

西诗汉译词曲体略论

辜 正 坤

或问：外国诗都可以译成古体汉诗吗？答曰：不然。鄙意以为，西诗中的鸿篇巨制，当以白话诗体译之为佳，而古雅谨严，短小玲珑或妙语格言珠联者，却不妨选若干译为古体。以英诗为例：现当代英诗自然都应译为白话体，若强为古体，则必显得矫揉造作。但中古期及十七、十八世纪的不少英诗译成古体汉诗后，在忠实性方面，失真度往往较白话体要小一些。凡英诗中格律谨严，措词典雅，短小而又多抒情意味的早期诗作以古体汉诗形式摹拟译出，效果自佳。如弥尔顿的《悼亡妻》(Sonnet XIX)，可仿苏东坡的悼亡妻词《江城子》(“十年生死两茫茫”)译出；斯本塞(Spenser)的《爱情小唱》(Amoretti)和《迎婚曲》(Epithalamion)、莎士比亚、白朗宁夫人的十四行诗都可以元曲、散曲的风味译出。这种译体，在传神方面即使不比白话体强，也绝不至败在白话体之下。这是因为，第一，古体汉诗已有数千年历史，其诗歌语汇极多，表达法至为丰富，凡英诗中的情趣白话体译起来扞格难通者，古体诗多能曲尽其妙。当然，亦有某些方面，如专有人名、地名等翻译，白话体又较古体为胜。这些人名、地名用在白话诗中，不太牵强；而一入古体却佶偃聱牙，不中不西，往往一名之出，弄得通首诗趣全无，这也不能不说是古体译诗的短处。但利弊相衡，古体汉诗积数千载言志达情之功自有其潜力在，此类“译文优势”(许渊冲语)弃而不用，殊为可惜。第二，古体汉诗词曲在音美、形美方面已臻绝顶，比之于世界上任何一种语言都不逊色，甚至更佳。而白话体在格律方面尚在草创之期，至多也只在节奏处理方面有些进展而已。

但话又要说回来，以成就而论，白话译诗对中国诗坛的贡献之巨足以使古体译诗抱愧汗颜。白话译诗最有前途，宜南面称王，已成公论，笔者也举双手赞成。不过探讨一下古体诗不能与白话体相抗的原因，但也有一点用处：可以让古体译诗这朵小花在译苑中出一头地。古体译诗之未能出大成果，除了众所周知的白话运动及出版界的人为控制之外，恐怕也得在译者身上查查原因。其中一个重要原因，我以为是取体欠精审。老一辈译者喜用五言或七言，鲜有用词曲体者。汉诗五言就是五个字，七言就是七个字，排列起来，整饬严谨；当然这也是一种美，谓之“整齐美”。然而中国的事情，往往错就错在什么都强求整齐划一上，译诗亦然。英诗格律虽然也很严谨，也受音节多寡轻重音重音之限，但大多数诗看起来总是长长短短，参差不齐，比之咱们的豆腐干体，颇显得不修边幅。但犬牙交错，长短相形，又自有一种放荡不羁之美，姑谓之“参差美”。鉴于这种特点，汉译若只取五、七言，势必流为板滞、单调；又因为要求得整齐端庄，就难免施暴虐于原作，干出削鼻剜眼、令其俯首就范的勾当来。但若用汉诗长短句——词曲体译之，则可免此弊病。第一，词曲体用语要浅近些，尤其

是元小令,有时真与白话无大异;第二,抒情的风味亦显得浓些;第三,词曲体句式多变,更宜传达多样化的情绪;至少在形式上与英诗长短句可以契合相投。当然,这里得补充说明一下,我们所谓的词曲体,并不是指严格意义上字字讲究平仄音韵的词曲体,而主要是指词曲体那种长短句式,词汇风味等,使人一读,觉得象词曲,仔细辨别,却又不是,恰在似与不似之间,凡所措词,总以达志传情摹形追韵为宗旨。

下面就以马太·阿诺德(Matthew Arnold)的名诗《多浮海岸》(*The Dover Beach*)的头两节为例,讨论英诗词曲体译法的具体技巧问题。

DOVER BEACH

Matthew Arnold

Tha sea is calm tonight,
The tide is full, the moon lies fair
Upon the straits; —on the French coast the light
Gleams and is gone; the cliffs of England stand,
Glimmering and vast, out in the tranquil bay.
Come to the window, sweet is the night-air!

Only, from the long line of spray
where the sea meets the moon-blanch'd land,
Listen! You hear the grating roar
Of pebbles which the waves draw back, and fling,
At their return, up the high strand,
Begin, and cease, and then again begin,
With tremulous cadence slow, and bring
The eternal note of sadness in.

阿诺德这节诗气魄豪迈,大有唐宋人登高临远,凭栏吊古之概,令人联想起苏东坡“大江东去,浪淘尽千古风流人物”的诗境。下面是郭沫若的译文:

多 浮 海 岸

今夕海波平,	潮满月如镜,	只见月光下,	遥岸滚银波,
海峡之上空,	流光照遥境。	请听细石音,	随潮去复来,
彼岸法兰西,	灯光时明灭,	打上高岸头,	方退又再回。
英伦森峭壁,	闪烁而岿嶮。	万古恒如斯,	音调徐而悲。
请来窗边坐,	夜气何清和!		

沫若在译诗方面,素以古体见长。成仿吾称他为译诗方面“最有磨炼者”(郭沫若:《英诗译稿》序,上海译文出版社,1981,第1页)。但这节译诗,虽然古朴有汉魏风骨,译得却不成功。首先,在词气高迈方面较原作技逊一筹。推其由,盖因谬取五言形式,不啻作茧自缚;规行矩步,如何施展得开!在音美方面,尚可差强人意,在形美方面,头六行尚与原作有暗合处,后八行则与原作之别有如东西南北马牛风。加之译诗中又缀以“岿嶮”之类的冷僻

字，一望而知是以词就韵，更令人读之气短。不谙西文者若只据译文，如何欣赏得原作风姿？

笔者以为，这首诗的许多方面，译文都不宜妄加改变。如第一行一共只有六个音节，汉译亦宜取五、六个字为佳。郭译将第二行提前，硬与第一行凑成一联，原作的形美立刻消失。第七行的only独自居于第二节诗之首，两个音节，应模拟，郭译未表达出来。第九行的Listen! 为惊雷电扫，叫人则声不得，非听不可，译诗最好保留其原有风格，可译作“听！”之类。郭译达不到这些要求，关键就在于五言诗这种呆板的形式限制了译者，为了译文的整齐，不得不舍掉原诗形式，或削平长句补短句，颇有剜肉补疮之嫌。为了弥补这些不足处，笔者将此诗重译如下，供读者参考。

多 浮 海 岸

苍海静入夜。

正潮满，长峡托孤月；

看法兰西岸，灯火明灭。

英伦峭壁森森，光熠熠，

崖下风烟一时绝。

凭窗立，觉夜气清和透心冽！

远望，月洗平沙千万里，

排浪一线翻霜雪。

听！潮卷砾石声威烈，

又回首，怒掷高滩侧。

才至也，又消歇，

慢调如泣轻吟处，

愁音万古声声切！

译文在形式上基本上是模拟原作。第一行原诗六个音节，译诗为五个字；第二行原诗八个音节，译诗亦为八个字；第三行原诗九个音节，译诗亦为九个字；第四行原诗十个音节，译诗为九个字；第六行原诗十个音节，译诗为十一个字；第七行原诗八个音节，译诗为九个字；第八行原诗八个音节，译诗为七个字；第九行原诗八个音节，译诗八个字；余五行及第五行，原诗音节与译诗字数相差一般两个音节。这样处理，是略加变通的做法；若亦步亦趋，扣得更紧，自然也是容易的事情；但有时考虑到牺牲一两个音节更有助于情绪的表达，也就稍加调整，除非万不得已，绝不能变动过大，弄得原形和摹拟形面目全非。此外，原诗较突出的句式结构、停顿等也应设法摹拟传达出来，如第一行“苍海静入夜”，是原诗最短的一行，自不能译成长句；第二行“正潮满”，第七行“远望”，第九行“听！”等形式，都不宜改动。而这些长短错杂的诗行读起来有一种词曲风味，表情达意，比呆板的五言、七言要明显地优越一些。故拙文以为不少西诗汉译古体有取体不精审的毛病。以沫若的诗才而论，要译好《多浮海岸》一诗本不成为问题，然终至译而不惬人意者，就在机械套用五言诗形式。一旦他能跳出五、七言藩篱，译诗往往精绝。现举法国名诗人魏尔伦(Paul Verlaine)的杰作《明月》(La Lune Blanche)一诗的译文即可证此说。为了更有说服力，把郭沫若、成仿吾两种译文都录于下，并作比较。

LA LUNE BLANCHE

Paul Verlaine

La lune blanche
Luit dans les bois,
De chaque branche

明 月

魏尔伦 作
郭沫若 译

月光皎清
照入深林
一枝枝

Part une voix...
 Sous la ramée,
 Oh! bien-aimée!
 L'étang reflète
 Profond miroir
 La silhouette
 Du saule noir
 Ou le vent pleure...
 Revons, c'est l'heure,
 Un vaste et tendre
 Apaisement
 Semble descendre
 Du firmament
 Que l'astre irise...
 C'est l'heure exquise

吐弄清音
 出自阴森……
 哦我的爱人！
 池塘反映，
 深镜，
 杨柳暗
 影氤氲
 风在哀吟……
 睡吧，已是时辰。
 泛濶而可人
 一个和平
 仿佛是
 自天下临
 天上有繁星……
 这正是一刻千金！

明 月

魏尔伦 作
 成仿吾 译

银白的月光
 流照疏林上；
 枝枝映着光
 不住地哀响
 声声清激……
 哦我最亲爱的！

一池清静水，
 沉沉耀银镜，
 柳树映池水

影暗寒光迸
 飒飒悲风鸣……
 我与你，梦相亲。

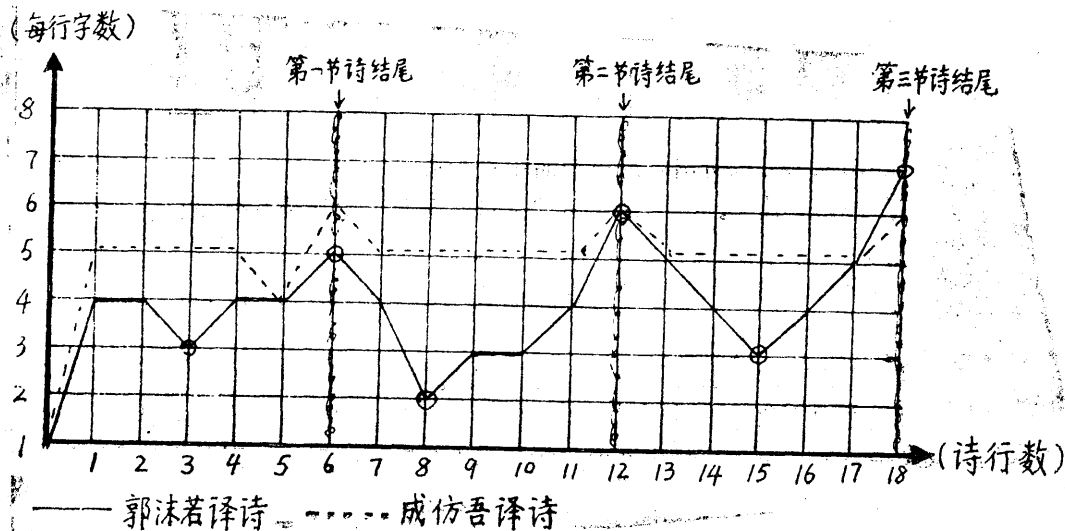
无边的静景
 弥漫此旷野
 一层的浮影
 如自长空下
 点点耀银光……
 哦无边的梦乡！

就译诗的意美而言，郭、成二人都很成功，就遣词用字来看，二人都是里手。但从译诗的总效果来看，郭译却明显在成译之上，究其原因，我以为仍是个诗体问题。

法文诗的翻译与英诗汉译自又有别。法文中颇多不发音的字母，所以有时看起来一长串字母，读起来却很短，或者看起来很短，发音却较长。如魏尔伦这首诗。几乎行行都是四个音节，但在视觉上给人的感受，却是长短不拘，外表上和词曲体的“参差美”相似。郭译妙就妙在舍规则的四言或规则的五、七言，而用了变化有致的词曲体长短句形式，故译诗清丽感人，音乐性强，诗味不在原作之下。一些诗行，如“一枝枝／吐弄清音／”，“深镜／杨柳暗／影氤氲／”等直是纯正词曲用语，诗趣极佳。而成译的不足处，恰在于稍嫌机械地套用了五言形式。又因为要套用，不得不增减字词，就使得白话式的诗行与古体诗行掺合

在一起,读起来未免有不自然之感。如“银白的月光/流照疏林上”,第一行纯是白话,第二行又何其太雅:“一层的浮影/如自长空下/”,也是文白两夹,那个“的”字有些刺耳。不过主要毛病,是格式太拘谨了点。全诗共十八行,其中就有十四行是五言,只有四行是四言或六言,若把叹词“哦”不算在内,则十六行都是五言,只有一行四言,一行六言。这样就造成形式上过于板滞的现象,没有郭译那种一气贯注,回环往复、参差有致的诗美,或又可谓之旋律美。

为了进一步说明长短句旋律美的特点,我们可以对上述二译诗的音旋律进行定量性图示分析。下图中,黑体曲线是郭沫若译诗的旋律图示,虚线是成仿吾译诗的旋律图示。方向是从左至右;横坐标上,每一格表示一行诗,纵坐标上的每一格表示一行诗中的一个字。



从图上我们可以清楚地看出来,郭沫若诗由于取词曲体长短句形式,曲线起伏很大,总的看来是一条由低到高的曲折线。有趣的是整首译诗的三个旋律高峰都在各节诗的最后一行上;而这三个高峰又不是在同一高度上,而是依次升高一度,连同起点(第一行)高度在内,共四个连续递高度:4 5 6 7。如果沿这四个高峰作一条线,就可以得到一条在座标图上微微上倾的直线,我们可以把这条线命名为旋律高峰线。有高峰必有低谷。有趣的是,从图上可以看出,三节诗一共只有三个最低点,而且都在各节诗的中部或偏中部,这三个最低点的度数是:3 2 3。连接这三点,可得到一条比较平滑的弧形曲线,我们可以将它命名为旋律反峰线。旋律反峰线上的峰点又刚好处在整首诗的中部,这都是发人深省的有趣现象。最后,旋律高峰和反峰间的峰差亦很大:7-2=5。我们把它命名为旋律峰差。分析起来,这三个高峰如三个后浪推前浪的波峰,一浪高过一浪,直至达到最高潮。三个最低点则是三个浪谷,充分衬托出浪峰的宏伟壮丽,所谓迭宕起伏,参差有致。旋律高峰线充分表现出译诗的递进情绪线;群山万壑,必有主峰,如果山峰都一般高,就淡而无奇了。而郭译中这条旋律高峰线向我们生动地揭示出诗歌旋律虽有波折而一往无前,奋力向上充满生命力的阳刚旋律之美,这就是郭译之所以取得成功的重要奥秘之一。

我们再看成仿吾的译诗旋律线。从图示可以看出,成译也有三个旋律高峰,而这三个高

峰也都是在各节诗的最后一行上，这种巧合一方面揭示出诗歌创作的一些规律性的东西，一方面也可反证出成译的佳处。但是，遗憾的是，成译的旋律高峰线（6 6 6）是一条毫无斜度的直线，暗示出缺乏情绪高潮。其次，成译只有一个最低点（4），缺乏旋律反峰线。第三，成译除掉三个等高点之外，基本上是一条呆板的直线，没有曲线美。第四，峰差太小：6 - 4 = 2。而郭译的峰差是5，远远大于成译。这样，成译因缺乏变动不居的旋律参差美，遂流为单调、死板，在传达诗歌情绪上明显地比不上采用词曲体的郭译。

既然诗歌具有音乐美，我们不妨把上述旋线上的各点直接作为五线谱上的音符看待，也可以看出郭译的旋律是有明显的音乐旋律，而成译的旋律则十分单调乏味。为比较方便起见，我将郭译旋律线整体升高一格与成译旋律线相交，得下面的乐曲：

成译：	$\underline{5\ 5}$ $\underline{5\ 5}$ $\underline{4}$ 6 · $\underline{5\ 5}$ $\underline{5\ 5}$ $\underline{5}$ 6 · $\underline{5\ 5}$ $\underline{5\ 5}$ $\underline{5}$ 6 ·
郭译：	$\underline{5\ 5}$ $\underline{4\ 5}$ $\underline{5}$ 6 · $\underline{5\ 3}$ $\underline{4\ 4}$ $\underline{5}$ 7 · $\underline{6\ 5}$ $\underline{4\ 5}$ $\underline{6}$ 1 ·

稍微懂点乐理的人都可以听出，成译乐曲中只听见单调的56音，尤其是三个音节结尾都是6，更是乏味，称不上曲子。而郭译却是较自然的乐曲，尤其是三个音节结尾的6 7 1音更是天籁动人，几可以被之管弦。

上述图示法也可以应用于别的艺术现象，帮助我们科学地认识不同种类的艺术美。本文涉及的旋律美可称为诗行参差旋律美。笔者将专文讨论不同种类的旋律美，如视觉旋律美，听觉旋律美，表层旋律美，深层旋律美等，此不赘述。

鉴于英诗汉译者文化修养方面工力殊别，故一个译者不可能什么诗都能译好。往往是译者本人气质或文学修养与原诗作者相近者，译起来十分顺手；反之，则译作殊难讨好。但亦有补救法。若想译某一诗人作品，可将该诗人作品读熟后，再找一个与该诗人诗作相类似的本国诗人的作品来研读研读，发见异同，然后命笔，可收“夺胎换骨”（黄庭坚语）之妙。如Amily Dickenson的诗趣诗境与我国女词人李清照的词及某些元人散曲就颇多暗合处。下试举一例。

〔双调〕新水令·阎丽

点 绛 唇

马致远

李清照

忽地迎头儿见咱，
娇小心儿里怕。
厌地回身拢鬓鸦。
傍阑干行又羞，
双脸烘霞。

见客人来，
袜剡金钗溜。
和羞走，
倚门回首，
却把青梅嗅。

而李、马的这几行绝妙的白描又与Amily Dickenson的下面几行诗极相似：

I take a flower as I go
My face to justify
He never saw me in this life
I might surprise his eye

I cross the hall with mingled steps
 I silently pass the door
 I look on all this world contains——
 Just his face——nothing more!

三首诗都描摹一位少女遇到陌生人（或意中人？）时惴惴不安的举止和心理，三首诗都用了一些字面上很相似的用语，如“行又羞”，“和羞走”，“*I cross the hall with mingled steps*”；“厌地回身”，“倚门回首”，“*I silently pass the door*”“却把青梅嗅”，“*I take a flower as I go*”等。就狄金森诗的内容和形式来看，都与李、马词曲相仿佛，所以我们不妨摹拟长短句试译如下：

行行，摘娇花一朵在手，	过厅堂，和羞走，
欲人见，花面或相儻。	悄声儿穿过门首，
平生未曾邂逅，	抬头望，唯见君颜——
相遇，恐令他色变惊眸。	伸延遍宇宙！

凡读过雪莱《西风颂》（*Ode to the west wind*）的读者，很少有不为诗中那种大气磅礴，所向披靡的诗绪所震撼的。此诗的汉译已有若干种，译得也都不错。但总嫌诗味不够浓，而以词曲体形式逐译此诗者更不多见。译这首诗如何表达出雪莱那种吞云吐雾的气魄？我想不妨摹拟元曲中的一些曲调。凡读过关汉卿杂剧《单刀会》的人谁不震慑于关云长下面唱词中表现出的英雄气概？

〔双调〕新水令

大江东去浪千叠，
 引着这数十人驾着这小舟一叶。
 又不比九重龙凤阙，
 可正是千丈虎狼穴，
 大丈夫心烈，
 我觑这单刀会似赛春社。

〔驻马听〕

水涌山叠。
 年少周郎何处也。
 不觉的灰飞烟灭。
 可怜黄盖转伤嗟。
 破曹的檣櫓一时绝。
 糜兵的江水自然热。
 好教我情惨切。
 二十年流不尽的英雄血。

这里关曲与雪莱诗在内容上并无多大相似处，可是在情绪上却有一种相通处，我们翻译《西风颂》时不妨摹拟其气势，古人谓之“偷势”。关曲中的“叠”、“叶”、“灭”、“血”等韵脚多是仄声，读起来有一种发自肺腑的壮怀激烈感。我们也可以摹拟，谓之“偷语”。现以元曲风味试译《西风颂》四、五两节如下。

ODE TO THE WEST WIND

Percy Bysshe Shelley

IV

If I were a dead leaf thou mightest bear,
 If I were a swift cloud to fly with thee,
 A wave to pant beneath thy power, and share
 The impulse of thy strength, only less free

Than thou, O, uncontrollable! If even
I were as in my boyhood, and could be

The comrade of thy wanderings over heaven,
As then, when to outstrip thy skiey speed
Scaree seemed a vision; I would ne'er have striven

As thus with thee in prayer in my sore need
Oh! lift me as a wave, a leaf, a cloud;
I fall upon the thorns of life! I bleed!

A heavy weight of hours has chained and bowed
One too like thee: tameless, and swift, and proud.

V

Make me thy lyre, even as the forest is;
what if my leaves are falling like its own!
The tumult of thy mighty harmonies

will take from both a deep, autumnal tone,
Sweet though in sadness. Be thou, spirit fierce,
My spirit! Be thou me, impetuous one!

Drive my dead thoughts over the universe
Like withered leaves to quicken a new birth!
And, by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguished hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawakened earth

The trumpet of a prophecy! O wind,
If winter comes, can spring be far behind?

西 风 颂

雪 莱 作

4

我但愿如败叶随你飘不歇；
我但愿如流云伴你腾飞越；
又恰似倚仗君威，声吼浪涌山叠。

愿如你神力发处似提决，
纵无你不羁情怀烈，
但盼有当年童心犹未灭，

则陪你九天长作邀游客，

横空比疾，那时节
胜券在手岂痴梦！更何须今日哀音侧，

望救助祁君施恩泽。
呀卷去我如浪如云如落叶！
人生棘上何堪跌！流尽我，殷红血！

岁月锁住英雄汉，沉如铁，腰似折，
与君原本同一色：傲岸，不羁，敏捷。

且将我作林藪奏歌如琴瑟，
纵脱尽，疏林叶！
你狂飙如潮声壮烈，

浑厚平添秋声咽，
甜蜜，凄切。呀。神祇，威绝，
但愿君威化我威，但愿我杰如君杰！

且驱我朽腐思想如败叶，

撒遍六合，待促起别般新藜！
有诗行如咒，凭借，

则恰似煽起炉头火灰热，
乱纷纷撒播我言词人寰彻！
对昏沉大地，请启我双唇作警号

吹响醒世音节：呀，西风，
若冬天已到，又何愁无姍姍来迟春色？

莎士比亚十四行诗与不少元曲在情趣上亦有相合处，若以词曲风味译之，往往诗意比白话译诗要浓得多。现附上莎士比亚十四行诗中的名篇即第二十九首原文。读者可以看出莎翁的原作，外表上长短相差不太大，每行音节是基本固定的，即五音步抑扬格，共十个音节。所以译成词曲体时，诗行长短差也不宜太大。

SONNETS

shakespeare

29

when, in disgrace with Fortune and men's eyes,
I all alone bewep **my** outcast state,
And trouble deaf heaven with my bootless **cries**,
And look upon myself and curse my fate,
wishing **me** like to one more rich in hope,
Featured like him, like him with friends possessed,
Desiring this man's art, and that man's scope,
with what I most enjoy contented least;
yet in these thoughts myself almost despising,
Haply I think on thee, and then my state,
Like to the lark at break of day arising
From sullen earth, sings hymns at heaven's gate;
For thy sweet love rememb' red such wealth brings,
That then I scorn to change my state with kings.

下面是拙译，仅供读者参考。

莎士比亚十四行诗 第二十九首

奈时运不济，又遭人白眼，
恨世道难处，独涕泪涟涟，
呼唤，徒然，叵耐这聒耳的苍天！
又顾影自怜，只叹命乖运蹇。

(下转第91页)

所不为，达之于其所为，义也。”（《尽心下》）认为只有将“不忍之心”，推及别人，才是“仁”，将“不为”之行，推而广之，才是“义”。可见他论仁义，是没有忘记社会生活（或社会关系）这个前提的。孟子认为每一个人，只要成其为人，都有为善的可能，“乃若其情，可以为善矣，乃所谓善也。若夫为不善，非才之罪也。”（《告子上》）这里也并不是说人生而有善，而是说人只有“为善”的可能，善与不善，还看为与不为，故“求则得之”，并需要不断“扩之”、“熟之”。同时，我们更应看到孟子还承认环境可以改变人的思想意识，改变人的道德观念，“富岁，子弟多赖；凶岁，子弟多暴，非天之降才尔殊也，其所以陷溺心者然也。”（《告子上》）只是他仅从自己的伦理学说需要出发，只强调为善的可能性，而不及其余。有片面性，因而也最易引起误解。但他说人之为人，就在于具有产生道德观念的可能性，这并不是先验论。

最后，要能说明问题，自然更应立足于孟子关于乐舞起源的这段话本身，在这里，孟子对仁义有十分明确的界定，指出仁义的实质就是“事亲”、“从兄”。“事亲”“从兄”就是仁义。反之则不仁义，若没有“亲”“兄”这类社会关系，“仁义”这类的道德观念也就无从产生，从名实关系而言，“仁”、“义”是名，“事亲”、“从兄”是实，无实焉有名，孟子善于思辨，我们能说他连这点常识都不懂吗？因此，孟子说乐仁义而产生乐舞，实际上是说乐因“事亲”、“从兄”而产生的仁义，再表现出来，就产生乐舞。

综上所述，孟子的乐舞起源观实际是：社会关系（事亲、从兄等）→仁义→乐（快乐⇒乐舞。说乐舞产生于对在“事亲”、“从兄”等社会活动中产生的道德观念的愉悦，虽不能说是说到了乐舞起源的点上，但因为历史唯物主义认为，社会关系也是社会形态意义上的物质现象，所以得不出孟子的乐舞起源观是唯心主义的结论，而正是恰恰相反。

孟子的乐舞起源观，侧重于社会观念的感人心，和他同时或以后的重在自然事物的感人心的文艺起源观相比，认识上的进步意义不应低估。但其单纯强调乐舞表现政治伦理观念的片面性，对以后儒家正统诗论的消极影响，同样也是不容否认的。

（上接第89页）

我但愿，愿常怀千般心愿，
愿有颜如玉，有三朋六友相周旋。
愿有才华盖世，有文采斐然，
私心儿偏不爱自己的看家手段，
妄自菲薄如我呵，真堪叹，
忽念转君处，喜境换情迁，
正曙染星淡，如云雀翩跹，
离浑浑人寰，讴颂歌一曲天门站。

但记住您柔情招来财无限。

纵帝王屈尊就我，不与换江山。

总之，西诗汉译吸收词曲形式之长，是值得探讨的课题。

文学翻译作品由于读者层的不同，必然是多元性的，不可能也不应该只用一种模式或标准去衡量其价值。白话译诗较易制作，读者亦众，自宜倡导；但词曲体式译作也应得到鼓励和支持。事实上，近年来的文艺状态表明，读者层中对旧体译诗嗜好的比例有较大幅度增长，这一方面固然与我们国家实行百花齐放，百家争鸣的文艺政策相关，另一方面恐怕也因为旧体译诗形式确有其不可小视的魅力，有待更多的文学翻译工作者将其发扬光大，推陈出新吧！