

『野ざらし紀行』伊勢参宮記の料紙の切り接ぎ(下)

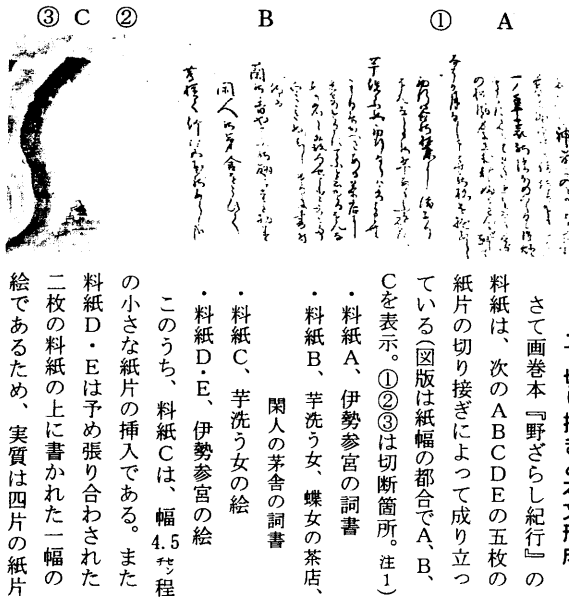
― 参宮記事の人物造形法について ―

濱 森太郎

一、はじめに

松尾芭蕉作『野ざらし紀行画卷』の伊勢参宮記は、紙片A・B・C・D・Eの五片の切り接ぎで構成されている。そしてその五片の切り接ぎを分析すると、画卷を構成する松尾芭蕉の逡巡の痕跡が見えてくる(前稿(中))。紙片A(伊勢参宮の詞書)の次に、紙片D・E(伊勢参宮の絵)を貼るか、紙片B(西行谷、蝶女の茶店、閑人の茅舎訪問の詞書)を貼るかで逡巡したのである。その逡巡の原因は、松尾芭蕉が主人公の心性を造形しようとしたことにあった。心の性を造形する事が主人公を造形する事だったからである。

松尾芭蕉は、この当時からすでに明確な造形意志を持って、主人公を創出していた可能性がある。その創出の口手を実証できれば、芭蕉の紀行文の理解に欠かせない読解の回路を開くことができる。それは結果として、芭蕉の作家的な努力をさらに正確に評価することになるだろう。



二、切り接ぎと本文形成

さて画卷本『野ざらし紀行』の料紙は、次のA B C D Eの五枚の紙片の切り接ぎによって成り立っている(図版は紙幅の都合でA、B、Cを表示。①②③は切断箇所。注1)。

・料紙A、伊勢参宮の詞書

・料紙B、芋洗う女、蝶女の茶店、

閑人の茅舎の詞書

・料紙C、芋洗う女の絵

・料紙D・E、伊勢参宮の絵

このうち、料紙Cは、幅4.5cm程の小さな紙片の挿入である。また料紙D・Eは予め張り合わされた二枚の料紙の上に書かれた一幅の絵であるため、実質は四片の紙片

の切り接ぎである。この四片の切り接ぎの仕方を分析することで見えてくる事は、次の三点である(前稿(中))。

一、松尾芭蕉は一度は、料紙Aと料紙D・Eとを直に接続することを考えた。(おそらく実際に接続してみた。)

二、次に松尾芭蕉は、料紙A、料紙B、料紙D・Eを実際に接続した。

三、最終的に松尾芭蕉は、一列に貼り合わせた料紙A、料紙B、料紙D・Eの紙幅から料紙D・Eを切り離し、料紙Cを挿入して、全体を現状どおりに接続した。

次にこの第一点から言えることは、松尾芭蕉がこの伊勢参宮記の焦点を参拝禁止事件に置こうとしたこと、また第二点から言えることは、松尾芭蕉が伊勢参宮記の焦点に参拝禁止事件を据えることを諦めたことである。そして第三点から見えることは、松尾芭蕉がこの伊勢参宮記の焦点を芋洗う女に発句を贈る主人公の挙動に置いたことである。

この伊勢参宮記を素直に読めば明らかなように、叙述の焦点は伊勢神宮参拝にある。諸注の解釈の焦点もまた、その一点では一致している。そしてその伊勢神宮参拝の中でも、誤解から参拝客を閉め出す事件性、その行動がはらむ問題性、主人公が受けた心理的な負荷から見て、内宮で起きた「参拝禁止事件」こそ重要である。松尾芭蕉は伊勢の内宮を正面に据えた料紙D・Eを用意することで、一度はこの「参拝禁止事件」を物語の焦点に据えた。内宮を正面に据えた料紙D・Eを用意することで、参拝禁止が内

宮で起こり、落胆した主人公が憤懣を抱えたまま、外宮の一の鳥居付近まで歩行した事を示唆したのである。この絵の添付と平行して、本文を次のように書き換えることもまた、芭蕉の意図を明示したものである。

内宮 松葉屋風瀑が伊勢に有けるを尋音信て十日計足をとどむ。
腰間に寸鉄をおびず、襟に一囊をかけて手に十八の珠を携ふ。
僧に似て塵有。俗にゝて髪なし。我僧にあらずといへども(鬚なきものは)浮屠の属にたぐへて神前に入事をゆるさず。

外宮 暮て外宮に詣侍りけるに、一ノ華表の陰ほのぐらく、御燈処々に見えて、また上もなき峯の松風身にしむ計ふかき心を起して
みそか月なし千とせの杉を抱あらし『野ざらし紀行画巻』

まず芭蕉は、内宮における参拝禁止事件を前書の中段(ゴチツク部)に配置した。興奮した主人公に憤懣を「フラッシュバック」(注)させながら、外宮の一の鳥居付近まで歩かせるためである。外宮の一の鳥居付近で主人公が立ち止まるのは、内宮同様、外宮においても、一の鳥居付近に衛士が立ち、僧尼の参拝を監視しているからである。

その一の鳥居付近に立ち止まった主人公は、折から杉の巨木に覆われた神域の虚空を吹き渡る「また上もなき峯の松風」に「身にしむ計ふかき心を起して」一句を詠唱する。

ここに言う「また上もなき峯の松風」は西行法師の和歌「深く入りて神路の奥を尋ねれば又うへもなき峯のまつ風」(千載集第二十)を踏まえて、「これ以上尊いものもない峰の松風」の意味であ

る。あるときは清涼な月明として、またあるときは峻烈な神風となつて神意をしるす天照大御神の威靈を贊嘆する語句である。

次に「身にしむ計ふかき心を起して」の「身にしむばかり」は、この伊勢参宮記が下敷きにする『西行物語』（注3）に「いがきの松の本にたちよれば、ちとせのみどり身にしみて」とあり、神域の靈氣が身にしむことを意味する。一方、「ふかき心を起して」は『西行物語』に該当する語句が見あたらない。そこで『国歌大観』を検索すると、基本になる意味は以下の通りである。

①うき草のうへはしげれるふちなれや深き心をする人のなき

読入しらず『古今集』五三八

②色なしと人や見るらん昔よりふかき心にそめてしものを

近院右のおほいまうちぎみ『古今集』八六九

③わがごとくあひ思ふ人のなき時は深き心もかひなかりけり

よみ人しらず『後撰集』五二一

これらの用例通り、それは底の見えぬ淵に喩えられ、浮き草（憂き草）が水面を覆い隠す心の深部に当たる。普段は隠れ沼のように静まっているので、「色なしと」誤解される事もある。だが、心の淵でしっかりと染め上げられた気持ちの意味でも用いられる。取引や社交の席の会話には馴染まない秘め事のように、深く思う事で始めて見えてくる人の心である。その秘め事の領域の堰を切つて、静かに保蔵されていた本情が沸き上がり、溢れ出ることを「ふかき心を起して」という。

内宮から外宮に向かう道すがら、主人公の心を占めていたもの

は、誤解を元に参拝を禁止する衛士との厳しい言葉の応酬である。なるほど僧侶によく似た自分の装束には問題がある。だが、それが誤解であることは説明すればすぐに分かるはずの事実だ。しかし警備の衛士は尋問のコツを心得、言い逃れを封じられるべく言葉を重ねる。衛士の誤解を解くべく言葉を返しながら、主人公はずるずると後退し、身動きができなくなる。我が身の不甲斐なさを見ると、齒ぎしりするような切なさがある。

もしここで初めから衛士の指示に従っていたとしたら、主人公は一の鳥居の脇から右に折れて川岸の小橋を渡り、五十鈴川の右岸を遡上して「僧尼礼拝所」から神殿を遙拝することになる。だが、厳しい応酬のゆえか、彼はその場から直ちに退去することを指示された。かくして彼は憤懣を抱えたまま外宮に向かって歩き始めた。そのうちに日が暮れ、夕闇に包まれる頃に、彼は外宮の一の鳥居付近にたどり着いた。

折から参道の周辺には灯明がともっている。人影は疎らで、昼間の喧噪が嘘のように静まっている。一の鳥居を見上げると、月明かりのない晦日の夜空を揺さぶるように、梢を鳴らして青嵐が吹き抜けてゆく。その青嵐に、無知の眠りを覚まされた西行法師のように（注4）、彼の耳にも無上の松風が鳴り響くごとく「ふかき心」が沸き起こるのである。

今は貞享元年八月晦日の夜、暗い虚空に嵐気はみなぎり、千古の神木は枝を鳴らして青嵐の時を迎える。本来なら「聴け、厳かに響くこの無上の時の足音を」、とでも言うべき至福の時である。

こうして文脈に即して「ふかき心」の内実を探ると、「画卷本」では「ふかき心」の内実が整理され、分かりやすく書き直された。鬱積した憤懣を抱えたまま外宮に向かって歩き始めた主人公の心模様を、先ず初めに文脈の面に持ち出すことで、この憤懣は表層の感情になった。そうして、その表層の感情を押し破つて湧き上がる「ふかき心」は、憤懣とは別の感情と指定された。しかもそれは、伊勢神宮の無上の松風に共感する心情（注5）、すなわち神意に感応する「ふかき信仰心」として湧き上がる感情となったのである。

三、詞書の修正

さて、ここに言う「みそか月なし千とせの杉を抱あらし」〔野ざらし紀行画卷〕のような、一句の中に視覚・触覚・触覚が共存する表現を「共感覚的表現」という（注6）。その共感覚的表現は、「海くれて鴨のこゑほのかに白し」「草枕犬も時雨ゝかよるのこゑ」（以上、野ざらし紀行）のように、鳥獣の鳴き声を記号としてではなく、実在する「モノ」として顕在化する表現のあり様を言う。これが身に付いた共感覚素質者にあつては、一つの刺激を引き金に、視覚・聴覚・触覚など、各感覚が一斉に起動して、実在に近いリアルな対象の再現が可能になるという。この共感覚的表現が芭蕉的表現であることに最初に気付いたのは稲田利徳氏だが（注7）、発句の表現分析を主とした論考だったため、その共感覚的表現が主人公の心性を造形する表現技法であることには言及しな

った。すなわち伊勢参宮記に見るように、松尾芭蕉が主人公の心性を造形することで、主人公の人物を造形しようと計った点が見過ごされたのである。そしてその芭蕉の文学的もくろみから言えば、料紙A（伊勢参宮の詞書き）と料紙D・E（伊勢参宮の絵）とを直接することにはまことに深い理由がある。

だが、思案の末に、松尾芭蕉は料紙Aと料紙D・Eとを直接接続する構想を放棄し、料紙A、料紙B（西行谷・蝶女の茶店・閑人の茅舎の詞書）、料紙D・Eの順に料紙を接続した。この接続によって、伊勢参宮記の焦点は「参拝禁止事件」から外れた。が、なにを焦点とするかは、その後日の出来事の中から読者が捜さなければならなくなった。その後日の出来事とは、以下のような事実を言う。

（西行谷訪問）

西行谷の麓に流あり。をんなどもの芋あらふを見るに

芋洗ふ女西行ならば哥よまむ

（蝶女の茶店）

其日のかへさ、ある茶店に立寄けるに、てふと云けるをんな「あが名に発句せよ」と云て、白ききぬ出しけるに書付侍る。

蘭の香や蝶の翼にたき物す

閑人の茅舎をとひて

萬植て竹四五本のあらし哉（『野ざらし紀行画卷』）

主人公が参拝禁止に遭遇しながら、西行法師にならつて「ふか

き心」を起こしたのは八月三十日のことである（注8）。主人公は、おそらく翌日には、五十鈴川の下流にある西行法師、結庵の地を訪ねて芋洗う女に遭遇しただろう。芋洗う女達よ、ここに水を汲んだ西行法師がその様を見たなら、かならず一首を献呈したに相違ない、という言葉によるモーションである。難波の江口の里で遊女に好意を求めた西行法師の故事に倣った「西行もどき」だが、もちろん、相手は句文の応酬を心得た遊女ではない。五十鈴川の川岸で芋を洗う近所の農婦である。この発句に返句が届くはずはなかった。

しかし、不本意な出会いだけが続く訳ではない。西行谷からの帰途、さる茶店に立ち寄って茶を所望すると、世間話のついでに句作りのたしなみが話題となり、我が名を名乗るはめとなった。女主人は、それならば「あが名に発句せよ」と云て、さつさと「白き衣」を差し出した。まるで江口の里の遊女に再会したような幸運の到来である。有頂天になった彼は、つい舞い上がって、「お蝶さんの衣は、蝶の翼。蘭の香りがたきしめられておりますぞ」と有頂天の一句を献呈した。

この喜劇的な脈絡を確認した後に、松尾芭蕉は伊勢神宮を描いた料紙D・Eの右端をいったん剥離し、そこに芋洗う女を描いた料紙Cを挿入した。この料紙Cの挿入によって、彼は、次の四つの事実を補強した。

一、伊勢参宮記の焦点を「参拝禁止事件」から芋洗う女に対する発句の贈呈に移した。

二、芋洗う女に発句を贈呈する行為に焦点を当てることで、『西行物語』を踏まえて展開する「西行もどき」の文脈を生成した。

三、「西行もどき」の文脈の上に置くことで、先の参拝禁止事件を、衛士の審問にうろたえ、失言を繰り返す滑稽な心模様の叙述とした。

四、芋洗う女に詩句を送る「西行もどき」の文脈の次に、蝶女の懸望に歯の浮くような美辞麗句を献呈する喜劇の文脈を生成した。

四、メディアの制約

ところで次には、「画卷本」で起きた詞書の修正以後の、本文の修正について検討を加えたい。ただしそれには予め一つの常識を除去しておかなければならない。

松葉屋風瀑が伊勢に有けるを尋音信て十日計足をとむ。
たすねおとすれ ばかり

暮て外宮に詣侍りけるに、一の鳥居の陰ほのぐらく、御燈処々に見えて、また上もなき峯の松風身にしむはかりふかき心を取り
みあむ

して

みそか月なし千とせの杉を抱あらし
ダツ

腰間に寸鉄を不帯。襟に一囊を懸て手に十八の珠を携ふ。
こま

僧に似て塵あり。俗に似て髪なし。我僧にあらずといへども
ちり
鬘なきものは浮屠の属にたぐへて神前に入り・をゆるさず。

〔泊船本』『野ざらし紀行』

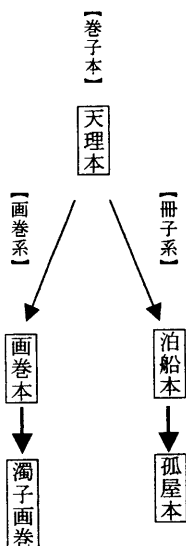
この「泊船本」本文を、『野ざらし紀行』の諸本の系統序列の中に置き直してみると、次のようになる。

- 一 天理本『野ざらし紀行』 詞書は天理本型
- 二 泊船本『野ざらし紀行』 詞書は天理本型
- 三 孤屋本『野ざらし紀行』 詞書は画巻本型
- 四 画巻本『野ざらし紀行』 詞書は画巻本型
- 五 濁子本『野ざらし紀行』 詞書は画巻本型

〔改版野ざらし紀行・鹿島詣・弥吉普一他著、明玄書房、昭和53年刊53頁〕

このように弥吉普一氏が設定した『野ざらし紀行』の系統序列に従えば、「泊船本」は第二稿になり、第四稿（画巻本）以後に起きた本文の訂正とは考えがたい。また第四稿（画巻本）で絵が添えられる以前、すでに第三稿（孤屋本）で詞書は画巻本型に書換えられている。つまり、「画巻本」の絵は、第三稿の詞書修正後に、その修正を踏まえて追加されたことになる。この立場に立つなら、先に検討したように絵と詞書とを一对の修正と見なす必要もないのである。

しかし、調べ直してみると、画巻系の『野ざらし紀行』と書物系の『野ざらし紀行』とを一系列に繋いでいた第三稿（孤屋本）は、後人（恐らくは森川許六）の手になる校本だった。また無理に第二稿と見なされてきた「泊船本」は、元禄七年に京都で伊藤風国に授与された完成稿だった。実のところこの系統序列は、下図のように修正する必要があった（注9）。



そもそも『野ざらし紀行』は一系列で直線状に推敲された作品ではなかったのである。

ちなみにこれを強いて時系列に従って並べると、次のようになる。

- 一 天理本『野ざらし紀行』 詞書は天理本型
- 二 画巻本『野ざらし紀行』 詞書は画巻本型
- 三 濁子本『野ざらし紀行』 詞書は画巻本型
- 四 泊船本『野ざらし紀行』 詞書は天理本型
- 五 孤屋本『野ざらし紀行』 詞書は画巻本型 後人の手による校本。

こうして系統序列を再構成すると、第二稿（画巻本）以後に新たに本文訂正が起きた事が分かるだろう。また第二稿（画巻本）で絵が添えられる以前に、詞書が画巻本型に書換えられた事実はない事も判明するだろう。つまり、「画巻本」の絵の添付と共に詞書の修正が起きた事が判然とするのである。そしてそれ以上に重要な事は、最終稿の「泊船本」で、詞書が天理本型に修正される事である。

ちなみに、この「泊船本」の伊勢参宮記でも、「画巻本」同様、

冒頭の一文が「松葉屋風瀑が伊勢に有けるを尋音信て十日計足をとどむ。暮て外宮に詣侍りけるに」とある。つまり「とどむ。」をもって一文を切っているのである。

「休むるほどに」（天理本）と続ける事で伊勢滞在と外宮参拝とを直結する「天理本」では、主人公が足の疲れを休めた後に、直ちに伊勢の外宮に参拝するとの、読者の誤解が生じる。「とどむ。」の本文を最初に採用した「画卷本」の修正箇所が「泊船本」に受け継がれたのは、「泊船本」が「画卷本」の本文修正を踏まえて書かれたからである。

ところで、画卷を読む読者たちは、絵巻物ならではの手順に従って巻物を読み進む。彼らは巻子を広げると、右手で巻き取り、左手で送り出しながら読み進む、絵の箇所で立ち止まる。立ち止まった後は、詞書の中の事実関係を絵の上に投影する。その事実関係をアウトラインとして、絵を読むためである。時にはもう一度、前書に帰って、絵の出来事を詞書によって確認する。

画卷における「絵」は主役である。読者は必ずその絵に注目し、そこに描かれた出来事をアウトラインとして、詞書を読み返す。その行為は、「絵」の細部を読み込むことにも通じる。その読み込みを通じて、画面に物語が注ぎ込まれ、登場人物の内面が現れたときに、画卷は読了となる。

画卷は本来視覚的なメディアである。絵を用いて物語の現場を描く事は容易ながら、事実経過や心理経過は描きにくい。強いそれをやるなら、発句に向かって収斂する文脈を単純化し、詞書

の中に直に主人公の「一念一動」を書き込まなければならない。そのときそこに描かれる登場人物の内面性は、画卷という媒体の特性に従ってシンプルに再構成される。そうでなければ、それらは簡単に読み飛ばされてしまう。画卷を読み進む読者の注意が、詞書と絵とを往復するからである。その往復の過程で、読者の注意は、詞書の中から視覚的な事実を適宜に拾い上げて文脈を形成する。共起する感覚、反響し合う音表象、相互に映発する心象、すなわち芭蕉が言う「一念一動」を、文脈の上に立ち止まって吟味する事は、画卷の読者には、困難な作業になるのである。

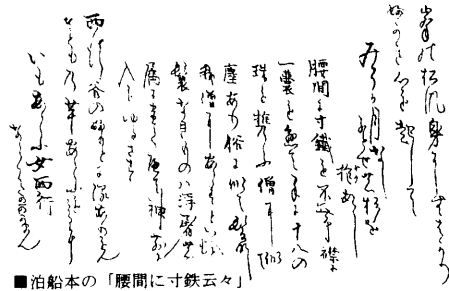
五、再修正される本文

繰り返して言うが、ここで重要な事は、最終稿である「泊船本」で、伊勢参宮記の詞書が天理本型に修正された事である。絵のないテキストである「泊船本」において、詞書が元の形に戻ったときに、それが文字メディアの特徴を生かす表現行為であることを承知する必要がある。

先にも述べたように、絵のないテキストに当たる「天理本」では、伊勢到着後、数日を経た主人公がまず伊勢の外宮に参拝する。初めに外宮、次に内宮を参拝する参拝習慣だった当時、読者はこれを普通の参拝行動として受け入れるだろう。

しかし、それでは読解の上に不都合が起こる。「腰間に寸鉄を不帯。」以下、参拝禁止に伴う主人公の憤懣の原因が意味不明となるからである。そこで最終稿の「泊船本」では、まず前書が「松葉

屋風瀑が伊勢に有けるを尋音信て十日計足をとどむ。」(泊船本)と修正された。主人公が足の疲れを休めた後に、直ちに伊勢の外宮に参拝するとの誤解を懸念しての修正である。



■泊船本の「腰間に寸鉄云々」

言い換えれば主人公の「憤懣」によって補完されることで、発句の句意は、当初そうだったように天照大御神のご威光が消えた神域の不穏な空模様を描いて、主人公の嘆きを吐露する句意に替わるのである。

ただしそのとき、身に滲むように吹き渡った「峯の松風」が『

次にもう一つ、顕著な修正が

行われた。「腰間に寸鉄をおびず」以下、参拝禁止の憤懣を綴る「内言叙述」を上図の通り発句の後に移動したのである。しかも参拝禁止の憤懣を綴る「内言叙述」は、文字を細め、字間

と行間とを狭めて発句の詠出に関わる「補注」(注10)の書式で書かれている。すなわち、発句「みそか月なし千とせの杉を抱あらし」は、この補注の語句に従って「ああ、そういうことだったのか」と謎解きされる句に替わるのである。この補注、

西行物語』を踏まえることは承知しておく必要がある。その物語の西行法師が外宮ではなく内宮で禁足されたこと、また憤懣を抱えて外宮に到着した主人公が、「峯の松風」に遭遇した事も踏まえておく必要がある。激しい落胆の後に、大御神の到来を告げる峯の松風に触れて正覚する西行法師の健やかな心模様を裏打ちとして、この本文を読解する必要があるからである。この健やかな西行法師の悟りの文脈で主人公の「ふかき心」を解するか、そのパロディーとして、主人公の悲憤慷慨を読むかで、解釈は分かれてくる。というより、この両義的な文章ではその二つは重層し、一方が動けば他方が誘発される仕組みで繋がっている。

発句の後に配置されたこの「心内語」が、発句の詠出を契機に引き起された心裏の「フラッシュバック」を再現するものであることはすでに述べた。かつて深く刻印された出来事が、今、目の前にあることとして再現されるせいで、そのロケーションも、時制も因果関係も、今、現に経験する新しい出来事として、現在形で再現される。私たちはそれを止める事は出来ないし、それを過去の出来事としてエピソードのコレクションに繰り入れることも出来ない。そのような切迫した感情こそ松尾芭蕉が言う「一念一動」の典型なのである。

恐らく最終稿で、松尾芭蕉が「天理本」型の内言叙述を復活する理由はここにある。すなわち神霊の威徳に感嘆する心の隙間から、禁足を嘆く憤懣の渦巻きが沸き起こる心模様こそ、彼ら「元禄人」の人情の真実なのである。

かくして、『野ざらし紀行』の中で内言を綴る松尾芭蕉が、すでに処女紀行文において、脳裏を通過する一過性の「一念一動」を注意深く再生する作家である事が判明した。彼が何よりも深く「心象」に執着し、思いを凝らす思索家だったことは、『三冊子』（服部士芳著）の以下の叙述によつて明らかである。いわく「物のみへたる光、いまだ心にきへざる中にいひとむべし」、「ものをみて、取（る）所を心に留て不消、書（き）写して静に句すべし」、「つね（に）勤て心の位を得て、感ずるものうごくやいなや句と成る」などなど。これらは、松尾芭蕉自身が「共感覚」素質者だから言えたと事だろうか。

六、終わりに

以上、『野ざらし紀行画巻』所収「伊勢参宮記」の本文並びに絵の貼り足しの動機と経過とを分析すること、で、『野ざらし紀行』の人物造形法について考察した。

その考察を通じて見えてきた事実は、次の五つになる。一に、『野ざらし紀行画巻』伊勢参宮記の原型は、料紙A（参拝禁止を描いた詞書）と料紙D・E（伊勢内宮・外宮を描いた絵）とで構成されていたこと。二に、その構想が破棄され、料紙A、料紙B（西行谷訪問、蝶女の茶店、閑人の茅舎の詞書）、料紙D・E（伊勢内宮・外宮の絵）の順に配置されたこと。三に、こうして出来上がった伊勢参宮記の詞書と絵とは、後にもう一度切開され、現行通り料紙Bの後に料紙C（芋洗う女の絵）が挿入された事。四に、

その「芋洗う女」が新規に挿入されることで、伊勢神宮参拝、西行谷訪問と続けざまに落胆した主人公が蝶女の茶店で、心憎い主の接待に舞い上がるという喜劇的な文脈が浮上すること。五に、しかし最終稿において、本文は再度、「一念一動」を記述する天理本型に回帰したことである。

なお最後に、これを「一念一動」を表現する内言叙述の視点から要約すると、ここには内言を使つて達成された心^{メンタリティ}性の表現がある。またその心性の発露として「西行もどき」という喜劇の物語が生成された。心底では「西行写し」、傍目には「西行もどき」にすぎない主人公の言動が両義的な文脈を生み出す喜劇の技法（注11）である。

当然、こうして出来た『野ざらし紀行』は、誰もが素朴な読み方で理解できる作品とは言にくい。これらの技法に従つて本文を読み解く者だけが、この作品を理解する者となるのではあるまいか。

注1、芭蕉自筆画巻。和田御雲氏蔵。文中の（髻なきもの）は同じく画巻系の『濁子清書画巻』によつて補った。冒頭に引用した写真では、発句「芋洗ふ」の右側にも切線が見えるが、その切線は『芭蕉全図譜』（岩波書店刊）の写真編集時に伶俐な刃物で付けられた切線で、今回の芭蕉による切り接ぎに関わるものではない。ルビは筆者。

注2、心理学用語。過去の出来事をあたかも再体験するように想起する事

をさす。「過去の出来事を過去のものとしてではなく、現在進行中の出来事のように感じることや、普通に過去の経験を想起する場合とは異なって、急に想起されることに特徴がある。」『心理学辞典』中島義明他編、有斐閣一九九九年初版。該当する本文は、そのフランチュバックを生るママで再現した文体を保っている。

注3、『西行物語』の本文はテキストによって語句が相違する。ここでは『続群書類従第三十二輯上』所収本文から引用する。

注4、注3の『西行物語』には、「いがきの松の本にたちよれば、ちとせのみどり身にしてみて、ねぶりをさまして、おなじ空行（く）月ぞかし。」とあり、この「ねぶりをさまし」は覚醒する事、悟りを得る事を意味する。

注5、この深い感応に際して複数の感覚器官が共起する状態を「共感覚」と言う（『心理学辞典』中島義明他編。有斐閣刊。二〇〇四年、初版九刷）。

注6、複数の感覚共起が顕わな言語表現を「共感覚的表現」という。「共感覚の特徴は鮮明で現実的」な点にあり、「そのあらわれ方は個人内で固定しており、美を感じ、感動的であるケースもある」「女性や芸術家に多く、家族性もあることが知られている。」（『新編感覚・知覚』ドブックPart2、大山正他編、誠真書房刊、二〇〇七年）。

注7、「芭蕉発句の共感覚的表現の分析」（稲田利徳『文学研究』33号、1971）が該当する論文である。主として発句を取り上げた論文である制約もあり、紀行文における語り手の心性を造形する機能を持った表現技法であるとの指摘はない。

注8、この貞享元年⁽¹⁶⁸⁴⁾に発行された新暦（貞享暦）によると、八月は二九日までで、三〇日はない。ただし主人公が「みそか月なし」と詠唱しているので、取り敢えず三〇日と日にちを指定した。実際は九月一日のことか。

注9、拙稿「誤解された『野ざらし紀行』」（『日本文学』327号、昭和五五年九月）。「続誤解された『野ざらし紀行』」（『日本文学』333号、昭和五七年一〇月）でこの点を指摘した。後に、拙著『松尾芭蕉の1200日』（三重学術出版会、平成7年3月刊）第三章2「滑稽な主人公」でこの論旨を補足した。

注10、治船本『野ざらし紀行』では、発句の後ろに後書を持つ章段が他に二章ある。そのいずれもが小文字で字間・行間を詰めた補注の書式で書かれている。

注11、『野ざらし紀行』の主人公は、旅程のはかどりと共に自ら「西行もどき」を対象化するようになる。吉野山西行庵訪問以後、「西行写し」の文法が身に付く事で、両義的な喜劇の文脈は目立たなくなる。またその点で、伊勢における西行谷探訪と吉野山西行庵訪問とは、対照を成すべく配置されている。

〔濱森太郎 はま・もりたろう 本学教員〕