

在其诞辰210年之后细数他留下的文化遗产,我们或许还可以考虑再加上一项

狄更斯:一个“现代作家”的诞生

陈星

十年前,狄更斯诞辰200周年之际,人们曾细数他留下的文化遗产:除了他塑造的那些不朽人物外,还包括对维多利亚时代伦敦城市和底层生活的真实记录、最早的“儿童文学”作品与英国小说史上第一位侦探、甚至现代意义上的圣诞节、现代电影叙事手法等等。清单已很长,但在其诞辰210年之后,我们或许还可以考虑再加上“现代作家雏形”这一项。

在现当代大众读者的认知中,作家即作品文本意义的唯一来源和责任人(当然,文学理论家并不这么认为)。在日常阅读中,我们近乎本能地将一部作品的意义与印在其标题下、有时后缀“著”字的那个名字紧密联系在一起,执著地探讨、找寻“作者本意”,视其为作品内涵的最终解释。这样的认识如此根深蒂固,作家与作品一一对应的关系似乎如此理所当然,以致在一些由于合作性强而导致创作者与作品关系模糊的领域,作家-作品关系会被专门借来做类此说明:在电影研究中,有些学者便坚持认为,导演与影片便与作家与作品一样,有“个人且直接的亲密关系”。

但此“本能”认识实际上是近三百多年内才成型的。学界一般认为,“现代作家模式”形成得益于两股主要推力,一是浪漫主义运动对于文本意义来源于作家“原创天才”这一认识的强势宣传,二是赋予作家对于个人作品经济与法律权利的现代版权法的逐步健全。换言之,作家与作品之间的关系并非一直都理所当然,是“个人”“直接”并“亲密的”——这是多方有意无意中打造出来的。在打造“现代作家”的过程中,除了上述两股推力外,狄更斯以及他在大西洋两岸举办的近五百场个人朗读巡回演讲,起到了相当重要的作用。在那个版权法漏洞百出、作品归属混乱的时代,他以这种特殊的形式“刷”足了作家在读者认知中的“存在感”,宣告了作家对于自己作品法律和经济权益以及——也许更重要的是——文学意义的掌控,构建出了如今为我们所默认的、与其作品有着“个人且亲密关系”的作家形象。

版权法案的“受害者”

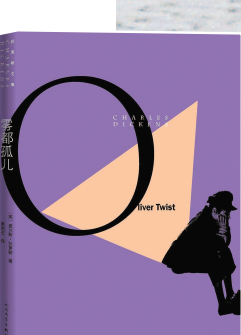
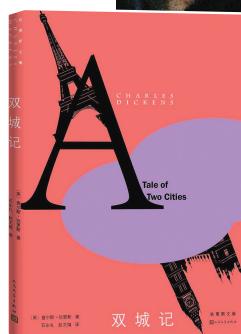
狄更斯步入写作生涯之时,英国已有版权法(1814版权法案及其后的若干修订版)。法案一方面规定,作者对于作品自出版之日起享有28年的版权(1842年修订版中进一步延长),但同时又规定,发表于杂志之上的作品,版权

归杂志出版商而非作者所有。从理论层面说,这反映出法案内更现代的、作品为个人劳动成果的理念与更早期的、作品为群体劳动成果的理念之间的冲突;而从实际操作层面说,它使得期刊杂志成为了一个游离于法律管辖之外的灰色地带,催生了未经授权便转载其他杂志作品的“剪贴刊物”。许多受欢迎的作品也常常被擅自改换体裁(例如戏剧或歌曲)推出牟利。而由于英国版权法对于不同形式的出版物版权归属做了不同的规定,因此作者遇到这种情况便无法维权。

作为一个多以报刊杂志连载形式首发作品、又大受欢迎的作家,狄更斯的作品自然是“剪贴派”和“改编派”的最爱。对此,狄更斯敢怒亦敢言,但无法采取什么法律行动。在《尼古拉斯·尼克尔贝》中,他曾借主人公之口抨击这种行径:你把活着的作家还没有完成的作品——刚刚脱手,油墨未干——一顿剪裁删改,好适应你们演员的能力、剧院的能力,给未完的作品加结尾,胡乱拼凑出一些原作者还未来得及构思的情节和想法……告诉我,这种偷盗行为和在大街上掏人家的口袋有什么不同——哦,除非说是这点不同:口袋里手帕的事儿,立法机关管,人的脑子,除非是给暴力打出来了,不然他们不管。

据其好友兼最早的传记作家约翰·福斯特称,有一次在剧院看到别人演出自己的《雾都孤儿》(那时此小说尚在连载中),狄更斯在包廂角落就地躺倒以示抗议,直至落幕。

狄更斯之所以愤怒,一方面当然是因为经济利益受损,但更根本的还在于他无法忍受自己作品的立意遭到扭曲。《尼古拉斯·尼克尔贝》中的抨击,并不针对一切“盗版”行为,而是剑指擅自改编在世作家未完成的作品、为它加上不存在的情节、“把他的作品片段篡改成毫无意义的大杂烩”的做法。诚然,我们不应默认小说人物的言谈就代表作家本人的观点,而且尼克尔贝此处专出此言,是因为在故事中与他交谈的是一位擅改了他连载作品的“剧作家”,但就此而言,我们有理由相信它确实抒发了狄更斯的心声,因为自出道以来,他就一直努力把控自己作品意义的呈现,力求与自己的构思一致。例如,对于插图画家该如何展现他小说中的人物和情节,他有着严苛的要求和指导,曾因不满插图画家的演绎,在《匹克威克外传》连载期间连续两次插图画家(其中一位似乎因此而自杀),后来又因自己写作中后期风格的变化,终止了与他绘制插图多年的“菲兹”(哈洛洛特·奈特·布朗)的合作。



▲狄更斯文集 人民文学出版社出版

莎士比亚的教训

可以想象,对狄更斯这样的人来说,恐怕即使是获得授权的改编和演出,也不大容易令他满意,因为哪怕他可以召集起演技最精湛的演员,并效仿哈姆雷特那样手把手教他们如何表演,他人的每一次表演都必然会给他的人物和情节带去不完全属于狄更斯的演绎,或多或少地偏移作家的本意。更何况凑齐优秀的导演、演员、服装、化妆、道具与剧场并非易事。

狄更斯不止一次在自己的作品中描写蹩脚的莎剧演出。1834年,他在短篇小说《“对门”约瑟夫·波特太太》里,描写了一场家庭排演,令观众们“笑得浑身脱力,头痛欲裂”的《奥赛罗》。次年,他又发表了小品文《私人剧院》,这次则聚焦业余演员的做作演技。不过,他笔下最“精彩”的一场莎剧表演,当属1861年《远大前程》中沃普塞先生排演的《哈姆雷特》:我们到达丹麦,便见那国的国王和王后高坐于架在厨桌上的两把扶手椅中,召开朝会……丹麦的王侯公卿都在列,包括一个贵族少年,穿着某个巨人祖先传下来的软皮鞋;一位德高望重的大人,脸脏兮兮的,看上去是平民起家、发迹较晚……此国的先王……每次出场时,都摆出一副原已离开多时、此次不远千里赶来的姿态,但清楚得很,他是从挨在边上的一堵墙后面钻出来的……每当那犹豫不决的王子发问或置疑,观众们就帮他解惑。比如,关于是不是该默默承受命运这个问题,有些人吼道该,有些人喊不该,有觉得两者皆可的便说“投个硬币看看”,就这样办起辩论协会来了。

于是,在演员和观众的“通力合作”之下,莎士比亚这部最著名的悲剧成了一场闹剧。在观看甚至偶尔参与这样的莎剧排演,并将它们作为笑料写进小说的过程中,狄更斯显然不会不注意到莎士比亚的“作者意图”是如何在他的演绎中全面变形走样。即使在剧团有意尊重原著台词的情况下,错误的选角、做作的表演、拙劣的道具和/或起哄的观众也会将严肃深刻的悲剧变成令人“笑得浑身脱力”的闹剧。《远大前程》里,叙述人匹普起初其实很愿意遵照戏剧“暂搁怀疑(suspension of disbelief)”的原则,沉浸到剧情世界里去——“我们到达丹麦”——奈何演员和道具实在无法维持剧情幻象,令人频频出戏,忍不住要从头至尾“咧嘴大笑”。

大约是接受了莎士比亚的教训,当狄更斯最终决定以印刷品之外的形式演绎自己的作品时,他选择了个人朗读会这一自己能最大限度把控局面的形式。

朗读会上的个人表演

1853年圣诞季和1858至1870年间,



▲在狄更斯的时代,剧院可以擅自改编期刊上刊登的作品并将其搬上舞台,若是作品尚在连载中,剧院就会自己加上一个结尾。狄更斯非常痛恨这种做法却又无计可施。有一次在剧院看到别人演出自己的《雾都孤儿》(那时此小说尚在连载中),狄更斯在包廂角落就地躺倒以示抗议,直至落幕。图为改编自狄更斯同名小说的电影《雾都孤儿》剧照

狄更斯在英美一共举办了472场个人朗读巡回。需要指出的是,“夺回作者对文本意义的解释权”并非促成此事的直接原因:1853年那几场是为了帮助慈善机构筹款;1858年起,它们则成了狄更斯增加个人收入的渠道。但不可否认的是,通过它们,狄更斯将“作者是文本意义的唯一权威来源”这一印象深深地刻在了读者听众的脑海里。

狄更斯不是第一个与读者进行当面交流的作家,但他是第一个不以演讲或讲座形式、而以朗读自己作品的方式面对读者大众的。这一设计确立了小说家基本“人设”中的第一要素:小说家是以语言为媒介给大众讲好故事的人。在朗读会开场白中,他会恳请台下三千余名听众“拼命地发挥想象力,想象我们是三五好友坐在圣诞节的炉火旁讲故事”。

在开场白中,狄更斯还告诉听众,“若是随着故事发展,你们想要抒发情感,不论是阴郁的还是快活的,请不要拘束,尽情抒发,完全不用担心会打扰到我。”此“提醒”除了同上段中的请求一样,在朗读伊始营造出必要的友好轻松气氛外,实际上还含有一句潜台词,即“我不会被打扰到”——因为我对自己的故事了如指掌。这便是狄更斯要树立的小说家人设中的另一要素:权威。虽然是三五好友围炉而坐,但他才是说故事的那个,而且那故事本就是他心中流出。

在打造和巩固自己“小说家权威”方面,狄更斯做了细致入微的安排。他为朗读会设计了专门的讲桌、讲台和照明系统。讲桌(现藏于伦敦的狄更斯博物馆)如今尺寸大小正好能放下两本书、一瓶水、一个水杯、一个小书箱,完全不遮挡朗读者。其实,在最初几场中,他曾用一个高至齐胸、下有挡板的演讲台,被当时的一篇报评调侃,说听众只看得见他的脑袋,这样即使他紧张得两腿战战,也不会有人看得出来。这大约是促使他换掉该讲台的一个重要原因:在朗读中,他要的不是掩盖自己的紧张,而是让听众看到自己毫不紧张,朗读起来多么游刃有余,从而确立自己作为这些故事创作者的地位。新定制的讲桌简约、实用、低调,能露出狄更斯全身,不碍眼不抢眼。此外,因为朗读会往往不在专业剧院,而是在市政厅或谷物交易所举行,场地不具有加强视觉和音效的特殊建筑设计,因此狄更斯自备讲台。这个讲台除了起到垫高朗读者作用外,还配有(同样简约低调的)背景屏风,一方面充当扩音板,另一方面也更好地凸显狄更斯。讲台还包括一套复杂的煤气灯照明系统。朗读会开始前,狄更斯会严格监管照明系统亮度与高度的调试,保证灯光以合适的亮度完全聚焦在朗读者身上。(如同当时一份美国报纸描述的那样)“不留任何让听众的眼光游移的余地”。狄更斯偏爱夜场朗读,尽量回避日场,大约也与日场光线不好把控有关。

除了上述“大布景”外,在自己身上,狄更斯同样将视觉干扰降到最低。在整场朗读会中,他既不换服装,也几乎不用什么与小说情节相关的道具。唯一始终

使用的道具,是他正在朗读的书和一把裁纸刀。而根据当时一些听众的回忆,他其实往往在朗读一开始就把书合上了。一方面,这意味着观众绝不会(像看沃普塞先生的《哈姆雷特》那样)有因服装、道具失误而出戏的机会,但更重要的是,狄更斯以此再度明确自己的身份:他不是粉墨登场、扮作他人的演员,而是狄更斯本人,是赋予这些人物的私人生命,甚至不用翻开书页也能讲他们故事。

如果说以上布景和道具设计起到了将观众的注意力拉到作家身上的作用,那么狄更斯在朗读会上的个人表演,则在观众的心中将作家权威与文本意义牢牢绑定。作为一个差一点就走上了演艺道路的人,狄更斯善于利用自己的声音、面部表情和肢体语言塑造不同的人物形象。对于他的朗读,不论是某些听众的私人日志记录,还是报纸的评论中,大多都盛赞其人物演绎惟妙惟肖,“我们看着、听着,只见一个又一个的人物出现在我们的眼前,活灵活现,有血有肉”,狄更斯的好友查尔斯·肯特这样写道。但更值得注意的是,很多人提到,听狄更斯朗读时,他们注意到了自己阅读小说时曾忽视或误解的细节:“我以前从来不知道怎样读书!”我们的一个朋友在《圣诞颂歌》朗诵结束后感叹道……他道出了全体听众的心声。”1858年《泰晤士报》上的一篇评论便指出,“作家给他原本已无比详细的作品又增添了色彩,揭示出人们独自阅读时未注意的种种意义,使听众惊奇不已。”另一篇评论则写道,“人人都读过《圣诞颂歌》,但周二下午的《圣诞颂歌》是崭新的。它以前看上去只是复杂的轮廓,如今变成了浓墨重彩的完整画卷——鲜活,生气勃勃,无比真实。”1866年《苏格兰人报》上的一篇文章,则用了一个极为传神的比喻来描述听狄更斯的感受:

如果说阅读一篇狄更斯的故事就像看彩窗,窗上挤满了人物和各种精巧图案,那么听狄更斯本人读这一篇故事,就好比看同一扇彩窗,但窗后有阳光照耀,人物焕发新的光彩,奇怪的图案尽显优雅与力量,这种优雅与力量以前无人在意,甚至可以说无人看到。

这几篇评论尤其引人注目,是因为狄更斯的小说虽然大受读者欢迎,但其一直(甚至可以说至今)受评论家诟病的一点,便在于他的人物和情节似乎漫画性过强,不够细腻真实。然而这几位评论员却承认,听过狄更斯的演绎后,他们看到了其作品写实的本质。不同于强调文本解释权在读者的当代学者,这些批评家在暗示,我们大多数人其实只是“拥有中等想象力和感悟力的读者”,只有在狄更斯本人领着我们读他的作品时,才能充分领会文本意义。换言之,文本意义的终极解释权,确实掌握在其作者手中。而这样的反馈,正是狄更斯所希望看到的。1867年,在一封给罗伯特·利顿的信中,狄更斯写道,“我最初开始这种自我演绎(那个时候公众对此还陌生),能够坚持下来,是因为我怀有这样的希望,我也许能够在一些人心目中留下一点我作品意义的新表达,以一种新的方式触动他们。”

狄更斯的遗产

需要指出的是,狄更斯虽然朗读会上花了心思树立作者权威,但他所打造的最终是一种围绕作品演绎而非作者个性表达而生的权威,或可说是“润物无声”而非“排山倒海”式的。这与以往公众识别度较高的几位明星作家各特·拜伦和卡莱尔颇不相同。肯特这样描述听狄更斯朗读的体验:

这位伟大的作家……确实就站在听众面前……但我们看着他,听着他,作为个人(姑且这样说的)他却完全消失了,我们面前的……是匹克威克先生、甘普太太、马利格德医生、小保罗·董贝、斯奎尔斯先生、萨姆·韦勒、佩格蒂先生、或者其他一样不朽的人物中的一位。

这段记录反映出了听众听读时有趣的心路历程:大家明明知道,站在自己面前的是那位“伟大的作家”,但当他开口,“伟大的作家”便与他笔下的人物融为一体。朗读完毕,听众依然不清楚狄更斯是怎样的人,但非常清楚匹克威克或萨姆·韦勒是怎样的人。这样的效果正是小说家狄更斯想要的——他既需要听众意识到他是作品的作者,又需要他们在欣赏作品的过程中忘掉这一点。因为优秀的作家,理应是能够在塑造人物时尽量抛开自己个性的,如果其个性盖过了笔下人物的形象,那便不是优秀的小说家。从某种角度说,狄更斯的朗读以声音为媒介为听众复制并加强了某种熟悉的阅读体验:我们读小说时,更多地是关注匹克威克而非作者是怎样的人,但我们知道其背后的确有一个作者。而如今这个作者就在这里,证实或者矫正我们对于匹克威克们的理解。

狄更斯的朗读会,打造出了一道前所未有的小说家形象,既是读者的朋友,又是作品意义的终极来源,因此既作为自然人的存在感,又与作品的意义近乎一体。其后,马克·吐温效仿之,开过个人朗读巡回。但总的来说,狄更斯的朗读会难以复制,因为没有几个作家有他那样的演艺才能。但他通过朗读会所构建出的作家形象,正是日后英美出版业构建营销的现代作者概念的原始模型。实际上,学界一般认为,出版业以采访和传记建立起作者与作品、作者与读者间“亲密关系”的潮流始于19世纪70年代,而狄更斯恰是于1870年结束了朗读会巡回。

“现在,我永远离开这炫目光芒,从此消失。”1870年3月15日,狄更斯举办了最后一场朗读会,12周后,他便溘然长逝。但从某种角度说他并未离开那“炫目光芒”:借着他打下的基础,“现代作家”强势登场,驻在大众认知中,即便当代文学理论指出了他们只是复杂的文学意义生产链上的一个小环节这一事实,也难以动摇我们对于作者与作品关系的“本能”认知。套用网络流行语说,就对于“作者”概念的理解而言,大众读者的DNA里应该都是有点狄更斯的——这样讲,大概不过为。

(作者为南京大学外国语学院副教授)



▲1853年圣诞季和1858至1870年间,狄更斯在英美一共举办了472场个人朗读巡回。他为朗读会设计了专门的讲桌、讲台和照明系统。讲桌的尺寸大小正好能放下一本书、一瓶水、一个水杯、一个小书箱,完全不遮挡朗读者。

图为狄更斯朗读会的海报