

北宋轉踏題材研究

張若蘭

作為一種獨特的文藝樣式^[1]，轉踏在蔚為大觀的北宋文學中雖不占數量之優勢，卻自有其不可忽略之處。筆者此前的《北宋轉踏芻議》一文從體制特徵、文學特徵、淵源流變等方面對之作初步析論，該文雖曾提及北宋轉踏的題材狀況，但限於全文的整體把握性質未能深述。在此，筆者不憚淺陋，願藉本文就北宋轉踏的題材再作贅述。

北宋轉踏的題材和題材處理特徵

一、題材選擇

(一) 北宋轉踏題材概覽

據筆者的粗略統計，可確定作於北宋的轉踏約 42 首，此外尚有已佚的北宋石延年詠“開元天寶遺事”的《拂霓裳轉踏》。另有李邕《調笑令》1 首和無名氏《調笑集句》8 首，李作風貌類少年，無名氏作因錄於曾慥編於紹興丙寅的《樂府雅詞》，且曾序云此組作品乃自“九重傳出”^[2]，故作於北宋的可能性極大，故此 9 作亦暫歸北宋轉踏。如此，則本文討論範圍的北宋轉踏作品計 51 首。以下將北宋轉踏的作者、作品、題材等情況分三表列舉如下。表一所列為非歷史題材類作品，表二及表三所列皆為歷史題材，但所出典籍的部類有所不同。史部典籍指一直著錄或宋代著錄於史部的典籍，而非史部典籍則包括曾在非宋代的時期著錄入史部、不曾著錄入史部的典籍。其中有歷史成分、具歷史性質的題材，筆者仍目為歷

史題材。

表一：非歷史類題材

類型	題材	出處	作者	作品
人物	吳嫺	不詳	無名氏	《調笑集句》之“吳嫺” ⁽³⁾
	吳姬	不詳	鄭僅	《調笑轉踏》之七
	蘇蘇	不詳	鄭僅	《調笑轉踏》之十二
	苕子	不詳	毛滂	《調笑》之“苕子”
	採蓮女	泛詠	鄭僅	《調笑轉踏》之十一
			秦觀	《調笑令十首並詩》之“採蓮”
	閨中少婦	泛詠	鄭僅	《調笑轉踏》之五
	閨中少婦	泛詠	鄭僅	《調笑轉踏》之九
	美人賦	泛詠	毛滂	《調笑》之“美人賦”
	某女（或百宜嬌）	不詳	李邕	《調笑令》
事物	灞橋雪	鄭紫語	秦觀	《憶秦娥》之一 ⁽⁴⁾
	曲江花	李肇：《國史補》	秦觀	《憶秦娥》之二
	庾樓月	《世說新語·容止》	秦觀	《憶秦娥》之三
	楚臺風	宋玉：《風賦》	秦觀	《憶秦娥》之四

表二：出於史部典籍的歷史題材類

類型	題材	出處	作者	作品
女性	西子	《吳越春秋》	晁補之	《調笑》之“西子”
	王昭君	《漢書·匈奴傳》、《後漢書·南匈奴傳》	秦觀	《調笑令十首並詩》之“王昭君”
			無名氏	《調笑集句》之“明妃”
	班婕妤	《前漢紀》	無名氏	《調笑集句》之“班女”
	蘇蕙	《晉書·列女傳·竇滔妻蘇氏傳》	晁補之	《調笑》之“回紋”
	文君	《史記·司馬相如傳》	鄭僅	《調笑轉踏》之三

			無名氏	《調笑集句》之“文君”
	太真	《新唐書·後妃傳》	鄭僅	《調笑轉踏》之十
			黃庭堅	《調笑歌》之“太真”
	莫愁	《舊唐書·音樂志二》	鄭僅	《調笑轉踏》之二

表三：出於非史部典籍的歷史題材類⁽⁵⁾

類型	題材	出處	作者	作品
志怪	天台二仙	劉義慶《幽明錄》	鄭僅	《調笑轉踏》之四 ⁽⁶⁾
			無名氏	《調笑集句》之“桃源”
	解佩	劉向《列仙傳》	晁補之	《調笑》之“解佩” ⁽⁷⁾
	無雙	薛調《無雙傳》	秦觀	《調笑令十首並詩》“無雙”
	鶯鶯	元稹《鶯鶯傳》	秦觀	《調笑令十首並詩》“鶯鶯”
			毛滂	《調笑》之“鶯鶯” ⁽⁸⁾
	煙中怨	南卓《煙中怨解》	秦觀	《調笑令十首並詩》“煙中怨”
	離魂記	陳玄祐《離魂記》	秦觀	《調笑令十首並詩》“離魂記”
樂府	秦羅敷	《陌上桑》	鄭僅	《調笑轉踏》之一
	胡姬	辛延年《羽林郎》	鄭僅	《調笑轉踏》之六
	大堤	《大堤曲》	晁補之	《調笑》之“大堤”
文人詩賦	巫山神女	宋玉《高唐賦》、 《神女賦》	無名氏	《調笑集句》之“巫山”
	宋玉	宋玉《諷賦》	晁補之	《調笑》之“宋玉”
	洛神	曹植《洛神賦》	無名氏	《調笑集句》之“洛浦”
	泰娘	劉禹錫《泰娘詩》	毛滂	《調笑》之“泰娘”
	琵琶女	白居易《琵琶行》	無名氏	《調笑集句》之“琵琶”
	盼盼	白居易《燕子樓詩序》	秦觀	《調笑令十首並詩》“盼盼”

			毛滂	《調笑》之“盼盼”
	張好好	杜牧《張好好詩》	毛滂	《調笑》之“張好好”
	灼灼	韋莊《傷灼灼》	秦觀	《調笑令十首並詩》“灼灼”
			毛滂	《調笑》之“灼灼”
	唐兒	李賀《唐兒歌》	晁補之	《調笑》之“唐兒”
	春草	劉禹錫《憶春草》	晁補之	《調笑》之“春草”
	崔徽	元稹《崔徽歌序》	秦觀	《調笑令十首並詩》“崔徽” ^{〔9〕}
			毛滂	《調笑》之“崔徽”
筆記或詩文評	樂昌公主	孟榮《本事詩》	秦觀	《調笑令十首並詩》之“樂昌公主”
	蘇小	《樂府詩集·蘇小小歌》解題引《樂府廣題》	鄭僅	《調笑轉踏》之八

(二) 北宋轉踏題材選擇的傾向性

從上表所列可清晰地看出，北宋轉踏題材選擇上明顯的歷史化、女性化和情節化傾向。

(1) 歷史化：

北宋轉踏的題材共涉及人物或事件、事物 42 個，其中歷史類題材共 29 個。北宋轉踏共有作品 51 首，其中非歷史類題材作品僅 14 首。無論是從題材的比例還是相關作品的比例來看，北宋轉踏都具有鮮明的歷史傾向。

必須說明的是，此處的“歷史”，包含出於史部典籍的歷史題材，也包含出於其他部類典籍的歷史題材。誠如章學誠所言，“史家書三之一，而三家多與史相通。混而合之則不清，拘而守之則已隘”^{〔10〕}，且部分出於子部小說家類、雜家類、經部及集部等的題材，確實具有一定的歷史性質和價值，因此，歷史題材應該是“取多用宏，包經而兼子集”^{〔11〕}的，而不應局限於狹義的歷史典籍（即史部典籍）。

轉踏涉及的非歷史部類典籍，很多著錄於子部小說家類。目錄學意義上的小說，與今人認同的以虛構為主要手段，以文學性為主要追求的小說是絕不等同的。劉師培曰：“古代小說家言，體近於史，為《春秋》家之支流。”^[12]謝無量《中國大文學史》中也云，小說家“以記載為職，則亦史之流也”^[13]。小說家類包含頗廣，涉及了神仙、志怪、傳說、瑣事雜言等等。這部分題材並非全無歷史價值或史料性質。比如，有關神仙志怪的記述，今人斥為虛誕，古人卻未必如是，魯迅先生便認為六朝志怪鬼神書“非有意為小說，蓋當時以為幽明雖殊途，而人鬼乃皆實有，故其敘述異事，與記載人間常事，自視並無誠妄之別矣”^[14]。觀者和傳聞者對其真實性也未理性地加以否定，甚至認為其“未必盡設幻語”^[15]，“不盡子虛”^[16]，“卻自徵實”^[17]，“與史書頗有徵實處”^[18]，如此種種，不一而足。至於瑣言雜事，其體與史部雜史等歷來難分，著錄也較混亂，其中確實包含了部分“能與正史參行”^[19]、“可與正史相表裏”^[20]的歷史材料，比如李肇自云其撰《唐國史補》乃是“慮史氏或闕則補之意”^[21]。而唐人傳奇，雖“作意好奇，假小說以寄筆端”^[22]，今人以故目之為現代意義上小說獨立成熟之開端，但宋人未必有如此認識，如《離魂記》在宋代就為鄭樵《通志》著錄入史部。何況傳奇中以歷史人物，如趙飛燕、綠珠、楊玉環、梅妃等為題的作品，與史部的雜傳記類著作性質接近，時有互見，這部分作品是否歸入傳奇本在兩可之間，程毅中先生就認為這些是“小說化的傳記、雜史”^[23]，並指出“事實上我們無法分辨它到底有多少事實，有多少虛構”^[24]。正史或其他史部書籍未予記載的人物，傳奇予以記述者，如果作者是據目見耳聞而非純然虛構，則也有一定的歷史性，如陳玄祐自云其作《離魂記》，乃是“遇萊蕪縣令張仲規，因備述其本末”^[25]，而傳奇中人張鎰（女主角倩娘之父）正是張仲規的堂叔祖。強調傳奇的真實性的說法，雖大多是作者的夫子自道，不無敷衍的可能，但後人終難考其究竟。因此，筆者相信，對聞見真實

性的反復強調,使得宋人在難有確考的論的情況下,極有可能部分地認可傳奇的歷史真實性,從而將之與歷史同化而不作細別。再退一步,即便唐人傳奇的虛構成分多、真實成分少,但是如果傳奇的作者將其中的人物及相關事件的發生明確地置於特定的虛擬時間,而且這一特定時間是在宋代之前(比如,《離魂記》的“天授三年”、《鶯鶯傳》的“貞元中”、《無雙傳》的“建中”等等,均在唐代),那麼,此作即便是虛構,相對於北宋詞人而言,亦是對過去和歷史的虛構,而非對現實和當前的懸想,故以之為史或古尚非無稽。

概言之,將上述小說家類著作所出的題材納入歷史範疇乃是基於其整體上的歷史可能性以及具體的歷史價值和性質,將部分詩賦、樂府作品納歸歷史題材範疇,理亦同此,便不一一贅述了。

(2) 女性化:

北宋轉踏題材選擇上的女性傾向也很鮮明,在 51 首北宋轉踏作品中,以女性為題材的有 46 首,涉及 38 位女性,諸多的男性歷史題材則根本未進入轉踏的表現範圍,唐傳奇中《南柯夢》一類作品也不為轉踏作者青睞。

當然,北宋轉踏中也有秦觀的《憶秦娥》四首這樣純粹男性題材的作品,恰恰是這四首作品顯示了最充足的士大夫情趣和轉踏日後由俗漸雅的發展趨勢,但這無疑是僅有的少數。

(3) 情節化:

情節化與題材選擇的歷史化不可分割,無論是出於史部典籍的歷史題材還是出於其他部類典籍的歷史題材,它們都多少具有一定的情節性,從昭君出塞到玉環飲恨,無不如此。這且不必說了,即便秦觀的《憶秦娥》四首,所寫雖是事物——風、花、雪、月,但作者將泛泛的自然景物或現象加上了定語,使其與一定的歷史人物或事件形成定向聯繫,也就具有了一定的情節性。甚至,轉踏中泛詠的女性形象,也都處於一定的場景中,具有一定的行為,具有一定的情節性,當然,這種情節性自不如昭君、玉環、崔徽、鶯鶯等

鮮明突出，但相對於一些詞作僅僅深微要眇地以內心探詢為務，且以景見情地含蓄而出，其情節性無疑又是鮮明的了。

二、題材處理

北宋轉踏的題材處理特徵包括總體特徵和具體特徵兩個層次，總體特徵為對原材料的簡略化處理，具體特徵則包括了女性化、情感化、歡娛化三方面傾向：

（一）題材處理的總體特徵——簡略化

現存的北宋轉踏均為一詩一詞歌詠一人或一事，詩一般為五十六字，詞所用的《調笑令》（或《調笑》、《調笑歌》）為三十八字體^[26]，共九十四字。這般短小的篇幅何能夠完整再現昭君、西子的經歷，又何能全面敘述長達數百字的說部題材的原內容呢？如此，轉踏的創作者不能不對原材料作取捨剪裁等簡化、略化的處理，從而形成了總體上的簡略化特徵。

與轉踏情況迥異的是北宋的大曲和鼓子詞。王國維先生曾說“此種大曲，遍數既多，自於敘事為便”^[27]，大曲如此，鼓子詞亦然，以多首詞作共述一事的體制特徵使得大曲和鼓子詞有詳演原作的可能性。比如，曾布大曲《水調歌頭》^[28]八首據為沈亞之《馮燕傳》^[29]詠馮燕，曾作共約 750 字，超出原作 300 餘字，因此除重複沈作的所有情節外尚大量增補場景、服飾、語言、心理等描寫。趙令時《商調蝶戀花》^[30]述《鶯鶯傳》故事在總體的取捨詳略上也類此。實際上，轉踏這種簡略化的處理與北宋時較為流行的隱括之法正可謂款曲相通。

（二）題材處理的具體特徵——女性化、情感化、歡娛化

在簡略化的大前提和總特徵下，考察轉踏作者對原題材的具體取捨則很見創作主體的傾向性。北宋轉踏作者對作品的具體處理是驚人的一致，形成了北宋轉踏迥異於其他北宋懷古詠史作品的處理特徵和闡釋角度——女性化、情感化、歡娛化。

(1) 女性化——女性的主角地位和女性視角

除了題材選擇本身的強烈女性化特色外，北宋轉踏的題材處理也表現出鮮明的女性化特徵，其具體表現主要有二：

第一、女性的主角地位。在以女性為題材的北宋轉踏作品中，轉踏作者以女性為絕對主角，描寫主要著墨於女性。從其着眼點看，作者注重外貌和服飾的描摹，對女子的美貌作甚至略帶香豔色彩的細緻刻畫，比如寫鶯鶯“麗質嫦娥生月殿”及“絳綃頻掩酥胸素，黛淺愁紅妝淡貯”等等。這樣注重對女性外貌的描寫並非個例，而是普遍存在於北宋轉踏中的。轉踏作者在如此短小的篇幅中尚以如此筆墨描寫女性的容飾，足見作者對女性主角地位的確認。

第二、女性視角。北宋的轉踏作品對事件的描述多從女性視角出發，部分轉踏作品甚至有一定的代言性。這些代言性的作品直接以女性為述說主體，更見女性傾向。比如“妾願身為梁上燕，朝朝暮暮長相見”、“妾家朱戶在橫塘”、“蘭舟欲解春江暮，精爽隨君歸去”、“縱欲隨君爭得”等等，足見其然。

(2) 情感化——圍繞感情、捨理重情

北宋轉踏對題材的發掘注重其情感內涵，着力於情感描繪和體認，而少從傳奇及理性的視角和道德觀念進行剖析。以唐傳奇為題材的轉踏作品很能說明北宋轉踏在題材處理上注重感情這一特點，如秦觀筆下的“無雙”為：

詩曰：

尚書有女名無雙，蛾眉如畫學新妝。姊家仙客最明俊，舅母惟只呼王郎。尚書往日先曾許，數載睽違今復遇。聞說襄江二十年，當時未必輕相慕。

曲子：

相慕，無雙女。當日尚書先曾許。王郎明俊神仙侶，腸斷

別離情苦。數載睽違今復遇，笑指襄江歸去。

《無雙傳》中最為人樂道的情節大概是異人相救的離奇經歷，原作的重點亦在以此傳奇記異，而秦觀筆下再現的“無雙傳”卻明顯地以傳情為旨歸，對異人相救的關鍵情節只字不提，而是大書“別離情苦”和“數載睽違今復遇”之歡悅，重情的傾向很明顯。

王昭君是詠史詩詞的常見題材，北宋轉踏對此題材的發掘也鮮明地體現了捨理重情的特點。秦觀的《調笑令十首並詩》之“王昭君”為：

詩曰：

漢宮選女適單于。明妃斂袂登氍毹。玉容寂寞花無主，
顧影低回泣路隅。行行漸入陰山路。目送征鴻入雲去。獨抱
琵琶恨更深，漢宮不見空回顧。

曲子：

回顧。漢宮路。桿撥檀槽鸞對舞。玉容寂寞花無主。顧
影偷彈玉筍。未央宮殿知何處。目送征鴻南去。

此作對昭君的悲劇人生作簡單描述，着力感歎紅顏流落異域的不幸，卻對昭君所涉及的政治問題未置片語，這適足以說明作者主觀選擇上的重情捨理。此作對昭君題材的處理不僅迥異於宋詩中王安石、歐陽修等屢加唱和的《明妃曲》中老吏斷獄似的史識史見，且與北宋其他非轉踏體的同題詞作頗為不同。宋初劉潛《水調歌頭》詠昭君云“漢天子，方鼎盛，四百州。玉顏皓齒，深鎖三十六宮秋。堂有經綸賢相，邊有縱橫謀將，不作翠蛾羞。戎虜和樂也，聖主永無憂”，與如此深沈思索相形，秦觀之捨理重情無疑是顯然的。無獨有偶，楊貴妃其人其事在鄭僅筆下也儼然一段春夢閑愁：“綽約妍姿號太真，肌膚冰雪怯輕塵”、“一點春心幽恨切”、“蘭心底事多

悲切，消盡一團冰雪”、“明皇恩愛雲山絕，誰道蓬萊安悅”云云，無疑迴別於歐陽修《浪淘沙》“五嶺麥秋殘”之“只有紅塵無驛使，滿眼驪山”的喟歎和微嘲。不僅以女性為題材的作品如此，以男性為題材的轉踏也有如晁補之筆下“宋玉”般一味言情的。宋玉其人可資賦詠之事也多，然晁氏所寫的“宋玉”顯然不是“搖落深知宋玉悲”的、在理性沉思中發悲秋之慨的儒雅之士，而是纏綿於酒家女的多情之中的風流人物。

綜觀北宋轉踏作品，作者很少從理性和道德的角度對所選題材進行深入的思考和剖析，而主要着眼於對佳人多情的描繪、向往和傾慕以及對紅顏薄命的泛泛感喟和同情，這種捨理重情的傾向性又與下文將述及的捨深取淺、捨悲取歡相互交融。

(3) 歡娛化——捨悲取歡、捨深取淺

“捨悲取歡”突出地表現在以唐傳奇及文人詩賦為題材的轉踏作品中，如秦觀筆下的“鶯鶯”只是《鶯鶯傳》的前半部分。詩簡單提及崔張初見及兵變等情節，止於“夜半紅娘抱枕來，脈脈鶯魂若春夢”的幽會。詞以西廂幽會為中心，對崔張二人的感情作香豔有餘描寫，全然略去之後的分離、張生負心等情節，且只字不及初見、兵變等重要情節。可以說，秦觀對《鶯鶯傳》故事是大加剪裁、自為取捨的。同樣，秦觀筆下的“崔徽”和“煙中怨”也僅再現或表現了原作前半部分的情節——“崔徽”結束於“暗結城西幽會”，略去裴郎離去、崔徽慘亡種種，“煙中怨”結束於謝生和阿溪成婚的“斗帳雙雙成眷戀”，也僅為原作的前半。很明顯，秦觀所寫的鶯鶯、崔徽、煙中怨都戛然結束於歡會，某些篇章甚至圍繞歡會落筆渲染。相對於這樣濃墨重彩的“歡”，“悲”的描寫卻輕描淡寫，鶯鶯之淒苦、崔徽之慘亡、阿溪之怨別在秦觀筆下皆不可見，遑論突出表現這樣的情節和事件。這三篇作品都從特定的需要出發以原作的某一部分情節乃至某一特定情節為描寫和表現對象，進行大膽的取捨和剪裁，在很大程度上表現出了脫離原作的脈絡線索而自成章

法的傾向，且所取者“歡”，所捨者“悲”。

捨深取淺在北宋轉踏中亦是普遍的，實際上，角度的選擇已顯示了作者對題材發掘的深度，從以上分析來看，轉踏作者的題材發掘顯然是不夠深入的，詞人似乎把自己局限在對情事和艷史的追慕之中，可見這種淺與角度的選擇——女性化和情感化相互交織。

綜上所述，北宋轉踏作品在題材選擇上體現出歷史化、女性化、情節化的傾向性特徵，在對題材的具體處理中，大多對原材料進行大膽的裁減加工，具有獨立於原材料的相當自主性，並形成了女性化、情感化、歡娛化的共同風貌。如此鮮明突出的群體特徵，使得北宋轉踏作品對歷史的賦詠迥別於其他體裁的懷古詠史作品而別是一家。北宋轉踏創作者個體特徵的模糊和群體特徵的鮮明體現於選調、風格的各個方面，更凸顯於對題材的選擇和處理上。

北宋轉踏題材選擇和處理特徵的形成原因

若把對一種文本或事實的再現和處理，視作對其的重新闡釋，則無論是自覺或不自覺地，轉踏作者以新的文學樣式為載體、對原歷史材料審美價值和意義的重新發掘，都以其獨特的視角，賦予了讀者另類於原材料和通常闡釋取向的、全新的審美體驗和心理愉悅。通常說來，對同一材料不同角度和深度的闡釋以及由此形成的不同風格，當與特定的社會歷史條件及闡釋者具有唯一性的個人特質，包括學養、性情以及彼時彼地無法複製的心理狀態和創作感受等有關，尤其是獨特的個體特徵在其中應起相當的作用，然而，北宋轉踏對題材的處理卻具如此鮮明的群體傾向。吳惠娟曾說：

唐宋詞從表達的情感縱面來考察的話不外乎二類。一類是表達了自然的情感。另一類則是表達了深化的情感。何謂

自然的情感？那是指未經深化的淺層經驗和感受，較為通俗。其審美效應主要體現為自娛和悅人。何謂深化的情感？那是指較為深層的人生體驗，它關涉到一些宇宙性的問題，是人對自身生存境況的感悟，其審美效應主要體現為超越，超越自身和部分局限，落實到對人、生命、自然、宇宙的靜觀。^[31]

可以說，北宋轉踏正是集體地把原本適宜於表達“深化的情感”的題材“自然”化了。需指出的是，自然化是一種傾向，卻非最終的形態。自然化，換言之，俗化，在北宋轉踏中是並不徹底的，而是與雅共融，存於一體。這種趨同的“自然”化及最終的雅俗共容性的形成原因何在？這無疑是一個值得思考的問題。

首先，社會歷史大背景的一致自是造成上述情況的原因之一，多數轉踏作者共有的文人士大夫身份使得他們的學養襟抱等多少有些相近，這也可能成爲一定的基礎。然而，僅僅如此仍嫌不足，磨滅不同創作者的個性特徵而使其共同傾向於某一闡釋角度和深度的主要力量乃是轉踏民間文學、士大夫文學的雙重性質及其自身的體制規定性。北宋轉踏作者在創作時共同受到轉踏民間文學性質的相當牽引和制約，從而模糊了個性，共塑了群體，形成了選材上歷史化、女性化、情節化和處理上女性化、情感化、歡娛化的共同傾向。

轉踏本是民間文學的一種形式，具有俗文學的本來面目，北宋士大夫以之爲用，使之具有了民間和士大夫的雙重性質，從而在題材選擇上形成了鮮明的融合特徵。學者對轉踏的淵源有較爲一致的看法，多認同轉踏“本始於唐”而出自民間之說。據任半塘先生在《唐戲弄》中的說法，轉踏在唐時“爲雜曲著詞小舞，專門爲酒令所有，歌曲、舞容均較簡捷，一人任之，便於催酒而已”^[32]，至宋時爲士大夫發現並加以改造應用。一種文學形式自俗的母體中被文人發現，伴隨着其從母體中被漸漸剝離的，必然是文人——亦即

雅——的氣質和內涵的逐步滲入，其發展大致依循着從剝離之初的雅俗交融到歷時浸久而最終成就的去俗存雅。就轉踏而言，其為文人採納之後，所履跡的也必是這樣一條由雅俗並包到去俗存雅的嬗變之路。現存北宋轉踏的創作者多是典型的北宋士大夫，且主要創作群體是蘇門文人——秦觀、黃庭堅、晁補之以及與蘇軾有着密切交往的毛滂等人。這些作者以轉踏為載體進行文學創作，無疑會給源於民間的轉踏打上士大夫情趣的烙印，並使之在士大夫情趣滲入的過程中，得到自身的提升，從而逐漸實現由民間向廟堂、由俗向雅的過渡。北宋轉踏正是民間轉踏士大夫化的初期產物，體現了其士大夫化初期的雅俗共容的特徵。

在題材選擇上，北宋轉踏由於其本身說唱文學傳統的影響，首先傾向於一定的情節性，並在民間說唱傳統之一的“講史”與士大夫情趣的統一中形成了歷史化的題材選擇傾向。對歷史的追尋和反思是北宋士大夫內省和反思性人格的體現，懷古詠史的文學作品正是北宋士大夫這種精神的主要載體和表現之一。這種向歷史的反思與民間說唱的“講史”傳統尋到天然的契合，自然形成了北宋轉踏題材選擇上的歷史化特徵。同時，轉踏作者青睞的又是衆多歷史題材中有關女性者，這又與北宋轉踏的表演者和功用等自身體制規定性不無關係，表現出士大夫情趣向民間文學傳統的讓步。轉踏的表演場合多為宋人官私宴會，其歌唱者和表演者又是女性，這使得作者不可避免地要考慮以題材選擇和處理的雙重女性化來適應歌舞者的女性特徵。同時，創作或演唱於酒宴之中的轉踏是為助歡侑觴而存在，在酒香衣影之間，一般的士大夫乃至所謂的正人端士都難免多逐豔之心，生溫香之念，自然也傾向於以女性及其情感為題材了，並且作者為詞帶有一定的應酬性質，並非有不得不抒發之感要借詞傳達，這種情況下，追歡逐豔的遊戲心態影響了轉踏作者對題材的着眼點，所以捨悲取歡、捨理取情、捨深取淺都是自然而然的了。當然，民間文學俗的自身特徵對題材處

理也不可避免的產生一定的影響，比如向淺俗和豔情等的牽引。

綜上所述，北宋轉踏題材選擇和處理的群體特徵之形成與北宋士大夫情趣與轉踏自身的規定性之間的相互讓步包容有關。由於北宋是轉踏士大夫化的初期，北宋轉踏的民間和士大夫的雙重性比較明顯，表現出既有別於純粹民間俗文學，又不同於純粹士大夫文學的中間化和融合性特徵。這正是北宋轉踏的創作者在轉踏的雙重性質影響和制約下的一種近乎必然的群體行為，這種群體行為帶來的結果是對原材料的重新闡釋和對美感的重新尋求及建構，無論這是自覺或不自覺的，它都無疑具有值得重視的意義。

至於北宋士大夫為何會採用轉踏這種原本民間的、俗的文藝形式來作為創作載體呢？筆者難作確解，蓋以今度古，終難免隔靴撓癢之恨，但將此問題納入北宋中後期士大夫意識與民間文藝形式（或曰市民文藝）相互結合的大潮中來看待或能有所得。一如學者們早已指出的，北宋元祐時期的汴京是通俗文藝得到大發展而處於相當興盛狀態的時期，蘇門學士（北宋轉踏的創作主體）在此時期居於京城，而且當時正是諸人春風得意的時期，因此，從客觀條件和主觀心態上看，蘇門學士都具有受此時民間文藝影響，從而在他們的創作活動中，採用一些原本民間的、俗的文藝形式自然的可能性。因此，北宋轉踏的上述特徵既是北宋中期士大夫的俗化與民間文藝的雅化，士大夫意識與市民意識調和的產物，也是這種雅俗結合風潮的突出表現。當然，所選恰是轉踏則並不具有十足的必然性，這種是此非彼未必是有理性自覺的，也不能排除遊戲式的偶一為之而至群起效尤的可能性。

注釋：

〔1〕轉踏之體式大致為一詩一詞合詠一人或一事，詩之末尾數位與詞之首數位相頂針，如此多組詩詞構成轉踏的主體，部分轉踏前有致語（勾隊），後有放隊，間或有破子。其表演為酒宴間，以小隊的女子且歌且舞，亦說亦唱。其體制之詳可參見拙文《北

宋轉踏芻議》。

[2]曾慥《樂府雅詞序》，見《四部叢刊初編》本《樂府雅詞》。筆者按曾慥自序題作“紹興丙寅”(1142)，高宗朝樂禁解於紹興十六年(1146)，故曾慥既云“九重傳出”，則其為北宋舊作的可能性較大。另陳耀文編《花草粹編》題下云“宣和中九重傳出”，雖不足為據，亦可參觀一二。

[3]無名氏《調笑集句》，見曾慥《樂府雅詞》卷上。

[4]秦觀《憶秦娥》四首見徐培均校注：《淮海居士長短句·補遺》，第179—184頁。

[5]包括部分曾經著錄入史部，但後世一般因其虛誕而目為小說者，如《列仙傳》等。

[6]鄭僅《調笑轉踏》，見曾慥《樂府雅詞》卷上。

[7]晁補之《調笑》，見曾慥《樂府雅詞》卷上。

[8]毛滂《調笑》，見《東堂詞》，朱祖謀輯並撰校記《彊村叢書》第七冊，1922年歸安朱氏自刻本。

[9]秦觀《調笑令十首並詩》，見徐培均校注本《淮海居士長短句》卷下，第111—131頁。上海古籍出版社，1992年版。

[10]章學誠《史考釋例》，見章學誠著、倉良修編《文史通義新編》，上海古籍出版社，1993年版，第334頁。

[11]章學誠《報孫淵如書》，見章學誠著、倉良修編《文史通義新編》，第591頁。

[12]劉師培著、陳引馳編校《劉師培中古文學論集》，中國社會科學出版社，1997年版，第250頁。

[13]謝無量《中國大文學史》，第三編第十四章“晉之歷史家與小說家”。轉引自吳雲主編《魏晉南北朝文學研究》，北京出版社，2001年版，第621頁。

[14]魯迅《中國小說史略》，上海古籍出版社，2000年版，第24頁。

[15]胡應麟《少室山房筆叢》卷三六，中華書局，1958年版，第486頁。

[16]王文濡《〈神仙傳〉提要》，見王文濡編《說庫》，1915年上海文明書局石印本。

[17]同上。

[18]同上。

[19]劉知幾《史通·內篇雜述》，見浦起龍《史通通釋》第二冊，第80頁。

[20]王文濡《〈隋唐嘉話〉提要》，見王文濡編《說庫》。

[21]李肇《唐國史補》，《唐五代筆記小說大觀》本，第158頁。

[22]胡應麟《少室山房筆叢》卷三六，中華書局，1958年版，第486頁。

[23]程毅中《唐代小說史》，人民文學出版社，2003年版，第295頁。

[24]程毅中《唐代小說史》，第295頁。

〔25〕陳玄祐《離魂記》，見張友鶴選注：《唐宋傳奇選》，人民文學出版社，1983年版，第14頁。

〔26〕北宋轉踏所用的《調笑令》皆為三十八字體，而與《詞譜》等著錄的三十二字體大異。（清）張德瀛：《詞徵》卷一“調笑令”云：“三十八字者，只名調笑，初無異稱，蓋轉踏曲也。”見《詞話叢編》，第4088頁。

〔27〕王國維《宋元戲曲史》，上海古籍出版社，2000年版，第37頁。

〔28〕王明清《玉照新志》卷二，第1435—1437頁，見《筆記小說大觀》，四編，第三冊，臺灣新興書局，1984年版。

〔29〕沈亞之《馮燕傳》，見《四部叢刊》本《沈下賢文集》卷四《雜著》。

〔30〕趙令時《侯鯖錄》卷五“元微之崔鶯鶯商調蝶戀花詞”，第1023—1031頁，見《筆記小說大觀》，二十二編，第二冊。

〔31〕吳惠娟《淺論唐宋詞表達的情感層次》，見《宋代文學研究叢刊》，第3期，臺灣麗文文化事業公司，1997年版，第415—416頁。

〔32〕任半塘《唐戲弄》，上海古籍出版社，1984年版，第247頁。

作者單位：中國社會科學院