“九五”国家社科基金资助项目

中世纪作家和作品

——中古英语文学及其背景(1100—1500)

（修订版）

〔英〕J. A. 伯罗　著
沈　弘　译

北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记　图字：01-2006-7142
图书在版编目(CIP)数据

中世纪作家和作品：中古英语文学及其背景(1100—1500)(修订版)/(英)伯罗(Burrow，J. A.)著；沈弘译. —北京：北京大学出版社，2007.2
(未名译库·文学理论与文学研究系列)
ISBN 978-7-301-11610-4

Ⅰ. 中…　Ⅱ. ①伯…②沈…　Ⅲ. 英语—文学—文学史—世界—1100—1500　Ⅳ. I109.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 016993 号

Medieval Writers & Their Work was originally published in English in 1982. This translation is published by arrangement with Oxford University Press and is for sale in the Mainland (part) of the People's Republic of China only.

《中世纪作家和作品》英文版于 1982 年首次出版。此译本得到牛津大学出版社的授权，仅限在中国大陆销售。

书　　名：中世纪作家和作品：中古英语文学及其背景(1100—1500)(修订版)
著作责任者：〔英〕J. A. 伯罗　著　沈弘　译
责 任 编 辑：初艳红
标 准 书 号：ISBN 978-7-301-11610-4/I·0893
出 版 发 行：北京大学出版社
地　　址：北京市海淀区成府路 205 号　100871
网　　址：http://www.pup.cn
电 子 信 箱：zbing@pup.pku.edu.cn
电　　话：邮购部 62752015　发行部 62750672　编辑部 62767347
出版部 62754962
印　刷　者：
经　销　者：新华书店
890 毫米×1240 毫米　A5　7 印张　174 千字
2007 年 2 月第 1 版　2007 年 2 月第 1 次印刷
定　　价：18.00 元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。
版权所有，侵权必究
举报电话：(010)62752024　电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

作者简介

约翰·安东尼·伯罗教授自1975年起就是英国布里斯托尔大学的温特斯多克英语讲座教授。他出生于1932年8月3日,在牛津大学基督教堂学院先后获得学士和硕士学位。1955—1959年,他担任了伦敦大学国王学院的讲师。1957—1961年,为牛津大学基督教堂学院的英语讲师;1957—1959年间,同时兼任牛津大学铜鼻学院的讲师。1968—1969年间,他担任了美国耶鲁大学的访问教授。1990—1993年间,他出任布里斯托尔大学的文学院院长。从1983年至今,他是"早期英语文本学会"的名誉主席。他还是英国学术院的院士。

伯罗教授是国际中古英语研究领域的权威,曾发表过大量有分量的论文和专著。他1994年以前发表的主要论著如下:

A Reading of Sir Gawain and the Green Knight,1965.

Geoffrey Chaucer (*Critical Anthology*),1969.

Richardian Poetry,1971.

English Poetry 1300—1500, ed., 1977.

Medieval Writers and Their Work, 1982.

Essays on Medieval Literature, 1984.

The Ages of Man, 1986.

A Book of Middle English (with Thorlac Turville-Petre), 1992.

Langland's Fictions, 1993.

Thomas Hoccleve, 1994.

《未名译库》出版前言

百年来，被誉为最高学府的北京大学与中国的科学教育和学术文化的发展紧密地联系在一起。北大深厚的文化积淀、严谨的学术传统、宽松的治学环境、广泛的国际交往，造就了一代又一代蜚声中外的知名学者、教授。他们坚守学术文化阵地，在各自从事的领域里，写下了一批在中国学术文化史上产生深远影响的著作。同样，北大的学者们在翻译外国学术文化方面也做出了不可估量的贡献。

1898 年 6 月，早在京师大学堂筹办时，总理衙门奏拟的《京师大学堂章程》第五节中就明确提出“开设编译局，……局中集中中西通才，专司纂译”。1902 年 1 月，光绪发出上谕，将成立于 1862 年，原隶属于外务部的同文馆，归并大学堂。同年 4 月，京师大学堂管学大臣张百熙奏请光绪，“推荐精通西文，中学尤有根底”的直隶候补道严复，充任译书局总办，同时又委任林纾为译书局笔述。也在这一年，京师大学堂成立了编书处，任命李希圣为编书处总纂。译书局、编书处的成立和同文馆的并入，是北京大学全面翻译外国图书和从事出版活动的开始，也是中国大学出版活动的开始。1902 年，是北京大学出版社的创设之年。

辛亥革命以前，京师大学堂就翻译和出版过不少外国的教科书和西学方面的图书。这批图书，成为当时中国人睁眼看世界的重要参考书。从严复到蔡元培、蒋梦麟、胡适等校长执掌北大期间，北大更是以空前的热忱翻译了大量的外国作品。二三十年代，当年商务印书馆出版的“汉译世界名著丛书”及“万有文库”中的许多译者来自北大。一百年来，在北大任教过的严复、林纾、鲁迅、周作人、杨昌济、林语堂、梁实秋、梁宗岱、朱光潜、冯

至、曹靖华、金克木、马坚、贺麟、洪谦、宗白华、周一良、齐思和、唐钺、刘振瀛、赵萝蕤、杨周翰、郭麟阁、闻家驷、罗大冈、田德望、吴达元、高名凯、王力、袁家骅、岑麒祥等老一辈学者，以及仍在北大任教的季羡林、杨业治、魏荒弩、周辅成、许渊冲、颜保、张世英、仲跻昆、刘安武、桂裕芳、蔡鸿滨、厉以宁、朱龙华、张玉书、范大灿、王式仁、陶洁、顾蕴璞、罗芃、赵振江、赵德明、杜小真、申丹等老中青三代学者，在文学、哲学、历史、语言、心理学、经济学、法学、社会学、政治学等社会科学与人文科学领域里，以扎实的外语功力、丰厚的学识、精彩的文笔译介出了一部又一部外国学术文化名著，许多译作已成为传世经典。在他们的译作中体现了中国知识分子对振兴中华民族的责任和对科学文化的关怀，为我们民族不断地了解和吸收外国的先进文化架起了一座又一座的桥梁。

值此北大出版社建立 100 周年之际，我社决定推出大型丛书“未名译库”(Weiming Translation Library)。“译库”为综合性文库。文库以学科门类系列及译丛两种形式出版。学科门类系列包括：哲学与宗教系列、文学与艺术系列、语言与文字系列、历史与考古系列、社会学与人类学系列、传播与文化系列、政治学与国际关系系列、经济与管理系列等；译丛为主题性质的译作，较为灵活，推出的有“经济伦理学译丛”、“新叙事理论译丛”、“心理学译丛”、“基督教文化译丛”等等。“未名译库”为开放性文库。未名湖是北大秀丽风光的一个象征，同时也代表了北大“包容百川”的宽广胸襟。本丛书取名为“未名译库”，旨在继承北大五四以来“兼容并包”的学术文化传统。我们将在译库书目的选择(从古典到当下)和译者的遴选上(不分校内校外)体现这样一种传统。我们确信，只有将人类创造的全部知识财富来丰富我们的头脑，才能够建设一个现代化的社会。我们将长期坚持引进外国先进文化成果，组织翻译出版，为广大人民服务，为我国现代化的建设服务。

由于我们缺乏经验，在图书的选目与翻译上存在不少疏漏，

希望海内外读书界、翻译界提出批评建议，使“未名译库”真正能成为一座新世纪的“学术文化图书馆”。

《未名译库》编委会

2002 年 3 月

译 者 序

浙江大学外语学院教授　沈　弘

《中世纪作家和作品》这部论著自 1982 年出版以来，一直被评论界认为是介绍中古英语文学的经典之作。由于它是出自该领域的权威之手，同时又把原本深奥枯燥的中世纪英国文学背景写得清晰易懂，文笔生动，具有很强的可读性，因此它早就被列入了牛津大学出版社的 OPUS 丛书系列。这套丛书是专门针对大学生和普通读者，由院士级大师亲自执笔，对各种专业和专题作简要介绍的畅销作品。该书很早就推出了简装本，在世界范围内大量销售。1997 年，作者又对第 1 版作了若干处修改，并且全面更新了注解和参考书目。

首章“时代与文学”介绍了中古英语文学的特殊历史背景。当诺曼人于 11 世纪中期占领了英伦三岛之后，给英国的语言、政治、经济和文化带来了一系列意义深远的变化。这些变化也反映在英国文学作品的内容和形式上。作者特别强调指出中世纪的思想家对于文学的概念与现代人有很大的区别，因此我们对于中古英语文学作品是不能完全按照现代文学的概念来进行研究的。

“作家、听众和读者”这一章主要介绍中古英语文学作品的创作过程。在最早的古英语时代，文学创作大都是用口头的方式来传播的。虽然一些修道院和大教堂的缮写室也记录和抄写方言散文和诗歌作品，但在这个狭小的圈子之外很少有人能阅读和书写。从大约 12 世纪初起，教会的学校开始发展成大学。新教团的僧侣、牧师会成员以及游乞僧从事学问研究的规模大大超过了古英语时期。同时，世俗社会也变得更加复杂，

官吏、普通职员、律师和商人越来越依赖于文字记载和文字工具。制作文本的变化也引起了文学创作上的一些根本变革。作者从匿名的开始变为知名的,诗人也开始通过各种文学形式表达自己的个性。伯罗引用了大量的文学作品来印证自己的观点。

“主要文学体裁”是该书中最重要的一个章节,它简要介绍了中古英语文学中一些独特的文学体裁。例如中古英语的神秘剧和道德剧跟古典的悲剧和喜剧概念有根本的不同。该时期的世俗和宗教抒情诗在很大程度上受到了普罗旺斯和法国宫廷优雅爱情诗的影响。在长篇叙事诗的创作中出现了一种有趣的现象,即作者的视野由广变窄,叙事结构由松变紧,越来越注意对于细节的描写,因此出现了一些像《高文爵士与绿衣骑士》和《特洛伊勒斯和克丽西德》这样精雕细作、形式完美的作品和乔叟的《坎特伯雷故事集》这样集大成的综合叙事体裁。

在下一章“寓意的程式”里,作者讨论了理解中古英语文学作品的正确方法,即如何了解不同作品的特定意图,即现代人所不熟悉的中世纪寓意程式。伯罗把这种寓意程式归纳为“讽喻”和“例证”这两种基本形式。例证法把事实或事件当作阐述某一普遍真理的范例,而讽喻法则把事实或事件看作代表某一真理或某个其他事件的隐喻。讽喻需要读者进行释意,而例证却需要归纳。伯罗从文学作品中引用了大量的例子来说明了他的理论,他论证的翔实和精当曾令许多挑剔的评论家拍案叫绝。

最后一章“中古英语文学的继续存在”论述中古英语文学在整个英国文学史的地位和意义。伯罗指出英国文学中的很多文学体裁可以追溯到中古英语时期,就连在文艺复兴时期出现的英国文学这个概念也是建立在中古英语文学作品基础上的。这也就是为什么人们通常称乔叟,而不是其他古英语诗人,为“英国诗歌之父”。斯宾塞、莎士比亚和弥尔顿等文艺复兴时期的著名英国诗人和作家都在很大程度上受惠于中古英语文学。

伯罗《中世纪作家和作品》的中译本在我的“九五”国家社科项目“中古英语文学研究”中被列为阶段性成果之一。我的整个项目计划包括三方面的内容:(1) 翻译优秀的中古英语文学作品。我已经译出了中古英语长诗《农夫皮尔斯》(中国对外翻译公司,1991 年 1 月)、《珍珠》、《猫头鹰与夜莺》、《高文爵士与绿衣骑士》、《布鲁特》(选译)、《奥费欧爵士》、《中古英语抒情诗选》等作品。(2) 翻译一些最好的国外研究成果,结合中世纪的历史、文化和社会背景来帮助中国的读者对于该时期的作品有更深刻的理解和欣赏。在这一方面,伯罗的这本书是我的首选。(3) 在翻译以上这些作品和论著的基础上逐渐形成自己的观点,并用中文写出中古英语文学的断代史研究,不仅对于作品本身要有客观准确的介绍,而且必须从浩瀚的作品中理清各种文学体裁、作品主题及表现手法的脉络,争取能形成自己的独特观点。为了完成这个课题的研究,这第二个介绍国外优秀论著的环节是必不可少的。由于此类书籍具有较高的学术价值、欣赏趣味和可读性,它们不仅可用作英语专业和中文系世界文学专业的教材和辅助读物,也可以为普通读者了解英国历史、文化和文学而打开一个国人以前从未见到过的窗口。

《中世纪作家和作品》一书的意义并不局限于介绍中古英语文学作品。作者在对中世纪作家作品进行分析和介绍的同时,特别强调它们在英国文学传统上的重要地位和它们与现代文学作品之间千丝万缕的影响。这种影响主要表现在文学体裁、叙事的角度与规模、宗教和世俗的主题及意象,以及其他各种艺术手法的借鉴。如果我们不能深刻了解中古英语文学的背景,任何对于 20 世纪英国文学的研究,尤其是对于文学与宗教之间关系的研究都是难以深入进行的。

我大约是在七年前因决定要翻译此书而开始跟伯罗教授通信的。2003 年,我有幸作为由英国学术院和王宽诚基金会资助的学者去访问英国布里斯托尔大学中世纪研究中心,在伯罗教授的亲自指导下,做了为期五个多月的研究工作,同时旁听了几

门中古英语文学的研究生课程。伯罗教授虽然已经退休,但仍坚持每个学期跟他的后任埃德·普特博士一起给研究生开中古英语文学方面的课程。上课的场面非常温馨:那儿的研究生基本上都是在老师的办公室里上课的,四周全是满满的书架。选课的往往只有四五名研究生,而上课的却有一老一少两个大牌的教授,后者在中间休息时还要尽地主之谊,给每位学生倒上一杯咖啡或泡上一杯茶。当老师提及某部作品时,马上就可以转身从书架上取下书来让大家传阅。伯罗教授熟谙中古英语文学作品的文本,讲解起这些作品来如数家珍,不用看书就能说出哪个字出现在书中的哪一页第几行。由于他的功劳,大学图书馆中有关中古英语文学的书籍收藏也是特别齐全。虽然年事已高,但是伯罗教授待人还是非常热情,除了亲自带我去熟悉图书馆和帮我联系各种具体事务外,有一次在春暖花开的季节,他甚至还兴致勃勃地驱车几十英里,带我们去见识昔日浪漫主义诗人华兹华斯和柯勒律治客居英国西部时最喜欢散步的一条山间小径。明媚的阳光照耀在翠绿的林间草地上,环顾周围,随处可见色彩缤纷的无名野花。幽静的山谷里回荡着小鸟悦耳的歌声和伯罗教授爽朗的笑声。这一切都似乎把我们带入了一种浪漫主义诗歌的神秘意境,令我们赏心悦目,心旷神怡,久久难以忘怀。

此译著得到“九五”国家社科
基金和浙江大学外语学院的资助

序　言

本书既不是一部中古英语文学史，也不是对中古英语文学的概论；概论可见于肯普·马隆与 A. C. 鲍合写的《中世纪》（第2版，1967），而德里克·皮尔索尔在《古英语和中古英语诗歌》（1977）中提供了中世纪英语诗歌的历史。本书只是作为该题目的一个导论。在可能会对中古英语作品的陌异感留下夸张印象的情况下，我集中介绍了一个现代文学的读者在首次接触中古英语作品时所面临的一些主要差异：如对于文学本身的概念差异（第1章），作品创作和被接受的环境差异（第1章），创作作品的种类差异（第3章），以及作品中各种蕴义的差异（第4章）。第1章和第5章还试图联系古英语文学和现代英语文学来总结中古英语的特征。

书中所引用作品文本的版本可见于参考书目。有关圣经的引语来自钦定本圣经。但丁《神曲》的译文出自 C. H. 西森之手（1980）。

我感谢斯蒂芬·梅德卡夫、阿拉斯泰尔·明尼斯、查尔斯·朗纳克斯、约翰·斯卡特古德、索拉克·特维尔-彼得等许多学生和同事给了我想法和劝告。

在这个新的版本里，我已经作了一些修订和更新；但主要的改变是有关注释和参考书目中所引用的材料，它们都已经得到更新。

谨以此书纪念已故的 F. W. 贝特森。

J. A. 伯罗

目　　录

序言 …… 1

第一章　时代与文学 …… 1

第二章　作家、听众和读者 …… 30

第三章　主要文学体裁 …… 75

第四章　寓意的程式 …… 118

第五章　中古英语文学的继续存在 …… 164

参考书目 …… 184

专有名词与术语英汉对照表 …… 191

第一章　时代与文学

1

“中古英语”这个词带有学究气和矫揉造作的色彩。它最初是用来指英语语言史的一个时期。19 世纪以德国人为主的历史语文学家们喜欢把语言史划分成古(alt-)、中古(mittel-)以及新或现代(neu-)这三个时期。这种三段划分法很适合于英语的历史。古英语只能是诺曼人征服以前盎格鲁-撒克逊英国的语言。新英语则可以从现在一直追溯到现代英国历史的开端,即最初的都铎王朝。这两者之间便是中古英语,它与古英语的主要区别在于它简化了屈折变化系统和吸收了法语和西欧语言的词汇。而现代英语的屈折形式进一步简化,并且词汇更加丰富,吸收了各种语言,尤其是拉丁语的成分。语文学家根据这些变化,把中古英语的开端确定为 1100—1150 年间,它的结束则是在 1450—1500 年左右。[①]

语文学和文学史是两个孪生的学科,所以文学史家们很快采纳“中古英语”这个概念是不足为奇的。它所包括的三四百年时间马上就被看作是一个文学时期。人们很自然地就把这几个世纪流传下来的作品——《修女须知》、《猫头鹰与夜莺》、《高文

① 关于对中古英语时期语言的介绍,请参见巴巴拉·M. H. 斯特朗的《英语史》(伦敦,1970),第三、四、五章。更详细的论述可参见《剑桥英语史》第 2 卷,1066—1476,诺曼·布莱克编(剑桥,1992)。

爵士与绿衣骑士》、《无知的云雾》、《坎特伯雷故事集》和《亚瑟王之死》——不仅看作是代表了英语史的某一时期，而且也代表了英国文学的某一发展阶段。然而这一提法本身并非没有问题，甚至在题目就采用中古英语文学这一概念的本书中也是如此。文学史家们在给某一阶段命名和下定义时，总是习惯于从别的学科中借用一些类似的术语。例如他们喜欢用国王和女王执政的朝代来命名："詹姆斯王朝戏剧"、"维多利亚诗歌"。这种借用标签的做法总是不太可靠，就连"中古英语"这个跟政治史相比与文学研究联系更为密切的学科中借来的术语也不例外。语言是文学的媒介，而每一特定时期的语言状况几乎都对文学发生了影响。然而语文学家所感兴趣，并成为他们划分时期所依据的某些特征（如屈折形式）并不总是带有深刻的文学含义。所以就像那些王朝一样，文学史家和批评家根本没有必要的理由去关注语言学上的分期。

然而语文学家们关于中古英语的概念事实上证明对于文学意图还是有用的，而且从标志着该时期开端的某些语言变化中可以看出，这种实用性并不单单是一种幸运的巧合。这种词汇和屈折形式的主要变化可见于《彼得巴勒编年史》中两个片断的对比。该书是《盎格鲁-撒克逊编年史》的一种，由彼得巴勒修道院的僧侣们一直撰写到 13 世纪中期。他们在 1121 年以前的记载都是用规范的古英语写的。一位僧侣于 1087 年威廉一世去世时这样写道：

> Se cyng Willelm þe we embe sprecað wæs swiðe wiss man, and swiðe rice, and wurðfulre and strengere þonne ænig his foregenga wære. He wæs milde þam godum mannum þe God lufedon, and ofer eall gemett stearc þam mannum pe wiðcwædon his willan.

我们所说的威廉国王是一个富于智慧和权势的人，比他的

任何前任都要显赫和强大。他对热爱上帝的好人慈悲为怀，而对那些违抗他旨意的人则绝不留情。

这里用的所有词汇都属于地道的古英语；所有的屈折形式（除了以-e取代-a的wurðfulre和strengere之外）都符合标准古英语的用法：即-að表示现在时直陈式复数动词（sprecað），-on表示过去时直陈式复数动词（lufedon，wiðcwædon）。而作为对照，《彼得巴勒编年史》的最后一位记述者在七十年以后这样描写了斯蒂芬国王统治时期的骚乱：

> Aevric rice man his castle makede and agænes him heolden; and fylden pe land ful of castles. Hi swencten swyðe pe wrecce men of pe land mid castelweorces.
>
> 每一个权贵都修筑起自己的城堡来反对国王，使得王国境内城堡林立。为了建造这些城堡，不幸的国民承受了极为沉重的负担。

在这段文字里，动词复数过去时的后缀-on变成了-en（heolden，fylden，swencten）。这种拼法代表了像现代英语London一词中非重读音节的元音。“men of the land”（国民）这个在我们听来很自然的短语，实际上说明了古英语的一些新发展：如不变格的新定冠词the，在介词后用不变格的名词（在of后面，古英语中应跟与格），以及用介词短语来取代一个变格的名词。castles（城堡）是个法语借代词，在新时期中这种借代是很典型的。

我们并不能明显地看出这些文字变化如何能为一个文学时期提供合适的界标。但事实上它们可以被看作是一个征兆，表明英国文化在诺曼人征服之后的一个世纪中发生了广泛而深刻的变化。屈折形式系统的简化本身并不是这种征兆。语文学家们相信这种发展在口语中已经进行了好几个世纪，部分是因为

非重读元音特性的普遍混淆。更重要的是抄写员们打破了文字中必须保持口语中被忽略的词性这一传统。那位写威廉的彼得巴勒僧侣也许在念动词复数过去时词尾时跟那位写斯蒂芬的后继者相同(就像现代英语中的 London);但他向来被告知在这儿该写-on,而把-en 的形式留给动词变位的其他部分。他仍然忠实于 10 世纪在古老的威塞克斯王国首都温彻斯特确立的抄写传统;他所书写的文字在所有要点上都仍然属于标准的文学语言,即现在所谓的后期西撒克逊语。它在威廉征服英国时曾极为盛行。这种标准古英语在英国沦陷后显示了相当可观的生存力,就像《彼得巴勒编年史》所表明的那样,但其最终崩溃是不可避免的。它跟其他标准语言相似,都是从其发源地的军事、经济和政治统治地位中获得力量和权威的,而威塞克斯的国王们就是因一再打败丹麦入侵者才首先成为全英君主的。在诺曼人统治时期,威塞克斯只不过是诺曼英国的一个行省,温彻斯特则沦为一个区区省会。于是温彻斯特标准便变得不合乎时代潮流。

我们不应该把书写文字旧标准的最终解体当作所有盎格鲁-撒克逊文学传统终结的标志。实际上古英语后期手抄本中特征最明显的两个传统在中古英语时期都有所体现。古英语散文这一杰出流派中最著名的作家是埃尔弗里克(约 955—1020)和伍尔夫斯坦(死于 1023 年)。他们在 200 年后《修女须知》和《凯瑟琳文集》的劝诫文作者身上找到了继承人;而盎格鲁-撒克逊头韵诗体仍然活跃在莱亚门的《布鲁特》这部不列颠国王的韵文体编年史之中,它跟《修女须知》一样,也是写于 13 世纪初。意味深长的是这两部重要作品都来自遥远的中西部——莱亚门的《布鲁特》写于塞文河畔,《修女须知》也许来自赫勒福德郡内地的林根地区。盎格鲁-撒克逊传统保留下来了;但在 1200 年它们已不再像 1000 年那样占据着中心的位置。它们现在不再属于首都,而是属于边远地区。本土文学事实上在 12 世纪中处于衰退状态,而跟旧的书写传统崩溃有关的语言变化正是这种

衰退的征兆。

同时，早期中古英语的其他明显特征表现出威廉征服英国后所带来的法国文化，这一新文化将在中古英语时期占据重要地位。1066 年以后，英国跟诺曼底组成了统一的“海峡王国”。在这个王国中显贵们所使用的民族语言并不是英语（西撒克逊语或其他方言），而是法语。从下列事实可以看出这两种方言的相对地位：莱亚门的英语《布鲁特》显然是为伍斯特郡身份卑微的听众所创作的，而他的法语素材，盎格鲁-诺曼诗人韦斯的《布鲁特》却是作者奉献给阿基坦的埃莱亚诺，那位嫁给英王亨利二世的大都市贵妇人的。

语文学家们用中古英语区别于古英语的某些特征直接证明了在诺曼和安茹国王统治下法语所占的压倒性地位。《彼得巴勒编年史》的最后一位作者所用的法语词 castle 本身并不具有什么文学意义，但它却是那些至关重要的新情况的征兆。盎格鲁-撒克逊的方言文化扎根于日耳曼世界。头韵诗的传统尤其可以追溯到日耳曼民族的共同根源，它同样见诸冰岛、德国等其他日耳曼民族的文学。12 世纪英国的新方言文化并不属于日耳曼语族，而是属于罗曼语族。事实上有许多浪漫传奇诗歌就是用盎格鲁-诺曼语、诺曼语或法语为盎格鲁-诺曼权贵们而写的。[①] 来自泽西的韦斯就是把他的《布鲁特》献给了英国王后；特里斯坦故事的两个早期法语文本，即由托马斯和贝鲁尔创作的《特里斯坦》，也许都是为英国听众所写的；法兰西的玛丽所作《谣曲》也很可能是在英国写的。英王亨利二世的宫廷似乎是法语文学活动频繁的一个中心，国王本人当然也说法语。

12 世纪是一个复杂和难以捉摸的时代，当时王国、语言和文学的分布与我们所熟悉的国界线完全不相吻合。在该时期

① 有关盎格鲁-诺曼文学，请见 M. D. 莱格的《盎格鲁-诺曼文学及其背景》（牛津，1963）。

中——就像现在，但出于截然相反的理由——英国的语言和文学这两个范畴很不相符。如今的英国文学只是英语文学的一部分，可是在12世纪中，英语文学只是英国文学的一部分，而且是只处于附属的地位。但是英国文学（英语文学）的研究者只要记住罗曼文化对英语作品的影响，就可以对当时盛行的这一文化窥见一斑了。例如这种影响见诸《猫头鹰与夜莺》这首在1200年左右用南部英语方言创作的诗歌。诗人跟他的同时代人莱亚门一样熟悉亨利二世宫廷的法语诗歌；但他却跟莱亚门相反，采纳了这种诗歌的方式、格律和主题。《布鲁特》中使用了古老的头韵诗行，《猫头鹰与夜莺》则接收了由于法兰西的玛丽和克雷蒂安·德·特罗亚等作者而时兴起来的八音节双韵体。它也学到了法语诗人的某些轻松笔调。例如在下列诗行中，夜莺宣称她的歌对于少女们具有道德教诲的作用：

That maide wot, hwanne ich swike,
That luve is mine songes iliche:
For hit nis bute a lutel breth
That sone kumeth & sone geth.
That child bi me hit understond,
And his unred to red wend,
An iseith wel bi mine songe
That dusi luve ne last noght longe. (1459-1466)

那个少女知道，当我停止时，
爱情就像我的歌声一样：
它只能持续很短的时间，
它来得很快，去时也同样如此。
通过我，那少女开始懂事，
她的糊涂变成了智慧。
在我的歌声中，她清楚地看到

放荡的爱情绝不会长久。

尽管诗人经常提及阿尔弗烈德国王，把后者比作格言智慧的来源，但他受盎格鲁-撒克逊传统的影响甚微。《猫头鹰与夜莺》属于一个跟《马尔登战役》等后期古英语诗歌完全不同的世界。

所以说语文学家们把 1100—1150 年间作为中古英语与古英语的分界线并不是偶然的。对于文学研究者来说，这一分界也是有根据的：盎格鲁-撒克逊文化的衰落和法国文化的崛起在诺曼人征服英国以后的三四代人中导致了新时期文学和语言的各种根本性变化。为了弄清这些变化是如何被用来标志中古英语时期的开端和奠定整个新时期特征的，我们现在有必要把它们放在更为广阔的欧洲范围内来考察。

“中世纪”(Medium Aevum)这一提法最初是文艺复兴时期人文主义者用来特指处于古典文明的消亡与当时现代文明的确立之间的整个时期。他们不难指出这一庞大时期的特点：这是一个野蛮的时代。对于这些学者和艺术家们来说，野蛮意味着对希腊人和罗马人在古代确立的审美准则一无所知，而这种审美准则正是他们自己在现代重新发现的。随着 20 世纪中古典趣味和教养的减退，这种激进而有争议的特征描写黯然失色，可人们至今未能有一个明确而具有权威的说法来取代它。事实上现代考证已经揭示出 500—1500 年间众多的变化和多样性，人文主义者对于中世纪的粗线条陈旧概念似乎已经不能自圆其说——至少目前是如此。现在我们经常用一种不太彻底的分期方法来取代它，即把旧的大致时期分为两半。其分界线习惯定于从 1050—1150 年这一个世纪的中线，即 1100 年左右。“黑暗的时代”这一旧名称可以用于前半期，而后半期如今则倾向于专门用来指“中世纪”。

“中世纪”和“中古”等名称目前通常在狭义上指自 1100 年起大约四百年间的时期。这种用法引起了某些麻烦。除了人们

经常要把它们跟粗略的旧用法混淆起来外，已经再也说不清中世纪究竟处于什么东西之间了。然而在 1100 年左右的某种分界似乎必不可少。从 11 世纪早期到 12 世纪晚期，西欧似乎已经在生活的各个部门都经历了一场改造。[①] 政治环境变得更加稳定。贸易和农业得到了迅速发展。人口开始增长。城市生活复苏，资产阶级在欧洲大陆形成了一股势力。武士们开始以骑士的面目出现，并开始炫耀他们的纹章服饰。在显贵云集的宫廷里，贵妇人们要求得到温文尔雅的新礼遇，尤其是从爱慕者那儿得到“优雅爱情”(courtly love)。所有的艺术都发展了各自的新形式来满足该时期的优雅精致的奢侈趣味。哥特式建筑取代了笨重的罗马式建筑，骑士的浪漫传奇取代了旧的英雄史诗，音乐向复调音乐发展。西多会等新教派的创立给宗教带来了一种新的宗教敏感性，这在对圣母玛利亚的崇拜中得到了最典型的表达。人们对于古典文物重新发生兴趣，现代学者甚至称之为 12 世纪的文艺复兴。[②] 以往局限于修道院学校的一些深奥学科进入了一个新的充满活力的时期，起初是在大教堂的学校(沙特尔大教堂)，后来则转向新建立的大学(巴黎大学、牛津大学)。当地中海又一次向欧洲人开放时(这是第一次十字军东征的时代)，西方学者主要通过穆斯林的媒介，重新发现了古希腊的科学和哲学。这是亚里士多德时代的开端，而经院哲学则反映了该时期最有特点的学术成就。

中古英语文学是作为受益者，而非贡献者，在这洋洋大观的新世界中占据了一席之地。英语在当时是与世隔绝的语言，很少有外国人能说和理解它；英语作品似乎也没有在国外引起人们的兴趣。目前所知第一部为外国读者而翻译的英语作品是约翰·高尔的诗歌，《情人的忏悔》。该作品写成之后不久就被里

① 特别参见 R. W. 萨瑟恩的《中世纪的形成》(伦敦，1953)。

② 参见 C. H. 哈斯金斯的《12 世纪文艺复兴》(麻省剑桥市，1927)。

斯本天主教教团中的一位英国人译成了葡萄牙语，之后又译成了卡斯蒂利亚的西班牙方言；但这件事本身是一个孤立的例证，反映了英国与伊比利亚半岛在 14 世纪中的特殊关系。甚至连高尔的同时代伟人和朋友，杰弗里·乔叟，也几乎不为外人所知。的确有一位法国诗人厄斯塔什·德尚曾写过赞颂乔叟的歌谣。但除了传统的颂词之外，他只把乔叟称作“伟大的翻译家”，即指这位英国诗人翻译了法语的《玫瑰传奇》。

也许法国人在评价英国作家时并不总是慷慨大度，德尚称乔叟为“伟大的翻译家”尽管有失偏颇，但却指出了整个中古英语文学的一条最主要真理：即它对法语的严重依赖性。莱亚门等早期中古英语作家对于韦斯等法语作家所欠下的文债可以归结于当时特殊政治环境的影响；但尽管诺曼人征服英国确实对把英国文学从日耳曼文化纳入了罗曼文化的轨迹起了很大的作用，但它并不能用来解释整个中古英语时期中法语文学的优势和统治地位。自从约翰国王于 1204 年失去了诺曼底之后，英国就不再是海峡王国的一部分；然而就是在两百年以后乔叟和高尔的时代，法语的影响仍占有支配地位。理查二世仍拥有一些法国领地，但他不像亨利二世那样是一位欧洲君主；而尽管法语编年史家和诗人傅华萨报道说他法语讲得很好，但理查的母语很可能是英语。他实际上主要是英国国王。因而理查王时代的英国作家仍有理由被法国人看作是“伟大的翻译家”。

事实真相是即使威廉没有在黑斯廷斯杀死哈罗德，英国文学也会进入法国文化的轨道。因为欧洲中世纪（约 1100 年以后）的最显著特征之一就是法国支配了文化和学术生活的几乎所有部门。11、12 世纪中伟大创作活动的中心是在法国，尤其是在卢瓦尔河和塞纳河的两岸。哥特式建筑因巴黎北部的圣丹尼斯修道院和沙特尔大教堂而确立了自己的地位，就像经院哲学在新建立的巴黎大学确立了自己的地位一样。西多会这个庞大的新僧侣教派取名于勃艮第的锡托，它是由法国人圣伯尔纳所

创立的。就方言文学而言,亚瑟王传奇故事中的第一部诗作,从某些方面来说也是最好的作品,是出自香槟地区克雷蒂安·德·特罗亚的笔下;诗中朗斯洛、帕尔奇法尔、伊万和其他圆桌骑士的冒险已经是文笔精巧,构思微妙。这些法语浪漫传奇不仅在英国,而且还在遥远的冰岛被模仿和翻译。它们也在中世纪德国诗歌的伟大时代对沃尔夫拉姆·封·埃申巴赫的《帕尔奇法尔》和戈特夫里德·封·斯特拉斯堡的《特里斯坦》施加了决定性影响。克雷蒂安完全有理由在《克里热》(*Cligès*, 31—36)中宣称文明的中心从希腊向西转移到罗马以后,现在已经停留在法国:"希腊在骑士精神和学问上是首屈一指的。后来骑士精神传到了罗马,接着是学问的鼎盛期,这些现在都来到了法国。愿上帝准许它们留在那儿!"

所以说法国影响并不是英国被征服的特殊标志,而是中世纪欧洲的普遍特征。就像在别处那样,它在英国一直持续到该时期结束。在中古英语文学中到处可以看到这种影响的证据。例如英国的浪漫传奇严重依赖于法语。奇怪的是,克雷蒂安·德·特罗亚的作品只有一部中古英语译文保存至今,它就是从克雷蒂安的《伊万》改写的《伊万与高文》。虽然有迹象表明他尚未完成的《帕尔奇法尔》以及其他诗人为它所作的冗长续篇曾经在英国北部广泛流传。它的影响可见于《高文爵士与绿衣骑士》。法国韵文传奇经常为英国的诗体浪漫传奇提供素材;有些诗体浪漫传奇还试图模仿克雷蒂安及其后继者叙事诗中完美流畅的八音节双韵体。法语浪漫传奇中的另一种形式,即由法兰西的玛丽在 12 世纪创作的布列塔尼谣曲,也在英国吸引了众多模仿者。《兰瓦尔爵士》就是玛丽谣曲的译文之一,《奥费渥爵士》也是以她的方式来描写俄耳甫斯和欧律狄刻的故事。

中古英语浪漫传奇作家依赖法语素材的最明显例证也许就是托马斯·马洛礼爵士的《亚瑟王之死》。在 13 世纪的法国有一派早熟而典雅的叙事散文刻意模仿克雷蒂安韵文浪漫传奇的

风尚，其主要纪念碑是被称作“白话本故事集”的散文浪漫传奇。这部庞大的亚瑟王故事集颇具某种富于权威和条理分明的完整性，而这正是13世纪这个《神学大全》的伟大时代所最为珍视的，于是它便成了一种标准文本。当但丁在《论俗语》中提及“曲折而优美的亚瑟王传奇”（Arturi regis ambages pulcerrime）时，他也许正是想到了这部构思精巧、情节曲折的故事集；而当他笔下的保罗和弗朗西斯卡首次拥抱时，他俩在一起阅读的肯定也是“白话本故事集”中的《朗斯洛》（《地狱篇》第5诗节）。在英国，白话本浪漫传奇似乎同样流行。英国文笔最细腻的浪漫传奇作家，《高文爵士与绿衣骑士》的作者，从这些故事中摄取了大量的细节描写。但作为法英文化时间差的一个证据，英国作家们起初并没有分享欧洲大陆同行追求叙事散文的现代趣味。正如克雷蒂安的诗体在英国一直到两个世纪以后乔叟、高尔和“高文”诗人的时代才遇上对手，“白话本故事集”的散文浪漫传奇直到马洛礼（死于1471年）的时代适逢知音。《亚瑟王之死》中大部分内容实际上是直接从白话本浪漫传奇翻译或改写的。如马洛礼对圣杯故事的描写就是基于“白话本故事集”的《寻找圣杯》（*Queste del Saint Graal*）；而“白话本”中的《亚瑟王之死》则为马洛礼的悲剧性终卷提供了大量素材。显然马洛礼并不满足于某一个或某一组冒险经历，而立志要记录亚瑟王及其圆桌骑士全部历史的雄心壮志也是来源于“白话本”的汇编者。

浪漫传奇，无论是散文还是诗歌，是中世纪方言文学中的最突出成果。它的影响之大，使得该时期经常被称作“浪漫传奇时代”，以区别于早先的“史诗时代”。[①] 但中古英语文学的法国特征并不局限于这个占支配地位的文学体裁。事实上，14、15世纪的英国诗歌与其说归功于法国的浪漫传奇，还不如说是法国的

① 参见W. P. 克尔的《史诗与浪漫传奇：论中世纪文学》（伦敦，1897；重印本，纽约，1957）。

讽喻诗和抒情诗。

13世纪讽喻诗在法国的兴起与浪漫传奇在那儿的衰落几乎是同时进行的。宫廷讽喻诗似乎为上流社会的听众提供了一种合乎他们趣味的叙事诗。自从散文接替了为骑士英雄的传奇历险(占宫廷浪漫传奇听众绝大多数的贵妇人们对于赫赫战功也许从来就不太感兴趣)树碑立传的任务之后,诗人们现在可以腾出手来发掘早在克雷蒂安·德·特罗亚、法兰西的玛丽及其追随者的作品中就已有呈现的心理和情感的丰富矿层。纪尧姆·德·洛里斯在《玫瑰传奇》中迈出了决定性的一步:这部未完成的诗歌在大约四十年以后由让·德·墨恩续完,并在下一个世纪中被乔叟部分译成了英语。它奠定了一种新的方言叙事诗体裁,通过做梦和幻觉的形式代表了一个讽喻和象征的世界。这个世界中的人物和事件概括地暗示了爱情的各个方面。《玫瑰传奇》这一诗歌名称本身就是对早先战争和英雄诗歌的一种挑战。因为它圆滑地蔑视了高官贵爵和刀光剑影:这部浪漫传奇只是描写了一朵"玫瑰"。13世纪的英国也有听众能够欣赏这种微妙细腻的室内诗歌,可当时这仍然是一些说法语的听众,他们满足于欣赏《玫瑰传奇》原作和它的许多法语模仿作品。只是过了一个世纪以后,当英国上流社会转用英语以后,诗人们才开始写作适合于高雅趣味的英语诗歌。高尔的《情人的忏悔》、"高文"诗人的《珍珠》、乔叟的《公爵夫人之书》和《众鸟之会》、克兰沃的《丘比特之书》——所有这些诗都证明了《玫瑰传奇》的创作影响在理查王时代的延续。这同一影响还可见于下一代诗人利德盖特的《玻璃神殿》,或苏格兰国王詹姆斯一世的《君王之书》。梦幻讽喻诗的传统事实上一直延续到了中世纪的结束:苏格兰的邓巴和加文·道格拉斯,甚至还有亨利八世统治英国时的斯克尔顿,他们都写作了显然是脱胎于纪尧姆·德·洛里斯作品的诗歌。

早期中古英语抒情诗的历史不太清楚,主要因为1300年以

前的原作幸存甚少;但这里似乎有一点很清楚,即至少在 14、15 世纪中是法国领先。实际上在纪尧姆·德·马肖特等法国诗人的作品中,爱情抒情诗与宫廷讽喻诗的传统几乎是不可分割的。马肖特常在他的讽喻叙事诗中插入抒情诗,就像乔叟的《善良女子殉情记》的序诗中所做的那样。所以那些以法国宫廷诗笔调写作梦幻讽喻诗的英国诗人也经常模仿法国的"华丽艳情诗"(grand chant courtois)。乔叟的歌谣和回旋诗就属于这一传统,乔叟信徒霍克利夫的歌谣也是如此。在 15 世纪的法国和英国,由于勃艮底修辞诗派的影响,上述抒情诗变得越来越复杂,最终趋于僵化。但威廉·邓巴 1500 年以号称"黄金文体"的精巧勃艮底风格写作的抒情诗显示出"华丽艳情诗"在中世纪最后的几个年头仍具有较强的生命力。

吸引英国模仿者的法国作品绝不仅限于诗体和散文体的浪漫传奇、爱情讽喻诗和宫廷抒情诗这几种文学体裁。法国的韵文故事给乔叟《坎特伯雷故事集》中磨坊主、管家和船手等人的故事提供了原型,而他同时代人威廉·兰格伦的《农夫皮尔斯》则主要从以纪尧姆·德·戴吉莱维为代表的法国宗教讽喻诗传统中获取了灵感。当时对英国作家产生影响的文学传统并不局限于法国。除了意大利文学对于乔叟有影响外,其他欧洲方言文学在当时的英国似乎看不出有何反响,但是拉丁语文学,无论是古典的还是中世纪的,对于该时期受过良好教育的作家来说,其影响甚至比法国文学还重要。例如奥维德对乔叟的影响甚至超过了《玫瑰传奇》。可是拉丁语文学的支配地位并不像法国文学的支配地位那样是中古英语时期的一个突出特征。现代研究越来越清楚地表明,拉丁语文学在古英语文学中就相当重要;当然在文艺复兴时期它仍然很重要。相反,正如我们所看到的那样,法国文学的统治地位发端于中古英语时期。我们还可补充一句:这种影响的衰落与该时期的结束也差不多时间相等。

这里不可能提供确切的日期。语文学家们习惯于把 1450

年或 1500 年作为中古英语这一语言时期的结束;但很难说莎士比亚英语区别于乔叟英语的词汇、词法、语音等变化在这两个日期之一(或甚至它们的约整数)就已经达到了转折点。不管怎么说,即使语文学家能够提供这么一个日期,它对于文学史来说也没有用处,我将在最后一章中再论及此事,但这里暂时可以说在中古文学和文艺复兴文学之间看不出有什么明显的中断。怀阿特、斯宾塞和乔治·赫伯特等诗人从中古文学中要比从欧洲同时代人那儿学到更多的东西。当然这一时期发生了深刻的变化,但这种变化是逐渐发生的。因此像斯克尔顿这样在亨利七世和亨利八世等最初的都铎王朝中写作的诗人仍可算是中古诗人,但按其他标准也可算是文艺复兴诗人。然而并非所有的标准都同样重要,法国文学重大影响的衰落就比大多数的标准都更为有用。文学史家们把意大利文学对怀阿特和萨利的影响作为新时代标志而给予特别重视,正是出于一种明智的本能。

2

过去四十多年中许多有关中古文学的论著都自称采用了批评研究的方法,而不是语文学和古文物研究的方法。这种研究方法的座右铭是“把文学作为文学来研究”。此口号的同义反复形式起了大声疾呼对作品的文学探讨应具领先和特权地位的效果。但显然中古英语时期幸存下来的众多作品并不都能算作文学。关于哪些算是文学和根据什么区分标准这个问题一般都被人们所回避,也许是因为这个问题太学究气了。但就像我希望在这一章节中说明的那样,这个问题引起了一些影响深远的论争。中古英语文学的概念实际上是一个扑朔迷离和聚讼纷纭的概念。

人们不应该指望任何时期的作品都可分成两个定义明确的类别:文学作品和非文学作品。作品的复杂性和文学概念本身

的复杂性总是造成一些模棱两可的问题——有的作品符合文学的某些标准，但不符合其他的标准，有的作品中有一部分符合那些文学标准，另外部分则不符合。尽管如此，现代文学批评已经得出了一个文学的概念，把它运用到现代作品上可取得相当明确的结果。出于图书馆分类和大学课程设置等实用目的，人们一般同意文学有三个主要分支：诗歌、小说和戏剧。因为“文学”是一个评价涵义很浓的尊称，所以并不是所有这三类的作品都能算作文学，有的只能说是类文学；但可以有把握地说诗歌、小说和戏剧这三部分共同组成了目前公认的文学概念的核心。在具体实践上，自中世纪以来的文学史大致可分解为这三类作品的历史，其中每一类作品都向文学史家们提供了形式完整和有连续性的传统。相反，那些庞杂的非虚构性散文作品（论说文、历史、信札、布道文）不太会引起批评家和文学史家们的注意，除非它们有助于对诗歌、小说和戏剧的研究。实际上在这一方面，有关文学的概念近年来似乎变得越来越排外，文学读者们倾向于把克拉伦敦看作是史学家，培根是科学史家，伯克利是哲学家，等等。

为了理解为什么现行的文学概念这么不适用于中古文本，我们有必要简略探究一下这个概念的基础。文学＝诗歌＋小说＋戏剧这一熟悉等式的推论依据是什么？它所包含的标准是什么？对这个问题没有简单的答案。有人试图根据产生文学的脑力机能（通常是想象力），或根据作品题材特征（往往诉诸情感）来给文学下定义；但最有价值的是有关文学形式方面的定义。有两个主要流派目前在这方面的讨论中占了上风。前一种流派通过研究文学作品运用语言的方法来寻求文学性，或 *littérarité* 的主要标准。文学开拓了为非文学作品所忽视的语言潜能。它把语言本身变成了美学思考的对象。俄国语言学家和形式主义批评家罗曼·雅各布森在他对语言“诗意功能”的朴实定义中阐述了这种观点：“诗歌的突出特征在于下列事实，即每个字都被

看作是一个字，而不仅仅是指示对象或情感迸发的代用品；词语及其排列，它们的意义和外在内在形式独具有独自的分量和价值。”①

另一种文学形式的标准也牵涉文学与非文学作品的关系；但这里指出的分歧是两类作品的真实性不同。文学区别于历史、哲学和科学，就因为它是虚构的、非肯定的、非实用的和假设型的作品。它并不以普通方式直接为它报告的事件真相和阐述的思想所约束。文学并不像柯勒律治在《文学传记》中所说的那样，“为它描写的对象直接道出真理”。诺斯罗普·弗赖伊说过：“在文学中外在的意义是次要的，因为文学作品并不妄加描述或断言。因此它们既不真实，也不虚假，而且也并非同义反复。”②哲学家 J. L. 奥斯汀一语中的地指出：“沃尔特·惠特曼并没有一本正经地去激励自由之鹰翱翔蓝天。”

这两种标准并不互相排斥。相反它们在有关文学的大部分现代思想中很容易结合。当法国批评家热拉尔·热内特给文学下定义为“一种倾向于把自己变为思考对象的信息交流形式”(un message qui tend partiellement à se résorber en spectacle)时，他既暗示了文学的虚构性，也暗示了文学的“诗意功能”。③文学语言可以被说成是倾向于“部分把自己变为思考对象”的，但对它们所阐述的思想和报告的事件也同样可以这么认为。在热内特这类公式中，这两种过程似乎是另一种更深刻过程的表现形式。热内特的观点是最典型的现代思想。这两种标准都结合在“文学性”(*littérarité*)这一复杂思想之中。

中世纪的思想家们并没有这一类文学概念。语言的“诗意功能”这个思想对于语法学家和修辞学家来说是熟悉的，不过他

---

① 根据 V. 厄利切在《俄国形式主义批评》(海牙，巴黎，1969 年)第 183 页的引语。

② 诺斯罗普·弗赖伊：《批评的剖析》(普林斯顿，1957)，第 74 页。

③ G. 热内特：《符号》(巴黎，1966)，第 146 页。

们给它冠以另外一个名称："雄辩"。当雅各布森论及"词语及其排列，它们的意义和外在内在形式都具有独自的分量和价值"时，他把自己纳入了一个由中世纪经院哲学家从古典修辞学家那儿继承来的雄辩术思想的古老传统。然而这些修辞标准无论在古代还是在中世纪都很少跟上述第二种标准联系在一起。这并不是说中世纪的人不关注虚构跟事实的区别，但这种区别在他们的作品类型学中似乎并不重要。对于西方人来说，亚里士多德的《诗学》也许比任何其他作品都更把亚里士多德的模仿学说所暗示的虚构性当作诗歌的首要特征。但中世纪欧洲只能通过 1256 年左右从一个阿拉伯文评注本转译过来的拉丁语文本来阅读《诗学》。[①] 这个译本压制和曲解了模仿的概念，反而把诗歌的主要功能说成是赞颂美德和谴责罪孽。把诗歌作为伦理学分支的概念是中世纪的特征。但不管这种概念有何优点，它并没有给区分文学和非文学作品提供多少动机。这种动机来自 16 世纪，当时人们重新完整地发现了亚里士多德对于这一问题的看法。直到那时，虚构性标准才在最早见于意大利人文主义者论著的后古典主义文学理论中占据了首要的地位。英国人文主义者的经典论述可见于菲利普·锡德尼爵士的《诗辩》(1595)："至于诗人，他从不断言，因而也从不撒谎。因为我认为撒谎就是肯定那些虚假的东西，把它们说成是真的。所以说，其他艺术家学者，尤其是历史学家，由于要从模糊不清的人类知识中断言很多东西，几乎免不了会有许多谎言，但是诗人，如上所述，却从不断言。"[②]本·琼森对一篇创世史诗的作者迪·巴尔塔斯的直率批评也反映了这一观点，即这位作者"不是诗人，而是打油诗

① 这个拉丁语文本的现代英语译文可见于由 A. S. 普雷明格、O. B. 哈迪森和 K. 克伦合编的《古典与中世纪文学批评：译文和阐释》纽约，1974)。

② 《诗辩》，G. 谢泼德编(伦敦，1965)，第 123—124 页。谢泼德的序言尤其宝贵。

匠，因为他所写的并非虚构”[①]。这两位作家也许都记住了亚里士多德《诗学》中的格言：“你们可以把希罗多德的著作改写成韵文，但它仍然是一种历史即不是诗歌。”

旧的修辞学标准并没有被基于亚里士多德模仿概念的这些新人文主义标准所取代；相反，如上所述，我们关于文学的观念可以被看作是这两种标准结合的产物。因此有关雄辩文的中世纪概念本身对于现代读者来说并不陌生。可是在许多中世纪“文学批评”中，修辞学标准是在孤立的状态下起作用的，完全不参照对虚构性的考虑，于是往往得出很奇特的结论。请回味一下《坎特伯雷故事集》中乔叟的旅店老板请学者讲故事时所说的话：

> “Tell us som murie thyng of aventures.
> Youre termes, youre colours, and youre figures,
> Keepe hem in stoor til so be that ye endite
> Heigh style, as whan that men to kynges write.”
>
> (IV 15—18)
>
> 请给我们讲些有趣的事情，
> 把你的那些名词、色彩和隐喻
> 都暂时收起来，等到你给国王
> 写奏表之类高雅文章时再拿出来。

令人吃惊的是最后一行诗。旅店老板把高雅文体的特征看作是一种特殊的措辞（“名词”）和修辞手法（“色彩”和“隐喻”），暗示了“文学的修辞概念”。但他所建议的运用该文体的场合，却以其毫不妥协的奇异性迫使我们意识到他根本没有想到文学——除非这个标签能用来表示包括文牍公函在内的作品种类。

---

① 琼森的话引自他所著的《跟霍索恩敦的威廉·德拉蒙德的叙谈录》(1619)。

现存的许多有关语法、修辞和诗艺的中古拉丁语论著论述了雄辩文中的“名词”、“隐喻”及其他特征；但这些特征所显示的作品类型学也跟我们的文学分类无缘。英国修辞学家，加兰的约翰，在写于 1220 年的《帕里斯阿纳的女诗人》中宣称他准备教授“雄辩艺术”(ars eloquentiae)，并将其内容分成三个部分：“信函学”(ars dictandi)、“格律学”(ars metricandi)和“节奏学”(ars rithmicandi)。[①] 这后两个术语区分了两种主要的中古拉丁语诗歌类别：古典方式的音量诗(“格律”)和现代方式的音韵诗(“节奏”)。正如题目所暗示的那样，约翰这部论著的大部分内容涉及到了诗歌；但约翰也讨论了散文；而正是这后一部分讨论显示出他离文学的概念有多远。他所关注的是雄辩散文，但对他来说这主要是指规范信函的写作。这也就是“信函学”所主要教授的“给国王写奏表之类的高雅文章”。约翰实际上跟乔叟的旅店老板一样认为文学与信函之间并没有任何界限。雄辩艺术跟诗歌有关，就如它跟规范信函或契约、账单、传票、布道文等同样有关。

当了解了这种对我们来说似乎是超越了最根本区别的雄辩文之后，我们对于虚构性和非虚构性的区别在约翰的体系中微不足道一事就毫不奇怪了。他只是作为题外话论及记叙文种类时，在一个专门评论散文、诗歌中普遍弊病的章节(第五章)中顺便谈到了这种区别。约翰把记叙文分为三种：即涉及“非真实事件，并不假装真实”的“故事”(fabula)、“报告很久以前所发生真实事件(res gesta)”的“历史”(hystoria)，以及有关“虚构事件(res ficta)，然而此事就像在喜剧中那样有可能发生的”“辩论文”(argumentum)。这种至少可以追溯到西塞罗(《创新篇》I 19)

① 加兰的约翰所著《帕里斯阿纳的女诗人》是由 T. 劳勒编辑、翻译并注释的(纽黑文和伦敦，1974)。其他有关中古拉丁语诗艺论著，请参看 E. 法拉尔编辑的《12、13 世纪中的诗艺》(巴黎，1924)。

的三重区别本身对于我们来说具有相当的兴趣。关于“辩论文”的定义一笔勾销了那些所谓的中世纪读者和作家不了解现实主义虚构概念的说法。但这儿要指出的是只是约翰把“真实事件”和“虚构事件”之间的区别看得太次要了。它姗姗来迟,是在论著的角落作为题外话而谈到的。跟本·琼森不同,加兰的约翰似乎不太关注诗人或其他雄辩文作家是否在“描写虚构的事件”。他的兴趣只是在别处,即在“雄辩艺术”本身。

如果说所有的中世纪“文学批评”(使用这个词组时应当有所保留)都属于以加兰的约翰为代表的修辞学传统,那也将是一种谬论。12 世纪的法国,尤其是 14 世纪的意大利,提供了诗人崇高这一观点的实证——就像人文主义者的新柏拉图主义观点那样,把诗人看作是预言家,能通过其寓言来表达真理。[①] 该传统甚至宣称,诗歌中表达的真理不能够被翻译成任何其他种文体。这种提法也许接近了有关特殊文学真理的现代概念;但在实践中,就连中世纪的新柏拉图主义批评也倾向于把诗歌讽喻解释为有关道德、宇宙论或历史真理的平易论述——这种论述在任何意义上都不是虚构的。而且在任何情况下也不能宣称,对中古英语诗人的作品,也许乔叟除外,可以用新柏拉图主义的观点来进行讨论。无论我们是否喜欢,以加兰的约翰为代表的更世俗化的传统在这儿倒是显得更为贴切。

中古英语文学的读者必须认识到中世纪作家一般不认为他们的作品代表了任何特殊的或是具有特权的文学体裁。当然并不能由此得出结论,认为有关文学的概念不能运用于研究中世纪作品。批评并不局限于作家可得到的概念,至于像加兰的约翰这样同时代文学理论家的观点仅仅反映了一个不发达的文学理论。他甚至还不了解亚里士多德的《诗学》,人们最好不去理会它们。然而其中有些观点尽管奇特,却也忠实地反映了我们

① 参看 W. 韦瑟比的《柏拉图主义与 12 世纪诗歌》(普林斯顿,1972)。

所难以接受的事实真相。正如我们所看到的那样，加兰的约翰关于雄辩作品的分类并没有对虚构性和非虚构性作品作出重大的区别。对于他来说，雄辩不必像现代人所认为的那样是虚构的；这两种概念是互不相关的，前者比后者更为重要。约翰理论中的这种分离法符合现代读者在中古英语“文学”作品中所面临，并经常感到困惑的主要特点。无论在散文还是在诗歌中，我们都发现雄辩，即语言的文学运用，不必是虚构的。

这种情况在中古英语的散文中更为明显。作为现代英语文学三大分支之一的散文小说在中古英语中几乎找不到它的痕迹。14 世纪意大利的“中篇小说”(novella)——如薄迦丘的《十日谈》——代表了一种篇幅较短的散文小说，它在法国也有人模仿(nouvelle)，但直到中世纪结束之后，它在英国也难以找到模仿者。我们也已经看到，13 世纪在法国兴起的长篇散文浪漫传奇这种风尚直到 15 世纪才有英国作家起而仿效；而马洛礼的《亚瑟王之死》尽管一般被认为是英语中首部重要的散文小说，但它与我们都很熟悉的这个部类并不十分相称。虚构性的标准在这儿很难运用。马洛礼究竟是编年史家还是小说家？在何种程度上他肯定了书中故事的真实性？威廉·卡克斯顿在其编印的《亚瑟王之死》序言中肯定了亚瑟王的历史真实性，并把马洛礼的作品跟其他有关“九大名人”[①]的编年史相提并论，但他没有宣称整个故事都是“真实的事件”(res gesta)：“至于是否对整个故事的真实性确信无疑，那就随你们的便了。”[②]在这里，读者不难把《亚瑟王之死》完全看作是一部文学作品，因为其中有关亚瑟王骑士的故事大多荒诞不经，难以令人“确信无疑”。所以人们可以说，马洛礼的作品至少已经“变成”了文学。然而中古英

① “九大名人”是指古代和中世纪历史上的九位英雄人物：赫克托尔、亚历山大、恺撒、约书亚、大卫、犹大·麦凯白乌斯、亚瑟王、查理曼、布容的戈弗雷。(译者注)

② 参见维纳弗校勘的版本，第 xv 页。

语散文中很少有其他作品能这么容易被视为文学的。人们只需将中古英语文学经典中几部最著名的散文作品分别贴上标签，即可以说明这个问题。《修女须知》是修女教规，《灵魂的牢狱》是劝诫文，《圣女朱利恩的生平和殉难记》是圣徒传记，《无知的云雾》是一篇冥思论说文，曼德维尔的《游记》是（或号称是）旅行记，《马杰里·肯普之书》是心灵自传，《帕斯顿信札》是书信集。

我在前面说过，现代的文学标准越来越倾向于排斥布道文、论说文、旅行记、自传和其他非虚构性的散文作品。如果用这种非虚构性来衡量中古英语（和古英语）文学的话，那么散文的文学作品就所剩无几了。然而根据这些理由将被排斥在外的许多中古英语散文作品，要是用其他一些标准来衡量的话，又是呼声甚高的文学作品，因为它们显示了雅各布森所说的语言“诗意功能”。在分科不那么细的当时，人们并不以为这种诗意功能与实用意图无关。事实上，加兰的约翰似乎认为所有真正的散文都应该是雄辩的：它们包括亚里士多德这类作家所采用的论说文（technigraphic）、虚构性或非虚构性的记叙文（historial）、信函（dictamen）和宗教散文（rithmus）。当然并不能因为这个说法就认为所有的中古英语论著、编年史和信函都会表现出约翰所称的雄辩：“简练而优雅的谈吐，虽无诗的格律，却仍顿挫有致”。但是像《修女戒律》这样的作品确实很适合于用来进行风格分析。这类作品完全可以“当文学来阅读”——只需记住不要把雄辩当作虚构性的一个标志。

人们在阅读中古英语诗歌时忘掉这个规则的危险要大的多。跟散文不同，该时期的诗歌仍是英国文学中具有生命力的一个部分，其中有许多最好的作品完全符合现代的文学性标准。谁也不曾怀疑过《特洛伊罗斯》和《高文爵士与绿衣骑士》的文学资格。这些作品不仅在中古英语文学，而且在整个英国文学中都占有中心的位置。在这些作品中，语言的诗化和丰富的虚构想象是联系在一起的。两位诗人不仅把他们的故事看作是“虚

构事件”(尽管它们也有一些不太认真的历史描写),而且还都普遍采用了文体的变化来加强其虚构性。他们严肃地对待道德问题,但用的却是典型的文学方法——即不是泛泛地向读者说教,而是使作者和读者都一起沉浸在对幻想世界的冥思之中。在《高文爵士》一诗中,最终的道德审判并非出自作者之口,而是分别由高文、伯蒂拉克和圆桌骑士们说出。但由于他们的判断互不相同,最终效果显得隐晦曲折,令人回味无穷。这两首诗中说教似乎过于露骨的唯一之处是在《特洛伊罗斯》中所谓的收场白,诗人在结尾处直接向听众提出道德规劝:“摆脱尘世的虚荣吧……”。尽管这些诗行表达了最普通的中世纪情操,但现代读者仍觉得难以接受。他们不是把它们看作是艺术上的瑕疵,就是以为它们用移置和虚构的方式表达了一个左右为难的叙事者为解释这个悲痛的故事而产生的内心斗争。这两种反应都证实了乔叟在此诗其余部分的虚构想象力。实际上没有其他中古英语诗人能像他那样,无论在所做的和没做的事情上都能如此接近我们对于诗人这一特殊职业的观念。意味深长的是乔叟和他朋友及同时代人约翰·高尔是最早提及他们缪斯的英国作家(《特洛伊罗斯》II 6、《乔叟的诗跋酬司各根》38、《情人的忏悔》VIII 3140)。

并不是所有的中古英语诗歌都那么完全符合“文学性”的现代观念。这可以被简单理解为是一个质量问题:任何时期的韵文都可能因为过于粗糙和幼稚而甚至连坏的文学作品都不算。但许多中古英语诗歌提出了一个另外的问题,该问题尽管并非中世纪诗歌所特有,但它越来越被现代诗歌所忽略。华兹华斯在《抒情歌谣集》的序文中写道:“人们以为一旦作者用韵文写作,他就等于正式约定将遵守某种已知的联想习惯,并告诉读者不仅某种类型的思想和表达方式可以在他的书中找到,而且其他类型的都将被小心翼翼地排斥在外。这种由韵律语言提供的

典型和象征必须能在不同的文学时代唤起截然不同的联想。”[①]在现代，尤其是自华兹华斯的时代以来，韵文作者与广大读者之间的“正式约定”已经越来越坚定地排斥任何过于直接和肯定的文体，无论它们是历史、神学、哲学或科学作品（后者很少有想象力）。但韵文写作在中世纪并没有建立起这种专有联想。可以说当时的韵文仍然是一种比较熟悉和常用的一种媒介。确实，散文逐渐取代韵文非文学功能的漫长过程在中世纪向前迈进了好几步。一位法国作家说他不会把特洛亚历史“用韵脚和格律来写，因为这样必定会产生谎言”（par rimes ne par vers，o il covient par fine force avoir mainte mençognes）[②]；但就连这种先进的观点也只不过说明了一个通俗的见解，即由于要划分音步和押韵，人们不能用诗歌来表达本意。在这方面比法国更保守的英国，韵文当然并不带有虚构性的普遍“典型和象征”。我们看到有用韵文写成的布道文、给教区牧师的指令、礼仪书和编年史，甚至还有描述炼金术和化学反应的诗歌。

锡德尼在《诗辩》中把“真正的诗人”与描写伦理、科学、天文学和历史的诗人加以区别。关于后一种诗人（他提及了卢克莱修、写《农事诗》的维吉尔、马尼利乌斯和卢肯），他这样写道：“因为这第二种诗人受各自题材的限制，而不是走自己的创新的道路，所以他们究竟算不算诗人，让语法学家们去争论吧。”[③]在《特洛伊罗斯》和《高文爵士》中，诗人们显然是“走自己创新的道路”，创造出极为完美的诗体格律，但许多中古英语诗歌是属于第二种类型的。《良心的责备》尽管现存手抄本数量比任何其他中古英语诗歌都要多，却仅仅是有关生活之悲惨，死亡之必然等题材的押韵论文。另一首冗长的中古英语诗歌，《世界的信使》，

① 《抒情歌谣集》，R. L. 布雷特和 A. R. 琼斯编辑（伦敦，1963），第 237 页。

② 根据 H. J. 蔡特的引语，《从抄本到印刷本》（剑桥，1945），第 86 页。蔡特的“散文与译文”一章很有用。

③ 谢泼德编辑的版本，第 102 页。

追溯了从创世到末日审判的整个世界史。这种作品由它们的“各自题材”规定了诗歌的结构；本·琼森肯定会说它们的作者“不是诗人，而是打油诗匠，因为他们所写的并非虚构”。我们可以像锡德尼那样，让语法学家们去争辩《良心的责备》及其他诗歌到底算不算文学作品。未来的读者从更长远的，西方文明的人类学观点出发，可以清楚地看到《良心的责备》的教义与《世界的信使》的历史本身就是虚构的或是神话创作（尽管并非这些中世纪作者的创造），这样就能把它们重新并入到文学奇观之中；但目前它们实际上被排斥在文学之外。没有必要去为这些受排挤的作品大声疾呼。问题出在摇摆于《特洛伊罗斯》和《世界的信使》为代表的两个极端之间的那些作品：如《珍珠》、《农夫皮尔斯》或但丁的《神曲》等诗歌。这些当然是“真正的诗歌”，但它们并不能，或不该像《特洛伊罗斯》和《高文爵士》那样名正言顺地归属于我们所划分的文学范畴。因为这些诗歌的真正目标之一还是真实，这在上述三部作品中主要是指神学的真实。而这些例子则可以被用来攻击那个目标，其直率性往往会使具有专门知识的现代文学读者明显感到难堪。

举《珍珠》为例，它也许是《高文爵士》那位匿名诗人的作品；就像后一首诗那样，它也显示了大量的文学性特征。该诗属于一种梦幻的文学体裁，这就使得那位中世纪诗人能比在其他体裁中更自由地“走自己创新的道路”，完全不受历史传统的束缚。它呈现出一个精致而独立的结构，具有不“受各自题材限制”的特征。诗人对语言的运用也具有高度的，甚至是过分的诗意；而且他逐层展示其主要意象和象征的手法最适合于现代批评。然而与《高文爵士》不同的是，《珍珠》也表现出其他一些特征，很容易使严格的文学读者感到头疼。我这儿并不是指该诗反映了诗人生活中的一个真实事件，即幼女夭折的可能性（可能性还不小）；因为自传是 20 世纪诗人仍常用的一种非虚构性参照形式，而在中世纪诗歌中找到自传性参照物的现代读者往往信以为

真,而不会感到疑惑。难解的是诗人显然宣称要确立教义真理——并非诸如人性之类的泛泛真理,而是有争议的基督教教义中某些特定的论点。女婴不到两岁就夭折,但她生前已经接受了施洗圣礼。所以她去世时是纯洁无瑕的,洗礼为她解脱了原罪,而她还未曾为自己的罪孽所玷污。每个生活在当时的人都会认为这样的灵魂得到了拯救;但诗歌力图证明一个更有争议的论点:即这样纯洁的人是被赐福灵魂中最神圣的。这一结论通过最典型的中世纪方式得以确立,其合理论据基于权威性的经文:在这里主要是根据两个《圣经》典故。其一是关于葡萄园的寓言,少女引用它来反驳做梦人的怀疑观点,即一个在世间未曾有机会效忠上帝的婴儿现在不可能成为天国的王后。其二出自《启示录》第 14 章,它描述了圣约翰在梦幻中看到有 144,000个圣女在天国跟随着羔羊。少女宣称她作为圣洁的人也属于这享有特权的行列;后来做梦人果然在那个行列中看到了她。

无可辩驳的是假如《珍珠》作者"一本正经地"(奥斯汀语)想要证明他的神学命题,他就会写一篇散文体的论文。尽管没有人会认为《珍珠》仅仅是为了确立它的教义观点,但我认为即使最注重文学性的读者也能认识到该诗的最直接目标之一就是神学的真实性。作者将理性运用于圣典,以证实上帝对人类的做法;没有一个中世纪神学家能提出比这更能说明真理的办法了。诗人当然扩充和装饰了基督的寓言和约翰的梦幻;但这种装饰就跟中世纪教堂的摆设一样,并不违背该诗的实用意旨,而这种丰富性似乎说明了诗人决心不放过经文中任何有检验价值的东西。

正是为了寻求教义真理才提出了像《珍珠》这类诗歌中的问题。我们在诗歌中一般不会去寻找这种真理,不管是我们自己的或是其他人的。但丁的《神曲》以特别尖锐的方式提出了这个问题;而且正是《神曲》在 16 世纪的意大利人文主义评论家中首

次引起了对这个问题的现代探讨。皮埃特罗·本博说但丁“要是在诗歌中不试图以别的身份出现的话，他本可以成为一个更好的诗人”①。像本博这样的人文主义者尤其反对但丁诗中赤裸裸地进行哲学和神学论证的众多片断；因为这些东西怎么能跟亚里士多德诗意模仿的原则进行调和呢？这一问题在新时代中是典型的，而其他一些更敏感的亚里士多德学说追随者所给予的回答也同样颇具特色。其中贾埃科波·马佐尼在一段精彩的文章中试图扩展模仿的概念，使它包括科学、哲学和历史：真正的诗人可以采用这些题材，但他的描述方式也将是独特的。② 按照马佐尼的观点，科学家、哲学家和历史学家所关注的是“教诲和发现事物的真理”，而诗人只寻求用模仿来再现他们的思想，正如他可以再现一位武士的行动或一位信使的言语。这样，但丁作为一个真正的诗人，向读者提供的就不是论证和思想，而是关于它们的意象；同样，一个真正的诗歌读者所寻找的并非令人信服的确凿证据，而是为对它们的模仿感到欣悦。与锡德尼不同，马佐尼承认“真正的诗人”可以处理哲学家及其他人的论争，但只是以模仿的方式，而非靠陈述和断言。这一观点在现代已经通过各种形式为人们所普遍接受。例如T. S. 艾略特的《四部四重奏》中有许多显然是纯哲学的表述的片断，但我认为读者不会像阅读有关时间或圣灵附身的论文那样按字面去理解它们。因为这是诗歌；而如今“韵律语言提供的典型和象征”使我们期望在诗歌中看到的并不是平铺直叙，而是I. A. 理查兹所称的“伪陈述”(pseudo-statement)。

这种期望是由一个漫长而复杂的过程所造成的，在该过程

---

① C. 格雷森的引语，见《但丁与文艺复兴》，载于由C. P. 布兰德、K. 福斯特和U. 利门塔尼合编的《献给E. R. 文森特的意大利研究论文》(剑桥，1962)，第69页。

② 关于马佐尼，请参看B. 哈撒韦的《批评的时代：意大利文艺复兴后期》(纽约伊撒卡，1962)，第76—78页。另外参看哈撒韦的第4章，“恩培多克勒和卢克莱修是否诗人？”

中现代文体的各种功能(信息、论争、娱乐等)已经越来越分离,并给指派给不同种类的作品。假如要读历史,我们就到图书馆的历史藏书,而不是到文学或者哲学藏书中去找。这种不同种类作品的分工在中世纪远不是那么明确。因此现代读者的专业化期望会经常歪曲他对中世纪文学的看法。最深奥微妙的批评在这里经常是最容易出错的。例如批评家会过分热衷于强调中世纪诗歌中某些有哲学或神学阐述的片断必须加以"戏剧性"的阅读——也就是说,把它看作是一个由一个常见的"叙述者"或故事中某角色所表达的偏颇观点。当然在中世纪文学中,就像别处一样,的确会有这种思想观点的模仿。乔叟的特洛伊罗斯鼓吹宿命论的长篇大论(IV 958—1078)当然应该加以戏剧性的解读,把它看作是主人公眼看要失去克莱西德时所感到痛苦的哲理性投射。实际上,乔叟一个最突出的特点就是注意观察人们如何利用争辩来应付感情和实际的需求。他比任何其他中古英语诗人都更倾向于把思想观点和争辩当作"模仿"的对象,而不是当作肯定的目标。这也是为什么如今人们总是把他看作"真正的诗人"的理由之一。然而就连乔叟也不能完全被包容在文学的范围之内,无论批评家如何努力地加以证明。《坎特伯雷故事集》以它现存的残篇形式是以《牧师的故事》和《乔叟告别辞》为结尾的。《牧师的故事》是有关赎罪圣礼的论文,对这一故事的文学分析会强调它适合于讲述者的身份,即这样的圣礼会由一位牧师来主持,还有它作为朝圣者进入坎特伯雷圣城之前的戏剧合理性。但把这个故事重新融合到坎特伯雷朝圣行列之中的企图,我觉得并不能使一个公正的读者感到信服。由于它后面紧跟着就是"告别辞",《牧师的故事》似乎冲破了诗歌的虚构世界,而使读者直接面对赎罪的现实。

然而麻烦的是,这种现实往往会变得过时。《神曲》(《天堂篇》II)中有一段诗歌是贝雅特丽斯解释为什么月亮上会有斑点。有人跟我一样坚持认为,要完全理解这一段落,就必须意识到但

丁以为他对这问题有正确的答案，并想陈述他的观点。但他们不得不承认，但丁至少在这一点上是完全错了。毫无疑问，假如但丁像我们这样见多识广，他就会重写这一段落了。要承认一首诗能蒙受这种陈腐过时的屈辱是令人难堪的；但这要比假装认为中世纪诗人从不断言，因而从不犯错误要更强一点。中古英语文学总体的题材手法丰富多样，足以满足大多数读者的口味；但它所包括的某些作品——《珍珠》或最著名的《农夫皮尔斯》——是不能够完全按照现代文学的概念来进行研究的。

第二章　作家、听众和读者

1

当盎格鲁人、撒克逊人和朱特人于公元 5 世纪首次来到这个国家时，他们已经拥有了一种茹尼克文字的字母表。但当时关于这种文字字母的知识仅限于少数茹尼克文字大师，而他们将其技能只用于特殊和有限的目的：魔术咒语、所有权的标记、纪念性的碑文等。没有证据表明这些异教的英国作家曾试图记录当时说书人和吟游诗人的歌谣和故事。那时候肯定有头韵体诗歌，也许还有散文传奇故事；但这种文学跟 litterae 或文字无缘。所以在文字未曾流行的公元 5、6 世纪中，英国方言诗歌的发展周期与我们如今所已经习惯的截然不同。它是经过酝酿后由口头创作的，也就是说是吟游诗人在表演朗诵之前及其过程中在头脑里构思完成的。这种朗读表演也构成了它仅有的传播方式。实际上这种诗歌只有当它或它的可辨认形式不断地被原作者及其听众，或者他们的后代反复吟唱的情况下才能算是存在着的。一旦人们不再记得它了，诗歌也就随之消亡。

这就是许多古英语诗歌自生自灭的过程；但人们只能推测它们的特点，因为没有办法能收集到一首被人遗忘了的行吟诗歌。总共约三万多行的古英语诗歌之所以能够幸存下来，是因为它们有了文字记载。这并不是茹尼克文字大师的功绩，而是靠了他们的继承人，即信奉基督教的抄写员。盎格鲁-撒克逊人皈依罗马基督教会的日期习惯上定于 597 年，那一年奥古斯丁

在坎特伯雷建立了他的教区。而当英吉利人的各个王国都信奉基督教以后，它们所接受的不仅是一个宗教，而且还有一套新的字母：即罗马教会和凯尔特教会的拉丁语字母。这一变化的重要性倒不在于字母表本身（它并不比茹尼克文字更为便利），而在于基督教徒使用这些字母的方法。对于基督教教徒来说，文字比它在异教的日耳曼社会中所据的功能要更广泛得多。教会有一部圣经；而拉丁语的《圣经》已经有了大量的评注、论文和布道文，等等。誊写这些经文的抄写员绝大部分都是僧侣，他们同时也花时间抄写基督教和古典的拉丁语诗歌；因为教会继承了古典时代后期的观点，即认为诗歌——名副其实的诗歌——是一种文字艺术。荷马也许是一位行吟诗人；但维吉尔则绝对不是。文学早在奥古斯都的罗马帝国就已经依赖于文字了，而且它在中世纪的拉丁语教会中继续如此。

因此毫不奇怪，盎格鲁-撒克逊修道院和大教堂中的缮写室最终也注意到记录和抄写方言散文和诗歌。像僧侣埃尔弗里克撰写的方言布道文和以阿尔弗烈德王署名的一些散文体译著就为此提供了合适的材料。还有方言诗歌也是如此，只要它们是虔诚的，或至少是足够严肃和高雅的。作为现代人了解古英语诗歌主要来源的四大诗文集或手抄本，也许就是于公元 1000 年左右在修道院或大教堂的缮写室中完成的。[①] 但直到奥古斯丁建立教区约四百年之后的当时，文字艺术仍显然局限于英国社会的很小一部分人。历史学家们对于当时文字流传的广度虽有争议，但在修道院和大教堂之外似乎很少有人能阅读和书写。甚至连教士也往往是文盲；而在世俗社会中，尽管有阿尔弗烈德王雄心勃勃的计划来教育富家子弟，识字的人还是不多。因此

① 藏于意大利韦尔切利大教堂的韦尔切利手抄本、藏于埃克塞特大教堂图书馆的《埃克塞特诗集》、藏于牛津博德利图书馆的朱尼乌斯手抄本和藏于伦敦大英图书馆的贝奥武甫手抄本。

必须假设,在诺曼人征服英国以前的许多古英语诗歌不是用文字撰写的。这种“口头创作”——假如说可以拿它跟现代文盲社会相比较的话——会具有高度的传统特征,即根据古老的头韵体格律而使用固定的表达“程式”。[①] 有些学者认为现存的古英语诗歌总集代表了行吟诗人传统艺术的精华;而另一些学者则将大部分作品归于僧侣的名下,把所谓的“行吟特征”说成是一种对非文学风格的文学模仿。这样,《贝奥武甫》就既可以被看作是荷马式的行吟史诗,也可以被看作是维吉尔式的文人史诗。但无论人们如何解释事实,几乎没有一个人会否认理解口头创作的某些特征对于欣赏古英语诗歌是必需的。

这些关于诺曼人征服英国以前的文字和诗歌创作的评论将有助于进一步介绍中古英语文学的中间地位。众所周知,15 世纪后期的印刷术对英国文学史造成了意义深远的后果,我将在本书最后一章中对此加以论述,但在这里,我们可以暂时先谈一些有关书本制作和传播的早期变化。这些主要发生在 12 和 13 世纪的变化可以用来把中古英语跟它之前的时期及引入印刷术之后的时期区分开来。它们改变了文学创作环境,尤其是它们帮助改变了英国诗歌的性质。

与在 15 世纪中发展起来的印刷技术相比较,12 世纪并没有什么戏剧性的技术革新。当时所发生的只是对书及其他各种文字材料的需求有了巨大的,甚至是爆炸性的增长。[②] 从大约 1100 年起,西欧的教会从寺院阶段进入了经院阶段,旧的教会学校得以扩充,最后与那些富有生机的新学校合并成大学。新教团的僧侣、牧师会成员以及(自 13 世纪初的)游乞僧在大学内外追求学问和进行研究,其规模大大超过了圣本尼狄克时代的学者。教区神职人

---

① 有关口头创作,请参看 A. B. 洛德的《故事吟唱者》(麻省剑桥,1960)。

② 参看 M. T. 克兰奇的《从记忆到到书面记载:英国 1066—1307》第 2 版(牛津,1993)。

员，从大主教一直到教区长和教区牧师，也都越来越习惯于使用书本和文件。同时，世俗社会正变得更加复杂，而这种日趋增长的复杂性也需要有越来越多的各种书面材料。官吏、普通职员、律师和商人——这些人越来越依赖于文字记载和文字工具，甚至连那些并没有直接实际需要的人们也开始对书变得更有兴趣。阿尔弗烈德王统治阶级通过书本来学习前人智慧的预言式幻想在 12 世纪盎格鲁-诺曼家族统治英国时已经向最后实现迈进了一大步。[①] 在庞大的贵族家庭中，牧师与秘书与贵族男女相处甚密，于是断文识字的习惯便由他们传到了世俗社会，随着时间的推移，又影响了下层贵族和士绅阶层。

教会、大学、各行各业和士绅阶层新需要使得文字材料的数量有了相应的增加。这个所谓的“书籍革命”是通过许多不同的方式而取得的：部分只是因为人力的增加，即有了更多的抄写员、插图画家、装订工和羊皮纸制作工；部分是由于生产力的改进。书籍开始以更快的速度和更低的成本来进行生产。于是抄写员们在继续使用旧寺院字体的同时，又发展了一种新的草体字，样子虽然不太正规，但写来更快。他们先是在文件中使用这种字体，然后从 13 世纪起它也被用于书籍中。他们在大学城中建立了一种被称作 pecia 的系统，通过它几个抄写员可以同时抄写一篇训诫故事。到了 14 世纪，商业性在未使用印刷术之前就达到了成批生产书籍的水平。这种成批生产得到了新材料的促进，人们从近东引入了纸张，而羊皮纸正在被淘汰：现存写在纸上的文件和书籍最早是在 1300 年左右。这种变化的结果很难准确地用数量来表示；但是可以认为，尽管印刷术对文本的增殖起了决定性的作用，14 世纪在这方面超越 10 世纪的程度可与

① 参看阿尔弗烈德为格列高利的《牧羊人的监护》古英语译本所写的序言；其现代英语译文见《英国历史文件：约 500—1042》，D. 怀特洛克编辑（伦敦，1968），第 818—819。

16 世纪超越 14 世纪相媲美。

这些变化有助于解释古英语和古英语文学之间的某些显著差异。文学性散文没有文字几乎不能存在，尽管有些学者在《盎格鲁-撒克逊编年史》的一条早期记载中发现一部行吟传奇散文的蛛丝马迹，但现存古英语散文的绝大部分显然都是在 9、10 世纪中由主教、僧侣和牧师们撰写的。这样，英语散文的已知传统从一开始起就出于作者的笔下，而且它在从古英语进入中古英语时期时不断有所发展，自始至终显示了拉丁语的影响，诺曼人入侵后还吸收了法语的影响，但并没有因此引起分裂。而另一方面，英国诗歌发端于口头艺术，现存的古英语诗歌，无论其作品来源如何，都显示了非文字创作的许多特征：甚至连《马尔登战役》(991 年以后)这部后期作品也像行吟诗歌那样用传统的措辞和头韵搭配来组成头韵诗行。但最迟到 12 世纪末，口头创作的可能性就可出于实用的考虑而忽略不计。1200 年间的莱亚门仍能偶尔写出非常典型的古英语头韵体诗歌：

laverd Drihten Crist, domes waldende,
Midelarde mund, monnen frovre.
（卡利古拉手抄本，12760—12761）
天主基督，有裁判权的统治者，
世界的庇护人和人类的施主。

《布鲁特》这首诗尽管从许多方面讲是一首好诗，但它缺乏行吟诗人的技巧规则。当莱亚门在开场白中描述他如何写作这首诗时，尽管措辞异常古僻，但仍显示出诗人跟“口头创作”的距离已经多么遥远了。他说自己拿了三本书，把它们摊开在面前，并且翻动书页。接着：

Fetheren he nom mid fingren, ond fiede on boc-felle,

Ond the sothere word sette to-gethere,
Ond tha thre boc thrumde to are.

（卡利古拉手抄本，26—28）

他用手指夹住羽笔，用它在羊皮纸上写字，
摘录下他认为可靠的那些段落，
并把这三本书压缩成一部完整的书。

当然，并不是每一行中古英语诗歌都是用手中的鹅毛笔和铁笔书写的。就像现在一样，诗人也能在头脑里构思诗歌和民谣；而那些长诗尽管起初几乎都是写下来的，很可能当诗人回味它们时，还会在头脑中经历某种程度的重写或分解，诗人会删去，改写，或增添诗行和段落。但所有的证据都说明，中古英语文学主要是由人们写在羊皮纸上、蜡板或纸上的，并且经常像莱亚门那样，在写作过程中参考其他人的作品。莱亚门本人是教区牧师；他的同时代人，《修女须知》的作者可能是一位牧师会成员或游乞僧；[①]利德盖特是个僧侣；邓巴是牧师；兰格伦是一个小教团的文书；亨利森是小学校长；高尔也许是个律师；霍克利夫是御玺院的职员；乔叟身兼数职，是个海关官员。这都是一些跟书卷打交道的职业。这种作者生活中的书卷气可见于乔叟《声誉之堂》中的一个片断，宙斯的神鹰在诗中以相当轻蔑的口吻描述了乔叟身为关税总管的隐居生活：

"For when thy labour doon al ys,
And hast mad alle thy rekenynges,
In stede of reste and newe thynges,
Thou goost hom to thy hous anoon;

① E. J. 多布森的侦探调查《〈修女须知〉探源》（牛津，1976）使人们对这部作品的作者开展了新的搜索。

And, also domb as any stoon,
Thou sittest at another book
Tyl fully daswed ys thy look." (652—658)
因为当你做完了全部工作，
算清了所有的账目以后，
你并不是去休息和猎奇，
而是很快回到你的家里，
在这儿你又像石头般缄默地
坐在那儿看另外一本书，
直到你头昏眼花为止。

乔叟在这儿是作为书蛀虫的一个极端范例——“像石头般缄默”这句话暗示他甚至不像大多数中世纪读者那样自言自语——但大多数中古英语诗人都不像行吟诗人，而更接近乔叟。这一时期的诗歌就像当时的散文一样，是由作家写出来的。

这个结论只会使那些从浪漫主义小说中得出中世纪概念的人感到吃惊。然而“作家”(writer)这个词在这种背景中又引出两个问题。我用了它的字面意义，即“一个在[物体]表面书写字母的人”。这个形体动作在早先引用莱亚门的段落中已经有了生动的反映；但这当然不是如今“作家”的主要含义。譬如有人在今天自称作家的话，人们也许会以为他们是靠写小说、自传、游记等书籍为生的。没有一个中古英语作者是这种意义上的“作家”。在上述那些人中，只有霍克利夫可以说是靠笔杆子谋生的，但他也不是所谓的作家，而是职员。中世纪社会在某些领域中可以达到惊人的专业化程度(例如在制书行业中的劳动分工，抄写员只管誊写文本主体，而插图画家则负责画大写字母)，但在英国并无任何迹象表明有专门的职业方言“作家”。甚至就连乔叟这个在某种意义上也许是内行的中古英语作家似乎也难得(假如有的话)用写作来维持生活。历史学家们没有发现任何

东西表明乔叟的官场生活显赫于他那些平庸的同僚，他被葬在威斯特敏斯特教堂仅仅是因为那是国王忠实官吏的安葬之处。[①] 在 14 世纪的教堂里根本就没有诗人之角。就连乔叟也只不过是个星期天诗人——关税总管乔叟。

所以当把“作家”这个词应用于中古英语时期时，人们必须试图避免任何职业化的涵义。这个词还可以通过另一个更微妙和深奥的方式引起歧义。在现代，文本可以通过几种不同的方法来制作：用笔、打字机、印刷机、复印机，或是文字处理机。制作文本的工作可以由上述各种手段通过复杂的转换方式来分担，用手拿笔来写字这个形体动作已经不再被用于制作复本和文本的传播。至于书写这个形体动作，尽管现在继续存在，但它一般局限于某种原创性的作文（尽管不一定是跟“作家”相联系的创作）。这种状况在现代是通过印刷术、摄影术和计算机等科学技术和电子学的发展而逐渐造成的；它跟中世纪的情况截然不同，当时没有其他技术手段可取代书写。在印刷术被应用之前，制作原始文本的形体动作也同样被用于制作复本。“作家”可兼指两种不同的涵义。

学者们最近已经对圣波拿文都拉作品中的一个精彩片断引起了关注：即从他对彼得·隆巴德《命题》一书的评论序文中的第四“质询”（quaestio）。这位 13 世纪的方济各会会士分别列举了四种“制作书的方法”（modus faciandi librum）。下列译文并不能传神地表达他简练的经院式拉丁语：

> 有四种制作书的方法。有时是一个人写别人的字，不添也不改，他只是被称作“抄写员”（scriptor）。有时一个人写别人的字，把别人的片断汇聚在一起，他就叫作汇编者（compilator）。

---

① 有关乔叟的官场生涯，请参看 F. R. H. 杜布莱的《历史上的乔叟》，该文载于由 D. S. 布鲁尔编辑的《杰弗里·乔叟》（作家及其背景，伦敦，1974），第 33—57 页。

> 有时一个人兼写别人和他自己的字，但还是以别人的字为主，自己增添的字只是为了阐明问题，他就不能被称为作家，而只是评论者（commentator）。有时一个人兼写自己和别人的字，而用别人的字来作为证据，他就应该被称为作者（auctor）。[①]

也许波拿文都拉应该添上翻译者；但除此之外，他的分类表似乎列举得相当完整。然而人们注意到，他没有按其分类表的逻辑把“作者”放在跟“抄写员”极端对立的地位，因为正如波拿文都拉所说，甚至连“作者”也不只是写自己的字。上述分类表根本排除了作者只写自己字的可能性：即为了“用作证据”，就连“作者”也会写别人的字。波拿文都拉也许是指那些不断引用早先权威语录的拉丁语神学家；但他对“作者”的描写，从其上下文看，暗示了在印刷术使用前整个时代中非常典型的一种普通思维方式。这与我们自己的思维方式是截然不同的。人们通过写来“制作书”。有些人仅仅是抄写现成的文本，或者是把现成的文本汇编成新文本；另一些人则增添上自己的字，或是为了“阐明问题”，或是以其为主。但大家都是“作家”。抄写员、汇编者、评论者和作者都是以不同的方式在做同样的事情：制作书籍。

波拿文都拉的分类表把对于我们来说似乎根本不同的两种功能结合成一个连续统一体。两者都表现为写字的形体动作，而作家能轻易地把它们结合在一起。事实上，这种可能的结合要比波拿文都拉的正规分类表要更为多变和复杂。例如把“抄写员”描写成只“写别人的字，不添也不改”，使人联想到中世纪的抄写员就像是现代的排字工；但实际上抄写员们经常不循规蹈矩。他不仅像排字工那样会无心出错，而且还有意“增改”，他

---

① 波拿文都拉：《命题首卷，序言，质询四》，刊印于《著作全集》（夸拉奇编），第 1 卷（1882），第 14 页第 2 栏；引自 M. B. 帕克斯的《Ordinatio（有次序排列）和 Compilatio（汇编）这两个概念对书的发展所产生的影响》，载于由 J. J. G. 亚历山大和 M. T. 吉布森合编的《中世纪的学问和文学：献给 R. W. 亨特的论文集》（牛津，1976），第 127—128 页。

用明了熟悉的词句来取代意义晦涩的措辞，删去或改写某些段落，有时还从别处摘录一些片断，或甚至自己增写一些片断。这样，一个抄写员有时也起了汇编者、评论者、翻译者和作者等作用。兰格伦《农夫皮尔斯》的校勘传统中就有许多例子表明，抄写员由于对原始文本的兴趣太浓，而并不满足于忠实原文。他们有意进行“增改”，以加强某个观点或转移讽刺的矛头。

校勘者把这种情况称作“抄写员的窜改”，但有些窜改经常具有深远的意义，人们已不能在一般意义上把它们称作“抄写员的”。乔叟的《坎特伯雷故事集》就是这种情况。乔叟的这部作品并没有完成，它只是以残篇的形式保留了下来。许多朝圣者还没有讲故事，有些故事缺乏联系“环节”，即把它们跟其他故事连接起来的开场白和收场白。这种情况促使那些转抄原文本的人采取极端的行动。有人发现了乔叟的厨子所讲的《格梅林故事》（原故事刚讲了几行就被打断了）；还有人写了一个“假环节”来把《赦罪僧的故事》与《船手的故事》连接起来，等等。那些关注文本转抄的现代校勘者们把这些章节排除在外，或把它们归入校勘注释，因为他们只对乔叟有兴趣。但假如有一个《坎特伯雷故事集》的版本能把这些非乔叟撰写的段落章节（不仅有《格梅林故事》和假环节，而且还有利德盖特的《围攻底比斯》这首因伪托乔叟的开场白而依附于坎特伯雷朝圣故事的诗歌）统统收入的话，那也将是很有趣的。这种折中的版本将向我们显示在乔叟身后几代人中所流传的《坎特伯雷故事集》究竟是什么模样的，它也将为我们思考和研究印刷术发明前抄写员所起的作用提供了许多素材。

《农夫皮尔斯》和《坎特伯雷故事集》的校勘传统表明，抄写员通过“增改”所起的作用超越了波拿文都拉所划分的等级。但也有一种相反的现象。正如中世纪的“抄写员”并不像现代的排字工那么专业化，中世纪的“作者”也不像现代作家那么专业化。

莱亚门在《布鲁特》的序言中说过，当他萌发要写不列颠历

史的想法时，曾广泛旅行，以“收集那些可作为范本的好书（tha he to bisne nom）”。据他说，这些书是圣比德写的一本英语书、圣阿尔宾和圣奥古斯丁合写的一本拉丁语书，还有一本书是一个叫韦斯的法国文书所作。他继续写道：

莱亚门把这些书摊开在面前，并且翻动书页，
满心感激地凝视着它们——愿上帝对他仁慈！
他用手指夹住羽笔，用它在羊皮纸上写字，
摘录下他认为可靠的哪些段落，
并把这三个文本压缩成一部完整的书。

我已经评论了这一段落的拟古特征。写作和阅读都是通过身体动作来描写的，如翻动书页，用羽笔在纸上写字等。莱亚门实际上把自己描写成一位作书的抄写员。他的方法是把现成的三本书“压缩”成一本新书。这段描写把莱亚门刻画成了“汇编者”，而不是“作者”。原文中的 bisne 一词指模仿的原型和范例，在这儿的上下文中似乎暗示一位抄写员所遵循的不仅是“素材”，而且还有他的样本。

莱亚门的话生动地说明了所有那些使现代读者最感陌生的中世纪写作特征：这儿我们看到一位作家明确宣称那些现代作家所不肯承认的东西，即他的书是从其他三本书上抄来的。他怎么能够宣称这种事呢？引文本身提出了两种回答。诗人首先描述了他是如何广泛旅行，寻找那些记载他所需内容的“好书”，这反映出当时书籍的稀少，也反映出要查找和汇集某一特定主题的书（此处是不列颠历史）是多么困难。所以即使一位作家最后只是制作了现成文本的一个复本，他仍可以宣称自己做了一件有用的事。两个世纪以后，霍克利夫同样宣称他的《君王之统治》一诗的实用性，该作品恰好也是取材于三本书：

But unto you compile I this sentence,
That, at the goode luste of your excellence,
In short ye behold and rede

That in hem thre is skatered ferre in brede.

(2132—2135)

但我将这些思想给你们编成一本书，
等阁下闲暇时，如有兴致的话，
便可拿起来慢慢地阅读，
它包括了散见于三本书的内容。

莱亚门能赢得读者感激的另一个提法可见于他对合并三本书的描述。除了那位煞风景的“法国文书韦斯”（在《布鲁特》的其他抄本中往往被删去），他所列举的名单对于当时崇拜权威的读者来说具有很强的吸引力，因为它包括了三名圣徒，他们都来自基督教在英国的开创时期那些可歌可泣的年代。莱亚门还能为他的不列颠历史找到更好的范本吗？这种对于早期权威的崇拜在一般中世纪作家中是极为典型的。权威属于“作者”——即使是在波拿文都拉冷静的描述中，它也是一个令人尊敬的头衔。要做一位“作者”，就得“扩充”（augment）人类的知识和智慧，因为这两个词都源于拉丁语的“增加”（augere）；这是后世作家所望尘莫及的。往昔的伟大作家，无论是基督教的还是异教的，已经把该说的话说尽了。乔叟在《善良女子殉情记》的前引中，用拾取落穗的传统意象表达了这一共同的态度：

For wel I wot that folk han here-beforn
Of makyng ropen, and lad awey the corn;
And I come after, glenynge here and there,
And am ful glad if I may fynde an ere

Of any goodly word that they han left. (G 文本,61—65)
我知道以前人们曾在此挥镰
收割,并把谷穗散落在地上;
于是我步其后尘,俯首拾穗。
如能捡到他们遗留的任何好词句,
我的心里就会充满了喜悦。

在这种环境中,主要的收获工作已经完成,作家们再来从事那些在波拿文都拉分类表上较为低级的工作也不必感到羞耻。通过汇编、翻译、评论甚至简单的抄写来获得往昔伟大作家的著述,对于那时的作家来说并不是一件毫无价值的事。莱亚门所谓"好书"的权威性要远在任何现代作家的"拾穗"价值之上。

然而莱亚门的序诗中还有一个奇特和令人振奋的事实暗示对中古英语"作家"的这种分析还是不完全的。莱亚门并没有说真话。"圣比德写的英语书"和据称是圣阿尔宾和圣奥古斯丁合写的拉丁语书似乎是指比德《英国教会史》的拉丁语原著和它的古英语译文,而《布鲁特》仅在一处借鉴了这部作品。事实上那首诗是几乎完全根据韦斯的作品所写的;但即使在这儿,莱亚门与其"范本"之间的关系也远非他自己所说的那么近乎。这位英国诗人并没有局限于选择和摘录"优美的文字"。他把韦斯漂亮的八音节双韵体改写成仍然回荡着史诗般悲怆音乐的头韵体诗歌,这足以使不列颠君王的功绩带上一种庄严的,有时甚至是野性的色彩。这些与盎格鲁-诺曼宫廷情调诗歌格格不入。莱亚门也添写了许多重要的章节,最明显的是组成该书核心的亚瑟王冗长历史的这一部分。例如这儿有一连串意象鲜明的明喻,它们是韦斯的作品所不能比拟,或不可想象的。其中最著名的一例就是亚瑟想象自己的手下败将鲍德尔夫在俯视艾文河里武士们尸体的情景:

Nu he stant on hulle ond Avene bihaldeth,
Hu ligeth I than str me stelene fisces
Mid sweorde bi-goeorede. Heore sund is awemmed;
Heore scalen wleoteth swulc gold-fage sceldes,
Ther fleoteth heore spiten swulc hit sp ren weoren.

（卡利古拉手抄本，10639—10643）

此刻他站在小山上，遥望着亚芬河，
看到在河流中游弋着众多铁鱼，
鱼身上还系着佩剑，它们游姿笨拙，
鱼鳞闪烁，就像是镶有黄金铠甲的盾牌，
它们的鱼脊漂浮在水面上，像是战矛。

在这些精彩的诗行中，铁鱼之谜由几个明喻得以解答，它们通过取自现实的游鱼意象来反映被淹死武士这一由意象表现的现实。假如莱亚门没写过其他东西，光这一个片断就足以使他鹤立于普通翻译家或汇编者的行列。

《布鲁特》的例子非常典型。在这个手抄本的伟大时代，各种条件都促成了文本的某种“交织性”或互相依赖。很少有作品能达到现代作家所普遍追求的完全独立性，大多数作品通过某种程度的汇编、翻译或仅仅是转抄而涉及其他作品。然而在仍引起我们兴趣的那些作品中，这种对其他作品的依赖性原来部分是虚幻的。作家本人往往是通过充当翻译者或汇编者的角色来怂恿这种虚幻的依赖性，而实际上他“主要”是在写自己的字。作家向读者隐瞒其创作活动，似乎是为了保护作品或为它辩护。当乔叟在《论星盘》一文中把自己描述成“古老占星术学问的一个微不足道的汇编者”时，他的话也许还不算过分；但《坎特伯雷故事集》的末尾题署（当然它也许不是乔叟写的）则只能被看作是过谦的不实之词了：“《坎特伯雷故事集》到此结束，由杰弗里·乔叟汇编而成，愿上帝宽恕他的灵魂。”

乔叟尤其善于探索那些混淆波拿文都拉所区分各种“制书方法”的可能性，这经常是出于追求幽默的效果。例如在《特洛伊罗斯》第二卷的序言中，他请求掌管历史的缪斯克利俄帮他押韵。他说其他帮助都没有必要，因为他只是从拉丁语进行转译：

Of no sentement I this endite,
But out of Latyn in my tonge it write.
我所写情感并非个人杜撰，
而只是把拉丁语译成本国的语言。

Wherefore I nyl have neither thank ne blame
Of al this werk, but prey yow mekely,
Disblameth me, if any word be lame,
For as myn auctour seyde, so sey I. (II 13—18)
所以人们无须对这整部作品
提出褒贬，我恳请你们原谅，
如有的词语不妥，并非我的过错，
因为我只是复述了原作者的话。

乔叟已经提到了他那位拉丁语作家的名字是洛利乌斯(Lollius)，但这位作家原来跟莱亚门的阿尔宾和奥古斯丁同样难以捉摸：事实上他仅仅是贺拉斯某部作品中提到的一个人名。乔叟确实有其真实的素材摹本，这主要是薄迦丘的《弗洛斯屈雷托》，还有伯努瓦·德·圣莫尔和科隆的圭多所作的两部特洛亚故事作品；而且在许多地方他确实从薄迦丘的意大利语，有时也从伯努瓦的法语和圭多的拉丁语进行了转译。他也许比莱亚门更有理由宣称“把三本书压缩成了一本”。然而他的《特洛伊罗斯》可以被认为是最具独创性的英语诗歌之一。在它以前还没出现过类似的英语作品，就连那些拉丁语、法语或意大利语的原作也难

以与之比肩。把它跟薄迦丘的诗加以比较，就可以显示出它是一种崭新的创作，即使是那些直译的段落也得以大大改观。

乔叟的《特洛伊罗斯》在《善良女子殉情记》中有一个奇特的补充说明。诗人描写自己受到了爱神的谴责。因为他通过讲述克丽西德的背信弃义而诽谤了女人。阿尔赛斯王后为他对这一指控进行了辩护。她在下面提到了他对《玫瑰传奇》和《弗洛斯屈雷托》的翻译：

"For that this man is nyce,
He may translate a thyng in no malyce,
But for he useth bokes for to make,
And taketh non hed of what matere he take,
Therefore he wrot the Rose and ek Crisseyde
Of innocence, and nyste what he seyde.
Or hym was boden make thilke tweye
Of som persone, and durste it not withseye;
For he hath write many a bok er this.
He ne hath not don so grevously amys
To translate that olde clerkes wryte."

(G 文本，340—350)

因此人只是出于无知，
他在翻译时也许并无恶意，
因习惯于利用其他书来进行写作，
他根本不在乎所用的素材。
所以他写《玫瑰传奇》和《克丽西德》
纯属无意，并不知道自己说了些什么。
或者是有人要求他写这两部书，
他碍于脸面，不好意思拒绝，
因在此之前他已经写了好多书。

他所犯的过错并非天大的罪孽，
仅仅是翻译了古人写下的东西。

我们并不相信这个愚昧无知的乔叟。他所唱的“清白”高调是他自己编造的。我们还可以从《坎特伯雷故事集》中再次听到这种腔调，例如在《磨坊主的故事》之前和《托巴斯先生的故事》之后。尽管上述段落具有反讽性，但它还是真正代表了乔叟写作环境的某个侧面。乔叟在提及自己的“写作”时，用的并不是这个词现代的抽象和特定意义，而是它昔时笼统和涉及形体动作的意义。他的笔是用来制书的：“他习惯于利用其他书来进行写作……在这之前他已经写了好多书。”确实，他以自辩的喜剧口吻宣称自己除了制书的目的之外别无他求，好像他只是一个职业的抄写员。他受人之命，而且并不在乎——也许 taketh nonhed 暗示他甚至没有看清——他所写的内容。他以这种坦诚的方式，将仅仅是为翻译“古人”所写的东西，除了制书之外并无其他意图。

2

一般认为几乎所有的中世纪作品都是匿名的。从最简单的意义上说，许多作品在形式上确实是匿名的——作者的姓名已被遗忘，我们只能称“作者”、“高文诗人”或“无名诗人”——即使在知道作者姓名的情况下，我们也会在更深层的意义上，认为他的作品是匿名的。我们相信这一时期的作者很少谈论他们自己，他们的作品也很少带有明显的个性特征。他们的题材是传统的，风格是因袭的。实际上，中世纪文学就像中世纪的雕塑和建筑那样被看作是公共的、无个性的和纪念碑式的。

这种笼统的概括在很大程度上是可以说明问题的。的确有

许多中世纪作品，无论从形式还是从深层意义上说都是匿名的。现代读者有必要彻底改变自己的想法以适应这种匿名性，他或她会觉得它生疏和令人不安，尤其是在诗歌中。然而用心良苦的学术告诫和解释竟然如此有效，以致现在许多人对于中世纪文学的匿名性和非人格化具有一种被充分加以渲染夸大的概念，似乎除了那些微不足道的例外，整个中世纪文学都是面目不清的。就这样，一个有用的粗略概念被当作了普遍真理。但真理却往往是更为复杂和有趣的；目前看待这一问题的正确方法是探究中世纪作品并非匿名性的其他途径。彼得·德龙克在《中世纪诗学个性化》一书中已经对某些中古拉丁语作品进行了这方面的研究。在本章节中我想用类似的观点来看待中古英语作家们：他们是以何种程度和在什么条件下显示“诗学个性化”的？

让我们从形式匿名性这个显然是很肤浅的问题着手。这里必须解释的并不是某些中古英语作品的匿名事实，而是其他作品并不匿名的事实。在中世纪，英国文学很少有人去评论：几乎没有任何传记和批评，更别提帮助执行该职责的报纸杂志。手抄本的前面也没有以显著位置标明作者的扉页，就像印刷术出现之后所惯常做的那样。正是这种形式设计颇为奢华的扉页在一定程度上证实了文本的个性，可在英国的中世纪却很难找到这类例子。我们常问：“书名叫什么？”和（介词用法极为含蓄的）“它是由谁写的？”许多中世纪作品不能够回答这两个问题。如一般划归“高文诗人”的那四首诗就仅存于大英图书馆的一个手抄本，抄写员既没有写出它们的题目，也没有注明它们的作者。

然而手抄本也并不总是那么缄默的。它们没有扉页，但它们可能会以不引人注目的方式指出题目或作者，或两者兼有。这主要是在文本开头的“这里开始……”（incipit）和末尾的“这里结束……”（explicit）等部分。有一段比上述《坎特伯雷故事集》结尾更长和更详尽的结束语是写在由威廉·卡克斯顿刊印的马

洛礼《亚瑟王之死》一书结尾。卡克斯顿仍然遵循了手抄本时代的传统：

> 描写亚瑟王及其 140 多名高贵圆桌骑士的全书到此结束。这里也结束了《亚瑟王之死》。我为从头到尾读完这本亚瑟王及其骑士之书的所有绅士淑女而祈祷，并为上帝在我生前派遣的好差事而祈祷。此书于爱德华四世执政第九年，由托马斯·马洛礼爵士凭借耶稣的伟力所写成。他无论白天黑夜都是耶稣虔诚的仆人。①

就像乔叟的结束语那样，此文的第一部分为该“书”提供了题目，或介乎于题目和描述之间的东西。其余部分宣布了作者的姓名和头衔。它也暗示了他的某些特殊处境，因为让读者为马洛礼的“好差使”祈祷的请求使人联想到结束语所直接涉及该书前面部分的内容：即作者在写作此书时是个“骑士囚犯”。后面就像乔叟的结束语一样，伴随了一句更惯常的，对作者灵魂的祈祷。

这些祈祷往往还有更深一层的涵义。中古英语作家有一种怪癖，即他们在自报家门并或许再补充一点传记性细节时，总是伴之以某种祈祷和恳求。这不仅是在结束语处，而且作品正文也是如此；作者常在正文中说出自己的名字。似乎有点自相矛盾的是，中世纪作品正文中出现作者姓名的频度要大于现代作品。但丁在《飨宴》一文中提到“修辞学家禁止人们谈论自己，除非是在必要的情况下”，但丁自己的创作也遵循了这一条规则。他的姓名在《神曲》的正文中只出现了一次，而且取得了很强的效果。在《地狱篇》中，诗人发现他的向导和老师维吉尔没有站在他身边的那一刻，贝亚特丽齐直呼了他的名字：“但丁，别再为

① 维纳弗编辑，第 726 页。

维吉尔的消失哭泣了。”(XXX 54—55)[①]但丁现在是自己的主人,凭自加封冠冕(XXVII 142);对其姓名画龙点睛的运用标志着他独立人格的新地位。但其他中世纪诗人介绍自己姓名时更为自由,而且是在现代读者认为不“必要”的情况下——最常见的似乎就是老一套的祈祷和恳求之中。

但这类恳求和祈祷为在英国首次产生和发展所谓“自传性作品”提供了主要的来源。它们采用了各种不同的形式。中世纪的人认为自己的成功和幸福有赖于上层人物的恩赐和宠爱;而赢得这种恩宠的方法之一就是直接或通过说情人为之乞求。恩宠的最高来源来自上帝。你可以直接向上帝祈祷,也可以乞求别人代替你去求情,例如其他活着的人、在天的圣徒或是圣母玛利亚。这个模式在尘世间也是如此。凡是有恩可赐的人,从国王、大主教排下来,都可以通过直接谒见或间接地通过权贵家族中某个得宠的成员从中斡旋。任何这类请愿,无论是向上帝还是向世俗或教会的恩主,都能通过描写请愿者的苦境来加强其说服力;但最基本的要求是应该清楚地、毫不含糊地点明未来的受益人——否则这个恩宠就会落到别人头上去了。

这个简单的道理似乎跟任何种类的个性化都无关,但事实上它对于解释为什么中世纪作家在作品中写出自己的姓名具有很大的意义。它也有助于解释他们自我描写的典型方式。他们似乎总是卑躬屈膝的;而且在谈论自己时,他们往往不是带着诗人的骄傲,而是带着请愿者的谦卑。他们的语调通常都带有抱怨和恳求。

盎格鲁-撒克逊时代有大量诗歌保存下来的唯一知名诗人是基涅武甫。他用茹尼克字母把自己的姓名编织在四首诗的结尾段落中。正如肯尼思·赛塞姆所指出的那样,他的动机是渴

① 本书中所引《神曲》的译文来自 C. H. 西森的《神曲:新诗体译本》(曼彻斯特,1980)。

望通过别人的祈祷文使自己的名字流芳百世。[①] 在《朱莉安娜》一诗结尾处,他就这样写道:“我请求每个反复诵读这首诗的人在我困难时记住我的名字。”但是基涅武甫在这些段落中除了姓名之外并没有提供许多其他情况。在随后的描写中,他把自己说成是一个罪人,日趋衰老和面临审判,这种古英语哀歌体的抱怨是非常普通的。9 世纪的修道院文化不利于诗歌的个性化。但只要考察一下 12 和 13 世纪,我们就会发现早期的中古英语作家已经开始在请愿的段落中加入私人的细节。我已经引用过的莱亚门《布鲁特》的序曲是这样开头的:“有一位当地的教士名叫莱亚门。他是利奥文纳斯的儿子——愿上帝宽恕他!他住在阿利,就在塞文河畔一座宏伟的教堂里。”这个序曲的结尾是这样的:“现在莱亚门以全能上帝的名义,请求阅读此书并学习这些古文的贵人们为作者本人及生育抚养他的父母之灵魂虔诚地祈祷,愿他们万事如意。”这样莱亚门在关于自己如何写作这本书的叙述中尽管流露出某种作者的骄傲,但还是充满了把作者及其父母纯粹当作请愿角色的参照物。

莱亚门采用第三人称进行自叙的刻板形式创造了一种独特的古文体效果;但在同时期的另一首诗中,我们发现请愿者的角色有一种更灵活和更具有私人性质的发展。《猫头鹰和夜莺》中两只鸟之间的辩论刚刚开始,猫头鹰就提出了谁来担任裁判这个问题。夜莺毫不犹豫地建议让吉尔福德的尼古拉斯少爷来当,据她说此人富有智慧和判断力。猫头鹰接受了这个提议:她说尼古拉斯虽然年轻时有点放荡,曾宠爱过夜莺,但现在他在判断力上已经成熟稳重了(ripe and fastrede),因此她暗示他将赞成自己。在诗的后面部分,鹪鹩告诉这两位竞争者该上多塞特郡的波特沙姆去找尼古拉斯,并且盛赞后者的智慧。她还说主教大人使那些卑鄙小人一个个都混得不错,而让尼古拉斯这样

① 参看 K. 赛塞姆的《古英语文学史研究》(牛津,1953),第 23 页。

的好人在那么偏僻的教区里过清苦日子，这真是不成体统。诗歌的结尾是鸟儿们都飞往波特沙姆去接受尼古拉斯的裁决。根据最新的研究成果，吉尔福德的尼古拉斯其实是该诗作者。假如事实确实如此，那么《猫头鹰和夜莺》就为请愿性自传提供了一个精巧微妙，而又大胆幽默的范例。请愿的目的不是救助，而是提拔；所以诗中用充满人情味，甚至是俗气的方式描述了请愿者的优点。尼古拉斯的成熟使他处于一个等边三角形的顶点，与严肃的猫头鹰和快乐的夜莺保持等距离，因此能被她俩都接受。猫头鹰的叙述只是暗示了尼古拉斯的生活遵循了道德发展的自然顺序，即从放荡的青少年进入稳重的成年；但他同样能被夜莺接受这一事实又暗示他目前的成熟并不意味着只是放弃青春的快乐——相反，它是包括快乐在内的一种更高级的综合体。这样那两只鸟就可以跟鹧鸪一起去担当尼古拉斯的求情人。诗人自己并没有直接跟恩主对话，也没有请求读者为之说情。他的请愿是通过虚构的鸟类辩论而拐弯抹角地提出来的。

“个性的发现是 1050—1200 年间最重要的文化发展之一。它并不局限于任何一个派别的思想家。它的中心特征可见于许多不同的阶层：对自我发展的关注；对人与人之间关系及个人在社会中作用的兴趣；对人们按其内在兴趣，而不是靠外部行为进行评价等。”[①]历史学家科林·莫里斯以这些大胆的论断总结了最近几位作者对于 12 世纪西方政治、法律和文化史的共同看法。在该世纪包括英国在内的拉丁语文学中，人们可以找到许多关于个性发展的迹象。E. R. 柯蒂乌斯指出，12 世纪的拉丁语作家经常在作品中注上姓名，并且显示出“对于著作感到由衷骄傲”，这跟他们那些修道院的前辈们大不相同。[②] 然而并不能

① 科林·莫里斯：《个性的发现，1050—1200》（伦敦，1972），第 158 页。同时参见 W. 厄尔曼的《中世纪的个人和社会》（伦敦，1967），尤其是从第 104 页起。

② E. R. 柯蒂乌斯：《欧洲文学与拉丁语的中世纪》，由 W. R. 特拉斯克译成英语（伦敦，1953），附录 12：“中世纪文学中对作者姓名的提及”。

说中古英语文学为“个性的发展”提供了任何突出的例证。人们很难把莱亚门作为“对于著作感到由衷骄傲”的样板。而吉尔福德的尼古拉斯所代表对成熟智慧的理想也没给个人的变异和特性留下多少余地。英国文学中真正的个性发现要晚得多,它是由理查王时代的伟大作家及其 15 世纪的后继者所带来的、“高文诗人”保留了他的匿名性;但他的同时代人乔叟、兰格伦和高尔都是榜上有名,并各具个性的诗人。对于再后面一代人也可以这么说:如利德盖特和霍克利夫。事实上,匿名性在中世纪后期越来越成为某些特殊类型作品的特征,例如民谣——而其他类型的作品则纷纷揭示出它们的作者。

中古英语作品中自 14 世纪中期起越来越明显的个性跟文艺复兴时期的人文主义几乎没有什么关系。乔叟了解一点彼特拉克的作品;但意大利的人文主义对他影响不大,对他同时代人的影响就更小了;甚至到了 15 世纪,大多数的英国作品仍未被文艺复兴的曙光所照亮。该时期自传性和私人性质作品的根基仍然扎于英国中世纪文学传统之中。很奇怪的是,这一时期的作者继续以往昔请愿者的姿态介绍自己。作家的形象变得更加丰满和亲切,但其轮廓在大多数情况下并没有改变。

与乔叟同居伦敦的托马斯·乌斯克(死于 1388 年)在其波伊提乌式的散文论著《爱之契约》中点明作者时,是依靠各章节头一行所传递的信息:“愿贞淑的玛格丽特宽恕乌斯克”[①]。这种谜语般的形式跟基涅武甫的诗歌一样,是用来保证作者请愿意图之纯洁性的:似乎只有请愿的接受者(这里也许是圣玛格丽特)需要知道作者的姓名。一个不那么纯洁,但更能表示该时期特点的例子可见于乔叟漂亮的短诗,《乔叟的诗跋酬司各根》,乔叟在此向理查二世的家族成员,他的朋友司各根,提出请愿,请

① 有关离合诗,参看 W. W. 斯基特为其编辑的《爱之契约,乔叟追随者及其作品》所写的序言,第 xix—xx 页。

他为自己美言：

Scogan, that knelest at the stremes hed
Of grace, of alle honour and worthynesse,
In th'ende of which strem I am dull as ded,
Forgete in solytarie wildnesse,——
Yet, Scogan, thenke on Tullius kyndenesse;
Mynne thy frend, there it may fructyfye!
Far-wel, and loke thow never eft Love dyffye.
(43—49)

司各根，你长跪于仁慈的源泉，
一身恩宠，饱享荣耀和名声。
我死气沉沉地茕立于下游，
在孤寂的荒野里被人遗忘——
然而司各根，我的朋友，看在西塞罗
所说的友情份上，提携我一把！
再见吧，请你永远不要抛弃爱。

结尾这一节中温文尔雅的贺拉斯情调很能表现这首诗的特点。乔叟说自己太老了，不配侈谈爱情，或甚至写诗，独自在格林尼治（按手稿中一条注解的说法）过着单调卑微的生活，而司各根却在温莎的宫廷中沐浴皇恩。要给这首轻松优雅的小诗硬定成请愿性质似乎是粗暴的；然而司各特长跪于长河源头这个把乏味的泰晤士河转变成“恩宠之泉”的美妙意象则毋庸置疑地暗示他可以作为朋友的说情人。正如诗中亲切而近乎的风格证实了乔叟作为朋友的地位，他对“茕立……在孤寂的荒野里被人遗忘”的叙述也证实了他需要朋友的提携。请愿的意图使诗中自传性内容具有鲜明的标记。吉尔福德的尼古拉斯对自己卑微环境的叙述也用了同样的口气，这种抱怨的口吻成了后期中古英

语自传性作品的一个特征。

这类作品最始终如一的倡导者就是乔叟的门徒，托马斯·霍克利夫。与跟他齐名的利德盖特不同，霍克利夫是个被人低估了的有趣作家，而对他作品的大部分兴趣来自它丰富的自传性内容。抱怨和请愿的形式在这里表现得特别清楚。他的自传性段落要远比乔叟的更充实和详细，它们总是形成求助请愿的一部分，并使这种功能成为它们的特征。例如《T. 霍克利夫的恶习》[①]一诗乍看起来像是纯粹的自白；但霍克利夫对自己无节制生活的叙述不仅提及了虚弱的身体，还使他想到了空空如也的钱包——"我的身体和钱包都朝不保夕"(409)。诗的结尾是向王室财务总管福内瓦尔爵士提出呼吁，请求他支付已经过期的年俸。这与中世纪诗歌所谓的匿名性已经大相径庭，但其生动的私人细节描写都是为了引出了典型的中世纪诗歌结尾：向福内瓦尔的请愿。于是霍克利夫描述了他如何在伦敦城里喝酒之后，不愿步行回到威斯敏斯特他所居住和工作的御玺司——在夏天是因为"炎热、厌倦和吃得过饱"，在冬天则是因为河滨大街上道路泥泞：

And in the wintir, for the way was deep,
Unto the brigge I dressid me also,
And ther the bootmen took upon me keep,
For they my riot kneewen fern ago.
With hem was I itugged to and fro,
So wel was him that I with wolde fare;
For riot paireth largely evermo:
He stynith nevere til his purs be bare.　(193—200)

① F. J. 弗尼瓦尔编辑的《霍克利夫短诗集》，早期英语文本学会，特辑 61 (1892)。

而到了冬天，道路泥泞不堪，
我再一次吃力地走上桥头，
脚夫们就在那儿盯上了我，
因他们早知道我挥金如土。
我就由他们推来攘去的，
背我的那个脚夫工钱准多；
因为挥霍者花钱如流水，
他钱包不空决不会停手。

就这样，伦理性的自白不知不觉地变成了对钱包的抱怨。

霍克利夫作为御玺司的文书，比他的老师乔叟离王宫“仁慈的源泉”更为遥远；但他的作品跟乔叟的一样说明了那种对国王及高官恩宠的依赖，甚至是很间接的依赖，是如何促使作家们表现自己个性的。就连我们看来是官吏（如霍克利夫）的正常薪金，如不向王宫财务总管不断提醒自己的存在，也许就会拿不到。乔叟的阿赛托在《骑士的故事》中愤世嫉俗地指出：

And therfore, at the kynges court, my brother,
ech man for hymself, ther is noon oother.
(I, 1181—1182)

所以说，我的兄弟，在王宫里
人人都只顾自己，没有一个例外。

在中古英语时期初，国王和大臣们都说法语。于是12世纪依赖于亨利二世恩宠的作家们在法语和拉丁语作品中经常表现出很鲜明的个性特征。然而到了14世纪后期，英语终于在宫廷中站住了脚，这一发展与英语作品中真正的“个性发现”正好相符，它当然是意义深远的。宫廷请愿对于中世纪后期的诗人向读者表露自己起了很大的作用。在苏格兰诗人威廉·邓巴（死于

1513 年)的作品中可以找到很多这样的例子。邓巴依附于苏格兰国王詹姆斯四世的宫廷,他也像霍克利夫一样抱怨空钱袋,并向王宫财务总管请愿;甚至在《论头疼》这类独具一格的私人诗歌中,他那种抱怨的口吻也暗示了一种委婉的请愿。邓巴的诗歌比乔叟的作品更清楚地说明了宫廷生活环境助长了一种个性感——"人人都只顾自己,没有一个例外。"

诗人可以通过各种文学形式来表达这种个性,但人们尤其喜欢写梦幻诗。在这类诗中,梦幻的内容总是因仿照《玫瑰传奇》而显得矫揉造作。但这一文学形式的传统规定做梦人如表露身份的话,必须是诗人自己——要么是通过姓名,要么是自传性细节,或者两者兼有。我们已经看到《神曲》中的贝亚特丽齐只有一次直呼做梦人或幻想家为"但丁"。这一瞬间的艺术力量没有一位英国诗人能与其相比拟,但理查王时代的诗人总是在梦幻者或叙述人身上找到自己,这也不失为非常典型和有趣的。

我们经常能认出抱怨和请愿的熟悉形式,但此处已改编成梦幻的虚构世界。我已经提到了乔叟《善良女子殉情记》前引中的一个场景,阿尔赛斯王后替乔叟向愤怒的爱神提出请愿时,并没有说明诗人的姓名,而只是他的作品:

> he wrot Rose and ek Crisseyde
> Of innocence, and nyste what he sayde...
> 他写《玫瑰传奇》和《克丽西德》
> 纯属无意,并不知道自己说了些什么……

这一虚构的场景并没有像《猫头鹰和夜莺》那样掩饰真正的请愿:乔叟不过是在请求贵妇人们原谅他对克丽西德的描写。然而我们在这里又一次发现诗人卑躬屈膝地依赖于权贵的意愿及宫中一位朋友的斡旋。就像在《司各根》一诗中那样,诗人用自贬的嘲讽来谈论自己的艺术,以其独特的风格扮演了一个诗人

请愿者的传统角色。

可以把高尔《情人的忏悔》跟乔叟的《善良女子殉情记》作一比较。《情人的忏悔》不是梦幻诗，因为它的叙述者没有睡着；但从许多方面来说，它属于梦幻诗的传统，如把叙述者作为诗人替身的方式。在诗歌结尾处，叙述者"情人"讲完了他的自白，并给维纳斯和丘比特写了一封请愿信，请求解除他在爱情上的痛苦。忏悔师"天资"教士替他呈交了请愿书，于是维纳斯来拜访了他：

To grounde I fell upon mi kne,
And preide hire forto do me grace:
Sche caste hire chiere upon mi face,
And as it were halvinge a game
Sche axeth me what is mi name..
"Ma dame," I seide, "john Gower."
"Now John," quod sche...　　(VIII, 2316—2322)
我扑通一声跪倒在地上，
请求她向我施舍恩典：
她凝神注视着我的脸，
仿佛是跟我玩游戏似的，
接着问我的名字叫什么。
"夫人，"我回答，"约翰·高尔。"
于是她说，"约翰……"

在诗的前面部分，诗人一直以娴熟的技巧和细腻的笔触把"情人"描绘成一个很正统的优雅情郎，但这儿他用自己的名字点明了身份。而正是在向维纳斯请愿的那一刻，"情人"变成了"约翰·高尔"，在随后的谈话中，维纳斯首次援引事实，指出叙述者衰老多病("such olde sieke",2368)。这一悲哀的事实衬托了随后优美的结尾，即叙述者治愈了相思病，迈着轻松的步子从容不

迫地走回家里。高尔在写这首诗时本身已经年迈(VIII 3130),他对自己的真实写照是通过对"情人"、维纳斯以及其他人风流韵事的精心虚构而得以表现的。请愿本身完全属于虚构的情节;但这里它就像乔叟的《司各根》那样是用来建立一个明显的次要基调,即抱怨、辩护和反讽自贬的基调,两位诗人都谈到了自己。

乔叟和高尔都属于组成知名诗人小圈子的第一代英国作家。这个小圈子的另一名成员是威廉·兰格伦。兰格伦的《农夫皮尔斯》是一首跟乔叟作品不同类型的梦幻诗。尽管它在某些方面也受到了《玫瑰传奇》的影响,但它的主要渊源属于法国梦幻诗的另一个传统:一个非情爱的宗教讽喻诗,其最好的代表是 14 世纪初很受欢迎的作家纪尧姆·德·戴吉莱维,《人生的旅途》的作者。宫廷请愿在这类作品中没有地位,当兰格伦像他的同代人那样把自己的姓名写入作品时,它起了另外一种效果。

兰格伦的做梦人名叫威尔(Will),诗中许多段落暗示应该把它跟"良心"一样看作是抽象的讽喻姓名:威尔代表了道德意志和任性的人类品质。但它也显然是指威廉·兰格伦。当诗人让威尔以委婉而隐晦的方式说出:"我住在内地……名叫朗格·威尔"(B XV 152)时,他正是指出了自己在诗中既代表了伦理道德的代理人(Will 意志),又成为伦理道德所谴责的对象(wilfulness 任性)。正是在这种忏悔式的自省段落中才使人感到他的完全存在。其中有一个片断代表了中古英语作家"个性发现"的最高水准。①

《农夫皮尔斯》的许多独创特征之一是它包括了一系列由苏醒间隙隔开的梦幻。在前两次梦的苏醒间隙中,兰格伦的最后

① 关于朗格·威尔就是兰格伦,参看 G. 凯恩的《农夫皮尔斯:有关作者的证据》(伦敦,1965),第 4 章。

改写本(C 文本)介绍了一段威尔跟“理智”和“良心”相遇的情景。[①] 这一插曲是威尔从关于“奖赏夫人”一梦中醒来时开始的，梦中他第一次看见了“良心”和“理智”：

> Thus y awakede, woet god, whan y wonede in Cornehull,
> Kytte and y in a cote, yclothed as a lollare,
> And lytel ylet by, leveth me for sothe,
> Amonges lollares of Londone and lewede ermytes,
> For y made of tho men as resoun me tauhte.
>
> (C V 1—5)
>
> 就这样我苏醒过来，天晓得，自己住在科尼山，
> 我和凯蒂住在草舍中，打扮像是邋遢鬼。[②]
> 我早晚无所用心，整日游手好闲，
> 跟伦敦的邋遢鬼和愚昧无知之辈混在一起。
> 因我是按理智的教诲来描述这些人的。

当乔叟在《声誉之堂》等作品中提供这类细节时，他有时可能会用传记性的材料来证实它们，但却找不到像兰格伦这样的例子。不管怎么说，持怀疑态度的批评并没有足够的理由来怀疑写作时正是描绘了自己的环境。也许就此了解到兰格伦生活简朴、跟妻子住在科尼山、离乔叟家只有几百码远等情况并不算稀奇，但随后几句就带有更深的个人情调。当威尔说他“按理智的教诲来描述这些人”时，他既点明了自己就是作者，又坚持了道德家不顾非议讲出实情的传统权利。但紧接着在跟“理智”和“良心”的遭遇中，威尔又以截然不同的身份出现。良心和理智并不

---

① 有关这一段落的详尽研究，参看 E. T. 唐纳森的《农夫皮尔斯：C 文本及其诗人》(纽黑文，1949)，第 7 章。

② 原文 lollare 是个双关词，意为“游手好闲的人”，同时也可能暗指 lollard，即威克利夫派激进教徒。(译者注)

像乔叟的丘比特或高尔的维纳斯那样是接受诗人请愿和抱怨的大人物。他们与威尔的关系就像是忏悔师与悔过者——用现代术语说,几乎是审讯者对受害者。而他们问答的效果就是对道德家自己的生活方式作一番彻底的道德审视。兰格伦是一个下层的教会人士。从诗中提供的证据看,他靠为伦敦以及外地的生者和死者的灵魂祈祷来谋生。真是这种既无规律又无保证的生活方式,使这位道德家用意象丰富的诗句来试图在质询者面前为自己进行辩解。在那"酷热的收获季节"(一年中劳作最繁忙之际),威尔竭力向理智证明他自己的工作要比乞丐和懒汉的更合理合法,尽管它们之间的相似性令人不安。他的论据是牵强附会和不能令人信服的。他说自己身体虚弱,个子太高,不适合在田间劳动。而且不管怎么说,他是个教职人员,有自己的工作,不同于靠体力挣钱的劳动者,而且更合乎上帝的旨意:

"Preyeres of a parfit man and penaunce discret
Is the levest labour that oure lord pleseth." (84—85)
清白人的祈祷及其明智的忏悔
乃是令吾主满意的最好工作。

良心冷冷地揭穿了这段雄辩:"天哪,我不懂这是什么意思。"良心"看不出此话有何可信之处",因为正如他所说的,未经批准的乞讨生涯不能算是"清白"的。这时威尔似乎败下阵来,他承认自己虚度了年华;但就是这段美妙动人的演说在结尾处重申的良好意愿,诗人认为仍有可疑之处:

"So hope y to have of hym that is almyghty
A gobet of his grace, and bigynne a tyme
That alle tymes of my tyme to profit shal turne."
"Y rede the," quod Resoun tho, "rape the to bigynne

The lyif that is louable and leele to thy soule"——
"Ye, and contynue," quod Conscience...　(99—104)
"所以我希望全能的上帝
能对我施以天恩，让我的余生
能开始全部用于有益的工作。"
这时理智说："我劝你马上开始
那种能使灵魂受益并守法的生活"——
"是呀，还要坚持下去，"良心说……

理查王时代诗人及其后人作品中这种自传性的段落跟莱亚门的序言不同，它们与上下文紧密相关。《农夫皮尔斯》的读者在看到C文本第5节的上述段落时，会看出它确实揭示了该诗的作者。因为他已经认识了这位兰格伦——后者经常离题以表示愤慨，有时咄咄逼人地自以为是，但也能做到气度宽宏和诚实正直，对自己喜爱的想法和做法也不宽容。乔叟和高尔作品中的相应段落就远没有这么坦率，但那也是一种特点。每当乔叟谈论自己时，他总是表现出在他其余作品中所隐含的同一种个性——尤其是那种"天真无邪"的情调给反讽蒙上了一种特殊的个人色彩。至少这些中世纪作家绝不是匿名的。

3

至此，我在本章中已经讨论了作家：他们如何在作品中表现自己，以及在中世纪"作家"意味着什么。现在让我们转向聆听作品的听众和阅读它们的读者。中世纪和现代阅读环境之间的基本区别是很容易说清楚的。中世纪的人对待书籍就像现代人看乐谱一样。他们对于书写的文学作品，一般都是通过大声诵读或吟唱来"演奏"它们。阅读就是一种演出。甚至连单个的读者也总是高声吟诵，或至少是低声念出作品中的词句——就像

是在演给自己看——大多数的阅读都不是由读者独自进行的。文学作品的演出往往成为一种社交场合。它们可以根据社会背景和作品性质而采用许多形式。在社会各阶层中，我们现在所谓的“抒情诗”一般总是吟唱的，并且在唱“颂歌”时，往往伴有舞蹈。布道文和祈祷文是在布道坛上宣讲的，并在虔诚信徒的家中被大声朗读。吟游诗人（乔叟称他们为“gestours”）既在农民的喜庆节日上，也在权贵的邸府里为人讲叙故事和吟唱歌曲。在后一种场合，家族成员也向小圈子里的朋友们高声朗诵文学作品。乔叟在《特洛伊罗斯》中彭大罗斯拜访克丽西德那一段里描写了这么一个场面：

he forth in gan pace,
And fond two othere ladys sete, and she,
Withinne a paved parlour, and they thre
Herden a mayden reden hem the geste
Of the siege of Thebes, while hem leste.
他信步走了进去，
看到她在铺设石板地面的客厅里，
旁边坐着两位贵妇人，她们三人
正兴趣盎然地聆听一位少女
大声朗诵围攻底比斯城的故事。

Quod Pandarus, “Madame, God yow see,
With al youre fayre book and compaignie !”
(II 80—86)
彭大罗斯说，“夫人，愿上帝保佑您，
保佑您的好书以及你的同伴 !”

“书”和“同伴”的这种搭配反映了一个如今已湮没无闻的世界，

但现代读者在沉默和孤寂中至少还能想象和思考这些区别。

毫无疑问，了解中世纪散文或特别是诗歌的最好方法就是高声朗诵或听别人读。其次就是采用默读乐谱的方法，用内耳来聆听和欣赏各种声音。所有诗歌都是对内耳说话的，但中世纪诗歌——也有许多中世纪散文——却是针对外耳这个更为健全的工具的。作家写作时往往考虑到演出时的声调——讲叙、吟哦、咏叹、歌唱——而他们设想的各种效果往往在声调中得以大胆而显著的体现，并传送到耳朵中。这里有一个很好的例子，它选自乔叟在《坎特伯雷故事集》总引中对于法庭差役的描写：

> And if he foond owther a good felawe,
> He wolde techen him to have noon awe
> In swich caas of the ercedekenes curs,
> But if a mannes soule were in his purs;
> For in his purs he sholde ypunysshed be.
> "Purs is the ercedekenes helle," seyde he.
>
> (I 653—658)

> 每当他交上一个好伙伴，
> 他就会教对方遇上这种事
> 不必惧怕副主教的诅咒，
> 除非人们把灵魂装进了钱包。
> 因只有在钱包里人才会受到惩罚。
> 他说，"钱包就是副主教的地狱。"

书页的印刷惯例要求编辑者在最后三行诗中某处使用引号，但在中古英语作品中抄写员不用引号。他们所常用的轻微而不明确的标点更符合演出的特点，因为在朗诵时语调逐渐从开头的间接引语过渡到末尾的直接引语。当 purse(钱包)这个词从韵部通过诗行中部一直推进到最后一行开头的显著位置时，该词

的整个效果也将用语调表现出来，因为它的爆破音效果由于前面五行都以弱音虚词开头这个事实而得到强化。这爆破音表达了法庭差役对轻信之辈的蔑视，它也是对副主教及其敲诈行为的一种愤慨的钦佩。

尽管是默读，读者也几乎不会感受不到这段中大胆的语言效果。我们作为读者的主要不足之处实际上并不在于对语调的这种戏剧性描写作出反应，而是在于对中世纪作家为表演者所设计的形式和格调效果的反应：如尾韵、准韵、头韵和对应等效果。平铺直叙主要只包括一连串根据观念需要以及语法和句法规则组合起来的词。雄辩的艺术部分在于给杂乱的关联词打上形式和声音类似的格调印记，这样耳朵就能从事物的罗列中领悟出秩序。这种并不一定具有特殊戏剧性或表现功能的形式格调，总的来说在中世纪文学中要比在现代文学中更为大胆和鲜明。它们无论在散文还是在诗歌中都是整齐和秩序的根源。事实上，诗歌与散文的区别——耳朵绝不如眼睛能分清——往往在雄辩艺术中得到中和，因为它在两者中都寻求建立类似的格调：

> O helle, deathes hus, wununge of wanunge, of grure at of granunge, heatel ham ant heard wan of ealle wontreathes, buri of bale ant bold of eavereuch bitternesse, thu lathest lont of alle, thu dorc strude ifullet of alle dreorinesses.[①]
>
> 啊，地狱，死亡的归宿，嚎哭、震骇和凄厉之寓所，一切苦难的残忍故乡和荒凉住宅，悲哀之城和不幸之邸，你这最可恨的国土，你这充满痛苦的黑暗世界。

① 《灵魂的牢狱》，第144—148行，见由J. A. W. 贝内特和G. V. 史密瑟斯合编的《早期中古英语诗歌和散文》（牛津，1968）。

这个取自早期中古英语劝诫文《灵魂的牢狱》的片断肯定会获得像加兰的约翰之类修辞学家的赏识。当这些词句被理所应当地大声吟诵时，头韵和准韵似乎会显得有点过分，但现代读者会宽容地把它们看作是地狱恐怖的表现。我们的主要困难来自那些缺乏这种表现理由的格调。我们对此充耳不闻，而听众是不会漏过它们的。这种纯形式的格调可被理解为口头语的修辞：它们有助于朗诵者的记忆和听众的理解。默读者倾向于压抑或忽视它们，而这尤其有害于古老的作品。这种形成格调的最明显例子是诗歌的韵脚。当乔叟提及"巧妙地押韵"(《坎特伯雷故事集》II 48)时，他正是指出了诗歌艺术中他严肃对待的一个方面。中世纪英国关于方言诗歌的论著一部也没有保存下来；但 14、15 世纪所谓"第二修辞学艺术"的法语论著所整理和总结的诗歌技巧与乔叟的做法不无相似之处。[①] 在这些书中，押韵技巧占了显著地位。乔叟与其法国的同时代人兼具韵律欣赏家的耳朵。例如《坎特伯雷故事集》那段精心雕琢的开场白，就是以当时被认为是最出色的双关韵脚收尾的：

> The hooly blistful martir for to seke,
> That hem hath holpen whan that they were seeke.
>
> (I 17—18)
>
> (他们)去朝拜福泽无边的殉难圣徒，
> 后者在瘟疫流行时是他们的救命恩主。

作为无能的标志，我们的耳朵在这种情况下往往不能分辨"双关语韵脚"跟词语简单重复之间的区别——后者正是乔叟在《托巴斯先生的故事》中所嘲弄的拙劣手段。

---

① 有关"第二修辞学艺术"，参见 E. 朗格卢瓦编辑的《第二修辞学艺术论文集》(巴黎，1902)。

我们在把韵律看作一种纯形式的东西时，往往会忽视它，这样不仅错过了异中有同的各种乐趣，而且还不能领会韵律有时所具备的表现力很强的效果。在头韵体诗歌中，情况正好相反。在中世纪以后的英国诗歌中，头韵是一种富有表现力的选择，而不是形式的必要条件。因此每当运用头韵时，我们总是寻求表现效果，通常是那种刚健有力的效果（"rebuffed the big wind"击溃肆虐的狂风）。但在《高文爵士》或《农夫皮尔斯》这些诗中，头韵就跟乔叟诗中的尾韵一样，只是出于形式的需要。头韵诗行是由内在的头韵来连接的："Amonges lollares of Londone and lewede ermytes"（跟伦敦的邋遢鬼和愚昧无知之辈混在一起）。于是不太看重乔叟诗中尾韵的读者往往过于看重头韵诗人作品中的头韵。当然，这些诗人在运用头韵时确实经常具有很强的表现力。这可见于头韵体诗歌《亚历山大的战争》中描写东方浓雾的下列诗句：

> Thai ware umbethourid in that thede with slike a thike cloude
> That thai might fele it with thaire fiste as flabband webbis. ①
> 他们在那个国家中被浓雾所包围，
> 这雾就如飘动的蜘蛛网，似乎伸手就能摸到。

可是根据包括《高文爵士》在内的这些诗歌中的准则，头韵只是用作语音的纯形式组合；这就是为何我们应学会用内耳来听，除非有确凿的反对理由。

这样，中世纪文学就要求默读者尽量抵制眼睛的专制，而用

---

① 《亚历山大的战争》，H. N. 达根和 T. 特维尔-彼得校勘编辑，早期英语文本学会，s. s. 10(1989)，第 4933—4944 行。

耳朵来欣赏作品。我们还可以补充一句，有些作品提出了进一步的要求。它们不仅把读者当作听众，而且是当作一群或一组听众中的成员。但这并不像人们猜想的那样，是任何口头文学作品所不可避免的特征。古英语诗歌，无论是否由口头创作，都肯定是为了口头表现而写的；但《贝奥武甫》在开头第一行中承认了听众（“嗬，我们已经听说……”）以后，就几乎再也没有提起过他们。这对于现存的古英语诗歌和散文来说都是很典型的。中古英语作家一般更倾向于明确地跟他们的听众对话，在某种作品中——散文体的布祷文，尤其是诗体的故事和浪漫传奇——针对听众的背景有时会变得非常显著。甚至连“高文”诗人这位理查王时代最正规和非人格化的伟大作家，偶尔也会跟听众自由对话。这在《贝奥武甫》中将是不可想象的。例如第三诗节的结尾，当诗人告别那个于到达绿色教堂的前夜躺在床上的主人公时，这样写道：

Let hym lye there stille,
He has nere that he sogh̄t;
And ye wyl a whyle be stylle
I schal telle yow how thay wrogh̄t.　　(1994—1997)
让他静静地躺着吧。
他已接近所寻找的东西；
倘若你们能静候片刻，
我将告诉你们事情的经过。

这种针对听众的讲话自然是按听众的种类而采用不同的形式。例如有些抒情作品和祈祷文是针对个人的。14 世纪神秘主义论文《无知的云雾》的作者就是这样对一个渴求神秘主义体验的年轻“精神挚友”发议论的。这种献辞不仅仅是装点门面而已。整部作品的表现方式与精神友谊的理想是相一致的，而后

者正是12世纪圣伯尔纳等作家从西塞罗《论友谊》中所获取的灵感。作者的语调焦虑而不专横，热情而不娇纵；而且文章的结构松散，不拘一格，正符合亲切的书信体风格。乔叟在写给司各根的书信体诗歌中就掌握了这种亲密风格的世俗性翻版，他在诗中也提到了西塞罗的论文，但他的诗常常不是针对个人，而是针对一群人的。尤其是在《特洛伊罗斯》中有许多段落都暗示一群有教养的听众在用内行的耳朵聆听诗人的优雅爱情故事。有一处地方，诗人甚至预期到了他们的批评。他刚刚讲完克丽西德如何对特洛伊罗斯萌发了好感：

Now myghte som envious jangle thus:
"This was a sodeyn love; how myght it be
That she so lightly loved Troilus,
Right for the firste syghte, ye, parde?'
Now whoso seith so, mote he nevere ythe!..
嫉妒的人们也许会这么说：
"这种爱情太突然；她怎么可能
这样轻浮地瞟了那么一眼
就死活爱上了特洛伊罗斯？'
谁若这么说，必将永无出头之日！……

For I sey nought that she so sodeynly
Yaf hym hire love, but that she gan enclyne
To like hym first, and I have told yow whi.
(II 666—670, 673—675)
因为我没有说她那么突然地
就把爱情给了他，而是她刚刚
开始喜欢他，我已经告诉你原委。

这里想象中的插话促使乔叟作出回答，从而揭示出他已经如何深深介入到与听众的对话中去了。一个《特洛伊罗斯》早期手抄本的插图封面表现乔叟站在讲坛上，显然是在给一大群贵族男女吟诵诗歌。[①] 但诗歌本身的形式使人联想到一种不那么正式和公开的演出场合——也许就跟克丽西德自己的铺砖客厅中与朋友一块儿阅读差不多。

然而大多数中古英语浪漫传奇所针对的听众远不如乔叟的听众那么经过精选和有识别力，因而它们的演出方式无疑也是不同的。像《哈弗洛克》、《汉普顿的比维斯》或《利博斯·德斯康纳斯》这些诗体浪漫传奇，无论其作者的实际地位如何，都能轻易构成行吟表演艺人（或称"gestour"）保留节目的一部分。它们的韵律很差劲，或用短小的双韵体，或用尾韵诗节形式写成；而且它们运用了许多诅咒、断言和陈词滥调——全都构思简单，并不像古英语诗歌中的惯用语，而只是用来冲淡叙述，使之听起来更明了些。这种诗歌是如今已找不到对应物的日常娱乐。《哈弗洛克》的开场白就表明了这种方式：

Herketh to me, gode men,
Wives, maydnes, and alle men,
Of a tale ich you wil telle,
Hwo-so it wile here, and ther-to dwelle.
The tale of Havelok is I-974maked;
Hwil he was litel, he yede ful naked.
Havelok was a ful god gome,
He was ful god in everi trome,
He was the wihtest man at nede
That thurte riden on ani stede.

① 在 G. 马修的《理查二世的宫廷》（伦敦，1968）一书中重印，第 15 幅插图。

That ye mowen now y-here,
And the tale ye mowen y-lere.
At the beginning of ure tale,
Fil me a cuppe of ful god ale. (1—14)

听我从头道来,老少爷们、
婆姨们、姑娘们,大家听好了,
我要给你们讲一个故事,
谁是主人公,以及他住在哪儿。
哈弗洛克的故事是这样的;
他小时候光着屁股到处走。
哈弗洛克是个好小伙子,
堪称是百里挑一的大好人。
紧要关头时他是最棒的人,
能够随心驾驭任何战马。
你们现在都好好地听着,
让我把故事给你们细细讲来。
但是在开始讲故事以前,
先得给我倒一杯好啤酒。

口头交流往往要比书面交流具有更多的累赘成分:也许写一次就足够的东西,我们经常得讲两遍——尤其是在开始讲的时候,听者也许还没有适应我们讲话的方式。《哈弗洛克》的这些开场白表明针对口头演出的书写文本也会表现出同样的高度累赘。如第二行中的"alle men"除了获得一个雷同的韵脚之外,别无他用,而且它使第一行中的"gode"这个词成了废话。第 7—8 行对句中的断言重复了同一件事,在后一行中几乎没有增添任何意义;第 11—12 行也同样如此。

《哈弗洛克》铺张的开场白代表了中古英语作品中最松散的方式。幸好并不是该时期所有的文学作品,甚至也不是《哈弗洛

克》全诗都像这样。然而就连包括乔叟在内的最佳中世纪文学作品也经常使多恩、蒲柏或 T. S. 艾略特这类读者觉得有些松散和累赘。中古英语诗人最拿手的就是以笔调轻松的马拉松风格写成的长篇叙事诗。这些作品给我们留下的印象并不常是高度凝聚的意象或精辟的措辞。如乔叟脍炙人口的"Allone, withouten any compaignye"(孤零零,无人陪伴)就是少数这样的诗行之一,但即使是这行诗一旦脱离了上下文(《坎特伯雷故事集》I 2779,3204),其雄辩之处也难以令人欣赏。说真的,就其本身来说,它并不比行吟诗人浪漫传奇中最糟糕的诗行要精辟多少。

所以说,几乎所有中古英语作品都反映出"口述"的影响,假如不是指直接跟听众对话的段落,至少也是它们总的风格特点。但该时期的英语作品并不是专为听众而写的。正如前面所指出的那样,1100—1500 年间识字的人数大大增加。这不仅意味着更多的人能读和写,而且还意味着他们变得越来越依赖于这些技能。当单个的读者最终放弃对于声音的依赖时,他便达到了这后一过程中的一个重要阶段。修道院中被称作"反刍"的旧阅读方法是一个缓慢而聒噪的过程——一种对文本中警句的有声"咀嚼",只有当文本最终变得沉默时,阅读才不再是一种表演。如上所述,乔叟就证实自己已经达到了这种识字的高级程度:

> also domb as stoon,
> Thou sittest at another book. (《声誉之堂》656—657)
> 你又像石头般缄默地
> 坐在那儿看另外一本书。

在乔叟的社交圈子里,这种缄默的阅读一定是极为普通的。我所指的并不一定是威斯敏斯特和埃尔泰姆的宫廷社交圈,而是指伦敦城内那些受过教育的人:像乔叟本人和霍克利夫那样的官吏、法学院毕业的律师、牛津和剑桥的学者。这些人代表了当

时学问的高水准，他们当然可以被看作是现代读者。他们就像乔叟笔下的牛津学者那样在床头堆满了书，而不仅仅是作品的听众。在《特洛伊罗斯》的结尾处，乔叟把全诗留给两位这样的人去评判——博学的诗人约翰·高尔和拉尔夫·斯特罗德，后者是默顿学院的研究员，也是伦敦的律师：

O moral Gower, this book I directe
To the and to the, philosophical Strode,
To vouchen sauf, ther nede is, to correcte,
Of youre benignites and zeles goode. (V 1856—1859)
啊，德高望重的高尔，我把此书
献给你和富有哲理的斯特罗德，
我同意如有必要，便加以修订，
全依仗于你们的宽容和热忱。

这个片断把高尔和斯特罗德描绘成分别审阅《特洛伊罗斯》文本的单个读者("to the and to the")——这图景不同于前面所引描写听众的那一段落(嫉妒的人们也许会说……)。但我相信这两幅图景都代表了部分真理；而它们之间的矛盾则准确地指明了乔叟、高尔及其追随者所处的境地。这些作家所继承的方言诗歌传统是通过各种方式从口述的实践改编而来的，而这种实践不仅在民间，而且在上流社会中仍然流传很广。乔叟、高尔或霍克利夫并非行吟诗人兼表演者，他们更像是现代的文学家。无论他们的作品如何经常被大声朗读，他们自己的阅读习惯却肯定是单独和缄默的。所以这些作家发现自己被本国的文学传统所部分疏远，因为这一传统代表了当时日益衰落的阅读环境。

追溯后期中古英语诗人对于这种疏远的反应将是复杂和困难的。当时似乎主要有两类反应。首先是当读者取代听众时，诗人就会有意无意地清除作品中适合听众耳朵的累赘部分。这

是一个漫长而又费力的过程。对外国文学的模仿在这一过程中起了重要的作用，因为法语和拉丁语诗歌提供了许多跟《哈弗洛克》的行吟风格大相径庭的文人诗典型。同时用法语、拉丁语和英语写作的高尔以其《情人的忏悔》一诗表明，模仿法语的英语风格能达到一种毋庸置疑的优美和端庄，完全清除了行吟诗歌的特征（尽管其本身略显纤弱）。这就是所谓“对本国语言的批判性精炼”，它为高尔从 18 世纪批评家托马斯·沃顿那儿赢得了当之无愧的称誉。

乔叟的反应与高尔的不同，他更倾向于改编和接纳那些行吟诗人的特征，而不是清除它们。他对于此事的精明和独创性在《坎特伯雷故事集》中表现得淋漓尽致。他为《磨坊主的故事》所作的戏谑性辩解似乎是同时针对读者和听众的：

> And therfore, whoso list it nat yheere,
> Turne over the leef and chese another tale.
>
> (I 3176—3177)
>
> 所以，这里谁若不喜欢这个故事，
> 就请翻动书页另选一个故事。

“Yheere”（这里）一词暗示了一群听众，但下一行又使人联想到单独的读者在闲暇之余随意挑选书中自己喜欢的东西。在《坎特伯雷故事集》里，乔叟通过把听众接纳到诗歌之中，而把读者留在诗歌之外的做法解决了听众与读者之间的差异。由朝圣者在去坎特伯雷的路上对由自己同伴组成的听众讲故事这一事实，似乎使叙述者与听众之间面对面的关系内在化和虚构化了，因此所有那些暗示这一关系的文体特征便获得了新的活力。对听众的讲话、诅咒、声明和赘言——当这些东西不是由诗人对读者，而是由虚构的叙述者对同样虚构的听众讲述时，便在新的上下文中又变得耳目一新。用这种方法，乔叟就能跟高尔所唾弃

的大部分英语诗歌传统达成妥协。他跟高尔不同，在必要时也能讲出“粗俗下流”的话来。

然而正是乔叟，不是高尔，为说明这些新诗人的作品离经叛道而提供了最显著的证据。乔叟的《托巴斯先生》就是对老式的行吟诗人演出的恶意嘲弄。诗的开头部分可以跟前面所引《哈弗洛克》的开场白加以比较：

Listeth, lordes, in good entent,
And I wol telle verrayment
Of mythe and of solas;
Al of a knyght was fair and gent
In bataille and in tourneyment,
His name was sire Thopas.

（《坎特伯雷故事集》VII 712—717）

老爷们，请注意听好了，
我将讲述一件真正的，
既风趣又快乐的故事；
这都是关于一位俊雅的骑士，
无论是打仗，还是在比武。
他的名字是托巴斯先生。

这儿有对听众阿谀奉承的称呼“老爷们”、押韵的断言“真正的”、勉强的对偶“既风趣又快乐”、赘语“都”、陈腐和不适当的形容词“俊雅”，等等。它们都可以在押尾韵的浪漫传奇中找到很多类似的表达方式。这些东西的滥用代表了一个行吟诗歌的时代，而它们在乔叟的时代正开始变得过时。

第三章　主要文学体裁

许多人对文学体裁的提法感到不安。这个词会使人误解学者们墨守成规地整理已故作家的作品，并给它们贴上标签；或者甚至给那些活着的作家规定“悲剧”或“短篇小说”的法则。但是对此还有一种更为有益的看法。我们可以把文学体裁看成是统辖所有人类交流与感觉之原则的一种表现形式——主要是文学表现形式。这种原则的最基本内容只是阐明了感受牵涉到识别。看或听等动作，只要不是纯生理的，本身就是一种解释行为。我们判定自己看到或听到的任何事物，而这种识别能力又支配了我们所看到或听到的东西。许多视觉的差错和迷惑说明了这一感觉原则：例如既可以被看作兔子，又可以被看作鸭子的线条画。①

语言交流在好几个不同的层次上运用了这个原则。在主要引起文学体裁问题的整个语言表达层次上，叙述者和作者的言辞可以被读者和听众辨认和理解为某一种类的语言表达。这些种类都具有各自的特征，说本国语的人很快就学会对这些特征作出反应，把它们看作是具有某种意义的信号——即适用于命令、路标、十四行诗、召唤，或是开玩笑、猜谜的那种意义。“A：一头象和一个信箱的区别是什么？B：我不知道。A：我不会派你去寄信的。”这段对话中有一种值得同情的因素来自下列事

---

① 有关鸭—兔图像的视觉误差，请参看 E. H. 冈布里奇富有创见的论著《艺术与幻象：对于图像心理学的研究》(伦敦，1960)，第 4 页。有关文学体裁更广泛的讨论，参见阿拉斯泰尔·福勒的《文学的种类：体裁和样式理论的引言》(马萨诸塞州的剑桥，1982)。

实,即 B 完全有理由把 A 的问题理解成一个谜语。这个问题在任何普通的上下文中都是毫无意义的;而且它的措辞遵循了谜语的传统,即规定人们应该说"为什么 P 像 Q?"但"X 与 Y 的区别是什么?"无论其形式或是内容都表明了这应该是何种方式的语言表达;所以 A 装作他在问实际问题,这种做法是很不公平的。

谜语是一种非常正规的语言表达方式——例如它比笑话更拘泥于形式,比轶事则远甚。总的来说,文学种类或体裁往往具有与谜语同样稳定和正规的特征。然而它们的功能从本质上来说跟任何其他种类的文体是一致的:它们不同程度地为读者明确规定了作品中可以期望找到的意义种类。按这个功能性的定义,最好把文学体裁看作是历史现象——即随时代变迁而改换和重新组合的整套惯例,而并不是任何时代的任何作品都应适合的抽象类别。差不多每个时代都有各自一套等级森严的文学体裁系统,其中有些种类占了统治地位(17 世纪的史诗,19 世纪的小说),而另外一些则屈居下层(20 世纪的叙事诗)。下面我将试图部分勾勒出反映中古英语文学特征的"文学体裁系统",集中介绍主要体裁及"文学";但必须记住文学体裁与其他文体之间的一般连续性和相互包容性,以及在第一章中已经讨论过的,将中古英语文本区分为文学作品和非文学作品的特殊困难。

1

14 世纪 70 年代,乔叟曾经两次去意大利旅行;显然这些旅行使他成了第一位了解意大利诗歌的英国作家。但丁、薄迦丘和彼特拉克的诗歌都给他留下了深刻的印象,但他也发现这些诗歌中有许多东西他不能或不想模仿。他的褒贬在很大程度上揭示了乔叟本人的性格和当时英国的文学修养。特别是他对薄迦丘的鸿篇巨制《忒赛达》的反应显示出中古英语中所盛行的文

学体裁系统这一基本事实。

薄迦丘写于 1340 年左右的《忒赛达》值得被看作是西方文学史上的一个里程碑；因为它代表了首次由一位方言作家模仿古典史诗的大规模尝试，所以它在一大批文艺复兴时期及文艺复兴之后新古典主义的英雄史诗中独占鳌头。[①] 薄迦丘的题目表明了他的抱负：这是一部关于忒修斯的史诗，正如维吉尔的《埃涅阿斯纪》是关于埃涅阿斯的，或斯塔提乌斯的《忒拜德》是关于底比斯城的。薄迦丘以那两部拉丁语文学经典为楷模，也把全诗分为 12 卷。它甚至（至少在某些手抄本中）恰好跟《埃涅阿斯纪》有同样数目的诗行：9896。其主要故事——通过武士关于派拉蒙和阿赛脱的故事而为乔叟的读者所熟悉——是一个描写青春和爱情的传统浪漫传奇，与斯塔提乌斯或维吉尔的题材大相径庭；但薄迦丘抓住每一个机会来模仿在史诗中频繁出现的赫赫武功——如忒修斯征服亚马孙族女战士的战役，或在故事结尾处出现的大比武场面。他确实堪称是第一位用“文笔”（bello stilo）来描写战神马尔斯武功的意大利诗人。“文笔”在这里意为高雅的史诗风格：祈求神灵、冗长的史诗明喻、武士的罗列、雄辩的演说，等等。薄迦丘甚至还提供了自己的注释，以仿效斯塔提乌斯和维吉尔作品的中世纪文本中所伴随的那些注释。

乔叟对于《忒赛达》的印象显然要比大多数现代读者都更为深刻。他也许从中看到了对自己感受的确证，即方言诗歌也许确实可以跟那些古典作家的艺术和尊严相媲美。他在《特洛伊罗斯》中逐渐形成了一种受益于薄迦丘史诗“文笔”的高雅风格，如祈求神灵和拐弯抹角的时间指示等。然而尽管乔叟向主司史

① 参见 D. 安德森的《武士的故事之前：薄迦丘在〈忒赛达〉中对古典史诗的模仿》（费城，1988）。关于《忒赛达》的现代英语选段，参见 N. 哈夫利：《乔叟的薄迦丘》（剑桥，1980）。

诗的缪斯卡利俄珀乞求灵感(III 45),《特洛伊罗斯》并不能被称作史诗,《坎特伯雷故事集》中有关派拉蒙和阿赛脱的故事离古典史诗就更远。或许他认为这个故事不适于像史诗那么处理,而且不管怎么说,他不能容许任何一个坎特伯雷故事拖延到一万行的长度。但重要的事实仍然是:乔叟绝没有步薄迦丘的后尘,试图用现代俗语来重新创造一种首要的古典文学体裁。这一崭新和激动人心的尝试在文艺复兴时期曾风靡一时,可是这种新奇事物似乎并没有使乔叟动心。

《武士的故事》从很多方面来说都是一首独特的诗,但就它与《忒赛达》的体裁联系而言,它可以说是具有代表性的。中古英语作家几乎从没遵循过古典文学的形式体系。其中有些作家,如乔叟,曾广泛涉猎过古典拉丁语作家维吉尔、奥维德、斯塔提乌斯、卢肯、塞内加等人的作品。他们从这些作家那儿现成搬来了思想、故事、方法、措辞和意象。但与中世纪的拉丁语作家不同,英国作家在当时并没有试图写史诗、讽刺信札、田野诗、颂歌或任何其他主要的古典文学形式。他们所喜爱的是一些在本国,或至少是在中世纪才发展起来的文学体裁。他们并不喜欢把这些体裁加以理论化,其中有些似乎定义极不明确。方言文学体裁的术语确实是很有缺陷的。但假如人们能忘掉那个熟悉却又不合适的古典分类法,还是有可能勾勒出一个很不相同的系统轮廓。

戏剧提供了一个例子。有关喜剧和悲剧之间的现代文学体裁之基本区别可追溯到古希腊,并在很大程度上归功于亚里士多德的《诗学》一书。如上所述,《诗学》在中世纪鲜为人知,关于古典戏剧的直接知识主要局限于作为学校课本的泰伦斯喜剧作品,还有一些普劳图斯的喜剧作品和少数塞内加的悲剧作品。希腊戏剧无人了解。这样,“悲剧”和“喜剧”这两个古典术语在中世纪改变了原意就不足为奇了。乔叟就像但丁那样用它们来区别非戏剧叙事诗的两种类型,一种是开始幸福,结尾悲惨;另

一种是开头悲惨，结尾幸福：他称《特洛伊罗斯》为“我的小悲剧”（“litel myn tragedye，” V 1786）。这两个术语在中古英语中从未应用于当时的戏剧；而戏剧本身则呈现出一种跟喜剧 / 悲剧这一对立观念所暗示的完全不同的文学体裁结构。

现存中古英语戏剧中的基本文学体裁区别分为神秘剧和道德剧。神秘剧有时也称作奇迹剧，主要由切斯特、约克、威克菲尔德和“N 城”等四大组系的套剧[①]为代表，它们都有不同程度的缺损。大约 1500 年以前的道德剧现存只有五部，其中最著名的是《坚忍的堡垒》和《普通人》，后者是从荷兰语翻译过来的。[②] 任何想要确定它们是喜剧还是悲剧的试图都是徒劳的。按中世纪术语的含义来说，它们都是喜剧，因为它们的结局都是幸福的。神秘剧组系的套剧追溯了从创世到人类堕落的整个人类拯救史，通过旧约中的诺亚方舟、亚伯拉罕和以撒等插曲，一直演到基督的生平和最后的审判——即恶人受罚、好人得救的幸福结局。道德剧则追溯了个人经历中一条类似的轨迹：具有代表性的主人公，如“普通人”或“人类”（Humanum Genus），通过忏悔和天恩，从他个人的堕落中改过自新，到剧终时灵魂得救。但现在很少有人会称这些剧中的任何一部为喜剧。确实，在这两类戏剧中都有一些笑剧情节和口头幽默，有些甚至是很粗俗的，主要跟该隐、把基督钉上十字架的士兵、七大罪孽和恶魔等反面人物有关。但这类喜剧是发生在严肃的，甚至是悲剧性事件的背景中的——杀害亚伯、十字架殉难、“人类”的腐化堕落。实际上

---

① 有关作品的版本，参见附录的参考书目。神秘剧选段来自 A. C. 考利编辑的《在威克菲尔德露天表演的汤利套剧》（曼彻斯特，1958）和 R. G. 托马斯编辑的《奇迹剧十种》（伦敦，1966）。最好的文学研究论著是 V. A. 科尔夫的《称作基督圣体的戏剧》（斯坦福，1966）和 R. 沃尔夫的《英国神秘剧》（伦敦，1972）。

② 《普通人》由 A. C. 考利编辑（曼彻斯特，1961），《坚忍的堡垒》取自 M. 埃克尔斯编辑的《麦克罗戏剧》早期英语文本学会，普辑 262（1969）。R. 波特的《英国道德剧》（伦敦，1975）是一部总体研究论著。

所有戏剧都似乎随时准备超越喜剧和悲剧之间的分界线，就像它不存在一样——事实上它确实不存在。

悲剧与喜剧的所有习惯对立在中古英语戏剧中都被抵消了。而严肃的与喜剧性的情节、高雅与卑贱的人物、幸福的与悲惨的结局之间的对立又缺乏体裁分类的意义。取而代之的主要文学体裁区别是基于两种时间的对立：即描写人类堕落和赎罪的历史时间和描写个人堕落和可能被拯救的人生。现存道德剧中最包罗万象的《坚忍的堡垒》即描写主人公“人类”从诞生到经过连续两次的堕落和忏悔，最后终于清白地死去。在道德剧的时代，这就相当于一整套的神秘剧，即对历史采用同样的综合方式，从创世一直演到末日审判。别的道德剧则集中描写从同样典型的个人身世中摄取的各种单独插曲。早期的《人生的骄矜》和后期的《普通人》都描写死亡的来临。尽管这两类戏剧都刻画同样的主题——罪孽、忏悔和拯救——但它们从文学角度看显然是各具特色的。例如它们的登场人物中几乎没有相同之处。神秘剧中的人物大都是根据《圣经》中的历史人物命名的：亚当、诺亚、亚伯拉罕、基督或希律。相反，道德剧人物则具有拟人化的名字：七大罪孽、智慧、怜悯和死亡。第一组人物生活在历史时间之中，另一组人物则生活在日常时间中。而在这两类戏剧中都出现的少数角色也随之改变。这样，在神秘剧中的恶魔担任了各种指定的历史角色，如叛逆天使、夏娃和基督的诱惑者、基督扫荡地狱的牺牲品，以及最后审判中受罚灵魂的接受者；但在《坚忍的堡垒》，恶魔是在“人类”日常世界中作为永恒的三元组合成员之一出现的，即俗世、肉体和魔鬼。这样，表面相同的角色在不同种类的戏中实际含义也就不同。莎士比亚历史剧中的王子与童话中的王子是两码事。

我已经使用了“神秘剧”和“道德剧”等术语，但它们都不曾被原来的听众和作者采用过，因为两者都是 18 世纪的古文物研究者从法语照搬过来的。《普通人》自称是“道德的戏剧”，但唯

一经常被中世纪英国作者使用的文学体裁术语是“奇迹剧”，而这个通俗的称呼似乎根本没有确切的含义。戏剧体裁（它们本身是明确可分的）原始术语的这种明显的贫乏和不精确对于整个中世纪方言文学来说是很典型的。我们在抒情诗，甚至那些在中古英语文学体裁系统中占据统治地位的叙事诗的主要体裁中，也会碰到同样的困难。影响该时期作品的文学体裁概念在现存的文本中很少得以明确表达，只有一些不确切的，并经常是含糊的术语。这标志着方言文学总的来说缺乏得以明确表述的批评思想。没有任何种类的英语批评文献从这一时期保存下来——没有任何可与意大利但丁的《论俗语》，或与法国所谓“第二修辞艺术”的诗论相比拟的英语作品。英国文学似乎直到16世纪才有了它自己的批评传统。没有深刻思考过英语诗歌艺术的人是很难写出《高文爵士》、《特洛伊罗斯》或《情人的忏悔》这些诗歌的，但高尔、乔叟、“高文”诗人及其他人一定觉得本国的诗歌艺术与正规的拉丁语作家相比时，尤其显得没有条理和章法。

缺乏条理性在一般被称作“中古英语抒情诗”[①]的庞杂诗文集中表现得最为明显。“抒情诗”这个词在这里通常是指短诗，尤其是分诗节的——就像R. T. 戴维斯在题为《中世纪英国抒情诗》的诗集中所选的那种——但是要对定义如此松散的“抒情诗”作一番概括评论是不太可能的。在本书中，我将把抒情诗的定义限制在那些用第一人称说话，通常是针对第二个人的短诗：

Your yen two wol slee me sodenly;

① 关于中世纪抒情诗的概况，参看P. 德龙克的《中世纪抒情诗》（伦敦，1968）。我在这儿引用了R. T. 戴维斯的诗选《中世纪英国抒情诗》（伦敦，1963）。关于世俗抒情诗，参看约翰·史蒂文斯的《早期都铎王朝宫廷中的音乐和诗歌》（伦敦，1961）。关于宗教抒情诗，参看D. 格雷的《中世纪英国宗教抒情诗的主体和意象》（伦敦，1972）和R. 沃尔夫的《中世纪英国宗教诗》（牛津，1968）。

I may the beautee of hem not sustene,
So woundeth hit thourghout my herte kene.
你的双眼会突然置我于死地；
我忍受不了它们的美丽，
因为它们深深地刺穿了我的心。

乔叟这首回旋诗的美妙赞颂辞说明了抒情诗中最有特点的“轴心”：即“我”对“你”说话。这种说话方式在其他种类的诗歌中很少占有统治地位。中古英语叙事诗中对听众说话的叙述者只是偶尔才露一面。“第一人称叙述”（如《远大前程》中故事由人物之一用第一人称讲述）在中世纪文学中所起的作用很小，除非是在梦幻诗中——而梦幻诗显示出跟抒情诗的亲缘关系，无论是它们所采用的抒情主题，还是它们跟真正抒情诗的随意混合。

第一人称诗歌跟个人的诗歌并不相同。《牛津英语大词典》说抒情诗“直接表达了诗人自己的思想情操”；但这一描述并不能应用于中世纪英国的抒情诗。人们甚至可以争辩说在抒情诗中要比其他种类的作品中更不容易发现诗人自己思想情操的直接表露。乔叟的作品中没有再比上述回旋诗那样令人费解地非人格化了。它以精炼的传统意象把情人的心比作被心上人的目光之箭所刺伤。在这种诗中的“我”并不像在普通谈话中那样通常是指自己。第一和第二人称的代词是由特殊的诗歌语法所决定的：它们的意义按它们所在的抒情诗种类而变化。对于某些这类变化的简述将表明识别文学体裁跟理解其意义是如何不可分割的。

在许多中世纪的第一人称诗歌中，“我”的口吻并不代表个人，而是代表一种类型的人。叙述者不该被理解为诗人自己，或任何其他个人，而是一个情人、一个忏悔的罪人或圣母的信徒。这样的抒情诗可被任何热恋的、忏悔的或虔诚的读者用来表达他自己的忠心、自白或求爱；而且还有大量的证据表明确实有不

少读者是这样做的。朗读或吟唱一首宗教抒情诗能构成反省、悔悟或忠诚的真实个人行为，正如乔叟的爱情诗可被情人用来表达他们自己的情绪。吟诵爱情诗时，也许只要眼角一瞥就足以把诗中的“你”跟情妇联系到一起。

乔叟的回旋诗就是这种爱情诗的一个绝好例子。让我现在引用全诗：

Your yen two wol slee me sodenly;
I may the beautee of hem not sustene,
So woundeth hit thourghout my herte kene.
你的双眼会突然置我于死地；
我忍受不了它们的美丽，
因为它们深深地刺伤了我的心。
And but your word wol helen hastily
My hertes wounde, while that hit is grene,
Your yen two wol slee me sodenly;
I may the beautee of hem not sustene.
只有你的话语才能迅速治愈
我心中刚刚经受过的创伤，
你的双眼会突然置我于死地；
我忍受不了它们的美丽。

Upon my trouthe I sey you feithfully
That ye ben of my lyf and deeth the quene;
For with my deeth the trouthe shal be sene.
Your yen two wol slee me sodenly;
I may the beautee of hem not sustene,
So woundeth hit thourghout my herte kene.
我发誓要向你说出心里话，

你就是主宰我生死的王后，
只有用死才能证明我的心。
你的双眼会突然置我于死地；
我忍受不了它们的美丽，
因为它们深深地刺伤了我的心。

这首回旋诗(rondeau)是 14 世纪初由法国诗人，尤其是诗人音乐家纪尧姆·德·马肖特[①]发展起来的一种抒情诗的所谓“固定形式”。乔叟是第一位采用这些固定形式(其中包括谣曲和双韵体短诗)的英国诗人，从而奠定了这个在英国一直持续到托马斯·怀亚特时代的传统。这些诗歌形式并不局限于任何特殊的主题；但乔叟本人显然主要只是用它们来描写爱情。当阿尔赛斯王后在《善良女子殉情记》的前引中为乔叟洗刷作为丘比特“死敌”的罪名时，她宣称诗人实际上在作品中为爱神增添了荣耀，其中包括：

Many an ympne for your halydayes,
That highten balades, roundeles, vyrelayes.
(G 文本，410—411)

许多庆祝宗教节日的赞美诗，
称作歌谣、回旋诗和双韵体短诗。

这种模仿宗教(“赞美诗”和“宗教节日”)的爱情诗传统术语点明了世俗与宗教抒情诗之间的一个真实类比。正如一位基督徒能在宗教节日通过赞美诗对上帝说话，一位情人也能在宴会上或节日里通过像乔叟《你的双眼》这类爱情诗对他的情人说话。纪

① 在 N. 威尔金斯的《中世纪后期的一百首歌谣、回旋诗和双韵体短诗》(剑桥，1969)一书中可以找到一些有固定格式，并谱了曲的法国诗歌。

尧姆·德·马肖特在其《真实的故事》(*Voir-Dit*)中就提及自己以这种方式运用过爱情诗;约翰·史蒂文斯在他对宫廷爱情抒情诗的社会功能所作的出色研究,《早期都铎王朝宫廷中的音乐和诗歌》一书中从乔叟《自由农的故事》引用了一个英国的例子。年轻的乡绅奥里利厄斯热恋上了朵丽根:

He was despeyred; nothyng dorste he seye,
Save in his songes somwhat wolde he wreye
His wo, as in a general compleynyng;
He seyde he lovede, and was biloved no thyng.
Of swich matere made he manye layes,
Songes, compleintes, roundels, virelayes.

(《坎特伯雷故事集》V 943—948)

他陷入绝望;什么话也不敢说,
除了那些哀歌,那些如诉如泣,
隐藏了他无限悲痛的幽怨诗。
他说自己曾经爱过,但从未得到回报。
此事他已写进了很多抒情谣曲、
歌谣、怨诗、回旋诗和双韵体短诗。

在12和13世纪中,英国没有产生任何能与当时在普鲁旺斯和法国正处于鼎盛时期的高雅宫廷爱情诗相媲美的作品;但乔叟等作家在模仿后来的固定诗歌形式时,终于能用他们自己现有的优雅方言来跟欧洲大陆的同时代人相匹敌。结果出现了高度传统性的第一人称诗歌,诗中的情人用"幽怨"的语言对情妇说话。如乔叟的回旋诗就是由这两种优雅爱情传统的意象编织而成的:情妇就是情人应忠诚服侍的王后(7—9),而她却是一眼就能置情人于死地的敌人(1—3)。这两套意象并不像人们对多恩的诗歌所期望的那样,通过互相作用来产生妙语和反论。

诗歌实际上并不把注意力集中在王后兼敌人上，而是放在侍从兼受害者身上。情人仅用哀求和投降的口吻说话，这正符合抒情怨诗这一文学体裁中叙述者的身份。

在宗教抒情诗中，我们经常发现一种类似的第一人称叙述者。罗斯玛丽·沃尔夫在《中世纪英国宗教抒情诗》一书中论证这些作品往往是“冥思诗”并在它们与 17 世纪的宗教抒情诗之间划分了如下的区别：“这两个时期的作家都采用了各自时代的冥思方法，即对耶稣受难的冥思和在较轻程度上，对死亡的冥思。但 17 世纪诗人表现了冥思中的诗人，而中世纪作家写的是可供别人使用的冥思韵文：一方的冥思者是诗人，而另一方的冥思者却是读者”（第 6 页）。下面就是“可用”以第一人称对耶稣受难进行冥思的一个范例（戴维斯诗集中第 6 首）：

Now goth sonne under wod:
Me reweth, Marye, thy faire rode.
Now goth sonne under tre:
Me reweth, Marye, thy sone and thee.
现在太阳落在林子后面：
马利亚，我为你的美貌感到悲哀。
现在太阳落在大树后面：
马利亚，我为你和你儿子感到悲哀。

这几行诗（也许是首完整的诗）是 13 世纪初一位盎格鲁-诺曼作家在冥思耶稣受难时记录下来的。他想象马利亚在基督把她托付给圣约翰时，引用了《雅歌》（1：6）中的诗句：“不要因日头把我晒黑了，就轻看我。”随后的英语诗行吸引读者去想象这同一天日落的情景，并把诗人表示悲哀的感叹（me reweth）变为己用。这首诗因具体与抽象意象的大胆结合而撼人心魄：马利亚经过一天暴晒后“黝黑”的面容（rode），其炙伤在日落时最为痛

苦，太阳落在“林子”和“大树”的后面（这两个词都强调了十字架的物质现实）；还有基督作为太阳（sol justitiae，正义的太阳）在死亡时陨落，也许还有基督死后坠入地狱的意思。

《现在太阳落在林子后面》和《你的双眼》说明世俗的和宗教的这两类抒情诗——优雅爱情的抱怨和对耶稣受难的冥思——运用了所谓的“第一体裁”。它们以不同的方式表现了“幽怨”。其他类型的中古英语抒情诗则更为明确：它们并不要求读者在诗中找出自己的影子，而是验明第一人称的叙述者。这种戏剧性的抒情诗在当时是屡见不鲜的。例如有些世俗诗歌以一个年轻女子的口吻，抱怨她被情人所拒绝或背叛。这些诗属于一个普通的诗歌类型，即“女子哀歌”（chanson de femme）。它们经常描绘出一个相当明确的戏剧性情景。有一首英语“女子哀歌”（戴维斯诗集中第 70 首）是这样开头的：

Kyrie，so kyrie，
Jankin singeth merye，
With Aleison.
主啊，主啊，请保佑我们，
詹金跟艾莉森
一起快乐地歌唱。

As I went on Yol Day
In oure procession，
Knew I joly Jankin
By his mery ton，
Kyrieleyson.
当我于圣诞节走在
我们的庆祝行列中，
我听出了快活的詹金

那欢快的歌声，
愿上帝保佑。

Jankin began the offis
On the Yol Day，
And yit me thinketh it dos me good
So merye gan he say，
“Kyrieleyson”.
詹金在圣诞节
开始了弥撒讲经，
使我的灵魂得以净化。
他的声音是那么洪亮：
“愿上帝保佑！”

抚卷追思，这首诗真是独树一帜，竟能在开头几行里就迅速而明确地告诉读者谁会在诗中说话，以及会说些什么内容。在描述教堂里的爱情这一特定的熟悉主题时，叙述者显然是个女子。她在“我们的庆祝行列”（语法上所谓“昵称”的口语变体）这一词组中所用口吻亲密的第一人称复数起了体裁标志的作用，暗示了乡村或外省小镇的背景。下面一行证实了这种暗示，因为“快活的”一词不适合用于高雅的宫廷背景之中，而“詹金”这个亲昵的称呼最常用于乡村的情夫。这种社会背景和专门用语正好跟乔叟《巴斯妇的序曲》相符。该妇人的第五任丈夫也名为詹金，而且她管他叫“我们的牧师詹金”（III 595）和“这个快活的牧师詹金”（III628）。这两个詹金原来都是教区牧师。

这首戏剧性抒情短诗提出了这一时期文学类型和社会阶层之间的关系问题。由于她相对卑贱的地位，詹金的爱慕者对于无论英语还是法语的“女子哀歌”中大多数叙述者来说都是很典型的。这使得有些批评家把这类诗歌视为下层社会的产物和呼

声。也许其中一些作品确实是大众的产物，但仅凭观察到诗中叙述者不是贵妇人是不足以得出这个结论的。“女子哀歌”是描写被情人拒绝或背叛的女子的抱怨（“嗨，我带着孩子走了”是詹金恋人的最后一句话），人们只须想象一下让优雅爱情诗中的贵妇人说出这样的话，就会明白这是不成体统的。简言之，有关形式得体的考虑足以解释“女子哀歌”的卑贱社会背景，但这些背景并不能证明这种诗的社会来源，即究竟是宫廷的，或是通俗的，或是两者兼有。不管怎么说，从文学的观点看，只有文学形式跟社会阶层之间内在和体裁的关系，而并非外在和社会学的关系，才是最重要的。我们将永远不知道《当我在圣诞节》到底是由一个詹金写的，还是为一个詹金写的；但至少我们知道，为什么它是描写一个詹金的。对于那个名字的选择是由该文学体裁的传统内在逻辑所决定的。我们将在下一个部分阐述一个类似的逻辑，它决定了乔叟《磨坊主的故事》的社会背景：韵文故事（fabliau）跟《武士的故事》那样的浪漫传奇形成对比，就像“女子哀歌”跟优雅爱情诗形成对比一样。这并不是因为它是为不同阶层的人或是被不同阶层的人写的，而是因为它是一种不同种类的诗歌。

“女子哀歌”只是中古英语中好几种戏剧性第一人称抒情诗之一，其中每一种抒情诗都有各自的鲜明特征和内在逻辑。另一种定义明确的世俗性诗歌叫做“浪游之歌”（*chanson d'aventure*），诗中主人公骑马出游，碰见另一个人物（通常是个女子），后者也许会和一首“女子哀歌”。戴维斯诗集中第 19 首是这样开头的：

Now springes the spray,
All foe love I am so seek
That slepen I ne may.
现在树枝抽出了新芽，

而我受着爱情的煎熬，
辗转难眠。
Als I me rode this entre day
O' my pleyinge,
Seih I whar a litel may
Began to singe,
"The clot him clinge!
Way es him I' love-longinge
Shall libben ay!"
当我骑马出游，
在外整天漂泊，
我看见一位少女
在纵情歌唱：
"愿泥土裹紧他！
热恋的人呀心碎了，
可我还将活下去！"

"浪游之歌"这一体裁通常是由独具特色的第一行诗所决定的。在迭句或叠句后面，以"有一天我骑马出游"开头的抒情诗准是首"浪游之歌"。

许多第一人称的戏剧性宗教诗歌也同样会自报家门。例如基督在十字架上亲自叙述的诗歌大都归属定义明确的诗歌种类，就像该时期的普通宗教诗歌那样，它们往往基于《圣经》中的某个片段、教会的礼拜仪式或拉丁语的宗教作品。其中有一种诗取自《耶利米哀歌》(1：12)中的一段："你们这些过路人难道对此无动于衷？看天下，哪儿还有比我更深的哀愁？'听过韩德尔《弥赛亚》的人就会知道，耶利米的话被预言性地加以理解，并让它出自在十字架上受刑的基督之口。它们实际上是被用于耶稣受难日的礼拜仪式之中。下面是中古英语中属于这一类的一

首完整的基督怨诗(戴维斯诗集第 46 首):

Ye that pasen by the weiye,
Abidet a little stounde.
Beholdet, all my felawes,
Yef any me lik is founde.
To the tre with nailes thre
Wol fast I hange bounde;
With a spere all thoru my side
To mine herte is mad a wounde.
你们这些过路人
请等一等。
请看,我所有的朋友,
哪儿还有人跟我一样。
我被三颗铁钉
紧紧地钉在十字架上,
还有一枝长矛刺穿了我的腰,
伤口一直延伸到我的心脏。

这样一首诗可有不同的用途——用于布道,或一部耶稣受难剧,或跟手抄本中和教堂墙上的耶稣受难图联用——但即使在完全孤立的情况下,它也能马上被人认出来。

然而,假若上述这些选段使人错误地认为每一首中古英语抒情诗都属于某种定义清楚和完全被人理解的类型的话,那将是不幸的。在有的第一人称抒情诗中,我们发现叙述者既不是广义的情人,又不是体裁所要求的宗教信徒,也不是像"女子哀歌"和"基督怨诗"中那种可辨认的角色:

Ich am of Irlaunde,

And of the holy londe
Of Irlande.
我来自爱尔兰，
而且是来自
爱尔兰的圣地。

God sire, pray ich thee,
For of sainte charite,
Come and daunce wit me
In Irlaunde.
好心的先生，我请求你，
看在圣徒的分上，
请快到爱尔兰来
跟我一起跳舞。

这首诗（戴维斯诗集第 30 首）的叙述者显然是个女子；但她不是“女子哀歌”中被遗弃的少女。她发出的不是抱怨，而是神秘的邀请。这位请求男人到爱尔兰来跟她跳舞的爱尔兰女子是谁呢？该诗类似詹金小诗和《现在树枝抽出嫩芽》的颂歌体例也许对此提供了一个不完全的答案。就像 R. L. 格林在《早期英语颂歌》一书中所阐明的那样，当“颂歌”这个术语被用于中古英语抒情诗时，它的意思是“一首任何主题的诗歌，由相同的诗节和叠句所构成”[①]。这种形式最初跟圆舞有关，由领舞者唱出诗节部分，而其他舞蹈者则齐唱叠句作答。与《我来自爱尔兰》抄写在同一张羊皮纸上的其他诗歌，包括著名的《少女躺在沼泽地上》（戴维斯诗集中第 33 首），几乎全都是些舞蹈歌曲，或至少是可

① R. L. 格林的书（第 2 版，牛津，1877）提供了对于中世纪颂歌的最佳评论，并附有完整的作品集。

以演唱的诗歌。假如我们像格林所暗示的那样，把它想象成由颂歌艺人演出的诗歌，那么它就可以讲得通了。对于舞蹈者本身来说，完全可以在舞蹈场上的假想地形中独唱者所占据的艺人圈中心位置来代表“爱尔兰”。这种舞蹈的象征意义也许可以用来解释为什么这个中心位置会成为“圣地”(“在他周围围上三圈”)。然而这首诗仍是神秘莫测的。也许它跟绝大多数中古英语抒情诗不同，是一首真正的民歌。无论如何，它有力地提醒人们，并非所有这些抒情诗都能用已知文学体裁和传统来理解的。

2

前一章节以戏剧和抒情诗为例，说明了中古英语中文学体裁的某些作用。接下来将讨论叙事诗中一些主要的文学体裁。跟古英语文学一样，该时期英国文学的主要力量在于叙事诗，而不是抒情诗和戏剧作品。理查王时代出现的“高文”诗人、高尔和乔叟的作品确实使英语叙事诗达到了一个顶峰。而且在这整个时期中，叙事体在散文和诗歌中发展了丰富多样的形式。其种类之多，很难加以总结。“叙事体”本身就是一个笼统的类别，现代叙事体的主要分支——小说、历史、传记及其他——在中世纪作品中是很不完整的。尤其是小说和非小说的区别这个现代文学体裁系统的基本问题，相对来说在当时几乎没有引起人们的关注。在提出中古英语叙事作品的范围时，我们最好超越事实与虚构的界限，首先把目光集中在更注重形式的“视野”(scope)和“比例”(scale)等标准上。

人物和事件、真实和想象的大千世界是无限的，而所有的叙事体都以不同的方式规定了各自选择的局限性。这尤其意味着规定其“视野”：即它们打算包括多少东西，也就是说，根据何种普遍的选择原则。就像叙事体的其他方面那样，“视野”是由传

统惯例所决定的，后者使读者能尽快发现他所期待的东西。中古英语叙事体的读者很快就会认识到三种主要的，或不同等级的“视野”。现代术语并不能令人满意，因为我们的措辞几乎都带有真实的或虚构的等不必要的暗示；而我只能在此把这三种叙事体分别命名为“历史”、“传记”和“故事”，并想以这些术语来表示不同等级和狭义的视野。

中古英语中最著名的两部历史作品是莱亚门的《布鲁特》和马洛礼的《亚瑟王之死》。莱亚门的诗歌以不列颠国王的全部历史作为题材，从王朝缔造者布鲁特开始，一直到卡德瓦拉德结束，后者是最后一位不列颠国王，在他统治下不列颠王国终于落入英吉利人手中。马洛礼包罗万象的作品则采取了很不相同的方式。他以亚瑟王的统治（莱亚门对此也花了不少笔墨）为题材，叙述了他所能找到有关亚瑟王及其骑士的全部故事。显然是威廉·卡克斯顿在刊印此书时添上去的这个熟悉题目起得并不恰当：马洛礼的题材并非亚瑟王之死，而是亚瑟王和圆桌骑士的全部历史，其叙述始于国王诞生的奇异环境。《亚瑟王之死》和《布鲁特》代表了历史作品中两种大致可分的选择原则。一种方法是作者按年代顺序展开一个主题，就像莱亚门展现不列颠国王的历史那样，造成一种按时间顺序和主题线索串联的直线形连续故事。这一种类的另一个极好范例是《世界的信使》，长诗追溯了从创世到最后审判的所有这七个时代的人类拯救史。第二种方法是全面描述某些综合性的事件，它可以看作是把一大堆事束成一捆，而不是把它们一件件串起来这种综合体可以像马洛礼作品中那样是一个国王的统治期。历史作品中另一个流行的主题是围城。中古英语诗歌中有描写对米兰的围攻、对底比斯的围攻、对耶路撒冷的围攻和对特洛伊的围攻。《特洛伊城陷落的历史传说》这首节律纯正，铿锵有力的头韵诗歌就是这样全面描述了这一最负盛名，旷日持久的围城之起因、过程和结局。

这些历史作品正因为包罗万象而不符合我们通常对文学作品提出的要求。它们束成一团或联成一串的众多插曲介绍了数不清的人物，其中有的仅仅是名字，有的则引人注目，但没有一个人物能达到主角或主人公的地位——就连《亚瑟王之死》中的朗斯洛也不例外。有时我们可能从整体上瞥见某些主题的统一原则；但总是会有插曲，其性质往往过于真实，它们在作品中的存在仅是出于历史事实的任意性。某某国王曾经统治过，某某战役曾经发生，于是叙述者便加以报道。亚里士多德说过，历史描写“曾经发生过的那些事情”，而诗歌描写“那些也许会发生的事情”。然而在把这些作品列为“历史”时，我们必须认识到，不仅它们报告的许多事件并没有真正发生过，就连历史本身也是一种文学现象。在托马斯·曼的《布登勃洛克一家》和莱亚门的《布鲁特》之间，还有在《特洛伊城陷落的历史传说》和托尔斯泰的《战争与和平》之间有着某种形式上的对应物；但现代作品中跟中古英语叙事体更为接近的要数幻想作品、科幻小说和儿童文学。这些作品往往以一目了然的虚构形式显示出中世纪历史作品所特有的，松散而又综合多元的叙述结构。也许令某些读者感到难以理解的 J. R. R. 托尔金《魔戒之王》的巨大成功，正是由于该书满足了人们对于广度视野叙述体的要求，这在一般小说中是做不到的。托尔金本人就是一个著名的中世纪学者，他甚至在书中列出了谱系，从而把串联起来的历史压缩到最基本的部分。但总的来说，这种广度视野的综合叙述在现代文学标准中所起的作用很小。

当转向第二个主要等级的视野时，我们发现一些更迎合当今趣味的东西。跟历史作品一样，传记也描写很多插曲，往往是按照年代顺序松散地串联起来的。但它们有作为传记描写对象的单独主角，这至少保证了某种基本的统一。中古英语传记中

有两种主要的类型：即《圣徒传记》(*Vita Sancti*)[①]和骑士英雄传记。两者有许多共同的特征，因此在一个主要是记载圣徒传记的手抄本中发现一个题为《哈弗洛克传记》(*Vita Havelok*)的浪漫传奇是不足为奇的。浪漫传奇实际上在一些主要的手抄本诗文集(如林肯·桑顿手抄本)中通常是跟圣徒传记和其他宗教作品做伴的。圣徒和骑士的传记与当时根本没有的流浪汉或下等阶层主人公的传记相距同样遥远。两者都描写模范的生平、奇妙的事件和壮烈的牺牲。在中世纪后期的英国，最流行的骑士传记显然是《沃里克的盖伊》和《汉普顿的比维斯》。两者都是先用法语写成，然后再译为英语和其他语言的。乔叟在《托巴斯先生的故事》中一起提到了它们：

> Men speken of romances of prys,
> Of Horn child and of Ypotys,
> Of Beves and sir Gy.
>
> (《坎特伯雷故事集》VII 897—899)
>
> 人们谈论着古来英雄的浪漫传奇，
> 比如霍恩王和希波的斯，
> 以及比维斯和盖伊爵士。

这种“古来英雄浪漫传奇”的基本选择原则非常简单：即报告一位英雄从摇篮到坟墓的冒险经历，其结果往往像《沃里克的盖伊》那样杂乱无章和自相矛盾。圣徒传记的结构要好一些，部分是因为这种文学类型有其悠久的历史，可一直追溯到拉丁语文学中像萨尔皮修斯·塞弗鲁斯四世纪的《圣马丁传记》等原型作品，部分还因为许多圣徒的生平中有殉难(passio)一类的自然高潮。此类传记在中古英语的散文和诗歌作品中极为普遍。最早

① 参见 H. 德拉海的《圣徒传说》，由 D. 阿特沃特译成英语(伦敦，1962)。

的圣徒传记中有关于凯瑟琳、朱莉安娜和玛格丽特这三位处女殉道者的传记，它们写于同一时期（约 1200 年），并跟《修女须知》一样，使用西部方言。但最好的一部中古英语圣徒传记却是乔叟《第二个女尼的故事》，它讲述了圣赛西利亚的生平。这首诗温柔而闪烁荧光的美在《坎特伯雷故事集》中其他更为生动的故事对比下显得有点失色。可在圣徒传记这个不再迎合大多数读者口味的文学体裁中，它却是一部杰作。

我的第三个术语“故事”是用来指描写单个插曲或一组连接较为紧凑的插曲的叙事体。实际上历史和传记作品就往往是好几个这样的故事缀合而成的。相当于绿林好汉传记的民谣《罗宾汉故事》似乎就是用这种方法将几个故事民谣编织成篇的，正如法语“白话本故事集”中的亚瑟王历史是由各浪漫传奇的插曲所组成那样。[①] 这种汇编在中世纪是司空见惯的。然而故事的视野跟传记更广阔的视野之间区别是很明显的，例如描写完整生平（Vita）的部分与描写殉难（Passio）和奇迹（Miraculum）的部分形成对比。英语圣徒传记中一个精雕细琢的范例是理查王时代的一首头韵诗《圣厄肯沃德》，尽管有人认为它是“高文”诗人的作品，但也很可能是一位匿名诗人写的。这部非凡的作品集中描写了这位圣徒生平中一个单独的奇迹插曲：即发现一位正直法官的尸体从异教时代起一直在坟墓里保存完好，直到圣徒用泪水为他施洗礼之后，它才开始解体。全诗只有 352 行，却集中了许多生动的叙述细节，所有这些细节都跟特定的故事有关。另一首奇迹诗，即乔叟《女修道院长的故事》，表现了类似的丰富细节描写，同样严格地受到故事控制，并与其相关。这个故事不是讲圣徒的奇迹，而是讲圣母的奇迹——这后一种文学体裁在

① 关于《罗宾汉故事》，参见 R. B. 多布森和 J. 泰勒的绿林诗歌研究和选集，《罗宾汉韵文故事》（伦敦，1976）。

英国起源于 12 世纪初，并在整个中世纪都很流行。[①] 乔叟的整个故事都是针对被谋杀的男孩尸体高唱圣母赞歌而被人发现这一时刻的，正是这个奇迹给朝圣者们留下了深刻印象：

Whan seyd al this miracle, every man
As sobre was that wonder was to se.
（《坎特伯雷故事集》VII 691—692）

当故事讲完以后，每个人脸上
都神情严肃，像亲眼见到了这奇迹。

宗教叙事诗中“奇迹”与“生平”之间的形式对比在世俗的浪漫传奇中就是骑士传记和那些集中描写一个单独的爱情或历险插曲的传奇作品之间的对比。与圣徒文学不同，中世纪的浪漫传奇没有源远流长的拉丁语传统作为后盾。[②] 浪漫传奇（romance）这个词在中古英语中并没有明确的文学体裁意义（有人会说在现代英语中也是如此），而当时用来划分它种类的术语也不甚恰当。但在中古英语中有时会用“lay”（谣曲）这个词来将浪漫传奇区别于传记和历史作品。“高文”诗人在下列诗句中以这个术语来介绍他作品时，用的正是这个意思（即区别于该词的另一个意思，“一首有丝弦音乐伴奏的歌”）：

If ye wyl lysten this laye bot on little quile,
I schal telle hit as-tit, as I in toun herde.　（30—31）

① 有关这一题材的英语作品选集，参见 B. 博伊德编辑的《关于圣母的中古英语奇迹剧》（加州圣马里诺，1964）。

② 关于浪漫传奇，参见 E. 奥尔巴克的《模仿》，由 W. R. 特拉斯克译成英语（纽约，1957），第 6 章；约翰·史蒂文斯的《中世纪浪漫传奇》（牛津，1971）。还有 D. 梅尔的《13、14 世纪的中古英语浪漫传奇》（伦敦，1968）；和 A. V. C. 施米特和 N. 雅各布斯编辑的《中世纪英国浪漫传奇》（伦敦，1980）。

请你们少安毋躁，聆听我的故事：
下面我就要讲述在城里听说的民谣；

当然，《高文爵士》极其小心谨慎地恪守了它既定视野的限制。它讲述了一个从“亚瑟王奇事”(29)中挑选的一个单独而又复杂的历险故事——即寻找绿色教堂——有的现代评论家试图将这个故事解释成主人公传记的一部分，甚至是圆桌骑士整个历史的一部分，但这种解释似乎不能自圆其说。高文追逐女性的名声在诗中根本找不到任何痕迹，亚瑟王的悲剧也并未迫在眉睫。诗人对于亚瑟王世界的了如指掌是毋庸置疑的——他知道法语的“白话本故事集”——但他摒弃了所有跟绿色教堂历险(“chaunce of the grene chapel”，2399)不相关的东西。

理查王时代最佳作品的一个特点就是偏重视野狭窄的故事，而不是漫无边际的传记，或是连篇累牍的历史。乔叟的《特洛伊罗斯》就是一个突出的例子：

The double sorwe of Troilus to tellen，
That was the kyng Priamus sone of Troye，
In lovynge，how his aventures fellen
Fro wo to wele，and after out of joie，
My purpos is ...　　(I 1—5)
我想要讲述特洛伊罗斯的双重悲哀，
他是特洛伊国王普里阿摩斯之子，
讲他的爱情经历如何坎坷不平，
从悲到喜，然后又转喜为悲，……

乔叟在开场白中把他的意图说得清清楚楚。他的主题是特洛伊罗斯的悲剧性爱情故事，而不是主人公的生平或是特洛伊城的历史。尽管全诗洋洋洒洒，丰富多彩的细节描写不胜枚举，他还

是坚持了这个主题，特洛伊罗斯的战功只是一笔带过。正如诗人所说的那样，他撇开了“枝节问题”(I 262)，以避免离题太远(I 143)。这种有意缩小视野的做法带来了某些好处，并受到了今天大多数读者的高度赞赏。由于故事集中描写一个单独的插曲或场景，它们往往比传记和历史作品显示出更成熟的意义。就主题来说，它们更容易进行控制。在像《高文爵士》这样的谣曲中几乎完全达到了这种控制。诗人对于例证艺术的驾驭使他能把故事和主题彻底地结合在一起，这样叙事诗就能完全去掉那些任意的和琐碎的细节描写，而在视野较广的作品中，这似乎是不可能的。

小视野叙事诗的另一个好处也将在我们转向考虑第二种形式标准“比例”时表现出来。视野跟叙述材料的数量和复杂性有关，而比例则跟表现这些材料的详细程度有关。[①] 假如说所有的叙事作品都同样长的话，那么我们就可以说视野和比例就像在标准地图中那样成反比(比例越大，覆盖的国土就越小)。但是叙事诗在长度上有变化，而且它们不像地图那样必须恪守任何总的比例连贯性。前后的比例将会有变动。对这种变动的控制确实是讲故事的基本艺术之一。然而总的来说，在故事中必须要比传记和历史中给大比例(细节性或特写镜头式的)叙述以更多的机会，这是因为那儿的情节较少。这样，如乔叟所说，故事就可以更容易“拉长些讲”(《坎特伯雷故事集》VII 2459)。

中世纪的修辞学家们在处理所谓“比例”问题时，采取了理所当然和不偏不倚的方式。文索夫的杰弗里说一个作家可以在两种方法中进行抉择：或者“简洁地处理素材”，或者“把它拉长”(《新诗学》206—10)。[②] 扩充和简缩都是合理的艺术程序。从另

---

① 请比较 G. 吉尼特在《叙事文体》，由 J. E. 卢因译成英语(牛津，1980)，第 2、4 章中对于叙事速度、持续时间和距离的出色评论。

② 法拉尔，《诗歌艺术》，第 203 页。

一方面说，现代读者出于他们对小说和电影的经验，强烈地偏爱大比例的故事叙述，尽管他们往往不承认这一点。大比例仍是人们在故事中追求的现实主义效果的首要条件——在许多提要式或编年史体例的中世纪叙事作品中却很少见。《特洛伊罗斯》和《高文爵士》都极其合乎这种趣味。这两首诗的作者确实似乎在独立尝试运用中古英语中前所未有的大比例叙述。乔叟在一个有趣的段落中拐弯抹角地承认了这一点：

But now, praunter, som man wayten wolde
That every word, or soonde, or look, or cheere
Of Troilus that I rehercen sholde,
In al this while unto his lady deere.
I trowe it were a long thyng for to here;
Or of what wight that stant in swich disjoynte,
His wordes alle, or every look, to poynte.
For sothe, I have naught herd it don er this
In story non, ne no man here, I wene.

(III 491—499)

现在或许有人想要我把特洛伊罗斯
在这段时间里跟对心上人所说的
一字一句、每个眼神和每声欢笑
都完好无缺地细细讲叙出来。
但要说明一个人如何坠入情网，
及描绘此中所有的言辞或眼神，
我怕会太浪费大家的时间。
我从未见过任何故事是这般做法，
说真的，相信列位也未必见过。

显然整体叙述的理想(“每一个字……”),如乔叟所说,是不可企及的。但人们可以从他的否认中看出肯定的成分,即他比前辈们要走得更远。在良知所容许的范围内,乔叟也许会尽可能地“细叙”人物的言语和表情,以求接近这难以想象的目标。乔叟在这里用了“point”这个词的一个冷僻的技术性含义——“细叙”。据载中古英语中对该词的唯一同样用法出现在《高文爵士》的一段相似的否认之中:

for to telle therof hit me tene were,
And to poynte hit yet I pyned me paraventure.
(1008—1009)

因我很难讲述这个故事,
即便是呕心沥血,对它进行细细的描绘。

《高文爵士》和《特洛伊罗斯》提供了许多例子,说明故事如何通过细节描写而得以充实。既然乔叟在上述段落中两次提到了“眼神”(look),我们不妨用乔叟和“高文”诗人处理这种特殊细节的方式来说明大比例的叙事方法。眼神(瞟、瞪、凝视、送秋波,等等)在乔叟的诗歌中从一开始就起了很大的作用(如《公爵夫人之书》862—877);而在《特洛伊罗斯》中,正是克丽西德的眼神首先俘虏了主人公:

To Troilus right wonder wel with alle
Gan for to like hire mevynge and hire chere,
Which somdel deignous was, fo she let falle
Hire look a lite aside in swich manere,
Ascaunces, “What ! May I nat stonden here ?”
And after that hir lokynge gan she lighte,

That nevere thoughte hym seen so good a syghte.

(I 288—294)

特洛伊罗斯对这一切大为惊奇，
尤其赞赏她的动作和姿态，
因她低垂的眼神略闪过一边，
隐约露出一丝抱怨的心情，
似乎在说，“难道我不该站在这里？”
一会儿她的脸却又开朗起来，
使他感叹这可爱模样天地间何曾见过。

就像《你的双眼》诗中的女子，克丽西德既用她蔑视的目光激起了惊惶，同时当她表情开朗时，又提供了某种释然之感。但她不仅仅是优雅爱情文学中定型的那种可爱的冤家。她的蔑视表情中有着某种犹豫(“露出抱怨的心情”)。她并没有挑战性地昂首四望，而是“眼神略闪过一边”，显然这是低垂的目光，它对垂直线的轻微偏离(“略闪过一边”)只不过表明她在帕拉第神殿里的站立空间不大而已。然而乔叟对这一表情的解释却相当肯定(“似乎在说：‘难道我不应该站在这里？’”)；而且当他说克丽西德眼神“低垂”和表情“开朗”时，他暗示了相当的自我控制，甚至可以说是工于心计。就整个描述效果来看，与其说她品行不端，倒不如说她是个赏心悦目的谜。

克丽西德的眼神显示叙述比例不仅仅是个技巧问题。“细叙”这一表情也就是使它具有重要意义。这就是为什么中古英语中的大比例叙事诗总是显得深奥微妙和具有优雅的性质。通俗浪漫传奇的作者绝不会在社会生活的细节上浪费很多时间，因为他们看不出在“每一个字、每一句话、每一个眼神和每一声欢笑”中有什么重要意义。只有绅士和道德家才可能看出这些东西的重要性：对他们来说，细节才是举足轻重的。人们可以从《高文爵士》中选辑出大量能说明这一点的表情范例：绿衣骑士

在挑战时高昂着头，目光越过了亚瑟王和他手下骑士的头（“他昂首翘视”，223）；亚瑟王在惴惴不安地对那斧子开玩笑时，瞟了高文爵士一眼（“他对高文爵士一眨眼”，476）；城堡女主人偷看床上的高文（“窥视了爵士一眼”，1476），并在吃晚饭时频频向他送去秋波（“暗地里对他眨眼示意”，1659）；高文以夸张的惊恐表情看着野猪头，为它的征服者捧场（“对主人高声赞美”，1634），并且在斧头落下来时斜眼望着它（“侧身斜视”，2265）。没有再比对于女主人如何私访高文卧室的描写更能说明大比例叙述的优点了（1182—1203）。小比例的叙述可能会是像下面这样：“第二天早晨，美貌的城堡女主人偷偷来到他的房间，并且……”而“高文”诗人却对这一插曲加以“细叙”，尤其注重眼神的效果。当高文第一次听到门在移动时，他从被子里伸出头来，撩开床帘的一角，谨慎地向外看了看。他看到的情景使他又躺下去装睡。只是在女主人坐在他床上等了一会儿以后，他才决定最好还是醒来：

> Then he wakende, and wroth, and to hir warde torned,
> And unlouked his ye-lyddez, and let as hym wondered.
> 接着他醒过来，伸了伸腰，转向了她，
> 启开他的眼睑，装出一副吃惊的样子。

“启开他的眼睑”这句话尤为传神。头韵诗体倾向于使所有的身体运动听起来都显得沉重和不慌不忙；但这里的沉重和审慎却富有戏剧性。高文的的确确是不情愿和有意地启开了他的眼睑。

《高文爵士》和《特洛伊罗斯》是用大比例的独立叙述详尽描写历险和爱情故事的最好范例。然而在故事和传记中还有另一种描述方法：即把几个插曲收集在一起。这种并非独立叙述的编纂方法在中世纪文学中要比在现代文学中出现得更为频繁。

它们可以被看作是与当时律师和神学家所写的大部头“全书”相提并论的文学作品，表明了想把零碎的材料加以编纂和整理，以成为包罗万象的整体这同一个强烈愿望。抄写员们往往只是通过把各文本抄在一起来产生这种集子（如林肯·桑顿手抄本中的浪漫传奇集），但现代读者通常只有当编辑者认为那些作品最初就是作为单独的整体而构思和写作时才会接触到这类简单的故事集。例如首次于13世纪（可能在格洛斯特）成集的一部大型圣徒传记集《英国南部传说》就是这种情况。罗伯特·亨利森出色的《伊索道德寓言》也是同样的故事集，尽管跟《英国南部传说》不同，它显然是作者的独立创作，而且亨利森还作了零星的努力，通过连接其中的一些故事，并加以总序，来使个别的故事成为一个整体。

其他中古英语故事集显示出一种更为复杂的形式，即把故事嵌入一个相同的背景，并通过主题，有时甚至是戏剧性地，把它们连接起来。例如布龙纳的罗伯特·曼宁的《罪孽指南》就采用了关于忏悔圣礼的论文形式，但它论及十诫、七大罪孽等各个章节都采用丰富多彩的故事来阐明主旨，所以该作品可以被看作是一部按主题而构思的故事集。对于高尔《情人的忏悔》我们就更有把握这么说了，它的布局跟曼宁的作品极为相似，但富有戏剧性，并且部分世俗化了。正如《罪孽指南》那样，高尔的故事是作为例证——说明七大罪孽——出现的，以协助正常的忏悔。然而在这部作品中，它们是由忏悔神父“天资”对作为悔罪者的“情人”讲述的，后者的忏悔本身也形成了长诗中故事的一部分。这种情人的忏悔为作品中各个故事提供了一个远比曼宁作品中更为生动和复杂的背景；但是高尔的主题框架仍像前辈作品那样刻板：“天资”按顺序对罪孽一一加以评论，并用故事来作为每一种罪孽的范例。只是到后来的《坎特伯雷故事集》中，我们才发现戏剧性在组织故事框架上比主题原则更为重要的作用。

在大多数中古英语故事集中，体裁的区分几乎不起什么作

用,或是因为作品中所有的故事都属于同一种类型(《英国南部传说》中的圣徒传说,《伊索道德寓言》中的动物寓言),或是因为在主题原则起了决定作用的较复杂的故事集中,说教目的往往中和了体裁的差别:《罪孽指南》和《情人的忏悔》中所有的故事都只起了同一种功能,即"劝诫"。相反,乔叟对于《坎特伯雷故事集》这部作品的构思却鲜明地表现了各种不同体裁的特征。甚至在未完成的状态下,该作品也对中世纪大多数主要"故事"类型提供了至少一个清楚的例证。因此它对我们深入研究这一时期文学体裁的重要性提供了一个良好的基础。

《坎特伯雷故事集》是一部未完成的作品,它各部分的顺序安排给我们提出了许多难题,但至少有一点是清楚的,即乔叟打算在去坎特伯雷的路上以《武士的故事》引出一系列故事的讲述,并使《磨坊主的故事》紧随其后。诗人用这两个故事作为开端,直接显示了他对多样化和对比的兴趣——即故事相互区别的方法。武士和磨坊主的开场白都用了同样的套语(如"从前……",但并不带童话色彩);然而打这头一个词起,两个故事便南辕北辙,各不相同了。武士是这样开头的:

Whilom, as old stories tellen us,
Ther was a duc that highte Theseus;

Of Atthenes he was lord and governour.

(I 859—861)

从前有个公爵,名叫忒修斯;
正如古史所告诉我们的那样,
他是雅典的君主和统治者。

而磨坊主却是这样说的:

Whilom ther was dwellynge at Oxenford
A riche gnof, that gestes heeld to bord,
And of his craft he was a carpenter
(I 3187—3189)

话说从前在牛津城里
住了一个有钱的汉子，
他一向以当木匠为生。

武士的“从前”一词得到了“古史”这个词的参照，所以名副其实：他的故事发生在遥远的过去。而另一方面，磨坊主的“从前”原来仅是套语而已：他的故事属于现在。这一时间的差别与空间的差别也相吻合：一个是在牛津，而另一个则是在雅典。磨坊主的“有钱汉子”也跟武士的“公爵”截然不同，属于另一个社会阶层。一个是牛津的木匠，富有而又粗鲁（“汉子”一词有粗暴的含义）；另一个是忒修斯，雅典的统治者。当故事情节随着这两个角色的荒谬对应而展开时，这两个人物之间的对立也得到了细叙。忒修斯和木匠约翰都扮演着女主人公看护人的角色。两个年轻的底比斯武士，派拉蒙和阿赛脱，相互竞争以求得到美貌的亚马孙族少女爱茉莱，她的婚事操在她姐夫忒修斯的手中；牛津的两位求爱者，书生尼古拉和教堂管事阿伯沙龙相互竞争以求得到漂亮的阿丽生，她被年长吃醋的丈夫约翰小心翼翼地看护着。在这两个情节中有一个总的平行对应，它起了强调相互之间差异的作用。派拉蒙和阿赛脱是通过长期侍奉和尚武的业绩来竞争他们浪漫爱情的对象，而尼古拉赢得阿丽生则是通过对她丈夫的喜剧性捉弄和以粗野的侮辱挫败情敌阿伯沙龙。这些对比有什么意义呢？我想大多数读者会以现实主义，甚至是社会学的方式来解释它们。《坎特伯雷故事集》不同于 14 世纪另一部伟大的故事集，薄迦丘的《十日谈》。它集合了一群社会地位不尽相同的故事讲述者——其中有武士、侍从、自由农、僧侣，

也有磨坊主、厨师、自耕农和法庭差役。因为我们往往把故事的多样性和故事讲述者的社会阶层多样性联系起来，就像乔叟是在记录不同种类的人所能知道和讲述的各种故事。在某种程度上，乔叟确实给人以这一印象。武士们通常并不撰写和讲述浪漫传奇故事，但人们很自然地认为这种故事会特别吸引士绅阶层(gentils)，《武士的故事》确实做到了这一点(《坎特伯雷故事集》I 3113)。对于恶作剧的下流滑稽故事的趣味同样也符合磨坊主的身份，“总引”中把他描绘成一个“饶舌不休、满口淫猥的家伙”。事实上，乔叟创造了如此强烈的现实幻象，读者不禁会把他的虚构作品当作真实报道，似乎这是乔叟从 14 世纪社会各阶层中流传的不同文学体裁中摄取的真实写照。我们知道《武士的故事》是一部浪漫传奇，我们也被告知《磨坊主的故事》是韵文故事。从乔叟提供的证据看，我们是否能说韵文故事属于大众文学，而浪漫传奇属于骑士文学呢？就坎特伯雷朝圣旅行这一虚构世界而言，武士讲述的只是一个骑士故事，并非浪漫传奇；而磨坊主讲述的是一个“粗俗罪孽”的故事，并不是真正的韵文故事。这些区别似乎有些苛刻，但它们却有决定性的意义，至少在韵文故事中是如此。

“韵文故事”(fabliau)这个术语首先属于法国诗歌中萌芽于 12 世纪，并在 13 世纪达到全盛的一种文学体裁。[①] 韵文故事是用当时法国诗体浪漫传奇中标准的八音节双韵体写成的短小叙事诗。它们总是讲述人们如何通过哄骗从陪衬人物和受骗者那里赢得金钱、财产或女人垂青等好处的故事。韵文故事的作者们显然大都是从大众化的滑稽故事(民俗学称作“逗乐故事”)中获取素材的，他们往往给这些讥诮而构思巧妙的韵文故事以大

① 最好的专门论著是 P. 尼克罗格的《韵文故事》(哥本哈根，1957)。英语的评论可见于 C. 马斯卡丁的《古法语韵文故事》(康州纽黑文，1986)和 J. 海因斯的《英语的韵文故事》(哈洛，1993)。关于引文和译文，参看 L. D. 本森和 T. M. 安德森编辑的《乔叟韵文故事的文学渊源》(印第安纳波里和纽约，1971)。

众化和日常生活的背景。这些故事的性质和背景使得法国的中世纪史学专家约瑟夫·贝迪埃在其专著《韵文故事》(1893)中把韵文故事看作是一种"市民体裁",属于所谓的"十字路口的诗歌"(la poésie des carrefours),以区别于"城堡的诗歌"(la poésie des châteaux)——如克雷蒂安·德·特罗亚的骑士浪漫传奇。按贝迪埃的看法,韵文故事是针对下层人民写的,它们所描绘的大众生活中的"市民"价值观念与浪漫传奇中空幻的理想主义形成了鲜明的对比,其后在另一部于 1957 年出版的同名专著中,佩尔·尼克罗格令人信服地论证贝迪埃把这些诗歌跟它们所描绘的社会生活历史性地等同起来的做法是错误的。他证明对于韵文故事的嗜好并不限于普通的下层人民。尽管他把韵文故事描绘成"宫廷滑稽体裁"时走了另一个极端,但他力主韵文故事的显著特点不应作为市民现实主义的表现形式,而应作为文学体裁的特征这一观点无疑是正确的。尼克罗格指出,对于中世纪诗人来说,"体裁的区别从本质上来说是社会阶层的区别"。因此不应用下层社会背景来限定这些诗歌听众的社会阶层。它只是适合于这种诗歌的一种背景,正如某种人物和情趣适合于它们一样,这种"情理"原则可在中世纪拉丁语文论中找到正规的表述。被称作"维吉尔之轮"的图表把维吉尔的《牧歌》、《农事诗》和《埃涅阿斯纪》分别看作下、中、上(humilis, mediocris, gravis)三种不同层次的风格,并给每一种规定了合适的人物、专有名词、动物、工具、背景和树木。于是雪松便成了高雅风格的树木(参见《特洛伊罗斯》II 918)。[①] 但其基本思想几乎并不需要用学术史料详加考证。现代观众仍倾向于把喜剧跟下层人民联系起来,尽管像阿瑟·米勒的《推销员之死》这类表现下层人民生活的悲剧已经对此看法提出了挑战。

现有的证据表明,喜欢模仿法国浪漫传奇的英国作家对韵

① 关于"维吉尔之轮",参见法拉尔的《诗歌艺术》,第 87 页。

文故事并不太感兴趣。而且4世纪后期,韵文故事这一体裁在其诞生地法国已经衰落。因此乔叟采用这一体裁是不同寻常的。确实,《坎特伯雷故事集》中没有别的体裁比韵文故事得到更好的表现。除了《磨坊主的故事》之外,《管家的故事》和《船手的故事》也显然是模仿法国韵文故事的;此外还有《商人的故事》和《法庭差役的故事》,尽管后两个故事的模仿痕迹不甚明显。《厨师的故事》这个残篇也是以鲜明的韵文故事方式开头的。乔叟选择来讲述这些故事的朝圣者名单——磨坊主、管家、船手、商人、法庭差役、厨师——乍一看似乎证实了贝迪埃关于韵文故事是"十字路口的诗歌"的论断;但对此还有一个更好的解释。坎特伯雷朝圣旅行本身就是一部诗体故事,而要求韵文故事有某种特定人物的诗歌"情理"原则同样也规定要有这种人物来讲述这些故事。乔叟诗歌中的两套人物有许多共同之处。作为朝圣者的磨坊主自己也很容易出现在韵文故事之中。在管家紧接着讲述的故事中,他正是或多或少地这样做了。至于被磨坊主故事所激怒的管家,则明白无误地把前者编入了自己的韵文故事——这个环境对于磨坊主来说真是再合适不过了。同样,在《船手的故事》中的商人也很像《商人的故事》的讲述者。实际上,所有这六位韵文故事的讲述者本身都能很容易成为韵文故事中的人物。这并不是因为他们都是市民(按该词的严格意义说,他们并不是),而是因为他们都属于那些为构成韵文故事的喜剧性骗局提供了特殊机会的行业:磨坊主骗顾客("总引"I 562),管家骗主人(I 610—612),船手骗商人雇主(I 396—397),商人骗同行(I 279—280),教堂差役骗罪犯(I 649—650),厨师骗就餐者(《厨师的开场白》I 4346—4348)。尽管情况各异,但他们都是中间人(这跟中等阶层并不是一码事),并都因为这种地位而有很多机会。

通过让那些可以成为韵文故事中人物的朝圣客来讲韵文故事,乔叟混淆了朝圣旅行故事和它本身所包含的故事之间的界

限。同一个文学“情理”原则支配了两种不同的故事。同时他坚持朝圣旅行与朝圣客讲述的故事中那些事件不同;它是确实发生了的。这样就造成了乔叟喜欢探究的那种五彩纷呈的混乱局面。他在《磨坊主的故事》之前的谢罪就显示出这种手法:

What sholde I moore seyn, but this Millere
He nolde his wordes for no man forbere,
But tolde his cherles tale in his manere.
M'athynketh that I shal reherce it heere.
And therfore every gentil wight I preye,
For Goddes love, demeth nat that I seye
Of yvel entente, but for I moot reherce
Hir tales alle, be they bettre or worse,
Or elles falsen som of my mateere.
And therfore, whoso list it nat yheere,
Turne over the leef and chese another tale.

(I 3167—3177)

我不用多说,因为这个磨坊主
绝不容忍别人插嘴打断他,
自己却滔滔不绝地讲那淫秽故事。
在此我只想将原话照实说来。
所以我恳请每位高尚的人,
为上帝之爱,别以为我有恶意,
无论他们的故事是好还是坏,
我都得原封不动地讲出来,
否则就会让某些事实走样。
因此,这儿谁若不愿听这故事,
尽可翻动书页,另选一个故事。

不言而喻，这个借口是不真实的——这个朝圣旅行并非历史事件，乔叟没有义务来报道它——但这借口所针对的冒犯同样也是不真实的。这儿的语气表明乔叟一刻也没期望“高尚的人”会对他的韵文故事引起反感，更别提把它随便翻过去了。这里的潜在含义似乎是上层社会的读者对此类故事了如指掌，如果顾忌《十日谈》中所说的“粗俗念头”，那将是愚蠢的。可以信赖这些读者会理解和欣赏这一喜剧体裁的逻辑，就像在《教堂差役的故事》结尾处，那些老爷太太们在听完游乞僧有关粗人放屁的丑闻后处之泰然：“我看是个坏蛋玩了套鬼把戏”(III 2206)。乔叟本人也在为磨坊主谢罪时最后说：“人们切不可把玩耍的事当真。”

浪漫传奇和韵文故事在 12 世纪法国诗人建立的方言文学体系中分别代表世俗叙事诗的两个对立极端。在《坎特伯雷故事集》中，《武士的故事》和《磨坊主的故事》一开头就使两种截然不同的世俗故事形成鲜明的对比。随后的五个故事，就像我们已经指出的那样，位属下层，处于或接近韵文故事的那一端；而其他有四个故事则属于上层，处于或接近浪漫传奇的那一端。没有讲完，并无端受轻视的《侍从的故事》代表了比《武士的故事》更富有青春活力和更为奔放的一种浪漫传奇。在《巴斯妇的故事》(她出人意料地提供了乔叟唯一的亚瑟王骑士故事)中，浪漫传奇逐渐蜕化成了童话故事。乔叟自己的《托巴斯先生的故事》嘲讽了英国通俗浪漫传奇谣曲中的荒谬之处。自由农则宣称他的故事是布列塔尼谣曲：

Thise old gentil Britouns in hir dayes
Of diverse aventures maden layes,
Rymeyed in hir firste Briton tonge. (V 709—711)
古时候高贵的不列颠人，
用最初的不列颠诗韵，

弹唱过各种历险的业绩。

布列塔尼谣曲是文献记载最完整的中世纪叙事体裁。正如乔叟所指出的那样，它的最初根源是在布列塔尼，但却是法国诗人法兰西的玛丽在 12 世纪诗歌创作的鼎盛期中奠定了该体裁正规的中世纪形式：一个以单个“历险”为题材的短篇浪漫传奇，通常用八音节双韵体写成。[①] 由于玛丽从布列塔尼吟游诗人的传统作品中获取素材，因而她的故事（大部分是浪漫的爱情故事）具有浓郁的凯尔特巫术和童话色彩。在她追随者的作品中，这个特点似乎成了该体裁的特征。中古英语谣曲《奥费渥爵士》显示出甚至连古典故事也可以被英国诗人或他的法国前辈和谐地揉入这一传统。古典故事中欧律狄刻是被蛇咬的，而中世纪的休罗蒂丝是被仙女掳走的；奥费渥的旅行并没有把他带到地狱，而是把他带进了一个具有某种凯尔特特征的仙境。然而在乔叟《自由农的故事》中，这一特点似乎有所削弱。朵丽根陷入困境的故事取决于一个奇迹，即布列塔尼海岸线峭壁的消失，但是乔叟通过将其根源追溯到奥尔良学者的“自然魔术”，而把这一奇迹部分合理化了，因为后者的学识使他能够制造出这种幻象。正如在也被称作谣曲的《高文爵士与绿衣骑士》中，绿衣骑士的奇异本领也通过摩根·勒费伊，而被追溯到默林的学识。然而，《高文爵士》就像《自由农的故事》那样，证实浪漫传奇的传统在 14 世纪的英国仍具有相当的力量。

世俗作品与宗教作品之间的区别并不是总能划分清楚的，就连《坎特伯雷故事集》也是如此；但我们可以把一整套基督教叙事体裁跟世俗性叙事体裁区别开来，在某种程度上则可以把两者平行起来。在这种情况下，宗教作品的最高形式就是上面

① 有关玛丽和布列塔尼谣曲，参见 R. S. 卢米斯编辑的《中世纪的亚瑟王文学》（牛津，1959），第 11 章。

已经提到过的两种体裁：圣徒传记和圣母奇迹。乔叟让女修道院长和作为她牧师的第二个女尼来讲这些故事。这两位女尼都以正式的开场白来标明各自故事的高尚性质，她们都采用奇迹作品和圣徒传记的传统手法，在篇首乞灵于圣母。其他的坎特伯雷故事很少用这样的开场白作为引子（它不同于在前面加一个与故事无关的引子）。唯一可与这两位女尼的庄重口吻相比拟的是《律师的故事》："啊，可恨的是人生的苦难与贫困。"从体裁上讲，律师的故事是耐人寻味的，它无疑与浪漫传奇有亲缘关系。但女主人公康丝顿司由于性格和性别的关系被削弱到一个完全处于被动状态的人，使得她更像是圣徒，而不是浪漫传奇的女主人公——正如律师所说，她是一个"圣洁的人"（II 1149）。在这一点上，康丝顿司很像《学者的故事》中那位格丽西达。我们应把这两个故事归入浪漫传奇与圣徒传记之间的无人区。它们证实了这两种体裁间的渊源——而两者在世俗和宗教这两种体裁等级中都占据首位。

世俗作品和宗教作品这两种体裁等级中还有其他略为粗俗的相似体裁——《坎特伯雷故事集》中最明显的例子就是韵文故事和训诫故事（exemplum）。这后一个术语（中古英语为"ensample"）在其广义上泛指任何用来阐明或证实某一观点的轶事或描述。这种刻板的范例在中世纪各种文章中都有所表现，但它们跟布道文尤其紧密相关。特别是在13、14世纪中，传道士们大量运用训诫故事，而有关布道艺术（de arte praedicatoria）的论文也强调阐述性故事和描述的价值，对于未受过教育的听众来说更是如此。正如有人所说的那样，他们"不喜欢引证权威或深奥的普遍真理，而更容易被生动明确的范例所感动"。[①] 从13世纪中叶起，僧侣和其他人按字母顺序，或按主题把训诫故事收

① 引自J-T. 韦尔特的《中世纪宗教和说教文学中的训诫故事》（巴黎，1927），第68页。这本书仍是研究训诫故事最好的一部专著。

集起来，组成庞大的故事集，以便使作家们能寻找到合适的范例来指明一种道德或修饰一篇布道文。

正如我们在下一章将看到的那样，训诫故事代表了始终贯穿于中古英语文学中的一种思维方法。但我们这儿所指的并不是一般意义上的“举例”，而是特指作为叙事体裁的训诫故事。《坎特伯雷故事集》中的典型例子就是《赦罪僧的故事》。这里故事与叙述者的关系甚为直接和真实。赦罪僧们因其俗套的劝诫方式而臭名远扬，而乔叟的赦罪僧，就像他自我表白的那样，常常用训诫故事来吸引听众的注意力：

Thanne telle I hem ensamples many oon
Of olde stories longe tyme agoon.
For lewed peple loven tales olde;
Swiche thynges kan they wel reporte and holde.
(VI 435—438)

于是乎我给他们讲了许多个
古时候最有名的训诫事例。
因为头脑简单的人爱听熟悉的故事，
这东西他们记得清楚，也能讲给别人听。

他把自己的故事介绍为“一个伦理道德故事……但我必须有酒喝才讲”。尽管故事的叙述比例超越了现实中的布道文，但它仍不失为一个真正的训诫故事。这个有关三个放荡的年轻人及其死于非命的故事，通过显示贪婪如何导致具体而清楚地阐明了赦罪僧所喜爱的主题：“贪财乃万恶之源”(Radix malorum est cupiditas.)。人物没有姓名这一事实表明故事是为主题服务的，而故事的结尾尽管充满了令人毛骨悚然的细节描写，却近似于抽象的论证：当 A 去取食品时，B 和 C 在阴谋杀害他……许多训诫故事的人物是有姓名的，他们的历史性或传记性故事印证

和阐明了普遍真理;但像《赦罪僧的故事》这类人物没有姓名的故事也同样具备了该体裁的特点。正是这种无名人物使故事具有一种不受约束的主题关联。

乔叟这类故事的另一个例子不太著名:即《游乞僧的故事》。人们普遍认为游乞僧和赦罪僧在为大众布道这一赚钱的生意中是竞争对手,正如约翰·海伍德的戏剧《赦罪僧与游乞僧》(刊印于1533)所表明的那样。因此乔叟让他的游乞僧和赦罪僧来讲传道士的训诫故事显得自然。一些同时代的训诫故事集中收有游乞僧的故事,即一位法庭差役在其受骗者诅咒他之后被魔鬼劫走;虽然游乞僧的主要目的是要奚落作为朝圣客的法庭差役,但他的故事跟赦罪僧的"伦理道德故事"有很多共同之处:无名的主角("一位法庭差役")、乡村的日常背景以及为了说明一个道德问题的曲折情节。同时,《游乞僧的故事》显示出在这些格调较低的文学体裁中要分清宗教作品和世俗作品有时会极其困难。游乞僧在训诫故事中对法庭差役的尖刻描绘激怒了朝圣客法庭差役。后者在其韵文故事中充满敌意地刻画了一位游乞僧作为回答。但跟磨坊主与管家争吵的那对韵文故事不同,这里并没有进行文学体裁对比的意思。实际上,训诫故事有许多地方是和韵文故事一致的。两者都刻画同一个普通人的世界,这些人要么没有名字,要么就叫"托马斯"、"约翰"或"阿丽生"等普通姓名;两者都跟喜欢情节曲折的结尾,而大多数浪漫传奇或圣徒传记的情节都不是这样的。也许可以认为训诫故事的道德意图使它跟韵文故事有所区别,但实际上大量法国韵文故事(按尼克罗格的说法是三分之二)都以某种道德说教为结尾。这一奇异的特征曾促使尼克罗格推测过韵文故事和训诫故事之间的渊源,它也出现在乔叟的作品之中。在五个完整的韵文故事中有三个在朝圣客中引起道德的或审慎的反思。例如厨师对于《管家的故事》的反应就是把它当作一个增进道德的训诫故事:

"Wel seyde Salomon in his langage,
"Ne bryng nat every man into thyn hous";
For herberwynge by nyghte is perilous.
Wel oghte a man avysed for to be
Whom that he broghte into his pryvetee."

(I 4330—4334)

"所罗门有句话说得好,
'不要随便让人进门来';
因晚间给人留宿是危险的。
所以人们在把别人带回家时
应慎重其事,三思而行。"

韵文故事和训诫故事之间缺乏明确区分一事实际上提醒我们(假如有必要的话),即中古英语文学中的体裁不能被视为是一套固定和泾渭分明的种类,更不可以用它们去套所有的作品。中古英语文学中体裁术语的贫乏和不确定足以说明中世纪作家自己也没有这么认为。然而人们只要回顾一下本章中列举的各种体裁,就不难发现虽然它们之间的界限模糊,但它们确实代表了戏剧、抒情诗和故事写作中显著不同的方法。神秘剧和道德剧、优雅爱情诗、耶稣受难冥思诗、"女子哀歌"、"浪游之歌"、基督怨诗、浪漫传奇、谣曲、圣徒传记、圣母奇迹诗、韵文故事和训诫故事——它们都有各自的传统和特征。当然,对于任何一部佳作的讨论不能仅仅局限于它所归属的体裁:批评不能够停留在本章所提供的各种分类和描述上。然而就连对最独特的杰作所进行的最深奥微妙的批评也应考虑到体裁的区别。乔叟的《坎特伯雷故事集》有力地证明了古往今来文学体裁的决定性力量。这些故事中的人物、背景、情节和风格都按体裁原则而起变化。我们还看到同样的特点——魔鬼、第一人称代词、无名人物——是如何随体裁的变化而具有不同的功能。所以辨认体裁不仅仅是一种学术训练:它更是理解作品所不可缺少的一种条件。

第四章　寓意的程式

前一章所讨论的事物都具有某种外部或形式的特点：中古英语时期及其文学的性质、作品写作和被接受的背景条件，以及体裁的重要性。这些题目只是间接地触及了个别作品的意义和价值；但是个别作品的意义并不能只是用泛泛的术语来进行讨论。无选择性的阐释批评仅能使人相信所有的中世纪作品也许或多或少都有同样的意义。像 C. S. 刘易斯《废弃的意象》这部书在解释中世纪从地中海沿岸的古代文明、闪米特和古典文明中继承的上帝、人和宇宙等基本观念上就起了很有价值的作用；但是没有人会认为（刘易斯当然不会）个别作品的意义可以直接从中世纪世界观的一般知识中获得。中世纪文学的意识形态比其他阶段要更加紧密连贯。例如宗教怀疑论的声音在中古英语文学中从没出现过。但是中世纪的基督教是一种杂色的和折中主义的信仰，其宣扬的世界观允许个人有较多的自由，尤其是在诗歌写作中。

所以，预言读者在《特洛伊罗斯》、《高文爵士》或《农夫皮尔斯》等个别作品中将发现何种特殊意义的试图是不可取的。这些作品有其特定的意图，它们很容易被概念化的介绍所歪曲。因此这一章将着重描述读者在中古英语文学中面临的某些寓意的种类——这些具有中世纪特征的寓意程式对于如今大多数人来说是不熟悉的。

1

这里需要解释的是人们不熟悉的寓意程式，但我在一开始必须强调指出，阅读中古英语时期的文学一般来说并不需要谙熟深奥的或特殊的规则。人们不应该假定只要仔细找的话，总是或经常能发现在一部作品的表层底下隐藏着某种神秘的中世纪含义。许多中古英语作品，除了语言困难外，是非常简单和容易理解的。当作家们阐述思想时，他们的论据和引喻有时不免使我们难以领会。但造成这些困难的原因往往很简单，最常见的就是对《圣经》的无知。例如威廉·兰格伦对《诗篇》了如指掌——如他所说，《诗篇》是他的职业工具——因而他特别频繁地引用《圣经》中这一卷中的词句。偶尔他期望读者能回忆起对某一段落的标准解释，但其引喻经常是很简单的，一个熟悉《诗篇》或准备查找引喻出处的读者并不会觉得困难。就连中古英语作家中最难和最引人入胜的兰格伦也总是用简朴和直率的语言来阐述他的思想。我们可以说，在兰格伦的时代，英语本身仍是一种倾向于简朴和直率的语言。高度抽象的思想有其自己的语言：拉丁语。

许多非阐述性的作品也同样简单易懂。因为叙事诗在现代已成为稀有的特殊形式，我们总是想在那里找出些超出一般讲故事之外的意图。毕竟作者为什么要写成诗，而不是写小说、电影或电视连续剧呢？但是这种看法对于中古英语叙事诗一般来说是不恰当的，因为当时的韵文几乎没有遇到其他通俗叙事形式的竞争。例如许多押尾韵，并采用短行双韵诗体的浪漫传奇所讲述的都是些情节简单的历险故事，而不是那种跟现代的电视节目和通俗小说联系在一起的奇闻轶事。当然，这类故事有其独自的意义，但绝不具有任何深奥的中世纪特征，如《丹麦人哈弗洛克》就不是一部讽喻诗。

讽喻(allegory)就是我在这一章中想提出来进行讨论的两种比较难懂的寓意程式之一。另一种程式我称之为“例证”(exemplification),中世纪经院派理论家则把它叫做“例证程式”(modus exemplificativus)。这两种程式在实践中经常互相涵盖,但从理论上说,它们之间有基本的区别。例证法把事实或(真实或想象的)事件当作阐述某一普遍真理的范例;而讽喻法则把事实或事件看作代表某一真理或某个其他事件的隐喻。讽喻需要读者们进行释意 ,例证却需要他们进行归纳。释意和归纳这两个紧密相连,有时确实难以分辨的过程对于阅读来说是十分重要的。任何一个时期的文学都给读者提供了其意义在于代表价值的真实意象,或其意义在于暗示与他物相似的隐喻意象。我们期望在文学中发生的事情,要么是象征性的,要么是典型的,或者就是两者兼有。这就是为什么它们具有重要意义。因而我们应该把讽喻和例证视为对所有文学中两种基本寓意程式的表现,并且是最具有中世纪特征的表现。造成它们与众不同,并且有时令人难以欣赏的,是它们形式上的鲜明特征——这也是跟同样程式的大多数现代表现手法相比较而言。当故事是一个地道的训诫故事(如乔叟《赦罪僧的故事》)时,它就会以简朴的语言来讲述一个普遍真理,对这个真理的阐述甚至在故事开始以前就已有意图(如赦罪僧宣布他的主题:“贪婪乃万恶之源”),而故事本身应按该意图来展开。因此读者从事例进行归纳的自由是受作者限制的,而对于小说,读者一般能有自由得出自己的结论。讽喻诗也以相同的方式区别于其他不那么鲜明的象征主义作品。它倾向于使意义表现鲜明(最显然的就是运用讽喻性的姓名),而且还以一种相对规律和持久不变的方式来强调和发展单一类比,这就是为什么传统的修辞学家们把讽喻诗下定义为“扩充的隐喻”。与其他种类的象征主义手法相比,讽喻的特点就是给读者以更少的解释自由。

许多中古英语时期的最佳作品都是采用这两个比较鲜明的

程式之一来表达意义的：《灵魂的牢狱》、《猫头鹰与夜莺》、《情人的忏悔》、《农夫皮尔斯》、《赦罪僧的故事》、《忍耐》、亨利森的《寓言集》，以及许多其他的作品。毫无疑问，这些作品的重要性在于它们作为讽喻诗和训诫故事的明确意义，但玄妙的正是这明确的意义才需要对现代读者作最多的解释和证明。让我们先从讽喻程式开始。①

中古英语中最包罗万象的讽喻诗是兰格伦的《农夫皮尔斯》。在这多梦长诗紧接着序曲的第一个梦幻中，兰格伦向我们介绍了圣教夫人和奖赏夫人这两个对立的女性形象。长诗的情节是以奖赏夫人跟一个叫良心的男性人物之间的求婚开始的。这一类拟人化描写在《皮尔斯》一诗中占了很大的比重，正如它在其他中古英语作品中所表现的那样，如《灵魂的牢狱》、《赢者与浪子》、乔叟的《众鸟之会》、高尔的《情人的忏悔》，以及道德剧等。拟人化描写是所谓标签讽喻诗最常见的形式。这类作品中的人物，有时还有地方和事物，都具有清楚指明其所代表意义的名字，就像兰格伦的“良心”和斯宾塞的“骄矜之堂”之类的标签。这种贴标签的做法如今多少局限于漫画和城市纹章标记。在别处，它就会经常显得冒失和令人讨厌：正如柯勒律治所说，讽喻仅是“把抽象概念转译成图像语言”。② 无论我们如今在文学中寻找的是什么意义，它们恰恰不是可以用“良心”或“骄矜”等标签来传达的那种“抽象概念”。因此现代读者对于标签讽喻诗中用幼稚的“图像语言”得到很好描绘的事物会感到难以分辨。兰格伦作品中的一个例子就可以说明这一点。

---

① 关于介绍性的研究，参见 J. 麦奎因的《讽喻》（伦敦，1970）。C. S. 刘易斯的《爱情之讽喻》（牛津，1936）仍有其价值。更进一步的研究有安格斯·弗莱彻的《讽喻：象征模式理论》（纽约州，伊萨卡，1964），D. W. 罗伯逊的《乔叟诸论》（普林斯顿，1962）和 R. 图夫的《讽喻性意象：某些中世纪的书及其后代》（普林斯顿，1966）。

② 柯勒律治：《政治家手册》，转引自 C. 巴特勒和 A. D. S. 福勒《批评的论题》（伦敦，1971），第 198 条。该书收集了有关讽喻的实用性评论。

在《农夫皮尔斯》的中间部分(从 B 文本第八节起),兰格伦花费了大量时间来对付一个显然使他感到困惑的问题。即兰格伦称之为"善"(Dowel)的虔诚基督教生活究竟需要人们有多少学问和智力?有学问和聪明的人究竟对教会有什么贡献?做梦人威尔跟各种代表学问和智力的人物(机智、思想、学问、学者、圣典、想象)的一系列遭遇,在良心设下的宴席上达到了高潮。在席间关于"善"的讨论中,有学问的阶层由一个贫嘴的博学游乞僧作为他们最拙劣的代表,甚至连学问本身("Clergy")也承认自己感到脸红。讨论中给人印象最深的是一位新来者的发言,这就是寒微的朝圣客忍耐,他对于博爱作了晦涩然而热情的讲演(VIII 136—171)。这段话以其理想主义击退了游乞僧,以其晦涩艰深吓走了学者;但它却点燃了良心的热情,后者当即决定随忍耐出发去朝圣。至此,兰格伦似乎终于站到了福音派新教徒的激情和质朴这一边来反对教会的博学阶层。但是在这个场景的尾部,当良心告别客人时,又出现了一个微妙的结局。良心彬彬有礼地向游乞僧辞别(两者无疑已经和解),接着又转身想跟学问喃喃地告辞:

> "Me were levere, by Oure Lord, and I lyve sholde,
> Have pacience parfitliche than half thi pak of bokes!"
> (XIII 201—202)
>
> "愿天主做证,我在这一辈子中
> 宁愿放弃你半捆书,也要完全忍耐!"

忍耐(patience)与书捆(pack)这一对头韵铿锵的对应词听起来纯粹是轻蔑的口吻,但宁要完全的忍耐,而不要半捆书这句话里有一种妥协的暗示(人们会以为良心宁可要一点点忍耐,而不要整捆的书)。随后的谈话表明完美无缺无论如何不是一件简单的事:

Clergie to Conscience no congie wolde take,
But seide ful sobreliche, "Thow shalt se the tyme
Whan thow art wery forwalked, wilne me to counseille."
"That is sooth," seide Conscience, "so me God helpe!
If Pacience be oure partyng felawe pryve with us bothe,
Ther nys wo in this world that we ne sholde amende,
And conformen kynges to pees, and alle kynnes Londes—
Sarsens and Surre, and so forth alle the Jewes—
Turne into the trewe feith and intil oon bileve,"
"That is sooth,"quod Clerge, "I se what thow menest.
I shall dwelle as I do, my devoir to shewe,
And confermen fauntekyns oother folk ylered
Til Pacience have preved thee and parfit thee maked."
(203—215)

学问耿耿于怀，不肯向良心辞别，
而是冷冷地说："终究会有一天，
你将厌倦流浪，再来向我求教。"
"说得对，"良心说，"愿上帝保佑！
假如忍耐能成为我俩的朋友，
世间就没有不能解救的苦难，
和平就会降临所有君王，而异邦——
撒拉逊、叙利亚及所有犹太人——
都会接受真信仰，皈依基督教。"
"不错，"学问说，"我理解你的意思，
我要一如既往尽自己的职责，
给儿童们施洗，或教诲其他人，
直到忍耐的考验使你更完美。"

良心向学问的告别辞从所有的意图和设想来说都代表了兰格伦

自己对这一话题的道别。上述严肃的绝妙场景表明他对这个问题仍有一种混杂的感情。良心对于统一信仰及和平的热情肯定在这里占了主导地位;但学问对于此间困难的意识似乎并不仅仅是胆怯。有一天良心和忍耐确实会促使“国王们握手言和”,但同时学问履行“教诲儿童”的职责当然也是对的。从“促使”(conform)到“教诲”(confirm)的词语共鸣使我们注意到学者冷峻的理性。他讲话时用的是教会机构中那种严肃的现实主义口吻。也许他不相信良心会最终便得“完美无缺”,也许这是不足称道的怀疑论,但是诗人让他的话具有真正的尊严和分量。实际上兰格伦把读者的同情心划分给了这两个人物(尽管不是平均的),这样就以讽喻故事的形式表达了自己对于福音派新教徒的热情和教会所积累的学问之间的对立主张所持的矛盾反应。

这一冗长的分析表明了一个简单然而却是基本的观点,即讽喻作品,无论是否贴有标签,都需要经过“翻译”;但最重要的却是对故事的字面意义给予适当的关注。中世纪圣经的解释者们经常坚持主张,一个可靠的讽喻性解释必须基于对基本字面意义的彻底理解。圣托马斯·阿奎那说过:“所有的意义都基于一个字面的意义,任何论点都只能取之于这个字面意义。”而圣波拿文都拉也说:“一个瞧不起《圣经》字面意义的人将永远得不到它的宗教含义。”[①]这同一个原则也用于指导对非圣经讽喻的阅读。人们如果没有首先真正看到和听到兰格伦所想象的学问与良心之间的那段对话,就不能理解作者对有关热情和学问之对抗性主张的想法和感觉。

可是阅读讽喻作品跟阅读小说有所不同。小说的读者期望书中的意义不唐突地或“自然地”从虚构世界中呈现出来,但尤其是在贴标签的讽喻作品中,其意义(sententia)在作品本身里就已经十分明确。兰格伦那个宴席的参加者们不仅仅是代表忍

① 阿奎那:《神学大全》,I q. 1 a. 10;波拿文都拉:《简洁文体》序 6。

耐、良心和学问：他们的名字就叫做忍耐、良心和学问。这种姓名突出表明他们是些“概念化人物”，而这种概念化人物跟大多数小说中的人物是截然不同的。一个名为“大卫·科波菲尔”的人物代表了一个有个性的人，但一个贴着“忍耐”标签的人物则代表了可分析的人类行为基本要素之一。因此很难想象一个概念化人物本身会表现出复杂的性格。性格人物会忍耐，但忍耐却不会有性格。兰格伦诗中最著名的段落之一描写了“七大罪孽”的忏悔。这里的拟人化描写极为生动，但他们并不是性格人物。他们尽管慷慨陈词，但总是受到他们字面意义的制约：贪婪忏悔贪财行为，暴食忏悔贪食行为，等等。每一个人物都代表了中世纪伦理神学所分析人类行为的罪孽状态之一。就像弗洛伊德关于原我(Id)、自我(Ego)和超我(Superego)的体制一样，罪孽体制也帮助人们，尤其是在忏悔中，通过把罪孽分解为稳定的和可分辨的组成要素来理解和描述行为。贪婪、懒惰及其他罪孽都代表了这种分析的结果。

假如说概念化人物本身并不适合于分析，而是恰恰代表了作者在某一特定作品中为人类行为划分细则这个几乎是无穷尽过程所选择的一个终止点，那么阅读标签型讽喻作品的正确方法就必须是对概念化人物进行提炼和引申，而不是像我们对待性格人物，去挖掘他们的内心世界。拟人化讽喻的寓意并非概念化人物本身，而是在于他们所做的事和所说的话。正是这些人物在讽喻作品的相互关系才真正传达了作者的本意。兰格伦对于良心和学问的描写为此提供了一个微妙的范例。一位贵宾和一个突然“必须出发”的主人公之间的复杂社会关系代表了兰格伦对于教会学识阶层的混杂感情。高尔《情人的忏悔》中的维纳斯与她忏悔神父“天资”之间的关系，则提供了另一个同样的范例。这里描写一位高贵夫人同一位牧师之间的微妙关系，后者既是她的家庭成员，而作为忏悔师，又是她的精神之父。“天资”既是维纳斯的下属，又是她的上司，而高尔试图利用这一社

会矛盾来表达以维纳斯为代表的人类之爱与以“天资”(高尔的这个概念化人物取自让·德·默恩和12世纪拉丁语哲学诗人)为代表的神秘宇宙力量之间的关系。

然而大部分中古英语的讽喻作品在表现人物上都没有这么复杂。它们最基本的手法就是把人物仅仅描写成一个沉默而静止的群体成员。这种静态画面可形成极轻松和自然的效果,例如《忍耐》一诗篇首阐述的八大至福是这样收尾的:

These arn the happes alle aght that us bihyght weren,
If we thyse ladyes wolde lof in lyknyng of thewes:
Dame Povert, dame Pitee, dame Penaunce the thrydde,
Dame Mekenesse, dame Mercy and miry Clannesse,
And thenne dame Pes and Pacyence put in therafter.
(29—33)

这些就是我们所提到的所有八大至福,
让我们在言行上恪守这些夫人的榜样:
贫穷夫人、怜悯夫人,第三是忏悔夫人;
谦卑夫人、宽恕夫人及可爱的纯洁;
还有和平夫人和忍耐夫人也跟在后面。

讽喻静态画面的一种更巧妙,也更索然无味的形式出现在乔叟的《众鸟之会》中,当时梦幻者在维纳斯的殿堂外面看到了一组概念化人物:

I saw Beute withouten any atyr,
And Youthe, ful of game and jolyte;
Foolhardynesse, Flaterye, and Desyre,
Messagerye, and Meede, and other thre—
Here names shul not here be told for me.
(225—229)

我看见“美色”一丝不挂，
以及“青春”欢天喜地。
还有“鲁莽”、“阿谀”和“欲望”，
“音信”和“贿赂”，及其余三位——
她们的名字在这儿我不便说出。

这肯定是乔叟作品中最拙劣的片断之一。没有姓名的概念化人物是毫无意义的，而且这儿有姓名的人物也太纷杂，不能像八大至福那样有条理地得以罗列。青春、鲁莽和阿谀之间的关系究竟如何呢？乔叟是一个擅长于罗列和描写默契关系（如《武士的故事》与《磨坊主的故事》之间的过渡）的诗人。他宁愿暗示而不愿明说。但是概念化人物使关系变得明朗化：这是极端的表达模式。也许这就是乔叟一般避免写拟人化讽喻诗的道理。

概念化人物只要一投足、一张嘴就能形成许多不同种类的关系。他们能互相发生冲突，或是采用暴力（打仗或围攻），或是使用语言（争吵和辩论）。这第一种冲突一般总是以围攻的形式出现。《玫瑰传奇》中有一个讽喻性围攻的著名例子：中古英语作家喜欢描写讽喻性围攻，就像他们喜欢描写真正的围城一样。道德剧《坚忍的堡垒》为我们提供了一个长篇的范例。剧中主人公“人类”在经历了放荡的青春年月之后幡然悔悟，躲进了“坚忍”堡垒（也称德行城堡）。戏剧的中心部分描写七大罪孽对城堡的围攻，统领罪孽的三位指挥官分别是“俗世”、“肉体”和“魔鬼”。举着旗子、投石器和火把发起进攻的罪孽们遭到了守军七大美德的迎头痛击。兰格伦在《农夫皮尔斯》的最后一个插曲中使用了同样的讽喻主题。兰格伦的“碉堡”（“peel”或设防的谷仓）所代表的并非个人的道德力量。而是统一教会的力量。其情节背景并非个人生活中的日常时间，而是一个历史性的时期。兰格伦相信自己生活在世界的末日，他的诗歌结尾描写了伪基督率领大军对“统一”谷仓发起了最后攻击。在其他方面，讽喻

诗跟道德剧有许多共同之处：罪孽通过“七位巨人”而人格化，懒惰使用投石器，等等。

用美德与罪孽的武装冲突来代表内心的伦理冲突是一种最古老的方式。有一部经典作品是 14 世纪诗人普鲁登蒂乌斯的《灵魂的奋斗》。然而 C. S. 刘易斯在《爱情之讽喻》一书对普鲁登蒂乌斯传统所进行的影响深远的讨论中指出了该传统的局限性：“尽管‘内心斗争’(*bellum intestinum*)确实是所有讽喻作品的基础，同样真实的是只有最拙劣的讽喻才用激烈的战斗来代表它。抽象的生命在于内心冲突，但是当抽象变成生活时，诗人必须绕点弯子来对故事进行更具艺术性的处理，这样才能取得成功”(第 68 页)。《坚忍的堡垒》的作者在围攻的结局中做到了这种艺术性的安排。在这里，每一个罪孽都已经对着城墙发了一通喧闹、自负、肆意恫吓的讲演，每次讲演后都有一场真正的战斗。最后上场的罪孽是“贪婪”，他的声音稍微安静些，但更加阴险毒辣：

How, Mankynde ! I am atenyde
For thou art there so in that holde.
Cum and speke wyth thi best frend,
Syr Coveytyse, thou knowyst me of olde.
What devyl schalt thou ther lenger lende
Wyth grete penaunce in that castel colde ?

(2427—2432)

怎么样，人类！你缩手缩脚地
躲在这城堡里，真让我生气。
快出来跟你最好的朋友
贪婪爵士谈谈心，你早就认识我。
你究竟干吗还要待在这个
冰冷的城堡里苦苦修行？

“人类”因年迈之故，早对贪婪抱有好感，听了这番话，竟不战而降：他放弃了城堡和美德，重新回到罪孽的生活之中。贪婪的讲演在舞台演出中造成一种强烈的戏剧效果，它显示出最好的拟人化讽喻跟差劲的抽象化描写是何等的天差地别。贪婪那狡诈的亲昵并不缺乏讽喻意义（最危险的错误就是跟真正的自我一拍即合），但是它通过平易坦率的声调而得到了生动的体现。这种坦率与“诚实的”伊阿古那种耿直互成呼应。

兰格伦的围攻也是在危急关头戛然而止：这儿的危机也不是由一次总攻击所引起，而是由一种态度温和的方式带来的由于守军的伤员需要医生，良心错误地让一个名叫“谄媚”的游乞僧混进了教会的堡垒。那位游乞僧口口声声要治疗伤员，但却用药使他们鬼迷心窍。在长诗的结尾，当罪孽们重新对已经无人防守的谷仓发起猛攻时，良心再次出走，去寻找农夫皮尔斯。就这样，在《农夫皮尔斯》和《坚忍的堡垒》中，暴力不能取胜，狡诈却占了上风。但兰格伦别出心裁地通过让传统讽喻来代表当时真正现实的手法对读者提出了一个新的挑战。他的游乞僧既是围攻讽喻中的狡诈医生，又像是乔叟的坎特伯雷朝圣旅行中那个用随意散发赦罪券来捉弄善男信女的游乞僧。

但不管对武装冲突这个讽喻处理得如何精妙，它似乎都需要一方是对的，另一方是错的：它仍然是关于美德和罪孽，黑和白的讽喻。这个局限性不能套入拟人化手法一般采用的另一种冲突形式：口头争吵或辩论。它们也许本身只涉及对与错之间的一场简单冲突（《农夫皮尔斯》中良心与奖赏夫人之间的一场辩论就属于这种性质），但辩论的传统却扎根于中世纪的学校。在那里，学生通过任选一方（in utramque partem）的辩论来学习演讲的修辞学和逻辑学技巧。最有趣的文学辩论当然是那些能全面衡量一个难题利弊两端的辩论。

正如良心跟学者的那一场所显示的那样，兰格伦能为他的概念化人物写出极佳的对话，但是他也善于处理我们称之为“辩

论”的这种围绕特定话题，显得更为刻板的对话。最好的例证就是B文本第18节中，上帝四个女儿之间的辩论。这是一个很普通的拟人化讽喻，它的根源却不同寻常地出自《圣经》。《圣经》中的讽喻，就像我们在后面将看到的那样，并不总是以抽象的形式出现；但《诗篇》中的这一段是个例外：“当然那些敬畏他的人将会得到拯救，他的荣耀也会与世长存。宽恕和真理握手言欢，正义与和平相互亲吻”(85：9—10)基督教作家从这些诗篇中获得关于赎罪的辩论概念，它通过上帝四位女儿的拥抱而象征性地维护并最终调解了上帝的正义(由真理和正义为代表)和宽恕(宽恕与和平)这两个相互对立的主张。这种情景最常发生在天上，或是在基督道成肉身之前(如神秘剧的“N城”套剧)，或是在人接受最后审判时(如《坚忍的堡垒》的结尾)。然而兰格伦的想象力受到了“当然那些敬畏他的人将会得到拯救，他的荣耀也会与世长存”这首诗的启发。他利用奇妙的明暗对比效果，把背景放在黑暗的地狱。时值耶稣受难之后，地平线上泛起了基督光辉或“荣耀”的第一道光芒。它向“敬畏他的人”宣示基督扫荡地狱。在《旧约》中的另一个片断(《以赛亚书》43：5—6)中，上帝提及“我在天涯海角的女儿们”，这使诗人想象她们从四面八方聚到了一起：宽恕来自太阳升起的东方，真理来自太阳降落的西方，正义来自“北方的末端”，和平来自温暖的南方。这四个概念化人物互成对角，径直走到了一起，这情景听起来并不那么好写，尤其这是由《圣经》引喻缀合而成。但是兰格伦的描写，无论是背景——黑暗、远处的光辉、紧张的期待——还是概念化人物自然而无拘束的举止，都令人难以忘怀。上帝的女儿们都是姐妹，因此她们相互间十分随便(“住嘴，宽恕！”)。同时，如画的和富有戏剧性的场景保持了它最初的神学趣味。兰格伦当然没有解决上帝既公正又宽容这个无法消除的反论，但上帝的女儿们不仅仅是在争吵：她们从两个方面列举了货真价实的论据。就像所有最好的标签讽喻诗那样，分析的头脑和虚构的想象在这

儿溶为了一体。

写作于 1350 年左右，兰格伦也可能知道的《赢者与浪子》是最好的中古英语讽喻辩论诗之一。这部才华横溢，但有些被人冷落的长诗篇首是一个梦幻，赢者与浪子率领的两支军队正列阵打仗，但两位统帅被使节召到了国王跟前。于是他俩就放下武器，在那里唇枪舌剑地争辩起来。这场虚惊是精心构思和意义深远的：用辩论来取代战斗，表明诗人不想写善与恶的冲突，而是想描述一个难题的两种对等看法之间的抗争。从赢者的第一次御前演说的片断中可以看出诗人对“任选一方”的辩论得心应手，以及他英语词汇的自然丰富：

“All that I winne thurgh wit, he wastes thurgh priday:
I gader, I glene, and he lattes go sone;
I prike and I prine, and he the purse openes.
Why has this caiteff no care how men corn sellen?
His londes liggen all ley, his lomes aren solde,
Down be his doufehouses, drye ben his pools.
The devil wonder the wele he weldes at home,
Bot hunger and hyehouses and houndes full kene!”
(230—237)[①]

我通过机智而赢得的东西，他却挥霍一空：
我苦心收敛财富，他花钱大手大脚；
我做事井井有条，他却敞开钱包。
这浑小子怎么从不关心粮食的买卖？
他的田地都已荒芜，农具都已卖掉，
鸽笼都已倒塌，池塘都已干涸。
鬼知道他家里的财产除了饥饿、

① 作品文本取自 J. A. 伯罗编辑的《英语诗歌 1300—1500》(伦敦，1977)。

高房和饿狗，可说是一无所有。

赢者言之有理，他对浪子的道德谴责（此处是骄矜，别处还有贪吃和荒淫）在诗中没有受到反驳；他对一个庄园因浪费和疏忽而败落的概括描述听来可信，令人心寒。这个庄园不产庄稼，不打鱼，不养家畜；浪子正如最后一行所描述的那样在徒守空房：只剩下饥馑、空屋和饿狗。然而赢者愤慨和怀疑的提问也有点可笑：一个人怎么可以这么不关心粮食价格呢？前三行诗中的对偶效果也不像赢者臆想的那么好。敞开钱包跟因骄矜而挥霍并不是一码事。还有因押双重头韵而显得紧凑的那些前半行诗也为浪子答辩中有关贪财和吝啬的指责埋下了伏笔。

标签讽喻清楚地表明了有关讽喻的一个特点：即它的根源之一在于语言。[①] 中古英语比起现代英语要显得更为具体，就像经常发生的那样，每当一个具体的动词被隐喻性地用于一个抽象名词时，总是会出现拟人化描写的可能性："他因恐惧而却步"（Fear held him back.）便成了"恐惧揪住了他"（Fear held him back.）。在现代英语中，拟人化描写由于总是用大写字母取代小写字母（除非是在句子或诗行的开头），因此能一目了然；但中古英语的抄写员并不是把大写字母固定用于专有名词，因此校勘者常常很难确定某些段落是否暗示了拟人化描写。在这些地方人们可以清楚地看到，拟人化远不是一种冷漠或人为的产物，它来自中古英语中的自然习语。例如《高文爵士》在结束历险之际对绿衣骑士这样说：

"For care of thy knokke cowardyse me taght
To acorde me with covetyse, my kynde to forsake,

① 参见 M. 奎利根的《讽喻的语言》（纽约州，伊萨卡，1979）。

That is larges and lewte that longez to knyghtez."

(2379—2381)

"因为我害怕你的劈砍，怯懦
教我跟贪婪妥协，于是背弃了本性。
作为武士我原本是慷慨和忠实的。"

"教"、"妥协"和"背弃"等隐喻性动词把美德和恶习拟人化了，就像道德剧中的人物那样：怯懦把主人公介绍给了贪婪，并劝他背弃老朋友慷慨和忠实。据我所知，没有一位校勘者曾把贪婪和其他名词换成大写字母；但这一选段表明拟人化描写如何出自中古英语语言本身的隐喻、谚语和习语。在这种情况下，拟人化描写正如 E. H. 冈布里奇评论政治漫画那样，无非是把"修辞手段显现出来"[①]。这种讽喻就像漫画那样经常显示出它的语言学根源。例如兰格伦关于奖赏夫人的故事中，神学在插手干预奖赏夫人与虚伪之间的婚姻时宣称上帝已经答应"把奖赏给予真理"(B II 120)——这一讽喻直接来自兰格伦特别喜欢的一个主题：即上帝已经答应把永生的奖赏(mede)给予那些过着真正生活(truthe)的人。

然而讽喻还具有另一种根源，即它不仅来自语言，还来自于现实。众所周知，中世纪的世界观特别有利于讽喻，事实上它经常采用讽喻手法。现代读者的特点是试图通过寻找历史或科学的解释来理解事物和事件。但中世纪的人把自然和历史都看作是"书本"，书中的事物和事件不是通过因果关系，或用机械性发展的眼光来理解，而是把它们看作是上帝向人进行象征性交流的一种形式。[②] 圣保罗说"无形的上帝可从创世中来看清，可从现存的事物中来理解"(《罗马人书》1：20)。一位 12 世纪的拉

① E. H. 冈布里奇：《关于坐木马的沉思》(伦敦，1963)，"漫画家的武器"。

② 参见柯蒂乌斯的《欧洲文学和拉丁语中世纪》第 16 章："作为象征的书"。

丁语诗人用下面的话来表达上述观点：

Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura
Nobis est, et speculum. ①
整个被创造的宇宙
在我们看来就像一本书、
一张图画和一面镜子。

诗人把世界看作是一部他能用来阅读上帝语言的书，或是一张表现深奥真理的图画，或是一面反映自我境况的镜子。这样他就会把鸟儿、动物、树木、花卉和宝石看作是一种普通象征性语言的语汇。当他把这种语言用于讽喻时，其结果与拟人化讽喻很不相同，尽管这两种类型常常结合在一起。比较一下《赢者与浪子》和更早的辩论诗《猫头鹰与夜莺》，我们就能看出这种区别。在《赢者与浪子》中，两种对立的人类行为是由辩论双方的讲演来代表的，而这两个辩论人本身是一种诗义的虚构；而在《猫头鹰与夜莺》中，类似的对立则是由自然界两种生物的讲演来代表。赢者与浪子夸夸其谈，但他们的言论范围被其姓名所蕴含的抽象对立而预先(a priori)限定：该诗的独到之处就像本·琼森的某些剧那样，在于没有使丰富有力的细节描写溢出总概念清晰的几何轮廓之外。相反，那篇早期的辩论诗就显得有些杂乱无章。评论家曾试图把抽象的标签强加于两只鸟身上(严肃与活泼、老年与青春、哲学与艺术)，但都徒劳无益。这两位辩论者并非概念化人物。它们代表了两种真正的生物种类，各有其特殊的外表、栖息地和习性。它们都是自然界的居民，都

① 艾伦诺斯·德·英萨利斯，见于 F. J. E. 拉比编辑的《牛津中世纪拉丁语诗歌集》(牛津，1959)，第 242 首。

喜欢各自不同的属性。诗中的猫头鹰这样说道：

"Hit is min highte, hit is mi wunne
That ich me drawe to mine cunde." (272—273)
我按照自然赋予的方式生活，
这就是我的欢乐，我的嗜好。

作者分享了这一快乐，他的诗中充满了有关猫头鹰和夜莺的观察、传说和故事。他似乎确实认为关于这两种鸟的事实绝不会跟诗歌毫无关联。这种假定也许是不负责任的，但要是从鸟类并非进化的产物，而是上帝的作品这一观点出发，它是说得通的。因为上帝为什么要把猫头鹰偏偏创造成这样，而夜莺却偏偏那样呢？光假设上帝是杂乱无章地追求多样化和丰富性，那还是不够的。人们会从每一个特点、每一种习性中去寻求它们的意义，并坚信必然能找到这种意义。上帝之书的每一部分都不可能是毫无意义的。正是这种思想支持尼古拉斯自由而无拘束地写他鸟儿的辩论，而其结果尽管不像标签讽喻作品那样明确，却也比一个严格的达尔文主义者所期望的要更为连贯紧凑。当猫头鹰和夜莺互相指责，并为自己辩护时，它们既是真实的鸟儿，又是一面讽喻的镜子(specula)。人们可以从这面镜子中看到自己的脸孔。

我们还可以举出中古英语中许多其他有关鸟类和野兽的讽喻范例：如乔叟的《众鸟之会》或亨利森的《寓言》。正如兰格伦所说：

of briddes and of beestes men by olde tyme
Ensamples token and termes, as telleth thise poetes.
(B XII 235—236)
但从飞禽走兽，正如诗人所述，

古人汲取鉴戒，演为寓言讽喻。

但是我的第二种阅读理解取之于自然之书的另一部分。宝石向来被认为具有特殊的力量和意义；在理查王时代一部最繁复精巧的诗作中，复杂的讽喻就是集中在一块珠宝上。《珍珠》一诗是写一位小姑娘之死，她以“珍珠”（也许相当于现实生活中的Margery“玛杰丽”）的名字出现在诗人的梦幻之中。她的衣服上镶满了珍珠，她的王冠“顶上闪耀着晶莹的白珍珠”，她胸前还单独挂有一颗硕大的珍珠。随着梦幻的进展，这些珍珠被证明是象征性地表达了全诗的主题，因为它们既代表了受洗婴儿的无暇纯洁，也代表了天堂的永恒报偿——正如诗人所说——它是对她的公正奖赏。这后一层的意义由珍珠姑娘亲自作了解释：

“This makellez perle, that boght is dere,
The joueler gef fore alle hys god,
Is lyke the reme of hevenesse clere:
So sayde the Fader of folde and flode;
For hit is wemlez, clene, and clere,
And endelez rounde, and blythe of mode,
And commune to alle that ryghtwys were,”
(733—739)

这颗以高价换来的绝世珍珠，
珠宝商为它而付出全部家产，
就像是上帝居住的光明天国：
如地球和大海的创造者所说。
因它晶莹无暇、纯洁而又清澈，
况且圆润无比，光泽明亮剔透，
这都是正义之人的共同特点。

就像诗人证实高文的五角星形表明真理(trawthe)那样,这里的讽喻寓意既有权威的例证,又触及了事物的本质。这里的权威就是基督本人,他把天国与"一位寻找贵重珍珠的商人"联系起来,"当他发现一颗无价之宝的珍珠时,就卖掉了他所有的家当,买下了它"(《马太福音》13:45—46)。但是珍珠也由于它圆润的形状、无瑕的表面和晶莹的珠白而自然地跟天国挂上了钩。颜色与形状就跟数目一样,是组成自然之书的基本语汇,即兰格伦所说的讽喻(termes)。球形是一个"无比"的形状,就像更复杂的五角星形(后者在《高文爵士》第 630 行中也被称作是"无比"的)那样,它在《珍珠》中代表了天国欢乐的永恒和无限的性质。这里,诗人的艺术模仿了现实,因为他通过把诗的最后一行跟它的第一行连接了起来,而使得他自己的创作"圆润无比",这样诗篇就像其中心意象那样变成了永恒幸福的象征。

"高文"诗人援引基督有关无价珍珠的寓言一事使我们联想到下列事实:即中世纪诗人除了自然之书之外,还有一个可获取讽喻的来源:《圣经》。上帝通过这两本书来与人进行交感这一思想可见于后来托马斯·布朗爵士的《一个医生的宗教信仰》(1643)之中:"我从两本书中得到我的上帝;除了那本关于上帝的《圣经》之外,还有一本是他的仆人自然。这部普遍而公有的手稿展现在每个人的眼前,人们要是在一本书上没有看见过上帝的话,那他们就会在另一本书上找到他。"像无价的珍珠这类寓言本身只是作为凡人的诗人及教士可以创作的虚构讽喻作品;但是《圣经》已被认为可展现另一种更鲜明的讽喻:即历史事件的讽喻。《圣经》记载的事件不属于诗歌小说,而属于历史:其记载被公认为是真实的。但历史受上帝旨意的制约,因此历史事件完全可能(撇开历史的偏见)具有作为一种高级真理的体现这更深一层的价值。上帝就像是一个诗人,他的象征和讽喻是真实的。例如耶路撒冷就是中东一个真实的城市;但它也是一种上帝所赋予(同样真实)的天国"上帝之城"。《珍珠》中那位死

心眼的梦幻者否认小姑娘——就如她自己所说——住在耶路撒冷，因为后者是朱迪亚国(Judea)的一个城市(第 922 行)。珍珠马上解释说有两个耶路撒冷，旧耶路撒冷就是耶稣被钉上十字架的那个城市，而在新耶路撒冷，基督奖赏了他的信徒(927—950)。

中世纪《圣经》的诠释者习惯于将其深层意义划分成三等，并且与真实的或历史的意义加在一起，形成所谓《圣经》诠释的“四个层次”。当深层意义指的是新耶路撒冷之类的永恒秘密时，诠释家们就称之为“神秘意义”，使其区别于“道德意义”和(狭义的)“讽喻意义”。但丁在致大公的信中论及《神曲》时就阐明了这一点。他指出《出埃及记》中的一个圣经引喻可有四种不同的理解方式：

> 假如只是从字面上看，它告诉我们以色列人的后代在摩西的时代离开了埃及，如把它看作是讽喻，则是基督为我们赎罪；如从道德意义上看，它告诉我们灵魂从罪孽之不幸和苦难向恩赐状态的转变；如作神秘的解释，则是神圣的灵魂脱离腐败的奴役而获得永久荣耀的自由。①

“道德意义”并不简单意味着把《圣经》中的事或人当作普遍道德真理的实际范例，如该隐可以被当作嫉妒之罪的例子。运用这种范例在中世纪文学中很普遍，但它不属于讽喻的程式，而是属于我们在后面将要讨论的“训诫程式”(modus exemplificativus)。顾名思义，讽喻把事实或事件看作是隐喻；而道德讽喻作品就像别的种类一样，也必须是隐喻性的。但丁的《炼狱篇》描述了诗人攀登炼狱之山，在其山坡上各种罪孽得以清除，直至

① 转引自《但丁的拉丁语作品》(坦普尔经典丛书，伦敦，1904)，第 347—348 页。有人对这封信的真实性提出过质疑。

到达山顶的伊甸园。跟耶路撒冷一样，伊甸园被认为是一个真实的地方，尽管更难到达，但它在但丁作品中及其他地方也代表了一种人类在堕落时所失去的纯洁。当但丁经过漫长的费力攀登以后，终于进入有“茂密葱翠的森林”(foresta spessa e viva)的美丽花园时，这一时刻通过中世纪最蕴义丰富和扣人心弦的讽喻，表示亚当的后代又重新获得了天堂。净化和重获清白对于任何基督徒在任何时候都是可能的。道德讽喻的特殊功能正是在于代表这种个人的和日常的经验。这就是中世纪作家所说的“日常”(quotidian)程式，其范围是此时此刻(hic et nunc)。

道德意义属于日常时间，而神秘意义则属于永恒，讽喻意义(在容易混淆的狭义上)属于历史时间。讽喻的正确形式，或称象征论(typology)，总是将《旧约》与《新约》的事件相对应。《旧约》中的历史事件被按照《新约》中类似事件的种类和意象(figurae)加以解释。犹太人的旧历史由于基督及其教会的新历史而得以完备。就这样，当摩西在荒野中打击岩石，水潺潺流出(《出埃及记》17：1—6)时，这件事被看作是一个历史事件和一个表示上帝恩赐降临于罪孽荒野中个体灵魂的道德讽喻；但它也预示了另一个历史时刻，即当一个士兵戳穿十字架上基督身体时，“血水便从伤口中喷射出来”(《约翰福音》19：34)。因为正如圣徒保罗在一段含蓄的评论中所指出的那样，“那岩石就是基督”(《哥林多前书》10：4)。这种讽喻很自然地表现在神秘剧之中。神秘剧中的《旧约》套剧总是引出基督的生平事迹。切斯特套剧中有关亚伯拉罕和以撒的剧作为我们提供了一个明显的例证。亚伯拉罕以独生子献祭的故事一向被视为上帝类似献祭的典型；而在切斯特剧中，一位讲解者一语道破了这个借喻的含义：

“This deede yee seene done here in this place,
In example of Jesus done yt was,
That for to wynne mankinde grace

Was sacrifyced one the roode.
By Abraham I may understand
The Father of heaven that cann fonde
With his Sonnes blood to breake that bonde
That the dyvell had brought us to." (464—471)

你们在这里看见的这件事，
耶稣就曾以此作为榜样，
为人类能获得上帝的恩典
而牺牲在那个十字架上。
通过亚伯拉罕我可以懂得，
威严的天国之父正是这样
用他儿子的血来解脱那种
由魔鬼给我们带来的束缚。

这种观察事物的借喻方法并不局限于《圣经》记载的历史。上帝的旨意在《圣经》记载的犹太人和基督教历史中表现得最为明显，但这同一旨意在别的类似场面也可以找到。例如乔叟《坎特伯雷故事集》中女修道院长讲述的故事是有关近代，或至少是《圣经》以后的时代，所发生的一件事：犹太人谋杀了一个信奉基督教的小学生。现代读者自然以现代犹太人问题的观点去理解这个故事；但故事中有几段描写则暗示了另一种理解方法。当女尼把犹太人凶手称作"希律王暴民的再世"(VII 574)时，这一呼语并不仅仅是诅咒，它暗示犹太人在此重演("再世")福音书所记载的希律王屠杀无辜一事。正如《旧约》中的事件预示《新约》那样，在这里《新约》的事件又在现代得以"重演"。当女尼后来把那孩子悲哀的母亲称作"这位新拉结"(this newe Rachel, 627)时，上述解释得到了证实。"在拉玛人们听见号啕痛哭的声音，这是拉结在哀悼她的儿女，她不肯接受别人的安慰，因为儿女们都已经不在人世。"这段文字引自《耶利米书》(31：15)中先

知的预言，圣马太在提到希律王屠杀无辜时又提及这段话："接着的事证实了先知耶利米的预言，他说……"(《马太福音》2：17)。就像那些无辜者的母亲那样，被谋杀小孩的母亲是一位"新拉结"：现代历史可追溯到《旧约》历史中先知们所预示的同样一些重大事件。现代读者在历史现实与年代的象征主义这两种经验中重温这些事件。学者们指出，女尼在讲故事时从"圣洁无辜者受难日弥撒"中汲取了大量的引喻。

这一章探讨了讽喻作品两个不同的来源系统：一个在于语言本身，另一个扎根于自然和历史的现实。有些作品更偏重于其中的一个来源，别的作品则倾向于另一个。从这点出发，我们可以来讨论"标签讽喻"，或像另一位评论家那样来区分"拟人化讽喻"和"象征讽喻"。但这种区分远不是绝对的，该时期许多最好的作品都从两种不同来源自由汲取了养分，把拟人化及其他标签讽喻跟取之于自然和《圣经》这两本书的讽喻结合起来。兰格伦对于这类结合的手法运用得尤其娴熟，在结束对讽喻的讨论时，我们将举一个出格的例子来说明这一程式中最自由和最令人感兴趣的形式：

兰格伦对基督受难的描写名噪一时，它表现为基督武士跟罪恶力量的决斗，但把这个情节逐步推向高潮的手法也同样显示了诗人运用讽喻的雄浑笔力。正如他在第 18 节中把上帝的四位女儿引入地狱的扫荡一样，在第 16 至 17 节中，他把《圣经》历史与拟人化描写糅合在一起，并借用了基督所讲的一个寓言。兰格伦分别从历史、拟人化描写和寓言这三个领域中各提取了一个三合一的模式，而且表明它们在互相结合时，可呈现出多么丰富多彩的教义与结构和谐。这三个模式分别是：拟人化的信仰、希望和博爱，《圣经》历史中的亚伯拉罕、摩西和基督，"乐善好施者"寓言中的教士、利未人和撒马利亚人。

这种重叠的三合一也许就像《高文爵士》中那些重叠的五角星形一样，是一种巧妙的数字象征。然而兰格伦从事件中提取

出一种讽喻的情节，既具有复杂的教义蕴涵，同时作为故事也不乏力量和创新。在该情节的开头，刚做完关于“博爱”之树的梦中之梦，醒来后发现自己身处一个新的梦境，人们都在期待着即将举行的基督与魔鬼之间的比武。就在这决胜之日的气氛中，人们纷纷涌向耶路撒冷，但是威尔不知道发生了什么事，他碰到的第一个人使他感到更加困惑：

And thanne mette I with a man, a myd-Lenten Sonday,
As hoor as an hawethorn, and Abraham he highte.
I frayned hym first fram whennes he come,
And of whennes he were, and whider that he thoughte.
“I am Feith,” quod that freke, “it falleth noght me to lye,
And of Abrahames hous an heraud of armes.
I seke after a segge that I seigh ones,
A ful bold bacheler—I knew hym by his blasen.”
(XVI 172—179)

后在中斋星期日，我遇见一人，
长者头发花白，名叫亚伯拉罕。
我先向他询问打从哪里来，
家住在何方，又要上哪儿去。
“我叫信仰，”那人说，“绝不会撒谎，
本是亚伯拉罕家族的纹章官。
我在寻访一个曾谋过面的人，
一位年轻骑士，我只认他盔甲。”

诗中提到的中斋星期日就是四旬斋中第四个星期天，它使作品中的情节处于一个与兰格伦心中的历史时间相符的临近赎罪的宗教年代。还有在这个礼拜天宣读的使徒书是《加拉太书》4：22—23，在这一段中，保罗提到了亚伯拉罕，并把他的两个儿子，

以撒和以实玛利，解释成旧、新这两种类型的契约。中世纪的读者会因此对随后而来的会面会有所准备。头发“花白”的老人就是活到 175 岁的亚伯拉罕，但就像保罗所说的那样，亚伯拉罕还代表其他的意义。“名叫亚伯拉罕”这句话暗示威尔并没有把他看作是《圣经》中的亚伯拉罕；而老人开口时，自称为信仰。亚伯拉罕是《圣经》中为人们所熟知的信徒（见《罗马人书》4）；但一个自称为信仰的人不太可能是历史上的亚伯拉罕，尽管他说自己属于“亚伯拉罕家族”。当他自称是纹章官时，说话者的身份就变得更加复杂。纹章官的职责就是在比武时根据盔甲来辨认各位武士，并向观众宣告他们的出场。因此自称为纹章官的信仰就把自己跟即将举行的比武联系了起来，而这也是一个恰到好处的讽喻，因为正是由信仰辨认和宣布基督身上所隐藏的神性。同时，当信仰说自己在找一个以前见过的勇敢武士时，他也是在以亚伯拉罕的身份说话，他随后说的话也说明了这一点。在阐明了三位一体的教义以后，他宣称：

“Thus in a somer I hym seigh as I sat in my porche.
I roos up and reverenced hym, and tight faire hym grette.
Thre men, to my sighte, I made wel at ese,
Wessh hir feet and wiped hem, and afterward thei eten
Calves flessh and cakebreed, and knewe what I thoughte.”
（XVI 225—229）

“某夏日我在帐篷里见到了他。
我起身致敬，对客人殷勤问候，
后者似乎有三个人；我热情款待，
给他们端水擦脚，再请他们吃
小牛肉和面饼，彼此心照不宣。
我们之间有种默契，无所顾忌。”

这些优美的诗行，除了擦脚之外，几乎完全是引自《创世记》第 18 章中有关“三个人”对亚伯拉罕进行神秘访问的叙述，时间是所多姆和戈莫拉被毁之前。兰格伦按照传统把这三人作为三位一体的类型：《新约》的真理预兆被赐予《旧约》的一个信徒。但是他也别致地保留了这一事件的历史和物质现实（炎热、小牛肉和面饼），这与“高文”诗人在《纯洁》（第 601 行起）中同一插曲的详细描写如出一辙。

在亚伯拉罕（信仰）说完以后，诗的节奏加快了：

I wepte for hise wordes. With that saught I another
Rapeliche renne forth the righte wey he wente.
I affrayned hym first fram whennes he come,
What he highte and whider he wolde—and wightly he tolde.
我为此痛哭流涕。然后又看见
另有一个人飞快地朝我们跑来。
于是我就问他叫什么名字，
从哪儿来，到哪儿去——他逐一回答。

“I am Spes, a spie,” quod he, “and spire after a knyght
That took me a maundement upon the mount of Synay
To rule alle reames therewith—I bere the writ here.”
(XVI 272—XVII 273)
“我叫希望，”他说，“来探访某骑士，
他曾在西奈山上赠我十诫，
以统治天下——我带着那戒律。”

“我叫希望”的声明与第 16 节 176 行中的“我叫信仰”遥相呼应；但这也不仅仅是个概念化人物。当他说到在西奈山上接受令状

时，他把自己当作了摩西，尽管他并不叫摩西。他后来跟威尔的谈话证实我们这儿涉及的是摩西的律法。这是第一部写下来的法律，铭刻在希望随身携带的一块硬石板上（XVII 10）。它取代了无形的自然法律，按中世纪的看法，后者在摩西时代以前统制包括亚伯拉罕在内的所有人，但摩西法律后来又被基督的法律所取代。因而企求获得“希望之乡”，并在《民数记》第 13 章中派出探子前去察看情况的摩西在诗中自己也作为一个打探的出场，来寻找那个会批准他所携带的法律，并在上面画十字的武士（XVII 6）。至此，对基督的期待已经到了瓜熟蒂落的程度。但基督却是以一种新颖别致、出人意料的方式上场的。威尔、信仰（亚伯拉罕）、希望（摩西）一面交谈着，一面向耶路撒冷走去：

> Thanne seighe we a Samaritan sittynge on a mule,
> Ridynge ful rapely the righe wey we yeden,
> Comynge from a contree that men called Jerico—
> To a justes in Jerusalem he jaced awey faste.
>
> （XVII 49—52）

> 只见一位撒马利亚人骑着骡，
> 心急火燎地从后面赶上来，
> 他来自一个叫耶利哥的国度—
> 昼夜兼程去耶路撒冷参加比武。

基督寓言中的撒马利亚人一般被认为是跟受伤者走的同一条路，“从耶路撒冷到耶利哥去”（《路加福音》10：30），但是兰格伦的撒马利亚人却跟威尔及其旅伴一样，匆匆赶往耶路撒冷。事实上，他用一种有力的梦幻方式，含蓄地指明了这就是比武者基督本人；因为并不是撒马利亚人，而是基督骑着一头骡子进入耶路撒冷的。这种身份鉴别就跟撒马利亚人与博爱之间的一样，是未经点破的。但是当兰格伦让信仰（亚伯拉罕）和希望（摩西）

来担任该寓言中教士和利未人的角色时，上述两种推测都得到了有力的暗示。教士和利未人在看到受伤者时都绕着圈子走了过去：

Feith hadde first sighte of hym, ac he fleigh aside,
And nolde noght neghen hym by nyne londes lengthe.
Hope cam hippynge after, that hadde so ybosted
How he with Moyses maundement hadde many men yholpe;
Ac whan he hadde sighte of that segge, aside he gan hym drawe
Dredfully, bi this day, as doke dooth fram the faucon!
(XVII 58—63)

信仰先看见他，但从边上绕过，
远远地回避，不敢靠近那地方。
希望也跑过来，他夸海口说
曾用摩西戒律拯救过无数人；
但他看见那人时却扭头就跑，
天哪！就像鸭子见到俯冲的隼！

这一喜剧性的辛辣场面标志着信仰和希望、亚伯拉罕和摩西、自然法律和摩西法律的局限性：它们当中没有一个能拯救落难的人类，只有等作为撒马利亚人的基督来包扎人类的伤口，并把他送到一家客店去调养。

在这个寓言中，撒马利亚人把受伤者留在了客店，而兰格伦的撒马利亚人也动身继续他去耶路撒冷的旅行，威尔、信仰和希望则怀着悲切的热望在后面紧紧追赶。威尔赶上了撒马利亚人，并接受了他的教诲，但在梦幻的结尾，性急的撒马利亚人一蹬马刺，朝耶路撒冷疾奔而去：

"I may no lenger lette!" quod he, and lyard he prikede,
And wente awey as wynd—and therwith I awakede.
(XVII 351—352)

"我不能再耽搁!"他说完催马扬鞭,
一阵风似的离去——我悚然惊醒。

这就使兰格伦在下一个梦幻的开头为基督进入耶路撒冷的场面作了铺垫:

Oon semblable to the Samaritan, and somdeel to Piers the Plowman,
Barefoot on an asse bak bootles cam prikye.
(XVIII 10—11)

有人赤脚骑驴,扬鞭疾驶而来,
像撒马利亚人或农夫皮尔斯。

这种把已经身兼撒马利亚人、基督和博爱的人物再跟农夫皮尔斯挂起钩来的手法提出了一些在这儿我们不便讨论的问题。第16节和第17节就足以说明兰格伦把历史、拟人化描写和寓言糅合成一种讽喻情节,并逐步将它推向高潮的复杂联想手法。创作这样一种讽喻,要求诗人思辨有力敏捷,想象丰富生动,它还要求读者相应对此做出敏锐的反应。

2

在罗伯特·亨利森《伊索寓言集》的最后一个故事中,这位苏格兰诗人以娴熟的技巧讲述了癞蛤蟆与老鼠的故事:一只要渡河的老鼠如何接受一只狡猾的癞蛤蟆的帮助,癞蛤蟆如何在渡河时企图淹死老鼠,以及它们如何被一只鸢抓走吃掉。接着

是一段传统的说教议论(Moralitas),在诗中分为两个部分。第二部分(2934—2968)讽喻性地解释了这个寓言:老鼠表示灵魂,它附在身体之中,就如老鼠附在癞蛤蟆身上一样;那条湍急的河流代表"苦海无边"的俗世;那只鸢则是死亡,它会突然把人抓住带走。这是一个用讽喻方法来理解故事的绝好范例,这种方法支配着众多的中世纪作品,不仅仅是《圣经》故事,而且还包括奥维德和维吉尔等古典作品。然而亨利森在讽喻解释前加了三个带迭句和形式各异的诗节,用一种更简朴的方式对故事进行说教:

My brother, gif thow will tak advertence,
Be this fabill thow may persave and se
It passis far all kynd of pestilence
Ane wickit mynd with wordis fair and sle.
Be war thairfore with quhome thow fallowis the,
For thow wer better beir of stane the barrow,
Or sweitand dig and delf quhill thow may dre,
Than to be matchit with ane wickit marrow.

(2910—2917)

我的兄弟,假如你会听取劝告,
通过这寓言你就会明白和看清
那些笑里藏刀、口蜜腹剑者
远比天下所有的瘟疫都更坏。
因此你对别人要小心提防,
宁可去推满车的石头,
或去流汗种地来维持生计,
也不要跟一个坏人交上朋友。

谨防坏人“甜言蜜语”的警告是从故事中得来的，未经任何讽喻解释（动物寓言所必需的除外）：故事本身就表明，或证明了这一点。亨利森本人在故事结尾揶揄地教读者如何回答诗歌为什么突然中止这个问题时，显然提到了他两段说教议论之间的区别：

> Say thow, I left the laif unto the freiris,
> To mak a sample or similitude.　　(2971—2972)
> 你们就说，我把其余留给了游乞僧，
> 让他们去把它当作训诫或比喻。

“训诫”(*exempla*)和讽喻性的“比喻”为中世纪的教师爷和传道士——包括亨利森提到的游乞僧——提供了说明和加强某一论点的两种方法。14世纪一部有关如何写布道文的论著就是这样劝告传道士“讲述一些感人的讽喻故事(aliquam dulcem allegoriam)和引用一些动听的范例(aliquid jocundum exemplum)；这样，深奥的讽喻就会使有学问的人大长裨益，简明的(levitas)范例也会使无知的人们深受教益”[①]。我们所见乔叟笔下的赦罪僧也认为训诫故事适合于“头脑简单的人”。例证这种程式当然没有讽喻那么复杂；而也许正是这种相对的简明性(levitas)使得现代的评论家对它不屑一顾。尽管反对讽喻的偏见还未消亡，但像C. S. 刘易斯、罗斯蒙德·图夫和D. W. 罗伯逊等不同辩护人的观点已经使这一程式恢复了体面。相对来说，“例证”这个鲜为人知的术语没有引起人们应有的关注。从特定例子中得出普遍真理这个过程，不管是否虚构的，也许显得太普通、太熟悉，以致无需进行特别的讨论。还有，训诫故事的显著特征与人们喜欢在文学中挖掘深藏不露的真理这一倾向也是不

① 转引自韦尔特的《训诫故事》，第77页。关于布道文中的范例，还可参见G. R. 奥斯特的《中世纪英国的文学和布道坛》(剑桥，1933；再版，牛津，1961)，第4章。

相容的。直言不讳的普遍真理和从属规整的特定范例等特征本身都不能为大多数现代读者所接受。还有一点要指出的是，与讽喻不同，例证对往事所采取的观点在过去二百多年中一直遭人反感。按老的说法，历史是一个通过提供各种范例，教你如何生活的女教师(magistra vitae)。例如中世纪有关治理国家的论著与现代政治论著的不同之处就在于它们总是用以往的范例，尤其是古希腊、罗马的历史事例，来论证总的观点。当托马斯·霍克利夫在《君王的统辖》中想说明君主们应信守诺言时，他讲述了马库斯·雷古卢斯的故事，这是一个恪守信用的古典范例(《君王的统辖》2248—2296)。他会同意蒙田的说法，即人们应该是"别人生活和活动的观察者，这样他们就可以更好地评判和指导他们自己的生活和活动。所有最有益的哲学论文都可以整理成范例，它们应该是人类活动的试金石，以及衡量这些活动的准则"(《随笔》第一卷，第 25 章，弗洛里奥英译本)。训诫性人物和故事在中世纪，尤其是 12 世纪以后的艺术和文学作品中随处可见。但丁在写给大公的信中用经院文论的语言说《神曲》的寓意程式是训诫性的(exemplorum positivus)。例如在《炼狱篇》中，七大罪孽各由一套训诫故事来代表，并给每一种罪孽都配上另一套训诫故事，代表与之相对的美德。于是在有关骄矜的故事系列中，大理石峭壁上的图案表明忏悔者面对的是谦卑的典型：圣母领报节的圣母玛利亚、在上帝之舟前起舞的大卫王和满足穷寡妇请求的罗马皇帝图拉真(《炼狱篇》X 28—99)。这些"谦卑的意象"表明了训诫性叙事体的几个主要特征。首先，它们应以浮雕形式出现，与那些经过并看到这些浮雕的三维性丰满人物形象形成对照。训诫性叙事体倾向于创造扁平的人物，因为它只是从所涉及的普通真理的角度来看待这些人物——犹太人的谦卑国王、天国的谦卑王后和古罗马的谦卑皇帝。对普遍真理的同样关注也导致丧失历史的观点，因此造成另一种类型的扁平。这后一种特征在《炼狱篇》中表现为大卫、马利亚和

图拉真毫无差别地出现在同一块岩石的表面上。后来在同一故事系列(XII 16—72)中,但丁和维吉尔看到骄矜的范例被刻在脚下的路面上,而且又是些毫无区别的,来自《旧约》历史(宁禄)、古代历史(居鲁士)和古典神话(阿拉喀涅)的各种训诫人物。基督教与异教、神话与历史之间的区别在这种目的在于通过各种途径来提供"人类活动试金石"的训诫故事集中都被加以中和。高尔《情人的忏悔》出于道德教诲的目的,也以同样的方式使故事变得扁平,例如当"天资"在帮助忏悔的"情人"坦白骄矜的罪孽时,他用来说明该罪孽不同表现的一组故事堪与但丁的故事相媲美:一个童话故事(弗洛伦特)、两则古典神话(那喀索斯、卡潘诺斯)、《旧约》中一个插曲(尼布甲尼撒)、古代史中的另一插曲(芒杜斯和波林娜),等等。《情人的忏悔》中的世俗人物排斥了《新约》中的范例;但除此之外,高尔的诗歌表现了训诫程式中典型的折中主义。

训诫性人物和故事可被用来表明其他各种类型的普遍真理。在《坎特伯雷故事集》中,朵丽根用它们来证明死亡要比耻辱强,腔得克立用它们来证明梦幻可以预示未来。然而但丁用训诫故事来说明罪孽和美德的做法代表了一种在 13、14 世纪尤为重要的例证手法。七大罪孽的组合本身可追溯到 6 世纪的圣格列高利一世,但在 12、13 世纪中,经院哲学家们接过这一衣钵,把它用于一种新的条分缕析的道德心理学。[①] 这种有关美德和罪孽的经院理论最初局限于经院内部,但在第四次拉特兰会议(1215—1216)之后,教会规定其成员每年至少忏悔一次,道德心理学便逐渐引起大家的兴趣。为了忏悔自己的罪孽,忏悔者必须能分辨和叫得出它们的名称。于是教会便为教士们编制了一大批手册、论文和百科全书,对美德和罪孽按忏悔的要求分门别类,进行阐述。在这些书中,最重要的也许要数威廉·佩罗

① 特别参见 S. 温策尔的《怠惰之罪孽》(北卡罗莱纳州,教堂山,1967)。

(Perrault 或 Peraldus)的《罪孽与美德全书》(13 世纪中叶)。最新的研究成果表明,但丁(《炼狱篇》XVII)和乔叟(《牧师的故事》)对罪孽的处理都凭借于这本我们所知甚微的书。[①] 忏悔性道德心理学实际上对于中世纪后期的文学产生了深远的影响。它鼓励了高文爵士对绿衣骑士的忏悔(我们前面已经引用)中所显示的那种自我意识的反省,它还大大增强了作家对于作品中提出的道德问题的认识和表达。在以某种美德或罪孽为训诫的故事中,这种道德问题的解说当然会变得格外尖锐,例如《炼狱篇》、《情人的忏悔》、乔叟的《赦罪僧的故事》或"高文"诗人的《忍耐》。

如果放任自流的话,大多数故事都会冒出一大堆问题。因此在写作训诫故事时,作者或叙述者必须有意识地提出问题:该故事说明这个道理或那个道理。修辞学家温多姆的马修提出的阐释规则如下:"范例必须与例证者的意图相符"(exempla ad mentum exemplificantis debent retorqueri)。[②] "例证者的意图"应见于经挑选的那些故事特征中最精彩的部分,它们跟作者心目中的普遍真理最有关联。从语源学角度讲,训诫故事(exemplum)本身就是提取实例(拉丁语 eximere 意为"提取"),但是对训诫故事有关特征的进一步挑选通常被证明是有必要的。一部为传道士而编纂的训诫故事集作者大胆论证了这种必要性:"假如是长篇的故事,必须删去无用的或不太有用的东西,而必须讲述的只是那些与主题有关的东西"(solum quod facit ad rem est narrandum)。[③] 但丁有关谦卑的范例表明,在一位大师的笔下,

---

① 关于佩罗对《牧师的故事》的(间接)影响,参见 S. 温策尔在《历史记载》第 27 期(1971)433—453,和第 30 期(1974)351—378 上发表的文章。关于佩罗对但丁的影响,参见温策尔在《现代语言评论》第 60 期(1965)529—533 上发表的文章。

② 法拉尔:《诗歌艺术》,第 150 页。

③ 亨伯特·德·罗曼斯:《训诫故事集》,转引自韦尔特的《训诫故事》,第 73 页。

这种高度选择的方法能如何创造出鲜明的风格：

The angel who came to earth procliming
The peace which had been mourned for many years,
So opening heaven, long under interdict,
那位天使降临人间，以宣布
人们渴求企盼多年的和平，
并打开禁锢已久的天国大门。

Appeared before us, so faithfully
Sculpted there, in a gentle attitude,
That he did not appear a dumb image.
他栩栩如生地出现在我们眼前，
其雕像和蔼可亲地端坐在那里，
神采飞动，不像是沉闷的石雕。

You would have sworn that he was saying "Ave!"
For there also was the image of her
Who turned the keys to open the exalted love;
你简直会发誓他在说："请安！"
因为那儿还有一个充满慈爱，
用钥匙开启了神爱的圣母雕像，

And her attitude was marked with these words:
Ecce ancilla Dei, as distinctly
As any figure stamped upon wax.
（《炼狱篇》X 34—45）

她的神情由下面一行字表达出来：
"看那上帝的使女"，它们笔画清楚，

就像是刻印在蜡上的其他画像一样。

但丁本人就把圣母领报的故事当成一块热蜡，在上面刻下了他的本意，即把加百利和马利亚都表现为谦卑的类型。

英语诗歌的读者在阅读乔叟的《坎特伯雷故事集》时，往往会首先碰到这种描写，如赦罪僧讲述的就是一个关于贪婪的训诫故事。在这个故事和其他地方，乔叟对于训诫故事的程式，或至少是它的实际应用，流露出明显的怀疑。赦罪僧故事中的谋杀情节，就像一个好的训诫故事那样，直接有力地论证了他的主题，表明贪婪为何是孳生其他罪孽的根源(radix)。但假如按照温多姆的马修之说法，读者在回顾"例证者意图"(mens exemplificantis)时，他会发现这个意图与道德之间有着明显的矛盾。当赦罪僧宣称"我说教的内容没别的，就是牟利"("I prey of nothyng but for coveityse", VI 424)时，从 of 到 for 的转折表明牟利既是他的动机，也是他的主题。他是一个讲"道德故事"的"恶人"。他不仅是"例证者"，而且正是他说教中所激烈攻击的罪恶"范例"，因此他最终在客店老板那里所受的奚落可被看作是故事中那位年轻人可怕命运的、温和而真实的写照。

这种"范例"与"例证者意图"之间的脱节在《坎特伯雷故事集》中还可找到许多其他的例子。它是乔叟常用的喜剧性主题之一：即一个人引用无懈可击的范例来证明某个精明或伦理的观点，而这个观点却恰恰被他自己在生活中完全忽视了。历史可以是"生活的女教师"(magistra vitae)，但在乔叟看来，这位女教师是不起作用的。深谙世故、"见多识广"的僧士讲了一系列"真实而古老的范例"(VII 1998)来证明命运的无常和尘世的虚荣。在女尼教士讲述的故事中，腔得克立对妻子发了一通关于梦幻确实有预言意义的长篇大论，中间还引用了关于无名之辈的两个生动而不幸的训诫故事，并且用现代(圣肯纳尔慕)、古代(西比渥、克里萨斯、安德洛马刻)和《旧约》(大卫、约瑟夫)历史

中著名人物的范例作为佐证。然而讲完之后，他只是瞥了美貌的妻子一眼，便使恐惧烟消云散。天亮后，他不顾自己的噩梦，又跑到院场上去了。在《法庭差役的故事》中，游乞僧对农民托马斯讲了一大套关于“愤怒”的罪孽(III 2005—2093)，他按照惯例引用了“暴怒的官府大人”、“暴怒的坎拜栖兹”、“暴怒的塞拉斯”等范例来证明自己的观点，但是他说教的直接效果只是使托马斯“气得要发狂”。事实上，后者用粗野的侮辱对游乞僧的虚伪进行报复，使得游乞僧怒火中烧，不能控制他所雄辩地加以劝诫的情绪：“他像野猪一般磨牙咧嘴，气得不堪。”

在这些喜剧性例子中，对于训诫故事说明普遍真理这一由来已久的主张给予了尊重。腔得克立的故事并没有错：它们确实说明了一个重要的真理，就像场院里后来发生的事所证明的那样。假如说训诫故事的程式在这里，或在赦罪僧和法庭差役的故事中不起作用的话，这仅仅是由于人们太软弱或太邪恶，不顾历史和传统智慧的警告所造成的。但在其他地方，我们发现一些中世纪作家面临更为疑难的问题。他们作品中故事与普遍真理之间的基本训诫关系本身就有毛病。倾向于把赤裸裸的道德说教看作是本质幼稚，或是非文学的现代读者对这些疑难作品尤感兴趣。在中古英语中，它们主要出现在 14、15 世纪的更为精致复杂的作品中，例如高尔《情人的忏悔》。

高尔的叙述艺术受到了广泛的称赞，但是对于他故事的研究，无论是评论还是选编，过去都倾向于忽视故事的来龙去脉：即“情人”对“天资”的忏悔。所有的故事都是牧师“天资”在引导“情人”忏悔七大罪孽时讲的就像罗伯特·曼宁的《罪孽指南》等早期忏悔作品那样，高尔的故事提供了应该忏悔的罪孽范例和应该竭力仿效的美德典型。如“情人”在某处请求为他如何避免轻举妄动“举几个好例子”，“天资”回答说：

“Mi sone, that thou miht enforme

Thi pacience upon the forme
Of olde essamples, as thei felle,
Now understond what I schal telle."
(III 1753—1756)

我的孩子,你可以参照
人们堕落的古老范例形式
来培养你的坚忍和耐心,
现在你就好好地听我讲。

"古老范例"(在这里是指特洛伊战争的后果)提供了当前行为可以"参照"的榜样或"形式"。这就是训诫程式赖以依存的经典公式:"历史是生活的女教师"。然而高尔的故事并不总是这么直截了当地说教。有时他似乎根本没有找到合适的故事来说明这个罪孽或那个美德,就像该体系所要求的那样;但在另一些时候,我们却能认出故事与其上下文之间一种刻意的微妙关系。这些微妙关系,就像乔叟《善良女子殉情记》中的类似描写那样,是由于"例证者意图"的暧昧所造成的。"天资"一般是以维纳斯忠实随从的口气说话,站在爱情事业(高尔的拉丁语旁注是 in amoris causa)一边,反对阻止优雅爱情的那些"罪恶"。但他是个牧师,就连维纳斯本人也得向他忏悔,而且作为牧师,他能够并确实持一种较为开放的观点,不一定都与维纳斯的观点相同。这种开放观点甚至能够对"天资"那些明确指爱情事业的训诫故事的阐释造成混乱。在描写懒惰罪孽的第四卷开头就有一条拉丁语旁注宣称:"这个训诫故事旨在反对那些拖延爱情的罪人"("exemplum contra istos qui in amoris causa tardantes delinquunt", IV 80 旁注)。这故事原来是讲如何因埃涅阿斯从迦太基一去不复返而导致了狄多的死亡。故事就像奥维德的《烈女志》那样,是从狄多的观点来讲的,而维吉尔关于天命使埃涅阿

斯留在意大利的主题在故事中只是随便提了一句(IV 92—93)。但尽管如此,它作为一个关于拖延或耽搁爱情的范例似乎有点奇怪。"天资"竭力想自圆其说,将埃涅阿斯描述成:

> which hadde hise thoghtes feinte
> Towardes love and full of slowthe,
> His time lette, and that was rowthe. (118—120)
> 他看起来貌似多情,
> 可对爱情却无所用心,
> 延误归期,真使人伤心。

但埃涅阿斯显然并无回来的打算,也没有答应"归期"。无论怎么说,这故事也算不上是对爱情问题的忠告(如反对懒惰),正是因为这一点,才导致了狄多的悲剧性自杀。故事的结尾显然是一段谜一般的总结:

> And thus sche gat hireselve reste
> In rememberance of alle slowe. (136—137)
> 就这样,她最终弃世长眠,
> 为了纪念所有的懒人而安息。

但"懒于求爱"不正是通向狄多所痛苦追求的"安息"之捷径吗?诗人直到末了才解开这个谜团,因为"情人"放弃了"爱情事业"。

高尔的故事短小精干,只有 61 行。当叙事比例增大时,就会产生另一种混乱;因为那些在大比例叙述中出现的人类动机和行为的细节往往危及故事要例证的普遍真理。在文学中,就跟在生活中一样,你对事件了解得越深,它们就越显得复杂。假如故事中有丰富的人物细节描写,那么它们往往会丧失跟训诫真理的直接联系,在这种故事中,"真理"会显得复杂、可疑,或牛

头不对马嘴。这种大比例的训诫故事是中世纪后期文学的独特产物,无论是在英国,还是在其他地方。例如在薄迦丘的《十日谈》中,大多数故事都是被用来说明由一位同伴所提出的一个主题或话题(如"主人公经过各种磨难,终于达到了目的,获得出乎意料的幸福");但故事常常超越这种意图。在许多故事中,正规的训诫意图只不过是母鸡屁股上粘着的一片蛋壳。然而这种发展不单单是冲破了训诫程式的束缚。在写得最好的这类故事中,大量虚构的细节与来自训诫规则的主题意义水乳交融。在薄迦丘和乔叟作品中可以找到的这种结合代表了欧洲叙事艺术发展中的一个重要阶段。无疑所有的故事都有意义;但是表达意义的方式逐渐进化,而训诫故事在这一进化中扮演了角色。我们可以说,中世纪的传道士们发展了一套活动五个手指的练习曲,而这种练习使得乔叟、薄迦丘及其追随者更为精致的演奏技巧成为可能。

乔叟《学者的故事》(素材取自彼特拉克对《十日谈》的拉丁语译文)表明了这种大比例训诫故事的最困难形式。用作训诫的故事往往是一种极端的类型,用异乎寻常的例子来说明某种美德或罪孽。雷古鲁斯不单单是遵守诺言,而且是跟敌人遵守诺言,虽然他知道这样做会使自己丧命。学者关于格丽西达的故事甚至还要极端。这位女主人公经受了丈夫一系列可怕的虐待,她证明了妻子最大限度的忍耐。故事以训诫故事简朴而抽象的方式,采用了小比例的叙述,符合"古老范例"的要求,可作为某些爱哭鼻子的小媳妇"参照忍耐"的真正理想典范。但在薄迦丘及其仿效者的详尽描写中,故事与道德主题之间的稳固关系受到了损坏。窝尔忒怎么可以这么粗暴无礼呢?格丽西达又怎么能够忍受呢?她真的应该忍受吗?在《十日谈》中讲述这个故事的迪翁内渥一开始就解释它跟当时那种表现"动人"行为的故事不同,是一个表现窝尔忒"愚蠢透顶的故事",并且劝大家都不要学。故事讲完后,女士们的反应是模棱两可的,"有人觉得

要谴责，有人则啧啧称赞”[1]。彼特拉克拉丁语译文的题目为《关于妻子崇高的服从和忠贞》，但他和乔叟的学者都矢口否认要把格丽西达作为现代妻子遵循典范的意图：

This storie is seyd, nat for that wyves sholde
Folwen Grisilde as in humylitee,
For it were inportable, though they wolde;
But for that every wight, in his degree,
Sholde be constant in adversitee
As was Grisilde; therfore Petrak writeth
This storie, which with heigh stile he enditeth.
这故事主旨并非求世上的妻子
都去学格丽西达那种卑顺，
因为学她的样未免不近人情；
只是奉劝世人应像她一样
在遭受不幸时要坚定意志。
所以彼特拉克才会以其
高雅的文体写出这篇故事。

For, sith a womman was so pacient
Unto a mortal man, wel moore us oghte
Receyven al in gree that God us sent;
For greet skile is, he peeve that he wroghte.
(IV 1142—1152)

因为既然一个女子对凡人
能如此忍耐，我们就更应
温顺地接受上帝所赐命运，

① 所引评论见“普通人书库”译本(伦敦，1930)，第 2 卷，第 334 和 343 页。

因主试探造物，岂不理所当然？

乔叟从彼特拉克处借用素材时，用了“inportable”这个意义含混的词，顿时妙趣横生。因为该词既可以表示（如彼特拉克所说）现代妻子不能忍受格丽西达的屈辱，也可以表示假如她们能够的话，我们其他人忍受不了。不管怎么理解，这句话再次记录了乔叟对于训诫范例与真实人类行为之间差距的反讽感。随后（a fortiori）加重语气的应用（“我们就应更……”）把例证的程式变成了比喻的程式，对故事提出了一种实际上是讽喻的解释，把窝尔忒当作一个“试探他自己所造之物”的上帝。然而在这以后，当学者再次劝告女人们不要仿效格丽西达的温顺时，他又转回了字面解释。最终效果是非常含糊的。我们几乎弄不清这个故事给了我们什么启迪——只知道它根本不是一个“关于妻子崇高的服从和忠贞”的简单范例。

乔叟和高尔作品中训诫程式的反讽特征和复杂性所提出的问题，现代读者总的来说是可以解答的。人们对此习以为常，以致有必要重申，例证在并无反讽性和疑难性的情况下也能取得好的结果。简单和直截了当的训诫故事当然有时会索然无味，但在大手笔下也可以变得丰富多彩，令人兴趣盎然。一首名为《忍耐》的理查王时代诗歌就是这么一个例子。就像它的（现代）标题所暗示的那样，这首诗的说教主题与《学者的故事》颇为相似。但是在这里，人们不能真正怀疑例证者的意图，或故事与说教之间的关系。诗歌在篇首就大胆而爽直地宣布了主题思想（“忍耐是一种美德，尽管它经常带来不快”），把忍耐视为福音书中允诺要给以报答的八大美德之一，接着就举出约拿的范例，洋洋洒洒，几乎所有剩下的篇幅。约拿的故事在叙述中充满了生动的细节，有好几处提到了道德主题。约拿本人是一个性格急躁的例子，因为他曾有三次没有“愉快地接受上帝的馈赠”：第一次是他拒绝上帝派他去尼维内城的使命，接着是他对上帝宽恕

这一悔过城市的决定暴跳如雷(410—411),最后是当上帝摧毁他借以藏身的忍冬树时,他所表示的喜剧性愤慨(481)。作为对照,上帝在对待约拿和尼维内人的态度上为人们树立了一个忍耐和"忍受"(417)的榜样。然而这种正面人物与反面人物之间,故事与说教之间的关系并没有带来《学者的故事》中那种扰乱了训诫程式简单功能的疑惑和反讽。

总的来说,现代批评对于《忍耐》一诗中直言不讳的训诫人物会感到窘迫。已经有人用我们对于文学作品的看法来衡量它,通过强调"说教"叙述者的戏剧性和虚构性地位,使诗歌裹上了一层小说的保护膜。这种解释失败以后,评论家们又把注意力集中在叙事体本身有别于一般性小比例的布道训诫故事的那些特征上——例如对于约拿在鲸鱼腹中的一段详尽描写。但是故事毋庸置疑的生动性不应该使我们的注意力分散而忽略故事的训诫意义。相反,正因为故事生动,其说服力也强。如果说我们看不到这一点,那只是因为我们对于普通道德观念麻木不仁。我们并不想学会忍耐。当前的文学观反映了伦理思想的一个总趋势,即强调个别情况的独特复杂性,怀疑旧的"美德"和"罪孽"这类抽象的道德范畴,尤其是对于这些范畴的分门别类。但区分这些范畴的观点也许被人误解了。没有一个正常人会假定每一个人类活动,更别说每一个人都能用单一的道德观念来加以适当的描述。更确切地说,把那些思想应用于特定范例是一种在"诡辩术"的名义下培养起来的精巧而困难的艺术。当《高文爵士》中主人公把自己唯一的过错分析成三种道德要素:怯懦、贪婪和虚伪(2379—2384)时,他正是用了"诡辩术"(尽管这个术语现在总是带有贬义)。但这种精妙的分析都不能没有公认的范畴和术语,而这些范畴,如中世纪的美德和罪孽,不能简单被看作是天经地义,因为它们会随着时间流逝而被削弱或加强。因此改进和提炼这些范畴就成了任何社会(无论是基督教社会还是其他社会)的长期需要。中世纪用理论阐述(有关罪孽和美

德的论文)和训诫故事来应付这一需要。这种训诫故事并不是用来给律师、诡辩家或文学评论家进行分析的边缘或疑难案例。这种故事的真正位置是在它们所例证的道德观念的中心而不是边缘,故事中任何丰富性和复杂性都应完美地用于显示主题思想本身某种对应的丰富性和复杂性。

《忍耐》中约拿的故事就具有这种功能。诗歌通过训诫故事把读者的注意力引向其(至少是潜在的)道德观念中心,这种观念的蕴义在当时要比现在丰富得多。诗人在引出至福的诗节中,把忍耐列为第八种至福:"为正义而受难的人有福了"。诗人肯定知道拉丁语《圣经》中的原文(《马太福音》5:10):"beati, qui persecutionem patiuntur propter justitiam"。他对这行诗的自由改写使其要点更为突出:"那些能够克制内心感情的人有福了"("Thay ar happen also that con her hert stere", 27)。忍耐是使人控制心中的感情、情绪和激情的美德。基督说过:"忍耐使你克制你的心"(《路加福音》21:19);圣托马斯·阿奎那在论及这种克制或控制时也写道:"据说人通过忍耐来克制灵魂,因为它从根蒂上清除了由苦难引起,并扰乱灵魂的激情"(《神学大全》2—2 q. 136 a. 2)忍耐主要是跟那些"由苦难引起的激情"(passiones adversitatum)有关,而不是跟由欲望对象引起的,被经院学派称之为"色欲"的激情有关。这就是为什么"忍耐"会在《坚忍的堡垒》中与"愤怒"奋战。《忍耐》一诗中的训诫范例主要用于显示在约拿身上需要用忍耐来加以控制的某些激情。诗歌生动地描绘并区分了各种"由苦难引起的"愤怒。例如当上帝决定饶恕尼内维城时,约拿的忿怒是以正义之愤慨的形式出现:

> "I wyst wel, when I hade worded quatsoever I cowthe
> To manace alle thise mody men that in this mote dwellez,
> Wyth a prayer and a pyne thay myght her pese gete."
>
> (421—423)

“我很清楚，在我说完了一切可用来
威胁这里所有那些狂妄之徒的话之后，
他们只需祈祷和忏悔就可免去自己罪行。”

就像在《农夫皮尔斯》(B XIII)中忍耐阻止威尔责骂那位腐化的游乞僧那样，忍耐在这首诗里也表现出忍受狂妄之徒之邪恶的能力。两位诗人都认识到在这种情况下，正义的愤慨往往出于可疑的根源(怨恨、受伤害的虚荣心、嫉妒)，而且两位诗人都把人类的愤怒喜剧性地与上帝作为创造者和赎罪者而长期受难的崇高行为加以对照。忍耐的美德，正如乔叟的牧师所说，“能使人变得像上帝那样”(X 661)。

只有对文学持狭隘和反常观念的人才会试图阻止读者对《忍耐》这么一部作品的中心训诫意义直接做出反应。对于“虚构的叙述者”之类的议论，尽管不能说毫无道理，但在此处显得有点小题大做。《忍耐》具有生动表达其道德观念的力量，这么一个描写细腻，主题明确的训诫故事通过帮助我们理解像“忍耐”这类熟悉然而已经过时的道德术语的真正含义，仍能“启迪无知者”；而这就不仅仅是个历史(或仅是“文学”)兴趣的问题了。

第五章　中古英语文学的继续存在

甚至在今天，大多数中古英语的读者对于英国文学的兴趣也要大于他们对中世纪的兴趣。而对他们来说，理解兰格伦和乔叟的自然方式并不是追溯他们的中世纪前辈，而是把他们跟其现代的后继者联系起来。因此在本书的结尾应该讨论一下中古英语文学跟现代英语文学之间的关系。首先我想引用普登汉姆《英语诗歌艺术》(1589)中的一段话，该章节的小标题为“英语诗歌中历代最著名作家，以及作者对他们的评价”(第一卷，第31章)。这位伊丽莎白女王时代的作者对于英国中世纪“最著名作家”的讨论值得在此全文引录：

> 我所讨论的任何用英语格律写作的诗人，最早将不超过爱德华三世和理查二世的时代(1327—1377—1399)，因为昔时的诺曼人征服给这个国家的语言和法律带来了许多更改，并导致了某种尚武的野蛮，由此引起所有学术研究的衰退，使得在长时期内无人或很少有人想要写出有价值的作品；所以在那个时间以前很少有或没有诗歌作品值得评述。最早值得评述的是乔叟和高尔，我想他们都是骑士。在他们之后是约翰·利德盖特这位贝里的僧侣，还有写了《农夫皮尔斯》那首讽刺诗的无名氏；再往后是编年史作家哈丁、亨利八世时代的桂冠诗人斯克尔顿(我不知道他为何得此殊荣)。这位国王统治的后期出现了一批新的宫廷诗人，为首的是托马斯·怀亚特爵士和萨利伯爵亨利。他们曾去意大利旅行，并在那里品尝过意大利诗歌的甜蜜韵致和庄重风格。作为出于但丁、阿里奥斯托、彼特拉克等流派门下的

新秀，他们大大地润饰了我们通俗诗歌以前具有的那种原始简朴方式。由于这一点，他们堪称是我们英语格律和风格的第一批改革者。①

普登汉姆在这里流露出一种在任何中世纪方言作品中所听不到的声调：即置身于一个新的美好时代的兴奋。在英国往昔的作品中，他看到了“某种尚武的野蛮”，但至少对于从盎格鲁-撒克逊时代起的“通俗诗歌那种原始简朴方式”，他显然怀有一种隐约的崇敬，这在当时是很普通的。相反，他在现代作品中看到了“学术”、“润饰”和经过“改革”的格律风格。他没有对这种变化进行解释，但他提及怀亚特和萨利的意大利之行却正与以伯克哈特学说为核心的现代理论不谋而合。后者认为欧洲文艺复兴发源于意大利。文艺复兴以及英国跟它的关系超出了本书讨论的范围，但是普登汉姆宣称英语诗歌在他那个世纪里得以改革（假如不是再生）并不是偶然的。现代的文学史家同意他的观点，把意大利看作是伊丽莎白时代诗歌那种“甜蜜韵致和庄重风格”的主要来源。不错，乔叟也“曾去意大利旅行”，但他对于上述说法也许是一个例外。

然而要是以为在中世纪文学和英国文艺复兴时期的现代文学有一个明确的界限，那就错了。早期现代英语的读者和作者与意大利和法国同时代人的区别就在于，他们更忠实于老一辈的作家。文献目录学家 E. P. 戈德施米特指出：“现存大部分中世纪作品，直至 1600 年以前，不仅众所周知，而且仍在民间流传和使用，尽管在 16 世纪后半期它们的影响已逐渐减弱。直到 17 世纪的‘理性时代’，那些‘黑暗时代’的‘僧侣文学’才开始变得

① G. 格列高利·史密斯：《伊丽莎白时代文论集》（牛津，1904），第二卷，第 62—63 页。

销声匿迹。”[①]乔叟当然是一个最受欢迎的幸存者。斯宾塞和弥尔顿受惠于乔叟一事是尽人皆知的，但还有许多人们不太了解的受惠者。例如莎士比亚的《仲夏夜之梦》就在很大程度上归功于《武士的故事》。莎士比亚还有一个根据这同一个故事改编的剧本，《两位高贵的族兄弟》。[②] 自 17 世纪以来，约翰·德莱顿在《寓言集》(1700)一书中改写了这一故事和《坎特伯雷故事集》中的其他故事。高尔的作品也流传甚广：莎士比亚的《佩里克利斯》就是基于“古代高尔”的一个故事，连高尔本人也作为合唱队成员出现在舞台上，而本·琼森在《英语语法》从《情人的忏悔》中引用了许多句子作为英语用法的标准范例。关于这类忠诚还可举出无数不引人注目的例子。如塔维斯多克的威廉·布朗在《牧羊人的风笛》(1619)中包括了托马斯·霍克利夫《故事集》中有关乔纳萨斯和费利库拉的故事。布朗仿效斯宾塞在牧歌中把琼森尊称为“泰蒂鲁斯”的做法，也让他的牧羊人称霍克利夫为“泰蒂鲁斯的学生”：

> “There are few such swains as he
> Nowadays for harmony.”
> 如今很少有人能达到
> 他所取得的那种和谐。

文献资料表明在早期现代英语时期，人们仍在不断地研究某些中古英语作家。乔叟的印刷版本尤其常见，从卡克斯顿和品森的摇篮本到托马斯·斯派格特 1598 年的版本，后者在整个 17 世纪中都是标准的版本，就连德莱顿也用过它。当时出版的

---

① E. P. 戈德施米特：《中世纪文本和它们的首版印刷本》(伦敦，1943)，第 2 页。还可参见 A. C. 斯皮林的《从中古到文艺复兴时期的英国诗歌》(剑桥，1985)。

② 参见安·汤普森的《莎士比亚的乔叟》(利物浦，1978)。还有 E. T. 唐纳森的《井边的天鹅：莎士比亚读乔叟》(康州纽黑文，1985)。

其他中古英语作品还有：高尔《情人的忏悔》(卡克斯顿 1483，伯塞莱特 1532 和 554)、兰格伦的《农夫皮尔斯》(克劳利 1550，罗吉斯 1561)、希尔顿《完美的梯阶》(温金·德·沃德 1494，1525，1533；诺特里 1507；T. R. 1659)、利德盖特《君王的蒙难》(品森 1495 和 1527；托特尔 1554；韦兰，约 1555)、马洛礼的《亚瑟王之死》(卡克斯顿 1485；温金·德·沃德 1498 和 1529；科普兰 1557；伊斯特，约 1585；斯坦史比 1634)和亨利森的《寓言集》(蔡特里斯 1569/70，巴萨丁 1571，史密斯 1577，哈特 1621)，等等。此外，阅读古代手抄本的习惯一直延续到 17 世纪。在我前面所引的那一章开头，普登汉姆提及了“关于印刷本和手抄本的各种记载”。中古英语文本的编辑者很少有机会记载在手抄本中找到的 16 和 17 世纪旁注。有些只是手抄本所有者记下的标志、草体字或试笔时的信笔涂鸦，但另一些却是评论和注释，它们证实了某些莎士比亚或弥尔顿时代的读者，出于各种原因，对古文本潜心研读这一事实。例如在有作者亲笔签名的霍克利夫《故事集》德拉姆手抄本中，有德拉姆主教手下一位牧师的笔迹写着“通读完毕(Perlegi)1666”。很难想象查理二世的一位臣民居然“通读完毕”了这部传自亨利五世时代的无名作品。有的读者甚至不辞辛劳地抄写或雇人抄写那些出于某种原因他们没有买到印刷本的中世纪作品，以便能拥为己有。就这样，在 16 世纪 60 年代，苏格兰人乔治·班纳坦抄写了(有时是从印刷本)中世纪作品，合成一集。这一手抄本现在是古代苏格兰诗歌的主要来源之一。同样，17 世纪中期一部被称作《珀西对折本》的手抄本保存了许多濒临丧失的中古英语作品。切斯特神秘剧就是通过誊写日期在 1591—1607 年之间的五个手抄本较完整地保存下来的，还有诺里奇的朱利安的长篇神秘论文《启示录》的两个主要转抄本就是由 17 世纪中期的天主教徒们誊抄的。

切斯特人对于神秘套剧的兴趣和英国的天主教徒对于旧时神秘主义作品的兴趣都表明中世纪文本如何在 17 世纪仍能像

在它们的全盛期那样被用作舞台演出和虔敬沉思的文本。同样,15 世纪律师约翰·福蒂斯丘爵士的论文,《值得称道的英国法律》和《关于英国的统治》在 16、17 世纪仍被当作研究英国法律和政体的活向导而广泛传抄。还有乔叟及其追随者的优雅爱情抒情诗在早期的都铎王宫里继续被用于歌咏"嬉戏"。普登汉姆在把亨利八世时代的"一批新的宫廷诗人"看作是乔叟和高尔的继承人时,他就已经认识到了这种连续性。然而这些连续性迟早会被打破,新的宗教信仰、戏剧种类和宫廷风尚将会逐步剥夺中古英语文本的原始功能,使它们只是作为文学作品或古文物而幸存下来。

总的说来,好古癖因其在中古英语时期并不存在而显得格外引人注目。"古老"(old)这个在古英语中经常表示尊敬的词在中古英语中往往是贬义的——期望能见到漂亮的绿色教堂的高文爵士找到的却"仅仅是个破旧的洞穴"(nobot an olde cave)——很少有迹象表明古老的方言文本在当时能比破旧房子更使人看重它们的古文物价值。按高尔本人的说法,理查二世曾经要求他:"应该为国王陛下写一点新的东西"(《情人的忏悔》序 50—51);而乔叟在《托巴斯先生的故事》序中,也因为故事的古老而表示歉意:"一首我很久以前听来的诗歌"(《坎特伯雷故事集》VII 709)。然而,当乔叟和高尔的"新东西"本身也变成古文物时,它们的幸存却在很大程度上有赖于跟它们作者格格不入的好古癖。对于古代方言文本的好古兴趣是在都铎王朝初期才出现的,并且从一开始起,它就与中世纪作家中很少见的另一种情绪紧密相关:即英国意识。中古英语的《阿让库尔战役之歌》表达了对法国人的民族敌意,以及英国人的爱国自豪;但是英国作为一个地方,以及人们把自己跟城市、河流和海洋联系在一起的传统在中古英语文学中却没有起什么作用。正是都铎王朝的约翰·利兰、约翰·贝尔和约翰·斯托等古文物学家和地志学家们首先把对英国的兴趣与对它古代作家的兴趣结合了起

来。斯托的两部主要论著代表了地志学和语文学这两门学问的典型结合：一部是《乔叟作品集》(1561)，另一部是《伦敦测绘录》(1598)。

对英国及其往事的同样兴趣激励着像斯托这样的人去收集和保存古老的手抄本，并使不太饱学的人们首次了解到“英国文学”。普登汉姆对于“英语诗歌中最著名作家”的讨论今天看来似乎并不是一部深奥微妙的文学史，但它显示了对于英语作品中连续性的一种历史意识，而这在中世纪是找不到相同例子的。尽管邓巴《哀悼创造者》一诗中有个著名的已故诗人名单，但它描写的是有关死亡的非历史事实，诗人名单中没按年代顺序排列，而且几乎没有显示文学传统的意识。而普登汉姆以真正的历史意识追溯了从乔叟、高尔到怀亚特、萨利及其后人这么一条英语诗歌的发展主线，并将这些御用诗人与更为人熟知的历史君王年表联系起来：“在这位国王统治的后期又出现了一批新的宫廷诗人……”从这儿我们看到了英国文学的经典作品史和文学史经典的发端，对此我们仍记忆如新。约翰·斯蒂文斯的论著，《早期都铎王朝宫廷的音乐和诗歌》，对怀亚特与乔叟的关系作了跟普登汉姆基本一致的论述。

人们也许可以说，英国文学从某种意义上说是都铎王朝的产物，而某些中古英语作家是在死后很久才被列入英国文学经典和文学史的。这一章的后面还将讨论这一掺和过程，但我想首先进一步探讨一下英国文学的概念为什么在当时得以发展的原因，以及这一发展对于理解早期作品的意义。

历史学家 G. R. 埃尔顿曾经说过，都铎王朝最值得注意的是“统治者与被统治者之间一个整体和能动的政治结构的兴起”；我们也可以说，一个“整体和能动的”民族文学的兴起就是亨利八世及其后任朝政治统一方向发展的副产品。然而还有一个与文学关系更为紧密的因素，那就是活字印刷的发明。第一本印刷的英语书是威廉·卡克斯顿在 1473 或 1474 年刊行的《特洛

伊历史》。这个日期也许比任何其他因素都更有力地标志着一个整体和能动的文学传统的开端。前面有一章曾经提到新印刷技术从某些方面讲并没有像人们所认为的那样立即引起了强烈反响。阅读诗歌和散文(而不是光听)的习惯在过去几个世纪的手抄本时代中已经在英国社会中广为流传,而活字印刷的发明给15、16世纪所带来的,只是加速了阅读习惯的流传过程。但通过生产更多的统一文本,早期印刷商们大大增进了一部特定作品在英国不同地区被人们阅读,并为后代保存和查阅的机会;它也避免了一部作品在写完以后不为人所知,或在短期内被人遗忘,就像手抄本时代的许多作品那样。16世纪的读者对于了解同时代人在写些什么,以及前人有些什么作品等方面,要远比中世纪的读者处于有利的地位。读者们不知道的作品便逐渐成为他们所不想知道的作品,而不是因为作品遗失或与读者失之交臂。于是便逐渐形成了一整套经典作品。

中世纪读者所知道的唯一文学经典作品都是拉丁语和(名义上)希腊语作品,这些经典作品是由经院所规定和流传下来的。[①] 假如一位方言作家也想成为经典作家的话(确实有少数人做到了这一点),他只能试图加入古典作家的庄严行列。在《地狱篇》中,但丁被荷马、贺拉斯、奥维德、卢肯和维吉尔等接纳为一名同伴:

> They took me as a member of their company,
> So that I was a sixth among those great intellects.
>
> (《地狱篇》IV 101—102)
>
> 他们接纳我为同行的一员,
> 于是我成了巨匠中的第六位。

① 参见柯蒂乌斯的《欧洲文学与拉丁语中世纪》,第256—272页。

乔叟以类似的，但更为谦逊的方式告诉他的特洛伊罗斯去

kis the steppes, where as thow seest pace
Virgile, Ovide, Omer, Lucan, and Stace.
(V 1791—1792)

亲吻你所看到的维吉尔、奥维德、
荷马、卢肯和斯塔斯等人走过的台阶。

在法语、意大利语或英语等方言文学中，当时并没有这样的经典作品。乔叟阅读过的英语作品也许比人们认为的还要多，但他关于前辈和同时代人作品的知识一定十分混杂。实际上，任何中世纪作家都不可能对自己的文化有一个概观。

在这方面，现代学者要比乔叟更为有利。总的来说，人们现在能够了解从中古英语文学幸存的任何东西。然而，即使所有的东西都保存下来，人们对于这一时期文学的概观仍会感到难以捉摸。整个图像仍会是支离破碎和无连续性的。由于缺乏一个“整体和能动的”传统，早期作家主要依赖于仍然幸存，并在他们所在地区能够得到的方言传统。因此文学史家所冀求的那种文学发展先后顺序(一位作家继承或抵制他人的风格)在中世纪英国文学中相对很难找到；即使这种传统确实出现时，它们也总是跟国家的某一特定区域有关。中世纪方言文学就跟中世纪社会一样，具有强烈的地区性——在这方面，它跟中世纪拉丁语文学不同，后者有一个标准的语言和国际性的发行量，并具有一批古典作品组成的经典作为后盾。文学史家会在方言文学中那些有历史渊源的作品里追溯这一发展顺序，但是就连这种研究的最有效尝试也难以建立完整的民族地位。也许人们可以争辩说，埃尔弗里克用威塞克斯的标准文学语言在威塞克斯王朝夺取全英国霸权的短暂时期内所写下的劝诫，文确实在一段时间内取得了民族地位。但在诺曼人征服英国以后，英语散文的传

统便具有一种显著的地区性质：只是在英国西部，尤其是在伍斯特地区，古英语散文继续被人转抄，并在同一地区，有人写下了《修女须知》和《凯瑟琳文集》等作品。

用“整体的”这个词来形容与中古英语文学相对比的现代英语文学似乎是一种可疑的提法。1800 年以后的英语作品难道不跟 1200 年左右的作品具有相同的多样性吗？说真的，难道现代文学的作品种类不更多吗？但是这种多样性的性质并不相同。简·奥斯汀与华兹华斯写作的体裁很不相同，然而尽管他们住在相隔很远的地区，他们还是属于同一个文学背景。就是说他们的作品可作为局部而构成既共同享有，又存有争议的传统中同一个复杂的模式。归根结底，如果说他们有所不同的话，那这种区别也是故意造成的。于是文学史家便可通过诸如把他们的态度跟约翰逊博士和其他 18 世纪作家加以对比等方法来解释他们之间的区别。但《高文爵士》跟《特洛伊罗斯》在这方面的联系就不同于《傲慢与偏见》跟《抒情歌谣集》之间的联系。甚至没有证据表明“高文”诗人知道乔叟的存在；而且尽管乔叟确实了解一些头韵诗，《坎特伯雷故事集》中的牧师在提及它时还是显示出当时一种典型的门户之见：

> “But trusteth wel, I am a Southren man,
> I kan nat geeste ‘rum, ram, ruf,’ by lettre.”
>
> (X 42—43)
>
> “可是要知道，我是个南方人，
> 不善于讲故事时用那些铿锵头韵。”

这两行诗曾使有的文学史家认为头韵诗和音节诗在 14 世纪中是竞争对手，就像 20 世纪初的自由诗和传统诗那样，但牧师的话中却并没有这种意思。他排斥头韵诗，并不是因为他认为不能用它来写英语诗歌，而是因为他是一个南方人——而南方人

既不理解，也不喜欢这类东西。头韵诗对于他来说实际上是一种外来的传统。

乔叟死后的那一个世纪中出现活字印刷一事，从长远来说显然对地方主义十分不利的。新技术不会不促使人们对英国文学传统有一种更为整体的意识。但这个问题要放在更广泛的条件下来更好地加以理解。人们经常注意到一个奇怪的事实，即一般认为是具有现代特征的许多发现和发展，无论是文学的还是其他的，学者们都可以证明在中世纪就有过。的确，其中有些东西，如希腊文化的再发现，似乎已经发生过好几次。可是区别正是在这里。一旦某个发现和发展以印刷的形式被记录下来，那么一般来说，它就可以被后代所了解。后代当然可能会抵制或反对它，但他们不太可能对它一无所知。从另一方面说，在手抄本的时代，同一项发展经常会发生好几次，而每一次都互不相关。在自然科学、探险、《圣经》翻译或学术研究等领域所获得的成果很容易丧失，而后也许再获得，再丧失。活字印刷无疑比任何其他事物都更为有力地改变了这种情景，正如伊丽莎白·艾森斯坦在《作为变化动因的活字印刷》中所指出的那样。在论及作为大多数文艺复兴定义中一个基本要素的古典作品研究时，她说了下面这段话："古代语言的复得其过程跟古代文本的复得相同。至此一直是间歇性的一个过程变成了一个连续性和增值性变化的过程。新发现一旦能永久地在印刷品上记录下来，它就为一系列无止境的发现和调查技术的系统发展铺平了道路。"①

关于手抄本时代的"间隙性"文化与活字印刷时代的"连续性，增值性"文化之间的基本对比，我们只需简单回顾一下标准书面英语的早期历史就可以弄清，后者本身对于文学就具有相

① E. 艾森斯坦：《作为变化动因的活字印刷》（剑桥，1979），第 224 页。在这一章中我特别得益于这本书。

当的重要性。有人认为中世纪的抄写员在誊写方言文学作品时根本没有遵守标准规范的概念。但要说抄写员随心所欲地改写,这也是不太可能的,因为假如这样的话,作品就会无法卒读。实际上有些手抄本在拼写和字形上所取得的某种连贯的规则性比我们一般所见到的 17 世纪前的印刷本要更胜一筹。当用不同的笔迹誊写的好几部这样的手抄本都能约定俗成时,我们就不得不认为这些抄写员是在遵守书面英语公认的某种标准规范。10 世纪和 11 世纪的盎格鲁-撒克逊抄写员们当然就属于这种情况,他们所遵守的是后期西撒克逊方言的温彻斯特体例。那些人所制作的方言散文和诗歌手抄本在正字法上如此连贯一致,使得现代的编辑者们在为初学者编写标准教材时,只需在个别字上稍加改动就能取得完全的一致性。人们毕竟没有理由认为一个训练有素的抄写员为什么在写字时就不能像一个训练有素的印刷厂排字工那样连贯一致。其区别仅在于后期西撒克逊方言的规范体并没有持续多久。而尽管埃尔弗里克在中西部方言的后继者发展了他们自己的一种新文学规范体,即在《修女须知》和《凯瑟琳文集》等手抄本中字体规范的所谓"AB 方言",它们也没有传下来。这种规范体实际上是一种手抄本时代典型的"间歇性"成就。只是在另一种所谓的"法庭规范体",即由 15 世纪抄写员和文书学者所发展起来的书面标准英语,被最早的印刷商采纳并持久地用于印刷书籍以后,英国才为文学获得了一种整体性的语言。当然,这种语言从卡克斯顿的时代起,并没有静止不变,但它的历史一直是有连续性的。现代读者可以通过弥尔顿、斯宾塞和马洛礼一直追溯到乔叟和高尔,而不会碰到语言链的间断。因此我们读乔叟和高尔要比他们读某些中古英语(更别提古英语)作品更容易些。

普登汉姆关于"英语诗歌中最著名作家"的名单中并不包括那些没有采用伦敦印刷商所公认的英语形式的中古英语作者,这绝不是偶然的。习惯于《廷代尔-科弗代尔圣经》、《英国国教

祈祷书》或福克斯的《殉道者之书》等书中语言的16世纪读者对于阅读《坎特伯雷故事集》、《情人的忏悔》或利德盖特《君王的蒙难》等书的印刷本不会有太大的困难。但是精明的印刷商绝不会刊印《高文爵士》或《珍珠》的印刷本，其原因恰恰是因为诗人所使用的西北部方言对读者来说过于困难。在活字印刷时代所兴起的英国文学本身并没有限制于某个特定的地区。相反，它从本质上来说是全民族的，但是对于那些被普登汉姆等人认为是值得推荐的中古英语作家的回溯选择上，它却表现出一种强烈的门户之见。

于是在早期现代英语时期被接纳为经典的那些中古英语作品和留给具有好古癖的读者玩赏的那些中古英语作品之间便有了一种区分的界限。只要这种区分是出于文学品性的考虑，现代文学研究者也许会满足于接受既成的选择。但是中世纪文学现代批评的主旨，就是使那些因采用的方言不被人接受或当时无法得到等偶然因素，而被排除在经典作品之外的真正好作品恢复名誉。最明显的例子就是没有被列入经典的杰作《高文爵士与绿衣骑士》。这部作品只有一个手抄本。有证据表明直至16世纪以前，它在中西部地区一直被人传阅，但从那时起它似乎被人遗忘，甚至在它自己的方言区域也是如此。这部幸存的手抄本落到了约克郡的古文物学家亨利·萨维尔(1568—1617)的手中，然后又转手于罗伯特·科顿爵士，最后才被大英图书馆收藏至今。《高文爵士》首次被刊印是在1824年，当时理查德·普赖斯在托马斯·沃顿的《英国诗歌史》的修订本中引用了该诗的一个片断(20—36)。全诗的刊印是在1839年，是由班纳坦俱乐部在沃尔特·司各特的鼓励下编辑出版的。早期英语文本学会在1864年也刊印了一个版本，从那时起，这首诗就经常得以刊印；但因为语言上的困难，对于这首诗的了解至今仍主要局限于学术圈子之内。与乔叟的《坎特伯雷故事集》相比，它的经典地位仍是不甚稳固的。

《高文爵士》幸存和复兴的历史对于许多因种种原因，没能在都铎王朝的经典中奠定位置的中古英语来说是很典型的。例如早期中古英语文学中的三部主要作品也只是在 19 世纪有维多利亚时代的语文学家刊印出来以后才为世人所知的：史蒂文森 1838 年出版的《猫头鹰与夜莺》、马登 1847 年出版的《布鲁特》和莫顿 1853 年出版的《修女戒律》。几乎所有的中世纪头韵体诗歌作品以同样的方式湮没无闻。被印刷出版的文学作品所采用的标准语言是“南方人”的语言，因为大多数带铿锵重音的头韵诗是在北部或西部写成的，所以它们没被刊印一事并不奇怪。一个最显著的例子是“《农夫皮尔斯》那首讽刺诗”，它本身也许就是在伦敦写的，因而普登汉姆的名单上也列有其名。作为讽刺家的兰格伦对于罗马教廷的滥用职权尤其深恶痛绝，“对黑暗罪行疾言厉色”，这使他很受清教徒印刷商克劳利和斯宾塞、弥尔顿等读者的欢迎；但除此之外，很少有头韵体诗歌流传下来——也许只有头韵体的《亚瑟王之死》被托马斯·马洛礼爵士改写成散文，并由卡克斯顿作为马洛礼《亚瑟王之死》的第五卷刊印出来。

作为文学经典的一部分保存下来的中古英语作品与 19 世纪学者从默默无闻中拯救出来的那些作品之间的明显差异不仅仅是个历史兴趣问题，它仍使我们对这个时期有不正确的看法。普登汉姆所追溯的大多数著名作家的传统现在不再享有它曾经有过的优越地位，尤其是从 1660 年到 19 世纪这段时间。《高文爵士》、《珍珠》、《忍耐》和《赢者与浪子》，甚至还有《猫头鹰与夜莺》和《修女须知》等作品，尽管在语言上具有相当的难度，但现在都得到了公正的评价。然而除了语言困难之外，这些非经典作品继续对文学批评提出一个特殊的挑战，这正是由于它们在整个现代的大部分时期都被排斥在普通文学经典之外这个事实所引起的。就拿那些“最著名作家”为例，尤其是乔叟，我们可以引用许多代英国读者和作家对其作品的反应。卡罗琳·斯珀吉

翁不朽的论著,《五百年间的乔叟评论和引喻》就记录了这些反应。它具有通过都铎王朝、王政复辟、18世纪和浪漫主义等时期人们的眼光来表现乔叟的效果。[①] 而乔叟作品被接受,特别是被那些不同时代的诗人所接受的情况,经常会揭示出乔叟作品中那些在我们这一特定时期最不容易观察到的方面。例如斯宾塞和弥尔顿特别关注乔叟未完成,而今又被人忽视的《侍从的故事》:斯宾塞在《仙后》第四卷中续完了这个故事,弥尔顿则在一条引喻中这样提到了乔叟:

him that left half-told
The story of Cambuscan bold,
Of Camball, and of Algarsife,
And who had Canace to wife,
That owned the virtuous ring and glass,
And of the wonderous horse of brass,
On which the Tartar kong did ride.

(《幽思的人》109—115)

他还没有完全讲完
英勇的成吉思汗、康巴尔
和阿尔加西夫的故事,
后者娶了拥有奇异戒指
和镜子的肯纳西为妻,
还有鞑靼国王骑过的
那匹惊人的黄铜骏马。

① C. F. E. 斯珀吉翁:《五百年间乔叟的评论和引喻》(剑桥,1925,再版,纽约,1960)。更近的乔叟评论有 J. A. 伯罗编辑的《杰弗利·乔叟评论选》(伦敦,1969)和 D. S. 布鲁尔编辑的《乔叟:评论遗产丛书》(伦敦,1978)。

那并不是我们眼中的乔叟。在后来小说时代的评论家甚至提出诗人故意没讲完《侍从的故事》,就像《托巴斯先生的故事》那样,因为作者对于枯燥无味的奇迹故事根本不感兴趣。然而假如我们能够像弥尔顿所敦促的那样,更仔细和不带偏见地去读这篇故事的话,就会完全否定这种看法。考虑一下侍从对于"惊人的黄铜骏马"的描述:

For it so heigh was, and so brood and long,
So well proporcioned for to been strong,
Right as it were a steede of Lumbardye;
Therwith so horsly, and so quyk of ye,
As it a gentil Poilleys courser were.

(V 191—195)

马的身材高大,而且又宽又长,
体态匀称,显出健壮的肌肉,
恰似那伦巴底的纯种骏马;
它的步履矫健,眼神敏捷,
又好似一匹浦利亚的快马。

后代诗人利·亨特中肯地指出,这匹马"临摹于现实生活。你只要拍拍它,就会感受到它青铜色的肌肉"①。

诗人对于乔叟作品的改写也可以揭示出很多东西,如他们各自的时代和乔叟本人跟这个时代的关系。约翰·德莱顿《寓言集》的序言被公认为是前学院派乔叟批评的三大经典作品之一(另外两部是威廉·布莱克的《名著题解》和马修·阿诺德的随笔《诗歌研究》),而他对于《坎特伯雷故事集》的介绍也同样发人深省:"在我们这位同胞的作品中我最喜欢的一个故事是关于

① 《想象与幻想》(1844),第16页。

派拉蒙和阿赛脱的高雅诗篇，这是一篇可以跟《伊利亚特》或《埃涅阿斯纪》媲美的史诗，其故事比那两篇都要更动人，其风格同样完美，其措辞同样具有诗意，其学问同样深奥广博，其总的布局同样富于艺术性。”在前面有一章中，我曾经提到《武士的故事》与意大利原型故事的不同之处就在于没有追求“史诗”风格；但德莱顿从亲身实践中知道什么是英雄史诗，而且他对乔叟诗歌的改写显示出现代读者很容易忽视的“高雅性”。德莱顿看到的是用旧黑体字印刷的斯佩特版本，所以他的译文偶尔跟乔叟的原文有出入，但是他对忒修斯宽恕两位情郎的处理，就以独特的方式保留了乔叟笔下公爵的真正力量和威严：

He shook his head,
And softly sighing to himself he said:
“Curse on th’unpardoning prince, whom tears can draw
To no remorse; who rules by lion’s law;
And, deaf to prayers, by no submission bowed,
Rends all alike, the penitent and proud.”
At this with look serene he raised his head;
Reason resumed her place, and passion fled.
Then thus aloud he spoke: “The power of love,
In earth, and seas, and air, and heaven above,
Rules unresisted, with an awful nod;
By daily miracles declared a god . . .”

（《派拉蒙与阿赛脱》II 342—353）

他摇了摇头，
轻轻地叹了口气，对自己说道：
“让不饶人的国王见鬼去吧，他的眼泪
不会因自责而流；他用铁腕统治国家，
绝不会听从别人乞求而做出让步；

无论忏悔还是骄傲，他都一视同仁。”
说到这儿，他以安详的神情抬起头来，
理智回到了脸上，怒气也无影无踪。
就这样他大声地说道：“爱以
不可抵御的力量和威严统治着
大地、海洋、空气和头顶的天空；
就像神一样宣布每日的奇迹……”

由于生活在斯图亚特王朝时代，德莱顿仍能欣赏一位公爵或上帝的某种“威严的”力量，用点头的方式来表示恩准或拒绝。而他的译文使我们从许多现代评论的民主清谈中恢复到了一种更真实的意识，即忒修斯的权威对于作为理查二世臣民的乔叟意味着什么。

乔叟在后代对他的大量评论方面是非常突出的。像兰格伦、高尔、利德盖特、霍克利夫和马洛礼等作家就很少有人评论。然而对他们也可以通过联系随后的英国文学传统来加以理解，因为尽管不像乔叟那么著名，他们也在该传统中继续存在。当都铎王朝的印刷商伯塞莱特在 1532 年的《情人的忏悔》版本中把高尔称作正规自然的英语典范，可教会现代作家如何“下笔如神，把英语句法修饰一新”时，或是当托马斯·沃顿在《英语诗歌史》(1774—1781)中论及他“对本国语言的批判性修养”时，这些实证都显示出高尔跟某些都铎王朝作家及许多 18 世纪作家关于平易正确的英语理想之间的关系。实际上，他也许是中古英语作家中唯一这样的例子，人们可以毫不迟疑地在他身上套用历代有关“正确性”的理想。另一方面，当柯勒律治出于浪漫主义趣味，把他贬为一名“啰唆的诗人”，并称他为“几乎不足道的高尔”时，对于我们来说它也是不无意义的。

对于乔叟、高尔和其他经典诗人的现代批评一般很少注意这些前学院派的证词，但往往在那些得不到类似证词的情况下，

人们才能认识这些证词的真正价值。假如约翰逊博士或约翰·济慈能够阅读《高文爵士》的话，那我们将能获益多少？本·琼森又会怎么看待《赢者与浪子》或托马斯·特拉赫恩怎样理解《珍珠》？约翰·弥尔顿会如何评价莱亚门的《布鲁特》？由于上述问题不可能得到回答，因而造成了我们对这些作品接受理解上的某种空白，以致不能自信地把它们与英国文学的主要传统联系起来。它们中大多数作品自被刊印以来已经有一个多世纪了。无可否认，它们并没有被现代创作艺术家所完全遗忘。事实上，它们可以说比乔叟更能触发艺术家的灵感。霍尔曼·亨特为高兰兹版的《珍珠》画了一个封面（一个有趣的结合）；艾戈·斯特拉文斯基和本杰明·布里顿及其他人为中古英语抒情诗谱上了音乐，而布里顿还把切斯特奇迹剧《亚伯拉罕与以撒》编入了他的《第二赞美歌》；哈里森·伯特威斯尔撰写了一部歌剧体的《高文爵士与绿衣骑士》；W. B. 叶芝改写了罗林森的抒情诗《我属于爱尔兰》，并把它编入了诗集《可以谱曲的歌词》；T. S. 艾略特声称从道德剧《普通人》中学到了《大教堂里的谋杀》一诗的韵律；还有 W. H. 奥登在《焦虑的时代》中写了头韵体诗歌。此外，像《坚忍的城堡》那样的道德剧和约克套剧一类的神秘剧现在也经常被成功地演出。然而还不能说这些编辑、评论家、音乐家和作家使这些非经典作品中的佼佼者加入“最著名作家”作品行列的努力都很成功。头韵体诗歌传统在 20 世纪的命运就为这提供了一个证明。在 18、19 世纪，头韵体诗歌甚至对于像托马斯·沃顿和 W. W. 斯基特等人来说，似乎也没有前途，这种情景是可以理解的。蒲柏和丁尼生诗歌中的规定音节数目、强音规则循环和尾韵等根深蒂固的原则并不鼓励诗人去试验音节凌乱、强音混杂，以及用头韵取代尾韵的那种诗歌形式。人们需要经过相当的心理调整，才能接受这种诗歌节奏，并把头韵听做是一种诗歌形式的需要，而不是一种偶尔用作过分渲染的手法技巧。在 19 世纪中，数音节和押尾韵这种长期盛行的习惯受到

了质疑，像杰拉尔德·曼利·霍普金斯这样的诗人开始尝试用不同的方式来写诗。人们本应期望当时已有现代版本，并有像斯基特那样精深渊博的学者研究的头韵体诗歌能像乔叟的时代那样，重新出现在英语诗歌的主流之中，作为尾韵诗的一种活生生的替代形式。但这种情况并没有发生。凡是深谙中世纪头韵诗体的人都不真正认为霍普金斯的诗歌与其有相通之处。为了寻找头韵体诗歌传统，霍普金斯确实读了兰格伦的作品，但是他觉得《农夫皮尔斯》令人失望："我正在阅读这首著名诗歌，得出的结论是它不值一读"（1882 年 10 月 8 日给布里奇斯的信）。W. H. 奥登在本世纪写了正确的头韵体诗歌，但这次"头韵诗复兴"（假如可以这么称呼的话）并没有成功地冲破学术界和古文物学家的小圈子，关于这种诗歌形式的知识长期以来就局限于这个小圈子。要知道奥登就是在牛津大学学习的英语。

对于中古英语文学（包括头韵体诗歌）的未来，人们只能进行猜测。重新发现许多作品似乎不太可能。小作品不断地被发现，但自从第二次世界大战以来，唯一可与战前《马杰里·肯普之书》、头韵诗《姆妈与占卜者》或未经印刷的马洛礼作品等重见天日相比拟的重要发现是《行星的赤道》，假如编辑者把它归属于乔叟的说法可以成立的话。[①] 文献记载仍会是残缺的（阻止时间的行进），会继续使文学史家们灰心丧气。另一方面，校勘者、古抄本研究者、语文学家、词典编辑等，就像中世纪思想史和社会史的学者那样，可以做出很大的贡献。对于古代作品不断完善的历史和语文学理解不应该阻碍，而是要促进和加快对它们的新评价。中古英语文学在 20 世纪已经跟 19 世纪大不相同；到了 21 世纪，它无疑还将有变化。究竟能变得多么厉害，我猜想在很大程度上将有赖于那个"连续的、增值的"文学传统的未来命运，后者目前并不拘泥于被普登汉姆及其时代奉为经典的

① 在 D. J. 普赖斯的《行星的赤道》（剑桥，1955）一书中首次印行。

中世纪作家。因为不仅学者们反对乔叟是英语诗歌之父(德莱顿语)的说法;就连乔叟传统本身——即用他那种英语和格律写成并印成书的诗歌——也将在未来面临其他那些不承认《钦定本圣经》的语言为正规英语的对立传统越来越强烈的挑战。说到底,要是在英语成为世界语而英国不再是世界列强的时代,乔叟、弥尔顿和丁尼生的传统如不受到挑战的话,那将令人感到吃惊。因此,未来的读者将能更不带偏见地看待中古英语文学,未来的作家也将跟如今在大学校门之外几乎无人知晓的前辈们攀上亲缘。

参 考 书 目

诗歌选集

Bennett, J. A. W., and Smithers, G. V. (eds.), *Early Middle Verse and Prose*, Clarendon Press, Oxford, 1968.

Burrow, J. A. (ed.), *English Verse 1300—1500* (Longman Annotated Anthologies of English Verse), Longman, London and New York, 1977.

Burrow, J. A. and Turville-Petre, T. (eds), *A Book of Middle English*, 2nd edn., Blackwell, Oxford, 1996.

Davies, R. T. (ed.), *Medieval English Lyrics: A Critical Anthology*, Faber and Faber, London, 1963.

Gray, D. (ed.), *The Oxford Book of Late Medieval Verse and Prose*, Clarendon Press, Oxford, 1985.

Sisam, C., and Sisam, K. (eds.), *The Oxford Book of Medieval English Verse*, Clarendon Press, Oxford, 1970.

Sisam, K. (ed.), *Fourteenth Century Verse and Prose*, Clarendon Press, Oxford, 1921.

文本

Ancrene Wisse, Parts 6 and 7, ed. G. Shepherd (Nelson's Medieval and Renaissance Library), Nelson, London, 1959.

Chaucer, G., *The Riverside Chaucer*, 3rd edn., ed. L. D. Benson, Houghton Mifflin, Boston, 1987.

Chester Mystery Cycle, ed. R. M. Lumiansky and David

Mills, E. E. T. S. s. s. 3 and 9, 1974 and 1986.

Clanvowe, J., *Works*, ed. V. J. Scattergood, Brewer, Cambridge, 1975.

Cleanness, ed. J. J. Anderson, Manchester University Press, Manchester and New York, 1977.

Cloud of Unknowing, ed. Phyllis Hodgson, E. E. T. S. o. s. 218, 1944.

Dunbar, W., *Poems*, ed. James Kingsley, Clarendon Press, Oxford, 1979.

Everyman, ed. A. C. Cawley, Manchester University Press, Manchester, 1961.

Gest Hystoriale of the Destruction of Troy, ed. D. Donaldson and G. A. Panton, E. E. T. S. o. s. 39 and 56, 1869 and 1874.

Gower, J., *English Works*, ed. G. C. Macaulay, E. E. T. S. e. s. 81 and 82, 1900 and 1901.

Guy of Warwick, ed. J. Zupitza, E. E. T. S. e. s. 42, 49 and 59, 1883, 1887 and 1891.

Havelok, ed. G. V. Smithers, Clarendon Press, Oxford, 1987.

Henryson, R., *Poems*, ed. D. Fox, Clarendon Press, Oxford, 1981.

Hoccleve, T., *Regement of Princes*, ed. F. J. Furnivall, E. E. T. S. e. s. 72, 1897.

James I of Scotland, *The Kingis Quair*, ed. J. Norton-Smith (Clarendon Medieval and Tudor Series), Clarendon Press, Oxford, 1971.

Laȝamon, *Brut*, ed. G. L. Brook and R. F. Leslie, E. E. T. S. o. s. 250 and 277, 1963 and 1978.

Langland, W., *The Vision of Piers Plowman*, B Text, 2nd

edn., ed. A. V. C. Schmidt (Everyman Library), Dent, London, 1995.

Langland, W., *Piers Plowman*, C Text, ed. Derek Pearsall (York Medieval Texts), Arnold, London, 1978.

Lydgate, J., *Siege of Thebes*, ed. A. Erdmann and E. Ekwall, E. E. T. S. e. s. 108 and 125, 1911 and 1930.

Macro Plays, ed. Mark Eccles, E. E. T. S. o. s. 262, 1969.

Malory, T., *Works*, ed. E. Vinaver (Oxford Standard Authors), 2nd edn., Oxford University Press, Oxford, 1971.

Mannyng, R., *Handlyng Synne*, ed. F. J. Furnivall, E. E. T. S. o. s. 119 and 123, 1901 and 1903.

N-Town Play, ed. S. Spector, E. E. T. S. s. s. 131 and 12, 1991.

Owl and the Nightingale, ed. E. G. Stanley (Nelson's Medieval and Renaissance Library), Nelson, London, 1960.

Patience, ed. J. J. Anderson, Manchester University Press, Manchester, 1969.

Pearl, ed. E. V. Gordon, Clarendon Press, Oxford, 1953.

Peterborough Chronicle, ed. C. Clark, Oxford University Press, 1977.

Purity, see Cleanness.

St Erkenwald, ed. Clifford Peterson, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1977.

Sir Beves of Hampton, ed. E. Kolbing, E. E. T. S. e. s. 46, 48 and 65, 1885, 1886 and 1894.

Sir Gawain and the Green Knight, ed. J. R. R. Tolkein and E. V. Gordon, 2nd edn., revised N. Davis, Clarendon Press, Oxford, 1967.

Sir Orfeo, ed. A. J. Bliss, 2nd edn., Clarendon Press, Ox-

ford, 1966.

Towneley Plays, ed. A. C. Crawley and M. Stevens, E. E. T. S. s. s. 13 and 14, 1994.

Wynnere and Wastoure, ed. S. Trigg, E. E. T. S. o. s. 297, 1990.

York Plays, ed. Lucy Toulmin Smith, Clarendon Press, Oxford, 1885.

Ywain and Gawain, ed. A. B. Friedman and N. T. Harrington, E. E. T. S. o. s. 254, 1964.

研究论著(不包括对个别作家的研究论著)

Aers, D. *Community, Gender, and Individual Identity: English Writing 1360-1430*, Routledge, London, 1988.

Auerbach, E., Mimesis: *The Representation of Reality in Western Literature*, trans. W. R. Trask, Doubleday, New York, 1957.

Baugh, A. C., and Malone, Kemp, *The Middle Ages* (*A Literary History of England*, Vol. 1), 2nd edn., Routledge, London, 1967.

Beadle, R. (ed.), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

Blake, N. F., *The English Language in Medieval Literature*, Methuen, London, 1979.

Burrow, J. A., *Richardian Poetry*, Routledge, London, 1971.

Chaytor, H. J., *From Script to Print: An Introduction to Medieval Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1945.

Curtius, E. R., *European Literature and the Latin Middle Ages*, *trans.* W. R. Trask, Routledge, London, 1953.

Dronke, P., *The Medieval Lyric*, Hutchinson, London, 1968.

Eisenstein, E., *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

Everett, D., *Essays on Middle English Literature*, ed. P. M. Kean, Oxford University Press, Oxford, 1955.

Faral, E. (ed.), *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e Siècle* (Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, No. 238), Champion, Paris, 1924.

Ford, B. (ed.), *Medieval Literature. Part One: Chaucer and the Alliterative Tradition* (New Pelican Guide to English Literature, Vol. I), Penguin Books, Harmondsworth, 1982.

Goldschmidt, E. P., *Medieval Texts and their First Appearance in Print* (Supplement to the Bibliographical Society's Transactions, No. 16), Bibliographical Society, London, 1943.

Gradon, P., *Form and Style in Early English Literature*, Methuen, London, 1971.

Gray, D., *Themes and Images in the Medieval English Religious Lyric*, Routledge, London, 1972.

Greene, R. L., *The Early English Carols*, 2nd edn., Clarendon Press, Oxford, 1977.

Ker, W. P., *Epic and Romance: Essays on Medieval Literature*, London, 1897 (reissued Dover, New York, 1957).

Kolve, V. A., *The Play Called Corpus Christi*, Stanford University Press, Stanford, California, 1966.

Kruger, S. F., *Dreaming in the Middle* Ages, Cambridge

University Press, Cambridge, 1992.

Lewis, C. S., *The Allegory of Love: A Study of Medieval Tradition*, Oxford University Press, Oxford, 1936.

Lewis, C. S., *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1964.

Loomis, R. S. (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Clarendon Press, Oxford, 1959.

Mathew, G., *The Court of Richard II*, Murray, London, 1968.

Mehl, D., *The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Routledge, London, 1968.

Minnis, A. J., *Medieval Theory of Authorship*, Scolar Press, London, 1984.

Minnis, A. C., and Scott, A. B., *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-c. 1375*, Clarendon Press, Oxford, 1988.

Morris, Colin, *The Discovery of the Individual 1050-1200*. S. P. C. K., London, 1972.

Nykrog, P., *Les Fabliaux*, Munksgaard, Copenhagen, 1957.

Owst, G. R., *Literature and Pulpit in Medieval England*, Cambridge University Press, Cambridge, 1933 (reissued Blackwell, Oxford, 1961).

Patterson, L., *Negotiating the Past: The Historical Understanding of Medieval Literature*, University of Wisconsin Press, Madison, 1987.

Pearsall, D., *Old English and Middle English Poetry* (Routledge History of English Poetry, Vol. I), Routledge, London, 1977.

Preminger, A. S., Hardison, O. B., and Kerrane, K., *Clas-*

sical and Medieval Literary Criticism: *Translations and Interpretations*, Ungar, New York, 1974.

Rigg, A. G., *A History of Anglo-Latin Literature*, *1066-1422*, Cambridge University Press, Canbridge, 1992.

Robertson, D. W., *A Preface to Chaucer*, Princeton University Press, Princeton, 1962.

Salter, E., *English and International*: *Studies in the Literature*, *Art and Patronage of Medieval England*, *Cambridge University Press*, Cambridge, 1988.

Southern, R. W., *The Making of the Middle Ages*, Hutchinson, London, 1953.

Spearing, A. C., *Criticism and Medieval Poetry*, 2nd edn., Arnold, London, 1972.

Stevens, John, *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, Methuen, London, 1961 (reissued Cambridge University Press, Cambridge, 1979).

Turville-Petre, T., *The Alliterative Revival*, Brewer, Cambridge, 1977.

Tuve, R., *Allegorical Image*: *Some Medieval Books and their Posterity*, Princeton University Press, Princeton, 1966.

Vinaver, E., *The Rise of Romance*, Clarendon Press, Oxford, 1971.

Welter, J-T., *L'Exemplum dans la Littérature Religieuse et Didactique du Moyen Age*, Guitard, Paris, 1927.

Wilson, R. M., *The Lost Literature of Medieval England*, 2nd edn., Methuen, London, 1970.

Woolf, R., *The English Mystery Plays*, Routledge, London, 1972.

Woolf, R., *The English Religious Lyrics in the Middle Ages*, Clarendon Press, Oxford, 1968.

专有名词与术语英汉对照表

Abbey of Saint-Denis, The	圣丹尼斯修道院
Abraham	亚伯拉罕
Absolon	阿伯沙龙
Aelfric	埃尔弗里克
Agincourt, The Song of	《阿让库尔战役之歌》
Alanus de Insulis	艾伦诺斯·德·英萨利斯
Albin, St	圣阿尔宾
Alfred the Great, king of Wessex	威塞克斯国王阿尔弗烈德大帝
Alison	艾莉森
allegory	讽喻(作品)
alliterative poetry	头韵体诗歌
Ancrene Wisse	《修女须知》
Ancrene Riwle	《修女戒律》
Angevin	安茹王朝的
Anglo-Norman	盎格鲁-诺曼
Anglo-Saxon Chronicle	《盎格鲁-撒克逊编年史》
Annuciation	圣母领报节
Antichrist	伪基督
Ariosto	阿里奥斯托
Aristotle	亚里士多德
Poetics	《诗学》
Arnold, Matthew	阿诺德,马修
Ars Dictandi	信函学
Arthur, king	亚瑟王

"As I went on yol day"	《当我在圣诞节》
Auerbach, E.	奥尔巴克,E.
Mimesis	《模仿》
Auden, W. H.	奥登,W. H.
Augustine, St, Archbishop of Canterbury	坎特伯雷大主教圣奥古斯丁
Austin, J. L.	奥斯汀,J. L.
Bale, John	贝尔,约翰
ballads	民谣,谣曲
Bannatyne, George	班纳坦,乔治
Bannatyne Club, The	班纳坦俱乐部
Battle of Maldon, The	《马尔登战役》
Beatrice	贝雅特丽斯
Bede, the Venerable	比德
Bedier, Joseph	贝迪埃,约瑟夫
bello stilo	文笔
Bembo, Pietro	本博,皮埃特罗
Benoit de St Maure	伯努瓦·德·圣莫尔
Beowulf	《贝奥武甫》
Bernard, St, abbot of Clairvaux	圣伯尔纳,明谷隐修院院长
Beroul	贝鲁尔
Tristan	《特里斯坦》
Berthelette, Thomas	伯塞莱特,托马斯
Beves of Hampton	《汉普顿的比维斯》
Bible	《圣经》
Song of Songs	《雅歌》
Blake, William	布莱克,威廉
Boccaccio, Giovanni	薄迦丘,乔万尼
Decameron	《十日谈》
Il Filostrato	《弗洛斯屈雷托》

Il Teseida	《忒赛达》
Boethius	波伊提乌
Bonaventure, St	圣波拿文都拉
Book of Common Prayer	《英国国教祈祷书》
Breton lay	布列塔尼谣曲
Browne, Thomas	布朗,托马斯
Browne, William, of Tavistock	布朗,威廉,塔维斯多克的
Burckhardt, Jakob	伯克哈特,雅各布
Burgundy	勃艮第
Castle of Perseverance	《坚忍的堡垒》
Caxton, William	卡克斯顿,威廉
Chantecleer	腔得克立
Chartres	沙特尔大教堂
Chaucer, Geoffrey	乔叟,杰弗利
Ballades	《歌谣》
Book of the Duchess	《公爵夫人之书》
Canterbury Tales	《坎特伯雷故事集》
Clerk' Tale	《学者的故事》
Cook's Tale	《厨师的故事》
Franklin's Tale	《自由农的故事》
Friar's Tale	《游乞僧的故事》
General Prologue	《总引》
Knight's Tale	《武士的故事》
Man of Law's Tale	《律师的故事》
Merchant's Tale	《商人的故事》
Miller's Tale	《磨坊主的故事》
Monk's Tale	《僧人的故事》
Nun's Preist's Tale	《女尼教士的故事》
Pardoner's Tale	《赦罪僧的故事》
Parson's Tale	《牧师的故事》

Prioress's Tale 《女修道院长的故事》
Reeve's Tale 《管家的故事》
Retraction 《乔叟告别辞》
Second Nun's Tale 《第二个女尼的故事》
Shipman's Tale 《船手的故事》
Sir Thopas 《托巴斯先生的故事》
Squire's Tale 《侍从的故事》
Summoner's Tale 《法庭差役的故事》
Wife of Bath's Tale 《巴斯妇的故事》
Envoy to Scogan 《乔叟的诗跋酬司各根》
Hous of Fame 《声誉之堂》
Legend of Good Women 《善良女子殉情记》
Parliament of Fowls 《众鸟之会》
Romaunt of the Rose 《玫瑰传奇》
Roundels 回旋诗
"*Your yen two wol slee me sodenly*" 《你的双眼会突然置我于死地》
Treatise on the Astrolabe 《论星盘》
Troilus and Criseyde 《特洛伊罗斯与克丽西达》
Chrétien de Troyes 克雷蒂安·德·特罗亚
Cliges 《克里热》
Cicero 西塞罗
De Amicitia 《论友谊》
De Inventione 《创新篇》
Cistercians 西多会
Citeaux 锡托
Clanvowe, Sir John 克兰沃,约翰(爵士)
Book of Cupid 《丘比特之书》
Cleanness 《纯洁》

Cloud of Unknowing	《无知的云雾》
Coleridge, Samuel Taylor	柯勒律治,塞缪尔·泰勒
Biographia Literaria	《文学传记》
compilations	编纂本
Constance	康丝顿司
Cotton, Sir Robert	科顿,罗伯特(爵士)
courtly love	优雅爱情
Crowley, Robert	克劳利,罗伯特
Cursor Mundi	《世界的信使》
Curtius, E. R.	柯蒂乌斯,E. R.
Cynewulf	基涅武甫
Juliana	《朱莉安娜》
Dante	但丁
Il Convivio	《飨宴》
De Vulgari Eloquentia	《论俗语》
Divine Comedy	《神曲》
Inferno	《地狱篇》
Purgatorio	《炼狱篇》
Paradiso	《天堂篇》
Letter to Can Grande	《致大公的信》
Davies, R. T.	戴维斯,R. T.
Deschamps, Eustache	德尚,厄斯塔什
Donne, John	多恩,约翰
Dorigen	朵丽根
Douglas, Gavin	道格拉斯,加文
drama	戏剧
dream poetry	梦幻诗
Dronke, Peter	德龙克,彼得
Dryden, John	德莱顿,约翰
Palamon and Arcite	《派拉蒙与阿赛脱》

Du Bartas, G. Salluste	迪·巴尔塔斯,G. 萨鲁斯特
Dunbar, William	邓巴,威廉
Lament for the Makaris	《哀悼创造者》
On his Heid-Ake	《论头疼》
Early English Text Society	早期英语文本学会
Edward III, king of Englang	英王爱德华三世
Eisenstein, Elizabeth	艾森斯坦,伊丽莎白
Eleanor of Aquitaine	阿基坦的埃莱亚诺
Eliot, T. S.	艾略特,T. S.
Four Quartets	《四个四重奏》
eloqence	雄辩
Elton, G. R.	埃尔顿,G. R.
Emily	爱茉莱
Equatorie of the Planetis	《行星的赤道》
Everyman	《普通人》
exempla	训诫故事
exemplification	例证
fable	寓言
fabliau	韵文故事
fiction	小说
Fortescue, Sir John	福蒂斯丘,约翰(爵士)
Fourth Lateran Council	第四次拉特兰会议
Foxe, John	福克斯,约翰
Freud	弗洛伊德
Froissart, Jean	傅华萨,让
Frye, Northrop	弗莱伊,诺斯罗普
Furnivall, F. G.	弗尼瓦尔,F. G.
Gamelyn, The Tale of	《格梅林故事》
Gawain-pot	"高文"诗人
Genette, Gérard	热内特,热拉尔

Germanic tradition	日耳曼传统
Genius	“天资”
Gest Historiale of the Destruction of Troy	《特洛伊城陷落的历史传说》
Gest of Robyn Hode	《罗宾汉传说》
Goldschmidt, E. P.	戈德施米特,E. P.
Gombrich, E. H.	冈布里奇,E. H.
Gottfried von Strassburg *Tristan*	戈德夫里德·封·斯特拉斯堡 《特里斯坦》
Gower, John	高尔,约翰
Gregory the Great, St	圣格列高利
Grisilde	格丽西达
Guido delle Colonne	科隆的圭多
Guillaume de Deguileville *Pèlerinage de la Vie Humaine*	纪尧姆·德·戴吉莱维 《人生的旅途》
Guillaume de Lorris	纪尧姆·德·洛里斯
Guy of Warwick	《沃里克的盖伊》
Hardyng	哈丁
Harold, king of England	英王哈罗德
Havelok the Dane	《丹麦人哈弗洛克》
Henry II, king of England	英王亨利二世
Henry VII, king of England	英王亨利七世
Henry VIII, king of England	英王亨利八世
Henryson, Robert *Moral Fables of Aesop*	亨利森,罗伯特 《伊索道德寓言》
Herbert, George	赫伯特,乔治
Herod	希律王
Heywood, John *The Pardoner and the Friar*	海伍德,约翰 《赦罪僧与游乞僧》

Hilton, Walter	希尔顿,沃尔特
Hoccleve, Thomas	霍克利夫,托马斯
La Male Regede de T. Hoccleve	《T.霍克利夫的恶习》
Regement of Princes	《君王的统辖》
Series	《故事集》
Homer	荷马
homily	劝诫文
Hopkins, Gerard Manley	霍普金斯,杰拉尔德·曼利
Horace	贺拉斯
Hunt, Holman	亨特,霍尔曼
Hunt, Leigh	亨特,利
"Ich am of Irland"	《我来自爱尔兰》
inflexion	屈折形式
Isaac	以撒
Ishmael	以实玛利
Jakobson, Roman	雅各布森,罗曼
James I, king of Scotland	苏格兰国王詹姆斯一世
Kingis Quair	《君王之书》
James IV, king of Scotland	苏格兰国王詹姆斯四世
Jankin	詹金
Jean de Meun	让·德·默恩
John, king of England	英王约翰
John of Garland	加兰的约翰
Parisiana Poetria	《帕里斯阿纳的女诗人》
Jonson, Ben	琼森,本
Judea	朱迪亚国
Julian of Nowich	诺里奇的朱利安
Revelations	《启示录》
"Katherine Group"	《凯瑟琳文集》

Keats, John	济慈,约翰
Kempe, Margery	肯普,马杰里
The Book of Margery Kemp	《马杰里·肯普之书》
La amon	莱亚门
Brut	《布鲁特》
Lancelot	朗斯洛
Langland, William	兰格伦,威廉
Piers Plowman	《农夫皮尔斯》
Latin influence	拉丁语影响
lay	谣曲
Leland, John	利兰,约翰
Lent	四旬斋
Lewis, C. S.	刘易斯,C. S.
Libeaus Desconus	《利博斯·德斯康纳斯》
Liflade ant te Passiun of Seinte Juliene	《圣女朱利恩的生平和殉难记》
Lincoln Thornton Manuscript	林肯·桑顿手抄本
literacy	断文识字
littérarité	文学性
Loire, The	卢瓦尔河
Lollius	洛利乌斯
Lucan	卢肯
Lucretius	卢克莱修
Lydgate, John	利德盖特,约翰
Temple of Glas	《玻璃神殿》
Siege of Thebes	《围攻底比斯》
Fall of Princes	《君王的蒙难》
lyric poetry	抒情诗
secular lyric	世俗抒情诗
ballade	民谣

carol 颂歌
chanson d'aventure 浪游之歌
chanson de femme 女子哀歌
courtly love lyric 优雅爱情抒情诗
roundel 回旋诗
virelay 双韵体短诗
religious poetry 宗教抒情诗
complaints of Christ 基督怨诗
meditations on the Passion 耶稣受难冥思诗
Machaut, Guillaume de 马肖特,纪尧姆·德
"Maiden in the Mor Lay" 《少女躺在沼泽地上》
Malory, Thomas 马洛礼,托马斯
Morte d'Arthur 《亚瑟王之死》
Mandeville, Sir John 曼德维尔
Travels 《游记》
Manilius 马尼利乌斯
Mann, Thomas 曼,托马斯
Buddenbrooks 《布登勃洛克一家》
Mannyng, Robert, of Brunne 曼宁,罗伯特,布龙纳的
Hanglyng Synne 《罪孽指南》
Marie de France 法兰西的玛丽
Mary, the Blessed Virgin 马利亚,圣母
Miracle of the Virgin 圣母的奇迹
Matthew of Vendôme 温多姆的马修
Mazzoni, Giacopo 马佐尼,贾埃科波
Medium Aevum 中世纪
Merlin 默林
Miller, Arthur 米勒,阿瑟
Death of a Salesman 《推销员之死》
Milton, John 弥尔顿,约翰

miracle plays	奇迹剧
modus exempilificativus	训诫程式
monasticism	修行
morality plays	道德剧
Morgan le Fay	摩根·勒费伊
Morris, Colin	莫里斯,科林
Moses	摩西
Mum and the Soothsegger	《姆妈与占卜者》
mystery plays	神秘剧
Nicholas of Guildford	吉尔福德的尼古拉斯
Noah	诺亚
Norman Conquest, the	诺曼人征服
Notary, Julian	诺特里,朱利安
"Now goth sonne under wod"	《现在太阳落在林子后面》
"Now springes the spray"	《现在树枝抽出嫩芽》
Nykrog, Per	尼克罗格,佩尔
old English texts	古英语文本
Beowulf Manuscript	贝奥武甫手抄本
Exeter Book	《埃克塞特诗集》
Junius Manuscript	朱尼厄斯手抄本
Vercelli Manuscript	韦尔切利手抄本
Ovid	奥维德
Hroides	《烈女志》
Owl and the Nightingale, The	《猫头鹰与夜莺》
Pandarus	彭大罗斯
Paston Letters	《帕斯顿信札》
Patience	《忍耐》
Pearl	《珍珠》
Perceval	帕尔奇法尔
Percy Folio	《珀西对折本》

Perrault, William	佩罗,威廉
Summa de Vitiis et Virtutibus	《罪孽与美德大全》
personification	拟人化(描写)
Petreborough Chronicle	《彼得巴勒编年史》
Peter Lombard	彼得·隆巴德
Sentences	《命题》
Petrarch, Francis	彼特拉克,弗朗西斯
Plautus	普劳图斯
point	细叙
Pope, Alexander	蒲柏,亚历山大
preaching	布道,说教
Price, Richard	普赖斯,理查德
Prick of Conscience, The	《良心的责备》
Pride of Life, The	《人生的骄矜》
printing	(活字)印刷
prose	散文
Prudentius	普鲁登蒂乌斯
Psychomachia	《灵魂的奋斗》
pseudo-statement	伪陈述
Puttenham, George	普登汉姆,乔治
Arte of English Poesie	《英语诗歌艺术》
Pynson, Richard	品森,理查德
Queen Alceste	阿尔赛斯王后
Rachel	拉结
Richard II, king of England	英王理查二世
Richards, I. A.	理查兹,L. A.
Robertson, D. W.	罗伯逊,D. W.
Rogers, Owen	罗杰斯,欧文
romance	浪漫传奇

Roman de la Rose	《玫瑰传奇》
rumination	“反刍”,冥思
runes	茹尼文字
St Erkenwald	《圣厄肯沃德》
saints’ lives	圣徒传记
Samaritan	撒马利亚人
Savile, Henry	萨维尔,亨利
Sawles Warde	《灵魂的牢狱》
scale	比例
scholasticism	经院哲学
scope	视野
Scott, Walter	司各特,沃尔特
Seneca	塞内加
Severus, Sulpicius	塞弗鲁斯,萨尔皮修
Life of Saint Martin	《圣马丁传记》
Shakespeare, William	莎士比亚,威廉
Sidney, Sir Philip	锡德尼,菲利普(爵士)
Apology for Poetry	《诗辩》
Sir Gawain and the Green Knight	《高文爵士与绿衣骑士》
Sir Lanval	《兰瓦尔爵士》
Sir Orfeo	《奥费渥爵士》
Sisam, Kenneth	赛塞姆,肯尼思
Skeat, W. W.	斯基特,W. W.
Skelton, John	斯克尔顿,约翰
South English Legendary	《英国南部传说》
Speght, Thomas	斯派格特,托马斯
Spenser, Edmund	斯宾塞,埃德蒙
Spurgeon, Caroline	斯珀吉翁,卡罗琳
Statius	斯塔提乌斯

Stephen, king 国王斯蒂芬
Stevens, John 史蒂文斯,约翰
Stow, John 斯托,约翰
Strode, Ralph 斯特罗德,拉尔夫
Surrey, Henry Howard, Earl of 萨利,亨利·霍华德(伯爵)
Tennyson, Alfred Lord 丁尼生,艾尔弗雷德(勋爵)
Terence 泰伦斯
Thomas 托马斯
Tristram 《特里斯坦》
Thomas Aquinas 托马斯·阿奎那
Summa Theologica 《神学大全》
Tolkien, J. R. R. 托尔金,J. R. R.
Lord of the Rings 《魔戒之王》
Tolstoy, Leo 托尔斯泰,列夫
War and Peace 《战争与和平》
Tottel, Richard 托特尔,理查德
Trajan 图拉真
Tuve, R. 图夫,R.
Twelfth-century Renaissance 12世纪文艺复兴
Usk, Thomas 乌斯克,托马斯
Testament of Love, The 《爱之契约》
Virgil 维吉尔
Aeneid 《埃涅阿斯纪》
Eclogues 《牧歌》
Georgics 《农事诗》
Vulgate cycle of Arthurian romances 亚瑟王浪漫传奇的"白话本故事集"
Wace 韦斯
Roman de Brut 《布鲁特传奇》

Wars of Alexander	《亚历山大的战争》
Warton, Thomas	沃顿,托马斯
History of English Poetry	《英国诗歌史》
William I, the Conqueror	威廉一世,征服者
Winner and Waster	《赢者与浪子》
Wessex	威塞克斯王国
Wolfram von Eschenbach	沃尔夫拉姆·封·埃申巴赫
Parzival	《帕尔奇法尔》
Woolf, Rosemary	沃尔夫,罗斯玛丽
Worde, Wynkyn de	沃德,温金·德·
Wordsworth, William	华兹华斯,威廉
Lyrical Ballads	《抒情歌谣集》
Wulfstan	伍尔夫斯坦
Wyatt, Sir Thomas	怀亚特,托马斯(爵士)
"Ye that passen by the weiye"	《你们这些过路人》
Yeats, W. B.	叶芝,W. B.
Ywain and Gawain	《伊万与高文》