

うるのである。

このような背景を念頭に置き、第二部では、あたらしいポルトガルのポエジーからパウリズモへと進展したペソア思索がこの詩人の総括的思考である感覚主義へとどのような変遷を経て辿りついたのか、そしてこの感覚主義がさらにどのように変容進展したのかを分析していくこととする。

第一章 感覚のポエジーの生成

1. 〈交差主義〉と「斜の雨」－〈パウリズモ〉と〈感覚主義〉を結ぶ理路

1912年に著した「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿の思索を皮切りに「黄昏の痕跡」の詩に同論考を昇華させ、その文学理論パウリズモによってあらたな文学的地平をポルトガル文学に広げるに至ったペソアは、この一連の思考にあらたな諸要素を追加し、理論的進展をおこなう。その第一の進展が〈交差主義 *Interseccionismo*〉であった。

ペソアによれば、この交差主義は、一方で「あたらしいジャンルのパウリズモ」³²⁵の体を為す文学理論であり、また一方でキュビズムと未来主義の思考と美学に影響を受けて着想、理論化されている。ペソアがキュビズムを知るきっかけとなったのがマリオ・デ・サー＝カルネイロからの紹介によるものであることはすでに確認したが、そのカルネイロは1914年2月2日付けの書簡のなかでこの交差主義を「重大なものとしてのパウリズモ」と述べ³²⁶、これをパウリズモの進展形態と認識している。

ペソアとカルネイロは、パウリズモを思索した際に具体化することの叶わなかった文学理論に基づく雑誌編纂を、交差主義に係るアンソロジーの刊行というかたちで具体化するよう試みている。結局、この構想も具体化することはなかったが、このアンソロジー編纂計画においてペソアとカルネイロはポルトガルの詩人アルマンド・コルテス・ロドリゲスに詩作の依頼をおこなっており³²⁷、1914年10月4日の同詩人宛ての書簡においてペソアは「社会的にもパウリズモ的にも、まだまだ子どもだから、フェーロやモウラオンなどをこのアンソロジーに含めないことにした」³²⁸と綴っている。ここに名前を列挙されたのは、おそらく、『オルフェウ』の編集者のひとりであった詩人のアントニオ・フェーロ(1895-1956)³²⁹等のことだと思われるが、ここで「パウリズモ的に」という訳語を充てた *paucicamente* という副詞語は詩「沼地」にあらわれた *Paus de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...* の *Paus* を副詞化したペソアの造語である。この「パウリズモ的に」という副詞が

³²⁵ Ca: 124.

³²⁶ DFP: 363.

³²⁷ Ca: 126. 興味深いことに、この書簡のなかで示された同アンソロジーの目次では「斜の雨」の作者としてアルヴァロ・デ・カンポスの名が記されている。

³²⁸ *ibidem*, 127.

³²⁹ アントニオ・フェーロは、詩人、雑誌編集者という肩書だけでなく、ジャーナリスト、政治家、国家宣伝局長官等の職務にも従事した。

交差主義のアンソロジー案にあらわれるのは、パウリズモと交差主義とが地続きの文学理論であるからにほかならない。

のちに見る交差主義の詩的昇華である「斜の雨」に綴られた詩法をジャシント・ド・ブラド・コエリョは「未来派絵画のダイナミックな重ね合わせに一致するモダニズムの典型的なプロセス」³³⁰であると述べている。このことからサウドジズモ所属期のペソアと「斜の雨」を綴ったペソアとのあいだにこの詩人の思想やポエジーの切断を見て取る者がいないわけではない。だがここに切断を見る者は、交差主義がキュビズムおよび未来主義と影響関係にあったとしても、これらの思考の亜流でないことに留意しなくてはならない。

ペソアは、「感覚主義宣言 *Manifesto do Sensacionismo*」(執筆年不明)のなかでつぎのようにこの文学理論を定義付けている。

芸術とはなにか。—もろもろの対象を介して、その外的事象だけでなく、われわれの思考と精神構造を理解しながら—諸対象から可能な限り正確で明瞭な概念を示す試みである。

感覚はふたつの要素から構成されるのであり、対象と文字通りの感覚である。人間の行為のすべては絶対的なもの *absoluto* の探求にある。科学は絶対的な「対象」*Objecto absoluto*—つまり、その対象についてのわれわれの感覚からは可能な限り独立した対象を探求する。芸術は絶対的な「感覚」*Sensação absoluta*—つまりこの対象からはできる限り独立した感覚を探求する。哲学(すなわち、形而上学)は「主観 *Sujeito*」[感覚]と「客観 *Objecto*」との絶対的な関係を追求する。

しかし、「芸術」は完全に「感覚」を追い求めることである。だがこの感覚は、すでに見たように、感覚される「対象」および文字通りの「感覚」から構成される。

対象そのものと「対象」との交差：キュビズム(すなわち、同じ「対象」のさまざまな側面の相互の交差)

想起される対象の諸観念と「対象」との交差：未来主義

対象についてのわれわれの感覚と「対象」との交差：交差主義、厳密に言えば、われわれの交差主義³³¹

この執筆年不明の宣言が定めるのは、交差主義が「対象そのものと『対象』との交差(対象物の相互的な要素の交差)」であるキュビズムや「想起される対象の諸観念と『対象』と

³³⁰ Coelho (b): 429.

³³¹ PI: 266, SOI: 122.

の交差を意図する」未来主義と異なる、『対象』についてのわれわれの感覚と『対象』との交差から成り立つ理論であり、その把握の方途がキュビズムおよび未来主義の認識の範疇に終始するものではないということである。

この異同に関して、『フェルナンド・ペソアについての研究 *Estudos sobre Fernando Pessoa*』の著者ゲオルグ・ルドルフォ・リンドは以下のように述べる。

キュビズムの画家たちが求めたものが可視の、隠された、対象のさまざまな様相を同時に表現することであったことを思い起こせば、交差主義がキュビズムの技法と関係ないことがわれわれには容易に理解できる。(交差主義の) 相違する様相の交差のプロセスはキュビズムから派生したものでもなければ、当然のことながら、キュビズムに結びつくものでもない³³²。

いささか過度な言い方ではあるものの、リンドの規定する交差主義とキュビズムのあいだの相違はペソアの述べた対象認識の方途の差異を前提としている。ペソアにとってキュビズムが措定する対象間関係は一方的認識に基づいているが、交差主義が対象を認識するのは認識者の感覚を介してであり、この感覚はすでに主観と客観とを含みもっている。このことについては、ペソアがロンドンの出版社ポエトリーブックショップのハロルド・モンロー宛ての書簡のなかで交差主義の目的を「客観的かつ主観的なイメージの心的同時性を交差し記録する」³³³と綴っていることから理解される。

他方、異名カンポスはポルトガル紙『ディアリーオ・デ・ノティーシアス *Diário de Notícias*』の編集長宛てに送ったマリオ・デ・サー＝カルネイロの批評に関する言及ではじまる書簡のなかで交差主義と未来主義とをつぎのように峻別する。

未来主義の主たる構えは「絶対的な客観性」であり、芸術からの、魂であるものすべて、情緒、感情、抒情性、要するに主観性であるものすべての排除である。未来主義はすぐれてダイナミックで分析的である。だが交差主義〔これはポルトガルの運動の名称である〕の特徴をあらわすものがあるとすれば、それは極端な主観性、極限まで高められた総合、静態的 *estático* 態度の誇張である (1915年6月4日)³³⁴。

カンポスにとって、未来主義は「絶対的な客観性」を有する理論であり、芸術からの、魂、情緒、情動、抒情性、主観性すべての排除とダイナミックで分析的、つまり緻密で客観的な性質を有する。一方、交差主義はきわめて「静態」であり、その芸術性や美学のなかに主観性を有し、魂、情緒、情動、抒情性を備える理論として理解されている。

とは言うものの、ペソアにとって交差主義と未来主義とは対置される理論とはみなさ

³³² Lind: 64-65.

³³³ Ca: 194.

³³⁴ PIA: 413.

れていない。それはペソアが交差主義を「ほとんど未来主義」³³⁵な文学的態度であると規定していることからわかる。

ペソアは、交差主義を主観性にのみ依拠し、客観性を否定すべき要素とするのではない。ペソアが交差主義を介して成立させようと試みたのは客観性と主観性の交差の試みである。

このことについてはカンポスの別の言及を介して確認できるだろう。

フェルナンド・ペソアの作品でもっとも称賛すべき作品はこの 6 つの詩篇のまとめ、この「斜の雨」である。(…) これら 6 つの詩篇のなかでは、魂の状態が同時にふたつ存在し、別個の主観と客観が交差し分離し、はっきりと区別できる実在と非実在が混在している。フェルナンド・ペソアはこの詩篇のなかに魂そのものの真なる写真 *photographia* をつくりだしたのである。ペソアは、ある瞬間、ただひとつの瞬間に、それ以前にもったことはなくふたたびもつことの叶わない、現にいまもっていない、魂の特性を獲得したのである³³⁶。

カンポスは、詩「斜の雨」をふたつ存在する魂の状態、さまざまな主観と客観の交差と分離、実在と非実在の混在の瞬間的な描写によって特徴づける。こう特徴付けられた「斜の雨」をカンポスがペソアの「作品でもっとも称賛すべき」ものと判断するのは、捉え損なったら二度と手にすることの叶わない、ただひとつの瞬間の真なる再現である「写真 *photographia*」をペソアがつくりだすからである。

ぼくの果てなき港の夢はこの光景を通り過ぎる
花々の色が大きな船の帆を思わせる
大きな船が埠頭から離れる
陽光に照らされた古木の輪郭をかたちとった影を水面のうえにこすりながら...

ぼくの夢見る港は暗く淡く、
そしてこの光景はこちら側からは陽光で満ちている...
だけれどぼくの精神のなかではこの日の陽光は暗い港だ
そして港を離れた船は陽光に照らされたこれらの木々だ...

二重に解き放たれ、ぼくはその光景から下方に思いをはせる
埠頭の輪郭の影は晴れて穏やかな道だ
壁のようにそびえ立つ

³³⁵ *ibidem*, 191.

³³⁶ OAM: 120.

そして船は木々の幹のなかを通っていく
垂直水平に
そして一枚いちまいの葉で水面にもやい綱を下ろす

自分を夢見ているのが誰なのかぼくにはわからない...
不意に港の海水のすべてが透きとおり
ぼくはそこに広げられた巨大な図のようなその奥底に見る、
この光景のすべてを、立ち並ぶ木々を、あの港に焼けつく道を

港よりも古いナウ船の影が通り過ぎる
ぼくの港の夢とぼくがこの光景を見ていることとのあいだを
そしてぼくのそばに近づき、そしてぼくの内側に入り
そしてぼくの魂の向こう側へ通り過ぎる...

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa

Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem

E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,

E passa para o outro lado da minha alma...

6つの詩から成る「斜の雨」の冒頭の詩篇「斜の雨 I」にある第一詩節のなかにはすでにふたつの対照面が並列されている。一方で、「この光景」-「果てなき港」、「花々」-「大きな船の帆」、「日に照らされた古木」-「暗い港」といった地上と海上とに分類しうる面に属する語群があらわす対照性は、この詩が有する実在的な面と非実在的な面を示しており、またこの対照性は外的な実在的世界のあり様と非実在面で内的な詩人の精神状態双方へのペソアのまなざしをあらわしていると考えられる。他方で、詩人がまなざしを向ける地上すなわち実在の在り様は陽光に充ち溢れ、海上つまり非実在の精神状態は暗く、暗澹なものとなっている。ペソアは、この詩のなかに主観的かつ客観的なふたつの面をつくりだし、これらの詩節においてこのふたつの面を並列させ交差させている。

ペソアはだがすぐに、第二節途中、この並列されたふたつの面の対照関係を解き、ひとつの面に交差させることを試みる。

だけれどぼくの精神のなかではこの日の陽光は暗い港だ
そして港を離れた船は陽光に照らされたこれらの木々だ...

Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio

E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

この詩節において、実在をあらわす「陽光」および「陽光に照らされた」「木々」と非実在をあらわす「暗い港」および「港を離れた船」という対照要素を継続的にもちつつも、これらは「ぼくの精神」というひとつの面に置かれ、交差されている。

二重に解き放たれ、ぼくはその光景から下方に思いをはせる
埠頭の輪郭の影は晴れて穏やかな道だ
壁のようにそびえ立つ
そして船は木々の幹のなかを通っていく
垂直水平に
そして一枚いちまいの葉で水面にもやい綱を下ろす

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...

O vulto do cais é a estrada nítida e calma

Que se levanta e se ergue como um muro,

E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

さらに、第三節の第一連の「二重に解き放たれて」という詩節を契機に、詩人は「下方に思いをはせ」、「埠頭の輪郭の影は晴れて穏やかな道だ」、「船は木々の幹のなかを歩いていく」、「一枚いちまいの葉で水面にもやい綱を下ろす」といった詩節を列挙しながら、ふたつの対照面をひとつの面に重ね合わせ交差させ続ける。ただこれらのふたつの面の交差には垂直と並行の交差の性質が布置され、その垂直かつ並行的な溶解と交差をも示している。

この溶解と交差はだが、第四節において異なる様相を呈する。それまでの描写ではふたつの面は対照的な並列から垂直的かつ並行的な面であるひとつの面のなかへの交差を経るが、第四節「自分を夢見ているのが誰なのかぼくにはわからない」という詩節以降、実在と非実在とが相互侵入をはじめめる。

自分を夢見ているのが誰なのかぼくにはわからない...
不意に港の海水のすべてが透きとおり
ぼくはそこに広げられた巨大な図のようなその奥底に見る、
この光景のすべてを、立ち並ぶ木々を、あの港に焼けつく道を

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em aquele porto,

第四節において、詩人は「自分を夢見ているのが誰なのかぼくにはわからない」という混乱状態のなか非実在面を示す「港の海水」のなかに実在面に属した「木々」、「光景」を見出す。ここにはすでに非実在と実在のふたつの面の並列も垂直的かつ並行的な交差もなく、実在面に属する「光景」や「木」が非実在を示す「海水」の「奥底に見」られる非実在の想像の事物（事象）として示されている。このように、ここには非実在と実在との溶解あるいは非実在的実在もしくは実在的非実在の面が描写されている。

港よりも古いナウ船の影が通り過ぎる
ぼくの港の夢とぼくがこの光景を見ていることとのあいだを
そしてぼくのそばに近づき、そしてぼくの内側に入り
そしてぼくの魂の向こう側へ通り過ぎる...

E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
 Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
 E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
 E passa para o outro lado da minha alma...

第四詩節の實在と非實在の溶解は、第五詩節においても継続されるが、その溶解においてはもはや地上と海上、實在と非實在あるいは詩人の實在世界の在り様と自己の精神状態へのまなざしといった分類によって詩節の語を分類することはできなくなる。というのは、「港」や「光景」といった対象を示す語は、すでに實在と非實在の両面のどちらの要素をあらわす語としてのその対照性を曖昧なものとし、あるいはそれを超え出たものとして布置されているからである。

ここまで見たきたように、「斜の雨 I」の諸詩節に確認されるのは、外と内、客観と主観、實在と非實在のふたつ対照事象の並列、重なり、垂直的かつ並行的重ね合わせ、結合そして溶解という諸々の交差であり、その交差は複層的である。

この交差の方途の試みはまた、「斜の雨 I」詩篇だけでなく、その他の「斜の雨」の詩節においても繰り返される。たとえば、「斜の雨 II」では「雨（風、水、etc.）」と「教会（蠟燭、祭壇、聖歌隊の歌、etc.）」等の語群が対照事項の多面的かつ多層的な交差面をつくりだしている。同様に、「斜の雨 III」では「紙（手、etc.）」と「エジプト（スフィンクス、ピラミッド、etc.）」、「斜の雨 IV」では「部屋（沈黙、光、窓、夜、etc.）」と「外（タンバリン、アンダルシア、ダンス、春の夜、etc.）」、「斜の雨 V」では「外（太陽の旋回、馬、市、喧噪）」と「ぼくの内心（木、石、山、光、巨石、etc.）」、「斜の雨 VI」では「指揮者（指揮棒、音楽、劇場、オーケストラ、etc.）」と「幼少期（家の塀、ボール、犬、馬、店の男、etc.）」という具合にすべての詩篇が対照事項として設定された語群によって多重多層に交差をうみだしている。

「斜の雨」に描写される対照事象の諸々の交差は、カンポスの先の言葉を考えれば、未来主義およびキュビズムにより展望される対象への観点とは異なる観点を前提に構築され、客観的で動的であるだけでなく、主観的で静態な様態を併せもち、これらの諸要素が「斜の雨」のなかでさまざまな交差の様態をとってあらわれている。

ここまで見たように、「詩のなかで現在の光景と不在の風景、現時点と過去、實在と夢」³³⁷といったさまざまな面を交差させるのが「斜の雨」の大きな特徴的様態となっているが、この詩に展開された様態は交差主義とパウリズモとの相違をも示している。これらの理論の基部では二元論的な対照事象をその二元性を損なうことなく一元論的に還元する詩法を共有しているが、パウリズモが二元性をひとつの次元に二元性を保ったまま溶解する様態であったのにたいし、交差主義は、「異なる、そうでなければ対置さえする諸々の實在性の

³³⁷ Coelho (b): 429.

重なりあるいは交わりを」³³⁸要請し、「状況の諸断片、環境のもろもろの知覚形体を想像とフレーズを以て交わせ」³³⁹、複数の二元性を一元的に並置させ、対置させ、重ね合わせている。

「斜の雨」に展開されたこの様態に関連する言及が、ペソアなのか異名の誰かなのか定かではない、執筆者も執筆年も不明の覚書のなかにある。

1. ぼくらのなかの精神活動の瞬間すべてにおいて二重の知覚現象が発生する。ぼくらは魂の状態の意識を有すると同時に、自分たちのまえの外部、なんらかの光景に向かうわれわれの感覚器官を作用させ、(...) 知覚の特定の瞬間に外的世界をかたちづくるものすべてを光景によって理解する。
2. 魂の状態のすべてはひとつの光景である。つまり、魂の状態のすべてはある光景によって表象しうるだけでなく、真に光景なのである。ぼくらのなかにはおのれの物理的生活を揺り動かす内的空間がある。悲しみはぼくらの奥底の死の湖であり、喜びはぼくらの精神のなかの陽光の一日である。そして一たとえ魂の状態のすべてがひとつの光景だと認めたくなくとも一魂の状態のすべてはひとつの光景によって表象しうるということは少なくとも認められうる。「ぼくの思考に陽光がさす」とぼくが言ったとして、誰もぼくの思考が悲しんでいるとは思わないだろう。
3. このように、ぼくらはおのれのなかに外部および自らの精神の意識を有し、そしてぼくらの意識は光景であるからして、ぼくらはふたつの光景の意識を同時に有していることになる。これらの光景は互いに拠り、相互浸透し、したがってぼくらの魂の状態は、これがなんであれ、ぼくらが見ている光景をわずかに許容し—陽光の一日にある悲しみの魂は雨の日ほど悲しいということはない—、そして、外在の光景もぼくらの魂の状態を許容する—いかなるときでも、とりわけ詩によって、「愛しき者の不在において陽光は輝かない」というような事象が言われることはあり、ほかのことも同様である。したがって実在性をうまく表象したいとする芸術（技法 *arte*）は内的光景と外的光景の同時の表象を通じてこれを表現しなければならない。この芸術はふたつの光景の交差を表現しようと努めるなければならないという結果となる。この芸術はふたつの光景であらねばならず、だがこの芸術は一魂の状態が光景であると認めたくなくとも一魂の状態〔純然たるまじりけのない情緒〕を外的光景とただただ交差させたいとすることを可能とするのである³⁴⁰。

ブラジルのペソア研究者マリア・アリエッテ・ガリョスによって1960年にはじめて公にされた、それぞれがばらばらに書かれていたこの覚書に規定された内容は、〈交差主義〉の規定に合致する。ペソアがこの覚書のなかで規定した、ふたつの光景の交差を可能と

³³⁸ Barreiro: 430.

³³⁹ *ibidem*, 430.

³⁴⁰ OP: 101./SOI: 122-123

する「芸術」は、「『対象』についてのわれわれの感覚と『対象』との交差」を実現する方途であり、「対象そのものと『対象』との交差（キュビズム）」の方途ではなく、また、たとえマリネッティの「未来派宣言」でもちいられた未来主義の鍵概念が上記の覚書に書かれてあるとしても、「想起される対象の諸観念と『対象』との交差（未来主義）」の方途でもない。ペソアにとって意識の「内的光景と外的光景の同時の表象」を求める「芸術」はキュビズムとも未来主義とも異なる術、つまり対象についての感覚（意識）を介して対象との交差を為す術である。

ペソアはこの術について別なふうにも規定している。1914年に書かれたと推測される覚書のなかでペソアは上記の説明と関連し合うかたちで交差主義の様態にさらなる言葉を加えている。

- a) そういうものと着想される魂の状態と光景の交差
- b) 夢想（夢）に在る魂の状態と光景の交差
- c) ある光景と（たとえば、《陽光の一日》の喜びというような—ある魂の状態から象徴される）異なる光景との交差
- d) 光景そのものと光景の交差、この光景を観想する者の魂の状態を光景のなかに分配する。たとえば、悲しみに満ちたままぼくがひとつの光景を観想する、この光景は喜びの事項と並行して悲しみの事項を有し、ぼくの精神は同時に悲しみの事項を選択する〔ある一定の悲しみの状態においてでもぼくの精神状態が喜びの事項を選択し得まることはあきらかだが、それはその表明にとって同じ結果となる〕。このようにぼくは光景についての悲しみの事項に過度の重要性を付与するのである、悲しみの事項は、その全部においてか、あるいは過度な事項の少ないその全体においてか、別の光景、実在の光景とひとつに重なり合った第二の光景のようなものをかたちづくるようになる。ここでのぼくの精神状態は、外的光景の混乱として感じられるために、内的な状態、内的な光景として感じ取られるのをやめる³⁴¹。

「対象についてのわれわれの感覚と『対象』との交差」の方途は、人間の感覚器官によって受容される対象と対象そのものの交差により果たされる。この交差によってつくられる次元は、感覚される対象と対象そのものが重なり合うことによってそれらとは別の次元を生成する。そして、その次元においてこれらふたつの対象は、相互に不可分な関係に置かれる。「斜の雨」にあらわれるこの別の次元は、「沼地」のなかにあらわされた、「物体の精神（靈）化」および「精神（靈性）の物象化」の「存在様態」により生成される次元と共通しており、したがって、あたらしいポルトガルのポエジーを端緒としてペソアが構築した諸理論にその根本要素は結びついている。この意味において、交差主義はパウリズモの詩的次元を拡大させた文学理論であると判断しうる。

³⁴¹ PI: 260-261.

2. 〈感覚主義〉の構成要素

交差主義は、パウリズモがキュビズムや未来主義から着想を得た要素を備え、とともに、複数の交差次元を確保したことを特徴とする文学理論であり、つまりパウリズモを進展させた文学理論である。そしてそのあり様はこの理論の詩的昇華である「斜の雨」を「黄昏の刻印」と比較することでより明瞭なものとなる。

ただ交差主義は、思索期間が短かったこともあり、パウリズモのように皆無ではないが、その具体的な論説や論稿はこの詩人の文章のなかにさして多くはなく、具体的な詩的昇華も「斜の雨」に限られると言ってよい。

これにたいして、〈感覚主義〉は複数年に亘って思索され、その理論や詩的表現が具体的に書き示されておりそれまでの文学理論とは異なり明瞭である。試論、計画案、アフォーリズム、断章、メモ書き、書簡などのさまざまななかたちで書かれていることもあって感覚主義に係る思索の深度にはばらつきがあり、また未完のものも多いが、この主義についてペソーアは饒舌である。ペソーアが感覚主義の思索にいかにより多くの言葉を費やしたかは、この詩人の死後に公刊された『私書と自己解釈の書 *PÁGINAS ÍNTIMAS E DE AUTO-INTERPRETAÇÃO*』(1966)、『未刊のペソーア *PESSOA INÉDITA*』(1993)、『感覚主義とほかの主義について *SENSACIONISMO E OUTROS ISMOS*』(2009)といった大部の作品を読めばあきらかである。

感覚主義についての具体的な検討に入るまえに述べておけば、理論的な連関を読み取ることが可能であったとしても、この主義はフランスのコンディヤック(1715-1780)の『感覚論 *Traité des sensations*』(1754)と直接的な関係を有してはいないと思われる。ただ、ベルナルド・ソアレスは『不安の書』のなかでつぎのように述べている。

コンディヤックは自身の著名な書を『われわれが高く上ろうと、低く降りようと、自分の感覚から抜け出すことはない』とはじめている。われわれは決して自らを降りることはない。われわれが自分を感じ受する想像力によっておのれを他人化する以外に、決してほかの誰かになることはない。真なる風景とはわれわれが創造する風景である、というのはこのように、われわれはこれらの風景の神なのであり、これらの風景が真に存在するかのように、どう創造されたのかを見るからである³⁴²。

感覚主義と「感覚論」とのあいだに直接的な連関はないとしても、この言及は、交差主義を背景に感覚主義を検討し、さらに異名へとその考察の歩を伸張させようとする者にとって非常に示唆的な言表であることをここで指摘しておいてよいだろう。

この感覚主義について前述のリンドは、「交差主義は最初から感覚主義に非常に近似して

³⁴² OFPb: 636-637.

おり、最後には感覚主義のひとつになってしまった」³⁴³と述べ、感覚主義と交差主義の近似性を強調している。またペソア自体もハロルド・モンロー宛ての書簡のなかで「いくつかの詩に適用した交差主義というタームは（感覚主義という）この学派あるいは潮流を定めるものではなく、単なるそのプロセスの規定である」³⁴⁴と述べている。

ただそうは言っても、より精確を期すならば、ペソアの構築したもろもろの思索が修正や改訂された上で感覚主義において総体化されたと言うべきである。というのは、感覚主義をかたちづくる要素がペソアのそれまでの思索をなぞっているからである。

ペソアは、1916年に書かれたとされる英国の出版社宛ての書簡のなかで、つぎのように感覚主義の派生要素について述べている。

ぼくら感覚主義者は過去の三つの運動に由来します—フランスの《象徴主義》、ポルトガルの超越論的汎神論、そして、ぼくらが精確であろうとすれば、その文言よりもその精神に由来するのですが、未来主義、キュビズムそして他の類似の思考が誘発的な表現形態であるところの無意味で矛盾した事象の寄せ集めであります³⁴⁵。

感覚主義の具体的な構成要素は、「フランスの《象徴主義》」、「ポルトガルの超越論的汎神論」そして「未来主義、キュビズムそして他の類似の思考が誘発的な表現形態であるところの無意味かつ矛盾した事象の寄せ集め」の三つの運動である。その名称からあきらかなように、これらの運動はペソアが「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿を端緒にパウリズムを経て交差主義へと到る思索変遷において構築された諸理論の変遷に多くの部分で類似している。したがって感覚主義は、交差主義からそれへ到る単線的な線分だけでなく、あたらしいポルトガルのポエジー、汎神論的超越論、パウリズムといった複線的な線分が合わさり、これら諸理論を支柱として構築されている。

この複線的線分は、主として1914年から1916年にかけて基本的な思想体系がつくられた感覚主義の理論やその詩的昇華のなかにはっきりと刻印されているが、その具体的な考察に入るまえにペソアがこれらの運動を例示した意図について確認しておけば、それは感覚主義を文学潮流として提出するためであることがわかる。

感覚主義との関連でペソアは文学の流れのあり方をつぎのように述べる。

1. 文学の流れとはその唯一の関心をあたらしく独創的であることに置き、たとえ無意識のうちに部分的に結びついていたとしても、必然的に為されなければならないかのごとく、意識的に過去と決別する。
2. 文学の流れとは過去の流れを総合しようとするものである。

³⁴³ EFP:58

³⁴⁴ Ca: 193.

³⁴⁵ PIA: 134.

3. 文学の流れとは過去の流れを総合しようとしなにかの要素をこれに付加しようとする、すなわち、あらたな規範、事象についてのあたらしい視座を通じてこれを総合しようとする³⁴⁶。

「あたらしく独創的であること」を「唯一の関心」とし、過去を意識的に遠ざけるながらも、過去の文学潮流を「あらたな規範」と「あたらしい視座」を以って自らの血肉とするこの文学潮流のあり方を前提とするペソーアは、「フランスの《象徴主義》」、「ポルトガルの超越論的汎神論」、「未来主義、キュビズムそして他の類似の思考が誘発的な表現形態であるところの無意味かつ矛盾した事象の寄せ集め」という過去の文学潮流を感覚主義において総合することを求める。

この前提はまた、これら三つの運動以外のほかの文学潮流にも適用される。

感覚主義は古典主義から—実際は文字通りのパガニズムの作家たちよりもかれらの現代の弟子たちにもっとも特徴的である—事象（事物）の形式を画定するための外線によって、あらゆる事項が同じ様式、同じ語調で扱われるべきとする考えを捨て去る。感覚主義はひとつの芸術作品がつねに単純であらねばならぬとすることに賛同できない、なぜなら、その性質から複合的であり、その表現形態によって自らに背く以外に、平易な表現形態を許容しない感情や概念があるからである。

(…)

感覚主義はロマン主義から《一瞬のひらめき》というその基本理論を捨て去る。感覚主義は芸術作品がひといきにすらすらとつくられるべきであるとは思わない。

(…)

感覚主義は象徴主義からあいまいさへの徹底した専心、徹底した抒情的態度、そして、とりわけ、この主義の美学体系をまさに特徴付ける、理知の情念にたいする従属を捨て去る。

感覚主義は古典主義からその「構造 *Construção*」、理知的専心を受容する。

感覚主義はロマン主義からその絵画的専心、事象（事物）にたいする共感的で総括的な感性を受容する。

感覚主義は象徴主義から音楽的専心、分析的感性を受容するのであり、感覚主義は象徴主義の魂の状態の深い分析を受容するが、それを理知化する³⁴⁷。

ペソーアは、こういった過去の文学の流れからさまざまな要素を取捨選択し、「あらたな規範、事象についてのあたらしい視座を通じて文学潮流を総合しようとする」ことを試み、

³⁴⁶ OPFc: 196.

³⁴⁷ *ibidem*, 197-198.

それを感覚主義に託す。

さらに踏み込んでこのように構想される感覚主義をペソアが文学潮流として呈示しようとする事由を考えてみると、その事由のひとつとしてこの詩人にとって文学が「唯一の真なる芸術」³⁴⁸だとする確信があることがわかる。

1916年、ポルトガルの文芸評論家エウリコ・デ・セアブラ編纂の文学アンケートへの返答のために書かれた草案のなかでペソアはつぎのように記している。

(...)ぼくは文学を唯一の真なる芸術とみなし、ほかのすべての《芸術》を不完全な諸感性の結果とみなす。たとえば、不完全な心的進展の産物としての、絵画、彫刻、建築は、視覚の質が知性の領域に従ってはおらず、したがってこれらは、感性のすべてが知性を介し、だがこれとは独立して、そして観念を介して濾過されたものではない別の表現形態によって、完璧で人間的な均衡を手にするのに寄与するようには機能していない。それゆえぼくは文学を除いて実際に芸術があるとは認めない。(...)。庶民の感性にとっては一舞踏、歌謡、舞台上演といった活力にみちた芸術が現存する。ブルジョアの感性にとっては絵画、彫刻、建築、これらにわずかに劣るかこれらの中間にある音楽といった芸術が現存する。貴族階級の感性にとってただひとつの芸術が現存する。文学である。文学はすべての芸術の集大成であり、その観念を通じてすべての芸術を超越するのである³⁴⁹。

ペソアがただひとつの、真なる芸術が文学であると考えるのは、この芸術がほかの「下位芸術」³⁵⁰をも包含し、超越することのできる唯一の方途だからである。ペソアはこの方途ゆえに感覚主義を文学と連関させるのである。

このようなペソアの観点を備える感覚主義の構成要素について『フェルナンド・ペソア その一貫した思索について *As Coerências de Fernando Pessoa*』の著者メンド・カストロ・エンリケス(1953-)は「フランスの《象徴主義》」を「仮象模倣の忌避」³⁵¹の要素、「超越論的汎神論」を(汎神論的超越論とためらうことなく書き、前者と後者とを同定して)「《魂としての自然》そして《精神(霊性)と物体(物象)の相互浸透》を認識する」³⁵²要素、そして「未来主義、キュビズムそして他の類似の思考が誘発的な表現形態であるところの無意味かつ矛盾した事象の寄せ集め」を「実在するものの解体あるいは還元(縮減)のプロセスを芸術によって徹底化する」³⁵³要素と至極簡潔に要約している。

だがこれらの運動をこのような簡潔な要約で済ますわけにはゆかない。それはここに示された三つの要素が、あたらしいポルトガルのポエジー以降の思索から感覚主義への進展

³⁴⁸ PIA: 123.

³⁴⁹ *ibidem*, 123.

³⁵⁰ *ibidem*, 123.

³⁵¹ Henriques: 52.

³⁵² *ibidem*, 52

³⁵³ *ibidem*, 52.

変容だけでなく、感覚主義そのものの理論とこの主義以降のペソアの思索に密接に結びつくこととなるからであり、この運動の構成要素の精査なしに感覚主義の理解へ到ることは困難だからである。

2.1. 象徴主義理解の進展変容－「夢想の芸術」論と「フランスの《象徴主義》」

感覚主義の構成を確認するためにこれらの要素のひとつひとつを吟味する必要があるが、なによりもまず象徴主義に係るペソアの思索について分析する必要がある。というのは、「フランスの《象徴主義》」に係るペソアの象徴主義の理解変容が感覚主義理論の構築にとっての決定的な契機となっているからである。

「フランスの《象徴主義》」という感覚主義の構成要素がわれわれに違和を感じさせるのは、この詩人のそれまでの思索においてこの主義が肯定的に扱われてこなかったからである。実際、すでに第一部において考察したように、ペソアは「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿において象徴主義を劣位のポエジーと定めていた。

ではなぜ、感覚主義において象徴主義が構成要素として組み込まれているのか。ペソアは象徴主義になにを見出すこととなったのかという疑問が浮かぶ。

この分析のためにペソアによって 1913 年に書かれたとされる、「夢想の芸術 *arte de sonho*」³⁵⁴について論じられた断章を確認しておきたい。この断章を確認することが感覚主義の象徴主義理解にとって有益であると考えられるのは、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿からパウリズモへと至る理論変遷の時期に綴られたと考えられるこの論稿が、あたらしいポルトガルのポエジーから感覚主義へと至るこの詩人の思想進展のあり様の一端を示し、と同時に、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿において決して肯定的に定められることのなかった象徴主義理解の変容過程を示唆するからである。

1913 年に書かれたこの断章においてペソアは、「近代芸術の主たる特徴を一言であらわしたいとする者は夢想（夢 *sonho*）という語のなかにそれを見出すだろう。近代芸術は夢想の芸術なのである」³⁵⁵と述べている。そしてこの近代芸術（夢想の芸術）を可能にする「あらたな文明状態」³⁵⁶へと至るための三つの道筋を示した。

その第一の道筋は、ホイットマン、ニーチェ、ヴェルハーレンといった詩人や思想家、さらにはポルトガルのヌーネス・クラール、シールヴィオ・レベロー、ジョアン・デ・バーロスといった詩人がおこなったように「外的世界に身を投ずること、外的世界から空っぽで騒々しい人生をつかみ取りながら、この世界を介して、強さ、絶対の強さを、自然、そのままの自然を吸収するがままにする」³⁵⁷道筋である。第二の道筋とは

³⁵⁴ OFPc: 147. これらの断章群は、参照にもちいた Lello & Irmão Editora 版では“A ARTE E A POESIA MODERNAS Arte Moderna, arte do sonho”「近代芸術とポエジー 近代芸術、夢想の芸術」という題目が付されている。

³⁵⁵ *ibidem*: 147.

³⁵⁶ *ibidem*, 149.

³⁵⁷ *ibidem*, 149.

別様に、ポー、ボードレー、ロセッティ、ヴェルレーヌ、ロティ、ポルトガルのエウジニオ・デ・カストロといった詩人が為したように「まったく個人の、まるきり単独の夢に身を置き、中世への切望によってか、中世趣味的な切望によってか、時空間の遙かかもしくは奇異のものや人生において馴染みがないものへの逃避によってかして、近代生活に不活発かつ受動的に抵抗する」³⁵⁸道筋である。第三の道筋は、アンテロー・デ・ケンタル以降、現行のポルトガルのポエジーに綿々と受け継がれてきた、「この騒がしい世界を、自然を、すべてを、夢想そのもののうちに布置し—したがって《実在性 Realidade》からこの夢想のなかへ逃れ」³⁵⁹という「とりわけ特質上ポルトガルのな」³⁶⁰道筋である。そしてペソアは、「近代のもっとも優れた詩人とはより多くの夢見る力を手にすることとなる詩人だろう」³⁶¹という言葉でこれらの道筋を経る詩人像を定める。

ここに説かれた近代芸術（夢想の芸術）を可能とする道筋の本質、すなわち第一の道筋の本質を成す「外的世界」への専心、第二の道筋の本質を成す「個人の（単独の）夢想」への自閉、第三の道筋を成す「夢想への逃避」という体系の構成が、ふたつの対照事象の設定とその超越を示唆しているという意味において、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿にはじまるペソアの思索の影響を読み取ることができる。また、この三つの道筋が先の感覚主義の構成要素とは別にペソアが挙げた「1. ホイットマンとともににはじまったこと 2. 象徴主義者とともににはじまったこと 3. キュビズムおよび未来主義のなかではじまったこと」³⁶²という感覚主義の三つの構成要素に合致することを考えれば、この芸術論は「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿以降のペソアの思索と感覚主義の思索の深い連鎖をも示していることになる。

しかし「夢想の芸術」論は、その象徴主義に係る解釈によってあたらしいポルトガルのポエジーの思索と決定的に異なっている。「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿のなかでペソアは、「フランスの象徴主義」を脆弱で不健全で病的であり、あたらしいポルトガルのポエジーの「とらえがたさ、得体の知れなさ、あいまいさ」の要素を獲得することの出来ない、「不明瞭さ、あいまいさ」の観念化と「混同、混乱」の観念化、あるいは「混同して明示される」観念化のポエジーだと述べていた。また同論稿において象徴主義そのものをあたらしいポルトガルのポエジーが有する「とらえがたさ、得体の知れなさ、あいまいさ」と「精緻、緻密、微妙」を有するものの、「複合性」をもたないゆえに、劣位のポエジーであると規定した。これにたいして、あたらしいポルトガルのポエジーは、「絶対的に主観的」な象徴主義がその過度の主観性ゆえにノルダウの指摘した「不均衡」かつ「衰退」の様相を帯びてしまうとは異なり、「自然に絶え間なく魅せられ」、「自然に靈感を受ける」ことで客観性を包含しているゆえに「不均衡」かつ「衰退」という否定的な特徴を避けようとペソアは定義していた。だが「夢想の芸術」の断章において語られる象徴主

³⁵⁸ *ibidem*, 149.

³⁵⁹ *ibidem*, 149-150.

³⁶⁰ *ibidem*, 150.

³⁶¹ *ibidem*: 150.

³⁶² PI: 267.

義は「ロマン主義の退廃、科学主義への反動、あらたな芸術的進展における段階〔あるいはこの進展のはじまり〕」³⁶³という「三重の性質」³⁶⁴を内蔵し、それまでのペソア象徴主義観とはその様相を変えている。

「夢想の芸術」論の断章において語られる象徴主義は、ひとつめの性質として「ロマン主義の退廃」を備えている。「退廃 *decadência*」という美学表現がロマン主義の備える傾向として呈示されることは、この時期のペソアの思索においてそう珍しいことではない。それは、たとえば、「真なるデカダン芸術とはロマン派の芸術である」³⁶⁵という 1914 年に書かれた断章にあるとおりである³⁶⁶。

では、この「退廃」はどのような傾向を指しているのか。ペソアは、「夢想の芸術」の他の箇所でもこの「退廃」を「象徴主義が含みもっていた退廃」³⁶⁷と書いており、そのほかにはとりたてて説明を加えてはいない。とすれば、この「ロマン主義の退廃」とは、一般に文学史において理解されているような、デカダン派から象徴主義が引き継いだもっとも特徴的な傾向のひとつであり、往々にして象徴主義そのものの美学として機能した「退廃」であると判断できる。とすると、この性質は、象徴主義そのものについてまわる閉塞性や自閉性を孕み、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿において論じられたあの徹底的な主観性へ還元され把握されることを逃れてはいないことになる。

だが、ペソアは「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿のなかで否定的に判断されたこれらの傾向を「夢想の芸術」のなかで払拭しようとはしない。というか、おそらくこれらの傾向を包含していることを自覚した上で「ロマン主義の退廃」という性質を挙げている。というのは、「夢想の芸術」のまた別の箇所でもペソアは「近代芸術は個人の芸術 *arte pessoal*」³⁶⁸である、つまり「夢想の芸術」を「個人の芸術」だと主張しており、したがって、主観性（個性）をこの芸術にとって不可欠な、かくべからざる要素として捉えており、主観性（個性）を否定されるべき要素としてではなく、肯定的なものとして呈示しているのである。この文脈において主観性（個性）の肯定が象徴主義への肯定と同義なのだとなれば、ペソアの象徴主義の傾向に係る理解は否定的なものから肯定的なものへと転換されていると考えられる。

象徴主義にたいするこの肯定はまた、第三の性質である「あらたな芸術的進展における段階〔あるいはこの進展の発端〕」という性質に繋がっている。ペソアは、第三の性質を以て象徴主義を文学（芸術）におけるあらたな基点（起点）として展望しているが、このような展望は、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿の象徴主義解釈において指摘されることはなかった。というのは、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿において文

³⁶³ OFPc: 150.

³⁶⁴ *ibidem*, 150.

³⁶⁵ OP: 295.

³⁶⁶ ペソアの「退廃」に係る解釈は、文学、社会学、神学等々の文脈においてさまざまに呈示されているが、この時期に、とりわけ文学的思索においてもちいられたこの傾向は象徴主義やロマン主義と結び付けられて論じられている。

³⁶⁷ OFPc: 149.

³⁶⁸ *ibidem*, 148.

学（芸術）の基点（起点）として呈示されていたのはつねにあたらしいポルトガルのポエジーであり、象徴主義はつねにこのポエジーの優位さを示す劣位な比較対象であったからである。だが「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿が具備していたこの展望は、すでに「夢の芸術」の要素である象徴主義の性質に包含され、近代芸術の展望と重なってあらわされている。

ペソアは、「夢の芸術」のなかでつぎのように記している。

近代芸術と呼ばれるもの、目下、近代芸術であるものは、ひとつの芸術の単なるはじまり—あるいは、よりよい言い方をすれば、文明進展のふたつの状態のあいだの変わり目である。ロマン主義と現在その極みに急速に向かっている芸術とのあいだの³⁶⁹。

この言葉があきらかにしているように、ペソアにとっての近代芸術は「ロマン主義と現在その極みに急速に向かっている芸術」とのあいだの過渡的芸術であり、この移行過程は象徴主義が見据えられ概念化されている。言いなおせば、ペソアのなかの近代芸術観は「ロマン主義と現在その極みに急速に向かっている芸術」へと向かう芸術の進展変容過程であり、象徴主義がその進展を具現する潮流として設定されている。

また、この「あらたな芸術的進展」という象徴主義に付された性質がペソアの言う「前進 *progresso*」という概念をその視座に含めているとすれば、ペソアが執筆年不明の断章に記した「前進 *progresso* の本質とは退廃のことである。前進することは死ぬことである、というのは生きることとは死ぬことだからである」³⁷⁰といったようなアフォリズムに呼応する「退廃」観が第三の性質に含まれており、したがってこの第三の性質と第一の性質はさらに密接に関連していることとなる。

このように、「夢の芸術」の象徴主義概念には、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿において論じられた象徴主義概念には含まれることのなかった肯定的な性質が展望されている。しかし、第二の性質である「科学主義への反動」も含めて、これらの性質は象徴主義が本来的に備える、一般に言われる象徴主義の性質の開示であり、ペソアの象徴主義についての特異な解釈からうみだされたものというよりも、この主義に係るペソアの思索の趨勢がその本来的な性質へ行き着いたものであると考えられる。そうである以上、近代芸術（夢の芸術）を可能せしめるための要素のひとつとして呈示され、単なる主観傾注の、「衰退」と「不均衡」の、あたらしいポルトガルのポエジーに比して劣位にあるものとされた象徴主義とは一線を画した主義としてペソアが呈示した象徴主義は、本来の象徴主義と隔たっていないということになる。

そしてこのことは、この象徴主義を担う者として、とりわけ、「夢の芸術」に定められた第二の道筋を辿る詩人たちが想定されていることによっても諒解されるだろう。同断章

³⁶⁹ *ibidem*, 150.

³⁷⁰ *Silva*: 55.

においてペソアが述べる「奇異なものへの逃避」(ポーとボードレール)³⁷¹、「中世と奇異なものへの逃避」(ロセッティとヴェルレーヌ)³⁷²、「ギリシアへの逃避」(カストロ)³⁷³、「オリエントへの逃避」(ロティ)³⁷⁴といった、それぞれ個人の「逃避」を自閉の夢想に託し、現実としての近代(近代世界)に反応したこれらの詩人たちの様態は、「象徴主義が含みもつ退廃」の様態と重なる。人もよく知るように、これらの詩人たちは近代(近代世界)がうみだしたものに衝撃、関心、興味、違和、不安、恐怖、反感、抵抗、幻滅、といったさまざまな情緒を抱き、これに芸術的、文学的あるいは思想的な形象を与えてきた。これらの詩人の作品は、たとえば、自然科学を絶対的な根拠のひとつとして奉じていた近代(近代世界)に馴染むことのできない人間の姿が描写されているというように、近代(近代世界)への違和や困惑が作品のモチーフとなっている。このことを考えれば、かれらの象徴主義は「科学主義への反動」の様態と「あらたな芸術的進展における段階〔あるいはこの進展のはじまり〕」の様態をも備えていることになる。

これらの詩人たちを担い手とする「夢想の芸術」論の象徴主義は、したがって、その「性質」ゆえに、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿において言及された否定的な響きではなく、近代(近代世界)を詩化する術として肯定的な評価がペソアによって付与されていることになる。

さらにこの肯定的な象徴主義評価については、ノルダウの象徴主義観にたいするペソアの評価によってはかることも可能である。ペソアは、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿のなかでノルダウの象徴主義観に重心を置いて、つまり、象徴主義の備える主観主義により引き起こされる「衰退」と「不均衡」があるゆえにあたらしいポルトガルのポエジーにそぐわないと判断していたが、「夢想の芸術」論においては、

ノルダウは象徴主義が含む退廃的諸要素—これらの要素があからさまなため、ノルダウは象徴主義をほとんど称賛しない—に目を向け、これらの要素の背後にあって、ダンテ ガブリエル ロセッティを大詩人にし、ポール・ヴェルレーヌを大詩人にしたものに目を向けなかった。

(…)

象徴主義を理解したいとする者はその三重の性質を念頭に置かねばならない。

(…)

このすべてに目を向けない者は象徴主義を理解することはないだろう。ノルダウはこの性質のひとつめのみ目を向け、ほかの者たちはふたつめと三つめにのみ目を向けるのである³⁷⁵。

³⁷¹ OFPc: 149.

³⁷² *ibidem*, 149.

³⁷³ *ibidem*, 149.

³⁷⁴ *ibidem*, 149.

³⁷⁵ *ibidem*, 149.

と述べている。

この言明は、ノルダウが「科学主義への反動」、「あらたな芸術的進展における段階〔あるいはこの進展のはじまり〕」に目を向けず、「ロマン主義の退廃」にのみに注視し、これらの性質をひとつのものとして把握しなかったことにより象徴主義の本質的な理解に到らなかったことを示すのみならず、このハンガリーの思想家に重心を置いて論じた「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿における象徴主義理解が「夢想の芸術」のなかで論じられたそれと異なっていることを決定的に示している。

加えて言えば、ペソアによるノルダウへの評価は、感覚主義の思索以降、さらに辛辣なものとなっていく。1915年の雑誌『オルフェウ』の創刊時期にペソアは「ノルダウやランブローゾの作品のように、一部の作品は科学的ペテンと呼ぶにふさわしい」³⁷⁶と述べており、この時点でペソアのノルダウへの評価は否定的な極に位置することとなる。

ペソアは、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿から「夢想の芸術」論への思想変遷における象徴主義理解の変容そのものについてはなにも語っていないが、ペソアによって語られる象徴主義に係る性質の相違とノルダウへ向けられた発言に照らしてみれば、その理解に決定的な修正があった上で感覚主義の「フランスの《象徴主義》」要素が構築されたことを理解することが自然である。

貴殿はフランスの象徴主義がどのようなものであるかをご存知ですし、実際のところ、これが極みへと至ったロマン主義的主観主義でありながら、同様に極みへと至った詩法のロマン主義的解放でもあることをはっきりとご存知です。それにくわえて、フランスの象徴主義は諸感覚のきわめて綿密かつ繊細な〔詩的表現の目的のために〔?〕総合された〕分析でありました。この象徴主義は、ポルトガルの感覚主義に比べて不十分ではあるものの、すでに《感覚主義》であります³⁷⁷。

「夢想の芸術」論のなかにはっきりとその進展変容が示されたペソアの象徴主義解釈を念頭に置き、感覚主義の構成要素のひとつである「フランスの《象徴主義》」を考えてみれば、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論考のなかで否定的要素として挙げられたこの思想が感覚主義において不可欠な構成要素として肯定的に捉えられていることの突飛さは減じるだろう。

感覚主義の三つの構成要素があきらかされた、先の英国の出版社宛ての書簡のなかにあられる上記の主張において、ペソアは「フランスの《象徴主義》」を「ロマン主義的主観主義」と「詩法のロマン主義的解放」を備えた「諸感覚のきわめて綿密かつ繊細な〔詩的表現の目的のために〔?〕総合された〕分析」であり、「ポルトガルの感覚主義に比べて不十分ではあるものの、すでに《感覚主義》」であると記している。こう定められる「フラ

³⁷⁶ EGL: 393.

³⁷⁷ PIA: 134.

ンスの《象徴主義》の構造が「夢想の芸術」論のそれと類同することはあきらかである。この「ロマン主義的主観主義」は、「ロマン主義の退廃」したがって「象徴主義の退廃」と同じ文脈でペソアによって考えられており、つまり主観性（個性）をその構造の核としている。そしてこの観点は、「フランスの《象徴主義》」が、これも同書簡に書かれてあることだが、「自身の諸感覚への過度の留意というわれわれの根本的態度、したがって、生（人生）のもっとも単純で健全な事物（事象）をまえにしての倦怠、無感動、断念にたいするわれわれの頻繁な懸念」³⁷⁸をその構えとするとペソアによって宣言されることによりさらに強化される。ここで言われる「留意」と「懸念」は対象に向けられる個人の意識のことであり、対象にたいするこの意識の基準はつねに主観の側にその重心が置かれている。

この「フランスの《象徴主義》」は、ただし、「夢想の芸術」論では触れられることのない要素が付加されていることに留意すべきである。ペソアは、同書簡のなかで、感覺主義がこの「フランスの《象徴主義》」から「純粹に美学的な意図によって、偶発的な場合を除いては、象徴主義者たちの宗教的態度を完全に拒絶」³⁷⁹し、さらに「（フランスの）象徴主義の間延びした詩作努力の不的確さ、長編詩を綴る能力の無さ、そしてその欠陥《構造》をも排除し嫌悪する」³⁸⁰と述べている。

ここで言われる「宗教態度の拒絶」に関連してペソアは同書簡のなかでつぎのように神について述べている。

神はわれわれにとって神秘を想起するために都合よくもちいられるが、神はモラルやその種のなんらかの他の意図に役立つことのない言葉となったのであり一ひとつの美学的価値でありそれ以上のものではない³⁸¹。

ペソアの宗教観に沿って述べられる神は、ただ美学的な価値のみを備える「言葉」であって、人間のモラルを統べることも神秘的な御業を為すこともない。象徴主義の宗教態度がペソアによって拒絶されるのはこの潮流の神がこのペソアの宗教観と相反するからである。ではこのペソアの宗教観に抵触する象徴主義の宗教態度はどのような態度であるか？それはカトリックのことである。

第一部で見たように、ペソアは「あたらしいポルトガルのポエジー その心理学的側面について」のなかであたらしいポルトガルのポエジーを古今のポエジーおよび宗教の宗教性にも類しない宗教性を有するポエジーであると述べ、その一方で、象徴主義の宗教性をカトリック的であり、このことがこの思潮の衰退（退行）と不健全さの特徴を示していると述べていた。この観点があたらしいポルトガルのポエジーの備える宗教性のあたらしさや特異性を表明する意図だけでなく、この詩人の制度的キリスト教、とりわけ、カトリ

³⁷⁸ *ibidem*, 135.

³⁷⁹ *ibidem*, 135.

³⁸⁰ *ibidem*, 135.

³⁸¹ *ibidem*, 135.

ックへの不信と嫌悪そのものに由来していたことはすでに確認したとおりである。

そしてこの不信が「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論考以降の思索においても継続していたことは、ペソアが制度的キリスト教の宗教性や思想を自らのポエジーに組み入れなかったことから知ることができる。それは、たとえば、あたらしいポルトガルのポエジーの思索に即して「夢（夢想）sonho」という理性と信仰心とが溶解した次元に自身の「神」を措呈し（「夢、ぼくの夢は露わになった神だ/ぼく自身に、それ自身に」）、あるいは実在性と意識の喪失に「神（＝夢）」を把握する契機を見出すこと（「すべては在ること、有りさまを失い、/ぼくの思考が失われる/ぼくは結びつけることが出来ずにいる/存在、観念、名目上の魂を/ぼくに、大地にそして天に/突如、ぼくは神を見出す」）、等のペソアの思索（詩作）にあらわれている。このようにペソアは自らの思考のなかに措呈する「神」を決して制度的キリスト教に結びつけることはない。

また、制度的キリスト教の「宗教的態度」に与しないという意味で、のちに詳しく考察することとなる、異名カンポスも同様である。その態度が顕著にあらわれているのがこの詩人の綴った「海のオード」のなかの以下の詩節である。

ああ、おれは自分がどのように、どのくらいおまえたちのものとなりたかったのかわからなくなる！

ただおまえたちの雌になることではなく、ただおまえたちの雌たちになることではなく、

ただおまえたちの犠牲者になることではなく、

ただおまえたちの犠牲となる者たち----男、女、子ども、船一になることではなく、

ただおまえたちの魂、おまえたちの身体、おまえたちの激昂、おまえたちの所有物

になることではなく、

ただおまえたちの空想上の狂乱に満ちた所業の有形物となるのではなく、

ただのこういったことになることではなく----これ以上のもの、おれはこのものの神

になりたかったのだ！

神にならなければならなかった、倒錯した崇拜の神に、

怪物のようで悪魔のような神に、血にまみれた汎神信仰の神に、

それはおれの想像の激昂の要求のすべてを満たし、

おまえたちの勝利のその一つひとつ、そのすべてそしてすべて以上のものと

ひとつになるおれの願いを決して枯らさないために！

Ah, não sei quê, não sei quanto queria eu ser de vós!

Não era só ser-vos a fêmea, ser-vos as fêmeas, ser-vos as vítimas ,

Ser-vos as vítimas ---- homens, mulheres, crianças, navios ----,

Não era só ser vossas almas, vossos corpos, vossa fúria, vossa posse,

Não era só ser concretamente vosso acto abstracto de orgia,
 Não era só isto que eu queria ser---- era mais que isto, o Deus isto!
 Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,
 Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de sangue,
 Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,
 Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade
 Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias!³⁸²

これらの詩節は、おのれの感覚することの欲求に身を任せた詩人の叫びである。詩人は、自身の解き放った感覚を詩の言葉に変換し、この欲求の行きつく先に神を求めた。ここに召喚された「神」は、詩人の諸感覚の欲求の総体としてかたちづくられた希求であり、詩人の感覚の化身であり、したがって普遍性を備えてはいない。ここにあらわされたように、感覚主義の宗教的態度は個性（主観）に拠り、神との合一は詩人（＝個人）の言葉により果たされる。

ペソアやカンポスの詩に見られるように、これらの詩人の詩想のなかに制度的キリスト教の要素はなく、したがって、象徴主義に係る解釈の進展変容はカトリックに関するこの詩人の嫌悪の払拭になんらの影響もあたえることはなかった。

他方、自らの感覚することの欲求に身を委ね、さまざまな感覚の渦にのみ込まれ、「神」になることを求めさえするカンポスは、自己の諸感覚の解放を詠うのに 904 の詩節を必要とした。感覚主義の「《象徴主義》」の構えに照らしてみれば、この詩には「(フランスの)象徴主義の間延びした詩作努力の不的確さ、長編詩を綴る能力の無さ、そしてその欠陥《構造》」を排する意図が働いていたであろう。実際、異名カンポスやアルベルト・カエイロといった感覚主義の担い手として創造されている異名の詩は圧倒的に長編詩が多い。

このことについていくつか例を挙げてみれば、1914年に6月にロンドンで綴られ、1915年3月に『オルフェウ』創刊号に掲載されたカンポスの「勝利のオード *Ode Triunfal*」は240の詩節、1916年5月22日付けの同詩人の「移りゆく時刻 *Passagem das horas*」は512の詩節で構成されている。また、1925年1月に雑誌『アテナ *Athena*』4号に最初の23の詩篇が掲載され、その後残りのいくつかの詩が1931年に雑誌『プレゼンサ』1・2月号発表され、1946年にアッティカ社版の『フェルナンド・ペソア全集 *Obras Completas de Fernando Pessoa*』の第三巻『アルベルト・カエイロ詩集 *Poemas de Alberto Caetano*』においてはじめてその全貌があきらかとなった異名カエイロの作品「群れの番人 *Guardador de rebanhos*」(1915)に至っては、49の詩、1015の詩節により構成されている。

むろん、それぞれの詩人が自らの詩想の発露の結果として上記の数の詩節を必要としたわけだが、一方でこれらの詩人の作品に圧倒的に長編詩が多いことを考えれば、〈フランスの《象徴主義》」の要請があったと考えることが自然である。

³⁸² OFPa: 906-907.

このように、ペソアは「純粹に美学的な意図によって、偶発的な場合を除いては、象徴主義者たちの宗教的態度を完全に拒絶」し、「間延びした詩作努力の不的確さ、長編詩を綴る能力の無さ、そしてその欠陥《構造》を一掃しながら（十全と排し得ているかどうかはさておき）、「ロマン主義的主観主義」（≒「ロマン主義の退廃」＝「象徴主義の退廃」）という「諸感覚への過度の留意という根本的態度」を備えるポエジーを感覚主義の象徴主義として規定する。すでにはっきりとしているように、感覚主義において象徴主義は「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿におけるような否定的な側面のみを備える思潮として判断されていない。

2.2. 〈超越論的汎神論〉と〈汎神論的超越論〉と〈超越論的な汎神論〉の親和性

ポルトガルに象徴主義の思潮が流入したのは、十九世紀末頃である（おそらく正確な年を明示するならば、1889年になるだろう）。このときにポルトガルに最初に入ってきた象徴主義がフランス＝ベルギーの象徴主義であったことからポルトガルの象徴主義の骨子は声らの国々の象徴主義を元につくられている。つまり、ボードレールを嚆矢に、その後マラルメやヴェルレーヌ、ランボーといった詩藻豊かな詩人たちにより遂行され、モーラスにより「宣言」³⁸³として表明されたあの象徴主義を原型とし、情動化と観念化あるいは感性と思考との関係に注視しながら、物体（物象）を精神（靈性）の内で統一させ、内面的な自閉世界を象徴的に表現する象徴主義がポルトガルの象徴主義である。

象徴主義をポルトガルにおいて最初に提言した詩人のひとり、エウジェーニオ・デ・カストロ(1869-1944)である。ポルトガル最初期の象徴主義詩人のひとりであるカストロは『睦言 *Oaristos*』(1890)の序文において「象徴主義は韻、語彙、語調の使用の改変によるあたらしい詩構造の確立、頭韻法などのこれまでのポルトガルの伝統的な詩法においてもちいられなかった韻律の使用、迂言の回避をその特徴と」³⁸⁴すると記述し、さらに1892年2月19日の『ジオルナウ・デ・コメールシオ *Jornal do Comércio*』紙のなかで「自由詩、アレキサンダー格の詩行の導入、凝った韻形式、もちいられることが稀であった語の使用」³⁸⁵と述べ、その特徴を強調する。ポルトガルではカストロのこの象徴主義の提言がその後のおおよその象徴主義についての規定の基準として採用されている。たとえば、アルマンド・ナヴァーロ Armando Navarro は、「語調の変化、韻律の解放、埃を被った古語の復活そして

³⁸³ もちろん1886年に『フィガロ』紙に発表された「象徴主義宣言」のことである。

³⁸⁴ cf., *ibidem*, 34. / Castro: V-VIII.

³⁸⁵ cf., *ibidem*, 34. 同誌においてカストロはつぎのように自己規定している。「わたしは、ポルトガルにおいて、自由詩、アレキサンダー格の詩行の区切りの流通、頭韻法をもちいた最初の者である、フランスのバラードやロンデル体をポルトガル化し *nacionalizar*, 11の音節の詩句をナショナルに！刷新し、高踏派詩人の直截的な表現形態に対抗して、示唆に富む象徴的な表現を使用し、凝った韻形式と希少な語の使用をおこなった最初の者である、つまり、今日誰しものが為していることの最初の者である。」(Guimarães: 34.)

一度も目にしたことのない遺跡から夢のような富を獲得するためのほかの語の創造」³⁸⁶という「古典主義や高踏派が取り去った連想力を詩に与える反抗的意図を備える」³⁸⁷特徴的要素を駆使し、「アイデアの十全で壮大な伸張、句の可塑的蛇行」³⁸⁸や「(語の)音からの連想が産出する語の巧妙な調和的総合と感覚状態」³⁸⁹を産出すると象徴主義を規定するが、これはカストロの規定に依拠して記述されたものである。こういった特徴を備えてかたちづくられたポルトガル象徴主義の最初の成果としては、ジョアン・デ・カストロ(1871-1955)の『死後の魂 *Alma póstumo*(1889)や前述のエウジェーニオ・デ・カストロの『睦言』などの詩作品がある。これらの具体的な象徴主義の実践は、その後のポルトガルの象徴主義の範として広くポルトガルの文学に影響をもつこととなる。

また、これらの作品に加え、より広くこの潮流が知られる契機となったのは、『服従しないものたち *Os Insubmissos*』(1889)や『ボヘミア・ノーヴァ *Boémia Nova*』(1889)という雑誌の存在である。ポルトガルに象徴主義を広く紹介したこれらの雑誌には、理解の浅深に関わらず、また自身のポエジーとして意図的に採用するしないに関わらず、ポルトガルの象徴主義に関わりをもったエウジェーニオ・デ・カストロ、アルベルト・デ・オリヴェイラ(1873-1944)、アゴスティーニョ・デ・カンポス(1870-1944)、アントニオ・オーメン・デ・メーロ、アントニオ・ノブレ、カミーロ・ペサーニャといった詩人たち(これらの詩人たちがコインブラ大学の同窓であることからかれらは〈コインブラ世代 *Geração Coimbra*〉の詩人と呼ばれる)が関わり、ポルトガルの象徴主義にそれぞれのかたちで肉付けをおこなった。

こういった詩人たちが緒を開いたポルトガルの象徴主義の変遷についてペソアはつぎのように理解する。

この文化的接触のあらたな導入はエウジェーニオ・カストロそしてアントニオ・ノブレ、ゲラ・ジュンケイロ〔第二の様式〕を通じて象徴主義と退廃主義の影響の発現を以て 1890 年頃に生じた。(…)すべてのあたらしい事象がそうであるように、これは激しい非難を以て受け止められた。

〔ポルトの季刊誌《鷲》が描出した〕このあたらしい汎神論の運動はアントニオ・ノブレから次第にアフォンソ・ロペス・ヴィエイラ〔愚昧な者になり下がってからも依然として〕を通じてアントニオ・コレイラ・デ・オリヴェイラに至り、正当に評価されるならば当代最高の詩人のひとりであり現行のヨーロッパ最高の抒情詩人であるテイシェイラ・デ・パスコアイスのまっつき超越論的な汎神論 *transcendental pantheism* へと達した。ゲラ・ジュンケイロは、いつものごとく、かれのその類まれな〔そして徹底的にポルトガルのな〕あらたな状況への順応性によって、この運動にも通じてお

³⁸⁶ Guimães (b): 34.

³⁸⁷ *ibidem*, 34.

³⁸⁸ *ibidem*, 34.

³⁸⁹ *ibidem*, 34.

り、そしてかれの『光への祈り』は、ワーズワースの偉大なオードのほかには現在の詩のなかに匹敵する作品はないが、しかしながらパスコアイスの（『至純なる生』のなかの）偉大なる「エレジー」の穢れなき生のほとぼしりや手つかずの精神性には至ることはできていない³⁹⁰。

上記の引用は、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿が発表されたのと同じ 1912 年に書かれたとされる「現代ポルトガル文学について *On modern Portuguese Literature*」という英語で記述された断章のものである。

この断章にある象徴主義と退廃主義を本源とする「文化的接触のあらたな導入」とはその文脈から考えてポルトガルの象徴主義のことを指している。であれば、ペソアはポルトガルの象徴主義にポルトガル文学（それはペソアにとってはポルトガル文明と同義である）のあらたな可能性を展望しており、1912 年の時点で「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿に説かれた象徴主義とは異なる解釈を提出していることになる。

とは言っても、象徴主義の解釈のこの異なりはあたらしいポルトガルのポエジーを否定するかたちで成り立ってはいない。ペソアがアントニオ・ノブレにはじまり、アフォンソ・ロペス・ヴィエイラやアントニオ・コレイラ・デ・オリヴェイラを経て、パスコアイスの「超越論的な汎神論 *transcendental pantheism*」へ達すると記述したこの「あたらしい汎神論の運動」とはあきらかにサウドジズモのことである。ペソアはこの「あたらしい汎神論の運動」すなわちサウドジズモとポルトガルの象徴主義とを連なる文学的な流れとして考え、この運動の進展経緯において、ポルトガルの象徴主義を「超越論的な汎神論」つまりパスコアイスのポエジーへと到る原初形態と考え、ポルトガルの象徴主義とサウドジズモとを一連の文学の流れに組み入れるのである。

このあたらしい汎神論の運動は (...) 正当に評価されるならば当代最高の詩人のひとりであり現行のヨーロッパ最高の抒情詩人であるテイシェイラ・デ・パスコアイスのまったく超越論的な汎神論 *transcendental pantheism* へと達した。

ここに示された〈超越論的な汎神論〉とは、ポルトガルの象徴主義とあたらしいポルトガルのポエジー（＝ペソアによって粉飾されたサウドジズモの思想とポエジー）とが肯定的に連関する文脈で提出された理論であり、したがって、これらの思潮は対立しないことをペソアは前提としており、ゆえに、超越論的な汎神論と汎神論的超越論とのあいだに違いはあっても対立はないと判断できる。

そしてまたこの超越論的な汎神論は、感覚主義の構成要素のひとつである超越論的汎神論とも密接な関係を有している。ペソアは、超越論的な汎神論を“*Transcendental pantheism*”という英語表記であらわし、かたや超越論的汎神論を“*panteísmo*”

³⁹⁰ OFPc: 185.

transcendentalista”というポルトガル語または“transcendentalist pantheism”という英語表記で表記している。つまり transcendental と transcendentalista という表記の相違が双方の理論にはある。

これらの語はともにラテン語 *transcendere* (*trans* [「越えて」、「横切って」、「貫いて」、「別の状態へ」、「超越して」、etc.] と *scandere* [「登る」、「上がる」、「そびえる」、etc.]) に由来し、通常、「超越論」という語が訳語として充てられるが、哲学領域において前者は、カント哲学の述語として「先験主義的」あるいは「先験的」、つまりアプリアリな認識範疇の語として訳されることが多く、後者はカント哲学からシェリングの思想に想を得て思索された、米国の思想家・詩人エマソンやヘンロー・ソローの思想から「超絶主義的」あるいは「超絶的」の意味する訳語となることがある。したがって、これらの理論を「先験（先験主義）的汎神論 Transcendental pantheism」と「超絶（超絶主義）的汎神論 panteísmo transcendentalista」といったように訳し分けることも可能である。とすれば、これらふたつの理論はその語の意味および哲学態度において異なる認識範疇に属することとなる。

ペソーアはだが、この相違に触れることなく、超越論的汎神論と超越論的な汎神論というふたつの理論内容の近似性を示唆する。ペソーアによれば、超越論的汎神論によって感覚主義は「超越するなにかのなかに肉体と精神の両事象をありのままに溶解する」³⁹¹ポエジー、あるいは「シェリーの魂のなかにウィリアム・ブレイクを着想し、それに沿って書くことができれば、おそらくは」³⁹²理解可能なポエジー、もしくはゲラ・ジュンケイロの「光への祈り」やテイシェイラ・デ・パスコアイスの「エレジー」に見出される「精神と物体が相互浸透し相互超越する」³⁹³ポエジーを獲得すると説く。この理論のあり様とその担い手となる詩人が同じであることから、超越論的な汎神論と超越論的汎神論は、自然（物体）を魂（精神）として、魂（精神）を自然（物体）として着想し、物体の精神（霊）化および精神（霊性）の物象化を認識することを追究する理論であると理解できる。そしてこの認識の方途は、当然ながら、汎神論的超越論が求めた認識の方途と同一である。

感覚主義の第二の要素としてあらわされた超越論的汎神論が、あたらしいポルトガルのポエジーの哲学理論である汎神論的超越論と「現代ポルトガル文学について」において示された超越論的な汎神論と一致する理論であれば、感覚主義の超越論的汎神論は超越論化された汎神論としてその体系を構築されていることになる。汎神論的超越論は、第一部で検討したように、汎神論的範疇において物体と精神を神の実在的示現とみなし、超越論的範疇において物体と精神を超越者の非実在的示現とみなし、そしてその総合を経て創造される次元に神あるいは超越者を展望した。すなわちこの次元において物体と精神は実在的かつ非実在的な「矛盾」として対象化された。とすれば、超越論的汎神論も最終的な理論の到達点は、汎神論的超越論とは反転していても、同じ場に帰着することとなるだろう。つまり、超越論的汎神論は以下のように定義されることとなるだろう。

³⁹¹ PIA: 136.

³⁹² *ibidem*, 136.

³⁹³ *ibidem*, 136.

超越論的汎神論はあらゆる体系を含み持ち、超える、すなわち、物体と精神は超越論汎神論にとっては非実在的（非現実的 *irreal*）であると同時に実在的（現実的 *real*）なのであり、本質的に神は実在せず実在する。物体と精神は存在しているかのごとく存在していないと言うのはおおいに真実である、なぜなら存在していないと同時に存在しているからである。ひとつの事象について言い得る最上の真実はそれが無いと同時に在るということである。世界（宇宙）の本質が矛盾であるのはそれゆえであり—「実在の」非実在化は「非実在の」実在化と同じ事象である—、したがって、ひとつの主張が真実であればあるほどよりいっそう矛盾を含み持つのである。物体が物質的である、精神が精神的であることは誤りではないが、物体は精神的であり、精神は物的であると言うのがもっとも真なることである。

ペゾーアは感覚主義の思索に際して象徴主義へ接近したが、これを全面的な肯定を以て受容したわけではない。ペゾーアは、象徴主義を意図的に改変し肯定的要素へとつくり換え、これをあらたな感覚主義の構成要素である超越論的汎神論に接合させた。ペゾーアが汎神論的超越論ではなく超越論的汎神論と記した事由のひとつは、だから、この超越論が汎神論化されるのではなく、汎神論が超越論化されるという理路の異なりだけではなく、象徴主義が、十全とではなくとも、ペゾーアの思索のなかに肯定的に組み込まれたことを表明するためであると言えるのかもしれない。

2.3. 前衛芸術表現と〈交差主義〉のあいだにひろがる深淵

ぼくら感覚主義者は過去の三つの運動に由来します (...) ぼくらが正確であろうとすれば、その文言よりもその精神に由来するのですが、未来主義、キュビズムそして他の類似の思考が誘発的な表現形態であるところの無意味で矛盾した事象の寄せ集めであります。

われわれがキュビズムや未来主義を含む近代の運動から受けた影響については、文字通りのそれらの作品の実体 *substâncias* よりもこれらの主義からわれわれが受けたものもろの想起 *sugestões* に拠るものです³⁹⁴。

ペゾーアは、この第三の運動から感覚主義が得る影響をキュビズムや未来主義やこれらに類する表現形態の作品の「実体」からではなく、これらの主義の「想起」から派生することを強調するが、この強調はこれらの思潮と感覚主義との異同から発生するものである。キュビズムや未来主義が交差主義と合致しない理論形態であることはすでに確認してある

³⁹⁴ PIA: 136.

が、この不一致は感覚主義の思索においても同様である。

ペソーアはこれらの思潮につきのように述べる。

キュビズム、未来主義そして類似の学派は本来的には適切な直感の誤った適用である。この誤謬はこれらが疑義を差し挟む問題を三次元（立体 *tridimensional*）芸術という観点で解決しようとすることにあり、その根本的な誤りはこれらが諸感覚に外的実在性を付与することにあるのであり、実際、諸感覚は外的実在性を所有するが、未来主義やその他の学派が判断する意味においてではない³⁹⁵。

「適切な直感」を有しながらもキュビズム、未来主義そして類似の学派が抱えることとなるこの誤謬は、感覚主義の目的と大きく関わっている。

この目的をペソーアはつぎのように語っている。

なにも実際には現存しない、実在性は現存しない、感覚だけが現に在る。諸々の観念とは諸感覚である、しかし、空間に置かれることのない事象の感覚であり、そして、ときとして、時間に置かれることさえもない事象の感覚である。

(...)

この真正の実在性を意識している、感覚主義は芸術において精神の幾何学的な諸要素のなかに実在性の分解を実現しようとするのである³⁹⁶。

「芸術において精神の幾何学的な諸要素のなかに実在性の分解を実現」することによってもろもろの事象を無秩序化し、その意味を無化してあらわすことが感覚主義の主要な目的のひとつである。この「分解」は、メンド・カストロ・エンリケスの言い回しを借りれば、「実在の解体と還元のプロセスを芸術において徹底化」³⁹⁷することとも言い換えられるが、いずれにしても、その方途は実在性を精神のなかに分解させることを一義的な目的とする。

この「芸術において精神の幾何学的な諸要素のなかに実在性の分解を実現」することが「適切な直感」であるとすれば、実在性は精神のなかに分解され同一化していることになる。そうだとすれば、均衡して溶解しているとしても、また実在性における精神の溶解と精神における実在性の溶解の結果が同じ帰結であるとしても、感覚主義を構成する三つの運動は精神の実在性にたいする優位を一貫した傾向として備えているということになり、この意味において、第一と第二の運動と結びついている。

ペソーアが述べるように、この「芸術において精神の幾何学的な諸要素のなかに実在性の分解を実現」することという「適切な直感」は、第三の運動によっては果たされない。

³⁹⁵ *ibidem*, 187.

³⁹⁶ PIA: 185-186.

³⁹⁷ Henriques: 52.

なぜなら、この運動はこの直観の正しい適用法を知らないからである。だからペソーアは第三の運動についてその想起を強調するのである。

ではこの「適切な直感」を正しく適用するにはどうすればよいのか。

ぼくらはこれらの思潮（第三の運動）のプロセスを理知化しました。〔これらの思潮が文学に似たなにかであるとしても、その文学によってではなく、その絵画にぼくらは影響を受けました〕ぼくらはこれらの思潮のプロセスが実現する型の解体それを一事物ではなく、事物についてのぼくらの感覚という解体に置き、この解体には球体が適すると考えるのです³⁹⁸。

「芸術において精神の幾何学的な諸要素のなかに実在性の分解を実現」することの正しい適用は、事物そのものではなく事物について感覚を介して為される。よりよく言えば、感覚主義は、この「適用」に際して事物そのものではなく、事物についての感覚を対象とすることによって、精神と実在性というふたつの対照次元を感覚という第三の次元に分解し知覚する。エンリケスが「多様な様態で実在を次元化することを可能とする倍化する感覚」³⁹⁹と呼ぶこの三つの次元に至って感覚は、総合的な知覚の次元あるいは認識枠組みとなるのであり、第三の運動はこの「感覚における実在性の解体」⁴⁰⁰を実現し得ないゆえに誤謬に陥っているのである。

対象そのものと「対象」との交差：キュビズム（すなわち、同じ「対象」のさまざまな側面の相互の交差）

想起される対象の諸観念と「対象」との交差：未来主義

対象についてのわれわれの感覚と「対象」との交差：交差主義、厳密に言えば、われわれの交差主義

ペソーアがこの第三の運動の思索に際して交差主義の理論を念頭に置いていたことは間違いない。そう判断しうるのは感覚主義と交差主義がそれぞれの理論的核として布置する感覚のその機能的共通性にある。

この共通性について検討するまえにひとつ確認しておけば、交差主義はパウリズモの進展形態の文学理論であると同時に、キュビズムおよび未来主義から影響を受けた理論であるが、交差主義を理論化した際、ペソーアはキュビズムおよび未来主義とこの理論を比較し、その異同につき上に書かれてあるように規定していた。この規定を示した断章が「感覚主義宣言 *Manifesto do Sensacionismo*」と題されていることからわかるとおり、ペソーアにとって交差主義は感覚主義を組成する要素である。実際、ペソーアは交差主義について

³⁹⁸ PIA: 137.

³⁹⁹ Henriques: 54.

⁴⁰⁰ *ibidem*, 53.

感覚主義を実現させるためのひとつの、不可欠な要素として「各々の感覚が、実際に、混成の多様な諸感覚によって構築されていることを意識」⁴⁰¹させるプロセスと定めるなど、感覚主義に関する規定においてことあるごとにその構成要素のひとつとして交差主義を挙げている。ペソーアはこの交差主義をキュビズムの「対象と対象そのものとの交差（対象物の相互的な要素の交差）」や未来主義の「想起される対象のもろもろの観念と対象との交差」と隔て、『対象』へのわれわれの感覚と『対象』との交差から成り立つ理論、あるいは感覚と（感覚された）対象との交差を実現する方途とした。そしてこの方途の目的は、すでにペソーアやカンポスがそれぞれの表現で述べたように、二元的対照事象の多重多層の一元化（「心的同時性」あるいはふたつ存在する「魂の状態」の同時の描写）を実現することであり、詩において主客の差異を分解させ「客観的かつ主観的なイメージの心的同時性を交差し記録」させることにあった。

したがってキュビズムや未来主義ではなく、交差主義が感覚主義と直接に結びつく事由は、その認識の原理的作用として同一の感覚概念が両理論において機能しているからである。

「感覚主義宣言」のなかでペソーアはつぎのように述べる。

古代の芸術のすべてはひとつの要素に依拠するのであり、それは古典芸術、パガニズム芸術であっても、ルネッサンスの芸術、ロマン主義の芸術であっても同様に生じている。この硬直し古びた型を脱することで芸術ははじめて近代的に進展されはじめたのである。

ギリシア人とローマ人は〔よりはっきりと言え、かれらとルネッサンスの人びと〕かれらが特定の対象あるいは事柄にたいして感じ取った感覚をその対象の実在性の強調のために示すことを望んだ。ロマン主義者は、しかしながら、われわれにとって、実在性は対象ではなく、対象についてのわれわれの感覚であるとする考えへと転換した。それゆえに、かれらは文字通りの対象よりも、対象についての感覚を示そうとしたのであり、真なる「実在性」とは対象についての感覚であり、かれらは「実在性」から離れることなく、対象についての感覚を追い求めたのである、そしてわれわれにとっておのれの感覚が現存の基準なので、われわれの感覚の外にはなんの「実在性」も現存しないのであり、われわれの感覚の外に現存するかのように考えられる対象は「実在性」ではない。人間は万物の尺度である、プロタゴラスのこの成句は、その全体的かつ抽象的な意味において、真実に値する。

(…)

だがロマン主義はほとんど理解しなかった。真なる「実在性」は—対象についての

⁴⁰¹ PIA: 187.

われわれの感覚と対象—ふたつあるという事実を。対象はわれわれの感覚の外には現存しないのだから—少なくとも、われわれにとっては、そしてそれは重要である—真なる実在性が包含されていることになるのは、われわれの対象についての感覚とわれわれの感覚についての感覚のなかである。

(…)

われわれにとって、実在性とは感覚である。ほかの無媒介な実在性はわれわれには現存し得ない。

芸術は、それがいかなるものであれ、われわれが有する唯一の実在であるこの要素にしたがって従事せねばならない。

芸術とはなんであるか—もろもろの対象を介して、その外的事象だけでなく、われわれの思考と精神構造を理解しながら—諸対象から可能な限り正確で明瞭な概念をうみだす試みである。

感覚はふたつの要素から構成される。対象と文字通りの感覚である。人間の行為のすべては絶対的なもの *absoluto* の探求である。科学は絶対的な対象 *Objecto absoluto*—つまり、その対象についてのわれわれの感覚からは可能な限り独立した対象を探求する。芸術は絶対的な感覚—つまりこの対象からはできる限り独立した感覚を探求する。哲学〔つまりは、形而上学〕は「主観」〔感覚〕と「客観」との絶対的な関係を追求する。

さて、「芸術」は完全に「感覚」を追い求めることである。だがこの感覚は、すでに見たように、感覚される対象および文字通りの感覚から構成される⁴⁰²。

ペソーアにとって交差主義の感覚（感覚機能）は「対象と文字通り言われる感覚」というふたつの要素によって構成される。「文字通り言われる感覚」とは、交差主義の理論を考えれば、「意識」とみなしうるだろう。

ペソーアによれば、交差主義において芸術は「感覚される対象および文字通りの感覚から構成される」ところの「感覚」の追求（交差状態）に寄与するものであり、もろもろの対象を介して、その外的事象だけでなく、われわれの思考と精神構造を理解し、諸対象から可能な限り正確で明瞭な概念をうみだす。そしてこの「感覚」のほかに現存するものがない以上、つねにわれわれにとっての真なる実在性はこの感覚と同時に生起する。

交差主義のこの感覚原理が感覚主義のそれに重なり合っていることは、ペソーアが感覚主義の「中心的態度」⁴⁰³と呼ぶ態度が同様に示してくれる。

⁴⁰² PI: 265-266/ SOI: 121-122.

⁴⁰³ PIA: 137.

1. 生の唯一の実在性は感覚である。芸術における唯一の実在性は感覚の意識である。
2. この芸術のなかにあっては、生のなかで得られる断片がどうであろうと、哲学、倫理あるいは美学はない。この芸術のなかには諸感覚とこれについてわれわれが有する意識がただ現存する。生のなかに現存する、愛、喜び、痛みがどうであれ、この芸術においてそれらはただ感覚である、感覚そのものにおいて、これらのものは芸術とはならない。神はわれわれの感覚であり〔というのはひとつの観念はひとつの感覚だから〕、この芸術において神は一異敬、神秘などというようなある種の感覚を表現するためにただもちいられる。どの芸術家も愛であろうと、喜びであろうと、痛みであろうと、感覚することあるいは感じるのをやめることができないのと同じく、神を信じることをあるいは信じるのをやめることはできない。書く瞬間に、最良のかたちでその刹那に芸術家に感覚の意識を獲得させそして感覚に表現形態を付すことを可能とするその思考に沿って、芸術家は信じまたは感じるのをやめる。(…)
3. 芸術とは、その完全な定義において、諸感覚のわれわれの意識の調和的表現形態であり、つまり、われわれの諸感覚はほかの者たちにとってのひとつの感覚となる対象を創造するように表現されるべきである。芸術は、(…) 意識により多様化された感覚である—留意すべきは、多様化されるということである。
4. この芸術の3つの原理は1) 各々の感覚はもれなく表現されるべきである、すなわち、各感覚の意識はその深奥に至るまで詳述されるべきである、2) 感覚は最大限の数のほかの諸感覚を(…) 呼び起こす可能性をうむようなかたちで表現されるべきである、3) このよううみだされたすべてはひとつの有機的存在と最大限の類似性を有していなければならない、それはこの類似性がその生命性の必要条件だからである。ぼくはこれらの3つの原理を1) 感覚の原理、2) 連想の原理、3) 構築の原理と呼ぶ⁴⁰⁴。

交差主義と感覚主義とのあいだに共通しているのは、感覚と実在性の生成が同時であり、実在性が感覚を通じてのみ顕現するという観点である。感覚された対象とそれに結びつく感覚（意識）とを交差させる機能によってのみ実在性は生成されるゆえに、感覚の他に実在性はないのであり、そして芸術の目的は感覚を通じて実在性を顕現させることにある。

われわれにとって、実在性とは感覚である。ほかの無媒介な実在性はわれわれには現存し得ない。

芸術は、それがいかなるものであれ、われわれが有する唯一の実在であるこの要素にしたがって従事せねばならない。

⁴⁰⁴ *ibidem*, 137-138.

感覚は「唯一の实在性であり」⁴⁰⁵、感覚主義にとっての「原初的本源」⁴⁰⁶である。この本源たる感覚から感覚主義は「われわれが有することの可能な外部および内部から生じる別個の、ふたつの感覚を想起させるが、だがこれらの各々の感覚の組織化ではなく、心的作業を介してこれらを抽象の感覚へと導き、組織化する」⁴⁰⁷。この文脈において「芸術のすべての基礎は感覚」⁴⁰⁸となり、感覚を基軸とする芸術は外部の感覚や内部の感覚がわれわれに想起させる实在性とは完全に異なったひとつの实在性を創造することを試みる⁴⁰⁹。この感覚の定義が感覚主義と交差主義とを統べる基準である。

したがって、交差主義を通じてふたつのことがあきらかになる。ひとつは交差主義の『対象』についてのわれわれの感覚と『対象』との関係から意図される交差が感覚主義の「芸術のなかで精神の幾何学的な諸要素に实在性の分解を実現」する目的を完遂させるための方途であること、ふたつめは感覚主義の第三の運動が感覚主義の目的を果たしうるためには交差主義の方途へと改められなくてはならず、だから、ペソアが第三の運動として未来主義、キュビズムそして他の類似の思考と明示したとしても、これらからの影響は具体的な方法論ではなく、その「想起」に限定されざるをえないということである。

2.4. ポルトガルの象徴主義—アントニオ・ノブレとカミーロ・ペサーニャのポエジー

ここまで感覚主義の基軸となる三つの運動について点検してきたが、ペソアが〈フランスの《象徴主義》〉、〈超越論的汎神論〉そして〈未来主義、キュビズムそして他の類似の思考が誘発的な表現形態であるところの無意味で矛盾した事象の寄せ集め〉を感覚主義の本質的な要素として思索した契機としてポルトガルの象徴主義について検討しておきたい。というのも、このポルトガルの象徴主義には感覚主義の三つの要素がもれなく包含されており、これが感覚主義の萌芽となっていると考えられるからである。

象徴主義を不可欠な要素として感覚主義に組み入れるに際して、ペソアがポルトガルの象徴主義、より精確に言えば、ポルトガルの象徴主義の構築に関わった詩人のポエジーを念頭に置き、それをこの〈フランス《象徴主義》〉を測るための基準としたことはこれまでもこの詩人に係る研究のなかで指摘されてきた⁴¹⁰。

ポルトガルの象徴主義からの影響のあり様はさまざまなかたちでペソアのポエジーや思索にあらわれているが、感覚主義に関して言えば、とりわけ、アントニオ・ノブレとカ

⁴⁰⁵ *ibidem*, 190.

⁴⁰⁶ *ibidem*, 190.

⁴⁰⁷ cf., *ibidem*, 190.

⁴⁰⁸ *ibidem*, 192.

⁴⁰⁹ *ibidem*, 190-191.

⁴¹⁰ たとえば、Simões, João Gaspar, *O Mistério da Poesia*, 2.^a ed., Porto, Inova, 1971; Lopes, Teresa, *Fernando Pessoa et le Drama Symboliste: Héritage et Création*, 2.^a ed., Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985; Guimarães, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 3.^a ed., Lisboa, INCM, 2004 など。

ミーロ・ペサーニヤの影響は大きいものであったと考えられる。

アントニオ・ノブレについて素描しておけば、この詩人の象徴主義詩人としての評価は一樣ではない。実際、生前に唯一上梓した詩集『孤愁 *Só*』(1892)⁴¹¹は、当初、象徴主義の作品として評価されることはほとんどなかった。この「ポルトガルにあるもっとも悲しい書物」⁴¹²が象徴主義の作品として評価されなかったのは、当時、ソルボンヌ大学に留学していた⁴¹³ノブレのこの作品が象徴主義よりもロマン主義、デカダン派、のちのサウドジズモに共通する愛国主義とノスタルジーを鼓舞するナショナリスティックな要素を色濃く帯びていたからである。こういった要素ゆえに同時代の詩人の多くがこの詩人をナショナリスティックで伝統主義的な詩人と理解していた⁴¹⁴。ある人は、ノブレのポエジーをポルトガルのでノスタルジック情感の語り部たちであるバイロン卿とベルナルディン・リベイロの混成であると表現している⁴¹⁵。

ノブレにたいするこの評価はだが、この詩人自身が促してしまった部分もある。というのも、ノブレはポルトガル社会をロマン主義の手法で描写し、カモンイスやガレットといった詩人だけでなくポルトガルの詩情を情緒豊かに書きあらわしたジュリオ・ディニス⁴¹⁶(1839-1871)に大きな影響を受けていることを隠さなかったからである。ノブレは、たとえば、ガレットの作品「故郷紀行 *Viagens na Minha Terra*」(1846)と同名の題目をもった詩「故郷紀行 *Viagens na Minha Terra*」(1892)のなかで「こっそりと、/ぼくは胸の奥に一冊の本をもちこんで読んだ、読んだのだ/我が情熱のガレットを *Ora, às ocultas, eu trazia/No seio, um livro e lia, lia/Garrett da minha paixão*」⁴¹⁷という詩節を挿し込み、また、「サウダーデ *Saudade*」(1892)と題された詩のなかでは「サウダーデ、サウダーデ！なんとも悲しいことば/このことばを聞くのは快い/我が親愛なるガレット、きみはサウダーデをうまく感じた/誰よりも最良に *Saudade, saudade! palavra tão triste,/E ouvi-la faz bem/Meu caro Garrett, tu bem na sentiste,/Melhor que ninguém!*」⁴¹⁸と綴るなど、ガレットへの好意を露わにしている。またこのことに加え、ノブレが象徴主義の慣習的特徴であった洗練され彫琢された詩言語の創造を試みることなく、形式や語調にとらわれることのない軽妙な口語体で詩の言葉を綴ったことが象徴主義の詩人という分類からこの詩人をいっそう遠ざけることとなった。

しかしこういったノブレへの評価とは別に、ノブレの『孤愁』や雑誌『ボヘミア・ノーヴァ』創刊号に寄せた詩「若き者へのオード *Ode aos rapazes novos*」(1889)や死後出版され

⁴¹¹ 『孤愁 *Só*』は最初、留学先のパリの出版社(Léon Vanier Editeur)、つづいてポルトガルの出版社(Livraria Tavares Martins)から出版された。

⁴¹² DFP: 534.

⁴¹³ ノブレは、在仏領事館領事であったエッサ・デ・ケイロスと知己を得ており、詩作や出版に関しての助言を得ていた。

⁴¹⁴ Guimarães: 25.

⁴¹⁵ ベルナルディン・リベイロ Bernardim Ribeiro(1482年頃-1552年頃)の作品にはサウダーデの書と呼ばれる『少女と娘 *Menina e Moça*』(1554)があるが、ノブレの詩作品のなかにおそらくこの作品に着想を得て題が付された『少年と青年 *Menino e Moço*』(1885)という作品がある。

⁴¹⁶ ジョアキン・ギリエルメ・ゴメス・コエーリョ Joaquim Guilherme Gomes Coelho の筆名。

⁴¹⁷ Nobre: 232.

⁴¹⁸ *ibidem*, 223.

た『いとまごい *Despedidas 1895-1899*』(1902)の諸作品のなかにみられる詩の語調やアイロニーやノスタルジーのかたちをとってあらわされた主観的描写、自由詩の手法の傾向はこの詩人がパリで洗礼を受けた象徴主義の傾向の反映とする評価⁴¹⁹、また象徴主義の特徴である装飾的な詩言語の造形性をノブレが採用しなかったのは、この詩人が象徴主義に否定的あるいは無関心な態度を示したからではなく、この思潮にあらたな観点を見出すための企図であった、つまりノブレは、ただ単純にフランスの象徴主義をポルトガル語に置き換えて羅列することでポルトガルの象徴主義を示そうとしたのではなく、ポルトガル的な、独自の象徴主義をポルトガル語によって詩化することを求めたのであり、この態度がノブレのポルトガルの象徴主義への最大の貢献であるとする評価⁴²⁰、さらにはノブレの詩に見られるアイロニーがジュール・ラフォルグに先人を見るアイロニーを備えているゆえに象徴主義的であるとする評価⁴²¹もこの詩人には為されている。

あのボア・ノーヴァの海辺で、ある日、
建ててみた（それが大きな過ちだった）
高い城を、それは幻想、
すべてが天藍石と珊瑚でできた城！

そのそばには
これほどの領地を誇る者はいなかった
ああ、こんなにも高い城！
領主の領地のよう

ある日（いつなのか、どこのかも知れない）
砂漠からの、気まぐれな乾いた風が
大地へと、すべてを隠す塵へとなぎ倒してしまった、

わたしは伯爵なのだ、わたしは伯爵だった、そうだとも！
わたしは有力な伯爵だったのだから、
伯爵とはそういうものだと思っていたあの年頃には...

Na praia lá da Boa Nova, um dia,
Edifiquei (foi esse o grande mal)
Alto castelo, o que é a fantasia,
Todo de lápis-lazúli e coral!

⁴¹⁹ cf. DRLP: 580; Cintra: 77-80.

⁴²⁰ *ibidem*, DRLP: 580; Cintra: 77-80.

⁴²¹ cf. Guimarães (b): 29; MOISÉS: 401.

Naquelas redondezas não havia
 Quem se gabasse dum domínio igual:
 Oh, castelo tão alto! Parecia
 O território dum senhor feudal!

Um dia (não sei quando, nem sei donde)
 Um vento seco de deserto e spleen
 Deitou por terra, ao pó que tudo esconde,

O meu condado, o meu condado, sim!
 Porque eu já fui um poderoso conde,
 Naquela idade em que se é conde assim...⁴²²
 (1887年、ソネット3)

象徴主義の詩人としてポルトガル文学のなかで特異な立場にあるノブレからのペソアへの影響はさまざまに指摘されている⁴²³。詩の表現形態においては、とりわけ、「詩的人格の創造」、「詩の素材としての言語の意識」、「黄昏の語調」、「夢幻の、喪失された風景としての幼年期」、「異名カエイロのような素朴さ（あどけなさ）」、「実在的であるよりも形而上学的な逃避」、「遙か昔の、治癒されることのない、深い悲しみ」という傾向が指摘されている⁴²⁴。ノブレがアントニオ António（アント Antto と略して呼ばれることもある）という同名の詩人を創造し、詩人本人とは異なる語り手として作品に登場させた方途（「詩的人格の創造」）がペソアの異名の誕生に影響を与えたひとつの要因であるという意味において、この詩人は肝心な詩人であることは間違いないが、象徴主義に係るペソアの思考変容という意味では、そのほかの要素が大きな意味をもっていたと考えられる。すでに見た「黄昏の刻印」を成すふたつの詩「ああぼくの村の鐘」と「沼地」のなかでは「黄昏」の詩情が詩の言葉の調子を律し、耳にする鐘の音は詩人の「夢幻の、喪失された風景」としての「幼年期」の「形而上学的な」イメージをつくりだし、そしてそれは手にすることのできない「悲しみ」となって描写されていた。

⁴²² Nobre: 301.

⁴²³ ノブレによる影響は、ペソアだけでなく『オルフェウ』に関わった詩人たちへも波及している。たとえば、マリオ・デ・サー＝カルネイロの詩人像のひとつにダンディズムがあるが、この性質はノブレのダンディズムを素地にカルネイロが自ら形成したものであると言われる(DFP: 536.)。また、カルネイロの作品『金色の指標 *Indícios de Ouro*』(1937)に収められた「アント Antto」(1915年2月14日)はノブレの筆名 António (Anttoとも呼ばれる)に捧げられた詩であり、カルネイロはこの詩をノブレの詩法に準じて綴っている(*ibidem*, 536.)。また、ノブレのポエジーの特徴に関しては Isabel Maria Gonçalves Almeida の論稿が参考になる。(ALMEIDA, Isabel Maria Gonçalves, 2005), *O Só de António Nobre e Les Amours jaunes de Tristan Corbière: Poéticas da Ausência*, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.)

⁴²⁴ DFP: 536.

またペソーアだけでなく、ペソーアの異名であるカンポスの詩「海のオード」の詩節のなかにも、ノブ乐的な象徴主義のいくつかの影響の痕跡を聴き取ることができる。

おれのなかでなにかが砕ける その赤が闇に包まれる

(...)

ああ、おれの感情の高まりにそそがれる露！

(...)

そして幸せな少年時代が、涙のように、おれのなかでこみ上げてくる

おれの過去が蘇る、それはまるでこの海の叫びが

香り、声、歌の響きであるかのようであり、

この歌の響きはおれの過去から

二度とふたたび手にすることのなかったあの幸福を呼んでいるかのようだ

(...)

息子を亡くしたこともあっておれをかわいがってくれた年老いた叔母...

おれの年老いた叔母はいつも歌いながらおれを寝かしつけた

(おれはそうされるにはずいぶんと大きくなってはいたのだが) ...

思いだして涙がおれのこころの上に落ち人生のこころを洗い流す、

そしておれのなかでかすかな海風が漂う

時々、叔母は「ナウ船カトリネッタ号」の歌を歌ってくれた：

ナウ船カトリネッタ号が行くよ

海の波を越えて

別のときには、とても郷愁に満ちていて古めかしいメロディーの、

「美しき王女」だった... おれがふたたび思いだすと、叔母の哀れな枯れた声がおれのなかにあられる

(...)

おとおれの幼少の日々、誰かに壊されたおれの人形！

幼少の日々へ、あの家やあの愛情へ旅することは叶わないのか

そこにいつまでも、子どもとしていつまでも、喜びのままいつまでもいることはできないのか！

(...)

おれが先刻話したイギリスの船乗りジム・バーンズの古の声が、

おれのなかで母親の膝と妹の髪のリボンとといったたわいもないことについての不可思議な慈愛の情の声となり、

事物の表層を超えて奇跡的に到来する、

はっきりとは聞こえない遠いその「声」は「絶対的なものの声」、「口から発せられるのでない声」となり、
海の夜の孤独の上と内から到来する、
その声はおれを呼ぶ、おれを呼ぶ、おれを呼ぶ...
聞こえるか聞こえないかのように、そっと、
ここでは聞こえずどこか他の場所で音がしているかのように、はるか彼方から、
こらえた嗚咽のように、消えゆく明かりのように、静かな吐息のように、
空間のどこでなく、時間のどこでもないところからやってくる
(...)

Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.

(...)

Ah, o orvalho sobre a minha excitação.

(...)

E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim.

O meu passado ressurgiu, como se esse grito marítimo

Fosse um aroma, uma voz, o eco duma canção

Que fosse chamar ao meu passado

Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter.

(...)

Minha velha tia, que me amava por causa do filho que perdeu...,

Minha velha tia costumava adormecer-me cantando-me

(Se bem que eu fosse já crescido demais para isso)...

Lembro-me e as lágrimas caem sobre o meu coração e lavam-o da vida,

E ergue-se uma leve brisa marítima dentro de mim.

Às vezes ela cantava a «Nau Catrineta»:

Lá vai a Nau Cattineta

Por sobre as águas do mar...

E outras vezes, numa melodia muito saudosa e tão medieval,

Era a «Bela Infanta»... Relembro, e a pobre velha voz ergue-se dentro de mim

(...)

Ó meu passado de infância, boneca que me partiram!

Não poder viajar pra o passado, para aquela casa e aquela afeição,

E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!

(...)

A velha voz das ternuras misteriosas dentro de mim, das pequenas coisas de regaço de mãe e de fita de cabelo de irmã,

Mas estupendamente vinda de além da aparência das cousas,

A voz surda e remota tornada A Voz Absoluta, a Voz Sem Boca,

Vinda de sobre e de dentro da solidão nocturna dos mares,

Chama por mim, chama por mim, chama por mim...

Vem surdamente, como se fosse suprimida e se ouvisse,

Longinquamente, como se estivesse soando noutra lugar e aqui não se pudesse ouvir,

Como um soluço abafado, uma luz que se apaga, um hálito silencioso,

(...) ⁴²⁵

(アルヴェアロ・デ・カンポス、「海のオード」、1915年頃)

これらの詩節は、狂乱と陶酔を感覚し、そしてその果てにカンポスが感知した感覚であるが、ここに挙げた詩節のなかには、「実在的であるよりも形而上学的な逃避」としての「夢幻の、喪失された風景としての幼年期」を読み取ることが可能であるだろう。

他方、ペソアにみられるノブレの影響のなかに「異名カエイロのような素朴さ（あどけなさ）」があることに注目しておこう。カエイロは、カンポスと同様、「主要な」異名のひとりであり、「自然派詩人」と自己規定する詩人である。

わたしは一度として羊を飼ったことはなかった
けれどわたしという者は羊を飼ったことがあるかのようで
わたしの魂は羊飼いのようで、
風と太陽を知っていて
「季節」に導かれ
辿り目をむける
人のいない、その自然の平和のすべてが
わたしのそばに腰かけに来る
けれどわたしはわたしたちの想像力に
落日のような悲しみを思う
それは想像力が平原の奥底で身震いし
窓を通る蝶のように
夜の帳が下りるのを感じるときに
けれどわたしの悲しみは穏やかだ
それは自然でただしいものだから

⁴²⁵ OFPa: 910-916.

この悲しみは魂が存在するとき
両手が花を摘むときそうとは気付かずに
魂の内にあるべきものだから

道の曲がりの向こうで聴こえる
首鈴の響きのように、
わたしの考えは満足する
わたしはただ自分の考えが満足するものであることを知って悲しく思うだけ
なぜなら、それを知らなければ、
わたしの考えは満足し悲しむのではなく、
喜んで満足していただろうから

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.
Toda a paz da Natureza sem gente
Vem sentar-se a meu lado.
Mas eu fico triste como um pôr de sol
Para a nossa imaginação,
Quando esfria no fundo da planície
E se sente a noite entrada
Como uma borboleta pela janela.
Mas a minha tristeza é sossego
Porque é natural e justa
E é o que deve estar na alma
Quando já pensa que existe
E as mãos colhem flores sem ela dar por isso.

Como um ruído de chocalhos
Para além da curva da estrada,
Os meus pensamentos são contentes
Só tenho pena de saber que eles são contentes,
Porque, se o não soubesse,

Em vez de serem contentes e tristes,

Seriam alegres e contentes.⁴²⁶

(「群れの番人」、第1の詩、1914年3月8日)

カエイロの詩が平易なポルトガル語で綴られているのは、この詩人が「その生涯のほとんどを田舎で過ごした、職もなければ教養もほとんどない」⁴²⁷からである。

だが、このカエイロの洗練されていないあどけない詩の言葉があらゆる素朴で簡素な詩情は、ノブレの詩のなかにあらわれる子どものような無垢で淡い詩情とそれをあらゆる素朴な詩の言葉に通じている。

ただ、ノブレとの共通点はそういったあどけない心情の吐露だけでなく、かれらの詩情のある部分を貫く虚無感や諦観にもあると言える。

馬車が道を通り過ぎて、行ってしまった
それなのに道は美しくなることなく、醜くなることさえなかった
世界への人間の行為だって同じこと
わたしたちはなにも引かずなにも足さない、通り過ぎて忘れる
そして太陽は毎日時間通りに昇る

Passou a diligência pela estrada, e foi-se;

E a estrada não ficou mais bela, nem sequer mais feia.

Assim é a acção humana pelo mundo fora.

Nada tiramos e nada pomos; passamos e esquecemos;

E o sol é sempre pontual todos os dias.⁴²⁸

(「群れの番人」、第42の詩、1914年5月7日)

飛び去って痕跡を残すことのない鳥の飛翔のほうが、
地面に留まる、この動物の往来の跡よりもまだ
鳥は飛び去りそして忘れられる、そうあるべきだ
いまはもういない、だからなんの役にも立たないこの地面にこの動物は、
さっきまでいたことを示すが、そんなことはなんの役にも立たない

追想は「自然」への裏切りだ、

昨日の「自然」は「自然」ではないのだから

過去にあったことなどはなにも無いのと同じで、想起することとは見ることではない

⁴²⁶ *ibidem*, 740-741.

⁴²⁷ Cb: 344.

⁴²⁸ OFPa: 772.

飛び去れ、鳥よ、飛び去れ、そして飛び去ることをわたしに教えてくれ！

Antes o voo da ave, que passa e não deixa rasto,
Que a passagem do animal, que fica lembrada no chão.
A ave passa e esquecer, e assim deve ser.
O animal, onde já não está e por isso de nada serve,
Mostra que já esteve, o que não serve para nada.

A recordação é uma traição à Natureza,
Porque a Natureza de ontem não é Natureza.
O que foi não é nada, e lembrar é não ver.

Passa, ave, passa, e ensina-me a passar!⁴²⁹
〔「群れの番人」、第 43 の詩、1914 年 5 月 7 日〕

ペソアはノブレを自らの詩想の手引きとして語ることはそう多くはなかった。だがこの詩人のノブレへの評価は「アントニオ・ノブレの追想 *Para a memória de António Nobre*」(1915)と題された小論のなかにはっきり表明されている。

往時から今日まで言いあらわされてきたルシタニア的な情感を備えたあらゆる言葉がアントニオ・ノブレに端を発している。これらの言葉はかれがたどたどしく述べたよりも高尚かつ崇高な情感へと高まってきている。だがノブレはヨーロッパに魂と事物（事象）から成るこのポルトガルの情緒を布置した最初の人であった (...). 木や石にたいする慈しみをもったこの民族の無邪気な汎神論は、メランコリックにノブレのなかで花開いた。(...)
(...)

かれが誕生したときに、ぼくらの誰もが生まれたのだ⁴³⁰。

おそらくここでいわれる「ぼくら」とは、ペソアと『オルフェウ』の詩人たち、ペソアと異名の詩人たちという二重の「ぼくら」を指していると考えられるが、いずれにしても、ペソアにとってノブレは倣うべき先駆者なのであり、そしてその方途は象徴主義だったのである。

おお マダレーナ、おお たれさがった長い髪、

⁴²⁹ *ibidem*, 772.

⁴³⁰ *Crítica*: 101.

汚れたユリ、実を結ばない白き花...
我がところは、ちっぽけな古銭、
浮き彫りのない、使い古され薄くなった文字、

ふらちなほどに従順であるのをあきらめている、
失望、純潔な乳房が露になる
血だらけで、汚れ、無用でもある、
ああ たれさがった髪

胸の内側、忌まわしいほどに滑稽！
安らかに死ぬー、倦怠な寝床、
人体のかたちをした大理石の贖罪

苦痛、純潔な乳房が露になる
血を流し、おのれを汚し、泥の中を這って進む、
おお マダレーナ、おお たれさがった長い髪！

Ó Madalena, ó cabelos de rastos,
Lírio poluído, branca flor inútil,
Meu coração, velha moeda fútil,
E sem relevo, os caracteres gastos,

De resignar-se torpemente dúctil,
Desespero, nudez de seios castos,
Quem também fosse, ó cabelos de rastos,
Ensanguentado, enxovalhado, inútil,

Dentro do peito, abominável cómico!
Morrer tranquilo - , o fastio da cama,
Ó redenção do mármore anatómico,

Amargura, nudez de seios castos,
Sangrar, poluir-se, ir de rastos na lama,
Ó Madalena, ó cabelos de rastos!⁴³¹

(カミーロ・ペサーニャ、マダレーナ、1890年)

⁴³¹ Guimarães (b): 36-37.

この詩はカミーロ・ペサーニャの作品「マダレーナ」(1890)である。ノブレと異なり、ペサーニャは象徴主義詩人という評価が定まった詩人であり、ポルトガルの象徴主義にとってもっとも重要な詩人とみなされる詩人である。

コインブラ大学法学部のある学生と家政婦とのあいだに私生児として生まれたペサーニャは、『ガゼッタ・デ・コインブラ *Gazeta de Coimbra*』『批評 *A Crítica*』『インテルメッツォ *O Intermezzo*』『新時代 *O Novo Tempo*』『あらたしき者たち *Os Novos*』『最新事情 *Novidades*』『自由人 *Os Livres*』『青い鳥 *Ave Azul*』『ポルトガル *O Portugal*』『ブラガンサ新聞 *Notícia de Bragança*』などの雑誌や新聞などの媒体に詩を多数寄稿し、象徴主義詩人として評価を固めてゆくが、この詩人がポルトガル文学に確固たる地位を築くこととなるのはボードレールの詩の言葉を題目に採用した詩集『水時計 *Clepsidra*』(1920)の発刊によってである。

この詩人が生前に発表した唯一の書『水時計』のなかに表出するポエジーについて、ジャシント・ド・プラド・コエーリョは、「決して直接的に表現されることはないが、暗示や連想によって露わになる、時間からも空間からも解放された魂のあり様、曖昧で多義的な想像性、情緒や感覚の巧緻な連関性」⁴³²、「音楽性、女性的な抒情性、ペシズムや諦観のポエジー」⁴³³といった特徴を指摘し、この詩人のポエジーを規定しているが、こういった性質をペサーニャはマラルメの詩学やヴェルレーヌの詩法から汲んだと言われている。

ペソアがこの詩人を肝要だと考えていたことは、ペサーニャへ向けて書かれた書簡にあらわれている。ペソアは 1915 年、『オルフェウ』第二号出版後すぐに書かれたと思われる書簡のなかでペサーニャに同誌第三号に詩作品を掲載する許可を打診している。

きっと貴方はわたしのことを覚えていないと思います。二度ほどですがわたしたちは《スイツ *Suiço*》で話しをしております、将官エンリケ・ローザがわたしをあなたに紹介してくれました。最初に会ってすぐに貴方は光栄にも貴方の詩のいくつかを朗読してくださり、そしてわたくしを喜ばせてくれました。(…)のちにカルロス・アマードからこれらの詩の一部の写しを手に入れました。今日ではわたしはこれらの詩、わたしが複写をもっているこれらの詩を暗記しています、そしてこれらの詩はわたしにとって美的昂揚の不断の原泉であります。

(…)

わたしは季刊の文学雑誌『オルフェウ』の編集人のひとりです。貴方がこの雑誌をご存じかどうかわかりません、おそらくご存じないでしょう。もしかしたらポルトガルの新聞雑誌がわたしたちにおこなったいくつかの不愉快な言及を偶然読まれたかもしれせん。

(…)

⁴³² Pais (b): 35.

⁴³³ cf. *ibidem*, 35.

『オルフェウ』は二号まで刊行された雑誌であり、これはエッサ・デ・ケイロスが指揮した『レビスタ・デ・ポルトガル *Revista de Portugal*』以降、ポルトガルに登場した価値ある唯一の文学雑誌です。わたくしどものこの雑誌は進歩的芸術を表現するすべてのものを受け入れます、したがってわたくしどもは超象徴主義 *ultra-simbolismo* から未来派 *futurismo* にまで亘る詩や散文を掲載してきました。

(...)

わたくしのお願いは— (...) —『オルフェウ』三号の、貴方の地位に適したしかるべき場所に感嘆すべき貴方の詩を掲載することを許可していただくことです。

(...)

わたくしどもが掲載することを望む詩は、《チェロ *Violoncelos*》、《刺青 *Tatuagens*》、《文筆家 *O Estilista*》[わたしが存じあげておりますのは、この詩の第二のソネットだけです]、《オビドスの城 *Castelo de Óbidos*》、《太鼓 *O Tambor*》、《ノクターン *Nocturno*》、《庭園散策 *Passeio no Jardim*》、《遠くに花の小舟が *Ao longe os barcos de flores*》、《わたしのこころは降りてゆく...*O meu coração desce...*》、《過ぎ去りし秋 *Passou o Outono já*》、《野薔薇はいつのまにか咲いた *Floriram por engano as rosas bravas...*》、《蓄音機 *O Fonógrafo*》となります。

(...)

わたくしどもの願いを聞き入れていただけますでしょうか? (...) わたくしが挙げたこれ以外にも寄稿作品をお送りいただけるのでしたら、重ねてお願いいたしますし、そうであればわたくしどもの雑誌の誌面はこれ以上ないほどに榮譽あるものとなるでしょう⁴³⁴。

この書簡にもちいられている丁寧な言い回しがなによりペソアのパサーニャにたいしての敬意をあらわしているが、この言い回しに加え、ペソアがパサーニャの詩作品の掲載することを切に望んだことは、この詩人へ割り当てられた页数によっても知ることができる。ペソアは同書簡のなかで通常の寄稿では執筆者ひとりにつき7~8頁であるところをパサーニャのために10~20頁を用意すると認めている。結局、この掲載は『オルフェウ』の財政難やマリオ・デ・サー=カルネイロの自殺などにより同誌三号が発表されなくなったためだったが、のちにペソアは、雑誌『ケンタウロス *Centauro*』に上記の作品を含む18の詩の掲載を実現している。

このようなペソアのパサーニャ作品への信頼と信奉は、ペソアがこの『水時計』の詩人の作品のなかに自身の描く理想のポエジーや『オルフェウ』を通じて実現しようと意図したポエジー（書簡にある言葉をもちいるならば「超象徴主義 *ultra-simbolismo* から未来派 *futurismo* にまで亘る詩や散文」を包含するポエジー）が展開されていることにあったと

⁴³⁴ OFPb: 203-205. ただし、この書簡はペソアの死後に「衣装トランク」から見つかったものであり、この書簡自体はパサーニャには届いていない。

考えられる。

ペソアがこの詩人のポエジーに見出し、かれのポエジーと結びつけたものが「決して直接的に表現されることはないが、暗示や連想によって露わになる、時間からも空間からも解放された魂のあり様、曖昧で多義的な想像性、情緒や感覚の巧緻な連関性」であるとすれば、ペソアはペサーニャのポエジーにあたらしいポルトガルのポエジーの「精神的骨格」を規定した「とらえがたさ、得体の知れなさ、あいまいさ」、「精緻、緻密、微妙」、「複合性」（主観的ポエジー＝魂のポエジー）と「簡潔」、「可塑性」そして「想像力」（客観的ポエジー＝自然のポエジー）といった要素との親和性を見出し、その先駆的なあり様を読み取ったのだろう。

ペサーニャのポエジーは、先に記した、コインブラ大学法学部を卒業する一年前の 1890 年に綴られ、同年、『インテルメッツォ』誌に発表された「マダレーナ」に集約されていると言える。

詩の冒頭に「ルカによる福音書」の一節を引くこの詩のなかで詩人に呼び掛けられる、イエスに罪を赦された女性の名前をもつ（あるいは 5 歳で亡くなったこの詩人の姉妹マダレーナもこの名前には投影されてもいるのかもしれない）このマダレーナという女性、純粋な、汚れなき存在とは思われない女性、ペサーニャの詩を貫く「不純」、「不浄」、「死」、「存在の危うさ」といった主題を体現する女性⁴³⁵、の描写にはペソアの「魂のポエジー」と「自然のポエジー」に呼応する要素があらわれている。

それは、たとえば、「たれさがった長い髪」や「汚れたユリ」といった詩の語句にあらわれる確固とした事柄や対象を措定しながらも不定なものとして把握される、つまり「とらえがたさ、あいまいさ、得体の知れなさ」の観念化が「簡潔、明確」を備え、警句的な詩節のかたちをして呈示されていることから知れる。また、最初に感覚された以外の要素を加えずに、この感覚を豊かに表現する「精緻、緻密、微妙」理念化が「我がところは、ちっぽけな古銭、/ 浮き彫りのない、使い古され薄くなった文字」の詩節によりあらわされ、と同時にこの詩節によって、一方で外在を外在として正確で明確な印象を付し、一方でこの外在が内在、情動的なものとしても印象付けられることを妨げることもない「可塑性」の要素もあらわされている。この詩はさらに、単純な印象や感覚が意味を為す説明要素を付加しながらもその意味の彼方を読み手に展望させるという意味において「情動の理化あるいは観念の情動化をつねに想定」する「複合性」の要素を含んでおり、この展望は「想像力、心象化」の要素を介してわれわれに具体的なイメージを喚起させる。そして「マダレーナ」のこうした読解、つまり二項対立的事象の溶解を具備する詩であるとする読解は、「冬の光景 *Paisagens de Inverno*」や「椅子には卑劣な囚人たちが！ *Na Cadeira os Bandidos Presos !*」といった『水時計』に収録されたさまざまな詩に同様に読み取ることが可能である。

⁴³⁵ Guimarães (b): 39.

カミーロ・ペサーニャによってとらえがたさ（得体の知れなさ、あいまいさ *vago*）と強い印象（感動 *impressivo*）のポエジーがポルトガルのなかつちをとった⁴³⁶。

ペサーニャは詩人であるのに苦悩する気配をほのめかす他はそうする必要がないことが真理であることをぼくらに発見し、ひそやかに感覚することを教えてくれた⁴³⁷。

さて、ここまで感覚主義の思索においてペソアが自身の象徴主義に係る理解の進展変容を為した契機としてノブレとペサーニャのポエジーについて考察してきた。ところでペソアのポエジーがあたらしい象徴主義と称されることがある。ペソアがそう呼ばれることを諾するかしないかはともかく、そう呼ばれるのは、ペソアが象徴主義を自らのポエジーの不可欠な要素として組み入れたことをひとつの事由とする。ペソアが「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿において否定的なまなざしを向けて語っていたこの思潮が肯定的な要素として変容されたのは、感覚主義の思索の求めに応えたからであるが、だが仮に象徴主義が感覚主義にとって本質的な要素であったとしても、象徴主義を受容するに際して肯定的な要素がなければペソアのこの思潮に係る理解の進展変容が為されることはなかったであろう。おそらくペソアが象徴主義を感覚主義の文脈で肯定的に受け入れることを可能としたのは、ノブレやペサーニャが象徴主義であっても、ペソアのポエジー、あたらしいポルトガルのポエジーから感覚主義へと連なるポエジーを見出したからである。つまりペソアが象徴主義を受容することとなったのは、この詩人が文学史の大きな潮流としてある象徴主義の流れに遅ればせながら乗って自らの思索を展開しようとしたからではなく、ノブレやペサーニャの詩にあらわされたポルトガルの象徴主義に自身のポエジーを見出したからと考えられる。つまり、非実在の傾向に重心が置かれていたとしても、ノブレやペサーニャの象徴主義によって主観主義と客観主義の超越と混交の均衡が実現されているとペソアは理解したということである。

また、これらの詩人のポエジーを念頭に感覚主義を構成する第三の運動を考えたとき、ここにもこれらポルトガルの象徴主義詩人たちの影響があったことを指摘することができる⁴³⁸。

ノブレのソネットを引用してみよう。

わたしは人生につまずいた。チェッ！崩れ落ちる諸観念！
 大地の塔！枝のない木々！
 我が友たちよ！わたしたちの誰もがつまづいたのだ...
 わたしたちにはなにも残らない。わたしたちは失いし者たち。

⁴³⁶ OFPc: 182.

⁴³⁷ *ibidem*, 183.

⁴³⁸ DFP: 536.

Falhei na vida. Zut! Ideias Caídas!
Torres por terra! As árvores sem ramos!
Ó meus amigos! Todos nós falhámos...
Nada nos resta. Somos uns perdidos.⁴³⁹
(ソネット 13、コインブラ、1889 年)

おお「騒がしい」場所！「巨石」の町！
ゴンサルヴェスの村！交雑する村！
技師たちがテープで道を測っている...
アモローザの澄んだ水！

Ó lugar de Roldão! vila de Perafita!
Aldeia de Gonçalves! Mesticosa!
Engenheiros medindo a estrada com a fita...
Água fresquinha da Amorosa!⁴⁴⁰
(ラテン地区のルシタニア人 *Lusitânia no Bairro Latino*)

ノブレの詩作品のなかにあるこれらの詩節に前衛芸術の詩的表現に通低する前衛性を読み取ることが可能であろう。

このような前衛詩的傾向はまた、ペサーニャのポエジー、具体的にいえば、前述の「冬の光景」や「椅子には卑劣な囚人たちが！」といった詩のなかにも確認されることが指摘されている⁴⁴¹。

ただ、感覚主義に沿って考えるならば、ノブレやペサーニャの詩は、未来主義、キュビズムや類似的思考のポルトガル文学における発芽よりも、ペソアの交差主義にたいする影響がその最大の寄与として挙げられるべきである。エドゥアルド・ロウレンソはペサーニャの表現形態について、ペソアのポエジーを念頭に置きつつ、「詩 *poesia* における主体 *Sujeito* そのものの分解」⁴⁴²と述べているが、ペサーニャの詩に見られる二項対立事象の複数の交差は、すでに指摘されているように⁴⁴³、交差主義の表現形態に繋がっている。ペサーニャの詩が交差主義の原型のひとつなのだとすれば、象徴主義に係るペソアの進展変容は、あたらしいポルトガルのポエジー構想以前から慣れ親しんでいたノブレやペサーニャという詩人たちからあらためて汲み取ったポエジーを象徴主義として追認するかたちで為されていると言える。そしてまたこのことは、この象徴主義が主観および客観の要素をももち合わせていることだけでなく、未来主義とキュビズムの影響をももった混成の思考

⁴³⁹ Nobre: 311.

⁴⁴⁰ *ibidem*, 186.

⁴⁴¹ DFP: 615-618.

⁴⁴² Lourenço (d): 209.

⁴⁴³ Guimarães (b): 40.

であるということを意味している。

感覚主義の構成要素である三つの運動に共通するのは、実在性の非実在的顕現の傾向である。ペソーアは、実在性を精神のなかに分解、同一化することを追及し、さらにこの同一化された場を第三の次元と設定し、「象徴主義」、「超越論的汎神論」そして「未来主義、キュビズムそして他の類似の思考が誘発的な表現形態」という態度によって具体的にこの次元のあり様を呈示するのである。

第二章 〈感覚主義〉の感覚様態と〈異名〉現象の発現

1. 〈感覚主義〉の感覚次元

- a) 外的世界についての感覚
- b) その瞬間に意識される対象についての意識
- c) 対象と結びついた客観的観念
- d) 対象と結びついた主観的観念（その瞬間の精神状態）
- e) 感覚認識の気質と心的土台
- f) 意識の抽象現象⁴⁴⁴

ペソーアは感覚主義が理論核とする感覚の様態につき上の6つを呈示する。

「感覚の立方体 *o Cubo da Sensação*」と呼ばれる1916年頃に書かれた断章のなかに呈示されたこれらの感覚様態は、6つの感覚の面によってかたちづくられる立方体が想定されている。ペソーアによれば、これらの面の、aの「外的世界についての感覚」とfの「意識の抽象現象」とが対面して立方体の基盤をかたちづくり、ほかの側面がこれらに接するかたちで置かれることになる。

この立方体はなによりも感覚主義の感覚の様態がどのようなあり様を備えているのかを示すために書かれているが、この様態は交差主義が感覚主義を遂行するための感覚様態として呈示された様態にきわめて近似している。ペソーアは1916年に書かれたとされる交差主義の感覚様態についての文章のなかでつぎのように分析している。

交差主義はそれぞれの立方体の感覚がそのもろもろの面の変形の結果こうむる変形を知覚しようとしながら感覚主義を実現する。すべての感覚は6つの側面を有する。感覚主義の視点からすれば向き合っているこれらの側面は、対象としての、対象と認められる外的対象についての感覚、感覚と認められる外的対象についての感覚、ある対象についてのこの感覚に結びつく客観的諸観念、この感覚に結びついた主観的諸観念—すなわち、《精神状態》であり、対象はその瞬間にこれを介して見られる、観察者

⁴⁴⁴ PIA: 180-183.