

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.

の気質と根本的に個人のものである心的態度、この個人の気質の背後にある抽象的意識、となる⁴⁴⁵。

「感覚主義を実現するために採用されるべきプロセス」⁴⁴⁶として規定されるこの交差主義の感覚様態によってかたちづくられる立方体の諸側面は感覚主義のそれとほぼ同一である。先に感覚主義における交差主義の不可欠な影響につき考察し、これらの理論を連関させるのがその目的や原理として打ち立てられた第三の次元、すなわち「感覚」という次元への実在性と精神の溶解の方途であることを確認したが、これらの主義がともにこの「感覚」次元を有する以上、この「感覚」の諸様態が共通するのは自然である。

だが交差主義は感覚主義と同じ理論ではない。これらは観察される側面の数、つまり各々が可能とする認識射程によって分かたれる。ペソーアは、上記の 6 つの感覚様態により形成される立方体が三つの状態によって観察されるという。

1. ほかのどの側面も不可視であるかたちで、ただひとつの側面から観察される
2. 立方体のふたつの側面が見える様態で、視線と並行にある正方形のひとつの側面によって観察される
3. 立方体の三つの側面が見える様態で、視線の先にあるひとつの頂点（交点）によって観察される⁴⁴⁷

「すべての感覚はひとつの立方体である」⁴⁴⁸とみなすペソーアは、このように、六つの感覚様態により構成される立方体の観察状態を三つに分類するが、この三つの分類は感覚の次元化の分類にあてはまる。つまり、第一の観察状態は一次元的な感覚次元をあらわし、第二の観察状態は二元的な感覚次元、第三の観察状態は三次元的な感覚次元を示している。観察状態を示したこの一連の思索において交差主義はその第二の観察状態を支える理論であり、この感覚主義に係る次元の数が交差主義と感覚主義を隔てている。

このことは、これらの様態と連動するかたちでペソーアがあらわしたと考えられる以下の三つの詩学プログラムが補完してくれる。

一次元にたいする感覚主義（継起主義的）：不合理な時刻、忌々しい光景 *Cena de Ódio*

二次元にたいする感覚主義（交差主義的）：斜の雨、わたし自身は他である *Eu-Próprio o Outro*

三次元にたいする感覚主義（統合的+融合的+）：船乗り、ルシオの告白 *Confissão de*

⁴⁴⁵ *ibidem*, 185, 188.

⁴⁴⁶ *cf.*, *ibidem*, 187.

⁴⁴⁷ *ibidem*, 182.

⁴⁴⁸ *ibidem*, 186.

この詩学プログラムはマリア・アリエッテ・ガリョス編著の『フェルナンド・ペソアの詩作品 *Fernando Pessoa Obra Poética*』(1960)においてはじめて公にされたものである。この覚書にあらわれる各次元の感覚主義は、上記の説明とともに図形説明が加えられており、第一プログラムの図形は意識をあらわす直線 AB 上に、おそらく実在性をあらわすと思われる一本の斜め線が垂直に互いに結びつくことなく複数引かれている。第二プログラムの図形は、実在性（と仮定される）の二本の線が交差した状態で、意識をあらわす直線 AB 上に描かれている。第三プログラムの図形は、意識を示す直線 AB 上に実在性（と仮定される）の線が三本交差して描かれている。また、第一のプログラム、つまり「継起主義的 *Succedentista*」感覚主義はその詩的表現としてペソアの「不合理な時刻 *Hora Absurda*」とアルマーダ・ネグレイロスの長編詩「忌々しい光景 *A Cena do Ódio*」(1915)が挙げられ、第二のプログラム、「交差主義的」感覚主義は「斜の雨」とマリオ・デ・サー＝カルネイロの短編小説「わたし自身は他である *Eu-Próprio o Outro*」(1915)、第三のプログラム、「統合的かつ融合的な」感覚主義は「船乗り」とカルネイロの物語『ルシオの告白 *A Confissão de Lúcio*』(1914)が具体例として呈示されているというように、それぞれのプログラム各々の視点に則した理論と表現が充てられている。

この詩学プログラムが示すように、交差主義と感覚主義は感覚の次元の拡がりに相違を有する。具体的に詩を検討しながら、この相違について確認していこう。

きみの沈黙はすべての帆が風をはらんだ船...
心地良く吹く、微風は流旗にきみの微笑みをつくって戯れる...
きみの沈黙のなかのその微笑みは梯子と竹馬であり
それでぼくは今より背が高く、楽園のそばにいるふりをするんだ...

ぼくのこころは落ちて粉々になるアンフォラ
きみの沈黙はそれを拾い集め、粉々になったそれをしまっておく、片隅へ...
ぼくのきみについての想いは海が海辺へと運ぶ亡骸...、でも
きみは架空のキャンバスであり ぼくはそこにぼくの芸術を間違った色で描く...

O TEU SILÊNCIO é uma nau com todas as velas pandas...
Brandas, as brisas brincam nas flâmulas, teu sorriso...
E o teu sorriso no teu silêncio é as escadas e as andas
Com que me finjo mais alto e ao pé de qualquer paraíso...

⁴⁴⁹ OPoética: 25.

Meu coração é uma ânfora que cai e que se parte...

O teu silêncio recolhe-o e guarda-o, partido, a um canto...

Minha idéia de ti é um cadáver que o mar traz à praia ..., e entanto

Tu és a tela irreal em que erro em cor a minha arte

(フェルナンド・ペソーア、「不合理な時刻」、1913年7月4日)

第一のプログラムに具体的に記されていないが、「継起主義的」感覚主義と詩「不合理な時刻」のあり様、つまり単数の実在性の意識への溶解、つまり単数の感覚様態が継続して生起するそのあり様から考えて、パウリズモと「沼地」のそれと類同すると考えて差し支えない。この解釈はメンド・カストロ・エンリケス、サムエル・ディマス等の研究において採用されており⁴⁵⁰、かれらは「継起主義的」感覚主義と詩「不合理な時刻」のあり様をパウリズモと「沼地」のあり様と同一とする前提を揺るがないものとする。かれらがそう考えるのは、詩「不合理な時刻」および「沼地」のいずれの詩のなかにも、単数の感覚様態を詩の言葉を介して視覚化するというあり様が共通に看取され、またこれらの詩のなかに視覚化されるのは、ほかの側面の見えない、ほかの側面とさらなる交差が為されることのないひとつの側面だと判断するからである。

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...
けれどぼくの内なる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
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

⁴⁵⁰ Dimas; Henriques.など。

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...

第一の理論と第二の理論との相違は、実在性の意識への溶解が為されるその次元数の相違である。「不合理な時刻」や「沼地」において実践された外と内、客観と主観、実在と非実在のふたつ対照事象の一元化は「斜の雨」において複数の一元化の並列、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ように複層的な次元へと変換されていたのであり、一元的次元化の複数性と多様性が交差主義の特徴であることはすでに確認したとおりである。ペソーアはこの交差主義の複層的な次元の呈示を立方体のふたつの側面が見えるように目に並行な正方形の一側面を以て観察される感覚次元、つまり二次元的な感覚主義の次元を具現する詩として「斜の雨」を再度ここに呈示するのであり、この交差主義を「分析的あるいは理知的な感覚主義」⁴⁵¹として感覚主義の文脈に組み入れるのである。

交差主義と感覚主義とを隔てるもっともおおきな要因がその感覚次元の広がりであることを第三の詩学「統合的かつ融合的な」感覚主義の詩「船乗り」がはっきりと示してくれる。

(第一場面)

通夜をする第一の娘 — 時計はまだ鳴らない？

通夜をする第二の娘 — 聞こえなかったわ。このそばに時計はないもの。きっと間もなく夜が明けるわ。

通夜をする第三の娘 — いいえ、地平線は暗いわ。

通夜をする第一の娘 — 妹よ、わたしたちが何であったのかを話して気晴らしをするのはお厭かしら？それは美しくいつも偽りだけれど...

通夜をする第二の娘 — 厭だわ、そんなことを話すなんてよしましょう。それにわたしたちってなにかだったのかしら？

通夜をする第一の娘 — たぶん。わたしにはわからないわ。けれど、それでも、いつだって過去を話すことは美しいことよ... 時も深まってきて、わたしたちは黙り込んだまま。わたしだって、さっきからあのロウソクの炎を見続けているのよ。あるときはゆらゆらして、

⁴⁵¹ SOI: 151.

ほかのときは黄色くなり、また別のときは色あせるの。どうしてそんなことが起こるのかはわからないわ。でも、妹たちよ、どんなことがなぜ起きるのかなんてわたしたちにはわかるのかしら？

(休止)

(第二場面)

通夜をする第一の娘 — 過去の話をする—それはきっと美しいこと、だって無益なことだしとても哀れなことだわ...

通夜をする第二の娘 — あなたたちが話したいのだったら、わたしたちがもたなかった過去について話しましょうよ。

通夜をする第三の娘 — いいえ。たぶんわたしたちはそれをもっていたのよ...

通夜をする第一の娘 — 確信がなかったら言わないで。話すことはとても悲しいことだわ！話すことはわたしたちが忘れてしまうくらいに偽りの手段だわ！... もしもわたしたちが散策していたら？...

通夜をする第三の娘 — どこを？

通夜をする第一の娘 — ここよ、あっち側から向こう側へ。時としてそれは夢を運んでくるわ。

通夜をする第三の娘 — どんな夢なのかしら？

通夜をする第一の娘 — 知らないわ。なぜわたしがそれを知っているっていうのよ？

(休止)⁴⁵²

ペソアが 1913 年 9 月 11、12 日の旅先において数時間で綴ったと述べるこの詩は、『オルフェウ』第一号に掲載された作品であり、〈ポルトガル・ルネッサンス〉の機関誌『鷲』への掲載を拒否された作品である。

カンポスやイタリアの作家兼ペソアの研究者アントニオ・タブッキも述べているように⁴⁵³、象徴主義の劇作品、とりわけ、メーテルランク作品と比較されることの多いこの作品⁴⁵⁴は、通常の詩では採用されることの稀な戯曲形式が採用されている。だがペソアがもちいるこの形式は詩という表現の範疇だけでなく、戯曲という表現の範疇からも逸脱している。

そのことは、ペソアが 1915 年 3 月 4 日のコルテス宛ての書簡のなかでこの詩を「静態の戯曲」と呼んでいることにあらわれている。実際、この作品に登場する人物たちは古城の一室や難破した島のなかで座したまま動くことがない。戯曲（劇 drama）が舞台上の登場人物とかれらの所作（行為）によって構成される時空間であるとする戯曲の伝統的な類型

⁴⁵² OPoética: 441-451/OFPa: 589-603.

⁴⁵³ カンポスは 1916 年に書いた文章のなかで「メーテルランクの最良の不明瞭さと精妙さは（『船乗り』と）比べると粗雑で現世的である」と述べている。(PIA: 141, 149.)

⁴⁵⁴ アントニオ・タブッキによれば、少なくとも 1952 年以降 1984 年まで「船乗り」に係る批評のほとんどすべてはこの作品がメーテルランク作品に着想を得て創作された象徴主義の劇であると解釈するものであったとのことである。(Tabucchi: 91.)

に照らしてみれば、「船乗り」は特異な戯曲である。この9つの場面から成る戯曲において登場人物たちは動作という意味での所作をほとんどおこなわない。登場人物はかれらのあいだで交わされる言葉によってのみこの戯曲を成立させており、この戯曲において「舞台に立つ登場人物の所作（行為 *acção*）、動作（動き *movimento*）の代わりに戯曲の構成要素となるのは言葉 *linguagem* そのものである」⁴⁵⁵。

戯曲の筋を所作が構成するのではないそんな戯曲をぼくは静態の劇作品 *teatro estético* と呼ぶ—つまりここでは登場人物は、移動せず、移動することについての対話もしないのだから、動かないばかりか、所作がうみだしうる意義すらもち合わせてはおらず、そこでは葛藤も完璧な筋もないのである。

(…)

ぼくが思うに、(…) その劇の筋は、所作でもその進行や帰結でもなく—より包括的に言えば、交わされる言葉を介しての魂の顕現でありその状況的創造である⁴⁵⁶。

『フェルナンド・ペソーアあるいは劇作家詩人 *Fernando Pessoa ou o Poetograma*』(1988)の著者ジョゼ・アウグスト・セアブラはこの戯曲について「ペソーアがこの戯曲を上演するものとして構想したとはすこしも思わない。ペソーアは見られるよりも読まれること、あるいはむしろ言葉を介して視覚化されることをめざしたのである」⁴⁵⁷と述べている。交わされる言葉が状況を視覚化することという「船乗り」のこの特徴は、セアブラも触れているように、ニーチェの言葉を思い出させる。アポロ的であると同時にディオニソス的であることにアッティカ悲劇の完成形をみた『悲劇の誕生』の著者はつぎのように述べていたはずだ。「もともと悲劇は合唱団にすぎなかった」⁴⁵⁸、と。あるいは「起源的には悲劇は『合唱』のみであって、『劇』ではな」⁴⁵⁹かった、とも。「悲劇にいくつにも分けられて編みこまれている合唱の部分こそ、いわゆる対話全体のいわば母胎」⁴⁶⁰なのであり、「ということは、合唱部こそ、舞台の世界全体の母胎であり、本来の劇の母胎」⁴⁶¹ということになる。これは合唱が「本来の『所作』より古く、いっそう根源的」⁴⁶²であり、かつ「いっそう重大な意味を持つ」⁴⁶³ことをあらわしているのだとニーチェは語った⁴⁶⁴。言葉による視覚化を意図すると考えられる「船乗り」の冒頭と最後にペソーアは場面状況についての描

⁴⁵⁵ Seabra: 68.

⁴⁵⁶ *ibidem*, 68.

⁴⁵⁷ *ibidem*, 68. ペソーアの伝記作家ブレーションによればこの戯曲はペソーアの生前は舞台上で上演されることはなかったが、今日ではフランスなどで上演されているとのことである。(Bréchon: 189.)

⁴⁵⁸ ニーチェ、『悲劇の誕生』、岩波文庫、七一頁。

⁴⁵⁹ 同前、八七-八八頁。

⁴⁶⁰ 同前、八六頁。

⁴⁶¹ 同前、八六頁。

⁴⁶² 同前、八六頁。

⁴⁶³ 同前、八六頁。

⁴⁶⁴ ペソーアとニーチェとのあいだの比較検討に関しては António Azevedo の *Pessoa e Nietzsche* (2005) などがある。

写を入れるが、それ以外はすべて登場人物の台詞がこの戯曲を構成しており、読み手は彼女たちの言葉によって場面状況を想像するだけであり、この劇の骨格はすべて登場人物の対話により成されている。

「船乗り」の冒頭にある場面描写によれば、舞台となる古城の室内は四隅に燭台があり、生氣のない娘が横たわる棺が置かれ、部屋の高い位置に細い窓がひとつある。この窓からは遙か彼方のふたつの山に挟まれているかのように海が望める。部屋には三人の娘たちがおおり、ひとは燭台を背に窓のまえに座り、ほかのふたりは窓側に座っている。戯曲に登場するこれらの娘たちは、互いを「姉妹 *irmã*」とだけ呼び合うだけで、名前も容姿もあきらかにされることはなく、ただ第一の、第二の、第三の「通夜をする娘 *veladora*」という呼び名があるだけである。

(第三場面)

通夜をする第二の娘 — この国のすべてはとても悲しいわ... わたしが住んでいたあの国はこれほど悲しくはなかった。日が暮れると、わたしは窓に座って、糸を紡いだものだわ。窓は海に面していて、ときどき遠くに島が見えた... 多くの場合わたしは糸を紡がずに海に目をやり、生きているのも忘れたわ。幸せだったのかどうかかわわからない。たぶんわたしが一度もなったことのない人に再びなることはもうないでしょうね。

通夜をする第一の娘 — ここ以外で、わたしは一度も海を見たことはないわ。あそこの、海の望める、ほんのわずかに海が見える、唯ひとつの窓、あの窓から!... ほかの国々の海は美しいのかしら。

通夜をする第二の娘 — ほかの国々の海だけが美しいわ。わたしたちが見る海はわたしたちが一度も目にしたことのないあの海への郷愁 *saudade* をいつだって思いださせるわ。

(休止)

(第四場面)

通夜をする第一の娘 — わたしたちは自分たちの過去について話そうと言わなかったかしら？

通夜をする第二の娘 — いいえ、言ってないわ。

通夜をする第三の娘 — どうしてこの部屋には時計がないのかしら？

通夜をする第二の娘 — 知らないわ... でも時計がないと、すべてがずっと気にならなくなって神秘的だわ。夜はもっと夜そのものものとなるの... いまが何時かなんて知ったところで、わたしたちがこうして話すことができているだなんて誰も知りやしないわ。(...)

⁴⁶⁵。

娘たちは過去の思い出について話す、この過去は事実としての過去でも実在した過去でもない（「あなたたちが話したいのだったら、わたしたちがもたなかった過去について話

⁴⁶⁵ OPoética: 442/OFPa: 590-591.

しましう/おそらくわたしが一度もなつたことのない人に再びなることはもうないでしょうね)。ここでいう過去とは夢想された過去である。なぜなら、過去を語ることは、娘たちにとって、夢(夢想)を語ることと同義だからである。通夜をする第一の娘の言うように、「過去は夢(夢想)以外のなにものでもない」⁴⁶⁶であり、「夢(夢想)でないもの(=手にしていた過去)を知らない」⁴⁶⁷のである。したがって、ここで話される海は実在する海ではなく、過去として夢見られた海である。また、「所作(行為)」が為される空間も彼女たちの会話に登場する過去(=夢[夢想])のなかだけである(「わたしは窓に座って、糸を紡いだものだわ。窓は海に面していて、ときどき遠くに島が見えた... 多くの場合わたしは糸を紡がずに海に目をやり (...))」)。

そして通夜をする第二娘は船乗りの話をはじめめる。

(第六場面)

(...)

通夜をする第二の娘 — 遙か遠くの島に難破した船乗りのことを夢見ていたわ。(...) 船乗りは故郷に戻る手立てがなく、そしてかれは故郷を思い出すたびに苦しくなったから、一度も過ごしたことのない故郷を夢見るようになり、かれはこの故郷を自分のもうひとつの故郷に、別様の風景、ほかの人びとのいる、人びとが通りを歩いて、窓から身を乗り出す別な性質をもったほかの国にしはじめたの... 刻々と船乗りは夢のなかでこの偽物の故郷をつくって行って、かれは夢見ることをやめなかった (...)

(...)

(休止)

(第七場面)

(...)

通夜をする第二の娘 — [より低く、よりゆっくりとした声で] 最初、船乗りは風景を、つぎに街を、そして通りと小道をつくり、ひとつひとつ、これらを自分の魂という物体に刻んでいったの—ひとつひとつ通りを、地区から地区へ、かれがつくりだした埠頭から堤防まで。そして港... ひとつひとつ通りを、そして通りを歩き窓から通りを眺める人びとを... かれが人として見たにすぎないような、幾人かの人と知り合いになり、次第にこの人びとの過去の生活を知り会話をするようになって、(...) 思い出しながら、かれは自分の創造した国を通して、旅に出たわ... そうやってかれは自分の過去をつくったの...⁴⁶⁸

夢のなかで想像の故郷を創りだすこの船乗りは、ある日、ふつとこの想像に疲れを感じ、かれの本当の故郷を思いだそうとする。だがもうすでに船乗りにはそれを思いだすことは

⁴⁶⁶ *ibidem*, 442/ *ibidem*, 591.

⁴⁶⁷ *ibidem*, 442/*ibidem*, 591.

⁴⁶⁸ *ibidem*, 445/*ibidem*, 595-596.

できない。かれが思いだすことができるのは、想像した偽りの故郷だけであった。「船乗りの人生のすべてはかれが夢見た人生だったの... かれはほかの人生が現実になんてことがあり得ないことに気付いたのよ」⁴⁶⁹。そんなある日、「一艘の船がやって来た... 一艘の船が来た... そう、そうなの... (...) 一艘の船がやって来て、船乗りのいる島を通ったわ、そこに船乗りはいなかった...」⁴⁷⁰。

この船乗りの不在は真なる人生（生）が夢のなかでのみその横溢を果たすことを示唆している。通夜をする第二の娘が語るように、「かれの人生のすべてはかれが夢見た人生」であり、「かれはほかの人生が現実になんてことがあり得ないことに気付いた」のであり、かれにとって夢見たことであると思われていた人生（生）のみが実際の人生（生）だったのである⁴⁷¹。

この船乗りの話は、現実と非現実とが逆転し、夢（夢想）の世界が現実となり、真の現実の世界が非現実の世界となってしまったことを物語っているが、この現実と非現実との境界が娘たちにとっても模糊としたものであることを通夜をする第二の娘の発話からうかがうことができる。

（第八場面）

通夜をする第一の娘 — (...) どのやってその夢は終わったのかしら？

通夜をする第二の娘 — 終わらなかった... わからないわ... どんな夢も終わることはないわ。わたしが夢を見続けるのかどうか、夢とは知らずに夢を見続けるのかどうか、夢を見ることはわたしが人生と呼ぶこの得体の知れないものではないのかどうかわたしにはつきりとわかるかしら？... (...)

では夢みる（夢想する）者が本来の現実、夢みる（夢想する）以前の現実へと回帰する手立てはあるのだろうか。

(...)

通夜をする第一の娘 — (...) [棺を見ながら、さらにさらに声をひそめて] どうして人は死ぬのかしら。

通夜をする第二の娘 — たぶんひとが夢をちゃんと見なくなるから...

通夜をする第一の娘 — そうかもしれないわ... だったら死がわたしたちのことを忘れてくれるようにと、夢に閉じこもったり人生を忘れてしまったりすることに価値なんかあるのかしら？...

通夜をする第二の娘 — ないわ、そんな価値はないわ。

通夜をする第三の娘 — お姉さん、もう夜が明けるわ... 見て、山の稜線がみごとだわ... な

⁴⁶⁹ *ibidem*, 447/*ibidem*, 598.

⁴⁷⁰ *ibidem*, 447/*ibidem*, 598.

⁴⁷¹ *cf.*, *ibidem*, 447 e 598.

ぜ、わたしたちは泣いているのかしら?... あそこにいるふりをしている娘は綺麗で、わたしたちのように若々しくて、夢も見ている... わたしがわかっているのはこの娘の夢は誰の夢よりも美しいこと... 彼女はなにを夢見ているのかしら?...

通夜をする第一の娘 — もっと小さな声で話して。彼女はわたしたちの話しをきっと聴いていて、なんのために夢が奉仕するのかももうわかっているわ。

(休止)⁴⁷²

夢(夢想)からの目覚め、本来の現実へと回帰することは死と同義である。したがって夢から覚めることは生(人生)への回帰であると同時に死を意味する。この意味において、通夜をする第二の娘の話しに登場する船乗りは夢から覚めることによる「死」の発現の象徴として機能していたといえる。

(第九場面)

通夜をする第二の娘 — たぶんこんなこと本当ではないわ... これは、この沈黙、この死、そしてはじまる今日のすべては夢以外のなにものでもないわ... このすべてにしつかりと目を向けてちょうだい... あなたたちはこれが人生のものだとでも思うのかしら?...

通夜をする第一の娘 — わからないわ。(...)

通夜をする第二の娘 — (...) 生きていることはとても奇妙ね... 船乗りの島であっても、この世であっても、起こったことのすべては、信じ難いことだわ... 見て、空はもう色づいているわ。地平線は金色に微笑んでいる...⁴⁷³

夜が明けはじめ、山に日が当たりその稜線を浮かび上がらせるとき、通夜をする娘たちの対話によってこの詩を読む者は現実と非現実との境目を失う。

通夜をする第二の娘 — (...) ああ、今よ... 今だわ!... わたしにこう言って... せめてひとつわたしに言って... 船乗りがこのすべてのなかでただひとつの現実 *real* なのではないのかしら、そしてわたしたちとここのこれ全部が船乗りの単なる夢なんじゃないのかしら?...

通夜をする第一の娘 — もう言わないで、言わないでもう... (...) 見て、見て、日がもう... 日を見て... わたしはあなたたちが日、その外の、その現実の日を見るためになんだってするわ... 日を見て、日を見て... 日が癒してくれるわ... 考えないで、考えに目を向けなくて...⁴⁷⁴

⁴⁷² *ibidem*, 448-449/*ibidem*, 599-600.

⁴⁷³ *ibidem*, 449/*ibidem*, 600.

⁴⁷⁴ *ibidem*, 449/*ibidem*, 599-600.

この通夜をする第二の娘の台詞により、「夢(夢想) - 実在(現実)の関係は逆転する」⁴⁷⁵。読み手が実在と想定していた事象が非実在の事象に変換され、三人の娘たちは、第二の娘の話しに登場した船乗り、つまり夢(夢想)のなかの非実在の登場人物だった人物の夢のなかの登場人物だったという事実(=不安)により現実と想定された自己の足場を失う。したがって、すでに、「船乗り」に登場する通夜をする娘たちにより構成される合唱は唯一の「現実」として「劇」を統べてはいない。「船乗り」の「現実」を支えていると想定された三人の娘たちが非現実の領域に属しているとなる以上、もはや作品の現実を支えることは娘たちにはできない。そして現実を支えていないということは同時に時間の概念からも彼女たちが切り離されていることを意味する。なぜなら、時間とは実在性の原理的所与だからである。自らが現実属している者であるという確信を得ようと娘たちは時計を気にかけるがつねに時刻が告げられることはない。

そのことを示すかのように、次第に娘たちは発話者としての自らの人格と発話自体とのあいだに隔たりを感じるようになる。

(第九場面)

通夜をする第三の娘 — あなたたちの話すその声はどうしたというの?... (...)

通夜をする第一の娘 — わからないわ... (...) わたしとわたしの声のあいだに深い淵が開いたわ...

通夜をする第三の娘 — (第二の娘に向かって)お姉さん、(...) あなたたち、あなたたちの声、あなたたちが言っていたことの意味が話し歩き回る三つの産物のような、三つの違ったものだったようにわたしには思えるわ。

通夜をする第二の娘 — 現にそれらは固有のそして現実の生をもった、三つの違ったものよ。神はたぶんなぜなのかをご存知だわ... ああ、でもなんでわたしたちは話しているのかしら? 誰がわたしたちに話し続けさせるのかしら? どうしてわたしは話したくもないのに話しているの? なぜ日が出ていることにわたしたちは気がつかないの?...

(...)

通夜をする第二の娘 — なにも感じないわ... (...) わたしでいるのは誰なの?... わたし
の声で話しているのは誰なの?... (...)

(...)

通夜をする第二の娘 — (...) おお、なんて怖い、こころの底からの恐怖がわたしたちの魂の声と考えの感覚を無効にし、わたしたちのなかのすべてが沈黙と日と生について無自覚さを求めているのに、わたしたちに話させ、感じさせ、考えさせるのよ... わたしたちが感じようとするといつも手を伸ばし邪魔をするこの部屋にいる五番目の人とはいったい誰なの?⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Seabra: 70.

⁴⁷⁶ OPoética: 450-451/OFPa: 601-603.

通夜をする第二の娘のこの問いに第一の娘も第三の娘も返答できないまま、この詩は終わるが、その終わりに通夜をする第三の娘はつぎのようにふたりの娘に呼び掛ける。

通夜をする第二の娘 — (とてもゆっくりとした消え入りそうな声で) ああ、今よ、今だわ... そう、誰かが目覚めたわ... 起きる人がいるわ... 誰かが入り込むとこのすべてが終わる... (...) もう夜が明けるわ... こんなことのぜんぶ終わるわ... お姉さん、このすべてのことで、あなたたちだけが幸せなるのね、だってあなたたちは夢を信じているのだから...

雄鶏が泣き声をあげる。急に、明るくなる。三人の通夜をする娘は黙り込み、互いに見つめ合うこともなかった。

さほど遠くないところで、道路を、ぼんやりとした車がギイギイ車輪を軋ませている⁴⁷⁷。

現実に属し、これを統べるのは、あらたに登場する「五番目の人」である。この古城の一室に関係していると予感されるこの人物が誰であるのかということは描写されていないが、これがこの戯曲の作者であるとする検討がもっとも説得力をもちうるだろう。ただ、現実の統治者として想定しうるこの第五の登場人物でさえ、この作品においてその十全たる実在性は保証されてはいない。なぜならここにあらわれる登場人物の意識と実在性が夢(夢想)から抜けでてい保障はないからである。それは、エンリケスが簡潔に検討するように、「船乗り」では、「《生 Vida》、《死 Morte》、《自然 Natureza》、《存在 Ser》といった語群や《思考されうるすべてのほかの本質》⁴⁷⁸が「うたかたの夢」⁴⁷⁹とみなされており、またカンポスが述べるように、「外的世界を完全に非実在的にする」⁴⁸⁰ことがこの作品をなにより特徴付け、夢という次元の増殖(夢のなかの夢)によって作品のなかに完全な実在性を置くことを拒否するからである。

世界(万物)はそれだけで在るのではない、[すでに] 夢想されて在るのだがひとつの夢のなかには実在[の夢]が在る、
そこでは夢見る者たちは
夢想されてもいるのだ

o mundo não é só, é [já] sonhado
Mas é dentro de um sonho um [sonho] real,

⁴⁷⁷ *ibidem*, 451/ *ibidem*, 603.

⁴⁷⁸ Henriques: 55.

⁴⁷⁹ *ibidem*, 55-56.

⁴⁸⁰ PIA: 141, 149.

Em que sonhados são os sonhadores

Também.

「船乗り」の詩的世界は、すでに引用した、戯曲詩「第一のファウスト」と共通する要素を備えていることはあきらかであるが、その共通性を支えるのは、戯曲という形式の採用と非現実的現実（非実在的実在）をその内容の生地としていることにある。

立体の三つの側面が見える様態で、視線の先にあるひとつの頂点（交点）によって観察される

三次元への感覚主義（統合的+融合的+）：船乗り、ルシオの告白

ペソーアはこの「船乗り」を「立体の三つの側面が見える様態で、視線の先にあるひとつの頂点（交点）によって観察される」作品として規定していたが、「船乗り」が見せる三つの側面、つまり三つの次元とはすべて夢（夢想）の次元（化）により成立している。

この作品の第一の次元において真なる生（人生）とは夢（夢想）のなかでのみ横溢することが示され、第二の次元では夢（夢想）から覚醒することが本来の現実の生（人生）への回帰であると同時に死と同義であることが呈示される。そして第三の次元内では横溢する真なる生（人生）が誰かの夢（夢想）のなかでのみ果たされることが告げられる。

この「船乗り」の有する三つの次元は、「統合的かつ融合的な」感覚主義を可能せしめる方途である。この方途は二つの次元の観察に留まる交差主義の領域を越え、つまり立方体のふたつの側面が見えるように、目に並行な正方形の一側面を以て観察される第二の詩学プログラムでは把握され得ない、さらなる次元を確保し、三つの側面によるより多元的な次元が確保されるゆえに、「継起主義的 Sucedentista」（≒パウリズモ）的な感覚主義や交差主義的な感覚主義よりも拡大された感覚次元の詩世界が描写される。

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 *realidade externa* 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。

ぼくらはこれらの思潮（キュビズム、未来主義そして類似の学派）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。

しかしながら、ペソーアが示した三つの詩学プログラム（継起主義〔≒パウリズム〕的な感覚主義、交差主義的な感覚主義、「統合的かつ融合的な」感覚主義）では上記の第三の運動の誤謬を解決することはできない。なぜなら、これらの次元化の方途はペソーアが感覚様態として規定した6つの様態による立方体の基軸を成すふたつの不可欠な側面（aの「外的世界についての感覚」とfの「意識の抽象現象」）が同時に観察される次元化の方途とはなり得ないからである。つまり継起主義〔≒パウリズム〕的な感覚主義や交差主義的な感覚主義だけでなく、三つの次元を観察可能とする「統合的かつ融合的な」感覚主義であっても、aの側面とfの側面とが対面している立方体が必要である以上、両側面が同時に観察されることはない。それは、ふたつの側面が対面しているため、一方向からの視点だけでは観察することは不可能だからである。したがってこれらのふたつの感覚様態を対面させた状態で観察するためには根本的な認識方途の変容が求められる。

1. すべての現象は空間に生じる。

もろもろの対象の“諸感覚”は現象のなかにあるのではなく、そうぼくらのなかにある。諸感覚は感性の諸条件であり、信憑性の諸範疇である。

1. 唯一の実在性は感覚である。

2. 最大限の感覚は〔いかなる時にも〕すべてをあらゆる方途で感覚されることによって付与されるだろう。

3. そのためにはすべてかつすべてのひとになる必要がある⁴⁸¹。

感覚主義は四つの次元の芸術である。諸事象はあきらかに三つの次元を一夢の諸事象を、まさに、その視覚化された仮象のなかに一有するのであり、これらの次元は空間的物体を考えればわかる。われわれは三つないしはそれ以下の次元で諸事象を知覚することができる。

しかし諸事象がただ現に在るものとして現存するとき、なぜならばくらはそう事象を感覚するのだから、“感性”〔事象を感覚する能力〕は諸事象の四つ目の次元だということになる⁴⁸²。

ペソーアが四つ目の次元を必要とするのは、「意識の抽象現象」と「外的世界についての感覚」とを同時に観察させるためであり、ペソーアが呈した先の「適切な直感」の正しい適用はこのふたつの感覚様態を同時に観察させる方途によって為される。

ただし、ペソーアは「意識の抽象現象」あるいは「外的世界についての感覚」を土台と

⁴⁸¹ SOI: 148-149.

⁴⁸² *ibidem*, 149.

して、任意にほかの二つの側面を選び、それらを接合し、この四つの次元を同時に観察することで感覚主義の目的を果たすのではなく、上記ふたつの感覚様態を含む感覚様態のすべてを引き受けて観察することを追求する。ペソーアによれば、この観察を可能とするのが「感性」〔事象を感覚する能力〕であり、これが第四の次元となる。ここでいわれる「感性」とは諸感覚を介して対象を意識化する能力のことであり、感覚主義の完遂のための条件となる。そしてこの感性によって構造化された世界の把握は「すべてをあらゆる方途で感覚する」ことというペソーアやカンポスやソアレス等が断章や詩のなかでたびたび発する目的に結びついている。

ペソーアは、感覚主義について書いた断章のなかで以下のように説いている。

1. 本質的な実在性としての感覚
2. 芸術は感覚の人格化（擬人化 *personalização*）であり、すなわち、感覚の土台はほかの感覚とともに在ることである
3. 第一の規則 すべてをあらゆる方途で感覚すること。人格のドグマを除去すること、われわれの誰もが多数の者であるべきである。芸術とは宇宙（世界 *universo*）になる個人の切望である。宇宙（世界）は想像の事物であり、芸術作品は想像の産物である。芸術作品は宇宙（世界）にたいしてなくてもよい第四の次元を加えるのである。
4. 第二の規則 客観性のドグマを除去すること。芸術作品は宇宙（世界）が実在しないことを証明する試みである。
5. 第三の規則 力学のドグマを除去すること。芸術作品はあきらかに一時的であるものを固定することを目的とする。
6. 芸術としてもつばら考察される「感覚主義」の三つの原理はこれらである。
7. 形而上学として考察されるなら、「感覚主義」は宇宙（世界）を理解しないことを目的とする。実在性は諸事象の不理解のことである。
事象（事物）を理解することとはこれらを理解しないことである⁴⁸³。

ペソーアはまた、アンケートへの下書きにつきのように書いている。

ぼくはヨーロッパ芸術の未来のすべてが感覚主義運動にあると信じる。

ここでぼくが「感覚主義運動」と呼ぶものがなにかと説明する必要がある。

かくもコスモポリタンで、普遍的で、総合的なひとつの芸術には、すべてをあらゆる方途で感覚する、すべてを総合する (...) という規律でなければ、なんらの規律も課せられ得ないことはあきらかである。この芸術は、過去の諸芸術のようにもろもろの規則をもつ代わりに、ひとつの規則—すべての総体となる—だけを有するようになる。

⁴⁸³ SOI: 180-181.

われわれの誰もが自らの人格をすべてのほかの人格に掛け合わせるのだ⁴⁸⁴。

ペソアによれば、この感覚主義により要請される「すべてをあらゆる方途で感覚する」ことは感覚を「人格化」することによって果たされる。ペソアは別のところで芸術 *arte* の目的を「ただただ人間の自己意識を増大すること」⁴⁸⁵であると述べているが、この増大は人格をほかの人格に掛け合わせることを意味している。

この現象とは、容易に想像できるように、「異名 *heterónimo*」という詩的人格にほかならない。ペソアにいくつかの告白によれば、1914年頃にはすでに「主要な」異名は誕生している。

ペソアの異名という現象についてはこれまで多くの分野の研究者によりさまざまなレベルでの解釈が提唱されてきた。しかしながらこの現象に関する研究のほとんどにおいて、感覚主義の文脈で異名が十分に論じられることはなかった。ペソア、アルベルト・カエイロ、リカルド・レイス、アルヴァロ・デ・カンポスが自ら感覚主義者であることを表明し、感覚主義について論じているにもかかわらずである。カエイロは感覚主義を基礎づけ、レイスはこれを新古典主義の理論範疇で読み解き、カンポスがこれをモダニズムの理論範疇で解釈し、またこれを過激化し、不道德化すると1916年と推定される文章のなかでペソアが述べているにもかかわらず⁴⁸⁶、これらの異名の詩人たちの規定に感覚主義が組み入れられて論じられてはこなかったのである。

感覚主義にその完成をみるペソアの対照の二元的事象の一元化という思索を考えると、異名という現象が果たす役割を精査することが重要であり、この考察によってペソアの詩想（思想）を考えるうえで外すことのできないこの異名現象に一定の概念を付与することが可能であると思われる。

2. 感覚の人格化—「感覚すること」を全うするための装置としての〈異名〉の感覚主義的生成と詩的实践

異名の感覚主義的成立につき考えるために、まずはペソアの異名現象を概念化し、つぎに上記の感覚主義の展望とこの現象との関係性につき考察しながら、具体的な異名の詩を分析してみたいと思う。

フェルナンド・ペソアを書くものは、われわれが本名 *ortónimo* と異名 *heterónimo* という呼ぶことのできるふたつの作品カテゴリーに属す。人はこれらを匿名 *anónimo* や仮名 *pseudónimo* であると言うことはできない、というのはまったくそうではないか

⁴⁸⁴ PIA: 124. なお、この文章は、1916年4月31日にペソアがエウリコ・デ・セアブラ編集の文学アンケートへの回答のために書いた文章の下書きである。

⁴⁸⁵ *ibidem*, 186.

⁴⁸⁶ cf., PIA: 169.

らである。仮名の作品は、署名する名前をおいてほかは、作者自らの人格 *pessoa* の内にある書き手のものである、異名の作品は作者自らの人格の外にある書き手のものであり、作者によりつくりだされたひとりの完璧な個人 *individualidade* のものなのである、それはなんらかの戯曲のなにかの登場人物の台詞のごときものである⁴⁸⁷。

ここに引用した、1928年12月の『プレゼンサ』誌17号掲載の、「書誌目録 *Tábua Bibliográfica*」と題される小文におけるペソアの行文は、この詩人が付した異名に関するもっとも本質的な行文であり、この詩人の終始一貫した異名観を示している⁴⁸⁸。

ペソアのこの表明が新奇で特異に映るのは、ペソアのこの異名概念に起因している。

本来、ギリシア語「*pseud(o)* (偽りの、擬する etc)」および「*ónyma, ónoma* (名前、名称、名詞、通称、家系、肩書き、etc)」を語源とし、「作者が作品を出版する際にもちいる仮の名前」を意味し、日本語で「仮名、偽名、変名、筆名、ペンネーム」と訳されるポルトガル語の *pseudónimo* には、ペソアが定める字義、つまり実名作家の「人格の内にある作家」という作家のあり様を示す意味はない。また同様に、ギリシア語「*heter(o)* (他の、別の、異なる、向こう側の、変化した、etc)」および「*ónyma, ónoma*」に由来し、「作者ではない人の名前で署名された作品」、「他の人の名前で署名し、書く作者」を示し、日本語で「異名、偽名」と訳されるポルトガル語 *heterónimo* には、実名作家の「人格の外にある作者」という意味の核は含まれておらず、また「作者」が意味対象のひとつになっているとはいえず、「ひとりの完璧な個人」という作者の様態を積極的に際立たせる意味もない。

だがペソアははっきりと仮名を「署名する名前をおいてほかは、作者自らの人格の内にある書き手」、異名を実名作家の「人格の外にある書き手」で「作者によりつくりだされたひとりの完璧な個人」と分類し、「作者が作品を出版する際にもちいる仮の名前」と「他の人物の名前で署名し、書く作者」、「作者ではない人の名前で署名された作品」という仮名 *pseudónimo* と異名 *heterónimo* という語の本来的な語義に捉われない概念を提出し、さらに、命名において獲得されるこれらの機能のその本来的な意味からのずれを以てつくられる文学作品をあらたな仮名と異名の概念に帰属させ規定した。

こうした二項対立的に分類された仮名と異名の概念からペソアが呈示しようとするのは、なによりも、異名が「ひとりの完璧な個人」として実名の作者の「人格の外に」在ること、言い換えれば、「これらの個人 *individualidades* はかれらの作者(創造者 *autor*) 個人とは別のものとみなされなければならない」⁴⁸⁹とペソアが繰り返し主張する異名のあり様である。

では、このあり様はどのような様態として具体的にあらわれるのか。

⁴⁸⁷ OFPc: 1424.

⁴⁸⁸ ペソアが異名 *heterónimo* を自身の文学装置としていつからもちいはじめたのかについては諸説諸論あるが、1915年に友人であった詩人アルマンド・コルテス＝ロドリゲスに宛てた手紙では「もちろん、ぼくはカエイローレイス＝カンポスの作品を仮名(ペンネーム)というかたちで *pseudonicamente* 出版する意図を持ち続けています」という文章があり、この時点では *heterónimo* という言葉はもちいられていない。

⁴⁸⁹ OFPc: 1424.

(...)ぼくは自分の内に互いにそしてぼくとも異なったさまざまな人物たち *personagens* を、自分の情緒や考えのなかでは、綴ることのないようなさまざまな詩を創作したこれらの人物たちをつくりあげた。

このようにカエイロ、リカルド・レイスそしてアルヴァロ・デ・カンポスの詩はみなされるべきである。かれらの誰のなかにもぼくの考えや情緒を探し求めるべきではない。というのはかれらの多くはぼくが承認しない考えやもつことのない情緒を表現するからである⁴⁹⁰。

この執筆年不明の文章において名指しされたカエイロ、レイスそしてカンポスは、ペソアをつくりだした70を超える異名のなかでも「主要」だとされる異名であることはすでに述べた。上記の言及に従えば、かれらは実名の詩人とは「異なったさまざまな人物」として、実名の詩人の「情緒や考えのなかでは、綴ることのないようなさまざまな詩」を紡ぐ詩人たちである。

いくつか詩を引用してみよう。

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
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る

⁴⁹⁰ PIA: 108.

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...
(フェルナンド・ペソア、「斜の雨 I」、1914年 3月 8日)

わたしはヒナギクを信じるように世界を信じる
世界が見えるから けれど世界について考えはしない
なぜなら考えるとは理解しないことだから...

世界はそれをわたしたちが考えるためにつくられたのではなく
[考えることは目を患っているということなのだ]
われわれがそれに目をやり ひとつのものとなるためなのだ...

わたしは哲学をもたない 感覚器官を手にする...
わたしが自然について話すとしても、それが何かを知っているからではなく、
自然を愛しているからだ わたしが自然を愛するゆえにだ
愛する者は知らないのだから 愛するもののことを
なぜ愛するのかを 愛するとはどういうことなのかを...

愛するとは永遠の無垢
そしてただひとつの無垢は考えないこと...

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...

O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,

Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...⁴⁹¹

(アルベルト・カエイロ、「群れの番人 II」1914年3月8日)

わたしはアドニスの庭の薔薇を愛する
生まれし日を死ぬその日とする
これらのはかなき薔薇をわたしは愛する リュディアよ
薔薇を射す光は永遠 なぜなら
薔薇は太陽がすでに天に昇ってからは生まれ
アポロンがおのれの歩みを
その姿とともに消し去らぬうちに 生を終えるのだから
こんなふうにはわたしたちは暮らそう 一日を
リュディア、わたしたちが生きるわずかなものの
前後に夜があるのを自ら忘れて

As rosas amo dos jardins de Adónis,
Essas volucres amo, Lída, rosas,
Que em o dia em que nascem,
Em esse dia morrem.
A luz para elas é eterna, porque
Nascem nascido já o sol, e acabam
Antes que Apolo deixe
O seu curso visível.
Assim façamos nossa vida um dia,
Inscientes, Lída, voluntariamente
Que há noite antes e após
O pouco que duramos.⁴⁹²

(リカルド・レイス「わたしはアドニスの庭の薔薇を愛する」、1914年7月11日)

工場の巨大な電灯の痛ましい光を浴び

⁴⁹¹ OFPa: 743.

⁴⁹² *ibidem*, 816.

おれは熱くなりペンを執る
おれは歯をぎりぎりといわせペンを走らせる、これらの美しき光を浴びる、
古の者たちのまったく知らないこれらの美しき光りを浴びる野獣を

車輪よ、歯車よ、永遠の r-r-r-r-r よ！
荒れ狂った機械類の歯止めのかかった強い痙攣よ！
荒れ狂う おれの内と外で
おれの剥き出されたあらゆる神経を通じて外で
おれの感じるあらゆるもののすべての先端を通じて外で
おれの唇は渴く 現代の大音響
おまえをあまりにそばに（とても間近に）に聞いているから
おれの頭は燃える おれのあらゆる感覚を研ぎ澄ませて
おまえたちを過剰なほどに歌いあげたいから
おまえたちの、同時代の過剰さを以て 機械よ！

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!⁴⁹³
(アルヴァロ・デ・カンポス、「勝利のオード」、1914年6月)

第一の詩節は、本論において幾度も引用している、フェルナンド・ペソーア名義で 1914年3月8日に書かれた「斜の雨」の一節である。第二の詩節は、アルベルト・カエイロ名で 1914年3月8日に綴られ、1925年雑誌『アテナ』に掲載された詩「群れの番人 *Guardador*

⁴⁹³ *ibidem*, 878.

de Rebanhos」の一節であり、第三の詩節は、1914年7月11日の日付で、リカルド・レイス名で綴られた詩「わたしはアドニスの庭の薔薇を愛する *As rosas amo dos jardins de Aonis*」、最後の詩節は、1914年6月に書かれ、1915年雑誌『オルフェウ』創刊号に掲載されたアルヴァロ・デ・カンポスの「勝利のオード *Ode triunfal*」の一節である。

これらの詩の特徴を素描しておけば、ペソアの詩「斜の雨」は、すでに何度も確認したように、認識と実在性、主観と客観、実在と非実在等のふたつの対照要素の並列と重なり、垂直的かつ水平的重ね合わせ、結合と融合という諸々の交差により構成された技巧を駆使した多面的で同時的な詩の情景が描写された詩である。そしてその実在性は精神に溶解され感覚をつくりだし、この感覚は二次元的な感覚世界を構築している。

一方、カエイロの綴る詩にはペソアの詩の持つ二元論と一元論の交差という描写も技巧的な詩法もない。カエイロが紡ぐ詩にあらわされるのは、思考を経ることなく（なぜならこの詩人にとって「考えることは目を患っているということ」だから）、「見る」ことを介して客体への直接的な受容へと至る感覚であり、カエイロの詩は世界あるいは自然にたいする客観性と即物性に依拠している。

もう一方の詩、「わたしはアドニスの庭の薔薇を愛する」には過去にも未来にも準ずることのない現在を生きるエピキュリアンの理念が綴られている。レイスの弟（あるいは従兄）フレデリコ・レイスはリカルド・レイスの作品にあるあらゆる哲学を「悲しきエピキュリズムと要約できる」⁴⁹⁴といったが、この悲しきエピキュリスタは、ホラティウスやウェルギリウスの抒情詩に多用された歓喜と至福の象徴「薔薇」を愛で、アポロン、アドニスといった古典神話の人物を登場させ、ラテン語彙 (*volucres* など) さらにはラテン語法に類する統語法を使用する形式に見られるような詩法に拠って詩を綴る。

最後の詩の作者であるカンポスについての詩法やポエジーを簡潔にあらわすことは、この詩人の書いた多彩な詩やその形式ゆえに困難を極めるが、少なくとも1914年に書かれ、1915年に雑誌『オルフェウ』創刊号に掲載された「勝利のオード」には、のちに検討するように、未来主義に通底する要素がある。この詩のなかでカンポスは、「工場」、「車輪」、「歯車」、「機械」といった語群をもちいて詩篇を奏で、これらの語を以て強靱で誇張された近代文明と近代の生のダイナミズムを表現し、ポルトガルの未来主義に道を開いた。

いずれも1914年に書かれたこれらの詩節からは、実名のペソアと異名さらには異名間の詩法や詩言語の違いが翻訳を介してであってもはっきりと読み取れるはずである。

ペソアの思索の遍歴に照らしてみれば、1914年の異名誕生の当時、この詩人が詩作に際し心血を注いだこと（のひとつ）は、交差主義の詩的昇華であり、この文学理論は詩「斜の雨」にその詩的昇華を見るが、この詩のなかに、カエイロ、レイスそしてカンポスの詩にあらわされた詩法、詩言語そして詩表現を見出すことは困難である。また交差主義の文脈では書かれていないペソアのほかの詩のなかにも異名たちの詩法や詩言語や詩表現を探することは難しい。

⁴⁹⁴ *ibidem*, 804.

このことから確認されるのは、自己の世界認識と固有の思考形態を有し、名を備え、つねに自らと同定される「わたし」を担う一人称としての詩人の姿とその作品である。このことは、異名がその書く経験において実名の詩人との同一性を引き受けず、主語として個々の情緒や考えを介して独自に表現する（書く）その行為によって自身の固有性を示していることを意味し、「わたしの倍化 *desdobramento do eu*」⁴⁹⁵とペソアが呼ぶ異名のあり様を示している。

とは言っても、本来の意味における仮名が文学世界において担ってきたその役割に鑑みれば、ペソアが概念化した異名は仮名の一様態に還元されうるとの解釈も成り立つかもしれない。というのは、時代的な社会的慣習を別とすれば、政治的や宗教的立場、作品の性格の問題、エクリチュールの問題、あるいは作者の遊戯などの事情で、書き手が作品の出版に際して実名を出すことに差しさわりが生じる場合や作品を実名の作者と切り離す意図がある場合などに、あるときは作品の書き手に、あるときは語り手に付され、異なる名前を通して作者や語り手の実名に帰属する多種多様の属性を不透明に（あるいは色付け）し、実名の身元を隠し、その匿名性を活かすのに常用されてきた仮名のこの効用によって、意識的あるいは無意識的に作家が実名作家とは異なる「わたし」を創造し、あるいは「わたし」になりかわって作品を書く事例がなかったわけではないからである。たとえば、デンマークの哲学者キルケゴールやフランスの思想家ジョルジュ・バタイユのもちいた仮名を考えてみれば、このことは容易に理解されるだろう。

だがペソアの異名が仮名と異なる要因のひとつは、実名の作者と切り離された個人としての異名が「わたし」を担う語り手＝詩人として位相の異なる詩を紡ぐことによって自立しているからだけではない。ペソアの「人格の外」に全き「個人」として在る異名の様態が、具体的な出自や経歴を付され、実在するかのような人物として創造されることにより「わたし」の自立性を実存的に補完しているからでもある。

(...) ぼくは自分の目のまえに、無色だが空想の实在空間に、カエイロ、リカルド・レイスそしてアルヴァロ・デ・カンポスの顔つき、しぐさを見ました。ぼくはかれらの年齢と経歴 *vida* を設定しました。リカルド・レイスは 1887 年ポルト生まれ [生まれた月日は覚えてはいたのですが、どこかでそれらを手に入れます]、医者であり、現在はブラジルにいます。アルベルト・カエイロは 1889 年生まれ、1915 年死去、リスボン生まれですが、自身の生涯のほとんどを田舎で過ごしました。職はなく、教養もほとんどありません。アルヴァロ・デ・カンポスは 1890 年 10 月 15 日 [午後 1 時 30 分、フェレイラ・ゴメスがぼくに教えてくれた事実です、この時刻にそのホロスコープが作成されているので、間違いありません]、タヴィラに生まれました。知っての通り、カンポスは [グラスゴーの] 造船技師ですが、いまは休職中でリスボンにいます。カエイロは中背であり、実際は体が弱いとはいえ [結核で死去]、それほど体が弱いようには見

⁴⁹⁵ Marques Lopes: 47.

えませんでした。リカルド・レイスは少し、だがほんのわずかに、カエイロよりも背が低く、カエイロよりもがっしりとしていますが、痩せています。アルヴァロ・デ・カンポスは背が高く [ぼくよりも2センチ高く、身長は175センチ]、細身で少し猫背気味です。ひとりとして髭をたくわえてはいません。カエイロは薄色の金髪、碧眼、レイスはよくはわからないくすんだ褐色肌の人、カンポスは白人と混血児であり、どこことなくポルトガルのユダヤ人のタイプですが、直毛でふつうは横分けにし、片眼鏡をしています。カエイロは、すでに述べたように、ほとんど何の教養もなく一初等学校のみ、かれの両親ははやくに亡くなり、そしてかれは家からでることもないまま、わずかな収入で生活をしました。カエイロはひとりの年老いた大叔母、祖母のような大叔母と暮らしていました。イエズス会系の修道院で教育を受けた、リカルド・レイスは、言ったように、医者です。1919年以降ブラジルで生活をしており、というのは君主制を支持するがゆえに自発的に亡命したからです。外国語教育によりラテン語が堪能であり、独学による半古代ギリシア主義者です。アルヴァロ・デ・カンポスは一般の中等学校教育を受けており、のちにスコットランドへ工学、最初は機械、つぎに造船技術、を勉強するために派遣され赴きました。休暇中に東方への旅行をし、そこで、「阿片常用者 *Opiário*」を書き上げました。神父であったベイラ地方の叔父がかれにラテン語を教授しました⁴⁹⁶。

1935年のカザイス・モンテイロ宛てのこの書簡にあるように、ペソアは異名に個別の出自、履歴、生活圏、形姿といった属性を付与することで実在的な具体性を与え、「わたし」の明証的な実存性を内省（詩作）と人格的実在のイメージを喚起させる具体的な生 *vida* によって補完し、その虚構のリアリティを特徴付ける。こうして、異名はペソアとは切り離された「完璧なひとりの個人」としての思考を有し、生を授かり誕生する。ペソアの異名に見る実在者としての信憑性と信頼性は、『フェルナンド・ペソア 他律性と対話理論 *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*』の著者ディオニージオ・ヴィラ・マイオールなどが強調するように⁴⁹⁷、こういった異名の帯びる性質から生じている。

こういった様態をともなう異名の誕生は、異名が独立した詩人としてペソアとは異なる表現世界を展開し、それが創造者ペソアの固有性に還元されないことを示しているという、そうした関係にとどまらないさらに特異な結びつきをかれらのあいだにつくりだすこととなるのだが、そこにはつねにペソアが異名に対峙する際のふたつのまなざしの往還および混交と、これらのまなざしに結びついた二重のあり様がある。ここでいうまなざしとあり様は、とりあえず垂直的および水平的まなざしと主体的および客体的あり様とでも分類できる様態のことだが、これらは不可分に結びつき、ペソアとカエイロ、レイスそしてカンポスという異名との関係につねについてまわり、ペソアの表現世界のなかで

⁴⁹⁶ Cb: 344-345.

⁴⁹⁷ Maior: 76.

共鳴し合っている。

ペソアは、先に引用した 1928 年 12 月の『プレゼンサ』17 号のなかでつぎのように述べている。

フェルナンド・ペソアの異名の作品は、現在まで、3 人の名—アルベルト・カエイロ、リカルド・レイス、アルヴァロ・デ・カンポスによって成っている。これらの個人 *individualidades* はかれらの作者（創造者 *autor*）個人とは別のものとみなされなければならない。各個人が一種のドラマを成し、そして 3 人全員が一緒になって別のドラマを成している⁴⁹⁸。

これら 3 人の詩人（カエイロ、レイスそしてカンポス）の作品は、言われるように、ひとつのドラマティックな全体像をかたちづくっている、これらの人物の理知的な相互作用は適切に検討されており、同様に、かれらの人間関係も検討されている。（...）これは行為によるのではなく人々によるドラマである⁴⁹⁹。

この観点において、ペソアは異名を虚構の創作された人物としてドラマのなかに配置している。したがって、自らのドラマのなかで異名としてかれらを創造するために自身の人格を異人格化（脱人格化 *despersonalização*）すると同時に、ペソアは外側からかれらを客観視する展望を備えていると考えることができる。だから、ペソアのこのドラマのなかでは主観的かつ客観的なふたつの観点が入り混じっている。

異名が自らのアイデンティティと他者性を有しているとみなされても、当然のことながら、異名は実在の人物ではない。かれらはペソアの想像世界に存在すると同時に現実世界には実在しない者たちである。このこと、つまり異名が非現実的であり虚構であることをペソアはあきらかに理解していた。そのことは、1915 年にアルマンド・コルテス・ロドリゲス宛ての書簡に「もちろん、ぼくはカエイローレイス—カンポスの作品を筆名というかたちで *pseudonicamente* 出版する気持ちを持ち続けています。これはぼくが創造しそして生きた文学のすべてなのです（...）」⁵⁰⁰と述べていることから確認できる。

異名たちは「かれらに関してぼくが思い描いた最終的な意図にしたがえば」ぼく自身の名前でぼくによって公にされるべきです「完全な偽装には、もう遅いですし、だからばかっています」。異名たちは「幕間劇の諸虚構 *Ficções do Interlúdio*」と題するシリーズを構成することになります⁵⁰¹（1932 年）。

⁴⁹⁸ OFPc: 1424.

⁴⁹⁹ *ibidem*, 1425.

⁵⁰⁰ CACR: 46

⁵⁰¹ Cb: 270.

ぼくがどうやってこの三人の名前で書くのか…。カエイロは純粹で意外性のある着想によって、書くことになるとは知らずまたは思いもせずに。リカルド・レイスは、思いがけずオードに具体化された、漠然とした考え *deliberação* の末に。カンポスは、書くことへの突然の衝動を感じる時に (...) ⁵⁰² (1935 年)。

ペソアへの抱えるまなざしの一方は、この詩人の行文の随所に見られる、異名を表現世界の被造物とみなす創造者としての外からの視点である。

ペソアは、テキストのそこかしこで異名を「人格の倍化 *desdobramentos de personalidade*」⁵⁰³や「異なる人格の発明 *intervenções de personalidade diferentes*」⁵⁰⁴と定義し、これらの異名による『幕間劇の諸虚構 *Ficções do Interlúdio*』と題される作品の出版の実現を考えていた。ペソアは、「現実には存在しない仲間 *coterie inexistente*」⁵⁰⁵である異名の創造を「人々による（おける）ドラマ *drama em gente*」であると言い、カエイロ、レイスそしてカンポスや他の異名の「各個人が一種のドラマを成し、そして 3 人全員が一緒になって別のドラマを成して」いる世界、別な言い方をすれば、ドラマの登場人物がセリフをモノローグで語り、それが集まりダイアログになり、さらにはそれらの声が重なり合って多声的な世界をつくり出すような表現世界を構想していた。ここにはロシアの文芸学者ミハイル・バフチンが概念化したポリフォニー概念や対話主義を先取りしていたと言いうるような表現世界が開かれ、「船乗り」において考察したように、自らを「劇作家詩人」と呼んだペソアが多くの声とともに自身の表現世界（知の演劇）を展開することになっていた。

このようにペソアは、異名を客観（客体）化し、受動的対象とし、さらには、自己実現を為し、自由を得る場として客観的に把握している。つまり異名の創造者であるペソアは外部から異名を展望し、操作し、自己の表現世界を展開している。

だが他方で、ペソアと異名との関係にはあきらかに通常の創造物と被造物との関係を逸脱している側面があることも事実である、ペソアのまなざしは、この場合、異名との水平的なものとなっている。

そのとき（「勝利の日」に）、ぼくは現実には存在しない仲間 *coterie* を創りだしたのです。ぼくはこの仲間たちを実在の人物として扱いました。かれらの影響関係を具体的にし、ぼくは友情を知り、かれらの議論と価値基準の違いを、ぼくの中で、聞きました、そしてこの仲間のすべてのなかで、かれらすべての創造者であるぼくが、もっともちっぽけな存在だったと思えるのです。なにもかもがぼくの及び知らぬところで生じました。そしていまだにそうなのです⁵⁰⁶ (1935 年)。

⁵⁰² *ibidem*, 345.

⁵⁰³ OEF: 153.

⁵⁰⁴ *ibidem*, 153.

⁵⁰⁵ *ibidem*, 343.

⁵⁰⁶ Cb: 343.

「autor 作家、著者」も「autoridade 権威、権限、権威者」もともにラテン語「auctor 創始者」に由来する語であるが、ペソアが創造した異名は、先に見たように、それがうみだされたときすでに「完璧なひとりの個人」として作品の書き手たる権限を行使する者として出来している。したがって、これらの異名とかれらの作品のあいだに結ばれた関係は、創造者と被造物とのそれであり、ここに実名詩人ペソアの情緒や考えの介入はなく、この詩人の権能が及ぶことはない。ところが、上記のカザイス・モンテイロ宛ての書簡に見られるように、ペソアは「かれらすべての創造者であるぼくが、もっともちっぼけな存在だったと思えるのです」と述べ、被造物である異名への権能を持たない創造者として自己を認識している。このことは、異名の作品にペソアが関与する、しないという次元とはあきらかに別の事態である。

事例：ぼくは子どもっぽい不敬な言葉と絶対の反唯心論を以て「群れの番人」の第 8 の詩節を動揺し不快に思いながら書いた。社会的かつ客観的にぼくが生きる、そして現象的には実在的な、人格 *pessoa* そのもののなかでは、ぼくは不敬な言葉は使用しないし、反唯心論者でもない。けれど、ぼくが着想したように、アルベルト・カエイロはそうなのである。だから、かれはぼくが望もうが望むまいが、ぼくがかれのように考えようが考えまいが、そのように書かなければならないのである⁵⁰⁷。

このペソアの言及にでてくる「第 8 の詩節」とは、のちに考察するカエイロの詩「群れの番人」の第 8 の詩節の詩節のことである。この詩節にはイエス・キリストが幼子として地上に降り立ち、村でカエイロと暮らしている様子が描かれている。ペソアが自分の意に反し、不快な思いをしながら書いたとするのは、おそらく、「かれ（イエス・キリスト）はわたしに神を口汚く罵る/神は愚かで病を患った老人なのだという/いつも床に痰を吐き/下卑たことをいっていると/聖母マリアはその永遠の午後を靴下の裁縫で過ごす/そして聖霊はその嘴で体を搔き/椅子にとまってそれを汚す/天上でのすべてはカトリック教会のごとくばかっている/かれはわたしにいう神はなにも理解していない/自分が創造したものについて」という詩節のことである。この告白は、カエイロがほかの異名と同様にその創造者と異なる情緒や考えで詩を綴る異名であることを示すとともにペソアの権能が及ばない自律した立場にあることを示すものである。

ペソアのこの自己認識を裏付けるようにメキシコの詩人兼評論家のオクタビオ・パスはペソアと異名の関係をつぎのように述べている。

さらには、(アントニオ・) マチャードは自らの諸虚構にとり憑かれていない。これらの虚構はマチャードに住み、マチャードに反論し、あるいはマチャードを否定する被造物ではないのである。逆に、カエイロ、レイスそしてカンポスはペソアが書く

⁵⁰⁷ PIA:108.

ことのなかった小説の主人公たちなのである。

(…)

ペソア自身はこの仲間 *coterie* の批評者になるという特権を少しも有してはいない。レイスとカンポスはペソアを幾分丁寧に扱ってはくれるものの、テイヴェ男爵はかれに挨拶しないこともある、文書局員ヴィセンテ・ゲーデスは町の酒屋でペソアを見かけたとき、自分がペソアに似すぎていて、自分を少し哀れんでいる。ペソアは憑かれた魔術師である。自分の創造した幻にとり憑かれてしまい、それによって見られ、あるいは軽蔑され同情されていると思っている。われわれが創ったものが自らを裁くのである⁵⁰⁸。

パスがアントニオ・マチャードの実名と仮名の関係を例に引き、さらにはカエイロ、レイス、カンポスだけでなくテイヴェ男爵、文書局員ヴィセンテ・ゲーデスといった異名までもちだし批評するのは、異名を創造することで試みた表現世界においてペソアが創造者としての権能をもたず、異名たちの領域に加わり（加えられ）、かれらと並列した（並列させられた）関係に在る様態であり、ここには被造物と等価的あるいは劣位の創造者の姿があり、ペソアのまなざしは異名と対等なものとなっている。

さらには、この対等なまなざしは、異名がペソアの客体として在るだけでなく、ペソアと同じ主体あるいは主体的要素を備えた他者としてこの関係に関与していることを示している。主語と述語との関係で実体を考察することをアリストテレスが呈示し、いくつかの実体把握に関する思想変遷を受け、近代思想において主体（主観）が実体の根拠になって以降、主体は人間あるいは人間の能動性や意識を意味するようになったが、異名は、一方で、固有の情緒と考えを以て詩を綴ることでその実体（主観）性をあらわし、他方で、（虚構の）社会生活者としての具体的な生を持つことでペソアにたいして「わたし」という人格 *personalidade*（この語がすでに「主体（性）」をその意味に包含している）を保持する絶対の他者として在るが、対等なまなざしの関係のなかでは自身の権能者としての主体性を発動させ、創造者の御言葉に耳をかさず、ペソアの有する主体性（主観性）の対象には還元されない「わたし」を担い、と同時にペソアや他の異名をも自らの客体と把握する。

それはたとえばつぎのようなカンポスのまなざしからうかがうことができる。

カエイロと知り合う以前、リカルド・レイスはただの一行の詩節も綴ってはいなかったのである、(…)。カエイロと知り合い、そして「群れの番人」をカエイロに聞いたときから、リカルド・レイスは根本的に自分が詩人だと気付きはじめたのである。

(…)

アントニオ・モーラはカエイロに会いそして真実を見出したのだ。カエイロはモー

⁵⁰⁸ PAZ: 113-114.

ラにかれの備えてはいなかった魂を授け、ひとりの中心的なモーラをいつももっぱら
 そうであった周辺のモーラの内に布置したのだ。

(…)

カエイロと知り合う以前、わたしはなにもしないひとつの神経質な機械だった。レイ
 スやモーラが各々1912年および1913年に知り合うよりもあとに我が師カエイロとわ
 たしは知り合った。わたしは1914年にカエイロと知り合った。わたしはすでに詩—3
 つのソネットと2つの詩〔《カーニヴァル *Carnaval*》および《阿片常用者》〕—を綴っ
 ていた。(…) ロンドンに到着しすぐに「勝利のオード」を書いた。そしてそれ以降、
 善きにつけ悪しきにつけ、わたしはこのとおりだ。

厳密に言うと、現実にはいないフェルナンド・ペソアの場合はもっとも興味深
 い。ペソアはわたしよりも少しまえにカエイロと知り合っている—かれがわたしに
 言うには、1914年3月8日である。同月、カエイロは1週間滞在するのにリスボンへ
 来ておりそしてそのときフェルナンド・ペソアはカエイロと知りあった。ペソア
 は「群れの番人」を読み、聞いた。ペソアは〔かれの熱狂〕熱狂して家に帰り、そ
 して一気呵成に、「斜の雨」—6つの詩を綴った。

「斜の雨」は我が師カエイロのいずれの詩ともなんら似てはいない、(…) だがフェ
 ルナンド・ペソアはカエイロと知り合わなければおのれの内面世界からあの類まれ
 な詩を引き出すことはかなわなかった。しかも、カエイロと知り合っただけでペ
 ソアはこの詩をうみだす精心的衝撃を受けたのだ⁵⁰⁹。(執筆年不明)

ペソアを「現実にはいない」者として客観的に把握するカンポスのこのまなざしのなか
 には創造者としての権能をもつペソアはいない。「かれらすべての創造者であるぼくが、
 もっともちっぽけな存在だったと思えるのです。なにもかもがぼくの及び知らぬところ
 で生じました。そしていまだにそうなのです」というペソアの言葉は、したがって、ペソア
 の主体性が各異名の備える数ある主体性と差異化されず劣なったものと把握される事
 態から発せられている。(なお、ここに突如として登場した異名モーラについてはのちに詳
 しく検討しよう。)

リカルド・レイス氏は1914年1月29日夜2時にぼくの魂の内で誕生した。この前
 日ぼくは近代芸術の、とりわけ現実化した過剰さについての長い論議を聞いていた(…)
 (1914年?)⁵¹⁰。

1914年3月8日でした—背の高い整理ダンスへと近づき、そして、紙を一枚手に取
 り、立ったまま、できる限りいつも綴るように、わたしは詩篇を綴りはじめました。

⁵⁰⁹ OAM: 119-120.

⁵¹⁰ OFPa: 804.

そしてぼくは続けざまに、定義することのできないでいる性質の一種の恍惚のなかで、30 数篇の詩を綴りました。この日はぼくの勝利の日であり、ぼくはこのような日を決して得ることはないでしょう。「群れの番人」という題ではじめました。続いて起きたのはぼくがそのときからアルベルト・カエイロと名付けた、ぼくのなかでの誰かの出現だったのです。(…) ぼくの内に師があらわれたのです。これがぼくの抱いた率直な感覚なのです。だからこそ、この 30 数編の詩が綴られると、すぐにほかの紙を掴み同様に、続けざまに、フェルナンド・ペソアの「斜の雨」を成す 6 つの詩篇を綴ったのです。すぐにあますところなく…。フェルナンド・ペソア/アルベルト・カエイロからフェルナンド・ペソアかれたただ独りへの復帰だったのです。あるいは、精確に言うなら、アルベルト・カエイロのような自らの非實在にたいするフェルナンド・ペソアの反動だったのです。

アルベルト・カエイロが出現すると、ぼくはすぐにかれに弟子を——本能的に意識することなく——見出そうとしました。リカルド・レイスの偽パガニズムからリカルド・レイスとなる人物を引き出し、かれに名前を見出し、それをかれ自身にあてはめたのです、というのはその時点ですでにぼくはかれが見えていたのですから。そして、突如、リカルド・レイスの派生過程とは反対の派生過程により、つぎなる個人がぼくに荒々しく生じたのです。タイプライターから、間断も修正もなく、一气呵成に、アルヴァロ・デ・カンポスの「勝利のオード」—この題の付いた「オード」とこの名前をもつ人間が生まれたのです⁵¹¹ (1935 年)。

このような告白に見られるペソアの語りが垂直的なまなざしのもとで異名を見ているペソアなのか、水平的なまなざしのもとでかれらを見ているペソアなのかはすでに明確ではない。ただ、この「主要な」異名の発現に係るペソアのまなざしは、主体であるペソアが異名を客体（客観）化したうえで語っていると考えられ、このことに異名がペソアを客体化したことを考え合わせると、ペソアと異名の両者がともに主体および客体として相互に自由に交換可能な視座設定を為されていたのではないかと考えられる。とすれば、異名との関係においてペソアはふたつのまなざしと二重のあり様を帯び、(この二重性がペソアの意図に沿った自覚的なものであるのかどうかは定かではないが) 主体と客体とを往還していたのかもしれない。

またこの異名につき考えるとき、バフチンがドストエフスキーの詩学にポリフォニーと対話主義の要素を見出したように、異名の人格、他者性そして複数性がつくり出す「多様な声」あるいは「多元言説性 pluridiscursividade」がペソアにより書かれたドラマのなかで虚構の人物たちの複数の声として積み重なっていると考えることもできるだろう。ただしペソアとバフチンのあいだには、バフチンがドストエフスキーのつくった人物たちや作品の完全な客観者であるのにたいし、ペソアがドラマに配置されたひとりの演者である

⁵¹¹ Cb: 343.

と同時に客観者であるという異なりがあることに留意する必要がある。

他方、ペソアが異名の精神的起源であると語る「異人格化（脱人格化）」および「擬態 *simulação*」への体質的かつ恒常的な性向を介して⁵¹²1914年3月8日の「勝利の日」にカエイロ、レイスそしてカンポスをうみだして以降、ペソアの文学世界には「ペソアかれ自身 *Pessoa ele mesmo*」と呼ばれる詩人があらわれて詩や散文を綴るようになる。このふたりのペソアという視点あるいはあり様は、かれらがどのような関係を結んでいるのかはあきらかではないにしても、異名とペソアとの関係に無関係ではなく、ペソアが異名との対峙するための方途のひとつであったと言えるかもしれない。

ペソアは異名を創造した自身について以下のように述べている。

ぼくは自分が誰なのか、誰が魂をもっているのかわからない。

(...)

ぼくは実在しているのかどうかかわからないひとりのぼくとは異なった別の人間だ。

(...)

ぼくは自分が増殖していると感じる。ぼくはどれでもありどれでもないただひとつの以前の現実（実在性）を偽りの虚映へと変えるおびただしい数の幻想の鏡の置かれた部屋のようなものである。

汎神論者が自らを木や花とすら感じるように、ぼくはさまざまな存在を自らとして感じる。ぼくは他人の生を生きていると感じるのだ (...) ⁵¹³。

「ぼくはどれでもありどれでもないただひとつの以前の現実（実在性）を偽りの虚映へと変えるおびただしい数の幻想の鏡の置かれた部屋」であるペソアとペソア彼自身の関係性は画家ヴェラスケスと「侍女たち」に描かれた画家ヴェラスケスの関係性を想起させるかもしれない。「侍女たち」にはベラスケス本人が描かれており、絵画を描く者（ベラスケス）の視座と絵画のなかで描かれた画家（ベラスケス）の視座のあいだには交感可能なか不可能なのか定かではない視座のやりとりの可能性が広がっている。とりわけ、この可能性は「侍女たち」のなかでシンボリックに使用されている鏡とそこに映し出される鏡像によってさらに複雑さを増す。絵画のなかで描かれた鏡にはぼんやりとフェリペ4世とマリアナ妃の鏡像が映し出されているが、この鏡像からは絵の外にいて鏡を介してかれらを見るベラスケスと描かれた人物として絵画の内部から直接にかれらを見るベラスケスが存在しており、対象を観察するふたりのベラスケスのあいだの視覚の意識的あるいは無意識的な絡み合いを想像することが可能であろう。ペソアとペソアかれ自身とのあいだに広がるのも不確定な視座のやりとりの可能性であり、ふたりのペソアのあいだにも視覚の絡み合いを想像することが可能であり、さらにはその視覚の周辺に異名がつねに存

⁵¹² cf. Cb: 340.

⁵¹³ PIA: 93.

在することによってその関係性は複雑なものとなると考えられる。

ペソーアの自己規定はまた、異名レイスの自己規定にも重なっている。レイスはそのことを詩に綴っている。

わたしたちのなかには無数の者が生きる
わたしが考えたり感じたりしても、気付くことはない
誰が考え感じるのか
わたしは感じ考えられる
ただひとつの場にすぎない

わたしはひとつだけでなくいくつもの魂をもっている
わたしは自分だけでなく何人ものわたしがいる
だがわたしは実在する
かれらすべてとは無関係に
わたしはかれらを黙らせ わたしが話す

わたしが感じたり感じなかったりすることから生じる
交差するいくつもの衝動が
わたしである者のなかで諍いをする
わたしはこれらの衝動を黙殺する これらの衝動がわたしだと知る者に
書かせるのではない わたしが書くのだ

Vivem em nós innumeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou sòmente o logar
Onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Ha mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os callar: eu fallo.

Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto

Disputam em quem sou.

Ignoro-os. Nada dictam

A quem me sei: eu escrevo.⁵¹⁴

(リカルド・レイス、無題、1935年11月13日)

「わたしは一個の他者である」と述べたのは、アルチュール・ランボーだったが、ペソアだったら「わたしは無数の他者である」あるいは「わたしは無数のわたしである」となるだろうか。

ともあれ、ペソアの異名現象を考えると、この詩人の名前は示唆的である。名前という機能が自己と他者とを識別することをその一義的な機能とするならば、ペソアという名はすでにその機能の範疇から逸脱している。なぜならこの詩人が名として冠するペソア Pessoa というポルトガル語の語意は「人、人間、人格、人称、etc.」であり、この語によって個別具体の誰かを指し示すことはできない没名の顕現だからである。

十六世紀にポルトガルにおいて渾名として使用されてははじめ、その後、名字をあらわす語に変化したとされ⁵¹⁵、その語源に Persona (仮面、人格、etc.) をもつこの「ペソア Pessoa」という語の特異性をペソアが意識的に自身の思索に組み入れていたのだとすれば、ペソアが幼少期に創造した「虚の騎士」、アレクサンダー・サーチといった異名とカエイロ、レイス、カンポスの「主要な」異名の派生背景は異なるだろう。どちらの異名も異名の精神的起源であるとペソアが告白した「異人格化 (脱人格化)」および「擬態」への体質的かつ恒常的な性向から誕生したものであると考えられるとしても、また前者も後者も意識的に創造された虚構の人格であったとしても、後者はペソアの思索の要請によって意図的にうみだされたものであるとみなしうる。

加えて述べておけば、ペソアは、一方で、1935年のモンテイロ宛ての書簡において恍惚の内に突如として「主要な」異名があらわれたと述べているが、他方で、自らが書いたほかの文章においてはまったく別様の異名の発現について述べている。さらに、異名カンポスも異名誕生の事態について別の視点で語っている、というように、異名の発現経緯についてのペソアの視点は定まっていない。

このように、異名に関する事柄については依然として不明瞭なことが多い。だが、感覚主義の文脈において異名を考えたとき、異名がこの主義に果たす役割についてはある程度明瞭化できるものと思われる。すでに見たように、感覚主義の完成は、この理論が要請する「外的世界についての感覚」と「意識の抽象現象」を含むあの6つの感覚様態すべてを観察する状態を完遂することによって果たされる。この完遂のために、つまり「すべてをあらゆる方途で感覚する」ためにペソアは人格をつくりだしたと述べていた。だとすれば、少なくともこれら「主要な」異名の機能はあの「感性」を以てすべてを感覚することにあ

⁵¹⁴ PRR: 180-181.

⁵¹⁵ AOAFP: 201.

るはずであり、これがこれらの異名の存在意義であると考えられる。

ただ、感覚主義におけるこの機能が「主要な」異名発現の解だとしても、だからこそなお疑問として浮かぶのは、これらの異名が実在的に在ることの事由である。ペソアの詩想（思想）にとってすべてが感覚主義の思索において規定された「感覚」に還元される以上、ペソアが実在的な実在性を含みもつことを強調しても、このすべては非実在的な実在性の顕現へと帰着するのであり、そのことは感覚主義の構成要素であったあの三つの運動や感覚主義の詩学プログラムであったあの三つの感覚主義が示す通りである。

ペソアにとって非実在的な実在性が自身の詩想（思想）の帰着点であるとするれば、「主要な」異名が実在的に在る必然はないはずである。別言すれば、ペソアにとってこれらの異名が感覚主義の要請する「すべてをあらゆる方で感覚する」するための配置された劇の登場人物であるならば、かれらが具体的な実存性を帯び、自律して在る必要はないはずである。「船乗り」の通夜をする娘たちと同じく個別の名前も出自も経歴もないまま登場することで「主要な」異名の機能が損なわれることはないはずである。

このことについて仮説を立ててみたいと思う。ペソアはすべての感覚様態を引き受けるために、感覚を「感性」の介入を以て「人格化」した。これは、「意識の抽象現象」と「外的世界についての感覚」の同時観察の不可能性の問題に起因するものであったが、この問題は観察視点だけでなく、感覚主義の理論そのものについてもペソアに再考を迫る事態であったのではないだろうか。ペソアが感覚主義の完成のために「意識の抽象現象」と「外的世界についての感覚」の両側面が同時に観察されることを前提とするのは、実在性を意識（精神）のなかに溶解させ、それを感覚という次元として呈示することという感覚主義の目的をより完全に遂行するためのものであることに間違いはない。だがこの溶解の結果はつねに実在性の非実在的な顕現である。もちろんペソアもこのことについては自覚していた。だから感覚主義の構成要素の三つの運動のすべてを実在性の非実在的な顕現へ帰結するように操作したのであり、「船乗り」の描写は夢（夢想）の次元で構成されていたのである。

しかしながら、実在性が非実在的に顕現されるということは、エンリケスが感覚主義の第三の運動に向けた以下の問題提起に感覚主義が同様に対峙しなくてはならない事態に陥ってしまう。

実在から伝えられるあらゆる要素を宙吊り（保留）にすることを特徴とするキュビズムや未来主義あるいはそれに類似する学派は実在性の分解あるいは還元のプロセスを徹底化すると、実在の実相性 *virtualidade* の拒否に基づき実在を再構築することになってしまう結果となる⁵¹⁶。

感覚主義は実在性を精神に溶解させ構築された「感覚次元（実在性の非実在的な顕現の次

⁵¹⁶ Henriques: 52.

元)」をさらに多元化することでより多層的な認識世界を表出させることを探求する。ゆえにもっとも多くの感覚次元を備える「統合的かつ融合的な」感覚主義の詩「船乗り」の内部においても実在性はつねに非実在化されて（夢の次元を介して）呈示され、反面、実在の実相性は実在化されて再構築される術をもたない。

ここで仮説として呈示されるのはふたつの事柄である。

ひとつめは、ペソアが、一方で、キュビズム、未来主義そして類似の学派の為す型の解体とは異なるかたちで、感覚の次元における実在性の非実在的顕現を追究しながら、また一方で、実在性の非実在的顕現により陥ってしまう実在の実相性の拒否を避けるべく感覚の人格化にことさらに実在性を付与し、異名を創造するに到ったのではないか、ということである。つまりペソアは実在の実相性を拒否することなく実在的な実在性を再構築するために、「主要な」異名を実存するかのごとく構築し、現に在る人物（異名）の感覚として感覚主義の「感覚」を呈示することでこの主義の実相性を補完し、実在性の実在的かつ非実在的顕現という非両立の両立を感覚主義に展望したのではないかということである。

ふたつめは、異名カエイロの備える感覚原理に密接に結びついている。ペソアはカエイロが感覚主義を基礎づけると規定したが、のちに具体的に考察するように、この詩人は頑なに知覚、とりわけ視覚によって事物（事象）を把握することに固執し、実在的に知覚することの可能性の有無がこの詩人の対象把握にとって信じるに足るもの（のひとつ）であると主張する。このことはつまり、カエイロが実在性の実在的顕現を自らの対象把握の基点とすることを意味している。感覚主義の詩学プログラムによれば、感覚主義は実在性の非実在的顕現をその「感覚」の次元として備え、この次元の多層的かつ重層的なあり様によって理論の完成を目指しているはずであり、その目的のために「感覚」の人格化が求められていた。しかしながら、カエイロのポエジーというこの理論の基礎となるポエジーの態度は感覚主義の理論が展望した理論的態度とは反対する要素を含んでいる。この矛盾は、感覚主義が結果として実在性の非実在的顕現をその到達点とするにせよ、実在性の実在的顕現を放棄することなく理論の構成要素として組み込みたいとするペソアの意味のあらわれなのではないだろうか。

この仮説はペソアがこのことについてはなんらの説明らしい言葉を発していないので推測の域をでないが、こういった点も念頭に置き、独自の、自律した視座をもち、ペソアとは異なる別な詩人として出立し、感覚することを追究してゆくあり様を呈示する「主要な」異名の詩を考察してみたいと思う。

2.1. 解き放たれた感覚することの飢えーアルヴァロ・デ・カンポスの「海のオーード」

感覚主義は、パウリズモおよび交差主義がそうであったように、詩として昇華される。繰り返しになるが、ペソアによれば、「主要」と呼ばれる異名は感覚主義の思想および

態度を備え実践する感覚主義者であり、つまりはこれらの異名は感覚主義の表現者である。この意味で、感覚主義はそれまでとは異なり、ペソア以外の者がその詩の表現に加わっている。

感覚主義の詩的表現としてここでは異名カンポスの「海のオード」(1915年頃)とアルベルト・カエイロの「群れの番人」(1915)を主として考察し、感覚主義の詩のあり方とあり様を検討してみたいと思う。このふたつの作品を検討するのは、これらの作品が感覚主義をもっともラディカルにあらわす作品だと考えられるからである。

感覚主義の詩としてまずはカンポスの「海のオード」を考察するが、そのまえに、同詩と同様にこの詩人の感覚主義の感覚の構えを表現すると考えられる「勝利のオード」を再度引用し、その表現形態を素描しておこう。

工場の巨大な電灯の痛ましい光に向かい
おれは熱くなり書く
おれは歯をぎりぎりといわせ書く、これらの美しさに向かう、
古の者たちのまったく知らないこれらの美しさに向かう野獣を

すでに述べたように、この詩が掲載されたのは、『オルフェウ』創刊号である。1915年に創刊されたこの季刊誌は、わずか半年余りの活動期間(2号までの刊行)で終了したにも関わらず今日までポルトガルのモダニズム思想を把握し理解するための不可欠な典拠となっている。その事由は、なによりもこの雑誌がポルトガル文学に最初にモダニズム思想を導入し、それをポルトガルの的に展開したことに拠る。

『オルフェウ』が緒を開いたポルトガルのモダニズム思想の様態は、前述のマリオ・デ・サー＝カルネイロ、フェルナンド・ペソアのほかにも同誌に参加したポルトガルの詩人や作家の作品のなかにそれぞれの表現形態で具現されているが、「勝利のオード」もかれらの作品と同様にポルトガルのモダニズム思想の一様態を呈示している。

車輪よ、歯車よ、永遠の r-r-r-r-r よ！
荒れ狂った機械の類の歯止めのかかった強い痙攣よ！
荒れ狂う おれの内と外で
おれの剥き出されたあらゆる神経を通じて外で
おれの感じるあらゆるもののすべての先端を通じて外で
おれの唇は渴く 現代の大音響
おまえをあまりにそばに聞いているから
おれの頭は燃える おれのあらゆる感覚の表出によって
おまえたちを過剰なほどに歌いあげたいから
おまえたちの、同時代の過剰さを以てだ 機械よ！

「勝利のオード」の詩節においてカンポスは「工場」、「車輪」、「歯車」、「機械類」、「機械」といった語群をもちいて詩篇を奏でるが、これらの語ははっきりとこの詩の未来主義的要素を示すために配置されており、これらの語を以て詩のなかには強靱で誇張された近代文明と近代の生の動的様態が表現されている。

熱くなりそして熱帯の自然に注ぐようにおれはエンジンに目をやる—
 エンジンは鉄と火と力の偉大な熱帯人だ—
 おれは歌う、現在を歌い、そして過去と未来をも
 現在は過去と未来のすべてだから
 機械と電気の光のなかにはプラトンやヴェルギリウスがいる
 かつてプラトンとヴェルギリウスは存在し生きていたのだから
 そして西暦おそらく五十世紀のアレクサンドロス大王の断片が
 百世紀のアイスキュロスの頭脳をかならずや熱くする原子が
 これらのベルトコンベヤーやピストンやはずみ車^{フライホイール}にいる
 ごうごうと唸り、ギシギシと軋み、ざわざわと囁き、大音響をとどろかせ、ガチャガ
 チャと音をたてながら
 肉体への過剰な愛撫が魂へのただひとつの愛撫へとかわる
 ああ、モーターのように自分をあますところなくあらわすことができるならば！
 機械のように完全であるならば！
 最新式の車のように堂々として人生に歩みを進めることができるならば！
 せめてこれらのすべてにおれの肉体を満たし、
 おれのすべてを引き裂き、完全に身を開き、
 この驚異の、黒く、人工的な、飽くことのない花の
 オイル、熱、炭の芳香すべてにおれを浸すことができるならば、

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical—
 Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força—
 Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro
 E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
 Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
 E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
 Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,
 Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes,
 Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
 Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
 A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!⁵¹⁷

近代文明と近代の生の肯定的要素を未来主義的に表現する語としてもちいられている先のタームはただし、同時に、否定的な要素を兼ねて使用されていると考えることもできる。つまり近代文明と近代的な生を鼓舞するこれらの語は、詩人を魅了しながらも苛立たせ、焦燥を駆り立てているように思われる。たとえば、「工場の巨大な電灯の痛ましい光に/おれは熱くなり書く/おれは歯をぎりぎりいわせ書く」という詩節は、詩人の近代文明とその生へ向けられた激情の状態とそれらへの逆上の状態を想起させる。というのは、「痛ましい光 *luz dolorosa*」にもちいられた語「*dolorosa* (痛い、痛みを伴う、悲痛な、苦しい)」は近代文明と近代の生を単に称賛するためにもちいられる表現としては適さないからである。また「痛ましい光」に続く「おれは熱くなり書く/おれは歯をぎりぎりいわせ書く」にあらわされた書くことへの熱狂は詩人の激情と逆上のふたつの交感状態を想起させる。さらにこれらの詩節だけでなく、同様の激情と逆上は「荒れ狂った機械類の歯止めの利いた強い痙攣よ！ / 荒れ狂う おれの内と外で/おれの剥き出されたあらゆる神経を通じて外で」という詩節にもあらわれているだろう。さらに、「これらの美しさに向かう/古の者たちのまったく知らないこれらの美しさに向かう野獣を」、「ああ、モーターが自らを表現するように自分をあますところなくあらわすことができたならば！」といった詩節は、近代文明とその生への詩人の情緒的対立を示していると考えられる⁵¹⁸。

また、詩人が現在、過去、未来の時間概念を詩の中に挿入することに目を向ける必要がある。「おれは歌う、現在を歌い、そして過去と未来をも/現在は過去と未来のすべてだから/機械と電気の光のなかにはプラトンやヴェルギリウスがいる/かつてプラトンとヴェルギリウスは存在し生きていたのだから」という詩節には、現在、過去、未来の時間的観念が出現し、過去と未来が現在と同一軸の時間概念として捉えられている。この詩において過去および未来はカンポスが生きた現在にのみ存在する。あるいは過去と未来はこの詩の現在の時空間にのみにしか存在しない。だから「現在は過去と未来のすべて」とカンポスは言いきるのであり、未来への一方的な視線はこの詩にはない。このことについてゲラはカ

⁵¹⁷ OFPa: 878-879.

⁵¹⁸ ボヘガーノは未来主義的な表現形態によって書かれたこの詩において詩人は近代文明とその生に魅了されながらも、苛立ち、これを賛美しながらも焦燥感を募らせていると考察している。(Borregano (b): 113-119)

ンポスのこの時間概念は未来主義のそれから大きく逸脱していると述べている⁵¹⁹。

他方、詩人は、一方で「車輪」、「歯車」、「機械」への呼びかけ、「荒れ狂った機械類の歯止めのかかった強い痙攣よ!」、「エンジンは鉄と火と力の偉大な熱帯の人だ」、「機械と電気の光のなかにはプラトンやヴェルギリウスが存在する」といった詩節を介して物体の擬人化を示し、また一方で「ああ、モーターが自らを表現するように自分をあますところなくあらわすことができたならば!機械のように完全であるならば!」といった詩節を通じて機械との自己同化の願いをあらわす。これらの詩節にあらわされた擬人化や同化の表現は、「黄昏の刻印」や「斜の雨」などの詩にも同様にあらわれた表現であるが、その本源には共通して二項対立事象の一元的溶解の要請があることはすでに確認した通りである。

さてこれらの予備的考察をもって「海のオード」に目を転じることにしよう。

『オルフェウ』2号に掲載された詩「海のオード」は一隻の船へのまなざしによってはじまる。波止場に独りたたずむ詩人は、入港してくる一隻の船にこころ奪われ、その船へのまなざしを契機としてあまねく広がる苦悩と快楽との混交する夢想の世界へと旅立ち、さまざまな夢想を浮遊し、そして悲しみを抱えて現実の世界へ戻ってくる。

こう約言できる詩の場面転換は、「おれのなかではずみ車がゆっくりと回りはじめる」(v.19)、「おれの内のはずみ車が少しずつ回転速度を上げる」(v. 126)、「次第におれのなかのはずみ車が回転速度を上げる」(v. 183)、「はずみ車の速度がはっきりとおれを揺さぶる」(v. 215)、「はずみ車の旺盛な回転が勢いを増す」(v. 243-244)、「はずみ車が目に見えて速度を落とす」(v. 622)、「はずみ車がおれのなかでその回転速度を下げる」(v.770)、「おれのなかのはずみ車が停止する」(v. 881)という詩節に見られるように「はずみ車フライホイールvolante」というタームの呈する速度変化に沿って為される。そしてカンポスのなかに湧き立つ情念や情動という動力により動き出すこの「はずみ車」は、ときにめまいのするほどの速さで、ときにはサウダーデに沈みこむほどに緩慢な速度で回りながら変転に変転を繰り返す詩人の感覚のあり様を映し出す。

カンポスが「海のオード」の詩節のなかで描写する感覚はさまざまにあるが、その感覚の端緒を開く、入港してくる一隻の船へ向けられた詩人のまなざしはなにを捉えるのか。

夏の今朝、ひと気の無い波止場で、独り
おれは港口へ目をやり、「得体の知れないもの」を見つめる
おれは見つめ、見ていて嬉しくなる、
入港してくる一隻の貨客船が、小さく、黒く、はっきり見える
(...)
この船が入ってくると、朝も一緒に入ってくる、川では、
あちこちで、海の生活が動きだし、
帆が上がり、引き船が進み、

⁵¹⁹ GUERRA: 34.

港に停泊する船の後ろから小舟が姿をあらわす

(…)

だがおれの魂はおれにはほとんど見えないもの、

この入港する貨客船とともにある、

なぜかといえばこの船は「隔たり」と、「朝」と、

海でのこの「時刻」のもつ意味と、

おれのこころのなかで、吐き気のように、船に酔いはじめるときのように、

おれのなかにこみ上げる心地良い苦しみとともにあるのだから

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,

Olho pro lado da barra, olho pro Indefinido,

Olho e contenta-me ver,

Pequeno, negro e claro, um paquete entrando.

…

Vem entrando, e a manhã entra com ele, no rio,

Aqui, acolá, acorda a vida marítima,

Erguem-se velas, avançam rebocadores,

Surgem barcos pequenos de trás dos navios que estão no porto

…

Mas a minh'alma está com o que vejo menos,

Com o paquete que entra,

Porque ele está com a Distância, com a Manhã,

Com o sentido marítimo desta Hora,

Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,

Como um começar a enjoar, mas no espírito.⁵²⁰

詩人は、波止場で一隻の貨客船に目をやり、この船の入港とともに動き出す「海の生活」(v.8)の情景を目にする。だが、そのまなざしが捉え離さないのは遠くから入港してくる、「得体のしれない」(v.2)、不明瞭な姿形の貨客船であって、「海の生活」ではない。詩人が貨客船の入港へのまなざしによって感覚するのは、この船がそれとともにもたらす海の時空間の広がりであり、その広がりとともに詩人にこみ上げる「心地良い苦しみ」(v.17)である。そしてこの「心地良い苦しみ」を生成するこの船は、詩人のなかの感覚を覚醒させ（「はずみ車」を作動させ）、この詩人を夢想へと誘う。

朝の港口に入ってくる貨客船は

⁵²⁰ OFPa: 891.

それとともにおれのまなざしに運んでくるのだ
到着し出発する者の喜びと悲しみの神秘を
貨客船は遠く離れた波止場の記憶と
他の港にいる同類の別様な瞬間の記憶を運んでくる
すべての船の接岸、出航は
—おれのなかを流れる血のように感じられ—
なにかを象徴するようで
形而上学的な意味を恐ろしいまでに突きつけているようで
おれのなかで自分であった者を混乱させる...
ああ、波止場のすべてが石でできた郷愁だ！
船が波止場を離れるとき
波止場と船とのあいだに
空間が開いたことにおれたちはふと気付く、
なぜだかわからないが、真新しい苦悩が、
悲しみに満ちた情感の霧がおれに生じる
それは夜明けがノックする一枚目の窓のように
一面にひろがったおれの苦悩の陽光にきらめき、
不思議なことにおれのものであるかのような
他の誰かの追想としておれをつつむ

Os paquetes que entram de manhã na barra
Trazem aos meus olhos consigo
O mistério alegre e triste de quem chega e parte
Trazem memórias de cais afastados e doutros momentos
Doutro modo da mesma humanidade noutros portos.
Todo o atracar, todo o largar de navio,
É—sinto-o em mim como o meu sangue—
Inconscientemente simbólico, terrivelmente
Ameaçador de significações metafísicas
Que perturbam em mim quem eu fui...
Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!
E quando o navio larga do cais
E se repara de repente que se abriu um espaço
Entre o cais e o navio,
Vem-me, não sei por quê, uma angústia recente,
Uma névoa de sentimento de tristeza

Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas
Como a primeira janela onde a madrugada bate,
E me envolve como uma recordação duma outra pessoa
Que fosse misteriosamente minha.⁵²¹

詩人のまなざしは、貨客船から「到着し出発する者の喜びと悲しみの神秘」(v.22)を、波止場から「サウダーデ(郷愁)」(v.30)を感覚し、同時に、自己認識の混乱や「他の誰かの追想」(v.39)として詩人をつつむ苦悩をも感覚する。だが、詩人はこれらの情緒の綯い交ぜになった感覚によって詩の次元を構築しそこに留まるのではなはなく、この次元を船や船乗りの人生への投影というある種の願望へと結びつけることで、あらたな詩の次元を開示する。

おお、止むことのなく行き交う船、出立する船、その「めまぐるしさ」で眩暈がする！

(...)

おれは生あるものの魂のように漂い、声のようにほとぼしり、永久なる水の上で揺さぶられながらその瞬間を生き

(...)

はるかなる岬を回り

そこに驚くほどの数え切れない斜面の広がる風景をやにわに見たいのだ...

(...)

船乗りの一生！この海の人生のなかにすべてがある！

(...)

おれはとりとめもなく旅立ちを夢想する

(...)

すべての海、すべての海峡、すべての入江、すべての湾を、
胸に抱きしめて、それらをしっかりと感じそして死にたい！

Ó fugas contínuas, idas, ebriedade do Diverso!

(...)

Flutuar como alma da vida, partir como voz,

Viver o momento tremulamente sobre águas eternas.

(...)

Virar cabos longínquos para súbitas vastas paisagens

Por inumeráveis encostas atónitas...

(...)

⁵²¹ *ibidem*, 891-892.

Toda a vida marítima! tudo na vida marítima!

(...)

E eu cismo indeterminadamente as viagens.

(...)

Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos,

Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer!⁵²²

詩人が抱く船や船乗りの人生への投影のなかでは生と死が乖離することなく生起している。そう言ってよければ、詩人の投影において生と死は同じ次元に在り、生と死の目的は並列している。

生と死の共存というかたちで描写されるこの投影はまた、詩人の「外で・・・の内なる生命」(v.168)、「欲望の財宝」(v.173)、「想像力という木の果実」(v.174)、「知性という血管に流れる血」(v.175)といった内的要素を具現するものとしてあらわれるキール、マスト、帆、舵輪、艀装といった船に係る事物への同化へとそのあり様を変えていく。

おまえたち、おお航海具、おれの古い夢の玩具よ！
おれの外でおれの内なる生命となれ！
キール、マストと帆、舵輪、艀装、
煙突、スクリュー、檣楼、旗、
舵柄綱、ハッチ、ボイラー、油受け、バルブ、
おれの内部に累々と、山なりとなって落ちてこい、
床にぶちまけられた引き出しの雑然としたがらくたのように！
おまえたちはおれの熱を帯びた欲望の財宝であれ！
おまえたちはおれの想像力という木の果実であれ、
おれの詩歌の題材、おれの知性という血管に流れる血であれ！
その美学によっておれを外界につなぐ結びであれ、
おれにメタファー、イメージ、文学を分け与えろ、
なぜなら現に、偽りなく、深刻に、文字通り、
おれの感覚はひっくり返ってキールが空中に飛び出た舟、
おれの想像力はその半分を海中に沈める錨であり、
おれの切望は壊れたオールであり
おれの神経組織は海岸で干上がっていく網なのだから！

E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!

Componde fora de mim a minha interior!

⁵²² *ibidem*, 893, 895-896.

Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,
Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,
Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas,
Caí por mim dentro em montão, em monte,
Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!
Sede vós os frutos da árvore da minha imaginação,
Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,
Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética,
Fornecei-me metáfora, imagens, literatura,
Porque em real verdade, a sério, literariamente,
Minhas sensações são um barco de quilha prò ar,
Minha imaginação uma âncora meio submersa,
Minha ânsia um remo partido,
E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!⁵²³

船や海に纏わるタームの列挙は、カンポスが造船技師であることと無関係ではないだろう。詩人は、自らの内にひそむ要素をこれらの外的要素へ同化することを求め、自らの「感覚」を「ひっくり返ってキールが空中に飛び出た舟」(v.178)、その「想像力」を「その半分を海中に沈める錨」(v.179)、その「切望」を「壊れたオール」(v.180)、「神経組織」を「海岸で干上がっていく網」(v.181)と描写する。

このように展開される詩人の夢想は、次第に詩人の「こころを狂わせ」(v.211)、その「はずみ車」を揺さぶり、イギリスの海賊ジム・バーンズの叫びを呼びさます。

少しずつ海のことどもがおれのこころを狂わせ、
波止場とそれをつつむ空気がおれの体内に侵入し、
テージョ川の波のうねりがおれの感覚に押し寄せる、
(...)
イギリスの船乗り、我が友、ジム・バーンズよ、おまえだったのだ
その太古の、イギリスの叫びをおれに教えてくれたのは、
(...)
アオ-オ-オ-オ-オ-オ-オ-オ-オ オ---イイイイ...
スクナー アオ-オ-オ-オ-オ-オ-オ-オ-オ-オ-オ-オ---イイイイ...

おれはおまえの叫びをここで今耳にし、そしておれはなにごとかに覚醒する

⁵²³ *ibidem*, 896.

Toma-me pouco a pouco o delírio das coisas marítimas,
Penetram-me fisicamente o cais e a sua atmosfera,
O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos,
(...)
Tu, marinheiro inglês, Jim Barns meu amigo, foste tu
Que me ensinaste esse grito antiquíssimo, inglês,
(...)
Ahò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò --- yyy...
Schooner ahò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò --- yyy...

Escuto-te de aqui, agora, e desperto a qualquer coisa.⁵²⁴

この海賊の呼びかけがもつ「その熱気と激昂」(v.247)は、詩人のなかのあらゆる「切望を湧き立たせ」(v.248)、詩人の抱えるこころの塞ぎをことさらに刺激し、おのれの人生を憎むことを思い出させ、此処ではないどこかへ向かう詩人の出立の思いを駆り立てる。

ああ、どうやってでもいい、どこでもいい、おれは出発したい！
あの外へ、波へ、危難へ、海へ出立し、
「遠く」へ、「外」へ、「抽象の隔たり」へ旅立ちたい
(...)
苛みでいっぱいのおれの人生の窮屈さを考えると
(...)
おれの想像の活発なはずみ車から
物騒で、巨大で、荒々しい振動とともに
耳障りな音のする海の生活の陰鬱でサディスティックな情欲が
シューシューと鳴り、ピーと音を出し、ぐるぐる回り、おれからほとぼしる

よう、船乗りたち、檣楼員たち、よう、乗務員たち、舵手たちよ！
(...)
舷窓越しに垣間見える「危険」とともに眠る者たちよ！
枕の代わりに「死」と添い寝する者たちよ！
(...)
今の海の者たちよ！過去の海の者たちよ！
パーサーたちよ！ガレー船の奴隷たちよ！レパントの海戦の兵士たちよ！
(...)

⁵²⁴ *ibidem*, 898.

不可能事を現実のものとするために、
サグレスからどうなるかわからない冒険へ、「絶対の海」へ飛び出したポルトガル人たちよ！

(…)

おれはおまえたちと行きたい、おまえたちと行ってみたい、

(…)

おれは「南」の海でおまえたちとともに飲みほしたい

あたらしい野性を、あたらしい魂の暴動を、

おれの火山のごときころの真ん中で燃えるあたらしい炎を！

おれはおまえたちと行きたい、おれは脱ぎ捨てたい—ああ！おまえはここから外へ出ていけ！—おれの文明人の衣服を、おれの柔和なふるまいを、

Ah, seja como for, seja por onde for, partir

Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar,

Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstracta,

(…)

Pensando nesta estreiteza da minha vida cheia de ânsias,

(…)

Com uma oscilação viciosa, vasta, violenta,

Do volante vivo da minha imaginação,

Rompe, por mim, assobiando, silvando, vertiginando,

O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima.

Eh marinheiros, gajeiros! Eh tripulantes, pilotos!

(…)

Homens que dormem co'o Perigo a espreitar pelas vigias!

Homens que dormem co'a Morte por travesseiro!

(…)

Homens do mar actual! homens do mar passado!

Comissários de bordo! escravos das galés! Combatentes de Lepanto!

(…)

(…) Portugueses atirados de Sagres

Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o Impossível!

(…)

Quero ir convosco, quero ir convosco,

(…)

Beber convosco em mares do Sul

Novas selvajarias, novas balbúrdias da alma,

Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito!

Ir convosco, despir de mim --- ah! põe-te daqui pra fora!...

O meu traje de civilizado, a minha brandura de acções,⁵²⁵

おのれの「切望」を満たすために出立を望む詩人が求める行き先は、かつて海へ漕ぎ出した者たちが目指し行きついた場である。詩人は、出航した者たちへ出立を呼び掛け、出立することによって自分を縛りつける文明や道徳観念を捨て、置かれた現実と生活から抜け出し、おのれの「野性」(v.342)、「魂の暴動」(v.342)、「火山のごときこころの真ん中で燃えるあたらしい炎」(v.343)を解き放ちたいと叫ぶ。そして、彼方へ向かう詩人の激しいこの「切望」は、この者のなかに備わる官能の性向に結び付けられて発せられていく。

海へ、海へ、海へ、海へ、

よお！海へ、風へ、波へおれは投げ入れたいのだ

おれの人生を！

(...)

そうだ、そう、そうだ... おまへたちは航海のなかおれを磔にせよ

そうなれば十字架に釘打たれたおれの両肩は喜びに打ち震えるだろう！

火刑柱へ縛り付けるようにおれを航海に括りつけよ

そうなれば火刑柱というものの感覚がおれの脊髄を通過して入り込み

おれは途方もない無抵抗の陶酔の内に火刑柱を感覚することになろう！

おまへたちがおれにしたいことをしろ、海に居るならば、

甲板の上で、波の音に合わせて、

おれを切り刻み、殺し、傷つけよ！

No mar, no mar, no mar, no mar,

Eh! Pôr no mar, ao vento, às vagas,

A minha vida!

(...)

Sim, sim, sim... Crucificai-me nas navegações

E as minhas espáduas gozarão a minha cruz!

Atai-me às viagens como a postes

E a sensação dos postes entrará pela minha espinha

E eu passarei a senti-los num vasto espasmo passivo!

⁵²⁵ *ibidem*, 899-901.

Fazei o que quiserdes de mim, logo que seja nos mares

Sobre conveses, ao som de vagas,

Que me rasgueis, mateis, firais!⁵²⁶

此処ではない場を求めて自らの「野性」を解放し出立した者たちに放たれる詩の言葉は、まずマゾヒスティックなかたちをとって吐露される。詩人は、痛みの快樂に永遠に浸ることができるようとおのれの肉体を破壊し、海と航海と船にまつわる事物へ同化することに身を捧げ、征服されることを貪欲かつ能動的に求める。

征服されることへの激しい能動性をマゾヒスティックに示した詩人はまた、この性向に呼応するかのようにサディスティックな性向にしたがって詩節を紡いでいく。

砕けたキール、沈没した船、海上の血！

血に染まった甲板、切断された身体！

船縁の上に転がる切断された指！

あちこちに転がる、子どもの首！

目玉をめぐり取られた人びとが叫び声をあげ、絶叫する！

(…)

寒いなかマントに身を包むようにおれはこのすべてで自らを包むのだ！

さかりのついた雌猫が壁に体をこすりつけるようにおれはこのすべてに自らをこすりつけるのだ！

Quilhas partidas, navios ao fundo, sangue nos mares!

Conveses cheios de sangue, fragmentos de corpos!

Dedos decepados sobre amuradas!

Cabeças de crianças, aqui, acolá!

Gente de olhos fora, a gritar, uivar!

(…)

Embrulho-me em tudo isto como uma capa no frio!

Roço-me por tudo isto como uma gata com cio por um muro!⁵²⁷

「切望」を満たすために自身の「魂の暴動」(v.342)に身をまかせる詩人の言葉は、破壊衝動を綴ったサディスティックな性向を得ることによってその狂乱のあり様を色濃くするが、詩のなかに開示された詩人のサディスティックな性向が「海賊」へのメタモルフォーゼの希求と結びついていくことによりその狂乱はさらなる異様さを帯びる。

⁵²⁶ *ibidem*, 901-902.

⁵²⁷ *ibidem*, 903.

ああ 海賊たちよ 海賊たちよ 海賊たちよ！
海賊たちよ、おれを愛しそして憎め！
おれをおまえたちのなかに混ぜてくれ、海賊たちよ！
(…)

おれはおまえたちのすべての身ぶりを示す獣に、
船縁、キールに牙をくい込ませる獣に、
帆柱に喰らいつき、甲板にまかれた血とタールをすする獣に、
帆、オール、綱、滑車を噛み切る獣になりたかった、
罪悪で胃を満たす雌の怪物の海へビになりたかった！

Ah piratas, piratas, piratas!

Piratas, amai-me e odiai-me!

Misturai-me convosco, piratas!

(…)

Eu queria ser um bicho representativo de todos os vossos gestos,
Um bicho que cravasse dentes nas amuradas, nas quilhas,
Que comesse mastros, bebesse sangue e alcatrão nos conveses,
Trincasse velas, remos, cordame e poleame,
Serpente do mar feminina e monstruosa cevando-se nos crimes!⁵²⁸

また一方で、詩人のマゾヒスティックな性向も、このサディスティックな性向の帰結として描写される海賊へのメタモルフォーゼの希求と同様に、またこの希求の結果として、詩人にこれとは別様の、「女」へのメタモルフォーゼを希求させる。

おまえたちの激昂、おまえたちの残酷さが
かつておれのものであり、情欲がまだほとぼしっているおれのなかの女の身体に流れる血に語りかけるかのようだ！

(…)

おれはこの無抵抗な身体の中かで
海賊たちに犯され、殺され、傷つけられ、切り裂かれた女、すべての女になりたい！
おれはこころの底では海賊たちの雌として征服されたいのだ！
そしておれは脊髄を通してこのすべて—一度でこれらすべてのこと—を感覚したい！

⁵²⁸ *ibidem*, 905.

Vossa fúria, vossa crueldade como falam ao sangue
Dum corpo de mulher que foi meu outrora e cujo cio sobrevive!
(...)
Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres
Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas plos piratas!
Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles!
E sentir tudo isso --- todas estas coisas numa só vez --- pela espinha!⁵²⁹

自らの破滅を辞すことなく、と同時に、他なるものの破滅にも躊躇なく身を投じる詩人は彼方への思いをふたつの性向によりおのれの狂いのままに開示し、さらにはその狂いをメタモルフォーゼの希求へと変換させ、さらなる詩の言葉を織りなす。

自身の性向とメタモルフォーゼの希求とを自身の内に住まう「女」を介して露わにした詩人は、だがさらに、そのマゾヒスティックな性向とメタモルフォーゼの希求の要因へと分け入っていく。

おお冒険と罪悪の不法で粗野なおれの英雄たちよ！
おれの海獣たち、おれの想像力の夫たちよ！
おれの歪んだ感覚のゆきずりの恋人たちよ！
おれは港でおまえたちを待つ女に、
この女のなかに流れる海賊の血ゆえに憎むべきおまえたちを夢のなかで愛するあの女
になりたい！

なぜならおまえたちが海にぶちまけた犠牲者の裸の屍をまえに
女はおまえたちをこころのなかでだけ嫌悪していただろうから
なぜなら女はおまえたちの罪悪の共犯者となり、大海の狂乱のなか
女の魔女の性はおまえたちの身体のおまえたちの短剣の、首を締め付けるおまえ
たちの両手の動作のまわりで目には見えないダンスを踊っていただろうから！

Ó meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime!
Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!
Amantes casuais da obliquidade das minhas sensações!
Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos,
A vós, odiados amados do seu sangue de pirata nos sonhos!

Porque ela teria convosco, mas só em espírito, raivado

⁵²⁹ *ibidem*, 904-905.

Sobre os cadáveres nus das vítimas que fazeis no mar!
Porque ela teria acompanhado vosso crime, e na orgia oceânica
Seu espírito de bruxa dançaria invisível em volta dos gestos
Dos vossos corpos, dos vossos cutelos, das vossas mãos estranguladoras!⁵³⁰

明るみに出された詩人のなかの「女」の性、「魔女の性」(v.495)は、それと同様に、かれのサディスティックな性向の発現と「海賊」へのメタモルフォーゼの希求の要因と結びつき呈示されていく。

切り裂かれた肉体、切り開かれはらわたの出た肉体、ほとぼしる血！
(…)

おまえたちの魂となるのはおまえたちに添うおれのなかの女性性だ！
おまえたちが己の獣性を発動したときそのすべてのなかに存在するのはおれのなかの女性性！
おまえたちが血で海を染めているときの、
おまえたちがときに怪我人のまだ息のある身体を、子どもたちの紅潮した肉体をサメに向かって放り投げ、
そしてこれらがどうなったのかを見せるのに母親たちを船縁に引きずっていたときのおまえたちの感覚意識を内奥ですするはこの女性性なのだ！

A carne rasgada, a carne aberta e estripada, o sangue correndo!
(…)
A minha feminilidade que vos acompanha é ser as vossas almas!
Estar por dentro de toda a vossa ferocidade, quando a praticáveis!
Sugar por dentro a vossa consciência das vossas sensações
Quando tingíeis de sangue os mares altos,
Quando de vez em quando atiráveis aos tubarões
Os corpos vivos ainda dos feridos, a carne rosada das crianças
E leváveis as mães às amuradas para verem o que lhes acontecia!⁵³¹

詩人の呈する対照的な性向と希求は、「おれは破壊の極みに立つ海賊のレジュメになりたい！/ おれは生身のまま、世界のあらゆる海賊犠牲者の集大成になりたい！」(v. 481 - v.482)というふたつの詩節の並列が示すように、詩人のなかに覚醒した異性を共通の要因として

⁵³⁰ *ibidem*, 906.

⁵³¹ *ibidem*, 906.

結びつき、一元的に止揚されることとなる。つまり、これらの対照的な様態は単なる表現上の二項対立ではなく、同じ要因に発する、詩人の内に重なり合うもろもろの感覚の別様な表現として呈示されるのである。

この感覚に身をゆだねる詩人はさらに、この感覚の欲求を「枯らさない」(v.523)ために自らが神になることさえも望むのである。

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一男、女、子ども、船一になることではなく、
 ただのその時刻、舟、波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一これ以上のもの、おれはこのものの神になりたかったのだ！

(...)

それはおれの想像の激昂に応じてすべてを満ちし、
 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！

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 a hora e os barcos e as ondas,
 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!

(...)

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!⁵³²

狂気の世界に決定的に身をゆだねた詩人にとって神とは、「倒錯した崇拜の神」(v.520)、「怪物のようで悪魔のような神」(v.522)、「血にまみれた汎神信仰の神」(v.522)である。これらの「神」は、詩人の求める対象への投影と同化、それもただなにかと自分が同一となることを望み、それを感覚するといったレベルを超え、自分でもわけのわからなくなるほ

⁵³² *ibidem*, 907.

どに自身の精神と肉体のすべてを対象へ投影し同化させる感覚に詩人が身を任せることを赦す「神」を謂う。

これほどまで異形な「神」は、制度的キリスト教をつねに嫌悪したペソアやほかの異名たちだけでなく、カンポス自身の作品にもあらわれたことはないが、いずれにしても、この「神」を創造主として展望した詩人は再度、そのサディスティックな性向を表出させ、あらゆる叫びを感覚し、そして果てる。

すべてが叫ぶ！叫んでいるすべてが！風、波、舟、
海、檣楼、海賊、おれの魂、血、空気、そして虚空が！

(…)

よう-よう-よう-よう - よう-よう-よう！ よう-よう-よう-よう-よう-よう-よう！ よ
う - よう-よう - よう-よう-よう-よう！
よう-らお-らお-らほ-お-お-おお-らあ-あ-あ---あああ！

…

よう-よう-よう-よう-よう-よう-よう よう-よう よう-よう-よう！

Grita tudo! tudo a gritar! Ventos, vagas, barcos,
Mares, gáveas, piratas, a minha alma, o sangue, e o ar, e o ar!

…

Eh-eh eh-eh eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh! Eh eh-eh eh-eh-eh-eh!

Eh-laô-lahô-laHO-O-O-ôô-lahá-á-á --- àà!

…

EH-EH- EH-EH- EH-EH- EH-EH- EH-EH- EH!

⁵³³

このある種の法悦に浸っているかのような叫びののち、陶然となっている詩人の狂いは「砕け」(v.620)、その魂は「空^{から}に」(v.622)なる。それでも今一度、詩人は狂乱を感覚しようと試みるが、その感覚には二度とあの狂乱は戻って来ず、後悔の念、幼少期の思い出がそれにとって代わる。

おれのなかでなにかが砕ける その赤が闇に包まれる

(…)

月が水平線上にのぼり

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る

(…)

うまくことばにならない慈愛の情、

⁵³³ *ibidem*, 910.

こころ震わせ涙で満ちた後悔の念、

(...)

息子を亡くしたこともあって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

(...)

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、

事物のうわべを超えて奇跡的に到来する、

(...)

ああ、なんて嬉しいんだ 今度こそ夢から抜け出られる！

もう一度神経の休まるここ実在の世界に！

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

(...)

A lua sobe no horizonte

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

(...)

Uma inexplicável ternura,

Um remorso comovido e lacrimoso,

(...)

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

Minha velha tia costumava adormecer-me cantando-me

(...)

Ó meu passado de infância, boneco 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 do marinheiro inglês Jim Barns, com quem eu falava,

Tornada 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,

(…)

Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez!

Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!⁵³⁴

詩人の狂いは、あらたに感覚されたサウダーデにかき消される。恍惚のなかで果てた詩人には叔母の歌ってくれた懐かしい歌が聞こえ、二度と手にすることの叶わない幼少の日々が蘇り、詩人のなかに響いていたジム・バーンズの「古の声」(v.746)の荒々しい叫びは「母親の膝と妹の髪のリボン」(v.747)がうみだす「慈愛の情の声」(v.747)へと変貌する。

カンポスを未来派詩人として知る者がこの変容に戸惑うのは、カンポスがサウダーデをなぜポエジーの核に布置するのかということだろう。時代的な限定は被るものの、たしかにその文学生活のなかで未来主義的な要素を備えた作品を数多く発表し、スキャンダラスな詩篇を紡いできたカンポスとサウダーデという情緒は一見結びつかない。だが、すでに指摘されているように、「勝利のオード」に代表されるようなこの詩人の未来主義的な詩のそこかしこにサウダーデの感情が散見されることを考えれば、「海のオード」にサウダーデの情感の詩節があらわれても奇異なことではない。別言すれば、カンポスの未来主義的傾向を備える詩的表現にはサウダーデの情動が包含されているということである。

翻って、「海のオード」に再び目を向ければ、サウダーデの感情に包まれた詩人はこの変容に身を震わせ、「もう一度神経の休まるここ実在の世界に」(v.763)戻って来られることに歓喜する。そして、入港してきた貨客船へのまなざしが誘った夢想から「すばらしき現代の海の生活」(v.772)へとそのまなざしを移し、近代(化)讃歌へとその夢想を転じる。

入港してきた貨客船はもうどうでもいい その船はまだ遠くある
 いまそばにいるものだけがおれの魂を洗う
 おれの健全で、頑丈で、実際的な想像力は、
 いま現代的かつ有用な事物に、
 貨物船、貨客船そして乗船者に、
 目のまえの、現代的で、商業的で、真なる、頑丈な事物にもっぱら没頭する
 はずみ車がおれのなかでその回転速度を下げる
 すばらしき現代の海の生活、
 すべてが清潔で、機械的で、健康的だ！

Já não me importa o pacote que entrava. Ainda está longe,

Só o que está perto agora me lava a alma.

A minha imaginação higiénica, forte, prática,

Preocupa-se agora apenas com as coisas modernas e úteis,

⁵³⁴ *ibidem*, 910-913, 915-916.

Com os navios de carga, com os paquetes e os passageiros,
Com as fortes cousas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras.
Abranda o seu giro dentro de mim o volante.
Maravilhosa vida marítima moderna,
Toda limpeza, máquinas e saúde!⁵³⁵

「慈愛の情の声」を感受した詩人は、まるで憑き物が落ちたかのように、「現代の海の生活」の正気さに心酔しそれを詠う。描写される光景の数々は正面切った近代（化）の健全さという装いを帯び、詩節を澱みなく綴る詩人は「現代の海の生活」にまつわる事象や事物のすべてを賛美する。

おれはいまから出港していくもう一隻の船のなかで別れを告げる
イギリスの不定期貨物船だ
それはまるでフランスの船であるかのように、とても汚れ、
海のプロレタリアートとでも言うべき親しげな雰囲気を用意
そしてもちろん昨日の新聞の最終頁で告知された船だ
(...)
ボン・ボワイヤージュ！粗末な我が偶然の友 おまえはおまえとともにおれの夢の熱狂
と悲しみを運んで、
おまえに目をやりおまえが通過するのを見るための人生におれを戻してくれた
(...)
進め、ゆっくりとした蒸気船、進め止まるな
おれから消えろ、おれの視界から消えろ、
おれのこころの内側から立ち去れ、
(...)
なにゆえにおまえを見るとおれのこころは乱れるのか？
(...)
はじめ船は川の真ん中で目立ってはっきりと見え、
それから港口へ向かい小さく黒くなり
そのあと水平線上の霞んで見える点となり（おお我が苦悩！）
水平線上にその点はしだいに霞んでいった...
あとはなににもない、あるのはおれとおれの悲しみだけ、

Despeço-me desta hora no corpo deste outro navio
Que vai agora saindo. É um tramp-streamer inglês,

⁵³⁵ *ibidem*, 916.

Muito sujo, como se fosse um navio francês,
Com um ar simpático de proletário dos mares,
E sem dúvida anunciado ontem na última página das gazetas
(...)
Boa viagem, meu pobre amigo casual, que me fizeste o favor
De levar contigo a febre e a tristeza dos meus sonhos,
E restituir-me à vida para olhar para ti e te ver passar.
(...)
Passa, lento vapor, passa e não fiques...
Passa de mim, passa da minha vista,
Vai-te de dentro do meu coração,
(...)
Eu quem sou para que me perturbe ver-te?
(...)
Primeiro o navio a meio do rio, destacado e nítido,
Depois o navio a caminho da barra, pequeno e preto,
Depois ponto vago no horizonte (ó minha angústia!)
Ponto cada vez mais vago no horizonte...,
Nada depois, e só eu e a minha tristeza,⁵³⁶

詩の冒頭を入港する一隻の船の描写ではじめ、その船へのまなざしにより夢想を開いた詩人は、詩の最後を出航する一隻の船の動きとそのまなざしにより導かれたあらたな夢想によって閉じる。「我が・・・友」(v.872)と船に語りかける詩人は、しかしながらその「友」にたいして自身の目のまえから去ることを強い、だが望み通り水平線上に霞み見えなくなった「友」の不在を悲しむ。この「友」という言葉は、容易に察せられるように、詩人をあの苦悩と快楽との混交する夢想の世界へと誘ったあの「船」についても投げかけられており、したがってこの「友」の不在は詩人の現実への全き帰還を意味するとともに詩人の狂いの喪失をも意味する。そして「現実の剥き出しの時刻」(v.901)へと帰還した詩人の、苦悩も快楽も失った詩人の魂のなかには静かな悲しみの残滓漂うだけである。

いま大きな街は太陽の光で満ち
もう船のいない波止場のような現実の剥き出しの時刻となる、
くるくる回るコンパスのように、クレーンがゆっくりと旋回し、
おれの魂の動揺した静寂のなか
おれにはどんなものかわからない情動の半円を描く

⁵³⁶ *ibidem*, 920-921.

E a grande cidade agora cheia de sol
 E a hora real e nua como um cais já sem navios,
 E o giro lento do guindaste que, como um compasso que gira,
 Traça um semicírculo de não sei que emoção
 No silêncio comovido da minh'alma...⁵³⁷

街が喧騒と熱気を帯びて日常を開始しようとするなか、詩人の魂を不思議な寂寞感で満たして終わる「海のオード」はこの詩にあらわされた多様かつ異様な描写ゆえにこれまでにさまざまなレベルの解釈をされてきた。ある者はこの詩にペソーアのセクシャリティの問題を重ね合わせ（ロウレンソ）⁵³⁸、別の者はこの詩にカンポスの形而上学的ポエジーのひとつの完成を認め（ジル）⁵³⁹、また別の者はカンポスの非アリストテレス的ポエジーからの逸脱を指摘する（ Pais ）⁵⁴⁰、といった具合に。

ただ、これらのような解釈が誤解であれ正解であれ、またどのような観点で解釈されるのであれ、詩人の異常なまでの「感覚すること」への欲求から目を背けて済ますわけにはいかない。904の詩節から成る「海のオード」は「飢え」とでもいえるような詩人の「感覚すること」へのあくなき欲求により構築されている。感覚の欲求がカンポスのポエジーの特徴かつ鍵概念であることは、「勝利のオード」や「阿片常用者」だけでなく、「結局のところ、旅をする最良の方途は感覚することなのだ/すべてをあらゆる方途で感覚することなのだ/すべてを過剰に感覚することなのだ/ (...)」（「結局のところ、旅をする最良の方途は感覚することなのだ」、執筆年不明）や「すべてをあらゆる方途で感覚すること、/すべてをあらゆる面で生きること、/ (...)」（「過ぎゆく時刻」、1916年）という詩節に見られる通りであるが、これらのどの詩にも増してカンポスが感覚することの欲求を呈示するのが「海のオード」である。また、カンポスはその文学生活のなかで経る概ね3つの文学的変遷（とりあえずここではデカダンス的、未来主義・感覚主義的、ノスタルジー的文学変遷と分類しておこう）のなかにおいても「感覚すること」の欲求をもっとも強烈に露にしたのが「海のオード」である。したがって、「海のオード」のなかに読み取れることはなによりもカンポスの「感覚すること」の欲求とそのあり様であり、カンポスがほかのどの詩よりも「感覚すること」に十全と身を委ねた「海のオード」はまさにこの詩人の感覚の咆哮である。

ペソーアは、先に見たように、カンポスが感覚主義をモダニズムの理論範疇で解釈し、またこれを過激化し、不道德化すると述べていた。実際、「海のオード」のなかにカンポスはさまざまな感覚をめまぐるしい場面転換とともに吐露し、そのあり様はモダニズムの思潮の影響が見られ、そしてその描写は過激で不道德なものであった。したがってカンポス

⁵³⁷ *ibidem*, 921.

⁵³⁸ Lourenço (b): 87-120.

⁵³⁹ Gil: 28-100.

⁵⁴⁰ Pais (b): 247-257.

が感覚主義者としてのおのれの使命を十全と果たしたことが明示されているという意味において「海のオード」は適切なテキストである。

またカンポスの詩世界は、感覚主義の非実在的な実在性の顕現を可能とする次元を開示することに寄与し、とともに、感覚主義の存在様態により構築されるこの「感覚」次元が重層化されている。このことを考えると、ペソーアの感覚主義に係る試みの一形態がこの詩のなかに具現していると言うことができる。

加えて、先程呈示した仮説が正当であるとすれば、カンポス（実在性の実在化を担う詩人）の非実在化された実在性の吐露という構造をもつ「海のオード」という詩は実在性の実相性を拒否することのない非実在化された実在性の顕現が果たされていることになる。

2.2. 思考の空虚さーアルベルト・カエイロの「群れの番人」

カンポスの感覚描写は、激情に満ち、感覚の起伏に富んでいる。これにたいしてカエイロの感覚描写は、その綴られた内実はカンポスと同様ある意味において過激であるが、きわめて冷静で平面的である。とりあえずそう判断できるカエイロの詩のなかでもっともこの詩人の詩想を表現していると思われるのは「群れの番人」である。49の詩により構成されるこの詩は、平易な語彙によって綴られているため、一見、容易に読解できるかのように考えられる。だが、じつはきわめて哲学的な問いがこの詩の随所に開かれており、そのもちいられた平易な言葉がさらにこれらの問いをいっそう深遠なものにしている印象がある。

1912年に綴られ、1925年に雑誌『アテネ *Athena*』に発表されたこの詩には「思考の拒否」、「自然と同化することの希求」、「子どもに象徴される純粹さ」、「唯物論と客観主義の傾向」といったカエイロの諸特徴が発現していることを指摘することができる。そしてこの詩の書き出しにはすでにこの詩人のこういった特徴があらわれている。

わたしは一度も羊の番をしたことはない、
 けれどまるで羊を番していたかのよう
 わたしの魂は羊飼いのようであって、
 風と太陽を知っていて
 季節と手を取り合って
 歩を進めそしてまなざしを向ける
 ひとのいない「自然」の魂のすべてが
 わたしのそばに腰かけに来る
 けれど日暮れを悲しく想うように、
 わたしは悲しくなる
 窓から蝶々が入るように

入り込んできた夜を感じ
平原の奥底を冷たくするときに

けれどわたしの悲しみは穏やかだ
それはこの悲しみが自然でただしから
それが存在すると考え
そうとは知らずに手が花を摘むとき
魂のなかにあるべきものだから

通りの曲がりの向こうの
首鈴の音のように
わたしの考えは満足する
ただ残念なのはそれが満足するのをわたしがわかっていることだ
それがわからなければ、
満足したり悲しんだりするのではなく、
喜び満足しただろうから

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,

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.⁵⁴¹

カエイロは「羊飼いのpastor」という語で自身を言いあらわし、自然を友とする素朴で簡素な感受性をもつ者として自己を規定することから詩を綴りはじめる。この詩人の感受性はときとして悲しみの感情を抱くが、この悲しみは決して否定的な感情として詩人に発現してはいない。

カエイロはまた、おのれの考えが満足していることを知っているが、それを知っていることが「残念」であり、逆にそれさえ知らなければ、「喜びと満足」を得られると思っている。なぜか。それはカエイロにとって思考することが「喜びと満足」と対置される不愉快なことだからである。カエイロは「群れの番人」の第一の詩のなかでそうはっきり言っている。

風が強くなり雨が強くなったようなときに
 雨にむかって歩くかのごとく考えるということは不快なことなのだ
 (...)

Pensar incomoda como andar à chuva
 Quando o vento cresce e parece que chove mais
 (...) ⁵⁴²

カエイロにとって思考することは「雨にむかって歩くかのごとく不快」なことである。このような観点はペソアに詩にはない。ペソアの哲学的あるいは詩学的思索にとってつねに肝要なことは実在と非実在あるいは存在と非存在を第三の次元において総合することあるいはそのためのあらたなパラダイムを開くことの試みであり、「黄昏の刻印」や「斜の雨」にあらわされているように、この試みにとって思考することは不可欠かつ不可避である。このことはペソアの「ぼくは詩の才能をもつ哲学者ではなく、哲学により魂を吹き込まれる詩人だった」という自己規定にはっきりとあらわれている。

ただたしかに、「考えること」が、ペソアがほかの文章のなかで告白しているように、この詩人にとって「痛み（苦痛 dor）」であったこともたしかである。だがカエイロの言う「不快」とペソアの「痛み」はその性質をまったく異にする。ペソアの「痛み」は、

⁵⁴¹ OFPa: 740-741.

⁵⁴² *ibidem*, 741.

思考や思索がなんらかの帰着点へと至るために詩人が格闘をし、結果、精神的にも肉体的にも消耗され尽くされることで発生するものである。だが自らの思想を完成させるために不可欠である以上、ペソーアはこれを放棄することは叶わない。だが、カエイロは思考を拒否するゆえにこういったような「痛み（苦悩）」をもつことはない。カエイロは簡素なままに対象を見ること、つまり知覚することを追求し、この追求において思考は感覚することに対置され拒否される。だから「わたしの考えは満足する/ただ残念なのはそれが満足するのをわたしがわかっていることだ/それがわからなければ、/満足したり悲しんだりするのではなく、/喜び満足しただろうから」と綴る。また世界にそのまなざしを向けるとき、あるいは世界を知覚するとき、カエイロは、素直さと純真さを以って自然を捉えることにより価値を見出し、この感覚が思考へと転換されることを拒む。この姿勢は、思考や思索の言葉を以って呈されるのではなく、快、不快という性向に沿って示される。

わたしのまなざしはひまわりのように澄んで輝いている
 道を歩くときにわたしにはくせがある
 右を見たり、左を見たり、
 ときには後ろを見てみたりする...
 瞬間瞬間にわたしが見るのは
 一度も見たことのなかったもの
 わたしはそれを喜ばしく思うのだ
 わたしはの正真正銘の驚きというものを感じられるのだ
 それは、生まれたことに気付くことがあるのだとするならば、
 生まれたときに子どもが感じるものだ
 わたしは瞬間瞬間に自分が生まれるのを感じる
 世界の永遠なるあたらしさへと

わたしはヒナギクを信じるように世界を信じる
 世界が見えるから けれど世界について考えはしない
 なぜなら考えるとは理解しないことだから...

世界はそれをわたしたちが考えるためにつくられたのではなく
 [考えることは目を患っているということなのだ]
 われわれがそれに目をやり ひとつのものとなるためなのだ...

わたしは哲学をもたない 感覚器官を手にする...
 わたしが自然について話すとしても、それが何かを知っているからではなく、
 自然を愛しているからだ わたしが自然を愛するゆえにだ

愛する者は知らないのだから 愛するもののことを
なぜ愛するのかを 愛するとはどういうことなのかを...

愛するとは永遠の無垢
そしてただひとつの無垢は考えないこと...

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...

O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...⁵⁴³

「群れの番人」の第二の詩に綴られているように、カエイロは感官を通じて知覚することのみ自身の観点の信頼を置く。詩人が世界を信じるのはそれが「見える」からである。詩人にとって「世界」を「考える」ことはそれを理解しないことを意味し、「世界」は感官を通じて「受け入れられる」事象とみなされる。この「世界」は、したがって、思考化された内的事象ではなく、感官によって知覚される外的事象である。だから詩人は「考える」ための方途としての哲学をもたない。感官による知覚が詩人にとっての「世界」の把握方法である。

わたしは羊飼い
羊はわたしの考えであり
わたしの考えはすべて感覚である
目、耳で

⁵⁴³ *ibidem*, 743.

手、脚で
鼻、口でわたしは考える

花を考えることはそれを見ることでありその香りを嗅ぐこと
果実を食べることはその意味を知ること

だから暑いある日
この日を思う存分に楽しんだことで悲しみを感じて、
草の上に身を横たえて、
火照った目を閉じると、
自分の全身が実在性のなかに横たわっていると感じ、
真理を知り幸せな気持ちになるのだ

Sou um guardador de rebanhos
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

Pensar um flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.⁵⁴⁴

第九の詩のなかに配置された「羊」はカエイロの「考え」であり、「感覚すること」の象徴である（「わたしは羊飼い/羊とはわたしの考えであり/わたしの考えはすべて感覚である」）。詩人は目、耳、手、脚、鼻、口といった感官を解して知覚することにより実在性と真理を認識する。

このような感官によって対象を感覚する態度は、この詩人の唯物主義の傾向をあらわし

⁵⁴⁴ *ibidem*, 754.

ているが、こういった態度はポルトガルの詩人セザーリオ・ヴェルデからの影響である。すでに触れたように、ヴェルデはペソアがケンタルおよびペサーニャと並べて文学上の師とした詩人であり、また「心理学的考察」の「可塑性」の典拠であり、さらには先の「海のオード」のなかでカンポスのポエジーを理解する者としてその名が詩のなかに具体的に挙げられている詩人である。

人生は複雑だ！送り状は愛する者、憎む者、政治的情熱に駆られる者、時として罪悪を犯す者によって作成されるが
適切に綴られ、整えられ、そのすべてに無関係だ
一通の送り状に目をやる者がいてもそんなことを感じない
セザーリオ・ヴェルデ、おまえならきっとそう感じる

Complexidade da vida! As facturas são feitas por gente
Que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes ---
E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo isso!
Há quem olhe para uma factura e não sinta isto.
Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias.⁵⁴⁵

ペソアは、このヴェルデを感覚主義の「輪郭を知らず知らずに描いた」⁵⁴⁶、「無意識の先駆者」⁵⁴⁷であると規定するとともに、「セザーリオ・ヴェルデによってぼくらのあいだに客観のポエジーが確立された」⁵⁴⁸と述べている。

このヴェルデの作品のなかにはつぎのような詩がある。

(...)

わたしは自分の感官を洗い、清涼にし、きれいにする
すると興奮して、揺れ動き、わたしに鳴り響くのだ
触感、視覚、聴覚、味覚、臭覚が！

(...)

Lavo, refresco, limpo os meus sentidos.
E tangem-me, excitados, sacudidos,
O tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto!⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ *ibidem*, 918.

⁵⁴⁶ OFPc: 201.

⁵⁴⁷ *ibidem*, 201.

⁵⁴⁸ *ibidem*, 182.

⁵⁴⁹ Borregana (b): 88.

ここに挙げたのは、1879年に雑誌『レヴィスタ・デ・コインブラ *Revista de Coimbra*』の創刊号に掲載された詩「結晶化 *Cristalizações*」の詩節である。ヴェルデに係る研究の多くが指摘しているよう、この詩人の詩想にとって感官は大きな要素のひとつであり、この詩人の都市と田園とへむけられるふたつに分岐したまなざしは、多くの場合、おのれの感官を通じて表現される。

カエイロは「群れの番人」の第三の詩のなかでかれのヴェルデ観をつぎのように述べている。

日暮れ時、窓にもたれかかって、
目のまえに野原が広がっていることを斜めごしに知って、
眼をぎらぎらとさせてわたしは読むのだ
セザーリオ・ヴェルデの本を

かれについてわたしが抱くのはなんとも気の毒だということ！かれは田舎の者だった
かれは自由ながらも都市によって捕らわれていた
けれどかれが家々を見ていた形式
かれが通りに目をとめた形式
かれが事象に気付いた様式
それは木にまなざしをむける者の
歩を進める道に視線を下げる者の
野原に咲く花に目をとめている者のそれだ...
だからかれはあの大きな悲しみを抱いていたのだ
かれはそれを抱いていたのだとはっきりとは口としたことはない
けれどかれは田舎を歩く者のように都会を歩いていた
それは本に花を挿むような
水差しに花を入れるような悲しみ

Ao entardecer, debruçado pela janela,
E sabendo de soslaio que há campos em frente,
Leio até me arderem os olhos
O livro de Cesário Verde.

Que pena que tenho dele ! Ele era um camponês
Que andava preso em liberdade pela cidade.
Mas o modo como olhava para as casas,
E o modo como reparava nas ruas,

E a maneira como dava pelas cousas,
É o de quem olha para árvores,
E de quem desce os olhos pela estrada por onde vai andando
E anda a reparar nas flores que há pelos campos...
Por isso ele tinha aquela grande tristeza
Que ele nunca disse bem que tinha,
Mas andava na cidade como quem anda no campo
E triste como esmagar flores em livros
E pôr plantas em jarros⁵⁵⁰

カエイロはヴェルデのよき理解者である。おそらくヴェルデについて為された研究のなかでこの詩人のポエジーにみられる二重性（都市と田舎）を悲しみという情緒を以て解釈したのはカエイロが最初である。

ただし、ポルトガルのペソア研究者であるアントニオ・アフォンソ・ボレガーナ António Afonso Borregana(1966)が指摘しているように、ヴェルデのポエジーは「*理知-想像力 inteligência-imaginação*」⁵⁵¹をひとつの特徴としており、カエイロのように思考を拒否することはない⁵⁵²。しかしながら、このカエイロのヴェルデ解釈は、ヴェルデのポエジーとカエイロのポエジーのある部分が親和していることによって可能となるものである。そしてその親和する部分とは感官による知覚を自らの詩想の根拠とする態度である。

なにについても考えないことの内には相当な形而上学がある

世界についてわたしはなにを考えるのか
わたしは自分が世界についてなにを考えるかなんてわからない！
わたしが病気になるば、それについて考えることもあるだろうが

どんな観念をわたしは事象についてもつのか
どんな意見をわたしは原因と結果についてもつのか
わたしは神や魂について
世界の創造についてどんな思いを巡らしてきたのか
わたしはわからない わたしにとってこういったことを考えることは目を閉じること
そして考えないことだ 考えることはわたしの窓の
カーテンをひくことだ（わたしの窓にはカーテンはない）

⁵⁵⁰ OFPa: 743-744.

⁵⁵¹ Borregana (b): 88.

⁵⁵² *ibidem*, 88.

事象の神秘とは？ 神秘がなにかなんてわたしにはわからない！
ただひとつの神秘は神秘について考える者がいるということだ
陽光を浴びて目を閉じるとひとは
太陽がなんであるかなんてわからなくなって
日に照らされ温かくなった多くのことがなんであるのかを考えるはじめる
けれど目を開けて太陽を見ると
もはやなにも考えることはできない
だって太陽の光はどんな哲学者やどんな詩人の思考よりも
価値あるものだから
日の光は自分がなにをしているのはわからない
だから間違えることなく、誰にでも等しく、善きことなのだ

Há metafísica bastante em não pensar em nada.

O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do undo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.

Que ideia tenho eu das cousas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do Mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar. É correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).

O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
O único mistério é haver quem pense no mistério.
Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas coisas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol,
E já não pode pensâr em nada,
Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
De todos os filósofos e de todos os poetas.
A luz do sol não sabe o que faz

E por isso não erra e é comum e boa.⁵⁵³

この第五の詩に書かれているのは、カエイロにとって感官、あるいはここではとりわけ視覚に優る事物の対象化の方途はないということである。それは目を閉じる人、つまりは視覚を遮断する者にたいしていかに思考が占有を試みても、ひとたび目が開かれ視覚が開放されるならば、思考はその認識に際して発揮する力を無力化されてしまうからである（「けれど目を開けて太陽を見ると/もうなにも考えることはできない」）。

この視覚はまた、光と不可分な関係にある。パルメニデスやプラトン以降、形而上学において視覚と光は本来的に不可分な関係を構築してきた。光は視覚の展望を統べるとともに、見ることと見られることという対照事象を可視化する役割を果たしている。光は視覚が対象を捉え措呈する契機であり、視覚が呈示する対象を感覚する際の主観と客観との連続性を照らし出す（「だって太陽の光はどんな哲学者やどんな詩人の思考よりも/価値あるものだから」）。

視覚についての優位性が「群れの番人」に貫かれた詩想であることは、たとえば、第七の詩のなかの「(...) わたしは自分の背丈の大きさではなく/自分の見るものの大きさに相応しいのだから.../ (...) /わたしたちのただひとつの富は見ることなのだから (...) Porque eu sou do tamanho do que vejo/E não do tamanho da minha altura/ (...) /porque a nossa única riqueza é ver」といった詩節だけでなく、同作品の第二十四の詩に綴られる

わたしたちが事物に見るものが事物なのである
 事物があるならばなぜにそれとは別のものが見えようか？
 見ることと聞くことを見ることであり聞くことであるならば
 なぜに見ることと聞くことが思い違いをすることになるろうか？
 本質的なことは見ることを知ること
 考えながらではなく見ることを知ること
 見るときに見ることを知ること
 見るときに考えることなく
 考えるときに見ることのないことを

O que nós vemos das cousas são as cousas.

Por que veríamos nós uma cousa se houvesse outra?

Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos/Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,

Saber ver sem estar a pensar,

Saber ver quando se vê,

⁵⁵³ OFPa: 745-746.

E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.⁵⁵⁴

という詩節にも明示されている。

形而上学？ あの木々はどんな形而上学をもっているのだ？
緑を濃くし枝葉を繁茂させ、枝を伸ばし
時季になれば実を付ける形而上学、これはわたしたちに考えさせたりはしない
木々に気付くことのないわたしたちに
けれど木々の形而上学に優るものとはなにか
なんのために生きるのかをわからず
なにがわからないのかもわからない木々の形而上学に優るものとはなにか？
《事物の内なる構造》...
《「宇宙」の内なる意味》...
(...)
事物の内なる意味を考えることは
過分なこと (...)

事物のただひとつの内なる意味とは
なんらの内なる意味など事物は有さないことだ

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber que o não sabem?

«Constituição íntima das cousas»...
«Sentido íntimo do Universo»...
(...)
Pensar no sentido íntimo das cousas
É acrescentado, (...)

⁵⁵⁴ *ibidem*, 761.

O único sentido íntimo das cousas

É elas não terem sentido íntimo nenhum.⁵⁵⁵

上記の第五の詩の詩節からわれわれはカエイロが解釈や哲学といった抽象作用や推論に依拠しないことを知る。この詩人の観点は、エンリケスの言葉を借りれば、「感覚理解に優るなんらの理解法規をも拒否する一個の解釈規定」⁵⁵⁶であり、この規定は「考えることなく見ること」⁵⁵⁷ができ、「可視可能なもの以外を見ないこと」⁵⁵⁸または「説明可能な潜在性を曲解しないように実在を宙吊りにする」⁵⁵⁹ことを可能とする。だからカエイロは事象や事物にたいする内的意味を認めることはない。それは詩人にとってそんな意味など存在しないからである。視覚によって客観的に把握できないことがらを理解し受容しないカエイロは、ゆえに、その形而上学的判断にも思弁的思惟を介入させない。

そしてそれは神に係るこの詩人の観点にも深く関わっている。カエイロは第五の詩のなかでさらにつきのように詩の言葉を綴る。

わたしは神を信じない、なぜなら見たことがないから
もし神がわたしに信じることを望むならば、
かならずわたしに話しかけに来て
わたしの家の扉から入って来て
「わたしはここにいる」と言うはずだ

[こんなことはばかばかしいかもしれない
事物を見ることがどういうものかわからないから、
見ることができるように導く話し方で
それについて話す者を理解できない者たちの耳には]

けれど神が花だったり木々だったり
それに山々や太陽や月明かりだとしたら、
そうであればわたしはいつだって神を信じるし、
そうであればわたしの人生のすべては祈りとミサ、
そして目と耳による聖体拝領となるだろう

けれど神が木や花や
山や月明かりや太陽だとして、

⁵⁵⁵ *ibidem*, 746-747.

⁵⁵⁶ Henriques: 64.

⁵⁵⁷ *ibidem*, 64.

⁵⁵⁸ *ibidem*, 64.

⁵⁵⁹ *ibidem*, 64.

なんのためにわたしはこれらを神と呼ぶのか
わたしは花や木や山や陽光や月明かりと呼ぶ
なぜなら、神がおのれをわたしに見えるようにと、
そのかたちを太陽や月明かりや花や木や山になったのであれば、
神が木々や山々や月明かりや太陽や花として
わたしのまえにあらわれるのであれば、
神はおのれを木や山や花や月明かりや太陽として
わたしが知ることを望んでいるからだ

だからこそわたしは神に従う、
〔神がおのれ自身について知るよりほかにわたしがなにを知っているというのか〕
わたしは神に従って生きてゆく、あるがまま、
目を開き見る者として、
わたしは神を月明かりや太陽や花や木や山と呼び
わたしは考えることなく神を愛する
わたしは見ても聞きこも神を考える
わたしはいつだって神とともにある

神について考えることは神に背くことだ
わたしたちが知らないことを神は求めたのだから、
だから神はわたしたちに姿を見せないのだ...

Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele
Sem dúvida que viria falar comigo
E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, *Aqui estou!*

(Isto é talvez ridículo aos ouvidos
De quem, por não saber o que é olhar para as cousas,
Não compreende quem fala delas
Com o modo de falar que reparar para elas ensina.)

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,

Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e so e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvore e montes e flores e luar e sol.

E por isso eu obedeço-lhe,
(Que mais sei eu d Deus que Deus de si próprio?),
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora

Pensar Deus é desobedecer a Deus,
Porque Deus quis que o não conhecêssemos,
Por isso se nos não mostrou...⁵⁶⁰

これらの詩節に見られるように、カエイロは神を花、木、山、そして月明かりと同一化し、目や耳といった感官によって知覚可能であるゆえにそれを信じるに足るものとし、信仰と祈りの対象とみなす。この意味においてカエイロの観点は唯物論的かつ客観主義的側面を備えていると言える⁵⁶¹。ただしカエイロにとって肝要なのは、この神が感官を介して知覚できる山や花といった媒介物に実在的に顕現する神であることである。だからカエイ

⁵⁶⁰ OFPa: 747-748.

⁵⁶¹ 「我が師カエイロの追想のための覚書 *Notas para Recordação do meu mestre Caieiro*」のなかでのカンボスとの対話にわらわれているように、カエイロは唯物論の詩人と呼ばれることを拒否している(Campos, NRMC: 43)。ただ、レイスが「唯物論者」とカエイロを自身の散文のなかで呼称しているように、異名のなかにはカエイロを「唯物論者」とみなす共通認識があったと考えられる(PRR:134-135.)。また、レイスはカエイロを「絶対的な客観主義者」とも呼んでいる(OFpb: 1069.)。

ロにとって神を認識する方途はこれを見て聴くことなのである。そしてこの神の把握は、
感官によって実在的なものを知覚する詩人にとって現実の把握とも同一の行為である。

このカエイロの神に係る観点は、あきらかにキリスト教のそれとは異なっているが、こ
の詩人のキリスト教観については第八の詩のなかにイエス・キリストの物語という体裁を
とって描写されている。

春も終わりのある正午
写真のような夢をみた
わたしはイエス・キリストが地上へと降り立つのを見た
キリストは山の斜面を
ふたたび少年の姿で、
走って、草原を駆け回り
花をむしりとして投げ
遠くからでも聞こえるような笑い声をあげて来た

イエスは天から逃げてきたのだ
三位一体の第二のペルソナから逃げ出すのに
われわれと同じその他の者となって
天上ではすべてが偽りで、すべてが花や木や石と仲たがいをしていた
天上ではイエスは善き人でなくてはならず
ときとしてふたたび大人に戻って
十字架に昇り、いつも死んでいなくてはならなくなる
回りが棘だらけの王冠をかぶって
両足を釘で突き刺さされて、
挿絵にいる黒人たちと同じように
腰にボロ布を捲いて
ほかの子どものように
イエスは父と母をもつことを許されなかった
かれの父はふたりいた...
ひとりにはヨセフという名の老人であり、大工であり、
かれの父ではなかった
もうひとりの父は一羽の愚かな鳩、
世界でただ一羽の醜い鳩だった
なぜなら世界のものでも鳩でもなかったのだから
イエスの母は産むまえにかれを愛することはなかった

母は女性ではなく、郵便袋だった
そのなかへとかれは天からやって来たのだ
母からのみ生まれ、
敬意を以て愛する父をもつことのなかったかれに
父と母は善行と正義を広めることを求めたのだ！

(…)

今日イエスは村でわたしと暮らしている
ほがらかで飾り気のないかわいらしい男の子だ
かれは右手で鼻をかみ、
水たまりをピシヤと音をさせ踏み、
花を摘み、それを気に入り、それを忘れてしまう
ロバに石を投げつけ
畑から果物を盗み

(…)

わたしに イエスはわたしにすべてを教えてくれた
わたしに事物に目を向けることを教えてくれた
わたしに花にあるすべてのことを指示してくれた
わたしに石がどう機知に富んでいるのかを見せてくれた
わたしたちがこれらを手にして
それにゆっくりと目を向けるときに

イエスはわたしに神の悪口を言う
神は愚かで病を患った老人であり
いつも床に痰を吐き
下卑たことを口にすると
聖母マリアはその永遠の午後を靴下の裁縫で過ごす
聖霊はその嘴で身体を掻き
椅子にとまってそれを汚す
天上でのすべてはカトリック教会のごとくばかげている
イエスはわたしに神はなにも理解していないと言う
自分が創造したものを—

(…)

神の悪口を言うのに疲れてしまって
「少年イエス」はわたしの腕のなかで寝ている
わたしはかれを家へと抱きかかえて行った

イエスは丘の中腹にあるわたしの家でわたしと暮らしている
かれは「永遠の少年」であり、未完成である神だ
かれは生来の人間だ
かれは微笑み戯れる聖なるものだ
だからわたしは確信をもってわかる
かれが本物の「少年イエス」なのだ

(…)

この「永遠なる子ども」はいつでもわたしと一緒にだ
わたしのまなざす方向はかれのぴんとのびた指
わたしの耳はあらゆる音によるこんで耳を傾ける
かれがわたしの耳をふざけてくすぐっている

(…)

わたしたちは共にふたりで暮らす
右腕と左腕のような
阿吽の呼吸で

(…)

かれは眠くなり わたしはかれを寝かせた
家のなかへとわたしはかれを抱きかかえ
横にさせ、ゆっくりと服を脱がせた
とても厳粛で母性愛に満ちた儀式に従事するかのよう
かれが裸になるまで

かれはわたしの魂のなかで寝ている
ときとして夜に目覚め
わたしの夢と戯れるのだ

(…)

わたしが死んだら、幼ききみよ
わたしはきみよりも小さい子どもになる
わたしを抱き上げて
きみの家のなかへ連れて行ってくれ
ぼくのくたびれた人間的な存在を脱がし
きみのベッドに寝かせてくれ

(…)

これが「少年イエス」の物語だ
哲学者が考えことのすべてや
宗教が教えることのすべてより

真実味がないとこの物語に感じるとしたら
どんな理由に拠るものなのだろうか？

Num meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à terra.
Veio pela encosta de um monte
Tornado outra vez menino,
A correr e a rolar-se pela erva
E a arrancar flores para as deitar fora
E a rir de modo a ouvir-se de longe.

Tinha fugido do céu.
Era nosso demais para fugir
De segunda pessoa da Trindade.
No céu era tudo falso, tudo em desacordo
Com flores e árvores e pedras.
No céu tinha que estar sempre sério
E de vez em quando de se tornar outra vez homem
E subir para a cruz, estar sempre a morrer
Com uma coroa toda à roda de espinhos
E os pés espetados por um prego com cabeça,
E até com um trapo a roda da cintura
Como os pretos nas ilustrações.
Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas...
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.

Não era mulher: era uma mala
Em que ele tinha vindo do céu.

E queriam que ele, que só nascera da mãe,
E nunca tivera pai para amar com respeito,
Pregasse a bondade e a justiça!

(...)

Hoje vive na minha aldeia comigo
É uma criança bonita de riso e natural.
Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha nas poças de água,
Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
Atira pedras aos burros,
Rouba a fruta dos pomares

(...)

A mim ensinou-me tudo
Ensinou-me a olhar para as cousas.
Aponta-me todas as cousas que há nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E olha devagar para elas.

Diz-me muito mal de Deus.
Diz que ele é um velho estúpido e doente,
Sempre a escarrar no chão
E a dizer indecências.
A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.
E o Espírito Santo coça-se com o bico
E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica.
Diz-me que Deus não percebe nada
Das coisas que criou ---

(...)

E depois, cansado de dizer mal de Deus,
O Menino Jesus adormece nos meus braços
E eu levo-o ao colo para casa.

Ele mora comigo na minha casa a meio do outeiro.
Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava.

Ele é o humano que é natural,
Ele é o divino que sorri e que brinca.
E por isso é que eu sei com toda a certeza
Que ele é o Menino Jesus verdadeiro.
(...)
A Criança Eterna acompanha-me sempre.
A direção do meu olhar é o seu dedo apontando.
O meu ouvido atento alegremante a todos os sons
São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas.
(...)
Mas vivemos juntos e dois
Com um acordo íntimo
Como a mão direita e a esquerda.
(...)
Depois ele adormece e eu deito-o.
Levo-o ao colo para dentro de casa
E deito-o, despindo-o lentamente
E como seguindo um ritual muito limpo
E todo materno até ele estar nu.

Ele dorme dentro da minha alma
E às vezes acorda de noite
E brinca com os meus sonhos.
(...)
Quando eu morrer, filhinho,
Seja eu a criança, o mais pequeno.
Paga-me tu ao colo
E leva-me para dentro da tua casa.
Despe o meu ser cansado e humano
E deita-me na tua cama.

Esta é a história do meu Menino Jesus.
Por que razão que se perceba
Não há-de ser ela mais verdadeira
Que tudo quanto os filósofos pensam

E tudo quanto as religiões ensinam?⁵⁶²

「群れの番人」の第八の詩はカエイロと「少年イエス」の物語である。カエイロの「写真のような夢」を綴ったこの詩のなかでイエスは「カトリック教会のごとくばかげている」天上に辟易し、父なる神を口汚く罵り、自分の「第二のペルソナ」の役割に嫌気が差し、天上から地上へと逃げてきた者として描写される。そのイメージは「ほがらかで飾り気のないかわいらしい男の子」をして、その振る舞いはほかの男の子と同じように屈託がなく、カエイロの腕の中で眠ってしまうような幼さを残している。天上で強いられる「善き人」から解放され喜んでいるかのようなこの少年には「我が神、我が神よ、どうしてわたしをお見捨になるのか」と死の間際に心情を吐露した悲壮なイエス・キリスト面影はなく、キリスト教の教権的で厳格なイメージもない。「少年イエス」の振る舞いは読み手の眉を開かせる。

「少年イエス」に出会ったカエイロはイエス・キリストに否定的な立場を取らない。天上から逃れてきたキリストと「右腕と左腕のような」関係を構築し、この少年によりカエイロは導かれる。だが詩節にはっきりと綴られてあるように、カエイロは反キリスト教、正しくいえば、反カトリックであり、カエイロが「少年イエス」との親交を通して得る信仰態度は、決してキリスト教への親和ではない。第三十の詩を見てみよう。

わたしが神秘主義者になることをお求めならば、いいでしょう、そうなりましょう
わたしは神秘主義者だ、けれどそれは身体だけのこと
わたしの魂は簡素で考えたりしない

わたしの神秘主義はわかることを求めない
わたしの神秘主義は生きることそしてそれを考えないことだ

わたしには自然がなにかはわからない わたしはそれをうたう
わたしは丘の上に暮らす
白塗りの一軒家に
これがわたしを定めるもの

Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o.

Sou místico, mas só com o corpo.

A minha alma é simples e não pensa.

O meu misticismo é não querer saber.

⁵⁶² OFPa: 749-753.

É viver e não pensar nisso.

Não sei o que é a Natureza : canto-a.

Vivo no cimo dum outeiro

Numa casa caiada e sozinha,

E essa é a minha definição.⁵⁶³

キリスト教を奉じることのないカエイロではあるが、この詩にあるように自身を神秘主義者として規定することにある種の理解を示したりもする。だが、それでもかれの思考の拒否は変わらない。あくまでカエイロの神秘主義は感官によって事物に接触し知覚することをなによりの前提とする。だからカエイロは神秘そのものにもこの前提を採用する。そのことは第三十九の詩にあらわれる。

事物の神秘、それはどこにあるのか？

姿をあらわすことない、少なくともわたしたちに神秘であることを示さない

この神秘はどこにあるのか？

川はこのことのなにをわかっているのか、木はなにをわかっているのか？

これらと変わることはないわたしになにがわかるのか？

事物へと目を向け、人が事物について考えることを考えるといつも

石のうえで涼しげな音をたてる小川のようにわたしは笑う

なぜなら事物のただひとつの隠された意味は

事物がなにのひとつとして隠された意味などもたないことだから、

あらゆる奇異なことよりも

あらゆる詩人の夢よりも

あらゆる哲学者の思考よりも奇異なのは

事物が実際に見えたとおりのものであって

理解するものはなにもないということ

そうなのだ、ここにあるのはわたしの感官がひとりでに学びとったこと---

事物は意味などもたず、現に在る

事物が事物のただひとつの隠された意味なのだ

O mistério das cousas, onde está ele?

Onde está ele que não aparece

⁵⁶³ *ibidem*, 765.

Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
Que sabe o rio disso e que sabe a árvore?
E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?
Sempre que olho para as cousas e penso no que os homens pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.

Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.

Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos:---
As cousas não têm significação: têm existência.
As cousas são o único sentido oculto das cousas.⁵⁶⁴

思考を拒否し感官のみを頼りに事物を客観的（主観を介して事物を歪曲しない）に把握するカエイロの姿勢が意味するのは、カエイロが自らの感官とこれによって知覚される対象とのあいだにほかの認識媒介を差し挟むことがないということ、つまりカエイロにとって感官によって知覚された事物（事象）とその事物（事象）のあいだに客観的な差はないということである。

そしてまた、この姿勢は知覚する者と知覚されるもののあいだの出会いに発現する一回性や唯一性を決定的な詩想とするカエイロの一貫したポエジーのあらわれでもある。第四十二および四十三の詩に目を向けてみよう。

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.

⁵⁶⁴ *ibidem*, 770-771.

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.⁵⁶⁵

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」など「自然」ではないのだから
過去にあったことなどはなにもないのと同じで、想起することとは見ることではない

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!⁵⁶⁶

事物（事象）とそれを感覚する者とのあいだでの出会いが価値をもつのは、事物（事象）が感覚する者によって対象化される瞬間にのみ実在するからであり、この出会いはつねに瞬間瞬間に固定される一回限りの唯一の出会いとなって生起する。だからカエイロにとってこの出会いの瞬間以外に事物（事象）を対象化することや追想や想起などによって事物（事象）を観念的な対象物とすることは事物（事象）への裏切りを意味するのである。最終的にカエイロは「群れの番人」をつぎのような詩節で閉じる。

⁵⁶⁵ *ibidem*, 772.

⁵⁶⁶ *ibidem*, 770.

なにも読まず、なにも考えず、眠ることもなく、
川床を流れる川のように人生がわたしを流れるのを感じる
外には眠る神のような大いなる静寂を感じる

Sem ler nada, nem pensar em nada, nem dormir,
Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito,
E lá fora um grande silêncio como um deus que dorme.⁵⁶⁷

「群れの番人」という作品のなかには、カエイロの打ち立てる感覚原理、キリスト教に基づくことのない神の観点、自然と神の同一化、反合理主義的かつ唯物論的な態度に立つ客観的実在性の探求といったさまざまな側面が描写されている。こういった特徴的要素のすべては、感覚と事物（事象）とのあいだに思考も理解も差し挟むことはなく、ただ感官を介して知覚することのみを認識基準とするカエイロの確信が備わっている。

このカエイロが感覚主義を基礎づける詩人であるとペソーアは規定していた。であれば、カエイロの詩が感覚主義の「感覚」次元を具現する表現であると同時にその規範となる表現であるということになる。とすれば、カエイロが執拗に主張する思考の拒否、事物（事象）の客観的かつ唯物論的な知覚に拠って立ち構築される次元が感覚主義の「感覚」次元の原器となるはずであり、感覚主義のこの次元を介して表出される次元とカエイロの感覚原理を通じて出現する次元とは合致しているはずであり、だから「群れの番人」は感覚主義の理論体系の基礎を知るための具体的なテキストとなるはずである。

だがカエイロの詩世界で詠われる感覚は、感覚主義の「感覚」次元と重なり合っていない。これらが重なり合わないのは、なによりも、カエイロの規定する感覚原理が感覚主義の「感覚」、すなわち非実在的な実在性の顕現を可能とする次元を開示することに寄与するのではなく、実在的な実在性の顕現を追及しているからである。もちろんカエイロのこの作品のなかに非実在的な実在性の顕現がないわけではなく、この顕現を具現しているという意味でこの作品も感覚主義の「感覚」次元を呈示していると解釈しうる。またカエイロの感覚原理の示す事物（事象）が感官する者によって対象化される瞬間にのみ実在するという点についても感覚主義の「感覚」との親和性を見出すことが可能だろう。この意味においてペソーアの感覚主義に係る試みのある部分がカエイロのこの詩のなかに表現されていると解釈することは間違いではないだろう。しかしながら、カエイロには実在性の非実在性に寄与する意図はない。そのことは「群れの番人」の多くの詩節が明示してくれている通りである。

「やあ、羊飼いの人、

⁵⁶⁷ *ibidem*, 777.

そっちの道辺で
通り過ぎる風はきみになんて言うんだい？」

「風だと言う、そして通り過ぎ、
以前にも通り過ぎ、
これからも通り過ぎると言うさ
それできみにはなんて言うんだい？」

「風よりも多くのことさ
多くのほかのことをぼくに話すさ
さまざまな追憶やいろいろなサウダーデを
それにこれまで一度も存在しなかったことを」

「きみは風が通り過ぎるのを耳にしたことなんてない
風は風についてだけ話すのさ
きみが風から聴いたのは偽り事
そしてこの偽り事はきみのなかにあるのさ」

«Olá, guardador de rebanhos,
Aí à beira de estrada,
Que te diz o vento que passe?»

«Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois,
E a ti o que te diz?»

«Muita coisa mais do que isso,
Fala-me de muitas outras coisas.
De memórias e de saudades
E de coisas que nunca foram».

«Nunca ouviste passar o vento.
O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,

E a mentira esta em ti». ⁵⁶⁸

ペソーアは、感覚主義の基本的態度を実在性の非実在化と定め、これを「感覚」という次元に変換して呈示した。この基本的態度が感覚主義にとって決定的であるゆえにペソーアはそれまでの自身が思考した諸理論を再考し進展変容させた。そしてこの再考と進展変容の経緯のなかでもっとも根本的な改変を為されたのが象徴主義であった。

ペソーアが感覚主義の構成要素のひとつとして挙げた象徴主義は、「フランスの《象徴主義》」と呼ばれ、感覚主義の感覚次元の基本的態度を可能とする要素となるためにその本性を改変され、この感覚次元の基幹としてしかるべき概念を付与された。

この象徴主義は、したがって、実在性の非実在的顕現を可能とする「感覚」次元を開くための不可欠な要素である。だが、象徴主義はカエイロのポエジーとは相いれない。それは、すでに述べたように、カエイロのポエジーがなによりも実在性の実在的顕現を自身の感覚原理を介して追究するからである。

そのことがもっとも明確に表出した詩は、上記の「群れの番人」の第十の詩である。この詩のなかにあらわれる「風vento」というタームについてのふたつの異なる見解によって具体的に示されている。この詩のなかでふたりの対話者は各々「風」についての定義を語る。

ひとつめの見解は、第一と第三の詩節を綴る者の見解であり、ふたつめの見解は、第二と第四の詩節を綴る者の見解である。後者の見解を語る者がカエイロであることはあきらかであるが、前者とは誰であるか。前者は「風」についてのその口ぶりやその認識態度から考えて象徴主義を表現する者であると考えて差し支えない。カエイロと象徴主義の表現者とのあいだの「風」に係る問答によって構成される、この対話形式の詩は、象徴主義の表現者からの問いかけ（第一の詩節）にはじまり、この問いかけへのカエイロの返答とあらたな問いかけ（第二の詩節）、カエイロの問いかけへの象徴主義の表現者の返答（第三の詩節）、そして最後にカエイロによる結論（第四の詩）によって構成されている。

この詩のなかに明確に語られているように、かれら対話者の「風」についての見解はまったく異なっている。この異なりは、象徴主義を表現する者が「風」を空気運動以上の事象（事物）、詩人の想像や心象からうみだされる内的事象（事物）とみなすのにたいし（「風よりも多くのことさ/多くのほかのことをぼくに話すさ/さまざまな追憶やいろいろなサウダーデを/それにこれまで一度も存在しなかったことを」）、カエイロが「風」を詩人の想像性や心象とは無関係に在る外的事象（事物）とみなすことから生じている。カエイロは、象徴主義の表現者にたいして風が通り過ぎるのを耳にしたことがない、つまり風を風として知覚したことがないのだと言い、象徴主義の表現者が風に見出す事象（事物）を「偽り事mentira」と述べ、これが「風」そのものから生じるのではなくこの象徴主義の者から生じると主張する。カエイロにとって象徴主義を表現する者の想像や空想は、「風」そのも

⁵⁶⁸ *ibidem*, 754.

のとは関係のない「偽り事」であり、かれらの描写する「風」は想像や空想を通じて偽られた「風」であって、風という事物（事象）の本当の知覚の結果ではない。もちろんカエイロが「風だと言う、そして通り過ぎ、/まえにも通り過ぎ、/これからも通り過ぎると言うさ」というように風という空気運動を擬人化している時点でかれの「風」も純粋な空気運動の範疇を超えてはいるが、それでもカエイロのなかには実在性の非実在的顕現に与する意志はない。

この第十の詩を典型的な例とするように、「群れの番人」にはカエイロの実在性の実在的顕現の意図があらわされており、したがって、この作品に描写されるカエイロの、すなわち感覚主義を「基礎づける」、実在性の実在的顕現という詩の構えは、感覚主義の基本的態度である実在性の非実在化と対置される。この対置が、上で考察したカンポスとカエイロの詩の表現のあいだの異同とも重なっていることは、カンポスの「海のオード」に描写された感覚が一貫して実在性の非実在的顕現の領域に在るのにたいし、カエイロの「群れの番人」のなかで原理化された感覚が実在性の実在的顕現の領域に在ることから理解できるはずである。とすれば、感覚主義は実在性の実在化の顕現によって基礎づけられ、と同時に、実在性の非実在化をその基本的態度とする理論ということになり、すなわち矛盾した、二元論的対照事象の理論である。だが感覚主義を完遂するための装置として異名がそれぞれの使命を帯びて、その理論のなかに置かれているという意味でペソア的思考のなかで一元的溶解される理論ということにもなる。

こういった矛盾あるいは二元論的対照事象の一元化そのものは、「あたらしいポルトガルのポエジー」諸論稿以降のこの詩人の思索に鑑みれば、そう奇異なことではない。むしろ奇異なのは、実在的であることと非実在的であることを意図的な矛盾としてあたらしいポルトガルのポエジーの理論を組み立てたペソアが、その後の感覚主義への理論進展において実在的であることよりも非実在的であることを自発的に実在性のあり方として呈示したにもかかわらず、再度、感覚主義という同じ理論の場において実在的な実在性と非実在的な実在性の均衡した溶解をどちらの実在的な立場をも優位なものとせず両立させるかのような理論体系を展望したことである。

このような感覚主義の帯びる矛盾について納得させてくれる好意的な説明をペソアがしていないこともあって、その事由については判然としないが、先に挙げたエンリケスの提起した問題に関する仮説や感覚主義のなかに実在性の実在的顕現という次元があらわれるのが「主要な」異名が感覚主義の思索のなかに登場して以降であること、また実在化された実在性の強調が為されるようになるのがカエイロの登場以降であることを念頭に置いて考えてみれば、ペソアはカエイロの固執する実在性の実在的顕現および「主要な」異名の帯びる実在性というふたつの実在的な実在性と感覚主義の基本的態度である非実在化された実在性というふたつの矛盾する実在性の次元を以て、再度、実在性の実在的かつ非実在的顕現という相互矛盾の同時かつ同一的な場に立ち返り、感覚主義に実在的な実在性を付与したと考えることが自然であるように思われる。