

中国传统文化研究丛书

廖奔著

中国古代剧场史

中州古籍出版社

中国 传统文化 研究 丛书

中国古代剧场史

廖 奔 著

中 州 古 籍 出 版 社

中国社会科学青年基金“八五”规划项目

中国传统文化研究丛书

中国古代剧场史

廖奔 著

责任编辑 弦 声

中州古籍出版社出版发行 (郑州农业路 73 号)

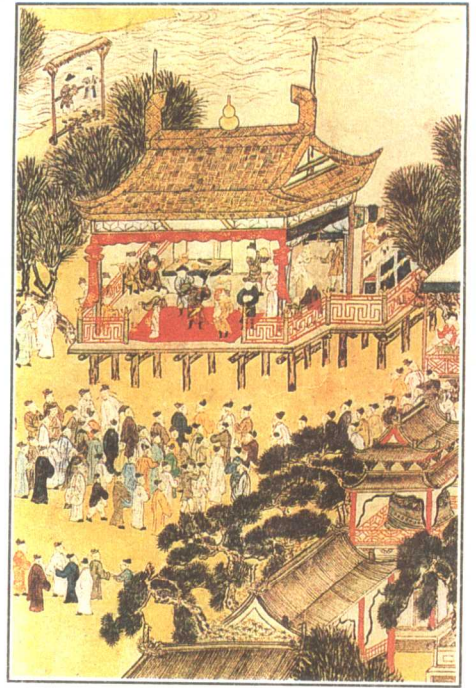
新华书店经销 河南解放军测绘学院印刷厂印刷

787×1092 毫米 16 开本 16.5 印张 248 千字

1997 年 5 月第 1 版 1997 年 5 月第 1 次印刷

印数:1—3200 册

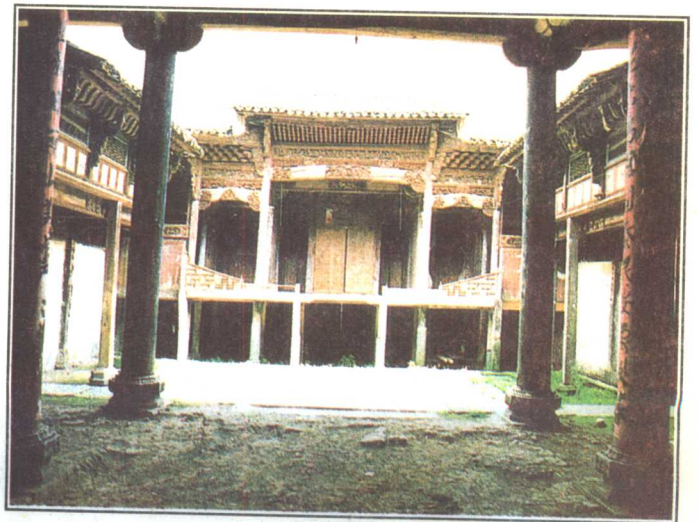
ISBN7—5348—1531—2/1·639 定价:42.00 元



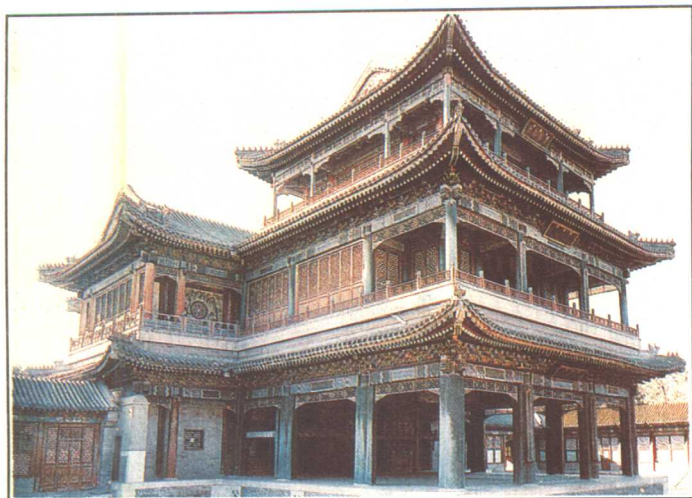
明人绘《清明上河图》
中庙外旷地搭台演戏场景



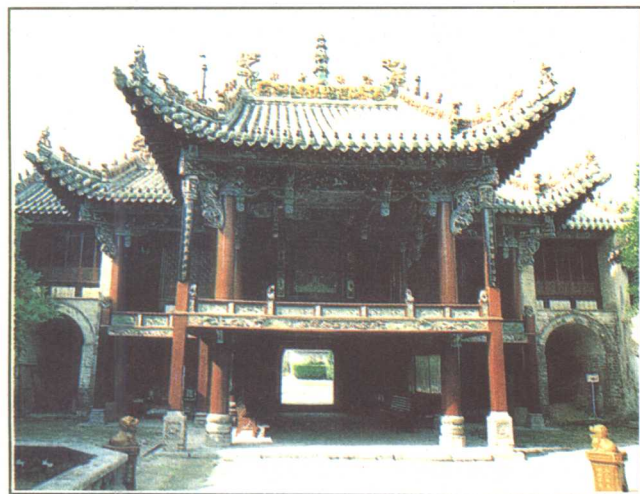
清·徐扬《盛世滋生图》
中水畔戏台



安徽祁门县赵氏宗祠清代戏台



北京故宫宁寿宫畅音阁
清代大戏台（乾隆年间）



安徽亳州山陕会馆清代戏台



河南开封市火神庙清代戏台

《中国传统文化研究丛书》编辑说明

中国传统思想文化是一个极其广博的领域，它所蕴含的中华古老文明，怎样与现代的自然科学、社会科学与人文科学相接轨，已经引起中国和世界学人的关切与重视。改革开放以来，已有不少学者，解放思想，开拓进取，站在当今学术发展的高度，进行真正符合科学意义的独立的研究，取得了丰硕的成果。

国家古籍整理出版规划小组一向重视古籍（包括出土文物）的整理出版与传统文化的系统研究相结合，并且主张应把整理、研究的精确成果与现代化建设紧密联系，使得中国优秀传统思想文化的继承与弘扬，既有科学的基础，又有明确的方向。也正因为如此，1992年制订的《中国古籍整理出版十年规划和“八五”计划》的前言中即着重提到：“今后十年内，应重视安排现代学者研究古籍而获得较大成果的学术专著及时出版，提倡现代学者用现代科学精神着力于中国古籍研究的风气，以期古为今用。”

为帮助传统文化研究专著得能顺利、及时出版，也为了鼓励学术创新精神，发扬严谨笃实学风，国家古籍整理出版规划小组特委托其学术委员会组织编辑《中国传统文化研究丛书》，每年一辑，每辑十种，并从国家所给经费中拨出一部分，作为出版的资助。

国家古籍整理出版规划小组学术委员会也即本丛书的评审委员会，委员会由下列人员组成（按姓氏笔画排列）：

邓绍基、田余庆、许逸民、李国章、余瀛鳌、周绍良、高纪言、袁行霈（学术委员会副主任）、夏剑钦、徐苹芳（学术委员会副主任）、萧欣桥、傅熹年、傅璇琮（学术委员会主任）、楼宇烈、潘吉星。

希望本丛书的出版将为广大读者提供值得思索的学术精品，也为传统思想文化的研究提供有益的经验 and 丰富的积累。

国家古籍整理出版规划小组学术委员会

1994年12月

序

邓绍基

关于我国古代剧场的研究，长期以来，大抵见于散篇文章，且数量很少，此外，中外学人的戏曲史著作中也常有论及（或偶有论及），但往往只是涉及某个时代、某个方面。30年代出版了周贻白先生的《中国剧场史》，有首创之功，惟因限于种种条件，对古代剧场样式的演化和变迁的叙述，所缺方面殊多。建国以来，随着对戏曲文物的重视，各地古戏台陆续发现，尤其是在山西、陕西一带保存的金元戏台吸引了不少专业工作者去研究，产生过不少论文，也有很多探讨，或可认为是数十年来最为集中的一次“古代剧场研究热潮”。这也是客观上为产生比较全面、丰富的中国剧场史著作创造了一种条件。果然，廖奔同志的《中国古代剧场史》“应运而生”。作者从80年代起就研究古代剧场史，多有积累和心得。这本著作正是他十多年来的研究成果，从它的内容看来，确实可称是迄今最为全面而系统地论述古代剧场史的专著。

本书主旨在于论述剧场形制的变迁史，就必需大量引用材料，作者既掌握、运用了大量文献资料，也掌握和大量运用了大量文物资料（在这方面作者作了诸多的实地考察），并搜集了160多幅图片，还附有多种调查统计表格，这就使本书呈现出材料十分丰富的特点。作者自己说：由于我国古代剧场史的研究所能依据的资料既零散又断续，需要综合梳理，“因此，本书在笔法上只得以考证为主，目的在于说明问题”。但实际上作者是把大量材料组织在历史的发展框架中，条分缕析，考论相兼，而发展脉络自见。我的总体印象是：材料多广而不显臃肿，征引详尽而未觉繁琐，却更助论述的坚实。这也是本书的一个重要的长处。

前几年，在部分青年学人中有一种误解，以为材料的考证和梳理工作是十分容易的，其实不然。即使是综合梳理，也需识见，尤贵独到的识见，正所谓“根柢无易其故，裁断必出于己”。我在这本著作中就看到了著者的识见和裁断，更有独到的见解。

在古剧场的发展过程中，瓦舍勾栏的出现具有划时代的意义。但学人对它的考释却常有相异。瓦舍勾栏产生于宋，盛行于宋、元两代。为什么叫瓦舍，南宋时人说是取易聚易散，即来时瓦合，去时瓦解之义。这个解释其实适用于所有的集市（“赶集”或“赶街”一类），或许这种文字训义未必能确切地解释“瓦舍”这一名谓，因为也可以把

“瓦舍”之“瓦”释为形状似瓦，即四周皆方，中间隆起。而所谓“瓦合”，也可释为“杂合”，那就歧义纷呈了。看来重要的是弄清瓦舍的实在的含义。由于文献记载中记瓦舍内除了勾栏棚之外，还有食店、酒店和杂品零售店（甚至还有刻书作坊），于是就有把瓦舍视为是一种商业市场的看法，但我却倾向于赞成瓦舍是“娱乐城”的看法。它是一种游艺场所，同时这里面也包括为顾客服务的行业在内。这里或许用得着“以今测古”之法，近代的综合游乐场，如著名的沪上“大世界”，我看若用宋代市语来说，就是大瓦舍。我很高兴地发现，廖奔同志也持相同看法。我更高兴地发现，他在这方面作具体论证时有新的见解和新的补充。

尽管前人常把瓦舍与勾栏混为一谈，但瓦舍却又不等于勾栏。勾栏这一名谓的原义本指栏杆，却为何演化为指专门的演剧场所？通常从围栏设棚这个意义上来解释，也有认为这种游观场所，类多华丽栏杆，故有此称，还曾有人拈举一种明代摹本《清明上河图》中的戏台两旁有栏杆为证。廖奔同志采用更早更多的资料，如敦煌壁画中有围以栏杆的表演台的形象画面，结合其它形象和文字材料来作考说，也就更为切实而周到了。

在宋代以前的文献中，没有发现瓦舍之说，故可断定它产生于宋代。而且一般认为是坊制崩溃以后出现的。那么，它始建于何时呢？南宋时人已说不清楚。廖奔同志根据现有史料，考证汴京的瓦舍勾栏出现于仁宗（1023~1063）中期到神宗熙宁（1068~1078）以前，我认为这是足资研究界参考的。

戏剧现象是和广义上的剧场同步产生的，这两者之间就有一种配合、制约和影响的关系。因此，研究剧场形制的发展史，有助于研究戏剧本身。即以瓦舍勾栏来说，它对中国戏曲走向完备、成熟无疑是起过历史作用的。而且我还认为，像元杂剧那样的戏曲体制的出现并繁荣，同瓦舍勾栏这种剧场形式提供的条件是密不可分的，同时我也以为，晚近京戏中某些唱腔和流派的形成，离开了近代室内剧场的条件或者说是若干条件，也是很难想象的。由此看来，剧场史研究正是我国传统戏曲研究中的一个重要环节，对剧场发展历史的系统研究，又正是戏曲史研究趋向深入的一个表现。

廖奔同志多年来从事戏曲文物的研究工作，卓有成就。这本《中国古代剧场史》是他的新作，是他“立志补阙”之作。补阙其实就是一种开拓。学术事业的发展发达，十分需要可贵的开拓精神。

由于某种机缘，我有幸提前见到这本著作的手稿，那是在去年的春夏之交，因为当时眼疾不适，直到八月间才读毕，诚有先睹为快之感。记得是一个酷暑的日子，廖奔同志触热枉顾，我们作了很愉快的交谈。但廖奔同志嘱我写序，却使我惶恐，迟迟未就。今年春天，中州古籍出版社即将付印之际，廖奔同志再次以序相托，盛情难却，只能写点读后感如上，不当之处，还望著者和方家批评、指正。

1995年4月于北京

序 言

中国戏曲，作为世界上特有的戏剧样式之一，它的现代研究的开展却落后于欧洲和日本戏剧。本世纪以来，尽管对其历史和美学意义的开掘已经达到了一定的程度，但在某些研究方面仍存在着死角，例如，中国剧场样式的演化和变迁，仍然是一个触及未深的题目。

戏剧现象是和剧场共生的，尽管不同的戏剧样式对于剧场的依存程度不同，因此，研究戏剧，必须同时注意到它的剧场状况。欧洲戏剧史的研究范畴内，剧场是一个极其重要的方面，并且早已出现了众多的科学著作，日本对于其剧场演变轨迹的探讨也同样取得很大的成就。但是，中国剧场史的研究却一直是一个薄弱环节，许多地方还停留在不明其状、似是而非的阶段。一些先辈研究者在这方面做过不朽的努力，例如30年代戏曲史家周贻白先生曾经出版了一本《中国剧场史》^[1]，开始了最初的尝试。但是除去对于剧场艺术的论述，这本薄薄的小册子里真正涉及剧场形制及其历史演变的部分，只有极其简单的一点。五六十年代，戏曲史家王遐举先生在各地多方考察古代戏台，并爬罗搜集剧场史料，曾经写出一本更为完善的《中国古代剧场》^[2]，但限于条件，竟然一直未能出版，仅仅留下寥寥几本油印稿，没有产生更大的影响，这实在是很有可惜的。如果考虑到上述著作是这一领域内在将近一个世纪的时间里所出现的仅有成果，不能不使人觉得遗憾。

有鉴于此，笔者立志补阙，从80年代初期开始留意于对中国古代剧场的研究和考察，逐渐积累了比较丰富的资料，并形成了系统的认识。在此基础上，经过若干年的写作和修缮补充，完成了这部著作。关于本书的体例和内容，有若干说明，列在下面。

这是一部剧场史，剧场古希腊文为Theatron，其词根中有剧场艺术的含义，因此一般西方剧场史都包括对于剧场艺术的论述。但是由于中国戏曲史在剧场艺术方面的研究已经取得一定的成果，而对于剧场本身的研究还处于初级阶段，需要先进行基本的工作，所以本书的研究目的只聚集在剧场——演出环境本身的发展演变上，以及与之有关的社会操作方面，而不扩及其它。

西方剧场史的研究，前期有欧洲、小亚细亚和北非等地许多古希腊和古罗马剧场遗址存在（已发掘出70座左右），并且有诸多历史文献资料，甚至有像古罗马的维特鲁威《建筑学》那样提供了许多科学数据和设计图样的著作流传下来；中期又有许多中世纪

和文艺复兴时期的剧场绘画和文献保留下来，因而其发展脉络一目了然。即使如此，学者们还把它称作“几世纪连续下来的猜测、摸索、假定和发掘”。日本戏剧史上也留下了大量的剧场绘画，其中浮上绘的贡献最大，文献记录也具体详尽，因而今天的研究已经精确到能够确定某些已经不存在的古代剧场的年代、构造，甚至其各部分的比例尺寸。相比而言，中国剧场史研究所能依据的资料（包括形象和文字资料）是零乱的、断续的、缺乏整体感的，它们需要综合梳理。因此，本书在笔法上只得以考证为主，目的在于说明问题。另外，甚至经过几代研究者和笔者本人多年的考察与勾稽，至今也未能将其完全连接条顺下来。例如，中国初期的专门剧场，在历史上曾经兴盛一时的宋元城市勾栏，其建筑造型就没有丝毫踪影可以追寻，由于当时建筑的简陋，过后社会风俗的变化，使得实物早已不存，又未能发现一张形象图片，因而只能根据当时人一些描述文字来进行猜测。中国后期茶园剧场的建筑构造也缺乏数据资料。笔者作出了一些推测，但不敢自认为一定符合实际，尚有待更多资料的发现。总之我们应该抱有这样的科学态度：凡是没有为文献资料、文物和美术资料以及科学考察所互为证实的东西，都只能说是一种假想。

关于神庙戏台的论述部分，主要依靠北方特别是山西省现存古代戏台的实物立论，这是因为：一、北方古代建筑用材一般比较粗大浑厚，使之能够坚固历久，而北方气候干燥，古代建筑也比南方容易保存，所以今存古代建筑的实例多出现于北方特别是山西地区。二、北方民间在兴建工程结束后，习惯于刻碑记事，因此古代建筑的创建和重修年代很多都有具体记载，便于进行甄别和比较。南方则因为气候温湿，建筑用材又常常采用竹木等易朽物质，神庙的历久性不如北方，加上一般缺乏绝对年代的记录，所以不容易鉴别。当然，限于各方面条件，我也没能把全国各地的现存戏台考察一过，这有待于时日。

中国古代剧场与欧洲和日本的剧场在某个阶段有着令人惊讶的近似之处，它引起了我对于彼此之间存在着交流和影响关系的猜测，这是一个很让人感兴趣但是有很大难度的研究视角，最主要的是我还没有条件去对欧洲和日本的古代剧场进行实地考察。但是，为了提出问题和引发人们的思索，我还是写了“中外比较”的一章，尽管其中不免比附和臆测。

笔者写作中最大的弱点在于缺乏建筑学的专门知识，不能在这方面作出精确的测试和论述，没能从建筑结构上，各种建筑部件的剧场效应上，以及音声效果上，得出科学的数据和结论。我的长处只在于一个戏曲史家对于剧场功用的敏感，我所完成的，只是从文献和文物资料的结合中，勾稽出中国剧场发展演变的大体线索。按说这个题日本不应该是我的项目，它必须发挥社会各方面的力量，与建筑研究部门协同工作，进行交叉性的研究，但目前还没有这个条件。而我深深感到不能等待，一方面随着时代的进展我们已经不能容忍这一研究领域的缺憾继续存在，另一方面由于古代建筑有一个保存

问题，开展研究的时间越晚，所能见到的实物资料就越少，越给研究带来困难。例如山西北部五台山地区在 60 年代还有多座元代戏台保存，80 年代就都荡然无遗了。因此我的工作只算作先抛砖引玉，至少为后人留下一个 90 年代初期的版本。

注释：

[1] 周贻白《中国剧场史》，商务印书馆 1936 年出版。

[2] 王遐举《中国古代剧场》，油印稿，藏中国艺术研究院戏曲研究所资料室。

目 录

序	邓绍基 (1)
序 言	(1)
第一章 剧场变迁	(1)
第一节 无剧场意识期	(1)
第二节 正式剧场的成立及其发展	(2)
第三节 中国剧场形式的随意性	(4)
第二章 戏台沿革	(7)
第一节 溯源	(7)
第二节 露台	(8)
第三节 舞亭类建筑	(13)
第四节 从单纯的“亭”到区分前后台	(21)
第五节 明清戏台式样	(24)
第三章 汉魏场地	(27)
第一节 厅堂式演出	(27)
第二节 殿庭式演出	(28)
第三节 广场式演出	(30)
第四章 晋唐场地	(33)
第一节 六朝寺院百戏	(33)
第二节 唐代戏场	(34)
第三节 唐代剧场设施	(37)
第五章 勾栏演剧	(40)
第一节 称谓	(40)
第二节 历时	(41)
第三节 地域	(43)
第四节 规模	(46)
第五节 构造	(48)
第六节 内容	(52)

第七节	经营	(54)
第八节	安排	(57)
第六章	堂会演剧	(61)
第一节	历代堂会演剧述例	(61)
第二节	演出场所	(63)
第三节	演出俗规	(67)
第四节	戏价与封赏	(71)
第七章	戏园演剧	(75)
第一节	酒楼演唱	(75)
第二节	酒馆演剧	(77)
第三节	清代酒馆戏园	(79)
第四节	酒馆戏园的构造和经营	(83)
第五节	酒馆向茶园剧场的过渡	(86)
第六节	茶园分布	(88)
第七节	茶园构造	(92)
第八节	茶园经营	(97)
第九节	茶园演出	(105)
第十节	茶园观众	(107)
第八章	神庙演剧	(111)
第一节	渊源	(111)
第二节	神庙结构	(112)
第三节	神庙剧场	(114)
第四节	庙戏演出	(117)
第五节	庙戏环境	(121)
第六节	神庙经济	(123)
第七节	庙戏观众	(128)
第九章	宫廷剧场	(131)
第一节	历代宫廷演出场所	(131)
第二节	南京御勾栏	(134)
第三节	清宫戏台	(137)
第四节	清宫戏台的设备(一)	(140)
第五节	清宫戏台的设备(二)	(142)
第六节	大戏台演出	(145)
第七节	意义	(148)

第十章 其它剧场	(150)
第一节 临时戏台.....	(150)
第二节 船上戏台.....	(153)
第三节 水畔戏台.....	(154)
第四节 会馆戏台.....	(155)
第五节 宗祠戏台.....	(156)
第六节 随处演出.....	(157)
第十一章 近代变迁	(159)
第一节 晚清剧场的改造.....	(159)
第二节 新式舞台的出现.....	(162)
第十二章 中外剧场比较	(166)
第一节 中西比较.....	(166)
第二节 中日比较.....	(168)
附录一 图片及表格目录	(170)
附录二 参考文献	(175)
后 记	(176)

第一章 剧场变迁

中国古代剧场的正式确立是在宋代，其时形成了专门化的演剧场所——勾栏。而在此以前，中国剧场走过了一个很长的发展历程，有一个职能逐渐明确和固定的演变史。其后，由于社会条件的变化，勾栏剧场没能继续发展下去，却中断了其传统。中国剧场只得在其它方面重新择路而行，最终发展起清代的茶园剧场来。

第一节 无剧场意识期

与世界上任何地区和民族的戏剧一样，中国戏剧也源出于原始人类的宗教性摹仿仪式歌舞。这类根基于原始人类交感巫术观念的活动，最初只是出于宗教氛围和巫术内容的需要，一般选择山林空地、崖壑坝坪等适合制造巫术氛围的自然地形举行，而其附近一定有峭壁岩石以便绘刻深含宗教意味的符号和图形，用以创造一个宗教氛围空间。

今天所看到的许多史前岩画歌舞仪式场面，其绘刻环境都具备上述条件。而当代考古学、人类学、美学对于史前岩画的一个较为一致的认识是：岩画不仅仅是原始人类的一个客观造物而单纯体现其美学和文化价值，一定的岩画在原始思维中总是被视作特定宗教巫术活动的组成部分而进入原始人类的感觉空间。因此，岩画总是绘刻在特定的环境中，从已经发现的岩画遗迹看，刻绘图形的对象前面往往会有一片开阔地，便于人们举行宗教仪式，激发宗教情绪。根据这一认识，史前岩画歌舞场面与原始人类举行宗教仪式的场所总是对应的。

笔者考察过新疆呼图壁县西南天山深处雀儿沟的体现生殖崇拜意义的舞蹈岩画（图1），岩画雕刻于一堵上部外倾的陡峭崖壁上，崖前即是一块山间平坝。在这里举行宗教仪式，能造成原始人强烈的宗教心理体验。这山间平坝便是人类原始狩猎时期的表演场所。

农耕阶段的人类脱离了森林沟壑，在适宜于耕作的平原丘陵地带定居下来，祭祀农事神明的拟态性乐舞活动（例如“葛天氏之乐”）改在田野上举行，甚至夏朝第一位君主启所组织的大型叙事乐舞《九韶》，也不在宫室里面而仍然是在原野上举行，所谓“舞《九韶》于大穆之野”（今本《竹书纪年·帝启》）。这种利用自然地形进行表演的方

式，直至公元前七世纪左右的陈国还有遗留：陈民不分寒暑，聚集在宛丘，手持鹭羽击鼓跳舞（见《诗经·陈风·宛丘》）。宛丘是四周高中间凹的地形，为天然圆形剧场，在这种地形选择里已经加进了便于观者围观的因素。古希腊最初利用凹地形进行歌舞表演的情景与此相仿。

当原始拟态表演的功利目的发生了从宗教到艺术、从祀神到娱人的转变以后，就引出了戏剧演出的对象：观众。而当时的特定观众群并不是社会普通民众，只是享有优越社会地位的贵族阶级，因而最初的演剧场所只迁就于观演者的舒适便利，并不十分顾及表演的需求。从今存汉代画像砖、画像石形象来看，当时的百戏演出主要根据观演者的需要，在三种场合里举行，即：一，家室厅堂，也就是在贵族家庭的房屋厅堂里面的演出。二，屋宇殿庭，就是把在屋子里的演出挪到屋外，在堂前阶下的庭院里、或大殿前面的露台上举行。三，广场，即由皇帝或贵族组织的公开演出。可以看到，上述三种场所都是占当时人口比例很少的社会上层集团为了自己生活和政治的需求建构的，并非专门的演剧场所。中国没有出现古希腊那样为城市公众观看演出用的专门化剧场，其原因一方面固然是中国没有在先秦时期产生成熟的戏剧样式，另一方面也是受到社会意识的非民主化以及社会缺少自由民阶层的现实所制约。因而这时候的中国古代剧场还处在只注意安置特殊观众，不注重表演需要的初级阶段。

在这种社会基础上，表演不能在特定的场合中发展出固定的程式和规则，而只呈现出随意性和流动性的面貌。倒是广场演出孕育出一种安置观众的场所：看棚，它随着中国戏剧的发展一直被沿用下来。汉代广场演出还未见有观众处所的记载，到了隋朝则记载历历，如《隋书·音乐志》说：“每岁正月十五日，于端门外，建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之。”很明显，各类演出是沿路排列的，一直伸延了8里地，而官员则在路两旁绑扎了众多的棚子安置自己，作为观看处所。《全唐文》卷二〇七宋璟《请停仗内音乐奏》曰：“官人百姓或有缚棚。”既然看棚是缚扎的，其用材大概是木条、席苫之类。棚里设有坐处，可以长久坐着观看，如《隋书·裴矩传》说：“百官及民士女，列坐棚阁而纵观。”这种习俗被唐人继承，如唐朝宫廷驱傩，“三五署官，其朝寮家，皆上棚观之，百姓亦入看。”（唐·段安节《乐府杂记》）看棚有时很大，还可以隔成小区，唐·无名氏《玉泉子》载，赵琮的妻子在娘家观看演出，因为穷，其他家眷都用帷幕把她隔开。突然朝报赵已及第，“妻之族即撤去帷障，相与同席，兢以簪服而庆遗焉。”（《太平广记》卷一八二）看棚的形制，在后期被长期沿用，戏台出现后，成为环绕戏台的高档观众席。

第二节 正式剧场的成立及其发展

中国戏剧演出所使用的场所，可以被正式称为剧场的，最初大概应该是神庙里的

戏台及其周围的观看环境——戏台和神庙殿宇廊庑建筑所共同结构成的一个整体演出环境，最早见于记载的是唐代佛寺中的“戏场”，宋代以后发展为城乡大量乡俗庙宇中的演剧环境，延及明清，愈衍愈盛。这种所谓剧场的实际功能决不仅仅是演戏，它首先利用自身结构所形成的内封闭空间来造成信徒香客的心理虔诚和惶惧感，从而实现宗教震慑目的，演戏只是宗教目的的一种延伸。当然，戏曲演出可以调和人与神之间的紧张关系，演出的过程可以制造人神共娱的松懈和欢乐气氛，但是它并不完全解除人与神之间的精神距离。神庙演剧的这种功能，是它得以长久成为中国民间主要的剧场形式的原因，也是它能够在诸多的战火和灾害中，长期保存其建筑部分——戏台完好的一个重要原因，致使我们今天见到的早期剧场无一不是设在神庙里面。说中国戏曲是和神庙香火分不开的，一点也不夸张。

但是，神庙剧场毕竟不是专门化的演剧场所，真正剧场的产生还得等待宋代勾栏的出现。宋代城市商业经济的繁荣，以及商业游民阶层的大量出现，使市井娱乐发达起来，它向社会提出了建设专门化剧场的要求，于是城市游艺区——瓦舍里的勾栏剧场应运而生。勾栏剧场既借鉴了神庙剧场的一些特点，例如设立戏台和神楼，又充分考虑了对于观众的安置——只有给观众创造舒适的观看环境，演出才能得到更大的商业收益。因此，勾栏建造成全封闭的形制，四周闭合，上面封顶，演出可以不考虑气候和时令的影响。在其内部的观演空间里，一面建有表演用的专门场地——高出地面的戏台，其它面则环绕从里向外逐层加高的观众座席，构成了适宜于观看的剧场环境。勾栏实行商业化的演出方式，正式向观众进行售票。只有到了这时，中国剧场的正式形成期才到来了。

在北宋前期到明代前期（约11—15世纪）这400余年时间里，中国戏剧的演剧场所以瓦舍勾栏为主，神庙剧场为辅。只是，勾栏剧场的建筑还是很简陋和草率的，仅仅运用木料和席棚一类材料拼搭而成，很容易塌毁，也没有在建筑技术上完全解决全封闭大跨度多内容空间的设计和建造问题，因此时而出现勾栏倒塌事件（见元·陶宗仪《南村辍耕录》卷二十四），影响了它的进一步发展。另外，勾栏演出过份依赖于城市的商业繁华和民众冶游习俗，当明代以后外界条件发生变化，它就很容易地走向了衰落。倒是神庙演出，由于它作为祭祀仪式的神圣性和举行时间的间歇性，使之能够作为一种固定化的形式而得到长久的保存和沿袭，它对于财力的较小需求也比较容易地为支持这个庙宇的社会集团的经济力量所承担。

神庙剧场并不是刚一出现时就成为适宜的演出场所的。最初的神庙剧场在建筑设计上并不考虑对观众的安置，其戏台由原有的露台改形而来，其两侧廊房只作为庙体建筑而并不参预戏曲演出活动（但它对戏台所起到的回音共鸣效果却无意中为神庙剧场的构成提供了条件），观众只在庙院里随意站立停留而已。

由于神庙演戏人众交杂，为了方便内眷女宾看戏，一些大户富绅把唐代的看棚搬