一部微型“三部曲”的生命变奏

以微小说之小叩问生死之大——读陈赞一《微型小说变奏》《一点道理》《死亡死亡》

高原

上海交通大学教育集团干部教育学院老师，中国微型小说学会理论批评委员会学术委员，金荷新媒体短片排行榜评选委员会秘书长。新生代作家，文学及学术作品散见各文学、学术报刊。

一、引言：把三本书读成一部“三部曲”

香港作家陈赞一的三本微型小说集——《微型小说变奏》《一点道理》《死亡死亡》，先后由加略山房出版。三卷各自独立成册，若单篇看，都合于东瑞为微型定下的“内涵要深，意念要新，手法要巧，文字要美，篇幅要短，余韵要长”的二十四字标准；但把它们放在一处，却呈现出一种耐人寻味的整体性。本文尝试换一种读法：不把三卷当作彼此无关的选集，而视之为一部由“变”入“理”、由“理”入“死”的“三部曲”，考察其内部结构、反复母题与作者的创作心路，并衡量这种整体性给阅读带来的得与失。

之所以可以用“三部曲”来读，是因为三卷恰好构成一段递进的行程。《微型小说变奏》是展开部——题材横跨家庭、职场、都市与自然，文体也最多变，还配有漫画式的“变奏”改编；《一点道理》是聚焦部——镜头从万物收拢到人心，逐一解剖都市里的普通人；《死亡死亡》是终局部——让所有道理在死亡面前接受最后的检验。由博返约、由生入死、由现象到本质，三部曲的次序，本身已暗示了作者的思考轨迹。

这套三部曲的体裁坐标，首先由东瑞为微型小说立下的“二十四字”标准标定——“内涵要深，意念要新，手法要巧，文字要美，篇幅要短，余韵要长”。以此为尺，三卷的每一篇都可以单独成立；而我们以“三部曲”合观，恰是要在这一颗颗“沙”之上，寻找其间的经纬。作者并非取悦市场的流行写手，而更像东瑞所说的“文学傻子”：不为稿酬、不畏冷落，只因对所写的生命怀有切肤的关切。这种姿态，是理解三部曲为何“以死写生、以轻承重”的前提。

三卷的命名尤可玩味。“变奏”本是音乐术语，指同一主题在不同声部、不同调性上的变化与展衍；以“变奏”名微型小说集，意味着作者一开始便不满足于单向度的书写，而要在同一母题上反复试探。《一点道理》之“一点”，是自谦，也是提醒——世间值得参详的，往往不在堂皇的大道理，而在那一点点幽微的日常。《死亡死亡》的重沓，则像是把“死亡”二字连说两遍，以近乎执拗的口吻，逼读者正视这个不愿正视的字眼。三个书名连起来，恰好是一条从“展开”走向“终局”的路径。

二、三卷各司其职：展开、聚焦与终局

《微型小说变奏》的“展开”最见其广。作者的目光先是撒向整个生命世界：四海小厨水族箱里的石斑鱼——诈病的被蒸，扮死的被蒸，拼死跳出水箱的也在无人发觉中死去，凌晨水箱空空，六时又倒入七条新鱼，午饭时客人指着最生猛的一条说“替我蒸了”（《无余》）；一只黑色蚂蚁奔向一粒饭，正要“抬”起，被走进厨房添饭的翠玉一脚连同饭粒踩扁，而翠玉毫无察觉（《吃饭》）；还有壁虎、蟑螂、鸟儿、蚂蚁。作者对这些微小生命的体贴，不止是观察力，更是一种普遍的人道关怀。东瑞感叹：“唯有拥抱生命、珍惜生命、关怀人类生存意义的创作者，才能这样广泛地俯拾有关题材，去细加描绘和探讨。”而开篇《奶奶怎会变成有害的昆虫？》最是沉痛：五岁的承祖在父亲教导下，把蟑螂当作“有害的昆虫”一一打死，直到他的奶奶（父亲的母亲）被货车撞倒离世，父亲对着亡母泣问——什么是“有害”？谁有权判定一种生命的“有害”？当至亲猝然死去，平日里那些关于害虫与洁净的朴素信条，忽然都显得如此单薄而荒诞。这不仅是文体上的展开，也是作者整个世界观的铺陈。

《一生》则是文体之“巧”的极致：全文以电梯老伯弥留之际的脑电波“译文”，写尽一个平凡人枯燥、重复、囿于有限空间的一生——起床、离开房子、进入房子、关灯；淘米、烧饭、拿起饭碗、吃饭、放下空碗；将猫饭给小花，小花生了孩子，小花死了，将猫饭给小花的孩子……周而复始，机械重复，最后一句“连最后那丁点微弱的脑电波也停止了”，戛然而止。东瑞盛赞此篇手法“颇为罕见”，并借此否定了“好的微型通常要到两千字”的片面论断——文学的价值，从来不在于字数，而在于以最经济的笔墨抵达最深的意蕴。这一篇，也早早预示了三部曲终卷的核心：生命在其日常的重复里，早已埋下“虚空”与“死亡”的伏笔。

“展开”不只指题材之广，也指文体之杂。《微型小说变奏》除常规短制外，还收有《横》三篇与漫画式改编——作者有意在同一卷内让文字、图画、结构与思想彼此

“变奏”。有些篇目近乎寓言，有些近乎散文，有些近乎哲思的速写；这固然带来风格的参差，却也正是“变奏”二字的题中之义：在反复试探中，微型小说这一文体的边界被一点点撑开。读者若以惯常的“起承转合”去要求它们，或会觉得某几篇“不像小说”；若换一副眼睛，把它当作作者对不同写法的试炼，便能在这些“不整”之处，看见一位写作者最诚实的探索。

《一点道理》则把镜头从万物收拢到人。《遗产》里，儿子为父亲选了最廉价的丧葬服务，挂上电话却在盘算父亲的八千万遗产、换更大的单位、买劳斯莱斯和游艇——亲情在财产面前，竟薄如纸。《算不了什么》里，两位老者在茶楼品茗，对报纸上“才死了一两个人”也要花篇幅报道嗤之以鼻——冷漠成了都市人习以为常的姿态。《热线的寂寞》里，热线服务员白天替千万人答疑解闷，成了无数人的“倾诉对象”，下班后却“很想找人倾谈”，最后拿起电话自己也打热线——东瑞评论：“人，常常陷于一种怪圈之中：最强的也是最弱的！”《三个喜欢美丽鸟儿的人》里，老人与中年人的“喜欢”止于欣赏，青年人的“喜欢”却以枪声和标本为代价——同是“喜欢”，动机的深浅，照见人心的质地。《何月满》写中秋夜一位独居老人到破旧的烧腊店独饮，与伙计攀谈得知彼此皆孤苦伶仃，问及姓名，那伙计竟也叫“何月满”——语带双关的名字，道尽人间苍凉；人月两团圆的节日，恰恰映照出最深最冷的孤独。《大个仔》《上学》则写成人世界对童心的侵蚀，东瑞说，“写这两篇微型时，我想作者是哀痛的”。这一卷的“道理”，就藏在人心最幽微处。

而《一点道理》中的“理”，并不都指向道德判断，也常常是人生处境的写照。《爱与怕》以极短篇幅记出爱与怕的辩证：爱得深，便怕失去；因怕而畏缩，爱又无从建立。《寂寞》《沉默》写都市人浸在人群中的孤独——白天在熙攘里强颜欢笑，夜深人静时却无人可谈。作者不居高临下地说教，只是把人性摊开来给你看，让你在会心、错愕、叹息之间，自己掂出那一点道理的斤两。

这一卷对“孤独”的书写尤其系统。都市越大，人越易被忽略；《热线的寂寞》里的服务员、《何月满》里的独居老人、《寂寞》里无人可谈的夜归人，共同织成一张都市孤寂之网。孟子说“恻隐之心，人皆有之”，而作者要写的是：这份恻隐在都市生活的挤压下如何被磨损，又如何在某个瞬间被重新唤醒。作者很少直接给出结论，而是把情境摆到读者面前，让你在合上书页之后，自己去接通那份久违的“不忍”。这比任何说教都更有力，也更接近文学的本分。

《死亡死亡》进一步收拢到“死”。它写死的孤寂（《死不瞑目》），写人借丧仪、骨灰与清明的一柱香去安放哀思（《丧服》《火葬》《扫墓》），写生死之间那一步之遥的偶然与无常（《一步》）；也写《成长》中甲的肉身在万物流转中“构成”了乙丙丁戊身体的一部分——死亡不过是肉身回归宇宙，与庄子“天地与我并生，而万物与我为一”的智慧相通；还写《另一种生存》的精神不朽，与《左传》所载“太上有立德，其次有立功，其次有立言”的三不朽之旨相呼应。终卷让此前所有的“道理”，都在死亡的边界上重新接受检验。

《死亡死亡》在手法上也最见节制。《再活一次》在结局前给足三个选择，读者以为柳暗花明，结局却无一例外地收束于“死”——选择之多与结果之死构成强对比，让“向死而生”不再是抽象的哲学词，而成为结构上的必然。终卷更直接回应宗教问题：《顺服》《宗教大全》等篇把行善与信仰、仪式与本义并置，隐约透出作者“顺服于生命本源”的态度。与加缪在《西西弗神话》里“真正严肃的哲学问题只有一个：自杀”的冷峻提问相比，作者给出的不是荒诞的反抗，而是怀着敬畏的接受——同是对死亡的直面，态度却截然相反，这也正是三部曲在当代文学里独异的所在。

三、反复出现的母题：三部曲如何互相印证

三部曲并不只是题材分工，更有母题的“变奏式”互文。同一故事在不同卷次间重现：奶奶怎会变成有害的昆虫、遗产、信、宗教大全、无余、横、吃饭，既出现在《变奏》，又收进《死亡死亡》。作者以不同卷次、不同角度重写同一母题——这正是“变奏”精神的延续，也是我们得以把它当作一个整体来读的重要凭据。

再看作者如何处理“死”的细节。《火葬》《扫墓》《遗物》《包袱》《遗嘱》写尽丧礼的琐碎与沉重：骨灰、一柱香、一箱遗物，乃至为生计剥皮的小贩。这些篇目并不炫示悲恸，而是把“死”放回人间最凡俗的日常，让人看见哀思如何借着具体的仪式被安放、被承托。尤其《遗物》《包袱》，把死后的物什当作生者情感的容器，寥寥数笔，便让物轻而情重。

这种互文让“道理”与“死亡”互相打通。《遗产》在《一点道理》里写生前的冷血，在《死亡死亡》里同样指向死后的安排；《信》无论出现在哪一卷，都是负心丈夫死前以妻子口吻虚拟的忏悔，读到结尾才知真相，情思深沉，感人至深；《宗教大全》在两卷中都以行善阐释宗教的最重要本义——宗教的种种外在仪式与教义，归根结底落在“爱人如己”的实践上。于是，生前的人心与死后的处置，被放到同一把量尺下衡

量。孔子说“吾道一以贯之”（《论语·里仁》），又说“未知生，焉知死”（《论语·先进》）；三部曲正是一部“一以贯之”的追问——无论换了多少篇目与卷次，作者始终在问同一个问题：人当如何生，又当如何面对死。而《圣经·传道书》说“虚空的虚空，凡事都是虚空”“日光之下并无新事”，既写尽了《一生》《成长》《史》里人生的单调与虚空，也解释了这种“重复”何以不嫌其烦——人间之事本无新事，变奏再多，也仍在同一支生命的主题曲里打转。

这种互文尤其见诸“死生一理”的关节处。《鼓盆而歌》之一写庄子式的豁达与韦瀚章式的依恋，都指向对亡妻的深情；之二则是“故事新编”，那位庄先生并非如庄子对生命有透彻的感悟，而是从功利出发看待夫妻关系——妻子是谋私利的工具，失了固然痛心，想到将有更好的工具代替便快乐起来，对着亡妻唱歌。这是对轻薄之徒的冷峻嘲讽，也是把“死”拉回“理”的一面照妖镜。而《淘汰》中何祥胜临终的自嘲“我一生都比别人跑得快，这一次，却跑不过时间老人了”，则在死亡面前，解构了一切“成功人士”的幻象——所谓人生的“道理”，到了这一步，才算真正被检验过。

三部曲在语言上同样“一以贯之”：惜字如金，以简驭繁。契诃夫说“简洁是天才的姊妹”，三卷几乎没有一句多余的铺陈，谋篇、设色、收束都极克制，把最重的分量藏在最轻的字句里。鲁迅在《“这也是生活”》中写道：“无穷的远方，无数的人们，都和我有关。”这套三部曲写的是香港一隅的小人物，却借由对蚂蚁、石斑鱼、老伯、热线员的悲悯，接通了某种普遍的、属于“无数的人们”的关切。蒙田与塞涅卡都曾把哲学理解为一门“学习死亡”的功课，陈赞一则用小说来完成它——读者不必先成为哲人，只需在文字里，与那位电梯老伯、那位何月满老人，一同练习如何面对生命与死亡的边界。

四、创作心路的三部曲：从文体自觉到终极追问

三卷还呈现一条清晰的创作轨迹。先是文体的自觉与实验：《变奏》的漫画改编，《横》三篇，《再活一次》的多重选择式结构（结局只有一个，与全书“死亡”主题统一，但结局前有三个选择），《一生》的脑电波独白，《鼓盆而歌》的组合式——作者先确立“如何写”。继而再对人性的冷峻解剖：《一点道理》以“一把非常锐利的人生和人性的艺术解剖刀”（东瑞语）剖开人心——作者再解决“写什么”。最终归于对生死的哲学与宗教回应：《死亡死亡》直面“为何活、如何死”——作者最后面对的是“为什

么写”。由技入道、由外而内，这条轨迹本身就是海德格尔所谓“向死而生”（Sein zum Tode）的一种隐喻：唯有直面死亡，写作才得以本真。

王国维论治学有三重境界：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”——初览万物、苦苦求索、终而返观自见，正可与三部曲的展开、聚焦、终局遥遥相对。作为基督徒，作者三卷里的宗教情怀也由隐而显：在《变奏》中只是暗含，在《一点道理》中偏于道德实践，到了《死亡死亡》则直接面对上帝与“顺服”。这条由技入道的路径，不妨以帕斯卡尔的“赌注”、《思想录》里“人是一根会思想的芦苇”的警句，以及克尔凯郭尔的“信仰的跳跃”（leap of faith）、奥古斯丁在《忏悔录》中对永恒之光的渴求作注——三部曲的终卷，终于站到了信仰的门槛上，却仍把叩门的动作，留给了读者。

若再往前推一步，三部曲的创作心路也刻着香港微型小说的时代印记。自刘以鬯先生被迫离开《香港文学》以后，香港已没有一份权威性的华文文学杂志；各文社纷立，为稿费写作的作者或惜墨如金或销声匿迹，纯为兴趣的“文学傻子”则照写如故。陈赞一正是这样的“文学傻子”——以赔钱出版的方式，为香港的微型小说留下一批珍贵的样本。三部曲的三卷，正可视为这份“傻子”精神由萌芽、壮大到归于生死深思的完整记录。

若为这条创作轨迹补一个宗教注脚，可说三卷恰是一部“罪—爱—信”的渐进。《变奏》里普遍的人道关怀，是对“罪”的第一层直觉；《一点道理》对人心冷血的解剖，是承认“罪”的存在；到《死亡死亡》，作者终于借死亡之镜，把对“爱”的渴求升华为对“信”的追问。奥古斯丁在《忏悔录》里回溯一生，把对真理的寻找归于“向上仰望”的渴慕；克尔凯郭尔以“信仰的跳跃”描摹那无法以理性穷尽的一跃。三部曲没有给出教条式的答案，却忠实地记录了这种“仰望”与“跳跃”的轨迹——这使它们超越了单纯的宗教读物，而成为一份诚恳的心灵档案。

五、作为三部曲的得失：整体性的利与弊

三卷并读，主题获得纵深。同一母题的多角度变奏，让“象外之意”更丰富；整体呈现出由生到死、由人到理的结构，恰如一场完整的生命变奏曲。以微小说之“小”，写尽生死的“大”，正是威廉·布莱克所谓“一沙一世界，一花一天堂”的印证。契诃夫说“简洁是天才的姊妹”，是三卷共同的底色；司马迁“人固有一死，或重于泰山，或轻于

鸿毛，用之所趋异也”，则在终卷被反复掂量——那无数条被蒸的石斑鱼轻如鸿毛，那份为逝者留下尊严的书写重如泰山。

然而，作为三部曲亦有代价。其一，重复。同篇在不同卷次重收、母题再三重演，单独出版尚可视为各自的选集，合观却显冗余；东瑞、刘凤鸾等评者也并未刻意强调三书的“三部曲”关系，说明整体性更多是读者的建构，而非作者明示的设计。其二，说教。尤其《一点道理》中若干篇，立意昭然，道德与宗教预设或会稀释文学本身的暧昧与张力——当“道理”被讲得过于清楚，留给读者的想象与余味便相应收窄；这与其说是文学的，不如说在向箴言靠拢。其三，实验的边界。《史》等篇因留白过多、人物符号化、情节弱化，曾引发“既然称为‘小说’，则应具有小说的特点，其中，情节是小说的灵魂”的争论；以三部曲的整体要求衡量，个别篇目只是“支声部”，尚不足以撑起独立的乐章。

若以严格的“三部曲”标准衡量，三卷的均衡性也并非无可指摘。《微型小说变奏》卷帙最丰、文体最杂，多少承担了“展开”的职能；《一点道理》次之；《死亡死亡》则因母题集中而最见力度。三卷的分量并不均等，这既是作者不同时期的创作积累使然，也提醒我们：所谓“三部曲”，更多是一种阅读与批评的视角，而非作者刻意经营的结构。承认这一点，反而让我们更能欣赏三卷各自的优长，而不至于强求其整齐划一。

这三点，恰恰也是“三部曲”这一读法的自我警醒。我们之所以能读出整体，是因为作者反复书写的母题足够集中；而母题集中的另一面，就是题材与手法的自我重复。东瑞在序中曾引刘以鬯先生的话——一篇精彩的小说，会让读者阅后再重看一遍，读者在结局时发现新的意义，或为结尾的突转而惊讶，才发觉作者早已在叙事中布下伏线，例如欧·亨利的《二十年以后》。这个标准放在三部曲里同样适用：好的“变奏”，应当让读者在重读不同卷次时，于同一母题上品出新的滋味；而一旦沦为简单重收，便失去了变奏的意义。

若把三部曲放回作者的身份来读，上述得与失便都有了更深的缘由。陈赞一是一位带着明确信仰写作的作者，他笔下的“道理”与“死亡”，最终都指向一个更古老的问题：人从哪里来，又要到哪里去？帕斯卡尔说，人的伟大正在于他自知自身的渺小——“思想形成人的伟大”；而面对无限与死亡，理性穷尽之处，恰是信仰起航之地。三部曲并没有把这些追问写成抽象的哲学论文，而是把它具象为一个个香港街巷里的小人物：

电梯里的老伯、热线另一端的服务员、中秋夜独酌的老人。正因如此，它们既是文学的，也是宗教的；既具体到可以触摸，又幽远到关乎终极。

此外，三部曲的局限还在于“说理”与“留白”之间的摆荡。好的微型小说应当“余韵要长”，但《一点道理》中若干篇的“道理”收束得太快、太清楚，留给读者的不是余韵而是结论，文学的暧昧与多义性随之收窄；《史》等篇又走向另一极端，留白过多、人物近乎符号，情节被压缩到几乎无从把握，引发“既然称为‘小说’，则应具有小说的特点，其中，情节是小说的灵魂”的质疑。在两极之间，作者尚未完全找到那条既能“明理”又不失“余味”的窄道。读者可以体谅一位有明确信仰的写作者难免要讲点什么，但也正因这份诚恳，更值得警惕：当写作过于急于表态时，文学的想象力空间便容易被自己的结论所填满。

六、结语：一部微型“三部曲”的启示

三部曲合观，恰如一场“向死而生”的微型变奏：以最微小的笔触，写尽生与死、理与情。它未必是无懈可击的整体——有重复、有说教、有实验的参差；但正是这种参差，让它在“完整”与“未完成”之间，保留了微型小说这一文体特有的生命力。作者用最经济的笔墨，把一卷卷生命的“一点道理”，一直写到“死亡死亡”的尽头，最终又借《另一种生存》《顺服》诸篇，把终点回拨到生的这一边。

东瑞为微型定下的标准里，最末一条是“余韵要长”。这套三部曲的长处与短处，几乎都系于这一条：当作者克制住说教的冲动，把道理留给故事自己去讲，余韵便绵长（如《一生》《何月满》）；一旦急于点破，余韵便短（如个别篇目）。我们以“三部曲”的名义重读这三卷，正是要替作者把那些未及言明的余韵，在合卷之后慢慢接续起来——这也正是刘以鬯先生所说的“重看”：好的文字，经得起一次又一次的回读。

也正因为如此，这部三部曲给当代微型小说的启示才尤为可贵：它可以不必是宏大叙事的缩写，而是一段个人以文字对生命反复进行的“变奏”。每一次变奏，都是作者在重读自己笔下的“道理”与“死亡”；而我们作为读者，也在这一次次变奏中，重读了我们自己的生活。

威廉·布莱克说“一沙一世界”；陈赞一的这三卷，正是一粒又一粒的“沙”，垒成了一座关于生命与死亡的小小庙堂。它提醒我们：文学的价值从不以篇幅论高低，而在于它能否让读者在最小的篇幅里，望见最大的世界——并在这个世界里，重新掂量“道

理”与“死亡”的分量。三部曲读罢，合上书页，那点“道理”与那个“死亡”，仍在心里久久盘旋。这，或许就是这部微型三部曲最深的分量。