



黎国韬著《古代教坊与文学艺术研究》，即将在中华书局出版 作者供图



□吴承学

黎国韬教授所著《古代教坊与文学艺术研究》一书收入国家哲学社会科学成果文库，将在中华书局出版，请我写序。为了撰写序言，我重新阅读了国韬各种著述，并且大致了解了相关学科的学术史。在阅读的过程中，引发了一些回忆与感想。

1990年，我从复旦大学博士毕业后，回到中山大学中文系古代文学教研室。国韬1992年考入中文系，我给他们年级上了中国古代文学史和中国文学批评史两门课。国韬最早的学术兴趣是古代诗文和诗文批评，本科之后，国韬的主攻领域则是中国戏曲史研究。他在硕士阶段师从罗斯宁教授，博士阶段师从康保成教授，博士后阶段转到历史系师从景蜀慧教授。

中国传统学术非常讲究师承，师承有各种不同方式。如果从高校人才培养而言，主要有“转益多师”和“一站到底”两种。前者是指曾求学于多所不同大学，后者是指只求学于一所大学。这两种方式各有好处。“转益多师”式比较普遍，它是不同学缘的多元交叉，可以更开放地吸收不同学风、学派的长处。“一站到底”式师承较少，其成功例子往往是在那些一流高校的高峰学科，最优秀的学生得到一批名家的培养，以师徒传授、衣钵相传的培养方式，濡染浸淫，来传承其纯正的基因血脉。据说在清华大学，连续在本校读本科、硕士和博士学位的学生被戏称为“三清团”。国韬的本科、硕士、博士乃至博士后皆在中山大学完成，所以，我戏称他为“四中全汇”。

我曾经说过：一个传承有序的学者群体和一位杰出学者是不一样的，就像一条延绵山脉和一座独秀孤峰、一片森林和一棵大树是不一样的。中山大学的戏曲史学科团队就是“延绵山脉”和“一片森林”。自从20世纪中叶，王季思、董每戡先生到中山大学执教，他们是古代戏曲研究的双子星座，共同创立了中山大学戏曲研究这一海内外闻名的学术重镇。此后，其学术传统薪火相传，从不间断，形成一个渊源有自、传承有序的优秀学科。王季思、董每戡先生是第一代，黄天骥、吴国钦、苏寰中先生是第二代，康保成、欧阳红、黄仕忠、罗斯宁、董上德、戚世铨等教授是第三代，而黎国韬教授则是第四代的代表性学者。

近二十年来，国韬作为中山大学戏曲研究团队第四代学人，主要关注的是“中国早期戏剧史”和“中国戏剧史科学”，他在前人研究的基础上，又有所推进和拓展。他的研究以文学史为基础，将之扩展到戏曲史、礼乐制度、艺术史及跨学科领域，形成了以文史互证为基础、注重多学科交叉的研究特色。

坦率地说，和诗文研究或者小说研究相比，戏曲研究的现状是比较冷落的。无论是作者还是读者，都比较小众。从研究对象来看，对于元曲的文体、文献、文本、文学等领域的研究，前人之述备矣，可供挖掘的空间已不多了。若无新变，不能代雄。自王国维以来，戏曲学界主要关注元明清三代。近年有学者提出“向下一路”，重点关注晚清以来的戏曲史。国韬则明确提出“向上一路”，即以“古剧”或“中国早期戏剧史”为新的目标。按他的想法，“中国早期戏剧史”是指先秦至宋金时期的傩仪傩戏、傀儡戏、参军戏、假面戏、目连戏、歌舞戏、优戏、杂剧、院本、影戏等各种戏剧形态，以及一部分与戏剧形成和戏曲生存存在密切联系的散乐百戏、乐舞表演和讲唱艺术。为了达到这个目标，就必须全面辑录中国早期戏剧史料，研究中国戏剧起源、仪式戏剧特征、娱人戏剧产生、脚色制出现、中国戏曲形成、各种古剧形态及其价值等重要问题。二十多年来，国韬就是按这个计划一步步推进的。近二十年，国韬出版了《古代乐官与古代戏剧》《先秦至两宋乐官制度研究》《古剧考原》《古剧续考》《古剧三考》《中国早期戏剧形态考论》《古诗、古剧、古乐、古文化新探》《清商乐与清商曲辞论集》等10部著作，虽然涉及中国戏剧史、诗戏曲、音乐史等方面研究，但总体上比较集中在早期戏剧史研究上。而《古代教坊与文学艺术研究》论及八朝教坊，其中“唐、五代十国、宋、辽、金”均与古剧时代有重合，所以这部书稿也可看作国韬全面探索古剧的组成部分。

在戏曲学界，国韬是最早尝试从“乐官制度”的角度切入研究中国戏曲史的学人之一，他对乐官制度持续研究至今已有一二十多年了。此前，王国维虽也研究乐制，但他认为乐制对于戏剧戏曲发展是一种阻碍，国韬的观点正好相反。国韬对教坊问题的探索始于2000年初。当时，他受导师康保成教授启发，以《古代乐官与古代戏剧》作为博士学位论文题目。该论文获得全国百优博士论文奖提名奖，2004年由广东高等教育出版社出版。博士毕业后，进入中山大学历史学系博士后流动站工作。在合作导师景蜀慧先生启发和指导下，撰写《先秦至两宋乐官制度研究》一书，2009年由广东人民出版社出版。此后十多年，国韬仍不断搜集相关史料，继续探索相关问题，并在《文学遗产》《音乐研究》等刊物发表过多篇相关论文。

国韬在《中国早期戏剧形态考论》中曾明确提出建构“中国戏剧史科学”的设想，认为它至少包括“戏剧文献史料学”“戏剧文物与图像史料学”“戏剧口述史料学”三个基本分支，是研究中国戏剧各种类型史料的源流、真伪、价值和利用方法的科学，也是中国传统戏剧研究中一门基础和重要的辅助性学科。可以说，“通过史料说法”是国韬研究早期戏剧形态的一种主要方法。由于先秦至宋金时期的戏剧戏曲剧本遗存甚少，不得不依靠大量散见史料作为研究基础，所以，他的研究都是从基本史料的辑录和整理开始。《古代教坊与文学艺术研究》的写作，也以辑录、整理、编年的一千三百余条教坊散见史料以及教坊专书、教坊戏剧等的点校作为基础，体现出“无征不信”的治学传统。国韬近年来多次倡导建构“中国戏剧史科学”，并正在编撰《中国早期戏剧文献史料辑存》《中国早期戏剧文物与图像史料辑存》《中国戏剧史科学》诸书，亦皆与这种研究方法有关。

这本《古代教坊与文学艺术研究》就是“中国早期戏剧史”和“中国戏剧史科学”这一学术经纬交织的产物。

教坊是中国古代掌管乐舞、戏剧的一个机构，该机构历史悠久，与宫廷和民间的文学、音乐、舞蹈、百戏、戏剧、戏曲、乐官、乐户等存在密切联系，非常值得研究。《古代教坊与文学艺术研究》即以此个机构作为研究对象，它为学界提供了古代乐制与戏曲研究的新视角。这本书的精彩之处甚多，我读了此书有许多收获，限于篇幅，只能择要而谈。

本书非常注重使用实证研究方法，结论皆遵循论从史出原则。比如教坊史述方面，即以大量史料为基础，以“制度”“乐人”“伎艺”为核心，勾勒出教坊一千多年的发展过程，从而令读者对教坊历史有比较清晰的了解。另如教坊职制研究方面，详细考述了历朝教坊的建置和沿革，指出教坊制度至少经历过十二次重大转变，又指出不同时期的教坊往往具有不同职能，对于文学、艺术等领域产生过不同的影响。这些工作大多为前人所未做过，扩展了学界对教坊制度和职能的认知，推动了相关学科研究的发展。

与此同时，作者注意运用宏观考察与个案分析相结合的研究方法，从多个角度切入并选取若干重要个案进行考析，解决了多个重要学术问题。比如《唐五代十国教坊诏令考》一节，搜集到唐五代十国时期有关教坊的诏令五十多条，进而分析并指出这批诏令曾对教坊发展产生过重要影响。再如《陆羽〈教坊录〉及相关史事考》一节，考证出旧题唐人陆羽所撰《教坊录》一书为后人伪托，纠正了任半塘等先生在这个问题上的误解。另如《唐北里诸妓若干问题考》一节，较全面考察了北里伎妓，认为她们对唐代文学和艺术的繁荣作出过积极贡献。还有《唐宋教坊四部乐新考》一节，认为《乐府杂录》载有唐代“八部乐”情况，据此才能较为合理地推导出宋初“教坊四部乐”。

本书对于教坊戏剧特别重视，并提出诸多新见解。例如，它在探讨戏曲念白的渊源时，指出其直接渊源是唐五代两宋时期教坊乐官、乐人所念诵的致语，从而为戏曲形成的研究提供了新思路，也部分解释了南戏、传奇出自俳优化之原因。在研究宋杂剧戏剧特征时，指出宋教坊杂剧的箴讽涉及当时经济、政治、军事、文化等多个方面，不但编剧方式十分巧妙，且演出场面异常精彩，从而加深了大家对宋杂剧的认知。又如，本书考证出宋教坊诸部“唯以杂剧为正品”的年代是在宋宁宗嘉泰二年至理宗绍定元年之间，从而为中国戏剧史研究提供了重要的参考节点。再如，书中指出元杂剧的“坐演”形式渊源于唐代《坐部伎》的表演方式，展现出唐乐、辽乐、金乐与元曲不为人知的内在联系。此外，书中指出明教坊官编演的十八种杂剧中插演了《东方朔偷桃》《四道姑》等五个院本，为金元明院本研究提供了有价值的新材料和新观点；据我所知，一百多年来中国戏曲学界总共只发现了六十余种古院本史料，而且《东方朔偷桃》院本还是目前所见字数最多、表演形态最完备的古院本之一。

本书在教坊大曲研究方面也有新见。比如，指出唐代大曲应根据乐官机构设置而划分为太常寺大曲、教坊俗乐大曲、法曲型大曲三大类型，每个类型下面还可划分小类；指出宋教坊小儿队舞生在男扮女妆的情况和入华胡乐的因素，唐《云韶乐》则是小儿队童舞的直接渊源；指出宋教坊女弟子队舞包含六类乐伎，这些乐伎表演时经常使用绣球、牡丹、彩扇、旌节、球杖等特殊道具；认为北宋《五羊仙》大曲的表演内容与岭南“五羊仙传说”有关，其出现和传播则与南汉教坊等存在联系；指出辽宋金大曲对宋金元戏曲产生过多方面影响，是中国戏曲发展史上的重要一环。这些见解亦建立在全面搜集史料和认真考证的基础之上，可以成一家之言。

总体而言，本书为学界提供了大量新材料和新观点，填补了学术史的一些空白。它再现了古代教坊的历史发展过程，呈现出教坊艺人的基本情况和教坊技艺的基本特点，展现出教坊与文学艺术之间的内在联系，对于重写中国戏曲史，认识古代礼乐传统与民族文化优秀文化，均具有重要参考价值。它以跨学科研究方式，打破文学、历史学、艺术学的学科壁垒，将研究对象置于古代的礼制、乐制、民俗、宗教等具体历史语境中考察，重新激活了传统文献，拓展了古代戏剧史、文学史、音乐史、舞蹈史等重要领域的边界，在方法上也很值得借鉴。

最后，我再谈谈学术之外的感触。中山大学在广州，但中大的教师中广东人并不多，广州人就更少了。国韬是中文系少有的广州人。他是地道的广州人，却是非典型的广州人。他外貌质朴，为人低调，甚至有些腼腆，恂恂然若学生状。他不喜社交，不世故，在日常生活中存在感不高，甚至有些不合时宜。比如，他是中文系唯一不用微信联系的在职老师，这就像是在众车奔驰的高速路上，出现一个蹒跚步行的人，场景是那么的不协调。我以前深感不解的是：国韬为人低调、内敛，但他所追求的学术目标又是那么高调、宏大。他有一个长远的学术规划，希望在全辑录和研究中国早期戏剧史料基础上写出《中国早期戏剧史》，进而重构中国戏剧通史。《古代教坊与文学艺术研究》就是这项宏大工程的一部分。他标举“跨学科”研究方法，其研究既有历史叙述和史料考证，又含文学文本分析和艺术形态研判，他的研究涉及历史学、文学、戏剧戏曲学、音乐舞蹈学等诸多领域。虽然，他的研究不总是一帆风顺，但他坚持不懈地朝这个目标努力前行。《古代教坊与文学艺术研究》的出版，意味着他朝目标又迈进了一步。读了国韬的诸多著作，我终于明白，也许正是因为国韬的低调、内敛、喜欢独处，所以身处闹市，而能守静若寂，远离喧嚣。他以近乎自我隔离的方式，赢得更多的读书、写作时光。也许，他追求的并非日常生活中的存在感，而是在学术上的获得感。

不同年代的学者有不同的生存际遇。在20世纪和21世纪之交，50后、60后学者经过动乱和改革，陆续收获宽松和自由的学术红利，并且完成了学术积累，其影响和地位也已渐次形成。70后学者刚走上学术界，严格的学术规范和等级已渐次形成。现在，不少50后、60后学者仍然坚守学术研究，而80后、90后甚至00后学者已经在强势追赶。所以目前70后学者所处的学术境地是颇具挑战性的，要脱颖而出成为杰出学者，就更不容易了。国韬是当今中国古代戏曲研究成果最为丰硕、影响最大的70后学者之一，我为他取得的成就深感高兴和自豪。这也是虽然我在戏曲研究方面并无研究，但仍应竭力为其新著写序文的主要原因。

2025年3月于康乐园

（作者是中山大学中文系教授、学术委员会主任，教育部长江学者特聘教授）



天津博物馆，梁启超雕像 视觉中国供图

『情感中心』：梁启超《中国韵文里头所表现的情感》随札

□李成晴

1925年，六十一岁的茹经老人唐文治在《自订年谱》中反思道：

余向主道德教育，迨阅历世变，始悟性情教育为尤急。始了翌年，唐文治在《〈南洋大学三十周年纪念征文集〉序》一文又重提性情教育的新定位：“故夫有真性情，而后有真学问、真事业。余向主道德教育，及今思之，与其为道德高远浑噩之谈，毋宁言性情教育悱惻感人得也。”唐文治一向认为道德、性情为人材之二维，“学问必本之性情，然后可谓真学问；经纶必根之德行，然后可谓大经纶。”至于孰先孰后，则唐氏一贯以道德为先。直到辛亥革命初十幾年间的“数千年未有之大变局”，他才重新思考性情教育之价值，作出了如上论断。于是，在唐文治教育理念的体系中，“性情教育”被提升为传道受业的中心軌軌。唐文治认为，性情是人之所以为人的根本：“情者，性之用。状东方之色，悱惻缠绵而不可解者也。无情则无性，无性情则不可以为人。孔子论《诗》，曰兴观怨怒，曰温柔敦厚，皆性情为之也。”性情厚则可以培其本：“教育之道，一曰性情，一曰知觉，性情厚所以培其本，知觉灵所以广其用。”在另一位儒学大家钱穆看来，如果一定要分辨性情与道德的优先级，则性情确为道德之源：中国人看性情在理智之上，有性情激发出发行，那行为又是再回到自己的心上，那便叫作“德”。一切行为发源于己之性，归宿到自己心上，便完成为己之德，道德发于性情。

有意思的是，先于唐文治三年，梁启超也在1922年通过几次演讲集中阐发了其“情感中心”说。1922年初，梁启超养病在家，以读陶诗自娱，竟撰成《陶渊明》专著一部。也就是在本年，梁启超执教清华学校，应文学社之请，作了题为《中国韵文里头所表现的情感》的系列讲座；同年5月，他在诗学研究会讲演《情圣杜甫》；同年11月，他又在东南大学文哲学会讲演《屈原研究》。梁启超选取这几个课题，意在开掘中国古典的情感论，从而对国族有激世之效。

1901年，蔡元培在《哲学总论》中引入“美育”概念，认为美育具有情育的本质，主张“以美育代宗教”（《以美育代宗教说》）。二十年后，欧游归来的梁启超也围绕“情感中心”提出了一系列的美育理念，比如“情感教育”“趣味教育”“移人”等。在梁启超看来，情感教育的最大效能，便是情感的养成：“艺术家的责任很重，为功为罪，间不容发。艺术家认清自己的地位，就该知道：最要紧的工夫是要修养自己的情感，极力提高纯洁的方面，向上提掣，向里体验，自己腔子里那一团优美的情感养足了，再用美妙的技术把他表演出来，这才不辱没了艺术的价值。”（《中国韵文里头所表现的情感》）

欧游时，梁启超曾与伯格森有过一次“长时间之问难”，这堪称是两位东西方文化巨子的一次思想碰撞。归国后，梁启超治学主张有益人而论文学强调情感，“均可溯源及此”。论者或曰，梁启超的“情感”论，是对中国传统“感物”说与伯格森“直觉”说的创造性融合。

梁启超曾提及，“古来大宗教家、大教育家，都是注意情感的陶冶，老实说，是把情感教育放在第一位。”无论古今，从事情感教育的首要目的，“不外将情感善的美的方面尽量发挥”（《中国韵文里头所表现的情感》）。与此相照应的是，梁启超所标榜的“情感”大家，如陶渊明、杜甫，也是在文学层面将情感有着淋漓尽致地发掘。是故，梁启超曰杜甫为“情圣”，称其诗为“情诗”，称屈原则是“情感的化身”，称陶渊明是“缠绵悱惻最多情的人”。梁启超之称杜甫为“情圣”，并非一时兴到之语。古代诗评，便称杜甫为“此老钟情之至”。梁启超认为，杜甫之所以成为公认的“诗圣”，其内在支撑在于他在情感层面的真诚与深情，而杜甫更是“直写真情至性”的典范之作。他每买到一种新的杜集版本，总是欣喜不已；在答《清华周刊》记者问时，他也把《杜工部集》列入留美学生应带的书目之一。

“情感中心”“性情教育”，皆可在中国传统思想资源中找到充分的依据，比如典型的如郭店竹简提出的“性情”说：“喜怒哀悲之气，性也。及其见于外，则物取之也。性自命出，命自天降，始始于情，情生于性。”（《性自命出》）便可证明在先秦时期已对性情问题有了颇为深入的思考。从屈原《惜诵》的“发愤以抒情”，到《诗大序》的“吟咏性情”，再到陆机《文赋》的“诗缘情而绮靡”、王衍的“情之所钟，正在我辈”，可以见出中国的文学传统中也有着重“情”的鲜明脉络。

梁启超谈艺尚“情感”，论“情感”则尤重“含蓄蕴藉”，诚如他的譬喻所体现的：“向来写情感的，多半是以含蓄蕴藉为原则，像那弹瑟的弦外之音，像吃橄榄的那点儿回甘味儿，是我们中国文学家所最乐道。”（《中国韵文里头所表现的情感》）实际上，这一理念与中国传统文论的“隐秀”之说颇有神理相通之处。从“情感中心”的立场出发，梁启超对文学史上的诸多问题形成独具只眼的判断，比如他在《中国韵文里头所表现的情感》中指出，吴伟业的佳作，有时并不在“梅村体”之列，像《悲歌赠吴季子》“人生千里与万里，黯黯销魂别而已”，便是一例。

值得深思的是，梁启超在20世纪20年代提倡“情感中心”，也有着回应新文化运动文学进化论的动机，诚如他说“情感是不受进化法则支配的，不能说现代人的情感一定比古人优美，所以不能说现代人的艺术一定比古人进步”，这就矫正了其观点：“新事物固然可爱，老古董也不可轻轻抹煞。”（《情圣杜甫》）同一时期，在科学与玄学论战中，梁启超也作为玄学派主将发论，认为人类生活除了理智之外，还有情感、情感“可以说是生活的原动力”。在学术著作中，梁启超也触处发挥此旨，比如在《清代学术概论》中，梁启超盛赞戴震的“情感哲学”，且评价《孟子字义疏证》曰：“综其内容，不外欲以‘情感哲学’代‘理性哲学’。”近代以来，尽管不少学者意识到了中国古典文学的美感特质，但囿于理论体系的先天缺失和概念术语的缺位，创获甚少，因此，梁氏论撰从理论的归纳

与提取层面来看，便显得尤为难能可贵。

《中国韵文里头所表现的情感》等讲演的出现，标志着梁启超晚年决绝地走出了自己从前的“诗界革命”主张。在20世纪20年代前后，梁启超对诗歌内核的把握在于“情感”：“天下最神圣的莫过于情感”，“情感是宇宙间的一种大秘密。”（《中国韵文里头所表现的情感》）作为“表情之具”的诗歌，其任务即是用情感来激发人。《〈晚清两大家诗钞〉题辞》（1920）《中国之美文及其历史》（1924）《中国韵文里头所表现的情感》等“为文学而文学”的理论便是此后不断“酝酿发酵”的产物。在这期间，他致力于发掘中国古典诗歌中所体现的“‘纯中华民族文学’的美点”，提出了著名的“情感中心说”。

“情感中心说”有一个认识前提，那就是梁启超宏观判断欧洲百年物质、精神的变化，“都是由‘个性发展’而来。”（《欧游心影录》十）个性本于天赋，而情感则需涵泳。梁启超尝论诗人“最紧要的工夫，是要修养自己的情感”，“自己腔子里那一团优美的情感养足了，再用美妙的技术把他表达出来，这才不辱没了艺术的价值。”（《中国韵文里头所表现的情感》）因此，“不能从单纯审美的角度来理解，而应放在梁启超后期在欧洲现代精神危机的参照下，所进行的个体德性启蒙的规划这一背景下来探讨”。

从“诗界革命”到“情感中心”，并非简单的善变。实际上，有关梁启超的思想与行止，“流质易变”的理解障碍已经被学界廓清，学界尤其认识到梁氏在文化选择与建构的艰难历程中所秉持的开放包容之文化品格。梁启超的每一次“易变”，并非是对过往主张进行完全的颠覆与摧破，而是省思之，损益之，汲取旧说中的心得之处，纳入新的言说体系之中。

梁启超于1924年《致史地学会同学书》中曾表达过“拟作《民族醇化与文学》”的计划，这个没有付诸笔端的论题，透露出了梁氏对形而上的“诗界大革命”的期待。在梁启超的理念中，走出“诗界革命”，实际并不意味着文学“启蒙”功能的实现，但又不得不走出，因为欧游前后闻见对其思想的冲击，使他认识到复古传统文学“情感”“趣味”价值的紧迫性。走出“诗界革命”之后，去向在哪里？那就是走入全新的“诗界大革命”；期待通过文学艺术的独立价值来提振民族精神，促成民族气质的“醇化”；期待文士涤除文学的功利目的，纯粹地“为文学而研究文学”；期待经过“国家百数十年之平和发育”之后，能有杜甫、白居易那样的文学大家“出乎其间”；期待通过文学艺术的独立价值来提振民族精神，催化民族气质的“醇化”，不致和共同意识产生隔阂”。经过了政体的“平和发育”以及民族的“醇化”，则到了文学大家出世的时代，这便是要梁启超走入中国“诗界大革命”的题中应有之义了。

《中国韵文里头所表现的情感》一文，其实是梁启超在清华学校的讲演稿。据梁实秋回忆，梁启超在讲《中国韵文里头所表现的情感》之前，做了充分的准备：“他的讲演是预先写好的，整整齐齐地写在宽大的宣纸制的稿纸上面，他的书法很是秀丽，用浓墨写在宣纸上，十分美观。但是读他这篇文章和听他这篇讲演，那趣味相差很多，犹之乎读剧本与看戏之迥乎不同。”熊佛西曾回忆当时“看戏”时的精彩之处说：“先生讲学的神态有如音乐家演奏，或戏剧家表演；讲到幽怨凄凉处，如泣如诉，他痛哭流涕；讲到激昂慷慨处，他手舞足蹈，怒发冲冠！”总之，他能把他整个的灵魂注入他要讲述的题材或人物，使听者忘倦，身入其境。”梁实秋《记梁任公先生的一次演讲》一文，还记述了梁启超讲演《中国韵文里头所表现的情感》时的情景：“先生的讲演，到紧张处，便成为表演。他真是手之舞之足之蹈之，有时掩面，有时顿足，有时狂笑，有时叹息。”这次演讲，给听讲者留下深刻印象的，梁实秋、熊佛西之外还有曹禺。曹禺曾自述，他正是因为听了梁启超《情圣杜甫》的演讲，受到“启发而读杜诗”的。梁启超用极富情感的讲演方式解读了中国韵文里的情感，在讲演现场乃至报章刊出之后，都产生了很大影响。直到今天，我们在《冰室合集》中读梁启超的这篇讲演文，比较适合的方式仍是出声地念诵，甚至可以到“设身处地”去体会梁启超在做演讲时的充沛情感。

以《中国韵文里头所表现的情感》为代表的组演讲稿刊布之后，很快就在民国知识界被推为经典。上海中华书局印行梁任公《中国以上作文教学法》时，特意收录《中国韵文里头所表现的情感》，正如卫士生、束世澂《序言》所强调的那样，“讲做国文的方法，登在去年《改造杂志》上，必须参考的。”梁启超《屈原研究》《情圣杜甫》等篇，也都曾被收入民国的国文课本。熊希龄撰《杜诗精选》，也是首载梁启超《情圣杜甫》一文。从学术史来看，梁任公在演讲中所拈出的“韵文”术语，也渐为学界所接受，影响所及，便是龙榆生于十二年后撰成的《中国韵文史》。

对于《中国韵文里头所表现的情感》，学界也多有予以回应。任公在清华国学研究院的弟子朱右白的诗文理论便多有发挥师说之处，注重抒发真性情；罗根泽肯定《乐府文学史》亦屡引师说，其中便高度评价任公对北朝乐歌情感“没遮拦”的评价。龙榆生《清真词叙论》曾援引任公“吞吐式”表演法之说，认为还关注曲调本身对音节的限制；程干帆则认为任公对《春江花月夜》的评论显得“平庸”；钱基博曾指出，“启超论文之旨，则具见于《中国韵文里头所表现的情感》《中学以上作文教学法》两文。”两文分工，前文“所以治情感之文”，后文“则论记载之文与论辩之文者也”。多年以后，余光中重读《中国韵文里头所表现的情感》一文，也认为梁启超与钱锺书是最懂李贺的学者，且推崇任公有“敏锐的直觉”。

（作者是清华大学文学博士，北京大学中文系、中国古文献研究中心副教授）