

C P X S D S X G C

长篇小说的诗学观察

● 黄忠顺 著

● 华中师范大学出版社

(鄂) 新登字 11 号

图书在版编目 (CIP) 数据

长篇小说的诗学观察/黄忠顺 著. —武汉: 华中师范大学出版社, 2002. 8

ISBN 7-5622-2589-3/I·185

I. 长… II. 黄… III. 长篇小说—文学研究—中国—当代 IV. 1207. 425

中国版本图书馆数据核字 (2002) 第 059663 号

长篇小说的诗学观察

©黄忠顺 著

华中师范大学出版社出版发行

邮编: 430079

新华书店湖北发行所经销

湖北省石首市印刷厂印刷

责任编辑: 许祖华 陈昌恒

责任校对: 罗少琳

封面设计: 甘 英

督 印: 方汉江

开本: 850×1168 1/32

版次: 2002 年 8 月第 1 版

印数: 2 101—5 100

印张: 9.5 字数: 221 千字

2004 年 4 月第 2 次印刷

定价: 24.00 元

· 本书如有印装质量问题, 可向承印厂调换。

目 录

引言	(1)
第一章 长篇小说的返祖现象	(9)
一 长篇小说的再定义与解释语境的转换	(9)
二 系列小说集跻身长篇与文体观念的回归	(13)
三 作为返祖现象的几部长篇小说个案	(22)
四 长篇小说文体返祖的原因	(33)
第二章 思之诗与诗之思	(43)
一 思之诗的发展路线	(43)
二 诗之思及其渊源	(47)
三 思之诗与诗之思在中国当代小说中的延伸	(53)
四 《务虚笔记》：超叙述和人物	(59)
五 《务虚笔记》：故事逻辑	(69)
六 《务虚笔记》：对话形式	(74)
第三章 历史神话化与神话寓言化	(89)
一 作家叙述身位的改变	(90)
二 时间形式的非历史化	(96)
三 解释系统的神话化	(106)
四 “代后记”与寓言化	(119)
第四章 史之诗与诗之史	(131)
一 史之诗：非虚构历史小说	(132)

二	诗之史的几种叙事范式·····	(151)
1	据史家话语而作的叙事范式·····	(151)
2	据历史生活而作的叙事范式·····	(158)
3	诗之史的另类叙事范式·····	(172)
三	史之诗:抒情历史小说·····	(178)
第五章	颠覆主线模式与回归笔记小说·····	(204)
一	《马桥词典》与长篇小说的经典模式·····	(205)
二	关于以词典写小说·····	(214)
三	关于以小说写语言·····	(221)
四	笔记小说的弘扬与小说观念的归根·····	(245)
第六章	长篇小说的半部杰作现象·····	(269)
一	一种现象·····	(269)
二	两条时段·····	(273)
三	艺术化叙事时间提前终止的原因·····	(275)
四	情节时间过长的原因·····	(282)
五	拓展艺术化叙事时间的途径·····	(288)
	参考文献·····	(295)

引 言

许多人都持有这样的观点：长篇小说是叙事文学中最重要的文体形式，也是标示一个时代文学成就的文体形式。在 20 世纪 90 年代以来的中国文学中，这一文体形式的发展可说是最为体面的事情了。正当一些文体形式在市场经济面前陷入举步维艰的窘境时，长篇小说却在市场上意气风发，一路高歌。巴赫金曾说，长篇小说是资本主义文明在近现代社会在文化上所创造的惟一的文学文体。这话虽另有所指，但也不难看出，长篇小说与市场经济应当是有着天然的亲和力的。既然如此，在中国社会转入生机蓬勃的市场经济的时候，长篇小说与其时代获得同步的发展，也就不是一种历史的偶然性了。

回想起来，中国长篇小说在 20 世纪 50 年代末、60 年代初所形成的那个被当代文学史著所津津乐道的创作高潮，其年产量最多的 1959 年，也不过 32 部而已。而进入 90 年代以来，1995 年的产量已达 700 余部，1996 年过 800 部，1997 年接近 1000 部，此后又有人说长篇小说的年产量已达 1100 部了^①。面对如此空前的产量，不仅有人惊呼，更有人忧虑长篇的“泛滥”。笔者也曾在一篇短文中算过一笔账，说：“现今长篇小说的年产量

^① 何镇邦：《九十年代“长篇热”透视》，《光明日报》1998 年 2 月 26 日，第 8 版。

已经……接近建国到文革前十七年长篇小说总量的三倍，是那时年均产量的四十倍以上，而从那时到现在，人口的增长不过翻了一番而已。这就是说，现今长篇小说的年人均供应量，比文革前提高了二十倍。而现在文化消费方式的多元化，又使得人们每年用于阅读长篇小说的时间已经大为减少，因此，当前大量长篇小说出版之后的价值，多是通过统计学的渠道，为繁荣社会主义文化市场作数学性贡献。”^① 后来，笔者看到了王蒙的一个介绍。王蒙说，他在英国介绍说我国一年出五六百部长篇，英国人很礼貌，点头，可吃饭时，他们说，中国一年出五六百部长篇，这不算多，你知道我们英国一年出多少呢？我们英国人少，我们英国人一年出一千部长篇小说^②。由此看来，所谓长篇泛滥，所谓当前大量长篇小说多是通过统计学的渠道为繁荣社会主义文化市场作数学性贡献，可能都是在拿计划经济的老眼光看市场经济下长篇小说的生产，就长篇小说这一文体形式与市场经济运行模式的内在机理而言，20世纪90年代以来所出现的中国长篇小说创作高潮，有可能不过是市场经济体制下长篇小说生产的一种常态。甚至就中国这么一个人口众多的国家来说，市场经济体制下的长篇小说生产也许还远未达到它的市场饱和状态。

在20世纪90年代以来的中国，一方面是长篇小说在市场经济的运作方式下产量巨增；另一方面，从长篇小说这一叙事文体所面临的处境来看，形势又确乎是非常严峻的。且不说声光的大行其道和网络神话的无奇不有，单只就我们所处的这样一个务实的、追求“真实”而非崇尚想像力的时代来说，长篇小说这样一

① 黄忠顺：《长篇小说生产与市场智慧》，《文论报》2000年1月1日，第2版。

② 参见王蒙：《关于90年代小说》，《王蒙讲稿》，上海文艺出版社，2001年版，第390页。

种巨型虚构叙事形式的危机也是不言而喻的。的确，长篇小说发展的最好的时候，一方面应该是资本营运、市场经济已经开始蓬勃地兴起，另一方面则应是时代、社会尚未消退它对于想像力的崇拜热情。然而，这样的时候就世界范围来说，已经随着19世纪以来那些长篇小说大师一起远离我们而去了。在今天，正如耿占春先生所说，只要想一想“性格”、“行动”、“命运”，以及事件的完整性、情节的起承转合、因果律以及时间的连续性等等，就会发现这一套曾经是长篇小说的经典叙事模式的要素已经多么远离了现实^①。然而，正如法国小说家纪德在《伪币制造者》中说的：照相术的发明给追求写实与逼真，讲究焦点与透视的西方绘画传统带来了巨大的危机，于是有了从印象派，到抽象派、象征主义、达达主义、立体主义，迎来了一个绘画艺术大变革、大发展的时代；同样，在20世纪90年代以来的中国长篇小说创作中，市场经济的运作方式在带来了长篇小说高产的同时，长篇小说作为巨型虚构叙事的形式危机也刺激了这一文体形式左冲右突地积极探索，从而迎来了中国长篇小说文体艺术在这一时期的大变革和多样发展。

这样，20世纪90年代以来的长篇小说创作，也就为长篇小说的艺术研究、诗学观察提供了丰富的资源和良好的基础。但本书由于种种原因，并没有把观察的对象始终牢牢地锁定在中国20世纪90年代以来的长篇小说创作上，而是在一些时候将范围扩至整个长篇小说领域了。但20世纪90年代以来的中国长篇小说的艺术发展，无疑是本书诗学观察的重要基点，或者说，本书对长篇小说的诗学观察大致是立足于20世纪90年代以来中国长

① 参见耿占春：《为什么我们要叙事》，《天涯》2001年第3期。

篇小说的艺术发展的基点之上的，而且，全书在中西比较的视野中，重点剖析的仍然是 20 世纪 90 年代以来的中国长篇小说文体中的诗学问题。

本书第一章试图对 20 世纪 90 年代以来的中国长篇小说的文体发展作一相对整体性的把握，在纷纭多姿的文体探索中寻绎出这一时期长篇小说文体发展的方向。大致说来，中国长篇小说在经历了 19 世纪末、20 世纪初的现代转型之后，20 世纪 30 年代进入了现代长篇小说的成型期；20 世纪 50 年代末、60 年代初是现代长篇小说的模式化时期；20 世纪 80 年代是现代长篇小说由定型、僵化的叙事模式中复苏起来，并借助西方现代小说的观念、方法、手段而有所开掘和探索的时期；而 20 世纪 90 年代，则进入了长篇小说的再定义时期。所谓再定义时期，它的一个最显在的特征是，进入 20 世纪 90 年代以来，一些过去并不认为是长篇小说的作品，都成了长篇小说家族中的合法成员，从而使我们的关于长篇小说的既有定义在一定程度上成了一段历史的陈迹。在这个长篇小说的再定义时期有一种趋向是颇值得关注的，笔者认为它反映了 20 世纪 90 年代以来中国长篇小说文体发展的一种新方向。我们将它称为长篇小说的文体返祖现象。所谓文体返祖现象，指的是在长篇小说创作中，将文体观念的更新和文体创新的可能性，寻向古老的民族文学传统或作为小说之祖的那些原始文本的趋向。这一趋向，与 20 世纪 40 至 60 年代中国长篇小说文体向民族传统的回归是很不相同的。若说 40 至 60 年代向民族传统的回归是在民族化、大众化的旗帜下，为了适应中国老百姓习惯的审美趣味，向古典小说的故事型或章回体的回归，是以旧瓶装新酒，或是对西式小说施以民族审美特质的改造，使之具有“中国作风、中国气派”，那么这一次的文体返祖倾向，则既不是

简单地向中国传统长篇小说的某种既定形式的回归，也不是一种对旧式趣味的迁就，不是一种大众化的策略，它是针对长篇小说虚构叙事形式的危机而通过发掘传统资源、古老形式所实行的对其叙述形式、意义组织的一次重新厘定，也是长篇小说在其发展历史上的一轮新的综合，是长篇小说在全球化、后现代语境下以返祖的方式所达到的争取自己民族身份的一种全新的文体创新。许多返祖性的长篇小说文本，既是古老形式的现代创生，又不乏西方后现代“去分化”的文化色彩。后现代之“去分化”，反映在审美文化上，就是各种艺术门类、文体界线的模糊化，就是艺术与非艺术区别的消解，而这正好与中国传统的杂文学观念相契合。结果是西方后现代主义在中国长篇小说文体的返祖走向中起了推波助澜的作用。

本书第二、第三、第四章分别具体地剖析了长篇小说这一文体形式在处理哲学、表现神话、传达寓言、呈现历史方面的一些作为。以长篇小说的文体形式处理哲学的问题，其实也就是这一文体形式与哲学的结合问题。我认为，小说与哲学的结合存在着两种类型：一是小说成为表达哲学观念的感性形式，二是小说以自己的方式思考哲学问题，研究存在。如果说前者可称为“思之诗”，那么，后者则是“诗之思”。从古代哲人构拟的寓言到伏尔泰式的显性寓意哲理小说再到萨特式的哲学小说和以“新寓言”派为代表的现代隐性寓意哲理小说，是思之诗的发展线索。在理论上倡导诗之思并付诸实践而创造了现代小说新文体的是昆德拉，布洛赫等是这一创造的先驱，诗之思的源头可以追溯到“苏格拉底对话”。而史铁生的《务虚笔记》则创造性地整合并发展了昆德拉的新文体和“苏格拉底对话”体，使诗之思在中国当代长篇小说中获得了新的发展。所以在第二章中，我侧重对《务虚

笔记》这部中国 20 世纪 90 年代长篇小说诗之思的杰作的“真实”观念、人物形态、故事逻辑、对话形式进行了细致的观察，试图为这一文体类型寻绎出若干诗学特质。历史的神话化和寓言化是 20 世纪 90 年代以来长篇小说创作在文体上的一种显著倾向。这种历史的神话化和寓言化在叙事上是如何构成的？第三章主要选择张炜的《九月寓言》，对这一文体诗学问题作了一个个案观察，讨论了历史神话化叙事与作家叙述身位的关系、历史神话化叙事的时间构成方式以及由这两个方面所形成的作品独特的解释系统对于神话世界的最终构成。而寓言则是对神话意义的解读（就其与神话的关系来说），故这一章最后讨论的问题是，在一部长篇小说中，当神话在保持其自足性时又同时被寓言化了，这在文体结构上是如何实现的？第四章谈论的是长篇小说这一文体形式在表现历史上所呈现出来的诸种类型和范式。人们习惯于将小说与历史的结合称为历史小说，于是，我将小说与历史的结合之趋于“小说”一端统称为“诗之史”，将趋于“历史”一端均称为“史之诗”，从而梳理了“史之诗”的两种类型和“诗之史”的三种范式。“史之诗”的一种类型是由题材上忠实于史实与叙述方式上的虚构化的矛盾所形成的。《史记》等古史主要采用“场景”叙述无疑在叙述方式上将历史虚构化了，因为历史学家知识的相对性、间接性和部分性与这种叙述方式赋予叙述者本质上的无所不知之间是对立的，故《史记》是典型的非虚构历史小说。“史之诗”的另一种类型是由张承志 20 世纪 90 年代创作的长篇小说《心灵史》提供的。这部作品不仅在内容上“信史”化，放弃在史料基础上的生发虚构，而且在表述形式上“史著”化，文献引述、考据、辩证充斥文本，但它在著史之笔中不仅裹挟着叙述者“我”的抒情倾诉，而且它那“全部细节都是真实

的”历史叙述，更为其充沛的抒情倾诉提供了依据。因此，我们将它称为抒情历史小说。“诗之史”（在题材上存在自觉虚构性的历史小说）的三种叙述范式是，据史家话语而作的叙事范式、据历史生活而作的叙事范式和诗之史的另类叙事范式。其中，据史家话语而作的叙事范式是中国长篇历史小说中源远流长创作量最大的一种，它的古典形态与现代形态（尤其是20世纪80—90年代以来的形态）的最根本的变化是，前者是以“历史”为本位的小说，后者是以“小说”为本位的历史；据历史生活而作的叙事范式在中国开创于20世纪30年代，建国以后的革命历史题材小说创作普遍采用了这一叙事范式；诗之史的另类叙事范式则是我对20世纪90年代以来的“新历史主义”长篇小说在叙事范型上显示出来的某些特别之处的概括。本来，还想写一章长篇小说文体在处理“自我”上的诗学问题，20世纪90年代以来的长篇小说创作使这一话题变得颇具可谈性了，然而，终因其他事情的干扰而不得不暂时放弃。

本书第五章涉及的是长篇小说的经典情节模式——主线因果导控模式的形成与颠覆的过程以及这种情节模式被颠覆之后，新的长篇小说文体如何建构的问题。由于韩少功在20世纪90年代创作的《马桥词典》，不仅在文中直接抨击了这种情节模式的合理性，而且致力于在“主线霸权”一手遮天独霸作者和读者视野的小说之外开辟长篇小说的新的可能性，所以本章主要依托于《马桥词典》的文体研究来展开论述。第六章研究的是长篇小说的“半部杰作”现象。所谓“半部杰作”现象，指的是长篇小说文本中较普遍地存在的后劲不足问题。本章从这一现象入手，借用结构主义思路提出了长篇小说的“情节时间”与“艺术化叙事时间”这对概念，并由此创设了一套分析长篇小说艺术质量的诗

学模式：当艺术化叙事时间与情节时间长度统一时，作品呈完整型；当艺术化叙事时间短于情节时间，作品呈半部杰作型。据此，我分析了导致艺术化叙事时间提前终止的主要类型（性格发展停滞型、人物退出情节型、人物关系退出情节型、故事缺乏新质型）和情节时间过长的主要原因（对“史”的追求、对“传”的嗜好，以及“载道”、“团圆”观念等等），并就如何拓展艺术化叙事时间克服半部杰作状态提供了参考思路。这一章的内容写得较早，曾发表于《文学评论》1992年第5期，《新华文摘》1993年第1期全文转载。十年过去了，雷达先生在他的长篇论文《第三次高潮——90年代长篇小说述要》^①中评述20世纪90年代长篇小说存在的问题时仍然提到了本文的内容，并强调说，“‘半部杰作的现象’至今没有改变”。这也是笔者将十年前的这一旧作添列为本书一章的原因。

^① 见《小说评论》2001年第3期。

第一章 长篇小说的返祖现象

20世纪90年代以来中国长篇小说的文体发展，大约是这一时期长篇小说诗学中最值得关注的问题。在这里，我以长篇小说文体的返祖现象来描述和概括这一时期长篇小说文体的一种新的发展趋向。这是一种值得关注值得研究的趋向，本章将要提供的还只是一种初级的描述和分析，在以后的一些章节中，虽非这一问题的继续，但也还有某些更为具体的展开。

所谓文体返祖现象，这里指的是长篇小说创作中，将文体观念的更新和文体创新的可能性，寻向古老的民族文学传统或作为小说之祖的那些原始文本的趋向。

一 长篇小说的再定义与解释语境的转换

在中国现代长篇小说的发展史上，20世纪90年代是一个特殊的时期。

大致说来，中国长篇小说在经历了19世纪末、20世纪初的现代转型之后，20世纪30年代进入了现代长篇小说的成型期。中国现代长篇小说的几种主要的叙事模式：以人物为中心

组织社会各类矛盾的叙事模式，以家庭为纽带浓缩社会情绪、时代变迁的叙事模式，以民情风俗折射社会历史变动的叙事模式，以及个人命运型的叙述模式等等，基本上都是在这一时期经由《子夜》、《家》、《死水微澜》、《骆驼祥子》等长篇小说而确立的。

20 世纪 50 年代末、60 年代初是中国现代长篇小说的模式化时期。这一时期的长篇小说创作，数量比较丰富，规模追求宏大，格式趋于固定和套路化。故事化的情节构成，史诗化的叙事形态，大致相同的结构方式（比如，开篇大都是“楔子”之类或大致的历史背景与生活环境介绍，然后由一对或一组人物的矛盾关系来展开情节，随着情节的展开，多层人物关系与人际冲突被织入进来，造成情节的曲折错综、波澜起伏，高潮则是异常尖锐激烈的矛盾冲突，结局往往是矛盾的较为彻底的解决，最后大致还有一个联系宏观历史背景的收尾），使这一时期的长篇小说，看起来好像是一劳永逸地找到了现代长篇小说的终极模式。

20 世纪 80 年代是中国现代长篇小说由定型、僵化的叙事模式中复苏起来，并借助西方现代小说的观念、方法、手段而有所开掘和探索的时期。这一时期长篇小说的开掘和探索主要表现在时空的处理（例如《冬天里的春天》、《钟鼓楼》）、向内心世界的掘进（例如《活动变人形》）和象征化的经营上（例如《古船》、《金牧场》）。

而 20 世纪 90 年代，则进入了长篇小说的再定义时期。所谓再定义时期，它的一个最显在的特征是，进入 20 世纪 90 年代以来，一些过去并不认为是长篇小说的作品，都成了长篇小说家族中的合法成员，从而使我们关于长篇小说的既有定义成了一段历

史陈迹。比如,就长篇小说文体之最具自明性的特征——篇幅的长——来说,六万字的篇幅,我们一向是将它归入中篇小说行列的,像路遥的《人生》、李存葆的《高山下的花环》、张贤亮的《男人的一半是女人》等20世纪80年代著名的中篇小说,都有不下于十万字的篇幅。而20世纪90年代以来,六万字以上的篇幅,就被称为长篇了,名之为“小长篇”。《大家》2001年自第一期开设“小长篇”栏目,“热忱欢迎6~16万字的小长篇”(该刊编者按语)。此外,20世纪80年代中、短篇系列小说流行,而一些中、短篇系列小说集,在20世纪90年代中、后期再版时,摇身一变也成了长篇小说。比如莫言的《红高粱家族》、尤凤伟的《石门夜话》^①、王小波的《黄金时代》……张炜1995年出版的长篇小说《如花似玉的原野》虽然分为上、下两卷,实际上则是24个短篇小说的合集。它作为张炜20世纪90年代出版的“家族系列长篇小说”中的一部,除《一个故事刚刚开始》、《书房》、《一个人的战争》、《四哥的腿》、《消失在民间的人》几篇与其家族系列中的某些人和事件相同或相近外,其余均各自成篇并不关联,但人民文学出版社“出版说明”中分明写着“为了促进当代长篇小说……”如果是在20世纪90年代以前,人们肯定会怀疑编辑在这里是不是搞错了。再比如张承志的《心灵史》,在我们熟悉的有关长篇小说或有关现代小说的经典观念、经典定义中,称它为长篇小说甚至是小说,不仅是难以理解的,简直是

^① 作为长篇小说出版的《石门夜话》包括作者20世纪80年代以来所写的《金龟》、《石门夜话》、《石门吃语》、《石门绝唱》、《泱泱水》等五个中篇小说。它们讲述一个美丽且苦命的女子与她所遭遇的若干男人的故事。《金龟》是女人与浪人驹子的故事;《石门夜话》是女人与匪首二爷的故事;《石门吃语》是女人与匪首七爷及鬼魂原的故事;《石门绝唱》是女人与恶霸双料春及睡人三爷的故事;《泱泱水》是女人与族长三爷及戏子曲路的故事。

不可想象的，但它在 20 世纪 90 年代不仅被指认为小说，而且被认为是 20 世纪 90 年代最优秀的长篇小说之一。20 世纪 90 年代后期，《花城》、《大家》等杂志纷纷推出“跨文体写作”。这些跨文体作品最后大多归入到了长篇小说名下……20 世纪 90 年代长篇小说创作或文体认定上出现的这样一些现象，某些人习惯于从消极的一方面，将它视为长篇小说文体的失范；但若从积极的建设性的一面来看，则可以说，它表明我们进入了一个长篇小说文体的再定义时期。

由于中国长篇小说的百年现代历程，大致走的是一条西化路线，尤其是新时期以来的文学创作的每一变革，从“意识流”到“先锋派”，从“新历史主义”到女性主义写作，给人的印象真有点像是在向不断更换的西方导师交作业，由此也造成了我们习惯于在西化的路线上来描述现代中国文学的发展。这种思维惯性，很自然地将我们对中国 20 世纪 90 年代以来出现的这种长篇小说的再定义的理解与西方的后现代主义小说联系起来。事实上，在《花城》、《大家》等杂志推出的“跨文体写作”中，也确有相当的作品可以说是西方后现代主义跨文体写作的翻版。故笔者并不否认以西方后现代主义创作为参照，或者说，在后现代主义语境中，来理解中国 20 世纪 90 年代长篇小说文体之再定义的有效性，但仅仅局限于这样一条思路、一种语境是不够的。如果再连接上中国传统文学语境，对于 20 世纪 90 年代以来的长篇小说再定义，或者说，对 20 世纪 90 年代以来长篇小说的文体走向，可能会获得一种怎样的理解呢？比如，一些系列中、短篇小说，或者一部短篇小说集，在 20 世纪 90 年代摇身一变成了长篇小说的情况，如果将它与传统中国文学的语境关联起来理解，我们会得出怎样的认识呢？

二 系列小说集跻身長篇与文体观念的回归

在20世纪90年代以前，中、短篇系列小说集之所以是中、短篇系列小说集，而不被列入长篇小说文类，就文体来说，其根据主要在结构上。如果说，高晓声的“陈奂生”系列（《“漏斗户”主》、《陈奂生上城》、《陈奂生转业》、《陈奂生包产》、《种田大户》、《陈奂生战术》、《陈奂生出国》），因其相对独立的篇章之间基本上是遵循陈奂生这一主人公在社会历史变动中的行为性格的逻辑排列而展开的，故当它合集为《陈奂生上城出国记》在20世纪90年代作为长篇小说出版时，尚未与我们有关现代经典长篇小说的结构观念发生太大抵牾的话，那么，莫言的“红高粱”系列（《红高粱》、《高粱酒》、《狗道》、《高粱殡》、《奇死》）在20世纪90年代以《红高粱》的书名作为长篇小说出版时，就似乎难以见容于现代经典长篇小说的文体结构理念了。这五个相对独立的中篇，虽具有共同的故事背景和氛围，且都是由“我爷爷”、“我奶奶”这一打通历史与现代的视角所讲述的家族故事，但将它们集合成为一个整体之后，却不具有我们所熟悉的现代长篇小说的结构构成性，所以，1986年当它们初次结集为《红高粱家族》由解放军文艺出版社出版时，仍然被称为系列小说集。而王小波由《黄金时代》、《革命时期的爱情》、《我的阴阳两界》等系列中篇结集而成的长篇小说《黄金时代》，则除了反思与反讽“文革”的共同主题之外，在情节结构上的惟一关联似乎只是它们都有一个叫“王二”的男主人公。但此王二很难说是彼王