

道释人物

一历二代一名二画二录一

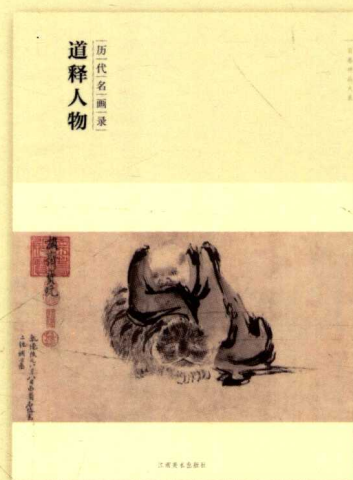


乾隆改元八月八日西蜀石恪寫
二祖調心齋

道释人物

历代名画录





本书由江西美术出版社出版，未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分
本书法律顾问：江西豫章律师事务所 晏辉律师

图书在版编目 (C I P) 数据

历代名画录·道释人物 / 隋宝森主编. -- 南昌: 江西美术出版社, 2017.1

ISBN 978-7-5480-4148-1

I. ①历… II. ①隋… III. ①中国画—人物画—作品集—中国

IV. ①J222

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 023151 号

出品人: 汤 华

企 划: 江西美术出版社北京分社 (北京江美长风文化传播有限公司)

责任编辑: 王国栋 楚天顺 编辑助理: 康紫苏

书籍设计: 李言伟 设计助理: 刘霄汉 朱鲁巍

图文供稿: 陈卯岩 文字整理: 陈 东 陈漫兮

出版统筹: 王大军 责任印制: 谭 勋

历代名画录 — 道释人物

LIDAI MINGHUA LU - DAOSHI RENWU

主 编 隋宝森

出版发行 江西美术出版社

社 址 江西省南昌市子安路 66 号江美大厦

网 址 <http://www.jxfinearts.com>

电子信箱 jxms@jxfinearts.com

电 话 010-82293750 0791-86566124

邮 编 330025

经 销 全国新华书店

印 刷 北京雅昌艺术印刷有限公司

版 次 2017 年 1 月第 1 版

印 次 2017 年 1 月第 1 次印刷

开 本 787mm × 1092mm 1/8

印 张 10

I S B N 978-7-5480-4148-1

定 价 66.00 元

赣版权登字 -06-2016-031

版权所有，侵权必究

| 历 | 代 | 名 | 画 | 录 |

第二辑

明代人物

明代山水「上」

明代山水「下」

明代花鸟「上」

明代花鸟「下」

清代人物

清代山水「上」

清代山水「下」

清代花鸟「上」

清代花鸟「下」

道释人物

白描经典

古木寒林

楼阁亭台

草虫花卉

扇画人物

扇画山水

扇画花鸟

道释人物

历代名画录



序

陈传席

《历代名画录》和《历代名画记》大不相同。

唐朝张彦远著了一本《历代名画记》，被称为画史之祖。那时没有照相机，也没有今天的印刷技术，他只能把自己见到的画和查阅到的与画有关的问题用文字记下来，他说某人的画如何如何，我们也没见到，只能想象其大概。比如他说某人的画『笔力劲健』，某人的画『笔迹调快』，我们可以知道这画不是迟缓凝重的，但怎么劲健，怎么调快，还是不甚了了。如果有今天这样的印刷术和照相技术，其画怎样『笔力劲健』，怎样『笔迹调快』，那就一目了然了。

但含糊也有含糊的好处，那就是给读者充足的想象空间。比如《宣和画谱》卷十七记徐崇嗣有《没骨海棠图》，明清时期，谁也没有见过徐崇嗣的『没骨画』，于是便根据各人的想象创造出自己的『没骨画』。又如徐熙的画，当时记载：『落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。』又云：『落墨之际，未尝以傅色晕淡细碎为功。』我猜测，这就是今天的写意画，先以水墨画其大概，再副之颜色，但谢稚柳却认为是先用墨全画出来，再用色盖在墨的底子上。色必须很厚才能盖住墨，他自己画花卉就是这样画的。而我用徐熙法画梅花是先以墨画干，再以墨圈勾梅花，再着色于上。想象不同，画出来便不同。如果有今天的印刷术，他的『落墨为格，杂彩副之』是怎样的，便不容你想象。

但若从学习传统的角度来看，这种想象就不可靠了，真正的传统是怎样的，你不知道，你就无法学到。比如，你没有见过颜真卿的《祭侄稿》，只靠其字『雄秀苍劲』，你无法临摹，也无法学到其技巧。所以，学习传统，一定要有好的临本。

我们这套《历代名画录》，就是利用现代照相术、扫描术、印刷术，把古代优秀的传统名画录下来，并辅以历代画理画论，供大家学习、临摹

和研究。这不是靠想象猜测，而是对传统的真实再现。

你要成为书法家，就必须临帖临碑，而且必须有上好的碑帖供你学习研究。差的、不准确的碑帖最为害人。你要成为诗人，必须读很多诗，《唐诗三百首》也是必读的，没有《唐诗三百首》，你怎么学习诗？没有《古文观止》之类的书，你怎么学习古文？中国的绘画，以传统最为重要，你要学习传统，能面对真迹去学习，最好。但真迹只有一幅，深藏在博物馆中，不可能供你在案头观摩，而这套《历代名画录》就可以供你在案头反复观赏临摹。

我这里还要谈谈学习传统的必要性。

中国是世界上唯一保持了最古老传统文化的国家，像印度古代使用的梵文，现在已完全不用了，英国古代文字也和现在的英文完全不同了，只有中国的文字一直延续下来。中国是一个讲传统的国家，中国画更是讲传统的艺术。没有传统的所谓中国画，可以叫画，但不可以叫中国画。所以，学习传统是学习中国画最重要的过程。从传统入手，才算正路。

有一位老画家曾任一家大学美术系主任，他们每年招收三十名学生，他将这三十名学生分为三班，每班十人，各班学生的素质基础大抵相当。其中一个班只让他们临摹传统的名画，不让写生。另一个班进去就写生，只画实物，从石膏像到真人模特儿，到野外山水花卉。再一个班，临摹和写生结合。近四年过去了，毕业创作中，纯粹临摹的一班学生成绩最优秀。

我分析，写生的一班学生对景写生，只了解到景物的造型，而传统用笔用墨以及概括提炼等内容，他们都没有学到。临摹的一班学生，临摹古代名作，造型也一样得到，而且这造型是经过名家提炼创造出来的形象，比现实中的形象更高一筹。更重要的是他们学到了传统的笔墨技巧和功力，名作中的笔墨是千余年来历代名家创造积淀下来的，是千余年来文化、智慧积淀下来的精华，通过几年临摹，基本上可以得到，比起你对景写生靠自己摸索的方法不知要强胜多少倍。也就是说，写生得到的东西，

临摹中大多都可得到，但临摹中得到的东西，通过写生基本上得不到。

当然，四年临摹的一班学生，在毕业创作中不可能完全不写生，老师不让他写生，他也可以偷偷地写生，有了临摹的功夫，对景写生，临摹时得到的各种技法自然用上了，而写生的对象有的和传统方法对应不上，写生者面对真景稍加校正修定（改变），便成为自己的创作，这创作更有功力，更有传统，更有文化内涵。

贡布里希说：『艺术家的创造是一个民族长期审美心理范式的校正，适当的校正等于创新。』传统就是『一个民族长期审美心理范式』，也可以译为样式，每一个时代有每一个时代的精神，每一个画家有每一个画家的个性、修养和文化内涵，加到这个范式中去，便是校正，便是创新。不临摹就写生的人，很难得到这个『民族长期审美心理范式』，也就谈不上校正。

我的意见是，先临摹，后写生。通过临摹，你掌握了传统的笔墨技巧，掌握了传统的表现手法，再去写生，从现实中得到题材，再加上『适当的校正』，你就是画家。犹如练武术，你先按传统的套路练十年二十年，再去打人，功力比你差的人，就会败在你手下。如果你从不按传统的套路练，一开始就打人，遇到比你功夫好的人，你必败。功夫是练出来的。

的，而且必须按传统的方法练，乱练是不行的。

奇怪得很，临摹传统而成功的画家，都有个人的风格。齐白石、黄宾虹、李可染等都学《芥子园画谱》，不但功力雄厚，而且个人风格都十分突出。徐悲鸿以画马成就最高，他画马恰恰是因为他有传统书法的功力。更奇怪的是，凡是一开始便写生，不学传统的人，不但功力不行，而且也没有个人的风格。艺术院校只写生而不学传统的学生，作品差不多都是千篇一律，只有极少数天赋很高的人能出一些新的花样，而这种新的花样，也不是写生的结果，而是他研究绘画美的形式以及美学理论得到的启发，加上他的悟性得来的。

李可染说：『用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来。』我的意见是，学画的人只考虑『打进去』，不要考虑『打出来』。犹如进入殿堂，就怕你进不去，凡是进去的，没有出不来的。你能真正进入传统，把真正的传统完全掌握好，你自然就出来了。你有眼睛，大自然就会进入你的心中，你有传统功力，你有长期审美心理范式，你又有时代赋予你的精神和个性，三者结合，你的风格就出来了。

如果你想成为风格突出、传统功力雄厚的画家，不妨从临摹历代名画开始。

唐 佚名 持香炉菩萨 轴（敦煌莫高窟2窟）

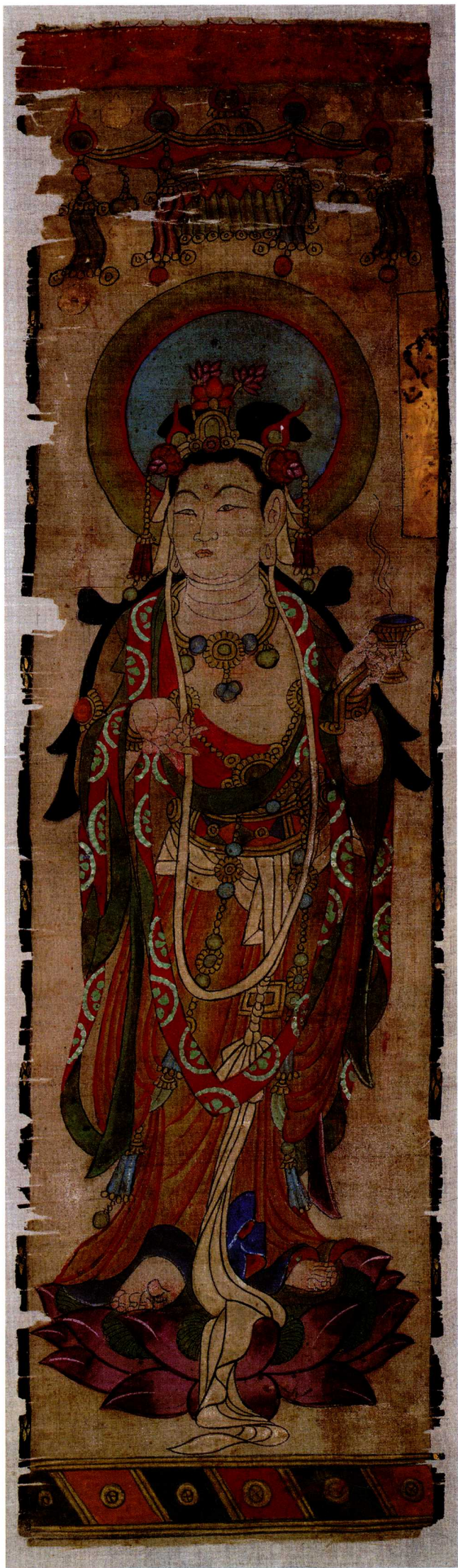
绢本设色

纵六八·二厘米

横一九厘米

英国大英博物馆藏

二〇一三年六月三十日于中国人民大学



笔现华严 法乳长流——论道释人物画

宋剑飞 隋宝森

宗教自问世以来，其播布、流传便不独赖于高僧大德。对于芸芸众生来说，心灵的皈依首先是要有所信靠，就像将情愫或希冀寄予某一一人、某一物。于是，神明不仅要显灵，要道成肉身（如耶稣基督），而且，最好神迹恒久不灭，使人可以永世地膜拜。同时，各种教义和福音，除了口耳相传的‘声闻’，四方信众其实更需要历历如目前的‘见闻’。这些都需要借重艺术家以及匠人的工作：或绘以丹青，或形诸于木、泥、金、石。因此，即便是横亘着‘不可制作偶像’（摩西十诫）的铁律，基督教在经历了数个世纪的争论之后，最终还是选择了亲民的弘道方式。教皇圣格里高利一世（St. Gregory I，五四〇—六〇四年）提醒那些原教旨主义者们注意，许多教徒并不识字，他说：『文章对识字的人能起到什么作用，绘画对文盲就能起什么作用。』

相形之下，在中国，无论是本土的道教，还是源于印度的佛教，都不曾像基督教这般，因教义规定，而使其艺术的表现陷于两难。尤其是佛教，虽然原始的佛教曾规定，比丘不应作画。但到一世纪佛教传入中国时，造像已被视为是一种莫大的功德。按《佛说大乘造像功德经》云，造像不仅可以消除宿业、增长福德，还可以证得解脱，成就菩提。因此，借由佛教的东传，佛教艺术这种带有古希腊血统的印度造型艺术，也一起传入了中国，极大地影响了本土艺术的发展历程。

在艺术史上，宗教艺术长期处于超然地位。这是因为，在古代，宗教事业往往堪比帝王事业，可以调动社会最优质的资源，可以将最伟大的艺术家招致麾下。事实上，古代艺术家的主要任务，也无非是服务于这两大赞助，装饰宫廷与庙堂。因此，古代艺术家的不朽事业，便多半都是宗教作品。而一部艺术史，也多半是宗教艺术写就的，尤其是人物画。

如战国时代的帛画《人物龙凤图》和《人物御龙图》，既是用于『招魂』的宗教作品，又通常被认为是目前传世最早的中国画。其意义在于，其时佛教尚未传入，尚未有外来艺术的影响，因此，这两件作品是全然的中国本土传统。同

理，汉代的帛画，如著名的《岱侯妻墓帛画》和《岱侯子墓帛画》，也应作如是观。这些作品因是用于墓葬，其功能往往是宗教性的。而又因为墓葬等级之高，作品也往往精美，所以，尽管只是这么零星的几件，也足以反映当时的技艺、风格、水平，给人以无穷的历史想象。

然而，在漫长的历史长河中，相对于传世作品，湮没无闻的杰作更犹如恒河沙数，日月其阻，日见其眇。尤其当后人试图按图索骥，去勾画历史的地图时，所获便只能是更多的遗憾与茫然。

汉朝崩溃以后，内忧再加外患，中国陷入了长达三百多年的乱世，民不聊生。在这纷乱的乱世之中，人心亟需抚慰，佛教适时而起，旋即臻于极盛。如西晋不过短短的五十一年（二六六—三一六年），仅长安和洛阳两处的佛寺，就多达一百八十所，僧尼三千七百多人。永嘉之后，惊魂不定的南朝诸国，君民上上下下，崇佛之风更趋炽烈。据清人刘世珩考证：『梁世合寺二千八百四十六，而都下（南京）乃有七百余寺。』（《南朝寺考·序》）仿佛人间佛国！可以想见，艺术家躬逢其盛，其时该有多少杰作！其中，最著名的例子当属东晋顾恺之（三四八—四〇九年）为瓦官寺所绘的《维摩诘》壁画。传说顾恺之仅凭壁画开光，便为瓦官寺募得上百万钱。然而，由于天灾人祸，但主要是土木建材太不耐久，其时林立的佛寺，如今除了与山同老的四大石窟，早已荡然无存，遑论壁画。这样，其盛时越是绚烂，一旦湮没于历史，其所留下的空白，也就越难填补。

因此，历史地看，中国道释画史的丰赡宏富，比之欧洲宗教画，也许完全是有过之而无不及。然而，若以存世作品论，道释画便顿显寒碜，完全不成比例。尤其是魏晋至唐宋这段极盛时期（三世纪至十三世纪，相当于欧洲的中世纪），其实也是人物画的极盛时期，当时一流画家的真迹，如今皆付之厥如。

如『佛画之祖』曹不兴（生卒不详，三国东吴画家，活动于三世纪），仅是两百多年后，南齐谢赫（四七九—五〇二年）在写作《古画品录》时，便已是『不兴之迹，殆莫复传。唯秘阁之内一龙而已』了。而时至今日，《古画品录》所述所有画家的作品皆已『殆莫复传』。其中既有师承曹不兴，被谢赫列为『第一品』的卫协（生卒不详），还有与曹

不兴并称为『六朝四大家』的顾恺之、陆探微（？—四八五年）、张僧繇（生卒不详，活动于六世纪上半叶）。尤其陆探微，位极『第一品第一人』。谢赫赞他：『穷理尽性，事绝言象，包前孕后，古今独立。非复激扬所能称赏，但价重之极乎上，上品之外，无他寄言，故屈标第一。』

及至唐朝人物画高峰时期，许多著名的画家，通常也是首先以佛画著称的，如阎立本（约六〇一—六七三年）、吴道子（约六八五—七五八年）、尉迟乙僧（约活动于七世纪—八世纪初）、王维（六九一—七五九年）、韩干（七〇六—七八三年）、周昉（约活动于八世纪—九世纪初）、卢楞伽（吴道子弟子，约在八世纪）等等。相比顾恺之时代的画家，这些画家因有知名的画作或摹本传世，显然更为人所熟知。但这也难免使人误以为，目前的这些作品已反映了他们的风格面貌。其实，目前传世归于唐代画家名下的作品无非是绢本或纸本，而在当时，他们主要的创作却是壁画。所幸，这些大师巨擘的画迹，并不乏文字记载，两相印证，或许可以理出一些画史的线索。

如描述吴道子画风，言必称『吴带当风』，对举北齐画家曹仲达（生卒不详，约在六世纪）的『曹衣出水』，并称画史。所谓『吴带当风』即专指吴道子所画佛像，笔势圆转，佛衣如迎风飘拂，故其壁画又有『天衣飞扬，满壁风动』之誉。『曹衣出水』则反是，所画服饰紧贴身体，犹如刚从水中出来一般。曹仲达是比吴道子早一代的画家，也是后者早年师法的对象。因此，画史所谓的『曹吴二体』，除了风格趣味上的分别之外，其实还含有技法演进的

意涵。『曹吴二体』语出宋郭若虚（生卒不详，约活动于十一世纪）《图画见闻志》，实源于唐张彦远（八一五—九〇七年）《历代名画记》的『疏密二体』：『张（僧繇）、吴（道子）之妙，笔才一二，像已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。（论顾、陆、张、吴用笔）』紧接着，张彦远更进一步说：『若知画有疏密二体，方可议乎画。』在张彦远看来，鉴识吴道子的风格是具有全局意义的。

吴道子的用笔之所以可以少胜多，其关键在于『援书入画』（授笔法于张旭），以书法点、曳、斫、拂之笔表现物象，不仅提高了线条的表现力，更使描写超越物象，完美地演绎了中国画『传神』『写意』的传统。反观『密体』，所谓『笔迹周密』，关键却非线条多寡，而在于描写紧扣轮廓——而轮廓又囿于物象，所以笔致单一，描写趋于繁缛，故通常又有『工笔』之谓……其间各种延伸的区别，可由传为吴道子的《天王送子图》与唐人摹顾恺之的《女史箴图》见出。再说『曹衣出水』，这种源于西域（曹仲达来自中亚曹国，今乌兹别克斯坦撒马尔罕一带）及至西方的绘画传统，其实就是『密体』风格的祖本。换一句话说，自印度佛教及其造型艺术传入以来，经过数百年、数十代人的融合创造，中国的宗教艺术终于形成了自己的风格。这种风格既不同于佛教传入前本土的传统，如帛画《人物龙凤图》，也根本区别于印度祖庭。正如《天王送子图》所呈现的那样，它所描绘的其实是一个印度的故事，即释迦牟尼诞生。然而，人物形象及其衣冠却全然为汉族模样，全然汉化、中国化了。这不能不说是不同文明融合，而非冲突的完美典型。当然，这也是吴道子个人巨大的成功。三百多年后，苏轼（一〇三七—一一〇一年）不无历史感地将吴道子推为历史的『终结者』：『智者创物，能者述焉，非一人而成也。君子之于学，百工之于技，自三代历汉至唐而备矣。故诗至杜子美，文



唐 佚名 菩萨像 轴（敦煌幡画） 绢本设色 纵一七二·五厘米 横一八厘米 英国大英博物馆藏

至韩退之，书至颜鲁公，画至吴道子，古今之变，天下之能事毕矣。』（题吴道子画后）

然而，众所周知，苏轼是北宋文人画坛的领袖人物。

他对吴道子艺术的态度是有保留的。在《王维吴道子画》诗中，他坦然地承认了对同为文人画家的王维的偏爱：「吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之以象外，有如仙翩谢笼樊。吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。」因此，吴道子的「疏体」风格虽然后来居上，但是，原来「密体」的风格似乎反而更受文人画家的欢迎。如传为李公麟的《维摩居士像》及《维摩演教图》，即以细致的描写令人印象深刻，虽然，有些用笔法也近似兰叶描，但总体风格仍是周密的，可视为「密体」画风的新发展。

而在所有传世的宋画之中，最能诠释「疏密二体」画风发展的例子，莫过于《朝元仙仗图》与《八十七神仙卷》。这两幅画构图、内容完全一致，区别全在疏密笔法。前者布局雍容疏朗，笔法圆润流畅，有顿挫流动之致。后者则多用游丝、铁线描，飞扬的气势大为收敛，代之以文静的气氛，富于蕴藉感。过去，徐悲鸿曾认为《八十七神仙卷》即为吴道子真迹，或者至少是唐人的作品。现在通常认为，两件作品都是宋画，而且，《八十七神仙卷》应该是在《朝元仙仗图》的基础上加工而成的卷轴「正本」，即「白描」成品，而非壁画「粉本」。同样值得一提的是，这两件作品的题材是道教神仙，而非佛教。显然，佛教传入也改变并提升了本土宗教艺术的水平，这又是文明融合的一个侧面。

苏轼对文人画的揄扬，还解释了佛画在其时代的一个最新的发展——禅画。一方面，许多北宋文人画家都自觉或不自觉地在寻找，一种专属于文人的新画风，这种画风既要区

别于吴道子或画院的风格，同时，最好也能免于慢描细画之苦。而另一方面，禅宗作为中国本土的佛教，讲求「教外别传」「不立文字」。尤其是其南宗，更以不拘泥于万法得道而著称。这样，对于参禅的文人而言，作画便成了一种悟道的方式或途径。一种新的画风便在这种新的历史机缘下应运而生。

如石恪（生卒不详，约在十世纪）《二祖调心图》、法常（生卒不详，约在十三世纪）《布袋和尚图》、梁楷（生卒不详，约在十三世纪）《泼墨仙人图》等即是，此类作品往往如高僧名士一般，貌似稀松平常，容易遭人忽视，其实精彩玄妙，绝非常人可以梦见。总体而言，禅画的风格明显倾向于「疏体」，且多作于纸上，为后世写意画风的前驱。如今人刘国辉先生即认为梁楷的《泼墨仙人图》和《李白行吟图》乃是水墨人物画的开山之作（《水墨人物画探》）。

宋文人画滥觞之后，道释人物画的格局便基本底定。而又由于人物画的技术要求较花鸟、山水更为专业，道释人物画中行家与戾家的分别便愈加泾渭分明。事实上，宋以后的文人画家，便几乎没有像顾恺之那样，从事壁画创作的了。而道释人物，尤其是寺观壁画，也因此彻底成为画工行当，地位日趋卑微。虽则如此，古代的大师们仍旧创造出了，像永乐宫壁画这样伟大的作品。

与此同时，明清以来，由于写意画风的兴起，以及市民消费文化的影响，原来需要孤诣独造的禅画，也和其时的文人画一样变得越来越通俗化了。首先是题材上趋于喜闻乐见，如画钟馗、八仙、福禄寿三星、刘海、武圣等等，相应地，用笔也更挥洒自由。因而，其间的神性或宗教因素已越来越稀薄，反倒是画家的个性日益凸显了出来，典型如清初四僧、扬州画派、海派以及近代大师的作品。这些极具世俗精神的道释人物，其实已然含有现代人物画的新风了。



明 王绶 观音像 卷 纸本水墨 尺寸不详 辽宁省博物馆藏



五代 六臂观音图 轴（敦煌莫高窟 17 窟） 绢本设色 纵八四·四厘米 横六一·七厘米 英国大英博物馆藏

历代画论

石恪

石恪，字子专，成都人也。喜滑稽，尚谈辩。工画道释人物。初师张南本，技进，益纵逸不守绳墨，气韵思致过南本远甚。然好画古僻人物，诡形殊状，格虽高古，意务新奇，故不能不近乎谲怪。孟蜀平，至阙下，被旨画相国寺壁，授以画院之职，不就，力请还蜀，诏许之。今御府所藏二十有一：

《太上像》一，《镇星像》一，《罗汉像》一，《四皓围棋图》一，《山林七贤图》三，《游行天王像》一，《女孝经像》八，《青城游侠图》二，《社飧图》二，《钟馗氏图》一。

北宋

《宣和画谱》卷七



五代 石恪 二祖调心图 轴·之一 纸本水墨 纵三五·五厘米 横一二九厘米 日本东京国立博物馆藏



五代 石恪 二祖调心图 轴·之二

石恪，蜀人，性滑稽，有口辩，工画佛道人物。始师张南本，后笔墨纵逸，不专规矩。蜀平至阙下，尝被旨画相国寺壁，授以画院之职不就，坚请还蜀，诏许之。恪不乐都下风物，颇有讥诮杂言，或播人口。有《唐贤像》《五丁开山》《巨灵擘太华》《新罗人角力》等图传于世。

——北宋 郭若虚

《图画见闻志》卷三

石恪，字子专，成都人。性滑稽，有口辩，工画佛道人物。始师张南本，技进益，纵逸不守绳墨，多作戏笔人物，诡形殊状，惟面部手足用画法，衣纹皆粗笔成之。

——元 夏文彦

《图绘宝鉴》卷三

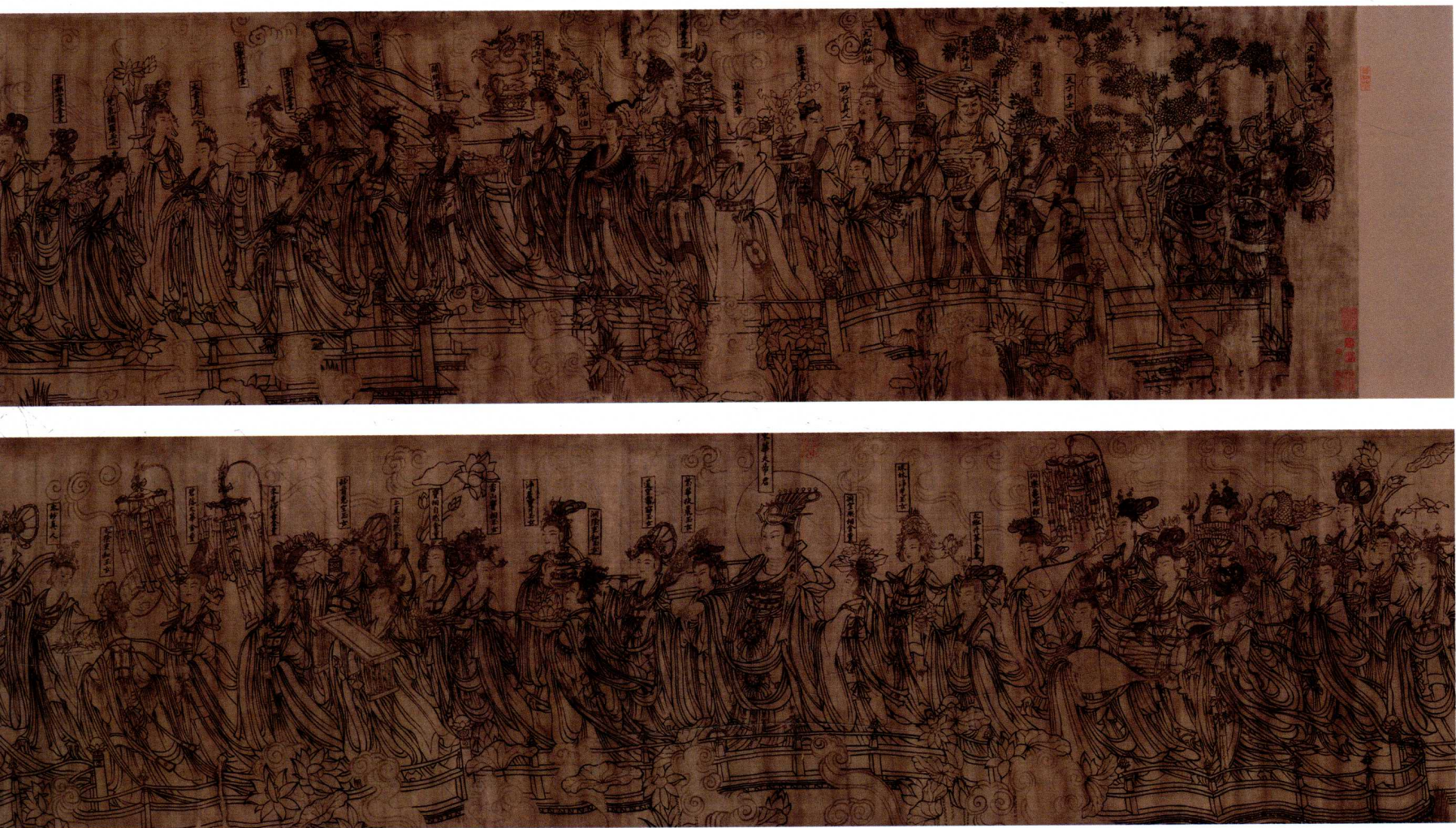
历代画论

文臣武宗元，字总之，河南白波人。官至虞曹外郎。家世业儒，而宗元特喜丹青之学，尤长于道释，笔法备曹吴之妙。父道与故相王随为布衣之旧。随见宗元奇之，因妻外甥女。以随荫补太庙斋郎。尝于西京上清宫画《三十六天帝》。其间《赤明和阳天帝》，潜写太宗御容，以宋火德王，故以赤明配焉。真宗祀汾阴还，道由洛阳，幸上清宫，忽见御容，惊曰：「此真先帝也！」遽命焚香再拜，叹其精妙，伫立久之。张士逊有诗云：「曾此焚香动圣容。」盖谓是也。祥符初营玉清昭应宫召募天下名流，图殿庑壁，众逾三千，幸有中其选者才百许人。时宗元为之冠，故名誉益重，辈流莫不敛衽。今御府所藏十有五：

《天尊像》一，《天帝释像》一，《朝元仙仗图》一，《北帝像》一，《真武像》一，《火星像》一，《土星像》一，《天王图》一，《观音菩萨像》一，《渡海天王像》一，《李得一冲雪过鲁陵冈图》四。

——北宋 《宣和画谱》卷四

评曰：「武员外学吴生笔，得其闲丽之态，可谓睹其奥矣，而品第不至于高益，得无意乎？夫若千乘万骑，出彼入此，气貌风韵不有相类，则益得之矣。武虽可以齐肩接迹，无甚愧之色，必求定论，故有优劣，然气格不群，优人画域，亦列神品下。」





北宋 武宗元 朝元仙仗图 卷 绢本水墨 纵四四·三厘米 横五八〇厘米 (美) 王季迁藏

北宋 刘道醇 《圣朝名画评》

论曹吴体法

曹吴二体，学者所宗。按唐张彦远《历代名画记》称「北齐曹仲达者，本曹国人，最推工画梵像」是为曹。谓唐吴道子曰吴。吴之笔，其势圆转而衣服飘举；曹之笔，其体稠叠而衣服紧窄。故后辈称之曰：「吴带当风，曹衣出水」。又按蜀僧仁显《广画新集》言曹曰：「昔竺乾有康僧会者，初入吴，设像行道。时曹不兴见西国佛画，仪范写之，故天下盛传曹也。」又言「吴者起于宋之吴皴之作，故号吴也」。且南齐谢赫云：「不兴之迹，代不复见，唯秘阁一龙头而已观其风骨，擅名不虚。」吴皴之说，声微迹暖，世不复传。（谢赫云：「擅美当年，有声京洛，在第三品江僧宝下也。」）至如仲达见北齐之朝，距唐不远，道子显开元之后，绘像仍存。证近代之师承，合当时之体范。况唐室已上，未立曹吴。岂显释寡要之谈，乱爱宾不刊之论！推时验迹，无愧斯言也。（雕塑铸像亦本曹吴）

北宋 郭若虚 《图画见闻志》卷一

武宗元，宋之吴生也。画人物行笔如流水，神采活动。尝见《朝元仙仗图》作五帝帝君，部从服御，眉目顾盼，一一如生，前辈甚称赏之。

元 汤垕 《画鉴》

天駒甲卒

持刀力士

威劍神王

天丁力士





西靈玉童

九疑仙侯

飛天神王

明星大神

太極仙侯

妙行真人

太玄真人

梵氣彌羅玉女

玄都七變金童

易遷金華玉女

