

ĐẠI HỌC QUỐC GIA HÀ NỘI
TRƯỜNG ĐẠI HỌC KHOA HỌC XÃ HỘI VÀ NHÂN VĂN

ĐINH THỊ THANH HUYỀN

**BIỂU TƯỢNG NGHỆ THUẬT
TRONG TIỂU THUYẾT CỦA ALBERT CAMUS**

LUẬN VĂN THẠC SĨ
NGÀNH: VĂN HỌC NƯỚC NGOÀI
MÃ SỐ : 60 22 30

NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC:
GS. TS LỘC PHƯƠNG THỦY

HÀ NỘI – 2008

MỞ ĐẦU

1. Lí do chọn đề tài

Albert Camus (1913-1960) là một nhà văn lớn của Pháp, những tác phẩm của ông có tầm ảnh hưởng khá sâu sắc đến văn học Pháp nói riêng và văn học thế giới nói chung. Nghiên cứu tác phẩm của ông là một công việc ý nghĩa và thú vị.

Biểu tượng là một mảnh đất màu mỡ dành cho các nhà nghiên cứu và ngày nay, nhìn chung, vẫn đang ngày càng được quan tâm nghiên cứu sâu rộng hơn. Trong *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, tác giả Jean Chevalier đã nhận xét: “Nói là chúng ta sống trong một thế giới biểu tượng thì vẫn còn chưa đủ, phải nói một thế giới biểu tượng sống trong ta.” Tìm hiểu về biểu tượng chính là con đường khám phá thế giới tâm hồn sâu kín và bí ẩn của con người.

Biểu tượng có vai trò rất quan trọng trong các sáng tác của Camus nói chung và tiểu thuyết của Camus nói riêng. Tuy nhiên, từ trước đến nay, chưa có một công trình nghiên cứu chuyên sâu nào về các biểu tượng nghệ thuật trong tác phẩm của ông. Luận văn muốn đóng góp một cách đọc tiểu thuyết của Albert Camus nói riêng, các tác phẩm của Camus nói chung, và cũng hy vọng là gợi ý về một cách đọc tiểu thuyết phương Tây hiện đại.

2. Lịch sử vấn đề

2.1. Lịch sử nghiên cứu biểu tượng/ biểu tượng văn học

Từ xưa đến nay, biểu tượng vẫn luôn là lĩnh vực chứa đựng nhiều bí ẩn và là một khái niệm gây nhiều tranh cãi. Biểu tượng là một vấn đề được hầu hết các ngành khoa học nghiên cứu, nhưng mỗi ngành lại có cách tiếp cận rất riêng của mình. Thậm chí, khái niệm biểu tượng cũng không được định nghĩa một cách thống nhất giữa các ngành; và, như một lẽ đương nhiên, lịch sử nghiên cứu vấn đề này, vì thế, với mỗi ngành một khác.

Riêng trong lĩnh vực văn học nghệ thuật, biểu tượng đặc biệt được khai thác rất nhiều, rất sâu và cũng thể hiện khả năng sáng tạo vô hạn của các nghệ sĩ. Thậm chí, trong tác phẩm của mình, nhiều tác giả còn xây dựng cả khoa nghiên cứu biểu tượng, như nhân vật Robert Langdon trong *Mật mã Da Vinci* (The Da Vinci Code) và *Thiên thần và ác quỷ* (Angels and Demons) của Dan Brown là Giáo sư Biểu tượng Tôn giáo của trường đại học Havard (Trên thực tế, nghiên cứu biểu tượng chỉ là một phần trong chương trình giảng dạy của khoa Nhân học, nó chưa hề được phát triển thành một khoa riêng tại Havard cũng như tại bất kỳ trường đại học nào trên thế giới).

Mặc dù nghiên cứu biểu tượng chưa phát triển thành một ngành/bộ môn khoa học, nhưng hầu như bất kỳ tác giả văn học nào - dù ít dù nhiều - cũng đều sử dụng biểu tượng trong tác phẩm của mình, và khi tiếp cận tác phẩm văn học, độc giả cũng phải “đọc” được cả những biểu tượng mà nhà văn gửi gắm trong đó. Vì vậy, mặc dù chưa trở thành một phương pháp nghiên cứu khoa học chính thức với cơ sở lý luận riêng biệt, hoàn chỉnh, nhưng nghiên cứu các biểu tượng trong tác phẩm văn học vẫn là một cách tiếp cận được nhiều người khai thác và đó cũng là một cách đọc không thể thiếu đối với các tác phẩm có sử dụng biểu tượng. Nếu không hiểu được những biểu tượng như túp lều của bác Tom - tự do và hy vọng - trong *Túp lều bác Tom* (Uncle Tom's Cabin - Harriet Beecher Stowe), như chiếc nhẫn vàng - đam mê quyền lực - trong *Chúa tể những chiếc nhẫn* (The Lord of the Rings - J.R.R. Tolkien), như cá voi trắng - sức mạnh tự nhiên, mục đích của đời người - trong *Moby-Dick* (Moby-Dick - Herman Melville)..., người đọc chưa thể nắm bắt hết được giá trị của tác phẩm.

Tuy nhiên, tại Việt Nam, những nghiên cứu về biểu tượng vẫn còn hạn chế cả về mặt lý luận và thực tiễn, một phần có lẽ các nhà nghiên cứu chưa ý thức hết được tầm quan trọng của nó, hoặc cũng có thể do sự tránh né những tranh cãi sẽ gặp phải khi bàn đến hệ thống khái niệm và phạm trù của khái

niệm này. Các nghiên cứu biểu tượng nghệ thuật trong văn học chủ yếu xoay quanh các biểu tượng trong ca dao và một số biểu tượng trong tác phẩm/hệ thống tác phẩm của một nhà văn, nhà thơ nào đó (như biểu tượng “trăng” trong thơ Hàn Mặc Tử; biểu tượng “tre” trong thơ Nguyễn Duy .v.v.). Tuy nhiên, những nghiên cứu này đa phần đều chưa mang tính hệ thống cũng như chưa thực sự chuyên sâu.

Như vậy, qua những tài liệu bản thân đã cập nhật được, chúng tôi nhận thấy, trên thế giới, vấn đề biểu tượng trong tác phẩm văn học đã được các nhà chuyên môn nghiên cứu và cũng đã trở thành một cách đọc của độc giả, tuy nhiên, hầu hết các nghiên cứu này đều chưa mang tính hệ thống hay chuyên môn. Các nghiên cứu đa phần còn dừng lại ở tìm hiểu ý nghĩa của một/một số biểu tượng trong một tác phẩm cụ thể nào đó, chưa có sự so sánh với cách sử dụng cùng biểu tượng đó (hoặc những biểu tượng tương tự) trong đời sống và các tác phẩm khác. Riêng ở Việt Nam, cách nghiên cứu tác phẩm dưới góc độ biểu tượng càng ít được khai thác hơn.

2.2. Lịch sử nghiên cứu tiểu thuyết của Albert Camus

Có thể nhận thấy rất rõ tác phẩm của Camus xuất hiện khá nhiều, khá sớm và ảnh hưởng không ít đến tình hình văn học Việt Nam (cuối năm 1960, Nguyễn Văn Trung đã giới thiệu truyện ngắn *Người đàn bà ngoại tình*, tác phẩm đầu tiên được dịch ra tiếng Việt của Camus; trong vòng mười năm, từ 1963 đến 1973, mười sáu bản dịch các tác phẩm của Albert Camus - bao gồm cả truyện ngắn, tiểu thuyết, tiểu luận - được xuất bản; tư tưởng hiện sinh - phi lí thể hiện trong các tác phẩm của Camus đã ảnh hưởng sâu sắc không những đến đời sống sáng tác mà cả xã hội Việt Nam thời bấy giờ) nhưng cho đến tận ngày nay, vẫn rất hiếm những công trình khoa học bằng tiếng Việt nghiên cứu các tác phẩm của ông một cách cụ thể và tỉ mỉ. Tư liệu về nhà văn Pháp này chủ yếu vẫn chỉ là một vài bài viết trên các báo, tạp chí hay rải rác trong một số công trình nghiên cứu của các tác giả có tên tuổi.

Công trình nghiên cứu đáng chú ý nhất về tác phẩm của Albert Camus có lẽ là chuyên luận *Tiểu thuyết A. Camus trong bối cảnh tiểu thuyết Pháp thế kỷ XX* của tác giả Trần Đình. Ngoài ra, trong một số công trình như *Tiểu thuyết Pháp thế kỷ XX - Truyền thống và cách tân* (Lộc Phương Thủy) [29], *Tiểu thuyết Pháp hiện đại - những tìm tòi đổi mới* (Phùng Văn Tửu) [30], *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây hiện đại* (Đặng Anh Đào) [13], *Lịch sử văn học Pháp thế kỷ XX* (nhiều tác giả) [22], *Văn học phi lí* (Nguyễn Văn Dân) [12] hay *Văn học phương Tây* (nhiều tác giả) [23]; các tác giả cũng đưa ra những cái nhìn khái quát về cuộc đời, tư tưởng cũng như tác phẩm Camus.

Ngay sau khi Camus công bố *Người xa lạ* vào năm 1942, tháng Ba năm 1943, Jean Paul Sartre viết *Cắt nghĩa Người xa lạ* (Explication de l'Étranger - đã được Trần Đình và Nguyễn Thủy Phương dịch ra tiếng Việt), một trong những bản viết được coi là tinh tế và sâu sắc nhất thuộc các công trình nghiên cứu về *Người xa lạ*. Sartre đã sử dụng *Huyền thoại Sisyphe* như một công cụ đặc lực soi chiếu *Người xa lạ*. Ông khẳng định nhân vật chính của *Người xa lạ* là một nhân vật phi lí và đi vào phân tích ý nghĩa của từ phi lí, bản chất và những biểu hiện của nó. Sartre cũng dành phần lớn bài viết để phân tích đặc điểm nghệ thuật của tác phẩm và cách đọc nhân vật Meursault, so sánh với các tác giả khác như Gide và Kafka, Hemingway. Qua *Cắt nghĩa Người xa lạ*, J.P. Sartre đã khẳng định giá trị nội dung và nghệ thuật của *Người xa lạ* - một “tác phẩm cổ điển, một tác phẩm thuộc loại viết cho sự phi lí và chống lại cái phi lí” (Dẫn theo [18,206]).

Trong cuốn sách *Người xa lạ của Albert Camus - văn bản, người đọc và cách đọc* (*L'Étranger d'Albert Camus - un texte, ses lecteurs et leur lectures*), Brian Fitch đã đưa ra bảy cách đọc *Người xa lạ* của Albert Camus: tiểu sử, chính trị, xã hội, siêu hình, hiện sinh, bản thể luận, tâm lí. Qua các cách đọc đó, B. Fitch đã thể hiện cái nhìn đa dạng về *Người xa lạ* cũng như

về nhân vật Meursault.

Không đi sâu như B. Fitch, Robert De Luppé - qua *Albert Camus* - lại chỉ đưa ra những nhận xét hết sức ngắn gọn về tư tưởng và các tác phẩm của Camus.

Riêng về tác phẩm *Người xa lạ*, Luppé chia tác phẩm thành ba thời điểm: thời điểm thứ nhất là cuộc sống hàng ngày của Meursault - một cuộc sống vô nghĩa, được trải ra một cách u mê, máy móc; thời điểm thứ hai là vụ xét xử mà giữa Meursault và những nhân vật tham gia xét xử như bồi thẩm đoàn, công tố viên... không hề có bất kì điểm tiếp xúc nào; thời điểm thứ ba - nhà tù - là thời điểm Meursault biểu lộ sự phản kháng của anh ta.

Về tác phẩm *Dịch hạch*, Luppé cũng đưa ra những phân tích ngắn gọn về nhân vật Tarrou và Rieux. Trong đó, Tarrou là một người sáng suốt, một nhân vật phi lí; còn Rieux là một vị *Thánh không Chúa*, một bác sĩ chân chính mà sự hành nghề của ông là cuộc chiến chống lại cái chết. Trong phân tích này, Luppé cũng đi qua về hai loại dịch hạch, một loại tấn công cơ thể và một loại là dịch hạch tinh thần như sự căm ghét, ảo tưởng, kiêu căng...

Nhìn chung, giới nghiên cứu trên thế giới đã khai thác các tiểu thuyết của Camus dưới rất nhiều góc độ: phong cách, ngôn ngữ, nhân vật, thiên nhiên, vấn đề chủng tộc v.v. và cũng so sánh Camus với nhiều nhà văn khác, cả cùng thời lẫn không cùng thời với ông, như Kafka, Dostoevsky, Conrad, Pushkin v.v.

2.3. Lịch sử nghiên cứu biểu tượng trong tiểu thuyết của Albert Camus

2.3.1. Các công trình bằng tiếng Việt

Như trên đã nói, trong các nghiên cứu bằng tiếng Việt về tiểu thuyết của Camus, đáng chú ý hơn cả là chuyên luận *Tiểu thuyết A. Camus trong bối cảnh tiểu thuyết Pháp thế kỷ XX* của tác giả Trần Hình. Trong chuyên luận

này, tác giả Trần Hình đã tập trung khai thác một số đặc điểm xoay quanh hai vấn đề truyện kể và kể chuyện (cụ thể hơn là cấu trúc cốt truyện theo kiểu *lưỡng phân* của *Người xa lạ* với sự dồn nén chi tiết và sự thúc đẩy kịch tính góp phần khiến độc giả phải đào sâu, mổ xẻ những gì đang diễn ra trong hiện tại của nhân vật để thấy được tính *nước đôi* trong cách hiểu nhân vật Meursault và thấy được sự không xa lạ trong con người xa lạ ấy. Hay phương thức kể chuyện nước đôi trong *Dịch hạch* đã được Camus “tận dụng đến tận cùng” để “hiện thực mà nhà văn muốn soi sáng sẽ được rõ ràng hơn” [18,102] và chính đó cũng là một đặc điểm tạo nên tính đa thanh cho tiểu thuyết hiện đại. Về *Sa đọa*, tác giả lại chú ý khai thác phương thức kể chuyện độc thoại và từ đó nêu bật đặc điểm của “một thứ hiện sinh mang màu sắc Camus; đào sâu nhất vào bản thể con người, đau đớn trước sự sa đọa của con người trong thế giới hiện đại, nhưng lại luôn tin rằng, bằng sự phản kháng, sám hối con người có thể chiến thắng” [18,125]).

Mặc dù không xác định biểu tượng là đối tượng nghiên cứu trong chuyên luận, nhưng tác giả Trần Hình cũng phân tích sơ qua vai trò của nắng, nóng, mùa hè và mặt trời.v.v. đối với cuộc sống của nhân vật chính trong *Người xa lạ*; theo đó, “nắng” (soleil - từ được Camus dùng 29 lần chỉ tính riêng trong sáu chương đầu) và “nóng” (chaleur) đều “tham dự tích cực vào sự phát triển hành động ở cốt truyện. Meursault chẳng khác nào kẻ tội phạm bị nắng và nóng bủa vây ở khắp mọi nơi” [18,68].

Tác giả Trần Hình cũng đề cập đến hình ảnh “dịch hạch” trong tác phẩm cùng tên: “*Dịch hạch* đồng thời còn có thể hiểu là *nạn xâm lăng, độc tài*. P.Boisdeffre nhận xét: ‘Đây là sự chiếm đóng của quân Đức, với cả một thế giới trại tập trung, đây là bom nguyên tử và bóng dáng của chiến tranh thế giới thứ ba, đây cũng là kỷ nguyên của nhân đạo, kỷ nguyên của nhà nước Thượng đế, của máy móc ngự trị, của chính quyền vô trách nhiệm. Chỉ trong sáu tháng thôi, *Dịch hạch* đã cùng tác giả đi một đoạn đường mà

Malraux với kiệt tác *Thân phận con người* phải mất mười lăm năm. Người ta tìm thấy trong tác phẩm này một chứng nhân cơ bản của thời đại chúng ta...’” [18,94].

Ngoài chuyên luận của tác giả Trần Hình, hầu như vấn đề biểu tượng trong tác phẩm của Camus không được nhắc đến trong các công trình đã được xuất bản của các nhà nghiên cứu khác. Tuy nhiên, trong luận văn *Nghệ thuật tự truyện trong Con người đầu tiên của Albert Camus*, tác giả Nguyễn Thị Thanh Hương đã có những phát hiện thú vị liên quan đến một số biểu tượng trong tiểu thuyết *Con người đầu tiên*: biển, mặt trời, mùa hè, mẹ, người đàn ông đầu tiên. Theo đó, không gian biển cả Algérie là “biểu tượng cho khát vọng tự do và được hài hòa với thiên nhiên của con người”; “chẳng phải ngẫu nhiên mà khi chơi đùa Jacques Cormery và bọn trẻ thường thích tụ tập nhau đi chơi và đi đến cuối cùng của những cuộc chơi ấy bao giờ cũng là biển. Chúng hướng về phía biển như thể tìm đến với tự do, với sự trong lành và tràn ngập nắng gió.” [20,34]. Trong khi đó, ánh mặt trời là “ánh sáng được soi rọi vào những hồi ức của tuổi thơ, là thứ ánh sáng kì diệu có sức mạnh và là biểu tượng của một thế giới cần ngưỡng vọng. Nơi ấy, tất cả những khó nhọc của cuộc sống thiếu thốn được nâng đỡ chở che và soi sáng.” Còn mùa hè là biểu tượng cho sức sống, tuổi trẻ và sự mạnh mẽ: “Trong *Con người đầu tiên* thời gian dường như chỉ xoay chuyển quanh mùa - biểu tượng ấy. Lần trở về của Jacques Cormery cũng là vào những ngày hè nóng bức. Gắn kết với thời thơ bé của Jacques Cormery cũng là cái nóng oi ả và tiếng thúc giục của bà: *A benidor - ngủ trưa*. Mùa hè là một phần hồi ức nhưng cũng đồng thời là nỗi ám ảnh của đời văn Camus.” Một biểu tượng nữa cũng được tác giả Thanh Hương đề cập đến là người mẹ - “người mẹ suốt đời chỉ biết yêu thương và chịu đựng khó khăn chính là nguồn sức mạnh, biểu tượng cho tình yêu, niềm tin, là hình ảnh của Chúa trong Jacques. Người mẹ cũng là biểu tượng của quê hương Algérie luôn chở che

và an ủi Jacques.” Nhân vật chính trong cuốn tiểu thuyết cuối cùng của Camus cũng là một hình ảnh biểu tượng: “Con người đầu tiên Jacques Cormery có thể hiểu là Adam - người đàn ông đầu tiên được sinh ra trên thế giới theo cách giải thích Thiên Chúa giáo và cũng là hình ảnh của Chúa trời. Nó cũng biểu tượng cho khát vọng tự do và khát khao kiếm tìm chân lí của loài người. Song con người đầu tiên, mặt khác, lại tượng trưng cho thân phận của con người trong một thế giới đầy rẫy những điều phi lí.”

Như vậy, trong luận văn của mình, tác giả Thanh Hương đã đề cập đến năm biểu tượng trong cuốn tiểu thuyết cuối cùng của Albert Camus. Tuy vậy, tác giả mới chỉ dừng lại ở chỗ liệt kê và đánh giá khái quát về biểu tượng, chưa có những phân tích cụ thể hay liên hệ với các hình ảnh biểu tượng trong những tiểu thuyết/tác phẩm khác của Camus.

2.3.2. Các công trình bằng tiếng Pháp

Trong *Người xa lạ* của Albert Camus - văn bản, người đọc và cách đọc, B. Fitch đã đưa ra một số ý kiến khá quan trọng về quá trình phát triển của Meursault từ một *đối tượng phi lí* ở phần đầu tác phẩm (một hiện sinh sống với những thói quen, sống một cách máy móc mà trong anh ta, sự phi lí giống như một cố tật bẩm sinh; anh ta không nhận thức được sự tham dự của mình trong thế giới phi lí, và anh ta làm cho cái phi lí sống “không phải bằng sự tu dưỡng tinh thần mà trong sự từ bỏ thân xác của anh ta” {Maquet, dẫn theo [31,65]}) trở thành một *chủ thể phi lí* ở cuối tác phẩm (khi anh ta đã nhận thức được cái phi lí và khi đối diện với cái chết thứ ba trong tác phẩm - cái chết của chính anh ta). Chính khi trở thành một chủ thể phi lí, chính khi đối diện với cái chết, Meursault đã gặp gỡ hình tượng Sisyphé hạnh phúc.

Brian Fitch đã phân tích một số biểu tượng trong tiểu thuyết *Người xa lạ*, đặc biệt là biểu tượng nước và mặt trời. Qua cách đọc tiểu sử, B. Fitch đã tìm hiểu tác phẩm dựa trên thực tế đời sống và tác phẩm của Camus (đặc biệt trong *Bề trái và bề mặt, Huyền thoại Sisyphé*). Ông đã phân tích vai trò

đặc biệt của nước (cụ thể là ba lần đi bơi) trong việc “đánh dấu sự hiện hữu của Meursault” [31,20]; phân tích những tác động tiêu cực của ánh nắng, mặt trời đối với cách cư xử của Meursault (mà sự dửng dưng và hoàn toàn lãnh đạm của Meursault được lí giải là do “cảnh vật mà anh ta sống, tràn đầy ánh nắng” [31,24], “chính cái hư vô nọ chỉ phát sinh ra được trước những cảnh trí bị đè bẹp dưới ánh mặt trời gay gắt” [31,24]); phân tích sự im lặng giữa hai mẹ con; và đặc biệt, B. Fitch nhìn những hành động giao hòa với thiên nhiên của Meursault (nằm dài trên mặt biển, sụp mình trong cát, phơi mình dưới ánh mặt trời) như sự thể hiện của một thứ nhục cảm, một sự phóng dăng.

Trong khi đó, ở cách đọc siêu hình, mặt trời, nắng, gió và biển lại được nhìn nhận như những nhân vật phải chịu trách nhiệm trong vở kịch của định mệnh. Qua cách đọc này, nhân vật Meursault hiện lên như một món đồ trong bàn tay số phận; anh ta bị bủa vây trong một hệ thống “không có một lối thoát khả dĩ nào” [31,51] và “sự tình cờ nhỏ nhất cũng có sức nặng, (vì không một chi tiết nào) không góp phần dẫn dắt nhân vật đến với tội ác và đến với vụ hành hình trung tâm” (Sartre, dẫn theo [31,52]).

B. Fitch cũng có những phát hiện độc đáo khi để ý thấy hầu hết những bức chân dung của người khác qua cái nhìn của Meursault đều thiếu đôi mắt - cửa sổ tâm hồn; hay khi ông phát biểu về mối liên hệ giữa nước và mẹ, mặt trời và cha: “Cũng như trong những tín ngưỡng và huyền thoại truyền thống, biển trong Camus sở hữu những đặc tính của mẹ: phì nhiêu, cuộc sống, tự do, tình yêu, tính dục, sự tái sinh, nhưng nó cũng đại diện cho cái chết. Về phần mình, mặt trời sở hữu toàn bộ những đặc điểm thuộc người cha: nó giao phối với biển và đất, nó là hình ảnh của sự thật, nó chiếu sáng và phá hủy” (Viggiani, dẫn theo [31,80]).

Trong bài nghiên cứu “Xung quanh một số văn bản ít được biết tới” (*Autour de quelques textes peu connus*) [35], tác giả Fernande Bartfeld đã

giới thiệu bài viết *Dịch hạch làm rối tung mọi việc* (La peste brouille les cartes) của Albert Camus đăng trên tạp chí *Valeur* - một tác phẩm sau này đã được Camus tham khảo để viết *Dịch hạch*. Trong ba trang sách, Camus đã viết về sự kiện dịch hạch quét qua thành phố Oran, và Bartfeld cùng độc giả có thể nhận thấy “...dịch hạch và ý nghĩa biểu tượng của nó là tư tưởng trung tâm của Camus thời kì này. Trong những năm 1945 - 1946, Camus đã nhận thức được hiểm họa và sự cần thiết phải tranh đấu.”

André Abbou trong *Dưới ánh mặt trời của cha và lịch sử* (Sous le soleil du père et de l'histoire) [35] đã khẳng định “dịch hạch ra đời như nhân tố lan truyền và hủy hoại, cái xấu tiềm ẩn khiến con người buộc phải sống cuộc đời ngoài lề, tan tác và khổ nhục. Nó tô điểm cho thế giới rồi bóp méo thế giới, làm đảo lộn trật tự trước đây. Nó tạo ra sự chia cách và xử tử điều đó như một quy luật sống mới. Như vậy, cuộc kiếm tìm sự thống nhất đã hình thành.

Cả người viết lẫn nhân vật đều tham gia cuộc phiêu lưu và cuộc chiến với cảm giác về một thứ gì đó đã mất. Cuộc kiếm tìm của người viết dường như là để hàn gắn, nếu không thì cũng là để tái hợp lại những đại diện tâm lý của bản thân mình. Stephan và Grand đã mất Jeanne cùng bầu không khí huyền ảo của những đêm Noel, Tarrou đã mất vẻ ngây thơ cùng người mẹ, Rieux mất vợ cùng nhu cầu hạnh phúc, Rambert đã mất cảm giác với cuộc sống, Paneloux đã bỏ lại sau lưng niềm tin về một trật tự thần thánh thống nhất, viên thẩm phán Othon đã mất đi niềm vui chinh phục những kẻ tội đồ. Một vài người không tìm lại được gì cả và không thấy đâu là điều giúp họ cân bằng trong tương lai, họ sẽ trở nên nhạy cảm với mọi rắc rối và sẽ biến mất: Stephan biến mất vì tự vẫn, Tarrou và Paneloux biến mất vì vi khuẩn bệnh.”

Cũng trong công trình này, André Abbou đã chỉ ra những dấu hiệu để liên tưởng giữa dịch hạch và chiến tranh: “tình trạng phong tỏa, những con hào, những hố chôn người tập thể, những chiếc quan tài bị lèn cứng, các vụ

nổ, tro xám, bùn lầy.v.v. ” Thêm vào đó, là thanh gổ quay tít phía trên thành phố và tiếng rít đi kèm như hình ảnh của quả trái phá chết người, tiếng kêu của bầy chuột cống, tiếng kêu của những người bệnh, tiếng rên xiết, nhiễm trùng, những chiếc xe điện chở người chết, bầu trời xám xịt, cái nóng xám xịt, khuôn mặt xám xịt của cậu con trai Othon, vẻ xám xịt của những tử bệnh, những xác chết màu gỉ sắt .v.v.

Trong bài viết *Con người và tự nhiên* (L’Homme et La Nature) [42] đăng tải trên trang web www.french.poroma.edu, Nick Bartlett và Ellen Wilson đã so sánh giữa hai tác phẩm *Sa đọa* (La Chute) của Albert Camus và *Kẻ vô luân* (L’Immoraliste) của Adré Gide để rút ra những khác biệt - đặc biệt là trong vai trò của nước - giữa các nhân vật chính trong hai cuốn tiểu thuyết này dựa trên những khác biệt trong lựa chọn cuộc hành trình của họ, vì “nơi các nhân vật sinh sống nói với chúng ta rất nhiều điều về cái họ kiếm tìm trong cuộc sống”.

Trong *Kẻ vô luân*, đôi vợ chồng mới cưới Michel và Marceline đã rời xa xã hội châu Âu để đến châu Phi, đến với khí hậu nhiệt đới và không gian sáng sủa - một địa điểm lí tưởng để trải nghiệm cuộc sống hôn nhân mới mẻ. Tại nơi đây, Michel đã tận hưởng những ân sủng của tự nhiên - đặc biệt là nước. Với Gide, nước đại diện cho sự chấp nhận của thiên nhiên. Michel coi nước như một lời chào đón. Anh ta nghĩ rằng thiên nhiên có sức mạnh vô cùng lớn lao, và nước là thứ tinh khiết nhất và đậm tính tự nhiên nhất. Khi Michel mắc bệnh, thiên nhiên châu Phi đã trở thành liều thuốc hữu hiệu cho anh ta. Michel đã bị cuốn hút bởi cảm giác tự do và vẻ đẹp mà châu Phi mang đến cho anh ta. Lần đầu tiên trong đời, tự nhiên trở thành một thứ quan trọng đối với anh ta. Anh ta học được cách đánh giá vẻ đẹp của đất, và đồng thời, bắt đầu cảm nhận được sự tự do, xa rời những quy tắc xã hội. Nước đã trở thành biểu tượng cho sự ra đời, sức khỏe, sự xuất thân. Nước còn được miêu tả với tính nhục dục. Tại châu Phi, trẻ em và nước liên kết

với nhau, và Michel có thể làm những gì anh ta muốn. Anh ta có thể dành thời gian cho những cậu bé mà không sợ phản ứng của xã hội.

Khi hai vợ chồng Michel rời châu Phi trở về Morinière (Normandy, Pháp), nước vẫn là biểu tượng cho sự tự do. Khi ở gần nước, Michel có những mong muốn vốn không được chấp nhận trong xã hội.

Trong khi đó, ở *Sa đọa*, nhân vật chính Clamence đã chuyển từ Paris đến sống tại Amsterdam vì thành phố Hà Lan này dường như rất thích hợp đối với một người muốn chôn vùi quá khứ của mình và phán xử người khác. Amsterdam phù hợp vì nó là một thành phố có nhiều nước, và nước đóng vai trò quan trọng trong *Sa đọa*. Camus đã sử dụng nước để mang đến cho tác phẩm một nét mỉa mai. Nó là sự giễu nhại cách sử dụng tiêu biểu của nước trong văn học - biểu tượng cho sự rửa tội. Trong *Sa đọa*, nước là biểu tượng cho tội lỗi của con người và Camus đã chế nhạo phương diện tôn giáo liên quan tới nước. Trước hết, nhân vật chính của ông mang cái tên của một vị thánh “Jean-Baptiste”, nhưng anh ta lại không phải người trung thực. Trong tác phẩm, Jean Baptiste Clamence cũng đã có những so sánh giữa chính mình và Chúa. Sự so sánh này chính là thông điệp tác giả muốn gửi đến với độc giả: Chúa không tồn tại. Vì vậy, cũng có lý khi nước, một biểu tượng tôn giáo, đối với Camus, lại là một biểu tượng cho tội lỗi. Camus đã sử dụng hình ảnh nước trong tác phẩm để phê phán ý tưởng rằng Chúa trời, hay nước trong ý nghĩa tôn giáo, có thể tha thứ cho tội lỗi của con người. Camus đã ám chỉ rằng có những thứ quá xấu xa đến nỗi nước hay Chúa cũng không thể tẩy rửa được. Trước hết, ông viết rằng nước là thứ bẩn thỉu, và nó ẩn tàng cái chết chứ không phải sự ra đời. Theo Camus, những con kênh không phải nước thanh khiết, mà nó là thứ nước của xã hội, vì chính con người đã làm ô nhiễm nước của tự nhiên. Jean-Baptiste đã giải thích điều này khi nói đến cách làm trong sạch xã hội.

Trên trang web *Scholieren.com* [48], tác giả đã kết luận Meursault là

nhân vật có nhiều suy nghĩ cực đoan. Anh ta có những suy nghĩ kì lạ về thế giới, chấp nhận tất cả những gì xảy ra và cố gắng hạnh phúc với những điều nhỏ bé trong cuộc sống. Tác giả tán thành triết lí của Camus trong tác phẩm, “cái ý nghĩ rằng người ta có thể cảm thấy luôn hạnh phúc khi người ta chấp nhận tất cả những gì xảy ra. Nhưng cái cách mà Meursault nhìn sự vật cũng là một suy nghĩ rất âm ảm.” Và theo tác giả, hình tượng một Meursault không cảm xúc, có thể giết người một cách lạnh lùng quả thật là phi nhân văn. Theo tác giả, tư tưởng chủ đạo trong cuốn tiểu thuyết là tư tưởng hiện sinh. Người ta phải chấp nhận tất cả những gì sẽ đến, cho dù là cái chết, để được hạnh phúc. Tất cả mọi người đều phải chết, nếu không phải ngày này thì là ngày khác, người ta phải sống cuộc sống này cho đến tận cùng. Cũng theo tác giả của bài viết này, trong *Người xa lạ*, sự nghèo khổ cũng là một chủ đề quan trọng. Sự nghèo khổ là con đường đến với hạnh phúc. Khi một người nghèo khổ, anh ta có thể sống hạnh phúc trong khi không có gì cả. Tồn tại là sự lựa chọn rất quan trọng, những người nghèo khổ sống trong một thế giới không nặng về vật chất. Trong *Người xa lạ*, mặt trời là biểu tượng phù hợp với sự nghèo khổ. Sự nghèo khổ khiến cho người ta thấy vẻ đẹp và tầm quan trọng của tự nhiên. Tự do (bởi sự nghèo khổ) và vẻ đẹp của thiên nhiên (mặt trời) đã làm cho Meursault thành người xa lạ. Tác giả cũng nhận xét cái tên Meursault của nhân vật chính đọc lên hơi giống *Meurt Seul*: “Trong cuộc sống này không gì người ta có thể mang đi khi người ta chết. Chúng ta sẽ để lại tất cả khi chúng ta chết, ngay chính cơ thể chúng ta, chúng ta chết một mình.” (*Dans cette vie, il n’y a rien que on peut porter quand on meurt. On laisse tout quand on meurt, même notre corps, on meurt seul*).

2.2.3. Các công trình bằng tiếng Anh

Trong đề tựa cho *Người xa lạ* (The Outsider) xuất bản tại Anh, Peter Dunwoodie đã chứng minh Meursault không phải *người xa lạ* (trong công

việc, các mối quan hệ...). Nhưng ở một góc độ khác, qua lời nói và thái độ của chính Meursault, anh ta rõ ràng là một người xa lạ, thách thức những qui ước và giá trị thông thường.

Peter cũng khẳng định Meursault không phải một người máy thiếu cảm xúc hay xét đoán. Tuy nhiên, mối quan tâm hàng đầu của anh ta là cái trước mắt, sự mãn nguyện của anh ta thuộc về khoái cảm. Chính thế giới tự nhiên là nguồn của mọi niềm vui thích; và Marie, dù ở trong biển, trên cát hay trong vị muối vương trên gỏi, về cơ bản, chính là hiện thân của những yếu tố tự nhiên đó. Bên cạnh việc phân tích cuộc sống phi lí của Meursault, Peter cũng biện hộ cho những hành vi tội ác của anh ta: “Meursault không biết nghĩa của từ *lỗi lầm* và rất khó chấp nhận thực tế rằng anh ta *có tội*; không phải vì anh ta không hiểu các khái niệm, mà vì anh ta bác bỏ các hệ thống giá trị cơ bản được dựa vào. Nếu Meursault gây ấn tượng đối với những người quan sát như là kẻ dửng dưng và phi đạo đức, không phải vì anh ta là một người xa lạ thờ ơ, không xúc cảm mà vì anh ta sống trong một hệ thống giá trị hoàn toàn khác biệt; một người mà ở anh ta quá khứ (sự hối tiếc) và tương lai (hi vọng) đều vô nghĩa. Meursault là hiện thân của một hệ thống chuẩn mực khác vốn làm xói mòn nền tảng của sự kết tội anh ta” [7,xix].

Trong *Albert Camus - Tiểu sử* (Albert Camus - a biography), tác giả Herbert R. Lottman đã viết khá kỹ về hoàn cảnh ra đời các tác phẩm của Camus cũng như trần trở và những ý nghĩa mà ông muốn gửi gắm trong từng tác phẩm đó. Theo nghiên cứu của Lottman, tháng Tám năm 1956, Camus đã phát biểu trên *Le Monde* rằng tác phẩm mới của ông (*Sa đọa*) sẽ được lấy tên là *Một nhân vật của thời đại chúng ta* (Un Héros de notre temps). Camus cũng từng nghĩ đến nhan đề “Tiếng kêu”, nhưng do trùng tên với một bộ phim của Antoninini nên phương án này đã bị hủy bỏ. Theo Camus: “người đàn ông phát ngôn trong *Sa đọa* đã tự giải bày một sự thú tội đã được thu xếp trước. Bị lưu đày ở Amsterdam trong một thành phố của

kênh rạch và ánh sáng lạnh lẽo, nơi anh ta đóng vai trò của một nhà khổ hạnh và nhà tiên tri, vị cựu luật sư này chờ đợi những thánh giả sẵn sàng lắng nghe anh ta trong quán rượu tối tăm. Anh ta có một trái tim hiện đại, điều đó có nghĩa là anh ta không thể chịu nổi việc bị phán xét. Vì vậy, anh ta vội vã xét xử mình, nhưng là để phán xét người khác tốt hơn. Tắm gương để anh ta soi mình rớt cuộc cũng được trưng ra cho người khác. Sự thú tội bắt đầu từ đâu, sự buộc tội bắt đầu từ đâu? Người phát ngôn trong cuốn sách này đang tố cáo chính mình hay tố cáo thời đại của anh ta? Anh ta là một trường hợp đặc biệt, hay là con người của thời đại?” [36,592].

Như vậy, có thể thấy, ở Việt Nam, chưa có nhiều công trình nghiên cứu các tác phẩm của Albert Camus cũng như vấn đề biểu tượng trong tiểu thuyết của ông. Còn trên thế giới, trong phạm vi những tư liệu chúng tôi có trong tay, có thể thấy rằng, mặc dù có nhiều nghiên cứu về tác phẩm của Camus nói chung nhưng riêng về biểu tượng trong tiểu thuyết của ông cũng chưa nhận được sự đầu tư xứng đáng. Những bài báo, tiểu luận và các phân tích rải rác trong những công trình nghiên cứu chuyên sâu tuy không ít nhưng cũng chủ yếu tập trung vào một số biểu tượng đơn lẻ quen thuộc: biển, nước, mặt trời, dịch hạch...

3. Giới hạn vấn đề

3.1. Giới hạn khái niệm

3.1.1. Tiểu thuyết của Camus

Trong luận văn này, chúng tôi chọn nghiên cứu ba tác phẩm của Camus. Tuy nhiên, ba tiểu thuyết này đều bị chi phối bởi tính nước đôi xét trên phương diện thể loại. *Người xa lạ* được gọi là truyện kể, *Dịch hạch* là kí sự còn *Sa đọa* là tự truyện. Nhưng, dựa trên định nghĩa trong cuốn *150 thuật ngữ văn học* [8] - tiểu thuyết là “tác phẩm tự sự, trong đó sự trần thuật tập trung vào số phận một cá nhân trong quá trình hình thành và phát triển của

nó, sự trần thuật ở đây được khai triển trong không gian và thời gian nghệ thuật đến mức đủ để truyền đạt ‘cơ cấu’ của nhân cách”; và “thước đo đích thực của tiểu thuyết không phải sự hoàn tất hay mở ngõ của cốt truyện, mà trước hết ở tính chất của sự miêu tả cuộc sống với tư cách là một quá trình” - chúng tôi có thể khẳng định cả ba tác phẩm trên đều thuộc thể loại tiểu thuyết. Vì vậy, chúng tôi xác định *Người xa lạ* là tiểu thuyết - triết lí, *Dịch hạch* là tiểu thuyết - kí sự còn *Sa đọa* là tiểu thuyết - tự truyện.

3.1.2. Biểu tượng và biểu tượng nghệ thuật

Như trên đã nói, biểu tượng là một lĩnh vực chứa đựng nhiều bí ẩn. Cho đến nay, vẫn còn rất nhiều ý kiến bất đồng về vấn đề này. Việc đi tìm một định nghĩa thống nhất hay một cách hiểu chung về biểu tượng, mặc dù không phải nhiệm vụ bất khả thi, nhưng cũng hoàn toàn không hề đơn giản và nhanh chóng.

Theo *Từ điển tiếng Việt* [25] thì biểu tượng là: 1. Hình ảnh tượng trưng; 2. Hình thức nhận thức cao hơn cảm giác, cho ta hình ảnh của sự vật còn lưu giữ trong đầu óc sau khi sự vật không còn tác động vào giác quan ta.

Theo *Britannica Encyclopedia* [37], biểu tượng là “một yếu tố thông tin được dùng để mô tả một cách đơn giản hay để đại diện cho một tập hợp sự vật, con người, nhóm hay ý tưởng. Biểu tượng có thể được thể hiện bằng các hình hình học như chữ thập cho đạo Thiên chúa, chữ thập đỏ hay vàng trắng khuyết cho các trung tâm cứu hộ của các nước theo Thiên Chúa giáo và Hồi giáo; một cách tượng trưng, như những nhân vật Marianna, John Bull, và Chú Sam lần lượt đại diện cho nước Pháp, nước Anh và nước Mĩ; chúng có thể liên quan đến các chữ cái, như chữ K cho nguyên tố hóa học kali; hay chúng có thể được gán một cách ngẫu nhiên như biểu tượng toán học số tám nằm ngang cho vô cùng hay biểu tượng \$ cho đô la.”

Theo cách định nghĩa trong *Văn hóa học* [11], biểu tượng là “ngôn ngữ

của cái bất khả tri giác”, là “dấu hiệu được phô bày ra bên ngoài để nhận biết sự sở thuộc cộng đồng”.

Theo *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới* [10], khởi nguyên, biểu tượng (symbole theo tiếng Pháp, symbol theo tiếng Anh) là dấu hiệu để nhận ra nhau, “là một vật được cắt làm đôi, mảnh sứ, gỗ hay kim loại. Hai người mỗi bên giữ một phần, chủ và khách, người cho vay và người đi vay, hai kẻ hành hương, hai người sắp chia tay lâu dài... Sau này, ráp hai mảnh lại với nhau, họ sẽ nhận ra mối dây thân tình xưa, món nợ cũ, tình bạn ngày trước. (...) Biểu tượng chia ra và kết lại với nhau, nó chứa hai ý tưởng phân li và tái hợp; nó gọi lên ý một cộng đồng, đã bị chia tách và có thể tái hình thành. Mọi biểu tượng đều chứa đựng dấu hiệu bị đập vỡ, ý nghĩa của biểu tượng bộc lộ ra trong cái vừa gãy vỡ vừa là nối kết những phần của nó đã bị vỡ ra.

Lịch sử của biểu tượng xác nhận rằng mọi vật đều có thể mang giá trị biểu tượng, dù là vật tự nhiên (đá, kim loại, cây cối, hoa, quả, thú vật, suối, sông và đại dương, núi và thung lũng, hành tinh, lửa, sấm sét v.v.) Theo Pierre Emmanuel, ta có thể hiểu vật ở đây *không chỉ là một sinh thể hay một sự vật thực, mà cả một khuynh hướng, một hình ảnh ám ảnh, một giấc mơ, một hệ thống định đề được ưu tiên, một thuật ngữ quen dùng v.v. Tất cả những gì cố định năng lượng ấy vì lợi ích riêng của mình đều nói với tôi về con người, bằng nhiều giọng, ở những cao độ khác nhau, dưới vô số hình thức và thông qua những vật trung gian khác nhau mà chú ý, tôi sẽ nhận ra rằng chúng sẽ nói tiếp nhau trong tâm trí tôi bằng con đường biến thái* (ETUP, 79). Ngay từ đó, biểu tượng hình thành *một vé rõ ràng có thể nắm bắt được, gắn liền với vé khác, không nắm bắt được.*”

Theo *Dẫn giải ý tưởng văn chương* [9], “biểu tượng là sự thể hiện gián tiếp một ý tưởng bằng một hình ảnh hay câu chuyện có một nội dung tương tự với ý tưởng ấy” (Lautréamont), “biểu tượng là một sự so sánh kéo dài mà người ta chỉ cho chúng ta phân kết thúc thứ yếu của sự so sánh ấy” (J.

Lemaitre).

Trong khuôn khổ luận văn này, chúng tôi sẽ không đi sâu nghiên cứu biểu tượng theo nghĩa rộng cũng như sẽ không phân tích những đúng/sai, hợp lý/không hợp lý trong các cách định nghĩa và xác định nội hàm khái niệm biểu tượng mà chúng tôi sẽ chỉ chuyên sâu vào vấn đề biểu tượng nghệ thuật - cụ thể hơn là biểu tượng nghệ thuật trong tác phẩm văn học - và chúng tôi sẽ khai thác biểu tượng theo hướng là hình ảnh tượng trưng, hay nói cách khác, biểu tượng là những hình thức dùng hình này để tỏ nghĩa nọ, dùng một hình ảnh cụ thể để nói lên một ý niệm trừu tượng.

Trong văn học nghệ thuật, biểu tượng gắn gũi với hình ảnh về mặt chức năng và nội dung. Tự bản thân chúng, các hình ảnh không được sử dụng như biểu tượng; chúng trở thành biểu tượng khi được đặt trong môi trường phù hợp. Những hình ảnh truyền thống như khu vườn, núi, thung lũng v.v. đều trở thành biểu tượng trong các môi trường sống của chúng. Một khu vườn chỉ là khu vườn, cho tới khi trong đó xuất hiện một người đàn ông, một người đàn bà và con rắn thì nó đã trở thành vườn địa đàng, hay thiên đường trên mặt đất. Một hòn đảo cũng chỉ là một phần đất liền được bao quanh bởi nước, cho đến khi John Donne nói “không ai là một hòn đảo”, nó đã trở thành biểu tượng cho sự cô độc, tự cung tự cấp.

Một hình ảnh có thể mang nhiều ý nghĩa biểu tượng, cũng như nhiều hình ảnh khác nhau có thể được sử dụng để chuyển tải một ý nghĩa biểu tượng giống nhau. Biểu tượng là yếu tố động, luôn thay đổi, tùy thuộc vào ảnh hưởng của tri giác tác động cũng như tùy thuộc vào trí tưởng tượng của mỗi cá nhân. Đồng thời, ý nghĩa của biểu tượng có sự khác biệt qua không gian và thời gian. Một ví dụ khá thú vị cho sự khác biệt ý nghĩa của biểu tượng dựa trên sự khác biệt về không gian và nền văn hóa là biểu tượng chiếc gương. Trong văn hóa Nhật Bản, gương được coi như sự phản chiếu của sự thật, tính chân thực, nội dung của trái tim và ý thức; sự trong suốt của

bề mặt tấm gương và sự rõ ràng của các hình phản chiếu là sự toàn thiện, khuyến khích con người xua đuổi các đám mây đam mê gây méo mó ra khỏi tâm trí mình. Tuy nhiên, trong văn hóa một số nước Trung Đông và nhiều nước phương Tây, mỗi tấm gương lại là một cánh cửa đưa đến một thế giới khác, là con đường dẫn trực tiếp tới hang động của phù thủy - ma cà rồng nổi tiếng Lilith; vì vậy người ta cho rằng các phù thủy thường dùng gương để triệu tập các thế lực ma quái.

Không chỉ không gian mà thời gian cũng là một yếu tố dẫn đến sự thay đổi ý nghĩa của biểu tượng. Cần phải thấy rằng, biểu tượng nghệ thuật luôn có xu hướng cách tân, hoặc là bổ sung ý nghĩa cho những biểu tượng cũ hoặc phát sinh những biểu tượng hoàn toàn mới. Ví dụ như, suốt một thời gian dài, những nữ phù thủy là hiện thân của ham muốn, sợ hãi và những xu hướng khác của tâm thức xung khắc với cái tôi của chúng ta; là đại diện cho cái xấu xa, cho sức mạnh của bóng tối. Nhưng, theo thời gian, trong văn học đã xuất hiện hình ảnh những phù thủy trung tính hoặc phù thủy thiện, và biểu tượng phù thủy-cái xấu xa đã dần dần bị mờ nghĩa và cuối cùng chết hẳn.

Chính vì thế, muốn hiểu được biểu tượng, nhất thiết phải đặt nó vào trong môi trường sống của nó.

Đối với các biểu tượng văn học, môi trường của nó trước tiên là tác phẩm. Các nghệ sĩ thường xuyên sử dụng những hình ảnh mang ý nghĩa biểu tượng, và sự lặp đi lặp lại các hình ảnh biểu tượng đó trong tác phẩm đã tạo ra một hiệu quả nhất định đến người đọc, để người đọc tiếp nhận và phát triển nó. Sống trong môi trường chung văn hóa, thời đại, biểu tượng tồn tại trong một môi trường không bao giờ mất đi: chính thể tác phẩm, nên cho dù thời đại sản sinh ra nó đã lùi sâu vào quá khứ, nó vẫn sống động trong tác phẩm với rất nhiều mối quan hệ, ý nghĩa của nó vẫn được cảm nhận và lí giải không mấy khó khăn. Tuy nhiên, theo thời gian và qua không gian,

những biểu tượng đó cũng có thể và chắc chắn sẽ được liên tục bổ sung ý nghĩa mới. Chính vì thế, dù tồn tại trong một môi trường không thay đổi theo thời gian và không gian - chính thể tác phẩm - nhưng ý nghĩa biểu tượng trong tác phẩm hoàn toàn không cố định, không “chết” mà vẫn luôn phát triển và kích thích trí tưởng tượng cũng như khả năng sáng tạo của độc giả. Có một thực tế là có những biểu tượng được hình thành trong quá trình tiếp nhận, không hề phụ thuộc vào ý kiến chủ quan của tác giả. Như trong trường hợp tiểu thuyết *Chúa tể những chiếc nhẫn* được Tolkien sáng tác trong thời kì Chiến tranh Thế giới II. Bất chấp tác giả khẳng định nó chỉ là một sản phẩm giải trí cho trẻ em, người ta vẫn kiên quyết cho rằng nó là biểu tượng cho cuộc chiến của quân Anh chống lại quân phát xít.

Như vậy, tiếp thu thành quả của các nhà nghiên cứu và dựa trên những tìm hiểu của bản thân, chúng tôi tạm thời đưa ra một cách hiểu về biểu tượng nghệ thuật trong các tác phẩm văn học, theo đó: *biểu tượng nghệ thuật trong tác phẩm văn học là những ký hiệu ngôn ngữ được lặp đi lặp lại nhiều lần, có khả năng biểu hiện những ý nghĩa sâu sắc; mỗi biểu tượng nghệ thuật đại diện trước hết cho chính bản thân nó rồi sau đó mới đại diện cho một cái gì đó ngoài nó; mỗi biểu tượng đều có tính ổn định tương đối về mặt ý nghĩa.*

Cũng giống như định nghĩa về biểu tượng, và thậm chí còn phức tạp hơn, cách phân chia các loại biểu tượng vẫn là vấn đề chưa tìm được sự đồng thuận rộng rãi.

Theo B. Wu, trường trung học Murry Bergtraum, New York [54], biểu tượng được chia làm hai loại: biểu tượng theo quy ước (conventional symbol - biểu tượng được chấp nhận và sử dụng rộng rãi bởi nhiều nhà văn, ví dụ như mùa xuân biểu tượng cho sự sống, hoa hồng biểu tượng cho tình yêu và vẻ đẹp...) và biểu tượng cá nhân (private symbol - biểu tượng do cá nhân một nhà văn sáng tạo cho một tác phẩm văn học đặc biệt, cụ thể).

Tiến sĩ L. Kip Wheeler của trường đại học Carson-Newman chia biểu

tượng thành biểu tượng văn hóa (cultural symbol - biểu tượng được chấp nhận một cách rộng rãi như một điều đặc biệt giàu ý nghĩa trong một nhóm xã hội hay văn hóa, ví dụ như cây Thánh giá là biểu tượng của Thiên Chúa giáo...), biểu tượng theo văn cảnh (contextual symbol - biểu tượng được nhiều tác giả sử dụng, nhưng ý nghĩa của nó không mang tính phổ biến như biểu tượng văn hóa mà người đọc chỉ có thể dựa vào văn cảnh của một tác phẩm riêng biệt hay tuyển tập tác phẩm của một tác giả để tìm ra ý nghĩa tiềm ẩn của nó. Có thể lấy ví dụ cho loại biểu tượng này là gia đình Snopes trong tuyển tập tác phẩm của Faulkner, những người cùng có nhiệm vụ như một biểu tượng cho tình trạng suy đồi đạo đức của phương Nam, hay thành phố Castle Rock, Maine, vốn trong các tác phẩm của Stephen King có chức năng như một biểu tượng vi mô của xã hội loài người.) và biểu tượng cá nhân (private symbol - biểu tượng mà một nghệ sĩ tùy tiện gán cho một ý nghĩa cá nhân. Nó là sản phẩm riêng biệt, độc lập, mang đậm dấu ấn cá nhân và chỉ có thể hiểu được ý nghĩa của nó khi đặt nó trong chính thể tác phẩm). Tuy nhiên, cách phân chia của Kip Wheeler chưa thật sự thuyết phục vì ông chưa phân biệt được rạch ròi giữa biểu tượng theo văn cảnh và biểu tượng cá nhân.

Trong luận văn này, chúng tôi sẽ không vận dụng các cách phân chia như trên, vì nhận thấy biểu tượng trong các tác phẩm của Albert Camus đã hình thành cả một hệ thống phong phú và phức tạp, trong đó có những biểu tượng chỉ xuất hiện trong một tác phẩm (tiếng cười, các nhân vật...) nhưng cũng có biểu tượng xuất hiện trong nhiều tác phẩm với nét ý nghĩa thống nhất (mặt trời, biển...); có những biểu tượng vốn là biểu tượng văn hóa được Camus đưa vào trong tác phẩm của mình và giữ nguyên những nét ý nghĩa vốn đã được cộng đồng thừa nhận (mặt trời, biển, đảo...) nhưng lại có những biểu tượng được ông gán cho những ý nghĩa trái ngược hẳn với ý nghĩa quen thuộc (nước).v.v. Trong công trình này, chúng tôi sẽ xếp các biểu tượng

trong tiểu thuyết của Albert Camus thành ba nhóm: nhóm biểu tượng về nhân vật, nhóm biểu tượng về không gian - thời gian và nhóm thứ ba gồm các hình ảnh biểu tượng đơn lẻ còn lại trong cả ba tác phẩm.

3.2. Giới hạn triển khai đề tài

Camus là nhà văn khởi nghiệp từ khi còn rất trẻ, tuy nhiên, trong 47 năm tuổi đời và 27 năm tuổi nghề, ông chỉ sáng tác năm tiểu thuyết: *Cái chết hạnh phúc* (La Mort heureuse), *Người xa lạ* (L'Étranger, 1942), *Dịch hạch* (La Peste, 1947), *Sa đọa* (La Chute, 1956) và *Con người đầu tiên* (Le Premier homme). Trong số đó, *Cái chết hạnh phúc* - tác phẩm duy nhất Camus gọi là tiểu thuyết - tuy được viết đầu tiên (1936) nhưng lại chưa hoàn thành và đến tận năm 1970, mười năm sau khi Camus qua đời, mới được ấn bản; còn *Con người đầu tiên* cũng chưa được hoàn tất và đến tận năm 1995 mới được ấn bản; và cả hai tiểu thuyết này đều chưa được dịch ra tiếng Việt. Vì nhiều lý do, đặc biệt do sự chưa hoàn chỉnh của *Cái chết hạnh phúc* và *Con người đầu tiên*, chúng tôi sẽ không khảo sát hai tác phẩm này mà chỉ tập trung phân tích biểu tượng nghệ thuật trong ba tiểu thuyết còn lại của Camus - ba tác phẩm chính, được nhiều người biết đến nhất; và, ở góc độ nào đó, có thể được coi như đã gói gọn toàn bộ sự nghiệp tiểu thuyết của Camus. Ba tiểu thuyết này đều đã được dịch ra tiếng Việt. Theo thống kê của Trung tâm Văn hóa Ngôn ngữ Đông Tây [41], các bản dịch ba tiểu thuyết này gồm:

Người xa lạ, Võ Lang dịch, Nxb. Thời Mới, 1965.

Kẻ xa lạ, Dương Kiên - Bùi Ngọc Dung dịch, Nxb. Đời Nay, 1965.

Người xa lạ, Tuấn Minh dịch, Nxb. Sống Mới, 1970.

Kẻ xa lạ, Lê Thanh Hoàng Dân - Mai Vi Phúc dịch và giới thiệu, Nxb. Trẻ, 1973.

Người dung, Dương Tường dịch, Nxb. Văn Học, 1995.

Kẻ xa lạ, Lê Hoàng Dân dịch, Nxb. Hội Nhà Văn, 2001.

Kẻ xa lạ, Nguyễn Văn Dân dịch, in trong tập *Văn học phi lí*, Trung tâm Văn hóa Ngôn ngữ Đông Tây - Nxb. Văn hóa - Thông tin, 2002.

Dịch hạch, Hoàng Văn Đức dịch, Nxb. Thời Mới, 1966.

Dịch hạch, Võ Văn Dung dịch, Nxb. Dịch Giả, 1971.

Dịch hạch, Nguyễn Trọng Định dịch và giới thiệu, Nxb. Văn Học, 1989; 2002.

Sa đọa, Trần Thiện Đạo dịch, Nxb. Giao Điểm, 1972; Nxb. Hội Nhà Văn, 1995.

Mặc dù có khá nhiều bản dịch ba tiểu thuyết của Albert Camus, nhưng những bản dịch trước năm 1975 hiện nay không phổ biến, hơn nữa, văn phong của chúng khá cổ, vì thế chúng tôi không sử dụng các bản dịch đó trong nghiên cứu này.

Khi thực hiện bản dịch này, chúng tôi sẽ tham khảo các văn bản *Kẻ xa lạ* - bản dịch của Nguyễn Văn Dân, *Dịch hạch* - bản dịch của Nguyễn Trọng Định và *Sa đọa* - bản dịch của Trần Thiện Đạo. Tuy nhiên, chúng tôi sẽ chủ yếu dựa vào các văn bản *La Peste* và *La Chute* của Folioplus cùng với các trích đoạn của *L'Étranger* trong *XX^e siècle: Les grands auteurs Français*.

4. Mục đích nghiên cứu

Luận văn nghiên cứu một cách hệ thống và chuyên sâu về biểu tượng nghệ thuật cũng như vai trò của nó trong ba tác phẩm của Albert Camus: *Kẻ xa lạ*, *Dịch hạch*, *Sa đọa*.

5. Đóng góp của luận văn

1. Khảo sát và phân tích ba tiểu thuyết *Người xa lạ*, *Dịch hạch* và *Sa đọa* để đi đến kết luận tính biểu tượng là một nét phong cách nghệ thuật độc đáo của Camus

2. Khẳng định vai trò của biểu tượng nghệ thuật trong việc thể hiện tính cách nhân vật và tư tưởng tác giả trong các tiểu thuyết của Camus
3. Gợi ý về cách đọc biểu tượng đối với tiểu thuyết Camus nói riêng và tiểu thuyết phương Tây hiện đại nói chung

6. Phương pháp nghiên cứu

Để làm rõ vấn đề liên quan đến đề tài, trước hết chúng tôi sử dụng phương pháp khảo sát và phân tích văn bản. Ngoài ra, chúng tôi còn sử dụng phương pháp tiếp cận thể loại; nghiên cứu tâm lí, tiểu sử, hệ thống .v.v.

Trong quá trình thực hiện đề tài, chúng tôi cũng sẽ sử dụng các thao tác nghiên cứu cụ thể như đối chiếu so sánh, phân tích tổng hợp v.v.

7. Bố cục luận văn

Ngoài phần Mở đầu, Kết luận và Tài liệu tham khảo, luận văn của chúng tôi gồm ba chương

Chương 1: Biểu tượng về nhân vật

Chương 2: Biểu tượng về không gian - thời gian

Chương 3: Các hình ảnh biểu tượng khác

NỘI DUNG

CHƯƠNG 1

BIỂU TƯỢNG VỀ NHÂN VẬT

1.1. Meursault - Con người xa lạ trong xã hội phi lí

Meursault là nhân vật chính trong tác phẩm *Người xa lạ* của Albert Camus, được tác giả gửi gắm ý tưởng về *con người xa lạ trong xã hội phi lí*.

Trước tiên, cần phải nói rằng ý tưởng về *người xa lạ* không phải sản phẩm của riêng Camus. Hình ảnh *con người xa lạ* đã được sử dụng trong Kinh Thánh để tượng trưng cho cảnh ngộ của con người nói chung. Bởi vì, khi Adam và Eva bị đuổi ra khỏi thiên đường, điều đó đồng nghĩa với việc họ phải rời xa quê hương và, kể từ đó, đã lâm vào tình trạng của người xa lạ, người di trú, kẻ tha hương.

Theo Pilon thành Alexandrie - triết gia, nhà chú giải thần học La Mã sống cùng thời với Đức Jesus - thì Adam bị đuổi ra khỏi thiên đường tức là bị kết tội đầy biệt xứ. Vì vậy, mọi con cháu của Adam chỉ là những lữ khách qua đường nghỉ trọ, dù ở nơi nào cũng là người xa lạ, ngay cả trong xứ sở của mình. “Vì mỗi người trong chúng ta đã đi vào vũ trụ này như đi vào một thành phố xa lạ, trước khi ra đời đã chẳng có phần trong đó và khi đã bước vào thì là người khách qua đường nghỉ trọ cho tới khi đi hết quãng đời đã dành cho mình... Nói cho thực chặt chẽ, chỉ có Chúa trời là một cư dân” [10,676].

Mặc dù cũng truyền tải ý tưởng về người xa lạ, nhưng trong *Người xa lạ*, nhân vật chính Meursault không chỉ thể hiện sự xa lạ của một kẻ lưu đầy như “mọi đứa con của Chúa” mà anh ta còn là người xa lạ giữa chính những người xa lạ khác - sự xa lạ của anh ta là sự xa lạ của một người bị lưu đầy trong xã hội phi lí.

Tiểu thuyết *Người xa lạ* khắc họa chân dung nhân vật Meursault trong khoảng thời gian gần một năm kể từ khi mẹ anh ta chết cho đến gần cái chết của chính anh ta. Xã hội Meursault sống là một xã hội phi lí. Chính sự phi lí đã khiến cuộc sống của anh ta biến thành một nhà tù rộng lớn và sự giao tiếp giữa những người tù lại bị ngăn trở bởi một tấm kính cách âm trong suốt. Trong cái nhà tù vô hình đó, mỗi tù nhân sống, làm việc, yêu đương... một cách máy móc với sự ngột ngạt, u mê, dồn nén. Cuộc sống của anh ta là cuộc sống gọi nên cảm giác về cái vô nghĩa lí. Anh ta hành động máy móc, vô thức, luôn luôn bị chi phối bởi cảm giác mệt mỏi, buồn chán, đơn điệu. Anh ta hành động chỉ là để giết thời gian và do buồn chán. Khi ở công sở, anh ta làm việc; khi gặp bạn gái, anh ta trò chuyện, xem phim, tắm biển; khi có người hỏi thì anh ta trả lời... tất cả được thực hiện một cách máy móc, rập khuôn và buồn tẻ. Còn khi ở một mình, Meursault cũng thực hiện những hành động vô nghĩa: đọc một tờ báo cũ, cắt dán một bài anh ta thấy hay hay rồi tiêu tốn cả chiều chủ nhật để quan sát đường phố từ trên ban công. Sự đơn điệu đó khiến người khác có cảm giác anh ta chỉ đơn thuần tồn tại chứ không phải đang sống. Dường như anh ta chỉ hành động theo bản năng, như một con robot được lập trình.

Quả thật, trong xã hội phi lí đó, Meursault là một người xa lạ. Anh ta là kẻ xa lạ với người khác và đồng thời cũng là kẻ xa lạ đối với chính mình.

Đối với người khác, Meursault bị coi là kẻ xa lạ vì đã không tuân theo những chuẩn mực đạo đức, những qui tắc xã hội thông thường. Trong cuộc sống, anh ta luôn thể hiện một sự thờ ơ nhất định nào đó. Anh ta không hiểu thế nào là tình yêu, dù luôn cảm thấy ham muốn Marie và cảm thấy hạnh phúc bởi sự hiện diện của cô. Sự thờ ơ của anh ta nhiều lúc trở thành sự lạnh lùng đến tàn nhẫn. Đối với anh ta, tình yêu “chẳng có nghĩa lí gì” [12,288]; “mọi cuộc sống cũng đều như nhau cả thôi” [12,293].

Trong quan hệ với mẹ mình, Meursault cũng tỏ ra xa lạ: “Hắn là tôi rất

yêu mẹ, nhưng điều đó chẳng có ý nghĩa gì cả” [12,309].

Nhìn ở góc độ nào đó, người ta đã có lí khi kết án Meursault là *một người vô cảm*. Anh ta có thể thấy thiếu vắng mẹ, nhưng không hề đau khổ. Anh ta không thăm mẹ thường xuyên tại nhà dưỡng lão, không nhìn mặt mẹ lần cuối, uống cà phê sữa và hút thuốc trước quan tài người chết, ngủ trong khi canh linh cữu, xem phim hài và hành động yêu đương chỉ một ngày sau khi mẹ mất. Anh ta đã bị kết tội giết chết mẹ về mặt tinh thần. Anh ta trở thành một kẻ xa lạ với trái tim trống rỗng trong mắt mọi người.

Quả thật, giữa Meursault và những người khác có một vách ngăn trong suốt. Không bao giờ Meursault tìm hiểu những cảm nhận của người khác. Dù cho anh ta có đôi lần băn khoăn về thái độ của mọi người đối với mình nhưng cuối cùng, anh ta vẫn cảm thấy mọi chuyện xảy ra như thế nào cũng được, nếu sự việc khác đi thì cũng có ý nghĩa gì đâu. Thế giới nhân vật xung quanh Meursault, có phải vì thế mà hầu hết toàn những người không tên, không tuổi. Họ xuất hiện trước Meursault bằng chức vụ, bằng những khuôn mặt vô hồn, bằng những dấu hiệu của sự máy móc hay sự tàn phá của thời gian. Một người phụ nữ quen mặt trong quán ăn quen thuộc mà Meursault không biết tên, một nữ y tá ở viện dưỡng lão mà anh ta không nhận ra sự có mặt dù chị ta đứng trước ngay trước mắt; những cụ già ở viện dưỡng lão mà anh ta cảm thấy như sự có mặt của họ là để phán xử anh ta, rồi cả tòa án mà anh ta thấy như mình là một tội nhân bên lề phiên xử..., tất cả những con người đó, tất cả những sự tồn tại đó, với Meursault, dường như không có ý nghĩa gì, dường như họ tồn tại ở một thế giới khác.

Đối với những con người đó, Meursault là một kẻ giết người máu lạnh, một kẻ phạm tội cả về tinh thần và thể xác. Anh ta đã giết người vì một lí do có phần vô lí: mặt trời. Chính do sự thúc ép của mặt trời mà anh ta trở nên mê muội, khiến anh ta bắn năm phát đạn vào người A Rập trên bãi biển. Anh ta bắn, và không hối hận, không cảm thấy mặc cảm tội lỗi. Anh ta không hề

nhận ra mình có tội. Anh ta trở nên xa lạ cũng vì sự u mê đó.

Tuy nhiên, cho dù không phạm tội giết người, không bị xét xử tại tòa án thì Meursault cũng đã sống trong cõi bất hạnh từ trước. Anh ta bất hạnh vì đã trở thành kẻ xa lạ với chính mình. Anh ta sống một cách máy móc, u mê trong sự phi lí của xã hội và biến thành nô lệ của cuộc sống phi lí đó. Không phải chỉ giữa anh ta và người khác mới có một tấm kính vô hình ngăn cách mà ngay trong chính anh ta, ngay trong con người anh ta cũng có một tấm kính vô hình ngăn cản anh ta nhận thức về chính mình và nhận thức cuộc sống phi lí của mình. Chính điều đó đã biến anh ta thành một kẻ thụ động.

Camus từng nhận xét Meursault là con người *yêu ánh mặt trời không có bóng mây che*. Còn Conor Cruise O'Brien thì lại khẳng định: “Trong tiểu thuyết, Meursault nói dối. Anh ta đã thay Raymond viết bức thư để lợi dụng và làm nhục cô gái. Sau này, anh ta lại nói dối ở sở cảnh sát để minh oan cho Raymond, người đã đánh cô gái này. Thật sai lầm khi cho rằng Meursault là người *không thể lay chuyển trong sự tôn trọng tuyệt đối sự thật*. Những tình tiết đó chứng tỏ anh ta thờ ơ với sự vật cũng như với sự tàn bạo như chúng ta biết” (dẫn theo [23,744]). Dĩ nhiên O'Brien có những lí do để khẳng định nhận xét đó của mình. Nhưng nếu nhìn nhận một cách khách quan tác phẩm cũng như quan sát Meursault trong sự vận động phát triển tự thân của anh ta, có thể thấy Meursault không nói dối. Nói một cách khác chính xác hơn, anh ta không hiểu thế nào là nói dối và anh ta cũng không nắm bắt được sự thật để mà khẳng định anh ta bảo vệ sự thật. Anh ta chỉ là một người thụ động, nhìn sự việc theo cái nhìn của người khác. Anh ta chấp nhận những gì người khác đưa đến cho anh ta, thậm chí cả trên lĩnh vực nhận thức, tình cảm. Trong thâm tâm, anh ta mặc nhiên chấp nhận những gì Raymond nói và coi đó như những gì xảy ra trên thực tế. Anh ta đã làm điều mà bản năng mách bảo anh ta nên làm, theo cái mà anh ta cho là sự thật; một cách hiển nhiên, vô thức, theo cái cách mà *cái gì đến sẽ đến*. Anh ta cũng không cao cả đến

mức hi sinh vì sự thật; anh ta không hề có khái niệm nào về sự thật cũng như lừa dối, đúng cũng như sai, nên cũng như không nên. Anh ta thảo nhiên tuân theo sự sắp đặt của người khác. Cuộc đời anh ta là cuộc đời một người máy được lập trình bởi cái ngẫu nhiên, bởi sự phi lí và bởi chính những người máy khác. Anh ta liên tục lặp đi lặp lại câu: *Với tôi thế nào cũng được*, rồi *với tôi chuyện đó cũng vậy thôi*; cũng như anh ta sẵn sàng tán đồng với người khác, rất dễ bị thuyết phục: “Quả đúng như thế và tôi công nhận điều anh ta nói”, “tôi thấy là quả thật”, “đúng như thế và dù sao tôi cũng muốn thế”...

Cũng chính vì thế mà anh ta dễ dàng trở thành con rối trong bàn tay số phận, gần như luôn ở trong thế bị động. Thậm chí, anh ta cũng quan sát cảnh vật, con người theo một cách hoàn toàn vô thức. Anh ta nhìn chỉ để nhìn, quan sát rất tinh nhưng không hề có một sự phân tích hay chọn lọc nào. Cảnh trí trong nhà giam, những khuôn mặt già nua, những hoạt động máy móc của người phụ nữ bên bàn ăn... Những quan sát vô thức đó càng làm cho cuộc sống của Meursault thêm ngột ngạt, khoảng không gian tự do dành cho anh ta ngày càng bị thu hẹp. Anh ta dường như sắp gục xuống trước sức nặng của những hình ảnh chồng chất đó.

Có thể có người cho rằng những phản ứng của Meursault hơi cực đoan, thái quá; rằng lẽ ra anh ta có thể làm thế này mà không làm thế kia... Nhưng anh ta là một nhân vật phi lí, là một con người xa lạ. Và, sự bình thản của Meursault trước cái chết, sự sẵn sàng đón nhận tất cả những gì xảy đến đó, dù sao đi nữa, vẫn mang những ý nghĩa tích cực nhất định. Anh ta hiểu rằng cuộc đời không đáng sống, nhưng con người vẫn phải sống hết mình. Khi không tin được vào tương lai hay những ảo mộng thường tình của con người, thì hạnh phúc chính là nằm trọn vẹn trên cõi đời hiện tại này đây. “Làm sao tách rời con người và tính chất phi lí của họ?” [2,129].

Nếu so sánh Meursault với những nhân vật phi lí của Kafka, có thể thấy

các nhân vật của Kafka sống giữa cái phi lí, chịu tác động bởi cái phi lí và bất lực trong nỗ lực tìm kiếm câu trả lời cho những nhận thức về cái phi lí. Cho đến cuối cuộc đời, các nhân vật của Kafka vẫn không thể hiểu được về cái phi lí, họ hoàn toàn bị động trong cuộc sống phi lí. Trong khi đó, nhân vật của Camus, cho dù lúc đầu cũng bị động, không nhận thức được về tình trạng phi lí của mình, nhưng cuối cùng cũng đã hiểu rõ cái phi lí, hiểu rõ tình trạng của mình.

Tác phẩm *Người xa lạ* của Albert Camus được khởi thảo năm 1938, hoàn tất năm 1940 và xuất bản lần đầu năm 1942. Đây là tác phẩm thể hiện rất rõ nét những ảnh hưởng kí ức tuổi thơ, kinh nghiệm sống và những tư tưởng, quan niệm của Camus về cuộc đời, cuộc sống - đặc biệt là những tư tưởng của ông về sự cô đơn và cái phi lí. Cũng trong thời kì này, dưới sự tàn phá về mọi mặt của hai cuộc chiến tranh thế giới, nhận thức về cái phi lí đã ảnh hưởng sâu sắc đến cả một lớp người trong xã hội. Nhân vật Meursault của Albert Camus - một con người xa lạ trong xã hội phi lí, một người máy với nhịp sống máy móc “sáng cấp ô đi, tối cấp về”, một con người mờ nhạt sống không mục đích, không nhận thức được ngay cả bản thân mình - đã trở thành hình ảnh đại diện cho cả một lớp người trong xã hội đó.

Cuộc sống ngày càng biến đổi, cái xã hội phi lí mà Camus cảm nhận trong thời kì sáng tác *Người xa lạ* cũng không còn y nguyên như cũ nữa, nhân vật người xa lạ của Camus, lẽ tất nhiên, cũng vì thế mà không còn giữ nguyên ý nghĩa biểu tượng như ban đầu nữa. Tuy nhiên, ý nghĩa đó chỉ được biến đổi, làm mới đi chứ không hề chết hẳn. Con người xa lạ dù trong thời nào thì vẫn là con người xa lạ. Và, cho đến ngày nay hay thậm chí bao lâu đi nữa, có thể nói rằng mỗi con người trong xã hội, dù ít dù nhiều, vẫn vĩnh viễn là một người xa lạ với chính mình và với cuộc đời.

1.2. Rieux - Người phản kháng bằng nỗ lực của một con người bình thường

Trong *Dịch hạch*, Rieux đã song hành cùng Tarrou để làm nên một cặp nhân vật không thể tách rời, vừa thể hiện tư tưởng về cái phi lí, vừa thể hiện tư tưởng về sự phản kháng của Camus và cả hai nhân vật đã được Camus sử dụng như một câu trả lời cho thái độ và con đường phản kháng của mình. Hai nhân vật tưởng như hoàn toàn khác biệt nhưng thực ra lại có nhiều nét tương đồng, và có thể coi như sự phân thân của một con người - một con người ít nhiều mang dáng dấp Camus. Cả Tarrou, cả Rieux đều là hai nhân vật thể hiện tư tưởng phản kháng, tuy nhiên họ lại phản kháng theo những cách rất khác nhau. Tarrou phản kháng bằng cách nỗ lực trở thành một vị *Thánh không Chúa*, còn Rieux lại phản kháng bằng nỗ lực của *một con người bình thường*.

Tuy chọn lựa con đường khác nhau, nhưng về căn bản, cả Rieux và Tarrou đều dựa trên một cái nền chung: sự phản kháng không dựa vào Chúa. Thái độ “chống Chúa” này cũng là thái độ của Meursault trong *Người xa lạ* - anh ta kịch liệt phản ứng trước những gì liên quan đến Chúa, liên tục từ chối tiếp và thậm chí chửi bới mục sư - và chính nó là “cách để tác giả thể hiện tính chất vô thần của mình trong tư tưởng” [29,74].

Đối với Camus, con người không thể trông cậy vào Chúa, vì trước tất cả những gì xảy ra với con người, Chúa chỉ một mực lặng thinh. Năm 1932, Camus và một người bạn đã cùng chứng kiến một tai nạn tại Algérie - một em bé Hồi giáo đã bị xe bus đâm phải và bị hôn mê. Camus đã chỉ tay lên trời và nói với người bạn: “Anh thấy không? Ông ta nín thinh” (Tu vois, il se tait). Sự im lặng của Chúa chính là dấu vết sự dừng dưng của Chúa và cũng là dấu hiệu cho thấy đừng trông chờ gì nữa. Tháng Bảy năm 1944, trong lá thư gửi cho anh bạn người Đức, Camus viết: “Ánh bình minh sẽ ló rạng và các anh cuối cùng sẽ chiến bại. Tôi biết rằng, vốn chẳng đoái hoài gì tới những chiến thắng ghê tởm của các anh, ông trời cũng sẽ dừng dưng khi các anh bại trận một cách xứng đáng. Ngay cả hôm nay, tôi cũng chẳng mong

đợi gì ở trời.” (L’aube va poindre où vous serez enfin vaincus. Je sais que le ciel qui fut indifférent à vos atroces victoires le sera encore à votre juste défaite. Aujourd’hui encore, je n’attends rien de lui). Về sự lạng thính của Chúa, Camus đã từ chối coi đó như một tấm gương mà con người phải noi theo khi đau khổ. Ở cuối tác phẩm *Ngộ nhận* (Malentendu), sau khi giết anh trai vì tưởng lầm anh ta là một khách trọ giàu có, Martha đã nói với chị dâu: “Hãy nguyện cầu Thiên Chúa của chị để Người cho chị được như gỗ đá. Đó là niềm hạnh phúc mà Chúa đã giữ riêng cho mình, là hạnh phúc đích thực duy nhất. Hãy bắt chước Chúa, hãy trở thành điếc trước những tiếng kêu gào, hãy trở thành gỗ đá khi còn kịp” (Priez votre Dieu qu’il vous fasse semblable à la pierre. C’est le bonheur qu’il prend pour lui, c’est le seul vrai bonheur. Faites comme lui, rendez-vous sourde à tous les cris, rejoignez la pierre pendant qu’il en est temps). Không chấp nhận thái độ lạng thính đó, thay vì đứng nhìn trời và trở như tượng đá, Camus đã chủ trương một hướng giải quyết khác: hành động. Và ông đã đề bác sĩ Rieux thực hiện điều đó trong *Dịch hạch*: “Bởi vì trật tự của thế giới được thần chết cai quản, thế thì có lẽ là đừng tin vào Chúa nữa mà phải dùng hết sức chống lại thần chết, và đừng ngước mắt lên trời noi Chúa một mực lạng thính” (Puisque l’ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu’on ne croie pas en lui et qu’on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers le ciel où il se tait).

Trong *Dịch hạch*, Camus đã đặt ra thế chọn lựa khi phải đối mặt với đau khổ: hoặc tôn giáo hoặc y khoa, hoặc chữa trị hoặc cam phận với căn bệnh. Trong *Cahiers*, Camus cũng từng nói y khoa và tôn giáo không thể hòa hợp với nhau được: “Nếu tôi tin vào Chúa, tôi sẽ không chăm sóc con người. Nếu tôi có ý định chữa trị cho con người, tôi sẽ không tin vào Chúa” (Si je croyais à Dieu, je ne soignerais pas l’homme. Si j’avais l’idée qu’on pût guérir l’homme, je ne croirais pas à Dieu”). Chính Rieux cũng tuyên bố rằng

nếu anh ta tin vào một Thiên Chúa toàn năng thì anh ta sẽ không chữa trị cho người bệnh nữa, mà thay vào đó, anh ta để mặc Chúa lo cho đám con chiên của mình. Khi Tarrou hỏi Rieux có tin vào Chúa không, anh ta đã trả lời: “Không, nhưng điều đó có nghĩa lí gì chứ? Tôi đang ở trong bóng đêm, và tôi cố gắng nhìn nó cho rõ. Đã từ lâu tôi không còn coi nó là độc đáo nữa. (...) Nhưng giờ đây, có các bệnh nhân và cần phải chữa trị cho họ. Tôi cố gắng bảo vệ họ hết sức mình, vậy thôi” (Non, mais qu'est-ce que cela veut dire? Je suis dans la nuit, et j'essaie d'y voir clair. Il y a longtemps que j'ai cessé de trouver ça original. (...) Pour le moment, il y a des maladies et il faut les guérir. (...) Je les défends comme je peux, voilà tout). Trong lá thư gửi cho Jean Grenier ngày 21 tháng Giêng năm 1948, Camus đã viết: “Điều Rieux (tôi) muốn nói, đó là phải chữa trị tất cả những gì có thể chữa trị được, trong khi chờ để biết hay để thấy. Đó chỉ là vấn đề đợi chờ và Rieux đã nói rằng ‘tôi không biết’. Tôi đã trở lại sau khi đã đi thật xa để cuối cùng phải thốt lên lời tự thú là mình không biết gì cả. Ta bắt đầu bằng việc luận bàn về cuộc diệt chủng và cuối cùng ta lại trở về với cái luân lý của những con người bình thường” (Ce que Rieux {je} veut dire, c'est qu'il faut guérir tout ce qu'on peut guérir, en attendant de savoir ou de voir. C'est une question d'attente et Rieux dit : 'Je ne sais pas'. Je suis revenu de bien loin pour arriver à cet aveu d'ignorance. On commence par discuter sur le génocide et on en revient à la morale des braves gens). Sức khỏe con người đã được đặt lên trước những tư duy về sự cứu chuộc con người.

Như vậy, giống như Camus, Rieux từ chối dựa vào Chúa. Thay vào đó, anh ta quyết định hành động. Từ chối mọi cầu viện nơi Thượng Đế, khước từ sự buông xuôi, khước từ sự phó thác cuộc đời mình cho số phận và luôn hành động để giành lấy quyền làm chủ cuộc đời mình... đó chính là điểm tiến bộ trong tư tưởng Camus. Trong xã hội phi lí này, hành động, đấu tranh, phản kháng dù rất khó khăn nhưng lại không thể thiếu. Cho dù phản kháng

trong tuyệt vọng thì con người vẫn không được phép dừng lại, vẫn không khi nào ngừng hành động.

Trong *Dịch hạch*, Rieux là một trong hai nhân vật đầu tiên (cùng bác sĩ già Castel) nhận ra hiểm họa dịch hạch và kiên quyết hành động chống lại nó. Ban đầu, những nhà chức trách của thành phố Oran còn e ngại không dám nói đến hai từ “dịch bệnh”. Nếu như những gì đang xảy ra trong thành phố chính là triệu chứng của dịch bệnh thì điều đó cũng đồng nghĩa với việc chính quyền thành phố đang đứng trước một mối nguy lớn, đe dọa có thể xảy ra hỗn loạn trên diện rộng. Và, trong khi tất cả những người khác còn đang do dự, hoang mang, e ngại thì Rieux đã mạnh mẽ khẳng định: “Điều quan trọng duy nhất là chúng ta ngăn chặn không cho nó tiêu diệt một nửa thành phố” [1;72]. Điều quan trọng nhất, chính là hành động. Dù cho có gọi nó là gì đi nữa, dịch hạch hay bệnh sốt rét, cũng không quan trọng; vấn đề cũng không phải là bi quan hay không, mà điều cần thiết là phải tiến hành ngay những biện pháp đề phòng. Niềm tin nằm trong hành động, trong công việc hàng ngày. Cái chủ yếu là làm tốt nghề nghiệp của mình.

Khác với Tarrou, Rieux là một con người không hề có một ảo tưởng hay ước vọng cao xa nào. Trong khoảng thời gian trước khi xảy ra dịch hạch, Rieux là hiện thân của sự nhân ái. Nghề bác sĩ buộc ông phải có mối dây liên hệ tình cảm với đồng loại, và trong suốt thời gian hành nghề của mình, Rieux đã phần nào đó mang dáng vẻ của một vị Thánh nơi trần thế. Ông đã đoạt lại sự sống cho bao nhiêu người, đã mang đến hạnh phúc cho bao nhiêu gia đình, đã tạo lập mái ấm cho bao nhiêu số phận. Cho dù mục đích của ông chỉ là hoàn thành tốt công việc của mình, cho dù điều ông quan tâm nhất là sức khỏe của người bệnh chứ không phải hạnh phúc hay sự cứu rỗi trong linh hồn họ, thì vô tình ông vẫn là người mang đến cho người khác hạnh phúc, tình yêu và sự yên ổn. Ông yêu vợ, yêu mẹ, ông chữa bệnh cho người nghèo mà không lấy tiền... Ông cũng từng là cứu tinh của bệnh nhân

và người nhà của họ. Ông đã sống một cuộc sống bình an và hạnh phúc, là hiện thân của tình yêu và lòng nhân ái. Cho dù dịch hạch có khiến cho tâm hồn ông trở nên chai sạn, trái tim ông trở nên cứng rắn và thái độ ông có thể lạnh lùng, nhưng Rieux đã thực sự xả thân để mưu cầu sự sống cho mọi người. Ông hoàn toàn có khả năng trở thành một vị *Thánh không Chúa*. Nhưng Rieux đã không chọn con đường trở thành vị thánh không Chúa đó. Ông chọn làm một con người bình thường, ông tin vào hiện hữu, tin vào mỗi giây phút hiện tại của đời sống. Như Rieux đã nói với Cha Paneloux, đối với ông, cứu rỗi nhân sinh là một từ quá lớn, ông không nhìn xa như thế. Tất cả những gì ông quan tâm chú ý đến là sức khỏe. Bởi sức khỏe là hiện sinh, là đời sống, là đang sống, là vấn đề của con người; còn cứu rỗi là lý tưởng, là hi vọng, là kiếp sau, là vấn đề của Thượng đế. Khác với thầy tu, người thầy thuốc không hi vọng vào sự sống bên ngoài sự sống. Rieux biết rõ cái chết đối với con người là một án treo, không ai thoát khỏi cái kết cục đó.

Không có những lí tưởng cao xa như Tarrou, không mơ ước trở thành một thánh nhân và cũng không hoài công đi tìm thánh đức, Rieux chỉ là một con người bình thường với những hữu hạn của con người bình thường, nhưng ông đã hết mình trong sự sáng suốt của một con người bình thường đó.

Rieux là biểu tượng của con người phản kháng, một con người hiện sinh xả thân vì đồng loại. Rieux phản kháng bằng chính những hành động bình thường và bằng quan niệm chỉ làm một con người bình thường.

1.3. Tarrou - vị Thánh không Chúa xả thân vì đồng loại

Tarrou là một trí thức trẻ căm ghét xã hội, căm ghét bạo lực tư sản với những bản án tử hình đáng nguyên rủa. Sau khi nghe những lời buộc tội độc ác của cha mình đối với một bị cáo và chứng kiến tòa án kết tội tử hình kẻ này, Tarrou đã từ bỏ cuộc sống nhung lụa trong gia đình quyền quý của mình, từ bỏ con đường luật sư mà người cha phó tổng chương lý đã định

hướng để lang thang phiêu bạt khắp nơi, dấn thân vào các cuộc chiến đấu.

Tarrou xuất hiện ở Oran không lâu trước khi dịch hạch bắt đầu tấn công thành phố này. Trong con mắt người dân ở đây, anh ta là người nhân hậu, luôn tươi cười, dường như là bạn của mọi thú vui bình thường mà không trở thành nô lệ của nó. Tarrou còn có một sự gắn bó đặc biệt với biển - người dân Oran thường gặp Tarrou trên bãi biển và anh ta cũng hay bơi lội với niềm vui thích rõ rệt. Lẽ tất nhiên, ta có thể hiểu được tâm trạng bức bối của Tarrou khi thành phố bị cách ly, người dân bị hạn chế rồi cuối cùng bị cấm mọi hoạt động vui chơi ở ngoài bãi biển. Tuy nhiên, Tarrou đã đón nhận tất cả những xáo trộn này với một sự điềm tĩnh và chủ động đáng kinh ngạc. Tarrou hoàn toàn có thể là người đứng ngoài cuộc, nhưng anh ta đã tình nguyện sát cánh cùng Rieux trong cuộc chiến chống dịch bệnh. Nhưng, trong khi Rieux toàn tâm toàn ý với tất cả những hành động của một con người bình thường, thì Tarrou lại mãi miết đi tìm một vị Thánh giữa đời thường.

Tarrou đã chia sẻ với Camus sự bác bỏ quan điểm của Kitô giáo về việc tìm sự cứu rỗi nơi thế giới khác. Camus từng phát biểu: “Trước đau khổ, trước cái chết, tự nơi sâu thẳm của mình, con người đã kêu van công lý. Lịch sử Kitô giáo chỉ biết trả lời cho những phản kháng trước đau khổ này bằng cách rao giảng về một vương quốc, tiếp theo là về một đời sống vĩnh cửu nhờ đức tin. Nhưng đau khổ xói mòn hy vọng và niềm tin; rồi thì nó chỉ còn lại sự cô độc và không lời giải thích. Đám đông lao động, bị bỏ xó cho đau khổ và cái chết, là những đám đông không Chúa Trời. Bởi vậy, chỗ chúng ta là bên cạnh họ, xa rời những vị thông thái cả cổ lẫn kim. Lịch sử Kitô giáo đã dựa vào một cõi bên ngoài lịch sử để chữa lành bệnh tật và cái chết mà con người, tuy vậy, phải gánh chịu trong lịch sử” (Devant ce mal, devant la mort, l’homme au plus profond de lui-même crie justice. Le christianisme historique n’a répondu à cette protestation contre le mal que par l’annonce du

royaume, puis de la vie éternelle, qui demande la foi. Mais la souffrance use l'espoir et la foi; elle reste solitaire alors et sans explication. Les foules du travail, lassées de souffrir et de mourir, sont des foules sans Dieu. Notre place dès lors est à leur côté, loin des anciens et des nouveaux docteurs. Le christianisme historique reporte au delà de l'histoire la guérison du mal et du meurtre qui sont pourtant soufferts dans l'histoire" (A. Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 374-375).

Thay vì dựa vào thế giới khác, Tarrou tìm sự cứu rỗi ngay nơi trần thế, ngay từ những con người bình thường. Cả cuộc đời, anh ta mãi mòn mỏi trong một hành trình dài tìm kiếm đời, tìm kiếm người và tìm kiếm chính mình. Anh ta mãi mòn mỏi trong khát vọng tìm kiếm một vị thánh, nhưng là một vị thánh không cần đến Chúa, không dựa vào Chúa. Và đối với anh ta, ai cũng đều có khả năng trở thành vị Thánh không Chúa đó. Cần phải thấy rằng, Tarrou nhìn con người với ánh mắt đặc biệt tin tưởng và hi vọng. Anh ta cho rằng con người có khả năng làm được tất cả mọi thứ. Anh ta cũng nhận thấy xét về bản chất, tất cả mọi người đều là người tốt. Chỉ có điều, những cái tốt đó không phải lúc nào cũng bộc lộ ra ngoài, mà phải cần đến tác nhân kích thích, phải cần được tạo cơ hội. Chính Tarrou, như lời thú nhận của anh ta với Rieux, mong muốn là người tạo ra các cơ hội đó. Nói cách khác, anh ta đã tự giao cho mình nhiệm vụ khai thác vẻ đẹp tiềm ẩn bên trong mỗi con người, giúp cho con người trở nên tốt hơn, hoàn thiện hơn, lí tưởng hơn. Đó có thể coi là mục đích cuộc đời của Tarrou, và anh ta thậm chí sẵn sàng chết vì nó.

Nhân vật Tarrou phần nào có nét không thực. Anh ta cũng là một người xa lạ trong xã hội đó. Anh ta dường như tự đặt ra cho mình những qui tắc sống khác biệt. Điều duy nhất anh ta quan tâm là làm sao có được sự yên tĩnh nội tâm. Để có được sự yên tĩnh đó, anh ta sẵn sàng trả giá bằng cả mạng sống của mình mà không hề nuối tiếc. Trước dịch hạch, anh ta không

chạy trốn, không đứng ngoài lề và cũng không hề chùn bước. Anh ta đứng lên thành lập tổ chức y tế tình nguyện và đã xả thân trong cuộc chiến với dịch hạch. Hành động của Tarrou là một sự cống hiến không điều kiện. Ở điểm này, anh ta đã thể hiện được quan điểm của Camus về sự rộng lượng. Đối với Camus, trong hiện tại, vấn đề là phải kết hợp hài hòa giữa phản kháng và sự rộng lượng: ""Sự rộng lượng điên cuồng này là sự rộng lượng của phản kháng, đã mang lại kịp thời sức mạnh của tình yêu thương và chối từ lập tức sự bất công. Niềm vinh dự của nó là không hề tính toán, ban phát tất cả cho cuộc sống hiện tại và cho những người anh em đang sống. Như thế cũng chính là nó đã ban phát cho con người tương lai. Sự rộng lượng đích thực dựa vào việc cống hiến tất cả cho hiện tại" (Cette folle générosité est celle de la révolte, qui donne sans tarder sa force d'amour et refuse sans délai l'injustice. Son honneur est de ne rien calculer, de tout distribuer à la vie présente et à ses frères vivants. C'est ainsi qu'elle prodigue aux hommes à venir. La vraie générosité consiste à tout donner au présent). Chính Tarrou đã sẵn sàng cống hiến tất cả và không một giây phút nào nghi ngờ sự lựa chọn của mình.

Với tất cả những gì đã thể hiện trong *Dịch hạch*, Tarrou hiện lên như một nhân vật tinh thần, một kiểu nhân vật lí tưởng mang tính huyền thoại. Khi đi tìm hình ảnh vị thánh không Chúa ở mọi người thì đầu tiên và trước hết, anh ta tìm vị thánh đó trong chính con người mình. Đối với Tarrou, đôi mắt nhân hậu như đôi mắt màu hạt dẻ của bà mẹ Rieux bao giờ cũng có sức mạnh lớn hơn cả dịch hạch. Chính vì thế, anh ta đề cao sức mạnh tinh thần, chủ trương thực hiện một đạo lí lớn nhất: sự cảm thông. Sự cảm thông của anh ta là sự cảm thông của một người đứng trên mọi người, sự cảm thông của một người luôn bình tĩnh, luôn thấu hiểu và luôn tự tin vào chính mình. Có phải chính vì thế mà ngay lần đầu tiên đặt chân đến Oran, Tarrou đã tỏ ra mãn nguyện một cách kì lạ trước một thành phố tự bản thân nó đã xấu xí đến

thế? Cái thành phố đậm chất phi lí ấy phải chăng chính là nơi anh ta có thể thực hiện đạo lí cảm thông đó của mình. Và, phải chăng, cũng vì muốn thể hiện được sự cảm thông của mình với mọi người, với cuộc đời mà Tarrou hình thành thói quen quan sát và ghi chép. Anh ta ghi lại những sự kiện tưởng như vô cùng nhỏ nhặt, phân tích mọi việc theo cách riêng của mình. Ngay cả khi dịch bệnh bước vào giai đoạn phát triển mạnh mẽ nhất, Tarrou vẫn không từ bỏ thói quen đó. Dường như đó cũng chính là cách để anh ta tìm kiếm vị thánh không Chúa giữa những người dân Oran.

Tarrou cũng là một nhân vật phi lí, nhưng là một kiểu phi lí khác với Meursault. Cái phi lí của Meursault là cái phi lí của một con người thụ động trong sự máy móc, đơn điệu của cuộc đời; cái phi lí của Tarrou là cái phi lí của một con người phản kháng đấu tranh với cái trật tự kinh tởm của xã hội. Cái phi lí của Meursault bắt nguồn từ những mâu thuẫn giữa xã hội và một con người trung thực bình thường; cái phi lí của Tarrou lại bắt nguồn từ những mâu thuẫn xã hội của một vị thánh khước từ sự tồn tại của Chúa. Chính vì thế, trong khi Meursault đại diện cho sự phân li thì Tarrou là hiện thân của tập hợp; trong khi Meursault phản kháng bằng chấp nhận thì Tarrou phản kháng bằng hành động.

Trong cuộc đấu tranh với dịch hạch, Rieux sống còn Tarrou thì chết. Cái thực tế ấy như trò đùa của số phận, như sự mỉa mai của cái phi lí. Tarrou chết trong chính những ngày cuối cùng của dịch hạch, anh ta chết chính trong thời điểm của vinh quang và chiến thắng. Một cái chết phi lí như để chứng minh “vinh quang chỉ là điều dối trá”. Tarrou đã thua trong cuộc chiến đấu với cái chết và số phận. Anh ta cũng không thể đi đến cuối con đường tìm kiếm sự bình ổn và tìm kiếm vị thánh không Chúa của mình. Tarrou chưa bao giờ biết ước vọng. Với anh ta, “tất cả những gì con người có thể được trong ván bài dịch hạch và cuộc đời là tri thức và kí ức”, nhưng “phũ phàng biết bao khi chỉ sống với những cái mình biết và những cái mình

nhớ lại, mà thiếu đi cái mình ước mong” [1;37]. Và có phải chính vì thế mà Tarrou đã thất bại trong khát vọng tìm kiếm sự yên ổn và thánh đức? Cái chân lí thánh đức mà anh ta vươn tới là một thứ lí tưởng nằm ngoài tầm với. Cái chết của anh ta như sự trả lời của Tarrou đối với *ước nguyện muốn được làm một người bình thường*.

1.4. Clamence - Kịch sĩ bị lưu đày

Clamence - nhân vật chính trong tác phẩm *Sa đọa* của Camus - vừa là biểu tượng cho con người hai mặt, vừa là biểu tượng cho kẻ lưu đày và sa đọa trong xã hội loài người.

Clamence được giới thiệu một cách ngắn gọn trong từ điển bách khoa trực tuyến (<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com>) là kẻ “sống với điều tốt và cái xấu xa của chính mình” (living with his own good and evil). Đặc điểm nổi bật nhất ở anh ta là tính hai mặt, là sự tồn tại song song của cả bề trái và bề mặt. Ngay từ cái tên của anh ta cũng đã thể hiện điều đó. Anh ta tự giới thiệu mình là Jean-Baptiste Clamence, rồi ngay sau đó khẳng định đó không phải tên thật của mình. Nếu đó không phải tên thật thì câu hỏi được đặt ra ở đây là tại sao anh ta (hay Camus) lại chọn cái tên này?

Camus không giải thích về lý do ông chọn tên Jean-Baptiste Clamence để đặt cho nhân vật của mình, nhưng qua bản thân tên gọi và tác phẩm *Sa đọa* chúng ta có thể suy đoán được phần nào ẩn ý của ông. Jean-Baptiste là một cái tên khá phổ biến ở Pháp, được đặt theo tên của thánh John the Baptiste (hay Gioan Baotixita, Gioan Thánh Sứ, Gioan Tẩy Giả). Thánh John the Baptiste vốn là giáo chủ của giáo phái Essenes - một trong ba giáo phái lớn của đạo Do Thái. John the Baptiste được cho là vị ngôn sứ duy nhất chỉ cho nhân loại thấy Đấng Cứu Thế và cũng được tôn vinh là một vị thánh can đảm dám nói lên sự thật và sẵn sàng hi sinh cho công bình và chân lí. Tuy sống rất khổ hạnh, thức ăn hàng ngày chỉ có châu chấu và mật ong rừng nhưng tinh thần John the Baptiste lại vô cùng vui tươi. Ông luôn rao giảng,

kêu gọi mọi người chịu phép rửa tội tỏ lòng sám hối để được ơn tha tội. Ông cũng chính là người đã ban phép rửa tội cho Jesus trên sông Jordan để Jesus được chính thức công nhận đã bỏ giáo phái Pharisees gia nhập giáo phái Essenes. Xét từ tác phẩm, có thể thấy hoàn toàn hợp lý khi Camus lấy tên John the Baptiste - một vị thánh với sứ mạng rửa tội cho con người và rao giảng về sự sám hối, cho rằng mọi người đều phải sám hối và ăn năn - để đặt tên cho nhân vật chính trong *Sa đọa* - một con người tội lỗi mong muốn sám hối và khát khao được tha tội. Tuy nhiên, điều khôi hài là mặc dù mang tên Jean Baptiste, nhưng Clamence vẫn không sao rửa được tội lỗi của mình, và thậm chí anh ta lại càng dần sâu hơn vào sự sa đọa; không những thế, sự sám hối của anh ta thật ra cũng là một sự-sám-hối-giả-dối, vì mục đích cuối cùng của anh ta là được phán xử kẻ khác.

Trong tên Jean-Baptiste Clamence, Clamence được hiểu như một cái họ, nhưng trên thực tế, Clamence không được sử dụng để làm họ và cũng không được sử dụng làm tên. Cái Clamence đó có thể nói là sản phẩm của riêng Albert Camus. Chính vì thế, ngay từ Clamence này cũng có rất nhiều cách hiểu khác nhau, như Donat O'Donnel cho rằng "clamence" có lẽ được bắt nguồn từ "clame" - tiếng kêu. Theo cách hiểu của O'Donnel, nhân vật Clamence, cũng như thánh John the Baptiste, là một tiếng kêu trong sa mạc - cái sa mạc nơi lòng ta có thể lắng nghe tiếng Chúa và cũng là sa mạc hoang vắng của lòng người. Và tiếng kêu đó là tiếng kêu yêu cầu mọi người hãy ăn năn sám hối, hãy sửa đường - con đường của cõi lòng người, đường đi vào tâm hồn - cho Chúa. Tuy nhiên, có lẽ sẽ hợp lý hơn nếu cho rằng Clamence được bắt nguồn từ "clémence" - sự khoan dung, nhân từ. Nhân vật Clamence thường tỏ ra khoan dung, nhân từ, hào hiệp nhưng thật ra đó chỉ là bộ mặt giả của anh ta mà thôi.

Nhân vật Clamence cũng được lấy cảm hứng từ một nhân vật huyền thoại khác, thần Janus. Chính Clamence đã cho rằng mình giống như thần

Janus, và thú nhận: “Tôi đã sống trọn cả đời mình dưới một ngôi sao hai mặt” (J'ai vécu ma vie entière sous un double signe) [5,73].

Janus là vị thần thuộc nguồn gốc Ấn-Âu, là một trong những vị thần cổ xưa nhất của thành La Mã. Thần có hai bộ mặt quay về hai phía, tượng trưng cho hai tính cách trong một con người. Janus là vị thần của các dạng quá độ và chuyển tiếp, đánh dấu bước tiến triển từ quá khứ tới tương lai, từ trạng thái này sang trạng thái khác, từ cảnh tượng này sang cảnh tượng khác, từ thế giới này sang thế giới khác, là thần của các cửa.

Thần chủ trì các cuộc khởi đầu: tháng đầu tiên trong năm là của thần, mang tên của thần, đều có nghĩa là cửa đi vào một năm, ngày đầu mỗi tháng cũng giành cho thần. Thần điều khiển mọi sự ra đời: của các thần, của vũ trụ, của loài người và mọi hành động của con người. Thần là thần canh giữ mọi cửa mà thần mở ra và đóng lại. Hai bộ mặt nhìn về hai phía có nghĩa là thần theo dõi cả những ai đi vào và những ai đi ra, coi sóc kỹ cả bên trong lẫn bên ngoài, bên phải và bên trái, phía trước và phía sau, trên cao và dưới thấp, xem xét điều phải điều trái, nên và không nên.

Trong *Sa đọa*, Albert Camus đã khai thác hình ảnh hai khuôn mặt của thần Janus để xây dựng nhân vật Clamence. Trong Clamence, sự hai mặt đó thể hiện trong cuộc sống với hai bề trái phải, luôn có sự tồn tại song song giữa phần sáng và phần tối trong một con người, luôn có sự lẫn lộn giữa quá khứ, hiện tại và tương lai.

Clamence đã tự giới thiệu mình là Jean-Baptiste Clamence-Kịch sĩ. Có lẽ đó là từ ngắn gọn nhất để chỉ tính hai mặt trong con người và cuộc sống của anh ta. Clamence đã biến cả xã hội quanh anh ta thành một sân khấu lớn mà anh ta là nhân vật trung tâm điều khiển hoạt động của tất cả các nhân vật khác và cũng đồng thời bị điều khiển bởi chính các nhân vật khác. Giống như Meursault, anh ta cũng là một kẻ xa lạ đối với thế giới, nhưng trong khi Meursault xa lạ vì đi ngược lại những nguyên tắc, giá trị đạo đức thông

thường thì Clamence lại xa lạ bởi anh ta luôn đóng kịch, luôn đeo mặt nạ. Nhưng, cũng như Meursault lúc đầu đã không nhận ra được tính phi lí trong sự tồn tại của mình, Clamence cũng đã đóng kịch một cách hồn nhiên đến mức gần như do bản năng. Anh ta tự đề ra những nguyên tắc sống và những qui ước đạo đức theo một cái chuẩn của riêng anh ta - bằng cách đó, anh ta tự tách mình ra, trở thành xa lạ trong thế giới - và tuân thủ một cách nghiêm ngặt những qui tắc đó, để trưng ra trước khán giả một hình ảnh Clamence giả dối, một Clamence đóng kịch ngay khi chỉ có một mình. Anh ta đi mai táng một viên tham tá của đoàn luật sư trong gió tuyết, vì nhận thức rõ sự có mặt của anh ta sẽ được chú ý và bình luận một cách thuận lợi cho mình. Anh ta ngả mũ chào như chào khán giả sau khi giúp một người mù băng qua đường... Anh ta đóng kịch một cách thường trực và tài tình đến độ tự khai tử con người thật của chính mình. Hay, con người thật ấy - một con người không rõ tên - chỉ tồn tại thuần túy; còn con người của kịch trường - một Jean-Baptiste Clamence nào đó mới là người sống thật sự. Clamence đóng kịch, nhưng điều đặc biệt là anh ta không phải chỉ muốn diễn cho người khác xem; cái làm anh ta quan tâm hơn cả là diễn cho mình xem.

Camus viết về một con người hai mặt, và ông cũng đồng thời viết về một kẻ lưu đày, một linh hồn sám hối. Hình ảnh kẻ lưu đày vốn rất quen thuộc trong các tác phẩm của Camus, gần như trong bất kì nhân vật nào cũng đều ít nhiều mang đặc điểm này. Trong xã hội phi lí, mỗi một con người đều đương nhiên phải chịu đựng sự lưu đày về mặt thể xác. Nhưng, bên cạnh đó, còn có sự lưu đày về mặt tinh thần. Clamence đã phải sống trong cả hai loại lưu đày đó.

Với anh ta, chuyển đến sinh sống ở Amsterdam, trước hết, chính là sự lưu đày rõ ràng về mặt thể xác. Từng yêu đến si mê độ cao và khoáng không khoáng đạt, giờ anh ta lại thích hơi ẩm bốc lên từ chón sinh lầy, mùi lá cây ngâm nước rửa thối dưới kính và màu tang tóc xông lên từ các ghe tải. Từng

sống giữa Paris hoa lệ, kinh đô ánh sáng, anh ta lại tự nguyện định cư tại một khoảng không gian nhỏ nhắn chỉ chít nhà cửa và sóng nước, vây bọc bởi sa mù, đất băng lạnh giá và biển cả đằm đìa hơi sương. Tùng là một con người thanh lịch, hào hoa luôn được đón tiếp trong đèn hoa rực rỡ giờ lại phải đặt văn phòng tại một quán bar của dân giang hồ, thủy thủ. Tùng là người ham sống và tràn trề sức sống, giờ anh ta cảm thấy bị đè nặng bởi cảm giác cái chết đang đến gần, bởi sự gian dối bao bọc xung quanh. Anh ta đã thay đổi. Ngày trước anh ta muốn được kẻ khác tôn sùng, giờ đây anh ta muốn tự hạ bệ mình, muốn được người khác phán xử, kết tội và tha thứ.

Song song với sự lưu đày về thể xác đó là sự lưu đày về tinh thần, và đây mới chính là sự lưu đày nghiệt ngã hơn cả. Clamence phải chịu sự hành hạ về tinh thần do ham muốn thống trị, so sự tôn sùng cá nhân của mình. Clamence đã từng thống trị kẻ khác và cũng từng bị kẻ khác thống trị. Khát vọng của anh ta là được thống trị tất cả: thiên nhiên, đồng loại và chính mình. Ham muốn thống trị, khát khao bắt kẻ khác phải quì gối đã khiến Clamence trở nên tàn nhẫn, thành một kẻ đê tiện. Anh ta sống với cái *ta đây* tuyệt đối, chỉ yêu thương duy nhất chính con người mình. Kết hợp giữa ham muốn thống trị - cái ta vị kỉ và sự đống kích bản năng, Clamence ngự trị bên trên kẻ khác bằng một vẻ ngoài nhún nhường, từ tốn, chinh phục kẻ khác bằng cái đạo đức giả vờ khiến chính anh ta cũng phải si mê, ngưỡng vọng. Anh ta là chúa tể của chính mình.

Chính cái ham muốn đó, sự ích kỉ đó cũng là một thứ dịch hạch trong tâm hồn, một thứ dịch hạch không bao giờ chết hẳn đã lưu đày con người trong chốn nhân gian. Chính vì ham muốn thống trị, vì sự tôn sùng cái tôi cá nhân của mình, Clamence dĩ nhiên trở nên dễ bị tổn thương hơn rất nhiều người khác nếu phải đối đầu với những gì động chạm đến lòng kiêu hãnh của anh ta, đến cái khao khát ngự trị trên đỉnh cao của anh ta. Chỉ một chi tiết rất nhỏ nhất, chỉ một sự kiện tình cờ thoáng qua trong cuộc sống hàng

ngày cũng có thể khiến anh ta bị giày vò, suy nghĩ; khiến anh ta bị hành hạ một cách khỗ sở. Cảm thấy mình đã tỏ ra đôn hèn trước đám đông, anh ta đã suốt mấy ngày trời ngồn ngấu một niềm ân hận độc hại. Chính vì thế, dù cho có ở đỉnh cao của danh vọng, anh ta vẫn luôn phải chịu sự lưu đày trong tâm hồn. Cũng chính con người vị kỉ và khát khao được thống trị đó, khi phải đối diện với chính mình, đối diện với bề trái trong con người mình, sẽ không tránh khỏi sự dằn vặt. Chính sự ám ảnh và dằn vặt đó đã biến Clamence thành một kẻ sa đọa, càng lún sâu hơn vào cuộc sống lưu đày.

Clamence đã mất một thời gian dài trước khi hành nghề quan tòa-sám hối. Bị ám ảnh bởi cảm giác tội lỗi, bởi tính giả trá của mình, anh ta đã tìm quên trong rượu, trong đàn bà và sự sa đọa; nhưng vẫn không thể nào quên được ám ảnh phạm tội đó của mình. Cho tới khi đó, anh ta mới nhận ra cần phải trở thành quan tòa-sám hối; bởi vì chỉ khi đã sám hối con người mới có quyền là quan tòa kết án người khác. Sám hối, cũng có nghĩa là nhận ra bản chất của mình, giảm đi sự gia tăng của những lời ngạo ca gian dối của người đời và bằng cách đó, khiến mình hợp cách với cuộc đời hơn. “Vả chẳng, chúng ta chẳng thể khẳng định sự vô tội của một ai, trong khi có thể khẳng định mà chẳng sợ sai lầm rằng tất cả chúng ta đều có tội” (Du reste, nous ne pouvons affirmer l’innocence de personne, tandis que nous pouvons affirmer à coup sur la culpabilité de tous) [5,90]. Tuy nhiên, cần phải thấy rằng với Clamence, khi anh ta bị phán xử, bị hạ bệ chính là khi anh ta thấy mình được giải thoát, thấy mình lại được đứng cao hơn người khác. Cũng như nghề *quan tòa-sám hối* của anh ta, “vì chung bất luận quan tòa nào sớm muộn gì rồi cũng hóa thành kẻ đi sám hối, vậy thì cần phải ngược dòng mà hành nghề sám hối để có thể cuối cùng hóa thành quan tòa”. Nói cách khác, anh ta sám hối để giành được quyền kết tội người khác. Tóm lại, từ đầu đến cuối, anh ta vẫn không thể từ bỏ khát khao thống trị và chiến thắng. Tóm lại, anh ta vẫn là một kẻ hai mặt.

Như Albert Camus đã có lần nói với thư kí của mình, trong *Sa đọa*, ông muốn xây dựng một nhân vật của thời đại, một linh hồn sám hối của loài người. Và nhân vật Clamence đã thể hiện đúng bộ mặt của “một con người thời đại chúng ta” như mong muốn của Camus. Và anh ta còn hơn cả “người của một thời” - anh ta là nhân vật của mọi thời, một nhân vật không bao giờ cũ. Bởi vì, những gì mà anh ta truyền tải đó - tính hai mặt, sự sa đọa, cuộc sống lưu đày - không thuộc về một thời đại cụ thể nào. Chúng là một phần bản chất con người, là đặc điểm dù đậm nhạt khác nhau nhưng cá nhân nào cũng có. Clamence tự nhận mình là một kịch sĩ. Nhưng, anh ta đâu phải kịch sĩ duy nhất trong xã hội. Những người phụ nữ đã lừa dối chồng, lừa dối người yêu để lao vào vòng tay Clamence; những luật sư đáng kính phải che giấu các tình tiết bất lợi để mong chiến thắng tại tòa; những bạn tù đã nâng Clamence lên địa vị của một giáo hoàng... rồi ngay cả những con người ngày ngày tìm vui trong men rượu, mãi miết đi tìm một thế giới bớt cay nghiệt hơn cuộc sống hiện thời... tất cả những người đó không phải cũng là kịch sĩ sao? Và, con người, ngay từ khi có ý thức, không phải - hoặc vô tình hoặc cố ý - đều tự trang bị cho mình một cái mặt nạ mà có khi được họ mang theo cho đến tận cuối cuộc đời sao?

Tiểu kết. Sự vận động của các nhân vật biểu tượng đã thể hiện rõ tính đa dạng và thống nhất trong tư tưởng, sáng tác của Camus

Từ Meursault đến Rieux và Tarrou, nhân vật trong tiểu thuyết của Camus đã đi từ phân li đến tập hợp, từ phản kháng cá nhân đến phản kháng cộng đồng, từ phản kháng bằng hình thức chấp nhận - thụ động đến phản kháng bằng đấu tranh - chủ động. Từ Meursault đến Rieux và Tarrou, nhân vật tiểu thuyết của Camus cũng đi từ bi quan đến chủ quan (dĩ nhiên là sự chủ quan nhuộm màu sắc bi quan; sự bi quan này là một đặc điểm chi phối toàn bộ tác phẩm của Camus).

Đến Clamence, nhân vật tiểu thuyết của Camus lại trở về với sự phân li đậm đặc. Anh ta thực sự là một nhân vật phức tạp và rất khó đoán định. Cũng là nhân vật phi lí nhưng trong khi Meursault mơ hồ thì anh ta hoàn toàn sáng suốt, trong khi Meursault lạnh lùng thì anh ta lại dấn thân, cuồng nhiệt. Anh ta luôn phải đấu tranh với chính bản thân mình một cách gay gắt, khắc nghiệt hơn nhiều so với các nhân vật trong *Người xa lạ* và *Dịch hạch*.

Như vậy, từ Meursault đến Clamence, nhân vật trong tiểu thuyết của Camus đã đi từ bị động đến chủ động, vô thức đến hoàn toàn nhận thức được về mình. Nhưng cũng từ Meursault đến Clamence, các nhân vật lại hoàn thành một vòng tròn từ bi quan đến chủ quan rồi lại trở lại bi quan, từ phân li, tập hợp rồi lại phân li. Chính sự phát triển đó đã thể hiện rõ tính phức tạp trong tư tưởng, sáng tác của Camus.

CHƯƠNG 2

BIỂU TƯỢNG VỀ KHÔNG GIAN - THỜI GIAN

2.1. Biểu tượng về không gian

2.1.1. Không gian lưu đày

Trong ba tiểu thuyết của Camus được xét đến ở luận văn này, không gian lưu đày bao gồm không gian thành phố (tập hợp của thành phố Alger trong *Người xa lạ*, Oran trong *Dịch hạch* và Amsterdam trong *Sa đọa*), không gian đảo và không gian nước.

2.1.1.1. Thành phố

Thời xưa, trong văn học Hy Lạp - La Mã, hình ảnh thành phố thường được sử dụng như biểu tượng của sự ổn định và sự chở che. Theo phân tâm học hiện đại, thành thị là một trong những biểu tượng của người mẹ, với hai khuôn mặt là che chở và giới hạn.

Thành phố là một biểu tượng được Camus sử dụng nhiều lần trong các tiểu thuyết của mình. Thành phố Alger trong *Người xa lạ*, Oran trong *Dịch hạch* và Amsterdam trong *Sa đọa* mặc dù có những nét riêng nhất định nhưng đều truyền tải tư tưởng về nơi lưu đày, sự giam cầm. Những thành phố này chính là hình ảnh thu nhỏ của xã hội, là đại diện cho vô vàn thành phố khác trên khắp thế giới.

Nhìn chung, trong các tác phẩm của mình, Camus luôn thể hiện quan niệm về sự lưu đày nơi trần thế. Đối với ông, cõi trần vừa là vương quốc tràn ngập ánh sáng và hạnh phúc lại vừa là nơi lưu đày với sự tù túng và u tối tột độ. Chính vì thế, các thành phố được ông lấy làm bối cảnh trong các tiểu thuyết của mình hầu hết đều chuyển tải ý nghĩa lưu đày đó.

Thành phố Alger trong *Người xa lạ* là một không gian quẩn quanh, tù túng, đơn điệu với những công việc máy móc, nhịp sống máy móc, con người máy móc. Chính nó khiến cho nhận thức của nhân vật cũng trở nên

máy móc, buồn tẻ và u mê. Không gian đó chính là không gian hiện thực của cuộc sống ngày nay. Chính nó cũng góp phần quan trọng vào sự hình thành cái phi lí của cuộc đời. Thành phố Alger ấy càng trở thành chốn lưu đày khi Meursault bị bủa vây trong cái bức bối của tòa án và sự ngột ngạt của nhà tù. Chính trong không gian đó, cả về mặt thể xác lẫn tinh thần, Meursault đều *không có lối thoát nào khác*.

Thành phố Oran trong *Dịch hạch* là thành phố thuộc địa, là chốn lưu đày. Oran là một thành phố mang tính biểu tượng, mà trước hết là biểu tượng cho cái bất công, vô vọng và phi lí của cuộc đời. Khác với cảnh trí tràn đầy ánh sáng và rực rỡ sắc màu trong *Người xa lạ*, Oran thật sự là minh chứng cho sự bất công về mặt khí hậu. Nó là một thành phố xấu xí “vắng bóng bờ cây, cây cối, vườn tược, một thành phố không nghe thấy tiếng chim vỗ cánh hay tiếng lá cây xào xạc, tóm lại, một nơi hoàn toàn vô thưởng vô phạt” [1;11] mà mùa xuân thì ẩm ướt, mùa hè thì nóng nực, mùa thu thì tiêu điều.

Trong thành phố đó, những người dân sống trong sầu muộn, cô đơn và máy móc, sống một cách vô hồn trong thành phố vô hồn. Thành phố Oran còn là thành phố của mặt trời; mà mặt trời, như trong những tác phẩm của Camus đã chứng minh rất rõ, là nguồn gốc của cái phi nhân trong cuộc sống. Oran hiện lên với tất cả những gì buồn chán nhất, tẻ nhạt nhất, đơn điệu nhất, vô vị nhất. Thành phố ấy như một nhà tù lạnh lùng, u ám; là một địa điểm thuận lợi cho dịch hạch xâm nhập, phát triển và tàn phá.

Thành phố Oran vốn đã mang bộ mặt lưu đày trong cuộc sống hàng ngày lại càng trở nên phi nhân hơn trong những ngày dịch hạch. Trước khi dịch hạch tràn đến, Oran đã luôn buồn tẻ, ngột ngạt và u ám. Đến khi có sự xuất hiện của dịch hạch, thì quả thật thành phố ấy đã chìm trong không khí tang thương, hoang mang và sâu thẳm. “Mây mù che kín bầu trời”, “biển cũng mất đi cái màu xanh biếc và dưới bầu trời âm u, nó lóe lên những ánh

bạc hoặc thép sáng chói”, “một không khí buồn đến tê tái bao phủ Oran”, “người ta cảm thấy ít nhiều bị bầu trời cầm tù” [1;48]. Trước ngày dịch hạch, Oran đã giống như một nhà tù, nhưng là một nhà tù vô hình mà người ta có thể ra hay vào bất kì lúc nào; nhưng đến khi thành phố bị cách li thì nó đã biến thành một nhà tù thật, một nhà tù mà người ta sống giữa cái chết, giữa sự hoảng sợ và hoang mang. Người ta không còn hi vọng, không còn niềm tin, không cố gắng. Những cá nhân nhỏ bé phó thác mình cho số mệnh, mặt trời và dịch hạch.

Dịch hạch đã biến Oran thành một nhà tù lớn. Con người mất ý niệm về thời gian, mất niềm tin vào chính mình. Họ không còn sống nữa, họ chỉ tồn tại theo bản năng. Quá khứ, hiện tại, tương lai đối với họ không còn ý nghĩa. Có một điều đáng chú ý là trong *Dịch hạch*, Camus sử dụng rất nhiều lần cụm từ “thành phố bị đóng cửa”. Oran đã thực sự trở thành một nhà tù giam hãm cả thể xác lẫn tinh thần người dân. Không chỉ bị đóng cửa, Oran còn bị bao vây bởi một hàng rào vật chất vô cùng hữu hiệu - biển. Mặt biển mênh mông ngăn cách thành phố Oran với thế giới phía bên kia đại dương. Những ngày dịch hạch, tàu bè bị cấm qua lại trên địa phận Oran, biển trở thành cái hàng rào hữu hình vây bọc, cầm tù người dân thành phố. Và cái hàng rào này còn khắc nghiệt, còn hiệu quả hơn bất kỳ cái hàng rào vật chất nào đã được dựng lên quanh Oran. Với những bức tường thành được canh gác cẩn mật - những bức tường có khóa, có vách, có lính canh ấy - người dân vẫn tìm được không cách này thì cách khác để liên lạc với thế giới bên ngoài Oran. Những bức thư vẫn bí mật được trao qua đổi lại, những hy vọng thoát khỏi cảnh giam cầm - theo cả nghĩa đen lẫn nghĩa bóng - vẫn âm ỉ trong nhiều người. Nhưng, riêng với hàng rào biển - cái hàng rào không cần vách ngăn thành chắn, không cần súng ống giáo gươm ấy - lại không ai có thể vượt qua hay nuôi hy vọng vượt qua. Nó đứng đó, như sự trớ trêu của số phận, như càng làm tăng thêm cảm giác về sự cô đơn và bất lực.

Như trên đã nói, *Dịch hạch* được Camus thai nghén trong những năm Chiến tranh Thế giới II, và sự tù túng, ngột ngạt, hoang mang mà thành phố Oran bên bờ Địa Trung Hải phải chịu đựng cũng chính là những gì mà bao thành phố khác trên thế giới phải chịu. Hơn thế nữa, dưới đám mây chiến tranh u ám, thành phố Oran đó chính là hình ảnh thu nhỏ của thế giới.

Giống như Oran, thành phố Amsterdam trong *Sa đọa* cũng là thành phố biểu tượng. Nó cũng là thành phố không có chỗ cho bò câu, là biểu tượng của chốn lưu đày. Tuy nhiên, nó không phải là thành phố trong chiến tranh như Oran, mà là một thành phố trong đời thường, một thành phố không còn phải chịu những đau thương mất mát và giam cầm thời chiến, nhưng lại phải đối mặt với tất cả mọi sa đọa và ngột ngạt trong đời sống thường nhật với con người bị lưu đày chốn nhân gian. Và, Amsterdam, với kênh ngòi chằng chịt và sương mù dày đặc như trong mê cung, cũng là biểu tượng cho con đường dẫn đến địa ngục tâm hồn.

Ở Amsterdam, khác hoàn toàn với khung cảnh Alger quen thuộc, mặt trời không chói chang, không khí không oi bức, con người không bị cầm tù trong cái không khí bức bối biến cảnh vật thành ra đậm tính phi nhân. Trong một hoàn cảnh địa lí như thế, con người không còn cần đến đêm tối để được tận hưởng cái mát mẻ, êm đềm và che chở. Amsterdam nằm trong một điều kiện khí hậu hoàn toàn khác. Nó đối lập hoàn toàn với không gian sống quen thuộc của các nhân vật ở Alger hay Oran. Nằm dưới mực nước biển, kênh ngòi chằng chịt, sương mù dày đặc, Amsterdam gợi lên một vẻ ảm thấp thê lương, một sự mù mịt, u mê, tối tăm, cũng là một cảm giác *không có lối thoát nào khác*. Chính ở đây, con người lại cần đến ánh sáng để cảm giác mình được sống, cần đến mặt trời để xua đi sự u mê.

Chỉ quan sát trên phương diện tâm lí mới có thể thấy rõ nhất bi kịch của Clamence khi tự lưu đày mình trong một vùng ảm thấp, sương mù dày

đặc; một địa ngục trần gian trên phần đất chót mé của lục địa. Một kẻ say mê độ cao và ánh sáng mặt trời giờ phải sống trong một đất nước nằm dưới mực nước biển và quanh năm sương mù vây hãm. Một con người thanh lịch, hào hoa luôn được đón tiếp trong đèn hoa rực rỡ, giờ lại phải đặt văn phòng tại một quán bar của dân giang hồ, thủy thủ. Từng như con chim đại bàng sải cánh trên bầu trời cao rộng, giờ đây anh ta trở thành tù nhân trong nhà tù kìm ức của chính mình.

Clarence vốn bị ám ảnh bởi nước, và chính vì thế, Amsterdam - một thành phố nơi người ta phải đặt mả dưới mái nhà vì hầm ở đây ngập nước - càng thể hiện rõ ý nghĩa về chốn lưu đày. Jean Baptiste cũng đã nói đến những vòng tròn nước và những con người không hề thay đổi. “Hàng bao thế kỉ những người hút thuốc đã ở đó ngắm nhìn cùng cơn mưa đó rơi trên cùng con kênh đó.” Một cảm giác quẩn quanh không lối thoát, hệt như cảm giác của Meursault trong *Người xa lạ* khi bị cầm tù bởi nắng, mặt trời và mùa hè.

2.1.1.2. Đảo

Theo *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, đảo - nơi người ta chỉ đến được sau một chuyến đi sông biển hoặc một chuyến bay - là biểu tượng của trung tâm tinh thần và chính xác hơn, của trung tâm tinh thần nguyên thủy. Đảo là một thế giới thu nhỏ, hình ảnh của vũ trụ, trọn vẹn và hoàn chỉnh, vì nó biểu thị một giá trị nhuốm vẻ thiêng liêng cô đọng. ở đây khái niệm đảo gặp gỡ khái niệm đền và điện thờ. Nói một cách tượng trưng, đảo là chốn lựa chọn, chốn của tri thức và yên bình, giữa thế gian phàm tục, ngu tối và huyền ảo. Đảo thể hiện cái tâm trình nguyên, thiêng liêng theo định nghĩa.

Trong nhiều nền văn hóa, thiên đường chốn trần gian được cho là ở trên một hòn đảo: đảo Ceylan trong đạo Hồi, đảo Minos trong thần thoại Hy Lạp, những Bồng Đảo trong huyền thoại Trung Hoa...

Đảo cũng gợi ý niệm về nơi ẩn náu. Đi tìm đảo hoang, hoặc đảo xa

lạ, hoặc đảo đầy bất ngờ, là một trong những chủ đề cơ bản của văn chương, của mơ mộng, của ước mong.

Bên cạnh đó, đảo cũng là biểu tượng cho sự cô đơn và chốn lưu đày. Những nhân vật như Robinson Crusoe của Daniel Defoe, như Bá tước Monte-Cristo của Alexandre Dumas cô đơn cùng cực trong hòn đảo của mình. Trong khi đó, đối với những nhân vật bị kết án lưu đày, có thể nhận thấy thường chỉ có hai lựa chọn được dành cho họ, hoặc bị đày ra nước ngoài và bị cấm vĩnh viễn không được trở về mảnh đất quê hương, hoặc bị đưa ra một hòn đảo xa xôi nào đó ngoài biển cả - bị tống giam vào một nhà tù khét tiếng nào đó (như nhân vật chính trong tự truyện *Papillon - Người tù khổ sai* của Henri Charrière) hoặc phải chịu cảnh nô lệ trong những đồn điền trên đảo (như nhân vật bác sĩ-cướp biển Blad trong tác phẩm nổi tiếng *Cuộc đời chìm nổi của thuyền trưởng Blad* của Rafael Sabatini). Có lẽ, chính vì đặc điểm này mà trong *Sa đọa*, khi Clamence quyết định tự lưu đày mình, anh ta đã tìm đến với một hòn đảo, không những thế, lại là một hòn đảo nằm dưới mực nước biển - Amsterdam.

Đối với Clamence, có vẻ như Amsterdam có tất cả những gì cần phải có cho một chốn lưu đày: xa cách, u ám, buồn thảm, cô đơn, và đặc biệt là nơi dễ gợi nhắc cho anh ta về ám ảnh tội lỗi của mình. Amsterdam không phải một hòn đảo bình thường, mà nó là hòn đảo được bao quanh bởi kênh rạch, bởi sương mù, ẩm ướt. Sống trong hòn đảo đó, Clamence không thể không nhớ đến những tội lỗi của mình.

Tuy nhiên, như đã nói, Clamence là người hai mặt, một kẻ giả trá. Đảo với anh ta là chốn lưu đày, nhưng đảo với anh ta cũng lại là một vương quốc để anh ta thống trị. Trong *Sa đọa*, chính Clamence đã tự khẳng định anh ta thích đảo vì đảo là nơi dễ ngự trị. Và khát vọng của Clamence là được thống trị tất cả: thiên nhiên, đồng loại và chính mình. “Tóm lại, tôi muốn thống trị tất cả” (Bref, je voulais dominer en toutes choses) [5,48]; “Vậy là, tôi chỉ có thể sống ở đời (...) trong điều kiện này: trên khắp trái

đất, tất cả mọi người, hay đại đa số nhân loại, đều hướng nguyện về tôi, mãi mãi không xác không hồn, không đòi sống độc lập, sẵn sàng đáp lại lời kêu gọi của tôi bất cứ lúc nào, tóm lại là tự nguyện làm kẻ khờ cằn, cho đến ngày tôi rủ lòng chiếu cố tới họ với nguồn ánh sáng của mình” (Je ne pouvais donc vivre {...} qu'à la condition que, sur toute la terre, tous les êtres, ou le plus grand nombre possible, fussent tournés vers moi, éternellement vacants, privés de vie indépendante, prêts à répondre à mon appel à n'importe quel moment, voués enfin à la stérilité, jusqu'au jour où je daignerais les favoriser de ma lumière) [5,91].

Như thế, cũng dễ hiểu khi Clamence chọn Amsterdam là nơi lưu đày cho mình. Giống như nghề quan tòa-sám hối của anh ta, phán xử chính mình là để được quyền xét xử người khác; việc anh ta chọn Amsterdam cũng chính là để anh ta có thể ngạo nghễ đứng trên người khác. Clamence chịu cảnh lưu đày, nhưng anh ta chờ đợi sẽ chiến thắng được cảnh lưu đày đó, để rồi biến Amsterdam từ địa ngục trần gian thành chốn thiên đường như hòn đảo Hy Lạp huyền hoàng.

2.1.1.3. Nước

Theo *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, những ý nghĩa tượng trưng của nước có thể quy về ba chủ đề chiếm ưu thế: nguồn sống, phương tiện thanh tẩy, trung tâm tái sinh.

Trong kinh Vệ Đà, những dòng nước mang lại sự sống, sức mạnh và sự thanh khiết về mặt tinh thần cũng như về mặt thể xác đã được dành cho rất nhiều lời ca ngợi.

Tại châu Á, nước là dạng thức thực thể của thế giới, là nguồn gốc sự sống và là yếu tố tái sinh thể xác và tinh thần, là biểu tượng của khả năng sinh sôi nảy nở, của tính thanh khiết, tính hiền minh, tính khoan dung và đức hạnh.

Tuy nhiên, cũng như với mọi biểu tượng khác, có thể xem xét ý nghĩa

của nước trên hai bình diện hoàn toàn đối lập: nước là nguồn sống và là nguồn chết, có chức năng tạo dựng và tiêu hủy.

Trong các tiểu thuyết của Albert Camus, biểu tượng nước được khai thác chủ yếu trong tác phẩm *Sa đọa*. Nhưng, đối lập hẳn với ý nghĩa về sự thanh tẩy, đức hạnh vốn quen thuộc trong văn hóa truyền thống, nước trong *Sa đọa* là biểu tượng cho tội lỗi, cho ám ảnh. Dòng sông Seine - không gian nước vốn thơ mộng đến thế, bình an đến thế - chính là chứng nhân tội lỗi của Clamence. Vào cái buổi tối trên cây cầu bắc ngang dòng sông Seine đó, Clamence đã lẳng lặng chứng kiến cảnh người phụ nữ rơi xuống dòng sông - không chạy lại cứu, không tri hô, không kể lại với bất kì ai. Trong khi đó, dòng nước sông Seine - thủ phạm đã cuốn đi thân xác người phụ nữ - lại cũng lẳng lẽ chứng kiến con người đang cầm lạng trên cây cầu kia - kẻ, bằng sự đứng ngoài lề của mình, đã đồng lõa với dòng sông. Để rồi, kể từ ngày đó, cảm giác phạm tội bám lấy Clamence, theo sát anh ta thành một ám ảnh, và cứ mỗi lần đứng trước một không gian nước nào đó (sông, biển, kênh, rạch...) cảm giác đó lại trỗi dậy, lại giày vò anh ta, nhắc cho anh ta nhớ về bề trái trong con người mình, nhắc cho con người khát khao thống trị và chiến thắng đó giây phút anh ta thất bại, giây phút anh ta hèn nhát.

Mong muốn tìm được sự giải thoát, Clamence đã tự lưu đày mình. Từ thành phố Paris hoa lệ, Clamence đã thực hiện một chuyến lưu đày về Amsterdam, xứ sở của nước và sương mù, một nơi mà người dân đặt mồ mả dưới mái nhà vì hàm ngập nước. Bi kịch của anh ta nằm ở chỗ, bình thường, nước chính là thứ vật chất giúp con người thanh tẩy cả về thể xác lẫn tinh thần, nhưng với anh ta, thứ nước rửa tội đó lại không bao giờ rửa được tội lỗi cho anh ta, vì chính nước lại tham dự vào phần tội lỗi đó, chính nước khiến anh ta không bao giờ thoát khỏi ám ảnh của mình.

Cuộc sống của nhân vật Clamence là cuộc sống bị bao phủ bởi không gian nước. Vịnh Zuydersse “mặt nước lặng lẽ, buồn hiu, bất tận và nhòe lẫn

với đất liền” biểu tượng cho một chậu nước thánh rửa tội mà Clamence “không bao giờ còn bước chân ra được” [35;142], hay cũng có nghĩa chẳng bao giờ rửa sạch được tội lỗi của mình. Với Clamence, nước trở thành nỗi ám ảnh, trở thành chứng nhân tội ác và vị quan tòa xét xử anh ta.

Trong tác phẩm, đôi khi nước cũng góp phần vào sự nhận thức ra tội lỗi, nhưng không phải để khoan hồng. Jean-Baptiste luôn nhớ đến tội lỗi của anh ta mỗi khi nhìn biển hay kênh đào, nhưng nước không giúp gì cho người phụ nữ kia, và nó cũng không giúp gì cho Jean-Baptiste. Nước không thay đổi được gì.

2.1.2. Không gian vương quốc

2.1.2.1. Biển

Biển là một động thái của sự sống. Tất cả đều từ biển mà ra và cuối cùng lại trở về với biển: đây là nơi của những cuộc sinh đẻ, những biến thái và tái sinh. “Là nước trong sự chuyển động, biển tượng trưng cho trạng thái quá độ giữa các khả năng còn phi hình và các thực tại đã hiện hình, cho một tình thế nước đôi, tình thế bấp bênh đầy hồ nghi, chưa quyết định và có thể kết thúc tốt hay xấu. Từ chỗ đó biển là biểu tượng vừa của sự sống, vừa của sự chết” [10,80].

Biển là một biểu tượng xuất hiện khá nhiều trong các tác phẩm của Camus. Biển là một phần cuộc sống của Meursault. Anh ta tìm sự bình an trong biển, hành động yêu đương trong biển và tìm tự do trong hành động đến với biển. Có thể Meursault thờ ơ và bị động trong rất nhiều trường hợp, nhưng đứng trước thiên nhiên rạng rỡ, hài hòa và tràn đầy sức sống, anh ta đã giao cảm với một sự tinh tế đặc biệt, một sự tinh tế mà đôi khi có thể thành xa lạ với nhiều người - sự tinh tế của một lòng háo sống.

Có lẽ cũng không phải vô căn cứ khi cho rằng *Người xa lạ* là một cuộc đấu tranh gay gắt và dai dẳng giữa biển và mặt trời. Vai trò của hai biểu tượng này đã khiến không ít người liên tưởng cái tên Meursault của nhân vật

chính với cặp đôi mer-soleil - biển và mặt trời. Khi anh ta được đắm mình trong nước biển, anh ta hoàn toàn cảm thấy hài lòng, thoải mái. Nhưng khi thiếu đi sự mát mẻ, trong lành đó, anh ta hoàn toàn bị khuất phục bởi ánh mặt trời, hoàn toàn chịu sự thúc ép của mặt trời; anh ta chỉ là công cụ dưới sự điều khiển của một thế lực siêu nhiên.

Trong *Dịch hạch*, biển/nước biển xuất hiện 33 lần thì có đến sáu lần được sử dụng nhằm chuyển tải trực tiếp thông điệp về *sự thiếu biển* và *khát khao tìm kiếm biển*. Ngay trong lần đầu tiên xuất hiện trong tác phẩm, hình ảnh biển đã mang đến cho độc giả một cảm giác thiếu thốn, mát mát: “Người ta chỉ có thể lấy làm tiếc rằng nó (thành phố) được xây dựng quay lưng lại với cái vịnh này và, vì thế, tiếc rằng người ta không thể nhìn thấy biển mà luôn luôn phải đi tìm kiếm.” (On peut seulement regretter qu’elle se soit construite en tournant le dos à cette baie et que, partant, il soit impossible d’apercevoir la mer qu’il faut toujours aller chercher) [6,14]. Nhưng rồi, khi dịch hạch tràn đến hoành hành thành phố bên bờ Địa Trung Hải này thì ngay cả việc tìm kiếm biển cũng trở thành nhiệm vụ bất khả thi. Biển bị cấm. Đêm đêm, tiếng sóng vẫn vỗ về bờ cát, thành phố vẫn mơn mòi mùi vị của biển cả, những ngọn gió từ ngoài khơi thổi vào trong thành phố vẫn mang theo tiếng sóng và cả tiếng tàu thuyền xa vắng, nhưng biển giờ đây không còn là biển của ngày thường, không còn là biển-trong-hành-trình-tìm-kiếm của người dân Oran nữa. Những ngày dịch hạch, biển biến thành nơi tập trung của những giàn thiêu xác chết, thành chứng nhân cho chết chóc, cho đau thương mát mát, chứng nhân cho sự bất lực của con người trong cuộc đấu tranh chống lại dịch bệnh. Việc tắm biển bị bãi bỏ, cơ thể con người không còn được hưởng sự hoan lạc với dòng nước nữa. Sự thiếu vắng biển đã mang rõ ràng ý nghĩa của sự thiếu vắng bình yên và tự do.

Có thể nói, trong *Dịch hạch*, ý nghĩa biểu tượng của biển được truyền tải rõ nét nhất trong đoạn văn miêu tả cảnh Rieux và Tarrou cùng nhau đi

tắm biển vào một ngày dịch hạch đã có phần chững lại. “Nó (biển) vỗ nhẹ dưới chân những tảng đá lớn của con đập, và khi trèo lên đập, nó (biển) hiện ra trước mặt họ, dày như nhung, uyển chuyển và mượt mà như một con thú. Họ ngồi trên những tảng đá quay ra khơi. Nước biển phồng lên rồi lại chậm rãi rút xuống. Hơi thở lạnh lẽ này của biển làm những ánh loang như vệt dầu hết xuất hiện rồi lại biến mất trên mặt nước. Trước mặt họ, bóng đêm trải dài vô tận. Cảm nhận được dưới ngón tay mình bề mặt lỗ chỗ của đá, Rieux thấy tràn ngập một niềm hạnh phúc kỳ lạ. Quay về phía Tarrou, ông đọc được trên nét mặt điềm tĩnh và trang nghiêm của người bạn cũng chính niềm hạnh phúc vốn không bỏ quên gì hết, kể cả tội giết người” (Elle sifflait doucement au pied des grands blocs de la jetée et, comme ils les gravissaient, elle leur apparut, épaisse comme du velours, souple et lisse comme une bête. Ils s'installèrent sur les rochers tournés vers le large. Les eaux se gonflaient et redescendaient lentement. Cette respiration calme de la mer faisait naître et disparaître des reflets huileux à la surface des eaux. Devant eux, la nuit était sans limites. Rieux, qui sentait sous ses doigts le visage grêlé des rochers, était plein d'un étrange bonheur. Tourné vers Tarrou, il devina, sur le visage calme et grave de son ami, ce même bonheur qui n'oubliait rien, pas même l'assassinat [6,258]).

Trái ngược hẳn với sự ngọt ngào, bức bối và cảm giác nơm nớp lo sợ ám ảnh trong thành phố suốt nhiều tháng; trái ngược hẳn với nhịp sống hối hả, cố gắng níu giữ từng giây từng phút, nỗ lực không ngừng nghỉ để chữa trị cho các bệnh nhân của Rieux và Tarrou, khoảng thời gian hiếm hoi bên biển này lại tràn ngập cảm giác lạnh lẽ, chậm rãi, sâu lắng. Trước mặt cả hai không còn gì ngoài biển - một mặt biển trải dài vô tận. Sau tất cả những gì họ đã trải qua và sắp trải qua, chính trong giây phút nghỉ ngơi quý giá này, biển là sự bình yên cuối cùng, là sự khơi nguồn cho cảm giác hạnh phúc. Cả Rieux và Tarrou, trong phút giây hiện tại này, đều cùng chia sẻ một cảm xúc

chung, một đồng cảm sâu xa về sự bình an, sự thanh thản và hạnh phúc. Dịch hạch vẫn còn đó, vẫn chờ đợi họ ở phía bên kia con đê chắn sóng, chờ đợi để đẩy vào tay họ những bệnh nhân tuyệt vọng; nhưng ở đây, chính họ cũng đang là hai bệnh nhân được biển xoa dịu những vết thương. Và khi cả hai ngâm mình trong làn nước biển, đắm chìm trong sự giao cảm với thiên nhiên êm ái, bình yên và mát mẻ, cuối cùng họ cũng đã thoát khỏi thành phố và dịch hạch.

Cũng chính trong những phút giây bình an này, Rieux và Tarrou đã cùng trải qua cảm giác đồng cảm, gắn bó đặc biệt, để rồi hình thành nên giữa họ một sợi dây tình bạn bền bỉ và sâu sắc. Biển đã trở thành chiếc cầu nối đưa hai con người lại gần nhau.

2.1.2.2. Thành phố Amsterdam, Paris và quần đảo Hi Lạp

Trong các tác phẩm của Camus, cuộc sống hiện tại là nơi lưu đày. Nhưng mặt khác, nó lại là vương quốc, là quê hương. Thế giới của *Sa đọa* cũng mang biểu tượng hai mặt như thế: vừa là nơi lưu đày, Amsterdam đồng thời là vương quốc; vừa là thành phố ẩm ướt mù sương kênh ngòi chằng chịt, Amsterdam đồng thời lại là thành phố huyền hoặc tràn đầy ánh sáng và hoan lạc.

Hình ảnh vương quốc trong *Sa đọa* là tập hợp của Amsterdam, Paris và quần đảo Hi Lạp; trong đó Paris và Hi Lạp là những hình ảnh trong quá khứ, còn Amsterdam lại là hình ảnh trong mộng tưởng. Paris và Hi Lạp tồn tại trong kí ức của Clamence, nhưng trong khi thực tại với sương mù, với những mép bờ bằng phẳng xóa nhòa trong lớp phù sa, với mưa dầm và ánh tà nhạt nhòa gây cảm giác như đi trong giấc mộng thì quá khứ với Paris chói lòa ánh sáng, với những hòn đảo Hi Lạp nổi bật kéo dài theo đường chân trời lại gây ấn tượng về một sự tồn tại thực sự, sáng rõ. Trong khi Amsterdam lưu đày là biểu tượng cho thực tại sa đọa, cho tội lỗi, cho bóng tối và thất bại thì Paris, Hi Lạp lại là biểu tượng cho quá khứ đẹp đẽ, cho vinh quang, ánh sáng và thành công.

Trong *Sa đọa*, đảo Amsterdam hiện diện song song với đảo Hi Lạp. Khác hoàn toàn với Amsterdam, Hi Lạp là vương quốc tự do, là rạng rỡ ánh sáng, cây cối xanh tươi, không khí thanh bạch, và đặc biệt hơn cả, là nơi có thể mang đến cho Clamence “cảm giác như suốt ngày đêm nhảy vọt trên đầu những ngọn sóng ngắn mát rượi, trong một cuộc đua ngẫu bọt và rộn rã tiếng cười.” (j’avais l’impression de bondir, nuit et jour, à la crête des courtes vagues fraîches, dans une course pleine d’escume et de rires) [5,80]. Vượt trên đầu ngọn sóng, anh ta đã được trải nghiệm cảm giác thống trị. Và, kể từ ngày đó, “trọn cả Hi Lạp lênh đênh phiêu dạt đâu đó trong lòng tôi, bên mép bờ ký ức, không hề mệt mỏi.” (la Grèce elle-même dérive quelque part en moi, au bord de ma mémoire, inlassablement) [5,80]. Hình ảnh hòn đảo Hi Lạp lênh đênh không ngừng nghỉ trong ký ức của Clamence cũng đồng nghĩa với việc ước mơ thống trị không một lúc nào chết trong anh ta. Và chính nó cũng khiến Clamence không ngừng mơ ước về một Amsterdam vương quốc - một Amsterdam biểu tượng cho mộng ảo, cho hi vọng và cho sự kiếm tìm lối thoát, kiếm tìm sự bình an, hoan lạc và hưởng thụ.

Paris - Hi Lạp - Amsterdam: một thế giới có thật nhưng đã qua, một thế giới có thật đang tồn tại và một thế giới không thật trong hiện tại; cả ba thế giới đó cùng hiện diện, cùng chi phối cuộc đời và tâm tư Clamence, hình thành nên những mâu thuẫn gay gắt nhưng cũng lại là những sự dung hòa kì lạ trong anh ta. Vương quốc đó luôn luôn tồn tại để không một lúc nào Clamence không bị giày vò, ân hận và nuối tiếc. Nó cũng luôn tồn tại để nâng đỡ tâm hồn Clamence trong địa ngục trần gian.

Ở đây, có thể thấy rất rõ sự khác biệt giữa Camus và một nhà văn hiện sinh khác - Sartre. Sinh ra và lớn lên ở Paris trong sự yêu thương, đùm bọc của ông ngoại và bước vào thế giới sách vở ngay từ khi còn nhỏ, cuộc sống của Sartre gần như khác biệt hoàn toàn với cuộc sống của Camus - một chú bé sinh ra và lớn lên trong khu phố nghèo ở đất nước Algérie, vốn lúc này vẫn đang là thuộc địa của Pháp. Chính vì thế, trong khi Sartre có thể mạnh mẽ khẳng định con người chỉ thật sự là mình trong hành động, con người

phải làm chủ bản thân mình thì Camus lại luôn bị ám ảnh bởi thiên nhiên, bởi tính hai mặt của cuộc sống đến nỗi không thể không bị chi phối bởi cảm giác bị những cái siêu nhiên, mơ hồ bủa vây. Nhưng, cũng chính vì thế mà các tác phẩm của Camus vẫn ngập tràn ánh sáng và rạng rỡ tình yêu với vùng Địa Trung Hải, các nhân vật của ông vẫn được sống trong “vương quốc”, trong khi Sartre lại nhìn tự nhiên ở cái bề thẳm sâu đen tối và trong khi nhân vật của ông phải sống trong một không gian ảm thấp, tối tăm, một không gian lưu đày thật sự.

2.2. Biểu tượng về thời gian

2.2.1. Mùa hè - thời gian phi nhân

Theo quan niệm thông thường, mùa hè - mùa thu hoạch, mùa dồi dào năng lượng nhất trong năm - thường được cho là biểu tượng của tuổi trẻ, hạnh phúc, niềm vui, sự viên mãn. Mùa hè cũng gắn liền với cơ hội và thử thách.

Trong ba tiểu thuyết của Camus được chúng tôi nghiên cứu trong luận văn này, đã có tới hai tác phẩm lấy bối cảnh mùa hè. Có lẽ cũng không phải vô lý khi có người cho rằng *Người xa lạ* là cuốn tiểu thuyết về mặt trời và mùa hè. Trong tác phẩm này, mùa hè không mang ý nghĩa thời gian đơn thuần nữa, mà nó là thời gian phi nhân, là thời gian bủa vây con người trong bức bối, ngột ngạt, tù túng, bị động, u mê, phi lí.

Câu chuyện của *Người xa lạ* diễn ra trong khoảng thời gian một năm, nhưng chỉ ghi lại dấu ấn của mùa hè. Mặc dù *Người xa lạ* được chia thành hai phần rất rõ ràng, nhưng toàn bộ phần một là sự dàn trải các sự kiện mang đậm tính khách quan của biện pháp thống kê và được gói trong mười tám ngày nắng nóng khủng khiếp. Phần hai lại là sự dồn nén của thời gian và sự kiện, sự co thời gian dẫn đến những đoạn nhảy cóc trong nhận thức và sinh hoạt của Meursault, với sự chòng chéo giữa quá khứ, hiện tại và tương lai. Để rồi, nhân vật Meursault nhận ra, kì thực, “mùa hè đã rất mau chóng thay thế mùa hè” (*L'été a très vite remplacé l'été*) [18,66].

Người xa lạ được chia thành hai phần thì những sự kiện mở đầu phần một diễn ra vào một ngày hè, những sự kiện kết thúc phần một cũng diễn ra vào một ngày hè, và cuối cùng, cuốn tiểu thuyết khép lại cũng vào một ngày hè. Phần thứ nhất được bắt đầu bằng thông báo về cái chết của mẹ Meursault và kết thúc bằng cái chết của một người A Rập không rõ tên trên bãi biển. Phần hai bắt đầu bằng những ngày đầu tiên sau khi Meursault giết người và kết thúc bằng một cái chết trong tương lai gần của chính anh ta. Toàn bộ câu chuyện dường như diễn ra trong một vòng tròn khép kín: mùa hè - mùa hè - mùa hè - mùa hè, cái chết - cái chết - cái chết - cái chết. Meursault bị bắt vì cái chết thứ hai và bị kết án bởi cái chết thứ nhất. Điều đặc biệt là tất cả các sự kiện đều mang đậm dấu ấn của mùa hè. Trong mùa hè đầu tiên, mẹ Meursault chết và anh ta giết người A Rập trên bãi biển; trong mùa hè thứ hai, các cuộc tranh cãi tại tòa đại hình diễn ra và Meursault bị kết án là kẻ xa lạ, kẻ giết người máu lạnh và buộc phải chấp nhận án tử hình. Trong mùa hè, dưới bầu trời hè, đúng như Camus đã nói trong tiểu luận *Bề trái và bề mặt*, “mọi sự thật đều được bộc lộ” [2,196]. Mùa hè, luôn đi kèm với mặt trời, với ánh nắng, đã phơi trần mọi bất công, phi lí trong cuộc đời, buộc con người đối diện với chính mình, với cuộc đời trần trụi của mình.

2.2.2. *Đêm - thời gian giao cảm với con người*

Đối với người Hy Lạp, đêm (nyx) là con gái của Hổn mang và mẹ của Trời và Đất. Đêm còn sinh ra giấc ngủ và sự chết, những giấc mơ và những mối lo âu, tình âu yếm và sự lừa dối. Đêm hay bị kéo dài thêm theo ý các thần, họ bắt mặt trời và mặt trăng dừng lại để thực hiện tốt hơn các kỳ tích của mình.

Đêm, theo quan niệm của người Celtes về thời gian, là khởi đầu của ngày. Đêm tượng trưng cho thời gian của sự thai nghén, nảy mầm, của những mưu đồ bí mật sẽ lộ ra giữa thanh thiên bạch nhật. Đêm chứa đầy tất cả các khả năng tiềm tàng của cuộc đời. Nhưng đi vào đêm tức là trở về với

cái chưa xác định trong đó đầy rẫy những ác mộng và ác mộng và quái vật, những *ý nghĩ đen tối*. Đêm là hình ảnh của cái vô thức, trong giấc ngủ đêm, vô thức được giải phóng. Cũng như bất kỳ biểu tượng nào, đêm biểu thị tính hai mặt, mặt tăm tối, và mặt trù bị cho ban ngày, ở đó sẽ lóe ra ánh sáng của sự sống.

Đối với Camus, thiên nhiên là nguồn tài sản vô giá, là sự thôi thúc con người cởi mở lòng mình, thôi thúc họ yêu thương và khát sống. Thiên nhiên rực rỡ và dịu dàng ấy, sự huyền bí của những đêm đầy sao ấy, sự mơn trớn ngọt ngào của mùi vị đêm hè ấy đã khiến con người đối diện với chính mình và cuộc đời, cảm nhận tất cả chảy trôi của cuộc sống, để thấy rằng “mỗi giờ khắc thiếp ngủ sẽ là một giờ khắc đánh mất ở cuộc đời” [3;120]. Trong màn đêm huyền bí, con người đã nhận chân ra những sự thật cuộc đời.

Cuối tác phẩm, trong một đêm hè, Meursault đã đối diện với chính mình và với cuộc đời, cảm nhận tất cả chảy trôi của cuộc sống và nhận chân ra được những sự thật của cuộc đời. “Những mùi vị của đêm, của đất và của muối làm dịu thái dương tôi. Sự bình yên tuyệt diệu của mùa hè đang ngủ này ùa vào tôi như một đợt thủy triều. Chính lúc này đây, chính khi đêm tàn, những tiếng còi ré lên. Chúng thông báo những khởi đầu cho một thế giới sẽ mãi mãi không còn dính dáng gì đến tôi nữa. Lần đầu tiên sau một thời gian dài, tôi nghĩ đến mẹ. Dường như tôi đã hiểu tại sao cho đến cuối đời, mẹ lại chọn một ‘vị hôn phu’, tại sao bà lại diễn trò làm lại cuộc đời. Nơi kia, ở nơi kia nữa, quanh cái trại dưỡng lão với những cuộc đời đang tắt dần ấy, buổi chiều giống như một đợt xả hơi sâu muộn. Khi đã quá gần kề cái chết, chắc hẳn mẹ mới cảm thấy được giải thoát khỏi cái chết này và sẵn sàng sống lại tất cả. Không ai, không một ai có quyền khóc thương mẹ. Và tôi cũng vậy, tôi cảm thấy sẵn sàng sống lại tất cả. Như thể con phần nộ ấy đã tẩy rửa cho tôi khỏi đau đớn, rút cạn mọi hi vọng, trước cái đêm ngập tràn dấu hiệu và ánh sao này, lần đầu tiên tôi mở lòng đón nhận sự dửng dưng dịu dàng của thế giới.” (Des odeurs de nuit de terre et de sel rafraÛchissaient mes tempes.

La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée. À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifférent. Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un "fiancé", pourquoi elle avait joué à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde) [55].

Rốt cuộc, Meursault đã thấu hiểu. Anh ta đã đến được với sự thật, và, cùng lúc đó, đến được với hạnh phúc. Cuộc đời anh ta vẫn là cuộc đời phi lí, nhưng anh ta đã thấu hiểu được cái phi lí đó và sẵn sàng chấp nhận nó. Anh ta không còn thụ động, không còn là con rối trong bàn tay số phận nữa. Anh ta đã được tự do, đã được giải thoát khỏi vòng vây của mặt trời, của ánh nắng, của mùa hè và cả của cuộc sống đơn điệu, phi lí xung quanh. Anh ta trở nên hoàn toàn sáng suốt, cảm thấy *đã có được hạnh phúc và vẫn còn đang được hạnh phúc*. Cái chết không còn đáng sợ nữa, sự phi lí không còn đáng sợ nữa.

Tiểu kết. Tính nước đôi của các biểu tượng và dấu ấn cá nhân của Albert Camus

Ngay từ thời thơ ấu, Camus đã có ý thức phân chia cuộc sống thành hai bề trái - phải. Trong tư tưởng của ông, cả hai bề đối lập đó đều cùng tồn tại, tác động qua lại lẫn nhau. Các biểu tượng mà ông sử dụng, cả về không gian lẫn thời gian, đều tồn tại với hai mặt đối lập, vừa tác động tích cực, vừa tác động tiêu cực đến cuộc sống và nhận thức của nhân vật.

Có khi, tính nước đôi thể hiện trong các tác phẩm riêng biệt, như biển, trong *Người xa lạ* và *Dịch hạch* là biểu tượng cho sự bình an và giao cảm, nhưng trong *Sa đọa*, biển cả bao la nhưng buồn hiu, bất tận và nhàn nhạt một màu là nổi ám ảnh, là chứng nhân tội ác và quan tòa xét xử. Cũng có khi, ngay trong một tác phẩm, một biểu tượng đã mang tính nước đôi, như trong *Sa đọa*, thành phố và đảo vừa biểu tượng cho không gian lưu đày, vừa biểu tượng cho không gian vương quốc.

Mỗi biểu tượng được Camus sử dụng cũng đều mang đậm dấu ấn cá nhân của ông. Dấu ấn đó không chỉ thể hiện trong tính nước đôi mà còn thể hiện trong sự mới mẻ về ý nghĩa của các biểu tượng. Những biểu tượng như thành phố, như đảo, như biển đều là những biểu tượng quen thuộc trong văn học nghệ thuật, nhưng Camus lại khai thác các biểu tượng đó ở cả hai mặt đối lập và để cho các ý nghĩa đối lập này cùng thể hiện trong tác phẩm của mình. Đặc biệt, với không gian nước, ông đã gán cho một biểu tượng vốn rất quen thuộc trong đời sống những nét ý nghĩa trái ngược hẳn với quan niệm phổ biến.

CHƯƠNG 3

MỘT SỐ HÌNH ẢNH BIỂU TƯỢNG KHÁC

3.1. Mặt trời

Mặt trời là một biểu tượng phổ biến trong nhiều nền văn hóa, ý nghĩa tượng trưng của nó rất đa dạng. Nếu tự nó không phải một vị thần thì trong nhiều dân tộc, mặt trời cũng được coi như một biểu tượng của thần linh, là hiện thân của trời. Nó còn được quan niệm như con trai của thần tối cao, là anh em của cầu vồng. Mặt trời là biểu tượng cho sự bắt đầu, người dẫn linh hồn, là trí tuệ của thế giới, cội nguồn của ánh sáng, sức nóng và sự sống. Nó còn là biểu tượng cho công lý.

Không chỉ đem lại sự sống, mặt trời còn chiếu rọi vạn vật, làm sự vật hiển hiện dưới ánh sáng của nó. Ánh nắng không chỉ soi tỏ bề ngoài, mà còn chiếu sáng cái bản chất, cái bên trong. Nó không chỉ khiến mọi vật hiện lên rõ mồn một trước các giác quan của con người, mà nó còn thể hiện sự khai triển từ điểm khởi nguyên. Trong đạo Hindu, mặt trời được nhìn nhận là nguồn gốc của mọi cái tồn tại, là khởi nguyên và cũng là chung cục của mọi dạng biểu hiện.

Tuy nhiên, dưới một dạng vẻ khác, mặt trời cũng là kẻ phá hoại, là bản nguyên của sự khô hạn. Vậy nên, ở Trung Quốc, chín mặt trời dư thừa đã bị Hậu Nghệ bắn gục. Đôi khi, những nghi lễ cầu mưa - như ở Campuchia - bao gồm việc giết tế một con vật có tính thái dương.

Camus đã kế thừa những nét ý nghĩa của biểu tượng mặt trời trong văn hóa, nhưng ông cũng dựa trên những kinh nghiệm của mình để mang đến cho mặt trời và ánh nắng những nét mới.

Mặt trời, trong các tác phẩm của Camus, làm cho mọi thứ hóa ra những hình ảnh hỗn loạn, không nằm trong ý thức của con người. Con người như bị hôn mê đi dưới ảnh hưởng thôi miên của con mắt vĩ đại treo trên cao

kia. Hay có khi ngược lại, chính trong lúc bị mặt trời thôi miên ấy mà con người nhìn ra những sự thật của đời sống, những sự thật không bị những ảo tưởng đời che chắn khiến cho chúng thường mang dáng dấp của những mộng ảo thật trong mắt người. Camus đã từng gọi đó là “bài học của mặt trời [2,165]”.

Chính mặt trời đã khiến cuộc sống của con người trở nên tù túng, ngột ngạt, phi nhân; khiến không gian sống của con người trở thành chốn lưu đày. Con người không còn là mình nữa.

Có thể nói, ý nghĩa biểu tượng của mặt trời được thể hiện rõ nét nhất trong tiểu thuyết đầu tiên được xuất bản của Camus. Trong *Người xa lạ*, mặt trời cũng là một nhân vật, đóng vai trò là hiện thân của định mệnh. Trong đám tang của người mẹ, ánh sáng mặt trời chói chang đã khiến Meursault bị bủa vây trong cái gọi là “không có lối thoát nào khác” [12,274]. Trên bãi biển mà Meursault đã bắn chết người Ả rập, cả “một đại dương kim khí sôi sùng sục” [12,306] đã khiến Meursault không còn kiểm soát được mình nữa, anh ta trở nên u mê, nặng nề, bị thúc ép; anh ta bắt đầu hành động một cách vô thức và tự mình gõ vào cánh cửa định mệnh.

Để hiểu rõ hơn về biểu tượng mặt trời trong tác phẩm *Người xa lạ* của Albert Camus, chúng tôi sẽ tập trung phân tích đoạn văn cuối cùng của phần I, *Người xa lạ* được chia thành hai phần rất rõ ràng, trong đó toàn bộ phần I được viết bằng lối viết nhật kí, luôn có sự xác định rõ ràng hôm nay - hôm qua, các sự kiện được kể lại một cách khách quan mang tính thống kê, đôi khi mang lại cảm giác dài dòng, buồn tẻ. Trong đoạn văn cuối cùng của phần I¹, các sự việc cũng được kể lại một cách tuần tự theo trình tự diễn biến

¹ “La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. A cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a

của nó. Thời của động từ mà Camus sử dụng trong đoạn văn là thời quá khứ, nhưng có quá khứ gần, quá khứ xa. Mặc dù các sự việc được kể lại tuần tự theo trình tự diễn biến của nó, nhưng trong đoạn văn vẫn có sự đan xen giữa hiện tại, quá khứ và tương lai (Lẽ tất nhiên, hiện tại ở đây cũng là hiện tại của quá khứ đã xảy ra, vì toàn bộ câu chuyện là lời kể lại của nhân vật).

Thời gian trong hiện tại là một buổi trưa hè với cái nắng gay gắt, bóng râm, chi phối toàn bộ hành động của nhân vật. Có thể thấy, gần như tất cả các động từ chia ở thời quá khứ tiếp diễn trong đoạn văn này đều gây cho người đọc một cảm giác nặng nề, khó chịu. Cái sự *tiếp diễn* của hành động ấy như một tấm lưới bao vây nhân vật - và cả người đọc - trong một không gian tù túng, chật hẹp, bức bối. Cái nắng bỏng rát đốt cháy hai má, cái trán khô sởi và những mạch máu rần rật dưới da, đôi mắt mờ đi, cái nắng gõ như thanh la trên trán và lưới kiếm cháy bỏng gặm nhấm lông mi và sục vào đôi mắt đau nhói của nhân vật... Tất cả những hành động ấy thực chất là một cực hình, một cực hình mà thiên nhiên đã bắt Meursault phải hứng chịu. Và lẽ tất nhiên, đã là một cực hình thì nó phải được tiến hành một cách dai dẳng, không ngừng: Tương như tất cả những sự bức bối, khó chịu ấy ngày càng chồng chất, càng dày đặc, khiến cho Meursault như mù đi, như u mê và dần yếu đuối đến độ không còn sức chống đỡ. Chỉ một đoạn văn ngắn, nhưng đã có đến sáu từ mặt trời (*soleil*). Cũng vì thế, người đọc hoàn toàn có thể tưởng tượng ra được tâm trạng và cung cách ứng xử của Meursault trong suốt khoảng thời gian đã bị *tinh lược*: “La gâchette a cédé...” Đây là một câu bị động, “cò súng đã nhượng bộ”, hay nếu có thể diễn ra theo cách hiểu thông thường của người Việt - cuối cùng thì cò súng cũng đã nhượng bộ.

recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brulante rongeaient mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait de toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur.”

Nếu đọc kĩ *Người xa lạ*, có thể khẳng định rằng suốt một thời gian dài - hay nói đúng hơn là trong phần lớn cuộc đời - nhân vật Meursault là một kẻ bị động, anh ta bị động trước những người khác, anh ta bị động trước nhịp sống máy móc, trước cái phi lí hàng ngày, và, đặc biệt, anh ta bị động trước những chi phối của thiên nhiên, anh ta như một con rối trong bàn tay số phận. Cái “cò súng đã nhượng bộ” ở đây cũng chính là thể hiện một sự bị động đến bi kịch. Khi cái cò súng ấy nhượng bộ, nó sẽ buộc phải nhả ra những phát đạn oan nghiệt kết thúc ngay lập tức cuộc đời của người A Rập và kết thúc một cách chậm rãi, từ từ cuộc đời của nhân vật chính, chủ nhân tạm thời của khẩu súng bị động đó. Rõ ràng, tưởng như Meursault hoàn toàn có quyền chủ động bắn hay không bắn, vì anh ta là người cầm súng, ngón tay anh ta đặt trên cò súng, nhưng thật ra lại không phải như vậy. Cò súng bị động và anh ta cũng bị động. Nhưng, “cò súng đã nhượng bộ”... Vậy, nó đã nhượng bộ *cái gì*? Không phải Meursault, người cầm súng. Vậy thì ai/cái gì mới là kẻ chủ động? Cái nóng? Ánh nắng? Cái phi lí? Hay chính cái định mệnh cuộc đời? Dù sao thì cuối cùng nó cũng đã phải chịu nhượng bộ. Và sự tỉnh lược thời gian ở đây mang lại cho ta giả thiết về cả một quá trình đấu tranh - không phải không có phần quyết liệt. Trước khi nhượng bộ, lẽ tất nhiên cái cò súng đã phải có một khoảng thời gian nhất định, có thể ngắn có thể dài, để từ chối, để chống lại cái định mệnh khắc nghiệt ấy, chống lại sự thôi thúc dồn dập, nặng nề của ánh nắng chói chang, của cái nóng như thiêu đốt, chống lại cả sự bất lực của chính mình.

Để hiểu hơn về sự bị động của nhân vật, ta có thể dừng lại lâu hơn ở khoảng thời gian hồi cố: “C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau” (Chính vẫn là vầng mặt trời vào cái ngày tôi đưa tang mẹ và, cũng như khi đó, vầng trán hành hạ tôi nhất, dường như toàn bộ các mạch máu của nó đều rần rật dưới làn da). Meursault đã nhận

manh: Chính vẫn là vàng mặt trời ngày anh ta đưa tang mẹ. Không phải là giống như vàng mặt trời đó, cũng không phải cái mặt trời nào đó, mà *chính vẫn là (le même soleil)* vàng mặt trời đó. Đặt đoạn văn này trong cấu trúc chặt chẽ của toàn tác phẩm, sẽ hiểu được vì sao Meursault lại nhấn mạnh cái mặt trời đấy như vậy. Ngày Meursault tham dự đám tang của mẹ và ngày anh ta giết chết người A rập là hai mốc thời gian quan trọng nhất quyết định cuộc đời của anh ta sau này. Meursault bị kết án tử hình vì nguyên nhân trực tiếp là đã giết chết người A Rập trên bãi biển, nhưng chủ yếu là vì nguyên nhân gián tiếp - đã “không khóc tại lễ tang của mẹ”. Cả hai thời điểm đó đều vào những ngày nắng to, cái nóng dường như khó chịu hơn bao giờ hết, nặng nề và phi nhân hơn bao giờ hết. Chính vì vậy, ở đây, sự hồi cố của nhân vật dường như gợi đến sự lặp lại của định mệnh. Dường như thời gian đã quay ngược trở lại, để cũng chính trong cái ánh sáng của vàng mặt trời đó, trong cái nóng ấy, cái sự bức bối và bị động ấy, nhân vật, không thể tránh, lại thực hiện một hành động sai lầm. Ta có thể, trong đoạn văn cuối cùng này có sự kéo dài của thời gian: quá khứ (ngày đưa tang mẹ, được gợi nhớ bằng cái nắng nóng mùa hè) - hiện tại (ngày chủ nhật bức bối và nhân vật chính đã bắn chết người A rập) - tương lai (cõi bất hạnh bắt nguồn từ thái độ thờ ơ ngày đưa tang mẹ và cái chết của người A rập). Câu kết thúc phần I: “Và đó tựa như bốn tiếng đập ngắn ngủi mà tôi đã gõ lên cánh cửa của bất hạnh” (Et c’était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur) đã cho thấy rõ cõi bất hạnh đó chính là tương lai đã - và đang - được đoán trước. Nó đã bắt đầu và sẽ còn tiếp tục kéo dài. Cái bất hạnh đã được định hình và sẽ càng lúc càng rõ ràng hơn. Điều đó không chỉ là dự đoán của Meursault mà đã được khẳng định từ tất cả những gì đã và vẫn đang xảy ra. Và Meursault hiểu rất rõ điều đó: “J’ai compris que j’avais détruit l’équilibre du jour, le silence exceptionnel d’une plage où j’avais été heureux” (Tôi đã hiểu rằng tôi đã phá hủy sự thăng bằng của ngày, [phá hủy] sự yên tĩnh đặc biệt của bãi biển nơi tôi đã từng hạnh phúc). Vậy là, trước

mặt Meursault là cả một khoảng thời gian dài đằng đẵng, không thể nào đoán định trước được gì ngoài cái bất hạnh hiển nhiên. Và dường như vẫn có sự báo trước về sự dai dẳng của định mệnh, về sự đeo bám của vầng mặt trời và cái nóng nghiệt ngã.

Cái oi bức đó, sự dữ dội đó của mặt trời - trong không gian bức bối của tòa án và sự ngột ngạt của nhà tù - càng khiến cho Meursault trở nên bé nhỏ, cô độc và càng khiến anh ta *không có lối thoát nào khác*. Anh ta xa lạ với những người tham gia phiên tòa, anh ta trở thành một kẻ ngoài cuộc đối với sự phán xử số phận của chính anh ta. Sự sống của anh ta bị quyết định, một phần do mặt trời, một phần do kẻ khác - những kẻ nhân danh “công lí của con người”. Đối với cái công lí đó, Meursault là một tội nhân - anh ta bị kết tội “đã chôn mẹ mình với trái tim của kẻ tội phạm” [12,333] - nhưng đồng thời, anh ta cũng là nạn nhân của chính nó. Anh ta bị cô lập, bị gạt bỏ và cuối cùng bị kết án. Anh ta đã bị biến thành một người xa lạ; một kẻ ngoài cuộc. Chỉ đến khi bị cách li khỏi cái nắng chói chang thường trực đó, chỉ khi anh ta trở nên chủ động trong hành động và nhận thức, chỉ khi đó anh ta mới không còn bị ám ảnh bởi cái mặt trời phi nhân ấy nữa. Nói một cách khác, do không phải chịu sức ép thường xuyên của mặt trời, anh ta mới dần dần làm chủ được mình; và cũng chính vì làm chủ được mình, anh ta không còn bị mặt trời thao túng nữa.

Mặt trời, trong *Người xa lạ*, còn mang một ý nghĩa biểu tượng khác. Như Camus đã nói, Meursault là kẻ “yêu ánh mặt trời không có bóng mây che” - ánh mặt trời phơi bày sự thật. Chính mặt trời đã soi thấu và bộc lộ đến từng góc ngách trong cuộc đời phi lí và con người phi lí của Meursault, chính sự ám ảnh của mặt trời đối với anh ta đã khiến Camus phải nhận xét anh ta là *một con người sẵn sàng chết cho sự thật*. Có lẽ, hành động chết cho sự thật ở đây không mang ý nghĩa cao cả như trong quan niệm thông thường. Meursault đã chết vì anh ta nói thật, nhưng cái chết của anh ta

không phải để tuyên dương sự thật, không phải để vinh danh sự thật. Anh ta đã chết vì anh ta chọn một lối sống mà người ta phải ghi nhớ một bài học đắt giá từ cái phi lí của cuộc đời: “Người ta đừng có bao giờ đóng kịch” [12,321].

Meursault đã trung thành với lối sống đó cho đến phút cuối cùng. Suốt từ đầu tác phẩm, Meursault đã luôn nói thật những gì mình nghĩ, mình cảm thấy. Cái tính *thật* đó, nhiều khi, đã biến anh ta thành con người lạnh lùng, tàn nhẫn, một *kẻ tội phạm* - dù cho anh ta không thật hiểu những từ này.

Đến khi bị bắt vào tù và phải đứng trước vành móng ngựa, khi bị bắt buộc phải chọn giữa nói dối để được sống và nói thật để mà phải chết, anh ta đã chọn việc nói thật. Anh ta đã được biết về những bất lợi mà quyết định đó mang đến cho anh ta. Anh ta cũng khao khát được sống, được tự do. Anh ta cũng mơ ước có thể kháng án thành công. Nhưng, cái tự do mà anh ta mơ ước đó là cái tự do trong khi vẫn không hề đóng kịch. Tuy nhiên, thật ra, Meursault không hề ý thức là mình có tội. Anh ta không nhận thấy rằng khi anh ta nói lên sự thực chính là khi anh ta đã khẳng định sự phạm tội của mình.

Còn khi đã nhận ra cuộc đời là phi lí thì đồng thời anh ta cũng nhận ra “cuộc đời không đáng sống” [12,347], nhận ra cái chết là một lẽ tất nhiên; và cũng chính khi đó, anh ta sẵn sàng sòng phẳng: “Người ta chỉ cho tôi biết rằng tôi là một tội phạm. Tội phạm tội thì tôi phải trả giá, người ta không thể yêu cầu tôi gì hơn nữa” [12,350]. Và, khi chấp nhận điều đó, anh ta không cần phải nói dối để được sống.

Trong *Dịch hạch*, mặt trời không xuất hiện nhiều như trong *Người xa lạ*. Không những thế, không phải lần xuất hiện nào mặt trời cũng mang ý nghĩa biểu tượng. Trong tổng số 24 lần xuất hiện của các hình ảnh “mặt trời”, “ánh mặt trời”, chỉ có mười ba lần mang ý nghĩa biểu tượng. Tuy nhiên, điều đó không có nghĩa là ý nghĩa biểu tượng của nó không rõ ràng

hay không sâu sắc. Suốt cả tiểu thuyết *Dịch hạch*, cái nóng bức của mặt trời đã ám ảnh cả thành phố Oran xấu xí và u buồn. Mặt trời đã cầm tù Oran trong sự ngột ngạt và tù túng, mặt trời kích thích mầm dịch lan tràn không kiểm soát được; và mặt trời khiến con người không còn tinh táo, vật vờ phó mặc cho những tháng ngày vô định. Cái mặt trời đó, như chính Camus đã xác định, không phải vàng mặt trời bình thường đã góp phần vào vẻ rực rỡ của thành phố bên bờ Địa Trung Hải - “giữa một cao nguyên trơ trụi, bốn phía là những ngọn đồi lấp lánh ánh nắng, trước một vũng đường nét tuyệt vời”, cũng không phải cái mặt trời mà người ta mong muốn sau khi đã phải chịu đựng quá đủ cái nóng ẩm ướt của mùa xuân. Đây là vàng mặt trời đã gieo xuống thành phố quá nhiều ánh sáng thừa thãi và khí hậu trở nên oi ả hơn, khiến người dân bắt đầu lờ mờ cảm thấy sự giam cầm đe dọa. Lúc này, mặt trời không còn là mặt trời của thiên nhiên nữa, mà đã thành mặt trời của dịch hạch, mặt trời của sự giam cầm, của bệnh tật, của tai họa: “Mặt trời dịch hạch dập tắt tất cả các sắc màu và xua đuổi mọi niềm vui” (Le soleil de la peste éteignait toutes les couleurs et faisait fuir toute joie [6,120]). Trong *Dịch hạch*, mặt trời dường như luôn song hành cùng dịch bệnh, bủa vây người dân ở mọi nơi. Người dân Oran không những phải chịu sự bức bối của cảnh cách ly, giam cầm và cảm giác ngột ngạt, bất an của cái chết lúc nào cũng lơ lửng trên đầu, mà họ còn phải đương đầu với sự oi ả, nóng bức, sự chói chang của vàng mặt trời bám theo họ đến từng góc phố, từng ngôi nhà. Xét theo nghĩa đen, chính cái nóng bức mà mặt trời mang lại cũng là một tác nhân quan trọng thúc đẩy sự phát triển của dịch hạch. Ngày hè đầu tiên cũng đồng thời là ngày có số người chết vì dịch hạch tăng vọt. Mặt trời, nắng và nóng đổ ập xuống thành phố, bao vây người dân trong mọi ngõ ngách, săn đuổi họ đến tận những nơi tưởng như kín đáo nhất. Cả thành phố bị phó thác cho mặt trời và dịch hạch.

3.2. Dịch hạch

Từ trước tới nay, bệnh dịch luôn là một trong những hiểm họa đáng sợ nhất của loài người. Không những có sức hủy diệt khủng khiếp đối với sinh mạng

và cuộc sống của rất nhiều người, bệnh dịch còn càng đáng sợ vì tính chất không thể dự đoán của nó. Lịch sử đã ghi nhận những nạn dịch lớn, những sát thủ toàn cầu mà có khi mỗi ngày giết chết tới cả chục nghìn nạn nhân. Vào thế kỷ thứ VI, dưới thời đại đế Justinian I, một nạn dịch hạch đã giết chết 40% dân số Constantinople (nay là Istanbul) và lan rộng khắp miền Đông Địa Trung Hải khiến một phần tư dân số khu vực bị thiệt mạng. Đến năm 588, lại xuất hiện một đại dịch hạch với mức độ nghiêm trọng hơn và lan tới tận nước Pháp, giết chết 25 triệu người. Đến thế kỷ XIV, đại dịch mang tên “Dịch hạch đen” cũng đã giết chết khoảng một phần tư dân số châu Âu (khoảng 25 triệu người).

Những thảm họa mà dịch hạch gây ra đã được sử dụng làm chất liệu trong rất nhiều tác phẩm văn học. *Thiếu nữ đeo hoa tai ngọc trai* (Girl With a Pearl Earring) của Tracy Chevalier - tác phẩm best-seller năm 1999, được đề cử giải Orange năm 2000 - lấy bối cảnh thành Delft ở Hà Lan vào giữa thế kỷ XVII, với nạn dịch hạch hành dữ dội, với những số phận lay lắt, với những nhà thờ mệnh mang lời cầu nguyện của con chiên... Để rồi, trên cái nền đau khổ và chết chóc đầy, trên cái nghiệt ngã của nạn dịch ấy, một mối tình kì diệu nhưng vô cùng ám ảnh đã nảy nở. Trong cuốn tiểu thuyết nổi tiếng của Scott Westerfeld mới được xuất bản năm 2006, *Những ngày cuối cùng* (The Last Days), tác giả đã lấy bối cảnh thành phố New York thời hiện đại đang quay cuồng dưới một nạn dịch bí ẩn dẫn đến sự biến mất của hàng loạt người dân, lôi các nhân vật chính vào một cuộc đấu tranh tàn khốc có những khi tưởng như không còn lối thoát nào khác. Có thể nói, cốt truyện xoay quanh cuộc chiến đấu giữa một (hay nhiều) người hùng chống lại một nạn dịch, một căn bệnh bí ẩn nào đó càng ngày càng được các nhà văn, nhà thơ, và đặc biệt là các đạo diễn, các nhà sáng tác kịch bản ưa chuộng. Những tiểu thuyết như *Tôi là huyền thoại* (I Am Legend, 1954) của nhà văn Mỹ Richard Matheson, *Thẩm mỹ viện* (Salón de belleza, 1994) của nhà văn

Mexico Mario Bellatin... đều sử dụng dịch hạch như biểu tượng cho cái ác, cho sự xói mòn đạo đức trong xã hội hiện đại. Một tác phẩm sử dụng biểu tượng dịch hạch nữa cũng rất đáng chú ý là *Tiểu luận về bệnh mù* (Ensaio sobre a Cegueira - tên tiếng Anh là *Blindness*, 1995) của José Saramago, nhà văn Bồ Đào Nha đoạt giải Nobel Văn học năm 1998. Câu chuyện trong tác phẩm này xảy ra tại một thành phố không xác định, khi một bệnh dịch bất thành linh kéo đến, gần như khiến tất cả người dân ở đây bị mù. Cũng tương tự như trong *Dịch hạch* của Camus, căn bệnh này càng ngày càng lan rộng và vượt ra ngoài tầm kiểm soát, người dân trong thành phố không tên này cũng bị cách li, phải sống trong hoang mang, hoảng sợ và tuyệt vọng. Mặc dù người dân đã dồn toàn lực chiến đấu với căn bệnh này, nhưng cuối cùng, cũng như tại Oran, không phải do nỗ lực của con người mà chính dịch hạch đã bất ngờ tự mình rút lui, dân chúng lại được khôi phục thị lực. Trong diễn văn nhận giải Nobel năm 1998, Saramago đã gọi chứng mù mà những người dân trong thành phố không tên này mắc phải là “bệnh mù lẽ phải” (cegueira de razão). Nó cũng là một thứ dịch hạch tâm hồn - dịch hạch tinh thần như trong tiểu thuyết của Albert Camus.

Mặc dù có khá nhiều tác phẩm văn học sử dụng biểu tượng dịch hạch, nhưng giới nghiên cứu đa phần đều coi *Dịch hạch* của Albert Camus là tác phẩm thuộc hàng tiêu biểu nhất. Dịch hạch cũng là biểu tượng có tần số xuất hiện cao nhất trong các biểu tượng mà Camus sử dụng trong tiểu thuyết của mình. Tính riêng trong *Dịch hạch*, đã có đến 402 lần tác giả nhắc đến từ “dịch hạch” (la peste), “dịch bệnh” (l'épidémie) và đại từ “elle” thay thế cho hai từ này. Còn trong các tác phẩm khác, hầu như tác phẩm nào Camus cũng đều ít nhiều đề cập đến cái dịch hạch tâm hồn hay dịch hạch tinh thần.

Về tiểu thuyết *Dịch hạch*, Camus đã phát biểu: “Thông qua dịch hạch, tôi muốn thể hiện sự ngột ngạt mà tất cả chúng ta đã phải chịu đựng, cũng như thể hiện cái không khí đe dọa và lưu đày mà trong đó chúng ta đã trải

qua. Đồng thời, tôi cũng muốn mở rộng sự lí giải này cho khái niệm về sự tồn tại của loài người nói chung” (dẫn theo [36,76]).

Đặt *Dịch hạch* trong tình hình lịch sử những năm 40 đầu thế kỉ XX, có thể thấy Oran chính là hình ảnh thu nhỏ của thế giới và dịch hạch mang ý nghĩa biểu tượng lớn hơn là một dịch bệnh thông thường. Nó là biểu tượng của chiến tranh, của nạn phát xít, khủng bố, của máu và nước mắt. Nó đã huỷ diệt bao xóm bao thôn, đã phá tan bao gia đình yên ấm, đã tước đi thanh bình, hạnh phúc và sự sống của biết bao người. Cho dù nó có qua đi thì những hậu quả mà nó để lại chẳng bao giờ xóa hết, những vết thương mà nó gây ra có lẽ mãi mãi chẳng bao giờ lành, những đổ vỡ có thể là vĩnh viễn. Nó kìm hãm sự phát triển của thế giới. Nó cầm tù cả nhân loại trong đau thương, chết chóc và mất mát. Nó gieo vào lòng người những mầm mống của một thứ dịch hạch trong tâm hồn - một thứ dịch hạch vĩnh viễn không thể chết.

Trong suốt thời gian viết *Dịch hạch*, Camus đã thấu hiểu sâu sắc những dịch hạch mang tính biểu tượng: chiến tranh, chủ nghĩa phát xít, sự kì thị chủng tộc... cũng như những hiệu quả mà nó gây ra: nỗi đau, sự chia li. Camus đã tận mắt chứng kiến bạn bè của mình phải chịu sự khủng bố của nạn kì thị chủng tộc, ông đã thật sự thấu hiểu sự cô đơn, hoang mang và bất hạnh của những người dân Do Thái (không phải đến khi Đức chiếm đóng thành phố mà từ trước đó, sự kì thị đối với những người Do Thái đã tồn tại trong Oran). Cũng vào thời kì sống ở Oran này, việc dạy học đã khiến Camus không có thời gian ra ngoài hay đi du lịch, ngay cả đến việc đọc một quyển sách cũng rất khó khăn. Đối với ông, mỗi ngày đều dài đằng đặc và nặng nề, ông thật sự cảm thấy rất cô đơn. Sau đó, ông lại bị bệnh lao hành hạ. Vừa chịu nỗi đau thể xác, Camus vừa phải chịu đựng những đau đớn về mặt tinh thần, khi chiến tranh buộc ông phải xa cách gia đình. Cô đơn, không tiền bạc, đối diện với mùa đông đang đến gần, đứng trước sự chiếm

đóng và tàn sát của quân phát xít, Camus đã thực sự trở thành một tù nhân trong thành phố dịch hạch.

Đối diện với dịch hạch, con người phải đồng thời đối diện với cái chết, nỗi đau, sự mất mát, sự phi lí và cũng đồng thời đối diện với dịch hạch hình thành trong chính tâm hồn mình.

Với Tarrou, “tất cả chúng ta đều ở trong tình trạng dịch hạch”, “mỗi người đều mang mầm mống dịch hạch trong mình”. Chính anh ta tự nhận: “tôi vẫn là một kẻ mang mầm mống dịch hạch tuy một mục đích ninh là chính mình chống lại dịch hạch” [1,329]. Cái dịch hạch mà anh ta nhiễm phải đó là “tôi biết mình đã gián tiếp đồng tình với cái chết của hàng nghìn con người, thậm chí đã gây ra chết chóc vì công nhận là tốt những hành vi và nguyên tắc tất yếu đem lại cái chết” [1,327]. Dĩ nhiên, về vấn đề này, Tarrou đã tỏ ra khá cực đoan. Nhưng, anh ta đã đúng khi nhận thấy trong mỗi con người đều ẩn tàng mầm mống dịch hạch.

Và, trong cuộc đấu tranh với dịch bệnh của tự nhiên, Tarrou và cả Rieux đã phải đối diện với một thứ dịch hạch khác: dịch hạch của tâm hồn. Đó chính là “sự thờ ơ khó chịu bắt đầu dâng lên trong lòng”, “ánh mắt trống rỗng” và “con tim mình dần dần khép kín lại” [1,123]. Dịch hạch đã khiến cho Rieux không còn nhạy cảm, không còn rung động, không còn xót thương được nữa. Trái tim ông khô cứng đi, cử chỉ máy móc hơn. Và ông đã từ địa vị của một *cứu tinh* trở thành một người *không có trái tim*.

Dịch hạch đến và đi bất ngờ và không gì kiểm soát được. Nó thách thức mọi cuộc đấu tranh, thách thức mọi niềm tin và hi vọng. Nó khiến cho Rieux trở lại nguyên vẹn với tư tưởng hiện sinh: “Vi trùng dịch hạch không bao giờ chết và mất hẳn. Nó có thể nằm yên lặng hàng chục năm trong đồ đạc, quần áo, nó kiên nhẫn đợi chờ trong các căn buồng, dưới hầm nhà, trong hòm xiềng, trong khăn mùi xoa và các đóng giấy má và một ngày nào đó để gây ra tai họa cho mọi người và dạy họ bài học, dịch hạch có thể đánh thức đàn

chuột của nó dậy, và bắt chúng chạy đến lăn ra chết ở một đô thành nào đó đang sống hạnh phúc và phồn vinh" [1,319].

Dịch hạch là biểu tượng chủ đạo trong tác phẩm cùng tên của Albert Camus, và có thể thấy tư tưởng về “dịch hạch tâm hồn” đã xuất hiện trong hầu hết các tác phẩm của ông. Ngay trong *Người xa lạ*, sự xa lạ của Meursault hẳn nhiên cũng có thể được coi như một thứ dịch hạch.

Đặc biệt trong *Sa đọa*, cái “dịch hạch tâm hồn” càng được thể hiện rõ nét qua nhân vật Clamence, kẻ đã sống một cuộc sống giả dối, hai mặt, ám ảnh. Kể từ những lúc ở trên tột đỉnh vinh quang cho tới khi chìm dưới tận đáy sâu của sự sa đọa, anh ta không bao giờ rời xa cái mặt nạ của mình, anh ta không hề từ bỏ cái vai trò “kịch sĩ” mà vốn đã trở thành bản năng của anh ta. Trong *Sa đọa*, Clamence đã hiện lên rõ ràng là một kẻ ích kỉ, đạo đức giả, bị ám ảnh bởi ham muốn thống trị, giống như một nhân vật trong truyện ngắn *Kẻ phản bội hay một linh hồn bói rôi*: “hùng mạnh, đúng thế, chính đấy là cái từ mà tôi nghiền ngẫm trên đầu lưỡi tôi. Tôi ước mơ đạt được quyền lực tuyệt đối, cái quyền lực bắt mọi kẻ khác phải quì gối, bắt đối thủ phải quì hàng” [3,51]. Cái ước mơ bắt kẻ khác phải quì gối đó đã khiến Clamence trở nên tàn nhẫn, thành một kẻ đê tiện. Anh ta chinh phục và rồi ruồng rẫy một người phụ nữ chỉ để xoa dịu lòng tự ái của mình; anh ta trở thành Don Juan đối với không biết bao phụ nữ trong khi trói buộc họ bởi lời thề chung thủy.

Clamence luôn cố gắng tỏ ra là một con người đạo đức, nhún nhường, từ tốn, nhưng tất cả chỉ nỗ lực của anh ta thực ra chỉ để đạt đến một điều: thỏa mãn chính mình. Anh ta quan tâm đến mọi người, làm từ thiện v.v. nhưng thật ra anh ta chỉ quan tâm đến cá nhân mình. Tưởng như anh ta hành động vì người khác, nhưng thực chất là vì cái Tôi của mình. Anh ta xếp mình đứng cao hơn tất cả và vì thế, tự tách mình ra khỏi mọi người. Chính khát khao thống trị đó, thái độ tôn sùng bản thân và mong muốn thỏa mãn

chính mình đó là một thứ dịch hạch tâm hồn đã khiến Clamence phải đóng kịch ngay cả trong khi sám hối.

3.3. Tiếng cười

Tiếng cười (le rire) là biểu tượng chỉ xuất hiện trong một tác phẩm của Camus - *Sa đọa*, và xuất hiện tổng cộng chín lần. Để tiện theo dõi, chúng tôi đã thống kê và trình bày tóm lược về sáu tiếng cười xuất hiện trực tiếp (là những tiếng cười mà Clamence nghe thấy; và lần lượt được chúng tôi xác định là C1, C2, C3, C4, C5, C6) qua bảng mô tả dưới đây.

Khảo sát tiếng cười trong tác phẩm

Tiếng cười	C1	C2	C3	C4	C5	C6
Địa điểm	Trên cầu Nghệ thuật	Dưới cầu Seine	Trong nhà riêng	Không xác định		
Vị trí	Sau lưng		Dưới cửa sổ	Từ trong bụng	Bao vây xung quanh	Từ chôn xa xăm
Thời gian	Đêm thu dịu mát			Không xác định		Những đêm thật sự tuyệt vời
Tâm trạng	Thỏa mãn về mình		Phân vân suy nghĩ	Nhớ đến người tình	Tan vỡ ảo mộng về mình	Cảm giác thống trị
Chủ thể	Không xác định		Bọn trẻ	Chính mình	Toàn thể vũ trụ	Không xác định
Đặc điểm	(không xác định)	Trôi xa theo dòng nước	Vui vẻ rộn ràng	Tương tự trên cầu Nghệ thuật	(Không xác định)	
	Thật thà, hồn nhiên, gần như thân thiện					
Phản ứng của Clamence	Sửng sốt, trở mình đột ngột	Đánh trống ngực dồn hồi	Khép cửa sổ, nhún vai	- Cười sự biện hộ của mình - Nhận ra sự ích kỉ và giả dối của mình	- Không đủ sức chịu đựng - Thấy bị xét xử vì những hạnh phúc đã qua	Hoài nghi trở lại
	Nhận ra tính hai mặt của mình					

Qua bảng miêu tả tiếng cười trong tác phẩm, chúng tôi nhận thấy mặc dù xuất hiện bảy lần với những đặc điểm vị trí, địa điểm, tâm trạng và thời điểm khác nhau; nhưng tóm gọn lại, tiếng cười trong *Sa đọa* chỉ có hai giọng điệu chính: *tiếng cười cảnh tỉnh* (bao gồm C1, C2, C3) và *tiếng cười xét xử* (gồm C4, C5, C6).

Có thể nói, cuộc đời Clamence như được chia thành hai giai đoạn: trước và sau khi ý thức được sự hai mặt của mình. Ở khoảng giữa hai giai đoạn đó, hay bước đệm từ giai đoạn 1 sang giai đoạn 2 được hình thành trên ba sự kiện quan trọng: tiếng cười trên cầu (C1, C2, C3), vụ lộn xộn ở đoạn đền giao thông và cái chết của người phụ nữ trên sông Seine. Cả ba sự kiện, với mức độ đậm nhạt khác nhau, đã trực tiếp ảnh hưởng đến tâm lí Clamence, kéo anh ta trượt dài theo cái dốc của sự sụp đổ. Anh ta bắt đầu bị ám ảnh, sám hối và tự lưu đày mình. Trong ba sự kiện, tiếng cười trên cầu đóng vai trò hồi chuông thức tỉnh, réo gọi nhận thức của anh ta, vụ lộn xộn khiến anh ta nhận ra mặt trái của hình ảnh đầy vinh quang sáng lạn; còn cái chết của người phụ nữ mà anh ta không dám cứu, không dám nhờ người khác cứu đã khiến anh ta bị ám ảnh bởi cảm giác tội lỗi. Ba sự kiện này cũng quan hệ mật thiết với nhau, trong đó tiếng cười đóng vai trò như chiếc cầu nối, làm sống dậy hai sự kiện kia.

Tiếng cười C1, C2, C3 - *tiếng cười cảnh tỉnh* - xuất hiện liên tiếp trong một buổi tối. Những tiếng cười này xuất hiện đúng trong thời kì Clamence đang ở trên đỉnh cao thành công và thỏa mãn với những vinh quang của chính mình. Anh ta đang là một kẻ thống trị, người chiến thắng, một Giáo hoàng, một Đức Chúa Cha. Anh ta đã xây dựng được cho mình hình ảnh một con người hoàn hảo: một luật sư tài năng, một người tình nồng nhiệt, một người đàn ông lịch lãm, một con người hào hiệp, khiêm nhường và sẵn sàng giúp đỡ người khác. Anh ta đạt được thành công trên mọi lĩnh vực: sự nghiệp, ái tình và thỏa mãn chính mình. Lương tâm anh ta được yên bằng,

tâm hồn anh ta được thư thái và vui vẻ. Anh ta luôn tự tin vào chính mình và hoàn thành xuất sắc mọi kế hoạch đã đề ra. Rồi đến đêm thu đó, Clamence đi dạo trên cầu Nghệ thuật, lòng phơi phới hân hoan vì cảm thấy mình thật hùng mạnh, thật hoàn hảo. Chính trong lúc đang vô cùng tự thỏa mãn về mình đó, anh ta đột nhiên nghe thấy tiếng cười ré lên sau lưng. Tiếng cười vang lên giữa bốn bề tịch lặng, không một bóng người. Rồi, tiếng cười C2 lại xuất hiện ngay sau đó, vẫn ở sau lưng, nhưng lần này dường như cách xa hơn một chút, tựa như xuôi theo dòng nước, không thể biết đích xác nó xuất phát từ chỗ nào. Clamence sững sốt giật mình, tim đập thình thịch. Tuy nhiên, anh ta lại tự biện hộ, tự cho rằng tiếng cười đó chẳng có gì huyền bí, mà rất thật thà, hồn nhiên, thân thiện, thậm chí anh ta còn chẳng nghe thấy rõ. Nhưng, lần thứ ba, tiếng cười lại xuất hiện, vang lên từ dưới cửa sổ nhà anh ta. Lần này, tiếng cười quả thật dường như hoàn toàn không có gì huyền bí. Nó có điểm xuất phát - ngay dưới cửa sổ, có chủ thể - lũ trẻ đang chơi đùa, nó được xác định là tiếng cười *vui vẻ rộn ràng* của bọn trẻ trên đường phố; nhưng thật ra tiếng cười này xuất hiện chỉ như làm nhiệm vụ an ủi, lừa phỉnh Clamence. Tiếng cười C3 giúp anh ta cảm thấy tính vô hại của cái cười C1 và C2, nhưng thật ra đó cũng chỉ là một sự đóng kịch.

Tiếng cười C1 và C2 đều xuất hiện sau lưng, đầy huyền bí (dù anh ta phủ nhận); nó đến rồi đi một cách bất ngờ nhưng ám ảnh. Nó không chỉ xuất hiện một lần (nếu chỉ xuất hiện một lần, hẳn Clamence đã quên nó ngay), mà tắt rồi lại vang lên mạnh mẽ hơn, tràn ngập hơn nhưng cũng xa vời hơn, hư ảo hơn. Nó như sự cảnh báo dai dẳng bám đằng sau Clamence, để rồi có thể vụt xuất hiện ngay trong những lúc anh ta cảm thấy mãn nguyện nhất, hạnh phúc nhất, khi anh ta bay liệng trên những tầng cao của tự do và thống trị. Clamence không còn trốn chạy được nữa, anh ta đã phải nhận ra dường như cái cười mỉm của mình trong gương là cái cười mang hai mặt. Cuối cùng, anh ta đã phải kiểm điểm lại những hành vi của mình, để nhận ra bé trái

trong con người mình. Ba tiếng cười trong một buổi tối đã trở thành tiếng chuông cảnh tỉnh, đã khiến Clamence nhận ra rốt cuộc anh ta chỉ là một kịch sĩ, anh ta làm tất cả để thỏa mãn cái tôi, thỏa mãn ham muốn thống trị của mình. Đến khi đã nhận ra tính hai mặt của mình, anh ta mới thấy những tiếng cười ấy bủa vây quanh mình. Tiếng cười ấy là biểu tượng cho sự phán xử của người khác đối với anh ta và cũng là sự phán xử của chính anh ta với bản thân mình.

Tiếng cười C4 này xuất phát từ trong bụng Clamence, hay nói cách khác, tiếng cười này là tiếng cười nội tâm. Đây chính là tiếng cười khiến anh ta nhớ lại một tiếng kêu khác, tiếng kêu của một người phụ nữ bị ngã từ trên cây cầu Hoàng Gia xuống dòng sông Seine trong đêm đông mưa gió lạnh lẽo.

Nhìn ở góc độ tâm lí, việc Clamence không lao xuống làn nước giá lạnh để cứu người phụ nữ có thể được lí giải là do sự hèn nhát mà bất kì người nào cũng có thể có. Nhưng *cái tôi đóng kịch* đã khiến anh ta không những không cứu mà cũng không tri hô cho ai biết. Nếu tri hô, người phụ nữ có thể được một người nào đó; Clamence sẽ đồng thời phải chịu hai sự thất bại: vừa thất bại trong cuộc tranh chấp để đứng cao hơn người khác. Anh ta đã gián tiếp cướp đi mạng sống của người phụ nữ đó. Trên thực tế anh ta không phạm tội, nhưng anh ta lại luôn cảm thấy bị xét xử (bởi chính mình). Anh ta không lúc nào cảm thấy thanh thản. Vừa muốn bị kết tội và đền tội, vừa muốn công khai tội lỗi của mình để không bị dằn vặt, ám ảnh; Clamence lại vừa không muốn để người khác biết những mặt trái của mình. Để rồi, bị giằng xé giữa hai điều đó, anh ta không tài nào thoát khỏi ám ảnh tội lỗi.

Mong muốn trốn chạy khỏi tiếng cười, Clamence ném mình vào một cuộc sống sa đọa, đàng điếm, tội lỗi, tội tăm: “Tôi sống trong một thứ trạng thái mịt mù khiến cho tiếng cười tắc nghẹn, đến nỗi cuối cùng tôi không còn nhận thấy nó nữa” (Je vivais dans une sorte de brouillard où le rire se faisait

assourdi, au point que je finissais par ne plus le percevoir) [5,87]. Nhưng, rốt cuộc, tiếng cười dù có bị chặn bằng cách nào đi chăng nữa, thì nó vẫn không bao giờ chết hẳn. Cái cảm giác bị chế nhạo, bị phán xử, bị ám ảnh đó có thể ngủ yên trong đáy sâu kí ức của anh ra, nhưng sự bình yên anh ta nhận được chỉ là một sự bình yên giả trá; bởi vì khi dường như anh ta đã được tự do, được thanh thản, thì cảm giác đó lại trỗi dậy, mạnh mẽ hơn bao giờ hết, không cho phép anh ta quên quá khứ. Và, cuối cùng, anh ta cũng nhận ra rằng, “cái tiếng kêu, bao năm trước đã vang lên trên dòng Seine sau lưng tôi và được dòng sông cuốn ra ngoài biển Manche, không lúc nào ngừng trôi dạt khắp đại dương mênh mông vô tận, (nhận ra) rằng nó vẫn chờ đợi tôi ở nơi này cho tới ngày tôi gặp lại nó hôm nay. Tôi cũng hiểu rằng nó sẽ vẫn chờ đợi tôi trên biển cả và sông ngòi, tóm lại là ở bất cứ nơi đâu có thứ nước rửa tội của tôi” (... que ce cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche, de cheminer dans le monde, à travers l'étendue illimitée de l'Océan, et qu'il m'y avait attendu jusqu'à ce jour où je l'avais rencontré. Je compris aussi qu'il continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de mon baptême.) [5,88]. Clamence không còn đường trốn chạy nữa, tiếng kêu của quá khứ, của tội lỗi đã sẵn sàng đón chờ anh ta trên mọi nẻo đường, tiếng cười chế nhạo, tiếng cười phán xử đã bủa vây anh ta, để rồi “một ngày nào đó, hay một đêm nào đó, tiếng cười vang lên mà không hề báo trước” (Un jour, ou une nuit, le rire éclate sans crier gare) [5,112].

Không thể giết chết tiếng cười, tất cả những gì Clamence có thể là “phải tìm một cách khác sao cho lời xét xử lan rộng ra trùm lên mọi người, để làm cho nó bớt đè nặng lên đôi vai của chính mình” (Il m'a donc fallu trouver un autre moyen d'étendre le jugement à tout le monde pour le rendre plus léger à mes propres épaules) [5,112]. Và, giải pháp anh ta tìm ra chính

là trở thành quan tòa-sám hối, trở thành người sám hối phán xử chính mình để rồi cuối cùng có thể làm quan tòa phán xử kẻ khác. Cũng kể từ lúc tìm ra giải pháp đó, anh ta phó mặc bản thân mình cho tất cả - đàn bà, thói kiêu căng, sự sầu muộn, niềm oán hận.v.v. Anh ta đã trở thành kẻ thống trị, có thể xét xử tất cả mọi người. Cũng đôi khi, vào những đêm thật sự tuyệt diệu, Clamence lại nghe thấy tiếng cười vang lên từ chốn xa xăm nào đó, khiến anh ta hoài nghi trở lại. Nhưng, giờ đây, đã có vai trò quan tòa-sám hối làm tấm lá chắn, anh ta không còn ngần ngại gì nữa mà ngay lập tức nhấn chìm tất cả mọi sự dưới sức nặng của những nhược điểm của chính anh ta, và rồi anh ta lại bình phục như cũ.

Tuy nhiên, tiếng cười vẫn ở một nơi nào đó chờ đợi Clamence, vẫn luôn sẵn sàng để bất cứ khi nào anh ta cảm thấy tội cùng thỏa mãn về mình thì nó đều có thể xuất hiện, buộc anh ta nhìn lại con người hai mặt của mình. Tiếng cười ấy cũng chờ đợi tất cả mọi con-người-hai-mặt trên cái thế giới này, sẵn sàng buộc họ phải tự lưu đày mình.

Tiểu kết. Sự đa dạng và thống nhất của các hình ảnh biểu tượng

Có thể nói, một đặc điểm quan trọng hình thành phong cách nghệ thuật của Camus chính là tính biểu tượng. Có những biểu tượng - như tiếng cười - chỉ được sử dụng trong một tác phẩm riêng biệt, nhưng lại có những biểu tượng - như biển, mặt trời - được sử dụng trong nhiều tác phẩm với nét ý nghĩa tương đồng. Chính sự đa dạng và thống nhất này cũng là một đặc điểm nổi bật trong phong cách nghệ thuật của Camus.

KẾT LUẬN

1. Tính biểu tượng là một nét phong cách nghệ thuật độc đáo của Camus

Nếu đọc kỹ các tác phẩm của Albert Camus, người đọc có thể nhận thấy một đặc điểm khá thú vị, đó là Camus rất hay nói đến sự im lặng. Dường như mỗi nhân vật trong các tác phẩm của ông đều sống trong một hòn đảo im lặng nào đó. Và, có lẽ chính vì thế mà biểu tượng - thứ ngôn ngữ của sự im lặng - được Camus khai thác rất triệt để. Gần như trong bất kì tác phẩm nào, Camus cũng đều sử dụng biểu tượng, và các biểu tượng cũng được ông khai thác một cách phong phú về số lượng và đa dạng về ý nghĩa. Có những hình ảnh trong tác phẩm này thì giàu ý nghĩa biểu tượng, trong tác phẩm khác lại chỉ được sử dụng như một hình ảnh đơn thuần. Có biểu tượng trong mỗi tác phẩm lại thể hiện các ý nghĩa khác nhau. Điều đặc biệt là có những biểu tượng (như biểu tượng nước) có những nét ý nghĩa đã được thừa nhận rộng rãi trong cộng đồng nhưng khi đi vào trong tác phẩm của Camus lại thể hiện ý nghĩa khác - thậm chí trái ngược hẳn - ý nghĩa truyền thống đó. Cũng là một điều đặc biệt khi hầu hết các nhân vật chính trong ba tiểu thuyết của Camus (và cả trong tiểu thuyết cuối đời của ông, *Con người đầu tiên*) đều được nhà văn gán cho ý nghĩa biểu tượng. Đối với ông, mỗi nhân vật đó đều là một “nhân vật của thời đại”.

Chính những biểu tượng nghệ thuật này cũng đã góp phần giúp Camus khẳng định chỗ đứng của mình trên văn đàn Pháp và thế giới. Quả thật, trong thế giới của Joyce, Proust, Faulkner..., sự giản dị trong các sáng tác của Camus thật sự là một điều *xa lạ*. Các tiểu thuyết của ông có cốt truyện rõ ràng, lối kể chuyện ngắn gọn, cô đúc. Có thể nói, nhìn bề ngoài, lối viết tiểu thuyết của Camus rất cổ điển, không có sự vi phạm các yếu tố truyền thống như cốt truyện, nhân vật, từ ngữ, cấu trúc câu..., nhưng thật sự, trong các tác phẩm đó, có một sự cách tân rất lớn, điển hình như việc khai thác tính nước đôi trong tiểu thuyết. Để tạo được những nét riêng đó, Camus phải

dựa không ít vào khả năng khai thác các biểu tượng của mình.

2. Vai trò của biểu tượng nghệ thuật trong việc thể hiện tính cách nhân vật và tư tưởng tác giả trong các tiểu thuyết của Camus.

Các biểu tượng đã đóng vai trò quan trọng trong việc thể hiện tính cách nhân vật và tư tưởng của tác giả, góp phần truyền tải thông điệp của Camus. Ba tiểu thuyết thành công đánh dấu ba thời kì sáng tác với những chuyển biến và kế thừa; quả thật Camus có thể tự hào về những gì mình đã đạt được trên phương diện là một nhà văn. Là một nhà văn phi lí và nhà văn hiện sinh chủ nghĩa, các sáng tác của Camus đã trải qua những thử thách khắc nghiệt của thời gian khi rất nhiều tác phẩm văn học phi lí và văn học hiện sinh không có chỗ đứng trên văn đàn. Qua ba tiểu thuyết được chúng tôi khảo sát trong luận văn này, có thể thấy quả thực các tác phẩm của Camus đã viết về những *vấn đề đặt để* đối với nhân loại ngày nay. Các biểu tượng chông chất trong các tiểu thuyết của ông đã góp phần rất lớn khẳng định giá trị của các tác phẩm đó.

Camus đã viết về cái phi lí, sự phản kháng và lưu đày trong cuộc sống của con người hiện đại. Các tác phẩm của ông, bằng cách này hay cách khác, đã buộc con người phải nhìn nhận lại chính mình, nhìn nhận lại cuộc sống của mình. Có thể có những người không tán đồng với cách giải quyết của Camus hay không ủng hộ thái độ của ông khi đối diện với cái phi lí, đối diện với những vấn đề thời đại, nhưng dù có thế thì họ vẫn không thể phủ nhận những vấn đề Camus đã đặt ra, không thể đứng dưng trước những câu hỏi tại sao đã ám ảnh con người hàng bao thế kỉ.

Trong ba tiểu thuyết của Camus, *Dịch hạch* được giới nghiên cứu và đông đảo bạn đọc đánh giá cao cả về giá trị nội dung và tư tưởng. Thông qua hình ảnh dịch hạch biểu tượng cho cái ác, cho chiến tranh, cho những tầm tối phá hủy con người và những gì thuộc về con người, Camus đã đưa ra một lời cảnh báo đối với toàn nhân loại về hiểm họa cái ác. Cũng thông qua sự

phản kháng của các nhân vật trong tác phẩm, Camus đã thể hiện một thái độ tích cực là phải đương đầu với cái ác, cái xấu; đương đầu với chiến tranh, hiểm họa, cho dù những sự phản kháng đó có tuyệt vọng, có vô ích đi chăng nữa. *Dịch hạch* cũng là lời phủ định của Camus đối với những cầu viện nơi các đấng siêu hình, đồng thời là sự khẳng định vào sự tồn tại của những con người trung thực bình thường.

Trong khi đó, ở *Người xa lạ* và *Sa đọa*, hai tác phẩm mang đậm tư tưởng bi quan của Camus, người đọc vẫn không thể phủ nhận những đóng góp của chúng đối với nhận thức của nhân loại. Cái phi lí mà tác giả thể hiện trong *Người xa lạ* rõ ràng đã dạy cho con người phải biết thẳng thắn nhìn thẳng vào những phi lí cuộc đời. Ngay cả sự sám hối, sự giày vò và thái độ đóng kịch của anh chàng Clamence cũng vậy.

THƯ MỤC TÀI LIỆU THAM KHẢO

A. Tác phẩm

1. A. Camus, *Dịch hạch* (Nguyễn Trọng Định dịch), Nxb. Văn học, 2003.
2. A. Camus, *Giao cảm - Bề trái và bề mặt* (Trần Thiện Đạo dịch), Nxb. Văn hoá Thông tin, 2004.
3. A. Camus, *Nơi lều đày và vương quốc*, Nxb. Hội nhà văn, H, 1992.
4. A. Camus, *Sa đoạ* (Trần Thiện Đạo dịch), Nxb. Hội nhà văn, 1995.
5. A. Camus, *La Chute*, Folioplus Classiques, 2008.
6. A. Camus, *La Peste*, Folioplus Classiques, 2008.
7. A. Camus, *The Outsider*, Everyman's Librery, London, 1998.

B. Tài liệu nghiên cứu

** Tài liệu viết bằng tiếng Việt và tài liệu đã được dịch ra tiếng Việt*

8. Lại Nguyên Ân (BS), *150 thuật ngữ văn học*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, 2004.
9. H. Bénac, *Dẫn giải ý tưởng văn chương*, (Nguyễn Thế Công dịch), Nxb. Giáo dục, 2001.
10. J. Ahevalier, A. Gheerbrant, *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới* (Phạm Vĩnh Cư CB), Nxb. Đà Nẵng, 1997.
11. Đoàn Văn Chúc, *Văn hóa học*, Nxb. Lao động, 2004.
12. Nguyễn Văn Dân (tuyển chọn và giới thiệu), *Văn học phi lí*, Nxb. Văn hoá Thông tin, 2002.
13. Đặng Anh Đào, *Đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết phương Tây hiện đại*,

- Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, 2001.
14. Nguyễn Thị Ngọc Diệp, *Biểu tượng nghệ thuật trong ca dao truyền thống người Việt*, Luận án tiến sĩ ngữ văn, TP. Hồ Chí Minh, 2002.
 15. J.G. Frazer, *Cành vàng*, (Ngô Bình Lâm dịch), Nxb. Văn hóa Thông tin, Tạp chí Văn hóa - Nghệ thuật, 2007.
 16. A.JA. Gurêvich, *Các phạm trù văn hóa Trung cổ*, (Hoàng Ngọc Hiến dịch), Nxb. Giáo dục, 1998.
 17. Đỗ Đức Hiểu, *Phê phán văn học hiện sinh chủ nghĩa*, Nxb. Văn học, 1978.
 18. Trần Hình, *Tiểu thuyết A.Camus trong bối cảnh tiểu thuyết Pháp thế kỉ XX*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, 2005.
 19. Nguyễn Sông Hương, *Cảnh vật trong **Người xa lạ** (L'Etranger) của Albert Camus*, Luận văn thạc sĩ ngữ văn, ĐHKHXH & NV, 2000.
 20. Nguyễn Thị Thanh Hương, *Nghệ thuật tự truyện trong **Con người đầu tiên** của Albert Camus*, Luận văn thạc sĩ ngữ văn, ĐHSP HN, 2007.
 21. N. Maurice, *Tiểu thuyết Pháp từ Thế chiến thứ 2*, Nxb. Văn học, 2002.
 22. Nhiều tác giả, *Lịch sử văn học Pháp thế kỉ XX*, Nxb. Thế giới, 1994.
 23. Nhiều tác giả, *Văn học phương Tây*, Nxb. Giáo dục, 2001.
 24. Nhiều tác giả, *Về một dòng văn chương*, Nxb. Văn nghệ thành phố Hồ Chí Minh, 2002.
 25. Hoàng Phê (CB), *Từ điển tiếng Việt*, Nxb. Giáo dục, 2008.
 26. E.S. Samuel, *Lịch sử triết học và các luận đề*, Nxb. Lao động, 2004.
 27. Nguyễn Anh Thái (CB), *Lịch sử thế giới hiện đại*, Nxb. Giáo dục, 1998.
 28. Hoàng Thanh Thủy, *Cái xa lạ trong Sa đọa (La Chute) của A.Camus*,

Luận văn thạc sĩ ngữ văn, Đại học Sư phạm Hà Nội, H., 2004.

29. Lộc Phương Thủy, *Tiểu thuyết Pháp thế kỷ XX - Truyền thống và cách tân*, Nxb. Văn học, 2005
30. Phùng Văn Tửu, *Tiểu thuyết Pháp hiện đại, những tìm tòi đổi mới*, Nxb. Khoa học xã hội, 2002.

Tài liệu tiếng Pháp

31. B.T. Fitch, *L'étranger d'Albert Camus - un texte, ses lecteurs et leur lectures*, Larousse, 1972.
32. P. Gaillard, *La Peste de Camus*, Hatier, 1972.
33. Lagarde, Michard, *XX^e siècle: Les grands auteurs Français*, Bosdas, Paris, 1988.
34. R.D. Lupée, *Albert Camus*, Editions Universitaires, Paris, 1984.
35. *L'Europe - Albert Camus*, N^o846, 1999.

Tài liệu tiếng Anh

36. H.R. Lottman, *Albert Camus, a biography*, Doubleday & Company, Inc, New York, 1979.
37. *Encyclopedia Britannica*, Encyclopedia Britannica Inc., 2002.

C. Website

Website tiếng Việt

38. Đỗ Văn Hiều, *Biểu tượng nghệ thuật*,
<http://www.hnue.edu.vn/viewer.asp?a=1492>

39. Nguyễn Quốc Trụ, *Bữa nay mẹ tôi mát*,
<http://www.nhanvan.com/magazines/van/70&71/>
40. Nhóm Tâm Biển, *Tâm tư sao biển*,
<http://dovyha.catruong.com/phpbb/viewtopic.php?t=324>
41. <http://www.vietnamnet.vn/vanhua/tacpham/2007/02/662949/>

Website tiếng Pháp

42. N. Bartlett, E. Wilson, *L'Homme et La Nature*
<http://www.french.pomona.edu/MSAIGAL/CLASSES/FR185/FALL96/ewilson-nbartlett/index.html>.
43. V. Gilles, *Clarence et l'interlocuteur : pragmatique de la manipulation et de l'identification dans le discours de La Chute de Camus*,
<http://www.erudit.org/revue/pr/2004/v32/n2/011177ar.html>
44. Yvon Joseph-Henri, *Lettres Angevines*,
<http://perso.orange.fr/yjohri/CoursLaChute.html>
45. *Mythe de Sisyphe et la littérature pendant les années noires*,
<http://webcamus.free.fr/conferences/nanterre92.html>
46. <http://opus-all.paris.infm.fr/t/tl-camus/camusfrm.htm>
47. http://perso.orange.fr/symbuli/inaccessible_etoile/pages_etoile/s13-symbole.htm
48. <http://www.scholieren.com/boekverslagen/3053>
49. <http://www.ac-eunion.fr/pedagogie/lystella/recueil/lapeste.htm>

Website tiếng Anh

48. Kjos Berit, *Halloween Symbols*,

<http://www.crossroad.to/images/Halloween/Halloween-symbols.htm>

49. *The sun motif in The Stranger*

<http://www.123helpme.com>

50. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Symbole>

51. <http://en.wikipedia.org/wiki/Symbol>

52. [http:// www.alalettre.com/camus-intro.htm](http://www.alalettre.com/camus-intro.htm)

53. <http://www.wiki-story.com/Symbole.html>

54. <http://www.schoollink.org/csd/pages/engl/lesson13.html>

55. http://pagesperso-orange.fr/yjohri/Cours_Etranger.htm

MỤC LỤC

MỞ ĐẦU.....	1
CHƯƠNG I: BIỂU TƯỢNG VỀ NHÂN VẬT.....	24
1.1. Meursault- Con người xa lạ trong xã hội phi lí.....	24
1.2. Rieux - Người phản kháng bằng nỗ lực của con người bình thường.....	29
1.3. Tarrou- Vị Thánh không Chúa xả thân vì đồng loại.....	34
1.4. Clamence - <i>Kịch sĩ</i> bị lưu đày.....	38
CHƯƠNG II: BIỂU TƯỢNG VỀ KHÔNG – THỜI GIAN.....	46
2.1. Biểu tượng về không gian.....	46
2.1.1. Không gian lưu đày.....	46
2.1.2. Không gian vương quốc.....	54
2.2. Biểu tượng về thời gian.....	58
2.2.1. Mùa hè - thời gian phi nhân.....	58
2.2.2. Đêm - thời gian giao cảm với con người.....	60
CHƯƠNG III: MỘT SỐ HÌNH ẢNH BIỂU TƯỢNG KHÁC.....	62
3.1. Mặt trời.....	62
3.1. Dịch hạch.....	70
3.2. Tiếng cười.....	75
KẾT LUẬN.....	82
THƯ MỤC TÀI LIỆU THAM KHẢO.....	85