

## 論納博科夫短篇小說〈喬布的歸來〉之電影意象\*

張翰豪\*\*

### 摘要

1962年，導演庫柏力克（Stanley Kubrick, 1928-1999）將納博科夫的英文長篇代表作《蘿莉塔》（*Lolita*, 1955）搬上大螢幕，引起轟動，也讓作家成為美國家喻戶曉的作家。之後納博科夫的作品遂成為電影工作者爭相翻拍的對象。

研究者歸納出納氏受到電影工業關注的原因有三個：首先，《蘿莉塔》電影版帶來高票房收益，電影工作者因此注意到納博科夫的寫作功力；其次，納氏的寫作題材不脫兩個大眾化元素：「愛情」與「死亡」；最後，作家的寫作風格帶有「電影特質」（cinematic qualities），使讀者在閱讀過程中產生有如看電影般的視覺意象。

蘊含電影特質的書寫風格是一種寫作手法的展現，同時也是「看」電影與「讀」小說兩種不同「觀看」方式的轉換。因此本文擬以「鏡頭運動」、「剪接」與「聲音」三種電影語言分析納氏早期短篇小說〈喬布的歸來〉（*Возвращение Чорба*, 1925），討論作者如何運用電影語言活化文字，創造有聲有色的電影意象。更重要的是，歸納出該寫作手法代表的創作意涵。

**關鍵詞：**納博科夫、〈喬布的歸來〉、觀看的方式

\* 本文2012年11月30日到稿，2013年4月28日審查通過。

\*\* 作者係國立政治大學斯拉夫語文學系碩士。

## On Cinematic Images in Nabokov's short story *The Return of Chorb*\*

Jhang Han-Hao\*\*

### Abstract

In 1962, the director Stanley Kubrick made Nabokov's novel *Lolita* to the big screen. The adaption caused sensation, and it made the author of the novel a household name in the United States. Afterwards, tons of movie producers started to adapt Nabokov's other works, which contributed the author to be one of the most screened writers in the 20<sup>th</sup> century.

Polish researcher E. Mazierska indicated that there are three factors that put Nabokov's works in the spotlight among the movie industry. Firstly, the success of *Lolita* proved Nabokov a profitable writer. Therefore, Nabokov's name became the center of attention, especially in 1960s and 1970s. Secondly, Nabokov's books include two key elements which are attractive for moviegoers: romance and death. Thirdly, his books contain "cinematic qualities" that result in readers' film imagery when reading the books.

Cinematic quality in writing is one of the writing characteristics that distinguish Nabokov from others. Meanwhile, it shows the diversity of the way of looking, emphasizing the "transition" between "watching" a movie and "reading" a book. Hence, this paper is going to analyze Nabokov's early short story *The Return of Chorb*, investigating the cinematic qualities of the story from three cinematic languages – camera movement, editing, and sound. Furthermore, we would like to conclude the meaning behind these stylistic writing skills.

**Keywords:** Nabokov, *the Return of Chorb*, ways of seeing

---

\* Received: November 30, 2012; Accepted: April 28, 2013.

\*\* Master, Department of Slavic Languages & Literatures, National Chengchi University.

## 一、前言：文字蘊藏的電影特質

提到作家納博科夫 (B. B. Набоков, 1899-1977)，人們多半會與爭議十足的長篇小說《蘿莉塔》(Lolita, 1955) 以及它的同名電影<sup>1</sup>聯想在一起，這部於 1962 年由庫柏力克 (Stanley Kubrick, 1928-1999) 執導的電影讓納博科夫躋身美國家喻戶曉的作家。之後連大導演希區考克 (Alfred Hitchcock, 1899-1980) 也曾二度與作家聯絡表示共事意願，但因時間無法配合，而合作未果，<sup>2</sup>但納博科夫也曾表示欣賞這位大導演的拍片技巧，並認為兩人擁有相近的黑色幽默。<sup>3</sup>

納博科夫的作品被翻拍成電影超過十次，為二十世紀最常被搬上大銀幕的作家之一。波蘭研究者瑪潔爾斯卡 (E. Mazierska) 認為納氏受電影圈喜愛的原因有三：首先，電影版《蘿莉塔》創造高票房收益，使得納博科夫的名字在一九六〇、七〇年代深受電影界矚目；其次，納氏小說題材有兩個電影觀眾喜愛的元素：詭詐的禁忌愛戀 (quirky and forbidden romance) 與死亡；最後，作家的行文風格富有電影特質 (cinematic qualities)，包含景框、舞台指示、攝影機鏡位、鏡頭運動，以及如同「非連戲剪接」(non-continuity editing) 的敘事技巧，在《蘿莉塔》<sup>4</sup>、《黑暗中的笑聲》(Laughter in the Dark, 1938)<sup>5</sup>及《國王，皇后，傑克》<sup>6</sup>這三部最先被改編的小說中，皆可以觀察到上述電影風格。<sup>7</sup>

瑪潔爾斯卡指明的「文字中的電影特質」能與形式主義文論家提尼亞諾夫 (Ю. Тынянов, 1894-1943) 提出的「電影小說」(кинороман) 概念有所呼應。提尼亞諾夫在

<sup>1</sup> 台灣譯為《一樹梨花壓海棠》。

<sup>2</sup> Wyllie, B. Nabokov and cinema. Connolly, J. W. (ed.) *The Cambridge companion to Nabokov*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005, p.218.

<sup>3</sup> Spoto, D. *The life of Alfred Hitchcock: the dark side of genius*. London: Collins, 1983. p.508.

<sup>4</sup> 於 1962 年及 1997 年被二度改編。前者導演為庫柏力克，後者為英國導演萊恩 (Adrian Lyne)。

<sup>5</sup> 俄文版書名為《暗箱》(Камера обскура, 1931)。作家於 1938 年將該作譯為英文，並對於故事內容、人物進行增修，同時也將書名易為《黑暗中的笑聲》。1969 年，導演東尼·李察森 (Tony Richardson, 1928-1991) 改編拍攝，故事發生地由柏林變成倫敦。

<sup>6</sup> 1972 年，由波蘭導演史柯里莫斯基 (Jerzy Skolimowski) 執導拍攝，但他認為這部改編作品是導演生涯中最糟糕的一部作品，他久久無法走出這場藝術災難造成的陰霾。參考：Mazierska, E. *Nabokov's cinematic afterlife*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2011. p.86.

<sup>7</sup> 同上註，pp.1-2.

〈論電影基礎〉(Об основах кино)一文中提到：「電影小說」為一種獨特的小說體裁，就如同普希金(А. С. Пушкин, 1799-1837)以詩歌創作「詩體小說」(роман в стихах)，而故事(фабула)與情節(сюжет)的關聯成為他分析電影及小說文本的基礎<sup>8</sup>，但筆者認為「電影小說」的概念可以擴大至「以電影語言寫小說」。

小說家兼電影創作者阿斯楚克(Alexandre Astruc)曾撰文闡釋：「電影將逐漸從視覺的極權，單純的映像，敘述性直接的和具體的要求中解放出來，成為一種跟文字語言那樣，富有適應性和微妙的寫作方法」<sup>9</sup>，電影如同繪畫和小說，皆是一種表達方式，可以表達任何思想範圍的語言，已不再是特殊的藝術表現。

阿斯楚克認為導演運用攝影機工作有如作家以鋼筆創作，導演愛森斯坦(С. Эйзенштейн, 1898-1948)則將文字概念融進蒙太奇概念中：愛氏對於日本文化有所鑽研，他在漢字的組成中(口+犬=吠；口+鳥=鳴)看到了蒙太奇的意義，他將各別鏡頭搭配組合，創造出「一加一大於二」的概念：「鏡頭的對列不是二數之和，而更像二數之積〈...〉兩個畫面的對列生產的已經不是用實物所能表現出來的東西了，而是一種新的表象、新的概念、新的形象」。<sup>10</sup>

漢字組合引領電影導演創造革命性的電影蒙太奇剪接技法，作家們也將此影像語言轉化成寫作風格，形成小說的「蒙太奇結構」(монтажная композиция)。俄國學者哈里澤夫(В. Е. Хализев)認為文學中的「蒙太奇」包含內涵更為廣泛，它將相似物與矛盾物(подобия и контрасты, аналогии и антитезы)湊合在一起，卻不依照邏輯排列，反而是依作者的創作意志與聯想力相互交織拼湊，製造文本的獨特效果。哈里澤夫以托爾斯泰的短篇小說《三死》(Три смерти, 1859)為例，指出托翁將女人、車夫及樹木之死放置在同一篇小說中，這三種死亡看似無關，但是排列在一起卻綜合道出作家的自然及死亡觀。<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Тынянов, Ю. Об основах кино // Эйхенбаум, Б.М. (ред.) *Поэтика кино*. СПб.: РИИИ, 2001. с. 39-59.

<sup>9</sup> 羅學濂，《演進中的電影語言》，台北：中華民國電影圖書館，1986，頁 84。

<sup>10</sup> 謝·愛森斯坦，《雜耍蒙太奇》，見《愛森斯坦論文選集》，中國電影出版社，1985，頁 349。轉引自賈磊磊，《電影語言學導論》，北京：中國電影，1996，頁 30。

<sup>11</sup> 哈里澤夫論述的蒙太奇結構有其爭議之處：他認為蒙太奇結構文本指陳的內部情緒意涵以及人物、事件、細節的聯想關係遠較表層的物質、時空及因果關係重要，但筆者認為該論述有可議之處，以納博科夫、吳爾芙(Virginia Woolf, 1882-1941)為例，作為二十世紀現代主義作家，他們

文字與視覺符碼彼此「跨界」交流，傳遞藝術創作的彈性。符號學家洛特曼（Ю. Лотман, 1922-1993）曾撰〈電影語言的成份與程度〉（*Элементы и уровни киноязыка*），文中提出：

螢幕上的每一個影像（изображение）都是一種表現符號（знак），當中蘊含意義、帶有訊息。但意義可能具有雙重特徵。從一方面來看，螢幕形象能再現現實世界中的物件，從而讓物件與形象之間建立了相輔相成的語義關係（семантическое отношение）；從另一方面，螢幕形象能被賦予出乎意料的意義。燈光、蒙太奇、鏡頭遊戲、速度的轉變等效果皆能使螢幕上再現的物件產生意想不到的弦外之音——象徵、隱喻、轉喻等。<sup>12</sup>

洛特曼認為光影、剪輯與鏡頭變化皆能產生如文學作品中的象徵、譬喻意義，他因此提供了新的視角讓我們重新理解電影與文學，兩者並非無關聯的媒材表現；反之，兩者能夠相輔相成，成為創作者的靈感、手法來源。

霍赫洛夫（Г. Хохлов）是最早在納博科夫的小說中發現電影意象的評論家之一，他於1930年提出作家以電影式（кинематографически）描寫突出短篇小說〈喬布的歸來〉（*Возвращение Чорба*, 1925）的開場畫面，之後人物的出場描寫又有如鏡頭的轉換；<sup>13</sup>俄國研究者揚吉羅夫（Р. Янгиров）則認為，納博科夫早期的創作中以獨特的視覺形式令當代人為之驚豔，他的作品具有「電影感」（чувство фильма）：作家利用文字表現電影一般的螢幕節奏、平行及交叉蒙太奇、特寫遊戲、光影明暗、突如其來的作者透視、字幕式人物對話、攝影機運動等效果。<sup>14</sup>

---

習慣表現時間斷裂感、重建人類意識的空間距離、以塊狀段落交代事件因果關係，此類型作家慣用蒙太奇手法重新理解時間與空間的意義，若因此斷定時空、因果關係不重要，便顯武斷。原文參見：Хализев, В. *Теория литературы*. М.: Высшая школа, 2000. с.276-279.

<sup>12</sup> Лотман, Ю. М. *Об искусстве*. СПб.: Искусство-СПБ. 1998. с.312-313.

<sup>13</sup> Хохлов, Г. Рец.: *Возвращение Чорба*. Берлин: Слово, 1930 // *Воля России*. 1930. No.2 (февраль). сс.190-191. 轉引自：Мельников, Н. Г. (ред.) *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии*. М.: Новое литературное обозрение, 2000. с.48.

<sup>14</sup> 原文：Богатый зрительский опыт в сочетании с виртуозным умением вербализовать фильмские эфеты: экранный ритм, параллельный и перекрестный монтаж, игра «крупностей» и светотени, неожиданные ракурсы авторского взгляда, выразительные «титровые»

本文作者受霍赫洛夫與揚吉羅夫啓發，擬延續他們的論點，以「鏡頭運動」、「剪接」及「聲音」等三大電影語言仔細分析短篇小說〈喬布的歸來〉，審視納博科夫如何「活化」文字，創作出兼容視聽元素的小說「電影性」（кинематографичность）。

## 二、「鏡頭運動」下的文字韻律

導演透過攝影機鏡頭主導觀眾要看什麼、不要看什麼。侯孝賢以固定機位遠景長鏡頭拍攝九份山城，觀眾看到的是一幅風景畫，螢幕上雲霧的飄流象徵的時間的流動；《沉默的羔羊》（*The Silence of the Lambs*）中，安東尼·霍普金斯（Anthony Hopkins）的臉常以特寫鏡頭佔滿景框，觀眾「被迫」凝視人物的臉部細節，該鏡頭除了給人壓迫感，也傳達殺人魔的駭人形象。

納博科夫筆下的空間描寫有如攝影鏡頭的伸縮：大至都市景觀氛圍，小到人物特寫。作家習慣先以精鍊的文字勾勒出廣大的故事場景（set），然後漸將鏡頭聚焦到人物身上。以小說首段為例：

凱勒爾夫婦從劇院離開時已經晚了。這悄靜的德國城市瀰漫著霧靄，河面上的粼粼波光映照著八百年教堂的模糊倒影〈...〉離開劇院後，凱勒爾帶妻子到一家以自產白酒聞名的高級酒館，直到午夜兩點，車子裡亮著光，沿著死寂的街道將他們送回被鐵欄杆包圍的莊嚴宅邸。凱勒爾，矮壯精實，外貌與克魯格總統相似的老德國人，他先走上灰白街燈下葉影綽綽的人行道，

---

диалоги персонажей и даже такой внесловесный нюанс, как движение камеры - все эти приемы ассоциируются почти исключительно с Набоковым и его «Чувство фильма»... 參見：Янгиров, Р. «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920-30-х годов // Левинг, Ю., Сошкин, Е. (ред.) *Империя Н. Набоков и наследники. Сборник статей*. М.: Новое литературное обозрение, 2006. с.399.

忽然間，光線映在他那穿著漿過襯衫的胸口，與妻子洋裝上的珠飾。凱勒爾

太太先伸出肥厚的腳，接著下車。<sup>15</sup>

這段描寫如同電影慣用的「建立鏡頭」(establishing shot)，以一個大遠景(extreme long shot)或是遠景(long shot)進行開場，表現出「時間氛圍」(霧靄瀰漫的夜晚)、「都市景觀」(河流、教堂、劇院)與「動態感」(從劇院走出的兩個人)，只透過一個鏡頭就傳達出人事時地物的資訊。隨著畫面轉換與鏡頭運動，讀者與凱勒爾夫妻的距離變近了，讀者的焦點轉移至黑夜裡的汽車，隨後是人物的外貌特寫。

納博科夫跟果戈理(Н. Гоголь, 1809-1852)一樣，著重於文本世界中的細節描寫，<sup>16</sup>但前者別於後者的特色在於，納氏的描寫筆法帶有如同攝影機運動般的層次性。

作家以「特寫鏡頭」手法凸顯外貌與物件細節，同時兼具協助劇情發展的功能。聚焦於凱勒爾胸前的光影充當特寫鏡頭，描寫衣物細節，之後鏡頭運動轉移到凱勒爾太太肥厚的腳，使讀者想像她的身材，隨後再帶出其餘的外貌描寫：「肥胖，但光采依舊的臉」(283)。作家的文字猶如電影中的攝影機，讀者一字一字的閱讀，正如同攝影機緩慢地移動，當讀者讀完整段句子，知悉作家筆下的人物形象，就等同導演利用鏡頭一五一十帶領出劇中人物的樣貌。

納博科夫同樣採取移動鏡頭般的書寫方式，透過女僕攝影機式的觀察描述，處理男主角喬布的外貌細節形象：

她(筆者註：女僕)說道：「他沒戴帽子，街燈光線落在他的額頭，額上汗涔涔並黏著頭髮。我說老爺與太太上劇院了，並問他怎麼只有一個人。他的眼裡閃著可怕的炯炯目光，而且好像很久沒刮鬍子了。」(287)

<sup>15</sup> 本文中〈喬布的歸來〉的引文皆出自：Набоков, В. В. *Собрание сочинений в четырех томах Том 1*. М.: Издательство «Правда», 1990. с. 283. 筆者在引言後標示頁數，不另外做註。引文為筆者自譯。

<sup>16</sup> 關於納博科夫與果戈理的關係，參見：鄢定嘉，〈納博科夫小說《國王、皇后、傑克》中的果戈理元素〉，《俄語學報》，第15期(12月)，2009，頁133-152。

女僕的目光先落在喬布的頭頂（沒戴帽子），接著稍稍下移至額頭，然後是眼睛與嘴巴周圍。納博科夫的人物描寫帶有韻律感、循序漸近的技巧如同攝影機運動手法，也模仿人類目光緩慢打量、梭尋的方式，此技巧同時體現於該作品的景色描繪。

喬布找來妓女在飯店同睡一晚，入睡前，妓女在窗口眺望城市夜色：

她（筆者註：妓女）伸伸懶腰，打打呵欠，搔搔大腿，裸著身，穿著長襪走到窗邊，拉開窗簾。簾後的窗早已開啟，夜裡的街道如黑天鵝絨，在無盡的夜色中看到了歌劇院一角，以及矗立在黑漆暗夜的俄耳甫斯石像肩膀，一列燈火映著霧濛濛的建築外牆，斜伸入暗處。在遠方，就在那裡，半圓光芒籠罩的階梯上出現細小的綽綽黑影，人們從出口湧了出來，走下台階，燈光閃耀，打亮了光滑的屋頂，一輛輛轎車駛了進來。當人車散去，燈火熄滅，妓女才放下窗簾，熄燈，躺到喬布身旁。（289）

筆者從上段引言觀察出兩種影像意義。首先，它表現納博科夫的光影書寫工夫，窗框如畫框，妓女宛若站在一幅風景畫之前，畫中一盞盞暗夜燈火指引出空間延伸性，包含水平空間（深入暗處的燈火）與垂直空間（照亮屋頂的一束束光線）；其次，妓女的目光像是一台隨時調整左右方位及遠近焦距的攝影機，她的焦點時而落在歌劇院一隅，時而在石雕肩膀，最後聚焦於遠方的叢叢人影。

土耳其作家帕慕克（Orhan Pamuk）主張閱讀的樂趣來自於文字與影像的轉換，並認為「每位讀者都會以自己獨特的方式、獨特的影像記住某一部特定小說」<sup>17</sup>。然而納博科夫帶給讀者的意象轉換意義已經超越平面圖像層次，他進一步以文字揣摩小說人物的視角，不同景物的描寫象徵著人物的視線轉移。閱讀的過程中，讀者如觀眾，書本成為電影螢幕，螢幕中有個立體空間，納博科夫以獨到寫作手法「活化」該空間，並與提尼亞諾夫提出的「電影小說」交相呼應，成為鮮明的作家風格。

---

<sup>17</sup> 帕慕克著，顏湘如譯，《率性而多感的小說家：帕慕克哈佛文學講堂》，台北：麥田，城邦文化，2012，頁133。



### 三、「剪接」顛覆時空順序

蘇聯導演普多夫金（В. И. Пудовкин, 1893-1953）認為：「電影藝術的基本就是剪接」。<sup>18</sup>剪接能夠壓縮時間跨度，造成劇情的緊湊感。在〈喬布的歸來〉首段，納博科夫仿電影剪接技巧，濃縮時間：「〈…〉離開劇院後，凱勒爾帶妻子到一家以自產白酒聞名的高級酒館，直到午夜兩點，車子裡亮著光，沿著死寂的街道將他們送回被鐵欄杆包圍的莊嚴宅邸」。作者沒有描寫酒館內的活動，而是直接壓縮故事時間到午夜兩點，加快了劇情推展的進程。

簡政珍於《電影閱讀美學》指出電影與小說時空銜接的差異性，小說閱讀牽涉到時間順序：「我在處理兩個同時發生的事件，我必須先寫一段，再寫另一段，所以當你看到第二段描寫的時候，剛剛第一段的感覺已經影響到第二段的閱讀；而電影就不必這樣，因為鏡頭的分割，可以是兩邊的事件同時進行」。<sup>19</sup>以鏡頭畫面分割為例，納博科夫先寫出凱勒爾夫婦進酒館的動作，下一個畫面緊接著轉移到路上返家的車子，藉此讓讀者自行想像中間流失的時間與劇情動作。

筆者認為「剪接」是納博科夫推展〈喬布的歸來〉故事情節的主要手法。喬布在妻子猝逝後，花了三個星期的時間走過歐洲各國，重新收集兩人在旅程中共同留意過的細節：

在埋葬她的尼斯，患肺癆的討人厭牧師問不出個所以然，喬布只有消沈地笑一笑，整日坐在石灘上，把玩掌中的彩石，突然間，還沒等到妻子入葬，他便循著兩人蜜月旅行的路線返回德國。他們在瑞士過冬，如今蘋果都已成熟，可是他除了飯店，其他都沒留意。接著他到了黑森林，他們在那裡度過了秋天，春日的微寒涼意無法阻擾他的回憶〈…〉他沿途尋覓那些曾讓妻子感到驚奇的事物：外型奇特的峭壁、閃著魚鱗般銀光的小屋、黑色的雲杉與白色水流上的小橋〈…〉妻子一路相伴：迅速套上長靴，一路上雙手停

<sup>18</sup> 吉奈堤著，焦雄屏譯，《認識電影》，台北：遠流，2005，頁155。

<sup>19</sup> 簡政珍，《電影閱讀美學》，台北：書林，2006，頁225。

不下來，一會兒從樹叢裡摘片葉子，一會兒順手摸摸路邊的陡峭岩壁，那雙輕巧、愉快的雙手片刻也不得閒〈...〉為期三週的旅程中，他幾乎沒有入睡，回到兩人相遇、結婚的安靜城市，還有那座蜜月旅行起點的火車站時，喬布由於疲勞而昏沉不堪。（284, 285）

回到出發地後，喬布投宿在一家三層樓的老舊飯店，進到房間後，一幅牆上的粉紅浴女圖猶如普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）筆下的「瑪德蓮蛋糕」，再度激起喬布對於過往的懷想，作家將回憶片段與現實場景交融在同一個段落：

蒼白、放肆的門房領著喬布走過彎曲的走廊，走廊上飄著潮溼味與白菜味。喬布跟著他進到房裡，根據床頭那幅鑲金框的粉紅色浴女圖，喬布認出這正是他與妻子共度新婚第一夜的房間。當時什麼事都令她發笑：沒穿西裝外套的胖子在走廊上嘔吐、他們怎麼會選到這間糟糕的飯店、在水槽裡有一根驚人的淺色頭髮，但最好笑的還是他們從家裡逃了出來。從教堂回到家後，她趕忙跑去換裝，當時樓下已經聚集了前來吃晚餐的客人。凱勒爾身著一件製作精良的燕尾服，猴子臉上掛著疲憊鬆弛的笑容〈...〉瓦瓦拉·克里莫夫娜領著密友成雙成對地參觀新婚夫婦的臥房，感動地展示偌大的羽絨被、橘黃色花束、兩雙夜裡穿的新室內鞋——大雙的是格紋，小雙的是紅色帶有小絨球，兩雙鞋置放在地毯上，上頭以哥德字體印著：白頭偕老……」（285）

皮箱拿進了房間，喬布動也不動地盯著那幅粉紅色的石印畫。待房門關上，他才俯身打開皮箱〈...〉天花板垂下的電線掛著裸露的燈泡緩緩地搖晃著，電線的影子橫切過綠色的沙發床。那一天他就睡在這張沙發床上。妻子的平穩呼吸像是個孩子。當晚他只吻了她的頸窩，就這樣。（286）

以上喬布的「追憶」之旅是一連串的動作，同時揉合現實與記憶：喬布依照蜜月旅行路線走回起點，當中穿插蜜月旅行的回憶，「故事」與「情節」不一致，造成現實與記憶時間的交雜與錯亂感受。納博科夫將心理時間及物理時間並置在同一段落中，形成小說獨有的「時空關係」，如普多夫金所揭示：「電影時間與現實時間不同，電影時間取決於由導演所接合的影片片段的長度，不一定具有連續性。和電影時間一樣，電影空間也是由剪接的接合技巧來決定，透過許多不同片段的影片結合〈...〉然後將之組合壓縮成一種所謂的電影空間」。<sup>20</sup>

#### 四、「聲音」的意義

談論電影意象，不能忽略「聲音」的重要性。默片時代，電影院裡安排有樂隊或是鋼琴伴奏，聲音搭配劇情，強化視覺意象；日治時代的台灣無聲電影也有「辯士」解說劇情，聲音表情豐富的辯士能提昇電影精采度，甚至成為電影院的活招牌，觀眾會因為辯士而選擇不同的電影院看戲。電影也能透過聲音來表達人物的細微感情。有別於劇場演員的誇張化聲音表情，電影只需要藉由現場收音或是後製音效，就可以將細微的聲音表現出來，無需刻意改變演員的表演方式。

納博科夫在訪談與自傳中多次表示音樂對他而言有如對牛彈琴，<sup>21</sup>但是在他特有的「藝術家」母題中仍然少不了「音樂家」的存在，短篇小說〈巴赫曼〉（*Бахман*, 1924）即是一部以音樂為主題的作品，故事使用多種樂理名詞（賦格、對位、和弦、交響曲）與一幕幕的舞台演出描寫，營造出小說的「無聲」音樂性。作家布寧（И. Бунин, 1870-1953）在讀完這篇小說後，於日記中寫下「〈巴赫曼〉非常棒！西林確實懂音樂」<sup>22</sup>的評語。

<sup>20</sup> 普多夫金著，劉森堯譯，《電影技巧與電影表演》，台北：書林，2006，頁69。

<sup>21</sup> 納博科夫著，廖月娟譯，《說吧，記憶》。台北市：大塊文化，2006，頁45。

<sup>22</sup> Дэвис, Р., Келдыш, В. А. *С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом*. М.: ИМЛИ РАН, 2002. с.206.

納博科夫「懂音樂」不只是因為他知曉各種樂理知識，而是因為他懂得如何將聲音融入小說作品，使之成為文本中無法切割的一部分，倘若將音樂分離，小說內容也相形失色。

有別於〈巴赫曼〉，〈喬布的歸來〉進一步強化音樂的功能，使之與文本產生關係，產生畫龍點睛般的「主題曲」效果：

凱勒爾夫婦從劇院離開時已經晚了。這悄靜的德國城市瀰漫著霧靄，河面上的粼粼波光映照著八百年教堂的模糊倒影。整夜沉浸於華格納的音樂中，旋律縈繞於心頭，卻又讓人提不起勁。（283）

有聲電影初創的年代，古典音樂常被電影人作為渲染氣氛、抒發情感、描繪人物形象、推動情節、揭示電影主題的方式<sup>23</sup>。電影音樂帶有「主觀性」，它有「展示自我」與「表白自我」的功用<sup>24</sup>，因此，音樂能洩漏畫面人物的心情、個性等視覺影像不一定能呈現的事實。

小說以德國作曲家華格納（W. R. Wagner, 1813-1883）的音樂作為開場，音樂彷彿伴著凱勒爾夫婦走出劇院。學者蓋伊在《現代主義》（*Modernism*）書中提到華格納是個敵視現代主義的作曲家，他反覆選擇中世紀的傳奇故事作為題材是基於日耳曼文化優越性，哲學家尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）也因為華格納的日耳曼沙文主義而與他關係決裂<sup>25</sup>。倘若結合「音樂主觀性」與「日耳曼沙文主義」觀察小說文本，可以發現小說開頭已經透過音樂預示凱勒爾先生的個性：凱勒爾是個老德國人，嫁女兒當天，意外發現女兒與女婿喬布一起不告而別，他氣炸了，並咒罵女兒的選擇，因為凱勒爾認為喬布「不正常」（283）、「是個窮困的外來移民作家，總是疑神疑鬼」（286）。

---

<sup>23</sup> 姚國強、孫欣主編，《審美空間延伸與拓展——電影聲音藝術理論》，北京：中國電影，2002，頁 208。

<sup>24</sup> 同上註，頁 52-60。

<sup>25</sup> 華格納有強烈的反猶太思想，他以達爾文的生物學及戈比諾的種族理論為其反猶太思想背書，強化自身的日耳曼優越感；此外在他的歌劇作品及撰寫的時論皆可見反猶太立場。參見：蓋伊著，梁永安譯，《現代主義》，台北：立緒文化，2009，頁 205；徐鵬博，〈華格納的反猶太思想〉，國立政治大學歷史研究所碩士論文，2003。

納博科夫賦予小說首段濃厚的音樂性：餘音繞樑般的音樂有如「耳裡的蟲」（earworm）<sup>26</sup>鑽進小說人物耳裡，也可能引起讀者共鳴產生音樂「心像」（mental imagery），<sup>27</sup>進而在耳中產生音響效果。音樂也有連結劇情的功能，將劇院內的氣氛繼續引導到劇院外。

「華格納」也預告了小說情節的發展。喬布歷經三個禮拜終於回到出發地點，並在街上看看到《帕西法爾》（*Парцифаль*）（285）的廣告海報。這是納博科夫精心安排的細節：《帕西法爾》（*Parsifal*, 1882）是華格納最後一部歌劇：聖杯騎士團的團長安佛塔斯（Amfortas）受女色誘惑，犯了肉慾之罪，造成他的心理煎熬，聖杯給予他神諭，唯有單純、作懷不亂的愚者才能解救聖杯騎士團的困境。隨後出現了名為帕西法爾的驚頓少年，他不被女色誘惑，靠自己的力量取得耶穌聖矛，摧毀象徵邪惡力量的克林佐爾（Klingsor）。帕西法爾之後消失多年，在歷經一連串的磨難之後，他重返回聖杯騎士團，成為騎士團之王。

歌劇《帕西法爾》強調「對慾念的克制就是對塵世暴力的唾棄」，<sup>28</sup>故事蘊含的「考驗」、「慾望」、「追尋」與「流浪」主題皆與〈喬布的歸來〉相符，因此音樂在小說中具有象徵意義，形成文本的「潛台詞」（подтекст），也如電影主題曲強化出作者的創作意圖。

當今觀影者已經習慣聲音的運用，對於無聲電影反而感到不適應；然而在電影有聲化之前，電影工作者透過燈光、剪接、場面調度與演員表演等方式製造表演張力。因此在當代電影中，「無聲」造成的矛盾感遂成為導演的技法，用來形塑「無聲勝有聲」的螢幕力量：「完全寂靜也有其作用。它給人的感覺是真空，好像有什麼事要發生，要爆發似的」

<sup>26</sup> 在腦海裡揮之不去的旋律，英文叫 earworm（耳蟲），神經科醫生薩克斯（Oliver Sacks）又稱它為「腦蟲」。見：薩克斯著，廖月娟譯，《腦袋裝了 2000 齣歌劇的人》，台北：天下遠見，2008，頁 51。

<sup>27</sup> 薩克斯稱在腦海中浮現的音樂為「音樂心像」。他指出：「期待」和「暗示」能夠提昇音樂心像的效果。例如，有人將莫札特的唱片放在唱盤上，聽得很入迷，直到他要將唱片翻面，才發現唱片沒放好；或是自以為聽到一段音樂，但其實收音機根本沒開。同上註，頁 39-49。

<sup>28</sup> Godefroid, P. 著，周克希譯，《華格納：世界終極的歌劇》，台北：時報文化，2001，頁 152。

<sup>29</sup>，或是利用無聲來強調人物感情，電影《教父 3》（*The Godfather: part III*, 1990）結局中，導演將艾爾帕西諾（Al Pacino）的吼叫聲抽離，以無聲的吶喊強化喪女之痛。

納博科夫採用相同的「無聲」技巧描寫〈喬布的歸來〉結尾：

腳步聲停在門外。隨後傳來敲門聲。

當下，女人從桌上拿了包包，毅然決然打開門。她面前站著一位驚訝的老先生，他頭戴暗沉無光澤禮帽，胸前白襯衫別著一顆珍珠，他身後探出一位帶著哭喪臉的肥胖婦人，頭上綴著面紗，再後面有位個子嬌小、膚色蒼白的門房，他踮著腳，一邊睜大著眼，一邊用手做出邀請的動作。女人知曉這動作的意思，立刻從老人身旁溜上走廊，老人依舊沒頭沒腦地轉過頭看她。接著，夫婦兩人進到了門裡。女人與門房站在走廊上，害怕地盯著對方，他倆俯身側耳傾聽。然而房裡一片靜默。真是難以置信，門後有三個人，可是一丁點聲響也沒有。

——「他們沒說話」，門房輕聲說，將手指擺在嘴唇上。（289, 290）

這一段除了畫面感受強烈（門外三人的排列造成空間感；老夫婦與女人交換方位，產生動態感），最高明的手法是「沉默」（молчание）的利用：房間內外的沉默有如時間的凝結，納博科夫讓畫面停留在門房手指嘴唇的特寫動作，加強「安靜無聲」的意象，產生懸疑效果，形成開放性結局（открытый финал），也留下了無解的謎。

## 五、 結論：新觀看方式的展現

作家貝蓓洛娃（Н. Берберова, 1901-1993）曾論納博科夫小說詩學有別於文學傳統：「納博科夫不只用新的方式寫作，他也教導我們用新的方式閱讀。他造就新的讀者。」貝蓓洛娃從宏觀角度看待納氏創作，她提出，從長篇小說處女作《瑪申卡》（*Машенька*,

---

<sup>29</sup> 吉奈堤著，焦雄屏譯，《認識電影》，台北：遠流，2005，頁 239。

1926），到評論界盛讚的《盧仁的防守》（*Защита Лужина*, 1929），直至晚期代表作《幽冥的火》（*Pale Fire*, 1962），這些作品都存有鮮明的創作者色彩，使人無法忽視作者的存在。因此，有別於傳統文學讀者習慣將焦點著眼於小說人物，納博科夫則教導讀者將閱讀焦點轉移至作家身上。<sup>30</sup>

我們可以說，小說創作儼然成爲了納博科夫的「遊戲」，每一本小說都是他的「文字遊戲場」，他以文字擺脫「純文字」創作的可能。以短篇小說〈喬布的歸來〉爲例，讀者可在文字文本底蘊中感受到電影意象肌理，甚至藉由音樂與無聲情境的描寫，建構出人物形象與故事氛圍，純文字小說交織著跨藝術元素（文字、影像、音樂），成爲納氏的寫作標記。

筆者認爲，納博科夫的跨藝術書寫風格與二十世紀初的科技發明及觀看方式息息相關。視覺科技的演進改變人類的觀看方式，進一步影響藝術風格。以繪畫史爲例，十五世紀中期透視法（*perspective*）的出現使文藝復興繪畫開始出現三度空間，帶有消失點，營造出前後景差異。透視法不只是單純的視覺技法，它也是一種觀看方式，並成爲革命性的美學慣例。<sup>31</sup>到了十九世紀，各種視覺裝置與照相術的發明帶領出英國維多利亞時代的「文字繪畫」（*word painting*）風格與現代主義畫家的出現。此外，火車的發明也改變了人們的「視界」，有別傳統馬車行進或是步行，火車乘客欣賞到的窗外景致開始有了速度感，也間接影響畫家的觀看與創作方式，「印象派」（*Impressionism*）繪畫即是一例。

十九世紀末，二十世紀初最重要的視覺科技發明就是「電影」。電影草創時期的畫面風格十分陽春，只是簡單的單幕短劇；直至一九二〇年代，電影發展具有一定規模，歐美各國發展出各自獨特的電影風格，德國、法國、好萊塢更齊名「電影金三角」。<sup>32</sup>

納博科夫自 1922 年定居於柏林，曾進入當時蓬勃的「烏法」（*UFA*）片場擔任臨時演員，他也將這段經歷寫進了小說《瑪申卡》中。此外，納博科夫也表明自己是個電影迷，

<sup>30</sup> Берберова, Н. *Курсив мой*. New York: Russica Publishers, 1983. с. 371-373.

<sup>31</sup> 史特肯、卡萊特著，陳品秀譯，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》，台北：臉譜，2009，頁 137。

<sup>32</sup> 林智偉，〈完美呈現的背後「電影拍攝：巴黎—柏林—好萊塢，1910-1939」展〉，《電影欣賞季刊》，2010，第 144 期，頁 42。

他與妻子維拉約兩週看一次電影，他尤其喜歡美國喜劇片及德國表現主義電影。於是我們可以推論，納博科夫對於「電影」這種二十世紀初的新興觀看、娛樂形式不感到陌生。

「電影」是門結合文字、繪畫、音樂的二十世紀新藝術形式，從「電影意象」角度分析納博科夫的早期短篇創作可以發現：視覺科技的進步影響了人們的觀看方式，如此的改變也反應在藝術家的創作風格，納博科夫即為一例；此外，有別於當時俄羅斯僑民作家的寫作特色仍不脫離「懷鄉」主題，納博科夫不沈溺於緬懷鄉愁，他反倒汲取異鄉文化，並對時下的流行趨勢保有敏銳觀察力，將之發展成寫作特色，這種貝蓓洛娃口中的「新」寫作風格在〈喬布的歸來〉中只是個楔子，他在往後作品中更是將它發揚光大。



## 參考文獻

### 專書

- Connolly, J. W. (ed.) *The Cambridge companion to Nabokov*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005.
- Mazierska, E. *Nabokov's cinematic afterlife*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2011.
- Spoto, D. *The life of Alfred Hitchcock: the dark side of genius*. London: Collins, 1983.
- Берберова, Н. *Курсии мой*. New York: Russica Publishers, 1983.
- Дэвис, Р., Келдыш, В. А. *С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом*. М.: ИМЛИ РАН, 2002.
- Левинг, Ю., Сошкин, Е. (ред.) *Империя Н. Набоков и наследники. Сборник статей*. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
- Лотман, Ю. М. *Об искусстве*. СПб.: Искусство-СПБ. 1998.
- Мельников, Н. Г. (ред.) *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии*. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- Набоков, В. В. *Собрание сочинений в четырех томах Том 1*. М.: Издательство «Правда», 1990.
- Хализев, В. *Теория литературы*. М.: Высшая школа, 2000.
- Эйхенбаум, Б. М. (ред.) *Поэтика кино*. СПб.: РИИИ, 2001.
- Godefroid, P. 著，周克希譯。《華格納：世界終極的歌劇》。台北：時報文化，2001。
- 史特肯、卡萊特著，陳品秀譯。《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》。台北：臉譜，2009。
- 吉奈堤著，焦雄屏譯。《認識電影》。台北：遠流，2005。

帕慕克著，顏湘如譯。《率性而多感的小說家：帕慕克哈佛文學講堂》。台北：麥田，城邦文化，2012。

姚國強、孫欣主編。《審美空間延伸與拓展——電影聲音藝術理論》。北京：中國電影，2002。

納博科夫著，廖月娟譯。《說吧，記憶》。台北市：大塊文化，2006。

普多夫金著，劉森堯譯。《電影技巧與電影表演》。台北：書林，2006。

賈磊磊。《電影語言學導論》。北京：中國電影，1996。

蓋伊著，梁永安譯。《現代主義》。台北：立緒文化，2009。

簡政珍。《電影閱讀美學》。台北：書林，2006。

羅學濂。《演進中的電影語言》。台北：中華民國電影圖書館，1986。

薩克斯著，廖月娟譯。《腦袋裝了 2000 齣歌劇的人》。台北：天下遠見，2008。

### 專書篇章及期刊論文

林智偉。〈完美呈現的背後「電影拍攝：巴黎—柏林—好萊塢，1910-1939」展〉。《電影欣賞季刊》，2010，第 144 期，頁 42-45。

鄔定嘉。〈納博科夫小說《國王、皇后、傑克》中的果戈理元素〉。《俄語學報》，第 15 期（12 月），2009，頁 133-152。

### 學位論文

徐鵬博。〈華格納的反猶太思想〉。國立政治大學歷史研究所碩士論文，2003。