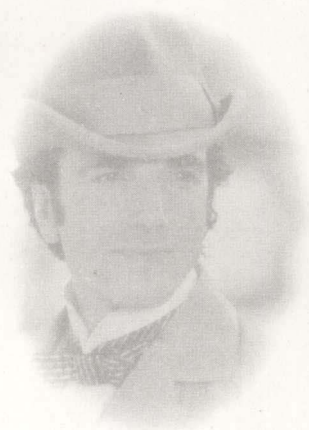


叶甫盖尼·奥涅金

〔俄国〕普希金 著 丁鲁 译
译林出版社

А. ДУШКИН



叶甫盖尼·奥涅金

[俄国] 普希金 著 丁鲁 译

ЕВГЕНИЙ
ОНЕГИН

译林出版社



图书在版编目(CIP)数据

叶甫盖尼·奥涅金 / (俄) 普希金(Пушкин, А. С.) 著; 丁鲁译.
-南京: 译林出版社, 2002. 9 重印
(译林世界文学名著)
书名原文: Евгений Онегин
ISBN 7-80567-568-6

I. 叶… II. ①普… ②丁… III. 诗体小说-俄罗斯-近代
IV. I512.44

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 83982 号

书 名 叶甫盖尼·奥涅金
作 者 [俄国] 亚·普希金
译 者 丁 鲁
责任编辑 陈肇芬
原文出版 Собрание сочинений Пушкина, Гослитиздат 1949г.
出版发行 译林出版社
E-mail yilin@yilin.com
U R L http://www.yilin.com
地 址 南京湖南路 47 号(邮编 210009)
印 刷 淮阴新华印刷厂
开 本 850×1168 毫米 1/32
印 张 9.5
插 页 4
版 次 1996 年 7 月第 1 版 2002 年 9 月第 5 次印刷
书 号 ISBN 7-80567-568-6/I·303
定 价 (精装本) 14.00 元
译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

《叶甫盖尼·奥涅金》与诗歌翻译

亚历山大·谢尔盖耶维奇·普希金(一七九九——一八三七)是第一个具有世界影响的俄罗斯作家。他是俄国浪漫主义文学的主要代表和俄国现实主义文学的奠基人,被高尔基誉为“俄国文学之始祖”和“伟大的俄国人民诗人”。十九世纪俄国文学的高峰,就是从普希金开始的。

这位“俄罗斯诗歌的太阳”最重要的作品,就是诗体小说《叶甫盖尼·奥涅金》。它是俄国现实主义文学的奠基之作。

这部诗体作品,自然具有诗歌的抒情性;但它又是一部现实主义的作品,所以作者把它叫做“小说”。一八二三年动笔时,普希金的创作正从浪漫主义向现实主义转变。八年后,《叶甫盖尼·奥涅金》于一八三〇年完成。它总结了作者一八三一年以前的全部创作经验,以后普希金就转入散文写作。这种创作方法和文体的变化,和社会背景是有关的。《叶甫盖尼·奥涅金》前四章写于十二月党人起义之前,基调比较明朗;从第五章起,调子变得阴郁、低沉起来,故事也越来越向悲剧性的结尾发展。这些正是时代气氛的反映。

这是个并不复杂的爱情故事。厌倦了上流社会生活的奥涅金来到外省的乡下,和热情单纯的年轻诗人连斯基成了好友,并在他介绍下与拉林娜老太太一家结识。拉林娜的次女、活泼的奥丽加和

连斯基相爱，而她的长女、文静的塔吉雅娜爱上了奥涅金。但奥涅金对家庭生活已经抱有成见，不愿受家庭的束缚，因而拒绝了塔吉雅娜。由于连斯基拉他参加了喧闹的社交活动，而他的出现又使塔吉雅娜受窘，奥涅金就故意和奥丽加接近，来使连斯基气恼。年轻诗人一怒之下提出决斗。奥涅金出于上流社会畸形的荣誉感接受了挑战，并弄假成真打死了自己的朋友。以后，奥涅金受到良心的谴责，浪迹天涯。等他在社交活动中再次见到塔吉雅娜，她已经出于无奈嫁给一位将军了。这时奥涅金突然萌动旧情，但遭拒绝。最后，故事在奥涅金尴尬的场面中结束。

这个普通的爱情故事，被作者放在特定的时代背景下写了出来，赋予了它以深刻的社会历史意义。

俄国一八一二年卫国战争后，贵族知识分子、特别是青年军官们受到法国资产阶级革命影响，要求社会改革，酝酿了一八二五年的十二月党人起义；起义失败后又遭到残酷镇压，社会弥漫着高压气氛。

作品的主人公奥涅金，就是这种社会条件下的一个贵族青年。他具有阶级出身带来的各种缺点，并不是当时贵族青年中的先进人物。但他又厌倦了贵族的生活，对它抱着清醒的批判态度，并接受过资产阶级革命思想的熏陶。在友谊和爱情问题上，却终于流露出利己主义的本质，最后落得精神空虚，一无所成。他也曾想做一些有意义的事情，甚至曾经在乡下进行某种改革。但他对生活冷漠，意志薄弱，消极逃避斗争，不能把任何有意义的事情坚持到底。旧的精神崩溃了，新的思想还没有建立，他对一切感到茫然，找不到出路。所以作者特别点明这是一种时代的忧郁症。贵族意识使他不能跻身于十二月党人的先进行列。这一切的根源，就由于他脱离人民。作者通过这个人物提出了俄国解放运动中的一个重要问题，即贵族知识分子脱离人民的问题。而奥涅金就成了俄国文学作品中第一个“多余人”的形象。

女主人公塔吉雅娜却是作者心中的理想人物。这是一个纯朴的姑娘。她来自外省乡间，即使进入上流社会，也和它格格不入。她和奥涅金一样对社会持批判态度；但在对待人民群众的态度上，却又和他完全相反。她热爱俄罗斯大自然和普通的俄罗斯人，与俄罗斯大地有血肉的联系。但作者也如实描写了她身上的消极面，像迷信，像写信都要用法文。她对没有爱情基础的婚姻采取顺从态度，和后来托尔斯泰笔下的安娜·卡列宁娜就截然不同，反映出十九世纪二三十年代宗法制俄国社会和六十年代资本主义兴起后的俄国社会的不同时代特点。

这部作品的基调是现实主义的。奥涅金厌倦了上层社会生活之后，不是像一些浪漫主义作品中那样到大自然中去寻找自由，而是风尘仆仆地去继承伯父的遗产。此外，作品中对社会生活和各种场面，对人物和他们的习性等等，也都是用现实主义笔触来描写的，因此被别林斯基称为“俄罗斯生活的百科全书”。但这部作品又具有强烈的抒情因素，这特别表现在作者的抒情插话上。作为抒情主人公，作者夹叙夹议地对社会、历史、文学等等发表了大量评论，歌颂了俄罗斯美好的大自然，抒发了自己的内心感受，其意义远远超出了作品本身。通过它们，读者清楚地看到抒情主人公是一位具有先进观点和敏锐观察力的才华横溢的作家，有着丰富的内心世界。所以别林斯基评论说：“《叶甫盖尼·奥涅金》是普希金最真诚的作品，是他幻想的宠儿，很少有作品这样充分、明确、清晰地反映出诗人的个性。我们在这里看到他的全部生涯，他的心灵，他的爱情。我们也看到他的种种感情、观念和理想。衡量这部作品，意味着衡量诗人的全部创作活动。”

《叶甫盖尼·奥涅金》的结构很完整。作者原拟写三部九章。第一部交代三个主人公：第一章写奥涅金，第二章写连斯基，第三章写塔吉雅娜；高潮是塔吉雅娜的情书。第二部是情节的发展：第四章是奥涅金的拒绝，第五章是命名日，第六章是决斗；高潮是连斯

基之死。第三部是情节在新情况下的继续发展；三个主人公，一个死去，一个远走，一个留下：第七章写塔吉雅娜在奥涅金的书斋和在莫斯科的活动，第八章写奥涅金的旅行，第九章写重逢；高潮是塔吉雅娜的表白。其中有两条爱情线索：第一条是塔吉雅娜爱上奥涅金，女方热烈，男方冷淡；第二条是连斯基爱上奥丽加，男方真挚，女方轻浮。其中第一条是主线。这样的布局，十分严整。后来作者删去了奥涅金的旅行，把第九章提为第八章。作者还曾想续写第十章以后的事，未能完成，但这并不影响作品的完整和它的重大意义。

《叶甫盖尼·奥涅金》和法国最早的现实主义名著《红与黑》同年完成，比巴尔扎克《人间喜剧》中的代表作问世还要早。从欧洲现实主义文学的发展来看，也是一部非常重要的作品。

二

《叶甫盖尼·奥涅金》是用西洋十四行诗体写成的。为了写它，作者还创用了十四行诗的一种特殊体例，后来称为“奥涅金诗节”。

在西洋诗中，十四行诗的限制是比较多的。一般西洋诗不限**诗行**和**诗节**的数目，而这种诗体却是每首十四行，严格规定了诗歌的**结构**；对于**韵**和**节奏**，还有一些别的规定。因此这种诗体翻译难度更大。此外，《叶甫盖尼·奥涅金》这部作品把叙事和抒情结合在一起，杂以尖锐的议论，语言色彩丰富（作者在书前题词中自己戏称为“俚言俗语夹杂着高雅文体”），行文海阔天空，涉及很广的社会生活面，更增添了翻译的困难。《叶甫盖尼·奥涅金》是西洋格律诗。要用中国的白话格律诗体来译它，还要面对另一个问题，就是现代汉语的格律诗体至今没有定型，除**韵部**之外，其他尚无公认的规范。因此下文着重谈谈诗体、诗律和译法问题。

西洋十四行诗最早形成于意大利，诗人彼特拉克是它的代表作家。所以意大利体的十四行诗又称彼特拉克体。

传入英国之后，莎士比亚写了大量十四行诗。所以英国体的十四行诗又称莎士比亚体。或称伊丽莎白体，则是因伊丽莎白女王在位时期而得名。

西洋十四行诗不同体例的区别，最明显地表现在押韵的位置和方式的不同(即**韵式**)。人们提起它，往往首先注意哪行和哪行押韵，却容易忽视它的结构。其实，韵和结构有密切的关系：韵能把几行诗联结为诗节，换韵又能把不同的诗节分隔开来。韵的作用，在一定程度上是服务于诗歌结构的。

因此，对于十四行诗，先要研究它的内部结构，然后才能研究韵式，研究它在译文中的传达。就结构而言，彼特拉克体是两个四行加两个三行，莎士比亚体是三个四行加一个两行，这已经是大家熟悉的事实了。我们要先确定这个框架。至于几行几行中的韵式如何落实，那是下一步的问题。

说到西洋韵式，可以重点看看四行诗。因为西洋的诗节中，四行诗是最常见的典型诗节。

四行诗有三种韵式：交韵——一三行押，二四行押(ABAB)；抱韵——一四行押，二三行押(ABBA)；随韵——一二行押，三四行押(AABB)。

“奥涅金诗节”的韵式，是ABABCCDDEFEGG。前四行是一个整体，押的是交韵；第二个四行押随韵，其实也可以看做两个两行。问题比较大的是后面六行。它可以分析为押抱韵的四行再加上两行，也可以分析为互有联系的两个三行。教科书上常说它囊括了交韵、抱韵、随韵三种韵式，似乎是肯定前一种分析法；实际上，却往往在叙述文字中说它是四加四加三加三的结构。

以上的西洋韵式，都有两对韵脚(A和B)同时起作用，属于**复韵**。

中国诗歌却长期使用**单韵**，而以不押韵的句子(**非韵句**)作为**韵句**的调剂手段。如王维《送元二使安西》：

渭城朝雨浥轻尘，	(韵句)A
客舍青青柳色新。	(韵句)A
劝君更尽一杯酒，	(非韵句)X
西出阳关无故人。	(韵句)A

第三句为非韵句，尾字不用韵。

西洋诗本来无韵，用韵是从东方学的。单韵传到西方，为什么发展为复韵？我想主要是由于印欧语单词有长有短，音节结构不如汉语整齐，重音位置又多变，致使诗行末尾长短不一，这才为复韵的产生创造了条件。试想，诗行结尾有的用重音，有的用非重音，彼此怎么押韵呢？——那就只好用两套韵脚了。

证之于汉语民歌，这种说法似乎不错。请看下面的例子：

一对的白马儿沿山根过，	A
我当了山上的雾了；	B
这两个小姑娘地边里坐，	A
我当了白牡丹树了。	B

这种西北民歌单行四拍，一字结尾；双行三拍，二字结尾。它的句子长度不齐，尾拍字数不等，单字结尾的总是形成**阳韵**（即依靠最后一字形成的韵脚），双字结尾的容易形成**阴韵**（即主要依靠倒数第二字形成的韵脚），出现复韵就很自然，所以其中可以找到许多交韵的例子。

不过，现代汉语阴韵的形成，总是和句末的轻声字有密切关系。比如上例的“雾了——树了”这对韵脚，就是借助轻声字“了”才得以形成。这种韵脚给作品带来口语色彩和民歌风格，恐怕不好大量使用。因而在翻译中普遍创造像上例那样的条件，是难以做到的。

有鉴于此，我试用了另一条路子来译西洋格律诗：就是放弃对

复韵的复制,转而采用中国传统的单韵,只要求体现原诗的内部结构。具体到“奥涅金诗节”,就是在“四行加四行加三行加三行”的框架内考虑韵的配置。(第二个四行作为两个两行处理。)

既然西洋诗学习东方采用韵脚时可以把单韵发展为复韵,既然西方译中国诗歌仍旧经常使用他们惯用的复韵,我觉得用我们习惯的单韵来译西洋诗是可以试验的。这对于借鉴外国诗歌来建设我国新诗也会有用处。

三

汉语是元音占优势的、有声调的语言。因此诗歌不仅重韵,而且重视韵调(即韵脚的声调),以加强诗歌的音乐美。传统的韵书甚至先分调类,再排韵部。(这种情况到曲韵才有变化。)

除同调相押外,在近体诗的非韵句末尾,还要用和韵调不同平仄的字作为衬托。虽然诗律着重于整体地确定全句、全诗的平仄句式规范,但非韵句的尾调安排,实际上已经包含在全诗的平仄配置中了。

首句起韵者,如卢纶《塞下曲》之一:

林暗草惊风,	(韵,平) A
将军夜引弓。	(韵,平) A
平明寻白羽,	(非韵,仄) X
没在石棱中。	(韵,平) A

首句不起韵者,如王之涣《登鹳雀楼》:

白日依山尽,	(非韵,仄) X
黄河入海流。	(韵,平) A
欲穷千里目,	(非韵,仄) X
更上一层楼。	(韵,平) A

近体诗不换韵。学习传统的换韵法,要研究古体诗。

唐以来的古体诗由于受近体诗影响,常有四句一换韵者,而且往往平仄韵交替使用。王力先生《汉语诗律学》中有详细阐述。至于其中采用律句者,那就类似绝句的叠加了。

新诗作品中,闻一多的《死水》,就吸收了以上韵法的特点。它采用 XAXA 韵式,除一、二两节连着用平韵外,其余都是平仄韵递用。换韵时首句不起韵,本来容易使全诗零乱,何况各韵还是平仄递用呢!但由于换韵时首行采用与韵调不同平仄的尾字来对韵作衬托,像是提示韵的到来,因而加强了全诗的联系,显得一气呵成。下面举第二至四节做例子。

也许铜的要绿成翡翠,	(非韵,去)X
铁罐上锈出几瓣桃花;	(韵,平)B
再让油腻织一层罗绮,	(非韵,上)X
霉菌给他蒸出些云霞。	(韵,平)B

让死水酵成一沟绿酒,	(非韵,上)X
飘满了珍珠似的白沫;	(韵,去)C
小珠笑一声变成大珠,	(非韵,平)X
又被偷酒的花蚊咬破。	(韵,去)C

那么一沟绝望的死水,	(非韵,上)X
也就夸得上几分鲜明。	(韵,平)D
如果青蛙耐不住寂寞,	(非韵,去)X
又算死水叫出了歌声。	(韵,平)D

《死水》一诗,其节奏和结构特点常被提到,韵的特点却很少被提到;对西洋的借鉴常被提到,对传统的继承却很少被提到。其实,它的韵脚安排,就是地道的民族形式。如果把非韵句末尾的仄声字分为现代汉语的上、去两类,可以发现这首诗的非韵句尾字声调极富变化,在音乐性方面的安排是十分考究的。

我对“奥涅金诗节”的韵脚处理方式，就是用单韵来体现十四行诗的内部结构，并注意韵调的配置。现举第七章第三节为例：

也许，当叶片重返枝头，	(非韵，平)X
我们未必会欢欣鼓舞，	(韵，上)A
听着重又喧响的林涛，	(非韵，平)X
还在为落叶的飘零而痛苦；	(韵，上)A
看到大自然生机蓬勃，	(韵，平 ^①)B
我们也许会心情困惑——	(韵，去)B
联想到我们凋谢的华年；	(韵，平)C
匆匆流逝啊，不见回还！	(韵，平)C
也许在充满诗意的梦中，	(非韵，平)X
我们会梦见另一个春日，	(韵，去)D
梦见那逝去的春光和往事，	(韵，去)D
这春梦该会让心儿颤抖——	(非韵，上)X
想起了千里迢迢的远方，	(韵，平)E
美好的夜色，奇妙的月光……	(韵，平)E

这里就是吸收了《死水》的韵法特色。

四

对韵的注意，容易使我们忽视另一个重要问题，那就是节奏；而现代汉语诗歌却至今没有真正建立起公认的节奏理论。

格律诗节奏是由一个个**节奏单位**构成的，它们都体现于一定的时间片段(按诗人何其芳的说法，是“所占的时间大致相等”)。这是古今中外格律诗节奏的共同特点。至于其内部构造如何，根据什么来计算，则不同语种的不同诗体各有不同。这种时间片段的长度

① “勃”是古入声字。我常把现代念平声的入声字当仄声用，是受了点老的影响。

不像音乐那样作精确要求,因为作为语言艺术的格律诗,只是确定一种节奏模式,诵读时可以作较为自由的处理。

汉语使用音节非常节约。古汉语以单音词为主,同时又有一种顽强的双音节化的节奏倾向,延续至今。这使汉语的音节结构十分整齐,容易产生节奏感。

古典诗歌把各个字音长度看成彼此相等,而以两个字作为诗歌的节奏单位(衬字不算)。这种音的二字节节奏单位和意的词语结构是一致的,因此人们反而很少研究它,却把注意力集中于**句式**的整体研究。但在句式中,仍旧可以发现二字节节奏单位在起作用。以“仄仄平平仄”为例,节奏安排不同,就可以形成两种句式:

- 1) 仄仄 平平 仄
白日 依山 尽 (王之涣)
细草 微风 岸 (杜甫)
- 2) 仄 仄平 平仄
念 武陵 人远 (李清照)
看 万山 红遍 (毛泽东)

后来人们看到二字节节奏单位和词语结构一致,又看到古典诗歌吟诵时采用拖音和停顿,就把节奏单位命名为“顿”,成为目前流行的术语。但这个术语也带来一系列问题。

所谓“词语”,是一种笼统的叫法,界限相当不明确(在现代汉语中更是如此);拖音和停顿又是一种诵读因素,在很大程度上可以由诵读者自行掌握。因此,无论是意的词语结构还是音的停顿,都不能为诗歌的节奏单位建立一种明确的标准。

更麻烦的是词语结构有时和节奏单位产生矛盾。这种情况大量出现于五、七言句的末尾三个字。按二字节节奏分析,“三字尾”应该算做二加一的两个节奏单位;实际上,它的词语结构却常用一加二。像岑参《逢入京使》:

故园 东望 路 漫漫,

双袖	龙钟	泪	不 _· 干 _· 。
马上	相逢	无 _·	纸 _· 笔 _· ，
凭君	传语	报 _·	平 _· 安 _· 。

这里甚至每句结尾都是一加二。由分析最简单的三个字，就产生了两派观点的分歧。

有的论者主张词语结构是一加二时，节奏单位就分析为一加二，因而破坏了五、七言句单字结尾的句式规范。有的论者采取绕开矛盾的态度，干脆笼统算做三，把五言句当做二加三，七言句当做二加二加三甚至四加三，并提出“大顿”、“小顿”的说法，放弃了节奏单位大小的统一标准。这一派把词语结构和停顿概念结合起来，由讲“顿法”出发，有的走向细微的语法分析，有的走向灵活的吟诵研究，都偏离了制定诗律规范的正题。

另一派则不论三字尾的词语结构如何，一律分析为二加一，坚持了诗律模式中两字的音的单位。可是，一谈到白话格律诗，问题又复杂化了。

现代汉语已经产生大量双音词。按出现率，单音词、双音词各占百分之四十几，还有少量多音词。词语的结构变得更加复杂，它们和诗歌节奏单位的关系更难确定。

另一方面，由于现代汉语诗歌已经不再吟诵，也不再使用拖音，所谓“顿”和真正的“停顿”（即语流的中断）有了区别。但停顿在诗歌中还是另有用处（如句末等等），二者就容易混淆。

于是有的论者干脆抛开顿，只讲停顿；结果是否定了节奏单位，使格律诗失去节奏规范，混同于散文节奏，而他们的研究也成了单纯的诵读研究。

他们还不明白：诗律的**节奏模式**，作品的**具体节奏**，朗诵的**节奏处理**，三者互有联系，但又各不相同，不能用后两项来否定节奏模式。诗人根据诗律写了作品，由朗诵家去朗诵；作曲家根据音乐理论写了歌曲，由歌唱家去演唱——道理相同。能够否定音乐理论

吗？

格律诗的节奏，是建立在节奏单位基础上的。不论作品的具体节奏如何千变万化，其诗律模式的基础细胞，始终是节奏单位。散文节奏却不需要模式，也不需要节奏单位，因而可以直接研究作品和朗诵。这就是二者的区别。

看来，意的词语结构和顿的诵读分析，对白话诗律的节奏规范只有参考价值。还是要采用字音长度作为标准，才能建立起现代汉语格律诗节奏单位的统一模式。

这样做的困难，在于现代汉语已经产生了大量非重读音节，语流节奏更复杂了。不过，人耳对现代汉语重读、轻读音节的分辨，主要依靠其音长而不是依靠其音强——这是林燾先生的实验报告告诉我们的一个有趣的事实。^①因此我们仍旧可以把重读、轻读字组织在一定的音长单位中；而这种音长节奏模式和词语结构也仍旧保持一致。

实践说明，如果把两个轻声字的音长算做一个字音长度，然后再作其他调整，同样可以为现代汉语诗律建立起一种模式化的节奏单位。例如：

×× ×·× ××× ××××
祖国 我 我们 工人們的

这就是建基于音长概念的拍。（必要时可以叫做**诗拍**以区别于**乐拍**。）至于实际语流中的音强，也可以像古典诗律一样作为诵读因素交由诵读者自行掌握。

采用字音长度来规范现代汉语格律诗节奏，其主要优点之一是有利于**诗行节奏**的研究。这也正说明它符合汉语语流的特点。

只谈节奏单位的“砖块”而不讲究“砌墙法”，是难以砌好诗行

^① 见《北京语音实验录》。

“墙壁”的。可惜这个问题至今鲜为人们重视。其实，研究“砖块”的目的，最终也还是为了“砌墙”。

用“顿”来研究诗行节奏，显得非常不灵活，对于白话诗更是如此。请看《死水》中的两行，根据“顿”用硬性切割的**标示法**标示如下：

让死水|醉成|一沟|绿酒，
飘满了|珍珠|似的|白沫；

“让死水”和“飘满了”都被当成三字顿，似乎一样。但只要在前面各加一个字，结果就不一样了：

- 1) 要让|死水|……
- 2) 它飘满了|……

前者变成两顿，后者还是一顿。根据字音长度用平行强调的标示法来标示，问题就很清楚：

- 1) 让死水……→要让 死水……
- 2) 飘满了……→它飘满了……

可见“死”和“飘”是**正拍的拍头**，而“让”是附在拍前的轻音、半轻音音节，可以叫做**拍前音节**。从音长归属来看，它好像是前面一拍的**拍尾**。

所以，当拍前音节不在诗行最前面而在诗行内部的时候，前面一拍就要为它留有余地，否则就会影响节奏的和谐。例如：

不如 让给 丑恶来 开垦，

按意思，“来开垦”结合紧密；按音长节奏，“丑恶来”念成一拍。

这个译本就是按音长原则来处理诗行节奏的。俄文原文每行四个音步（四个节奏单位），译本也是每行四拍。像第七章第二节的下面几行：

难道我已经与欢乐 无缘，
而今人 喜悦和振奋的一切，
那兴高 采烈的、辉煌的 一切，

难道 早就把 烦愁和痛苦
注入我麻木 不仁的 灵魂，
使心儿 坠入 黑雾 沉沉？

这里有许多拍前音节。当处在诗行内部的时候，它们实际上是前一拍的拍尾。

五

本文讨论译诗时，谈中国诗比谈外国诗更多些。其实这很正常。对于诗歌译者，用于理解的外语只是“第二工具”，用于表达的汉语才是“第一工具”。

如果要用中国的白话格律诗来译外国格律诗，就要探讨诗律，就必然涉及与散文翻译无关的一些学术领域（如语音学）。因此有必要把诗歌翻译建设成为独立学科，而不能满足于在散文翻译教材中为它划出一小片天地。也只有这样，我们才能真正借鉴外国来建设我国的白话新诗。

《叶甫盖尼·奥涅金》的翻译，当然只是其中的一个课题。但是由于难度大，使这部作品的译事引人注目。探讨它的译法，对于建立独立的诗歌翻译学科，对于研究中国白话格律诗的诗律，最终对于建设中国的白话新诗，都是有益的。

这个译本各部分质量不齐，我自己并不满意。即使是自己的一些译法设想，也没有完全落实。但是想大改很难，正应了书前题词中那句话：也就只好这样了！

我手头的《叶甫盖尼·奥涅金》译本有四个，除已故查良铮先生的，还有冯春、智量、王士燮三位先生的译本。我从这些译本中获益良多。第三章那首姑娘们的歌，还是参照冯春先生的译文译成的。本文的第一部分，还参考了易漱泉、雷成德、王远泽三位先生的