

法国中世纪史诗研究*

〔法〕米歇尔·冉刻 撰 崔欢 译

摘要：法国中世纪史诗《罗兰之歌》是欧洲七大史诗之一，是世界瞩目的法国文学瑰宝。作者使用牛津大学《罗兰之歌》手稿原本，重新研究和阐释法国史诗，指出其历史价值有三：一是在文学模式上，摆脱宗教文学的拉丁语模式，转向罗曼语的文学模式；二是在体裁结构、地理分布和创作形态上，史诗由奥尔语纪功歌和南部游吟诗人的奥克语抒情诗组成。作者对法国史诗的研究，回归原文，使用经典与民间两种文本，根据历史上实际存在的文学空间，更新以往的理论成果，并加以增补、拓展与细化。

关键词：法国 中世纪 罗曼语文学 纪功歌 游吟诗人

在法国，至11世纪末，两种差异很大的文学形式几乎同时出现，但两者都彻底摆脱了拉丁文学所提供的一切模式，形成了罗曼语文学的主要表现方式，它们是：奥尔语的纪功歌、南部游吟诗人的奥克语抒情诗。牛津大学布莱恩（Bodléienne）图书馆《罗兰之歌》（*Chanson de Roland*）手抄本里所存最古老的纪功歌，属于1098年前后，而第一位南部游吟诗人普瓦提埃伯爵，即阿基坦公爵纪尧姆九世（Guillaume IX），生于1071年，卒于1127年。

* 本文出自作者的专著《中世纪法语文学》中的第三章“纪功歌”与第四章“南部与北部游吟诗人”，该著原名《中世纪法语文学导论》，法国南希大学出版社1990年初版，后经补充、扩写与细化，由法国大学出版社更名为《中世纪法语文学》于1992年重新出版，并收入法国“大学本科”丛书。本文标题为编者所加。

一、奥尔语的纪功歌

(一) 定义及体裁属性

纪功歌属于史诗。倘若中世纪独有的创新和继承方法没有再来一次的话,纪功歌本来可以证实一个通则,即在世界各地让史诗成为文学的一种古典形态。它唱诵的叙事诗,顾名思义,以历史上的重大事件为对象。

这种诗有特殊的形式和内容。首先是特定的形式:由同音异义、押韵、长短不一的诗节(laisses)构成。音步大多使用小调十音节顿挫(4/6),少数情况下使用大调十音节顿挫(6/4)。人们注意到,法国中世纪宗教叙事诗《圣徒阿列克西斯行传》同样采用了同音异义和押韵的十音节诗体,但段落更为规律,而且形制更为短小(5行)。至于《阿让的圣·福音之歌》,也由同音异义和押韵的诗节构成,音步却是八音节诗体,八音节诗体是中期中世纪拉丁诗歌常用的诗句,后来演变为传奇。12世纪末兴起的亚历山大体将对十音节发起挑战。但直到16世纪,十音节诗体依然被作为出色的史诗音步,因为龙萨(Pierre de Ronsard)创作《法兰西亚德》(Franciade)时,就选择了十音节诗体。

“诗节”(laisses^①)这个词本身,可以给出纪功歌的美学的初步概念。laisse从动词laisser派生,来自古拉丁语laxare,意思是“人们所留下的”,并由此含有多重意义,比如“遗产”“捐赠”以及“排泄”。在文学领域,它通常指作品或诗歌的一节、一段、一篇,文本或诗歌的大段台词。它自成一体,成为一片,一气呵成,没有中断。由“诗节”构成史诗的结构,由此意味着连续的、连接的但更多是分离的激情系列:诗意地迸发,如果可以这样说的话,然后,过一会儿停下,中断,再提气,在另一个表示断裂的谐音重新发力,一如诗阙末尾的

① 作者原文使用了“laisse”即“诗节”的单数形式。

韵律，有时用作短诗的收尾。纪功歌由此制造出特殊的诗歌效果。纪功歌不存在纯粹的叙事性，没有线性叙事，似乎其首要旨趣并不在于后续有何事发生。相反，它开展的是不停往复的冲浪运动，满足于重复和回响：重复的诗节绵延不断，只用谐音和诗句末尾词语的变化不同的方式来叙述和观察事件，就像我们前面说过的“相似的诗节”；不断重复的形式覆盖半个诗句，有时能覆盖整句诗；副歌的作用，如《罗兰之歌》中著名的《火上高》（«sunt li pui»）；对称的作用，同样以《罗兰之歌》为例，对加奈隆（Ganelon）作为求和使者的任命和对罗兰（Roland）作为后队首领的任命，或者查理曼大帝（Charlemagne）对其他求和使者的接连拒绝。

因此，纪功歌寻求我们可以称之为语言的物理效果：痴迷和陶醉于重复；谐音贯穿整节并在一行行诗句中重复，造成眩晕，极为简单的旋律和单调重复的旋律，其实是相同的，一句接着一句，也造成眩晕。实际上，这些旋律是无法直接听到的。但是我们甚至无知地认为它们单调和刻板：人们断定没有必要给予记录，而且我们可以通过间接的证据形成这样的看法：滑稽模仿纪功歌的《罗宾和玛丽昂的游戏》（«Jeu de Robin et de Marion»）中的一行诗句和将谈到的一些纺织歌（«chanson de toile»）的旋律，其效果通过纪功歌的特有风格得到强化：铿锵有力的短句，经常受限于一个诗句，伴着十音节诗不对称的停顿，有节奏或不规则地击拍；偏好并列，抵触从句。事实上，很明显，中世纪的民众不仅仅喜欢纪功歌所讲述的故事，也爱好纪功歌所造成的情感效果。根据13世纪初的两部传奇的见证，人们很乐意演唱简短的片段，比如，独立于上下文的一个诗节。

纪功歌的另外一种特性是其内容。这是最容易分辨、最突出的特征。纪功歌主要以战争为题材，特点是始终在加洛林王朝，尤其是大帝或者他的儿子路易一世时期。被搬上舞台的人物都是查理曼大帝分封的贵族，或者参加过抗击萨拉逊人，或者为了维护自身权益反对查理曼和他的追随者。围绕同样人物和谱系，纪功歌分成三条主线：国

王纪功歌，核心作品是《罗兰之歌》；叛逆伯爵纪功歌，核心人物包括敦·德·梅央斯（Doon de Mayence）、吉拉德·德·鲁西永（Girart de Roussillon）、奥吉尔·勒·丹诺瓦（Ogier le Danois）；加林·德·蒙格拉纳（Garin de Monglane）纪功歌，主要英雄人物是纪尧姆·德·奥朗日（Guillaume d'Orange）。从叙述惊人的故事或关键主题的第一首纪功歌开始，如《罗兰之歌》《纪尧姆之歌》，人们由此写其他作品，或面向过去，讲述英雄的“童年”及早期的战绩，其父辈及父辈的父辈的历史等，或走向未来，讲述英雄的老年——比如《纪尧姆修道院》（*Moniage Guillaume*）——或其子孙。

因此，所有的纪功歌把情节定位在加洛林王朝。但留存至今且目前为我们所知的最古老的作品，属于11世纪几近结束时。为什么它要系统性地描述发生在——或者说假设发生在——三个世纪前的历史事件呢？或者是否应该想到，纪功歌起始于加洛林时代？它与所叙述的事件属于同时代，而只是在它历经几个世纪的口述最终被书写时，我们才获知？这些问题在一个多世纪的时间里引发了许多矛盾的答案和一场激烈的辩论。在就此作概述和展现所涉及的内容及延伸之前，在纪功歌起源这一长久不能解答的问题之外，我们将尝试用一个具体的案例，即最古老、最杰出、最有趣的《罗兰之歌》，走近纪功歌。

（二）以《罗兰之歌》为例

《罗兰之歌》讲述查理曼远征西班牙七年胜利归来途中，后卫队由其侄子罗兰（Roland）指挥，并由十二位贵族陪驾，因罗兰的妹夫加奈隆的背叛，队伍在龙塞沃（Roncevaux）遭受撒拉逊人伏击，罗兰及同行人员在战斗中失去了生命，查理曼后来为他们复仇。

这首诗，其光环使我们的简述显得肤浅，它通过六部手稿留存至今，除去那些断篇。这些手稿为同一首诗，然而，各稿本中的诗句没有两行完全相同。音步一会是十音节，一会是亚历山大体——还不算有时一首中由第一音步转入第二音步，就像我们偶尔从谐音转入韵脚。

即使是文本的长度也不尽相同，最古老的版本有4000句，后续版本（13世纪末）中有的能达到9000句。这些译文为纪功歌的传播和发展提供了有趣的线索。这些差异也证明，最古老的手稿，往往是我们觉得最动人的版本，牛津大学布莱恩（Bodléienne）图书馆保存的那份编号为digby23的手稿，就是这一种。一般研究者提到《罗兰之歌》而不对版本做说明的话，指的便是这个版本。

它应该作于1100年前后。不可能更早，因为众多的线索都指向这个时间：诗的语言，部分细节等，像是在回应第一次十字军东征，提到了鼓和骆驼，它们在1086年的萨拉卡（Zalaca）战役中曾吓坏了基督徒；这个情节也不会晚于1100年，因为它在12世纪初已极为流行，但不知之前是否存在更早的版本。《罗兰之歌》创作于1100年前后，但是为它提供了故事主题的历史事件——龙塞沃战役，此役发生于778年8月15日。这里简略地就《罗兰之歌》提出纪功歌之谜。

关于这次历史事件，我们知道些什么呢？《王朝编年史》（*Annales royale*）曾提到，778年查理曼出征西班牙成功，但只字未提失败。然而，约二十年后再次编纂时增入：征讨西班牙的归途中，许多法兰克首领在巴斯克人的伏击下丧生，这些巴斯克人在逃走前洗劫了法兰克人的行李，但未提伤亡。约830年，艾因哈德（Eginhard）在《查理大帝传》（*Vita Caroli*）写道：在穿越比利牛斯山脉时，国王“在某种程度上遭受了巴斯克人的背信弃义”，并且补充道：“在这场战役中，总管大臣埃格哈德（Eggihard），宫廷伯爵安塞尔姆（Anselme），布列塔尼·拉马什的公爵罗兰，以及其他很多人均被杀。”此外，保存至今的埃格哈德的墓志，明确记载他卒于8月15日，让我们得以知道这场战役的确切日期。十年之后，我们在传为利摩日天文家所作的《路易帝的生平》（*Vita Hludovici imperatoris*）中读到：“部队的那些断后者在山中被屠杀，因为他们的名字众所周知，我不再重复。”

通过这些证据可以得出三个结论。首先，历史事件远没有渐渐地从记忆中消逝，随着时间流逝，事件越来越多地被提起，直到有一天

再坚持说已没有必要，谁都知道这个故事了。其次，艾因哈德确实提到了罗兰的名字，但并非在所有手稿中，而仅仅在最后一部。在他看来，在这次战役中丧生的三个著名人物中，罗兰是最不重要的一个。他也是唯一我们对之一无所知的一位，而宫廷总管艾格哈德和宫廷公爵安塞尔姆则为我们所知。最后，一切都被安排在巴斯克人的突袭中。《罗兰之歌》让龙塞沃战役获得了不断增长的、惊人的知名度，通过这段历史，它得到两种说法，赋予罗兰前所未有的重要性——假设这个人物甚至未真正存在过——用巴斯克人代替了撒拉逊人。

但是阿拉伯历史学家对这些事件给出了一个不同的版本。伊本·阿西尔（Ibn Al-Athir，13世纪）认为，查理曼应该是在萨拉戈萨地方长官苏莱曼·阿拉比（Sulayman Ben Al-Arabi）的请求下来到西班牙，苏莱曼·阿拉比反叛科尔多瓦倭马亚王朝哈里发。但是，到达之后，查理曼却发现，因苏莱曼·阿拉比态度转变，萨拉戈萨城门紧闭。在抓获苏莱曼·阿拉比之后，查理曼将其作为囚犯带上返法，但在经过伊巴涅塔峰（Ibaneta）山口即龙塞沃的时候，阿拉比的儿子们，肯定得到了巴斯克人的支持，向法兰克人发动袭击并解救出他们父亲。因此，龙塞沃战役绝非仅仅是一场与试图抢夺行李的山里人发生的走火，而是一场抗击撒拉逊人的战斗。对于查理曼大帝来说，这应该是一个相当重大的挫折。

不同的信息交叉使这一版本具有可信度。它与拉丁《编年史》的一些细节相吻合，比如，后者也描写了阿拉比被俘，但是后续再没有提及此人，这一人质本可以是查理曼手中的一张牌，但再没有被提到过。如果阿拉伯版本是真的或接近真相的，拉丁历史学的证据便可借其获得新的意义，这场败仗的地位不断提升，变得完全可以解释了。实际上，官方《编年史》曾试图悄然略过这一事件。但它是如此有名，让人如此印象深刻。随着时光流逝，对其闭口不谈乃至弱化其重要性，这样做的代价是细节丧失连贯性，让人对真相产生怀疑。一场以抢夺行李为目的的袭击，是真的吗？那些有名望的历史人物比如王宫总

管——军队将领，又比如宫殿伯爵——查理曼的私人护卫将领，他们在行李堆里做什么呢？

这一切都是假设。如果能被证实，即在三个世纪后法语诗中所听到的久远记忆若被证实，就应该有理由抗衡官方历史——至少在涉及那场战争的性质上，因为，除此之外，其余显然都是纯编故事，罗兰在历史上是否存在仍然是一个谜，而其他人物则绝对是传说。

但这种长久的记忆不是想象的吗？我们能一如约瑟夫·贝迪耶（Bédier）所说的让“几个世纪的沉默”开口吗？人们能发现早于《罗兰之歌》乃至牛津版《罗兰之歌》的罗兰传奇故事的踪迹？很久以来人们观察到，我们所知晓的纪功歌的若干特征对于11世纪末来说过于古老，比如，战前查理曼把弓箭郑重地交给罗兰作为委任指挥的象征；比如，诗中对法国疆域的界定，正是加洛林王朝查理三世（Charles le Simple）的而非卡佩王朝前期的法国边界。12世纪初，也就是不那么重要的牛津版《罗兰之歌》之后，历史学家纪尧姆·德·马尔默斯伯里（Guillaume de Malmesbury）确认，1066年黑斯廷斯（Hastings）战役中，一名游吟诗人曾唱过《罗兰抒情歌》（*cantilena Rolandi*），以激励诺曼底人的斗志。一些间接证据让人推测，通俗语言的史诗活动古代就存在：9世纪末圣一加勒（Saint-Gall）的修道士暗指了老兵的叙事，萨科索的诗人使用通俗语言引用重要人物的颂词；拉丁作品如《拉哈耶片段》（*Fragment de la Haye*）（980—1030）和《瓦尔萨里乌斯》（*Waltharius*）（9或10世纪）似乎是纪功歌的前歌。尤其是，1065—1070年在一部西班牙语手稿中被誊写的《埃米利亚尼斯笔记》（*Nota Emilianense*），比牛津版《罗兰之歌》早三四十年作出《罗兰之歌》的概述，除了罗兰，提到了奥利弗（Olivier）、大主教托宾（Turpin）、丹麦王子奥吉尔（Ogier），开始被称为“弯鼻子”后被称为“短鼻子”的纪尧姆，即纪尧姆·德·奥朗日。最后，在整个11世纪，从安茹到贝阿恩，从奥弗涅到普罗旺斯，人们在兄弟签署的契约中看到的署名是奥利弗和罗兰。而一个谜语一般的细节是，奥利弗总是哥

哥，罗兰总是弟弟。

因此，可以证实，在龙塞沃战役与牛津版《罗兰之歌》两者的时间段中，《罗兰》先于《罗兰之歌》。但是应该如何解读这些证据呢？这是纪功歌起源争论的核心问题。

（三）起源问题

这是19世纪的中世纪史研究者所问的第一个问题，因为他们受浪漫主义思想，尤其是赫德（Herder）及之后的格林（Grimm）兄弟观念的影响，探究在最初的历史和文化初期，通过那些朴素的、不知名的艺术作品所显露的人民的灵魂和民族的精神。清楚纪功歌的起源，似乎为的是明了法国身份。就在这种精神下，加斯东·帕里斯（Gaston Paris）于1865年首先建立了抒情叙事歌理论：大入侵之后，新的民族性意识可以通过一种诗歌活动逐步形成，它是民族情绪的折射。这种诗歌，形式是抒情诗，主题是史诗，可以由承载历史事件的抒情叙事歌来体现。在那个年代，人们认为荷马的诗是后来将民间短篇诗作组合而成，带有长篇史诗之貌。同样，加斯东·帕里斯想象短篇抒情叙事诗终结于彼此缀合，并由此创造出纪功歌。然而，自1884年开始，意大利人皮奥·拉吉纳（Pio Rajna）让人注意到，一方面，纪功歌丝毫不通俗，相反它颂扬的是军事贵族；另一方面，人们不曾知道任何抒情叙事诗歌，它们很有可能不曾存在。而加洛林王朝以来，确实确实存在的是日耳曼史诗。我们假定罗曼语抒情叙事诗的存在只是一种手段，用来掩盖罗曼语纪功歌可能来自于日耳曼史诗。加斯东·帕里斯应该同意纪功歌可能的日耳曼来源。但在很长时间里，即法德对抗冲突时期，这一争论始终隐约透着政治色彩：让纪功歌回溯至加洛林王朝，是承认它们的日耳曼起源；将其作为11世纪的创作事物，则是将之作为一种纯法语文体。

这第二方面的观点，以约瑟夫·贝迪耶（Joseph Bédier）为代表，1908—1913年间，他共出版了四卷《史诗传奇》。他认为，纪功歌更多地以诗歌题材为基础，而较少依据历史回忆。它们远不是持续的创

作或传统的结果，每篇作品都由完全带有各自艺术意识的诗人们创作而成。而其理论的最独特性在他著作开篇就提出：“初始，是路，以神殿群为标志引领，纪功歌之前，是传奇故事：本土传奇、教会传奇。”在朝圣的道路上，神殿和修道院展示英雄和殉道者的圣髑以吸引朝圣者。《罗兰之歌》（第267节）证实人们可以在波尔多的圣诺兰（Saint-Seurin）看到罗兰的号角和他在布莱县（Blaye）的坟墓。只需一位天才的诗人赋予这些散落于圣雅克（Saint Jacques）路上的记叙以生命，其他纪功歌采集于通往罗马的路。菲利普·奥古斯特·贝克尔（Philipp August Becker）分别在1896年和1907年提出这一观点。贝迪耶充实和发展其论证，补充了教士为宣传各神殿而主动做出贡献的内容。例如，教士读了艾因哈德《查理大帝传》中关于罗兰之死的记叙，他们杜撰了罗兰圣物的故事，以此展示给朝圣者并为他们的教堂做广告。他们向一位诗人说了这个故事，为他提供必要的资料以便挖掘。根据他们所述，诗人写了《罗兰之歌》的全部篇章。同样，在它们与阿尼亚纳（Aniane）修道士的竞争中，歌隆（Gellone）——即今天的圣基岩（Saint-Guilhem-le-Désert）——的教士们可能发掘出他们好战的奠基者的传说，并向诗人们推荐了纪尧姆·德·奥朗日这个人物。韦兹莱（Vézelay）的教士以同样的方式对吉拉德·德·鲁西永进行挖掘，如此等等。因此，11世纪末之前什么都不存在。如果存在比我们所知的更早的《罗兰之歌》，它一定只是一个粗糙的草稿。牛津版的《罗兰》完完全全是一部个人作品，在龙塞沃战事三个世纪后，由署名图尔罗（Turolde）神秘人从头至尾写成，其间没有过渡诗作。同样，其他所有的纪功歌均来源于“教会传奇故事”。而且贝迪耶总结道：

不能再优先谈论查理曼大帝或克洛维一世（Clovis）时代的叙事史诗，或者民间诗歌、自由诗、无名的、写历史的、洋溢整个民族魂的诗歌了；是用别的更具体的定义、其他更明确的解释取

代格林神秘传承的时候了。^①

约瑟夫·贝迪耶的理论，以其过人的天赋，领先数十年间。但是，这一理论形成之时，“几个世纪的沉默”尚未开口，那时，人们并不知诸如奥利弗和罗兰兄弟或《埃米利亚尼斯笔记》（*Nota Emilianense*）。该理论抹去悖论，极力弱化早于书写文本留存的口语诗歌，同时让蹩脚的狂热信徒彻底否定之。正如人所言，面对约瑟夫·贝迪耶的“个人主义”，费迪南·洛特（Ferdinand Lot）自20世纪20年代始维护“传统主义”立场，坚持认为对与朝圣路上的圣殿相关的史诗英雄的崇拜在纪功歌之后，是其结果，远非在之前，远非作为原因：

我承认，所有纪尧姆系的纪功歌，均由雷戈丹（Regordane）路、格隆（Gellone）修道院等表述，除了一首，最古老的《纪尧姆纪功歌》（*Chanson de Guillaume*）。我承认，所有以西班牙为故事地点的纪功歌都完全知晓通往孔波斯泰尔（Compostelle）的路，除了一首，最古老的《罗兰之歌》，它对圣·雅克之路一无所知。^②

如果教会传奇不是纪功歌的起源，“除了回到原先世代传承论别无他法”。因此，与881年路易三世战胜诺曼底人相关的（*Gormont et Isembart*），并不是修道院编年史的发展，而是对九或十世纪大陆流传在诺曼底文本的改编。《吉拉德·德·维埃纳》（*Girart de Vienne*）推断是与870—871年维埃纳历史事件同时代的一名游吟诗人创作的诗歌。《拉乌尔·德·康布雷》（*Raoul de Cambrai*），很明显，就像文本自述的那样，来自某个参加943年奥里尼（Origny）之役的贝托莱（Bertolai）的诗。

① [法]约瑟夫·贝迪耶：《史诗传奇》第四卷（Joseph Bédier, 1908-1913, *Légendes épiques*, Paris: Edition H. Champion, vol. 4, p. 474）。

② 见《罗马尼亚》；[法]费迪南·洛特：《史诗传奇研究》（*Romania* 53, 1927 et Ferdinand Lot, 1926-1927, *Etudes sur les légendes épiques*, Paris: Edition H. Champion, 1970, p. 259）。

但是传统主义者的论断应该得到了雷蒙·曼南德兹·皮德尔（Ramon menendez Pidal）《罗兰之歌与弗兰克叙事诗传统》（*La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, 1959年，1960年被翻译为法语版）坚定不移的支持。皮德尔反对确信牛津版《罗兰之歌》的“超卓性”的贝迪耶及其弟子，而且从这一版本中提取它是一位杰出作家的创作的有利证明，为了反对上述观点，皮德尔错在以为他不得不诋毁这一出色版本以重视其他版本，尤其是V4（威尼斯的第一版）。但是，除了这个有争议的细节以及那为确立纪功歌的历史价值而付出的有点吹毛求疵的努力之外，他的思想完全建立在一种重要的观点上，人们后来看到其盛行。该观点是，中世纪文本问世时并非定形的、完美的、不可更改的，亦非出自作者的想象或其笔下。相反，它以不同的稿本而活，它变化，根据这些稿本按当时的风情世世代代再写，完全不存在一个真正的而后被后续版本的错误所侵蚀的文本。但是，不同阶段的文本对应其生命的不同时刻，因此它们在受尊重和重要性，或者在审美价值和灵感愉悦上是平等的；在纪功歌里，一切都折射出一种结果。关于它的起源，目前还有一些讨论，但都没有提出什么新的问题，而上面提到的皮德尔都已经90多岁了。不过围绕他所展开的研究视角的讨论，也促使本书从第一章就关注的口头与书面文学的复杂性问题，进一步被放到争论的中心。

（四）从口述“表演”到其书写

我们看到，纪功歌应该由游吟诗人口述传播：序幕、叙述者在文本进程中的某些干预，使之确切地显现。另一方面，皮德尔所提出的变体，其重要性与该传播方式相应。综合这两种探究，可以让我们既重视文本的演变，其差异，其根据时尚持续又重视其基本稳定性，几世纪以来其表面变化后深刻的恒定性与它们的时间段。总之，皮德尔认定纪功歌“在其变体中存活”，仅仅是想说每位演绎者带来的细微变化使之保持在一种持续的再制作状态。其他人，如瑞士的让·雷切尔（Jean Rychner）（《纪功歌——论游吟诗人的史诗艺术》，日内瓦，1955

年)，特别是美国的约瑟夫·杜根（Joseph Duggan）（《罗兰之歌——文体形式与诗艺》，伯克利，1973年），走得更高，后者将其同乡米尔曼·帕里（Milman Parry）和阿尔伯特·洛德（Albert Lord）（《故事的歌手》，哈佛，1960年）关于口语诗歌的理论应用于纪功歌。他们构思每一次演绎，像一首诗的重新创作，这首诗除了再创作之外自身并不存在。实际上，对他们来说，演绎并不以靠对诗歌的熟记，熟记便折射出不完美性。洛德以塞尔维亚、克罗地亚史诗歌者的新式范本为根据，指出：通过那些记载了典型史诗情节的格式化句子，在对诗歌的每一次演绎中，歌者根据口述传统的长篇叙述诗学着进行再创作。因此，格式化风格是纪功歌的特征，它透出这种诗歌的口述化特点。杜根甚至拒绝把牛津的《罗兰之歌》归为一位似乎改写了先前口述传统的天才作家，因为他观察到，这一版本中那些关键的、被誉为“精妙”的场景，如使者或号角的场景，比其他场景的格式化风格更重。在他看来，如果法国12世纪时存在两种不同的叙事类别，纪功歌和传奇，那只是因为前者为口述，后者为文本。而且，为了指出书写的纪功歌趋向于传奇，他让人们看到，晚期阿德内国王（Adenet le Roi）的纪功歌《贝弗斯·德·康卡菲》（*Beuves de Commarhis*）（约1270年）比早一个世纪的纪功歌《围攻巴巴斯特》（*Siège de Barbastre*）格式化风格要弱，阿德内国王的诗是改写。

实际上，格式化风格随处可见，并非口语文学独有。它本身不能构成口述性证据，而且洛德的理论 and 杜根对其理论的应用似乎太死板了。在第一章我们已看到，口语和书写的对立并不绝对，中世纪更是从未有过。其实，诗人一旦接触到这两种表述方式肯定意识到这一对立，意识到在绝对口语化的世界里他没有进步。因此，他所采用的风格，他玩的效果和方法，多少是有意的、刻意的、“人工的”，不可能成单一性诠释的对象。总之，这些纪功歌获益于口述传播和流通，当然只有在被书写时才为我们所知。口述创作的理论特征，如格式化风格，在文本中被保留下来。口语陈述的特征，如呼吁公众，请保持肃

静，宣布表演者将中断以便募捐或休息、去喝水，在誊写室的沉寂中被细致地复制下来，工巧一目了然。

当然，我们只能在这种工巧中看到一种因所行的习惯和保留的行为特征而有的简单差距。尽管诗歌的形式和风格特征是根据口述功能而设计的，没有实用的需要，它们仍可以长久地存活在书写诗歌中。此外，我们同时看到它们渐渐变弱，就像杜根注意到的那样。但也可以设想，这种差距感很早就含在纪功歌美学之中。一旦被书写，纪功歌就能从其生硬中，从其通俗的“古典性”，从其与口述性风格和形式效果拉开的距离中，提取吸引力，即使这种口述化变作虚幻。在若干精妙章节中突显，与其说是口述性，更多的是在重要时刻果断地借用该体裁的特殊文体效果。因此，人们相当清楚地看到，在谐音衰微的时代，一些纪功歌，不仅努力而且固执地，抵制韵律的诱惑。纺织歌以同样的方式培育了史诗体倔强的古风。

（五）纪功歌的演变

纪功歌的出现和此前的历史所激起的必然的兴趣，不应遮掩：这一文体活跃于整个中世纪，而且总体上变化相当少。诗歌变长，情节更加复杂。尤其是它带给爱情和传奇的空间越来越大。《胡昂·德·波尔多》（*Huon de Bordeaux*）在13世纪出现了这一变化，纪功歌开始向传奇靠近。13世纪末14世纪初，有一些混合体作品出现，它们依照同音异义诗节的史诗模式，更常使用亚历山大体而非十字音节体，有时更接近传奇（阿德内国王的《大脚贝特·艾丽斯》*Berthe au grand pied*，《弗洛伦斯·德·罗马》*Florence de Rome*，《美女海伦娜·德·君士坦丁堡》*La Belle Hélène de Constantinople*，《布勒·德·蒙塔涅》*Brun de la Montagne*）。稍后我们将看到，中世纪末，两种文体终于汇合。

此前，在纪功歌获得最大发展的时候，即12世纪末，我们看到它开始服务于同时代的一种新题材：十字军东征题材。在以加洛林王朝为主题的传统纪功歌模式上，出现了十字军东征系列（《安条克之歌》*La Chanson d'Antioche*，《俘虏》*Les Captifs*，《攻占耶路撒冷》*La Prise*

de Jérusalem), 它将有系列篇、补缀而就的增文、围绕《天鹅骑士》(Chevalier au Cygne) 和《戈弗雷·德·布永》(Godefroy de Bouillon) 传奇的大量改写, 一直到中世纪末。

因此, 纪功歌并不仅仅是我们文学最古老的形式之一。中世纪从未停止将其作为表述军功和基督教教团战争的具有特权的模式。

二、南部游吟诗人的奥克语抒情诗

(一) 一个反常的突现

很久以来, 就在罗曼语形成之前, 一些间接证据表明唱诵在民众中流传, 尤其是女子演唱的爱情歌曲, 教会为此感到担心。但教会自己没有从这些通俗旋律中获取灵感, 接受一种弃绝筑基于交替韵律的圣诗, 而依靠音步和音韵吗? 但是, 所有流传下来的最早的罗曼语抒情诗——当时的奥克语——丝毫不通俗, 无论我们给此词下怎样的定义。它们复杂、精致, 往往晦涩难懂。它们是狂热的贵族主义和精英主义者, 以一种挑衅性的傲慢, 对其风格和内容的优雅无动于衷的人, 公开他们的蔑视。第一位有作品流传给我们的诗人是当时最有威势的君主之一, 普瓦提埃伯爵、阿基坦公爵纪尧姆九世(1071—1126)。数年内, 他在诗歌上的继承者和追随者、南部游吟诗人, 在所有南部宫廷中成倍增加, 到12世纪下半叶时, 被法国北部游吟诗人效仿。一种宫廷诗歌: 这就是人们称之为骑士诗歌(courtois)的起源, 它颂扬一种爱情观, 新颖、具挑衅性, 就像它的突然出现一样。

(二) 雅致与“宫廷风恋”

雅致和骑士之恋根本不能构成构思和阐述上合理而确定的独立学说。它们有过某种理论家, 代表人物是安德列·勒·卡佩拉努斯(André le Chapelain), 他著有一部《论爱情》(Tractatus de Amore), 1184年前后创作于香槟宫廷或巴黎。但他的作品, 对一个古老习俗所

作的追记，是值得怀疑的解读，这一习俗较当时晚近一个世纪。实际上，人们所能做的是，凭经验让南部游吟诗人的作品释放一种共通的感性和爱情的、上流社会的伦理，明白除了诗歌无以表达。因此，从将之变成述说开始，为了清楚起见不得不如此，这只能是一种技巧，它最终导致线条僵硬，细腻委婉被抹去。

骑士风（*courtoisie*）是一个既关乎生命又关乎爱的概念。它要求高贵的心灵，至少出身高贵，无私，慷慨，各方面有教养。有骑士风意味着了解规则，举止非凡，敏于狩猎或战事，有对交谈与诗的微妙的讲究，有骑士风意味着有奢华品位但又显得随意，憎恶和藐视诸如贪婪、吝啬、获利之心等。无骑士风者为粗鄙之人（*vilain*）。粗鄙这个词原指农民，原来也有道德之义。粗鄙的人，指粗鲁的、贪婪的、无礼的人，依恋自己拥有的，或者自以为拥有他的所有，他的妻子。

但是，如果不爱，骑士风就不会完美，因为爱情使经受爱者有更多好品质，甚至赋予他本来不具备的优秀品质。骑士风的独特是赋予女性和爱情以主要地位。这是一种相对于教会立场和时代风尚而言的独特性。情人骑士将他所爱的“夫人”（*dame*）变成他的“贵妇人”（*domna, domina*），即封建君主意义上的女君主。他依从她所有的任性，唯一的目的是配得上她随意给予或拒绝的恩典。

骑士之爱，或“宫廷风恋”“完美的爱情”，建立在爱情与欲望相通的观念上。欲望，意味着渴望得到满足，但它也知道，满足会消失，这就是为什么爱情极力企及满足而同时又惧怕它，因为满足会消失，一如欲望。如此，爱情里，永远有着无解的冲突，在欲望和渴望的欲望之间，在爱和爱之爱之间。因此，可以解释爱独有的复杂情感，混杂着痛苦和喜悦，焦虑和狂喜。为了指出这一情感，南部游吟诗人有一个词“*joi*”，它与“喜悦”（*joie*）这个词不同，人们通常用之翻译前者，没有更好的选择。例如，若弗雷·吕德尔（*Jaufré Rudel*）写道：

这种爱折磨着我，

在我清醒时，

在入睡时，

我做梦：

在这一时刻我的快乐（joi）是极致的。^①

这一直觉产生结果是，爱不应被快速或轻易地满足，它必须先配得上爱，在圆满爱之前必须有重重阻碍以激化欲望。由此发出若干苛求，这些苛求都出自一个原则：女子不是遥不可及的，因为骑士之爱不是柏拉图式的，但又是难以企及的。因此，理论上，在婚姻中不可能有爱情。婚姻中的欲望因随时可获得满足而衰退，男性对女性身体的权利使他不得将之看作纯粹意义上的“情妇”，必须配得上后者随意给予的恩赐。因此，原则上，应该爱上他人之妻，情人最重要的品质是内敛，最糟的敌人是心怀嫉妒、窥伺他并向丈夫告发他的诽谤者，这并不令人惊讶。另一方面，贵妇人的社会地位应该高于向其求爱者，以便于按照封建关系仿制爱情关系，避免双方彼此被诱惑，避免她因利益而施恩惠，避免以权威强制她屈服于他。

但不应夸大这些规则的重要性，比起诗人的注释者，这些规则在诗人那里倒不那么到位，或者不咬文嚼字地说，它们只是在一种爱情的特殊文体如对话诗里并不到位。这些规则是爱情和欲望相混合最显而易见而见的结果，但不是根本的结果。重要的是这种混合使南部游吟诗人的色情得到了非常特殊的出口。在他们那里，面对所爱女性，既有敬畏，也有大胆的性欲，这赋予他们的爱以青少年之爱的特征。

（三）南部游吟诗人的诗

骑士风和“宫廷风恋”以一种略微不同的精神，通过传奇，在南部游吟诗人的奥克语抒情诗中，稍后在北部游吟诗人即“寻求”者和

^① 若弗雷·吕德尔共有6首诗流传下来，其中4首是乐谱。结合作者对吕德尔的研究成果，译者认为这几句诗的出处为《遥远的爱人》（*l'amour de loin*）。

写诗者的奥依语抒情诗中，找到了它的独特的表述。这是纯粹意义上的抒情诗，也就是一种用作齐唱的诗歌，每位诗人就像其中某位所言，“los moz e'l so”，即作词作曲。

其最主要类型是“歌”（分章抒情诗，Canso，该词很快比最早的南部游吟诗人所使用的“诗行”一词更受青睐），即世人所谓的“骑士风大歌”（grand chant courtois）。“歌（Canso）”，是一种长约40到60行的诗，每6到10行分为一段，通常以“赞”（tornada）结尾，“赞”重复诗章的韵脚和旋律。总体的音步和韵脚的分布，经常很复杂，原则上必须有独特性，比如音乐，在一条相当简单的线谱下寻求装饰音的表现力。整首歌中各节的韵脚可以相同（coblas unissonans），每两段（coblas doblas）或每段后（coblas singulars）可以改变。人们用“分韵”（estrap），它单独在一诗阙中，和韵在下一诗阙同一位置。所有的词都押韵，每一个词在每一个诗阙的同一位置用同韵。一段的最后一句可以在下一段开端被重复，这是加利西亚葡萄牙语诗歌的重要手法，与之相比，南部游吟诗人更喜欢每节的结尾相同。

除了这些韵律规则外，有强烈的诗风和格调。语言是紧张的，表述有时恣意复杂，更多的是省略的或生硬的，并刻意，有时直接在音色里追求晦涩，甚于流畅。1170年前后，一些南部游吟诗人以“圈内活动”（trobar clus）即“封闭的”、晦涩的诗歌创作，发掘神秘性，兰博·德·奥朗日（Raimbaud d'Orange）如此描述他的诗歌活动：

珍贵的词语，灰暗多彩，我将之交织，沉思地思考。^①

其他人更喜欢风格比较通俗易懂的“轻歌”（trobar leu）。在一场反对兰博·德·奥朗日的辩论中，吉罗·德·波尔内尔（Guiraut de Bornelh）就为他的歌甚至能被喷泉旁的普通人所懂感到高兴。最

① 出处不详，原文配有古奥克语原诗。译者估计原作者使用了早期游吟诗人流传下来的古奥克语诗歌篇章。

后，还有“雅歌”（trobar riche），佼佼者阿尔诺·丹尼尔（Arnaud Daniel），而它也是“玄歌”（trobar clus）者，似乎特别偏爱在语言、词语的奢华性和诗韵技巧上作文章。

这种诗极为注重表述的考究，却完全不重视内容的独创性。它不担心重复或不厌其烦的重述，一首歌接着一首歌，它不怕春天诱人歌唱爱情，但怕这首歌是痛苦的，在爱却无回报的人口中。对于南部游吟诗人来说，诗歌创作旨在：尽可能地去顺应一个典型模式，同时又引入不协调和细微的创新、精妙的修辞及格律，在既定主题中挖掘无限的多变组合。但是这种“标准化的”诗学，就像有时说的那样，不表达语言本身的皱褶及对所指的不在乎。相反，其单调及其表达的紧张度，应是诗歌规则之内苛求率真的结果。诗在“我爱”和“我唱”的命题之间假定有一种对等，由此推断，诗歌应该以某种方式像爱情，推论特性、诗的完美折射出爱情的特性与完美。爱到极致的人是最好的诗人，就像贝尔纳·德·汪达杜尔（Bernard de Ventadour）说的那样：

我比其他歌者唱得更好，这不奇怪，因为我的内心越是把我卷向爱，而且我越顺从它的支配。^①

风格的张力折射出爱情的“快乐”的张力，阿尔诺·丹尼尔（Arnaud Daniel）以三集句（adunata）把自己定义为情人和诗人：

我是聚风的阿尔诺，与牛一起狩猎兔子，逆潮汐而游。^②

一般来说，爱情应走向理想的完美，不受制于状况和意外，同样，表达和折射爱情的歌曲也应该走向抽象的完美，不给趣闻轶事留下任

① 出处不详，原文配有古奥克语原诗。

② 同上。

何空间。因此，所有歌曲均以召唤春天的大自然开始这一惯例，肯定上溯到罗曼语抒情诗，它是简约描写的缘起，这一惯例过气了，13世纪就被嘲笑，因为，如南部游吟诗人丰富的抒情，真正爱着的人在任何季节都会爱，而不仅仅在春天。

（四）起源

虽然理由不同，但与纪功歌的诞生一样，骑士抒情诗的诞生吸引了博学者的注意，有时以过度的方式。我们说过，骑士风礼仪与“宫廷风恋”的特征，此类诗的雅致，人们说，见不得从中有纯古代诗歌。纯男性的爱情观即骑士风爱情观，情人对自己贵妇人的顺从，与之几乎绝缘。在众多大文明中，至少在地中海盆地周边，最古老的爱情抒情诗确实为女性而作，它以女性视角看待爱情。我们稍后会看到，人们从最早的浪漫抒情诗中所能知道的，与这一常情相应。

相反，有些人否认所有拉丁诗歌与骑士抒情诗之间有延续性的论断。骑士抒情诗不过是王室拉丁诗歌向通俗语言的转换，从6世纪开始，被普瓦提埃主教韦南斯·福尔图纳特（Venance Fortunat）用来赞美君王们的高贵夫人，11世纪时，它指的是斯脱拉波（Strabon）、伊尔德贝·德·拉瓦尔丹（Hildebert de Lavardin）、鲍德利·德·勃艮格伊（Baudri de Bourgueil）的诗，它在同一时代，由沙特尔（Chartres）学校的教士培植，以赞颂城里的贵妇。南部游吟诗人中，那躲过柏拉图式颂妇之歌的，尤以纪尧姆九世——第一位南部游吟诗人的放纵诗为甚，这应该是从行游僧或穷教士的奥维德风格得到的灵感。确实，中古拉丁修辞学的某种影响，对奥维德的潜在记忆，在南部游吟诗人那里是敏感点。但只要读一读它们就足以掂量其风格与拉丁诗歌有多不同，人们很难从中找到这种把爱情化为全部道德生活和短暂生命那么沉重的激情。此外，沙特尔和昂热的中心地区还是太北方，无法在南方奥克语诗歌的诞生中起决定作用。游吟教士的诗歌之外，拉丁诗歌，是来阅读而非唱的。最后，除了鲜见的特例，南部游吟诗人对拉丁文化的把握远远不足以很好地进行这一转化。

很久以来，我们通常确信，骑士诗和“宫廷风恋”有西班牙—阿拉伯起源。11世纪初始，西班牙的阿拉伯诗人如伊本·哈兹姆（Ibn hazm）在1020年左右写出《斑鸠的项圈》（*Collier de la Colombe*），以及一个世纪前创作了《花语》（*Livre de la Fleur*）的伊本·达乌黑德（Ibn Dawud），他们赞美一种理想的爱，即“不可能之爱”（amour odhrite），与后来的“宫廷风恋”不无相似性。任性而专制的美人，感受着真真实实的可以走向死亡的肉体痛苦的情人、知己、使者、守卫或嫉妒者的威胁、守口如瓶与秘密，一种春天的气氛：南部游吟诗人爱情与诗意的宇宙就是这样，虽然两种文明的差异以不容忽视的方式让人感受到它们各自的效果。但最有力的论据应该建立在两种诗阙形式的相似性上。在历史上，一方对另一方产生影响并非不可能。在西班牙，两种文化相互有接触。甚至光复战争，促进了它们的相遇，而且人们非常清楚地知道，两个阵营对被俘的歌手情有独钟。

但为什么南部游吟诗人的诗歌在北方而非南部的比利牛斯地区繁荣了呢？至于后来被南部游吟诗人使用的穆瓦沙哈（muwwashah）和安达卢西亚的扎贾尔（zadjal）的诗阙，在阿拉伯人来到西班牙之前一直被阿拉伯人忽视。由此得出结论，他们是从阿拉伯化的西班牙基督教徒那里借鉴到该诗阙的，而且，是模仿了传奇抒情诗的古老形式，随后被南部游吟诗人所用，一些学者自然就更进一步，因为他们有两个论据有利于这一假设。一方面，穆瓦沙哈结尾的末端（khardja）有时用罗曼语——因此，最古老的传奇抒情诗的残篇转经阿拉伯诗歌留存至今，我们后面会再谈。如果阿拉伯人借用本土诗歌的引语，他们同样可以借其诗阙。另一方面，就在南部游吟诗人之前，这类诗出现在拉丁圣诗中，它几乎没有理由启灵于阿拉伯色情诗，比如，在利摩日圣·马尔蒂阿的《比喻》（*tropes*）中（trobar来自tropare圣歌，即“撰写圣歌”，只是再后来才有普遍的含义即“找到”）。

事实上，这些假设无一可以去证实。也没有任何一个假设与其他假设不相关：影响的作用肯定是复杂的。当然，还应考虑其他因

素，如社会历史环境：城堡生活的特殊环境，青年贵族在其间进行军事和上流社会的学习；这一“年轻”阶层的向往与诉求，很长时间内排除有时是彻底地排除责任和婚姻（乔治·杜比 Georges Duby），且人们可以注意到南部游吟诗人在其诗中执着而特别地使用“青春”一词；大小贵族的竞争和模仿的态度在文化界的后果（埃里希·克勒 Erich Köhler，其分析更适用于骑士传奇而非抒情诗歌）。应该重视所有这些因素，前提是不在其中寻求简单化、先决性。

（五）从南部游吟诗人到北部游吟诗人

谁是南部游吟诗人？有些是大领主，比如纪尧姆九世、奥弗涅王储、兰博·德·奥朗日，甚至是以“布拉伊（Blaye）王子”著称的若弗雷·吕德（Jaufré Rudel）。还有一些是乡绅，如贝特朗·德·博恩（Bertrand de Born）、纪尧姆·德·圣迪迪耶（Guillaume de Saint-Didier）、雷蒙德·德·米拉沃（Raymond de Miraval），于塞勒（Ussel）地区的四个城堡主。还有一些穷人，比如切尔卡蒙（Cercamon）。纪尧姆九世，他是最早的了，他的绰号是“绕世界奔跑的人”，另外还有他的徒弟马卡布鲁（Marcabru），“丢失的面包”是其最先的绰号，还有城堡仆役的孩子们比如贝尔纳·德·汪达杜尔（Bernard de Ventadour）。其他还有：教士们，部分还俗者，如皮埃尔·卡德纳尔（Pierre Cardenal），成年后离开了其从小被收容在“议事司铎”而自诩为游吟诗人，但也有一些则不，如蒙陶顿（Montaudon）的修士，他们表演歌曲换取礼物以供养自己的修道院。另一些是商人，如佛尔盖·德·马赛（Folquet de Marseille），他为歌唱爱情而忏悔，成为修士，做过多罗奈（Thoronet）修道院长，后成为图卢兹主教。有一些人，如加塞尔姆·费迪特（Gaucelm Faidit），他们曾是杂耍演员，而反过来也有一些贵族降低阶层去做杂耍演员。阿尔诺·丹尼尔（Arnaud Daniel）应该属于这种情况。从一个城堡到另一个城堡，在某个王庭，在某位贵妇人或者艺术事业资助人支持下，这些人相遇，交流歌曲，互相颂扬和应答，以对赛游戏的诗歌唱和方式就爱情和诗学

问题进行争论，或沉溺于针砭时政的论争诗中。

我们是如何知道这些南部游吟诗人的个性和生平的呢？部分通过手稿保留至今的歌吟，即颂颂。这些带有南部游吟诗人的记叙及作品的文选，同时有一些歌吟配有一段注释，意在通过讲述创作背景而阐明歌吟的寓意。一些生平记叙基本是真实的。其他几乎通篇是根据歌吟而作的杜撰。这并无意义。它们向我们展示，人们在当时，即13世纪末的诗或手稿被誊写时，是带着何种心境读南部游吟诗人的。这种精神，即迷恋于自传轶事的精神，很显然与南部游吟诗人的诗所追求的广漠的理想化相去甚远。

因为时代改变了。骑士风传到法国北部时，本身已经发生了改变，而且，在13世纪初阿尔比教派十字军东征时，法国北部一定被硬行向南部宫廷变更。

骑士抒情诗12世纪中期进入法国北部。这种伸展的象征性或原因，是1137年第一位游吟诗人的孙女埃莉诺·德·阿基坦（Aliénor Aquitaine）与法国国王路易七世幼王的婚姻，及其1152年被休后与英格兰安茹王朝国王亨利二世的婚姻。她首次婚姻的两个女儿之一，玛丽（Marie）成为香槟地区女伯爵，后来可能是安德烈·勒·查普兰（André le Chapelain）尤其是克雷蒂安·德·特鲁瓦（Chrétien de Troyes）的保护人。骑士精神因此企及所有使用法语的大王庭。

北部游吟诗人是南部游吟诗人的竞争者，但在不少特征上有别于他们的模式。在骑士长诗层面，他们普遍显得更保守，甚至更腼腆。他们非常灵活地使用韵律学和修辞学的一切资源^①，与南部游吟诗人相比，他们更能隐潜，且几乎不用法国南部诗人所珍视的晦涩、浮夸、矛盾、紧张的风格。实际上，“密闭式”诗风，即使在南部也只是一种过渡形式，更不为他们所知。相反，他们的旋律比南部游吟诗人的旋律有更多的传世，他们中最后的那些人，如1280年的亚当·德·拉阿

^① 作者在原文中以罗格·德拉戈内蒂（Roger Dragonetti）为例，并列出其代表作为《北方游吟诗人在骑士抒情诗上的诗学技巧》，布鲁日：De Tempel出版社，1960年。

勒 (Adam de la Halle), 将给复调音乐带来决定性的进步, 他们还同时造成了文本与音乐合成——骑士抒情诗之根基——不可避免的碎裂。

必须补充的是, 即使是文学生命的条件也是不同的。诚然, 我们在北部游吟诗人中所找到的社会谱系与在南部游吟诗人中相同。他们之中, 有君主, 如香槟地区的提保四世 (Thibaud IV) 伯爵, 纳瓦拉 (Navarre) 国王, 他是多产、敏感的诗人, 或狮心理查德一世 (Richard Coeur de Lion), 事实上他只留下一首歌。另外还有相当重要的领主, 或至少是些首要人物, 如科农·德·贝蒂那 (Conon de Béthune) 或加斯·布吕莱 (Gace Brulé)。贵族中爱好者的比例要比南方低, 每位作者只有几首歌曲, 因为这属于是社会性游戏。这种情况的一个标志是, 就大致同等量作品量, 我们只知道约 200 名北部游吟诗人的名字, 却能识别约 450 名南部游吟诗人。不论文学王室如香槟王室有多重要, 大部分北部游吟诗人, 从 12 世纪末开始, 属于法国北部富庶的商业城市, 特别是阿拉斯的文学界。

在诸多此类城市中 13 世纪出现组织诗歌比赛的文学团体。其中最杰出的是阿拉斯的协会, 它直接以一个社团相关, 其名意味深长: “阿拉斯杂耍和中产阶级协会”, 由该城大商族控制。这些都市诗人, 是中产阶级或是教士, 杂技演员或是贵族, 当然继续从事骑士大颂。不过我们不重蹈意欲将 13 世纪定义为“布尔乔亚文学”的古老错误, 但可以承认, 他们有南部游吟诗人几乎没有的趣味, 即钟情于那些或与宫廷风形成戏剧性的或恣意的对位抒情诗体, 或钟情于那些源自比宫廷风传统更古的抒情诗体。

这就是为什么我们要到涉及北部游吟诗人时讨论那些非骑士抒情诗体, 尽管有些似乎源自罗曼语诗的原初形式。

(六) 女性诗歌与非骑士的抒情

非骑士诗体实际有两类。一类直接提出关于通俗诗歌之谜, 它们或保留或人为地制作回声: 它们有拂晓情诗和织女诗。另一类, 偶尔或主要是民间元素的宣泄, 形成人们之前所说的宫廷风的反面, 而且,

据我们所知，只是为宫廷风而存在的，有春日颂、女子失恋歌、牧羊女之歌。还有据其形式是舞蹈的歌曲，有的很古老，主题上借用了其他所有体裁并为其其他体裁增加叠颂，有时也附上旋律。

我们在前面说过，爱情抒情诗的原初形式通常是女性歌。虽然这种情况在罗曼语文学中被突然涌现的骑士抒情诗所遮蔽，但有一些线索见证它的存在：早先教会对淫荡的女性歌曲的禁止；早期纪功歌的一些爱情片段，如《罗兰之歌》中美丽奥德（Aude）之死，似乎是女性专有的爱情哀颂；再有，所有借自阿拉伯化基督教诗的尾颂（khardjas）都引自女性诗歌，爱情的表述通常带着深沉的激情与感性。这种格调很快就出现在某些南部游吟女诗人的诗歌里，她们一般自限于宫廷风大颂的范式女性化。

特别在奥尔语中存在一种很特殊的文体，应属织女歌传统，尽管流传至今的近20首诗歌，远在骑士诗发展之后，而且具备骑士诗的印迹。织女歌的形式使之与纪功歌小诗相似。几乎全部是十音节诗体。它们的诗阕，偶然是押韵的，但经常是叠韵，因此要想与史诗的诗节作区别，只能通过其相对简短、有格律并附随的一段副歌。它们是第三人称的叙事诗歌。其风格，如纪功歌一样，是率直的，句子排斥从属关系且每个句子极少超出诗句的长度。织女歌写年轻女子醉心而痛苦地钟情于无情的诱惑者或在远方的爱人，女孩们等待着，坐在窗边，忙着做针线活：织女歌由此而来。13世纪初部分织女歌入了一部传奇，让·雷纳特（Jean Renart）的《玫瑰传奇或纪尧姆·德·多勒传奇》（*Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*）。这位作者微妙而狡黠，自吹第一个有此念，在传奇中引用抒情诗片段，他让人告诉一位年迈的领主夫人，“那是在往昔，贵妇人和女君主边做绒绣边唱叙情歌”。

基于这一论证，也基于织女歌的特征，很久以来我们毫无疑问地同意它们非常古老。但是有些特征与所现的古风不一致，古风里更应该看作品带有的遗存和改变，或看刻意寻求的效果。能肯定的是，这些歌曲是为男子所作：其中一首自己承认了，另外一些是闻名北部

的游吟诗人：奥德弗瓦·勒·巴塔赫（Audefrois le Bâtard）的作品。13世纪前三十余年间，此类诗应该获益于皮卡第（Picardie）、瓦隆（Wallonie）、洛林（Lorraine）等地文坛雅圈里的一种时尚，熟谙骑士风精巧大诗的文坛，在其简练性中寻找魅力。因此这类诗的成功乃至书写中，有点人为作用，但难以想象其通篇会被如此造就，而不以古老的传统为基。

其他抒情类型更容易遵从宫廷风体例。拂晓歌几乎是风靡世界的诗歌，从中国到古埃及，到希腊。在中世纪的西方，它通常是女性诗，尤其是在其最古老的文本中。它的主题是爱人们共度良宵后于清晨时分的痛苦离别。它可以轻松地融入骑士精神中，因为它意味着秘密的爱情。实际上，它是唯一本身不是骑士风的抒情体裁，而后在北部游吟诗人更在南部游吟诗人那里获得了同样大或更大的成功。

尽管时尚主题的改编在我们现在将描述的体裁里会更清晰，这些体裁有时被视为罗曼语抒情诗民间渊源的显现。

春日颂（*reverdie*），顾名思义，是把南部和北部游吟诗人原初的春日诗阕拓展为一整首歌。所以，我们所知道的作品带有类宫廷风诗的形式，这并不令人惊异。然而人们能够认可，春日颂抑或在春日诗残篇中留存，可以是源于异教的新春庆典遗响，隐约地延续至今。在这些带有某些规则的节日中，女性似乎可以主动地爱。迷人的《四月女王的民谣》诗（*Ballade de la reine d'avril*），可以是一个明证。但它可能没有所显现的那么古老，奇怪的是，它用一种人工语言写作（乔装成奥克语的奥尔语），而且并非唯一的例子。

但在骑士风诗和游戏诗之外，北方游吟诗人偏好的体裁是爱情相遇诗，叙述的和对话式的。诗人在其中讲述他如何尝试成功引诱一名年轻女性，常常是一名对其丈夫不满的贵妇人（悲伤主妇的歌）或一名牧羊女（牧羊女之歌）。在爱情寻觅中，所显现的优雅与欲望的粗暴、牧羊女的粗俗构成了辛辣的对比；丈夫是一个粗鄙之人，无力履行配偶的义务，这是导致不幸的缘由：因此，一切都成为转向诙谐文

学而且僭越宫廷风规则的借口。除此之外，在牧羊女之歌中，还有牧羊女具有的诱惑力，她活在自然界的春天里，像它一样焕发着大自然散出的所有情色。这些梦幻歌曲以乡村和春日为题，以某种报复心为轴：婚姻不幸的女人报复丈夫，年轻女孩报复阻止她爱的母亲，骑士追逐牧羊女报复让他焦急等待的宫廷贵妇。

这些梦幻歌的力量以尤为吸引人的方式在回旋舞短诗（rondeaux）中显现，应该衍生自一种非常古老的诗阙格式，它以寓意的、片段化形式，交替出现于三个诗行的唱段和两个诗行的副歌之间，隐含所有抒情主题，将表面和散乱的现象聚合在一起：草地和它的新花，喷泉旁的年轻女孩，牧羊女和她的羊群，对婚姻不满的妇人和嫉妒她的人，失恋和舞蹈动作。其中的任何一种，都可能将这一诗歌细微和撩人的芬芳浓缩为五行诗。