



中国古代文学论文集

一九八五年五月

目 录

古典诗词语法分析举隅·····	雷德荣	1
简述梁启超论现实主义和浪漫主义·····	关贤柱	14
试论元杂剧繁荣的原因·····	朱光荣	26
略论《左传》成书年代的有关问题·····	郑君华	44
论《左传》的民本思想·····	郑君华	61
介绍庄子的《逍遥游》·····	杨廷栋	85
屈原以及他的代表作《离骚》·····	杨廷栋	97
“二湘”试解·····	黎安怀	107
《九章》二题·····	黎安怀	119
谈陶诗的艺术特色·····	雷德荣	135
关于晏殊珠玉词的评价问题·····	李独清	151
略论李清照的词·····	岳国钧	177
玉中之瑕		
——谈《李清照集校注》的注释·····	岳国钧	192
《雷峰塔》传奇试论·····	朱光荣	208
《歧路灯》札记·····	关贤柱	226

古典诗词语法分析举隅

雷德荣

文学是语言的艺术，诗歌作为一种独特的文学体裁，需要运用高度精炼的语言来抒发思想感情，因此，它的表现形式就有别于其他文体。随着时代的推移，诗歌的形式也在不断地发展变化着。我国古代诗歌，最早有《诗经》的四言体，接着有《楚辞》的骚体，逐渐发展为两汉魏晋南北朝的五、七言古体，到了唐代，又由古体诗发展为近体格律诗，进而又有盛行于宋代的长短句和元代的散曲。唐代以前的古体诗大体上可以看作自由体，它除了字数和押韵的不太严格的限制外，几乎没有什么其他的束缚，当然，这并不等于说它在语法修辞上没有特殊的东西值得我们探讨。近体诗在齐梁时已具雏型，到唐代正式形成。近体诗的产生，给诗歌形式带来很大的变化，因为除了字数、押韵的严格限制外，又加上平仄和对仗的限制，在语言的表达上受到一些束缚。为了摆脱这种束缚，诗人们在遵循诗歌格律的同时，又不能不采取一些“网开一面”的变通办法，这样就造成一些在语法上比较特殊的特殊句式和表现手段。这种语法上的自由，在当时是约定俗成的，它可以增强诗歌语言的灵活性和表达能力，许多有经验的诗人往往借助它来加强艺术效果，这是它的优点；但是，矛盾也随之产生，某些特殊的语法手段，不仅跟现代汉语的表达习惯有所区别，而且跟当时的散文语法

也不尽相同，这就使我们在阅读和鉴赏时碰到一定的困难。因此，了解古代诗词的语法特点（特别是近体诗），对于涉懂古代诗词是十分重要的。这里只举其荦荦大者，谈点认识，以求正于专家学者和广大读者。

语序的倒装与交错

所谓语序，就是句子中各成分排列的先后次序。语序是汉语的重要语法手段之一，古今汉语都是如此。汉语句子里各成分的次序是相当固定的，在正常的情况下，主语总是在谓语前边，定语和状语总是在中心词前边，宾语和补语总是在述语（动词或形容词）后边。散文的句子成分一般都是按这种正常的语序来安排的；但是，在古典诗词中，为了适应声律的要求或修辞的需要，在不损害诗意的原则下，诗人可以把某些句子成分的语序作些适当的调整和变换。如果我们不懂得这些规律，便不能准确地理解诗意，甚至会产生误解或歧义。下面举些例子来讨论。例如：

“香稻啄余鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝。”对杜甫这一联有名的诗句，历来有不同的解释。有人说：错了，“香稻”怎么有如此广大的神通竟然能发出“啄”的动作？“碧梧”又怎么会飞“栖”到“凤凰枝”上？分明是“鹦鹉啄余香稻粒，凤凰栖老碧梧枝”，但也有人认为这两句是诗人有意倒装的。那么，究竟是不是倒装呢？应该说，两句所咏的主体是“香稻”和“碧梧”。诗人写回忆中的长安景物，主要是描绘夔州那个地方的风景之美，并非夸耀珍禽。两句说：那里的香稻，是鹦鹉啄余的（吃得剩下的）稻子；那里的碧梧，是凤凰栖老的（住到老死的）梧桐，无论稻子或梧桐，都非

同寻常。诗人有意让它们突出，所以放在句首，这是一种侧重的描写手法。如果顺说，虽然在句法上没有问题，却成了实写鸛鵒、凤凰“啄”和“栖”的动作，跟诗人原来的意图便有出入。再从声律来看，两句无论顺说还是倒说，都是平仄仄平平仄仄，仄平平仄仄平平。可见杜甫之所以要倒说，是出于修辞效果的考虑，并非因为声律上的关系。不过，话又得说回来，句中还是有倒装，“啄余鸛鵒”和“栖老凤凰”就是主谓倒装，这是照顾平仄关系的倒装。如果不倒装，作“香稻鸛鵒啄余粒，碧梧凤凰栖老枝”，不但平仄不合，而且词意浅露，缺乏艺术性，读来索然寡味。一经倒装，不但合律，而且那“鸛鵒粒”、“凤凰枝”，妙在“可解不可解之间”，显得新颖别致，不落俗套。有人苛责杜甫“雕琢过甚”，但平心而论，此二句仍不失为妙手偶得的佳句。总之，从语法结构分析，二句的主语是“香稻”、“碧梧”，谓语是两个倒装的主谓词组。有人视“香稻”、“碧梧”为定语挪前，恐欠妥。

又如：“晴川历历汉阳树，芳草萋萋鸛鵒洲。”（崔颢）王力先生在《诗词格律》中认为：“这里有四层意思：‘晴川历历’是一个句子，‘芳草萋萋’是一个句子，‘汉阳树’与‘鸛鵒洲’则不成为句子”。“因为晴川历历，所以汉阳树更看得清楚了；因为芳草萋萋，所以鸛鵒洲更加美丽了。”这样分析自然可备一说。但是，这一联陈述的主体应是“汉阳树”、“鸛鵒洲”，语序是主谓倒置，实际上是说“晴川汉阳树历历，鸛鵒洲芳草萋萋”。上句意谓“在晴日照耀下的汉江那边，汉阳树历历在目”。“晴川”实为表地点的状语。下句“芳草萋萋”是一个主谓词组，充当“鸛鵒洲”

的谓语句。又如：“塞下秋来风景异，衡阳雁去无留意。”（范仲淹）传说秋天北雁南飞，至衡阳回雁峰而止。缺乏物候常识的读者也许会把“衡阳雁去”误解为“衡阳之雁去”。但是，“衡阳雁去”实为“雁去衡阳”（雁向衡阳飞去）的倒装。“衡阳”不是“雁”的定语，而是“去”的处所宾语。因两句按声律应是仄仄平平平仄仄，平平仄仄平平仄，为了迁就平仄，故把宾语“衡阳”前置。诗词中不但常有主语、谓语、宾语的易位，也会出现定语越位的情况，往往使读者感到迷惑。例如“千古江山，英雄无觅孙仲谋处。”（辛弃疾）乍一看，容易误解为“英雄们无处寻觅孙仲谋”，但作者的意思并非如此，而是说：千古江山依旧，但是象孙权那样的英雄人物却无处寻找了。叶圣陶先生释此句为“英雄如孙仲谋者更无觅处”，是很对的。“英雄”和“孙仲谋”，在意义表达上属一类，而范围有大小之别，它们的关系可以用“如B之A”或“A如B者”来表达。二者在句中虽被隔开，但“孙仲谋”实为“英雄”的限制性定语。这类例子在古典诗词中常会碰到。又如“我欲因之梦吴越，一夜飞渡镜湖月。”（李白）诗人“飞渡”的显然不是“月”而是“镜湖”，因此，不能把“月”看作用“镜湖”来修饰的中心词，恰恰相反，“月”正是修饰“镜湖”的定语，因韵脚关系才挪后的。有人释此句为“一月夜飞渡镜湖”，把“月”看作“夜”的定语，恐欠妥。因为，“月”跟“镜湖”在句中的关系要更切近些，紧接着的下句不是说“湖月照我影”么？何必舍近而求远呢？“镜湖月”意谓“月下镜湖”，即月光照耀下的镜湖，其词序安排正同

“秦娥梦断秦楼月”中的“秦楼月”。“秋夜空”（白居易）

状语有时也有越位的情况。例如“六军不发无奈何，宛转蛾眉马前死。”（白居易）按正常语序，下句应作“蛾眉马前宛转死”，为了使诗句生色，给人以异样、突出之感，作者把“宛转”提到主语“蛾眉”之前。又如“算只有殷勤，画帘蛛网，尽日惹飞絮。”（辛弃疾）“殷勤”是修饰动词“惹”的，为了适应词律的要求，却远远地被挪到前头。（美读）“春来夏暑香采采，蜀山半亩水半亩”。

有的诗句在句子成分的语序变换方面，存在着更为复杂错综的情况，必须理清脉络，把字句重新组织一番，才能顺当地领会诗意。例如“葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。”

（王翰）不只有倒装变化，而且整个上句是“饮”的宾语，谓语动词在下句。全句意谓“欲饮夜光杯中之葡萄美酒，而马上琵琶正催出发。”又如“堂前扑枣任西邻，无食无儿一妇人。”（杜甫）上句按一般语序应作“任西邻堂前扑枣”，上下两句并作一句是“任西邻无食无儿一妇人堂前扑枣”。

省略与紧缩

诗词的语言是高度精炼的语言，要在简短的字句中表现出丰富的内容，达到“言简意赅”，同时律句还要受声律和字数的制约，因此，诗人在不妨碍意义表达的前提下，有时就不能不打破语法惯例，省略句子的某个成分，或者把句子的结构进行必要的紧缩。古典诗词中此类现象比散文要多得多。袁宏《咏兰》：“含香（含）”。

先说省略。诗歌中常见的一种省略是平行对举格式的承前探后省略。例如：“马嵬坡下泥土中，不见玉颜空死处。”

(白居易)“空死处”是“空见死处”之省，“空”在这里作“只、仅”讲。有人释“空死处”为“徒然死去的地方”，便是不明省略而造成的误解。“桃叶传情竹枝怨，水流无限月明多。”(刘禹锡)“竹枝怨”是“竹枝传怨”之省。

“金樽清酒斗十千，玉盘珍羞直万钱。”(李白)“斗十千”是“斗直十千钱”之省。“天街小雨润如酥，草色遥看近却无。”(韩愈)“遥看近却无”是“遥看时有近看却无”之省。“半年水宿半山居，冬采香根夏采珠。”(彭羡门)

“半山居”是“半年山居”之省，如果不明省略，可能误解为“住在半山腰里”。

有时诗句中省去谓语动词，仅仅保留它前边的状语(或不完全状语)，而省掉的动词往往可以凭揣摩诗意而补出。这种省略形式在诗词中常见，在散文中则是罕见的。例如：

“长风万里送秋雁，对此可以酣高楼。”(李白)“酣”后省动词“饮”。“屈平词赋悬日月，楚王台榭空丘山。”

(李白)“空丘山”为“空余丘山”之省。“五陵年少争缠头，一曲红绡不知数。”(白居易)“争缠头”并非“争夺缠头”，实际上应是“争赠缠头”。动词“争”字在这里只充当状语，意思是“竞争似地”、“抢先地”，而真正支配“缠头”的动词则是隐去的“赠”。“千里莺啼绿映红，水村山郭酒旗风。”(杜牧)“酒旗风”是说“酒旗在风中飘荡”，“风”只是状语(介宾结构)中的一部分，这里，“飘荡”字样被省去了。

在古代诗歌中，“(动/形)+名”之间的结合关系是多种多样的。特别值得注意的是：有的在表现形式上以动宾词组的面貌出现，但实际上这种名词并非宾语，只是表示动

作行为所涉及的非支配性对象，应看作省去了介词的介宾结构所充当的补语。例如：“织女机丝虚夜月，石鲸鳞甲动秋风。”（杜甫）“人面不知何处去，桃花依旧笑春风。”

（崔护）“动”、“笑”后边都可认为省去介词“于”。

“秋风”、“春风”，都表示主体活动的处所。“千家山郭静朝晖，日日江楼坐翠微。”（杜甫）下句意谓“日日于江楼上坐对翠微”，“翠微”指青绿的山色，并非“坐”的支配对象，它貌似宾语，但在实际上，“坐”与“翠微”之间只是一种对向关系。

有时诗句中把两样事物并列在一起，造成比喻，一为本体，一为喻体，这样，就好象句中省略了谓语动词“如”。

例如：“浮云游子意，落日故人情。”（李白）上下句中的本体是“游子意”、“故人情”，喻体是“浮云”、“落日”。

全句意谓“游子的心意如飘浮的白云，故人不忍离别的感情如西下的太阳依恋着山峦。”

“岭上晴云披絮帽，树头初日挂铜钲。”（苏轼）“晴云”并非“披”的主语，“初日”亦非“挂”的主语。这是中间省略了“如”字的两个比喻句，意谓“岭上笼罩着晴云，好象披上了絮帽；树头初升起了太阳，好象挂上了铜钲。”

诗句中成分的省略，一般可以根据语言环境和上下文来推定，但有时由于诗人情感的激荡，语言的高度紧缩，表达的跳跃性，使读者难于肯定诗句中究竟省略的是什么成分。

这种诗句常常以词或词组的形式出现，一般称之为“名词句”。从语法结构来看，句子并不完全，可能缺这样或那样的成分，但诗人的意思却表达得很完满、很充足。如杜甫《春日忆李白》的颌联“清新庾开府，俊逸鲍参军”，读者

见仁见智，可能解释为“李白诗的清新意境可以跟庾信媲美，其俊逸风格可以跟鲍照抗衡”，也可能解释为“李白的诗象庾信的诗一样清新，又象鲍照的诗一样俊逸”。意思大体领会不差，却很难确指省略了什么成分。碰到这类诗句，就不必机械地拿某种语法结构来硬套。同样，此诗的颈联“渭北春天树，江东日暮云”，是由两个名词或名词性词组组成，其中没有谓语动词，也很难补出动词。诗人通过对两地景物特征的描写，抒发了他对李白的深切怀念之情。“渭北”是杜甫所在地，“江东”是李白所在地，“春树暮云”，寓情于景，不明说怀念而怀念之情自在其中。上句是杜甫就自己方面来写对好友的怀念，下句则设想漂泊在江东的李白也在怀念远在西北的故人。象这样以名词或名词性词组形式出现的紧缩诗句确实是再精炼，再含蓄不过了，如果机械地按照散文的语法来索解，岂非胶柱鼓瑟，跟诗歌艺术大相悖谬么？

还有一种值得注意的情况，就是关系语的使用。什么是关系语？王力先生在《汉语史稿》中指出，“凡名词（或名词词组），直接和动词联系，或者放在句首、句末，以表示时间、处所、范围，或者表示行为所凭借的工具、行为之所由来等等”，这种名词就叫做关系语。其实，关系语也就是名词（前边不加介词）所充当的状语或补语。由于它所表达的“关系”是多种多样的，而且在句中的地位和作用又非状语和补语所能全部概括，所以这个术语仍有保留价值。事实上，不止名词可以充当关系语，句子形式（或有所省略的句子形式）也可以充当关系语。例如：“露重飞难进，风多响易沉。”（骆宾王）“泉声咽危石，日色冷青松。”（泉水因受危石阻挡而发出幽咽的声音，日光因青松蔽空而显出清

冷的颜色。) (王维) “盘飧市远无兼味，樽酒家贫只旧醅。” (杜甫) 三例中的关系语都是表示原因的关系语，或插在句中，或放在句首或句末。关系语的运用可以使句式灵活多变，便于协调平仄和对仗，同时还可使诗句显得精炼。上引例句，如果不用关系语，便无法用简短的五言或七言来完满地表达诗意，因此，关系语的运用是造成紧缩的一个重要手段，近体诗的作者多喜欢运用它来增强诗歌的表达能力。

声律句读与意义单位

古典诗词的句读，跟节奏的情况相类似，包括两种：一是声律的句读，一是意义的句读。前者是固定的，比如五言诗是五个字七个字一句，吟到五个字七个字必然有一停；词虽然是长短句，但同一词牌的句数和字数都是固定的。后者则不然，它要求在语法上构成一个句子，具有完整的意义。诗人作诗填词，一般都是严格遵守格律的，但有时为了适应写景、抒情、叙事的需要，也会有意不依惯例而突破定格成谱，出现声律句读和意义单位脱节的现象，加以后来的选家凭着各自的体会在断句时作了不同的处理，也会给读者带来一些理解上的分歧。例如苏轼《念奴娇》《赤壁怀古》的后阙，前人总是把“遥想”以下十五字误读为“遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发”，又把“故国”以下十三字误读为“故国神游，多情应笑我，早生华发”，理由呢？据说是苏东坡才气横溢，不拘泥于格律云云。东坡的友人方勺所撰《泊宅编》卷九载：“有称中兴野人和东坡念奴娇词，题吴江桥上。”词的后阙首韵是“天意眷我中兴，吾皇神武，踵曾孙周发”，第三韵是“翠羽南巡，扣阍无路，徒

有冲冠发”。又元人萨都刺《雁门集》有《念奴娇·石头城》词，标明是“用东坡赤壁韵”，其后阙首韵是“寂寞避暑离宫，东风辇路，芳草年年发”，第三韵是“歌舞尊前，繁华境里，暗换青青发”。由此反推东坡词，可知东坡采用的句型并非突破格律，而是遵守着格律来写的。“遥想”是二领字，其余四、四、五句式跟下边“故国”四、四、五句式在平仄格律上完全一致。“当年”是说“正当年”，即“年华正茂”的意思，并非指“昔年”。“公瑾当年”与“小乔初嫁”是对称的两个主谓词组，作“遥想”的宾语。二者互相映衬，正好渲染烘托出周郎的少年得志，英姿勃发。至于“了”字，应连下读，作状语用，是“了然”、“全然”的意思，并非作语尾助词。“了雄姿英发”意谓“全然是一派雄姿英发的气概”。“了”字作状语的用法，在六朝唐宋的诗文中屡见不鲜，如陶潜诗：“萧索空宇中，了无一可悦”，《世说新语》：“了无喜色”，李白诗：“其字乃上古，读之了不闲”、“了然绝世事，此地方悠哉”，韦应物诗：“淮滨溢时候，了似仲秋月”，辛弃疾词：“被西风吹尽，了无痕迹”，吴融诗：“上却征车再回首，了然尘土不相关”，都可为证。宋元以后，白话发展起来，人们便习以为常地把“了”字看作语尾助词，这或许就是将“了”字连上读，归于“初嫁”之下的缘故。从审美角度来看，“初嫁了”成何诗语？只不过表示“嫁”这个动作行为的完成罢了。果真这样写法，岂不显得味同嚼蜡？

对仗中的语法问题

律诗和词中的对仗，有许多讲究。值得注意的一种情况

是：字面上两两相对，句型却未必相同，从语法结构来分析，往往存在某些差异。不了解这种差异，可能妨碍我们对诗意的准确理解。例如：“气蒸云梦泽，波撼岳阳城。”

（孟浩然）出句的结构是主—动—补；对句却是主—动—宾。

“口衔山石细，心望海波平。”（韩愈）“山石细”是偏正结构，犹言“细山石”，“细”字是定语。“海波平”却是主谓结构，作动词“望”的宾语。有人释对句为递系句，恐欠妥。“万里寒光生积雪，三边曙色动危旌。”（祖咏）出句的结构是主—动—补；对句却是状—动—主，意谓“危旌（高高的旌旗）在三边曙色中飘动”。“身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通。”（李商隐）出句是主—动—宾；对句则为递系句，意谓“心有灵犀一点相沟通”。“永忆江湖归白发，欲回天地入扁舟。”（李商隐）“入扁舟”是动宾结构，“归白发”却不能看作动宾结构，“白发”在这里是表示时间的关系语。两句意谓“自己永远怀念着到白发苍苍的老年时归隐江湖，想要干一番旋转乾坤的事业之后寄身扁舟。”“千寻铁锁沉江底，一片降幡出石头。”（刘禹锡）

“江底”与“石头”在字面上属工对，但在词的结构上却不相对，“江底”是“江之底”，“石头”却不是“石之头”；同时，它们所表达的意思也不属于一类，“石头”在这里是借代专有名词“石头城”（金陵）。

从以上诗例可见，工整的对仗只要求在字面上词类相对，不必拘泥句型结构的相同，因为一切艺术形式要适应思想内容的表达，不能因追求形式的纤巧而损害思想内容。况且，这半对半不对（字面相对句型不对）的对仗，给了诗人以较大的自由，既可以灵活有变化，避免了用语板滞的毛

病，又可增强表达的艺术性。未联盛时，秋叶两两上画竿：是

另一种值得注意的情况是所谓流水对：上下联合成一句话，念起来一气贯下，给人既紧凑又流利的感觉。例如“那堪玄鬓影，来对白头吟”（骆宾王），“野火烧不尽，春风吹又生”（白居易），“可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人”

（陈陶）。从句型结构来看，虽然两句之间有一停顿，但句停意不停，出句孤立起来没有意义，至少是意义不全，必须把上下两句看成一个整体，才具有完整的意义。里氏。

炼字的特殊语法手段

唐宋人论诗，有所谓“日锻月炼”、“句中有眼”，说明古人对诗中的用字是很讲究锤炼的。讲究炼字，并非自唐宋人始，早在唐宋以前的诗人就已经注意炼字了。所谓“诗眼”，也并非如前人所谈，五言必在第三字，七言必在第五字，也有在别的部位上的。如杜甫的名句“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，“吴楚东南坼，乾坤日夜浮”，则在句尾，“红入桃花嫩，青归柳叶新”，“绿垂风折笋，红绽雨肥梅”，则在第二字。炼字也不只炼实字，也有着眼于虚字的，如“乍见翻疑梦，相悲各问年”（钱起），“映阶碧草自春色，隔叶黄鹂空好音”（杜甫）。不过，诗人通常多半在动词、形容词上费斟酌，下功夫，倒是实在的。从语法角度来看，有几种情况是值得注意的。第一种是利用词类转变的办法来加强表达效果，使诗句新奇简炼，情趣横生。如“有风自南，翼彼新苗。”（陶潜）“翼”本为名词，这里活用为动词。“翼彼新苗”是说“南风使新苗象鸟儿翅膀一样扇动着”。一个普通的“翼”字，经诗人一调遣，立刻化

静为动，把诗句写活了。又如“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。”（刘禹锡）“胡未灭，鬓先秋，泪空流。”（陆游）一个“春”，一个“秋”，用在这里确是关键性的字眼。“春”不但表现了万木欣欣向荣，显示出蓬勃的生机，而且活用为动词后，又能与动词“过”形成工对。“秋”不仅暗示了人已进入晚年，而且让人联想到秋霜，又比喻了鬓发的颜色，真可谓清新含蓄的神来之笔。

另一种是诗句中的动词往往有形式上是主动，而在意义上却是被动，即借用一般主动的形式来表示被动的意义，从而使诗句显得曲折有致。如“客心洗流水，遗响入霜钟。”（李白）“莫道不消魂，帘卷西风，人比黄花瘦。”（李清照）就表达的意思来说，“客心洗流水”、“帘卷西风”未尝不可作倒置的主动式来理解，即“流水洗客心”（优美的“高山流水”的琴声洗涤了诗人的客中情怀）、“西风卷帘”；但从写诗的艺术角度来看，出之以被动表达方式却要高胜一筹。

第三种是采用不同寻常的词语搭配。例如：“春心莫共花争发，一寸相思一寸灰。”（李商隐）“数篇零落从军作，一寸凄凉报国心。”（陆游）“闷杀梧桐残雨滴相思。”（韦庄）“当初不合种相思。”（姜白石）“孤灯燃客梦，寒杵捣乡愁。”（岑参）“欲尽残灯更有情，可怜剪断读书声。”（陆游）上引这些词语搭配，表面上似乎不合事理，仔细一想，总有一些因缘可寻，这就使诗句显得新颖、巧妙而富有情致。

（原载贵阳师院学报 1984年第1期）

简述梁启超论现实主义和浪漫主义

关 贤 柱

五十年代和六十年代初，我国文艺界曾对现实主义和浪漫主义开展了一场有意义的讨论。中华书局通讯组为此发表了综合性的文章——《关于古典文学中现实主义与浪漫主义相结合的讨论》。文中指出：

“我国古典文学有极丰富的内容，每个杰出的作家也都各有特点，如果我们能从这丰富多采的文学和具体的作家中，进行较为深入的研究，从大量的文学史事实出发，总结出现实主义和浪漫主义相结合如何体现在每个时期、每个作家的作品中，并能对我国文学史上现实主义和浪漫主义的发生、发展及其特点作进一步的探讨研究，这样，将会促进今后对有关两结合问题作更进一步的讨论。”

后来，由于“四人帮”的破坏，有关“两结合”的讨论不能正常地开展。打倒“四人帮”后，对这一问题的讨论，文艺界肯定还会不断出现，以期让问题讨论得更加深透，从而促进社会主义文艺事业的发展。

笔者认为，介绍我们前人对这一问题的看法，或许对我们的讨论有所裨益。为此，特将我国近代著名的政治家、文学家梁启超对现实主义和浪漫主义的看法简介如下。

梁启超（一八七三—一九二九），字卓如，号任公，别署