

ZHONG GUO GU DAI MING JIA ZUO PIN CONG

SHI TAO

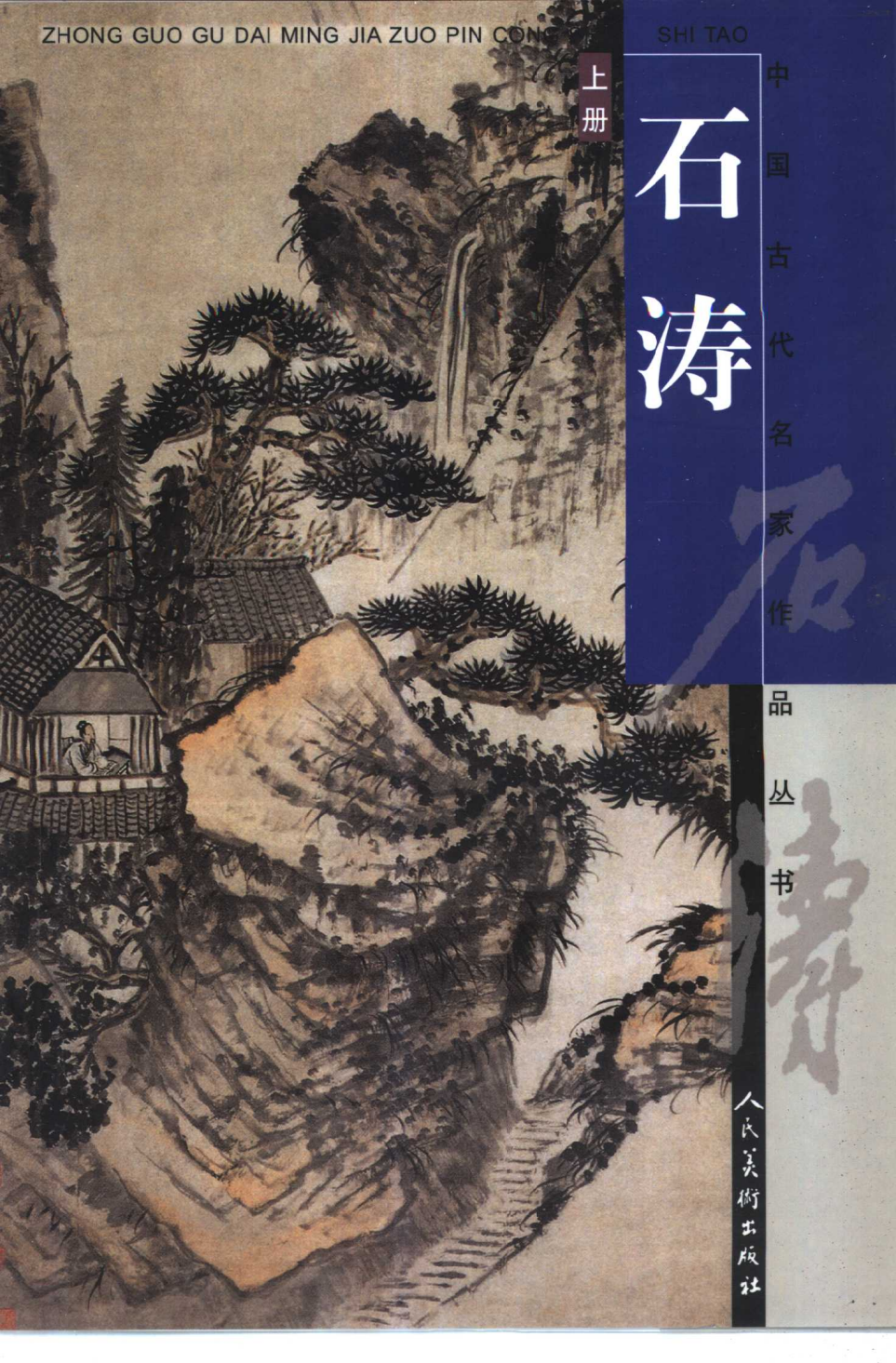
上册

中国
古代
名家
作

石涛

品
丛
书

人民美术出版社



ZHONG GUO GU DAI MING JIA ZUO PIN CONG SHU

SHI TAO

上册

石涛

中国
古代
名家
作品

丛书

人民
美术
出版社

石涛的书画艺术

萧燕翼

石涛（1642—1707）明宗室，靖江王后裔，姓朱，名若极，小字阿长。其父朱亨嘉为十世靖江王，于南明隆武元年（1645）被隆武帝遣兵所擒。官乱之际，石涛为仆臣负出逃走，后落发为僧。法名初为超济，后改元济（或原济），号石涛，又有别号甚多。稍长，好集古书，兼学书画。曾久游皖、苏等地，并先后长期寓居宣城、南京、扬州。善画山水、兰竹、花果，兼工人物，笔意恣纵，自成一家。又善诗文、书法、篆刻，尤工分隶。每画多所题识，诗、书皆淋漓洒落。与弘仁、髡残、朱耷，并称“清初四僧”，是著名的中国古代画家之一。

石涛一生的作品相当丰富，足以使我们了解其各个艺术时期，各种体裁、各种不同画法和风貌的书画艺术，对石涛生平经历、艺术历程的简单梳理，只能是帮助我们较为清晰地了解和认识这些作品，所有的看法也只能去俯就这些作品本身所含寓的诸意义。特别是石涛三段艺术经历的转折，既是根据文献的记载，更是根据这些作品所得出的。因此我们仍将按照这一线索，去对应其各艺术历程的代表作品，以期对这些作品的产生、艺术的价值以及有关情况，给予简略的介绍。

一 “我自用我法”（1657—1685）

这一阶段的艺术历程，倘要明确地界定其年限，则应当始于石涛16岁时，即首次拈出“我自用我法”那段著名文字时，结束于“壁立一枝”时，时即住持南京长干寺一枝阁的6年后。

康熙庚申（1680），石涛“初得一枝”，同年秋仲，即以《山水册》十帧持赠“粲老先生”。按画页上题记，其中五帧书有年款，是自康熙丁未至丁巳十年间陆续完成的作品。据《大涤子传》记，石涛离开宣城前，曾“授书橱钥于素相往来者，尽生平所蓄书画古玩器，任其取去，孤身至秦淮”^①。然独携此册，且至南京即赠人，何耶？据册后画家的两段题记可知：其一，“粲老先生”属善鉴赏者，所谓“君家鉴赏清且闻，不凭耳目凭谿山”。其二，此册历十年甫完成，是画家在宣城时的积累所得，即如诗题所言：“为君十出尘埃思，明月清尊一解颜。”又“三十余年立画禅，探奇索怪岂无颠？夜来朗诵田生语，身到庐峰瀑布前。”按一般道理，这样一册经历了“十年尘埃思”与“三十余年立画禅”的纪念性的作品，是不会轻易赠人的。那么，除却上面所说的那层原因外，只能是画家“搜奇索怪”已成竹在胸了。此册标志着“我法”确立的历程与初步完结。此册分别图记了他在宣城时期的主要经历，例如游黄山、泾县桃花潭、模山大观亭、苏州虎丘，等等。但看来不是实景式的绘制，而是“搜奇索怪”后的锤炼所得，故构景颇简练，以渴笔、渴墨画之，其画法、风格主要是新安派画法。在上述中，我们曾提到此册中的一帧，即《仿米云山图》。其上有题诗：“向来独得襄阳法，高子磊落弥房

山。绘士如云拂天起，不知谁过粤西关。”“粤西关”指画家本人，言外之意，画水墨云山图，自宋米芾、元高克恭之后一人而已，何等的志满意得，恰可为上述的分析做一佐证。

《黄山图》二十一帧，是一件极重要的作品。此册为故宫博物院近些年所收，没有款书与纪年。据该院书画鉴定专家们的一致意见，判定为石涛早期作品。图中所绘景物，大都可以按图索骥，确指为黄山之景，当是石涛在宣城三游黄山时的作品。《大涤子传》曾记石涛游黄山，“既又率其缁侣游歙之黄山，攀接引松，过独木桥，观始信峰。居逾月，始于茫茫云海得一见之。奇松怪石，千变万殊，如鬼神不可端倪。狂喜大叫，而画以益进”。其二游黄山时，曾携徽州知府曹鼎望之子曹钊同游，并应曹太守之请，绘制了七十二幅黄山图。“图成，每幅各仿佛一宋元名家，而笔无定姿，攸浓攸淡，要皆出自己意，为之神到笔随，与古人不谋而合者也。”这七十二幅黄山图，今已失传，此册二十一帧黄山图是否为其中的一部分，也是无法判定的事情。现已流传到日本的石涛的《黄山八胜图册》^②，是学者们研究石涛描绘黄山的重要作品之一。该册中《炼丹台》图记有云：“吾将收拾在毛锥，与到临池逢人赠。”此是石涛除却七十二幅黄山图之外，还画有其他作品的证据。梅清就曾得到过石涛的黄山写生图，并写有“石公从黄山来宛，见贻佳画，答以长歌”，歌云：“天都之奇奇莫纪，我公收拾奚囊里。”因此无论此册是否为七十二幅黄山图的一部分，但必是石涛游黄山时期的作品。需要深入讨论的是：黄山之奇，与石涛的绘画创作，究竟有着什么样的联系

呢？要言之，大略有这样几个方面。其一，评者皆谓石涛“画奇”，而天下名山奇景莫过于黄山，触目所见皆成图画。石涛搜尽黄山奇景，悟得“截取”一法，或自山峰半腰处截取，或蜿蜒道中截取，或径取一松一石……昔日马远善画“一角山水”，其实仍是完整、巧妙的构景。而石涛的截取构景，往往貌似不合章法，其实正是画家独运的奇思别构。其二，黄山之石光且圆，石涛则善用“写兰”法，和篆、隶书的笔法，以浑劲圆笔重勾，笔涩浑融的侧笔微妙而成。郑板桥尝言：“八大纯用减笔，而石涛微茸耳！”^③这一特点的形成，正与黄山之石、之草木茸茸的景致密切相关。其三，黄山多云海与四时山色的变幻，石涛最擅长水墨晕染，亦长于出人意外的设色。青绿与淡赭色，是古代绘画最常用的设色，就此黄山图看，石涛则多用绿，而少用青，大约黄山之秀给画家的印象最深。而石涛描绘的黄山之秀，更过于黄山实景，颇可誉为中国古代绘画的“印象派”。其四，石涛善画松。黄山松之奇特形象，使石涛画松，绝少古代山水画中的那种挺立的长松，此册中黄山松，大多枝干伸展，松针茂盛，似围盖于枝干上。黄山之松的奇特，也影响到石涛的画树法，并独创所谓的“平头树”，即树之枝叶上端似截齐的平头状。《大涤子传》作者李麟，是石涛晚年的知己，故应曾亲聆过石涛游黄山的经历，以及黄山如何对画家一生的艺术惠赐无穷的受用。故其所论石涛画黄山，与古人画法不谋而合，合处当在“外师造化，中得心源”的出己意。当然，这只能代表石涛晚年的看法，而在游黄山时期，他正汲汲于向自然索取，以期完成“我法”的建立。

石涛初抵南京时，创作了《书画合卷》以略带行书意的小楷书，端书“庚申闰八月初得长干一枝七首”诗，并绘水墨山水一段。该图尚未摆脱新安画派画法，然笔墨精谨，足以体现他在宣城时的全部艺术所得及其艺术水平。在“壁立一枝”的时间内，他在不断地总结着自己的艺术所得，同时又继续拓宽着自己的艺术创作。故宫博物院藏有其创作于康熙甲子（1684）的《山水册》，标志着“我自用法”阶段的完结。该册中两处钤“我法”书画印，并在最后一帧画页上重新题书“画有南北宗，书有二王法”的那段文字。第三帧画《临溪草堂》，主体是“平头树”，并题以“惯画平头树”之句。第六帧画《江城图》，是因“中秋夜雨至漏尽，而月复皎然，不胜阴晴之感”而作。诗题最后两句：“纵然妙手王维在，难绘阴晴一画图。”又第五帧画《清音阁》，诗题最后句：“思李白，忆钟繇，共成三绝谁同流，清音阁上长相酬。”所有这些都体现了石涛当时志满意得的心情，以及他以这册图画，用来凝固他的“我法”的艺术表现。

二 不立一法，不舍一法（1686—1692）

康熙丁卯（1687）夏日，他绘制了居南京后几年的代表作《细雨虬峰图》。如果与创作于庚申（1680）的《书画合卷》相比，那么这一作品则标志着画家在艺术上的进一步成熟。两者在画法中，存在着直率稚拙与婉劲含蓄的差异，也是其艺术成长过程中的必然反映。从《细雨虬峰图》中，我们依然能感受到黄山的印象和新安画派画法的遗痕。但这一细谨工致的画幅，却是以往作品中极为罕见的。善

学石涛画法的张大千先生，尝题另一幅类似画法的《翠蛟峰观泉图》^④。题云：“此清湘老人中岁抚古之作，刻意经营，时出新意。倪文正（元璐）所谓，善临摹者，只写自照，足返他魂是也。观其树石泉源，勾勒皴擦，无一笔不自宋人得来。其写人物萧然挺秀，尤近鸥波（赵孟頫）与吾家上元老人（张风），用笔殊途同归。不有今日之繁密谨严，安有后日之简远恣肆者哉。”这一段文字，正可用来说明《细雨虬峰图》，同时也表明，石涛其时已开始逾越过去的自我。以“不舍一法”的宗旨进行着又一阶段的艺术求索。

在北京的3年，是这一历程的高潮时期，也是其下一历程的急剧转换时期。所以如此，是他在北京受挫后引起的。康熙辛未（1691）年，他应博尔都之命，曾与王原祁合作过《竹石图》，与王翬合作过《兰竹图》，今皆藏台北故宫博物院。综合两图的各方面情况看，他是在与王原祁、王翬未曾谋面，甚至不知是在与谁合作的情况下，先画完他所创作的部分。在当时画坛上并称“二王”的王原祁、王翬同在京师，且常竟日谈论画艺。没有证据表明，石涛曾与他们见过面。据台湾一学者的研究，王原祁所说的“海内丹青家不能尽识，而大江以南，当推石涛第一，余与石谷（王翬）皆有未逮”，是一段靠不住的文字^⑤。而王原祁《雨窗漫笔》中《论画十则》中，倒是有这样的议论：“明末画中有习气恶派，以浙派为最。至吴门、云间，大家如文（徵明）沈（周），宗匠如董（其昌），贗本混淆，以讹传讹，竟成流弊。广陵白下，其恶习与浙派无异。”广陵指扬州，白下指南京，此正是石涛往来最多的两地。所以石涛的绘画，

很可能被王原祁指为“纵横习气”，这可以从当时石涛的画论中，每每对此予以反诘的文字中得到证实。此时本来“欲向皇家问赏心”的石涛，不仅没有受到皇帝的召见，反被皇帝的文学、艺术侍从之臣王原祁所批评，自然在失望之余，更为愤然难平。

石涛与王原祁合作的《竹石图》，画于辛未年二月。同年同月，他又在天津“且憨斋”创作了他一生中最杰出的作品之一《搜尽奇峰图》。图后的长跋文字极为重要。首先，在这段文字中，他提出了南还的念头。从上述中，这是不难理解的。在跋中他反诘了对他的批评者：“道眼未明，纵横习气，安可辩焉？”又反批评对他的批评者：“今之游于笔墨者，总是名山大川未览，幽岩独屋何居？出郭何曾百里，入室哪容半年？交泛滥之酒杯，货簇新之古董。”“自之曰：‘此某家笔墨，此某家法派。犹盲人之示盲人，丑妇之评丑妇耳！赏鉴云乎哉！’”倘对王原祁、王翬的绘画略有了解的话，那么这“游于笔墨者”，或以仿某家画法、某家笔墨为题的仿古派画家，则正是指“二王”及其流派的绘画。石涛的批评，言语确实相当尖刻，但也确实道出了游于笔墨者的不足。但他也并没有完全地以己之长而较人之短，而且这令他难以接受的挫折，又促使他深刻地反思，更正了他原来所持有的艺术创作宗旨，改“我自用我法”为“不立一法是吾宗也；不舍一法是吾旨也”。《搜尽奇峰图》，就其画题而言，一方面是他切实感受到了名山大川对于艺术创造的无限作用，一方面又使他感到，需要重新向古代艺术传统进行再次的深刻学习。同时，他以这一方式，来回敬仿古派的批评。并且，在他受到了“纵横习气”的批

评后，他愈加采用了这种水墨淋漓、苔点繁密、老笔纵横的艺术表现。

他在北京期间，曾应邀赴礼部侍郎王泽弘举行的雅集，赏花、吟诗、作画。为王泽弘（吴翁）绘制了《古木垂阴图》。该图的构图采用文人画中常见的三段法，即近为坡陀、老树，中为小桥、流水，远为峦峰、白云。意象虽繁复，笔墨运用则较为细谨精致。就其画法看，很有些像仿古派画家所画的仿王蒙的一类作品。也许是石涛向王泽弘这位京师权贵表明，他并非是一位“纵横习气”的画家。但他创作的这幅作品，其意义绝非仅此。画上题识有云：“画有至理，不存肤廓，萃天云于一室，缩长江于寸流，收万仞于拳石。其危峰驻日，古木垂阴，皆于纤细中作舒卷派。不使此理了然于心，终成鼓粥饭气耳。”在这里，他提出了“画有至理”。依他的解释，画之至理，不在于模山范水，而在于“寸流”、“拳石”，能囊括长江、万仞之山，在于驻阴、晴于一图中，在于纤细笔墨法的舒卷中。题句中的所谓“纤细”，可理解为此图的细谨画法，而实际上指其所绘长江、万仞、危峰和树木，纵使是纵横之笔墨，但仍可相对山水谓之纤细笔墨，而不是画法意义上的细谨。只有如此，方谓之画之至理了然于心。至于那些仿某家笔墨、仿某家家法者，则终然不过似只会食粥饭，绝不可能了悟的僧人。《古木垂阴图》的题识固然文字中包含着很多深刻的内容，但主要是表现出石涛简略的悟解。在前文所述中，曾说过天津友人张霫的“授我以心法”，而这“心法”是什么呢？请看张霫的《石涛上人画山水歌》。“石公奇士非画士，惟奇始能得画理。理中有法人不知，茫茫元气一圈子。

一圈化作千万忆，烟云形状生奇诡。公自拍手叫快绝，洗尽人间俗山水。”⑥他替代石涛指出了“画有至理”，原来在那“茫茫元气一圈子”中。这“心法”其实只是一种理性中的看法，距离艺术的实践与艺术理论，尚有一墙之隔，但它毕竟给石涛以很重要的启发，在上述多种因素对石涛的错综作用下，石涛在北京完成了其艺术历程的转折。他于庚申七月间题写道：“吾昔时见‘我用我法’四字，心甚喜之……及今翻悟之，却又不然。夫茫茫大盖之中，只有一法，得此一法，则无往非法，而不拘拘然名之为我法……后之论者，指而为我法也可，指而为古人之法也可，即指而为天下之法亦无不可。”⑦此时，他已经感觉到，艺术创作的规律，原是超越任何个人的一种客观存在，是可以涵盖任何个人创造的一种法则，故为“天下之法”，但是，这客观的法则，则又存在于“茫茫大盖之中”。

三 一画之法，乃自我立（1693—1707）

“一画之法”的理论，是石涛一生艺术实践与认识的结晶。当他于北京时期重新建立了“不立一法”、“不舍一法”的艺术宗旨后，事实上他并没有更多的时间和机会予以实践。南归扬州后，即面临着生计问题。正如他在“致岱翁札”中所表白的：“弟所立身立命者，在一管笔，故弟不得不向知己全道破也。”⑧为了生计，为了应付买画者的要求，他不得不去画一些本非其所长，或者相当吃力的屏条之画。在同札中即有这样的例子：“先生向知弟画原不与众列，不当写屏，只因家口众，老病渐渐日深一日矣。”“或有要通景者（指通景屏），此是架棚上，伸手仰面以倚高高

下下，通长或走或立等画，故要五十两一架。”石涛所绘《山水通景屏》，或许就是这类作品。又，康熙丁丑（1697）春，石涛为博尔都仿画仇英的《百美争艳图》^⑨，至秋日始完成。卷后李光地跋：“清湘百美图，其高过半丈，景长数丈，卷中亭台楼阁、花木竹石及名媛，艳丽袅娜，宛然若生，神运种种，各具其妙。”如此繁复巨制，想必难煞本不擅此道的石涛了，然而这些绘制，恰恰为画家提供了“不舍一法”的锤炼机会。可以说，石涛的最后一段艺术历程，始终是伴随着生计问题并行展开的。

初抵扬州，他并未立即定居下来，而是进行其“皖省之行”。著名的《巢湖图》、《清湘书画稿》都是于此行中完成的。《巢湖图》描绘了巢湖水天浩渺之势及周围的景物。其题句中云：“从来学道都非住，上处天然未可成。”他给自己的艺术创作提出了更高境界的要求，即“天然”之境。天然，并非仅指自然，也非“绚烂之极，反归平淡”，而是信手拈来，宛然画成，令观者如历其境。正是从这里可以看出，石涛以为的艺术妙境，不是董其昌强调的物我两忘的“平淡”，而是物我交融，出以清新的“天然”。《清湘书画稿》是另一种典型意义的作品。此是画家南归的诸历程与南归前的种种际遇和感受，用诗、书、画并用的艺术形式记录下来。实际上，无论以粗笔、细笔所画的山水、树石、人物、花卉、兰竹等等，也无论其诗歌的长短句，书法的隶、楷、行、草诸书的并用，此书画稿恰可作为“不立一法”、“不舍一法”的实物之证。这两件作品，虽然创作于同一时期，但前一幅标志着石涛最后一段艺术求索的开始，后一幅则是以往历程的又一结晶之作和结束的标志。

大约在康熙丙子、丁丑年间，大涤草堂落成，为此，石涛曾致函朱耷，索画《大涤草堂图》。天津市艺术博物馆藏的《荷塘游艇图》，似是扬州大东门、小东门外一带景物，亦即大涤草堂所处的周围环境。按该图，远绘城垣一带，城外画有平桥流水，两岸古木垂柳间杂置屋舍，河中有荷花、游艇。根据《扬州画舫录·小秦淮录》所记，大东门、小东门外如南京秦淮河一带那样繁华，俗称“小秦淮河”。扬州的大东门、小东门，按市区街道计，仅隔九巷，城外则水路相通。因此，石涛描绘的图中景物，应该就是大东门外大涤草堂周围的景致。在这样一个繁华的世界中，看来并没有影响到石涛的艺术创作，反而使他的绘画平添了许多生活中的情趣。比如他创作于康熙己卯(1699)的《山水花卉册》，册中的《渔父图》、《牧放图》，皆与古代绘画中此类题材的作品有别。这里没有文人式的渔樵归隐命意与着意刻画，只是随意捕捉住生活中那一刹那间的、惹人情思的凡人凡事。再如另一幅书有“哪得不游戏”文字的《山水图》，虽然一树一石的描绘貌似无奇，然而那渲染出的画境气氛，创造了一种物我相融无间的境界，这恰恰是画家热爱生活、热爱自然的结果，以及真实感受的艺术转换，从而实现了他所欲创造的天然宛成的艺术境界。在这一时期，石涛的画艺更臻“随心所欲不逾矩”的自由之境。他为著名鉴赏家、收藏家吴廷之孙吴与桥绘制的《溪南八景图册》，使张大千先生为之倾倒。该图册今藏上海博物馆，仅存其中四帧，又四帧则为张大千补绘。本人曾见张大千仿作一册，其笔墨绝伦，直与石涛原作并为双美。此是石涛搜尽奇峰，兼融古法，自然丘壑内营，笔蕴鸿蒙之外，皆

能“信手一挥，山川人物，鸟兽草木，池榭楼台，取形用势，写生揣意，运情摹景，显露隐含，人不见其画之成，画不违其心之用”^⑩。借用其“致岱翁札”中那句话，“弟所立身立命者，在一管笔”，不惟生计，其艺术的立身立命处，亦在乎此。

一管笔着下，即成一画。昔石涛之师旅庵本月，曾与他的老师报恩琇谈禅。琇问：“一字不加画，是什么字？”师曰：“文彩已彰。”琇颌之^⑪。也许石涛曾听其师说过这段话头，因之深谙此中道理。一画之下，即彰文采，这在石涛的艺术创作中，则莫过于兰、竹之画与其书法。《板桥题画》中云：“石涛善画，盖有万种，兰竹其余事也。”又“石涛和尚客吾扬十年，见其兰幅极多，亦极妙。”擅画兰竹的郑板桥，自然对石涛的兰竹之作体会尤深。他称石涛“画竹好野战，略无纪律，而纪律自在其中”。此意为石涛画竹，似无法，而实有法。的确，石涛笔下的兰、竹，绝无疏秀萧散之态，大多枝叶披离繁密，极尽淋漓挥洒之致。然而密处自可通风，散乱中饶有法度。这正与石涛的书法异曲同工。他的书法，尤擅隶书一体，故其楷、行、草书，亦富隶法遗意。“隶贵精而密”，讲究的就是用笔的沉厚与结构的茂密，在此基调上，石涛又出以恣肆纵逸，形成其个人风格。他曾有论：“图章书画本一体，精雄老丑贵传神。”^⑫因此，他的绘画，特别是兰、竹，与他的书法皆统一于“精雄老丑”的艺术风格之中，这又绝对地与董其昌的书画形成殊观。同样的一管笔，同样的始于一画，然而艺术家们的眼光不同，胸次有别，乃至天性的根本悬殊，造成了他们间的艺术表现的殊观。一画之内的区别，其实恰恰又说

明一画所形成的蒙养，此乃是艺术家们统一主、客观诸因素的结果。对于自己，石涛曾这样地总结说：“高山流水情难竭，贯古通今何以别，知我者希，岂敢鼓舌，行藏非可等闲说。”^⑬于是，他一方面创作了《对牛弹琴图》，一方面又写下了《石涛画语录》，在艺术创作上，最终完成了知音自然世界而情难竭的天然图画；在艺术理论上，又最终把“不立一法”、“不舍一法”间的求索，驻落在“一画之法，乃自我立”的实地上，成为艺术史上又一道烛古耀今的光环。

纵观石涛艺术的一生，他的不趋时尚的性格，顽强的自我意识，使他初时在好恶中，后来在理性中，处处与董其昌、四王有所隔阂。不管他意识到与否，在他的艺术建树过程中，无形地存在着一个对立面的参照取向物。有人曾说，反其道而行之，也是一种摹仿行为，就是在这摹仿行为中，事实上他已经将董其昌的成功之处拿了过来。他的一画论，与董其昌强调的笔墨精妙论，及“囊括万殊，裁成一相”的理论，其实有着许多相同的内容。但是，石涛主张“一画之法立而万物著全”，即笔墨由造化中产生，又须还之于造化去。他切实实践了“进此当以天地为师”的理论，其一生都在“搜尽奇峰打草稿”。而在他同时代的画家中，没有谁像他那样，足涉大江南北，所到之处，皆有画图的记录。董其昌曾以“自然平淡”为艺术最高境界，石涛则提出艺术的“上处”是“天然”。一字之差，内容殊别。“自然平淡”是物我两忘式的禅境，“天然”则是物我合一的即景即情。因此，反其道式的无形参照，不仅没有使石涛成为董其昌艺术的摹仿者，反倒使他从董其昌所建树

的、合理的成果上，上溯到了“外师造化、中得心源”的古代优秀传统中去了。因此，他避免了文人画的天生狭隘的趣味表现，切实感受到了、表现出了大千世界的盎然生气，同时又保持了文人画论者所强调的笔墨表现和文人画中岸然自立的气格。于是，物我之辨、雅俗之辨、笔墨精妙与“境之奇”之辩论，在石涛的书画艺术中重新得到了统一。艺术欣赏的饶人兴味处，在于令观者从作品中感受到那些原本在生活中他们也有所感，却又写不出、画不出的佳构妙想。正是在这里，四王们的作品使我们产生了历史的悬隔，而石涛的作品则依然贴切着我们的生活，依然有着强烈的艺术生命力。

注 释：

- ① 见《虬峰文集》中《大涤子传》。
- ② 今藏日本住友博物馆。
- ③ 见《板桥题跋》。
- ④ 《名家翰墨、虚白斋藏画特集下》影印。
- ⑤ 参见《清初四王画派研究》中的石守谦《石涛、王原祁合作〈兰竹图〉的问题》一文。
- ⑥ 见《津门诗抄》。
- ⑦ 参见张子宁《清石涛〈古木垂阴图轴〉——兼略析其画论演进之所以》一文。
- ⑧ 现藏故宫博物院。
- ⑨ 见程霖生《石涛题画录·卷三》。
- ⑩ 见《石涛和尚画语录》。
- ⑪ 《五灯全书·卷七十三》。
- ⑫ 上海博物馆藏石涛《行书论画》轴。
- ⑬ 《清湘老人题记》16页。

图 版