

艾辛朵夫《出自廢物生活》的 加速世界與無「所」適從

萬壹遵*

摘 要

對歐洲而言，十九世紀——或說「長十九世紀」(das lange 19. Jahrhundert)——是醞釀已久的大加速時代開始具體有感的時候。無論產能與產量、還是訊息傳遞的效率，都呈現出不可同日而語的爆炸式增長。在這個背景下，不只用來計算時空的單位出現大尺度的更新，人類的感官與感受世界的方式，也會因為生活起居改變，而受到偌大的影響。於是，大加速世界幾乎無可避免地，在文學作品中烙下痕跡。對於幾乎失控的加速世界，德意志作家艾辛朵夫 (Joseph von Eichendorff, 1788-1857) 勢必感觸良多。傳統的循環時間不再是平穩的保證，但是在加速的作用之下，線性時間軸又將何去何從？這兩種時間觀的衝突便是艾辛朵夫的小說《出自廢物生活》(*Aus dem Leben eines Taugenichts*) 的開端，也是小說主角一連串「過程」的起點。本文將試圖從小說的開頭與衝突的起點談起，接著聚焦小說中，對於時間與空間轉移的描寫，同時關注各種造成轉移的「意外」契機。期望能藉此分析，闡述一種加速之下的生命情境，以及一種人文關懷。

關鍵詞： 德語文學、艾辛朵夫、加速、線性時間、生命研究、德意志浪漫派

* 本文 111 年 11 月 3 日收件；112 年 2 月 26 日審查通過。

萬壹遵，東吳大學德國文化學系副教授 (jiense0323@gmail.com)。

The Accelerated World and the Disorientation in Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts*

I-Tsun Wan*

ABSTRACT

For Europe, the nineteenth century—or the “long nineteenth century” (*das lange 19. Jahrhundert*)—was the time when the long-awaited era of the Great Acceleration began to feel concrete. In this context, not only will the units used to calculate time and space be updated on a large scale, but also human senses and the way of feeling the world will be greatly affected by changes in daily life. As a result, the accelerated world is almost inevitably imprinted in literature. The German writer Joseph von Eichendorff (1788-1857) must have felt a lot about the accelerating world that was almost out of control. The traditional cyclical time is no longer a guarantee of stability, but under the Great Acceleration, where will the linear time axis go? The conflict between these two views of time is the beginning of Eichendorff's novel *From the Life of a Good-for-nothing* (*Aus dem Leben eines Taugenichts*), and the starting point of a series of “processes” for the protagonist of the novel. This article will focus on the description of the time and space transfer in the novel, and also pay attention to the various “accidental” opportunities that cause the transfer.

KEYWORDS: German literature, Eichendorff, acceleration, linear time, life research, Romantik

* Received: November 3, 2022; Accepted: February 26, 2023

I-Tsun Wan, Associate Professor, Department of German Language and Culture, Soochow University, Taiwan (jiense0323@gmail.com).

新型輪船用旗號快速地打了招呼，便又快速地消失在遠方，舊型帆船則必須原地不動地在海上待個幾天，還有空餘時間可以用各式各樣的旗號聊起之後的目的地。

——稻藤待《我父親的精神》（1912）¹

一、前言

約莫在 1950 年左右，人類在地球上的發展進入了前所未有的加速狀態。氣候學家威爾·史提芬（Will Steffen et al.）等人組成的研究團隊利用 1750 年到 2000 年的數據製作出一張圖表，顯示全球人類社會經濟的各項發展指標（包括麥當勞的數量）在 1950 年以後，都出現大幅度的持續成長，連帶造成全球氣候不可逆的大幅度改變（“Anthropocene” 851-52）。這張堪稱經典的圖表不只為人類社會的大加速時代（Great Acceleration）提供了最有力的視覺證據，也再次申明這場由人類自己實現的加速軌跡，已經將人類與自己賴以為生的地球帶入一個新的地質時代，被稱為「人類世」（Anthropocene; Steffen et al., “Trajectory” 81-98）。然而，雖然人類已經「晉升」為塑造地質時代的主要力量，卻不表示人類從此擁有全面掌控這個世界的能力；相反地，「身為『地質力量』的人類和其他地質力量一樣都是『盲目』且沒有意圖的」（Horn and Bergthaller 92）。人類的作用力和作用的結果之間呈現著「推波助瀾」的狀態：即使人類有意識地「推波」，但是「瀾」的整體走向卻不在人類可控的範圍之內。人類世是如此，大加速時代也是如此，人類在有意識加速的同時也處在無意識的失控狀態。即便可能隱隱約約察覺到失控的危險，但是人類造成的加速本身，依然無法由人類所逆。這一方

¹ 引用並翻譯自稻藤待（Max Dauthendey）《我父親的精神》（*Der Geist meines Vaters: Ein Lebensbild*）；請見 Dauthendey 74。

面是因為作用力與作用結果之間，不成等比的混沌關係，另一方面則因為，加速本身便是人性的追求——幾乎已不證自明（例如：人類的所有工具都是為了提升速度與效率）。貝格泰（Hannes Bergthaller）曾用哈丁（Garrett Hardin）的「公地悲劇」理論（tragedy of the commons）來表述人類在人類世中面臨的政治困境（Horn and Bergthaller 104-06），我們不妨也可以這麼思考：如果「大加速」本身是一種公地，既為人類所「用」又不為人類所「有」，那麼已經失控的「大加速」該如何回到可控的狀態？這似乎是個沒有答案的問題，因為大加速已經超過人類能夠控制的範圍，上升到不可控的命運層，而人類只能眼睜睜等待加速突破臨界點，然後進入崩潰的失速狀態。於是，人類似乎又從班雅明（Walter Benjamin）論述的「成事在人」的德意志巴洛克（das deutsche Barocktrauerspiel）悲劇模式重新回到「謀事在非人」的古希臘羅馬的悲劇模式：無論做出什麼樣的努力，都無法彌補前人欠下的命運，也因此無法改變悲劇的結局（203-409）。

既然人類曾將「操之不在我」的命運轉化成神話、傳說、儀式與悲劇的創作，以試圖藉由語言本身的疏離效果，抓住些許的敘事空間與動力，那麼大加速必然也會以一種命運的姿態，出現在人類的創作之中，這也是德國學界目前探討「人類世文學」時主要的關注對象。² 雖然學界——包括國際地層委員會轄下的人類世工作小組（Anthropocene Working Group，簡稱 AWG）——幾乎已經定調人類世開始於 1950 年出現的大加速時代（Ellis 75-77），但是人類世概念的發起人保羅·克魯岑（Paul J. Crutzen）認為人類世早在十八世紀下半葉就已經開始，主要有兩個原因：一方面是全球二氧化碳和甲烷的排放量從這個時候開始就明顯增加，另一方面則是瓦特（James Watt）在 1784 年成功改良蒸氣機，

² 關於德國學界對人類世文學的討論請參見 Dürbeck et al. 20.

從而帶出一連串直接或間接影響全球的工業革命（Crutzen 171）。人類文明之所以會在 1950 年後出現爆炸性的增長，並出現不斷加速乃至於失控的趨勢，必須追溯到十八世紀下半葉，也就是人類生活的時間軸，開始從農業為主的循環模式（Zeitzirkel）轉變成工業為主的線性模式（Zeitpfeil）的時候。而且這股趨勢，很快就從歐洲席捲全球，所到之處無不造成快速且深遠的社會變遷。除了直觀的社會現象，這股趨勢也反映在政治與社會語言的概念轉變。1970 年代，由德國歷史學家布倫納（Otto Brunner）、康采（Werner Conze）、科色雷克（Reinhart Koselleck）合編的鉅著《歷史基本概念：德國政治社會語言歷史辭典》（*Geschichtliche Grundbegriff: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 1972）用了超過 9000 頁的篇幅探討 122 個概念的歷史演變，透過語義的轉變，證實德意志地區在 1750 年左右開始進入一段被科色雷克稱為「鞍部期」（Sattelzeit）的過渡階段。在這個從近代（Frühe Neuzeit）過渡到現代（Moderne）的過程中，許多政治與社會的基礎概念——例如「民」（Volk）的概念——出現了大幅度、甚至劇烈的語義轉變，或是出現許多新創的詞彙，為的是確保在快速變遷的環境中依然有溝通與交流的可能（Brunner et al., XIII-XXVII）。

既然政治與社會語言，會因為環境快速變遷而在（相對的）短時間內，產生大量而多元的變化，那麼文學的語言也勢必會連帶受到影響。畢竟文學（至少德語文學）是人類理解所處環境的途徑之一，也是人類身處在「不可知」中嘗試建構「可知」的方式——三十年戰爭期間流行的十四行詩是如此，納粹迫害之下的日記寫作也是如此。即使大加速造成的，不是立即性的生死問題，但是大加速效應帶來的失根感，也是一種潛在的生存威脅。失根的個人該何去何從？借用漢娜鄂蘭（Hannah Arendt）在《人的條件》（*The Human Condition*, 1998）一書提出的

看法——文字是線性發展的個人在必死的生命中造就出「不死」的方式（19），所以個人意識的崛起必然會帶出文學創作的變革。以德意志地區為例，社會加速變遷造成的階級流動以及隨之而來的識字率提升，大大地刺激了十八世紀下半葉小說體裁的快速發展（1740年德意志地區全年只發行了十本小說，1770年有100本，1785年為300本，1800年的發行星已經達到500本；Kayser 6）。這是因為只有小說，在體例方面的自由，才使這樣的文本有辦法涵蓋當時複雜多變的社會背景。也只有小說，在情節安排的自由，才可以體現個人的線性發展足跡。於是，十八世紀下半葉出現了德語文學著名的體裁：「發展小說」（*Entwicklungsroman*，常被超譯成「成長小說」），也出現了用來分析自我心理與成長背景的心理學小說。³由此看來，德語小說的蓬勃發展，與大加速時代在時間軸上的重疊也許並非偶然。換句話說，德語小說的崛起，除了與新時代的個人訴求密切相關，也很有可能反映了我們現在稱為「大加速時代」的新時代現象。倘若如此，那麼「加速」一方面會是探討十八、十九世紀德語文學的新途徑，另一方面也能擴大現今對於「人類世文學」的討論範圍（而非只設限在1950年以後的作品）。

為了在文學作品中尋找「大加速時代」留下的痕跡，並觀察小說創作的內容如何反映／反應「大加速」造成的影響，本文將試圖從「大加速」的途徑出發，重新閱讀德語作家艾辛朵夫（*Joseph von Eichendorff*）的小說《出自廢物生活》（*Aus dem Leben eines Taugenichts*）。本文尤其聚焦小說中對於橫向「移動」的描寫，包括移動的契機、移動的工具、移動的速率、移動的感受，同時也關注橫向移動所引發的縱向變化，這

³ 卡爾莫里茲（*Karl Philipp Moritz*）分別在1785、1786、1790年出版小說《安東·萊色》（*Anton Reiser*）的用意，便在於示範如何用心理學的角度進行自我成長與原生家庭創傷的剖析。不過當時的心理學雛型被稱為「經驗靈魂學」（*Erfahrungsseelenkunde*），莫里茲即是當時《給學者與大眾閱讀的經驗靈魂學期刊》（*Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungerlehrte*, 1783-1793）的創始人。

部份主要涉及的是「場域」的描寫，包括場所的轉移、場域的變化、邊界的性質等等。本文期望能透過詮釋與分析，凸顯出艾辛朵夫在這本小說中對於加速的描寫，包括加速造成的「居無定所」與「無所適從」的感受，並藉此呈現刻印在小說中的「大加速時代」。尤其，這部作品的創作年代已經進入十九世紀（1822/23），此時的德意志地區才剛經歷法國大革命造成的動盪、拿破崙戰爭（1792-1815）、神聖羅馬帝國覆滅（1806）、維也納會議的復辟決議（1815），加上正在醞釀中的三月革命（1848），這些肉眼可見的變動，勢必會與無以名狀的加速感產生相乘作用，讓時人不得不嘗試——如上文所言——透過文字，在不可知中創造可知。至於《出自廢物生活》何以是一個探討「大加速」的典型案例，則將由下文的論述加以證明。

二、時間軸與加速模式

前言提到，時間軸從循環模式進入線性模式的變化，在思想上始於十七世紀的科學革命，並在十八世紀末受到法國大革命等浪潮的推波助瀾（Bauer 21-25）。然而——至少在德意志地區——推動這些大事件的根本原因，還是與市民階級的崛起有關：愈來愈多人有機會不用再被年復一年、日復一日循環的農事生產以及農事生產衍生出來的階級所限制，「個人」意識開始抬頭，並且開始訴求，能夠踏上一步步向前邁進的線性發展，而這就是《出自廢物生活》開始的內容。小說的標題使用「aus」（出自）不是沒有道理的（雖然很容易被忽略，英譯版和中譯版的標題都是最好的證明），因為這裡的「出自」並不表示這是一篇從廢物生活截取出來的記趣片段，而是指向這本小說的出發點：從廢物生活出發，然後不斷地「出自」再「出自」。大抵而言，標題中的「aus」正

是現代小說開始蓬勃發展的原因，也是現代小說情節發展的模式，⁴ 無論對整個德語文學而言、或是對這本小說而言皆是如此。離開已知的循環模式，邁向未知的直線模式，這是何以小說名為「出自」的原因：不是靜態的、有如「靜物畫」（Stillleben）的凝視，而是動態的、一步一步超越原有生命境界的歷程（aus dem Leben）。

於是這本小說開頭的情節便在描述蠢蠢欲動的心情，無論是雪融、水車又重新開始轉動的場景描寫，還是主角坐在門檻上對著門外放空的心情，都在醞釀一股強大的動能，並且在主角被趕出家門的那一刻徹底爆發，一去不再復返。這個線性發展的開端（也是全篇小說的第一個段落）有兩個觀察的重點。首先是主角被趕出家門的理由：為什麼主角的父親要罵他「廢物」（Taugenichts），而且這個符號還成了小說的標題。從父子之間的對話可以看得出來，父親之所以會罵他「廢物」，原因在於他沒有跟上農忙的節奏、沒有跟上生產系統的腳步；既然不在系統之內，便成了系統的冗員。這種無處安置的「廢物」狀態（Taugenichts 字面上的意思是：沒有任何派得上用場的地方）顯然與農業社群的系統互不相容，既無法貢獻勞力維持社群運作，又無端造成資源的浪費，於是父親對他說：「我這裡沒辦法繼續餵養你了，春天來了，你到外面的世界去自己養活自己吧」（Eichendorff 565）。⁵ 從本質來看，這是兩種不同生活模式的衝突，但是作者刻意用父子間的分歧，來包裝這兩種模式之間的衝突，讓這場衝突多了世代交替的含義。舊的世代已成過去，新的世代正待展開，我們也可以在後來的情節裡，看到

⁴ 單就德語文學而言，相對於「現代小說」的概念是「巴洛克小說」（Barockroman），小說的情節不外乎是主角（通常是一對戀人）在被迫經歷一連串磨難後回到原初狀態的故事。儘管時人已經意識到 1500 年以後時代變遷帶來的各種意外（意料之外），但心態上仍然是以循環模式為依歸。參見 Kayser 9-11。

⁵ 本文引用的德文與英文文獻皆由筆者自行翻譯為中文。此處原文：“Ich kann dich hier nicht länger füttern. Der Frühling ist vor der Tür, geh auch einmal hinaus in die Welt und erwirb dir selber dein Brot.”

小說主角再也沒有回到過家鄉，而且他的父親也沒有再出現過，這表示作者沒有要再繼續探討兩種模式之間的差異，而是完全聚焦在主角個人的發展。

第二個觀察的重點則在於主角與家鄉居民的互動。在離開家鄉的路上，他與周圍環境形成了動靜之間的強烈對比。雖然他和其他人都處在移動的狀態，但也正因為所有人都在移動，更加凸顯出線性移動和循環移動之間的差異：

我的心裡暗自竊喜，當我看到自己左右都是認識的人和以前的同伴，看到他們全部都在上工的路上，看到他們鋤田犁地，昨天如此，前天如此，一直以來都是如此，而我卻正朝著自由的世界邁進。我帶著驕傲又心滿意足的心情向四面八方的可憐人大聲道別，但是沒有什麼人真的在意。

Ich hatte recht meine heimliche Freude, als ich da alle meine alten Bekannten und Kameraden rechts und links, wie gestern und vorgestern und immerdar, zur Arbeit hinausziehen, graben und pflügen sah, während ich so in die freie Welt hinausstrich. Ich rief den armen Leuten nach allen Seiten recht stolz und zufrieden Adjes zu, aber es kümmerte sich eben keiner sehr darum. (Eichendorff 565)

農業生產的循環模式與個人發展的線性模式在這段描寫中呈現出強烈的差異與對比，甚至造成主角與其他人之間無法對話。用德國社會學家盧曼（Niklas Luhmann）的系統理論來說，此時的主角已經從原本的系統

中分化出來了，原先與他身在同一個系統中的眾人在此時已經變成他的環境（Umwelt），不再是他要追尋的世界（Welt）。⁶小說在這方面也設計得非常徹底，不僅沒有讓主角再回過家鄉（沒有任何再回到原點的可能），還讓他從此展開一站出自一站的線性旅程。一站又一站的過程成了這本小說的基本架構，每一站基本上都是一個章節。

值得注意的是，每當主角要從一站過渡到另一站的時候，小說都會特意描述主角的移動方式和過程，而且每一次的移動過程，都會在寫實的描述中加入奇幻的色彩，增強這些移動的不尋常之處。例如主角剛走出原先所在的村莊，馬上就莫名搭上一輛開往維也納的馬車，展開人生第一次的加速移動。作者在這裡使用的動詞不是「行駛」（fahren），而是用「飛」（fliegen）來表達快速移動的過程；為了讓這個「飛」不只是單純的誇飾法，作者在這裡還用了兩種方法來強化「飛」的概念。第一個方法是景物飛快變化的描寫：

村莊、花園、教堂的尖塔都在我身後沉沒，新的村莊、城堡、群山又浮現在我眼前；五顏六色的苗圃、灌木叢、草地飛過我的腳下，我頭上則有無數雲雀飛舞在晴朗的藍天——我不敢放聲大叫，但是我心裡正在大聲歡呼，在馬車踏板上手舞足蹈，這邊跳過來、那邊跳過去，夾在手臂下的小提琴差點就要掉了。

Hinter mir gingen nun Dorf, Gärten und Kirchentürme unter, vor mir neue Dörfer, Schlösser und Berge auf; unter mir Saaten, Büsche und Wiesen bunt vorüberfliegend, über mir unzählige

⁶請參見本文第四章。

Lerchen in der klaren blauen Luft – ich schämte mich, laut zu schreien, aber innerlichst jauchzte ich und strampelte und tanzte auf dem Wagentritt herum, daß ich bald meine Geige verloren hätte, die ich unterm Arme hielt. (Eichendorff 567)

透過景物同時消失又出現在地平線的描述，作者在這裡成功營造出不尋常的加速感，也讓加速移動成了小說中無法被忽視的關鍵。除此之外，作者還會讓小說主角在每次移動的過程中，進入無法自拔的夢鄉，在睡醒後，再陷入不知身在何方的困惑；如此一來，每一次的加速就成了一次與過去切斷時空聯繫的斷點（類似當代科幻作品中常出現的亞空間跳躍，透過扭曲時空達到加速的效果）。交通工具上的主角只能在睡醒之後被迫接受加速後的結果，試圖在新環境中重新找到自己的定位——包括地理上的定位與心理上的定位。以這兩種方法刻劃出的加速環節，便成了推動小說情節發展的基本模式、成了小說核心事件的組合關鍵，而且移動的速率還一次比一次快。

同樣的移動模式也出現第四章，就在主角從奧地利前往義大利的路上。此時主角乘坐的是比尋常馬車更快的郵政馬車（那個年代用來長途旅行的交通工具，也是鐵路普及前的首選），不僅風景同樣快速呼嘯而過，而且作者又更加明確地使用「飛」（fliegen）這個動詞：

再見了！磨坊和城堡和看門的！風開始在我的帽子旁呼呼作響，村莊和城市和酒莊全都從我的兩旁飛過，讓人目不暇給；我身後的車廂裡坐著那兩位畫家，我面前則是華麗的馬車伏與他的四匹快馬，我坐在馬車前方的座位上，常常飛得老高。

Nun ade, Mühle und Schloß und Portier! Nun ging's, daß mir der Wind am Hute pfiß. Rechts und links flogen Dörfer, Städte und Weingärten vorbei, daß es einem vor den Augen flimmerte; hinter mir die beiden Maler im Wagen, vor mir vier Pferde mit einem prächtigen Postillion, ich hoch oben auf dem Kutschbock, daß ich oft ellenhoch in die Höhe flog. (Eichendorff 595)

這段描寫顯然又比第一次乘坐馬車的速度更快了一些，顯見作者確實有意升級每一次的移動，不只擴大了移動的距離（從奧地利到義大利），也大幅提升移動的速率。有趣的是，主角這次陷入睡眠的程度也變得極為誇張：

但是，我才剛往前方看了那麼一會，十六隻馬腳在我眼前來回穿梭、交織成網，讓我的眼睛馬上不聽使喚，最後陷入一場可怕又永無止盡的睡眠，完全無可奈何，不管白天還是黑夜、雨天還是晴天、提洛爾還是義大利，我都左擺來右擺去，或是整個人向後掛在座位上。

Aber kaum hatte ich ein Weilchen so vor mich hingesehen, so verschwirrten und verwickelten sich mir die sechzehn Pferdefüße vor mir wie Filet so hin und her und übers Kreuz, daß mir die Augen gleich wieder übergingen, und zuletzt geriet ich in ein solches entsetzliches und unaufhaltsames Schlafen, daß gar kein Rat mehr war. Da mocht es Tag oder Nacht, Regen oder

Sonnenschein, Tirol oder Italien sein, ich hing bald rechts bald links, bald rücklings über den Bock herunter. . . (596)

這一次的跨時空加速移動將主角完全帶離他所熟知的一切，當他再次睡醒時，發現自己已經身處在另一個國度，而且還因為語言不通跟人起了衝突。從這一刻起，主角便與原本熟知的一切斷了聯繫，不僅語言完全不通，原先一同坐車的畫家也不知去向。主角個人的線性發展在此刻進入一個全新的階段，雖然擁有更多未知的可能，但也多了必須不斷重新聚焦的負擔。林欣宜曾經針對這篇小說中的「da」（此時；在那裡）進行分析，觀察「da」在小說中如何發揮重新定位並引導讀者重新聚焦的指示功能（Lin 34-58）。之所以需要不斷重新聚焦，是因為這篇小說的焦點不斷處在游移的狀態，大至主角的時空轉移，小至主角對周遭環境的觀察，無不是前一刻才剛形成中心，下一刻馬上又偏離中心。與此相應，除了用來標記場域的「da」，我們也可以觀察到這篇小說大量使用「fort」（離去）這個字。無論是單獨使用「fort」表示「離開」、「前往」，還是作為動詞前綴，例如：「fortgehen」（走開）、「fortlaufen」（跑走）、「fortfliegen」（飛走）、「fortfahren」（接著說），又或是片語「in einem fort」（一直）、副詞「immerfort」（不斷地），小說前前後後總共用了 118 次的「fort」，平均每頁出現 1.4 次。不同於「da」，「fort」在日常使用的語境其實更為有限，如此刻意密集地使用一個語境有限的字，這就營造出一切都在迫不及待、向前邁進的感覺。我們幾乎可以說，這篇小說的敘事模式就是一連串不斷先「da」再「fort」的過程，而且是大加速時代造成的影響。與其說，被視為浪漫派晚期（Spätromantik）的艾辛朵夫在這篇小說中，演示了浪漫派主動追求結構、解構、再結構的浪漫化訴求，不如說，這篇小說反映出被迫跟

著時代腳步前進的加速感。如果我們把德文的「fort」與「腳步」（Schritt）合在一起，又能得出另一個關鍵字：「進步」（Fortschritt）。這不僅讓小說主角無法在任何一個地方停留太長，更是整個大加速時代的基本精神：不只快還要再快，而且必須前進再前進。

「快還要再快」的加速度會不斷累積，因為加速的結果，又會回饋給加速的成因，形成加速再加速的相乘作用。如同德國社會學家羅莎（Hartmut Rosa）提出的「加速循環」（Akzelerationszirkel）所展示：科技的加速導致社會變遷的加速，社會變遷的加速導致生活節奏的加速，而生活節奏的加速又再導致科技的加速，如此不斷循環（245-55）。然而，一旦加速超過某個極限，就會愈來愈有失控的危險；這不只是我們的日常經驗，而且也出現在《出自廢物生活》的情節。我們在第五章的地方可以看到：自從主角獨自一人身在異地，緊接著而來的便是一連串的移動過程，而且這些移動的過程開始讓主角感覺到身不由己，不僅沒有時間可以讓他停下來思考，也沒有時間讓他停下來好好吃個飯，因為「他（馬車夫）必須在固定的時間出現在下個驛站，一切都寫在時刻表上，分分秒秒都已經事先定好了」（Eichendorff 600）。⁷ 隨著情況愈來愈不明所以，主角也只能跟著馬車一起前進，而且「在如此例外的速度之下，其實完全不知道自己會去哪裡，也不知道為什麼要去那裡」（600）；⁸ 與此同時，因為主角聽不懂馬車夫在說什麼，也不曉得為什麼馬車的速度會愈來愈快，所以明顯可以感受到加速的失控感。第四章和第五章，是整篇小說加速度最快的部份，同時也是篇幅最短的章節，作者顯然有意用最短的篇幅來描寫最長的移動過程，透過兩者之間的反差營造出加速移動的緊湊感。經過第四、第五章的極限加速之後，即便

⁷ 原文：“denn er mußte zur bestimmten Stunde auf der nächsten Station sein, da alles durch Laufzettel bis auf die Minute vorausbestellt war.”

⁸ 原文：“[Ich] wußte doch eigentlich gar nicht, wohin und weswegen ich just mit so ausnehmender Geschwindigkeit fortreisen sollte.”

可以暫時安頓下來，主角在夢中依然還在乘坐馬車，以致睡醒之後完全「想不起來自己到底人在哪裡」（604），⁹同樣的模式再次上演：移動→入睡→失去方向。除此之外，整篇小說前前後後還有許多移動的場景，包括被迫徒步穿越森林（592）、在義大利翻山越嶺（637）、在羅馬城內迷失方向（627）、然後莫名又坐郵船「飛」回到奧地利（635），而且幾乎每次移動也都會伴隨睡醒之後不知身在何方的窘境（585, 594, 620），同樣的加速移動模式應該已經非常具體，本文不再贅述。最重要的是，在這些加速移動的過程中，我們可以看到主角對眼前的情況逐步失去控制，原本未知的期待也變成不可知的威脅，只能任由環境與機運帶領自己一步步向前邁進，而且不曉得這場加速的終點會在哪裡。在此，大加速時代造成的失速感顯露無遺。

雖然大加速時代是人類共同造成的結果，但是發生的尺度之大，已經不在個人生命可以全面掌握與理解的範圍，更遑論試圖掌控加速的進展。於是，時代精神與個人生命之間必然產生速度上的落差。作者在小說中刻意——甚至非常突兀地——安排了一位瘋癲的畫家站在加速的立場向主角道出這個落差：

我們天才——因為我也是其中一位——沒辦法拿這個世界怎麼樣，就像他們也沒辦法拿我們怎麼樣。我們輕輕鬆鬆就能穿著我們帶到世界的七里靴向永恆邁進。唉，最可悲、最不舒服、腿張得最開的姿勢。一隻腿已經踏進未來，那裡只有晨曦與孩子的臉龐，一隻腿則還踩在馬市中心的人民廣場，整個塵世間的凡人都想趁機跟著一起走，掛在我們的靴子上不放，簡直就要把人的腿扯斷了。

⁹ 原文：“Ich konnte mich gar nicht besinnen, wo ich eigentlich wäre.”

Wir Genies – denn ich bin auch eins – machen uns aus der Welt ebensowenig, als sie sich aus uns, wir schreiten vielmehr ohne besondere Umstände in unsern Siebenmeilenstiefeln, die wir bald mit auf die Welt bringen, gerade auf die Ewigkeit los. Oh, höchst klägliche, unbequeme, breitgespreizte Position, mit dem einen Beine in der Zukunft, wo nichts als Morgenrot und zukünftige Kindergesichter dazwischen, mit dem andern Beine noch mitten in Rom auf der Piazza del Popolo, wo das ganze Säkulum bei der guten Gelegenheit mitwill und sich an den Stiefel hängt, daß sie einem das Bein ausreißen möchten!
(Eichendorff 626)

雖然畫家自稱「天才」會讓人誤以為他是浪漫派的化身，但是作者在幾個段落以前已經刻意指出這位畫家的出現毀壞了浪漫派作家霍夫曼（E. T. A. Hoffmann）在「1816年《婦女口袋書》第347頁」（Eichendorff 622）描述的畫面，¹⁰ 避免讀者誤會這位畫家正在為浪漫派的精神表態。這裡出現的「天才崇拜」影射的，其實是近半個世紀前德語文壇刮起的「狂飆突進時期」（Sturm und Drang）。作者用不顧一切向前突進的「狂飆精神」來搭配七里靴的象徵，巧妙地讓這位近乎瘋癲的畫家成了這個瘋狂時代的化身，同時也道出大加速時代的眾生相。正如主角想要反駁對方又不知道如何反駁、甚至還開始感到害怕，處在大加速時代的眾生也只能被動接受煞不住的加速狀態，或是進退失據、或是進入無意識的睡眠狀態。線性發展成了一趟只看得見起點卻看不到盡頭的旅程，

¹⁰ 原文：“Seite 347 des ‚Frauentaschenbuchs für 1816‘.”

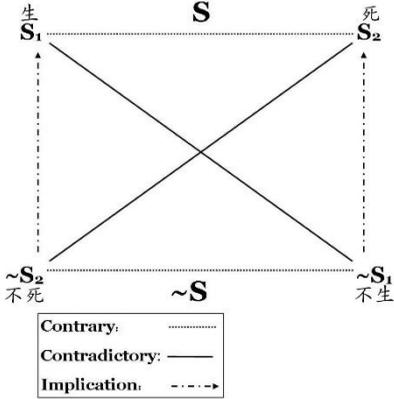
到底「直到世界盡頭」(600)代表的是一個新的世界？¹¹還是世界的毀滅？在沒有答案的情況下，原本的居所(Heim)成了非居所(Un-Heim)，變成毛骨悚然的(unheimlich)所在，所以主角在旅途中再也感受不到家鄉(heimisch)帶來的舒適(heimlich/heimelig)，而是不斷遭受到不明所以的威脅、不斷被迫帶著焦慮繼續前進。

三、加速與無「所」適從

如果說《出自廢物生活》的核心事件，是一連串加速移動過程的橫向組合，那麼這部小說的縱向聚合，就是每個事件在加速前後的空間變化。縱觀整部小說的情節發展，主角看來總是在動靜之間游移，移動後便開始尋找靜下來的可能，靜下來後又會出現想離開的躁動，沒能找到一個安身立命的場所，總是意識到自己無「所」適從，然後引發自己的居無定所。這是哲學人類學家普雷斯納(Helmut Plessner)所謂的人類特性，也就是「離心的位置性」(exzentrische Positionalität)。普雷斯納指出，人不是如同石頭般的無生命存在，沒辦法長年在同一個位置上一動也不動；同時，人也不是可以隨遇而安的動植物，因為動植物的中心在自己、在肉體(Leib)，只有此時和此地，不會追問自己為什麼在這裡。人有離心的意識，既在自己體內，同時又在外部反思自己「身」(Körper)在哪裡，在經歷世界的同時也經歷著自己。正因為這種同時在自己又不在自己的狀態，所以人必定無所適從(Plessner 374)。也就是說，人必定在生命的過程中，尋找生命的意義、在活著的情況下思考何謂活著。為了可以更清楚地呈現「生」與「生」之間的矛盾，也許我

¹¹ 原文段落：“Anfangs nahm ich mir vor, sobald wir durch einen einsamen Wald führen, schnell aus dem Wagen zu springen und zu entlaufen. Dann aber tat es mir wieder leid, nun den schönen Wagen so allein zu lassen, mit dem ich sonst wohl noch bis ans Ende der Welt fortfahren wäre.”

們可以把「生」的語義代入符號學家格雷馬斯 (Algirdas Greimas) 的符號矩陣來表示：¹²



究竟「不死」是否就是「生」？「不生」是否就代表著「死」？在矩陣四個角落的對立與矛盾下，顯然還有「既生且死」或「既死且生」的討論空間，也勢必引發關於「生不如死」或「死不如生」等矛盾狀態的討論。由於人類意識產生的離心位置，生命的複雜程度顯然大過於任何一種單元定義。尤其在大加速時代的推波助瀾下，原先被體制豢養在動植物狀態的人——例如德意志地區的農奴制度 (Leibeigenschaft，底線為筆者所加)——開始有機會打破限制，重新回到人之所以為人的模樣，並且在意識與肉體上都不再無條件受限於某種他人或環境給予的中心狀態。以德意志地區為例，經過三百多年宗教改革、文藝復興、啟蒙運動的醞釀之後，大加速時代引爆了人 (包括群體與個體) 對於自身生命的探索。新時代的人，愈來愈頻繁地嘗試各種生命的可能，不僅對群體的生命有非常多元的想像 (例如社會體制)，而且對個人的生命也有非常

¹² 關於格雷馬斯矩陣可參見 Louis Hébert。

不同的探索（例如精神分析）。當然，在意識型態快速更迭情況下，「無所適從」的感受也會愈發強烈。

關於無所適從，《出自廢物生活》著墨最深的，應該是小說的前兩章，也就是主角莫名受聘於某個地方貴族的時候。受聘期間，主角從原本的農民階級晉升為市民階級，不只有自己的房子、有體面的衣服、不愁吃穿、還有菸可以抽、有酒可以喝，最重要的是開始有了社會功能，不再是無名氏（整篇小說都沒有提到主角的名字），而是有身份的「收稅的人」。主角似乎在小說剛開始沒多久，就實現了個人線性發展的終極目的，成功在單純活著之外活出自己的生命。然而，雖然「園子裡的生活很美好」（Eichendorff 568），¹³ 但是想要擁安全有保障的生命，就必須放棄「離心」，因為要維持「地位」和「職位」，就必須專注集中在所處的位置，正如同主角的上司說的：「頭腦真的要清楚、要好好工作，不要在世界到處流浪，不要從事沒有飯吃的藝術，不要做沒有用的事情，這樣就能慢慢有一個好的發展」（568）。¹⁴ 有了社會功能，自然就會被納入社會的規範；既然主角樂於以「收稅的人」自居，決定用這個新的身份認同，取代原生家庭給予他的「廢物」稱號，甚至還三番兩次站出來捍衛自己身為「收稅人」的名號，那麼他自然也必須適應這套資產階級的規矩：「我偷偷下了決定，從現在開始放棄所有的旅程，也像其他人一樣開始存錢，肯定能漸漸在這個世界闖出一番大事業」（574）。¹⁵ 儘管如此，主角很快又因為分心開始見異思遷，這一方面是他的天性使然，豐富的想像力讓他的心思和肉體不斷超出界線，另一方面則是因為，他終究沒能在這個新的生命模式與環境裡，找到錨定的依

¹³ 原文：“In dem Garten war schön leben.”

¹⁴ 原文：“wie ich nur fein nüchtern und arbeitsam sein, nicht in der Welt herumvagieren, keine brotlosen Künste und unnützes Zeug treiben solle, da könnt ich es mit der Zeit auch einmal zu was Rechtem bringen.”

¹⁵ 原文：“[Ich] faßte heimlich den Entschluß, nunmehr alles Resen zu lassen, auch Geld zu sparen wie die andern, und es mit der Zeit gewiß zu etwas Großem in der Welt zu bringen.”

歸（下文會再詳述），所以一直被不斷加速變化的偶然事件牽著鼻子走，最後再次陷入無所適從的狀態。下面的引文將這種無所適從的狀態表露得一覽無遺：

每個人在這個世界上都有自己的小地盤，有自己的暖爐，自己的咖啡，自己的妻子，晚上可以來一杯酒，如此心滿意足；甚至連看門的也過得那麼舒適。——而我在哪裡都不對。彷彿我到哪裡都剛好來得太晚，彷彿全世界都不指望我的出現——。

Jeder hat sein Plätzchen auf der Erde ausgesteckt, hat seinen warmen Ofen, seine Tasse Kaffee, seine Frau, sein Glas Wein zuu Abend, und ist so recht zufrieden; selbst dem Portier ist ganz wohl in seiner langen Haut. – Mir ist's nirgends recht. Es ist, als wäre ich überall eben zu spät gekommen, als hätte die ganze Welt gar nicht auf mich gerechnet. (580)

當位置不再是人生唯一考量的時候，離心的特性，便會出現主導人類的行為，畢竟離心不只是人類與動植物的區別，也是人類生命力的展現。在這一方面，艾辛朵夫顯然觀察的非常透徹，因為整部《出自廢物生活》的場域書寫便是在「定下來」與「動起來」之間不斷更迭，與上一段提到的先「da」再「fort」的模式相互呼應。第三章村莊少女的暗示讓主角打起算盤：「年輕、漂亮又有錢——跟她在一起我就走運了」（590），¹⁶第六章義大利城堡的貴族生活，更是讓主角認為「我在這裡

¹⁶ 原文：「[Die Jungfer] war jung, schön und reich – ich konnte da mein Glück machen.」

的生活正是世界上所有人都想過的生活」(607)，¹⁷ 這兩段情節都是關於定下來的精彩描寫，而且兩次都讓主角想起前上司「務實」的諄諄教誨，幾乎可以說是前兩章的翻版再升級。但是，正如上文所述，這兩次定下來的機會也都因為主角的內在個性，與外在環境的快速更迭而消失，讓主角依然處在無所適的狀態。

雖然圍牆內的中心生活會限制生命力的開展，但是可以保障生命／生活的安全無虞，相對地，雖然圍牆外的離心生活可以讓生命力盡情展現，但是必須甘願冒生命／生活無以為繼的風險。這也是為什麼主角在旅途上始終感覺自己倍受威脅的原因，甚至常常感到一種沒來由的恐懼，這種沒來由的恐懼正如上文所說，當「Heim」（家園）消失之後，熟悉感消失了，可以全面掌控的感覺也消失了，緊接而來的便是「unheimlich」（毛骨悚然）的感受。整部小說最明白講出「毛骨悚然」的地方，在主角因為聽不懂義大利文而完全無法理解眼前情況的時候，他說自己「真的感覺到毛骨悚然」（Eichendorff 602）。¹⁸ 除了這個例子之外，作者也安插了幾個具體事件，來加強描述這種不安全的感受。例如小說的第三章和第六章（同樣都發生在放棄定下來的機會之後），主角一下在森林裡被（他以為的）兩個馬賊持槍挾持（592），一下又在城堡裡被（他以為的）巫婆和強盜持刀威脅（610），這兩段描寫都清楚地表達出人類在生命與生命力之間的進退兩難：究竟要為了生命安全而壓抑生命力（主角做不到），還是要甘願冒生命危險去實現自己的生命（主角也做不到）？這個問題基本上無解，因為人類既無法完全離心，也無法完全像動植物一樣以當前的位置為依歸。大抵上，人類的心靈就像第二章開頭的場域描寫：

¹⁷ 原文：“sonst hatte ich hier ein Leben, wie sich’s ein Mensch nur immer in der Welt wünschen kann.”

¹⁸ 原文：“es war mir eigentlich recht unheimlich zumute.”

優雅的花園緊貼著主要幹道，只有一道高牆將兩者區別開來。牆外蓋有一棟乾乾淨淨的收稅小屋，小屋的屋頂是紅色的磚瓦，小屋的後側有一座小花園，圍著五顏六色的籬笆，透過宮廷花園牆上的一道破口，小花園連結著宮廷花園最陰暗、最隱密的角落。

Dicht am herrschaftlichen Garten ging die Landstraße vorüber, nur durch eine hohe Mauer von derselben geschieden. Ein gar sauberes Zollhäuschen mit rotem Ziegeldache war da erbaut, und hinter demselben ein kleines, buntumzäuntes Blumengärtchen, das durch eine Lücke in der Mauer des Schloßgartens hindurch an den schattigsten und verborgensten Teil des letzteren stieß.
(573)

無論門面有多乾淨，場域之間的界線有多明確，在看不見的背後總是有一個專屬自己的隱密角落，而且這個角落，還蘊藏著遁逃的可能。雖然著墨不深，但是這個缺口同樣也是宮廷人（例如戲份不多的女主角）暫時逃離宮廷沉悶空氣的秘密通道（581），而主角更是每天晚上穿過這個通道去滿足心中的幻想。後來在城堡生活的時候，也是一樣，透過一株高過圍牆的灌木，牆內和牆外形成一種彼此分隔又彼此相連的狀態，勾引著主角離開自己的房間走向戶外，然後繼續推動小說情節的發展。這些破口的存在，代表人總是有分心的可能，不會始終專心在眼前的環境，也不會永遠為了生命安全而放棄前往未知冒險的機會。分心引發離心，離心引發去中心，去中心引發擔心，擔心引發專心，專心再引發中心，這是人類的特性，也是《出自廢物生活》不斷遊走在動靜之間的原

因，但是這種循環不同於原先農村生活的循環模式，而是一種在滾動中向前推進的辯證過程。在接近小說結尾的部份，幾位大學生唱歌的內容，正在搬演這個循環（638-39），頗有為整部小說做出總結的意味，而主角也在他們的歌聲中，再次看見原本的收稅小屋和宮廷（而非原先的農村），代表這一次循環的終點與下一次循環的起點。

談到這裡，我們不能忽視，外在的加速世界對這整個過程造成的催化作用。如果不是移動的速度，造成這麼密集的場域變化，如果沒有一連串的偶然事件，讓人措手不及、如果生命力沒有不斷受到挑釁、如果生命沒有不斷受到挑戰，主角不會在這麼短時間內，接收到這麼多不同的刺激，加速他「專心一分心一專心」的辯證過程。加速造成的場域變化，也反映在主角的一場夢中。這場夢境開始於他心心念念的女主角向他「飛」來的過程：

我看著她倒映在平靜池水中的倒影，比原來還要美上千倍，但是水中的她有一隻奇怪的大眼睛，拼命地盯著我看，將近讓我開始害怕了起來。——此時，磨坊的輪子突然開始轉動，剛開始轉得有一搭沒一搭，隨後愈轉愈快，愈轉愈激烈。池塘的水開始變黑，水面開始泛起漣漪，美人的臉色也變得非常蒼白，她的面紗變得愈來愈長、愈來愈長，可怕地隨風拍動，面紗的尖端就像一道又一道的迷霧，高高地向著天空竄去；呼嘯的聲音愈來愈大聲，時不時聽起來就像看門人正在吹奏他的低音管，直到我終於帶著激猛的心跳醒過來。

ich sah dabei ihr Bild in dem stillen Weiher, noch vieltausendmal schöner, aber mit sonderbaren großen Augen, die mich so starr ansahen, daß ich mich beinah gefürchtet hätte. – Da fing auf einmal die Mühle, erst in einzelnen langsamen Schlägen, dann immer schneller und heftiger an zu gehen und zu brausen, der Weiher wurde dunkel und kräuselte sich, die schöne Frau wurde ganz bleich und ihre Schleier wurden immer länger und länger und flatterten entsetzlich in langen Spitzen, wie Nebelstreifen, hoch am Himmer empor; das Sausen nahm immer mehr zu, oft war es, als bliese der Portier auf seinem Fagott dazwischen, bis ich endlich mit heftigem Herzklopfen aufwachte. (Eichendorff 585-86)

夢中的主角帶著女主角回到家鄉，以為人生就此圓滿，得以回到農村的循環模式，生活從此不會再有任何改變。然而，外在的大加速時代讓人無法專注在一個靜止的畫面，寧靜而美好的畫面，很快就開始變得毛骨悚然，周圍的環境開始失控，美好的幻景開始變成惡夢，逼得人不得不再繼續前進，尋找下一個安身之地。這場夢可以說，為主角接下來不斷游走的旅程，預先做了一個意象式的註解。至於為什麼主角在尋找安身之地的時候，總是以女主角為依歸，本文將則在下一章節繼續說明。

四、愛情是一種定海神針

主角離開宮廷後，曾經心想：「我突然覺得世界大得好可怕，而我卻那麼形單影隻地身在其中，我差點就要發自內心哭了出來」

(Eichendorff 590-91)。¹⁹ 為什麼主角在離開家鄉之後，會開始在意自己的孤單？難道只是因為他在馬車上對「那位美麗女子」一見鍾情，天天躲在窗戶外偷看對方的起居，卻又無法和對方建立任何關係嗎？對於《出自廢物生活》而言，主角對女主角的愛慕之情其實具有相當關鍵的功能，這也是為什麼愛情的主題貫穿整部小說，而且還在結局的地方為主角和女主角安排一場盛大的婚禮。之所以會有這樣俗套又不那麼俗套的安排，主要原因，其實和上面那句引文密切相關。當主角意識到世界之大的時候，同樣意識到的還有自己的渺小和無所適從的游離狀態，所以作者在這裡刻意用「entsetzlich」（令人恐懼的）這個字來形容世界的寬闊和浩大，並與上文提過的「unheimlich」產生異曲同工之妙。我們可以暫時撇開這兩個字，用來加強語氣的副詞功能，回到字面上的意思來看：字根的「setzen」指的是安放下來、安座在位置上，而前綴「ent-」則用來表示「除去」，所以「entsetzen」字面上的意思便是撤除原本的位置。從這個面向來看，才有辦法解釋為什麼這個字會有「令人恐懼」的意思：因為不再擁有屬於自己的位置，幾近成為「裸命」（nacktes Leben）的狀態；雖然可以像鳥一樣自由，但也可能處在德文所謂的「鳥自由」（Vogelfrei）狀態。一旦被宣判成「鳥自由」，等於被排除在整個社會之外，不僅人人得以誅之，而且死後亦無安息之地。作者在《出自廢物生活》中不斷用「鳥」比喻主角的自由狀態，除了涉及傳統「籠中鳥 vs. 自由飛翔」的說法，顯然也暗暗指涉「鳥自由」的狀態。在小說將近結尾的地方，主角和神職人員展開了一場辯論：主角究竟是一隻掙脫束縛重回自由的鳥，還是一隻流落街頭不得其門而入的鳥（637）？這個問題的答案也許見仁見智，但在旅途中的主角，肯定處在人人得以誅之的鳥自由狀態。

¹⁹ 原文：“Da kam mir die Welt auf einmal so entsetzlich weit und groß vor, und ich so ganz allein darin, daß ich aus herzengründe hätte weinen mögen.”

無論是哪一種自由狀態，只要離開圍牆的安全範圍，就必然帶有一定的風險。既然沒了客觀環境的安全保障，就更加需要主觀上的依託，也就是信念。然而，美學般的信念——如同康德（Immanuel Kant）所說——需要在主觀上認定有人可以共同分擔這股信念（127-31），這也能解釋，為什麼主角無法接受自己孤身一人，非得需要得到心上人的愛。有學者認為，主角需要愛情為自己的價值觀創造「經院」（Scholastik），藉此在「經院」內成就自己對「有用／無用」的重新詮釋，並對抗外在的市民世界價值觀（Limpinsel and Kaldewey 584-88）。儘管該文，已經把主角對於愛情的追尋，視為個人信念的核心，然而論述的主軸還是擺在「有用／無用」的典範轉移過程（比如用中古世紀的「戀愛」來討論「用」的意義），有些沒能聚焦愛情在這部小說扮演的核心意義。本文認為，如果要解釋愛情在《出自廢物生活》的重要性，也許可以借助盧曼從系統理論推衍出來的愛情理論。盧曼認為，隨著社會從階級分化（stratifikatorische Gesellschaftsdifferenzierung）進入功能分化（funktionale Gesellschaftsdifferenzierung），不同功能系統中的個人位置（Placierung）也跟著產生鬆動，個人不再被固定在社會的某個單一次級系統，而是呈現「無定所」（ortlos）的狀態。為了在這種「無定所」的狀態下繼續維持個人的身份認同，並以此作為體驗與行動的依據，個人就必須在個人專屬的系統中得到「認可」（Bestätigung）。這是一種個人對於「親密世界的需求」（Nahweltbedarf），為的是在個人系統之外的環境（Umwelt）極其複雜又無法看透的情況下，依然擁有可以理解的、熟悉的、有家鄉感的（heimisch）世界（Welt）。隨著社會變遷的愈來愈快速，這種需求也會愈來愈強烈，因此，個人不只必須在自己心中找到共鳴，也必須能在自己看到的對象心中找到共鳴，而共鳴的關鍵就在於作為交流媒介的「愛情」。這裡談的「愛情」是一種

「用象徵方式普遍化的交流媒介」（symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium），是能讓不可能化為可能、讓不正常化為正常的力量；一旦愛情的對象透過這個媒介，接受自己作為個人所創造的世界，就會成為具有互補性質的「世界認可者」（Weltbestätiger），而一個原先不可能存在的世界，便能在環境中成為可能，而且既能維持個人的身份認同，又能滿足個人對於親密世界的需求（Luhmann 13-19）。

從盧曼的愛情理論，我們可以清楚地看到主角為什麼要這麼心心念念著女主角。即使他以為對方早就心有所屬、即使他已經遠離奧地利的宮廷，心思仍然離不開那位「美麗的女子」，因為她正是主角潛在的「世界認可者」：既是主角當時在宮廷裡不斷「翻牆」送花的原因，也是他脫離原本的社會系統後，能否在新環境中形成新系統的關鍵，所以主角在旅途路上才會不由自主地唱：「想去異地流浪的人／必須帶著愛人一同前往」（Eichendorff 608）。²⁰ 小說在第十章，迎來大結局的時候，也為「愛情」下了一個較長的描述，內容十分切合盧曼對於愛情的見解：

愛情是人類心中最勇敢的特質之一——這是所有學者都公認的一件事。愛情能用火焰般的眼光粉碎身份與地位的堡壘，對愛情來說，世界太窄、永恆太短。是的，愛情其實是一件詩人的大衣，每個愛幻想的人都會在冷冰冰的世界中將它披上，為的是能移居到世外桃源。……披上這件幸福的大衣，讓周圍的其他世界全都下沉吧——你們要如同兔子般彼此相愛，你們要幸福！

²⁰ 原文：Wer in die Fremde will wandern, / Der muß mit der Liebsten gehn.

Die Liebe darüber sind nun alle Gelehrten einig – ist eine der kuragiösesten Eigenschaften des menschlichen Herzens, die Bastionen von Rang und Stand schmettert sie mit einem Feuerblicke darnieder, die Welt ist ihr zu eng und die Ewigkeit zu kurz. Ja, sie ist eigentlich ein Poetenmantel, den jeder Phantast einmal in der kalten Welt umnimmt, um nach Arkadien auszuwandern. . . . schlägt den seligen Mantel um euch, daß die ganze andere Welt rings um euch untergeht – liebt euch wie die Kaninchen und seid glücklich! (642-43)

如果沒有這件「愛情大衣」，主角很快就會被這個不屬於自己的世界所淹沒，就像小說情節裡的大學生，前一刻還在自豪自己過著「候鳥」般自由自在、隨遇而安的生活，下一刻，馬上就想到假期即將結束，急急忙忙拿作業出來練習，尷尬地回到原來身為學生的社會系統與位置（634）。相較於大學生的進退失據，主角雖然一路上跌跌撞撞，但是始終都是他自己，無論是換上別人的衣服（574, 595）、站在鏡子前面（603）、給別人畫肖像（618）、還是與其他人辯論自己的身份（626, 631, 637），這些事件都沒有引發他的自我認同危機，他就是「收稅人」。主角之所以可以如此「自在」——或用盧曼的話來說：在自己心裡找得到共鳴——是因為他始終保有愛情的信念、始終主觀認為在他看見的人（女主角）心裡也找得到共鳴。大抵上，這股信念在他陰錯陽差收到女主角寫給別人的信開始，就已經根深蒂固，因為這封信讓他主觀上認為：「現在清楚了，她愛我，她真的愛我」（609）。²¹對主角而言，整個世界在這一刻，變成了「體驗與行動的地平線」，愛情讓對方

²¹ 原文：「[N]un ist's ja klar, sie liebt mich ja, sie liebt mich!''

的體驗變成自己的信念，「實現兩人世界的特殊性」（Luhmann 29-30）。這種轉變世界的力量，也反映在小說的場域描寫中：自從確信女主角愛的是自己，城堡外面就不再是長著鬼魅形狀、充滿毛骨悚然氣氛的樹枝（Eichendorff 605），而是一片灑滿陽光的山谷，甚至「在我心中美麗又快樂得成千上萬倍」（609）。²² 透過場域的變化，作者清楚地呈現出此時的主角不再心隨境轉，而是能反過來讓境隨心轉，其中的關鍵便是愛情的力量。

雖然女主角在整部小說中，幾乎都處在隱含的狀態，但是她的歌聲和身影，總是會在主角失去方向的時候出現。最明顯的例子應該是，主角剛以超現實的速度，翻山越嶺徒步走到羅馬、完全不曉得該何去何從的時候。此時的重點，不在於女主角為什麼會這麼離奇地剛好出現在夜晚的羅馬（作者也沒有把敘事的重點放在解謎的過程），反而在於，女主角的出現讓主角重新有了方向，彷彿就像一團迷霧中的定海神針，也讓即將停滯的情節重新獲得前進的力量。整部小說的最後，有一段非常有意思的對話。其中一位角色先是問主角：「你大概沒有讀過小說吧？」（Eichendorff 644），接著又對主角說：「那麼，你共同參與了一本小說」（644），²³ 這句話讓主角的生命歷程幾近與小說的情節畫上等號。就像本文在開頭說的，新時代小說搬演的，是個人生命的一段線性發展歷程，從原點起跳之後（德文的原點「Ursprung」在字面上的意思就是「最初的跳躍」）就不會再回到最初的狀態，而是必須走出自己的一條路。雖然有起點、有終點，但難以再回到原點；甚至在加速的作用下，這個過程還可能媲美死亡三連跳（Salto Mortale），每一次的出走可能都是一條不歸路。個人的生命該如何前進，小說的情節該如何開

²² 原文：“... in meinem Herzen war es noch vieltausendmal schöner und fröhlicher!”

²³ 原文段落：“- aber du hast wohl noch keinen Roman gelesen?“ - Ich verneinte es. - „Nun, so hast du doch einen mitgespielt.“

展，這兩個問題，在本質上其實沒有區別；前進的過程愈是危險，愈需要信念作為前進的力量，所以個人的發展過程缺少不了信念般的愛情，小說的情節發展也往往離不開愛情。在《出自廢物生活》中，女主角的存在既是主角的信念所在，也是小說情節得以開展的關鍵。他對女主角的愛是催化離心的原因，女主角對他的愛則是讓他重歸位置（親密世界）的關鍵。無論如何，在愛過一回、走過一回之後，個人就是新的人了。

最後一個問題：所以主角從此以後就定下來了嗎？如同上文所說，大加速時代的線性發展，已經取代傳統以農業生產為基礎的循環模式。在加速只會愈來愈快的情況下，有辦法定下來的，最多只有親密世界（而且只限艾辛朵夫的那個年代，到了晚現代，大加速甚至讓親密世界也無法定下來，隨時會被新的親密世界所取代；Rosa 180-81），而其餘的一切，則沒辦法再回到小說開頭的世界。正是這個原因，在小說的結尾，女主角突然表示，自己不是主角口中的女伯爵，只是被看門的人收養的孤兒，也就是說，主角和女主角的婚姻並沒有讓他進入同樣是循環模式的貴族階級，反而更加確定他在市民階級的身份（女主角還提醒他從今以後要穿得體面一些）。於是乎，主角在小說的最後一段高喊：「我們結婚後馬上出發去義大利、去羅馬」（Eichendorff 647），²⁴這又是一次先「da」再「fort」，在一段旅程即將告一段落的同時，馬上準備開展新的線性旅程。

²⁴ 原文：“und gleich nach der Trauung reisen wir fort nach Italien, nach Rom. . . .”

五、結語

本文回到早期的大加速時代，在加速的框架下，重新閱讀了德意志作家艾辛朵夫的小說《出自廢物生活》，觀察小說的時間軸以及小說中關於加速的描寫。本文發現，在主角離開農村的循環模式之後，隨即進入一連串加速變化的線性發展。在加速的作用之下，周圍的環境變化很快就進入失控的狀態，這讓主角愈來愈感到不知所措，只能被動接受外在環境的推力。隨著變化的速率不斷提升，小說中的場域也產生不斷的轉移。除了不知所措，更加多了無所適從，而無所適從，很快又引發毛骨悚然的感受，持續威脅著主角的生命安全。當大加速時代讓無所適從的情況愈來愈頻繁，也會讓世界變得愈來愈毛骨悚然、甚至無處可躲。在變化如此之大的世界中，個人究竟該如何自處？本文在此，發現愛情的主題之所以貫穿整部小說的原因：作為一種信念、一種將不可能化為可能的交流媒介，愛情讓人得以在時間與空間的拉扯中，維持一個整體，而這也是小說主角自始至終依然能保有自己的關鍵。

《出自廢物生活》不只在情節上反映了大加速時代的影響，這部小說的存在，本身也是對大加速時代的一種反應，它彰顯了人類的離心位置性，使人永遠能在風暴之中，脫離風暴，看到正在風暴之中的自己。從這點來看，文學作品似乎都有這樣潛力，因為離心的位置性既是文學作品的成因，也是文學作品的主題，正如同《出自廢物生活》的主角，既是整篇故事的成因，也是整篇故事的主題。在當代談論「大加速時代」等人類世議題時，不妨可以在文學作品尋找更多的線索，因為文學作品正是讓看不見的世界成為看得見的地方，是一種「用象徵方式普遍化的交流媒介」（Luhmann 13-19），讓不可能的討論化為可能，更是人類在無所適從的狀態下做出的一種不死。

引用書目

德文

- Bauer, Franz J. *Das „lange“ 19. Jahrhundert (1789-1917)*. 3rd ed., Reclam, 2010.
- Benjamin, Walter. “Ursprung des deutschen Trauerspiels.” *Gesammelte Schriften*, 8th ed., vol. 1.1, Suhrkamp, 2017, pp. 203-409.
- Brunner, Otto, et al. *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. 4th ed., Klett-Cotta, 1994.
- Crutzen, Paul J. *Das Anthropozän: Schlüsseltexte des Nobelpreisträgers für das neue Erdzeitalter*. Oekom, 2019.
- Dauthendey, Max. *Der Geist meines Vaters: Ein Lebensbild*. 1912. Tredition Classics, 2012.
- Dürbeck, Gabriele, et al. *Anthropozäne Literatur: Poetiken – Genres – Lektüren*. J. B. Metzler, 2022.
- Eichendorff, Joseph von. *Aus dem Leben eines Taugenichts. Werke*, edited by Jost Perfahl, vol. 2, Winkler, 1988, pp. 565-647.
- Ellis, Erle C. *Anthropozän: Das Zeitalter des Menschen – eine Einführung*. Translated by Gabriele Goekel, Oekom, 2020.
- Horn, Eva, and Hannes Bergthaller. *Anthropozän zur Einführung*. Junius, 2019.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Suhrkamp, 1974.
- Kayser, Wolfgang. *Entstehung und Krise des modernen Romans*. 3rd ed., J. B. Metzler, 1954.

- Limpinsel, Mirco, and David Kaldewey. “Die Scholastik der Liebe: Über Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts*.” *DVjs*, vol. 82, no. 4, 2008, pp. 574-97.
- Lin, Hsin-Yi. “Deixis am Phantasma ‘Da’ am Beispiel von *Aus dem Leben eines Taugenichts* von Eichendorff.” *Deutsch-taiwanische Hefte*, vol. 11, 2006, pp. 34-58. *Airiti Library*, doi:10.30005/DTH.200612.0002.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. 2nd ed., Suhrkamp, 1995.
- Plessner, Helmuth. *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*. 2nd ed., Suhrkamp, 2016.
- Rosa, Hartmut. *Beschleunigung: Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Suhrkamp, 2005.
- 英文
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. 2nd ed., U of Chicago P, 1998.
- Hébert, Louis. “The Semiotic Square.” *Signo*, directed by Louis Hébert, 2006, www.signosemio.com/greimas/semiotic-square.sap. Accessed 15 May 2022.
- Steffen, Will, Jacques Grinevald, Paul Crutzen, and John McNeill. “The Anthropocene: Conceptual and Historical Perspectives.” *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, vol. 369, no. 1938, 2011, pp. 842-67. *The Royal Society Publishing*, doi:10.1098/rsta.2010.0327.

Steffen, Will, Wendy Broadgate, Lisa Deutsch, Owen Gaffney, and Cornelia Ludwig. “The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration.” *The Anthropocene Review*, vol. 2, no. 1, 2015, pp. 81-98. *Saga Journal*, doi: 10.1177/205301961456478.

CONTRIBUTOR

I-Tsun Wan is an Associate Professor in the Department of German Language and Culture at Soochow University in Taiwan. He holds a PhD in German Literature from Ruhr-Universität Bochum in Germany. His research interests include German literature, literary theory, and literary anthropology. He is currently writing a monograph on literary anthropology: *The Dialectic of Life and Vitality*.