

# 我用詩歌去愛

姚京明\*

埃烏熱尼奧·德·安德拉德 (Eugénio de Andrade, 1923) 被公認為是葡萄牙當代最重要的抒情詩人，曾被提名為諾貝爾文學獎候選人，2002年獲得卡蒙斯文學獎，這是葡萄牙語文學中的最高獎項。他的詩歌已被譯成二十多種文字，在世界各地受到普遍的歡迎。除了現代主義詩歌先驅費爾南多·佩索阿 (1888-1935) 之外，安德拉德是 20 世紀以來被國外譯介最多的一位葡萄牙詩人。

埃烏熱尼奧·德·安德拉德 1923 年出生在葡萄牙中部地區的一個農民家庭，在家鄉讀完小學後，先後在省府白堡市、首都里斯本和科英布拉求學，在此期間閱讀了葡萄牙和國外詩人的大量作品，並開始寫作。1946 年在里斯本的衛生部門擔任公職，1950 年定居北方城市波爾圖。1942 年他發表處女作詩集《純潔》，但給他帶來聲譽的是《手與菓實》(1948)，奠定了他作為一個優秀詩人的地位。他從未終止過寫作，至今已發表了三十多部作品，主要作品有《手與菓實》、《水的前夜》(1937)、《沒有錢的情侶》(1950)、《禁止的話語》(1951)、《一日之計》(1958)、《九月的大海》(1961)、《奧斯蒂納托》(1964)、《大地走筆》(1974)、《鳥的門檻》(1976)、《關於這條河的回憶》(1978)、《陰影的重量》(1982)、《白色上的白色》(1984)、《新生》(1988)、散文集《寂靜的流動》(1968)、《脆弱的面孔》(1979) 以及詩歌譯作等。

我第一次讀到安德拉德的詩歌是在 1987 年。有一天，我驚喜地收到古本江基金會寄來的一本葡萄牙文詩集《可以居住的心》，作者就是埃烏熱尼奧·德·安德拉德。當讀到他如此純粹澄明的詩句，我感到了強烈的震動。由於喜愛，我開始翻譯他的詩歌。1991 年，我選譯了安德拉德的五十多首作品，取名為《情話》，由澳門文化司署出版，並在里斯本舉行了發行儀式。在發行儀式上我有幸結識了這位詩人，我們還一起朗誦了他的詩作。他對我說，當知道他的詩歌被譯成中文時，感到特別興奮。事實上，他一直對東方詩歌情有獨鍾。東方詩歌，尤其是中國詩歌和日本詩歌在他的作品中留下了痕跡。從那次會面後，我們一直保持着書信往來。1993 年我又翻譯了他的詩集《新生》，並請求他為中國讀者作序。他欣然應允，很快寄來了序言。在這篇漂亮

的序言中，他比較了中西詩歌的異同，還提到李白、杜甫和白居易，甚至說他最喜歡的一首中國詩是李白的〈送友人〉。最後，他這樣寫道：“很高興我的詩歌通過你的手，抵達了‘萬物源於斯’的東方。也許我緊貼大地、超脫俗世的詩句所傳達的質性自然會融入你的語言之中；也許一些魂靈，祇要屏息諦聽，也會聽到雨的喧響和山雀的啁啾。”<sup>(1)</sup>

“緊貼土地，超脫俗世”，安德拉德說出了自己詩歌的本質。事實上，他的詩歌從大地開始，不懈地用詩歌符號構建一個扎根大地嚮往天空的精神家園。他的雙手學習深深地挖掘土地，把那些被窒息之音節催生為手中的菓實。在他的詩歌中，大地是最基本的也是最重要的元素，而大地與人的關係更

\* 姚京明，筆名姚風，曾在中國駐葡萄牙大使館任職，現任教於澳門大學葡文系，曾在葡萄牙和澳門出版使用葡文寫作的詩集《寫在風的翅膀上》、《一條地平線，兩種風景》、《黑夜和我一起躺下》，同時從事翻譯，已發表《葡萄牙現代詩選》、《新生》、《索菲婭詩選》、《澳門中葡詩歌選》等譯著十多部，多次參加國際詩歌節，現兼任《中西詩歌》詩刊主編。

是他念念不忘的主題。他說：“我的詩歌與其說接近世界，不如說更接近土地。我是站在海德格爾所說的意義上這樣說的。”<sup>(2)</sup> 海德格爾作為詩人哲學家，特別強調詩人與自然的關係，他在闡釋荷爾德林的詩歌時指出，“自然‘培育’人”<sup>(3)</sup>，而人又是誰呢？“是必須見證他之所以是的那個東西”，人要見證的就是他與大地的歸屬關係。這種關係根本在於“人是萬物中的繼承者和學習者”。<sup>(4)</sup> 安德拉德出生並成長於葡萄牙中部地區的鄉村，從小就是在河水和陽光中與大地建立了一種“親密性”。他不止一次地強調，他和故鄉土地的關係是母性的，或者說是詩性的。<sup>(5)</sup> 詩人的歌唱和行走都是為了在大地扎下根，他的整個王國，包括童年、愛情、生活、身體、死亡和語言都依存於大地——

一個詞  
依舊感受着大地  
在一個詞中  
可以發現  
燃燒的嘴唇，愛情的軀體<sup>(6)</sup>

大地是世界物質存在的主要部分，它以博大的胸懷允許一切生靈成長。一棵樹選擇一塊土地生長，一匹馬在大地上丈量着自由，甚至一隻飛鳥最終也要從天空降落，它無法超越大地舉起的樹枝。大地賦予生靈以生命，同時接納它們的死亡。大地不是牢獄，而是歡暢、自由、平安，充滿着母性和慈祥。因此，所有的生靈與它都是構成歸屬的關係，而人更是這種關係最好的見證者。作為大地的兒子，安德拉德始終對大地懷有謙卑的情感，他喜歡用“匍匐”、“貼近”這樣的詞語來形容他和大地的關係。他說“人祇被許諾給土地”<sup>(7)</sup>，大地是詩人永遠抒情的對象，既是母親，也是情人；大地構成了詩人雙重愛情關係的隱喻。

我尋找你突然而來的柔情，  
尋找你的眼睛或者誕生的太陽，  
它和世界一樣巨大，  
尋找任何刀劍都沒有見過的血液，

尋找甜蜜的呼吸居住的空氣，  
尋找森林中的一隻鳥，

它的形狀是一聲快樂的鳴叫。  
哦，大地的撫愛，  
終止的青春，  
在草地的陽光和伸展的身體之間  
水的聲音逃走了。<sup>(8)</sup>

詩人以特有的感應和想象把大地當作傾訴的對象，尋找大地的撫愛，唱出童貞的讚美詩。詩人在讚美中進入世界，理解世界，“祇有讚美，然後才有理解”<sup>(9)</sup>，詩人在讚美和理解中更緊密地擁抱着土地，哪怕水的逃逸留下了衰老和乾涸。

古希臘將世界萬物理解為四種元素：水、土、火、氣，認為它們在任何時空都是不會改變的。巴什拉根據這一學說提出了四元素詩學，“認為文學作品的想象是由上述四種基礎物質組成，作家的想象力通常傾向於其中一種元素”。他承認“詩人所建立的想象意識，才可以與物質世界構成一種原始關係，並使這種關係獲得一定程度的深度和強度，形象的夢想是直接由於內在的自我和物質實體的親密聯繫。詩人的氣質因對不同的物質元素的回應而躍動，一位偉大的詩人能夠找到它自身存有及與外在真實間的一種秘密的親密性。”<sup>(10)</sup> 安德拉德正是尋求並找到這種親密性的詩人。他與大地，包括大地上的泥沼、塵埃、沙子、石頭等建立了自覺的詩性關係。祇有在自然秩序中人才會感到和諧。在這種和諧中人的心靈可以發現自身的全部價值和有規律的安寧，能夠逃避塵世的茫然和虛空。詩人在絕望中希望的是逃避人類，在歸屬大地之中獲得完整，“我躺在陽光下 / 完整而充滿意識 / 我成為大地 / 不再屬於人類”<sup>(11)</sup>。大地既是詩歌起飛的機場，也是詩人“自我”的載體。詩人在大地上匍匐，死亡也是和諧的，事實上引領生命的是死亡，每個人都向死亡走去。當年齡變得難以容忍，詩人坦然地面對這一“本然之物”，祇希望回到循環的開端，讓身體被大地覆蓋，“大地足夠了 / 或者泥沼”<sup>(12)</sup>。

大地是母性的，她無私地貢獻出植物、花朵和

葉實，以豐饒的胸膛養育着萬千生命。這些植物不僅是生命的象徵，也被詩人化為他身體的一部分，關聯着詩人的秘密和愛情。他喜歡走進森林，成為一棵向天空生長的樹。樹縮短了他與天空和飛鳥的距離，甚至在他身體最富有生命力的地方生長的也是一棵樹。他說：“當我寫作的時候，一棵樹開始慢慢走進我的右手。黑夜披着古老的披巾到來，樹在生長，選擇了我身體中水最豐沛的地方。”<sup>(13)</sup>他也喜歡花，但是“用牙齒啣着一枝花生活並不容易”；花必須開放，但詩人卻難以抵達開放的季節：“我們祇是葉子 / 和它的聲響 / 我們毫不安全，無法成為花朵綻放”<sup>(14)</sup>。而面對象徵愛情的玫瑰，詩人卻感到愛情已經枯萎，他祇能歎息，因為玫瑰“已被燒灼，已盡是語言的污穢”<sup>(15)</sup>。因此，詩人移情於更廣泛的對象，“如果你是花，是風，是海，或者是泉水，在我的詩歌中，我把你稱作愛情”<sup>(16)</sup>。他在生活中是孤獨的，但他的情人遍佈天下，他把美好的詩句獻給了她們。

大地上所有的居民，不管是脆弱的還是強大的，都享有大地饋贈的權利，而人類不應該是自然的主宰。安德拉德曾表示，他越來越厭惡與他人交往，他喜歡遠離人群，去親近那些馬、羊、蛇、鳥等生靈。在這些生靈之中，詩人找到了自己的化身。他可以是一條蛇，以匍匐的方式親吻大地，去印證他和大地關係，甚至生命的輪迴也在蛇脫掉外殼的過程中得到體現。他鍾愛馬，馬的形象意味着自由的延伸和擴張，散發着澎湃的生命力。飛鳥則象徵着不知道邊界的飛翔，詩人要做一匹青春的鷹，“燃燒着飛翔”<sup>(17)</sup>。巴勃娜·莫朗在評論安德拉德詩歌時寫道：“一般說來，動物代表着純真的存在，充滿着性慾的活力，在自然的世界中自由地奔跑，但這個世界一旦有人的存在，動物便會遭到迫害。”<sup>(18)</sup>事實上，詩人不僅僅是以人性的光芒照耀着動物世界，更多的時候寫的是他自己，在它們身上，詩人寄託着自己的生命。

在遼闊的大地上，詩人以俯首的姿態生活，書寫着深情的詩章，大地成為詩人展示自我的無盡場所。然而，大地正在萎縮，城市正逐漸取代田園和

村莊。詩人的天堂正在被蠶食，甚至為了生存，也無奈地住進了城市，像沒有錢的情侶一樣，忍受着冷雨寒霜，唯一的安慰是他的心中永遠生長着詩歌。

## 二

大地的深處是水，水和大地是一種互補關係。水孕育生命，培養敏感，是愛情的衝動，青春的澎湃，其循環不息的運動蘊涵着創造。根據紐曼的解釋，“大地深處是大母的容器特徵，具有母性的特徵”<sup>(19)</sup>。老子說，上善若水。巴列什則認為，“在水之前，沒有任何東西存在。在水之上，也沒有任何東西存在。水是世界的一切”<sup>(20)</sup>。安德拉德的詩歌充滿了水的濕潤和湧動。水，包括大海、河流、湖泊、雨滴、清泉、眼淚，匯成一個詩性的總體意象，注滿詩人成長時期的記憶。詩人以水的狀態進行精神漫遊，時而潛入純潔、完美、沉靜之中，時而被浪濤的呼喚俘獲，面對大海的深邃和強大若有所失：

大海。大海再次跑到我的門前。  
我第一次見到大海，是在母親的  
眼睛裡，波浪牽着波浪  
完美，沉靜，然後

沖向山崖，沒有羈絆。  
我把大海抱在懷中，無數，  
無數的夜晚，我  
睡去或者一直醒着，傾聽

它玻璃的心臟在黑暗中跳動，  
直到牧羊人的星星  
在我的胸脯上，踮起腳尖  
穿過佈滿刻痕的夜晚。

這個大海，從如此遙遠的地方把我呼喚，  
它的波濤，除了我的船，還曾拿走了甚麼？<sup>(21)</sup>

大海如此遼闊，它既容納百川，又是深邃的歸宿，“我會唱一首歌來欺騙死亡—— / 我這樣漂泊，在通往大海的路上。”<sup>(22)</sup>逝者如斯夫，但成為過去的不是時間，不是河流，不是大海，而是我們。大海不知道人類的慾望，沉船不過是人類的事情，從

來不屬於大海的心臟。這個大海還曾拿走了甚麼？詩人詢問大海。大海曾給葡萄牙人帶來最輝煌的歷史，但又用波浪埋葬了這段歷史。多少葡萄牙詩人傾聽着大海心臟的跳動，時而歡喜，時而興歎。

更多的時候，詩人臨水自樂，感到了平靜和愉悅，“夢想，為我們提供平靜之水，沉睡在任何生命深處的默默無聞之水，永遠是水使我們恢復安靜。使人安寧的夢想無論如何找到一種安寧的實體”<sup>(23)</sup>。水是質樸的，純淨的，平凡的，是生命不可缺少的，水的這種本質成為詩人感受幸福的一個原因：“和往日一樣 / 我快樂地顫抖 / 祇是因為看見水 / 在白日的光芒中流淌。”<sup>(24)</sup>水不是真理的載體，但它是純美的，很多時候被詩人賦予性愛的象徵意義：

湍急，你的身體像一條河，  
我的身體在其中迷失，  
如果傾聽，我祇聽到流水潺潺。  
而我，甚至沒有短促的漣漪。<sup>(25)</sup>

水火不容，但在安德拉德的詩歌中，水與火卻締結了契約。赫拉克利特說：“火產生一切，一切都復歸於火。”“這個世界……它過去、現在、未來永遠是一團永恆的活火，它在一定的分寸上燃燒，在一定的分寸上熄滅。”<sup>(26)</sup>安德拉德也把自己生命的過程比作火的過程，活着就是燃燒，“做一朵火焰， / 走過一顆顆星辰燃燒， / 直到灰燼”<sup>(27)</sup>。他對一系列關鍵字，包括火焰、陽光、熱浪、閃電、灰燼、燃燒等傾注了熾烈的熱情。火是昇華，是身體的激情勃發；火也是燬滅，會給人的身心留下黑色的傷疤。火還標誌着事物的周而復始。而水與火的結合（流動和燃燒），則是兩個身體碰撞的高潮。對安德拉德來說，水是他成長的伴侶，是他生命中深刻而柔軟的物質，而火則噴出蘊藏在身體內的愛慾，血液中的激情，“火伴隨着愛”<sup>(28)</sup>。亨利·博斯科也說：“我們身上仍然留存的人性的東西，祇有熱。”<sup>(29)</sup>卡蒙斯把愛情比作看不見的火焰。阿桑克德雷則看到了燃燒中的孤獨：“所有的火都帶有激情 / 光芒卻是孤獨的！”<sup>(30)</sup>火本身就是矛盾的，也是統一的，燃燒帶來熱量和光芒，但燃燒又會走

向灰燼，帶來燬滅。然而，詩人滿懷熱情地歌唱火和光，他用炙熱的手燒製辭彙，把家鄉強烈的陽光當作肌膚最親密的伴侶，或者用熾熱的石灰牆驅趕陰影。在安德拉德詩歌文本中，辭彙常常具有火的本性特徵，人們可以輕易發現兩組相剋相輔的語詞：光芒、火焰、燃燒、熾熱、太陽、石灰（他的家鄉到處都是塗着亮白石灰的房屋），這些詞洋溢着熱情、歡樂、贊頌，是對燦爛事物的認同，而光明詞語的背面則是灰燼、黑暗、冰冷、疤痕。這是火的宿命，也是生命的宿命。燃燒，詩人燃燒自己，因為沒有人可以代替他去生活。生活充滿着從燃燒到灰燼的循環，重要的是獲得重新開始的勇氣，重要的是把火焰舉到高處：

你說，你依然說出的  
會讓寂靜築起家園，  
或者在目光的高度，  
舉起火焰的王冠。<sup>(31)</sup>

### 三

如果說大地是詩人歌唱的中心，那麼胴體則是另一個中心。胴體在其他胴體中被發現被挖掘，成為“我”連接其它基本事物的閘門。胴體可以是水在流動，又像火一樣在燃燒，兩者的碰撞和結合會產生激烈的結果，這符合兩個胴體的結合。基本元素是世界構成的起始，所有這些元素都和胴體建立了緊密的關聯，因此以性愛本能尋求與自然的認同構成安德拉德詩歌的特性之一。他用音節叩開身體，用所有的器官去感知；他讓胴體走進世界，讓世界切入胴體。胴體把外在世界和內在世界分離，又使它們緊密連接。胴體作為他詩歌主體之一，既是一種慾望，也是一種柔情，總之，詩人的世界被胴體化了，成為愛和被愛的混合體。愛永遠是一個主題，它本身是一種慾望，由心靈醞釀，由胴體顯現。“我愛慾望 / 用整個胴體 / 快些把我掩埋”<sup>(32)</sup>。相對於胴體而言，詩人厭惡沒有“血肉”的思想，“在我的詩歌中，胴體的重要性在於把尊嚴還給人的身上最受侮辱、最受蹂躪、最受蔑視的那一部分……，任



何沒有血肉的思想都讓我恐懼”<sup>(33)</sup>。詩人贊頌胴體，目的是要恢復人的完整性。

胴體也是時間的滴漏：人的存在需要感知時間的存在，時間的流逝振動着詩人的觸角，而計算時間的是人的胴體，時間會在胴體上留下刻痕，難以抹掉。面對無情的時間，一方面是回到童年，重溫舊時的快樂時光，同時承認衰老這一必然的結局。詩人用胴體結合着過去和“現在的時間”，過去的時間保存着幸福的碎片，意味着回憶的可能性，甚至是一個個擔當着保護者的黑夜，而現在的光陰則被晨光侵犯，讓詩人受到“過多的白日”的折磨，這一切皆因胴體在成長，昔日的英俊青年已經變成一個厭惡鏡子裡的“我”的人。時光最終會把一個人的面孔置入鏡框，成為歲月的遺照。生命以胴體的形式誕生，又以胴體的形式消亡，這種回歸的結局是胴體離開了自我，離開了世界，祇有詩人的語言像迷茫的船在人間漂流，抵抗着死亡。

作為詩歌所呈現的重要元素，安德拉德把人體看作是神聖的、純潔的，就像大地和流水，邪惡不是來自胴體，而是來自人的慾念，因此詩人用詞語擦亮胴體的內部和外部，使之變得純潔，甚至凝結着神性。胴體成為意願和愛情的實踐者，在閃電的飛躍中獲得了新生：

呼吸。地平線上  
一個可以觸摸的胴體，呼吸。  
一個裸露聖潔的胴體  
呼吸，起伏，不知倦意。

我愛意滿懷，觸摸諸神的餘澤。  
負載沉重希望的雙手  
追隨着胸部的起伏  
並且顫慄。

一條心河在等待。  
等待一道閃電，  
一束陽光，  
或者另一個胴體。  
如果我貼着裸體傾聽，

就會聽到一支樂曲裊裊飄起，  
從血液中起飛  
延宕另一支樂曲。

一個全新的胴體誕生，  
誕生於這支不會停止的音樂，  
誕生於陽光嗡嗡作響的樹林，  
誕生於我揭開面紗的身軀之下。<sup>(34)</sup>

胴體是神給予人類最美妙的禮物，它在起伏中呼吸，它可以觸摸和被觸摸，它期待着和另一個胴體相遇，相撞，相融，從而誕生一個全新的胴體，一個完美的胴體。胴體作為與世界最直接的聯繫，祇有與另一個胴體的結合，才會達到完整和神聖的境地。火的花蕾在太陽升起的地方聚集，趕走了陰影，令靜寂失明，因此“你胴體的兩側/清泉奔湧/成為蜜蜂的河流/老虎的呼嘯”<sup>(31)</sup>：

和我一起躺下吧  
照亮我的玻璃  
在你我的嘴唇之間  
所有的音樂都屬於我<sup>(36)</sup>

胴體是鮮活的，因為詩人打開了所有的門扉來體驗來感知：眼睛、雙手、臉孔、皮膚、嘴唇……。眼睛可以暢飲萬物；雙手是結滿菓實的家園，或者是在夏天水波上航行的水手，“你看夏天如何/突然/變成你胸中的波瀾/黑夜如何變成船/我的手如何變成海員”<sup>(37)</sup>；皮膚與陽光結合為無間的伴侶；嘴唇編織着柔軟的火焰。而臉孔，詩人認為它是脆弱的，模糊的。自從青年時代，他就把寫詩當作尋找自己真實臉孔的方式。昂起臉孔，對詩人來說是一種姿態，一種起來反抗各種形式壓迫的姿態。至於手，在安德拉德的詩歌中佔有重要地位，是他最喜歡經營的一個意象，他最重要的一本詩集就名為《手和菓實》。身體之間直接的接觸由手開始，手還是人類勞動的工具，它參與了人類精神的和物質的所有活動，因此手與菓實建立了因果關係，勞動的雙手結滿了菓實，“它們是大地上最美麗的符號”，“它們是第一個男人，是第一個人”<sup>(38)</sup>。

還有嘴，詩人的胴體可以綻開一千張嘴，為了親吻或者歌唱，歌唱是沉靜的反面，一個完美的胴體會讓詩人走進神秘的藍色，牢記着歌唱的任務：

我喜歡歌唱  
 在你裸體的沃土  
 月亮和山岡上  
 歌唱或者奔跑  
 沿着你的雙肩和手臂  
 汁液和流水  
 在你雙腿間的貝殼  
 神秘的藍色之中<sup>(39)</sup>

胴體是最隱秘的家園，這遼闊的空間匯聚着血液的碰撞，秘密的日記以及生活瑣碎的細節，既保護主人，又代替主人承受。胴體讓人走進去，躺下來，澆鑄寂靜，傾聽麥穗的喧響，最後“胴體是為了交給淚水 / 胴體是為了死亡”<sup>(40)</sup>。

#### 四

“童年持續於人的一生……”<sup>(41)</sup>童年生活給予安德拉德一生的饋贈。他的詩歌常常從童年生活中汲取靈感，追憶童年成為他的詩歌最重要的主題之一。安德拉德出生的鄉村是一個陽光燦爛的地方，那裡民風淳厚，生活簡樸，他從小和母親一起長大，母親給他留下美好而深刻的記憶，強烈的母愛甚至戰勝了父親的缺席在他心扉上投下的陰影。他八歲離開家鄉到城市讀書，對業已成年的他來說，是童年的記憶使他的心扉第一次開啟。在他的一生中，童年的經歷未必能抵達生活的最深處，卻是最持久的回聲。童年的記憶是他躲避現實世界的洞穴，也是充滿重新發現的礦藏，它在詩人成年以後喚醒了那些沉睡的事物，撩開遮蔽已久的存在本相的陰影，裸着腳輕歌淺唱，引領詩人進入澄明之境。

生命之水向下游奔湧，詩人卻在流水之中永遠牽引着童年的漣漪。“剩餘的童年是詩的萌芽”<sup>(42)</sup>，安德拉德快樂地享受着童年的記憶，喜歡回到童年的天空展開想象的翅膀。在與自然萬物一起成長的時光中，他看到了世界的最初形象。一個人的世界肇

始於童年，快樂的童年是他日後生活的源頭，可以安慰疲憊孤獨的靈魂，因此詩人在任何時候都無法割捨“剩餘的童年”，它是驅動詩人想象力的能源。正如巴列什指出的：“童年時期的存在真實與想象互相聯繫，而在此他以完全的想象體驗現實的形象。”<sup>(43)</sup>安德拉德談到他的童年時說：“我的根在童年時就深入到最基本的世界，從那時起我保持着對簡單明亮事物的熱愛，這是我的詩歌致力於反映的；我也熱愛白色的石灰，它一直攪拌着我的精神；我還熱愛螻蛄刺耳的歌聲；熱愛口語，這種赤裸的語言，沒有華麗的詞藻，它表現出靈魂和身體的第一需要的溝通；從童年那裡我還學會對奢華的蔑視，奢華是多種形式的墮落。”<sup>(44)</sup>童年的形象成為詩人認識到的最初的世界形象，這些形象扎根於詩人憧憬未來的生活，使他沒有喪失追求夢想。“不斷發展的童年是鼓舞詩人夢想的動力”<sup>(45)</sup>，他永遠保持着一顆童心，就像歌德那樣，在老人的臉上永遠閃耀着一雙孩童的眼睛，在洞悉與透徹中葆有本真的情懷和夢想的能力。佛朗茲·海倫斯寫道：“人的童年提出了他整個一生的問題；要找到問題的答案卻需要等到成年。”<sup>(46)</sup>安德拉德把詩歌當作解答這一問題的最佳途徑。

一個人如果有一個充滿美好記憶的童年，那麼他就不是一無所有。童年留下一扇敞開的門，允許消亡的過去在詩人身上繼續生長，在時間齒輪的飛旋中賜予他精神食糧。童年是另一個人，另一個“自我”，“無論如何，嚮往童年的夢想假若在追隨詩人的夢想時愈趨深沉，將會得到安寧的巨大好處”<sup>(47)</sup>。正因為如此，安德拉德對兒童懷有特殊的情感，在他們的身上他重新獲得了自己的童年：

我牽着孩子的手，在城市的大街上行走，  
 我們去驅趕陰影，去召集  
 沙丘、駿馬、依舊清新的大陽  
 和快樂吠叫的小狗。  
 我的眼睛嗅探着前面的路，  
 孩子的手照耀着我黑暗的手。<sup>(48)</sup>

孩子為詩人趕走了陰影，因為他們手舉一盞純

真的明燈，照亮了詩人黑暗的手。生活已經百孔千瘡，奔馬依舊在詩人軀體裡催促着時間的流逝。人已風燭殘年，祇有孩子們童貞的力量依舊讓詩人葆有青春之心；祇有孩子們不知道死亡，他們是大地的新生兒，是永恆的延續。

葡萄牙是一個擁有天主教傳統的國家，但安德拉德並不迷戀宗教，他的童年也沒有受到宗教的影響。“在我的童年，鳥兒比天使還要多，”<sup>(49)</sup> 安德拉德這樣說。他沒有西方宗教的負罪感，因此心靈上沒有重壓。他擺脫了上帝預設給人類的罪惡，卻用詩歌去命名神，賦予那些最基本的事物以神性。在他的詩中，自然萬物都是神聖的，神不再是虛無縹緲的存在，而是詩人所熱愛的事物：手、胴體、果實、陽光、大海、花朵以及詩人自己。總之，塵世所有美的事物都具有神性，在他的心中放聲歌唱。“詩人的本質並不在於對神的接受，而是在於被神聖者擁抱”<sup>(50)</sup>，祇有人是人的真實，而神對於人而言，祇是他在現實中願望的體現，神在決定的本質和被決定的本質之間建立了互動的關係。因此，詩人賦予事物的與其說是神性，毋寧說是人性，詩人用人性包容萬物，以清澈的愛去擁抱萬物。這種愛不是佔有，而是給予和感激。人的季節就是自然的季節，這是神聖的時間，充滿愛意的靈魂和純潔的胴體融為更加真實的個體，詩性的移情把這一個體投向超越自我的另一個自我，使其歸於最純樸的還原，這種還原會持久地保持着人與自然宇宙的和諧關係。

快樂的童年讓詩人在自然的懷抱中自由成長，奔跑和嬉戲，使他領略到了自然的博大、慷慨和壯美。他與白楊樹同行；把自己當作向日葵的兄弟；他是最高大的樹枝，因此成為和太陽最親近的人。海德格爾說：“自然之所以強大，是因為它是聖美的，是令人驚歎而無所不能的。這個自然擁抱着詩人們。詩人們被投射到自然之懷抱中了。這種攝入把詩人們置於其本質的基本特性中。”<sup>(51)</sup> 外在世界與人的內心之間更深刻更純粹的聯繫催生出最簡潔明亮的詩歌，但自然不祇是作為自然本身呈現出來，而是體現了人類皈依的這種關係。安德拉德緊貼

着大地生存，接受陽光的收容，“把自我作為感光板去捕捉外界的分子運動和精神運動”<sup>(52)</sup>，他就像一顆成熟的葡萄，背誦着“夏季每一天的名字”。<sup>(53)</sup>

荷爾德林說：寫詩是“最清白無邪的事業。”<sup>(54)</sup> 安德拉德傾其一生來經營這樣的事業。他說：“我所生活的一切都是為了得到一句詩。”<sup>(55)</sup> 他得到了，而絕非僅僅一句。

### 【註】

- (1) 埃烏熱尼奧·德·安德拉德《新生》，澳門文化司署/花山文藝出版社，1997，頁3。
- (2) (5) (55) *Visão* 雜誌，里斯本，1998年11月26日出版。
- (3) (4) (50) (51) (54) 海德格爾《荷爾德林詩的闡釋》，商務印書館，2000年，頁60頁；頁39；頁82；頁62；頁38。
- (6) Eugénio de Andrade: *Poesia e Prosa*, Círculo de Leitores, 1987, p. 24.
- (7) (34) (38) (53) 埃烏熱尼奧·德·安德拉德《情話》，澳門文化司署，1990：頁80；頁38；頁36；頁44。
- (8) Paula Mourão: *Poemas de Eugénio de Andrade*, Seara Nova, 1981, p. 83.
- (9) 加斯東·巴列什《夢想的詩學》，三聯書店，1996，頁239。
- (10) (19) (28) 引自《漢學研究集刊》第3集，香港中文大學，2003，頁296；頁298；頁417。
- (11) (14) Maria de Fátima Martinho: *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX*, Caminho, 1989, p. 159; p. 160.
- (12) (13) Paula Mourão, *op. cit.*, p. 106; p. 131.
- (15) (17) 埃烏熱尼奧·德·安德拉德《新生》頁46；頁69。
- (16) Paula Mourão: *Poemas de Eugénio de Andrade*, Seara Nova, 1981, p. 67.
- (18) (25) Paula Mourão, *op. cit.*, p. 26; p. 69.
- (20) (23) (29) 巴列什《夢想的詩學》，頁257；頁162；頁162。
- (21) (22) (24) (27) Eugénio de Andrade, *op. cit.*, p. 260; p. 233; p. 150; p. 253.
- (26) 《古希臘羅馬哲學》，商務印書館，1982，頁21。
- (30) 引自陸健《外國著名短詩101首賞析》，珠海出版社，2003年，頁127。
- (31) (32) (33) Eugénio de Andrade: *Poesia e Prosa*, Círculo de Leitores, 1987, p.240; p.86; p.296.
- (35) (36) (39) (40) Paula Mourão, *op. cit.*, p.112; p.112; p.92; p.108.
- (37) Paula Mourão: *Poemas de Eugénio de Andrade*, p.155.
- (41) (42) (43) 巴列什《夢想的詩學》，頁134；頁125；頁136。
- (44) Eugénio de Andrade: *Poesia e Prosa*, O Jornal, p. 288.
- (45) (46) (47) 巴列什《夢想的詩學》，頁172；頁173；頁162。
- (48) 埃烏熱尼奧·德·安德拉德《新生》，頁34。
- (49) Eugénio de Andrade: *Poesia e Prosa*, O Jornal, p. 388.
- (52) 伊麗莎白·朱《當代英美詩歌鑒賞指南》，四川人民出版社，1987，頁234。



