

〈眼〉から〈耳〉へ——松本清張『砂の器』を聴く——

山本幸正

一、松本清張における〈音〉

松本清張の『霧の旗』（『婦人公論』、一九五九年七月く六〇年三月）には、次のような印象的な場面が描かれている。小説全体から言えば、ちようど間奏曲のような一節なのだが、物語が急激に展開していく後半を予兆しているようでもあり、『霧の旗』を読んだ者なら、忘れることのできない場面である。

「何を見ていらつしやるの？」

「霧だ」

大塚は短く答えた。

「霧は音を立てるといふが、君、聴いたことがあるかい？」

「さあ」

径子は、三面鏡の前に坐つて、顔を覗きながら答えた。

「存じませぬわ、霧にも音あるのかしら」

大塚は黙っていた。煙草に火をつけると籐椅子に坐った。

大塚は敏腕の弁護士である。誰もが有罪だと信じ切っていた、殺人罪で訴えられた被告の冤罪を晴らしたことも一度ならずあり、刑事事件の弁護にかけては「日本で一流という名声」を手にしている。たとえば大塚は公判記録をつぶさに見ていき、調書や聴取書の「一言一句も見逃さないで」分析し、凡庸な国選弁護人では気づくことのできない矛盾を露呈させてしまう。そうした大塚が、愛人である徑子に、ふと漏らしたのが「霧は音を立てるといいますが、君、聴いたことがあるかい？」という問いかけだった。

徑子は、外を向いてたたずんでいる大塚を眼にして、「何を見ていらつしやるの？」と尋ねた。徑子は、大塚が窓の外の何かを見ているのだと思い、そうした問いを投げかけたのである。それに対し「霧だ」と答えた大塚は、しかし窓外に漂う霧を見ていたのではなかった。大塚は霧を眼で追っていたのではなく、霧の〈音〉を〈耳〉で捉えようとしていたのである。

霧の〈音〉を聴く——そこに松本清張の作品が持つ魅力の一端が隠されているのではないか。誰もが視覚で捉えて満足しているものに、〈耳〉を澄ますこと。あるいは響いているはずなのに聞いてはいない〈音〉を聴こうとすること。凡庸な弁護士なら気づきもしない矛盾を抉り出してしまいう大塚は、注意深く聴く〈耳〉を持っていたのである。誰もが聞き過ごしてしまう〈音〉を注意深く聴き取ろうとするように、大塚は公判記録に〈耳〉を澄ましたのである。

周知の通り松本清張はデビュー前、商業デザイナーとして活躍していた。『松本清張事典 増補版』所収（勉誠出版、二〇〇八年五月）の「年譜」によれば、清張は一九四八年には、朝日新聞西日本本社広告部意匠係に勤務しながら図案家としても活躍し、時に門司鉄道局主催の観光ポスターコンクールに応募するなどしていた。『半生の記』（河出書房新社、一九六六年十月）によれば、デビューするまでの清張は、「印刷屋の仕事を内職にし、時折り懸賞金目当てのポスターを描いて」て生活を送っていたのである。

それゆえにといふべきか、清張には美術家を扱った佳品が多い。たとえば雪舟や葛飾北斎や写楽らを扱った『小説日本芸

『芸術新潮』、一九五七年一月〜十二月）を皮切りに、「青のある断層」（『オール読物』、一九五五年十一月）や「真贋の森」（『別冊文藝春秋』、一九五八年七月）、そして「天才画の女」（『週刊新潮』、一九七八年三月十六日〜十月十二日）など数限りなくある。新潮文庫版『天才画の女』の「解説」で中島河太郎も、「これほど多くの芸術家たちを俎上に載せているのは、松本氏がやくから絵ごころがあり、商業デザイナーとして活躍しておられたことと密接な繋がりがあるにちがいない」と指摘しているが、たしかに美術という視覚芸術こそが清張には似つかわしく思われてしまう。新進気鋭のカメラマンを視点人物のひとりとして登場させた『風の視線』（『女性自身』、一九六一年一月三日〜十二月十八日）のタイトルが象徴しているのように、清張といえば〈眼〉のひとつといった印象がやはり強いのである。

それに対して〈耳〉についてはどうだろう。たとえば清張は「私のくずかご」（『オール読物』、一九六七年五月〜六八年四月）に、「小学校の私の唱歌の成績は丙であった。私の子供もみんな音痴である。父親の血らしい。」と書き記していた。清張は音痴を自認していたのである。したがって清張が〈眼〉の人という自らに対する評を肯うことはあっても、〈耳〉の人だという評には苦笑するだけであつたにちがいない。にもかかわらず清張の作品からは、〈耳〉の人でなければ捉え損なってしまうような豊かな〈音〉と〈声〉が、聞こえてこないだろうか。そうした〈音〉や〈声〉に耳を澄まさずに清張の作品を読むことは、清張作品が有する魅力の過半を押し殺してしまうことになってしまう。

たとえば「黒地の絵」（『新潮』、一九五八年三月〜四月）は、清張の〈耳〉の感性がいかに発揮された作品である。冒頭、朝鮮戦争の戦況を伝えるAP通信やUP通信などの報道の引用が続いた後、「黒地の絵」は「太鼓は祭の数日前から音を全市に限なく鳴らしていた」という一文で始まる。「どどんこ、どん、どん、どどんこ、どん、どどんこ」という太鼓の〈音〉が、祭のくる何日も前から小倉の街中には充滿する。むろん太鼓の「鈍い、妖氣のこもった調和音」は、「街から一里ばかり離れた場所」にあつた米軍のジョウノ・キャンプにまで、あたかも「舞踏楽」のように響いてくる。ちょうど祭の二日前、「北鮮共産軍と対戦するため朝鮮に送られる運命にあつた」「黒人部隊」がキャンプに到着した。語り手は、「黒人部隊」の

兵士たちに、祭の〈音〉は次のように響いたにちがいないと推測する。

黒人兵たちは、不安にふるえている胸で、その打楽器音に耳を傾けたに違いなかった。どどんこ、どん、どん、どどんこ、どん、どん、という単調なパターンの繰り返しは、旋律に呪文的なものがこもっていた。彼らはむき出た目をざろざろと動かし、厚い唇を半開きにして聞き入ったであろう。音は、深い森の奥から打ち鳴らす未開人の祭典舞踊の太鼓に似かよっていた。そういえば、キャンプと街との間に横たわる帯のような闇が、そのまま森林地帯を思わせた。

言うまでもなくこの一節における「黒人」の表象には、たくさんの問題がはらまれている。「むき出た目」「厚い唇」といった類型的な描写は、「未開人」という言葉と相俟つて、「黒人兵」を野蛮なものとして表象することに寄与している。「黒人兵」を野性としてひとしなみに表象して満足することは、マイノリティへの無知をさらけ出しているに過ぎないと言われても仕方がない。しかし「黒地の絵」のこうした箇所では着目したいのは、清張の〈音〉に対する感性である。「黒地の絵」には次のような言葉を見ることができる。「黒人兵士たちの胸の深部に鬱積した絶望的な恐怖と、抑圧された衝動とが、太鼓の音に攪拌せられて奇妙な融合をとげ、醗酵をした。音はそれだけの効果と刺激とを黒人兵たちに与えたのだった」。音痴であったにせよ、いや音痴であったからこそとすべきか、清張は〈音〉がひとの身体に与える効能に、ことのほか敏感であった。安智史が指摘したように、清張は「広義の音響、声、そうしてその複製技術」が「人間の感性・情動にもたらす力に、鋭い問題意識を有していた作家」<sup>1</sup>だった。清張の作品において〈音〉そして〈声〉は、登場人物と世界との関わりを形づくる無視することのできない要素だったのである。

そもそも清張に芥川賞受賞をもたらした「或る「小倉日記」伝」（『三田文学』、一九五二年九月）において、〈音〉はとても重要な役割を果たしていた。主人公の田上耕作が森鷗外に興味を抱ききつかけとなったのは、「でんびんやさん」の鈴の〈音〉だったのである。「いつまでも幽かな余韻を耳に残し」た後にかぼそく消えていく「ちりんちりんという手の鈴の音」が好きだったという耕作は、鷗外の「独身」（『スバル』、一九一〇年一月）を読み、そこに「伝便の鈴の音」が「ちりん、



ちりん、ちりん」と描き止められているのを眼にして、鷗外の著作に親しみ始める。「でんびんやさん」の鈴の〈音〉が、耕作を鷗外に結ぶ「機縁」となったのである。「或る「小倉日記」伝」とは、〈音〉に導かれて一生を鷗外に捧げた男の物語でもあった。

〈耳〉のひと、松本清張。「遠くから声」（『新女苑』、一九五七年五月）における「おにいさまあ。」という義妹の〈声〉の反復、あるいは『ゼロの焦点』（光文社、一九五九年十二月）における「In her tomb by the sounding sea」という〈音〉に満ちたエドガー・アラン・ポーの詩句の反復<sup>2</sup>は、音痴にはまねすることのできない芸当であろう。清張は生身の人間としては音痴だったかもしれないが、文章においては決して音痴などではなかったのである。読みやすい文章をリズムよく紡ぎ出す清張は、むしろ〈音〉や〈声〉に鋭敏な作家だったというべきだ。清張の作品では、〈音〉や〈声〉がある時には主題として、ある時には通奏低音として響きを与えている。そうした響きを聴取せずに清張を読んだとしても、はたして本当に読んだと言えるのだろうか。清張を読もうとするのなら、読者もまた〈耳〉を澄まさなければならぬのである。

## 二、『砂の器』とミュージック・コンクレート

『砂の器』は一九六〇年五月十七日から翌年四月二十日まで『読売新聞』夕刊に連載された。清張の新聞小説が全国紙で連載されたのは、『砂の器』がはじめてである<sup>3</sup>。当時の小説家にとつて、全国紙での新聞連載は、いわば檜舞台だった。一九五三年に芥川賞を受賞し、一九五八年二月に相次いで光文社から刊行された『点と線』と『眼の壁』がベストセラーとなり、いわゆる「社会派推理小説」の中心人物と目されるようになったとはいえ、『砂の器』まで清張が全国紙での新聞連載という重責を担わされることはなかった。『砂の器』の連載時に編集を担当した山村亀二郎が言うように、清張に用意されたのは、当時新進作家が登用されることになっていた「夕刊小説の舞台」だった。「当時の朝刊小説はベテランの作家、吉

川英治、獅子文六、大佛次郎、石坂洋次郎、石川達三氏等が交互に朝日、毎日、読売の三社に書き、二、三年先まで約束されていた<sup>4)</sup>のである。

それゆえ全国紙での新聞連載という檜舞台に臨むにあたって、清張は並々ならぬ決意を抱いていた。たとえば編集担当の山村は、次のような清張の言葉を伝えている。

新聞で推理小説を試みるのは初めてなので僕も真剣です。毎日読者を飽きさせずに読ませるのは相当の工夫を要します。ですから新聞の持つ機能をフルに利用出来るようにして下さい。

清張は「毎日読者を飽きさせずに読ませ」ようと考えていた。これは至難の業である。新聞小説の読者は、文芸誌とは比べるまでもなく莫大な数に上る。清張が数多くの連載を手がけてきた週刊誌の読者と比べても圧倒的に多い。それら新聞小説の読者の大多数を満足させることだけでもきわめて困難である。しかも新聞小説では、「文芸雑誌の小説のように作者が読者の高級性に依存することが出来ない。最下級の読者から最高級のインテリまで含んでおり、かつその最高級の知識階級といえども必ずしも「小説を読む知識」をもっているとは限らない<sup>5)</sup>」のである。

そうした読者を相手に清張が取り上げたのは、よりにもよってミュージック・コンクレート<sup>6)</sup>だった。日本で最初のミュージック・コンクレートの作品「ミュージック・コンクレートのためのXYZ」(放送は一九五三年十一月)を作曲した黛敏郎によれば、ミュージック・コンクレートは電子音楽とともに、「最も現代的な音楽の代表」であった<sup>7)</sup>。フランスの作曲家でありまたラジオ技師でもあったピエール・シェフェールが、「録音した音を素材にして音楽を作る」ことを思いついたのが一九四八年であり、同年にシェフェールは早速「騒音の五つのエチュード」を作曲した。一九五一年からフランス政府給費留学生としてフランスに留学した黛は、翌年五月に「パリのSalle Gaveau」で開かれたMusique Concrète世界最初の公開演奏会<sup>8)</sup>に赴き、「音楽的人生を根本から変改させるほどの強い衝撃を受けた」という。そして「一九五二年七月に帰国した黛は、パリで知ったミュージック・コンクレートを、日本という地で実現することに取り組み始め<sup>9)</sup>」た。つまり黛を通して、

「日本はただか五年遅れでフランスのミュージック・コンクレートを輸入」できたのであり、しかも「西欧で広まるのと同じ時期に、ほとんどリアルタイムで」受容することが可能となった。<sup>10)</sup>一九五〇年代においてミュージック・コンクレートは、日本では言うまでもなく、世界的に見ても最先端の音楽だった。しかし当時の『読売新聞』の読者に、そうした音楽を理解し楽しめるひとがどれだけいたのだろうか。新聞小説においては、「作者が読者の高級性に依存することが出来ない」はずだ。にもかかわらず清張は、全国紙の新聞小説で、およそ一般的とは思われないミュージック・コンクレートを俎上に載せたのである。

とはいえ清張が『砂の器』の連載を開始した一九六〇年という時点において、ミュージック・コンクレートが前衛音楽の代名詞というわけではなくなりつつあったという事実も確認しておかなければなるまい。たとえば一九五七年に吉田秀和を所長に「二〇世紀音楽研究所」が設立されたが、その活動は、すでにミュージック・コンクレートなどの「新しい音響よりもセリアリズムに傾いていた」のである。<sup>11)</sup>また川崎弘二によれば、黛敏郎自身も一九五四年にミュージック・コンクレートの技法を用いたラジオ・ドラマ「ボクシング」を制作して以降、「狭義のミュージック・コンクレートに対する関心を急速に失って」しまい、電子音楽に関心を向けていくが、『砂の器』の連載が始まる一九六〇年代に入ると、その電子音楽からも撤退してしまう。「一九五九年の『ミュージック・コンクレートによる『カンパノロジー』』以降、黛による広い意味での電子音楽への取り組みはしばらく影を潜めることとなってしまった」のである。<sup>12)</sup>

ミュージック・コンクレートは前衛の代名詞ではなくなっていた。しかしながら、それはミュージック・コンクレートが一般化したという意味では決してない。たとえば都民劇場の調査報告書『聴衆の実態および世論調査の報告書』（財団法人都民劇場、一九五八年三月）によれば、都民劇場音楽サークルに属する会員の圧倒的多数が「男性では新制大学卒」であり、「女性では新制高校卒」だった。文部省『文部統計要覧』によれば、一九六〇年の高校進学率は五七・七%、大学進学率は一七・二%である。こうした結果からクラシック音楽が今ほどに身近なものではなかったことがうかがえるし、ましてや最

先端の前衛的な現代音楽となると、聴衆の数がぐつと減少することは想像に難くない。したがってミュージック・コンクレートは、現代音楽というジャンルの中で前衛としての魅力を失いつつあったが、楽器や演奏者などを必要とせず、電子機器を用いて「録音した音を素材にして音楽を作る」という新奇さによって、大衆レベルで前衛というイメージの表徴になり得たのだろう。

たとえば一九六〇年十月十七日の『読売新聞』夕刊に掲載された『砂の器』の連載一五三回「抽象(三)」と題された回には、次のような会話を見ることが出来る。

「和賀さんの音楽って、すごく新しいんでしょう。なんですか、前衛音楽とかって……」

「そうだ、ミュージック・コンクレート(具体音楽)というんだ。今までも、それを先駆的にやった人はいる。和賀は、そこに眼をつけて始めたんだがね。どうせ、奴には、そんなことしかできない。独創というものが全然ないんだよ。他人のものをあとから割り込んで横取りする。こりア楽だ」

会話の中に登場する和賀英良が、『砂の器』で重要な役割を果たすミュージック・コンクレートの作曲家である。その和賀の独創性のなさをあげつらっているのは、和賀とともにヌーボー・グループという文化集団を結成している評論家の関川重雄だ。引用したのは、その関川が恋人の恵美子に、和賀の音楽について講釈を垂れている一節である。銀座裏のクラブ・ボヌールで女給をしている恵美子は、音楽についての専門的な知識もなく、関川に啓蒙される立場にある。つまり『読売新聞』の大多数の読者と同じ立場の存在として造形されていると言ってよいだろう。そうした恵美子にしてみれば、和賀のミュージック・コンクレートはあくまでも前衛音楽の象徴だった。『砂の器』においてミュージック・コンクレートは、何よりもまず前衛音楽の代表として提示されているのだ。

そうしたイメージをよりいっそう堅固なものとするためだろうか。関川と恵美子の会話の翌日に掲載された第一五四回では、和賀英良のコンサート風景が描かれていく。「緋色のカーテンが下りて」いる舞台の中央には「奇怪な形の彫像が置か

れて」いる。緋色との対照を強烈に際立たせる「雪が降ったように真っ白い」その彫像は、「新しい前衛生け花」である。「声は、その彫像を置いたカーテンの奥から聞こえて」くるし、また「観客の頭の上からも、脚の下からも、おし包むように」迫ってくる。「立体的な効果のために、それぞれの位置に、マイクが取り付けられて」いるのだ。舞台を見渡しても、むしろ「前衛彫像」しがなく、「演奏者がひとりも居ない」。したがって、いわゆるクラシックの「音楽会を想像する人間には、これが演奏会とはどうてい思えな」い代物である。しかも聞こえてくるのは「譜面を追う既成の鑑賞」に囚われない音楽であり、「聞いていると、難解だが、大そう新しさがあるように感じられ」てくるものだった。

こうしたコンサート風景は、前衛的なコンサート風景のままにパロディとなっている。たとえば『ドキュメント 実験工房 2010』によれば、実験工房が主催して一九五六年二月に開かれた「ミュージック・コンクレート／電子音楽オーデション」は次のようなものだったという。

演奏家の存在を認めない音楽、既成の楽器や表現形式の制約を排除する音楽、具体音や抽象的な機械音によって無限の可能性と現代におけるヒューマンなものを表現しようとする音楽……「中略」ステージには大きなスピーカーが二つ、二階正面でテープを操作し会場には超現実的な装飾が張りめぐらされている。演奏が終わっても、聴衆は誰に拍手していつのか戸迷う<sup>ママ</sup>という珍景もみられた<sup>⑬</sup>。

ここには和賀のコンサートと符合する要素をいくらでも見出すことができる。末尾に「誰に拍手していつのか戸迷うという珍景」とあるが、和賀のコンサートについても、「オーケストラのいないのが、その拍手の行方を当惑させた」というくだりがある。おそらく『砂の器』を書くにあたり清張は、実験工房が主催したコンサートの舞台風景などをパロディとして援用しつつ、和賀のコンサートをことさらに前衛的なものとして表象しようとした。しかも『砂の器』の語り手は、そのコンサート風景が聴衆を困惑させるものであったことをくりかえし強調していく。

知的で重苦しい音楽会だった。人々は耳よりも頭脳の労働に疲労した。理解し難いという表情はここでは現わして

はならないのである。そのような点で、聴衆の誰もがこの音楽の前に劣等感に陥っていた。

「若い人ばかり」の聴衆の表情には、「あたかも理解を超えた抽象画の前に立たされたような、無知と爽快さ」が交錯したという。わざわざ前衛音楽を聞こうと会場まで足を運ぶ「若い人」にとつてすら、和賀のミュージック・コンクレートはこの上なく難解なものだった。いや、一般の「若い人」ばかりではない。和賀や関川とともにヌーボー・グループの一員である建築家も、和賀の音楽を聞き、「よくわからなかった」と口にしていた。前衛建築を手がけ、前衛芸術に造詣が深いはずの者ですら理解不可能なものとして、和賀のミュージック・コンクレートは提示されるのである。

評論家の関川を恋人とする恵美子ならば、そういつた音楽をも理解しようと努めるのかもしれない。しかしそうでない『読売新聞』の読者にとつてはどうだろう。ミュージック・コンクレートの音楽は、理解したいという欲望すら起きない珍妙な代物でしかなかったにちがいない。原博は「現代音楽の命運」を論じたエッセイ集に、自らも現代音楽の作曲家でありながら『無視された聴衆』（ケンロードミュージック、一九九六年三月）というアイロニーに満ちたタイトルを冠しているが、『砂の器』における和賀英良の音楽は、まさしく聴衆を「無視」する現代音楽の典型となつている。そして音楽にとつての聴衆は、言うまでもなく小説にとつての読者に相当する。清張は全国紙での新聞連載に臨んで、「毎日読者を飽きさせずに読ませる」ことを目的にしていた。しかしそこで取り上げられたのは、『読売新聞』の大多数の読者を「無視」しかねない音楽だったのである。

なぜ清張は、前衛的なイメージを濃厚にまとつたミュージック・コンクレートを『砂の器』で扱おうとしたのか。たとえば綾目広治は『砂の器』における「ミュージック・コンクレートの問題」について、「音楽界の中で若く新しい音楽家が出世するための戦略の一貫として、ミュージック・コンクレートが選ばれ」たに過ぎないと述べている<sup>(14)</sup>。音楽とは無縁の「非エリート階層」から出発した作曲家・和賀英良が、既成芸術との「差異を主張すること」で自らの「出世願望」を音楽界という世界で満たそうとする時に、幼少期からの音楽的な教育や訓練を必要としないミュージック・コンクレートは、お手頃

のものだったというわけである。

なるほど、『砂の器』を「出世願望と挫折の物語」として読もうとするのなら、妥当な見解と言うべきであろう。しかしながらここで想起したいのは、前章で指摘したように、清張が〈耳〉のひとつだったという事実である。〈耳〉のひとつという観点から、『砂の器』における「ミュージック・コンクレートの問題」をあらためて読み直していったらどうだろうか。

音痴を自認していた清張は、文章においては〈耳〉のひとつだった。その清張と同じく、音痴であることを包み隠さなかった三島由紀夫は、ミュージック・コンクレートについて次のような言葉を残している。

黛敏郎氏の去年のミュージック・コンクレートの放送はききもらしたが、のち氏からその録音をきかせてもらつて、面白くなつてしまつた。ミュージック・コンクレートといふのは、つまり楽譜のない音楽、楽譜といふものを通さないで、楽譜による解釈の余地をのこさないで、音そのものによつて構成された音楽といふ意味ださうである。なるほど、きいてみると、解釈の余地を与へない生々しい音が独断的に迫つて来て、こちらの胸までドキドキしてくるのは、音痴の私でさへ、さうである。<sup>(15)</sup>

「公の場で、公然と清張を嫌つた」<sup>(16)</sup>ことで知られる三島由紀夫であるが、「音痴」という点では清張と共通していたようだ。くわえてミュージック・コンクレートへの関心という点でも、三島由紀夫と松本清張は思ひの外近い存在だったのかもしれない。三島が指摘したような、ミュージック・コンクレートの「解釈の余地を与へない生々しい音」が、清張の〈耳〉を捉えないはずはなかつた。

ミュージック・コンクレートは、「音楽の表現材料を楽器の音だけに限定せず、広く自然界および人間界に存在するあらゆる音響に求めよう」としたシエフェールによつて創始されたものだった。黛敏郎によれば、シエフェールは「鳥の声、獣の声、人の叫び等、生物の声だとか、電車の走る音、ガラスのわれる音、川のせせらぎ、雨音等あらゆる騒音を素材として音楽を組み立てる」ことを企図した。しかもシエフェールは、たとえばイタリア未来派のルイージ・ルッソロによる「騒音

芸術」などの先駆的な試みとは異なり、「あらゆる騒音をまず録音機によって録音してしまつてから作曲の仕事」に取りかかった。つまりミュージック・コンクレートによって作曲は、「録音された音同士を重ねたり、つなぎ合わせたりする」<sup>17</sup> 営為を意味するようになった。

創始者のシェフェール自身によれば、従来の音楽は「抽象的な構想↓記号化による作品化↓演奏による具体性の付与」という「抽象↓具体」という図式に拠っていたが、ミュージック・コンクレートは「具体的な素材音の録音↓素材音の変形／構成などのテープ処理↓抽象的作品の感性」という「具体↓抽象」というプロセスによって生み出される。<sup>18</sup> R・マリー・シエフアーは、こうしたシェフェールの「聴こえるものとしての音を第一とする態度」を評価する。シェフェールは専門的な訓練を積んだ機械技師であったが、「聴こえるものとしての音」を音響学的な表記法によって視覚化して満足することはなかった。シエフアーが言うように、「シェフェールは耳を目にゆずり渡すようなまねはしなかった」のである。<sup>19</sup> 具体的な〈音〉を聴取すること、それこそがミュージック・コンクレートの第一歩だった。三島が聴き取った「解釈の余地を与へない生々しい音」は、ミュージック・コンクレートという方法によってはじめてもたらされたものだった。

このようなミュージック・コンクレートの方法が清張の感性を刺激したとしても不思議ではない。『砂の器』で清張は、作曲家・和賀英良の姿を通して、ミュージック・コンクレートの作品が生み出されるプロセスを見事に描き出している。たとえば和賀がフィアンセの佐知子に作曲途中の曲を聞かせる場面である。「放送局のスタジオの調整室」のような「仕事場」で、和賀は佐知子に次のように語る。

「人間の生命観、といったものを出したいと思っています。そのため音の持っているエネルギーといったもの、それを集成してみたいです。たとえば、群衆がラッシュアワーに国電に殺到しているときの声だとか、強風のうなりだとか、工場の轟音、それも、機械から直接ではなく、マイクを工場の建物のすぐ横の地面を掘って深くさし入れ、振動といったものまで録音してみました。これを分解したり複合したりして調子を整えました。うまくいったかどうか、一つ聞いて



ていただきますようか」

さまざまな〈音〉を録音し、それを「分解」したり「複合」したりしていく和賀の行為は、ミュージック・コンクレートの実践にはかならない。シェフェールの言葉を忠実に再現するかのようには、和賀は〈具体↓抽象〉という流れに則って、「人間の生命観」という観念を表現しようとしている。和賀がテープレコーダーをまわすと、スタジオ内に「異様な音」が響き始める。「普通の人間にはメロディーも美的官能も感じられない」い「種々雑多の音」は「いろいろな変化で波打」つ。その「金属性と思えるし、鈍い腹に響くような音」は、まさしく「管弦楽器というこれまでの媒体物を使わずに、新しい音を造る」という「作曲家和賀英良の主張」が現実化したものだった。

『砂の器』において清張は、ミュージック・コンクレートの実践を見事なまでに再現する。世界の〈音〉を、その〈音〉が帰属する世界のコンテキストから解放し、「分解」や「複合」といった作業を通して音楽として生成させること。多様な〈音〉をコラーージュしていく和賀の振る舞いは、ミュージック・コンクレートの作曲家として非の打ち所のないものだった。

だが、あらためて『砂の器』を読み直すと、否応なく気づかされることがある。『砂の器』において和賀英良は、たしかに世界の〈音〉を把握し音楽を作り上げていくミュージック・コンクレートの実践者として遇されるが、しかし『砂の器』のどこを見渡しても、和賀の〈耳〉は不在であるということだ。和賀が世界の〈音〉に〈耳〉を澄ます場面を見つけ出すことは難しい。『砂の器』においてミュージック・コンクレートの作曲家は、世界との関係を〈音〉を媒介に形作ろうとする存在としては造形されていない。世界に響く〈音〉と、和賀がスタジオでフィアッセに聞かせるミュージック・コンクレートの〈音〉は、どのようにもつながらない。切断されたままなのである。

そうであってみれば、『砂の器』を〈音〉のテキストとして、〈耳〉を澄まさなければならぬ小説として評価することがはたして妥当なのかという疑念が、当然のことながら生じてくる。『砂の器』は〈音〉の、そして〈耳〉のテキストなのだろうか。

実のところ『砂の器』において〈音〉を聴取する〈耳〉は、ミュージック・コンクレートの作曲家・和賀英良のものではない。〈音〉によって世界と対峙しようとする〈耳〉は、『砂の器』の探偵役・今西栄太郎に帰属するものだったのである。

『砂の器』の読者は、今西の〈耳〉を通して、〈音〉が織り上げる世界と遭遇することになる。

### 三、〈眼〉から〈耳〉へ

言うまでもなく、探偵にとって最も重要なのは〈眼〉による知覚である。視覚にこだわり続け、光学機器への偏愛を隠すことのなかった江戸川乱歩を持ち出すまでもなく、探偵小説は探偵の〈眼〉なくしては成り立たないジャンルである<sup>(20)</sup>。したがって今西栄太郎もまた〈耳〉のひとというよりも〈眼〉のひとといった印象が強い。たとえば今西の自宅は滝野川にあるのだが、「バス通りが近いので、そのたびに家の中が震動する」くらいに「騒音」がひどい<sup>(21)</sup>。しかし「女房は騒音に閉口して越したがっている」けれど、今西はさほど気にはしていない。〈耳〉は顕在化せず、今西はあくまでも〈眼〉のひととして、事件の解決に邁進していくこととなる。

たとえば今西が、わずかな情報を手がかりに中央線沿線を歩き回る場面。「カットと照っている地面を見つめて」今西は歩き続ける。「今西は汗を拭いながら歩いた。目を大きくあけて地面を絶えず見つめないで、うつかり見のがしそうである」。捜査の渦中において前景化されるのは、一貫して今西の〈眼〉である。探偵役にふさわしく、今西は〈眼〉のひととして読者の前に姿をあらわす。

あるいは今西が、犯人につながる手がかりを求めて、試写室で映画を凝視するシークエンス。「今西は目を皿のようにして、またたきもしないで画面の流れを見つめた。むろん、筋のおもしろさからではない。彼はどんな端役でも、出てくる人物に対して凝視を怠らなかつた」。スクリーンを「凝視」し続ける今西を〈耳〉のひとと言うことは難しい。「今西は自分の

目を信じている。あれほど一コマも見のがさないようにスクリーンを穴のあくほど見つめていたのだ。見そこなつたとは思えない。今西が世界に響きわたる〈音〉に〈耳〉を澄ますことはない。今西は〈眼〉によつて、事件を解決していくことに腐心するのである。今西は〈耳〉ではなく、「自分の目を信じている」存在である。

〈眼〉のひとつ、今西栄太郎。それを端的に示しているのが今西の趣味である。今西の趣味は俳句を作ることである。所轄の刑事である若い吉村と東北に赴いた今西は、東京に帰る車中で、手帳にメモした俳句を「てれ臭そうな笑いをしながら」披露する。それは次のようなものだった。

《干しうどん若葉に流して光りけり》

《北の旅海藍色に夏浅し》

《寝たあとに草のむらがる衣川》

俳句に詠まれているのは「光り」であり「藍色」の海であり「草のむらがる」川の風景である。いずれも〈眼〉によつて捉えられた景物の写生である。周知の通り、清張が俳句をテーマに小説を書くことは、そう珍しいことではない。たとえば「菊枕」（『文藝春秋』、一九五三年八月）や「巻頭句の女」（『小説新潮』、一九五八年七月）など、清張はやくから自作のテーマに俳句や俳人を取り上げてきた。『砂の器』と同じように、俳句そのものを引用することもしばしばである。<sup>23</sup>しかし、『砂の器』において、探偵役であり視点人物である今西の趣味を句作にしたことは、秀逸というほかない。安智史はすぐれた『砂の器』論で、和賀英良が「アヴァンギャルドのキッチン化」に手を染め、ミュージック・コンクレートを「現世的出世の手段」としてしまったのに比べると、「さりげない日常の事物」に「感覚や知覚を働かし」続ける今西の方が、「根源的な芸術家の名にふさわしい描かれ方」をしていると論じているが、今西の趣味である俳句は「根源的な芸術家」というやや大仰な評価を担保するものとして機能する。<sup>23</sup>俳句は、あえて言うならば、一介の刑事でしかない今西に、〈眼〉の「芸術家」という相貌を与えているのである。

しかし皮肉なことに、『砂の器』において事件を解く鍵となっていたのは、視覚的な情報ではなく聴覚的な情報だった。そのことをまず確認しておこう。

「国電蒲田駅」の操車場で起きた殺人事件の捜査に警視庁捜査一課が乗り出すのだが、被害者も特定できず、犯人につながる証拠もほとんど残されていない。唯一と言つていい情報は、事件の前夜、犯人と被害者が立ち寄ったトリスバーで犯人と思しき人物が残した「カメラ」という言葉であり、被害者が口にしていた「東北弁」だった。すなわち『砂の器』においては、その劈頭から言葉の〈音〉という聴覚的な情報が重要な役割を担わされていたのである。

とはいえ、探偵役である今西の〈耳〉が、そうした聴覚的な情報に敏感に反応することはなかった。今西は、誰もが人名だと思いつ込んでいた「カメラ」が実は地名ではないかという重大な事実に気づくのだが、それは雑誌に付録としてついていた「全国名勝温泉地案内」という地図を見たからだだった。また被害者の「東北弁」が実は東北のものではなく、出雲のものであることにも想到するが、それも国立国語研究所で文部省の技官から見せられた「厚い本」によるものだった。現在も入手可能なカッパ・ブックス版『砂の器』には、「東條操編「日本方言地図」音韻分布図（金田一春彦作図）より」というキヤプションが付いた「日本方言地図」が掲げられている。「出雲の音韻が東北方言のものに類似している」ことを、読者に視覚的に伝えようとするものだが、それは今西が〈眼〉にしたものでもあった。事件に肉薄する鍵は言葉の〈音〉、そして〈声〉だけだった。しかし今西は、それらを〈耳〉ではなく〈眼〉によって理解し、解決に迫ろうとしていた。今西にとつて〈耳〉はあくまでも補助的な器官でしかない。「出雲の音韻」を手がかりに島根県の亀嵩に向かう車中で、今西は乗客の話している「言葉に耳を傾け」る。「確かにアクセントが違う。尻上がりな調子が耳についた。しかし期待したほど強いズーゾー弁は聞かれなかった」。〈耳〉は、〈眼〉で得た知識や情報を確認する手段として使われるだけである。

そうした今西の〈耳〉は、『砂の器』を通して徐々に覚醒していく。たとえば今西が試写室で映画を見続けた後、収穫もなく帰宅した後の場面である。今西は「おもしろくない記事」ばかりの新聞記事を読み、その横で今西の妻は、遊びに来て

いた妹と映画の話に興じている。

—— おもしろくない記事だ。どつちみち、目を漫然と活字に当てているだけで、耳には妹たちの話し声が聞こえてくる。

「映画も、ホンモノよりは予告編のほうがおもしろいわね」

妻が言っていた。

何気ない家庭風景だが、重要な一節である。妻の言葉を聞いた今西は、〈眼〉にしていた「新聞を捨てて」で「おい。映画館では、予告編を必ず上映するのか？」と妻に問いただす。〈眼〉のひとであった今西は、このシークエンスではじめて〈眼〉ではなく〈耳〉を選択した。新聞を投げ捨てて〈耳〉を優先する振る舞いには、今西の〈耳〉への志向の芽生えをうかがうことができる。

もうひとつ、今西に事件解決への決定的な示唆を与えた場面がある。場所は警視庁の五階にある食堂だ。コーヒーを飲みながら堅いカステラをかじっていた今西の横には「防犯課の連中」がいた。のんびり過ごしていた今西の〈耳〉には、意識せずとも隣に座る「防犯課の連中」の話が入ってくる。

「近ごろ、押売り撃退法に妙薬があるんですよ」

「ほほう、何ですか？」

「なに、ちよつとした装置をするんですがね」

今西はその声は耳にはいったので、話している方に目を向けた。

〈耳〉からの情報に〈眼〉が付随していることが、はつきりと示されている。地図や書物といった視覚的な情報によって知識を仕入れていた今西は、ここにおいて〈耳〉からの情報に敏感に反応するようになっていく。しかも「防犯課の連中」が話題にしていた「ちよつとした装置」こそ、〈音〉に関わるものだった。

今西は、コーヒーをのみながら、耳に神経を集めた。

「エレクトロニクス押売り撃退器というんですよ」

「エレクト……ははあ、名前からすると、電気じかけの装置ですか？」

「いや、電化ではないんです。つまり、それは、なんでも、高い音を出して、相手の気持ちを悪くさせる装置だそうですがね」

「耳に神経を集めた」今西が盗み聞きしたのは、「エレクトロニクス押売り撃退器」についての話だった。「エレクトロニクス押売り撃退器」、それは〈音〉によって押売りを撃退する機器である。「防犯課の連中」に「Ｔ無線技術研究所」の浜中省治という技官を紹介してもらった今西は、浜中技官の教示により、極端に「高い音」がひとに不快感を与えることがあるということを知る。「二万サイクル以上の高音、つまり二万から三万サイクルのものを出す」と、「人間には、聞こえるというより体が変わったり、頭が痛くなったり」する。このように人間にとつて「不愉快な音」を出すことで、押売りを撃退することが可能となるのだ。

浜中技官から「音という概念」についての講釈を聞いた後、今西は〈音〉に取り憑かれたようになる。

夜汽車の音が単調なリズムを立てている。

しかし、これは不愉快な音ではなかった。ある意味では、子守唄のように快い音響でさえある。

音。音。――

（音については、われわれの耳にはいる周波の限界で、高い方を上限といい、低い方を下限と呼んでいます。共に、われわれに不愉快な音として感じられることには変わりないのです）

浜中技官の声だった。

思い出しておこう。今西は自宅近くの「騒音」すら、あまり気にしないような人間だった。妻が「騒音」に辟易としていて

も、今西は意にも介さなかつた。しかし浜中技官の話を聞いた後、今西は夜汽車の「単調なリズム」の〈音〉に耳を澄ます存在と化したのである。

言うまでもないことだが、〈耳〉の能力は所与のものではない。〈眼〉と違って〈耳〉の穴は閉じられることがない。しかし、だからといって、穴を通過するありとあらゆる音波が〈音〉や〈声〉だと知覚されるわけではない。私たちの内部にある精巧なメカニズムによって、聴くべきものとそうでないものが峻別され、前者のみを私たちは〈音〉や〈声〉の記号として認知しているに過ぎない。世界に満ちるあまりにも多くの〈音〉や〈声〉が、それと認識されることもなく、消え去っていくのである。それゆえ、先にも引用したR・マリー・シエーフアー——作曲家であり、またサウンド・スケープの提唱者として知られる——は、「イヤー・クリーニング」の必要性を強く主張する。「社会全体の音響的能力を改善するためには、大多数の市民がイヤー・クリーニングを実践していくことが必要なのだ」と。そしてシエーフアーによれば、〈耳〉の訓練がなされていないと、社会には騒音が満ちてくることになる。〈音〉に対する感性が鈍くなった〈耳〉がとめどなく広がることで、騒音は日常化していく。「騒音公害は人間が音を注意深く聴かなくなった時に生じる」のであり、「騒音」が問題になるのなら、「騒音規制」によって消極的に解決しようとするのではなく、まず「耳から泥をかき出して、透聴力」を取り戻さなければならぬのである。<sup>24</sup>

シエーフアーの指摘を敷衍するならば、注意深く聴くことのなかつた今西は、浜中技官から「音の概念」の説明を受けたことで、「耳から泥をかき出し」たのである。「イヤー・クリーニング」が施された今西の〈耳〉は世界の〈音〉に開かれる。

道を歩いていると、朝の澄んだ空気の中に、子供の騒ぎ声が一段と高く聞こえる。

騒々しい声だ。その声を聞いていると、また、音のことに連想が走った。

うるさい音。

不純な音。

「中略」

電車が横を通って走った。

線路がカーブになっていて、電車は車輪をきしませてキーと金属音を立てた。いやな音だった。

いやな音、いやな音……。

「いやな音」を拒むのではなく〈音〉として認知すること、「騒々しい声」をあたかも存在しないもののように否認するのではなく〈耳〉を通して受け入れること。そうした今西の身振りは、それこそ「広く自然界および人間界に存在するあらゆる音響」を「音楽の素材材料」にしようとしたミュージック・コンクレートの創始者、シェフェールの作曲行為に通じるものであり、また見事なまでに『砂の器』のミュージック・コンクレートの作曲家・和賀英良と対照をなすものである。

今西の〈耳〉は世界に充滿する〈音〉に向けられる。しかし和賀は、先にも確認したが、フィアンセに語る言葉によれば、どうやらマイクを国電の駅や工場などに向けたことはあるらしいが、世界に自らの〈耳〉を開く存在ではなかった。それを象徴するのが、和賀の「仕事場」だ。「ガラス張り」になっている「楕円形のスタジオ」を、『砂の器』の語り手は、「完全な防音装置」の行き届いた部屋としてくりかえし提示する。すなわち和賀の「仕事場」は、世界に響く〈音〉を「完全」に排除する場であったのだ。和賀が相手にするのは、世界の多種多様なコンテキストの中から生成する雑多な〈音〉ではなく、コンテキストから剥奪され「完全な防音装置」の中で純粹培養された〈音〉でしかなかった。世界の〈音〉を拒む和賀と、世界の〈音〉に自らの〈耳〉を開く今西。『砂の器』で清張は、ミュージック・コンクレートを媒介にして、〈音〉を拒否する身振りと〈音〉に積極的に自らを開いていく身振りの対照を、見事に形象化したのである。

今西の自宅がある街がまさにそうだったように、『砂の器』が連載された一九六〇年代は、「騒音」がますます深刻な問題と化していった時代でもあった。高度成長期に突入し、日本では以前にもまして「人間が音を注意深く聴かなくなった」のかもしれない。他方でミュージック・コンクレートの手法や電子音楽は、『砂の器』以降、日常のものとなっていく。た



たとえば本田靖春が残した、戦後についてのすぐれたノンフィクション『警察回り』（新潮社、一九八六年九月）には、「昭和四十年の夏、エレキ・ブームというのが起きた。耳をろうするばかりのエレキ・バンドの演奏に合わせて、若い男女が激しく身体を動かして踊る」と記されている。電子音楽は前衛の専売特許でなくなり、音楽を聞くための装置はいつそう精密なものとなり、コンサート・ホールもたくさん造られていく。和賀が実践していた行為や和賀の「仕事場」の風景は、日常のものへと化していく。しかし世界の〈音〉はますます聴かれなくなっていく。それが高度成長期の日本だったのかもしれない。騒音規制法が公布された一九六八年の六年後、野村芳太郎が監督した映画「砂の器」が公開され、大ヒットを記録した。しかし映画「砂の器」では、今西栄太郎の〈耳〉、そして〈耳〉が聴き取った〈音〉はほとんど鳴り響かない。音楽監督を務めた芥川也寸志は、次のように回顧している。

商業主義っていう点から言うと、「砂の器」なんかがいい例だと思います。あの時は、はつきり、売れる音楽を作るうって意識しましたね。松本清張さんの原作では、主人公が電子音楽の作曲家なんですね。野村監督と話して、とにかく、売れる音楽を作りましょうって……<sup>25</sup>

和賀を「ポピュラーの作曲家」に変えて「売れる音楽」で覆い尽くされた映画「砂の器」は、清張の『砂の器』とはもはや似て非なるものである。しかし『砂の器』は、映画化以降、映画「砂の器」を基準に受容されていく。『砂の器』はしばしばテレビ・ドラマ化されたが、それらはすべて「映画版の潤色」だったのである。<sup>26</sup>

『砂の器』が聴かれなくなつて久しい。そろそろ私たちは、清張が紡ぎ出した〈音〉に耳を傾けるべきなのかもしれない。

注

- (1) 安智史「音楽殺人の時代的過程——菊池寛大衆長編小説から松本清張『砂の器』へ」(『第一回松本清張研究奨励事業研究報告書』所収、北九州市立松本清張記念館、二〇〇〇年八月)。
- (2) 『ゼロの焦点』こそ、〈音〉の小説として再読することが可能な作品であると思われる。作品中で都合三度反復されるエドガー・アラン・ポーの詩は、一九五六年十一月に刊行された新潮文庫版『ボオ詩集』(阿部保訳)から引用されたものである。ただし清張は、「海沿いの墓のなか／海ぎわの墓のなか——」という翻訳の詩句を引用するだけでなく、「sounding」という語が入っている原文も引用した。阿部保の「海沿いの墓のなか／海ぎわの墓のなか」という訳では、〈音〉の要素が欠如している。「sounding」がない訳では、清張の意図を満たすことはできなかったのである。こうした点からも、清張の〈音〉に対するこだわりをうかがうことができる。「ゼロの焦点」については、ポーと清張の関係をふまえて、〈音〉そして〈声〉という観点から、稿を改めて論じることにはしたい。
- (3) 『砂の器』が内包している新聞小説としての特徴については、拙稿「砂の器」のたぐらみ——松本清張の新聞小説』を参照(関東学院大学経済学部教養学会編『自然・人間・社会』第五二号、二〇一二年一月発行予定)を参照。
- (4) 山村亀二郎『砂の器』のころの清張さん(『文藝春秋編『松本清張の世界』所収、文藝春秋、二〇〇三年三月)。
- (5) 平井徳志「新聞小説の社会的考察——『文学』、一九五四年六月」。なお一九五〇年代の新聞小説については、拙稿「マスメディアの中の小説家——(新聞小説家)としての石川達三——」(『国文学研究』早稲田大学国文学会、二〇〇七年六月)を参照。
- (6) *musique concrète* は、フランス語の発音に合わせて「ミュージック・コンクレート」と表記されることも多いが、本論では『砂の器』での原文に合わせて「ミュージック・コンクレート」と表記していくことにする。
- (7) 團伊玖磨・芥川也寸志・黛敏郎「現代音楽に関する3人の意見」(中央公論社、一九五六年六月)。
- (8) 実験工房主催公演パンフレット『ミュージック・コンクレート／電子音楽オーディション』(一九五六年二月六日、山葉ホール)。ただし引用は『ドキュメント 実験工房 2010』(東京パブリッシングハウス、二〇一〇年十一月)に拠る。
- (9) 川崎弘二「黛敏郎の電子音楽」(川崎弘二編『黛敏郎の電子音楽』所収、engine books、二〇一一年八月)。またミュージック・コンクレート及び電子音楽については、川崎浩二編著『増補改訂版 日本の電子音楽』(愛育社、二〇〇九年三月)も参考にした。
- (10) 日本戦後音楽史研究会編『日本戦後音楽史 上』(平凡社、二〇〇七年二月)。
- (11) 『日本戦後音楽史 上』、注(10)参照。
- (12) 川崎弘二、前掲論文。注(9)参照。
- (13) 『音楽芸術』、一九五六年四月。ただし引用は『ドキュメント 実験工房 2010』に拠る。注(8)を参照。
- (14) 綾目広治「松本清張『砂の器』——日本近代の欲望と犯罪——」(『近代文学試論』、二〇〇四年十二月)。
- (15) 「ボクシング」について(『日本文化放送協会パンフレット』、一九五四年十一月)。ただし引用は『三島由紀夫全集』二八巻(新潮社、二〇〇三年三月)に拠る。
- (16) 辻井喬『私の松本清張論——タプーに挑んだ国民作家』(新日本出版社、二〇一〇年十一月)。また清張と純文学系の作家との関わりについては、藤井淑禎「清張と純文学派——対決の構図——」(『清張 闘う作家——文学』を超えて——』所収、ミネルヴァ書房、二〇〇〇七年六月)も参照のこと。
- (17) 黛敏郎、前掲書。注(7)を参照。
- (18) 川崎浩二「日本の電子音楽」、『増補改訂版 日本の電子音楽』所収、注(8)参照。
- (19) R・マリイ・シェーフアー／鳥越けい子他訳『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』(平凡社、二〇〇六年五月)。

- (20) 江戸川乱歩における視覚性を論じたものはたくさんある。たとえば鈴木貞美「江戸川乱歩、眼の戦慄―小説表現のヴィジュアルリテイをめぐって」(『日本研究』、二〇一〇年九月)などを参照。
- (21) 初出では、今西の家は「東大久保」にあることとなっており、「バス通り」ではなく「近くにガードがあつて電車が通るたびに家の中が震動する」と書かれている(連載六四回、『読売新聞』夕刊、一九六〇年七月十九日)。こうした箇所からうかがえるように、清張は『砂の器』をカッパ・ノベルスから刊行するに際し、少なからず改稿を施している。本稿では、適宜『読売新聞』の初出を参照しつつ、一九六一年七月に刊行されたカッパ・ノベルス版『砂の器』を用いた。『砂の器』の詳細な本文比較については、稿を改めて考えることとしたい。
- (22) 俳句の引用が多数見られる小説として、たとえば「二つの声」(『週刊朝日』、一九六七年一月〜六八年十月)があげられる。ちなみに「二つの声」は『砂の器』を考える上でも、無視することのできない作品である。俳句の引用という点からも両作品は比較可能であるし、さらに「二つの声」において重要な役割を果たすのが集音器でありテープレコーダーだったことに鑑みると、両作品の相同性と、そこから導き出される相違を確認していく作業は、とても興味深く思われる。
- (23) 安智史、前掲論文。注(1)を参照。
- (24) R・マリー・シエーファー、前掲書。注(19)を参照。なおシエーファーについては、鳥越けい子『SD選書 サウンドスケープ「その思想と実践」』(鹿島出版会、一九九七年三月)も参照した。
- (25) 「インタビュー」(CD『芥川也寸志の世界』所収、東宝ミュージック、一九九七年)。なお映画「砂の器」については、脚本家・橋本忍に焦点を当てて、稿を改めて論じる予定である。
- (26) 樋口尚文『『砂の器』と『日本沈没』 70年代日本の超大作映画』(筑摩書房、二〇〇四年三月)。

