

心之忧矣 我歌且谣

中国古今民歌选译

Chinese Folk Songs and Their English Translation

王宏印 选译

By Wang Hongyin



创于1897

商务印书馆
The Commercial Press

2014年·北京

图书在版编目(CIP)数据

中国古今民歌选译/王宏印选译. —北京:商务印书馆, 2014

ISBN 978-7-100-10280-3

I. ①中… II. ①王… III. ①民歌—英语—翻译—研究—中国 IV. ①J642.2②H315.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 215827 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

中国古今民歌选译

王宏印 选译

商务印书馆出版

(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

印刷厂印刷

ISBN 978-7-100-10280-3

20 年 月第 版 开本 × 1/
20 年 月北京第 次印刷 印张

定价: 元

序：倾听和传播民间的心声

——写在《中国古今民歌选译》之前

中国民歌是一个值得珍视的文化宝藏。

从起源来说，民歌是民族文学的源头，也是文学翻译的源头。

首先，诗亡而后春秋作，也就是说，文学先于史学，处于文明的源头。

《诗经》分为风、雅、颂三部分。作为民歌的“十五国风”，是雅和颂的基础，同时也对雅和颂做出了自己的反应，那就是来自民间的心声，所谓“讽”和“刺”，连同“歌”与“颂”，构成这一伟大文学传统的一部分，延续至今，从未中断。其中的《芣苢》和《硕鼠》，不仅记录了民间的采集劳作，而且反映出社会的关系和劳动者的理想。

更为复杂的是来自其他典籍的民间诗歌，例如《易经》。《易经》中有韵体和散体两部分行文，前者是原始民歌的记录，描述了社会生活的画面，后者是以前者为材料和对象的哲学思考，由此产生占卜和哲思的对象化及抽象化过程。这就是所谓的“易经古歌”，其中就有描写抢婚的场面。还有更早的原始社会的零散的民歌，无名氏甚至集体创作的，经过后人记录而留声，例如，《击壤歌》、《伊耆氏蜡辞》，告诉我们古人的物质劳作和宗教活动。

康衢之祝，击壤之谣，春女思春之词，秋士悲秋之咏，虽未能关乎国是，亦足以畅夫人心。（转引自郑振铎《〈白雪遗音选〉序》，见《最美的古典民歌》，第5页）

显而易见，最早的民歌起源于劳作、祭祀和其他集体活动，而且和歌舞等活动相伴随；不过，由于语言和文字的不同起源和先后参差，今天所见的有些原始的诗歌是经过后人追忆和记录整理而成的，因此也就有了文人加工的过程和文化因素的参与。这里不仅要提到孔子对《诗经》和其他古代文献的编订，以及汉代乐府收集的伟大功绩，而且还要着重指出，民歌的搜集和整理，一开始就是和翻译活动分不开的。远的姑且不论，单就我们现在已经耳熟能详的《敕勒歌》和《越人歌》而言，它们原本也是少数民族的民歌，经文人翻译整理而进入汉语文学的；前者是北方鲜卑族的民歌（至于《匈奴歌》的翻译，就更为复杂了），而后者记载了周代南方的越人歌曲经翻译而成为汉语歌曲的故事。关于这首《越人歌》，据马祖毅著《中国翻译简史》（1998年版，第4-5页）记载：

据楚大夫庄辛说，当年鄂君子皙“泛舟于新波”之中，有个越人“拥楫而歌”……歌词表达越人对身为令尹的楚王母弟鄂君子皙的仰慕之情。但鄂君子皙不懂越语，不得不请人翻译。歌词是这样的：

今夕何夕兮？
欸舟中流。
今日何日兮？
得与王子同舟。
蒙羞被好兮，
不訾诟耻。
心几顽而不绝兮，
得知王子。
山有木兮，
木有枝。
心说君兮，
君不知。

可见，从民歌中不仅可以发现翻译的源头，而且可以进一步发现文学的起源和文学交流的源头。甚至，在当今的影视作品《夜宴》中，《越人歌》这首古老的南方民歌，经过电影制作人员的精心打造和演唱者的声音处理，成为一首感人至深的主题曲，在塑造人物和推动情节方面，起到了关键的作用。

其二，民歌的整理和研究，历来为有识之士所重视，他们持续不断的努力，构成当今民歌研究与翻译的学术基础。

孔子辑诗，并能弹琴。子曰“诗三百，一言以蔽之，曰‘思无邪’”，并指出学诗可以“迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名”，也就是同时注意到诗歌的社会功能与人类学、文化学意义。

更有他的“兴观群怨”说，基本上也是针对民歌而有所感发的。

屈原的《离骚》，虽然是诗人天才的创作，但其中透射出来的民间文学的丰厚底蕴，还有诗人对南方民歌的继承和提升，更是显而易见的。

今读司马迁《史记》，也引出记录民歌及翻译的问题。其《史记·匈奴列传》“索隐”引“西河旧事”，说到匈奴与汉朝之间的战争，使其失去祁连山和燕支山，其后流传的民歌，即反映了这一结果。此民歌经汉《乐府诗卷》和唐李泰《括地志》所引《西河故事》，已发生许多变化，使得原诗和原译的面貌流逝，难以窥见真相。今人陶克涛经过仔细考订，用现代汉语翻译了这首民歌：

夺去我们广阔的阴山之野，
我们的牲畜没有地方放牧了；
夺去我母亲似的阴山之野，
妇女们悲痛地失去了美貌。

这一民歌的背后，不仅有民族之间战争与和平的故事，而且需要方言地理学和历史地图的考察，还需要考察有文字与无文字的文明形态之间的翻译，即由口头到书面的翻译过程，才能得到一些可靠的结论。

“江山代有才人出，各领风骚数百年。”由于历代劳动人民的辛勤创作和文人雅士的不懈收集和整理，中国的民歌才形成了

一条越来越宽阔的河流，呈现出色彩斑斓的喜人面貌。

唐朝以后，有些文人对民歌很注意，进行了记录和编辑工作。因此，我们才知道唐朝有山歌，五代、宋朝有吴歌；明、清以后，除了东南地区的吴歌、西南地区的山歌外，还有流行在南方的粤歌和北方的秧歌。同时，由于工商业的发达，城市的繁荣，反映市民生活、思想、感情的俗曲和时调，也逐渐盛行起来。其中如唐朝的曲子词，明、清的各种小曲和小调，广义地说，也应该属于民歌的范围。此外，从汉朝起，各个兄弟民族的民歌，也开始受到重视；到近代，还出现了文人辑录的民歌专集。（《古代民歌一百首》，商礼群选注，上海古籍出版社，1978年，《前言》第2页）

明代的冯梦龙，不仅辑有《三言》、《二拍》，成为旷世奇书，而且下功夫收集民歌，留下传世佳作。他赞赏民歌的“情真”，认为“但有假诗文，无假山歌”。袁宏道、黄遵宪等有识之士，都十分重视民歌的研究，并有专门的论述。近世以来，“五四”前夕搜集民歌的活动，是近现代文学史上一次十分重要的活动。1918年，北京大学成立了歌谣征集处，1920年改为歌谣研究会，两年后发行《歌谣》周刊，并相继发行《吴歌甲集》等书，大大地推动了新文学、新文化运动的发展。

六世达赖喇嘛仓央嘉措的诗歌的发现与翻译，可能是“五四”

以来最为集中和引人入胜的民歌研究成果。藏学家于道泉先生在 20 世纪 30 年代，由于偶然的机，接触到拉萨本的仓央嘉措诗歌六十余首，他以人类学家和文化学者的非凡眼光，整理和翻译了这些诗歌，产生了相应的汉译、英译。其后，曾缄和刘希武相继而行，不过将其朝向汉族文人翻译的正统方向拉了过来。新中国成立以后更有不少学者和翻译家参与其中，特别是具有藏学基础的学者，在深化这一领域的同时，由于网络文学的影响，也神化和普及了所谓的“仓央嘉措情歌”。

诚然，新中国成立初期，民间文学研究和民歌收集一度形成热潮，虽然由于 1958 年的“大跃进”，难免有一些过热和虚夸，但民歌本身还是受到重视的，其收集与研究之功不可没。今人阿英最早注意翻译史的编写，积极参加民间文学整理工作，他特别注意文学作品选本的体例和要求，发现了它的独特价值：

选本是一件大事，也是比个人的集子更有效果、更能不朽的。许多的文集可以失传，好的选本，往往不容易消灭。理由是：选本集中了各家作品的精粹成分，使读者用很少的经济，不多的时间，来了解更多的东西，但这样的选本，决不是“随意挑选，拉杂成书”的一类。（《最美的古典民歌》，高波编著，外文出版社，2011 年，《前言》第 2 页）

而郑振铎，作为文学史家和收藏家、鉴赏家，为我们留下的不仅仅是文学史的宝贵资料，而且还有收集和编写民间文学包括

民歌的宝贵经验。他在《白雪遗音选》的序文中动情地说：

谁要喜欢《国风》中最好的诗，谁要喜欢六朝的《子夜歌》、《读曲歌》、《华山畿》，对于本书中的许多民歌，便也要十分的喜爱。（《最美的古典民歌》，高波编著，外文出版社，2011年，《〈白雪遗音选〉序》第4页）

其三，民歌翻译，可以纳入民族文化典籍的宝库，乃至投入必要的精力和时间，作为一项值得一试的事业，为之做出贡献。

迄今为止，关于中国的民歌，我们已经有了这样的认识：

1. 民歌位于民族的文学和文化之首，在源头和基础的位置，而且作为其他文学的基础和土壤，是一项永久性的开拓性的事业。

2. 历史上的民歌创作是一条源源不断的河流，若明若暗，时隐时现，始终没有中断过，中断的是官方的禁止和研究本身。

3. 与文人的创作一道，民间文学和民歌构成一个民族整体文学发展的两翼，不可互相指责和稍有偏废，虽然各有精粗和文野之分，这也是进入学术研究的要点所在。

4. 民歌的整理和翻译，在国内各民族之间，虽然古已有之，但在对外翻译和推介方面，仍然是一项新的任务，需要精心设计，认真对待，不可忽视或松懈，否则难以产生精品。

因此，在决定要翻译和出版中国民歌的汉英对照本的时候，首先想到的还是要有一个很好的选本。于是，我想起最早需要重新关注的几首民歌，其中之一就是那首二言的《弹歌》：

弹 歌

断竹，

续竹；

飞土，

逐肉。

据说这就是中国最早的而且是最简单的一首民歌，是两言，而且难以置信的是，它需要分为两节。而主题则有三解：其一，表示守灵；其二，表示狩猎；其三，表示奏乐。大意是：把竹子截断，用弦续上两端，制成弹弓，发射泥制的弹丸，驱赶或击射鸟兽，或以之保护亲人的尸首。当然，弹射本身会发出响声，遂成为原始的音乐。其实，这三种解释，大约是从完全不同的来源中获得的，期间大概经历了不短的时间。

至于民歌发展的形式，据说会有一个类似于诗歌创作的整体过程：

从《诗经》到汉魏乐府，是由四言向五言形式过渡的阶段。东汉时，五言已成为定型，而七言也开始兴起。六朝和唐、宋以后，则向五言四句和七言四句的形式分头发展，并更加趋于格律化了。曲子词、小曲和小调，多数是长短句，并有一定的牌调、形式和格律。然而民歌又并不完全为这些形式和格律所束缚，往往能根据内容的需要而灵活地加

以改变。(《古代民歌一百首》，商礼群选注，上海古籍出版社，1978年，《前言》第3页)

毋庸讳言，这样的一个分析，其思路基本上还是以文人创作的格局为标准模式来说明民歌的形式。换言之，民歌基本上是一种地方性的集体创作模式，其形式受到地方文化和生活习俗的影响大于受到文人创作与主流意识形态的影响，随时间变化的可能性不是没有，但应当说，作为稳定的文学潜意识的底层，是一个涌动的暗流，变化的是水面，而不是底层。

句式方面：如汉族民歌，除七言体外，还有三、四、五、六、八言或多达十几字一句的。纳西族民歌和苗族古歌，几乎都是五言句，水族的歌多为前三言、后四言的特殊复式句。

章段结构方面：四句头最多。陕南、鄂西以及湖南、安徽、四川等省部分地区流行赶五句。两句一首的有陕北信天游、内蒙古爬山歌、晋西北的山曲、壮族“师”体歌等。藏族“鲁”体歌，多三至五句成章，三章成首，且句子之间讲究对应。“谐”体歌多四句一首，也有六或八句成首的。傈僳族民歌，凡两句两句唱的，均分为上句与下句，上下句要求对仗。汉族各地流传的小调歌词，体例各有格套，如四季调为四段式，五更调为五段式，十送等为十段式，十二月调为十二段式等。西北“花儿”的河湟、洮岷、陇中三派，格式各异。各民族民歌中，还有不少章、段、句数是不固定的。(陈子艾《民间歌谣》，

载《中国大百科全书》中国文学卷 I，第 542 页）

限于篇幅，我们无法一一列举各地各族民歌的特点（读者可以在本书正文中涉猎和求证），但我们相信，一地有一地之民歌，一时有一时之民风。民歌是反映民风和人民心声的，自有其特殊的形态和表现形式。例如，《哩哩歌》流传于江苏阜宁一带，应是古已有之，至今很难说有什么变化，庄稼人在耕田或赶车时，一边吆喝牛一边唱着：

尔劳劳，
我亦劳劳，
我食谷，
尔食草。

全诗实际上只使用了七个字，翻译成白话就是：“你劳苦，我也劳苦。我吃粮食，你吃草。”英文的翻译可以运用 coolie 表达中国古代就已有之的“苦力”，而后两句有位置的调换，使其更加符合逻辑。可参考如下：

Lili Song

You are a coolie;
I am a coolie.
You feed on grass;
I feed on grain.

说起《击壤歌》，是古代先民一面干活、一面用农具捣着地面而唱的歌，基本上是合唱。它表现原始的农耕模式和逍遥自在的生活方式，似乎和政治不甚发生联系。但是，从其规整的形式和用词的古雅来看，这首诗很难说一定没有文人或后人加工过的痕迹。尽管如此，翻译也要从用词开始，体现原始语言的“拙”，而不能一上手就翻译成流畅的现代英语：

日出而作，
日入而息；
凿井而饮，
耕田而食。
帝力于我何有哉！

The sun up, I work.
The sun down, I rest.
I dig a well for drink,
And I till the land for food.
What have I to do with the kingdom?

翻译采用原始的语言素材，以至为简单的语法形式进行造句，直至最后形成完整的句子。至于用单数第一人称 I，其实也是包含在称为“渗透律”的众数以内的意思，而不一定要用集体的 we ——也许在语言上，个体人称的产生早于众数人称。

最早翻译这首诗的可能是著名的汉学家理雅各：

We rise at sunrise,
We rest at sunset,
Dig wells and drink,
Till our fields and eat; —
What is the strength of the emperor to us?
(trans. by James Legge)

请注意参照诗人庞德根据日文解释而翻译的《击壤歌》：

GEKI JOKA

Sun up; work
Sundown; to rest
Dig well and drink of the water
Dig field; eat of the grain
Imperial power is? And to us what is it?
(trans. by Ezra Pound)

据笔者的观察，至少最早在汉乐府里，所谓的民歌中，就已经有了文人的创作和渗透，和原生态的民歌有了区别；然而，这种诗歌也不同于纯文人的创作，无论在题材上还是体裁上。一个明显的例证，除了道德上的隐喻的投射，就是纳入了当时流行

的曲调，例如《长歌行》，由此可以确定一种文人的立场，或曰“知识分子写作”。到了唐代，白居易提倡的“新乐府”，不仅是一种文学主张，而且成为一种文学实践的范例，例如《琵琶行》。这一传统，一直延续到毛泽东对民歌的提倡，并作为新诗创作的基础和借鉴的强调。

文人对民歌的收集、编辑和利用、创作，大约有如下的作为：

1. 除了偶然的因素以外，按照自己熟悉的生活和文学兴趣，进行收集和加工，编撰成册，如“一百首”、“三百首”一类。

2. 添加标题（例如《弹歌》），增删文句，按照意识形态模式使之道德化，并按照当下的诗歌体制削足适履，拔苗助长，以成体统。

3. 将民歌作为素材，纳入自己的创作过程，或者保持对民间的关注，或者采用民间立场以保持清高，和官方文化保持距离。

这些是文人的功绩，也是他们的局限所在。

宋代的朱熹，虽然成就多在学术研究，但同样十分重视民歌。他在《诗集传》的序言中说：

凡诗之所谓风者，多出于里巷歌谣之作，所谓男女相与咏歌，各言其情者也。

其实，民歌可以包括“歌”和“谣”，换言之，也可以分为“歌”和“谣”。这一说法最经典的仍然在于《诗经》。其中的《园有桃》有句云：“心之忧矣，我歌且谣。”关于“歌”与“谣”的区分，

有两种说法。其一云：“曲合乐曰歌，徒歌曰谣。”（《毛诗故训传》）其一曰：“有章曲曰歌，无章曲曰谣。”（《韩诗章句》）总其二者，则可见出：“歌”是有体制合曲调可演唱的民歌，相当于现在的歌词，而“谣”则是单独可以吟诵而无需合乐曲和歌唱体制的民歌，相当于现在的诗了。

由此构成我们今天研究和翻译民歌的一种理论基础。

民歌的“情真”，最甚莫过于儿歌，也许我们可以从儿歌很方便地开始讨论。这里就以昆明地区的两首儿歌为例：第一首叫《斗虫虫》。这首儿歌一二三五言都有，不押韵，但以叠字、叠词反复咏唱，自然有趣，浑然天成。翻译也是如此，要妙趣横生，不可过于生造，否则意趣不存。

斗虫虫

斗叽叽，斗虫虫，
虫虫咬着手，
叽！叮着！叮着！
嘟！飞掉了。

Crickets Fighting

Crickets fighting, crickets fighting,
Could it be biting, take care!
Your finger, take care, care!
And all disappear!

第二首是《飞鱼》。其节奏是二二二，但两句一段，押韵，叠字、叠词，有韵味。翻译是一种半模仿、半创造的事业，只求大体有韵味、有节奏可也。

飞 鱼

飞鱼飞鱼飞飞，
一起一起归归。

尾巴尾巴翘翘，
一起一起跳跳。

Flying Fish

Flying fish, fish flying,
Together, we're flying.

Tail fin up, tail fin up,
Together we jump up.

在后来的诗歌创作中，尤其宋元以降，词和曲作为有牌调的诗歌，对于汉唐诗是一种形式的分化和规整，是一种发展；而对于诗歌本身则是一种和歌唱有关的艺术上的要求和提升，是一种完善。这样，民歌也在一定程度上，被纳入到这个体制内。这是一个不容忽视的趋势，其实，它的先导便是诗的体制的合乎格律的民歌创造。例如，《涉江采芙蓉》：