

书间道

断片儿的事，没后文的人，以及纪实边角的“小说家言”

金宇澄持续的回望里，有持久的不忍

俞耕耘

《繁花》《回望》外，《碗》和《轻寒》让我们对作家认知更为丰盛。恍兮忽兮，隔世遗梦，是这些作品的调性色系。作家有种焦灼，那就是如何面对记忆与现实的错位不适。作家想做的是安放它、叙述它，给予一种安然的遥远目光。



在金宇澄那里，非虚构和虚构的意义分野，显得并不那么重要。《繁花》《回望》外，《碗》和《轻寒》让我们对作家认知更为丰盛。他游走移借文类的才能，使你完全可把《碗》当第一人称小说来看。《轻寒》的全知视角则与开篇第一人称的“我”形成吊诡。

故事的真空是小说秘境

《轻寒》的情节线索朦朦胧胧，在本质上是象征和印象主义气质。它被气味、光线、情绪，弥漫推动。不刻意追求明晰线索，完整故事，全用散文笔法托出1930年代末江南小镇的压抑躁郁。在一个腌货铺里，错综复

杂的欲望关系就像光线交汇。七官虽名为老板“寄女”，却给老板宿夜陪侍。反复的暗示，让故事隐而不发。老板和女佣阿才偷情，七官对阿才的同性忌妒，伙计寿生对七官的窥视觊觎……作家的情欲叙事相当克制。腌肉铺成了中心隐喻：它是肉的陈列堆放，与人物的欲望天然联系；腌肉的咸味、霉味，是故事挥之不去的气息。七官所厌恶的，是鲜活之物被压在腌肉之下，沾染了味道，那是对生命活力的侵蚀腐败。

金宇澄留下的故事真空，成了小说的诱人秘境。老板和女仆的相继失踪，是否是场设计？寿生对吃了晕船药的七官，中途做了什么？没有男人的女人们被送给日军，献祭的场景，哭喊散溢在平静的河道桥洞间，结局

如何？小说反复提及的地藏王菩萨生日，似乎是个答案，它在超度亡魂，也在超度故事。

《碗》这部非虚构作品，延续了小说的悬念，但这是真实的“限制感”。作家重述了在农场劳动的亲身过往。女青年小英死于井中，生前产下一个女婴。几十年后，女孩随上海的爷叔阿姨、纪录片摄制组北上，寻访母亲墓地，作家记忆之河也开始流泻。

作家独特的时间意识

《碗》是金宇澄版的“致青春”。青春总有些许苦涩悔意，无奈轻愁，否则，反倒不值记忆。作家始终以“小

英”“青年们”这些词来形容自己的同代人，努力避免了集合化、断代式的符号表达。其实，这也达成了另一种期待：追求跨时空的情感共同体，让不同代系的青年都能与作品对话。

作家有种独特的时间意识，那是一种滞留感，让过往和当下弥合了时间差。在上一辈人的眼里，“他（她）们当年的相貌，都比眼前这个女儿更年轻……”“刻舟求剑”式的时间观，在这里恰好成了善感的艺术知觉，超越随年月俱老的物理时间，实现了不同空间的并置。所以，女儿和母亲（老人）间的隔空对话，演绎成两代青年的通感映照。

小英投井事件，是“非虚构的限制感”带来的强大能量。作家确实不晓得背后缘由。但正因如此，它看上去就像一部优秀悬疑推理的开篇，在提供一切可能。小英就是故事的岔口与回路，以她为原点，记忆就可流溢、映射、折返、凝缩。北方纪事是记忆的重返，上海与农场人事交织穿行，让整个时空都显得破碎斑驳。

“如此交叉两类人群的记忆，正是本文特点。”“让所有的内容都融入记忆好吗，闪亮的鼻尖，耳朵背后的污垢，广阔的北方原野，与沪西密集的棚户屋顶，都存放在你的记忆里。”是记忆，就有暧昧处，犹如自带“滤镜”功效：它模糊、容易虚饰、甚至无聊以自慰的温情。无数旧面孔就像录影带浮现：教我们干农活的张某，善修烟囱及捕鱼。在音乐里意气风发的老杨，见了农场干部就立马“前倨后恭”。林德的同乡，临终前仍期待一口甘蔗水。

金宇澄在叙事中总迷恋“杳无音

信”和“有去无回”，这些故事就像内陆河，半路蒸发。《碗》中汇聚了很多断片儿的事，没后文的人。如果用故事类型学的眼光看，它们原本就是同一个故事。老杨被征调，曾嘱咐三个月后一定回来，完成那把手制吉他。然而，“未完成的琴，一直挂在工具房土坯墙上，老杨再也没有出现”。纪录片作者S的小电影获奖，“我给S电话，望他寄一个碟来。S抱歉说，怎么是寄过来，一定是要亲自登门，送给老师的。但至今数年过去了，杳无音信。”林德回粤探亲，上海青年让他代买荷兰皮鞋，最后也打了水漂，老林不知所踪。

所谓的“非虚构”，并非排除想象，不能虚构，而是明确告诉你——什么时候“我在”虚构。正如太史公也在想象，项羽曾经“泪三行”。金宇澄的纪实边角是悠游补笔的“小说家言”。揣测甚至比叙事更丰腴，它颇具肉感。作家竭力幻想老林或偷渡遇了海难；或买好皮鞋，确实托人寄回，只不过受托者出了岔子。这种想象，恰是作家对老林的一片信任和追怀。

“观看之道”重组的叙事

记人的简约，忆事的疏淡，往往是线描艺术，勾勒印象。这与金宇澄的“插画艺术”形成顾盼映带。插图和文本，构成意义的“增殖”与“补位”。一方面是视觉化的写作，另一面是叙述功能的图像。金宇澄并不看重色彩、造型的技术性，而是在意线条力度、构图布置背后的观念性、象征性。换言之，他追求有意味的形式，

最具包孕感的时刻。因为他深谙，画面本身是一种话语，是“及物”的力量。插图里人物常常缺席，就像新小说派对客观“物世界”的兴趣，只不过画风却如此表现主义。

作家把晕染功夫放在了场景、环境的“复盘”再现上。在材料调度上，他也完全吸收纪录片的剪辑效果，“我”始终在导演监控室观看，就是暗示。“观看之道”重组了叙事意义体。

《碗》的写法也是影像的拍法。30年前，黑夜里练胆比试，手提马灯的集会，以火光为主，“口味野重”。30年后，上海的老洋房大门口，巴洛克门廊、西洋水池、法式精致花园、罗马立柱，“周围同样是黑沉的夜”，“只是深重磐石般的黑暗，看不见巡游青年的身影。”

恍兮忽兮，隔世遗梦，是作品的调性色系。作家有种焦灼，那就是如何面对记忆与现实的错位不适。记忆既是确认青春的明证，也是难以承受的负重。碗里的筷子不能总直挺挺立着，该倒下就要倒下。它意味着爷叔阿姨们试图解脱放下，实现“复位感”。某种不能承受，本应归于尘土。

直到故地重游时，出行方式又使“爷叔阿姨”分化出：“飞机帮”和“火车帮”。作家别有意味写出聚会的反讽——如今地位财富悬殊的人们却“共享”青春记忆。时间惩罚了那些“吃情怀吃交情”、靠记忆老本“反刍”之人。富人却谈淡忘，对他们而言，记忆如“他者”。《碗》是遗忘与记忆纠缠之书。没了它，人也失了青春存在的照见；回望它，又有持久的不忍。作家想做的是安放它、叙述它，给予一种安然的遥远目光。

(作者为书评人)

这是遗忘与记忆纠缠之书。没了它，人失了青春存在的照见；回望它，又有持久的不忍。配图为金宇澄为小说手绘插图。



观不止

李白的《将进酒》并非一挥而就？

《唐诗求是》改变了我们对唐诗原貌的认知

杨焄

明清时期的文学批评热衷于讨论不同文体的迁变代兴，近人王国维、胡适等据此进一步发挥“一代有一代之文学”的观念，唐诗遂与汉赋、宋词、元曲、明清小说等并驾齐驱。就其传播范围之广泛、影响程度之深切而言，唐诗更是遥遥领先于其他各体之上。然而历经千百年的承传，这些作品早已蜕变成繁杂纷歧的面貌，今人探求其流变递嬗，却仍然不得不依赖一部三百多年前仓促编定、因而错谬漏脱不胜枚举的《全唐诗》，因此造成的误解和缺失自是不言而喻。有鉴于此，近现代以来众多中外学者都曾各展所长，做过大量补苴罅漏的工作。

修订纂辑过《全唐诗补编》《全唐文补编》和《旧五代史新辑合证》，又参与撰著《中国文学家大辞典·唐五代卷》《唐才子传校笺》的陈尚君先生一直致力于唐五代文史研究，新近结集的《唐诗求是》一书，汇集了他近年来精心结撰的多篇论文，还从此前出版的《唐代文学丛书》《汉唐文学与文献论考》和《贞石论唐》中选取部分重要篇章，从而全面展示了他在唐诗学领域所取得的成果。他特别强调要秉持“实事求是”的原则，“以老史断案般的严酷考证清理明以来累叠的唐诗文本”。他研讨的对象虽是唐诗，可目光所注并不拘囿于此，而是纵览唐宋元明清历代，贯通经史子集丛各部，同时又注重佛道二藏、敦煌遗书、域外汉籍和金石文物等特种文献，由此旁搜远绍，左右采获，从而拓展了唐诗研究的深度和广度。

爬梳存世唐诗的文本变化

考虑到针对《全唐诗》所做的局部性增订并不能彻底克服原书在体例上的种种缺陷，已经远远无法满足唐代文史研究的需求，尚君先生近年来

承担起重新纂辑《唐五代诗全编》的重任。这项艰苦卓绝的工作尽管尚未最终完成，但从《唐诗求是》中已不难窥见其根本宗旨，其中最关键的当属“分层次第地揭载全部存世唐诗的文本变化”，即不是简单地汇纂善本以判别是非，更要呈现文本在创作、传抄、刊布等不同阶段的历时性衍变。将此落实在现存的五万三千余首唐诗之上，关涉到佚作辑考、真伪辨析、字句勘正、作品编次等一系列问题。显而易见，这给整理工作设定了极其严苛的标准，但其结果势必加深甚至改变我们对唐诗原貌的认知。

以那首妇孺皆知的《登幽州台歌》为例，尚君先生在《唐诗的原貌、改题和拟题》中指出，此诗最初很可能是陈子昂的好友卢藏用在概括提炼陈氏《蓟丘览古》和屈原《远游》诗意的基础上形成的歌辞，直至明代中后期才有学者为其拟定诗题，并视为陈子昂的作品。

再来看天才恣肆横放的李白，后人往往将他与低徊苦吟的杜甫相互比较。尚君先生在《李白诗歌文本多歧状态之分析》中则仔细对各种早期刻本和敦煌残卷，考察其中存在的文字歧异。比如脍炙人口的《将进酒》，敦煌残卷原题为《惜樽空》，宋人所编《文苑英华》又题为《惜空樽酒》；其中的名句“天生我材必有用”，敦煌残卷中作“天生吾徒有俊才”，《文苑英华》的校语则说一作“天生我身必有材”。通过推求大量异文形成的原因，不仅可以了解李白作品定型结集的过程，更能发现他在创作中其实也同样经历过不断的增删润饰。

存世的唐诗来源于各种不同性质的文献，各类文献的纂辑时间和编次方式又多有不同，以致大量诗作成为层累叠加的最终产物。今人整理唐人诗集，往往依傍《全唐诗》再做校订补辑，但这样处理很容易忽略作品在

流传中的诸多细节，更不免承袭明清以来的不少讹误。尚君先生在《许浑乌丝栏诗真迹与传世许集宋元刊本关系比较分析》中，以晚唐诗人许浑为例，做了另一番尝试。以“山雨欲来风满楼”之句享誉后世的许浑存诗约五百余首，除了其亲手所书诗卷（即习称的乌丝栏诗真迹）外，其文集还另有一种宋元刊本，各本所录均未臻齐备且互有出入。经过反复比勘和仔细斟酌，尚君先生依照编次时间的先后，在校录时将乌丝栏诗真迹居前，随后依次收录各本所增见的篇章，接着是其他文献中所录未见于此本各本的作品，最后再殿以《全唐》中误归入他人名下而实为许氏所撰的诗作。不执一端的校录方式看似头绪纷繁，实则有条不紊地展现了许氏诗集从本人亲手编定至后世陆续增补的大致过程。

寻找唐代文学生态的风貌

有些看似无关宏旨的现象，经过一番沿波讨源，也能令人体味出别样的意味。在《从长沙密窑器题诗看唐诗在唐代下层社会的流行》中，尚君先生讨论了民间工匠改写拼接文士诗作的有趣现象。比如白居易的《问刘十九》：“绿蚁新醅酒，红泥小火炉。晚来天欲雪，能饮一杯无？”就被不知名的工匠根据时令变化而改作“八月新丰酒，红泥小火炉。晚来天色好，能饮一杯无？”或“二月春丰酒，红泥小火炉。今朝天色好，能饮一杯无？”这些通俗化的改编并不具备文献校勘价值，甚至有损原作温馨隽永的情韵，却隐隐透露出特殊的学术史意义。

以往探究唐诗在唐代的传播状况，主要从《河岳英灵集》《中兴间气集》等唐人选唐诗总集或是元稹、韩愈等对本朝诗人、诗作所作的评论着手，体现的其实只是极少数精英的

评判标准，而这类题诗则反映出古代底层民众普遍的文学趣味以及精英文化与大众文化之间的交融互动，彼此参照合观才能如实地呈现唐代文学生态的整体风貌。

以上只是略举该书考论所及的几个例子，但已足见重新纂辑的工作对于深入探求唐代诗歌原貌、唐人创作历程乃至唐集流传演变都将大有裨益。其实，即便是一些貌似无足轻重的枝节，也同样具有很大的开拓余地。比如唐诗的诗题，其最初形态应该是创作过程中人际交流的真实记录，在不少敦煌唐写本、部分早期石刻和少数诗集中尚能见到，但在编辑、流传的过程中却时常遭到诗人自己甚至其他人的删略或改窜。如果能够追溯还原唐人诗题的原初状况，相信还能为查证唐人生平交游提供更多重要的线索。

70多年前，史学家陈垣根据自己校订《元典章》的经验，特意撰著《元典章校补释例》（后更名为《校勘学释例》），条分缕析各种讹误产生的原因，“于此得一代言言特例，并古籍窜乱通弊”，还在此基础上总结了古籍整理校勘的通例。胡适对此极为称许，在序言中盛赞“这部书是中国校勘学的一部最重要的方法论”。尚君先生早年着重揣摩体会过陈垣等前辈学者的治学方法，该书所收《〈全唐诗〉误收诗考》《〈全唐诗外编〉修订说明》《〈唐五代诗纪事〉编纂发凡》《唐女诗人甄辨》等其实已经具备释例的意味。由于唐诗的内容包罗万象，其语言则属于既承袭上古文言又开始融入白话俗语的中古汉语，而其流传则经历了从写本时代到刻本时代的变迁，所以在整理中亟待解决的疑难必定有增无减。然而正因为这样，《唐五代诗全编》所总结出的经验教训，对于其他文史领域的研究而言也将提供重要的参考和借鉴。

(作者为华东师范大学中文系教授)



唐诗的内容包罗万象，其语言则属于既承袭上古文言又开始融入白话俗语的 中古汉语，而其流传则经历了从写本时代到刻本时代的变迁，所以在整理中亟待解决的 疑难必定有增无减。正因为这样，《唐 诗求是》拓展了唐诗研究的深度和广度。 配图为张大千绘《高士图》