



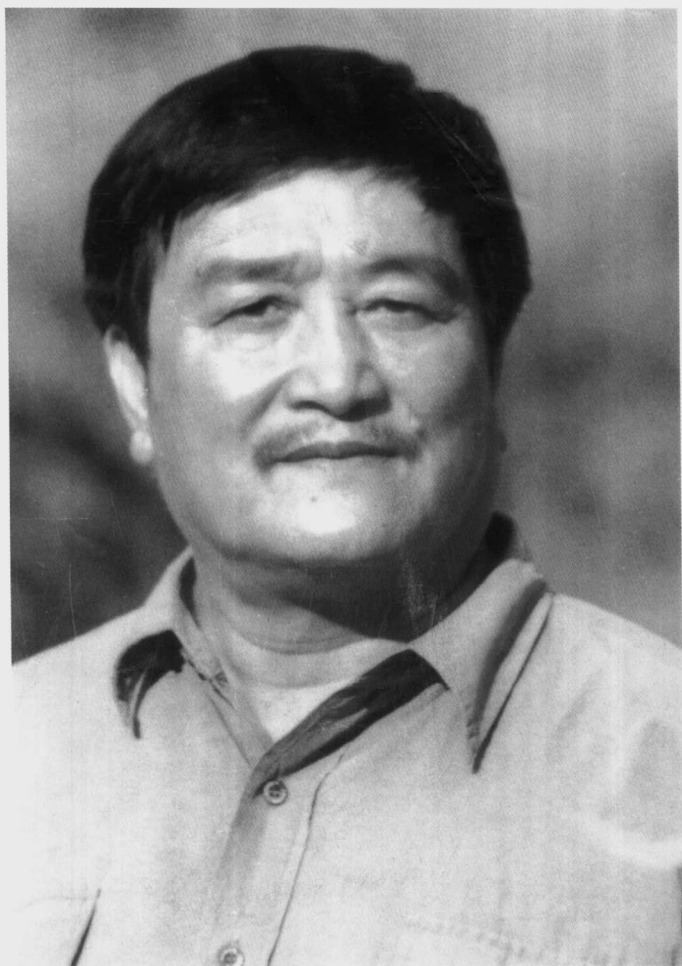
# 中国绘画断代史

隋唐绘画

陈绶祥 著



中国出版集团  
人民美术出版社



作者像

序 .....	1
<b>第一章 人物画的成熟</b> .....	12
一、隋代人物画 .....	12
二、阎立本与初唐人物画家 .....	15
三、画圣吴道子 .....	27
四、张萱与周昉对人物画的贡献 .....	34
<b>第二章 山水画的发展</b> .....	56
一、展子虔与《游春图》 .....	56
二、李思训父子与青绿山水 .....	66
三、王维对山水画的影响 .....	72
四、笔法与墨法的拓展 .....	79
<b>第三章 花鸟画的新兴</b> .....	86
一、花鸟题材在中国画中的发展 .....	86
二、畜兽画对花鸟画形成的促进 .....	89
三、韩干与韩滉 .....	96
四、边鸾与初期花鸟画 .....	112
<b>第四章 诗史化的画理</b> .....	119
一、诗化的画理 .....	119
二、张彦远与《历代名画记》 .....	128

三、心源说与逸品说的影响·····	141
<b>第五章 壁画艺术的高峰·····</b>	<b>150</b>
一、社会文化的反映与追求·····	150
二、丰富的遗存·····	154
三、墓室壁画的多种样式·····	185
四、石窟壁画的伟大成就·····	196
五、中国壁画的技巧与手法·····	218
图版目录·····	229

## 序

公元581年，北周外戚杨坚篡权代周，定国号为隋，定“开皇”为年号，似乎影射着“始皇”的征兆。继而拥兵南下，公元589年灭南朝陈，完成了中国历史上的又一次统一大业，结束了三百多年来的分裂混乱，打开了历史上新的一页。

在杨坚二十多年的统治中，也曾励精图治，造就了安康的局面，然而他并未深谙“武功文治”之大道，短暂的康宁未能抹平长期动乱造就的民心。杨广继位为炀帝，年号“大业”，这个年轻而好大喜功、暴戾而荒淫无度的君主不自量力地开始了他的“大业”之实施。修宫室，开凿大运河，三次远征高丽，终于导致了全国性的农民起义。公元618年，太原留守李渊推翻隋朝统治，建立了李唐王朝，年号“武德”。

历史确有惊人的相似之处，由春秋战国至秦汉与由魏晋南北朝至隋唐，似乎在历史发展上有大体的相似的轮廓。甚至如中国历史上两项最伟大的工程——长城和运河，也是由这样两个短命王朝中的暴戾君王所分别完成。而所谓的“汉唐盛世”，正是立于这两个王朝那不自量力的大功与因此覆灭的教训之基础上的。大唐王朝励精图治，促进生产、扩展疆域、巩固政权、使用人才，将中古的中国社会推向了隆盛昌明的峰巅。近三百年的统治历史，被史学家们大致划分为初



盛中晚四个历史时期。从“贞观之治”到“开元之治”，从“武氏掌权”到“中宗复位”，从“安史之乱”到“牛李党争”……唐代社会演出了多少扣人心弦的场面，奏响了多少动人心魄的乐章。在历史上升的巨大舞台上，华美的天国憧憬、纸醉金迷的享乐、气壮山河的开拓与俊逸飘洒的吟唱交织在一起，形成了一股只有在盛世与开放的社会中才会产生的雄风，造就了一种只有在物质极度丰富与思想极度自信中才能出现的丽质。尽管政治家们在鼓吹着“唐令汉律”，尽管道学家们在咒骂着“臭汉脏唐”，但每一个中华民族的子孙都会为我们那些祖先的业绩而自豪地自称为“汉人”或“唐人”，每一种后来的发展都会以那汉代的朴茂与唐代的华美为尺度。

纵观中国历史，政治的统一与文化的统一是相辅相成的，而统一政治文化的持久恒常，又与经济的发展和繁荣与政治的开明稳定有关。隋代在短暂的统一中，不但对中国社会的政体改革有着功不可灭的创举，而且在经济文化上的举措亦值得重视。首先，隋代罢除“九品中正制”的举荐制度，而行开科取士之途，一革六朝浮艳文风，倡导“公私文翰，并宜实录”。并实施举国统一度量衡、整顿钱币等具体措施，这些举措基本被后来的唐帝国所效摹或借鉴，成为政治稳定与文化统一的重要基础。更重要的是，隋代以短促的有一定国力的生命，基本完成了一个强大帝国的版图之开拓与南北交通之贯穿。特别是大运河的开凿，实际上彻底改观了中华民族自古以来的天然之不足。大运河沟通了中华大地上东西走向的五大河流——海河、黄河、淮河、长江、钱塘江。在古代特殊的交通条件下，这条河流“运”行的不仅是一个时代经济繁荣的“命脉”，也是不同区域之中那相互交融的文化精神。此外，隋代尚有一不为后世注目而对文化又有至关影响的发明——雕板印刷术，这意味着影响中华文明一次文化新飞跃。以



图籍而记录认识，完成超越生命个体时空的信息交流，乃是文明的本质。中华民族有着自成一体的文明手段，殷商甲骨、周帛汉简，刻写不一，法实同体。秦同文，汉造纸，多勒石以拓，此法后世沿用，是属印刷术之古法，而以雕板或泥制模板拓印之法，乃隋代所创，它改变了古代拓印的方式，对文化的交流与普及起了功不可磨之作用。正是这些前所未有的举措，才能使短暂的隋王朝初步完成并奠定了中华文明发展史上又一次统一与飞跃的基石。文治政策的确立、疆土的开拓、南北的沟通与文化普及之可能，再加上“以胡入汉”那本身所具备的开放与交融，这些正是隋所奠定确立的、唐所光大发扬的基本国情与国策，它所造就的，只能是一个统一与繁荣的强大帝国，这个帝国的一切文化，都具备着强大的一统特征，这是隋唐美术史的精髓。

与隋代统治者所不同的是，唐代统治者更加重视历史的经验教训，更重视统治集团内部的建设与稳定的国策。这使得唐王朝更昌隆更富强而且更加开明。从政权上看，隋唐是两个不同王朝，但从政治、经济与文化上看，它们实则只是一脉相承的、不断巩固发展的一个时代。唐代加强了武功文治，在英武的马上开拓之后将“科举”当成任人的主要途径。新兴的开科取士重视的是各级领导人物中的“文化”，这确立了中国自唐以来“文官制度”的形式。调动了各类人才力量加入社会管理之行列，形成了有条理的社会分工与坚强的社会管理集团。

坚固的统治才可能有开明的政治，雄怀大略的政治家才可能有宽容的胸襟。在这种统一的开明之中，“惟才是用”使持才之士能进身丹墀之下而名垂千古；在这种大度的宽容之中，“因才施用”能使有才之士各得其所，以至于恃才傲物之士亦能独善其身。于是，李世民才会在“玄武门之变”后将



其弟兄府中的人材“各尽用之”，边关守将中才会有不少被感化而报君恩之“仇家”。他曾有言曰：“自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱之如一，故其种落皆依朕如父母。”（《通鉴·198》）从中不难体味这位大唐天子的气度来。正为其如此，才会出现了魏徵那样的名相、郭子仪那样的名将及他们那君臣之间堪为千古楷模的关系，才会出现文成公主那样的女子与松赞干布那样的番王。也正为其如此，身贵为相位的贺知章才能与长安布衣李白一起共称为诗中友与酒中仙。由于这种统一的宽容建立在社会安定繁荣的基础之上，它更促进了人的努力，无论是得意的人生或是失宠的哀怨，都有一种雄浑而健康的情操，都有一种动人心弦的力量，它们容易变成一种对人生的高瞻远瞩与对命运的纵情把握。当我们吟咏着那“前不见古人，后不见来者”的高歌时，它提出的不正是一个“我们是谁，我们从哪儿来，我们向哪去”的人生之谜吗？当我们歌唱着那“天生我才必有用”时，我们又怎么能不将它当成一种生命的自在与欢乐呢？

从文化发展的角度，我们不难看到，隋唐那一统的统一和统一的宽容，实际上已牢固地建立在将人的社会性、个性与文化性融为一体的对人的认识之中。那种“三教归一”所体现的，正是心灵、文化、社会的趋同与相辅相成之统一与宽容。那种唐代社会中丰富的面貌与五色斑斓的容颜，所铸就的还是这样一种统一的辉煌。也正因为如此，隋唐社会的开放并不仅仅体现在对“古人”和“来者”的思考中，还同样体现在对“今人”的攀比与学习中，无论是隋代以诸国音乐为朝廷礼乐之组成部分，还是唐代的“洛阳家家学胡乐”；无论是玄奘等诸多高僧的西行求法还是各地“遣唐使”的到来，那许许多多的交流与选择深入到唐代社会中每一个角落，体现在百姓们的衣食住行之中，展示在这个时代文艺所体现的



音容笑貌里。于是，我们在讨论这个时代的美术历史时，我们不得不注重这种丰富的面貌中那统一的气质与宽容的思想，我们不得不重视这个时代所总结出来的那种“外师造化，中得心源”的高超认识来。

美术既是一种文化，它自然离不开时代的文化特质，隋唐美术所能总结出来的理论认识，当然正是这个时代中文化普遍认识的反映。如果我们孤立地对待“逸品”的出现而忽视了隋唐“禅”宗中对人生的关照，如果我们把南北宗的认识只停在佛教信仰方式的差别之上而忽视它们之间认识层次与途径的内涵，我们便不容易把握住这个时代美术的总体精神。这种表现为统一气象而重视华装丽质的隋唐美术精神，在其内部体现了总体上的上升与开拓，在其外部表现为技艺与法则，它们完成的是中国美术史上一次有规则的理性总结，这正是一个统一而宽容的强大帝国那美术的时代精华。

也许我们不能具体列举出这个时代那每一件每一桩在美术史上的创举或开拓，也许我们难以将这个时代中每一创造或每一流派的脉络传承下来，也许我们已将这个时代中许多美术史上的法式与技巧超越或忘却，但我们却永远不能忽视这个时代中中国美术的巨大成就与总体风格。这巨大的成就表现为法式上的全面上升突破，这不但促进了各美术门类的独立发展，也促使了不同的美术门类按各自的规律建立不同文化档次的法则，促成了以书画为主体的美术语汇的独立。这总体的风格体现出一种堂堂正正中的华美与规矩精细中的雄浑，这是一种有法度与规矩的自由，是一种有节奏与气势的韵致。这些使得隋唐时代的中国美术，无愧于中国历史上的这个伟大的时代，并与这个时代相得益彰、光耀千古。

前人对唐代美术的特征多有定评，并常以“唐工宋巧”而一言蔽之，的确一语破的。如果从艺术发展的规律来看，这



个“唐工”中的“工”自然不再是周礼中那个“百工”的“工”，它反映的是对艺术自律的自觉探索与总结。在中国美术的发展历程中，魏晋南北朝时期是一个各美术门类分化并独立形成各自体系之时代，由于艺术的发展，各美术门类也有了各自不同的侧重。隋唐美术正是在这一基础之上，重视了不同美术门类中特殊语汇与法式的探索，将不同门类的美术规律进一步揭示出来，使之各自成为有规矩可依、有法度可寻的相应之范畴。

首先，唐人在绘画方面初步完成了由“样范”到“笔墨”的基本过渡，以“笔”率“墨”，确立了以“描”而“皴”的笔法系统以及由“染”而“晕”的墨法体裁。正是由于唐人之重法式，因而在唐人手中，“笔”、“墨”各自是以自身独立的法度完善的。由于中国绘画在发展中出现了以笔画造型与以色彩敷染的分工，因此，相对而言，它们各自担负着不同的功能，有着不同的法则。六朝时提出了“六法”，其中已分别强调了由用笔确定的“骨法”与“应物法”，以及由“敷彩”确定的“随类法”。随着绘画图形状物功能的发展，“笔法”要显得重要得多。东晋顾恺之首先以“描”法开创了笔法之先河，继之张僧繇亦以“斫曳拂断”等法入笔，创造了笔法的起落停顿，而只有到了唐代吴道子手中，笔法才有了提按缓急轻重等诸般变化，使之成为有体量、有节奏、有形态、有变化的造型元素，完成了用笔的全面探索；只有在这些基础上，定型化的“皴”法、“擦”法、“点”法才可能在其后相继出现。从前人研究与传世画迹中，我们亦可见唐代所出现的“皴”法之端倪。“用墨”则更是唐人的创造性突破，从水墨晕染到泼墨，都是在唐代得以发现并形成固定法式的。这其中当然有对外来绘画方式、特别是佛画描绘方式的学习与借鉴，但最终立足于“墨”色之上，归结到“敷彩”之中，不能不说是一



种法式所导致的民族绘画之基本原理了。的确，唐代绘画作品所反映出来的，更多是一种工致的景象，但如果细细品读其中的语汇与结构，我们不难发现，这种不同的工致之中有一种统一的基础语汇，它们的基础笔法与色法是有规矩可循的。唐代绘画的法式也体现在唐人对“样范”的重视上，而且创造了足以为后世遵循的一系列“样范”作品，例如以吴道子为宗的“吴家样”、以周昉为宗的“周家样”等等。这些“样范”的本身也作为“法式”被广泛应用在其它门类艺术之中，成为一个时代的标准模样。我们不难发现，盛唐壁画中各种人物神鬼的典型样范与吴家样的联系。我们更容易看到，大量中唐时代的三彩人物俑、乐舞俑与骑俑，它们的面相体态仿佛就是以“周家样”为蓝本而制作的。这些“样本”作为艺术的典型样式，已达到了后无来者的地步。唐代艺术家们在法式上的努力创造与全面总结，终于完成了“样范”的历史使命，使中国绘画发展中起过重大作用的、取代过“模范”的各种“样”，走完了自身的历程。新兴的、以“笔”、“墨”为代表的艺术语汇的探索取代了对“典型形象”的塑造，艺术向着自律化的方向跨了一大步，迈上了一个新的台阶。后人非常重视这一由“法式”上升而完成的理性高度。五代、北宋相继提出的中国画的“六要”、“六长”之中，已把“笔墨”作为中国画的重要因素加以阐述，而五代大家荆浩更明确提出“吴道子有笔无墨，项容有墨无笔。”的判断，他正是在肯定了唐人有笔法与墨法的基础之上，完成了对笔墨交融的认识与探索的。

唐代对笔法与墨法的探索，导致了绘画审美的拓展，使绘画能从“观念”与“样范”中摆脱出来，重新对社会生活作出“艺术语汇”方式的述说来，因此，“真”也成了唐代艺术中的一个重要审美内涵。由于中国美术特殊的发生发展道路，



绘画造型更多重视的是形象的观念与造型所要表述的观念，以及绘画社会职能所需要的形象准则，因为绘画造型需要的是标识性作用与“使民知神奸”、“存鉴戒”等功能，因此，才会有“古画皆略”的面貌。自魏晋开始，绘画向着“精”的方向发展，成了独立的“图形”艺术门类，并将状物象人作为自身特有的功能加以发展，于是，人物画成了主要的绘画门类。绘画的发展促进了艺术语汇的独立，艺术语汇的独立又增强了绘画的状物功能，于是，那种原来的以社会道德规范作准则的“善”与以社会文化规矩作准则的“美”的审美标准也渐渐不能作为惟一的绘画评定标准了。原来早就成为中国绘画审美标准的“善”和“美”，在新的描绘手法与艺术法则面前，已很难对艺术本身的评定作出判定。这样，作为物象本身、作为描绘对象实体本身的形色状貌与气态神韵，自然会成为审美评判的参照，“真”才会被作为审美准则提出来。我们审视唐人绘画作品时，不少人会认为它们有“俗”的一面，原因之一一是唐代美术在造型上有一种“写实”倾向，并有一整套与之适应的法式。实际上，这种“写实”的“俗”之后面，隐藏的是一种美术功能的拓展与法式形成的过程。当五代荆浩后来提出“似者得其形，真者气质俱盛。”的主张时，我们应当明白，这正是由于唐代艺术家们敢于立法并敢于求“真”的结果。

如果说重法式的唐代美术家们体现出了“尚工”的一面，那么，由法式所造就的格律又使唐代艺术产生了一种韵致，这种韵致在唐代整个文学艺术的影响下与唐代整个经济文化的背景衬托下展示出来的是一种诗乐般的气魄。

前人用“汉文唐诗宋词元曲”来概括中国历史上这四个朝代文学成就的主要方面，细究起来，这实际上是从文字的声律、音韵、组合形式等方面来考察中国文学的一条线索。在

这条线索中，唐诗无疑是最为重要的、最为关键的。从《诗经》到《古诗十九首》与“汉乐府”的诗歌发展道路是一种“民歌”的采集、整理与模仿，这是汉字在规范化过程中与语言发生联系的重要手段，因为“歌谣”的变更要比口语的变化缓慢得多。孔老夫子就有过“不学诗，无以言。”的重要论述。而自秦代“同文”之后，汉代即以它统一的国力强化了文字的“行文”功能。在骈体文所“赋”(直言其事)的“文章”中，汉字组合的基本规律已被隐藏其中，由“歌”所导致的声韵与节奏等格律也被宽泛地保留在其中了。因此，与其说古诗的流美是一种真情实意的吟唱，不如说它们是一种歌咏上的“赋”，与其说汉文是一种言词上的“赋”，不如说它们是一种文字本身那种“比”和“兴”之流美所造就的吟唱。故而魏晋之后，声律与音韵成了中国文学的关键课题之一，终于在隋唐之际，“古文运动”打破了汉文的骈体格局，完成了“文之赋言”的“新文”，而“新诗运动”又以“律”来“格”住了古代的“歌咏”。这种“格律”建立在六朝精研声律与打破六朝绮靡浮华的基础上，建立在自由思考与吟唱的歌声与众多切宫中商的音乐感觉之中。因此，唐诗的“格律”正是一种法式的规则之总结，是一种新的将语言与文字合一的认识之规律，至此，非但“不学诗，无以言。”，简直是“不学诗，无以文。”了。

后来的研究者为唐诗的兴盛寻找了许多原因，诸如以诗取士，诸如舞乐需要等等，这些原因固然造就了唐代诗歌的繁荣，但是，如果我们不看到唐代诗歌的成熟才足以使诗歌担负巨大的社会文化作用这一点，我们便不能真正懂得唐诗繁荣的本质原因与唐诗对中国文化的贡献。诗歌的功能是由于它兼有语言、音乐、文字的特征而决定的，它能吟咏、能歌唱、能朗诵、能书写。因此，诗歌作为自身法度规则化的后



面，必包含了对音乐、声韵、文字等全面的理解与把握。唐诗正是完成了这样的使命，使得诗歌自身的审美价值无比突出，使得这种审美规则后面隐藏的文化法则得以揭示出来。于是，不同的人能从不同的角度与层面去解读诗歌，诗歌才会成为社会文化的主要形态而无比繁荣，唐代才会出现“行人南北尽歌谣”、“人来人去唱歌行”的现象，唐诗才会出现了“卖于市井”、“题于观寺邮侯墙壁之上”、“吟诵于乡校佛寺，逆旅行舟之中”的盛况。唐诗所造就的是一个诗的唐朝，我们更应看到，唐朝的诗所造就的，是一种积淀在民族文化中的审美格律。唐诗将无所不在的社会生活与无所不包的理想情怀融成了掷地有声的语言，将五彩缤纷的现实世界与或隐或现的心灵追求化成了抑扬顿挫的旋律，因此，唐诗在自身格律完善的同时，实际上已将这种格律所决定的审美节奏与文化格调，化成了言词、音响、画面，陶冶了人的情操，后人以“诗情画意”作为中华民族至美境界的形容，美术史上后来也出现了“诗中有画，画中有诗”的重要理论，这正说明了唐诗那不平常的文化影响。

唐代艺术家们的气魄还表现在他们对待史文哲学的态度上，他们没有停留在美术法式的总结上，而是把这些法度作为美术现象之一加以认识和研究，而且，他们还没有驻足于美术现象的观察与把握，而是把美术纳入更广泛的社会文化背景中来对待，终于为美术的史文哲学化奠定了基石，为中国美术中特有的书画艺术的高格化铺平了理论上的道路。由于中国文化特有的发展道路，中国哲学并未走西方那种由测物定数、运算推理的“实证化的”认识之途，并基本舍弃了数理哲学的方式，中国哲学选择了一条由人思所识的观念与经历经验结果导致的推断为参照体系的“人文化的”认识途径，选取了以文志史，由史入哲的史文哲学之途。因而，文志与



史载成了艺术门类步入哲学殿堂的必由之途。唐之前，艺术现象与艺术理论之所以被典籍著录，大多乃是由于史文哲学的立论需要，只有唐代艺术家们，能在综合了唐代艺术的认识与把握住了唐代文化认识高度的基础上，全面将美术自身精化成一种“文志”与“史载”的独立形态，造成了对后世中华文化深远恒常的全面影响。

在美术史上，隋唐各个时期的美术发展虽可作阶段的划分，但其典型风格之间的联系大于它们之间的区别，各典型面貌之间的相互渗透大于它们的相互分离，而且它们在总体上更趋向一种方向上的统一。我们真不如将隋唐美术的发展看成一首好诗，如果那代表盛唐时代的典型美术作品的风貌是这首诗的主题，那么，隋、初唐、中唐与晚唐正是以它们那起承转合的变化与吟唱，完美地表现了这个主题的。

如今，这个强大的时代已逝去近千年了，但它所创造的美术风格仍能时时给我们以启迪，历史上还没有一个王朝的美术，像隋唐时期那样表现得那样健康与生机勃勃。历史上也没有一个时期像唐朝那样，把艺术统一于宽容的文化认识中，将美术放置在充满艺术的社会生活里。基于此的隋唐美术打开了它宽阔的胸怀，将森严的法度回归于文化楷模，将恢弘的诗乐注入了民族气魄。美术自身也在这种总体中舍弃了更多的个性追求，我们也许很难从隋唐艺术家或他们作品中找出怪异或疯癫或老辣的个性特色，但是他们那总体的积极上进精神与健康华美的本质，却为中国美术造就了一个真正完美健康的体魄。那种以人生社会与理想追求相统一的精神所铸就的隋唐美术，成了中国美术史上最无个性又最具时代性的、能包容后世美术流派的巨大渊源。

# 第一章 人物画的成熟

## 一、隋代人物画

从南北朝到隋唐，是中国各民族文化大混合的时代，也是佛教艺术传入的时代。南北朝的画家们对佛教艺术作了全面的接受和改造，到了隋朝统一中国时，新的画家已能在此基础上创造出有别于魏晋风貌的画卷，出现了向新的高峰发展的趋势。此时的人物画，开始摆脱汉代以来的稚拙之气，摆脱了人物画初期朴素的状态，以及“人大于山，水不容泛。”的稚拙画法，在技法上达到了熟练精细，构图空间处理得当，使这一时期的绘画艺术，大大向前迈进了一步。由北齐入隋的画家展子虔、郑法士以及与他们同时代的董伯仁、杨契丹、田僧亮、孙尚子等便是隋代较为突出且对后世有一定影响的画家。在隋王朝建立政权以后，下诏修复被北周武帝废弃的佛寺，并在莫高窟、响堂山、麦积山、龙门等地继续建造佛龛造像，绘制壁画。展子虔、董伯仁、杨契丹和郑法士等都参与了绘制了许多优秀的作品。

展子虔在后人的心目中，他是一位在山水画方面成就颇高的大画家，这源于他的传世名作《游春图》之影响。据史料记载，他不仅是一位山水画大家，在道释、人物画等方面也颇为擅长。我们从展子虔的《游春图》中可以看出，山石树木和人物比例已经正确，并且显示出其独立的趋向。他的人物画描法工细。清代王槩、王著、王昶的《画学浅说》云：“人





物自顾陆展郑，以至僧繇一变也。”他画的《北齐后主幸晋阳宫图》，“人物面部，神采如生，意度俱足，可为唐画之祖。”（汤垕《画鉴》）可谓评价之高。由于一千多年的历史变迁，展子虔的作品除《游春图》外，其他的作品如今我们已看不到了，仅《宣和画谱》·《道释一》中记载御府藏画就有二十幅之多，宣和殿阁有他的《四载图》被称誉“最为高品”。唐李公麟家藏有其《朔方行》人物画，据说画得十分精美。在龙兴寺画的《八国王分舍利图》也为一人物众多、情节丰富、构图宏大的壁画作品。直到宋代，在河中（今山西永济）的古庙中还保存有他的作品《鬼拔河图》，赢得了当时不少诗人的赞叹，称其“画格入神品”。他的绘画在继承魏晋南北朝风格的基础上，突破旧法，开辟新径，对唐代绘画的发展影响重大。在我国绘画艺术史上，他是一位从六朝过渡到初唐，承上启下的画家。

郑法士在绘画上与展子虔被称为“郑展”。其籍贯不详，入隋授官散大夫。史载他善画道释，画师张僧繇。唐代李嗣真《续画品录》中说他：“优道张门，谓之高足。邻几睹奥，具体而微。气韵标举，风格迢俊。丽组长纓，得威仪之樽举；柔姿绰约，尽幽闲之雅容。……江左自僧繇以降，郑君是称独步。”他的绘画作品“在上品杨子华下，孙尚子上。”这就是说，郑法士绘画得师门绘画技法之奥妙，做到了“气韵标举，风格迢俊。”所表现出的各种人物，衣冠纓带，法度俱具；仪规风度，柔姿绰约，更臻妙境。郑法士广博的手法，传神的艺术，为人们叹服之极。可惜的是他的作品，今已不复存在。我们只能从文献中得知其作品大概。如《贞观公私画史》记录他的作品有：《阿育王像》、《隋文帝入佛堂像》、《杨素像》等十二幅作品以及在开业寺、清禅寺、延兴寺的壁画作品，都曾给予后世以一定的影响。

在隋代画坛上，董伯仁的楼台人物画也颇有特色。窦蒙