

明若日月 坚若金石

——由东京“颜真卿：超越王羲之的名笔”特展话说《祭侄稿》

白 鶴

颜真卿见此，悲痛欲绝。3月，在还蒲州时，便写下这篇不朽之作——《祭侄稿》。当时，颜真卿深受残酷经历的打击，对叛军贼臣的仇恨和对颜氏家族“父陷子死，巢倾卵覆”之悲痛，满腔悲愤之情及怨恨，如积压的火山，喷涌而出，一发而不可收拾。当时贼臣如能出兵营救，堂兄一族不可能遭到灭顶之灾。正如王澐《竹云题跋》中所说：“鲁公痛其忠义身残，哀思勃发，故蔡行郁怒和血迹泪，不自意笔之所至，而顿挫纵横，一泻千里，遂成千古绝唱。”由于书写时，一味沉浸在悲愤激越的情感抒发中，无意于笔墨工拙，随手拿了一支退笔或用牙齿将新笔咬开，便匆匆写来。故整篇用笔起收圆拙，没有尖起之锋芒，这是典型的退笔笔触之特征。由于感情强烈之冲动，使他无心于舔笔蘸墨，奋笔疾书，任情恣性，只是想将胸中的悲愤和怨恨，全部宣泄出来，以告慰子灵之灵。从开始几行上举，尚处于情感的自我压抑之中，加上祭文的套路：时间、地点、官衔等，节奏较为平和。但到了第七行“惟尔挺生，夙操幼德”之后，祭文进入叙述悲壮之事，情绪一下子冲动起来，奋笔疾书，志怀笔墨，节奏随情感的起伏而自然抑扬顿挫，具有强烈时间性意味。当然，此时他早已忘了写字的过程，只是一味沉浸在抒发中，情随事迁，迹由心出，情愤笔雄，其色也苍。一笔而下，少则10余字，多则60余字，整篇飞白满纸，翰墨淋漓，似有烟雾笼罩，时浓时淡，时浓时淡，在烟云之间，将三维空间暗示性得以最自然、最生动之显现，使“带燥方润，将浓遂枯”（《书谱》）传统墨法发挥到了绝致。用笔大起大落，纵横开合，顿挫郁勃，笔愤墨悲，一气呵成，令人动心骇目。尤其到了“父陷子死，巢倾卵覆”，更是纵笔直下，一笔竟写了60余字，气势恢宏，笔墨更为苍雄，具有强烈的跳跃感和抒情色彩。看来是信手拈来，却备尽法度，熔草、篆于一炉，尽楷法之精微，“于字画无意于工，而反极其工”（文徵明《停云馆帖》）。这种笔墨的精妙绝伦处，完全是一种身心合一之结果，在忘我过程中从容徘徊，每一点画，都与情感细微在一起，均成了情感真实的符号。因沉浸在悲愤的叙述中，故早已将书写过程给忘了，所有的点画，都随着情绪的波动在自然延伸，超越了老师张旭曾教诲的“变化适怀，纵舍掣夺，咸有规矩”，已进入“坐忘”之境界，使笔墨情趣得到了最自然、最真率的显现，

真正达到了身心合一。自古以来，始终将手稿列为第一，就是因为其创作状态完全处于道与技的统一，所谓“泯规矩于方圆，遁钩绳之曲直；乍显乍晦，若行若藏；穷变态于毫端，合情调于纸上；无间心手，忘怀楷则。”（孙过庭《书谱》）“无为而用，同自然之功；物类其形，得造化之理。皆不知其然也。可以心契，不可以言宣。”（张怀瓘《书议》）故三大行书：《兰亭序》《祭侄稿》《寒食诗帖》均是手稿，都有错字、涂改，都是身心合一最高之典范。到了最后一段，点画更为飘逸，如瀑布飞奔直下，笔散意足，笔墨苍凉。当写到“呜呼哀哉，尚飨”时，颜真卿似乎再也克制不住内心之悲痛，老泪纵横，泣不成声，字形也有点控制不住，最后三字明显偏于右下，这是伏案痛哭前的自然走向。看到这里，似乎能听到了颜真卿直刺云霄悲痛欲绝的哭声。加上文章的内容，使整篇手稿呈现出悲壮激越之意境，就像一首无声而大气磅礴的悲壮交响曲，一笔一画，仿佛是时而沉重、时而激奋的音节，天才地构成了这篇千古绝唱。

颜真卿最著名的运笔法是“屋漏痕”，大都学者以为是中锋用笔，这是颇为天真的说法。因为中锋用笔一般学者都会，但成就了几个大师？而是颜真卿将所有的生命意象浓缩在这三个字中，所谓“囊括万殊，裁成一相”（《书议》）。如果将“屋漏痕”放大几亿倍，会是一个怎样的意象？不如想象一下，北方的群山都以冰封，待到春季，冰雪开始融化，冰雪之水不断从山顶奔流而下，流向干枯的河床，水流到那儿，那儿就充满了生气，仿佛是一种生命景象的回归，这便是“屋漏痕”的生命境界。笔落于纸面，笔到之处就像冰雪之水流向干枯的河床，奔流而下，最终百川归海。就像笔者在《中国书法艺术学》曾写道：“真正的书法作品在我们面前，永远是一条流动不息的生命之河，有漪澜、有波涛，也有狂澜巨浪……瞬间中化成“凝固的音乐”。它流淌在忘我的心灵中，我们的灵魂仿佛也因有了这种种奔舞而重返气韵之乡，在一片空灵中感受着生命的本真。”这一现象，在《祭侄稿》中无处不在，没有相同的一笔，没有相似的节奏，就像奔流而下生命之活水，在纸面上奔腾起伏，贯穿在一起，没有停顿，也没有窒息，而是在流淌……这种生命意象，是颜真卿领悟到的，也只有其真迹中才能明确地感受到，可谓前无古人。

位，颜体也因此得以全国范围内的大普及。王与颜，就像道与儒，共存并进。

颜真卿主要成就在楷、行。然对其楷书褒贬不一，行书则历代予以高度评价，即便颇为尖刻的米芾也不得由衷褒赞其行草“有篆籀气”（《海岳名言》）。与王羲之书简之作（帖）不同，颜书源于“铭石之书”，马宗霍《书林记事》中记：“（鲁公）性嗜石，大几咫尺，小亦方寸。晚年尝载石以行，着而藏之。遇事以书，随所在留其鐫石。”对石书功用之体验最深，是唐代“铭石之书”的集大成者，雄浑正大，古拙苍浑，给人一种浑朴的存在感。当然其中更重要的内在因素是其辉煌的人格和崇高之精神。如广德二年（764），山东饥馑，这对身居刑部尚书和鲁郡开国公来讲，生计该不成问题，但事实出乎意外。他在致李光进信中曾这样写道：“拙于生事，举家食粥来已数月，今又罄竭，抵益忧煎，辄特深情，故今投告，惠及少米，实济艰勤，仍恕干烦也。真卿状。”这便是著名的《乞米帖》。为救济灾民，自家竟弄得个“罄竭”，每一读之，催人泪下。米芾评道：“不审、乞米二帖，在颜最为杰思。想其意气愤发，顿挫郁屈，意不在字，天真馨露，在于此书。”人品与书品达到如此高度的统一，千古以来堪称第一人，可谓尽善尽美。

50至56岁，是颜行书的全盛期，先后出现了三件伟大作品——《祭侄稿》《祭伯父文稿》和《争座位帖》，合称“颜三稿”。但《祭伯父文稿》刻工太劣，精神全失。这一时期，颜真卿成功地将篆书、张旭草书及“铭石之书”的笔意融入行草，开创了独特的艺术风格，笔势开张，内疏外密，将一种浓郁的苍茫古拙之气，从体势中自然流出。同时具备了晚年成熟楷书典型的用笔特征，篆书的意味尤浓，首尾圆润而中截充实浑厚，增强了点画的立体感与苍茫感，这是颜行书前所未有的伟大贡献，也是历代书家陶醉之处。其中《争座位帖》用笔意境最为精湛，寄意深厚，篆籀气更浓，然《祭侄稿》是真迹，故更为可贵。

天宝十四载（755）年爆发了历史上著名的“安史之乱”。时颜真卿为平原太守，与从兄常山太守颜杲卿联合起兵，讨伐安禄山，后杲卿一门被叛军所杀。乾元元年（758），颜真卿派侄子泉明到河北寻找杲卿一家的流落人员，结果携回了杲卿父子的残尸。杲卿失一足，其子季明仅存一足。草书相传是东汉张芝所创，他取法于杜操、崔瑗的草书而创草书（又称今草）。张怀瓘在《书断》中亦说他“学张芝草”后“因而变之，以成今草，转精其妙。字之体势，一笔而成，偶有不连，而血脉不断”。张芝的草书精熟神妙，有“草圣”之称。行书是介于草书与正书之间的一种书体，相传是东汉时刘德升所创，“行之者，后汉颍川刘德升所造也，即正书之小伪。务从简易，相间流行，故谓之行书。”“赞曰：非草非真，发挥柔翰。”（《书断》）行书书写流畅迅捷而又易于辨认，婉约妍美而通俗晓达，因此具有很大的实用价值和审美价值。“隶变”的书法逻辑学推进，就是使书写与体式更加社会化与功能化。

写书的楷化是在东汉末年形成的，相传是王次仲所创，但此说并不可靠，其实这种书体在民间已流行。较早的楷书还带有隶书的遗意，如三国吴凤凰元年（6）的《谷朗碑》，就带有隶书的遗风而开楷书之雏形。其后的楷书在形体上，在结构上则虚实有致，在运笔上则顿挫提按，在线条上则日趋严谨方正，劲健遒丽，并产生了楷书的典型运笔与结构。由此可见，汉之“隶变”有着重要的书法美学意义，它不仅开拓了书法的实用功能，而且强化了书法的艺术价值，在书法艺术史的长廊中，使各体皆备、琳琅满目。

其后至魏晋南北朝时，楷书日趋成熟。三国时魏的大书法家钟繇就是以精于楷书著称。梁武帝评其书法为：“钟繇书如云鹤游天，群鸿戏海，行间茂密，实亦难过。”《宣和书谱》评其为：“备尽法度，为正书之祖。”晋代的王羲之亦有楷书代表作《乐毅论》《东方朔画赞》传世。南北朝时魏碑的兴起，标志着楷书日趋成熟并应用相当普及，而其中的《郑文公碑》及《龙门二十品》更是魏碑的经典。因此，颇有历史意识的潘伯鹰在《中国书法简论》中特别指出：“唐代一代正规规模楷书的大发展，都是在广泛的基础上生根发芽的。”而康有为在《广艺舟双楫》中对魏碑的艺术特征、运笔形态及风格类型等作了系统的总结。

隋代尽管历史短暂，但依然出现了楷书的名作《龙藏寺碑》《董美人墓志》等，尤其是《龙藏寺碑》，以严谨成熟而风格鲜明的楷法，开初唐楷书风格之先。为此，康有为在《广艺舟双楫》中明确指出：“隋碑风神疏朗，体格峻整，大开唐风。”唐代的书法分为初唐、中唐、晚唐。初唐四大家虞世南、欧阳询、褚遂良、薛稷均精于楷法。而欧阳询的《九成宫》已开唐楷之经典风范，笔力矫健，结构谨严，气象庄严。中唐书法家李北海、孙过庭、张旭、李阳冰下，颜真卿才登上书坛。他在广采博取、变汇通融的基础上，创出了笔力劲健丰厚、线条雍容端庄、气势雄浑恢宏的“颜体”，从而和前面的欧阳询、其后的柳公权成为三足鼎立的唐楷三大家。正是通过对汉“隶变”后楷书

的演变，颜真卿是不具有改变书法史的历史作用与艺术地位，他仅是唐代书法的杰出代表。无论是楷书法还是行书法的最终成熟，并不是由颜真卿来完成的。如果真是这样，中国书法要倒退至少五百年。楷书及行书法初始于汉代隶书高度发展后所产生的“隶变”，这才具有书法史上的主体缔造意义。汉隶的出现，不仅是一种书体风格的创立，更是一种文字机制的转型。而后隶变的出现，则是在一个更加深入的历史背景和人文环境下，推动了汉文化圈文字范畴及书法体系的社会构成、时代变化及艺术发展，这才具有改变书法史意义的。从社会学视角来看：汉代隶书的演变过程在书法学上之所以被称为“隶变”，主要是它为以后各种书体的变化作了重要的媒介与谱系的建立。也就是说自隶变后，中国书法各体已具备了，从此已没有新体的出现。

隶变，主要有两个方向：一是草化，二是楷化，由此构成书体的逻辑二元关系。草化，章草是“损隶之规矩，纵任奔逸，赴急就矩”（张怀瓘《书断》）的一种书体，章草依然保留了隶书的波捺笔，字字分离，但笔画连绵，结构简化，其笔画萦带处常使转连接，如东汉元帝时黄门令史游所写的《急就章》就带有这个艺术特征。张怀瓘曾说：“章草即隶书之捷，草亦章草之捷也。”可见草书是从章草变化而来，体势连绵起伏，笔画奔放

书法“名笔”的观澜索源与认知解读(上)

——关于“颜真卿：超越王羲之的名笔”的思考

王琪森

飞舞。草书相传是东汉张芝所创，他取法于杜操、崔瑗的草书而创草书（又称今草）。张怀瓘在《书断》中亦说他“学张芝草”后“因而变之，以成今草，转精其妙。字之体势，一笔而成，偶有不连，而血脉不断”。张芝的草书精熟神妙，有“草圣”之称。行书是介于草书与正书之间的一种书体，相传是东汉时刘德升所创，“行之者，后汉颍川刘德升所造也，即正书之小伪。务从简易，相间流行，故谓之行书。”“赞曰：非草非真，发挥柔翰。”（《书断》）行书书写流畅迅捷而又易于辨认，婉约妍美而通俗晓达，因此具有很大的实用价值和审美价值。“隶变”的书法逻辑学推进，就是使书写与体式更加社会化与功能化。

写书的楷化是在东汉末年形成的，相传是王次仲所创，但此说并不可靠，其实这种书体在民间已流行。较早的楷书还带有隶书的遗意，如三国吴凤凰元年（6）的《谷朗碑》，就带有隶书的遗风而开楷书之雏形。其后的楷书在形体上，在结构上则虚实有致，在运笔上则顿挫提按，在线条上则日趋严谨方正，劲健遒丽，并产生了楷书的典型运笔与结构。由此可见，汉之“隶变”有着重要的书法美学意义，它不仅开拓了书法的实用功能，而且强化了书法的艺术价值，在书法艺术史的长廊中，使各体皆备、琳琅满目。

其后至魏晋南北朝时，楷书日趋成熟。三国时魏的大书法家钟繇就是以精于楷书著称。梁武帝评其书法为：“钟繇书如云鹤游天，群鸿戏海，行间茂密，实亦难过。”《宣和书谱》评其为：“备尽法度，为正书之祖。”晋代的王羲之亦有楷书代表作《乐毅论》《东方朔画赞》传世。南北朝时魏碑的兴起，标志着楷书日趋成熟并应用相当普及，而其中的《郑文公碑》及《龙门二十品》更是魏碑的经典。因此，颇有历史意识的潘伯鹰在《中国书法简论》中特别指出：“唐代一代正规规模楷书的大发展，都是在广泛的基础上生根发芽的。”而康有为在《广艺舟双楫》中对魏碑的艺术特征、运笔形态及风格类型等作了系统的总结。隋代尽管历史短暂，但依然出现了楷书的名作《龙藏寺碑》《董美人墓志》等，尤其是《龙藏寺碑》，以严谨成熟而风格鲜明的楷法，开初唐楷书风格之先。为此，康有为在《广艺舟双楫》中明确指出：“隋碑风神疏朗，体格峻整，大开唐风。”

唐代的书法分为初唐、中唐、晚唐。初唐四大家虞世南、欧阳询、褚遂良、薛稷均精于楷法。而欧阳询的《九成宫》已开唐楷之经典风范，笔力矫健，结构谨严，气象庄严。中唐书法家李北海、孙过庭、张旭、李阳冰下，颜真卿才登上书坛。他在广采博取、变汇通融的基础上，创出了笔力劲健丰厚、线条雍容端庄、气势雄浑恢宏的“颜体”，从而和前面的欧阳询、其后的柳公权成为三足鼎立的唐楷三大家。正是通过对汉“隶变”后楷书

发展的梳理呈现，可见颜真卿仅是唐代把唐楷写出自己的风格，他既没有“改变”书法史，也没有“超越”他的时代。他的书法家身份确认就是唐代代表性的书家。因此，马宗霍在《书林藻鉴》中说颜真卿是“陶铸万象，隐括众长……于是卓然成为唐代之书”。

由此可见，在中国书法发展史中，“隶变”具有里程碑意义，是整个书法史之眼，“超越”展对此是缺席的，不得不说是一种艺脉的断裂、理论的空白与学术的遗憾。二、王羲之“书圣”的历史谱系与艺术贡献颇有哲理思考的书法家熊秉明在《关于中国书法理论体系的分类》中认为：“逻辑与时间相结合有两种情形：一种是实现在群体的思想史上；另一种是实现在个人的思想历程上。”“超越”展的个人主角无疑是颜真卿，而作为对象性的铺墊则是以王羲之为代表的书法家群体。因此，策展者认为：“中国书法到达巅峰，一在东晋，二在唐代。从而强调：一直到唐代才真正第一次把书法当作纯粹艺术品。尽管策展人也讲了展览主题中加入王羲之是种增加吸引力的策略，但在天下第一、第二行书的现世存在上，颜真卿超越王羲之的，而整个“超越”展所呈现及推导的，也是“超越”这个命题。

作为一种文化现象，中国历代艺术巅峰达成共识是：晋字、唐诗、宋词、元剧、清小说。王羲之作为晋代书法的一面旗帜，他的书法是否为颜真卿在唐代所“超越”？由此而形成唐代才第一次把书法当作纯粹艺术品的历史事实？对此应作观澜索源、振叶寻根的史学考查、学术评估与理论思辨。公元303年，西晋太安二年，上海松江的陆机写下了“天下第一文人墨迹”《平复帖》。也就在此年，王羲之诞生。公元353年，东晋永和九年，王羲之在浙江绍兴写下了“天下第一行书”《兰亭序》。五十年，在人类历史的长河中仅是那么短暂的一瞬。但在中国书法史上，却产生了具有经典价值的“一帖一序”。并在东晋、西晋的交替中完成了从“章草”向“今草”的嬗变，并由王羲之《兰亭序》的横空出世，把中国书法推向了巅峰，其终极意义是什么？从书法史脉的传承、书体谱系的更替、笔墨形态的创新到风格打造的契机、经典范式的确立等，终于奠定了王羲之“书圣”的地位。为此，艺术帝王梁武帝在《古今书人优劣评》中说：“王羲之书字势雄逸，如龙腾天门，虎卧凤阙，故历代宝之，永以为训。”

王羲之出生于书法世家，七岁时即学书，十二岁时经父传授笔法，及长后师从卫夫人。为了拓宽视野，多头取法，他遍游名山大川，寻访名家书作，从钟繇处得楷书法，从张芝处得草书法。正是在广采博取的基础上，他濯古来新，自创新

在颜以前，书法主要受王羲之影响。东西两晋因受曹操“禁碑令”限制，民间不能私自立碑，故主要流行的是“书简之作”（即帖），为文人应答，格局较小，这也是王羲之一生没有写碑传世之原因；在唐不受其影响，加上鲁公嗜石，直接让“铭石之书”入手，行笔充实，郁郁乎有一股苍浑之气，格局正大。其楷书的诞生，并不是像现在人所理解的，是出于艺术创新，而是儒家务实之精神，以实用为目的。在活字印刷发明之前，刻碑是最佳的传播工具。上元二年，鲁公52岁，曾作《乞御书放生池碑额》曾言：“盖欲使天下元元，知陛下有好生之德，因令微臣获广晋贤善颂之义，遂缮写一本，附史元琮奉进，兼乞御书题额，以光不朽。缘前书点画精细，恐不堪经久，臣今谨据石摹窠大书一本，随表奉进，庶以竭臣力之诚。”“点画稍细，恐不堪经久”道出了鲁公对铭石之书在实用传播中的见解和务实化作风，摹窠大书由此而诞生。这一规模，早在其46岁时所作的《东方朔画赞》已初具端倪。后人将颜体作为活字书体之一，原因也与此有关。以篆隶厚重之笔，变初唐瘦硬妍美之楷法，又取篆籀体势，外密内疏，将字内的膨胀力得到最大程度的释放，具有强烈的存在感，这也就是颜体越写大越雄伟厚重的原因。鲁公传世的作品，是唐代最多者，诸如《郭家庙碑》《八关斋会报德记》《元结墓碑》《麻姑仙坛记》等。从书体关系上看，王羲之是由楷入行，故转折内蹶，气格空灵；颜真卿是由楷入草，再由草入行，故转折外拓，盘旋而下，以气势的流动感为主。每到枯处，中间有细墨痕，两边枯毛，意如古藤老树，气韵恢宏，此乃典型之圆笔。王羲之写到枯时，是中间无墨，边缘有“口子”，此乃方笔。这两种最基本，也是最玄妙的用笔法，为历代书家所追求。从用墨上看，在颜以前除传张旭《古诗四首》外，很少在墨色上有大幅度变化，笔墨层次感比较单纯，墨分五色表现得非常微弱。但《祭侄稿》不然，虽用的是同样浓度的墨，却把墨分五彩的特点表现得淋漓尽致，最生动地显现出三维空间的暗示性，体现了“无声之音”（《书议》）的内在特征。就此而言，为传统墨法用笔的最高典范。上述一切，都可从《祭侄稿》中找到其发生的原点。此后追求宏博和墨色变化者，莫不与此稿构成直接的文脉关联，形成了继王羲之之后最大之流派，影响至今。

体，在隶、楷、行、草诸体上取得了全方位的系统突破，从而在中国书法艺术发展史上，实现了划时代的转折，最终形成了妍美秀逸、韵胜度高的晋代书风，使中国书法的法技系统与审美谱系得到了本体性的提升和整体性的完善。而《兰亭序》的笔墨形态在中国书法的书体构建上无疑是具有历史性的贡献和经典性的价值。从更深层的文化成因上讲，这亦是土族文化在精神层面上的追求与审美理念上的企盼。因此，王羲之在《书论》中极富深意地讲：“夫书者，玄妙之伎也，若非通人志士，学无及之。大抵书须存思。”所以，正是在这种笔墨形态后，屹立的是一位书法思想家的精神峰值。

综观王羲之《兰亭序》的笔墨形态，可谓的开新体之千古风范，传笔法之世代津梁。也就是说自《兰亭序》以后，书法的笔墨形态得到了系统、全面、精微、多元的完善，真正实现了以技传法，以法显术，以术载道。为此，潘伯鹰在他的《中国书法简论》中讲了一段相当客观而朴实的话：“王羲之是精擅隶书，更从其中许多笔法变化转移到楷书和草书上最有成就的大家。事实上，自从有了他，中国的书法才形成了由他而下的一条书法大河流的。”

由王羲之所形成的这条书法大河流，贯穿于其后的书法史脉艺绪，形成了“王羲之现象”及“王字系统”。如晋后南北朝的著名书家羊欣，就是王羲之的儿子王献之的人室弟子，书法深得王字神韵。当时就有“买王得羊，不失所望”之言。齐有王僧虔，他便是王羲之四世族孙，家学渊源，笔法高远。陈隋之间的书法大家智永禅师，他是王羲之的七世孙，严守王氏家法，曾写《真草千字文》八百本送与各寺，以传王书正脉。其后初唐四大家虞世南、欧阳询、褚遂良、薛稷，均是出于纯正的王字系统。虞世南得智永禅师亲授笔法，欧阳询对王羲之书法到了痴迷的程度，有书法“一代教化主”之称的褚遂良书法直接追踪右军，薛稷师法虞、褚而得王字之真传。正是初唐时期所高扬起的王羲之书法大旗，才为中唐时期真正楷书风格的出现及颜真卿的崛起作了历史的奠基。其后晚唐的杨凝式，世称“杨疯子”，其书取法于《兰亭序》，从而形成了自己潇洒飘逸、豪放不羁的书法，黄庭坚为此写了那首著名的题书诗：“世人但学《兰亭》面，欲换凡骨无金丹。谁知洛阳杨风子，下笔便到乌丝栏。”

一代雄主、开贞观盛世的李世民以帝王之尊亲自作《王羲之传论》，他认为王羲之：“所以评察古今，研精篆、素，尽善尽美，其惟王逸少乎！”不要简单地对李世民尊王是出于个人爱好，这是有相当客观而真实的历史成因与艺术要义。唯其如此，作为千古“书圣”王羲之的历史地位、笔墨成就、书学效应、艺术影响及风格演绎是不可复制，也是不易撼动的，是不能随便地轻言“超越”的。也不能因为《兰亭序》真本的缺失而就让他位于“天下第一行书”。从冯承素摹写的《兰亭序》（神龙本）、虞世南临写的《天历本》、褚遂良临写的《米芾诗题本》到欧阳询临写的《定武本》等，均是物化的存在。而最终把书法作为纯粹艺术品的地位，最终也是由《兰亭序》来确定的。（未完待续）