

從僞作到經典：小字本《麻姑仙壇記》的接受史研究

趙沖

摘要

本文以唐代顏真卿（709-785）所書《麻姑仙壇記》的縮摹本為考察對象，在釐清版本分類和製作動機的基礎上，重點討論其經典化的過程。北宋年間，小字本《麻姑仙壇記》拓片流行於市，引起文人的關注和討論。小字本《麻姑仙壇記》的製作初衷是保存文獻，然而它的縮摹特質卻激發了學書者的想像力和創造力。從北宋至晚清，它由一件飽受質疑的縮摹本變成顏體小楷的代表作，並被賦予多樣的時代性審美內涵。隨著大字本《麻姑仙壇記》的出現和影印技術應用於碑帖複製，它又迅速從神壇跌落，成為人們眼中略顯粗劣的複製品。小字本《麻姑仙壇記》經典性的盛衰過程為研究者討論書法經典化的成因提供了絕佳範例，並揭示出碑帖複製過程中的改動痕跡，對於學書者理解經典作品的巨大影響。

優選
／
趙沖

關鍵詞：小字本、大字本、翻刻、經典化、創造性臨摹

From Replica to Classic: The Reception History of the Small Regular-Script Version of *Record of the Altar of the Immortal of Mount Magu* (Magu xiantan ji)

Zhao Chong

Abstract

This study delves into the finer details of the small regular-script version of the stele rubbings of *Record of the Altar of the Immortal of Mount Magu* (Magu xiantan ji), originally composed and written by the Tang statesman and calligrapher Yan Zhenqing (709-785). By clarifying the classifications and production background of various versions of rubbings of the original stele, the study provides an in-depth discussion on the calligraphic canonization process of this small regular-script version. Rubbings of the original stele made in small regular-script first became widely circulated and gained popularity during the Northern Song period, soon capturing attention and sparking discussions among the literati of that time. Created with the initial intention of preserving the original text, this emulated copy in small regular-script, with its unique calligraphic characteristics, inspired the creativity and imagination of many calligraphers. From the Northern Song to the late Qing, the recognition of the small regular-script version evolved: from a miniature replica with a questionable origin to a valued classic representation of Yan's small regular-script calligraphy, imbued with dynamic aesthetic connotations over the centuries. However, with the reemergence of its progenitor rubbings in large regular-script and the advancement of image-copying technology applied in the publication of stele rubbings, the small regular-script version soon lost its critical acclaim and descended into obscurity, considered by many as a low-quality replica. This paper highlights the importance of the de-canonicalization of the small regular-script version of the stele rubbings of *Record of the Altar of the Immortal of Mount Magu*, offering an excellent example for researchers to discuss the reasons behind the canonization of calligraphy works. It also reveals the impact of alterations in replicas on later calligraphy learners' understanding of the original work.

Keywords: small regular-script version of *Record of the Altar of the Immortal of Mount Magu*, large regular-script version of *Record of the Altar of the Immortal of Mount Magu*, reengraving of stele, canonization, creative emulation.



一、引言

唐代宗大曆三年（768）五月，顏真卿（709-784）出任撫州刺史。¹ 在任期間，他曾多次為治下的宗教古跡題寫碑記，《麻姑仙壇記》便是其中之一。² 「刺史顏真卿按《神仙傳》撰《仙壇碑》，備載其詳。」³ 該記在顏書碑刻中本無特殊之處，小字本的出現使其傳奇色彩驟增，進而引起了學者的關注和討論。歐陽修（1007-1072）跋《唐顏真卿小字麻姑壇記》載：

右小字《麻姑壇記》，顏真卿撰並書。或疑非魯公書，魯公喜書大字。余家所藏顏氏碑最多，未嘗有小字者，惟《千祿字書》注最為小字，而其體法與此記不同。蓋《千祿》之注持重舒和而不局蹙，此記遒峻緊結，尤為精悍。此所以或者疑之也。余初亦頗以為惑，及把玩久之，筆畫巨細皆有法，愈看愈佳，然後知非魯公不能書也。故聊志之，以釋疑者。治平元年二月六日書。⁴

起初，歐陽修對於小字本的來歷和真偽持懷疑態度。隨著摩挲日久，他改變了觀點，認為小字本“非魯公不能書”。稍晚的趙明誠（1081-1129）對此並不認同：

右《唐麻姑仙壇記》，顏魯公撰並書。在撫州又有一本，字絕小，世亦以為魯公書，驗其筆法殊不類。故正字陳無己謂余：“嘗見黃魯直言，乃慶曆中一學佛者所書。魯直猶能道其姓名，無己不能記也。”小字本今錄於後，使覽者詳其真偽焉。⁵

趙明誠認為小字本絕非顏真卿所書，而是慶曆年間的偽作，並以「蘇門六君子」中陳師道（1053-1102）和黃庭堅（1045-1105）之言作注腳。⁶ 自此小字本《麻姑仙壇記》的真偽變得聚訟紛紜，莫衷一是。本文即以小字本的產生為切入點展開討論。

二、產生的經過

（一）版本優劣

現存的《麻姑仙壇記》有三類，分別是小字本、中字本和大字本。

中字本僅見兩版，一是《忠義堂帖》收錄的叢帖本，（圖1）；一是清代趙烈文（1832-1893）舊藏的單行本。⁷ （圖2）前者刻於南宋嘉定八年（1215），後者沒有確切的製作時間，而字形來源混亂，刊刻質量不高，應是晚期仿本。（對比詳見附錄1）所謂中字本，通過對比可知是小字本在複製過程中出現字形偏差所導致。那麼大字本和小字本孰先孰後、孰優孰劣呢？通行的說法是《麻姑仙壇記》原刻是大字，小字本必不如大字本，事實果真如此嗎？

¹ 朱關田，《顏真卿年譜》（西泠印社出版社，2008），頁182。

² 顏真卿在任四年，先後撰寫有《華蓋山王郭二真君壇碑銘》、《魏夫人仙壇碑》、《謝康樂翻經臺記》（又名《撫州寶應寺翻經臺記》）、《馬伏波語》、《麻姑山仙壇記》、《大唐中興頌》。

³ (宋) 樂史，《太平寰宇記》，《江南西道》（中華書局，2007），卷110，頁2240-2241。

⁴ (宋) 歐陽修著，李逸安點校《歐陽修全集》，《集古录跋尾卷七》（中華書局，2001），卷140，頁2242。

⁵ (宋) 趙明誠撰，金文明校證《金石錄校證》，《唐麻姑仙壇記》（中華書局，2019），卷28，頁530。據晏殊《晏元獻公類要》卷一《江南路》記載，北宋時期麻姑山歸屬建昌軍，而非撫州。結合文意，「顏魯公撰並書，在撫州。又有一本，字絕小」應句讀為「顏魯公撰並書。在撫州又有一本，字絕小」。

⁶ 《麻姑仙壇記》是道教題材碑刻，黃庭堅稱是僧人作偽，邏輯不通。

⁷ 趙烈文舊藏有兩本，一藏於中國國家圖書館，一見於中貿聖佳國際拍賣有限公司2021春拍。後者有趙烈文跋語：「今小字翻模無慮十餘家，大字則僅道州何蠻叟有之，而中字寂然無聞。余咸豐得一本於吳江吳山子先生育家，友朋詫為奇遇。今夏金闈故人忽寄敝幘，索昂直，展視與余舊藏同出一石，而煙楮益古。何意天壤奇文，不脛而萃吾室也。」

目前，存世的大字本定爲宋拓者有四本：

藏地	版本	單字尺寸	版本	版本情況
上海圖書館藏趙之謙跋本	宋拓	5釐米	木刻本	缺字殘本
上海博物館藏戴熙跋本	宋拓	5釐米	木刻本	足本
香港中文大學文物館藏何紹基本	宋拓	5釐米	木刻本	足本
日本東京國立博物館藏彭守約本	宋拓	5釐米	木刻本	足本，自「是麻源第三谷」後有亂序。

其中，香港中文大學所藏清代何紹基（1799-1873）跋本最全，其餘三本除裝幀或缺字外，與何紹基舊藏應係同出一母本。何紹基曾說：「大小《麻姑壇記》，余弟兄每見即收。每友于閑靜時，出多本互相評賞。並它帖古拓，縱橫滿几，色香無際，以爲至樂。」⁸通過比勘，他認爲「余乃得一宋拓，結構神明，實遠勝小字本。始悟山谷謂小字爲宋初一僧所書語，非無因。字缺中筆，重疊字皆兩寫不作，則以小字爲縮本者非也。」⁹然而，陳垣《史諱舉例》載：「唐制，不諱嫌名、二名不偏諱。故唐時避諱之法令本寬，而避諱之風尚則甚盛。武德九年，有『世及民兩字不連續者，並不須避』之令。」¹⁰「世」字不缺筆，在顏真卿的其他書法作品中屢見不鮮，大字本突然避諱，反而令人生疑。至於說「疊字俱再書」，元代吾丘衍（1272-1311）則將這類現象視爲僞作的特徵。「又有滕公墓銘『鬱鬱』，作兩字書，且妄爲剝落狀。然考之古法，疊字只作二小畫附其下。秦時大夫猶只以『夫』字加二小畫，況此疊文，僞無疑矣。」¹¹先秦《石鼓文》中疊字確實俱作，而不再書。僅以大、小字版本之異同證明此優劣，顯然難以令人信服。¹²將小字本、大字本置於顏真卿書法的整體脈絡中，通過書寫習慣進行考察更爲可靠。以存世的顏字原石碑刻爲主，以顏真卿抄錄的《干祿字書》爲坐標，將大字本、小字本與其他存世碑刻進行對比，其選擇範圍如下：

1《王琳墓誌》（741年）；2《郭虛己墓誌》（749年）；3《多寶塔碑》（752年）；4《東方朔畫贊碑》（754年）；5《大唐中興頌》（771年）；6小字本（南城本，771年）；7大字本（何紹基舊藏本，771年）；8《干祿字書》（772年）；9《八關齋會報德記》（772年）；10《宋璟碑》（772年、778年）；11《臧懷恪碑》（772年）；12《元次山碑》（772年）；13《李玄靖碑》（777年）；14《顏勤禮碑》（779年）；15《顏家廟碑》（780年）。（詳見附錄2）

首先，大字本和小字本都有使用通字和俗字的現象，這在唐代碑刻中並不鮮見。¹³

小字本	大字本	千祿字書
龜 光 召 虛 嵩	龜 光 召 虛 嵩	龜 左俗右正
用正	用俗	光 左俗右正
用俗	用正	召 左俗中通右正
用通	用正	召 左通右正
用正	顏書僅此一例	虛 左通右正
用俗	顏書僅此一例	嵩 左通右正

⁸ (清) 何紹基，《東洲草堂文鈔》，《跋小字麻姑山仙壇記舊拓本》，《續修四庫全書》（上海古籍出版社，2002），冊1529，卷10，頁220。

⁹ (清) 何紹基《東洲草堂文鈔》，《跋晏雲唐大字麻姑山仙壇記雙鉤本》，卷10，頁221。

¹⁰ 陳垣，《史諱舉例》（上海書店出版社，1997），頁56。

¹¹ (元) 吾丘衍《學古編》，《影印文淵閣四庫全書》（臺灣商務印書館，1983），冊839，頁847。

¹² 《顏魯公文集》是北宋時人收集整理，用文集的文本與大小字對校亦不可行。

¹³ 參閱施安昌，《唐人〈干祿字書〉研究》，《顏真卿書〈干祿字書〉》（紫禁城出版社，1992），頁89-99。



值得註意的是，大字本出現有極為罕見的字形，如 玉、膚、奉、增、益、罔和𣇱。其中「罔」字直接照搬《說文解字》的 网，𣇱 字的右半邊是從篆字 午而來。《干祿字書序》載：「若總據《說文》，便下筆多礙。當去泰去甚，使輕重合宜」¹⁴，以楷法寫篆字顯然與顏氏家學傳統相抵牾。除此之外，大字本還有許多超越當時書寫習慣的字形，依次是 承、願、季、坐、廿、金、玉、美、華、海、豈、弟、望、岸、益、膚、罔、召、友、猷、奏、增、戲、龜、譚、曷、昌、刺。這些字形與十年後的《顏氏家廟碑》出奇相似：

序號	小字本	大字本	《顏氏家廟碑》	序號	小字本	大字本	《顏氏家廟碑》
1	願	願	願	11	尊	尊	尊
2	從	從	從	12	豈	豈	豈
3	坐	坐	坐	13	弟	弟	弟
4	光	光	光	14	望	望	望
5	廿	廿	廿	15	友	友	友
6	美	美	美	16	猷	猷	猷
7	膳	膳	膳	17	增	增	曾 (偏旁)
8	華	華	華	18	真	真	真
9	海	海	海	19	季	季	季
10	色	色	色				

《顏氏家廟碑》原石曾因廟毀而晦，直至北宋太平興國七年（982）才得以重立。¹⁵ 大字《麻姑仙壇記》借鑒《顏氏家廟碑》如此多的字形，而且是木刻，可以斷定其不僅是宋拓，也是宋刻。反觀小字本，有通字和俗字，卻並沒有超越當時書寫習慣的古怪字形，應該更加接近原石的樣貌。

那麼歐陽修看到小字本拓片時，《麻姑仙壇記》的原石是否還在，為何會製作縮摹本？

（二）製作動機

北宋詩人李觀（1009-1059）自幼生長在南城縣。他在《疑仙賦》序言中提到：「觀家吁江，其四十里則麻姑山，顏太師真卿有記存焉。」¹⁶ 至於原石保存狀況，他的「麻姑十詠」之《魯公碑》有詳細記述：

他人工字書，美好若婦女。猗嗟顏太師，赳赳丈夫武。麻姑有遺碑，歲月亦已古。硬筆可破石，鑄者疑虛語。驚龍索雷鬪，口唾天下雨。怒虎突圍出，不畏千強弩。有海珠易求，有山玉易取。唯恐此碑壞，此書難再覩。安得同寶鎮，收藏在天府。自非大祭時，莫教凡眼覩。¹⁷

李觀認為珠玉之物，有山海皆可易得，而《麻姑仙壇記》刻石一旦毀壞，則難以復見。鑒於原石令人堪憂的狀態，他建議加以保護，僅在大型祭祀活動時展出。稍晚的劉涇（1043-1100）遊覽麻姑山後，發出了同樣的慨歎。「嗚呼魯公碑，風雨三百年。愛字不愛石，磨滅安得傳。」¹⁸ 李觀和劉涇不約而同

¹⁴ 施安昌編，《顏真卿書〈干祿字書〉》，頁6-7。

¹⁵ 原石現藏西安碑林博物館，上有刻字題記曰：“自唐室罹亂，其碑倒於郊野塵土之內，更慮年深爲牧童樵叟之所毀壞，且夫物不終否，能者卽興。有都院孔目官李延襲者，真好古博雅君子也，特上知府郎中，移載入於府城，立於先聖文宣王廟，庶其永示多人，流傳千古。乃命南嶺夢英大師秉筆書記，時太平興國七年八月廿九日移。”

¹⁶ (宋)李觀，《李觀集》(中華書局，2011)，卷1，頁3。

¹⁷ (宋)李觀，《李觀集》《和蘇著作麻姑十詠》，卷35，頁378。

¹⁸ (宋)劉涇，《遊麻姑山》，(唐)顏真卿著、(清)黃本驥編訂、凌家民(點校、簡注、重訂)《顏真卿集》，黑龍江人民出版社，1993年，第298頁。

地重視原石，乃是與當時的崇顏風氣有關。

此時，顏真卿的地位在歐陽修、韓琦（1008-1075）、蔡襄（1012-1067）等人的助推下，獲得空前提升。¹⁹至和三年（1056），撫州地區率先建成魯公祠。曾鞏《撫州顏魯公祠堂記》載：「今天子至和三年，尚書都官郎中知撫州聶君厚載，尚書屯田員外郎通判撫州林君慥，相與慕公之烈，以公之嘗爲此邦也，遂爲堂而祠之」。²⁰嗣後，離堆、吳興、平原等地爭先效仿。²¹撫州魯公祠並非修建於麻姑山，因爲此時南城縣已劃歸建昌軍管轄。²²爲彰顯顏真卿與地方之間的關係，同時避免出現真假李達的錯覺，製作小字本則是切實可行的辦法。倘若小字本是撫州建祠時的新刻碑石，就完全符合九年後歐陽修給出「遒峻緊結，尤爲精悍」的評價，也對應趙明誠「在撫州又有一本，字絕小」的說法。

另外需要注意的是碑陰刻字。明朝建昌藩王朱翊鈞（1537-1603）依據宋拓樣式重刻時，特意強調「吾每用慨惜，爰是廣訪宋拓，命良工精刻，函之邸中，用存故事。其碑陰衛夫人等書一一並留，不差毫髮，臨池者尚鑒余之苦心哉！」²³根據宋拓南城小字本所附，七家小字依次是衛夫人（272-349）《近奉帖》、褚遂良（596-659）《山河帖》、虞世南（558-638）《大運帖》、歐陽詢（約557—641）《比年帖》、薛稷（649-713）《孫權帖》、柳公權（778-865）《十六日帖》、李邕（678-747）《晴熱帖》。

（圖3）以上諸帖均收入《淳化閣帖》。除衛夫人的《近奉帖》來自卷五，其餘六家均見於卷四。晚清翁同龢（1830-1904）曾以此斷定小字本絕無可能是唐石：「辛未之春，伯寅侍郎以此本見贈，古光油然，希世之寶也。碑陰七家字，惠氏以爲唐石之據。然七家字具《官帖》中，若唐人焉能知宋之有《官帖》，而適與之合耶。」²⁴取自《淳化閣帖》的碑陰七家小字是何時刻製，尚不可考。這種綁定後的集體亮相，卻側面表明小字本《麻姑仙壇記》開始具有法書價值。

三、小字本取代原作

（一）文獻記載和文化景觀

歐陽修、趙明誠看到縮摹小字拓片後，即使生疑卻並未親自查訪。此後，二人的記述不斷被引用、疊加、生成爲新的知識，有學者開始接受並承認小字本的價值。北宋詞人李之儀（1048-約1117）提出小字本的書法價值在於大小互參，「作字大至方丈，小至粟粒，其位置精神，不差毫髮，然後爲盡。如以此字與《中興頌》參校，當知余言爲信。」²⁵小字本甚至成爲了一類顏體楷書風格的代表。朱長文（1039-1098）《墨池編》載：

（顏真卿）尤嗜書石，大幾咫尺，小亦方寸，蓋欲傳之遠也。碑刻遺跡，存者最多。而荒郊廢冢，其出未已。碑刻雖多，而體制未嘗一也。蓋隨其所感之事，所會之興，善於事者，可以觀而知之。故觀《中興頌》，則宏偉發揚，狀其功德之盛；觀《家廟碑》，則莊重篤實，見夫承家之謹；觀《仙壇記》，則秀穎超舉，像其志氣之妙；觀《元次山銘》，則淳涵深厚，見其業履之純。餘皆可以類考。²⁶

¹⁹ 參閱（美）倪亞梅著，楊簡茹譯，《中正之筆：顏真卿書法與宋代文人政治》（江蘇人民出版社，2018）。

²⁰ （宋）曾鞏，《曾鞏集》（中華書局，1984），卷18，頁294。

²¹ （清）黃本驥，《顏魯公祠廟考》《顏真卿集》，頁336。

²² （宋）晏殊，《晏元獻公類要》，卷1《江南路》，《四庫全書存目叢書》（齊魯書社，1997），冊166，頁163-165。

²³ （清）李光暎，《觀妙齋金石文考略》，卷11《麻姑壇記》，清道光十七年刊本，頁19。

²⁴ 馬成名，《海外善本碑帖錄》（上海書畫出版社，2014），頁173。

²⁵ （宋）李之儀，《姑溪居士前集》，卷41《跋麻姑仙壇記》，《宋代序跋全編》卷116（齊魯書社，2015），頁3271。

²⁶ （宋）朱長文，《墨池編》（浙江人民美術出版社，2019），卷9，頁276-277。



在列舉的作品中，《中興頌》、《家廟碑》和《元次山銘》均是大字刻石，唯有《麻姑仙壇記》是小字本時，能對應「小亦方寸」和「秀穎超舉」的評價。稍後，《宣和書譜》沿用了朱長文的表述。²⁷儘管仍有質疑的聲音，但在缺乏原石拓本的情況下，《麻姑仙壇記》的小字形象逐漸成為主流記述。

至於小字刻石取代原石，成為麻姑山的文化景觀，則和歷次翻刻活動有關。可以查證的麻姑山魯公祠修建於南宋初年，「顏魯公祠在麻姑山仙都觀，宋紹興二十七年（1157）知軍事胡舜舉建。」²⁸ 隆興元年（1163）三月，宰相周必大（1126-1204）因抨擊天子幸臣獲咎，辭官返鄉，途經麻姑山。「余見魯公碑、魯公塑像在祠堂中，近有蔡叢參議繪十賢以配之。……日斜急歸，景常送顏碑二本。」²⁹ 據前述可知，北宋時原石已損毀嚴重。此時「魯公碑」拓片，應係出自翻刻，只是未知字形大小。至明朝萬曆九年（1581），詹景鳳（1532-1602）出任南豐教諭，行徑麻姑山，留詩讚曰：「麻姑去今已千載，山中極目空氤氳。欲傍魯公訪奇跡，斷碣蠅頭宛右軍。我亦法書通仙者，竭來對此欲何云。呼兒但掃蒼苔石，搖筆逕書十賛文。」³⁰ 通過「斷碣蠅頭」的描述，可以得知麻姑山上的「魯公碑」早已經是小字風貌。

除此之外，撫州城內也有小字本刻石重現。時任知府謝士元（1425-1494）詳細記述了其來歷：

優選
趙沖

顏碑刻於唐大曆六年，魯公篆文紀山跡也。石臘書工，良足珍重。元季兵燹，流落人間。永樂初，為薊州衛知事郡人雷豫所得。成化紀元，其子泰獻於府，遂什襲藏之，蓋欲其可久也。³¹

此刻石被收入府衙後，精心保護。至萬曆十三年（1585），知府季膺（生卒不詳）發現刻石中斷磨滅，便根據學者羅汝芳（1515-1588）所藏宋拓本重新摹刻，碑陰七家小字被一併複製。³²

至此，麻姑山所立和建昌府衙所藏的《麻姑仙壇記》均已是小字刻石。清代錢泳（1759-1844）曾感慨說：「南城縣有《麻姑仙壇記》，大小二本，今人但知有小字本，而不知大字本為魯公原刻。」³³當地人甚至不知道有大字刻石的存在。曾任江西學政的張芾（1814-1862）提到：「道光庚戌八月，按臨南城試畢，擬訪麻姑山未果，索圖觀亦不可得，覓魯公大字書仙壇記石刻，竟無知之者。悵甚。」³⁴此時的小字本已經完成從「縮影」到「真身」的身份轉變。

（二）進入刻帖

除了在文獻記載和地理空間上取代原石外，小字本能夠成為書法經典還得力於被收入刻帖。

南宋嘉定八年（1215），留元剛主持刊刻的《忠義堂帖》收錄了《麻姑仙壇記》。留元剛能否找到原石拓本已不可知，但《忠義堂帖》收錄並呈現出的確實是小字形態。究其原因，一方面可能是因為留元剛製作顏帖旨在興教化，而非宣揚書法，因此並未追求原石原拓。恰如他跋顏真卿《告身帖》時提到：「世傳魯公親筆，或謂顥顥輩所書，英蘊誼氣，千載不磨，所以興起人心為世所重者，要之不專以字畫論也。」³⁵另外，《麻姑仙壇記》文字體量巨大，原大仿製勢必在整套刻帖中占比過重。無論基於何種考量，《麻姑仙壇記》的小字形象無疑在《忠義堂帖》的傳播過程中得到強化。

²⁷ 《宣和書譜》，《影印文淵閣四庫全書》，冊 813，卷 3，頁 223。

²⁸ (明) 夏良勝，《建昌府志》，卷 10《顏魯公祠》，《天一閣藏明代方志選刊》（上海古籍書店，1961-1964），冊 34，頁 590。

²⁹ (宋) 周必大，《歸廬陵日記》，《宋代日記叢編》（上海書店出版社，2013），頁 909。

³⁰ (明) 詹景鳳，《詹東圖留都集》之《麻姑山上作》，中國科學院文獻情報中心藏明抄本，無頁碼。

³¹ (清) 李光暎，《觀妙齋金石文考略》，《麻姑壇記》，卷 11，頁 19。

³² (清) 羅汝懷，《綠漪草堂文集》，《麻姑仙壇記考》（嶽麓書社，2013），卷 9，頁 132。

³³ (清) 錢泳，《履園叢話》，《唐麻姑仙壇記》（中華書局，1979），卷 9，頁 244。

³⁴ 《麻姑仙壇記圖》，中國嘉德國際拍賣有限公司嘉德四季第 62 期拍賣會。

³⁵ (宋) 留元剛，《跋顏真卿刑部尚書告身》，《宋代序跋全編》（齊魯書社，2015），頁 5040。

如果說《忠義堂帖》收錄小字本《麻姑仙壇記》是編寫者重文輕書的意外之舉，那麼文徵明（1470-1559）父子刻制《停雲館帖》時收錄小字本則完全是出於對顏真卿書法的重視。該帖捨棄了撫州地方官員認為不可或缺的碑陰七家小字，使小字本《麻姑仙壇記》以獨立身份納入刻帖範疇，與王羲之、虞世南等書家的作品並列。這標誌著《麻姑仙壇記》完成了從碑到帖的轉化，並憑借小字形態進入經典範本體系。此外，小字本的來源也被重新追認。李日華（1565-1635）稱：「宋侍書王著於法帖中縮摹此數種作細楷，後來賈平章用其法為《玉枕蘭亭》，皆翰墨秘藏也，但拓本不一，而此刻最精。」³⁶（圖4）將製作者附會成主持刊刻《淳化閣帖》的王著（928-969），無疑是藉此強調小字《麻姑仙壇記》作為書法範本的正統性。

小字本《麻姑仙壇記》在傳播過程中被不斷翻刻，版本之間的差異日趨明顯。清初楊賓（1650-1720）記載：「余生平所見《麻姑壇》有四種。其一在從弟石公所；其二在陸其清齋，一肥一瘦，較石公本稍大，宋拓；其一，則此本也，大小在石公、其清間。」³⁷衆多版本的區別主要在點畫粗細。點畫較粗的版本以北京故宮博物院藏本和香港中文大學藏本為代表（圖5），其字形肥厚與魏晉小楷相似；筆畫較細的版本以翁同龢（1830-1904）舊藏本為代表（圖6），其楷書用筆特征弱化而更富古意。兩種風格是翻刻和傳拓過程中產生的不同效果，本質並無對錯高下之分，然而小字本的特徵卻開始由單一的「遒峻緊結，尤為精悍」變得多元化。

四、作為範本的價值

（一）意臨

元代趙孟頫（1254-1322）是較早臨摹小字本並留有記錄的書家。董其昌（1555-1636）曾獲睹其臨本，「趙文敏小楷，余所收有內景黃庭經、過秦論三篇，所見王奉常家藏法華經，項太學家汲大夫傳，今又見此卷，觀止矣。」³⁸趙孟頫臨仿並不刻意表現顏體楷書的標誌性特徵，而是採用意臨方式。其好友吳澄（1249-1333）《跋趙子昂書麻姑壇碑》云：

顏魯公《麻姑壇碑》在吾鄉，舊碑為雷所破，重刻至再。字體浸失其真。今觀趙子昂所書，妙筆也。顏字、趙字並出於王，或勁正如端笏重臣，或俊媚如時妝美女，二者各臻其極。然顏學王，而字與王異；趙書顏記，而字與顏異。非深造闡域，不能知也，後之君子必有工於評者。³⁹

趙孟頫「書顏記則與顏異」的方式，啟發了後世學習者。祝允明（1460-1526）臨寫時同樣採取意臨。（圖7）後人評價其臨作是「仿魯公神貌俱肖，而清勁有法。不似笨伯臨顏，專以墨豬為尚也。」⁴⁰嘉靖乙巳（1545），陸師道（1510-1573）的臨寫偏於精緻工穩，同屬意臨一路。⁴¹書家不約而同地選擇意臨，是因為小字《麻姑仙壇記》作為縮摹本，臨寫時面對的首要問題是調和大字特徵和小字技法的隔閡，如果採取亦步亦趨的實臨方式反而難以把握。

明末，如何將小字展大成為當時書家面臨的新課題。⁴²小字本的縮摹特質非但沒有被學習者輕視，反而展現出獨特的價值和光彩。關於大字和小字的優劣判斷，蘇軾（1037-1101）《論書》云：「凡世

³⁶ 《小字麻姑仙壇記》，《宋明拓本四種合冊》，西泠印社2019年春季拍賣會。

³⁷ （明）楊賓，《鐵函齋書跋》，卷4《家藏麻姑仙壇跋》（浙江人民美術出版社，2019），頁124。

³⁸ （明）董其昌，《元趙孟頫書麻姑仙壇記一冊》，《董其昌全集》（上海書畫出版社，2013），冊8，頁217。

³⁹ （元）吳澄，《跋趙子昂書麻姑壇碑》，《全元文》（江蘇古籍出版社，1998），卷493，頁589-590。

⁴⁰ 《祝枝山臨仙壇記真跡》（文明書局，1924），頁3。

⁴¹ （明）（傳）仇英，《人物故事圖卷》，《中國繪畫總合圖錄》（東京大學出版社，1983），頁258。

⁴² 參閱薛龍春，《王鐸的臨帖活動研究》（上、下），《美苑》2011年3期，頁62-69；2011年4期，頁44-49。



之所貴，必貴其難。真書難於飄揚，草書難於嚴重，大字難於結密而無間，小字難於寬綽而有餘。」⁴³在晚明人看來小字本《麻姑仙壇記》正是「寬綽有餘」的標杆。松江書家何良俊（1506-1073）指出：「顏魯公小字《麻姑仙壇記》，此正東坡所謂小字寬綽而有餘者也」。⁴⁴趙宦光（1559-1625）也將小字本《麻姑仙壇記》視為打破大字和小字隔閡的優秀範本：

倣大帖作小楷纔不苟且，《麻姑壇記》是也。倣小帖作大書纔見力量，《東方朔贊》是也。《麻姑壇》字小而八法具，此小可以化大；《方朔贊》字大而用減筆，此大可以化小。書法至唐始有軌矩，可以言傳，歐、顏尤稱楚楚。但歐書無二體，故獨舉顏帖示人。⁴⁵

趙宦光眼中小字本《麻姑仙壇記》是將大字縮為小字，《東方朔畫贊》是將王羲之小楷展為大字，二者相反相成。他認為歐體同樣可以做到，只是沒有小字可供比較。清初馮班（1602-1671）《鈍吟雜錄》載：「古人作小正書，與碑板誥命書不同；今人用碑板上大字作小書，不得體也。祝希哲常痛言之。」⁴⁶針對此條，何焯（1661-1722）評價道：「只《麻姑仙壇記》是以大書作小書。」⁴⁷因為是縮摹，小字本為書家解決現實問題提供了反向觀察的角度。

（二）“醫俗”與“俗”

明末清初的傅山（1607-1684）認為小字本《麻姑仙壇記》是對抗妍美風格的代表，具有「醫俗」的作用：

少年曾臨趙孟頫《中峰》、《香山》諸帖，遂中其俗病如此。醫此俗病每用《麻姑壇》。⁴⁸

傅山本人學顏時期所書的《小楷禮記》和《小楷莊子》也帶有強烈的小字《麻姑仙壇記》氣息。⁴⁹（圖8）孫承澤（1593-1676）對於時人鍾情小字本頗為不解，「至行世蠅頭小書，乃慶曆中人偽書，載《金石錄》，而今舉世奉為楷模，誤矣。」⁵⁰除了傅山的推崇外，清代人喜好小字《麻姑仙壇記》還有顯著的政治意涵。

在《石渠寶笈》中，收錄有乾隆皇帝（1711-1799）從三十七歲至七十六歲的臨顏體作品共計22件，小字本《麻姑仙壇記》佔5件。⁵¹乾隆皇帝對此帖曾給予高度評價：「真卿此書，謹嚴中有晉人蕭散意。得其謹嚴易，得其蕭散難，深於書者自知之。」⁵²群臣對於乾隆皇帝的臨作自是極盡恭維：

顏平原《麻姑仙壇記》為唐人小楷之最，而內府秘藏唐搨，又為此刻之最。我皇上勤政餘閒，灑翰摹古，既對臨一過矣。茲當快雪初晴，明窗濡筆，復摹是本。心精體密，力透神完。即使平原自為之，當無以過。臣等瞻仰奎畫，腕運神工，大逾徑丈，細極毫芒，罔超神入聖，

⁴³ (宋)蘇軾，《論書》，《歷代書法論文選》（上海書畫出版社，1979），頁314。

⁴⁴ (明)何良俊，《四友齋叢說》，《續修四庫全書》，冊1125，卷27，頁713。

⁴⁵ (明)趙宦光，《寒山帚談》（浙江人民美術出版社，2018），頁59-60。

⁴⁶ (清)馮班，《鈍吟雜錄》（鳳凰出版社，2017），頁81。

⁴⁷ 另外臺北「中央圖書館」藏本中，「只《麻姑仙壇記》是以大書作小書「改為」顏魯公《麻姑仙壇記》是以大字作小書，卻亦豪邁可愛」。

⁴⁸ (明)傅山，《小楷郎士元二首詩書後》，《傅山全書》（山西人民出版社，2016），冊2，頁87。

⁴⁹ 參閱白謙慎，《顏真卿的號召力》，《傅山的世界——十七世紀中國書法的嬗變》（生活·讀書·新知三聯書店，2015），頁123-140。

⁵⁰ (清)孫承澤，《庚子銷夏記》，《顏真卿麻姑仙壇記》（浙江人民美術出版社，2019），卷6，頁146。

⁵¹ 梁驥，《乾隆對顏真卿書跡的臨摹和題跋——以〈石渠寶笈〉著錄為例》，《中國國家博物館館刊》，2013年10期，頁90-100。

⁵² 《欽定石渠寶笈三編》之《高宗純皇帝御臨顏真卿麻姑仙壇記》，《續修四庫全書》，冊1075，頁490。

集八法之大成，此本誠足與顏書方駕齊軌。石渠寶笈所藏小楷中無上法寶，斯又其一也。⁵³

這種吹捧無疑再次抬高了小字本《麻姑仙壇記》的書壇地位。皇家的長久推崇，加之小楷的日常實用性，使得科舉考生也會在答卷時選用顏體小楷，以表達對統治者的效忠。而小字本《麻姑仙壇記》從傅山眼中醫俗的良方，轉而成爲俗媚館閣體的重要取法對象。

(三) 碑學下的輝煌與幻滅

阮元（1764-1849）在提出「南北二論」前，曾從小字本《麻姑仙壇記》中獲得啟發。他在題跋中談到：

大字貴結密無間，余於平原公書《東方先生象贊》見之；小字貴寬綽有餘，余於《仙壇記》見之。況此乃宋刻元本，神氣完足，為近今罕見者耶。素門持觀索跋，殊多欣賞也。魯公字出於晉人，然其端正豐滿，所取法者似在西晉以前，不在右軍以後也。願與學者共思之。嘉慶三年（1798）二月廿二日，阮元書於澹寧精舍。⁵⁴

阮元認爲顏真卿的豐滿字形，並非取法於王羲之，而是更接近西晉以前的古體。隨著阮元「南北二論」的傳播，小字本《麻姑仙壇記》富有隸書筆意的觀念深入人心。「甲戌仲冬臨一過，知魯公小楷書亦用篆隸法，不臨則不知也。」⁵⁵在此之前，小字本《麻姑仙壇記》一直被視為晉唐小楷系統的重要組成部分。隨著碑學大盛，小字本《麻姑仙壇記》甚至被賦予更爲高古的篆書用筆。翁同龢有題詩曰：「顏公真書變小篆，窮極開闔含剛柔；《仙壇》大字傳本少，而此細楷尤難求。」⁵⁶這種視覺感受源於點畫細瘦的版本削弱了楷書的用筆特征。搭配顏體寬綽的字形，自然就多出幾分篆書的韻味。

當小字本被推崇到新高度時，鍾愛《麻姑仙壇記》的何紹基偶然間得到宋拓大字本。何氏題跋云：「此碑蓋刻於木壁，故筆畫不免有失真處。然必系從寫本雙鉤入木，以其不失真處與石刻無異也。木質難久，自小字本宋刻流傳，此大字本世漸罕覲矣。」⁵⁷何紹基稱讚該本與石刻無異，然而原石早已不存，如何對比不得而知。咸豐戊午（1858），崇恩（1803-1878）題跋何氏藏本時就曾提出疑問，「往時但見覆刻，頗疑祖本爲集書」。⁵⁸他的懷疑在前文已經得到印證，大字本確實是借鑒《顏氏家廟碑》的集字本。⁵⁹

儘管何紹基所藏的大字本《麻姑仙壇記》疑問重重，它卻被翻刻並迅速傳播。「黃雨生工部兄一見此帖，詫爲瑰寶，余固秘不欲假借出門，雨生遂令仲郎瀛石鉤模上石。……黃氏父子刻此帖，數月訖工，從此傳拓萬本，信所謂纂懿流光，若斯之盛者矣。」⁶⁰學者開始推崇大字本，對於小字本的態度逐漸發生轉變。趙之謙（1829-1884）曾記載一則相關的趣聞：

此刻魯公所書，止有大字本，小字本乃他人縮臨者，《金石錄》已疑之。大字本毀既久，近人遂珍秘小字本，幾不知有大字本矣！庚申春，與胡菱甫同舟，舟中先有二客，亦與試子，終日譚楷法，甚厭聽。余偶舉「安得有人」語，菱甫不爲然。一日，述江西撫州城守事，一人忽言撫州有《麻姑仙壇記》。菱甫謂彼知此，故不俗。余因詢此刻大字乎，小字乎？客正

⁵³ 《欽定石渠寶笈續編》之《御臨顏真卿麻姑仙壇記》，《續修四庫全書》，冊 1074，頁 349。

⁵⁴ 小字本《宋拓麻姑仙壇記》（上海藝苑真賞社，年代不詳）。

⁵⁵ (美) 安思遠藏小字本《麻姑仙壇記》，後附元熙（生卒不詳）題記。

⁵⁶ (清) 翁同龢，《瓶廬詩稿》，《翁同龢詩集》（上海古籍出版社，2009），卷 1，頁 4。

⁵⁷ 何碧琪主編，《北山汲古：碑帖銘刻拓本》（香港中文大學文物館，2015），頁 116。

⁵⁸ 何碧琪主編，《北山汲古：碑帖銘刻拓本》，頁 116。

⁵⁹ 何紹基獲得此大字本前後，市場上陸續出現宋拓大字本，冊內並未見前朝題跋者。日本東京國立博物館藏本有潘奕雋（1740-1830）所題引首；上海圖書館藏本，趙之謙題跋時間是同治甲子年（1864）；上海博物館所藏是戴熙（1801-1860）跋本。

⁶⁰ 何紹基，《東洲草堂文鈔》，《跋黃瀛石大字麻姑山仙壇記摹刻本》，《續修四庫全書》，冊 1529，卷 10，頁 221。



色曰：安得有大字？！群笑而止，告以解顏色。⁶¹

在趙之謙眼中，不知有大字本者已經是可供取笑的對象。葉昌熾（1849—1917）的「臨川大字世多有，小字猶如星鳳稀」⁶²，更加印證了晚清大字本迅速取代小字本，成為《麻姑仙壇記》主流形態的事實。

晚清大字本的出現，使得小字本為書家提供的模糊性學習空間蕩然無存。人們本可以通過小字本去追想篆隸用筆，卻因為有點畫明確的大字本存在而失去想像的合法性。加之大字本並非真跡而是木板翻刻，其影響力遠不如其他傳世的顏體原石碑刻。葉昌熾在討論縮臨本時，曾對於攝影技術應用於碑帖複製大加讚賞：「惟近時歐洲電光攝影之法可大可小，雖剝泐皴染，筆墨所不到之處，亦無不傳神阿堵，此為古人續命第一妙方。垂燼之燈，火傳不絕，真翰墨林中無量功德也。」⁶³這也預示著小字本《麻姑仙壇記》的法帖功能走向終結。

五、關於書法僞作的再討論

優選
／
趙沖

如今，人們再提及《麻姑仙壇記》時，率先想到的往往是大字，而不再是小字。從藝術史的角度看，小字本的經典化過程極具典型性。小字本在複製過程中存在粗細、肥瘦甚至大小等多種改動，這些改動非但沒有降低小字本的取法價值，反而增添了更為多元的觀賞體驗和審美內涵。甚至可以說，傳統複製中的改動是小字本《麻姑仙壇記》從僞作變成經典的主要推動力。在釐清小字本《麻姑仙壇記》出現、受到追捧及其影響力式微的經過後，有必要進一步追問書法經典的形成要素是什麼？傳統碑帖複製的改動有何價值？

（一）僞作的經典化

白謙慎《與古為徒和娟娟發屋：關於書法經典問題的思考》一書指出書法經典性涉及的三個重要因素：古今觀念、名家非名家、稀缺性。⁶⁴薛龍春在《古歡：黃易與乾嘉金石時尚》一書中詳細了分析黃易如何實現訪碑活動和相關碑刻的經典化，進而提出碑刻經典化的兩條重要標準：一是能否源源不斷地提供學術資源供後人討論，二是能否提供豐厚的藝術資源供學習者取法。⁶⁵當兩者都不能滿足，或者容易被更加合適的範本所取代時，它的經典性就會消失。對於小字本《麻姑仙壇記》而言，除了書法範本的作用外，它沒有提供太多學術資源供人討論。即使作為書法範本，它也不是顏體楷書的最佳代表，人們完全可以根據顏真卿的其他碑刻縮摹出一件小字作品。那麼在學術資源和藝術資源都相對欠缺的前提下，它何以實現經典化？

小字本《麻姑仙壇記》作為一件後人縮摹而成的僞作，體現出的是真跡和僞作之間複雜的關係。它是名家和非名家的結合，是有名家背書的縮摹作品。根據史料記載，顏真卿確實寫過用於立碑的大字《麻姑仙壇記》，而傳世的小字本則是一件接近章程書的小楷作品，那位精心製作卻不知姓名的縮摹人才算是它的真正作者。小字本是基於顏真卿名氣，以原作為底本的二次創作。這位製作者真是獨具慧眼，因為除了小字本《麻姑仙壇記》以外，再也找不到第二件託名顏真卿撰文並書丹的小楷作品。他藉助顏真卿的已有書作創造出了一個被後人學習的經典。面對巨大的社會需求，清代錢泳根據《顏魯公文集》的文本和前人記述，嘗試圖重造顏體碑刻。這些縮摹本缺乏權威來源和記載，很難再獲得大眾認可。⁶⁶

⁶¹ 《大字麻姑仙壇記》，《翰墨瑰寶·上海圖書館藏珍本碑帖叢刊（第3輯）》（上海古籍出版社，2012），頁4。

⁶² （清）葉昌熾著，王立民、徐宏麗整理《葉昌熾集》（中華書局，2019），頁234。

⁶³ 葉昌熾撰，柯昌泗評《語石·語石異同評》，《右縮臨本一則·附攝影本石印本》（中華書局，1994），卷10，頁550。

⁶⁴ 白謙慎，《與古為徒和娟娟發屋：關於書法經典問題的思考》（廣西師範大學出版社，2016）。

⁶⁵ 薛龍春，《古歡：黃易與乾嘉金石時尚》（生活·讀書·新知三聯書店，2019），頁210-212。

⁶⁶ 盧慧紋，《縮率更魯公於分釐之間，運龍跳虎臥於格式之內——錢泳（1759-1844）與他的〈縮臨唐碑〉》，《合璧連珠三：樂常在軒藏清代楹聯》（香港中文大學中國文化研究所文物館，2016），頁18-29。

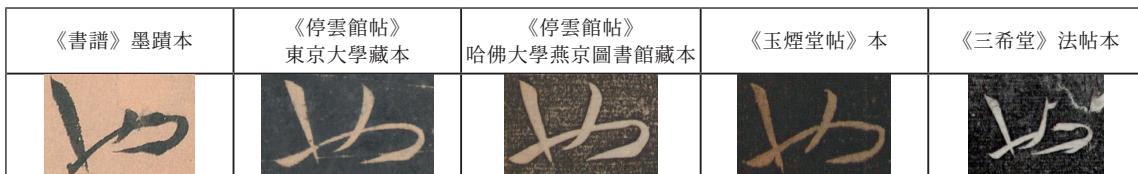
由於小字本《麻姑仙壇記》是非名家甚至可以說是工匠創造出來的作品，那麼它也就沒有唯一性和不可替代性。但沒有任何一件縮摹本或翻刻本能像它這樣作為經典流傳，即便是同為縮摹之作的《玉枕蘭亭》也無法獲得相等的地位。這是因為在《玉枕蘭亭》出現以前，《蘭亭序》已經有準確清晰的鉤摹本傳世，翻刻中的改動想要獲得認可變得極其困難，縮摹更是無法撼動原大複製品在大眾心中的主流印象。

經典作品在複製過程中產生的改動，一般被視為和原作的區別，在鑑別真偽時倍受鄙視，小字本《麻姑仙壇記》反而得益於此。如果說小字本製造之初是依靠顏真卿的名氣，那麼真正使它得以立足的則是縮摹、翻刻所形成的風格不確定性。小字本《麻姑仙壇記》在翻刻流傳過程中，逐漸從一個縮摹本變成由顏真卿書法、縮摹、翻刻共同建構的模糊化的書法集合體。它的模糊性給了學習者想像的空間，不同時代，不同人群能夠從它這裏得到啟發，儘管它只是根據真跡製造出來的偽作。小字本《麻姑仙壇記》為討論複製過程中的改動有何價值，提供了一個絕佳案例。

(二) 複製中的改動與創造性臨仿

長久以來，人們渴望複製品能夠做到不失毫釐。然而，手工複製難免因為主觀理解的偏差或客觀技術的限制出現與原作不相符的情況。不同於繪畫的複製或作偽，書法是完全抽象化的藝術，點畫的細微改動對於學習者而言可能意味著用筆節奏、快慢、輕重的巨大差異。因此，書法經典在複製過程中的細微改動會被學習者敏銳地察覺出來。學習者會像何紹基一樣比對各種版本的異同，以便獲得更優質的取法參照，而不同版本之間細微的差異也影響著學習者對於書法經典的接受和認識。

比如書法中的「節筆」，原本只是書寫在折疊紙張上的隨機效果。當它的產生還是社會性常識時，複製者會捨棄這類字形或做出合理的修改。⁶⁷但當它脫離時代語境，進入刻帖後，學書者面對「節筆」所產生的獨特形狀，就要依靠自身的想像來對此作出解釋與取捨。張瑞圖正是通過學習刻帖中「節筆」特徵，獲得書風突破。⁶⁸以有真跡傳世的《書譜》為例，同一位置的“也”字在後世的翻刻本中出現了不同的改動：



面對五種版本，有書寫經驗的人會看到五種不同的書寫方法。比如橫折起筆是方頭還是斜切頭，意味著截然不同的入筆方式；點畫的弧度和粗細體現出的是書寫節奏的快慢。由於學習版本不同，古人對於《書譜》技法的理解會出現差異，其所代表的草書風格和審美趣味也在複製中逐漸模糊化。

所謂模糊化，是指一件書法經典在傳統複製過程中，經過創造性改動，其技法和風格由清晰準確走向復雜多元的過程。這種模糊化是所有傳統書法複製品中普遍存在的現象，學習者孜孜以求真跡或最善本碑帖的目的，就是為了去除這種模糊性。然而小字本《麻姑仙壇記》在沒有真跡和原石作為參照的情形下，學習者非但沒有排斥這種模糊性，反而從中獲得多元的審美趣味。它是趙宦光、何焯眼中打破大小字體區隔的典範，是傅山醫治俗媚風氣的良方，是科舉考生獲得仕途晉升的階梯，也是碑學觀念下富含篆隸筆意的楷書代表。當人們想要宣傳新的藝術主張時，小字本的模糊性總能為其賦予合理性。這種

⁶⁷ 參閱何炎泉，《消失的節筆——由王羲之〈遠宦帖〉論及〈十七帖〉〈淳化閣帖〉》，《物質、技法與書風：風格內的新視野》（浙江大學出版社，2022），頁 35-78。

⁶⁸ 何炎泉，《張瑞圖行草書風之形成與書法應酬》，《臺灣大學美術史研究集刊》，19 期，頁 133-162。



模糊性的獲得並不局限於縮摹，雙鉤本、翻刻本同樣是學習者獲取新奇感的對象。⁶⁹

對於同一取法對象產生的不同理解，往往意外地造就不同的藝術風格。從劉墉（1720-1805）以含混用筆學習刻帖經典，（圖9）到何紹基以回腕法臨習唐碑。（圖10）雖說都是臨寫，大小、筆法、結構卻極具“我法”。書家能夠創造性臨仿，正是基於碑帖複製所產生的模糊性空間。在碑帖經典形成的早期，這種臨仿方式是難以想像的事情。書法經典的權威性在手工複製過程中被弱化時，反而有助於學習者從其所代表的確定無疑的技法中解脫出來，從而擁有更為廣闊的表現空間。書家不再是亦步亦趨地模仿和恪守前人技法，傳統碑帖開始喪失技法指導的作用，變成書家可以改造的“底本”。

六、結語

小字本《麻姑仙壇記》曾長期取代原作，成為後世效仿的經典。透過小字本《麻姑仙壇記》的接受史，可以看到書家質疑並力圖擺脫書法複製品模糊性的同時，又潛移默化地受益於此。對於書法經典而言，模糊性是一把雙刃劍。它使得書法經典的審美覆蓋面越來越廣，同時導致書法經典在某一風格上的代表性卻越來越弱。正是複製過程中出現的模糊化，使得清代書家開始質疑舊有碑帖的經典性，並努力尋求新的藝術滋養。當這種質疑成為一種社會性共識，書家便具有憑藉個人理解進行創造性臨仿的可能，碑學的產生也就成為自然而然的事情。

隨著機械複製的廣泛運用，對於傳統手工複製過程中的「創造性」，人們已經漠不關心，當然也不會再有像小字本《麻姑仙壇記》這樣神奇的故事。如今，鑒定專家和出版社承擔了甄別版本優劣的任務，書法學習者很少會關注版本翻刻中的審美價值，儘管它曾經對書法的發展如此重要。今人有幸看到古人所豔羨的精美複製品時，卻遺憾地失去了傳統複製所提供的藝術想像空間。

⁶⁹ 參閱薛龍春，《當雙鉤成為範本——以乾嘉以後古碑的雙鉤、刊刻與取法為中心》，《臺灣大學美術史研究集刊》51期，頁185-349。

附錄 1

趙烈文舊藏本	《忠義堂帖》本	宋拓大字本	宋拓南城小字本	趙烈文舊藏本的不同之處
欲	欲	欲	欲	右側捺畫寫為點。
戶	戶	戶	戶	上邊的”口”收小。
來	來	來	來	字形出入。
乘	乘	乘	乘	兩短橫連成一長橫。
羽	羽	羽	羽	點的方向不同。
奕	奕	奕	奕	下邊寫成”大”。
須	須	須	須	左側點畫的方向不同。
倒	倒	倒	倒	右側立刀旁過大。
還	還	還	還	走之底寫法不同。
見	見	見	見	撇畫過大。
美	美	美	美	下邊橫畫過長
笑	笑	笑	笑	撇畫先輕後重。
皆	皆	皆	皆	上下比例過分誇張。
望	望	望	望	最後一筆橫畫過長。
復	復	復	復	雙人旁寫法有異。
刺	刺	刺	刺	左側寫法不同。
道	道	道	道	走之底寫法不同
池	池	池	池	右側”也”字過於緊縮
矣	矣	矣	矣	下邊撇畫和捺畫舒展
蓋	蓋	蓋	蓋	字形不同
變	變	變	變	字形不同
竹	竹	竹	竹	左小右大
側玄宗	側	側 玄宗	側 玄宗	唯一沒有採取空格，不符合書儀。

附錄 2

741	749	752	754	771	771	772	772	772	772	777	779	780
承		承		承	承	承	承	承	承	承	承	承
		願		願	願		願	願	願	願	願	願
從		從	從	從	從	從	從	從	從	從	從	從
年	年	年	年	季	季	季	季	季	季	季	季	季
垂	垂	垂	垂	垂	垂	坐	垂	垂	垂	垂	垂	坐
	世		世	世	廿			世	世	世	世	廿
金	金	金	金	金	金	金	金	金	金	金	金	金
玉	玉			玉	玉		玉	玉	玉			
美				美	美	美	美	美	美	美	美	美
	華			華	華	華	華	華	華	華	華	華
	海			海	海	海			海	海	海	海
豈		豈	豈	豈	豈	豈		豈				豈
第				第	第			弟	弟	弟	弟	弟
望		望	望	望	望	望	望	望	望	望	望	望
				鮮	鮮		洋	鮮				
	蓋	蓋	蓋	蓋	蓋	蓋		蓋	蓋	蓋	蓋	
	虛			虛	虛				虛			
崗				崗	岡			崗		岡		
				召	召		召		召			
	支	友		支	友			支	友	友	友	友
				猷	猷			猷	猷	猷	猷	猷
	奏			奏	奏			奏	奏	奏	奏	

741	749	752	754	771	771	772	772	772	772	772	777	779	780
增	曾	增		贈	增			曾	增	曾	曾	曾	曾
		戲	戲		戲	戲	戲	戲	戲	戲			
				龜	龜			龜	龜				
		花			華			花	花				
男				男	男			男		男	男	男	男
				譚	譚								
曷	竭	竭		曷	曷		竭		竭	曷			
真	真	真	真		真	真	真	真		真	真	真	真
			刻	刻	刻	刻	刻			刻			

具體區別：

1. 「承」字：大字本將中間的三橫寫成兩橫，不符合同時期的書寫習慣。
2. 「願」字：大字本左側寫成「原」，是顏真卿晚年的寫法。
3. 「從」字：小字本更符合同時期的從字寫法。按：朱關田考證《東方朔畫贊》及《碑陰》，「是碑，蓋出舊文重書」。
4. 「季」字：大字本上部「禾」的捺，不符合同時期寫捺為點的習慣。
5. 「垂」字：大字本的寫法，僅與《顏氏家廟碑》相同。
6. 「世」字：大字本因避諱採取減筆，前期和同時期的「世」字均不缺筆。
7. 「金」字：大字本將兩點寫成兩短豎，顏體僅此一列。
8. 「玉」字：大字本的點寫在「王」的內部，其他顏書無此寫法。
9. 「美」字：大字本上部「羊」的寫法，與同時期不同。
10. 「華」字：大字本有別於同時期寫法。
11. 「海」字：大字本右側中的上下兩點變成了一撇，與同時期寫法不符。
12. 「豈」字：大字本「山」部取斜勢，「豆」部取正態，與同時期書寫習慣不符。
13. 「弟」字：大字本上邊兩點的方向朝外，與同時期寫法不同。



14. 「望」字：大字本與同時期寫法不同。
15. 「咩」字：大字本右側的「羊」摻雜篆書字形。
16. 「蓋」字：大字本與同時期的寫法不符。
17. 「虛」字：大字本左側下方「業」寫成「丘」，不符合顏真卿書寫習慣。
18. 「崗」字：大字本採用篆書字形，顏體楷書「崗」字僅此一例。
19. 「召」字：大字本與同時期書寫習慣不符合。
20. 「友」字：大字本捺畫起筆不出頭。
21. 「猷」字：大字本左側上部兩點方向與同時期不同。
22. 「奏」字：大字本下邊「天」部多處一橫。
23. 「增」字：大字本右側「曾」字上部中間寫成兩豎，不符合顏真卿書寫習慣。
24. 「戲」字：大字本左側下方「业」寫成「丘」。
25. 「龜」字：大字本的字形與同時期有異。
26. 「花」字：大字本一律寫為「華」字。
27. 「男」字：小字本用到行書字形《讓憲部尚書表》。
28. 「譚」字：大字本右側上端「西」的寫法，僅此一例。
29. 「曷」字：大字本與同時期的書寫習慣不符。
30. 「眞」字：大字本上部的寫法與同時期不符。
31. 「刻」字：大字本右側「亥」部與同時期寫法不同。