

认同与距离

——大革命戏剧《爱与死的搏斗》在中国*

马晓冬

摘要：1924年，法国作家罗曼·罗兰创作了其大革命系列剧之一《爱与死的搏斗》（*Le Jeu de l'amour et de la mort*），该剧很快被译介到中国并被搬上了舞台。在抗日战争爆发后的上海孤岛时期，由李健吾翻译、由上海剧艺社演出的该剧，引起了进步文人广泛的关注，而剧本的出版也使该剧在知识界广为流传。本文将集中考察这样一部外国作品在中国的翻译、演出以及批评界围绕其革命主题与人物的相关话语，尝试理解该作品在中国本土的时代变迁中如何被语境化，并着重探讨作为译者的李健吾是如何借对异国作品的阐释表达其现实关怀的。

关键词：《爱与死的搏斗》 罗曼·罗兰 李健吾 革命戏剧 孤岛戏剧

1924年，罗曼·罗兰（Romain Roland，1866—1944）写作了其大

* 本文为北京外国语大学中央高校基本科研业务费专项基金资助项目“抗战时期李健吾的改编剧研究”之成果（2013JJ005）。

革命系列剧^①中的一部——《爱与死的搏斗》（*Le Jeu de l'amour et de la mort*）。很快，1928及1929年，两个中译本《爱与死之角逐》（夏莱蒂、徐培仁合译，创造社出版部）与《爱与死》（梦茵译，泰东书局）先后出现；1930年，上海艺术剧社就将由此剧改编的《爱与死之角逐》搬上了舞台；抗日战争全面爆发后，在1938年的上海法租界，孤岛时期最重要的戏剧团体上海剧艺社又上演了由李健吾翻译的《爱与死的搏斗》，获得了极大成功，该译本由文化生活书店出版后（1939年），至1950年共发行4版，可见其被广泛接受的程度。

无论在法国本土还是域外，《爱与死的搏斗》都是罗曼·罗兰上演最多的一部剧本^②。在中国，它不仅是第一部被译介的罗曼·罗兰剧作，而且在不同时期为中国文学界所翻译、改编和诠释：既曾为左翼

① 罗曼·罗兰的大革命系列剧计划写作12部，实际创作8部，写作于1898—1938年间。在《爱与死的搏斗》中，作者将剧情设置在1794年3月雅各宾派专政时期，地点则是在革命恐怖笼罩下的巴黎。一开场，通过聚集在女主人公索菲家中的一群好友间的对话，剧作家就向我们展示了时代背景：缺少粮食和取暖的冬天刚过，街上是走向断头台的行列，各国军队重整旗鼓，又一次进攻共和国，人人都无法预知自己明天的命运。这一天，索菲爱慕的吉伦特党人法莱来到她家避难，而大家此前刚刚在报纸上读着法莱在逃亡中已经死去的消息。为了自保，朋友们纷纷离开了索菲的家，法莱讲述了吉伦特党被镇压后自己在逃亡中到处被拒绝的凄惨经历，他怀着必死的决心只身回到巴黎，只希望再看一眼自己爱着的索菲。但见到索菲后，他燃起了生的希望，劝说她和自己一起出逃到瑞士。索菲内心却极度矛盾，因为她难以割舍自己年老的丈夫，受人敬重的科学家、国约议会议员杰洛穆·顾尔茹瓦希耶（他的姓氏里听得出孔多塞和拉瓦希耶两位伟大的科学家的名字，他们都是革命恐怖手段下的牺牲者）。正在这时，杰洛穆回家了。几个月以来，杰洛穆一直对革命政府的恐怖手段怀着抵触态度，而在当天投票判决丹东死刑的大会上，他终于直接表明了立场、公然离开会场。当索菲告诉她他们的朋友法莱仍然活着并来此求助时，他极度兴奋，决心保护法莱。但法莱冷淡的态度、他对索菲热切的眼神以及索菲对法莱的关切使杰洛穆猜到了一切。面对来搜查的士兵，杰洛穆交出了自己几个月来写下的对暴行的抗议，做好了被捕的准备。就在这时，形势出现了转机，政治委员会委员喀尔鲁来到杰洛穆家，因为他得知了有人告密（杰洛穆家窝藏了吉伦特逃犯）的消息，所以请杰洛穆为了共和国保住自己的性命，公开表达悔过之情。在遭到杰洛穆拒绝后，为了保护自己的朋友，也为了让共和国不负担这样一位德高望重之人的尸体，他给了杰洛穆两本护照，让他带索菲出逃。喀尔鲁走后，杰洛穆却将护照交给了索菲，让她和法莱一起走，希望成全他们的幸福。索菲被杰洛穆崇高的爱和牺牲精神所感动，在安顿了法莱后，撕毁了自己的护照，陪丈夫一起选择了必死的命运。

② 《罗曼·罗兰革命戏剧：民众戏剧与民族叙述》（Marion Denizot, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland: Théâtre populaire et récit national*），（Paris: Honoré Champion, 2013）p.16。

剧团拿来表达革命的理想，又在上海孤岛时期为进步剧人提供了精神抵抗的武器，剧中对革命历史的思考也引发了中国思想界对“革命”主题的讨论和反思。本文将集中考察这部作品在中国的翻译、演出以及批评界围绕其主题、人物的相关话语，尝试理解该作品在中国本土的时代变迁中如何被语境化，并着重探讨作为译者，李健吾是如何通过对异国作品的阐释表达其现实关怀的。

一、孤岛时期：从“爱与死的搏斗”到“生与死的搏斗”

1937年，留在上海孤岛的左翼剧人于伶联合其他戏剧界人士先后组织了青鸟剧社和上海艺术剧院，但均告解散。此时，于伶和李健吾商量在法租界以中法联谊会戏剧组的名义，成立了上海剧艺社（1938—1941）。演出《爱与死的搏斗》的决定，就是在剧社的成立大会上做出的。选择罗曼·罗兰，不仅是因为容易获得法租界当局的上演许可，而且在于这一作品能够满足孤岛作家们的表达和宣传需要。在翻译该剧的题目时，于伶特别建议李健吾采用了略微偏离原义的“搏斗”^①，使作品在当时的语境中呈现出更鲜明的斗争精神。

剧作者罗曼罗兰在法国大革命一百多年后写作大革命系列剧，不仅期望记录大革命的史诗，还试图表达对欧洲政治和现实的沉思。在经历了“一战”的喧嚣之后，作家试图用大革命历史表达对个人，特别是知识分子精神独立的确认，其背后是罗兰的人道主义思想和当时

^① 法文标题中的 *Jeu* 的确很难翻译，它通常指“游戏”，而且罗曼·罗兰此剧与法国剧作家普雷沃有一部非常著名的戏剧在标题上有互文关系，普雷沃作品法文标题为 *Le Jeu de l'amour et du hazard*，中译《爱情与偶然的的游戏》，罗曼·罗兰原标题 *Le Jeu de l'amour et de la mort*，照此可译为《爱情与死亡的游戏》，但显然罗曼·罗兰此剧主题比普雷沃作品严肃得多。*Jeu* 又有比赛、竞争之义，所以夏莱蒂译罗曼·罗兰此剧为《爱与死之角逐》，是比较符合原义的。而于伶建议李健吾译为“搏斗”，则使该剧在当时的语境中更具有了抵抗和斗争精神，1944年世界书局出版译本则译为《爱与死之赌》（贺之才译）。

所赞同的非暴力主义^①。在作品中，罗兰让主人公面对以“祖国”、“革命”的名义所施行的暴行说不，并且象征性地在剧中让“理性”也上了断头台，暗示在疯狂的集体信仰之下理性的缺失^②。

但在孤岛时期的上海，中国知识界却通过对该剧的翻译和上演，使作品脱离了它具体所指的法国大革命的历史语境，以及罗曼罗兰面对欧洲社会现实的反思，令其承载了抵抗强敌的民族解放精神。译者李健吾是作品在中国语境化的关键环节。在为《爱与死的搏斗》单行本写作的跋中，李健吾强调，“中国（尤其是上海）今日和他剧作的精神，何等密合，何等需要卓然的启示”^③。那么，译者是如何发现这种“密合”的，他与接受者又如何将剧中法国革命阵营内部的个体对暴力的反抗转换成孤岛处境中面对侵略者的生死抉择？李健吾为此剧的上演写作的《本事》能够帮助我们理解这些问题。

据李健吾回忆，《本事》是他为演出所写的情节概述，演出时曾在剧场中散发。该文后又刊于《文献》杂志（1938年11月），并在单行本附录中出现，成为当时观众和读者接触此剧最直接的导向标。

开篇，李健吾就将感慨指向生死问题：

“人世有许多意想不到的事迹：幸福的人不一定要活着，活着的不一定就有幸福。有人活着为了爱情，有人为了信仰，有人为了理想，可是同时就有人视死如归，也为了爱情，为了信仰，为了理想。这里有一件事是清楚的：他们不为自己活，也不为自己死。他们伟大的人

① 罗曼·罗兰在“一战”时持和平主义立场，坚决反对战争的民族主义的战争宣传，并写作了《混战之上》（“Audessus de la mêlée”）一文（后与其他论战文章一起结集为《混战之上》一书，1915年出版），为此在法国国内饱受诟病。

② 剧中的一位人物克劳芮丝说：“猜猜看，他们在砍谁的头！……‘理性’，他们的‘理性’，……那个金黄头发的小胖子，他们从前就着她做弥撒……我认出了是她……‘理性’，‘理性’！”（《爱与死的搏斗》，李健吾译，文化生活出版社，1940年再版，第35页，下引此书直接于文中标明页码。）这里的“理性”指的是大革命时期提出理性宗教，试图代替天主教的信仰，理性女神常由女优饰扮，也在大小教堂供奉。后来，倡导理性崇拜的艾拜尔（Jacque-René Hébert）及其支持者被罗伯斯庇尔送上断头台。

③ 《跋》，李健吾译：《爱与死的搏斗》，第3页。

格形成他们崇高的举止。”（161页）这样的议论，在言说作品中人物处境和选择的同时，也指向了抗战现实中沦陷区中国人的不同姿态：是视死如归还是苟且偷生？是利己主义还是将生命付诸理想和信仰？而这一生死选择，始终是抗战爆发后李健吾最萦绕于心的主题。在民族存亡的关键时刻，羈留孤岛的知识分子既无法在疆场上直接为国效力，又面临极大的生存压力。对于孤岛和沦陷时期的知识分子而言，个体的价值更在于如何于逆境中坚持操守，甚至在必要时以生命表达对祖国的忠实。与敌人的斗争也在最终的意义上转化为自我内部的斗争，这就是李健吾说“最大的敌人不是别人，而是自己”^①的原因。在《我为什么重译爱与死的搏斗》一文中，他更直接从剧情到现实，颂扬舍生取义的精神：“一个人勇敢到把性命置之度外，才算一个真正的勇士。所以，顾尔茹瓦希耶虽死不死，因为他殉道的精神感动一切。——也就是这种视死如归，不是厌倦，不是畏怯，决定我们生存的意义。我决定重译一遍这伟大的剧作。生在现时，处在此地的我们，迫切地需要这种精神的启示。”^②

在《本事》中，李健吾这样概括男女主人公的行动：

“顾尔茹瓦希耶对于政治的信仰起了动摇，渐渐由沉默而中立，由中立而反抗，终于决然和暴力分手。廉洁的统治者洛布斯比耶^③要他投票判决革命元勋党东的死刑，他没有投票，擅自离开了会场。

……

顾尔茹瓦希耶夫人听见他的安排，静静地烧了她那一份护照。她决计留下陪着她舍生取义的丈夫。她要跟着他一块儿殉难。”（第

① 李健吾：《我为什么要重译爱与死对搏斗》，《申报》自由谈，1938年10月27日。

② 同上。

③ 即罗伯斯庇尔，句中“廉洁的”一词，法文作 *incorruptible*，罗伯斯庇尔生活廉洁，被认为是不可腐蚀的。

162—163 页，着重号为笔者所加)

这里，李健吾突出了男主人公与暴力的不合作，通过将罗伯斯庇尔这个人物定位为“统治者”，更彰显了主人公与强权的不妥协。在这段文字中，李健吾通过讲述顾尔茹瓦希耶夫人索菲的行动，用本土道德传统中的“舍生取义”来定义男女主人公的抉择，正是面对国家沦陷的爱国知识分子不言自明的道德理想。

《本事》的最后，作者从第三人称的叙述转化直接为使用第一与第二人称，既对剧作主题进行升华，更使译者直接转向本土语境，向“我们”和“你们”——全体面对日寇的中国人民发出召唤：

“为什么要把生命给了我们？

为了克服生命！

暂时的是现实，永生的是理想：最后的胜利是你们的，死去罢，你们为人类活着的战士！”（第 163 页）

如上所述，《本事》通过强调剧情与本土现实的契合，竭力发掘主人公生死选择的道德主题，李健吾利用罗兰作品结尾主人公的对话“为什么要把生命给了我们？”“为了克服生命！”，从对“他”（男主人公）和“他们”（男女主人公）的叙述转入对现实中“我们”和“你们”的呼唤。而这样一种倾向，也在某种程度上指引了观众，引起其共鸣。李健吾的老师、好友王统照在看完了该剧的演出后，创作了诗歌《生与死的搏斗》，在标题之下，王统照注曰“藉健吾兄所译法文名剧《爱与死的搏斗》易为今名”^①，而“生与死的搏斗”一诗，也处处影射中华民族面对外辱的大环境，提出“不提过死亡的引线，谁肯认识再生缘？”，记录了诗人在观剧后对个人和民族命运的思索^②。本诗最后的

① 王统照：《生与死的搏斗》，《新文学史料》，1997（1），第 43 页。

② 《生与死的搏斗》附记，《新文学史料》，1997（1），第 45 页。

诗句无疑是与剧作中向死而生之主题产生的碰撞，也与李健吾在《本事》结尾的呼唤遥相对话：

“生之希求上——
他们要把最苦的死亡揉裂，踏践。
为的——
他们要实现一个富于“生”机，保持
“生”力的明天！”^①

由于译者的“导航”，看过此剧的其他观众也对剧作与本土现实的呼应心领神会，一位观众把法国大革命比作炼狱，并说“孤岛就是炼狱，我们需要像《爱与死的搏斗》那样的火焰”^②。

著名的左翼作家阿英在写作对该剧的评论时，也强调用罗曼·罗兰反抗暴力的勇气为抗战提供精神动力：

“《爱与死的搏斗》的演出，正是要我们学习罗曼·罗兰不为一切的暴力折服，为着世界和平，为着中华民族的解放，坚决奋斗到底的精神，来强化我们抗战的力量，以持久作战的精神，来摧毁日本法西斯到底！”^③

阿英将该剧的复杂情节集中为不为暴力折服的问题，又借罗曼·罗兰和平主义的反战经历加强这一主题，同样回应了李健吾《本事》中主人公“终于决然和暴力分手”的表述。这样，罗曼·罗兰剧作中不惜以生命捍卫内心的独立，对革命暴力说不的主人公，就为反抗强权与暴力的中国抗战提供了精神动力。在文本层面上，李健吾对罗曼·罗兰作品的翻译是相当忠实的，在该剧出版时，他进行了详细的对法国大革命背景与人物的相关知识介绍，全书（170页左右）仅注解文字

① 王统照：《生与死的搏斗》，《新文学史料》，1997（1），第44页。

② 应服群：《炼狱里的火焰——爱与死的搏斗观后感》，《申报》，1938年10月31日。

③ 阿英：《从爱与死的搏斗公演说到罗曼·罗兰与中国抗战》，《阿英文集》，第379页。

就超过 30 页。不过，出于宣传需要，他在本剧中通过在本土现实与异国作品间建立强烈的认同关系表达了此时此地的道德呼唤，而抗战这一强大的语境力量又有一种化原作之多义为单义的阐释倾向，使观众的接受过滤掉了原作对法国大革命的思考，看到的是作品所“诉说”的现实政治寓意。

值得回味的是，在这一被强化的“认同”背后，又隐隐浮现出本土现实价值与原作的某种距离。罗兰的原作呈现出信仰的某种对立状态，“一边是革命和祖国”，“一边是爱和人性”^①，当剧中的主人公认为革命的意义应该是“建立自由人的权利”，批评革命如果“为未来牺牲掉真理、爱情、一切人类的道德和自尊心，等于牺牲未来”时（第 114 页），就表达出罗兰拒绝以革命、祖国和未来的名义牺牲爱和人性的爱，而坚持个体精神的独立。在《爱与死的搏斗》中，剧作呈现了女主人公在丈夫与情人之间的纠结，但最终确认的是男主人公崇高而富于牺牲精神的爱，并以女主人公索菲爱的选择表达了对男主人公精神品格的肯定，强化了对他人之爱的救赎价值。然而在孤岛的抗战语境中接受者却不太注目于剧中爱的表达，上述王统照和阿英的反响中均无暇顾及爱的主题，无形中将“爱与死的搏斗”转化为了“生与死的搏斗”。有助于我们理解这种转换的是，扮演索菲的女演员蓝兰和《大公报》女记者蒋逸霄虽然都谈及了该剧的爱情情节，却对剧中女主人公采取批判的态度，呼吁中国女性作另的选择：

“亲爱的姐妹们，我要在舞台上大声的呼喊：在中国开始走向新生的目前，我们应当大胆的投身‘政治的漩涡’。我们不学莎菲，我们要在爱情之外确立信仰。让我们积极地充实自己，英勇地向前迈进。在这血腥的漫漫长夜里，和全中国的男同胞肩并

^① Marion Denizot, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : Théâtre populaire et récit national* (Paris: Honoré Champion, 2013), p.83.

肩地迎向黎明。”^①

“我们现在正投身在祖国危难的大时代中，我们要为最后胜利的信仰，去牺牲，去奋斗，即使为这信仰而失却了生命，也是值得的，应当的。……”

我们应当勇敢地牺牲一切，勇敢地踏上拼命的道路，为了祖国的新生！但我不希望有人，像索菲一样，只为了爱情而牺牲了自己的生命。”^②

这些呼吁隐含的逻辑是：在祖国的危难之中，个体生命之所以重要，是因为它所体现的道德选择和抵抗的重量关系到民族大业，它只有为这样的事业牺牲才是有意义的，而爱情则作为小我的情感、只关乎个体的选择变得失去了分量。对孤岛的抵抗者而言，他们萦绕于心、挥之不去的实际上并非“爱与死的搏斗”，而是为了大我而牺牲小我的“生与死的搏斗”。很明显，抗战的语境难以为理解罗曼·罗兰对大革命的复杂反思留出空间，特别是罗曼·罗兰序言中提出的“国家安全和良心冲突”^③，其拒绝以“祖国”、“革命”的名义牺牲个体的生命、牺牲爱的价值和精神独立的呼吁在孤岛的环境中更是全无回响。

二、围绕革命的话语：批评与辩护

作为罗曼·罗兰大革命系列剧中的一部，《爱与死的搏斗》中的革命主题也并非全不被中国的接受者所注意。中译本《爱与死之角逐》出版不久，1930年1月中国共产党领导的国统区的第一个话剧团体——上海艺术剧社就在宁波公演了该剧。因剧社将剧中逃亡的吉伦特党人法莱认同为“革命者”，所以不满于该剧所刻画的“革命者”的软弱形象，

① 蓝兰：《从演习爱与死的搏斗说起》，《上海妇女》，1938年2卷1期。

② 逸霄：《看了爱与死的搏斗以后》，《上海妇女》，1938年2卷2期。

③ 罗曼·罗兰：《爱与死的搏斗序》，李健吾译，第6页。

剧团对作品进行了极大的改编。改编本现已不存，但据演员凌鹤当时发表的文章看，上海艺术剧社对原作革命派别间复杂的关系并未完全厘清，其出于重塑革命者形象的考虑对罗曼·罗兰剧作的改编也不太成功。但可以肯定的是，剧中的革命题材是左翼戏剧团体对其关注和改编的重点^①。而在前述孤岛时期的语境中，对剧中革命主题的关注则极为边缘。在对作品的感动和共鸣的赞扬声中，只有一篇发表在《译报周刊》上的文章《〈爱与死的搏斗〉的史的观点的商讨》直接讨论了法国革命的主题，并提出了批评意见。文章署名“姜平”^②，作者认为罗曼·罗兰的剧本对“吉伦特党寄与了无限的温情”，“而对山岳党有些地方竟加了近乎恶意的抨击”，这种政治倾向是有问题的。^③

姜平的文章在孤岛的演出评论中显得相当另类，如前文所述，孤岛对该剧的接受集中于对抗暴力与强权、不惜以生命来捍卫信仰和原则的主题，并不太关注法国大革命本身的历史事实与剧中对具体“革命”的表现，毋宁说，孤岛剧人与观众把该剧的革命反思道德化了，他们通过与原作主人公的认同寄予了自身的道德理想，因而对该剧的整体精神是崇敬而赞扬的。而从关注“革命”主题和“革命”形象处理的角度，姜平与前文提及的艺术剧社都对原作的表现不够满意，有意识地以改造和反思的态度面对这部异国作品。

平心而论，在罗曼·罗兰的大革命系列剧中，《爱与死的搏斗》这个切片所传递的大革命形象的确偏于负面，尽管作家为该剧1939年在法兰西喜剧院的演出版进行了补充，安排剧中人物喀尔鲁为历史上的雅各宾派革命领袖进行了更有力的辩护，但即使如此，当年在法国评论界，也有批评家认为在大革命150周年之际演出此剧不合时宜，

① 凌鹤：《出演〈爱与死之角逐〉与〈炭坑夫〉之后》，《沙仑》，1930年6月。

② 作者为孙兰（1913—1968），1936年加入中国共产党。上海租界沦为“孤岛”后，孙兰在许广平领导下，先后负责主编《上海妇女》与《妇女知识丛刊》两个进步刊物，用隐蔽形式出版，发动妇女投入抗日活动。

③ 姜平：《〈爱与死的搏斗〉的史的观点的商讨》，《译报周刊》，1938年1卷4期。

甚至将罗曼·罗兰的作品看作一部“反动的剧作”^①。随着中国共产党领导的新民主主义革命一天天走向胜利，马克思主义史学成为主流，对法国大革命中雅各宾派的肯定和认同必然会对中国文艺界接受罗曼·罗兰的这部大革命剧作产生影响^②。比如聂绀弩在《由萧军想起的》（1949年）一文中提出，如果作家抱有正确的世界观，“罗曼罗兰的《爱与死之赌》也不会教我们同情吉伦特党人及其同情者，而对罗伯思比尔抱反感了。”^③

虽然从20年代末引入罗曼·罗兰的这部剧作开始，中国社会就对《爱与死的搏斗》革命主题有所回应，但在某种程度上，剧中所呈现的社会图景，对于经历了“文化大革命”的中国社会而言，远比在抗战时期的中国更易于理解。而且，从罗曼·罗兰的写作背景来说，他不仅希望以此表达对法国大革命遗产的回顾与思考，作为一个介入作家，他也意在表达对苏联领导的无产阶级革命的关注与反思。正如他在《爱与死的搏斗》一书序言中指出的：“从此以后，我们的半人半神、似人似牛的仙怪，在莫斯科再度显身，比往昔还要激动人心。”^④因此，罗曼·罗兰的大革命戏剧虽以法国大革命为取材资源，但作为一位始终以全人类解放为理想的知识分子，对苏联无产阶级革命的关注、思

① Émile Mas, *Le Petit Bleu*, 1939年7月7日，转引自《罗曼·罗兰：戏剧与介入》（Chantal Meyer-Plantureux, *Romain Rolland: Théâtre et engagement*）（Caen: Presses universitaires de Caen, 2012），p.74。

② 马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》一文中指出，“在第一次法国革命中，立宪派统治以后是吉伦特派的统治；吉伦特派统治以后是雅各宾派的统治。这些党派中的每一个党派，都是以更先进的党派为依靠。每当某一个党派把革命推进得很远，以致它既不能跟上，更不能领导的时候，这个党派就要被站在它后面的更勇敢的同盟者推开并且送上断头台。革命就这样沿着上升的路线行进。”《马克思恩格斯全集》第八卷，北京：人民出版社，1961，第145页。

③ 聂绀弩全集编辑委员会编：《聂绀弩全集第一卷》（杂文上），武汉出版社，2003年，第270页。

④ 罗曼·罗兰：《爱与死的搏斗序》，李健吾译，第9页。这里李健吾译作“半人半神、似人似牛的仙怪”，原文是“nos demi-dieux et nos minotaures”（Romain Rolland, *Le Jeu de l'amour et de la mort*, Paris: Albin Michel, 1925, p.18），前者直译为“半神”，后者是古希腊传说中人身牛面的怪物，在此意指革命过程中所出现的神一般的和兽一般的人物，包含了革命进程中既有崇高伟大、又有血腥残忍的意味。

索和矛盾的态度在其20世纪20年代后创作的革命剧系列中亦有显现。

剧中革命的当权派对革命内部不同声音的压制，革命者被更激进的革命者所判决的事实，人们在斗争中惶惶自危，不能不出卖、揭发亲友并拒绝帮助“反革命”的心态，无疑是经历了“反右”、“文化大革命”等一系列政治斗争的人不会感到陌生的，这恰恰是因为罗曼·罗兰在写作时就将他对苏联无产阶级革命实践的观察与思考包含在内。因此，在20世纪80年代初，作为《爱与死的搏斗》的译者，李健吾专门撰文批驳卢那察尔斯基从政治意识形态角度对罗曼·罗兰此剧的批评，其间表达的对话与诉求，就尤其值得我们关注。

1981年，李健吾先后发表两篇文章《〈爱与死的搏斗〉在“孤岛”时期的正式演出》和《漫话卢那察尔斯基论罗曼·罗兰》，前者回忆孤岛演出的成功与感动，后者则主要反驳卢那察尔斯基对罗兰的批判。该文是李健吾在读了译者蒋路的赠书《论文学》之后有感而发的。《论文学》为卢那察尔斯基的论文选集，其中的《爱与死的搏斗：罗曼·罗兰的新剧本》一文主要批判罗兰的这部剧作。在该文中，卢那察尔斯基批判罗曼·罗兰的主人公顾尔茹瓦希耶是“道地的庸人思想家”，他“只紧紧盯住一点：革命向那比自己强大得多的实力挑战，因而在自卫时不能不严酷无情，而在这些严酷行为中就往往有失公平。”卢那察尔斯基认为，当革命取得胜利以后，在革命力量为未来展开最紧张斗争的时刻从道德上去攻击他们，罗曼·罗兰的这种和平主义和人道主义对革命的危害性极大，因而，他总结道，“正当我们号召发扬积极的人道，为了未来而投身于严酷无情的、需要牺牲的建设性工作的时候”，罗曼·罗兰“给他那博学的羊羔顾尔茹瓦希耶披上种种英雄主义和殉难精神的宗教外衣，从而在宣传真正的人的理想和实现理想的真正道路这一伟大事业中成了我们的对头”^①。

正是这篇文章及其将罗曼·罗兰定性为革命敌人的论点，成为了

^① 卢那察尔斯基：《卢那察尔斯基论文学》，蒋路译，北京：人民文学出版社，1978年，第541页。

李健吾表达异议的重点。经历了“文革”的知识分子切身体验了以“革命”的名义践踏人道的暴行，无疑对革命阵营内部的分歧以及处于革命风暴中的顾尔茹瓦希耶为信仰和人道牺牲的处境有了更深的感悟。雨果那句“在绝对正确的革命之上，还有绝对正确的人道主义”^①引起了知识分子的广泛共鸣。这也是为什么“文革”后，两本表现法国革命残酷性的文学作品《双城记》和《九三年》都引起了广泛的震撼。^②此时，李健吾的文章在阶级分析的话语之下从不同方面批判卢那察尔斯基的论断，为作家和进步人士罗曼·罗兰正名，其潜台词也是为广大进步知识分子正名。

李健吾首先强调，《爱与死的搏斗》所写的是法国大革命的历史，而法国大革命作为一场资产阶级革命，与戏外的苏维埃无产阶级革命不可同日而语；其次，他还提出，“罗曼·罗兰到底是一位资产阶级进步作家，怎么能拿无产阶级的党的标准，来要求他呢？他既然是进步分子，就已经不错了，只能等着他的发展，而不能指责、谩骂、攻击。”^③第三，李健吾又反驳了卢那察尔斯基对罗曼·罗兰剧中主人公顾尔茹瓦希耶的批判，指出这个人物的历史原型是两位伟大的科学家，并强调“科学是无产阶级和资产阶级共有的”以及科学事业对革命的贡献。他还介绍，在历史上，其中一位对人类贡献巨大的化学家拉茹瓦希耶（Lavoisier）却“由于他的身份是包税人，资产阶级革命的唯成分论者就不分青红皂白地把他和一批包税人全都送上了断头台。”^④针对卢

① 雨果：《九三年》，郑永慧译，人民文学出版社，2006年，第323页。

② 《带一本书去巴黎》的作者回忆了当时的阅读体验：“可是，在过手的无数本学科纷杂、千奇百怪的书，有两本书对‘耳聋目盲’的我们，无疑是振聋发聩的。一本是狄更斯的《双城记》，另一本就是《九三年》了。……读的时候我们被告知自己正在革命之中，而这两本谈论革命的书，恰使我们从‘革命’中醒来”。（林达：《带一本书去巴黎》，北京：三联书店，2007年，第18页。）张抗抗在《大写的“人”字》中回忆道：“我深爱《德伯家的苔丝》和《九三年》。恰恰在那一个沉闷黯淡的时期，人文主义的阳光第一次照亮了混沌的心灵，冲击着编织多年的思想藩篱。”（《外国文学评论》，1989年第4期，第123页。）

③ 李健吾：《漫话卢那察尔斯基论罗曼·罗兰》，《读书》，1981年第10期，第61页。

④ 同上，第63页。

那察尔斯基对剧中人索菲的批判，李健吾也反问道“卢那察尔斯基指责剧作家虚构的一个资产阶级妇女索菲（即女主人公、顾尔茹瓦希耶夫人）遵守妇道。难道要她学习无产阶级妇女的榜样吗？她是一个历史上的虚构人物，怎么能向二十世纪刚刚解放了的苏联妇女学习呢？”（上述引文中的注解和着重号均为李健吾原文所有。）最后，李健吾总结道，正是在“左”的思想的支配下，卢那察尔斯基眼中的“罗曼·罗兰犯下了滔天大错”^①，成为了革命的敌人。不难领会，这里提出的问题：对资产阶级作家和进步人士的态度，对科学家也即知识分子的尊重，对唯成分论者的批判等，无一不指向对“文革”社会相关问题的反思。

文章至此，我们可以体会到李健吾此文的核心，如果说四十多年前用《爱与死的搏斗》反对日寇的侵略，那么在“文革”后的1981年，则利用为《爱与死的搏斗》中“革命”主题的辩护来反对“左”的思想和阶级斗争扩大化对知识分子与一切进步人士的禁锢与压制。虽然李健吾申明自己仅仅是就《爱与死的搏斗》一文谈自己的看法，但这里关涉到的绝不是对个别文学作品所持态度的探讨，而是对中国社会刚刚发生过的历史的某种反拨。当中国社会经历了“文革”的剧变和风暴之后，译者才真正形成了和罗曼·罗兰写作初衷的某种对话。另一方面，罗曼·罗兰既同情革命、向往解放和进步，又惧怕其残暴和群氓非理性的矛盾，也反映出许多知识分子的心境。

20世纪30年代访问苏联归来后，罗曼·罗兰这种矛盾的态度可以说更加深了，1939年，《爱与死的搏斗》在法兰西喜剧院演出时，罗曼·罗兰进行了增补，让剧中人物公安委员会委员的喀尔鲁称主人公顾尔茹瓦希耶为“否决行动的道德反对派的角色”，并为大革命的恐怖进行了辩护：

一想到我们跟冷酷无情的机构，人为的恐怖拴在一起，我的

^① 李健吾：《漫话卢那察尔斯基论罗曼·罗兰》，《读书》，1981年第10期，第64页。

心身就觉得自个儿在往下坠，疲倦得了不得……可是，有什么办法呢？这机构一停止，人世就要发生另一种恐怖：黑色恐怖，白色恐怖……死人穿的寿衣，我不忍心看光明被人埋葬。我不忍心看我们的革命死去……不惜用任何手段，任何牺牲，我要让人类活下去，崇高的活下去，去为自由解放效命。（第171页）

尽管如此，主人公最终也并没有接受喀尔鲁提出的安全条件，拒绝违心地对恐怖表达支持。所以，作品虽然表达了对革命恐怖的某种理解，但作者内心的选择仍然是坚持人道和非暴力。罗曼·罗兰私人书信中的一段话使这一态度的写照：“我只知道，在所有可怕问题出现的时刻需要行动，这种时刻，唯一应该被禁止的立场就是哈姆雷特……再清楚不过的是，从行动的角度来说，福丁布拉斯是对的。只要行动朝向真正的目标。但我并不羡慕福丁布拉斯。在我内心深处，携着太多对存在之悲剧的恐惧和怜悯……”^①

80年代刚刚经历了“文革”的中国，或许最能理解罗曼·罗兰《爱与死的搏斗》所呈现的戏剧情境，而面对各种改造和风暴的知识分子无疑能够在罗曼·罗兰的矛盾和痛苦中找到共鸣。可惜的是，作为译者和剧作家的李健吾在1982年就因心脏病去世，无法将这一与罗曼·罗兰的对话继续深入，而那时的中国话剧界，眼光更多地放在拿来西方的先锋派，特别是法国的荒诞派戏剧，使话剧舞台失去了一次和罗曼·罗兰的大革命话剧深入对话的契机。

三、外国作品：认同与距离

上述考察，向我们呈现了跨文化交流中，当译者和阐释者尝试调

^① 罗曼·罗兰1935年4月20日给Jean-Pierre Samson的信件（未出版），转引自Marion Denizot, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland: Théâtre populaire et récit national* (Paris: Honoré Champion, 2013), p.108, 中译文由笔者提供。

适本土文化与外国作品的复杂关系时表现出来的颇具悖论性的现象。

在抗战中的孤岛时期,《爱与死的搏斗》一书中表现的法国大革命历史语境与中国在侵略者压迫下的现实有一定的距离。然而,无论译者还是接受者都不断强调本土现实与异国作品呈现出的相似情境,对作品中的人物处境显示出极大的认同,并突出原作男主人公为信仰慷慨牺牲生命的主题,以此为抗战的中国汲取斗争勇气。

然而,由于抗战所面临的民族存亡的紧迫感,对于原作中“爱”的主题,以及革命内部力量斗争的主题,译者和接受者不仅不重视,甚至还对小我为爱牺牲生命的选择表达了充分的警惕,将原作“爱与死的搏斗”转化为了民族大义面前生与死的搏斗,无形中暴露出对原作的认同中某种时空和价值的距离。

另一方面,由于法国大革命始终作为中国近现代革命的重要思想资源,且罗曼·罗兰作品中对法国大革命的塑造与反思实际上也包含了其对20世纪苏联无产阶级革命实践的观察和思考,因此在经历了“文化大革命”之后,中国社会对法国大革命的意识形态话语和其激进的政治手段无疑有了更具经验性的理解,也更易领会罗曼·罗兰对知识分子精神独立性的强调。但值得注意的是,此时欲为罗曼·罗兰辩护并潜在进行“文革”反思的李健吾,却在自己的文章中反复强调作品与现实的距离。

他为罗曼·罗兰及其作品辩护的核心论据是:罗兰所写的法国大革命是资产阶级革命,不能和戏外的无产阶级革命相提并论。戏中的人物,无论是雅各宾派的革命领袖罗伯斯庇尔,还是虚构的资产阶级妇女,也不能等同于无产阶级革命和政权的相应人物。罗曼·罗兰是一位资产阶级作家,我们不应以无产阶级的标准来要求他,而应肯定其进步性。所有这些理由,都通过主流史学对法国革命作为一场资产阶级革命的定位,强调作品所表达的并非无产阶级革命(“我们”)的现实。

在《漫话》一文中,李健吾强调“戏写的是历史,反映的是历史

真实”^①，其目的也是要拉开剧中情境与现实中国革命的距离。但事实上，正如我们在上文看到的，李健吾在文中所涉及的问题：对唯成分论者的批评，对如何对待进步作家和知识分子、如何看待科学的主张，以及他没有去讨论的——男主人公面对激进的政治手段依旧坚持信仰的精神——都绝不只指向历史，而是在言说本土刚刚经历的“现实”。然而，这些本土现实与作品间的“认同”和“相似”却是通过“距离”（资产阶级/无产阶级）和“差异”（戏内/戏外），才使李健吾在文中言说的内容在本土话语体系和价值中有了依据。而我们不会忘记，在当年的孤岛时期，李健吾却几乎不提这个法国历史的维度，他不断言说的是剧中情境与剧中人与孤岛现实的联接，是“他们”与“我们”的相似，唯其如此，他们所体现的崇高与勇敢、卑微与怯懦才能真正地触动“我们”，升华和坚固“我们”的灵魂。译者反复提醒和点明认同与相似，是因为异国作品本来与我们的现实有必然的时空距离；而译者不断强调“距离”，却正是因为作品与现实竟何其相似。在异国作品与本土现实“认同”与“距离”的悖论之后，我们看到的是译者李健吾面对异国作品时，始终投向现实的目光。这一现实关怀使异国作品成为在新语境中不断需要被“翻译”的存在，新的意义也由此被发掘和生产出来。

^① 李健吾：《漫话卢那察尔斯基论罗曼·罗兰》，《读书》，1981年第10期，第60页。