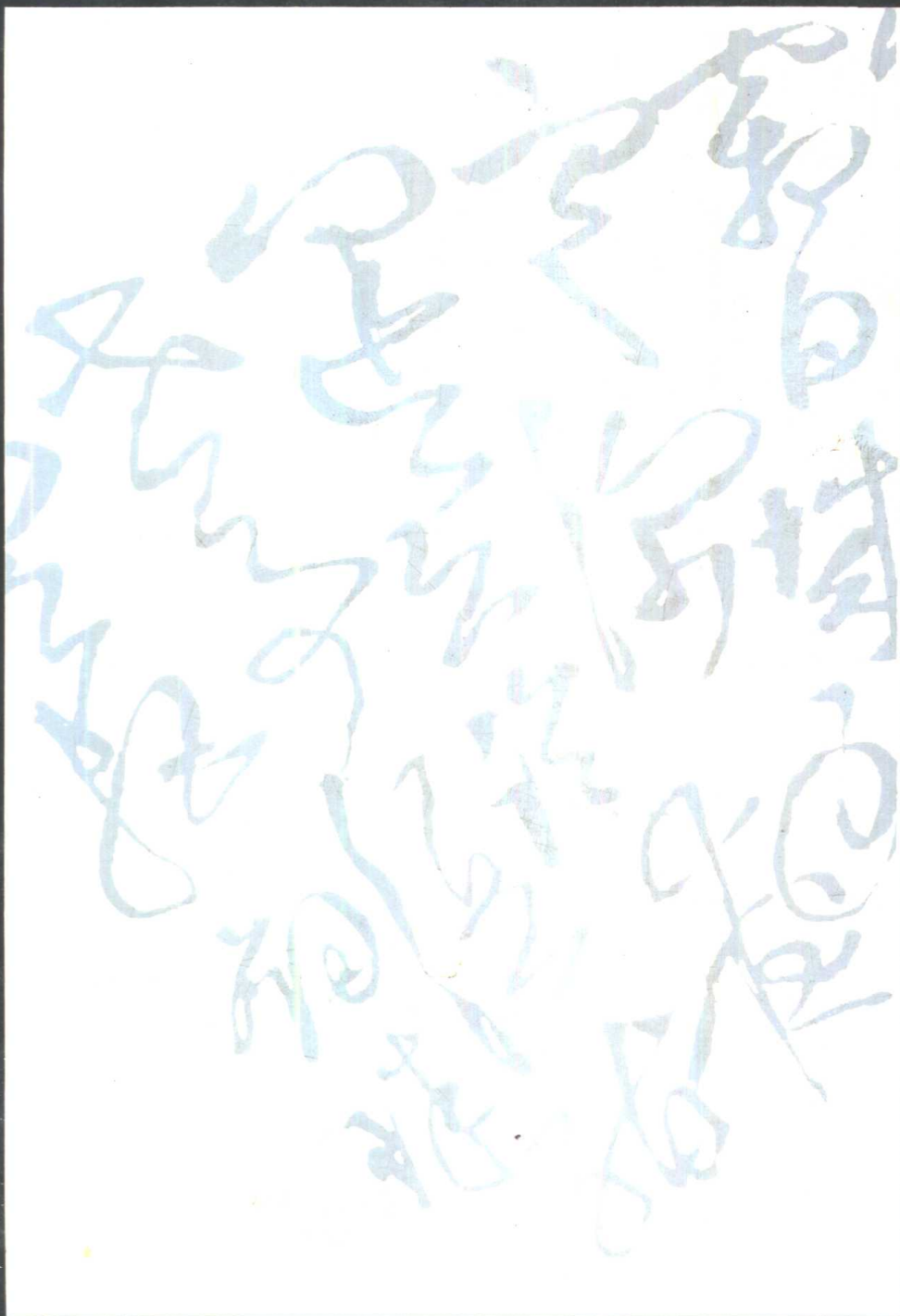


# 海外 书迹研究



TRACE  
OF  
TEH  
BRUSH

〔美〕傅 申著

葛鸿桢译  
贺哈定校





类号	48.322
登记号	25141

# 海外书迹研究

「美」傅 申著 葛鸿桢译 贺哈定校

紫禁城出版社 一九八七年北京





# Traces of the Brush

STUDIES IN CHINESE CALLIGRAPHY

by SHEN C. Y. FU in collaboration with

Marilyn W. Fu, Mary G. Neill, Mary Jane Clark

NEW HAVEN AND LONDON  
YALE UNIVERSITY PRESS 1980

## 海外书迹研究

著者 [美] 傅 申

译者 葛鸿桢

校者 贺哈定

出版 紫禁城出版社（北京故宫博物院内）

发行 新华书店北京发行所

开本 787 × 1092毫米 1 / 16

字数 130 千字

版次 1987年12月第一版 第一次印刷

书号 8314 · 058

ISBN 7 80047 026 · 1

定价 10元

# 序

书法在中国，是作为艺术成就的集中体现而受到重视的。按照传统的观点，书法的地位高于绘画。确实，绘画的表现方式是从书法中吸取来的。构成中国字的那些流利的笔画，它们的优雅、精美，即使是不熟悉中国美学的人也能欣赏。我们倾向于赞赏那些能够体现高度技巧和多年勤学苦练的艺术形式。近几十年来美国的抽象表现主义运动，也许使得我们对书法的感受更为敏锐了，在这种艺术形式中，风姿——看来似乎是书法家一支笔的自由挥洒——具有无比的重要性。

西方很少了解：书法究竟在何种程度上与中国文化结合，表达哲学观点，并在文化生活中生根开花。值得注意的是：书法树立了评判绘画的标准。绘画之所以为人们欣赏，是由于它与书法的因缘和对书法笔法的依赖关系。

由于存在着许多备受推崇的典范作品，使书法的学术研究复杂化了，因为这些作品中有的是同时代的，另外一些是此后几百年的，鉴别成了一个复杂的问题。一些作品常常是已佚的原作的精确而优美的复制品，除了作为文献资料的价值之外，它们本身就具有美学价值。举办这次展览会和撰写本书的目的，在于为西方观众提供了解与接触这一富于魅力的艺术的机会。本书作者傅申(Shen C. Y. Fu)是一位研究中国艺术的杰出学者，他不仅致力于鉴定工作——对各种不同作品建立明确的分类——还就全面的中国书法史制订出一个初步的纲要。我们奉献出这一本书，希望能有助于人们对书法这门高雅的艺术的理解和欣赏。

与傅申教授合作的有王妙莲女士，普林斯顿大学中国艺术博士学位候选人；玛丽·简·克拉克，耶鲁大学中国艺术博士学位候选人；玛丽·加德纳·尼尔，耶鲁大学东方艺术博物馆副馆长；外，琼·吉夏诺为本书的编辑作了不可缺少的努力，并与彼得·尼尔一起，编辑了六篇论文中的三篇。

如果不是诸位收藏家长期惠借他们的艺术珍品，这一展览会显然无法在美国东西海岸顺利举行。同时，如果没有全国艺术基金会和罗伯特·莱曼基金会的慷慨捐款，这次书法作品的展出和目录的出版也决无可能。

耶鲁大学美术馆馆长

艾伦·谢斯塔克

伯克莱艺术博物馆馆长

詹姆斯·H·埃利奥特

# 自序

中国书法有三千年以上的历史。在此期间，字的笔画和结构已渐臻完美，每个字的特点已经归入一个无与伦比的结构，随后由书法大家将它们熔入一种富有特色的书体或「形象」之中。在悠长的发展史中，这门艺术在各个方面都积累了许多具体的方法和理论，以及品评标准，留下形象的和文字记载的大量材料，这是一笔宝贵的遗产。

每个书法家应该吸取并掌握这一传统，然后超越它，只有这样他才能创造出一种「个人的」风格。「创造个人的风格」，同时又继承发扬古代大师的艺术成就——这一直是多少世纪以来对伟大作品的品评标准。对二十世纪的观赏者和研究者来说，掌握有关这门艺术的背景知识和历史知识，可以使他的欣赏不至流于浮浅空泛。

在这一点上，有必要对「中国书法是一门抽象的艺术」这个观点作一评论。尽管中国书法确实表现了抽象的品质，但对于一位书法家或一位了解传统的人来说，却并不是抽象的，因为书写的文字基本上仍然是以符号表意的。在既定的一系列形式的限制之内，书法家的自由基本上在于他对笔法的运用自如，在于他的笔画所表现的美和力，在于他在间架布局上所发挥的才能和独特风格。因此，虽然在传统规范的重重限制之下，而美的潜能却是无穷的。

《海外书迹研究》以及展览会和目录的产生，都起源于举行一次中国书法讨论会的构想。自从一九七〇年在台北故宫博物院举行了第一次中国绘画国际讨论会以来，我一直在考虑这一问题。一九七一年费城艺术博物馆举办了在美国第一次的中国书法展览，组织人是曾幼荷博士（他还编写了目录，香港书谱双月刊有中译选载）和副馆长琼·戈登·李。展出的作品和目录受到学生、学者以及社会公众的欢迎，表明人们怀有浓厚兴趣，希望对这一领域中的问题进行更加认真的探讨。

一九七五年秋季，耶鲁大学东亚研究会主席张光直博士通知我：根据该会会员的提议，有可能通过该会的福特基金会对人文学研究讨论会的拨款，在一九七七年举办这一学术讨论会。同时举办一次展览会和编辑目录的想法也得到耶鲁大学艺术馆长艾伦·谢斯塔克和东方艺术博物馆副馆长玛丽·加德纳·尼尔的热情支持。随后，获得了国家艺术基金会和莱曼基金的会助款。我们的同事，在伯克利的加利福尼亚大学东教授詹姆斯·高居翰和清水义明表现了对展览会的兴趣，并作出安排使展品得以运往伯克利展出。

由于时间紧迫，展品的选择，借展的协商，本书的研究和编写，都是在几个月内完成的。因此这本书是许多人共同努力的成果，特别是以下三位：玛丽·尼尔女士；她不仅监督了展出的设计和布置，而且和玛丽·简·克拉克女士一起，协助我编辑展品的目录。耶鲁大学中国艺术博士学位候选人克拉克女士全力投入这一细致的工作；普林斯顿大学中国艺术和考古学博士学位候选人，纽约大都会艺术博物馆中国艺术部前助理王妙莲女士，协助我从事论文的翻译和撰写。我对她们的贡献谨致谢忱。但是在内容上一切的缺点和不足之处，均应由我

一人负责。

毋庸赘言，如果没有收藏家们的慷慨支持，我们的计划根本无法实现。许多位收藏家把他们的珍品列入第一批借单中，使我们得以直接研究这些作品。我特别感谢小约翰·M·顾洛卓先生，珍妮特·香博·埃利奥特夫人，罗伯特·H·埃尔斯沃思先生，王季迁先生，无名氏收藏家，以及简庐收藏家。我还要感谢王方宇先生和夫人，翁万戈先生和夫人，斯蒂芬·华先生，他们提供了有关自己收藏品的背景材料；汉斯·弗兰克尔教授和夫人还修改了一些诗的英文译文。我更要感谢收藏家们慨然出借某些作品，它们经过研究后被我认为属于「问题作品」。他们的慷慨无私的帮助激励了我们对困难问题的公开讨论，并促使中国艺术史的研究向前发展。

此外，我要感谢：普林斯顿大学方闻教授，他从一开始就鼓励这一工作；理查德·巴恩哈特教授，是他最先建议我「将祝允明的全部作品一齐展出」。已故的耶鲁大学阿瑟·F·赖特教授对我们的计划表现了多方面的关怀和热情支持，他未能亲眼看到我们计划的完成，使我们深感痛惜。

我们的编辑彼得·尼尔和琼·吉夏诺在处理原稿中大大发挥了他们的专长。克劳斯·格明对草书的装帧作了美观的设计。高质量的照相是约瑟夫·沙士费和他的工作班子的杰作。哈佛大学博士学位候选人、东方系助教朱迪思——安·科里恩也参加了编辑和展出工作。马撒·艾基利斯，多萝西·胡克和诺娜·詹金斯承担了原稿的打字工作。展览会漂亮的布置和设施应归功于耶鲁大学艺术馆的主管人罗伯特·索尔和他的卓越的工作班子。

斯特林纪念图书馆的东亚研究藏书为我们的研究工作提供了方便。为此我要感谢海迪屋·卡尼可馆长和中国部主任安东尼·马先生，以及他们能干的工作班子。新泽西州普林斯顿的詹姆斯·罗先生和夫人提供了不少照片。还要感谢各个博物馆和收藏家允许我们复制他们的收藏品，在论文中作比较研究之用。

我对展品的最终选择，既根据其本身内在的质量，又根据其在艺术史上的价值。由于在西方对中国书法的研究方在开始，这次展览与第一次书史讨论会在主题上符合一致，所反映的内容不可能过分专门化。由于有限于借用美国收藏品的决定（只有一件借自德国），因此无法避免重复了一些费城的展品。但是在一个新的范围内，许多同一件作品可以用不同的眼光来看待。

至于本书的内容，论文中的书体各章，并非作为完整的书法史而撰写的。而是为展览会中的作品提供历史上承先启后的资料。第一篇论文介绍了书法原作及复制复本的技术和传统，使之与「伪迹」区别开来。第二、三、四篇论文从主要书体：篆、隶、草、行、楷各体的发展出发，介绍了展出书法家的杰作。第五篇论文讨论幅式作为美学的一个决定因素和题跋作为书法的一个重要来源的重要性。第六篇论文专门讨论一位书法家祝允明。作为对后期中国书法中一个「专题研究」，并对如何确定一位书法大家的作品范围和质量，提供了一种研究方法。

傅申 (Shen C. Y. Fu) 耶鲁大学艺术史副教授

一九七六年十月

# 再版前言

我在新任史密桑宁艺术院，佛利尔美术馆中国部主任后，很高兴地得悉耶鲁大学出版社将再版我的《海外书法研究》。展览会闭幕不到半年，此书即已销售一空。从那时起，社会公众、学生、教师纷纷来信要求再版此书。我必须强调，这些论文并非作为全面、系统的书法史来写的，但他们确实介绍了这一领域的有关问题，而且把九十件作品放到它们的历史背景中去考察研究。归根结蒂，我希望读者能观赏各家法书表现的美和力，并将它们作为书法家艺术个性的发挥来领会。

此书重版前，只作了一些细小的改正，并无重大修改。对于耶鲁大学出版社艺术编辑朱迪·梅特罗的密切合作，我们向她表示谢意。我们还感谢乔纳森·斯彭司教授的热情支持，是我们以前在耶鲁大学的同事，现任东亚研究学会主席。

（傅申 Shen C. Y. Fu）

一九七九年九月

华盛顿特区

# 展品出借者

普林斯顿大学艺术博物馆，新泽西州，普林斯顿。

简庐

敬元斋

辛辛那提艺术博物馆，俄亥俄州，辛辛那提。

克利夫兰美术馆，俄亥俄州，克利夫兰。

小约翰·M·顾洛阜，纽约市。

底特律艺术院，密西根州，底特律。

杜勒斯·迪隆，纽约市。

罗伯特·H·埃尔斯沃思，康涅狄格州，新费尔菲尔德。

珍妮特·香博·埃利奥特，伊利诺斯州，杰克逊维尔。

汉斯·弗兰克尔夫妇，康涅狄格州，罕顿。

傅申夫妇，弗吉尼亚州，阿林顿。

檀香山美术馆，夏威夷，檀香山。

后真赏斋

拉撒·雷特罗斯，柏林。



大都会艺术博物馆，纽约市。

波士顿艺术博物馆，马萨诸塞。

奈尔逊画廊—阿特金博物馆，密苏里州，堪萨斯城。

王季迁，纽约市。

王方宇夫妇，新泽西州，肖特希尔斯。

翁万戈夫妇，纽约市。

耶鲁大学艺术画廊，康涅狄格州，纽黑文。

三位无名氏



筆有千秋業



## 作者简介

傅申，1936年生于江苏省南汇县。书画家、鉴赏家，学者。曾获台湾、美国等大



学的硕士、博士学位。历任台北故宫博物院研究员、美国普林斯顿大学研究员、耶鲁大学副教授等职，现任美国国立佛利尔美术馆中国美术部主任。

先后出版了《沙可乐藏画研究》（英文书名：《鉴别研究》1973年美国普林斯顿大学出版）、《石涛（中国文人画粹编之一）》（日文版、1977年日本中央公论社）、《当代台湾书画展目录》（英文版、1980年美国华盛顿）、《元代皇室书画收藏史略》（中文版、1980年台北国立故宫博物院）、《欧美收藏中国书法名迹集》（日文版，1981—1983，日本公论社）、《董其昌之书法（与左原宏伸合编“董其昌之书画”）》（日文版，1981年，日本二玄社）、《佛利尔美术馆收藏中日回文法书例》（英文版，1986年，美国华盛顿），此外常有论文发表。

# 目录

序	·····	三页
自序	·····	五页
再版前言	·····	七页
展品出借者	·····	九页
法书的复本与伪迹	·····	一页
篆书与隶书	·····	十五页
草书	·····	三十四
行书与楷书	·····	五十六页
题跋与法书	·····	七十九页
祝允明问题	·····	九十一页
展出法书目	·····	一〇九页
部分参考书目	·····	一一五页
图版目录	·····	一二〇页
译后记	·····	一二九页



# 法书的复本与伪迹

早在公元第二世纪，中国就将书法作为一门艺术来欣赏。由于欣赏的结果，在鉴赏家和收藏家之中对书法提出了一个复制的要求，到了第四、五世纪，已研究出复制书法作品的方法。因此远在现代技术发明之前，中国人已经能用手工制出旨在忠实于原作的精确复本。但是，必须在「复本」与「伪迹」之间划清界限，——伪迹是指制出精确的复本，其目的在于欺骗，以假充真。

由于用传统方式制出的复本最初并非为了作假，因此没有理由对复制技术的某些方面秘而不宣。熟悉复制方法将有助于研究者弄清复本及其原作的区别，或复本与伪迹的区别。本文将论述复制的技术，以及它们与复本和伪迹的关系，还将通过书法史中的作品，讨论风格和质量问题，从技艺的角度进行分析。

## 关于方法和术语的一般论述

中国评论家关于复制史的最早论述出现于公元第四世纪。以下关于复制方法和术语的一般性论述就是从这些来源中提炼出来的。

### 1、临（徒手模仿）

「临」是书法和绘画复制技术中最普遍的一种。艺术家面临原作，徒手临仿它的形态。这方法可以使眼和手得到锻炼。复制人须学会辨别原作的基本性质——优与劣。可以用学外语作比喻：人总是先学词汇和句法，然后获得更自由地表达个人思想的能力。在书法中，人先达到用笔的熟练，然后才能够写出原作、复本，当然还有伪作。达到了这种熟练流畅的程度，区分其作品的「真」与「伪」，就完全取决于艺术家的意图了。

### 2、摹（描摹）

使用这一技术时，艺术家将一张纸蒙在原作上描摹。这方法还可再细分为两类：第一种是较自由的方法，用一系列连续的单线笔画较快地描摹原作的形态，仿佛真是他自己在写那些字。第二种是较缓慢、更机械的方法。与这些方法相关的有以下术语：

(1)「硬黄」。中国古代有一种名为「硬黄」的纸，常用于描摹原作。一位十三世纪的作家叙述了这种纸的制作方法：「将这种纸置于烧热的铁板上，纸面均匀地敷上黄蜡。纸就象明角一样透明，可以看见放在纸下面任何纤细如毫发的东西。」这也许就是一种早期形式的「描摹」用纸。蜡渗透过多气孔的纤维，使纸成为半透明，是制造复本的理想用纸。无论对临或精摹，都很适用。

(2)「响拓」。据同一作家说，「这种方法是将纸蒙在原作之上，靠在明窗上，对着光」。任何质地细薄的上好纸张都可使用。

(3)「双钩廓填」。(先钩出轮廓然后中间填充)。这种方法只限于书法作品。使用好笔将原作每个笔画的轮廓精细地钩描下来，然后填满中间的空白。即使枯笔与飞白也照样描出。由于复制人必须透过纸看到原作，一般是用硬黄纸或「响拓」法。如果运用得法，这种技术可以制出最精确的复本。王羲之的两件唐代复本——日本皇室收藏品中的《丧乱帖》是用「响拓」法复制的；台北故宫博物院收藏的《奉橘帖》是在硬黄纸上描摹的。这次展览会中年代最早的展品——《行穰帖》，也是用这些技术复制的。

因此，不仅能复制书法原作，而且可以再现作品的损坏情况——破裂、残缺、虫蛀。当然如果作品完好无损，复本制造年代很早，足以体现「时代」的特征，人们也可能难以辨别。如果用于冒充诈骗，原来的复本也可以看成伪作。

### 3、仿

一个书法家经过临摹一位大师作品的专门训练以后，他就可以徒手表现出大师的风格。这种徒手的模仿称为「仿」。这种技术在中国很早就有了，但更自觉地将「仿古」作为课题，在书法史上还是较晚的现象。「仿写」的书法家通常署上自己的名字。但如果他不署名，只写原作者的名，或仿写者的署名在后世被去掉，这一「复本」即可视为伪作。

### 4、造

「造」实质上是「仿」的别类；复制人运用一位大师的风格，目的不在于复制，而是为了创作一件「新」作品。不管它是以一个著名的主题或描写为基础，还是完全虚构为一位大师的作品（他的真迹已不复存在），其结果往往反映了造的人的时代风格特点，向人们提供了关于它的真实年代的某些线索。

### 5、「刻帖」

「刻帖」指从石或木版的刻面上用墨拓下的复本。这一方法复制书法作品可能只制一件，也可能汇集若干件不同作品。实质上它是大规模复制书法作品的最早形式。

公元十世纪后刻帖广为流行。它与以前的复制方法最重要的区别在于：其它方法的产品是白底黑字，而刻帖则是黑底白字，因而无法与原作混淆。刻帖反映了刻石的悠久传统，从先秦迄于唐代，包括著名的十篇石鼓文和汉唐的纪念碑柱。这些都是刻字的纪念碑，因此拓

下的是黑底白字。最早的刻帖可能始于五代。这一传统一直延续到晚清，甚至在现代复印技术发明之后。由此可证明这些复本的需要以及它们在书法史中的地位。

这方法首先描摹原作笔画的轮廓，然后将轮廓线描摹到石版或木版上，再参照原作，尽可能掌握原作的笔法与情致，刻出字的笔画。最后将完成的刻版用墨拓出。

明代一位鉴赏家孙铲（一五四三—一六一三）将这些工序称为「五关」。一、钩出轮廓；二、涂上朱色；三、将朱色的字移（或「印」）到本版或石版上；四、刻字；五、用墨拓出。以上五关是从原作到复本的五个步骤。根据刻帖复本再翻刻，结果出现的字形离原作就有十步之遥了。这就是为什么对拓本需要进行大量的研究以及鉴赏家轻视翻刻之作的的原因。

每一个步骤都涉及复制人和拓印人对原作的理解，也使得拓制的复本离开原作更远。与更为精确的「双钩廓填」法相比，刻帖不仅要经过额外的几个步骤，而且中间还插入刻工的刀这一难关。小字作品尤其如此，因为小字更难精确处理，与原作的每一点偏离都对复制出整体形象的失真产生影响。但刻帖无疑地有利于保存相当数量的作品。用这种方法制出的复本提供了许多早期书法家的作品，使本来可能失传的资料得以保存下来。

尽管刻帖复本不可能误认为原作，但仍存在着真伪的问题，首先，复制所选用的原作本身就是假托或伪迹。其次，随着时间的推移，一种刻帖可能极为稀少，成为收藏家的珍品，对它进行复制或「重刻」就会在历代的复本中产生混乱。为此，对拓印的研究是书法史中一门专门学问，需要专门知识。在西方刻帖收藏极少，更增加了研究的困难。

### 简短的历史总结

临，即凭眼力仿写，自古以来就是基本的和最普遍的复制方法。摹，即「描摹」似乎也很早就有，尽管晚于临。双钩廓填，即「钩出轮廓，填满空白」，这一特殊的方法产生的时代可能不迟于公元四至五世纪的六期。事实上，有文字材料证明这些方法的术语在公元六世纪已为人们普遍接受。看来到了七世纪这些方法已达到高峰，当时唐朝宫廷招雇熟练工匠描摹复本。例如在贞观年间（公元六二七—六四九），曾命令拓书人摹王羲之的《兰亭序》。唐代鉴赏家和历史学家张彦远在他的《历代名画记》（序文作于八四七年）中也提到「官拓」正在进行。换言之，复本的制造已如此盛行，因此官方的复本必须与民间所制的区分开。

盛唐经过安禄山叛乱（七五六年），似乎是一个分水岭，因为从此以后有关摹写的记载已很少。摹写复本衰落的原因是同时盛行刻帖，它以后就取代了摹写成为最主要的复制方法。

虽然已无实物流传下来，但有根据说明刻帖始于五代（公元九〇七—九六〇）。公元九九二年北宋皇帝太宗下令编纂著名的《淳化阁

帖》，随后，以刻帖的形式编印大师的法书逐渐盛行。元代（公元一二七九—一三六八）似乎拓制刻帖很少，也许是由于蒙古人统治时期不长，在改朝换代中皇室和达官显宦的珍藏品大量散失，流传于文人学士之间。描摹复本的技术在元代并未泯灭，这从元代重要的双钩廓填本《兰亭序》可看出。该本为陆继善（活动时期约为一三二〇—一三四五）所摹写，有元代的士大夫和书法家的题跋。再后至清代，乾隆皇帝又将这一摹本复制为刻帖，这说明它对后世的重要意义。

明代中期以后，约从十六世纪到清末，刻帖又重新受到人们的喜爱，以后随着照相技术的发展，刻帖的传统技术逐渐衰微。二十世纪初，创造了一种将刻帖传统和照相结合的技术，复制新的刻本。例如现代收藏家裴伯谦（一八五四—一九二六）即刻印了《壮陶阁法帖》，运用照相术取代复制刻帖的头两道工序。光绪年间（一八七五—一九〇八）用照相术复制了《兰亭序》的放大刻本。还用照相术将大型碑刻文字缩印成书——改变字的大小，保持其精确性避免失真。由于每种复制方式都以提高准确性为标准，因此尽管有传统爱好的抵御，刻帖法到二十世纪仍不免淘汰。

## 专题研究

王羲之（三〇三？—三六一？）

《行穰帖》，初唐摹本（图十八）

由于王羲之在中国享有「书圣」的盛名，现存的任何相传为他的作品都是既富有价值，又存在着问题。学者普遍认为他的真迹已不复存在。因此凡是谈及王羲之的作品集，实际上都是谈的大量不同的复本和伪迹。这些作名的价值不管是复本还是伪迹，都取决于各件作品的质量和年代。

举例来说，任何唐代（六一八—九〇七）的复本对收藏家来说都是有价值的。唐代复本质量之高，使中国鉴赏家称之为「下真迹一等」。《行穰帖》就是这样的复本。它是杰出的书画家、鉴赏家北宋皇帝徽宗（在位时期一一〇一—一二二五）的秘藏珍品，列入他的法书著录《宣和书谱》中。现存的王羲之作品的复本中很少有这种无懈可击的证据。事实上，这是西方唯一的藏品。有了这件珍品，西方的中国书法藏品的地位随之大大提高。正如董其昌在此篇作品上的题跋所写：「东坡所谓君家两行十三字，气压邨侯三万籥者以此帖是耶。」这一作品已经过去的学者和收藏家广泛的研究。例如作品的用纸已被两位收藏鉴赏家张丑（一五七七—一六四三）和安岐（一六八三—一七四四）鉴定为硬黄。汪砢玉（活动时期约为一六二八—一六四三）认为此纸是由黄麻纤维制成，使得现代日本的历史学家西川宁称之为「硬黄麻纸」（用硬黄法加工的麻纤维纸）。

经过仔细研究，可看出《行穰帖》是一篇杰作，它综合运用了「单笔」和「廓填」法。如果原迹中的笔划有一尖锋，复制者亦试图再



现这一现象。但如果由于用笔时的压力、速度、斜度或墨渗入纸的深度的不同，影响了原迹笔划的轻重或墨色的浓淡，复制人就试图相应地调整墨色，表现出色调上微妙的差异（图1）。原作中最细小的不规则处，都再现出来。在图1这局部放大的右行三个字中，注意几个笔画的下侧有一两根不顺的笔毛露出，但未逃过复制者的眼睛。复制者的精确还表现在他再现了原作纸张的特征。例如左行最后一个字的左侧与右侧之间有一模糊的墨痕，表明原作破裂或修补的痕迹。

在王羲之早期作品的摹本中，藏于日本的《丧乱帖》（图2）被学者认为是最优秀的作品。根据西川宁的研究，《丧乱帖》是王羲之在五岁左右晚年开始时所作。对比之下，西川宁认为《行穰帖》是王羲之的早期作品，可与王羲之的另一早期风格的著名复本《姨母帖》（图3）相匹配。但《行穰帖》与其它著名的王羲之书法的复本相比时，它的质量也很明显。与这一复本相比，《行穰帖》是更为优秀的复制品，它的墨色浓淡明暗以及笔画的立体感赋予它一种生动的特质，是其它复本所没有的。

根据现存资料的记载，在南宋与晚明之间未提到《行穰帖》，在此期间它落入富有而精明的收藏家吴廷（活动期约一五七五—一六二五）之手。吴的友人中有当时卓越的鉴赏家董其昌（一五五五—一六三六）和陈继儒（一五五八—一六三九）。吴廷有一五九六年或一六一四年刻的《行穰帖》（图十九），作为他的法书集——《余清斋帖》的内容之一。这一拓本，除了几个印章移动了位置之外，在总体上保存了原作的字形和字与字之间的关系。

一七四七年，《行穰帖》又收入另一本重要的刻帖，即清乾隆皇帝的《三希堂法帖》（图4）。刻工又对印章作了自由处理，只选了徽宗的印章加以复制，而且移动了它们的位置。刻工还任意为了字的排列加大了字与字之间的间隔，使两个纵行上下相齐，靠的很紧。结果形成整齐划一、结构松散的画面，缺少原作那种自然的分布。

《行穰帖》的另一摹本藏于台北故宫博物院，这一本可以断定为伪迹，质量低劣。

董其昌（一五五五—一六三六）在《行穰帖》上题了几个跋。以风格而论，其中最重要的是和引人注目是十二行行书（图二十），典型地表现出这位重要书法家、理论家和画家的艺术高峰。他的书法清俊劲健，用笔即谨严有度，又潇洒闲逸。墨色由浓至淡，由湿至枯。与《余清斋帖》刻本（图二十一）相对照，这件作品的美学价值更值得重视。刻帖尽管刻字精确，但最值得注意的缺点是它无法再现墨色微妙的变化，尤其是明代书家感兴趣的枯笔。特别在拖有长尾的「耳」字可以看出：在原作中向下运笔时墨渐干，产生出细致的条纹，这在刻本上只能作很粗糙的处理。

因此，《行穰帖》有了几种形式的复本：在唐代，根据原作描摹复本；后来到了明清，又根据唐摹本复制出几种刻本；然后是根据唐代复本的明刻本复制的石印本（图十九）。此外，明末还出现了唐摹本的伪迹。

在书法史中复本的重要性，从这一件作品可以得到典型的证明。由于缺少早期的原始资料，不同形式的复本已成为「失传之作」珍贵的代替品和研究的重要根据。