

## 論文

## 試論謝靈運的藝術涵養與山水詩之創作

施又文\*

## 摘要

謝靈運書畫音樂的涵養來自陳郡謝氏的家族風尚，對他在山水詩的創作有一定的影響。他「真草俱美」，尤其草書易於抒寫情意，與他以山水詩書寫自己的「憂」與「遊」有本質上的雷同。日本有兩位學者小西昇和志村良志舉證歷歷，認為大謝山水詩與〈畫雲臺山記〉、〈畫山水序〉旨趣相近。靈運又富於音樂涵養，注意詩中的音樂成分，句子間的韻律諧美，預示了永明詩聲律的新變。在他之後的謝家子弟謝莊、謝朓，更是善解音律、識別清濁，尤其謝朓，理論與創作兼顧「音韻悉異」、「角徵不同」，聲韻協調，是奠定近體詩音律的重要人物。

關鍵詞：謝靈運、山水詩、藝術、交互作用

**Hsieh Ling-yun's Capacity of Calligraphy ,Painting and Music Interact  
with Landscape Poetry**

Yu-Wen Shih\*\*

## Abstract

Hsieh Ling-yun's capacity of calligraphy ,painting and music comes from Chen Jiun Hsieh Shi 's Family. These capabilities influence his creation of landscape poetry. "Cursive script" is easy to express feelings, which is similar to expressing his affection of landscape poetry. Two Japanese scholars evidence that Hsieh Ling-yun's landscape poetry thoughts is alike some painting. He pay attention to the music composition of poetry, because of his cultivation of music. His poetry lead the changes in sound of Yongming poem.

Keywords: Hsieh Ling-yun, landscape poetry, Art, Interaction Effects

---

\* 朝陽科技大學通識中心助理教授

\*\* Assistant Professor of the Chaoyang University of Technology

## 一、前言

文學作家具備視覺藝術及音樂素養，一來可以增進對自然萬象與人生事物的觀察、詮釋，二來足以拓展寫作題材與加深寫作的內涵。三者，能夠掌握意象，妥善融合藝術元素表情達意。<sup>1</sup>

深具文學素養與藝術功力的謝靈運，屢次深入山巔水涯，實地踏察、目擊身經，當他捕捉景物的生動形貌，結合多方面的能力與山水互相激盪連結，從而別開生面來創作，自是想當然耳。

本文主要探討謝靈運在書畫音樂上的涵養，對山水詩的創作起到什麼作用。

## 二、謝靈運的書畫背景

日本學者小西昇認為謝靈運「在轉向山水詩的詩風變革過程中」，最大的變革因素是「靈運的詩開始向山水畫、山水畫論靠近」。<sup>2</sup>雖然小西昇的論點很難從謝靈運的史傳或當時人的評點得到證實，但是藝術涵養確實有助於文學的表現。

### (一)謝氏家族的書畫風尚

書畫同源，魏晉時期書畫互相影響，書家以書法入畫的現象所在多有。<sup>3</sup>根據相關的記載，謝氏族人從謝安開始與書畫家交好，藝風相沿。謝安不僅是王羲之的林泉遊侶，更從王羲之學習行書，其兄弟尚、奕、萬並工書法：

（謝安）學草，正於右軍，右軍云：「卿是解書者，然知解書者尤難。」安石尤善行書，亦猶衛洗馬風流名士，海內所瞻。王僧虔云：「謝安得入能書品錄也。」安石隸、行、草入妙。兄尚，字仁祖。弟萬，字萬石，並工書。<sup>4</sup>

安曾經當面問王獻之，羲之父子書法造詣的高下：

---

<sup>1</sup> 陳朝平，〈藝術創作的智能〉，《藝術概論》（臺北市：五南圖書公司，2000年），第三章，頁119。

<sup>2</sup> 宋紅編譯，《日韓謝靈運研究譯文集》（桂林市：廣西師範大學出版社，2001年），頁122。

<sup>3</sup> 《晉書·卷八十·列傳第五十·王羲之、玄之、凝之、徽之、楨之、操之、獻之、許邁》云：「桓溫嘗使（獻之）書扇，筆誤落，因畫作烏駝犍牛，甚妙。」《韻語陽秋》嘗曰：「陸探微作一筆畫，實得張伯英草書訣。張僧繇點曳斫拂，實得衛夫人筆陣圖訣。吳道子又授筆法於張長史。信書畫用筆同一三昧。」

<sup>4</sup> [唐]張懷瓘《書斷·卷中·妙品》，收入〔清〕紀昀總纂、商務印書館四庫全書出版工作委員會續編，《文津閣四庫全書》（北京市：商務印書館，2005年），子部藝術類，第269冊，頁410。

謝公問王子敬：「君書何如君家尊？」答曰：「固當不同。」公曰：「外人論殊不爾。」王曰：「外人那得知。」（《世說新語·品藻第九》）

另外《宣和書譜》卷七、卷八收錄東晉南朝著名的行書書法家十四人，謝奕、謝安、謝萬俱齒其列。<sup>5</sup>〔唐〕李嗣真《書後品》置謝道韞於中下品云：「雍容和雅，芬馥可玩。」道韞是謝玄之姐，料想謝玄亦嘗研書習墨，只因後來驅馳戎政，不遑遐顧。

至於謝家與當代首屈一指的書畫家交流的情況，載記羅縷斑斑。顧愷之工詩賦，善書畫，被稱為「才絕、畫絕、癡絕」（《晉書·卷九十二·列傳第六十二·文苑·顧愷之》），據《晉書·文苑》、《歷代名畫記》與《世說新語》文學與巧藝各篇，他和謝氏一族有長達幾十年的深交。顧愷之把陳郡謝氏第三代的謝鯤畫在巖石裏，說此子「宜置丘壑中」。<sup>6</sup>第四代的謝安非常器重愷之的畫藝，推崇他的畫是：「有蒼生來所無」，<sup>7</sup>相傳顧愷之也畫過《謝安像》。<sup>8</sup>第七代的謝瞻與愷之曾經「於月下長詠」，愷之「彌自力忘倦」。<sup>9</sup>（《世說新語·文學第四》）

另一位獨步劉宋的書法家羊欣，是王獻之的外甥。獻之擔任吳興太守時就很欣賞他，曾經於夏月探問羊欣，「欣著新絹裙晝寢，獻之書裙數幅而去。欣本工書，因此彌善。」<sup>10</sup>所以〔清〕劉熙載說羊欣的書法：「親受於子敬。」（《藝概·書概》）<sup>11</sup>謝玄原配妻子為泰山名門望族羊氏族人，兩人感情甚篤，曾有寄魚的佳話流傳；那麼，謝玄與羊欣算得上是姻叔姪的關係。謝安之孫謝混非常知遇羊欣，欣曾經拜訪謝混，「混拂席改服，然後見之。時混族子靈運在坐，退告族兄瞻曰：『望蔡見羊欣，遂易衣改席。』」<sup>12</sup>〔唐〕張彥遠引《世

<sup>5</sup>〔宋〕無名氏，《宣和書譜》，收入〔清〕紀昀總纂、商務印書館四庫全書出版工作委員會續編，《文津閣四庫全書》（北京市：商務印書館，2005年），子部藝術類，第270冊，頁13。

<sup>6</sup>《世說新語·下卷上·巧藝第二十一》云：「顧長康畫謝幼輿在巖石裏。人問其所以？顧曰：謝云：『一丘一壑，自謂過之。』此子宜置丘壑中。」見余嘉錫，《世說新語箋疏》（臺北市：王記書坊，1984年），第12則，頁722。

<sup>7</sup>同前註，巧藝第二十一第7則，頁719。

<sup>8</sup>〔唐〕張彥遠，《歷代名畫記》（臺北市：臺灣商務印書館，1966年3月臺一版），卷五，「顧愷之」條下，頁183。

<sup>9</sup>同註6，文學第四第98則引《續晉陽秋》，頁275。

<sup>10</sup>《宋書·卷六十二·列傳第二十二·羊欣張敷王微》，見〔梁〕沈約撰、楊家駱主編，《新校本宋書附索引》（臺北市：鼎文書局，1975年），頁1661-1662。

<sup>11</sup>〔清〕劉熙載，《藝概》（臺北：漢京文化，1984年），卷五，頁149。

<sup>12</sup>同註10。

說》云：「桓大司馬每請長康(案：顧愷之字)與羊欣論書畫，竟夕忘疲。」(《歷代名畫記》卷五)<sup>13</sup>既然謝混與羊欣交友、謝瞻與顧愷之有忘年契，料想靈運自然躬逢其盛！

靈運之後，還有更多陳郡謝氏子弟以書畫擅場，〔唐〕張彥遠《歷代名畫記》所引有謝稚(卷二「論名價品第」)、謝惠連、謝莊、謝約等。靈運的族弟惠連「書畫並妙」，張彥遠列為「中品中」；<sup>14</sup>謝朓則「善草隸」。<sup>15</sup>謝約是靈運的從弟，南朝〔梁〕孫暢之《述畫記》說范曄為其作傳，尤長於山水畫。<sup>16</sup>謝莊「性多巧思，善畫」，<sup>17</sup>他甚至把作畫的技能實際運用到圖繪國土上：「製木方丈，圖山川土地，各有分理。」(《南史·卷二十·列傳第十·謝弘微》)〔清〕劉熙載云：「(晉)渡江以來，王、謝、郗、庾四氏，書家最多。」<sup>18</sup>

綜上所述，謝安、謝奕、謝萬，安孫謝混，混族子謝瞻、謝靈運，靈運族子惠連、謝朓、謝莊等一門名士與當代首屈一指的書畫家雅集談讌、風流相賞之盛況，猶歷歷如在目前。

晉宋以降，權宦世家本有搜集與鑑賞書畫的習慣，〔劉宋〕檀道鸞《續晉陽秋》說：

愷之尤好丹青，妙絕於時。曾以一廚畫寄桓玄，皆其絕者，深所珍惜，悉糊題其前。桓乃發廚後取之，好加理。……<sup>19</sup>

《晉書·卷九十九·列傳第六十九·桓玄、卞範之、段仲文》把桓玄這種貪得無厭的嘴臉形容得淋漓盡致：「人士有法書好畫及佳園宅者，悉欲歸己，猶難逼奪之，皆誦博而取。」<sup>20</sup>〔趙宋〕虞酥《論書表》說到桓玄喜愛二王法書，「每宴集，輒出法書示賓客。客有食寒具者，仍以手捉書，大點汗。後出法書，輒令客洗手，兼除寒具。」桓玄如此寶愛書畫，更別說琅邪王氏、陳郡謝氏這數一數二的大士族了！

<sup>13</sup>今本《世說新語》無此語。

<sup>14</sup>同註 8，卷七，頁 229。

<sup>15</sup>《南齊書·卷四十七·列傳第二十八·王融、謝朓》，見〔梁〕蕭子顯撰、楊家駱主編，《新校本南齊書》(臺北市：鼎文書局，1993 年)，頁 826。

<sup>16</sup>同註 8，卷七，頁 229，張彥遠入於下品。

<sup>17</sup>同註 8，卷六，頁 215。

<sup>18</sup>同註 11。

<sup>19</sup>同註 7，引《續晉陽秋》，頁 719。

<sup>20</sup>〔唐〕張彥遠，《歷代名畫記》卷一記載：「及玄篡逆，晉府名跡，玄盡得之。玄敗，宋高祖先使臧喜入宮載焉。」

謝氏子弟研墨習書之餘，應當也作畫賞畫，研賞己族或其他名家書畫真迹，又與這些書畫家互有往來，從而開闊眼界，提高藝術鑑賞力和創作水平。  
(二)謝靈運的書畫涵養與造詣

謝靈運的書法功力來自家學，其母劉氏為王獻之外甥女，「靈運能書，而特多王法」，<sup>21</sup>據說靈運曾經以自己的摹本竊易王獻之真跡，而使人「相與不疑」。<sup>22</sup>〔宋〕陳思《書小史》轉引〔唐〕張懷瓘論謝靈運書法云：

康樂侯模憲小王，真草俱美，石蘊千年之色，松低百尺之柯。雖不逮師，歛風吐雲，簸蕩山岳，其亦庶幾。（〈卷六〉）

所以，靈運的書風溯本自獻之書法，《法書要錄》、《書斷》、《書小史》可以為證。

《宋書·卷六十七·列傳第二十七·謝靈運》說：「靈運詩書皆獨絕，每文竟，手自寫之，文帝稱為二寶。」根據《南史·卷十九·列傳第九·謝晦、謝裕、謝方明、謝靈運》的記載，某次烏衣巷宴集，謝瞻作了一首〈喜霽詩〉，靈運把它抄寫下來，再由謝混吟詠出來，竟使在坐的王弘嘆為三絕。綜上所述，靈運的書法當可以自成名家。

每件書法作品，都蘊含藝術家當時的思想情感，尤其草書易於抒寫情意，最接近詩歌言志的本質。

書畫同源，靈運亦能畫，〔唐〕張彥遠《歷代名畫記》記載：

會昌五年，武宗滅天下寺塔，……先是宰相李德裕鎮浙西，創立甘露寺，唯甘露不毀，取管內諸寺畫壁，置于寺內。大約有顧愷之畫維摩詰，在大殿外西壁；戴安道文殊，在大殿外西壁；陸探微菩薩，在殿後面；謝靈運菩薩六壁，在天王堂外壁……（卷三）<sup>23</sup>

到唐武宗會昌五年時(845 A.D.)，浙西甘露寺天王堂外壁尚有保留靈運所繪菩薩圖。張彥遠的《歷代名畫記》約成書於乾符初(874A.D.)，距離唐武宗

<sup>21</sup>〔唐〕張彥遠《法書要錄》引虞穌〈論書表〉云：「謝靈運母劉氏，子敬之甥，故靈運能書，而特多王法。」(卷二)收在原刻影印《百部叢書集成》第46輯，《學津討原》本第十五函，卷二，2b。

<sup>22</sup>〔唐〕張懷瓘，《書斷》，卷中，收在〔清〕紀昀總纂、商務印書館四庫全書出版工作委員會續編，《文津閣四庫全書》(北京：商務印書館，2005年)，子部藝術類·第269冊，頁411。

<sup>23</sup>〔唐〕張彥遠，《歷代名畫記》(臺北市：臺灣商務印書館，1966年3月臺一版)，卷三，頁141~142。

毀佛寺才不過三十年，其說足可採信。謝畫能與顧愷之、戴逵、陸探微的人物畫並置一處，可見靈運的畫藝非同凡響。

### 三、大謝的書畫涵養與山水詩的創作

藝術家的多種藝術才能，是否能夠發揮相乘的作用而互相滲透、影響呢？以顧愷之來說，他的畫藝冠絕當時，他欣賞會稽山川之美，形容該地「千巖競秀，萬壑爭流，草木蒙籠其上，若雲興霞蔚」，他又說江陵城「遙望層城，丹樓如霞」，<sup>24</sup>文字雖然都很短，卻是兩幅形色豐富的文字畫。以「書畫並妙」的謝惠連來說，他寫的〈雪賦〉描寫雪霰飛飄、吹簾、迴階、慢慢聚落到帷席、樓台、庭階與林樹的情形：「其為狀也，散漫交錯，氛氳蕭索。藹藹浮浮，漶漶弈弈。聯翩飛灑，徘徊委積。始緣薨而冒棟，終開簾而入隙。初便娟於墀廡，末縈盈於帷席。既因方而為珪，亦遇圓而成璧。眇隰則萬頃同縞，瞻山則千巖俱白。於是臺如重壁，逵似連璐。庭列瑤階，林挺瓊樹。」以文字來描寫雪的形態、舞姿、樣貌，栩栩如生。<sup>25</sup>

顧愷之卒於〔東晉〕安帝義熙初年，其山水畫論〈畫雲臺山記〉以文字詳盡地描述如何在畫中刻山摹水，文中牽涉到畫面的布置、層次的對應以及人物的安排與布置：<sup>26</sup>

山有面則背向有影，可令慶雲西而吐於東方。清天中，凡天及水色盡用空青，竟素上下以映。日西去。山別詳其遠近。……凡畫人，坐時可七分，衣服彩色殊鮮微，此正蓋山高而人遠耳。

這篇文章靈運應該讀過，文中提到山之正面與背面之光影，天及水色的運用，日本學者小西昇認為，靈運把這樣的概念轉化到山水詩的創作：<sup>27</sup>

出谷日尚早，入舟陽已微。林壑斂暝色，雲霞收夕霏。（〈石壁精舍還湖中作〉）<sup>28</sup>

夕曛嵐氣陰。（〈晚出西射堂〉）<sup>29</sup>

<sup>24</sup> 來源同註 6，《世說新語·上卷下·言語第二》第 88 則，頁 143 與第 85 則，頁 141。

<sup>25</sup> 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善等注，《增補六臣注文選》，（臺北市：漢京文化事業，1980 年），第 13 卷，物色，頁 248-251。

<sup>26</sup> 陳傳席，《修訂本六朝畫論研究》（臺北市：臺灣學生書局，1991 年），頁 81-82。

<sup>27</sup> 見〔日〕小西昇〈謝靈運山水詩續考——其審美意識與山水畫之關係〉，資料來源同註 2，頁 120。

<sup>28</sup> 顧紹柏，《謝靈運集校注》（臺北市：里仁書局，2004 年），頁 165。以下引用之謝靈運詩文全出自本書，後文再次引用僅標識編者與頁碼。

<sup>29</sup> 顧紹柏，頁 82。

崖傾光難留，林深響易奔。（〈石門新營所住四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林〉）<sup>30</sup>

雲日相輝映，空水共澄鮮。（〈登江中孤嶼〉）<sup>31</sup>

昏旦變氣候，山水含清暉。（〈石壁精舍還湖中作〉）<sup>32</sup>

前三例寫光線與山的關係，正是學自丹青敷染；後兩例寫天與水都澄澈明鮮、山與水皆蘊含清光，簡直就是「天及水色竟素上下以映」的翻版。<sup>33</sup>

「上下以映」的對比法，靈運也運用在自然景物的描寫上：

俛視喬木杪，仰聆大壑瀟。……海鷗戲春岸，天雞弄和風。（〈於南山往北山經湖中瞻眺〉）<sup>34</sup>

巖下雲方合，花上露猶泫。（〈從斤竹澗越嶺溪行〉）<sup>35</sup>

白雲抱幽石，綠筱媚清漣。（〈過始寧墅〉）<sup>36</sup>

愷之「山高而人遠」以致「畫人，坐時可七分，衣服彩色殊鮮微」，已經提到「遠小近大」、「遠色鮮微」的構圖法，施之於山水詩：

近澗涓密石，遠山映疏木。（〈過白岸亭〉）<sup>37</sup>

林壑斂暝色，雲霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。（〈石壁精舍還湖中作〉）<sup>38</sup>

近處的水流穿過小澗密石，遠處的青山掩映著幾行疏林，這是「近密遠疏」的寫照。遠處的林壑漸漸看不清了，好像是被那越來越濃重的暮色給收攏起來，天邊那美麗的雲霞也漸漸隱沒了，似乎是被茫茫暮色所融化吸收了；而近處水中的芰荷與蒲稗在餘霞的映照下卻是看得很真切，晚風吹拂，它們互相依偎，輕輕搖晃，顯得那樣柔美寧靜，這是「近視清晰、遠望鮮微」的圖示。

雖然小西昇的論點言之成理，但是無法從相關的傳記或作品找到直接證據來證明他「持之有故」。

---

<sup>30</sup>顧紹柏，頁 256。

<sup>31</sup>顧紹柏，頁 123。

<sup>32</sup>同註 28。

<sup>33</sup>同註 27。

<sup>34</sup>顧紹柏，頁 175。

<sup>35</sup>顧紹柏，頁 178。

<sup>36</sup>顧紹柏，頁 63。

<sup>37</sup>顧紹柏，頁 111。

<sup>38</sup>同註 28。

另一位日本學者志村良治認為，宗炳也啟發了靈運山水詩創作方式。謝靈運可能受到宗炳〈畫山水序〉的啟示，把山水寫進詩裏，因而對當時詩壇帶來轉機。<sup>39</sup>靈運與宗炳可能結緣於〔東晉〕安帝義熙八年，當時他跟從劉毅到江陵，曾入廬山拜見慧遠，而宗炳也曾入廬山暫住，請教釋慧遠考尋文義。<sup>40</sup>

兩人都曾經就慧琳和尚的〈黑白論〉提出己見，而分別撰有〈明佛論〉、〈辨宗論〉；同樣喜好縱情山水，分別以山水開拓畫與詩的境界。宗炳「凡所遊履，皆圖之於室」，而靈運則一一筆之於詩。<sup>41</sup>宗炳在〈畫山水序〉中正式提出了「遠近法」：

去之稍闊，則其見彌小。今張絹素以遠映，則昆、閩之形，可圍於方寸之內。豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迥。是以觀畫圖者，徒患類之不巧，不以制小而累其似，此自然之勢。如是，則嵩、華之秀，玄牝之靈，皆可得之於一圖矣。<sup>42</sup>

如果眼睛距離昆侖山很近，那麼昆侖山的形狀，就不得而見；但遠離數里，整個山的形狀便會整個落入眼底。展開絹素，讓遠處的山景落到上面來，那麼，昆侖山閭峰巔之形，也可以在方寸之大的絹素之上得到表現。只要豎畫三寸，就可以表達千仞之高；用墨橫畫數尺，就可以體現出百里之遙。「去之稍闊，則其見彌小」，正是透視的基本原理。繪畫由視點來觀察物象，並把遠近距離感如實地在畫面中表現出來的創作方法，同時也被轉化到山水詩的創作上。

宗炳〈畫山水序〉提到「妙寫山水」是為了要體現萬物「率應自然之道」，所以在披圖構思時，要「坐究四方」使「萬趣融其神思」，力求詳盡地描繪萬物萬趣的特點，利用「以形寫形，以色貌色」的方法妙寫以盡理的同時，也就充分地顯示了萬象羅會中形形色色的美。

從這個意義來看謝靈運山水詩，「大必籠天海，細不遺草木」，<sup>43</sup>具體細膩地描繪所見所聞的風景，「以形寫形，以色貌色」。同時，他把將時空、視點

<sup>39</sup>〔日〕志村良志著，何楠譯，〈謝靈運與宗炳〉，《齊齊哈爾師範學院學報》，1988年第2期，頁33-40。

<sup>40</sup>《宋書·卷九十三·列傳第五十三·隱逸》，見〔梁〕沈約撰、楊家駱主編，《新校本宋書附索引》（臺北市：鼎文書局，1975年），頁2276~2297。

<sup>41</sup>同註27，頁123-124。

<sup>42</sup>同註27，頁123-124。

<sup>43</sup>白居易〈讀謝靈運詩〉云：「謝公才廓落，與世不相遇，壯士鬱不用，須有所洩處，洩為山水詩，逸韻諧奇趣，大必籠天海，細不遺草樹，豈唯翫景物，亦欲攄心素。」



不同的景象同時表現在作品上，表現空間萬象、節奏起伏的基本方式，「將遠眺、近察、俯瞰、仰視、側覽、傍聆等，不同角度，不同立場耳目所及之各色景象，共存並置於空間，經營安排成一幅萬物並作，和諧統一的山水畫面」，<sup>44</sup>成功地實踐以山水來體現萬物自然的新意，以山水表現了「大無外而細無垠」(王夫之《古詩評選》卷五)的玄理觀。<sup>45</sup>

晉代以來，畫家以詩、賦的內容為圖畫的題材者有之，<sup>46</sup>顧愷之〈畫雲臺山記〉以文字詳盡地描述如何在畫中刻山摹水，文中牽涉到畫面的布置、層次的對應以及人物的安排與布置，近乎「以文作畫」。謝靈運以文字來捕捉自然山水的形貌神韻，以文字來敷設色彩光影，以多方位的視角形塑上下遠近的立體空間，類似「以詩入畫」，達到「詩中有畫」的美學效果。

#### 四、謝靈運的音樂背景

音樂不但具有娛樂的作用，而且能調暢性情，怡情養性。嵇康〈琴賦〉說：「可以導養神氣、宣和情志、處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。」<sup>47</sup>

##### (一)謝氏族人的音樂素養

最能體現謝氏家族在藝術上的地位者，除了山水文學之外，就是他們音樂的素養了。

從謝鯤開始，謝家子弟富有音樂素養的記載，史書不絕。《晉書·卷四十九·列傳第十九·謝鯤》說鯤：「能歌，善鼓琴。」謝家子弟擅長弦樂器、管樂器、打擊樂器，像是琴、瑟、笙、磬、琵琶都曾出現在謝家子弟相關的記載當中。

謝安的族兄謝尚為王導所重，導比之於竹林七賢之一的王戎，時人稱謝尚為「小安豐」。謝尚多才多藝、精通各種音樂：「善音樂、博綜眾藝」，他曾經在牛渚採石製為石磬：「尚於是採拾樂人，并制石磬，以備太樂。江表有鍾石之樂，自尚始也。」東晉朝廷才有鍾石這種打擊樂器以備禮樂。<sup>48</sup>《世

<sup>44</sup>王國瓔，〈謝靈運山水詩中的「憂」和「遊」〉，《漢學研究》，第5卷第1期(1987年6月)，頁177-178。

<sup>45</sup>〔清〕王夫之，〈古詩評選〉，《船山遺書全集》(臺北市：自由出版社，1972年11月重編初版)，第20冊。

<sup>46</sup>如〔晉〕衛協、明帝以詩經題才做畫，顧愷之畫〈洛神賦圖〉、〈女史箴圖〉、〈列女仁智圖〉，戴逵畫〈南都賦〉等都是。

<sup>47</sup>同註25，第十八卷，音樂下，頁330。

<sup>48</sup>見〔唐〕房玄齡等撰、楊家駱主編，《新校本晉書並附編六種》(臺北市：鼎文書局，1976年)，卷七十九，列傳第四十九，謝尚、謝安，頁2069-2092。

說新語·容止第十四》云：「桓大司馬曰：『諸君莫輕道，仁祖企腳北窗下彈琵琶，故自有天際真人想。』」<sup>49</sup>桓溫說謝尚踮著腳尖彈琵琶，那神韻就像天上神仙一樣，他演奏的音樂意境高遠，使聽者浮想連翩。

又有一次，桓溫請謝尚彈琴，謝尚感於秋節蕭瑟，即興演奏了一曲《秋風》，唱出了「秋風意殊迫」的生命感受。《晉書·卷七十九·列傳第四十九·謝尚、謝安》傳云：

導以其有勝會，謂曰：「聞君能作鴝鵒舞，一坐傾想，寧有此理不？」尚曰：「佳。」便著衣幘而舞。導令坐者撫掌擊節，尚俯仰在中，傍若無人，其率詣如此。<sup>50</sup>

「鴝鵒舞」是晉代的男舞，鴝鵒是一種鳥名，俗稱八哥。謝尚應王導之邀，欣然著衣幘起舞，而王導則令左右擊節和之，謝尚俯仰其中，舞姿矯健，氣勢奔放，而神色自若，旁若無人，達到了賓者盡歡的娛樂效果。

謝安也「性好音樂，自弟萬喪，十年不聽音樂。及登臺輔，期喪不廢樂」，甚至於「衣冠效之」，蔚然成俗。<sup>51</sup>百千年後蘇軾《水調歌頭·安石在東海》一詞云：「中年親友難別，絲竹緩離愁。」猶盛讚謝安喜愛音樂，醉情於音樂以解鄉愁的名士風流。

其他善於音樂的族人尚有：「(謝石)醉為委巷之歌。」<sup>52</sup>「(謝混)少好瑟，長而愛歌。」<sup>53</sup>《南史·卷十九·列傳第九·謝裕》記載謝孺子：「多藝能，尤善聲律。車騎將軍王戎，孺子姑之子也。嘗與孺子宴桐台，孺子吹笙，戎自起舞，既而嘆曰：『今日真使人飄飄有伊、洛間意。』」<sup>54</sup>

## (二)謝靈運的音樂涵養與造詣

由於家庭風尚，陳郡陽夏謝氏子弟頗負音樂素養，謝靈運亦解琴、通俗曲、曉梵聲，調詩律。

<sup>49</sup>同註 6，下卷上，容止第十四第 32 則，頁 623。

<sup>50</sup>同註 48。

<sup>51</sup>同註 48。

<sup>52</sup>《晉書·卷八十四·列傳第五十四·王恭傳》：「道子嘗集朝士，置酒於東府，尚書令謝石因醉為委巷之歌」，同註 48，頁 2184。

<sup>53</sup>吳士鑑、劉承幹同注，《晉書斟注》(臺北市：新文豐出版公司，1975 年)，卷四十九，列傳第十九，注引《書鈔》卷一百零六謂謝混歌記曰：「余少好瑟，長而愛歌」，頁 1347。

<sup>54</sup>《南史·卷十九·列傳第九·謝晦、謝裕、謝方明、謝靈運》，見〔唐〕李延壽撰、楊家駱主編，《新校本南史附索引》(臺北市：鼎文書局，1976 年)，頁 521-549。

音樂在靈運的生活當中扮演著怡情適性的角色：「蕭條秋首，葳蕤春中，弄琴明月，酌酒和風。」（〈逸民賦〉）<sup>55</sup>在四季不同的氛圍裡，音樂是共樂的良伴；在孤獨憂戚的境況下，音樂也是唯一的知音：「安排徒空言，幽獨賴鳴琴。」（〈晚出西射堂〉）

謝靈運也注意到地方的俗樂，如〈彭城宮中直感歲暮〉云：「楚豔起行戚，吳趨絕歸歡。」<sup>56</sup>〈會吟行〉云：「六引緩清唱，三調佇繁音。」<sup>57</sup>或許他對於俗樂有一定的了解。

元嘉八年，靈運出任臨川太守，他從石首城出發，乘船溯江西上，隨波飄蕩的小舟恰似前程的寫照：「苕苕萬里帆，茫茫終何之」（〈初發石首城〉），路上他聽到了楚歌越曲，懷想起異代同遇的屈原、勾起他的思鄉情懷。最後，只好將滿腔悲憤訴諸促管急弦：

採菱調易急，江南歌不緩。楚人心昔絕，越客腸今斷。斷絕雖殊念，俱為歸慮款。存鄉爾思積，憶山我憤懣。追尋棲息時，偃臥任縱誕。得性非外求，自己為誰纂？不怨秋夕長，常苦夏日短。濯流激浮湍，息陰倚密竿。懷故叵新歡，含悲忘春暖。淒淒明月吹，惻惻廣陵散。慙勤訴危柱，慷慨命促管！（〈道路憶山中〉）<sup>58</sup>

但是一曲歌罷，思念的心情彌切，而遊覽名勝的結果也往往帶來事往言存的空虛感：

客遊倦水宿，風潮難具論。洲島驟迴合，圻岸屢崩奔。乘月聽哀狖，浥露馥芳蓀。春晚綠野秀，巖高白雲屯。千念集日夜，萬感盈朝昏。攀崖照石鏡，牽葉入松門。三江事多往，九派理空存。露物各珍怪，異人秘精魂。金膏滅明光，水碧綴流溫。徒作千里曲，絃絕念彌敦。（〈入彭蠡湖口〉）<sup>59</sup>

音樂的素養與造詣，有助於謝靈運學習梵文，而音樂素養、梵唄新聲的體驗整體融入到創作裏頭，使得他的山水詩節奏聲韻錯落變化，音韻和諧，生動地表現了山水景色的律動之美。

<sup>55</sup>顧紹柏，頁 484。

<sup>56</sup>顧紹柏，頁 40。

<sup>57</sup>顧紹柏，頁 347。

<sup>58</sup>顧紹柏，頁 277-278。

<sup>59</sup>顧紹柏，頁 281。

## 五、音樂涵養與山水詩的創作

靈運具備相當的音樂素養，又對梵文音聲下過工夫，<sup>60</sup>如果我們考慮到永明四聲說之成立與當日佛經轉讀、梵唄新聲之關係，<sup>61</sup>謝靈運對漢語聲韻之秘或許產生了某種的好奇，並可能形成了某些模糊的先覺。這使他感受到音韻譜調的重要性，注意到聲情一致的關係，而屢屢有「音韻天成」、「暗與理合」的成績。（《宋書·謝靈運》沈約評論）

### （一）韻腳的講求

詩歌偶數句的末字，使用與韻母相同或相近的字，在朗誦或詠唱時，詩歌的節奏會更鮮明、更和諧，吟誦起來，令人覺得鏗鏘悅耳，這些使用同一韻母的地方稱為韻腳。

靈運一韻到底的山水詩有：〈富春渚〉入聲十藥韻、〈七里瀨〉去聲十八嘯韻、〈登池上樓〉下平聲十二侵韻、〈東山望海〉下平聲十一尤韻、〈齋中讀書〉下平聲十二侵韻、〈遊赤石進帆海〉入聲六月韻、〈舟向仙巖尋三皇井仙跡〉下平聲一先韻、〈石壁立招提精舍〉上聲四紙韻、〈登臨海嶠初發彊中作，與從弟惠連，見羊何共和之〉之二壓下平聲十一尤韻、〈登臨海嶠初發彊中作，與從弟惠連，見羊何共和之〉之三壓上平聲十四寒韻、〈登臨海嶠初發彊中作，與從弟惠連，見羊何共和之〉之四壓下平聲十二侵韻、〈石門新營所住四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林〉上平聲十三元韻、〈石門岩上宿〉入聲六月韻、〈初發石首城〉上平聲四支韻、〈入彭蠡湖口〉上平聲十三元韻、〈登廬山絕頂望諸嶠〉入聲九屑韻。

其餘韻母相近通押的詩，可以參考劉明昌「謝靈運山水詩韻表」。<sup>62</sup>

### （二）四聲遞用的聲調美

〔清〕李重華於《貞一齋詩說》云：

---

<sup>60</sup>謝靈運曾經跟隨居南天竺國的慧叡學習梵文，通曉梵漢音聲的異質，並以反切標記梵文音聲，對梵文和漢語的內在音律下過苦工夫，《高僧傳·卷第七·慧叡傳》云：「陳郡謝靈運，篤好佛理，殊俗之音，多所達解。乃咨睿以經中諸字並眾音異旨，於是著《十四音訓敘》，條例梵漢，昭然可了，使文字有據焉。」見〔梁〕釋慧皎撰、湯用彤校注、湯一玄整理，《高僧傳》（北京市：中華書局，1997年10月第3次印刷），義解四，宋京師烏衣寺釋慧叡，頁259-260。

<sup>61</sup>此事陳寅恪，《金明館叢稿初編》（北京市：生活·讀書·新知三聯書店，2001年6月第一次印刷），〈四聲三問〉之再問再答，論析詳核。請參閱，頁368-380。

<sup>62</sup>劉明昌，《謝靈運山水詩藝術美探微》（臺北市：文津出版社，2007年），第三章第六節，〈音韻譜暢之節奏美〉，頁143-145。

律詩只論平仄，終其生不得入門。既講律調，同一仄聲，須細分上去入。應用上聲者，不得誤用去入，反之亦然。就平聲中，又須審量陰陽、清濁，仄聲亦復如是。

四聲遞用，以高低、緩疾的聲調交錯來表現詩歌音節鏗鏘、抑揚頓挫之美。以靈運〈石室山〉為例：<sup>63</sup>

清旦索幽異，放舟越坳郊。（平去上平去，去平去平平）

莓莓蘭渚急，藐藐苔嶺高。（平平平上入，上上平上平）

石室冠林陬，飛泉發山椒。（入入去平平，平平入平平）

虛泛徑千載，崢嶸非一朝。（平去去平上，平平平入平）

靈運此詩單句韻腳平上去入相間；每聯上下句偶字處多平仄相對。每句當中尚不全備四聲，但也沒有只有一種聲調構成單句者。其他如一聯之中，偶數字及句末字平仄相對，抑揚交錯者有：

鳥鳴識夜棲，木落知風發。

○—○ | —，○ | ○— |（〈石門岩上宿〉）

虛泛徑千載，崢嶸非一朝。

○ | ○— |，○—○ | —（〈石室山〉）

芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。

○—○ | |，○ | ○— —（〈石壁精舍還湖中作〉）

銅陵映碧澗，石磴瀉紅泉。

○—○ | |，○ | ○— —（〈入華子崗是麻源第三谷〉）

企石挹飛泉，攀林摘葉卷。

○ | ○— —，○—○ | |

（〈從斤竹澗越嶺溪行〉）

由韻腳的安排、四聲遞用與上下平仄相反的聲調看來，靈運對於漢語音律確實具有某些模糊的先知。

謝靈運山水詩韻腳一致、四聲遞用、上下對句多平仄相反，大致合乎近體聲律的要求了。所以〔明〕陸時雍說：「詩至於宋，古之終而律之始。」（《古詩鏡·總論》）〔明〕謝榛說：「詩至三謝，迺有唐調。」（《四溟詩話·卷一》）

<sup>63</sup>顧紹柏，頁 107。

由於謝靈運「注意詩中的音樂成分，句子間的韻律諧美，便造成了永明詩的聲律的新變。」<sup>64</sup>所以林文月先生說：「古變為律自靈運始。」<sup>65</sup>

由於謝氏家族浸淫音樂的風尚，靈運屢屢有「音韻天成」、「暗與理合」的成績，但是沈約認為靈運仍然未窺音律堂奧(《宋書·謝靈運》沈約評論)，直到後代兩個謝氏族人謝莊與謝朓，才促使文學創作中漢語音韻的應用更上一層樓。<sup>66</sup>

## 六、結語

陳郡謝氏的藝術風尚使得謝靈運的書畫音樂具有相當的涵養，這對他在山水詩的創作或許有一定的影響。他「真草俱美」，尤其草書易於抒寫情意，最接近詩歌；他以山水詩書寫自己的「憂」與「遊」，這兩種藝術媒體有本質上的雷同。日本有兩位學者小西昇和志村良志舉證歷歷，認為大謝山水詩與〈畫雲臺山記〉、〈畫山水序〉旨趣相近。靈運又富於音樂涵養，注意詩中的音樂成分，句子間的韻律諧美，預示了永明詩聲律的新變。在他之後的謝家子弟謝莊、謝朓，更是善解音律、識別清濁，尤其謝朓，理論與創作兼顧「音韻悉異」、「角徵不同」，聲韻協調之美，是奠定近體詩音律的重要人物。

本文從單一人物的藝術背景，理解書畫音樂對詩之影響、滲透與融合，探討謝靈運的藝術涵養與山水詩創作的關係，俾嘗鼎一臠而見微知著，明白謝氏家族憑藉其得天獨厚的學識素養和藝術功底，才能在六朝士族激烈的文化競爭中立於不敗之地。

## 參考文獻

### 1. 書籍類

(唐)李延壽撰、楊家駱(1976)：新校本南史附索引。臺北市：鼎文。

(唐)房玄齡等撰、楊家駱主編(1976)：新校本晉書並附編六種。臺北市：鼎文。

---

<sup>64</sup>葉笑雪，《謝靈運詩選》(九龍：漢文出版社，1956年)，前言，頁18。

<sup>65</sup>林文月，《謝靈運及其詩》(臺北市：國立臺灣大學文學院，1966年5月初版)，頁44。

<sup>66</sup>《宋書·卷六十九·列傳第二十九·范曄》載范曄〈獄中與諸甥侄書〉云：「性別宮商，識清濁，斯自然也。觀古今文人，多不全了此處；縱有會此者，不必從根本中來。言之皆有實證，非為空談，年少中謝莊最有其分。」《南史·卷五十·列傳第四十·庾肩吾》：「齊永明中，王融、謝朓、沈約文章始用四聲，以為新變，至是轉拘聲韻，彌為麗靡，復逾於往時。」謝朓的詩最能體現永明新變體「轉拘聲韻，彌向麗靡」的特徵，是古詩向近體詩過渡的重要環節，其《玉階怨》、《金谷聚》等篇即屬於《滄浪詩畫·詩評》所謂「全篇似唐者」。

- (唐)張彥遠(1966)：歷代名畫記。臺北市：臺灣商務印書館。
- (唐)張彥遠(1984)：法書要錄(第1版)。北京市：人民美術。
- (梁)沈約撰、楊家駱主編(1975)：新校本宋書附索引。臺北市：鼎文。
- (梁)蕭子顯撰、楊家駱主編(1993)：新校本南齊書。臺北市：鼎文。
- (梁)蕭統編、李善等注(1980)：增補六臣注文選。臺北市：漢京文化。
- (梁)釋慧皎撰、湯用彤校注、湯一玄整理(1997)：高僧傳(第1版3次印刷)。  
北京市：中華。
- (清)王夫之(1972)：船山遺書全集(重編初版)。臺北市：自由出版社。
- (清)紀昀總纂、商務印書館四庫全書出版工作委員會續編(2005)：文津閣四庫全書。北京市：商務。
- (清)劉熙載(1984)：藝概。臺北市：漢京文化。
- 余嘉錫(1984)：世說新語箋疏。臺北市：王記書坊。
- 吳士鑑、劉承幹(1975)：晉書斟注。臺北市：新文豐。
- 宋紅(2001)：日韓謝靈運研究譯文集。桂林市：廣西師範大學出版社。
- 林文月(1966)：謝靈運及其詩。臺北市：國立臺灣大學文學院。
- 陳寅恪(2007)：金明館叢稿初編。北京市：生活·讀書·新知三聯書店。
- 陳朝平(2000)：藝術概論。臺北市：五南。
- 陳傳席(1991)：修訂本六朝畫論研究。臺北市：臺灣學生。
- 程章燦(1993)：陳郡陽夏謝氏六朝文學士族之個案研究。載於香港中文大學中國語言文學系主編：魏晉南北朝文學論集(pp. 548-553)。臺北市：文史哲。
- 葉笑雪(1956)：謝靈運詩選。九龍市：漢文。
- 劉明昌(2007)：謝靈運山水詩藝術美探微。臺北市：文津。
- 顧紹柏(2004)：謝靈運集校注。臺北市：里仁。

## 2.期刊類

- 王國瓔(1987)：謝靈運山水詩中的「憂」和「遊」。漢學研究，第5卷第1期，161-181。
- (日)志村良志著、何楠譯(1988)：謝靈運與宗炳。齊齊哈爾師範學院學報，第2期，31-40。