

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 Thụy 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 Sisyphé* 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](http://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 André 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. Tấm gương để anh ta soi mình rất 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 Mỹ; 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,