

東西方戲劇的

—从舞台假定性的创造看民族戏剧的构建

比較與融合

COMPARISON AND FUSION
OF EASTERN AND WESTERN

THEATRE —OBSERVATION OF
CONSTRUCTION OF NATIONAL
THEATRE FROM THE
STANDPOINT OF HYPOTHETICAL
CREATION ON STAGE

昂著

上海社会科学院出版社

東西方戲劇的比較與融合

從舞台假定性的創造看民族戲劇的構建

程輝題



J805.1

L82

卢昂著

上海社会科学院出版社

图书在版编(CIP)数据

东西方戏剧的比较与融合:从舞台假定性的创造看民族戏剧的构建/卢
昂著. —上海:上海社会科学院出版社, 2000. 6

ISBN 7-80618-720-0

I. 东... II. 卢... III. 比较戏剧-中国、西方国家 IV. J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 22108 号

书名题字 程十发

责任编辑 常 工

封面设计 姜 鸣

上海社会科学院出版社出版

(上海淮海中路 622 弄 7 号)

新华书店经销 上海新文印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 16.5 插页 2 字数 200000

2000 年 6 月第 1 版 2000 年 6 月第 1 次印刷

印数 1—1500

ISBN 7-80618-720-0/G·223

定价:28.00 元

版权所有 翻印必究

第一章 艺术的本质属性 ——假定性

一、关于艺术与自然

艺术与自然的关系,历来是艺术家、哲学家、美学家们共同关注和探讨的古老命题。围绕这一命题,存在两种截然相反的认识,并贯穿于整个艺术史的漫漫长河。这两种完全对立的观点及认识,一是以亚里士多德为代表的“模仿论”,强调艺术对自然的模仿和再现;二是“非模仿论”,强调艺术对自然的超越和创造。这两种观念针锋相对、此起彼伏,各自都拥有一个强大的艺术家阵营,忠实地捍卫与发展各自的观点。比如,自亚里士多德系统而完整地提出“模仿论”之后,古罗马帝国著名的文艺理论家贺拉修斯,文艺复兴时期伟大的艺术家达·芬奇,17世纪古典主义剧作家高乃依、文艺理论家布瓦洛,18世纪启蒙主义思想家狄德罗,19世纪自然主义作家左拉、戏剧家安图昂、批判现实主义戏剧家萧伯纳以及20世纪现实主义戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基等等,都是“模仿论”积极的拥护者和实践者。我国的话剧艺术,由于深受斯坦尼斯拉夫斯基学派的影响,因此从创作到理论,同样也非常崇尚这种艺术观。

“模仿论”者认为,“模仿”是人类特有的创造性能力,而艺术的

产生正是这种创造性能力发展的结果。亚里士多德在《诗学》中就曾说过：“一般来说，两种同时来自人类的原因，促成了诗歌艺术的产生。模仿是人类自幼就具有的天性，人类优于低等动物的有利条件之一，便是人类是世界上最善于模仿的动物。”他还对戏剧艺术下了一个举世皆知的定义：

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；模仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借以引起怜悯与恐惧来使这种情感得到卡塔西斯^①。

按照这种观点，既然是人类模仿的天性创造了艺术，那么艺术形象与它所模仿的客观对象的逼真性就自然成为艺术创作和审美的决定性尺度。“模仿论”者强调“真实的再现”，强调艺术与自然愈像愈好、愈近愈妙。因为只有这样才能产生逼真的幻觉，才可以使观赏者真诚地相信、完全地投入（情境）并被彻底地打动。因此，“模仿论”的这种审美追求决定了其戏剧创作必须要合乎必然律和可然律。

所谓必然律就是指因果关系在已定的条件下发生某种结果的必然性；所谓可然律则是指在假定条件下发生某种结果的可能性。这也就是特别强调戏剧作品内在的必然性与合理性，力图使观众完全信服。同时，这也进一步决定了其戏剧作品的演出形式必然是一种“代言体”的结构形式（即完全以角色的身份来结构演出），从而排除了非戏剧性的“叙事体”的成分。然而，一出戏的演出不可能将全部的因果关系及人物关系都用“代言体”的形式一一表现

^① “卡塔西斯”，意为“净化”、“宣泄”。

出来,演出毕竟存在时空的限制,毕竟要有叙述的成分。因而,“分幕制”的演出结构及编剧形式就自然地应运而生。它将事物的发展变化过程进行精炼、浓缩、省略及归整,并要求戏剧“动作、时间、地点尽可能地统一”。所以,17世纪所出现的、步入极端的“三一律”的创作原则,有其艺术发展的内在必然性。

根据以上分析,我们可以将“模仿论”艺术观最为基本和重要的艺术特征归结如下:

1. 主张艺术对自然的模仿;
2. 强调艺术形象与她所反映的客观对象的自然形态的逼真性;
3. 戏剧创作必须要符合必然律与可然律;
4. 戏剧作品的演出形式是一种代言体、分幕制的结构形式,强调行动、时间、地点的统一性;
5. 追求使观众完全相信、彻底投入,进而产生逼真的生活幻觉的审美原则。

当我们认清了“模仿论”艺术观的诸多艺术特征之后,我们应对这种艺术观的科学性作进一步的探究,体察它是否真正揭示了艺术与自然关系的深刻命题。

首先,从艺术反映自然这个角度来看,“模仿论”无疑是正确的、有效的。艺术是自然的产物,自然是艺术创作的源泉和对象。因此,“模仿论”所提倡的“真实再现”的理论,在表现事物的准确性和真实性,在戏剧结构的完整性与有机性,在人物性格、语言、形象的典型性及生动性以及艺术审美的感染力等诸多方面,的确具有十分重要的价值。对此,我们可以从无数以这种艺术观为原则而创作的艺术佳品中,轻而易举地得以证实。这也就不难解释,为什么“模仿论”的艺术观在我国的话剧舞台上长期占据主导地位的原因。因此,我们有理由认为,在强调艺术认识自然、反映自然这一作用时,“模仿论”无论在今天还是将来,都永远具有强大的生命

力。

然而,任何事物都不会简单地停步不前,艺术更决然不会留驻于仅仅认识自然、反映自然这一初级层面之上,它还包蕴着更高、更为重要的使命!这是在艺术形成的过程中就已凝铸了的、一种极其珍贵的创作性潜能,这种创造性的潜能使艺术与人类的生存息息相关,相濡以沫,直至永恒。

艺术之所以诞生,原因很复杂。但有一点是可以肯定的:在人类的精神领域中,当人类的祖先面对那神秘莫测、变化无常的茫茫大自然之时;当他们意识到人类自身力量的微薄,意识到大千世界无可辩争的强大与无情;当他们历尽了被自然奴役的可悲境地之后,生存的本能使之不愿甘于彻底地沦丧和卑微地屈服、顺从,一种自觉的生命意识终于使人类勇敢地向大自然迈出了抗争的脚步!

这一具有划时代意义的觉醒和迈步,使人类开始进入一个崭新的天地:他们终于能够对那神秘莫测、变化无常的茫茫世界进行能动的改造,并逐步摆脱了被自然奴役和愚弄的屈辱与无奈。这一决定性的迈步,使人类开始自主地掌握自己的命运,并庄严地显示了自身伟岸的力量;这撼天动地的迈步,正是人类文明的发端。它不仅使人类懂得了劳动,而且使人类开始拥有了艺术!

艺术是人类创造的伟大的精神财富,一部完整的艺术史就是一部表现人类生命抗争的创业史,是人类艰难奋争、不断进取的形象写照。它生动地展现了人类认识自然、把握自然、改造自然、超越自然的创造性活动过程,从而使人类在精神上得以无比的慰藉和振奋。因此我们说,艺术既源于自然,同时又超越了自然。康德曾幽默地说道:“当自然像是艺术时,它才显得美!”^①而伟大的戏剧家、文艺理论家歌德的著名论点更显示了其思想的深刻性。他

^① [德]康德:《判断力批判》第2卷,第45节。

说:

艺术家对于自然有着双重的关系:他既是自然的主宰,又是自然的奴隶^①。

“模仿论”片面强调艺术的认识和再现功能,而漠视其他的功能和作用,的确具有很大的局限性。“非模仿论”的出现正是针对“模仿论”这种局限性的,而着重强调艺术对自然的超越和创造。“非模仿论”者认为:艺术不是自然界馈赠于人类的“礼品”,而是人类为了成功地进行生存斗争,以其特殊的智能创造于自然界的精神财富;艺术是人类为了自身的幸福而加工和美化了的自然。因此,艺术比自然更完美、更璀璨!

艺术史上崇尚“非模仿论”的思想家、艺术家同样数不胜数,阵容强大。我们不妨信手拈来几个响亮的名字,听一听两种艺术观相驳辩争的战鼓之音:

古罗马著名的思想家菲洛斯特拉斯对“模仿论”直接批驳道:“非常机智的艺术家,不可能单纯地模仿。模仿可以制造出已经见到过的东西,想象则更进一步制造出未见过的,并被视为现实中典范的东西……”^②。

中世纪代表人物奥古斯丁同样指出了“模仿论”的局限性。他说:“一个人的画像不可能成为在自然状态上同它似乎相似的那个人的存在;喜剧演员也不可能成为他们所模仿的,他们试图在一定程度上加以‘再现’的那些现实人物。”^③

是啊!人类喷薄浩宏的想象力怎能让自己甘愿屈服于模拟自然的可怜境地?!人类气吞山河的创造力不正将自然改造得更加

① 《歌德谈话录》。

② 菲洛斯特拉斯:《泰河纳的阿波罗纽斯的一生》第6篇,第19章。

③ 奥古斯丁:《自由集》卷3,参见斯沃博达:《圣·奥古斯丁的美学及其来源》,第50页。

绚丽多姿?! 莎士比亚,这位在戏剧史上写下最辉煌篇章的巨人,在他的戏剧天地里,人类所特有的想象和创造力彻底冲破了“模仿自然”的狭小樊篱。在《亨利五世》中,普通的“几块破板搭成的戏台”,不仅搬演着“惊涛骇浪”,而且还要展现“万马奔腾”的壮丽景观。在这简朴的戏台之上,心灵与想象似脱缰野马,自由地驰骋和陶醉;在这迷人的艺苑天地里,艺术超越了自然!

此后,反驳“模仿论”的呼声日益高涨。著名的思想家培根、马佐尼,哲学家康德、黑格尔,艺术家歌德、普希金等无不坚决反对“模仿论”。而其中态度最坚决、最严厉的,要首推德国的戏剧诗人——歌德。

当歌德看到法国名声遐迩的文艺理论家狄德罗于1765年写的一篇题为《绘画论》的文章之后(此文极力宣扬“模仿论”的理论观点),立刻提笔写了一篇题为《论狄德罗对绘画的探讨》(1799年)的文章,力驳狄德罗的“模仿论”。

狄德罗在他的《绘画论》中是这样阐述的:

既然因果关系很显然地摆在我们面前,那么,我们最好是完全按照着物体的原样给它们介绍出来。模仿得愈完美,愈能符合各种原因,我们就愈觉得满意。

而歌德是如此反驳的:

狄德罗的这些论点我们不敢苟同。在他所有理论著作中,都暴露出他把艺术和自然混为一谈,将它们完全等同的倾向……艺术家无须一味地忠实于自然,他应该忠实于艺术。对自然最精确的模仿,还不一定能创造出艺术作品。而很可能是,一个艺术作品尽管几乎见不到自然的踪影,却还能得到人们的喝彩。

在此，歌德义无反顾地批驳了狄德罗以及其他“模仿论”者将艺术完全等同于自然的错误倾向。的确，艺术与自然虽然有着内在紧密的联系，但两者却存在着质的差异。艺术是经过提炼、升华了的自然，是倾注了人类魂魄的自然，也就是人格化的自然。

此后，艺术经19世纪进入到20世纪，一下子显现出从未有过的繁荣和多彩。各式各样的艺术形式和流派潮水般地涌现出来：如文学领域中出现了浪漫主义、象征主义、意识流、黑色幽默……绘画领域里闪现出印象派、野兽派、立体派、达达派……而戏剧领域中则涌现出表现主义、自然主义、未来主义、现实主义、残酷戏剧、荒诞戏剧、质朴戏剧、神圣戏剧……世界陡然间由于艺术的多姿而显得格外蓬勃、壮丽。

而在这些众多的艺术形式及流派中，“非模仿论”占据了绝对的优势。除了左拉、安图昂所提倡的自然主义戏剧，以及现实主义戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基所领导的莫斯科艺术剧院极力推崇“模仿论”以外（我国的话剧艺术由于长期追随斯坦尼斯拉夫斯基学派的思想，故亦长期崇尚“模仿论”），其他众多艺术形式及流派都不约而同地反对艺术仅仅模仿自然、仅仅再现自然的观点。其呼声之高、阵容之强、声势之大是无法撼动的。

诚然，当我们领略了凡·高、塞尚、毕加索、马蒂斯、达利、康定斯基、徐悲鸿、齐白石等人的绘画作品之后；当我们欣赏过梅耶荷德、瓦赫坦戈夫、布莱希特、阿尔托、尤奈斯库、格洛托夫斯基、彼得·布鲁克等人的演出之后；当我们倾听了德彪西、勋伯格、拉赫马尼诺夫、威波恩、格什温、斯特拉文斯基等人的音乐之后，我们还有什么籍口和理由去坚持“艺术乃对自然之模仿”这样一种狭隘的美学观呢？我们不禁惊叹人类创造力的伟大！惊叹人类艺术的恢宏！惊叹艺术把自然塑造得如此完美！

二、假定性——艺术与自然关系命题的深刻揭示

我们通过对以上两种艺术观的分析和比较,可以得出下面的结论:一方面,艺术来源于自然,对自然具有认识和再现的功能。这是艺术产生和存在的基本前提;但另一方面,艺术又不完全等同于自然,它与自然存在着质的差异。艺术是对自然的“提炼”和“升华”,是经过创作主体(艺术家)主观情思“过滤”、“发酵”了的自然。因而,艺术超越了自然,要比自然更完美、更璀璨。俄国著名的戏剧大师梅耶荷德曾将艺术与自然的关系,形象地比喻为“葡萄酒与葡萄”^①的关系,真是非常绝妙!

我国的文艺理论和艺术创作在揭示艺术与自然关系的命题上,同样非常精辟和透彻。在我国众多的艺术形式中,无论音乐、绘画、诗歌还是戏曲,其艺术形态及样式与生活对象自然形态的差异是显而易见、毋庸置疑的。对于中国的绘画艺术,苏轼曾写道:

论画以形似,
见与儿童邻。
赋诗必此诗,
定知非诗人^②。

诗中,苏轼将那些拙劣的模仿者、那些一味追求逼真的画家比作无知的儿童,这或许是对画家最大的讽刺了。同时,这也说明“形似”(真实再现)并不是中国绘画艺术所追求的最高境界。中国古典的绘画艺术,追求的是“意境”,强调的是“神似”。所谓“意境”及“神

^① 转引自 A·格拉特柯夫辑录:《梅耶荷德谈话录》,第 97 页。

^② 《书鄢陵王主簿所画折枝》。

似”，简而言之就是超然于事物的具体表象之外，而着重抒发和表达创作主体内在的思想感情与知觉感慨。中国古代画论中，无论是王绛的“不似之似”^①，还是齐白石先生的“似与不似之间”，都是强调这种经过创作主体（艺术家）主观情思“过滤”和“发酵”过后的艺术形象，与其生活对象的自然形态的差异和超越。而中国古代著名文艺理论家晁以道在《景遇生集》一文中，将苏轼的这一观点继续深入，从而概括出更加完整、更为深邃的中国诗画理论。他说：

画写物外形，
要物形不改。
诗传画外意，
贵有画中态。

“画写物外形”就是要求画家不去临摹事物的原形，而是把画家头脑中所反映出来的表象，加以选择、提炼、变形，使之成为一种艺术形象，借以表达画家自己的感受、情思，并赋予作品以灵魂、意境。艺术形象因不等同于事物的自然形象，故不妨称之为“物外形”。不过，这种艺术形象的变形和改造并不是毫无限度的，不能变得似是而非、不伦不类。因此客观事物的基本形象是需要保存的，即所谓“要物形不改”。至于诗，则善于描写绘画艺术所无法表现的东西，如事物发展、变化的过程以及创作主体主观的思想感受，也就是善于“传画外意”。然而，真正优秀的诗歌却必须讲究形象的生动性，讲究细节，如画一般，栩栩如生，即“贵有画中态”。因此，我国著名美术家伍蠡甫先生称赞晁以道比苏轼看得全面、深刻，把握住了形和神（意、情）的有机联系，以及变形与仿形（似与不

^① 《书画传习录》。

似)的辩证关系。伍蠡甫先生认为:这里无论是画以形传神,或者诗寓神于形,这个“形”都是指艺术形象而非事物的自然形象^①。

接下来再看看我国古代的文学艺术。我们知道,中国古典的文学艺术占绝对统治地位的是诗歌艺术,这就与西方古典文学侧重于叙事文学的特点截然不同。中国古典的诗词歌赋,特别注重于抒情言志而从不以叙事描物(模仿)为能事。讲究所谓“诗以道志”^②、“诗以言志”^③、“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗”^④、“诗言志,歌咏言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和”^⑤。这些都是强调诗的重点在于表达人的情感、心志和精神。也就是说,人情、人性、人格一直是中国古代文学艺术的中心。而那种一味再现自然,复写事物及环境外部逼真的观念是没有地位的。即使是描绘自然,也要使自然人格化、人情化、人性化。即所谓“托物传神”、“以物抒情”、“寄情于景”……因此,著名美学家李泽厚、刘纲纪在《中国美学史》(第1卷)中说道:“从哲学上看,中国古代哲学把人置在极高的位置,认为人是万地万物中最可宝贵的东西……人的感性欲求和社会伦理道德的和谐统一,人作为人所应有的意义和价值的充分肯定,始终是中国美学的根本。”

以上,我们通过对东、西方艺术形态的分析,不难发现:尽管东、西方艺术形态存在很大的不同,但它们都揭示了同样一个艺术的基本原理,即艺术不等同于自然,艺术不是对自然的简单模仿,艺术与自然存在着质的差异。而这种质的差异性则是艺术之为艺术的基础条件,也就是艺术的一种本质属性。这种体现艺术与自然相差异的本质属性,正是本书将着重探究的艺术的假定性。

① 《中国画论研究》,第204页。

② 《庄子·天下》。

③ 《左传·襄公二十七年》。

④ 《诗·大序》。

⑤ 《尚书·虞书·舜典》。

假定性,作为艺术的本质属性,存在于一切艺术作品之中。它既是识别艺术与自然的“滤镜”,又是维系两者的纽带,深刻地揭示了艺术与自然的辩证关系。可以这样说,正是由于假定性的存在,才使艺术真正成为了艺术。

《中国大百科全书·戏剧》是这样定义假定性的:

假定性,美学和艺术理论术语,源于俄文。俄文“условность”和动词“условдтвся”(谈妥、约定)属同一词源,接近中文“约定俗成”的词义,通译“假定性”,也曾有“有条件性”和“程式性”等译法。在戏剧艺术中,则指艺术形象与它所反映的生活自然形态不相符的审美原则,即艺术家根据认识原则与审美原则对生活的自然形态所作的程度不同的变形和改造。艺术形象决不是生活自然形态的机械复制。艺术并不要求把它的作品当作现实。从这个意义上讲,假定性乃是所有艺术固有的本性。

这段定义包含三部分内容:一是强调艺术形象与其所反映的生活对象的自然形态的差异性;二是强调艺术家在进行艺术创作时,对于自然的超越与改造;三是强调假定性乃是一切艺术的本质属性。

发现并肯定假定性的作用与地位,其意义极为重大。首先,它是区分艺术与非艺术的重要尺度;其次,它要求艺术创作更加能动的超越性和创造性;最终,它也就决定了艺术作品更为绚烂的完美性和丰富性。比如在戏剧领域中,自亚里士多德在《诗学》中论及希腊悲剧情节、时间的“整一性”之后,西方戏剧舞台曾经日益推行这种将时间、地点、情节高度集中的“三一律”原则,即每剧只限于单一的故事情节,事件发生在一个地点并于一天之内完成。到了17世纪法国的古典主义时期,这种严格的律令已经到了登峰造极

的地步。法国古典主义代表人物高乃依就开明正宗地说道：“戏剧作品是一种摹拟，说得确切些，它是人类行为的肖像；肖像越与原形相像，它便越完美，这是不容置疑的。”^①

这种高度的集中与摹拟无疑对戏剧艺术的发展带来了巨大的束缚，它几乎窒息了戏剧艺术的生命。18世纪以后，由于浪漫主义、象征主义、表现主义等诸多充满假定性魅力的戏剧形式的涌现，才逐步打破了古典主义“三一律”的清规戒律，使戏剧艺术重获新生。可以这样说，正是由于对艺术假定性规律和本质的重新正视和开掘，才真正挽救了戏剧自身。

非常有意思的是，第一位发现戏剧假定性存在并且为它正名的，竟是“模仿论”忠实的维护者——俄国现实主义戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基。他在自己的鸿篇伟著《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第1卷中说道：

戏剧，以及随之而来的布景本身，都是假定性的，并且不可能是别的。

应该说，这位毕生奉献于戏剧事业的大师，其目光是十分敏锐的。不过，由于受自身美学观的限制，他终究未能科学而深入地阐释艺术假定性的内涵和作用，甚至还歪曲了假定性的本意。他在首先肯定戏剧艺术中假定性的存在之后，接着说道：

但是，难道根据这一点就可以说假定性越大越好吗？
难道任何一种假定性，都同样是好的并且可以容许的吗？
假定性有好的，也有坏的……好的假定性，就是最好意义上的舞台性。凡是对演员的表演和演出有所帮助的一

^① 《论剧》。

切,都是富于舞台性的。这种帮助首先而且主要地应当有助于达到创作的主要目的。所以,这样一种假定性在舞台上才是好的和适合需要的,它能有助于演员和演出通过剧本本身及各个角色再现人的精神生活,这种生活必须是令人信服的,它不能在明显的虚假和欺骗的情况下度过的。舞台上的真实,就是演员、美术家、观众所真诚相信的东西。所以,为了做到像上面所说的那样,假定性在舞台上就必须具有真实的味道。换句话说,它必须是逼真的,无论演员本身或是观众都必须相信它。

显然,在斯坦尼斯拉夫斯基的认识中,假定性是作为一种制造逼真的生活幻觉的手段,这完全服从他“模仿论”的美学观。然而,假定性的本质内涵是要承认艺术形象与自然形态的差异,强调艺术创造过程中的变形和改造。因此,斯坦尼斯拉夫斯基虽然注意到了戏剧艺术中假定性的存在,但却并没有科学地将之阐明。他甚至说道:“在真正的创作和严肃的艺术中,剧场的假定性是没有地位的。”^①

而真正全面、深入、科学地揭示出艺术假定性本质的,是斯坦尼斯拉夫斯基的反叛弟子、俄国伟大的戏剧导演梅耶荷德。对此,他强调指出:

“把假定性戏剧与现实主义戏剧相对立是错误的。假定性的现实主义戏剧——这就是我们的口号。”^②

“一切戏剧艺术的最重要的本质是它的假定性本质。”^③

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷,第171页。

②③ A·格拉特柯夫辑录:《梅耶荷德谈话录》,第41、232页。

“论证假定性是艺术的属性,难道不是和捍卫营养价值是食物的属性这一论点一样吗?”^①

梅耶荷德是位具有划时代意义的戏剧家,他所倡导的戏剧艺术的假定性本质,以及他所创造的一出出别开生面、极富想象的不朽之作,就如同普罗米修斯为人类带来了光明一般,终于澄清了艺术的本来面目,开辟了戏剧舞台的新天地。这位天才的戏剧伟人,在他有限的生命中从未停止过对戏剧艺术假定性本质及其舞台创造的各种实验和探索,并把他这种崭新的观念返朴归真地传授于他众多的弟子及追随者,从而影响了俄国整整一个时代的艺术观念及其潮流。最终,他以对戏剧艺术无限的忠诚与执着,以生命为代价,义无反顾地捍卫了自己的戏剧思想。

下面,我们从他的学生、苏联著名电影导演尤特凯维奇所作的调查中,可以清楚地看到梅耶荷德为艺术作出了多么大的贡献。

1961年10月,尤特凯维奇在接受法国《电影手册》记者采访的时候,激动地谈到了自己的老师:

他(梅耶荷德)教给我们很多东西,并且还影响了我们整个一代。我和爱森斯坦作过一个有趣的调查。这是在1941年,正是战争的前夕,我们第一次获得斯大林奖金……我们兴致勃勃地计算在第一次获得斯大林奖金的人中有多少是梅耶荷德的学生,结果我们发现他的学生占得奖者的80%……他培养了整个一代的电影导演,不仅仅是电影导演,而且还培养出了演员和苏联的戏剧导演,我非常感谢梅耶荷德,我认为他是一个天才^②。

① A·格拉特柯夫辑录:《梅耶荷德谈话录》,第13页。

② 转引自《戏剧》1958年第7期,第131页。