我们希望在其编辑过程中对现存的许多问题有所清理并取得研究上的突破,以使人们对各时期印人、流派的印风有一明晰的认识。出于对历史上印章文化的全面观照,《中国历代印风系列》还十分注意民间用印的收集和整理,诸如历代印绶、元代押印、以及明清青花瓷器押印等等。以使读者了解历代印章发展中的另外一侧。

概言之,《中国历代印风系列》是以艺术风格的分类展现于读者面前的。因此我们期望其不仅对研究篆刻艺术的专家来说是一套有价值的史料图谱,也期望其成为篆刻家和篆刻爱好者们有价值的艺术资料和学习范本。从中既可看到各时代、各流派不同印风的代表作品,了解印风的形成与盛衰,也可以看到流派的承递与篆刻家的成长之路。

《中国历代印风系列》书目

先秦印风

秦代印风

汉晋南北朝印风(上)

汉晋南北朝印风(中)

汉晋南北朝印风(下)

隋唐宋印风(附辽夏金)

元代印风

明代印风

清初印风

清代徽宗印风(上)

清代徽宗印风(下)

清代浙派印风(上)

清代浙派印风(下)

赵之谦印风(附胡钁)

吴昌硕流派印风

黄牧甫流派印风

赵叔孺、王福庵流派印风

齐白石、丁二仲、经亨颐、简经纶、来楚生印风

历代印匋封泥印风

历代图形印吉语印印风

明清瓷器押印印风

目 录

凡例	1		
中国历代印风总序	1		
论徽宗之构成及其艺术风格之嬗变	1		
图版			
程 邃	57	李方膺(用印)	223
戴本孝	73	李 霁	225
石 涛	78	杨 法	227
郑 簠	91	闵 贞	228
张在辛	92	罗 聘	229
高凤翰	111	程瑶田	231
沈 凤	155	桂 馥	232
汪士慎	176	黄 吕	234
金 农	187	董 洵	235
高 翔	195	巴慰祖	243
郑 燮	209	胡 唐	267
潘西凤	217	汪肇瀛	268
李 鱣(用印)	219	巴树烜	268

论徽宗之构成及其艺术风格之嬗变

张郁明

在清代流派篆刻中,徽宗是一个时间绵延最长、成员最为复杂的印学流派体系,她上承明代流派之余绪,下启晚清诸流派篆刻,横贯了清代二百数十年的文化史,其内涵之宏大、成就之高是有目共睹的。然而,相对于清代另一个流派——浙宗,其研究尚处于初级阶段。杭州有一个西泠印社,自成立已有九十年的历史,无论是在整理故旧还是在研究其宗派艺术成就方面,都取得可观的成就。而徽宗则不同,不仅资料、印谱短缺,而且在许多问题上,诸如徽宗的定名,徽宗的流派体系、董巴胡王其人的现存印作及其流传印谱等等方面都存在着较大的争议,这些都说明对徽宗印章作品的整理及其相关的印学研究存在着相当大的难度。因此,这部印谱的编撰及论述颇带有探索性质。本文试图从明清徽籍印人的归属及界定;徽宗流派体系之考辨;徽宗印人之印章及其《郑板桥先生印册》、《董巴胡王会刻印谱》考辨;徽宗篆刻艺术之内涵及其流派风格之嬗变等诸方面作一试探性的论述,不当之处、错误之处在所难免,祈望海内方家不吝指正。

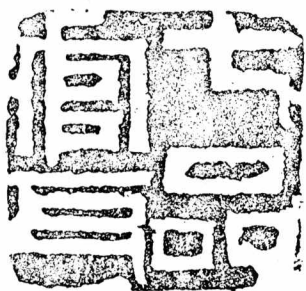
一、关于“徽宗”之说以及清代徽籍印人流派归属的讨论

一说到徽宗,自然要想到安徽籍的印人,那么明代安徽籍的印人和清代安徽籍的印人是什么样的关系?也就是说徽宗之上限应从何处划定,其理论根据又是什么,它实际上关系到流派的艺术构成及其艺术风格界定的大问题,无疑是非常重要的,亦是不可回避的。遗憾的是,有关这个问题,目前学术界的分歧还是不小的。现且将各家观点摘要如下:

1. 孔云白、方去疾等人认为何震为徽宗之祖

孔云白《篆刻入门》《徽派》云:

何震,新安人也,此为印学入皖之渐。继之者不乏其人。程原,汪关、朱修能、



高凤翰刻
图一



高凤翰刻
图二



沈 凤刻
图三

汪宗周、程朴、汪宏度、江镐臣、程云来各家辈出，于是黄山一隅，印学之昌，直取吴门而代之。

方去疾先生于《明清篆刻流派印谱》云：

我国传统的篆刻艺术，自明代中叶到晚清这五百年时间里，涌现了不少风格不同的流派。世传文彭为代表的吴门派，以何震为代表的徽派，以程邃为代表的皖派……

2. 黄宾虹、沙孟海另立新安派之说

黄宾虹先生于1907年——1908年在《国粹学报》上刊发了《叙摹印》中有《新安篆刻之学派》一章，自何震起，凡徽籍印人统归于“新安派”，这就是徽籍印人之归属争论不休的原因之由来。近人沙孟海先生，在其基础上又有了发展，著有《新安印派简史》云：

新安派，亦称黄山派、徽派、皖派、皖宗，是历史上印学两大派系之一（其一是西泠印派，亦称浙派、浙宗）。

又云：

从嘉靖到明末约有一百年，程邃未成名之前，徽州及徽州以外各地印学家风起云涌，除少数经文彭，以“文派”相标榜，其余大多数则继承何震衣钵……程邃新体，上承朱简，下开汪肇濂、巴慰祖、胡唐，世称“歙四家”。新安派的改进与发展，前后有一百年的历史。我们认为，何震与歙四家先后代表两个时期的徽派，这是合理



高翔刻
图四



潘西凤刻
图五



丁丽中刻
图六

的说法。(见西泠出版社1984年版《印学论丛》第178至第191页。)

接着沙孟海先生在其流派论述中不仅纳入了所有的徽籍印人,如苏宣、朱简、汪关等,而且纳入了苏州的赵宦光,福建的宋比玉,南京的甘暘,东皋的黄经、邵潜夫,扬州的梁千秋乃至女篆刻家韩铤阁。

3. 王希哲、钱君匋等人的“皖派”之说

以上主要是讲徽宗(徽派)。也有以皖派立论的。清末王世云:

迨至有明文寿承(彭),何雪渔(震)相继辈出,力能返古,允为一代宗匠,是为皖派之祖。(见《治印杂说》)

民国初年王希哲云:

皖派,亦谓之邓派。此派实著于邓石如完白,故云。清初名流辈出,徽州有程穆倩邃者,实开其先,至完白乃集大成,其后传之包慎伯,慎伯传之吴让之熙载。(见《印学今义》)

当代钱君匋先生在这儿似乎接上了话,但又不尽相同。他说:

邓石如面目与人不同,可称邓派,不列入徽派。若为皖派,则邓石如之前百余年的徽派历史客观存在,以邓为始祖则不公。(见《读印随想录》浙江人民美术出版社1992年版)



朱青雷刻
图七



朱青雷刻
图八



朱青雷刻
图九

以上诸家之说,概念的使用非常混乱,有时即使在同一段文字中,徽派、皖派、邓派等概念迭出,相互抵牾,令人眼花缭乱、莫衷一是。作为学术研究,他们忽略了一个前提,即在论述之前,必须对徽宗、徽派、皖派、邓派、歙四子等概念作最起码的考证、辨析。然而,他们不是这样,都是从“我”开始,另立一说,割断了历史的依存性,自然要乱了阵脚,相互碰撞,造成不可收拾的混乱局面了。

4. 韩天衡、黄惇对徽宗印理析后的看法

与上述不同的是韩天衡、黄惇对徽宗的研究。其主要论文是韩氏的《印学三题》《明代流派印章初考》及黄氏的《关于明清徽籍印人的流派问题》(前者见武汉书协 1987 年编的《印学三题》,后者见《书法》1989 年第一期)。经过他们的详尽考证辨析,在朱简《印经》的基础上提出了明代印章五大流派说,即文彭的三桥派、何震的雪渔派、苏宣的泗水派、朱简派、汪关派。因为他们能用“以明论明”(即以明朝人的论述,资料论证明代印章流派)的方法展开论述,其结论就来得清晰和可信了。然而,韩氏只论述到明末,没有论及到清代印章流派,因而,有关明代印章流派和清代印章流派之间关系及其徽宗派系内在的关系黄惇作了颇具洞见的研究。无论韩天衡还是黄惇均把上述五大印章流派从清代徽宗印派中划出去,这一点是值得肯定的。

黄惇在《关于明清徽籍印人的流派问题》中,从“历史上徽籍印人流派说种种”,“明清徽籍印人流派归属真相”、“徽籍印人流派之划分”等三个方面详尽地考察论述了徽宗的由来和流向。指出:

徽宗、皖宗只是对指浙宗的一个大概念,在这个大概念中,程邃可称徽派(或皖派)。邓石如既在皖宗为“别帜”,当称邓派。而巴、胡等人在其间,还称歙四家为好。



司徒文膏刻
图十



姜恭寿刻
图十一



徐寅刻
图十二

我们认为黄惇对徽宗的界定和流派体系的划分,是符合明清两代印坛实况,是可征信的。但是,在1995年举办的“全国首届篆刻理论研讨会”上乃有人在徽籍印人的划分上提出了不同的看法。这样看来,仍然有必要就徽籍印人与徽宗及其徽宗流派嬗变问题作进一步深化论述。

为了进一步统一认识,在明清徽籍印人的归属及其徽宗流派机制上,必须解决什么是流派、籍贯与流派、流派界定过程中的继承和发展等诸方面问题。如果上述问题得不到较好的解决,不必要的争论恐怕仍然不可避免。

什么是流派?当下的印论界还没有作过界定。在这里我们不妨借鉴文学理论。以群在《文学基本原理》(下册)(上海文艺出版社1979年版第435页)说:

文学流派,就是一定历史时期里,在思想倾向、艺术倾向和创作风格上相近或相似的作家所形成的文学派别。

在上述流派概念的界定中,我们只要将“文学”二字换成“印章”或“篆刻”即是印章流派或篆刻流派的定义。

该书在阐发流派定义时指出流派的形成有两种情况:其一是,“没有什么共同的组织、共同的纲领和共同的口号,而只是以某一个或几个有代表性的作家的创作或理论作为自己的规范,经过辗转传播,就逐渐形成为具有鲜明特色的、贯穿于某一历史时期的文学流派”;另一种情况是,“在一定的社会条件下,一些思想倾向、艺术见解和志趣相同的或相近的作家自觉地联合起来,他们有一定的组织和名称,甚至有共同的宣言,公开标榜一定的文学主张,并按照这一主张从事创作”,以至衍生为一个流派(以群著《文学基本原理》(下册),第437至438页)。前者如清代的“神韵派”、“性灵派”,后者如五四时期的“创造社”、“新月派”等。从上述对流派的界定和内涵的阐述中我们不难看出,在中国书画篆刻流派中几乎没有出现过第二种情况,基本上是第一种情况,如清代印章流派中的歙四子、邓派都是如此。从



毕一庵刻
图十三



吴于河刻
图十四



吴于河刻
图十五

上引的文字中我们可以看出,所谓艺术流派只和一定的历史时期、社会环境、艺术倾向、艺术风格等要素有关,和艺术家的籍贯没有什么必然的联系。这就是有关徽籍印人归宿争论不休,徽宗、徽派界定中诸多分歧的症结之所在。根据上述引文我们还可以得出以下推论:(1) 艺术流派限定在一定的“历史时间里”,具有相对的时间性。因为在不同的历史时间里,存在着一定的社会、经济、哲学、美学背景,基于这种背景下的艺术形态的内涵必然与之相呼应,其背景一旦发生变化,其艺术内涵亦随之变动,流派亦发生变化。(2) 思想倾向、艺术倾向,是艺术家在一定社会生活中的价值取向和判断。亦即是说,虽在同一时代中,处于同一历史时期,由于艺术家的价值取向不同亦可产生不同的艺术流派。(3) 艺术风格,即人的风格。它取决于人的气质、才能,更取决于个性成长的社会环境,它是内在素质外化的表现形态,即所构成的艺术风格。有了以上这些带有普遍性论断,我们对明清两代流派印章的界定及其嬗变就能得到深层次的把握。

从文彭到何震,再到朱简、汪关,再到程邃的前半生,大约经历了 120 年之久。在这段历史时期中,不仅明朝的政治发生了大变动,而且,相对应的文艺形态也发生了重大变化。前后经历了前后七子、公安、竟陵数派的变迁。现将明代晚期诗派、印派生卒年对应表罗列如下:

前后七子	李梦阳	1473—1530	文 彭	1489—1573
	李攀龙	1514—1570		
	王世贞	1526—1590		
公 安 派	袁宏道	1568—1610	何 震	约 1530—约 1604
	袁宗道	1560—1600	苏 宣	1553—1626 以后
	袁中道	1570—1623	朱 简	? —1611
竟 陵 派	钟 惺	1574—1624	汪 关	? —1614
	谭元春	1586—1634	程 邃	1605—1691



吴于河刻
图十六



吴于河刻
图十七



吴于河刻
图十八

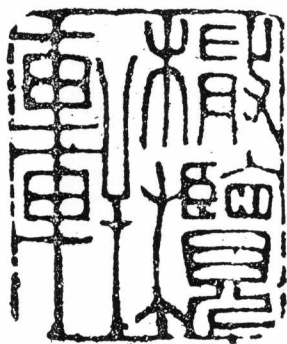
对照上表，颇能说明一些问题。

文彭生活的时代是前后七子笼罩的时代，其时形式主义相当严重。《明史·文苑传》云“操觚谈艺之士，翕然从之”。作为诗文书画并茂的文彭也不能例外。关于文彭的印章，正如魏锡曾云，除书画自用印外，皆不可信。从其书画自用印如《寿承》《文彭之印》等，虽然为恢复汉印作了努力，将印章一道引入雅正一途，但就内容而言，确实体味不出更多的东西，再加上自己不操刀，只是画印，思想、情感无法得以充分表达，其印章作品也只能落得个徒有复古的形式而已。何震、苏宣虽然出自文彭的门下，然其时文坛风气已转向公安。公安力主“文必贵朴”“独抒性灵”（袁宏道语），生活在那样大环境中的何震、苏宣也不得不不变。就当时印坛创作的主流——白文而言，何师法汉凿印，苏师法汉铸印，由此所造成的艺术风格是不同的。这种个人的艺术风格又和各人的遭际相关。何震一生较为得意，出入边塞将军之群，长期浸淫濡染，汉凿印的艺术风格也就成了何震人格化的表征；而苏因仗义杀人四处逃遁，自然比较压抑，所以他的印章，除取法不同外，自然平和便是他内在的自律和要求了。至明季，文坛转向竟陵。《明史·文苑传》云：“自宏道矫王、李诗之弊，倡以清真，惺（钟惺）复矫其弊，变而为幽深孤峭”。处于这个时代的程邃，亦不得不不变。这正如周亮工《印人传》所云：“印章一道，初尚文何，数见不鲜，为世厌弃，犹王（世贞）、李（攀龙）而后不得不变为竟陵。（《书程穆倩印章前》）

以上所述，只想说明一点，即明代的印章流派的内容和形式之变化，都存在着断代性差异，并不是一个流派。硬要把它们捏合在一起是不符合历史事实的。

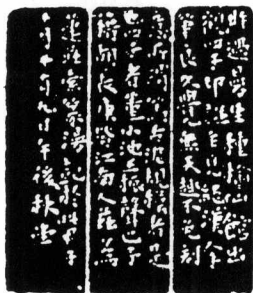
以下我们讨论一下明清两代印人所谓“徽籍”的问题。这其实是一个不成问题的问题，因为如前所述，艺术流派的生成和“籍”并不构成必然的联系。但是，这个问题竟在篆刻界出现了，并且闹得沸沸扬扬、喋喋不休，且提出这个问题的竟是黄宾虹、沙孟海、钱君匋这样有影响的人物，这就不能不加以讨论了。

“徽籍”是安徽籍，籍贯。这个“籍”、“籍贯”是一个很笼统的概念，它本是指祖先居住的



(以上是复原后的
《四风楼印谱》部分印作)

吴于河刻
图十九



陈秋堂刻
图二十



图二十一

或出生的地方,后衍生出祖籍、户籍、入籍、寄籍、占籍等等概念。这些概念的含义是:

祖籍:祖先居住或出生的地方。

户籍:出生人户口所在地。

入籍:户口由一地迁入另一地。

寄籍:寄居某地的临时户口。

占籍:因某种原因,冒用另一地的户口。

这其中“占籍”最为复杂。旧时的科举制度,因某地读书人少,而名额多,而另一地读书人多,名额不够用,往往采取“占籍”的办法。如大名鼎鼎的阮元,家世居扬州,其著作中均署“仪征阮元”,就是一例。对于所谓“徽籍印人”,到底属于上述哪一种情况?由于资料的短缺、研究的肤浅,恐怕一时还不易说清楚。就目前所占有的资料看,何震主要活动在南京并死于南京;苏宣主要生活在江淮、吴门、娄东一带;朱简的印章变法主要受法于陈继儒、赵宦光,主要生活在吴门、松江、嘉兴一带;而程邃清兵入关之前主要生活在南京,清兵入关后主要生活在扬州;郑板桥说他是“扬州人”(郑燮《题程邃印谱》),这意味着程邃不仅在扬州生活时间很长,还意味着加入了扬州籍。退一步说,即使这些印人都出生在安徽,长期并不在安徽生活,而艺术家的成长和艺术风格的形成主要取决于社会环境,怎么能用“籍”而划派呢?中国的传统非常注重桑梓之情,“籍”在文化意义上有“根”的意念,不能以对“根”的情感,在流派问题上到处去“抓俘虏”、去罗织流派的阵容,这大约是黄宾虹先生等人的症结之所在。

还有一个问题必须强调的,即在学术研究中的继承和发展的问題,即对前人的学术成果采取一个什么样的态度的问题。如朱简在《印经》中对文彭、何震、苏宣已作了明确的讨论,并定命为“三桥派”、“雪渔派”、“泗水派”。周亮工在《印人传》中对文彭后“猛利”、“和平”两路风格作了精到的论述,他说汪关“以和平参者汪尹子”亦即是说汪关已开了派。明末秦爨公在《印旨》中说:“朱修能以赵凡夫草篆为宗别立门户,自成一家。一种豪迈之气过人,不可磨灭。奇而不离平正,印章之一变也。”也就是说朱简在明代人的眼里已经自成一派,何以



图二十二



图二十三



图二十四

到了当代竟另投门庭了。这就是说,在学术研究中,前人已经论定了的,基本上是正确的就应当予以尊重,如视而不见,个个都作一个始作俑者,开派立说,其结果只能是一片混乱,先是乱了人家,最后必然乱了自己。

二、徽宗及其流派体系之考辨

在前面的论述中,我们已将何震、苏宣、朱简、汪关等明代印章流派从徽宗体系中分离出去,这样就有可能来讨论徽宗及其徽宗的流派体系了。

检阅明清有关著述,印章领域的徽宗(徽派)这一概念的提出比较晚。明确地说,它是因浙派的存在而提出的,最早的提出人是胡澍、赵之谦。胡澍于《赵撝叔印谱序》云:

自我朝钱塘丁龙泓、怀宁邓完白两先生出,精擘苍雅,神明规矩,遂为徽、浙两大宗。

此序作于同治二年(1863)十月既望(十六日)。后七日,即同年十月二十三日赵之谦在北京作《吴让之印存》序云:

摹印家两宗,曰“徽”、曰“浙”。浙宗自家次闲后,流为习尚,虽极丑恶,犹得众好。徽宗无新奇可喜状,学似易而实难。巴(予藉)、胡(城东)既殁,薪火不灭,赖有扬州吴让之。(见《书扬州吴让之印稿》)

上述二段文字,都是因魏锡曾从扬州带来吴让之印存,分别请胡澍、赵之谦阅后作的序