



篆刻十誨

王 烈 編

長 安 書 店 出 版

篆刻十誨

王愷

长安书店

1958年·西安

几 句 表 白

1957年6月間，咸陽文化館舉辦農村业余創作講習會，約我講了一次有關劇本創作方面的問題。那時正當緊張的反右運動剛剛開始，機關工作太忙，事先沒有來得及作好準備，臨時先聽了聽小組匯報，當了一次大家的学生，然後根據匯報中提出的問題，歸納起來組成了一個簡單的講課提綱。

之後，“羣眾藝術”的同志，要我把講稿整理一下，在刊物上發表，為了看起來方便、醒目，在整理過程中，大體上我又把它分為十個小問題，名曰：“編劇十講”。

現在有機會由書店出版，本來想把其中所舉的例子再加以充實，可惜手頭沒有適當材料，所以只好仍照原來的樣子付印。

在今天羣眾文化運動這樣高漲的時候，如果這個小冊子多少還能給初學寫戲的朋友們一點幫助，那便是我的最大希望了。

作者 1958年8月于省劇協。

編 劇 十 講

第 一 講

好坏剧本的标准——什么是政治性？

看罢晚场戏走出戏院时，人們总要三三两两的相互評論一番。張三說：“头一回戏真好，看了真过瘾！”李四說：“第二回不行，看的人只打盹。”王二是个练习編戏的，不免赶上前來問声：“二位！头一回真好，怎說？第二回不行，怎講？”于是張三、李四分头答話：“头一回演的‘三回头’教人立志学好，不可胡嫖浪賭，而且情节生动，处处吸引人，由不得人要从头看到尾。”“二一回情节乏味，一滿宣傳的迷信思想，乍看就想打盹。”張三、李四是个看戏的，这么說說也就完事。苦了王二这个編戏的，一路上左思右想，抓着适才二位所言“教人立志学好”、“情节生动”两句話死死不肯放开。

其实，王二抓来研究的这两句話正是好、坏剧本的标准問題；張三、李四的答話，一正一反，恰好說出了戏剧的好、坏标准来。就是說，好戏，第一、必須教人学好。第二、必須生动有趣能吸引人。否則便是坏戏，便会把人引上迷途，便会看得人瞌睡打盹。用文艺创作上普通常用的術語來講，就是：好戏，第一、必須思想性强。第二、必須艺术性强。思想性也叫政治性，艺术性也叫戏剧性。

現在分別來講这两个問題。

先講政治性。这是指戏的内容，究竟教人学坏，还是教

人学好；鼓舞人前进，还是拉扯人后退。这个“好”与“坏”、“前进”与“后退”的标准如何定呢？一句话：得按工人阶级所领导的工农兵大众的立场观点来定，用工人阶级的思想感情，写出戏与工农兵劳动大众目前和长远利益有帮助，就是好，不然就是不好，就是坏；能够鼓舞人们向社会主义道路迈进，就是好，不然也就是不好，就是坏。详细内容，毛主席在“关于正确处理人民内部矛盾的问题”的报告中，已经给我们作了具体指示和规定：（一）有利于团结全国各族人民，而不是分裂人民；（二）有利于社会主义改造和社会主义建设，而不是不利于社会主义改造和社会主义建设；（三）有利于巩固人民民主专政，而不是破坏或者削弱这个专政；（四）有利于巩固民主集中制，而不是破坏或者削弱这个制度；（五）有利于巩固共产党领导，而不是摆脱或者削弱这种领导；（六）有利于社会主义的国际团结和全世界爱好和平人民的国际团结，而不是有损于这些团结。

用这六条标准去衡量我们自己写的戏，衡量别人写的戏，可以衡量现实剧，也可以衡量历史剧，合乎标准的就是好戏，与任何一条有抵触的就不是好戏，就坏是戏。比如，就拿张三看过说好的“三回头”这个戏来说，戏的内容，主要通过吕鸿儒老头儿和他已出嫁的闺女鶯儿，用说理批评和要离婚的办法向许昇这个浪荡子进行斗争，结果许昇不愿离开鶯儿，经过痛苦的思想斗争终于在岳父和妻子面前，立誓改过学好。这与解放后公布的“婚姻法”精神，以及解放前劳动人民愿望都是符合的。因而它是较好的戏。再拿昨天晚上演的“二堂舍子”与“借嫁妆”（註一）来说。“二堂舍子”的内容，是对刘彦昌之妻王桂英，能够深明大义，情愿舍弃亲生儿子的美德进行了歌颂表扬，这种舍己为人的品

厦，照样值得我們正在社会主义的現代人学习。“借嫁妝”是个新編的戏，虽然一些地方还得修改，但它的思想內容却是无可非議的，本剧集中的描写了巧玉这个目前农村的新女性，她想出了向別人借来嫁妝这个巧妙的办法，瞞哄着父亲刘老头，順利地和农业社技术委員結了婚，結果不但沒有鋪張浪費，还教育了她的父亲，和村里的羣众。共青团員巧玉的这一行动，正是为着“社会主义改造和社会主义建設”而奋斗的具体說明。

以上所举“三回头”、“二堂舍子”、“借嫁妝”等戏的思想內容，在一定程度上都合乎政治标准，可以说有比較強的思想性，都是好戏，或者較好的戏。現在再举两个不好的戏來說明一下。首先举个大家沒看过的現代剧，“牆”这是个話剧，发表在今年七月号的“紅岩”杂志上。这个戏的大意是說：有个局长，是个共产党员，独断专行，非常不通人性，硬要在自己的办公室門外打上一道牆，以便阻擋他所領導的干部，（因为干部上下班走过他的門前，他嫌吵杂声聒耳）后来却給自己的女儿放学回家造成了阻碍，局长又令人拆牆，接着人民代表視察来了，局长怕受批評，立逼总务科长赶快拆牆，可是这牆是用洋灰漿灌得鉄石一般堅固，非常难拆。就这样把个共产党员領導同志描写得簡直是比旧社会的“官僚”还糟糕可惜得多。照这位作者看来共产党的領導簡直是糟透了！比旧社会还不如了。这分明是站在资产階級右派分子的立場上来講話。（这戏的作者王少燕后来果然証明是个別有用心的右派分子）正当资产階級右派向党向社会主义发动猖狂进攻之时，写出这样的戏来攻擊共产党的領導，不用說，这是一棵毒草，是一出极坏的戏。

其次再举一个大家看过的历史戏“杀子报”。这戏也叫

“南通州”、也叫“油坛案”，看过的同志，可以回想一下这个戏的内容：先是徐寡妇的坦胸卖淫，后来徐寡妇拿着刀子满台赶着追杀自己的儿子王官保，接着是通紅濺血，大卸八块，其次是官保托梦，再次是县官私訪，捉拿囚犯，剖腹挖心，以完成所謂恶有恶报。全本戏从头到尾，除了淫蕩肉麻，便是恐怖阴森，其結果却是集中的說明一个道理，就是“善有善报，恶有恶报，若还不报，时辰沒到”。这即是告訴观众不必向不合理的事来斗争，只要等着蒼天报应就对了。这是十足的反动宣傳。因而也是全典型的坏戏。

政治性就談到这里，再讲艺术性問題。

第 二 讲

好坏戏的标准——什么是艺术性？

所謂艺术性，就是指一本戏，它的故事、情节是不是能吸引住人。如果戏情真实、生动能吸引住人，就是好戏，不然就不是好戏。可是必需声明有个条件：首先这个戏得是政治性强的戏。要不象“杀子报”那样，虽然在一定情况下也能吸引住人，可是越是能吸引人，它給人灌的毒素也越深。因此，我們还必需弄清楚，在任何情况下，衡量剧本，政治性应是第一、艺术性应是第二。政治性强艺术性也强这才是标准的好戏。这个問題，留到后面詳細讲。現在回到本題：既然故事情节能吸引人的才算艺术性强，才算好戏，可是情节究竟怎样才能吸引住人呢？这是个比較复杂的問題，得詳細来談。

木匠用木料加工，制造出桌、椅、板凳种种木器家具；铁匠用生铁鍛炼，打出镰、刀、斧头种种铁器家具，他們的对象是木头和铁块，創造出来的是木器和铁器；我們編戏的

人却與他們不同，我們的創造對象既不是木头也不是鐵塊，而是活的人。劇作者從自己日常生活里見到的老張、老王、老李等人身上，記取了不少特點，然後把它加工，再創造出個新的人物譬如說叫老趙。老趙這個人物，某些地方（內心的和外形的）既象老張、老王、老李，而又不是老張、老王、老李，俗話說“百人百性”，老趙呢？也有他自己的特殊性情。編劇人所描寫出老趙性情的細節叫做“情節”。情節描寫的越生動，越真實，觀眾越能相信，能相信就能受感動，就能在思想上起“潛移默化”的教育作用。“三回頭”為啥能夠在羣眾中一直流傳呢？就因為作者把許昇和鶯兒兩人的性情寫的逼真，而且生動。許昇是怎麼個人呢？從他愛人的口里我們知道：

“論容貌他原來十分俊樣，
論才學他也有滿腹文章，”

可是：

“自那年二公婆曾把命喪，
就跟上無賴子任意張狂，
不讀書不習字不把學講，
又吸煙又賭錢又要宿娼。”

當他愛人有時用良言勸他時，他不但不聽，反而說道：

“我與浪子同結伙，
我與姦女同唱歌，
世上無有人管我，
你這賤人奈我何！
從今後將你口封鎖，
永不准你說什麼，
假若你再說我不妥，

有了你还要断丝罗。”

这里我們可以看見，他是个多么蜜甜的败家子！但，等到岳父逼他写了离婚书之后，他却显然后悔起来，表面上还是硬装着在发火。直到他爱人假装永别和唱了一板动人的乱弹之后，他似乎平生第一次在她身上发现了最大的德美，于是他又向妻子下跪請求原諒。提出自己的保証条件。人家不相信他的胡言浪語，他便跪在地上发誓賭咒。这才算平息了这场自己招惹起来的禍事。

与許昇相类似的人，在解放前后我們是不常常見到的嗎？为什么我們会感到他是熟人，就因为作者把他的性情写活了。

另外，再看許昇的妻子鶯儿。从她和丈回夫家后两人爭吵的一段戏里，可以看出她是个性情溫柔，但并不十分懦弱的女子。接着不久父亲要她一同离开許家，她却旧情依依的来了个三回头，先要鎖衣箱，再是要盖面缸，最后請父亲站在門外，好让自己对丈夫罵个痛快。这是多么真实的描写了一个年輕女人的心情！所以非常生动感人。最后她父亲等的不耐烦，回来催促她快走时，忽然发现小两口又和好起来了。这些地方都是很能吸引观众的。

总之象鶯儿这样的女子，及其遭遇是很容易引人同情的。原因是作者把她写活了。

其次昨晚看的“借嫁妝”这个戏里，也有不少生动真实的情节，看过令人很难忘記。例如，巧玉当着父亲的面出其不意的拿出了要采礼的紅貼子。这表现了巧的性玉情爽朗、直憨，她与“三回头”中的鶯儿一点也不象。接着是她想起借嫁妝的妙計，和忽然对父亲的順从，都引起观众的称贊和同情。后来端阳节日她把香包帶在爱人的扣子上，爱人也把

艾叶插在她的头发上，以及由抹一点雄黄酒所引起的一段談話。都是很好的描写了青年人的心情。再是巧玉的父亲头一次来到女儿家里，看見家境寒賒，追問巧玉，巧玉却數着籠里的小鸡不断的打岔的一节戏也相当生动有趣，这也正是表现了巧玉随机应变、机智带着慌乱的性格和心情。非常真实动人。

以上讲的是关于情节的描写問題。可是光有了真实生动的情节和单独的人物还不行，还得把它組織貫連到一定的故事中去才行。比如“三回头”如果没有老汉前去看女，許昇自青樓惹气回来和妻子吵架，几乎要动手打老婆的时候，呂老儿一脚进門，提出要女儿离婚，到許昇写离婚书，鶯儿恋恋不舍，三回头而后夫妻重归和好，这一曲折的故事，就不可能表现出許昇和鶯儿的性格特点，就不可能表现出生动的情节。所以有了生动的情节还得有曲折的故事，不然也同样不吸引人。

总括起来：一出戏，有了生动的人物，真实的情节，和曲折动人的故事就能吸引人，这就是艺术性强。

第三讲

好坏戏的标准——政治性和艺术性的关系。

上面分別談了好戏應該具备的两个标准和条件。現在再談談因为違反了这些規律，所以写不好戏的問題。

有些人不懂得或者不十分懂得这些規律的真正意义，所以往往把作品的思想性和艺术性，用机械的教条主义的方法去理解，好象一个作品應該有百分之几十的成分是政治性，另外附加百分之几十的艺术性。同时又为了“強調”政治性是第一位，于是就出現了这样的作品：戏中主角照例是一

个身穿干部服的党、团员或思想前进的所谓“英雄人物”，他（她）们并且有个习惯，处处忘不了向人作自我介绍：自土改以来，出五关斩六将如何长短，有时戏中的其他角色，也都说此人是英雄、模范，是先进人物。可是遗憾的是在戏中看不见一点他作出的英雄或模范事迹，只听见他满口正确话，政策条文背的很熟，总是指手划脚的在教训别人。（包括自己的父母亲在内）同时，戏中被教训的对方，总是一个思想非常顽固的人，有时甚至顽固到不近情理的地步。后来在四面围攻之中，这个人终于思想搞通了。这样的剧本我见过很多，除了其中一部分是资产阶级右派分子和其他仇恨共产党仇恨社会主义的人，故意歪曲事实、诬蔑我们的党、团员积极分子而外，还有相当一大部分是我们初学写戏的同志，由于不懂得作品中政治性与艺术性的正确关系所造成的。

“五一社”赵希文同志说，原来他们在“红旗飘荡在西北高原上”，（即该社创作鄂剧“抢收”的初稿）这个戏里写玉琴对她妈的态度就是这样，我看“鸭枝村”俱乐部演的“牛大叔认错”一剧中，牛大叔的女儿对她父亲也是这样。向生身父母进行坚决的思想斗争，固然值得表扬，但得合情合理。玉琴对她妈的态度，在“抢收”中改变了，观众看过后说好：“牛大叔认错”，我看还得再改一下才行。

由于作者只愿向人说教，没有写出真实生动的戏剧情节，观众不爱看，于是有的人就另外想出一种办法，给它加上一层所谓“艺术性”，不是让剧中人故意说一些俏皮话，就是故意让剧中人发生一些大大小小的误会，甚至有人还喜欢平白无故的让两人上场碰个倒栽葱等等。这些措施，有时也许能逗人一笑，可是那对于教育人究竟能起什么作用呢？这样的“政治性”和“艺术性”都是不真实的，英雄人物是空

潤的化裝宣傳，使人無法學習。

對於這樣的戲我們通常叫做“公式化”“概念化”。為什麼叫“公式化”？因為戲中身穿干部服的那個干部，用在各項運動中的宣傳都行，只要把他說話的內容稍微改變一下就可以，這豈不成了“刻板公式”了嗎。為什麼叫“概念化”？因為它沒有通過劇中人物的具體行動，和真實的合乎情理的細節描寫來刻劃出活生生的人物形象，只是把作者思想里的政治條文用演員化了裝去背誦一下，這給觀眾的印象，還不是個政策條文的大概念頭嗎？

那麼，作品的政治性和藝術性究竟應該怎樣互相結合呢？可以用這樣幾句話來概括的說：作品的政治性和藝術性是統一的，不能分割開去體會它。一個戲好不好，應該以觀眾看過後產生的效果來判斷，不能單從作者主觀的好心腸來斷定，如果演出後，觀眾受了感動，在思想上得到很大的教育作用，增加了他們對社會主義建設的信心，改變了他們思想品質上的非社會主義成分，這就是好戲，否則就不是好戲。一般說掌握了材料以後，作者的立場觀點正確（工人階級的立場、馬列主義的觀點），寫戲的本領也高（懂得通過故事情節來描寫人物的規律），就可以寫出好戲，如果作者雖然有正確的立場觀點，也掌握了一定的生活素材，但他寫戲的本領很差（不懂得通過故事情節來描寫人物的規律）除了其中有時也可能寫出具有一定教育意義的戲而外，一般地容易寫成“公式化”、“概念化”的作品。我們的不少同志，有的是模範宣傳員，有的是先進工作者，也有的是共產黨員，共青團員，按理說立場觀點大都是正確的，大家都生長在农村，熟悉农村生活，也都有很高的寫作熱情，但是往往寫不出好戲來，原因就在這裡。

因此，除了不断使自己的思想进步外，应该努力学会通过艺术手法去写戏，通过戏来表达自己的政治热情。

註一：「借路款」鄂剧，咸阳县光农业社创作，发表在《大众艺术》第四期上。

第四讲

怎样描写人物？

戏剧用来直接感动人的是情节，情节的积累或发展构成人物，不少人物的连续活动，又发展成为故事。

故事、人物、情节是戏剧的三大要素，而人物又是三大要素中的主要方面，也是戏剧的中心。

因此，怎样描写人物，是个最重要的问题，也是比较复杂的问题。前边第二讲里，解释“情节”的意义时，曾举过这样的例子：

“剧作者从自己日常生活里见到的老张、老王、老李等人身上，记取了不少特点，然后把它加工，再制造出个新的人物，譬如说叫老赵。老赵这个人物，某些地方（内心的和外形的）既象老张、老王、老李，而又不是老张、老王、老李，他有他自己的特殊性情。”

这其实也就是描写人物的一般公式，不过笼统的讲，不易了解。现在找个例子具体讲讲看。

有个爱好写作的朋友，前多日从乡下回来曾经告诉我：在一个山区的乡间，他见过两个地主分子进行破坏和阴谋倒算的事：“其一姓赵，外号叫铁毛，五十来岁，因为破坏农业社山上的树苗，被人抓住了，先是找出种种借口，死不承认是他破坏的，后来，连同被砍倒的一千多苗小树和他的镰刀一起拿到面前，这才不得已承认了自己的破坏行动。另一

个地主姓錢，叫錢老三，四十來歲，有人發現他每天黃昏時候，总在村外的地頭上踱來踱去，于是告訴農業社主任，時常留神他的行踪，果然，他暗暗的在用步子量地，并在地頭上作了記号，打算找机会倒算抽田，有人問他在干什么，他却裝做害牙痛的样子，在那里閃走”。此外我的朋友說，他还听人告訴他一件事：“有个土改时被斗过的地主姨太太，看見自己被分給農民的房子，心里总不好过，房頂上冒起烟來，她不免想起当年的酒肉生活；麻雀从屋簷下飛起，她不禁想起当年自家樑上的燕子，想來想去，心頭冒起仇恨的火焰，便拿起鐵頭，偷偷走向農民的屋角挖牆起來”。

我的朋友說，由于挖牆角的事情，使他想到目前不少資產階級右派分子趁着共產黨整風的机会，到处点火放暗箭，猖狂向党向社会主义进攻的惡毒面目。于是他想写一出戏，來揭露这些家伙的丑惡面貌。这时地主姨太太，錢老三，趙鉄毛的影子都在他眼前幌來幌去。他打定主意，就用这几个人作底子來写，可是問題接着來了。錢老三，趙鉄毛，以及地主姨太太三人身上似乎都有戏可写，单写那一个人吧，可又覺着情片不夠，写出戏來，太得單調；那好，把三个人的材料合起來写吧，可又有不少困難：首先二男一女，年齡大小不等，性情各自有別，事由不同，地点各異，無論如何揉不到一起去。

翻开書本，查看了一下写作指導一类的文章，上面大部說，最好写你自己熟悉的人和事，要注意人物性格的刻劃等等，可偏偏就是解決不了姨太太和錢、趙二人的合併問題。沒法，只好擱下不写，可是脑子里总是七上八下，怎么也擱不下，有时連做梦也在遇到三个人打架。

就这样打來打去，终于打出一條門路來了。那就是姨太

太的面貌越来越清楚，錢、赵二人的面貌越来越模糊，姨太太挖墙角的事情占据了上风，与赵鉄毛矢口抵賴，錢老三巧装牙疼的情节相形之下，显得后者成了一个极小的片断，并且顺着挖墙角的故事发展，这两个片断也就无形中改变着自己原有的面貌，逐渐融化为姨太太性格发展的一部分。

矛盾統一的結果，遂出現了这样一个較完整的人物形象：黃昏落日里，姨太太在农民的房后踱来踱去，看見炊烟思往事，听見雀叫想当年，終於恨起心头，力增手上，正当她用鋤头挖墙角的时候，来了一个人，姨太太听見足音，連忙停止挖掘，用乱草掩塞所挖痕迹，来人問她做什么？她假装在挖洋芋，（这是錢老三装牙痛的改变）暂时假設这个来人发现了墙角的被挖，可是姨太太非常狡猾地說是猪把墙角拱了个大坑。（由赵鉄毛的影子蜕化而来）这里便出現了一个新的人物：一个反动的女地主分子，恶毒、狡猾、奸詐，既不完全是素材中的姨太太，又不完全是素材中的赵鉄毛、錢老三，但她身上却同时既象原来的姨太太，又象原来的錢老三和赵鉄毛，她有她自己的特殊性情。給这个新創造出来的人物取个姓名叫孙婆。

这一个新的人物产生了，她自己按照个人的性格，頑強的要求繼續发展。于是进一步又要求伴随着她周圍与她的行动相适应的一些其他人物，这首先就是那个来人，他是个什么样的人呢？这里編劇人又在他所熟悉的反右派运动里出現的人中搜寻了。与孙婆的产生过程一样，这个来人最后被肯定为一个中年农妇——應該是这座房子的主妇，譬如叫大梅。她的階級观点比較模糊，温情主义麻痹思想很严重，經孙婆甜言蜜語之后，大梅相信孙婆的伪装面目，很感激孙婆赶走拱墙的猪。孙婆表面假装积极，把入社申請书交給大

梅，註轉給社主任——假設是大梅的丈夫。可是这个社主任又是怎么样个人呢？按照故事发展的要求，他应是一个立場堅定、观点明确、有机智、斗志很強的貧农。这里，編劇人又用同上的人物創造法則，創造出一个这样的貧农社主任的形象。

当孙婆因某件更要緊的急事走下場后，社主任上場拿着新从村外檢来的反动分子散出的黑帖子，大梅把孙婆的申請書交給他，从笔跡上他发现了与黑帖子有关系，于是經過一番怎样怎样的周折，終於他們发现了孙婆挖牆角的事，并获得了作为証据的物件，于是教育了大梅。二人一同破获孙婆的反革命活动，把她扭送进人民法院。

从这个剧本的产生，可以看出塑造人物的一般規律和过程，同时也可以看出故事、情节、人物三者之間的相互影响关系来：不少情节的逐漸統一形成人物，人物性格的不断發展又逐漸形成故事，在故事的进行中，回头又影响原来的人物性格（或情节），使之更加丰富、合理化。

第五講

怎样編戏：几个人写还是一个人写？

关于編戏方面的一般比較最基本的問題，大体都讲了。现在还有几个具体的問題，也可說是些技术方面的問題，需要再讲。

昨天会上有同志提出：編剧时几个人一块共同編好呢？还是一个人下手編好呢？这得看具体情况来决定。据我所知，业余劇团普遍采用的办法有二：一种办法是导演和演員們共同設計好一个故事和人物的大框子，然后分配角色，由各个担任角色的演員坐在一起，你一句我一句的向下发展，

导演和演員同时也就是作者。还有一种办法是：几个人共同研究，最后选出一个文化较高的人执笔。以上两种办法，一般的叫做“集体创作”，象“五一社”的“四女拜年”、两寺渡俱乐部的“借嫁妆”，都是用这办法编写的。这办法的优点是：容易发挥各人所长，材料也容易集中，编起来也快，但也有缺点：第一，各人编各人的，尽管一头发展，容易形成结构松散，主次不分；第二，创作者程度不同，不容易取得共同一致的看法，往往影响写出剧本在艺术风格上不统一。

因此，也就出现了另一种创作方法，就是一个人认为自己有能力时，单独写。这种创作方法，千万不致看成是“单干户”，也不能认为谁要一个人“单干”就是思想落后。因为创作这件事是脑力劳动的一种，它可以允许这样来作。古今中外的不少优秀剧本都是这样写成的。必须说明，这种办法和干部的工作一样，尤其不可少的是写成之后，念给别人听，或排出演给大家看，多多采纳别人的意见，认为好意见就把它记在本子上，临毕了总合起来研究一下，反复琢磨，多次进行修改。这样也就是贯彻了集体主义的精神。

这三种写作方式，都可采用，主要按各个俱乐部创作人员的具体情况来决定。用前两法时要注意虚心，有耐性，彼此间意见顶了牛的时候，要能心平气和的互相商量，用道理互相说服，最后大家共同服从对的意见，不要因为爱面子，或者怕别人看不起自己，就连对的意见也不服从，这只有把剧本搞垮。采用第三种办法时，尤其要虚心听取众人对的意见，自己认为不对的，千万不要勉强采纳，不然盲目听从，同样会把作品搞垮。