

# アルベール・カミュにおける特権的瞬間 ——「肯定と否定との合間」——と その変容について

松 本 陽 正

## I

処女作『裏と表』の二十数年ぶりの再版に際し、カミュは序文を付け加えた。その序文は、彼自身の描いた「もっともすぐれた肖像画」<sup>1)</sup>ともいわれているものだが、その中でカミュは、『裏と表』は彼自身の「源泉」(p.6)であると断言し、「一人の人間の仕事とは、かつて一度、はじめて心がひらかれた二・三の単純で偉大なイメージを、芸術という紆余曲折を経て再発見する、そのための長い道行き以外のなにものでもない」(p.13)と述べている。ここでカミュは、一般論として、芸術家を育む心象風景を、限定しつつ、断定を避けながら、二・三と表現しているわけだが、それではカミュの場合、『裏と表』に描かれている源泉となるイメージとはいかなるものだったのだろうか？

これに関しては、先程の引用文の少し前で、『裏と表』の世界への回帰を表明した後、「一人の母親の素晴らしい沈黙と、この沈黙に釣合う愛や正義を見出すための一人の男の努力」(p.13)をもう一度、次作の中心に据えたいとカミュ自身言明している以上、この時カミュが思い浮かべていたイメージとは、『裏と表』の一編『肯定と否定のあいだ』で描かれている、沈黙する母親とその母との絆を見出していく息子の光景であったと考えて間違いないだろう。

また、観点をかえて、五つの短かいエッセーから成り立っている『裏と表』の中の「イメージ」という語の使用例を調べてみても、全部で七回用いられている内の四つが『肯定と否定のあいだ』に集中しており、その中で何度か繰り返される「イメージ」「単純(な)」という言葉は、「序文」の「二・三の単純で偉大なイメージ」と見事に照応しているのである。

貧窮がある段階にまで達すると、にっちもさっちもゆかなくなり、希望も絶望も根拠がなくなったように思われて、生全体が一つのイメージに要約されてしまうのだ。だが、なにゆえにそこにとどまってしまうのだろうか？ 単純、すべては単純なのだ。一つは緑、一つは赤、一つは白の灯台の光の中では。さわやかな夜気の中では。また、ぼくのところまでのぼってくる町の匂いやごみための臭いの中では。もし今宵、ぼくのところにかえてくるものがある少年期のイメージならば、そこからぼくがひきだすことのできる愛と貧苦の教えをどうして歓迎せずにいられよう？ この時間は、肯定と否定との合間のようなものなのだから、生きることへの希望や嫌悪は、他の時間にまかせておこう。そうだ。ただ、かずかずの失われた楽園の透明さと単純さとだけを摘みとろう。それもただ一つのイメージの中に。(p.28)

この「少年期のイメージ」が想起される瞬間、カミュはそれを「肯定と否定との合間」と呼んでいる。カミュ自身の説明によれば、「希望も絶望も根拠がなくなったように思われて、生全体が一つのイメージに要約され」、「失われた楽園」のイメージが甦る瞬間であり、いわばカミュにとっての特権的瞬間ともいえる瞬間である。

では、この瞬間は何によって喚起されるのだろうか？ そのメカニズムを考えるために、まず『肯定と否定のあいだ』の全体構成をみてみよう。この短かいエッセーは、「アラブ人街の一番外れの、あるモール人のカフェ」(p.23)にいる話者が、過去を回想するという形をとっている。想起される過去には、友人の言った話や猫の話なども盛り込まれてはいるが、中心となるのは母にまつわる三つの思い出である。また、作品は、現在と過去、すなわち、カフェでの話者の現在時と少年期を過ごした部屋での母の思い出とを交互に導入することによって成立している。簡単に図示してみよう。

〈現在Ⅰ〉 → 〈過去Ⅰ〉 → 〈現在Ⅱ〉 → 〈過去Ⅱ〉  
(カフェ) (母の部屋) (カフェ) (母の部屋)

→ 〈現在Ⅲ〉 → 〈過去Ⅲ〉 → 〈現在Ⅳ〉  
(カフェ) (母の部屋) (カフェ)

(本稿では以後〈現在Ⅰ〉〈過去Ⅰ〉等として時を示す。)

この〈現在 I〉には、よく言われるように、プルーストの影響が認められる。なぜなら、冒頭部の「唯一の楽園とは失われた楽園である」(p.23)というのは『見出された時』の一節のほぼ引き写しと考えられるし、第一パラグラフの終り近く、記憶を喚起する例としてカミュがあげている「あまりにも長いあいだ閉ざされていた部屋のある匂いとか、路上の独特な足音」(p.23)といった言葉はプルーストを想わせるからである。

しかしながら、プルーストにおける無意識的記憶は、たとえば、マドレーヌの味からマドレーヌを食べた過去が、ナプキンの感触からナプキンに触れた過去が甦るといったように、一つの感覚から、それと同じ感覚器官で感じた過去が甦り、ついで当時の情景が一挙に想起されるのに対し、『肯定と否定のあいだ』の話者の想起は、先程のカミュの言及にもかかわらず、一感覚器官に依存しているわけではない。それでは何によるのだろうか？ 〈現在 I〉から〈過去 I〉にかけてのパラグラフを検討してみよう。

室内には誰もいない。下の方の町から騒音が聞こえてくる。もっと遠くでは、湾の上に、光が点々としている。アラブ人がとても深い息をするのが聞こえる。そして、彼の両眼が薄暗がりの中で輝いている。遠くで聞こえるのは、あれは潮騒か？  
世界は、長いリズムを刻みながらぼくに向って吐息を吹きつけ、死なざるもの無関心と静寂をぼくのところに運んでくる。(…)大気はさわやかになってゆく。海の上でサイレンが鳴る。灯台が回り始める。一つは緑で、一つは赤、もう一つは白だ。そして、相変らず世界の大きな吐息だ。一種の密やかな唄が、あの無関心から生まれる。そして、ぼくは選んできていく。ぼくは、貧しい町の一画で暮した一人の子供のことを思うのだ。(p.24, 傍点筆者)

話者は、人気のない薄暗いカフェで一人、世界の物音に耳を傾ける。漠とした一定のゆるやかなリズムをもった「世界の大きな吐息」<sup>2)</sup>、私という存在には無関心な永遠なる世界のざわめきに呼応して、話者の心に「密やかな唄」が生まれ、話者は回想の世界に入っていく。このように、世界の無関心に心をひらき、世界と溶けあい、自らも無関心になることによって、話者の記憶は喚起されるのである。

特権の瞬間はこうして無関心によってもたらされるのだが、話者が世界の無関心を受容する際、そのもっとも大きな媒介となるのは音である。先程の引用文でも、潮騒・世界の吐息・サイレンなど外界の物音に関する言葉が数多く指摘できる。このように聴覚がもっとも大きく作用している点は否めないが、他の感覚器官が機能していないわけではない。夜の闇に光を追う視線（視覚）、さわやかな大気を感じる肌（触覚）も見落してはなるまいし、「世界の大きな吐息」を感じると話者には、聴覚・触覚それに嗅覚すら働いているといえよう。また、このカフェがほの暗い空間であること、アラブ人の呼吸音が聞こえるほど内部は静寂に満ちていること、さらには「下の方の町から」という表現からも分るように高台<sup>3)</sup>に位置していることを付け加えておこう。

〈現在Ⅰ〉に比べれば、〈現在Ⅱ〉〈現在Ⅲ〉では、外界の描写は短くなるが、具体的に列挙すれば、〈現在Ⅱ〉では、下の方のテラスでのお喋りと曳船の荘重で優しい音（聴覚）、テラスから立ちのぼるコーヒーを炒る匂い（嗅覚）が新たに付け加えられ、〈現在Ⅲ〉では、「大地のあの同じ吐息」（p.27）が流れ、アラブ人の大鼓や歌、女の笑い声が聞こえ、視覚的要素として、ドックに帰る漁船の湾を進む光、満天の星空、灯台の光、触覚的要素としてはさわやかな夜気、嗅覚的要素としては町の匂いやごみための臭いが描かれている。

〈現在Ⅰ〉のサイレン、〈現在Ⅱ〉の曳船、〈現在Ⅲ〉の漁船のイメージは示唆に富んでいる。話者は、冒頭部でプールの言葉を引用したあとで、自己を「亡命者」に、失われた過去を「祖国」にたとえ、失われた楽園の記憶が喚起された状態を「祖国に還ってきた」<sup>4)</sup>（p.23）としているが、〈過去Ⅰ〉に入る直前の〈現在Ⅰ〉のサイレンは過去への帰還の合図となり、母港に帰る曳船・漁船は原風景ともいふべき過去を想起する話者の姿と重なりあっているからである。

このように、主として聴覚を中心とした、味覚以外の五感によって、「世界の大きな吐息」を感じ、世界の優しい無関心に心をひらいた話者の心に、少年期の思い出が、同じく無関心な母親の姿が甦ってくるのである。「不具で、ものを考えることがなかなかできなかった」（p.25）母は、言葉や身振りで子供に愛情を示したことがない。「分けへだてのない愛情で子供たちを愛している」（p.25）のに、終始沈黙したままの母は、子供には無関心としか映らず、彼女

の愛は幼ない子供の心には届かない。それどころか、家政婦として一日働いた後、帰宅し、誰もいない部屋で椅子にすわり、夕闇の中にじっと一人、動物のように沈黙したまま、さながら自然の一要素と化してしまったかのように身動きもせず、世界に溶け込んでいる母の姿に、幼ない子供は恐怖すら覚えるのである（〈過去Ⅰ〉）。〈過去Ⅱ〉では、暴漢に襲われ、失神した母と二人っきりで過ごす一夜が描かれている。この夜、話者は「自分自身を母親にしかと結びつけている絆を感じ」（p.27）、母を理解するのである<sup>5)</sup>。〈過去Ⅲ〉には、久しぶりに母を訪ねた話者と母との、とぎれとぎれの会話が書きとめられている。しかし、「母の奇妙な無関心」（p.28）を理解し、母との絆を発見した話者は、その沈黙にもはやかつてのように恐怖を覚えはしない。言葉を超えた愛を感じるのである。このように、〈過去Ⅰ〉〈過去Ⅱ〉〈過去Ⅲ〉は、時間的経過に従って並べられているが、それはまた、恐怖すら覚えた母親の奇妙な無関心への理解、母との絆の発見という精神的な深まりをも示している。

世界の無関心に心をひらき、それに同化し、無関心な母を想起するというふうな、〈現在〉と〈過去〉は、世界・話者・母親という三者に共通の無関心によってつながれているのだが、『肯定と否定のあいだ』で、「無関心」というこの言葉はきわめて巧みに全体の中に組み込まれている。全部で五回使われているが、最初の二回は〈現在Ⅰ〉で使用され、世界に結びつけられ、それに話者が心をひらく形になっている<sup>6)</sup>。次には、〈現在Ⅱ〉と〈現在Ⅲ〉とで、それぞれ回想に入る前に用いられていて、今度は母親に結びつけられている。

あの不思議な母親の無関心。（p.26）

ぼくの母親がそうだし、今夜が、そして母の奇妙な無関心がそれだ。（p.28）

最後に〈現在Ⅳ〉で使用され、〈現在Ⅰ〉と同じ世界の無関心、それに同化した話者の姿が描かれている。

本当に、ぼくはもう一度、湾とその灯火を眺める。そのときぼくの方に向かってこみあげてくるのは、より楽しき日々の希望ではない。そうではなくて、すべてに対する、またぼく自身に対する、晴ればれとした根源的な無関心なのだ。（p.30）

このように、「無関心」という語の使用例だけみても、それが〈現在〉すべてに巧みに配分され、世界・話者・母親の三者を結びつけていることがみてとれるのである。

こうして、永続する世界に同化し、「永遠の中に停止した瞬間の無疵な思い出」(p.23)を想起する話者は、最終的には死へと至る宿命的な時間の拘束を放れ、永遠化された現在に身を置く。時間の持続が断たれたこの瞬間、話者は存在感を失い、自分がどこにいるのか判断がつかなくなってしまう。

もうぼくがぼくでないこの夜は、一体どこまで行くのだろうか。(p.27)

だが、いま、ぼくはどこにいるのだろうか？ それに、一体どうしたら過去のあの部屋から、この人気ないカフェを切り離すことができるのだろうか？ ぼくには、自分が今生きているのか、それとも思い出にひたっているのか、もうわからないのだ。

(p.30)

この実在感の喪失、現在いるカフェとかつて母と過ごした部屋とが分離不可能となったこの感覚は、言うまでもなく、時空を超えた特権的瞬间によるものだが、ここで指摘しておきたいのは、カフェと部屋との類似性である。この類似性が、この感覚を生むのに、すなわち、記憶を喚起するのに一役はたしたと考えることはできないだろうか？

すでにみたように、話者の現在いるカフェは、外界から完全に遮断された空間ではなく、「世界の大きな吐息」の感じられる空間であり、閉じられていると同時にいわば世界に向って開かれた空間であった。さらに、このカフェが、ほの暗く、静かで、高みに位置することも指摘しておいた。母の部屋は、窓が一つしかないが、「町の匂い全体がその窓から立ちのぼってくる」(p.29)し、外界の物音に関する言及が特に多く見受けられる。回想される過去の大部分は、夕闇の中か、豆ランプの炎のゆらめきの中で経過していく。母の呻き声、母と息子との短かい会話が聞こえてくることもあるが、室内を支配しているのは沈黙である。また、わずか二階建てにすぎないが、それでもある種の高みに位置していることに変わりはなく、たとえば先程の引用文の「立ちのぼってくる」と

いった表現で高さが強調されている印象を受ける。このように、この二つの部屋は、主として物音によって世界とつながり、薄暗く、静けさが支配し、高みに位置するという共通点をもっていて、この共通項が記憶喚起を促したと考えることができよう。

## II

『裏と表』の「序文」でカミュ自身述べているように、沈黙する母と、その母との絆を見出していく息子を中心に据えた作品は以後見受けられなくなるが、『肯定と否定のあいだ』で得た、母の愛の発見・母との絆の認識は、カミュの文学上の出発点に位置するものであり、母親のテーマは、以後の作品の背景を飾ることとなる。もの静かな母の姿は『ペスト』に、息子との絆を見出す母は『誤解』に現れてくる。

『ペスト』と『誤解』を例としてあげたが、母の影がもっとも強く感じられる作品は、言うまでもなく『異邦人』である。一度も登場せず、生前は沈黙したまま主人公を眺めていた母の思い出は、主人公の脳裏に常に甦ってくる。なんらかの形で母親への言及がなされていない章はひとつもないことから、『異邦人』における母のテーマの重要性が理解されるだろう。『異邦人』は、ある意味では、母への真の理解に至る書として読むことも可能だろう。

しかも、『異邦人』の最終パラグラフと『肯定と否定のあいだ』は同じ構図をとっている<sup>7)</sup>。少々長くなるが引用してみよう。

私は眠ったらしかった。顔の上に星々のひかりを感じて眼をさましたのだから。田園のざわめきが私のところまで上って来た。夜と大地と塩のにおいが、こめかみをさわやかにした。この眠れる夏のすばらしい平和が、潮のように、私のなかにしみ入って来た。このとき、夜のはずれで、サイレンが鳴った。それは、今や私とは永遠に無関係になった一つの世界への出発を、告げていた。ほんとに久し振りで、私はママンのことを思った。一つの生涯のおわりに、なぜママンが「許婚」を持ったのか、また、生涯をやり直す振りをしたのか、それが今わかるような気がした。あそこ、幾つもの生命が消えてゆくあの養老院のまわりでもまた、夕暮れは憂鬱に満ちた休息のひとつきだった。死に近づいて、ママンはあそこで解放を感じ、全く

生きかえるのを感じたに違いなかった。何人も、何人といえども、ママンのことを泣く権利はない。そして、私もまた、全く生きかえたような思いがしている。あの大きな憤怒が、私の罪を洗い清め、希望をすべて空にってしまったかのように、このしるしと星々とに満ちた夜を前にして、私ははじめて、世界の優しい無関心に、心をひらいた。これほど世界を自分に近いものと感じ、自分の兄弟のように感じると、私は、自分が幸福だったし、今もお幸福であることを悟った<sup>8)</sup>。

カフェの話者と同じように、主人公ムルソーは全身で世界の吐息を感じる。「星々のひかりを感じ」、「田園のざわめき」に耳を傾け、「夜と大地と塩のにおい」に彼はこめかみがさわやかになるのを覚える。世界の吐息が、「潮のように」彼の中に入ってきて、彼は静かに世界に溶け込んでいく。このような主人公にとって、「今や私とは永遠に無関係になった一つの世界」とは、帰還を告げるサイレンのイメージおよび次の文の母の想起から考えて、自らの過去に他ならない。ムルソーは母を思い出し、彼女を理解し、「世界の優しい無関心に、心をひら」くのである。

また、『肯定と否定のあいだ』のあの空間の特徴もすべて見受けられる。この独房も、完全に密閉された空間ではなく、内部はほの暗く、静かで、しかも高台<sup>9)</sup>に位置しているのである。

このように、二つの作品には類似構造が認められるが、そこにはまた微妙な変化も感じられる。「肯定と否定との合間」とは、人生に対し、肯定でも否定でもない瞬間であり、判断停止の瞬間であった。そこでは、カミュにおける「中心テーマ」である「幸福」<sup>10)</sup>も絶対視されておらず、一例をあげれば、「ぼくは、幸福を噛みしめたいとは思わない」(p.23)と述べられていた。それに対し、世界の優しい無関心に心をひらいたムルソーが、自分は「幸福だったし、今もお幸福である」と言い、自らの幸福を自覚する時、我々には、肯定の方に力点が移動しているように思われるからである。

『『異邦人』は零の点だ。同じく、『神話』もだ』<sup>11)</sup>というのは、『手帖』にあるカミュ自身の言葉だが、不条理の認識は白紙状態であり、出発点であったとしても、『異邦人』『シーシュポスの神話』両作品の結末部で主人公の姿を「幸福だ」と断じている点に<sup>12)</sup>、不条理を認識して生きる姿にすでに肯定的な価値を付与していることがみてとれるのである。



また、『異邦人』は主人公ムルソーの手記という体裁をとっているが、もう少し詳しく言えば、この小説は、ポール・ヴィアラネーも指摘しているように<sup>13</sup>、「全く生きかえるのを感じ」「生涯をやり直す振りをした」母を理解し、自らも「全く生きかえった」思いで、自分とはまったく無関係になった過去をムルソーが書きとめたものとして理解されよう。この最終パラグラフに多用されている〈re-〉で始まる動詞（「やり直す〈recommencer〉」、「生きかえる〈revivre〉」）は示唆的だし、世界の無関心に心をひらくこの瞬間は、もはやかつてのような永遠の現在時ではなく、創造行為という未来にひらけた瞬間となっているといえよう。

『異邦人』以降、母親を追想する場面は消失し、当然の帰結として、結び目となっていた「無関心」という語もあまり見受けられなくなる。いやむしろ、歴史への参加と共に、「無関心」が消え、母のイメージが薄れていったと言うべきかもしれない。のみならず、ペスト襲来という非常時にあっては、『異邦人』『シーシュポスの神話』の結末部にかいまみられたような、個人的な充足の世界・幸福の探求も不可能となる。恋人のもとに帰ること、オランを脱出することだけをひたすら夢みていたランベールも、「自分一人が幸福になるということは恥ずべきことかもしれないんです」<sup>14</sup>と言って、戦列に加わっていく。

だが、レジスタンス、戦後の一連の論争を経、カミュは次第に自らの源泉への思いを深めていく。中編小説集『追放と王国』（1957）は、時代的にも、『夏』（1954）、『裏と表』の再版への「序文」（1958）、『孤島』への「序文」（1959）といった源泉への回帰をうたった作品の中間に位置するものだが、その中の、主人公がついに〈王国〉を見出す『ヨナ』や『生い出ずる石』の結末部には、感動的な筆致で、自己を幸福だと感じる主人公の姿が描かれている。ここではもはやかつての『肯定と否定のあいだ』のように過去の想起や判断停止の瞬間は問題にならず、また『異邦人』におけるような純粋に個人的な自己充足の世界とも微妙に異なって、「身近な他の人々〈les siens〉への広がりを孕んだ個人的幸福感が〈王国〉の姿として提示され」<sup>15</sup>、〈王国〉を見出した主人公たちの生が未来にひらける可能性を示唆して作品は終わっているのだが、注目したいのは、主人公たちが〈王国〉を見出す場が、あのカフェや母の部屋に共通する特徴を備えている点である。世界の吐息は、ここでは、音に限定されてはいるも

の、その物音を聞きながら、主人公たちは幸福感に満たされていく。さらに、ヨナの屋根裏部屋、コックの兄の小屋は、ほの暗く、静かで、高みに位置するというあの共通項を備えており<sup>19</sup>、カミュの源泉となったイメージであるあの「肯定と否定との合間」の背景を形作っていた諸要素が、『異邦人』同様ここでもまた見受けられ、あの部屋が、カミュの原風景、主人公たちが幸福を感じるいわば特権的空間となっていることがみてとれるのである。

## 註

プレイヤッド版によるアルベール・カミュの作品を次のように略記する。

Pl. I : *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Gallimard, 1967.

Pl. II : *Essais*, Gallimard, 1965.

なお、邦訳は『カミュ全集』全十巻（新潮社）からほとんどそのままの形で借用したことをお断りしておく。また、『裏と表』*L'Envers et l'Endroit* からの引用については、直接ページを示したが、それらはすべて Pl. II のページをさしている。

- 1) Pol GAILLARD, *Albert Camus*, Bordas, 1982, p.30.
- 2) 「世界の大きな吐息〈grand soupir du monde〉」は、直接的には潮騒ともとれるが、話者が断定しかねている点から、また〈現在III〉では〈toujours le même soupir de la terre〉(p.27) となっている点からも、潮騒に限定せず、広義に解釈すべきだろう。
- 3) その他に、動詞〈monter〉によって示されている例が三箇所 (p.26, p.28, p.30) あるし、〈Il faut sortir. Je ne veux plus descendre cette pente si dangereuse.〉(p.30) といった表現も見受けられる。
- 4) 〈rapatrié〉というこの言葉は〈過去I〉の導入部にもでてくる。本稿 p.45の引用文参照。
- 5) 精神分析的批評の立場にたつジャン・ガッサンやアラン・コストはこの場面に「原光景」〈scène primitive〉をみているが (Jean GASSIN, 〈Fils et mère chez Camus : aux origines d'un lien exceptionnel〉, in *Albert Camus 5, Lettres modernes*, 1972, p.272, ならびに Alain COSTES, *Albert Camus ou la parole manquante*, Payot, 1973, p.71, 参照), この指摘の整合性の問題はともかく、この夜の体験が若きカミュにとってきわめて重要な意味をもったこと

は間違いなく、たとえば *La Peste* 中のタルーを看取る場面にはこの夜の体験が投影されていると考えられる。

6) 本稿 p.45の引用文の傍点部参照。

7) 西永良成氏は両作品の類似性を次のように指摘している。「双方の場面とも、孤独な夜、死の恐怖を克服し、生への執着を忘れ去った意識が、初めて死を知らぬ『世界の無関心』に心を開き、それに同化する。また、同じ青年の心に、病気の母親にかわって、今度は死んだ母親の記憶がよみがえり、沈黙のままともに過ごした貴重な瞬間の意味を開示する……。」(『評伝アルベール・カミュ』, 白水社, 1976, pp. 88-89.)

8) Pl. I, p. 1211. 邦訳は窪田啓作訳, 『異邦人』, 新潮文庫。

9) 「田園のざわめきが私のところまで上って来た」には、注3) 同様, <monter> が使われているし, II部2章には, <La prison était tout en haut de la ville...> (Pl. I, p. 1177) とある。

10) Dire que le thème du bonheur, dans l'œuvre de Camus, est un thème central, c'est dire, certes, une vérité banale; mais c'est aussi dire une vérité fondamentale. (Pierre NGUYEN-VAN-HUY, *La métaphysique du bonheur chez Albert Camus*, La Baconnière, 1968, p. 3.)

11) Albert CAMUS, *Carnets janvier 1942—mars 1951*, Gallimard, 1964, p. 31. 邦訳, 高島正明訳, 『反抗の論理 カミュの手帖-2』, 新潮社, 1970, p. 25.

12) *Le Mythe de Sisyphe* の最後の文は, <Il faut imaginer Sisyphe heureux.> (Pl. II, p. 198) となっている。

13) Pourquoi, en effet, n'imiterait-il pas sa mère, qui, assurée elle aussi de ne plus avoir longtemps à vivre, <avait pris un fiancé> (le vieux Pérez) et <joué à recommencer>? A son tour, il se sent <prêt à tout revivre> et il y parvient en racontant l'histoire qu'il vient de vivre et qui deviendra *L'Etranger*. (Paul VIALLANEIX, <Le premier Camus>, in *Cahiers Albert Camus 2*, Gallimard, 1973, p. 116.)

14) Pl. I, p. 1389

15) 拙稿, 『『追放と王国』—<王国>の意味と作品集の統一について—』, 『広島女

学院大学論集』，通巻31集，1981，pp. 219-220。

- 16) *Jonas* については Pl. I, pp. 1650-1654, *La Pierre qui pousse* については Pl. I, pp.1665-1666, p.1673, pp.1685-1686 参照。なお，さらに一つ共通項として，もっともこれはカミュの描く部屋の多くに共通していえることだが，今までみてきた部屋にはすべて「ある種の物質的な乏しさ〈un certain dénuement〉(p.7)」が感じられることを付け加えておこう。