



戏/剧/名/校/教/材/文/库

Studies of Theatre Acting

论斯氏演剧学说在我国
的实践与发展

戏剧表演学

胡 导◎著

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

戏剧表演学

胡导 著

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏剧表演学 / 胡导著. — 2 版. — 北京: 中国戏

剧出版社, 2018.6

ISBN 978-7-104-04611-0

I. ①戏… II. ①胡… III. ①戏剧—表演学 IV.

① J812

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 283628 号

戏剧表演学

责任编辑: 王松林

项目统筹: 杨晨叶

责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市西城区天宁寺前街 2 号国家音乐产业基地 L 座

邮 编: 100055

网 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010-63385980 (总编室)

传 真: 010-63383910 (发行部)

读者服务: 010-63381560

邮购地址: 北京市西城区天宁寺前街 2 号国家音乐产业基地 L 座

印 刷: 北京鑫海达印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 20.75

字 数: 308 千

版 次: 2018 年 6 月 北京第 2 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-04611-0

定 价: 68.00 元

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

前 言（并释题）

实践是检验真理的唯一标准。

应该说，自有戏剧表演艺术以来，同时也就有了人们对这项艺术创作实践所进行的学术思考，因而在戏剧学术领域内事实上也就有了戏剧表演学。就世界戏剧表演史的发展来看，由苏联的伟大戏剧家康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基（以下简称斯氏）自 19 世纪末至 20 世纪二三十年代所创建的一整套的演剧学说即“斯氏演剧体系”堪称最完整的戏剧表演学。

斯氏演剧学说的所有论述，都来自斯氏本人对自己一生极为丰富的演剧创作实践经验的学术思考，当然它本身就是属方法论的。因而，人们在创作或教学实践中学习它运用它，实质上就是对他提出的诸种“方法”与有关论述进行着检验。以近半个世纪来我国话剧界结合教学与创作实践学习斯氏学说的情况看，在检验中大量地验证了斯氏诸多正确的技巧、方法、立说，但也检验出一些说法引起人们的异议与争论；而更须给予明确的是，当人们在实践中正确地或更具创造性地运用了他的正确的立说、方法并因而取得良好的效果时，事实上是把这些立说、方法给予发展了，甚至有的是给予大大地发展了；并且，即使在有争议的问题上，当人们提出了有说服力的论述或方法，并在实践中行之有效地给予贯彻而正确地解决了争议时，从这演剧学说的整体上来说，也同样使它得到了发展。

本书作者联系自己一生参加的演剧实践活动“经历”（包括看戏、教学、创作、学习、科研等一切“所作、所见、所闻”的实践活动），对自己近半个世纪来所学习的斯氏演剧学说，试着从方法论上来给予验证、检验，并期望能对它们的发展做出论述。

本课题研究内容主要涉及斯氏演剧学说的五个方面，因而全书分五篇，共含二十二章：

第一篇“赞斯氏的‘行动’说”，共五章。主要以苏联专家的示范教学和古今中外一些名演员的创作实践以及我们自己的教学、创作实践作为例证，验证了斯氏的“行动”学说是反映了表演艺术的客观创作规律的；因而它也为表演学的科学方法论的创建及话剧表演教学体制的建立打下了基础。

第二篇“对‘自我出发’诸说质疑、商榷与争议”，共三章。有一时期，人们曾为斯氏的“情绪纯真”“自我出发”诸说感到困惑，我在一本苏联《心理学》上，发现书上提出的“想象情态体验”说认为——“人是可以通过想象情态体验到别人情感的”这一论断。这论断及时解决了自己一些困惑；也为本篇提出的需要给予质疑、商榷的诸说在争议上导向了深入并使之更具有了科学性。

第三篇“有机天性——演员的心理——形体技巧”，共六章。前三章强调了要以“想象情态的体验”说来参与阐释斯氏学派提出的想象、假使、感受、信念与真实感、形体自我感觉、第二计划等心理技巧，要求学生学会在一度创造的规定情境中进行“行动”后，首先学会运用“有魔力的假使”在创造状态中想象和相信自己就是角色……本篇所阐述的不只是“自我出发”式进行行动创造的心理技巧，而是明确把它们发展成为演员创造“人物行动过程”和创造“人物形象”的心理技巧。

第四篇“‘性格化’创造及有关诸创作问题”，共六章。当然，最重要的是第十六章——它用“比较戏剧”方式对斯氏的、哥格兰的、焦菊隐的三个演剧学派不同的性格化方法进行了比较阐述；在这一章前先提出了“观察—模拟”说，在这章后则评述了过去几个演剧时期一些演员的杰出的性格化人物形象塑造，并有论据地提出客观上早存在这情况而斯氏还未及提出的“演员的创作气质与人物形象的气质创造”及“演员的创作魅力与人物形象系的魅力创造”两说……这些，让本书得以以第二十章作为一项主要研究成果，提出：必须把“性格化”教学纳入学院的表演教程。并在教学中发展斯氏的“性格化”说。在具体创作方法论上，也以较充分的

论据突破习惯的创作思想禁区，提出“按哥格兰的方式构思人物形象，按斯氏的‘直觉’方式体现构思，创造形象”这一说。

是的，这是突破，突破了由于苏联戏剧学院的表演课教学大纲上只提了“性格化”这概念而只字未提它的创作方法这一教学法上巨大的创作空白；也突破了我们学院由于受这影响在近半个世纪来的表演教学中一贯地只提“教会学生创造人物形象”，而几乎从没明确提出过和运用过以“性格化”方法作为具体的教学内容这一教学法上的空白。

第五篇“‘创造状态’论”，两章。主要论述“下意识”创作境界。

由于本课题是紧密联系自己一生参加的演剧实践经历，并借鉴了现代心理学的科学论断，以及主要着眼于“发展”来开展研究的，因而书中提及的若干观点、论断、论述是以前诸多论述、研究斯氏学说的著作中较少提过的，或是从没有提过的。所以曾考虑以“斯氏演剧学说新论”做副题。现在用的副题是“论斯氏演剧学说在我国的实践与发展”，是能较确切地表达我的写作意图的。

即便给“斯氏演剧学说”这概念做个说明：本书提及的这概念的内涵，不仅指斯氏本人著作及有关论述，有时还涵及所引用的丹钦科、查哈瓦、克涅别尔、古里也夫等著作中的有关论述，以及来我国讲学的列斯里、库里涅夫、列普柯芙斯卡娅等专家的课堂讲学的论述。

胡 导

2001年12月

目 录

第一篇 赞斯氏的“行动”说·····	1
第一章 苏联女专家的“行动”课 ·····	6
第二章 关于“行动”若干概念在实践中与方法论上的运用 ···	18
第三章 形体行动方法 ·····	32
第四章 作为导演在学习“形体行动方法”中得益到的 ·····	45
第五章 现代“上戏”表演老师的“行动”课 ·····	57
第二篇 对“自我出发”诸说的质疑、商榷及争议·····	70
第六章 有争议的“自我出发”说 ·····	72
第七章 “情绪纯真”说质疑 ·····	87
第八章 对“体验角色”说的商榷 ·····	102
第三篇 有机天性——演员的心理——形体技巧·····	114
第九章 创造舞台想象情态的心理技巧 ·····	118
第十章 激发人物行动创造的心理技巧 ·····	131
第十一章 创造人物精神生活的心理技巧 ·····	145
第十二章 形体技巧与造型表现力 ·····	160

第十三章	舞台言语技巧	174
第十四章	两项特殊的心理——形体技巧	189
第四篇	“性格化”创造及有关诸创作问题	203
第十五章	“反模仿”说与“生活观察—模拟”	208
第十六章	三个演剧学派的不同“性格化”方法	224
第十七章	演员的创作气质与人物形象的气质创造	238
第十八章	几位演员杰出的性格化人物形象塑造	251
第十九章	演员的创作魅力与人物形象的魅力创造	266
第二十章	要发展斯氏的“性格化”说	278
第五篇	“创造状态”论	292
第二十一章	论“生活于角色”诸说	294
第二十二章	通过有意识的心理技巧达到下意识创造	309
后 记		323

第一篇

赞斯氏的“行动”说

斯氏给戏剧艺术和表演艺术在理论上和实践上作出的巨大贡献之一，是他的“舞台行动”学说。

斯氏在《演员自我修养》的“行动”一章中说了这么一段话：

在舞台上需要行动。行动，动作——这就是戏剧艺术、演员艺术的基础。“戏剧”一词在古希腊文里的意思是“完成着的行动”。在拉丁文里，它和 *actio* 相等，这字的字根 *act* 转为我们的字 *актив-ность*（活动），*актер*（行动者、演员），*акт*（行动）。所以，舞台上的戏剧便是在我们眼前完成着的行动，走上了舞台的演员便是行动着的人。^①

这是斯氏以他高度的文学艺术修养，以他毕生从事的戏剧表导演艺术在创作实践上和理论探索上所取得的成果而做出的极为精辟的正确论断，从而准确地揭示了戏剧艺术和表演艺术的一项本质性的特征。

剧作法上，古希腊哲人亚里士多德早在《诗学》里就提出过“悲剧是行动的模仿”这经典学说。如果我们把亚里士多德的“模仿”理解为创造性的再现，把“悲剧是行动的模仿”理解为戏剧中或剧本中人物的行动是生活中人们行动的艺术再现的话，亚里士多德这论断确是揭示了戏剧以及

① [俄] 斯坦尼斯拉夫斯基. 斯坦尼斯拉夫斯基全集（第二卷）[M]. 北京：中国电影出版社，1985：56.

剧本创作的本质性特征的。

因为古希腊人早就认识到戏剧这一本质性特征，所以他们“戏剧”一词的意思就是“完成着的行动”。这样，是不是应该说，我们的古代戏曲作家也是认识到这点的——王实甫的《崔莺莺待月西厢记》，关汉卿的《包待制智斩鲁斋郎》；至于各个剧种的折子戏，十有八九都是用这折戏的主角的主要行动来命名的，如《林冲夜奔》《宋江杀惜》《拾玉镯》《挑滑车》《游园》《拷红》……

《宋江杀惜》这折戏的戏剧冲突，就是由“宋江必须向阎惜娇讨回梁山书信”与“阎惜娇一定要把梁山书信抓在自己手里”这两个针锋相对的行动纠缠在一起，冲突着、斗争着，直到“宋江杀死阎惜娇取回梁山书信”为止，这样一个相互行动过程构成的。从而，当演员周信芳先生把剧本文学人物形象宋江创造成为舞台人物形象宋江的时候，当然也需要按剧本规定的人物所采取的行动，在舞台上的规定情境中“行动”起来，以及和对手演员赵晓岚女士相互行动起来，创造人物的行动过程和人物相互行动过程，来完成剧本规定的舞台行动。

所以，“走上了舞台的演员”周信芳，便是“向阎惜娇索讨梁山书信”这一行动的人（物）宋江；另一个“走上了舞台的演员”赵晓岚，便是采取“拒绝宋江的索讨而又胁迫他写休书”这一行动的人（物）阎惜娇。他们正以唱、念、做、打作为手段进行着他们之间针锋相对的相互行动。

观众看了演员们在舞台情境中创造的人物行动及相互行动过程，也就看到了这戏的故事情节、矛盾冲突，看到了人物性格和性格发展，从而也就感受到了剧本和演出的思想内涵。就是说，剧本的故事、情节以及演出思想是通过演员创造的人物完整的行动过程来展示的。因此，斯氏说得很正确——“行动”，还包括作为完成行动的手段之一的“动作”（可以有主要不用言语作为完成行动手段的戏剧，但任何戏剧都不可能不运用动作作为完成行动的手段），“这就是戏剧艺术、演员艺术的基础”。

这就是说，世界上自有戏剧艺术以来，历代演员们的舞台创作，不管他们自己意识到与否，实际上都是作为人物在舞台上进行“行动”或展现人物的行动过程的。可在斯氏创立“行动”学说以前，全世界似乎只有一

位演员——法国 18 世纪最著名的体验派大演员玛丽·弗兰柯伊丝·杜麦尼尔在她的演剧著作中提出过与斯氏这“行动”说近似的见解——

剧场艺术的原则可归纳为如下：在戏剧情境中我是谁？在每场戏里我是干什么的？我在什么地方？我已经做了些什么？现在我要做些什么？^①

我们可以理解，尊敬的杜麦尼尔女士提出的“做什么”就是指进行什么行动。她这段话，可以说把后她六十年出生的斯氏的“行动”说的要旨已经说明了。可惜当时人们没能理解她。是的，自有戏剧艺术的两千多年来，在斯氏创建“行动”学说以前，全世界历代千千万万在戏剧舞台上创造过人物行动过程的演员，除了这位杜麦尼尔女士以外，似乎没有一个演员意识到过——演员的表演艺术实质上是创造人物行动过程的艺术。

斯氏“行动”学说的创建，不能不激起我们对他极高的崇敬——正是这学说的创建，使演员的表演艺术与戏剧导演艺术在创作方法论上具有了较明确的科学性，也使戏剧表、导演教学确立起合乎科学逻辑、顺序的教学法，也使全世界千万不同剧种的相互学习、借鉴有了最具本质性相互认同的基础。

就戏剧表演艺术这一领域来说，斯氏“行动”学说的创建，是可以比诸牛顿发现地心吸力而创建了“万有引力”定律的。本篇的开始首先谈本篇的这主旨外，还应说明一个情况——20 世纪 50 年代中叶我国引进斯氏体系时曾有过人们对俄语 действие 一词汉译的争议。

苏联专家列斯里 1954 年初来我们学院讲学时，通过译员和我们说了这么一句话：“表演艺术是动作的艺术。”（这是当时译员孙维善先生把俄语的 действие 译作了汉语“动作”）当时对这说法不很理解，可想到，演员在舞台上总是要用自己的身体做很多形体动作的，因而觉得似乎也对。不久，专家在中央戏剧学院他主持的导演训练班上检查学员阿甲的表演作业，阿甲先生在这作业上是做了很多形体动作的，可专家通过译员批评他

① [美] *Actors on Acting*. 演员论演技 [M]. Crown publishers, 1970 : 176.

“没有动作”，这一下把阿甲先生给弄糊涂了，不禁有些激动起来，我们听课的也有些不知所以……当然，以后人们还是逐渐理会到了在专家班上所说的汉语“动作”，实际上含义是我们汉语说的“行动”。因而，我们以后听几位苏联专家的讲学，或者阅读中国电影出版社的《演员自我修养》及有关斯氏的著作等，都是把所译的“动作”当作“行动”来理解的。当然，也同样把这样概念的“动作”教给了学生们……可说实在，一直总觉得有些不合我们汉语的用语习惯。

这样，一直到1957年，格·尼·古里叶夫专家的《斯坦尼斯拉夫斯基体系讲座》的译文本出版，这书把原文俄语 действие 全译作了“行动”。参与此书译述的译员之一根据古氏原文对全书进行校订的张守慎先生为此在书中做了个注解：

在体系里有两个术语：“行动”（действие）和“动作”（действие）。前者回答：我如何做这个问题；后者是适应的一种，回答我如何做的问题。目前通用的译法是把“行动”译作“动作”，而把“动作”译作“活动”。事实上，体系里所说的“行动”就是日常生活里，乃至军事、政治和一般文学里所说的“行动”，在俄文里这是一个词。比如，我们在生活里常说“行动计划”，而斯氏就要求“角色的行动计划”。至于话剧舞台上常说的“大动作”和“小动作”，或是京戏舞台上所说的“身段”“动作”，那并不是“行动”本身，而是行动的一种表达方式。因此，这里把 действие 译成了“行动”。^①

无疑，张守慎先生这译法是更适合我们汉语的用语习惯和能准确表达这语词的内涵的。打这以后，戏剧界人士也逐渐在教学中、创作实践中、科学研讨中都更多地用起“行动”（而不是“动作”）来表达人物所做的事。

当然，人们现在还同样尊重中国电影出版社主持、编译《斯坦尼斯拉夫斯基全集》的郑雪莱等先生，在已出版的《斯坦尼斯拉夫斯基全集》1~6

^① [苏] 古里叶夫. 斯坦尼斯拉夫斯基体系讲座 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1957: 8.

卷中，在诸位先生有关斯氏学说的著译中仍坚持着为 действие，用“动作”这译词；而且当我这次去京向卧病的郑先生求教时，他仍告诫我用“动作”一词更确切、更准确，并非常恳切地希盼我仍用“动作”为好。雪莱先生这样坚韧、严谨的治学精神使我不得不感动，也使我不得不再考虑他给我的告诫。可怎么考虑，我总觉得张守慎先生提出的译法，正是我第一次听到“动作”这译词后，就一直忐忑在心中许久许久的问题。张的注解终于把问题说清楚了。这里，我必须向郑先生致歉：为了行文上的统一，避免造成读者概念上的混乱，我引《斯坦尼斯拉夫斯基全集》译文中所用“动作”都改成了“行动”。我再说一句，这是必须向雪莱先生致歉的。

由此，还想及列斯里专家说的“表演艺术是动作的艺术”这话。当然，如果说，舞蹈是动作的艺术，这是完全合逻辑的；而把戏剧艺术，即使称作为“行动的艺术”，其内涵似乎也总由于用语逻辑上的含混而令人费解。还是引用斯氏说的那句话“走上了舞台的演员便是行动着的人（物）”做前提，我们的实践也告诉我们：演员的表演实际上就是作为人物在舞台情境中创造人物的行动过程。因此，列斯里专家说的那句话，是否应该说成是——“表演艺术是演员在舞台上创造人物行动过程的艺术”？

第一章

苏联女专家的“行动”课

一、女专家的“礼物”

1955年冬，我们“上戏”请来的苏联戏剧表、导演女专家叶·康·列普柯芙斯卡娅（以下我们简称她为女专家），首先在我带的1955级一年级班上示范性地给我们上课了。

这位女专家和早来我国的两位苏联专家不一样。学院按前两位专家上课情况给她也准备了具有小型舞台的排演厅作为她的授课教室，可她不用那小型舞台，当然也不让学生（像那两位专家上课时那样的）在那舞台上向老师汇报表演作业；她是把排演厅小型舞台下原观众区横向地作为学生向老师汇报表演作业和老师进行指导、排演学生作业的表演区。这样，表演区的深度不仅比那小型舞台要深得多，宽度竟还宽到了二十来米。她说，我们这是进行教学的表演实验室。

她一走进这大排演厅教室，就说：“同学们，今天我给你们送来了一套‘礼物’！”接着“礼物”被搬进来了，那是二十几具大小不等的正方形、长方形、三角形的大型积木和一个能容一人上下的九级的阶梯。这些积木把这个横向的表演区堆得满满的，组成了一套表演课的教具。接着专家就运用“礼物”给学生布置了作业：“你们想一想把这套积木搭起来，随便你们搭成一个什么地方或是搭成一样什么东西，搭好了你们就在这里边行动，生活。”

同学们立刻开始了创作，一下子就进入了富有灵感的创作状态，他

们眼皮眨也不眨地注视着这些方块、长方块、三角块，不时地抚摩着它们，敲打着它们，站在它们上面跳跃着看能否经得住跳蹦……一时他们好像有了好多想法，这些想法在脑子里飞过来，飘过去；他们笑着，比划着，争辩着，于是把积木一块块地搭了起来，一面搭一面打量着像不像，不时改变着想法，不时又争论起来……这情形有些像小孩子们做游戏前找些椅子凳子搭个什么好玩的东西或好玩的地方一样。于是，一个由这些积木组合起来的有点像船那样的东西，很快地就在这二十来米宽的表演区里出现了！接着他们就在这“游艇”上生活了起来，他们大概是一群到水上来过假日的学生，六个男孩子分坐在船的两边用“桨”（木棍）在划着船，一个学生在后面“司舵”，班长关源滋威风凛凛地站在船头，挥动着一块大手帕来指挥同学们划船前进。别的男女孩子们挤在“游艇”中部玩着，闹着，唱着歌，啃着苹果，做着游戏，……笑声、闹声、喧嚣声和着整齐的划船节拍形成了一组非常优美的生活节奏。奇怪的是他们和过去做练习不一样了，谁也不在表演什么，而是在做着他们应该做的事。好像他们过去做练习时从没这样松弛过。他们生活得这样舒适和自由，以至我们感觉到他们似乎真的在一个游艇上。

“嗒嗒嗒嗒……”突然那“游艇”前方响起了一阵机关枪声（专家布置的），那机关枪正向他们扫射！他们慌乱了：女孩子尖声叫起来伏下身体要钻到船底下去，有的男孩子用身体护着她们，“船长”在让大家镇静，有的划船的学生船不划了，只有一个学生在混乱中坚持着，冒着“危险”，用了最大的力气咬着牙还划着，还划着……

看完了这练习我感到很惊异——为什么我们带学生做了好多练习，学生总松弛不了，总还是“表演”，不“生活”，不能真正地进行“行动”，而专家只给了一套积木就让他们“生活”在规定情境中了呢？我想起了斯氏说的一句话：演员要“在艺术中达到儿童在游戏中所达到真实和信念”。作为“创作的诱饵”的女专家的积木教具，在推动学生创作想象的同时，也激发了他们曾经有过的儿童游戏的本能和天性，在搭的过程中就和儿童们一样要把它们搭得和所想象的事物相似，搭到相信了这就是那个事物。由于对地点环境有了信念，因而很容易地对规定情境的其他因素也能产生

有比较丰富的虚构和信念。因而，当这样的艺术虚构在他们心里活了起来的时候，他们就会向孩子们一样完全去为自己过想象的生活，而不是去为别人为观众去表现什么或表演什么了。

二、在用积木教具创造的戏剧情境中“行动”

学生们非常主动地也好像很容易地一下子就学会了运用这套教具。在女专家这“表演实验室”的八次以“行动”为主题的课堂教学中，这套教具发挥了极大的创造作用，有力地丰富了学生的学习和创作内容。这二十多块大型积木在同学们的手里，出现了各种各样的摆法和搭法，也创造出了许许多多丰富多彩、生动有趣的生活环境。如：有的同学把它们搭成一道被洪水冲击的防洪堤，有的同学把它们搭成崎岖难行的山道，有人把它们布置成为崇山峻岭、悬崖峭壁，也有人布置为小桥流水、竹篱茅舍，有人运用它们使自己置身于惊涛骇浪的海洋中，也有人运用它们作为一叶扁舟飘荡在风平浪静的小河上。双峰对峙中横跨着一道山涧，被击毁的碉堡里留下一道断壁、深邃的山洞、干旱的沙漠、田野上的阡陌、小河的两岸、练兵场、游泳池、战壕、墓地、瀑布、园林、井台、泉边，以至屋顶、房脊、汽车、飞机……似乎只要是同学们能想得到的生活环境，这些积木教具都能帮他们创造出来。这样，积木教具的运用，就好像给学生的想象力长上了翅膀，把他们的创作视野引到无限广阔的大自然中和大千世界中去了。因此，小品练习的题材就获得了非常多样的、丰富的内容。

这里，再回溯一下我们前此作小品练习的情况：那时作布景用的主要教具是一套配有门、窗的屏风式景片，所以学生作小品练习大都习惯于用内景，这就无形中把学生的创作视野用屏风给堵塞了起来，使得他们的取材总离不开自己生活的一片小天地，因而取景总不外是教室、卧室、阅览室、会客室、病房等处，在发生事件的人物关系上大致总也离不了爸爸、妈妈、哥哥、姐姐、同学、朋友、爱人这伙人。“瞒着家庭出走”是经常出现的事件，其他事件的构成往往不是由于看到人家留下来的纸条就是发现屋子里多了些什么东西，也就是出了什么意外，等等，于是必要时用上电话或与屋外什么人做简单的对话的方式来笨拙地向观众交代规定情境，

同时也并不太聪明地用此来作为构成事件或解决矛盾的因素……总之，主要是进行心理行动，而且主要不是通过形体行动来进行的心理行动。因此课上有过样的事：检查完一个同学小品作业后领着大家讨论时，大家先要花些时间来“猜”它的内容，还不一定能猜对，最后还是由做作业的学生自己来解释……

现在，学生们运用积木教具做的外景小品是具有不同特点的：

（一）当学生们要“生活”在用积木教具搭成的各种各样的外景环境中时，仅仅以他们现在的身份——戏剧学院学生是不够帮助他们去完成行动任务的，于是他们就创造了适合于在他们想象的外景环境中生活的各式各样身份的人的生活：有的做了跋山涉水为祖国寻找宝藏的勘探队员；有的做了在炮火连天的战场上接通了电话线的通讯战士；有的到边疆地区去做医生，冒着大风大雪，爬山越岭，去为少数民族兄弟治病；有的当上了游击队员，潜伏在敌后的深山上为自己的部队施放信号；有用自己的身体挡住决口的防洪工作者；有在大风雪中敲开冰河为伤员洗血衣的护士；有铁路上的检道员；有沙漠里的旅行家；有农庄的女庄员；有民歌采集者；有满载而归的业余渔夫；也有掉到水里去弄脏了新裤子的倒霉情人……当然在这所有的“生活”中，他们都是按“自我出发”方式以自己的名义来进行“行动”的，即“我，某某某，上海戏剧学院表演系一年级学生，假使我处在什么样情境下，我一定得进行什么样的行动……”但，现在得把这方式稍加延伸，即：“我，某某某……假使我做了勘探队员”或“假使我做了边区的医生”等。这样，规定情境就促使他们开始自我“出发”起来。就是说，他们虽然是按着自己的思维和行为逻辑来进行行动，但却在一个陌生的可能自己还不太熟悉或没有经历过的规定情境中去“行动”，他们的思维和行为逻辑就不得不适应这规定情境以及这规定情境中所具备的条件而与自己生活在熟悉的环境中时有所差异，有所改变。这样，他们的思维与行为逻辑仍旧是他们自己的，而同时又符合于他们假设的勘探队员或医生的。

（二）学生们以他们所想象的身份生活在那样一些规定情境中时，他们的任务和规定情境本身往往就提供一些条件让他们在行动时遭到阻碍。