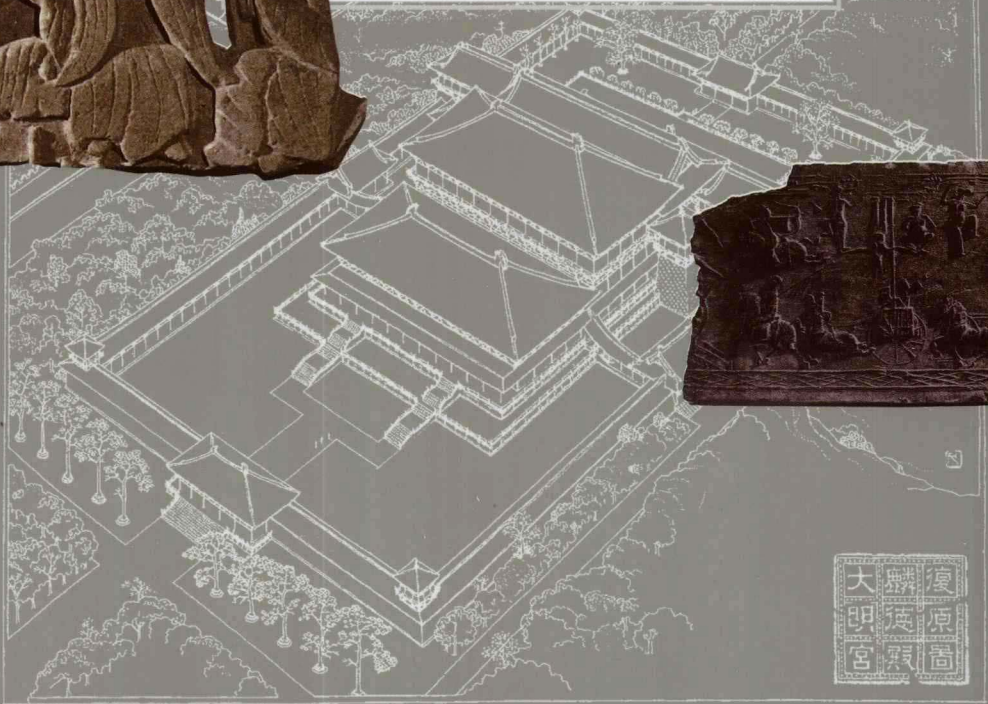


中国古代剧场史

ZHONGGUO GUDAI

JUCHANGSHI

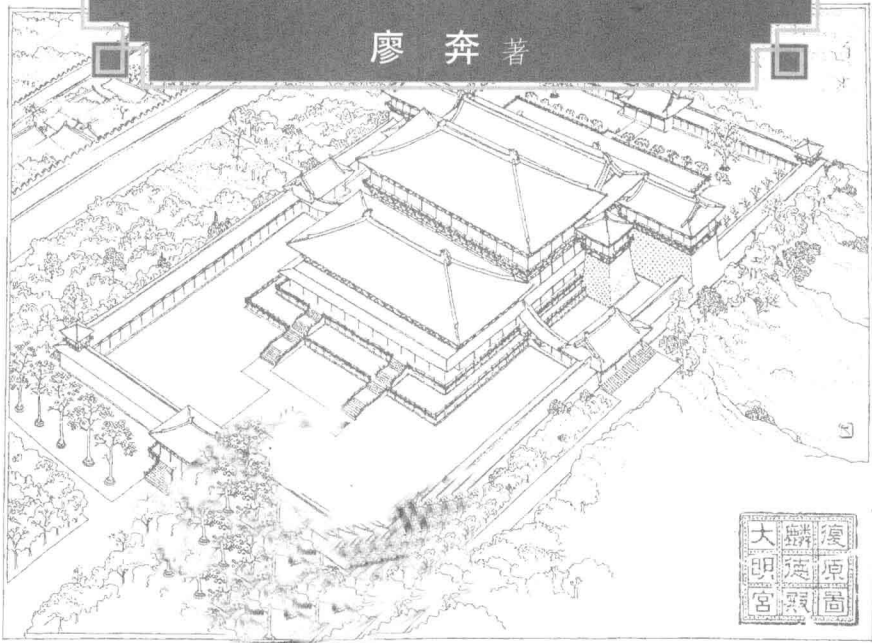
廖 奔 著



中国古代剧场史

ZHONGGUO GUDAI
JUCHANGSHI

廖 奔 著



图书在版编目(CIP)数据

中国古代剧场史/廖奔著. —北京:人民文学出版社,2012

ISBN 978-7-02-008776-1

I. ①中… II. ①廖… III. ①剧场—戏剧史—中国—古代 IV. ①J809.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 218000 号

责任编辑 徐文凯

装帧设计 刘 静

责任印制 王景林

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 北京盛通印刷股份有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 262 千字

开 本 710×960 毫米 1/16

印 张 19.75 插页 1

印 数 1—5000

版 次 2012 年 11 月北京第 1 版

印 次 2012 年 11 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-008776-1

定 价 45.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

序 言

中国戏曲，作为世界上特有的戏剧样式，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深度，但在某些方面仍然存在着研究死角，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，例如二十世纪三十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，从二十世纪八十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。关于本书的体系和内容，有若干说明，列在下面。

这是一部剧场史，剧场古希腊文为 **Thatron**，其词根中有剧场艺

^① 周贻白《中国剧场史》，商务印书馆，1936年版。

^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。

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，所以本书的研究目光只聚焦在剧场——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，而不扩及其他。

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（已发掘出七十座左右），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，其中浮士绘的贡献最大，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。相比之下，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，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影踪可以追寻，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资料数据。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，而北方气候地高干燥，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，它引起了对于他们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。按说这个题目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二十世纪六十年代还有多座元代戏台保存，八十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二十世纪九十年代初期的版本。

目 录

序 言

第一章 剧场沿革	001
第一节 无剧场意识期	001
第二节 正式剧场的成立及其发展	004
第三节 中国剧场形式的随意性	006
第二章 戏台沿革	009
第一节 溯源	009
第二节 露台	012
第三节 舞亭类建筑	020
第四节 从单纯的“亭”到区分前后台	036
第五节 明清戏台式样	043
第三章 汉魏场地	049
第一节 厅堂式演出	049
第二节 殿庭式演出	053
第三节 广场式演出	057
第四章 晋唐场地	062
第一节 六朝寺院百戏	062
第二节 唐代戏场	063
第三节 唐代剧场设施	068
第五章 勾栏演棚	073
第一节 称谓	073

第二节	历时	075
第三节	地域	078
第四节	规模	083
第五节	构造	086
第六节	内容	091
第七节	经营	095
第八节	安排	099
第六章	堂会演剧	104
第一节	历代堂会演剧述例	104
第二节	演出场所	109
第三节	演出俗规	117
第四节	戏价与封赏	123
第七章	茶园演剧	129
第一节	酒楼演唱	129
第二节	酒馆演剧	133
第三节	清代酒馆戏园	136
第四节	酒馆戏园的构造和经营	142
第五节	酒馆向茶园剧场的过渡	147
第六节	茶园分布	150
第七节	茶园构造	156
第八节	茶园经营	167
第九节	茶园演出	180
第十节	茶园观众	181
第八章	神庙演剧	187
第一节	渊源	187
第二节	神庙结构	190
第三节	神庙剧场	192
第四节	庙戏演出	202

第五节	庙戏环境	209
第六节	神庙经济	214
第七节	庙戏观众	222
第九章	宫廷剧场	225
第一节	历代宫廷演出场所	225
第二节	南京御勾栏	231
第三节	清宫戏台	235
第四节	清宫戏台的设备（一）	242
第五节	清宫戏台的设备（二）	245
第六节	大戏台演出	249
第七节	意义	255
第十章	其他剧场	256
第一节	临时戏台	256
第二节	船上戏台	265
第三节	水畔戏台	267
第四节	会馆戏台	269
第五节	随处演出	273
第十一章	近代变迁	275
第一节	晚清剧场的改造	275
第二节	新式舞台的出现	280
第十二章	中外剧场比较	286
第一节	中西比较	286
第二节	中日比较	292
插图目录		298
表格目录		305
参考文献		306
重版后记		307

第一章

剧场沿革

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，而中断了其传统。中国剧场只得在其他方面重新择路而行，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创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

图1 新疆呼图
壁县雀儿沟天山
岩画



成部分而进入原始人类的感官空间。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”。^①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。^②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

① 今本《竹书纪年》卷上“帝启”。

② 《诗经·陈风·宛丘》：“坎其击鼓，宛丘之下。无冬无夏，值其鹭羽。”

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，一直伸延了八里地，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：“宫人百姓或有缚棚。”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，“大宴三五署官，其朝寮家皆上棚观之，百姓亦入看，颇谓壮观也”。^①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，家眷们赶紧撤去帷幕，和她同席，竞相称庆。^②看棚的

① 唐·段安节《乐府杂录》“驱傩”条。

② 《太平广记》卷一百八十二“赵琮”条引《玉泉子》曰：“赵琮妻父为钟陵大将。琮以久随，计不第，穷悴甚，妻族益相薄，虽妻父母不能不然也。一日军中高□，州郡谓之春设者，大将家相率列棚以观之。其妻虽贫，不能无往，然所服故敝，众以帷隔绝之。设方酣，廉使忽驰吏呼将，将惊且惧。既至，廉使临轩，手持一书笑曰：‘赵琮得非君子壻乎？’曰：‘然。’乃告之：‘适报至，已及第矣。’即授所持书，乃榜也。将遽以榜归，呼曰：‘赵郎及第矣！’妻之族即撤去帷障，相与同席，竞以簪服而庆遗焉。”

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绝不仅仅是演戏，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和神之间的精神距离。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，长期保存其建筑部件——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，其他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来到了。

在北宋前期到明代前期（约十一到十五世纪）这四百馀年时间里，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（参见本书第五章第五节），影响了它的进一步发展。另外，勾栏演出过分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与戏曲演出活动（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到庙中，排列戏台两侧，神庙剧场就有了临时性的观众看台。当然多数看者还是环立戏台周围。这也成为明代以后一般演出的剧场格局。即使是专为演戏而在野外搭台，也都包括戏台和女台，三面站人。女台是在看棚的基础上发展而来，只是成为妇女的专用品。

大约明代万历年间以后，一些庙宇在建筑结构上作出改造和调整，把两侧的廊房向中轴线靠拢，并改为两层楼房式，两侧转折处分别与戏台和神殿连接，完备的神庙剧场就形成了。这种庙院在构建时就把戏曲演出和观赏的条件放在重要的位置来考虑，其剧场性质加浓，庙宇性质褪色。人们在庙里所进行的主要活动就是演戏（当然仍然保留了酬神的目的），神庙建筑除了正殿以外也大多是为演出而设，有时正殿的构造和规模反而不如戏台复杂宏大。

这种神庙剧场的建筑样式，被其他剧场形式吸收，从而成为晚明以后中国剧场的一种典型样式。首先是明后期各地兴起的商业会馆完全模仿了神庙剧场的建筑形式，利用它的酬神和演剧功能来为商行的经济活动服务；其次是进入世俗生活场所，成为私家庭院里的小型剧场范式——这使传统的厅堂庭院式演出向剧场化发展；其三成为清代宫廷各类大小戏台的建筑范本；其四，也是最重要的，它为清代以后兴起的专门化剧场——城市戏园提供了建筑上的经验和式样。

清代的城市戏园，其形制实际上是对神庙剧场的一种复制和模仿。它最初的结构和神庙剧场是相同的，即在戏台前方的三面环绕建楼，构成一个四围空间，中间有露天的天井（参见本书第七章第五节）。这种建筑形制并不适宜于城市长年娱乐生活的要求，它受到自然气候和季节变化的制约，所以很快就得到改造。新建的改革茶园的构造是整体封闭式的，即在原有戏台和环绕看楼的基础上，加盖房顶，把整座建筑全部覆盖起来，里面形成大厅式的内容空间，一头为戏台，三面为双层看楼，大厅中间的平地也是观看场地。这种建筑样式成为从清代乾隆时期一直到民国近二百年间的代表剧场式样。

民国以后，中国剧场的建筑从式样到设备都进入了一个新时期，不断吸收了西方现代化剧场的建筑经验，最初是对旧有剧场进行改造，然后开始建筑各种新型的现代化剧场，中国剧场史进入了它的现代阶段。

第三节 中国剧场形式的随意性

中国戏曲时空自由、依靠演员表演确立舞台假定性以及明确的“演戏”观念，使之对于专门化剧场的要求并不强烈，换句话说，戏曲并不与剧场形成一种完全彼此依存的发展关系，它通过发展自身的表演程式去弥补场地给场景造成的时空缺陷，但并不强烈提出改进剧场样式的要求。其结果，就使汉唐百戏表演随处作场的风格得以长期保留下来。在

宋元勾栏剧场衰竭之后，戏曲对于演出场地采取了极其随意性的处理方式，使得明清演剧在多数时候并不特意注意剧场的形式。专门的剧场仅仅是观看演出的便利场所，但演出并不受到它的制约。

宋代以后尽管剧场建筑有了长足的发展，人们有了可以集中观看的娱乐场地，但是汉代形成的堂会演出的传统形式并不由此而稍损，反而一直生生延续下来。毕竟堂会演出比较方便随意，并能够配合家庭中的宴会娱宾、喜庆哀丧以及酬神许愿等事情而随时举行，所以保有强盛的生命力，在明代中、后期勾栏剧场绝迹而新兴戏园尚未出现时，堂会甚至成为戏曲演出的主要形式之一。

在空旷处临时搭设简陋戏台进行演出供人围观的方式也纵贯了中国剧场发展的历史。尽管在各地城乡神庙里已经建筑了大量的戏台，尽管城市也曾出现勾栏剧场以及后来的茶园剧场的兴盛，但都没有影响民间随意搭设戏台围观演出的兴致。这其中是否也有一种在搭台建场和围观过程中形成的群众性的参与心理在起作用？

即使有了上述种种演出场地，中国戏曲仍然不满足，它还要依着性子，在任何场所随时随地进行演出，从平时兴之所致在亭子、山寺、室内、院里表演，到赶会、赶集时的撂地作场。

剧场对于中国戏曲来说只是一种工具，一个并非不可脱离的载体，它没能起到制约戏曲的表演精神及其原则的作用，像欧洲戏剧史上发生过的那样。

即使是专门的演剧场所，也似乎存在着随意构设舞台空间的趋势。例如今天在全国各地现存的古代神庙戏台，其建筑形制并不统一，常见的种类中“伸出式”和“镜框式”两种样式竟然并存，甚至在相同剧种活动的同一地区同一时期内建筑的戏台，也出现这两种不同的建筑样式，如果发生在西方戏剧史中这简直是无法理解的——它不能用西方那种戏剧原则和戏剧观念制约戏台样式的理论来解释。照理，“伸出式”可以供观众三面环绕观看，表演没有一个比较固定的面向，而“镜框式”只能从戏台前面形成一个观看扇面，表演一定是面向前方，两者的戏剧原则

是不相同的，西方在后者的基础上导致了“三一律”和完全写实主义戏剧的产生，其极致是著名的“第四堵墙”和“当众孤独”的表演理论。

但是中国戏曲却似乎根本不去注意剧场形制的存在，它只是一如故我地进行自己假设中的表演，无论在何种表演环境中都以不变应万变，场地对它来说只是一个随手拿起工具，可用可不用，可有可无而已。当然，中国戏曲中的一些程式是适应表演场地的情形而发展起来的，例如“扯四门”的过场当然是为在“伸出式”舞台上表演设计的，但它在“镜框式”舞台上也照样应用，观众也没觉得有什么不合适的地方。原因在于它的表演是非生活化而为虚拟化的，演员的表演重在身段动作的美而不在模仿的真实性，观众对它的欣赏只是对一种表演程式的审美，并没有人去特意追究它的动作面向。

所以，中国剧场史的演进不像西方那样，与戏剧样式的变换相依存，从而显现出清晰的发展节律，它只依赖于社会文化习俗和自身的传统运行，划出自己的轨迹。