

文苑笔谈

星连可作桥 一夜不迢迢

冯悦

《诗经·小雅·大东》中提到了包括“织女”“牵牛”在内的六个星名：“维天有汉，监亦有光。跂彼织女，终日七襄。虽则七襄，不成报章。皖彼牵牛，不以服箱。东有启明，西有长庚。有捄天毕，载施之行。维南有箕，不可以簸扬。维北有斗，不可以挹酒浆。”

大意是：天上银河明亮如镜，却不能照见人影，织女星终日移动七次，但往而无来，不成织法，不能织出布帛；牵牛星虽叫“牵牛”，却不曾驱牛驾车；启明长庚分见东西，徒有助日之名而无实光；毕宿像网但不能用来捕兔；箕宿若箕，无法扬米去糠；斗宿似斗，不能把酒酌浆。这些都是借天象来写人事，讽刺西周贵族尸位素餐，对东国的民毫无怜恤爱护，只会一味榨取盘剥。

这里的“牵牛”才是神话传说中的牛郎，它后来的官方名称叫“河鼓”，与织女同属牛宿，都是三颗星，即《步天歌》所说：“牛上直建三河鼓，鼓上三星号织女。”“牵牛”应是河鼓的本名，且命名时间相当早，后来随着二十八宿系统的建立，“牵牛”之名转给了更靠近黄道的牛宿，原来的“牵牛”被改为“河鼓”，荆楚人亦呼为“榆鼓”（郭璞注《尔雅》中提到，榆者，荷也）。不过，旧“牵牛”定名已久，并被赋予了人格化特征，因此官方的更名并没有改变人们的习惯认知，民间仍坚持将河鼓称作“牵牛”。

《诗经·小雅·大东》中的牵牛、织女和箕、斗一样只是普通星宿，看不出有特别的故事情节，而到睡虎地秦简《日书》里，情况就有了变化。《日书》甲种有两条关于牵牛、织女的简文。两条简文内容基本相同，都是说在戊申、己酉娶妻很不吉利，会像“牵牛取（娶）织女”一样，婚姻无法获得美满结局，过不了多久一方就会将另一方抛弃——“不出三岁，弃若亡”。

从简文可以看出，最迟在战国时期，牵牛织女的神话就已基本成型。所以，牵牛娶了织女“不出三岁，弃若亡”在当时是人们熟知的故事，求卜者能很容易地理解并接受《日书》的提示。有一点需要说明，娶织女的神话还是原来的牵牛（河鼓），尽管《日书》采用了以牛宿为牵牛的官方说法，但这两条简文与其他简文中的二十八宿内容没有发生冲突，故无须对“牵牛”之名作出改动。

由于银河的阻隔，牵牛星与织女星只能相望无言，织女为相思所苦，整日泪如雨下，虽然不断摆弄着织机，却无法织成布帛。东汉佚名诗《迢迢牵牛星》中的“终日不成章”化用了《诗经·小雅·大东》的“不成报章”，但意境已全然不同，牵牛织女不再是使有同情的、相爱却不能相聚的宿命夫妻。

通过这首诗也可以看出，牛郎织女传说的产生与人们观测到的天文景象有着密切关系，作为银河边的两颗亮星，牵牛（河鼓）、织女常年相伴，宛若人间的夫妇，然而他们始终分处两岸，无法过河团聚，似乎有某些原因迫使他们不得不分开。古人遂想象出各种可能的解释，传说便由此而生。

在汉代墓室壁画及画像石中，天文星象与神话传说是非常重要的题材，早期的牵牛、织女形象便在此时大量出现，如河南洛阳尹屯新莽墓中室西坡的壁画，河南南阳白堆出土的一块东汉画像石。四川都县东汉砖室墓出土的一具石棺盖上亦有一幅龙虎戏壁图，虎壁上方刻着奋力拉车的牛郎，他对面站着一位手中执物的女子，一般认为是织女。

宋代陈元靓《岁时广记》引《淮南子》曰：“乌鹊填河成桥而渡织女。”南北朝庾信《七夕诗》云：“牵牛遥映水，织女正登车。星桥通汉使，机石逐仙娥。隔河相望近，经秋离别愁。愁将今夕恨，复著明年花。”南北朝陈叔宝《同管记陆瑜七夕四韵诗》说：“月上仍为镜，星连可作桥。唯当有今夕，一夜不迢迢。”星空中距离牵牛（河鼓）、织女不远处确实有一座“星桥”，即女宿的天津星官，由9颗星组成。《步天歌》这样形容它：“天津九个弹弓形，两星入牛河中横。”天津九星像横在天河上的一座大桥，是众神的过河之处。天津九星中的“天津四”是全天第十九亮星，在夏季的夜晚，“天津四”与银河边的“织女一”“河鼓二”连成了一个巨大的三角形，今人称之为“夏季大三角”，很容易被观测到。因此，“星桥”之说可能出现的更早，它或许就是牵牛织女渡河相会的灵感来源。

至于“乌鹊填河成桥”的由来，典籍中没有详细说明，不少学者也专门对此进行过研究，认为有几个主要原因：古诗文里鹊巢是家庭的象征；喜鹊常结伴而飞，能够完成架桥的壮举；喜鹊具有高超的筑巢能力等等，只是这些结论都缺乏足够的说服力。从天文角度来看，很可能是古人将天津九星及相邻诸星想象成一只展翅的鹊鸟，鹊身填于河中，翅膀横跨两岸形成桥梁。按照西方星座的划分，这一区域为天鹤座，恰好也是一只飞鸟。既然“星桥”和“鹊桥”都来自人们对同一片星空的观察，那两种说法长期并存也就不难理解了。

五代之后，“鹊桥”成为主流，“星桥”则鲜有人提及了。



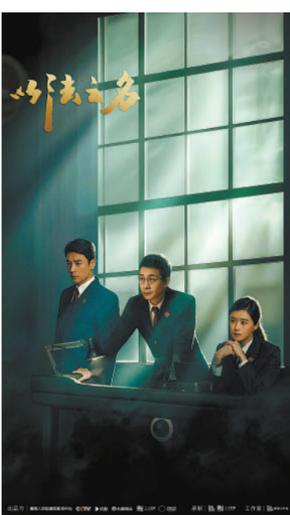
夏季大三角。赵衍衍摄，图源新华社星空工作室

影评

继《人民的名义》《巡回检察组》之后，最高人民检察院影视中心又推出了电视剧《以法之名》。我喜欢这部剧，喜欢就喜欢在这部剧较为清晰地阐释了检察机关在法治体系中的监督地位、作用和检察机关法律监督的实际运用，喜欢就喜欢在演员张译在这部剧中诠释了一名检察官如何依法、理、情中展示出对正义的秉持、对法度的坚守、对家庭的呵护、对朋友的尊重和友情的爱护。

检察官不是神，是生活在现实中的人。是人，就有七情六欲、爱恨情仇。涉及生活层面，社会上有交往、工作上有关联、生活中有朋友、家庭中有牵挂；涉及情感方面，思想上有见地、感情上有凝聚、情绪上有释放；涉及工作层面，检察官作为职责承担者、法律实施人、法律监督人，在面对各种任务特别是急难险重任务时，就会表现出一个人的理想追求、工作态度、处世方式、性格特点。尤其是在牵系着法律和情感、社会和家庭、集体和个人、友情和亲情等情况下，检察官就更需要在严格落实组织要求、精准适用法律、精细处置复杂情况、巧妙解决困难问题、妥善破解各类困境上，体现出一个人法律人、监督人和实干人的精神面貌和处世艺术。而《以法之名》中的洪亮这个角色，就比较积极稳妥地进行了演绎。

和我一起追剧的朋友对这部剧大加赞赏，但也有人对我讲，张译扮演的检察官洪亮是正义的化身，应该满身都是正气、持法律为至高，全身昂扬着锐气、不惧风险勇往直前，有时感觉张译的演出活泼多于严肃、圆滑多于坚持、世故多



《以法之名》海报

于原则、软弱多于刚正。我和朋友商讨说，看一个演员的演出，一看角色的性格特点，二看角色的成长路径，三看角色的生活环境，四看角色的工作处境，五看角色的发展前景，六看演员对角色的把握。多角度、立体地看角色，就能看出演员的表演是否准确恰当、匠心独运。当然，每个人观看的角度、内容不同，关注的重点、享受角色的艺术则不同。另外，每个演员对角色的把握展示也不尽相同。

我们从张译扮演的洪亮的成长发展路径，可以感受到张译对演出的把握。首先，我们看洪亮的家庭环境。洪亮出生在一个小山村里，父母是乡村教师，诚实而朴素，持礼而重

一个善在法理情间演绎的舞者

张裕臣

节，常以在省检察院当检察官的儿子为骄傲，以儿子迎娶了领导的女儿、得到领导赏识而自豪，这样的家庭教育育出的孩子当有小骄而不会大傲。

其次，我们看洪亮自己的小家庭。岳父是省部级高官，曾主政一方，虽未见他在家庭事务中一言九鼎，但也不失家主之威，对洪亮虽未见盛气凌人，但也是身居高位、心在高位，从洪亮每次在家中称岳父为“旭东同志”就可以看出这一点。儿子、女儿在父亲面前可以撒娇任性，获得父亲的关爱、让其退让，但女婿在岳父面前必是中规中矩，说话办事谦字当头、中气不张，特别是在大事、重事上迂回多于直率。因此，洪亮在岳父面前当然谦恭有加，在妻子面前听多于服从。

再看洪亮在检察院内部的角色。第十一检察部的检察官承担着对监督者再监督的责任，我们都知道，监督者与被监督者本来就是一对矛盾体，虽有同向发力之要，但实际生活中被监督者往往对监督者有天生的抵触情绪。所以，对全院同志行使监督权的人，不可能对所有检察官权力运行都持怀疑态度，不可能每天冷脸示人、把严肃写在脸上，现实中的人讲求的多是团结、协作、融合，但内心一定要坚守职责。因此，在处世上难免柔情化，无碍原则地显得有些圆滑。

最后，再看专案组的人员组成和领导配置。蒋欣扮演的省检察院第一检察部主任郑雅萍是组长，第十一检察部检察官洪亮为副组长，二人虽属同一检察院，但分属不同部门，隶属不同领导，且一个是执法监督者，一个是监督执法者；专案组的目标任务虽然一致，但具体分工上又各有侧重，作为始终处于

被领导位置的洪亮，又下沉在此前生长和工作过的地方，面对着曾经的朋友和同事，面临着许多未知内容和风险，自然会张弛有度、掌握分寸，这是一个常识，也是一个避不开的常情。还有一个重要原因，洪亮因受其爱人要求和内弟促使已经提交离职报告，准备调入北京工作，介于走与留之间，介于诚心走和真心留之间，他的心情是复杂的。

正是有以上这些背景，坚持和纠结必然会在洪亮的思想和情感、职业和使命、任务和责任、工作和生活中交织。而扮演洪亮的张译自然要看透洪亮之路、深思洪亮之境、熟虑洪亮之心、洞见洪亮之情，在角色扮演、剧情走向、情节处理和感情表达、执法监督上注意分寸，让法律的影响力扩大、让人性的影响收缩、让个人的情感让渡。

你看，当他看到同学、同事乔振兴莫名死亡时，胸中激荡起持法正名、寻根溯源的情怀，为找到、缉拿真凶，不惧风险、不徇私情，宁可放弃即将到来的幸福生活，宁可牺牲个人利益乃至生命，面对真相义无反顾，这是多么慷慨无私的担当；当他看到同学、同事李人骏面对乔振兴死亡和“万海案”时避让和妥协，成了以明哲保身之法去取个人进步的精致利己主义者时，几场对手戏演绎得巧妙而不失礼节，针锋相对而不输正气，正而又心存关爱，酣畅又不决绝；当他面对乔振兴的爱人和女儿时，始终把痛苦和误解藏在内心，把爱怜体现在一言一行中，保持着一个好兄弟、一位优秀检察官的品质；当他面对岳父时，作为晚辈和下级保持着尊敬，话语中透露出敬畏和亲情，作为专案组副组长又保持着严

厉，话语中折射出对法律的敬畏和对亲情的挽救，形象上看似战战兢兢、如履薄冰，但语言严厉而坚定，这时的法、理、情处理是极其难的，这也考验着洪亮对法律的忠诚、对人民的负责、对家人的痛且爱；当他配合组长郑雅萍时，多是以退让走，抓不着的事不讲、做不实的事不说、看不穿的事不提，有时宁可承受着委屈，也要把准工作节奏、号准案件脉搏，一语中的。张译在处理洪亮与领导的关系之时，有时也存在着携岳父之威大胆设计、小心求证，特别是在处理与政法委书记记兰景岩和岳父前司机、公安局副局长（后升为局长）孙飞的关系时，敬而有度，进而有法。张译演绎的洪亮还有两个亮点，一是对妻子的维护上，做到了亲与清；二是在脱不脱检察服上，又那么可亲可爱可敬，当他在剧末听到检察长的话，现场脱去外衣，露出检察官穿的检察服，深深鞠躬，走出检察长办公室、走在走廊、躲在拐弯处时，一名崇尚检察工作的检察官的内心世界完全展示在人们面前。没有对检察官这个称呼的尊崇，表情上虽弱，而内心又是那么坚强，让人看了有些泪蒙。

无疑，张译是一个善于在法、理、情三者之间演绎的舞者。正是由于他眼中自有热度、心中掌法度、手上掌尺度、执行多温度，才能把洪亮这个角色演绎得可圈可点。当然，从某些角度看，张译的演出也有不完全令人满意的地方，比如，有时显得过于软懦，缺乏检察官的刚性；比如，在与郑雅萍组长配合时，有时显得“烂泥扶不上墙”，缺乏服从的力度等等。一千个人眼里有一千个“洪亮”，不可能一个角色符合全部人的设想，玉有瑕仍不失其美。就《以法之名》的表现，张译为我们贡献了最好的检察官形象。若有可能，我们期待张译的下一个检察官形象。

书评

绿皮火车谱写的生命乐章

孙志昌

淡淡的苍凉。书中最动人的章节往往发生在站台与车厢的交界处。在兰州站，周云蓬偶遇带着手风琴的流浪艺人，两人用音乐交流故事，直到月台广播催促发车；在成都开往昆明的细膩笔调，将绿皮火车的起伏颠簸谱写成生命的乐章，使每位翻开书页的读者，都能聆听到车轮与铁轨交织出的时代旋律。

十七岁的周云蓬攥着车票登上绿皮火车时，或许未曾料到这列“时间透明的火车”会载着他穿越大半个中国。书中描绘的鞍山站台上，他背着吉他与母亲告别，蒸汽氤氲中母亲塞来的煮鸡蛋还带着温度，这种充满生活气息的离别画面，与他后来在敦煌月芽泉旁即兴吟唱的民谣形成了奇妙的共鸣——当西北的狂风卷起漫天黄沙，掠过琴弦，那份从母亲掌中传递的温情，已然融入音符之中，化作一抹

最令人难忘的是对“野孩子”乐队的刻画。在兰州黄河边的排练房里，张佺和小索用二胡与手鼓模拟着浪涛声，周云蓬写道：“他们的音乐像黄河水，表面浑浊，底下藏着清亮的泉眼。”这种将音乐具象化为自然景象的笔法，既能让读者触摸到民谣的肌理，又能感受到其背后的精神源流。当写到左小祖咒在地下室录制《无法长大》时，潮湿的霉味与失真的吉他声交织成一代青年的生存图景。

作为视觉障碍者，周云蓬对世界的感知方式本身就是一种哲学。他写闻道新疆烤馕的焦香便“看见”了戈壁滩的落日，听东北风穿过松林就“触摸”到了白桦林的纹理。这种通感写作在描述绿皮火车时达到巅峰：“车轮与铁轨的撞击声是大地的心跳，车厢摇晃的节奏像母亲哼唱的摇篮曲。”当视觉缺席，其他感官便充

分发挥作用，构建出更立体的真实。

书中新增的自序堪称点睛之笔。已到天命之年的周云蓬回到北京，在鼓楼东大街的酒吧里听着年轻乐队的排练，他忽然明白“绿皮火车从未停靠，它只是不断更换站名”。当他写到在绍兴老街听到童声合唱《九月》，泪水突然模糊了盲文纸页时，这种超越视觉的情感冲击，恰是文字最深邃的力量。

轻轻合上书页，窗外呼啸而过的高铁时速已达三百公里，而周云蓬心中的绿皮火车，却悠然行驶在文字铺就的永恒轨道上。这本书不仅是民谣时代的备忘录，更是一曲献给路上的灵魂与灵魂的安魂曲。当我们在快节奏的生活中感到迷失之时，或许应该学学这位演唱诗人——不必追逐站点的名字，重要的是保持向前的



《绿皮火车：一直在路上》

姿态，因为生命本身，就是最美的风景。正如周云蓬在终章所写的：“我们都在等待更好的到来，就像等待下一站的晨光穿透车窗。”这列永不靠站的绿皮火车，终将载着我们抵达内心的应许之地。

阅读

心与声：明为二物？声由心生？

杨欣怡

于自然。音乐本身只有简单与复杂、音高与音低之分，其中并不包含感情的成分。悲哀或快乐的情绪是人心所固有的，所谓“人心之不动为性，人心之动为情”。喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲本身就存于人心之中。在没有外物的影响下，人心即表现为“平和”，无欲无求；一旦受到外物的触动，人内心深处各种感情便会随音乐引发出来。由此嵇康提出：“然则声之与心，殊殊异轨，不相经纬，焉得染大和于欢戚，缀虚名于哀乐哉？”这句话的意思是，声音和感情，犹如不同的道路，互不相干，怎么能够让至高无上的、和谐的音乐掺杂进欢乐或悲感的情绪，虚有其名地与感情联系在一起呢？由此可见，嵇康认为，音乐不是增加哀乐的工具，实在是由于高度和谐的声音引发了人们本来已有的感情，并使其在外界事物的作用下得以尽情宣泄罢了；音乐所引起的感应，无不发自于人心。

《声无哀乐论》通过列举典故来证明观点：“昔伯牙理琴而钟子知其所志，秦人击磬而子产识其心哀，鲁

人晨哭而颜渊审其生离。”大意是，从前俞伯牙弹琴，钟子期便能从琴声中听出他心中所寄托的志向；乐工敲击石磬，郑国大夫子产就能听出他内心的悲哀；鲁国有人清晨痛哭，颜渊便能断定这哭声里蕴含着生离之痛。这些都表明人是欣喜、愤怒、悲哀、忧虑等种种情感先形成于人之内心，在听到了和谐的声音后才流露出来。音乐之感动人心、和酒激发人性的作用是一样的。众所周知，酒有甜、辣之分，而喝醉的人则表现出或喜或怒的情绪，不能因为人的喜怒感情由于酒的作用而产生，就说酒有“喜酒”和“怒酒”之分。同样的道理：从表面上看，欢乐和悲感的情感由音乐而发，但我们不能说音乐本身就包含有悲哀和快乐之情吧？

在此基础上，嵇康引申出这样一个观点：“求情者不留迹于形貌，揆人心不借听于声音也。”声音与感情，就如同外形与内心的关系一般，“形同而情乖，貌殊而心均者”大有人在，要真正了解一个人的性情不应以其外貌为依据得出结论，考察

一个人的内心也无须借助于听辨声音。

“音乐本体自然论”是嵇康《声无哀乐论》的核心命题。音乐的本质，是自然之物，它是平和的、至高无上的和谐之音。它“播之以八音，感之以太和，导其神气，养而就之。迎其情性，致而明之，使心与理相顺，气与声相应，合乎会通，以济其美”。从嵇康对音乐本质的理解中，我们不难发现盛行于魏晋之际的玄学思想对音乐的影响。“自然”是玄学的最高范畴，而音乐以“合道”为极致。这也流露出嵇康对魏晋之际玄学任情的音乐趣味的批评。除此之外，嵇康对传统儒家所提倡的“乐教”主张也持反对意见，他认为音乐作为一种艺术形式，是纯粹的、自然的，不应与政治发生任何联系。

《礼记·乐记·乐本篇》与《声无哀乐论》都主张“人心之动，物使之然也”，认为人心受到外物的触动会生成复杂多变的感情，然而二者在音乐本质的认识上则迥乎有异。不同于《声无哀乐论》中的“音乐本体自然论”，《乐本篇》提出：“凡音之

起，由人心生也。”“感于物而动，故形于声。声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及干戚、羽旄，谓之乐。”音乐由人心感于物而产生，它是人心的产物，反映了人内心深处隐藏的情感。故《乐本篇》又云：“其哀心感者，其声嘶以杀；其乐心感者，其声啾以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。”并在此基础上进一步提出：“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道与政通矣。”声音由个人层面上升至国家层面，体现出儒家的“乐教”思想。

儒家把音乐和政治紧密联系在一起，认为声由心生，而声也会对心产生反作用，因此“先王慎所以感之者”。“礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之。礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣”。乐是先王治理国家的手段之一，乐以“润物细无声”的特点在政治上发挥着极为重要的作用。音乐既饱藏着人心丰富多样的感情，同时又在无形中对人体产生潜移默化的影响；“声”“政”相通，音乐与政治密不可分。声无哀乐，原为造化之物，系嵇康之所执；凡音者，生于人心也，声音之道与政通，系《乐本篇》之所倡。二者本无对错之分，实乃各抒己见尔。