HOKUGA 北海学園学術情報リポジトリ
学校法人北海学園
北海学園大学
北海商科大学

タイトル	笹井宏之の短歌の研究　その一 ― 第一歌集『ひとさらい』における身体語彙「手」を中心に ―
著者	大村，勅夫; OMURA，Tokio
引用	年報新人文学(20)：14-49
発行日	2023-12-25

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

［論文］

笹井宏之の短歌の研究　その一

―第一歌集『ひとさらい』における身体語彙「手」を中心に―

大村　勅夫

一、はじめに

1　問題の背景

短歌と初めて出合う機会とはいつなのだろう。中でも、現代短歌に出合う機会はいつなのだろう。もちろん、個人的な体験によりそれはさまざまではあろうが、同時に、大多数にとって遅くともこの時期となるといえるものもある。それは、学校においての短歌の授業である。具体的には、現在は小学校四年生の国語教科書による授業である。ただし、そこでは現代短歌と古典和歌との区別は重要ではなく、一括りにされている実状がある。この別が顕著になるのが高校国語だ。高校国語教科書では、その一冊

の中でも、現代短歌と古典和歌について章などを別立てにして掲載しているものが多い。現代短歌を現代短歌としてはっきり認識するのは高校時代といってもそれは大仰ではないだろう。現代短歌を認識するのは高校国語なのである。そこで、本稿ではまず、高校国語教科書における現代短歌掲載の現況から言及していく。

高校国語教科書に掲載される現代短歌が充実してきている。穂村弘（一九六二～）や俵万智（一九六二～）、河野裕子（一九四六～二〇一〇）をはじめとして、さまざまな現代歌人の作品が次々と載せられている。中でも、平成三十年度高等学校学習指導要領に伴って東京書籍が編集した高校国語教科書には、笹井宏之（一九八二～二〇〇九）第一歌集『ひとさらい』（二〇〇八）より「えーえんとくちからえーえんとくちから永遠解く力をください」が掲載された。笹井の作品が高校国語教科書に載ったことは初めてであり、短歌指導・文学指導にいくつもの意味をもたらすだろう。

ところで、現代短歌を解釈すること・創作することは容易なことなのだろうか。現代短歌を解釈・創作する単元は、教科国語の令和における教科書を見ると、小中でそれぞれ一つずつしか設定されていない。すなわち、義務教育の九年間で二回だけの機会である。しかも、それは連続した二年間でもない。小学校五年ないし六年、および、中学校二年の二回である。ごく時折、現代短歌に触れ、現代短歌を知り・確認し、現代短歌を解釈・創作するのである。その上で、高校国語での現代短歌の学習に臨むことになる。小中高いずれにおいても、短歌に熟達するための機会がふんだんに用意されているわけではない。そのような児童・生徒のことを本稿では「短歌初学者」と呼ぶこととする。すなわち、現代短歌をいくらか学びつつも熟達してはいない者という意味である。そのような短歌初学者がより現代短歌を魅

力的に感じることができるようにするにはどうしたらよいか。なぜなら、短歌初学者こそが現代短歌の地平を決めていく者だからである。現代短歌とはどのようなものであり、短歌初学者に相応しい現代短歌はどのようなものか。本稿は、その一視点を提示するものである。

先述したように、笹井の作品が高校国語教科書に載るようになった。では、笹井の短歌は、短歌初学者である高校生やその高校国語にとってどのような意味を持つだろうか。解釈することなどは難しいだろうか。笹井の短歌について、斉藤真伸（二〇〇八）は笹井の第一歌集『ひとさらい』を「読者の感情移入や読解を容易にしてくれる「わかりやすい物語」は用意されていない」と述べる(1)。穂村弘もまた、加藤治郎との対談（二〇〇八）の中で繰り返し「わからない」と『ひとさらい』の笹井短歌を評する(2)。東直子（二〇二三）は「初めて短歌を読む人は笹井さんの歌は難しくて読めないだろうなと思った」が「案外スッと読んで、そこに込めた感覚は直感でわかるんだ」と述べる(3)。笹井の実人生・伝記的事実などを別としたとき、テクストとしての笹井の短歌は短歌初学者にとって解釈しやすいものなのだろうか。ただし、吉川宏志（二〇二三）は『ひとさらい』について「感覚的な読みばかりになると、感覚が合わない人に対しては歌が開かれないことになる」とし、評釈の重要性を『ひとさらい』に対しても求めている(4)。これらのことを踏まえて、本稿は、短歌初学者に対する笹井宏之短歌を考えるために、第一歌集である『ひとさらい』の歌を評釈・考察するものである。

2　『ひとさらい』の特徴

『ひとさらい』における笹井の語用には特徴がある。その一つが、身体語彙である「手」を歌語と

して多用していることである。『ひとさらい』には二〇〇五年三月から二〇〇六年四月までに作られた二六九首が掲載されており、「肌」「背骨」「首」「内蔵」「ひたい」など身体語彙が散見されるが、その中で、最も多く使用されている身体名詞が「手」であり、それは一八回であり、一五首である。また、「手」の漢字自体は合わせて二四回、用いられている(5)。例えば、「あなた」の語用は一七回ということから考えても、「手」の使用は多いことがとらえられる。そこで本稿では、この「手」を用いた歌を解釈し、それらをもとに考察を加える。なお、便宜上、歌番号を1～269の範囲で付ける。『ひとさらい』における掲載順である。また、稿者は拙稿（二〇二二）において、現代短歌は次のいくつかの機能により歌われていると分類した。「認識」「要約」「展開」「比喩」「想起」などである(6)。そこで、考察を加えた各歌がどのような機能により表されたものかについても言及する。

3　教科書における現代短歌の扱い

現代短歌を解釈するにあたり、高校ではどのような指導が考えられているのだろうか。稿者が高校現場の国語教師にアンケートをしたところ、授業において現代短歌を扱う教師は半数を下回っていた。その理由は多岐にわたっていたが、例えば、指導者たる教師自身が、現代短歌をどのように指導したらよいか、どういったところに着目したらよいか、などに困難を感じていた。そこで、指導の手掛かりになるはずの教科書における設問などを見てみる。高校必履修科目である「言語文化」の東京書籍における令和四年度版の二冊を見てみる。『精選言語文化』において、現代短歌を扱った章に「学習の手引き」という章末設問があり、そこには、「1　1首ずつ音読して、歌のリズムを味わおう。」「2　ここに挙げた

歌のうち、句切れのあるものについては、それが何句切れか指摘しよう。」「3　それぞれの歌から、どのような情景や心情を読み取ったか、話し合おう。」「4　ここに挙げた歌から、最も印象に残ったものを選び、どのような点にひかれたか、四百字程度の文章にまとめよう。」とある。同じく、『新編言語文化』の「学習の手引き」では、1～3は全く同一のものであり、先の4に換えて「4　印象に残った一首について、感想文を書こう。」とある。さらに、「短歌の読み方」というページが別にあり、そこには「短歌のリズムに心をのせて」「リズムを味わうには何度も声に出して読んでみること」「自分の感情に重ねて読む」「表現された感情を冷静に理解するのではなく、自分の感情と重ね合わせてしみじみ味わうこと」とある。これらのことに異議はない。「リズム」「感情」は、現代短歌に重要なファクターであり、解釈の重要な一視点である。ただし、例えば、先にあげた笹井の「えーえんとくちから～」はどうだろうか。初学者自身の感情と重ね合わせることはできやすい一首ではあるだろうが、リズムは五七五七七ではない歌である。つまり、短歌初学者に対しては、「リズム」「感情」だけでなく、それら以外にも何らかの視点を補助することが肝要だと考える。そしてそれは、「この一首を解釈する視点は○○」という極めて限定的なものではなく、「この歌人の作品に対する視点は○○」「短歌を解釈するための視点は例えば○○」のようなものがよいのではないか。すなわち、よりテーマ的な一視点ということである。例えば、笹井の二○首からなる連作「ステーキナイフ」の後半四首（『ひとさらい』一○○頁）をみる。「運河へとわたしのえびが脱皮する　いろんなひとを傷つけました」「おしひろげる　全力で私をおしひろげる　わらう　そこにあるひそやかな死火山」「ぼろぼろのアコーディオンになりはててしまった天国行きの幌馬車」「人類がティッシュの箱をおりたたむ　そこに愛がありましたとさ」である。この四首は、「生きると

いう営み」「死を鑑みた生」「あるいは、そこからの脱出願望」などのテーマ的なものがとらえられる連作である。例えばこのようなものを一つの視点として解釈の手がかりとして提示したいのである。対象となるその一首そのもののみを解釈できることも大切ではあるが、より様々な作品へ敷衍する方策として、視点を持つことの意義を短歌初学者に感じさせるのである。

4　先行研究

先述したように、笹井の作品には「手」という身体語を歌語としている特徴がある。近現代文学における小説における身体語の使用の研究については、野浪正隆（二〇一〇）がある。夏目漱石から村上春樹にいたる近現代作家の作品における身体語の出現率を調べたものであるが、その筆頭となった身体語が「手」である。実に、「手」に次ぐ「顔」の倍近い頻度となっている(7)。「手」はやはり、小説においてきわめて当たり前に使われる身体語である。では、短歌においてはどうだろうか。近代短歌においても身体の中でも「手」を用いたものはいくつもあるが、「近代短歌データベース」では、掲載歌数一五万余首のうち、二三五一首であり、二％にも満たず、それほどの多さはとらえられない(8)。ただし、例えば、石川啄木「はたらけど／はたらけど猶わが生活（くらし）楽にならざり／ぢつと手を見る」といった人口に膾炙するほどの歌もある。この歌は、いくつもの研究がなされているが、朱（二〇一二）では、「歌語として「手」が使われる例はやはりそう多くない」とし、近代短歌を調べ、「手」を用いたものを挙げている(9)。朱はそれらを考察し、それらにおける「手」の用法を「労働」「接触」「存在」と分類した。それぞれの定義は、「労働」は「「手を使って働く」「手で作業する」という意味の用法」、「接触」は「手を使っ

て他者と接触する行為であり、意思を伝え合っており、広い意味でのコミュニケーション」、「存在」は「メトニミー表現」としている。そして、啄木における「手」の短歌を同様に分類し、啄木にとって「手は己の管理を離れた自立的な存在」と論づけている(10)。では、現代短歌における「手」はどうだろうか。このことについて先行研究や詳細な調査は管見の限りでは見当たらない。そこで、本稿では、朱の研究に倣い、まず、現代短歌における「手」を用いた短歌を調査・解釈し、分類する。その上で、笹井の「手」の短歌を解釈・分類し、考察する。

二、現代短歌における「手」

本稿では、現代短歌の基礎資料として、二冊の現代短歌アンソロジーを用いる。一冊は、山田航（二〇一五）『桜前線開架宣言』である(11)。もう一冊は、東直子他（二〇一八）『短歌タイムカプセル』である(12)。いずれも、現代歌人による二千首以上を掲載したものであり、現代短歌の多様さがとらえられる資料となりうる。なお、笹井宏之という一九八〇年代生まれの歌人の作品との対照のための調査であることから、笹井とほぼ同様の世代である一九六〇年以降に生まれた歌人による歌を対象とし、その中から「手」を用いた短歌を選んだ。

『桜前線開架宣言』では、「手」を用いた歌が三九人二一五一首中、三四人八〇首あった。同じく、『短歌タイムカプセル』では、四一人八二〇首中、二七人三六首あった。両書共に掲載されたものを除くと、併せて五二人で一〇九首あった(13)。まず、このうち、両書に掲載された四人の七首の「手」を用いた

短歌のうち、三人三首を解釈する。そして、一〇九首の「手」を用いた歌を分類する。なお、以降、いくつもの現代短歌の評釈をした上で考察を進めていくが、この評釈は歌人ではない稿者によるものである。また、短歌初学者の実際を考えたとき、ひとつひとつの歌のひとりひとりの作家ごとの背景、例えば、笹井であれば、夭折した・佐賀に在していた・重度の身体性障害を持っていたなどといった伝記的事実を踏まえつつ解釈することはどうしても困難なものとなる。そのため、この評釈においては可能な限り作家背景などを排除しつつ、短歌初学者が直面できる文言を重視しつつ行っていくこととする。

まず、内山晶太（一九七七～）の一首である。

少しひらきてポテトチップを食べている手の甲にやがて塩は乗りたり

七七五八七である。「て」音や「t」音の多用によるリズム感が生み出されつつも、初句等の破調による違和感が同時にあることで、受け手に印象強い歌である。

この歌において、「手」は「労働」であり「接触」である用法である。ただし、その「労働」は生きるために食べるというよりも、もっと軽みのあるものであることが「ポテトチップ」という、ありふれていて、かつ、「p」音を複数含む菓子を食べることからもうかがえよう。そこには、深刻さは感じられない。しかも、しっかりと袋を開くのではなく、「少しひらき」とあることからも、食べることへの追求はない。食べ切るのではなく、中途で止めようとの意図すらあるほどの行為であろう。そうしている「手

の甲」に「塩」が付着したのだ。「塩」の結晶との「接触」ともいえるだろう。ただし、それは、想定外のものであることが「乗り」からとらえられる。付いたではなく乗ったのである。乗るという、意思を持つ珍重なもののように、透明な結晶がキラキラと輝く宝石にも感じられたことを表している。「認識」の歌である。

次に、堂園昌彦（一九八三〜）の歌である。

僕たちは海に花火に驚いて手のひらですぐ楽器を作る

五七五七七である。

「手のひら」により「作る」ことをされた「楽器」は具体的には何なのだろうか。あるいは、どのような音を出すものなのだろうか。「海に」「驚」き、また、「花火に」「驚」き、その「僕たち」は、あれにもこれにも心を動かしている。そのたびに、「手のひらで」「楽器を作る」のである。くり返される感動を表した歌である。ところで、この「楽器」からはまずクラップ（拍手）が思い浮かぶが、それは個々人それぞれが音を鳴らしているものなのだろうか。この歌では、作中主体が「僕たち」と顔を出している。しかも、「僕」ではなく「僕たち」である。すなわち、複数だからこそ「作」られた「楽器」なのではないか。「僕たち」それぞれの「手のひら」が合わされてできた「楽器」、つまり、手に手を「接触」し、ハイタッチし、鳴らされた軽快な喜びの音である。音が詠まれつつも、その景と情、その表情が、「想起」

される歌である。

そして、服部真里子（一九八七〜）である。

人の手を払って降りる踊り場はこんなにも明るい展翅板

五七五九五、あるいは、五七五五九である。四句と結句における句またがりによる下の句の破調から、違和感を生み出している。

この違和感により、かつ、「展翅板」という耳慣れない語用により、「明るい」という語意に不思議が感じられる。「展翅板」とは、昆虫などを標本とする際にその羽を見せられるように拡げて止める板のことである。すなわち、「人の手を払」いつつも、その「踊り場」は誰かに見られるための場なのである。標本的に注目をされる場なのである。ここでの「人」は作中主体に「接触」しようとして拒絶された誰かではあるが、その誰かの「手を払」う行為そのものが注目を集めるほどのことなのかもしれない。それほどの誰かなのかもしれないし、だからこその作中主体の興奮が感じられる一首である。しかし、それは同時に、標本たる虫のように、捕らわれたものである。その一連の振る舞いは

表１　現代短歌における「手」を用いた短歌の分類

	認識	展開	想起	比喩	
労働	16 首	23 首	5 首	8 首	52 首
接触	7 首	13 首	4 首	12 首	36 首
存在	10 首	6 首	3 首	10 首	29 首
	33 首	42 首	12 首	30 首	

所詮、その「人」との関係にこそ注目される場という制限され閉じられた場でしかない。一見、その誰かを拒むほどの主役級の「明るい」振る舞いにも感じられるが、その作中主体は閉じ込められている。その「明る」さの違和感である。「比喩」の歌であり「展開」の歌である。

以上のように、これらの三首は、「接触」として「手」を語用しており、他者の存在を提起するものである。ただし、その他者は作中主体そのものをよりとらえさせるための装置である。「塩」の輝きに気付いた作中主体、喜びの感情を共有した作中主体、興奮と閉暗を感じる作中主体である。

そして、先述の一〇九首を表1のとおり分類した。「労働」や「接触」の「手」の歌が多く、「展開」「認識」の歌が多い。何らかの作業や他者との関わりを「手」を通しながら、作中主体の気付きや想いを表現している歌が多い。

では、笹井宏之における「手」の歌はどうであろうか。次節にて考察する。

三、『ひとさらい』における「手」の歌の解釈

ここでは、笹井宏之第一歌集『ひとさらい』において、身体である「手」を用いた全一五首を解釈する(14)。

10　猫に降る雪がやんだら帰ろうか　肌色うすい手を握りあう

五七五七七である。一字空けをすることで、上の句と下の句をはっきりと分けている。

一字空けにより分けられたことにより、時制の移りや視点の移りが表される。「猫」から「手」への注目の変化である。上の句では、「帰ろうか」と、作中主体から他者への呼びかけがなされ、下の句では、「握りあう」と、作中主体と他者とが協働する。この他者と作中主体がどのような関係であるか。協働する相手ということであり、二者の関係性がうかがわれる。屋内から屋外にある「猫」を見ているのだろうか、「雪」の降りかかる「猫」を見ているのだが、それは置き物のような・作り物のような無機物の「猫」であって、「手」を持つ生ある相手との対照の「猫」なのだろう。その動かない「猫」に降りかかる・動きある白い「雪」である。その白さは、「肌色うすい」相手からも感じられる白さという呼応だ。この白さは単なる色合いではなく、生命力の薄さすら感じられる。ただし、この「肌色うすい手」は、相手のものだろうか、作中主体のものだろうか。「握りあう」とあるからには、双方が双方の「肌色うすい手」を握り合っているのである。両者のものではないか。そこに、毛に覆われている暖かな「猫」を感じさせるものを冷やしてしまうかのような「雪」が降っている。作中主体と相手の両者の生命感や血色のうすさ、暖かさの無さを引き出しつつも、相対的に作中主体は相手の「手」からわずかながらの温もりを感じ取れていることだろう。それは、相手と交わす心情の温もりでもある。相手との「接触」の「手」であり、相手やその生命を感じようとする「労働」の「手」でもある。相手や心情の温もりを確と「認識」した歌である。

71　真水から引き上げる手がしっかりと私を掴みまた離すのだ

五七五七七である。「真水」の「ま」「み」・「掴みまた」の「み」「ま」とm音が連続される。「真水から」「私を」より作中主体は水中にいることがとらえられる。水中から他者により「引き上げ」られる。その他者の表現としての「手」であり、「引き上げる」行為の力強さが感じられる表現としての「手」である。この「引き上げる」は「掴み」を内包する動作であり、「掴み」は作中主体を「手」の内に入れている動作である。「私を」「離す」だけでもその行為への失意がとらえられるが、「引き上げる」「掴み」と繰り返し、「引き上げる」動作のうちの「手が」「掴み」に注目することで強調がなされる。すなわち、人格を代弁する「手」であり、意思を代行している「手」だからである。この強調により「また離す」行為が失意から絶望へと強まる。この強まりは「のだ」という歌末の断定からも、さらには「しっかりと」の用い方・係り受けからもとらえられる。「しっかりと」は「掴み」に係るが同時に「また離す」にも係る。「掴」むその「手」の力強さが「しっかりと」に表され、「離す」「手」もまた「しっかりと」したベクトルをとらえさせる。そのベクトルとは、その「手」が単に「離す」ものではなく、突き「離す」ということである。ここにおいて、「手」は動作主の身体器官としての「手」であることと、動作主本人を示す相「手」であることがとらえられる。すなわち、四句までと結句において、作中主体を「引き上げ」ようとする動作主の身体の一部から、動作主本人やその心理に注目が移っているのである。「引き上げ」ようとする「労働」の「手」であり、かつ、「展開」の歌であり、「認識」の歌である。

ところで、なぜ「真水」なのか。「真水」であるとは不純物のない「水」である。聖性すら感じられる

「水」ではあるが、猥雑さや変容の無い、一様の「水」、刺激の無い「水」でもある。「離」された・「真水」に戻されたことに絶望した作中主体は、「真水」ではないところを希求している。また、水中から物体を「引き上げ」たならば、その物体が大きいほど、音が鳴る。音の伝わりにくい水中からの大きな変化が「引き上げる」という行動によってもたらされる。つまり、「引き上げ」が「真水」からであることより、聖から俗へ、静から動への変容が表される。ここからも「展開」の歌であるととらえられる。

75　熱水にひたす手のひら　中指の辺りで泳ぐきんいろのえら

五七五七七である。二句と三句の間に一字空けがある。一字空けを挟んで前半末と後半末に「〜のひら」「〜のえら」とほぼ脚韻の揃えがある。また、それぞれに体言止めになっている。結句がひらがなのみで表されている。

「手のひら」の水かきを「えら」のようだと見立てた「認識」の歌であり、「手のひら」を「生き物」や「えら」と換喩した「存在」の歌である。「手のひら」を「えら」だとすることで、「手のひら」が独立した別の生き物となっている。新たな創造ともいえる。ひらがな表記である「きんいろのえら」には幼さがある。新たな生き物の誕生である。また、「熱水」の中にそれよりも低い温度の「手のひら」を入れることにより、温度変化に伴う水流、水の動きが起こる。それは、「えら」から水が吐き出されたかのように見える。ここからもまさに、生き物の息づく様や無から生まれた有が見とらえられるのである。ただし、「熱水」とは果たして、どのくらいの温度であろうか。高温であるほど、すなわち、「手のひら」との温度差

があるほど、水の動きは大きく、生命が感じられる。熱湯でも温水でもなく「熱水」であるため、沸騰温近くでもぬるま湯でもないだろうから、ある程度以上の高温であることがとらえられる。ただし、その高温の「熱水」に「ひたす」という行為を作中主体はしている。「ひたす」とは、さっと入れるということではなく、じっくりと「手のひら」を水中に入れることである。高温である「熱水」に「手のひら」を「ひたす」という作中主体の不思議な行為なのである。「手のひら」を「きんいろのえら」という輝くものと「認識」する歌である。

108　くつとばし選手がぼくにブランコのさびさびの手でさしだした愛

五七五七七である。「さびさび」の畳語、「愛」での体言止め、上の句では「k」音の、全体では「s」音の繰り返しがある。

複数並んだ「ブランコ」で、作中主体である「ぼく」と対戦相手である「くつとばし選手」が、「くつとばし」競争をやっている景である。「さびさび」からは、「ブランコ」の鎖を汗かくほど懸命に力いっぱい握っていたことから、その鎖のさびが「手」についたことが表され、それが少なくないことがとらえられよう。この競争ではどちらが勝利したか。「ぼく」は「手」を「さしだ」されている。「愛」を「さしだ」されている。それは勝者からのものであろう。ところで、この「さびさび」からは色彩も感じられる。すなわち、鎖の金属からの赤茶けたものである。この赤味により、生命感や昂揚感がとらえられる。「ぼく」と「くつとばし選手」の、あるいは、「くつとばし選手」の、生命や昂揚である。「ブランコ」を立ち

こぎするような子どもたち、なのであろう。「ぼく」は「くつ」を飛ばしたのと同時に、「ブランコ」からも自身を飛ばして落ちてしまったのではないか。踏んだり蹴ったりのような「ぼく」を助けるかのように「さしだした」ものは物質としての「手」ではあるが、それは同時に、情としての「愛」なのである。「接触」しようとした「手」であり、「展開」の歌である。

118　釣り糸にからまっているえびの手をほどく　いっぽんにほん　くるしい

五七五七七である。四句と結句それぞれの途中に一ヶ所ずつ一字空けがなされている。また、「いっぽん」以降は平易な漢字でもあるのに平仮名表記がなされている。

この歌における「くるしい」気持ちを感じているのは誰か。作中主体か、あるいは、「えび」か。「ほどく」ことをしているのは作中主体か、それとも別の者か。このことを考えるために注目したいのが「手をほどく」である。すなわち、「からまっている」「釣り糸」を「ほど」いているのではない。「釣り糸」に「からまっている」「手をほど」いているのである。「えび」は「釣り糸」に「からま」るようにつかまっているのだ。このつかまるという行為は、「手」との表現からもとらえられる。エビのそれは脚だからである。脚を「手」と喩える。そのことにより、つかもうとする意思が現れるのだ。これらのことからは必死さも感じられる。混迷な中での必死さでもある。作中主体はそれを理解している。だからこそ、「ほど」かれる「えびの手」に哀れ以上に「くるし」さを感じる。「いっぽん」「にほん」と一本ずつはがされていく「えびの手」を、内心で数えながら、それはカウントダウンでもあり、「くるしい」と呟くのだ。「ほどく」

ことは「えび」の生命を尽きさせることと同じカウントダウンであるからこそ、「くるしい」のである。「～ほどく」までの景と「いっぽんにほん」と数える内心の言葉と「くるしい」と漏らしてしまった情とが、二ヶ所の一字空けにより句分けされている。どちらも、ためらったり息をのんだりといった、より実感的な一字空けでもある。音に出して詠むときに、ニュアンスを持って空白をつくってしまう一字空けである。そして、「えび」は「釣り糸」を水中から救い出してくれる一縷とも感じている。「えび」と作中主体とは、「ほどく」際にお互いの「手」が触れ合う。そこには、情の触れ合い、思いの共有が感じられよう。しかし、「釣り」とはすなわち、何者かが相手をだまそうとする行為であり、一縷の望みに必死につかまる「えび」の命を奪おうとする試みである。その何者かと作中主体は同じ者であるからこそ、そこには上辺での共感ばかりであるはずが、命の簒奪や必死を「手」が触れ合うことで気づかされるため、哀しいよりも「くるしい」のである。「接触」の「手」であり、かつ、「認識」の歌であり、「想起」の歌である。

150　庭先にいくつもの手がやってきて互いの指をよせあっている

五七五七七である。「ａｔｔｅｉｔｅ」「ａｔｔｅｉｒｕ」と似通った音韻により、連続性を高めている。この「手」は人の喩えである。ただし、「手」を持つ人に対してよりも、作中主体の主たる関心は「手」そのものに向けられている。すなわち、人→（人の持つ）「手」ではなく、「手」→（手に存する）「指」という視点の移動から考えられる。「手」は人の換喩でありながら、人の象徴・人そのものを表すものなのである。さて、作中主体はどのような人物だろうか。つまり、「手」に注目が行く位置の目線を持つ人物

である。人体における手の位置は基本的に肩よりも下であることがほとんどである。振り上げたり、挙手したりなどの一部を除き、肩から腰にかけての位置に手はあるだろう。その「手」を持つ対象に近づいて視線を下げている以外であれば、その目線を持つ者の位置もまた低い。作中主体は子どもであったり、半地下から見ていたり、あるいは、椅子に座っていたりベッドに横たわっていたりする者であろう。そして、「やってきて」という、わざわざその場に来るような、かつ、「互いの指をよせあ」う非握手をすることをしにくるような、能動的な者を客観的に見るような、離れた位置に作中主体はいる。その場に来たというよりもその場にいる、「互いの指」という自身以外の「いくつもの手」の「指」を、距離を持って見ているのである。それは、物理的な距離でもあり、心的な距離でもあるだろう。客観性を持った眼差しともいえる。また、「手」が「やって」来るのであり、「指」が「よせあ」うのである。いずれも、意思を持って自由に動いている「手」であり、「指」である。それらとの対比的な位置に作中主体はある。すなわち、不自由さを感じている作中主体ではないか。そして、だからこそ、作中主体は、その場やその人々を見たいのであろう。さらには、「手」から「指」へと対象が焦点化され、拡大されていくことから、それらを見たい集中の度合いが増していることもとらえられる。ところで、この「いくつもの手」とは実際、いくつなのだろうか。このような問いを投げかけることも、短歌初学者へのアプローチとして非常に有効であろう。この発問により、では、どうして「たくさんの」ではなく「いくつもの」との語用なのか、あるいは、「いくつもの」と用いることにより、同時的多量な人の存在ではなく、反復的多数な人の来訪が感じられる、他にも、作中主体の予想を上回る人数であるだろう、などのように、歌から場面を想起することができるようになるだろう。いずれにせよ、人を「手」と換喩した「存在」「認識」の

歌であり、「手」から「指」へと「展開」した歌である。

184　吊り革に救えなかった人の手が五本の指で巻き付いている

五七五七七である。

「手が五本の指」によって「吊り革」に「巻き付いている」のであるが、その「手」は「救えなかった人」のものである。「救えなかった」から何らかの事態が完了したことがとらえられるが、それは実際の景だろうか。実際の場面として見えているのであれば、それは凄惨な状況であろう。「巻き付いている」かのようにしっかりと「吊り革」を握ったままの「手」なのである。ただし、実際には「手」は無くとも見えてしまっている様相なのかもしれない。いずれにせよ、「五本の指」＝全ての指を使って握りしめている必死さから、この「救えなかった」がやはり、生死にかかわるようなものであり、その「人」の死を想起させられる歌である。あるいは、生への執着が感じられる歌である。ところで、では誰がその「人」を「救えなかった」のだろうか。作中主体だとしたならば、「～た」は単なる完了や過去ではなく、後悔を含んだものととらえられる。だからこそ、その「吊り革」に目が行く、「五本の指」が見えてしまうのである。すると、作中主体もまた、生への強い思いを無意識以上に持つ者であろう。「救えなかった人」が見えたことで、作中主体自身もまた、自身の生への思いに気づかされるのである。「巻き付いている」と積極的に働いている「労働」の「手」であり、その「手」は生命や人を表す「存在」「認識」の歌であるが、同時に、「想起」の歌であろう。

215　あのひとは自転車を漕ぐひとでした　右手にお箸持つ人でした

五七五七七である。「ひとでした」「人でした」と表記を変えながら繰り返すことで韻を起こしている。一字空けにより、上の句と下の句を明確に分けている。

「あのひと」と「あの」により遠い存在である誰かを示し、同時に、読み手にどんな誰かであるのかといった興味を喚起している。この「あのひと」の遠さは、「〜た」との語法から、時制的な遠さ、過去の者と考えられよう。そして、「自転車を漕ぐ」からは、自在に行動・移動できる者であったこと、「右手にお箸持つ」からは、食べることのできる者であったことがわかり、同時に、今、それらができない者であることがわかる。すなわち、ごく日常的な動く・食べるといった行為すらできない、亡くなった者・非日常の者であることがとらえられる。ところで、この歌では上の句と下の句でそれぞれ「ひと」と「人」と表記が変えられている。このことと、一字空けによる別から、作中主体が複数いることが考えられる。すなわち、上の句の言葉を話している者と下の句の言葉を発している者はそれぞれ別の者ということである。もちろん、その二者により、同一の誰かをそれぞれが偲んでそれぞれにエピソードを話しているのかもしれない。しかし、「ひと」と「人」との明確な書き分けから、二者それぞれがそれぞれに別の誰かについて話していると考えることもできよう。では、それはどんな状況であろうか。例えば、事故で多数の死者が出たような状況である。残された者がそれぞれに亡くなった者を偲び、思い出を語る。そのような場面の歌なのであろう。そしてそれは同時に、「自転車を漕ぐ」ように「右手にお箸持つ」ように、

決して珍しいものではないのだ。事故という個人における非日常は、世の中にとっては日常的でもあり得る。そういった冷たくも悲しいありふれた日常を見出し、歌った「認識」の歌である。そして、食べるという「労働」の「手」により生と死を表した歌である。

219　にぎりしめる手の、ほそい手の、ああひとがすべて子どもであった日の手の

六七五七七の、初句に字余りのある歌である。あるいは、八五五七七の、初句と二句に句またがりのある歌である。「手の」と反復することで韻律を生み出している。

この歌はさらにまだ言葉が続いていくような、歌の外部につながっていく短歌である。ただし、読点により、その言葉は息も絶え絶えな切れ切れ感がある。繰り返される「手」の一つめと二つめにそれぞれ続く「の」は同格の「の」であろう。その「手」は、「にぎりしめる」ことをしていた「手」であり、「ほそい」「手」である。そして、三つめの「手」に関しては、その直前の「の」、すなわち、「日の手」の「の」は、単なる連体修飾であろうか。比喩を含んだ「の」ではないか。つまり、三つめの「手」は、「ひとがすべて子どもであった日の」ような「手」である。「子ども」のような「手」である。この「手」は、「ほそい」ものであり、何かを「にぎりしめる」ものであり、「子ども」のようなものである。では、その「子ども」のような「ほそい」手は、何を・誰を「にぎりしめる」だろうか。「ほそ」く、力の弱い「子ども」は何を・誰を「にぎりしめる」のだろうか。「ああ」という感動詞とともに、かつ、初句に破調を来たすほど、「にぎりしめ」ずにはいられない、それは何・誰だろうか。「にぎりしめる」とは、相互作用があっ

たときには、さらにぎゅっと握り返してしまうものでもある。「ほそい」とは、対照的に「太さ」を感じられたときのものである。そして、「子ども」とは、年稚いことを示すだけでなく、同時に、誰かの「子」であることを示すものでもある。親の手を「にぎりしめる」「子ども」の「ほそい」「手」なのではないか。あるいは、それを思わせるかのような、「子ども」のような「ほそい」「手」になってしまった「手」で「にぎりしめる」大人の「手」である。いずれにせよ、そこに相手をひしひしと希求するような態度が感じとらえられる。ただ同時に、三句は「ああ」から始まり、それを受ける言葉は省略されてもいる。その相手は存するものなのだろうか。喪われてしまったものなのではないだろうか。さまざまな「手」すなわちさまざまな「人」の「存在」を「認識」したものであり、「手」を持つ者を「想起」せずにいられない一首である。

235　だんだんと青みがかってゆくひとの記憶を　ゆっ　と片手でつかむ

五七五七七である。冒頭から「だ」「だ」「が」と濁音が繰り返されたり、「ゆ」音が繰り返されたりすることによりリズム感が生まれている。「っ」という促音を複数回用いることや四句の「ゆっ」の前後に一字空けがあることで、緩急が感じられるようになっている。

四句の中に一字空けを続けて用いたことで「ゆっ」があからさまに浮いたものになっている。この「ゆっ」という擬音そのものが、あまり用いられるものではなく、この歌そのものに違和感や不思議による注目をもたらしている。この一字空けにより「ゆっ」が孤独に浮かび上がっている。そして、この

「ゆっ」は、「片手でつか」んだ「記憶」であり、すなわち、この「記憶」が孤独に浮かび上がっているものなのである。この「記憶」は「だんだんと青みがかって」いっており、すなわち、変化が進んでいる「記憶」である。ところで、「記憶」とは「つかむ」ことのできるものではない。裏を返せば、「つかむ」ことのできるほどの色鮮やかにはっきりした形を持つかのような「記憶」なのであろう。それが「青」という静かな色一辺倒になっていく。他のものと同じような静的なものになっていく。顔面蒼白などの言葉があるように、この「青みがかって」からは、血の気が失せていくような、生命や大切なものが失われていくような静的な状態が感じられる。そこから救い出そうとするように「片手でつかむ」のである。この「片手」ということから、すなわち、両手よりももっと身を乗り出すことができるため、その「記憶」はすぐ手前にある近いものではなく、遠くのもの・時間の経ったものであることもとらえられる。そして、「記憶」とは、個人的な視座からのものであり、個人的な体験によるものである。そうやってその個人の個をつくり上げていくもの、個たらしめるものである。この「記憶」を持つ者は何者であるかはわからない。作中主体かもしれないし、別の者かもしれない。ただし、この「片手」は作中主体のものである。変わっていく「記憶」をなんとかしよう、変わりゆく個人に抗おう、個を救い出そうとする作中主体の「ゆっ」と伸ばした「手」である。ところで、「ゆっ」という擬音を改めて考える。「手」で掴む際に使われやすい擬音は何だろう。しかも、「ゆっ」と似たようなものを想起したい。例えば「ぎゅっ」であろう。ただし、「ぎゅっ」はその濁音の響きから力強さのようなものが感じられる。そして、全てを離したくないとより懸命に掴むならばそれは「片手」よりも両手であろう。すなわち、この「ゆっ」からは、両手ではない・部分的でしかないという足りなさが感じられる。せめて「片手で」だけでも「つ

かむ」ことをしたい、「手」からこぼれ落ちるものが多かったとしてもわずかないくらかだけでもなんとか「つかむ」ことをしたい、遠ざかっていく何者かの「記憶」を作中主体の「手」元にわずかでも残したい、そのような切実さが感じられるのである。ぐっと握りしめるのではなくそっと掴むしかできない擬音なのであろう。せつない「労働」の「手」であり、「比喩」の歌である。

236　シャッターを切らないほうの手で受ける白亜紀からの二塁牽制

五七五七七である。上の句と下の句が倒置のような配置である。

「シャッター(15)」の語用により、いくつかのことが表される。まず、「シャッター」はカメラ特有のものであり、すなわち、作中主体はカメラのレンズ越しにこの場を見ている・見ようとしていることがとらえられる。レンズ越しに、この場の何かに注目しているのがとらえられるのである。次に、「シャッターを切」るというのは、その場面が終わること、その場面を終えることの喩えでもある。すなわち、「シャッターを切らない」のは終わらない・終えないことである。「白亜紀からの二塁牽制」を終えない意思をもつ「手」により「受ける」というのは、「白亜紀からの二塁牽制」を続けていこうとの行為である。ところで、作中主体はどこにいるのかを考えると、「二塁牽制」を「受けて」いるのだから、「二塁」にいるのだろう。では、「二塁」とはどのような位置なのか。「二塁」とは、本塁から本塁までの、スタートからゴールまでの一周の途上である。作中主体は途上にいるのである。この「牽制」が本塁からなのか、マウンドからなのかなど、場所ははっきりしないものの、「白亜紀から」であることは明示されている。「白亜紀」

は恐竜紀であり、恐竜紀が終わっていないということであろう。人類紀と言えない、未発達な紀に作中主体はいるのである。そしてそれを、作中主体は「受けて」いるのだ。注目をしているものから投げかけられたものを、意思をもって「受け」とめているのである。「受ける」「労働」の「手」であり、自身の現況や意思を「認識」した歌である。

237　あまえびの手をむしるとき左胸ふかくでダムの決壊がある

五七五七七である。あるいは、三句と四句に句またがりがあるともいえる。

「手」の歌の中で、118歌に続き、「えびの手」が出て来た二首目である。

「胸」の「ふかくでダムの決壊」は、せき止められていた何かが解放されるニュアンスであろう。聞くことのあるフレーズであるが、この契機が「あまえびの手をむしる」であることの面白さがある。「あまえびの手」とはいわゆる、たくさんある脚のことであろう。「むしる」という語からも数多さが感じられる。その数多ある脚を「手」と表しているが、「手をむしる」という行為や表現自体、ありふれたものではない。あの脚が「手」だとしたなら、「むし」られるとき、「あまえび」は「手」をどうするだろうか。生命の危機を感じて、その「手」で必死に抵抗するだろう。この生命の感覚も、「左胸」という語から巧みに誘導される。「左胸」＝心臓の位置であろう。すなわち、「あまえびの手をむしる」とは「あまえび」の生命を奪うような行為であり、そのことが「胸ふかく」の「ダムの決壊」へとつながる。脚をとるだけの単純な行為と思っていたものが、脚＝「手」と擬人化したことにより、生死を左右している実感を

作中主体が気づいたのだろう。ところで、「むしる」とは当然、「手でむしる」のである。「あまえび」の「手」を作中主体の「手」で「むしる」のである。「手」を「手でむしる」、すなわち、「手」と「手」の明確な比がそこにある。小さきものの生命を奪おうとする残酷な「手」とそれに抗おうと必死な「手」である。そしてその必死な「手」のあまりにも小さいことが、比較されることでより顕著になる。しかも、その一方は、圧倒的多数である小さな「手」であり、他方は、単一的少数であって相対的に巨大な「手」である。この巨大さは「ダム」という語、かつ、「決壊」という大仰な表現からも感じとらえることができよう。ところで、「あまえび」なのである。118歌は「えび」であったが、本歌は「あまえび」である。そこには「あまえ」がある。「えび」は生命のために必死に抗っているはずだが、それはまるで「あまえ」ているととらえられてしまうかのごとく、弱々しく、力に乏しいものなのである。作中主体の「手」の強力・暴力との比がここからもとらえられる。「手」と「ダム」の比、すなわち、「多でありながらも小で弱」「少でありながらも大で強」の両者の対照関係が甚だしく一方的なものであることの悲哀を、「ダムの決壊」という過激な水の溢れで表し、かつ、「胸ふかく」の「ダムの決壊」という止めどない落涙を思わせるもので表しているのである。「ダム」という無機物からすらも生命の有機を感じずにいられなくなるような、小さく弱々しく、されど、多い「手」たちの必死である。「認識」の歌であり、「存在」の歌である。

247　手の甲でぬぐいさられたあたりから頬になりはじめる白い川

五七五九五と読める。四句と結句に「なりはじめる」という句またがりがあるためである。

「ぬぐいさられた」である。「ぬぐいさる」という「労働」の「手」である。作中主体による行為であるならば、「ぬぐいさ」ったであろう。すなわち、作中主体は、この一連をしている対象を見ている。この「ぬぐ」ったのは、どこであり、何であろうか。「頬」という語から顔であり、「川」という水の気から汗や涙ととらえられる。その跡が「白い川」になっている。「頬」のそばでのことであり、涙ととらえることは不自然ではないだろう。ところで、どうして手のひらなどではなく、「手の甲」なのだろうか。何によって涙したのかについては解釈できない。ただし、その何らかを遠くにやりたい思いがあるのではないか。すなわち、「手の甲」で涙を「ぬぐ」うということは、手のひらは外側を向いている。手のひらとはベクトルである。外側へとベクトルがある。涙を流すことになった何らかを追いやろうとしているのではないか。このことは、「白い川」という跡、すなわち、涙そのものよりもそれの跡、涙を過去としている表現からもとらえられるだろう。ところで、「頬になりはじめる」という表現にも注目したい。すなわち、「頬になりはじめる」とは「顔の造型ができあがりはじめる」ということともとらえられる。「表情をつくることができはじめる」ということでもある。涙を流すことにより、人は表情の豊かさを持つことができるようになるともいえるのだ。涙を喩えた「比喩」の歌であり、対象のこの歌以降についてを強く意識した「展開」の歌である。

253　かおをあらう　遥かなものの手ざわりが確かなものに置き換えられる

六七五七七である。初句の六音の後に一字空けをしている。

「かおをあらう」ことにより、物理的な「確かなもの」が感じられた歌である。「遥かなもの」と「確かなもの」が対比的に扱われている。「かおをあらう」まで、「遥かなもの」の感触の中にいた作中主体が、覚醒したのだろう。「かおをあらう」という平仮名表記により、「遥かなもの」を感じているうちの、すなわち、覚醒する前の「かおをあらう」ことが表されている。そして、その後の一字空けにより、覚醒へと経過したことを読み取ることができる。ところで、作中主体は、「置き換え」ることすなわち覚醒をしたかったのだろうか。作中主体は、「かおをあらう」前の「遥かなもの」に「手ざわり」を感じている。それは物理的に「確かな」「手ざわり」ではないが、感覚的に認知した、意識の中ではしっかりしたものだからこそ「手ざわり」を感じている。江戸雪（二〇二三）は「遥かなもの」を「自らの顔そして存在」としているが[16]、「かお」と平仮名表記しているように確然としたものとはしておらず、顔や自身そのものも曖昧なものと考えたい。そして、だからこそ、「確かなもの」とは物理的な「かお」以降のもの、すなわち、「顔」なのだろう。それは、「確かな」生であり、「確かな」現実である。現実的な生から「遥か」であるものを作中主体は「手ざわり」することをしている。現実の自身にはない「遥かなもの」を希求しているのではないだろうか。平仮名だけで表された初句で出来た前半から、漢字交じりにはっきり表された二句以降の後半であるが、その間にある一字空けは、区切りであると同時に、一呼吸であり、その一呼吸は失意や残念を意味するものではないか。自身の今を確認してしまう「認識」であり、それ以降を考えてしまう「想起」の歌である。そして、この「手」は、現実の自身と、希求してやまない別の自身との「接触」の「手」である。

257　手のひらにみずうみのある青年が今日も魚を売りにきている

五七五七七である。

「手のひら」に「みずうみ」があるという幻想的な初句二句であるが、下の句の「魚を売りに」から「みずうみ」があることがまるで実際のようにすら錯覚させる。この「みずうみ」が漢字表記ではなくひらがなであることから「みず」がより感じられ、その空間的な広さよりも水が満々と湛えられた豊かな場であるようにとらえられる。また、「魚」はその豊かな水から獲られた、やはり豊かな生きのよさ、生命力を感じられるような「魚」であろう。同時に、「青年」もまた、ふんだんな水を持ち、たくさんの魚を内在する、豊かな「青年」である。そして、「手のひら」の中に持つということから、その豊かな「みずうみ」を「青年」が持っていることの確かさが示される。ところで、この「青年」の持つ豊かさとは何であろうか。「みず」や「魚」は何を喩えたものであろうか。「青年」は「売りにきている」のである。すなわち、他者との関わりを持とうとしているのである。しかも、「今日も」である。昨日「も」であり、一昨日「も」であり、あるいは、明日・明後日「も」であろう。他者との関わりという生命的躍動を「青年」は毎日毎日しているのだ。そんな「青年」に作中主体は注視している。あるいは、ふとしたときに気づいた。違和感を持った。では、それは何故か。すなわち、作中主体自身との相違によるものであろう。他者との関わりを日々持ち続けていき、場合によっては、その他者の日々や生活に寄与している「青年」との相違。「青年」への作中主体の眼差しはどのような種類のものであろうか。「みずうみ」のような豊かさや大きさを持つ「青年」に、どのような心持を作中主体は持つだろうか。つまり、この歌は、人々

と関わり、人々を支えていく、そのように日々を過ごしていく「青年」たちへの羨望の歌である。「青年」の営みや他者の営みの「認識」の歌であり、作中主体による自身の「認識」の歌である。この「手」は「労働」の材ともなり、「接触」の材ともなるが、「ある」ということから「存在」の「手」としたい。

四、小考

笹井による「手」の歌を分類したものが表2である[17]。「認識」の歌が最も多く、「存在」としての「手」が多い。先の表1と比べると、「手」の現代短歌には「展開」「労働」が多かったことに対し、笹井による「手」短歌は、「認識」の歌の比率が圧倒的に高いことがわかる。これは、『ねむらない樹』vol.10(二〇二三)に論考やエッセイを寄稿した各者(江戸や宇都宮、伊藤など)が繰り返し、「成る・変成する」などと笹井短歌を特徴づけている[18]ことと共通する。すなわち、何かは何かに成り得るのだとの笹井の発見が詠まれているのである。笹井短歌は「変成」の歌なのである。そして、笹井の「手」の歌もまたそうである。「手」が何かの換喩であるだけでなく、「手」の行いにより新たな何かに気付かされたことを歌っている。71歌はその端的な例である。「真水から引き上げる手がしっかりと私を掴みまた離すのだ」は、作中主体は真水の中の在るものから、外のものへと変成し、やがてまた水の中のものとなる。219歌もそうである。「にぎりしめる手の、ほそい手の、ああひとがすべて子どもであった日の手の」は、子どもであった作中主体ないし他者の変成にこそ、悲哀を見つけている。笹井の「手」の短歌も「変成」の歌といえよう。

さて、この笹井の「手」の歌に通底するものはないのだろうか。単に、「変成」への感動を詠ったものなのだろうか。笹井の「手」の短歌のうち、「認識」の歌の「手」に関する動作をいくつか挙げる。「握り合う」「引き上げる」「掴む」「離す」「ほどく」「やってくる」「よせあう」「巻き付く」「持つ」「にぎりしめる」「受ける」「むしる」「さわる」である。「ある」が加えられてもよいかもしれない。笹井短歌の作中主体の「手」はどのような動作をしているかを考える。すると、その多くが「自身に近付けようとする」ものであることがわかる。「握り合う」「引き上げる」「掴む」「よせあう」「巻き付く」「持つ」「にぎりしめる」「受ける」「さわる」である。「やってくる」もまた、そうとらえることができよう。作中主体の身体や意識に近付けようとするものばかりである。一方、「離す」「ほどく」「むしる」は一見、遠ざけているようにとらえられる。ただし、これらの動作はいずれも作中主体と他者との「手」同士が触れ合っており、繋がっている。その上で、「離す」「ほどく」「むしる」ことによりもたらされたものに対してのネガティブな想が詠まれている。つまり、その「手」により、何かを求め、近付けようとしている。ただし、それは既に獲得されたわけではない。反対に、未だ獲得されていないからこそ、詠っているのだ。71歌も219歌もそうであるし、253歌もそうで

表2　『ひとさらい』における「手」を用いた短歌の分類

	認識	展開	想起	比喩	
労働	5首	2首	1首	2首	7首
接触	3首	1首	2首	0首	4首
存在	6首	1首	2首	0首	6首
	12首	4首	4首	2首	

ある。「かおをあらう　遥かなものの手ざわりが確かなものに置き換えられる」は、手に入れられていない現実に引き戻される悲哀を詠っている。すなわち、手に入れたいそれは遥か遠くにあることをまざまざと感じさせられている「認識」の歌である。手に入れたいという想い、そして、それらは手に入らないものばかりである。そんな様々を希い、求め、詠う。そんな「希求」の強さが込められたのが笹井宏之短歌であり、その顕著が笹井の「手」の歌にとらえられるのではないだろうか。

ところで、『ひとさらい』における笹井の「手」は、作中主体の「手」よりも他者の「手」ばかりである。しかも、それらは差し伸べられたり、つかんだり、作中主体への動作である。あるいは、作中主体と繋がる「手」である。すなわち、笹井の「手」の歌には他者がいる。何者かによる作中主体への行為が詠われている。

先に「希求」と書いたが、では、この「希求」とは何を「希求」するものなのだろうか。例えば、それは単なる他者ではない。118歌「釣り糸にからまっているえびの手をほどく　いっぽんにほん　くるしい」の「くるしい」のはどのような誰だったかを考えると、小さな「えび」に共感してしまう作中主体である。他者に脅かされる「えび」にこそ、共感している。作中主体もまた、他者に脅かされるものだからであろう。単に他者を求めているのではなく、その他者の一部に対して脅威すら感じているのである。71歌では、「しっかりと私を掴み」と作中主体が顔を出し、そして、その「私」に対する動作の評語を「しっかりと」と表している。その「手」の確然とした力を「私」は感じ、「また～のだ」と「離す」行為がくり返されることに強い想いを抱いている。他者により引き上げられたい想いとそれが叶わない絶望が詠まれ、だからこそ、この引き上げられたい想いの強さがひしひしと伝わる。これは、150歌「庭

先にいくつもの手がやってきて互いの指をよせあっている」からもとらえられる。この歌は、作中主体が、この「手」や「指」を持つ者との距離があるからこその「認識」の歌であり、それらの他者に注目してしまう、作中主体もまたその「手」のひとつになりたいと願うが叶ってはいない歌である。すぐそこにいる他者たちは、作中主体に気付いていないのだろうか。作中主体を一同として扱おうとしないのだろうか。求めないのだろうか。つまり、この「希求」は、「作中主体を求める他者」を「希求」している。「近しいものと認める他者」を「希求」している。それは決して承認欲求などのような簡単なものではない。自身を求めるものを希ってやまない、そのような「希求」なのである。笹井短歌を解釈する視点のひとつは「自身を近しいとする他者の希求」であるといえるだろう。このことは、短歌初学者であり、同時に、自身やその評価などを探し求めてやまない現代の小中高生に大いに通ずるものであり、響くものであろう。つまり、現代における笹井短歌の大きな価値なのである。

五、おわりに

本稿では、短歌初学者にとっての現代短歌について、笹井宏之第一歌集『ひとさらい』における「手」を中心に考察を進めた。笹井短歌は「希求」を視点のひとつとして解釈ができ、それは短歌初学者にとって大きな手がかりになるはずである。例えば、先述したように「えーえんとくちからえーえんとくちから永遠解く力をください」が高校国語教科書に掲載されたが、この歌もまた「希求」の視点からとらえたい。この「えーえんとくちから」は「永遠（を）解く力」と「えーえん（ー）と口から」だけでなく「永

遠と口から」の三つの掛詞になっていることがわかる。すなわち、作中主体は「えーえん」と泣いていた幼少の頃から「永遠と（＝永遠に、ずっと、今でも、永遠と感じられるほど）」「永遠解く力」を他者に希い求めていることがとらえられよう。この「ください」は「永遠と（永遠に）」と呼応することにより、単なる欲求ではなく、いつまでも願ってやまない「希求」であることがとらえられるのである。しかもそれは、「永遠解く力」という漠然としたものである。具体的な何かではない。この力がどんなものであるのかを作中主体自体、わからないだろう。この「えーえん」と泣くのは、手に入らないからの涙であるだけでなく、わからないからの涙でもある。そして、それを「ください」と他者に懇願するのだが、すなわち、わからないその力がどんな力であるのかを作中主体と一緒に考え求めてほしい、自身と一緒になってほしいとまでの「希求」なのである。まさに、短歌初学者たる青少年の多くは自己を確立せんと模索しており、他人事ではない、自分事として読める、そのような短歌なのであり、短歌に込められたものや文学が表そうとしたものなどを感じ、考えることのできるようになる一首なのである。現代短歌の魅力を痛烈に感じることのできる一首なのである。笹井宏之の短歌は、短歌初学者にとってきわめて価値があり、魅力的なものであるといえるだろう。

（おおむら　ときお・文学研究科日本文化専攻博士課程三年）

［註］

（1）斉藤真伸（二〇〇八）「荒野のなかの『ひとさらい』」グループ彗星『新彗星』No．1　一一頁

（2）加藤治郎（二〇〇八）「穂村弘と語る『ひとさらい』と現代短歌」グループ彗星『新彗星』No．2　五三頁

（3）穂村弘・東直子・土岐友浩「座談会　笹井宏之という歌人の自由さとは何だったのか」『ねむらない樹』vol．10　書肆侃侃房　八八頁

（4）吉川宏志「『ひとさらい』評釈の試み」『ねむらない樹』vol．10　書肆侃侃房　一三〇頁

（5）ただし、「軍手」が二回、「選手」「手紙」「歌手」「手打ちうどん」が各一回用いられており、「手」の漢字を用いているのは二四回となる。また、「手ざわり」「手のひら」「拍手」については、「手」そのものの機能が強いため、「手」と同様の語用として一八回の内数に入れている。

（6）大村勅夫（二〇二二）「言語文化」における創作単元の提案　その1　―随想を材として短歌を作成する―」『国語論集』19　北海道教育大学釧路校国語科教育研究室　五八頁

（7）野浪正隆（二〇一〇）「近代小説に使われた身体語彙について　―大量語彙検索することによって得られるもの―」『学大国文』53　大阪教育大学国語教育講座・日本アジア言語文化講座　七五頁

（8）村田祐菜「近代短歌データベース」kindaitannkadatabase.com　二〇二三，五，九閲覧

（9）朱衛紅（二〇一二）「近代短歌の表現としての「手」に関する問題　―その一般的用法と啄木の特異性―」『文学研究論集』筑波大学比較・理論文学会

（10）朱衛紅　前掲書　一二頁

（11）山田航（二〇一五）『桜前線開架宣言』左右社

（12）東直子・佐藤弓生・千葉聡（二〇一八）『短歌タイムカプセル』書肆侃侃房

（13）「てのひら」など平仮名表記のものも含むが、例えば「手紙」「手品」のように身体としての「手」そのものを表してはいないものについては対象としていない。

（14）（13）に同じ。

（15）「シャッター」「シャッターを切る」という語・表現は、現在以降の短歌初学者には注釈が必要となるだろう。い

わゆるスマートフォンなどのカメラ機能を使う際、「シャッター」は物理的な凹凸を持つボタンではないものばかりである。ここでの「手」をどうとらえるかによるため、この歌の場面の「シャッター」が凹凸を持つものであるかは判然としないが、初学者にとっては古くの慣用語となる可能性も高い。

(16) 江戸雪（二〇二三）「はっさくになりたい　―『ひとさらい』再読」『ねむらない樹』vol.10　書肆侃侃房

(17) 各歌の評釈のとおり、分類については例えば10歌を「接触」「労働」と「認識」としたように、重複もある。

(18) 『ねむらない樹』vol.10　書肆侃侃房　一一三・一二五・一二七頁