

北京大學國學研究院中國傳統文化研究中心

第三十八卷

國學研究

北京大學國學研究院中國傳統文化研究中心

國學研究

第三十八卷

主編

袁行霈

編委(按姓氏筆畫排列)

王小甫	王邦維	吳同瑞	袁行霈
高崇文	張學智	董洪利	程郁綴
蔣紹愚	榮新江	鄧小南	樓宇烈
劉玉才	閻步克	錢志熙	嚴文明

特約編委

許逸民



北京大學出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

二〇一六年·北京

圖書在版編目(CIP)數據

國學研究. 第三十八卷/袁行霈主編. —北京:北京大學出版社,2016. 12

ISBN 978-7-301-27873-4

I. ①國… II. ①袁… III. ①國學—中國—文集 IV. ①Z126.27-53

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2016)第 298674 號

封面刊名:集蔡元培先生手迹

- | | |
|-------|---|
| 書名 | 國學研究(第三十八卷)
GUOXUE YANJIU |
| 著作責任者 | 袁行霈 主編 |
| 責任編輯 | 徐 邁 |
| 標準書號 | ISBN 978-7-301-27873-4 |
| 出版發行 | 北京大學出版社 |
| 地 址 | 北京市海淀區成府路 205 號 100871 |
| 網 址 | http://www.pup.cn 新浪微博:@北京大學出版社 |
| 電子信箱 | pkuwsz@126.com |
| 電 話 | 郵購部 62752015 發行部 62750672 編輯部 62756467 |
| 印刷者 | 北京大學印刷廠 |
| 經銷者 | 新華書店 |
| | 787 毫米 × 1092 毫米 16 開本 23 印張 346 千字 |
| | 2016 年 12 月第 1 版 2016 年 12 月第 1 次印刷 |
| 定 價 | 60.00 圓 |

未經許可,不得以任何方式複製或鈔襲本書之部分或全部內容。

版權所有,侵權必究

舉報電話:010-62752024 電子信箱:fd@pup.pku.edu.cn

圖書如有印裝質量問題,請與出版部聯繫,電話:010-62756370

本刊之出版，先後承蒙南懷瑾、查良鏞、駱英、林振芳等先生暨全國高等院校古籍整理研究工作委員會慷慨資助，特此致謝。

目 錄

劉禹錫的詩論、詩藝與他的哲學思想的關係	錢志熙(1)
秦少游獄事始末考	馬里揚(25)
范文瀾注“仲宣躁銳”“仲宣輕脆以躁競”考辨	李 平(45)
梁至初唐選舉標準的演變 ——以史書對何敬容的描述為例	王曉萌(63)
“婚姻”與“趨向”:以北宋王拱辰家族婚姻網絡為中心	陳希豐(83)
從遙領到遙郡:試論宋代遙郡序列的形成	閔建飛(119)
鄭玄注《周禮》所引“故書”形訛字新考	范常喜(141)
趙岐章句學與《孟子》的經典化	黃卓穎(169)
桓譚的經學思想及其與兩漢之際讖緯之關係	孫少華(197)
詞科之學與王應麟的通儒情結	管 琴(213)
中古樂錄類文獻的編纂與演變	金 溪(239)
清中葉文士風習與厲鶚《玉臺書史》之成書	傅湘龍(271)
《學海類編》探論	王 媛(293)
龍啓瑞《經籍舉要》及張之洞《書目答問》關係研究	江彥希(313)
北京大學國學研究院大事記(2016年1月—6月)	(355)
徵稿啓事	(359)
來稿書寫格式	(360)

劉禹錫的詩論、詩藝與他的哲學思想的關係

錢志熙

【提要】 劉禹錫的詩論代表了中唐詩論的轉型，與並時元白、韓孟兩派繼續發展初、盛唐復古派的詩論有所不同，他的詩論主要探討詩歌的藝術本質及表現規律，以“詩道”為核心概念，提出了一系列詩學範疇，代表唐代詩論的一種高度。他在哲學上的探索，尤其是他對天人關係、言意關係獨特的見解，可說是其詩論及詩歌創作方法的哲學基礎。劉禹錫的詩藝，對此前杜甫、大曆詩人都有繼承，但自成面目，與並時元白、韓孟、苦吟派也都有相互影響，但能够拔戟自成一隊，對晚唐溫李及北宋蘇黃等人都有很深的影響。

劉禹錫是一位在詩歌創作方面獨具宗旨、在藝術上具有自覺意識的詩人。他不僅敏於詩藝，而且長於論詩，對詩歌藝術有系統全面的看法，代表著中唐時期詩歌理論與批評方法的轉變。造成劉氏詩論之獨特成就的，我認為主要有如下幾個原因：一是盛、中唐之際的詩學轉型；二是劉氏在詩歌藝術上的豐富經驗，尤其是他折衷於並時諸派而自成一家的藝術追求；三是他在哲學思想上的深厚造詣。唐代在詩歌上有獨特建樹的詩人，可以說都有其一家之詩學，卻不一定都形之於理論。這是因為建構詩歌理論，提出獨特的創作與批評的主張，不僅要有創作上的獨到經驗，還要有一定的抽象思維能力，尤其是提出某種前人沒有過的理論範疇，需要有意義上的創造能力。劉禹錫在哲學上有很深的造詣，善於論辯義理，因此能將詩歌創作方面的感性經驗提煉為一些重要的藝術範疇，用一種思辨的方式表達出來，達到了較高的理論水準。在唐代詩人的詩論中，劉氏無疑是

在詩歌理論方面造就較高的一位，對後世詩學的影響也比較深遠。本文嘗試對劉氏詩論的理論內涵作一闡述，並且解釋其與劉氏獨特的哲學本體論與認識論的關係，以及與中唐各派詩學的關係，最後聯繫劉氏詩論來分析其詩歌藝術的特點。

劉禹錫詩論的一個鮮明特點，就是注重具體的創作問題，可以說是一種典型的創作論。它繼承皎然《詩式》中的一些主張，對苦吟派的詩學也有所呼應，與並時白居易詩論主要著眼於詩歌的倫理學問題不同，實際上反映了中唐詩學的一種轉型。

唐人詩論，初盛唐的核心問題是提出復古主張，並且形成與具體創作相關的風骨、興寄等範疇。但總的看來，初盛唐詩論，除了格式派討論聲律、修辭格式之外，重要詩人的詩論主要是闡述宗尚並提出鮮明的風格主張，多是以對前代藝術與當代藝術中的弊病為批判對象而建立的，帶有明顯的批判色彩；對於具體創作中的藝術表達問題，則較少闡述。關注創作中具體問題的論詩風氣，也許是從杜甫開始的。杜甫在其詩作中常常涉及具體的創作問題，提出“法”“神”“詩律”等與創作實踐直接相關的概念。他自稱“孰知二謝將能事，頗學陰何苦用心”（《解悶》）^①、“晚節漸於詩律細”（《遣悶戲呈路十九曹長》）^②，這其中就包含著對於創作中具體問題的探討，也包含了對如何實現詩歌之藝術本質的實踐性探索^③。但是，杜甫開創的這種重視藝術的論詩方法，在中唐時期沒有立即流行。由於安史亂後社會現實問題的突出，中唐詩學，從元結到元白、韓孟諸派，多引儒學入詩學，其詩歌理論與批評的重心仍然在政教主題與六義宗旨方面，可以說仍是沿著初、盛唐復古派的批判性思維方式來進行其理論建構的。在詩論方面建樹尤其突出的元白一派，其詩論主要集中在樂府學方面，以諷諭為宗旨，試圖回歸六義，其對當代藝術弊病批判之激烈，相較陳子昂、李白有過之而無不及。這一派的理論當然也有其針對性：一方面，齊梁詩風在盛、中唐之際仍有較大的影響；另一方面，被皎然視為真正喪失詩道、“竊佔青山白雲、春風芳草以為己有”

的大曆中“江外詞人”，也將藝術引上了專為景象之工的道路，風骨與興寄再度衰弱。這也許是中唐後期詩歌思想仍以復古與風雅六義為核心的主要原因。但在唐詩藝術全面成熟且實際上已經達到高峰、李杜的經典影響也已經開始的時候，白居易等人仍然沿用批判思維來建構詩論，其局限性可想而知。尤其是在以情景交融為主要創作方法、以興象之美為基本特徵的近體詩藝術成熟之後，亟須有總結這種美學經驗的新的詩歌理論產生。這方面元白一派的詩論是有所不足的。韓孟派在詩論方面建樹不多，並且其宗旨也在於復古。此派在創作上沿著初盛唐風格復古的道路發展下來，最後走上自我作古的境地，表現為力矯圓熟的崇奇尚怪，在體裁的尊古輕今方面，比元白派表現得還要徹底。所以，杜甫所開啓的注重實際創作問題的論詩風氣，在元白、韓孟兩派中都沒有得到發展。

元白派詩論受到元結的很大影響。元結是批判性詩學的極端表現，不僅否認齊梁體，甚至對於已經取得豐碩成果的初盛唐近體詩也是完全否定的。皎然在藝術上推崇謝靈運，注重齊梁詩人的藝術經驗，而對陳子昂的復古成就有所質疑，顯示出與元結一派完全不同的詩學傾向。從發展的邏輯來看，正是沿著杜甫重視“詩律細”、追求能事之工、法而入神的詩論而來的。皎然詩論代表了中晚唐詩學開始重視具體創作問題的理論轉型。與之相近的，大概還有重視苦吟、強調玄搜的苦吟派詩人。劉禹錫詩論與這一派有直接的關係。

皎然《詩式》以探索“詩道”自任，其論大曆詩風云：“吾知詩道初喪，正在於此。”^④其《答權從事德輿書》中也說：“貧道隳名之人，萬慮都盡，唯留詩道，以樂性情。”^⑤但皎然提出“詩道”，並非簡單地重複風雅六義之論，更多的是指詩的藝術表現之道，而非倫理價值之道。《詩式》中有兩個重要的概念，一為“作用”，一為“作者”：

夫詩者，衆妙之華實，六經之菁英，非雖聖功，妙均於聖。彼天地、日月、元化之淵奧，鬼神之微冥，精思一搜，萬象不能藏其巧。其作用也，放意須險，定句須難，雖取由我衷，而得若神授。至於天真挺拔之句，與造化爭衡，可以意冥，難以言狀，非作者不能知。^⑥

這種論詩的方法，與傳統的詩教之說不一樣，也不是簡單地提倡言志抒情之旨、

風骨興象之美,而是強調創作本身,重視寫物造境、遣詞造句、謀篇定勢等藝術處理上的具體問題,強調詩歌的最高境界在於人工作用之極而致乎自然之妙。這與杜甫由法度而入神的基本思想是一脈相承的,杜甫所說的“能事”之工,在這裏得到了理論上的具體展開。在取法上,皎然不僅重視漢魏,同時推崇晉宋齊梁,而對一直被復古派推為典範的陳子昂則表示了一定程度的質疑。他認為盧藏用《陳子昂集序》對陳氏推崇太過,陳詩學阮詩,但沒有達到阮詩的境界。他還大膽地肯定向來被詬誶的齊梁詩歌,認為“詩道初喪”在於大曆中“竊佔青山白雲、春風芳草以為己有”的“江外詞人”。迄今“餘波尚浸,後生相效,沒溺者多”,“何得推過齊梁作者?”^⑦這些地方,都可見皎然《詩式》對作為初、盛唐詩學主流的復古派有所超越。《詩式》總的來講,都在討論創作上的具體問題,提出“作者”“勢”“格”“境”等一系列範疇,具有美學的價值。當然,在具體的闡述方式上有重新陷入初唐格式詩學的嫌疑。

劉禹錫早年曾從皎然學詩,其詩論直接受到皎然的影響。劉氏雖然也發表“八音與政通,而文章與時高下”(《唐故尚書禮部員外郎柳君集紀》)這樣強調政教與文章關係的傳統觀點^⑧,但他思考的最主要問題是詩歌的審美特質與藝術規律,亦即從審美方面來探討詩的本質,以及這種本質的實現。他超越了以批判思維為主的復古派詩論的思維方式,擺脫傳統詩教論,單純地探討創作本身的問題。其詩歌理論主張比較集中地反映在《唐故尚書主客員外郎盧公集紀》《董氏〈武陵集〉紀》《澈上人文集紀》這三篇文章中。在《唐故尚書主客員外郎盧公集紀》一文中,他對詩質作了這樣的闡述:

心之精微,發而為文;文之神妙,詠而為詩。猶夫孤桐朗玉,自有天律。

能事具者,其名必高。名由實生,故久而益大。^⑨

這裏作者首先肯定文章是心靈的表現,而詩更是一種神妙的東西,它的特質並非外在的、粗蕪可見的,而是存在於一種微妙的狀態中,非作者不能知。這種思想與上述皎然的看法是一致的。從語言藝術來看,詩並非日常語言的表達,甚至也不是一般的書面語言的運用,而是一種特殊的語言藝術,或者說是創造詩美的一種語言藝術。所以,在表達的方式上,詩的表達與普通語言的表達是不一樣的。

這也是詩被稱為一種藝術的原因。在《董氏〈武陵集〉紀》中，劉禹錫又闡發了類似的觀點：

詩者，其文章之蘊邪！義得而言喪，境生於象外，故精而寡和。^⑩

所謂“文章之蘊”，亦即“文之神妙”的意思，“蘊”即幽隱微妙之意。劉氏這種觀點，是對傳統言志、緣情之說的發展。傳統的言志、緣情說也是一種表現論，但主要是從詩的表現對象來規範詩的本質，而非從詩的自身審美特徵來思辨詩的藝術本質與審美特性，也沒有觸及詩歌語言藝術的問題。劉禹錫在指出詩是心靈之精微神妙表現的同時，又指出詩還具有一種似乎外在於我們主觀認識的自在的本質，即他所說的“猶夫孤桐朗玉，自有天律”。這樣的探討，當然是指向詩的藝術規律的。這種審美規律的接近與實現，在詩人一方面來說，就稱為“能事”，所以他說“能事具者，其名必高”。前引杜甫論詩，有“孰知二謝將能事，頗學陰何苦用心”之說，可見劉氏這種詩論，從邏輯發展來看，是直承杜氏詩論的。杜甫在詩歌藝術方面的巨大推進，其日常究心詩藝之多，也遠過並時詩人。劉禹錫也是在藝術上作了不少獨特嘗試的詩人，所以他們不約而同地關注到創作中的藝術規律問題，這不是偶然的。劉禹錫既強調詩美具有一種客觀的規律性的表現，同時也認為這種詩美是通過心靈的精微神妙的表現來達到的。他的觀點，比較接近於美是主客觀的統一這種思想。

《董氏〈武陵集〉紀》中，劉禹錫進一步展開他對詩的審美本質與藝術規律的探討，將其放在實際的詩史與詩體的整體中來把握，並集中到“詩道”這一詩學理論的終極性範疇之上：

片言可以明百意，坐馳可以役萬景，工於詩者能之。風雅體變而興同，古今調殊而理冥，達於詩者能之。工生於才，達生於明，二者還相為用，而後詩道備矣！^⑪

上述詩論包蘊極其豐富，可以說是劉氏一家之“詩道說”，是他對詩歌藝術的系統、完整的表達。這段詩論所闡述的，仍然是詩的本質及其實現的問題。所謂詩的本質，就如哲學家所說的世界本體一樣，是一種高度抽象的東西，但它並非某種先天的存在，而是表現於古今中外一切詩歌之中，古今之詩形異而質同。所謂

“風雅體變而興同，古今調殊而理冥”，就是認為古今詩歌雖存在於不同的體制、格調之中，但其中體現著詩之為詩的共同性的藝術本質，蘊含著詩的藝術規律。“興同”“理冥”，正是一種“天律”的作用。古今論詩，都重視詩的本質與統一性，但具體指出者少，劉禹錫這一闡述，是對詩的藝術本質的高度概括。劉氏詩論之高明之處，不僅在於指出詩的本質與藝術規律，而且更主要的，是要探討這種本質在具體詩歌中的實現問題。在這裏，他提出“工生於才”“達生於明”這樣的看法。“工”與“才”、“達”與“明”這四個概念，涉及詩人（創作主體）的才性與學養的各個方面。詩的出色的表現，或者說完美、成熟的詩句的產生，從個體來看好像是一種才性的實現，即所謂“工生於才”。但是詩人如果局限於具體的詩歌創作中，不積累他的詩學，將其對詩的追求盡可能推廣到他所能接觸到的古今中外廣闊的詩歌傳統與詩體領域，則不能形成其對詩的本質的高度悟解。所以劉氏主張從古今不同的體調中體會詩興之同，以求冥合詩理，此即所謂“達生於明”。只有做到“工生於才”與“達生於明”的結合，才可以算是“能事具者”，亦即“詩道備矣”。從這裏可以看出，劉禹錫對於詩歌創作問題的認識是全面的。同時，由“風雅體變而興同，古今調殊而理冥”可知，劉禹錫超越了簡單的風雅說、漢魏說的論詩方法，而是從本質論出發審視古今一切詩藝，承認詩史上體制風格的變化，超越了復古論的思維方式。

劉禹錫對詩歌藝術本質最重要的闡述，還是下面這段話，它提出更具思辨性的義與言、境與象的問題：

詩者，其文章之蘊邪！義得而言喪，故微而難能；境生於象外，故精而寡和。千里之繆，不容秋毫，非有的然之姿，可使戶曉。必使知者，然後鼓行於時。^⑫

這裏涉及詩歌意象創造方面的一些原則。其中最精到的是，劉禹錫觸及語言表達與創造詩意這二者的辯證關係。詩通過語言來造成，但是詩意並不為語言所限，或者說並不直接存在於語言中。因為語言文字的基本因素，如形、音、義、字、詞、語法等，是一種共性、抽象性的東西；而詩歌所要創造的美，是充分個性化、新穎化的。詩即存在於語言的共性與詩意個性的辯證關係之中。詩依賴於語言而

超越於語言之外。語言對詩意的創造來說，只是一種工具。所謂“義得而言喪”，這裏明顯受到道家與玄學的影響。除了言義之說外，劉氏還提出更重要的境象之說，即所謂“境生象外，故精而寡和”。以象論文，淵源久遠，劉勰《文心雕龍·神思》中就將象作為構思論裏面的重要範疇，提出“獨照之匠，窺意象而運斤”，“神用象通，情變所孕”這樣的說法，觸及我們今天所說的藝術形象的問題¹³。興象範疇的提出及在創作中的自覺認識，可以說是六朝以來情景詩學的一個結晶，也是對形似體物的六朝詩風的一種提高。盛唐殷璠《河岳英靈集》中多次使用“興象”概念，唐人詩歌中也頻繁地提及興象、物象等概念，說明“象”“興象”等概念在盛唐時期已有較多的使用。“境”這一概念主要來自佛學，天臺宗、禪宗、唯識宗等派都頻繁地使用這一概念。在佛教的色空觀念中，“境”帶有消極性，佛教認為境為心所攀援而生，畢竟歸空，所以要求離境而悟空。當然，中觀與唯識都對境有辯證的看法，物境之外，還有法境。也許正是因此，“境”獲得了某種積極的性質，到了詩歌創作中，就成為一個積極的審美概念了。佛教還充分地探討了“境”中的主客觀問題，使其境論具有廣義的美學性質。因此，從佛教的境界哲學到詩歌的境界說，是一種很自然的過渡。中唐時期，無論詩人日常寫詩，還是詩論家論詩，“境”都已經是一個重要範疇。其中王昌齡《詩格》的“三境說”、皎然《詩式》的“取境說”最為著名，已為研究古代境界說的論者充分關注。劉禹錫少年時曾在吳興從詩僧皎然、靈澈學詩，其詩境說無疑受到皎然等人的影響。但從劉氏“義得而言喪，故微而難能；境生於象外，故精而寡和”之言來看，他用“義”與“境”來揭示詩歌的本質，即詩歌在表達情意的時候，所創造的是一種超越於語言之上的“義”，這種“義”是只可意會不可言傳的。而詩在寫景、體物等方面，則要創造一種象外之境，即超越在景象、景物之上的一種境界。可以說，劉氏的“義境說”是指出詩歌的審美特質的，而非僅僅將境作為詩歌的一種表現要素。

根據上面的分析，我們大致已經弄清楚劉禹錫在唐代詩論發展中的位置，即他已經脫離了復古派詩學批判性的思維方式，擺脫了以齊梁陳隋詩為靶的論詩方式，也超越了純粹的風格論的範疇。他的詩論，轉向正面地探討詩歌的藝術特質以及它的創造問題，為後世的詩歌創作論奠定了基礎。同時，他的詩論與詩歌

審美理想，也是超越於宗派之上，不同於並時元白、韓孟等派的詩論，後者具有明顯的宗派性質。這與劉氏在詩歌藝術方面獨立於中唐後期兩派之外、自成一家之體的創作實踐是一致的。

一

劉禹錫之所以能提出上述富於思辨性、具有豐富美學思想的詩歌理論，與他在哲學上的造詣是分不開的。劉禹錫對於詩歌藝術本質及其規律的認識，與他在哲學本體論與認識論上所達到的高度是一致的。

劉禹錫在思想上對儒釋道諸家都有汲取，但並非簡單地拼合三家思想，而是通過自己的思考，形成對世界本體及事物本質的獨特看法。其中最著名的，就是《天論》中所表達的天人交相勝的思想，指出天道與人事是兩個不同的範疇，那種認為一切人事的禍福都決定於天道的認識是錯誤的。同樣，認為人事禍福與天道無關、善惡無憑、陷入不可知論的認識，也是錯誤的。劉禹錫認為天道與人事是相互影響並且相對著的，它們各自循著自己的立場來起作用。就人類的行動所造成的效果來看，其中也可以分析為天與人兩種形態。在人類社會的組織與規則淡薄的場合，人類的行動及其所造成的結果更多受到自然力的支配，則表現為天勝；而在人類社會的組織與規則高度發達的場合，則人類的行動及其所造成的結果更多地受到社會規律的支配，則表現為人勝。這就是劉禹錫《天論》的基本內涵，也是其歷史觀與審美觀的基礎。

劉禹錫的上述哲學思想，傳統上歸之於唯物論派，其實用中國古代天人之際的思想傳統來解釋更加恰切。劉氏和中國古代許多傑出的思想家一樣，清醒地抵制了來自宗教與原始思維方式的天道禍福與因果報應之論，同時也放棄了虛無派的不可知論。其所重視的，仍是人的作用，卻並不將人的作用放在天的作用即自然規律之上。他的這種思想，也正是他提出清晰透徹的詩歌理論的基礎。後者只是將思維的鋒穎從哲學問題轉向詩學問題，即從探索天人關係轉向探討詩人與詩歌藝術本體、藝術規律之間的關係，最後得出“風雅體變而興同，古今調殊而理冥”這樣的結論，對詩歌藝術本質與詩史發展規律作出高度理論化的

概括，應該說與他的《天論》思想是一致的。

在具體創作中，劉禹錫上述天人交勝思想對他的詩歌內容也有很大的影響。劉禹錫是一個見解獨特並且認識透徹的詩人。他之所以被稱為“詩豪”，不僅因其詩藝出衆，更是由於其詩中體現出一種認識上的高度。他的詩歌並不刻意追求思想主題，也不張揚個性，但在隨類賦形、窮情寫物方面，表現出一種獨特的思致。這與他長期以來在哲學上的追求是有關係的。尤其他最擅長的詠史、懷古一類詩，裏面就表現出天人交相勝的思想：

山圍故國周遭在，潮打空城寂寞回。淮水東邊舊時月，夜深還過女牆來。（《石頭城》）

朱雀橋邊野草花，烏衣巷口夕陽斜。舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家。（《烏衣巷》）¹⁴

西晉樓船下益州，金陵王氣黯然收。千尋鐵鎖沈江底，一片降幡出石頭。人世幾回傷往事，山形依舊枕寒流。今逢四海爲家日，故壘蕭蕭蘆荻秋。（《西塞山懷古》）¹⁵

南國山川舊帝畿，宋臺梁館尚依稀。馬嘶古樹行人歇，麥秀空城澤雉飛。風吹落葉填宮井，火入荒陵化寶衣。徒使詞臣庾開府，咸陽終日苦思歸。（《荊門道懷古》）¹⁶

劉禹錫的這種表達方法，也許可以用“人世幾回傷往事，山形依舊枕寒流”這一聯來概括。在這裏，存在著自然與人事兩種力量，當人事消去，自然呈現它的本然狀態。但對人類來講，這並非本然狀態，而是經歷過一番人事的。所以，表現自然的本然狀態，正是從另一個方面襯托人事的消磨。感喟人事代謝、一切終歸於自然，粗看仍是傳統的虛無之感的抒發，實際是作者對天人交相勝的一種具象的演示，有較深的歷史思考。這種傳統上以自然形人事的表達方法，之所以在劉禹錫這裏得到出色的發展與頻繁的使用，正是作者上述思想的結晶。

劉禹錫對天人之際的論述，體現了他的認識論，同時也觸及本體問題。在認識問題上，他是持可知論的態度的。但在佛學方面有深厚造詣的劉禹錫，在剔除

了宗教神秘論與虛無色彩之後，保留其中的辯證內容，所以他雖然是唯物的可知論，卻並非粗蕪的、直觀的機械唯物論，而是帶有較強的思辨哲學的意味。這其中最重要的概念就是“數”。在《天論》中，他通過行舟這一事實來闡述存在其中的天人交相勝的道理，指出一次舟行的成敗夷險是天與人兩方面因素共同作用的結果，其相制約的東西，則可稱之“數”：

問者曰：吾見其駢焉而濟者，風水等耳，而有沈有不沈，非天曷司歟？答曰：水與舟二物也。夫物之合並，必有數存在乎其間焉。數存，然後勢形乎其間焉。一以沈，一以濟，適當其數，乘其勢耳。彼勢之附乎物而生，猶影響也。本乎徐者其勢緩，故人得以曉也。本乎疾者其勢遽，故難得以曉也。

由此出發，他認識到一切事物都是可以認識，包括本體的、抽象的東西，也無不依於具象而顯現。由此，他既超越了佛教與道教之歸之於上天、三世報應的果報之說，同時也超越玄學中不可知、不言的一派：

問者曰：“天果以有形而不能逃乎數，彼無形者，子安所寓其數邪？”答曰：“若所謂無形者，非空乎？空者，形之希微者也。爲體也不妨乎物，而爲用也恒資乎有，必依於物而後形焉。今爲室廬，而高厚之形藏乎內也；爲器用，而規矩之形起乎內也。音之作也有大小，而響不能踰；表之立也有曲直，而影不能踰。非空之數歟？……以目而視，得形之粗者也；以智而視，得形之微者也。烏有天地之內有無形者邪？古所謂無形，蓋無常形耳，必因物而後見耳。烏能逃乎數邪？”^①

“希微”是老子的哲學概念，“空”是佛教的概念。劉禹錫上述範疇淵源於佛老的本體論，但發展出自己的“數”的概念，遂將上述哲學本體論闡發於一種可知論的哲學。尤其是他從有與無、色與空的辯證關係來解釋作爲“空”“無”的本質，認爲天地之間並沒有真正毫無內容的無形存在，所謂無形只是非常形而已，是與有形相對立的一種存在。而聯繫著這種有無關係的，則是一種“數”。這也許可以視爲劉禹錫的本體論。其中包含的積極意義，則是一種新的可知論的觀念。

由上述可知論出發，劉禹錫對於言與意的關係，既不是簡單的言可達意論者，也不是神秘的言不可達意一派，而是強調通過表達者的主體與適當方法的運

用,不但事物可以認識,並且這種認識可以通過語言來表達。他接受禪宗的真空妙有之說,認為空宗妙理是“得之自然,竟不可傳,口傳手付,則礙於有”(《大唐曹溪第六祖大鑒禪師第二碑》)¹⁸,似乎是同意老子等人的道不可言、名不可名的觀點,也接受佛教不可言說之義;但是從他闡述的“古所謂無形,蓋無常形耳,必因物而後見耳。烏能逃乎數邪”的觀點來看,他並沒有停留在上述佛道認識哲學的不可知論的層次上,而是認為認識雖然是具有不可窮究性的,但並非不可知、不可達。這種思想,在其《問大鈞賦》中表達得比較清楚:

圓方相函兮,浩其無垠。窅冥翕闢兮,走三辰以騰振。孰主張是兮,有工其神。迎隨不見兮,強名之曰大鈞。歛以臨下兮,巍乎雄尊。天爲獨陽,高不可問。工居其中,與人差近。身執其權,心平其運。循名想像,斯可以訊。¹⁹

《問大鈞賦》其實是作者在遭遇現實困境時的一種思想追求,試圖建立自己的一種世界觀以解決思想上的矛盾,與《天論》在精神上是一致的。我們現在關注的是其中包含的認識論。他一方面說大鈞之神不可名狀,“強名之曰大鈞”,然“天爲獨陽,高不可問”,同時又提出對這種鴻蒙恍惚的對象的一種把握與表達的方法:“身執其權,心平其運。循名想像,斯可以訊。”所謂“身執其權,心平其運”,與“數”的思想是相通的,也可說“權”與“運”是“數”的另一種說法,此“權”“運”存乎天人之際,卻是身心所能掌握的,由此出發,循名想像,則天道之微妙、人事之變幻,概可認識與表達。他在《袁州萍鄉縣楊岐山故廣禪師碑》中,又對名與道、內與外的關係作了這樣的闡述:“名自外得,故生分別;道由內證,則無異同。”²⁰這都說明劉禹錫在認識論問題上有很深的思辨,並且形成他自己的一種言意說與表達論。他在平時的創作中,也是十分注意言意關係的,其《視刀環歌》云:

常恨言語淺,不如人意深。今朝兩相視,脈脈萬重深。²¹

言語淺與人意深之間構成一種矛盾,但是對於詩歌來講,正是要突破這種矛盾。劉禹錫對此有很清醒的認識,所謂“片言可以明百意”,就是突破這種矛盾之後的成果,而詩的審美特質也由此而得以實現²²。

劉禹錫對詩道的認識,也是植立在上述認識論的基礎上的。他強調詩道的

精妙幽微，認為“微而難能”“精而寡和”“千里之繆，不容秋毫，非有的然之姿，可使戶曉”，但並非不可認識、不可表達。所謂“風雅體變而興同，古今調殊而理冥”，不僅詩道可知、可行，並且“必使知者，然後鼓行於時”。所以，他對於美的認識，既不是神秘的不可知論者，也不是簡單的客觀論者。他認為美可以表達，可以實現，對創造藝術形象與境界持一種積極的態度，所謂“片言可以明百意，坐馳可以役萬景”的表現論，正是建立在言可達意論的認識論基礎上。由此可見，劉禹錫的詩學思想中包含著一種哲學的思辨色彩。

劉禹錫哲學思想對其詩歌思想及詩藝的影響，還在於他因佛道哲學的開啓，對心靈的能動作用有很深的體會。他對佛教開啓人心的作用給予了極高的評價：

維如來滅後中五百歲，而摩騰竺法蘭以經來華，人始聞其言，猶夫重昏而見晷爽。後五百歲，而達磨以法來華，人始傳其心，猶夫昧旦之睹白日。自達磨六傳至大鑒，如貫意珠，有先後而無同異，世之言真宗者，所謂頓門。²³

這種重視心性的哲學，就是劉禹錫美學思想的基礎。但劉禹錫並不接受佛道兩家的祛情、色空之說，而以情為人心的根本：

人之所以取貴於蜚走者，情也。而誕者以遺情為智，豈至言邪！（《傷往賦·序》）²⁴

人的本質，不僅存在於人的生物本性之中，同時存在於社會關係之中，遺情為智的玄學觀念，如果推至極端，同樣是否定了人的存在本質。劉禹錫的這種思想，也是超越當時一般文人的認識水準的，可見他在思想上是很具獨立思考意識的。

在上述心本與情本思想的基礎上，他對於物與情的關係也有清晰的剖判。其《望賦》就關係到這方面的問題：

邈不語兮臨風，境自外兮感從中。晦明轉續兮，八極鴻濛。上下交氣兮，群生異容。發孤照於寸眸，驚遐情乎太空。物乘化兮多象，人遇時兮不同。嗟乎！有目者必騁望以盡意，當望者必緣情而感時。²⁵