

白城英烈

阎群昌 (下)

●吴长安

宁死不革革命志。1947年9月28日下午,阎群昌在那金乡召开区干部会议。就在这天上午,辽北省驻洮北县土改工作队联络员兰干亭在德福屯得知,有一伙地主武装要偷袭那金乡王富屯。于是,他给阎群昌写了一封信,派赤卫队员赵成山和两个人送往王富屯,告知他们提高警惕,粉碎敌人的阴谋活动。这两个送信的队员行至巴海山村时,在中午打间的饭桌上,泄露了送信的秘密,被地主的狗腿子用酒将他俩灌醉,迟误了时间,信没有按时送到,造成一场大祸。

正当区干部会议开得火热的时候,屋外突然响起了枪声,地主陈显和(绰号陈三毛拐、陈大公鸭)勾结土匪约100来人,将王富屯围得水泄不通。阎群昌见情况危急,迅速地分析了形势,十分镇静地对大家说:“现在唯一的办法是进行突围,在土匪中间杀出一条血路来。我们要拼全力冲出去。”他一面沉着地指挥大家还击,一面组织突围。从下午两点一直战斗到黄昏时分。土匪发动了一次又一次进攻都被打退,同志们大多借敌人退却之机冲杀出去。最后,只剩下他和高占元两人。这时,土匪们把大门砸坏闯进了大院。阎群昌和高占元转移到后院的一个仓房里,进行顽强阻击。当打完最后一颗子弹时,几十名土匪把仓房团团围住,但他们不敢靠近,抱来一些干草堆在仓房四周。匪首陈显和扯着公鸭号喊道:“阎群昌,我让你闹翻身,今天,我要用火把你活活烧死。”匪徒们抓住两名群众,用枪逼着他们点火烧仓。阎群昌见此情景,挺身跨出仓房,面对穷凶极恶的敌人,他又着腰站在那里,大义凛然地说:“只要你们放下武器,改邪归

正,政府一定会宽大你们的。”匪徒们围上来,把阎群昌绑住。陈显和凶狠地说:“你们就知道共产分大户,我先把你们给分了。”阎群昌说:“我是打日本、除汉奸的,绝不损害好人的一针一线。”他还要继续讲下去,匪徒们用黑布蒙住了他的眼睛,绑在车上往西南跑去。

突围的干部立即将情况告知县大队。洮北县委书记兼县大队队长武蕴藻立即率领县大队出发前往追剿土匪,营救阎群昌。匪徒们眼见形势危急,便急忙将阎群昌的双手用大铁钉分别打在车耳板上,把身体放在车后面拖。鲜血染红了车板,浸透了车跑过的土地。阎群昌意识到敌人要下毒手了,便对陈显和说:“要我死我不怕,你们必须答应我一个条件,你们把小高放了,他新参加工作不久,刚刚订婚。要杀要砍由我一人承担。”陈显和冷笑着不予理睬。这时,群众从四面八方赶来,挥泪为他送别。他面带微笑,视死如归,大声说:“乡亲们不要难过,人死精神在,天下是人民的,胜利就在眼前。”就这样,党的好干部、人民的好儿子阎群昌被敌人活活用车拖死。随后,年轻的警卫员高占元也遭土匪的杀害。县大队赶到时,匪徒们已经逃窜。只见到被焚烧的仓房和地上洒下的烈士的鲜血。看到这种情景,战士们个个气愤填膺,飞身跃马,沿着匪徒们逃走的方向追击。他们越过野马河,跨过九顶山,终于追上了这股土匪,把匪徒们打得死的死、散的散,摧毁了这伙绰号“陈大公鸭”的匪徒,活捉了陈显和的侄儿,夺回了阎群昌的遗体。回到王富屯,为烈士举行了追悼会,处决了陈显和的侄儿,慰告烈士的英灵,安定了民心。



用烈士阎群昌名字命名的“群昌村”,位于洮南市那金镇。

洮北县人民政府为了纪念阎群昌烈士,决定将王富屯改称为“群昌屯”,将烈士的遗体安葬在当时洮北县人民政府的烈士墓地——瓦房的龙山下。并树碑记载:“阎群昌烈士,原籍是河北省宁和县阎庄人,牺牲时年仅28岁。为了建立红色东北革命根据地,他结婚28天,就随大軍北上,担任洮北县14区人民政府区长。”1973年,洮安县人民政府在这里建起了一座水库,县政府决定将这座水库命名为“群昌水库”。千秋万代,永志怀念。

(八十九) 白城市地方志办公室供稿

白城记忆

源远流长的鼎文化

●陈亮

鼎是青铜时代最具代表性的器物,贯穿了整个青铜时代的始终。从公元前21世纪至公元前5世纪,在大约1500年的历史进程中,鼎从一件日常的生活用器逐渐走向政治舞台,成为国家政权的标志。尊贵的社会地位,深厚的精神内涵,完美的艺术形式,汇聚于铜鼎一身,使其成为中国青铜文化的代表。

铜鼎是由新石器时代的陶鼎演化而来,最初用来烹煮食物。最早的铜鼎见于夏代晚期的河南偃师二里头遗址,经商、周发展至极盛,两汉至魏晋时期逐渐衰落。

早期的铜鼎,因铸造技术的局限,形制比较单一,以锥足圆鼎为主,器壁较薄,纹样简单,充满了原始性。商中期以后,随着铸造技术的提高和日益重要的祭祀的需要,鼎的形制也发生了很大变化:出现了方鼎和分档鼎,且形体也不断变大,鼎足由原来单一的锥足发展为柱足和造型各异的扁足;同时纹饰也逐渐精美



王子午鼎

繁缛起来,甚至整器都有装饰的纹饰,而且主次分明。值得一提的是在商代中期偏晚的时候,以族徽与日名为主题所构成的铭文开始出现,中国国家博物馆藏的后母戊鼎(图①)就是这一时期的代表。青铜鼎由此进入了它的繁荣期。

西周是青铜鼎发展的全盛时期,时代的更替变革必然会给青铜器的发展注入新鲜血液。

这一时期的变化主要发生在纹饰和鼎足上,纹饰由繁缛逐渐简约,青铜器满花的装饰风格已经不是主流。另外一个较为明显的变化是鼎足。西周早期的柱足从中期开始向蹄足的方向发展。更重要的突变是这一时期的青铜鼎已经成为“经国家,定社稷,序民人,利后嗣”的礼制用器,由此也赋予了青铜鼎政治与精神的含义。列鼎制度就是在这时兴起的,具有纪念碑性质

的长篇铭文也是这一时期出现的。铭文内容涉及册命、战争、诉讼和婚嫁等许多方面。在类型上,西周青铜鼎较前也有所发展,既有殿堂重器,也有人间烟火气息浓郁的实用型的温鼎等。

东周以降,周王室日趋衰微,争霸与兼并不断,这是一个礼崩乐坏的时期,却迎来了铜鼎的第二个高峰。

各地诸侯为了彰显实力和等级,僭越造鼎的现象不断,于是各地都发展出具有本地特色的铜鼎。如繁复精美的楚式铜鼎,就是以浪花飞溅般的变形蟠螭纹为主要装饰纹饰,显现出楚人的浪漫主义精神,如现藏中国国家博物馆的王子午鼎(图②)。而承袭了周人文化的秦式铜鼎却日趋质朴,纹饰也较楚式铜鼎简单。这种充满了僭越的铜鼎与周代礼制相矛盾,于是,作为礼器的铜鼎就渐渐消失了。虽然它已经失去了“名尊卑,分上下”的社会功能,作为曾经的庙堂祭器,人们还是给予鼎很高的礼遇,并赋予其文化象征意义。汉代是青铜鼎走向衰落的时期,铜鼎形体较小,以实用为主,器壁较薄,多为鼓腹、素面,铭文一般刻于鼎外,如宝鸡青铜器博物院收藏的羽阳官鼎(图③)。



羽阳官鼎



后母戊鼎

跟着诗词去旅游



塞下怀古

●高炳

渔家傲·秋思

范仲淹(宋)

塞下秋来风景异,衡阳雁去无留意。四面边声连角起,千嶂里,长烟落日孤城闭。

浊酒一杯家万里,燕然未勒归无计。羌管悠悠霜满地,人不寐,将军白发征夫泪。

900多年前,边塞延州的秋景流淌进范仲淹的笔端,千古流传。夏秋之交,笔者从关中驱车驶向陕北。初入延安城,笔者便被满目葱茏的林海震撼。

抵达清凉山时,已是晌午时分。“此行第一站,是半山腰的范公祠。我们当地百姓一直铭记着这位英雄。”延安本土文化学者樊高林说。

于这座古城而言,闹市建祠,足见范公的分量。

宋夏三川口之战爆发后,宋军北线皆失,延州成为孤城。不久,范仲淹任陕西经略安抚副使,52岁的他自请知延州。

“范仲淹赴任后励精图治,广筑堡垒;招募乡勇,安抚边民。”拾阶而上,樊高林滔滔不绝,“布阵法法一经改进,便收复了诸多失地,军威大振。”

沉浸在历史的鼓角争鸣里,不觉间已至范公祠前。祠堂雕梁画栋,正面为木质结构,朱漆在苍木掩映下,鲜丽夺

目。堂前对联书写着范公的千古名句:“先天下之忧而忧,后天下之乐而乐。”

推门而入,祠堂内供奉的三尊雕像映入眼帘。中间身披红色战袍的是范仲淹,其爱将狄青、种世衡分立两侧。旁边墙壁上,饰有范仲淹手书《清凉漫兴》四首以及《重修碑记》等石刻文章。

范公祠倚卧巍峨清凉山,熙熙闹市有清幽。站在古松前仰望,延河水穿城而过,宝塔山遥相呼应。

穿过宝塔山西麓,一片高六七米、长260米的摩崖石刻颇为惹眼。宋代至民国年间文人墨客的手迹,在石崖上一字排开,其中范仲淹手书“嘉岭山”三字,笔力遒劲。

樊高林介绍,三字因风雨剥蚀,曾在明万历年间再次镌刻加深。此外,“出将入相”“高山仰止”“先忧后乐”“胸中自有数万甲兵”等石刻,均系后人纪念范仲淹所题。

伴随沿途苍松翠柏,登至宝塔山峰顶,东、南、北三川尽收眼底。1987年,一幅高15米的“摘星楼”在原址重建。

黄昏时站在摘星楼上,轻轻拨开历史的烟尘。极目远眺,漫山林木浸染在金色夕阳里,微风温暖和煦。不远处,鹤发老者习武健身,垂髫小儿游闹嬉戏。那个曾吟唱“羌管悠悠霜满地”的伟大诗人,也和这锦绣盛世的人们一样,深爱着脚下的土地。

移字变拍

●田玉琪

在唐宋词人的创作中,虽然同一词调的句拍较为固定,调有定拍,“一字一拍,不敢辄增损”(王灼《碧鸡漫志》卷一),但也不是不能变化。同一词调在唐宋不同词人甚至同一词人的笔下,句拍的变化也时有发生。通常有增减字、摊破、移字等方式,使词调体式变化多样。对移字变拍当前少人关注,笔者于此做些探析。

所谓移字变拍,就是在不改变数个句拍总体字数的情况下,仅通过文字位置的移动使句拍情况发生改变。移字变拍情况大体有四种。其一,前后直接移字改变句拍。这可以将原句拍的首字移给前一句,也可以将原句拍最后一字移给后一句。如流行词调《水龙吟》,首两句拍共十三字,苏轼词有六首,其中“似花还似非花”等五首为首句六字、次句七字,“露寒烟冷蒹葭老”一首为首句七字、次句六字,后者可看作是将第二句七字的首字移给了前者。此调由于苏轼、秦观等人的创作,两种体式都成为宋人创作的流行体式。再如《六丑》词调,周邦彦词下片第三、四句作“静绕珍丛底,成叹息”(所引词作均据唐圭璋编《全宋词》),句读依王奕清等人编《词谱》或参拙著《北宋词谱》,五三句法是后来词人常用之体,吴文英词改作两个整齐的四字句“过眼年华,旧情尽别”,这是将周词五字句的最后一字移给了下一句,宋人刘辰翁、彭元逊等人词正与吴词同。而通过前后移字,很多时候还会出现折腰句拍。如《喜迁莺》调,今首见蔡挺词,其上片第七、八句、下片第八、九句均为六六句法,分别作:“剑歌骑曲悲壮,尽道君恩难报。”“岁华向晚秋思,谁念玉关人老。”这也是后来正体通常使用的句法。这种通过移字而变为折腰句的情况在宋代慢词词式中非常多。

其二,移动“领字”或移动中增加“领字”并移动其他文字而

变拍。这有“领字”位置的移动,也有移动中增加领字的变化。领字位置的移动,如《瑞鹤仙》词调,周邦彦词两首,上下片最后三句均为五四四句法,分别作:“对重门半掩,黄昏淡月,院宇深寂”“有流莺劝我,重解绣被,缓引春酌”。其中“对”“有”皆为领字,分别领起下面三个四个句。而毛开词却明显不同:“送春归去,有无数弄离,满径新竹。”其领字放在了第二句,只领起下面两句,无名氏的“正秋高气肃”一首与毛词相同。移动中增加领字的情形,如《玉漏迟》词调,韩嘉彦词为正体(《词谱》以之作宋祁词),上片前三句作五四四句法:“杏香飘禁苑,须知往昔,皇都春早。”而后来何梦桂改作“青衫白发,对风霜倚遍,危楼孤啸”,为五四四句法,且“对”字为领字,领起下面两句。这里,何氏是将韩氏首句的仄声字移到了第二句句首,且改为领字。有时增加领字,移字变拍情况较为复杂,几个句拍中会有多字移位。且看周邦彦对柳永《一寸金》词的改造,柳词上片第三、四、五句写道:“地胜异,锦里风流,蚕市繁华,簇簇歌台舞榭。”下片对应位置写道:“仗汉节,揽辔澄清,高掩武侯勋业,文翁风化。”虽然都是十七个字,上片是七四六六句组合的韵拍,下片是七六四四句组合的韵拍。在周邦彦词笔下,总的字数未变,但通过增

加领字和移字而变得非常齐整,上片为“望海楼接日,红翻水面,晴风吹草,青摇山脚”,下片为“念洛浦汀柳,空归闲梦,风轮雨榭,终辜前约”。这就是明显对柳词进行规范了。

其三,移字分解摊破句拍。就是将本来数量少的句拍通过移字增加句拍。词调在增加句拍的变化时常会有添减字的现象,但不添减字仅通过移字处理的情况也有不少,又以六六、七五句拍变为三个四字句拍者居多。如《木兰花慢》词调,《词谱》以柳永“拆桐花烂漫”词为正体,上片结韵两个六字句拍“风暖繁弦脆管,万家竞奏新声”,为此调常式,曹勋改为三个四字句拍:“三月韶华,转头易失,密阴匀齐。”再如《西地锦》词调,周紫芝词上下片第三、四句均作十二字七五句法:“阑干独倚无人共,说这些愁寂”“看看又是黄昏也,敛眉峰轻碧”。蔡伸词上下片则改为三个四字句拍:“清风皓月,朱阑画阁,双鸳池沼”“蓬山路客,蓝桥信阻,黄花空老”。

其四,移字整合句拍,就是将本来数量多的句拍通过移字处理减少句拍。如《人月圆》词调,《词谱》以王诜词为正体,其下片前三句十二字,作四四四句法:“禁街箫鼓,寒轻夜永,纤手同携。”而张纲词则改为七字一句、五字一句:“官闲岁晚身犹

健,兰玉更盈庭。”如此改变之后,张纲词成为上下片相同的重头曲。而杨无咎的《人月圆》则在下片结尾对王诜词体三个四字句拍进行了整合:“百年三万六千夜。愿长如今夜。”两个“夜”字均为韵脚。

移字变拍虽然今天表面上看只是在文字上做了移动,但实际上作为音乐文学的唐宋词,歌词音乐的乐音也是随之移动变化的,并且很多时候也应与词人、乐工(或歌妓)的共同探索、创作有关系。前面所举的大量移字变拍句拍很多时候都追求的是上下片的前后一致,而这种前后一致正是词体音乐上下片一致的反映。虽然,移字变拍的许多情况没有成为词体的流行体式,但它显然体现了唐宋词人对同调音乐的不同处理以及对歌唱效果的变化追求,从而使词调体式丰富多彩。既有相当的稳定性,也有可观的复杂多样性,这是唐宋同调体式特别是流行词调发展变化的普遍特征。

在前人词谱著作中,《词律》的拍意识较强,而句拍意识较弱,《词谱》则在句法分析中细致、深入,但又常常流于琐细,句拍意识依然模糊。而是否通过移字法改变句拍,争议最大者恐怕还是苏轼“大江东去”词,其下片第二、三句的九个“小乔初嫁了”“了”字到底应该属上还是属下,在词谱的编撰中也有不同意见。一是论调论意皆当属上,以《词律》《词谱》为代表;二是论调论意皆当属下,以赖以《填词图谱》为代表。现代学者吴世昌、周汝昌先生亦持此论。这里,笔者还是倾向《填词图谱》的断句,就是苏轼没有用移字法将“了”字移给上句。而“了”字属下,于文意当更加合适。至于宋人创作《念奴娇》词调时,确有下片第二、三句为五四四句法者,这与宋人对苏轼词句拍的“误识”有关。