

格套、榜題、文獻與畫像解釋： 以一個失傳的「七女爲父報仇」漢畫故事爲例

邢義田*

1998年9月7日，在山東莒縣博物館有機會見到兩方業已公佈，海外卻少有人知道的畫像石。那年旅行途中，與山東石刻藝術博物館的研究員楊愛國先生討論到武氏祠中一些畫像的解釋問題。他認爲武氏祠兩幅有名的橋上戰爭圖或水陸攻戰圖，應該是描述七女爲父報仇的故事，並舉出和林格爾壁畫墓中「七女爲父報仇」壁畫和榜題，以及莒縣有「七女」二字榜題的一方畫像爲證。這引起了極大的興趣，因而有莒縣之行。同年，楊先生寄下其大作《不爲觀賞的畫作——漢畫像石和畫像磚》（成都：四川教育出版社，1998）。書前第一幅附圖是武氏祠的水陸攻戰圖，附圖並有如下的簡短說明：「山東嘉祥武氏祠畫像石上的緹縈救父和七女爲報仇故事」。書

* 中央研究院歷史語言研究所。

中第 221 頁對莒縣一石作了簡短的介紹：

1993 年在莒縣東莞鎮一座宋代墓葬中，發現了幾塊漢畫像石（三國以後，人們利用漢畫像石造墓或直接將死者葬入漢畫像石墓中是常有的事），其中一塊石闕上刻著和上述嘉祥武氏祠的兩圖內容相同的圖像，右上角有榜題「七女」。將其與內蒙古和林格爾漢墓壁畫上的「七女為父報仇」圖相對照，我們可以看出，這兩幅圖與武氏祠中的兩幅圖像的內容，都是七女為父報仇的故事。但這個故事卻不見於迄今所見的文獻，以收錄列女故事為對象的《列女傳》中也沒有。

楊先生的話寥寥數語，卻明確以莒縣的新材料為據，對武氏祠西壁戰爭圖的解釋提出了新看法。

今年（2000）五月，楊先生又寄下 1993 年齊魯書社出版，蘇兆慶、夏兆禮、劉云濤編《莒縣文物志》上相關的資料介紹和王思禮所著〈從莒縣東莞漢畫像石中的七女圖釋武氏祠「水陸攻戰」圖〉一文（見《莒縣文史》第十輯〔1999〕，頁 201-218）。我才知道楊先生的看法乃承蘇、劉、王等先生而來。由於《莒縣文物志》和《莒縣文史》外界較難見到，也較少人注意，以下根據這些資料和我參觀時所拍的照片和筆記，先作些介紹；再以此圖為例，談談利用格套、榜題和文獻作畫像解釋一些方法上的問題。

一、山東莒縣東莞出土「七女」畫像簡介

（一）碑、闕合體？——形制問題

1993 年 5 月，莒縣東莞鎮在修路時，於東莞鎮東莞村西南約一公里的一座宋墓中發現了十二方畫像石。其中兩方形制基本一致，

殘石上端雕飾成半圓形，下有底座，中央稍高處有穿，和一般漢碑在外形上十分相近（圖一）。¹ 楊愛國引用莒縣博物館人員的說法，稱此二石爲石闕。《莒縣文物志》稱之爲「闕門」。的確，在半圓頂上還存在一些突出不規則的殘石，上端肯定原本還有其它的部分，可惜現在已無法看出是否即闕頂部常見的重簷頂蓋。

如果將二石稱之爲闕，現存外形和我們所知的漢闕（如山東武氏祠闕、南武陽皇聖卿闕、功曹闕、四川的諸漢闕、河南中嶽漢三闕）都不相同，也很難解釋爲何兩石中央有「穿」。過去出土或著錄的漢碑以銘文爲主體，文字佔據碑身正面或正背兩面最主要的部分，在篆額兩側、碑身側面、周旁或底部才有若干邊紋或圖飾。此二石大小、外形與一般漢碑類似。但兩面及兩側均以畫像爲主，文字題銘僅佔較小的一部分，這與闕又較近似。因此，與常見的漢碑或漢闕比較，這兩石既有碑、闕兩者部分之形，又有碑、闕二者之用。它可以說是一種碑、闕合體，姑且暫名之爲「碑闕」。

兩件碑闕的兩面及兩側都有畫像。兩者不同之處在中央兩面略偏高處，一有未鑿穿的圓孔（爲方便區別，以下簡稱爲「圓穿碑闕」），另一件則爲方孔（以下簡稱爲「方穿碑闕」）。方和圓穿（尤其是方穿）外緣有規整的邊框，從畫像分在穿的兩側毫無破壞的痕跡可知，畫像雕刻與穿同時完成，這些穿並非後人所改鑿。

兩碑闕石質和畫像風格一致。圓穿碑闕頂額有東王公，方穿碑闕頂額有西王母畫像，可證原本應是一對。圓孔一石另一面碑額有鳳鳥、仙人畫像。畫像下方中央原本有八行碑銘。碑銘前有較大的隸書「門大夫」三字，字跡完整清晰。但碑銘原刻各行文字的中央部位被刻意鑿損，各字殘留少許兩旁的筆畫。從殘存的筆畫還可勉

¹ 本文寫於山東美術出版社及河南美術出版社出版《中國畫像石全集》第3冊（2000年6月）之前。現在已可在第3冊第137-140圖，見到該兩碑闕四面及側面的清晰拓影。

強釋出部分內容。今錄《莒縣文物志》釋文如下：

- [惟光和]元年八月[十]日□□[琅]琊東莞□孫熹 (1)
 年六十四[故]世□□故□□諸[曹?]捺□縣主簿 (2)
 □□[升]離□□情意□此大[闕?]門□□歸 (3)
 [于]□千秋[萬]歲□□□□□□山□□□ (4)
 □□□[有刻]□□□者游魂□[無不]□ (5)
 其□□□□□□□□□□□□孫□□ (6)
 東□命行事承□□升太[知?]播惠康 (7)
 □□□□□□□□□□永無強(疆) (8)

原釋文有些將字寫在「□」裡，有些字旁加「？」問號。為排印方便將加「□」的字一律改為置於[]中，原「？」問號保留。「光和」二字殘筆已不是十分清楚。我在現場看時，覺得釋為「光和」二字是較合理的一種推敲（圖二）。如果無誤，漢靈帝光和元年當西元178年。這為碑闕的時代提供了消息。

又《莒縣文物志》之所以將畫像石定名為「闕門」，看來主要是因為銘文中有「闕門」二字，而銘前又有「門大夫」三字。武氏祠闕和南武陽（今平邑）皇聖卿闕上也都有類似的銘題。南武陽功曹闕的銘題右側也有極為類似的門吏畫像，因此認定這兩方畫像石為闕門有一定的道理。可是碑銘中的「闕」字，中央的部位不存，實難確認。《莒縣文物志》原釋文在「闕」字旁也加了問號。又漢闕一般成對，一闕有門大夫或門吏的畫像，另一闕也應有相對的畫像。皇聖卿東、西兩闕的南面最下層即是相對的門吏畫像。莒縣這兩石並沒有這樣相對的畫像。

從兩碑闕有未刻飾的底座來看，二者原應豎立。《莒縣文物志》提到「闕門」各有一尺寸相合的基座石出土。碑闕即豎立在基座上。碑闕四面有畫，可知原可從四面觀看。但兩者為何一為方穿，一為

圓穿，為何又未穿透？兩石原立於何處？墓前？祠堂門口神道的兩側？或其它位置？因被後人移入墓中，改作它用，現在已難以知道。未穿透的方、圓孔是否能稱為「穿」？如果是穿，就不得不檢討碑穿用於麗牲引緯之說。² 這樣的穿明顯無法穿過繩索以繫住牲口，也無法施用轆轤。兩穿一為方形，一為圓形，似乎為王思禮和賴非認為穿象徵「天圓地方」之說增添了證據，³ 但漢碑一般並不成對，⁴ 即使這兩石的穿可以從象徵天圓地方去解釋，也無法由此擴大去理解其它不成對的漢碑。

總之，這兩方畫像石奇特的形制和近年一些其它漢墓的出土品，打破了我們過去對漢碑和漢闕形制的認識。碑、闕本為形制和功能不同之物，現在將這兩方畫像石稱之為「碑闕」，實出無奈。或許現在我們已有必要根據漢墓和祠堂實際出土的各類品物，注意其形制上的多樣性與變化性，重新去分類和命名。⁵

² 葉昌熾，《語石》（北京：中華書局）卷三，頁73。

³ 王思禮、賴非，《漢碑的源流和分期及碑形釋義》，《書法》4（1988）：10-15。

⁴ 一個可疑的例子見《水經注疏》（陳橋驛復校本，上海：江蘇古籍出版社，1989）卷二十二，「潁水」條記平陽侯相蔡昭家：「家有石闕，闕前有二碑。碑字淪碎，不可復識」（頁1830）。石闕一般成對，闕前有二碑，似亦成對。惜碑已碎，兩碑之內容與關係皆不可考。

⁵ 近年出土的一些漢碑和祠堂資料，打破了我們過去對碑志和祠堂的認識。例如過去一般認為獨立於墓前者為碑，置於墓中者為志。河南偃師偏偏在東漢墓中出土自名為「碑」的肥致碑。1980年山東棗莊發現的熹平三年張山子殘碑，據說原也出於墓中。祠堂一般在墓前地上，但內蒙古包頭召灣 M91 建寧三年東漢墓，卻在多室結構的前室裡發現長110公分，寬90公分，高110公分，雕有青龍白虎，四阿頂的「石造享堂」（報告原用語）。包頭張龍圪旦 M1 也出土類似長113公分，寬100公分，高124公分之「石屋」。這些到底是用途不明的石屋或是供祭祀用的享堂，雖還須要論證，但各地葬俗不同，名稱非必一致。這些在墓中出現的石屋是否就是享堂呢？令人困惑。山東出土漢代石祠後壁中央通常為基主的畫像，但安徽宿縣褚蘭建寧四年墓的地上石祠後壁中央卻是基主胡元士的「碑」，據報導在距褚蘭五公里的褚

（二）畫像內容簡介

以下我們先介紹「圓穿碑闕」。此碑闕不含底座，高 170 公分，寬 68 公分，厚 37 公分。姑以有銘題的一面為正面。正面上下分成寬度不一的七層。畫像頂端部分呈半圓形，外圈有連雲紋邊飾，中心為鳳鳥、樹及帶羽的仙人。其下層右側是一位體形甚大，面朝右，帶冠持盾的「門大夫」。「門大夫」三字榜題刻畫淺細，未遭毀損，十分完整清晰。這三字的書體和其左側八行遭毀損的題銘殘畫相比，不論刻畫深淺、筆勢都十分一致，應是同時同人所刻。不過「門大夫」三字明顯是榜題，指右側的拱身持盾的畫像人物，而不是左側銘文的標題。八行碑銘佔據中央的部分，目前原刻僅存第七行的「大」或「太」字較完整，其餘文字僅若干兩側殘筆可見。碑銘釋文見前。

其下第三層即圓穿及其兩側部分。圓穿右側一人向右彎弓射箭，其前方一人正攀上一建築的階梯，肩上扛著一甬和籠。⁶類似的畫像也見於嘉祥宋山畫像第四石、第八石、南武山畫像第二石、紙坊鎮敬老院畫像第九石（以上見朱錫祿，《嘉祥漢代畫像石》）、武

北鄉也曾發現熹平三年的畫像祠堂正壁中央也刻有文字碑銘。像這樣刻有墓主生平，卻非獨自豎立的石碑，應如何稱呼，已經成為一個問題。以上相關資料請參〈偃師縣南蔡莊鄉漢肥致墓發掘簡報〉，《文物》9（1992）：37-42；李哲先、李錦山，〈新發現的張山子熹平殘碑及其相關問題〉，《書法研究》3（1988）：45-59；魏堅編，《內蒙古中南部漢代墓葬》（北京：中國大百科全書出版社，1998），頁 253-265、266-273；王步毅，〈安徽宿縣褚蘭漢畫像石墓〉，《考古學報》4（1993）：515-549。關於從東漢到魏晉由碑而志的發展，最新研究可參趙超，《古代石刻》（北京：文物出版社，2001），頁 110-140。

⁶ 此圖之相關研究參蔣英炬，〈漢代的起土工具和籠——兼釋漢畫像石「負籠荷鍤」圖像及耒、耜、甬的演變〉，《故宮學術季刊》11.4（1994）：81-91。

氏祠左石室小龕東壁、南武陽皇聖卿闕等。圓穿左側有一人似乎正在餵食一匹有韁繩繫住的馬。

第四層從左到右有一排人物並各有榜題。榜題分別是「堯」、「舜」、「侍郎」、「大夫」。這些字刻寫得十分淺細，但還算清楚，不難辨識。侍郎、大夫朝左拱手站立，堯身後有樹、與舜相對而坐。

再下第五層也是一排人物，自左至右也各有榜題；除最右二榜漫漶難識，餘為「禹妻」、「夏禹」、「湯王」、「湯妃」。榜題字刻畫淺細，尚可辨。

第六、七層分別是樂舞圖及庖廚圖。樂舞圖從左至右有人物七人。左側有二人跪坐，正欣賞一舞者揚袖而舞，右側有樂人四人正吹竽或鼓瑟。庖廚圖左側有人在燒灶，其旁有吊掛的豬頭、鳥禽等肉食，其下畫殘，有一人手持刀，右上端有鳥站在桔槔上；其右有二人，一人揚手持刀，其餘部分殘泐較甚。

圓穿碑闕背面畫像也分七層。頂端畫面部分殘泐，中央無疑為戴冠有背羽的西王母。西王母無戴勝，但幫助我們辨識的是其頭左側有青鳥，右側有搗藥的玉兔。此外在左側還有一人首鳥身，另一人站立手捧一物，其下身殘。

其下第二、三層為狩獵圖。第二層自左至右有一正自上而下捕捉兔子的獵犬，右側有另一由人牽繫的獵犬。中央部分殘泐，右側則有肩上扛著畢的獵人。第三層左側有一奔鹿及狗，右側主要畫面描寫兩人分用弓箭及戟圍捕一頭野豬。畫面中點綴有樹一株和鳥三隻。

第四層中央為圓穿，兩側各有戴冠立像人物三人；左側人物朝右拱手，右側二人相對拱手，另一人則較漫漶，姿勢較難確定。有題榜三，無字。

第五層又是狩獵圖。左側樹木之間有兩頭相對的虎，右側有一人正彎弓射之。上端有飛鳥。

其下第六層爲二桃殺三士故事畫像。最左側一人拱手而立應是使者。右側二武士，一人手持劍，正與相對的另一人爭論，兩人中間有二桃。與一般二桃殺三士畫像不同之處在於只畫了兩位武士，另一人省略。

最下一層殘泐較嚴重，但仍可看出有一輛向左行駛的牛車，車上有二人；車前另有一人爲導引。此層畫像下半截幾全泐。

圓穿碑闕一側畫像從上而下爲二隻四足異獸，兩隻猴子。另一側上端有一人持簪，其下有兩隻猴子。

「方穿碑闕」高 172 公分，寬 62 公分，厚 37 公分。此石正面分爲六層。頂端有幾乎和圓穿碑闕正面相同的半圓邊飾以及鳳鳥仙人圖，保存情況較差，尚可辨識。

其下第二層右側有二層之建築，樓上飾一懸掛的弩；弩旁立柱上有可清楚辨識的隸書榜題「隸胡」二字。樓下有人手持杖，領著兩名頭戴尖帽，反綁跪著的胡俘，正謁見建築物中的人物。建築左側，有三位朝左奔馳中的騎士，其中一人手持戟，一人正彎弓而射。他們面對著自左側山巒間冒出騎在馬上，頭戴尖帽，彎弓而射的胡人。這種以獻俘和胡漢騎交戰爲主題的畫像常見之於山東的漢代祠堂，孝堂山者即爲一例。

第三層中央爲方穿，兩側各有拱手而坐的人物三人，其旁有未題刻的榜題。

第四層即爲佔據較大面積，右側題有「七女」二字榜題的「七女爲父報仇圖」（圖三）。此層畫像除小部分漫漶，大部完好。畫像採取中央對稱的構圖。畫像的主體可分爲橋上、橋下兩大部分。畫像中心是一座漢畫中常見中央拱起，有欄杆的木橋或石橋。橋上中央有一輛向左行的馬車，拉車的馬因遭前方二持盾和劍女子的攻擊，脫離車軛，似乎要下橋而無法前進。原石上的馬較爲漫漶，不

易看清。車轅上佇立著一隻鳳鳥，另一隻飛在車蓋前方。車上有一人戴冠，面朝右揚手，右側橋上有一人似亦揚手與其呼應。這個人也漫漶不清，似乎應該是另一位攻擊他的女子。這女子身後另有一人正引馬上橋。在馬車的兩端各有一位相向而行的騎士，他們都正面對一位持盾女子的攻擊。右端騎士後背上方有清楚以隸書所刻「七女」二字。橋下中央有一戴冠者掉落水中，兩側各有一女子乘船向他進逼；畫面中央空隙之處則有漁人捕魚。

捕魚的畫面可以和第五層的捕魚圖以及最底層的大魚分開看，因為三者之間有界欄。但也可合在一起看。最底層是三隻朝左相連的大魚，第五層是兩艘相對的魚船，船上各有二人正在以叉捕魚。魚船和人物的大小不及那三隻大魚，卻又比第四層中出現的人物及船為大。石工藉用魚、魚船及人物的大小，作近大遠小的安排，成功地營造出視覺上由近而遠立體的景深效果。

方穿碑闕背面分上下七層。頂端為東王公，東王公造型和西王母似無明顯差別，唯其兩旁無青鳥及玉兔，各有一背上有羽，頭梳髻的女仙跪侍其側。

第二層為人物七人。右側四人，左側三人，皆戴冠，相對拱手而立。有榜七，空無一字。

其下第三層有兩位身形稍大，戴冠有鬚配印綬的人物相對坐於榻上。他們身後各有一人隨侍。兩人之間另有一位站立著的侍者，正向右側的人物進奉桌几上的食物。這是漢畫中常見的墓主受祀圖。有一榜無字。

第四層中央為並未穿透的方穿，兩側有相對的立馬。馬後有樹。右側馬前另有一鳥。

第五層自左至右有一騎士朝左持戟前導，後有一馬車，馬車上方有兩隻相背，背面朝下的鳥。畫面左邊有一空榜。

其下第六層自左至右有一拱身持盾門吏，正迎接著前來騎在馬

上的前導及隨後的馬車。這一層和上一層雖分為兩層，但從許多山東地區漢畫的佈局可知，這兩層其實是描繪連續的出殯車隊。門吏是祠堂或墓園的守護者，死者的柩車，或轎車正在眾車的前導下進入人生最後的歸宿。

最下一層是典型的「射爵射侯圖」。⁷ 左側雙層有舖首的建築是祠堂。祠堂裡有側面的人物三人，後二人較不清楚。祠堂前有枝葉盤繞的大樹；樹上有鳥，樹幹有猴。樹左側正有一人彎弓仰射上方的鳥和猴。

方穿碑闕一側上蹲一人，雙臂已殘。下四周有框格，內飾連弧紋。其下有三怪獸，中間者肩生雙翼。另一側自上而下是兩隻有翼的怪獸和一隻猴子。

二、從「時間」因素看東莞、和林格爾漢墓 「七女爲父報仇」畫像的異同

東莞「七女」畫像的出土，已使王思禮和楊愛國等學者連想到武氏祠的橋上戰爭圖及和林格爾壁畫中有「七女爲父報仇」榜題的畫像。他們的觀察爲纏訟近一世紀的武氏祠戰爭畫像的解釋帶來了新的曙光，意義非同小可。

本文基本同意王、楊等先生的看法，並打算在他們的觀察和新材料的基礎上，對畫像與榜題、格套、文獻的關係，提出一些個人淺見，就教於方家。過去我曾指出榜題和格套應是認識漢代畫像寓意較可靠的出發點。⁸ 但如果榜題相同，畫像佈局卻有所差異時，該如何理解？東莞「七女」畫像、和林格爾「七女爲父報仇」畫像

⁷ 參拙著〈漢代畫象中的「射爵射侯圖」〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》71.1（2000）：1-66。

⁸ 同上，頁2-4。

和武氏祠所謂的戰爭圖，可以為檢驗敝說，為認識榜題、格套的關聯提供進一步討論的素材。

第一個問題是東莞和和林格爾畫像榜題一作「七女」，一作「七女為父報仇」，它們到底是不是描繪同一個故事？如果稍一比對畫像，就可發現兩者在畫像佈局上有同也有異。以下先來看看東莞七女畫像的佈局關鍵：

(1) 馬車自橋上而過。

(2) 有人落入水中。

(3) 橋上、橋下有七位女子手持武器對馬車及落水者進行攻擊。

畫像雖只有「七女」二字榜題，但比對畫像內容，的確可以找到七個手持武器戰鬥的女子。女子身份可從髮髻看出。橋上左側有三人，右側有二人，橋下船上有二人。她們應該就是和林格爾壁畫榜題所說「為父報仇」的七女。落入水中遭受攻擊的人應是七女報仇的對象。和林格爾漢墓壁畫又是如何描繪這一場面呢？

和林格爾墓這一部分原有的壁畫剝損已甚，原報告雖附有照片圖版，除橋的部分，其餘幾乎已難於辨識。此墓據說已回填，一時無法進行實地考察。現在的討論基本上只能根據出土時所作的摹本（圖四）。據與原發掘人相熟的黃展岳先生見告，發表的摹本應屬可靠。依摹本，在中室西壁甬道門上方畫有一座橫在門洞上的橋。橋的形式和東莞七女圖中所見相類。橋下兩旁有樹，中央橋墩間有兩艘各載有三人的船。橋下並有榜題「渭水橋」三字。故事發生的地點因而明確。橋上有左行的馬車兩輛，前導馬車已下橋，主車正在橋上中央的位置，其旁有稍殘榜題「長安令」三字。長安令應即是報仇的對象。畫工以其特有的透視技巧，安排九匹奔騎在馬車的四周，對馬車形成包圍之勢。在奔馬的上方有清晰完整的「七女為父報仇」六字榜題。值得注意的是馬上騎士的髮髻形式不同。其中最少有五人較明顯梳著高髻（主車前一人，車後第二、三人，車右上

方之二人)。其餘騎士的髮髻形式有兩人因畫殘不明，其他則和主車、前導車上人物的髮髻相同。因此，我們不難推知畫工是以髮髻分別男女，上述梳高髻的五人應該是七女中的五人。另外兩人可能在船上。兩船上各有三人，兩人在船兩端撐船，中間一人體形稍大，應該是他們搭載的主人。可惜中間一人的頭飾部分殘缺，無法明確分辨。

如果比對以上兩者畫面，就不難發現幾點明顯的不同：

- (1) 和林格爾七女或騎在馬上，或乘船在橋下；東莞七女全不騎馬。
- (2) 和林格爾七女沒有武器在手，東莞七女皆手持刀、盾、勾鑣等武器。
- (3) 和林格爾的長安令在馬車上，東莞受攻擊者則在橋下。

這樣一比較，我們不禁要問：如果「七女」和「七女爲父報仇」的榜題是指同一故事，又如果同一故事應有相同的格套佈局，那麼為何這二者會出現這樣明顯的差異？既有差異，是否意味著格套之說不確，或者說它們描繪的故事不同？

解決這些問題的一個關鍵似乎在釐清畫像中的「時間」因素，也就是仔細找出畫像所呈現的是故事的那一個或那些情節。簡單地說，歷史故事必有情節，情節必在一定的時間序列中發生。畫工如何選擇情節？是選擇單一的情節或選擇在若干不同時間點上發生的先後情節？如果選擇的是後者，如何利用畫面描繪出故事的先後情節？又如何作內容或佈局的調整變化？陳葆真曾以同發式構圖、單景式構圖和連續式構圖三種類型，十分細緻地分析了漢代敘事畫（narrative paintings）在「時」、「空」上的不同表現，⁹ 信立祥同樣敏銳地指出漢代已有運用「具有時間差的幾幅畫像來表現同一事件

⁹ Pao-chen Chen 陳葆真, "Time and Space in Chinese Narrative Paintings of Han and the Six Dynasties," in C. C. Huang and E. Zürcher, ed., *Time and Space in Chinese Culture* (Leiden: E. J. Brill, 1995), pp. 239-285.

發展過程的藝術表現手法。」¹⁰ 本文想要以「七女爲父報仇圖」爲例進一步討論，在同一幅畫像中，也就是陳葆真所說的同發式構圖中，如何以「時間差」來表現故事情節的發展。

在討論「七女爲父報仇圖」的時間因素以前，或許值得先回顧一下過去學者談得較多的荆軻刺秦王圖。學者早已指出，漢代荆軻刺秦王圖描繪的是荆軻擲出匕首，誤中銅柱，秦王奔逃，整個故事最緊張高潮的一刻。¹¹ 基本上，大家的注意力一向集中在畫像如何表現故事的高潮，較少留意畫工以怎樣的技巧去呈現情節的發展以及其中可能包含的「時間差」或「時間幅度」。

如果稍稍留意，就不難發現武氏祠左石室、後石室和武梁祠三幅刺秦王圖所表現的並不僅僅是故事中的某「一剎那」，而是將不同時間點，先後發生的若干情節壓縮表現在同一個畫面中（圖五）。依照《史記·刺客列傳》的描述，見秦王時，荆軻親捧盛有樊於期頭顱的盒子，秦武陽捧著督亢的地圖，匕首藏在地圖中。秦舞陽來到

¹⁰ 信立祥，《中國漢代畫像石の研究》（東京：同成社，1996），頁 97；或同書中文增修本，《漢代畫像石綜合研究》（北京：文物出版社，2000），頁 115。

¹¹ 如蔣英炬，《漢代武氏墓群石刻研究》（濟南：山東美術出版社，1995），頁 116；顧森、劉興珍，〈論漢畫像碑與畫像石的表現性〉，《漢代畫像石研究》（北京：文物出版社，1987），頁 98-100；Pao-chen Chen, op.cit., pp. 241-242。此外，劉敦愿先生曾舉十例概論中國古代繪畫藝術中的時間與運動。他也強調古代平面藝術如何捉捕並表現運動中的「一頃刻」。請參氏著《中國古代繪畫藝術中的時間與運動》，收入《美術考古與古代文明》（臺北：允晨文化出版公司，1994），頁 64-76。另有許多研究者只是引用文獻，述說故事，並未仔細比較畫像和文獻的異同或指出畫像的高潮，如吳增德，《漢代畫像石》（北京：文物出版社，1984），頁 141-142；楊愛國，《不爲觀賞的畫作》（成都：四川教育出版社，1998），頁 131-133；長廣敏雄，《漢代畫像の研究》（東京：中央公論美術出版，1965），頁 89；林巳奈夫，《石に刻まれた世界》（東京：東方書店，1992），頁 100-103；信立祥，《中國漢代畫像石の研究》（東京：同成社，1996），頁 105-106 及《漢代畫像石綜合研究》（北京：文物出版社，2000），頁 126-128。

殿下，害怕，荆軻受命代為奉上地圖。圖窮而匕首見。荆軻左手把秦王之袖，右手以匕首行刺，僅斷衣袖，秦王驚走。依秦宮的規矩，任護衛的郎中在殿下，非召不得上殿。隨侍在旁的夏無且曾以藥囊擊荆軻。秦王後因左右叫嚷提醒，才拔出配劍還擊，斷荆軻左股。荆軻失去行動能力，不得已擲出匕首。匕首僅中銅柱。秦王復擊軻，軻自知事敗，倚柱笑罵，「左右既前殺軻」。

司馬遷記述的情節和《戰國策·燕策》相近，和漢畫中的描繪則頗有出入。畫像中既沒有地圖，也沒有侍醫以藥囊擊荆軻一節。或者說，畫像較突出表現的是一個盛有頭顱的盒子，秦王奔逃，荆軻被人攔腰抱住，以及匕首洞穿立柱的情景。依情節的時間序列，武氏祠三幅刺秦王圖所描繪的最少包括五個先後的時間段落：¹²

- (1) 秦舞陽害怕，匍匐在地（武梁祠、後石室兩幅最明確，匍匐者身旁有榜題「秦舞陽」）。荆軻打開盛樊於期頭的盒子（三幅皆有盛有人頭已打開的盒子），請秦王驗看。
- (2) 荆軻揮匕首，僅斷秦王衣袖（後、左石室二幅可見已斬斷的衣袖），秦王奔逃。
- (3) 荆軻欲追，卻遭攔阻，被人攔腰抱住（三幅皆同）。
- (4) 荆軻擲出匕首，匕首洞穿立柱（三幅皆同）。
- (5) 持盾握劍的武士前來救秦王，從前後包抄荆軻（左、後石室）。

不論根據那一種故事版本，上述情節中，荆軻獻上盛樊於期頭顱的盒子，秦王觀看一節必發生在前。畫像中有一個已清楚打開，露出頭顱的盒子，又有一截已斷的衣袖，清楚交待出故事較早的情節。接著依《史記》的記述，荆軻擲出匕首是發生在左股斷廢之後。畫像中的荆軻還能站立，還能追，被人攔腰抱住。抱住荆軻的人手中並無藥囊之類的東西，不能確定他就是夏無且。單從畫像我們無法知道荆軻是否因左股斷，無法追，才被迫擲出匕首。我們只見畫像

¹² 五個時間段落的分析和陳葆真的看法不謀而合，請見陳氏前引文，頁 242。

中的匕首急速洞穿柱子，匕首尾端的纓總還處於飛飄的狀態。這時或隨後，秦王的衛士持盾劍而上，終取荊軻性命。這無疑是故事最後的一幕。

過去大家為洞穿立柱的匕首所吸引，而忽略了打開的盒子和斷袖所代表的「時間」上的意義。如果注意到這些，就可以領會武氏祠畫工所企圖表現的不僅是故事中那最緊張的一瞬間，而是故事前後的發展過程。佈局的重點無疑是放在畫面較中央位置的立柱和穿過柱子的匕首，以及圍繞柱子各人物的動作上。這樣的重點佈局，能成功地吸引今人的目光，相信在漢代也同樣成功。不過，他們想要表現的不僅如此。他們利用佔空間不多的盛頭顱的盒子和斷袖，很技巧地交待出較早的情節。前石室的一幅在秦王身旁地上甚至還有一雙並排的鞋子，似乎也在提示某些失傳的情節。¹³ 這些都不是漫無目的的點綴，而是引導觀者去想像情節的一步步發展，達到最後的高潮。

武氏祠的畫工有此巧思，其他作坊的匠人則似乎寧可利用更精簡的畫面，單單捉捕那最精彩的一刻：沒有盛樊於期頭顱的盒子，沒有斷裂的衣袖，沒有鞋履，也沒有上殿的衛士，只有匕首刺入立柱的一刹那（如武梁祠、沂南北寨畫像石墓所見）。因此，以荊軻刺秦王圖為例，我們可以說漢代畫工在處理畫像的時間因素上，最少有兩種手法：一是在畫面上僅掌握並提示最精彩的一刻，使觀者一望即知畫像所要述說的故事，但故事的前後情節則由觀賞者自己去想像和補充；二是將先後的情節，以佈局輕重的技巧，同時呈現在畫面上，引導觀賞者利用畫中出現的人物、物件或場面，解讀出故事一幕幕的發展。

¹³ 容庚認為這雙鞋是秦王未及穿上的，見容庚，《漢武梁祠畫像考釋》（考古學社專集第13種，1936），頁29；朱錫祿認為這雙鞋是秦王脫落的，見朱著《武氏祠漢畫像石》（濟南：山東美術出版社，1986），頁112。

有了這樣的認識，我們不免要進一步追問：是否還有「時間」處理上其它的技巧？例如以連環圖的方式展現情節的發展，或選擇故事裡不同的情節段落，隨著情節而變化內容的呈現。以個人耳目所及，在漢畫中似乎還沒有較明確的連環圖。¹⁴ 勉強可算是連環圖的或許是若干說明墓主經歷的畫像，如和林格爾漢墓前室西、南、東、北壁有連續重疊的車馬出行畫面，畫面中的墓主重複出現。出現時，配上「舉孝廉時」、「郎」、「西河長史」、「行上郡屬國都尉時」、「繁陽令」、「使持節護烏桓校尉」等榜題。觀者環顧四壁，即讀到一幕幕墓主的生平經歷。同樣的設計也見於武氏祠前石室東、西、後壁和前壁東西兩段承檐枋裡側連續環繞的出行圖。圖中出現「君為郎中時」、「君為市掾時」、「為督郵時」等榜題，也使觀者在環顧時，一段一段閱讀了墓主的經歷。這種處理「時間」方式的特點是主角重複出現在不同時段的畫面裡，而產生了「連環圖」所要達成的「連續敘述」(continuous narrative) 的效果。¹⁵

如果以上對漢畫中時間處理的看法是正確的，那麼，和林格爾和東莞看似相同卻有差異的兩幅七女為父報仇圖，就可以得到解釋。這兩圖中的主角並不重複出現，因此與上述的連環圖不同。它們最主要的特色在於選擇了同一故事不同「時間點」上的情節，並

¹⁴ 周保平曾以徐州漢畫石藝術館陳列的一方「遨遊比武圖」為例，認為漢畫上已有連環圖。他甚至認為長沙馬王堆一號漢墓漆棺上的「土伯吃蛇」、「羊騎鶴」也帶有連續故事性。見所著〈漢畫像石中的連環圖〉，《中國文物報》1993/2/7。其實徐州一石上下四欄畫像之間的關係如何，無榜題，可隨人想像作出不同的解釋，實難證明它是連環圖。漆棺上者為連續性故事也無證據。劉敦愿認為馬王堆一號墓漆棺上曾有羊與鳥相嬉戲的繪描，「確是連續性的故事，不過沒有畫在一處罷了。」（參註11，劉敦愿，頁75）劉氏認為這些描寫「明確無疑地可以看作是連環圖畫的開始。」（頁76）問題是沒有畫在一處，且畫在內棺上，明顯不是如祠堂之畫供公開觀賞，是否能稱之為連環圖仍不無疑問。

¹⁵ 請參陳葆真，前引文，頁246。

變化了內容的呈現。因為是表現同一個故事，因而有大致相同的佈局；因為情節不同，因而出現了上述畫面表現的差異。

前文提到兩圖最明顯的不同是和林格爾壁畫中的長安令遭女子騎馬追趕包圍，也有女子乘船在橋下佈置，但畫面上並沒有攻防格鬥的跡像。東莞畫像描寫的卻是戰鬥開始以後，人馬受攻擊，人物落水，攻守最激烈的一刻。不論進攻者或遭受攻擊的，手中都正握著刀、矛、勾鑲或盾牌，捉對廝殺。換言之，畫工從同一個故事取材，卻對所要描繪的情節，作了不同「時間點」上的選擇。車主遭七女包圍，尚安坐車中的情節，無疑應發生在七女自橋兩端和橋下進擊，車主已自車中落到橋下之前。理解這一層，我們也就解開了這兩件畫像佈局和內容看似有異，故事和榜題卻相同的疑惑。換言之，相同的故事雖有類似的格套佈局，因情節選擇的不同即必然有內容和表現上的變易調整。

三、武氏祠、孝堂山石祠和臨沂吳白莊漢墓 「七女爲父報仇」畫像的推定

在確定和林格爾和東莞畫像屬於同一個七女爲父報仇的故事以後，我們就可以進一步討論並沒有「七女」榜題的武氏祠橋上戰爭圖或水陸攻戰圖了。正如王思禮和楊愛國等人所指出，武氏祠兩幅橋上戰爭圖描繪的無疑也是七女爲父報仇的故事。武氏祠畫工選擇的情節或故事的「時間點」和東莞七女一圖幾乎完全一致。武氏祠的兩圖出現在前石室和左石室西壁（圖六）。兩者佈局和東莞所見者基本雷同：

- （1）畫面以一座中央拱起，有欄杆的橋為中心。
- （2）橋上中央有一輛遭受女子前後包圍攻擊的馬車。
- （3）車主已跌落橋下。

(4) 橋下有兩船，分載兩位女子正從兩側攻擊落水的人。

這些女子的身份和其它漢畫中常見的一樣，可以從她們所梳的髮髻清楚地辨識出來。除了這四位女子，其他三女出現的位置則不盡相同。前石室在畫面最上層的右上角有一位，「功曹車」下有一位。第三位似在橋上主車的上方，但拓片不夠清楚，不能完全確定。左石室的另三位很清楚出現在橋上主車的上方、左上方以及畫面最上層右側馬車的前端。從基本佈局和女子的人數，我們可以肯定武氏祠的這兩幅必是「七女爲父報仇」圖無疑。這兩幅雖然沒有「長安令」、「渭水橋」、「七女」或「七女爲父報仇」這類榜題，前石室一幅卻有「游徼車」、「功曹車」、「賊曹車」、「主簿車」、「主記車」的榜題。游徼、功曹、賊曹、主簿、主記等全是縣令的屬吏。畫中的落水者頭戴前高後低的進賢冠。漢畫中多以此冠標示官員或兼儒士的身份。換言之，這位人物應該就是和林格爾壁畫標明的長安令。

值得注意的是武氏祠的兩幅在場面上要比東莞所見者浩大。不僅人數和車馬增加了許多，有些情景也是東莞畫像所沒有的。簡單地說，參加報仇的人除了七位女子，在武氏祠的畫面裡還出現不少其他手持武器的男性兵士，左石室橋下右側的船上，在女子身後甚至有一位披髮的小孩。這些人物應和七女復仇故事的情節有關。武氏祠畫像與其它山東出土的漢畫相比，交待內容往往是最細緻的。許多武氏祠畫像可見的故事細節，在其他畫像中常常省略。因此我們不宜因這些細節不見於東莞或和林格爾七女復仇圖，而認定武氏祠這兩幅是另一個故事。

由於以上四件七女爲父報仇畫像的認定，我們對格套在畫像製作上的意義有一番新的體認。格套並不是一套單一，固定不變的形式框架，而是最少包含概念、空間和時間向度，既具規範作用，又允許相當程度形式甚至內容變化的製作習慣或依據。它們是畫像製

作者和需求者之間長期互動下的產物。所謂概念向度包括當時的人在那些概念的指導下（例如對死後世界的認識、孝道倫理觀……），使用那些「類型」的畫像（例如升仙、避邪、彰顯墓主的功業生平、歷史故事、奇禽異獸……）去裝飾墓室或祠堂；這些畫像在流行風氣的影響下，又以那些基本構圖元件的組合和形式，以傳達必要的意義訊息等。空間向度是指不同地域的流行風尚和作坊集團，使得同一寓意的畫像在不同地區可能有不盡相同的表現。也指如何將不同類型的畫像安排在祠堂或墓室不同的空間，以及在各空間內的畫像安排等。時間向度則指某一區域不同時期的畫像題材、技法和風格變化等。小而言之，也指題材故事在時間情節上的選擇等。

基於這樣的認識，我們或許又可以推定孝堂山石祠三角樑西面畫像，和 1972 年於臨沂城南吳白莊公社漢墓出土的一方畫像，都可能是描繪七女為父報仇的故事。孝堂山石祠和臨沂吳白莊畫像我曾兩度前去察考。吳白莊一石現藏臨沂市博物館，拓片收入《山東漢畫像石選集》圖 369、《中國畫像石全集》第三冊圖 12（圖七），出土報告見《東南文化》；¹⁶ 孝堂山石樑西面畫像拓片可見於中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館，沙畹《中國兩漢石刻》（É. Chavannes, *La sculpture sur pierre en chine au tempts des deux dynasties Han*, 1893, pl. XLI）或傅惜華《漢代畫像全集》初編圖 18-20（圖八）。

我們先來辨識孝堂山石祠三角樑西面的一件。這一幅大家耳熟能詳。在三角樑的中央尖頂部分有一兩頭龍形成的拱形，拱形下坐著一位面朝右的人物。在三角斜頂的左右兩邊有成排朝右的飛鳥。飛鳥之下即是以橋為中心的七女為父報仇圖。中央拱起有欄杆的橋居於畫面中心，這和其它的七女為父報仇圖一無二致。橋上兩端各

¹⁶ 管恩洁、霍啓明、尹世娟，〈山東臨沂吳白莊漢畫像石基〉，《東南文化》6（1999）：45-55。

有若干上橋的騎士。橋中央有馬車，馬車前後遭人攻擊，馬受驚，脫離車輓，車箱傾斜，車中之人翻落到橋下。橋下則有四艘船，每船載有兩人。其中兩船上的人正以長矛刺殺落水者。這樣的佈局和武氏祠、東莞七女報仇圖基本一致。

在橋上馬車的馬身下，欄杆之間有榜題二字，第二字只剩左半，已不可識；第一字似是「安」字。這個榜題應是後人的手筆。孝堂山畫像上有太多後人的題刻。在這一石右端即另有一「安」字，左邊橋下還有長篇後人的題刻。這些晚出的文字基本上都不能成為我們認識畫像的根據。

儘管孝堂山這幅畫像就佈局來說應是描繪七女為父報仇的故事。解釋上最大的困難在「七女」不易辨識出來。整體來說，孝堂山畫像中的女性和男性，除了西王母，在外觀上區別十分不明顯。例如保存較好，細節仍清晰可見的後壁樓闕上層並排而坐的婦女，頭上也戴冠，冠式的特徵似僅在冠後有一簪（？）。如果我們不知道漢代祠堂樓闕上層常畫婦女，恐怕很少人能真正分辨出她們的性別。石祠樑下有刻畫精美，保存完好清晰的織女圖。¹⁷ 織女的服裝和髮式（似乎戴冠）也沒有明顯女性的特徵。由於石祠低矮，光線甚暗，石面光滑易反光，極不易拍照。史語所收藏的拓片以及過去著錄出版的拓影也都不夠清楚。因此除非再去查看原石，手邊一時還沒有足以看清人物性別的資料。以史語所拓片看，只有橋上右側以長矛刺馬的一人，頭上似梳髻，未戴帽，橋下左端船首一人也似梳髻。他們二人在髮髻上較明顯，似為女子。其他人物或戴冠，或頭部漫漶，不易辨別，服裝也無明顯差別。石祠畫像的製作者或許認為從佈局已足以表現一個大家熟知的故事，因此不那麼有意去做性別細節上的刻畫了。

¹⁷ 參傅惜華，《漢代畫像全集》初編（上海：上海商務印書館，1950），圖24。

吳白莊漢墓畫像中的「七女」則可以十分明確地加以辨認。她們被安排在畫面的右端。七女分爲上下兩排，上排三人，下排四人。七女的身份可從七人一致，且與畫中其他人不同的造型辨認出來。七女有一致的高髻髮式和飄起的裙角，七人中有六人一律左手握環首刀，下排四人右手一律持勾鑲，上排頭一人雙手握長矛，後二人右手持盾。儘管她們沒有騎馬，也沒有出現在橋下，但從畫面上可以明顯看出，她們是經刻意刻畫七位奔走追趕中，帶著各式武器的女子。其所以認定這幅爲「七女爲父報仇」圖，這是第一點證據。

其次，七女手中從持的武器有環首刀、長矛、盾和勾鑲。這樣的武器也見於武氏祠、孝堂山和東莞的七女畫像。這雖不是絕對的證據，可以當作參考。

第三，從畫面上也可看出七女緊追在橋上的車隊之後。橋上有朝左行的三輛車：右側一車正從橋的斜坡上橋，另一車在橋的中央，車上有駕車者和體型稍大，頭戴進賢冠的車主。這無疑就是七女意欲報仇的對象——長安令。如果與武氏祠、和林格爾的相較，吳白莊畫像選擇的故事「時間點」明顯與和林格爾的一樣：七女還在追趕馬車，報仇的對象尚未落到橋下。不過吳白莊的藝匠用了不同的手法表現出追擊的緊張氣氛。車隊最前方的一車正在下橋，馬匹受驚，脫開了車軛。車尚在橋上，馬卻已昂首張蹄，奔騰到了橋下。不但如此，一個車輪還在奔逃中脫落，掉到橋下，橋下的漁夫正在打撈輪子。孝堂山和東莞七女圖橋上的主車都有馬受驚，脫離車軛的場面。吳白莊畫像運用相同的表現手法和形式，只不過將受驚嚇的從主車轉移到前行的導車上。

吳白莊畫像比較不同的部分一是畫像左側上方手持簡冊，坐著的八個人物。他們席地而坐，雙手拿著捲開一半的簡冊。其次是最

左端下方的馬車。從車的外形看無疑是輦車，¹⁸ 但車前不見人駕車，車後卻有一人朝後坐在車上。這些人物和車馬一時還不知該如何解釋。畫像右端上排有和三女背對的兩人，一人執笏向右而拜，一人似正面朝前而坐，頭部殘；右端下排四女之右還有一戴平頂幘的男子，未持武器。他們的身份不明。或許像武氏祠七女爲父報仇圖橋下船中的小孩一樣，我們只能暫時將他們歸諸「七女爲父報仇」故事中某些我們尚不明白的情節。

四、安徽宿縣褚蘭兩座石祠西壁上 「七女爲父報仇」畫像的推定

除了山東，在安徽宿縣褚蘭出土的兩座石祠西壁上，也有兩件七女爲父報仇的畫像可以依循以上的方式推定出來。

一件見於褚蘭西南墓山孜出土，東漢建寧四年（171）「辟陽胡元壬墓」（編號二號墓）南側石祠西壁。¹⁹ 石祠爲單開間，祠頂已失；牆壁用整塊石板砌成，上部殘毀。北壁爲正面，東西兩端爲山牆。七女爲父報仇畫像即在西壁下層。王步毅在《考古學報》發掘簡報中曾刊佈西壁畫像拓片。《中國畫像石全集》第四冊刊佈了完整且清晰的拓片（圖九）。西壁畫像可分爲上下四層，上三層畫像左半部有多少不等的殘損，最下一層，王步毅曾對畫像內容作以下的描述：

第四格與第五格之間，以一架橋梁相隔，可視爲一幅畫。橋爲板橋，中段平直，兩頭斜坡及岸，橋上未設欄杆，橋下中間立柱，

¹⁸ 輦車車形最澈底的研究見王振鐸著、李強整理補著，《東漢車制復原研究》（北京：科學出版社，1997），頁6-12。

¹⁹ 王步毅，〈安徽宿縣褚蘭漢畫像石墓〉，《考古學報》4（1993）：515-549。

柱頭之上以櫨斗承托橋身。一輛牛車正在過橋，車上坐著一人，一人牽牛，一人奮力推車。牛車前後有女子多人，手中皆執兵器。橋下橫著一條漁船，一群人正興致勃勃地捕魚……

須要補充說明的是橋上左端的畫面也有殘損，牛頭的部分和三個人物中段身子的部分不可見，幸好從左右尚完好的人物的頭飾和這三個人物殘存的頭飾比較可以確知，這三位殘損的人物也是手執兵器的女子。牛車右側有執兵器的女子二人，牛車前有五人，合在一起正是七女，她們向左向右面朝牛車，正前後包圍，準備攻擊。從過橋和七女執兵器包圍牛車上人物格套式的佈局，可以知道這應該也是一幅七女為父報仇畫像。唯一不同於山東地區所見的是馬車換成了牛車。為何是牛車，不是格套中的馬車？

這個問題幸好從 1991 年褚蘭褚北鄉寶光寺出土的另一熹平三年（174）石祠同一形式的畫像可以得到參證。²⁰ 這一石祠早已破壞，祠主從題記可知叫鄧季皇。東西山牆畫像保存尚稱完整。同樣在西牆畫像的最下層，有一雕刻技法、風格、佈局幾乎和上述建寧四年墓石祠一樣的七女為父報仇圖（圖十）。²¹ 山牆最上層照例是東王公、西王母的畫像，中層是九位姿勢各異，或揚手或甩袖，梳髻的女子。下層中央橫隔一兩側有斜坡，由三柱支撐的橋，橋上中央有一輛朝左行的馬車，車上有一人駕車，一人坐車。車後有兩女子，手持武器正在攻擊車上戴冠的人物，人物頭部伸出車外，似乎是因受攻擊而歪斜。馬前也有一女子手持刀劍和勾鑲，面朝馬車正在攻擊，有一人倒臥馬下。其左端另有一女，一手持勾鑲，另一手似正拉扯住一著褲裝男子的頭髮，準備攻擊。這一女子之左側還有一

²⁰ 王化民，〈宿縣出土漢熹平三年畫像石〉，《中國文物報》1991/12/1。

²¹ 湯池主編，《中國畫像石全集》4（濟南：山東美術出版社，鄭州：河南美術出版社，2000），圖 171。

人，可惜不夠清楚。橋下則是熱鬧的捕魚場面。

這裡須要說明的是橋上的女子不足七人，這是不是描繪七女報仇的故事呢？褚蘭兩地石祠建造年代僅差三年，從畫像幾乎一致的內容、雕刻技法和風格看，它們很可能是出自當地同一作坊工匠之手。如果這個推測可以成立，這是一個很好的案例，幫助我們了解這些工匠在刻畫同一題材時，如何在格套中求變化：

- (1) 兩幅七女為父報仇畫像以橋為中心，橋上有車和持兵器的女子的基本佈局完全一致，也合乎常見的格套，這樣就保證了畫像主題的可辨識性。
- (2) 在不影響故事主題呈現的原則下，畫面元件的構成可以作不少變化。例如斜橋可為單柱或三柱，橋下捕魚可有一船或三船，漁夫人數可多可少。橋上的馬車甚至可變化為牛車。²² 如果進一步比較，可以發現橋上除了車上的人物，車前後同樣共有七人，也同樣車前安排五人，車後二人。但胡元壬祠刻畫的是七個手持武器的女子，攻擊的行動較不明顯。鄧季皇祠將七女中的兩人改成男子，刻畫成為受攻擊的對象，一人被扯住頭髮，一人甚至已被擊倒在地，戰鬥正在進行的緊張氣氛遠為濃厚。或許因為考慮到空間的限制，石匠沒有在七女之外增刻兩名受攻擊者，而是在七人中求變化，分為五人對抗二人，營造出較緊張的畫面。

如果以上對畫像內容和構成的理解是正確的，那麼我們利用格套以及可能存在的變化，又找到了兩件沒有榜題的七女為父報仇畫像。

五、格套、創作空間與榜題

從以上的分析不難發現，當時的藝匠雖受格套的規範，卻仍擁有相當大在創作上求變化的空間。

²² 由於畫像中拉車「牛」的牛頭部分全殘，臀部也有殘損，是不是確為牛，並不能完全確認。姑從報告定為牛。

第一，在空間上，同一個故事可以被安排在祠堂或墓室不同的位置上。武氏祠、胡元壬和鄧季皇祠的七女爲父報仇圖都位於山牆西壁的下方，和林格爾一件在中室西壁甬道的門框上，東莞出土者不在建築的壁面而在一方獨立的「碑闕」上，孝堂山者則在石祠三角隔樑上。吳白莊的一石位於前室北壁東墓室上的橫額。又從報仇圖畫面的空間形式看，各圖皆以一座形式相近的中央拱起的橋爲中心，但武氏祠、胡元壬和鄧季皇祠的畫面整體爲橫向長方形，和林格爾和孝堂山者呈三角形，東莞畫面幾近正方，吳白莊則是極長的長條形。換言之，在空間上一個共同遵守的規律僅是一座居於中心位置的橋，其餘「元件」的多少和空間安排皆可由石工或畫匠頗爲自由地調整變化。

其次，在畫像故事的時間選擇上，畫工可以集中呈現故事最精彩的一刻，也可以選擇故事中不同的片段。胡元壬祠、鄧季皇祠、和林格爾和吳白莊墓畫像可歸爲同一組，表現七女正攻擊尙坐在車中的長安令；東莞、武氏祠和孝堂山石祠中的則將焦點集中在攻擊開始，馬車受驚，車主落到橋下，遭受圍攻的一刻。由於我們對這個故事的若干情節還缺少較完整的了解，尙不易判定是否也有將不同的片段壓縮表現在同一個畫面裡的情形。

第三，歸納以上幾件七女報仇圖，可以在內容和佈局上找出共通的構圖元件：

- (1) 一座在畫面中央的拱橋。
- (2) 橋中央的馬車或牛車。
- (3) 七女子。
- (4) 遭報復的車主。

實際上除了武氏祠和褚蘭的各兩件在整體外觀上較爲相似，應出於兩地分別的同一作坊以外，其餘都各有變化，營造出很不同的視覺效果。撇開雕刻或壁畫的表現技巧不談，畫面中出現的人物、車馬

數目不同，姿勢動作各異，整體佈局則有長方、長條、幾近正方和三角形的不同，有些有小孩，有些有手持簡冊的人物和輦車。簡單地說，同一個題材在不同作坊工匠的手中，面目鮮活，各有一套。即使同一作坊的工匠應用格套也有靈活，不靈活之別。例如我以前曾介紹過的徐州漢畫像石藝術館所藏的兩石，依照粉本翻刻，幾乎一模一樣；但也有巧為變化的，如武氏祠各石室有不少相同題材的畫像，卻沒有任何兩件在佈局上完全相同。²³ 褚蘭兩石祠的工匠也表現了格套中求變化的功力。

以前我曾簡單談到過格套和榜題的關係，現在想想還有更仔細思考的必要。以七女為父報仇圖為例，東莞有「七女」二字，和林格爾有「長安令」、「渭水橋」、「七女為父報仇」三榜，吳白莊和孝堂山者無題榜，武氏祠左石室亦無，前石室卻有榜題「游徼車」、「功曹車」、「賊曹車」、「主簿車」、「主記車」。為什麼同樣的故事，可以有如此不同的榜題題法？同樣是武氏祠的石室，為何一加榜題，一不加？榜題的有無與榜題的題法到底依據什麼原則？榜題、格套、創作者和觀者之間到底有何關係？這些都是還待解決的問題。

過去我相信榜題是製作者有意的提示，希望觀眾正確掌握畫像的寓意；如果創作者依據一定的格套去描繪大家熟知的事物或故事，觀眾就不一定須要榜題的幫助。²⁴ 現在看來，情況並不這樣簡單。因為這仍不能解釋為何武氏祠兩幅七女報仇圖，一不加榜題，一加上「游徼車」、「功曹車」等與主題寓意並不直接相關的榜題。擔任製作的工匠在這方面似乎有相當大的「題榜」自由。

工匠有相當大的自主和自由，應該是一個前提；否則，不好解釋有些漢畫部分有榜題，部分留榜，卻空無題刻的現象。當然，我

²³ 參拙著〈漢碑、漢畫和石工的關係〉，《故宮文物月刊》14.4（1996）：44-59。

²⁴ 參拙著〈漢代畫象中的「射爵射侯圖」〉，頁3。

們可以從畫像與刻寫榜題分別由不同的工匠擔任，能識字刻字的工匠較少，²⁵ 或在製作程序上先刻畫再題榜，但為時限所迫，不及完工等因素去設想。我們不時發現漢畫有未完工的，但很多明明完工，也有空榜。另外可能的因素還有：漢畫像石原本上彩，榜題文字可能用墨書。隨著歲月，墨書的文字和色彩都消失了。²⁶ 不過這又不能解釋為何有些畫像上的榜題只部分用刻，部分卻因用墨書而消失？同一幅畫像的榜題，一部分用刻，一部分用墨書的可能性似乎不大。其次的一個可能，榜題基本是為大家較不熟悉的畫像主題而設計，由於觀眾不是那麼熟悉，在觀賞時才須要榜題的幫助。²⁷ 凡眾人最熟悉的景物或主角，如西王母、三足烏、九尾狐、祠堂等，就不那麼須要榜題。這不是一個絕對的理由。武氏祠有許多眾人熟知的主題，榜題甚至更多。同一故事畫像可以有榜題，也可以全無。因此，不得不說工匠在這方面的自由度，恐怕才是較合理的解釋。

此外，榜的作用可能不完全在供題刻文字，也發生間隔畫面的視覺效果。一旦達成間隔的效果，刻不刻榜題有時反倒次要，可有可無。以下我們先就可考的榜題試作分類，再進一步分析。榜題依內容，或許可以粗分為四種類型：

²⁵ 王恩禮先生發現今天山東金鄉的老石工不識字，也須等待別人寫字再刻，否則榜也是空著。見氏著，〈從莒縣東莞畫像石中的七女圖釋武氏祠「水陸攻戰圖」〉，《莒縣文史》第十輯（1999），頁214，注30。

²⁶ 關於漢畫像石原上彩一事已由陝西神木大保當出土帶彩畫像石所證實，參陝西省考古研究所編，〈陝西神木大保當漢彩繪畫像石〉（重慶：重慶出版社，2000）；相關討論見信立祥，〈中國漢代畫像石の研究〉，頁13-16；信立祥，〈漢代畫像石綜合研究〉，頁25-26。但各地畫像石是否原來皆上彩，仍待證明。有些極淺細的陰線刻如沂南東漢墓、嘉祥武氏祠和河南密縣打虎亭漢墓，其陰線刻皆十分淺細，所有的線紋都費工精心刻出；如上彩，細緻的紋線即遭遮蓋，失去精工線刻的用意。這種情形和陝北以彩筆和墨線交待畫像細節的方式不同。

²⁷ 參拙著〈漢代畫象內容與榜題的關係〉，《故宮文物月刊》14.5（1996）：70-71。

(1) 標題型。以簡單幾個字總括畫像所描繪的故事或畫旨。「七女」其實是「七女爲父報仇」標題的縮簡，兩者都屬故事標題。這種標題型的榜題也見於武氏祠，例如武梁祠後壁的「邢渠哺父」、西壁的「曹子劫桓」等。

(2) 元件標示型。以文字標示畫像中的各元件。榜題並不說明整個故事，僅標明畫像內容所涉的地點（如「渭水橋」）、人物（如「荆軻」）、時間（如「爲孝廉時」）、景物（如「功曹車」、「太倉」、「市東門」）等。

(3) 內容簡介型。以稍多的文字，簡要說明畫像的內容，而不僅僅是標示元件的名稱。例如武氏祠所見「讒言三至，慈母投杼」等。

(4) 畫贊型。畫像配以文字對偶或有韻的贊頌，如武梁祠梁高行圖側所見「高行處梁，貞專精純，不貪行貴，務在一信。〔不受〕梁聘，剗鼻刑身，尊其號曰高行」等。從文獻可知，漢代人物圖像例有像贊。武梁祠所見的和《曹植集》中的像贊形式基本相同。²⁸

以目前可考的漢畫而論，榜題無疑以元件標示型爲最普遍。武梁祠則是榜題最多，運用類型也最多的一處。它不但運用了以上四型，許多畫像更常常既標示元件名稱，更簡介畫像的內容。必須補充的是，以上榜題的分類僅以與個別畫像內容有關的爲限，並不包含總說畫像內容或記述造墓經過和經費等之題記。

其次，從題刻的外觀形式看，則可粗分爲以下三型：

(1) 在預留的長方形榜上題刻。山東地區出土的漢畫像石，畫面景物之側常常有預留的長方形榜。這些榜一方面供題刻之用，一方面也發生填補空隙，間隔畫面的視覺效果。或題或不題，情形

²⁸ 趙幼文，《曹植集校注》（臺北：明文書局，1985），頁 67-92。

不一。目前還看不出規律何在。由於有榜無題的情形很多，我們或許可以說，榜原本不單為榜題所預留，或原本為榜題預留但後來發現它也有其它的效果，如已達成這些其它的效果，題銘也就可有可無了。這樣推測的另一個理由是：東莞七女圖在「七女」二字的左側明明有預留的榜，七女二字不題在榜裡，反題在畫像右側的邊緣。²⁹ 如果審視七女圖一石的背面，上下各層有不少預留的榜，卻空無一字。從這方石碑的工匠喜歡利用鳥、樹等將畫面填滿的作風看，這些空榜也起了填補空隙和間隔的作用（請參本文各圖）。由此可見，榜題多少是一種當時製作上的習慣，其作用一部分在供題刻文字，最少也有一部分在製造畫面的視覺效果。

（2）榜題直接題刻在石面上，沒有預留的長方形榜。這種情形也不少。它們通常出現在畫像的空檔處，並不破壞畫面。東莞七女畫像的上一層有「隸胡」二字刻在建築物的立柱上。這種情形也曾見於嘉祥焦城村的畫像上，但例子較少。³⁰

²⁹ 「七女」二字刻寫較深，二字周圍石面與「地」幾乎平齊，不像其旁空榜有明顯高於「地」的長方框。王思禮發表的拓本，「七女」二字似在榜子內，是以意摹拓所造成。我所攝照片「七女」二字周圍顏色較深，是因為有人拓製拓片，在石面上留下了餘墨。

³⁰ 山東焦城村畫像建築的立柱上有「此齋主也」四字榜題，參朱錫祿編，《嘉祥漢畫像石》（濟南：山東美術出版社，1992），圖3。此外，山東肥城樂鎮出土一石的畫像闕身上出現長篇的題記「建初八年八月」云云二行（參山東省博物館、山東省文物考古研究所編，《山東漢畫像石選集》〔濟南：齊魯書社，1982〕，圖472），因非畫像榜題性質，應另作討論。又1981年在嘉祥五老洼出土畫像之第三石，現藏濟南山東石刻藝術博物館，在主角人物身上刻有隸書「故太守」三字，在右側二人物身上，分刻字體大小不一的「十一月」、「丁卯」。將字刻寫在畫像人物身上的另一個例子是四川郫縣犀浦三國墓出土所謂的賁薄殘碑。但這明確是後人重複利用石材。「故太守」等字體為標準漢隸，但破壞了畫面，字為後人所刻的可能性較大。參朱錫祿，《嘉祥漢畫像石》，圖87。

(3) 部分題在預留的長方形榜內，部分則直接刻在石面上。這似乎是較特殊的情況。一個例子是嘉祥齊山畫像第三石。³¹ 上層為孔子見老子畫像。只有孔子、老子、顏回、子路旁有預留的榜，「孔子也」、「老子也」、「顏回」、「子路」四榜皆題在榜內，其餘人物根本沒有榜。但在最右側邊緣卻有「子張」二字直接刻在石面上。這很可能是畫像雕畫完工後，才行補題的。但也不能排除「子張」二字為後人所增刻。

此外從榜題書法，也可分出草率或工整俊秀的不同。以上這些分類應都能幫助我們思考榜題製作的問題。前文談到畫像和榜題文字是否由相同的工匠去完成，我估計相同和不相同的情形應該都有。例如和林格爾墓的壁畫和榜題文字，比較像是成於同一人之手。第一，此墓的榜題文字在字形書體上相當一致。榜題文字的墨色和其旁勾勒畫像的墨線無明顯差異。畫工似乎是在完成一段壁畫後，即進行題榜。第二，壁畫的用色與線條，在整體風格上也頗一致。此墓壁畫可能有不少工匠同時進行打底、上稿，但主體畫面的勾線、上彩、題字從頗高的一致表現看，很可能是出於相同的人。總體來說，壁畫要比石刻畫像省時、省工和省錢得多，比較可能由較少數的工匠完成。但河北望都東漢墓中的壁畫和題榜卻明顯非同一人所作，墓中題字甚至出於多人之手。《望都漢墓壁畫》報告指出「銘贊、壁畫上題字和券上的文字，在書法方面，都極有筆力。壁畫上的題字書法比較謹嚴，銘贊和券上文字的書法就比較洒脫。」³² 報告中還指出當清理墓室北壁的壁畫後，發現「主簿」題榜的東邊原有「門

³¹ 朱錫祿，《嘉祥漢畫像石》（濟南：山東美術出版社，1992），圖83、84。

³² 北京歷史博物館、河北省文物管理委員會編，《望都漢墓壁畫》（北京：中國古典藝術出版社，1955），頁14。

下功曹」，「主記史」題榜的東邊原有「主簿」的字跡，「當是誤寫後用白灰塗蓋。」³³ 這種誤書的情形意味著書寫榜題的人可能並不太了解畫工所畫人物的身份；如果是畫工自畫自題，發生這種錯誤的機會應會小得多。此外，「門下功曹」和「主簿」榜題書法不一（見原報告圖版十七），可見原題字者和改題的人可能也非相同的人。

石刻畫像須要動員遠為龐大的金錢、人力和時間。工序和分工的方式和製作壁畫也可能不同。石材備妥後，石工先在石上刻製圖畫，將應預留的榜刻出，然後即由他們之中略識文字者，書丹並刻出榜題。山東畫像石榜題書法一般不甚精美，有很多甚至草率低劣，遠非漢碑之匹。漢碑書寫雖也有不佳者，一般十分講究。書者常為名家，蔡邕即其著例。當時人對畫像榜題文字之審美要求，明顯不如碑。因此，石工、畫匠刻畫兼書榜的情形應比較多。以負責雕刻嘉祥宋山安國祠堂的高平「名工」王叔、王堅等人來說，他們應如題記所說善於「雕文刻畫」，可是從祠堂題記書法的稚拙看，可以肯定他們絕非精於書法。從高平請到宋山的「名工」都不能兼擅書畫，更遑論一般的工匠。已有學者指出蒼山元嘉元年畫像石墓題記，多半是由工匠自行起草上石。³⁴ 東莞兩碑闕上也有不少榜題和一段碑銘，刻字淺細，書法非精，很可能也是由刻畫的石匠兼刻文字。較值得注意的是「七女」二字若和碑上其它的榜題比較，字非刻在榜內而是在碑的邊緣，字劃也刻得較工整、較深，與另一碑上「堯」、「侍郎」等榜明顯不同。「七女」二字是否與其它榜題、碑銘同時或同人所刻，不無疑問。

³³ 同上，頁 13。

³⁴ Wu Hung 巫鴻，"Where are they going? where did they come from? — hearse and 'soul-carriage' in Han dynasty tomb art," *Orientations* 29.6 (1998), p. 22; 曾藍瑩，〈作坊、格套與地域子傳統：從山東安丘董家莊漢墓的製作痕跡談起〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》8（2000）：45。

由於石匠水準參差，書榜與刻畫又非出自一人之手，不免發生文字錯誤或榜題和畫像內容不合的情形。這種情形在泰安大汶口出土的畫像上曾出現，並已有學者指出，這裡不再重複。³⁵

總之，關於漢代畫像和榜題製作者的身份和分工，榜題的作用以及為何時有時無，目前還缺少較徹底的研究，也缺少較明確的資料。以上初步的觀察，必然會隨今後新的資料和新的認識而修正。

六、文獻與畫像解釋：漢代報仇文化中的女性

綜合以上的畫像和榜題，「七女爲父報仇」的故事可部分復原如下：長安令大概曾冤殺了七女的父親，七女因此決定一報殺父之仇。她們利用長安令車馬經過渭水橋的機會，七人分爲兩組：一組或步或騎，跟蹤長安令，在橋上包圍攔阻，迫其跌落河中；埋伏橋下的另一組則乘船伺機進擊，達成報仇的目的。

這個故事於文獻一無可考，卻出現在東漢中晚期的墓葬和祠堂中。孝堂山石祠的時代約在東漢中期，即順帝以前；武氏祠、和林格爾漢墓和吳白莊漢墓都屬東漢晚期。東莞畫像石出於宋墓，時代難定。從畫像風格和技法看，比較可能也是東漢晚期之物。褚蘭兩石祠則明確是東漢靈帝時之物。七女爲父報仇的故事發生在關中長安的渭水橋，畫像流行的區域卻在漢代關東的豫、青、徐之地和邊郡。

女性報仇故事受到青睞，我們應該怎樣去理解這些於文獻無考

³⁵ 王建緯，〈漢畫「董永故事」源流考〉，《漢代畫像石碑研究》（鄭州：中原文物編輯部，1996年增刊），頁174-180。文中指出大汶口漢畫像石墓所出有「孝子趙荀」等榜的畫像，實際應是董永行孝，以鹿車載父的故事。

的畫像故事呢？在討論這個問題之前，或許應該先檢討一下有文獻可考的畫像的解釋問題。

這似乎是一個不成問題的問題。過去的漢畫研究者幾乎無不利用文獻的線索去建立對畫像的解釋，並且得到良好的成績。或許正因為如此，反而少有人去作方法上的省思，進一步追問其中可能存在的問題。漢畫研究最常用的一個方法就是將畫像中見到的事物或故事與文獻相比對。比對以後，若有相近或相合，就有了進一步討論的可能；如不合或無可考，只好存而不論。不少學者或不甘心，強加比附。這種勉強比附的情形可以說比比皆是。例如自和林格爾壁畫墓發現以後，有些學者就想找出墓中這位護烏桓校尉是否見於文獻。首先認定壁畫中的「使君從繁陽遷度關時」和「七女為父報仇」二圖和墓主的生平有關。前者是記墓主由繁陽令遷雁門長史時，度過居庸關的景像；後者則是說明墓主可能死於仇殺，因此有子女為其報仇。接著將文獻中可考的東漢護烏桓校尉悉數列出，一一比對。儘管有諸多不合，還是得出結論，認為「從時間和死的情況來看，公綦稠與死者的幾個重要情節，是大致相符的。」³⁶ 這位護烏桓校尉應是公綦稠。現在知道七女為父報仇是一個流行的故事，畫像出現在不只一座漢墓中，因此與墓主個人的經歷必然無關。勉強湊合文獻，將墓主定為公綦稠的說法就失去了意義。再如，《戰國策》和《史記》在荊軻刺秦王的故事裡都提到侍醫夏無且以藥囊擊荊軻。畫像並沒有這樣的場面。但是學者仍將抱住荊軻的人定為夏無且；³⁷ 《史記》說秦王曾在旁人的提醒下，自背後拔劍。畫像也沒有這樣的描繪。有人卻將畫像裡秦王手中握的璧，勉強解釋成不見劍身的

³⁶ 金維諾，〈和林格爾東漢壁畫墓年代的探索〉，《文物》1（1974），收入氏著，《中國美術史論集》（北京：人民美術出版社，1981），頁79。

³⁷ 例如朱錫祿，《武氏祠漢畫像石》（濟南：山東美術出版社，1986），頁112、123。

劍之圓首或劍柄的刻飾。³⁸ 在有關信仰、神仙的討論裡，牽強附會的情形更是多得不勝枚舉。這裡不再細說。

姑不論這些比附，即以所謂相近或相合的來說，大家為若合符節的部分所吸引，常不知不覺忽略了那些差異的部分。例如前文提到的荆軻刺秦王圖與《史記》一比，頗多吻合。大家不免興奮，有意無意之間也就不再追問是否有相異之處。實則，文圖相異之處反而更值得注意。前文提到荆軻刺秦王畫像中並沒有獻督亢地圖的畫面。³⁹ 據《史記》，荆軻所用的匕首是藏在收捲的督亢地圖中。秦王展圖觀看時，「圖窮而匕首見」。如果畫工依據的版本和司馬遷相同，似不可能只畫盛樊於期頭的盒子而置地圖於不顧。打開地圖是刺殺行動展開的關鍵。從此一例即可知道，荆軻的故事在漢代應會有不同的傳本。在這個不同的傳本裡，盛樊於期頭的盒子也許才是關鍵（匕首藏在盒子裡？）。

再舉一例。武氏祠三幅荆軻刺秦王圖中的秦王手中都持有一中央有孔的環形物，武梁祠和後石室畫像中的環形物都已殘缺，左右室的仍完整清楚。如果稍一比對武梁祠「完璧歸趙」圖（有榜題「藺

³⁸ 朱錫祿以為秦王「左手抽身背後的長劍，但劍身未刻出，只見像小璧似的圓首。」（《武氏祠漢畫像石》，頁123）；鶴間和幸也認為秦王手中的玉環是「劍柄上所刻的東西」（氏著，《秦始皇帝諸傳説の成立と史實——泗水周鼎引き上失敗傳説と荆軻秦王暗殺未遂傳説——》，《茨城大學教養部紀要》26〔1994〕：1-23。承初山明教授代為影印此篇論文，謹謝。）這個說法可商。因為原刻十分清晰，刻出秦王的手，手中握著一環形物，其旁一士兵手握環首刀，其環首之形與秦王所握者大小形狀皆不同。而且從前石室所刻可以看清楚，這個環形物甚大，只可能是璧，不可能是刀的環首、圓首或劍柄上的刻飾。

³⁹ 鶴間和幸前引文中提到江蘇泗陽打鼓墩樊氏墓畫像的荆軻刺秦王圖中，在柱的左側有簡冊地圖（鶴間文，頁18）。可惜原考古報告發表的拓片極其不清，鶴間文所附圖也不清，無以判斷是否為地圖。如果確是地圖，則和山東地區一般所見不同，值得注意。

相如趙臣也，奉璧於秦」)中藺相如手裡所持「璧」的造形，就可發現荆軻刺秦王圖中秦王所持的，無疑也是璧。⁴⁰ 為何秦王奔逃，手中持璧？這背後必然有一段漢代畫匠所熟悉，而為《史記》不取，今人所不知的故事。如果我們再注意一下山東地區流行的孔子見老子畫像，就可以發現畫匠習慣將文獻中提到的孔子見老子，項橐七歲為孔子師本不相干的兩個故事合在一起，甚至加上晏子或周公。⁴¹ 因為孔子和晏子、周公之間也各有不同的故事。因此，似乎順理成章地以孔子為中心，將幾個與孔子有關的故事都湊合在一起。四川江安一號石棺上有荆軻刺秦王和泗水撈鼎兩個與秦王有關的畫像置於一處的情形。⁴² 陝西神木大保當十六號墓的門楣上有荆軻刺秦王和藺相如完璧歸趙兩個故事刻在一處。⁴³ 這不禁使我們可以合理地推測：武氏祠的畫工是否也有意將荆軻刺秦王，藺相如完璧歸趙，這兩個與秦王有關的故事串連在一處？

以上兩例提醒我們，許多故事在漢代社會中流傳，傳本可以和我們所熟知的並不一樣。例如《太平御覽》卷七〇一〈服用部〉引《三秦記》曰：

⁴⁰ 同注 38。

⁴¹ 晏子的例子見蔣英炬，〈晏子與孔子見老子同在的畫像石〉，《中國文物報》1998/10/14。原石藏山東省博物館，1990年8月18日曾有緣一睹並攝影；周公的例子見大村西崖，〈支那美術史雕塑篇〉（東京：佛書刊行會圖像部，1915），圖270。拓本藏法國奇美（Guimet）博物館。1997年6月30日曾往一觀並攝影，原石惜不知所在。

⁴² 樊廷萬、樊玉、戴嘉陵編，〈巴蜀漢代畫像集〉（北京：文物出版社，1998），圖243。

⁴³ 韓偉主編，〈陝西神木大保當漢彩繪畫像石〉（重慶：重慶出版社，2000），圖73、74。該書圖版說明（頁5）將畫像右端解釋為荆軻拜別燕太子丹，不確。最右端一人，揚手持璧，是典型藺相如的造型，常見於漢畫，難以理解成拜別燕太子的荆軻。圖版說明將圓形的璧說成是鼗鼓，為何荆軻要持鼗鼓拜別？有何典據？或另有傳說？未見解釋。

荆軻入秦爲燕太子報讎，把秦王衣袂曰：「寧爲秦地鬼，不爲燕地囚」。王美人彈琴作語曰：「三尺羅衣何不掣？四面屏風何不越？」王因掣衣而走，得免。⁴⁴

此事亦見於《燕丹子》。⁴⁵《燕丹子》所記更有「鹿盧之劍，可負而拔。軻不解音，秦王從琴聲負劍拔之」一節。《三秦記》、《燕丹子》或《列士傳》（見《史記·鄒陽列傳》〈集解〉引）等書中有不少流傳於民間，但沒有受到太史公青睞的事情情節，例如烏頭白、馬生角、進金擲龜、膾千里馬肝、截美人手、白虹貫日等。《燕丹子》謂秦王斷荆軻雙手，這和《戰國策》、《史記》或漢畫像所見又都不同。

《史記》多擇縉紳之雅言，《燕丹子》等書則不免收錄街巷之談。《漢書·藝文志》錄小說家一千三百八十篇，並謂「街談巷語，道聽塗說者之所造也」。在一個讀書識字屬於少數人專利的時代裡，「街談巷語，道聽塗說」這樣的口耳相傳，應是「民間故事」或故事的「民間版本」流傳的主要形式。石匠或畫工所接觸和熟悉的應該是這些，而不是如太史公所能見到，藏於秘府，屬於統治階層的高文典策。

《史記·刺客列傳》的「太史公曰」裡就提到，世上有「天雨粟，馬生角」之類和燕太子、荆軻有關的傳言，又說荆軻曾刺傷秦王。但是太史公認爲這些傳言不是「太過」，就是「皆非」。他根據的是「與夏無且游，具知其事」的公孫季功和董生爲他所說的故事。⁴⁶可想而知，太史公受故事來源的影響，不免強調了夏無且在事件中

⁴⁴ 《太平御覽》（臺北：臺灣商務印書館，1997）第4冊，頁3259。

⁴⁵ 關於《燕丹子》成書的考證可參前引鶴間和幸文，頁15-16。

⁴⁶ 司馬遷發憤著史，離荆軻刺秦王的時代已有上百年，幾不可能親耳聽到「與夏無且游」的公孫季功和董生講荆軻之事。「太史公曰」中之「爲余道之如是」的「余」，似較可能是司馬遷的父親司馬談或更早的太史。《史記》「太史公曰」非同一人的問題，論者已多，略見朱榴明，〈《史記》「太史公曰」抉疑〉，《人文雜誌》3（1986）：88-93。

的角色。民間畫匠石工聽聞的故事不同，描繪上自然有出入，甚至可以完全沒有夏無且這個人物！王充在《論衡·書虛篇》裡曾舉了不少例子，斥責世間有許多「虛妄之書」與「聖賢所傳」不同，並譴責「俗語不實，成爲丹青，丹青之文，賢聖惑焉！」⁴⁷ 在他看來，依「不實」的俗說畫成圖畫，這些圖畫會令賢聖之士感到困惑。同書〈感虛〉、〈是應〉、〈變動〉曾駁斥如「荊軻爲燕太子刺秦王，白虹貫日」等世俗之說。漢末應劭在態度上和王充很類似，其《風俗通》有〈正失〉之篇，大力抨擊種種他認爲不實的「俗說」，其中也包括了和燕太子、荊軻相關的傳言。⁴⁸ 王充和應劭從士大夫「衛道」的立場所作的這些斥責，正好證明當時有不少民間傳聞和士大夫所熟悉或認可的版本之間，確實有不小的距離。如果拋開衛道的立場，就不難了解這些「俗說」非必「不實」，只是傳聞異辭而已。如何從畫像中找到與文獻有異的「俗說」，或文獻所無的「民間故事」，應是一項既富挑戰性又有趣的課題。⁴⁹

接著我們就來談談文獻無考的七女爲父報仇故事。七女爲父報仇一事固然不見於傳世文獻，並不意味它從不曾見於文字。或許它

⁴⁷ 黃暉，《論衡校釋》卷四（北京：中華書局，1990），頁184。

⁴⁸ 王利器，《風俗通義校注》卷二（臺北：明文書局翻印本，1982），頁90-92。

⁴⁹ 畫像與文獻傳統當然不是截然兩分，互不相涉。漢畫中眾多與儒家有關的畫像，幾無不可與文獻相印證，這裡無法多談。王繼如在1992年一篇題爲〈漢畫研究前瞻〉的論文中已以王陵母的故事爲例，注意到文獻與畫像的出入，以及與民間故事版本的關係，見《漢畫研究》2（1992）：48-49；類似意見又可參周保平，〈對漢畫像石研究的幾點看法〉，《中國漢畫學會第七屆年會論文選》（中國漢畫學會，2000），頁153-160，及前引鶴間和幸文，頁11-21。也有些學者以《史記》爲準，發現畫像所呈現的聶政故事與《史記》不合，而與《淮南子》、《大周正樂》相合，即以爲「《大周正樂》和《淮南子》的記載明顯出自後人的杜撰和附會。」（信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁255。）如果換個角度看，就可了解畫像故事與《史記》有出入是很自然的事。其它文獻中的記載只是傳聞異辭，不必然是後人的杜撰和附會。

曾存在於某些失傳的文獻裡。不論如何，幸好有畫像出土，而我們又不乏其它女子復仇的故事，可以為七女報仇勾勒一個約略的時代背景。

兩漢社會報仇之風極盛。當時一般認為報仇乃男子之事，⁵⁰ 不過女子為父，為夫或為子報仇，也受到高度的讚揚。女性報仇的畫像頻頻出現於齊魯地區的漢墓與祠堂中，在武氏祠左石室、前石室、鄧季皇和胡元壬祠甚至佔據西壁主要的位置，使我們不能不對漢代社會的性別觀有一番新的省思。

請先從呂榮和趙娥的故事說起。《後漢書·列女傳》有為夫報仇的呂榮和為父報仇的趙娥。趙娥的故事又見於《三國志·龐涓傳》，而以裴注引皇甫謐《列女傳》近千字的記述為最詳：父為同縣人李壽所殺，娥有兄弟三人，欲復讎，遭疫而亡。讎家大喜，以為「趙氏彊壯已盡，唯有女弱，何足復憂？」趙娥購刀，伺機殺之。鄰婦諫止，娥謂：「父母之讎，不同天地共日月者也。」家人及鄰里咸共笑之。娥謂左右曰：「卿等笑我，直以我女弱不能殺壽故也。要當以壽頸血污此刀刀，令汝輩見之。」光和二年她終於得償心願。

故事中讎家以及鄰里的反應十分值得注意，這表示當時的人以為報仇乃男子之事，非弱女子所能、所當為。班昭《女誡》謂：「陰陽殊性，男女異行……男以彊為貴，女以弱為美。」這和緹縈救父的故事裡，其父有五女而無男，感嘆道：「生子不生男，緩急非有益」（《漢書·刑法志》），反映的都是同樣男女有別的觀念。⁵¹ 趙娥卻有不同的想法，認為父母之讎，凡子女不分男女都應承擔而報之。皇甫謐《列女傳》說她原本有兄弟，意欲報仇，遭疫早死；另一說，

⁵⁰ 可參彭衛，〈論漢代的血族復仇〉，《河南大學學報》4（1986）：35-42。

⁵¹ 參 Lin Wei-hung 林維紅，「Chastity in Chinese Eyes: Nan-nü Yu-pieh,」《漢學研究》9.2（1991）：13-38。

則是她的兄弟「志弱不能當」(詳見下文)，趙娥才奮不顧身，以女兒之身為父報仇。不論如何，報仇原本是男子之事，男人不可或不能，女子才有機會。緹縈無兄弟，也才有了救父的機會。

其次，可注意的是中央和地方官員對趙娥為父報仇的反應。趙娥報仇得手後，到縣中自首，縣長嘉之，陰縱其逃亡。趙娥後遇赦得免：

涼州刺史周洪，酒泉太守劉班等並共表上，稱其烈義，刊石立碑，顯其門閭。太常弘農張奐貴尚所履，以束帛二十端禮之。海內聞之者，莫不改容贊善，高大其義。故黃門侍郎安定梁寬追述娥親，為其作傳。玄晏先生(皇甫謐)以為父母之讎，不與共天地，蓋男子之所為也。而娥親以女弱之微，念父辱之酷痛，感讎黨之凶言，奮劍仇讎，人馬俱摧，塞亡父之怨魂，雪三弟之永恨，近古已來，未之有也。《詩》云：「修我戈矛，與子同仇」，娥親之謂也。

周洪、劉班、張奐皆東漢末人，梁寬和皇甫謐乃魏晉間人。他們一方面為國家執法的官員，另一方面又視「經義」高於「國法」；國法與經義不能兼容，則寧以經義為準，棄印綬而縱人犯。這種作法在漢代不但被允許，甚至得到鼓勵。在呂榮為夫報仇的故事裡，她之所以能夠報仇，就是因為刺史尹耀在她的要求下，竟然將捕到的人犯交出，助她私下了斷。《後漢書·申屠蟠傳》中緹玉為父報讎，縣令因諸生申屠蟠之言，竟不殺而減死，情形相似。在傳為左延年所作的樂府〈秦女休行〉中，身為燕王婦的秦女休為宗族報仇殺人，繫於詔獄，甚至得到皇帝的赦免。⁵²

⁵² 《太平御覽》卷四八一，〈人事部·仇讎上〉，頁2332上-下，又見邊欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》(北京：中華書局，1983)，頁563-564。

這對習於現代法治觀念的我們而言，誠屬不可思議。可是如果理解了漢代士大夫「父母之讎不共戴天」這種報仇文化下的價值傾向，⁵³ 就能明白當時地方官員的祠堂或墓室畫像中，為什麼會出現這麼多報仇的故事。

漢代畫像頻頻以女性報仇為題材，似乎與當時的性別觀和女子報仇較為不易，較罕見有關。皇甫謐在《列女傳》中評論趙娥為「女弱」，認為她的行動「近古已來，未之有也」，就反映了這樣的觀念。⁵⁴ 魏末晉初，傅玄歌頌趙娥，謂「雖有男兄弟，志弱不能當。烈女念此痛，丹心為寸傷……百男何當益，不如一女良。」⁵⁵ 這似乎又有藉女子之烈行，激勵天下男兒之意。《史記·扁鵲倉公列傳》〈正義〉引班固詠緹縈詩有「百男何憤憤，不如一緹縈」的感嘆；漢樂府詩〈隴西行〉描寫一婦人持家待客，有「取婦得如此，齊姜亦不如；健婦持門戶，亦勝一丈夫」這樣四句。⁵⁶ 接待賓客，主持門戶，依當時的觀念，本屬「主外」男性的事，這位健婦居然內外兼主，豈不勝過一丈夫！以女子之行激勵男性，最少有以上三例。女性在當時的觀念裡又是「弱者」。如果男子反不如弱女，則恥莫大焉。皇甫謐和傅玄的時代較晚，思想觀念與東漢士大夫實相一脈。七女為父報仇的畫像頻頻出現在山東嘉祥、臨沂、長清、莒縣、安徽宿縣和內蒙古的和林格爾等東漢的祠堂或墓室中，應該是這種報仇文化和性別觀念背景下的產物。

⁵³ 可參呂思勉，《呂思勉讀史札記》（上海：上海古籍出版社，1982），「復讎」條，頁380-386。較詳盡的研究見周天游，《古代復仇面面觀》（西安：陝西人民出版社，1992）。廖伯源兄示知並借閱此書，謹謝。

⁵⁴ 周天游曾詳細統計漢代復仇可考見的事例103件，其中女子復仇有6件，見前引書，兩漢復仇一覽表，頁140-163。

⁵⁵ 遼欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁563-564。

⁵⁶ 同上，頁267-268。

七、結 論

漢畫受到重視，研究漸多以來，如何反省既有的研究方法和取徑，得到較合乎實際，也較能為人所接受的結論，是一項還待努力的工作。榜題、格套、文獻和畫像之間的關係，在畫像製作的過程中，藝匠、僱主、地域習慣和流行風氣等因素所起的作用，以及畫像和時代文化思想之間的關係，如何在文獻傳統之外，為漢代圖像傳統勾勒出其存在、延續與轉變的樣貌，都是有待我們進一步考索的課題。本文不過是藉著介紹一件較不為人知的七女為父報仇畫像，作一些與上述課題相關的嚐試。

莒縣「七女」畫像的出土，證明了格套與榜題對正確掌握漢畫像內容與寓意的重要性。透過構圖格套的解析，使我們能夠利用有榜題者去追索沒有榜題的同類畫像，甚至將山東武氏祠、孝堂山、吳白莊和安徽宿縣褚蘭的「水陸攻戰圖」正名為「七女為父報仇圖」。當然這樣的正名是否無誤，仍有待方家檢驗。

如何理解格套在畫像製作過程中所起的作用，以及在格套規範下，藝匠又如何找到發揮的空間，是本文嚐試思考的另一個問題。格套不是一套僵硬的規範，而是隨概念、空間和時間有不同的變化。本文分析七女為父報仇和荆軻刺秦王畫像中的「時間」因素，即在證明漢畫工匠如何深諳斯旨，曲盡其妙。從榜題的有無和形式，也可看出石工或畫匠在畫像製作的過程裡，有頗大的自由和自主性。工匠角色的重要性，我們過去注意得很不夠。

今人研究畫像多喜以文獻比對畫像，強畫像以附合文獻。文獻的重要性無庸置疑。不過，我們應注意，畫工石匠創作時所依據的可能並不是由士大夫所掌握的文字傳統，而較可能是縉紳所不言的

街巷故事。個人深信，在一個讀書識字是少數人專利的時代，除了文字傳統，應另有民間的口傳傳統。兩者不是截然兩分或互不相涉，但傳聞異辭，演變各異應該是十分自然的事。七女爲父報仇之事不見於傳世文獻，卻流播於齊魯和邊塞。荆軻的故事在文獻中版本不一，其畫像分佈則自齊魯到巴蜀，面貌有同有異。⁵⁷ 這證明七女報仇和荆軻刺秦王等應是漢代報仇風尚中不分社會階層、地域，全民共享的文化資產；文字、口傳和圖畫都是對同一資產的不同形式的表述。

最後，本文想要一提的是，由於七女爲父報仇發生於橋上，使我們不得不重新評估漢畫中「橋」的意義。橋似乎只是不同單元畫像裡，常用以表示場所的一種「元件」。除了單純的車馬過橋圖，七女爲父報仇、胡漢戰爭都可以以橋爲場景，山東鄒城曾出土一件意義尚待考查的車馬過斷橋，橋下有龍探頭向上的畫像，⁵⁸ 南陽甚至有建鼓百戲、撈鼎在橋上或橋下進行的畫像磚。⁵⁹ 劉敦愿曾認爲山東蒼山蘭陵鄉出土的一件過橋圖（《山東漢代畫像石選集》，圖 420）是描繪「豫讓刺趙襄子」的故事。⁶⁰ 和林格爾漢墓壁畫則有榜題「居庸關」；名稱爲「關」，畫的卻是一座外形和七女爲父報仇圖中的橋幾乎一模一樣，不折不扣的橋。過去學者或粗糙地將「過橋圖」視爲一類，或對橋有太多想像，認爲橋像徵陰陽之界，過橋爲跨越生

⁵⁷ 關於荆軻刺秦王畫像的分佈，可參鶴間和幸，前引文，頁 5。但他認爲河南唐河針織廠西漢墓畫像中也有荆軻刺秦王圖（其文附圖 29），是否可靠，可商。

⁵⁸ 參註 30，《山東漢畫像石選集》，圖 100。

⁵⁹ 參南陽文物研究所編，《南陽漢代畫像磚》（北京：文物出版社，1990），圖 139-143。

⁶⁰ 劉敦愿，〈漢畫像石未詳歷史故事考〉，《美術考古與古代文明》（臺北：允晨文化出版公司，1994），頁 368-370。

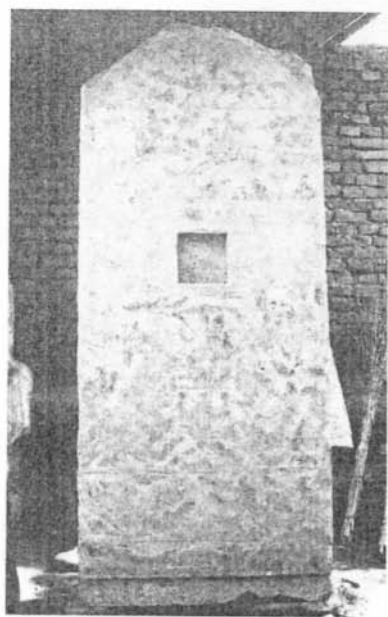
死之界。⁶¹ 現在看來，橋是一種構圖元件，有些或有生死之界的意義，有些則未必。橋可以出現在不同的主題脈絡裡，有不同實質或象徵上的意義，應該分別看待。

民國 89 年 3 月 20 日／民國 90 年 6 月 30 日

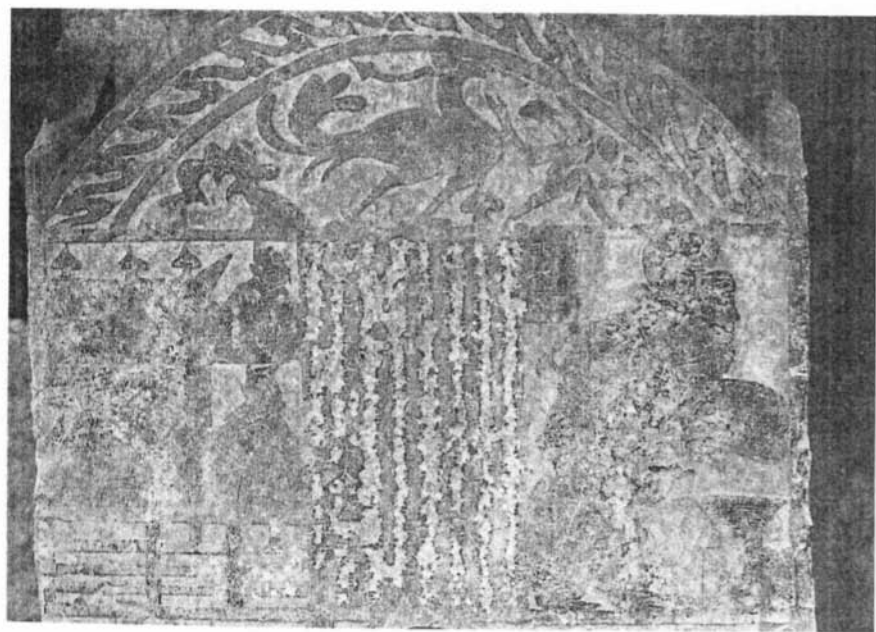
⁶¹ 例如 A. Bulling 即將「過橋」(the crossing of a bridge) 當作一類，認為過橋像徵死者靈魂進入另一世界，見所著“Three Popular Motives in the Art of the Eastern Han Period: the lifting of the tripod, the crossing of a bridge, divinities,” *Archives of Asian Art* 20 (1966-67), pp. 25-53; Wu Hung 巫鴻, “Where are they going? Where did they come from? — hearse and ‘soul-carriage’ in Han dynasty tomb art,” *Orientalism* 29.6 (1998), pp. 22-23.



圖一之一



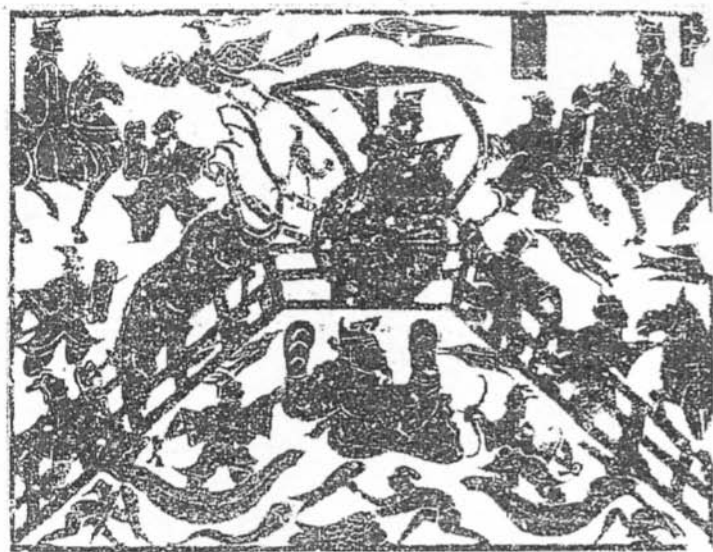
圖一之二



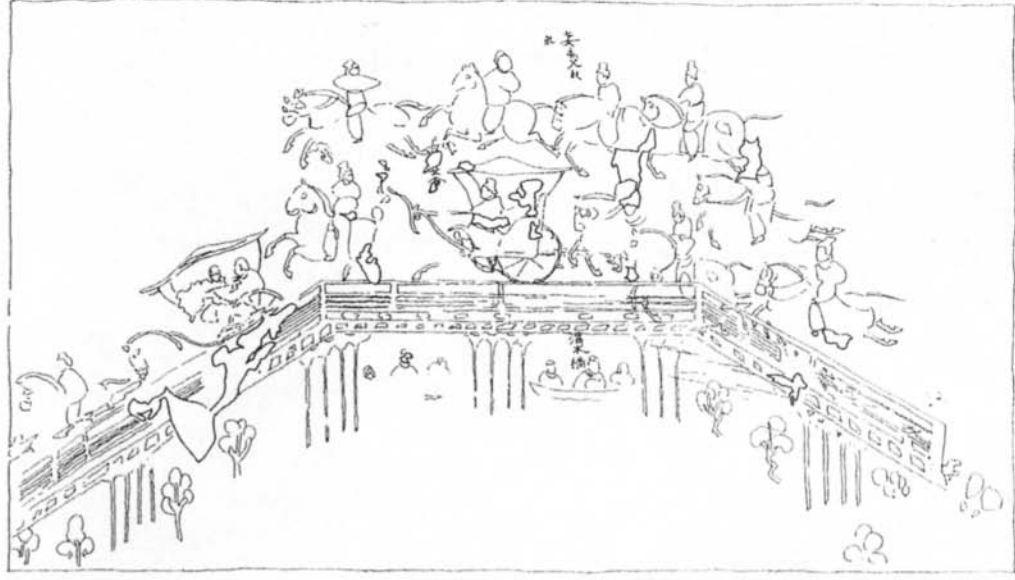
圖二



圖三之一

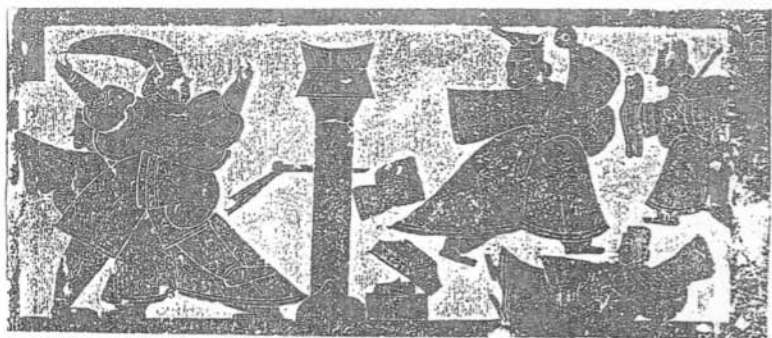


圖三之二



圖四

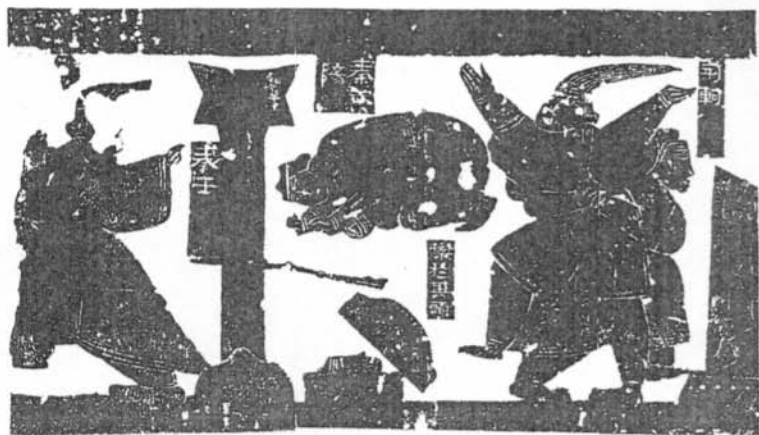




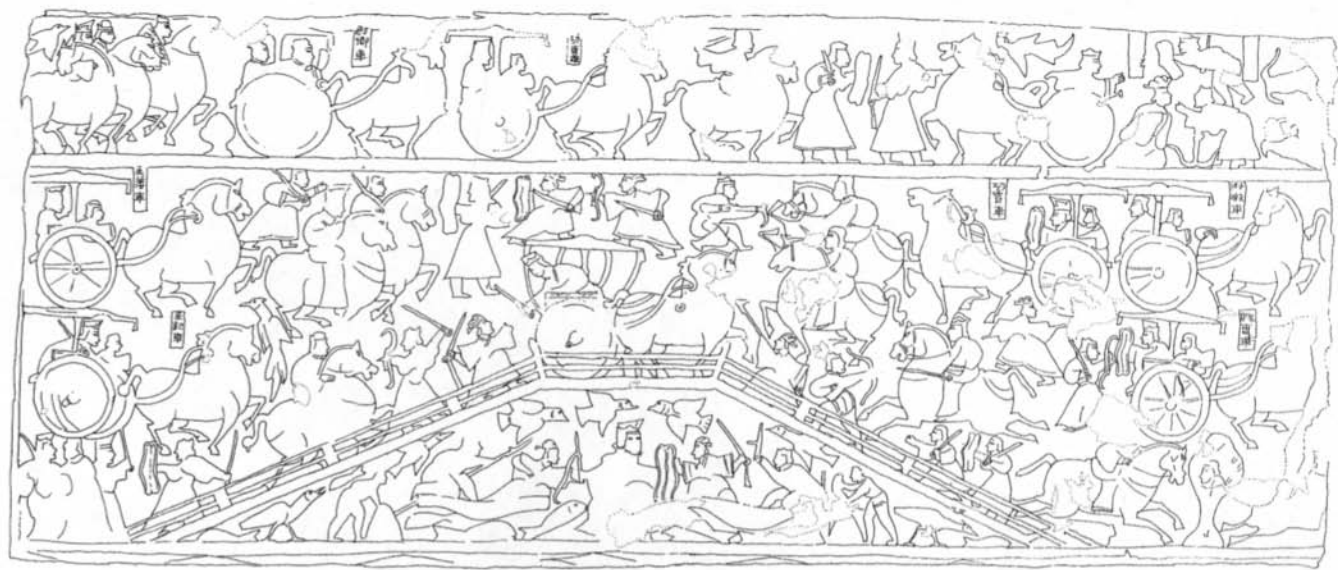
圖五之一 武氏祠左石室



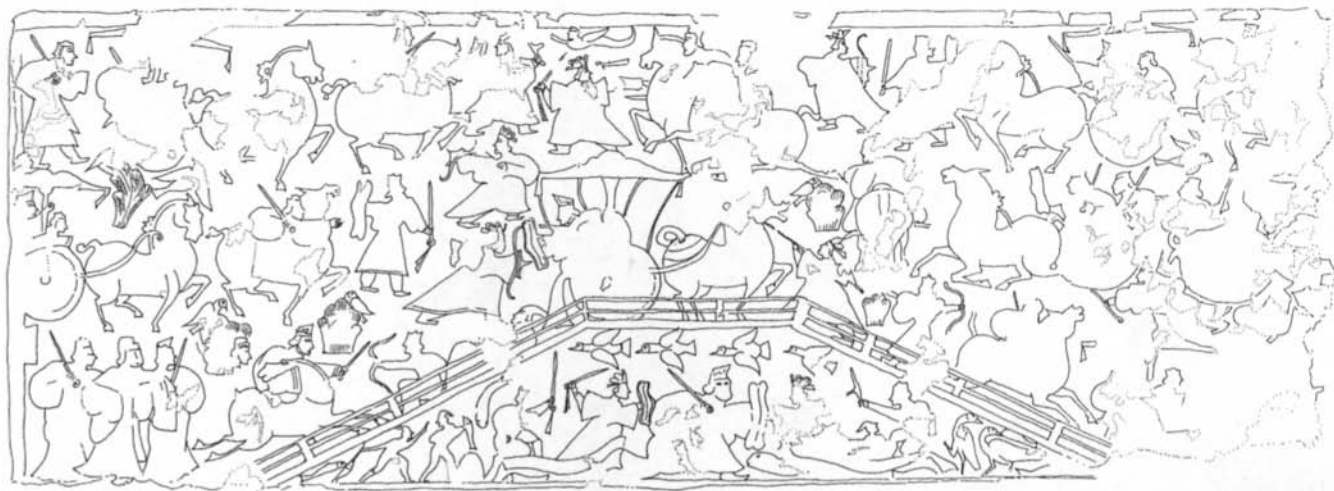
圖五之二 武氏祠後石室



圖五之三 武梁祠



圖六之一 武氏祠前石室



WU FAMILY SHRINE, WU, JORDAN

圖六之二 武氏祠左石室西壁



图七 352

82.122

↑ 圖七 ↓ 圖八



图八 353 字號：2000.122 字號：2000.122



圖九



圖十