

中国新诗总论

⑥ 翻译卷

中国新诗总论

翻译卷

6

总主编 谢冕

本卷主编 赵振江



黄河出版传媒集团
宁夏人民教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新诗总论. 6, 翻译卷 / 谢冕主编; 赵振江本
卷主编. -- 银川: 宁夏人民教育出版社, 2019.5
ISBN 978-7-5544-3547-2

I. ①中... II. ①谢... ②赵... III. ①诗歌 - 文学翻
译 - 中国 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 086211 号

中国新诗总论 6 翻译卷

ZHONGGUO XINSHI ZONGLUN 6 FANYIJUAN

总主编 谢冕
本卷主编 赵振江

特邀编审 龙城顺 陈文军
责任编辑 田燕 贾珊珊
装帧设计 康健
责任印制 殷戈



黄河出版传媒集团 出版发行
宁夏人民教育出版社

地 址 宁夏银川市北京东路 139 号出版大厦(750001)
网 址 www.yrpubm.com
网上书店 www.hh-book.com
电子邮箱 jiaoyushe@yrpubm.com
邮购电话 0951-5014284
印刷装订 北京雅昌艺术印刷有限公司
印刷委托书号 (宁)0013216

开本 880 mm × 1230 mm 1/32
印张 23.125 字数 688 千字
印数 3000 册
版次 2019 年 5 月第 1 版
印次 2019 年 5 月第 1 次印刷
书号 ISBN 978-7-5544-3547-2
定价 880.00(全六册)

版权所有 侵权必究

谨以此书庆贺
中国新诗一百年！北京大学一百二十年！

北京大学中国新诗研究所
北京大学中国诗歌研究院
中坤诗歌发展基金

导言 新诗百年 译诗百年

——诗歌翻译是二度创作

赵振江

有言在先

众所周知,我国新诗的发展几乎是和西诗汉译同步进行的。西诗汉译影响了中国文学的现代性进程。所谓中国文学的现代性,即中国文学“西化”的问题。就诗歌而言,其“现代性”的表现集中于“去古典化”,表现为文言向白话的转变以及诗歌格律与意象的革新。这一变革始于明末清初传教士的翻译活动,至晚清传教士与中国士子合译西方宗教经典,并尝试用白话文翻译诗歌。胡适翻译的《关不住了》与其创作的诗歌《蝴蝶》,算是新诗的破茧之作。苏曼殊所译的《拜伦诗选》成为第一本外国翻译诗歌集。与此同时,中国诗歌的外译则体现出在精细、高雅文化层面,西方对中国文化的接受以及对对中国诗歌的突显与塑造。从某种意义上说,西诗汉译成就了我国新诗,但同时也伤害了中国诗歌的文化主体性。本卷旨在对百年来西诗汉译的理论与实践进行全面、系统的梳理,找出在翻译过程中应注意的问题,为我国诗歌的健康发展提供正能量的借鉴,从而促进我国诗歌创作的繁荣并为世界诗歌的发展作出应有的贡献。

遗憾的是这样一项光荣而又艰巨的任务却落在一位极不称职的编者身上。这并非笔者故作谦虚,实在是不得不说的心理话。当“新诗百年书系”在北京大学诗歌研究院立项时,我是项目组中唯一从事外国诗歌研究和翻译的成员,大家便认为这一卷的编者非我莫属,此事便理所当然地落在我身上。其实,我虽然做了几十年诗歌翻译,多少也有一点心得体会,但是我对前辈们就此展开的讨论却并未做过认真的梳理和研究;既没有“舍我其谁”的雄心,也没有“责无旁贷”的勇气,只是找不到推卸的理由,便抱着试试看的想法接受了。幸运的是,我有一位踏实肯干的助手,本卷的另一位编者韩志华,她是北京大学外国语学院世界文

学研究所前所长辜正坤教授的博士生，目前在北大中文系文艺理论教研室主任王岳川教授指导下做博士后，致力于对中西文化交流的研究。在她读博期间，我曾是我的指导和论文答辩委员会成员，她的研究方向和西诗汉译有密切关系，因此我邀请她和我一起做事。她接受任务后，夜以继日，花了四个月的时间，对有关西诗汉译的文本进行筛选和录入，汇编了三十余万字，受到了“新诗百年书系”总编谢冕教授的好评。考虑到书系总论的规模，而且要兼顾英语以外的其他语种，我何不揣冒昧，向顾蕴璞、仲跻昆、黄杲炘、程曾厚、谷羽、贺骥、田原、赵四等各位专家学者求助，他们都慷慨赐稿，令我们感动并深受鼓舞。

本卷共收集关于诗歌翻译的论文 65 篇。作者 57 人，其中许多是诗人，不是诗人的也是从事诗歌研究和翻译的学者。文章虽长短不一，但都是作者的真知灼见。标题即点睛之笔，本人在此就不作多余的梳理了。谢冕先生要我写一篇序言，且不能少于一万字，这就使在下陷入了尴尬。既然没有研究，又不能“无中生有”，怎么办呢？好在做了几十年的诗歌翻译，总有一点心得体会，写出来，和大家交流。至于对书中各家的论述，读者自会作出自己的判断，我就不班门弄斧了。有言在先，我只是抛砖引玉而已。

诗可译否

就在笔者写到这里时，看到邮箱里有一封邮件，是“成都草堂国际诗会”发来的邀请函，称今年八月要在成都和泸州两地举办国际诗会，主题是探讨“诗歌翻译的可能与不可能——世界现代诗歌的翻译与交流”，可见“诗可译否”至今仍是一个议论不休的命题。说到“诗可译否”，笔者不禁想起一件记忆深刻的往事。

“文革”后期，联合国刚刚恢复了中华人民共和国的合法席位，就从那里寄来了一大批与我国相关的外文资料。这些资料积压多年了，一直无人翻译。有关部门把翻译任务交给了北京大学。于是校领导就把西语系“正在接受改造”的教授们组织起来翻译这些材料（据说，当时联合国官员对这批材料的翻译质量之高感到震惊，殊不知译者们全是“经过‘文革’洗礼”的顶尖学者！）。当时，负责召集这些教授的是英语专业的齐声乔教授。他曾是彭德怀元帅在板门店与美国谈判的首席翻译。笔者留校后，承蒙齐先生的厚爱，和他成了“忘年交”。“文革”后期，我

常去他家拜访。有一次他对我说：“王勃有一首题为《山中》的五言绝句：长江悲已滞，万里念将归。况属高风晚，山山落叶飞。我去问朱光潜先生，这首诗如何翻译，朱先生说‘没法翻译’。”

我上北大(1959—1964)的时候，西方语言文学系有两位一级教授，一位是系主任冯至先生，另一位就是朱光潜先生。连朱先生都说“没法翻译”，还有讨论“诗可译否”的必要吗？然而具体问题具体分析，朱先生说的“没法翻译”指的是要翻译得和原诗“一模一样”，那当然是不可能的，因为汉语和西方语言是完全不同的载体：一个属汉藏语系，另一个属印欧语系；一个是单音节表意的方块字，一个是多音节的拼音字母；一个有四声而且韵母非常丰富，一个是韵母相对单调但节奏鲜明。如果逐字逐行，肯定是无法翻译的。

再举一个非常简单的例子。学过外语的人都知道，在外语的写作里，最忌讳的就是重复使用同一个单词，而在汉语里，有时这却是一种修辞手段。当年翻译《红楼梦》时，这使我们吃尽了苦头。诸如“花谢花飞花满天”“秋花惨澹秋草黄，耿耿秋灯秋夜长。”“桃花帘外东风软，桃花帘内晨妆懒。帘外桃花帘内人，人与桃花隔不远。”请问，七个字里三个“花”，如何逐字逐句地翻译呢？硬是那样翻译出来，恐怕非但不是诗，简直就不是“人话”了！我想，朱光潜先生所谓的“没法翻译”就是在这个意义上说的；这和西方人说的“翻译即背叛”是同样的道理。

说到《红楼梦》里的诗词，我又想起另一次和齐声乔先生的谈话，同样和诗歌翻译有关。在谈到英文版《红楼梦》时，齐声乔教授对我说：“有一次，我问温德^①，杨益和霍克斯翻译的《红楼梦》，哪一个版本好。这两人都是温德的好友，他要滑头，不肯直说，就拐弯抹角地说：‘霍克斯翻译的诗，真是诗。’”

在此要说明的是，我不懂英文，对英文版《红楼梦》，没资格评论。再说，我根本不认识霍克斯；而对杨先生，不仅十分景仰，还有一面之交：在我主持翻译的西班牙语版《红楼梦》第一卷出版时，杨先生作为外文局的代表，亲赴格拉纳达大学出席了首发式。我们曾有一次长谈，我对这位前辈的国学功底钦佩不已，至今还记得他的《题丁聪为我漫画肖像》

① 罗伯特·温德(Robert Winter, 1887—1987)，祖籍法国，在美国出生与读书，曾留学法国。在芝加哥大学任教期间，结识了闻一多先生，后者举荐他到东南大学任教。1928年清华学堂改为国立大学后，他和吴宓、闻一多一起到清华。后又赴昆明西南联合大学。1952年院系调整，到北京大学西语系任教。温德和齐声乔是好友。

（“少小欠风流，而今糟老头。学成半瓶醋，诗打一缸油。恃欲言无忌，贪杯孰与侔。蹉跎渐白发，辛苦作黄牛。”）先生的自嘲，对仗工整，平仄和谐，雅俗共赏。我引温德的原话，绝无半点贬低先生的意思，只是想说明汉语诗歌外译，是何等的不容易！

其实，岂止是西诗汉译或汉诗西译，即便是将我们的古典诗词译成现代汉语，也存在同样的问题。记得在高中语文课上学习《诗经·关雎》的时候，老师先读了原文：“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。”然后，又读了现代汉语的译文：“小水鸟叫叫嚷嚷，在河心小小洲上。好姑娘苗苗条条，哥儿想和她成双。”听起来，怎么变味了？时至今日，两千多年过去了，《关雎》开头的这几句诗，不说家喻户晓，也是众人皆知吧，可又有谁把“小水鸟叫叫嚷嚷”挂在嘴上呢？尽管这个译文还算是不错的呢。

诗可译否？我的回答是：可译又不可译，有可译的部分，也有不可译的部分。简言之，内容是可译的，形式是不可译的。当然，这里说的是西诗汉译或汉诗西译。如果是同一语族之间的互译，则另当别论。如西班牙语和法语或意大利语诗歌之间的互译，要做到形神兼备就容易多了。

以诗译诗

尽管“诗可译否”的讨论一直在持续，而“新诗百年”和“译诗百年”几乎在同步前行。至于“如何译诗”，虽说各持己见，但“以诗译诗”则是大多数人的共识。最初，人们普遍的看法是“诗人译诗”，这本是顺理成章的事情，而且当年译诗的人的确以诗人居多。但后来，人们发现这种提法有一定的局限性。一是懂外语又懂诗的人不一定是诗人，但他们为什么不能译诗呢？二是诗人的外语不一定达到了译诗的水平，而且他们对“译诗”的理解不一定准确，因而也不一定是好译者。在这一点上，我完全同意墨西哥诗人奥克塔维奥·帕斯的观点。帕斯在一篇题为《文学与直译》的文章中说：

从理论上说，只有诗人才应该译诗；而实际上，诗人成为好译者的情况寥寥无几。之所以如此，是因为他们几乎总是利用他人的诗歌作为出发点来创作自己的诗歌。好的译者则朝着相反的方向运动：他的目标只是一首类似的诗歌，既然它无法与原诗完全一样。不离开原诗只是为了更接近原诗。好的诗歌译者不仅是译者，还是

诗人——就像阿瑟·韦利那样；要么就不仅是一个诗人，还是一个好的译者——就像《浮士德》的第一个译者热拉尔·奈瓦尔。在其他情况下，奈瓦尔做了令人称道的“模仿”，而且的确是歌德、让·保尔及其他德国诗人的“原意”。“模仿”是翻译的孪生姊妹：她们很相似，但却不能混淆。就像萨德小说中的两姊妹——瑞斯蒂娜和瑞列特一样……许多诗人不能翻译诗歌的理由不完全是心理因素，尽管自我欣赏是一个方面，而是运作方面的原因：诗歌翻译，按照我下面所要表明的，是一种类似于诗歌创作的举动，但它只能在相反的方向展开。

……诗人，沉浸在语言的运作中，不停地在语汇中徘徊，选择辞藻，或者，被辞藻选中。用辞藻的组合，构建自己的诗篇：一种用无法替代与更换的符号创造出的作品。译者的出发点不是运动中的语言，不是诗人使用的原材料，而是原作固定的语言。凝固然而却又是完全鲜活的语言。他的活动与诗人的完全不同：不是用活动的符号构筑无法更改的文本，而是解构这个文本的部件，再将这些符号重新排列并返还给语言。直到这一步，译者的活动和读者以及评论家的活动颇为相似：每一次阅读都是一次翻译，每次评论，都是或者开始是一次阐释。不过，阅读是在同一语言内部的翻译，而评论则是对诗篇自由的解说，或者更确切地说，是一种移位。对评论家而言，原诗是转向另一个文本的出发点，那是他自己的文本，而对译者来说，则是用另一种语言和不同的符号创作一首与原作相似的诗篇。如此看来，在这第二步中，译者的活动与诗人的活动是相似的，但有一个根本的区别：诗人开始写作时，不知道自己的诗会是什么样子；而译者在翻译时，已经知道他的诗应该是眼前那首诗的再现。在这两步中，诗歌的翻译与创作是类似的行为，尽管方向完全相反。翻译过来的诗歌应该是原诗的再现，尽管如前所述，它既不是复制也不是转化。按照保尔·瓦雷里无可辩驳的说法，理想的诗歌翻译在于用不同的手段创造相似的效果。^①

我之所以大段引用帕斯的话，不仅因为他是一位大诗人，是1990年诺贝尔文学奖得主，还因为他也是一位翻译家，尤其是他翻译了杜甫、王维、苏轼等人的诗歌。当然，他的翻译并不完美，主要因为他不懂汉语，是从英文转译的。在此，举两首为例。

^① 选自赵振江译《弓与琴》第507—509页（帕斯著，北京燕山出版社，2014年）。

春 望
杜 甫

国破山河在，城春草木深。
感时花溅泪，恨别鸟惊心。
烽火连三月，家书抵万金。
白头搔更短，浑欲不胜簪。

帕斯的译文是这样的：

Primavera cautiva

El imperio se ha roto, quedan montes y ríos;
marzo, verde marea, cubre calles y plazas.

Dureza de estas horas: lágrimas en las flores,
los vuelos de los pájaros dibujaban despedidas.

Hablan torres y almenas el lenguaje del fuego,
oro molido el precio de una carta a mi gente.

Me rasco la cabeza, cano y ralo mi pelo
ya no detiene el tenue alfiler del bonete.

直译如下：

帝国碎了，山河还在；
三月，绿潮淹没了街巷和广场。

现时严峻：花上有泪水，
鸟儿的飞翔描绘着别离。

碉楼和垛口说着火的话语，
斑驳的黄金是家书的价格。

我搔着头，头发花白而又稀少，
已经留不住轻轻的头簪。

帕斯是大诗人。他翻译的诗肯定是诗,毋庸置疑。但将《春望》译作《被俘的春天》,值得商榷。再有,第二句中的“三月”是从哪里来的呢?用“绿潮”代表植被(即草木),用街道和广场指代城镇,用“淹没”表明“草木之盛”,虽也不无道理,但创作的成分大于翻译。但再往下看,原来译者将“烽火连三月”中的“三月”(一连三个月)理解成了三月份,并且提前到了第二句,所以第五句就变成了“碉楼和垛口说着火的语言”,原诗中“战事旷日持久”的意思也就没有了,“家书抵万金”也就失去了依据。正如帕斯本人所说的:好诗人,不一定是好译者。当然,就这首诗而言,问题并不在“以诗译诗”,而在误译,责任不全在他,因为他是从英文转译的。

再看看他译的苏轼的《江城子》:

十年生死两茫茫。
不思量,自难忘。
千里孤坟,无处话凄凉。
纵使相逢应不识,
尘满面,鬓如霜。

夜来幽梦忽还乡。
小轩窗,正梳妆。
相顾无言,唯有泪千行。
料得年年肠断处,
明月夜,短松冈。

帕斯的译文是这样的:

Pensamiento en su mujer muerta

Diez años; cada día más lejos,
Cada día más borrosos, la muerta y el vivo.
No es que quiera recordar: no puedo olvidar.
A miles de li su tumba sola.
Pensamientos de ella, hacia ella: sin ella.
Si volviésemos a encontrarnos,
No me reconocerías:
El pelo blanco,

La cara del polvo mi cara.

Anoche soñé que regresaba a casa.

Te veía a través de la ventana de tu cuarto.

Te peinabas y me veías pero no hablabas.

Nos mirábamos, llorando.

Yo sé el lugar donde se rompe mi corazón:

La cima de cipreses bajo la luna.

直译如下：

怀念他的亡妻

苏 轼

十年了：越来越遥远，
越来越模糊，死者与生者（之间）。
并非愿意想起：而是无法忘记。
她的孤坟远在千里。
想着它，向着它：没有它。
就算我们能够重逢，
你也认不出我了：
白白的头发，脸即灰尘。

昨夜我梦见自己回家了。
透过你房间的窗户看见了你。
你在梳头，看见我但没言语。
我们相互对视，哭泣。
我不知自己的心会碎在何方：
月光下，柏树的山冈。

苏轼的原词题为《江城子·乙卯正月二十日夜记梦》，在此译作《怀念他的亡妻》虽不失原意，但有一个问题：在汉语中，是苏轼的口吻，应是第一人称，不应用第三人称的口吻（《怀念他的亡妻》）。汉语中往往不出现人称代词，这是翻译中要注意的。如第一句“十年生死两茫茫”译成了两行：十年了：越来越模糊，/越来越遥远，死者与生者之间。译得好。“不思量，未能忘”译成“并非愿意想起：而是无法忘记”，也不错。“千里

孤坟，何处话凄凉”译成“她的孤坟，远在千里。/想着它，向着它：没有它”，就有创作的成分了，而且把原诗中的“何处”，译成“没有它”，显然是对原意的理解有误。其余部分的理解还可以，就不一一对照了。同样，帕斯不是从汉语译出的，理解的问题不是他的问题，可能是第一译者的问题。由此，又引出了另一个话题：转译诗歌一般是不可取的。但不可取并非不可为。解放前和解放初，我国根本没有西班牙语教学，懂西班牙语的人才极为缺乏，而西班牙语世界向来又是诗人辈出的地方，要介绍那里的诗歌就非转译不可，有总比没有强吧。我们对那些转译者一向是满怀尊敬与感激之情的。现在的情况就不同了，经过几十年的培养，一代又一代的西班牙语译者已经成长起来，再要从其他语言转译就大可不必了：诗歌还是从原文直译为好。但如果把中国诗译成外文，还是与外国诗人合译为好。当然，如果译者本人就能用外语写诗，则另当别论。

最佳近似

就西诗汉译而言，所谓“以诗译诗”就是以汉语的诗译西方语言的诗，而汉语和西语又是完全不同的语言，因而译诗不可能是原诗，只能与原诗近似，近似度越高，译得越精确。在这一点上，我完全同意辜正坤教授的说法：译诗追求的是与原诗的“最佳近似度”。

如同“信、达、雅”一样，“最佳近似度”也是对文学翻译（当然包括诗歌翻译）的要求，至于如何达到这样的要求，却没有也不可能有什么具体的方法，因而不具可操作性。记得我做西语系主任的时候，有一次应邀出席俄语系举办的文学翻译研讨会。许多翻译名家聚集一堂，研讨了一整天，最后，主持人在作总结时说，经过一天的讨论，大家的共识是：要做好文学翻译，译者的外语和汉语水平都要好。听了这样的“结论”，大家都笑了起来：为了这样一个结论，难道需要各路专家开一整天的会吗？当然，这是简而言之。实际上，通过一天的研讨，与会者还是在不同程度上从同行的翻译经验中受到了启发。

翻译本身是一项个人的脑力劳动，译作的质量取决于译者的悟性及其译入语和译出语水平的高低，这是不言而喻的。好的译者对原诗有透彻的理解，然后又能用自己的语言准确、鲜明、生动地转述原诗的内容，并关照原诗的风格与神韵。当然，不同的译者具有不同的特点，这就是为什么“十个译者会译出十个不同的莎士比亚”来。无论是“信、达、雅”，

还是“最佳近似度”，都是一个综合指标，其中就包括对内容与形式、对“表层含义与深层含义”的表达。

诗歌翻译有特殊性。既然要以诗译诗，既然诗的意境和韵律是一个整体，在翻译过程中，就必考虑译诗和原诗在形似与神似、异化与归化上的和谐与平衡。绝对的和谐与平衡是不可能的。我们追求的只是“最佳近似度”。我谨就自己的翻译实践谈一点体会。

《马丁·菲耶罗》是我翻译的第一部诗作。大学三年级时，我们有一位阿根廷籍外教巴勃罗·杜契斯基，他选了《马丁·菲耶罗》的片段做泛读课教材。这部阿根廷史诗的内容和艺术风格吸引了我，于是便试着将一些诗句译成中文。后来断断续续，日积月累，到了1979年，译完了史诗的上卷——《高乔人马丁·菲耶罗》。1979年，我有机会去墨西哥学院进修，就想在那里继续把《马丁·菲耶罗》译完，恰好那里有几位阿根廷流亡的老师和学生，可以向他们请教翻译中遇到的问题。两年后回国时，基本译完了，但还是有一些问题没解决。回国后，认识了在第二外国语学院任教的阿根廷科尔多瓦大学文学系主任莱吉萨蒙教授，他是研究《马丁·菲耶罗》的专家，在他的帮助下，我终于完成了《马丁·菲耶罗》的翻译。译完之后便束之高阁，从未奢望出版。1984年，是史诗作者——何塞·埃尔南德斯诞辰150周年，阿根廷政府要展览各种版本的《马丁·菲耶罗》。台湾方面首先得到了消息，早早就送去了一大批繁体中文版的《马丁·菲耶罗》。我驻阿使馆知道了此事，就去和阿根廷外交部交涉，要求对方不要展览台湾参展的《马丁·菲耶罗》，否则有“制造两个中国”之嫌。阿方的回答很坚决：“你们有，就展览你们的；你们没有，就展览台湾的。”我驻阿使馆只好与国内联系，希望尽快出版《马丁·菲耶罗》，送去参展。时间很紧张，只剩几个月的时间了，经胡耀邦总书记批示，湖南人民出版社作为国家任务出版了此书。这个用中文吟唱的高乔歌手在他的故乡受到了热烈的欢迎。十五年后，为了庆祝中华人民共和国建国五十周年，译林出版社将《马丁·菲耶罗》收入英雄史诗丛书。该丛书荣获了当年颁发的优秀外国文学图书一等奖，我也因此获得了阿根廷总统颁发的“五月骑士勋章”。

我所以选这部史诗来谈翻译，是因为在翻译过程中，我从不自觉到自觉地追求译作与原作的最佳近似度，至于追求到了多少，就很难说了，尽力而已。

首先是诗歌形式的近似。史诗作者是在模仿行吟诗人（流浪歌手）

的即席演唱,因而采用的是西班牙语中最常见的每行八个音节的民歌体,而且一以贯之,七千二百行诗都是八个音节,绝大部分是每六行为一段;但是汉语中每行八个字的诗几乎没有,而每行七个字的则非常普遍,因此我决定用七言民歌体来翻译,这和原诗十分相似。原诗押韵,译诗自然也要押韵。但如何押韵?是模仿原诗,还是遵循汉语诗歌的格律?做过反复尝试,最终决定按照我们汉语诗歌的传统格律,效果更好,音乐感更强。仅以史诗开篇的六行为例:

原诗:

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela,
Que el hombre que lo desvela
Una pena extraordinaria,
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela

直译:

在此我开始歌唱,
伴随古老吉他的节拍,
使人失眠
一个莫大的悲伤。
像孤独的鸟儿,
用歌唱自我安慰。

稍作加工,几乎直译为:

我在此放声歌唱,
伴随着琴声悠扬。
一个人夜不能寐,
因为有莫大悲伤。
像一只离群孤鸟,
借歌声以慰凄凉。

说“几乎直译”,名符其实:改动大一点的是“伴随古老吉他的节拍”变成了“伴随着琴声悠扬”,但意思相差无几;“用歌唱自我安慰”变成了“借

歌声以慰凄凉”，这虽是押韵的需要，但也不违背原意。我想，要是连这一点“自由”都没有，如何能以诗译诗呢？

在《马丁·菲耶罗》的第一次出版时，这一段被一位西语学长改为：

此时此地歌一曲，
吉他声声伴我语。
一生一世唱不尽，
苦难深深埋心底。
好似孤飞鸟一只，
我以此歌慰自己。

我感谢这位学长的好意，但后来再版时，我还是恢复了自己的原译。首先，原诗押“阿”(A)的韵，是开口音，适合吟唱；而译诗中的“曲、语、底、己”是闭口音，不适合吟唱。再说，就内容而言，也和原诗有较大差异，如第一行，原诗中只有“在此”，无“此时”，不是“歌一曲”，而是开始唱，七千二百行呢，何止一曲；尤其是第三行和第四行，几乎是译者自己的创造了。我觉得，还是原来的译文略好些，或许是“瞎妈抱个秃娃娃——别人不夸自己夸”吧。

这一段在台湾的版本中是这样的：

在这里我要开怀吟咏，
弹奏着我的古琴，
因为我这不眠的人，
从心中升起了一缕幽怨，
也正如一只失群的孤鸟，
用吟咏化除自己的忧心。

就语言风格而言，台湾版的《马丁·菲耶罗》不够口语化，不大符合原著的风格。另外，第二行中的“vigüela”，这个词在西语中不常见，其本义是“一种古老的吉他”，译作古琴，似不妥，因为我国有一种乐器叫古琴，容易引起歧义。区区六行诗，而且是很容易理解的六行，就有这么多可说之处，可见翻译实在不是一件容易的事情。其实，这部史诗的难点恰恰在于理解，因为书中的“土话”太多，作者又在模仿高乔歌手的口吻，有时会吃掉字母，使译者莫名其妙，望文生义，闹笑话。如书中第一章的第八段，原文是这样的：

Me siento en el plan de un bajo
A cantar un argumento:
Como si soplara el viento
Hago tiritar los pastos,
Con oros, copas y bastos,
Juega allí mi pensamiento.

对第一行的理解是关键,第一个词:“Me siento”可以是两个动词的第一人称变位,“我坐在……”或“我感觉……”接下来的“en el plan de un bajo”,直译是“在一块低地的计划上”。无论是“坐在”或“感觉”,都不可能“在一块低地的计划上”。怎么回事呢?原来是高乔人将 plano(平地)的最后一个字母 O 吃掉了,结果变成了 plan(计划)。倒数第二行中的“oros, copas y bastos”是纸牌中的方块、桃子和梅花。我的台湾同行就是把“平地”理解成“计划”了,结果就译成:

一个计划由我内心升起,
唱吟一段历史的往绩,
但愿如清风飘扬,
我将踏破云的陇墙,
旨酒金杯纸牌伴随,
灵心其中怡然悠悠!

我的译文同样几乎是直译:

我坐在低矮平地,
唱一桩往事传奇。
像是那清风习习
吹牧草瑟瑟战栗。
各种牌应有尽有,
出什么随心所欲。

应当指出的是:最后的两行,是意译,没有把“方块、桃子和梅花”等纸牌的名字译出来,只是加了注释而已,这就是通篇译成七言的局限。所以一般还是不要字数限制为好。

又如该书上册第八章里有这样的诗句:

El nada gana en la paz