

※ 文哲論壇 ※

「屋漏痕」考—— 兼論書法語彙及其意象的形成

蔡孟宸*

一、前言

書法是以毛筆書寫漢字的技術。漢末以降被文人階層有意識地朝用筆精湛、結體合宜等美感取向推展，經歷代不同風尚（如晉人尚韻、唐人尚法、宋人尚意等）之開展，形成今日面貌紛陳的光景。在傳世的法帖中，沒有不經過時間、環境淘選的，而樹立起這種去蕪存菁機制的，即是歷代的文人論書；當代稱之為「書法理論」的文獻，如羊欣〈采古來能書人名〉、袁昂〈古今書評〉、庾肩吾〈書品〉，就扮演著品評、鑑賞的角色。這些文獻不僅記錄著某一斷代審美取向，也透露出古人如何定義並形塑書法的價值，而筆者認為，其中最核心的創發（使書寫脫離「匠」的技術層次而昇華至「藝」的層次）應屬魏晉南北朝時形成的書／人傳統，此一權且稱之為書法「審美理型」的思想，延續了千年的書法命脈；許多文人論書法，都曾藉此闡述書法之祕，如明人傅山「作字先作人」、清人劉熙載「書如其人」等。然而，書法進入現代化社會，並未延續傳統書學（書以人貴）而傾向書法的藝術品化（人以書貴），雖逐漸引入歐美藝術理論而便於歸納、分析，卻仍未發展出較符合當代文化之批評系統，來取代古時文人的品鑑機制。

回過頭來觀察當代臺灣，雖然愛好書法、關心書法的人們對筆法之良劣、字法之生熟及章法之雅俗都能有基本的分辨能力，但在受到藝術媒體、出版資訊等發達，兼之八〇年代現代書藝、日本書道、韓國書藝、大陸流行書風……等刺激的環

本文經參考兩位匿名審查人之意見後修改，特此致謝。

* 蔡孟宸，國立中正大學中文系博士生。

境下，卻未能建立起關於書法的藝術批評系統，不禁故人疑竇。進一步說，書法或許沒有一種放諸四海皆準的審美模範，但歷朝各代存續的淘選機制，何以在當代乏人探討？臺灣既有古典筆墨傳統（渡海來臺書家及臺灣在地書家）之霑溉，又能吸收歐美藝術思維，何以未曾發展出相應於時空的批評語彙？

承上所述，在傳統書學的不合時宜、歐美理論略顯扞格的處境下，又應如何討論書法的藝術批評、審美理型諸課題？這種不中不西、亦古亦今的討論方式是否成立？為此，應先簡單一說書學傳統與歐美藝術批評 (art criticism) 之關係，試對照如下：首先，傳統書學使用抽象的語言，對書法現象不直接點評而迂迴深婉；藝術批評則多由材料、手法、功用、表現……等因素進行評論，因此書法未曾出現具有系統性的批評範式。其二，傳統書學將書法由「技」提升至「道」的層次，此「道」非儒家所謂「德行」，亦非美學 (aesthetics) 中的「道德」(moral)，而是和先秦思想中的「天」或「自然」的概念有關，但論者往往以其超出藝術本體而忽略其重要性。其三，書法是一種從「技術」出發的藝術，受限於文字（漢字）載體，故其更要求藝評者的文化底蘊而非直觀感受力，益發神祕難懂。換句話說，古人並非沒有書法的批評系統，而應是埋藏在抽象語彙及駁雜的歷史脈絡中不被發現。設若古人的批評系統與其使用的語言與思維密切相關，則本文所欲討論之書法的「藝術批評」，就不單純是以「書／人關係」為精神底蘊的書法文化而已，還包含古人在文學、哲學上的表現。

綜上所述，本文嘗試藉由古代書論所提供的蛛絲馬跡，理解古代書法的審美語彙及其意象之形成。然而這個議題牽涉範圍太廣，有必要聚焦並提出詳細論證，故本文擬藉由一書法事件——「屋漏痕」進行考索。

二、「屋漏痕」的源流

(一)「屋漏痕」出處考

「屋漏痕」一詞在宋代以降的論書篇章中屢能得見，在書學傳統中頗受討論，書史上著名書家、書論家如黃庭堅、姜夔、豐坊、徐渭、董其昌、康有為……等或論其義理、或闡其意境，形成一熱鬧的對話場域，足見屋漏痕的重要性與普遍性。其原句乃顏真卿「何如屋漏痕」一語，出自唐人陸羽所撰一段記錄懷素與顏真卿對

話的文字。經查考目前坊間所見輯錄、徵引此文者，大都指向三個來源：陸羽〈僧懷素傳〉及〈懷素別傳〉、〈唐釋懷素與顏真卿論草書〉，由於篇名、內容上皆有出入，故假設歷來論者（宋代迄今）依古籍所錄之文字理解並詮釋「屋漏痕」，一方面評議前人所論，一方面闡揚個人書學理念，在此跨時空的針鋒相對之下，有意無意地豐盈了「屋漏痕」一詞的意義。

欲藉「屋漏痕」概念的衍展來研究書論話語之形成，首先遇到的難題在於因古籍版本不同導致解讀上的差異。為求通盤性地理解其詞義、語脈在時空中的衍異，以免誤讀錯解之失，本文不計繁瑣，先致力於釐清「屋漏痕」之原典版本，今將筆者知見的三種古籍版本略述如下：

1. 清《全唐文》所載，篇名為〈僧懷素傳〉，該文列於陸羽條下。茲將原文徵引如下，以利後文討論：

懷素疎放，不拘細行，萬緣皆繆，心自得之。於是飲酒以養性，草書以暢志，時酒酣興發，遇寺壁里牆，衣裳器皿，靡不書之。貧無紙可書，嘗於故里種芭蕉萬餘株，以供揮灑。書不足，乃漆一盤書之，又漆一方板，書至再三，盤板皆闕一字。懷素伯祖，惠融禪師者也，先時學歐陽詢書，世莫能辨，至是鄉中呼為大錢師小錢。吏部韋尚書陟見而賞之曰：「此沙門札翰，當振宇宙大名」。懷素心悟曰：「夫學無師授，如不由戶而出。」乃師金闕一字兵曹。錢唐鄔彤授其筆法。鄔亦劉氏之出，與懷素為羣從中表兄弟，至中夕而謂懷素曰：「草書古勢多矣，惟太宗以獻之書如凌冬枯樹，寒寂勁硬，不置枝葉。」張旭長史又嘗私謂彤曰：「孤蓬自振，驚沙坐飛。余師而為書，故得奇怪，凡草聖盡於此。」懷素不復應對，但連叫數十聲曰：「得之矣。」經歲餘，辭之去。彤曰：「萬里之別，無以為贈，吾有一寶，割而相與。先時人傳彤有右軍〈惡溪〉，小王〈騷〉、〈勞〉三帖，擬此書課，以一本相付。」及臨路，草書豎牽似古釵腳，勉旃。

至晚歲，顏太師真卿以懷素為同學鄔彤兵曹弟子，問之曰：「夫草書於師授之外，須自得之。張長史觀孤蓬驚沙之外，見公孫大娘劍器舞，始得低昂迴翔之狀，未知鄔兵曹有之乎？」懷素對曰：「似古釵腳，為草書豎牽之極。」顏公於是佯佯而笑，經數月不言其書。懷素又辭之去，顏公曰：「師豎牽學古釵腳，何如屋漏痕？」素抱顏公腳唱賊久之。顏公徐問之曰：「師亦有自得之乎？」對曰：「貧道觀夏雲多奇峯，輒嘗師之。夏雲因風變化，乃無常

勢，又無壁折之路，一一自然。」顏公曰：「噫！草聖之淵妙，代不絕人，可謂聞所未聞之旨也。」¹

《全唐文》為清代嘉慶年間，仁宗欽令以內府舊藏之《唐文》²一百六十冊為基礎，取《四庫全書》內的唐人別集和《文苑英華》、《唐文粹》、《唐大詔令集》、《古文苑》、《崇古文訣》、《文章辨體彙選》等總集，並蒐羅《永樂大典》所載之殘篇所成之書。由於作為《全唐文》底本之舊《唐文》已不存，故難以判斷《全唐文》中所錄篇章之原貌及其正確的年代。《全唐文》版本中陸羽之〈僧懷素傳〉除二處標明「缺一字」外，「又無壁折之路，一一自然」中「折」明顯為「坼」的訛字。

2. 宋人陳思《書苑精華》中以〈唐僧懷素傳〉為題，全文與《全唐文》大抵相同，並補足了缺字，僅少數用字有異，故不全文徵引。《書苑精華》據筆者知見有《四庫全書》（以下簡稱《四庫》）及《藝術叢書》（以下簡稱《藝叢》）二版本³，今將與《全唐文》對照之異同部分依原文順序羅列如下：

- (1)「不拘細行」：《藝叢》版作「不拘於細行」，《四庫》版作「不拘略細行」。
- (2)「盤板皆闕字一」：《藝叢》、《四庫》版皆作「盤板皆穿」。
- (3)「懷素心悟曰」：《藝叢》、《四庫》版皆作「懷素心悟曰」。
- (4)「乃師金闕字一兵曹」：《藝叢》、《四庫》版皆作「乃師金吾兵曹」。
- (5)「顏公於是倘佯而笑」：《藝叢》版作「顏公於是懷佯而笑」，《四庫》版作「顏公於是佯應而笑」。
- (6)「素抱顏公腳唱賊久之」：《藝叢》版作「懷素抱顏公腳唱賊久之」，《四庫》版作「懷素抱顏公腳唱嘆久之」。
- (7)「貧道」：《藝叢》版作「貧僧」，《四庫》版作「貧道」。
- (8)「又無壁折之路，一一自然」：《藝叢》版作「又遇壁折之路，一一自然」，

¹ [清]仁宗敕編：《欽定全唐文》（臺北：華聯出版社，1965年），卷433，頁5590。

² 嘉慶時，舊《唐文》本不知編者何人，爾後清人陳其元於《庸閒齋筆記》中言明內府舊藏之《唐文》為清康熙時人陳邦彥所編。

³ [宋]陳思：《書苑精華》，收入佚名輯：《藝術叢書》（北京：北京圖書館出版社，2003年據民國五年保粹堂重編翠琅玕館版影印），第1冊，頁695-699。《書苑精華》除見於民國佚名輯《藝術叢書》外，《四庫全書》亦收錄，本文為求謹慎，將二者異同皆列出。《四庫全書》版本採景印文淵閣《四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年據國立故宮博物院藏本影印），第814冊，頁183。

《四庫》版作「又遇曲折之路，路不自然」。

由(1)、(8)項之比對可知，《四庫》版《書苑精華》之用字遣詞較不合理，但第(5)項則《四庫》版較順當。而除去缺字的問題，《全唐文》本(7)、(8)項的用字不如《書苑精華》本的《藝叢》版。

筆者以為，宋人陳思《書苑精華》的〈唐僧懷素傳〉最有可能保存了該文原貌，但輯錄年代較早的《四庫》版卻不如《藝叢》版通順，因此仍姑且存疑；反觀《全唐文》所錄〈僧懷素傳〉因成書於清代，故懷疑其以〈唐僧懷素傳〉為底本抄錄，而略有訂正。這也是坊間編者大多以《全唐文》為底本進行校訂之故⁴。

3. 清康熙時，朝臣王原祁、孫岳頌等人奉命編輯《佩文齋書畫譜》，其中〈唐釋懷素與顏真卿論草書〉一條記載：

懷素與鄔彤為兄弟，常從彤授筆法。彤曰：「張長史私謂彤曰『孤蓬自振，驚沙坐飛，余自是得奇怪。』草聖盡於此矣。」顏真卿曰：「師亦有自得乎？」素曰：「吾觀夏雲多奇峰，輒常師之，其痛快處如飛鳥出林，驚蛇入草。又遇拆壁之路，一一自然。」真卿曰：「何如屋漏痕？」素起，握公手曰：「得之矣。」陸羽懷素別傳⁵

這段文字明顯是陸羽〈僧懷素傳〉的濃縮版本，將「鄔彤與懷素」、「顏真卿與懷素」二段結合，掐頭去尾，只留精華橋段。筆者嘗試考索「陸羽懷素別傳」之來源，但宋代並無類似的短篇流傳，至元代劉有定註解鄭杓（也作鄭杓，本文從「杓」）《衍極》時，就已形成《佩文齋書畫譜》所收錄的樣貌，但並未以「陸羽懷素別傳」為篇名，故此段文字是何人所為、依據底本為何？皆已不得而知。其中「拆壁之路」之「拆」也是「坼」的誤字⁶。

值得注意的是，〈唐釋懷素與顏真卿論草書〉將顏真卿「何如屋漏痕」作為該

⁴ 「此文見載於《全唐文》卷四三三、《書苑菁華》卷十八，《佩文齋書畫譜》卷五載錄其中一部分。我們以前者為底本，校以後二者」。潘運告編著：《中晚唐五代書論》（長沙：湖南美術出版社，1997年），頁222。

⁵ [唐]陸羽：〈唐釋懷素與顏真卿論草書〉，[清]孫岳頌等：《御定佩文齋書畫譜》卷5，收入景印文淵閣《四庫全書》，第819冊，頁197。

⁶ 類似此濃縮版本的文獻還有宋人董道《廣川書跋》、沈作喆《寓簡·論書八條》等收錄，可見自宋代就有引用此段事典之例，惟均增刪改動，難從中窺其原貌。[宋]董道：《廣川書跋》，收入景印文淵閣《四庫全書》，第813冊，頁422。[宋]沈作喆：《寓簡》，收入景印文淵閣《四庫全書》，第864冊，頁163。

文的最高境界，但〈僧懷素傳〉中懷素的體會則被顏真卿肯定為「聞所未聞之旨」而饒有逸趣。換言之，〈僧懷素傳〉的寫法只是平鋪直敘，「孤蓬驚沙」、「屋漏痕」、「古釵腳」、「劍器舞」、「壁坼」等形容之詞作為意象之一而不分等次；〈唐釋懷素與顏真卿論草書〉則刻意經營鋪陳順序，把懷素的話語向前挪，使「屋漏痕」的境界更高。「飛鳥出林，驚蛇入草」一句則將唐僧釋亞棲的事典編入⁷，故可知為傳抄之屬，雖是剪裁之作，但不損其去蕪存菁之功，故可列為參考。

上述二種「屋漏痕」事典的鋪敘方式雖有不同，但大抵不妨礙本文研究，值得一提的是，此文是一傳記體，而非書論，但憑陸羽與顏真卿、懷素具有往來的史實⁸，令人讀來特別親切，而能與顏真卿、懷素的書學認知相應合。此外，撰者陸羽本身亦能書，雖未見書學論著傳世，若將此文視為陸羽個人書學觀的投射，亦無不可。此段乍看之下並無深難道理，然而由於文中人物張旭、懷素、顏真卿皆留名書史，因而引發後代對這段文字之重視，或加以議論、或奉為圭臬，「屋漏痕」遂成廣為人知的事典；同時也由於後代論書者的理解不同、懷抱的書學理念各異，而增益、轉化了「屋漏痕」等詞彙的意義，這種詮釋活動到清代則更趨細緻，逐漸偏離了原本單純的語用，而使「屋漏痕」更添一種神祕。以下將藉考索清代以前論書篇章中對「屋漏痕」之援引、註解、附會、辨疑、增益……等文獻，觀察其衍異歷史，以利後文討論書論話語的形成。

（二）清以前論書文獻中的「屋漏痕」

經查考，陸羽之前論書文獻未見類似「屋漏痕」之敘述者，故可知此一事典始於唐代，藉顏真卿與懷素之名聲，影響宋代以降的書論甚鉅。事實上，以自然景觀、動植物等擬態修辭談論書法者，自魏晉以來即相當普遍，然何以「屋漏痕」終成眾家論書者議論不休的公案？其所指涉的書法議題究竟為何？以下將討論「屋漏痕」事典所衍伸之各家文獻及其意涵，為便於分析，筆者將知見的文獻依朝代順序分列如下並稍做點評，爾後才進行總體論述。

⁷ 《宣和書譜》：「喜作字，得張顛筆意，自謂吾書不大不小，得其中道，若飛鳥出林，驚蛇入草。」原文引自〔宋〕不著撰人：《宣和書譜》，收入景印文淵閣《四庫全書》，第813冊，頁303。

⁸ 大陸書論家朱關田曾考證〈僧懷素傳〉始撰於貞元初年，見氏著：《初果集——朱關田論書文集》（北京：榮寶齋出版社，2008年），頁128-129。朱關田所編著之《顏真卿年譜》也記載著陸羽、懷素、顏真卿三人的交往史實。見氏著：《顏真卿年譜》（杭州：西泠印社，2008年）。

1. 黃庭堅〈論書〉：

張長史折釵股，顏太師屋漏法，王右軍錐畫沙、印印泥，懷素飛鳥出林、驚蛇入草，索靖銀鉤蠶尾，同是一筆法：心不知手，手不知心法耳。若有心與能者爭衡後世不朽，則與書工藝史同功矣。⁹

黃庭堅是宋代論書篇章中首次將「錐畫沙」、「印印泥」與「折釵股」、「屋漏痕」並舉者，「錐畫沙」、「印印泥」二詞源於褚遂良、陸彥遠的一段對話，典出世存一篇偽托顏真卿所撰〈述張長史十二意筆法〉¹⁰中：

〔按：顏真卿〕曰：「敢問長史神用執筆之理，可得聞乎？」長史曰：「予傳授筆法，得之於老舅彥遠〔按：陸彥遠〕曰：『吾昔日學書，雖功深，奈何跡不至殊妙。後問於褚河南，曰：『用筆當須如印印泥。』思而不悟，後於江島，遇見沙平地靜，令人意悅欲書，乃偶以利鋒畫而書之，其勁險之狀，明利媚好。自茲乃悟用筆如錐畫沙，使其藏鋒，畫乃沉著。當其用筆，常欲使其透過紙背，此功成之極矣。真草用筆，悉如畫沙，點畫淨媚，則其道至矣。」¹¹

陸彥遠、褚遂良活動時代較顏真卿早，然由於〈述〉文恐為偽托之故，難以推斷「錐畫沙、印印泥」之出現要較「折釵股、屋漏痕」稍晚或稍早。然而黃庭堅謂「王右軍錐畫沙、印印泥」則殊無根據，恐為誤筆或自行引申的結果。

2. 姜夔《續書譜·用筆》：

用筆如折釵股，如屋漏痕，如錐畫沙，如壁坼，此皆後人之論。折釵股者欲其屈折圓而有力；屋漏痕者欲其無起止之跡；錐畫沙者欲其勻而藏鋒；壁坼者，欲其無布置之巧，然皆不必若是。筆正則鋒藏，筆偃則鋒出，一起一倒，一明一晦，而神奇出焉。¹²

南宋姜夔將折釵股、屋漏痕、壁坼（出自陸羽〈僧懷素傳〉）與錐畫沙（出自〈述張長史十二意筆法〉）並列，進一步說明四個意象在用筆方法上的實踐。從描述中可以看出他在這四個詞彙原先作為平鋪直敘的基礎上，發展出一套筆法系統。誠

⁹ 華東師範大學古籍整理研究室：《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1979年），頁356。

¹⁰ 大陸書論家朱關田認為〈述張長史十二意筆法〉應非顏真卿所作，詳細考證見朱關田：《初果集——朱關田論書文集》，頁488-490。

¹¹ 《歷代書法論文選》，頁280。

¹² [宋]姜夔：《續書譜》，收入景印文淵閣《四庫全書》，第813冊，頁558。

然，「錐畫沙」在〈述張長史十二意筆法〉就是以「藏鋒」意象存在的；而「折釵股」則作為草書的線條效果之一存在，但「屋漏痕」、「壁坼」二者卻未曾作為用筆技法，因此推測姜夔的理解與黃庭堅「同是一筆法」這句話有關。

3. 鄭杓《衍極·造書篇》：

「顏魯公下問於張長史，宜有異對，而獨以鍾書十二意，何邪？」
 〔按：鄭杓〕曰：「發之也」。其曰：「妙在執筆。」又曰：「如錐畫沙，如印印泥。」書道盡矣。雖索靖之銀鉤蠶尾，顏清臣之屋漏，懷素之壁路，及釵股諸法，不若是之明且要也。劉有定注：懷素字藏真，唐長沙人，為沙門，善草書，與鄔彤為兄弟。常從彤授筆法，彤曰：「張長史私謂彤曰：『孤蓬自振，驚沙坐飛。』余自是得奇怪，草聖盡於此矣。」真卿曰：「師亦有自得乎？」素曰：「吾觀夏雲多奇峰，輒常師之，其痛快處，如飛鳥出林，驚蛇入草。又遇坼壁之路，一一自然。」真卿曰：「何如屋漏雨？」素起握公手曰：「得之矣。」¹³

元人鄭杓所撰《衍極》承〈述張長史十二意筆法〉的事典，並作出「妙在執筆」的結論，認為「銀鉤蠶尾、屋漏、壁路、釵股」等形容不如錐畫沙、印印泥來的清晰、切中要害。鄭杓的引述偏向對筆法的見解，且抬高「錐畫沙、印印泥」，已與宋代黃庭堅、姜夔將諸詞彙並列不同。《衍極》注者劉有定於文中添注時，保留了一則對考察「懷素別傳」出處相當重要的文獻，因為這是目前可見最早將陸羽〈僧懷素傳〉濃縮、刪改的文獻，而這段文字與明清各家徵引之「懷素別傳」一致，故懷疑後代所引「懷素別傳」乃出於此。值得注意的是，《全唐文·僧懷素傳》、《書苑精華·唐僧懷素傳》中「壁折之路」在此本中已改為「坼壁之路」，而「屋漏痕」則作「屋漏雨」，是最大的不同。

4. 董內直〈書訣〉：

無垂不縮謂直下，筆既下復上，至中間則垂而頭圓，又謂之垂露，如露水之垂也，無往不收謂波撥處，往而復回不要一撥便去，如折釵股圓健而不偏斜，欲其曲折，圓而有力，如坼壁用筆端正，寫字有絲連處，斷頭起筆，其絲正中，如新泥壁坼縫，尖處在中間，欲其布置之巧，如屋漏痕寫字之點，如空屋漏孔中，水滴一點，圓正不見起止之跡，如印印泥、如錐畫沙自然而然，不見起止之跡。左欲去吻，右欲去肩。絲裏鐵筆力藏在點畫之內，外不露圭角。東坡所謂字外出力中藏稜者也。¹⁴

¹³ 〔元〕鄭杓，劉有定釋：《衍極》（明沈率祖考釋，萬曆己未年（1619）縮閣刊本，收入國家圖書館古籍影像系統），頁14。另據《四庫全書》版本比對，並無出入，見景印文淵閣《四庫全書》，第814冊，頁457。

¹⁴ 元人董內直〈書訣〉一段，今日可知有明人楊慎《墨池瑣（瑣）錄》、清人戈守智《漢溪書法通

元朝人董內直在黃庭堅、姜夔的基礎上，將折釵股、印印泥、錐畫沙、屋漏痕並舉，並加上極其詳盡的註腳，註腳中皆把筆法的樣態具體陳述，可能也影響到明、清兩代人論屋漏痕時的技術層面傾向。

5. 豐坊《書訣》（《弇州四部》稿作《筆訣》）：

無垂不縮，無往不收，則如屋漏痕：言不露圭角也。違而不犯，和而不同，帶燥方潤，將濃遂枯，則如壁坼〔按：原典誤作「折」〕：言布置有自然之巧也。指實臂懸，筆有全力，擻衄〔按：原典誤作「衄」〕頓挫，書必入木，則如印印泥：言方圓深厚而不輕浮也。點必隱鋒，波必三折，肘下風生，起止無跡，則如錐畫沙：言勁利峻拔而不凝滯也。水墨得所，血潤骨堅，泯規矩於方圓，遁鉤繩於曲直，則如折釵股：言嚴重渾厚而不必蛇蚓之態也。古人論詩之妙，必曰沉著痛快。惟書亦然，沉著而不痛快，則肥濁而風韻不足；痛快而不沉著，則潦草而法度蕩然。曾子曰：「士不可以不弘毅。」弘則曠達，毅則嚴重。嚴重則處事沉著，可以託六尺之孤；曠達則風度閒雅，可以寄百里之命；兼之而後為全德，臨大節而不可奪也。姜白石云：「一須人品高。」此其本歟？¹⁵

豐坊對「屋漏痕」、「壁坼」、「印印泥」、「錐畫沙」、「折釵股」五個詞彙進行闡發，並展演出「屋漏——運筆應藏鋒」，「壁坼——章法布局應自然」，「印泥——力道深厚不輕浮」，「畫沙——線質凌厲不凝滯」，「釵股——作字姿態不扭捏」等書寫訣竅。豐坊之《書訣》也名為《筆訣》，皆表明其文主要內容在闡釋用筆姿勢（懸腕）及指法（雙鉤、單鉤），用現代的語彙而言即是書法基礎教材。圭角者，圭玉的稜角，「不露圭角」可用以形容人之性情深沉、鋒芒不外露¹⁶，因此在引文的脈絡中，屋漏痕代表一種削減鋒芒（亦即藏鋒）的點線運動。

6. 徐渭《玄抄類摘》序：

解》收錄，雖然二版本文字略有出入，但於文意影響不大，且《漢溪書法通解》版本中加有註解，故從此版本。原文見〔清〕戈守智：《漢溪書法通解》，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化出版公司，1995年據清華大學圖書館藏清乾隆霽雲刻本影印），第73冊，頁537。

¹⁵〔明〕豐坊：《書訣》，收入景印文淵閣《四庫全書》，第816冊，頁155。

¹⁶《禮記·儒行》云：「毀方而瓦合。」鄭玄注：「去己之大圭角，下與眾小人合也。」孔穎達疏：「圭角謂圭之鋒芒有楞角。言儒者身恒方正，若物有圭角；不欲異眾過甚，去其大圭角，言猶有小圭角也。」〔漢〕鄭玄等注疏：《禮記》，收入景印文淵閣《四庫全書》，第116冊，頁469。

自執筆至書功，手也；自書致至書丹法，心也；書原，目也；書評，口也。心為上，手次之，目口末矣。余玩古人書旨云，有自蛇鬥若舞劍器，若擔夫爭道而得者，初不甚解，及觀雷太簡云，聽江聲而筆法進，然後知向所云蛇鬥等，非點畫字形，乃是運筆。知此則「孤篷自振，驚沙坐飛」、「飛鳥出林，驚蛇入草」可一以貫之而無疑矣！惟壁坼〔按：原典誤作「拆」〕路、屋漏痕、折釵股、印印泥、錐畫沙，是點畫形象，然非妙於手運，亦無從臻此。手之運筆是形，書之點畫是影，故手有驚蛇入草之形，而後書有驚蛇入草之影；手有飛鳥出林之形，而後書有飛鳥出林之影。其他蛇鬥劍舞，莫不皆然。¹⁷

徐渭將書法分為兩個層面：其一為「形」，即書法的點畫造形；其二為「勢」，即寫字的動作，據此分類，他將「懷素別傳」中孤蓬、驚沙、飛鳥、驚蛇視為「勢」，壁坼、屋漏、釵股、印泥、畫沙等視為「形」。在這個脈絡下，屋漏痕的概念不只是「筆法」，也是一種客觀視覺的描述。

7. 李日華〈論屋漏痕〉：

豐道生《筆訣》云：「如屋漏雨，如壁坼，如印印泥，如錐畫沙，如折釵股。」此皆古人論作書之勢也。「勢」之一字甚妙，但未分疏，終令學者茫然，因為箋出之，以授兒曹。

屋漏雨，言相承溜下，滴滴不差移，而瀦畜奔瀉處有自然不變，不可預設，此在統視連行中得之。壁坼，凡泥壁坼裂，其紋隱隱綻開，而全堵不動；書法中每作字，有筆不連而意連，意斷而筆不斷者，此於兩字相搭，或策勒過度處得之。印印泥，筆畫快利，起止無黏滯，又全體渾成，不見湊簇安排之跡，此於骨體間得之。錐畫沙，錐鋒銛銳，所當沙特豪末耳，而沙性疏擁，受錐處闕現有餘；宛如善用筆者，筆鋒正行而姿肉滿茂，此於用筆用墨間得之。折釵股，釵股彎曲，無圭角而有勁氣，此於轉筆處得之。

又有斷云，作策、勒三折筆法也；刷絲、枯筆帶拂法也；墜石，作點向下法也；驚濤，作挑水法也；飛蘆，自舉奮筆直遂法也。

又有聞嘉陵江水聲而悟筆法者，悟其起伏激驟也；見舞劍器而知筆意者，得

¹⁷〔明〕徐渭、陳汝元補註：《玄抄類摘》六卷，明萬曆十九年（1591）山陰陳氏原刊本；另有日本寶曆五年（1755）刊本。引自國家圖書館微卷資料。

其雄拔頓挫之妙也；見擔夫負重絡繹而行，雖公主駟從呵禁而不能止者，以其聯絡成勢，不可斷也。¹⁸

此篇是歷代首次以「屋漏痕」為篇名者，足見屋漏痕已成為一值得討論的課題。李日華從豐坊的文字中論屋漏、壁坼、印泥、畫沙、折釵，延續歷代將之視為技法的傳統，雖不講筆法，但講「勢」，和徐渭的詮釋殊途同歸。

8. 董其昌《畫禪室隨筆·論用筆》：

顏平原屋漏痕、折釵股，謂欲藏鋒。後人遂以墨豬當之，皆呈偃筆，癡人前不得說夢。欲知屋漏痕、折釵股，於圓熟求之，未可朝執筆而暮合轍也。¹⁹

晚明董其昌承黃庭堅觀點，認為屋漏痕乃為藏鋒，並為顏真卿的「墨豬」之譏叫屈。其後並提到屋漏、釵股應在技術圓熟之後才能獲得，非一朝一夕之功。董氏的認知較接近筆法用途。

9. 馮班《鈍吟書要》：

蔡君謨正書有法無病，朱夫子極推之。雖畫沙、印泥、屋漏痕，是古人祕法。姜白石云：「不必如此。」知此君憤憤。²⁰

馮班否定姜夔的「書法筆法不必拘泥畫沙、印泥、屋漏等形容，而應重在自然」說法，而譏其昏昧。由此可見清人將屋漏痕視為筆法圭臬的現象。

10. 王澐《論書剩語·運筆》：

古釵腳不如屋漏痕，屋漏痕不如百歲古藤，以其漸進自然。顏魯公古釵腳、屋漏痕只是自然。董文敏謂是藏鋒，門外漢語。

釵腳、漏痕之妙，從生入，從熟出。²¹

王澐認為無論是古釵腳、屋漏痕，都只是「書貴自然」的多元說法。並且認為「百歲古藤」²²更適合書貴自然的意象。王氏《論書剩語·論古》亦云：「釵腳、漏痕之

¹⁸ [明] 李日華：〈論屋漏痕〉，崔爾平選編：《明清書法論文選》（上海：上海書店出版，1994年），頁381。

¹⁹ [明] 董其昌：《畫禪室隨筆》，收入景印文淵閣《四庫全書》，第867冊，頁421。

²⁰ [清] 馮班：《鈍吟書要》，收入《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版公司，1989年），第98冊，頁311。

²¹ [清] 王澐：《論書剩語》，收入崔爾平選編：《明清書法論文選》，頁594。

²² 「百歲古藤」之語，應是變化自傳為王羲之所作〈題衛夫人筆陣圖後〉：「每作一牽，如萬歲枯藤。」

妙，魏、晉以來，名能書者，人人有之，至顏魯公始為宣洩耳。匪直魏、晉自秦、漢來，篆隸諸書未有不具此妙者，學者不解此法，變不成書。」²³將屋漏痕的現象擴充至整個書法史，其目的在於將屋漏、釵腳等形容詞從「筆法」的牢籠中解套，成為更廣泛的概念。

11. 朱履貞《書學捷要》：

書法有屋漏痕、折釵股、壁坼、錐畫沙、印印泥。屋漏痕者，屋上天光透漏處，仰視則方、圓、斜、正，形象皎然，以喻點畫明淨，無連綿牽掣之狀也。

壁坼者，壁上坼裂處，有天然清峭之致。……前人立言傳法，文字不能盡，則設喻辭以曉之，假形象以示之。如以屋漏痕為屋漏雨，壁坼為字之絲連處，撥鐙為馬鐙之類，失指甚矣。²⁴

朱履貞對歷代書論家理解壁坼、屋漏痕的問題做了批評，認為多有誤解，一字之差則旨意盡失。例如他認為「屋漏痕」是屋頂破洞，天光乍洩，與「屋漏雨」應有區別，這在歷代書論中是相當獨特的見解，將於後文詳述。

12. 何紹基論書：

觀此帖橫直撇捺，皆首尾直下，此古屋漏痕法也。²⁵

顏魯國與素師論書，謂：「折釵股何如屋漏痕？」屋漏痕者，言其無起止之痕也。顧唐賢諸家，於使轉縱橫處皆筋骨露現，若智師〈千文〉筆筆從空中落，從空中往，雖屋漏痕猶不足以喻之。²⁶

「折釵股」，「屋漏痕」，特形容之辭，機到神來，往往有之，非必謂如是乃貴也。有意為之，必成頓滯。至習顏書者，尤先習其莊楷，若驟摹是帖，即墮入惡道矣。²⁷

清人何紹基論書散見其《東洲草堂書論鈔》，第二則談宋人姜夔的「無起止處」，

²³ 王澐：《論書剩語》，收入崔爾平選編：《明清書法論文選》，頁 605。

²⁴ 《歷代書法論文選》，頁 601。

²⁵ 何書置：《何紹基書論選注》（臺北：蕙風堂，1993 年），頁 35。

²⁶ 同前註，頁 97。

²⁷ 同前註，頁 80。

應是讀書筆記，第一則說「首尾直下」，也是將屋漏痕視為筆法，第三則就提出屋漏痕等乃形容之詞，刻意為之落入惡道。他的認知如同黃庭堅、姜夔、王澐，將屋漏痕視為「書貴自然」的意象之一，能不落入前人將「屋漏」視為筆法的窠臼。

13. 周星蓮《臨池管見》：

用筆之法，太輕則浮，太重則躓，恰到好處，真當得意。唐人妙處，正在不輕不重之間，重規疊矩，而仍以風神之筆出之，褚河南謂「字裏金生，行間玉潤」，又云「如錐畫沙，如印印泥」；虞永興書如抽刀斷水，顏魯公古釵股、屋漏痕，皆是善使筆鋒，熨貼不跛，故臻絕境。不善學者，非失之偏軟，即失之生硬，非失之淺率，即失之重滯，貌為古拙，反入於頹靡；託為強健，又流於倔強，未識用筆分寸，無怪去古人日遠也。²⁸

周星蓮將畫沙、印泥、釵股、漏痕皆歸納為筆鋒臻入化境的形容之詞，他的思維在突顯古代著名書家「不偏不倚、恰到好處」的高超筆法，以諷今之學習者的不足。

14. 梁同書《頻羅庵論書》：

漏痕、釵股不必定是草書有之，行書何嘗不然，只是筆直下處留得住，不使飄忽耳。亦不是臨池作意能然。²⁹

梁同書是清代帖學派書法健將，他將古人在屋漏痕、折釵股的體會擴大至其他書體，雖然認識到不是臨摹可得，但還是未能跨出談筆法的範疇內。

15. 陳介祺〈習字訣〉：

屋漏痕，力猶有餘，隱而不發也。³⁰

陳介祺將屋漏痕的內部運作，以力學的角度進一步地理解如何造成前人所謂「一一自然」的效果，但文中「力猶有餘，隱而不發」也只是其個人的理解，未必能使人認同。

16. 康有為《廣藝舟雙楫·綴法》：

錐畫沙、印印泥、屋漏痕，皆言無起止，即藏鋒也。³¹

康有為承姜夔、何紹基云「無起止」，並如歷代各家一般，將畫沙、印泥、屋漏視

²⁸ 《歷代書法論文選》，頁 727。

²⁹ [清] 梁同書：《頻羅庵論書》，收入 [清] 許增輯：《榆園叢刻》（臺北：藝文印書館，1970 年《百部叢書集成》初編，第 74 冊），頁 7。

³⁰ [清] 陳介祺：〈習字訣〉，崔爾平選編：《明清書法論文選》，頁 605。

³¹ [清] 康有為：《廣藝舟雙楫》（臺北：臺灣商務印書館，1965 年），頁 83。

為藏鋒的筆法。

(三)「屋漏痕」在書論中的二種語用

透過上述文獻可知，「屋漏痕」一詞已由〈僧懷素傳〉、〈唐釋懷素與顏真卿論草書〉等記敘性質的話語，經文人的解釋、衍伸、曲解而產生多重意義，單單一個詞彙便包含了書法之用筆、線質、境界、本質……等內容，可見書法之所以由「技」昇華為「藝」，應與書論的語言結構關係密切。觀察歷代言及「屋漏痕」的意旨，大抵可歸納為二：其一以「筆法要訣」為尚，其二以「書貴自然」為旨，前者之闡述因時代愈晚而愈發細緻、鋪陳日益豐富；後者則隱微其詞，如禪宗公案，點到為止。兩種詮釋路徑恰恰說明了書法的藝術特性——同時涵蓋「技」與「道」的追求意義，而這種技／道並陳的語用在歷代書論中屢見不鮮。

然而，通過更入微地觀看「屋漏痕」經歷代文人詮釋之筆而產生分歧的種種徵狀，進而理解古代書法理論被建構並繁衍的過程，才是本文之目的：書論是如何透過語言、意象的連類而將書法提升至形而上的層次？它如何在具體（事物表象）與抽象（書法字）間形成自足圓滿的書論體系？為解答上述問題，以下將針對「屋漏痕」一詞的兩種語用進行分析。

1. 表示「筆法要訣」：

經前述鋪陳歷代以「屋漏痕」事典論書的文獻可知，陸羽〈僧懷素傳〉中「何如屋漏痕」的話語並無明確指涉「筆法」或後來引伸的「藏鋒」云云，但自黃庭堅提出「同是一筆法」後，姜夔接著提出「藏鋒」一詞，就幾乎底定了「屋漏痕」被奉為筆法圭臬的命運。事實上，若細究黃庭堅、姜夔的文本，則可發現二人皆在筆法的基礎上提到「自然而然」的理境，黃庭堅說「心不知手，手不知心法耳」³²，姜夔則說「然皆不必若是」，亦即黃、姜二人認知到即使「屋漏痕」一詞所帶出的想像有助於後學理解用筆奧義，但最終仍不應墨守成規，而應變通運用、鍛鍊圓熟，才能達到收放自如、心手相忘的程度。

因此，歷代首將「屋漏痕」等意象指向筆法要訣者，應屬元人鄭杓，其所撰

³² 「心不知手，手不知心」在書法上而言，是指經由不斷習練而使寫字成為一身體之自然反應（不以意識去控制肢體），但同時又能省察身體因習練而僵化，自覺地不陷於機械操作，而達到誠實表現個人情緒、性格、學養……等個人特質的藝術境界，即「心手相忘」。

《衍極》中甚且認為「索靖之銀鉤蠶尾、顏清臣之屋漏、懷素之壁路、及釵股諸法」尚不如「錐畫沙、印印泥」要來得清晰明快，因為銀鉤蠶尾、屋漏、壁路、釵股等皆為外在於人的「現象（物）」，不涉及人的動作或行為；反觀錐畫沙、印印泥必然引發「動作、姿勢」的想像，對於理解「書寫」運筆活動而言，較能直接進行類比。且鄭杓用「妙在執筆」一言以蔽之，也就不涉及黃庭堅、姜夔所關懷之形而上層面的書法旨趣。另一位將「屋漏痕」導向筆法要訣的重要人物是元人董內直，其所註解之「屋漏痕」更清楚地描繪出「點畫」面貌（雖然是董氏自己的想像），這就將鄭杓解說「執筆」的意圖更向前推進——進入書法作品的現象層面。從董內直「寫字之點，如空屋漏孔中，水滴一點，圓正不見起止之跡」的按語可以看出董氏對屋漏痕的理解是「水滴」，而不是「水痕」，按照常理，「屋漏痕」一詞引人發想的機制應是漏水沉積所留之「痕」，而非漏雨的現象本身，因此可知，詞彙所引發的想像將因人而異，一次的誤讀或天外飛來的靈光，就能讓原本單純的詞彙產生了多重意義。繼董內直後，明人李日華〈論屋漏痕〉開啟更多關於「筆法」的討論，他說：「屋漏雨，言相承溜下，滴滴不差移，而瀦畜奔瀉處有自然不變，不可預設，此在統視連行中得之。」更具體、詳細地描述「屋漏痕」所比擬之筆墨所應呈現的狀態——其著重在雨水沿著屋簷流下，滴滴接續而不曾移轉他處，乃在牆壁形成積淤的暈染效果。由於雨滴重複堆疊在相同積淤的地點，因此在書法技法上才可連結至「中鋒用筆」的這層技術³³。雖然李氏也強調在「統視連行」這樣的全局觀、連續性條件下，水漬會產生自然溢出的美感，但整體而言，還是在談筆法。

基於上述觀察，可以逐漸解讀出「屋漏痕」的意象之所以被連結到筆法的原因：古人講中鋒用筆，是形容毛筆在書寫時筆尖與筆桿成一直線，故寫出的筆畫飽滿而不帶毛燥；而屋漏痕的水量堆疊效果正是如此，中間飽滿、外側圓潤。明人豐坊就說：「無垂不縮，無往不收，則如屋漏痕：言不露圭角也。」不露圭角意味著沒有稜角，也就是上述圓潤的筆墨形象。李日華較豐坊細緻處，在於特別點出「屋漏」與「水分」的關係，「屋漏痕」之所以具有書法隱喻的原因，也在其「水」的意象與書法用「墨」而具有流動、擴散、凝結、蔭暈（由濕而乾、由乾又濕不斷重複所產生的漬跡、黃斑）……等共通點，這些發現，都有助於理解書法話語的形成。

³³ 民國鄧以蠶就說：「而錐畫沙、屋漏痕二者乃言用筆之法，此法唯中鋒而後可。」見於鄭一增編：《民國書論精選》（杭州：西泠印社，2011年），頁128。

前述所引古人論屋漏痕，大都圍繞漏雨、水滴等意象，但「屋漏」一詞並非僅有水的意象。清人朱履貞《書學捷要》中揭示了不同的詮釋視角：「屋漏痕者，屋上天光透漏處，仰視則方、圓、斜、正，形象皎然，以喻點畫明淨，無連綿牽掣之狀也。」朱氏以「屋漏天光」解釋「屋漏痕」的說法，在歷代書論中雖屬罕見，但從古代將「屋漏」作為「光線由天窗射入」的用法（例如成語「不愧屋漏」）看來，朱履貞的解釋也能合理，只是光線的比喻和書法的形態較無法連結，故少有遵從此說者。對屋漏的解釋，另有漢人劉熙所撰《釋名》記載：

西北隅曰「屋漏」。禮，每有親者死，輒徹屋之西北隅，薪以爨灶煮沐，供諸喪用。時若值雨，則漏，遂以名之也。³⁴

引文顯示，漢代人稱「屋漏」指的是人們因喪事須用柴薪，而將西北角的屋頂拆卸，焚燒祭祀，遇雨則此處必漏水，故而得名。學者楊鴻勛則有更詳盡的分析：

漢人只知其然，而不知其所以然。實際上反映了極為古老的傳統習俗，即禮的來源，這也是原始滄穴的居住方式才有的現象。可以設想帶有門內東、西隔牆的原始滄穴，臥病死在平時的寢處西南隅，在狹隘的「中霤」裏，眾人很難抬著屍體繞過隔牆、經過火塘，順著半米左右寬度的斜上的門道搬運到門外。最為便捷的辦法是：拆除「屋」的西北隅，就近直接將屍體抬出。原始滄穴的「屋」是木骨塗泥構造，極易拆撤和修補，而且局部拆撤對整體並無影響。拆西北隅所得的「扉」——木骨架材料，正好就地作為薪柴燒水浴屍。這一古老習俗延至漢代，則成為一種「禮」的象徵儀式了。³⁵

由此可知，「屋漏」一詞在漢代即有，乃古人喪葬習俗中因應而生的詞彙；既然有拆撤西北隅屋頂的普遍現象，則劉熙的漏雨也能有所本。然而，「漏雨」而沒有「痕」的現象殘留，則又不容易與書法的筆跡運動形成意象上的聯繫；同樣地，若將「屋漏」視作屋頂空隙所洩漏之天光，光影變幻不居，亦難令人聯想到書法的筆法或字形，並且朱履貞所言「仰視則方、圓、斜、正，形象皎然，以喻點畫明淨，無連綿牽掣之狀也」，其中方、圓、斜、正的對象，應是指天光行經屋頂樑木，照射而下時所受阻隔而呈現的景象，這樣的描摹，顯然不如「漏痕」同時含帶水分、

³⁴ [漢] 劉熙：《釋名》，收入景印文淵閣《四庫全書》，第 221 冊，頁 409。

³⁵ 楊鴻勛：〈「周人明堂」的考古學研究：兼及宮室、釃穴、中霤、奧、屋漏、宦、窆以及「夏后氏世室」與「殷人重屋」〉，《城市與設計學報》第 2、3 期合刊（1997 年 12 月），頁 152。

流動、時間積累等特質的形容適切。

2. 表示「書貴自然」：

承本文前述所言，〈僧懷素傳〉中「屋漏痕」可說是一個形容詞，並不趨於書法「技」或「道」的哪一層面，僅憑藉創造一個鮮明的意象（配上著名的人物及精彩的對話），引發後人的關注，圍繞著其他如錐畫沙、印印泥等類同概念，打開了豐富的書藝對話場域。在這個脈絡下，不從用筆的技術層面去解讀，而著重於「屋漏」這個天然現象所引發「書貴自然」的意涵。古人以「自然」論書，實應溯源至更早期的書論篇章，如南朝蕭衍〈答陶隱居論書〉即云：「任意所之，自然之理也。」³⁶同時期的王僧虔、庾肩吾也用「天然」二字評書。

在歷代對「屋漏痕」的詮釋中，黃庭堅所謂的「心不知手，手不知心法耳」是最早把屋漏痕的意象與書法精神進行連結者，而這句話應是受南朝王僧虔所著名篇〈筆意贊〉影響³⁷。就黃庭堅的認知，無論是折釵股、屋漏痕、錐畫沙、印印泥……等，僅是用字遣詞之不同，這些詞藻皆指向「心不知手，手不知心法」，亦即「心手相忘」的書法技藝。「心手相忘」在批判心（即意識、腦部活動）對於手（肢體）的宰控過多，則寫出的字缺乏隨機、變化，久而久之，便成機械複製的現象。真正好的書法作品，要透過長期的訓練讓筆法形成一身體記憶（手不知心），再透過經歷、見聞、閱讀等「字外功」使心胸敞開，則寫字時即能不礙於成規（心不知手），故即使黃庭堅稱折釵股、屋漏痕、錐畫沙、印印泥為「筆法」，但實際上說的是書學「心法」，「心手相忘」絕不僅止於前述所言的執筆、藏鋒等用筆技術，而應視為孫過庭「書如其人」觀的基本條件——書家之書寫活動要能受書寫者的意念控制得宜、收發自如，才可能透過情緒、性格……等因素反映出不同的風格、神韻。

³⁶〔南朝〕蕭衍：〈答陶隱居論書〉，陳思：《書苑精華》，收入景印文淵閣《四庫全書》，第814冊，頁144。

³⁷南朝王僧虔〈筆意贊〉：「必使心忘於筆，手忘於書，心手達情，書不忘想，是謂求之不得，考之即彰。」書法的技術需要鍛鍊，在書寫者能徹底掌控毛筆的運作之後，書寫的動作便成為身體運動的一部分（即科學上所謂的「反射」），故書寫時意念的傳達不再是機械性地由心（即意識、腦部活動）到手（肢體）到筆（毛筆、作為肢體的延伸）到書（墨跡），書家書寫的當下，不再意識到正拿著筆、不再局限寫「字」的限縮，而能毫無躓礙地表達真實的情緒、情感，如舞蹈、如謳歌一般，此時的紙、筆、字即不再是外在的藝術媒材，而是書家個體的一部分。原文引自陳思：《書苑精華》，收入景印文淵閣《四庫全書》，第814冊，頁177。

然而，與前述以筆法、指法來解釋「屋漏痕」的文獻相較，黃山谷的說法又過於籠統——既然折釵股、屋漏痕、錐畫沙、印印泥皆能通向「心手相忘」的書技層次，則為何懷素乍聞「屋漏痕」而「唱賊久之（讚嘆不已）」？又為何後代論書者往往更推崇「屋漏痕」而非其他意象？

上述詰問，反映出古代書論一個值得深思的議題——書論究竟應作為寫字之「祕笈」而必以筆法、指法為析，或從宏觀的角度，以「心法」視之？南宋姜夔曾說：「然皆不必若是。筆正則鋒藏，筆偃則鋒出，一起一倒，一明一晦，而神奇出焉。」這句話可以作為上述問題的理解——姜夔認為，雖然有眾多的形象概念提供學書者參考，且學書者能透過這些形象比擬認識點、線質地之不同型態，但最主要的，是不必鑽牛角尖，不必刻意追求所謂的「形似」，而提倡用筆就是「一起一倒，一明一晦」的往復運動。確實，寫字不就是一來一往運動嗎？書法作為一項筆與墨交響共鳴的技藝，其基礎動作就是提／按、起／收、往／返……的力學運動，亦如陰陽相剋、奇正相生的道理，有往必有反，有因必有果。理解這層關係，可知折釵股、屋漏痕、錐畫沙、印印泥……等詞藻只是筆跡現象千萬種姿態的某一種形容而已，差別僅在於某些形容詞用得巧，其包容性更大，例如「折釵股」僅能用來形容「轉折」而不能形容「點劃、橫劃」狀態，在古人眼裏，也就不如屋漏痕、錐畫沙、印印泥來的多元豐富了。

又如明人徐渭所說：「心為上，手次之，目口末矣。……惟壁拆路、屋漏痕、折釵股、印印泥、錐畫沙，是點畫形象，然非妙於手運，亦無從臻此。」徐渭前面雖說「心為上」，但最後仍說「非妙於手運亦無從臻此」，因此亦是從「心手相忘」的脈絡更細緻地談書法。徐渭認為「鬥蛇、劍舞」、「擔夫爭道」、「孤蓬」、「驚沙」、「飛鳥」、「驚蛇」是運筆姿態，而「壁坼」、「屋漏」、「釵股」、「印泥」、「畫沙」等則是書法作品點畫線條的表現。並且，書論中所堆疊出的意象，只在形容書法點、線所造成的視覺效果，卻能有如此多變的結果，正顯示書家之身體（此處以執筆之「手」為主）所給予的書寫姿勢如何，其點畫效果就會如何。誠然，「孤蓬」、「驚沙」、「飛鳥」、「驚蛇」都非人體姿態，書家並無法全然模擬這些物象的狀態，僅能取其相似性而已，但已賦予足夠的想像空間，讓後人自由揣摩、發揮，達到傳遞書法精神的目的。

徐渭對「屋漏痕」事典的解讀，在明、清兩代應是最清晰的，踵其後的王澐則言簡意賅，他說：「古釵腳不如屋漏痕，屋漏痕不如百歲古藤，以其漸進自然。」

顏魯公古釵腳、屋漏痕只是自然。董文敏謂是藏鋒，門外漢語。」對王澐而言，不同的形容詞都指向同一源頭——自然。王澐所謂的自然，更多是從「天然（人文的反義詞）」的意義上理解——「釵」乃人類日常器用，故不如被雨水濡濕的屋漏之跡；「漏雨」的前提是房屋，故以人為主的住宅畢竟不如「古藤」的天生天養。王澐之所以認為百歲古藤的意象要比屋漏痕更佳，僅僅因為古藤更強調天地化孕的背景，但以今日的眼光視之，百歲古藤的隱喻性卻遠不如屋漏痕能和書法「墨」、「水」之元素相聯繫的功能，因此王澐之語，後代並無太多唱和者。

值得注意的是，王澐所謂董其昌「屋漏痕之為藏鋒」，其實是一種誤解。董其昌《畫禪室隨筆》云：「顏平原屋漏痕、折釵股，謂欲藏鋒。」董其昌的意思是，顏真卿所謂屋漏痕、折釵股，後人從字面上解讀，以為是指藏鋒的效果；因而後代書家揣摩其意去書寫，則都成了用墨過剩的「墨豬」（此處就是針對效仿顏真卿筆法的人）。因此董其昌所謂的「藏鋒」是指用「屋漏痕」的比喻去追隨顏真卿筆法之人的意見，而非董其昌本人的意見。況且董其昌在文末說「欲知屋漏痕，折釵股，於圓熟求之，未可朝執筆而暮合轍也」，即點明了屋漏痕、折釵股代表的是書家於筆法之習練、爛熟而能造就的渾然天成，非初學之人可妄及，顯是批判揠苗助長、欲速而不達的習書歷程。換言之，董其昌論「屋漏痕」乃著重在「圓熟」而非如前述諸家朝「筆法」的方向詮釋，故王澐與董其昌雖在結論上並不相同，但二人的認知大致上在同一個脈絡上。

經上述文獻之解析可知，黃庭堅、姜夔、徐渭、王澐、董其昌，都有一個基本的認知：沒有鍛鍊筆法的前提，無法成就所謂「心手相忘」或「自然而然」的書寫境界，但過度執著於追求筆法奧妙，則會減損書寫的藝術價值。至此則可確知「屋漏痕」的另一條詮釋路徑——朝向「書貴自然」的書法精神指導。「屋漏痕」從原本的傳記體裁，經精湛的文字比擬、激發想像力的隱喻手段，形成一含藏豐富的書學沃壤；同時也因歷代論書者所持之學書經歷、審美價值等不同，而衍伸出視角多元、義界分歧的現象，由此可見書論的「比擬」傳統雖然能開啟多重詮釋的可能性，但也容易在世代交替、語意變遷的情況下被後世讀者所誤解。誠如前文所示，不少論書者受限於「屋漏痕」為「筆法之祕」的束縛，反而限縮了理解「書貴自然」的書法精神之可能性。

三、由「屋漏痕」看書法語彙之形成

經前述考察「屋漏痕」在歷代書論中或因理解不同、或因撰文目的、或因時代背景……等差別而產生之歧異，使本文能在諸異同的基礎上，討論其分歧的可能原因。進一步說，「屋漏痕」作為一種界乎自然／人文的現象，之所以能被借來隱喻書法中無論是筆法或心法，肯定有其意象的關聯性可循，而藉由觀察其語言運作，可望能理解古人「引譬連類」的方式，進而一窺「書法如何被賦予自然意義」的過程，揭開書法的神祕面紗。以下將就二點論述：其一是書論藉屋漏痕之「意象」的多元義串起「人—身體—自然」的脈絡，其二是書論由「自然之理」透過「書寫的身體」回到「人」的心性修養之關係網絡。

(一)「體驗書寫」與「體悟自然」

經前述羅列歷代各家論「屋漏痕」一詞後可發現，對黃庭堅、姜夔、徐渭、何紹基等書家而言，「屋漏痕」的重要性在體現了書法不僅有「技術」（藏鋒、中鋒）層面，亦能同時包含「精神」（心手相忘、自然而然）層面的隱喻。但，單以「屋漏痕」一詞所提供諸如「水」、「沉積」、「流動」等意象，究竟是如何同時反映多層次且深奧的書學義理？此時人的語言邏輯是如何運作的？可以肯定的是，在書論家的思維中，「屋漏—水—書貴自然」的連通將不是簡單直截的，必也迂迴宛轉，才能由外在現象通往書道境界的啟悟。

為了說明「屋漏痕」具備的隱喻元素，不妨再次回到陸羽〈僧懷素傳〉原典，對文獻中的各個意象進行分析、比較，答案將呼之欲出。首先，文獻中「孤蓬自振，驚沙坐飛」是張旭對鄔彤講述自己的書藝如何得到啟發，張旭引鮑照〈蕪城賦〉之典，「孤蓬自振」中「蓬」泛指野草，此句是說草木在風吹襲下來回振動；「驚沙坐飛」的「坐」是「因為」、「由於」之意，此句在說沙石因風而飛揚。故「孤蓬自振，驚沙坐飛」二者是同一種現象，皆與風有關，若將之與書法運筆的動作對舉，則「孤蓬自振」的往復與「驚沙坐飛」的急遽，就是草書筆鋒使轉、揮灑迅捷的樣態，所以鄔彤歸結為草書的極致——「凡草聖盡於此」。其次，懷素說：「其痛快處如飛鳥出林，驚蛇入草。」「貧僧觀夏雲多奇峯，輒嘗師之。……又遇壁坼之路，一一自然」。引文中「飛鳥出林」有飛動迅速之感；「驚蛇入草」

有擺動、迅捷的意象，與前述「孤蓬」、「驚沙」一致，然而當顏真卿說出「何如屋漏痕」時，竟引發懷素的讚佩，表示屋漏痕與「孤蓬」、「驚沙」、「夏雲」、「飛鳥」、「驚蛇」等有所不同，但究竟不同之處何在？為便於理解，筆者將「古釵腳」、「錐畫沙」、「印印泥」等意象一併以表列分類，便知端倪：

原文	現象	成因	狀態
古釵腳（同折釵股）	日常用品。	只是取其形狀描述草書的線條效果。	靜態
錐畫沙、印印泥	緩和的動態：在沙上寫字，在封泥上鈐印章，都不是疾速的運動。	人為參與，無人介入則不成立。	動態
公孫大娘劍器舞	劇烈的動態：舞蹈，其速度感與肢體姿態是關鍵。	人文活動，無人介入則不成立。	
孤蓬自振、驚沙坐飛	自然景象，皆與風勢有關，無人為參與。	自然界的常態，無人介入亦成立。	
夏雲多奇峰	氣象狀態變幻多端，莫可預測之感。	自然界的常態，無人介入亦成立。	
飛鳥出林、驚蛇入草	皆為迅速的動作，且有突如其來、引人驚訝之感。	鳥禽受驚嚇的非常態，可能有人或他物介入。	
壁坼之路、屋漏痕	表面上看是靜態，因人在觀察壁坼、屋漏時，這些景象已經形成，而不見得是正在「龜裂」、「漏雨」。雖表面是靜態，但人可以覺察它具有時間積累的緩慢動態感。	住宅乃人文之物，無宅則不成壁、屋，因此具有人為因素。但牆上裂痕、漏痕皆氣候及歲月使然，無人為因子。	靜態 中有 動態

經表列可知，在意象的特徵上僅「壁坼之路」與「屋漏痕」屬同類型（因此在〈僧懷素傳〉中懷素提出「又遇壁坼之路，一一自然」時，顏真卿也予以肯定：「可謂聞所未聞之旨也」），所以可知二者「描述方式不同，但體驗相同」的關聯。表中的意象，都有「書貴自然」的旨趣，但有二種不同層次：首先是指涉書法「變化」之理，亦即草書動態的「速度感」、「驚人感」、「移動感」和「裂變感」、「流動

感」，這種將自然界的天候變幻反映在書法筆墨的疾、澀、勒、拽、擦、掃、暈、漲……等運作上，可謂貼切，而這些無窮的變化效果因墨韻的不可重複性，就是「自然而然」；其次則是指「天地化成」所展現的時間推移感——在動態的脈絡上，如雲霧的變幻、風沙的往復，藉由速度感所產生的時間急遽變遷之感；在靜態的脈絡上，雖然表面的裂痕、漏痕不是正在進行的時間推移，但人能夠理解它是經年累月的積澱而成，故亦具有時間的流變感。

將以上二種關乎自然的元素置於書法上，即表明了書家以人為努力追尋「自然而然」、「反璞歸真」的書法精神，即前述名為「書貴自然」的思想。就邏輯的角度而言，因為書法活動無論如何皆有人為參與，書論中所謂自然天真，就變成一種「人文情境下的自然天真」，而懷素所言「一一自然」的多元詮釋及顏真卿「何如屋漏」的驚人之語，都隱含了「人」與「書」的關係——不斷地詮釋循環、不斷召喚出屬於自身意義——的這個核心價值。換言之，任何人都能作「屋漏痕」式的比喻，只要把握自然之理，使用何種表述方式（無論靜態或動態）都是可被往後之讀者接受的，因此所謂的「不傳之祕」只是誇飾，「屋漏痕」僅作為一個描摹精準且深富意蘊的詞彙所存在，可以被取代，並非唯一的書法指導原則。熊秉明曾有如此看法：

在說明筆法技巧時，古人有所謂「坼壁」、「屋漏痕」，即是指一種自然形成的痕跡，看不出布置經營的用心，有如自然現象中必然性與偶然性的結合，這樣的作品好像沒有作者為媒介而自然完成的，不過，同時我們又知道它是人為製作的藝術品。³⁸

由此可見，晉、唐的古人充分理解到書法就是「必然性與偶然性的結合」，因此相對而言「孤蓬、驚沙」的純自然傾向與「釵腳、畫沙、印泥」的人文傾向，皆不如「壁坼、屋漏」的不偏不倚。當代書論家金學智則根據清人何紹基的講法而略有領會：

〔按：何紹基〕這一見解是正確的。自然風格全靠機到神來，如前人所說的「初非經心」，「偶爾成文」；至於「坼壁路」、「蟲蝕木」、「屋漏痕」等，其意義就在於是一種寬泛性的比喻，作品中只要有一些此類的意味，就可以用

³⁸ 熊秉明：《中國書法理論體系》（臺北：雄獅美術出版社，1999年），頁148。

來作比，或者就可以說是不同程度地體現出自然風格之美了。³⁹

何紹基曾說：「『折釵股』，『屋漏痕』，特形容之辭，機到神來，往往有之，非必謂如是乃貴也。」「機到神來」就是熊秉明所謂「必然性與偶然性的結合」，就是「一一自然」。於是可知，書論中隱喻（以屋漏痕為例）的形成，必然要求「體」的感受過程——對書寫當下筆墨運動的實際經驗，以及對自然界中事物的運行之態，二者缺一則無法成就貼切如屋漏痕的隱喻。

總之，無論是屋漏痕或與折釵股、錐畫沙、印印泥……等詞語，確實皆能涉及用筆法門——筆鋒之起、承、轉、合所營造出不同趣味的視覺效果，皆因這些詞彙帶有的意象與書法質性相似，引發連類效果，但「屋漏痕」所承載的隱喻張力，顯然更勝一籌，原因在於屋漏痕能容人文／自然二端、兼表時間／空間二感，才成就了千古傳誦的隱喻。懷素所說的「一一自然」之所以令他「痛快」，乃因古代書家在追求天地參贊的信仰中，用書寫獲得了滿足與情緒的宣洩。

（二）「時間感」與「空間感」

承上所言，「屋漏痕」所具有的人文／自然與時間／空間等元素，是書論家在書法體驗與人生經歷中獲得的，而依書家個人的體悟深淺，其所表達之隱喻也各有千秋，姑不論其優劣高低，至少已經證明書論語彙和個人的「體驗」有關。然而，這二端的體驗性是如何產生聯繫的？設若「屋漏痕」所欲表述的是「書貴自然」的書法精神，則「書」與「自然」在語言邏輯上如何成為對等？此處嘗試以「基本隱喻」(conceptual metaphors) 的概念⁴⁰，將屋漏痕以「來源域」(source domain) 和「目標域」(target domain) 進行分析：

³⁹ 金學智、沈海牧：《書法美學引論：「新二十四書品」探析》（長沙：湖南美術出版社，2009年），頁216。

⁴⁰ 「基本隱喻」的概念參考自雷可夫(George Lakoff)、詹森(Mark Johnson)著，周世箴譯：《我們賴以生存的譬喻》（臺北：聯經出版事業公司，2006年）。

來源域（以「屋漏痕」為例）		目標域（書法）	
隱喻類型	元素	類別	內容
結構性隱喻	日積月累、遲緩的形成速度。	書法技法	渾厚、凝聚的線條（藏鋒）。
方位性隱喻	水分向下流動。	書法本質	筆墨的順向時序、不可重複性。
	水漬層層淤積。	書法技法	線條的立體感。
實體性隱喻	不規則的紋理。	書法境界	自然而然。

在上表中，可觀察出「屋漏痕」的自然現象中具備「空間」與「時間」二種性質，而能與書法之技法、本質、境界……等旨趣進行連結，連結的過程及其證據必然複雜，故分以下二點述之。

1. 屋漏痕的空間性質：

書法在本質上是視覺的藝術。從屋漏痕的外表直截地觀察，它那緩慢流動、滴淌的樣貌，就已符合書法作品表面的墨漬現象，因此要比古釵腳、孤蓬、驚沙、驚蛇……等意象更能直截地進行隱喻連結；而屋漏痕在牆壁上不假修飾的天然條件，則與古人對藝術之「質樸」、「古拙」的追求相似，明人傅山就曾說：「寧拙毋巧，寧醜毋媚，寧支離毋輕滑，寧直率毋安排。」⁴¹其要旨在說明藝術的精神是不矯揉造作，純粹展現個人風骨，這和南朝蕭衍所謂的「天然」是同一道理。

書法作品的視覺構成來自點、線的組成，就視覺呈現而言是二維 (two dimensions)、平面的；但因筆墨線條交疊與錯動，會形成一隱微之三維 (three dimensions)、立體的效果，故爾書法總與空間關係密切。書法的立體感源自墨在紙上停留的程度（暈、漲、染），而「屋漏痕」則是由上至下堆疊，通常由中心向外擴散，因此與書法的墨色運動的原理相同。除了有肉眼能見的墨韻層次可依循之外，還必須討論到一種不可見的空間成分：力度。在寫字的運動中，書寫者依觸感決定下筆力量之輕、重，運筆速度之緩、急，還有用墨的濃、淡，都是造成書法作品線條立體感的因素。然而，這種觸覺的控制，必然經過長時間習練，才能有一定的掌控能力，否則毛筆是柔軟的物體，何時何地形成何種的效果，是相當精微的技術；但如果控制過於熟練，則又容易故弄姿態（炫技）、矯揉造作（習氣），古人

⁴¹ [明] 傅山：〈作字示兒孫〉，《傅山全書》（太原：山西人民出版社，1991年），第1冊，頁50。

也充分意識到這一點，所以才說「皆不必若是」（姜夔）、「有意為之，必成頓滯」（何紹基）。在這個環節上，書寫的「力度」占有相當重要的地位——書法線條的墨色因書家以快速且厚重的勁道操作毛筆，使得墨線呈現一種「凝聚」的力度，這種力度單憑線條表象是不容易看出的，反而要透過「神采」，即所謂的「微型式」⁴²才能觀察；而「屋漏痕」在牆壁上濕而復乾、乾而復濕產生的漬跡，因為其視覺呈現的是「痕」的乾燥狀態而非「漏雨」的流動狀態，故而能形成一種「凝結」的觀感，它就不再是可以拂拭即去的淺層汙漬，而是深入牆面肌理的深層頑垢，在「力度」的質性上，也就堪與能「力透紙背」的書法線條相比擬了。

因此，「屋漏痕」的自然沉積之所以能借用在書法的視覺呈顯，源於「屋漏」給出視覺上的深淺、長短、濃淡、乾濕……等各種效果，所引發之機遇性、力道感，都是轉喻的可能條件，構成「書貴自然」的條件⁴³。

2. 屋漏痕的時間性質：

書法在某個層面而言是時間的藝術⁴⁴，筆墨的不可重複性和音樂類似，一首曲目可以被重複演奏，但每個音符一旦出現在空氣中，就立刻被下一個音符取代，而不能被確實捕捉。不同的是，筆墨的痕跡最終形成了白紙黑字，故人們可以從中追索毛筆運行的軌跡，就像時間、動作被保存在每一筆的起、伏、頓、挫、乾、溼、濃、淡……，而「屋漏痕」的意象，就「雨水在牆壁上留下淤積」這個普遍認知而言，水在牆上風乾所留下的痕跡，因一次次的季節變換、雨來風起而重複堆疊，愈擴愈大，因為只向外延展而不向內縮減，故與書法的原理相合。但是在累積的過程

⁴² 關於書法「神采」與「微型式」的關聯，可見大陸學者邱振中：《神居何所：從書法史到書法研究方法》（北京：中國人民大學出版社，2005年）。

⁴³ 值得一提的是，「屋漏痕」在現實中必含有人為的因素，歷代論書者將之與「書貴自然」觀聯結時，往往忽略了其人文成分，但這正好是隱喻的特性之一：「隱喻的表達也只針對 source domain（來源範疇）之部分特質，並不同於來源範疇所代表的整體概念。」引自蘇以文：《隱喻與認知》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2005年），頁4。

⁴⁴ 「書寫特殊規定的更為可貴之處在於它們使書法藝術具有時間藝術的品格。……書家筆下的點面線條是按照漢字的筆順、字序以及筆畫的不可逆性、不可改變性、不可重複性等書寫規則，形成一個有始有終、有先有後、向前逐步推移的流程。於是，靜態的畫面令人產生運動的感覺，在結果的美中又增添過程的美；空間的造型和布置中呈現出流轉靈活、綿延不斷、趨向明顯的『勢』之美；運動的美、過程的美，這是時間藝術的重要特質」。陳廷祐：《書法之美的本原與創新》（北京：人民美術出版社，1998年），頁54-55。

中，漏痕不會朝固定方位走、不形成固定面積，因此是種自然的構成，非人文所控制，故有能力呼應「心手相忘」的書法漸進過程——屋牆是人文的構造，漏雨是自然的機遇；漢字結構是約定俗成的，書寫筆跡卻因人、因時而異——二者在形成的過程上確實有類比的可能性。

進一步說，水滴流淌是一種緩慢、流動的曲折線條，這和書法中的篆、隸、楷的形成較為接近，毛筆濡染紙張所造成的暈漲效果，正是一種自然且無法預測的水波紋理。這也是為何「屋漏痕」所展開的隱喻向度與「飛鳥出林」、「驚蛇入草」不同的原因，正因為屋漏痕有這種交錯、折疊、重覆浸染的性質，也就容易被理解為是「中鋒用筆」、「藏鋒」。然而黃庭堅、姜夔、徐渭、董其昌等人更在意的是其變化無可預測的向度，正符合「書貴自然」這個自魏晉以來書家不斷追求的高妙境界。所以「屋漏痕」看似靜態的表象，其實展現了龐大的生命力，其含藏的細微變化，也相對最多，以致它的隱喻性較「折釵股」、「壁坼路」、「錐畫沙」、「印印泥」等語詞更勝一籌，引發後代更豐富的迴響；正因為「屋漏痕」巨大的時間含量，它被轉換成感性的基礎（例如「高古」、「雄渾」等藝評用語，就是「從時間感轉為美感」的例子），由屋漏痕給出的時間感經人們感官接收、意識認知，從而轉化而出的崇高意識，這樣的意識帶給人們一種永恆浩瀚感——藝術家對生命共感、自然萬物的美的感知，根源於其生命經驗、目光之所及，皆是由感官所帶來的美感經驗，在此之中，一種受天地廣袤、人之渺小而興發對時空與歷史情境鋪天蓋地而來，近似冥契主義 (mysticism)⁴⁵ 的體驗。

四、結 語

綜合上述屋漏痕「時間」、「空間」性質與書法性質之對照，可發現古代書法語彙的形成，是藉由將外在現象的質性與書法的質性進行勾連，透過語言的類比功能，藉以傳遞書法「技法」與「心法」的內容。在構築意象的過程中，言說者必須是個書法經驗者，最好具有書法的高度體驗，其所體會的書法技術與心得愈豐富，所創造的意象也就愈飽滿；言說者同時也必是個對自然萬物、天文地理有高度覺察的體道者，其隱喻的來源域愈精準，所能承載的書學思想就愈能直指核心，啟迪後

⁴⁵ 史泰司 (W. T. Stace) 著，楊儒賓譯：《冥契主義與哲學》（臺北：正中書局，1998 年）。

之覽者。也因此在此隱喻形成的過程中，必然牽涉到「體」——具有書寫經驗的肢體與體察萬物的感官，「知」——對書法本質的認知與人生境界的領會，體知合一，使原本平凡無奇的「屋漏」現象被書法史保存，傳遞著古人智慧之結晶。

由本文開篇至此的論述可知，「屋漏痕」本指水分在牆上而形成自然的痕跡，是天然現象，借用至古人表述書法「筆法」與「心法」的語彙時，它所含帶性質（包含深淺、乾溼、流動、堆積……等特徵）的豐富、準確與否，是意象能否成功的關鍵。而歷代論書者以個人的「體」（體驗書寫、體悟自然）與「知」（透過人文／自然、空間／時間的特色連接隱喻），心領神會、各彰其旨，即使理路不盡相同，但仍能突顯書論「語言」對書法技術、書法形式（形而下）及書法境界、書法本質（形而上）的影響力。換言之，書法雖有篆、隸、草、行、楷等體式；有「尚韻」、「尚法」、「尚意」等流行；有帖學派、碑學派等風格趨向，歷朝各代的美學變遷不已，但「書貴自然」的精神卻從未斷絕，這種以自然之本質領悟萬物變化之道理，支撐著整個書論傳統，卻是當代人們研究書論時容易忽略的。

職是之故，本文經分析歷代「屋漏痕」解釋之歧異，並援用隱喻理論粗淺地觀察「屋漏痕」一詞的產生及轉化可知，書法在古代之所以從未出現「失語」癥候的原因，在於文人將整個中華文化的世界觀、倫理價值觀都置入了書法之中，致使書法脫離了「用毛筆寫字」的技術性活動，而往往連結至人的生命、情感、哲思、境界……等精神內涵。換言之，整個書法的話語系統，就是不斷圍繞著「人」所產生的各種姿態、情境、觸感、氛圍……，以及人在遭遇自然、宇宙、道德、天命等宏大敘事時的反應。筆者相信，不僅是「屋漏痕」這樣古代書論語彙中的個案，其他諸如「神采」、「風骨」、「氣韻」……等詞彙，都應該能同樣展現出古代的思維及其價值體系，並且皆與書／人、天／人思想有著密切關係。而本文之所以饒費篇幅地分析屋漏痕的隱喻類型，即是為了藉由釐清古人在批評、詮說書法時的語言構造，提出當代書法理論、書法批評學者較少關注的一個面向，以供研學者參照、反思之用。

徵引書目

- 不著撰人：《宣和書譜》，收入景印文淵閣《四庫全書》第 813 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983 年。
- 戈守智：《漢溪書法通解》，收入《四庫全書存目叢書》第 73 冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1995 年。
- 史泰司 (W. T. Stace) 著，楊儒賓譯：《冥契主義與哲學》，臺北：正中書局，1998 年。
- 朱關田：《初果集——朱關田論書文集》，北京：榮寶齋出版社，2008 年。
- 何書置：《何紹基書論選注》，臺北：蕙風堂，1993 年。
- 邱振中：《神居何所：從書法史到書法研究方法》，北京：中國人民大學出版社，2005 年。
- 金學智、沈海牧：《書法美學引論：「新二十四書品」探析》，長沙：湖南美術出版社，2009 年。
- 姜夔：《續書譜》，收入景印文淵閣《四庫全書》第 813 冊。
- 徐渭、陳汝元補註：《玄抄類摘》，明萬曆十九年 (1591) 山陰陳氏原刊本；另有日本寶曆五年 (1755) 刊本（收入國家圖書館古籍影像系統）。
- 崔爾平選編：《明清書法論文選》，上海：上海書店，1994 年。
- 康有為：《廣藝舟雙楫》，收入《萬有文庫薈要》第 629 冊，臺北：臺灣商務印書館，1965 年。
- 梁同書：《頻羅庵論書》，收入許增輯：《榆園叢刻》，《百部叢書集成》初編第 74 冊，臺北：藝文印書館，1970 年。
- 清仁宗敕編：《欽定全唐文》，臺北：華聯出版社，1965 年。
- 陳廷祐：《書法之美的本原與創新》，北京：人民美術出版社，1998 年。
- 陳思：《書苑精華》，收入景印文淵閣《四庫全書》第 814 冊。
- 陸羽：《御定佩文齋書畫譜》卷 5，收入景印文淵閣《四庫全書》第 819 冊。
- 傅山：《傅山全書》第 1 冊，太原：山西人民出版社，1991 年。
- 華東師範大學古籍整理研究室選編與點校：《歷代書法論文選》，上海：上海書畫出版社，1979 年。

- 馮 班：《鈍吟書要》，收入《叢書集成續編》第 98 冊，臺北：新文豐出版公司，1989 年。
- 楊鴻勳：〈「周人明堂」的考古學研究：兼及宮室、釃穴、中霱、奧、屋漏、宦、窳以及「夏后氏世室」與「殷人重屋」〉，《城市與設計學報》第 2、3 期合刊（1997 年 12 月），頁 143-190。
- 董其昌：《畫禪室隨筆》，收入景印文淵閣《四庫全書》第 867 冊。
- 雷可夫 (George Lakoff)、詹森 (Mark Johnson) 著，周世箴譯：《我們賴以生存的譬喻》，臺北：聯經出版事業公司，2006 年。
- 熊秉明：《中國書法理論體系》，臺北：雄獅美術出版社，1999 年。
- 劉 熙：《釋名》，收入景印文淵閣《四庫全書》第 221 冊。
- 潘運告編著：《中晚唐五代書論》，長沙：湖南美術出版社，1997 年。
- 鄭一增編：《民國書論精選》，杭州：西泠印社，2011 年。
- 鄭 玄等注疏：《禮記》，收入景印文淵閣《四庫全書》第 116 冊。
- 鄭 杓，劉有定釋：《衍極》，明萬曆己未年 (1619) 籀閣刊本（收入國家圖書館古籍影像系統）。
- 豐 坊：《書訣》，收入景印文淵閣《四庫全書》第 816 冊。
- 蘇以文：《隱喻與認知》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2005 年。

