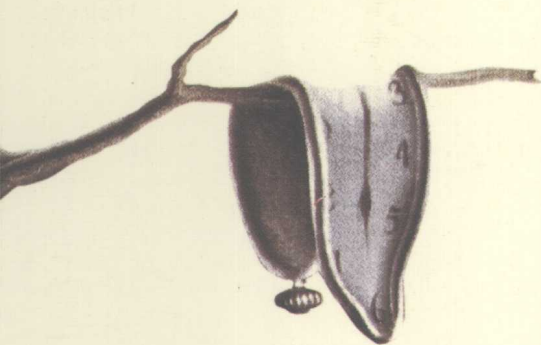


同文馆·文学

二十世纪 西方文学理论

LITERARY THEORY:
AN INTRODUCTION
(SECOND EDITION)



[英] 特雷·伊格尔顿
(TERRY EAGLETON) 著
伍晓明 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

同文馆·文学

二十世纪 西方文学理论

LITERARY THEORY:
AN INTRODUCTION
(SECOND EDITION)

[英] 特雷·伊格尔顿
(TERRY EAGLETON) 著
伍晓明 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记 图字:01-2005-4913 号

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪西方文学理论/(英)伊格尔顿著;伍晓明译. —北京:北京大学出版社,2007.1

(博雅同文馆)

ISBN 978-7-301-08984-2

I. 二… II. ①伊…②伍… III. 文学理论—西方国家—20世纪 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 129014 号

This edition is published by arrangement with **Blackwell Publishing Ltd**, Oxford.
Translated by **Peking University Press** from the original English language version.
Responsibility of the accuracy of the translation rests solely with the **Peking University Press** and is not the responsibility of **Blackwell Publishing Ltd**.

书 名: 二十世纪西方文学理论

著作责任者: [英]特雷·伊格尔顿 著 伍晓明 译

责任编辑: 张凤珠

标准书号: ISBN 978-7-301-08984-2/I·0729

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuwsz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022

出版部 62754962

印 刷 者: 北京汇林印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm×980mm 16开本 18.75印张 288千字

2007年1月第1版 2007年10月第2次印刷

定 价: 28.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

为我的老师乐黛云
这一翻译最初即因她之嘱而成

中译本新版译者前言

本书原据英国文学理论家与批评家伊格尔顿初版于1983年的 *Literary Theory: An Introduction* 译出。中译本以《西方二十世纪文学理论》为名由陕西师范大学出版社于1986年初版,1987年再版。初版距今已整整二十年之久。此次由北京大学出版社获英国 Blackwell 出版公司授权重新出版前,我根据伊格尔顿此书1996年的第二版对原来的译文做了逐字逐句的仔细修订,增加了若干译者注释,并译出了作者为其第二版所专写的长篇《后记》。此《后记》意在概括其书初版13年来西方文学理论领域中所发生的主要变化,不啻为原书的某种续篇,而其中的注释则为读者提供了有关这一阶段的西方文学理论发展情况的极其详尽的参考书目。

本中译本原来的译后记中简单介绍过伊格尔顿的生平。二十年后的今天,似乎需要对之再补充数语。我当时描述伊格尔顿的批评观点为“仍然处于发展过程”之中。现在看来,他的思想已大致经历了三个不同的阶段:在第一阶段中,他试图将威廉姆斯的人本主义的马克思主义与他自己所受之罗马天主教教育中的那些价值观念调和起来。五年以后,他拒绝了人本主义的马克思主义,并转而提倡某种阿尔都塞式的“文本科学”(science of the text)。是为其思想发展的第二阶段。五年以后,他的思想又为之一变。此次他明确地转而提倡“革命批评”,其目标是使文学研究最终致力于实际的社会问题而非单纯的文本知识。本书1996年出第二版时,伊格尔顿尚在牛津大学圣凯瑟琳学院(St. Catherine's College)任教。他目前则任教于英国曼彻斯特大学英美研究系。

本书中译本的初版实为我在理论翻译上的“少作”。二十年后的今日,竟有可能将其加以仔细修订而重新出版,我深以为幸,因为这似乎为我提供了一个改正过去的误读与误译的机会。着手修订前,确曾不无惶恐,以为定

会于其中发现不少令我汗颜之处。所幸情况其实并非如此。今日重新读来,觉得当年的翻译基本仍可接受。所以,虽然确是做了逐字逐句的认真校对,但改动却并非很多。当然,假如让我今天完全重新翻译此书,其译文风格当会有所不同。此不同读者也许能于正文与后记之间在译文风格上的某些差异而窥见一二。本书中译本原来所取的书名《二十世纪西方文学理论》在当年广为读者所知,所以现在也一仍其旧,尽管本书书名的直译应为《文学理论导论》。我为中译本初版所写的译后记也基本原封附上,尽管时间已经过去了那么久,似乎应该再重写一篇才是。但窃以为此译后记仍能为读者提供一些信息,并且也带着我自己在上个世纪80年代的某些不成熟的痕迹,就让我把它也在这里保存下来吧,尽管我现在对这篇后记已经并不满意了。

没有我的老师乐黛云,我是不会开始翻译这本书的,这本曾在上个世纪那个渴望新鲜文学理论的80年代为很多中国文学研究者带来了可贵的西方信息的文学理论著作。是乐黛云老师,结束其在哈佛大学和伯克利大学的访问学者工作之后,刚一从美国回到北京大学,即嘱我翻译此书,意在为当时西方现代文学理论的教学提供一些新的信息。如果本译本在当年起到了它的独特的作用,并将会继续保持为一部有用的西方文学理论著作,那么乐黛云老师应该是首先被感谢者。

在修订译文过程中,承蒙坎特伯雷大学 Denis Walker 博士为我解释若干疑难,其劳不可不记;首都师范大学庄美芝将对包括拙译在内的三个中译本的前二十几页的译文所做的比较提供给我参考,亦不无小补。在此一并致谢。

虽已经仔细修订,错误仍当在所难免。敬请读者不吝教正。

伍晓明

2006年2月10日于坎特伯雷大学

第二版序

本书是使现代文学理论对于尽可能广泛的读者群变得可以理解并且具有吸引力的一个尝试。自其 1983 年问世以来,我可以欣喜地报告说,已经研究过这本书的不仅有文学批评家们,而且也有律师们,不仅有文化理论家们,而且也有人类学家们。从某种意义上说,这也许并非全然令人吃惊。这本书所欲证明的正是,事实上并没有什么下述意义上的“文学理论”,亦即,某种仅仅源于文学并仅仅适用于文学的独立理论。本书中所勾勒的任何一种理论,从现象学和符号学到结构主义和精神分析,都并非仅仅 (*simply*) 与“文学”作品有关。相反,它们皆出现于人文研究的其他领域,并且都具有远远超出文学本身的意义。我想这就是本书之所以流行的一个原因,而且也是值得新版的一个原因。不过,我也为本书所吸引的非学术性读者所动。与绝大多数这类作品不同,本书已经做到了达于学术界以外的读者,而这从文学理论的所谓精英性来看就尤其意味深长。如果说文学理论是一种困难的甚至是奥秘的 (*esoteric*) 语言,那么这种语言却似乎是一种让从来没有见过大学内部的人感兴趣的言。如果是这样的话,那么大学里面那些因其奥秘性 (*esotericism*) 而打发掉它的人就应该再想一想了。无论如何,在一个期待着意义就像其他一切那样可以被立即消费的后现代,还有着那些发现值得努力去获得一些谈论文学的新方式的人,这是令人鼓舞的。

有些文学理论确实过分地圈子化并有意晦涩,而本书则代表了化解由此而起的损害,并使文学理论更加容易接近的一个尝试。但是,在另外一种意义上,这样的理论也恰是精英主义的反面。在文学研究中,真正的精英主义乃是这样一种观念,即文学作品只能为那些具有某种特定文化教养的人所欣赏。有骨子里就有“种种文学价值标准”的人,也有在文学之外的黑暗中苦苦渴望的人。自 20 世纪 60 年代以来文学理论之发展的一个重要原

因,就是来自所谓“无文化教养的”(uncultivated)环境的不同新型学生进入高等教育,冲击了此种假定,致使其逐渐崩溃。理论是将文学作品从“文明化的感受力”(civilized sensibility)对其的遏制中解放出来,并将其开放于一种至少原则上人人都能参加的分析的方法之一。奇怪的是,那些抱怨此种理论之困难的人,常常并不期待自己一下子就读懂一本生物学或化学工程学的教科书。为什么文学研究就应该与此有任何不同呢?也许是因为我们都期待着文学本身是一种对任何人都立即唾手可得的“普通”语言吧。正确理解的文学理论是由民主的激力而不是精英的激力所形成的。就此而言,如果文学理论确实沦为不可卒读的华而不实之辞,那它就背离了它自身的历史起源。

序

想为本世纪中发生于文学理论的变化各个开端确定一个日期的人，可以比决定其为 1917 年做得更糟。^①就在这一年，年轻的俄国形式主义者维克多·斯克洛夫斯基(Viktor Shklovsky)发表了他那篇开拓性的论文《作为手段的艺术》(Art as Device)。从那时起，特别是最近 20 年来，文学理论数量激增，“文学”(literature)、“阅读”(reading)和“批评”(criticism)的含义已经发生了深刻的变化。但是，这个理论革命的大部分成果尚未超出专家和热心者的小圈子：它尚待于充分影响文学研究者和普通读者。

本书打算向那些以前没有或几乎没有这方面知识的人较为全面地阐述现代文学理论。虽然这样的介绍显然会有省略和过分简化之处，但我力图做到的是使这一学科通俗化而不是庸俗化。既然我认为“中立地”、不含价值判断地描述是不可能的，因此我在本书中自始至终都在阐明某一论点，我希望这将增加本书的兴味。

经济学家凯恩斯(J. M. Keynes)曾经说过，那些厌恶理论或者声称没有理论更好的经济学家们只不过是在为更古老的理论所控制而已。对于文学研究者与批评家来说，情况是同样的。有些人抱怨文学理论过于深奥难懂，疑心它是某种神秘知识，是一个有些近似于核物理学的专家领域。的确，“文学教育”并不鼓励分析思想；但是，文学理论实际上也并不比许多理论研究更困难，而且比有些理论研究还要容易得多。我希望本书能够帮助那些害怕这一学科超出自己理解范围的人消除神秘感。有些学者与批评家也反对文学理论“介入读者与作品之间”。对于这种反对有一个简单的回答，即

^① 作者的意思是，这些开端的准确日期不易确定，而定其为 1917 年比定其为其他日期可能还稍好一些。——译注

如果没有某种理论——无论其如何不自觉其为理论或隐而不显——我们首先就不会知道“文学作品”是什么，也不会知道我们应该怎样阅读它。敌视理论通常意味着对他人理论的反对和对自己理论的健忘。本书的目的之一就是解除这种压抑并使我们记住这一点。

特雷·伊格尔顿

目 录

中译本新版译者前言	(1)
第二版序	(3)
序	(5)
导言:文学是什么?	(1)
1 英国文学的兴起	(16)
2 现象学、诠释学、接受理论	(53)
3 结构主义与符号学	(88)
4 后结构主义	(125)
5 精神分析	(149)
结论:政治批评	(196)
后记	(219)
参考书目	(246)
索引	(256)
中外人名对照表	(277)
中译本初版译后记	(286)

导言：文学是什么？

如果存在着文学理论这样一种东西，似乎显然就应该存在着某种叫做文学的东西，以作为这种理论的研究对象。因此，我们可以用这样的问题来开始本书：文学是什么？

有过各式各样定义文学的尝试。例如，你可以将其定义为虚构(fiction)意义上的“想象性”(imaginative)写作——一种并非在字面意义上追求真实的写作。但是，只要稍微想一想人们通常用文学这一标题所概括的东西，我们就会发现这个定义是行不通的。17世纪英国文学包括莎士比亚(Shakespeare)、韦伯斯特(Webster)、马维尔(Marvell)和弥尔顿(Milton)；但是它也延伸到培根(Francis Bacon)的论文、邓恩(John Donne)的布道辞、班扬(Bunyan)的精神自传，以及托马斯·布朗(Thomas Browne)所写的无论什么东西。在必要时，人们甚至可能用文学包括霍布斯(Hobbes)的《利维坦》(*Leviathan*)或克拉仁登(Clarendon)的《反叛史》(*History of the Rebellion*)。17世纪的法国文学除了高乃依(Corneille)和拉辛(Racine)以外，还包括拉罗什富科(La Rochefoucauld)的箴言、博絮埃(Bossuet)的悼词、布瓦洛(Boileau)的诗学、萨维尼夫人(Madame de Savigne)写给女儿的书信和笛卡儿(Descartes)与帕斯卡(Pascal)的哲学。19世纪英国文学通常包括兰姆(Lamb)(但却不包括边沁[Bentham])、麦考莱(Macaulay)(但却不包括马克思[Marx])、穆尔(Mill)(但却不包括达尔文[Darwin]或斯宾塞[Herbert Spencer])。

因此，“事实”(fact)与“虚构”(fiction)的区分对于我们似乎并无多少帮助，而这绝不仅仅是因为这一区分本身经常是值得怀疑的。例如，有人已经论证，我们把“历史”真实与“艺术”真实对立起来的做法就根本不适用于早

期冰岛传说(Icelandic sagas)。^① 在16世纪末与17世纪初的英国文学中,“小说”(novel)一词似乎被同时用于指称真实的和虚构的事件,而且甚至新闻报道也很少被认为是事实性的。小说和新闻报道既非全然事实,也非全然虚构:我们对这些范畴的明确区分在此根本就不适用。^② 吉本(Gibbon)无疑会认为他所写的是历史真相,《创世纪》(Genesis)的作者对他的作品可能也会这样认为;但是现在它们被一些人读做“事实”,而被另一些人读做“虚构”;纽曼(Newman)肯定认为他的神学沉思是真实的,但是现在对于很多读者来说,它们却是“文学”。而且,如果“文学”包括很多“事实性”作品的话,它也排斥了相当一批虚构作品。《超人》(Superman)连环漫画和流行小说是虚构性的,但是一般却不被视为文学,当然更不会被视为“纯文学”(Literature)。如果文学是“创造性的”或“想象性的”作品,这是否就意味着,历史、哲学与自然科学就是非创造性的和非想象性的作品呢?

也许,我们需要一种完全不同的方法。也许,文学的可以定义并不在于它的虚构性或“想象性”,而是因为它以种种特殊方式运用语言。根据这种理论,文学是一种写作方式,这种写作方式,用俄国批评家罗曼·雅各布逊(Roman Jakobson)的话来说,代表一种“对普通言语所施加的有组织的暴力”(organized violence committed on ordinary speech)。文学改变和强化普通语言,系统地偏离日常言语。如果在一个公共汽车站上,你走到我身边,嘴里低吟着“Thou still unravished bride of quietness”(汝童贞未失之宁馨新妇),那么我立刻就会意识到:文学在我面前。我知道这一点是因为,你的话的组织(texture)、节奏和音响大大多于可从这句话中抽取的意义——或者,按照语言学家更为技术性的说法,这句话的能指(signifier)与所指(signified)之间的比例不当。你的语言吸引人们注意其自身,它炫耀自己的物质存在,而“你知道司机们正在罢工吗?”这样的陈述则并不如此。

① 参见 M. I. 斯特布林—卡门斯基(M. I. Steblin-Kamenskij)《传奇精神》(The Saga Mind, 欧登塞 Odense, 1973)。

② 参见伦纳德·J. 戴维斯(Lennard J. Davis)《事实与虚构的社会史:早期英国小说中作者的否认》(A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel), 见爱德华·W. 赛义德(Edward W. Said)编:《文学与社会》(Literature and Society, 巴尔的摩 Baltimore 和伦敦 London, 1980)。

实际上，这就是俄国形式主义者提出的“文学”定义。俄国形式主义者的队伍中包括维克多·斯克洛夫斯基、罗曼·雅各布逊、奥西普·布里克(Osip Brik)、尤里·图尼雅诺夫(Yury Tynyanov)、鲍里斯·艾钦包姆(Boris Eichenbaum)和鲍里斯·托马舍夫斯基(Boris Tomashevsky)。形式主义者出现于1917年布尔什维克革命之前的俄国，而活跃于整个20年代，直到斯大林主义有效地使其沉默。作为一个富有战斗和论争精神的批评团体，他们拒绝前此曾经影响着文学批评的不无神秘色彩的象征主义理论原则，并且以实践的、科学的精神把注意转移到文学作品本身的物质实在之上。批评应该使艺术脱离神秘，并让自己去关心文学作品实际上如何活动：文学不是伪宗教，不是心理学，也不是社会学，而是一种特殊的语言组织。它有自己的特定规律、结构和手段(devices)，这些东西都应该就其本身而被研究，而不应该被简化为其他东西。文学不是传达观念的媒介，不是社会现实的反映，也不是某种超越性真理的体现；它是一种物质事实，我们可以像检查一部机器一样分析它的活动。文学不是由事物或感情而是由词语制造的，故将其视为作者心灵的表现乃是一个错误。奥西普·布里克曾经戏言，即使没有普希金(Pushkin)这个人，普希金的《欧根·奥涅金》(*Eugene Onegin*)也还是会被写出来的。 3

形式主义实质上乃是语言学之应用于文学研究；而这里所说的语言学是一种形式语言学，它关心语言结构而不关心一个人实际上可能说些什么。因此，形式主义者也越过文学“内容”（在这里一个人可能总是会被诱入心理学和社会学）的分析而去研究文学形式。他们不仅不把形式视为内容的表现，而且将这一关系头足倒置：内容只是形式的“动因”(motivation)，是为某种特殊的形式演练提供的一种机会或一种便利。《堂·吉诃德》(*Don Quixote*)并非“关于”名为堂·吉诃德的这个人物的故事：这个人物仅仅是集拢各种不同叙述技巧的手段。《畜牧场》(*Animal Farm*) 在形式主义看来并不是一个关于斯大林主义的寓言；相反，斯大林主义不过为这篇寓言的创作提供了一个有用的机会。正是这种有意反常的坚持，使形式主义者在其反对者那里得到了形式主义这一贬称；而且，尽管他们并不否认艺术与社会现实的关系——他们之中确有一些人与布尔什维克有密切联系——他们却挑衅地宣称，研究这种关系并不是批评家的事。

形式主义者从把文学作品看做种种“手段”的某种不无随意性的组合开始,后来才将这些手段视为一个整体文本系统(a total textual system)之内的相关元素或“功能”。“手段”包括声音、意象、节奏、句法、音步、韵脚、叙述技巧,等等,实际上也就是文学的全部形式元素;而这些元素的共同之处就是,它们都具有“疏离”(estranging)或“陌生”(defamiliarizing)效果。文学语言的特殊之处,即其有别于其他话语之处,是它以各种方法使普通语言“变形”。在文学手段的压力下,普通语言被强化、凝聚、扭曲、缩短、拉长、颠倒。这是被“弄陌生”(made strange)了的语言;由于这种〔与普通语言的〕疏离,日常世界也突然被陌生化了。在日常语言的俗套中,我们对现实的感受和反应变得陈腐了、滞钝了,或者——如形式主义者所说——被“自动化”了。文学则通过迫使我们更鲜明地意识到语言而更新这些习惯性的反应,并使对象更加“可感”。由于我们必须比平常更努力更自觉地对付语言,这个语言所包容的世界也被生动地更新了。杰拉德·曼利·霍普金斯(Gerard Manley Hopkins)的诗可以为此提供一个非常鲜明的例证。文学话语疏离或异化普通言语;然而,它在这样做的时候,却使我们能够更加充分和深入地占有经验。平时,我们呼吸于空气之中却意识不到其存在:像语言一样,它是我们借以生存于其中之物。但是,如果空气突然变浓或受到污染,它就会迫使我们以新的警觉注意自己的呼吸,结果可能是我们的生命体验的加强。我们读到一个朋友草书的便条时并不怎么注意它的叙述结构;但是,如果一个故事突然中断又重新开始,如果它不断从一个叙述层次转到另一叙述层次,并且推延其高潮以保持悬念,我们就会鲜明地意识到它的结构方式,同时我们对它的介入也可以被强化。故事,形式主义者一定会说,使用“阻碍”或“延迟”手段以保持我们的注意,而在文学语言中,这些手段是被“暴露出来”的。正是这些促使维克多·斯克洛夫斯基对斯特恩(Laurence Sterne)的小说《商第传》(*Tristram Shandy*)——一本经常阻碍自己的故事线索,以致使它几乎无法有任何进展的小说——做了一个恶作剧式的评论,说这是“世界文学中最典型的小说”。

因此,形式主义者把文学语言视为一套偏离于语言标准的语言,或一种语言暴力:相对于我们平常所使用的“普通”语言,文学是一种“特殊”语言。不过,发现一种偏离就意味着能够确认被偏离的那一标准。虽然“普通语

言”(ordinary language)是某些牛津哲学家喜爱的概念,但是牛津哲学家的普通语言与格拉斯韦根(Glaswegian)码头工人的普通语言却不会有多少共同之处。这两个社会集团用以写情书的语言通常也不同于他们与地区牧师的谈话方式。以为只存在着一种“标准”语言,一种由所有社会成员同等分享的通货,这是一种错觉。任何实际语言都是由极为复杂的一系列话语组成的,而这些话语由于使用者的阶级、地域、性别、地位等等之间的不同而互有区别。它们不可能被整整齐齐地结合成一个单独的、纯粹的语言共同体。一个人的标准可能是另一个人的偏离:用“ginnel”(里巷)代替“alleyway”(胡同)在布赖顿(Brighton)也许很有诗意,但在巴恩斯利(Barnsley)它可能就是普通语言。甚至公元15世纪最“平淡无奇”的文本今天在我们听来也可能由于其古意盎然而具有“诗意”。如果我们偶然碰到某一产生于久已消失的文明之中的断篇残简,我们不可能仅凭观看就知道它是不是“诗”,因为我们可能无法再接近那个社会的“普通”语言;不过,即使进一步的研究将揭示出它是“偏离的”,这也仍然不能证明它就是诗,因为并非一切从标准语言的偏离都是诗,例如俚语就不是。如果没有关于它如何在特定社会中作为一件语言作品而实际发挥作用的大量材料,我们不可能仅仅看它一眼就认定它不是一篇“现实主义的”文学作品。

俄国形式主义并非没有意识到上述这一切。他们承认,标准和偏离随社会和历史环境的转移而改变。就此而论,是不是“诗”取决于你此时之所在。一篇语言过去是“疏离的”并不保证它永远而且到处如此,它的疏离性仅仅相对于某种标准的语言背景而言;如果这一背景改变,那么这件作品也许就不再能被感受为文学了。如果每个人都在普通酒馆谈话中使用“女童贞未失之宁馨新妇”这样的说法,那么这种语言可能就不再具有诗意。换言之,对于形式主义者来说,“文学性”(literariness)是由一种话语与另一种话语之间的种种差异性关系(differential relations)所产生的一种功能;“文学性”并不是一种永远给定的特性。他们一心想要定义的不是“文学”,而是“文学性”,即语言的某些特殊用法,但这种用法是既可以在“文学”作品中发现,也可以在文学作品之外的很多地方找到的。任何一个相信可以根据这类特殊的语言用法来定义“文学”的人都必须面对下述事实:曼彻斯特(Manchester)人使用的隐喻比马威尔(Marvell)作品中的隐喻还多。没有任何

一种“文学”手段——换喻法 (metonymy)、举隅法 (synecdoche)、间接肯定法 (litotes)、交错配列法 (chiasmus), 等等——没有在日常话语中被广泛运用。

但是, 形式主义者仍然假定, “使陌生” (making strange) 是文学的本质。只不过他们是从相对化的角度看待这种语言用法的, 将其视为一种类型的言语与另一种类型的言语之间的对比问题。但是, 假如我在酒店桌边听见有人说: “This is awfully squiggly handwriting!” (这糟糕得像虫子爬的书法) 那又会怎么样呢? 这是“文学”语言还是“非文学”语言? 事实上, 这是“文学”语言, 因为它出自那特·哈姆森 (Knut Hamsun) 的小说《饥饿》(Hunger)。但是我怎么知道它是文学呢? 它毕竟并没有将任何特殊的注意集中于其自身的语言表演。对于“我怎么知道这是文学”这个问题的回答之一是, 它出自那特·哈姆森的小说《饥饿》。它是我作为“虚构”来阅读的作品的一部分; 这部作品宣布自己是一部“小说”; 它可以列入大学的文学教学大纲, 等等。它的上下文告诉我它是文学, 但是这句话本身并没有任何内在特征和性质, 使它能够区别于其他各种话语。一个人很可以在酒店里这么说, 而并不因其文学的机巧而受到欣赏。像形式主义者一样看待文学实际上就是把一切文学都看做诗 (poetry)。当形式主义者开始考虑散文作品时, 他们经常就把他们用于诗的分析技巧直接扩展过去。但是, 一般的看法是, 除了诗以外, 文学还包括很多其他类型——例如, 那些并不在语言上关注自身的, 也不以任何引人瞩目的方式自我炫耀的现实主义和自然主义的作品。人们有时说某一作品“优美” (fine) 正因为它并不过分引人注目: 他们欣赏它的含蓄的平淡或低调的节制。况且, 对于那些总是词藻华丽, 但一般并不被划为文学的玩笑、足球拉拉队的歌和口号、报纸标题和广告, 我们又该怎么说呢?

关于“疏离性”的另一个问题是, 假如你有足够的创造性, 那就没有任何一种写作不可以被读为具有疏离性的写作。试考虑一个平淡无奇的、明白无误的陈述, 例如有时在伦敦地铁所见到的一句话: “Dogs must be carried on the escalator” (自动楼梯上必须牵着狗)。这句话也许并不像乍看上去那么明确: 它的意思是不是, 你必须在自动楼梯上牵一条狗? 如果你没有找到一条迷路的杂种狗牵在手里上楼, 你就会被禁止登上这架自动楼梯吗? 很多表面看来直截了当的标语都包含这类的意义暧昧。例如, “Refuse to be put in this basket” (垃圾放入此篓/拒绝被放入此篓), 或者, 按照一个加利福尼亚人