



《金蔷薇》的传播史与魅力所在



同为苏联文学名著，奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》与巴乌斯托夫斯基的《金蔷薇》，在中国读书界皆影响巨大，译本丛生，各有“亮点”。论大众“普及”面，当数《钢铁是怎样炼成的》，早在1942年，就有了最初的梅益译本，上世纪50年代经多次修订再版，备受青睐，销量爆棚，长期作为一种标准版本推广，并塑造了几代人对于保尔·柯察金的集体记忆。但就文学美感的认可度，以及传播的持久性，我以为《金蔷薇》则更胜一筹。用出版业的说法，前者是某一历史时段的“现象级”畅销书，后者则较为“小众”，却历久弥香，具长销书价值。

近日，收到翻译家高海涛先生寄来的新译本《金蔷薇》（春风文艺出版社出版），装帧美观、设计精致，透着讲究，惊喜之余，却稍感意外。高先生是我在鲁迅文学院的同学，创作、批评和翻译“三栖”并举，拿捏自如，尤擅写美文，原创之外，还有《北方船》《剑桥诗稿》《里尔克的俄罗斯》《叶芝诗选》等译作问世。这次重译《金蔷薇》，以“贝加尔海”署名出版，用他的“夫子自道”，应为转译，因是根据英译，参酌法译。此书应归阳春白雪的族群，投入并不很景气的纸质出版市场，多少有“冒险”之嫌。但无论如何，译者 and 出版社的勇气可嘉，他们的自信使我感慨，并让我相信，正如书之卷首引用萨尔蒂科夫·谢德林的那句话，“文学不遵从花开花谢的规律”，任何时代，只要文学不会凋谢，《金蔷薇》的魅力应该不会消失。

1955年,《金蔷薇》最初由苏联《十月》杂志连载，同年结集出版。最早的中文译者是李时先生,1959年由上海文艺出版社的前身“新文艺出版社”推出。原作还有个副标题,即“关于作家劳动的札记”,作为“内部读物”发行,很快引起关注。在《金蔷薇》版本史和读者的记忆中,李时译本称得上是“定调之作”。此后的漫长岁月里,人民文学出版社、译林出版社、上海译文出版社、百花文艺出版社等十多家出版社相继跟进,推出不同译本达二十几种,其中有戴骢、非琴、潘安来、张铁夫、苏玲等多位资深翻译家,现在又加入了并不年轻的高海涛先生。这个过程中,译本名称和作者出现了两处明显改动,比如1987年百花文艺出版社的戴骢译本,书名被改为《金玫瑰》,作者“巴乌斯托夫斯基”也被换成“帕乌斯托夫斯基”。说实话,有一段时间,我对这两处改动还不太适应。《金蔷薇》是我年轻时的“枕边书”,心目中,书名天经地义就应该叫《金蔷薇》,而不是《金玫瑰》,书的作者也应该是巴乌斯托夫斯基,而不是帕乌斯托夫斯基。我承认,这有点个人偏爱的成分,或许源于早年阅读记忆的“先入为主”效应。

事实上,《金蔷薇》与《金玫瑰》译名之别,在翻译界确有过不同声音。从俄语与中文的对应角度,有人认为戴骢先生直译的“金玫瑰”更准确,“玫瑰”在俄文语境中常被当作“爱”与“美”的借喻,也容易被中国读者的文化审美习惯接受,但更多的专家和读者,还是对“金蔷薇”的译名情有独钟。我猜测,戴骢先生如此改动,

或许与意欲打造一个新译本形象的动机有关,但“约定俗成”终究也是文学翻译中的一个重要原则,有过几十年的《金蔷薇》传播史,该书所凝聚的美学符号和表征共识已经基本形成,轻易更换,似得不偿失。但戴骢译本也提供了一些精准、传神的内核表达,令人印象深刻,比如,“它不是小说,而是启迪,是充满了怕和爱的生活本身,是作家悲哀的、平静的沉思,是为少女的美写的墓志铭”,这是巴乌斯托夫斯基对于蒲宁作品的一段描述,哲学家刘枫先生对此极为推崇,并将这“怕和爱”的含义进一步延伸,阐释为一种内在的“羞涩与虔敬”,并非指克尔凯郭尔和海德格尔在哲学层面上说的“面临虚无的畏惧心理”,而是一种“生命之灵魂进入荣耀圣神的虔信的意向体验形式”,这也是《金蔷薇》全书的精神写照和魅力所在。至于作者名字的译法不同,无伤大雅,我们知道是指同一位作家,就可以了。高海涛译本作者名字的翻译沿用了戴骢先生的译法,并举例,《日瓦戈医生》的作者帕斯捷尔纳克被许多读者简称为“帕斯”,帕乌斯托夫斯基或也可以被简称为“帕乌”,此称谓亲近与敬仰兼而有之,别有趣趣。

“金蔷薇”的象征寓意凝聚在首篇《珍贵的尘土》一文。一个叫夏米的巴黎老兵,战乱期间受到嘱托,把团长8岁的女儿苏珊娜带回法国看护,小女孩总是郁郁寡欢,曾说“要是有人送给我一朵管幸运的金蔷薇就好了”,夏米深深记住了这句话。小女孩后来被接到里昂,断了音讯,清洁工夏米每日搜集首饰作坊的尘土,从里面筛出细碎的金屑,日积月累,终于打造出一朵金蔷薇,期待有机会亲手送给想象中已长成大姑娘的苏珊娜,却听说她已于一年前赴美,此生不可能再见。年老的夏米孤独离世,人们发现死者生前脏兮兮的枕头下面,一直藏着那朵金蔷薇。帕乌将故事引申至一种文学写作的境界:“每一个刹那,每一个偶然说出的字眼和顾盼的眼神,每一个或深思熟虑或轻率肤浅的想法,每一次不易察觉的心跳,还有诸如白杨树飘落的花絮,夜间映在水洼上的星光——都无一不是尘土中金粉的微粒。”帕乌强调的是,作家需专注于从日常生活的“尘土”汲取养分,一步步将其提炼为艺术作品,最终实现对“美”的信仰,对“诗意现实主义”的永恒追求。

对于《金蔷薇》的归类,文学界说法不一,帕乌本人称其为中篇小说,也有评论家将其归为“人文科学小说”,或探究作家写作奥秘的随笔集。全书既思辨又感性,不是用专业术语写成的创作指南,而是以一个艺术家的审美眼光,对作家的劳动过程予以透视和描述,并不断引出相关话题。全书共19篇,并无情节上的依存性和连续性,却并不显结构松散,内容庞杂,这是因为有一条红线似磁石一般贯穿全书,有序突破了文体藩篱,兼有散文的韵味、短小说的风貌,情感克制内敛,句子长短错落,标识度明显,给人以浓郁的阅读享受。

很显然,翻译《金蔷薇》对译者的写作功底是个挑战。高海涛先生称帕乌为“少有的风格大师”,其笔下的文字如诗如画,意蕴深永,包括语言质地、色调、语感、节奏、氛围和气息。在《金蔷薇与勿忘我——译后记》中,他以诗意笔墨,道出了妙不可言的意外发现和复杂感受,“忧伤中有温润,低调中有明朗,就如同列维坦那些描绘秋天的画,虽然主调是秋天,但在丛林的边角上,或水面的光影中,总会显露出某种恣生生的春意,淡淡几抹,风致毕现,恰如小提琴的颤音,美得让人心疼”。帕乌写到旅途中遇见一位画家,衣衫肥大,其貌不扬,内心却有令人称奇的审美洞察力,那位画家告诉帕乌,“冬天,我就到列宁格勒的芬兰湾去,您知道吗?那里有全俄国最好看的霜……”高海涛先生赞叹:“这个观察是令人惊美的,如果连霜也能分出美之品第,那该需要怎样深邃的目光和细致的心灵!”

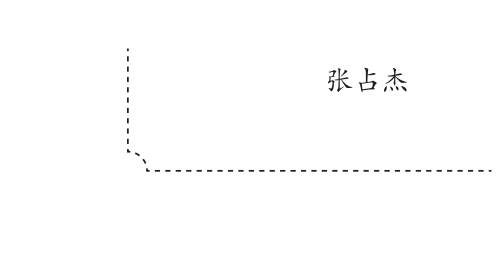
帕乌一生行迹颇多辗转,先后在基辅大学和莫斯科大学读过自然历史与法律专业,假期做家庭教师补贴费用,后因“一战”爆发辍学,在民间底层当过电车司机、工人,并有服役于红军的经历。复员后的主要身份是记者、编辑与作家,还曾在高尔基文学院长期任教,高海涛先生对此深为感慨:“正因为帕乌斯托夫斯基曾为人师表,他对文学的思考才会这般优美动人,高尚、纯洁、羞涩、虔敬,满含对年轻作家的爱与知,滋生九晚,树蕙百亩,每一篇都像春雨般晶莹剔透,也像秋野般宁静高远。”

帕乌曾多次获诺贝尔文学奖提名,呼声极高的是1965年,那次诺奖得主是他的同胞,《静静的顿河》的作者肖洛霍夫。这意味着帕乌的魅力和影响力远远超过了俄语世界。美籍华裔好萊塢影星玛琳·黛德丽,曾主演过《爱的悲剧》《蓝天使》等多部影片,还曾被提名奥斯卡金像奖最佳女主角。据报道,那次诺奖之前的1964年,她曾赴莫斯科拜见帕乌,出现了令人惊叹的一幕,她手捧英文版《金蔷薇》,见到时年72岁的帕乌,单膝跪地并亲吻了老人的手。这种跨越国度、语言与冷战时期意识形态鸿沟的历史性一吻,被岁月的镜头记录下来,成为佳话,流传至今。

在《孙犁文集》(补订本)中,有一则孙犁致王林的书信,内容是感谢王林赠戏票,让他有机会看了《刘巧儿》。写信的时间只署“星期五”,编者在前面加了“1949年”几个字,这应是一种据推测标注的时间。如果了解《刘巧儿》在天津的演出情况和孙犁信中关于剧作的信息,就会知道“1949年”的标注或是有问题的。

刘巧儿的故事源于1944年陕甘宁边区发生的真实事件“封棒儿婚姻诉讼案”,1944年3月13日,《解放日报》对此事进行了报道,古元以此为题材创作了木刻版画《马锡五调解婚姻纠纷案》,刊登在1944年10月9日的《解放日报》。1945年袁静将其改编为秦腔剧本《刘巧儿告状》,除“马专员”不变外,封棒儿改为“刘巧儿”,封彦贵

孙犁什么时候看的《刘巧儿》



改为“刘彦贵”,张柏儿改为“赵柱儿”。剧目上演不久,陕北艺人韩起祥又将其改编为鼓词《刘巧团圆》。1949年北平解放,评剧凤鸣社主演新凤霞受新歌剧《白毛女》启发,根据韩起祥鼓词本排演关于刘巧儿的新戏,并在北京天桥演出,沿用了韩起祥《刘巧团圆》的名字。1952年,北京首都实验评剧团重排这出戏,将剧名最终定为《刘巧儿》。1953年10月,陕西省秦腔实验剧团在台词、唱腔上做了一些改编后,将评剧《刘巧儿》改编为秦腔本。由于秦腔的地域性特点,陕西省秦腔实验剧团的《刘巧儿》未在天津演出。孙犁在信中使用了《刘巧儿》的剧名,或可以确定他在天津看的是评剧《刘巧儿》。

评剧《刘巧儿》在天津演出的时间,也是勘定孙犁写信时间的一個关键。

1949年,新凤霞尝试排演刘巧儿的戏。基于对剧情的理解,他们“从‘真实’上找办法,大家都穿破旧的衣服,因为群众都是穷人,刘巧儿也是穷人,只有地主王财主穿的好点。是‘活词儿’,当然就很粗糙,调子大多是哭腔”。这种改编用的是“幕表戏”形式,“那时候我们没有导演,也没有美术设计,没有剧本就有一个提纲编‘活词儿’,各自编各自唱,各自琢磨各自的调子”(新凤霞:《评剧〈刘巧儿〉的创作过程》,《戏剧报》,1955年第2期)。演出时演员根据听众反应临时加词或减词,所以每场演出细节上都有出入。整体来看,这个阶段《刘巧团圆》的戏剧结构、角色及唱腔基本固定了下来。在看到袁静的《刘巧儿告状》剧本后,新凤霞她们对这出戏又进行了重排,因改编过程中受旧戏程式影响较深,尽管观众喜欢,但仍觉得不理想,所以,1950年,当首都实验评剧团成立,演出地从天桥搬到市内后,这出戏暂时不再排演。

满庭芳

第五四三期

你。可是甄、贾宝玉不是两面完全相同的镜子去关照对方。他们的不同,除了上文说的形貌的差异,再有,例如贾宝玉有通灵宝玉而甄宝玉没有,贾宝玉身边有绛珠仙草化身的林黛玉而甄宝玉没有,这都是非常关键的差异。再如,甄宝玉挨打时,把呼哏唤味作为止痛的秘法,而贾宝玉是在挨打后因姑娘的怜惜悲感而觉得可玩可观、可怜可敬,以为死亦足矣,这二者之间的心态也有很大的不同。

所以,甄、贾宝玉不是真人与镜像的关系,也不是相对而立的两面镜子,而是两面镜子中间站着的一个人。如果人站在两面相对的镜子中间,每一面镜子各自只能照到人的一个侧面,然后再返到对面的镜子里,反复循环下去。无论怎么向对面看,看到的其实总是自己的两个侧面而已。

循此推理,甄、贾宝玉就是一个人的两面而已。一个人的任何两面,都是不同的,不是镜像的复制。这也是甄、贾宝玉不似之似、似又不似的道理。如果是这样,后四十回把甄宝玉写成“禄蠹”或许未必完全符合雪芹原旨,却也大有道理。只是我们不敢断言最后这两个“侧面”是哪一个更突出,就像人心中的两个对立的精灵在斗争,最终是哪一个能胜出?有的学者推断最后是甄、贾合一,如果是那样,也就形成了矛盾统一,但怎么个合一法儿呢?伟大的雪芹定有他超乎寻常的笔法与立意,只是我们今天无从看到了。

甄、贾宝玉相同之处在于叛逆,在于对“女儿”的拥护。但多么奇妙,甄宝玉没有通灵宝玉,也能叫宝玉,也能这么叛逆,可见,在叛逆这一层上,通灵宝玉起不到什么作用。甄宝玉没有玉,也就无从捧玉。甄宝玉也有病了妹妹,但那妹妹的前身不是绛珠仙草,也就无从以泪还情……如此浮想联翩下去,更加深了我们的困惑,甄宝玉的生活看来要单调很多,乏味很多,雪芹写他的深意究竟何在呢?是不是因为这许多的单调乏味,助他走向禄蠹的选择?

《刘巧团圆》在天津的演出情况,我们可以将王林的日记作为一个佐证。作为天津市总工会文教部部长、天津市文联副主席、著名作家、剧作家,王林出于职业需要,较重要的影视剧演出,他都要到现场观看,并在日记中作详细评述,所以我们在其中可以看到1949年1月至1952年5月间在天津演出的各类戏曲、话剧、歌剧、电影的情况,有传统戏曲,如评剧《九件衣》,有解放区来的新戏《王秀鸾》《王贵与李香香》《白毛女》,也有反映新中国建设中先进人物的话剧如《郝建秀》,此外,还有一些苏联和国内新拍的电影。王林这一阶段的日记,没有关于刘巧儿戏的任何记录。

这样看来,孙犁信中所述内容与1952年版的《刘巧儿》似乎更为吻合。

孙犁为什么专门写感谢王林的原因



1950年5月,《中华人民共和国婚姻法》颁布施行后,全国兴起了宣传热潮,一些文艺作品应运而生。1951年5月,新凤霞将之前刘巧儿戏的一些唱段以《刘巧儿告状》专辑形式灌成唱片,受到广泛欢迎,很多观众呼吁重新上演《刘巧团圆》。刘巧儿戏的传播效果引起了有关部门的重视,北京首都实验评剧团决定以袁静的《刘巧儿告状》为底本,由王雁执笔将其改编成适合演出的评剧剧本,并邀请夏淳担任导演,张尧、苏丹担任美术和灯光设计,重新排演这部戏,剧名最后也由《刘巧团圆》正式改为《刘巧儿》。1952年春节,新凤霞携评剧《刘巧儿》到中南海为中央领导演出,毛泽东主席、周恩来总理、朱德总司令看完戏,接见了新凤霞,对《刘巧儿》予以高度评价。自此,《刘巧儿》成为新中国成立初期最为红火的剧目,开始走出北京,进入天津等地演出。

从《天津日报》《进步日报》等报纸的“影剧分类广告”可以看到,《刘巧儿》在天津最早的演出广告出现在1952年6月8日,广告词大同小异:演出地点在中国大戏院,“首都实验评剧团新凤霞领导全团七十余团员演出”,10日夜演出全部《刘巧儿》,11日夜演出全部《刘巧儿》,12日夜演出《艺海深仇》。6月15日,《新晚报》创刊,随即也加入了《刘巧儿》的演出广告行列。

循着《刘巧儿》的演出广告我们了解到,新凤霞与她的“首都实验评剧团”在天津演出的具体时间为6月10日至26日,计17天,演出剧目有7种,除《刘巧儿》外,还有《艺海深仇》《小女婿》《小二黑结婚》《杜十娘》《红楼二尤》《祥林嫂》等。《刘巧儿》共演出7场,其次是《小女婿》4场,《艺海深仇》3场,剩下的都是1场。6月20日的演出预告中,6月22日安排的是《小二黑结婚》,但在22日当天,剧目被《刘巧儿》临时替换,从中可以看

到《刘巧儿》受欢迎的程度。

孙犁在信中明言,此次观看得益于王林的“赠票”。《刘巧儿》之所以有“招待演出”进而有“赠票”,有多重因素。一是它为宣传新《婚姻法》而重排,塑造了一个敢于追求婚姻自主、敢于追求个人幸福的先进人物刘巧儿的形象,与新《婚姻法》对妇女权利的尊重和保护紧密结合起来,是文艺与政治的一次成功互动。二是新凤霞在京津地区是家喻户晓的名角。三是新排《刘巧儿》采取导演制,舞台设计、唱腔设计都有新探索,是戏曲改革的又一新成果。由此邀请天津各界名流,举办一次专场演出,既凸显了官方对《刘巧儿》的重视,又强调了它的学术意义。王林6月10日看过《刘巧儿》后在11日的日记中写道:“昨夜看了新凤霞剧团的《刘巧儿》。这戏是根据陕北盲艺人韩起祥的鼓词改编的。有个性,有故事,人情入理,又能充分表达出新人物新感情。演唱都好!据说毛主席很欣赏。群众也欢迎。堪称目前杰作杰演。”这一评价已经说明了它的特殊性。因此,在17天的演出中,剧团特拿出一天,即6月23日,进行“招待演出”,各报纸提前三天作了预告:“招待演出,概不售票。”虽然广告中没有说明演出剧目,但这种招待演出有《刘巧儿》应是很合理的。以和孙犁的个人关系以及孙犁作为天津文协副主席的地位,王林为他找一张“赠票”应当不费什么事。当然,这种赠票也带有某种官方性质,其意义与为普通观众找一张票不可同日而语。从现有资料看,1952年在天津首演之后,新凤霞及其剧团未在天津有大规模公开演出评剧《刘巧儿》的信息,倒是天津本地的评剧社团,如民艺剧社、益民剧社、艺文剧社、进步剧社、复兴剧社、前进剧社等,自7月一直到年底,不约而同地在天津的大小剧场开始演出《刘巧儿》,著名的评剧演员陈桂秋、李文芳、筱玉芳、高艳敏等纷纷加入其中。其后几年,这样的情况也不断出现,但无论艺术水平,还是演出规模、演出影响,都与新凤霞及其剧团难以相提并论,加之没有官方的组织、推广,很难组织进行一场“概不售票”的“招待演出”。由此我们或许不难判断,孙犁拿到的“赠票”大概只能是1952年6月23日的,这也是他为什么专门写信感谢王林的原因。

孙犁信中所谈剧作内容,也与新凤霞的这次演出吻合。孙犁写到,“巧儿演剧,自以过桥及采桑两场为好,盖其得天地之自然,能歌舞并进。其哭调采用越剧,实较京剧及评剧为真切。伴奏也好”。过桥和采桑两场的内容,在王雁执笔的评剧版本中分别是第四场和第十场,袁静的秦腔剧本中,则是第二场和第十场。对比袁静秦腔版《刘巧儿告状》,这两场是评剧改编最重要也是最成功的内容,在舞台、唱腔设计、伴奏器乐选用上,都体现了创作者的匠心。孙犁在信中从布景的自然、唱腔的感染力以及伴奏的有效烘托三个角度评价了《刘巧儿》这两场戏,言简意赅,却是知心之论,也印证了孙犁所观,应是新凤霞新排的《刘巧儿》。

通过以上说明基本可以确认,1952年6月23日,星期一,孙犁作为嘉宾观看了当晚的“招待演出”;6月27日,星期五,新凤霞剧团离开天津后孙犁给王林写信,谈了观剧感想,对赠票表示了感谢。那时,王林正在天津郊区的军粮城蹲点、体验生活。

题图为评剧《刘巧儿》剧照

腊月的风,总带着几分凛冽,却也裹挟着一种说不出的温暖。这风,从山的那头吹来,掠过田野,穿过村庄,最后钻进家家户户的灶房,与那些悬挂着的腊肉、腊肠、腊鱼相遇,便酿出了一种独特的乡愁。

乡村的腊味儿,是时间的馈赠,是农人智慧的结晶。当秋收的喧嚣渐渐平息,冬日的脚步悄然而至,家家户户便开始张罗着制作腊味儿。这活儿,可急不得,得等天气干爽了,风干了,阳光不那么烈了,才好动手。选肉,是头等大事。农人们会挑那些肥瘦相间的猪肉,最好是自家养的猪,肉质紧实,味道鲜美。切成条,撒上海盐,再细细地揉搓,让每一寸肉都沾上这咸香的味道。盐,是腊味儿的灵魂,少了它,肉便失了魂;多了它,又咸得齁人。这分寸,全凭农人的经验与手感。

接下来,便是晾晒。村头的老槐树下,或是自家的小院里,总能看到一串串的腊肉、腊肠,像是一幅幅晾晒的画卷。阳光透过树叶的缝隙,洒在肉上,给它们镀上了一层金边。风,则是不请自来的客人,它轻轻地吹拂着,带走肉中的水分,留下那浓郁的香气。这香气,不张扬,却持久,它慢慢地渗透每一寸空气里,让整个村庄都沉浸在这份温暖与醇厚中。

腊味儿中,最受欢迎的莫过于腊肠了。将肉馅灌进肠衣里,这活儿可讲究技巧。肠衣得选薄而韧的,肉馅则要拌得均匀,肥瘦比例得当。灌肠时,得小心谨慎,不能太紧,否则煮时容易爆裂;也不能太松,否则口感欠佳。灌好的腊肠,一串串地挂在竹竿上,像是一串串暗红色的音符在风中轻轻摇曳。煮腊肠时,火候是关键。得用文火慢煮,让肠衣中的肉馅慢慢熟透,又能保持鲜嫩的口感。煮好的腊肠,切成薄片,摆在盘子里,油光发亮,香气扑鼻。夹一片入口,先是那咸香的味道在舌尖上跳跃,接着是那肥而不腻、瘦而不柴的口感,让人回味无穷。

腊鱼,也是乡村腊味儿中的一绝。选那些新鲜的鱼,洗净后,用盐和香料腌制,再挂起来晾晒。晾晒的过程中,得时不时地翻动,让鱼的两面都能均匀地接受阳光和风的洗礼。晒好的腊鱼,肉质紧实,味道鲜美,无论是清蒸还是红烧,都是下饭的佳肴。尤其是鱼皮,经过晾晒后,变得格外有嚼劲,咬上一口,满嘴都是那咸香与鲜美的交织。

乡村的腊味儿,不仅仅是一种食物,更是一种文化的传承。它承载着农人们对生活的热爱与期许,也寄托着他们对未来的美好愿景。每当腊月来临,家家户户都会忙碌起来,制作腊味儿,这不仅仅是为了过年时的丰盛餐桌,更是为了那份对家的眷恋与对亲情的珍视。

如今,随着城市化的进程,乡村的生活方式也在悄然发生变化。但那份对腊味儿的执着与喜爱,却始终没有改变。每当腊月来临,城市中的超市里也会摆放一些腊味儿,虽然价格不菲,但总有人愿意为那份乡愁买单。而那些在乡村的农人们,则依然坚守着那份传统,用自己的双手,制作出最地道的腊味儿。乡村的腊味儿,就像是一首古老的诗,它没有华丽的辞藻,却有着最真挚的情感;它没有豪壮的显摆,却有着最动人的韵律。它静静地挂在村头的老槐树上,或是自家的小院里,等待着风与阳光的洗礼,等待着时间的沉淀,最终成为那份最温暖、最醇厚的乡愁。

刘昌宇

乡村腊味儿



红楼微语(十四)

甄宝玉的差异

魏暑临



沽上丛话

《红楼梦》前八十回对甄宝玉的描述要是间接的,要是虚笔,后四十回原稿既已迷失,写这个人物的目的和意义也就很难把握。甄宝玉究竟“真”在哪里,至今聚讼纷纭,甚至有的学者干脆认为这一人物是无关紧要的赘笔。

真与假在这部大书中是何其重要的核心要义,甄宝玉怎会有可无?有此错觉的读者,大概是觉得这两个人物极端相似,简直就是重复之笔,甄宝玉至多是宝玉的镜中之影而已。

可是问题来了,甄宝玉、贾宝玉真的极端相似吗?这似乎不成其为问题,因为在第五十六回,甄家共有四个管家娘子一起目验了贾宝玉的真容,断定“模样是一样”。但很少有读者注意,这一点在宝玉的梦里得不到合榫的对应。

在梦里,宝玉来到了一个与大观园对应的园子,正疑惑间,几个丫鬟笑道:“宝玉怎么跑到这里来了?”这看上去像是丫鬟们把眼前的贾宝玉认成了甄宝玉,但实际并非如此,因她们马上就识别出“原来不是咱家的宝玉”,她们之所以误以为眼前的人是甄宝玉,大概只是因为这个园子本就不会出现其他少年,无条件地默认只有甄宝玉会来而已。于是她们对贾宝玉的评价是“生的倒也还干净,嘴儿

也倒乖逆”,只是当作小厮;如果眼前这个外人和自家的甄宝玉长相相似,她们定然非常惊讶,会有另一番评语。

待到两个宝玉梦中相见,也丝毫没有彼此赞叹相貌一致的言语,包括甄宝玉又叙述了自己的梦中梦,在那个梦里,他同样是被丫鬟们认定为一个“小厮”。也就是说,两个人人在自己的梦中都没有获得因为与另一个宝玉长相绝似而应有的受欢迎的待遇,反而而是被讽刺,两人见面时,话语中只涉及对方的名字与自己一致,丝毫没有因眼前的人长得像自己而惊奇。

这就与我们一般认为的两个人是实体与镜像的关系,显得有些不同了。如果按照《红楼梦》真假参照,即真假对立统一,甚至真即是假、假才是真的立意,那么,现实中二人形貌的绝似可能是幻象,而梦中二人的不似,才是本体。

那是不是雪芹写得不够严密?应该不是的。雪芹写的不是真实与梦幻、重关系,而是梦里还有梦,这就很有意思。王蒙先生就由此联想到“长廊效应”,也就是我们熟知的两面相向放置的平面镜,可以产生无限成像的原理。

那么,问题又来了,如果是两面相同的镜子相对,在无限成像的过程中,就是无限的你中有我、我中有