

获诺贝尔文学奖作家丛书



HUO NUOBEIER

WENXUEJIANG

ZUOJIACONGSHU

主编 刘硕良

局外人·鼠疫

〔法国〕阿尔贝·加缪

（1957年诺贝尔文学奖获得者）

郭宏安 顾方济 徐志仁译

漓江出版社

获诺贝尔文学奖作家丛书

第三辑

局外人·鼠疫

〔法国〕阿尔贝·加缪

（1957年诺贝尔文学奖获得者）

郭宏安 顾方济 徐志仁译

漓江出版社

·译本前言·

加缪与小说艺术

郭宏安

在本世纪的著名小说家中，有些人的名字是与某种“新技巧”、“新手法”或“新观念”联系在一起的，例如，普鲁斯特与意识流，卡夫卡与荒诞，赫胥黎与对位，福克纳与时空倒错，萨洛特与潜对话，西蒙与新小说，马尔克斯与魔幻，海勒与黑色幽默，等等。还有一些人的名字并无此类显赫的联系，但是这丝毫也不曾妨碍人们将其视为杰出的小说家，例如加缪。

当然，加缪也有“荒诞”，然而创始者的光荣不属于他；他也有“怀疑”，但其渊源更为久远；他也曾被人归入海明威一派，但似乎并没有什么东西证明他们之间的联系；他也曾被人拉入新小说家一伙，但是他并没有感到特别的荣耀。其实，他从未想过发明什么，他也没有不曾发明什么，他只是不时趋，不媚俗，不以艰深文浅陋。在某些批评家看来，与二十世纪所崇尚的“晦涩”、“繁复”相比，“简洁、明晰、纯净”的加缪简直就是

“没有什么艺术性”。

然而加缪毕竟是有艺术性的，假使所谓“艺术性”不等于雕琢、华丽、标新立异或追逐时髦之类。加缪的艺术性在于“有度”。

“风格乃是人本身”

加缪是本世纪少有的自觉追求风格的作家。

说到风格，布封的名言尽人皆知，然其恒遭曲解却是知者寥寥。钱钟书先生曾指出：“吾国论者言及‘文如其人’，辄引 Buffon 语 (Le style, c'est l'homme) 为比附，亦不免耳食途说。Buffon 初无是意，其 Discours 仅谓学问乃身外物 (hors de l'homme)，遣词成章，炉锤各具，则本诸其人 ([de] l'homme même)。”^①“文如其人”，乃读者由文以知人；“文本诸人”，乃作者本诸己以成文。”^②考布封初衷，确谓知识、事实、发现等皆身外物，唯风格乃是人本身 (Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même)。因此，风格乃是作者在其思想的表达上打上自己的印记，故“风格不会消失，不会转移，也不会变质”。^③简言之，文以风格传世，而风格则以人为本。

加缪所追求的风格正是布封所论述的风格，然而又不止于

① 钱钟书：《谈艺录》，中华书局，1984年。

② 布封：《论风格》。

此，他对“文本诸人”（即“风格乃是人本身”）之“人”作了深入的探索和全新的解释。他指出：“艺术家对取之于现实的因素重新进行分配，并且通过言语手段，作出了修正，这种修正就叫作风格，它使再创造的世界具有统一性和一定限度。”^①所谓“修正”，就是艺术家根据人的内在的愿望对现实世界的一种“纠正”，其表现之一就是艺术家所运用的小说这种文学样式。而人的内在愿望则是反抗世界的荒诞和寻求现时的幸福。因此，“这种修正是一切反抗者都具有的”。^②这样，加缪就把风格和反抗联系起来，使之摆脱了纯形式的品格，浸透了人的天然的深刻要求。布封的名言在加缪的笔下，获得了更深厚的现实基础，同时也获得了更超绝的哲学层次。

加缪追求一种“高贵的风格”，一种蕴含着人的尊严和骄傲的风格。他指出：“最高贵的艺术风格就在于表现最大程度的反抗。”^③这种高贵的风格并不是纯粹形式的，倘若因一味讲究风格而损害了真实，则高贵的风格将不复存在。同时，“高贵的风格就是不露痕迹，血肉丰满的风格化”，^④而风格化是既要求真实又要求适当的形式。据此，加缪所谓“高贵的风格”可以归结为互为依存的三种要素：一，给予最大程度的反抗以适当的形式；二，通过纠正现实而获得真实；三，适度而含蓄的风格化。加缪不是那种盲目追求形式的作家，也不是那种单纯注重思想的作家，他始终要求内容与形式“保持经常不断的紧密联系”。无论是内容溢出形式，还是形式淹没内容，在他看来都会破坏艺术所创造的世界的统一性。而艺术，恰恰是“一种要把一切纳入某种形式的难以实现的苛求”。^⑤因此，加缪说：“工作

①②③④⑤ 加缪：《反抗者》。

和创作了二十年之后，我仍然认为我的作品尚未开始。”^①他一直把“真理和反映真理的艺术价值”看得高于一切。当然，加缪对于“真理”（或“真实”）有他自己的看法。他曾经不止一次地申明，“现实主义是不可能的”，^②他反对资产阶级现实主义，也反对社会主义现实主义，因为前者是一种“黑暗的”文学，后者是一种“教诲的”文学，这两种文学实际上都背离了真实。然而同时，他也不止一次地申明，“现实主义的抱负是合理的”，^③艺术不能“服从现实”，也不能“脱离现实”，因为“在某种意义上说，艺术是对世界中流逝和未完成的东西的一种反抗；它只是想要给予一种现实以另一种形式，而它又必须保持这种现实，因为这种现实是它的激动的源泉”。^④这种矛盾其实是一种表面的矛盾，其根源在于对现实主义这一概念理解上的分歧。例如，他认为现实主义就是“准确复制现实”，就是“无止境地描写事物”、“无穷尽地列举事物”，等等。而我们知道，现实主义完全可以有另一种定义。因此，以这种对现实主义的歧义或误解来探讨加缪对现实的态度，是没有多大意义的。我们只须指出，加缪的小说绝不缺少现实的内容，恰恰相反，真实是他的小说的生命，只不过如他所说，他的小说同时“给现实加上某种东西，使现实稍有变化”，也就是：“小说的本质就在于永远纠正现实世界。”^⑤无论是《局外人》对现实的承受，《鼠疫》对现实的解释，还是《堕落》对现实的逃避，都不曾离开人的现实，都是在人的世界中展示人对荒诞的觉醒和反抗。现实经过艺术家的“纠正”成为真实，而“纠正”就是风格化，它“包含了人的干预和艺

① 转引自莫旺·勒白斯克：《加缪》，1976年。

②③④ 加缪：《艺术家及其时代》。

⑤ 加缪：《反抗者》。

术家在复制现实时进行纠正的意志”。^①加缪认为，“风格化最好是含而不露”，其本质在于“适度”。加缪的写作艺术的根本在于“恰到好处”，甚至是宁不及而勿过。他在谈及自己的写作时，经常见诸笔端的是“限制”、“堤坝”、“秩序”、“适度”、“栅栏”等表示“不过分”的词。例如，他说：“我知道我本性中的无政府主义，所以我需要在艺术上为自己树起一道栅栏。”^②或者：“为了写作，在表达上宁不及而勿过。总之是勿饶舌。”^③这种对于“度”的自觉，使加缪为文有一种挺拔瘦硬的风采。

总之，加缪是一位有风格的作家，其风格可以称为“高贵的风格”。

《局外人》与“含混”

《局外人》1942年出版后，很快就得到萨特的好评。根据他的解释，《局外人》是对“荒诞”的证明和对资产阶级司法的讽刺。然而，后来的批评家纷纷越过了萨特的解释，他们发现了《局外人》的“含混”。

现代批评家普遍认为，“含混”是文学作品的本质特征之一。作家有意识地运用“含混”，读者不固执地追求唯一的理解，则作品将变成一个含义深远的多面体。加缪曾经写道：“至少要为使沉默和创造都臻于极致而努力。”^④沉默不是虚无，而是富于

① 加缪：《反抗者》。

② 加缪答加布里埃尔·多巴莱德问。

③ 加缪：《手记》第一卷。

④ 加缪：《手记》第一卷。

蕴含的情状，仿佛“此处无声胜有声”，创造当然也不是基于虚无的创造，而是打开沉默的硬壳。沉默与创造之间的桥梁将由“含混”来架设。《局外人》呈现出一种多层次多侧面的“含混”，其中沉默和创造都已臻于极致。

加缪自己谈到《局外人》时说：“局外人描写的是人裸露在荒诞面前。”^①他也曾这样概括《局外人》：“在我们的社会里凡在母亲下葬时不哭者皆有被判判处死刑之危险。”^②看来，萨特的评论与作家的自述相去不远。但是，此后四十年间，局外人探索《局外人》的含意的努力一直没有间断。有的批评家从政治角度考察作者对阿拉伯人和法国殖民政策的态度，认为这部小说更应叫作《一个法国人在阿尔及利亚》，而阿拉伯人被杀则表明法国人“对一种历史负罪感的令人惶惑的供认”；有的批评家从精神分析的理论出发，把默而索看作是现代的俄狄甫斯；还有的批评家把默而索的经历看作是一种想象的心理历程，等等。这种主题的多义性来源于作者置于情节中的许多空白和人物行为的机械性。

人物行为的机械性很容易使浅尝的读者得出这样的印象：默而索是一个满足于基本生理需要的人，他对外界的反应是直接的、感性的、机械的，他的推理能力低于常人，他是一个不好不坏的化外之人，是一个希望远离社会而处于自然状态的人。然而事情似乎不这么简单。假使读者仔细阅读并且不放过作者似乎不经意的若干提示的话，他会发现默而索并不是一个生活在世外桃源中的人。他受过高等教育，推理的能力显然优于周围的人，而且当他“在苦难之门上短促地叩了四下”之后，立刻

① 加缪，《手记》第二卷。

② 加缪，《局外人》美国版序。

就明白了自己的处境。他的寡言，他的冷漠，直到他的愤怒，原来都是他对环境的自觉的反应。他不想装假，不想撒谎，不想言过其实，不想用社会的惯例来约束自己的言行。他是个“局外人”，然而何谓“局内”？何谓“局外”？这内与外以何为参照？批评家们曾经把他看作自然人、野蛮人、荒诞的人、精神低能的人，或者是理性的人、清醒的人、现代的人，等等。就每一种人来说，默而索作为小说人物都是清晰的，然而就总体来说，这位小说主人公却又是含混的。不同的批评家都有充分的证据勾划出一个活生生的默而索来。因此，默而索的面目既是清晰的，又是模糊的，这中间的矛盾正说明这一文学形象的丰富性。

这种蕴含丰富的矛盾不难表现在人物性格上，小说的叙述角度更使批评家感到既惶惑又兴奋。他们提出了这样的问题：究竟谁在说话？是默而索还是作者？如果是默而索，那么他在何时何地说话？如果是作者，那么他是同情还是谴责默而索？或者，作者与默而索合一还是与叙述者合一？这些问题使《局外人》这部小说表面上极为清晰的语言变得模糊而含混。

小说的开始是这样一段话：“今天，妈妈死了。”小说的结尾，则是默而索在狱中等待着处决的“那一天”，也许是第二天，也许是数日以后。小说从开始到结束，粗粗算起来，至少有一年多的时间。矛盾就出现在这里。如果确认是“今天”说的话，此后的事情皆属想象；如果确认默而索是在临刑的前夜回忆往事，那就不能说“今天，妈妈死了”一类的话。于是有的批评家根据小说第一部和第二部的文体的区别，认为第一部乃是日记，第二部才是完整的逻辑的叙述。也就是说，捕前的经历是逐日记载的，事件既无动机，彼此间也没有联系，直到“我”杀了人，才突然意识到叩开了“苦难之门”。捕后的经历则不同，“我”已完全明白了自己的处境，所述之事井然有序，推理过程也十分

清晰。然而，这仅仅是对小说的时序颠倒的一种解释，批评家们还有其它多种解释，例如有论者以为默而索的独白乃是一种“伪独白”，不可以正常的逻辑绳之；有的论者认为说话的并不是默而索，而是某个自称“我”的人在讲述一个叫默而索的人的故事；还有的论者认为，作者要使读者有亲睹亲历之感，于是扭曲时序而在所不惜，等等。无论如何，这种时序的扭曲使这部小说呈现出一种言简意深的风貌，仿佛冰山，所露甚小，所藏却极大。

《局外人》中具有象征意义的形象也是含混的，具有两重性，例如太阳。太阳这一形象如同大海、土地、鲜花等，在加缪的作品中象征着生命和幸福，是人人都是可以享用的财富，取之不费分文。总之，太阳是一种善的象征。然而在《局外人》中，太阳的象征意义却非此一端。的确，太阳依然是美的、善的，当“天空是蓝色的、泛着金色”的时候，它可以让人感到舒适；它也可以把女友的脸“晒成棕色，好象朵花”，让默而索看着喜欢；它也可以适度地炎热，让游泳的人“一心只去享受太阳晒在身上的舒服劲儿”。然而太阳有它的反面，不是阴影，而是超过了某种限度。它可以使“天空亮得晃眼”，把默而索“弄得昏昏沉沉的”；它可以是“火辣辣的”，晒得土地“直打颤”，既冷酷无情，又令人疲惫不堪；由于阳光过分地强烈，人“走得慢，会中暑；走得太快，又要出汗，到了教堂就会着凉”，真是进退两难，没有“出路”；它也可以“象一把把利剑劈过来”，让人觉得刹那间“天门洞开，向下倾泻着大火”；正是在这个时候，“大海呼出一口沉闷而炽热的气息”，默而索抵抗不了这气息的力量，他失去了平衡，他也用枪声“打破了这一天的平衡，打破了海滩上不寻常的寂静”。于是，“一切都开始了”，开始的首先是“苦难”，其根源正是默而索酷爱的太阳，那使他感到幸福的太阳。

此外，默而索被捕前后呈现出两个世界，这两个世界的特点恰恰是含混和表里不一。捕前，默而索作为一名小职员生活在流水般的日常世界，他周围的人都有名有姓，有各自的工作。他们的忙碌和烦恼，他们的很少变化的单调生活，他们的许多毫无意义的言谈，无论如何总是构成了一个活跃的、真实的人的世界。人们有小小的痛苦，也有小小的幸福，至少有感官的愉悦。捕后，默而索却进入一个完全陌生的世界，那里的人只有职务而没有名姓，例如预审推事、检察官、律师、记者、神甫等等，这些人似乎并不是作为人而存在，他们是某种职务的代表，他们不是在生活，而是在扮演某种角色。这个表面上有条理，合乎逻辑的世界实际上是虚假的、做作的，是一个非人的世界。这时的默而索是个有逻辑的人，却又同时是个置身局外的人。

总之，上述种种含混，即主题、人物、象征、叙述方式和小说世界诸方面的含混，使《局外人》成为一个扑朔迷离、难以把握的整体，似乎有不可穷尽的意义，给各种历史条件下的读者都带来了探索的乐趣。

《局外人》曾经被认为是清晰的、简洁的、透明的，是现代古典主义的典范，然而它的有意的单调、枯燥和冷静却打破了这种直接的印象，随着阅读的深入而逐渐剥露出深刻而复杂的内涵，出人意料地展示出含混作为艺术手段所具有的功能。

可以说，《局外人》的艺术集中地体现为含混。

《鼠疫》与“神话”

《鼠疫》不称“小说”，而曰“记事”，从构思到成书，历时八

年，1947年出版后一周，即获批评奖，两年内就再版八次，印行十六万册，迄今已有四百多万册书落入各阶层各年龄的读者手中。一部没有女主角的小说会有这样广大而持久的读者群，在文学史上是极为罕见的，非有震撼人们灵魂的力量才行。这种力量的产生，不能只靠触及时代的热点，还需要有某种更深刻、更久远的原因，这也许只有在神话中才能找到。

加缪在构思写作《鼠疫》时所悬的目标，正是神话。他要创造一个神话，他也要通过神话来表达他的思想。在这里，形式和内容是密不可分整体。他在谈及自己的作品时说：“……一些不说谎的人，也就是非现实的人。他们并不在这世界上。这大概就是为什么我迄今仍非人们所理解的那种小说家，而是依据其激情和焦虑创造神话的艺术家。”^①创造神话不是讲述故事，神话追求的是普遍性和超越性，不怕单调和重复，而故事追求的是曲折性和生动性，最忌枯燥和抽象，然而对于人的灵魂具有震撼力的却是神话而不是故事。加缪所赞赏的美国作家赫尔曼·梅尔维尔就是一位神话的创造者，埃哈追捕白鲸莫比·迪克的故事就是一个关于“人与恶搏斗”、关于“促使人先是反抗造物及造物主、继而反抗同类和自己的那个不可抗拒的逻辑”的神话^②。《鼠疫》亦可作如是观。加缪在写作伊始就做了如下的表述：“我想通过鼠疫来表现我们所感到的窒息和我们所经历时的那种充满了威胁和流放的气氛。我也想就此将这种解释扩展至一般存在这一概念。”^③一语破的，创造神话的意图朗然若揭：鼠疫已不仅仅是一种具体的传染病了，它成为象征，而且

① 加缪：《手记》。

② 加缪：《赫尔曼·梅尔维尔》。

③ 加缪：《手记》。

是多层面的象征，举凡纳粹、战争、人生的苦难（疾患、孤独、离别等等）、死亡、恶都可以在这巨大的象征中占一层面。正如作者为这本书选择的题辞所言：“用另一种囚禁生活来描绘某一种囚禁生活，用虚构的故事来陈述真事，两者都可取。”（丹尼尔·笛福）加缪取了两种，冶于一炉，创造出一个人抵抗恶的神话。

既然是人抵抗恶，那就离不开人及其生存的世界。加缪十分注意耕耘神话的土壤，让象征在现实中扎根。他指出：“象最伟大的艺术家们一样，梅尔维尔把他的象征建立在具体之上，而不是在梦的质料之中。神话的创造者具有天才的特性，仅仅是因为他将神话置于厚实的现实之中，而不是置于想象的流云之中。”^①于是，加缪也如同《白鲸》的作者一样，让他的《鼠疫》充满现实世界的无数准确逼真的细节，让日常生活的平淡的风在其间吹拂，从而更见出与恶相搏之惊心动魄：这是寻常百姓的英勇和尊严，有顶天立地之慨，而无叱咤风云之态。在加缪的笔下，病菌的垂死挣扎，患者的痛苦煎熬，医生们的努力，卫生防疫组织的工作，以及封城之后市民的种种反应，咖啡馆、电影院、商店等场所的反常的热闹，黑市的猖獗，等等，这一切都被以一种无可挑剔的现实主义手法，生动准确地呈现出来。有些场面，例如里厄医生与妻子在车站告别、格朗望着橱窗中的木刻玩具泪流满面等，都具有一种催人泪下的力量，的确是平淡之中涌动其激情，是日常生活中时时可以见到的。正是在这种厚重的现实的基础上，加缪构筑了一个“没有女人的世界”。这是某种抽象，某种升华。没有女人的世界是无法呼吸的世界，是恶肆虐的世界，是必须激励人们奋起抗争的世界。加缪就这

^① 加缪：《赫尔曼·梅尔维尔》。

样进入了神话世界，把对于鼠疫的解释“扩展至一般存在”，即人生本相。在《鼠疫》中，现实与神话相互依存，缺一不可，现实是神话笼罩下的现实，神话是现实支撑着的神话，其结合是艺术生命力的源泉。加缪说：“艺术拒绝日常的真实，就失去生命。然而这生命虽属必要，却并不充分。艺术家不能拒绝现实，是因为他必须给予现实以一种更高的证明。”^①神话的创造不就是对于现实人生的一种更高的证明吗？

《鼠疫》被称为“记事”，其人物塑造也很少求助于想象，然而这也许正是神话人物的特点：真实但不求细腻，鲜明但不求独特，生动但不求丰满。批评家也许可以指责作者多少把人物当成了某种观念的载体，但他绝没有理由说这些人物是些苍白的概念和没有生气的木偶。加缪原本无意于塑造单个的典型，把人物搞得血肉丰富栩栩如生，因此也极少施笔墨于人物形体的刻划和音容笑貌的复制，然而他决不放过人物精神活动曲线的每一个起伏或转折。这使他笔下的人物虽面目不清却跃然纸上，虽线条粗略却真实可信，并没有传声筒的毛病。一种深刻的历史感和强烈的现实感使这些人物很自然地进入读者的生活，只要人还需要与恶抗争，而这种抗争看来是永远需要的。这正是神话人物的特殊的魅力：人们只是相信其存在，而不知其头发为棕色还是金黄，其眼睛是灰色抑或蓝色。例如医生里厄，他既能思想，又能行动，他以清醒的头脑和果决的毅力参加一场必须的战斗。他并不抱有任何幻想，也不自诩“为了人类的得救而工作”，他只是履行医生的职责：“对人的健康感兴趣”，做好“本职工作”。他的勇气是一个普通人的勇气，但我们知道，普通人的勇气在为了生命和正义而斗争的时候可以产生

^① 加缪，《艺术家在狱中》。

出多么惊人的力量。塔鲁则不同，他为了躲避精神上的鼠疫和追求“内心安宁”来到这座丑陋的城市，他的目标高得吓人，他要做一个“不信上帝的圣人”，他需要某种非常的事件来显示和保持他精神上的卓越，因此他感到“做一个真正的人”更为困难。作者对他有着很深的敬意，然而并不把他推荐为可以仿效的榜样。格朗这位事业上和爱情上都未获成功的小职员，却以其正直甚至平凡赢得作者的同情甚至敬重，他那近乎可笑的对于完美的追求终于因意识到限度而未演化为愚蠢的虚妄，使他能够“一本正经地再不去想他的女骑士，专心致志地做他应该做的事情”。作者把“这位无足轻重和甘居人后的人物”推荐为“英雄的榜样或模范”，这绝不是无谓的调侃，而是“使真理恢复其本来面目，使二加二等于四”。还有那位新闻记者朗贝尔，他因采访而滞留病城，一心想着的是出城与情人相会，并不认为鼠疫与他有什么相干。他追求的是幸福，然而他终于认识到：“要是只顾一个人自己的幸福，那就会感到羞耻。”他加入了抵抗鼠疫的战斗。帕纳卢神甫开始时将鼠疫看作上帝对人类的“集体惩罚”，号召信徒们谦卑地接受，因为他不相信“徒劳无功的人类科学”，但是无辜的儿童之死使他受到震动，不得不重新审视自己的信仰。他因拒绝治疗而死于鼠疫，这无谓的死告诉人们，以顺从代替斗争会导致什么。然而，在这场人与鼠疫的殊死搏斗中，真正应该受到蔑视的只有那个形迹可疑的科塔尔，因为只有他是与鼠疫“合作”的。总之，《鼠疫》中的这些有名有姓有言语行为的人物代表了人在恶的面前所可能有的种种表现，他们使人抵抗恶这一古老的神话焕发出新的活力，在其中注入了人们经历过的或可以想象的生活真实。

《鼠疫》的语言朴素明快，从容不迫地记述了这一场灾难的兴衰起伏。口吻的平淡与事件的巨大之间形成强烈的反差，这

是加缪向斯丹达尔等古典作家学习的结果，同时也是一切神话都具有的明显特征。没有故意制造的效果，没有耸人听闻的夸张，也没有精心编织的悬念，有的只是老老实实的见证和平平常常的思考，然而深刻的哲理恰恰蕴藏在这里。真理不在人迹罕至的高山上，也不在玄奥难解的说教里，真理就在人们生活的大地上，就在人们每日的烦恼和欢乐中。这也是那些伟大的神话早已告诉人们的东西。

《堕落》与象征

加缪似乎对文类有着特殊的敏感，《局外人》被称为“小说”，《鼠疫》不称小说而称“记事”，《堕落》也不称小说，它被称为“叙述”。法国批评家让-约瑟·马尔尚参照纪德的说法，对“叙述”和“小说”的区别做了如下的界定：“叙述依照陈述的规则再现事件，小说则依事件本身的顺序向我们展示这些事件。我们可以借助于这种说法大致将纯小说和纯叙述区分开来；小说正在发生，叙述已然发生；小说逐渐地向我们提供一种性格，叙述则解释之；小说眼看着事件发生，叙述则使人认识之；小说是由活跃的下文组成的，叙述则由原因组成；小说展开于现时，叙述则阐明过去。这些看法的第一个后果是，如果主人公是人，叙述更注重研究一种危机（它并加以解释），小说则没有非此不可的主题，其主人公总是人。萨特认为纪德完全有理由指出：小说是‘一种不断的涌现，每一章都应提出新问题，都应是出口，是方向，是激励，是读者的精神的一段向前延伸的堤’。”^①简

^① 转引自米谢尔·莱蒙，《大革命以来的小说》，

言之，小说偏于呈现，叙述偏于解释。但是文学的事实证明，小说与叙述之间的区别并不是绝对的，有时甚至并不是清晰的。《堕落》名为叙述，说明加缪有解释的意图，他要让读者理解什么事情；但是《堕落》也有不少小说的因素，如人物的心理分析、环境描写等等。不过，我们可以看到，《堕落》的小说因素通过象征的运用而融进了叙述，并使叙述本身也成为一种复杂的象征。

与《局外人》和《鼠疫》相比，《堕落》呈现出一种令熟悉加缪的读者感到惊讶的新面目：一种加缪从未有过的尖刻与痛苦交织的嘲讽的口吻，一种心灵受过创伤的、遏制不住报复心理的人的怨毒的口吻。然而，加缪对语言的苛求和对人性的挖掘却一仍其旧，并且由于广泛地运用象征而在《堕落》中强化了《局外人》所具有的含混和《鼠疫》所具有的神话意识，并且因此而使《堕落》摆脱了因纠缠个人恩怨而可能产生的偏颇。象征使《堕落》避免了狭隘性，获得了普遍性。

地域作为象征，在《堕落》中有着特殊的意义。加缪是一位出生在阿尔及利亚的法国作家，其创作基本上以北非为背景，阳光和大海是他最喜欢的地域景观，几乎成为他的作品主题的永久的伴随物。但是，《堕落》的背景却是荷兰，这个“黄金和烟雾的梦”一样的地方，“被雾、冰冷的土地以及洗衣盆一样冒着气的大海包围着”的国度；是玛尔肯岛，这个“了无生气的地狱”；是阿姆斯特丹，它那“同心的运河好象地狱之圈”，而且是“最后一圈”，但丁留给叛徒的那一圈。这正是北非的明媚的阳光和清凉的大海的反面，是“否定之景”。在加缪的笔下，这种令人感到压抑和窒息的景观正是现代世界的象征。与之相对，加缪没有忘记还有完全不同的地方，那是爪哇，“遥远的岛屿”，“在那些岛屿上，人们死的时候疯狂而幸福”；那是希腊，“那儿