

译介之旅



黄昱宁, 英语文学译者, 随笔作家。译著有: 菲茨杰拉德《崩溃》、伊恩·麦克尤恩《在切瑟尔海滩上》《追日》、阿加莎·克里斯蒂《空谷幽魂》《捕鼠器》、赛珍珠《庭院中的女人》、比尔·布莱森《“小不列颠”札记》等。著作有《一个人的城堡》《阴性阅读, 阳性写作》《梦见舒伯特的狗》等。

在这个全民学英语、“懂”翻译的时代, 常常出现译本被全民讨论的现象。这既证明了翻译理论不是空洞的教条, 也体现了翻译观的重要性——无论是译者的翻译实践, 还是读者对译作的评价, 其实都是翻译观的呈现。这就需要厘清一个问题——如何客观评价当下文学翻译的质量。

《论翻译》中说, 译作就如建筑物, 靠历史的洗礼、时间的考验而发光。许多读者喜欢拿新译本与旧译本比较, 得出当下文学翻译的质量每况愈下的结论, 但在我看来, 实际情况却并非如此。因为人们的英语水平普遍提升后, 翻译从业者也越来越多, 这就导致劣质作品数量的绝对值相应提升。更何况人们的表达渠道被拓宽, 思想传播速度加快后, 翻译的从业门槛降低, 使得译本质量更难保证。

那么问题又来了, 既然已经有了那些堪称“定译本”的大作, 复译的必要性何在? 这就不得不提及在“全民翻译”乱象中的一种热潮——许多人认为只有把原文译成古汉语才见真功夫, 哪

怕实际上貌分神离。他们洋洋得意地破坏原文结构, 却浑然不自知。出版社不断地推出新译本, 除了因为旧译本中讹误必然存在, 还有一个很重要的原因就是语言流变。工具和科技的进步让我们有能力去不断完善译本, 语言的更新让人有必要去调整旧译本中不合时宜的用词和表达方式。如果停留在旧译本上, 甚至刻意“古语化”翻译, 实际上就成为了一种文学上的不思进取。

谈及新旧译本, 现代翻译的任务似乎已经被学术标准同化, 译本的文采性需要与原文的文采性相当。例如刚刚提到的现当代文学风格与古典定式之争, 后者需要读者调动相应的知识储备才能读懂, 因此实际上是大大落后于文学现实的。不过, 译作也会对母语文化产生刺激, 丰富读者母语的表达和写作。

上海译文出版社在推出福克纳作品译本时曾经受到读者质疑——为何译作里不加标点? 事实上, 福克纳原文就采用了不加标点的特殊写作方法。那么译本到底是要原汁原味地呈现原文, 还是要迎合读者的需求, 将原文解释乃至改写成常规易懂的形式呢? 在回答这个问题前, 我想先举一个例子——纳博科夫所译的《叶甫盖尼·奥涅金》被评价为比硬译还硬的版本。对此, 他的解释是: “我的目的是逼你不断回到俄文中去。”这就涉及归化与异化平衡点的问题。有人认为是理想的译本应该读起来不像译本, 入乡随俗地成为母语作品, 即所谓归化; 也有人主张翻译应该亦步亦趋地忠实于原文, 即所谓异化。如何在这两个极端中找到平衡点, 是每个译者需要不断研究的。文学翻译对于写作的影响, 在理论上的定性仍然大大落后于实践, 有很多问题都缺乏共识。比如, 新时代对“雅”到底有什么样的要求, 还需不需要将“雅”与“信”、“达”放到同等重要的地位? 读者自身外语水平提升后, 对译作的宽容度和理解能力也提高了(例如英文长句不再需要被拆译成太多短句), 那么“信”与“达”的新含义又变成了什么? 还有新词的译法——从前, 规范的译文中是不允许出现原文的; 如今, 原文被保留的百分比越来越高。比如“CT”这种词, 就完全可以保留。那么是不是要保留原文并附上注释呢, 是否要削减说明性注释, 增加解释性注释; 什么程度的引文需要标明出处, 什么情况下就不再需要……这些都是需要翻译从业者们不断探讨并不断更新标准的地方。

为了更形象地说明问题, 可以举一个中国翻译史上或许最出名的公案例子。当年赵景深不知道 milky way 就是“银河”, 想当然译作“牛奶路”, 被鲁迅作诗嘲讽: “可怜织女星, 化为马妇。乌鹊疑不来, 迢迢牛奶路。”如果我们查一查网络, 以“牛奶路”为话题的翻译专业论文为数不少, 也有人替赵景深翻案。其实, 把来龙去脉理

一理, 就能看出, “牛奶”绝对是错了, 这案子翻不过来, 问题是, 译成“银河”就一定对吗? 据说, 英文里第一次出现 milky way, 是在乔叟的长诗 *House of Fame* 里, 典故来自希腊神话: 话说宙斯拈花惹草, 让有夫之妇阿尔克墨涅的肉身怀上神胎, 得子赫拉克勒斯。宙斯想借老婆赫拉的乳汁赐爱子永生, 又不敢明说, 只好趁妻子熟睡时让儿子用力吮吸她的乳房。赫拉克勒斯用力过猛, 赫拉惊醒后大怒, 将孩子一推, 于是乳汁狂泻, 化作漫漫天河。这个故事朴素可爱, 在西方深入人心。对西方人来说, 那确实是条跟奶有关的路, 只不过那不是牛奶, 而是“神乳”。当然, 在一般仅仅需要表意的情况下, 你牺牲一点文化背景, 直接说成银河, 也不一定有大问题。可是, 如果是下面这个句子呢?

英国诗人理查德·克拉肖的《神圣格言》里讲到, 罗马帝国驻犹太总督彼拉多判定了耶稣的死刑, 后悔不已, 每每想起便流泪不止, 连洗手都用泪水, 于是乎: The tears of the penitent flow unceasing; transformed into stars they form not simply a Milky Way in the heavens but a stream of cream. 在这种情况下, 如果再译成“银河”, 就跟下面的“奶油”(Cream) 没有了可比性, 这段文字的表达效果就大为逊色。所以, 比较好的选择就是在字面上这么翻译: “这位忏悔者的泪水流啊流啊, 无休无止, 变成星辰后不仅组成了一条神奶路, 而且形成了一条奶油河。”然而, 单单这样还不够完整, 中国读者还是不知道“神奶路”和中文通常概念里横在牛郎织女之间的那条银河有什么关系, 那么只能采取不是办法的办法, 为“神奶路”做注, 交代来龙去脉。我曾经不止一次跟别人争论过文学翻译的注解问题, 反方都认为注解影响阅读快感, 吃力不讨好。他们的理由往往是, 小说不就是讲讲故事吗, 有必要去考虑文字里携带的文化信息有多少损耗率吗? 有必要去可惜这种损耗吗? 我不这样认为。至少我读小说从来不仅仅是为了读故事——何况如果无视文化背景, 好多情节本身也很难传达清楚。我们知道, 亨利·詹姆斯、米兰·昆德拉、E.M. 福斯特和戴维·洛奇都把“小说的艺术”作为讨论的主题——既然小说不仅是“故事”而且也是“艺术”, 那么, 每个译者都应该对这种特殊艺术的每一个细节抱以足够的尊重。对此, 文学译者以及文学翻译理论的研究者, 都应该比其他领域的译者有更清醒的认识。

上面这个例子只是文学翻译艰辛寻找平衡点的缩影。长期以来, 翻译体或翻译腔在很多场合都作为贬义词而存在。但实际上, 翻译文学与原创中文作品在客观上确实有“体”、“腔”、“格”上的不同, 而这种“不同”本身不仅应该是中性的, 甚至也是十分必要的。形象地说, 我认为, 既然事关文体的沿革, 那么译文既要兼顾每个特定

时代读者接受度的平均值, 也应始终保持着比原创文学“快半拍”的节奏, 保留一定程度上的陌生感, 以便形成对原创文学的刺激——惟其如此, 在文学意义上, 译文才更具有其存在的价值。回到上文中说到的关于福克纳作品的误会, 我认为, 在这个案例中, 其实更应该反省的是现代文学观念普及上的问题——我们的读者, 究竟在多大程度上了解世界文学? 与之“相映成趣”的现象是: 我曾发现确实有不少译作, 因为“迁就”读者和长期滞后于实践的出版业编校质量标准, 把原文大量对话中不用双引号、直接用逗号或特殊字体标识的段落, 一律改成规范的“直接引语”。这本来是现代写作中常用的手法, 有其特殊的节奏和韵律, 却容易被译者和“标准”所遮

蔽。相对于标点这样的细节, 那些在语言意象甚至文本结构方面过度迁就目标语的现象, 对原文的表达效果和造成的伤害甚至更大。那些最应该对目标语写作者产生刺激与启迪的地方, 就这样被无形而无情地篡改成了“纯洁”的汉语。恰恰是无数这样的迁就和篡改, 使新的标准始终处在一种貌似“不合法”的状态, 诸如“读者要求译者替福克纳断句”的事, 也就难以避免。

我相信, 随着多语种作品的大量碰撞, 语言的强弱势对比也能慢慢改变, 翻译中归化异化的平衡点也会慢慢移动。如今许多既从事写作又担任译者的双料作家也对此作出了很大贡献。(本文根据作者在梁宗岱译坛上的演讲整理)

译文

别尔德啾啾啪啪地翻弄他的讲稿, 暗示对话可以告一段落了。奇思妙想的精髓在于, 首先, 你得相信世上所有的问题都能简化成一个问题, 而这个问题能够得到解决。其次, 你得不停地唠叨这件事。

可是, 汤姆·奥尔德斯还不打算放过他。他们一到中心, 拦车杆刚刚升起, 他就说话了, 那口气就好像他们的讨论从未中断过。“正因为如此——我并不同意, 我是说, 正因为如此, 我认为, 这台微型风力仪是在浪费我们的时间。技术已经够好了。政府只要想办法让这个主意变得更有说服力——那办法就是耍笔杆子嘛, 其余的事让市场接着干好了。能挣来那么多钱呢。可是, 太阳能——前卫的人工光合作用——还得开展关于毫微技术的重大基础研究。教授, 这就需要我们啦!”

奥尔德斯扶住敞开的车门, 别尔德精疲力竭地爬出来。他说: “谢谢你的设想。不过, 说真的, 你应该学会开车看路。”他边说边转身握住布拉迪的手。

因此, 在后来每周一次的巡视中, 他都希望避开与奥尔德斯单独相处的机会, 因为这个小家伙总是想让他相信“先生伏打”, 或者相信他对于“先生伏打”的量子论解说, 要不就是应该用友好的态度来折磨他, 每次他重申应该放弃“风涡轮”的时候似乎都对别尔德的阴郁表情浑然不

觉。当然啦, 这玩意儿是该放弃了, 它几乎吞噬了所有的预算, 事情越搞越复杂, 效益却越来越低。但是, 当初这主意是别尔德出的, 现在如果推倒重来, 那对他个人就是场灾难。所以他对这小子越来越不待见, 不喜欢他那张骨架宽大、傻头傻脑的脸和张得大大的鼻孔, 不喜欢他的马尾辫, 他绑在手腕上的那条邋里邋遢、红绿绳交缠的链子, 不喜欢他在食堂里吃的那些总显得“比你更圣洁”的食物——色拉加酸奶, 不喜欢他端起餐盘不请自来、巴不得离主管越近越好的习惯, 而他这位当主管的, 听说奥尔德斯代表诺福克郡参加过拳击锦标赛、代表剑桥划过船, 还在旧金山的一场马拉松比赛中得第七名时, 就只有郁闷沮丧的份儿。奥尔德斯想让他看看小说——小说!——渐渐吸收一些他认为别尔德应该涉猎的现代音乐, 还有那些颇能扯上点关系的电影, 讲述气候变化纪录片, 奥尔德斯本人至少已经看过两遍, 不过如果能把头儿请到他们中间来, 他很高兴再看一遍。奥尔德斯就这样一副死脑筋: 摸着诺福克口音, 他能不知道该提建议, 做推荐, 催改变, 还会表达对某次旅行某个假日某本书某种维生素的强烈渴望。但凡再听到有人提议他去斯瓦特山谷住满一个月, 别尔德的好脾气就崩溃下谷。

——黄昱宁译伊恩·麦克尤恩《追日》

伊比利亚诗笈

停滞与重生: 西班牙战后诗坛迷思(1939-1964)

汪天艾

1939年9月, 西班牙内战结束仅5个月之后, 第二次世界大战爆发, 浇灭了西班牙境内任何残留的国际社会援助重建的希望。独裁森严, 民不聊生, 整个国家陷入绝望情绪中, 而战后最初几年的诗坛面貌在许多战争或革命失败后都曾见过, 即脱离国家现实, 更注重古典格律与形式的雕琢, 宁愿把目光投向曾经辉煌的时代, 对帝国的回忆如此不真实, 诗歌成为一种文体练习, 客观地书写一个人造的世界, 只能听见韵律。此时西班牙最显著的潮流是回归黄金世纪伟大诗人加尔多索的遗风, 诗人们面对可怖的现实, 试图用田园之静美消弭情绪的波动——无论是热血澎湃抑或切齿仇恨都可安插在诗歌的音乐与辞藻中, 如帕内罗所写“下午沉睡在我脚下, 背阴的地方”。除此之外, 对宗教信仰的吁求也成为追求精神平静的方式, 涌现出诸如《天颂》中“我将不吟唱, 不吟唱, 悲伤, /我不能, 不能。我不必一定吟唱它, /而有喜乐涌上/甜蜜纯洁的浪花”等诗句, 许多年后曾有诗人忆及那个阶段, 写下“主”没有名字, /是一个简单的借口/用来延长空洞的崇教两点间的距离, 似可为之做法。

1944年, 达马索·阿隆索出版诗集《愤怒之子》, “马德里是一座有一百多万具尸体的城市(根据最新数据)/……/为什么一百多万具尸体在马德里城腐烂/为什么千万具尸体在世界上慢慢腐烂”, 这中断了战后诗歌一路走向现实的步伐, 部分诗人开始将目光从遥远过去或者生命彼方的魅惑中收回, 抛弃古典格律, 使用日常乃至干涩的语言, 并重新审视现实主义诗歌与当代人困境主题的意义。从1944年到1950年, 西班牙诗坛渐渐双轨并行, 一方面表达诗人主观与外部世界的冲突, 对诗人而言, 世界一团混乱焦虑, 诗歌是他们寻求秩序、安抵船锚的途径; 另一方面开始出现有意识反抗现实的作品, 社会诗歌的浪潮即将抵达。值得一提的是, 引领这场被一些评论家称为“1944年诗坛变革”的, 恰是两位留存白银时代最后记忆的“二七年代”文人, 除了达马索·阿隆索, 另一位是文森特·阿莱克桑德雷。

1949年底, 阿莱克桑德雷获西班牙皇家学院院士; 次年1月, 他在入院演讲中提出诗歌等于交流的观点, 认为“诗歌的秘密在于交流的力量, 而不是展现多少美”。在同年发表的、由单句罗列组成的“类笔记”《诗歌, 道德, 大众》与《诗歌: 交流(新笔记)》中, 阿莱克桑德雷进一步阐发这一观点, 强调关于诗歌他最欣赏的特点是其可交流性, 诗歌的功用在于信息的传递与接收,

“美”只是照亮信息的光, 因而所谓诗歌属于少数人的“象牙塔”的信条在他看来极为荒谬。其实, 这些言论如今看来不过是一位诗歌巨匠的创作体会与诗学立场, 且无论是演讲稿还是零散笔记的文体都体现出极强的个性——以诗歌创作者和阅读者的双重身份讲述体会、分享感受。(20年后在诺贝尔文学奖的获奖演讲中, 阿莱克桑德雷重申“我作为诗人, 职责是交流”, 主体也是个人。)此外, 着眼文本也不难看出诗人并没有排斥诗歌的认知功能, 在他看来, 认知与交流在诗歌中是互相补充与接续的, 交流是诗歌认知的一种“日常”模式, 《诗歌, 交流》正是以“——那对你来说诗歌是什么——是一种充满爱意的认知方式”作结。何况, 诗歌是交流还是认知的命题绝非新事, 在当代西方诗学的范畴内已被思考多年, 华兹华斯、柯勒律治、爱伦·坡、瓦雷里、艾略特都曾为其撰文; 西班牙国内, “纯诗”代表胡安·拉蒙·希梅内斯提出过诗歌是认知的一种特殊方式, 使“我们认为自己认识的真实与我们认为自己不认识的超越”得以交汇。萨利纳斯在1931年指出诗歌的认知维度, 称“诗歌是通往绝对的历险……所有诗歌都多少知道想要什么, 但是不一定知道做了什么。要在诗歌中讲述这种潜在的神秘的力量, 堆砌词语……很多时候一首诗会自我启示, 突然从中发现一种从未想到的目的”。相比之下, 安东尼奥·马查多更倾向诗歌的交流性, 渴望通过诗歌走出自身意识的界限, 企及宇宙范围内的类人声音: “我的感情不是完全属于我自己的, 而更多是我们的。我的心永远是合唱。”从20世纪初至内战爆发前, 这种“诗歌何为”的讨论平行于对艺术之“去人性化”与“复人性化”的思考, 为西班牙诗坛带来的是良性争鸣与多元发展。

然而, 阿莱克桑德雷的演讲撰文掀起的新一轮争论却因为所处的特殊社会历史背景而变质。当时社会现实诗歌正待兴起, 以期成为反抗独裁的有力武器, 一位德高望重的诗人提出的诗学观点恰恰满足此类诗歌发展的理论需求, 于是阿莱克桑德雷的个人观点某种程度上被片面地解读, 如卡洛塔·巴拉所云: “‘交流’这个词取自居于当代西班牙诗歌最高位的诗人的常用语汇, 却在文学讨论中已经遭到错误的含义解读。”一时间西班牙诗坛上下都在谈论诗歌与交流, 细听下来似乎每个人说的“交流”又不尽相同没有定数。许多不遗余力推崇“诗歌是交流”的人其实也只将其理解为“诗歌首先应该完成交流的功用”, 却将伟大诗人笔记中对紧迫危机下“美”在诗歌

追求中居于次席的观点直接衍生为对“美”的轻视; 自我内化的认知与追求继而被强大的道德感推动力取代, 诗歌的交流功能被无限放大, 由此影响了战后第一代诗歌的评价标准与发展走向。

1952年社会诗歌最重要的代表诗人之一加布里埃·塞拉发表文章《艺术作为语言》, 在“诗歌是交流”的基础上提出艺术信息都是一种特殊的交流模式, 强调其中的每个组成部分——信息发出者、接收者、历史背景、信息本身——都在一个相对的维度内共同发挥作用。同年出版的《西班牙青年诗歌选》中大多数年轻诗人都明确表达了诸如“诗歌不是为少数人写, 而是为大多数人”(拉法埃·莫拉雷斯)或“我厌恶象牙塔”(何塞·耶罗)等观点, 诗歌的交流功能与社会诗歌也是当年7月在塞戈维亚召开的第一届国际诗歌大会的核心议题。随后, 诗歌与交流的等式在卡洛塔·布索尼奥的专著《诗歌表达理论》中第一次获得理论基础。布索尼奥认为诗歌的初始阶段是认知行为, 通过想象认识先于诗歌存在的个体精神状态, 而交流行为是诗歌的进阶状态, 诗人通过作品把初始阶段的认知传递给读者, 他的理论框架包含三个重点: 首先, 诗歌是交流; 其次, 在创作行为发生之前就已存在被认知的内容; 最后, 该内容可以作为一个精神单元整体传递给读者。尽管他没有排除诗歌创作过程存在认知, 但是仅将其归为交流的前奏, 并强调诗歌创作里交流的意义在于诗人到读者的精神单元的转移。

就这样, 诗歌的创作过程被危险地简化为信息的传递交流, 创作时的自主性被完全忽略, 取而代之的是假定存在一种预设的内容形式, 诗人创作的自觉只是信息的载体。然而, 无论是艾略特所言“诗歌想传达的东西直到诗歌完成才存在。诗人直到写出来才知道自己要说什么。而且诗人并不担心是否被人理解, 他写作诗歌的过程不是为了与任何人交流, 而是为了从自身某种尖锐的不安中解脱”, 还是奥登在1956年演讲末尾指出的“一个诗人永远不知道自己应该知道什么……诗人应该永远对偶然抱有一种秘密崇敬, 因为他知道偶然命运的指引在诗歌创作中扮演着怎样的角色”, 只需随意列举几位诗歌史上伟大的评论家, 就不难看出布索尼奥这种简化的偏颇之处。然而, 在当时提出诗歌的功用是(或者应该是)传递影响力的, 与社会交流直接相关的信息却极具蛊惑力。及至1960年, 尽管西班牙仍处于佛朗哥统治的阴霾下, 但是1955年以降社会反抗力量与独裁政权的正面碰撞不断升级加

剧, 社会诗歌发展也随之走上显著卓越的进程。

1960年, 卡斯特莱特在巴塞罗那编纂出版断代诗歌选集《西班牙诗歌二十年(1939-1959)》。选集几乎将西班牙战后诗歌完全置于社会现实主义大旗之下, 认为西班牙诗歌已经彻底跨越内战前占主导地位的象征主义传统。编者指出, 当代西班牙诗歌不再寻找抽象的纯粹诗歌王国或冥思领地, 而是面对历史担起道德责任, 为矛盾重重的社会现实提供简单直白的证言, 与读者达成直接交流。这本选集所反映的西班牙诗坛现状震动了大洋彼岸一群特殊的西班牙人, 这些因内战流亡的诗人此时对国内境况的接收、解读与评价方式都已发生变化, 身体与心理上的距离给予他们另一双眼睛去阅读诗歌、阅读战后的西班牙。如果说战争结束伊始, 他们(大多支持战败的共和国一方)认为独裁下的西班牙文坛无法创作出任何有价值的作品, 十余年过去, 他们必须重新审视西班牙内部存在的、通过文学作品发出的反抗与异见之声。如果这些流亡诗人也继续认同并实践着选集里集中反映的诗学, 这种阅读与认知并不会带来复杂的心境, 然而此时, 他们中的很多人已经走上了完全不同的创作道路。尽管依旧忠于内战时为之忧喊的共和国, 随着时间的流逝, 一些流亡诗人已经放弃民族主题与战斗语调, 转而青睐更加私密、内化的诗歌。原本这只是两套截然不同的诗学理念, 鲜有孰优孰劣的比较基础, 然而当他们从卡斯特莱特的选集里读到自己缺席的20年, 西班牙读者群对社会诗歌意义的巨大认同与接受令一些流亡诗人如鲠在喉, 混淆了政治目的与诗学成就的困惑让他们觉得有必要承认自己的失败。

其实, 在本选集出版前两年, 流亡诗人莱昂·费利佩在为西班牙国内一本新诗集《残酷的美》(当年“新西班牙”诗歌获奖作品)所写的序言里已经体现了如是态度。1939年内战结束后, 这位诗人曾在《流离与哭泣的西班牙人》中对所谓的胜利者宣告自己及其他共和国一方诗人肩负的救世使命: “你有的只是住宅, /是房屋, /是马匹/和手枪, /我有的是土地的声音, /你有一切/只给我剩下赤裸地在这个世界上游荡……/但是我把你变成了哑巴……/哑巴! /你还要怎么重拾麦穗/助燃火堆/当我已把反叛调走?”20年后, 他却在那篇著名的序言中反复强调流亡诗人的失败, 写下如此刺痛的判词: “当时, 我做了一次可悲而任性的痛苦分离, 为了安慰自己。现在我感到羞耻, 我没有带走歌谣。我们都没有带走歌谣……我们这边

没人再说公正震撼的词语。必须承认这一点: 流了那么多血, 走了那么多路, 耗了那么多泪, 那么多不公……却没有涌现诗人。”他反而在西班牙发现了真正的诗人, 继续保持忠诚于国家与土地的人: “那些声音——达马索、奥特洛、塞拉亚……留在故土上的你们, 你们才是布道与歌谣。”费利佩这篇文章在西班牙本土广为流传(他也成为少数入选卡斯特莱特1960年选集的流亡诗人, 其他持不同诗学理念的海外诗人则被选择性地忽视了), 发表之年恰逢西班牙诗坛一件大事, 即1958年致敬阿莱克桑德雷、达马索·阿隆索和加西亚·洛尔迦的特刊出版。西班牙国内的诗人与评论家几乎全员参与此次致敬, 流亡诗人方面也有费利佩、阿尔维蒂和纪廉·特刊中《歌颂阿莱克桑德雷》一文出自塞拉亚之笔, 他明确表示自己给予阿莱克桑德雷诗歌极高评价与青睐的理由和标准并非出于文学层面: “这并不是以一种美学上的偏爱。我特殊的兴趣在于阿莱克桑德雷是惟一始终活在我们最近20年的西班牙现实里的‘五年代’重要诗人, 他在诗中对中国发生的一切投入如此细致, 甚至于爱慕的关注。”

特刊主编、诺奖得主何塞·埃米利奥·塞拉特那次致敬定义为“三位伟人和一种惟真正的诗歌”, “惟一”二字里不难看出50年代末的西班牙诗歌已经不再自觉走上歧路。毕竟, 诗歌的美学与社会价值的平衡本身, 如同诗歌是交流还是认知, 都是学术或创作层面见仁见智的话题, 然而当时西班牙诗坛的极端控制与高度追求同一性却有损诗歌的整体发展。占据主导的老资历诗人大多出生于1906年至1921年之间, 他们在战后初期的惶恐不安中担起反抗独裁的责任, 却在随后的20年里逐渐建立起诗学“独裁”, 道德与意识形态的立场成为评判诗歌价值的惟一标准, 关闭了发展更复杂诗学的远景, 年轻诗人如果占住正确的立场, 仅凭所传递信息激动人心的程度和用词的可交流性也可崭露头角, 追求诗歌技艺与冥思的脚步因此放缓直至停滞。好在, 正如1953年率先提出质疑的《诗歌不是交流》一文文末的预言: “也许这个时期能被西班牙文学新一代终结”, 战后第二代年轻诗人即将崛起, 他们大多在50年代中后期出版第一本诗集, 虽然因此得名统称为“五〇年代”, 成熟时期的作品却展现出惊人的多样性。他们将已遭西班牙忽视多年的流亡诗人塞尔努达经典化, 从中获得寻找各自诗歌发展方向的鼓励, 对所处诗坛的“同一化”提出质疑、做出反击, 在探索中注入新的活力。