

THE NARRATIVE ART OF CONTEMPLATOR: AN ANALYSIS ON MILAN KUNDERA'S WORKS

沉思者的叙事艺术——米兰·昆德拉作品叙事分析

Ma Feng (马峰)

Department of Chinese, Faculty of Language and Culture, Bina Nusantara University,
Jl Kemanggisan Ilir III No. 45, Kemanggisan/Palmerah, Jakarta Barat 11480,
mafengde_2009@hotmail.com

ABSTRACT

Article presented a narrative theoretical analysis on Milan Kundera's works. Its emphasis point lied on the unity of the theory and the practical explanation to the text. Kundera's works joined the unique ponder art and the narrative artistic together, which had led to the work a possible implication that would be much richer. Based on a macroscopic angle, this article used the relative theory, including theories on classic and latter classic narrates study. Then, based on the microscopic angle, this article mainly utilized the narrative theory about "the intervention" as well as the acceptable aesthetic theory. What's more, the article did not only carry on a careful narrative analysis on Kundera's creation, but also discussed the profound effect with which the narration brought. This article offered some careful and profound discussions respectively on the narrator's and reader's intervenes. The narrator intervenes stressed that the narrator's "narration person, narration method and the narration identity" in the work, and discussed the narrator "we", illusion narration, parenthesis replenishment narration as well as the Polyphony and reliability which were brought by the narration method and narrator's identity. The reader intervene stressed the reader's strategy during the connoisseurship and the acceptance process, and also evaluated reader's identity during the reading process, and concerned about the lost readers in the "garden paths phenomenon and jungle for explanation".

Key words: *Narrator intervention, Reader intervention, Milan Kundera*

内容摘要

本文对米兰·昆德拉的创作进行叙事理论分析，侧重点在于结合理论对文本进行解读。作品将独特的沉思艺术与叙事艺术结合，使作品的解读意蕴更加丰富。本文所采用的叙事理论，宏观上包括经典叙事学与后经典叙事学的相关理论。微观上主要运用了叙事的“干预”理论以及接受美学理论。文章对昆德拉的创作进行了细致的叙事分析，并进一步探讨如此叙事所带来的效果。文章论述从叙述者干预、读者干预两方面出发，分别展开细致而深刻的论述。叙述者干预，强调的是叙述者在作品中的“叙述人称、叙述方式、叙述身份”，并对叙述者“我们”以及梦幻叙述、括号加注叙述等叙述方式和叙述者身份所带来的复调性与可靠性展开探讨。读者干预，强调的是读者在鉴赏与接受中的策略，对读者在阅读中的“身份认同”进行价值评断，同时对“花园路现象与阐释的丛林”中读者的迷失进行关注。

关键词: 叙述者干预 读者干预 米兰·昆德拉

前言

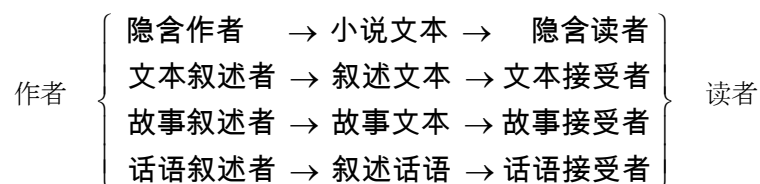
“米兰·昆德拉（1929——）：小说家，出生于捷克斯洛伐克布鲁诺；自1975年起，在法国定居。”独特的小说艺术，让昆德拉成为倍受评论者和读者关注的对象，李欧梵在《“东欧文学”阴影下现代人的“宝鉴”——简论昆德拉的〈笑忘录〉》一文中说：“昆德拉在这本小说中，似乎在制造一个支离破碎的人物‘布景’——像一面面镜子来‘反映’捷克的历史。…我看完全书，不禁在大笑之余流出同情的眼泪，由于这本书，我爱上了捷克人，也变成了昆德拉的仰慕者（李欧梵，2005：157, 161）。”李欧梵对昆德拉的积极介绍，引发了中国读者对昆德拉的作品解读与接受的一次次热潮。

弗朗索瓦·里卡尔是昆德拉比较信赖的评论家，他在《收集者的小说集》中曾写道，“在1988年的一次采访中，昆德拉也提到《谁都笑不出来》的写作在其艺术创作的演变过程中所起的关键作用。‘在30岁前’，他说，‘我创作过好几类东西：主要是音乐，但也有诗歌，甚至有一个剧本。我在多个不同的领域工作——寻找我的声音，我的风格，寻找我自己。随着我的《好笑的爱》的第一个故事（写于1959年），我确信‘找到了自我’。我成为写散文的人，写小说的人，而不是其他的任何人’（[捷克]米兰·昆德拉著，余中先，郭昌京译，2004：318）。”可见，昆德拉的创作之路是不断摸索的艰辛过程，他的创作是一种自我的展现。

米兰·昆德拉的作品是极具思想性的，作品展现出一种沉思之美。他在评论界曾获得这样的酷评，“一位人类存在的勘探者、一位诗意存在的沉思者、一位广闻博识的‘世界性的人’（陈香，2005：131）。”可见，昆德拉对人的存在给予了极大的关注，关注的深邃与沉思的诗意使其成为优秀的思考者，而其作品也位列20世纪小说经典之林。昆德拉的作品成为20世纪小说的经典，一方面是其作品思想性的深刻，另一方面则是其艺术技巧的精妙。

昆德拉以其独特的小说艺术带给人们阅读与阐释的美感享受，其作品要传达的是什么呢？“昆德拉的小说也许不能用存在主义来概括，但他对存在的研究却可以纳入存在主义的大传统。他为小说家下了个定义：小说家是存在的勘探者。而小说也不研究现实，而是思考存在（吴晓东，2003：85）。”对“存在的勘探”，是昆德拉要刻意传达给我们的思想。正是由于“思考存在”，小说具有一种沉思的美感，读者在沉思中也品味到了作品的无穷魅力。

带着沉思的美感，走进小说艺术的魅力之境，我们将深入探究昆德拉作品的叙述技巧。“如果我们按照叙述的分层来对待作者的问题，就应该承认，作者与读者所建立起来的叙述关系是一种终极性的关系，是小说文本最高层面上的交流。一部小说叙述结构应该包含这样几个层面（如下图）：”（祖国颂，2003：6）



结合图示，可以感受到一部作品所具有的叙述格调的复杂性。作者和读者之间的交流是一个复杂的过程，二者间的成功交流有助于作品的魅力展现。昆德拉的作品，其叙事格局是极具特色的，无论是其幽默而极富哲思的语言风格，似真似幻的叙述，还是音乐复调艺术的运用，都展现出其高超的技艺。细读作品，我们会有新的发现，作品中无时无处不存在一只只无形的

手，它们在影响着叙事的进程。这就是作品的沉思之美的缘由，通过有意、无意的“干预”，作品展现出迷宫般的色调，读者在沉思中漫行、迷失，同时也对作品的解读进行不断的干涉。

昆德拉的作品所具有的独特魅力，我将从叙述者干预、读者干预两方面进行论述。叙述者干预，强调的是叙述者在作品中的“叙述方式、叙述身份”，梦幻叙述、括号加注叙述等叙述方式的独特，叙述者身份所带来的复调性与可靠性，这一切都让叙述者的干预增添了无尽的韵味。读者干预，强调的是读者在鉴赏与接受中的策略，读者在阅读中的“身份认同”让其从不同侧面更加深刻的探触到作品的价值内核，而“花园路现象与阐释的丛林”又让读者不断产生迷失之感。在叙述者与读者的伴随下，在沉思眼光的注视下，我将细致的分析昆德拉作品的叙事艺术：

内容

一、叙述者干预

昆德拉是当今世界颇有影响的作家，他的很多作品被纳入当代小说经典之列。他希望读者不要把自己的作品当作个人传记来读，一方面他想营造与读者在身份上的一段距离，另一方面可以说是对作品真实性与艺术性距离的设定。在作品中他往往让叙述者更多地参与到故事中，叙述带有主观色彩，对人物和环境大加评论，有时主人公又作为叙述者所创造的人物出现，人物的思想会通过叙述者之口流露出来，毫无疑问，这是一种距离上的取消，我们不妨称之为“叙事拉近”。

叙述者的身份变化使“叙事拉近”独具魅力，玛丽-劳勒·莱恩曾提出“叙述者变形”，她认为“叙述者向作者的变形（或反之）。这一过程典型地体现在后现代的元小说中。……叙述者从人物向非个体化的第三人称叙述者的变形（[美]戴卫·赫尔曼主编，马海良译，2002：83）。”同时，这种叙事者身份的多样性使“叙事距离”忽远忽近，读者在阅读过程中的思考、参与和判断无疑会受到冲击，在混乱迷失中往往产生同叙述者相类似的观点。因此，我们所说的“叙事拉近”实际上就是一种叙述者的干预，叙述者通过对故事的干预来拉近与读者间的距离，给读者施加有意或无意的暗示，让读者更加清楚作品的叙述意图。正是由于叙述者身份的多样性，昆德拉的作品在内容上增添了曲径通幽的沉思性，在修辞上则变的复杂而新奇。

（一）叙述者“我”与“我们”

《谁都笑不出来》是昆德拉的一部短篇小说，是小说集《好笑的爱》的首篇。作品蕴含了作者清醒的、觉悟的目光，虽然它尚处于转变的实验之中，但丝毫不显幼稚，可以说是作者成熟的小说处女作。作者呈现给我们的世界是看似可笑的，充满了数不尽的玩笑，围绕着主人公“我”游戏般的行动，爱情的非严肃、权威的可笑、历史的悖论一一剖现在面前。昆德拉的思考给我们的是一条“雾中之路”，而我所能做的只能是用自己有限的视域去摸索前行。

《谁都笑不出来》对昆德拉的创作生涯是极其重要的，接下来对叙述者“我”与“我们”的分析就基于此篇进行。“我”与“我们”作为叙述者，在作品中时常交替出现，很多论者认为二者并没有本质上的区别，然而，结合作品特定的情景，深入的透视会带给我们更多地沉思。沉思的产生，相比而言，叙述者“我们”要比“我”的效果更加强烈，因此，二者的比较或许

会有新的发现。通过“我”与“我们”的深入探讨，作品所具有的沉思之美就会揭开神秘面纱的一角，这有助于对作品整体的沉思性艺术的探究。

1、叙述者“我”

《玩笑》与《好笑的爱》的头两篇是昆德拉仅有的运用第一人称叙述的小说。《谁都笑不出来》采用了第一人称叙事，叙述者“我”同时也是故事的主人公，然而他却是无名无姓的人。正如《阿 Q 正传》中主人公阿 Q，由于他的这种符号化的称谓，从一定层面上来说，就赋予了其身份的独特性，使其成为普遍国民性的代表，每一个人都能在其身上看到自己的影子。昆德拉在《作品与蜘蛛》中也谈到，“假如人物必须与社会身份匹敌，他就得先有一个真名实姓。……有名无姓或有姓无名都不再是姓名，而只是一个符号。……从我最初的几部短篇小说开始，我就有意识地避免给人物加上姓名（[捷克]米兰·昆德拉著，余中先译，2002：167-168）。”

《谁都笑不出来》中，主人公“我”是一个无名无姓的人，通过他的叙述，我们了解到他是一名在布拉格的一所大学里教绘画史的助理教师，他的女友是一位名叫克拉拉的 20 岁的缝纫机厂的职员，而她比他小 13 岁。我们对主人公的了解只能仅此而已，作品接下来展示的是这样一个故事：主人公“我”与女友克拉拉的爱情，夹杂其中的是对扎图莱茨基先生所开的玩笑，而正是由于这一玩笑导致了一切的变故，最终使他失去了爱情、工作，甚至更多。人物的称谓在小说中往往是别具匠心的，不同的称谓会表现不同的身份，体现出人际关系及一定的感情色彩。孟繁华对此说道，“在语言传达中，与人的经验感受有很大关系的，还有个人称问题。有无人称大不一样，不同的人称，感受也不相同（孟繁华，1989：99）。”主人公的这种符号化的称谓，实际上是对传统作品的一大突破，它不再局限于人物特定的身份，它赋予人物更多的功能与指涉，人物不再是某一特定身份的代表，它具有更为普遍的内涵。“为了直达存在主题的核心，而不致使笔力分散，昆德拉对小说中的历史事件和人物采取了一系列的简约化处理，如很多人物没有姓名，而以其年龄、职业甚至代码代之：《搭车游戏》中两个主人公就只是‘小伙子’和‘姑娘’；《让先死者让位于后死者》中的主人公也只是‘他’和‘她’，无名实际是一种共名，隐示了某种共时性的人生现象与存在境况，同时因对人物的剥离而生成了某种‘陌生化’效果（李凤亮，2006：230-231）。”透过人物，给我们更多的是对自身的思考，从而发现人的存在的普遍性。这种符号化使存在的普遍变得更加真实，读者在参与作品的过程中仿佛身临其境，“主人公在行动”又蕴含了“读者在行动”，读者的精神历程就使得作品对人的存在的关注变得更加深邃。

通过上面的论述，结合作者的意图，从故事的开头我们便能感受到作品所具有的叙事风格的独特性。小说中，故事发展采用第一人称来叙述，通过“我”的眼光来展示一切，然而，“我”又不是单纯的叙述者，在叙述故事的同时，“我”又是故事的主人公，作为一位行动者参与其中。

2、叙述者“我们”

在小说叙述中，单数叙述者“我”与复数叙述者“我们”的区分是否有其独特的价值呢？“雅恩所提出的‘集体式聚焦’，包括所谓‘我们——叙述’。在他看来，‘我们——叙述’指的是‘同故事叙述的一种形式，其中叙述者的经验自我属于一组集体的内聚焦者。’……但是，实际上，超越其字面上的意义，‘我们——叙述’很难说是一个突破，因为复数叙述者‘我们’与单数叙述者‘我’几乎不存在本质上的区别。在不少叙事作品中，‘我’与‘我们’实际上是交替使用的（谭君强，2002：103-104）。”上述两位论者的观点，我不敢苟同，而我更倾向于雅恩的观点，我认为对叙述者“我”与“我们”的关注是极具价值的，而作者在

作品中对二者的运用往往是别具匠心的，当然，也不排除在很多情况下二者几乎可以相等甚至替代。

以作品中的两段叙述来做以分析，“（第一段）我们被蒙住眼睛穿越现在。至多，我们只能预感和猜测我们实际上正经历着的一切。只是在事后，当蒙眼的布条解开后，当我们审视过去时，我们才会明白，我们曾经经历的到底是什么，我们才能明白它们的意义。（第二段）那天晚上，我为我的成功而畅饮，我根本没有想到，这竟是我末日的序幕。”这是作品中唯一出现的一次“我”与“我们”的交替运用。小说总共 13 章，而这两段处于第 2 章的开头，也可以说是“我的故事”的真正开始，它给整部小说垫下了一种朦胧的基调，同时又富于一定的暗示性与预见性。它与结尾也有一种相互辉映之美，结尾写道，“我愣在那里，等了好一会儿才明白过来，我的故事（尽管我的四周笼罩着一片冰冷的寂静）并不属于悲剧，倒是个喜剧。这多少给了我一点点安慰。”通过前后对比，可以说作品中“我的故事”的末日不是悲剧，而是具有一定的喜剧性，或许，这种喜剧性本出于一种非严肃的玩笑，“我”的游戏也并不始终由我所掌控，它的发展更多是来自“奇特力量”的引导，我们称其为历史的悖论。不论是故事中的人物，还是故事外的旁观者，谁都笑不出来，因为故事不仅仅是喜剧，它还掺杂了灰色调，是一种“灰色调的喜剧”。

对开头与结尾的对比分析，就此点到为止，而这一对比将有利于对复数叙述者“我们”的进一步理解。“对于‘我们’究竟是谁的语言这一问题，无法作出确切的回答。这个‘我们’是所有那些声音的混合体，因此不是某种特定的可辨声音。它由数种语言重叠而成，反讽性地呈现出不断增生的多重（[美]J. 希利斯·米勒著，申丹译，2002：166）。”把这两段叙述，尤其是第一段，放到整部小说以及前后的对比思考中，可以对“我们”的指涉对象做如下分类：一、仅涉及叙述者，此时可以等同于“我”；二、涉及叙述者以及包括主人公“我”在内的所有故事中的人物；三、涉及叙事者、故事人物以及隐含读者；四、基于此，又涉及隐含作者。

由“我们”到“我”的叙述替换，而在后面故事的发展中“我们”的叙述便没有再出现，并且作品的整体叙述是以“我”的固定式内聚焦的方式展开的，所以，我们可以简单地把第一类归结为仅涉及叙述者。

第二类，又涉及故事人物，首先，对于涉及主人公“我”是易于理解的，因为，随后展开的便是“我的故事”。另外再拿克拉拉、扎图莱茨基先生及其夫人做分析，克拉拉在故事发展中被纠缠于爱情的非严肃之中。因此，在结尾当蒙眼布被撕去之后，她才对主人公评价道，“你是一个老牌的玩世不恭的人。……你这个人，你到处开空头支票，你都无法知道自己开多少空头支票了。”扎图莱茨基先生则被“权威”蒙住了眼睛，他把“我”当作“独一无二的权威”，并不折不挠地迷信于此，他说到，“编辑部的人对我说，一切都将取决于您的意见。假如您看重我的文章，它就会发表。您是我唯一的机会。”孰知，“我”对待权威原本就抱有一种玩笑般的非严肃，最后“我”甚至以游戏来躲避这一抛来的权威，再者，“我”是否够得上称为权威也令人质疑，况且，即使我推荐了论文，编辑部照样可以对此不屑一顾，而最终论文的发表仍会是一个疑问。在故事结尾，令人遗憾的是我们始终没有看到他的清醒，但通过暗示，我们更愿意相信他最终会明白这一切。对于扎图莱茨基夫人，不需多作解释，一听她的言辞，就能深刻地感到蒙在她眼上的布有多么的厚，她说，“五年以来，我从来没有读过一行字，但是，我根本用不着去读，就知道我的丈夫到底是诚实还是不诚实。这些事情凭感觉就能知道，并不需要特地去读。我了解我的丈夫，就像一个母亲了解自己的孩子，我了解他的一切。我知道，他所作的一切，永远都是诚实的。”通过以上分析，至少可以说几个主要人物都能够包括在叙述者“我们”之中，他们或多或少地都经过了由蒙昧无知到清醒明白的转变。

第三类，又涉及了隐含读者，这是更容易理解的，作为读者在阅读作品的过程中首先会受到开头此隐喻性段落的暗示，随后在情节的发展中思维越发朦胧而捉摸不定，最后，在结尾的点化之下，或许读者会变得清醒明白，而这一过程也可看作叙述者“我们”对读者所作的一番历险性考验。

第四类，隐含作者意识的介入，这表现了此段叙述的可靠性，它与作者的道德判断及价值取向有一定的契合，也就是叙述者“我们”是可靠性的叙述者，在此类情况下，隐含作者的价值取向便具有了一定的普遍性，体现了作者对人类存在的一些本质问题的追问，是极具启发意义的。对上述四类做一归结，第一、二类是基于故事之内的，它指涉的是与故事紧密相关的对象；第三、四类又包括了故事之外，它的指涉又增加了隐含读者与隐含作者。由此可见，对复数叙述者“我们”与单数叙述者“我”的详细探讨是颇有意义的，也使我们对作品的理解得到了加深。

(二) 叙述者的复调性与可靠性

复调研究在有关昆德拉的研究中可谓汗牛充栋，而研究大多侧重于结构方面，对叙述者的复调性研究则较为少见。李夫生曾谈及昆德拉的“复调艺术”：“米兰·昆德拉常常将不同时代、不同类型的人物故事顺手拈来，揉进自己的小说中，同时讲述两种甚至几种故事。在其作品中，历史与现实，真实与虚构杂糅在一起，既可随意拆开，也可随意拼装。拆开来是各自独立的故事，组装起来就是一部诗意的‘复调式’小说。由此，我们可以概括出米兰·昆德拉‘复调’叙述的基本特征：（一）在小说多条线索叙述中，各种叙述是一种平行的关系；（二）各种平行叙述在小说主导性问题上联系在一起，在小说的主旨上具有同一性（李夫生，1998：115）。”这里论者所讨论的是昆德拉叙述方式上的复调，平行叙述必然牵涉到叙述者，下面主要从叙述者的角度进行分析。里卡尔称这种平行叙述中的叙述者为的“复调叙述者”，这表现了叙述者在复调叙述中极其重要的地位。

《玩笑》中四个叙述者“我”各自进行叙述，并分别组成一章。他们的叙述相互补充，使事情的真相一一显露，让故事的迷雾得以隐退而渐趋清晰。事情真的像我们所想象的一样真实吗？里卡尔在《关于毁灭的小说》中讲到，“像《玩笑》这样创立‘复调’叙述者在废黜叙事者‘绝对权威’上显然走得更远。自从这很多声音同时叙述的这一刻起，我们有了那么多的解释和形式各异的阐释，有时是互补的，有时是矛盾的，有的知道旁人所不知道的事情，有的想法与他人的完全不同，于是真实——即便仍然是以‘主观’形式出现的真实——四分五裂，消散迷失，只能成为幻觉，或者，在最好的情况下，成为永远无法辨清的谜团（[捷克]米兰·昆德拉著，蔡若明译，2003：394）。”因此，这种复调叙述方式所具有的更多是各种可能性的陈列，读者只能自己在阅读中通过思考、分析去辨认。

胡亚敏根据叙述者对故事的态度将叙述者划分为客观叙述者和干预叙述者，“客观叙述者只充当故事的传达者，起陈述故事的作用，不表明自己的主观态度和价值判断，即使讲到最伤心或最得意之处也保持不介入的态度。……与客观叙述者相反，干预叙述者具有较强的主体意识，它可以或多或少自由地表达主观的感受和评价，在陈述故事的同时具有解释和评价的功能。干预叙述者可以直接对故事中的事件、人物或社会现象发表长篇评论（胡亚敏，2004：47-49）。”

根据“客观叙述者与干预叙述者”的理论，《玩笑》显然属于客观叙述者之列，然而，“复调叙述者”的效力又让其具有了干预的功能，因此，二者的结合便具有了叙述者干预的特效。《玩笑》由七部分组成，一三五部分由路德维克叙述，第二部分由艾莱娜叙述，第四部分

由雅洛斯拉夫叙述，第六部分由考茨卡叙述，最后一部分则由路德维克、艾莱娜、雅洛斯拉夫共同叙述完成。

如何分辨是谁在叙述呢？忽略各部分标题不计，透过叙述者的语言流露，我们也可以感受到叙述者的身份的变迁。因此，叙述者话语的引入成为辨识的关键。先看路德维克：“这么多年后，又竟这么着，我回到了老家。……是的；我去闲逛了。在摩拉瓦河桥上停一会儿，望着河水流去。……我睡了很久，睡得很香。八点以后我醒了。……从考茨卡处回到旅馆，夜已很深。我已想好第二天一早就动身去布拉格，因为这里已无事可做：这一趟来故乡虚有其名的出差到此告一段落（[捷克]米兰·昆德拉著，蔡若明译，2003：3，33，201，299）。”路德维克在一三五七各章的开首叙述，交待了整个故事的脉络，他以“出差”为由，回到阔别已久的老家，这一天发生了很多事，其中大量篇幅是有关他的回忆，第二天感觉无事可做便结束了此次旅行。

艾莱娜：“今天晚上我要早点睡觉，我不知道能不能睡着，反正我要早上床。巴维尔今天下午去了布拉迪斯拉发，我明天一早乘飞机去布尔诺，然后乘汽车。我的小乖乖兹德娜要一个人在家待两天，她对这个倒无所谓，并不非要我们陪着她，至少她不爱跟我在一起，而喜欢巴维尔……。”（[捷克]米兰·昆德拉著，蔡若明译，2003：17）。艾莱娜告诉我们的是，她为要外出两天而激动不已，接下来就是两天中发生的奇遇、艳遇的故事。

雅洛斯拉夫：“我看见田野里一条小路。我看见这条小土路，被农民的大车轧上了许多辙。小路两边草儿青翠欲滴，我忍不住用手去抚摸……”（[捷克]米兰·昆德拉著，蔡若明译，2003：15）。随后的场面表明开首仅仅是他的一场对往昔的追忆之梦，这就让故事中心“众王马队游行”多了一份梦幻的色彩。他为传统艺术的衰落而伤心不已，并试图让儿子继承已有的传统，然而却受到了无情的欺骗。最后，他在音乐演奏的迷狂中心心脏病发而死。

考茨卡：“我们很久没有见面，事实上，我们见面机会一直很少。可这是很奇怪的，因为我常在遐想中和他，路德维克·扬见面，我常常把他当作我最主要的手，把我心里的想法向他倾诉。我已经非常习惯于和一个虚幻的他相处，所以昨天当我突然遇上活生生的血肉之躯的他时，我竟然会呆若木鸡（[捷克]米兰·昆德拉著，蔡若明译，2003：257）。”一次偶遇，让考茨卡回想起他与路德维克·扬的相处，他常常把其当作心里倾诉的虚幻对手。随后，引入的是一个神秘姑娘的故事，以他自己的交往述及此事。

第七章是故事的结局，也是故事中人物的大集合，路德维克、艾莱娜、雅洛斯拉夫纷纷出场，共同担任叙述任务。各自叙述自己的所见、所知、所感，最终形成一种故事发展的合流。四个第一人称叙述者，都在叙述着自己所经历的故事，故事在相互交错中得到确认和补充，同时也出现了一些隔阂与矛盾。面对众多的叙述者，读者应该相信哪一个呢？当然，读者会对其进行权衡、筛选，然而冲突是不可避免的，当出现对同一问题的不同叙述时，读者就会选择一个较为可靠的叙述者。很多论者对叙述者的可靠性进行研究，观点尽管有些差异，但其内核基本一致。《西方文学批评术语辞典》中解释道：“不可靠的叙述者（Unreliable Narrator）指作品中叙述者在理解或报道事实时可能出现差错，而使读者在对人物或情节做出判断时缺乏必要的依据，以致使他们对判断的结论是否合乎作者意图无法肯定（林骧华，1989：28）。”由此可知，辨识叙述者的可靠性需根据叙述者在故事中的表现来论定，叙述者对事实的把握将决定其可靠性。《玩笑》中四个叙述者起到的是一种相互补充的作用，他们让故事的脉络、细节更加清晰，并且四者之间没有本质上的冲突，都基于对事实的丰富拓展，因此，可以说他们都是可靠的叙述者。

(三) 括号加注的艺术

括号加注的艺术在昆德拉的作品比比皆是，无论是倍受其青睐的小说作品，还是改编戏剧《雅克和他的主人》，即使在其评论性著作《小说的艺术》与《被背叛的遗嘱》中也大量出现。J.希利斯·米勒曾说，“脚注、序言、导论、结论——所有这些处于小说正文之外的边缘性只言片语——都以这种或那种方式起到悬置的作用。它们打破了作为小说力量之依托的逼真性幻觉，仿佛作者停止了对叙述者的扮演，走上前来，用自己的声音评论作为艺术品的小说以及小说在读者的真实世界中的作用。搞不清楚这些片断究竟出自何人之手或何人之口。在读者对整部小说做出反应时，它们又起了什么作用？（[美]J.希利斯·米勒著，申丹译，2002：110-111）”相比之下，“括号加注”是属于正文之内，还是正文之外呢？从作品中就可看出，括号加注是处于小说正文之内的。然而，括号加注却起到了同脚注一样的功效，它给人的感觉是作者对叙事的干涉，作者介入到故事中，对故事发表自己的评论。因此，从另一层面讲，括号加注也是“边缘性的只言片语”，也可作为小说正文之外来对待。它是对故事话语的补充，是一种语言的游离。

括号加注的艺术在作品中具有独特的效果，它起到了悬置的功效。在作品中它让叙述者同作者的身份有了模糊交叉，叙述者所知道的已超出了一般的范围，其视角仿佛是全能的、无所不知的。我们会在身份辨识的疑问中迷失，是作者还是叙述者的意图呢？

摘取作品中的一段为例：

“奥尔佳躺在她的床上（隔壁房间的收音机沉默了），对她来说，显然是雅库布杀死了露辛娜，而除了她和斯克雷塔大夫之外，任何人都不知情。他为什么要这样做，她也许永远也不会知道了。她吓得一阵颤抖，浑身不禁起了一层鸡皮疙瘩，但是随后（就像我们所知道的那样，她很善于观察自己），她惊奇地发现，这一阵颤抖是那么的甜美，这一恐惧充满了骄傲。

……

这一切怎么可能就不让我厌烦呢？她想到。怎么可能我就没有（而且我也永远不会）揭发他呢？难道我也一样，我也生活在了正义之外？”

（[捷克]米兰·昆德拉著，余中先译，2004：332）

短短的两段文字中出现了三次括号加注，我们逐一对其分析：第一处，“隔壁房间的收音机沉默了”，这首先表明住在隔壁的雅库布已经离开；其次，是对环境氛围的介绍，表明奥尔佳在冷静的思考；再次，这是事实的陈述，可以看作是叙述者的常规叙事，表明叙述者对叙事环境的把握。假设我们把括号摘掉，这并不影响故事的叙述，括号可以用逗号来替代，叙述没有显出一丝的生涩梗阻。第二处，“就像我们所知道的那样，她很善于观察自己”，这里试图再次用逗号取代括号，结果叙述显得有点不协调，此方案已行不通。显然，这是一句插入式的话语，只有把它当作一种补充说明，叙述才能更加顺畅。前面已经对叙述者“我们”作了深入的分析，这里的“我们”也可作如此对待，它包含了叙述者、作者、读者三个层面的含义，叙述者表现的是其对人物的了解，作者表现的是对人物的评价，读者表现的是对人物的认同。对“我们”的所指只是简单提及，不再展开论述。此处展示的是评论叙述，是故事正文之外插入的“片言只语”。它引发读者对所评论的人物奥尔佳的思考，并且对其进行了如实的界定，这可以帮助读者更好的理解人物。第三处，“而且我也永远不会”，这里的括号也可以用逗号取代，与第一处所不同的是叙述者对“我”的运用。“我”无疑是指奥尔佳，读者会感受到这是她的独白式的话语，是她内心情感的自然流露，表达了她对雅库布强烈的爱憎态度。此段运用了三个疑问句，每个疑问都隐含了肯定的答案，“厌烦、揭发、正义”相对的是：些许的厌烦并不能改变“我”的坚决立场，这也是对正义的回复。“我”对正义表现了决绝的冷漠，永远不会揭发则是这一切的关键，这一态度也让她真正的生活在了正义之外。

上文引用的例子出自《告别圆舞曲》，再来看昆德拉对此作品的评论，“形式之轻和主题之重的结合揭示了我们人间这种种戏剧（在我们床上所发生的一切和在历史舞台上我们所演出的都是一样）毫无意义，到了可怕的地步。”这里也出现了对括号加注的运用，把床上和历史舞台类比，展示了一种调侃的意味，同时也形象地表现出一种“可怕的毫无意义”，给人一种既深刻又生动的印象。这里的括号加注是对“种种戏剧”的解释说明，括号可以用逗号替换，并且二者有种并列的意味，通过形象生动的比喻来展现。

昆德拉的创作，无处不流露出对括号加注的过分青睐。从其小说创作到理论评著，娴熟的运用使其成为了此类中的高手，而其成功运用也为创作增添了不尽的活力，形象生动而寓意深刻的表述使作品具有沉思之美。

二、读者干预

读者的阅读并不是漫无目的的，而是充满了个人的习惯与共同的意图。读者的阅读是个人与集体阅读的结晶，读者个人的习性让其阅读有了个性鲜明之处，共同接受又使其具有集体阅读的共识。读者在阅读过程中会不时地受到干预，同时也会不由自主地对作品的解读进行干预，这种干预与被干预的过程充满了欣喜与诱惑，我把读者的此种鉴赏过程称之为“读者干预”。叙述者干预的定义，很多论者都已论及，与此对应我把读者的复杂鉴赏过程定义为“读者干预”。“读者干预”的定义或许还不够严谨，然而，对于更好的理解读者在作品鉴赏中的作用却大有裨益。

厨川白村认为，通过读者与作者的无意识心理的交流，二者会产生“共鸣地创作”。因此，读者在阅读过程中要不断地进行心理的探路，对作品所蕴含的“生命的内容”进行解读，最终才能对作者的意图有一定的把握和理解。读者阅读时对作品的共鸣，会导致身份的认同，这会引领读者进入不断的意义挖掘之中。作品叙事的迷宫，让读者走入花园路口，路径的选择将读者导入不同的美妙之境。最终读者的阐释与误读，又给作品带来新的生机与意义的拓展。同样，通过读者干预的效力，我们可以感受到作品独特叙述的魅力，作品的沉思之美也赋予了读者不断干预的动力之源。

鉴赏过程的复杂是由几方面组成的，读者会在身份的认同中得到感触，作品会用花园式的路径带来迷惑，同样阐释的丛林也会让人有迷失之感。下面，我们将用读者的眼光去不断探视。

（一）身份认同

昆德拉的作品富含哲理沉思之美，读者会身不由己的投入到故事中去。“大多数文学叙事（当然不包括元小说）都力求建立一种假扮游戏，让读者在游戏的限度之内当真以为某些事件发生了，以为某个叙述声音正在对这些事件进行报道，以为他（读者）能够甚至应该关心事件的施事以及事件的结果，与事件施事发生情感关系等等，从而‘卷入故事里面’（[美]戴卫·赫尔曼编，马海良译，2002：108-109）。”通过故事的参与，读者会在游戏中信以为真，并且会发生种种的情感关系。当深入到故事情节之中，读者会自觉地扮演一定的角色，我们将其称之为“身份的认同”。

身份认同在阅读鉴赏过程中极其重要，它会导致读者在故事中的不同定位，最终会影响读者对人物的接受以及作品的完整理解。同情是否代表认同？马克·柯里谈到身份认同时则认为，“这个观点的含义是，不管他们对一些小说人物是多么友好，读者自身的身份并没有变动。同情只相当于对人物表示友善的感情，而认同则意味着自我认知。差别在于，同情的产生不会深刻地改变世界（[英]马克·柯里著，宁一中译，2003：33）。”我并不完全赞同马克·柯里

的观点，认同在一定层面上是意味着一种自我认知，然而自我认知并不影响读者在作品中身份的定位，读者的同情实际上是一种对人物及故事情节的认同，通过认同读者确立了自己的身份。

《无知》中有这样一段：“不过有一点很清楚，就是成千上万的流亡者，在同一个夜晚，虽然梦境形形色色，但大同小异，做的是同一个梦。流亡者之梦：二十世纪下半叶最奇怪的现象之一。……同一个潜意识导演在白天给她送来故土的景色，那一个个幸福的片段，而在夜晚则给她安排了回归故土的恐怖经历。白天闪现的是被抛弃的故土的美丽，夜晚则是回顾故土的恐惧。白天向她展现的是她失去的天堂，而夜晚则是她逃离的地狱（[捷克]米兰·昆德拉著，许钧译，2004：15-16）。”作品展现出的是一种“集体感受”，流亡者的共同之梦。作者通过“流亡者之梦”，给特定读者群强烈的认同感。特定的读者就是有着一定流亡经历的读者，这样的读者会更加深刻的理解作品。昆德拉作为流亡者中的一员，他深刻地感受到流亡的烦恼与苦楚，他将自己的感受流露到作品之中。当然，我们不能刻意的在作品中寻求作者的身影，这也是昆德拉所厌烦的。然而，通过不同流亡者所做的“同一个梦”，作者暗示的是流亡者身份的认同，同一的身份是造成同一个梦的不可或缺的因素。

读者通过身份定位也会有深刻的感触，有着流亡经历的读者会很快地融入到故事中，并且会产生同情之感，在身份认同中得到满足。一般读者则会在故事发展中不断的受到影响，会不由自主地进入作者所期望的角色，其疑虑也会逐渐被打消。我们借用一个名词：“**自愿中断怀疑**（Willing Suspension of Disbelief）英国诗人、批评家塞缪尔·泰勒·柯勒律治在他的《文学传记》中生造的一个术语，意指所谓‘诗意的真实’赖以产生作用的基础（林骧华编，1989：530）。”“自愿中断怀疑”可以为读者所用，读者在身份认同中疑虑的消除便出于一种自愿，它是读者融入“诗意的真实”的基础，这里可以转换为融入“小说的真实”的基础。读者对故事真实性的确信不疑，可以使其更加容易地融入情节，也能更加深刻的理解作品所蕴含的深意。通过身份认同，读者便能走进流亡之梦的“天堂与地狱”，真正体会到“幸福与恐怖”。就像尤利西斯的回家之路，身份认同也让读者在小说中体验到回家之路的漫长艰险，但家的温馨、惬意却不断吸引读者的前行之路。

（二）花园路现象

昆德拉在其作品中大量运用梦境叙述的方式，梦境的运用让作品富有朦胧迷离之感，给人随意畅游作品的惬意。同时，这种梦境叙述也会让读者在阅读中迷失，读者在梦境与真实的花园路徘徊，每一条小路都通向神秘的未知，每一种开拓都会有不同的失落与惊喜。“从读者的角度看，一个叙事就像一个等待演出的乐谱。批评家们出于方便的原因谈论‘文本的’世界，但是只要这个世界是读者的想象行为的产物，文本就潜在地包含着多个世界，特定信息通过不同方式转化为生动的心灵再现（[美]戴卫·赫尔曼编，马海良译，2002：65）。”因此，可以说每一个读者在阅读结束后，都会获得一个不同的世界，一个充满自己心灵碰撞的想象的世界。

曼福雷德·雅恩认为：“偶然的误读误解是符合常情常理的事情，这一事实在花园路现象中表现得再清楚不过了。简单地说，花园路使优先规则系统失灵，使处理过程受阻或停顿。……读者之所以走入歧途，是因为他预期得到一个合情合理的意义，作为理解者的人总是不愿意接受毫无意义的东西，总是害怕语义的空缺，总是渴望从语篇里抽绎出一个满意的意义，简言之，总是喜欢得到更多的意义乃至最多的意义（Lehnert 1979, 84-85）。不言而喻，得到最大限度的认知回报优先于恪守语句的字面意义（[美]戴卫·赫尔曼编，马海良译，2002：125）。”因此，读者在花园路中的迷失是经常的，读者在阅读的过程中希望寻到自己期待的发展路径，然而这种期待的失落是不可避免的，读者往往会在一些远离主干道的岔路上越走越远。

读者在作品所营造的情境中迷失，梦幻叙述与现实叙述之间“界限”的模糊，这都展现出亦真亦幻的效果。梦的真实性的效果，让读者在阅读中无从辨识，只有从事后的叙述线索中方能彻悟，走出迷宫。《生活在别处》展现给我们的就是一幅迷宫般的图景，诗人雅罗米尔与克萨维尔的篇章的界限出现了交错，“克萨维尔的生活不是一种单纯的从生到死的线性的生活，那根肮脏而漫长的线；他不是‘过’他的生活，而是在睡；在这睡眠之生中，他从一个梦跳到另一个梦；他做着梦，一边做梦一边沉睡，做着另一个梦，仿佛他的睡眠就是一个盒子，在这盒子里总是套进另一个盒子，另一个盒子里再套进另一个盒子，一个接一个，如此继续下去（[捷克]米兰·昆德拉著，袁筱一译，2004：101）。”克萨维尔是小说第二章插入的故事，故事给人恍惚跳跃之感，读者需要不断地追随故事的灵动性。

诗人雅罗米尔与克萨维尔的关系得以清晰显现发生在第七章“诗人死去”，雅罗米尔开始了他的独白想象：

“他想到了克萨维尔：
开始的时候，只有他，雅罗米尔。
接着雅罗米尔塑造了克萨维尔，他的翻版，通过克萨维尔他开始了别样的生活，充满幻想和奇遇的生活。

而此刻，是该消除矛盾的时刻了，消除梦想状态与昨夜的实际状态之间的矛盾，诗歌与生活的矛盾，行动与思想的矛盾。突然间，克萨维尔和雅罗米尔的矛盾也消除了。两个人最终得以合二为一，成为一个生灵。梦想的男人变成了行动的男人，梦想的奇遇成了生活的奇遇。”（[捷克]米兰·昆德拉著，袁筱一译，2004：388）

故事发生到这里，我们方如梦初醒，原来克萨维尔不过是雅罗米尔的一个梦中形象。在梦境与现实的路口，读者会犹豫徘徊，可能会选择梦境之路越走越远，也可能会识破这种叙述的迷雾。当故事告知读者这只是叙事的机巧时，读者会被拉回，从克萨维尔的路上被拉回到雅罗米尔的路上，梦境和现实最终合二为一。

克萨维尔的形象具有什么样的意义呢？“毫无疑问，小说中所出现的任何形象都不仅表示了一种存在，而是同时也显示着一定的意义。……小说中的意象一旦构成象征，那么，意象所暗示的寓意显然已经不是形象的自然性质。相形之下，这种寓意的产生更多地由于作家对于意象的强迫。借助感性形象联想、暗示和传达自然属性之外的抽象的思想和情感，这种努力在原始思维中业已出现（南帆，1987：94-95）。”因此，克萨维尔的形象充满了寓意，他成为读者了解诗人的补充，成为诗人诗歌世界的行动者。更好的理解作品的深意要借助阅读的不断深入，多重阅读具有独特的效果：第一次阅读，在现实与梦幻中迷失，读者信以为真，在真实的梦境中亦步亦趋；第二次阅读，读者对现实与梦境界限的刻意关注，让读者阅读梦境过程中不断进行实时性的反思，一种战胜挑战的心理会让其再次迷失，梦境的真实性效果会大打折扣。第三次阅读，读者又多了一些经验，审慎的思考会不时介入，思考者会为企图成为理想的读者而苦恼。

（三）阐释的丛林

昆德拉在《被背叛的遗嘱》中对小说的价值进行解释，“一部传记的价值，在于它所揭示的事实的新颖与准确。一部小说的价值，则在于揭示某种存在直至那时始终被掩盖着的可能性；换句话说，小说发现的，是在我们每个人身上隐藏着的東西。通常对小说的赞扬之一就是这样说：我在书中的人物身上找到了我；我感到作者就在说我，他认识我；或者以抱怨的形式

说：我感觉自己被这小说攻击了、剥露了、侮辱了。绝不应该嘲笑这一类看似幼稚的评价：它们是小说被当作小说读了的证明（[捷克]米兰·昆德拉著，余中先译，2003：277）。”小说发现“隐藏着的東西”，这就让读者有了极大的兴趣，读者在发现秘密中获得了好奇心的满足，同时也可以在自己的作品中寻到自己的影子。无论赞扬还是抱怨，读者的不同阐释，都会让作品的意义变得更加丰富。

作者、读者、评论家都可以对作品做出阐释，读者往往会在众多的阐释中不知所措。昆德拉对自己的作品进行阐释，认为小说就是思考存在。评论者的阐释则庞杂的多，“政治与性”的观点则是其中较常见的一个。那么评论者的阐释对读者会有怎样的影响呢？“我们必须自己决定什么对我们有用，什么没有用；我们也很可能没有能力决断。但是可以肯定的是只有当‘阐释’根本不是阐释，而只是使得读者掌握他们在其他情况下容易忽视的事实时，这种阐释才是唯一合理的阐释。……当然评论性的书籍和文章的大量出现，会在读者中间造成一种只读评论艺术作品的书而不读艺术作品本身的很坏的趣味；（我已经看到它了）这样就可能是向读者灌输观点，而不是培养他们的鉴赏力（[英]戴维·洛奇编，葛林等译，1987：152-153）。”因此，评论者们要从培养读者的鉴赏力出发，不能过分随意的进行阐释，否则就会走向过度阐释的深渊。

爱玛·卡法勒诺斯认为，“故事是读者在阅读时建构的。读者在阅读过程中建构的每一种故事都是一种配置。读者对事件的阐释，是根据他们在特定阅读时刻所组合的配置与被显示事件之间的关系来进行的。随着故事的发展和延伸，与事件阐释相联系的配置也在扩展。阐释随着阅读而变化，因为配置是变化的（[美]戴卫·赫尔曼编，马海良译，2002：24）。”这里强调的是读者对故事的建构，阐释随着建构的变化而变化。读者阅读的过程，就是自己对故事的重新组装定位的过程，进程中读者的不断阐释使故事内涵更加丰富，当然这里也掺杂了读者个人的情感。

结语

昆德拉带给我们的是思考者的沉思艺术，在《被背叛的遗嘱》作者提到，“后普鲁斯特阶段的最伟大的小说家——我尤其想到卡夫卡、穆齐尔、布洛赫、贡布罗维奇或与我同时代的富恩斯特——对于十九世纪之前的、差不多已被忘得一干二净的小说的美学极其敏感：他们将随笔式的思考引入到小说艺术中；他们使小说构造变得更自由；为离题的神聊重新赢得权利；为小说注入非严肃的与游戏的精神；通过创作无意与社会身份相竞争（以巴尔扎克的方式）的人物来拒绝心理现实主义的教条；尤其是他们不想硬塞给读者一个真实的幻觉，而这硬塞曾是整个小说史下半时的万能统治者（[捷克]米兰·昆德拉著，余中先译，2003：78）。”昆德拉所推崇的小说家，其创作艺术是极具美学价值的，可以用六点来概括：一、随笔式的思考；二、自由的构造；三、离题的神聊；四、非严肃的与游戏的精神；五、无意与社会身份相竞争的人物；六、抛弃真实的幻觉。

在小说创作中，昆德拉在不断实践上面所提及的“小说的美学”。他喜欢“道路小说”的创作模式，对此曾讲到：“‘道路小说’满足于缓慢、绕弯，它经常离题，插入许多插曲和哲学‘暂停’，既不怕所谓的‘偶发’情节，也不怕插曲中衍生出去的岔道。总而言之，仿佛作者和读者都有很多时间可以浪费，从来不算他们的脚步，仿佛他们只乐于随时停下来观察和欣赏沿路的风景（[捷克]米兰·昆德拉著，王振孙、郑克鲁译，2003：388）。”“道路小说”表达了昆德拉的美学观，随笔式的思考、自由的构造、离题的神聊三方面都糅合进条条小道之中，最终形成纵横贯通的叙事网络。非严肃的与游戏的精神表达了作者深刻的人生态度，在作品《谁都笑不出来》中他通过人物之口娓娓道出，“我宣称，人生的意义恰恰在于游戏人

生，假如人生过于懒惰地对待这一切，就必须在轻轻地给它一个小小的推动力。人应该不断地骑上新的种种历险的马背，无畏地驰骋在奇遇的疆场，不然的话，它就会像一个疲惫的步兵，在滚滚的尘埃中拖着沉重的脚步。当克拉拉回答我说，她不想骑上任何历险的马背，我便向她担保，她将永远不会撞上扎图莱茨基先生，也不会遇到他的妻子，我自己选择的冒险驰骋，不用依靠任何人的帮助就可以驾驭（[捷克]米兰·昆德拉著，余中先、郭昌京译，2004：15）。”无意与社会身份相竞争的人物，透过托马斯的洒脱自由、任性而为的生活观与淡泊名利、与世无争的价值观就会有深切体会。昆德拉所推崇的创作美学，也是他不断努力追求的。通过对照，对昆德拉作品的理解会有很大帮助，同时也使本文的叙事研究有了更多的说服力。

昆德拉通过独特的叙事诠释了小说的艺术，我们在叙事的丛林中漫步，不断获得美感享受。其作品的沉思之美，其创作美学的精巧讲究，都通过其独特的叙事完美展现。本文通过叙述者与读者两方面的分析，体现出“干预”所带来的非凡效果。叙述者干预，让我们体会到随笔式的思考与离题的神聊的别具匠心。读者干预，最终让我们在“道路小说”的丛林中不断摸索前行。昆德拉作为一位思考人类存在的沉思者，他通过创作传达了沉思者的独特叙事艺术。对其作品“干预”效力所进行的叙述者与读者的研究，使其叙事艺术中独特的沉思魅力得以展现，这是对叙事分析理论的丰富，也是对作品鉴赏的深入拓展。

参考文献

- [法]贝尔特朗·维贝尔著，秦燕译：《米兰·昆德拉：沉思中的虚构》，当代外国文学，2006年
- [荷]米克·巴尔著，谭君强译：《叙述学：叙事理论导论》（第二版），中国社会科学出版社 2003年
- [加拿大]弗朗索瓦·里卡尔著，袁筱一译：《阿涅丝的最后一个下午》，上海译文出版，2005年
- [捷克]米兰·昆德拉著，蔡若明译：《玩笑》，上海译文出版社：2003年
- [捷克]米兰·昆德拉著，余中先，郭昌京译：《好笑的爱》，上海译文出版社，2004年
- [捷克]米兰·昆德拉著，余中先译：《告别圆舞曲》，上海译文出版社，2004年
- [捷克]米兰·昆德拉著，袁筱一译：《生活在别处》，上海译文出版社，2004年
- [捷克]米兰·昆德拉著，王东亮译：《笑忘录》，上海译文出版社，2004年
- [捷克]米兰·昆德拉著，许钧译：《不能承受的生命之轻》，上海译文出版社，2003年
- [捷克]米兰·昆德拉著，许钧译：《无知》，上海译文出版社，2004年
- [捷克]米兰·昆德拉著，王振孙，郑克鲁译《不朽》，上海译文出版社，2003年
- [捷克]米兰·昆德拉著，郭宏安译：《雅克和他的主人》，上海译文出版社，2003年
- [捷克]米兰·昆德拉著，董强译：《小说的艺术》，上海译文出版社，2004年
- [捷克]米兰·昆德拉著，余中先译：《被背叛的遗嘱》，上海译文出版社，2003年
- [捷克]米兰·昆德拉著，马振骋译：《慢》，上海译文出版社，2003年
- [捷克]米兰·昆德拉著，董强译：《身份》，上海译文出版社，2003年
- [捷克]米兰·昆德拉著，董强译：《帷幕》，上海译文出版社，2006年
- [美]J.希利斯·米勒著，申丹译：《解读叙事》，北京大学出版社，2002年
- [美]戴卫·赫尔曼主编，马海良译：《新叙事学》，北京大学出版社，2002年
- [美]李欧梵：《世界文学的两个见证：南美与东欧文学对中国现代文学的启发》外国文学研究，1985年4期
- [美]韦恩·布斯著，付礼军译：《小说修辞学》，广西人民出版社，1987年

- [美]詹姆斯·费伦著，陈永国译：《作为修辞的叙事——技巧、读者、伦理、意识形态》，北京大学出版社，2002年
- [日]厨川白村著，鲁迅译：《苦闷的象征 出了象牙之塔》，人民文学出版社，1988年
- [瑞士]荣格著，冯川，苏克译：《心理学与文学》，三联书店，1987年
- [英]戴维·洛奇编，葛林等译：《二十世纪文学评论（上）》，上海译文出版社，1987年
- [英]卢伯克，福斯特，缪尔著，方土人，罗婉华译：《小说美学经典三种》，上海文艺出版社：1990年
- [英]罗吉·福勒著，袁德成译：《现代西方文学批评术语》，四川人民出版社，1987年
- [英]马克·柯里著，宁一中译：《后现代叙事理论》，北京大学出版社，2003年
- 艾晓明编译：《小说的智慧》，时代文艺出版社，1992年
- 陈香编著：《犹太名人快读》，中国广播电视出版社，2005年
- 高兴著：《米兰·昆德拉传》，新世界出版社，2005年
- 韩少功著：《阅读的年轮：〈米兰·昆德拉之轻〉及其他》，九州出版社，2004年
- 黄卓越，叶廷芳主编：《二十世纪艺术精神》，河南人民出版社，1992年
- 李夫生：《米兰·昆德拉小说的叙事策略》，外国文学研究，1998年第2期
- 李欧梵著：《中西文学的徊想》，江苏教育出版社，2005年
- 李凤亮，李艳编著：《对话的灵光：米兰·昆德拉研究资料辑要》，中国友谊出版公司，1999年
- 李凤亮著：《诗·思·史：冲突与融合米兰·昆德拉小说诗学引论》，商务印书馆，2006年
- 李凤亮著：《沉思与怀想》，中国社会科学出版社，2003年
- 李凤亮：《接受昆德拉解读与误读——中国读书界近十年来米兰·昆德拉研究述评》，国外文学，2001年第2期
- 李平：《中国人眼中的米兰·昆德拉》，广播电视大学学报（哲学社会科学版），1999年第3期
- 林骧华主编：《西方文学批评术语辞典》，上海社会科学院出版社，1989年
- 吕同六主编：《20世纪世界小说理论经典》，华夏出版社，1995年
- 孟繁华著：《叙事的艺术》，中国文联出版公司，1989年
- 南帆著：《小说艺术模式的革命》，上海三联书店 1987.11
- 彭少健著：《诗意的冥思：米兰·昆德拉小说解读》，西泠印社出版社，2003年
- 盛宁：《关于米兰·昆德拉的思考》，世界文学，1993年第6期
- 谭君强著：《叙事理论与审美文化》，中国社会科学出版社，2002年
- 外国文艺理论研究资料丛书编委会编：《读者反应批评》，文化艺术出版社：1989年
- 吴晓东著：《从卡夫卡到昆德拉：20世纪的小说和小说家》，三联书店，2003年
- 余秋雨著：《观众心理学》，上海教育出版社，2005年
- 件从巨主编：《叩问存在：米兰·昆德拉的世界》，华夏出版社，2005年
- 件从巨：《“存在”之思铸就的形式——论昆德拉小说形式的独特性》，文艺研究，1996年第3期
- 许钧：《流亡之梦与回归之幻——论昆德拉的新作〈无知〉》，外国文学评论，2004年第4期
- 杨乐云：《他开始为世界所瞩目——米兰·昆德拉小说初析》，文艺报，1989年1月7日第6版
- 赵毅衡著：《当说者被说的时候：比较叙述学导论》，中国人民大学出版社，1998年
- 赵稀方：《米兰·昆德拉在中国》，外国文学研究，2002年第3期
- 祖国颂著：《叙事的诗学》，安徽大学出版社，2003年