

## 日本传统戏剧家元制发展研究<sup>①</sup>

邹慕晨\*

谢柏梁\*\*

**内容提要:**家元制度是日本的传统艺能与行业的一种传承方式,其特征是基于血缘和艺脉的物质与精神成果传承,也常用来指这种传承系统中处于最顶端的掌门人<sup>[1]</sup>。能乐、文乐和歌舞伎都是以家元形式组织、流传下来的艺术。家元制对于日本传统戏剧的意义是决定性的,它构建了整个传统戏剧传承发展的生态系统,其中最重要的就是人才的培养环节。现代日本传统戏剧的人才培养以家元制为主,以国立养成所为辅,共同培养传统戏剧中所需的各门类人才,但是这种官方的培养方式与传统的家元传承制度之间,仍存在一些不可弥合的矛盾,导致人才的产出,还不能完全解决传艺中所面临着的一些现实问题。研究日本家元人才培养方式,可以与中国传统戏曲的古典精神和人才培养相映成趣,互相启发。

**关键词:**家元制 歌舞伎 能乐 传统戏剧 日本戏剧

**中图分类号:** J83 **文章标识码:** A **文章编号:** 1003-0549 (2021) 02-0158-14

**DOI:** 10.13917/j.cnki.drama.2021.02.015

**Abstract:** IEMOTO System is a kind of hereditary way of skills and art, which has the characteristics of inheriting material and spirit achievement through consanguinity and artistic sect. This term also used to refer to the top chief of our group. Noh, Bunraku and Kabuki have been organized and inherited by IEMOTO System. The significance of IEMOTO System for Japanese traditional drama even is decisive. It builds the ecosystem of whole traditional theater, in which the most important point is to educate the talents. The talents education of Japanese traditional drama nowadays is based on the IEMOTO System mainly, with the state-maintained institution as a supplement. However, there are still some irreversible contradictions between this mode and the IEMOTO System, which leads to that the talent output cannot solve the pragmatical problems in the inheritance of arts. To know and understand the IEMOTO System of contemporary Japanese traditional drama talent education is not only a step to understand the Japanese drama itself, but also a key factor for to inspire the training of Chinese talents and inherit Chinese traditional drama.

**Keywords:** IEMOTO System, Kabuki, Noh, traditional drama, Japanese drama

对于日本的传统戏剧来说,家元制不仅是传统存在和延续的方式,更规定

\* 邹慕晨,四川师范大学文学院讲师。

\*\* 谢柏梁,中国戏曲学院教授。

① 本文系2014年度谢柏梁主持之国家社科基金艺术学重大项目“戏曲艺术当代发展路径研究”(项目编号:14ZD01)的阶段性成果。

了其方方面面的呈现与接续状态,可以说,家元制是日本古典戏剧赖以传承发展的艺术传统、社会变革和血统(学缘)之三维架构。以往,日本学者关注传统戏剧时往往采用两种角度来研究家元制:1. 关注历史变革中家元制本身的变化;2. 将其放入文化人类学的领域去观察。但实际上这两种研究路径都有其缺陷,第一种研究方法中家元制本身的变化只是表象,其内核是社会历史和行业本身的变化,如果罔顾这一事实就落入了将家元制无限扩大的陷阱中去了;而第二种研究路径忽略了家元制是特定社会历史前提下的产物这一现实,模糊了它的时代性。实际上,家元制的变革只是一种表象,其本质是行业的变化与传统的存续。日本传统戏剧,表面上看是家元制规定着它的方方面面,家元制既是传统戏剧的外在形式,又与当代社会的变革如影随形。在传统戏剧传承的过程,如何保留古典的特质,人才培养方式又是其中最重要的环节之一。因此,研究其人才培养方式,可以与中国传统戏曲的古典精神和人才培养相映成趣,互相启发。

## 一、家元制的出现

家元制最早见诸于平安时代(794—1192年)的宫廷雅乐领域。起初为了使演艺人专念于供奉宫廷的演出,家元作为对于某一行业权威者的资格认定,由公家予以承认和扶持<sup>①</sup>。到了江户时代(1603—1867年),公家演艺事业有所式微,民间的戏剧从业人口也开始自称家元,并以家元制来组织和发展其“家艺”。这时町人阶层正好形成。江户时代商品经济的发达,使得农民与土地之间的联系变得不再紧密,由此带来了人口流动的可能。随着农业社会生产关系的落后,越来越多的农村人口脱离土地进入城市,大型的城市开始出现,町人们的聚集之处开始产生不同于农业文化的新型文化。相比起农民,町人阶层受教育程度更高,有更多的闲暇时间和相对充裕的金钱可以花费在娱乐项目之上。此时日本的传统戏剧也开始逐渐发展成熟,一步步与原始歌舞、曲艺、杂耍区分开来,形成了一整套成熟的戏剧艺术语言和程式化的表现方式。成熟的戏剧是一种更高级的娱乐项目和艺术门类,也是从这时候开始,戏剧演出成为一种商业化的艺术文化行为,新兴的“戏剧业”中,诞生了完全以市场为导向的职业戏剧演员。

在町人阶层出现之前,日本的职业演员、宫廷俳优,完全靠皇室和王公贵族等公家层面养起来,他们不用为生计奔波;而民间就不具备这样的条件。农业社会人与土地的关系非常紧密,一旦离开土地生活就无以为继,故而不可能有人专职从事演员职业。所以这时候的娱乐方式也只是农民们在农闲时自发组织的业余活动,比如农业祭祀活动中的一些舞蹈、说唱和有一定表演成分的角色扮

<sup>①</sup> 正如足利义满之于世阿弥,丰臣秀吉之于千利休;公家的保护、扶持与认定是最早的家元形成原因。

演,这样一些形式的表演,现在仍能够散见于各地的民俗艺能之中。因此在这个阶段,农民们是没有传承表演技艺的自觉意识,一方面是因为这些表演技艺十分粗糙,随意性比较大不成体系,没有传承的必要;另一方面则是因为当时农民们并不靠表演来维持生计,只要有土地在便可以绵延子嗣、安身立命,他们自然也就没有传承表演技艺的积极性。

随着町人阶层的出现,土地不再成为束缚人口流动的原因,人们得以自由迁徙,市镇文艺市场开始急剧繁荣,以戏剧艺术作为谋生手段的职业演员就此诞生。职业演员离开土地后,过着没有保障性和安全感的生活,唯有集于一身的精湛表演技能,是他们唯一能传授给后代的谋生技巧。所谓一招鲜,走遍天,招招鲜,红满天。为了这些表演技巧不至外传,世代代生计无忧,到了18世纪,各个领域的家元制度都已经形成了较为成熟、各具风格的面貌。

家元制的“艺传”,从一开始就留有一条入门路径,一种是亲子血缘关系构成的传艺路径;另一种则是艺道传承为原则的拜师入门路径。长久以来,“艺传”都被作为一种很神秘的家族行为并未被大众所了解。“一子相传”“素人莫近”是世俗社会对于17世纪以前艺道传承的普遍印象。

拜师入门路径的出现,也是商品经济发达,町人阶层壮大的结果。随着社会与生产力的发展,带来了各行各业的发达兴旺,仅仅凭借家传的单一性,很难满足新时代演艺事业的需要,因此在传统家传的路径之外,也出现了非血缘、重学缘的师徒相承的“艺传”。那时候新学十分活泼,人们对于认识客观世界有着很高的热情;并且随着印刷出版业的兴盛,文字书籍的大量印刷发行成为可能。当时市面上各种“全书”“图书”“图鉴”“训蒙本”等变得常见起来(中国的《天工开物》基本也是同一时间出现的)。凡此种种,都推波助澜地影响到“艺传”的发生、发展和逐步壮大。

比如1687年出版发行的《能之训蒙图汇》<sup>①</sup>,以及净琉璃太夫宇治加贺掾所出版的净琉璃正本。净琉璃是一种叙事性比较强的说唱艺术,对于净琉璃太夫来说,文本就是剧本,为了技艺不至于外传,一般不会公表于世,但是宇治加贺掾不仅出版了净琉璃的文本,甚至还是正本,所谓正本就是在唱词旁边标注有节拍和音韵符号的正式排练用的剧本。<sup>[2](P302)</sup>对于太夫来说,这可谓是将谋生的独门秘籍拱手相让。一般会认为这个演出本的剧本外泄,后果是比较严重的。但是传统戏剧的表演不同于一般的生产活动,其知识的获得并不是看书或者看谱就能一蹴而成的,传统戏剧的习得更多的是一种体验式的修行,必须有大量的现场实践和艺术体会才能达到。故而即便拿到了净琉璃的正本,普通人也无法成为一个净琉璃太夫,于是这时候,拜师入门就显示出其不可或缺的重要性

① 1687年出版的一种以插图为主的能乐相关科普书籍,包括了从能乐舞台到面具,从小道具到服装等各个方面的介绍,在当时深受普通百姓的欢迎。

以及学习传艺的正统性。

所以在亲子血缘的传艺关系之外,又出现了另一种传艺关系就是师徒关系。即使不是传统戏剧家族出身的艺术爱好者,也可以通过拜师的方式进入这个神秘的演艺世界。出身寒微的市井艺人们,从单纯的表演者转变成为了“求道者”与“传艺者”。传统戏剧就是这样在传与授的轮回中,被一代又一代演员、乐师、太夫、木偶师抱团取暖,代际延续下来的。

## 二、家元制的传承系统

当我们谈及家元制的时候,需要澄清的一点就是:家元并不独占古典戏剧传承本身,他们还掌握的是教育权以及相关的资格认证权利,这就意味着如果要学习古典戏剧,那就必须跟随家元的掌门人学习。

这也是为什么与传艺一脉紧密相随的,还有演员和太夫、乐师的名号相传,这就是大家熟知的袭名制度。日本古典戏剧中的演员或者太夫、乐师的袭名有着非常复杂的规则,但总的来说还是在家族谱系中传给男性后代,比如儿子、侄儿等等,偶尔也会出现传给弟子、养子、女婿的情况。这里所提到的这个“家族谱系”在歌舞伎那里被称为“屋号”<sup>①</sup>,在能乐那里被称为“流”,但是文乐现在已经不太有流派或者屋号的差别了。古典戏剧中的一个名号就相当于公司体系中的职位一样,是固定不动的,但是一年又一年有不同的员工在这个体系中由底层晋升到高层。而在日本传统艺能的体系中,这种晋升就叫袭名。

以歌舞伎为例,拜师入门的演员和宗家出身的梨园子弟都可以传承名号,那些特别优秀的弟子或者非直系亲属演员,甚至可以从师父和长辈的体系中独立出来另立屋号。

1708年开始,政府认定歌舞伎演员是良民,脱去了他们戴了几代人的贱民帽子,这时候开始歌舞伎演员们开始互相称呼屋号。经过几百年的传承之后,现在的歌舞伎界已经有了一百多个屋号,如果向前追溯,他们中的大部分在一开始都有着千丝万缕的联系,要么是血缘的归宗,要么是师徒关系的传承。

当然,成为家元的弟子,并不意味着就一定能成为艺传体系中的一员,如果触及到艺能界的各种道德乃至艺术的底线,师父一样会将他们逐出师门,开除其弟子籍。比如泽泻屋,其第一代家元初代市川猿之助就曾经是成田屋第九代市川团十郎的弟子,后因为未经师父允许,擅自演出成田屋的保留剧目《劝进帐》中的弁庆,便被成田屋逐出师门,行内称为破门。但初代市川猿之助也未曾泄气,他在经历了非常多的艰难困苦之后,终于开创了泽泻屋,成为歌舞伎历史上最具有反叛精神的家元掌门人,如今这种精神也一直流淌在泽泻屋后人的血

<sup>①</sup> 歌舞伎各流派的称谓。

液中。近些年还有一个破门的歌舞伎演员是坂东薪车,他原本是第五代坂东竹三郎的艺养子,但在2014年因为未经养父允许出演了外部的演出,经过养父与松竹株式会社的协商,解除了他的艺养子身份。但同年11月,这个演员又加入了成田屋,成为第十一代市川海老藏弟子。

嫡传的少爷们可以获得家元的庇护,在先祖的威名和荣光加持下,其职业发展道路会顺利得多,而对于弟子们来说传承方式就是不完全相传,如果不举行自主公演,他们便只能演配角,而他们的职业上升渠道也有着明显的玻璃天花板,即便袭名了最高级别的名号,也依然只是配角中的最高级别而已。当然也会有一些非常有天赋的弟子最后能够进入家元宗家的体系之内,一般是通过成为宗家的艺养子来达到的。艺养子不同于真正的养子,在户籍上这个人与宗家并无关系,但是从艺术传承上,艺养子能够获得家元和业内的肯定,认定他为这个家元的正统传人。

但是以艺养子的身份走到金字塔顶尖的人非常少,一则是因为只有当家元掌门本身没有自己的儿子,或者儿子不愿从事古典戏剧行业时才会考虑收养子;二是因为传统戏剧内部纵向等级观念依然比较森严,能够冲破这一阻碍成功进入主流体系的演员毕竟是少数。现在比较知名的是大和屋的第五代坂东玉三郎,日本当代女形第一人,也是日本所称的人间国宝。他在1964年成为第十四代守田勘弥的艺养子,又在1974年正式过继给第十四代守田勘弥成为养子。如果没有这一层关系,很难想象坂东玉三郎能够拥有现在的地位;另一个比较知名的是松岛屋的第六代片冈爱之助,在九岁时就成为第二代片冈秀太郎的养子,所以才能够获得养父同时也是师父毫无保留的传授,现在成为十分受关注的歌舞伎中坚演员。

1868年日本明治维新之后,传统的家元制在受到了严重的冲击,尤其是能乐这种特别依赖幕藩体制的艺术,在失去了保护者的庇佑之后,确实有一些风雨飘摇难以为继的感觉。

在日本的学历教育中,一向是不能培养能乐、文乐或者歌舞伎演员的。随着日本越来越重视传统文化的地位,从1970年开始,国立剧场开始成立了国立养成所,从国家层面上开始培养传统戏剧的艺术人才。但即便如此,从国立养成所培养出来的演员,在初始阶段往往只能担任配演和群众角色,还是很难成为主角与领军人物。

20世纪末国立养成所的成立,就是为了应对包括能乐在内的传统戏剧危机。以歌舞伎为例,国立养成所培养出的演员并不能直接登上歌舞伎的舞台,他们还是必须拜师进入某一家元的系统之内,然后再遵循袭名的路径完成晋升。现在歌舞伎演员还有名题和名题下两种等级,通过提名日本俳优协会的名题资格审查考试,取得名题证书,并且还必须经过家元、前辈、演出出品人等各方面的认可,在举行了名题晋升公开发表之后,从名题下到名题的过程才算走完。名

题下的演员在舞台上只能扮演武打场面中被砍倒的路人角色。名题级别是歌舞伎演员获得行业认可的必经之路。

这与中国戏曲学院在戏曲表演行业中的优先地位和领军精神，完全不在一个可以讨论比照的层面上。

### 三、家元制的责权利等功能系统

可以说,日本古典戏剧艺术的整个体系都是建立在家元制的基础之上的,包括剧目演出、资格认定和商业传播乃至教育传承等多方面。根据日本学者横道万里雄的研究<sup>[3](P119)</sup>,传统戏剧行业中家元的主要功能大致有:

#### 1. 剧目相关权利:

- ①将某剧目添加进/删除出常规剧目列表的权利
- ②新作试演、公演的许可及驳回权利
- ③剧本修订权利,包括乐谱、舞蹈、编排的权利
- ④与其他家元就剧目上演进行磋商的权利
- ⑤任意剧目的上演与禁止权利/整场演出的许可与禁止。
- ⑥对服装、面具、舞美的禁止使用权

#### 2. 人事相关权利

- ①本流派演员、演奏者、太夫等的资格认定权利
- ②对本流派成员禁演的惩罚权利
- ③对本流派成员的除名权
- ④对本流派成员加入外部团体的许可权利

#### 3. 资格证书相关权利

- ①资格考试必演剧目的制定与修订权
- ②以上剧目相关证书的颁布权与版权费用的征收权

#### 4. 其他权利

- ①乐谱、舞蹈、编排的隐秘权与公开权
- ②各版本剧本、谣本的印刷发行权
- ③以上发行物的版税获取权
- ④对流派内成员强制使用某一版本的指定权

由此可见,是家元制规定了日本古典戏剧的方方面面,如果不是借由特别严格、绵延不断的家元体系,也许日本的古典戏剧传承不了这么久;尤其是历史上的能乐,也曾数度濒临灭绝;但只要家元未断,这种以口传心授为传承方式的古典戏剧,就不会真正死亡,一有机会就会凤凰涅槃,浴火重生。

从前文所述歌舞伎演员破门的经历来看,家元制在当下仍然以一种很古典的方式维护着日本古典戏剧行业的运转,行规虽不成文,其作用和意义却远比落在纸面上的条款和管理办法更具有力度。第四代市川猿之助曾在采访中透露,歌舞伎行中,所有的演出都不签所谓的合同,演员与松竹株式会社之间也不存在任何正式的经纪合约,他们整个的运行方式与江户时期并没有很大的差别:以家元为核心的人员、剧目管理;以父子、师徒关系为路径的传艺教学;以袭名为形式的职位晋升通道。

当然,在能乐、文乐和歌舞伎之间,家元制的运作还是有着些许的不同。总的说来,歌舞伎的家元制度和流派传承是最严谨的,能乐次之,文乐现在以家庭、氏族的形式整体参与古典戏剧的情况已经很少了。有趣的是,这三者对于家元制不同程度的依赖也恰好和它们在当代发展传承的兴盛程度成正比。

在“二战”之后,学界对于日本的家元制度一度掀起了批判的高潮,普遍认为家元制是某种程度上封建制度的残余,不应在新时代继续存在,但是这种对于家元制度的认知流于表面,未曾看到家元制对于艺能传承的重要性。比如在戏剧改良运动中,将各个家元改造成为现代企业的呼声就特别多,仿佛现代企业与现代戏剧才是匹配的,然而家元的传承和梨园子弟的对于古典戏剧的意义远不止于是一种形式,如果歌舞伎演出团体仅仅以公司的形式来组织的话,那么歌舞伎之于演员们也只是一份工作,传承艺术所需的责任感荣誉感甚至是巨大的牺牲精神,又将无枝可依了。

就歌舞伎来看,它从来都不是顽固封闭的艺术,其灵活的家元制度为不仅是人才培养的保证,也以姻亲和多子相传的方式保证了整个传统戏剧领域的稳定发展。比如第六代尾上菊五郎的长女久枝就与中村屋的第十七代中村勘三郎结婚了。他的二女儿多喜子嫁给了歌舞伎说唱演员六世清元延寿太夫。他们的孙子第二代尾上右近同时还继承了歌舞伎说唱行当的名迹第七代清元荣寿太夫。

由此可见,歌舞伎的家元制度保证了人才不外流,行当不断绝,不管是对于纵向的艺脉传承还是对于横向的行当保存,都有着非常积极的意义。

家元制度中一方面确实存在着很明显的封建家长制度和等级制度色彩,但是同时不得不承认的是,若不是这种以不变应万变的制度,可能歌舞伎、能乐、文乐早就断代了。当然现在也会有人批判家元制度陈腐闭塞,阻碍了传统戏剧的发展,好在除了家元制度之外,还有一些补充制度能够为封建色彩明显的古典戏剧界带来一股新风。

#### 四、国立养成所的人才培养方式

前文所提及的国立养成所,就是基于公家层面对于传统家元种制度的补

充。现在国立养成所负责培养能乐、文乐、歌舞伎中各个行当的后继人才。他们只招收中学毕业至23岁之间的青年男性,不收取任何学费,对他们进行非学历教育的全面培养,为传统戏剧输送人才。下面是国立养成所的培养方式。

### (一) 国立养成所的歌舞伎从业者培训

行当项目	演员	太夫	器乐	长呗
研修时间	三年全日制	三年全日制	三年全日制	三年全日制
学习场所	国立剧场	国立剧场	国立剧场	国立剧场
招生对象	中学毕业—23岁	中学毕业—23岁	中学毕业—23岁	中学毕业—23岁
研修内容	歌舞伎实技、武戏·空中表演、日本舞、化妆·服装·假发、义太夫、长呗、器乐、箏曲、礼仪、体操、授课、外部研修、演出参观、后台实习、舞台实习、汇报演出	义太夫、三味线、胡弓·箏曲、书法、礼仪、体操、授课、外部研修、演出参观、后台实习、舞台实习、汇报演出	大太鼓、小鼓、大鼓、太鼓、笛、长呗、三味线、礼仪、体操、授课、外部研修、演出参观、后台实习、舞台实习、汇报演出	大太鼓、小鼓、大鼓、太鼓、笛、长呗、三味线、礼仪、体操、授课、外部研修、演出参观、后台实习、舞台实习、汇报演出
讲师构成	中坚演员、协会干部、各行当专业演员、乐师	太夫协会会员、各行当专业演员、乐师、大学教授	歌舞伎器乐协会会员、各行当专业演员、乐师、大学教授	歌舞伎长呗协会会员、各行当专业演员、乐师、大学教授
毕业去向	加入俳优协会、与传统歌舞伎保存会签约、拜核心演员为师,登上舞台	加入太夫协会、经过协会核心成员指导后登上舞台	加入器乐协会、经过协会核心成员指导后登上舞台	加入长呗协会、经过协会核心成员指导后登上舞台
其他	免学费 提供贷款和奖学金	免学费 提供贷款和奖学金	免学费 提供贷款和奖学金	免学费 提供贷款和奖学金

### (二) 国立养成所的能乐从业者培训

行当项目	胁方	狂言	器乐
研修时间	六年全日制	六年全日制	六年全日制
学习场所	国立能乐堂	国立能乐堂	国立能乐堂
招生对象	中学毕业—23岁	中学毕业—23岁	中学毕业—23岁
研修内容	谣曲、笛、大太鼓、小鼓、大鼓、太鼓、礼仪、体操、授课、演出参观、后台实习、舞台实习、汇报演出	谣曲、笛、大太鼓、小鼓、大鼓、太鼓、礼仪、体操、授课、演出参观、后台实习、舞台实习、汇报演出	谣曲、笛、大太鼓、小鼓、大鼓、太鼓、礼仪、体操、授课、演出参观、后台实习、舞台实习、汇报演出
讲师构成	能乐协会会员、大学教授	能乐协会会员、大学教授	能乐协会会员、大学教授
毕业去向	研修期间就能加入能乐协会 作为能乐师登上舞台	研修期间就能加入能乐协会 作为能乐师登上舞台	研修期间就能加入能乐协会 作为能乐师登上舞台
备注	2017年开始提供奖学金和贷款	2017年开始提供奖学金和贷款	2017年开始提供奖学金和贷款

(三) 国立养成所的文乐从业者培训

行当项目	吟唱	三味线	木偶师
研修时间	两年全日制	两年全日制	两年全日制
学习场所	国立能乐剧场及国立能乐堂	国立能乐剧场及国立能乐堂	国立能乐剧场及国立能乐堂
招生对象	中学毕业—23岁	中学毕业—23岁	中学毕业—23岁
研修内容	义太夫、三味线、木偶实技、木偶制作、箏曲·胡弓、谣曲·狂言、日本舞、书法、礼仪、体操、授课，外部研修、演出参观、舞台实习、汇报演出	义太夫、三味线、木偶实技、木偶制作、箏曲·胡弓、谣曲·狂言、日本舞、书法、礼仪、体操、授课，外部研修、演出参观、舞台实习、汇报演出	义太夫、三味线、木偶实技、木偶制作、箏曲·胡弓、谣曲·狂言、日本舞、书法、礼仪、体操、授课，外部研修、演出参观、舞台实习、汇报演出
讲师构成	文乐协会会员、各行当专业演员、乐师、大学教授	文乐协会会员、各行当专业演员、乐师、大学教授	文乐协会会员、各行当专业演员、乐师、大学教授
毕业去向	加入文乐协会、拜核心会员为师，登上舞台	加入文乐协会、拜核心会员为师，登上舞台	加入文乐协会、拜核心会员为师，登上舞台
备注	2017年开始提供奖学金和贷款	2017年开始提供奖学金和贷款	2017年开始提供奖学金和贷款

以上三个表格，根据国立养成所培养内容整理而成。<sup>①</sup>

可以看到，在能乐、文乐和歌舞伎三种古典戏剧中，歌舞伎的人才培养是分得最细的，非但不收学费，还提供助学贷款和奖学金。能乐的全日制培养周期长达六年，在2017年以前不提供奖学金，但是学员还在学习阶段就能加入能乐协会登上舞台，因此也许会有一些演出劳务费；文乐的培养时间只有两年，其实这两年只是非常非常基础的教育，毕业之后学员依然还是要拜文乐协会会员为师，继续在家元体制内学。与能乐不同，文乐学员即使在毕业十年后，还可能依然不能直接上台。因此，文乐学员看似培养时间最短，但可能后续学习时间最长。

三种古典戏剧的共同点是，从国立养成所毕业非常难，根据统计数据自1984年招生以来，能乐只有6%的学员能够顺利毕业；文乐是1972年开始招生的，毕业率只有48%（这其中木偶师的比例更低），歌舞伎是1970年开始招生的，综合毕业率只有37%，而且这个数字中太夫的毕业率是77%，而长呗的毕业率仅仅只有8%。<sup>②</sup>

可见虽然有了公家层面十分完善的培养方案，然而由于各行当修行的难度不同，学员的成品产出并不均衡，实际对于古典戏剧来说，可能该缺的人才还是缺乏。另外，能乐和文乐对于学员的经济支持不够，可能也是一个重要的原因，特别是能乐培养时间长达六年，虽说这期间允许学员以能乐师的身份上台演出，但可以预见的是机会特别少，毕竟专业能乐师自身的演出场次都还十分不

① 以上三个表的数据来自于「国立劇場調査養成部養成課長高瀬浩子演讲」的整理。

② 所有数据来自「国立劇場調査養成部養成課長高瀬浩子の演讲」。

饱和,所以不会有很多上台的机会,能够给予还未毕业的学员,故而能乐学员在经济层面上比较拮据是必然的现象,其毕业比例只有区区6%也就不难理解了。

能乐学员的毕业率低还有一个原因,能乐在舞台上,在大众面前一向是以仕手方<sup>①</sup>在作为演出和宣传的重点,胁方<sup>②</sup>的存在感非常低,然而在国立养成所里却不培养仕手方,专门培养胁方。因此国立养成所的能乐学员参与积极性不高,也是可以理解的。但能乐现在原本就处于仕手方大大多于胁方的状态,对于胁方的渴求一直是能乐的一大问题。能乐的舞台上虽然仕手方是永远的主角,但是胁方的人数需要得更多。所以,一方面能乐很缺胁方;另一方面只招收胁方学员的国立养成所产出又特别低,这种矛盾目前还是很难得到解决。这是能乐的传承方式所带来的必然结果。

近些年来,国立养成所也开始关注到能乐和文乐学员在经济上的需求,所以也开始为他们提供奖学金和贷款。考虑到能乐和文乐从业者在培养模式上的特殊性,接下来国立养成所应着眼于如何保障学员在经济层面上的安定,尽量向学员提供登上专业舞台的机会,平衡好各行当人才之间产出差额的重要问题。

根据2020年9月日本文部科学大臣对日本艺术文化振兴会2019年度的工作评价,国立剧场的传统戏剧养成事业主要有以下三个功能:

- ①组织上演传统戏剧
- ②培养传统戏剧的传承者
- ③针对传统戏剧的调查与研究<sup>③</sup>

这样的三个目标可以说定得比较谨慎,国立养成体系并没有触及日本传统戏剧家元体制的核心利益,而是比较克制的扮演了一个辅助性的角色。那么日本传统戏剧人才的培养又是怎么在家元制和国立养成所之间找到平衡的呢?国立养成所是基于什么样的目标设立的呢?吉村晓志<sup>④</sup>认为目前传统戏剧的传承面临着一个比较显著的问题:传统戏剧的教育环境已经发生了改变,两者的融汇还需要不断探索。

## 五、各有千秋的中日传统戏剧人才培养方式

在戏剧教育环境的改变这一点上,日本与中国有诸多相似之处。历史上很长一段时间内,中日两国传统戏剧所需的各门类人才,都是在班社或流派的演

① 能乐中的主角。

② 能乐中的配角。

③ 「独立行政法人日本芸術文化振興会の令」和「元年度における業務の実績に関する評価」,令和二年(2020年),[https://www.mext.go.jp/content/20200918-mxt\\_kanseisk01-1421001\\_00001\\_19.pdf](https://www.mext.go.jp/content/20200918-mxt_kanseisk01-1421001_00001_19.pdf)

④ 前任国立剧场调查养成部养成课长、营业课课长。

出活动中以实际演出需求为导向来培养的。旧式班社制度在历史上有过不可忽视的功绩,保证了传统戏曲艺术程式性的传承和延续,但不可否认的是,旧式班社制度已然不能与现代人呼唤个性化,强调个人权利的新思想相匹配。

在中国,旧式班社退出了历史舞台后,学校教育却没能做到最佳状态下的无缝对接。各个剧种皆面临着人才培养青黄不接的窘境。更为重要的是,如今娱乐方式的多样化以及社会对于个人成功的重新定义,导致戏曲专业学生要面临着前辈们不曾经历过的诱惑。汗水与泪水交织的十几年童子功,在经济面上很有可能抵不过不学无术的年轻人在直播间的乖张表演。更为遗憾的是,在开放的世界里我们无法阻碍年轻人走向外部世界。

除了外部的利益诱惑之外,我们的戏曲培养体系中也有着一些不可回避的问题。在我国,京昆这样在全国范围内有影响力的强势剧种招生情况相对乐观,国内各大艺术院系也已经建立了比较完整的培养体系,各梯队生源相对充足一些。但与此相对的是各地方戏曲的人才培养问题却依然比较棘手。包括沪剧在内的招生,报考人数越来越少。一则目前在我国学生文化成绩欠佳才会考虑学习艺术类专业,所以幼功不扎实;二则令人痛心的是,即便招收到了足够的学生,预备人才的流失率和淘汰率之高也是其他专业门类所难以想象的。与影视表演等兄弟专业比起来,戏曲专业毕业生的收入比较寒酸,学生带着对高等教育的期待和对未来就业“钱景”的憧憬而来,但实际收入并不能令人满意。根据中国戏曲学院2017届毕业生就业质量年度报告显示,与戏曲直接相关的专业(如京剧表演、多剧种表演、民族乐器、戏曲衣箱技术与管理等、戏曲服装设计等等),其毕业生就业出路的最大头仍然是自由职业,既非表演院团也不是民营或私营演艺公司。而从毕业后的收入状况来看,虽然79.87%的本科生就业在北京地区,12.34%的本科生就业于东部沿海<sup>①</sup>,然而良好的区位优势和发达的地区经济却没有体现在他们的收入之上。京剧系毕业生最终落实的年薪为93500元,<sup>②</sup>甚至低于北京市2017年度职工平均工资的101599元<sup>③</sup>。

笔者也试图寻找中国戏曲学院更新的毕业生就业质量报告,但2018年的就业质量报告并未在网络公开发布,2019年的毕业生就业质量报告则没有统计毕业生的薪酬收入数据;2020年的就业质量报告还未发布,不知为何在数据统计上各个年份的口径不一样。

但从一贯的情况来看,一方面收入无法反映出戏曲专业学生常年投入的时间和精力成本;另一方面由于戏曲专业人才的培养系统比较封闭,学生的就业

① 数据来源中国戏曲学院2017届毕业生就业质量年度报告第20页:[http://img1.kybimg.com/ohr/2018/02/01/150236\\_5a72bb8c3da5c.pdf](http://img1.kybimg.com/ohr/2018/02/01/150236_5a72bb8c3da5c.pdf)

② 同前注第26页。

③ 数据来源于北京市人力社保局、市统计局于2018年5月25日发布的调查[http://www.bjstats.gov.cn/zwgk/tzgg/201805/t20180525\\_398431.html](http://www.bjstats.gov.cn/zwgk/tzgg/201805/t20180525_398431.html)

面也很窄,很难适应多样化的市场需求。那么毕业生们是否能够凭借在校期间的学习成果坚守在传统戏曲的领域呢?关于戏曲专业的高等教育模式我国学界的争论已有十年之久。其优势自不必赘言,一言以蔽之开创了体系化的教育模式,导入了文化教养类的课程,建立起了实力雄厚的师资队伍,重新构筑了平等的师徒关系,确立了德艺双馨为上的评价标准。但是仅凭这些还不足以令毕业生们顺利地开启艺术生涯。其不足主要表现为:

- ①大量的公共课贯穿始终,挤压了专业基础课程的学习时间。
- ②与旧式班社相比实践机会减少。
- ③在校学习期间评价者单一化,市场反应缺失。
- ④毕业生对各流派和院团的适应性问题。

这些不足之处环环相扣,互相影响并会最终放大结果效应。我们必须承认,高等教育中设立戏曲相关专业是极其必要的,但戏曲专业不同于相邻的文法理工农医等专业,它的传承和教学应该遵循其独特的学科逻辑。现在高等院校各专业所使用的教学计划全部严格按照教育部下发的《普通高等学校本科专业类教学质量国家标准》来制定,没有考虑到戏曲专业教育的特殊性,原本学生进入高校戏曲专业年龄就已经偏大,还要花费大量的时间在公共课上,这是不符合戏曲专业人才培养规律的。戏曲专业人才的培养不能仅仅依靠教师讲授和教材的阅读,口传心授的身体性习得才是其最重要的传承方式。旧式班社学徒在掌握了一些基本技巧之后会马上登上舞台从跑龙套开始参与演出,早早地直面观众,在长期的演出实践活动中磨砺感受的敏锐度和对艺术的感悟,如今我们的高校戏曲教育中,学生长期面对的是老师的评价尺度,直接面对市场和观众的机会又极少,所以一走出校门就面临着无法回应市场需求和观众审美的困境。这就是在校学习期间评价者单一化,市场反应缺失所带来的。

为了改善这种不合理的现状,戏曲专业在中国高等教育体系中的位置应该被重新考量。

日本传统戏剧人才的培养方式与我国有比较大的不同。日本的学历教育体系中不培养传统戏剧演员。一般来说传统戏剧在日本的学历教育中有两种功能,一部分综合类高校将能狂言歌舞伎和文乐作为高等教育中的选修课程来使用,主要达到美育的目的。还有一部分戏剧表演专业、戏剧理论、文艺学或者社会人类学相关的专业将其纳入专业必修课的范畴,将其作为一种身体训练和技能来掌握,比如樱美林大学的戏剧舞蹈专业,桐朋学园艺术短期大学的戏剧表演专业,日本大学的戏剧表演专业以及早稻田大学的戏剧学专业等等。在这些学校,传统戏剧相关的课程一般开设一到两个学期,其中不仅要亲身学习其实际演出技巧,还要花费更多时间在传统戏剧的历史和理论等方面。不管是以上哪一种学习传统戏剧的方法都不足以培养一个合格的传统戏剧演员,实际上从这些学

校列出的毕业生就业单位来看,也确实没有人从事传统戏剧相关的工作<sup>①</sup>。即便有少数从事器乐演奏的演员从学历教育入行,其在整个行业中的数量也极少。所以总的说来,日本传统戏剧所需人才是很难从学历教育体系中产出的。

既然学历教育中不培养传统戏剧人才,那么相对来说经由国立养成所的途径入门的预备人才在动机上就会更单纯一些,更少有通过学历镀金,为了上大学曲线升学的思想,加上国立养成所毕业后专业对口的工作有保障,所以人才流失率并不太高。而那些有志于投身传统戏剧的年轻演员们,往往在几岁就拜师入门成为某一家元的部屋子或专业演员的养子,这样一来其幼功就不会被学历教育所耽误。宗家的少爷们五岁前后初次登台,部屋子们与他们的役龄差别也不会太大。早早踏上舞台的这些“小演员们”,就不会遇到公共课挤压实践演出时间的情况,同时也能够在感性思维最为敏感的幼少时期,就在舞台之上在离师父最近的地方真听真看真感受,有充分的时间习得漫长历史中凝结于前辈们身上的艺术。并且经历成千上万的观众在场的、无法矫饰的眼神与情绪的审美评判。这是一种更科学的戏剧艺术学习方式——经由身体和感性的习得。这样的经验是书本和课堂上无法教授的,但也是戏剧艺术很难诉诸语言的精髓。

戏剧艺术的学习必须要经历模仿和化用的过程,这一点在任何剧种来说都是一样的。而在这一过程中,教师和学生自己往往很难对其进行一个阶段性的划分。它并不像高等教育中的其他学科一样能够准确地分出教材的上下册并且对学生进行普适化的教育,艺术的学习固然要靠基础性的课程,但到了某一阶段后决定学生能否迈入艺术更高层面的却往往是悟性。个人领悟的能力千差万别,领悟的层次有高有低,领悟的方向更有可能南辕北辙,最重要的是达到这个临界点的时机是不可能千人一律,但这就是艺术诠释和欣赏的广袤空间,认识到这种学习的非阶段性很有必要,这将更好地指导我们对于传统戏曲演员培养的因材施教和风格流派多样化。因此,给与学生足够长的时间,引导他们按照自己的禀赋形成独特的艺术领悟就显得尤为重要了。在我国的高等教育体系中,戏曲演员的培养缺乏这种灵活的非阶段性学习机制,在时间上也没有这个富余。可能有很多禀赋并不差的学生还未进入独特的艺术领悟阶段就已经流失掉了,抑或要在毕业后,在实际演出中花费大量的时间才能到达这一临界点。

当然,日本传统戏剧的人才培养中所体现出的也不尽是经验,还有许多的教训。正如前文所述,国立养成所固然为传统戏剧输送了许多人才,但实际上各剧种仍然面临着人才结构不合理的现状。国立养成所只培养各剧种的配角和说唱、器乐演奏演员,而主角的位置大多还是宗家的少爷们把持着,能够从梨园之外走上舞台中心的毕竟是少数人。某种意义上来说这还不是一个有足够竞争力

<sup>①</sup> 见于樱美林大学艺术文化学群毕业生就业报告: [https://www.obirin.ac.jp/academics/performing\\_visual\\_arts/career.html](https://www.obirin.ac.jp/academics/performing_visual_arts/career.html)

的生态环境,对于这些剧种的传承与发展也有不可忽视的影响。

正如秋山胜彦所论述,国立剧场养成所成立之初所属的歌舞伎演员总数为286名,其中干部级演员和名题上演员的总数为185名,专门演出配角的龙套演员为101名。而按照合理的安排,演员班底本应当是个金字塔结构,有大量的龙套演员作为支撑,有少而精的资深演员处于顶端,结果此时歌舞伎的人才系统却是个倒三角形体制,这是一种不正常的状态。而这一现状在一段时间内甚至成为了影响歌舞伎艺术存续的不利因素。<sup>[4](P343)</sup>

我国高等教育中所培养的戏曲人才并没有在最开始就分出三六九等,虽然由于个人努力程度和悟性的不同,最终只有少部分人能成为主角,但至少这是一个公平竞争的环境,长期来说保有了传统戏曲的生命力。另外,日本传统戏剧总的来说还是排斥女性的,有志于传统戏剧的日本女性,特别是梨园行外的女性几乎不能参与学习和传承,这是日本传统戏剧独特的一面。

虽然现在能乐、文乐和歌舞伎都是按照家元制度来延续的,但这三个剧种在具体操作上还有为了适应各自特点而做出的改变,比如能乐的某些流派相对开放,能够接纳女性能乐师登堂入室;文乐如今已经极少采用父子相传的方式,几乎所有从业者都是由国家扶持培养的;而歌舞伎则是严格按照家元制和国立养成所互相配合的方式储备人才。因此在研究日本传统戏剧的家元制时,并不能一概而论,但日本传统戏剧的传承自古以来就受益于家元制度,并在长时间的文化社会变迁中,得以较好的留存下来。

到了现代,家元制虽然仍然是传统戏剧领域的一座堡垒,但国立养成所的人才育成方式也成为了家元制度的一种有力补充,虽然现在国立养成所的培养模式还存在着一些问题,但是传统戏剧的生命力依然健在,期待这两种培养方式最终能摸索出一条合理有效的互补途径,为日本传统戏剧的未来,呵护好宝贵的精神火种。日本和中国在经济上发达兴旺之后,更加重视传统艺术的保存和发展,这都是人类社会传承文化、敬畏经典的东方表率。

## 参考文献:

- [ 1 ] 西山松之助. 家元の研究 [M]// 西山松之助著作集(第1卷). 东京:吉川弘文馆, 1982.
- [ 2 ] 田草川みずき. 浄瑠璃と謡文化: 宇治加賀掾から近松・義太夫へ [M]. 东京:早稻田大学出版部, 2012.
- [ 3 ] 横道万里雄. 能劇の研究 [M]. 东京:岩波書店, 1986.
- [ 4 ] 竹内誠, 藤田洋, 鈴木英一, 等. 世襲について—芸術・芸能篇 [M]. 大阪:日本実業出版社, 2002.

(文字编辑 庞 昊)