

故宫的书法风流⑨

纸上的李白(一)

□祝勇

人文历史



《上阳台帖》卷(局部) 唐 李白 北京故宫博物院藏

李白的诗是中国人的身份证明

在中国,没有一个诗人像李白的诗句那样,成为每个人生命记忆的一部分。“举头望明月,低头思故乡”“长安一片月,万户捣衣声”“黄河之水天上来,奔流到海不复回”“两岸猿声啼不住,轻舟已过万重山”。中国人只要会说话,就会念他的诗,尽管念诗者,未必懂得他埋藏在诗句里的深意。

李白是“全民诗人”,是真正意义上的“人民艺术家”,忧国忧民的杜甫反而得不到这个待遇,善走群众路线的白居易也不是,他们是属于文学界、属于知识分子的,唯有李白,他的粉丝旷古绝今。

李白是唯一,其他都是之一。

他和他以后的时代里,没有报纸杂志,没有电视网络,他的诗,却在每个中国人的耳头心头长驱直入,全凭声音和血肉之躯传递,像传递我们民族的精神密码。中国人与其他东亚人种外观很像,精神世界却有天壤之别,一个重要的边界,是他们的心理没有住着李白。当我们念出李白的诗句时,他们没有反应;他们搞不明白,为什么中国人抬头看见月亮,低头就会想到自己的家乡。所以我同意历史学家许倬云先生的话:“(古代的)‘中国’并不是没有边界,只是边界不在地理,而在文化。”

李白的诗,是中国人的精神护照,是中国人天生自带的身份证明。李白,是我们的遗传基因、血液细胞。

李白的诗,是明月,也是故乡。

没有李白的中国,还能叫中国吗?

然而李白,毕竟已经走远,他是作为诗句,而不是作为肉体存在的。他的诗句越是真切,他的肉体就越是模糊。他的存在,表面具象,实际上抽象。即使站在他的脚印之上,对他,仍然看不见,摸不着。

谁能证实这个人真的存在过?

不错,新旧唐书,都有李白的传记;南宋梁楷,画过《李白行吟图》——或许因为画家自己天性狂放,常饮酒自乐,人送外号“梁疯子”,所以他勾画出的是一个洒脱放达的诗仙形象,把李白疏放不羁的个性、边吟边行的姿态描绘得入木三分。但《旧唐书》,是五代后晋刘昫等撰,《新唐书》,是北宋欧阳修等撰;梁楷,更比李白晚了近五个世纪。相比于今人,他们距李白更近,但与我们一样,他们都没见过李白,仅凭这一点,就把他们的时间优势化为无形。



很多年中,笔者都想写李白,写他唯一存世的书法真迹《上阳台帖》。笔者去了西安,没有遇见李白,也没有看见长安。长安与笔者,隔着岁月的荒凉。岁月篡改了大地上的事物。

笔者无法确认,他曾经存在。



李白像

一张纸,承担起我们对于李白的所有向往。

《上阳台帖》是李白如今唯一墨稿

只有那幅字是例外。那幅纸本草书的书法作品《上阳台帖》,上面的每一个字,都是李白写上去的。它的笔画回转,通过一支毛笔,与李白的身体相连,透过笔势的流转、墨迹的浓淡,我们几乎看得见他的手腕的抖动,听得见他呼吸的节奏。

这张纸,只因李白在上面写过字,就不再是一张普通的纸。尽管没有这张纸,就没有李白的字,但没有李白的字,它就是一片垃圾,像大地上的一片枯叶,结局只能是腐烂和消失。那些字,让它的每一寸、每一厘,都变得异常珍贵,先后被宋徽宗、贾似道、乾隆、张伯驹、毛泽东收留、抚摸、注视,最后被毛泽东转给北京故宫博物院永久收藏。

从这个意义上说,李白的书法,是法术,可以点纸成金。李白的字,到宋代还能找出几张。北宋《墨庄漫录》载,润州苏氏家,就藏有李白《天马歌》真迹,宋徽宗也收藏有李白的两幅行书作品《太华峰》和《乘兴帖》,还有三幅草书作品《岁时文》《咏酒诗》《醉中帖》,对此,《宣和书谱》里有记载。到南宋,《乘兴帖》也漂流到贾似道手里。

只是到了如今,李白存世的墨稿,除了《上阳台帖》,全世界找不出第二张。问它值多少钱,那是对其的羞辱,李白墨迹之少,与他诗歌的传播之广,反差到了极致。但幸亏有这幅字,让我们穿过那些灿烂的诗句,找到了作家本人。好像有了这张纸,李白的存在就有了依据,我们不仅可以与他对视,甚至可以与他交谈。

一张纸,承担起我们对于李白的所有向往。不知该谴责时光吝啬,还是该感谢它的慷慨。终有一张纸,带我们跨过时间的深渊,看见李白。所以,站在它面前的那一瞬间,笔者外表镇定,内心狂舞,顷刻间与它坠入爱河。九百年前,当宋徽宗赵佶成为它的拥有者,他心里的感受应该就是笔者此刻的感受,他附在帖后的跋文可以证明。《上阳台帖》卷后,宋徽宗用他著名的瘦金体写下这样的文字:太白尝作行书,乘兴踏月,西入酒家,不觉人物两忘,身在世外一帖,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,“身在世外”,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。

大唐美学融入了草原文明的活泼

那字迹,一看就属于大唐李白。

它有法度,那法度是属于大唐的,庄严、敦厚、饱满、圆健,让人想起唐代佛教造像的浑厚与雍容,唐代碑刻的力度与从容。这当然来源于秦碑、汉简积淀下来的中原美学。唐代的律诗、楷书,都有它的法度在,不能乱来,它是大唐艺术的基座,是不能背弃的原则。

然而,在这样的法度中,大唐的艺术,却不失自由与浩荡,不像隋代艺术,那么的拘谨收压,而是在规矩中见活泼,收束中见辽阔。

这与北魏这些朝代做的铺垫关系极大。笔者年少时学历史,最不愿关注的就是那些小朝代,比如隋唐之前的魏晋南北朝,两宋之前的五代十国,像一团麻,迷乱纷呈,永远也理不清。自西晋至隋唐的近三百年空隙里,中国就没有被统一过,一直存在着两个以上的政权,多的时候,甚至有十来个政权。但是在中华文明的链条上,这些小朝代却完成了关键性的过渡,就像两种不同的色块之间,有着过渡色衔接和色调的变化,也就有了逻辑性。在粗朴凝重的汉朝之后,之所以形成绚丽灿烂、开朗放达的大唐美学,正是因为它在三百年的离乱中,融入了草原文明的活泼和力量。

我们喜欢的花木兰,其实是北魏人,也就是鲜卑人,是少数民族。她的故事,出自北魏民谣《木兰诗》。这首民谣,是以公元391年北魏征调大军出征柔然的史实为背景而作的。其中提到的“可汗”,指的是北魏武帝拓跋珪。“万里赴戎机,关山度若飞。朔气传金柝,寒光照铁衣。”这首诗里硬朗的线条感、明亮的视觉感、悦耳的音律感,都是属于北方的。但在记忆里,我们从来不曾把木兰当作“外族”,这就表明我们并没有把鲜卑人当成外人。

这支有花木兰参加的鲜卑军队,通过连绵的战争,先后消灭了北方的割据政权,统一了黄河流域,占据了中原,与南朝的宋、齐、梁政权南北对峙,成为代表北方政权的“北朝”。从西晋灭亡,到鲜卑建立北魏之前的这段乱世,被历史学家们称为“五胡乱华”。

“五胡”的概念是《晋书》中最早提出的,指匈奴、鲜卑、羯、羌、氐等在东汉末到晋朝时期迁徙到中国的五个少数民族。历史学家普遍认为,“五胡乱华”是大汉民族的一场灾难,几近亡种灭族。但从艺术史的角度上看,“五胡乱华”则促成了文明史上一次罕见的大合唱,在黄河、长江文明中的精致绮丽、细润绵密中,吹进了“天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊”的旷野之风,李白的诗里,也有无数的乐府、民歌。画家蒋勋说:“这一长达三百多年的‘五胡乱华’,意外地,却为中国美术带来了新的震撼与兴奋。”