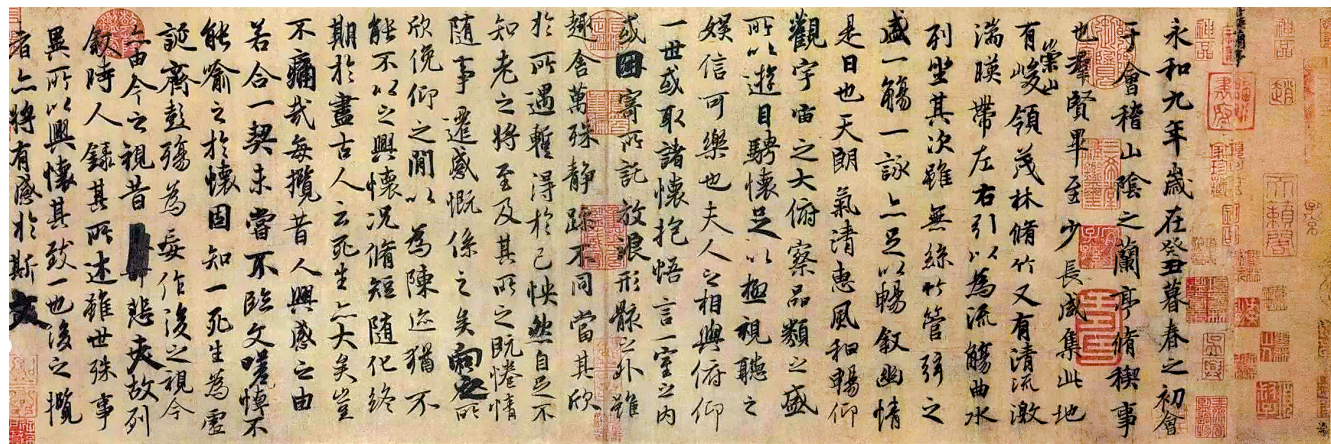


人文历史

如果说那些“无名者”在汉简牍、晋残纸上写下的字迹代表着一种民间书法，有如“民歌”的嘶吼，不加修饰，率性自然，带着生命中最真挚的热情、最真实的痛痒，那么，李斯、王羲之、李白、颜真卿、蔡襄、欧阳修、苏东坡、黄庭坚、米芾、岳飞、辛弃疾、陆游、文天祥等人，则代表着知识群体对书法艺术的凝练与升华。

汉字书写之美(下)

□祝勇



《冯摹兰亭序》卷，唐，冯承素摹 北京故宫博物院藏

他们之所以成为今人眼中的“千古风流人物”，秘诀在于他们的法书既是从生命而来，不与生命相脱不能自拔。他们的法书，介于人神之间，闪烁着人性的光泽，又不失神性的光辉。一如古中国的绘画，永远以45度角俯瞰人间(以《清明上河图》为代表)，离世俗很近，触手可及，又离天空很近，仿佛随时可以摆脱地心引力，飞天而去。所谓潇洒，意思是既是红尘中人，又是红尘外人。中国古代艺术家把“45度角哲学”贯彻始终，在我看来，这是艺术创造的最佳角度，也是中华艺术优越于西方艺术的原因所在。西方绘画要么像宗教画那样在天国漫游，要么彻底下降到人间，像文艺复兴以后的绘画那样以正常人的身高为视点平视。

我们有时会忽略他们的书法家身份，第一，是因为他们在其他领域的光芒太过耀眼(如李斯、李白、唐宋八大家、岳飞、辛弃疾、文天祥)，遮蔽了他们在法书领域的光环。比如李白《上阳台帖》，卷后附宋徽宗用他著名的瘦金体写下的题跋：“太白尝作行书，乘兴踏月，西入酒家，不觉人物两忘，身在外，一帖，字画飘逸，豪气雄健，乃知白不特以诗鸣也。”

根据宋徽宗的说法，李白的字，“字画飘逸，豪气雄健”，与他的诗歌一样，“身在外”，随意中出天趣，气象不输任何一位书法大家。黄庭坚也说：“今其行草殊不减古人”，只不过他诗名太盛，掩盖了他的书法知名度。所以，宋徽宗见了这张帖，才发现了自己的无知，原来李白的名声，并不仅仅从诗歌中取得。第二，是因为许多人并不知道他们还有亲笔书写的墨迹留到今天，更无从感受他们遗留在那些纸页上的生命气息。从这个意义上说，我们应该感谢历代的收藏者，感谢今天的博物院、博物馆，让汉字书写的痕迹，没有被时间抹去。有了这些纸页，他们的文化价值才能被准确地复原，他们的精神世界才能完整地重现，我们的汉字世界才更能显示出它的瑰丽妖娆。

人们常说“见字如面”，见到这些字，写字者本人也就鲜活地站在我们面前。他们早已随风而逝，但这些存世的法书告诉我们，他们没有真的消逝。他们在飞扬的笔画里活着，在舒展的线条里活着。逝去的是朝代，而他们，须臾不曾离开。

《兰亭序》被誉为“天下行书第一”

东晋永和九年(公元353年)的兰亭雅集，王羲之趁着酒兴，用鼠须笔和蚕茧纸一气呵成《兰亭序》，后被列为“天下行书第一”。“永和九年，岁在癸丑，暮春之初，会于会稽山阴之兰亭”，文字开始时还是明媚的，是被阳光和山风洗濯后的通透，是呼朋唤友、无事一身轻的轻松，但写着写着，调子却陡然一变，文字变得沉重起来，真是一个醉酒忘情之人，笑着笑着，就失声痛哭起来。那是因为对生命的追问到了深处，便是悲观。这种悲观，不再是对社稷江山的忧患，而是一种与生俱来又无法摆脱的孤独。《兰亭序》寥寥324字，却把一个东晋文人的复杂心境一层一层地剥给我们看。于是，乐成了悲，美丽成了凄凉。实际上，庄严繁华的背后，是永远的凄凉。打动人的，是美，更是这份凄凉。

唐太宗之喜爱《兰亭序》，一方面因其在书法史的演变中，创造了一种俊逸、雄健、流美的新行书体，代表了那个时代中国书法的最高水平。赵孟頫称《兰亭序》是“新体之祖”，认为“右军手势，古法一变，其雄秀之气出于天然，故古今以为师法”，但主要还是因为它写出了这份绝美背后的凄凉。我想起扬之水评价生于会稽的元代词人王沂孙的话，在此也颇为适用：“他有本领写出一种凄艳的美丽，他更有本领写出这美丽的消亡。这才是生命的本质，这才是令人长久感动的命运的无常。它小到每一个生命的个体，它大到由无数生命个体组成的大千世界。他又能用委曲、吞咽、沉郁的思笔，把感伤与凄凉雕琢得玲珑剔透。他影响于读者的有时竟不是同样的感伤，而是对感伤的欣赏。因为他把悲哀美化了，变成了艺术。”

《寒食帖》弥漫萧瑟苦雨

苏东坡《寒食帖》，被称为“天下行书第三”，因此广为人知。自元丰三年抵达黄州，苏东坡就被一个又一个的困境压迫着，以至于在到黄州的第三个寒食节，他在凄风苦雨、病痛交加中写下的《寒食帖》，至今让我们感到浑身发冷。时隔九个多世纪，我们依然从《寒食帖》里，目睹苏东坡居住的那个漏风漏雨的小屋：“小屋如渔舟，濛濛水云里。”不仅苏东坡的人生千疮百孔，到处都是漏洞，连他居住的小屋都充满漏洞。风雨中的小屋，就像大海上的孤舟，在苍茫水云间无助地漂流，随时都有倾覆的可能。

《寒食帖》里透露出的冷，不仅是萧瑟苦雨带来的冷，更是弥漫在他心里的冷。官场上的苏东坡，从失败走向失败，从贬谪走向贬谪，一生浪迹天涯，这样的一生，就涵盖在这风雨、孤舟的意象里了。

在我看来，《寒食帖》是苏东坡书法的转折之作，少了几分从前的流利优雅，多了几分沧桑，但苏东坡晚年在海南写下的《渡海帖》(又称《致梦得秘校尺牘》)，才是苏东坡的成熟之作。那是苏东坡渡海北归前，去澄迈寻找好友马梦得，与马梦得失之交臂后写下的一通尺牘，在那点画线条间随意无羁的笔法，已如入无人之境，达到藐视一切障碍的纯熟境界，它“布满人生的沧桑，散发出灵魂彻悟的灵光”(赵权利：《苏轼》，河北教育出版社，2004年版)，是苏东坡晚年书法的代表之作。黄庭坚看到这幅字时，不禁赞叹：“沉着痛快，乃似李北海。”这件珍贵的尺牘历经宋元明清，流入清宫内府，被著录于《石渠宝笈续编》，现在是台北故宫博物院《宋四家小品》卷之一。

《祭侄文稿》椎心泣血

被称为“天下行书第二”的，是颜真卿的《祭侄文稿》。“安史之乱”中，颜氏一门报效朝廷，死于叛军刀锯者三十余口。公元758年，即《祭侄文稿》开头所说的“乾元元年”，颜真卿让颜泉明去河北寻找颜氏一族的遗骸，颜泉明只找到了颜真卿弟弟颜杲卿的一只脚和侄子颜季明的头颅，那，就是他们父子二人的全部遗骸了。悲愤之余，颜真卿写下了这纸《祭侄文稿》。

在《祭侄文稿》中，我看到了以前在颜字中从来不曾看到的速度感，似一支射出的响箭，直奔他选定的目标。虽然《祭侄文稿》不像明末连绵草(以傅山为代表)那样有连绵不断的笔势，但我感觉颜真卿从提笔蘸墨起，他的书写就没有停过。《祭侄文稿》是在极短的时间内书写完毕，一气呵成的。

这是一篇椎心泣血的文稿，文字包含着一些极度悲痛的东西，假如我们的知觉系统还没有变得迟钝，那么它的字字句句，都会刺痛我们的心脏。在这种极度悲痛的驱使下，颜真卿手中的笔，几乎变成了一匹野马，在旷野上义无反顾地狂奔，所有的荆棘，所有的陷阱，全都不在乎了。他的每一次蘸墨，写下的字迹越来越长，枯笔、涂改也越来越多，以至于到了“父陷子死，巢倾卵覆”之后，他连续书写了接近六行，看得出他伤痛的心情已经不可遏制，这个段落也是整个《祭侄文稿》中书写最长的一次，虽然笔画越来越细，甚至在涂改处加写了一行小字，却包含着雷霆般的力道，虚如轻烟，实如巨山。

《祭侄文稿》里，有对青春与生命的怀悼，有对山河破碎的慨叹，有对战争狂徒的诅咒，它的情绪，是那么复杂，复杂到了不允许颜真卿去考虑他书法的“美”，而

只要他内心情感的宣泄。因此他书写了中国书法史上最复杂的文本，不仅它的情感复杂，连写法都是复杂的，仔细看去，里面不仅有行书，还有楷书和草书，是一个“跨界”的文本。即使行书，也在电光石火间，展现出无穷的变化。有些笔画明显是以笔肚抹出，却无薄、扁、瘦、枯之弊，点画粗细变化悬殊，产生了干湿润燥的强烈对比效果。

苏东坡喜欢颜真卿的，正是他文字里透露出的简单、直率、真诚，说白了，就是不装。苏东坡少时也曾迷恋王羲之，如美国的艺术史研究者倪雅梅所说，苏东坡的书法风格，就是“建立在王羲之侧锋用笔的方式之上”，这一书写习惯，他几乎一生没有改变。但在晚年，苏东坡却把颜真卿视为儒家文人书法的鼻祖，反复临摹颜真卿的作品(其中，苏东坡临颜真卿《争座位帖》以拓本形式留存至今)，甚至认为颜真卿的中锋用笔不仅是“一种正当的书法技巧”，它甚至可以被看作“道德端正的象征”(倪雅梅：《中正之笔——颜真卿书法与宋代文人政治》，江苏人民出版社，2018年版)。

《祭侄文稿》不是一件单纯意义上的书法作品，笔者说它是“超书法”，是因为书法史空间太小，容不下它；颜真卿也不是以书法家的身份写下《祭侄文稿》的，《祭侄文稿》只是颜真卿平生功业的一部分。正因如此，当安禄山反于范阳，颜真卿或许就觉得，身为朝廷命臣，不挺身而出就是一件可耻的事。像初唐诗人那样沉浸于风月无边，已经是一种难以企及的梦想，此时的他，必须去面对生与死之间横亘的关隘。

笔者恍然看见颜真卿写完《祭侄文稿》，站直了身子，风满襟袖，须发皆动，有如风中的一棵老树。

据《光明日报》