

• 中国历代印风系列

清代浙派印风 (上)

总主编 黄惇 本卷主编 余正

重庆出版集团 重庆出版社

• 中国历代印风系列

清代浙派印风 (上)

总主编 黄惇 本卷主编 余正

重庆出版集团



重庆出版社

图书在版编目(CIP)数据

清代浙派印风(上)/余正主编. —重庆:重庆出版社, 2011.1
ISBN 978-7-229-03566-2

I. ①清… II. ①余… III. ①汉字—印谱—中国—清代 IV. ①J292.42

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第258757号

清代浙派印风(上)
QINGDAI ZHEPAI YINFENG (SHANG)

总 主 编 黄 惇
本 卷 主 编 余 正
本卷副主编 王义骅

出 版 人: 罗小卫
总 策 划: 李书敏 周永健
责任编辑: 王怀龙 周 瑜
技术设计: 郑汉生
封面设计: 刘 洋 孙峻峰
责任校对: 何建云
印章释文校阅: 吴茂礼 傅 舟



重庆出版集团 出版
重庆出版社

重庆长江二路205号 邮政编码: 400016 <http://www.cqph.com>
重庆市金雅迪彩色印刷有限公司印制
重庆出版集团图书发行有限公司发行
E-MAIL: fxchu@cqph.com 邮购电话: 023-68809452
全国新华书店经销

开本: 787mm × 1092mm 1/16 印张: 13.75
2011年5月第1版 2011年5月第1次印刷
ISBN 978-7-229-03566-2
定价: 73.00元

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换: 023-68706683

版权所有, 侵权必究

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《历代印匋封泥印风》,《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,其原因有二:①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，抑或它本身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，尽管它是非自觉的，但依然蕴藏着艺术的创造，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铃拓成的印谱，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铃拓汇集成谱，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20世纪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”——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，诸如历代印匋、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。

目 录

凡例·····	1
中国历代印风总序·····	1
重论浙派·····	1
图版	
丁 敬·····	21
蒋 仁·····	87
黄 易·····	105
奚 冈·····	137
陈豫钟·····	155
陈鸿寿·····	179

重论浙派

叶一苇

我于1988年写过《论浙派》一文，发表于香港《书谱》1988年第五期，后又转载于《中国印学年鉴》。今见余正、王义骅同志合编的《浙派印风》，搜集图例丰富，许多印例是我前所未见的，并且作品按创作年代排列，可以比较清楚地看出浙派作者的艺术发展轨迹。浙派是我国篆刻史上的一个大派，它的产生与存在，其中有不少值得我们深省的东西。过去论述浙派的文章很多，有其价值，也有所失，或语焉不详，或失之偏颇，笔者初论，也同此弊，故作重论，就教于高明。

一、浙派的产生、发展和嬗变

浙派篆刻是时代的产物。清代自康熙、雍正到乾隆三朝，政局相对地稳定，商业经济有了很大发展，促进了文化艺术的发展。但整个社会充满着两重性：一方面统治者的骄奢腐败，维持着强盛皇朝的躯壳，另一方面劳动人民在天灾人祸中过着贫困痛苦的生活，加深着阶级的矛盾；一方面封建正统的文化礼教束缚着人们的思想，另一方面又潜伏着反封建礼教的斗争。而潜伏着的一面是推动文化进步的力量。在乾隆时代，以袁枚为代表的性灵文学思潮迅猛盛行，以扬州八怪为代表的书画艺术突出个性，都是人们反封建礼教争取个性解放的时代表现，推动着文化艺术的向前发展。封建统治者可用科举，也可用文字狱，来禁锢知识分子的思想，但反而促进了大批有为的知识分子投身到文学艺术中，去寻找人生的价值，追求个性的解放。在全国各地，园林馆阁的竞相营造，字画古董的搜罗收藏，戏曲音乐的风靡盛行，书籍碑帖的刻版印行，诗文书画的频繁活动，金石文字的搜罗考证，印谱图录的编辑印拓，这些都直接或间接地刺激着篆刻艺术的发展。

但是，清代的文人篆刻是承受明代篆刻而发展的。到了丁敬这个时期，一方面文人篆刻的队伍日渐扩大，而篆刻艺术的水平却在滑坡，像程邃那样大气的作品已不多见。整个印坛的印风，可以概括为四种现象：（一）是摹古的印风。这时人们已有很多条件可以看到秦汉古印原拓，于是争相模仿，已刻得愈接近、逼真愈好，为追求目标。这原是一件好事，可是他们把模拟当作创

作，实际上是在扼杀创作的才能，阻碍了艺术的创造，正如后来吴昌硕所批评的“贗古之病不可药”。“贗古”是一种作假古董。（二）是“明人习气”的印风。方正、平板、对称、光滑、毫无生气。（三）是妍媚工细的印风。这是当时的一种“创新”却是离古愈远，走向了狭谷。（四）是庸俗怪异的印风。这是吸取了胡正言失败之作，作离奇，竞相模拟流为庸俗的劣品。这四种印风在《飞鸿堂印谱》中充分地表现出来。这部印谱是汪启淑于乾隆十年（1745）辑成的，共五集，每集二册，合四十卷，收录了百余家篆刻四千多方，可谓洋洋大观，基本上反映了当时板滞庸俗相沿成习的印风，使人感到江河日下！这也并不奇怪，艺术发展史总是以波浪式前进的，在低谷中孕育着新的高潮。“江山代有才人出”，这是篆刻艺术向时代的呼唤。浙江的丁敬就处在这样的历史背景下，显露了他的才能，应运而起。

丁敬并不是天上飞下来的篆刻“才人”，他也是参加《飞鸿堂印谱》的作者并担任校定，他是从群体中走出来的。但他有志于篆刻艺术事业，能站在篆刻艺术历史的高峰上来观察篆刻世界，上下求索，立下他与众不同的抱负，他在青年时期就写过两首《论印》诗：

古人篆刻思离群，舒卷浑同岭上云。
看到六朝唐宋妙，何曾墨守汉家文？

《说文》篆刻自分驰，嵬琐纷纷眩所知。
解得汉人成印处，当知吾语了非私。

在这两首诗中，我们可以看到他的篆刻艺术观：他领悟到“古人篆刻”的精华所在是“思离群”，要解放自我的个性，才能自由自在地“舒卷”，完全像岭上白云那样不受羁绊，才能有所创

造。这样高瞻远瞩从篆刻创作思想上来立论是前人所未有的。一个篆刻家的创作虽然是个体的劳动，但他总是处在“群体”里面的。丁敬也不例外，但他能从《飞鸿堂印谱》的作者群体中走出来，关键也在这个“思离群”的思想指导。从创作思想的高度出发，来观察篆刻艺术的创作道路，他就能发掘出许多前人所未解决的问题，如：（一）在印学史上，六朝、唐宋是一个“篆学衰微”的时期，历来论印者都是把这个时期的印章创作弃而不取、全部否定的。而丁敬却是“寻坠绪之茫茫，独旁搜而远绍”，他认为可以“爬罗剔抉，刮垢磨光”，这就是取精去粕的精神。对于这一点，后来的论者每有訾议，其实丁敬在诗里已说得很清楚，就是其中一个“妙”字，是取其妙。（二）历来的印家绝大多数认为篆刻中用字必须遵守《说文》，《说文》所无的字就不能入印。丁敬是第一个明确地指出：“《说文》篆刻自分驰”，前者是说明汉字的创造规律，是属于一般文字的研究问题，后者是艺术的问题，二者是“分驰”的。丁敬这些卓越的见解，归纳起来，一是追求创作上个性的解放，二是篆刻用字的解放，这是一个划时代的见解。所以他具备了开宗立派的条件。他本着这种新的认识，从事于篆刻创作的探索，深入到“解得汉人成印处”，去创造有个性的汉印，采撷众长，不拘一体，创作了多种式样的作品，以有个性的汉印，去冲击摹古汉印；以朴茂刚健的风韵，去改造平板的“明人习气”；以刚健苍劲线条，去扫荡妍媚、怪异的风尚。由此，“江南好手凋零后，独数龙泓老布衣”（陈莱孝诗）成为当时印坛的圭臬，成为浙派的始祖。

丁敬篆刻创造的成就，在他活着的时候，还只是个人的成就，正如一泓之渊，还不能成派。可是毕竟它是“龙泓”，有“龙”则灵，不同于一般。比他年龄小数十岁的学生蒋仁、黄易和奚冈，都继承了丁敬的篆刻创作思想，心领神会，眷眷服膺，深刻地认为老师的篆刻成就“犹浣花诗，昌黎笔，拔萃出群，不可思议。当其得意，超秦汉而上之，归、李、文、何未足比拟”。又说：“白文浑于汉人，朱文间有宋、元笔意。品格如岭上白云，非胸藏万卷书不能得其畦径。”

（蒋仁语）“印刻一道，近代唯称丁丈钝丁先生独绝，其古劲茂美处，虽文、何不能及也。盖先生精于篆隶，益以书卷，故其称辄与古人有合焉。”（奚冈语）他们所领略到的都是丁敬艺术思想的境界，从高处入手，去继承老师的精神所在。于是他们在创作上，选择丁敬成熟的能突出个人性格的作品，加以发扬光大。扬弃了其中未成熟甚至平庸的作品，加上他们自己的创造，即魏锡曾所说的“意多于法”，凝练为浙派的典型。经过他们共同的努力，龙泓之渊，掀起了浪，渐渐形成派，引起了整个印坛的瞩目，盛名于世。乾隆后期，丁敬已故，但浙派的旗帜却迎风飘扬。这就是浙派的产生。

孔云白在《篆刻入门》中论浙派说：“当徽派盛行之际，有西泠丁敬突起，乃夺印坛盟主之席，开千五百午印学之奇秘，世称浙派之初祖也。篆刻一道，遂属浙江。”这话如不去深究，似乎有点过高，其实是有它的深度的。他所谓“奇秘”，究竟表现在什么地方呢？我们不妨可以分析一下：

第一，丁敬首先开了汉印的“秘”。一般论汉印都说：“浑厚”、“规模宏大”、“雄强”等等，这些并不是“秘”，是公开可见的。而丁敬提出的是“古人篆刻思离群，舒卷浑同岭上云”，认为篆刻创作是一种独立的创造。汉印是史无前例的，是汉人所创。搞篆刻艺术如果缺乏了独创，跟群而从之，不能离群，就不能发展艺术。所以丁敬的朋友沈心说：“真铨今落龙泓洞”，这难道不是“开千五百年之奇秘”吗？是文彭、何震所不及，程邃也没有提过的。

第二，开汉印个性的“秘”。一般学汉印都从形式去模拟，进一步地是追求浑厚、质朴等等，而丁敬却输进了个性。存今天看来这已不算高明，但在丁敬那个时代却是一个“奇秘”。他强调了个性，实质上是求个性的解放，与扬州八怪在书画上追求个性是互为辉映的，是进步的文化艺术的推动力。这也是前人所没有提出的。

第三，开阳刚之美的“秘”。阳刚之美与阴柔之美是相对而存在的。但从历史上看，文化艺

术的发展，每到一个历史关头，总是阳刚之美纠正了靡弱之风，使文学艺术向前推进了一步。篆刻艺术也是如此。浙派在历史关头能够独树一帜，经久不衰，首先是以阳刚之美矫正了纤弱萎靡的印风。这是中华民族特有的传统审美观。

这些都是浙派所特有的气派，是所有其他篆刻流派所不及的。所以丁、蒋、黄、奚等形成了浙派以后，他们就能在当时安徽有邓石如、巴慰祖；江苏有黄景仁；浙江有董洵等群星闪烁的局面下，突出了浙派旗帜的原因所在。丁敬和蒋仁、黄易及奚冈从年龄上可说是两代人。他们的历史作用可以用这几句话来概括：“莫为之前，虽美而不彰；莫为之后，虽盛而不传。”这是浙派本身内部的血肉关系。

后来，到了陈豫钟和陈鸿寿接踵前徽，把“先人之贻，珍若拱璧”。他们相交“二十余年，两心相印，终无间言”，致力创作，把浙派这种印风更臻成熟。陈鸿寿以豪迈见胜，陈豫钟以工致见长，个性不同，仍融为同派。这是浙派发展阶段。

又后，赵之琛、钱松连续继承，加以发展。浙派印风自丁敬以来，到这时已风行一百多年。语云：“物之成型，必有终弊”，因为时代的审美观总是厌旧喜新的。一种面目，司空见惯，已不新鲜。所以浙派到了这个时候，已面临着时代的挑战。赵之琛处在这样的情况下，感到要强化固有的形式，但所作已不如前，甚至愈露败迹；他经过了多方探索，开辟了汉凿印的新路，改头换面，取得了可喜的成就，使浙派发生了嬗变。可惜后来的论者抱着形式主义的观点，以浙派固有的形式为依据，认为到了赵之琛浙派衰落了。这是一种停止的观点。钱松年龄比赵之琛小三十七岁，是后起之秀。他的创造，使人感到“异军突起”。这个问题，在后文另作专论，这里不赘。总之，浙派印风，到了这个阶段是处在一个嬗变时期。什么叫“嬗变”？就是以不同的形式同派相传。

从这个时期起，浙派就表现出两种情况，在“显”与“隐”中继续发展着：一种是明显的

变，如徐三庚、赵之谦，再往下，如吴昌硕、胡钁、来楚生等，他们“显”的一面是“个性面目”强烈，而“隐”中却仍蕴藏着浙派的传统；一种是“显”的方面，坚持着浙派固有形式的印风，而在“隐”中又有小变化，如陈祖望、江尊、钟以敬、王福庵、唐醉石等，一直到今天，双线在发展着，绵延未断。这是从浙派历史宏观走势上的分析。显变者如上举徐、赵、吴、来等等，初学浙派，均得真谛，后变法成功，各自创造出新面目，成一代巨匠，正说明他们在继承浙派创作思想这一优秀传统上——不仅是技法和形式传统上的成功。后世研究中，多把他们单独以人立“派”，不列入浙派大范围中。正如后文所议钱松是否在八家之列暴露的问题一样，钱松学承浙派，但勇于离群，有所突破，就被论为他不应列入浙派。这种论点，问题在于把浙派仅看成是一种固定的技法形式，忽略了创作思想的传承。当然这种论点的形成，个中有许多复杂因素，拟另文详论。

二、西泠八家

丁敬（1695—1765），字敬身，号砚林，别署钝丁、丁居士、龙泓山人等，浙江钱塘县（今杭州）人。他一生从未做官，在家酿酒开铺营生，广交朋友。由于他矢志向学，博览群书，于学问与艺术两方面都有高度造诣，成为当时社会上颇有声望的人物。他的诗有“声外声”，八分、篆书迥穆超凡；尤究心于金石碑版，深探源流，细考异同，摩崖手摹，不遗余力。由于他在篆刻艺术上成就卓绝，其他方面就为其所掩了。著有《武林金石录》、《砚林诗集》、《砚林印谱》等。

关于他的篆刻艺术思想，上文已论述。现将篆刻创作上一些具体而微的方面加以补述。他的篆刻创作主攻方向是“师法古”，他说：“秦印奇古，汉印尔雅，后人不能作，由其神流韵闲，不可捉摸也。”（“王德溥印”款）“秦印之结构端严，汉印之朴实浑厚，后人之不能摹拟也。”

（“金石契”款）他虽然是“秦汉并提”，实际着重是继承汉印。从“后人不能作”中，悟出了一个“创造有个性的汉印”。他认为“要在人品高，师法古，则气韵自生矣”。（“曙峰书面”印款）这话可作为他“古人篆刻思离群，舒卷浑同岭上云”的注脚。他又说：“近来作印，工细如林鹤田，秀媚如顾少臣，皆不免明人习气，余不为也”。（“江山风月”印款）所以他特创造风格迥上的阳刚之美。另一方面他兼取各时代的长处，汲取多方的艺术营养，继承和借鉴同步，在他看来都是一种综合的探索，是一种艰苦的创造。他说：“钝丁仿汉人印法，运刀如雪渔，仍不落明人蹊径，识者知予用心之苦也。”（“傲骨热肠”印款）由于他撷取众长，所以创作了形式多样，不拘一体的作品；也由此出现了“秦汉兼元明”的庞杂。至于刀法，也是值得注视的一个问题。明代的篆刻重在笔法，甘旸在《印章集说》中说：“篆故有体，而丰神流动，庄重典雅，俱在笔法。”到了清初，秦麋公在《印指》中说：“章法、字法虽具，而丰神流动，庄重古稚，俱在刀法。”这是一个时代的技法转向。但清代的刀法，到了丁敬以及浙派才得到了全面的反映。丁敬的刀法是多样的，如“丁敬之印”粗白文，是用冲刀，厚重中见婉转，笔画基本光洁；“略观大意”中等粗细白文，用冲刀，运刀畅快，略带波磔；“龙泓馆印”粗白文，用切刀，辅以冲刀，行刀最见迟涩，笔画有起伏曲折状；“敬身父印”细白文，用冲刀，略带迟涩，笔画不光洁，自然剥蚀；其余都在以上基础上加以灵活运用。后人只看见后来浙派的刀法，说成丁敬只用切刀，这是不确切的。罗叔子存《试论西泠四家的篆刻艺术》中曾把丁敬的作品加以分类统计研究，他举出了朱文印有五种不同面目；白文印也有五种不同面目。后来蒋仁、黄易、奚冈等人选择了丁敬作品的如“丁敬身印”细方角朱文；“启叔私印”、“陈氏可仪”粗白文印等几种，加以发展，形成了浙派的典型印风。至于像“相人氏”、“宗镜堂”等类的雄伟气派的风格却没有得到继承。丁敬的作品特别是早期作品，有些是不成熟的，带有明人习气，有的甚至是庸俗的，但他一旦认识到时弊，就坚决摒弃，师古出新的成就是主要的，而且是卓越的。罗叔子说得好：“篆刻虽曰

小技，却又是一种综合性的艺术品，它是书法和雕刻艺术的结合。虽有书法的修养，缺乏秦汉印的基本功，以及钟鼎、彝器、款识、碑版、陶瓦等金石文字修养也不能成功。”这些正是丁敬所具有的优越的主观条件。但要正确全面的评价丁敬篆刻的成就，我认为最重要的是他的创作思想，有了高瞻远瞩的艺术思想，才使他入古出古，入群离群。

蒋仁（1743—1795），原名泰，字阶平，因得汉“蒋仁”铜印而改名，号山堂、吉罗居士、女床山民，浙江仁和（今杭州）人。有《吉罗居士印谱》。他年龄小于丁敬48岁，学习丁敬篆刻深得神髓。从表象看，他的篆刻以古秀胜，从内在的神韵来看，正如钱松说的是“沉看不轻浮，不薄弱，不纤巧，朴实浑穆，端凝持重，是其要归也。”越之谦评论说：“蒋山堂印在诸家外自辟蹊径，神致处，龙泓且不如”。（《书扬州吴让之印稿》）蒋仁对篆刻创作的体会是：“文与可画竹，胸有成竹，浓淡疏密，随手写去，自尔成局，其神理自足也。作印亦然，一印到手，意兴俱至，下笔立就，神韵皆妙，可入高人之目，方为能手。不然，直俗工耳。”（“长留天地间”印款）强调创作的意兴与作品的神韵关系。他以颜体行书作款，另具一格。可惜他不肯轻易为人作，作品流传较少。诗画亦工。

黄易（1744—1802），字大易，一字小松，号秋庵，浙江仁和（今杭州）人。他幼时即知向学，父亲死后，家贫，习刑名之学，为人做幕僚，后任主簿等小官。他长于古文词，善书画，喜研究六书、金石碑版。篆刻亲受丁敬教导，爱用汉、魏、六朝碑版字入印，风格雄健浑朴。他常把刻印当作检验自己学力的标尺，他说：“余宿有金石癖，又喜探讨篆隶之原委，托诸手，寄于石，用自观览，并贻朋好，非徒娱心神，亦已验学力。”（“金石刻画臣能为”印款）他还强调培养创作感情，如刻“湘管斋”一印，先在雨声中冥思潇湘烟雨景色，又观赏水墨芭蕉图，加深诗的意境，形成了印的艺术构思，然后进入创作。这种把篆刻创作如写诗、绘画那样先培养感情，实为篆刻创作理论增添了一份宝贵资料。

他的篆刻，奚冈评论说：“友人黄九小松，丁敬后一人。”陈豫钟说：“余素服小松先生篆刻，于丁居士外更觉超迈。”陈鸿寿说：“平生服膺小松司马一人，”但他的作品也有不足之处，正如奚冈说的：“犹恨多作宋、元为病”；蒋仁说的“不免模仿习气”。著有《小蓬莱阁金石文字》、《小蓬莱阁集》、《秋景庵印谱》。

奚冈（1746—1803），原名钢，字铁生，一字纯章，号萝龛、鹤渚生、蒙泉外史、散木居士，浙江钱塘（今杭州）人。他工诗词和书法，尤工山水、花卉，与方薰齐名，世称“方奚”。治印，得丁敬传授，风格秀逸。他善于把书法理论用于篆刻，他说：“印泥（印印泥）、画沙（锥画沙），鲁公书法也。铁生用以刻石，一洗宋、元轻媚气象。”（“百纯人”印款）他认为“作汉印宜笔往而圆，神存而方，当以《李翕》、《张迁》等碑参之”。（“金石癖”印款）又说：“仿汉印当以严整中出其谲宕，以纯朴处追其茂古，方称合作。”（“寿君”印款）。他和蒋仁印风品格较高，这和他们的深厚学养有关。著有《冬花庵烬余稿》、《蒙泉外史印谱》。蒋仁、黄易、奚冈三人是浙派立派的功臣，后人把他们与丁敬合称为西泠前四家。

陈豫钟（1762—1806），字浚仪，号秋堂，浙江钱塘（今杭州）人，生于金石世家，对文字学深有研究。善画竹兰，书法得李阳冰法。篆刻师法丁敬。他和陈鸿寿极为友好。在他从事篆刻活动时，丁敬已去世，蒋、黄、奚三人仅比二陈长二十岁左右，又都在杭州，所以时向三老请教。陈豫钟善于以书法求印法，他说：“书法以险绝为上乘，制印亦然。要必既得平正者，方可趋之。盖以平正守法，险绝取势；法既熟，自能错综变化而险绝矣。”（“赵辑宁印”款）但他篆刻的风格却甚绵密工致，这大概受李阳冰篆书的影响，谨于法度，就离有个性的汉印愈远。所以傅枏说他印“笔多于意，倂浙五家，不免为仲宣体弱”。边款常作密行细字，也有特色。著有《求是斋集》、《求是斋印谱》。

陈鸿寿（1768—1822），字子恭，号曼生、种榆道人，浙江钱塘（今杭州）人。清拔贡，官

淮安府同知。他古文修养很好，书法篆隶行草都能，特别是隶书个性极强；善画梅，能自制紫砂壶，兴趣多方，多才多艺。篆刻服膺丁敬，与陈豫钟同受蒋、黄、奚的指点，风格豪迈雄健，陈豫钟说：“篆刻余虽与之同能，其一种英迈之气，余所不及。”他对篆刻创作曾说：“书画虽小技，神而明之，可以养身，可以悟道，与禅机相通。宋以来如赵、如文、如董皆不愧正法眼藏。余性耽书画，虽无能与古人为徒，而用刀积久，颇有会于禅理，知昔贤不我欺也。”（“书画禅”印款）在西泠八家中，他和后来赵之琛的篆刻在用刀上把“浙派”风格更趋于典型化，更突显个性，所以魏锡曾批评说：“刀法之缺蚀，亦从来所无。”这是他最大的特点，著有《桑连理馆集》、《种榆仙馆印谱》。

二陈是处在浙派的发展阶段，后人把他们合前四家为西泠六家。

赵之琛（1781—1852），字次闲，一字献甫，浙江钱唐（今杭州）人。他善于书画，精研金石文字，篆刻拜陈豫钟为师，称为高足，亦兼用陈鸿寿刀法。在嘉庆、道光年间，浙派作家以陈鸿寿、赵之琛为代表。他善于从多方面汲取艺术营养，在印款中写下了许多体会和经验，所以后人评他为“娴熟精能”。有些作品过于公式化，也有“锯牙燕尾”现象，后人对他有许多批评。他在后期作了很大努力，在取法汉凿印方面开始走出了一条新路，很有成就，但没有引起人们的注意，所以过去有许多人对他的评论，未免有失于偏。著有《补罗迦室集》、《补罗迦室印谱》。

钱松（1818—1860），原名松如，字叔盖，一字耐青，号铁庐、西郭外史，浙江钱塘（今杭州）人。他从小酷爱金石文字，书法隶、行书功力很深，善画山水，花卉。他的篆刻得力于汉印，曾摹汉印二千方，赵之琛惊叹为“丁、黄后第一人，为文、何所不及”。钱松自己说：“篆刻有为切刀，有为冲刀，其法种种，予则未得，但以笔事之，当不是门外汉。”所以篆刻作品有浓厚的书法味。他服膺于浙派，评论说：“国朝篆刻，如黄秋庵之浑厚；蒋山堂之沉着；奚蒙泉之冲淡；陈秋堂之纤秣；陈曼生天真自然；丁钝丁清奇高古，悉臻其妙。予则直沿其原委秦汉。”