

戏曲演員学习小丛书

# 戏曲传统表演方法与现代生活

中国戏曲研究院編

上海文化出版社

## 編輯說明

“戲曲演員學習小叢書”第三輯的文章一部分是1957年中華人民共和國文化部舉办的第三屆戲曲演員講習會上的講稿，內容包括：演員道德及劇目、表演、音樂等方面幾個問題的研究；另一部分是名老藝人在會上總結的報告。其中有的是如何觀察生活、如何分析劇本、分析角色的經驗；有的是如何練功、如何運用功夫和技術創造角色的經驗；有演古裝戲的經驗；也有演現代戲的經驗；有屬於個人表演的經驗；也有屬於一個劇種的整個行當的經驗。今後將隨着戲曲演員講習會的開辦，繼續編輯出版這種學習資料。

我們編印這個小叢書的目的是為了第一、給各地組織戲曲演員學習提供一部分教材的參考資料；第二、作為演員平時自修的閱讀材料，並供戲曲工作者、愛好者參考；第三、演員的表演經驗介紹可供各地總結名老藝人經驗及各行當經驗作參考。我們希望通過演員、戲曲工作者的學習和經驗交流，來推動戲曲藝術的發展。

在內容上，為了切合當前戲曲演員和戲曲工作的需要，力求通俗和正確。但由於水平與經驗所限，其中錯誤或不切實際的地方，希望大家多提意見，以便修改。

中國戲曲研究院

1958, 3.

## 目 次

- 戲曲傳統表演方法与現代生活……………郭 亮(1)
- 試論“陈三五娘”的兩種形象处理……………郭 亮(43)
- 談戲曲傳統表現方法的几个基本特点……………黃克保(61)

# 戲曲傳統表演方法与現代生活

郭 亮

## 从一个爭論談起(代引言)

戲曲表現現代生活，在表演方法上也曾經走過一些彎路。原因很多，其中最主要的原因不外乎：對新的生活和新的人物不熟不曉，以至於失去了表演藝術創造的主要源泉。對某些生活在現象上雖然比較熟悉，却缺乏藝術上的選擇與概括的能力；分不清什麼是主要的和什麼是次要的，什麼是生活的真實與藝術的真實，形成把生活照樣搬上台的自然主義的傾向。或者是用現代話劇或西洋歌劇以及新歌劇來硬套戲曲，只看到它們和戲曲相同的方面，却看不到彼此之間的區別，甚至於片面地強調只有話劇的表演才是真實的，只有西洋歌劇或新歌劇才是最完整的歌劇；企圖完全按照話劇、西洋歌劇或新歌劇的表演方法或表演形式來改造戲曲。結果是完全拋棄了戲曲原有的傳統（當然並不是不能吸收話劇、西洋歌劇和新歌劇的某些方法和形式；但是吸收並不等於代替，並不等於完全脫離傳統）。

如果把以上種種原因歸納一下，根本問題就是如何認識戲曲傳統表演方法与現代生活的關係問題。

記得在第三屆戲曲演員講習會討論現代戲的座談中，福建閩劇組曾經發生了一個爭論，爭論的中心就是現代戲的表演究竟應該以傳統為主呢，還是應該以生活為主？或者說應該以傳統

为主吸收生活呢，还是应该以生活为主吸收传统？

从表面看来，这个争论是很容易解决的，毫无问题，结论应该是以生活为主。因为生活是一切艺术的源泉，任何艺术的创作方法都应该是以生活为主的。

可是问题的实质并不在这里。争论的真正矛盾并不在于不应该以生活为主，而是如何“为”法；也就是如何表现生活的问题。实际上提出“以生活为主”的同志，正是代表了很大一部分搞话剧出身的新文艺干部的看法，他们思想中的以“生活”为主，实际上也就是以话剧舞台的生活真实为主，或者说以“根据话剧演出形式所理解的”生活为主。在这里所指的生活，已经不是指的作为艺术源泉的现实生活，而是指在某种舞台艺术中反映出来的生活。由于话剧舞台艺术反映生活的方法和戏曲不同，由于话剧不要求改变生活原有的形式，它只是在生活原来的表现形式上进行艺术加工，所以它可以在生活小品的基础上进行创造，达到舞台艺术形象的真实。如果说这就是指的“以生活为主”，实际上就只能说是以话剧的表演方法和表演形式为主，其结果就是完全肯定了话剧加唱的搞法。至于下半句“吸收传统”这一条就不过是那么说说而已，成为无足轻重、可多可少、可有可无的要求了。

一切艺术都应该反映生活，可它们反映生活的方法和具体的过程则各有不同。一个音乐家只能按照音乐艺术的特点去观察生活、选择和组织生活素材，凡是与音乐无关或者不适于音乐反映的部分就被淘汰掉了，只保留了音乐所需要的这一部分，而且是按照音乐所特有的形式反映出来的。其他的艺术也同样

如此。

話劇和戲曲同樣是根據生活來進行藝術創造的，同樣必須真實的反映生活。可是具體的作法則必須有所不同。如果以生活為主（實質就是以話劇反映生活的標準為主），那麼所謂“吸收傳統”，就只能按話劇舞台的原則，和話劇相近的就吸收，否則就不吸收。其結果，戲曲傳統表演方法和表演形式中就會有很大一部分被劃在“吸收”之外，戲曲傳統的特點就會被話劇舞台生活真實的要求磨得幾乎看不見了，而話劇表演方法就會代替了戲曲傳統表演方法，現代戲的表演和現代話劇也就沒有多大區別了，唯一的不同就只剩下戲曲有唱而話劇沒有唱而已。

我們知道，話劇和戲曲的作用是不同的。從群眾（觀眾）的需要來說，話劇所能滿足的，戲曲不一定能滿足；戲曲所能滿足的，話劇也不一定能滿足。雖然兩者都是戲劇，都是舞台藝術，都是表演藝術，在自己固有的基礎上都可以相互吸收，可是不管怎麼說，兩者還是兩種不同的舞台藝術，兩種不同的戲劇藝術，各自的作用不同，誰也不能代替誰。所以，正確的提法應該是以戲曲傳統的表演方法和表演形式來表現現代生活。使它既能很好的反映生活的真實又不違反戲曲的藝術傳統。

至於具體如何做，我打算分成三個部分來談談：

### 一 “開鑿”與體驗生活

生活是藝術的源泉，沒有生活就沒有藝術創造的原料，沒有生活也就沒有藝術。這一原則同樣適用於戲曲表演藝術。這是一個方面。另一個方面：只有熟悉、了解“生活”，才能熟悉和了解

“戲”，了解“表演”。在我們傳統表演經驗中把這個叫作“開竅”。當我們說一個演員已經懂戲了，懂得表演藝術了，那就是說他已經“開”了“竅”，也就是說已經懂得了藝術反映生活的規律，懂得了如何運用這一規律。一個剛出科班的小孩子，儘管他已經學會了幾十出戲，“唱、作、念、打”都能來，到了台上直股直令、一點一划都不錯；這樣是不是就能算懂得演戲了呢？當然不能。因為他還沒有“開竅”，他還只是按照老師教給他的“模子”依樣畫葫蘆，還沒有開始進行自己獨立的藝術創造。只有當他積累了一定的生活經驗，有了直接的生活鍛煉和通過文學藝術等間接得來的生活感受，真正懂得了劇中人物的生活，體驗到了劇中人物的思想情感，掌握了全部內容和表現形式和技巧之間的有機聯繫，這時候，在他手中的全部“唱、作、念、打”，即劇中所規定的全部台詞（唱詞和念白），全部身段和舞蹈動作，才開始成為他自己所能夠理解和體會的有內容有目的的“舞台動作”，而不是單純的形式的模仿！

所以老先生常說：“師父領進門，修行在各人。”其實也就是說，真正“開竅”只有靠各人的生活經驗和運用生活經驗的舞台實際鍛煉。

如果僅僅是“形式的模仿”，問題好像還不十分嚴重；更嚴重的是：如果不了解生活，就不知道如何運用藝術規律去準確地反映生活，結果藝術規律對於我們就完全失去了意義。就好比打仗，你有槍，你也會開槍，但你不知道誰是敵人誰是自己人，結果這支槍就失去了它應有的作用，甚至於造成了相反的作用：沒有打着敵人，倒把自己人給打着了。在今天的社會里，藝術也是

一种階級斗争的武器，首先必須搞清楚的是我們要用它來保衛什么？反对什么？这个問題在現代戲中尤其重要。一方面是任务不同，現代剧目是直接反映今天的社会主义革命的，直接关系到今天的政治，今天人民的全部生活。如果在这里犯一个錯誤，就会比在傳統剧目中犯同样的錯誤所造成的損失要大得多。从另一方面來說，也就是从我們演員的主觀条件來說，我們对于創造現代人物形象比創造古代人物形象要困难得多，在这一方面的經驗要少得多，特别是对于創造新的英雄人物，不僅是藝術創造的經驗很少，生活上也很少了解。由于以上这些原故，我們就特別需要提出認識生活、體驗生活的問題來。

当然演老戲也講究體驗生活，所謂“开竅”，就是長期的生活體驗和舞台藝術實踐相結合所產生的結果。过去北京的京劇演員特別長于表演宮廷人物，其原因就是由于他們經常出入宮廷，对于宮廷生活有了很好的體驗的原故。如王瑤卿先生演“探母”中“盜令”一場，由于體驗了当时宮廷中皇族見西太后行礼时的緊張心情和行礼动作的特征，运用到公主盜取了令箭后告辞时行礼的动作節奏中，就很真實地表现了這一場戲的氣氛。

有人說，我們过去演老戲，根本無所謂體驗生活，照样把戲演好了。这种說法是毫無根据的。只能說演老戲时，像我們这样有意識地體驗生活的情況是很少的，而在經常的情況中多半是無意識地體驗了生活。一个人只要是活在世界上，他就总是在不断地體驗着生活，活一天就是在體驗着一天的生活；而且不光是在體驗着自己的生活，也經常在體驗着自己所接觸到的那一群人的生活。老戲里所反映的生活和我們許多演員自己过去的生



活經驗並沒有很大的距離，劇中人物的思想情感也是我們所比較容易理解和体会的，一个演員只要到了一定的年齡和有了一定的社會生活經歷，他就基本上能够理解和体会劇中人物的生活，基本上能作到“有體驗的”表演这个角色。而且老戲演的都是过去时代的人，今天要找也无处找，只能从許多反映过去时代的文学藝術作品中，和古代文物等間接材料中，去解决體驗生活的問題。这是一种間接體驗生活的方法。我們許多前輩老藝術家，是經常运用这种方法去體驗生活的。有的演員由于自己不識字，就經常請人給他讀“三國”“水滸”等等旧小說。此外如听說書、听講故事、欣賞古画、插圖、旧的連环圖画、旧年画、雕刻以及參觀歷史文物等等，都是間接體驗生活的方法。在所有这些間接體驗生活的方法中，对于演員演老戲帮助最直接的就是通过老师的“現身說法”。老师教戲不光是傳授了表演藝術和技術，而且是最具体、最直接、最形象地把老师自己对于劇中人物生活的全部體驗的結果，傳授了給你。所以，你从老师所創造的藝術形象中就間接地體驗到了劇中人物的生活，就像从小說或其他藝術創作中間接體驗到的一样。而且不僅如此，你从小說或其他藝術作品中體驗到的生活还并不是全部对于你的角色有用的，还需要你去選擇、加工、發展以及重新組織等等。而你从老师的藝術創造中所體驗到的則完全是你所要扮演的这个角色的生活，而且是已經經過老师選擇加工过了的。因此我們从學戲中或从看老师演戲中所體驗到的这个藝術形象的生活，就基本上或大部分解决了演老戲的體驗生活的問題。所以，并不是演老戲不需要體驗生活，只不过是主要不靠有意識和直接的方法體驗生活。或者

說由于演員对于旧的生活比較容易体会和理解，不太需要有意識的去體驗生活，加上老戲所演的多半是过去时代的人物，許多生活已无法直接體驗，主要只能靠間接體驗的方法來解决。其实所謂“无意識的體驗生活”也不是真正完全无意識的，只能說在生活着的当时是无意識的，并没有想到要为演戲用，没有什么創造角色的任务。可是当自己要把它用到自己的表演創造中來的时候，就不可能說是无意識的了。这时就成了有意識地从自己过去的生活中尋找适合于角色的生活來重新加以體驗。这种重新體驗过去生活的方法，就是我們常說的“生活記憶”和“情緒記憶”的方法。比如姚澄同志在表演“走上新路”中李瑞珍入党后的思想情感的变化时，由于她自己是黨員，她自己也曾是在旧社会吃过苦頭來的，她有过入党的生活體驗。当她進行到入党这一場戲發生困难时，她很快就意識到——“結合我自己的情况來說，也是这样，我入党的那天晚上也激动得睡不着，想起小时候窮得在地里挖野菜的情景，想起旧社会對我們藝人在人格上如何輕視的情形……想起这些事情，心里也真难过。但，并没有痛哭流涕，因为我畢竟得到了解放，成了生活的主人。我把我的感情和角色的感情比一下，是有共同之处的。因此，我糾正了上述的缺点（指一般化地处理成悲慘的回憶，而忘了入党回來这样一个重要的規定情景），用自己的感情來溫暖角色的心，讓角色的情緒回到正确的發展軌道上來。”（引自姚澄：“我演現代戲所走过的路”）

这种——通过重新體驗自己过去的生活來創造角色的生活的方法，是許多前輩老藝人在自己的现实主义表演藝術創造中，

經常自覺或不自覺地运用的主要方法；也是保證他們的表演藝術創造不斷地沿着现实主义道路發展的主要方法。由於我們的演員在現代戲的表演中接受了新的創造任務，創造新的英雄形象的任务，而演員本身在新的社会生活鍛煉中也起了很大的变化，很多演員都成了戲曲崗位上的社会主义革命战士，有的甚至成了光荣的共產黨員；从演員自己的生活經歷中已經可以挖掘出許多創造新人物的生活材料。因此，通过“生活記憶”和“情緒記憶”來解决創造新人物的體驗生活的方法就有了新的重要意义。

当然，自己的生活不够而又沒有条件去直接體驗生活的时候，那种間接體驗生活的方法在現代戲的表演中也还是可以采用的。其中包括通过小說、报道、話剧演出、圖片、連环圖画、电影，甚至于外國小說、外國电影等一切有关的，或在某一方面相近的間接材料吸取生活材料。比如我們在排評剧“走上新路”时就曾經讓演員特意去观摩过苏联电影“政府委員”（又名“女政委”）。这个片子所反映的虽然是革命后苏联普通妇女的成長过程，虽然反映的是外國生活，但“政府委員”中的薩娘与“走上新路”中的李瑞珍这两个人物不僅在大的歷史命运上有許多共同的地方，甚至于在个人思想性格的發展成長过程上也有許多相似的地方。如像她們都同样遭受过旧社会把妇女不当人的遭遇，都有过在性格上由“怯懦而不信任自己的力量”的階段發展到“懂得了真理，意識到共產党要把人民領導到哪里去之后，是如何地挺起胸膛并成長起來”（以上引自电影演員小囊書“馬列茨卡姪”）的階段，都有在和丈夫或愛人的大男子意識發生冲突時經

受过意志与感情矛盾的痛苦……而在这許多相同或相似的地方，苏联电影“政府委员”不可否認地給了我們，特别是給了扮演李瑞珍这个角色的演員以相当大的啓發，不僅是間接提供了許多生活體驗的材料，而且在形象創造和人物的思想評價的理解和体会上也給演員提供了很有价值的參考。

当然在这里必須說明一点：这种間接體驗生活的方法（而且體驗的又是間接的生活材料——外國生活材料），并不是最好的方法，只能作为无法直接體驗时不得已的补救办法或用作直接體驗生活之外的輔助方法。而且，这种方法也不是对于任何演員都有效的。因为在运用这种間接體驗的方法之前，必須有一个先决条件：演員对于他所要體驗的这一生活內容必須是他所能够熟悉和了解的；也就是說他必須要在進行間接體驗之前已具备一定的直接生活經驗作为基礎。假如是一个完全不了解農村生活的演員，要想單憑間接生活體驗來了解農村生活，那是很困难的事。对于別的生活也同样如此。

所以，在現代戲的表演中，特别是在現代戲的新人物的表演中，由于我們許多演員在这一方面的直接生活經驗的基礎，比起演老戲的生活基礎來要單薄得多。光靠演員自己原有的生活或者光靠演員間接體驗生活來進行創造形象就很不够了。何况对于新的生活还不光是一个熟悉的問題，其中还包括了一个認識生活和通过認識生活的过程來改造自己的思想情感的問題。所以我們就必須強調經常的、有意識的、系統的、直接的去進行體驗生活。

演員沒有生活，就根本无从“开竅”。我們很多演員都怕演干

部，怕演共產黨員，怕演新的英雄人物。為什麼？就是由於缺乏生活體驗，不熟悉，心中無數。演戲是騙不了人也騙不了自己的。離開了生活，另外是找不到什麼表演竅門的。你不熟悉他而要扮演他，那是很難受的事！演戲不能來“大概是”，它要求非常具體非常準確，而且不光是形式要求具體準確，內容也要求具體準確。沒有具體的內容，就像紙剪的人物，不是有血有肉和活靈活現的。有人演劉胡蘭，她對於劉胡蘭這樣一個英雄人物的生活和思想情感很不熟悉，只是在書上看到了一幅劉胡蘭就義時的雕塑像：昂著頭，挺著胸。她就抓住了這個姿態，來處理整個劇中的劉胡蘭的藝術形象。結果她只能老是昂頭挺胸，硬梆梆的，好像老是在面對著敵人的樣子，雖然在很多情況下都不是面對敵人，而是面對親人、同志和群眾。這樣就不但不是歌頌劉胡蘭這個英雄人物，而恰恰是在歪曲她，把她理解成不近人情、教條主義、脫離群眾和驕傲自大而已。

我們許多演員過去最熟悉舊社會的衙門和大大小小的官，而不熟悉或很不熟悉新社會的革命機關和革命幹部，因此就會常常把革命幹部有意無意地演成了“官”：擺著新式的官架子，打著新式的官腔。於是把應該叫人熱愛和尊敬的人物演成了叫人討厭和反感的人物，把應該肯定和歌頌的人物演成了否定和可笑的人物。特別是由於這些人物在劇中常常作為正面揭示主題思想的人物而出現，如果在表演上把人物形象歪曲了，就常常會直接歪曲整個戲的主題思想，造成很不好的效果。問題的嚴重性就在這裡。

造成這種錯誤的原因，是不是就因為我們接近共產黨員，接

近革命干部的机会少呢？事实并不完全如此，我們接近的机会并不少，我們自己的剧团里就有共產黨員、就有革命干部，天天生活在一起，可就是不了解。或者只是表面上了解；或者说連表面上也并不是全部了解，而只是了解合乎自己的主观口味的那一部分。这样当然不可能把共產黨員和革命干部的真正的思想情感体会到，当然就只能按照自己主观上想像的所謂“为民父母”的“官”來扮演共產黨員和革命干部，就只能把剧本所規定的人物形象給以主观歪曲。

誰都知道，要演好一个角色，首先就必须了解这个角色。不僅要了解他的“音容笑貌”和全部外在行为的特征，更主要的还要了解他的所有这些外在行为中所包含的全部思想情感。因为任何人的外在行为都只不过是他的某种思想情感反映出來的形式。演員的工作不僅止于模仿人的外在行为和拿它去告訴观众：“你看我学（模仿）得多像……” 演員的工作如果僅止于此的話，就根本談不到什么藝術創造了，演員也就根本算不得什么藝術家，更談不上什么“人类灵魂工程师”的称号，自然也就用不着什么體驗生活了。

我們不妨再拿“刘胡蘭”这个例子來談談，不談別的，就單拿最后一場刘胡蘭就义这一行动來看看。从表面行为看起來，“就义”是非常簡單的：昂着头，挺着胸，眼睛直望着前面，一步一步走向刑場。如果僅就这一表面行为來要求，任何一个演員都可以作到。但是我們从演員的表演中却可能根本看不到刘胡蘭这时的真正的思想情感。刘胡蘭为什么能够那么簡單地完成“就义”这样一个偉大的行为？为什么能够在自己的思想情感中战勝死

的威脅？甚至於為什麼在自己身上集聚起那麼巨大的力量，能夠以自己的“從容就義”的行為，從精神上摧毀敵人的暫時優勢？……所有這許多重要的、最有教育意義的生活內容，在演員的表演中就可能完全不存在，而只剩下“從容就義”這樣一個表面行為的機械模仿。而且，我們還應該知道，劉胡蘭當時才不過是一個剛滿十六歲的女孩子，她的一生才剛剛開始；她有著自己幸福的生活遠景；有著非常溫暖的家庭：祖母、母親、妹妹都非常喜歡她；她還有一個非常值得她關懷和想念的“志同道合”的愛人；在工作上她還有許多很好的同志和熱愛著她的群眾……這一切都說明她生活得非常幸福，她並不願意那麼年紀輕輕就去死！那麼，是甚麼力量使她願意拋棄這一切？當她決定來接受死的考驗的時候，她不會不想到這些吧！但是，支配著她的思想情感的，已經不僅僅是她一個人的生活理想，而是千千萬萬人的共同理想；已經不僅僅是她一個人的家庭幸福，而是千千萬萬人的共同幸福。對於千千萬萬人的共同理想的嚮往和共同幸福生活的熱愛，以及對於敵人的無比仇恨和對於革命前途的無限信心，所有這許多生動而又豐富的思想情感——（也就是在這樣一個具體的規定情景中，劉胡蘭的全部思考、要求、努力、感覺和自我鬥爭的結果），才形成了她的“從容就義”這樣一個看起來好像非常簡單的行为。演員如果要真實地表演這一場的劉胡蘭，就不能僅僅表演這一結果，而是要真實地在舞台上表現出劉胡蘭如何達到這樣一個結果的豐富的思想情感的全部過程。只有這樣才能叫觀眾相信而且得到真正的教育，才能做到以劉胡蘭的精神生活來真正提高和豐富觀眾的精神生活！

当然，要做到这一点是很不容易的。对于新的英雄人物的表面生活还比较容易理解和体验，至于内在的精神生活就更难理解和体验了。甚至于一天到晚和他们生活在一起，也不容易做到真正地理解和体验。所以有人问道：演员不是共产党员，可不可以演共产党员？按照我的理解，所谓“可不可以演”，也就是“能不能演好”的意思。这个问题很难简单的答复。因为首先，并不是所有的共产党员都能名副其实的，因此就并不是所有的共产党员都能把共产党员演好的。而真正的共产主义者，也不仅限于党内，党外也有。所以，能不能演好并不在于他是不是共产党员，而是在于他有没有具备共产党员的品质。从另一方面来说，共产党员的思想情感也并不是那么神秘不可测，或者说根本无法理解的，因为共产党员也是人，也是从劳动人民中产生出来的。共产党员只不过是比一般群众更能从大处着眼，看得更远一些；更能从集体利益和整个国家利益以至于从全世界革命利益考虑问题一些，因此共产党员也才更能够自觉地牺牲个人利益，为全人类的幸福而奋斗到底。

我们要了解一个人，主要是了解他的思想情感的逻辑，只有了解了人的思想情感的逻辑之后，才能真正了解一个人的全部行为逻辑。一个演员如果不了解他所扮演的那个人物的全部行为逻辑，他就不知道这个人为什么偏偏要这样行动，偏偏不要那样行动，他就一定演不好这个角色。

比如一个自私自利的人，他的思想情感的逻辑就是“人不为己，天诛地灭”；因此，他根据这样的逻辑来看新社会的许多新人新事，就会根本无法理解。他见到爱护公共财产的人就会看成是



为了表现进步讨好上级；他见到坚持制度的人就会看成是机械、不通人情；他见到大义灭亲的人就会认为他没有人性……所以，一个彻头彻尾自私自利的人是根本无法理解无产阶级大公无私的阶级品质的。所以，只有自己具备了或开始具备了无产阶级大公无私的阶级品质时，才能真正理解新的英雄人物的高贵品质和他的全部思想情感的逻辑。或者可以这样说，自私自利的打算越多，就越难理解大公无私的英雄行为；自私自利的打算越少，在思想情感上就越容易和新的英雄人物接近起来；甚至于自己也有争取成为新的英雄人物的可能。所以，认识、理解、体验和表现新的英雄人物的过程，也就是演员自己的思想情感改造的过程。

所以，我们不能把体验生活仅仅看作是表演艺术创造过程中的一个步骤，而应该看成是演员整个艺术生活中不可缺少的一部分。一个演员决不能仅仅在需要创造角色时才去体验生活。光靠现买现卖是办不到的；如果你经常不关心群众，不关心政治，不关心自己所接触到的新人新事，等到要创造角色时才去体验生活，当然只能是“走马看花”、浮皮搔痒，抓不着要紧地方；最多只能抓到一点生活的皮毛，真正的生活还是体验不到的。

比如姚澄在创造李瑞珍这个形象的经验中，就很好地证明了这一点：体验生活不能现买现卖。她所体验的第一个人物就是她以前参加土改中认识的一个寡妇。而且她想起的也不只是这一个人，还有一些她所认识的农村妇女，她都尽可能把她们和角色接近的特点，集中到角色身上来。而且她还经过土改斗争的考