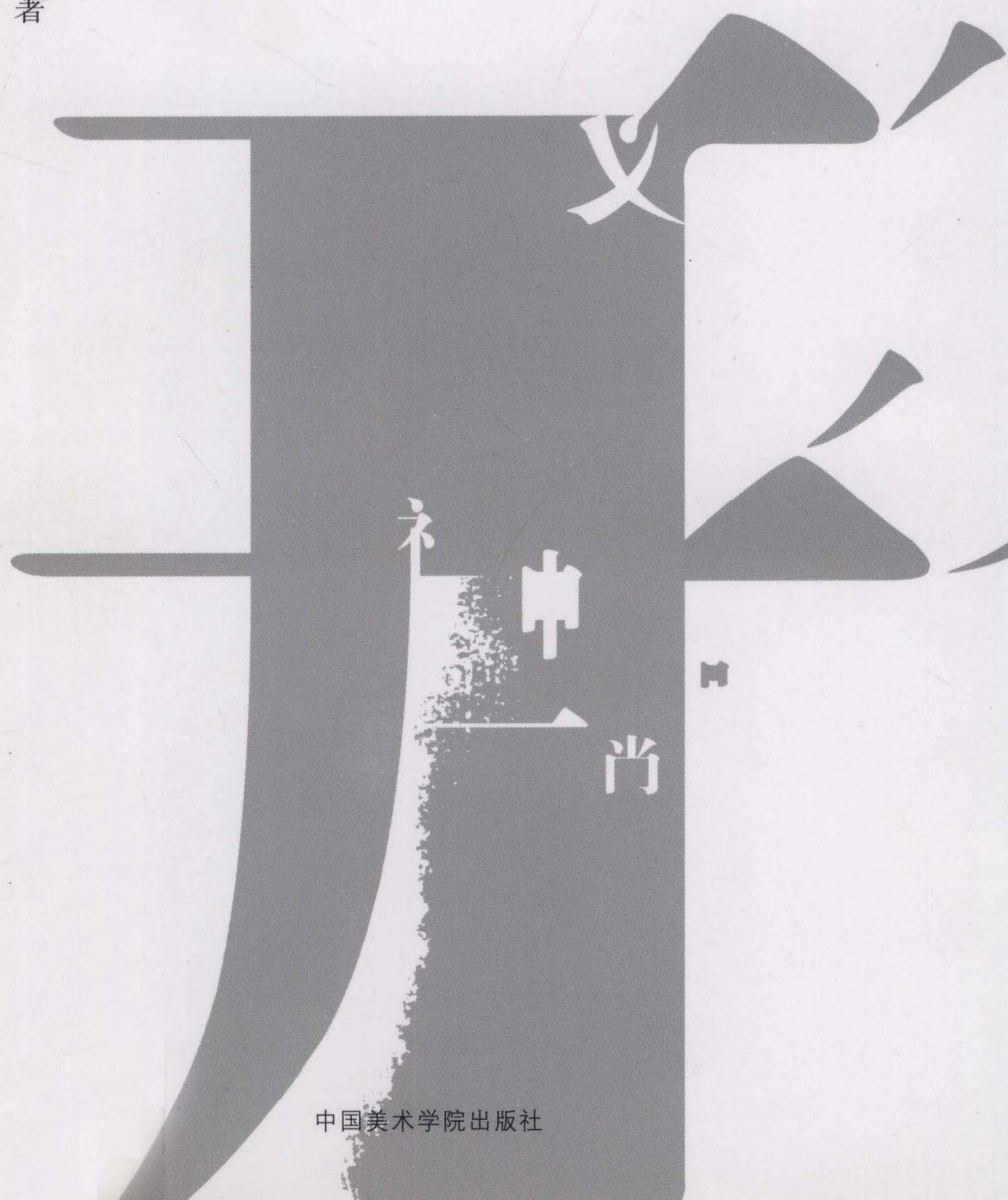


存形 传神 尚义

——论中国传统人物画造型的演变过程

吴冠华 著



中国美术学院出版社

南 山 博 文
中国美术学院博士生论文

存形 传神 尚意

——论中国传统人物画造型的演变过程

吴冠华 著

中国美术学院出版社

《南山博文》编委会

主 任 许 江
副 主 任 刘 健 宋建明 刘国辉
编 委 范景中 曹意强 毛建波
杨桦林 傅新生

责任编辑：章腊梅
封面设计：成朝晖
装帧设计：张惠卿 徐小祥
责任校对：黎 阳
责任出版：葛炜光

图书在版编目（CIP）数据

存形 传神 尚义：论中国传统人物画造型的演变
过程 / 吴冠华著. — 杭州：中国美术学院出版社，
2012.8

（南山博文）

ISBN 978-7-5503-0337-9

I. ①存… II. ①吴… III. ①中国画—人物画—绘画
研究—中国—古代 IV. ①J212.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第199009号

存形 传神 尚意：论中国传统人物画造型的演变过程

吴冠华 著

出 品 人 曹增节
出版发行 中国美术学院出版社
地 址 中国·杭州南山路218号 / 邮政编码：310002
<http://www.caapress.com>
经 销 全国新华书店
制 版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印 刷 浙江省邮电印刷股份有限公司
版 次 2012年9月第1版
印 次 2012年9月第1次印刷
印 张 10.75
开 本 787mm×1092mm 1/16
字 数 110千
图 数 113幅
印 数 0001-1000
ISBN 978-7-5503-0337-9
定 价 32.00元

南山博文

总序

打造学院精英

当我们讲“打造中国学院的精英”之时，并不是要将学院的艺术青年培养成西方样式的翻版，培养成为少数人服务的文化贵族，培养成对中国的文化现实视而不见、与中国民众以及本土生活相脱节的一类。中国的美术学院的使命就是要重建中国学院的精英性。一个真正的中国学院必须牢牢植根于中国文化的最深处。一个真正的学院精英必须对中国文化具有充分的自觉精神和主体意识。

当今时代，跨文化境域正深刻地叠合而成我们生存的文化背景，工业化、信息化发展深刻地影响着如今的文化生态，城市化进程深刻地提出多种类型和多种关怀指向的文化命题，市场化环境带来文化体制和身份的深刻变革，所有这一切都包裹着新时代新需求的沉甸甸的胎衣，孕育着当代视觉文化的深刻转向。今天美术学院的学科专业结构已经发生变化。从美术学院学科内部来讲，传统艺术形态的专业研究方向在持续的文化热潮中，重温深厚宏博的画论和诗学传统，一方面提出重建中国画学与书学的使命方向，另一方面以观看的存疑和诘问来追寻

绘画的直观建构的方法，形成思想与艺术的独树一帜的对话体系。与此同时，一些实验形态的艺术以人文批判的情怀涉入现实生活的肌体，显露出更为贴近生活、更为贴近媒体时尚的积极思考，迅疾成长为新的研究方向。我们努力将这些不同的研究方向置入一个人形的结构中，组织成环环相扣、共生互动的整体联系。从整个学院的学科建设来讲，除了回应和引领全球境域中生活时尚的设计艺术学科外，回应和引领城市化进程的建筑艺术学科，回应和引领媒体生活的电影学和广播电视艺术学学科，回应和引领艺术人文研究与传播的艺术学学科都应运而生，组成具有视觉研究特色的人文艺术学科群。将来以总体艺术关怀的基本点，还将涉入戏剧、表演等学科。面对这样众多的学科划分，建立一个通识教育的基础阶段十分重要。这种通识教育不仅要构筑一个由世界性经典文明为中心的普适性教育，还要面对始终环绕着我们的中西对话基本模式、思考“自我文明将如何保存和发展”这样一类基本命题。这种通识教育被寄望来建构一种“自我文化模式”的共同基础，本身就包含了对于强势文明一统天下的颠覆观念，而着力树立复数的今古人文的价值关联体系，完成特定文化人群的文明认同的历史教育，塑造重建文化活力的主体力量，担当起“文化熔炉”的再造使命。

马一浮先生在《对浙江大学生毕业诸生的讲演词》中说：“国家生命所系，实系于文化。而文化根本则在思想。从闻见得来的知识，由自己体究，能将各种知识融会贯通，成立一个体系，名为思想。”孔子所谓的“知”，就是指思想而言。知、言、行，内在的是知，发于外的是言行。所以中国理学强调“格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下”的序列及交互的生命义理。整部中国古典教育史反反复复重申的就是这个内圣外王的道理。在柏拉图那里，教育的本质就是“引导心灵转向”。这个引导心灵转向的过程，强调将心灵引向对于个别事物的理念上的超越，使之直面“事物本身”。为此必须引导心灵一步步向上，从低层次渐渐提升上去。在这过程中，提倡心灵远离事物的表象存在，去看真实的东西。从这个意义上讲，教育与学术研究、艺术与哲学的任务是一致的，都是教导人们面向真实，而抵达真实之途正是不断寻求“正确

的看”的过程。为此柏拉图强调“综览”，通过综览整合的方式达到真。“综览”代表了早期学院精神的古典精髓。

中华文化，源远流长。纵观中国艺术史，不难窥见，开时代之先的均为画家而兼画论家。一方面他们是丹青好手，甚至是世所独绝的一代大师，另一方面，是中国画论得以阐明和传承并代有发展的历史名家，是中国画史和画论的文献主角。他们同是绘画实践与理论的时代高峰的创造者。他们承接和彰显着中国绘画精神艺理相通、生生不息的伟大的通人传统。中国绘画的通人传统使我们有理由在艺术经历分科之学、以培养艺术实践与理论各具所长的专门人才为目标的今天，来重新思考艺术的教育方式及其模式建构的问题。今日分科之学的一个重大弊端就在于将“知识”分类切块，学生被特定的“块”引向不同的“类”，不同的专业方向。这种专业方向与社会真正需求者，与马一浮先生所说的“思想者”不能相通。所以，“通”始终是学院的使命。要使其相通，重在艺术的内在精神。中国人将追寻自然的自觉，衍变而成物化的精神，专注于物我一体的艺术境界，可赋予自然以人格化，亦可赋予人格以自然化，从而进一步将在山水自然中安顿自己生命的想法，发显而为“玄对山水”、以山水为美的世界，并始终锤炼着一种内修优先、精神至上的本质。所有这些关于内外能通、襟抱与绘事能通的特质，都使得中国绘画成为中国文人发露情感和胸襟的基本方式，并与文学、史学互为补益、互为彰显而相生相和。这是中国绘画源远流长的伟大的自觉，也是我们重建中国学院的精英性的一个重要起点。

在上述的这个机制设定之中，让我们仍然对某种现成化的系统感到担忧，这种系统有可能与知识的学科划分所显露出来的弊端结构性地联系在一起。如何在这样一个不可回避的学科框架中，有效地解决个性开启与共性需求、人文创意与知识学基础之间的矛盾，就是要不断地从精神上回返早期学院那种师生“同游”的关系。中国文化是强调“心游”的文化。“游”从水从流，一如旌旗的流苏，指不同的东西以原样来相伴同行，并始终保持自己。中国古典书院，历史上的文人雅集，都带着这种“曲水流觞”、与天地同游的心灵沟通的方式。欧洲美术学院有史以来所不断实践着的工作室体制，在经历了包豪

斯的作坊系统的改革之后，持续容纳新的内涵，可以寄予希望构成这种“同游”的心灵濡染、个性开启的基本方式，为学子们提高自我的感受能力、亲历艺术家的意义，提供一个较少拘束、持续发展的平台。回返早期学院“同游”的状态，还在于尽可能避免实践类技艺传授中的“风格”定势，使学生在今古人文的理论与实践的研究中，广采博集，发挥艺术的独特心灵智性的作用，改变简单意义上的一味颠覆的草莽形象，建造学院的真正的精英性。

随着经济外向度的不断提高，多种文化互为交叠、互为楔入，我们进入一个前所未有的跨文化的环境。在这样的跨文化境域中，中国文化主体精神的重建和深化尤为重要。这种主体精神不是近代历史上“中西之辩”中的那个“中”。它不是一个简单的地域概念，既包含了中国文化的根源性因素，也包含了近现代史上不断融入中国的世界优秀文化；它也不是一个简单的时间概念，既包含了悠远而伟大的传统，也包含了在社会生活中生生不息地涌现着的文化现实；它亦不是简单的整体论意义上的价值观念，不是那些所谓表意的、线性东方符号式的东西。它是中国人创生新事物之时在根蒂处的智性品质，是那种直面现实、激活历史的创生力量。那么这种根源性在哪里？我想首先在中国文化的典籍之中。我们强调对文化经典的深度阅读，强调对美术原典的深度阅读。潘天寿先生一代在上世纪50年代建立起来的临摹课，正是这样一种有益的原典阅读。我原也不理解这种临摹的方法，直至今日，才慢慢嚼出其中的深义。这种临摹课不仅有利于中国画系的教学，还应当在一定程度上用于更广泛的基础课程。中国文化的根性隐在经典之中，深度阅读经典正是意味着这种根性并不简单而现成地“在”经典之中，而且还在我们当代人对经典的体验与洞察，以及这种洞察与深隐其中的根性相互开启和砥砺的那种情态之中。中国文化主体精神的缺失，并不能简单地归因于经典的失落，而是我们对经典缺少那种充满自信和自省的洞察。

学院的通境不仅仅在于通识基础的课程模式设置。这一基础设置涵盖本民族的经典文明与世界性的经典文明，并以原典导读和通史了解相结合的方式继承中国的“经史传统”，建构起“自我文化模式”的自觉意识。学院的通境也不仅仅在

于学院内部学科专业之间通过一定的结构模式，形成一种环环相扣的链状关系，让学生对于这个结构本身有感觉，由此体味艺术创造与艺术个性之间某些基本的问题，心存一种“格”的意念，抛却先在的定见，在自己所应该“在”的地方来充实而完满地呈现自己。学院的通境也不仅仅在于特色化校园建造和校园山水的濡染。今天，在自然离我们远去的时代，校园山水的意义，是在坚硬致密的学科见识中，在建筑物内的漫游生活中，不断地回望青山，我们在那里朝朝暮暮地与生活的自然会面。学子们正是在这样的远望和自照之中，随师友同游，不断感悟到一个远方的“自己”。学院的通境更在于消解学院的藩篱，尽可能让“家园”与“江湖”相通，让理论与实践相通，让学院内外的艺术思考努力相通。学院的精英性绝不是家园的贵族化，而是某种学术谱系的精神特性。这种特性有所为有所不为，但并不禁锢。她常常从生活中，从艺术种种的实验形态中吸取养料。她始终支持和赞助具有独立眼光和见解的艺术研究，支持和赞助向未知领域拓展的勇气和努力。她甚至应当拥有一种让艺术的最新思考尽早在教学中得以传播的体制。她本质上是面向大众、面向民间的，但她也始终不渝地背负一种自我铸造的要求，一种精英的责任。

在学院80周年庆典到来之际，我们将近年来学院各学科的部分博士论文收集起来，编辑了这本丛书，题为“南山博文”。丛书中有获得全国优秀博士论文荣誉的论文，有我院率先进行的实践类理论研究博士的论文。论文所涉及的内容范围很广，有历史原典的研究，有方法论的探讨，有文化比较的课题。这套书的出版中满含青年艺术家的努力，凝聚导师辅导的心血，更凸显了一个中国学院塑造自我精英性的决心和独特悠长的精神气息。

谨以此文献给“南山博文”首批丛书的出版，并愿学院诸子：心怀人文志，同游天地间。

许 江

2008年3月8日

于北京新大都宾馆

目 录

总序

打造学院精英	i
--------	---

引言	1
----	---

绪论	2
----	---

第一章 存形篇	5
---------	---

第一节 存形莫善于画	5
第二节 存形的要求	8
第三节 存形的手段	14
第四节 早期人物画之造型特点与表现技巧	21

第二章 传神篇	41
---------	----

第一节 传神论的美学基础——立象以尽意	41
第二节 传神论的审美要求	44
第三节 传神的方法	49

第三章 尚意篇	117
第一节 审美趣味的改变	117
第二节 造型的取向	120
第三节 文人画对人物画的影响	134
结 论	141
后 记	143
参考文献	144
附 图	147

引言

中国传统绘画以其鲜明的民族特色，屹立在世界艺术之林，闪耀着中华民族文化发展的智慧之光。先辈们创造出来的文化艺术财富，成为华夏子孙赖以生存的精神土壤，一代代的中国人，在这片黄色的土地上出生、成长、老死，中华民族之优秀的传统文化，却如薪火世代相传，上下五千年，历经磨难，传统文化的命脉却一直没有断，这强大而经久不衰的动力，一方面来自传统文化之内在旺盛的生命力，一方面又得益于各个时代之文人志士的创造性贡献，使传统文化在发展的过程中不断获取新的营养，增添新的内容。作为生活在二十一世纪的中国人，我们有责任承担起时代赋予我们的责任，在传统的文化之链上续上我们的一环。

本文试图通过对中国传统人物画美学思想的解读和人物画发展各个时期经典作品的分析，对传统人物画之造型方法做一个梳理，探求中国古代人物画的造型规律，以便于我们在当今的中国画创作实践中，更好更有效地从传统中获取有益的营养，推动中国人物画的发展，创造出富有中国气派的、富有时代气息的中国画作品来。本文拟从初期之存形、盛期之传神、式微期之尚意三大部分来叙述传统人物画造型方法演变的过程，以当时的审美品评为先导，着重于具体作品的分析与解读，以从中找出规律性的东西；在参考他人著述的同时，着重于自己的解读体验，力求给出自己的见解。然学识所限，学力不济，所掌握的文献材料又有限，所见多失之简陋浮浅，还乞专家同行们批评指正。

绪 论

绘画是人类走向文明过程中的一项自觉行为，它是人类文化的一部分，尤其是其在人类早期文化形成的过程中，是一种主要的、普遍性的文化行为，这种文化行为是有目的的，是有选择性的价值取向的，人类通过这种文化行为来表达自己的哲学理念，表达他们对自然、对社会的看法，表达他们对客观世界的理解。由此看来，哲学的观念便成为绘画审美价值取向的思想基础，世界上各个民族之哲学观念的差异，而导致了绘画审美价值取向上的差异。中国传统绘画已是中国文化不可分割的一部分，带有鲜明的中国文化的烙印，它的审美价值取向，自然也离不开中国古代哲学观念的影响。而且这种影响，自始至终贯穿在整个中国传统绘画的发展过程之中。既然如此，我们在进入主题之前，对于原始文化中哲学与艺术的关系做一个简单的讨论就显得很有必要。

英国人类学家爱德华·B.泰勒在其代表性著作《原始文化》一书中说：

宗教的一种最巨大的因素，即道德因素（moral element）在高级民族中形成宗教最生动的部分，在低级种族中虽很少有所表现，但决不意味着这些种族就没有道德感觉或没有道德标准，而是在他们中间这两方面都留下了强烈的迹象。它即使没有正式地表现在他们的戒律上，至少也表现在那种我们称之为舆论的社会传统的一致性上，按照这种传统，某些行为才被看作是善的或恶的，正确或错误的。¹

泰勒的论述表达了进化论的这样一种基本观念，即人类在其文明进化的历程中，应当是先以生存的理念确立了善恶标准，然后再逐步地树立所谓的美丑标准，而且这样一种认识的进化过程极其漫长，即从道德状态进入到审美状态，由不自觉地感知到自觉地感知。在各期的历史进程中，这种善恶、美丑的感知相互交融、渗透，又因为各民族之间文明进化之时间的差异与环境的不同，形成了各自文化上的差异。这种文化的差异则自然导致了艺术上的不同的价值取向。中国传统文化是世界文化中重要的一部分，在长期与世界其他文化共存与相互交流、渗透的过程中，始终保持着自己的民族特点。中国绘画之所以能在世界艺术之林独树一帜，其根本原因在于中国传统文化的本民族特征。

同地球上的生物一样，人类因生命的演进而产生，但人类之与其他生物的最根本区别，在于其本能的求生目的之外，还有其他的目的是存在，而且这种非求生之目的的重要性，往往超过其求生之目的，因而人生也正因为其目的的多样而变得有意义。“有意义有目的的人生，我们将称之为人文的人生，或文化的人生，以区别于自然的人生，即只以求生为唯一目的之人生。”² 人类之文化的产生，便基于这样一个基本目的。如何看待生与死？如何使生命更有价值？如何在死后延伸生的意义？人类社会便产生了宗教、哲学、艺术、文学、科学等等。在西方，这其中与人类的生与死的命题最密切的，便是宗教；而把这种宗教的意义表达得最直接得、最易于为人所接受的手段便是艺术——建筑、绘画、雕塑等等，处于现在式的人们以艺术的形式为自己营造了一个未来式的天堂，藉以解脱对死亡的恐惧。而在中国，艺术与宗教的关系并没有西方那么密切，一是因为中国古代宗教的传播不如西方那样具有连续性，二是宗教在中国文化中未能进入最高层次。那么，绘画在中国传统文化中承担着什么样的角色呢？

除了早期的图案式绘画之外，目前国内发现的真正意义上的绘画，是湖南长沙出土的战国时期的帛画《人物龙凤图》、《人物御龙图》，以及湖北荆门出土的漆奁绘画《车马人物出行图》。前者是画在帛上的单色绘画，后者则是直接用颜色画在漆奁上的风俗画，画的内容均以人物为主体，并配置各种动物及树木、马车等。令人十分惊叹的是，这些在地下埋藏了二千多年的绘画，即使在二千多年后的今天看来，其艺术表现的水准也达到了相当的高度，概括的人物造型、富有韵律的线条表现、装饰性十足的画面构成、轻松而自由地挥写技巧，甚至连今人也自叹不如。这些早期的绘画，为什么有如此强烈的艺术感染力呢？古代的画家们是怎样从事创作的呢？要廓清这些问题，首先得弄清楚产生这些绘画的社会原因。

这些绘画都是出土的古人的陪葬品，那么，古人为何要用这些画来陪葬呢？这就不得不从中国人的人生观上去分析。中国古代哲学的基本范畴就是“阴阳”，因而“阴阳”说便与中国的文化有着不可分割的联系。中国古人常用“阴阳”来解释客观世界的各种事情，判断各种行为与现象，对于人生的生与死也一样，生活在世上便为阳间，死了之后便去了阴间。人是由血肉之躯壳与灵魂共同组成的，人的灵魂主导着人的各种行为，躯壳是可以消亡的，但灵魂是永存的，所以一个人死了，仅仅是躯壳消灭了，而其灵魂依然存在于宇宙的空间里，而且，古人们也认为死者的灵魂与活人一样有意识，是可以游离飘走的。因而古人在陪葬故人时会用大量的陪葬品，以供死者到了阴间之后，依然可以享受他在阳世的生活，用通俗的语言来说，就是为死者在地下安一个家。随着时间的推移，古人们不满足仅仅陪葬一些生活用具及器皿，因为这些用具及器皿只是一些没有生命的东西，人们要把死者生前的生活也带到阴间去，于是，记录和表现死者生前生活的绘画便应运而生了，自然，绘画与墓葬也就结下了不解之缘，一方面通过帛画、漆器等随葬品描绘其生前的生活，如策马出行、郊游；另一方面，“从东周到汉代，人们开始希望以现实世界为模型创造来世，天、地图像因而置于墓中，使墓葬成为一个应有所有的宇宙缩影……最早的这类建筑壁画目前只发现在公元前1世纪的墓葬中，实际上非常接近司马迁的时代。这些壁画标志着一场声势浩大的艺术活动的开始。许许多多的图像在这个运动中被创造出来，将一座墓葬、祠堂或棺槨转化成一个生动的图像宇宙。在这类宇宙中，‘天’不是一个抽象的圆圈，而是表现为一个实在的空间，充斥着出没云间的各种神祇与灵怪，其变幻的外形似乎表达了宇宙内部的无穷变化。这个宇宙中的其他空间还包含有仙境、地府和世俗世界，每个空间具有不同的人物与事件”。³ 在这里，无论是表现死者生前生活的帛画，还是营造微观宇宙的墓室壁画，都与死者有直接关联，因此，人物的表现，便成为中国早期绘画的主要内容。中国人物画之形式特征的发展与成熟，也因此早于山水画与花鸟画。

注 释

1. 朱狄：《原始文化研究》，生活·读书·新知三联书店，北京，1988年版，第20页。
2. 钱穆：《人生十论》，广西师范大学出版社，桂林，2004年版，第17页。
3. 巫鸿：《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，生活·读书·新知三联书店，北京，2005年版，第643、645页。

第一章

存形篇

第一节 存形莫善于画

中国古代人物画究竟起源于什么年代，没有确切的实证来说明，我们只能从各种画史画论中去了解，西安半坡出土的陶罐上的鱼形人面，那只能算是图案，虽然可以用来解释古书中河鱼授图的传说，并不能当作人物画来看的。战国的帛画为我们提供了人物画最初的样本。史料中也有一些关于人物画的记载，如齐国画师敬君画妻的故事，《说苑》里有详细地表述：“齐王起九重台，招敬君图之，敬君久不得归，思其妻，乃画妻对之。王因之其妻美貌，与钱百万，纳之。”¹画家长期离家在外，思念妻子，把妻子的像画出来看，合乎常理，也说明画家有画人物的本领，这样的画应该是早期的人物画了。而且由于表现了其妻子的美丽，被国王看见，用百万钱把她硬买走，这说明这个时期的画家对人物的表现能力，已经有了一定的水平。另外，我们从秦始皇兵马俑的一些彩绘俑上亦可见一斑（图1），人物之五官的表现、衣饰的涂抹勾勒已初具成形，虽然没有像雕塑那么成熟，但可以肯定的是，人物画作为一个很重要的内容，在绘画中出现了。只是，这个时期的人物画，并不是作为独立的艺术品而呈现的，它只是作为宗教礼仪中的一个内容而呈现的。魏晋之后，绘画才逐渐演变成独立的艺术品。

从目前我们所了解到的史料看，魏晋以前的绘画，主要是



图1 秦始皇兵马俑之彩绘俑
陕西省西安市临潼区域
以东秦始皇陵出土

以陪葬的形式出现的，是人们安抚死者的一种手段。古代的人们相信，人死并不是真正的死亡，而是到另一个世界去了。因为中国古代哲学思想的一个基本理念，便是用“阴阳”来解释客观事物，对人生的解释也是如此，人生活的世界是阳世，那么必有一个与之对应的阴间，人死了便是到阴间去了，人在阴间里照样要生活，因此要把他在阳间的生活带到阴间去，绘画便成了人们表达这个意愿的最好手段，所谓“事死如生”，是死者在另一个世界生活的开始。但是，人死之毕竟是个事实，人的肉体没有了生命的迹象，尸体也会消亡，于是人们又有了一个解释，人死只是肉身的消亡，而人的灵魂是可以脱离肉体而独立存在的，是永远不会消亡的，这种解释慰藉了人们长期以来对死亡的恐惧，因此为人们广泛地接受，那么“事死如生”的理念以及由此而产生的人类悼念死者，包括绘画在内的大量礼仪活动，是在为死者营造一个灵魂生存的宇宙空间。

为什么要为死者营造如其生前的生活场景而不是其他呢？前面说过，中国古人相信灵魂的存在，那么，灵魂是什么？英国人类学家爱德华·B.泰勒有一个很形象的说明：

灵魂是一种稀薄的没有实体的人形，本质上是一种气息、薄膜或影子；灵魂是它使之生的那个个体中的生命和思想的本原，它独立地占有它的从前或现在的肉体拥有者的个人意识和意志；它能够离开身体很远，并且还能突然在各种不同的地方出现；它往往是不可触和看不见的，但它能够表现物质力量，特别是能够作为一个脱离了身体的、与身体在外貌上想象的幻想而出现在睡着的或醒着的人们面前；它能够在这个身体死后继续存在并在人们面前出现；它能够钻进其他人、动物甚至物品的体中，控制着它们，在它们里面行动。²

这一观念，早在公元前5000年以前就已经存在，从考古发现中我们得知：仰韶文化的陶瓮棺底部往往钻有一小孔，经学者分析是专门供灵魂出入的。到了公元前五世纪，湖北随县出土的战国曾侯乙墓漆棺的外棺足挡右下角有一小门洞及内棺上有图绘的窗子，这也是象征灵魂出入的地方。古人们之所以相信人的灵魂存在，归根到底还是因为对死亡的恐惧，在面对未知的东西，人都会有一种本能的恐惧，更何况是面对死亡后的黑暗世界和不知名的异域世界。“东方不可以托些！长人千仞，惟魂是索些。十日代出，流金铄石些……南方不可以止些！雕题黑齿，得人肉以祀，以其骨为醢些。蝮蛇蓁蓁，封狐千里些。雄虺九首，往来倏忽，吞人以益其心些……西方之