

戏台千秋，终是演给人看



前些天的第十四届中国艺术节、第二十四届中国上海国际艺术节上，涵盖众多门类的优秀剧目亮相舞台，既有经典改编，也有新创作，引发广泛关注与热议。当人们在称赞惊艳舞美、精彩表演，讨论“戏曲如何更好地吸引观众”等话题时，其实也在参与一场跨越千年的文化对话——关于舞台为谁而建、艺术为何而生。

作为演出的物理载体，戏台这一古老的“容器”，以其独特的空间形态与文化功能，成为联结戏曲艺术与民间生活的重要纽带。它不仅是一座建筑，也是一部浓缩的社会文化史，背后蕴藏着传统与现代文化交融共鸣的深层密码。本文将聚焦于“民间戏台”这一鲜活载体——从最初服务于祭祀仪式、承载对神明的敬畏，到更多地走向民间、为百姓热烈绽放，戏台功能作用的演进，生动记录着社会思想的进步与文明发展的历程；而戏台建筑形制的变化，既反映了建筑技艺的进步，也折射出中国人精神世界与审美追求的深刻转型。

从“祭祀场地”到“人间烟火”： 观演关系的文明转向

原始社会以临时的露天平台作为祭祀歌舞场地；唐代“乐棚”“歌台”已具表演台雏形；至宋代，随着市民文化与戏曲艺术的兴盛，出现了节庆时搭建的临时“露台”，以及专业性的商业演出场所——“瓦舍”中的“勾栏”，这些都为戏台的定型积累了重要的形制与功能经验。与此同时，在戏曲成熟的推动下，专用于酬神的固定建筑“舞亭”或“舞楼”也开始在庙前广场上出现，现存最早实物——山西高平王报村二郎庙金代戏台正是体现这一功能的典型代表。可以说，戏台正式成形是在宋金时期，在元代进一步发展，于明清时期达到鼎盛，成为遍布城乡的重要文化建筑。

农耕文明时代，人们对自然充满敬畏，通过乐舞表演取悦神灵，以此作为重要的精神寄托。早期戏台多依附于宗教场所，是人与神沟通的仪式空间，其建筑样式首要服务于宗教仪式的肃穆性与神秘感，人的观演体验被置于次要地位。如山西高平二郎庙金代戏台，台口正对神殿神像，民众分列两侧，形成“神尊人卑”的仪式格局。

随着农业生产力的提升与市民阶层的兴起，戏曲表演逐渐从宗教仪式中解放出来。《东京梦华录》中“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”的记载，展现了宋代观演活动的常态化景象，以及演出不再受制于天气与时节。这种从“为神献艺”到“为人娱乐”的转变，不仅是戏曲功能的拓展，也是社会思想从“神本”走向“人本”的重要体现。

至明清，戏台建筑的人本化趋势更加明显。茶园戏院、酒楼戏台等专为世俗娱乐服务的场所大量出现，其空间布

局、声学设计和视觉规划都紧紧围绕观众的观赏体验展开。北京正乙祠戏楼就是其中的杰出代表：池座与包厢的精心设置，既保证了视听效果，也兼顾观演的舒适性与社交功能。

艺术与建筑的共鸣： 戏曲成熟推动形制革新

戏台建筑与戏曲艺术始终保持着共生共荣的密切关系。戏曲从祭祀仪式中独立出来，发展为具有完整叙事与成熟表演体系的艺术形式，也反过来推动戏台形制不断走向专业化。

宋元时期，随着杂剧艺术的成熟，表演情节趋于复杂，角色增多，换场成为必要。这一变化促使戏台形制发生重大变革：原本四面观的舞台逐渐演化为三面观甚至一面观，并出现了明确的前后台分区。山西魏村牛王庙元代戏台通过幕布区隔前后台，正是这一过渡阶段的实物见证。此时，“鬼门道”（即上下场门）的设置，成为表演台向专业戏台演进的关键标志。

明清以降，昆曲、京剧等剧种的成熟，对戏台提出更高要求。表演需要观众聚焦，一面观形制成为主流；戏曲叙事的分场需求，则促使“出将”“入相”的上下场门成为戏台标配，戏台也由此实现了专业化剧场历史性转型。

戏曲艺术对戏台形制的推动不仅体现在空间布局上，也延伸至观演体验的细节优化中。戏台建筑的声学设计与视觉设计日臻完善。清代戏台广泛采用藻井技术改善音响效果，如北京正乙祠戏楼的穹顶藻井设计，实现了声音的均匀扩散。同时，室内剧场的兴起推动了照明技术的发展，从自然光到人工照明的转变，极大增强了演出的视觉感染力。观众审美意识的觉醒，也进一步助推戏台从简单的表演场地，升华为融合声、光、空间与装饰的整体性艺术体验场所。



功能的拓展：

从单一仪式到多元空间

社会结构的多元化，让戏台的功能从单一的宗教仪式，拓展出宗族凝聚、商业娱乐、社交往来、教育教化等多重维度。

宗祠戏台在保留祭祖酬神功能的同时，也成为宗族议事与娱乐的重要场所。湘南地区的宗祠戏台通过“正殿—戏台”的院落布局与厢房观区设计，既满足祭祀时的仪式庄严，又兼顾族人观演的舒适需求，实现了“仪式观演”与“世俗观演”的有机统一。

会馆戏台则服务于商帮的社交需求。坐落于长江之滨的重庆湖广会馆戏台，将观戏与商业洽谈巧妙结合，观演关系成为凝聚认同、维系商帮网络、促进经济活动的社交纽带。明清兴起的茶园戏院，更是实现了戏台功能的商业化转型，以“售票观演、茶座消费”为核心模式，观演关系转变为“服务者—消费者”的市场关系。

特别值得一提的是民间戏台在空间组织上展现出的高度智慧。“过路戏台”以抬高的台面跨越道路，下部保持交通功能，上部提供表演空间；“山门戏台”则将戏台与庙宇入口结合，人们从台底通道穿行，进入庙宇。这类“一物多用”的设计，在有限用地内同时满足了多重需求。

戏台从神坛走向人间、从“酬神”到“娱人”，其每一步演变，都深深烙印着“人”的觉醒与回归。它不仅是建筑形式的更新，更是文化精神的嬗变——从对自然的敬畏，到对生活的热爱；从服务于神，到归属于人。如今，尽管传统戏台已渐渐淡出日常视野，但其中蕴含的观演智慧与人文关怀，仍具有深刻的当代启示意义，让我们更加清晰地认识到：优秀的文化建筑应当始终围绕人的需求与文化特质展开，在传承中创新，在融合中前行。以人为本，与时代共鸣，这也是中华文化生生不息的内在动力。

据《中国文化报》

《乌蒙深处》：新时代乡村的影像折射

观看根据欧阳黔森小说《莫道君行早》改编的电视剧《乌蒙深处》，以袁月亮、麻青蒿等为代表的贵州新农村人物群体扑面而来，年轻人回乡创业、苗绣传承创新的双线贵州故事扑面而来，风景、人文、细节并重的新时代贵州乡村形象扑面而来。贵州，又一次以光影声画的方式，呈现出其唯美浪漫。

《乌蒙深处》以小见大、以点带面，展开对乡村振兴的多维思考。该剧以贵州乌蒙山区为背景，从被称为“悬崖村”的村寨切入。但叙事并不局限于此，而是延伸至贵阳、黔西等多地，徐徐铺开一幅广阔的时代画卷。

该剧通过艺术化叙事，思考“乡村如何振兴”的时代之问。创作者给出了“对传统的坚守”与“对故土的回归”两个思路，并将其具象化为鲜活的人物故事。女主角苗族姑娘袁月亮传承苗绣技艺，也肩负着将“指尖技艺”转化为“指尖经济”的责任。她和吴奶奶、麻秀梅等山区妇女一起，以服饰为媒介，让苗绣走出大山，登上国际时尚舞台。

男主角麻青蒿作为村里走出的第一代大学生，在大城市打拼并创立公司后，选择回归乡土，创办特色民宿“来家里玩”，在乡村找到了人生新的价值。他的发小袁菡蒲与吴艾草，分别投身于种植业与直播行业。三人实现从“乌蒙三棵草”到“乌蒙三棵树”的成长与蝶变。人的变化带动乡村的变革，个体的回归与坚守汇聚成乡村振兴的蓬勃力量。

以美的方式塑造乡村形象，是该剧另一鲜明特征。剧集从不同维度呈现新时代乡村的丰富面貌与内在力量。

一是自然之美、生态之美。

剧中的乌江如飘带蜿蜒，鸭池河大桥横跨两岸。散落江边的悬崖村民居整洁雅致，鸡犬相闻，呈现田园诗画般的景象。无论是吴奶奶与袁月亮面朝笋子崖对坐刺绣，还是刺绣女工临江劳作，都营造出淡远宁静的意境。

二是人文之美、发展之美。

该剧摒弃“苦情”叙事，转向文旅融合、文化自信的新表达。贵州生活习俗、民族服饰、节庆饮食、歌舞音乐等地域文化被自然融入剧情。不仅如此，叙事以村民为中心，展现人物的鲜明性格和真实情感。麻、袁两家因儿女婚姻曾生隔阂，父辈与子女间亦不乏观念冲突，但他们始终守礼，并寻求和解。

“乌蒙三棵草”之间兄弟友谊真挚，其他夫妻、父子、母女也其乐融融，连田间劳作的场景也蕴含着温情与协作的力量。创作者扎根于家庭日常，展现村民奋斗、团结的发展观念。于平淡处见深远，写出了贵州乡村的质朴坚韧。

三是组织之美、干群和谐之美。

以肖百合为代表的基层干部从产业规划、文旅推广到矛盾调解，履职尽责。乡村振兴既离不开袁月亮、“乌蒙三棵草”这样的产业带头人，也离不开肖百合这样扎根群众、关键时刻总在场的“领头羊”。干群之间互信互助、融为一体，共同勾勒出乡村社会井然有序、充满活力的组织之美。

纵向来看，《乌蒙深处》不同于编剧欧阳黔森以前的剧作，首次让视野贯通贵州全省，让黔山贵水、多彩人文统摄于同一部作品之中，将贵州农村题材剧作推向了更开阔的境地。这提示我们，地域叙事、乡村故事可以站在时代的景深里，写出脚下的路、眼前的人、心里的光。

据《光明日报》