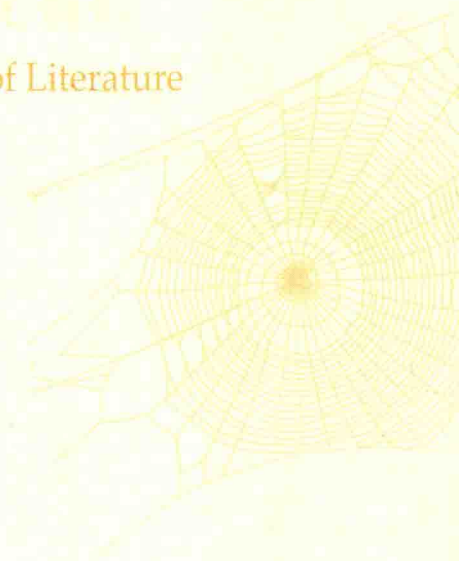


# 文学三元论

ON THE THREE ELEMENTS  
OF LITERATURE

On the Three Elements of Literature

郭昭第 著



 人 民 出 版 社

# 文学三元论

On the Three Elements of Literature

郭昭第 著

 人 民 出 版 社

责任编辑：李之美

图书在版编目(CIP)数据

文学三元论/郭昭第 著. —北京:人民出版社,2019.7

ISBN 978-7-01-020760-5

I. ①文… II. ①郭… III. ①文艺学-研究 IV. ①I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2019)第 080048 号

文学三元论

WENXUE SANYUAN LUN

郭昭第 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

环球东方(北京)印务有限公司印刷 新华书店经销

2019 年 7 月第 1 版 2019 年 7 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:19

字数:280 千字

ISBN 978-7-01-020760-5 定价:58.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

本书出版受到天水师范学院中国语言文学  
省级重点学科建设经费资助

# 目 录

绪 论	1
-----	---

## 上编 文学表象层：言

第一章 作为作者的言语	18
第一节 作者叙事言语的基本策略和个性形态	18
第二节 作者抒情言语的基本成因和个性品质	27
第三节 作者表象言语的基本要求和个性特征	36
第二章 作为文本的语言	46
第一节 文本叙事语言的体裁类型和民族特点	46
第二节 文本抒情语言的体裁类型和民族特点	57
第三节 文本表象语言的体裁类型和民族特点	66
第三章 作为读者的话语	78
第一节 读者叙事话语的个性阐释和制约因素	78
第二节 读者抒情话语的个性品味和基本策略	89
第三节 读者表象话语的个性诠释和文化基因	100

## 中编 文学本体层：象

第四章 作为作者的心象	116
第一节 作者叙事心象的典型案例和基本形态	116

第二节	作者抒情心象的典型案例和基本形态 .....	126
第三节	作者表象心象的典型案例和基本形态 .....	135
第五章	作为文本的兴象 .....	145
第一节	文本叙事兴象的基本策略和典型模式 .....	145
第二节	文本抒情兴象的基本策略和典型模式 .....	155
第三节	文本表象兴象的基本策略和典型模式 .....	164
第六章	作为读者的意象 .....	173
第一节	读者叙事意象的核心要素和基本路径 .....	173
第二节	读者抒情意象的核心要素和基本路径 .....	183
第三节	读者表象意象的核心要素和基本路径 .....	193

## 下编 文学核心层：意

第七章	作为作者的寓意 .....	206
第一节	作者叙事寓意的基本策略和典型经验 .....	206
第二节	作者抒情寓意的基本策略和典型经验 .....	215
第三节	作者表象寓意的基本策略和典型经验 .....	223
第八章	作为文本的表意 .....	233
第一节	文本叙事表意的基本策略和典型案例 .....	233
第二节	文本抒情表意的基本策略和核心内容 .....	243
第三节	文本表象表意的基本策略和结构层次 .....	253
第九章	作为读者的会意 .....	262
第一节	读者叙事会意的核心动因和悟解层级 .....	262
第二节	读者抒情会意的核心动因和悟解层级 .....	272
第三节	读者表象会意的核心动因和悟解层级 .....	284
参考文献	.....	295
后 记	.....	300

# 绪 论

文学研究特别是文学理论研究虽然取得了显著成就，但由于长期以来执著于以理论为基础，用假设设定理论、用事实佐证理论、用理论推演理论的研究模式，使文学本体最需关注的文学案例特别是基于文学元素的案例及其核心影响力有所缺失；热衷于创作、文本、阅读相关规律和理论的孤立研究，使文学规律和理论研究最需依赖的整体规律有所削弱；倾向于已有理论成果梳理、借鉴和创新，使基于文学发展事实、融通古今中外文学实践的理论根基受到冲击和动摇。未来进一步探索走出文学理论自身诸多矛盾和困惑，走出试图提供永恒规律、法则、原理的目标使命与文学自身存在以颠覆诸如此类规律、法则、原理为基本功能和品格的悖论，才是文学三元论初步设想和研究实践的出发点。

## 一、文学三元论研究的理论背景

文学理论自诞生开始，一直存在着是立足于文学创作、文学文本、文学阅读具体实践，还是立足于已有文学理论成果的学理矛盾。人们当然可不费吹灰之力得出二者并重的结论，但实践操作层面却一直存在或偏于实践，仅限于关注单篇文本论或单个作家论范畴，以致只是一些简单经验型文学批评甚或鉴赏，每每只见树木不见森林；或偏于理论，热衷于以理论印证理论、以理论推演理论、以理论建构理论，以致只是一些玄奥空洞型

的理论，每每只见森林不见树木。真正能将二者有效融合的文学理论微乎其微。

一是文学理论向来致力于所谓文学本质和规律的研究，但事实上文学有没有一成不变的本质和放之四海而皆准的规律，本身是值得怀疑的，为本身值得怀疑的假设耗费精力往往得不偿失。

文学理论通常被定义为关于文学本质和规律的科学，向来致力于所谓文学本质和规律的研究和描述，但文学有没有本质，有没有放之四海而皆准的规律，文学理论有没有全面研究和准确描述诸如此类本质和规律的能力，是值得深思的问题。不仅如此，即使人们用来描述文学本质和规律所惯用的一些最基本的，看似界限分明、严谨无误的术语和概念，如文学、内容、情节、意象、典型、意境、素材、题材、小说、诗歌、现实主义、浪漫主义等，其实也可能仅是一些介于作为日常用语的常识与作为专业术语的理论之间，似是而非、模棱两可，不可清晰界定和阐释的概念，甚至可能是一些看似严密，其实经不起推敲甚或漏洞百出的伪概念和伪命题。不仅诸如此类的概念和观点，甚至界定和阐述文学本质和规律形成的所谓规律、法则、原理、理论之类，也可能只是一些理论家甚至一般人庸人自扰的伪命题，充其量也可能只是一些自命不凡乃至自以为是的理论家不自量力的理论假设而已。

文学理论是否有能力有意识厘清诸如此类的假设与理论、伪命题与真命题等，便成为一个无法绕开的宿命。如安托万·孔帕尼翁所说：“常识不屈不挠，理论陷入烂泥潭。这种情况屡屡出现：为了彻底解决一个无处不在、阴魂不散的恶魔，理论家们开始支持一些悖论，比如说文学与现实无涉。在其幽灵的教唆下，理论耗尽自己的好运，因为每当一个说法走向自相矛盾时，理论家们便不得不进一步细分以走出困境。于是常识又冒出头来。我所描述的，是理论与常识间无休止的对抗，是二者在文学基本要素这块地盘上的殊死决斗。理论对常识发动攻势反而自受其害：面对常识这条不死的九头蛇，理论越是繁衍枝蔓，越是内斗不止，便越有可能忘记文学本身，结果在从批评走向科学的过程中，在用实证概念取代常识的过程中一败涂

地。”<sup>①</sup> 鉴于文学理论总是在所谓本质和规律的掩盖下从事于永远无法真正自圆其说的理论假设，陷入和生活常识的无期限纠缠之中，无论理论家们努力与否，其实都可能只是获得一些似是而非的阐释及其结论，而且基本上都是一些货真价实的假概念和伪命题，所以文学理论有必要放弃本来不存在或自以为是本质和规律探索和阐释，回到文学案例分析和总结上来。

二是文学理论向来致力于已有理论的归纳概括，但事实上要将彼此风马牛不相及甚至水火不容的各种观点和理论真正整合为一个有机整体是不可能的，而且往往忽略了对本该重视的文学案例的分析比较和归纳提升。

文学理论向来致力于已有理论及其研究成果的归纳、梳理、总结，以为只要获取包容截至目前一切理论及其成果，并对未来发展有一定前瞻性、预见性的看似严密、一无所漏的概念范畴和知识谱系，并且能将各种风马牛不相及甚至自相矛盾的概念和知识融会贯通为看似完整统一且颇具包容性、整一性概念范畴和知识谱系，便可以获得所谓放之四海而皆准的普遍理论，便可以趾高气扬地以资料的充实、推理的严谨、持论的妥当，体系的完整，高调宣称其赢得了理论的真理性和力量。但真正能体现文学普遍规律的只是文学创造、文学文本和文学阅读案例本身，而非已有研究成果。已有研究成果归根结底只是他人对文学案例及其规律的梳理和阐释，说到底只是一己之见，往往因人而异、莫衷一是，并不比其他作者、文本和读者更正确更具权威性。即使更正确更具权威性，也不能成为代替他人思考的宝卷和范本，更不能成为衡量其是否为文学普遍规律的标准和依据，况且人们也不可能将其归纳概括为相对完整统一的理论及体系。孔帕尼翁指出：“文学理论是相对主义的而非多元主义的教科书。换言之，多样答案是可能的，但一个有了可能，另一个就失去了可能；它们皆是可接受的，但却互不相容。被这些理论称之为文学的或定性为文学的东西其实并非一回事，它们相互排

<sup>①</sup> [法] 安托万·孔帕尼翁：《理论的幽灵——文学与常识》，吴淑娟、汪捷宇译，南京大学出版社 2011 年版，第 243—244 页。

斥，无法被纳入一个全面统一的文学观；它们关注的不是同一事物的不同方面，而是不同的事物。”<sup>①</sup>且不说要把一些风马牛不相及的概念和知识整合为一种看似严密的概念范畴本身是令人怀疑的，至于要将一些水火不容、自相矛盾的观点统一为完整理论体系更不可能，甚至不可思议。仅就其咄咄逼人、自以为是的理论架势本身便暴露出肆无忌惮的理论傲慢和偏执，特别是当其不假思索甚至傲慢无礼地放弃对一系列看似零散，甚至有些杂乱无章的例证的关注的时候，这种理论的傲慢甚至空虚便暴露无遗。许多时候，理论家们从来不是将例证直接作为独立研究对象予以充分尊重和高度关注，而只是在认定某一例证可用来证明其理论正确的前提下才加以关注，甚至仅仅在为了证明其所持守理论的正确性或反驳其所不认可理论的谬误的时候，才加以关注。理论家往往只关注长期以来形成的某些著名理论家的相关观点和理论，以及由此炮制出来的仅仅基于案例分析所抽象出来的概念范畴和知识谱系，并不十分关注具体作家的某些创作例证、具体文本的某些语言例证、具体读者的某些阅读例证，以至于不去潜心研究文学文本及其案例。

也正由于理论家们只是研究某些自己炮制出来的诸多自以为是的并不触及真正值得关注和重视的例证本身的概念和理论，才使理论暴露出虚弱无力的致命弱点。托多罗夫这样反思道：“人们在宣讲围绕作品的理论，而不去讲解作品本身。这样做表露出某种不谦虚。我们这些文学专家、文学批评家、教授们，在大多数情况下，只不过是骑在巨人肩上的侏儒，而且将语文教学集中到文本上，也是大多数教师心照不宣的意愿，我对此毫不怀疑。”“非专业的读者读这些作品并非为了更好地掌握一种阅读的方法，也不是为了从中提取作品所由来的那个社会的诸多信息，而是为了让他在其中找到使自己更好地理解人和理解世界的那么一种意义，找到一种能丰富其存在的美；这样，读者就能更好地理解自己。文学知识本身不是一种目的，而是

<sup>①</sup> [法] 安托万·孔帕尼翁：《理论的幽灵——文学与常识》，吴灏缈、汪捷宇译，南京大学出版社2011年版，第19页。

使每个人得到完美的康庄大道之一。”<sup>①</sup> 遗憾的是目前的文学理论研究和教学却走着一条与此背道而驰的道路，甚至有着百折不回的执著和傲慢，以及至高无上、不容置辩的偏执和自负。所以文学理论的研究和教学理应放弃对现有概念范畴和知识谱系的情有独钟和自以为是，将关注创作、文本和阅读案例，特别是文本案例作为主要研究对象和内容。当然，这里所谓案例研究，也非一般文学史沉溺于庸俗社会学的分析和理论推演，而应该是货真价实的案例分析和理论梳理。

三是文学理论向来致力于所谓超越时空的文学法则原理的阐释，但事实上无论是文学理论还是文学案例都以颠覆现有超越时空的法则原理为目的和任务，因此便陷入既想获得关于普遍法则和原理的阐释又要颠覆这一法则和原理之间的自相矛盾之中。

文学理论致力于文学法则原理的探讨和研究，而作为其研究对象的文学创作、文学文本和文学阅读，其使命恰在于突破现有法则和原理。这便使文学理论力图获得万古不变法则的研究宗旨与其试图颠覆一切法则的研究对象之间总是存在不可调和的矛盾冲突：文学理论的研究宗旨在于总结一种放之四海而皆准的原则、法则、定律、原理之类似乎一成不变甚至无所不包的规律和真理，以便适合于过去、现在和未来的一切文学创作、文学文本和文学阅读，而文学创作、文学文本和文学阅读，无论出于作者还是读者的目的，都以突破现有一切原则、法则、定律、原理等看似规律性模式来作为创造性标志和既定目标。进一步讲，越是具有真理性权威的文学理论越应该具有超越时间和空间的普遍规律性，越是具有强大影响力的文学创作、文学文本和文学阅读越应该具有颠覆一切约定俗成普遍规律的创造性。由此一来，越是追求普遍规律性的文学理论越对平庸的文学创作、文学文本和文学阅读具有普遍适用性，而越是追求全面创造性的文学创作、文学文本和文学阅读越不适合于现有文学理论，却为未来文学理论研究提供可依据强力例证。朗

---

<sup>①</sup> [法] 茨维坦·托多罗夫：《濒危的文学》，栾栋译，华东师范大学出版社2016年版，第52—54页。

西埃指出：“文学，是由语言的必然性与语言所表达内容的无差别性、充满活力的精神与无修饰文字的大众化之间无法实现的和谐所支配的可能存在的系统。在这一理性的历史系统中，想要将作品牢固的现实从关于作品的可能性或不可能性的话语中区分出来是徒劳的，这些话语扎根于作品内部。”<sup>①</sup>文学理论研究宗旨与研究对象不可调和的天然矛盾，使文学理论总是陷入无法自拔的矛盾和对立之中。这种矛盾对立的必然结果，只能导致文学理论不是自甘沉沦为对未来没有预见性的过时文字垃圾而无地自容，便是自甘堕落到对未来构成束缚的美丽牢笼而无法自拔。总之，文学理论大多只是对过去负责，对现在对未来无法负责的徒劳无益甚或有害无益的文字垃圾或语言牢笼而已。

更有甚者，无论文学理论，还是其研究对象即文学创作、文学文本和文学阅读的终极目标和神圣使命，均在颠覆现有一切规范、法则、原理，而重构新的规范、法则和原理，即布朗肖所谓：“文学的使命是抵御陈词滥调，抵御规范、法则、形象和统一性的更为广阔的领域。任何一个屈服于陈词滥调和规约惯例的作家都迅速地放弃了对其思想的公正对待，甚至放弃了对原始关联，对作为一切艺术之目的的世界之新鲜的找寻；他沦为词语的牺牲品，成了一个懒惰迟钝的灵魂，被一个个对思想施加可耻权力的现成公式所捕获。”<sup>②</sup>与此类似，卡勒的观点也很有启发性。他说：“文学是一种自相矛盾，似是而非的机制。因为要创作文学就是要依照现有的格式去写作——要写出或者看起来像十四行诗，或者遵循小说程式的东西，但同时文学创作又要藐视那些程式，超越那些程式。”<sup>③</sup>布朗肖和卡勒似乎只注意到文学创作的这一特征，其实除此而外的文学阅读、文学文本乃至文学理论都存在基本相同的问题。值得注意的是，文学理论常常自命不凡，更明目张胆甚或充满悖

① [法] 雅克·朗西埃：《沉默的言语：论文学的矛盾》，臧小佳译，华东师范大学出版社2016年版，第205页。

② [法] 莫里斯·布朗肖：《文学如何可能》，白轻编：《文字即垃圾：危机之后的文学》，重庆大学出版社2016年版，第30页。

③ [美] 乔纳森·卡勒：《文学理论入门》，李平译，译林出版社2008年版，第43页。

论地将形成万古不变规范、法则、准则、原理作为终极目标和神圣使命。这使文学理论较之文学创作、文学文本和文学阅读因为终极目标和神圣使命的自相矛盾而陷入更加无法自拔的理论焦虑和困惑之中。人们可以在此基础上进一步指出文学理论自身存在的如同上帝能否制造一块自己无法搬动的石头之类的悖论，即文学理论能否提出一整套自身无法超越的规范、法则、准则、原理？如果能够提出这一整套超越时间和空间的规范、法则、准则、原理，便意味着因为自身无法超越而陷入文学理论功能和品格的失败；如果不能提出这一整套超越时间和空间的规范、法则、准则、原理，便因为无法达到自身目标而陷入文学理论目标和使命的失败。显然，如果文学理论要真正走出自相矛盾的悖论，其最明智的选择只能是放弃对已有规范、法则、准则、原理的追求，转而关注于具体案例的分析和归纳梳理。这也可能是文学理论无可奈何但也最切合实际的不二选择。

## 二、文学三元论研究的主要内容

虽然关注文学创作、文学文本和文学阅读具体案例，在此基础上分析、归纳、梳理和提升而达到理论的层次，并不是人们能够很快接受的，但确实是帮助文学理论真正走出以上困境，以至获得很多突破的明智选择。当然，人们也可以从不同角度形成关于文学元素的不同阐述，甚至将任何可能与文学相关的事物都纳入文学元素范畴。但这里所谓文学元素则基本有所指，且大体有不同角度和层面。如从文学文本结构角度来看，语言、形象和意蕴是其元素；从文学行动角度来看，作者、文本和读者是其元素；从文学表现角度来看，叙事、抒情和表象是其元素。

其一，结构三元论：语言、形象和意蕴。

关于文学文本结构，历来以内容与形式二分法、英伽登四层次划分较有影响。其实为人们所熟悉的内容与形式二分法，明显存在失之粗略的缺憾。韦勒克、沃伦指出：“‘内容’和‘形式’这两个术语被人用得滥了，形成

了极其不同的含义，因此将二者并列起来是没有助益的；但是，事实上，即使给予两者以精细的界说，它们仍然是过于简单地将艺术一分为二。”<sup>①</sup> 这种二分法的致命弱点还在于无法清楚界定内容与形式二者的具体内涵及其相互关系。实际上按照一元论观点，内容即是形式，形式即是内容。因为世界上既不存在没有内容的形式，也不存在没有形式的内容，甚至内容本身即是形式，形式本身即是内容。至于英伽登所谓：“文学作品是一个多层次的构成。它包括：(a) 语词声音和语音构成以及一个更高级现象的层次；(b) 意群层次：句子意义和全部句群意义的层次；(c) 图式化外观层次，作品描绘的各种对象通过这些外观呈现出来；(d) 在句子投射的意向事态中描绘的客体层次。”<sup>②</sup> 这其实是将文学文本分为声音、意义、再现的客体、图式化观相四个层次，同时也承认了贯穿于整个作品的“形而上学性质”，但失之烦琐，甚至有些混乱，且可能主要适合于表音文字，就其普遍意义而言并不比中国古代三层次划分更有说服力。如白居易所谓：“诗有三体：以声律为窍，以物象为骨，以意格为髓。”<sup>③</sup> 及李重华所谓：“诗有三要，曰：发窍于音，征色于象，运神于意。”<sup>④</sup> 具体表述虽略有差异，但言、象、意三个层次划分却没有多少歧义，这种层次划分在最基本物质层面充分肯定了言特别是语音这一无论对表音文字还是表意文字都普遍适合的最原始最终端呈现方式，而且在这一层次与英伽登也没有多少分歧；在第二层次肯定了作为言特别是文学之言的形象性特征，也与英伽登再现的客体、图式化观相这三四层次基本相当，同时避免了英伽登分类的含混和琐碎；第三层次所谓意蕴，不仅包含英伽登“形而上学性质”的意蕴，也覆盖了英伽登作为第二层次的意义，显得更加

① [美] 勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦：《文学理论》，刘象愚、邢培明等译，江苏教育出版社 2005 年版，第 18 页。

② [波兰] 罗曼·英伽登：《对文学的艺术作品的认识》，朱立元主编：《二十世纪西方美学经典文本》（第 2 卷），复旦大学出版社 2000 年版，第 730 页。

③（唐）白居易：《金针诗格》，胡经之主编：《中国古典文艺学丛编》（第 2 册），北京大学出版社 2001 年版，第 80 页。

④（清）李重华：《贞一斋诗说》，胡经之主编：《中国古典文艺学丛编》（第 2 册），北京大学出版社 2001 年版，第 94 页。

完整且有概括性，也更准确地概括和呈现了文学文本由浅入深的结构层次，由于这种三分法还有王弼哲学思想作为学理支撑，可以很大程度上使文学三元论的立论基础更具说服力和中国特色。

文学文本是连接作者与读者的中介环节，也是文学成其为文学的最基本决定因素。如果没有文学文本，便没有使作者最终成其为作者的凭据，也没有使读者成其为读者的理由。因为世界上肯定不存在没有作为其创造产品的文本作者，也不存在没有作为其阅读对象的文本的读者。正由于文学文本有着这一至关重要的价值和意义，文学三元论研究必须切实改变现行文学理论偏重有关文学文本概念范畴和知识谱系，很大程度上忽视乃至无视文学文本自身结构特点的缺憾。王弼有云：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可以寻言以观象；象生于意，故可以寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者，所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。”<sup>①</sup>这实际告诉人们，言是用来明象的，象是用来出意的。意才是最深层的，是核心，是目的，是其根本意蕴；象是中间层的，是本体，也是主体，是用来蕴含或承载意的；言是最表层的，是工具，是手段，是借以呈现乃至显现现象并进而寄寓意的工具和手段。文学三元论不仅以言、象、意三个结构元素及其相互关系作为研究对象和主要内容，而且以其为建构文学三元论宏观结构的立论基础，这便于探讨和研究基于言、象、意不同结构元的不同行动元及其在不同表现元中的具体特质。所以本书分上中下三编，分别以言、象、意作为三编的核心命题来建构理论及话语体系宏观结构，并依据文学行动元的不同，将其分别细化为作者言语、文本语言、读者话语，作者心象、文本兴象、读者意象，作者寓意、文本表意、读者会意作为章目，以具体梳理其因行动元及表现元不同而呈现出来的不同特质。

其二，行动三元论：作者、文本和读者。

一般将文学元素划分为世界、作者、文本和读者四个，如艾布拉姆斯

<sup>①</sup>（三国）王弼：《周易略例·明象》，张法主编：《中国美学经典》（魏晋南北朝卷上），北京师范大学出版社2017年版，第31页。

还基于此勾勒了活动示意图。艾布拉姆斯指出：“每一件艺术品总要涉及四个要素，几乎所有力求周密的理论总会在大体上对这四个要素加以区辨，使人一目了然。第一个要素是作品，即艺术产品本身。由于作品是人为的产品，所以第二个共同要素便是生产者，即艺术家。第三，一般认为作品总得有一个直接或间接地导源于现实事物的主题——总会涉及、表现、反映某种客观状态或者与此有关的东西。这第三个要素便可以认为是由人物和行动、思想和情感、物质和事件或者超越感觉的本质所构成，常常用‘自然’这个通用词来表示，我们却不妨换用一个含义更广的中性词——世界。最后一个要素是欣赏者，即听众、观众、读者。作品为他们而写，或至少会引起他们的关注。”<sup>①</sup> 艾布拉姆斯这里是论述作为艺术品总要涉及这四个要素，此后刘若愚也注意到这是“与一件艺术作品的整个情况有关的四个要素”<sup>②</sup>。

但许多人还是误解了艾布拉姆斯，以致扩大到整个文学活动领域，以为文学活动必然关涉此四个要素。这种观点的最大失误是将世界作为一个独立元素加以阐述。实际上世界似乎并不能独立存在。因为有了相关作者、文本和读者的世界，虽然可独立存在，但不能成其为文学活动的一个元素，而且所谓作者、文本和读者中的任何一个元素都可以单独地或整体地存在于世界之中。作者、文本和读者作为世界的一个存在物才有其价值和意义，并不存在于世界的作者、文本和读者实际上不仅不可能存在，而且也没有存在的价值和意义。准确地说，世界只有依附于作者、文本和读者，或作者、文本和读者只有依附于世界，才有成其为文学活动元素的可能。只有存在于世界的作者、文本和读者才可能是文学活动的行动元素，世界虽然可能依附于作者、文本和读者而存在，但不可能单独成为文学活动基本行动元素。世界归根结底是以存在于其间的作者、文本和读者而在文学活动中发生作用；不成其为作者、文本和读者的世界，事实上并没有参与到文学活动之中。虽然世界可以单独存在，但作为文学活动元素的世界却不能离开真正意义的作

① [美] 艾布拉姆斯：《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》，郇稚牛、张照进、童庆生译，北京大学出版社 2004 年版，第 4 页。

② [美] 刘若愚：《中国文学理论》，江苏教育出版社 2006 年版，第 12 页。

者、文本和读者而独立存在。世界可以是作者的写作对象和读者的阅读对象，也可以是影响文学活动元素之作者、文本和读者的一个因素，或同时包含作者、文本和读者之中的某些因素。也就是说，世界只有作为作者、文本和读者参与或构成的世界，才有可能成为文学活动的元素，但这一元素的某些功能或部分或全部地归属于作者、文本和读者三个元素。真正意义的能独立自主的文学活动元素只能是作者、文本和读者。作者是文本的制造者，同时也是读者阅读文本的提供者；文本既是作者的制造物，同时也是读者的阅读对象；读者除了是文本的阅读者，更是作者的服务对象。其中每一个元素除了是它自己，更是连接其他两个元素的中介和纽带。

由于作者、文本和读者才是文学活动的真正行动元素和行动主体，而且也是文学理论研究无法回避的中心话题，所以文学三元论必须关注这三个行动元，不仅以作者、文本和读者三个行动元及其相互关系作为研究对象和主要内容，而且以其作为建构文学三元论中观结构的立论基础。也就是在以言、象、意作为宏观结构和编目的前提下，充分考虑作者、文本和读者在以上三个方面行动元的不同特点，以其作为文学三元论立论的章目，以便较为全面系统地阐述作者、文本和读者不同行动元在不同结构元和表现元中的具体行为特质。

其三，表现三元论：叙事、抒情和表象。

人们习惯上往往将文学表现手法概括为叙事、抒情、描写和议论，这种分类自有其影响，但也有并不准确的含混之处。因为叙事、抒情和描写的特征和区别十分明显。叙事依赖于时间序列和因果关系，但不一定遵循空间序列；描写依赖于空间序列和逻辑关系，但不一定遵循时间序列；抒情则既可遵循时间序列和因果关系，也可遵循空间序列和逻辑关系，甚至可最大限度打破乃至超越诸如此类时间序列和因果关系，以及空间序列和逻辑关系。至于议论一般情况往往分属于叙事、抒情和描写，至少可以渗透其中，特别是可以完全依附于抒情而存在，甚至可以说是抒情的极端表现形式。由于叙事、抒情本身都是动宾型词，有着明确的动作行为指向；唯独描写或只是一个并列型词，没有相应动作行为指向。所以换描写为表象似乎更为准确，况