

相對主義現實性：陳贊一微型小說的鏡像隱喻敘事

王海峰

（贛南師範大學文學與新聞傳播學院特聘教授，創意寫作學博士）

摘要：陳贊一的微型小說敘事以鏡像隱喻為特徵，其敘事始終貫穿“相對主義現實性”核心觀念。陳贊一微型小說兼具“有趣”的感性特質與深刻的理性內涵，其鏡像隱喻敘事具體呈現在情感結構、社會關係、人生邏輯三個維度：在情感結構層面，通常以二元情感的辯證與共鳴完成鏡像隱喻敘事，構建具有現實感的情感張力空間；在社會關係層面，以鏡像方式反映社會網路與多元問題譜系；在人生邏輯維度，通過個體經驗書寫達至普遍概念的認知維度，構建開放的經驗世界，引導讀者反思經驗背後的人生邏輯。相對主義現實性是陳贊一微型小說鏡像隱喻敘事的本質。陳贊一的微型小說具有獨特的敘事學價值，又由於其反思了新千年以前的香港人文精神危機，因此具有獨特的文學史意義。

關鍵字：陳贊一；微型小說；鏡像隱喻；相對主義現實性；微型小說史

通讀陳贊一的微型小說，我最喜歡如下這篇，因為它有趣：

在教員休息室裏，陸老師一邊改簿，一邊說：“現在的學生真頑劣，不重罰他們，他們是不會怕的。”

坐在陸老師對面的黃老師說：“他們那麼頑劣，不怕罰的。”

“那麼，你認為他們最怕什麼？”陸老師問黃老師。

“我認為他們最怕疼愛他們的人不再疼愛他們。”

“我根本就不疼愛他們，他們怎會害怕我不愛他們。”

“那你就去愛他們吧。”

陸老師想了一想說：“對，為了要他們怕我，我就去愛他們吧。”

這篇《愛與怕》^[1]僅約 180 字，將兩種看似對立的情感，辯證地統一到了人的成長和人際關係之中，巧妙有趣。通常而言，評價一個人或一篇小說，最好的言辭，莫過於“有趣”二字。王小波就將“有趣”與否作為衡量人和事的標準，甚至把“有趣”作為人生的目的。陳贊一的微型小說大多有趣，詼諧不失溫暖，現實又飽含人文關懷。在感性閱讀層面，讀者的反應大概如此；在專業讀者看來，稱讚一微型小說的敘事內有乾坤，值得深入思考與探究。後者有助於幫助我們更好地理解那種有趣背後的本質與方法。

縱觀陳贊一的微型小說創作，有一種敘事調性貫穿其始終。這種調性通常以鏡像隱喻的方法呈現，甚至，鏡像隱喻構成陳贊一微型小說敘事手法的鮮明特徵。鏡像隱喻的概念，在根源上，可以追溯到雅克·拉康（Jacques Lacan）所說的鏡像關係。放在文學敘事學裏，這種鏡像關係意在指明敘述內容與方法的反映特質，即自我、他者在諸多情感結構、社會關係、人生邏輯中隱含的彼此映像、對話、互文的隱喻性。陳贊一微型小說敘事中的這種鏡像隱喻，主要來自其對情感、社會、人生三個結構層面的觀照。陳贊一微型小說的鏡像隱喻敘事背後，有一個根本性觀念，可以將之稱為“相對主義現實性”。所謂相對主義現實性，是指陳贊一微型小說中所敘述的現實世界與現實邏輯，建立在相對主義觀念之上；這種相對主義充滿人文色彩，是一種人文主義視域下的相對主義。相對主義現實性是陳贊一微型小說鏡像隱喻敘事的根本屬性，鏡像隱喻敘事是陳贊一相對主義現實性觀念在微型小說中的一種表達方式。

一、共鳴的辯證法：鏡像隱喻敘事中的情感結構

《愛與怕》的情感結構很有趣，它提出了一個問題，進而指出了一個矛盾。愛和怕作為兩種情感既是矛盾的，也是共生的。因此，二者構成了一個基於“解決問題”這一“共鳴”的辯證法，即最後的愛和怕都是為了解決問題。在這種二元對立的情感模型裏，陳贊一提煉了一種雷蒙德·威廉斯（Raymond Henry Williams）所言的“作為感受的思想觀念”和“作為思想觀念的感受”^[2]。這種感受，即我們所言的情感，一種在場的、活躍的、連續的、相互關聯的意識：情

感的實踐。這是陳贊一微型小說進行鏡像隱喻敘事的一個首要特質。

這種特質表現在陳贊一諸多微型小說中。例如，在《何月滿》這篇作品中，一家小餐館的服務生，在中秋節迎來一位客人，在客人再三邀請下，與客人對飲、聊天。這些敘述本來平凡無奇，但是，小說結尾處，當客人問及這位服務生姓名時，服務生說叫“何月滿”。客人則將這位服務生的生日（八月十五）與中秋節聯繫起來，形成了很好的呼應。那種來自客人一生的滄桑與孤獨，那種來自服務生身世的孤苦和無依，形成了一種潛藏在滿月之下的共鳴。這篇小說敘事結構的精彩之處不在行動意義上的故事中，而在心理和情感意味上的故事中。兩顆心靈的相遇，就在一問一答之間。這種情感敘事的拿捏也許還有更深層的意味。從創作背景和人物身世背景來看，首先，這位客人是一個老兵；其次，陳贊一寫這篇小說的時間是 1991 年 10 月，那時香港還沒有回歸中國。作為在中國大陸出生的老兵，時逢中秋佳節，於個人於家國都應該是團圓之期，此時，“何月滿”這個服務生的名字，就恍若變成了一種殷切的詢問：“何”時真正“月滿”，何時個人與家國真正團圓？《何月滿》的敘事切口非常小，對故事的把握也僅在心理的矛盾與共鳴之間遊走，然而，表達了強烈的情感衝擊力和敘事張力。這篇小說也表現了同《愛與怕》一樣的二元情感結構，不同之處在於，《何月滿》的二元情感結構是建立在同質情感基礎上的共鳴，《愛與怕》是建立在異質情感基礎上的共鳴。

又如《火》，這是一篇主題比較深刻的微型小說，這篇小說對人物形象余烈的塑造頗具代表性，敘事細膩得近似短篇小說。且不說余烈對物質生活的需求欲望，單看余烈對妻兒、母親的情感態度，讀者便能夠感受到一種強烈的對比和反差。余烈兒時對火的遭遇，可能在心理層面對他造成了某種情感上的不良影響，進而催生了余烈收集火柴的嗜好，這種嗜好在小說中成為一種鏡像隱喻的物質象徵——仿佛在余烈看來，人生就是一把火，人活著便需要從人生這把火裏爭取或搶救些什麼東西，這些東西需要被看到、摸到，才算真實，因此，在余烈的眼裏，他和家人的情感就成為相對意義上比較淡漠的東西了。對余烈來說，他的情感結構是偏頗的，他偏向遵從物的富有的法則，而忽視遵從人的情感的法則。

陳贊一對這篇小說的經營比較細膩，他將余烈的兒子取名“家富”，也意在從情感上將自己的親人貼上他情感缺失、渴望物質的標籤。從這種隱喻的視角看，

“余烈”這個名字，也或許是余烈的母親的情感的某種物化或異化標籤。這些標籤就像某些按鈕，讀者按下去，就能夠開啟某一種情感世界。在陳贊一的這類微型小說中，時常有一種類似鏡子的不可見之物，佇立在小說的人物之間，陳贊一通過這種鏡像隱喻的方式，讓小說的人物彼此“照見”。這種照見的對話、對比、反差或共鳴，總是存在某種辯證的色彩。余烈與他妻子對物質和情感的辯證，二者越來越少的共鳴，最終形成了一個無可挽回的悲情結構。《何月滿》中人物的取名也具有這種象徵、隱喻意味，而且，老兵與服務生之間的情感共鳴，雖然隔絕著時間、空間與感受，但是讀者仍然能夠在二者的對話中，看到一面隱形之鏡，豎立在他們中間，讓他們彼此對話、想像。《何月滿》的這種鏡像隱喻敘事，讓小說生成了一個能夠任由讀者想像的情感空間。這個空間進而又成為一面鏡子，可以照見讀者的經驗與心情。

陳贊一能夠很融洽、自然地將人類的情感結構張力，置於微型小說的敘事線索中，並且可以深刻地將情感張力與物質之力連結，生成一種威廉斯所謂的新的情感結構。而新的情感結構總又與人的新的生活方式密切聯繫，因而陳贊一微型小說的鏡像隱喻敘事所搭建的情感結構具有鮮明的時代感。這種時代感就是其微型小說具有現實性的重要標識，在這裏形成一種現實的情感結構與情感張力。事實上，一個人的情感、另一個人的情感與他們身處的物質世界是頗難統一的，往往相互齟齬，而人們的情感又總是在尋求某種共鳴或理解，因此，陳贊一的微型小說中經常有一面隱形的鏡子，試圖照見那些尋求共鳴或情感失落的心靈。

《熱線》是一個典型，它抓取了 1990 年代初人們特有的一種社會性情感聯絡方式：電話聊天。那時的電話聊天和今天網路聊天相似，旨在聊天者可以隨時尋找一個陌生人傾訴自己的情感。這篇小說也反映了當時社會人們情感空虛的一種狀態。在那種狀態下，人們的精神生活是貧瘠的，需要找尋一種來自陌生感的刺激和慰藉混合起來的藥劑，救治無聊而虛空的情感。《熱線》的戲劇性在於，主人公溫程遠在成為陌生聊天者的精神寄託時，自己卻也喪失了精神家園。“熱線”就是那面豎立在聊天雙方中間的雙面鏡，可以照見聊天者彼此的情感漏洞、情感結構。聊天一方在尋求知己和慰藉，另一方在完成工作任務，二者的錯位，形成一種具有強大張力的隱喻之網，籠罩以電話建立起來的脆弱的情感關係。從米哈伊爾·巴赫金（Михаил Михайлович Бахтин）對話理論的視角看，這種借

助對話建立起來的關係，是在尋求情感的歡愉。熱線中的“熱”字，就是一種隱含的“狂歡”之感，與之相對的便是無盡的寂寥與空虛。二者在敘事中形成強烈的對比與反襯，這是一種反向的鏡像，仿佛魔鬼照見了自己在鏡中天使的模樣一般，小說為讀者製造了與之類似的反向鏡像隱喻空間。

總之，陳贊一的微型小說創作實踐了威廉斯對人類社會情感結構的文化假設，通過書寫現實邏輯之上現代人類情感結構和表達方式，試圖探究達至“共鳴”與理解的情感道路。這條道路充滿辯證之力，陳贊一借助那種情感共鳴的辯證法，創作了諸多頗具戲劇性又有趣味的微型小說佳作。

二、多元問題圖譜：鏡像隱喻敘事中的社會關係

伊莉莎白·馮·塔登（Elisabeth von Thadden）曾關注到一種社會關係，即現代社會中的人們彼此越來越難以建立親密感。^[3]這種難以建立親密關係的問題被認為首先源於人們對身體距離的重新感知，即現代社會的通聯網絡導致人們的身體越來越“遠距離”地接觸，而非像古代社會那樣需要靠見面、接觸才能夠達到通聯的效果。反過來，這種身體接觸的親密感的減少，導致了人們社會關係的親密感的脆弱化。

陳贊一的微型小說《剝皮》，讓我想到卡夫卡的短篇小說《饑餓藝術家》。後者採用極端的變形的敘事手法，將扭曲的現實藝術化；前者則採用鏡像隱喻式的敘事手法，將實在的現實濃縮在由六個人物組建的社會關係網路裏。《剝皮》是一篇人物形象非常豐富、敘事性非常強烈的微型小說。這篇小說共出現小販、小女孩、姑娘、男子、陀地、員警六個人物。這六個人組建了一個比較完整的社會生產生活鏈條。小販為了養家糊口，販賣野雀，在販賣時的行為敘述中，既有對動物的殘忍，也有對女兒的關愛；姑娘作為一個生活的人，既是旁觀者，也是消費者，又是報警人，既要吃雞，又看不得小販對鳥雀剝皮時的畫面；男子、陀地、員警這三個人物雖有出場，但是他們在敘事中的行為屬於工具性的，即五十來歲的男子是消費者，陀地是收保護費的黑社會分子，員警是接警後處置案件的公職人員，他們都各行其是。如此，交織了一場生動且富有內涵的市井生活圖景。小說題為“剝皮”，其實，多有所指，實指小販等人物對鳥雀的剝皮、消費，虛指

陀地等人物對小販、小女孩的剝削、不容與不同情。

這篇微型小說的敘事，呈現了一種“鏡面”效果，即它的敘事可以作為一種現實的反映。漢斯·霍爾茨（Hans Heinz Holz）認為，“反映結構能夠以一種短故事的直觀形式來解釋清楚”並不是偶然的，“反映”是一個隱喻性的範疇。^[4]陳贊一微型小說中的這種基於反映的敘事結構，就構成了一種鏡像隱喻。“剝皮”就成為一種隱喻，既指向現實生活，又指向精神腹地，既是被動的，也是主動的。“剝皮”者也在被人“剝皮”，被人“剝皮”者也在對他者“剝皮”。“剝皮”，從一種行為衍生為一種現象，又從現象升級為一種隱喻。隱喻讓“剝皮”這種具體、個別的人類行為，成為一種抽象、普遍的社會結構。

如果說《剝皮》是對社會關係之完整鏈條的一次鏡像隱喻式的呈現，那麼，《張教授之死》則是對某種社會關係存在問題的鏡像隱喻式的詰問。《張教授之死》的隱喻敘事圍繞張教授的死因展開。這篇小說開篇拋出張教授是自殺還是他殺的問題，進而引出錢進財、吳安、冷倩凝、戴智德四人的對話。這個四人對話建構了張教授的一個較為完整的社會境遇及關係：妻子早逝、被親戚騙、不被同事朋友關心等。最後，戴智德給出一個慚愧的判斷，張教授是被冷酷的社會關係的建構者（“你們”和“我們”）所殺。《張教授之死》的精彩之處在於，它在對話式的、鏡像式的敘事中，呈現了張教授的多元社會關係，這種社會關係暴露了多元問題的譜系。每一個譜系都牽涉一種人際關係，諸多譜系就構成了一個多元複雜的社會空間或關係網絡，進而形成了一個皮埃爾·布爾迪厄（Pierre Bourdieu）所言的“場域”，張教授的“生死場域”。陳贊一正是用這種鏡像（從每個人的回憶與猜測中照見張教授的死因）的方式，“濃縮地表現了建構對象的方式”，讓讀者“必須從關係的角度來思考”^[5]。

毋庸置疑，社會是一團關係。關係的諸多節點，可以被我們稱之為“對象”。那麼，如何建構對象，如何定位對象，就勢必與如何建立、組織、發展關係密切相關。與此同時，關係的生成也意味著問題的開始或結束，在這個意義上，社會中的每一個對象，都不可能是孤立的；一旦孤立，那個對象就意味著消散或被遺忘。在這樣的關係網絡中，每一個對象又都被陳贊一的敘事潛在地作為一面鏡子，試圖通過“建構對象的方式”來照見（也許是啟示、激發或拯救）另一個被建構的對象（心靈）。當我們從這個視角或思路，回望本文開篇引用的《愛與怕》時，

我們似乎也能夠從中照見一種基於社會問題的關係網絡，以及處於關係之中的正在被建構的對象的情感、態度、邏輯或價值觀。

三、開放的經驗世界：鏡像隱喻敘事中的人生邏輯

讀陳贊一的這類微型小說，我會想到一個問題：人生到底是開放的，還是封閉的？陳贊一有部微型小說集《死亡死亡》，這部小說集內的篇目大多探討死亡，仿佛死亡是人生之所以封閉的常量，而唯有那些生死之間的人生經驗是變數。相對死亡而言，人生是封閉的；相對經驗而言，人生又是開放的。陳贊一的微型小說在書寫人生經驗上是豐富的，他建構了一個開放的經驗世界，用以架設鏡像隱喻的攝像機。因此，讀者可以將陳贊一書寫死亡主題的微型小說，看作是這部名為“鏡像隱喻”攝像機對無限人生經驗的記錄與表現。

這一主題之下的微型小說，旨在探討由生死主導或在生死之間的人生邏輯。既然是一種邏輯，那麼這種創作就要求陳贊一具有一種洞穿個體經驗世界的本領，從而進入到對個體經驗的概念性理解層面，即由對個體經驗的書寫抽象為對普遍概念的書寫。這種目的和標準，要求陳贊一的微型小說需要透過經驗世界觀看經驗背後的共相世界，進而達到概念世界。而洞察和到達的敘事方法，就是本文一再言說的鏡像隱喻。

例如微型小說《一生》的敘事結構，便呈現了這樣一種鏡像隱喻特質與方式。一位以架電梯為職業的老伯，所做的工作無非就是那些周而復始的開關電梯、迎來送往事務，所過的生活也無非是那些瑣碎平淡的柴米油鹽、雞毛蒜皮日常。一個人的一生映射出一個群體的一生，而一個群體的一生也就在一定程度上反映了一切人的一生。在這個意義上，人類的歷史不是一個抽象的概念，而是由一個個具體的人的歷史累積而成了歷史。陳贊一的微型小說敘事也正是在這個意義上處理個別與普遍的結構關係。這種關係看似是普遍大於或包含個別的，而事實上，在陳贊一的敘事結構裏，卻是個別大於或包含普遍的。這種敘事觀念摒棄了所謂“宏大敘事”的風格，而忠實於個人主義範疇下的人本主義觀念，從個別出發、從微末出發，在一滴水裏見海洋，在一花一葉中見蒼生，在一個人的生活裏照見所有人的運命。在這一點上，陳贊一把握了微型小說敘事的內在規律，顯明了微

型小說敘事結構的鏡像隱喻特質。《何顯揚》也是這樣的作品，小說主人公何顯揚的人生際遇，從是否收費教琴，以及兩份街招廣告的變化中，讀者可以體會何顯揚的人生態度，以及生活境遇的變遷。

個體差異之下的經驗共相及其共情邏輯，也成為陳贊一微型小說鏡像隱喻敘事的重要構成。例如，《蝦》講述的也是一種由人生結構的變化而帶來的人生思考。在這篇微型小說裏，蝦是一個敘事線索，也是一種生活的動力。周老師由於舊有人生結構塑造的生活慣性，在菜市場直接買兩斤蝦；洪太太卻由於生活拮据拒絕自己女兒提出的買蝦請求。戲劇性的是，周老師買了兩斤九十元一斤的蝦，攤檔老闆忘記找給周老師二十塊錢；洪太太的女兒小蓮要買的蝦恰好二十元一斤。同樣都是二十塊錢，一個是零頭，一個卻是整數；同樣都是離婚後的生活，一個仍然可以自主，另一個卻生計窘迫。這篇小說中兩個人的人生結構都因離婚發生了變化，但是生活境遇卻全然不同。在這種對比中，小說的敘事包含了一面巨大的隱喻之鏡：女性經濟獨立的重要性。現代社會中，離婚是普通事件。由男人和女人構成的這種人生結構，並不是一成不變的，在諸多不確定因素的影響下，這種人生結構的改變，實際上增加了人生的風險。這種風險不僅僅會波及女性的經濟處境，而且也會波及女性的人生態度及其子女。在這個意義上，《蝦》的鏡像隱喻主題之深刻不言而喻。

又如《生意》，這篇小說的題目“一語雙關”，一方面指現實生活中的商業事務意義上的生意，另一方面則指與人生失意相對的現實生活中日常事務意義上的人生意義。小說主人公韓參是一個生意人，整日忙於生意，他的妻子出軌他的“老朋友兼合夥人”。小說中的韓參顛倒了生意上的朋友和生活上的朋友的界限，他基於經驗生成的人生邏輯面臨危機，進而他的人生軌跡也因此發生改變。這篇小說和《蝦》在處理人生的現實際遇問題上，有些相似，都探討離婚對人生帶來的變化，但是二者的主題卻不同。陳贊一深諳對現實人生中經驗世界三昧的書寫，將相似選材的兩個作品，呈現為不同的人生主題，實現了有趣卻題旨迥異的隱喻敘事效果。

陳贊一微型小說中敘述的經驗世界是多樣的，其邏輯也自然是千姿百態的，因此就呈現了無數條開放的人生經驗之路。每一條路都飽含血肉，充滿情感，都似一面鏡子，可以為未來之路提供鏡像之光。《薑醋》敘述一種欲將盼望情感落

實的人生邏輯；《火葬》敘述一種怕什麼來什麼的人生邏輯；《往》敘述一種迷信與無知糾葛的人生邏輯……這些小說的敘事都有一個相似的人生邏輯：人依據經驗而生活；經驗也成為束縛人生的枷鎖。在這些小說中，經驗之力也構成了一種支持人生運作的動力：葉老太盼兒女添丁的薑醋觀念；三婆觀看火葬的恐懼經驗；小敏母親的念經信條等。這些人生行動的邏輯都建立在人們的既有經驗基礎之上。陳贊一對這種在變與不變之間徘徊的經驗世界，表現得既有趣味，又發人深省。讀者仿佛可以在這些微型小說的每一個經驗世界，看到自己的映像，因為那些經驗不外乎是基於舊有習俗、觀念、迷信，以及生活慣性所形成的人生邏輯。

陳贊一將這些變化的經驗世界如何轉化為人生邏輯的過程，逐一揭示出來，憑藉的就是這種鏡像隱喻的敘事方法。當讀者可以在一篇小說中“照見”自己的人生邏輯時，讀者就擁有了一種近似自我意識的反思能力。也許，讓反思之力與經驗之力發生碰撞，相互角力，進而試圖改變那些未盡、不滿、失落的人生，正是陳贊一微型小說建構鏡像隱喻的一個目的。

總之，對經驗的直接書寫無法被讀者轉化為概念或某種反思之力。這種轉化需要某種創造力，即將個體的經驗世界概念化、邏輯化的能力，讓個體的經驗呈現為一種開放的狀態，讓讀者可以通過對作品中敘述的個體的現實經驗的感知，每次都可以獲得對那種經驗的反思能力，進而領會到嶄新的人生邏輯與概念。陳贊一正是借助鏡像隱喻的敘事方式，實現了這種創造性轉化。

四、相對主義現實性：鏡像隱喻敘事的本質

無論陳贊一微型小說鏡像隱喻敘事中所蘊含的情感結構、社會關係，還是人生邏輯，其本質都指向相對主義現實性：現實的人的情感、現實的社會關係，現實的人生邏輯。雖然陳贊一的微型小說選題並非全是現實主義題材，還包含一小部分帶有現代主義、浪漫主義色彩的題材，但是在寫作主題上，其小說是針對現實、面向現實的，且那種敘事帶有十足的現實感。

例如，在非現實主義題材中，以動物為題材的鏡像隱喻敘事，是陳贊一微型小說的一個特色。這裏不是童話式或寓言式的寫法，仍然是寫實的方法來寫人，且多以動物的際遇映射人的際遇，在動物的命運中反思人類的命運。這是陳贊一

微型小說現實主義表現手法的一種方式。例如，陳贊一以“橫”為題，寫了三篇微型小說。三篇《橫》的主要角色是壁虎，被人類以各種理由或方式打死的壁虎。壁虎的死亡也許是由於它闖入了人類的居住環境，或干擾了人的生活，但是，小說隨之敘述的就是人的相似際遇。這種以動物命運隱喻人類命運的鏡像隱喻方式，貫穿在陳贊一動物題材微型小說的始終，例如《奶奶怎會變成有害的昆蟲？》《問》《吃飯》《無餘》等作品。這些題材的敘事主題仍然是人的現實際遇、現實選擇與現實可能。

在陳贊一看來，“現實”這個概念，對個體而言具有相對性，即現實是相對的現實。這種相對性常常讓小說中的兩個人（二元角色）互為對方的鏡像。而其中的核心矛盾就是每個人對這個現實世界的觀念或信念差異。

例如，在小說《信與不信》中，深安的叔婆是信鬼神的，而深安不信。當深安的叔婆提出要“米婆”幫自己故去的丈夫阿祥“招魂”時，深安給予了叔婆援助。在現實生活中，很多人可能不解，既然自己不信鬼神，為什麼要去幫助那些信鬼神的人做“招魂”之類的事情呢。在陳贊一的敘述裏，給出了一種相對主義的答案：“因為她信。”深安的這個回答，不再將不信鬼神的深安自己作為現實生活的主體，而是在強調：自己對他者作為現實生活主體的權利的尊重與關懷。這種尊重與關懷在根本上的性質，就是承認他者的現實性、主體性，它不是唯心主義的承認，而是相對主義和人文主義意義上的現實主義。這種人生觀念決定著陳贊一微型小說的敘事風格，我們姑且稱之為“相對主義現實性”。作品《鼓盆歌》（之一）同樣也表達了一種相對主義現實性，生者對亡妻的悼念，會相對時間的流逝、思想的覺悟而發生現實的變化。這種變化不意味著人文精神的缺失，而恰恰是極具現實性的，是相對生者自身的那種現實性。因此，陳贊一的相對主義現實性，是一種邁向自我和解的生活辯證法。

正如陳贊一在微型小說《另一種生存》中所敘述的那樣，相對莊子而言，雖然某個具體的現代人是“活的”，但是當這個現代人死亡之後，甚至千年之後，仍然會有“很多人願意付出大量時間、精神去認識他”^[6]。這種生與死、長與短、古與今的對照，是建立在相對主義觀念基礎上的辯證之思。這篇小說的目的顯然不是讓人們僅僅看中莊子思想的價值與意義，從而否定現代人的生活；而恰恰是借助莊子來映照某些現代人的精神生活的空虛，尤其是隱喻現代人對現實的物質

世界的過分追求與依賴，從而忽略或喪失了對更高精神生活的嚮往與奮力之心。在相對主義現實性中，現實生活中的平凡人雖然（相對）難以超拔某種崇高、豐盈的精神境界，但是卻可以始終保持（絕對）自身向那種精神境界邁進的姿態。這也正是陳贊一微型小說中的相對主義現實性的真意。

結語

陳贊一以微型小說所書寫的這種相對主義現實性，是有意義的。因為，這種以鏡像隱喻為表達姿態的文學創造，基於這樣一個邏輯前提：“人的生活是能夠根本改變的，人是可以再教育、訓練和顛倒過來的。”^[1] 平凡人的精神和觀念境界是可以改進的，這些微型小說就為平凡讀者提供了這樣的改進契機，這也正是陳贊一微型小說進行鏡像隱喻敘事的一種目的與價值。其相對主義現實性的文學特質，在《一點道理》《死亡死亡》兩部微型小說集中得以深刻體現。

陳贊一的微型小說創作高峰期在 1990 年代至 2000 年初，這是一個指向新千年的時間段，中國香港的發展態勢迅猛，人文精神在高速發展的社會環境中遇到諸多壁壘與危機，在這個意義上，我們回望陳贊一的微型小說創作，便可以得出這樣的一個結論：陳贊一微型小說中的相對主義現實性，既是對現實中人的生命狀態的一種精神透視與人文關懷，也是對 1990 年代中國香港人文精神危機（值得注意的是中國內陸在同一時期出現了針對人文精神的大討論）的觀察與反思。前者讓陳贊一的微型小說創作具有獨特的敘事藝術價值；後者讓陳贊一的微型小說創作具有獨特的文學史價值。這也是本文重新閱讀與慎思陳贊一微型小說創作的目的與意義。

注釋：

[1] 陳贊一《一點道理》，香港：加略山房有限公司 2000 年版，第 99 頁。

[2] （英）雷蒙德·威廉斯《馬克思主義與文學》，王爾勃、周莉譯，開封：河南大學出版社 2008 版，第 141 頁。

[3] （德）伊莉莎白·馮·塔登《自我決定的孤獨：難以建立親密感的社會》，顧牧譯，廣州：廣東人民出版社 2023 年版。

[4] （德）漢斯海因茨·霍爾茨《反映》，劉萌、張丹譯，南京：南京大學出版社 2019 年版，第 19 頁。

^[5]（法）布爾迪厄、（美）華康德《反思社會學引導》，北京：商務印書館 2015 年版，第 326 頁。

^[6] 陳贊一《死亡死亡》，香港：加略山房有限公司 2002 年版，第 152 頁。

^[7]（英）以賽亞·伯林《現實感》，（英）亨利·哈代編，潘榮榮等譯，南京：譯林出版社 2022 年版，第 17 頁。