

# 古代文学理论研究

丛刊



上海古籍出版社



# 古代文学理论研究

丛刊·第六辑

古代文学理论研究编委会编

上海古籍出版社

# 古代文学理论研究编委会

主 编 郭绍虞

副主编 王文生

编 委 (按姓氏笔画为序)

王 起 王文生 王达津

包敬第 牟世金 张松如

张文勋 徐中玉 敏 泽

郭绍虞 霍松林

## 古代文学理论研究

丛刊·第六辑

古代文学理论研究编委会 编

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 号)

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本850×1156 1/32 印张 9 字数222,000

1982年9月第1版 1982年9月第1次印刷

印数: 1—7,400

统一书号: 10186·338 定价: (六)0.87元

|                        |            |
|------------------------|------------|
| 古典诗歌描写与结构中的一与多·····    | 程千帆 ( 1 )  |
| 中国古典诗歌中形象与情意之关系例说····· | 叶嘉莹 ( 22 ) |

|                |            |
|----------------|------------|
| 再说“意境”·····    | 陈祥耀 ( 48 ) |
| 言志缘情说漫议·····   | 毕万忱 ( 57 ) |
| “五石六鹤”句探微····· | 程亚林 ( 70 ) |

|                      |             |
|----------------------|-------------|
| 论《文心雕龙》与儒家思想的关系····· | 穆克宏 ( 77 )  |
| 试论《文心雕龙》的研究方法·····   | 刘 凌 ( 95 )  |
| 《文心雕龙·物色》发微·····     | 涂光社 ( 107 ) |
| 《文心雕龙》中的灵感论·····     | 曹顺庆 ( 125 ) |
| 《文心雕龙释名》选·····       | 陈书良 ( 145 ) |

|                      |             |
|----------------------|-------------|
| 白居易诗论得失考·····        | 牛玉秋 ( 156 ) |
| 论司空图韵味说·····         | 李文球 ( 167 ) |
| 王士禛神韵说初探·····        | 王志英 ( 181 ) |
| 汤显祖的戏剧理论·····        | 龙 华 ( 194 ) |
| 《清诗话续编》前言·····       | 郭绍虞 ( 214 ) |
| 梁启超关于美的分析及其历史评价····· | 卢善庆 ( 217 ) |
| 裴子野《雕虫论》考证           |             |

——关于《雕虫论》的写作年代及其复古文学论

····· ( 日 ) 林田慎之助著 陈曦钟译 周一良校 ( 231 )

|                      |                              |
|----------------------|------------------------------|
| 袁宏道“性灵说”溯源·····      | 〔日〕松下 忠著<br>李汉超译 (251)       |
| 张竹坡对《金瓶梅》的评论·····    | 〔美〕戴维特·罗依著<br>王汝梅 张晓洋译 (263) |
| 资料 小说丛话·····         | 吕思勉 (270)                    |
| 读者中来 开展文体分类学的研究····· | 钱仓水 (279)                    |
| 批评家的自信与辛勤·····       | 晓 鸣 (76)                     |
| 脱窠臼·····             | 英 华 (216)                    |
| 团圆之趣·····            | 白 丁 (269)                    |

# 古典诗歌描写与结构中的一与多

程千帆

## —

对立统一规律是人类在反复探索自然界和社会生活的发展规律中所逐步发现和总结出来的。也许是诸规律中之最基本的和最重要的。

我国古代哲人对于对立统一规律的发现、认识和阐述，最初见于《周易》经、传和《老子》。在这两部书中，先民们从复杂的自然现象和社会现象中抽象出阴阳这一对基本范畴，来概括地说明：整个宇宙就是在这两种对抗性的力量运动之下，孳生着，发展着，变化着，从而表达了他们对于对立统一规律的理解<sup>①</sup>。阴阳观念不仅代表着比较明确具体的自然现象如天地、男女、寒暑、水火等，而且也显示了非常复杂的人类的物质生活和精神生活的多方面。两书中提出的，由阴阳派生出来的吉凶、祸福、刚柔、静躁、损益、智愚、高下、大小、往来、难易等范畴，都反映了生活中互相依存、对立和转化的两种力量或倾向。

一与多也是在《周易》经、传及《老子》中被总结出来的对立范畴之一。《老子》第三十二章说：“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。”奚侗《〈老子〉集解》释之云：“《淮南子·天文训》<sup>②</sup>：‘道者，规始于一，一而不生，故分而为阴阳，阴阳合和而万物生。故曰：一生二，二生三，三生万物。’《易·系辞》：‘是故《易》有太极，是生两仪。’道与易异名同体。此云一，即太极；二，即两仪，谓天地也。天地气合而生和，二生三也。和气合而生物，三生万物也。”这位学者敏感地察觉到，在一多对立的理解上，《易》《老》相通。二、三、万，对一来说，都是多，故《老子》所论，实质上就是一与多的关系。

一与多被先民们抽象出来，成为一对哲学范畴的同时，也就被他

们认识到，这也是一对美学范畴和一种艺术手段。作为对自然的虔诚的摹仿，人类所创造的文学艺术，一方面，本来就应当而且自然会去如实地反映存在于客观世界和主观世界中一多现象，而另一方面，文艺要求有平衡对称、整齐一律之美。汉语古典诗歌，由于其所使用的基本手段本来就具有倾向于声和偶的特色，因而也几乎是一开始就极其自然地朝着平衡、对称、整齐的方向发展。这就是为什么在古典诗歌诸样式中，五七言古今体诗，特别是今体律绝诗特别流行的根本原因。可是，只有平衡对称，整齐一律，而没有参差错落，变化多端，也必然会显得单调、呆板，反而损害甚至破坏了平衡、对称、整齐所构成的美。这是不能忽视的。

有才能的、善于向生活学习的文学艺术家们有鉴于此，就不能不在其创作中注意并追求整齐中的变化，平衡、对称与不平衡、不对称之间的矛盾统一，并使这种表现为数量及质量的差异并存于一个和谐的整体中，从而更真实、更完美地反映出生活的多样性和复杂性。这也就是一与多的对立(对比，并举)作为表现方式之一在古典诗歌的描写与结构中广泛存在的原因。

本文只想探索一下这种广泛存在方式的诸形态，而没有从历史发展过程的角度来讨论这个问题，因为它的发展过程是复杂的，需要另作专门研究。

## 二

先谈描写。

在古典诗歌中，一与多的对立统一通常是以人与人，物与物，以及人与物，物与人的组合方式出现的，而且一通常是主要矛盾面，由于多的陪衬，一就更其突出，从而取得较好的艺术效果。

汉乐府《陌上桑》：

东方千余骑，夫婿居上头。何用识夫婿？白马从骊驹，青丝系马尾，黄金络马头。

这里先以居上头之夫婿与其他千余骑士相比，又以黄金络头、青丝系尾之白马与其它马匹相比，都是一与多的关系，前者是人比人，后者是物比物。

白居易《长恨歌》：

后宫佳丽三千人，三千宠爱在一身。

以及陈师道据此而加以浓缩的《妾薄命》中的名句：

主家十二楼，一身当三千。

也是如此，不过后宫和十二楼两词中所暗含的“一身”所居之处（比如说昭阳殿）与其他“三千”所居之处（可能包括长信宫）相去悬绝之意，却不及“白马”三句之明显，使人一览可知。然而若证以王昌龄的《春宫曲》中“平阳歌舞新承宠，帘外春寒赐锦袍”和《长信秋词》中“火照西宫知夜饮，分明复道奉恩时”等语，则“一身”所居之热闹繁华，“三千”所居之凄凉冷落，也就跃然纸上了。

杜甫《丹青引》在人与人、物与物同时进行的一多对比上显示出更广阔的图景：

先帝天马玉花骢，画工如山貌不同。是日牵来赤墀下，迥立阊阖生长风。诏谓将军拂绢素，意匠惨澹经营中。须臾九重真龙出，一洗万古凡马空。玉花却在御榻上，榻上庭前屹相向。至尊含笑催赐金，圉人太仆皆惆怅。

这一段描写是两组多层次结构：人的方面，曹霸是一，其他众多的画工、圉人和太仆寺的官员是多<sup>③</sup>；物的方面，曹霸所画的玉花骢是一，其他画师所画的是多；玉花骢是一，其它御苑的良马是多。杜甫在这里强调了，只有曹霸笔下的玉花骢才是形神兼备的，与真的玉花骢完全一致的，画既逼真，真亦如画。而其余的人、物都被比下去了。

从上面的讨论可以看出，对立的一与多在这些例子中，虽然从逻辑范畴上看只是一种数量上的区别，但是，诗人们在创作中运用这种



对比的手段，与其说他们着重的是一与多的本身，无宁说是意在表现同时蕴藏并且展示在这一对矛盾当中的另外一对或几对在生活、思想、感情上的矛盾。如前所举，就有贵贱、宠辱、优劣、欢戚等几对矛盾包含在一多这对矛盾之内。

现在我们先不妨来看一下，诗人们在描写景物时是怎样运用这种方式的。李白《梦游天姥吟》云：

天姥连天向天横，势拔五岳掩赤城。天台四万八千丈，对此欲倒东南倾。

又杜甫《青阳峡》云：

昨忆逾陇坂，高秋视吴岳。东笑莲花卑，北知崆峒薄。超然侔壮观，已谓殷寥廓。突兀犹趁人，及兹叹冥漠。

这两篇诗里，都是以一连串的高山和比它们更高的另一座山来对比，从而突出了后者崇高的形象。

诗人们还注意到了色彩在自然景物描写中的对比关系。如王安石的失题断句④：

浓绿万枝红一点，动人春色不须多。

这一精采的意象在后来转变为更流行的成语“万绿丛中一点红”。近代著名诗人陈三立则在其《散原精舍诗》续集卷下，《沪上偕仁先晚入哈同园》中，将其化为“绿树成围红树独”之句，而将春天的红花变成了秋天的红叶。

在有些作品中，色彩的一多对比并不象王安石这两句那样强烈，因而容易被人们忽略过去。如韦应物《滁州西涧》：

独怜幽草涧边行，上有黄鹂深树鸣。

幽草、深树，也就是浓绿，但黄鹂藏于深树，非同红一点之独占枝头，就需要读者用想象去弥补视觉之不及了。又如苏舜钦的《淮中晚泊犊

头》:

春阴垂野草青青，时有幽花一树明。

在古汉语中，明主要是指光，而非指色。但由于这树幽花是和由阴沉的高天、青碧的平野对衬，则此花可能是白的，也可能是具有较强光感的色如粉红之类。我们从这篇诗中获得的启示是：在诗人透过视觉从事一多对比时，不但运用了色觉，也注意同时运用光觉。

当然，就光觉而论，人们很容易想到黑白分明这个基本事实，所以在杜甫笔下，就出现了《春夜喜雨》中的这两句：

野径云俱黑，江船火独明。

应当注意到，云是俱黑，火是独明，黑多而白一，显得特别分明。

张继《枫桥夜泊》是唐绝名篇，古代诗话、当代论文，都对它进行过不少的探索，指出过它许多艺术上的特色。但似乎还可以加上一点，即诗人采用了一多对比的手法。

月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。

这两句以茫茫长夜与一灯渔火对比。

姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。

这里又以万籁俱寂中的数声啼乌与一杵钟声对比。前两句是写光觉，与《春夜喜雨》中那两句正好可以互证；后两句则是写听觉。无论是目之所及，耳之所闻，这冷荧荧的渔火，慢悠悠的钟声，对于客途中的典型环境，都具有深化的作用，从而使诗人所要表达的旅愁更为突出。

诗人们在描写声音时，还有许多运用这种方法而极为成功的例子，如韩愈的《听颖师弹琴》：

喧啾百鸟群，忽见孤凤凰。

这里形容琴调突然拔高，而且利用人类的通感，以鸟声为喻，使人若在闻琴声高低之时，兼见凤凰及百鸟形状大小、品格圣凡之别。

上面的例句说明，诗人在描写景物的大小、高低、明暗、强弱时，常常利用一与多的对立统一这个规律，来展示其所突出的方面。

以上，我们讨论的是人与人、物与物之间的关系。现在再简略地来看一下他们的交叉关系，即人与物、物与人的一多对立在诗中的情况。

诗人有以人为一面，物为另一面而加以对衬的写法。但如庾信《枯树赋》所云“树犹如此，人何以堪”之类，虽然人和树对衬，却并不具体涉及一与多的问题。而苏轼《八月七日初入赣，过惶恐滩》所写，则是另一种情况：

七千里外二毛人，十八滩头一叶身。山忆喜欢劳远梦，地名惶恐泣孤臣。

这位二毛人（即一叶身，也就是作者）显然是一面，而与许多他所经过的地方如错喜欢铺、十八滩（其中包括惶恐滩）对立。人是一，物是多。反过来，如李益《从军北征》：

碛里征人三十万，一时回首月中看。

则以三十万征人为一面，一轮明月为另一面，人是多而物是一了。苏轼的《次韵穆父尚书侍祠郊丘，瞻望天光，退而相庆，引满醉吟》：“令严钟鼓三更月，野宿貔貅万灶烟”，也和李益两句完全一样。

但要注意的是，这些诗中所涉及的人（征夫、迁客）和物（险境、月光），都不属于一对矛盾的两个方面。他们之间的关系，是诗人在观察生活以后，加以主观安排的结果，这也是我们研究这个问题时所必须加以考虑的。不仅人与物之间的对立不一定存在互相依存的关系，即人与人、物与物之间也有这种情形，例如王之涣的《登鹳雀楼》：

欲穷千里目，更上一层楼。

或张炎的词(清平乐):

只有一枝梧叶，不知多少秋声。

都是运用了一多对比手法的传诵千古的名句，但无论是千里目与一层楼，或一枝梧叶与多少秋声，都只有因果关系，而没有对立统一的即互相依存、互相转化的不可分割的关系。

由此可见，讨论到作品中所具有的一多对比手法时，无论就人与人、物与物、或人与物哪方面说，必须区分两种情况：一种是除了一与多这对矛盾外，还有与这对矛盾同时存在并通过它来显示的其它一对或数对矛盾。当一与多这种数量上的对立出现时，同时也就出现了其它质量上的对立。然而还有另外一种，即一与多这两个数量所表示的内容，双方并没有互相依存、转化因而是不可分割的矛盾，因此其一与多所表现的对立，只限于显示两种或多种事物在数量上的差异。

前者，如我们所指陈的，其一与多的对立由于包含了其它的矛盾，所以能够具有较为丰富的内涵；但后者也并非可以轻视的。许多诗人都用这种方法写出了不朽的名句，随便举例来说，如王湾《次北固山下》：“潮平两岸阔，风正一帆悬。”李白《听蜀僧濬弹琴》：“为我一挥手，如听万壑松。”韦应物《淮上喜会梁州故人》：“浮云一别后，流水十年间。”就都属此类。

近代文学史的揭幕人龚自珍也以此见长，即以见于他的著名组诗《己亥杂诗》中者为例，如第二一一首“万绿无人嗜一蝉，三层阁子俯秋烟。安排写集三千卷，料理看山五十年。”第二二九首“从今誓学六朝书，不肄山阴肄隐居。万古焦山一痕石，飞升有术此权舆。”第三一五首“吟罢江山气不灵，万千种话一灯青。忽然搁笔无言说，重礼天台七卷经。”都是有意识地以一件单数事物和若干件多数事物互相连系，形容，衬托，来展示他丰富的联想，从而发展了这一手法。

### 三

人类生活在无始无终的时间与无边无际的空间之中，不能脱离时

间和空间而生存、生活着。因此，人们对于生活的观察体验也必然在某个有限的即特定的时间和空间之中进行，至于对于生活中的事物加以反映，或写景，或抒情，更不能脱离具体的人和物、时间和地点。诗人们、作家们在表现作品中的时间与地点时，也广泛地利用了对立统一这个法则，显示了它们之间相对和交叉的一多关系，从而展现多姿多彩的生活画面。

以时间对于某一事物说来是凝固的、永恒的而对于许多其他事物说来是流逝的、短暂的来对比而产生的人事无常之感，来源于古人对宇宙认识的科学局限和阶级局限。但这种感慨却震撼着、燃烧着诗人们的心灵，使他们唱出了激动人心的歌。在人所熟知的《春江花月夜》中，张若虚写下了如下的句子：

江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月？江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月待何人，但见长江送流水。

闻一多先生早在四十年代就对这篇杰作做过精辟的分析和高度的评价<sup>⑤</sup>。近来李泽厚先生又就闻先生的意见加以发挥<sup>⑥</sup>。闻先生认为上引的这几句诗是诗人的一种“更复绝的宇宙意识”，他所表现的是“有限与无限，有情与无情——诗人与永恒猝然相遇，一见如故”，反映了诗人对待宇宙的“不亢不卑，冲融和易”的态度。李先生更引伸说，这是诗人显示“面对无穷宇宙，深切感受到的是自己青春的短促和生命的有限。它是走向成熟期的青少年时代对人生、宇宙的初醒觉的‘自我意识’：对广大世界、自然美景和自身存在的深切感受和珍视，对自身存在的有限性的无可奈何的感伤、惆怅和留恋。”这都是一些微至之谈，但从我们所研究的角度来说，诗人之所以能够把自己的思想感情表现得如此地完美，正因为他以似乎是凝固的、永恒的、超时间的月 and 不断在时间中变化的自然界的新陈代谢、人事上的离合悲欢进行了对比；用闻先生的话来说，就是月的无限、无情、永恒与其他种种的有限、有情、短暂对比，月代表永恒，是一，其他均属短暂，是多。一始终是

控制着、笼罩着多，这就使诗人不能不产生所谓无可奈何之感了。

《春江花月夜》中的月代表着凝固的时间，而李白《峨眉山月歌》中的月则代表着具体的空间。

峨眉山月半轮秋，影入平羌江水流，夜发清溪向三峡，思君不见下渝州。

王世贞在《艺苑卮言》卷四中说：“此是太白佳境，然二十八字中有峨眉山、平羌江、清溪、三峡、渝州，使后人为之，不胜痕迹矣。益见此老炉锤之妙。”而沈德潜在《唐诗别裁》卷二十中则认为：“月在清溪、三峡之间，半轮亦不复见矣。‘君’字即指月。”沈德潜这个解释，乍看似乎有清代常州派说词的所谓“作者何必然，读者何必不然”之嫌<sup>①</sup>，但我们熟玩全诗，这个“君”字如果不照沈德潜的解释，实在也没有着落，因此我们还是同意沈的见解。李白的构思是在以孤悬空中的月与自己所要随着江水东下而经过的许多地方对比，来展现自己乘流而下的轻快心情。正因为他所经过的地方有的可以看到月光，有的则看不到，或现或隐，并不单调，所以才不显痕迹。这也许是王世贞所没有察觉的另外一种“炉锤之妙”，即将一多对比中的天上地下融于一炉之妙。

以上我们讨论的是时间与时间、空间与空间之间的关系，而时空之间，在古典诗歌的表现方法中，也同样存在着交叉的一多对立或并举的情况。王维的《九月九日忆山东兄弟》是我们所熟悉的：

独在异乡为异客，每逢佳节倍思亲。遥知兄弟登高处，遍插茱萸少一人。

再如白居易的《邯郸至除夜思家》：

邯郸驿里逢冬至，抱膝灯前影伴身。想得家中夜深坐，还应说着远行人。

都是写在同一时间却在不同空间中的自己和他人思想感情和行动。虽然一个是现实，一个是想象。杜甫著名的《月夜》“今夜鄜州月，闺中只

独看，遥怜小儿女，未解忆长安”也是如此。白居易的“共看明月应垂泪，一夜乡心五处同”（《自河南经乱，关内阻饥，兄弟离散，各在一处。因望月有感，聊书所怀，寄上浮梁大兄、于潜七兄、乌江十五兄，兼示符离及下邳弟妹》）则是以同一时间和多数空间并举，其范围更为广阔。

反过来，也有以同一空间和多数不同时间并举的。如刘禹锡的《杨柳枝》：

春江一曲柳千条，二十年前旧板桥。曾与美人桥上别，恨无消息到今朝。

还有李益的《上汝州郡楼》：

黄昏鼓角似边州，三十年前上此楼。今日山川对垂泪，伤心不独为悲秋。

这两首诗都是从不同的年月来描述同一地点的，即空间是一，时间是多。但不同之点是：前者和崔护的《题都城南庄》“去年今日此门中，人面桃花相映红。人面只今何处去，桃花依旧笑春风”一样，都是写物是人非，今与昔异；而后者则是在同一空间、前后相距三十年的不同时间中，看出政治局势并无改善，一切如旧，发人哀感，所强调的是今与昔同<sup>⑧</sup>。

#### 四

次谈结构。

每一篇好诗，无论大小，都是一个完整的有机体，其艺术结构往往是相当复杂的。一与多的对立统一关系也曾被诗人们在布局、用韵等方面所应用。

杜甫《北征》的主题和基调是明显的，它写了国家的丧乱和家庭的艰难，自己的忠愤、忧郁、伤感和希望，整个的气氛是严肃的，沉重的。但却有一小段描写了旅途中的景色和自己观赏这些景色时的愉悦

心情：

菊垂今秋花，石戴古车辙。青云动高兴，幽事亦可悦；山果多琐细，罗生杂橡栗；或红如丹砂，或黑如点漆；雨露之所濡，甘苦齐结实。

杨伦《杜诗镜铨》卷四引张溍《读书堂杜工部诗集注解》云：“凡作极要紧极忙文字，偏向极不要紧极闲处传神，乃夕阳反照之法，惟老杜能之。如篇中青云幽事一段，他人于正事实事尚铺写不了，何暇及此？此仙凡之别也。”在旧注中，这个说法算得上是有见解的，但是他只注意到了极忙文字中用极闲之笔传神这一点，而没有体会到杜甫的这种写法乃是我国古典美学中一张一弛原则的应用。《礼记·杂记下》说：“弛而不张，文、武弗为也；张而不弛，文、武弗能也；一张一弛，文、武之道也。”张与弛事实上也属于对立统一的范畴。杜甫正是由于生活上、精神上所承受的压迫，使他透不过气来，才在旅途中强自排遣，从而感到幽事之可悦的。在紧张的神经松弛了一阵之后，诗人不可避免地仍然要回到严酷的现实中来，而“缅思桃源内，益叹身世拙”二句则是弛而复张的过脉。中间这一轻松愉快的场面和前后许多严肃痛苦的场面对比，不但显示了诗篇在艺术上的节奏，更重要的还在于表现了诗人感情上的起伏及其自我调节作用。

具有对衬平衡之美，是古典诗歌重要的艺术特征，今体律绝诗尤其突出。但是有才能的诗人在经过长期的实践使之达到对称、平衡之后，又企图突破它们而达到新的对立统一。这也正如当律绝诗的声律已经严密地完成以后，却又有人喜欢写拗体一样，其美学上的依据已如前述。在律绝诗中，人与我、情与景、时与地等等，对等地或者交替地来写，是常见的，因而双方所占有的篇幅悬殊不会太大。但是，如杜甫的《天末怀李白》：

凉风起天末，君子意如何。鸿雁几时到，江湖秋水多。文章憎命达，魑魅喜人过。应共冤魂语，投诗赠汨罗。



以及他的《秦州杂诗》二十首之四：

鼓角缘边郡，川原欲夜时。秋听殷地发，风散入云悲。抱叶寒蝉静，归山独鸟迟。万方声一概，吾道欲何之！

前者，首句属自己，后七句属李白；后者，末句属诗人之思想，前七句属诗人之环境。虽然这两首诗都严格遵守了律体的规律，但在内容的分配上却突破了律诗结构的一般程式。

绝句中也有这种情形。李白《越中览古》云：

越王勾践破吴归，战士还家尽锦衣。宫女如花满春殿，只今惟有鹧鸪飞。

又郑文宝阙题云：

亭亭画舸系寒潭，直到行人酒半酣，不管烟波与风雨，载将离恨过江南。

石遗老人(陈衍)《宋诗精华录》卷一选有郑诗，评云：“案此诗首句一顿，下三句连作一气说，体格独别<sup>⑨</sup>。唐人中惟太白‘越王勾践破吴归’一首，前三句一气连说，末句一扫而空之<sup>⑩</sup>。此诗异曲同工，善于变化。”

照我们看来，李白的一首是前三句写过去之盛，后一句写今日之衰；郑文宝的一首则是前一句写现在离别的场面，后三句预示离别的情怀，其中第二句是眼下的必然，第三、四句则是随着这个必然而出出现的或然。这两首诗的特色正在于利用篇幅分合的一多悬殊使古代和当代越王台之盛衰以及现在和将来离愁之浅深作出了强烈的对比。

也许还有一种结构应当附带在这里谈一下，就是诗人在自己的创作中，引用了古人或今人(包括自己)的少数成句，使之成为自己这篇作品中的有机组成部分，因而也出现了一多并举。引彼诗入此诗，最早的而且为人所共知的例子是曹操的《短歌行》。在这篇诗中，他用了《诗经·郑风·子衿》中的两句“青青子衿，悠悠我心”，又用了《小雅·