



编 剧 理 论 与 技 巧
第 一 册



顾 仲 彝

(内部参考)

上海戏剧学院印

一九七七年十一月

英明领袖华主席号召“抓纲治国”，教育革命也要大干快上。为了加快教材建设的步伐，搞好写作课有关教材的编写工作，我们需要一定的参考资料，因此查阅了文化大革命前的旧教材《编剧理论与技巧》。这份教材，在内容上存在不少问题，需要分析批判。但它也比较系统地介绍了中外古今的编剧理论，对今天研究、探讨编剧理论与技巧问题，仍有一定的参考、借鉴作用，因此予以重印。

由于时间关系，我们来不及对这份教材作细致的整理删节，只就其内容重复、文字冗长和举例过多，过于陈旧处，略作删节，余皆照原文。

此教材仅供组内教师参阅，不得外传。

戏文系写作教研组

一九七七年八月

第一章 绪 言

《编剧理论与技巧》这一课程的教学目的，是想通过编剧理论与技巧的阐述和探讨，使有志于戏剧创作和戏剧理论批评的青年们，能掌握编剧艺术的一般规律和法则，懂得怎样分析和结构一个剧本，提高他们的创作实践和理论批评的水平，从而繁荣我国的戏剧事业，使戏剧这一强有力的革命武器，在社会主义革命和社会主义建设中，更有效地发挥出它应有的教育和战斗作用。

当然，这些理论和技巧是从两千五百多年的创作实践中总结出来的，是通过历代戏剧理论批评家辛勤研究得来的。但戏剧是跟着时代前进的，适合于过去时代的戏剧理论与技巧，不可能全部适合于现代，尤其我们已进入社会主义大规模建设的新时代，新的生活内容必须有新的艺术形式来表达，新的理论和技巧来概括和分析，我们必须大胆创新，不能拘泥于旧的清规戒律，过去奉为“金科玉律”的规律和法则必须重新加以估价，作为借鉴来吸收和采用。但同时我们又不能割断历史，对戏剧理论的遗产抱虚无主义的态度，一概加以否定。拿二千四百多年前希腊伟大理论家亚里士多德所写的《诗学》举例来说，里面还可以找到对我们很有用的东西。我们必须采取又学习又批判的态度对待一切中外古典戏剧作家和理论家的丰富遗产。同时，我们必须更着重地总结当前戏剧创作中反映新时代精神面貌的宝贵经验，加以肯定和发展，虽然这些新的收获还处于萌芽状态，我们应当用热情的态度加以保护和发扬。这是本书编者努力想做到的一个基本态度，目的在于使这本书更有助于社会主义新戏剧的创作和发展。

也许有人根据历史经验，认为理论家所总结出来的创作规律和法则、手法和技巧，只能束缚住初学者的手足，造成许多无形的“条条框框”，害多而利少。他们举例说，十七世纪法国古典主义文学家所规定的“三一律”，不知害苦了多少法国的戏剧作家，统治了法国剧坛有一百多年之久，直到十九世纪初叶浪漫主义戏剧兴起，

才大胆打破了这框框。的确，这“三一律”在法国十七、十八两世纪内确曾起过不良的影响，束缚住了许多剧作家不能充分发挥他们的才能。但这不能怪“三一律”本身，而应当怪这些作家不能用历史辩证法的观点，不理解“三一律”的精神实质，片面地把它作为形式主义的“金科玉律”来遵守。“三一律”是意大利学者琴提奥(1)于1545年根据亚里士多德的《诗学》制定出来的，他规定每一出戏必须服从“时间的一致”(以一昼夜12小时为限)、“地点的一致”(同一个地点)和“动作的一致”(或称情节的一致，即剧中的情节应构成一个有机的整体)。其实亚里士多德在《诗学》里只提倡了“动作的一致”，对“时间的一致”只提了“太阳运行一周或多一些”一句话；至于“地点的一致”，《诗学》里根本没有提到过。琴提奥等意大利学者们完全误解了亚里士多德的真正意图，而作出了片面的机械的硬性规定。后来十七世纪法国古典主义文学家如吕却留(2)之流的法国皇家学院派就规定它为文学艺术的“经典法律”，强迫作家们遵守。我们如果再细细研究一下《诗学》关于这方面的论述，我认为“动作的一致”(这也是“诗学”里最着重谈到的一点)是从总结希腊悲剧创作经验所得出来的一条极有价值的戏剧创作规律，至今还是十分正确而有用的，而时间和地点的一致则是从“动作的一致”里引伸出来的，琴提奥等作出硬性规定，那是错误的。从这个例子我认为对待过去戏剧创作的经验和戏剧创作规律，有三点应当注意：第一，我们应当认真的研究它们，学习它们，了解它们的精神实质，接受这份宝贵的戏剧遗产，从而取得丰富的营养。托尔斯泰说得好：“我们继承了两千五百年来的经验……我相信现代作家如果不研究古典作品的规律，他们获得的成就只可能是偶然的。”他又说：“在戏剧创作方面，我不害怕承认我们还是些浅学者，为什么音乐家、作曲家在沒有研究那些伤透脑筋的和声学、对位法以前，是不会去写歌剧的呢？而我们在沒有懂得舞台规律的时候就动手写作剧本了。但是戏剧创作这门学问并不比音乐简单而轻易。”(3)第二，我们应当用唯物辩证法和历史辩证

法来分析研究理论和技巧的遗产，并且用又学习又批判的态度接受它们。过去戏剧理论家所阐述的规律，是总结当时戏剧创作经验所得出来的，有些对我们还有用，应当吸收它，有的已经过了时，对我们没有用，甚至是有害，应当抛弃它。我们应当用新的立场、观点来批判地学习古典的理论遗产。第三，我们应当着重总结当前创作的新的经验。戏剧跟其他艺术一样，是跟着时代演变而发展的。在社会主义社会里，我们有了新的人与人之间的关系，新的生活矛盾冲突，新的理想和希望，我们必须有新的形式和技巧来适应新的内容。当然，不可否认，我们社会主义戏剧还很年轻，经验不足，并且还有许多难以一时完全解决的新问题，如：如何在戏剧中反映人民内部矛盾问题，如何塑造新英雄人物形象问题，如何表现新时代精神面貌问题，如何在戏剧中反映反帝反修的题材和主题问题，等等，要解决这些问题，显然过去的剧作家们和理论家们所留给我们的创作经验和理论技巧，是不够用的，有待于我们钻研探讨，大胆尝试，及时总结，革新创造。我们现在更好的学习过去二千五百多年的戏剧创作经验和理论技巧，目的就在于使我们有更坚实稳固的基础来进行大胆的戏剧革新和创造，我们只要坚持用辩证唯物主义和历史唯物主义观点来研究探讨一切戏剧创作的理论和技巧，那它们只能帮助我们丰富我们，不会束缚我们的手足了。

明确了我们学习编剧理论和技巧的目的，端正了我们对待这门课程的态度以后，进而谈谈我们编剧工作者和戏剧理论工作者必须努力具备四个必要条件，并且不断加以提高：(一)要努力具有正确的世界观和一定高度的思想水平；(二)要深入生活，努力积累丰富的革命斗争和生产斗争的生活经验，要努力熟悉工农兵的生活，并和他们的思想感情打成一片；(三)要努力积聚渊博的文化知识和深厚的文学艺术修养；(四)要努力掌握戏剧创作的基本规律和法则，熟悉编剧的各种手法和技巧。现在分别简单地谈一下。

第一，要努力具有正确的世界观和一定高度的思想水平。

历来世界上伟大的戏剧家都是当时伟大的先进的思想家，他们

剧作里的伟大先进思想推动着社会前进。我国元代伟大的戏剧家关汉卿(4)，他在他的丰富多彩的剧作里塑造了不少生动的高贵的英雄人物和智勇双全的妇女形象，这些人物形象都具有当时最先进思想和高尚情操，表现出剧作主题的反抗强暴、伸张正义、卫护真理、揭露丑恶的高度思想性。希腊三大悲剧家埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯也都以他们的捍卫民主精神，反对僭主制度，鼓吹爱国主义思想，反对不义的战争，拥护女权，提倡人类平等的当时最先进的思想而传诵到今天。莎士比亚(5)的剧作代表文艺复兴时期最先进的人文主义思想，莫里哀(6)以极不妥协的精神揭露当时贵族资产阶级的丑恶和罪行。总之，他们的作品之所以永垂不朽，至今还能在舞台上演出，是由于他们对我们还有深刻的思想教育意义。历史上还有一些戏剧家，他们在文学词藻上、戏剧技巧上都有可取之处，但由于他们作品的思想性不及前面所说的那几位伟大剧作家那么高，虽然在当时也享有盛名，终究为历史所淘汰。例如清初名戏剧家李渔(7)他虽然写了不少在技巧上极其高明的好戏，如他的《风筝误》《奈何天》等。(他的戏剧理论“闲情偶寄”中的“词曲部”，确有不少关于“填词”技巧方面的精辟论点。)但由于他的剧作的思想性较低，不为后人所推重。莎士比亚同时代的剧作家中也有不少在文词和结构上有独到之处的，如本·琼生(8)、马洛(9)等，但他们的剧本的思想性却很低，在舞台上一意追求紧张的庸俗的剧场效果。十九世纪“佳构剧”的代表作者斯克立勃(10)的许多剧本虽然在欧洲舞台上曾经风行一时，剧场性很强，情节安排得非常引人入胜，但由于缺少严肃的主题思想，只是昙花一现，早就被人遗忘了。

一部艺术作品的所谓“思想性”，简单说起来，就是作家对生活本质的认识。对生活本质的认识越深刻，它的思想性就越高。认识之后，再要形象地反映在他作品里，那就是作品的“艺术性”。所以认识和反映生活的本质就是一部作品的“思想性”和“艺术性”的不可分割的两个方面。而认识生活本质的正确程度，要看他对生

活的主观看法是否符合生活的客观规律。各个时代的人，各个阶级的人，对生活的认识各不相同，一种是唯物的，或者接近于唯物的，也就是根据客观事物的本质来认识；另一种是唯心的，也就是根据主观臆想来认识。这就是一般所谓世界观的不同。把认识到的反映在艺术作品里，形象地再现生活，再根据不同作家的艺术观，形成各种各样不同的创作方法。一部作品的“思想性”的高低主要依据作家的世界观的正确程度来决定，而他的创作方法是受他的世界观指导的，所以我们不能不强调说：要提高作家作品的思想性，首先要努力具有正确的世界观。

什么是正确的世界观？我们常常说：“辩证唯物主义是马克思列宁主义党底世界观”。（11）为什么马克思列宁主义世界观是最正确的呢？因为它对于自然界、对于社会、对于人、对于各种社会关系的看法，是完全根据客观世界发展规律来确定的，是符合客观世界的发展规律的，是世界历史上最正确的世界观。唯心主义的形而上学的，机械唯物的世界观都不是根据客观世界发展规律来确定的，是不符合客观世界的发展规律的。但要具有正确的马克思列宁主义世界观是个艰巨的长期的认识过程。毛主席教导我们说：认识是逐步深化的过程，从“实践、认识，再实践、再认识，这种形式，循环往复以至无穷。（12）客观世界是在不断发展变化的，因此我们的认识必须通过实践，再实践，才能不断提高对客观世界的认识。

每一个人的世界观是非常复杂的，因为每一个人都有不同的阶级出身、环境、教养、社会影响等，可以说千差万别的。但目前从事戏剧创作的知识分子大部分是从旧社会里出生成长起来的，在我们世界观里还带有不少家庭出身、环境、教养所遗留给我们的思想影响，因此必须加以改造。所以改造我们的世界观是提高我们戏剧创作的思想性的必不可少的头等重要的任务。

世界观既然是我们对待周围现实的各种看法的总称，但分析起来可以分成以下三个方面：

（1）立场问题：我们站在什么阶级立场上就说什么阶级的话，就

为什么阶级服务。一切反映社会生活、社会斗争的文学艺术，尤其反映人与人之间的尖锐矛盾冲突的戏剧，必然打上阶级的烙印。戏剧里作者形象地描绘对立着的人物、对立着的行动，那他在描绘的时候必然表露出他的爱憎和是非的态度，歌颂某些人，批判那些人，从他的态度里就可以分辨出他的阶级立场，也就是说，他站在什么阶级立场上来对待这些人物和他们的行动。在一个人的理论文章或一般谈话里可以含糊其词地隐蔽他的立场观点，但在一部文艺作品里，他就无法掩盖他的立场观点。所以有人说文学艺术是阶级的神经器官，是思想战线的哨兵。文学艺术必然为阶级政治服务的——这是被古今中外的文艺史所证实了的。周扬说：“文艺是时代的风雨表，每当阶级斗争形势发生急剧的变化，就可以在这个风雨表上看出它的征兆。”

在中国长期的封建社会里（在萌芽状态的资本积累时期里，基本上还是以封建统治为主的社会），虽然阶级对立没有象近百年来帝国主义势力侵入中国以后所造成的尖锐的阶级冲突那么明显，但士大夫出身的剧作家们经过封建礼教思想的长期熏陶和宣传而受到深厚的影响，他们的阶级局限性和历史局限性是相当大的。所以在传统剧目里可以看到作者的阶级立场和观点有时很复杂或混乱的，作品里有人民性，也有封建性。但就是这样，我们还是大体上可以分辨两种截然不同的戏曲传统剧目，一种是为统治阶级宣扬封建礼教，为封建统治阶级歌功颂德和服务的如明代高明的“琵琶记”（14）传奇等。另一种是站在人民大众的立场反抗统治阶级的暴政，反对封建礼教的束缚，为人民大众说话的，如关汉卿的“窦娥冤”等。在中国千千万万的传统剧目中，有不少是既有民主精华，又有封建糟粕的作品，尤其是流传在民间地方戏里的剧目，说不定原来是人民大众的创作，富于反抗性，揭露封建社会黑暗的。但经过统治阶级的干预、篡改，而成为立场、观点极其混乱的作品。我们现在的整旧工作，就是“取其精华，去其糟粕”，恢复它本来面目，发扬它的人民性，剔除它的封建性，而最重要的工作，是站在人民

大众的立场上，站在无产阶级的立场观点上，来对他们的人物和情节进行彻底的整理。

在戏剧创新工作上，我们既然肯定为工农兵服务，为社会主义服务，那么我们必须站在无产阶级和社会主义的立场上。作家是通过他的作品去“团结人民，教育人民，打击敌人，消灭敌人”的，因此他的立场问题是一个根本性的问题。我们戏剧工作者大多数是从旧社会过来的，我们过去习惯于从小资产阶级知识分子的立场上来看问题，虽然在建国十多年来我们受到党不断的教育，但还有不少人立场还没有转变过来，或者对某些问题的看法，立场还不够稳定，经不住风浪，经不起斗争的考验，有时还要动摇。我们要加强改造，“我们是站在无产阶级的和人民大众的立场。对于共产党员来说，也就是要站在党的立场，站在党性和党的政策的立场”。

(15)

世界观的改造主要是立场的改造，立场正确了，观点方法就比较容易解决了。至于如何改造我们的立场，毛主席在《在延安文艺座谈会上的讲话》里已经讲得很清楚了；他说：“我们的文艺工作者，一定要完成这个任务，一定要把立足点移过来。一定要在深入工农兵群众，深入实际斗争的过程中，在学习马克思主义和学习社会的过程中，逐渐地移过来，移到工农兵这方面来，移到无产阶级这方面来。只有这样，我们才能有真正为工农兵的文艺，真正无产阶级的文艺。”(16)

作家的立场模糊或不正确就会影响他在作品中歪曲生活和人物形象，使他所描写的人物和生活不真实。例如，话剧《同甘共苦》(17)里所描写的两个主要人物孟时荆和刘芳纹：作者是以当代先进人物来歌颂的，但他所歌颂的孟时荆是一个人格分裂、在恋爱上喜新嫌旧、毫无责任心、不顾别人幸福、对爱人态度恶劣的高级“干部”，自私自利，见异思迁的资产阶级典型人物，但在作者笔下竟歌颂他在执行党的政策上在农村合作化工作上是个先进分子。叫人怎么能相信呢？还有，农民的先进代表人物刘芳纹是一个温情主

义者在遗弃她的丈夫面前故意挑逗他旧情复燃。要弄真正爱她的农村干部。作者硬把资产阶级的恶劣品质，涂抹在党的高级干部和农村积极分子的脸上，而把他们作为先进人物来介绍给观众。说不定作者确实把他们看成先进的典范，学习的榜样，那正好说明作者的立场是站在资产阶级方面，而不是站在无产阶级的立场上来描绘他们的。我们并不说象孟时荆、刘芳纹这样的富于资产阶级思想感情的人在社会上不可能有，并且也可以把他们写进剧本里去，问题在于作者把有浓厚资产阶级思想意识的人物当作无产阶级先进人物来介绍给观众，那就是丧失立场的具体表现。根本原因是作者的立场问题。要是站在无产阶级立场来写孟时荆和刘芳纹，那他们都是该受批判的对象，而不是歌颂的对象。

(2)观点问题：观点的范围很广，包括哲学的、政治的、社会的、文艺的、美学的、道德的等等观点。观点是由立场来决定的，站在什么阶级立场上就有什么样的观点。例如，资产阶级认为是美的，在无产阶级看来可能是丑的，资产阶级认为是道德的，在无产阶级看来也许是不道德的；资产阶级用唯心主义主观主义的观点来看问题，而无产阶级则用辩证唯物和历史唯物的观点来看问题。例如对自由、民主的看法也各有不同，资产阶级的所谓“民主”、“自由”，在无产阶级的观点看来他们的“民主”、“自由”是假民主、假自由，是撒谎、是欺骗，而无产阶级的民主，是既有集中又有民主，才是真民主，无产阶级的自由，是既有纪律又有自由，才是真自由。

我在这里只谈谈与戏剧创作极其有关的三个观点，即唯物辩证法的观点，阶级观点和群众观点。

唯物辩证的观点是我们无产阶级文学艺术工作者最基本的最不可少的重要观点。有了这个观点，我们在进行文艺创作之前和在创作的过程中，对我们的工作一方面抱着富于革命热情的态度，而另一方面又贯彻实事求是脚踏实地的精神，我们真正深入生活、观察、研究、分析一切人，一切事件，反复细致的进行调查研究。从感性认识提高到理性认识，从认识、实践，再认识、再实践，直到真正

懂得人物的内心活动、心理状态，真正懂得你所准备描写的事件的前后因果，事物的本质和它的发展规律，然后我们进行艺术构思，进行概括集中，创造真正合乎生活真实的典型人物和典型环境。有了这个观点，才能善于洞察萌芽状态的新生事物，善于掌握事物的发展规律。我们决不可以象资产阶级的作家那样，只掠取一些生活的表面现象，凭所谓“天才”加以主观臆造，任主观幻想来塑造人物，借堆砌技巧来结构故事，这样写出来的东西，就不符合生活的真实，也不可能感动人，或者至多只能引起一些不健康的“伤感”、“同情”或“人情味”而已。例如，前面所举的《同甘共苦》里的孟时荆和刘芳纹就是作者凭主观幻想臆造出来的人物，不是从真实生活里观察、研究、分析得来的。天下那有这样人格分裂的人，一面是道德品质败坏到透顶的，一面又是工作上思想上非常积极先进的，半斤八两，看不出他到底那一方面是主导的。这样自相矛盾的人，复杂的性格，当然也可能有，但他总有主导的一面，如果他是个品德极坏的人，那么他在工作上的积极表现一定是表面的、虚假的，如果他在工作上思想上确实是先进的，那么他的恶劣品德又作何解释呢？这样的“高级干部”是极不真实的，是作者主观臆造的，他硬把两种绝不相容的性格放在一个人物身上，主观唯心地硬拼凑在一起，并且用资产阶级的道德观点来解释孟时荆恋爱上的朝三暮四，喜新嫌旧只是他生活上的“小节”，应该原谅他、同情他。

(18) 这里还牵涉到作者岳野的道德观点和审美观点。

用辩证唯物观点才能洞察生活的真实，才能理解事物的本质和它的发展规律，才能塑造出真实可信的人物。

阶级观点是另一个重要观点为戏剧创作者所必须掌握的。在阶级社会里每一个人的性格都打上阶级的烙印，每一个人的思想感情都有阶级性的，世界上没有超阶级的人，没有超阶级的思想感情，也没有超阶级的“人性”和“爱”。毛主席指示我们要“学习社会，这就是说，要研究社会上各个阶级，研究他们的相互关系和各自状况，研究他们的面貌和他们的心理。”(19) 我们要研究每一个阶

级的人物的一般性格特征，也要研究某一个阶级里某一阶层的人物的特征，也要研究每一阶级里个别人物的个性特征。不从阶级观点来研究人物、理解人物、刻画人物，他就不可能把这个人物写得真实。阶级特征还须从个性特征里表达出来，也就是说阶级特征和人物个性要很好结合起来才能写好这个人物。许多剧本里生动的人物形象都和作者深刻理解那个阶级特征分不开的，例如，曹禺的《雷雨》里，周朴园是封建兼买办阶级的典型人物，周萍是封建资产阶级家庭里的公子哥儿，但又沾染了一些“新”的思想；鲁贵是流氓无产阶级的典型人物……都写得活龙活现，栩栩如生；但鲁大海的工人形象却写得不象，这是由于曹禺在当时对工人阶级了解得不够，没有掌握住工人阶级人物的特征。

人的阶级性有时是复杂的，资产阶级人物当中就有左、中、右三种不同的类型；在工人阶级人物当中也有先进与落后的区别。至于知识分子这个阶层更复杂了，有资产阶级知识分子，有无产阶级知识分子，也有一部分游离于两个阶级之间变化不定的知识分子；还有甚至于有封建思想意识的知识分子。所以我们在描绘一个阶级的人物时，决不可以把他们写成一个模样，或者要求作家把某一个阶级的人物一定要写成一个标准模型，离开了这个模型就认为是“歪曲”了阶级形象。这样就造成千篇一律的公式化概念化的人物了。我们要允许并且要做到在一个阶级或阶层里的人物有千差万别的各种各样的鲜明形象。例如在许多剧本里，党委书记总写成差不多一个模样，没有太大的区别，这虽然是作家深刻了解人物不够所造成的必然结果，但也有对“阶级性”千差万别理解得不够，害怕离开这个模型就要受到歪曲领导形象的指责。我们要理解在每一个阶级里都有先进、落后和中间状态三种不同的类型，并在一种类型里还有千差万别的个性特征。

阶级性还有转化的可能，阶级性不是固定不变的，党的政策就是要改造我们的思想感情，改变我们的立场，从一个阶级转变到另一个阶级。毛主席一再教导我们知识分子“要把立足点移过来”，

从资产阶级知识分子逐渐改造成无产阶级知识分子。这种转变在我们剧本里也有了很好的反映，也有很多成功的例子，如曹禺的“明朗的天”里的老科学家凌士湘，在医院里和在朝鲜战场上通过对美帝的一系列的罪证的揭露，自觉地改变了对美帝和中国共产党的看法，转变了立场。这样的转变是合乎生活逻辑的，是可信的，是感动人的。但也有一些剧本描写资产阶级人物的转变，并没有经过艰苦的考验，复杂的内心斗争，而轻易地突然的转变过来了，这是违背生活真实，不能令人信服的，不符合阶级观点的。有了正确的阶级观点才能真正理解阶级性的复杂性，人物的两面性，阶级转变的可能性。

群众观点是无产阶级革命剧作家的重要标志之一。我们对群众要有正确的看法，既不要看不起群众，也不要做群众的尾巴。剧作家在创作的过程中，在剧本演出过程中，要乐于听取各方面群众对剧本的批评，要善于吸收他们的意见，充分利用群众的智慧，来补充和修改我们的剧本。剧作家必须懂得“从群众中来，到群众中去”的道理和方法，才能写出符合群众需要、受群众欢迎的剧本。但我们又不要做群众的尾巴，把群众意见，不分好歹，兼容并蓄，一股脑儿都用到我们的剧本里去；或今天这些人这么批评，我们就这么改，明天那些人那么说，我们又那么改。这样，我们的作品一定会变成四不象，东拼西凑，补补贴贴，不成其为一部完整的艺术品。剧作家不应该有成见。但必须有自己的主见，有独立思考的能力，对所有意见必须经过仔细分析、研究，然后作出决定，该取的取，不该取的不取。剧作家对别人的意见有自己绝对的取舍权，任何人不应该强迫我们接受他的意见；因为艺术创作不同于一般物质生产，除了一般的艺术标准以外，必须保持创作者个性特征所形成的独特艺术风格和手法。艺术家创作时有他自己的创作意图，对人对事有他自己的看法和感受，表达思想、感情一定有他自己的表现手法和风格。所以别人的意见必须首先变成他自己的意见，才能用到他的作品里去。有人把艺术创作比作个体手工业生产，而一般物质生产

是集体的机器生产，在性质上和生产方法上有很大的区别；这样的比喻是有它一定的道理的。但个体手工业式的艺术创作绝对不能因此而放弃群众路线。艺术创作是为群众服务，是为千百万群众所需要而存在的，剧作家必须首先了解群众需要什么，群众所关心的是些什么问题，然后我们根据群众的需要，根据群众所关心的问题来写剧本，这剧本才有存在的价值。创作过程中和创作演出后，我们更有必要走群众路线，广泛听取群众的各种各样的意见。这些意见有的正确，有的不一定正确，有的对我们有用，有的不一定对我们有用，但无论如何它们会给我们启发，使我们对某些疏忽的地方重新加以考虑，使我们剧本中的缺点和错误更显著地突出起来，引起了我们的注意，重新加以研究、推敲，终于设法克服了缺点，纠正了错误。一个好剧本往往要经过无数次的提意见，无数次的修改，才能逐渐臻于完善。

所以，剧作家有无群众观点是他的作品能否逐步提高的关键所在。

戏剧是集体的艺术，剧作家只是戏剧工作者大集体中的一员而已；他的剧本只是整个戏剧演出中的一个基础而已；他的剧本还须经过导演、演员、舞台美术工作者等的集体创造才能和观众见面；中国古典戏曲剧目在舞台上演出时，往往无法把真正剧作者的姓名放上去，因为几百年来不知经过多少位艺人的重新创造和一再修改而成为现存舞台演出样式，有的有原作者，但原作者和演出本往往相去很远，面目全非。例如王实甫(20)的《西厢记》和南北各剧种演出的《西厢记》，除了故事轮廓还保持原样以外，已完全不是本来面目，并且各剧种的演出又有很大的不同。其它名剧如《梁祝》《白蛇传》等，已无从考查其原作者是谁了，它们都是历代艺人的统力合作，是千千万万艺人的集体创作。但这种集体创作跟最近有一时风行的“领导出思想，群众出生活，作家出技巧”的集体创作和“群众讨论，群众执笔”的七拼八凑的集体创作是有区别的。古典戏曲的集体创作是有中心主干的人，主要演员或剧团主持人，并

且经过长期实践磨炼逐步修改而成；这种集体创作的方法还是值得我们学习的。

愿意为工农兵服务，愿意为人民大众服务的剧作家一定得树立群众观点。

(3)方法问题：立场、观点基本上正确了，还有一个方法问题也是非常重要的，不掌握唯物辩证法，即使你的立场、观点对头了，也还不能正确认识事物与事物之间的辩证关系，不能正确掌握事物发展的必然规律，因此也就不能正确指导我们的革命实践和文艺创作。我们看问题有时偏右，有时偏“左”，因此在工作上，在文艺创作上，也产生偏右偏“左”的毛病，这是由于我们思想方法上缺少唯物辩证法。

众所周知，唯物辩证法主要包括三大规律：一是对立统一的规律（即矛盾的规律），二是质量互变的规律，三是否定之否定的规律。对立统一的规律揭明事物的原因和动力，质量互变的规律揭明事物发展的形式，否定之否定的规律则揭明事物发展全部过程的特征。现在就戏剧创作上的一些问题来说明掌握唯物辩证法的重要性。当然，我们不可能在这儿阐述一切戏剧创作上的问题，只能举几个例子来说明掌握唯物辩证法的重要性和必要性。

1.政治与艺术的关系是在我们思想上最不容易摆平的问题，有时我们强调了政治，就觉得政治是一切，艺术可以不要了；有时我们强调了艺术，又觉得艺术高于一切，不要政治了。其实，政治与艺术是对立统一的关系，二者相互依赖，相互联系，但又有区别，有矛盾的。它们的关系是内容与形式的关系，是一个艺术作品的本质联系的两个重要方面，相辅相成，缺一不可。政治是作品存在的基础，艺术是作品存在的方式。一部作品没有政治思想性就象一个没有灵魂的躯体，没有完美的艺术形式也就无从把正确的政治思想传达给观众，感动观众，教育观众，那艺术作品就失去了存在的意义。所以在正确的政治思想的前提下，我们力求作品的艺术性臻于完美。但政治与艺术两者的关系上，政治处于决定的地位，政治决

定艺术就象内容与形式两者的关系上，内容处于决定的地位，内容决定形式。列宁说：“内容是本质的，本质是有形式的。不论怎样形式都还是以本质为转移的……”（21）

但是，形式并不是消极地依赖于内容，而是积极地作用于内容，影响内容。当艺术形式和艺术内容相适应的时候，艺术形式对艺术内容的发展起积极的推动作用；当艺术形式和艺术内容不相适应的时候，艺术形式对艺术内容的发展便起阻碍作用。例如，悲剧主题用喜剧的形式和方法来表现，那必然不能充分发挥悲剧主题的思想性。一部主题思想很高的作品，用拙劣的平庸的艺术手段来表现，那主题的思想性就要大打折扣，观众就不能很好的领会它的意义。所以，艺术家在提高作品的思想性的前提下，必须加强艺术修养和锻炼，加强艺术技巧的学习和创造，使艺术内容和艺术形式相适应，相统一起来。

但内容和形式的统一不是绝对的，而是相对的。一般说来，内容是变化较快的，而形式则一经产生出来就具有相对稳定性。这就构成形式和内容的矛盾。在艺术上也是如此。在我国社会主义革命和社会主义建设中，生活面貌日新月异，新生事物蓬勃发展，艺术内容越来越丰富，而我们的艺术形式变化不大，远远跟不上形势的发展，因此艺术内容和艺术形式就发生了矛盾。我们一定要在加强政治思想水平的同时，加强艺术修养，加强艺术技巧的学习和发展，并且要勇于创造新的形式，来更好反映丰富多彩的社会生活所提供给我们的艺术内容。

2.反映人民内部矛盾是我们文艺创作上的新课题。世界上一切事物都是在矛盾中发展的，人类社会也是如此。要认识和把握人类社会中的矛盾主要用阶级分析的方法；而人类的阶级矛盾又分为对抗性矛盾和非对抗性矛盾两种；敌我矛盾是对抗性矛盾，人民内部矛盾是非对抗性矛盾。敌我矛盾是政治问题，人民内部矛盾主要是思想问题，作风问题和方法问题。它们的性质和发展规律是不相同的。但敌我矛盾在一定有利条件下，可以用人民内部矛盾的方法来

处理，而人民内部矛盾，在一定的情况下或处理不当时，也可以转化为敌我矛盾，这些道理在毛主席《关于正确处理人民内部矛盾的问题》一文中讲得很详细，不用我多说。但在我们文艺界中还有一部分人对阶级矛盾的多样性和复杂性理解得不够，因此有的只看到敌我对抗性矛盾，看不到人民内部的非对抗性矛盾，他们把人民内部矛盾一律看作敌我对抗性矛盾；或者看不到在社会主义社会里有尖锐的人民内部矛盾，只看到好与更好的矛盾，成为“无冲突论”者。

唯物辩证法告诉我们一切矛盾都有量变到质变的转化过程，都有相对稳定（量变）和矛盾激化（质变）的过程，矛盾有它相对的同性和绝对的斗争性；矛盾必然从内部矛盾发展到外部冲突；矛盾的双方必然向对方转化，由一个矛盾的解决引起另一个新的矛盾的诞生；事物的发展是前进的，但道路是曲折的；任何矛盾都是复杂的、变化多端的，矛盾的斗争是进进退退的、迂回曲折的。生活矛盾反映在剧本里就成为紧张曲折的戏剧冲突。我们写不好戏剧冲突，就是由于我们对生活矛盾看不清楚，或理解得不够深刻，而我们看不清楚或理解得不够深刻，是由于我们深入生活不够，对于社会现象的一切矛盾观察得不深不透，了解得不深不透，因此只能凭主观臆想来虚构矛盾，或只看见总的矛盾，看不见复杂和曲折的矛盾，因此就反映不出生活的真实面貌，也就是说，只浮面地看到矛盾的一般性，没有看到矛盾的特殊性，写出公式化概念化的作品。

3. 对于继承传统和革新创造的看法，我们往往也有偏向。强调了继承传统，就放弃了革新创造，强调了革新创造，就抛弃了传统。其实继承传统和革新创造是发展艺术的两个缺一不可的方面，它们是对立统一的辩证关系。在唯物辩证法否定之否定规律中，说得很清楚：在否定中，新旧事物的联系是两方面的；一方面新事物代替了旧事物，另一方面又继承了旧事物；新事物不是简单地消灭了旧事物的一切，而是有所消灭，也有所继承。这就是“推陈出新”的唯物辩证法。我们对传统文艺，去其糟粕，取其精华，把传统中继