

浅谈沃莱·索因卡及其剧作

岳 生

一九八六年十月，瑞典文学院将本年度诺贝尔文学奖金颁给沃莱·索因卡，从而非洲作家第一次获得了这一荣誉。

(一)

“索因卡是英语剧作家中最富有诗意的剧作家之一”，他“以其广阔的文化视野和诗意般的联想影响当代戏剧。”瑞典文学院在“授奖词”中这样评价沃莱·索因卡，可是他们特别提到的索因卡的剧作是《森林舞蹈》同《死神和国王的马弁》，而没有提及《路》同《专家和疯子》。后二剧则是非洲评论家及欧美许多评论家一致公认的最具有非洲民间戏剧传统特色、最能显示索因卡的哲学观和他对非洲社会现实的态度作品。看来，这里很可能存在着一个极微妙的问题。也许，诺贝尔文学奖的评委们，意在强调西方文学给予索因卡的影响，不十分注意（或者不十分赞同）这一种评论：“索因卡成功地让非洲以外的人们，用非洲人的眼光来看待非洲人和非洲的事件”，也有可能在于忽视了非洲同拉丁美洲一样，在六十、七十年代间发生了“文学爆炸”。

“文学爆炸”（我国又译“爆炸文学”），是西方文学评论家对拉美文学（首先是小说）在短短的年月里，接二连三出现了引人注目的文学作品，从而震惊世界文坛这一现象的表述。此前，拉美近现代文学基本上是法

国、西班牙、葡萄牙文学的移植，除了部分作品的主题涉及本土外，创作思想和创作方法都同殖民宗主国的文学毫无二致，甚至取得独立的国家内新兴起的“地方主义”文学，也只是人物、场景在当地。纵使智利女诗人加夫列拉·米斯特拉尔在一九四五年获得了诺贝尔文学奖金，但拉美作家们并不因她习西方浪漫主义风格和个人感情的真挚抒发，获得国际文坛的称誉为满足。因为她从来没有对拉美在政治、经济、社会等方面的种种不合理现象有所触及，对拉美民族文化传统的复兴和建立现代文明社会的要求也没有表现出热情，更不用说积极地去揭示、探索、改革现实。进入五十年代，拉丁美洲的进步知识分子在民众中开展了“启蒙运动”，进步作家们也努力发掘和发扬民族文学的优秀传统，使之与西方现实主义、浪漫主义、现代主义的表现手法相结合，形成了魔幻现实主义文学、结构现实主义文学、心理现实主义文学、社会现实主义文学等等创作流派。这些作品不仅极富于拉美民族特色，更紧密地与现实社会相联系，引起举世瞩目。拉美当代文学的巨大声势，使得诺贝尔文学奖金评委会在十五年内，相继三次把奖金授予阿斯图里亚斯、聂鲁达、马六克斯。

非洲当代文学也是在相同的社会背景下，发生了相同的“文学爆炸”，产生了类

主观的联想，追求复杂费解的形式，形象闪烁多变。”这一评论，也切合他的戏剧创作实际。所以，他的剧作很不容易为一般观众——读者所理解，也容易在评论家中产生歧见。

(二)

介绍索因卡的文章，每每说他早期的作品多为喜剧，以后的作品则多为悲剧，《路》和《巨人的游戏》则接近于西方的荒诞剧；或者说他自英国回尼日利亚后，早期偏重轻松愉快的喜剧风格有所转变，寓意复杂，手法隐晦的讽刺剧成为其剧作的中心。按照欧洲戏剧传统观念把索因卡的剧作截然划分作悲剧，喜剧，显然不合适；不仅对他不合适，对欧洲以外的古今剧作家（少数完全脱离本国传统，全盘接受欧洲古今戏剧创作观和手法的人除外），也不合适。须知近代、现代、当代的欧洲剧作家，也并不按亚里斯多德的条条款款分别创作悲剧或喜剧。后一种说法，倒有一定的道理。索因卡在英国读书和工作时期，他是按照欧洲传统理论和传统手法创作剧本的，回到非洲后，他更多的是遵从非洲传统创作剧本。

非洲传统戏剧都是音乐喜剧；当代具有浓重民族色彩的戏剧，也都是喜剧，特别是讽刺喜剧。这是我国和外国非洲戏剧研究家共同的想法。非洲“喜剧”，绝不能用古希腊的喜剧规范去衡量，去评判。非洲喜剧的主要特点之一是“悲”、“喜”两种成份并重。这决定于非洲原始宗教的教义，与古希腊宗教的、基督教的教义迥然不同，也决定于非洲古代的和欧洲古代的哲学观念迥然不同，正如许多位对东西方戏剧进行比较研究的学者论断的那样。

非洲戏剧同世界上其他民族的戏剧一样，都起源于古代丰收庆典，这种庆典很早就具有了宗教意义。盛行于非洲各地——现

今主要是黑非洲地区乡村的宗教节日、庆典和“聚会”，乡民们多借以进行议事、评教和包含道德教育的表演，欢快的色彩很浓重，欢快的情绪也很热烈。同时，由于宗很信仰在乡间极其普遍和深入，庆典仪式又同盛行的魔法实践相结合，因而充满了神秘色彩，“现代文明”人类认为的荒诞色彩也判突出。非洲戏剧的民间性质一直延续至今。非洲社会现实生活，实际上也一样。维护和坚持非洲传统的作家们，在他们根据民间传统信仰和宣传传统道德的作品里，就必然具有这种特色——内容具有讽刺性，以寓意的手法讲述事理，故事也不强调遵守时间的顺序。关于后一点，也在于“神”并没有时间观念，何况给予非洲当代作家以影响的西方现代派作品，就存在着时空的颠倒。

非洲当代社会，还存在着“理想颠倒”，它是非洲大多数国家获得独立后普遍出现的戏剧性现象。人们为祖国独立、民族解放进行英勇顽强的斗争，前仆后继地作出流血牺牲，可是在取得独立后，却由于多种因素的影响，出现了一些不理想的、不合理的现象，甚至陷入混乱、腐败、罪恶的深渊。例如中非共和国一度落入“皇帝”博卡萨的魔掌，内战和军事政变便时不时地在多国进行。为此，许多非洲正直的知识分子，特别是亿万仍然受苦受难的民众，产生严峻的思考：倘若殖民主义的不公正，被政治上的机会主义和社会上的特权存在所代替，那么国家的独立有什么用？这一令人烦恼的问题，更困扰着进步作家们。

但是，进步作家们虽然在作品中反映了对现实的不满和精神价值的丧失，以及无法解答未来的出路问题，却没有失去信心，而是积极地努力探索产生这种现象的根源和如何消除它。他们也懂得：除了知识分子本身要改变当“洋学生”的错误态度，以及改变从外国现代文明方面获得知识越多，就离外

似于拉丁美洲那种新型的、富于民族传统特色的文学。

美国的非洲当代戏剧研究家马丁·班汉姆说得好：非洲当代戏剧是在各种不同的影响下诞生和发展起来的，艺术上外来的影响很大，也很严重。象索因卡一类戏剧家认识到，在特定的环境下，戏剧不应当以娱乐和消遣为目的，而应是一种有影响力和生命力的、具有自信心和职能性的、有生气的改革社会的武器。他认为正是这样，非洲当代有理想的戏剧家们，才把西方戏剧艺术和非洲民族民间戏剧的历史渊源结合起来。非洲民族民间戏剧着重情绪热炽的音乐、歌唱、假面舞蹈，迷信色彩浓厚的哑剧，动植物拟人化的戏剧，这些都被组织进西方式的话剧中。索因卡从英国回到尼日利亚后创作的剧本，大抵如此。但是，新类型的当代非洲戏剧即使在形式上相同，主题的深度、广度却并不一致。也就是索因卡，他回国后的剧作同他在英国生活时期的剧作相较，风格和形式上确有很大的歧异，可是某些具有民族戏剧特色的剧作，却又没有深入地触及社会现实的根本问题。《森林舞蹈》描绘和礼赞了独立庆典，《死神和国王的马弁》讽刺和抨击了专横统治，虽都具有着浓重民族民间色彩，也有关现实，但并不及《路》、《疯子和专家》那样深刻地体现出作者的哲学观，那样有力地表达出作者对尼日利亚——非洲前途的探索思想，那样完整地诉说出作者对独立国家沉沦于灾祸因由的见解。很明显，在《路》一类剧作中，索因卡认为某些非洲国家独立后，仍然存在着种种不合理的、甚至是罪恶的现象，其根源在于统治阶层不顾非洲社会现实，仍然照搬殖民宗主国的统治方式和方法，仍然让西方文化和西方生活方式笼罩社会，更不警惕殖民统治势力煽起部族仇恨借以继续控制本国的阴谋，等等。在《路》中，索因卡更着重地指出了“背叛”

是社会改革、政治改革的大祸患。

沃莱·索因卡出生在约鲁巴部族一知识分子家庭中，毕业于伊丹巴大学，后留学英国利兹大学。该校学生剧团很活跃，经常演出欧洲古今戏剧，索因卡也参加进去，并专攻莎士比亚、肖伯纳、奥凯西戏剧，获得英国文学硕士学位。毕业后，他留居伦敦教书和编剧。一九五八年被接纳进皇家宫廷剧院担任剧本编审、导演和演员，直到一九六〇年回国。留学前和留学期间，索因卡创作的剧本、小说、诗歌，全系西方传统风格，即使是谈非洲的，也不具有非洲特性。回返祖国后，他遍游全境采风，着重考察和研究民间文艺，有意识地把西方戏剧艺术同非洲传统音乐、舞蹈、戏剧结合起来，创造出具有非洲特性的新型话剧。

索因卡的任务很艰巨，工作很困难。他面临着的，既有民间家族流动剧团演出迎合观众落后意识的娱乐剧，完全占领了小城市和农村的剧场，又受大、中城市里坚持主张“黑人性”的作家的反对，而且还有一些青年知识分子的猛烈攻击。后一种人又分两类：有的被叫作“洋学生”，主张全盘欧化，说他死抱落后野蛮传统不丢；有的又指责他的作品没有贯穿一条马克思主义美学的革命路线。但是，开明的教师、公务员、专业演员支持和协助他，经过试验，初步取得成功。与此同时，由于他反对几大政治势力集团掀起的内战，被捕入狱，两年间生死不明，以致非洲和欧美文艺界盛传他已遭秘密杀害。一九七〇年，他获释突然出现在首都拉各斯，旋即自我流放于加纳和欧洲。六年后，始获准归国任伊费大学教授，并被英国牛津大学、谢菲尔德大学和美国耶鲁大学、康乃尔大学聘任为客座教授。

苏联尼基福罗娃等非洲文学研究家，在《现代非洲文学》里评论索因卡的诗歌说：他“力图脱离具体的视觉形象而代之以极端

国文化越近，离本国、本民族固有文化越远的不合理情况而外，最根本的是要让民众觉醒，唤起民众用自己的力量改造现实。就非洲社会存在的具体实际说，进步作家认为对民众最有影响力的是戏剧。戏剧是有文化和无文化的、识字和不识字的人，都能够看懂，能够接受的。当然，这种戏剧必然要具有民众喜闻乐见的形式，要具有与民众生活紧相联系的主题，要具有民众信仰的观念，才能为民众接受。这样，宗教性和神秘性的内容，就不可或缺了。英国宪章派诗歌里，也存在着“宗教的胡说”，因为出于更有力地深入影响劳动群众的需要，不得不如此。何况非洲当代作家面对的是绝对信仰原始宗教的民众。因而即使是非洲当代最具有时代气息和社会要求的文学作品，也不一定为我们——不是非洲人的读者所理解。所以，索因卡的剧作就不是我们所易于完全读懂和彻底理解。

(三)

有的评论家把索因卡的某些剧作——《路》、《疯子和专家》、《巨人游戏》等，认作具有浓重的“荒诞派”戏剧倾向，或者说成是“荒诞派”戏剧，并把他拿来同西方“荒诞派”代表作家贝克特类比。这显然不大切合实际。固然《路》、《疯子和专家》等剧作，有晦涩难解的独白、对白，有十分奇突的戏剧场面和“动作”，其创作思想和戏剧手法，却不同于“荒诞派”戏剧。

“荒诞派”戏剧创作的哲学基础是存在主义，也有着直觉主义哲学的影响。它诞生于西方世界的人们对世界、对社会和对人与人之间的关系全面产生幻灭感的时代，作品反映出来的作者的思想是消极的、悲观的。

“荒诞派”戏剧给读者和观众的印象，是人类、社会和人生都在沉沦中，不可能——最低限度也是不易于找到好出路。索因卡及其

作品，并不是这样的。他对尼日利亚和非洲并没有失去信心。他在回答美国亨·盖茨教授关于他公开号召改革和革命，而在剧本里却是探索背叛、欺骗，甚至是一次成功的革命的背叛，这显然自相矛盾的提问时，是这样回答的：在今天的非洲，周围的每一件事都会一再地遭到背叛与失败。现实就是背叛的现实。作为作家，他觉得难以对社会表示过分乐观的看法。同时，他认为进行批评也是乐观主义的一种形式，一旦他停止对非洲的现实进行批评，这才是他对非洲感到彻底悲观了。这不就是他不同于“荒诞派”戏剧作家的很有力的证词吗！事实上，西方评论家——特别是非洲评论家也都一致认为，索因卡的作品不是让人们对于非洲、对尼日利亚的前途感到幻灭与失望，而是感到振奋与满怀希望。

就文学创作手法说，索因卡也同“荒诞派”戏剧作家的认识和实践不相似。现代派文学基本上是否定传统文学手法的，“荒诞派”戏剧自然也要摒弃传统戏剧手法。这主要表现为，“荒诞派”戏剧：一、排斥故事情节、剧情结构和戏剧冲突，戏剧也不存在任何教育意义。二、舞台形象稀奇古怪，没有活生生的人物形象，有的剧中的主人公是物而不是人。人在舞台上每每被物所“挤掉”，或者人从属于物。三、大量引进富有象征性质的幻梦于剧中，他种象征手法也常见于剧中。四、人与人交往和交流思想的工具——语言，早已失去意义和作用，因而戏剧的语言总是颠三倒四，话不对题，答非所问。这些情况，索因卡的剧作中基本上不存在。

当然，作为当代作家的索因卡，也绝对不是按照非洲戏剧传统手法，或者西方戏剧传统手法亦步亦趋，因为那样是不符合历史社会进步潮流的。莎士比亚没有按照古希腊三大悲剧家的创作思想和创作手法写他的悲

剧，十七世纪法国古典主义剧作家高乃依、拉辛也没有；歌德、奥斯特洛夫斯基等人没有照搬前人的手法，易卜生、斯特林堡、肖伯纳等人更没有，奥尼尔、奥凯西、布莱希特、萨特等人更没有。有人作为现实主义作家，就应该或者必然要按照从古以来的现实主义创作手法进行创作，那只能算是他个人的看法，并不能作为不能背弃的金科玉律。我们必须看到这一点：上面提到的莎士比亚等人，正是由于他们不墨守前人成法，多所创新，才成为世界文学史上的大师。索因卡之所以能超越许多位非洲老一辈作家而获得诺贝尔文学奖，就在于此。

创新虽不是墨守成法，却也不是一定要完全抛弃传统手法，甚至连现代已出现的新的手法也不要。因为创新的基础还得是好的、有用的旧传统，现代手法的合理的、有用的也需要拿过来。索因卡和古代的、近代的、现当代的戏剧手法的关系，就是如此。他学习并继承了莎士比亚到肖伯纳的好的传统，他也借鉴和采用了某些现代派戏剧的好手法。就现代派这个方面说，他没有走得象“荒诞派”那样远，完全脱离了传统戏剧手法，却也接受了“荒诞派”的一些影响，例如他并没有美化现实，也没有替现实构想一个美好的未来。他开始戏剧创作时，正当“荒诞派”戏剧盛极一时，少不了会接受它的影响。当他的戏剧创作进入成熟阶段时，“荒诞派”已趋消沉，贝克特、尤涅斯库等大师们已先后转向，不再从事“荒诞派”戏剧的创作，特别是索因卡的哲学观不是存在主义哲学。

“荒诞派”作家认为：外部世界是毫无意义的；人与人的关系十分荒诞；人对物质的无厌的追求，从而人本身也异化为物；人与自然的关系也是十分荒诞的人不知道自己究竟是什么，更不了解自己的即人的本质。索因卡并不如此认为。他不认为外部世

界是毫无意义的，而是为外部世界的改造而从事创作；他的剧中人都都是这样，尽管有的剧中人对外部世界采取漠然的态度，或是采取否定的态度，对后两种人，他持批评态度。索因卡说，当代戏剧应兼具教育和娱乐两种作用，但最重要的是教育作用，教育人们面对现实，改造现实，使之成为公平合理的现实。就《路》里的剧中人说，他们确实对物质贪得无厌的追求，但他们并没有异化为物，而且他们所追求的物质（财物），为他们维持生存和起码的生活所必需。

（四）

《路》，在沃莱·索因卡的剧作中，占有特殊重要的位置。评论家几乎异口同声地指出，本剧深刻地反映出作者对社会、对人生的认识，也表现出荒诞不经的倾向，剧情的含意显得更加隐晦、抽象，认为这是他的讽刺才能走向极端所致。这样的评断，有切合实际的部分，即剧情含意隐晦、抽象；有不切合实际的部分，即由于索因卡的讽刺才能走向极端，造成《路》的荒诞不经。本文前面段落已说过索因卡不应算作荒诞派剧作家，这儿提及的评论家们所说的荒诞性内容，又不见于原剧。（《路》的中译文，见《非洲戏剧选》第332—448页，李来、王勋译，沈国芬校。）如说本领高超的汽车司机横死路上；主人公一疯颠的怪老人黑夜住墓地与鬼魂交往，一有车祸发生，他就持放大镜探索血肉模糊的尸体，以寻觅人生的真谛等，《路》里并无描述。至于有的评论文章说：“《路》的深层象征意义，似乎是人类的命运：茫茫人生，布满各种各样的陷阱，今日躲过一个，明天不知不觉中又陷入另一个，……作者在剧中流露出对人生的悲观情绪。”这与瑞典文学院在“授奖词”中说的，“索因卡的作品洋溢着勃勃生气，令人奋进”，更不相合。

评论一位作家及其作品，我们必须弄清这位作家的思想，尽可能地弄清有关作品的具体内容，作家本人有自我评述的，尤其要作为评论的依据。索因卡在答客问时就说过，他不只戴着诗人、剧作家和小说家的帽子，而且“首先戴的是人的帽子”，还说过“我的始终不渝的宗教信仰是人的自由，……我的写作越来越多地针对那些压迫人的皮靴——不管它的脚是什么肤色的——为了个性的自由而斗争。”（详见邵殿生同志各文所引。）可见说《路》（以及索因卡另一些剧作）反映着作者的悲观绝望情绪，同作者自己的见解绝不一致。前文曾引述过的、索因卡答复盖茨教授的话，就是他本人对这类评论的否定。

《路》是两场话剧，全剧情节在一家汽车配件商店——“司机之家”里演出，并不复杂。时间也仅从夏季一天“天刚破晓”，到“彩色玻璃窗上出现了灯光”，室内“四周一片黑暗”的时候。全剧经常在场上的人物不过四、五人，其中之一即所谓“怪老人”，其他人物围绕着他活动，剧情也随他的“动作”发展。

“怪老人”即商店老板，剧本人物表用“教授”作代称。因他曾当过教会主日学校教师、代替教士主持过礼拜，司机们、流氓们给予“教授”绰号。（苏联《现代非洲文学》说“他是个教授”，不确切。）他立意要了解人生的真谛，希望从生与死的间不容发中，特别是从死亡中获得“圣灵的启示”，为此，他千方百计去探求死亡的奥秘，因而，他作出了一些令人不解的行动，说了许多连同他很接近的人物也难懂真意的话。就是这些行动和话语，被一些评论家认为荒诞不经，希奇古怪。这些方面，只需弄懂他不离口的一个词——《圣经》是什么，就较容易明白他的行动和话语出于要有所掩藏，才显得难解和荒诞。

“教授”曾对剧中一个人物说：“《圣经》是一把烈火，我们通过传道把邪恶的东西烧了。只不过这不是你所看见的那种《圣经》。”据此，他需了解的“圣灵的启示”，决不是宗教经典中所说的上帝的旨意。那么，它又是指的什么呢？这在剧中也有可据以了解的话语。他说他在布道时，曾让红光普照礼拜堂，还对教徒说“上帝画了一个彩虹的记号，答应世界不会被洪水淹没。正象他也雕刻了棕榈枝这个胜利的象征，约定世界不会干渴而毁灭”，因而被“一个法官般”的主教暗害，失去了教职。再联系他谈及的年轻时同亵渎上帝的人作斗争的往事看，他的面貌就相当清楚了。他并不是宗教信徒，他的到教会工作，乃是为了借教士布道“合法”地位，宣传民主自由的道理，启迪被宗教统治者和世俗统治者愚昧的民众。这不是臆测。“教授”自认他是在同替反动势力服务的教会作斗争，他要和同伴们“把形形色色的酒棚推倒，还放火把它们烧了，把毒害人们脑子的那些家伙赶掉。”

暗害“教授”的主教得到“应得的报应”之后，有的评论家认为“教授”的精神受到冲击而疯癫，精神变态地在死尸身上搜索破纸片，以找寻生与死的奥秘。“教授”的话语表明两点。一是他细心搜集散落的字纸，并不是从死尸身上，而是在早晨洒满花露水的大地上，是要“从大地的开阔的眼睛一起，一直盼到篡权的消息来到我流放的地方。”二是他忏悔“被片言只语迷了心窍，忘掉了精神锻炼。这种锻炼要求我每天虔诚的搜求。我放弃了我的事业，必然也就迷失了正路。这是《圣经》对我的报复。”同时，他说他明白了人无时无刻不在变化，脚下的路也在不断的变化，因为有变化，他才想到了死。既然变化无常，生死也无常，所以他决心走上那些变化不定的“路”。这些话，把他背叛了原来的立场，并要回归原来

立场的意图，说得再清楚不过了。

“教授”开设配件商店——司机之家，给流入城市却又无谋生技能的文盲乡巴佬伪制驾驶证，固然有维持生活的需要，可是并非主要的方面，主要的是“如果你们是注定要被踩死的蚂蚁堆，我也同样乐意与你们生活在一起。”因为这些人“使他可以更快地赎身。……你们的生命最终有助于我回那隐藏着《圣经》”。他又对这些人说：“我们必须团结在一起。只有死人才要还魂。”他把这些受剥削、受压迫、受种族主义歧视的人们，看成他一定要同其打交道的“死人”，要使得他们不再甘心于“死得真有点冤枉”的下场，而要努力争取“还魂”。有的评论家论定《路》系“以死亡为题材来揭示进步的代价”，非常正确，非常切合原剧实际。

戏剧以“教授”被谋害致死作结，好象显示了索因卡对现实的悲观绝望情绪。其实，“教授”在被杀前的长段对话和临死时的独白，都不能得出这样的结论。（见《非洲戏剧选》第444页至第448页。）他对被杀是有预见的：“人要有预见，就能无所畏惧。今晚，我感到自己很有力量。……我深

信我不孤独。如果我是孤独的，我岂不是白白浪费了那么些个夜晚给你们讲道！”面对不测的现实，“教授”怒责那些不接受他的“讲道”，不接受他的“思想交流”的“废物”“你们已经到了通往《圣经》的最后一道大门，反倒畏缩后退了！”他表示“只希望，不管是谁，都别拆我的台”。弥留之际，他又指责他们“平躺在背信弃义和欺骗榨取上，别人信任你们时，你们就把头抬得高高的，打击信任你们的乘客，把它们全部吞掉，或是把他们打死在地上。”这里说的是“背叛”。“教授”本人也背叛过《圣经》。还有那些经“上帝”宣布为保护《圣经》的人，为也了沉甸甸的金块，背叛了《圣经》，正如他被“魔鬼缠身”而背叛《圣经》一样。《路》写的是对《圣经》的背叛。在此，我们有必要重温索因卡的这段话：在今天的非洲，周围的每一件事都会一再地遭到背叛与失败。现实就是背叛的现实。作为作家，就难以对社会表示乐观的看法。不过，进行批评也是表示乐观主义的一种形式，一旦停止对非洲的现实进行批评，这才是对非洲彻底悲观了。

（上接第10页）

来，《唐诗纪事》本也是出于《传信记》的，偏偏在传抄中又出了错讹，把一个“回”字，误为“西”字，于是，这段文字的首句“帝幸蜀西至剑门”，便成了《全唐诗》的诗题了。那句话原来是“帝幸蜀回，至剑门”，因为是在从成都返回长安的途中，所以说“銮舆出狩回”，本来很好理解，一错成“西”字，就好像是他初从长安幸蜀道经剑门时的诗了。所以，沈德潜在《唐诗别裁

集》（卷九）里选录这首诗时，竟在诗题下面批道：“至剑门而云出狩回，未解。”这正是从《唐诗纪事》文字错讹中所带来的混乱。在一部《全唐诗》中，类此者尚不一而足。切实地说，整理《全唐诗》，恐怕首先应当从《唐诗纪事》入手。不仅是诗，乃至那些诗人的小传，如果不把《唐诗纪事》中的问题搞清楚，那是不容易彻底解决问题的。由此，也可见得，我们当前进一步整理这部书，确是很有必要了。