

# 八大、石濤

## 其人其藝之比較(下)

吳雅清

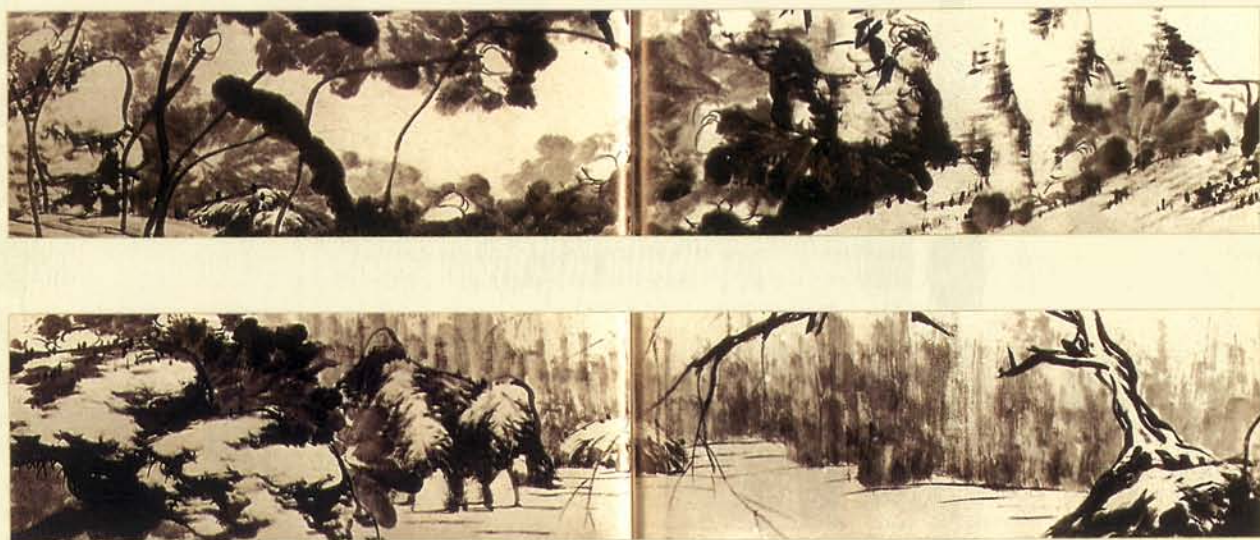
八大山人魚圖軸



石濤雙駿圖 (1680 年作)



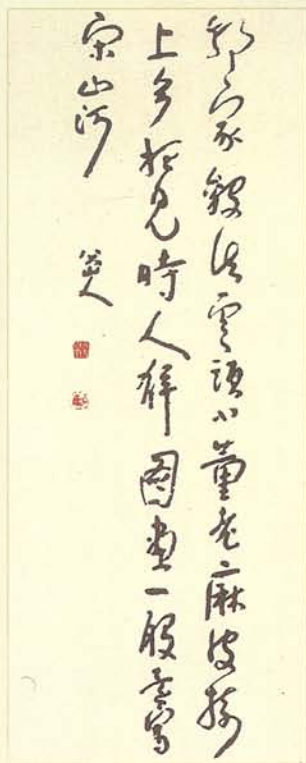
八大山人河上花卷軸 (約 1697 年作)



## 八大 石濤

石濤花卉茄豆圖卷 (局部, 1685 年作)





	八 大	石 濤
詩文風格	用典冷僻，既牽涉到家仇國恨，復加上佛語禪機，使人讀來十分艱澀。邵長蘅〈八大山人傳〉云：「山人有詩數卷藏篋中，秘不令人見，予見山人題畫及其題跋皆古雅，間雜以幽澀語，不甚可解。」此當與清初對遺民主子的高壓政策有關。	石濤於1702年所畫〔仿雲林溪亭圖〕上曾題云：「詩情畫法兩無心，松竹蕭疏意自深。」孔尚任也說：「石濤上人道味孤高，詩畫皆如其人。」因為無心，因為孤高，更使得其詩文得以縱橫排募、浩氣淋漓。
書法風格	陳鼎說八大「八歲即能詩，善書法。……脫胎於魏晉。」邵長蘅則說：「行楷寫大令魯公，能自成家，狂草頗怪偉。」隆科寶認為：「得董其昌筆意。」八大書法點畫流美，其清新疏落、挺秀道勁的風神，就算完全不看畫作而純就書法作品來看，也可睥睨晉唐，與諸位大師同列。	石濤的書法如其畫風，面目很多，可謂「臨摹皆備」，他的小行楷用筆瘦秀，有倪瓚之風；又以爛漫的態度來寫圓熟的行楷，奇趣橫生；有時在其中加上隸意，成為後來鄭燮「六分半書」之所本。石濤有〈與吳山人論印章〉詩云：「書畫圖章本一體，精雄老醜貴傳神，秦漢相形新出古，令人作意古從新。靈幻只教逼造化，急就草創留天真。」可見無論任何創作形態，石濤總是貴在「靈幻」、「天真」。
性格特徵與氣質	執著認真，當自己的理念與周遭環境衝突時，必捨外界束縛而就一己之堅定信念；可以完全跳出現實，而讓創作的心靈完全奔放自由。其發狂的舉措不論是佯裝或者確有其事，都是這種對生命、對真理擇善固執的表現。近於老子之「韜光養晦」。	活在現實與理想間，進出悠遊於二國度，極其浪漫跌宕。我們看他自題的句子：「拈秃筆向君笑，忽起舞發大叫，大叫一聲天宇寬，團團明月中小。」就知他是一個天真爛漫、富有童心的人。而由他晚年（1705）所作〈記雨歌〉載錄著暴雨成災、人民流離失所的情況，又可看出他悲天憫人的胸懷。近於莊子之奇險浪漫。
對待自然的態度	對自然中的事物作深刻的觀察理解，並大膽地刪節與改造，使之適合於表現自己的主觀意識與思想感情。相對於石濤的廣角鏡頭、高遠視點，八大慣於使用特寫，或一朵落花、或一尾小魚、或一塊怪石，皆能塊然獨立，加上靈筆活墨，使所畫物象幾要呼之而欲出。	〈畫語錄〉中有〈尊受〉、〈山川〉、〈皴法〉、〈四時〉等八章都講到了對待自然的態度，其中尤以「山川使予代山川而言也，山川脫胎於予也，予脫胎於山川也，搜盡奇峰打草稿也。山川與予神遇而跡化也。」最能代表他主客相冥相忘的「大滌」精神。

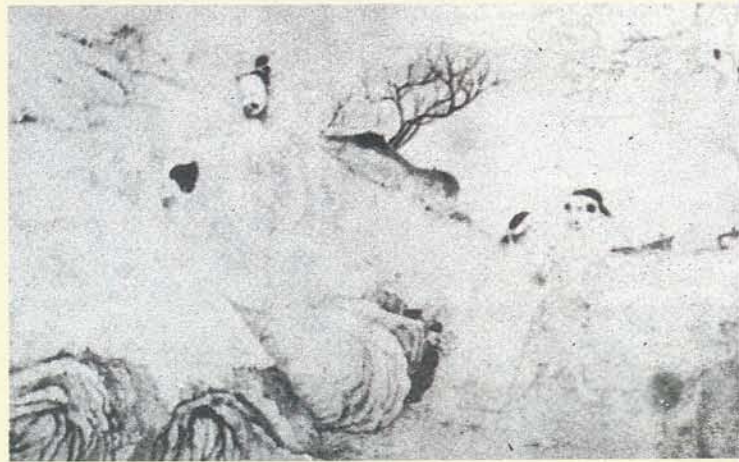
八大山人雙竹圖 (約 1689 年作)



(傳) 八山人東坡朝雲圖



## 八大 石濤



石濤十六應真圖卷 (局部, 1688 年作)

石濤蘭竹通景屏 (局部, 1693 年作)

八大山人葡萄圖（約1690年作）



## 八大、石濤比較表

	八 大	石 濤
繪畫題材	花鳥畫最多，但舉凡日常所見的題材如蟲魚花鳥、果樹動物都可入畫。甚且一改文人以花鳥畫來寄托淡泊胸懷、超脫閑逸的態度，而藉此宣洩其國破家亡的悲痛，實為花鳥畫注入了新意。山水畫較少，多為臨前人筆意而作。人物畫最少，譬如〔東坡朝雲圖〕，甚且被疑為偽作。	山水畫最多，為中年屢遊黃山、敬亭山並「搜盡奇峰打草稿」的結晶，在〈畫語錄〉中並且有〈山川〉、〈皴法〉、〈境界〉、〈蹊徑〉、〈林木〉、〈海濤〉、〈四時〉等六章是專講山水畫的。花鳥畫少於山水，人物畫又次之，但件件為佳品。
筆墨	大抵說來，前期筆墨較為細緻縝密，後期則疏淡簡略，尤其後期筆墨簡括、造型凝練，著墨處雖不多，然筆墨所到之處即生動盡致，無筆墨處亦成妙境，別具靈奇。鄭變說八大「純用減筆」，說的應是他後期的風格，但也可說八大偏愛用「筆」，強調的是「質」的表達。	黃賓虹在《虹廬畫談》說：「石濤全在墨法上力爭上游。」俞樾則評其「專以氣勝」，可見石濤偏愛用墨，強調的是「氤氳之氣」。李鱣也曾題畫云：「八大山人長於筆，而墨不及；石濤用墨最佳，筆次之。」鄭變並說石濤「微茸耳！」可見八大重筆、石濤重墨，大致上是沒錯的。
構圖	花鳥畫是險而隱，「奇而安」（龔賢語），並且善於運用「留白」，使有限的空間裡，蘊蓄著無盡的力量，張力十足。而山水畫構圖已不像宋朝畫家之主賓分明，而是各處都可各自形成賓主關係，自成一妙境；此外又利用「移動視點」以給予畫面豐富的變化，尤其是在立軸的龍脈上更為顯而易見。（註3）	石濤對山水布局及構圖的態度可在《畫譜錄》中的〈境界〉及〈蹊徑〉兩章中看出：〈境界〉章首先介紹了傳統的「三疊兩段」法，他並不一味排斥，但末了又強調「偏要突手作用，纔見筆力」；在〈蹊徑〉章中更拈出「對景不對山、對山不對景、倒景、借景、截斷、險峻」六個取景章法，並詳加解釋說明，這也是他「字畫下手之淺近功夫也。」（見《運腕》章）
畫風	雄奇酣暢、具悲憤蒼涼的藝術感染作用，表現出倔強堅韌、痛快頑強的生命力。筆勢雄闊、精力充沛，筆簡而意賅，愛憎鮮明。較諸石濤「大觀園」似的風格，八大高古冷傲，有如一矗立於天際山巔、蕭疏荒寒處的孤塔，雅人才得以真正進入其堂奧處。	造境奇險，用色用墨，皆痛快淋漓；畫風廣博複雜有如大觀園，雅俗皆可共賞。風格多樣性：奇峭險峻、圓融渾化、淋漓豪放、空靈淡遠兼而有之，可與其思想淵源之多線、性格特徵之多元性兩相印證。

此外還可拈出以下幾個有關八大、石濤比較上的一些補充：

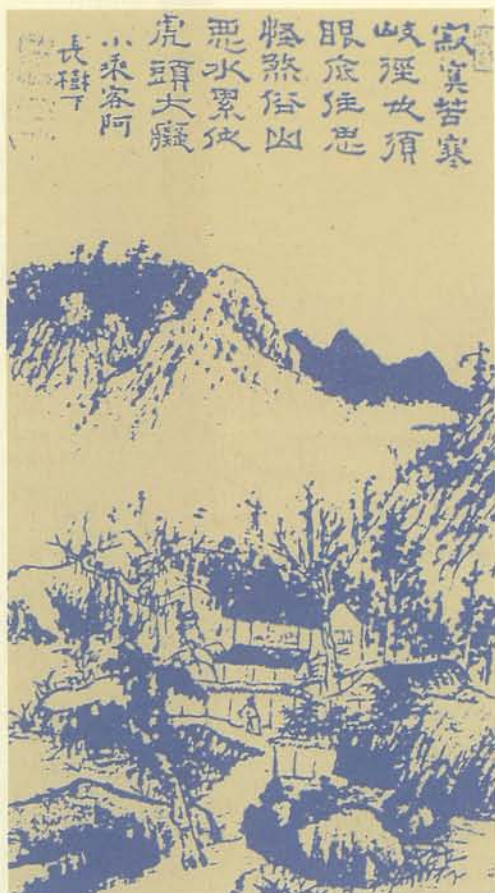
(一)在「甲申事變的影響」方面：八大 23 歲現比丘身，與石濤 22 歲頃拜旅菴本月為師，二者在年齡上是很近的。然而甲申國變時，八大已 19 歲，而石濤才只 3 歲，按理石濤其時尚年幼，其行藏舉措皆由近旁之人（如內官）安排，國變時即由內官護送石濤逕投廣東南海的萬壽寺，可見石濤的家庭在甲申之前就與佛門有很深的淵源（見八大、石濤比較表「思想淵源」一欄）；而八大不過是「棄家」、「遁逃」到離家不遠的奉新山中暫覓一處棲身之所，後來兩人雖然都出了家，但動機、心情以及當時的處境上必然大為不同：八大棄家後的第三年就選擇了出家，想必這三年東躲西藏，最後是不得已才出了家；而且要一個二十餘歲的青年甘心樂意於枯寂的禪門生活，實是不易，這也種下了山人日後發狂的因子；而石濤在出家前的近二十年間已遍遊了湖湘、廬山、杭州等地，又與若干好友有所往來，而對好友行藏之種種選擇亦必知悉，故待他 22 歲選擇拜旅菴為師時，其出於自發自願的程度，想必是要高出八大很多的。故雖然兩人同種了與佛門結緣的因，然其結的果卻如此不同：八大 55 歲發狂疾，裂浮屠服，且於還俗之後再娶；而石濤不過是在畫裡題上「無髮無冠袂雨般，解成畫裡一漁竿」這樣的詩句而已，而 59 歲致八大信中的「向上一齊滌」、「濟有髮有冠之人」，也只像是離開佛門的宣言，其決裂度不若八大。當然，也有人說八大乃是被胡亦堂等清廷官員所逼瘋、或是佯狂裝瘋的，然而八大 55 歲發狂疾那年的前 3 年即在作品上鈐「掣巔」印、前兩年

並曾小發狂疾，可見其狂疾是淵源有自的，也無怪他花鳥畫中那驚心濺淚的風格。然而八大與石濤皆是高智慧的人，他們在佛門中的表現並不因動機的不同而有所不同：八大在「禪林拔萃之器」的盛譽，而石濤也曾不止一次的開堂說法。

(二)有關八大、石濤「性格特徵與氣質」的比較，此舉一例加以補充：石濤 48 歲題〔訪戴鷹阿圖〕其中有「君時住筆發大笑。我亦狂歌起相逐。但放顛，得捧腹，太華五岳爭飛瀑」的句子，可見石濤上人性格豪放豁達，是很容易與朋友交心的；另一幅同期的〔雙鉤桃花圖〕有補款云：「大雪飛揚，驚喜欲狂。一般忍凍，顛倒用章。此老年太過不及也。濟又。」（見《大滌子題畫詩跋》卷 3）見此題跋，如見一天真爛漫的老頑童見著桃花盛開而心花怒放，見著大雪飛揚而驚喜欲狂，以至於把章都蓋倒了。正所謂「大人者，不失其赤子之心」，上人到老仍保持稚童般活潑鮮跳的心情，所以他的人、文、詩、畫都洋溢著一片盎然生機。

上人晚年定居揚州，雖多病，但豪氣不減當年。在〈獻淮兄過我大滌堂談及寫梅漫題〉（未詳為何年之作，轉錄自韓林德《石濤》第 62 頁）詩中有「揮毫落紙從天下，把酒狂歌渺世中」這種狂放駭俗的句子。而在〈與友人夜飲〉一詩中則說到：「攜手大笑菊花叢，縱觀書畫江海空。燈光晝夜如白晝，酒氣直透兜率宮。人本是再來人，每於醉裡見天真。客亦三千堂上客，英風竦颯多精神。拈秃筆，向君笑；忽起舞，發大叫，大叫一聲天宇寬，團團明月空中小。」（見陳鼎《瞎尊者傳》；《大滌子題畫詩跋》卷一所錄，與此稍有出入）在這些熱情洋

溢、豪氣沖霄的詩句裡，不難窺見上人晚年畫作所呈現筆意縱恣、淋漓盡致、灑脫拓落的風格，是其來有自的。這種磅礴睥睨、廓落恢宏的性格氣度，支持了上人度過他生命中的每一時期，也在晚年將他的畫詣推上了巔峰。正因為上人在經歷了人生的苦難困蹇與大風大浪之後，還能保有如此赤忱，他的畫才能以此為基礎，而一再地蛻變、瀟煉，而終於化境。他的詩、畫、人已是融合一氣的，當我們喜愛他時，是喜愛他整個——包括人與詩畫的。



反觀八大：雖然陳鼎在《八大山人傳》中提到他「善談諧，喜議論，娓娓不倦，嘗傾倒四座」，然而當邵長蘅遇八大於北蘭寺時，其時距明亡已近五十年，八大對甲申事變的陰影是如何看待的呢？邵氏在《八大山人傳》中記載著這次相會的情景：「山人胸次汨滯鬱結。別有不能自解之故。如巨石窒泉，如溼絮之遇火，無可如何，乃忽狂忽瘖，隱約玩世；而或者目之曰狂士，曰高人，淺乎知山人也，哀哉。予與山人宿寺中，夜漏下，雨勢益怒，簷溜潺潺，疾風撼窗扉，四面竹樹怒號，如空山虎豹聲，悽絕幾不成寐。假令山人遇方鳳、謝翱、吳思齊輩（註4），又當相扶攜慟哭至失聲，媿予非其人也。」可見這位「忽狂忽瘖、隱約玩世」的大畫家，原來其心靈深處隱藏的是對故國家鄉的一片哀思。也只有上友古人，遇到像方、謝、吳那樣慷慨悲歌的豪傑志士，才肯一吐心聲；而現實生活中，八大也只得向幾個密友吐露過這種內心的糾結，而且儘量地不著痕跡，例如：（一）裘殷玉（註5）自1671至76年共寄八首詩給八大，其中三首都說到山人「逃禪」，可見這應是山人日思夜想的問題，是才以會三番兩次地向裘提起；至於為何要逃禪呢？想來是為了當初是因「弱冠遭變」，不得已才「薙髮為僧」以求保命，這對身為「弋陽王孫」、「明室諸生」的八大山人來說，無疑是極其沉痛的打擊；（二）八大的同門師兄饒宇樸（註6）1677年在〈個山小像〉的題跋上提到山人告訴他：「兄此後直以貫休、齊己（註7）目我矣！」此時距他34歲的第一件書畫作品〔傳綰寫生冊〕已十餘年之久了！語氣又似堅決、又似悵惘以前所流失的歲月，山人

不想再「豎拂稱宗師」，亦不再過枯禪生活了！他亟思「逃禪」，似乎驚覺「去日苦多」了！同時山人亦在自己的小像正中上方蓋了一方大印「西江弋陽王孫」，向世人證明其朱明宗室的身份；不約而同地，正好和石濤上人六十歲以後的「贊之十世孫阿長」圖章相互輝映。（三）八大的「掣顛」印在1677（丁巳）年、1678（戊午）年中連續出現，可見山人在這段期間為了還俗與否的問題，精神異常不安，而可能偶發輕微的病顛，因此用以警示自己。然而在1680（庚申）年終於掣抑不住，而「裂其浮屠服，焚之，走還會城」（見邵長蘅《八大山人傳》），足證這次最嚴重的病顛，是其來有自的。由此可知八大是一個性鮮明的人，他要當佛門中人，即要能「豎拂稱宗師」，一旦志不在此，他再也不能委屈自己的心意，自欺欺人地「粉飾太平」了。所以在1680（庚申）年他55歲時的發狂，其間的心理壓抑與轉折，能使花也濺淚、鳥也驚心。

再回頭看看石濤：他小八大16歲，當初明亡時，他只是個3歲的小孩，後來遁入禪門的動機也不若八大之出於無奈，故石濤後來的行藏舉止，如二次接駕，作〔海宴河清圖〕，結交宮中大臣，或不辭辛勞地籌備北京之行，並在京三年，雖無求得一官半職，卻也廣結名士，並盡覽許多壓箱的宋元名畫真蹟；但也發現京城畫壇被四王吳惲籠罩，乃有他後來振聾發聵的《畫語錄》中「一畫」的思想，此又是後話了，再者，石濤的個性本質上來講彈性較大：他遊金陵、遊燕京、二次接駕，也是隨時隨地稱貼自己的心意，並不覺得冠上「遺民」或「和尚」的大帽子就不該做什麼



事。但八大石濤兩人自珍自重的心情卻是一般的：八大在 49 歲時謹慎地請老友黃安平為其畫像，並不辭辛勞地請友人寫題跋，而且自己也先後自題了六次畫跋，益顯其珍重的程度；石濤 33 歲也寫了〔種松小像〕，並也自題及請友人題款，兩位大藝術家自我珍重的心情是相同的。

(三)有關「思想淵源」方面：八大 68 歲題〔魚鳥圖〕卷云：「東海之魚善化，其一日黃雀；秋月為雀，冬化入海為魚。其一日青鳩；夏化為鳩，餘月復入海為魚。凡化魚之雀皆以朮，以此，證知漆園吏之所謂鯤化為鵬。八大山人題。」印：屐形印。(上海博物館藏，見《四高僧畫集》第 82 頁)。

按：此段題跋顯示山人對莊子蛻變哲學逐漸感興趣的事實。從畫面上的構圖來看，一隻魚悠游在畫面的上方，兩隻鳥反而棲止在畫面下方的岩石上，此二者中間並無任何物體來暗示時空的轉移，顯示這是一個相容或是連續的空間；再加上山人自題「鯤化為鵬」的一段跋語，驗之山人本身曾歷經多次個人生命的徹底轉換，是以證之山人有此道家的「蛻變」觀。山人早於 1683 年左右即開始畫蟬，蟬亦是蛻變的一個典型例子。何況山人曾長久沈浸於佛門中，「輪迴」的觀念也對此造成了一定的影響。(見班宗華〈八大山人書畫析義〉，刊在《故宮文物》第 97 號第 58—60 頁)。



黃安平所繪个山小像圖(局部，1674年作)

而石濤晚年寫成的《畫譜》，其中最重要的「一畫」觀，其思想淵源之一即來自於老子的「一生二、二生三，三生萬物」的觀念，且行文縱橫排募，頗有《莊子》一書的氣息，又石濤 56 歲以後至臨終所居處所喚曰「大滌堂」，名號亦曰「大滌子」，可見兩人除了在早年有共同的佛門生活以外，在晚年亦皆有濃厚的道家思想。

(四)有關「世俗生活」方面：關於石濤接駕，除了受師父師祖的影響之外(石濤〈接駕詩〉：「兩代蒙恩慈氏遠，天上人間悉知還。」「自愧羚羊無掛角，那能音吼說真傳。」)，還有其他原因。從歷史趨勢來看，明末的腐敗無疑必導致潰亡，而清初的舉政措施穩定了當時不安的局面，且適切地採取順應時勢的腳步，例如順治帝改革落後的滿人舊制：革除割腳筋刑、穿耳鼻刑；准許滿漢官民聯姻；殿試天下貢士、策問賢能、共商國是、頒行滿文《三國演義》等等。尤其順治本人深喜漢文，嫻於漢俗，因此上行下效，影響了清初旗人的風氣。到了康熙時，並不直接插手兩大宗教佛、道內部派系的紛爭(不同於後來的雍正帝)，《康熙起居注》云：「朕但聽其成，僧自為僧，道自為道，守其成規而已，何必禁耶？」另一方面，康熙心目中也擅於運用手腕對宗教人物施予恩慧，在下江南、上河北之途中，常常於寶刹中題匾賜；再加上在此之前的



懷柔政策，如厚葬崇禎帝，遷明太祖神主牌位於歷代帝王廟、尊孔子為「大成至聖文宣先師」、開科取士、整治河道等，至如武功方面，則有平定三藩之亂，收復台灣，造成空前未有的大版圖。此外，清初對明朝宗室的手段，一方面於開國之初對明代後裔及有懷舊思想的文人以高壓來鎮壓；又以懷柔方式加以撫慰，例如將諸王家口送上海。而且清帝完全地表示同情崇禎皇帝，熱烈稱其「秉恭儉之心，宏仁孝之行」，而將一切惡果歸諸李自

成，聲稱入關是為了鄰國之間的救急，來討伐李自成的。入京後，還為崇禎帝縞素三日（見《明季實錄》所載《大清檄文》），無怪石濤上人在北京周旋於權貴之中時，說出了「蘭蕙本契合，氤氳相綢繆」的句子（《賦別金台諸公》），何況幼年的石濤在清兵入關之前，就因宗室的內爭被迫遁入空門，並無直接身受滿族之迫害。所以上人在此時繪《海晏河清圖》，只是忠實地反映了現實，並無特別可厚非處。



石濤自寫種松小像圖卷（1674年作）

## 結 論

人天生的「質」俱各不同：才情、氣味、秉賦等互有參差，再益以後天人為所附加上的「文」，例如時代背景、社會環境、教育程度、師友往來等的差異，主客觀條件互相作用、消長、制衡，以至於協調、完滿，乃至於偉大。其人格之崇高，便足以使我們仰之、鑽之了，更何

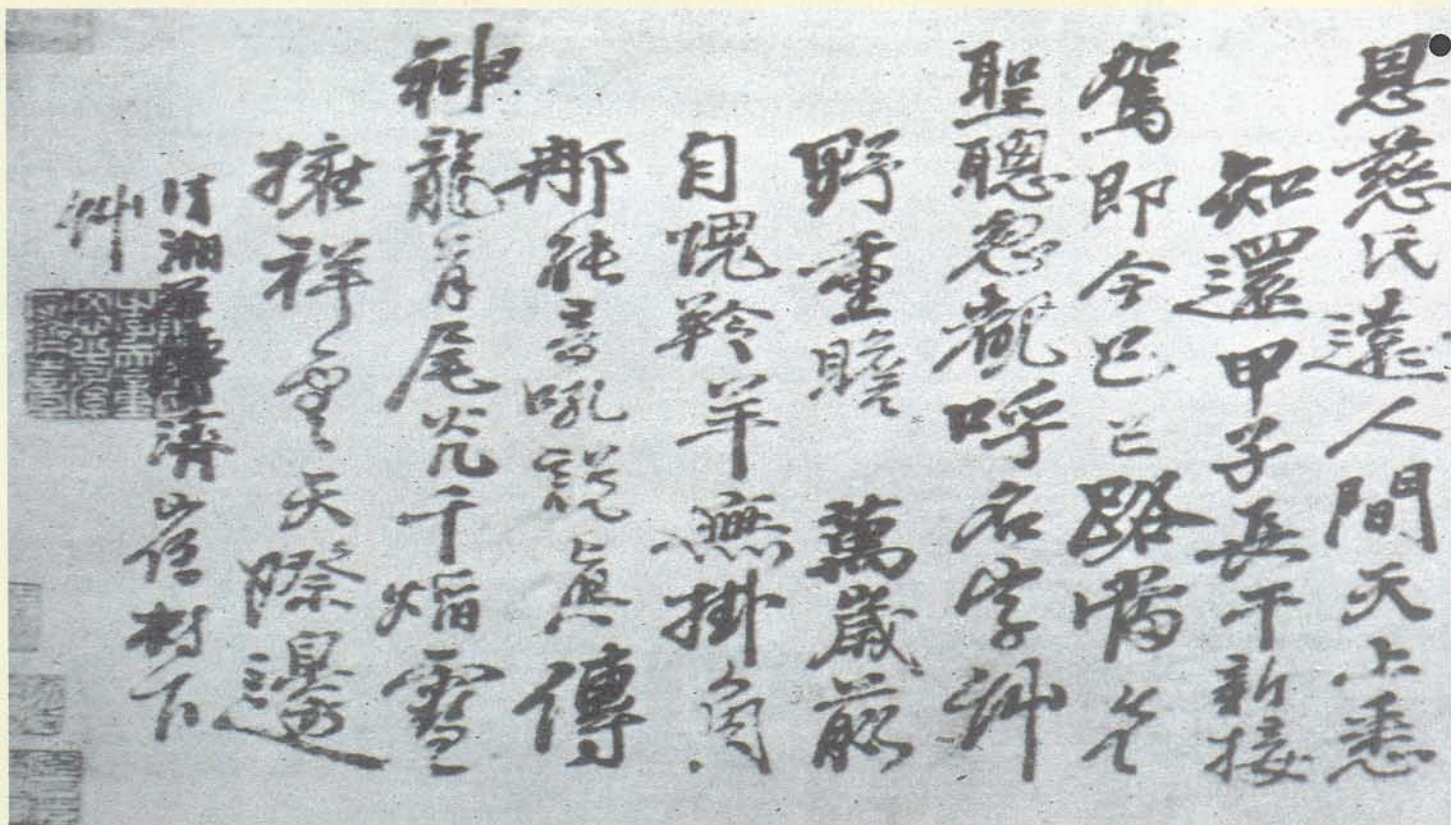
況是留下了那麼多豐富璀璨作品的大書畫家呢？漢朝的徐幹就已說過：「藝者，德之枝葉也；德者，人之根幹也。斯二物者，不偏行，不獨立。」（《中論·藝紀篇》）又司馬遷說「余讀離騷，悲其志。……明道德之廣崇，治亂之條貫，其志潔，其行廉。皜然泥而不滓，雖與日月爭光可也！」（《史記·屈賈列傳》）好「皜然泥而不滓，雖與日月爭光可也！」法國作家羅曼·羅蘭心目中所謂的三位「巨人」是托爾

斯泰、貝多芬和米開朗基羅，他在《三巨人傳》一書的末尾也說道：「偉大的心魂有如崇山峻嶺，風雨吹盪它，雲翳包圍它；但人們在那裡呼吸時，比別處更自由更有力。純潔的大氣可以洗滌心靈的穢濁。……」「……它的氣息是苦澀的，可是是純潔的，把我們貧血的心在其中薰沐一會罷！」而八大、石濤，也正是世界藝術史上的二位巨人！

我們知道：任何藝術家的思想、意識、性情、興趣、經驗、學

習，以及家世、環境、職業、遭遇……等等，這種種都是他建造個性與人格的重要元素，而他的創作品，不管是書畫詩詞、音律歌賦以及其他，都只是這個人格的反映罷了；德國哲學家希勒格(Schlegel)說：「人所給與他的同胞的，除他自己之外，再沒有別的東西。」譯壇巨擘傅雷也屢次告誡他的兒子傅聰：「先為人，次為藝術家，再為音樂家，終為鋼琴家。」這穩妥而合於情理的程序（見《傅雷家書》）。

石濤平山堂見篤紀事詩畫卷題跋（1689年作）

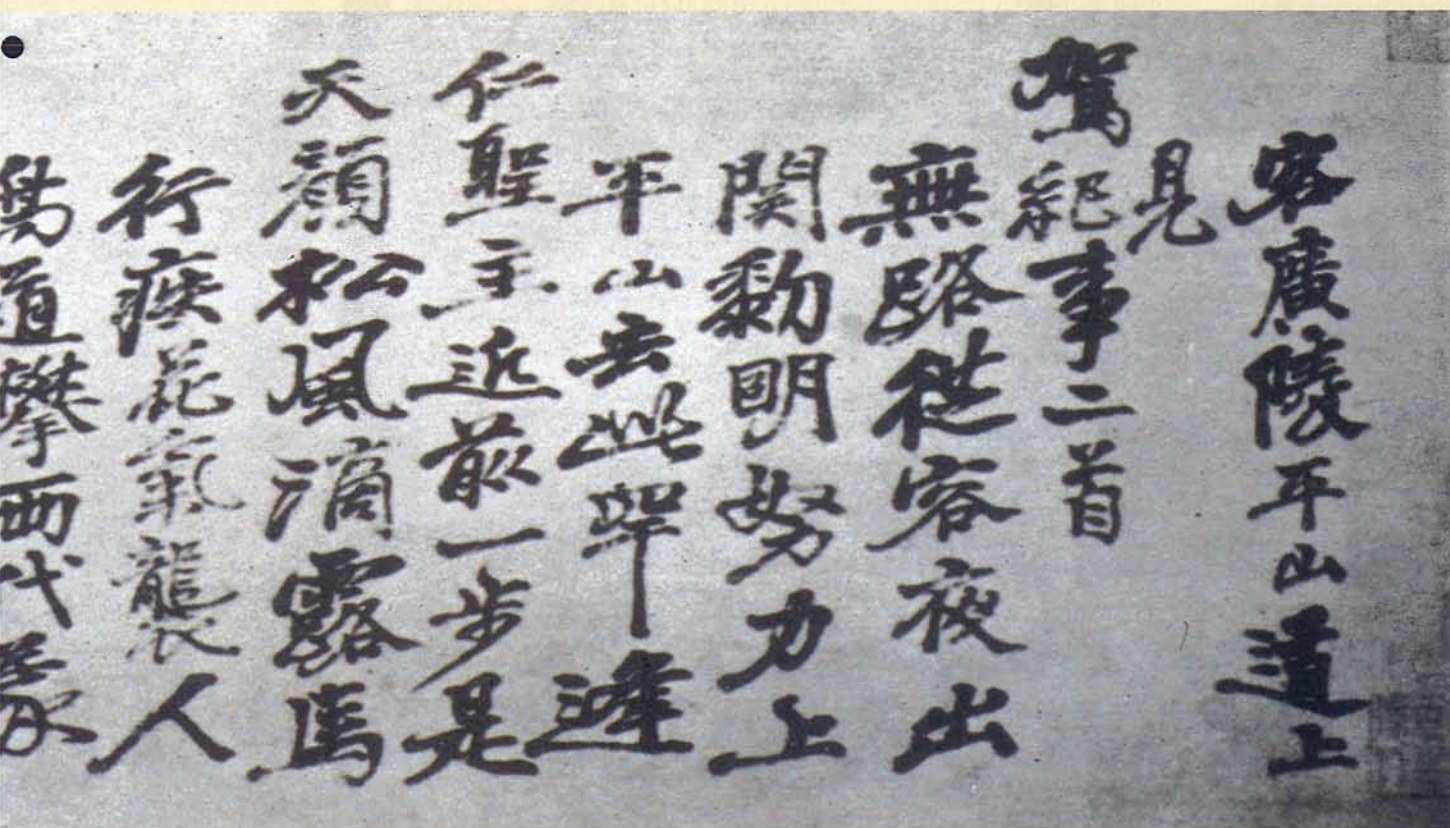


一個成功的藝術大師，必是由他成功的人格、和成功的生活中而來的，縱使生活中有挫折、有雲翳，那也有如龐大交響曲中的緩板樂章或休止符，這些轉折或停頓，只是為了一個休息、一種鍛鍊、一段為迎接更為璀璨華麗、圓熟輕快的光明樂段之前較為滯塞的前奏曲罷了！然而，這光明也是他，這晦澀也是他！我們反而因為他所受的苦難、試探和僵蹇而更愛他！法國美學家哥爾梯(Paul Gaultier)說：

「祇要是真的藝術品，在它的線和調子中，沒有不是表明作家其人的心的世界的。畫家、音樂家，無非在他們的製作品中，歌他們自己、愛他們自己罷了。……我們依了作品而與藝術家的感情同化時，我們便把握著上述藝術家的內在世界，而感到從他的世界裡再生的情緒。這樣，我們依了我們感情的強弱，把藝術家其人的個性在我們的裡面復活了。而且，……更依了藝術家其人的性格的種種表現，把我們的

人格擴大開來。」他的這段話，很可以給我們一個啟示：需保有一顆鮮活靈動的心，時時保持清醒，才可以處處有發現，處處有所得。

就八大和石濤而言，其時代背景和社會環境大致是相似的，需著重的是他們的性格、生活、思想、師友、遊歷等的異同，以及這種種因素如何造成其藝術風格上的獨特性；而此「獨特性」，正是當時疲弱不振、晦暗不明，而被四王吳惲所籠罩的藝壇最需要的，此「嶄然泥



而不滓」、與日月爭光的英雄氣質與偉大精神，其實是任何時代的任何一個清醒、有意識地要求自己日新又新的人所應追求的。



### 註釋

- 註3 見張清治先生指導、金謹中撰《八大山人繪畫上之筆墨與構圖研究》，中國文化大學藝術研究所碩士論文，民國75年6月)
- 註4 方鳳、謝翱、吳思齊是宋末元初時遺民，這三位「每登嚴凌山慟哭西台」的汐社舊盟，曾以「已嫁處子不更二夫」自誓，以民族氣節名動天下。
- 註5 裘殷玉(璉)與山人初見時即投契，裘詩中「尋幽此數過」，可見裘與山人往來甚為繁密。此外裘之岳父胡亦堂任新昌縣令時，亦與八大山人相交接，二人的交情，當始於裘的從中介紹和引見。
- 註6 饒宇朴，「字宗蔚，少聰穎絕人，讀書目數行下。長於詩古文詞，卓然成一家言，工書法。一時名士爭欲與之遊。著有《菊花莊集》、《蔚宗集》、《鳳遊草》。」(見同治十年修《進賢縣志》卷19<文苑>)當時介岡饒氏一族，文風甚盛，饒氏兄弟叔伯輩，也多為當地名士，饒宇朴有<菊莊夕照>七絕一首，收在「介岡八景」內(見同書卷23第49頁)，可見菊莊與山人主持了二十餘年的燈社為近鄰。
- 註7 貫休，五代僧人，蘭谿姜氏子，字德隱，有羅漢畫傳於世。工篆、隸、草書，時號「姜體」。工詩，以不肯改「一劍霜寒十四州」詩句，得罪吳越錢王，走荊州，以主者不禮，拂袖而去；入蜀，蜀主王建優遇之，在蜀作壁畫最多，號禪月大師。齊己，唐末詩僧，和鄭谷為方外交，有《白蓮集》傳世，貫休、齊己二人都曾尋寓南昌，山人或因而以此二人自比。