

DOI:10.13451/j.cnki.shanxi.univ.phil.soc.).2025.05.011

六朝文论的心源与文术

黎 珍

(四川师范大学 文学院,四川 成都 610068)

摘要:六朝文学理论中,士人重点关注创作主体之“心”,强调创作阶段的主体意识及其对文术的统摄作用。受到时代思潮与社会环境的影响,六朝文论对心的讨论与气、情等诸方面紧密结合在一起,肯定了气在文学作品价值生成中的重要意义。同时,六朝士人要求创作主体的才、气、学、习的综合性,在博观之中孕育创作灵感,对前代经典的摹拟也突出个人情味。在具体文术工法上,要求心总要术,心术统一。六朝文论中的心源基础与心术结构体现了中国古代文论精神中的人文内核,揭示了当下人工智能进入文学创作领域的缺陷,为在技术时代守护文心提供了重要的理论支撑。

关键词:六朝文论;心;气;情;文术

中图分类号:I206

文献标识码:A

文章编号:1000-5935(2025)05-0099-09

六朝文论对于文学活动中“心”的讨论,是反思当下人工智能文学活动的关捩。目前对于人工智能文学的研究主要围绕其主体性、文学性、文本生成、信息版权保护等问题展开,虽然有研究者指出,应当将人工智能文学视为先锋文学的实验,从后人类时代境况出发来进行考察,但人工智能文学文本存在的各种问题已逐渐显露在人们的视野中,其中“人”的核心始终是反思各类问题的关键。在中国古代文论发展进程中,六朝士人较早地对文心、文术进行讨论,突出人在文学作品价值生成中的重要作用,在文学创作活动过程中的各个阶段都揭示了文心的意义。

一、心与气是作品价值的内在依据

中西方文学理论发展史中,文学主体性是一个重要问题,特别是人工智能文学兴起之后,文学创作主体的本质和地位问题被研究者反复讨论。六朝文论中,对文学创作主体“人”之心从气、情、神等各角度进行具体讨论,确立了文学作品价值生成的内在依据。中国文艺精神的核心之一即是生命精神,文学作品之所以能够从语言文字集合转变成为文学作品,正在于其内在生命力的涌动。此种生命力一方面指向自然宇宙本体之道,另一方面更来源于创作主体的个体生命情感与体验,因而于文学作品中表

现为血脉流通的整体之气。六朝士人在他们的文学创作与批评实践中反思这一问题,强调创作主体的心与外物的关系,将主体之体气、心气等视为塑造文学作品艺术价值的根本。

(一) 体气与心气赋予文学作品以生命

汉末以来,人物品评标准从品行节操的道德性转向实际才能的政治性,又转向个性精神的审美性。在这样的时代背景之下,曹丕《典论·论文》提出“文以气为主”^{[1]2271}的观点,把文艺归结为主体独特个性的体现,引导了这一时期文艺理论中对主体性的发现与高扬。

曹丕《典论·论文》指出了“气”决定了文艺作品的艺术生命与艺术价值。他说:“气之清浊有体,不可力强而致。譬诸音乐,曲度虽均,节奏同检;至于引气不齐,巧拙有素,虽在父兄,不能以移子弟。”^{[1]2271}早在两千多年前,曹丕就辨认出,在同样程式的曲度、节奏中,每个创作者具有自己独特的创作个性与风格,这是由于“气”的原因。从创作主体方面来看,“气”首先是一种“体气”。体气与形骸对举,是人之先天所禀。《周易·系辞上》有:“精气为物。”孔颖达疏:“谓阴阳精灵之气,氤氲积聚而为万物也。”^{[2]160}阴阳二气聚而生万物,精气离开万物则生变为死。《庄子》中也有气聚则生、气散则死的观

收稿日期:2025-06-08

作者简介:黎 珍,四川师范大学文学院副教授、硕士生导师,主要从事魏晋南北朝文论、美学研究。

点。汉代以来一直盛行元气自然论,提出宇宙万物由“气”构成的思想。王充《论衡》中称“精神本以血气为主,血气常附形体”^{[3]875},人和万物一样,也是因气而生,禀受元气而成,“夫禀气渥则其体强……气薄则其体弱”^{[3]28}。在文艺批评领域,东汉赵壹《非草书》以气之清浊品评文艺作品之巧拙:“凡人各殊气血、异筋骨,心有疏密,手有巧拙,书之好丑,在心与手,可强为哉?若人颜有美恶,岂可学以相若耶?”^[4]一个书法家的气血筋骨影响书法之好丑,与曹丕评建安诗人王粲“貌寝而体弱”,不足以振起文气;孔融“体气高妙”,有过人之处等观点有一致的体气内涵。

其次,“气”还是一种“心气”。创作主体对自然宇宙之气、社会人生之气有着亲身的体验和感受,由于体气的不同,心气亦有所不同,它一方面形成一种稳定的个性气质,另一方面又在具体情境下表现为相应的情感。在文学创作中,往往情感激荡、志意勃发,如:曹丕在《大墙上蒿行》中说“感心动耳,荡气回肠”^{[5]271};曹植《送应氏》感叹“念我平常居,气结不能言”^{[5]18};王粲《登楼赋》自述“循阶除而下降兮,气交愤于胸臆”^[6]。这种“心气”使得文学作品不是语言文辞的集合,而被赋予了真切的精神性。主体之气与宇宙之气、社会人生之气的交融,正是心物交融的过程。从《乐记》《毛诗序》以来,人们强调艺术发生与人的内心冲动有关,人心感于物而动,情动于中而形于言。六朝时期继承了这一感物理论,在玄学与佛学思想的影响下,又进一步强调创作主体的心灵作用。在佛学中,心动之说往往与“神”相关联。慧远的“形尽神不灭”论中说:“神也者,圆应无主,妙尽无名,感物而动,假数而行……化以情感,神以化传,情为化之母,神为情之根。情有会物之道,神有冥移之功。”^[7]神与灵魂、精气的内涵基本一致,微妙难测,感物而动,动必生情,神以形传。这些理论内容引导了文艺批评领域对于文艺创作阶段的艺术构思与审美体验的深入思考,顾恺之、宗炳、王微、谢赫等强调绘画作品要表现创作主体的内在精神;南朝萧子显、萧纲,北朝徐遵明、颜之推等,都标举情性、以心为本,注重心物相交在文学作品生命意义生成中的作用。

值得注意的是,汉代一些赋作家在俳优身份的桎梏下,应诏而作,歌功颂德,堆砌辞藻,铺陈物事,主体情志或主动或被动地淹没于其中。曹丕的文气论正是对这种形式主义的批判与否定,是时代要求在文学理论领域的反映。寇效信《曹丕“文以气为

主”辨》中指出:“文章虽有意、有辞、有事、有体,各个要素具全,如果没有气鼓荡运行于其中,这篇文章充其量也不过是一篇缺乏生气的、不能感人的赝品。所以,气是最主要的、是决定文章艺术生命和审美价值的东西。”^[8]没有体气、心气的灌注,文本就只能是文字符号的集合。

刘勰《文心雕龙·原道》中讨论文学的本体问题时,把人心、性灵放在了重要的位置。他指出人是宇宙间一切事物中最特出的,是“天地之心”,“心生而言立,言立而文明,自然之道也”^{[9]1}。圣人能够洞察万物,深入机神,以“精理为文,秀气成采”^{[9]17},“洞性灵之奥区,极文章之骨髓者也”^{[9]21}。从圣人本体道、创作经典的过程来看,“心”“气”“性灵”是其中的重要内容。在创作主体之气对文学作品的影响方面,刘勰《文心雕龙·才略》篇专门以作家的个性气质论文学作品,揭示了创作进程中主体之气的作用:“枚乘之七发,邹阳之上书,膏润于笔,气形于言矣。”“孔融气盛于为笔,祢衡思锐于为文。”“嵇康师心以遗论,阮籍使气以命诗。”^{[9]698-700}枚乘、邹阳的个性气质都显露于文辞之中;孔融的书表气势旺盛,也是由于其体气高妙之缘故;嵇康思理甚妙,常为富论;阮籍心虑祸患,因发咏怀之诗。文学作品的灵气由人心、人情而获得,而非思理、议论所能至。因此严羽《沧浪诗话》中提出“别材”“别趣”说,把情性、灵性视为作诗与为文的区别之处,以“兴趣”凝聚诗之本质。

(二)肯定文学活动中的主体之气

正是由于创作主体之气,文学创作活动与作品本身方带有较为独特的个人色彩。自先秦时期起,人们便注意到人物的言语辞气、行为举止是个人精神状态与人格品行的重要彰显方式。在谈论中,对人物辞气、颜色的评判常常蕴含着对其道德人格的褒贬。魏时刘劭在《人物志》中指出,人生而禀气,语气音声发乎心气,气包含了人的精神因素的全部,如情、志、才,而它们向外所宣发出的具体的容止行貌则是这些精神因素的直接体现。《人物志·九征》中有:“夫容之动作,发乎心气。心气之征,则声变是也。夫气合成声,声应律吕。有和平之声,有清畅之声,有回衍之声。夫声畅于气,则实存貌色,故诚仁必有温柔之色,诚勇必有矜奋之色,诚智必有明达之色。”^{[10]24-25}刘劭认为,人的声容动作与“心气”相关。心气又来源于人所禀之气质,气质辉发于外,则“著乎形容,见乎声色,发乎情味,各如其象”^{[10]21}。心气外发,则产生了声音,且声音的

变化是随着心气而发生改变的。言辞的表达表现在貌色与声音上,都是内在气质风神的外发。言辞如此,文章亦是如此。

由于清谈活动的盛行,士人在谈辩中的辞气逐渐成为人物审美中的重要内容。特别是东晋时期,士人更加注重对主体意气的激赏。《世说新语》中多次提及“意气”及相关的概念。“有北来道人好才理,与林公相遇于瓦官寺,讲小品。于时竺法深、孙兴公悉共听。此道人语,屡设疑难,林公辩答清析,辞气俱爽。”^{[11]258}“谢(安)后粗难,因自叙其意,作万余语,才峰秀逸。既自难干,加意气拟托,萧然自得,四坐莫不厌心。”^{[11]281}“孙(绰)语道合,意气干云。一坐咸不安孙理,而辞不能屈。”^{[11]282}支遁谈玄给东晋清谈的义理带来了清新奇拔之风。支遁以佛理入玄,在讨论《庄子》时标举新理,又“才藻新奇,花烂焕发”^{[11]264}。其理为诸名贤所寻味,其辞亦清丽俊爽。而支遁“辞气俱爽”之气,也应指具体谈论时的语气。谢安“萧然自得”的意气,使得四坐获得精神上的满足。孙绰“意气干云”,遒劲不屈,也是其辩论胜利的关键。

在文学创作活动中,人物意气成为重要因素。《世说新语·文学》载:“袁虎少贫,尝为人佣载运租。谢镇西经船行,其夜清风朗月,闻江渚闲估客船上有咏诗声,甚有情致。所诵五言,又其所未尝闻,叹美不能已。即遣委曲讯问,乃是袁自咏其所作《咏史诗》。因此相要,大相赏得。”^{[11]317}谢尚当时任镇西将军,在牛渚乘船,恰闻袁宏在月下吟咏自己所作的咏史诗,“声既清会,辞文藻拔”^{[11]317},谢尚沉浸于此。袁宏的诗“鲜明紧健,去凡俗远矣”^{[12]253},在清风朗月中乘兴吟诗,颇具情致,吟咏之间充满了个人意气。而谢尚本自风流,擅清谈,还精通音律,善弹筝咏歌。《艺文类聚》卷四十四《俗说》曰:“谢仁祖为豫州主簿,在桓温阁下。桓闻其善弹筝,便呼之。既至,取筝令弹,谢即理弦抚筝,因歌秋风,意气殊遒。桓大以此知之。”^{[13]785}谢尚应桓温所邀,抚筝弹唱,即以秋风秋气所感而歌出“秋风意殊迫”(《太平御览》卷五七六录其《筝歌》一句)^{[14]879},心气外表,内心遒迈,想此筝声歌咏亦如其象,而为听者桓温所体验,大为赞赏。谢尚在豫州刺史任上进镇西将军,“常著紫罗襦,据胡床,在市中佛国门楼上弹琵琶,作《大道曲》。市人不知是三公也”。《大道曲》云:“青阳二三月,柳青桃复红。车马不相识,音落黄埃中。”^{[14]878}谢尚在《筝歌》《大道曲》的创作活动中,主体之气贯穿于始终,赋予了作品浓厚的个人

意气与生命力。

六朝文论中对创作者的个性气质予以高度的肯定,并认为这会影响文学作品的得失与光彩。刘勰在《文心雕龙·体性》中指出创作者的才、气、学、习与作品表现出来的风格特征有一定关系,以贾谊、司马相如、王粲、陆机等多位汉魏晋文人为例,阐明了作家个性与作品风格的关系。每个作品都展现出独特之处,作品的这种独特性首先来自作家之气,才力从先天气质而来,培养气质,充实情志,情志确定文章的语言。文章之英华,无不来自作者的情性。他在《文心雕龙·才略》中评:“潘岳敏给,辞自和畅,钟美于西征,贾余于哀诔,非自外也。”^{[9]700}潘岳少以才颖见称,乡邑号为奇童,为文敏捷。他被任命为长安令时,曾作《西征赋》,记录从洛阳出发前往长安途中的经历,融个人身世于咏史怀古之中。他又善为哀诔之文,《悼亡诗》为世所重。这些都是发于内心的。《才略》言:“才难然乎,性各异禀。一朝综文,千年凝锦。余采徘徊,遗风籍甚。无曰纷杂,皎然可品。”^{[9]702}文学作品正是由于个人禀赋的差异而纷繁复杂,富有绵延不绝的生命力,成为千古不朽的锦绣之作。创作者的心气提供给读者以可被辨认的作品风格,从而形成文学作品的独特性。这种独特性正是人工智能创作所缺乏的,是文学作品绵延不绝的生命力。

二、博观与摹拟中的心与识

与创作主体的学习与训练相同的是,人工智能创作同样依赖于对大量文献资料的学习,创作者在成为创作者之前首先是读者。从创作者和批评者的角度出发,六朝士人都要求博观。但这种博观与计算机的博观不同的是,它本身带有读者阅读的创造性。此外,对前人经典的创造性摹拟与人工智能的模仿性创作也是不同的。有学者评价人工智能的阅读与创作过程道:“从作者方面来看,人工智能常被认为是人工智能文学的作者,但这个‘作者’同时又是人类语言文本数据库的‘读者’,它不追求别出心裁的自我创造,而是根据对人类语言文本的普遍模式的统计学分析来进行模仿性创作。”^[15]人工智能始终只是就文本模仿文本,充满情感模式和公式化叙事,与“人”主体的博观与摹拟有较大差异。

(一) 才气与博观的综合

文史之士崇尚博学,在六朝时期颇为普遍。西晋张华即以博学著称,是博物之士的代表。傅畅《晋诸公赞》中称张华“博识多闻,无物不知”^{[13]891},

《晋书》本传曰：“（华）雅爱书籍，身死之日，家无余财，惟有文史溢于机箧。尝徙居，载书三十乘……天下奇秘，世所希有者，悉在华所。由是博物洽闻，世无与比。”^{[16]1074}晋代初建时，张华为黄门侍郎，晋武帝问张华关于汉代宫室制度及建章千门万户，张华“应对如流，听者忘倦，画地成图，左右属目”，“帝甚异之，时人比之子产”^{[16]1070}。子产是春秋时期郑国名重一时的博物君子，可见时人对张华的评价颇高，并对他充满期许。

张华的学问，一是旧代故实、典章制度等务实之学。朝廷关于晋史、礼仪、宪章等内容，都需要张华参照故实典章事先草拟，而后再颁布诏诰。朝廷任张华为太常，掌宗庙礼仪、文化教育，统辖博士和太学，以重儒教。张华擅长经史故实，在与玄学名士相交游时，也常以此胜。《世说新语·言语》曾记载诸名士在洛水游戏时，“张茂先论《史》《汉》，靡靡可听”^{[11]100-101}。二是图纬方伎、阴阳术数等博物之学。张华撰写了《博物志》，内容包含诸多异境奇物、神仙方术、地理知识、人物传说等，包罗万象。以张华为首的西晋文史士人，也大都有此特点。牵秀“任气”，“博辩有文才，性豪侠”^{[16]1635}；陈寿“善叙事，有良史之才”^{[16]2137}；索靖“少有逸群之量”，“该博经史，兼通内纬”^{[16]1648}；华峤“才学深博”，“博闻多识”，著《后汉书》，“有迁固之规，实录之风”^{[16]1263-1264}；范乔“儒学精深”^{[16]2432}。文学士人束皙，参与整理了汲冢书，基于他的博识与对古籍的了解，创作了著名的《补亡诗》六首。西晋著名的文士左思撰写《三都赋》，翻阅了大量的文献资料，以张衡的《西京赋》与《东京赋》为范本仔细揣摩，辛苦营构，他自己在谈到《三都赋》的创作时说：“余既思摹《二京》而赋《三都》，其山川城邑，则稽之地图；其鸟兽草木，则验之方志。风谣歌舞，各附其俗；魁梧长者，莫非其旧。”^{[17]1882}可见，左思《三都赋》的创作同样首先需要博识，不论山川城邑、鸟兽草木，还是风谣歌舞，均要涉猎。此外，陆机与潘岳有“潘江陆海”之称，才学宏赡。张华“见其（陆机）文章，篇篇称善，犹讥其作文大治。谓曰：‘人之作文，患于不才；至子为文，乃患太多也。’”^{[11]309}观陆机之诗文，“才高辞赡，举体华美”^{[12]132}，葛洪评其创作“弘丽妍赡”^{[16]1481}，刘勰谓“士衡才优，而缀辞尤繁”^{[9]544}。陆机作品讲究辞藻，甚至不惜流于堆砌繁冗，但描绘工巧细致，有刻炼之功。这种逞才的创作风气为时人所赏，人们称赞其诗文“排沙简金，往往见宝”^{[11]309}，对其珠玉辞采和弘博意象表示欣赏。

在文学理论上，六朝士人意识到博观中创作主体之“心”的重要性。陆机《文赋》称：“伫中区以玄览，颐情志于《典》《坟》。”^{[18]20}河上公曰：“心居玄冥之处，览知万物，故谓之玄览。”^{[18]21}这是陆机《文赋》中的开篇首句，即向我们传达了为文之两要素：一是心之所处，二是览万物与《典》《坟》。心之所处，虽是天地之间，却处幽玄之境，即老庄所说之心斋、虚静。而览知万物、颐情典坟，又说明了经典、书籍对于提升创作主体的经验与能力的重要性。后文又有：“收百世之阙文，采千载之遗韵。”^{[18]36}唐大圆解释此句为：“百世阙残不全之篇章，皆收集之以为吾文之用。千载遗失不录之咏歌，亦采摭之以充吾文。此既无抄袭雷同之弊，而亦有推陈出新之美。”^{[18]48}陆机强调继承前人，同时在此基础之上又要有所创新，形成自己的风格特点。大量学习前代作品，在刘勰《文心雕龙》中也特别提及：“凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器。”^{[9]714}虽然刘勰是从评价作品的角度来谈“博观”的重要性，但每一个作者首先是一名读者，从读者的角度做到辛勤积累，才能在创作的过程中从容自然。

因此，刘勰将才、气与学、习统一起来，从先天气质禀赋和后天的学习陶染相结合的角度去认识文学作品的产生。《文心雕龙·体性》篇曰：“然才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑，并情性所铄，陶染所凝，是以笔区云谲，文苑波诡者矣。故辞理庸俊，莫能翻其才；风趣刚柔，宁或改其气；事义浅深，未闻乖其学；体式雅郑，鲜有反其习；各师成心，其异如面。”^{[9]505}他认为，人的才华、气质、学识、习惯都有区别，这些是由人的情性所决定，并受到后天的熏染而成，正是这些形成了文章的波诡云谲。文章的文辞、道理，事义深浅，风格雅俗，就好像各人面貌的不同一样，是由“成心”所决定的。此“心”之所成，一方面来自才气，另一方面受到后天学习的影响。《文心雕龙·养气》篇还谈到，“学业在勤，功庸弗怠，故有锥股自厉，和熊以苦之人。志于文也，则申写郁滞，故宜从容率情，优柔适会”^{[9]647}，即要求作者在创作之前进行大量阅读和学习，因此，“师”古人（圣人）留下的经典是“师心”时不可或缺的环节。在辛勤学习的基础上，刘勰提出“率志委和”的观点：“率志委和，则理融而情畅；钻砺过分，则神疲而气衰。”^{[9]646}王元化解“率志委和”为“文学创作中的一种从容不迫、直接抒写的自然态度。率，遵也，循也。委，付属也。‘率志委和’就是循心之所至，任气之和畅的意思”^[19]。这种自然态度的生成，必然

是以积学储宝为前提的。刘勰在《文心雕龙·事类》篇举扬雄才华甚盛,而仍以为自己学识不足,在石渠阁阅读大量书籍,写作“乃成鸿采”的例子,说明“将赡才力,务在博见”^{[9]615}。

刘勰“始终将先天的禀赋作为作家的先决条件。强调作家才略的重要性”^[20]。《文心雕龙·体性》篇指出:“若夫八体屡迁,功以学成,才力居中,肇自血气;气以实志,志以定言,吐纳英华,莫非情性。”^{[9]506}成功在于学问,但才华仍是关键,这是从先天气质而来的。《事类》篇也较为详尽地讨论了才力与学问的关系:“文章由学,能在天资。才自内发,学以外成。”^{[9]615}有的人生识丰富但才力不足,有的人生识贫乏但才力较强,这是内才外学的区分。因此,“属意立文,心与笔谋,才为盟主,学为辅佐,主佐合德,文采必霸”^{[9]615}。才力是主要的,学问起辅助作用。才力性情与学问两者相辅而行,不可偏废。如果两者兼善并美,则必然能够取得突出的成就。

(二)神情摹拟胜过句法摹拟

人工智能创作可以通过对已有文献资料中惯用的言语形式、修辞技巧等的学习与归纳而获得创作者的风格特征,但据此而模仿某种语言表达形式生成的文本绝不能算作独特,反而是一种规训。摹拟,作为文艺创作的一种重要的学习形式,亦能见出创作者个性所在。

出于对创作主体的精神性考量,“心”“神”“气”等内容是不可得而传的。曹丕《典论·论文》中便指出“气”“不可以移子弟”,李善注曰:“《桓子新论》曰:‘惟人心之所独晓,父不能以禅子,兄不能以教弟也。’”^{[1]2271}《文子·自然》篇有:“至于神和,游于心手之间,放意写神,论变而形于弦者,父不能以教子,子亦不能受之于父,此不传之道也。”^[21]司马相如专门谈到赋的创作时说:“赋家之心,苞括宇宙,总览人物,斯乃得之于内,不可得而传。”^[22]此“赋家之心”,是创作主体的思想、情感等精神的外发,这种精神是总览古今四方、把握整个宇宙时空的精神。在“不可得而传”的问题上,曹丕从作家所禀之气的角度出发来讨论。“气”本身很难表述,不可捉摸,得益于汉末以来人才品评的需要和人才学理论的发展,刘劭《人物志》将人物之志气外征的不同情况进行了讨论,希望通过九种体征来了解人的品格、性格与能力。但他也说“情性之理,甚微而玄”^{[10]12},“情诡难通”^{[10]74},“伪似之难保”^{[10]4}。“文”是作家之“气”的显现,因此摹拟文章应当首要注意摹拟文气。

六朝时期拟古诗体的盛行也提供给我们发现文士摹拟特点的诸多资料。《诗经》有笙诗六首,没有文句留下,朱熹以为此六笙诗本只有乐曲而无词句,《诗序》称“有其义而亡其辞”,其义言:“《南陔》孝子相戒以养也,《白华》孝子之洁白也,《华黍》时和岁丰宜黍稷也。”^{[2]892}“《由庚》万物得由其道也,《崇丘》万物得极其高大也,《由仪》万物之生各得其宜也。”^{[2]897-898}葛洪在《抱朴子外篇·钩世》中说道:“近者夏侯湛、潘安仁并作《补亡诗》;《白华》、《由庚》、《南陔》、《华黍》之属,诸硕儒高才之赏文者,咸以古诗三百,未有足以偶二贤之所作也。”^[23]夏侯湛、潘岳所作均为补亡诗,乃《诗经》之补拟之诗,此二首或仅为其流光片羽。夏侯湛诗全为孝悌之义,潘岳见之,亦云其温雅可见孝悌之性,极力模仿《诗经》体式而作《家风诗》。西晋文士束晳也创作过《补亡诗》。陆机好与古人校才、逞才,陆云言“古今兄文所未得与校者,亦惟兄所道数都赋耳”^[24],即只有班固《两都赋》、张衡《二京赋》、左思《三都赋》等,可以与陆机之赋相考较,其余虽互相小有胜负,大都皆以陆机赋为雄。陆机曾模拟《古诗十九首》作《拟古十二首》,大多为人洛仕晋后所作,虽不能离开原诗太远而自发感慨,但也饱含人在洛南的身世流亡之感。这与六朝时期士人所持之观点是一致的。对于所摹拟之典范的识鉴,使得士人创作拟诗能够从句法摹拟中跳脱出来,观照所拟作品本身的生命精神,再进一步化入己诗,使创作者自身的才气充溢其中。文学作品应超越单纯技艺的模仿与程式化,以心性感悟为根本,通过内在精神的独创性达到“技进乎道”的至高境界。

此外,在南朝诗人的摹拟诗中,还有一种“拟体”的要求。鲍照《学刘公干体》、王素《阮籍步兵体》、何逊《聊作百一体》、纪少瑜《拟吴均体》等,这种“拟”不仅表现在文字、语句上,更重要的是风格、神情上。更进一步的,这些摹拟诗的创作包含了对所摹拟之诗人与诗作的认识与评价,是以诗文创作的方式所进行的文学批评。江淹《杂体诗三十首》中揭示了这一文学批评的成分:“今作三十首诗,学其文体,虽不足品藻源流,庶亦无乖商榷。”^{[1]1452}摹拟中展现创作者本人之才气,以及对前人作品的识鉴,这本身就有别于语言模型的机械复制与生成。刘师培在《蔡邕精雅与陆机清新》一文中也谈及:“惟研究一家之文,有探及里面者,有但察表面者。蔡、陆之文就表面观之甚易摹拟,

而嵇叔夜《声无哀乐论》之类甚难摹拟。实则不然。如摹拟蔡、陆者只得其貌而遗其神，即使毕肖，亦形似而非神似。况研究一家之文本应注重其神情，不可拘于句法。”^{[25]123}后又说道：“无论研究何家，皆以摹拟其神情为上，而以摹拟其字句者为下……如仅趋步其字句则犹人仅有体魄而无灵魂。”^{[25]124}学习前代优秀的作品，当学其“神情”，而不能拘于“句法”。当下人工智能对于文本数据的学习，始终突破不了句法摹拟而进入神情摹拟，从而落入语词与形式的陷阱。

三、语言传达过程的心与术

在语言传达阶段，言语形式仍然受到创作主体之“心”的统摄。人工智能的模仿性创作，抑或是它的多语种写作和代码混合，可能会显示出新的词汇和语法结构的创造，但言语形式与意义之间的关联是不可分割的，这些模仿语或新结构如果只具有空洞的形式而无法指向深层的意蕴，则会逐渐成为无生命的文字废墟。六朝文论领域中，对于翻空易奇的思维和多样化文辞篇章的驾驭技巧都有讨论，强调“秉心养术”“心总要术”，实现心与术的圆融统一。

(一) 文术对“文不逮意”的弥补

言意问题是魏晋玄学的重要内容之一。王弼《周易略例·明象》中指出：“言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。”^[26]王弼用“得意忘言”的方法来注《周易》，开启了一代学术之新风。他指出言生于意，因此可以寻言以观意，但如果执着于言，以“言”为“意”，则“非得意者也”。王弼从哲学角度指出，不应当以言为意，而强调忘言、忘象以求言外之意。后来郭象注《庄子》时，充分吸收了“得意忘言”的思想，采用“寄言出意”的方法，为文学理论中的言意讨论奠定了哲学基础。“寄”，《说文解字》解为“托”，嵇康《琴赋》有：“吟咏之不足，则寄言以广意。”^[27]王敦《上疏言王导》曰：“臣每慷慨于遐远，愧愤于门宗，是以前后表疏，何尝不寄言及此。”^{[16]2556}孙绰有：“庄子多寄言。”^{[17]1815}寄旨于言，而在出意，是一种“即用是体”的主张。郭象指出：“达观之士，宜要其会归而遗其所寄，不足事事曲与生说。自不害其弘旨，皆可略之耳。”^[28]读《庄子》要融会贯通，了解其精神所在，而细枝末节者，可以存而不论。在时代精神的影响下，这一时期的注经方式从训诂向义疏进行了深刻转变。汉代古文经学重训诂、字词，今文经学贵章句、义理。郑玄博儒，由训诂而通义理，在南北朝时期，北方崇尚郑

学，注重训诂章句；而南方兼重玄学，好讲论义理。且当时佛教盛行，聚众讲经时或有讲经之纪录，或有预撰之讲义。这一阐释方式为经学所取，经解中注明经典词义，并讲明章节段落之大义，形成了一种新的体式——义疏。综观《隋书·经籍志》所载南北朝经典注解书目多为“义疏”“讲疏”“大义”等，蔚为风尚。经典义疏要解释经典词义、串讲句子、总结章节旨趣和全篇大意。因而晋人读书的风尚多为“会意”。《世说新语·轻诋》中就以相马之说比喻读书讲道的故事：“谢安目支道林，如九方皋之相马，略其玄黄，取其俊逸。”刘孝标注引《支遁传》曰：“遁每标举会宗，而不留心象喻，解释章句，或有所漏，文字之徒，多以为疑。谢安石闻而善之曰：‘此九方皋之相马也，略其玄黄，而取其俊逸。’”^{[11]990}此相马之说源于《列子·说符》，当时秦穆公要求九方皋寻找一匹天下之马，九方皋寻得后，却不能准确报告马的公母、毛色。伯乐道出了九方皋相马的精髓：“若皋之所观天机也，得其精而忘其粗，在其内而忘其外；见其所见，不见其所不见；视其所视，而遗其所不视。”张湛注曰：“神明所得。”^[29]九方皋相马，重在取神。而谢安以此回护支道林讲经时仅标举大义而疏漏章句文字一事，以为这是遗其形而取其神。陶渊明在《与子俨等疏》中也提到他读书的体验：“少学琴书，偶爱闲静，开卷有得，便欣然忘食。”^{[30]188}《五柳先生传》又说：“好读书，不求甚解；每有会意，便欣然忘食。”^{[30]175}陶渊明不将读书困于烦琐的训诂之中，推崇读书而“有得”“会意”。后来范晔谈论读书“往往有微解，言乃不能自尽。为性不寻注书……至于所通解处，皆自得之于胸怀耳”^[31]，也强调自得。在文学创作中，创作者首先是一个阅读者，他收集、筛选、阅读材料的过程本身就是一种创造。在这个阶段中，人工智能通过算法获取信息，而人类则可以“会意”“自得”。这种会意和自得并不只是纯粹理性的逻辑思考与推理演绎、归纳提炼，而更多地渗透着主观精神性的蕴含。

当然，在创作者转入自己的文学活动的创作阶段时，同样也面临着言意问题。陆机在讨论作家写作时提出了一个核心问题：“恒患意不称物，文不逮意。”^{[18]1}陆机苦恼的是，如何选择、提炼文章写作的对象，使意以称物；如何选择合适的语言将所构思的内容表达出来，使文以逮意。在这种担忧中，陆机将主体情思、外界事物与作品表达三个方面统一于一个完整的文学创作活动中。唐大圆注曰：“所构之意，不能与物相称，则患在心粗。或意虽善构，苦无

词藻以达之,则又患在学俭。欲救此二患,则一在养心,使由粗以细。一在勤学,使由俭而博。”^{[18]6}构思之意不能完全正确的反映事物,写出之文与构思之意亦有一定的距离,可以通过养心、勤学的方式来弥补。刘勰《文心雕龙·神思》中也说:“方其搦翰,气倍辞前,暨乎篇成,半折心始。”在遣词行文之前,才气甚盛,等到文章写成,效果可能会大打折扣。刘勰指出,这是因为“意翻空而易奇,言征实而难巧”^{[9]494},意、思、言三者应紧密结合。

在六朝文士眼中,文辞非仅为语言文字本身,而是与物、意有着密切关联。在文学创作阶段,辞不仅要应物,还应当切情,描写外在景物时,应当“随物以宛转”(《文心雕龙·物色》)^{[9]693},使景物的情状形貌毕现无疑;写事时,“应物制巧,随变生趣”(《文心雕龙·章表》)^{[9]407};抒情时,文辞是为了表现情理,要心定理正,再适当运用辞藻。刘勰指出,如果片面追求辞采,忽视情志之本,则会导致浮诡文风的泛滥。这是他对当时华靡尚巧文风的救弊,当下也可以看作是对人工智能创作的无情志内核的高级套语及华丽辞藻的批评。

在此基础上,刘勰提出要“秉心养术”。创作主体的构思与文辞的契合程度有赖于主体才能。由于创作主体的匠心独运,语言会表现出主体的妙思,发挥出美感。同时也应注意训练语言之工巧,尽可能地通过文术弥补文意之间的疏漏。刘勰在《熔裁》篇中指出要根据情理来安排文章的体制规格,根据所要表现的事物来选择材料,根据精要的语言来树立文辞的骨干,把情、事、辞三者作为标准。《声律》篇肯定了言语为文章的神明枢机,言语的声律萌生自创作主体之心,是心声,控制好心,才能调控声律。《章句》篇指出分章造句要根据具体内容随变适会,章句的运用不能乖离基本道理。《丽辞》篇强调发挥语言奇偶适变的有利因素,可以加强文学作品的艺术性,以更好地表达内容。此外,他还从比兴、夸饰、事类、练字等多个方面谈到文术对文学作品艺术效果的影响,注重对创作者的文术训练与能力提升。

(二) 文心统摄文术

在心与术的关系上,一直以来人们强调的是心对术的统摄。孟子认为:“梓匠轮舆,能与人规矩,不能使人巧。”赵岐注:“梓匠轮舆之功,能以规矩与人,人之巧在心,拙者虽得规矩之法,亦不能成器也。”^{[2]6035}《韩诗外传》以楚成王读书、轮扁斫轮为例,提出“应乎心,动乎体”的观点:“夫以规矩为圆,矩

为方,此其可付乎子孙者也。若夫合三木而为一,应乎心,动乎体,其不可得而传者也,则凡所传直糟粕耳。故唐虞之法可得而改也,其喻人心不可及矣。”^[32]文艺创作的某些诀窍很难通过语言传授给人,只能依靠创作者“应乎心”的领会而能有所得。

六朝文论中,人们解析了这种较为模糊的观念,从术与物、术与心的关系着手较为细致地阐释了心对术的统摄。陆机《文赋》有:“体有万殊,物无一量,纷纭挥霍,形难为状。辞程才以效伎,意司契而为匠。在有无而僗勉,当浅深而不让。”^{[18]199}文体各异,是由于物象有别,而情志无方,没有定式,则形成了文章的不同风格。文辞是作者之才的体现,文辞之巧术由作者之“意”主持。随后,陆机又谈到了文章创作要俯仰以求文思,随物之需要或浅或深,类苏轼“常行于所当行,常止于所不可不止”^{[33]1418}之意。陆机认为,为文之规矩不应是固定的,而是要曲尽形相,随所描写对象的变化而变化,这样才能够“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”^{[33]2682}。

刘勰《文心雕龙》也强调了心与术的统一,认为文辞有法,意有所司,当“秉心养术”“含章司契”^{[9]494},心中的构思形成为文之意旨,以此来安排语言。《神思》也强调了学问与阅读的重要性:“积学以储宝,酌理以富才,研阅以穷照,驯致以怿辞。”^{[9]493}值得注意的是,这是刘勰在提出虚静之心的要求之后再进一步讨论的。范文澜注中提示到:“此四语极有伦序。”^{[9]498}虚静之心、空明之境是创作的基础,在此基础之上,主体需具有以下的准备条件:首先,“积学”于前代经典,经、史、百家,“巨鼎细珠,莫非珍宝”;其次,以周孔圣人之“理”斟酌辨析经典之外的撰述,理明而学正;最后,再进一步精思,穷其幽微,直至将要发于文辞之时,则可以“理潜胸臆,自然感应”^{[9]499}。因此,为文之“心”并非“弃术任心”之“心”,而是“秉心养术”之“心”。后来文人常以此讨论创作准备条件之关捩。袁守定《佔毕丛谈》中说:“文章之道,遭际兴会,抒发性灵,生于临文之顷者也。然须平日餐经馈史,豁然有怀,对景感物,旷然有会。”^{[9]499}在创作准备阶段,学识积累与天才兴会是统一起来的。一方面,在创作领域中,“有术有门”,要“执术御篇”,不能“弃术任心”,强调术的重要性;另一方面,正是由于心对术的统摄作用,术才不是僵死的教条,对术的学习和掌握更是因心而动,因人而异。刘勰《文心雕龙·风骨》中说:“然文术多门,各适所好,明者弗授,学者弗师。”^{[9]514}文术

繁多,而心总之,因而优秀的作家难于传授给别人,学习的人也难于向人请教。后来方东树《昭昧詹言》中也提到:“章法形骸也,脉所以细束形骸者也。章法在外可见,脉不可见。气脉之精妙,是为神至矣。”^[34]章法是有形的东西,气脉则是无形的,气脉约束着章法。同时,法度之外的创作化机,以及术近乎道的境界,都在乎人的性灵、神明,而非机械学习与复制所能够完成。明清时期,人们提出理先于法、以意役法、以才御法等观点,是关于文心与文术关系讨论的发展,显示出人们在文学创作阶段对心、术统一的要求。

四、结束语

六朝文论强调文学作品中的心本观念,围绕文心,从气、神、情等相关概念出发,肯定心在文学作品价值生成中的基础性作用,并特别从具有时代内涵的“文气”入手,指出文气对于作品艺术价值与审美体验的塑造作用。在创作准备阶段,六朝文论中的博观学习与摹拟创作极大地区别于计算机学习文献后的算法生成,而强调才、气、学、习的综合性及神情摹拟的创造性。在语言传达阶段,六朝文论中肯定了言辞在意、物(象)之间的重要作用,即要求“秉心养术”,又要求“心总要术”,为法外之趣提供了理论和技巧的有力支撑。当前人工智能在文学创作领域呈现出较为明显的特征,即主体意识的虚无化,情感表达的浅表化,以及因大规模数据训练形成的规则化、逻辑化与泛化写作模式。这些特征集中反映了数字时代人工智能文学实践面临的艺术困境。在当下技术理性时代,人工智能的工具、效率和算法为人类探索世界提供了精确的手段,但也存在因过度强调量化与模式而逐步消解人的情感深度、精神自由与价值维度。中国古代文论始终以“人”为本,高度关注人的主体性,珍视其生命、情感的独特价值。特别是六朝时期,士人将目光聚焦于“人”作为宇宙间独特精神物的核心地位,强调人禀受天地之气,拥有独特的心灵。其内在情感、生命体验与个体才性,共同构成了文学创作的不竭源泉,文学亦成为士人展现其个体精神风貌的重要场域。六朝文论基于对“人”之独特位置及“文”与“心”深层联系的深刻洞察,高度肯定了个体生命价值与心灵自由,并由此内在地彰显了文学深厚的人文价值。这一思想传统,为我们当下平衡技术理性发展与人文精神守护,提供了宝贵的思想资源。

参考文献:

- [1]萧统,编.李善,注.文选[M].上海:上海古籍出版社,1986.
- [2]阮元.十三经注疏[M].北京:中华书局,2009.
- [3]王充,著.黄晖,撰.论衡校释[M].北京:中华书局,1990.
- [4]张彦远,撰.武良成,周旭,点校.法书要录[M].杭州:浙江人民美术出版社,2019:6.
- [5]黄节.曹子建诗注(外三种),阮步兵咏怀诗注[M].北京:中华书局,2008.
- [6]俞绍初,辑校.建安七子集[M].北京:中华书局,2005:104.
- [7]释僧祐,撰.李小荣,校笺.弘明集校笺[M].上海:上海古籍出版社,2013:267.
- [8]寇效信.曹丕“文以气为主”辨[J].陕西师范大学学报(哲学社会科学版),1994:23(2):71.
- [9]刘勰,著.范文澜,注.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,1958.
- [10]刘邵,撰.王晓毅,译注.人物志译注[M].北京:中华书局,2019.
- [11]刘义庆,著.刘孝标注.余嘉锡,笺疏.世说新语笺疏[M].北京:中华书局,2007.
- [12]钟嵘,著.曹旭,集注.诗品集注[M].上海:上海古籍出版社,1994.
- [13]欧阳询,撰.汪绍楹,校.艺文类聚[M].上海:上海古籍出版社,1982.
- [14]逯钦立,辑校.先秦汉魏晋南北朝诗[M].北京:中华书局,1983.
- [15]李国成.人工智能文学及其对现代文学观念的挑战[J].中国社会科学,2024(7):108.
- [16]房玄龄,等.晋书[M].北京:中华书局,1974.
- [17]严可均.全上古三代秦汉三国六朝文[M].北京:中华书局,1958.
- [18]陆机,著.张少康,集释.文赋集释[M].北京:人民文学出版社,2002.
- [19]王元化.文心雕龙讲疏[M].桂林:广西师范大学出版社,2004:256.
- [20]蔡钟翔,袁济喜.中国古代文艺学[M].北京:人民文学出版社,2010:263.
- [21]王利器.文子疏义[M].北京:中华书局,2009:346.
- [22]葛洪,撰.周天游,校注.西京杂记[M].西安:三秦出版社,2006:93.
- [23]杨明照.抱朴子外篇校笺:下册[M].北京:中华书局,1991:75.
- [24]陆云,著.刘运好,校注整理.陆士龙文集校注[M].南京:凤凰出版社,2010:1082.
- [25]刘师培.中国中古文学史讲义[M].上海:上海古籍出版社,2006.
- [26]王弼,著.楼宇烈,校释.王弼集校释[M].北京:中华书

- 局,1980:609.
- [27]嵇康,著.戴明扬,校注.嵇康集校注[M].北京:中华书局,2014:140.
- [28]郭庆藩,撰.王孝鱼,点校.庄子集释[M].北京:中华书局,1961:3.
- [29]杨伯峻.列子集释[M].北京:中华书局,1979:257 - 258.
- [30]陶渊明,著.逯钦立,校注.陶渊明集[M].北京:中华书局,1979:257 - 258.
- [31]范晔.后汉书[M].北京:中华书局,1965:1.
- [32]韩婴,撰.许维遹,校释.韩诗外传集释[M].北京:中华书局,1980:174.
- [33]苏轼,著.孔凡礼,点校.苏轼文集[M].北京:中华书局,1986.
- [34]方东树,著.汪绍楹,点校.昭昧詹言[M].北京:人民文学出版社,2006:30.

On the Literary Mind and Literary Artistry in Literary Theories of the Six Dynasties

LI Zhen

(School of Chinese Language and Literature, Sichuan Normal University, Chengdu 610068, China)

Abstract: In the literary theories of the Six Dynasties, scholars placed significant emphasis on the “mind” (*xin*) of the creative subject, highlighting the role of subjective consciousness during the creative process and its overarching influence on literary artistry (*wenshu*). Influenced by the intellectual trends and social context of the era, discussions concerning the mind in literary theories of the Six Dynasties were intrinsically linked with concepts such as vitality (*qi*) and sentiment (*qing*). This discourse affirmed the crucial significance of sentiment in the generation of literary value. Concurrently, scholars in the Six Dynasties demanded the integration of the creative subject’s talent, vitality, learning, and practice, nurturing creative inspiration through broad observation, with their emulation of earlier canonical works also accentuating personal emotional resonance. Regarding specific techniques of literary artistry, they insisted that the mind must comprehensively master artistic principles, achieving unity between the inner mind and external technique. The foundational concept of the mind as wellspring and the structure of mind–technique integration evident in the literary theories of the Six Dynasties embody the humanistic core of ancient Chinese literary thought, revealing the limitations in contemporary applications of artificial intelligence within the realm of literary creation and providing the significant theoretical grounding for safeguarding the humanistic core of literature in the technological age.

Keywords: literary theories of the Six Dynasties; mind; vitality; sentiment; literary artistry

(责任编辑 张立荣 责任校对 张立荣)