

## 浅论“词画相通”

——柳永词的画法运用

李真雅\*

### 目 录

1. 绪论
2. 设色
3. 点染
4. 勾勒
5. 结语

### 中文摘要

中国各类文艺之间互有关系，诗歌与绘画也是如此。既存有关诗画两者关系的论述不少，而相比之下，对于词与画的关系，却为前人所罕言。本文以柳永词为对象，从设色、点染、勾勒三个方面考察，其词中所采用的这些画法与词法如何融合，增添各种歌词效果，由此窥见词画相通之面貌。首先，柳词通过设色，烘托对象、带来美感，且借色彩来寄托感情，营造情调。其次，柳词通过点染，将情语与景语交织在一起，从而含蓄地表达感情，留下了无穷余味。最后，柳词通过勾勒，畅达文脉，传达深情。词与画同属于艺术的范畴，具有一定的共性。词人往往将画法融入到歌词创作中，由此得到词境的深化。

**关键词：**柳永、词、绘画性、词画相通、画论

---

\* 北京大学中国语言文学系博士

## 1. 绪论

自古中国各类文艺之间具有密切的关系，正如方东树《昭昧詹言》所云的：“大约古文及书、画、诗，四者之理一也。其用法取境亦一。气骨间架体势之外，别有不可思议之妙。凡古人所为品藻此四者之语，可聚观而通证之也”<sup>1)</sup>。诗歌与绘画的关系尤为如此，有关两者关系的论述不胜枚举。王维是诗人兼画家，在其《偶然作》之六中自称为“宿世一作当代谬词客，前身应画师”<sup>2)</sup>，苏轼也在《书摩诘蓝田烟雨图》中评论王维：“味摩诘之诗，诗中有画。观摩诘之画，画中有诗”<sup>3)</sup>，这就是诗画相通的典范。

然则，常与诗并称为诗词的“词”又是如何呢？所谓词，是中国诗歌的主要形式之一，也是格律诗的另一形式，与诗一样，亦与画相通，而对于词与画的关系，却为前人所罕言。词与画息息相关，不次于诗与画的关系，李佳《左庵词话·词以入画为工》中云：“王摩诘诗中有画，画中有诗。词家描景造句，往往堪以入画，尤为工峭，写作丹青，愈令人读之不厌”<sup>4)</sup>，戴熙《习苦斋画絮》中云：“画有诗人之笔、词人之笔。高山大河，长松怪石，诗人之笔也。烟波云岫，路柳垣花，词人之笔也。旖旎风光，正须词人写照耳”<sup>5)</sup>，这确实是中肯之言。

张舜民《题赵大年奉议小景》中云：“自古词人是画师”<sup>6)</sup>，即擅长文辞的人谙熟绘画，填词的人也当然不例外。中唐词人张志和擅长绘画，《新唐书》本传记载：“善图山水，酒酣，或击鼓吹笛，舐笔辄成”<sup>7)</sup>。花间派鼻祖温庭筠也善

1) [清]方东树撰；汪绍楹校点，《昭昧詹言》卷1，北京：人民文学出版社，1961年版，第30页。

2) [清]彭定求等编；中华书局编辑部点校，《全唐诗（增订本）》，北京：中华书局，1999年版，第2册，第1254页。

3) [宋]苏轼撰；孔凡礼点校，《苏轼文集》卷70，北京：中华书局，1986年版，第2209页。

4) [清]李佳撰，《左庵词话》卷下，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版，第4册，第3164页。

5) [清]戴熙撰，《习苦斋画絮》，周知寅编著，《中国画论辑要（增订本）》，南京：江苏美术出版社，2005年版，第517页。

6) 傅璇琮等主编，《全宋诗》卷836，北京：北京大学出版社，1993年版，第14册，第9693页。

于绘画，孙光宪在《北梦琐言·貌陋心险》中评论他：“制曲江吟十调，善杂画，每理发则思来，辄罢栉而缀文也”<sup>8)</sup>。南唐后主李煜也善画，《宣和画谱·花鸟三》中记载：“政事之暇，寓意于丹青，颇到妙处。……画亦清爽不凡，别为一格。……至於画风虎云龙图者，便见有霸者之略，异於常画，盖不期至是，而志之所之，有不能遏者……”<sup>9)</sup>。众所周知，苏轼是著名的画家，且其门下的晁补之也娴于绘画。此外，辛弃疾、秦观、吴文英、张炎、陆游、黄庭坚、王沂孙、周密、刘克庄、张孝祥、高观国、蒋捷、晁补之、刘过、张元幹等词人都或多或少地从事过题画词的写作。由此可知，许多词人善于绘画，或至少对绘画具有一定的造诣。

由上述的情况推断，北宋词坛的巨匠柳永可能也对绘画有了解。然而，《宋史》没有收录他的传记，我们只能通过宋人的野史和词话、诗文集等留下的片鳞记录来了解他，而其中却没有与绘画相关的记载。虽然如此，我们从他的作品中可知其词作常与绘画互相通融。

一些既有研究虽对柳词和绘画关系已有涉及<sup>10)</sup>，但大多侧重于探索柳词中景物描写的形象性，停留于笼统的层面；而对画法在词中的具体运用和意义、画论向词论的转化等问题，相对缺乏细致的探讨。

既然词与画密不可分，两者的关系具体体现在哪些方面？本文将以文本的详细分析为基础，兼顾中国传统画论及词话，考察柳词的绘画性，从而重新确认词画相通这一面貌。在诸多的词人之中，本文选定柳词为研究对象的理由如下：第一，柳永为词的主流婉约派的代表作家，对于考察词画关系而言，其作品具有一定的典型性。第二，柳永不仅创作了大量有关女性的艳词，还以“羁旅”

7) [宋]欧阳修、宋祁撰，《新唐书》卷196《列传》第121，北京：中华书局，1975年版，第18册，第5609页。

8) [五代]孙光宪撰；贾二强点校，《北梦琐言》卷20，北京：中华书局，2002年版，第356页。

9) [宋]佚名撰，《宣和画谱》卷17，于安澜编，《画史丛书》，上海：人民美术出版社，1963年版，第2册，第195页。

10) 程荣，《论“词中有画”——以柳永词为中心》，《安徽农业大学学报(社会科学版)》，2011年06期；周红兵，《柳永词的绘画意识探究——以《大学语文》为例》，《湖南科技学院学报》，2012年07期，等等。

为代表的各种题材引入词的创作范围，扩大了词的题材，随之其采用的绘画手法也有了扩展。第三，柳永发展了慢词，可谓为词的创作带来一大转变的作家，慢词的作法与绘画的技法有很大关系。本文将从设色、点染、钩勒从三个方面来考察柳词。

## 2. 设色

在中国古代，绘画又被称为“丹青”，可见中国画本来就重视色彩。《周礼·考工记》已有“画绩之事，杂五色”<sup>11)</sup>的记载，这可以说是中国有关色彩的原始论述。柏拉图曾云：“凡是美的人，颜色，图画和雕刻都经过视觉产生快感”<sup>12)</sup>，所谓设色，即突显对象的视觉美，加上暗含一定的象征意义，制造气氛，引发感情。设色不仅在画幅里而且在词作里也发挥如此的效果。

基本上而言，词这一体裁自有的香艳风格特色促使了词需要使用秀美的语言，包括有关色彩的词语，而柳词更与“女性”结缘，因此其华丽的修辞尤为突出。郭麟称“柳七则靡曼近俗矣”<sup>13)</sup>，刘熙载评“耆卿词，……惟绮罗芍泽之态，所在多有，故觉风期未上耳”<sup>14)</sup>，如许的评语表明柳永乐于撰写艳词，因此柳词颇为注重语言的华美与设色的艳丽，如“红”、“金”、“玉”、“香”、“翠”、“碧”等绮丽的色彩词在柳词中随处可见。比如说，“红”字可以称为香艳色彩的表象，在柳词共213首中运用的次数则高达60次，分别有“繁红”、“万红”、“嫩红”、“红窗”、“红楼”、“红影”、“红蜡”、“红颜”、“红脸”、“红芳”、“红眉”、“红玉”、“海

11) 张道一注释，《考工记注译》，西安：陕西人民美术出版社，2004年版，第221页。

12) [古希腊]柏拉图著；朱光潜译，《文艺对话集·大希庇阿斯篇——论美》，北京：人民文学出版社，1963年，第198页。

13) [清]郭麐撰，《灵芬馆词话》卷1《词有四派》，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版，第2册，第1503页。

14) [清]刘熙载撰，《艺概》卷4《词曲概》，袁津琥校注，《艺概注稿》，北京：中华书局，2009年版，下册，第496页。

霞红”、“酒容红嫩”等形式。通过这些简短的例子也可以看出柳永长于使用华美的色彩词，他活用“红”字独具的艳丽意象来扩大了词的美感。在柳词中，美丽的色彩感最为突出的作品应是描写美人的作品。柳永常用优美的语言细腻地描写女子的容貌、姿态、服饰。试看其《荔枝香》（甚处寻芳赏翠）<sup>15)</sup>来感受柳词的色彩感。

甚处寻芳赏翠，归去晚。缓步罗袜生尘，来绕琼筵看。金缕霞衣轻褪，  
似觉春游倦。遥认，众里盈盈好身段。  
拟回首，又伫立、帘幙畔。素脸红眉，时揭盖头微见。笑整金翘，一点  
芳心在娇眼。王孙空恁肠断。

这首词描画了宴会时所看到的妓女。上片描写了不知在何处尽情赏花归来的美人迟入宴会的场景，以“甚处寻芳赏翠”开头，先使读者想起美丽可观的花草，此处“翠”是用色彩直接作为意象，即指代草、叶。用色彩来代指意象的手法在柳词中比较常见，例如，“红翠”在《玉山枕》（骤雨新霁）：“露荷烟苳满池塘，见次第、几番红翠”中意味着花和叶，而在《鹤冲天》（黄金榜上）：“且恁偎红翠，风流事、平生畅”中意味着红唇翠眉的美女。在这里，虽然“芳”表面上没带着颜色，但与“翠”结合而联想鲜艳的花色，表示花卉的美丽，同时与随后登场的女人联系在一起，烘托其美丽的容颜，增添了美感。以下到下片继续描写女人的神态和容貌，活用“金缕霞衣”、“素脸红眉”、“金翘”这些表现色彩的形容词，展现了女子的服饰和妆容，从而鲜明地刻画了一幅华丽的美人像。尤其是“素脸红眉”通过“素”、“红”这种分明的色彩对比突出了鲜明的形象性。除了“红”与“素”以外，柳永乐于使用“红”与其他颜色的对照，从而带来强烈的视觉效果，具体情况如下表所示。

15) [宋]柳永著；薛瑞生校注，《乐章集校注（增订本）》，北京：中华书局，2012年版。本文所引的柳永词俱据此本，下文不再赘注。

色彩	红
翠	《河传》(翠深红浅):“翠深红浅” 《离别难》(花谢水流倏忽):“翠弱红衰” 《倾杯乐》(楼锁轻烟):“翠消红减” 《清平乐》(繁花锦烂):“翠减红稀” 《凤衔杯》(有美瑶卿能染翰):“旋挥翠管红窗畔” 《长寿乐》(繁红嫩翠):“繁红嫩翠” 《剔银灯》(何事春工用意):“万红千翠” 《卜算子》(江枫渐老):“败红衰翠” 《望远行》(绣帟睡起):“匀红补翠” 《长寿乐》(龙红璚翠):“尤红璚翠” 《内家娇》(煦景朝升):“眷红偎翠” 《八声甘州》(对潇潇):“红衰翠减” 《慢卷袖》(闲窗烛暗):“红茵翠被” 《集贤宾》(小楼深巷狂游徧):“敛翠啼红” 《早梅芳》(海霞红):“海霞红,山烟翠”
绿	《如鱼水》(帝里疏散):“绿蚁红粉” 《柳初新》(东郊向晓星杓亚)/《洞仙歌》(嘉景):“绿娇红妩” 《瑞鹧鸪》(宝髻瑶簪):“绿媚红深” 《抛球乐》(晓来天气浓淡):“绿阴红影” 《定风波》(自春来):“惨绿愁红” 《西平乐》(尽日凭高目):“繁红嫩绿”
朱	《瑞鹧鸪》(吴会风流):“红粉朱楼” 《如鱼水》(轻霭浮空):“红楼朱阁”
紫	《引驾行》(红尘紫陌):“红尘紫陌” 《木兰花》(翦裁用尽春工意):“紫玉枝梢红蜡蒂”
青	《昼夜乐》(秀香家住桃花径):“金炉麝袅青烟,凤帐烛摇红影”
白	《看花回》(屈指劳生百岁期):“红颜成白发” 《玉女摇仙佩》(飞琼伴侣):“惟是深红浅白而已”
黄	《醉蓬莱》(渐亭皋叶下):“嫩菊黄深,拒霜红浅”
金	《甘草子》(秋晝):“叶翦红绡,砌菊遗金粉”

由此可知,柳永着力于用色彩对照来刻画对象,以翠、绛、绿、朱、紫、青、白、黄、金等多样的色彩,展示了使人感官上获得享受的意象。此外,“金炉麝袅青烟,凤帐烛摇红影”、“嫩菊黄深,拒霜红浅”,都是两句形成对偶,尤

为精巧秀丽。

柳永在题材上多创作与女性有关的艳词，倾力于描写寄托女子深情厚意的景物或美人形象，为了与这种题材相吻合，修辞上也多采用华丽的色彩词语。在作品中表现出的色感，精美而且与词意相互，烘托描写对象，巧妙地发挥其功能。而柳永的色彩运用不止于传达美感，还表达情感。通过拟人与移情的手法，使色彩带着人的情绪意态。运用这种手法最为突出的作品是夹杂游子生活中各种哀患的羁旅词。下面柳永的这首《倾杯乐》（楼锁轻烟）是在羁旅中蕴含相思的作品。

楼锁轻烟，水横斜照，遥山半隐愁碧。片帆岸远，行客路杳，簇一天寒色。楚梅映雪数枝艳，报青春消息。年华梦促，音信断、声远飞鸿南北。

算伊别来无绪，翠消红减，双带长抛掷。但泪眼沉迷，看朱成碧。惹闲愁堆积。雨意云情，酒心花态，孤负高阳客。梦难极。和梦也、多时间隔。

上片主要通过景物描写来描绘漂泊游子的凄冷心境。首五句描绘的原来是美好的自然风景，但在游子眼中却像是烟雾被锁，碧山仿佛带着忧愁。持续无止境的旅程，天空的颜色竟也使人感到寒冷。“遥山半隐愁碧”、“簇一天寒色”即是借色抒情的描写。接下来的二句写雪中绽放的梅花，预示着春天即将到来，这使读者联想到陆凯折下江南的一枝梅花与诗一起寄给在长安的范曄这一典故，游子也想起了他欲赠予梅花的爱人。在上面所描写的忧郁寒冷的色彩下，“楚梅映雪”衬托出鲜亮的梅花色彩，使游子联想到往日漂亮的女人形象，同时暗含回忆带来的刹那喜悦以及对相逢的一丝希望。然而，最后二句回到现实，用南来北往的大雁声来隐射游子和爱人因岁月流逝而彼此分隔，音讯全无。接下来，下片五句是想象思念的爱人，刻画了因离别的心酸而日渐消瘦的女子形象，“翠消红减”使以“楚梅映雪”表现的明亮色彩褪色。特别是“但泪眼沉迷，看朱成碧”一句转自南朝梁国僧孺《夜愁示诸宾》中的“谁知心眼乱，看朱忽成碧”<sup>16)</sup>，在从视觉上表现因离别的悲痛与思念而痛苦欲绝的内心，同时也与上片使用的“愁碧”、“寒色”等冷色调互相呼应而增添惨淡。从第六句至最后一句

重回现实，叙述即使在梦中也无法相见的悲伤。贯通全词的核心色调即是冷色，柳永由此来着重表现游子的悲哀。

由此可知，柳永能任意敷染，尽量运用色彩来寄托感情。使用这种手法的作品不少，举几个例子来看。《雪梅香》（景萧索）的上片云：“景萧索，危楼独立面晴空。动悲秋情绪，当时宋玉应同。渔市孤烟袅寒碧，水村残叶舞愁红。楚天阔，浪漫斜阳，千里溶溶”，该首吟诵了漂泊游子的凄冷心境，上片描写登高凭眺的悲秋景象，表现了凄凉而又孤独的情调。“寒碧”、“愁红”不单单是秋日的景色，都映照游子哀伤的感情。又如《迷神引》（红板桥头春光暮）的上片云：“红板桥头秋光暮。淡月映烟方煦。寒溪蘸碧，绕垂杨路。重分飞，携纤手、泪如雨。波急隋堤远，片帆举。倏忽年华改，向期阻”，该首描写女子与恋人离别后独自过夜的愁心。上片是回想秋日离别的情景，首四句描写离别场景中的自然风景：暮下的秋光、惆怅惨淡的月亮、白蒙蒙的烟雾、碧绿而寒冷的溪水皆反映了女主人公哀伤的内心。“垂杨”寓意着挽留爱人的心愿，而“寒溪蘸碧”围绕“垂杨”低挂的路这一情景，暗示了悲伤的离别现实紧紧地束缚着女子深情的内心。又如《定风波》（自春来）的上片云：“自春来、惨绿愁红，芳心是事可可。日上花梢，莺穿柳带，犹压香衾卧。暖酥消，腻云亸。终日厌厌倦梳裹。无那。恨薄情一去，锦书无个”，该首叙述了闺怨之情，首八句鲜明地描绘了春日女主人公的无力形象，“惨绿愁红”表现的是，连美丽的花草也在心里充满离愁的女主人公眼里带着惆怅。

总之，柳永常将不同的色彩互相对照、烘托，构成完整而明丽的画面，且借色彩表现感情，在其笔下，色彩有了悲喜。黑格尔曾云：“颜色感应该是艺术家所特有的一种品质，是他们所特有的掌握色调和就色调构思的一种能力，所以也是再现的想象力和创造力的一个基本因素”<sup>17)</sup>，柳永可谓富有颜色感的词人。

16) 汪超宏编著，《六朝诗歌》，北京：文化艺术出版社，1998年版，第297页。

17) [德]黑格尔著；朱光潜译，《美学》卷3，北京：商务印书馆，1981年版，上册，第282页。

### 3. 点染

“点染”是中国传统绘画技法之一，二者时常并用，紧密相联。北宋郭熙所撰的《林泉高致集·画诀》中云：“以水墨再三而淋之，谓之渲。……以笔端而注之，谓之点”<sup>18)</sup>，此处“渲”意指“染”。清松年《颐园论画》亦云：“皴、擦、钩、斫、丝、点六字，笔之能事也，藉色墨以助其气势精神。渲、染、烘、托四字，墨色之能事也，藉笔力以助其色泽丰韵”<sup>19)</sup>。由此可见，所谓“点染”与笔墨相关，“点”是用笔，“染”是用墨，“点”即用蘸墨的画笔在宣纸上落笔一点，“染”即着笔的点墨在沾湿的宣纸上向周围蔓延渲染。一般而言，“点”为点缀主体，“染”为渲染背景。

绘画中的“点染”渗透到词中，词中的“点染”，与画法同理相通。“点”即点明主旨或情感，“染”即为突出所点明的对象而渲染景物。最早谈及词中点染的即是清代文学家刘熙载，他在其《艺概·词曲概》中云：“词有点、有染。柳耆卿《雨霖铃》云：‘多情自古伤离别，更那堪冷落清秋节。今宵酒醒何处？杨柳岸、晓风残月。’上二句点出离别冷落，‘今宵’二句乃就上二句意染之。点染之间，不得有他语相隔。隔则警句亦成死灰矣”<sup>20)</sup>。对于刘熙载所论，江顺诒深表称赏：“点与染分开说，而引词以证之，阅者无不点首。得画家三昧，亦得词家三昧”<sup>21)</sup>。本是绘画手法的“点染”，柳永在《雨霖铃》（寒蝉凄切）中加以借用，将清秋别离的愁苦描写得如画，全词如下：

寒蝉凄切。对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处、兰舟催发。

18) [宋]郭熙撰，《林泉高致集》，于安澜编，《画论丛刊》，北京：人民美术出版社，1989年版，上卷，第27页。

19) [清]松年撰，《颐园论画》，于安澜编，《画论丛刊》，北京：人民美术出版社，1989年版，下卷，第603页。

20) [清]刘熙载撰，《艺概》卷4《词曲概》，袁津琥校注，《艺概注稿》，北京：中华书局，2009年，下册，第558页。

21) [清]江顺诒辑；宗山参订，《词学集成》卷7《词概论词四则》，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版，第4册，第3286页。

执手相看泪眼，竟无语凝噎。念去去、千里烟波，暮霭沈沈楚天阔。  
多情自古伤离别。更那堪、冷落清秋节。今宵酒醒何处，杨柳岸、晓风残月。此去经年，应是良辰、好景虚设。便纵有、千种风情，更与何人说。

上片描写了游子与爱人离别的场面。感情涌上心头无法压制，最终连一句温暖的问候也无法道出、只得紧握双手，两个人定格在瑟瑟的秋日风景中。寒蝉的悲鸣使得内心愈发悲切，属于两人的时间被燃烧着的霞光所吞噬。从最开始引发伤心的景物，到送别宴后作别之时因离别悲伤而泪水连连的形象，都“染”了浓厚的离别气氛。用缓慢的节奏来细细刻画哀切的情景之后，遽然舒放运笔，最后两句在前面渲染的基础上预示了下片的感情基调。下片接续上片片尾，描写了游子乘船后的心境以及对未来的想象。换头三句是对上片的小结，同时为下文展开新的角度。接下来的五句即运用了刘熙载所云的“点染”，这种设想未来、深化抒情效果的功力唯有柳永具备，他走出了单纯描绘离别场面和感情的囿囿，先点出情语“今宵酒醒何处”，随即用景语渲染，将“杨柳岸、晓风残月”如此的景色承载上离别的切切悲伤，通过情景的巧妙融合和无穷联想扩大了意境。马兴荣指出“柳永词还善于融情入景而又使情景交融，可以说，情景交融这个传统的抒情手段，他是运用得很成功的。如《雨霖铃》……把清秋景色和离别之情融合在一起，更细致地表达了缠绵悱恻的离情别绪。冯熙《宋六十一家词选例言》说柳词能‘状难状之景，达难达之情，而出之以自然，自是北宋巨手’，是符合柳词实际的”<sup>22)</sup>，此评价实为中肯。

再看其《斗百花》（煦色韶光明媚）：

煦色韶光明媚。轻霭低笼芳树。池塘浅蘸烟芙，廉幕闲垂风絮。春困厌厌，抛掷斗草工夫，冷落踏青心绪。终日扃朱户。  
远恨绵绵，淑景迟迟难度。年少傅粉，依前醉眠何处。深院无人，黄昏乍拆秋千，空锁满庭花雨。

22) 马兴荣，《词学综论》，济南：齐鲁书社，1989年版，第120页。

本词描写了女人被爱人抛弃后的思念与寂寞情怀。上片四句描绘了春日的明媚风景，渲染的景色都传达柔和温暖的氛围。接下来四句描写在如此美好的春景中女主人公的心境凄凉，“厌厌”、“抛掷”、“冷落”、“扃”等词语均点明女人无聊寂寞的内心。和煦的春日风景与女人的凄凉心境形成了鲜明的对比，更加烘托了女主人公的愁心。下片展现了女主人公充满恨意的内心。首两句点明在理不断的复杂心境中艰难度日的生活，接下来的两句是想象无情、放荡的爱人形象，“依前醉眠何处”的描写渲染了女主人公的现状以及对他的怨恨。最后三句可称为本词的白眉，巧妙地活用了染的技法，层层深化了感情、留下了无尽余味。以“深院无人”表现了深深庭院中独留自己一人的寂寞，以“黄昏乍拆秋千”凸显了终日无聊的心事，以“空锁满庭花雨”使女主人公凄凉的身世与悲哀无尽地萦绕于读者的脑海。“首尾两处写景，起首以明媚的景色凡尘人物心境的凄凉，末尾以零落的景致象征人物命运的凄惨，章法谨严绵密，词意含蓄曲折，可说是柳词中的上乘之作”<sup>23)</sup>的评语，集中概括了此词运用点染手法而情景交融的杰出成就。

总之，柳永在情语与情语之间陈列出寄托感情的景语，发挥点染的艺术效果，从而凝聚了意图传达的感情，留下了无尽余味。

#### 4. 钩勒

“钩勒（亦作勾勒）”也是中国传统绘画技法之一，沈宗骞《芥舟学画编·传神总论》中云：“故用笔亦有各各不同之法，或宜渲晕，或宜勾勒，或宜点剔，或宜皴擦”<sup>24)</sup>，方薰《山静居画论》中云：“画石则大小磊叠，山则络脉分支，而后皴之也。叠石分山，在周边一笔，谓之钩勒。钩勒之则一石一山之势定”<sup>25)</sup>。

23) 顾之京、姚守梅、耿小博编著，《柳永词新释辑评》，北京：中国书店，2005年版，第23页。

24) [清]沈宗骞撰，《芥舟学画编》卷3《传神》，于安澜编，《画论丛刊》，北京：人民美术出版社，1989年，上卷，第364页。

25) [清]方薰撰，《山静居画论》卷上，于安澜编，《画论丛刊》，北京：人民美术出版社，1989年，下卷，第441页。

由此可知，“钩勒”属于笔法：“钩”即用笔顺势，“勒”即用笔逆势，指用线条勾画出物体轮廓，从而得到是对象的形体更加分明的效果。

“钩勒”这一词，是由清代词论家周济在评论周邦彦词时使用，并被后代词论家重视而沿用，周济在其《介存斋论词杂著》中云：“读得清真词多，觉他人所作，都不十分经意。钩勒之妙，无如清真。他人一钩勒便薄，清真愈钩勒愈浑厚”<sup>26)</sup>，又在《宋四家词选目录序论》中云：“清真浑厚，正於钩勒处见。他人一钩勒便刻削，清真愈钩勒愈浑厚”<sup>27)</sup>。由此推断，词中的“钩勒”与画中的“钩勒”彼此沟通，促使词意鲜明、文脉通顺，因此若错用“钩勒”，就会造成过于分明、失去含蓄之漏。

在其表现效果上，“钩勒”与上面所说的墨法“染”相对立，若只有“染”，易于造成景语太密、脉络不显的缺陷。“钩勒”又与“点”有区别，虽同样属于笔法但“点”即是点，而“钩勒”是线，“钩勒”发挥将情语与景语自然连缀的作用。按其作用，在词中的“钩勒”可以说是运用虚字来显明脉络。况周颐《蕙风词话·词无庸勾勒》云：“吾词中之意，唯恐人不知，於是乎勾勒。夫其人必待吾勾勒而后能知吾词之意，即亦何妨任其不知矣”<sup>28)</sup>，夏敬观《蕙风词话论评》云：“勾勒者，於词中转接提顿处，用虚字以显明之也”<sup>29)</sup>。若词中只有实字，那词的意思就不通畅、文脉也就不能自然地衔接。虚字就仿佛是在语义上有停顿的地方起着润滑衔接的作用，使词自然流畅地接续下去。在吟唱词的时候，有虚字的地方为暂且匀和呼吸、转变气势的要处；虚字具有调节缓急、预示内容变化的作用，因此如何正确使用虚字是填词时非常重要的问题。张炎在《词源》中首次对虚字和实字加以区分并说明虚字使用上的注意事项，其具体内容如下：

26) [清]周济撰，《介存斋论词杂著》，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版，第2册，第1632页。

27) [清]周济撰，《宋四家词选目录序论》，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版，第2册，第1643页。

28) [清]况周颐撰，《蕙风词话》卷1，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版，第5册，第4413页。

29) 夏敬观，《蕙风词话论评》，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版，第5册，蕙风词话附录，第4592页。

词与诗不同，词之语句，有二字、三字、四字，至六字、七、八字者，若堆叠实字，读且不通，况付之雪儿乎。合用虚字呼唤，单字如正、但、任、甚之类，两字如莫是、还又、那堪之类，三字如更能消、最无端、又却是之类，此等虚字，却要用之得其所。若使尽用虚字，语句又俗，虽不质实，恐不无掩卷之诮。<sup>30)</sup>

关于虚字的明确定义及用法，至今仍然众说纷纭。但毋庸置疑的是，上述例子中的“更能消”、“最无端”等虚字已经不是今日所指的虚字。由于虚字的作用在于领起句子，所以由此可以推断，虚字应置于句子的最前端。也正因为虚字具有这种位于句首统领后文的作用，所以虚字也被称为领字。柳永是在周邦彦前使用钩勒而奠基这种章法的词人，善于运用虚字，周济亦曾用钩勒评论柳词云：“柳词总以平叙见长。或发端、或结尾、或换头，以一二语勾勒提掇，有千钧之力”<sup>31)</sup>。《乐章集》中几乎所有的作品都使用了虚字，种类亦是多样<sup>32)</sup>。柳永并不是在词中简单随意插入虚字，而是注意虚字与前后文的恰当衔接，最大限度地发挥虚字的功效，因而成就极高。虚字大致被认作是慢词中的修辞法，但柳永在小令中也积极地使用。试看其《诉衷情》（一声画角日西曛）：

一声画角日西曛。催促掩朱门。不堪更依危阑，肠断已消魂。  
年渐晚，雁空频。问无因。思心欲碎，愁泪难收，又是黄昏。

这首词也写了女人等待远方爱人的心境。上片的“一声画角”将呆呆倚在阑干上思念爱人的女主人公拉回到日暮的现实之中。虚字“不堪更”在前两句所表现的黄昏时冷清凄凉背景下，明确引出“肠断已消魂”所表现出的内心原因，烘托此女不忍再依靠阑干的孤独与凄凉的心理。下片接续上片的悲伤情调，抒写了女主人公无法与爱人书信联系的愁肠。末句中的虚字“又是”强调将万物笼罩于黑

30) [宋]张炎撰，《词源》卷下，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版，第1册，第259页。

31) [清]周济撰，《宋四家词选目录序论》，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版，第2册，第1651页。

32) 关于柳永的虚字运用，笔者的硕士论文中已有论述。

暗之中的黄昏又一次到来，这与上片的内容相呼应、通过反复进一步强调女主人公内心的哀伤与悲凉。如上所见，柳永在44字的小令中将虚字“不堪更”、“又是”分别非布在上下片中，使抒情的脉络经过往复而萦回、绵远地接续下来。

柳词的虚字在长篇的慢词中得到了更有深度的发挥。其羁旅词名篇《戚氏》（晚秋天）<sup>33</sup>，通过虚字的妥善运用，发挥勾勒的极佳效果，从而成功地表达了游子的复杂心情。

晚秋天，一霎微雨洒庭轩。槛菊萧疏，井梧零乱惹残烟。凄然。望江关。飞云暗淡夕阳间。当时宋玉悲感，向此临水与登山。远道迢递，行人凄楚，倦听陇水潺湲。正蝉吟败叶，蛩响衰草，相应喧喧。

孤馆度日如年。风露渐变，悄悄至更阑。长天净，绛河清浅，皓月婵娟。思绵绵。夜永对景，那堪屈指，暗想从前。未名未禄，绮陌红楼，往往经岁迁延。

帝里风光好，当年少日，暮宴朝欢。况有狂朋怪侣，遇当歌、对酒竞留连。别来迅景如梭，旧游似梦，烟水程何限。念利名、憔悴长萦绊。追往事、空惨愁颜。漏箭移、稍觉轻寒。渐听呜咽，画角数声残。对闲窗畔，停灯向晓，抱影无眠。

这首词在第一叠使用了“望”、“向此”、“正”等虚字。首七句描写了晚秋的景象，首先以“萧疏”、“零乱”、“残”描写了院子近景，寄托凄凉之意。之后以“望”字将视线移向远景山河，也拓宽了所感之情的范围。“望”字引出的“江关”、“飞云”、“夕阳”等意象在进一步烘托游子悲哀的同时，还引发悲秋之情。之后的“向此”将宋玉的感慨转移到主人公自身的情感中，从而抒发痛苦之情。“正”字迅速转回近景描写。“正”字引领的三句引出现实的、使人感慨的景象，这是如“陇水潺湲”般的远处声音所无可比拟的，更加切切凝聚作者内心的凄凉之感。

第二叠使用了虚字“那堪”。首六句描写了驿馆中看到的夜景，以“长天净，绛河清浅，皓月婵娟”，美好地描绘本应冷冰冰的秋夜，之后通过“那堪”反衬无

33) 第3叠的“渐”字，依据唐桂章编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑，《全宋词》，北京：中华书局，1999年版。

人共享美景的孤独和倦客之情，就径直引回到对往日的无限怀想，时空转换，从现实回到过去，从异地回到汴京。

第三叠使用“况”、“别来”、“念”、“追”、“渐”、“对”等虚字。首五句承接第二叠，是对过去的美好回忆，通过“况”字进一步深入到对昔日嬉游生活的怀念。第六句以“别来”径直转回到眼下的游子生活，将虚无感扩大到无以复加的程度。接下来“念”和“追”字书写眼前之事与情感，烘托愁心。最后五句的“渐”字将感情寄托到景物上，体现了在由“对”字引出的“闲窗畔”、“停灯向晓”这样的景色中夜不能寐的心境。就像这样，柳永运用“望”、“向此”、“正”、“那堪”、“况”、“别来”、“念”、“追”、“渐”、“对”等虚字，如拉近、推远摄像机镜头那样，往返于近景远景之间、穿梭在过去记忆与现实状况之中，采用情景交融的曲折构思，切实表达了羁旅之愁心。

由此可见，柳永自如地运用虚字而收到“钩勒”的效果，自然地衔接脉络，使词流畅通达，情景交融、时空穿梭，以曲折迂回的变化，表现内心深处的情感，其成就斐然。

## 5. 结语

到此本稿通过对柳词的分析确认了“词画相通”，整理如下。第一，柳词通过设色，点缀了华丽的色彩，从而烘托对象、带来美感，且借色彩来寄托感情，营造情调。第二，柳词通过点染，将情语与景语交织在一起，从而含蓄地表达感情，留下了无穷余味。第三，柳词通过钩勒，畅达文脉，传达深情。柳永将绘画技法妥善地融入到词中，提升了词的艺术境界，对后代词人产生不少的影响。北宋孔武仲在《东坡居士画怪石赋》中云：“文者无形之画，画者有形之文，二者异迹而同趣”<sup>34</sup>，词与画的关系亦是如此。

34) [宋]孔武仲撰，《宗伯集》卷1，周知寅编著，《中国画论辑要（增订本）》，南京：江苏美术出版社，2005年版，第511页。

## 參考文獻

- [五代]孙光宪撰；贾二强点校，《北梦琐言》，北京：中华书局，2002年版。
- [宋]郭熙撰，《林泉高致集》，于安澜编，《画论丛刊》，北京：人民美术出版社，1989年版。
- [宋]孔武仲撰，《宗伯集》，周知寅编著，《中国画论辑要（增订本）》，南京：江苏美术出版，2005年版。
- [宋]柳永著；薛瑞生校注，《乐章集校注（增订本）》，北京：中华书局，2012年版。
- [宋]欧阳修、宋祁撰，《新唐书》，北京：中华书局，1975年版。
- [宋]苏轼撰；孔凡礼点校，《苏轼文集》，北京：中华书局，1986年版。
- [宋]佚名撰，《宣和画谱》，于安澜编，《画史丛书》，上海：人民美术出版社，1963年版。
- [宋]张炎撰，《词源》，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版。
- [清]戴熙撰，《习苦斋画絮》，周知寅编著，《中国画论辑要（增订本）》，南京：江苏美术出版，2005年版。
- [清]方东树撰；汪绍楹校点，《昭昧詹言》，北京：人民文学出版社，1961年版。
- [清]方薰撰，《山静居画论》，于安澜编，《画论丛刊》，北京：人民美术出版社，1989年版。
- [清]郭麐撰，《灵芬馆词话》，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版。
- [清]江顺诒辑；宗山参订，《词学集成》，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版。
- [清]李佳撰，《左庵词话》，唐圭璋编，《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版。
- [清]刘熙载撰，《艺概》，袁津琥校注，《艺概注稿》，北京：中华书局，2009年版。
- [清]沈宗騫撰，《芥舟学画编》，于安澜编，《画论丛刊》，北京：人民美术出版

- 社, 1989年版。
- [清]松年撰,《颐园论画》,于安澜编,《画论丛刊》,北京:人民美术出版社,1989年版。
- [清]周济撰,《介存斋论词杂著》,唐圭璋编,《词话丛编》,北京:中华书局,1986年版。
- [清]周济撰,《宋四家词选目录序论》,唐圭璋编,《词话丛编》,北京:中华书局,1986年版。
- [清]彭定求等编;中华书局编辑部点校,《全唐诗(增订本)》,北京:中华书局,1999年版。
- 况周颐撰,《蕙风词话》,唐圭璋编,《词话丛编》,北京:中华书局,1986年版。
- 夏敬观,《蕙风词话论评》,唐圭璋编,《词话丛编》,北京:中华书局,1986年版。
- 傅璇琮等主编,《全宋诗》,北京:北京大学出版社,1993年版。
- 唐桂章编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑,《全宋词》,北京:中华书局,1999年版。
- 马兴荣,《词学综论》,济南:齐鲁书社,1989年版。
- 顾之京、姚守梅、耿小博编著,《柳永词新释辑评》,北京:中国书店,2005年版。
- 汪超宏编著,《六朝诗歌》,北京:文化艺术出版社,1998年版。
- 吴企明、史创新编,《题画词与词意画》,昆明:云南人民出版社,2007年版。
- 张道一注释,《考工记注译》,西安:陕西人民美术出版社,2004年版。
- 周知寅编著,《中国画论辑要(增订本)》,南京:江苏美术出版,2005年版。
- [古希腊]柏拉图著;朱光潜译,《文艺对话集》,北京:人民文学出版社,1963年版。
- [德]黑格尔著;朱光潜译,《美学》,北京:商务印书馆,1981年版。
- 陈世杰,《试论诗歌中的色彩学》,《河南财经学院学报》,1986年03期。
- 程荣,《论“词中有画”——以柳永词为中心》,《安徽农业大学学报(社会科学版)》,2011年06期。

- 李成林、魏耕原，《中国画的点染与宋词》，《兰州大学学报（社会科学版）》，2009年05期。
- 李真雅，《关于温庭筠和柳永词比较研究》，韩国梨花女子大学硕士学位论文，2010年。
- 彭国忠，《唐五代北宋绘画与词》，《学术研究》，2008年11期。
- 孙克强，《词论与画论——援画论词在词学批评中的作用和意义》，《中国社会科学》，2008年01期。
- 赵雪沛、陶文鹏，《论宋词白描和彩绘的艺术》，《词学》，2011年01期。
- 蒋哲伦，《论“领字”及其与词体建构的关系》，《社会科学战线》，1994年04期。
- 周红兵，《柳永词的绘画意识探究——以《大学语文》为例》，《湖南科技学院学报》，2012年07期。

## Abstract

### On “Ci-Picture Interlinked”

- The Application of Liu Yong Ci's Painting Method

Lee, Jin-ah

All kinds of Chinese literature and art are related to each other, so are poetry and painting. There are many discussions on the relationship between poetry and painting, but the relationship between Ci and painting is relatively rarely mentioned by predecessors. Taking Liu Yong's Ci as an object, this paper studies how the painting methods used in Liu Yong's Ci integrate with the method of Ci writing and add various lyric effects, so as to see the similarities between Ci and painting. First of all, Liu Yong's Ci sets off objects and brings aesthetic feeling by setting colors, and uses colors to express feelings and create emotional appeal. Secondly, Liu Yong's Ci interweaves emotion language and scenery language through point dyeing, so as to express emotion implicitly and leave endless aftertaste. Finally, Liu Yong's Ci expresses his deep feelings by outlining the context. Both Ci and painting belong to the category of art and have certain commonalities. Ci poets often integrate the painting into the creation of Ci, thus deepening the Ci poetry mood.

Key words : Liu Yong, Ci, Painting, Ci-Picture Interlinked, Painting Theory

투 고 일 : 2021. 7. 10. / 심 사 일 : 2021. 7. 15. ~ 2021. 8. 15. / 게재확정일 : 2021. 8. 20.

