

中国
鱼
龙
研究

何楚熊 著

中国社会科学出版社

中国画论研究

何楚熊 著

中国社会科学出版社

(京) 新登字 030 号

图书在版编目(CIP)数据

中国画论研究 / 何楚熊著. - 北京: 中国社会科学出版社, 1996.4

ISBN 7-5004-1775-6

I. 中… II. 何… III. 中国画-艺术评论-古代 IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 12182 号

中国社会科学出版社出版发行

(北京鼓楼西大街甲 158 号)

北京兆成印刷厂印刷 新华书店经销

1996 年 4 月第 1 版 1996 年 4 月第 1 次印刷

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 8.5 插页: 2

字数: 240 千字 印数: 1-5000 册

定价: 12.00 元

序

周志龙

研究中国的传统文化，建构中国的美学体系，不可不研读中国书画论著。而历来画论著述之丰富，一如其庞杂；有宏篇巨制，亦多断玉零金。探赜勾沉，而成一家之言，此寂寞之道、艰辛之途也。近代学人，如王国维、宗白华、朱光潜、钱钟书、蔡仪诸先辈，开拓之功，世咸仰之；至李泽厚，徐复观等诸先生著作风行，翻译作品百家纷呈，遂一度有美学热之说，实近年学界盛事也。楚熊兄斯作，苦心孤诣、历数十寒暑，其间之颠沛竭蹶，凡中年以上人，自多体味。而文中独得之见，未经人道之语，发人深省之处，览之者当有的评。

儒学之于中华文化，在在现其影响深巨。释教流播中土，不免张扬忠孝；董玄宰以一代硕儒，乃命斋号曰画禅室，石涛上人论画，更饶老庄之言。要以儒学为体、佛道为用，复晋乎融汇贯通。人之不同亦当各有偏好，难以一家而涵盖数千年之画坛也。楚熊兄画论研究，举诸家融汇合力之说为纲，实公允之论。而写实写意，中西异趣；鸿蒙初制，一画已分。至于书画同源，画中有诗；山川呼吸，天人相应；顺其脉络，发其幽微，作者慧心，尤赖读者慧眼。

鲁迅先生有名言：其实世上本没有路。走的人多了，便成了路。唯于创作，适反其道：必独辟蹊径，务去陈言。然前瞻茫茫，路在何方？从艺之人，莫不视此为最大难关。《老残游记》中，有指路老者云：“眼前路，却是从过去的路生出来的；你走两步，回头看看，一定不会错了”。旨哉斯言！指明“过去的路”，史论家

间司其责；至于艺术家如何回眸，端要见仁见智了。戒之者，只顾“埋头拉车”，则难免“失之毫厘”之叹。学画之人，因之不可不读书；而热中国绘画艺术者，欲明其来龙，知其去向，则不可不读中国画论。

余学画有年，恒苦于徘徊歧路，今览楚熊兄之中国画论研究，曷胜欣然！不必云苦海之慈航，方之临流津渡，或非谬欤？

是为序。

一九九五年三月于北京

目 录

序	周志龙 1
导论 中国画发展走向之概述	1
中国画发展走向的文化根源	22

上 篇

顾恺之画评画论的贡献	27
宗炳与我国早期的山水画论	45
王微与《叙画》	56
我国首部绘画批评论著	67
一场十分有意义的评画之争	78
僧彦棕之《后画录》并非“不足重”	84
朱景玄及其《唐朝名画录》	88
《历代名画记》是一部写真型绘画史论巨著	94

下 篇

《笔记法》——首篇水墨写意画之论著	122
郭若虚《图画见闻志》的时代烙印	135
《林泉高致》对山水画论的贡献	151
苏轼及其绘画理论	163
邓椿《画继》的美学思想	188
黄公望《写山水诀》与元士人画观念的发展	204
汤垕的图画鉴赏理论	218
董其昌的文人画论暨画分南北宗说	227

附 录

不能理解为一般的典型化.....	249
技巧从何而来.....	252
后 记.....	264

导 论

中国画论有着丰富的遗产。我还没有见过那个国家有如此卷帙繁浩的绘画论著的历史，而且是画家留下的著述。这些画论著作大都在美学的层次上；无论创作理论还是对画家创作的品评。当然也有一部分是关于技法布局的论说，还有一部分是经验之谈。它与诗论相互辉映，蔚为壮观，堪称我国美学史上之双璧。

我国传统的画论与创作和鉴赏的关系，与其它理论与实践的关系一样，当然是我国绘画艺术活动——创作与鉴赏——的理论升华。其发展脉络，观念走向都同我国绘画活动的审美走向相一致，也都属意识形态范畴，是一种远离经济基础的上层建筑。它虽然归根结蒂都是我国漫长的生产方式发展变化历史的产物。但这种制约毕竟是间接的或曲折的。中国画及画论独特的美学观念，不仅同我国整个艺术美学形态紧密相连，相互影响，而且受我国文化的滋润，是我国独特的文化形态不可分割的组成部分。

中国画论遗产既是一个整体，又是一个过程。从这过程之中，可以探索 and 发现我中华民族审美意识发展之脉络，有利于把握我民族传统审美意识发展之规律，以为当代民族艺术繁荣提供借鉴之参考。因此，我取了历史与逻辑相统一的方法，并力图这样做。

中国画发展走向之概述

中国画的美学传统，经历了一个漫长的建构过程。如果从我国进入文明社会开始，至清代的三千多年文明史中，中国画艺术

的发展，美学观念的变化，大致可以分为三个时期。夏商周以青铜器纹饰为代表的象征型时期，自汉至唐的人物母题为中心的写真型时期，以山水母题为中心的写胸中逸气为目的的写意型时期。这三个时期的美学观念既一脉相承，又不断变化，从观念的象征走向对客体之传神，又从重客体之传神走向重主体之写意寄情。

一、象征型的绘画艺术

如果说 1978 年在河南临汝阎村发现的原始仰韶时期的陶缸彩画《鹳鱼石斧图》是我国现存最早的一幅绘画作品，以其简洁粗犷的线条和平涂的单色表现了古朴而写实的风格，和这一时期的整个彩陶艺术显现出来的优美相对应，那么，现存的夏商周青铜器为代表的纹饰，便是一种具有震慑力量和恐怖效应的狰狞的形象了。

关于《左传》中夏“铸鼎象物，使民知神奸”的传说，说明夏已开始了我国古代青铜文化的历史，这已经为经碳 14 测定为公元前 1900 年至前 1600 年文化遗址的河南偃师二里头遗址所证实。该遗址虽尚未发现传说中的夏鼎，但青铜器已有出土。尤其值得注意的是此处出土的玉器纹饰中已有颇似商代青铜器上饕餮纹的兽面纹饰，还有一对绿松石的饕餮眼睛。^①青铜器种类繁多，可分为用器与礼器两大类。其中礼器的纹饰多以饕餮纹为主饰，兼以雷纹、乳钉纹、蟠龙纹等，也有人面纹饰的。形制或方或圆均显稳重、肃穆、威严。如杜岭方鼎（1974 年出土）一件通高 100 厘米，重 86.4 公斤，另一件通高 87 厘米，重 64.25 公斤。均为立耳、斗形方腹，四个圆柱形足。这是目前发现的年代比司母戊鼎早得多的夏至商前期的重形礼器。显然，其形制、纹饰都同仰韶文化时期至龙山文化时期的彩陶礼器判然有别。这是一种威严狞厉之美，颇具震慑恐怖的审美效应。

^① 《考古》1976 年第 4 期 263 页

夏是我国历史上第一个王朝时代，也是我国历史上第一个建立起来的“高出众小邦之上的原始政治机构”^①它明显地初具后来逐渐形成的中央集权的性质。夏政权的建立，标志着原始公社的逐渐解体，向着私有制社会的过渡。在这样一个大变革时期，遭遇旧势力的不断反抗是必然的。《尚书·甘誓》虽是后人依据传闻写成，但其中所述“启与有扈，战于甘野”便属于这样的战争。启发布的战斗命令是那样地严厉：“用命，赏于祖。弗用命，戮于社。予则孥戮汝。”这个命令说明社会已分化为奴隶与奴隶主两大阶级，奴隶制正在形成。奴隶主对奴隶的统治是十分严厉而凶残的。青铜礼器上的纹饰和形制就是这种统治意识的象征。“使民知神奸”就是对被统治者的一种震慑和警戒之意。

对青铜器上之饕餮、龙、虎、雷纹等纹饰的内涵，有人释之为各居民部族之图腾符号。其实不然。我国远古时代各方居民确有各自的图腾符号。传说黄帝族就曾统率以熊、黑、貔、貅、貙、虎为图腾的各族打败炎帝族，遂进入中部地区，并与炎帝族相融。这大概是6千年前仰韶文化时期的事了。中间还经过龙山文化时期，即传说中的尧舜时代。然而这期间的彩陶纹饰却没有猛兽的纹样。相反，其彩陶纹饰是优美秀丽的几何纹饰。看来，青铜器上的饕餮纹饰与部族的图腾并无必然的联系。

图腾与象征有着本质的区别。图腾是一种祖先崇拜，是一种信仰的产物。其形象与意义是一致的，只有一重关系。如传说中的犬戎族以二白犬为图腾，是因为他们相信犬是他们的祖先，图腾帜上的二白犬的意义就是白犬。传说中夷族首领太皞是一个人头蛇身的蛇，其图腾便是蛇的形象。此蛇的形象的含义就是蛇。传说炎帝牛头人身，炎帝族的图腾符号便是牛，此牛的形象之意义就是牛。如此等等。因此，图腾符号不是艺术。象征则是其形象与形象背后的意义并不是一回事。象征符号与其含义之间有两重

① 从范文澜说。

关系，即除符号本身所表现的对象意义之外，还有更深层的意义，是一种观念的表现。因此，象征可以是艺术。青铜器上的纹饰与其形制构成一个整体，显现一种威严与肃穆，发生一种震慑效应。这样的效果便是艺术的审美效果。非图腾可比拟。

夏商之青铜艺术的象征性思维在传说中的周画九旗以及已出土的晚周帛画均可佐证。《周礼》有云：“周礼春官司常掌九旗之物，名各有属，以待国事。日月为常，交龙为旂，通帛为旟，杂帛为物，熊虎为旗，鸟犀为旟，龟蛇为旐，全羽为旖，析羽为旌。及国之大阅，赞司马颁旗物。王建太常，诸侯建旂，孤卿建旟，大夫士建物，师都建旗，州里建旟，县鄙建旐，道车建旖，旌车载旌，皆画其象焉。对此郑氏注云：“旗画成物之象。王画日月，象天明也。诸侯画交龙，一象其升朝，一象其下复也。孤卿不画，言奉王之政教而已。画熊虎者，卿遂出军赋，象其守猛莫敢犯也。鸟犀象其勇健也。龟蛇象其杆难辟害也。”^①晚周帛画则发现于1949年，湖南长沙陈家大山楚墓出土文物之中。画高28厘米，宽高约20厘米。图之上半绘一夔一凤相斗，夔于左凤于右，凤高于夔。郭沫若认为凤代表善，夔代表恶。凤高于夔，象征着善战胜恶而居上风。凤夔之下是一妇人左向而立，双手胸前合十，作祝祷状。显然，周画九旗上之物与帛画中之凤夔和饕餮一样，其意均不在画象本身，而在它们背后之义。这就是创造，是象征性的审美想象的创造。

我们在这里使用象征型这一概念与黑格尔是有区别的。在黑格尔看来，“象征型的整个领域一般都属于艺术前的艺术，因为它所表现的还只是一些基本上还未经个性化或具体化的抽象意义”。他把艺术的生成看作理念及其与形象之关系的发展过程。他把象征型艺术之所以称为“艺术前的艺术”或艺术的准备期，是因为其理念与形象尚不适应，理念之混沌朦胧而又粗糙伟大，因此，是

^① 《周礼注疏》，摘自《佩文斋书画谱》第十一卷。

一个还未具体化的抽象，也因此而不可能找到足以表现它的感性形式——形象。比如埃及之金字塔，就是“一种隐藏一种内在精神的外围”。这内在精神就是人的“亡魂”。至于这“亡魂”的内涵便不是清晰具体的了。而以青铜饰纹形制为核心的我国早期的象征型艺术，则是我中华民族迈进文明社会之门槛的产物，已形成了具体的美丑善恶之观念与尺度。其形象所象征的意义因而是具体的，对审美主体的审美思维导向也是明晰的。这种思维方式与文化观念对我国绘画艺术乃至整个艺术的美学观念都发生着深刻的影响，奠定了我国艺术非认识的审美感悟意会性的思维走向，于是形成了有别于以古希腊艺术为渊源的西方艺术观念的我国艺术独特的美学形态及其理论。

二、写真型时期的绘画艺术

这一时期的绘画艺术以世俗人物为其主要母题。《孔子家语》有云：“孔子观乎明堂，覩四门墉，有尧舜之容，桀纣之象，而各有善恶之状，兴废之诫焉。又有周公相成王，抱之负斧戾南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊望之，谓从者曰：‘此周之所以盛也’”。这大概是至今所见的最早的人物画记载吧。《佩文斋书画谱》第十一卷虽有关于商汤贤相伊尹画图九主以诫汤，武丁梦帝给予良弼，故图其形，以旁求诸天下的记述。但前者录自宋裴綯《史记集解》，而《集解》又引自刘向之《别录》。武丁梦画一事则录自《古文尚书》。《古文尚书》是伪书已成定论。因此，此二者均不可作史信。唯此周明堂画是可信的。明堂者，大概是帝王祭祀天神之所，古已有之。《汉书·郊祀志》曾记武帝欲治明堂，时有“济南人公玉帛献上皇帝时明堂图”。该图“中有一殿，四面无壁，以茅盖通水，水圜宫垣，为复道上有楼从西南入，名曰昆侖。天子从之入，以拜上帝焉”。孔子看到的晚周明堂之四门墉所图尧舜之容，桀纣之象，以存鉴诫的传统，战国时亦有所类。王逸《楚辞章句》《天问》之《序》便提及楚先王之庙及公卿祠堂，也有图画

古圣贤的事。《汉书》《后汉书》等亦有关于麒麟阁图画功臣名将的记载。《汉书·苏武传》说：“汉宣帝甘露三年，单于始入朝。上思股肱之美，乃图画其人于麒麟阁，法其形貌，署其官爵姓名”。《后汉书·二十八将传论》也提到：“永平中，显宗追思前世功臣，乃图画二十八将于南宫云台。其外有王常、李通、樊融、卓茂合三十二人”。王充《论衡》亦说：“宣帝之时，画图汉列士，或不在于画上者，子孙耻之”。唐·张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》记曹植所言：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴，见三季异主，莫不悲惋。见篡臣贼嗣，莫不切定，见高节妙士，莫不忘食，见忠臣死难，莫不抗节，见放臣逐子，莫不叹息，见淫夫妒妇，莫不侧目，见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者，图画也”。可知上述所载孔子观周明堂画之说不妄。而且此举至汉已成风气。

其画有如此动人的效果，一是所画对象皆历史上的人物故事，兴废传说，故易于诱发共鸣。二是所画人物必已在一定程度上融入了道德评价，可以显现其善恶之心。历史上的人物是何等容貌？无从知晓，而其美丑善恶，兴衰成败，却通过语言的传播，深入人心。于是，从转入人物画之始，便形成了重客体内在精神之显现也是可以理解的了。

东汉以后的人物画题材有所拓展。《历代名画记》卷三有云：“汉明帝雅好画图，别立画宫、诏博洽之士班固、贾逵等辈取经史事，命尚方画工图画，谓之画赞”。郭若虚《图画见闻志》之《叙图画名意》将古之秘画珍图分为“典范”、“观德”“忠鲠”……诸项目。其中“典范”条下提到蔡邕有《讲学图》。至两晋南北朝，人物母题为中心的绘画艺术已有一个很大的发展。题材以人物道释诸神为中心，旁及山水车马器物，龙凤异兽，列仙奇鸟。艺术上深化了对客体之传神，进而贯注生命。西方绘画史上，传说古希腊画家邱克西斯的《持葡萄的童子》上的葡萄，竟能骗得飞鸟去啄吃。阿伯勒斯之《亚力山大》一画上大帝所骑之马，曾引起

真马的共鸣嘶叫。这说的是形象之逼真。两晋南北朝绘画之传说却赋予形象以生命。曹不兴画龙，陆探微曾将之置于水上，则“应时蓄水成雾，累日霏霏”，卫协画《七佛图》，“人物不敢点眼睛”。顾恺之画维摩诘像于瓦棺寺，竟能“光照一寺”，又“常悦一鄰女，乃画女于壁，当心钉之、女患心痛，告于长康，拔去钉，乃愈”。张僧繇绘画的传说就更多了。传说他画的“金陵寺四白龙，不点眼睛。每云，点睛即飞去。人以为妄诞，固请点之。须臾，雷电破壁，两龙乘云腾去上天。二龙未点睛者见在”。“又画天竺二胡僧。因候景乱，散圻为二，后一僧为唐右常侍陆坚所宝。坚疾笃，梦一胡僧告云：我有同侣，离圻多时，今在洛阳李家，若求合之，当以法力助君。陆以钱帛果于其处购得，疾乃愈。”又说，梁武帝因思念诸王，命僧繇乘传写貌，梁武帝对之如面。又有杨高华“常画马于壁，夜听蹄齧长鸣，如索水草。图龙于素，舒卷辄云气荣集”。……这些传说看似荒诞，故不为当代美学史家们所重视。其实，在这许多神秘怪诞的背后，却隐藏着深刻的独特的民族审美追求的内涵。如前所述，古希腊关于画上的葡萄骗得飞鸟去啄吃，画上的马曾引起真马共鸣嘶叫等传说，传达出来的是对客体形象逼真的追求。这同他们的“摹仿说”观念是一致的。这与我国汉代关于刘褒画《云汉图》“人见之觉热”，《北风图》“人见之觉凉”的说法大体相似。然而，随着整个民族文化的发展，艺术观念也在发生变化。其实，细细品味，《云汉图》《北风图》游散出来的“热”与“凉”的感觉同鸟啄葡萄等仍有区别的。后者停留在形似中的神似观念上。而前者则已显现出“生气”的审美追求。《淮南子·说山训》提及的“君形”说便可看作是此种审美观念的表述：“画西施之面，美而不可悦。规孟贲之目，大而不可畏，君形亡焉”。高诱注曰：“生气者，人形之君，规画人形无有生气，故曰君形亡”。此注甚是。观《云汉图》《北风图》感觉出来的“热”与“凉”已超越视觉的感受，而通觉到皮肤乃至整个生命的感受了。这生命的感受则来自画面“游散”着的一种气”，

一种活气。日本学者金元省吾说过：“谢赫之韵，皆是音响的意味，是在画面所感到的音响。即是：画面的感觉，觉得不是由眼所感觉的，而感到恰似从自己胸中响出的一样，是由内感觉所感到的音响似的。”^①（著重号是笔者所加）此话不无道理。用整个身心去感受艺术，艺术传达的是客体的整个生命，这便是两晋南北朝绘画诸传说的内蕴，也可看作是对汉以来的绘画审美观念的承传与变化发展。其中最集中的表现便是顾恺之的“传神”论的出现。其“传神”的核心便是形象的生气。为了表现人物的“生气”，他可以対人物原貌之外形有所增饰。如他“画裴楷真，颊上加三毛，云，楷俊朗有识具，此正是其识具”，又顾“尝欲写殷仲堪真。仲堪素有目疾，固辞。长康曰，明府当缘隐眼也。若明点瞳子，飞白拂上，使如轻云蔽目”。总之，不管用何种手段，目的都是要显现人物的内在精神，以灌注生气于形象之中。显然，“生气”是顾恺之“传神”论的核心，也是他品评绘画作品的重要尺度，更是他绘画人物的美学追求。这在今存的顾画《女史箴图》《洛神赋图》之摹本中可以佐证。尤其《洛神赋图》，人物睛目顾盼，尽管体态尚嫌不够生动，但确实传神。^②《列女传图》（宋人摹本）中人物，更觉神情活现。“传神写照”表现绘画对象的生命之气，便是这一时期以人物为中心母题的写真艺术以及佛道画的重要艺术观念。如果此说不谬，那么，我们便可洞悉诸传说神秘色彩下的真谛。这种观念，也渗透到这一时期发展起来的山水画及其理论之中。宗炳王微的绘画艺术及其理论便是其中代表。

“写真型”的人物画至唐代达到其鼎盛时期。唐代人物画得到了长足的发展。就绘画对象而言，传统的古代圣贤、帝王、贤臣名将之外，道释人物已超出经变范畴。帝王形象亦走出了堂阁。《步辇图》绘画唐太宗李世民亲迎绿东赞的情景。其中李世民气宇

① 转引自徐复观《中国艺术精神》所引金元省吾的《支那上代画论研究》

② 关于顾恺之绘画的体态欠生动问题，留待后面详述。

轩昂，神情气度十分生动真切。据郑午昌《中国画学全史》所记，仅写唐玄宗生活的，就有《明皇纳凉图》《明皇斗鸡射鸟图》《明皇出梧桐图》（以上张萱），《明皇夜游图》两幅（周古言）《明皇骑从图》（周昉）《明皇燕居图》《明皇斫脍图》（王拙）等画。写后妃故实者就更多了。周昉的《杨妃出浴图》便是其中之一。仕女画则已脱离了《女史箴图》式的说教，更多地张扬谢赫的传统；以其美艳丰姿步入画坛。周昉之《簪花仕女图》就很有代表性。图中贵妇轻纱薄罗，雍容瑰丽。她们丰腴的体貌与其婀娜典雅的神姿令人倾倒。线条流畅“衣裳简劲，彩色柔丽”^①表现了技法的娴熟。画幅环境仅以一珍禽一白鹤与持宫扇宫女点明，体现了运思之精到。此画可见唐代仕女画之艺术成就。唐代仕女画触及仕女们生活的各个方面，如调琴缀茗，烹茶吹笛，焚香赏雪，抱婴捣练，凭栏游戏等等，足见当时仕女画之盛。今天见到的传为赵佶摹本的张萱之《虢国夫人游春图》中的虢国夫人和韩国夫人丰姿绰约，神态煊赫从容，马蹄轻踏，神彩自若。其游春之队伍前护后拥，极写杨氏姐妹之显贵。线条挺劲而流畅，着色妍艳而沉实，各组人马互相呼应，生气盎然。唐代之肖象画亦风靡于时。不仅帝后王亲写真，僧道臣民都有写真的。肖象画的评价尺度亦以传神为要。《图画见闻志》曾记叙了一则故事。说是郭子仪女婿赵纵“尝令韩干写真，众称其善。后复请昉写之。二者皆有能名。汾阳（郭子仪）尝以二画张于座侧，未能定其优劣。一日，赵夫人归宁，汾阳问曰：此画谁也？云：赵郎也。复曰：何者最似，云：二画皆似，后者为佳。盖前画者空得赵郎状貌，后画者兼得赵郎情性笑言之姿尔。后画者，乃昉也，汾阳喜曰，今日乃决二子之胜负”。“情性言笑之姿”是指人物内在精神个性的外化。可见，唐代人物画在传神写照方面比之前代，又有所深化。

寺观壁画之盛况亦空前。仅《历代名画记》所载之寺观便有

① 张彦远《历代名画记》卷十。

六十多座。每座寺观都有多处壁画。在这六十多座寺观之中，除十二座之壁画非唐人所作，其余皆出自唐人之手，而且绝大多数画家都是当时名重朝野者。有些寺观并集名家之迹，如慈恩寺，兴唐寺之壁画，吴道子之外，兼有王维、周昉、杨适光、尉迟、郑度、毕宏等大画家之手笔。真可谓洋洋大观，壮哉，盛矣。

唐代名画家数量之多，也是前朝远不及的。仅《历代名画记》《图画见闻志》所录，便有二百三十多人。诸家虽各有所擅，但大都同时兼能别体。吴道子堪称其中杰出之代表。朱景玄在其《唐朝名画录》《序》中称：“吴道子天纵其能，独步当世，可齐踪于陆、顾”。他把吴道子放在神品上的地位。说他“凡画人物，佛像、神鬼、禽兽、山水、台殿、草木皆冠绝于世、国朝第一”。这样评价，大概并不过分。张彦远亦尊吴道子为“画圣”，云：“国朝吴道玄，古今独步，前不见顾陆、后无来者”。这“后无来者”固然失诸武断。然吴确实才能出众。三百里嘉陵江山水，一日而毕，气势磅礴。写人物，“俄顷而成，有若神助”^①所画人物，则“虬鬚云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余”。^②绘画数仞之画，无论从臂或足画起，皆“巨壮诡怪，肤脉连结”。^③从现在能见到的传为吴道子之作的《送子天王图》看，知上述所录，言之非妄。又吴画玄元庙，“五圣千官，宫殿冠冕，势倾云龙，心归造化”，画内殿五龙，则“其鳞甲飞动”。^④传说他所画之寺观壁画有三百多间，而其所画之变相人物，神情状貌，无有同者。吴之所以有如此成就，其高出众画者之处，显然不在技艺，而在其“守其神，专其一，合造化之功”，^⑤在其善悟纳众艺之精华，以充盈其内在意气。传说他观裴旻将军舞剑，见其“走马如飞，左旋右转，掷剑入云，离数十丈，若电光下射，是引手执鞘承之”，尉为壮观。于是“授笔图壁，飒然风起”。又观公孙大娘武剑器，挥毫益进。又

① ④ 《唐朝名画录》

② ③ ⑤ 《历代名画记》