

陈太胜 ◇ 著

声音、翻译和新旧之争

中国新诗的现代性之路



CBS | 湖南人民出版社

陈太胜◇著

声音、翻译和新旧之争

中国新诗的现代性之路

本作品中文简体版权由湖南人民出版社所有。
未经许可，不得翻印。

图书在版编目（CIP）数据

声音、翻译和新旧之争：中国新诗的现代性之路 / 陈太胜著. —长沙：湖南人民出版社，2016. 10

ISBN 978-7-5561-1518-1

I. ①声… II. ①陈… III. ①新诗—诗歌史—研究—中国 IV. ①I207.209

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第254475号

SHENGYIN FANYI HE XINJIU ZHI ZHENG ZHONGGUO XINSHI DE XIANDAIXING ZHI LU

声音、翻译和新旧之争——中国新诗的现代性之路

著 者 陈太胜

责任编辑 龙昌黄

装帧设计 谢俊平

出版发行 湖南人民出版社 [<http://www.hnppp.com>]

地 址 长沙市营盘东路3号

邮 编 410005

印 刷 长沙宇航印刷有限公司

版 次 2016年10月第1版

2016年10月第1次印刷

开 本 710 mm × 1000 mm 1/16

印 张 18

字 数 253千字

书 号 ISBN 978-7-5561-1518-1

定 价 49.00元

营销电话：0731-82683348 （如发现印装质量问题请与出版社调换）

目 录

第一章

中国新诗的现代性之路 / 1

声音 / 3

翻译 / 7

新旧诗之争 / 8

第二章

跨文化旅行中的原作与译作：

胡适的译诗与新诗的发生 / 10

从“骚体”到“新诗体” / 11

译诗与写作的三个阶段 / 21

作为原作的译作 / 30

第三章

高音与低音：郭沫若新诗中的两个面相 / 34

高音的诗 / 34

低音的诗 / 47

“乱写”的诗与“天成”的诗 / 58

诗与意识形态 / 61

第四章

译名与诠释：闻一多格律诗的理论及写作 / 63

“form” 一词的翻译与格律诗理论 / 64

格律诗理论的由来 / 67

写作和翻译 / 71

格律诗与自由诗问题 / 77

第五章

徘徊于“抒情绪”与“叙事实”之间：

徐志摩的新诗写作 / 79

“抒情绪”的诗 / 80

“叙事实”的诗 / 88

翻译实践与哈代的影响 / 93

新的可能性的终止 / 95

第六章

从“唱”到“说”：

戴望舒的 1927 年及其诗学意义 / 97

从《雨巷》到《我底记忆》 / 97

从“唱”的语调到“说”的语调 / 108

译诗与写作的转变 / 116

“前线诗人”的先锋意义 / 123

第七章

从自由诗到格律诗再到填词：
梁宗岱的诗学、翻译与写作 / 129

新诗创造的纷歧路口：白话与格律 / 131

翻译的格律化 / 142

写作的格律化之途 / 147

第八章

格律体的主张与实践：
卞之琳的诗论、写作与翻译 / 156

翻译与中国现代诗的关系 / 156

半格律体与新格律体 / 159

写作的技艺 / 162

翻译 / 171

第九章

格律与语调问题：
叶公超的现代格律诗理论与新旧诗之争 / 176

新旧诗问题的提出 / 177

两种不同的节奏 / 179

新诗的格律 / 185

新旧之争的解决与徐志摩评论 / 189

表现思想的艺术 / 192

第十章

形式和内容之辨：新旧诗之争中的废名诗学 / 195

就“内容”谈新诗的依据及其与旧诗的区别 / 196

从“形式”上看作为“自由诗”的新诗 / 201

作为旧诗的“文艺复兴”的新诗 / 205

不一样的新诗史地图 / 210

作为现代文艺的新诗 / 213

第十一章

独特的抒情声音：彭燕郊的后浪漫主义写作 / 217

幻视的能力：彭燕郊的早期诗作 / 217

诗与音乐：彭燕郊晚期诗作解读 / 229

彭燕郊的散文诗写作和现代诗的一种可能 / 245

第十二章

中西传统与新诗的现代性 / 260

参考文献 / 271

后 记 / 276

第一章

中国新诗的现代性之路

在一个速读的世界里，我们已经失去了对语言本身的体验。而失去对语言的感知，即失去了与大量不只是语言的东西的联系。我们对言语过于讲求实效的使用，已经败坏了它的新鲜感，并削弱了它的效力；而诗除了别的以外，还允许我们期待并欣赏它的焕然一新。

——伊格尔顿^①

讨论与中国新诗有关的问题，或称为中国现代诗学研究（这里诗学研究的对象特指中国现代的新诗），有各种各样的方法。本书从我个人感兴趣的角度来谈。

我一直关心的问题是：“新诗”到底是什么？当然，它是“诗”，而且是“新的诗”。“新诗”之“新”，是因为它的历史据说从胡适开始尝试用白话写诗的1916年算起。这样，它经常被视作“古诗”（新文化运动期间经常用另一多少带有贬抑意义的称呼，即“旧诗”）的对立面，似乎它的“新”主要即在于它和“古诗”的不同上。这便是一般的古/今，或新/旧问题。据说（一般今天提倡“国学”的人常用讥讽的语调谈及此），“新诗”之“新”得理直气壮，还因为它自觉顺应了世界大势，是从洋人那儿

^① Terry Eagleton, *How to Read a Poem*, London: Blackwell Publishing, 2007, p. 21.

学来的。一般讨论新诗的人，以及新诗的作者，只要不是无知，无不（或不得不）承认新诗之“新”的来由，确实受了外文诗的启发，像用白话写诗，像写起来分行，都无不学自西方。这便是一般所谓的中/西问题。在那种准备又一次堂而皇之、理直气壮地提倡“国粹”的人看来，“新诗”的这两个“新”，都相当可疑，并显得“可耻”，简直没有理由。好多准备清算或忽略民国文化的人，几乎都持这种立场。

在大学里，我觉得自己越来越多地面对上述这种让人为难的处境。本是不值一驳的问题，现在由于许多人的无知或识见太浅，似乎成了真正的学术问题。在本书中，我准备启用一个今天已经不太时髦的词（与20世纪90年代比起来），即“现代性”，用它定义“新诗”之“新”。由于这个词本身太过复杂，我不打算在这儿详加论证。我之所以使用它，理由其实相当简单，简直是为了偷懒，只是因为可以用它简便地称呼“新诗”的现代特点。在本书中，出于对新诗与古诗明显的“差异”的强调和重视，我有意不将新诗视为一种与古诗相延续的新的汉语文体，而是把它视作一种在新的文化语境中诞生的新文类（new genre）。当然，要说中国现代小说与戏剧（话剧）是一种新文类，而不是与中国古典小说和古典戏曲相延续的新文体，要更易被学界所认同。但是，恰恰是基于这一点，我把新诗视作一种新文类，并希望这有益于人们对新诗现代性的认识。这样，新诗的现代性问题，便也是一种新诞生的文类的现代性问题。

新诗在自己通向现代性的路上，上面提到的古/今，或新/旧问题，即是自新诗诞生以来就存在的“新旧诗之争”问题。而上面提到中/西问题，除了其他一些因素（像文学观念），主要的就是翻译问题。另外，新诗作为一种新的文类，其之所以能够成立，能够成为目下这样准备大张旗鼓地加以讨论的学术课题，当然最主要的还在于它自身的形式，即用白话写的一种特定的语言现象。我从上面这三个问题中拈出了三个关键词，即声音（它是新诗形式和语言的代表）、翻译和新旧之争。在我看来，这是新诗现代性的三个方面，甚或是三个最主要的方面。

本书力图处理的问题便在于此。它们是我设定的讨论中国新诗现代性

的几个维度。首先，是中国新诗的形式问题。例如，新诗的格律化和自由诗问题，新诗的分行、押韵、节奏、格律、语调等问题。本书将这些问题都放到新诗的“声音”这一问题中加以讨论。其次，是中国新诗的“翻译”问题。这要讨论的并不是字面上所理解的中国新诗被翻译成外文的问题，而恰恰相反，是外国诗的翻译在中国新诗中的作用和影响问题。再次，是新诗中的“新旧之争”问题，即新诗与旧诗之争的问题。这是自新诗诞生开始就存在的老问题。即使是在今天，还有人无不荒唐地认为这是没有解决的问题。因此，“声音”“翻译”和“新旧之争”是贯穿本书始终的三个关键词。

声 音

在讨论文学时，人们往往容易“得意忘言”，即忽视文学的“言说”本身（“能指”），直接或间接地、有意或无意地直取其“意义”（“所指”）。因此，无论怎样高超的读者或文学批评家，多少都是文学阅读中的“内容至上主义者”。这无论是在一般的文学阅读，还是专业的文学批评中，其实都相当普遍。因为我们一般还是信奉“言”是为了表达“意”而服务的。但是，即使是按照最为先锋的理论，确立起“言”的中心地位，用种种方法去分析“言”，并挖掘“言”背后复杂和不确定的“所指”，难道不也是为了去定义“意义”的多元和各种可能吗？因此，这里的关键并不是“内容至上”，或“形式至上”。在有关新诗的各种讨论中，上述问题其实仍然非常重要。因为我看到，对田间、郭小川和贺敬之的书写方式不屑一顾的人（有可能是批评家，也有可能是诗人），其实自己拥护和拥有的写作方式，在根本的结构上与他们并没有什么差异，尽管他们认为自己所表达的东西（在内容上）与上面这些诗人非常不同。他们心安理得地拥护或采用与自己在意识形态上相左的诗人相同的“结构”，根本不去反思自己的表达方式本身其实即表达了某种令人厌恶或厌烦的意识形态。正是基于这种考虑，我仍然要先为某种“形式”至上的理论辩护。确实，恰恰是我们的写作方式，言说方式本身决定了我们表达的东西。在这个意

义上，我这里讨论的新诗的“声音”将会表明，这是我们在讨论新诗时最为关键的词。它确实最大限度地表征着诗人的情感和思想，即什么样的“声音”表现了什么样的情感和思想。在我看来，这是让文学成为浅显的道德呼吁，还是真正的人性表达的关键。本书中的“声音”一词，称得上是有关新诗的形式的“代称”，包括了属于新诗形式和语言中的所有因素，它代表的是新诗在文体层面上的全部东西。

新诗自 20 世纪 10 年代中后期在中国诞生以来，接受了外国诗的影响（主要通过下面要讨论的“翻译”），努力达成了自己与古典诗歌的区分（即下文要讨论的另一个关键问题“新旧之争”）。它所达到的实际效果，即是立足于中国当时的本土语境，使自己有了不同于旧诗的新的形式，新的声音、语调和思维方式。这当中，新诗新的声音和语调的形成，确实是新诗之所以成为新诗的关键性因素。

俄国思想家巴赫金在讨论小说这一叙事文体时，提纲挈领地谈到过“声音”这个概念：“声音的定义。它包括音高、音域、音色，还有审美范畴（抒情的声音、戏剧的声音等等）。声音还指人的世界观和命运。人作为一个完整的声音进入对话。他不仅以自己的思想，而且以自己的命运、自己的全部个性参与对话。”^① 巴赫金不仅恰切地把“声音”阐释为文学“形式”本身，也恰切地揭示了“声音”作为艺术形式与人深层的关系，真正的“声音”确实承载着人自身的“命运”及其“全部个性”。在一般的诗歌批评的语境中，与“声音”有关的另一个词是“语调”。所谓语调，英文中称为 tone，就其一般的意义而言，就像伊格尔顿在《如何读诗》中的定义那样：“意为表达特定的情调（mood）或情感（feeling）的声音的韵律特征（modulation）。它是符号和感情相交叉的地方。”^② 而我在本书中使用的“语调”一词，也是叶公超在其讨论新诗的论文中常用的用法，大概与“声音”这一词同义。总而言之，“声音”一词实际上意指了诗在形式

① [苏] 巴赫金：《关于陀思妥耶夫斯基一书的修订》，晓河译，《巴赫金全集》（第五卷），石家庄：河北教育出版社，1998 年，第 387 页。

② Terry Eagleton, *How to Read a Poem*, London: Blackwell Publishing, 2007, p. 116.

方面的东西，包括了一般讨论诗歌时关注的“语调（tone）、音高（pitch）、节奏（rhythm）、措辞（diction）、音量（volume）、格律（metre）、速度（pace）、情调（mood）”。^①如果说，我们一般称为文学作品的内容（所指）的东西，最简单的说法是指它说了什么，而形式（能指）是指如何说它，那么，“声音”或“语调”则尤其指如何说它的语言自身在声音上的特点。语调这个概念在叶公超的说法中，是区分新旧诗的关键性概念。但实际上，它也可以是一个有关文体特点的概念，我们可以说徐志摩的诗有徐志摩的语调，戴望舒的诗有戴望舒的语调，卞之琳的诗有卞之琳的语调。一个诗人不同时期的作品，其语调也可能不同。就像本书第四章所讨论的那样，徐志摩大致有着“抒情绪”和“叙事实”两类诗，而这两类诗有着不同的语调。而本书第五章通过对戴望舒发生于1927年的写作上的转变的探讨表明，其语调即是叶公超所谓的由“唱”的语调到“说”的语调的转变。语调或声音概念，会出现于本书的各个章节中，它尤其用来指新诗作者在其作品中创造的语言形式方面的特点。

本书由声音的角度入手探讨新诗问题，在具体的讨论中，常表现为对我接触的新诗文本作形式上的分析与阐释。实际上，这还不仅仅是对具体的新诗文本的细读问题（尽管这也确实是我在面对具体的文本时尝试做的，这可从书中对大量新诗文本的分析中看出来），更为重要的，是努力想将形式分析与历史分析（政治批评）结合起来。这其实即是我在一篇文章中讨论过的“新形式主义批评”，或新的形式诗学。进入新千年之后，面对文学批评出现的新情况，伊格尔顿曾说：“细读并不是争论点。问题不是你如何顽固地紧紧抓住文本，而是当你这么做的时候你要寻找什么。”^②他还引用罗兰·巴特的话说，一点点形式可能是危险的事，而大量的形式则是有益的。也就是说，“狭隘的那种形式主义肤浅地对待诗歌，为了它们说的方法而忽略了它们说的东西；而对形式更为微妙的关注，是将它作为历史本身的媒介来把握。谈论形式的政治或意识形态，即是谈论文学中的形式

① 参见 Terry Eagleton, *How to Read a Poem*, London: Blackwell Publishing, 2007, p. 65.

② Terry Eagleton, *How to Read a Poem*, London: Blackwell Publishing, 2007, p. 2.

策略如何本身就是社会性的表征”^①。就这个意义来说，真正的文学批评，是对形式和历史（政治）的双重关注，既要留意诗歌这种语言物质密度的所有方面，即俄国形式主义所谓的“文学性”，同时又将它作为“历史本身的媒介”来把握。如果说，旧的以俄国形式主义、英美新批评为代表的形式主义，由于对形式这一内部研究近乎虔诚的关注，从而将形式与后来的文化理论所关注的“内容”，尤其是政治内容割裂开来，那么，新形式主义的批评则恰恰是要将形式看成内容，在形式内部展开政治批评。^②也只有这样，我们才能既恢复诗的语言的“新鲜感”，又能从中获得它丰富的人性和历史暗示，即在形式内部真正地把握历史（政治）。

当代批评家耿占春曾在他的专著中专门讨论过“修辞批评与社会批评”问题，他说：“我们可以试着把修辞学或话语的力量，把以语言行事的方式，或者说把语言的政治功能看得更加复杂、宽泛些，诗歌与文学话语不再沉醉于雄辩或社会问题的争吵，它的精致微妙的话语根本不适合用以社会问题的论证与说服。但在历史过程的较长时段中，不能无视话语的另外一种缓慢而持久的社会功能：它以塑造或摧毁群体表征的形式影响社会。”^③显然，这儿谈论的是理想的诗歌，或一个时代真正的杰作所具有的修辞或话语力量。在我看来，民国年间的许多诗，也完全是那个时代的作者创造的“以语言行事的方式”，实际上也确实起到了“塑造或摧毁群体表征”的功能。但如何对种种精妙的诗歌话语进行修辞分析，进而对其社会功能予以探幽发微地发掘，正是真正的文学批评需要努力做的。在这个意义上，我对中国现代新诗的形式分析，不得不从诗的声音、语调、韵式、格律、音高、速度等形式问题入手，即从我觉得是真正揭示了“文”的肌理方面的东西入手。但我始终试图将新诗看作它所处时代的精神的精妙表现，进而揭示其所展现的某种社会认识。显然，这肯定包括对人、人性、

① Terry Eagleton, *How to Read a Poem*, London: Blackwell Publishing, 2007, pp. 161-162.

② 相关更为详细的论述，可参阅我的文章《新形式主义：后理论时代文学研究的一种可能》（《文艺研究》2013年第5期）。

③ 耿占春：《失去象征的世界——诗歌、经验与修辞》，北京：北京大学出版社，2008年，第28页。

我们的精神世界的认识。可以说，我主要的批评目标，是通过对新诗形式的修辞批评，揭示其“缓慢而持久的社会功能”。

翻 译

无论是从胡适开始尝试新诗写作的1916年开始算起，还是从《新青年》发表第一批新诗作品的1917年算起，新诗这种新文类的产生，至今都已百年。在这对新诗来说不无纪念意义的时刻，种种关于新诗研究的深化与总结正当其时。中国新诗在其发生阶段与外国诗的关系问题，就是当中极为重要的一个问题。考察外国诗与中国新诗的关系，翻译是个不可不重视的课题。或者，甚至可以说，是其中最重要、最应值得研究的一个课题。

有些评论者，由于中国新诗受外国诗的影响，而贬低中国新诗的原创性及其成就。这种讨论常被纳入所谓的“后发的现代性”这一话语中，被作为不证自明的教条为众多人所接受。像有的评论者，因过度高估了外国诗对新诗的影响及其重要性，开始怀疑新诗的“中国性”，认为新诗是“用中文写的外国诗”。而我关注的重点，则在于翻译曾以怎样的方式影响了新诗的发生及其发展，对胡适、徐志摩和卞之琳这样的诗人来说，翻译又曾经怎样影响了他们本人的写作。我觉得，就研究与翻译相关的问题而言，这才是最为重要的。有一种观点认为，如果新诗没有受到外国诗的影响，例如，胡适没有去美国，没有受英语文学的影响提倡白话诗，则新诗就不会产生。提出这种观点的人，一直为新诗到今天为止没有多少成就而扼腕叹息。我个人认为这种观点多少有点幼稚，与那类假设吴三桂要不是爱上陈圆圆，明代就不会亡于清，中国历史就有可能改变一样。我个人的假设是，即使胡适没有留学美国，即使胡适没有提倡白话文，用白话文来写诗仍然会是历史必然的进程。

本书第二章至第八章涉及了1915年至1950年间有代表性的胡适、郭沫若、闻一多、徐志摩、戴望舒、梁宗岱、卞之琳等诗人的外文诗翻译及其与自己的写作的关系问题。卞之琳认为，实际的翻译对诗人的写作的影

响，比之外国诗本身影响更大。这种实际的翻译实践，经常被像卞之琳这样的诗人视为“练笔”。本书注重从文体的层面，考察新诗通过翻译这一中介所受到的外来因素的影响，并关注它如何通过诗人本人的写作被本土化，成为一种催生新诗并导致其持续发展的重要的，甚或是不可或缺的因素。

不过，本书的核心观点却是：最终，并不是由于有了翻译才有了新诗，新诗也只是中国诗发展的自然进程，翻译也只是在合适的时机，以合适的方式，促进了新诗这一新文类的诞生，并对它的形式和语言产生了关键性的影响。当然，这种影响无论如何也还是基于中国现代语境中中国文化自身发展的需要的，新诗从来没有，也不可能只是外国的东西在中国简单的移植。我根据自己的研究，认为新诗的产生是必然的产物。在这个意义上，甚至西方文化（文学）有没有对其产生影响，也不是首要的和必不可少的。早在新诗诞生之前，或新诗诞生不久后，其实都有不少译者（像第二章中讨论到的苏曼殊、胡适，后面讨论到的徐志摩）用文言文和旧诗体式来翻译外国诗，要说影响，何以就没有直接产生新诗呢？问题的关键可能还在于，诗人本人在这种翻译过程中所起的作用。这也正是我在本书第二章中通过胡适的个案研究要证明的核心观点：在翻译当中，存在着新诗隐秘的源头，但这个开源之人并非英语原作的那个作者，而是译作的这个汉语译者；是译者，才使译作成了影响到一国一种新文类的产生的原作。因此，尽管新诗确实受到了外国诗的影响，但新诗也仍然是中国的东西，中国文化现实的产物，就像中国文化受到了佛教的影响，但并不能说中国文化就不成其为中国文化了。当中的道理是一样的。那种说新诗是用中文写的西方诗之类的观点，实际上是非常简单和幼稚的观点。

新旧诗之争

如果说，翻译这一关键词，在其根本上涉及新诗作为一种新兴起的文类与西方的关系问题，那么，自新诗这一文类诞生开始，就与这一中/西问题纠缠在一起，并同样重要的，便是古/今，也就是新诗与旧诗之争问题，

简称“新旧之争”。直至今日，还有众多人士（这其中既有公众，也有大学教授）对新诗在中国现代文学（更不用说整个中国文学）中的地位表示强烈的质疑。在我看来，这是个早就已经解决的问题，这种质疑，要么是出于无知，要么是出于见识短浅。

新诗自其诞生开始，就从来没有能够完全逃避它是一种西方的文类的指责。个中原因，同时也是最明显的，就是旧诗可见的格式与新诗的差异。众所周知，所有的旧诗原来是不分行的，若是出现在古籍中，它没有标点，文字则从上到下从右到左排列，只有有经验的读者，才能区分出它是五言绝句、七言律诗还是别的什么诗体。而新诗则分行排列，民国时期通常竖排，一行行文字采用从上到下、从右到左的排列方式，当然，也有为今天通用的横排方式。就这个意义而言，新诗最明显的形式就来自西方。当然，指责新诗不像中文诗，是用中文写的西方诗，还有其他看似更有理由的理由，像它多采用跨行的方式，句法上的欧化，等等。

就像一个硬币的两面，中/西问题必然会带来新/旧问题，亦即一般的传统与现代的问题。对新诗来说，则是自新诗诞生以来的新旧诗之争的问题。这个问题直到今天都还似乎仍然有大加探讨的必要。其实，在我看来，在新诗诞生的时候，胡适就对这个问题作了最好的回答，而且后来新诗实际上很快就站住了脚跟，以至当时的人认为没有再讨论这个问题的必要。20世纪30年代，叶公超和废名也对这个问题作了很好的回答。因此，作为本研究的拓展，我在讨论了胡适、徐志摩、闻一多、卞之琳等诗人的个案之后，在第九章和第十章分别讨论了叶公超和废名的新诗评论。在我看来，这是本研究的“声音”和“翻译”这两个关键词的必要拓展。

本书的讨论基本集中于民国时期，即从新诗20世纪10年代中后期诞生后至20世纪50年代前。但在本书的第十一章，我讨论了一个贯穿我们一般所谓的“现代”和“当代”两个时期写作的诗人，即彭燕郊。我想我确实是偶然间遇到了中国现代诗领域中的一座大山。在我看来，他是中国自有新诗以来成就卓越的大诗人。论其成就，可与戴望舒、卞之琳和穆旦等一起，列入中国新诗最有成就的诗人之列。我的讨论将集中于他的后浪漫主义诗学与独特的抒情声音。

第二章

跨文化旅行中的原作与译作：

胡适的译诗与新诗的发生

我们尽可以大胆地承认，在中国新诗发生的过程中，外国诗的影响（尤其是通过翻译）起了非常重要，而且肯定是必不可少的作用。这种作用，卞之琳后来恰当地称作“催化剂”。就某种意义而言（至少就表面来看），正是通过翻译和模仿，新诗才有了自己新的形式（例如，分行排列），新的声音、语调和思维方式。然而，关于新诗的发生、发展与翻译的关系问题，是个远比一般的想象要复杂得多的问题。对中国新诗写作的第一人，即胡适（1891—1962）来说，就更是如此了。

20 世纪初的 1906—1909 年间，后来的新文学和新文化运动的倡导者胡适尚就读于上海中国公学。其间，他在校刊《竞业旬报》上发表过章回小说、论文和用古诗体式翻译的英国诗。他在学术与文学事业上真正的转变，发生于 1910—1917 年留学美国期间。其间，他形成了新文学的思想主张；也是在这段时间内，他开始了新诗写作的尝试，成了中国新诗写作的开山者。胡适本人在美国这个时期的文学活动，内容包括英文诗的写作，中国古典诗的英译，他本人文言诗的英译等，当然，还包括英文诗的中译。胡适这时期的文学活动与中国现代新诗的产生之间的关系，是不容置疑的。已经有不少研究者注意到英文诗与胡适开始新诗写作，以及相关观念的形