

中国当代文学的探索道路

□陈晓明

中华人民共和国成立70周年

The 70th Anniversary of the Founding of
The People's Republic of China

70年中国文学经历了风风雨雨,道路曲折、风云变幻,我们有需要总结的经验教训,无疑也有值得重视甚至自豪的辉煌成就。我想有一点是值得深入探讨的,那就是70年的中国文学中,始终贯穿着一种探索的精神,中国文学一直想走自己的道路,想为我们承受的历史、面对的现实表达出中国作家的心声。正是这种探索精神,表现出中国文学顽强的历史渴望,就是在历史给定的境遇中,依然执著地探索中国文学的道路。

关于文学的探索性,我们过去主要关注在艺术形式上有突出探索的那些创作行为,或者说我们把探索性等同于先锋性行为,从理论上来看亦然。从词义上来看,探索当然也就是置身于前卫地位,就要突破和创新,就是探寻新的路径。如果我们要在更广义的意义上,尤其是从历史的角度去理解中国文学的探索性的话,就要在一个更高的历史维度上,赋予它一种历史变革的背景。我理解的中国当代文学70年的探索性,应该看到三个阶段的变化性,这三个阶段可以做如下归纳:

第一阶段:20世纪五六十年代展开关于社会主义文学方向的探索

五六十年代的当代文学写作者始终怀有社会主义文学方向的探索 and 追求,力求开创一种能够为广大的普通民众所理解和接受的文学形式。一方面,能够对人民群众起到正向感召作用的文学,在特定的历史时期无疑具有积极意义;另一方面,文学在构成无产阶级革命事业重要组成部分的同时,也在尝试实现一种新型文学和文化表达的历史要求。

关于社会主义文学的探索,深受苏俄文学的影响,特别是后来苏联关于社会主义现实主义文学的理论倡导的影响。列宁曾说:“无产阶级文化并不是从天上掉下来的”,“无产阶级文化应当是人类在资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识合乎规律的发展”。由于中国现代的文化创造形成一个反帝反封建的传统,到了上世纪50年代,反帝反封建的态度更加彻底,现代的传统也被悬置起来,中国文学主要受到苏联的影响。即使如此,中国文学也一直在探寻自己的道路。其源起可追溯到1942年毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》,这篇《讲话》奠定了中国当代文艺的思想理论基础,从根本上确立了中国新文学为工农大众服务的方向,明确了文学是无产阶级革命事业的有机组成部分,同时阐明了人民群众喜闻乐见的具有民族风格的文艺表现形式。很显然,在《讲话》指引下,中国新文艺的方向显著不同于苏联的“拉普”所倡导的主张,尽管左翼文艺有一段时期曾受到“拉普”的影响。但是,对于解放区文艺出现的新经验,中国的文艺家们深入斗争第一线,更加直接地反映工农兵火热的斗争生活,特别是赵树理的出现,带来了解放区文艺的面貌一新,对工农兵喜闻乐见的文艺作品产生了广泛影响,标志着人民文艺已经显露端倪。当然,毋庸讳言,上世纪五六十年代中国社会主义文艺运动不断激进化,一系列斗争也对中国文艺造成了十分严重的后果,特别是批判“胡风集团”和“反右”扩大化运动,使得中国作家遭受到沉重的冲击。我们理解历史,特别是在历史经历过剧烈变革的时期,依然要看到在剧烈冲突的历史时期,还有一种创造历史的愿望包含于其中。五六十年代的文学值得我们去肯定和深刻认识到其历史意义的方面,在于文学家们始终怀着一种理念和历史要求去开创一种能够为工农兵、也就是为广大的普通民众所理解和接受的文学。人民的文艺能够表达一种理想主义、英雄主义精神,能够在正面、积极、肯定的意义上去展开的文学,能够对人民群众起到一种感染、教育和召唤作用的文学,在中华民族从帝国主义的欺凌中刚刚站立起来的历史时期,无疑具有伟大的积极意义。

在我们过去的理论表述当中,总是把革命看成是一种强制性的力量,或者说革命文艺是一种规训的产物,它反过来也在行使着规训的责任。但我们同时也要看到,革命有一种启蒙意义,在这一意义上,五六十年代的文学未尝不是一种现代文学启蒙表达的激进形式,其根本上是现代性的激进化形式。这个激进性就在于我们的文学和文化怀有一种理念,这种理念就是在民族国家的意识形态建构意义上,使文学成为无产阶级革命事业的一个组成部分。我们可能会说这样的文学和政治靠得太紧,成为了政治的工具。但我们依然要看到,这也是现代历史中一段特殊时期的召唤和探索。文艺艺术成为教育人民、团结人民的某种武器。尽管这个探索显得非常激进和激烈,我们依然要看到这种探索所具有的历史必要性和必然性。

回顾历史,我们当然要看到这种文学存在的问题和局限性,但也要看到它怀有那宏大历史

史理念,它要创建一种新型文学和文化的历史要求。今天我们回过头看看“三红一创”“保山青林”,这些作品在当时的历史情势下所做出的探索和尝试,也在相当程度上体现了“意识到的历史深度与细节的生动性和丰富性的统一”。例如柳青的《创业史》,它想回答一个问题,即在当时社会的形势下,农村开始新的贫富分化,新的两极分化开始露出端倪。分到田地的农民,有一部分人通过勤劳和头脑开始致富,另一部分人却受多种条件所限变得贫困。那么,土改“打土豪、分田地”的意义又何在呢?在思想政治上,这种现象被上升到两条路线斗争的高度。合作化运动试图走集体化的道路,有多部作品都表现了这一主题,如赵树理的《三里湾》、柳青的《创业史》等。

在当时的文学作品中,尤其是在《创业史》中,农村初露端倪的农民致富现象被说成是走资本主义道路还是走社会主义道路的两条路线的斗争,这无疑有很大的虚构成分,或许是需要去另行讨论的难题。但是我们会看到在这样一种历史理念下,小说塑造了梁生宝这个理想化的人物。既然具有理想性,就会有某种概念化的倾向。因为在文学作品当中,我们一直认为这种从概念、理想理念出发的人物会与现实生活的实际存在距离。但是我们要看到在五六十年代的那种历史情势中,中国社会确实需要能够带领普通民众去奋斗的人物,需要能够跟上共和国脚步的一种正面、积极、肯定的文学形象。所以在这个意义上,我们会看到这种形象有它的历史依据,柳青在做一种努力,也是一种探索,他努力去理解时代和政治的要求。今天我们也要看到文学适应那个时期的政治需要所具有的历史必要性。

但是,柳青也在做另一种努力,那就是在这种历史理念之下寻找一种生活的真实,柳青能把农民的生活表现得那么生动和到位,把西北的细腻土民情表现得真切而充沛,写出了一种丰富细致的乡村生活过程。历史的理念与真切的生活结合,我们固然可以看到二者的分离,但是,只要我们有理解那种理念的必然性,也不妨辩证地把二者的分离看成是一种探索性的结合。我以为《创业史》的意义在于它有一种积极和肯定性的人物形象,另一方面也写出了乡土生活的多样性。此前赵树理的作品也是如此,他能够把乡村中国的生活和当时社会的积极、进步的需要结合起来,例如《小二黑结婚》《登记》《三里湾》等作品。

上世纪五六十年代文学作品中英雄主义的表达,例如《红日》《红旗谱》《野火春风斗古城》《铁道游击队》《平原烈火》等,也有一种新的探索。这种探索就在于它把中国传统文学尤其是古典戏曲的传奇性方法,与当时所需要的革命英雄主义结合起来,将传统的、民族性的特质与现代进步理念结合起来。《青春之歌》则是把上世纪三十年代还不成熟的“革命加恋爱”主题做了改变和新的发挥。这部小说更加明确地阐明了一种理念:即知识分子只有在党的教育下才能够成长,只有走和工农兵相结合的道路,生命才有意义。小说塑造了一个革命年代生动的知识女青年形象,她经历过动摇,最终走上生活的弯路,想躲进平静的港湾。但是在卢嘉川和江华这样积极热情的革命者的引导下,走向了革命的道路。她和年轻革命者接触的过程中包含着情感,卢嘉川和江华当然是以革命道理来打动林道静,但是我们会注意到小说中林道静对革命道理的领会与对卢嘉川和江华的感情是同步进行的。卢嘉川和江华的相貌、讲话的姿态、手势、语调等等,他们的青年男子气质很明显地吸引着林道静。林道静曾经把卢嘉川和余永泽放在一起比较,余永泽是那么的瘦小、未老先衰,散发着陈腐之气,而卢嘉川却浑身散发着青春的热情和力量。革命道理的感受与身体情感的体验微妙地结合在一起,也可以说是一种非常有趣的探索。把革命的理念和生活的丰富性、具体性结合在一起,表明在革命如此激烈的年代,文学中的革命理念并未全然压垮生活内容,而是有一种崭新的结合,使得这部小说打动了千千万万红色年代的青年。《野火春风斗古城》《林海雪原》也同样如此。

第二阶段:80年代中后期“回到文学本身”的艺术探索

70年代末到80年代是现实主义的恢复时期,关于现实主义的系列文学讨论,恢复了现实主义对现实的真实性精神。80年代上半期,西方文学经典及文论思想进入当代中国并构成新时期文学的重要精神资源。80年代中后期“寻根派”“现代派”“先锋派”“朦胧诗派”作家,以及许多无关乎“主义”和流派的作家,共同推进了“回到文学本身”的艺术探索。

“文革”后以“拨乱反正”为导向的思想解放运动,使得新时期的文学经历了一个繁荣昌盛的发展时期。新时期重新提起五六十年代的现实主

义命题,由此更深入扎实地展开现实主义的中国道路的探索,并注入新时期的内容。例如关于文学和政治的关系的讨论、现实主义广阔道路的讨论、关于人道主义人性论的讨论、关于形象思维的争论,以及关于美学的大讨论等等,这些讨论深化了五六十年代不能触及的问题,把中国现实主义的内涵夯实。正是在此基础上,新时期文学才真正开启了现实主义的中国道路,不管是“伤痕文学”对“文革”的反思批判还是改革文学站在时代前列,为实现四个现代化鼓舞,或是“朦胧诗”重建自我和时代的关系,都显示了中国文学风起云涌的壮阔格局。

80年代上半期的新时期文学解决了几个重要问题:其一,通过反思“文革”完成了拨乱反正的思想定位,确立了新时期文学与五六十年代的文学联系的方式,以重新讨论的方式,赋予了五六十年代的文学以某种合理性的内涵,建立起两个时代的内在联系。也正因此,建立起与五四文学的联系,那就是以启蒙和人道主义为价值底蕴的文学信念;其二,广泛介绍了世界优秀文学成果,极大开拓了中国作家的视野,丰富了中国文学的艺术表现力;其三,文学表现的领域更宽广,由“人性论”引发的“大写的人”“人的文学”,拓展到关于人的命运意识,必然深入到人的内心世界,转而投射到人的身体。

这里尤其需要强调的是,80年代上半期,改革开放将世界文学的优秀成果展示在中国作家面前,那种震撼前所未有。正如莫言所言,他第一次读到马尔克斯的《百年孤独》时感觉浑身燥热,这才意识到原来小说可以这么写,他赶紧从那里狭小的书店一路小跑到军艺那间宿舍奋笔疾书。80年代,在短短的七八年内我们几乎把世界文学中的优秀成果,从现实主义到现代主义都匆匆浏览了一遍。那个时候中国作家如饥渴地学习世界文学的经验,托尔斯泰、屠格涅夫、肖洛霍夫、普希金、司汤达、卡夫卡、普鲁斯特、川端康成,特别是拉美魔幻现实主义,马尔克斯、博尔赫斯、略萨,甚至现代派、后现代主义,如法国的荒诞派戏剧、美国的黑色幽默等。袁可嘉编选的《外国现代派作品选》几乎是当时中国作家案头的必备读物。此外还有新马克思主义、弗洛伊德的精神分析学、萨特和海德格的存在主义、荣格的集体无意识理论、女权主义,以及关于现代化和反思传统的论争等等,所有这些汇集在一起,对中国作家、批评家都产生了非常大的影响。因此,80年代中期出现了以“寻根派”和“现代派”为表征的“85新潮”,在文学上直接回应了拉美魔幻现实主义和欧美现代派,后者主要是针对荒诞派和黑色幽默。

欧美现代派的经验在徐星和刘索拉的小说中昙花一现,落地生根转化为中国文学经验的,还是拉美魔幻现实主义。拉美魔幻现实主义给中国作家一个很大的启示,这个启示就在于书写乡村、传统、历史,书写民族古老绵延的生活,这种文学可以是先进的、进步的,乃至于是最优秀的。这就在于加西亚·马尔克斯1982年获得诺贝尔文学奖,给中国作家一个很大的震动。所以,以“85新潮”为又一次探索标志,出现了莫言、马原,回到中国本土最为朴实甚至最为原初的生活,去寻求中国文学坚实的大地。莫言把握的生活是从“我爷爷”“我奶奶”亲历生活开始,进而去把握民族的现代史。马原则是试图把异域的藏地生活作为原初的生活来处理(例如《冈底斯的诱惑》《虚构》)。他们都以不同的方式来把握中国人生命的质朴性和本真性,把文学和生命原初的激情直接呈现出来。莫言甚至激活了“红色经典”,他让现实主义可以面对我们民族历史的方方面面,他让现代主义的文学经验从民族生活的内里迸发出来。马原则把原初的陌生的异域生活拆分到变化不定的现代派方法里去,他试图用外在的方法去包裹那种原初的生命经验。

在莫言和马原的背后出现了一批先锋派作家,他们在艺术形式上有更深入的探索,或者说更纯粹的探索。苏童、余华、格非、孙甘露、北村、吕新等作家,他们把文学的叙述、语言、感觉和个人的独特体验推到了极致,去表现生活世界中那些陌生的、不确定的、多变的经验,他们以全新的语言建立起小说世界,那是精细、微妙、迷幻般的语言,其蓄势待发的迟疑状态完全是为了寻求切入事相的准确通道,这使他们的小说叙述产生了语言的飘忽性和弥漫性,倾向于建立一种“元小说”的体系。他们甚至经常用抒情性来掩饰悲剧性以及关于生命正义的错位,这一点的始作俑者当推莫言在《红高粱家族》里处理的经验。当然,90年代之后,先锋派逐渐转向了生活现实,进而回到了生活的事实性,他们的语言经验和叙述经验也在当代文学中获得了更为广泛的传播和接受。

先锋派的探索是值得重视的,他们把莫言和马原的经验推到一个新的阶段,就是文学凭借叙述本身、凭借语言就能成为一部作品,它并不取决于表现对象、表现内容是否重大,它把“我的叙述”放到了首要的位置,这在汉语文学中是从没有的,现代以来的中国文学也是没有的。它标志着文学回到文学本体,回到文学中的语言本身,它表明文学有可能成为一个自足的世界。

苏童的《罂粟之家》把历史包裹在典雅精致的语言里,阶级矛盾与生命的欲求被混淆在一起难解难分,总有那么多的抒情性意味从不可直视的悲剧场面上流露出来。余华的叙述则把人的感

觉推到了极致,他极耐心地捕捉在那么一种瞬间,人对这个世界的奇特的感知方式,外部世界存在的微妙变化在人的心里产生的陌生感,令人不可思议。格非总能把握住生命经验中关键事实性的可疑处,它们既不可辨认,又无法面对。这些关键的环节都是致命的,都能导致生活崩溃,他的《迷舟》《褐色鸟群》《风琴》就是如此。孙甘露的语言源源不断地涌溢而出,它像是一种宣告,又像是一种断言,汉语小说在艺术形式上从此获得了最大可能的解放。

当然,我们今天梳理历史,尤其需要看到70年代后期萌动起来的“朦胧诗”,它在诗的思想方式和语言方式、诗与时代的关系、重新认识抒情主体的自我等一系列问题上,是新时期文学最初的探索者。它一直站在时代的前列,后来则站到了时代的边缘。但“先锋派”小说得益于“朦胧诗”开辟的前提和打下的基础,它们殊途同归,后来又分道扬镳,则是不争的事实。

很显然,在新诗领域,形式变革的探索同样激烈。所谓“朦胧诗”实际上是中国新诗始终具有的历史感与现代主义诗歌表现力的结合。例如80年代的芒克、多多、北岛、杨炼等人,90年代的海子、西川、欧阳江河、韩东、张枣、臧棣、于坚、翟永明等人。当然,同时期在现实主义的艺术规范下创作的作家,也在拓展现实主义的道路。虽然不一定充满了艺术形式变革的冲击力,但在文学常规性的展开方面,也是以个性风格的形式,探索文学表现手法的更多可能性,如王蒙、汪曾祺、贾平凹、王安忆、铁凝等作家。个人风格的独特性探索,实则是文学最有价值的积极探索。它无关乎“主义”、潮流和流派,却拓宽了文学的道路,提升了文学的艺术水准,成就了优秀的作家和作品。

第三阶段:乡土中国叙事融合的多样性的艺术经验

中国文学从90年代转向了乡土叙事,更深入自然地进入到中国历史、乡村朴实的生活中,吸取民族风格和民间艺术的养料要素,形成了显著的中国特色和中国气派。这些乡土叙事朴实、地道、传统甚至土得掉渣,但仔细探究,却可以发现其中包含了世界文学丰富的经验,甚至包含了很充沛的现代主义的经验。这主要体现在莫言、贾平凹、刘震云、阿来等作家90年代以后的创作中。

90年代以来,中国的乡土叙事经历了长足的发展,展现出很高的成就。放在现代以来的世界文学格局中,没有任何一个民族、国家的文学,这么有力地表现一个伟大的农业文明最后的光芒,即中国农业文明进入现代的激烈、惨痛、顽强的剧变历史。例如陈忠实的《白鹿原》、莫言的《檀香刑》《丰乳肥臀》《生死疲劳》、贾平凹的《古炉》《老生》、张炜的《古堡》《家族》、阿来的《尘埃落定》《村巴史话》、铁凝的《笨花》、王安忆的《天香》、刘震云的《一句顶一万句》、格非的《望春风》等作品。很显然,90年代以来有分量的讲述乡村或传统中国进入现代历史变迁的作品何止上百部!

当然,像《白鹿原》这种作品,还是在现实主义的开放体系里拓宽掘深的。陈忠实不只是为了把意识的历史内容与情节和细节的丰富性结合,在人物塑造、性格和心理的刻画等方面都标志着中国现实主义小说所达到的高度。他对20世纪中国历史的反思和富有力量度的表现,对中国传统文化的确切肯定,对乡村自然人文习俗的展现以及对乡村自然史的体悟,都使《白鹿原》有一种沉着大气的魅力。很显然,在陈忠实这里,来自欧洲19世纪现实主义的创作方法已经自然而然地融入了中国本土经验,使乡土中国叙事具有本色和原色的意味。

又有另一番景象的乡土叙事在贾平凹的作品里呈现出多样化且富有变化的形态。少有人能像贾平凹这样富有旺盛的创造力,他迄今为止创作了18部长篇小说,并力求每部作品都有变化和新的主题。一方面他是持续地书写他的西北乡村,另一方面又寻求主题、语言和叙述的变化。每一次写作对于他来说都是一次痛楚的脱胎换骨,虽然未必真的能七十二变,但他越写到后来,下笔仿佛越困难,每次都要立誓,或伏案而泣,或到祖坟上点灯磕拜。他的语言从明清到唐宋,由先秦到汉魏。贾平凹也越写越土、越写越狠,也越发古拙本色,这是地道的中国原色了,但是又分明可以与俄苏文学和拉美的某些作家等量齐观。贾平凹同时在现实与历史两条道上拓进,前者越拓越利,后者越拓越深。前者从《浮躁》到《废都》《高兴》,再到《带灯》《极花》、贾平凹写现实,注重人与现实的矛盾,开始他相信人能改变环境,80年代的金狗是乐观自信的,虽然他失败了,但还是一个自我

奋斗的农村有为青年。新世纪的带灯怀着改变农村的理想奉献于基层工作,美丽的她如萤火虫一样发着微光,但还是无能为力。小说在轻灵中透着痛楚,如何改变乡村?乡村如何走向现代?《极花》则是更加无望地承认了现实,贫困和缺乏教育乡村的痼疾。虽然小说的悲观力透纸背,但留下的现实问题却是清楚锐利的。我想“精准扶贫”无疑让贾平凹看到了希望。贾平凹的历史之书从《古炉》到《老生》再到《山本》,大有起底历史之势,而这个“起底”却也是不断退到历史深处去。《古炉》想着中国现代性源起的那些命题,想和鲁迅对话,那个夜霸槽与阿Q截然不同,却又殊途同归,这正是鲁迅现代性方案的另一种提问,或许更为复杂和尖锐。现代的方案解决不了历史沉积的深度问题,贾平凹却转而求解自然之道,虽然归于虚空,却却是中国传统由来已久的解答。天道人心,道法自然,或许中国文学对社会历史的解释,终究归于古老的“一”。固然,作家一思考,上帝就要发笑,即使托尔斯泰思考,上帝也要笑。但列宁就没有笑托尔斯泰,他重视了托尔斯泰的想法,并且将其视为历史的一面镜子。

汉语文学有如此本土本色的作品把现实主义拓宽,秦兆阳当年期待的“现实主义的广阔道路”,可以说是相当程度上实现了。汉语文学在乡土叙事这一脉上脚踏实地,握住了中华民族的命脉,写出来了深度和力道。莫言和刘震云的创作同样是本土本色的乡村叙事,何以又有那么丰富的世界文学经验?甚至还包含现代主义的经验?理论的较真命题不是说乡土中国叙事不可能包含现代主义经验,越是本土本色的作品,越可能蕴含张力的现代主义要素。

莫言早期的作品《红高粱家族》写于现代主义氛围浓郁的80年代中期,那时莫言受到马尔克斯和卡夫卡的影响,他原本立足的现实主义加进了丰富的现代主义元素,例如,强调“我”的叙述、绚丽的感官体验、叙述时间的自由折叠、抒情性的修辞替代悲剧感……所有这些,当然也不是纯正的现代主义,相反却是异类的被中国现实主义的开放性所修改的混杂的新型叙事。到了《酒国》,莫言的叙事更加自由,自然中却有一种放任的奇异。因而莫言会称它为“我的刁蛮的小情人”,《酒国》预示着莫言的小说脚踏中国的土地而能出神入化。随后的“现代三部曲”《檀香刑》《丰乳肥臀》《生死疲劳》,把出版时间顺序调整一下,就可以看成是对20世纪中国历史的长时段的表现。《檀香刑》视角独特,清王朝最后一个刽子手赵甲放下屠刀告老还乡又被逼迫重操旧业,要向领头闹事的他的亲家孙丙动手“檀香刑”,故事的结局是孙丙的女儿屠娘杀死了他的公爹赵甲。这是什么样的故事?小说开篇就把故事结局告诉读者,这是何等自信的叙述?因为内里隐藏着现代中国源起的诸多矛盾:清王朝的腐朽、封建司法失败的荒谬、传统官宦体系的崩溃、戊戌变法的失败、袁世凯现代军阀的崛起、帝国主义列强的欺凌、人民的英勇奋起与失败等等,一部哀怨激愤的现代戏曲徐徐拉开大幕,一页一页翻过去,无不是步步惊心、山崩地裂。小说真正的奇观性不是那些令人眼花缭乱的刑法,而是现代中国从封建帝国中走出来要历经千辛万苦,也仿佛是要历经一次“檀香刑”。

至于《丰乳肥臀》这部莫言多次表白要题献给天下母亲的书,其对20世纪苦难的书写,一点也不亚于《檀香刑》。莫言要写出女性/母亲何以担当起生存的重任,在乡村中国进入现代的历史进程中,传统的困境、帝国主义的压迫蹂躏,如此多的灾难的重负堆放在乡村女人的肩膀上。小说的开篇显示出莫言下手狠重的一贯特点,在小说30多页的篇幅里容纳了相当丰富的内容。在焦灼不安的氛围里,一个家庭、一个村庄、一个民族的命运徐徐展开,突然间灾难降临。上官福祿家的母猪难产,全家人都围着这头驴团团转。与此同时,上官家的媳妇上官鲁氏要生产,这个已经生了7个女孩的母亲,不再有人相信她能生出男孩,家里没有人管这个在炕上难产的产妇。直至母猪的难产解决了,上官吕氏才腾出手来解决上官鲁氏的难产问题。而且荒唐的是,他们居然就让给母猪接生的樊三去为上官鲁氏接生。樊三实在不行,只好去请来她的仇人孙三姑。在这个关头,日本鬼子打进村庄,生与死在这样的时刻一起出场。

上官鲁氏最终生有8个女儿1个儿子,这一群女儿们个个泼辣,多半继承了母亲敢作敢为的性格,她们与丈夫共同进退。在兵荒马乱、灾难频仍的20世纪,这些女儿们无不成为战争灾难的牺牲品。上官鲁氏唯一的儿子取名上官金童,他在这个世界上仿佛是外来者。但是,他却孝顺,惟给他95岁的老母亲送终,亲手安葬了上官鲁氏。在那个谬误的年代,上官金童表达了他人生惟一一次不甘屈服的反抗,维护了他和老母亲的尊严。

(下转第3版)



新中国文学七十年足迹