

陳明仁《拋荒的故事》中 的世界文學傳統

何信翰^{*}

摘要

《拋荒的故事》是陳明仁第二本台語非詩文學作品的合集。過去對這部文學作品的研究中大抵環繞下面二個主要面向：第一個主要的面向就是「這本書的文體到底是小說還是散文」，第二個作品的面向，是探討《拋荒的故事》中所呈現出來的 50、60 年代台灣人生活方式，並比較當時的人和現代人在價值觀以及生活態度上的差異。但這樣的作品在世界文學的長河中，屬於哪一種類型呢？其實這樣的問題，也是近年來蓬勃發展的台語文學研究所欠缺的。但若我們無法將台語文學放在世界文學中去觀察，我們就不會知道台語文學對於世界文學的價值以及它和其他語言的文學的異同。所以本

^{*} 現職：中山醫學大學台灣語文學系副教授
電子信箱：hosinhan09@gmail.com

論文最主要的研究目的，就是將陳明仁的《拋荒的故事》加以分析、歸類，以辨明其在世界文學史上的位置及在台語文學中的價值。

關鍵詞：陳明仁，拋荒的故事，台語文學，浪漫主義，寫實主義

The tradition of world literary in Ming-Jen Chen's 《Pha-hng ê kò-sū》

何信翰^{*}

Abstract

《Pha-hng ê kò-sū》 is a non-poetic works of Ming-Jen Chen. The past study of this literary work always around the following two questions: "In which style this work was written, " and "Which lifestyle this work had showed us". But no one ever pay attention in the question "what type is this kind of work in world literature?" In this thesis, we will find the place of 《Pha-hng ê kò-sū》 in world literature.

Keywords: Ming-Jen Chen, Pha-hng ê kò-sū, Taiwanese literature, romanticism, realism

壹、前言及背景

台語現代文學在台灣的發展有兩個大的高峰期——戰前和戰後。戰前的台語現代文學又可以分為白話字（羅馬字）和漢字兩個主要的支脈。白話字文學是由傳教師因著傳教和教育台灣人民的目的所引進（陳慕真，2006：21；黃恆秋，1992：46；施俊州，2012a：1）；漢字則是在「台灣話文運動」的時代，由黃石輝、賴和等人所提倡，以「書寫鄉土」為目的（蕭阿勤，2012：94-98）。¹這兩派雖則都主張用台語書寫，但目的不同，在社會上也分佈在不同的群體中，相互之間對於台語書寫方式、內容的討論也不多。以羅馬字為書寫系統的這一脈產生了台灣最早的短篇小說《日本ê怪事》以及長篇小說《Án-niá ê Bak-sái》（李勤岸，2009：53），也產出了許多對於台灣現代化／國際化有相當貢獻的散文／翻譯作品，例如台灣最早的歐洲童話翻譯《Thô-thòaⁿ-á》（灰姑娘），最早的醫護教材《內外科看護學》等等。以漢字為書寫系統的這邊，則有以賴和為首的作家們影響後代文學深遠的台語小說和系列的台語詩創作（陳淑容，2004：241-298）。

早期這兩脈的台語文學，由於經過日治後期「皇民化運動」和

¹ 關於這點我們可以從黃石輝的主張：「你是台灣人，你頭戴台灣天，腳踏台灣地，眼睛所看的是台灣的狀況，耳孔所聽見的是台灣的消息，時間所歷的亦是台灣的經驗，嘴裡所說的亦是台灣的語言，所以你的那枝如椽的健筆，生花的彩筆，亦應該去寫台灣的文學了」（引自中島利郎，2003：1，原文刊載於《伍人報》第9-11期）得到證明。

戰後國治初期「國語運動」的影響，在台灣幾乎要消聲匿跡。一直到 70 年代，隨著鄉土文學的興起，台語文學才再度出現在台灣文壇（方耀乾，2012），並在 80 年代開始慢慢興盛，到 21 世紀第一個十年達到另一個高峰。²

在這個台語文學的第二個高峰期中，漢羅並用的書寫方式由於其不可替代的優點，遂成台語文壇的主流書寫方式（蕭阿勤，2012：264）。而在其中，陳明仁就是一位重要的作家——以文類來說，陳明仁出版過詩集、散文集、小說集，劇本的知名度也不差，可說是跨文類的作家；以數量來說，他也是戰後小說出版數量僅次於陳雷，位居第二。

這本《拋荒的故事》最早連載於《台文 BONG 報》，作者自稱是爲了「開發另外一種母語文學 ê 寫作風格」，爲了讓讀者「了解台灣社會環境 kap 生活所 óa 靠 ê 條件提供 lán siá-mih 價值，造成台灣 siá-mih 性格」所做（陳明仁，2012：015-016），2000 年以筆名 Asia Jilimpo 爲名出版，是陳明仁第二本台語文學非詩作品的合集。³ 2012 年，前衛出版社將之修改爲「台羅漢字版」⁴、加入中文註解，請作者和他人朗誦錄音製成有聲書，並將題材相似的作品放在一起，計劃將原本的 38 篇作品，重新出成 6 輯，分別以「田庄傳奇紀事」、

² 根據統計，在 2000~2010 年這 11 年間，正式發表的台語現代詩就有七千多首，比 1990~1999 的三千多首多了不只一倍（李婉慈，2011）；在 1986~2008 年間正式發表的 399 篇台語小說中，更是絕大多數都是 2000 年以後發行的作品（黃文達，2010）。

³ 第一本是 1998 年出版的《A-Chhùn》。之前的《流浪記事》、《詩人啞口》等有聲詩，以及《陳明仁台語歌詩》、《走找流浪的台灣》都是詩集。

⁴ 原本是「白話字漢字版」，兩個版本的差異不大，主要是羅馬字採用的是傳統的白話字或是教育部後來公布的「台灣羅馬字拼音方案」。

「田庄愛情婚姻紀事」、「田庄浪漫紀事」、「田庄囡仔紀事」、「田庄人氣紀事」、「田庄運氣紀事」等名稱，重新出版為精裝本的作品。目前(2013年4月)已經出了兩冊。

這部作品在過去大家所做的研究中大抵環繞下面二個主要面向：第一個主要的面向就是「這本書的文體到底是小說還是散文？」在第一版作品的封面，印著幾個大大的字：「散文故事集」。據此，作家林央敏曾說自己雖「未曾見過」這本書(而非還沒讀完!)，但「依書名揣想」，認為這本書雖「有可能收錄到小說或『類小說』的作品」，但「可能全屬稍有情節的散文」(林央敏，2012：134)。文評家施俊州對此有不同的看法，他在相對嚴謹許多的學術論著中，在舉出許多學術上的論述之後，不只一次提到這本書表面是散文，但本質是完完全全的「漢羅小說」。對於為何有人會認為這是一篇散文，他認為陳明仁的作品往往會「挖窟 á hō 你(讀者)跳」，如果不仔細閱讀的話可能會有誤判的情形發生(施俊州，2012a：83-84；施俊州，2012b：231-253)。此外，廖瑞銘則認為這本書的文體是混合式的，是一種「說故事又兼有散文詩氣味的文體」，「表面上雖是小說的形式，卻將人物對白的部分降低，儘量突出聽覺的效果，一方面適合廣播，另外一方面也可以強調台語文學的特色」；既有「獨特的散文小說風格」，結構上卻又是「以短篇連環故事構成長篇小說的形式」，可說是「另類的台灣歷史大河小說」(廖瑞銘，2012：25-27)。這樣的作品在學術的分類中，自然萬萬不可能是所謂的「大河小說」。廖瑞銘的說法，和施俊州也剛好相反——施俊州認為這些作品「表面是散文，實際是小說」；廖瑞銘卻說「表面是小說」。

這本作品到底是那一種文體，連作者本身的意見都前後不一：在2000年《拋荒的故事》首次出版時，陳明仁在帶有自序性質的〈拋

荒的故事的故事》中說自己寫的是「散文小說」(陳明仁, 2000: ii-iii); 2005 年在台灣文學館舉辦的周末文學對談中, 又說他「把《Pha 荒 ê 故事》」當作散文。〈…〉小說對話很多, 可換時間、場景。散文不是這樣。〈…〉小說裡面我比較重視故事; 散文則是比較重視氣氛的描寫, 文句的流通(陳恆嘉、陳明仁, 2007: 259); 最後, 在 2012 年第二版的《拋荒的故事》第一集中, 陳明仁從書名中拿掉了「散文故事集」5 個字, 並且同時刊載了上一段中所提到的廖瑞銘和施俊州的文章。顯見作者和出版社本身, 對這部作品的文類也有相當的猶豫。

第二個作品的面向, 是探討《拋荒的故事》中所呈現出來的 50、60 年代台灣人生活方式, 並比較當時的人和現代人在價值觀以及生活態度上的差異。梁君慈和楊斯顯都從這方面切入。楊斯顯說他的論文《陳明仁台語小說中 ê 臺灣人形象 kap 價值觀研究》就是要「以陳明仁 ê 小說為文本, 透過小說來了解 1950、60 年代 ê 台灣人 tī 遭受國民政府高壓統治之下, 是 án-chóaⁿ teh 艱苦生活, 同時 mā beh 透過小說探求台灣人 ê 形象 kap 台灣人 ê 價值觀」(楊斯顯, 2005: 3) 梁君慈的論文則嘗試「從鄉土議題與語言策略的兩大主軸去觀看陳明仁如何重新建構鄉土及其文化內涵」(梁君慈, 2010: 摘要)。除此之外, 廖瑞銘(廖瑞銘, 2012)的論文中也對這個論點有許多精彩的詮釋。值得一提的, 是通常從這個面向切入的論文也會順便討論陳明仁的「語言策略」, 提到陳明仁用口語、庶民語言的方式來寫小說, 相對那些以所謂的「高雅的詞語」所寫成作品, 有另一種美感, 也肯定台灣庶民語言的美學價值。

從上述的研究中, 讀者可以清楚了解到作品的體裁、內容, 以及要表達的時代背景和語言特色。但這樣的作品在世界文學的長河

中，屬於哪一種類型呢？其實這樣的問題，也是近年來蓬勃發展的台語文學研究所欠缺的。但若我們無法將台語文學放在世界文學中去觀察，我們就不會知道台語文學對於世界文學的價值以及它和其他語言的文學的異同。所以本論文最主要的研究目的，就是將陳明仁的《拋荒的故事》加以分析、歸類，以辨明其在世界文學史上的位置及其在台語文學史中的價值。

貳、浪漫主義的手法

到目前為止，幾乎所有的台語文學評論家在寫到關於《拋荒的故事》時，基乎都會把這些作品當作是寫實主義的作品。並且從中分析出對台灣早期農村生活的描寫元素。但事實上這部作品的寫法真的屬於寫實主義嗎？或者說，固然有寫實主義的成份，但也還有另外的成份呢？

我們首先從作品的結構來分析：《拋荒的故事》裡共收錄了 38 篇的短篇作品。這些作品除了一篇〈沿路 chhiau-chhōe 囡仔時〉，是採用現況 -- 回憶 -- 現況 -- 回憶的特殊敘述手法之外，觀察力較敏銳的讀者都可以發現：幾乎所有的故事都是由兩個部分組成，第一個部分又都是從一個「說故事的人」的聲音開始的（這個說故事的人在各篇作品中一律稱做「我」），例如〈大崙 ê a 太 kap 砂鰲〉的開頭：

我是都市 ê 遊民，tī 巢窟人工 ê 燈火下，phak tī P.C. ê 頭前 l 音 l 字寫作，頭殼內 tiāⁿ-tiāⁿ 有故鄉 ê 形影，beh 入 goán 庄 ê hit 粒大崙，tī 我 ê 記智內是 hiah-nī 神秘……。（頁 1）

這個所謂的「第一部份」雖然有時長有時短，長的有時也有數頁的篇幅（例如：〈山城聽 kó'〉），但總體來說，這個部份總是比第二部分明顯來得短。甚至有些故事的第一部份只是短短幾句，例如〈愛的故事〉的開頭：

影戲有真 chē 愛 ê 故事，無論 toh 1 國 lóng 有這款故事流傳，
我有 1 ê 台灣庄 kha 人 ê 愛 ê 故事。（頁 109）

緊接著在這個部份之後出現的，就是故事的主要內容。這時說故事的人開始「回憶過去」。這個「回憶過去」的部分又可以分做三種不同的類型：第一是「『我』幼年時的親身經歷」（例如：〈地理囡仔先〉、〈大崙的阿太恰砂釐〉、〈沿路 chhiau-chhōe 囡仔時〉、〈紅襪 á 廖添丁〉、〈再會，故鄉 ê 戀夢〉、〈甘蔗園記事〉…等等）；第二種是「『我』自己親身接觸的人的故事」（例如：〈Hip 相師父〉、〈顧口 --ê kap 辯士〉、〈咖啡物語〉…等等）；最後則是「『我』聽說的故事」（例如：〈新婦仔變尪姨〉、〈改運的故事〉、〈指甲花〉、〈牽尪姨〉…等等。）

在第一類中，故事的第一部份和第二部分主角是同一個人，只不過第一部份是「現今」的狀態，第二部分則是主角的「過去」發生過的事。

第二類的故事是以『我』的視角看別人的故事。這種手法在陳明仁前一部作品集《A-Chhûn》中也常出現，總歸來說，就是「形式上的主角」和「內容中實際的主角」不是同一個人。例如：〈Hip 相師父〉的主要內容是敘述攝影師父和雲 á 舍的女兒蓮治的相戀和分

手；〈顧口 --ê kap 辯士〉在講述阿蘭和里見先 ê 不倫之戀的故事，〈咖啡物語〉則是陳述為何 A 雄這個做 sit 人如何娶到高學歷的太太芳芳的故事。但這些故事都不是從愛情故事的兩位主角的視角去敘述，反而由旁觀者（小時候的說故事者——「我」）的角度切入。這一類的故事在「形式上」和第一類的故事沒甚麼兩樣，兩個部份的主角都是同一個人（說故事者）；但在「實質的內容」上，這一類的故事第一部份的主角是說故事的人，第二部分則是發生愛情故事的男女雙方。

在第三類的故事中，前後兩部分的故事無論形式上或內容上的主角都不是同一個人。

像這樣將整篇作品分成前後兩部分（無論兩部份的主角是否一樣）的寫作手法，自有其文學上的目的。第一個主要目的就是將所有的小故事連結在一起，讓它們能夠合成一個大故事：事實上，同一篇／本／部文學作品是否能夠表現出「我是一個整體」，是相當重要的。在詩來說，爲了要顯示它是一個整體（詩是分行寫的，每行並未寫到底），詩會用押韻或對仗、排比等手法來「連結」行與行、段與段（何信翰，2010：45）。在小說或故事中，爲了表示這是一本有整體感的書，而非僅僅是把散篇、毫無關係的散文／故事／短篇小說放在一起，這類作品通常也會做一些特別的安排。

《拋荒的故事》既然是由不同的短篇組成，自然也使用了一些不同的手法來連接這些短篇作品：對於其中一些故事來說，「角色的互用」，也就是這篇的主角到另一個故事當配角、這篇的配角到另一個故事當主角等等，自然是連結各個故事，使它們看起來有整體感的好方法。例如在〈新婦仔變尪姨〉和〈指甲花〉中，〈新婦仔變尪姨〉的主角缺仔去「牽」〈指甲花〉裡的主角，以替人畫指

甲爲業的阿 Tshiàng 來做「尪姨」…。這樣的安排，會使得讀者在感受上有「所有的小故事其實都是同一個大故事的部份」的感覺。

但實際上，在《拋荒的故事》中，並非每個主要故事之間的角色都能有像這樣的相互關聯——甚至能有這樣角色互通的作品僅僅是少數。那麼，這些故事是否就因此顯得鬆散？是否就不像是一個整體了？這些問題的答案是否定的。否定的原因，是陳明仁所採用的「說故事手法」。

在俄羅斯作曲家穆索斯基的作品〈展覽會之畫〉中，各個樂章的主要內容分別是述說作曲家過世的朋友所畫的不同圖畫。這些樂章（圖畫內容）的風格截然不同，但各樂章透過代表「腳步聲」的動機連結在一起，使得整首曲子聽起來就是一個人在展覽會中隨意漫步，看到一幅幅不同的圖畫所產生的感覺。同樣的，音樂家林姆斯基・高沙可夫的名作〈雪赫拉莎德〉（又譯：天方夜譚）也是用小提琴所演奏的「女主角說故事」的動機來串起四個不同的樂章。⁵

在《拋荒的故事》中，作者所用的連結手法，就是類似這樣的手法——只是連結作品各部份的，不是「女主角說故事」或是「腳步聲」，而是一個「說故事的男主角」。因為是同一個人所說的故事，所以無論故事多麼的天馬行空，故事與故事間多麼的沒有關聯，對讀者來說，這些故事都會是一個整體——一個說故事者「童年時代的故事」的整體。而出現的人物，不是說故事者的親戚長輩，就是說故事者的同學、朋友，甚至是說故事的人的朋友的爸媽等等。雖然作品中沒有特別提到，但讀者會自動認定某一篇中所說的「媽媽」和另一篇中所提到的「舅舅」是姐弟關係。

⁵ 當然，在第一樂章和第四樂章中，「國王的聲音」這個動機也有同樣的功能。

那為何要辛苦的採用這樣的手法來連結作品，而不採用其他方法呢？關於這個問題，可以參考世界文學史上其他採用類似手法的作品的原因：其實，這種將作品內容分成兩部分，將實際上主要的那一部分（所說的故事）在形式上置於非主要的那一部份之下（說故事的人）的寫作手法，在寫實主義作品中極少出現，但卻是歐洲浪漫主義文學作品中，非常常見的手法。以在19世紀歐洲文學史中極具份量和影響力的俄羅斯文學為例，被譽為「俄羅斯詩歌的太陽」的浪漫主義作家普希金（Александр Сергеевич Пушкин），就曾將他的5篇故事作品〈射擊〉、〈暴風雪〉、〈棺材傷人〉、〈驛站長〉以及〈小姐 - 鄉下姑娘〉假托是一個叫做伊凡·彼得洛維奇·別爾金的人所說的故事，並將之合成一本《別爾金故事集》出版。稍晚，果戈里（Николай Васи́льевич Го́голь）著名的作品《狄坎卡近鄉夜話》的副標題也是：「看蜂人潘科故事集」，假託看蜂人潘科來說出這些故事。將俄羅斯浪漫主義推上高峰的詩人萊蒙托夫（Михаил Юрьевич Лермонтов）最有名的作品《當代英雄》，雖然不像前兩部作品那樣，在標題上就點出說故事的人，但觀其內容，也是假借一個叫馬克希姆·馬克西維奇的老軍官來說出有關劇情的主角「別巧林」的生活點滴。在這些故事中的「說故事的人」，也都像是《拋荒的故事》裡面的「我」一樣，串連每一篇看起來沒有甚麼關連的故事，使它們連結成一個整體。

到了廿世紀初，新崛起的俄羅斯作家高爾基（Максим Горький）在其號稱「新浪漫主義 / 革命浪漫主義」的系列作品中，也採用了這樣的手法——其中最有名的一部作品名為《伊則吉爾老婆子》，在作品中高爾基採用了同樣的手法，讓伊則吉爾老婆子來說故事——只不過這次，老婆子自己的故事也占了總篇幅的1/3。

傳統歐洲的浪漫主義所以流行採用這種「說故事者」的手法，主要是因為出版方式的關係——當時大多數的作品都是先在文學雜誌上連載，最後才集結成冊，甚至有許多作品連載完之後，一直到作家過世都未曾以整部作品的形態面世。而既然是連載，自然會變成每集一個小故事的寫法。但要讓不同的小故事能連結在一起作為一個整體，除了主題、場景、背景時間相同之外，有個「說故事的人」一來也同樣能連結整部作品，二來也能有讓整部作品的自由度大增的功效（有了說故事的人連結作品，就不一定要再侷限於相同的主題／場景／時間了！）。

陳明仁的這本《拋荒的故事》，一開始是連載於《台文 BONG 報》，第五期之後又到電台去廣播，同樣也是以一篇一篇連載的形式登場，使用和傳統浪漫主義相同的「說故事的人」這種手法自是順理成章，不在話下。

其實，除了出版方式之外，另一個雖不那麼重要，但也會造成作家選用這種有「說故事的人」的手法的原因，是凡採取了這種手法的作品，都會有「故事裡還有故事」這樣的現象：在閱讀故事／散文／小說的時候，大家都有「故事裡外是兩個不同的世界」這樣的認知。這也就是文本中心文學理論所說的，「文學作品是處在自己獨立的封閉世界」這樣的概念。所以讀者在閱讀／欣賞藝術作品的時候，是同時處在兩個不同的世界裡——藝術作品的移情、調劑等作用也是根源於這個特色。許多電影裡的角色，會說出「你以為這是在拍電影啊！」或「這種事只有在電影裡才會發生」這樣的話，就是在玩弄這兩個世界的界線——讀者知道那是電影裡的世界，但電影裡的角色卻以為自己的世界是真實的世界。

在主角不同的那些作品中，會比一般藝術作品還多一層世界，

也就是這裡有三個不同的世界：真實的世界、說故事的人的世界、說故事的人說的故事的世界。這就使得作品可以運用的範圍變大，變化也變得更豐富。

第三個採用這種手法的好處，是採用了有「說故事的人」的手法之後，作品的視角會有較大的變化：我們都知道，文學作品中的視角可以分為「第一人稱視角」、「第三人稱視角」、「全知全能視角（上帝視角）」等三種。簡單來說，「第一人稱視角」是指作品以主角的角度進行敘述，凡是主角看得到／聽得到的事物讀者也都同樣能夠接觸；反之，主角看不到／聽不到的部分，讀者同樣無法與聞。「第三人稱視角」和「全知全能視角」的作品，則是以旁觀者的角度進行敘述，差別在於「第三人稱視角」無法對人物的內心想法進行直接的描述，只能透過對外在行為的敘述來表現內心；但「全知全能視角」就沒有這樣的限制。這三種視角各有巧妙之處，在實際運用上也各有其優勢。但簡單來說，後兩種敘述法的優點是它的論述角度寬廣，較容易鋪陳出全局；而第一人稱視角的最大優點是它的帶入感較強。

在《拋荒的故事》或是其它同樣使用「說故事的人」這種手法的作品中，有一個很大的優勢，是第一人稱和第三人稱／全知全能視角的自由轉換。這類的作品可以在一開始的時候，使用「特殊的第一人稱視角」——也就是表面上是第二人稱（讀者是在「聽故事」），但實際上劇情仍然是透過說故事的人的眼睛／耳朵／回憶（第一人稱）在進行。這樣能夠充分吸引讀者的注意，也讓讀者更容易帶入故事中的視界。但當主線故事開始進行，視角馬上轉為「全知全能」，使得故事容易鋪陳，也使讀者能有更廣闊的視野。

在《拋荒的故事》中，這個形式上的主角通常是「我」，透過

「我」來說一些地理／歷史常識，或說說家人／朋友。這會給讀者「有人在對我說話」的效果，進而吸引讀者的注意。然後，隨著情節的推進，真正的男女主角，也就是愛情故事的男女雙方開始出現，隨之視角也跟著轉換，讓故事順利進行。這也是作者採用這種手法的其中一個優勢。

在討論過這種手法的好處之後，接著的問題就是：既然這種手法有這麼多優點，為何僅在浪漫主義作品中獲得大量採用，在寫實主義的文學作品中卻鮮少出現這種手法呢？

目前為止文學界對此並沒有直接的研究，所以只能推測問題或者就出在上述的第三點：寫實主義強調「藝術（作品）並非再造生活，而是把生活複製、再現」（Белинский В.Г., 1953：261），他們認為現實世界是神的創造物，詩歌則是人類的。那既然「神的創造高於人類一切的創造」，文學藝術就應該「十足真實的把它再現出來」（Белинский В.Г., 1953：261）。所以現實主義文學家認為「藝術的第一目的應該是『再現現實』」（Чернышевский Н. Г., 1939：98），所以這種比較像是「說故事」的視角變換手法，在傳統寫實主義作品中的確是被認為較不適合的。也因此，《拋荒的故事》在使用這種手法的同時，無可避免的就染上了強烈的浪漫主義色彩。

參、寫實主義的內容

雖然在技法上，《拋荒的故事》使用了浪漫主義常用的手法，但在內容方面它所表現出來的，卻是不折不扣的寫實主義色彩：在這本書的故事中，陳明仁表現出了 50、60 年代的農村百態。或許有

讀者會認為，寫實主義作品若非描繪「上層階級的腐敗」，就應是寫出「底層人民的艱苦生活 / 被欺負的狀況」，藉此來引起社會大眾對弱勢的關心和對上層的不滿。其實，上述的描寫雖然確實是寫實主義作品的重要題材，但並非全部——以俄羅斯寫實主義文學來說，在出版後引起文學界廣大的迴響，讓後人評價為「自然主義學派」濫觴的，正是一本名為《聖彼得堡生理學》(физиология петербурга) 的散文故事集。這本書共有二個部份，十二篇不同的小品，分別敘述當時俄羅斯的首都聖彼得堡一般人生活的不同面貌：從管理員、流浪樂師、官員等彼得堡居民的一天，到彼得堡公共馬車、劇院、樂透彩、以及各個小角落的描繪，「以作家的眼睛」將聖彼得堡的生活情況和在那裏生活的居民的狀況活生生的呈現在讀者面前。在後人的評價中，這本《聖彼得堡生理學》一方面描繪出了當時俄羅斯的首都人士生活的情形，寫出這些人的病態及弱點，另一方面因為有「文學筆法的修飾」，讓這些描繪不會顯得單調，反而容易引起社會大眾的興趣，一改俄羅斯 19 世紀初文學作品「場景不詳，時間不詳，背景靠想像」的情形，開始和俄羅斯土地做密切的結合。

《拋荒的故事》在本質上和《聖彼得堡生理學》有極大的相似之處：兩者都從各種角度出發，描繪在某個特定時空背景下，一個都市的人民生活。兩者也都同樣用了文學的方法，讓這些描繪看起來不那麼僵硬，讀起來不那麼單調乏味。兩者所不同的，一是《聖彼得堡生理學》是許多作者的合輯，而《拋荒的故事》的作者卻是單一；二是《拋荒的故事》在一開始的設定和後來的故事呈現上，文學性的重要性都比寫實性要來得高；而屬於「自然主義學派」代表性作品之一的《聖彼得堡生理學》，則以寫實性為最高指導原則，文學性僅僅是輔助而已。

其實，關於《拋荒的故事》的寫實性，在許多其他的論文已有介紹，本論文主要是舉俄羅斯寫實主義為例，說明像這樣「並未批判現實生活」的故事，也是典型的寫實主義作品而已。

此外，《拋荒的故事》受傳統寫實主義影響，甚至超越傳統寫實主義的地方，在於它內容所表現出的多元／尊重價值觀：《拋荒的故事》收錄的愛情故事，內容非常的多元：以「參與愛情」的人數來看，有單純二人關係的，有三角關係的，還有四人的複雜關係；有未婚人物的感情，也有已婚人物的感情；在三角關係中，有「小三篡位」的故事，也有遭受壓力終究無法成功的故事；在二人關係中，同樣遭遇家人阻礙，但有終究成功的，也有最後失敗而殉情的；在子女方面，有未婚懷孕終究不得善了的，但也有未婚懷孕卻得了好結果的…。這樣多元的呈現，在一般的愛情故事／小說中是很罕見的。一般的小說裡面的愛情觀多半有個主軸（表現出作者本身的愛情觀？），要嘛站在元配（原男／女友）這邊，指責第三者；要嘛站在第三者這邊，哀嘆命運，訴說淒苦；對未婚懷孕的態度多半也是責備為多。在這種情形之下，若是必須／很想要安排大團圓的結局，可是男女主角之一又是已婚狀態，可能就得要來個「來世再相逢」的結局…。但是愛情故事在這本《拋荒的故事》裡面所呈現出來的，卻是多元的樣貌，有「因家境懸殊不得結合，最後自殺」的傳統悲劇情節，卻也有「有錢又有正義感的少女大亂搞」的喜劇故事。這樣子的呈現，在相當程度上自然是寫實主義傳統的影響（按照一般文學理論家簡單的比喻，若說在浪漫主義者認為，森林中並非每棵樹都美，藝術家要選美的樹來描繪；那麼寫實主義者就會認為樹林中所有的樹都值得描繪，各有各的美），但實際上卻又超越了寫實主義——若是大量閱讀寫實主義的作品，其實大部份寫實主義者雖說

以描寫社會的各個面向，但其實這些寫實主義者都還是以固定的思維方式去描寫：有錢人＝刻薄／奸詐／剝削；窮人＝可憐／悲慘／值得同情…等。像《拋荒的故事》這樣，能夠呈現多元面貌又不做評價的，可說是少之又少。這也顯示出了作者陳明仁先生的開闊心胸和思想的深度——在臺灣這塊土地上，愛情故事就只能有一種模式？第三者就一定不會／會成功？未婚懷孕就是罪惡？如果陷入了這些所謂的「道學」思考，作品很容易就會有因為要符合「中心思想」而扭曲人物行為的情形發生。俄羅斯的名作家，上面提到過的普希金在自己的大作《尤金·奧涅金》中，就曾經為自己的女主角感到驚訝：「她居然嫁人了」；又曾在寫給朋友的信中說：「我也很想要這個故事有幸福快樂的結局，但這不是我能決定的」。為何作者會對自己作品中的人物感到驚訝？為何作者無法決定結局？普希金後來解釋，說一但作品的人物設定完成，這些角色就會按照自身和彼此的性格進行互動，產生許多必然的行為。但若作者為了自身的理念強行干預，這些舉動就會顯得不自然、破壞文學作品本身的完整性（就像許多電影／連續劇中的壞人，忽然就良心發現，變成好人一樣）。

既然台灣這塊土地上有各式各樣的家庭，也有種種不同個性的人，愛情故事當然也會有不同的過程和結果。若是沒有像《拋荒的故事》這樣多元的呈現，反而顯現不出真實的面貌了！

另外，忠實呈現多元的愛情故事但卻又不批判，不泛道德這樣的呈現方式，其實也有深刻的哲學觀念在裡面：許多人往往用「不要臉」或「不道德」來批評另外的人。關於這點，聖經早在〈創世紀〉中有評價：上帝來找亞當和夏娃。但因為他們吃了智慧果之後，開始覺得赤身裸體是一種羞恥的事，就躲起來不敢見上帝，從而讓上

帝知道他們吃了禁果——因為「知道羞恥」，所以兩人就無法繼續住在伊甸園裡面。這裡面其實暗喻著若是有太多的自我設限、太多的泛道德包袱，人就無法過全然幸福的生活。這也和「智慧果」的隱喻互相呼應——吃了智慧果就能「分辨善惡」，而一旦人開始學會「分辨善惡」，就會被趕出天堂……。法國的哲學家沙特曾說：「他人是地獄」，意思是說他人／社會往往會要求我們照某些他們認為是對的（道德的）方法／規範去生活；同樣的，我們也會要求他人照我們認為合理的方向去走，從而造成彼此生活的壓力和衝突。佛教有幾個出名的比喻，例如說「太陽難道會因為一個人做了社會認為的『不道德』的事，就不去照他嗎？」「樹上的果實，難道又只會給『道德』的人採嗎？」……等等。這些智慧的探討，無論是基督教或佛教；無論亞洲或歐洲，都得到同樣的結論——不要以自身的道德觀去要求他人，不要要求別人「用你的眼睛看世界」。這本《拋荒的故事》裡面，正體現出這樣的精神——忠實呈現多元面貌，不因對書中角色行為泛道德的評價而刻意塑造某種結局。這正是這部作品最精彩、最值得看的部份。也是其出自寫實主義卻又超越寫實主義的部分。

肆、結語

經過以上的分析，我們可以了解《拋荒的故事》在世界文學史中的分類，應該是「浪漫主義的手法」加上「寫實主義的內容」，又帶有「超越寫實主義批判傳統的包容精神」。

因此，完全不能夠認同林央敏的說法——他在自己的「台語小說史及作品總評」一書中，說陳明仁的小說「像習作者初寫小說那

樣沒寫好和寫得不像小說」⁶，理由是陳明仁的小說「極少場面演出，多半像寫說明文」，還有它們「敘述方式多屬平鋪直敘」，加上「文字淺白，使作品像是通俗文學的傳統說故事」，以致這些小說「結構鬆弛」且「沒情節」，「只趨向民間文學的通俗化」，「卻變成雜揉散漫的隨筆式交代故事」(林央敏，2013：129)。

這些說法在在都曝露出寫作的人對世界文學史認識的不足和對文學理論的茫然，以致於將世界文學經典中常用的技法視為「不佳的小說」的證據。⁷事實正好相反，經過本論文的分析，可以證明這些所謂的「證據」，其實正好是《拋荒的故事》或作者陳明仁本人接軌世界經典，並突破傳統瓶頸的最好明證。總體上來看，陳明仁《拋荒的故事》代表的是世界文學幾個重要傳統的融合，這樣特殊的作品，在台語文學史上，應該有其一定的分量和地位。

⁶ 這段話並非林央敏直接批評《拋荒的故事》，而是他對陳明仁另一本和《拋荒的故事》性質相近的小說集《A-Chhûn》的批評。但以林央敏書中的敘述語氣，這段話似乎批評的不只是單本作品，而是陳明仁所有的小說作品！

⁷ 事實上，在這本非常不嚴謹的所謂《文學史》中，作者常常情緒性的以輕蔑的態度來批評他個人所不喜歡的作品，例如用中、小學教師改學生作文的方式，稱另一位戰後相當有份量的台語小說家陳雷的作品「有甲級下等的水準」(林央敏，2013：113)；又說另一位女性作家清文的作品《虱目仔ê滋味》「最少也有乙級上等的水準」……等等。

參考書目

- 方耀乾，《台語文學史暨書目彙編》（高雄：台灣文薈，2012年）。
- 李勤岸，〈台灣文學 ê 早春：白話字文學〉，《台灣文學館通訊》第22期（台南：國立台灣文學館，2009年。頁52-56）。
- 李婉慈，《2000~2010年台語詩收集 kap 主題探討》（台北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2011年）。
- 林央敏，《台語小說史及作品總評》（台北：印刻文學出版公司，2013年）。
- 施俊州，《台語文學導論》（台南：台灣文學館，2012a年）。
- 施俊州，〈非小說，是名小說〉，《拋荒的故事》第一輯（台北：前衛出版社，2012b，頁231-253）。
- 陳淑容，《一九三〇年代鄉土文學 / 臺灣話文論爭及其餘波》（台南：台南市立圖書館，2004年）。
- 陳慕真，《台語白話字書寫中 ê 文明觀——以《台灣府城教會報》(1885-1942) 為中心》（成功大學台灣文學研究所碩士論文，2006年）。
- 陳明仁，〈「Pha 荒 ê 故事」ê 故事〉，《拋荒的故事》第一輯（台北：前衛出版社，2012，頁13-18）。
- 陳明仁，〈Pha 荒 ê 故事 ê 故事〉，《拋荒的故事》（台北：台語傳播企業有限公司，2000年）。
- 陳恆嘉、陳明仁，〈第八場 台語的小說，詩的語言——談小說中的詩情話意〉，《想像的壯遊》（台南：國立台灣文學館，2007年）。

梁君慈，《陳明仁小說中的鄉土議題與語言策略》（成功大學台灣文學研究所碩士論文，2010年）。

黃恆秋，《台灣文學與現代詩》（苗栗：苗栗縣立文化中心，1992年）。

黃文達，《當代(1986-2008)台語小說 kap 內底的台灣意識研究》（中正大學台灣文學研究所碩士論文，2010年）。

黃石輝，〈怎樣不提倡鄉土文學〉中島利郎編《1930年代台灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉出版社，2003年。頁1-6）。

楊斯顯，《陳明仁台語小說中 ê 台灣人形象 kap 價值觀研究》（靜宜大學台灣文學研究所碩士論文，2005年）。

廖瑞銘，〈《拋荒的故事》導讀〉，《拋荒的故事》第一輯（台北：前衛出版社，2012，頁19-46）。

蕭阿勤，《重構台灣》（台北：聯經出版社，2012年）。

Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. I. М., 1953. С. 259-307.

Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Полн. собр. соч. В 15 т. Т. 2. М., 1939,. С.93-118.