书外说书

清虚观故事

□王 彬

之所以选择这个题目是因为《红楼梦》中有清虚观，北京亦有清虚观。

为了阐述北京的清虚观与《红楼梦》中清虚观之间的关系，我们还是从《红楼梦》说起。按照书中交代，在端阳节的第一天，贾母、凤姐、薛姨妈和宝玉、宝钗、黛玉、三春等人去清虚观打醮。打醮是道教的一种祈福仪式，因此这回题目的前半是："享福人福深还祷福"。

打醮的队伍浩浩荡荡，"贾母独坐一乘八人大亮轿"，"李氏、凤姐、薛姨妈，每人一乘四人轿"，"宝钗、黛玉二人共坐一辆翠盖朱缨八宝车，迎春、探春、惜春三人共坐一辆朱轮华盖车"。宝玉打头，骑着马走在贾母的轿子前面，将至观前，便听到钟鼓齐鸣，张道士执笏披衣，带领众道士在路旁请安。"贾母在轿内因看见有守门大帅并千里眼、顺风耳、当方土地、本境城隍各位泥胎圣像，便命住轿。"下轿以后，"一层一层的瞻拜观玩"。贾珍随后命管家林之孝守住二门同两边角门，把他的人分为两拨，"你使的人，你就带了往你的院里去；使不着的，打发到那院里去"。吩咐完了，贾珍问怎么见不到贾蓉，说话之间，贾蓉从钟楼里跑出来。贾珍大怒，喝命家人啐他。"小厮们都知道贾珍素日的性子违拗不得"，便有个小厮走上前来向贾蓉的脸上啐了一口。这时张道士走来，陪着贾珍走进二门，来到贾母身边，凤姐向张道士给女儿巧姐儿要寄名符，张道士慌忙"跑到大殿上去，一时拿了一个茶盘子，搭着大红蟒缎经袱子，托出符来"。贾母与众人又到各处"游玩了一回，方去上楼……贾母在正楼上坐了，凤姐等占了东楼，众丫头等在西楼，轮流伺候"。

分析贾母等人在清虚观游览的行踪，大致可以看出这里的院落布局：

一、山门。山门里面有钟楼、鼓楼。供奉"守门大帅并千里眼、顺风耳、当方土地、本境城隍各位泥胎圣像"。二、二门。二门两侧是角门。三、大殿。张道士去大殿上取寄名符。四、楼。楼应该是凹字形状，中间是正楼，两侧是东楼与西楼。身份不同，所在的位置也不一样，贾母身份最高，因此坐在正楼上看戏，看戏时要有戏台。戏台的方向应该与正楼的方向相对。五、至少有两处院落，因此贾珍吩咐林之孝把家人分为两部分，使着的跟着，使不着的到另一个院子里去。

这是《红楼梦》中清虚观的大体情况。那么，北京历史上的清虚观是什么景象呢？北京的清虚观在旧鼓楼大街的清秀巷内。这条小巷本叫清虚观，1965年北京市政府进行地名整顿时改为今名。我曾经到那里探望，至今还有残迹，且有碑拓的文字遗世，从而为我们提供了进行对比的可能。根据胡濒撰文的《勅赐清虚观记》所载，清虚观建于景泰五年（1454年），是"内府供用库大使李琮舍宅所建之道场也"。这个李琮，在洪武年间便侍奉燕王朱棣，历经永乐、洪熙、宣德、正统，"屡蒙列圣录用，荣宠厚恩，思无补报，欲将京都城内日中坊住宅舍为观宇，虔奉神灵，以酬国恩。其同契中贵□□□来福□□□□□阮昭亦俱健羡不胜忭跃起敬"，把自己的财产捐赠出来，构建道场：

首作前殿，虔奉龙虎君，左奉汪真君，右奉刘天君；次建正殿，以奉三清，左奉玄天上帝，右奉演教天尊；后创重楼杰阁，以奉三皇，左奉土地真官，右奉历代祖师。翼以两庑，缭以周垣，屏以三门，及钟鼓二楼、法堂、方丈道房。库庾庖□，靡不备具。

有山门，山门之后尚有两层门，所谓"屏以三门"便是这个意思。还有钟楼、鼓楼，有前殿、正殿，最后是"重楼杰阁"。

根据上面引述的文字，我们可分析出清虚观供奉了哪些尊神。其中，前殿：居中供奉龙虎君，左侧供奉汪真君，右侧供奉刘天君。正殿：居中供奉三清，左侧供奉玄天上帝，右侧供奉演教天尊。后面的重楼：居中供奉三皇，左侧供奉土地真官，右侧供奉历代祖师。三清即玉清、上清、太清，是道教中的最高神祇。三皇是天皇、地皇、人皇，也有供奉伏羲、炎帝与黄帝的。玄天上帝即北方之神——真武大帝。清虚观在北京内城之北，因此供奉玄天大帝是可以理解的。

民国以后，清虚观逐渐荒败，根据民国十七年（1928年）北平特别市政府调查，清虚观分八号与七号两个院落，其中"七号内房屋九间，八号内房屋二十二间"。除供神及道士自己住房外，"余房出租，以便烧香生活"。观内的法物有"泥像三十三尊、铁香炉大小三个、铁蜡扦六个、铁鼎一个、铁钟一口、铁点一架、铁磬三口、铁花筒一对、铜香炉一个、供桌五张、另有石碑两座（其中一座已倒）、槐树一棵"。对照"栋宇嶙峋，金碧焕烂，都人聚观，叹未曾有"的辉煌景象，自然会产生昔胜于今的想法。1985年我去那里访问，清虚观更为窳败，早已演化为宛如蜂巢的大杂院，根据当地居民介绍，清虚观有两个跨院，南边的卫生部宿舍也是清虚观的属地，规模很大。在卫生部宿舍前面的空地上，我看见一块扑倒在地上的石碑，碑首正中镌刻的篆字是"□□清虚观碑记"。碑身的下半截，字迹还很清晰。这块石碑便是胡濒的那块碑，不知今天是否依然静卧彼处，倘有余闲我很想再去探访。

对比《红楼梦》与北京的清虚观，二者颇有相似之处，一是规模大，贾珍说："虽说这里地方大，今儿不承望来这么些人"，北京的清虚观，规模也很宏阔。再是布局近似，《红楼梦》中的清虚观至少有两层大门，有山门、二门，有钟楼、鼓楼，有大殿，有楼，有两个院落。北京的清虚观有山门、二门、三门，有钟楼、鼓楼，有前殿、正殿，有重楼杰阁，有两个跨院。相对于《红楼梦》，北京的清虚观多了前殿和一座大门，二者基本近似。叫人难以思议的是清虚观虽然残破不堪，但是旧构尚多，从而予人以无边的遐思。毫无疑问，《红楼梦》是一部大书，不仅是我国也是世界小说史中难以超越的经典。原因是多重与复杂的。原因之一是《红楼梦》描写了众多叫人难以忘怀的生活场景，比如这里的清虚观，真实的、活色生香的清虚观，为我们提供了情节以外其他可以玩味的元素。而这些元素，在快节奏、快阅读的时代，似乎被许多小说家淡忘了，他们的小说机车永远在时间的铁轨上驰骋，而忽略了本应构筑的站台，这样的小说——没有物质与空间的小说，能有多少价值呢？这就十分可疑。当然，我们很难考订曹雪芹一定来过这里的清虚观，同样我们也很难辩驳曹雪芹没有来过这里。我之所以将《红楼梦》中的清虚观与北京历史上的清虚观进行琐屑比较，不过是为以上的讨论提供一点微末的论据而已，并没有什么宏大的深邃想法。

玄览堂笔记

周氏兄弟之决裂与爱罗先珂

□顾 农

曾经有一位俄国奇人爱罗先珂（1889～1952）一度住在鲁迅、周作人兄弟家里，朝夕相处了半年，关系非常融洽。鲁迅先后翻译过他的童话和童话剧，又在自己的纪实性小说《鸭的喜剧》（1922年10月）和若干文章中多次提到这位乌克兰朋友。周作人译过爱罗先珂的若干讲演稿，也为他写过几篇文章。

一起同一位外国人建立如此亲密的友谊，在周氏兄弟的一生中乃是绝无仅有的一例；而他们弟兄间的决裂也与此不无关系。

爱罗先珂的经历颇有些传奇的色彩。他早年因病失明，但学习刻苦，精通音乐和文学，并且掌握了英语、日语和世界语，在世界语学界知名度尤高。他先后到过日本、泰国、缅甸、印度等国；1921年因为参加"五一"游行并发表演说等等原因，于当年6月间被日本政府拘捕，然后驱逐出境。他本想取道中国东北回国，因为那时苏俄境内正在打仗，便留滞于中国，先在东北，后到上海，受到中国之世界语者的热情接待。稍后蔡元培校长请他到北京大学讲授世界语和俄国文学，并拜托周氏兄弟安顿照料他的生活。

从1922年2月24日起，爱罗先珂住进了八道湾11号周宅，在这里得到很好的安排和照顾。他住在后院东边的客房里，同周作人、羽太信子夫妇的房间以及信子之妹羽太芳子（当时的周建人夫人，即鲁迅文章中称之为"三太太"者）的房间同在大宅院的第三排，也就是最后一排（亦即所谓"后罩房"）。

这里门前有一个长方形的小水池，原是打算种荷花用的；爱罗先珂入住后曾经在里面养了些蝌蚪，因为他希望能够在夏夜听到蛙鸣，稍后又买来鸡和鸭。《鸭的喜剧》写道："他是向来主张自食其力的，常说女人可以畜牧，男人就应该种田。所以遇到很熟的友人，他便要劝诱他就在院子里种白菜；也屡次对仲密夫人劝告，劝伊养蜂，养鸡，养猪，养牛，养骆驼。后来仲密家里果然有了许多小鸡，满院飞跑，啄完了铺地锦的嫩叶，大约也许就是这劝告的结果了。"仲密夫人就是周作人的日本妻子羽太信子，鲁迅在文章中正面地提起她，这是惟一的一次。

据义务充当爱罗先珂秘书兼助手因此也住在周宅的的吴克刚回忆，每当晚饭以后，鲁迅往往到爱罗先珂那里去，长时间地用日语聊天，有说有笑（详见吴克刚《忆鲁迅并及爱罗先珂》，《高山仰止——社会名流忆鲁迅》，河北教育出版社2002年版）。

鲁迅在八道湾宅先住第二排的西屋（后来周作人将书房安排在这里，即所谓"苦雨斋"），后来较长时间住在第一排（即所谓"前罩房"）中间的那三间屋子里，每天到中间一排的老太太住处去请安，在堂屋里吃饭；后院一般是不大去的。但在爱罗先珂入住以后，情况就完全不同了。鲁迅在《鸭的喜剧》里也提到他夜间"去访问爱罗先珂君"，"他一向寓在仲密君的家里；这时一家的人都睡了觉了，天下很安静。他独自靠在自己的卧榻上，很高的眉棱在金黄色的长发之间微蹙了，是在想念他的旧游之地的缅甸，缅甸的夏夜"——那里"遍地是音乐"。在鲁迅的作品中还有一篇略早一点的《兔和猫》，写"三太太"为孩子们买了一对白兔的故事，鲁迅的笔下洋溢着孩子们的欢笑，鲁老太太也看得高兴，全家充满了平和温馨的生活气息。"三太太"的形象写得颇有生气，这在鲁迅作品里也是惟一的一次。因为三弟周建人已经去了上海，这里没有提到他。养兔子的地方在"后罩房"的后墙与院墙之间的夹道里，要看兔子得穿过整个后院绕进去。

爱罗先珂于1923年1月底离开北京去上海，2月底回北京，而到4月中旬就回了俄国，一去不复返了。而就在爱罗先珂离开周宅的3个月以后，周氏兄弟就闹翻了，原因据说是羽太信子胡说什么鲁迅对她有所不敬，而周作人糊里糊涂地听信夫人之言，于1923年7月18日写信给鲁迅，次日上午面交，信中冷冷地说，"以后请不要再到后边院子里来。没有别的话，愿你安心，自重"。这无异于宣布要同大哥决裂；不过这也可以解释为只是要求"不要再到后边院子里来"，以免继续发生误会。

鲁迅到后边院子里去主要在爱罗先珂寄居于此、后院里又养了些小动物的那一段时间。有时夜间也去，这本来是陪外国友人聊天解闷的意思，而仲密夫人羽太信子竟不知道乱扯到什么地方去了。鲁迅收到二弟的信以后，完全摸不着头脑，自然要问明这是怎么一回事，但被周作人拒绝了。这实在是一个影响深远的拒绝！有什么话如果坦诚地说开了，也许就不至于发生后来兄弟之间的彻底决裂。

鲁迅非常气愤，情绪激动，很快搬出了他一手安顿下的八道湾周宅，携妇赁屋单住，温馨的大家庭毁于一旦。鲁迅生了一场大病——他受不了这样侮辱性的内部伤害。

爱罗先珂暂住八道湾周宅给这里带来了欢乐，不料竟意外地成为引爆兄弟分手的导火线。世界上有些事情实在是变幻莫测，匪夷所思。

鲁迅翻译过不少爱罗先珂的作品，先后印行了《爱罗先珂童话集》（商务印书馆1922年7月版）和童话剧《桃色的云》（北京新潮社1923年7月版）。爱罗先珂是一位真诚的人道主义者，他对暴君和奴才都持一种严厉的批判态度，这同鲁迅的心是相通的。他们之间的不同则在于理想主义者爱罗先珂对现实缺乏了解，并且正如鲁迅所说："他于政治经济是没有兴趣的，也并不藏着什么危险思想的气味；他只有一个幼稚的、然而优美的纯洁的心"（《〈狭的笼〉译者附记》）；而鲁迅则是最清醒的现实主义者，对于中国国情真所谓洞若观火，思想感情也复杂深刻得多。

周作人在《知堂回想录》里称爱罗先珂为"诗人兼革命家"，定位与鲁迅很不同。《知堂回想录》在《爱罗先珂》的上下篇之后紧接着就是关于兄弟决裂的《不辩解说》上下篇。到晚年，他大约也意识到爱罗先珂寄居在他们家的那一段时光同后来的巨大变故不无关系吧。

在《爱罗先珂童话集》出版后，鲁迅又陆续译出了他的《爱字的疮》《小鸡的悲剧》《红花》《时光老人》等4篇童话，后来收入巴金编撰的爱罗先珂的另一本集子《幸福的船》（上海开明书店1931年版）中。再往后，爱罗先珂便淡出鲁迅的视阈了。

大白话

玩高尚

□陈世旭

某次参加某地的一个文学活动，偶然遇到一位经济中介人，他的业务是为贫困地区开发设计立项，争取国家资金，组织项目实施。谈到个中甘苦，他说还真遇到过一些关键人物，坚决拒绝任何方式的贿赂。让人听了很是感动，以为他本人对此一定是十二万分的敬仰。没想到他说，这帮人是玩高尚的。接下来，他大发议论：而今"玩"是社会时尚，什么都有人"玩"，那些捐款做慈善的、一天到晚帮人做好事的、一见"义"就"勇为"的，都是这种玩高尚的主儿云云。

看着对方唾沫飞溅，我瞠目结舌。我见识太过有限，太过土气，这样时髦的说法，闻所未闻，一旦听到，不免觉得匪夷所思。传统价值观受到挑战，我多少有些感受，只是没有想到，在这位仁兄一类人那里，会毁灭得如此彻底。

记得19世纪法国有一个名叫孔德的哲学家和伦理学家，把利他主义这个概念引进道德理论，并以之作为他的伦理学体系的基础。按照他的界定，利他主义表现为：将他人置于本人之上作为基本的生活规律。意味着，你毫无条件地为他人活着，为他们牺牲，牺牲你自己的利益、你自己的快乐、你自己的价值。利他主义作为伦理学的一种学说，一般泛指把社会利益放在第一位，为了社会利益而牺牲个人利益的生活态度和行为原则。

这样的生活态度和行为原则，事实上乃是人类作为一个物种生存的需要。所谓利他主义，就是一个个体在特定的时间和空间条件下，以牺牲自己的适应性来增加、促进和提高另一个个体适应性的表现。从人类社会的演进过程看，利益追求是人类社会属性的核心，所以，利他主义的实质在于主体间的利益博弈，并且是长期利益博弈的一种均衡。利他主义的对立面是自私自利。自私、骄傲和蛮横会给博弈带来作恶似的结果。只有想尽办法并且无私、谦虚、忍让，才能获得与期望博弈结果的和谐。跳出狭小的自我行为领域，把思想、灵魂、意志一起并入大自然的轨道。在与自然的博弈中，对大自然的抵制会丧失真正的自我和自然特性。独立的自私意识会把人们引向耻辱、罪恶和死亡。任何超越自然法则所获得的价值都是暂时的，以后还会付出代价。

不仅是人类社会，即便是在动物界，利他主义也是一种客观存在的现象。这已被许多事实所证明。

长期以来，科学家一直对人类的利他主义的来源孜孜以求，从遗传学角度，首次发现了促使人类表现利他主义行为的基因。而在自然界中，同样存在着利他行为。这种行为提高了其他个体的生存和生殖机会，却降低了自己的生存和生殖机会。

这样的例子不胜枚举。

当幼鸟遭受攻击时，许多鸟类父母都会挺身而出，用伪装受伤的方法把猛禽引向自己，使子女得以逃脱。这叫"亲缘利他"，即有血缘关系的生物个体为自己的亲属提供帮助或做出牺牲。这不仅在人类社会，而且在整个生物世界都是一种非常稳定、非常普遍的行为模式，在父母与子女关系上表现得尤为动人和充分。

当狮子或猎豹接近时，往往会有一只瞪羚在原地不停地跳跃向同伴们发出警告。按照一般的行为原则，最早发现危险应该最早逃跑才是最佳生存策略。但瞪羚却放弃了第一时间逃生的机会，并以此为代价向同伴报警，使自己暴露在捕食者面前。蜜蜂、黄蜂、白蚁等膜翅目社会性昆虫中，存在着为数众多的不育者，它们担任筑巢修巢、采粉采蜜、哺幼护王等工作。食物不足时它们忍受饥饿喂养王后的子女，遇到掠夺者它们以倒钩刺等自我的献身方式保证王后和兄弟姐妹们的安全。不少鸟类在捕食类飞禽出现时，为了同伴的安全发出叫声让同伴逃离危险，自己因此引起捕食者的注意而陷入危险境地；狒狒群中，地位显赫的雄性狒狒遇到捕食者，一边发出狂叫给同伴报警，一边冲向入侵者，即使不敌，也会掩护群体撤离，自己始终处于最危险之处。这叫"纯粹利他"，即不追求任何针对其个体的客观回报。

当然，不排除还存在没有血缘关系的生物个体为了回报而相互提供的帮助，即生物个体之所以不惜降低自己的生存竞争力帮助另一个与己毫无血缘关系的个体，因为它们期待日后得到回报，以获取更大的收益。这种利他并不意味着对他人仁慈，也不意味着尊重他人的权利。

一种生活在非洲的蝙蝠以吸食其他动物的血液为生，如果连续两昼夜吃不到血就会饿死。一只刚刚饱餐一顿的蝙蝠往往会把自己吸食的血液吐出一些来反哺那些濒临死亡的同伴，尽管它们之间没有任何亲属关系。生物学家发现，这种行为遵循着严格的规则，即蝙蝠们不会继续向那些知恩不报的个体馈赠血液，这叫"互惠利他"。

有鉴于上述认识，我不禁对那位以"玩高尚"嘲弄高尚者和高尚行为的仁兄多少有一点忧虑：一、不管有多么强的自我意识，这样的公然嘲弄会不会让别人把已经进化为人类的自己看得比动物还低级？二、会不会有一天，自己真的有需要的时候，连"互惠利他"的好处也得不到？

但愿这是多虑。

周亚鸣花鸟作品

星河

XINGHE

书画清仪

周亚鸣印象

□王祥夫

新文人画家里边，周亚鸣最像江南才子，也清瘦得恰好，有一点点性感，却被雅雅的一笑包围起来。他酒是一点点都不能动，谁给他烟，他还会接过来玩一下，整支整支的抽好像不会，抽几口，然后马上把烟在烟缸里弄灭。因为他动手术几乎把胃全部切除，我开玩笑叫他"无胃公子"。在全部的新文人画家里边，周亚鸣还真像个贵公子，我以为公子的条件一是帅，二是雅，这在周亚鸣那里都有，但还要再加一个字，贵。他的画作有富贵气，和众多的画儿挂在一起，他的画的色彩和光泽总是在那里吵吵闹闹非要人过去看不行。

周亚鸣好像是很少画人物，山水多一些，花鸟多一些。他给我画过一张人物，一个写意古典人物，拄着杖，古人无分老小一定是都要拄杖的，不拄杖还会是古人吗？这画中的人物拄着杖歪着脸正在看天上的那半个月亮，上边题款是"自己吓自己"，是画给我的，好像是一次吃饭我讲了什么笑话，笑话我已经忘掉，但这张画总是让我想把那个笑话想起来，一晃十多年过去，草长莺飞，不想也罢。

周亚鸣的画无分山水花鸟都十分抢眼，我母亲大人活着的时候爱翻画册，说是看画儿，翻到周亚鸣的花鸟，说这真是好看！看周亚鸣的山水，我总是想到董其昌或明人的山水，而其花鸟却是宋人的风致。

周亚鸣的花鸟在中国特别占一席，鸭子画得可以说是举世无二，一只只都像盛装的古典美人，富贵而好看，而且都一律是抹了口红的美人。能把鸭子画得这般富丽，当代真是无人可比，再寒素的一面墙壁，只要挂一幅周亚鸣的鸭或花卉，这堵墙便会一下子变得无比的好看起来。他的画是比宋人的还要多姿多彩一点，若放几百年，颜色转淡，清气渐渐浮起来，便恰好更接近宋人。我以为，把周亚鸣放在新文人画派里真正是有些不搭调，虽然他擅长以写意的意趣画他的工笔，这是周亚鸣有别于其他工笔画家的所在。工笔画家一般都很紧，而周亚鸣好在松脱，松松脱脱地好看。说到周亚鸣的花鸟和山水，用的上四个字"锦心绣手"。看周亚鸣的画，还有一个感觉是好像一下子打开了美而又美的古锦缎，本世纪初我参观日本西阵织会馆，当时在心里忍不住叫了一下，这不是周亚鸣的富丽华美吗？我想西阵织应该把周亚鸣供在那里，像供神一样，他们的西阵织会更上一层楼的风光无限。

在中国的画家之中，能够把多种颜色都用得很好的人并不多，画家能用好几种颜色已属不易，而周亚鸣却是最善于用色，把各种颜色左一笔右一笔加在一起，让人们知道什么是富丽堂皇。中国画的灵魂——墨，在他那里倒像是退到了次要地位，去了二线。

周亚鸣的山水，最最合适挂在重要的厅堂场所，其山水的颜色和线条得传统金碧山水之精髓，是古典的、主观的、唯美的，是挂在那里让人养眼的。水墨的氤氲之气已经全部被排除在外，其山水是岁月静好的浮光耀金，是理想中的富贵生活。昆曲就是要在这种氛围里搬演才会动人。周亚鸣的山水不合适挂在书斋，顶顶适合挂在客来客往钟鸣鼎食的厅堂。也只有他这样风范的山水才镇得住大厅大堂。唐代的三彩，简直就不是生活中的凡间器物，你把它放在哪里它都要一下子跳出来，所以，也只有唐代那浩大无际的风华富丽才镇得住三彩。唐三彩是大美，但要是把它放在小的地方，它便会变得俗艳。我认识多少朋友，他们的厅堂也好，他们的书斋画室也好，可以放宋瓷，可以摆明青花，但就是放不住唐三彩，唐三彩不是随便摆放的东西，要求特别可以托它的环境。周亚鸣的花鸟和山水在审美上与唐代三彩有共通之处，从骨子里讲是大美。周亚鸣的花鸟山水不重在意境，也不重在情趣，而是重在"富丽大美"这四个字上，怎么说呢，"富丽大美"也是一境，而且来得更大。这"富丽大美"好就好在接近世俗，我以为接近世俗的美才是大美。好的小说也是这样，离世俗远的好小说，至今还没有见过。

看周亚鸣的花鸟和山水，我常想我要是个女人，手里就一定要有一把周亚鸣的花鸟团扇，即使是冬天也不会离手，走到哪里，就好看到哪里，也富丽到哪里。

看周亚鸣的花鸟和山水，无端端的，我还会常常想起汤显祖的《牡丹亭》。

就辞章而言，《牡丹亭》是华美而富丽，让人感叹。

那一天天的"雨丝风片"，那一年年的"烟波画船"，却早已是"遍青山啼红了杜鹃——"