

一切皆真—禪宗「立處即真」觀對書法藝術的超越與 融通

Everything Is True— The Zen Concept of "Wherever One Stands Is the True" and Its Transcendence and Integration in Calligraphy

鄭世宗*

Cheng, Shih-Chung

國立中興大學文學博士

摘要

本文探討馬祖道一禪師「一切皆真」思想如何從禪宗本體論與實踐論出發，深刻影響書法藝術的美學觀念與創作方法。通過分析《馬祖語錄》與僧肇《不真空論》，闡明「立處即真」哲學基礎，超越「理—事」、「體—用」二元對立，並開顯出「平常心是道」的美學實踐途徑。以王維、石濤為例，析論「立處即真」在山水畫與「一畫論」中的具體表現，說明藝術從外在模仿轉向內在真實的呈現。進而以隱元隆琦的書法與詩偈為核心，探討其如何將禪悟融入筆墨，形成「黃檗書風」，影響日本江戶時代唐樣書道與煎茶文化。本文指出，「一切皆真」思想不僅為中國藝術提供形而上學依據，更在筆墨、結構、氣韻等層面實現精神與形式的高度統一，成為跨文化、跨時代的美學資源。

【關鍵詞】一切皆真、立處即真、隱元隆琦、黃檗宗、一畫論

*鄭世宗，專業書法工作者，臺中市北區華美街二段 256 號，0952553899，cheng252595@gmail.com

一、前言

禪宗美學的核心課題之一，在於如何從日常生活中體認真實，並將此體認轉化為藝術創造的動力。馬祖道一（709-788）提出「一切皆真」的觀念，不僅深化了佛教的般若空觀，更為書法藝術提供了獨特的本體論基礎。這一思想主張「立處即真」，即任何當下所在之處、所遇之境，無不是真理的顯現，打破了「世俗」與「聖境」、「現象」與「本體」的二元對立。由此出發，「平常心是道」成為禪宗美學的實踐原則，強調在不離日常的狀態中實現精神的超越與自在。

本文即由此出發，探討此一思想如何透過「立處即真」、「平常心是道」等命題，深刻影響書法藝術的創作觀與審美觀。在創作層面，它促使藝術家從追求外在形似轉向內在真實的呈現，例如王維（699-761）的山水畫不僅再現自然，更蘊含「山水以形媚道」¹的哲思；石濤（1642-1707）的「一畫論」則從筆墨中開顯本體，強調「法自我立」，體現了禪宗「即事而真」的創造精神。在審美層面，則發展出「拙」、「淡」、「自然」等美學範疇，重視作品中的氣韻與生機，而非技巧的炫耀。

本文進一步以明代禪僧隱元隆琦（1592-1673）的書法為例，說明禪與藝術在實踐中的融合與開展。隱元東渡日本後，創立黃檗宗，其書風融合晚明文人雅韻與禪宗機鋒，筆法雄健而靈動，被譽為「萬里一條鐵」。他的作品如〈草書偈語中堂〉、〈梅花詩軸〉等，不僅在形式上繼承了文徵明的端穩結構，更在筆墨中注入禪者的超脫與直覺，展現出「閒適自在」的藝術氣息。此外，隱元也將禪意融入茶文化，提倡「茶禪一味」，使飲茶成為體悟真實的修行方式，深刻影響了日本煎茶道的發展。

禪宗「一切皆真」的思想，不僅為書法藝術提供了形而上的依據，更在筆墨、結構、氣韻等層面實現了精神與形式的高度統一。它使藝術從對外在形象的執著，

¹ 《畫山水序》：「聖人含道映物，賢者澄懷味像。至於山水，質有而趣靈，是以軒轅、堯、孔、廣成、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之游焉。又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道，而賢者通；山水以形媚道，而仁者樂。不亦幾乎？」〔南朝宋〕宗炳：《畫山水序》。（<https://ctext.org>，2025年5月）。

轉向對生命真實的叩問，成為一種跨文化、跨時代的美學資源，至今仍具有深刻的啟發意義。

二、「一切皆真」的哲學基礎與美學轉向

馬祖道一（709-788）作為中國禪宗洪州宗的創始人，其思想深刻影響了禪宗的發展方向。他提出的「一切皆真」觀念，不僅是個人修行體悟的結晶，更是對傳統佛教理論的創造性轉化。這一思想突破本體與現象的二元對立，將禪宗導向「即事而真」的實踐道路，為後世禪修提供了理論基礎與實踐指引。

（一）馬祖道一的「理事無別」與「立處即真」

在《馬祖道一禪師語錄》中，馬祖道一明確闡述其核心觀點：

理事無別，盡是妙用，更無別理，皆由心之回轉。……種種成立，皆由一心也。建立亦得，掃蕩亦得，盡是妙用，盡是自家。非離真而有立處，立處即真，盡是自家體。若不然者，更是何人？一切法皆是佛法，諸法即是解脫；諸法不出於真如，解脫者即是真如。²

這段話揭示了幾個關鍵點：其一、理事無別：理（本體、真理）與事（現象、行為）並非割裂的兩個領域，而是同一心性的不同顯現。一切現象皆是真理的「妙用」，其本質無二無別。其二，心之回轉：萬法的成立與變化皆源自心的作用，心是能動的主體，通過「回轉」（即覺悟與轉化）實現對真理的體認。其三，立處即真：任何當下存在的事物（立處）本身即是真實，無需離開現象另尋本體。這一觀點否定離事求理的傳統思路，強調「觸事而真」。

馬祖的「一切皆真」若僅從本體與現象的統一性理解，尚不足以涵蓋其深意。實則，這一思想是對般若空觀的積極發揮：

1.空觀的實踐化：傳統空觀強調「緣起性空」，否定現象的獨立自性，但馬

²〔宋〕道原纂：《景德傳燈錄》卷28，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊51，第2076號，（臺北：新文豐，1983年），頁440上。

祖更進一步指出，空性並非虛無，而是即在現象中呈現的真實。所謂「掃蕩」（破執）與「建立」（立行）皆是心的妙用，二者不二。

2.真如即解脫：馬祖將「諸法即解脫」與「諸法不出真如」相聯繫，表明解脫不必離世間求取，而是於當下體認現象的本真性。這種思路與《維摩詰經》「煩惱即菩提」³一脈相承，但更突出主體心的能動性。

值得注意的是，馬祖的思想與僧肇（384-414）的《不真空論》高度契合。僧肇言：

甚奇世尊，不動真際，為諸法立處。非離真而立處，立處即真也。然則道遠乎哉？觸事而真，聖遠乎哉？體之即神。⁴

此處「立處即真」與馬祖的表述幾乎一致，二者均否定離現象求本體的思維，強調真理即在日常事物中顯現。僧肇從般若學角度闡發「不真空」（即不真故空），馬祖則從禪修實踐角度，將此理論轉化為「盡是自家體」的心性論，使空觀不再是抽象哲理，而是可體證的現實。

馬祖道一的「一切皆真」思想，不僅是對傳統二元論的批判，更是對空觀的創造性詮釋。通過「心之回轉」，修行者得以在現象中見本體，於剎那間悟永恆。這一理念將禪宗從玄理探討引向生活實踐，使凡夫日用成為解脫的場域。正如馬祖所言：「若不然者，更是何人？」⁵——若離此心此境，又何處尋真？這種直下承當的氣魄，正是禪宗生命力的源泉。

³《維摩經玄疏》卷2：「若無緣大慈，觀生死即涅槃、煩惱即菩提，與眾生此滅道之樂，名無緣大慈也」〔隋〕智顗撰：《維摩經玄疏》卷2，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊38，第1777號，頁530下。

⁴〔後秦〕僧肇作：《肇論·不真空論第二》，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊45，第1858號，頁153上。

⁵《馬祖道一禪師廣錄（四家語錄卷一）》卷1：「非離真而有立處，立處即真，盡是自家體。若不然者，更是何人？」《馬祖道一禪師廣錄（四家語錄卷一）》，收入：河村照孝編集：《卍新纂大日本續藏經》冊69，第1321號，（東京：株式會社國書刊行會，1989年），頁3中。

（二）「平常心是道」與美學的生活轉向

馬祖道一提出的「平常心是道」思想，是中國禪宗史上具有突破性的理念。這一思想不僅深化了禪宗的修行觀，更對後世文化與當代心理實踐產生了深遠影響。馬祖在闡釋「平常心」時指出：「何謂平常心？無造作，無取捨，無斷常，無凡無聖。」⁶這段話揭示了平常心的核心特質：一種超越二元對立、自然無為的心靈狀態。在這種心境中，修行者不再執著於造作取捨，也不陷入「斷見」或「常見」的極端，更無須區分「凡」與「聖」的差別。這種無分別的狀態，實質上是對般若空觀的實踐化體現，與《六祖壇經》所強調的「無念、無住、無相」⁷一脈相承，共同指向心靈的徹底自由與解脫。

值得注意的是，馬祖道一的「平常心」觀念與當代心理學中的「正念」（mindfulness）有著驚人的相通之處。正念強調對當下經驗的覺察與接納，不加以評判或執著，這與馬祖所說的「無造作，無取捨」高度契合。現代心理學研究顯示，正念練習能夠有效減輕焦慮、提升心理韌性，而馬祖的教導早已指出，真正的解脫不在遠離塵世，而是在日常生活中的每一個當下體認真實自我。這種跨越時代的共鳴，彰顯了馬祖思想的深刻現代性與實用價值。

在哲學層面上，馬祖的「平常心是道」與其「立處即真」的思想密切相關。他強調：「非離真而有立處，立處即真。」⁸這意味著真理並不離於現實世界，而是就在此時此地的具體經驗中呈現。禪宗所說的「真」，並非與「假」相對的抽象概念，而是意義的直接顯現；「實」則是指實存世界的自足性。這種「真即實、實即真」的觀點，打破了傳統哲學中本體與現象的割裂，讓存在的意義回歸生活本身。

⁶《馬祖道一禪師廣錄（四家語錄卷一）》，收入：河村照孝編集：《卍新纂大日本續藏經》冊 69，第 1321 號，頁 3 上。

⁷《六祖大師法寶壇經》卷 1：「我此法門，從上以來，先立無念為宗，無相為體，無住為本。無相者，於相而離相。無念者，於念而無念。無住者，人之本性。」〔元〕宗寶編：《六祖大師法寶壇經》卷 1，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 48，第 2008 號，頁 353 上。

⁸《馬祖道一禪師廣錄（四家語錄卷一）》卷 1：「非離真而有立處，立處即真」《馬祖道一禪師廣錄（四家語錄卷一）》，收入：河村照孝編集：《卍新纂大日本續藏經》冊 69，第 1321 號，頁 3 中。

這一思想深刻影響了中國藝術與文化的發展。唐代以後的文人藝術逐漸追求一種「自然而然」的境界，例如「青山自青山，白雲自白雲」⁹所呈現的審美理想：讓事物如其本然地呈現，不加入為造作，也不強求意義的附加。這種藝術觀強調世界自身的意義，反對脫離現實的抽象追求，從而使中國藝術在山水畫、詩詞創作中展現出獨特的禪意風格。

總的來說，馬祖道一的「平常心是道」不僅是禪宗修行的重要理念，更是一種生活哲學的智慧。它啟發人們在紛繁複雜的現代社會中，以無執、無分別的態度面對生活，從而獲得心靈的真正自由。這種思想跨越了宗教範疇，成為聯接古代智慧與當代生活的橋樑，至今仍具有重要的啟發意義。

三、「立處即真」在書畫藝術中的表現

禪宗的「立處即真」思想深刻塑造了中國藝術的創作理念與審美取向。這一思想主張真理即存在於當下具體之境，無需向外追尋抽象之道。對藝術家而言，這意味著創作不再是技藝的炫示，而是情感與思想的自然流露，是自我與世界相遇的真實見證。正如「德成而上，藝成而下」¹⁰，藝術的價值不在於形式之華美，而在於其能否傳遞生命與自然的內在真實。

（一）王維山水：即景即真，意在筆先

在「立處即真」的影響下，中國藝術家強調與自然的深度融合，追求一種物我兩忘、天人合一的境界。唐代畫家王維的山水畫即為典範。其作品不僅再現自然之形，更透過筆墨捕捉山水的內在神韻與哲學意涵。在王維的畫中，一山一水、一樹一石皆不再是外在客體，而是心靈與自然對話的載體，使觀者感受到靜謐與永恆並存的禪意。這種創作觀正是「立處即真」的具體實踐——藝術於此刻此景中揭示本真。

⁹〔宋〕普濟集：《五燈會元》卷4，收入：河村照孝編集：《卍新纂大日本續藏經》冊80，第1565號，頁101下。

¹⁰〔漢〕鄭玄注；〔唐〕孔穎達疏：《禮記注疏·樂記》卷三十八，《禮記正義》（《武英殿十三經注疏》，乾隆四年刻），頁20。（<https://ctext.org>，2025年5月）。

時至今日，禪宗這一思想仍啟發著當代藝術創作。許多藝術家將「立處即真」融入創作過程，以細膩觀察捕捉自然之妙，以樸素語言表達生命感悟。這種創作不僅實現了藝術家的自我表達，更引領觀者回歸生活本質，思考存在之意義。可以說，「立處即真」不僅是哲學命題，更是跨越時代的藝術精神，使中國藝術始終蘊含著深邃的靈性與人文關懷。

（二）石濤「一畫論」：從筆墨到本體的創造性轉化

清初畫僧石濤提出的「一畫」思想，是中國藝術理論中極具哲學深度的創作原則。這一理論深植於禪宗「不二法門」的思想傳統，將藝術創作提升至對生命本體悟證的層次，展現了圓融無礙的創造之道。石濤所言的「一畫」，並非數量意義上的「一」，而是指向一種超越二元對立、契合本心的純粹體驗境界。這種境界打破了有與無、主與客、現象與本體的界限，使藝術創作擺脫既定法則的束縛，進入無所羈絆、從容自在的狀態，實現所謂「即悟即真」的藝術大法。

石濤的「一畫」論蘊含兩個重要面向：其一，超越分別與對待。在創作過程中，藝術家不應受時空序列或技巧成規的困擾，而應專注於當下的圓足體驗。這種「當下即永恒」的態度，與禪宗「頓悟」思想一脈相承，強調在瞬間的創作中體現整體性的真理。其二，即事即真的創造精神。石濤認為，每一筆劃皆應成為心性的自然流露，是藝術家內在真實的直接展現。這種創作方式使藝術家與作品之間產生一種本體性的連結，筆墨不再是外在形式，而是心跡的延伸。

石濤的「一畫」論本質上是一種超越性的追求。正如禪宗修行者從凡夫至成佛的過程需不斷突破自我局限，藝術家也需在創作中實現從技術層面到精神層面的飛躍。無論是書法或繪畫，藝術家必須透過「悟」來證見本心，尋找到屬於自己的藝術語言。這種「悟」並非來自刻意思考，而往往發生於不期然的狀態——類似禪宗的「頓悟」或藝術創作中的「靈光一現」。在這種純粹的創作體驗中，藝術家得以擺脫外在束縛，直聽本心，並將內在感悟轉化為具體藝術形式。

石濤的「一畫」論不僅是傳統藝術的理論總結，更對當代創作具有深刻的啟發意義。它提醒藝術家：真正的創造力來自於心與物的直接交融，而非對形式的盲目追求。在當代藝術過度強調概念與技術的背景下，石濤的思想呼籲回歸創作的本真狀態——即在每一刻的創作中實現自我與世界的和諧，達到超越形式的自由境界。

（三）張懷瓘書論與「一切皆真」的融合：中國書法中的即事即真之道

中國書法藝術不僅是筆墨技巧的展現，更是深具哲學意涵的精神表達。唐代書論家張懷瓘（生卒年不詳）的書法理論與禪宗「一切皆真」的思想雖源自不同傳統，卻在藝術創作的本體論層面形成深刻對話。張懷瓘以「生氣」為核心的書論，強調書法應如自然生物般充滿內在生命力，而禪宗的「一切皆真」思想則主張「立處即真」、「觸事而真」，兩者共同指向一種即事即真、當下圓足的美學實踐。

張懷瓘在《書斷·序》中論書藝之妙，有如下一段論文：

爾其初之微也，蓋因象以矐矐，眇不知其變化，範圍無體，應會無方，考沖漠以立形，齊萬殊而一貫，合冥契，吸至精，資運動於風神，頤浩然於潤色。爾其終之彰也，流芳液於筆端，忽一飛騰而光赫。或體殊而勢接，若雙樹之交葉；或區分而氣運，似兩井之通泉。麻（麻）蔭相扶，津澤潛應。離而不絕，曳獨璽（繭）之絲；卓爾孤標，竦危峰之石。龍騰鳳翥，若飛若驚。電燄燿燿，離披爛熳，翕如雲布，曳若星流。朱焰綠煙，乍合乍散。飄風驟雨，雷怒霆激，呼吁可駭也，信足以張皇（惶）當世，軌範後人矣！¹¹

這段描述鋪陳，雖然經過了文學化，但是，它恰恰可看作是對中國書法精神的美學禮贊。其中精采的論述是：「考沖漠以立形，齊萬殊而一貫，合冥契，吸至精」。

¹¹〔唐〕張懷瓘：《書斷·序》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》卷7，（北京：人民美術出版社，1964年），頁221-222。

1. 虛無生成與當下真實的辯證

張懷瓘提出「考沖漠以立形」，揭示書法創作從虛無中誕生的過程。這一思想與《老子》「有生於無」¹²的宇宙觀相通，同時也契合禪宗「非離真而立處，立處即真」的宗旨。書法家於創作之初進入虛靜狀態，在寂寞中叩問形式，正是為了擺脫表象執著，直指本真。這種「無中生有」的創作過程，實質上是對「一切皆真」的實踐——在虛無中顯現的真實，正是最根本的真實。正如馬祖道一所言「盡是妙用，盡是自家」（詳見註2），書法家的每一筆都是從本心流露，當下即是真實。

2. 「一貫萬殊」與理事無別的契合

張懷瓘「齊萬殊於一貫」的思想，強調書法線條應統攝自然萬類的法則。這種「囊括萬殊，裁成一相」¹³的追求，與禪宗「理事無別」的觀念異曲同工。禪宗認為理（本體）與事（現象）並非割裂，而是心的妙用；同樣，書法中的「一相」並非抽象符號，而是蘊含自然萬象生命氣韻的純粹形式。張懷瓘描述書法「體殊而勢接」、「區分而氣運」，正是「一切皆真」在藝術中的體現——差異中見統一，現象中顯本體。

3. 冥契自然與即事即真的創作觀

張懷瓘以「合冥契，吸至精」概括書法與自然的關係，強調超越形似、直取神韻的創作態度。這種「冥契」不同於簡單模仿，而是主客冥合、物我兩忘的悟道狀態，與禪宗「觸事而真」的體證方式完全一致。草聖張芝（?-192）「探乎萬象，取其元精」¹⁴的創作實踐，正是「一切皆真」的具體展現——在筆墨揮灑間，當下觸及自然的本真狀態。這種創作觀要求書法家不僅具備技藝，更需有「即悟即真」的直觀能力。

¹² 《老子·四十章》之語：「萬物生於有，有生於無。」〔魏〕王弼注；樓宇烈校釋：《老子道德經注校釋》（北京：中華書局，2016年），頁110。

¹³ 〔唐〕張懷瓘：《書議》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》卷4，頁155。

¹⁴ 《六體書論》：「草書者，……探乎萬象，取其元精，至於形似，最為近也。字勢生動，宛若天然，實得造化之姿，神變無極。」〔唐〕張懷瓘：《六體書論》，收入〔唐〕王原祁等纂輯；孫霞整理：《佩文齋書畫譜·第二冊》卷6，（北京：文物出版社，2013年），頁227。

4.時空維度中的當下真實

張懷瓘對書法音樂性的描述，凸顯了書法在時間流中的展開特質。書法的點畫起止、節奏變化，都是在時間維度中實現的當下創造。這種時空交融的特質，使書法成為「一切皆真」的理想載體——每一瞬間的筆墨運動都是獨一無二的真實顯現，不可重複，亦不可替代。清代朱和羹（?-1850）強調創作需「從空處落想」¹⁵，達到超渾灑脫的境界，正是對當下真實的極致追求。

5.書法作為「一切皆真」的藝術實踐

書法藝術的深層意義在於它將「一切皆真」的哲學思想轉化為具體的藝術實踐。通過筆墨，書法家實現了人與宇宙的對話，在點畫之間體證當下的真實。這種創作不僅是技術活動，更是存在方式的展現——每一幅作品都是書法家心靈狀態的寫照，透過筆墨的張力與節奏，傳遞其對真實的體悟。

在當代語境中，重探張懷瓘書論與「一切皆真」思想的交融，具有重要意義。在技術理性主宰的時代，書法藝術提醒我們回歸當下直觀的體證方式，在筆墨運行中感受生命與宇宙的本真狀態。這種藝術實踐不僅是文化傳承，更是對現代生活異化的一種療癒，為人類提供了一種契入真實的存在方式。

四、隱元隆琦：禪意書風的實踐與東傳

（一）生平與文化影響

隱元隆琦（1592-1673），俗姓林，福建福清人，明末清初臨濟宗高僧。萬曆四十八年（1620）出家，精研《法華》《楞嚴》等經典，後於天啟四年（1624）拜入密雲圓悟（1566-1642）門下，繼承黃檗山法席，在閩地弘揚臨濟禪法。順治十一年（1654），應日僧逸然性融（1601-1668）之邀，隱元率三十餘弟子東渡日本，初駐長崎興福寺、崇福寺等地弘法。

德川幕府第四代將軍德川家綱（1641-1680）賞賜京都宇治十萬坪土地，隱

¹⁵ 《臨池心解》：「作文須立身題巔，從空處落想，到得空處，自然不脫不粘；作畫到得空處，自然超渾灑脫；作書何獨不然？」〔清〕朱和羹：《臨池心解》，收入《嘯園叢書》第二函，1883年校刊本，（哈佛燕京圖書館藏書），頁3。（<https://ctext.org>，2025年5月）。

元遂於 1661 年創建萬福寺，正式成立日本黃檗宗，以臨濟禪法為核心，融合淨土念佛法門。此宗迅速發展，至今擁有五百餘座寺院，成為日本禪宗重要流派。

隱元東渡不僅傳播佛教，更深入推動中日文化交流。他將中國煎茶文化、普茶料理、建築樣式（明朝風格）、印刷技術及農作物如孟宗竹、西瓜、四季豆等引入日本，深刻影響日本飲食、藝術與日常生活。黃檗僧侶創立的「黃檗書風」（以濃墨厚實為特徵，稱「萬里一條鐵」）亦成為日本書道重要流派。

1663 年隱元退隱，傳位弟子木庵性瑠（1611-1684）。圓寂前獲後水尾天皇賜號「大光普照國師」，彰顯其宗教與文化貢獻。其著作《隱元全集》及禪門清規改革對日本佛教現代化轉型具有深遠影響。隱元隆琦堪稱中日文化交流史上的重要橋樑，其遺澤至今猶存。

（二）隱元隆琦禪法中的「一心」思想與「一切皆真」的融合實踐

隱元隆琦作為明末清初臨濟宗高僧與日本黃檗宗開祖，其禪法思想深刻體現了「一切皆真」的哲學內涵。他提出：「見得精明，悟得透徹，便與臨濟把手共行，毘盧同時坐臥。」¹⁶這句話不僅表達了與歷代祖師心印相通的境界，更揭示了「當下即真」的禪法特質——當修行者徹見本心時，一切現象無非真如的顯現，與諸佛同坐臥的體驗正是「一切皆真」的極致體現。

1. 「一心圓明」與「立處即真」的本體論契合

隱元隆琦強調「人人本有虛靈鑑覺，寂炤圓明，無缺無餘，亙古亙今之真心」¹⁷，這一觀點與馬祖道一「立處即真」的思想形成深刻呼應。隱元所言的「真心」超越時空限制，具足圓明、清淨、具足三種特質，正是「一切皆真」的本體論基礎。他引用《華嚴經》「心造諸如來」¹⁸的觀點，闡明「千佛萬祖皆從一心而成」

¹⁶〔明〕隆琦說；性杲等編：《普照國師語錄》卷上，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 82，第 2606 號，頁 743 上。

¹⁷〔明〕隆琦說；性杲等編：《普照國師法語》卷中，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 82，第 2606 號，頁 748 上。

¹⁸《華嚴經》提到：「若人欲求知，三世一切佛，應當如是觀，心造諸如來。」〔東晉〕佛跋陀

¹⁹，強調一切現象皆源自一心，離心求法則成外道。這種「唯心一元」的立場，與「一切皆真」否定二元對立、主張即事即真的核心理念完全一致。

2. 「三無差別」與「理事無礙」的實踐智慧

隱元隆琦在開示中引用《華嚴經》「心、佛、眾生，三無差別」²⁰的觀點，指出眾生因一念妄起而昧卻無差別之心。這一思想與「一切皆真」的「理事無別」主張相通：真理不在現象之外，而即在現象之中。隱元進一步闡發「事無礙理，理無礙事，事理無礙」²¹的華嚴圓融觀，說明在「一心」的攝受下，一切法界現象皆相互含容、重重無盡。這種大小相融、事事無礙的境界，正是「一切皆真」在宇宙論層面的展開。

3. 書法藝術中的「即事即真」體現

隱元隆琦的書法實踐為「一切皆真」提供了具體的藝術注解。隱元書風雖受文徵明影響，但其〈草書偈語中堂〉（參見圖 1）已展現出「閒適自在」的個人特色。〈草書偈語中堂〉書寫出：「盡大地是個普門，求出不得，何況入也。有出有入，未免生死輪迴；無出無入，亦是坐地死漢。於兩處看破，摸得普門，買椀子而說偈，應用盡是己珍。否則，亂統漢子筭將去，有何所益？至囑至囑。」作品中「盡大地是個普門」的書寫，化用《法華經》「普門示現」²²之義，破除出

羅譯：《大方廣佛華嚴經·夜摩天宮菩薩說偈品》，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 9，第 278 號，頁 466 上。

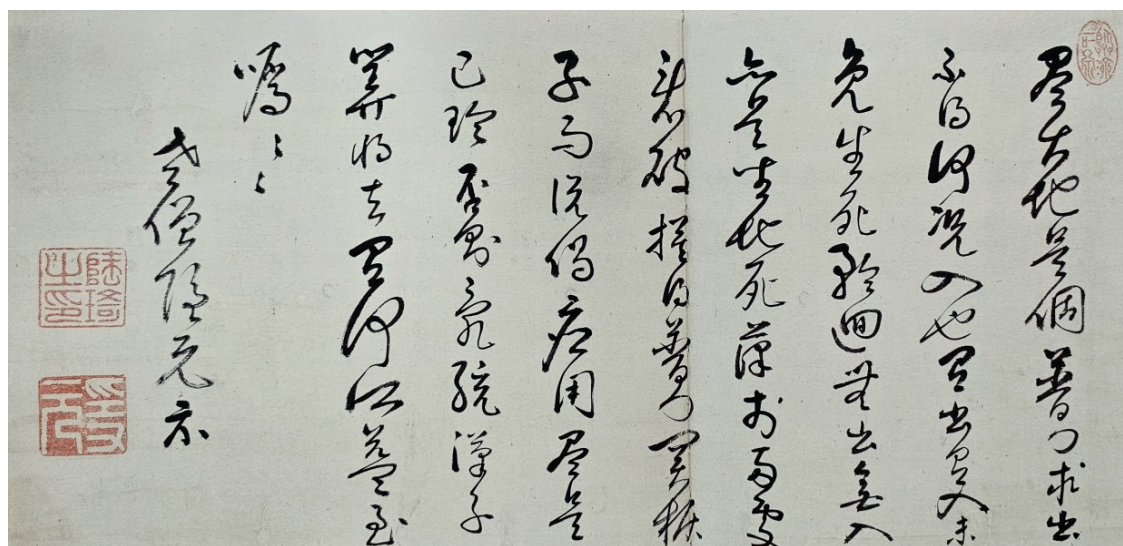
¹⁹ 隱元隆琦說：「千佛萬祖皆從一心而成，離心而成，則成外道。」〔明〕隆琦說；性杲等編：《普照國師法語》卷下，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 82，第 2606 號，頁 761 中。

²⁰ 隱元隆琦對於獨廣方居士的開示中提到：「《經》云：心、佛、眾生，三無差別。只因一念妄起，昧卻無差別之心，作諸業故，則為眾生。」〔明〕隆琦說；性杲等編：《普照國師法語》卷下，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 82，第 2606 號，頁 761 中。

²¹ 隱元隆琦認為在一心的圓融攝受下，「事無礙理，理無礙事，事理無礙，法法全彰矣。」此語強調了事物與理論之間的相互融合，並不互相排斥，實現了理事無礙的境界。此時，小能容納大，大能包容小，小大相互包含，重重無盡的狀態則展現了華嚴宗的深邃義理。正是在這種境界下，所有佛法皆得以彰顯。〔明〕隆琦說；性杲等編：《普照國師語錄》卷下，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 82，第 2606 號，頁 751 下。

²² 《妙法蓮華經》卷 7〈25 觀世音菩薩普門品〉：「世尊！若有眾生聞是觀世音菩薩品自在之業、

世與入世的二元對立，體現「煩惱即菩提」的禪機。這種將日常瑣事（如「買椀子而說偈」）提升為修行法門的態度，正是「一切皆真」的生活化實踐——在筆墨揮灑間，當下觸及真實。



（圖1）隱元隆琦〈草書偈語中堂〉，無紀年，34.5×71，杭州永福寺藏，取自：釋月真：《華光瑞彩·黃檗翰墨精粹》，頁48

隱元隆琦早年深浸於晚明文人書風傳統，其作品明顯受到文徵明（1470-1559）行草風格的影響。在結體方面，「普門」、「生死」等字體現端穩嚴謹的特質，橫畫平正舒展，豎筆勁挺有力，延續了吳門書派特有的文人氣質與筆墨底蘊。然隱元並未囿於文氏工謹雅致的風格藩籬，而是將禪僧特有的即興揮灑融入創作。觀其「輪迴」二字，筆勢連綿婉轉，轉折處方圓兼濟；而「無出無入」數字則以奮筆疾書的磅礴氣勢，生動展現臨濟宗「殺活自在」的禪門機鋒。²³

東渡日本創立黃檗宗後，隱元成功融匯晚明文人雅韻（以文徵明、董其昌為代表）與禪宗狂逸灑脫之風，開創出獨具特色的「和風漢骨」黃檗流書道。這種書法風格既承襲了文人書法的書卷氣息，又注入了禪者超然物外的精神境界，形

普門示現神通力者，當知是人功德不少。」〔姚秦〕鳩摩羅什譯：《妙法蓮華經·25 觀世音菩薩普門品》卷7，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊9，第262號，頁58中。

²³ 參考：鄭世宗：《明末清初心學視域下的禪僧書法研究》（臺中：國立中興大學中文所博士學位論文，2025年7月），頁295。

成閒適自在的獨特藝術氣質，不僅深刻影響了江戶時代唐樣書法的發展脈絡，更成為中日文化藝術對話的重要載體。

4.東渡弘法與文化傳播中的「真即實」

隱元隆琦東渡日本不僅傳播禪法，更將中國的煎茶、建築、飲食等文化引入日本，體現了「真即實」的實踐精神。這些文化元素並非抽象符號，而是「一切皆真」的具體載體：在茶道中體味禪意，在建築中感受空間的真理，在飲食中體驗生活的本真。隱元創立的黃檗宗之所以能快速發展，正因為其將禪法落實於日常生活，使信眾在具體實踐中體證「立處即真」的奧義。

5.「光明藏」喻與宇宙一心的終極境界

隱元以「光明藏」比喻真心，指出「一心廣含十方虛空」²⁴，宇宙萬法皆源於此一心。這一觀點與僧肇「立處即真」、馬祖「盡是妙用」的思想一脈相承，將個體心性與宇宙法界統合於「一心」。隱元引用唐代李通玄（635-730）「十世古今始終不離於當念」²⁵的觀點，強調一切時空皆由當下一念所現，這正是「一切皆真」在時間維度的極致展開——過去未來不離當下，無邊剎境不隔毫端。

隱元隆琦的禪法思想與實踐，為「一切皆真」提供了豐富的理論內涵與具體的實踐路徑。他透過「一心」理論統攝本體與現象、透過文化傳播融合真理與生活、透過藝術創作聯結禪意與日常，充分展現了「即事而真」的圓融智慧。在當代社會，重探隱元隆琦的思想，有助於我們在紛繁現象中體認本真，於日常生活中實踐禪意，真正實現「一切皆真」的生命境界。

（三）隱元隆琦書法中的「一切皆真」禪藝交融論

隱元隆琦作為明末清初臨濟宗高僧與日本黃檗宗開祖，其書法藝術不僅是筆墨技藝的展現，更是禪宗「一切皆真」思想的深刻體現。透過對其書作的分析，

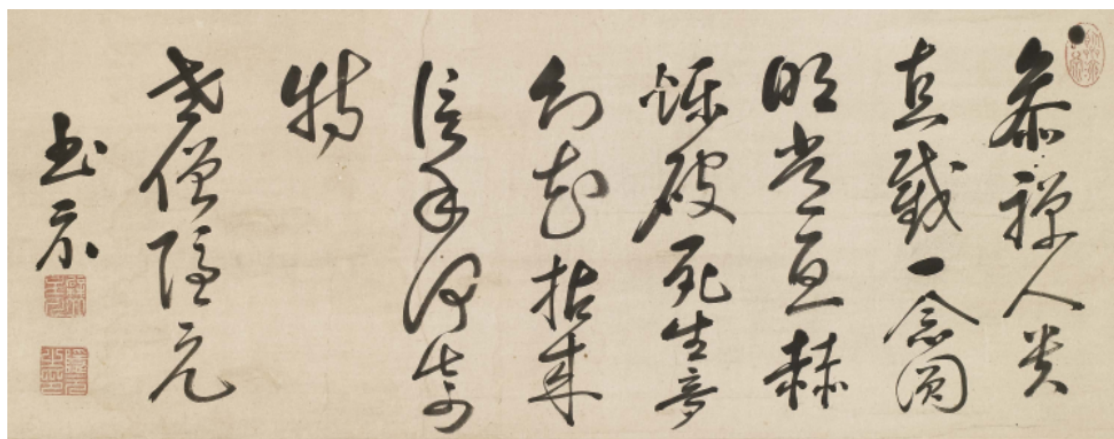
²⁴ [明]隆琦說；性杲等編：《普照國師語錄》卷上，《大正藏》冊82，第2606號，頁740中。

²⁵ 唐代華嚴學者李通玄（635-730）提到：「十世古今始終不離於當念，無邊剎境自他不隔於毫端。」強調了一切時空、現象皆由當下的一念所生成。」[明]隆琦說；性杲等編：《普照國師語錄》卷上，《大正藏》冊82，第2606號，頁743下。

可見隱元將禪法精髓與藝術創作完美融合，實踐了「即事而真」、「立處即真」的修行境界。

1. 「三無差別」與筆墨的妙用

隱元引用《華嚴經》「心、佛、眾生，三無差別」的觀點，指出眾生因一念妄起而昧卻無差別之心。這一思想體現在其書法中，表現為「理事無礙」的創作觀。隱元隆琦〈行書偈語軸〉（參見圖2），其釋文為：「參禪人，貴直截。一念圓明，常亘赫。燦破死生夢幻，拈來，信手何奇特。」透過簡練的語言道出對生死的覺悟，展現出對生活的深刻洞察。在其詩中「參禪人，貴直截。一念圓明，常亘赫」的書寫，不僅內容上強調直截見性，形式上更以簡練筆畫展現頓悟境界——筆墨的粗細、濃淡、疾徐無不是真如的顯現，所謂「聲色由來幻」，而幻中見真。



（圖2）隱元隆琦〈行書偈語軸〉，無紀年，25×82，何創時基金會藏，取自：何創時書法藝術基金會雲端博物館

這種「三無差別」的妙用，在隱元隆琦所作〈溪聲廣長舌〉（參見圖3）中尤為明顯。〈溪聲廣長舌〉取意於蘇軾名句「溪聲盡是廣長舌，山色無非清淨身」²⁶，並與《嘉泰普燈錄》中「八萬四千偈，明明舉似人」²⁷的禪機相呼應。此作

²⁶ 蘇軾云：「溪聲盡是廣長舌，山色無非清淨身；夜來八萬四千偈，他日如何舉似人。」〔宋〕

蘇軾：《蘇軾集·贈東林常總長老》卷13，《欽定四庫全書·集部三·別集類》本，頁24。

（<https://ctext.org>，2025年5月）。

²⁷ 《嘉泰普燈錄》：「溪聲廣長舌，山色清淨身；八萬四千偈，明明舉似人。」〔宋〕正受編：《嘉泰普燈錄·烏巨雪堂行禪師三首·荆東坡宿東林偈》卷29，收入：河村照孝編集：《卍新纂大日

深刻體現大乘佛教「色香中道」之要義——徹悟之人，能於溪聲山色中窺見法身遍在，從萬籟俱寂中聽聞佛陀說法。此種境界超越言語思維，非凡情可測，乃究竟法門中寂而常照、法身冥助之妙境。

在筆墨表現上，隱元以獨特的倒三角構圖營造出險峻奇崛之勢，縱使筆畫繁簡不一，皆自然形成動態平衡，展現其對書法結構的深刻掌握與藝術自信。細觀其運筆，墨跡間不僅流露書者當下情感與心境，更映射出修行者內在的澄明與靜定。每一劃皆如禪悟的痕跡，使觀者在品鑑筆墨之美的同時，亦能感受其禪修實踐的深度與寧靜。

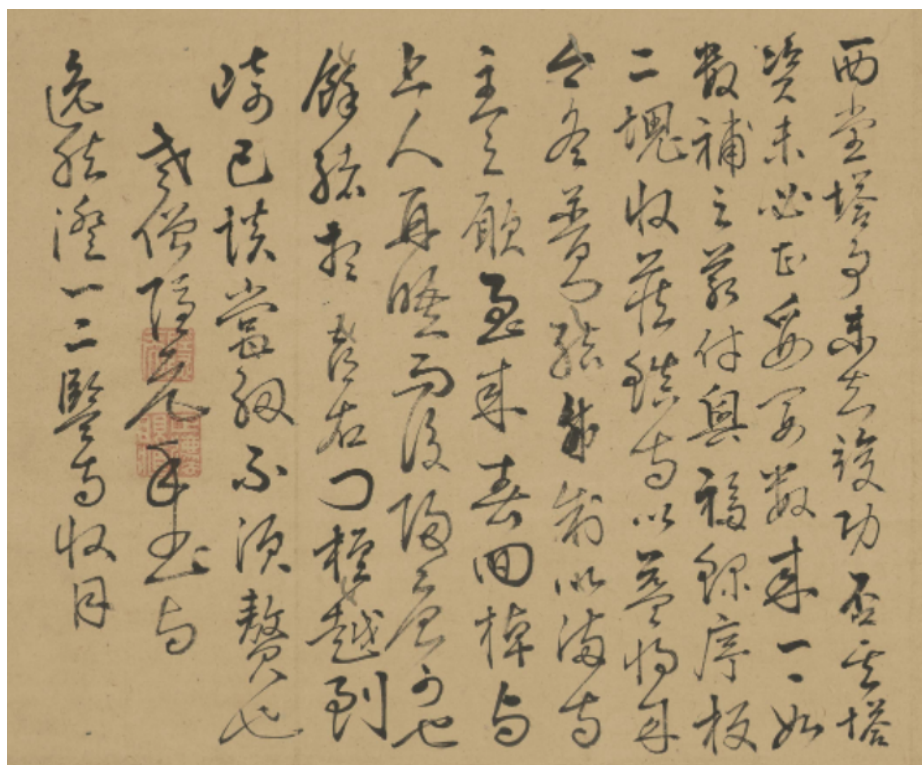


（圖3）隱元隆琦〈溪聲廣長舌〉，1972，95×25.5，杭州永福寺藏，取自：釋月真：《華光瑞彩·黃檗翰墨精粹》，頁57

2. 「即事而真」與日常書寫的禪化

隱元隆琦的書法實踐深刻體現了「即事而真」的生活禪理念。〈與逸然澄一書〉(參見圖4)作為日常通信，本為事務性文書，卻在隱元筆下成為藝術珍品。信中關切西堂塔建設、囑咐經板收藏等瑣事，正應了其「買椽子而說偈」的主張——修行不在遠離塵世，而在即事修證。

這種「即事而真」的創作態度，使隱元的書法超越藝術形式，成為禪法的載體。作品中的「行草相雜、筆墨相發」，並非刻意為之，而是心手合一的自然流露。正如禪宗「於相而離相」的修行，隱元在書寫中既不執著形式技巧，亦不否定形式價值，達到「無住而生心」的自在境界。

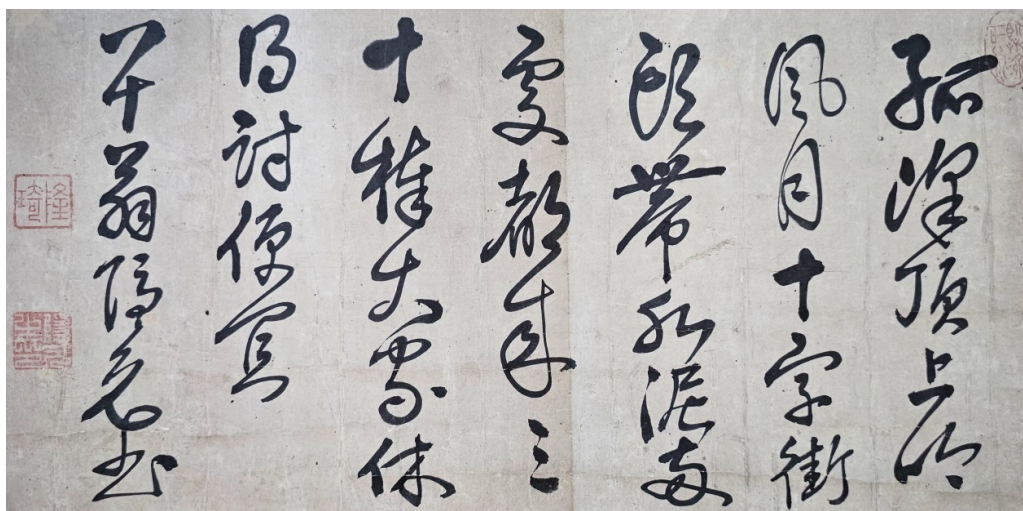


(圖4) 隱元隆琦〈與逸然澄一書〉，無紀年，27×45，何創時基金會藏，取自：何創時書法藝術基金會雲端博物館

3. 「不二法門」與書風的融通

禪宗「一切皆真」的思想，主張真如遍在，無有一法不真，無有一念不實。此觀點與隱元隆琦書法及詩偈中所體現的「梵我合一」、「萬法唯識」的世界觀深相契合，共同指向心與境、內與外、真與俗在本體層面上的圓融無二。

在「一切皆真」的視域下，隱元隆琦〈孤峰草書中堂〉（參見圖 5）中寫道：「孤峰頂上吟風月，十字街頭帶水泥；兩處都來三十棒，大家休得討便宜。」其前二句「孤峰頂上吟風月，十字街頭帶水泥」，不再只是自然與塵世的對比，更是真如於不同境緣中的如實顯現。孤峰之清淨與街頭之紛擾，在本質上皆為同一真心之作用，並無高下、真妄之分。臨濟義玄（生卒年不詳）所言「無向背」、「無前後」²⁸，正在於打破我們對境界的揀擇與分別，指出一切時、一切處無非是真如全體之呈現。隱元以「兩處都來三十棒」打破學人對「山居」與「市廛」的執著，正是要人當下識得「觸目是道」，處處皆真。



（圖 5）隱元隆琦〈孤峰草書中堂〉，1671，16×32，杭州永福寺藏，取自：釋月真：《華光瑞彩·黃檗翰墨精粹》，頁 52

隱元隆琦的書法創作，也正是這一思想的藝術實踐。其書風融文人雅正與禪者狂逸於一體，結構險峻卻自然成勢，正體現了「一切皆真」下「煩惱即菩提」、「法法皆真」的深刻義理。筆畫不論工拙，構圖不論平險，無一不是本心之流露，無一不具法爾自然之真。觀其書作，不僅可見其筆墨功力，更可感受其於運筆當下「全心即境、全境即心」²⁹的禪者證量。

²⁸〔唐〕臨濟義玄提到：「一人在孤峯頂上，無出身之路；一人在十字街頭，亦無向背。那箇在前？那箇在後？」〔唐〕慧然集：《鎮州臨濟慧照禪師語錄》，《大正藏》冊 47，第 1985 號，頁 497 上。

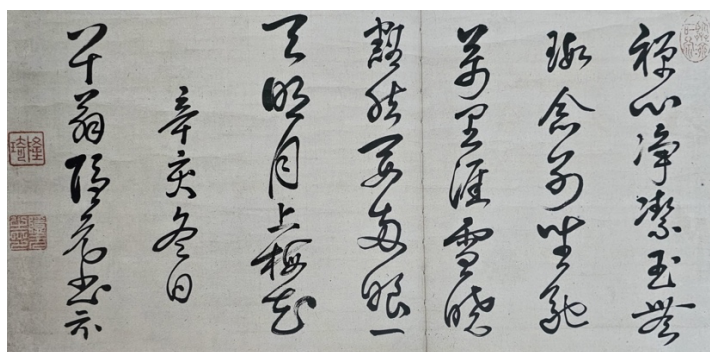
²⁹《法華經授手》卷 1：「一世界如是，百世界亦如是，乃至萬八千世界亦復如是，故曰盡見。正此之際，全心即境，全境即心，心佛眾生，渾然匪間，總一光也。」〔清〕智祥集：《法華經授

4. 「真空妙有」與藝術的終極關懷

真如法性亙古常在，無始無終，無來無去，清淨明澈，遍滿山河大地。隱元隆琦作為一代詩僧，其觀花悟道之行誼，正是禪宗「一切皆真」思想的生動體現。在他看來，一花一葉無非真如示現，花開花落皆是法爾自然；花不僅是情感之寄託，更是真如佛性的當下彰顯，成為其契入「立處皆真」之證悟媒介。

隱元尤鍾梅花，其因在於梅之凌寒獨放、孤標傲世，恰與「一切皆真」的禪理相契——淨穢不二、寒暑一如，諸法無不在其本位上圓滿真實。其〈梅花草書中堂〉（參見圖6）詩云：「禪心淨潔玉無瑕，念別坐馳萬里涯。雪曉豁然開兩眼，一天明月上梅花。」詩中「一天明月」朗照梅花，正喻真如遍在，無處不真；心若淨潔，則無一物非玉、無一時非道，雪夜梅開，本來具足，何勞遠求。

《黃檗斷際禪師宛陵錄》謂：「不是一番寒徹骨，爭得梅花撲鼻香」³⁰，此語不僅說苦修成道，更點出「寒徹」與「梅香」本無差別，皆屬真如全體之大用。隱元詠梅，非慕其清高，乃證其「即寒即真」、煩惱菩提不二之實相。其所寫「也無歡喜也無憂」³¹，更是脫落一切對待，直契「喜怒憂懼本來真」的究竟心地。



（圖6）隱元隆琦〈梅花草書中堂〉，1671，30×60，杭州永福寺藏，取自：釋月真：《華光瑞彩·黃檗翰墨精粹》，頁108

手》卷1，收入：河村照孝編集：《卍新纂大日本續藏經》冊32，第623號，頁620下。

³⁰〔唐〕裴休集：《黃檗斷際禪師宛陵錄》卷1，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊48，第2012B號，頁378中。

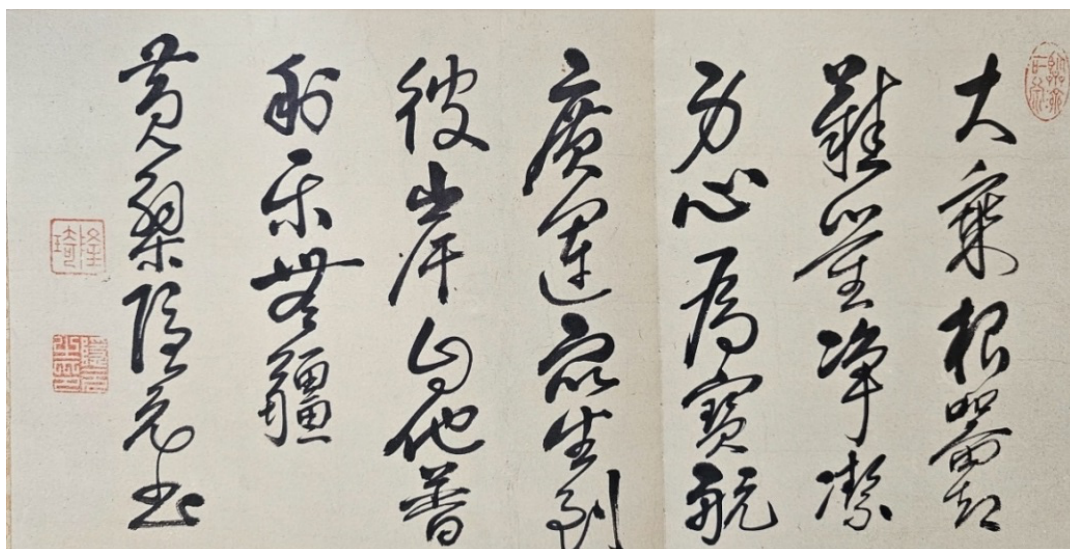
³¹《石屋清洪禪師語錄》卷2：「一事無心萬事休，也無歡喜也無憂。無心莫謂便無事，尚有無心箇念頭。」（參學門人）至柔等編：《石屋清洪禪師語錄》卷2，收入：河村照孝編集：《卍新纂大日本續藏經》冊70，第1399號，頁669中。

隱元一生歷經世變，卻於動盪中尤能體認「一切皆真」之諦。戰火烽煙、花開花落，在他眼中無非真如之示現。其觀牡丹而言「達觀聲色由來幻」，卻非否定現象，而是看破執著、契入色空不二之中道。所謂「返照根元當下休」，正是於聲色紛紜中，當下照見「一切現成」，無一法非真，無一念非實。

隱元以詩與花為緣，處處指歸「一切皆真」之宗旨。其觀花之作，非僅文人雅趣，實乃禪者於現象中直見本體之修證。所謂「溪聲無非廣長舌，山色不離清淨身」，隱元深諳此理，故能即花見佛、即事證真，使詩情禪心共融於「觸目是道」的現量境界之中。

在佛教初傳中國時，「此岸」與「彼岸」的區分往往被強調為一種鮮明的二元對立。此岸世界被視為污穢、痛苦與無常的所在，而彼岸則被描繪為清淨、極樂與永恒的淨土。如此劃分，在早期佛教思想中不僅構成了教義基礎，也深刻影響了信徒的修行觀與生命態度。

然而，從禪宗「一切皆真」的立場來看，這種二分之說實為權宜施設，終極而言並無真正的對立。《阿彌陀經》中極樂世界之莊嚴，與《五陰譬喻經》中此世虛幻之譬喻，並非指向兩個截然割裂的實存境界，而是同一真如法性於不同因緣下的顯現。隱元隆琦在其〈大乘行書中堂〉（參見圖7）中所示「大乘根器卻難量，淨潔身心為寶航」，便體現了禪宗「即此岸而彼岸」、「即心是佛」的圓頓之教——並非離棄現實而另求淨土，而是當下淨心，見得此世界本來清淨，原無彼岸可到。



(圖 7) 隱元隆琦〈大乘行書中堂〉，無紀年，28.5×56，杭州永福寺藏，取自：釋月真：《華光瑞彩·黃檗翰墨精粹》，頁 108

隱元所言之「淨潔身心」，並非否定此岸、追求彼岸，而是透過戒定慧三學，於念念中體認「一切皆真」。所謂「廣運眾生到彼岸」，並非空間上的徙移，而是心境的轉化；不是從污濁逃向清淨，而是於污濁中照見清淨。此與其書法風格互通：其字結構端穩卻藏鋒於拙，筆勢莊嚴卻靈動暗湧，正是「真妄不二」、「淨穢一如」之視覺體現。一如隱元將淨土禪化為「當下覺照」，其書法亦處處指向「運筆即修心，作字即證道」的實踐智慧。

隱元隆琦融匯禪淨的思想與書風，不僅反映明末「禪淨雙修」的潮流，更體現了「一切法皆如」、「生死即涅槃」的大乘終極見地。從「一切皆真」的視角重讀早期佛教的彼岸敘事，並非否定其勸善導俗之功，而是揭示其背後的密意：一切對立終歸一心，淨土不在遠方，而就在淨心者當下一念之中。隱元以筆墨作佛事，無非是要人於紙墨點畫間，直下識取自家寶藏，從而活出「無岸可到、亦處處是岸」的大自在境界。

隱元隆琦的書法藝術為「一切皆真」思想提供了具體的實踐範例。其作品證明：真理不在筆墨之外，而即在筆墨之中；修行不離日常生活，而即在日常實踐。這種「書禪一如」的創作觀，對當代藝術具有重要啟示：

首先，它打破藝術與生活的界限，提醒我們創作可以是修行的延伸；其次，它超越形式與內容的對立，展現技術與心性相輔相成的可能；最後，它融通東方與西方的隔閡，為全球化時代的文化交流提供借鑑。

隱元隆琦的書法不僅是 17 世紀的藝術遺產，更是穿越時空的智慧寶藏。在當代社會重技術輕心性、重形式輕內涵的趨勢下，重探隱元「一切皆真」的書藝理念，有助我們找回藝術的本真意義——不是外在的技巧展示，而是內在生命的如實呈現。

五、結論：真即藝術，藝術即真

禪宗「一切皆真」的思想，從馬祖道一的「立處即真」，到隱元隆琦的「茶禪一味」，始終貫穿著一種即現象即本體、即日常即神聖的美學態度。這種態度使中國書畫不再追求外在形似或技術炫技，而是轉向內在真實的流露與生命氣韻的表現。無論是石濤的「一畫」、張懷瓘的「生氣」，還是隱元的「黃檗書風」，皆在筆墨中體現了禪者對宇宙人生的直觀與感悟。

這種美學不僅豐富了中國藝術的精神內涵，更透過文化交流（如隱元東渡）影響東亞諸國，成為一種跨文化的藝術語言。在當代藝術日益虛擬化、概念化的背景下，禪宗「立處即真」的思想，或許能提醒我們重回生活現場，在筆墨、茶湯、山水之間，體認那份不曾離去的真實。

參考文獻

（一）傳統文獻

〔後秦〕僧肇作：《肇論·不真空論第二》，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 45，第 1858 號，臺北：新文豐，1983 年。

〔姚秦〕鳩摩羅什譯：《妙法蓮華經·25 觀世音菩薩普門品》卷 7，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 9，第 262 號，臺北：新文豐，1983 年。

〔魏〕王弼注；樓宇烈校釋：《老子道德經注校釋》，北京：中華書局，2016 年。

〔東晉〕佛馱跋陀羅譯：《大方廣佛華嚴經·夜摩天宮菩薩說偈品》，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 9，第 278 號，臺北：新文豐，1983 年。

〔隋〕智顗撰：《維摩經玄疏》卷 2，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 38，第 1777 號，臺北：新文豐，1983 年。

〔隋〕智顗說：《摩訶止觀》卷 4，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 46，第 1911 號，臺北：新文豐，1983 年。

〔唐〕張懷瓘：《書斷·序》，收入〔唐〕張彥遠：《法書要錄》卷 7，北京：人民美術出版社，1964 年。

〔唐〕張懷瓘：《六體書論》，收入〔唐〕王原祁等纂輯；孫霞整理：《佩文齋書畫譜·第二冊》卷 6，北京：文物出版社，2013 年。

〔唐〕裴休集：《黃檗斷際禪師宛陵錄》卷 1，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 48，第 2012B 號，臺北：新文豐，1983 年。

〔唐〕慧然集：《鎮州臨濟慧照禪師語錄》，《大正藏》冊 47，第 1985 號，臺北：新文豐，1983 年。

《馬祖道一禪師廣錄（四家語錄卷一）》，收入：河村照孝編集：《叢新纂大日本續藏經》冊 69，第 1321 號，東京：株式會社國書刊行會，1989 年。

〔宋〕道原纂：《景德傳燈錄》卷 28，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 51，第 2076 號，臺北：新文豐，1983 年。

〔宋〕普濟集：《五燈會元》卷 4，收入：河村照孝編集：《叢新纂大日本續藏經》冊 80，第 1565 號，東京：株式會社國書刊行會，1989 年。

〔元〕宗寶編：《六祖大師法寶壇經》卷 1，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 48，第 2008 號，臺北：新文豐，1983 年。

(參學門人)至柔等編：《石屋清洪禪師語錄》卷 2，收入：河村照孝編集：《卍新纂大日本續藏經》冊 70，第 1399 號，東京：株式會社國書刊行會，1989 年。

〔宋〕正受編：《嘉泰普燈錄·烏巨雪堂行禪師三首·削東坡宿東林偈》卷 29，收入：河村照孝編集：《卍新纂大日本續藏經》冊 79，第 1559 號，東京：株式會社國書刊行會，1989 年。

〔明〕隆琦說；性杲等編：《普照國師語錄》卷上，收入：大正新修大藏經刊行會編，《大正藏》冊 82，第 2606 號，臺北：新文豐，1983 年。

〔清〕智祥集：《法華經授手》卷 1，收入：河村照孝編集：《卍新纂大日本續藏經》冊 32，第 623 號，東京：株式會社國書刊行會，1989 年。

〔清〕超永編輯：《五燈全書》卷 20，收入：河村照孝編集：《卍新纂大日本續藏經》冊 81，第 1571 號，東京：株式會社國書刊行會，1989 年。

（二）近代論著、學位論文

釋月真主編：《華光瑞彩——黃檗翰墨精粹》，杭州：浙江人民美術出版社，2022 年。

鄭世宗：《明末清初心學視域下的禪僧書法研究》，臺中市：國立中興大學中文所博士學位論文，2025 年 7 月。

（三）網路資料

〔漢〕鄭玄注；〔唐〕孔穎達疏：《禮記注疏·樂記》卷三十八，《禮記正義》（《武英殿十三經注疏》，乾隆四年刻），頁 20。（<https://ctext.org>，2025 年 5 月）。

〔南朝宋〕宗炳：《畫山水序》。（<https://ctext.org>，2025 年 5 月）。

〔宋〕蘇軾：《蘇軾集·贈東林常總長老》卷 13，《欽定四庫全書·集部三·別集類》本，頁 24。（<https://ctext.org>，2025 年 5 月）。

〔清〕朱和羹：《臨池心解》，收入《嘯園叢書》第二函，1883 年校刊本，（哈佛燕京圖書館藏書），頁 3。（<https://ctext.org>，2025 年 5 月）。

何創時書法藝術基金會雲端博物館。（<https://www.hcsartmuseum.com/>，2025 年 5 月）。