

李白行吟图轴(五代 台北故宫博物院藏)

梁楷作

写诗的理由完全消失 这时我写诗

——顾城

很多年中,我都想写李白,写他唯一存世的书法真迹《上阳台帖》。

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。即使我站在他的脚印之上,对他,我仍然看不见,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。

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,通过一管毛笔,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》《咏诗诗》《醉中帖》,对此,《宣和书谱》里有载。到南宋,《乘兴帖》也漂流到贾似道手里。

随着电影《长安三万里》的热映,现存于北京故宫博物院的李白唯一存世真迹《上阳台帖》引发关注。《上阳台帖》共25字,其书苍劲雄浑而又气势飘逸,是诗人李白性情的真实流露。本期特邀作家、故宫文化传播研究所所长祝勇,从该书法作品出发,去寻觅“纸上的李白”,用散文笔法引领读者涉入独属于中华民族的精神河流。

——编者

# 纸上的李白

□祝勇

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,再多的人民币,在它面前也是一堆废纸,丑陋不堪。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。

站在它面前的那一瞬间,我外表镇定,内心狂舞,顷刻间与他坠入爱河。我想,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,不觉人物两望,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,才发现自己的无知,原来李白的名声,并不仅仅从诗歌中取得。

二

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,让我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。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,甚至有十来多个政权。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,色调的变化,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。她的事迹,出自北魏的民谣《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”,指的是北魏道武帝拓跋珪。“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,但在我们的记忆里,从不会把木兰当作“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、细腻绵密中,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。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。”

到了唐代,曾经的悲惨和痛苦,都由负面价值神奇地转化成了正面价值,成为锻造大唐文化性格的大熔炉。就像每个人一样,在他的成长历程中,都会经历痛苦,而所有的痛苦,不仅不会将他摧毁,最终都将使他走向生命的成熟与开阔。

北魏不仅在音韵歌谣上,为唐诗的浩大明亮预留了空间,书法上也做好了准备,北魏书法刚硬明朗、灿烂昂扬的气质,至今留在当年的碑刻上,形成了自秦代以后中国书法史上的第二次刻石书法的高峰。我们今天所说的“魏碑”,就是指北魏碑刻。

在故宫,收藏着许多魏碑拓片,其中大部分是明拓,著名的,有《张猛龙碑》。此碑是魏碑中的上乘,整体方劲,章法天成。康有为也喜欢它,说它“结构精绝,变化无端”,“为正体变态之宗”。也就是说,正体字(楷书)的端庄,已拘不住它奔跑的脚步。从这些连筋带肉、筋骨强健、血肉饱满的字迹中,唐代书法已经呼之欲出了。难怪康有为说:“南北朝之碑,无体不备,唐人名家,皆从此出……”

假若没有北方草原文明的介入,中华文明就不会完成如此重要的聚变,大唐文明就不会迸射出如此亮丽的光焰,中华文明也不会按照后来的样子发展到后来,一点点地发酵成李白的《上阳台帖》。

或许因为大唐皇室本身就具有鲜卑血统,唐朝没有像秦汉那样,用一条长城与“北方蛮族”划清界限,而是包容四海、共存共荣,于是,唐朝人的心理空间,一下子放开了,也淡定了,曾经的黑色记忆,变成簪花仕女香浓艳,变成佛陀的慈悲笑容。于是,唐诗里,有了“前不见古人,后不见来者”的苍茫视野,有了《春江花月夜》的浩大宁静。

唐诗给我们带来的最大震撼,就是它的时空超越感。

这样的时空超越感,在此前的艺术中也不是没有出现过,比如曹操面对大海时的心理独白,

比如王羲之在兰亭畅饮,融天地于一体的那份通透感,但在魏晋之际,他们只是个别存在,不像大唐,潮流汹涌,一下子把一个朝代的诗人全部裹挟进去。魏晋固然出了很多英雄豪杰、很多名士怪才,但总的来讲,他们的内心是幽咽曲折的,唯有唐朝,呈现出空前浩大的时代气象,似乎每一个人,都有勇气独自面对无穷的时空。

有的时候,是人大于时代,魏晋就是这样,到了大唐,人和时代,彼此成就。

三

收敛目光,让我们回到这张纸上。然而,《上阳台帖》所说阳台在哪里,我始终不得而知。如今的商品房,阳台到处都是,我却找不到李白上过的阳台。至于李白是在什么时候、什么状态下上的阳台,更是一无所知。所有与这幅字相关的环境都消失了,像一部电影,失去了所有的镜头,只留下一排字幕,孤独却尖锐地闪亮。

查《李白全集编年注释》,却发现《上阳台帖》(书中叫《题上阳台》)没有编年,只能打入另册,放入《未编年集》。《李白年谱简编》里也查不到,似乎它不属于任何一个年份,没有户口,来路不明,像一只永远无法降落的鸟,孤悬在历史的天空,飘忽不定。

没有空间坐标,我就无法确定时间坐标,推断李白书写这份手稿的处境与心境。我会体会到艺术史研究之难,获得任何一个线索都不是件简单的事,在历经了长久的迁徙流转之后,有那么多的作品,隐匿了它的创作地点、年代、背景,甚至对它的作者都守口如瓶。它们的纸页或许扛得岁月磨蚀,它们的来路,却早已漫漶不清。

很久以后一个雨天,我坐在书房里,读唐代张彦远《历代名画记》,书中突然惊现一个词语:阳台观,让我眼前一亮,豁然开朗。

就在那一瞬间,我内心的迷雾似乎被大唐的阳光骤然驱散。

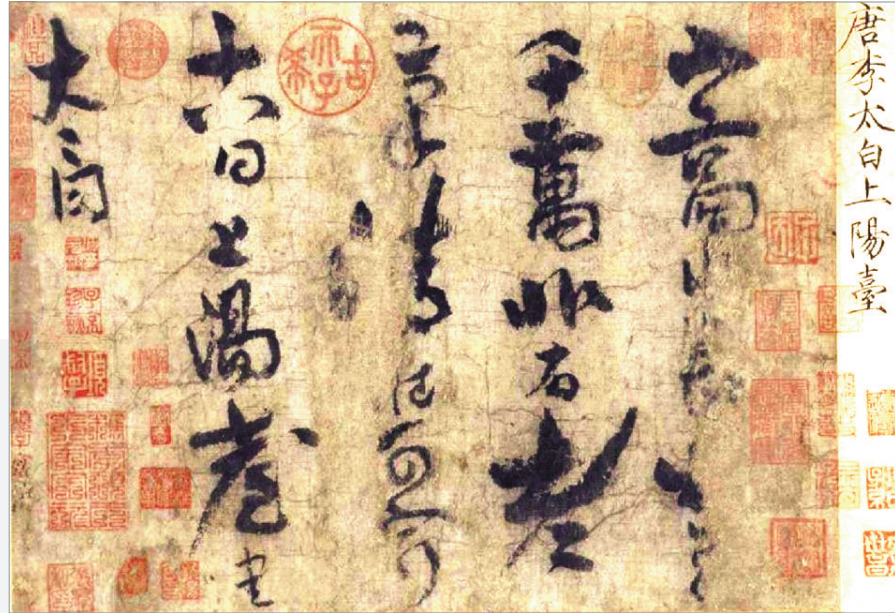
根据张彦远的记载,开元十五年(公元727年),奉唐玄宗的谕旨,一个名叫司马承祯的著名道士上王屋山,建造阳台观。司马承祯是唐朝有名的道士,当年睿宗李旦决定把皇位传给李隆基之前,就曾召见了司马承祯,向他请教道教。睿宗之所以传位,显然与道家清静无为的思想有关。

司马承祯是李白的朋友,李白在司马承祯上山的三年前(公元724年)与他相遇,并成为忘年之交,为此,李白写了《大鹏遇希有鸟赋》(中年时改名《大鹏赋》),开篇即写:“余昔于江陵见天台司马子微,谓余有仙风道骨,可与神游八极之表”,司马子微,就是李白的哥们儿司马承祯。

《海录碎事》里记载,司马承祯与李白、陈子昂、宋之问、孟浩然、王维、贺知章、卢藏用、王适、毕构,并称“仙宗十友”。

《上阳台帖》里的阳台,肯定是司马承祯在王屋山上建造的阳台观。

唐代,是王屋山道教的兴盛时期,有一大批道士居此修道。笃爱道教的李白,一定与王屋山



上阳台帖(北京故宫博物院藏) 李白书

有着千丝万缕的联系。李白曾在《寄王屋山人孟大融》里写:“愿随夫子天坛上,闲与仙人扫落花。”

可能是应司马承祯的邀请,天宝三年(公元744年)冬天,李白同杜甫一起渡过黄河,去王屋山。他们本想寻访道士华盖君,但没有遇到。这时他们见到了一个叫孟大融的人,志趣相投,所以李白挥笔给他写下了这首诗。

那时,他刚刚鼻青脸肿地逃出长安。但《上阳台帖》的文字里,却不见一丝一毫的狼狈。仿佛一出长安,镜头就迅速拉开,空间形态迅猛变化,天高地广,所有的痛苦和忧伤,都在炫目的阳光下,烟消云散。

因此,在历史中的某一天,在白云缭绕的王屋山上,李白抖笔,写下这样的文字:山高水长,物象千万,非有老笔,清壮可穷。十八日,上阳台书,太白。

那份旷达,那份无忧,与后来的《早发白帝城》如出一辙。

四

一代代的后人,都声称他们曾经与李白相遇。公元9世纪(唐宪宗元和年间),有人自北海来,见到李白与一位道士,在高山之上谈笑。良久,那道士在碧雾中跨上赤虬而去,李白耸身,健步追上去,与道士骑在同一只赤虬上,向东而去。这段记载,出自唐代传奇《龙城录》。

还有一种说法,说白居易的后人白龟年,有一天来到嵩山,遥望东岩古木,郁郁葱葱,正要前行,突然有一个人挡在面前,说:李翰林想见你。白龟年跟在他身后缓缓行走,不久就看见一个人,褒衣博带,秀发风姿,那人说:“我就是李白,死在水里,如今已羽化成仙了,上帝让我掌管笺奏,在这里已经一百年了……”这段记载,出自《广列仙传》。

苏东坡也讲过一个故事,说他曾在汴京遇见一人,手里拿着一张纸,上面是颜真卿的字,居然墨迹未干,像是刚刚写上去的,上面写着一首诗,有“朝披梦泽云,笠笠青茫茫”之句,说是李白亲自写的,苏东坡把诗读了一遍,说:“此诗非太白不能道也。”

在后世的文字里,李白从未停止玩“穿越”。

从唐宋传奇,到明清话本,李白的身影到处可见。仿佛每个人都会在自己的路上遭遇李白。这是他们的“白日梦”,也是一种心理补偿——没有李白的时代,会是多么乏味。

李白,则在这样的“穿越”里,得到了他一生渴望的放纵和自由。“人生在世不称意,明朝散发弄扁舟”,李白的意思是说:你们等着,我来了。”

他会敞开自己的长发,放出一叶扁舟,无拘无束地,奔向物象万千,山高水长。

此际,那一卷《上阳台帖》,正夹带着所有往事风声,在我面前徐徐展开。

静默中,我在等候写下它的那个人。

# 心中有日月,笔下存山河

——“文学入画六人行”画展侧记

□本报记者 许莹 杨茹涵



活,还要懂绘画史和绘画理论,最起码不能讲外行话。”采访期间,石楠给记者看她手机里保存的画作,她习惯将生活中美的事物用手机拍摄下来,然后再用笔墨描摹。石楠说:“我77岁才开始习画,喜欢用色彩表达我对美的理解。我尝试用中国画的材料,用毛笔、宣纸画出油画的效果。绘画开启了我人生的第二次寻芳之旅,我笔下开放着的那些艳美的花,就是我内心世界的表达。”

肖复兴是恢复高考后中央戏剧学院招收的第一批学生,他与戏有缘,也爱看戏,这次画展,他展出的正是戏曲人物

画。仔细看,他的画却又与众不同,有的在水墨之外竟又多了油画的痕迹,古典人物身旁还站着摩登女郎。这样新奇的艺术来源于肖复兴对于绘画艺术认知的转变。“有一年夏天,我去参观冯尼格特纪念馆,馆内的墙上挂满了他画的画,几乎都是漫画风格,夸张变形、线条简洁、逸笔草草,灵动飞扬。那时我突然意识到画画不能够太拘谨,可以随心所欲一些。”所以他画戏曲人物,不追求形似和还原,反而给观者耳目一新的感觉。比如他画武松,不画其打虎的英勇,也不画其血溅鸳鸯楼的快意恩仇,而是从潘金莲对武松的爱欲入手,蕴含了对传统故事的现代思考。肖复兴说:“画外的感想应该比画内的趣味更为重要。这是文学入画的主旨,也是文学入画的长项。”

作家赵丽宏选择了十幅斗方花鸟画参加此次展览。他说:“读书、听音乐、写字和画画是我一生的爱好。”从小喜爱文艺的赵丽宏上学时就曾把读过的小说画成连环画。后来去崇明插队,他把农户家的灶壁当作画纸,肆意挥毫,漓江山水、青松红日、蔬果花瓶,这些作品深受农民们的喜爱,有的还保存至今。除此之外,他还为乡村宣传队画过布景,给小学乡土教材画过插图,还为自己的图书设计封面和绘制插图。多年过去了,赵丽宏依旧在画,他的画依旧可读。他说:“没有

成为书画家,我并不遗憾。从事写作五十多年,其实是在用文字绘画,绘我眼中所见,也画我心中所思、梦中所想。”

文化学者连辑早已将书画视为自己的生活方式,现在依旧保持着用蝇头小楷做笔记的习惯。“原以为写字画画只是我茶余饭后的闲情逸致,可有可无。不承想它断断续续伴我许多年,占据了我大部分业余时间,成为我生活中不可或缺的重要组成部分。”这次展出的作品中,涵盖了山水、花鸟、人物等不同类型的画作,种类丰富,风格各异。连辑认为,在各艺术门类中,画是形象的文学,形象的文学就是画。中国画的神采,既表现在笔墨功夫之中,又蕴藏在笔墨功夫之外。想要画画得好,最终靠的是画外功夫。

作家冯秋子的十幅作品均名《无题》,除了水墨墨章外,还大胆采用了拓印的方式,给人以惊喜的同时,还留下了无尽的思考空间。在她的画前驻足凝望时,看到的不是具体的画面,而是创作者与整个世界的关系。“我想画心里萌发的东西,想画感觉到的东西,想画在灵魂里牵动的东西,想画我发现的东西、思想的东西,想画能够给我鼓励的东西,想画能够进到人心里的东西。”近年来,冯秋子的画经常出现在她的散文集中,文字抒发的是她的心声,水墨则是她性格底色的呈现。她笔下的画与灵动的文字相互呼应,相辅相成。透过纸张,我们可以看到冯秋子从草原走向都市,又从都市走向世界的人生旅途和心灵轨迹。

作家水墨

杨茹涵

6月25日至29日,鲁光、石楠、肖复兴、赵丽宏、连辑、冯秋子以“文学入画”为名,联手在国家画院中国美术报艺术中心举办画展。展览由中共永康市委宣传部、永康市鲁光艺术促进会主办。此次展览的首展,去年已在浙江省永康市举办。展览画册由北京文津出版社出版发行。

此次画展的发起人作家鲁光,29年前,他曾参加过在中国美术馆举办的“中国作家十人书画展”,当年参展的九位作家都已作古,但“文学入画”创作理念却深入鲁光的内心,并成为他几十年来的坚守。近些年,他联手画家王涛、杨明义在荣宝斋美术馆举办过“文学入画三人行”画展。这次他又倡议举办“文学入画六人行”画展,将来自安徽、上海、北京的作家集聚在一起,通过风格各异的绘画作品,展现出新时代作家独具匠心的艺术追求。

鲁光曾向国画大师李苦禅学艺,后拜书画大家崔子范为师,学习大写意花鸟画。此次展出的十幅作品中,既有田园风光,也有人物掠影,但出现最多的还是牛。鲁光属牛,爱牛、画牛,牛寄托了他对人生的感悟与思考。他用极简的笔墨,勾勒出牛的各种形态,或静或动,皆有精彩。题为《师牛》的画作中,有两头水牛和一位手拿竹笛的老者,题为:牛是伴,牛是友,牛是师,爱牛一生,画牛一世。鲁光说:“经过几十年的创作实践,我认为文学入画,一言以蔽之,就是画自己。画自己的喜怒哀乐,颂扬真善美,鞭挞假恶丑,画对人生和生命的思考。”

石楠是享誉文坛的优秀传记文学家,44岁发表了长篇传记文学《画魂》,在社会上引起巨大反响。如今86岁的她虽已满头白发,但却精神矍铄,思路敏捷。“我只上了一年小学、三年初中,没有握过毛笔,也没练过碑帖。但我喜欢自然,喜欢一切美的东西。我后来出版的传记文学作品中,有很多传主都是著名的画家。写画家,就要熟悉、了解他们的工作和生