

# 情意與巧藝

——論南朝〈七夕穿針詩〉的審美觀看與心理狀態\*

李 中 翔\*\*

## 提 要

七夕是中國從古至今重要的節日，源自民間傳說牛郎與織女渡河相會的情節，同時出現了一些節令活動，如乞巧、穿針等，都與原始的女性崇拜心理有關。而歷代多有七夕相關詩作的書寫，無論是著重於神女形態，或者最為常見的男女之情，這當中多少也交雜著難聚的傷悲和相會的喜悅，殆至南朝則有一批為數不多的〈七夕穿針詩〉，寫作者幾乎為男性。女子唯有透過月光與穿針器具

---

本文 113.09.16 收稿，114.03.18 審查通過。

\* 本文曾宣讀於「臺大中文系第 59 期《中國文學研究》暨第 49 屆論文發表會」（臺北：國立臺灣大學中國文學系，2024 年 11 月 29 日），得到討論人吳懿倫學長及錢瑋東學長等人的精闢意見，以及諸位匿名審查人的悉心指教，在此謹致謝忱。

\*\* 國立臺灣大學中國文學系碩士班二年級。

DOI:10.29419/SICL.202507\_(60).0003

---

的精巧掌握，才能「得巧」，獲取織女良佳的女紅技巧。在男性的觀看與書寫下，細膩描摹女子穿針的畫面，並從不同方面寫盡女子的心理狀態。本文先討論七夕此歲時活動的男女互動，再分別從穿針當下女子的心理狀態為進路，探查隱含在巧藝背後的情愛隱喻。

**關鍵詞：**南朝、〈七夕穿針詩〉、乞巧、節俗、情愛

## **Affection and Art:**

### **The Aesthetic Viewing and Mental State of“Qi Xi Chuan Zhen Shi”in Southern Dynasty**

Li Zhong-xiang<sup>\*</sup>

#### Abstract

The Qixi Festival has long been an important traditional celebration in China. It originates from the folktale of the Cowherd and the Weaver Girl, where they met across the river. Over time, seasonal customs such as “seeking dexterity and craftsmanship” (乞巧) and “threading needles under moonlight” developed, reflecting early forms of female worship. Through successive dynasties, numerous poems about Qixi emerged, often featuring the goddess-like Weaver Girl or the romantic bond between the celestial lovers. These poems frequently intertwine the sorrow of separation with the joy of reunion.

By the Southern Dynasties, several poems, mostly written by male authors and known as “Qixi Threading Poems,” began to appear. In these works, women could attain “skillfulness” (巧) only by deftly handling their tools under the moonlight, thereby earning the blessings of the Weaver Girl’s exquisite

---

<sup>\*</sup> M.A. student, Graduate Institute of Chinese Literature, National Taiwan University.

---

craftsmanship. Through the lens of the male gaze, these poems subtly portray the act of women threading needles, capturing their inner states from multiple perspectives.

This paper first examines the gender dynamics in Qixi seasonal rituals, and then analyzes the psychological states of women during the act of threading, in order to uncover the emotional and romantic metaphors underlying the pursuit of skilled artistry.

**Keywords:** Southern dynasty, “Qi Xi Chuan Zhen Shi”, Seeking Dexterity and Craftsmanship, Festival Customs, Affection

# 情意與巧藝

——論南朝〈七夕穿針詩〉的審美觀看與心理狀態

李 中 翔

## 一、前言

七夕為每年農曆七月初七，與上巳節、重陽節等皆屬中國傳統重要節日，也被認為是中國的情人節。關於它的起源，大概與戰國時期天文學的勃興，以及廣為流傳的牽牛與織女傳說有關。<sup>1</sup> 梁代《荊楚歲時記》裡提到：「七月七日為牽牛織女聚會之夜。」<sup>2</sup> 這樣的傳說在南朝時已經相當完整，而且整體偏於相戀之情的描述，織女與牽牛同為星宿名稱，地面上的人對星辰的注意，直接的力量是來自於人的崇拜心理。與此同時，以七夕為主題書寫節俗的詩歌作品數量增多，

---

<sup>1</sup> 蕭放認為：「七夕在漢代以前不一定在七月七日，它大約在七月朔日。」他從織女星在天空中位置與時間分析：「它（織女星）是北半球亮度僅次於大角的明星，也是北半球最亮的早型星。因此織女星很早就受到人們的注意，在上古人們將織女星作為季節的標誌星，『織女之紀，指牽牛之初，以記日月，故曰星紀』（《漢書·律曆志》）織女星成為時間的天文點，星紀以織女星為標誌，說明了織女星在古代天文曆法中的重要地位。」詳參蕭放：《歲時：傳統中國民眾的時間生活》（北京：中華書局，2008年），頁176-177。

<sup>2</sup> 南朝梁·宗懔：《荊楚歲時記》，收入《歲時習俗資料彙編》（臺北：藝文印書館，1970年），第30冊，頁45。

甚至出現了直接以「七夕穿針」為題的詩作。筆者根據逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》收錄情況進行統計，<sup>3</sup> 一共有五首，分別是柳惲〈七夕穿針詩〉、劉令嫻〈答唐娘七夕所穿鍼詩〉、蕭綱〈七夕穿針詩〉、劉遵〈七夕穿針詩〉與劉孝威〈七夕穿針詩〉，其中最後三首為同題共作作品。

〈七夕穿針詩〉也並不盡然的單純的對節日習俗與畫面進行陳述，反而用了許多篇幅在描寫穿針時的心理狀態。但欲瞭解當中的內容與書寫模式，則必須先回到七夕習俗在中國民俗學上的發展歷程，以及六朝詩歌寫作模式與內涵的遞變軌跡。然而，至今學界不見以〈七夕穿針詩〉為探討核心的專文，但其在六朝的出現，具有幾個重點意義。其一，從七夕詩歌的發展來看，就僅有六朝時期出現以「七夕穿針」此一節俗為題的詩作，後來的唐宋等朝代並不見此；其二，從七夕詩的角度來看，七夕穿針系列詩作的關注範圍縮小，也不太對織女與牽牛星進行神話的描述，此點也許與齊梁時的宮體詩書寫有關；其三，雖然題為「穿針」，其脈絡應是女子善於針織背後的婦德意涵，但在這些詩作中，這樣的意涵都幾乎被消除；其四，由於消除了一些教化與家庭倫理觀的種種寓意，使得這些七夕穿針詩更貼近了七夕的情愛傳統一脈，與教化、婦德是遠離的。那麼就能繼續追問：這些作者的男女性別身分，是否影響了他們的創作？以及，他們書寫的角度又有何差異，造成了什麼樣的效果。也因為這樣的思考，也可以連結詩中被描述的女性通常以思婦居多，那針、線、縷等穿針器具又與他們「遙隔」的思念有何連結？

<sup>3</sup> 本文所引詩作引自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1983年）。為免繁瑣，主要依據此本，正文括弧之作者、詩名之後，隨文標註頁碼，不另外加注。同時也會以《玉臺新詠》作為異文的參考，視情況於註腳或正文處補充。參見南朝梁·徐陵編，清·吳兆宜注：《玉臺新詠》（北京：北京市中國書店，1986年），以下簡稱《玉臺》。特此說明。

首先，在相關的民俗研究上，洪淑苓《牛郎織女研究》一書對七夕節俗的形成與發展進行十分詳細的考證，從原先的神話傳說、星神崇拜，乃至於到後來出現人格化、具一定規範的牽牛與織女，都有精準的詮釋與對原典的爬梳。<sup>4</sup>徐磊《褪色的詩意：非物質文化遺產視閥下的牛郎織女研究》則有關注意到文學作品裡的七夕脈絡之呈現，以及一些隱含在節俗後的集體思維。<sup>5</sup>洪淑苓的〈織女信仰與女性民俗文化——兼及七夕詩文的性別批評〉一文不僅針對詩歌與節俗的關係進行勾勒，更廣泛的關注歷朝歷代織女信仰的獨特面貌，進而再輔以一些佐證的作品，使我們更充分的、全面的掌握七夕詩作在不同朝代的展演方式。其中，文中也對部分〈七夕穿針詩〉有深刻的討論，無論從詩歌中的女子身份與地位，或者就一個民俗學的角度著眼，提醒我們七夕穿針詩所具有的「女性同盟」的獨特意涵，而不僅僅在於婚戀而已。<sup>6</sup>此外，沈凡玉的單篇論文〈漢魏六朝才媛的文學作品與創作活動——以「群」為中心〉則一方面從女性的角度，另一方面又從個體／群體的價值認同與規範，來觀察這個時期中，文學傳統中歷時性與共時性創作活動的特色，也能觀察自漢至六朝女性作家之間互動的身影，以及其作品所回應的生命意識。這對本文深具啟發性。其中，從六朝才媛的社交活

<sup>4</sup> 洪淑苓：《牛郎織女研究》（臺北：臺灣學生，1988年）。

<sup>5</sup> 徐磊：《褪色的詩意：非物質文化遺產視閥下的牛郎織女研究》（濟南：山東大學出版社，2013年），至於相關的節俗成因之考證，可以參考張君：《神秘的節俗：傳統節日禮俗、禁忌研究》（南寧，廣西人民出版社，2007年）。

<sup>6</sup> 洪淑苓：〈織女信仰與女性民俗文化——兼及七夕詩文的性別批評〉，《臺大文史哲學報》（2001年5月），頁227-260。高莉芬則著重於漢魏的作品，提供我們在牽牛、織女星形象與內涵轉變的重要時期，詩歌中的織女之表現模式及其原因，詳參高莉芬：〈落入人間的仙子——論漢魏詩歌中的織女〉，《國文天地》第16卷第3期（2000年8月），頁32-36。此外，成明明的文章關注範圍，則聚焦在宋代以前的狀況，詳參成明明：〈宋前七夕習俗與詩歌研究〉，《文學新鑰》第23期（2016年6月），頁57-82。至於潘麗珠的論述，則可補充天上牛郎織女「相會」與人間結繩「相連愛」的關聯性，強化對於「節／結」之交會的命題設定，詳參潘麗珠：〈「七夕節」的由來與習俗〉，《國文天地》第5卷第4期（1989年9月），頁75-77。

動中的「受話對象」，可以看出南朝的社交話語更凸顯了個人的情性，社交話語也更為親暱，這也可以呼應本文所探討的詩歌中，劉令嫻〈答唐娘七夕所穿鍼詩〉所具備的贈答詩的時代特性及其女性思考。<sup>7</sup>

此外，在七夕的詩歌中，無法忽視的就是作家如何透過詩作「表情傳意」。對於心上人的描寫，或者作為旁觀者對思婦情狀的細膩書寫等，其實都需要回應一個時代的集體性的書寫策略。尤其在六朝，宮廷既是政治中心，更是文化核心，皇室多雅愛詩歌，又優禮才士，文學集團於焉成形。如南朝較早期的劉義慶文學集團透過貴遊活動所保留的同題詩歌為數不少，這也與當時政治「內清外晏」<sup>8</sup> 有關。因此，祁立峰《相似與差異：論南朝文學集團的書寫策略》<sup>9</sup> 與沈凡玉《六朝同題詩歌研究》<sup>10</sup> 提供筆者從文學集團的文學觀，乃至於創作的實踐，以及作品中的關聯性都有完整的說明。前者主要從南朝各個文學集團的區分、政治特性與創作方式等進行探討，並且也將詩歌以外的辭賦作品納入討論；後者則對同題詩歌群進行考察，包括了異代與同代的詩歌群體及其傳統的傳承或修正等，可以關注不同作家群體對「典範」的追求之差異。

本文在以上重要前行論著上，往下探索南朝〈七夕穿針詩〉的書寫脈絡究竟對普遍的七夕詩、七夕觀星詩有何承繼與新變，並試圖補充〈七夕穿針詩〉此一節俗詩歌支流相關研究的不足，期冀使六朝的節日同題作品之研究更臻完整。

<sup>7</sup> 沈凡玉：〈漢魏六朝才媛的文學作品與創作活動——以「群」為中心〉，《臺大中文學報》第58期（2017年9月），頁51-104。

<sup>8</sup> 南朝梁·沈約：〈文帝本紀〉，《宋書》（臺北：臺灣商務印書館，2010年），卷5，頁68上。

<sup>9</sup> 祁立峰：《相似與差異：論南朝文學集團的書寫策略》（臺北：政大出版社，2014年）。

<sup>10</sup> 沈凡玉：《六朝同題詩歌研究》（臺北：臺大出版中心，2015年）。

## 二、距離與審美：七夕系列詩作的節俗與婚戀心理

在最早的七夕傳說中，是結合了對星象、星辰的崇拜與泛靈信仰的。如同對於普通老百姓而言，天上的星象與地上的吉凶禍福彼此相依，這些星辰的變化也都普遍被視為具有預示的作用。

### （一）七夕習俗的演進

牽牛與織女星的發展變化十分值得關注，尤其是在其與人事活動之間的關聯。在二星尚未被人格化以前，它們已為人們所注意。之後，人們開始賦予牽牛與織女星特定的形象，乃至於對其進行祈願活動，不過兩者人格化的時間先後並不相同。洪淑苓提到：

史記天官書說「牽牛為犧牲」，「織女，天女孫也」，此便是將牽牛織女兩星的社會屬性的神格，作了開創性的說明。其後星經、晉書天文志所云「牽牛主關梁」、「織女主瓜果絲帛珍寶」等語，此一系統的發展，可說是於故事之外，一脈相承的原始宗教信仰的觀念的表現。<sup>11</sup>

由此可知，二星被賦予的期待並不相同，甚至也可以說不在同一位階上。高莉芬同樣也考察《史記·天官書》的記載：「牽牛仍是祭祀犧牲用的神牛，……無人格化的跡象。但『織女』卻是『天帝女孫』，《星經》中的織女也是一位『生瓜果絲帛，收藏珍寶』的女神。」<sup>12</sup> 可知在漢代時，基本上「牽牛星」人格化為男子及其由人而來的深情形象都尚未出現，獨有織女已經以神女的形象活躍於人

<sup>11</sup> 參見洪淑苓：《牛郎織女研究》，頁 20。

<sup>12</sup> 參高莉芬：〈落入人間的仙子——論漢魏詩歌中的織女〉，頁 33。

們的眼中。基本上，牽牛與織女成為相配佳人的角色一直要到魏晉南北朝時才出現，而且多是以哀情連結隔於彼岸的雙方，非當今所傳的娛情與美好的情景，更別說有存在所謂「一年一會」的相遇時間之限制。〈古詩十九首〉提到：

迢迢牽牛星，皎皎河漢女。織織擢素手，札札弄機杼。終日不成章，泣  
涕零如雨。河漢清且淺，相去復幾許？盈盈一水間，脉脉不得語。（頁  
331）

以地面上的人對應隔著遙遠的距離的兩星，可以說是牛郎織女故事的雛形，作者依然給兩者「迢迢」與「皎皎」這距離與外表的外衣，但主體卻已抽換成具有人類形象的牽牛星和河漢女。在「弄機杼」的勞動活動中，也顯見織女思念甚濃的情懷，縱使間隔的河漢清淺，但是卻因為距離的遙遠而依然難以相會。而且在此可能隱含著的是，河漢既然清淺，為何不前往尋訪良人？恐怕良人早已變心。距離固然是相會與否的原因，但心境上更是關鍵。但陸機〈擬古詩〉將「清淺」改作「河無梁」、「大川」則是強調距離、現實的不可超越才是關鍵，而非心境。<sup>13</sup> 筆者以為，這樣的哀情主要即是來自一種「得以望見，卻不得相會」的尷尬距離，在距離的拉伸中，思念也隨之擴大，而思念本身的終極目標就是實際的相會。魏晉的七夕哀傷情調也如王鑿〈七夕觀織女詩〉（頁 854）首兩句「牽牛悲殊館，織女悼離家」即表現了雙方相見實難的情形，在「悲」與「悼」的情緒作用下，由此加深了「此期良可佳」這個對於七夕節候的肯定態度。若一年還有其他一兩天可以會見，那麼哀情作用在七夕的效用便不太足夠。不過也能注意到，在距離的相隔裡，詩人作了許多「破除距離」的想像，無論是「千乘」、「文螭」的交通方式，或「瑰燭」、「瓊華」等華美物件的佈置，可以見出在這條

<sup>13</sup> 關於〈迢迢牽牛星〉與應補入與陸機〈擬古詩〉的差異，承蒙審查人的提點，使本文論述更為完整，特此致謝。

漫長距離中，似乎是人類世界與神話世界的共構。洪淑苓引晉代張華《博物志》中的牽牛織女與神話的記錄提到：「但是民間開始對天上宮廷好奇，並且揣度那裡面也有織衣的婦人，以及牽牛飲水的丈夫，則已儼然是人間男耕女織的生活寫照了。」<sup>14</sup> 也如高莉芬所說：「神話的雛形，不斷環環遞進，節節衍生增殖，在神話思維的基礎上，增添了人文精神及美學的建構，開創了牛郎與織女愛情悲劇文學創作的契機。」<sup>15</sup> 顯然，自漢代以後「七夕」這天的星象先是被設定了一組成對的概念，後來發展出了人格化的趨向，人們對牽牛織女星有所祈求，可能也是為了便於將這樣的信仰傳播出去，牽牛織女星被塗上了故事的色彩，變得與老百姓更為親近可感。所以，七夕故事從崇神心理延伸出去，與民俗之間的關係密不可分。一般來說，牽牛織女故事的演進除了崇神心理以外，還有一種民間婚姻狀況的反射。徐磊從漢代到南北朝的門第婚姻觀展開論述：

男女愛情婚姻受到太多牽絆、阻礙，天帝對牛郎織女婚姻愛情的干涉，其實反映的就是當時的一種社會現實。這種社會現實所造成的愛情愁苦，使許多庶族百姓在面對婚姻時處在一種無所適從的狀態，它慢慢積澱在無意識深層，此類經驗在這個龐大的群體中分而享之，久之便為一種集體記憶。<sup>16</sup>

這樣的婚姻狀況其實與前述牽牛織女「得以望見，卻不得相會」的情形不謀而合，當然在人世間也許能真實的碰面、談天，但是放在婚姻脈絡上看，「階級的距離」可以對應銀河裡的兩星「相去復幾許」，當然，放在婚姻裡討論則多了一種上下有別的一種狀態，但無論階級如何對應，不得成雙成對，而只能相望淚眼的失對的失落情緒不在話下。能一年一會，自然成為一種良佳的意義，但是也要

<sup>14</sup> 洪淑苓：《牛郎織女研究》，頁 44。

<sup>15</sup> 參高莉芬：〈落入人間的仙子——論漢魏詩歌中的織女〉，頁 34。

<sup>16</sup> 參見徐磊：《褪色的詩意：非物質文化遺產視閥下的牛郎織女研究》，頁 64。

注意到，七夕是以織女信仰為中心的節日，這和習俗的內容也有關係，而不單只是女神崇拜而已。

對於七月初七何以轉為七夕概稱之？何根海認為，應是商周之際在「初七」、「下九」陽會日公開場合直接率性的以陰會陽的媾和禮俗，因為著重倫理道德的禮制文化發展而有所限制，原始乞求生殖意涵轉為女子娛情活動。<sup>17</sup>關於這部分，歷代已多有論者論及，如成明明考察漢代七夕習俗包括「作於闐樂，以五色縷相繫」、「宮女穿七孔針」、「曬經書」；魏晉南北朝則包括「曝曬書籍、衣物」、「祭祀二星，許願祈求，富壽、子孫只乞一樣」、「穿針與乞巧」。<sup>18</sup>對於更早的先秦到西漢之間的七夕節，徐磊認為與戀家巫術習俗有關，故當時人將七夕視為別離日。這種禁忌色彩的七夕要到漢武帝時期，漢武帝與西王母人神相交的故事出現，才成了男女相會的佳節。<sup>19</sup>潘麗珠也提到：

可見漢代「七夕」之夜，人們紛紛走出家門，扶老攜幼地去看織女渡河與牛郎相會。《西京雜記》又記載了漢代彩女們在七夕這天，「穿七孔針於開襟」。……從上述的記載看來，「穿七孔針」極可能是後來「乞巧」風俗的先聲；看織女渡河和用五色綫結「相連愛」，也是把「七夕」看成愛情情節的開始。<sup>20</sup>

若以此來說，從「別離日」到「相會佳節」的七夕內涵的轉型大概是完成於漢代，不過對牽牛織女二星祈求的民俗活動沒有太大變化。其中，「相會」這件事應

<sup>17</sup> 參何根海：〈「初七及下九，嬉戲莫相忘」的文化讀釋〉，《鵝湖月刊》第25卷第6期（1999年12月），頁30。這也與「七」的易學文化象徵有關。

<sup>18</sup> 成明明：〈宋前七夕習俗與詩歌研究〉，頁57-82。

<sup>19</sup> 針對南朝時的七夕習俗，徐磊認為從《荊楚歲時記》與《輿地志》的記載看來：「這時已經完全節慶化，而且成為表達女性願望的節日。」徐磊：《褪色的詩意：非物質文化遺產視閩下的牛郎織女研究》，頁72-74。

<sup>20</sup> 潘麗珠：〈「七夕節」的由來與習俗〉，頁75。

該就是後來七夕與婚戀經常畫上等號的原因。尤其雙方跨越重重阻礙，終於能夠相會——天河是如此的寬闊，而等待的時間又是如此漫長。同時，也因為相會的短暫，更是使得人們產生「珍惜」的態度：要像牽牛與織女把握一年一會的佳時，來表達對心上人的愛意。綜上所述，與七夕織女直接相關的是五色縷（綫）的使用和穿針的習俗，以及眾人出門觀星，其餘的如曝書、曝衣等活動，則可能與織女傳說沒有直接關係。《世說新語》提及：「郝隆七月七日，出日中仰臥。人問其故？答曰：『我曬書。』」<sup>21</sup> 即便當時確實有七月七日「普遍曝書的習俗」，但內容與星象、愛情等織女牽牛故事的元素完全無關，故筆者不討論曝書與其他習俗，<sup>22</sup> 而聚焦在穿針乞巧之上。

就乞願的來源來說，起初其實無所不包，基本上與一般的宗教祈求的內容沒太大差別，無非是求福氣、長壽、多子多孫等基本要件，只是祈願的對象是「星神」而已：

周處《風土記》曰：七月七日，其夜，灑掃庭中，露施几筵，設酒脯時果，散香粉於筵上，以祀河鼓、織女，言此二星神當會。守夜者咸懷私

<sup>21</sup> 南朝宋·劉義慶撰，楊勇校箋：〈排調第二十五〉，《世說新語校箋》（臺北：宏業出版，1972年），頁602。

<sup>22</sup> 《月令粹編》裡還羅列七月七日許多的活動，包括水上浮、化生、拜銀河等，可以注意到「化生」這習俗即與生子有關，《月令粹編》引《歲時紀事》曰：「七夕俗以蠟作嬰兒形，浮水中以為戲，為婦人宜子之祥，謂之化生。」詳參清·秦嘉謨編：《月令粹編》（臺北：廣文書局，1970年），卷12，頁488-498。據葉國良的考證，自漢代以來已有曝曬衣物的習俗，而且文人學士也在這天曝曬經書，以求消滅蛀蟲；而《世說新語》裡郝隆曝腹的記載，葉國良提出了頗值得參考的論點：「從這些記載看，可知七月七日這天男人也有事要忙。……人家是真曝書，郝隆則曝腹，行徑誠然可怪，但也有趣得緊，不過，如果不是『腹有詩書氣自華』，只怕他也無法答得如此坦然，因為學問淺陋而冒充高深，很快就會穿幫的。」詳參葉國良：〈七夕曝書？〉，《國文天地》第12卷第10期（1997年3月），頁11-13。

願，或云見天漢中有奕白氣，或光耀五色，以為徵應，便拜得福。<sup>23</sup>

河鼓星即牽牛星，而織女即織女星，七月七日這天只有祭拜這兩個星神，顯見牽牛與織女在祈願習俗已經定型，必須成對同時出現，可能與一直以來的神話傳說有關。洪淑苓提到：「七月七日夜觀星乞願係將牛郎織女並稱，而且乞願的內容非常普遍，富貴壽考子嗣皆可，惟只能乞求一項，不能貪多。由此可知晉人的觀星乞願是普遍的祈福，尚未限定與織女的特性有關。」<sup>24</sup> 而祭祀的內容也是相當平常，無論是打掃設筵、擺設祭果等，而在徵驗的部分也如一般神祇般，有氣有光色出現代表上達天聽。就傳統祭拜習俗而言，這天的乞願模式就是祭神求神，讓神以「人所不能及」的能力介入日常生活，完成「單方面」的心願。不過如同洪淑苓提到的，「只能求一項」應是少見的。從此可見，可向星神乞求的內容相當多，故這時只算是「乞願」而已。若就「乞巧」的習俗來說，在七夕這天進行巧藝活動的習俗始於漢代，且看兩段記載：

（漢宮）至七月七日，臨百子池，作於闐樂，樂畢，以五色縷相羈，謂為相連愛。<sup>25</sup>

<sup>23</sup> 本文為南朝梁·宗懔《荊楚歲時記》所引，頁 46-47。

<sup>24</sup> 參見洪淑苓：〈織女信仰與女性民俗文化——兼及七夕詩文的性別批評〉，頁 235。至於求子的部分，蕭玉娟引述《歲時記事》的記載，提到閩東一帶婦女於七夕夜有「拜織女」的習俗，為已出嫁而未生育的女子乞求喜獲麟兒一事，但根據記載中使用王建詩「水拍銀盤弄化生」一句，王建為後蜀人，這化生的習俗可以確定在建時尚有，筆者認為在有拜織女習俗時已有求子之事，只是到唐代前後習俗內容可能有所微調，故才定名為「化生」，又或者化生確實僅是某地之習俗，並不普及。另外，化生究竟始至何時非本文關注重點，為求省繁，故僅此一提，可詳參蕭玉娟：〈節日習俗中的求子巫術意涵〉，《東方人文學誌》第 9 卷第 1 期（2010 年 3 月），頁 15-38。

<sup>25</sup> 晉·葛洪：《西京雜記》（北京：中華書局，1985 年），卷 3，頁 19-20。

是夕，人家婦女結綵縷穿七孔針，或以金銀鑰石為針，陳几筵酒脯瓜果於庭中，以乞巧有喜子網於瓜上，則以為符應。<sup>26</sup>

女子們在月下穿針，先穿過者「得巧」，落後的則為「輸巧」，是一種以遊戲性的模式進行，並由此希望能獲得織女的巧藝。也可看出，起初穿針可能只流行於貴族與上層社會間，之後慢慢的擴張到民間，成為家家戶戶的女子在七夕這天的主要活動。要能穿過這種細小的孔，除了需要力道適中的巧手以外，還要有甚好的視力，才能順利穿過月光下的細孔。在穿針的同時，也需要擺上祭品，可見穿針不只是技藝的挑戰，也是與織女乞求、溝通的方式，這也才真正符合「乞巧」中「巧」字的意涵。若果品上有細長腳的小蜘蛛來結網，則是獲得織女認可的兆應。透過「線」、「網」和「細織」的動作，將物件彼此作比附。不過張君注意到，從包山包海的乞願神織女到乞巧這中間可能有所變化，<sup>27</sup> 但無論如何，從乞願到穿針，甚至是梁代難度加倍的「穿七孔針」和唐代「穿九孔針」，都代表著織女信仰的深化，也反映「愛情」與「乞願」相結合的情形。七夕詩屬於節候詩歌的一環，在表現上，以呈現節日的習俗特性為主：

歲時節令詩，是中國古典詩歌的一個重要組成部分，是中國傳統農耕文明的產物。其數量之多，內容之豐富，令人目不暇給、歎為觀止。作為一面鏡子，它為人們描繪出兩千多年來廣闊的社會生活畫卷，展現了古

<sup>26</sup> 南朝梁·宗懷：《荊楚歲時記》，頁 46。

<sup>27</sup> 張君提到：「『婺女』星位於織女近南方，《史記·天官書》張守節《正義》云：『須女，『主』布帛裁制嫁娶』。據此可見，『婺女』曾是縫紉（女紅）之神和媒神。向織女乞巧當產生於『婺女』的神性轉移到『織女』身上之後，換言之，『乞巧』是七夕節習俗的構成中較後起的因子，早期七夕節慶典活動和節日習俗，應與織女本身的神性有關。」參見氏著：《神秘的節俗：傳統節日禮俗、禁忌研究》，頁 140。

老的華夏文明產生發展變遷的歷史痕跡，折射出一個民族的文化心態。

28

節候詩在內容上，盡可能的捕捉這特定時期裡的景物與人事活動，其中又以後者更為重要，畢竟節日、習俗皆由人們而制定，風景的摹寫多為陪襯、置於次位，但是在節候詩中仍屬必要。若風景在詩歌中所佔的比重大，並以模山範水為目的，則比較屬於自然詩或山水詩的範疇。既以人事活動與歲時特性為主，就牽涉如何呈現，而能凸顯節日特色的問題，有的詩作以用典協助詩歌的構圖與佈局，也提供讀者辨認、依循的角度，並由比喻與隱喻系統達到各種作者想達到的效果。

## （二）七夕詩中的同題書寫

習俗對人來說是一種集體、共時的認識（甚至當習俗流傳久遠，更可以是歷時的），那麼即便是「個人的」文學創作，其中對節俗的相關刻劃，都是文章裡「類推運作」一環。配合著節候詩聚焦於「節候物象」的特性，物類當然也是人所能去「類推」的中心，即透過一個推論的中軸來運作，而此中軸又需要「連類」為動力，進而讓「言」與「意」準確傳達給讀者。而隱喻本身又是依賴更深層的一種類聚與類推的方式，若沒能掌握詞彙與其表面內部的組織，就難以得其意指。若回到七夕詩來看，基本上在以習俗為核心的環節上幾乎不會觸及太多隱喻的問題，但是就「七夕穿針詩」來看，穿針奠基在乞巧（以及更原始的乞願上）的文化脈絡上，同時這文化脈絡裡，又含有男女相會的傳說，使得「穿針」這看似單純的「穿針引線」的動作，又囊括了更多的「文化面向」。那當然，欲瞭解〈七夕穿針詩〉的書寫脈絡，就先要關注當時其他的〈七夕詩〉系列作品。

<sup>28</sup> 伊冷等選注：《歷朝歲時節令詩》（北京：華夏出版社，1994年），頁1。

## 1. 七夕詩

在以〈七夕詩〉為題的範疇裡，其本身在南朝就足以形成一個龐大的同題群，以下列舉幾首兼有歡情與傷情者為例，來說明七夕詩作對女子複雜情緒的刻畫，尤其是齊梁歡情成分則有所增加。若我們先以蕭衍之作為例：

白露月下團，秋風枝上鮮。瑤臺含碧霧，羅幕生紫煙。妙會非綺節，佳期乃涼年。玉壺承夜急，蘭膏依曉煎。昔悲漢難越，今傷河易旋。怨咽雙斷念，悽悼兩情懸。（蕭衍〈七夕詩〉，頁 1535）

節俗的特性已在前幾句被表現出來。枝葉上有空氣中的水汽凝結成的霧滴，在月光之下閃閃有光，同時因為風吹的關係，使得露水輕盈的滾動。接著場景出現了類似仙宮的地方，實際上應該指的還是真實存在的樓臺與帳幕，只是在霧中便顯得有些神秘不可測之感。之後既有玉壺，又有蘭膏，都將七夕這天的歡歌歡舞的畫面帶出。其中值得注意的是，「蘭膏」雖為用《莊子·人間世》「山木，自寇也；膏火，自煎也」之典故，<sup>29</sup> 但此處消解了原典當中的有用／無用之寓意。而很快的，「昔悲漢難越」這過往的情緒忽然襲來，剛剛歡樂的場景也瞬間出現轉變，感受到的反而是「今傷河易旋」，好像那些感傷的情緒無從排解、緩和，一方面欲「斷念」，另一方面「悽悼兩情懸」，<sup>30</sup> 感情卻還懸宕著，並未真正的消散，這反而更造成了感傷的延續。從這首詩我們看到了七夕詩的傷情的

<sup>29</sup> 清·郭慶藩輯，王孝魚點校：《莊子集釋》（臺北縣土城市：頂淵文化事業有限公司，2001年），頁 186。

<sup>30</sup> 《玉臺》作「今傷何易旋」，卷 7，頁 155。「河」指銀河，「何」字則有反問的語氣；而「悽悼兩情懸」則《玉臺》作「悽草兩情懸」。

一面，事實上殆至齊梁時期，也尚未完全的被歡會宴飲的書寫所替代。何遜的詩作也是如此：

仙車駐七襄，鳳駕出天潢。月映九微火，風吹百合香。來歡暫巧笑，還淚已沾裳。依稀如洛汭，倏忽似高唐。別離未得語，河漢漸湯湯。（何遜〈七夕詩〉，頁 1699）

描述像是仙境的書寫策略與蕭衍之作一樣，只是調換了實景與虛景的前後順序而已，但同樣都可見出節俗裡神話的籠罩，故有「仙車」、「鳳駕」這樣的安排。情緒的轉折也見於「來歡暫巧笑，還淚已沾裳」一句，<sup>31</sup> 笑意僅是暫時的而已，臨別時潸然流淚，因為男歡女愛在一期一會的狀態下是如此的短暫，尚未將情意表達完整，兩人就已經為逐漸瀾漫的銀河所分隔。於此同時，也如蕭衍詩作末尾「悽悼兩情懸」那樣，縱使七夕節日已過，情緒還是被彼此牽引著。庾肩吾的同題詩作同樣也展現了這樣的書寫角度：

玉匣卷懸衣，針樓開夜扉。姮娥隨月落，織女逐星移。離前忿促夜，別後對空機。倩語雕陵鵲，填河未可飛。（庾肩吾〈七夕詩〉，頁 1998）

首句宮中女子將懸掛著的衣物，收入了精緻的盒裝之中，接著則登上了穿針樓，開始了七夕的活動。不過，卻也幾乎不見歡情的書寫，下句就是象徵七夕結束的月落、星移，以及在神話中姮娥、織女的消失無蹤。在離別前，女子已經感受到了分別的時刻即將來臨，所以對於相會時間之短促感到不悅，可是另一方面又要珍惜這個短促的時光，好好的與心上人見面；在離別後，女子只得獨自對著空

<sup>31</sup> 《玉臺》作「還淚已啼妝」，卷 5，頁 120。「啼妝」比起「沾裳」更能展現女性的傷情，本已畫好的妝，卻可能因為哭泣而毀敗。

的機杼發愣，因為無法再替心上人織衣，遂也就沒了動力，而「填河」一事則用烏鵲填河典故「織女七夕當渡河，使鵲為橋」，將女子的複雜心緒展露無遺。<sup>32</sup>

儘管南朝中後期七夕詩的哀情成分已經減少許多，但在這幾首詩中都還留有七夕傷情、別情的畫面。「難越」而產生悲情的往昔已經過去，目前歡會的狀態下，卻又想到稍後這一年一會結束之後「悽悼兩情懸」那種擺盪在今昔、兩地的情感懸宕；歡笑的場合只不過是某瞬間而已，很快的又面臨「還淚已沾裳」的處境，離別後連身影都不得見，只見「河漢漸湯湯」——可以見到，在歡會的喜悅中，還夾帶著悲情的介入，在書寫離別後的情景。

沈凡玉提到：「庾肩吾寄語鵲鳥填河、邢邵逐青鳥而去之願，很明顯都是化用范雲前作『不辭精衛苦，河流未可填』、……的句意，結束在可以轉移悲傷寂寞的願望或奇想。」<sup>33</sup> 即便如此，悲情成分仍舊較過去減少。也能注意到，三首詩中皆有月光籠罩，但是在織女牛郎習俗中，月光反而非為重點，而星光才是。這樣的情形，筆者以為只是偶現而已。因為，月光在七夕詩中是為附屬的地位，用法可能僅是作為陪襯。蕭衍詩「白露月下圓」並非指月圓，而是指露水圓潤，在這裡月光的出現只是為了作為映照，讓露水的通透感在夜中更為鮮明清亮，也是作為交代時間為夜晚之筆；何遜「月映九微火，風吹百合香」，月與作為空間中其他的可感物象，為渡河車駕行駛旁的風景，旨在營造相會的浪漫氛圍；庾肩吾之作，則顯然將其他與「月」相關的文化脈絡帶入，那也就是中秋奔月的「姮娥」，而這正是「連類」作用下的產物。「姮娥隨月落，織女逐星移」一句的對仗頗為巧妙，七夕這天月色是可見的，透過對舉的模式，讓兩個同時視目可見的物象都帶有神話色彩。

<sup>32</sup> 漢·應劭撰，吳樹平校譯：〈佚文〉，《風俗通義》（天津：天津人民出版社，1980年），頁415。

<sup>33</sup> 沈凡玉：《六朝同題詩歌研究》，頁340。

就流傳層面而言，此與貴遊文學的出現有關，往往在酬酢交流之中，文士間彼此競爭，除了維繫著整體集團文學風尚以外，也在「同中求異」的條件下，重視「體物」能力之細膩描寫，以求能在這文學、政治交疊的競爭場域勝出。<sup>34</sup> 雖然此節所引三首〈七夕詩〉並不能確定是否為同題共作，但可見當時作家對這樣的題材並不陌生，對於相關典故的運用亦十分的嫻熟。

## 2. 七夕觀牛郎織女詩及其情感書寫

除了題為七夕的詩作以外，也有一批為數不少的作品，則是側重於牛郎與織女二星的觀賞，甚至內容上有些浮想聯翩。基本上，這些作品幾乎也是情愛為主題的書寫，尤其更側重於對於小我的、自我的「情感」的刻畫和渲染：

婺女儼經星，嫦娥棲飛月。慙無二媛靈，託身侍天闕。閭闔殊未暉，咸池豈沐髮。漢陰不夕張，長河為誰越。雖有促謙期，方須涼風發。虛計雙曜周，空遲三星沒。非怨杼軸勞，但念芳菲歇。（顏延之〈為織女贈牽牛〉，頁 1236）

「儼」有莊敬之意，「婺女」即織女星，後句則用嫦娥連結當天所見之月，兩個與節俗有關的神話故事間彼此串連，共同形塑出秋夜的氛圍。「慙無二媛靈」與

<sup>34</sup> 筆者主要從書寫策略的角度思考，主要是因為這些作品之間可能僅是「同題」之作，不一定是同題「共作」，故不全以互文性稱之。如祁立峰提到：「因此，在討論『互文性』時，雖然不會刻意強調南朝文學集團的『同題共作』的『有意／無意』、『補充／反駁』。就因為『互文性』會有過度依賴讀者闡釋能力的危機。所以我將『互文性』的對象限定在『同題共作』（充其量涉及到『同題之作』）。我希望能夠進而去發覺這些作者的作品最深隱的細節，尤其是作家們在同時空的文學創作之下，所展現的不止是『歷時』，更是『同時』互文性。那麼，這樣的考察也就有助於我們探討作者與作品的『策略性』所在。」參見氏著：《相似與差異：論南朝文學集團的書寫策略》，頁 181。但如後文將引用的蕭綱、劉孝威詩作就是同題共作之例，這點需先在此說明。

「長河為誰越」像是織女的自白。織女原先是天神的女兒，但如今為了要與牽牛相會，而稍有羞愧的離開了天闕。從「天闕」到「咸池豈沐髮」用《楚辭·九歌·少司命》典故：「夕宿兮帝郊，君誰須兮雲之際？……與女沐兮咸池，晞女發兮陽之阿」，<sup>35</sup>〈少司命〉所詠的女神掌管子嗣，這個用典也配合七夕的婚戀心理與乞願意涵。顏延之也以「雙曜」和「三星」相對，說明女子已不再精算日月交替究竟多少次，等到天上明亮而接近的三星都隱沒。<sup>36</sup>最後，也自陳「非怨杼軸勞」，在能見得心上人的情意渲染下，這些辛苦也都不算什麼，只是哀嘆自己年華不再盛美如花草，然而一年卻只能見一次面，有些不勝唏噓。沈約的同題作品同樣也寫盡女子的款款深情：

紅妝與明鏡，二物本相親。用持施點畫，不照離居人。往秋雖一照，一照復還塵。塵生不復拂，蓬首對河津。冬夜寒如此，寧遽道陽春。初商忽云至，暫得奉衣巾。施衿已成故，每聚忽如新。（沈約〈織女贈牽牛詩〉，頁 1644-1645）

女子臉面上的「妝」需透過「明鏡」來完成，而「明鏡」也因為化妝而被需要，也才得以看見，妝前與妝後的差異，並且以此揣度心上人眼中的自己的樣貌，故曰「二物本相親」。然而，當自己獨守空閨成為離居人時，便沒有需要畫妝的需求，也使得明鏡不被使用。先前的秋天曾經用以照見自己的妝容，但往後的日子再也未有機會使用而使明鏡生塵。「塵生不復拂，蓬首對河津」說明了在不得相會的狀態下，不妝扮自己也就成為習慣，只得獨自遠眺河津，盼候相會的那天來

<sup>35</sup> 宋·洪興祖撰，白化文等點校：《楚辭補注》（北京：中華書局，1983年），頁 72-73。

<sup>36</sup> 李佳考證「三星」典出《毛詩·唐風·綢繆》：「三星在天」。但若以此說法，是專指一宿而言。若解釋作「天空明亮而接近的三星」，李氏再考近人研究，認為：「《綢繆》首章『綢繆束薪，三星在天』，指參宿三星；二章『綢繆束芻，三星在隅』，指心宿三星；末章『綢繆束楚，三星在戶』，指河鼓三星。」參見南朝宋·顏延之撰，李佳校注：《顏延之詩文選注》（合肥：黃山書社，2012年），頁 45-47。

臨。「對」字此處看似單調的只是面對某處，刻意不寫盡女子的表情和念想，都給讀者想像的空間，可能是早已盼候到倦累而面無表情，也可能是哭泣後恢復平靜時的樣子，但無論是什麼解釋，不難想像女子的落寞。

這首詩有些跳脫了七夕詩歷來常見僅在夏、秋的书寫模式，出現了冬天的景象。寒冷的夜晚使得女子的情緒更加落寞難捱，寧可轉瞬來到陽光明媚的春季。不過正當作此想像時，驚覺對方已經來到，所以「奉衣巾」等候牽牛入室。而自己出嫁時母親為自己所結的佩巾「已成故」，<sup>37</sup>但在能見面時反而像新的一樣，並不是更換了新的佩巾，而是相逢時的親切與歡情，就猶如當年婚嫁時一般。

### （三）七夕詩與「心理距離」

洪淑苓將男性詩人筆下的織女，大致上區分為神女、思婦與癡女三類。神女來自於漢代典籍中，已經將織女視為婚戀對象，故如何遜〈七夕詩〉顯然將織女渡河相會的情景，納入洛納、高唐之語，是將織女比作洛水女神與高唐神女。同時，神女又成為娼妓的代稱，七夕詩中也可見這樣的例子，如李賀〈七夕〉；思婦則為魏晉以來，文人所塑造的一種思婦形象，且鎔鑄男女勞動生活而為詩，如《文選》題為詠織女的蕭衍〈織婦詩〉。癡女一說，則是來自杜甫〈牽牛織女〉詩勸誡女性要謹守本份，破除浪漫幻想，此看法又以盧仝為代表。<sup>38</sup>基本上，若就神女方來看，早期神女形象如早出現於〈高唐賦〉與〈神女賦〉中，後來的作品如〈登徒子好色賦〉所寫到的是虛無飄渺、有些夢幻，卻又藉由神女的美麗與

<sup>37</sup> 參見漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，王輝整理：《儀禮注疏》（上海：上海古籍出版社，2008年），卷6，頁156。

<sup>38</sup> 以上說法參見洪淑苓：〈織女信仰與女性民俗文化——兼及七夕詩文的性別批評〉，頁250-254。

善變暗示情色誘惑的危險。<sup>39</sup> 但辭賦本身為託喻、諷諫之用途，所以基本上，在漢代的用途取向脈絡上來說，與後來魏晉六朝開始詩與賦的實用性質是具有差異的。<sup>40</sup> 尤其是同時放在七夕詩脈絡上，應無所謂以神女諷刺事件之意，詩人取樣神女的外貌、個性，而且主要著重在「美」的部分。神女還有個與人世隔絕的意象，即便是在初期涵蓋在美刺脈絡裡出現時，也與君王的若即若離的感受，在男性的觀看和想像裡，建構為一狎暱的互動空間，這樣的感受來自於「距離」，也來自於接觸關係的稀缺性。男性幻想著神女的完美無瑕，試圖以各種方式接近神女，而神女依然以保持曖昧不明、若即若離的主調持續現跡——在可見的距離中，神女的出現讓男性感覺可以獲得；若全然的屏蔽男性，則只是個沒有「實見」的「形象」，難以引起男性的想像。在此，以英國學者布洛（Edward Bullough, 1880-1934）提出的「心理距離」來看：

Bullough 首先說明「距離」概念，其中最顯明的是「空間距離」（spatial distance），也就是實際可見的顯明距離，可指藝術品與欣賞者的遠近關係，太遠則模糊不清，太近則看不清楚全貌；……其次，「時間距離」（temporal distance），因為所處時間不同，因此對同一事物便有不一樣

<sup>39</sup> 可參見李文鈺：〈從〈神女賦〉到〈洛神賦〉——女神書寫的創造、模擬與轉化〉，《臺大文史哲學報》第 81 期（2014 年 11 月），頁 37-38。另外鄭毓瑜也說：「而既然承認辭賦特有的政治對話性，也就表示篇中出現的男女意象，無法只是視作修辭上慣用的連類譬喻，……君臣之間由書寫策略到實際效應，顯然有許多遊還互動的可能性，而無法全由單方面預作設定。」參見氏著：〈神女論述與性別演義——以屈原、宋玉賦為主的討論〉，《婦女與兩性學刊》第 8 期（1997 年 4 月），頁 56-57。

<sup>40</sup> 漢魏六朝的公宴詩雖然也應用在群體之中，但其娛樂的成分更多，所展示的更多也在於個人的創作才能，並且將「詩可以群」的社會功能推向極致。相關論述可以參考黃亞卓：《漢魏六朝公宴詩研究》（上海：華東師範大學出版社，2007 年），頁 156-157。王力堅也提到：「饗宴文化所衍生的文學創作無疑也隨之朝著娛樂審美化的方向演進。如前所述，以王室成員為中心的齊梁饗宴文化所衍生的文學創作大多為應制之作，因此也就進一步強化了文學創作群體化及模式化的傾向。」參見氏著：《魏晉南北朝跨域研究》（臺北：元華文創出版社，2018 年），頁 149。

的感受，可以說這是來自於藝術創作者與欣賞者在年代上的差距，有著時間的區隔，使我們較不受「實用價值」的支配，而能較為自由地去欣賞，譬如說：錢幣之欣賞，因為有了時間的區隔，我們對於錢幣可以採用非實用價值的心理去看待，因此表面幣值一塊的錢幣，可能比幣值十元的錢幣來得更美；……除了時、空的距離之外，還有一種較為特別的距離，那是從距離的通稱內涵中引伸出來的美感特質，便是「心理距離」（psychical distance），非時間亦非空間距離，Bullough 甚至認為時間距離及空間距離只是心理距離的兩種特殊形式，審美性質是由心理距離的含意中摘取的，美感知覺（aesthetic consciousness）源自於美感欣賞主體與對象之間保持適當的心理距離，失去應有的心理距離，美感便消失，而「心理距離」就欣賞主體而言，是超脫現實生活的慾望、需求和目的，改以全新的眼光諦視對象的面貌，好似 Kant 所指「無涉利害」之作用。<sup>41</sup>

心理距離不會直接以量化數字指稱距離多遠、時間多長，主要是基於感受而論，當我們認為位處偏遠、時間很長，即是心理距離上的遙遠。黃尹貞提到：「Vogonpoet（2002）指出距離是主觀的，對戀愛中的情侶來說，就算只像花生米大小的距離也是一種對關係的阻礙，而距離是否有影響也依賴雙方的預期而不同，那些雙方已經生活在彼此的心目中，比起那些獨立不依賴或期待有物理距離的情侶來說，他們是比較會感覺到距離的影響。」<sup>42</sup> 在實際距離中，牽涉著

<sup>41</sup> 參見林暄宜：《布洛（E.Bullough）的心理距離說及其教育蘊義》（臺北：國立臺灣師範大學教育學研究所碩士論文，2014年），頁75-76。關於布洛的理論，參考 Edward Bullough, "Aesthetics: lectures and essays" (Stanford, Calif.: Standford Univ. Press, 1957)、朱光潛：《文藝心理學》（上海：開明書店，1937年），頁15-17。

<sup>42</sup> 參見黃尹貞：《遠距戀愛者愛情關係的詮釋現象學探究》（臺北：中國文化大學心理輔導研究所碩士論文，2009年），頁11。

各自對愛情的接受程度，這樣的心理狀態影響雙方對遠、近的概念。如鮑照〈和王義興七夕詩〉：

宵月向掩扉，夜霧方當白。寒機思孀婦，秋堂泣征客。匹命無單年，偶影有雙夕。暫交金石心，須臾雲雨隔。（頁 1308）

夜晚的月光照向了緊緊掩閉的門扉或窗扉，而外頭此時霧氣濃厚，瀰漫在周遭的狀況就幾乎與月色的冷白色調相合，映照出屋中的思婦落寞的狀態。第一句與第二句中的「向」和「方」雖然並非都是作動詞運用，但都強化了詩歌描繪空間氛圍的筆觸。「向」的主動性對上「扉」被掩閉的被動性，而「扉」的狀態取決於屋中的女子是否開啟，那「扉」與「思婦」之間遂形成了特殊的關係——意即思婦的心理狀態，可以反映在「扉」這個媒介上。「扉」介在內與外之間，是一種隔絕，卻也具有聯繫內外的特性。

此外，「夜霧方當白」也可能因為有月光照射的加乘效果，使得此刻所見到的景色是如此淒冷。而思婦思念著遠征他鄉的對象，征客則獨自哭泣於秋堂之中。故此詩明顯反映出了「有隔」的心理寫照，只有在七月七日這天的夜晚，才有機會能使兩個單獨的身影交會，並使堅貞不渝的兩顆心交往，最後同樣又收尾在相會短暫的哀嘆中。也如謝惠連〈七月七日夜詠牛女〉：

落日隱欄楹，升月照簾櫳。團團滿葉露，析析振條風。蹠足循廣除，瞬目矚曾穹。雲漢有靈匹，彌年闕相從。遐川阻昵愛，修渚曠清容。弄杼不成藻，聳轡驚前蹤。昔離秋已兩，今聚夕無雙。傾河易回斡，欸情難久悰。沃若靈駕鍤，寂寥雲幄空。留情顧華寢，遙心逐奔龍。沉吟為爾感，情深意彌重。（頁 1195-1196）

詩歌開頭從「落日」與「升月」寫起，主導夜晚月光成為照亮人造建物的來源。值得注意的是，日光隱於欄楹，月光卻是照在比欄楹更細部的簾櫳上，<sup>43</sup> 可以

<sup>43</sup> 《玉臺》作「落日隱簷楹，升月照房櫳」，語意差異不大，卷 3，頁 70。

對應七夕這天人事活動的進行場所。本該狎昵、彼此貼近的雙方，那些情愛被隔絕在天河的兩端，如此終年分隔，「渚」指的是水中的陸地，這也都阻礙了本來能見到的女子清麗的美貌。女子的心情低落，而跌宕起伏的情緒，從「驚」字可看出狀況是每年重複的。<sup>44</sup>

兩人分別的日子，是從去年秋天到今年秋天，等同經過了兩個秋季，然而相會的日子連「雙夕」都不到，這是一組鮮明的時序對比。滔滔的天河水流都有迴繞、轉圜的餘地了，可是早已滿溢的情意卻不是如此，哀傷的離愁情緒是持續源源不絕。或如劉鑠〈七夕詠牛女詩〉：

秋動清風扇，火移炎氣歇。廣簷含夜蔭，高軒通夕月。安步巡芳林，傾望極雲闕。組幕縈漢陳，龍駕凌霄發。誰云長河遙，頗劇促筵越。沈情未申寫，飛光已飄忽。來對眇難期，今歡自茲沒。（頁 1216）

時序來到七夕，煩熱的暑氣在秋風的吹拂下逐漸消散，接著也以「廣簷」與「夜蔭」傳達涼爽的感受，<sup>45</sup> 也遠眺天際的月光與雲層。其中，「高軒通夕月」說明著月色透過門窗等部分進入了建築中，在眺望的同時，詩人也移動著步伐，心理距離隨之破除。周謝宏在考察過年打掃的習俗時提到，民眾為了應合宇宙時間與人事行為，於是透過擇日行為，揀選適合掃屋宇的時間，希望藉此與宇宙之間取得和諧，因而賦予掃屋宇的神聖特性；而擇日行為，也使掃屋宇與日常行事區隔開來，使其躍升為一種神聖、非常的儀式行為。<sup>46</sup> 除此之外，男子與女子「想念」而來的心理距離在七夕這天的相會裡也獲得化解。若看織女牽牛和在世男女的關係，兩者之間同時具有空間距離與時間距離。

可以觀察到，詩中有阻隔雙方的「遐川」、「河漢」、「長河」，詩人選擇這些物象，都在形塑織女與牽牛會見的場景，並敘述「情深意彌重」的情感濃度

<sup>44</sup> 《玉臺》作「驚」，同前註。

<sup>45</sup> 《玉臺》題作〈詠牛女〉，又分別作「秋動清氛散」、「廣欄含夜蔭」，不至於影響文意判讀。卷 3，頁 73。

<sup>46</sup> 參見周謝宏：《中國「過年」儀式敘事研究——以掃除為中心的考察》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，2015 年），頁 59。

，以及短暫重逢後「來對眇難期，今歡自茲沒」的感嘆。七夕是織女與牽牛相會之時，也映照在人間成為男女歡會的佳節，且承前文所述，天上兩顆星的同時出現被加入了人性的成分，故有織女牽牛相會之意；而這樣的情況投射到人間，又成為眾男女相會的「隱喻概念」，即便雙方應非一年一會，但「相會」的隱喻保留下來。

至於在空間距離的部分，即望見織女牽牛星的「望」的情形，星斗投影在眼簾裡，同時星斗所蘊含的，被當時人所理解（甚至參與其中）的文化脈絡也一併灌注；時間距離上，織女與牽牛是久遠的神話，也同時也屬於文化脈絡，無論是祭祀、女性崇拜或傳說，都是一種歷時性的發展的產物，總而言之，星斗在節俗中會成為心理的作用來運作，以及與其他向度上的概念相互連動，從這個角度上，配合著周鼎安的論述可以進一步來討論「望月／望織女」這樣的書寫背後的意識：

有一首古詩，寫的正是這種審美體驗——「依家住在西湖東，十二珠簾夕照紅。今日忽從江上望，始知家在畫圖中。」類似這樣的體驗，還可以舉出很多。朱光潛在《文藝心理學》，也曾舉過這樣的例：一個海邊農人，當別人稱讚他門前的海景很美時，常會羞澀地轉過身來，指著屋後面的菜園說：「門前雖然沒有什麼可看的，屋後這一園菜卻還不差。」——為什麼大海壯闊的美景引不起海邊老農的美感，為什麼同一個西湖東景，詩人前後的觀感大不相同呢？這裡就有布洛所揭示的審美與距離的心理奧秘。<sup>47</sup>

<sup>47</sup> 參見周鼎安：《情愛心理美學》（南昌：江西人民出版社，1988年），頁248-249。原文引詩為獨立引文，為徵引方便改用引號標示。

織女與牽牛遙隔著銀河「相望」，情感持續相繫著兩端，也就代表著這種審美體驗是確實存在於雙方心中；而地面上的情侶望見星斗與月光，也正是「望」的動作，在適度的距離中得以觀看，得以將織女牽牛傳說所投射的美好，轉換為一種人世間的活動——相愛的動力。同時，這也是一種心理預設與期待，預設雙方會像織女牽牛那般相愛，期待天長地久的廝守。〈七夕穿針〉系列詩作，則是結合望天、織女、遊戲競技，也是乞巧心意與女紅技藝的展現，這種「相繫」、「不離」、「漸趨緊密」的情形，可能也蘊含深意。

### 三、相聚與盼候：〈七夕穿針詩〉所顯示的生活圖景

六朝的七夕節俗有許多的人事聚會活動，其中包括穿針乞巧。在乞巧活動大盛之際，以七夕穿針為題的詩歌也隨之出現，殆至唐代、宋代之後卻幾乎消失，沒有以七夕穿針為題者，但是穿針、乞巧等節俗詞彙出現在詩中的情形則更為普遍，這與唐宋以後穿針乞巧風俗更為繁盛有關。<sup>48</sup> 而乞巧的方式則不同地

<sup>48</sup> 如目前於《全唐詩》、《全宋文》可見以「乞巧」為題者有唐·權德輿〈七夕件與諸孫題乞巧文〉、唐·施肩吾〈乞巧詞〉、唐·林傑〈乞巧〉、宋·李朴〈乞巧〉、宋·孔平仲〈乞巧〉、宋·舒邦佐〈讀子厚乞巧文〉、宋·劉辰翁〈秋景乞巧文〉。也有許多的作品雖然依舊在描述七夕穿針，但並未以「七夕穿針」為題，如王涯〈宮詞〉寫到「年年七夕晴光裏，宮女穿針盡上樓」，而祖詠〈七夕〉描寫得更為詳細：「閨女求天女，更闌意未闌。玉庭開粉席，羅袖捧金盤。向月穿針易，臨風整線難。不知誰得巧，明旦試相看。」承蒙審查人的提醒，唐代以降反而不以七夕穿針為題，而是以更籠統普遍的題目概括之，可見六朝與唐代詩人定題與看待詩歌方式之差異。筆者認為這樣的狀況可以從兩個角度來看。其一，如「七夕穿針」這樣的「新題」是立基於「七夕」母題之上，其主軸不在對早期的「七夕」作品進行因襲與翻新，而是更細緻的鋪寫七夕眾多節俗裡的一兩項特色，但也吸收來自母題的意義以成立「新的情境」；其二，作者以「七夕穿針」刻意避開與古人同題的狀況，並以此一新題作同題的書寫發揮，是橫向共時性的擴展，除了是在內容上「細中求細」，也讓此一新題有了特定時代性的意義。版本據清聖祖彙編：《全唐詩》（臺北：復興書局，1967年），曾棗莊，劉琳主編：《全宋文》（上海：上海辭書出版，2006年）。

區的差異，張君列舉了幾種。<sup>49</sup> 由此可見，筆者所關注的穿針乞巧不過是乞巧的一種形式，故後世以「乞巧」為題者，可能與穿針無關，但同樣表現出七夕的女子活動情形，而本文的七夕穿針詩皆屬於第二種「穿針乞巧」。在詩歌中，我們看見忙著乞巧的女子們正被男性所觀看，並且以相當精巧的方式寫盡女子的「神情」與「心思」。六朝時詩人體物、寫物的能力增強，以「情必極貌以寫物」為詩歌創作的追求，<sup>50</sup> 要把握住女子瞬間的神情，也須文辭配合：

為能逼肖再現體物經驗的新穎獨特，詩在技巧上則致力於「巧言切狀」、  
「極貌追新」，希望能以聲色豐美、多變性的文辭，保存轉瞬即逝的觀物所見。「切狀」、「極貌」也反映出詩人在體物精微上所做的努力。

51

在所見的範圍中，乞巧女子即為這所觀之「物」，並且與男性詩人有一定的距離，她們透過穿針活動而與織女「接近」，男性也透過觀看更「接近」女性。在這適度的距離中，男性得以有「全覽」的視域，將所有女子細節動作細緻的刻畫、再現。

約翰·伯格（John Berger, 1926-2017）論析歐洲繪畫時，認為注視畫作的男性具有「觀看者—擁有者」的特殊身份，故「顯然還是會在幻想中把另一個男人趕走，或是把自己當成他」。<sup>52</sup> 基本上，若單就穿針乞巧活動而言，因觀看而擁有的心理反應可能不明顯，原因在於約翰·柏格的論述脈絡主要是當中有情

<sup>49</sup> 大致可分為浮針試巧、穿針乞巧、種生乞巧、蛛網乞巧、斗巧宴、度巧這六項。參見張君：《神秘的節俗：傳統節日禮俗、禁忌研究》，頁 207-210。

<sup>50</sup> 南朝宋·劉勰著，范文瀾註：〈明詩〉，《文心雕龍注》（臺北：學海出版社，1991年），卷 2，頁 67。

<sup>51</sup> 黃凱筠：《論蕭綱詩寫景詠物中的「觀看」》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系研究所碩士論文，2018年），頁 40。

<sup>52</sup> 〔英〕約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯：《觀看的方式》（臺北：麥田出版社，2021年），頁 67-68。

慾的流動，而情慾帶給男性幻想與置入的可能。乞巧活動本身雖有競技性，但是競技僅在穿針女子之間存在；再者，乞巧是一種仍帶有原始乞願性質的活動，縱使在南朝由單純的祭祀供物轉入了歡娛場合，但有求於神祇的內涵未曾改變。如洪淑苓所提到的：「七夕觀星祈願本身是觀看牽牛織女二星渡河相會，但穿針乞巧則是因織女的女紅神神格而衍伸。」<sup>53</sup> 但是，乞巧搭配七夕戀情的傳統，多少會帶給這些觀看者有「擁有者」身份的可能。

### （一）作為觀看者的男性

在七夕戀愛氛圍的籠罩下，即便男性已有婚配，但仍可能在某些觀看的時刻，以前所見女子的「擁有者」身份自立。在面對女性時，他已經明白「限制」的位置，情慾流動的範圍只存在自身想法中，沒有實際傳達給被審視、觀看的女性。在凝視中，男子能由神情、姿態內探女子的心思。揣想可以從這名女子的美好到兩情相悅。尤其，女紅活動本身在古代作為規範、評斷女性的美德的方式之一，女性的女紅能力強者，也愈容易讓男性接受、喜愛。關於女紅活動的情形，黃璿璋提到：

近年來學者對「乞巧」的探悉可分呈兩種意義：小我的、感性的相思之情，以及階級性、教養性的婦德意涵。兩者皆與牛郎織女的故事結構和中國農耕社會的經濟型態——男耕女織密切相關。在相思之情上，早在魏晉時期，織女星即成為掌管女紅才能的女神信仰，唐宋以來七夕習俗漸漸從曬衣、曝書等澄汰為女性在家庭道義經濟體中的重要技能——針織為主的乞巧，以針線、編織舉動模仿織女執掌織絲之職的「相似律」，希冀由此獲得成為人間巧妙的織女，庇佑自己婚姻與生兒育女的想望。

<sup>53</sup> 洪淑苓：《牛郎織女研究》，頁 213。

而「織女」具有「紡織」意象，係因男耕女織的性別分工在「織女信仰」出現之前早已固化；信仰在對應傳統勞作的性別屬性之後，又回過頭來規範女性在社會中的行為與終極價值。<sup>54</sup>

女紅是為基礎，而要能在乞巧中快速「得巧」，即有賴於女子的「巧藝」。這項巧藝被男性所欣賞、接受，進而成為欲擁有的對象。在觀看中，男子憑著所見女子的能力，對應自有經驗而形成的準則，作出好與壞的區別之評判。此即男性凝視女子的雙眼，不僅具有社會靈敏度，也具有一種審美模式，能夠進行選擇。若我們先從「小我的」、「感性的」這層意義思考，自〈七夕詩〉同題詩歌以降早已有這樣的抒情式書寫的傳統，女子通常是獨自的思念、盼候著相會的場景，甚至有些對女性的細膩描繪帶有可憐、可愛的美感性質。由此，不僅在情感本身在詩歌上的處理是「小我」的，同時因為男性的書寫與凝視，更使這種「小」添增了「精巧」的意味。再者，「階級性」和「教養性」固然在七夕乞巧風俗甚為重要，但在南朝的七夕詩歌中，這部分是被作者所消滅的，這也回應六朝同題詩歌所具有的遊戲性意涵。<sup>55</sup>

也如史蒂芬·梅爾維爾（Stephen Meville）與比爾·里汀斯（Bill Readings）所述，早期社會並無可觀察的光學數據，因此「可視性亦即視覺的社會靈敏度」：

<sup>54</sup> 參見黃璿璋：〈女紅與婦功——論《紅樓夢》及其續書的針黹書寫〉，《漢學研究》第39卷第2期（2021年6月），頁171。

<sup>55</sup> 遊戲性可以再區分成「形式上」與「內容上」。就形式上，如陳叔寶文學團體「以文為戲」與「因難見巧」的奇特的創作方式。《陳書》就有記載：「陪侍遊宴，謂為狎客。暄素通脫，以俳優自居，文章諧謔，語言不節，後主甚親昵而輕侮之。嘗倒懸于梁，臨之以刃，命使作賦，乃限以晷刻。」見唐·李延壽：〈陳暄傳論〉，《南史》（北京：中華書局，2020年），卷61，頁1503。陳叔寶與文學侍從的創作過程讓人心驚膽顫，不僅是限時即席創作，甚至還將陳暄懸吊起來，有利刃在下。若就內容上來說，南朝詩歌出現宮體化的時代，更是取消詩中人物的道德意涵，轉向更耽溺於美感、情意的書寫，其整個精神面貌可說是改寫了過去詩歌人物往往帶有的教化意義，如沈凡玉所說，可看出他們對世俗私情、豔情的關注。參見沈凡玉：《六朝詩歌同題研究》，頁315。

視覺的真實不是從觀眾所處物理世界的物質證據中引出的。這種介入包括某一個體在真實空間中的具體位置（它的具體姿勢、距離和接受視覺對象的方式）以及該個體在視覺的虛擬空間受等級和性別影響的特定意識形態，我們可以用圖像的方式將其想像為身體彷彿總是與自己的影子不和，身體彷彿總是與它們投射的輪廓發生摩擦。<sup>56</sup>

所見的女子外貌為視覺重點之其一，另一項就是女子的女工技藝，在穿針之活動裡能完全呈顯出來。是故，在一個眾人相集的活動場域裡，有主要的乞願脈絡，另外也有情感的分支，並且以婦德而貫穿之。

只是單就女子穿針的形式來說，與之拉近距離的可能是「良好的女紅技藝」，也可以視這樣的競賽為練習。在競賽前，其實女子平時就可能已有紡織工事進行，但透過活動競賽的展演，在有「織女」的「見證」下，以快速、正確兩大準則為軸，滾動一種「有既有規範」的練習。無論是善織背後所隱含的婦德，或者有著地位的男性凝視，都由一個社會的龐大男性領導定位所統攝，同時也是織女的本身「善織」與和牛郎的「傳說故事」的脈絡。當穿針技藝達到極致，勝過其他女子，除了能獲得織女的特別看顧以外，還能獲得男性青睞。而受到青睞之後，也就有可能有交往、婚姻的關係，顯然又走入了男性強勢的一個範圍裡。當然，女性可能也希望透過「得巧」來拉高自身的層級，以獲得條件佳的男性的喜愛。到這樣的階段，可以顯見愛情與善織兩大層面在七夕穿針的活動裡，彼此拉扯且牽動，不再只是各自的傳說故事而已。且看以下詩作：

步月如有意，情來不自禁。向光抽一縷，舉袖弄雙針。（劉遵〈七夕穿針詩〉，頁 1810）

在劉遵的詩作裡，女子思念起心愛的人，並進行著穿針的活動。就整篇詩作來說，前二句主要是「情意」的書寫，後兩句則更細膩的關注在女子的動作，是為

<sup>56</sup> 參見〔美〕史蒂芬·梅爾維爾(Stephen Meville)，比爾·里汀斯(Bill Readings)著，郁火星譯：《視覺與文本》(南京：江蘇美術出版社，2008年)，頁 330。

「巧藝」的書寫。作者從她的心理狀態寫起，身邊只有月光相隨而引發思念的心情，這不僅僅是基礎的感知而已，而是還有習俗的籠罩。月光因為與心上人的實地距離，以及因為實地距離而產生的「感受性」之心理距離，而成為了「幽微心緒」的映照。<sup>57</sup> 「意」字雖為來自於對月的揣度，但也是自身心境的反射，甚至是得以連接相隔遙遠距離的雙方，女子已先在心中預設對方同樣的在想念自己的前提。

滕守堯所說的「組成審美經驗的諸要素」，包括感知、想像、情感、理解，<sup>58</sup> 當見到月亮像心上人如影隨形時，是來自聯想過程；當看到月光感受到淒涼，也是來自於月光的文化脈絡，尤其是對於時間流轉與男女之情這兩部分。可以將籠罩的文化脈絡視為一個舊圖，女子此時所見的為新的圖景，兩兩疊加，前者持續對後者產生影響甚至是閱讀風景的方式。後者的活動是最為具體的，而且來自於親身體驗，正是格式塔心理學派提到的：

外部自然事物與藝術形式之所以具有人的情感性質，主要是外在世界的力（物理的）和內在世界的力（心理的）在形式結構上的「同形同構」或異質同構，這兩種結構之間質料雖然不同，但由於它們本質上都是力的結構，所以會在大腦生理電力場中達到合拍、一致或融合，當這兩種結構在大腦立場中達到融合和契合時，外部事物（藝術形式）與人類情

<sup>57</sup> 此為沈芳如的說法，她提到：「大抵而言，相對於白晝光景之熾烈直接，月光往往予人溫柔清冷之感受。在此一卸下白日奔忙，理當停步休憩之狀態下，月光觸引而出的乃是迥異於白日的幽微心緒，偏屬私領域之個己情懷。」參見氏著：《六朝詩歌光影研究》（臺北：國立政治大學中國文學研究所博士論文，2021年），頁78。在此處，也可以視為是女子的私領域的情懷。

<sup>58</sup> 參見滕守堯：《審美心理描述》（成都：四川人民出版社，1998年），頁50-68。

感之間的界線就模糊了，正是由於精神與物質之間的界線的消失，才使外部事物看上去有了人的情感性質。<sup>59</sup>

詩歌最後兩句帶到女子穿針動作，除了如「向光穿針」等符合節俗之乞巧模式規範以外，在整個活動的進行中，女子也是先預立了心上人在身邊的情景，彷彿有一個隱身著的男性觀看者，對方在觀看中也多少帶有前文所述的「女善織」這樣的當時文化背景。若這樣來看，女子像是表演者，而男子為一隱藏的觀賞者，女子透過望月而穿針，而且依時成事，能看出七夕穿針的兩大脈絡與層面在其中。

## （二）作為聯誼者的女性

參與穿針活動者為女性，彼此之間形成了競爭與聯誼的關係，而有聯誼、同樂的情趣，從隔離與情感分享中獲得高度的女性認同。<sup>60</sup> 只是從六朝、唐代諸多男性作品書寫女子穿針的實境可以確認，六朝時應當是沒有禁止男性窺視的習俗。而女性之間，不只是競爭者，同時也具有聯誼的身份，透過女子的集會而進行各方面的交流。且看一首女性視角的詩作：

倡人助漢女，靚妝臨月華。連針學並蒂，縈縷作開花。孀閨絕綺羅，攬贈自傷嗟。雖言未相識，聞道出良家。曾停霍君騎，經過柳惠車。無由一共語，暫看日升霞。（劉令嫻〈答唐娘七夕所穿鍼詩〉，頁 2131）<sup>61</sup>

「倡人」與「漢女」各是兩種身份，但彼此相助以便在七夕這天將自己打扮得體，並於月光下穿針，可見七夕的穿針活動是廣為流行的。而「連針學並蒂，縈縷作開花」二句則是其餘六朝〈七夕穿針詩〉所未見的，對於針線細節的描繪，這應與七夕穿針詩作者除了劉令嫻外都是男性有關。而身為穿針的「當事人」，劉

<sup>59</sup> 滕守堯：《審美心理描述》，頁 66。

<sup>60</sup> 洪淑苓：〈織女信仰與女性民俗文化——兼及七夕詩文的性別批評〉，頁 237-241。

<sup>61</sup> 《玉臺》稱作者「徐排妻劉氏」，題作〈答唐孀七夕所穿針〉，卷 6，頁 147。

氏將唐娘針、縷的縈迴纏捲比作「蒂」與「花」，像是本來分開的針線，經過了精緻化的藝術表現處理後，便有了一個整體的形象。洪淑苓提到：

嫺為劉孝綽之妹，徐悱之妻，是為才女，在她筆下，說出了唐娘身世的悲辛：這位唐娘原本為良家之子，因故為娼，曾經得寵，如今年華老去，孀閨獨居。限於資料，我們不太明白兩人的關係，但可知是在七夕穿針乞巧時萍水相逢；也許是唐娘精巧的手藝（「連針學並蒂，縈縷作開花」），也許是其坎坷的身世（「雖言未相識，聞道出良家」）打動了女詩人的心，因此以詩相贈。在詩中對唐娘是讚許的、體恤的，末兩句更充分流露女性惺惺相惜的溫馨。……不談牽牛織女度河相會，而以穿針贈詩互相酬酢，更顯現女性同盟的意味。<sup>62</sup>

從「手藝」到「身世」，幾乎就是像是出於唐娘的自題詩似的親切，尤其詩中完全不見男性筆下所書寫的，關於穿針女性的競爭，或者關於女性對於穿針不順的懊惱，而是女子之間親密的「聯誼」。即便沒有在同樣的場合中見面、穿針，但透過了共有的節日及習俗，拉近了關係，也減輕了原先在社會地位上的不平等。但是，這位唐娘究竟是不是本為良家之子？沈凡玉則提出了另一種說法，並且也觀察這首詩兩位女子的交流情形，以及身份地位的關聯，提出了這樣的看法，相當值得參酌：

此詩先稱讚唐娘美貌與穿針之巧，並為其分辯似的，言其「聞道出良家」；而且，令嫺並未鄙薄唐娘「曾停霍君騎，經過柳惠車」的送往迎來生涯，反而與自己「孀閨絕綺羅，攬贈自傷嗟」的寂寞對比，流露羨慕

<sup>62</sup> 洪淑苓：〈織女信仰與女性民俗文化——兼及七夕詩文的性別批評〉，頁 255。

、自傷之意，彷彿全然沒有意識到彼此身份地位的差異，如此比較殊為不倫，而是單純以同為女性的立場，是否享有愛情作為比較標準。<sup>63</sup>

在沈凡玉的說法中，畢竟唐娘並未現身說法，故我們無法對她真正的身世有所了解，她的形象是被劉令嫻所描繪出來的，也許是真實，但也可能是有所美化。但無論如何，我們都從贈答詩的互動不難看出，在魏晉南北朝時期，女性之間的交流是如此頻繁，甚至不太重視地位尊卑的，而男女之間的交流亦然。但是「詩才」成為地位不同的女性之間的友誼橋樑，六朝詩歌的贈答也往往指向精英團體的「儀式行為」與「象徵符號」。<sup>64</sup>

可以注意到，詩歌中女性肯定對方的「穿針之巧」，與設定在男性視角下的肯定不太相同，少了一種在男性話語權的詮釋的樣貌。若由詩題觀之，雙方的語境應是在七夕穿針脈絡中，進行一次地位不對等的贈答活動；由兩人地位不對等來看，可以知道織工的精巧是當時女性不分貴賤所共同追求的。無論什麼樣的身份，同樣著重「巧藝」。也因整首詩都在七夕之下來言說，唐娘只得獨自一人度過七夕，故劉氏有「攬贈自傷嗟」的喟嘆，似乎替唐娘道出思念的「心意」，「孀」與「絕」字更帶出了這樣的複雜心理狀態，劉氏的贈答詩藉由對唐娘針織巧藝的刻畫，以及對方生活狀態的提示，顯現出一份女性間的同情與憐憫之意。

在穿針活動現場，女性彼此之間既為聯誼者，同時也是競爭者的身份，但是有個共同的目標——乞願。南朝時七夕已經是一個節慶化的節日，徐磊提到：「在『物一心一人』的結構中，彰顯了物理事實向人文事實的過渡。在雜揉了神話、傳說、文學等手段後，最終豐滿了故事情節。而在『心一人』的這個過程中，由心象轉化成人文事實後，人文事實又反過來促進心象的再次生成，從而完成新的人文事實轉化。」<sup>65</sup> 這中間人事的參與，並配合神話起源之情愛心理的原

<sup>63</sup> 沈凡玉：〈漢魏六朝才媛的文學作品與創作活動——以「群」為中心〉，頁 92-93。

<sup>64</sup> 相關說法可參考梅家玲：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》（臺北：里仁書局，1997年），頁 8。

<sup>65</sup> 徐磊：《褪色的詩意：非物質文化遺產視閥下的牛郎織女研究》，頁 74-75。

型，讓「情意」與「巧藝」彼此協同運作——由巧藝的過程與展示，推動女子的聯誼交流與男性觀看者的「家庭想像」，也由穿針場域的情意流動，可以對映人事關係中的心理距離。而「線」本有兩端，正如同遙隔銀河兩端的牛郎織女，在細孔間的穿針，正始得雙邊得以相合，空間距離為之縮短。不過在此處來說，心理距離的呈現，反映在女子「織巧」的「成品與過程」，讓觀者在觀看中感受到美感，至於男耕女織的實用面則是一體的兩面，也是屬於第二階段的認知。也就是說，先觀看到「巧藝」，是為第一階段，因為看到特異的技法，而有心理距離美感之產生：

因此，心理距離就藝術要素的消極面來說，是使觀賞者可以拋開實際目的和需要，而能真正感受創作者所欲傳達的美感；積極面則是著重在形相的觀賞，而不是僅偏重其中一方，心理距離的作用類似 Schopenhauer 所說的「丟開尋常看待事物的方法」，才能夠體會美的感覺，而此「丟開尋常看待事物的方法」即為心理距離的作用，而其所造成的結果好比 Kant 所指稱的「無涉利害」，或老子所謂「無」的功夫，在心理距離作用的基礎上加深了我們的經驗，除去實用的目的才更能看見事物美感的本質。<sup>66</sup>

在心理距離運作下產生的美感，也許正是「發於巧藝」而又能「擴大大意」的。沒有利害關係的前提下，美感在特定情況之下生成，也能對應「舊有經驗」，也應是女性在會中彼此交流的一個「基礎」。

<sup>66</sup> 林暄宜：《布洛（E.Bullough）的心理距離說及其教育蘊義》，頁 78。如果放在七夕穿針的脈絡下來說，第一層單純從穿針美感確實是「丟開尋常看待事物的方法」，但是到了第二層由「男耕女織」的社會樣態加入、滲透之後，反而是「開始注重實際目的」，即擅於縫織的女性可能更能勝任家庭工作而被男性所重視。

### (三) 作為「思婦」的女性

如前文所述，女性作為織女的化身，也囊括了婦德層面。而女性為男性編織這點來說，也可能包括對遠方征戰的男性的思念。如柳惲的詩作：

代馬秋不歸，緇紉無復緒。迎寒理衣縫，映月抽纖縷。的皪愁睇光，連娟思眉聚。清露下羅衣，秋風吹玉柱。流陰稍已多，餘光欲誰與。（柳惲〈七夕穿針詩〉，頁 1675）

時序已至深秋，男性仍在遠方軍營無法歸來，使得在家中盼候許久的女性期望再一次落空。<sup>67</sup> 女子獨守空閨，除了心裡掛念著對方的安危，雙手還繼續不停歇的替對方縫補衣物，好讓對方回來時就有衣物可以穿戴。從詩歌裡看見一個思婦，正在為了心愛的男性所進行一切妥貼的、盡善盡美的照顧，內在的心緒也展示在外表的皺眉與眼神裡。此時，可以提供給女子光線來穿針的月光，因為雲層逐漸增多加厚而變得黯淡——如此一來，將不容易的繼續進行針織的工作，似乎盼候歸來希望也隨之淡薄，最後只剩些許不清晰的餘光留在了周圍。這本該是相會的節日，因為不得已的因素，只得自己面對寂寞、試圖排遣寂寞，連天上與人間之間的光線的連結都為流雲所阻攔，思念之情在這首詩裡十分的濃烈，而詩中這名女子既是思婦，也是織婦。

<sup>67</sup> 關於女性獨守空閨與氣候之間的關聯，可以參考曾大興的說法。曾大興詮釋沈佺期〈古意呈補闕喬知之〉這首描述女性的悲秋之作時，提到：「身為一名在封建家庭中的家庭婦女，本身應該是沒有什麼功名之念的，但是男人的功名之念影響了她的生命質量。」參見氏著：《氣候、物候與文學：以文學家生命意識為路徑》（北京：商務印書館，2016年），頁 157-158。筆者認為柳惲詩作裡，這種男人的功名之念並不明顯，主要都還是圍繞在女性的種種濃烈愁緒之形貌上。但我們依然看到，這些外在空間的物象確實觸發了女子的思念，像是沈佺期詩末寫到：「誰謂含愁獨不見，更教明月照流黃」，也可與柳惲詩可以對讀。當月光照著自己，似乎自己的心事也因此被輕易的顯透出來。然而，糾纏迂迴的心事裡所掛念的男性不在此處，心事無從傳遞，只得如影子般徘徊在周圍，最後徹夜無眠。

就場景的設定來說，女子是在閨閣之中的，同時也從各方面去書寫這名女子的情態、內在想法，這也都像是帶有豔情色彩的宮體詩的特點。如果回溯宮體詩與閨怨題材作品所受到的影響，早在漢代樂府中有許多詩作專寫女子獨守空閨的情感，有的也以擬代之口吻書寫；而後，南朝吳歌西曲多歌詠愛情主題，內容的表現上也反映社會情形而較為開放，<sup>68</sup> 女性的細節成為男性書寫的焦點。表面上寫七夕時女子穿針的情狀，但一直隱含在這個脈絡的伏流就是女子的情思之蔓延，這也是〈七夕穿針詩〉在娛情、歡情之外的另一個側面——這個側面，也是基於歡會之樂而來的「兩相對比」下的哀情。

#### 四、巧藝與挑戰：從觀看影響的心理距離

南朝五首〈七夕穿針詩〉，當中多包含男女情思與穿針乞巧傳統。穿針考驗著女子織工技巧，是手眼協調並用的活動，而且為了讓難度倍增，除了前述需要向著月光以外，也因為細線容易受風的影響而飄動，所以風與月光同時的影響可以說是「進階」的穿針。此兩者都與視覺觀看密切相關，考驗著手力的緊實與穩定，同時更是考驗著眼睛能否順利的追蹤極其細微的孔隙。

##### （一）光線強弱的影響

描述乞巧穿針的這首作品就細膩的描寫了月光明暗對穿針的影響：

殿深炎氣少，日落夜風清。月小看針暗，雲開見縷明。絲調聽魚出，吹響聞蟬聲。度更銀燭盡，陶暑玉卮盈。星津雖可望，詎得似人情。（陳叔寶〈七夕宴玄圃各賦五韻詩作〉，頁 2518）

<sup>68</sup> 可參趙桂芬：〈吳歌西曲的女性書寫特徵〉，《東海中文學報》第 20 期（2008 年 7 月），頁 105-132。

詩歌中的「月小看針暗」說明了月光亮照也有強弱之別，而雲也有聚散之別，兩者相互影響著女子穿針中的「觀看」視線，此與柳惲〈七夕穿針詩〉那句「流陰稍已多，餘光欲誰與」類似。事實上，人在觀看物體時，會試著去將物體在眼中的投影調整至不過於大，也不過於小的狀態，這就需要「距離」的細微修正。<sup>69</sup>月光的照映在此更接近於實用層面，幫助女子在昏暗的環境下得以更清晰的讓針與孔準確相即相合；而當月光附近的雲層散去，光線逐漸明亮之時，就能「見縷明」，此即魯道夫·阿恩海姆說明亮度與形狀本身時所提到的：「這就是說，我們接受到不是一種絕對的亮度值，而是一種相對的亮度值。」<sup>70</sup>最末兩句繞回了七夕的情感上，「星津」即為銀河，正是七夕織女與牽牛傳說的取材，來對應男女在七夕此節俗時的心理狀態。月光、星津也在提示著眾男女七夕的戀愛性質，織女與牽牛之間距離也只有在這天能完全消融，正好與穿針這個「取消距離」又「拉近關係」的範式相近。

陳叔寶另一首〈初伏七夕已覺微涼既引應徐且命燕趙清風朗月以望七襄之駕置酒陳樂〉寫到「舉針還向月，上儷復依筵」（頁 2519）則可見整體的歡筵場景，通常宴樂會有燈燭照耀，相形之下，離穿針女子更遙遠的月光的影響力就低了許多——尤其是視覺上的映照成像。這樣的實際距離存在，給予我們視覺上的差異，也帶出了經由感受而來的心理距離。值得注意的是，雖言雙方相會是

<sup>69</sup> 相關論述可以參見〔美〕魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）的論述：「此外，感受到的尺寸還與感受到的距離有關。不管視網膜上的物理投影多麼大和多麼小，只要一個物體看上去離自己很遠，其知覺形象就相對小一些。」詳參氏著，滕守堯譯：《視覺思維——審美直覺心理學》（成都：四川人民出版社，2010年），頁 50-51。以本文的月光為例，月與我們之間的距離相當遙遠，當然在知覺形象上偏小。也由於月光是始終存在的，不是個偶現的物體，所以更會被人們所忽略。但是配合著人事活動，無論是前文所引劉遵〈七夕穿針詩〉那代表自身幽微心事的月光，或者是此處加深穿針之挑戰性的微弱月光，月光反而成為了關注的主角，正是因為人們與月光之間有所感應、連結，可能是為了進行活動，或者是為了完成一個思念的程序。

<sup>70</sup> 〔美〕魯道夫·阿恩海姆：《視覺思維——審美直覺心理學》，頁 51。

「取消距離」，但其實心裡已經預設了一個「相聚短暫」而「即將分離」的前提，顯然距離在縮至最短的情況下，又開始被拉大。光線的弱化或強化，本身也影響了整個觀看場域的「觀看距離」，進而引發心理距離的伸長、縮短與平衡。即便物件在月光下都被映現出來，可是有些是不可得的，例如遙遠的「星津」，以及透過拉引織女牽牛之典故來轉化「星津」成為某個意象的「感知與判斷」。<sup>71</sup> 當中的距離沒有消失，可能因為時間、空間又將心理距離瞬間拉大。又如前引柳惲〈七夕穿針詩〉與劉遵〈七夕穿針詩〉同為心上人不在身邊的情形。七夕本為相聚的日子，卻是兩相分隔且不知歸期的遭遇。「映月抽纖縷」是女子穿針的動作描寫，接著詩人將畫面帶到女子的臉上表情——不僅是「的皜愁睇光」，而且也「思眉聚」，猶在思念著遠方的男子。詩歌最後再以光影的狀態作結，那微弱的「餘光」就像是本該歡愉相會的七夕節即將結束，可是卻殘存著遺憾似的，只得獨自映月穿針，顯然這也是心理距離的作用。林暄宜也提到：

距離的可變性 (variability) 為距離的二律背反之先決條件，Bullough 認為距離比「客觀性」、「超然性」更為優越，因為這兩個術語並不包含有我關係，但是「距離」所有的特質卻是前面兩個術語而不可取代的，如：並非全有或全無，而是「程度」的差異；可變性來自於對象的性質與個人的持距力，距離可變，但是萬變不離其宗，失去距離就等於失去

<sup>71</sup> 當物件進入眼目之後的活動，會如滕守堯所述：「自然事物和人的內在心理結構之間的同形或契合，卻不僅僅是『物理—生理』結構之間的同形，而且還有『生理—精神』之間的同形；而要使生理與精神達到契合，就必須有一條『電路』或某種中介將它們連結起來，這種『電路』或某種中介不是別的，它就是人的社會歷史實踐。」參見滕守堯：《審美心理描述》，頁 68。而社會歷史實踐最重要的是觀念，在〈七夕穿針詩〉裡即為七夕節俗之文化脈絡，刻劃在當時每一個人的想法中。

美感；同時介紹了喪失距離的兩種面向：距離過近的「狎近」（under-distance）與距離過遠的疏遠（over-distance）。<sup>72</sup>

當然在詩歌中不會去明確交代與對方的真實距離，或者標列出對方所處的某地之地名，畢竟仍是以女子所處場域為核心。但從文句中可知雙方不得相會，那麼無論距離是數公里或百公里之遠，對女子來說都代表著「遠」的含義。「距離」始終存在著，像是即便可以觀看到欲見之物、所愛之人，距離仍是無法被忽略的既存事實。那麼，距離帶來的感受也可能因為目的、預見結果等的差異而有所不同。觀看中的光線變動，很大一部分帶給人們的是距離視野的一種細微整飭，甚至影響了人們對於距離的主動感知，進而發揮作用在觀看後的「感受與判斷」上。

## （二）風勢的影響

由男子的觀看而言，他們在觀看的同時，細膩的揣摩穿針女子的心思，此即來自節俗之文化背景；由女性而言，光線會對於穿針的細膩程度有所影響，會讓輕柔的線縷飄蕩不定的「風」也是，加大了穿針的難度。且看一首作品：

憐從帳里出，想見夜窗開。針歇疑月暗，縷散恨風來。（蕭綱〈七夕穿針詩〉，頁 1975）

首句便有一惹人憐愛的女子，其身影自帳幕後現身，但並未多加言語。「帳」代表著閨房內部，女子逐漸走出了男性所不得見，也較為隱蔽的女性空間。這個行動的目的是「想見夜窗開」，在帳裡什麼也不得見，尤其在這七夕節慶的夜晚，打開窗戶可能可以見到織女、牽牛星。雖然本詩並未透露這名女子，究竟是一丈

<sup>72</sup> 林暄宜：《布洛（E.Bullough）的心理距離說及其教育蘊義》，頁 84。

夫在外而殷殷盼歸，或者只是純粹在七夕進行穿針活動，但從詩中的情境描述來看，「憐」與「想見」都指涉蕭綱筆下的女子是有些讓人憐憫的，帶著某些期盼的去啟開窗子，又透過開窗的行為，既走出簾帳之後，再度拉開了女子視線能及的區域。然而，儘管女子從閉鎖的帳裡走出，可是當「夜窗開」之後，思念丈夫的心情卻可能因此更為濃烈，在應當相會合歡的夜裡，期盼再次落空。

第一句的「出」與第二句「開」兩個動詞對情境的塑造至關重要，前者為女子本身的活動，後者則是女子對周遭物品的挪移活動；也因為如此，窗外的風也就隨著開啟的窗進入了室內，又吹進了帳帷，似乎全然的將原先看似閉鎖的閨閣空間予以敞開。若從女子的角度來說，她的身體移動突破了原先閉鎖的空間狀態，像是自己思念的心事即將呼之欲出般，沒有說破，但點到為止。第三句「針欹」是用來穿線的細針傾斜之狀，這裡遂有了兩種可能：其一，歪斜的原因像是後三字「疑月暗」，也就是光線過於黯淡，使得女子看不清楚絲線的位置，只得透過將針與線兩者相靠，如此才能確定雙方的位置。不過這種狀態通常是在某個當針與線無法碰觸到的瞬間，相靠時，可能雙方都有歪斜的狀態，但很快就需要找到針線之間的平衡，以利穿針活動之進行；其二，女子內心愁思難理，穿針的同時心煩意亂，只在乎是否有穿過，而針是正是斜已不重要，「疑月暗」只是表面的說詞，用以掩蓋焦慮、思念的女子心事。從這裡可以看出，蕭綱詩裡描述的女子應是獨守寂寞空閨這一類型。前兩句看似空間敞開、心事欲說還休似的，然而最後兩句卻告訴我們，這名女子穿針其實並不順利。

首先，不僅細針經常歪斜而不易穿針，甚至連線的端點都因為風的關係，使得穿針更不順利，讓整個詩歌的氛圍又回到冰冷，穿針的期望可能走向落空。再者，此處的「風」可能也隱含外在事件的意涵，是使得無法讓相愛的兩人相見的原因，自己的思慮就像細線一樣，在風的吹拂，以及反覆穿針的力道作用下，逐漸愈來愈發散，難以聚合。而「風」之所以會「來」，不也是因為女子主動去

「開窗」？雖然這首詩看似月光的微弱影響較大，但實際上應只是推託之辭，風的狀態和象徵可能更是營造這首詩悲傷情緒的主調。另一首劉孝威的詩作也可以一併參考：

縷亂恐風來，衫輕羞指現。故穿雙眼針，特縫合歡扇。（劉孝威〈和簡文七夕穿針詩〉，頁 1882）

這首詩則更聚焦於女子細節，對詩歌背景的鋪述比起蕭綱之作更少了些，但更聚焦於風勢的影響上。首句從女子手中的細線被風吹得散亂的狀態寫起，也見到了女性的情緒「恐」，要同時保持情緒與針線本身的平衡，有時反而會加深了情緒的作用。但這首詩看起來並未有要對「恐」另作交代或補充，第二句就將視角從手中的針線往更大範圍聚焦。因為陣風的吹拂，輕薄的衫就開始輕易的隨風晃動，而纖細的小指也就時而出現，時而隱藏，像是挑逗著觀看者似的，這也具有宮體詩的韻味。<sup>73</sup> 如陳秋宏提到：

在詠物、宮體詩的時代，詩人的體物身體形成了隔著距離的觀看視角，以捕捉物態、物貌鉅細靡遺的感官特色，並形成了耽溺於此種體物的、摹態的、巧似的審美追求和創作滿足感，彷彿透過文字的追摹、捕捉，

<sup>73</sup> 就這點來說，如劉遵〈繁華應令〉（頁 1809-1810）一詩就從視覺玩賞的角度，細膩的刻畫周小童的「鮮膚勝粉白，臉若桃紅」的敷況之佳，以及「腕動飄香麝，衣輕任好風」的手部細節等。或如蕭綱〈美女篇〉：「佳麗盡關情，風流最有名。約黃能效月，裁金巧作星。粉光勝玉靨，衫薄擬蟬輕。密態隨羞臉，嬌歌逐軟聲。朱顏半已醉，微笑隱香屏。」（頁 1908）在這首詩中，女子的情態展露無遺，一方面經妝容修飾後的臉面更加精緻，另一方面薄衫襯托出了女子的輕柔。除此之外，「密」、「羞」、「嬌」、「軟」這些對女子的情態刻畫，在之後的兩句裡密集出現，並且成對成組，彷彿眼前的女子就這樣的配置美好而完滿。由此可知，輕薄的衣物反而能襯托出書寫對象身體的柔軟和肌膚的細嫩，但又使得對女體的刻畫不過於露骨，卻依然能產生艷情的效果。就如同王力堅所說的：「作者有意置身情外，對這種物化的矯情作等距離的欣賞玩味。」參見氏著：《由山水到宮體——南朝的唯美詩風》，頁 229。

人事物樣態之美就此凝聚於詩歌視境中。透過觀看，透過文字巧雕呈現，詩人彷彿也佔有了物態的一部分，成為體物創作能力所牢籠、捕捉的美感世界之一部分。<sup>74</sup>

這種體物、寫物的技法是南朝中期以降的特色，這兩首詩的作者劉孝威與蕭綱也正好都是梁朝重要的宮體詩人。以此來看，詩歌視境確實也是這幾首穿針作品的核心，無論是輕風吹過後，使得女子薄衫被掀開而露出本來藏於其間的纖細手指，或者是穿針的線分岔為更輕柔的絲線的情形，都具有一種從「細緻處」到「更為精細處」的寫物模式。此外，也有前文引述過的一首詩作，是與蕭綱、劉孝威同題共作的唱和之作：

步月如有意，情來不自禁。向光抽一縷，舉袖弄雙針。（劉遵〈七夕穿針詩〉，頁 1810）

從內容觀之，劉遵的這首詩的互文性並未如蕭綱與劉孝威那樣明顯，但同樣都有光線對於穿針者的影響，以及對於情感流瀉的書寫。從「抽」與「弄」字則呈現出女子的動作，而且也在挑戰高難度——用一條細線穿過兩個針孔，而「舉袖」的動作可能是為了擋住輕風，也有可能是要稍微遮蓋月光，減少這些對於穿針行動的影響程度。可是話說回來，女子穿針還是必須要向著光才得以順利穿針，而雙針與線也都會有陰影產生，多少也會讓穿針當下的難度加深，這也就需要在光與影之間，保持微妙的動作平衡。

若就詩歌作品中的情境描寫來看蕭綱與劉孝威的唱和之作，可以注意到兩首詩分別出現了「縷散恨風來」與「縷亂恐風來」二句，雖然在詩中安排的位置不同，但同樣都是扣緊题目的細節敘述，真實呈現出女性穿針時的情狀，反映出

<sup>74</sup> 參見陳秋宏：《六朝詩歌知覺觀感之轉移研究》（臺北：新文豐出版社，2015年），頁 432。

這樣的作品可能是同題奉和之作，具有一定程度的互文性。<sup>75</sup> 此外，二首都帶有著急切欲「得巧」之情緒，「恨」與「恐」字賦予物類動態感，以及自身當下那種對於物象的情感投射。風會將線縷吹散或吹亂，直接造成了穿針的困難。風來的一瞬間，與月光忽然亮明或晦暗一樣，都使得女子必須立即有所動作，以阻止亂散持續下去，免得落後其他競爭者。

穿針乞巧的女子著重於觸覺和視覺，如手上握著針與線屬於觸覺，也是控制力道的來源；如光影變換、輕風掠過，以及要將針與孔對齊的畫面，都屬於視覺的範圍，而風也讓縷絲分散，可知穿針之不易。我們知道，若與被觀看物之間存在著距離，畫面不一定是完全清晰，尤其又有前述所提到的光線、風勢的介入，更使得這幅圖景充滿著變動性。但七夕穿針乞巧是以結果（得巧與輸巧屬之）為定，因此過程對於觀看者來說，不需要全面朗現也是可以接受的。只是對於穿針的女子來說，最好是一個無風、光明的場地才最有助於自己的巧藝得到最佳的發揮功效。在之後的朝代，穿針乞巧的遊戲性逐漸增強，如達官貴族有乞巧樓、穿針樓，甚至增加背月穿針（更為陰暗無光）、月下傳針等不同形式的穿針，將原本宗教意味濃厚的儀式轉為趣味性質的娛樂活動。女子穿針乞巧的公開場合也許可以視為一種「展示」，一方面顯現自身織功巧藝，另一方面則展示屬於當時的文化脈絡。其中，節俗的既有規範制約了巧藝的展現形式，但巧藝的展現也因節俗的推展而有更多發揮空間。巧藝本身就是表現藝術的一種，在與觀看者同步的場域裡，表演者（穿針女子）的一切動作都同時映至觀者的眼裡。在此同時，在觀者心中漸有了「深刻的審美經驗」。對此，滕守堯認為：

---

<sup>75</sup> 此處參考鄭良樹的說法：「『出題奉作』和『同題奉和』雖然都是一種集體的文學活動，卻有相當大的差別。『同題奉和』可以指一群作家在不同時代、不同地點，對一個共同題目進行相同體裁的文學創作；『出題奉作』卻指一群作家在相同時間及空間內，對某人倡導的一個題目進行相同體裁的文學創作」，參見氏著：《辭賦論集》（臺北：臺灣學生書局，1998年），頁169。

造成深刻的審美經驗，必須滿足二方面的條件，一是其形式高度適合審美主體之積體活動和精神活動的速度、節奏、強度和規律；二是似乎以一種簡潔的符號，向人傳達著某種適合主體所在時代主流的社會內容，或它所在的階級的願望、理想和思想情趣。這兩個方面（也可以說形式和內容二個方面或先天無意識和後天無意識兩個方面）必須相互協調、相輔而成或相互補充。<sup>76</sup>

尤其穿針乞巧本身帶有鮮明的節俗色彩，因此並沒有單純的對於縷線、織手的關照，而是帶有社會性之需求，以及由此而來的，對女子的能力的品評似的分判。穿針同樣可以視為滕守堯所說的「簡潔的符號」，這符號作用在觀看者、表演者裡，甚至代表的是當時不分貴賤共有的經驗。深刻的審美經驗已存留在觀者的心目中，當下一次又有同樣的活動、情景時，這舊有的審美經驗仍存續著。在心理距離的論述中，產生距離過近或過遠的差異，主要來自於對象的性質，林暄宜提到：

距離太近，是主體（人或創作主體）常犯的過失，產生生硬的自然主義；距離太遠，指物或藝術品，尤其加入時空的變換，可能產生造作、抽象、理想化、不近人情等狀況，這些都是來自於對性質的差異從而影響個人的持距力（distancing-power）。……這差異可能來自於個人的經驗、背景而有所不同。<sup>77</sup>

<sup>76</sup> 滕守堯：《審美心理描述》，頁 190。在〈七夕穿針詩〉的脈絡下，「特定時代」與「時代社會內容」即為六朝獨有之七夕節俗以及表現形式，而表現形式包含著祭祀的儀式、乞巧的儀式等，是當代人所共有的社會與文化經驗。如同張君提到的：「織女的神性之六是滿足人們的私願。這也幾乎是古代所有的善神均具有的神性。從遠古時代開始，人們祭祀任何的神靈均懷有功利心，即是有所祈求才去祭祀。可以說，祭祀的目的就是祈求。」參見氏著：《神秘的節俗：傳統節日禮俗、禁忌研究》，頁 146。

<sup>77</sup> 林暄宜：《布洛（E.Bullough）的心理距離說及其教育蘊義》，頁 86。

「疏遠」是投入感不足，「狎近」是投入感佔了上風，失去距離所需的超然。<sup>78</sup>

這段文字說明著，需要在適度的距離內才得以有好的審美經驗與情感的激發。穿針乞巧本身以時間之快慢來區分「得巧」與「輸巧」，那麼如月光、風的影響也就介入其間。也因為有和表現者之間具有一定距離存在，再搭配外在影響層面，這才有深刻審美感受。這層七夕穿針詩的心理距離得以平衡，與能適時調節光線的眼目、光線本身的強弱變化，以及風的強弱有關。

## 五、結論

本文先對七夕節俗的淵源與發展進行爬梳，並以牛郎織女傳說為核心，來開展此節日所具有的「距離感」的討論。而織女星與牽牛星被古人觀看時，不免也將神話傳說色彩套用其上，甚至也成為自身境遇的對應，因此兩星之間的距離，也就是七夕戀人之間的距離。且由於六朝時期的門第婚姻觀念，更是加深加廣了距離感的範圍。本文以布洛的「心理距離」學說來作為切入重點，包括實地距離、時間距離的相互影響，來造成了心理距離的產生。尤其七夕節俗最直接牽涉的正是男女之情，因此「距離」確實在雙方心中有不同情狀的產生，像所謂的「迢迢」本指實際距離的遙遠，但是在心理作用上來說，若快要得以相見，其實反而是「感覺上接近」的；反之，如七夕結束之後，即便只是要準備分離的雙方，心理距離反而是遙遠的。

再者，本文也從一些南朝的七夕詩歌歸納出「星移」到「情移」的模式，星子成為了地面人們的心理投射，並帶有原始的神話色彩。而穿針乞巧本身，也是

<sup>78</sup> 參見林暄宜：《布洛（E.Bullough）的心理距離說及其教育蘊義》，頁 89。

一個「觀看」與「被觀看（被想像）」的活動，女子透過穿針巧藝來向織女乞求所需。男子憑著所見女子的能力，對應社會上「男耕女織」與婦德要求而形成的準則，作出好與壞的區別之評判。在這之間，雙方還是有個距離保持著，同時也可能有愛意的互動，依然有著一個心理距離存在其中。值得注意的是，穿針過程中的光影、風都成為重要的影響，牽涉了能否順利得巧的關鍵，同時也牽涉到視覺觀看到感受性的階段，也是與心理距離有所關聯。綜合以上所說，我們能透過從〈七夕詩〉與〈七夕穿針詩〉的系列作品，除了看見南朝七夕節俗的豐富以外，更能從中一窺隱含在詩歌脈絡中，那些幽微的男女情思。

## 徵引書目

### 一、傳統文獻

- 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏，王輝整理：《儀禮注疏》，上海：上海古籍出版社，2008年。
- 漢·應劭撰，吳樹平校譯：《風俗通義》，天津：天津人民出版社，1980年。
- 晉·葛洪：《西京雜記》，北京：中華書局，1985年。
- 南朝宋·劉義慶撰，楊勇校箋：《世說新語校箋》，臺北：宏業出版，1972年。
- 南朝宋·顏延之撰，李佳校注：《顏延之詩文選注》，合肥：黃山書社，2012年。
- 南朝宋·劉勰：《文心雕龍注》，臺北：學海出版社，1981年。
- 南朝梁·沈約：《宋書》，臺北：臺灣商務印書館，2010年。
- 南朝梁·宗懔：《荊楚歲時記》，引自《歲時習俗資料彙編》第30冊，臺北：藝文印書館，1970年。
- 南朝梁·徐陵編，清·吳兆宜注：《玉臺新詠》，北京：北京市中國書店，1986年。
- 唐·李延壽：《南史》，北京：中華書局，2020年。
- 宋·洪興祖撰，白化文等點校：《楚辭補注》，北京：中華書局，1983年。
- 清·秦嘉謨編：《月令粹編》，臺北：廣文書局，1970年。
- 清·郭慶藩輯，王孝魚點校：《莊子集釋》，臺北縣土城市：頂淵文化事業有限公司，2001年。
- 清聖祖彙編：《全唐詩》，臺北：復興書局，1967年。
- 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北：木鐸出版社，1983年。

曾棗莊，劉琳主編：《全宋文》，上海：上海辭書出版，2006年。

## 二、近人論著

### (一) 專書

- 王力堅：《由山水到宮體——南朝的唯美詩風》，臺北：臺灣商務印書館，1997年。
- \_\_\_\_\_：《魏晉南北朝跨域研究》，臺北：元華文創出版社，2018年。
- 朱光潛：《文藝心理學》，上海：開明書店，1937年。
- 伊冷等選注：《歷朝歲時節令詩》，北京：華夏出版社，1994年。
- 沈凡玉：《六朝同題詩歌研究》，臺北：臺大出版中心，2015年。DOI：10.6327/NTUPRS-9789863501176
- 祁立峰：《相似與差異：論南朝文學集團的書寫策略》，臺北：政大出版社，2014年。
- 周鼎安：《情愛心理美學》，南昌：江西人民出版社，1988年。
- 洪淑苓：《牛郎織女研究》，臺北：臺灣學生書局，1988年。
- 徐磊：《褪色的詩意：非物質文化遺產視閥下的牛郎織女研究》，濟南：山東大學出版社，2013年。
- 張君：《神秘的節俗：傳統節日禮俗、禁忌研究》，南寧，廣西人民出版社，2007年。
- 陳秋宏：《六朝詩歌知覺觀感之轉移研究》，臺北：新文豐出版社，2015年。
- 梅家玲：《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答篇》，臺北：里仁書局，1997年。
- 曾大興：《氣候、物候與文學：以文學家生命意識為路徑》，北京：商務印書館，2016年。
- 黃亞卓：《漢魏六朝公宴詩研究》，上海：華東師範大學出版社，2007年。

滕守堯：《審美心理描述》，成都：四川人民出版社，1998年。

鄭良樹：《辭賦論集》，臺北：臺灣學生書局，1998年。

蕭放：《歲時：傳統中國民眾的時間生活》，北京：中華書局，2008年。

〔英〕約翰·伯格（John Berger）著，吳莉君譯：《觀看的方式》臺北：麥田出版社，2021年。

〔美〕魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）著，滕守堯譯：《視覺思維——審美直覺心理學》，成都：四川人民出版社，2010年。

〔美〕史蒂芬·梅爾維爾（Stephen Meville），比爾·里汀斯（Bill Readings）著，郁火星譯：《視覺與文本》，南京：江蘇美術出版社，2008年。

Edward, Bullough. *Aesthetics: lectures and essays*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1957.

## （二）單篇論文

成明明：〈宋前七夕習俗與詩歌研究〉，《文學新鑰》第23期，2016年6月，頁57-82。

何根海：〈「初七及下九，嬉戲莫相忘」的文化讀釋〉，《鵝湖月刊》第25卷第6期，1999年12月，頁27-31。DOI：10.29652/LM.199912.0005

沈凡玉：〈漢魏六朝才媛的文學作品與創作活動——以「群」為中心〉，《臺大中文學報》第58期，2017年9月，頁51-104。DOI：10.6281/NTUCL.2017.09.58.02

李文鈺：〈從〈神女賦〉到〈洛神賦〉——女神書寫的創造、模擬與轉化〉，《臺大文史哲學報》第81期，2014年11月，頁33-62。DOI：10.6258/bcla.2014.81.02

洪淑苓：〈織女信仰與女性民俗文化——兼及七夕詩文的性別批評〉，《臺大文史哲學報》，2001年5月，頁227-260。DOI：10.6258/bcla.2001.54.09

高莉芬：〈落入人間的仙子——論漢魏詩歌中的織女〉，《國文天地》第16卷3期，2000年8月，頁32-36。

黃璿璋：〈女紅與婦功——論《紅樓夢》及其續書的針黹書寫〉，《漢學研究》第39卷第2期，2021年6月，頁163-209。

葉國良：〈七夕曝書？〉，《國文天地》第12卷第10期，1997年3月。

趙桂芬：〈吳歌西曲的女性書寫特徵〉，《東海中文學報》第20期，2008年7月，頁105-132。DOI：10.29726/TJCL.200807.0007

鄭毓瑜：〈神女論述與性別演義——以屈原、宋玉賦為主的討論〉，《婦女與兩性學刊》第8期，1997年4月，頁55-75。DOI：10.6255/JWGS.1997.8.55

潘麗珠：〈「七夕節」的由來與習俗〉，《國文天地》第5卷第4期，1989年9月，頁75-77。

蕭玉娟：〈節日習俗中的求子巫術意涵〉，《東方人文學誌》第9卷第1期，2010年3月，頁15-38。DOI：10.6389/OH.201003.0015

### （三）學位論文

沈芳如：《六朝詩歌光影研究》，臺北：國立政治大學中國文學研究所博士論文，2021年。DOI：10.6814/NCCU202101357

林暄宜：《布洛（E.Bullough）的心理距離說及其教育蘊義》，臺北：國立臺灣師範大學教育學系碩士論文，2014年。

周謝宏：《中國「過年」儀式敘事研究——以掃除為中心的考察》，臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，2015年。

黃尹貞：《遠距戀愛者愛情關係的詮釋現象學探究》，臺北：中國文化大學心理輔導研究所碩士論文，2009年。

黃凱筠：《論蕭綱詩寫景詠物中的「觀看」》，臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2018年。DOI：10.6345/THE.NTNU.DCH.013.2018.A08

