

ELLEN TERRY AND BERNARD SHAW
A CORRESPONDENCE

肖伯纳
与
爱伦·泰瑞情书



肖伯纳与爱伦·泰瑞情书

ELLEN TERRY AND BERNARD SHAW A CORRESPONDENCE

杨阳 郭树云 译



江苏人民出版社

书 名 肖伯纳与爱伦·泰瑞情书
著 者 [英]肖伯纳 爱伦·泰瑞
译 者 杨阳 郭树云
责任编辑 蒋卫国
出版发行 江苏人民出版社
地 址 南京中央路 165 号
邮政编码 210009
经 销 江苏省新华书店
印 刷 者 通州市印刷总厂
开 本 850×1168 毫米 1/32
印 张 8.625 插页 2
印 数 1—7140 册
字 数 170 千字
版 次 1997 年 8 月第 1 版第 1 次印刷
标准书号 ISBN 7—214—01958—2/G·564
定 价 11.50 元
(江苏人民版图书凡印装错误可向承印厂调换)

原 序

现在,关心爱伦·泰瑞的人都有机会阅读这本书信集了。可是我必须提醒大家,读这些书信时,请不要把乡镇教区居民斯文的写信方式作为评判标准。如果这是教区委员与女执事之间的往来信函,那么它的内容绝对不能公开。但在剧院的幕后,存在着一种特殊的感情上休戚与共的关系,这种关系要比外面都市郊区社会中流行的那种矫揉造作的姿态更为坦诚,更为健康。这种差别已经比过去缩小了;因为演员和其他专门职业的成员一样已经踏入主流社会,被接受为从事专门职业的女士和绅士,而不再被视为“戏子”了。这就如同50年前很难想象在伦敦的豪宅或乡间的城堡中,一位医生、牧师、律师或经纪人会被视为社会地位低下一样(不过现在这已成为他们的美好回忆了),现在也很难想象一位演员会因为他所从事的职业而在职业社会中处于不利的地位,尽管他接受的教育水准和社交礼仪有时也许不够格。只要他在餐桌上或是在衣饰和口音方面没有错误,人家便不敢仅仅因为他是位演员而叱责他或以居高临下的态度对待他。即使他在这几个方面不够格,那他无论如何也并不比其他不在乎仪表的专业人士更加不可取。

由于亨利·欧文的不懈努力,才使演员职业得到社会的正式承认,而他付出的代价是于1895年获得了令人厌恶的尊贵的爵士头衔。而在爱伦·泰瑞出生的1848年,戏剧界还未赢得这种普遍的尊重。与犹太人一样,演员也是那样地与众不同。他们和所有被隔离的种族一样,保持着他们本身特有的习性与习惯。我与舞台的最早接触是在我的少年时代,那时我与一些业余戏剧团体有些瓜葛。我清楚地记得,一些上流社会的淑女和绅士们组织了一个剧团,他们请来一位专业的伦敦舞台经理(那时还没有发明“舞台监督”这个新词)做指导,这位经理对那些女士们一律称呼“宝贝”,而把男士们统统叫作“老弟”,这使得他们感到既可笑又愤怒。现代的舞台监督已不再管人家叫“老弟”了;至于“宝贝”一词,也只有在关键时刻当作安抚发火的女明星的玩笑语。可是从前的舞台经理却非要这么称呼不可,就像训练有素的店员必须称呼“先生”、“女士”一样。

舞台经理口中的“宝贝”,显然与副主教称呼同一女士“宝贝”时的含义大相径庭。但有一点很清楚:按照舞台的习惯,剧团里的人们一向都应维持亲密的个人关系,而在其他专门职业里,人们只保持一种冷淡的礼节性往来。这种差别至今依然存在,而且只要表演艺术存在一天,这种差异也就会存在一天。我小时候对音乐的兴趣远比对文学的兴趣更为浓厚。在上演歌剧的时候,我曾有一两次设法到后台去观看,这才知道这是欣赏歌剧的最差劲的方法,而且发现无所事事的局外人在后台极其令人讨厌,后面的工作人员根本不会理睬他,正如皮克威克先生在

《查塔姆评论》中提到的那样。与此形成巨大反差的是，当歌剧激动人心的最后一幕结束时，帷幕刚一落下，男女主角便跳出扮演的角色，狂热地相互拥抱在一起宣泄着成功的喜悦，这种情感的表露，显然不是剧院外一般人的生活中所能看到的。也许有人会把这称为意大利人特有的气质——而当初那场歌剧的女主角是法国人，男主角是德国人。这种情绪很是奇特，没有这种体验的人是不会相信其存在的，一旦经历过便会成为其第二天性。事实上，舞台营造的不是一个、而是两个仙境：一个是帷幕拉开时观众所欣赏的仙境；还有一个是剧场里的观众们永远看不到的，是闭幕后供剧团同仁们享受的仙境。在那神秘的乐园里，天才们煽动起狂热的崇拜浪潮，这也正是天才们得到的唯一满足。我就是这样毫无保留地崇拜爱伦·泰瑞的，对于我的热烈之情，她从来也没有说过：“先生，你怎敢用这种话来侮辱一位高尚的女性？你好大胆！”

我要补充一句，在舞台上的天才并不比其他地方更多；不过人们称颂舞台天才或其他天才时，都爱使用过分美好的言辞。外科医生所谓精湛的外科手术，在病人心目中是非常可怕的；物理学家所谓巧妙的测量方法，感情用事的人根本不会放在眼中；律师所谓成功的案件，对原告和被告双方来说都意味着一大笔损失；而有情人眼里的美人儿，在局外人看来也许根本谈不上漂亮。在戏剧业的磁场中，夸张之辞已成家常便饭，结果没有那种情感体验的普通职员也把这种话挂在嘴边，致使每位女演员都成了舞台经理的“宝贝”，每位男演员都成了他的“老弟”。

舞台上还有一个值得注意的特点。女演员并不是贵

夫人，至少当她成了贵夫人时，就不再是演员。让我解释一下，一个女子（在爱伦·泰瑞的时代也是如此）必须培养能够在最难堪的局面下掩饰情感并保持冷静的技能和习惯，这样才有资格做一位贵夫人。而女演员受过的训练恰恰相反，她们要养成宣泄情感的技巧和秉性，以便坐在剧场最后一排的观众也能从她们的面部和体态上看清其表情。在突发事件面前，贵夫人的第一反应是掩饰真情；而女演员则需乘机使自我感情迸发出来。现代人坦率的风气，已经缩小了这个差别，但差别依然存在。而且，现代中产阶级人士说话含混的现象强化了这种差别，与内行女演员清晰的发音形成了鲜明的对比。我们年轻的女演员们一直处在夹板中，一方面那些低能的导演告诉她们不必吐字清晰，因为那样不自然，不是贵夫人的作派；另一方面，绝望的剧作家劝告她们只有发音清楚才能使观众听清她们的台词。经验丰富、足智多谋的剧作家会引导她们说，吐字含糊是中产阶级的特征，而伟大的贵夫人都是发音清晰的；并以维多利亚女王为例，说她是那一时代发音清晰的典范。其实，你若想让一位女性吐字清晰，那么你不要对她说如果发音清楚你会被误认为是一位在舞台上受宠的女演员；现成的良策是告诉她，如果发音清晰她会被误认为是皇族成员。爱伦·泰瑞有幸不曾受过现代女演员所蒙受的上述磨难。爱伦·泰瑞的发音十全十美。她那稍微有些嘶哑的嗓音，无须费力就能使坐在剧场最后边的观众也听得清清楚楚。

因为女演员在舞台上必须把感情夸张地表现出来（顺便提一句，在电影里的情况恰恰相反，做作的沉稳与

柔弱是影星们的商标),所以下台后,也难免带有这种夸张的习惯;女演员越是伟大,其调动情感的力量就越强大。她不但像扬声器放大音量那样把感情加以放大,而且刚劲有力的谈吐还能使人感受到巨大的冲击力量。剧作家为了给这种惯用的语言表达方式提供对白材料,其创作也具有同样的特质。因此,读者在阅读这本亲密书信时,切莫因为看到双方大胆地互诉爱慕之情,就感到大惊小怪,更不要产生反感。我并不是说这些书信中的内容不真实;事实上,双方写下来的话都是他们当时的真情实感。幸好他们的职业使得他们没有其他行业的人士所恪守的众多禁忌。因而请不要用家庭女教师写给神学院学生的情书所使用的语言去揣度这些书信的内容。

这里似乎还应该提到18世纪爱尔兰人那种非常要不得的风流传统。我就是在那种氛围中出生的一个爱尔兰人。我有一个最迷人的姑母曾在我小时教训我说:“别忘记,屋里相貌最平常的姑娘,也就是家中的美人儿。”有一次,一个英国女演员以不耐烦的态度,对那种愿意让人们追逐、崇拜的女性说了一些轻蔑的话。当时在场的一位爱尔兰女演员马上愤慨地表示:“如果一个男人不捧我的场,我连看都不看他一眼。”按照爱尔兰的传统,这是她的权利。现在我敢说,除了挪威和瑞典男作家之外,19世纪出生的其他男作家再也没有一个比我更卖劲儿地要把高高在上的女人推下台去,以使她脚踏实地了。不过,我和所有“反动派”一样,总是沉溺于与自己作对。所以,我又按照自己一贯的方式去给每一位女性捧场。如此说来,对于爱伦·泰瑞这种女神般的女性,我自然没有工夫去考

虑我的这种做法是否能得到“易卜生”或“斯特林堡”的称许了。我不会为此辩护，这确实是一种既过时而且难以容忍的男女关系遗俗。但是，无论如何它都存在。

还有一点也必须记住：我们两人都是喜剧演员，彼此都在演戏给对方看，彼此都想让对方感到快活有趣，绝对没有什么不可告人的动机，也没有充当媒人的母亲们口中所谓的婚配目的。然而，我必须把爱伦·泰瑞的伦理道德观介绍一下。有一次她曾说道，她之所以能够安然度过重重难关，是因为她自信自己从未做过错事。曾有人在我面前把她这番完全真诚的言论当作大言不惭的虚伪表现。爱伦·泰瑞从未被人称为进步女性，因为正如尼采所指出的，她是在维多利亚时代规定的善恶准则的范围之外成长起来的。与易卜生的剧作《群鬼》的女主角相反，爱伦根本用不着像阿尔文夫人那样力图砸开枷锁，因为她从来就没有戴上过枷锁，因而对她来说也没有这种使命。她不曾与偏见进行过斗争，甚至不曾论及过这个问题，就像斯特森夫人的女主角一样，她从偏见之间走了过去，好像偏见并不存在似的。而对她来说，偏见的确并不存在。这是她个人性格的一部分。但我们必须记住，在与世隔离的旧式剧院里，宗教和道德都是剧院自行制定的。女演员不是生活在普通社会中，她们也不像医生、律师、牧师或商人那样要到自己的圈子外面去工作；她们属于另一个小小的独立世界，有其独特的道德观念。虽然演员也是人，他们的道德观念十分之九与常人一样，但是还存在着十分之一的差别。例如，在一般社会中，女性在经济上是不独立的；即使她们偶尔能从工作中获得报酬，她们也不

敢指望能与男性同工同酬，甚至觉得接受报酬会有损于她们的社会形象。至于在舞台上，女演员们不但获得了经济独立，而且由于她们对公众的号召力要比男演员大，所以报酬也更高些。因此，工会的一般婚姻观点——那种竭力排斥不过独身生活的未婚女性并将其视为“工贼”的观点——在剧院里是根本不存在的。在剧院外，女人的性关系必须绝对正当，否则就会受到排斥，失去工作，直至受到所有正派人士的全力谴责。事实上，人们一向使用“堕落”一词去形容这些女性，直到易卜生用这个词去描述男人时，才使我们觉得好笑。在剧院里，不正当的男女关系本身不会受到惩处。人们认为演员们可以胡作非为，而且不会受到其同事的责难和追究，最多是找一个替补人选取代他。其实这种看法是荒谬的。所谓罪恶，必须是实实在在的罪恶，而不仅仅是“忽视法律的行为”。在剧院之外，已婚夫妇凭借合法的婚姻关系相互虐待，甚至比对待陌生人还要恶劣。因此，在某些重要方面，舞台上的道德标准要比剧院外的标准更加进步。在剧院以外，领到结婚证的人们纵欲无度，把节制欲望这一重要问题置之脑后。而演员如果也是这样放纵自己，那他就不可能承受从事舞台工作所需要的持续训练。在剧院幕后，演员既要保全自己，又要顾忌外界评论，因而他们的演艺生活在许多方面堪称模范，或可给道貌岸然的市郊绅士们当作婚姻道德的镜子。

一位已故的著名天主教批评家曾经声称，女人不能既当演员，又做“淑女”。罗伯特·布坎南回答得好：“什么，舞台上没有淑女？！几千个都有——但演员大约只有

6位。”小仲马公开奉劝一位出身上流社会的姑娘不要去当演员，因为以她的社会地位是绝对不可以的；狄更斯自己当过演员，却阻止女儿投身舞台；他们表露出的是一种阶级偏见，而非道德偏见；因为在舞台上，人员的社会成份是相当复杂的。剧院不可能靠演员的社会地位获取更高的票房收入。在舞台上，天才就是一切，出身毫无价值。你必须与每一阶层的人士打成一片，根据演技水平决定地位的高低，因此大篷车里出生的演员也许比宫廷里出生的演员获得更高的报酬。在剧院之外，这种局面非要经过一场革命才能实现，而在剧院内，由于制度的性质决定了这种情况的存在。

普通读者只有在了解这些情况之后，才会理解很少尊重法律的爱伦·泰瑞为何能够成为具有崇高美德的女性。她不太注意法律，因而对法律并不抱有偏见。只要她所爱的男人是自由之身，她就与之结婚。如果这段姻缘并不成功，她就与之分手。她结识了许多终生挚友，有过几次短暂的恋情，结过五次婚，其中有两次未办法律手续，如果英国婚姻法非常合理的话，并不会出现这种问题。她绝对不是那种所谓的“大情人”。在她的生活空间中，没有溺爱、奢侈、浪费和任性，没有债务、珠宝、古怪的设备和各种稀奇的宠物，也没有女演员报刊宣传代理人在吹嘘女演员诚实、勤俭和忠贞的美德时所杜撰的故事。爱伦·泰瑞从来不知道女演员报刊宣传代理人是什么样的人物。她并不傻，一生都在量入为出。她也绝不吝啬，如果她不把钱财交给做生意的朋友去管理的话，那她会很慷慨地把钱财花光；然而直至去世，她也未负分文债务；她

是一位没有罪恶的诚实女性。

在感情方面她就没有这么幸运了。她先后与几任丈夫共同生活,但到最后她依然是单身一人,没有男性伴侣。然而在她的内心,始终怀有对第一位丈夫和最后一位丈夫的恩爱之情——尽管前者比她年长许多,而后者比她年轻许多。人们可以说,她的每次婚姻都是冒险,而她的情意却天长地久。这些情意都含有纯洁恋情的特点:抛开法律的意义,从各方面讲,她的朋友都是她的情人。她不会淡然地处置对方的崇敬之情,她要么热情如火,要么置之不理。然而她具有判断力,在需要理智的时候,她不会被情感所支配。她的温柔体现为她拥有慈母般的心肠和敏感的同情心。她被有智慧的男子所吸引,因为她对他们感兴趣;同时也因为她深知杂乱无章的剧院文化和当时妇女的愚昧使她缺乏渊博的学识。此外,她也不忍心拒绝那些知识圈以外的无助的男人们,他们像孩子般天真地忠于她,她不忍心让他们承受被回绝的痛苦,除非他们自己走开。在那些不具备性格分析能力的人士眼中,她似乎是一个莫名其妙的矛盾集合体;在他们看来,一个人要么是“全白”,要么是“全黑”。实际上,在剧院内外她都是始终如一的。

这里还必须指出,她并不是一个一心要当演员的人。她的父母都是演员。就像与她同时出名的玛奇·罗伯逊(戴姆·玛奇·肯德尔)一样,她发现自己根本无法摆脱舞台,就像许多渴求登上舞台的人永远上不了台一样。你不要认为爱伦·泰瑞与加里克或欧文一样,是出于对这一职业的迷恋而去当演员的。她是迫于环境的压力而成

为演员的。如果她不是出生在演艺之家，那我敢说她不会成为职业女演员。她天生喜好绘画艺术，而不是表演艺术。她的第一位丈夫是有名的大画家。在最美好的青年时代，她曾毫不犹豫地离开舞台，仅靠每周3英镑的生活费与著名建筑师爱德华·威廉·戈德温生活在一起，后者对舞台绘画和装饰有着浓厚的兴趣。后来，她为了供养两个孩子，才接受40英镑的报酬重返舞台。她的演技娴熟，根本无需着意刻画人物。观众们总是抱怨，他们不希望爱伦·泰瑞变成奥利维亚·普里姆罗斯，他们想让奥利维亚·普里姆罗斯变成爱伦·泰瑞。她那秀美的容貌与机敏的智力十分罕见地结合在一起，无需任何乔装打扮。她的本能就是追求美和真诚：她只需“如实”地扮演一个角色，就能使之脱胎换骨。而且她还能带着这个化身走回家去，使她的朋友们为之着迷。她不是那种在舞台上天才、而在舞台下是凡人的女演员。没有舞台，她也同时能做艺术家和女人。在信里她经常说她想找点事情做，想挣点钱花；但是她并没有一般演员那种不惜任何代价也要登台演出的迫切要求。

这似乎是其家族特征。她的姐姐凯特，刚一结婚就毫不犹豫地退休了，当时她已步入伦敦一流女演员的行列，对此她并不后悔。爱伦·泰瑞的侄女，菲利斯·尼尔森·泰瑞小姐，无意追逐更大的成功，尽管她似乎具备成为她姑母接班人的潜质。她的儿子爱德华·戈登·克雷格作为演员，轻而易举地取得了成功；然而他对表演艺术和戏剧不感兴趣，在青年时期便放弃了演艺事业，转而把一生的精力都用来从事他父亲热衷的建筑绘画。

我现在必须谈一下我自己的戏剧生活经历，因为它可以说明我对旧兰心剧院，对亨利·欧文，甚至对爱伦·泰瑞本人的不满之情；这种情绪不但在这些书信中强烈地表现出来，而且在同一时期，我还以较为缓和的语气撰写了一系列评论文章，在《星期六评论》上公开出来。

从1856年出生到1876年浪迹伦敦之前，我一直居住在都柏林。那里的剧院自18世纪以来，除了改用煤气灯照明之外，几乎没有什么变化。那里共有两个剧院，一个叫皇后剧院，当时不算上等（我最多去过两次，或许只有一次）；还有一个老的皇家剧院，拥有一个演员剧团。如果有巡演的明星来都柏林演出，他们就做配角，平时则上演轮换剧目，圣诞节期间上演哑剧，以使剧院不至关门。鉴于现在人们对旧式演员剧团所知甚少，鉴于我的剧本大多是以发挥他们的表演为目的，又鉴于爱伦·泰瑞和欧文与我一样都身处剧院的演变过程中，所以我也许该介绍一下旧式剧团的情况。

首先，城镇里长大的戏迷对这种剧团非常厌倦——他们对这些演员太过熟悉，因此很难把他们想象成剧中人物。演员们总是在充满怨恨和嘲讽的气氛中表演，而他们之中又很少有人具备扭转这种局面的才华和魅力。现代剧院总是根据角色挑选能够胜任的男女演员，而当时不可能如此。当时的剧团是一个现成的班底，要去排演各种戏剧，从经典的《哈姆雷特》到最新的滑稽戏。角色根本不适合他们——至少是很难完全适合他们，他们总是把戏演得荒诞不经。这种体制非但不能使演员全面发展，反而摧残了他们。除了那些只配扮演无关紧要小角色的

所谓最差配角演员外，剧团的每位演员都有各自的特长或“强项”。例如，剧团里要有扮演少年角色的领衔男主演，年龄别超过 50 岁。还有那种只要仪表无需演技的男配角演员，第一和第二轻喜剧演员，第一和第二滑稽演员，第一和第二老人，专门扮演各类反派角色的演员，以及前面提到的饰演各个小角色的男配角演员。女性这边要有领衔女主演和只要仪表无需演技的女配角演员，会演唱的女仆（即在喜剧中担任配角的女高音演员），一对老妇人，其中一位演上等贵妇，另一位演滑稽的女房东，当然，还包括那些饰演小角色的女配角演员。每位演员都根据自己的特长，扮演最贴近自己的角色，每次都以完全相同的方式出演其角色。罗德里奥一般由滑稽演员扮演；但呈现在我们面前的罗德里奥并不是一位可笑的威尼斯绅士，而完全是一个小丑。这些演员们总是不加研究地扮演各种角色，简直就是“生吞活剥”。在巡回演出的明星们去了又来、来了又走的日子，他们不仅要“配合”演出，而且还要在满满当当的节目单上加进许多搞笑剧目，以满足当时戏迷的需要。我第一次去剧院看戏，上演的剧目是汤姆·泰勒的《阴谋与激情》，上来先是他的另一部作品垫场，到最后又来了一套圣诞节哑剧，还穿插着一些滑稽戏。在这种状况下，根本不可能认真研究角色性格。一位演员在剧院里除了重复他的表演外再也无事可做，要求他细致入微地刻画人物是办不到的。女演员不懂得如何表演戏剧，只知道怎样显得甜蜜温柔或是妒忌狠毒，滑稽可笑或是端庄老成；怎样装聋作哑，以及怎样化妆和戴假发。而男演员也只晓得如何看上去活泼轻快或是风流

浪漫；穷凶极恶或是孤陋寡闻、年迈体衰，以及如何做鬼脸。此外他还应该会跳踢踏舞，以便在一年一度的圣诞节哑剧中表演；还应会格斗，以应付舞台上的决斗场面。

这些基本素质实际上是不容轻视的。在现代剧院里，演员们已经不再具备这些基本素质了，但同时也没有学会可以取而代之的东西，这实在令人遗憾。旧式剧团的演员嗓音清晰洪亮，坐在楼下正厅后排的观众也能听得清清楚楚；他那种派头十足的登场亮相，颇能吸引观众的注意力，并总能在说完最后一句台词的最后一个字时及时下场（现在的新手总是站在舞台中央说完台词，然后让观众欣赏他走下台时的场面）。这些都表明，他们熟知舞台的常规惯例，无须舞台监督从头教起。然而，也只有像我一样看过他们的本色表演，目睹过他们以娴熟技巧表演易卜生戏剧的人，才能够想象得出他们是怎样彻底扼杀现代剧本的戏剧幻想的。

事实是，他们追求的是一种竭力夸张的表演风格。富有个人魅力的演员或许还能胜任，而那些普通演员就要笑话百出了，尽管他们稍加努力就从良师那里飞快地学到了这一技巧。表演教育或许能给他们风格，但却不能给予他们品位、力量以及良好的感觉；而缺乏这些内涵的风格，实际上是病态的和离谱的。旧派演员总以没有力量克制和不知道怎样克制来炫耀自己，其实他们的夸张力（如果有的话）并不比后来的所谓“克制力”更具舞台效果。他们身处新旧剧院体制交替之时，尽管声称自己知道该怎样做，但仍然难以逃脱被淘汰的命运。

请设想一下，我这个未来的剧作家（当时并未预见到

这一点),居然从我刚才描绘的那班为巡回演出的明星当配角的旧派演员身上,获得了实际的舞台知识。当时说英语的舞台明星中,无与伦比的巨星是巴里·沙利文,我初次见到他时才十几岁,他是自西登斯·肯布尔以来最后一个传奇式人物。有他出场,爱伦·泰瑞也略显逊色,狂热的观众只要看他一个人出演的角色。巴里·沙利文是个健壮高大的男人,他的嗓音优雅而洪亮,台步优美而高雅,动作轻快而敏捷,这些天生品质使他脱离剧本也能吸引观众。他仪表堂堂,而且非常傲慢。但他是我仅见的一位演出刚一结束,就到幕前向观众致歉没有演好的演员。那是他在长途旅行之后出演哈姆雷特一角。演出缺乏某些惯有的魅力,只有敏锐的巴里·沙利文注意到了这些。他以无可辩驳的高贵姿态向正在鼓掌的都柏林戏迷们致歉,他说这对观众和他本人都不公平,并恳请大家原谅。他的举止令人钦佩,因为多数观众都认为演出非常成功。

然而,这位伟大的演员并不符合我们如今艺术创作的需要。他像逛杂货店一样走进外省的剧院,让他们搭起人们已经看了几百遍的陈旧布景,然后再以一系列的许诺和威吓手段调教那些本地的配角演员,以便使他们晚上能够胜任角色。令人难以胜任的每周六个晚上的演出,终于耗尽了巴里·沙利文的生命。他酷爱自己的工作,在演出中从不吝惜情感的喷发,使观众们都把他想象为一座不熄的火山。

如果我是在伦敦度过我的少年时代,那我就不会看到沙利文的表演所代表的舞台艺术的一个非常重要的侧