

论 诗歌、散文、小说、戏剧 写作的资料选辑

(下 册)

白 润 生 编



中央民族学院科研处

I207

70:2

I207
70
:2

论 诗歌、散文
小说、戏剧 写作的资料选辑

(下 册)

白 润 生 编

中 央 民 族 学 院 科 研 处

封面设计：陈紫薇

编辑者：白润生

发行者：中央民族学院科研处

印刷者：北下关印刷厂

成本费：上下册1.68元

小说的情节结构

结构指全篇的架子。既然是架子，总得前、后、上、下都是匀称的，平衡的，而且是有机性的。匀称指架子的局部，美和整体美，换言之，即架子的整体和局部应当动静交错、疏密相间，看上去既浑然一体，而又有曲折。平衡指架子的各部分各有其独立性而不相妨碍，非但不相妨碍而且互相呼应，相得益彰。有机性指整个架子中的任何部分，不论大小，都是不可缺少的。少了任何一个，便损伤了整体美，好比自然界中的有机体，砍掉它的任何小部分，便使这有机体成为畸形的怪物。

茅盾：《漫谈文艺创作》

我国古典小说的结构并不是一成不变，而是有发展的，如果以“五四”为分界线，“五四”以前的小说（如李伯元、吴趼人等的作品）却算在古典小说的范围，则自宋人话本（更不用说《太平广记》之所收辑）到《孽海花》，其结构的变化发展，显然可见：由简到繁，由平面到立体，由平行到交错。这样的发展规律，本来不是我国小说所独有，但在这发展过程中，我们的长篇小说都完成了民族形式的结构。这可以用十二个字来概括：可分可合，疏密相间，似断实联。如果拿建筑作比喻，一部长篇小说可以比作一座花园，花园内一处处的楼台庭院各自成为独立完整的小单位，各有它的格局，这好比长篇小说的各章（回），各有重点、有高峰，自成局面；有重点的各章错综相间，形成了整个小说的波澜，也好比各个自成格局、个性不同的亭台、水榭、湖山石、花

树等等形成了整个花园的有雄伟也有幽雅，有辽阔也有曲折的局面。我以为我们的长篇小说就是依靠这种结构方法达到下列的目的：长到百万字却舒卷自如，大小故事纷纭错杂然而安排得各得其所。

茅盾：《漫谈文学的民族形式》

说起小说，一般都会一来就问：“写的什么故事？”但是，什么叫做故事呢？抗战时期，一位育才学校的同学回答得好：故事就是人物的行动。因此，我们可以塑造人物是创作的首要任务。我们都知道，人是社会动物，社会是分为阶级的，每个人又必然属于一定的阶级，具有一定的政治倾向。这样，每一个人或一群人，在各自的社会生活中必然会和另一个或另一群阶级立场不同、经历修养不同的人发生这样那样的矛盾冲突，乃至斗争。我觉得这些矛盾冲突的起伏、曲折、发展，也就是我们塑造人物、安排故事、情节的基础。这不是可以任意编造的。任意编造出来的东西说服不了人！

沙汀：《短篇小说我见》

311 人物的性格必须通过行动来表现。作家在构思过程中，人物的形象和故事的安排好象是同时成熟的；但事实上，一定是心目中先有了呼之欲出的人物，这才组织起故事来。如果不是这样，作品就难免（甚至一定会）是概念化。古典作家常常把听来的故事加以改造，例如果戈理的《外套》。但《外套》的人物都是果戈理的生活经验的产物，果戈理心中早已潜伏着《外套》的人物，不过直到他听到了那个官场逸事，他这才有意地要把这样人物作为故事的主角。

在长篇作品中，除了主要故事，还有许多小故事或插曲，这些都是为了表现次要人物的性格而安排的。次要人物和他

们的故事，正同主要人物和他的故事一样，是为作品的主题思想服务的。不能为主题思想服务的次要人物便是可有可无的多余人物，在作品中不起作用。

既然人物的行动（作品的情节）是表现人物性格的主要的手段，那么，人物性格之是不是典型的，也就要取决于这些行动的有没有典型性。作者支使人物行动的时候，就要尽量剔除那些虽然有趣、生动，但并不能表现典型性格的情节。有些作者为了要表现主人公的“精神面貌”，以加强其典型性，特地使他的主人公来一个恋爱场面，或者处理一些生活琐事，但是很可惜，恋爱场面也好，生活琐事也好，都没有起着加强人物典型的作用，反而成为多余的“插曲”，破坏了作品的完整性。当然从各个角度来表现人物性格，是必要的，但如果以为总得另外来点什么插曲这才能够表现主人公的“精神面貌”，这在理论上是站不住的。因为，人物的性格既然是从人物的每种行动（其中包括恋爱和生活琐事）表现出来的，而且也不可能想象性格的表现不包括“精神面貌”的专门材料。人物在生产中的活动何尝不能表现他们的“精神面貌”？而且应当承认劳动人民的“精神面貌”正应该主要地通过生产活动来表现。但这，并不等于生产技术细节的描写。如果把人物的生产活动放在生产技术细节的框子里来描写，那就虽然写了在生产中的人物却并没有写出人物的“精神面貌”。

茅盾：《关于艺术的技巧》

小说的结构，也可以叫做布局。它大致可以分为三部分，即总纲、分目和结局。古人创作小说，是很重视结构的。结构的形成是以主题思想为指导的。

《三国演义》以史实为根据，在写作中，它确定以蜀汉为正统，但并不削弱对魏、吴的刻画，它以桃园结义开始，经过对各个主要人物的叙述描绘，突出三国之间的主要矛盾斗争。三国时，人材众多，群英崛起，谋士如云，政治文化，多有可采，至如华佗之医，管辂之卜，也很生动有趣，它不遗漏一个主要人物，不遗漏一件重大事件，精心组织，起伏波澜。最后得出“合久必分，分久必合”的合乎历史规律的推论，作为全部小说的结局。

《水浒传》前几十回，实际上是各个英雄人物的小结，它接连写了晁盖、吴用、阮氏兄弟、杨志、宋江、林冲、武松、石秀、卢俊义的出身，遭遇，生活和性格。每个人的故事都可以成为一个完整的中篇或短篇。因为当时的水浒故事，是以人物为单位的。施耐庵统筹全书，他以谈放妖魔作为楔子，以智取生辰纲，展开故事，突出一个“逼”字，以这些人物齐集梁山为结局，所以他的《水浒传》只要七十回。这样的结构，在艺术上说是完整的。

《西游记》的结构比较单纯，它接连写那八十难，难不同，有趣的故事层出不穷，充满幻想和幽默、具备艺术特色。以取经回来师徒都成为正果为结局。

以上只是就其总纲和结局来谈，其中的布局穿插，轻重、取舍，各个作家的匠心运转之处，只有进一步研究才可以窥探它的结构艺术的奥秘。

孙犁：《关于长篇小说》

写小说应该是因人设事（情节），反过来，又可以见景生情（新的情节），这样循环往复，就成布局，就成结构。

.....

……小说的结构，来自故事情节，而故事情节来自人物的思想行动，这都是来源于现实生活，符合生活的发展规律，才能形成的。

孙犁：《关于长篇小说》

在小说创作中，鲁迅善于根据主题表现的需要和自己的审美观，精心选择每个作品最合适的结构形态。他对自己的每一篇小说所要表现的主题思想都有非常明确的认识，而他创作时的艺术构思和典型化过程，也都是紧紧围绕着“到足以几乎完全发表我的意思为止”这个主题表现的原则进行的。

鲁迅的艺术经验启示我们，作家要为自己作品找到最合适的结构形态，就必须首先找到一个既能概括现实生活的真实面貌，又能充分表现作家的思想的最理想的描写生活的艺术角度，这就好象优秀的摄影家运用他的镜头拍摄现实生活的艺术照片一样，只有当他找到最好的拍摄角度，他才能够选取到满意的布局和构图，获得足以体现自己的美学理想的生活画面。另一方面，在短篇小说这类叙事作品中所描写的人物关系体现出来的，因而作家就必须注意根据题材所提供的条件设计出最理想的人物组合的方式，安排好他们各自在作品里的位置和他们之间的关系，只有这样，他才能找到有利于主题表现的最理想的艺术角度，从而确定最合适的作品的结构形态。

在《孔乙己》这篇鲁迅最喜欢的小说里，为了更好地表现“一般社会对于苦人的凉薄”的主题，作者特意采用了“小伙计口述”的结构形态，主人公孔乙己的遭遇是通过咸亨酒店里那个既懂事而地位低下的小伙计的眼睛映象出来的，这也就是作品观察和描写孔乙己的艺术角度。因为这个小伙计

在小说的结构上显得如此重要，所以惜墨如金的鲁迅为介绍他而费去了《孔乙己》的六分之一的宝贵篇幅。在咸亨酒店里，这个地位低下的小伙计，在日常生活中是连笑的资格也没有的。“掌柜是一付凶脸孔，主顾也没有好声气，教人活泼不得，”但允许他“放肆”的唯一例外是孔乙己来到酒店的时候，在酒客的哄笑声中，“可以附和着笑，掌柜是决不责备的。”连地位低微的小伙计都可以随意取笑他，孔乙己的社会地位当然是更为低下了。“孔乙己是这样的使人快活，可是没有他，别人也便这么过”——十二岁的小伙计通过自己的观察得到的这个结论，明确地揭露了旧社会对孔乙己这个被科举制度和封建思想所毁灭的下层读书人的冷漠与无情。作品结尾，当孔乙己被丁举人打折了腿，在旁人的谈笑声中坐着用手慢慢地走去，从咸亨酒店永远消失以后，酒客们忘记了他，掌柜的也只有算账时因他还欠钱才提到他，然而这个小伙计直到二十年以后却还记挂着那个衣服破烂的读书人：“我到现在终于没有见——大约孔乙己的确死了。”酒客们和掌柜的对孔乙己的死活是漠不关心的，整个社会中唯有那心地善良的天真孩子独自一人在关注着孔乙己的命运，这就非常强烈地反衬出整个旧社会对受苦人的冷酷无情。可见，鲁迅选择从一个酒店小伙计的角度来讲述孔乙己的悲剧故事，这种结构形态是能够比较完满地体现作者的创作意图的。在《药》这篇小说里，鲁迅为了革命者和群众两个侧面来总结辛亥革命失败的历史教训，采用的是“双线结构”。在人物的配置和结合上，作者同时描写两条线索：革命者夏瑜英勇奋斗，但由于孤军作战，终于在寂寞中牺牲；华老栓麻木落后，竟用革命者的血蘸馒头作为药给儿子治病，但这

药并不灵效，儿子终于死去。作者用明线来描写华老栓的悲剧，用暗线来描写夏瑜的命运，同时用一个人血馒头把这两条本无关系的线索巧妙地联结起来，构成一个艺术整体，从而表现了只有革命者注意唤起民众、民众觉悟起来支持革命，革命才能胜利，中国才能得救这一主题。除了现有的这种结构可以用来在这样短小的篇幅里体现作家这种深刻的艺术构思，它说明鲁迅小说的结构技巧达到了怎样惊人的艺术高度。《狂人日记》的艺术结构采用的是狂人的“语颇错杂无伦次，又多荒唐之言”的日记本，然而我们看到，鲁迅正是通过这十三段疏落散漫的日记片断，把艺术镜头集中对准一个觉醒的反封建战士的内心世界，极有层次地展示了他的性格发展，同时巧妙地从这个狂人的角度来观察现实与历史，对各种人和事进行评价，让他以震撼人心的独白来控诉封建制度“吃人”的罪恶本质，完成作品的主题表现。短篇小说《示众》采用的是“鸟瞰式”的艺术角度，在这篇作品里，可以说并没有一个完整的故事，甚至也没有着墨较多的主要人物，作者艺术镜头摄取的是一个群众性的场面：围绕一个巡警牵着一个穿白背心的示众者，众多的看客所表现出的种种无聊和麻木。作者选择这一结构形态，非常有力地体现了把那些麻木无聊的看客拉到读者面前“示众”的创作意图。

从对鲁迅这几篇作品的分析中，我们还可以看到，鲁迅小说的结构形态是多姿多采的。除了上面提到的几篇小说都具有各不相同的结构形态外，在鲁迅小说中，如《伤逝》采用“涓生的手记”的方式，《阿Q正传》用的是人物传记体，《幸福的家庭》始终呈现理想与现实的交叉对比，《祝福》则是运用倒叙，……这是因为，每一篇作品所反映的是独特

的生活内容，所揭示的是特定的人物关系和主题思想，作家对每一篇作品又都有独创性的艺术构思，所以，每一篇作品的结构形态就必然是具有独自的特色的。那种适用于各种题材和主题的固定的艺术结构形式是不可能出现的，硬性规定一种结构作品的模式只能导致艺术的僵化与枯萎。然而正因为如此，作家在这个领域里也就可以更充分地发挥他的创造性，施展他的艺术才能，为自己的作品寻找最完整的艺术结构。

范伯群 曾华鹏：《论鲁迅小说的结构艺术》

作品的艺术结构和作品的体裁有着密切的关系。不同体裁的作品，由于反映生活方式不同，因而在艺术结构方面也有着不同的要求。短篇小说的篇幅限制，决定它不可能以广阔的画幅来描绘波澜迭起的生活海洋，不可能具有过去复杂的艺术结构。鲁迅在短篇小说创作中，既能够适应体裁的要求来结构作品，又善于运用各种结构技巧，尽量突破体裁的限制，扩大作品的思想容量，荡动作品的艺术波澜，的确堪称为结构艺术的能工巧匠。

在短篇小说创作中，鲁迅总是注意扑捉一个典型的浪头来反映整个大海。他的小说结构大多只有一个“注意中心”，单纯而集中，完全适合艺术体裁的结构要求。《一件小事》写“我”遇到的一件事；《长明灯》围绕着吹熄长明灯而展开冲突；《孤独者》“以送殓始，以送殓终”的始末；《社戏》写迅哥儿和农村孩子看一次社戏；《风波》写张勋复辟引起的一场辫子的风波；《在酒楼上》写“我”和吕纬甫的一次邂逅；《弟兄》写张君的弟弟的一次生病；《高老夫子》写流氓高干亭到女学堂上次课；《离婚》写爱姑到庞庄和七大人一次说理……总之，鲁迅的短篇小说既没有纷繁复

杂的线索，也没有盘根错节的结构而又典型的，真正达到他提出的“借一斑略知全豹，以一目尽传精神”的艺术要求。

但是，鲁迅并不满足于仅仅在一个短篇小说里表现一个“注意中心”，他非常练熟地运用各种各样的结构技巧，来压缩作品的篇幅，扩展作品的容量，以期在狭小的画框里描绘出更加丰富的生活图画。

鲁迅时常喜欢运用结构上的对比，通过鲜明的对比，把描写对象用更浓厚的色彩强调出来，从而取得平铺直叙更强烈的艺术效果。《故乡》艺术结构的主要特色就是对比。在鲁迅笔下，少年闰土与中年闰土对比；过去的杨二嫂与现在的杨二嫂对比；“我”同少年闰土的天真无邪的友谊与“我”同中年闰土的可悲隔膜对比；“我”对现实社会的深刻失望与对未来新生活的无限希望对比。在对比中，作者对旧生活的失望和对美好生活的向往都非常有力地表现出来。《一件小事》也是在结构上运用强烈的对比来刻画“我”和车夫的性格差异的。有时候鲁迅在写作中还注意利用结构中的一些非情节因素来进行对比。《社戏》的开头部分，作者着意描写旧社会北京那令人窒息得头晕耳鸣的剧场，用它来同童年时代的“我”在故乡月夜看社戏的欢乐情节对比，让我们把希望寄托在农村里那些“卑贱者身”上。《一件小事》在开头和结尾部分对于“国家大事”和“文治武力”的议论，作者的用意也是借以对比出一件小事的巨大意义。

鲁迅善于运用结构上的穿插技巧以扩大作品的容量。这种穿插的要求是家织布的花纹一样经纬合度。《白光》写主人公陈士成一天的生活，但作者却让我们知道了他的一生。关于陈士成所走的道路，鲁迅通过主人公的自我回顾、邻居的反

映以及叙述人的介绍等方面的巧妙穿插，理出了一个清晰的轨迹，那就是轮番十六次的县考——落第——掘藏。虽然小说正面描写的只是一次落第后的掘藏，但是由于精巧的穿插编织而呈现出来的却是破落大户的孝子贤孙陈士成全部丑恶的历史。《在酒楼上》写的是“我”和吕纬甫在酒楼上的一次邂逅，由于作者巧妙地穿插了吕纬甫城隍庙拔神像胡子，给小弟弟迁葬、给阿顺送花、教“子曰诗云”等等情节，因而读者所看到的已经是吕纬甫这个向旧势力妥协的小资产阶级知识分子卑庸的一生了。正因为鲁迅在结构艺术中善于创造性地运用穿插的手法，所以他的短篇小说，能在“咫尺之内，而瞻万里之遥，方寸之中，乃辨千寻之峻。”

鲁迅有时候在结构上利用变换情节排列次序的方式，使作品的艺术节奏跌宕多姿；赋予作品所表现的思想以更强烈的艺术感染力。艺术情节是按照开端、发展、高潮、结局的顺序进行的，有些情节还有序幕和尾声。但是鲁迅在《祝福》这篇脍炙人口的作品中，却变换了情节各部分的排列次序，把结尾部分提前放在作品的开头。根据作品所描述的故事，祥林嫂第一次进鲁四老爷家是情节的开端部分，被婆婆捉回，出嫁贺老六，再次到鲁家，庙里捐门槛等是情节的发展部分，捐了门槛依然不能赎罪，冬至祭祖时被鲁四老爷等斥退，这精神上致命的一击是情节的高潮部分，祥林嫂带着不能解答的疑问悲惨死去则是情节的结局，鲁迅在结构上把结局提前，使祥林嫂的死一开始就出现在读者面前，这样做，造成了作品的悬念，引起读者的思索和关注，同时也有利于使作品从一开始就弥漫着悲剧气氛，增加它的控诉力量。《伤逝》是把情节的尾声摆在作品的开端，让读者一开始就弥漫

着悲剧的气氛，增强它的控诉力量。《伤逝》是把情节的尾声摆在作品的开端，让读者一开始就跟着史涓生怀着忧郁的情绪，聆听他所讲述的悲惨的生活故事。《孔乙己》则把丁举人吊打孔乙己这个情节的高潮部分放在幕后去处理，让读者以自己的丰富想象去补充描绘这个决定主人公命运的紧张场面，与作者共同进行艺术创造。

由于鲁迅熟练而细腻地运用各种精湛的结构技巧，因而他就为自己的短篇小说开拓了更广阔的生活、思想的容量，同时又能够在有限的范围里，做到波澜荡漾，峰回路转，达到难以企及的艺术境界。

范伯群 曾华鹏：《论鲁迅小说的结构艺术》

小说，特别是较长的短篇和长篇小说，要使人看得下去，要有魅惑力，应该在结构上尽量地避开平铺直叙；不要一直紧到底，通篇都是战斗的高潮；应该有紧有松，有起有落。故事写得有曲折，文字贵有波澜。我国古时候，民间传说，李白是天上文曲星下凡。天上没有文曲星，科学已经告诉我们的了。地上的李白也是凡人，不过，他早年没有去搞“打砸抢”，或者是什么书都不读，尽交“白卷”。据我们了解，他是很用了功的。从他的诗里，也可以看出，他佩服的诗人不在少数。他游历了全国的名山大川，成年累月地旅行，在野外，船上，渡口，马背上，酒店里，接触了船夫，律吏，象汪伦这样的农民，以及酒肆的吴姬，庙里的和尚；此外，还有皇帝、后妃宦官，大小官僚和各种知识分子。李白不是文曲星，而是人间哺育出来的卓越千古的诗人。但是文曲星这词中的“曲”字是有意思的。文贵曲折，因为人生的道路不是曲折多姿的呢？人生如此，反映人生的小说如果

是笔调的，平淡的，这就显得很不真实，因此也就失去艺术的魅力了。

《聊斋》反映的生活，离开我们相当遥远了，但是这本书至今还有魅力。有人评论蒲松龄的这部小说是“水佩风裳，剪裁入妙”。大家可能看过他写的《红玉》。穷秀才冯相如和红玉的结合，经过多少波澜呀，一浪接一浪，真正是“不尽长江滚滚来”。作者深得文贵曲折的妙用。

周立波：《关于小说创作的一些问题》

时间的长短，在小说创作上，属于艺术结构的范围。什么叫做结构？它有什么意义？高尔基曾经把情节看作文学的要素之一，认为它是“人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系——各种不同性格、典型的成长和构成的历史”（见《和青年作家谈话》）。也就是说，情节的作用是为了表现出人物和事件的相互关系，还有人物性格的成长过程，等等。一句话，情节就是生活的矛盾斗争——生活的逻辑。故事情节的安排，也就是作品的结构。我们读《三国演义》，看到魏、蜀、吴鼎足三分，纵横捭阖、干戈扰攘，真是缤纷纷纷，目不暇接；可是，即使人物那么多，事件那么繁，作者却把它们安排得那么头绪清楚，一点儿也没有杂乱的感觉，有些地方往往使我们吃惊，觉得真是无巧不成书，但仍然入情入理，令人信服。当然不只《三国演义》，《水浒传》，《红楼梦》都是这样。也不止长篇巨著，中篇短篇也莫不如此。这里面就有一个作品的结构问题，就是作家对自己所描写的生活的组织工夫。这种组织工夫，当然不光是艺术技巧上的锻炼，更重要的是对生活逻辑的理解和把握。正是把人物安置在这样复杂的相互关系里，通过种种矛

盾和斗争，才把他们写活了，才能使他们的性格那么鲜明突出。曹操、诸葛亮、张飞是这样写出来的；李逵、鲁智深和贾宝玉、林黛玉也都是这样写出来的；虽然这些作品，有的是先有劳动人民的作品，再经过作家加工而成，有的则纯粹是作家个人的创造。

我举这些例子，是要说明，故事情节的安排，一方面，是为了使人物有个“用武之地”，好象脚色有个表演的舞台；另一方面，也是为了写出人物不是孤立的，不是生活在真空管里面的——人总是社会的、阶级的人，总有他们的社会的、阶级的关系，总是参加社会的，阶级的斗争。不是有过这样的一种怪论，因为高尔基曾经把文学称作“人学”，竟认为作家的任务，只是描写人，而不是反映现实吗？我们却认为，描写人的生活 and 斗争，就是反映现实，人的生活 and 斗争就构成现实。哪里能够想象，没有人的生活 and 斗争的“现实”，或者有了人就可以不要现实呢？这个浅显的道理，当然不能脱离上面所说的人是社会的、阶级的人的前提。结构和情节，就有这样重大的意义。……艺术结构所根据的既然是生活逻辑，那么，凡是实际生活里曾经发生和可能发生的事情，在文学作品的结构上，也一定是能允许的，且不说作者还有创造的权利和义务。……

王西彦：《从生活实际到艺术结构》

结构短篇小说，除要择取富有典型意义的生活“横断面”外，在安排人物上，要少而精——以少胜多，以一当十。契诃夫在写给叶·韦·沙芙罗娃的信中讲：“你最近的这个短篇小说里有很多的人物……那些人有趣，可是他们成群结伙，把读者的注意力分成一千份；他们在一份不大的“公

文”的容积里变得形影模糊，不能在读者的记忆里留下鲜明的印记。您得在两个办法当中选一个：要么把人物弄少一点，要么索性写长篇小说。”（汶汝译《契诃夫书信选录》见《长江文艺》一九五八年七月号）可见，在篇幅不大的短篇中，一般只要安排一两个或几个人物，并根据人物的性格发展，去精心结构情节。契诃夫一八九九年写的《宝贝儿》，就是描绘一个官僚的女儿奥莲卡和几个市侩——他们的所谓爱情，他们的庸俗生活。全篇结构大致分层：一、奥莲卡与贪心、烦闷的剧院小老板库金的“夫妻”生活；二、奥莲卡与虚伪自满的小市民，好装绅士的木行小老板普斯托伐洛夫的“幸福”生活；三、奥斯卡丢下妻子的浪荡子、兽医司穆尔宁的暧昧生活；四、奥莲卡与顽皮孩子沙麦的“爱情”生活……随着这些情节的步步深化，读者逐步认识：奥莲卡是一个没有自己灵魂、没有自己语言、没有自己个性、没有真正爱情的一个腐朽社会中的可怜虫、寄生虫。文章通过她和他周围人的生活，给人们展示了一幅十分形象的俄国十九世纪八十年代的黑暗缩影。到故事结束前，我们似乎听到作者发自内心的声音：“奥莲卡们，你们究竟是怎样生活的呀？！该是改变这种丑恶的生活的时候了！”这样结构，脉络清楚，发展自然，人物也栩栩如生。再如鲁迅一九二〇年写的《一件小事》，只千字左右，一个“我”，一个车夫，一个情节，就把一个诚实拉车工人的“愈走愈大、须仰视之”的高大形象描绘出来；同时，也使对人冷漠的“我”感到自己渺小，“甚而至于要榨出皮袍下藏着的‘小来’”，不仅歌颂了劳动人民的高尚品质，也批评了小资产阶级的个人主义；就是对当时的黑暗统治，亦给予有力的打击和辛辣的嘲讽。整个