

电影大师创作系列

シノグチケンジ
ノセカイ



沟口健二
的世界

〔日〕佐藤忠男/著



中国电影出版社

〔日〕佐藤忠男/著

陈笃忱 陈梅/译

沟口健二的世界

中国电影出版社

1993 北京

沟口健二の世界

佐藤忠男

筑摩書房，1982

内 容 说 明

沟口健二，是饮誉世界影坛的日本早期著名导演之一，以《西鹤一代女》、《雨月物语》、《近松物语》等作品名世。尽管他成就不凡，但其孜孜以求的艺术实践仍未免聚讼纷纭的遭际：有人说他在电影语言上抱守一场戏一个镜头的旧案，无视蒙太奇新观念的出现；有人说他在题材内容上恪守封建制度下的男性社会对于女性的戕害这一传统创作母题，拒绝接受活生生的现实生活。然而，沟口还是执著地走着自己的路。

本书即是对这位艺术家所走之路的回瞻，是日本著名评论家佐藤忠男潜心多年的研究成果，具有一定的学术水准。

责任编辑：曹新华

封面设计：乃 董

责任校对：洁 莹

沟口健二的世界

中国 电 影 出 版 社 出 版 发 行

(北京北三环东路22号)

北京丰华印刷厂印刷 新华书店经销

开本：850×1168毫米 1/32 印张：8.25插页：5

字数：19000 印数：2000册

1993年5月第1版北京第一次印刷

ISBN 7-106-00795-1/J·0434 定价：4.30元



沟口健二

青年时期的沟口健二



左为沟口的姐姐寿寿

目 录

第一章 自学的气度

- 一 浅草的幼年时代 (1)
- 二 二十年代的制片厂 (5)
- 三 日活向岛制片厂与导演群像 (8)
- 四 自学与实力主义的时代 (12)

第二章 与新剧的配合

- 一 日本情节剧的历史与背景 (19)
- 二 新派剧——现代剧电影的源流 (26)
- 三 日活向岛制片厂电影——《二人静》的情况 (28)
- 四 新派电影的西方化——《血的洗礼》的情况 (35)

第三章 从新派剧到自然主义写实主义

- 一 姐姐的力量与新派剧的世界 (42)
- 二 女人意志的光辉 (47)
- 三 走向自然主义写实主义——《洋妾阿吉》 (50)
- 四 写实主义的探讨与“沦落女”——《恰巧他们也去了》
..... (55)

第四章 社会批判的写实主义

- 一 倾向电影时期——《城市交响曲》 (63)
- 二 西方化的主题——《玛利亚的阿雪》及《虞美人草》 (69)
- 三 社会批判的观点——《祇园姐妹》 (71)
- 四 面对身分意识的情侣们的纠葛——《爱怨峡谷》 (75)
- 五 弟善吉之死 (78)

第五章 美男子们的命运

- 一 正角与美男子的由来 (80)
- 二 情节剧与美男子型明星 (87)
- 三 文化的双重结构与美男子的命运——《浪花悲歌》 (90)

四	《雪夫人图画》	(95)
第六章	人生模仿艺术	
一	沟口的结婚	(100)
二	《折纸鹤的阿千》的最后一个镜头	(102)
三	赎罪姿态的发现	(106)
第七章	艺道三部曲	
一	战争与艺道作品	(110)
二	《残菊物语》	(111)
三	《浪花女》	(116)
第八章	不宽恕的女人	
一	战败与民主——《女性的胜利》	(120)
二	不宽恕的女人和不认罪的男人——《无法恢复的友情》	(123)
三	《夜晚的女人们》	(129)
第九章	源于古典的再创作	
一	沟口陈旧说	(131)
二	来自蒙太奇理论的诽谤	(135)
三	《好色一代女》的改写与继承	(137)
四	神圣的娼妓形象——《西鹤一代女》	(144)
五	传统戏剧的形式和主题的电影化——《雨月物语》	(148)
六	历史片的尝试——《山椒大夫》	(156)
七	西欧式的爱情故事——《近松物语》	(164)
第十章	最后几部作品	
一	《祇园歌女》	(173)
二	《街谈巷议的女人》	(174)
三	《杨贵妃》	(175)
四	《新平家物语》	(176)
五	《红线地带》	(180)
六	沟口之死	(183)
第十一章	摄影机与演技的辩证法	

一 一场戏一个镜头	(186)
二 影像的风格	(191)
三 水谷浩的布景美术	(196)
四 升降机与移动	(200)
五 长镜头与表演的紧张感	(202)
第十二章 仰视与俯瞰	
一 小津安二郎的低视点	(210)
二 俯瞰与仰视的美学	(214)
三 坐与站	(218)
四 姿势的戏剧效果	(224)
第十三章 依田义贤	(231)
年谱 (生平补充及作品目录)	(237)
后记	(258)

第一章 自学的气度

一、浅草的幼年时代

1898年5月16日，沟口健二作为父亲善太郎、母亲麻佐的长子，出生于东京市本乡区汤岛新花街十一号。他有比他大三岁的姐姐寿寿和小七岁的弟弟善男。然而，户籍底册上却记载着有一兄一姊，至今搞不清楚原因何在。沟口家世代代在新桥加贺街开设营造厂。善太郎是一个面貌端庄的男子，据说幼年时期就有一个歌舞伎的演员世家想收其为养子，由此可见一斑。他是日莲宗^①的信徒，为人诚实谨慎，年轻时有一次被友人硬拽去冶游，他战战兢兢地蜷缩在屋角，彻夜不敢入睡，这段轶事至今尚在诸孙辈中传为趣闻。他虽然继承了家业，但在日俄战争时，本想借制造军用雨衣发一笔横财，没想到战争很快结束，结果损失惨重。此后又投身其他事业，也都惨遭失败，弄得众叛亲离，最后只好将家产卖掉。母亲麻佐出身于御医世家，对丈夫体贴备至，任劳任怨，家业的失败，使她抑郁成疾。为此，全家迁居浅草，并将年仅十岁的女儿寿寿送往日本桥一家名为三河屋的艺妓馆习艺。三河屋的女主人阿浜素有日本桥名妓三杰之称，是假名垣鲁文^②的恋人。寿寿经这名老艺妓的培育，不久便成为一名舞伎。

① 日本的佛教十三宗派之一，以镰仓时代日莲僧人为教祖。——译注

② 假名垣鲁文（1829—1894）：明治初期的通俗小说家，真名为野崎文藏。——译注

沟口就是这样在贫困中成长，学历也只有小学毕业。最初进的是浅草一所类似私塾的田川小学，不久转到附近新建的公立石浜小学。在这里，他与后来成为小说家的川口松太郎是同班同学。川口也只有小学学历，一直到成为一个成为新进的作家一个成为电影导演之后，二人人才又重逢。川口作为大映公司的董事，直接参与了沟口五十年代的很多作品，二人可以说是毕生的通力合作者。1955年12月25日的那期《经济周刊》上刊登了一篇他们回忆少年时代的对话。

沟口：好歹最近可以不进当铺了吧。

川口：我是不去了，可孩子还去。我那大崽子，把我的照相机送进了当铺。真叫人吃惊。（笑）

沟口：我自从娶了老婆，就经常出入当铺。

川口：我基本上可以说是当铺里的小伙计。（笑）从山谷堀（东京浅草）小学毕业以后，就在山谷的一家叫福岛屋的当铺当学徒。整天面对装物品的柳筐……

沟口：福岛屋有一位漂亮的姑娘吧。

川口：比我的岁数还大一些。

沟口：是吗。

川口：在当铺里只呆了大约半年就被赶出了店门。

沟口：那时当铺里的姑娘都是蛮漂亮的。你和当铺的姑娘很有缘。（笑声）好像还有一位，是武田的……。就在庆养寺后面……

（下略）

沟口：少年时期最后一次遇见你的情况，还记得吗？

川口：不记得了。

沟口：是在大街上遇见的。是和泥瓦匠家的冈部、木屐店的久公在一起。用今天的话来说，就像是一群流氓阿飞。在

弹左卫门的一条横路上有一处大水沟。正当大家在那里图谋不轨的时候，看到你（两眼紧盯着川口）身穿细条纹布的制服，足登高底木屐，头戴怪形帽，洋洋自得地走过来。

川口：真有那么回事吗？

（下略）

沟口：弹左卫门的家也有美丽的姑娘吧。

川口：有，有，确实有。

沟口：后来还有一位做防雨木屐的若林姑娘吧。

川口：对，那也是一位美人。（对沟口）就在你家附近。后来与一位名叫水野的青年一起殉情自杀了。

沟口：后来你在《文艺俱乐部》杂志上写了这件事吧。久公和冈部等人为此大发雷霆，说你把朋友的事情都抖落出来，实在不像话。

川口：那完全够得上写一部小说了……

这篇对话令人联想起，大都市商人居住区的那些早熟而又傲慢的青春少年们的姿态。那种傲慢气质说不定正是他们的可取之处。

十岁就在日本桥三河屋艺妓馆服务的沟口之姊寿寿，不久成为一名舞伎后，便与比她大九岁的华族^①客人松平忠正相爱。松平家原是信州上田的诸侯，封为子爵。他虽然很爱寿寿，而自己却是一个毫无自主意识的人。寿寿很快便怀孕，而不久又流产了。这可能是由于维护子爵家的名声，接受某人的指示而被迫流产的。当时，华族的婚事须经宫内厅的批准。与艺妓结婚岂能被批准。她被安置在浅草的一所住宅里，过着妾的生活，生有四个子女。当初还是独身的松平忠正，就在寿寿生了长子以后，急匆匆地被指

^① 指有爵位者及其家族，二次大战后，与贵族制度一起被废除。——译注

定与一位也是华族的姑娘结为正式夫妻。松平家的邸宅在品川区荏原，他经常来往于妾的住处。寿寿也和父亲一样笃信日莲宗。

十七岁就成了家的寿寿，须照顾生病的母亲，照顾刚从小学毕业、终日无所事事、被邻居看作阿飞之流的弟弟健二，更须照管年仅七年的善男，包括住在附近的父亲在内的全家生活费用，都须由她承担。1915年，母亲病情恶化，住进浅草吉野街的富士医院，十月故去，一切费用也都由寿寿负担。

1915年，年已十七的沟口，仍无固定的职业，经寿寿托人让他去今户川的一位名叫渡边的绘图老师处学习。第二年，寿寿迁居日本桥，这时沟口也转到浜街的另一绘图师处学习。但是，他在那里也安不下心来，最后终于进入黑田清辉主幸的位于赤坂溜池的葵桥西洋画研究所学习油画。私塾的塾长是和田三造。这一年里，对于沟口健二来说，可以说是唯一的学生生活。当时，在研究所附近的赤坂皇家馆，正在上演由罗西夫妇领衔的带对话的歌剧，剧的背景画是由研究所承担，沟口在协助绘制过程中，对歌剧产生了浓厚兴趣。从此常去浅草观赏歌剧，还到游艺场去听说书和相声，对莫泊桑、托尔斯泰、夏目漱石、尾崎红叶、泉镜花、永井荷风的小说广为涉读。那是1917年。

同年，就职于神户又新日报的广告图案部。在那里也只工作了一年多就返回东京。为何辞去报社工作无从知晓。我想可能是因为，他虽年未及冠，却已到了应该有个正当职业的年龄了，而他始终找不到自己愿意为之奋斗终生的理想职业。那个时代不像今天这样，高中或大学刚毕业就可以通过就业考试选定自己的工作岗位。那时很多人小学毕业后先去当学徒，当了一阵不愿学了，就不止一次地回到父母身边，等待机会另谋职业。而有的人却因此错过了就业机会，成为游手好闲之辈。年轻人的这种对待职业的狂妄态度，使家长们烦恼不堪。看来沟口也是一位使阿姐煞费苦心的少年。十五岁就步入社会，过了二十岁还没有一个固定职

业，整天东逛西荡，他的青春可谓是在暗淡中度过的。

二、二十年代的制片厂

1920年，沟口结识了日活向岛制片厂的青年演员富冈正，还认识了其他艺术方面的几位青年朋友。富冈怂恿沟口也去当电影演员，并把他介绍给若山治导演。但是，演员的名额已满，只有助手尚有空缺，这样，他便当上了助理导演。那年沟口二十二岁。

沟口的父亲和姐姐不太赞成他进制片厂，在他一再坚持下，才勉强同意。这是很自然的，因为当时的社会常识都认为，搞电影的都是一些行为不端的无赖之徒。在沟口进入东京日活向岛制片厂约十年后，亦即三十年代初期，与沟口相识的在日活京都太秦制片厂任编制的依田义贤，写了一篇有关太秦制片厂工作人员情况的文章，现摘录如下：

日活与千本组这个在京都被称作侠客魁首的团体有联系。……日活制片厂厂长池永浩久也是千本组的师兄弟，制片厂里的大道具、小道具、照明等部门的现场人员，大部分均与千本组息息相关，有些头头还纹了身。制片厂刚刚成立就已开办的那个叫‘龙达’的小食堂的老板、汽车队，还有在制片厂里担任向导的那位能言善辩、外号‘阿雅’的永田雅一，都与千本组有关系，其中有不少人与我是小学同学。……那时搞电影这一行的，无论是演员，还是职员，都是青年人，他们几乎都有过不良的生活经历，打架斗殴；还看到过被殴打的人被扔进洗印车间的蓝色染液槽内，全身变得蓝生生的逃了出来；那些成为导演助理的人，往往不问青红皂白就被带到后边去，由年轻的演员们加以拳打脚踢；甚至摄影师在进行摄影时，怀里需要藏着短刀。（依田义贤著《沟口健二其人及其艺术》）

这里提到的外号“阿雅”的永田雅一，不久便成为称作第一电影的这个独立制片社的主持者。在他的支持下，沟口的不朽名作《浪花悲歌》和《祇园姐妹》才得以问世。四十年代和五十年代，他担任大映公司的经理，沟口晚年的一系列名作均由他担任制片人。

这是1930年前后日活京都制片厂的情况，其实在这以前的任何一家日本的制片厂都是同样情况。三十年代中期，东宝开始以现代化经营作为摄制影片的口号，从此电影公司向现代企业过渡，人们把这一行业看作是流氓阿飞的巢穴的警惕心理也随之趋于淡薄。尤其是三十年代末，军国主义猖獗时期，电影工作者不能再胡作非为，只能认真地拍摄一批有助于军国主义的影片，这些作品一再受到政府表扬。

但是，在这以前，制片厂被视为流氓阿飞的巢穴这件事，也有其有利的一面。正因为是这种性质的公司，所以对想入制片厂的人没有任何条件限制，更无资历要求。大学毕业生可入，像沟口这样只有小学资格的人，也不会被拒之门外。尤其令人感到有趣的是，一些由于从事社会主义运动而被大学或其他企业开除的人，很容易就在制片厂找到工作。乍一看来，流氓阿飞与左翼活动家的立场完全相反，但在与警察为敌这一点上，则是一脉相通的。就拿依田义贤本人来说，他原是银行职员，就是由于从事社会主义运动而被银行除名才进入制片厂的。有一位名叫寺门静吉的人，三十年代初当过沟口的助理导演。他经常与老师沟口争论一些问题，沟口当时拍摄的具有雄心的作品，据说很多是吸收了与他争论后形成的观念。此人的经历不甚了解，有人说，他曾秘密赴苏，毕业于远东共产主义大学，回国后成为一名左翼运动的

战士。从他模仿江户时代小说家寺门静轩^①之名作为笔名来看，他已抛弃意识形态，决心转向以讽刺的眼光来观察人世风情，而这样的人物可以与流氓一起共事，那就是当时的电影界。换句话说，一种人是从流氓阿飞逐渐出息为企业家，姑且称之为流氓发迹；另一种人则是从左翼战士的地位脱离出来，促成左翼力量走向败落。这两种人居然可以共处，真可谓不可思议的社会。

正像年轻时期的沟口那样，寺门静轩二十二岁尚无固定职业，既无技术专长，又无学历，只是对文学和艺术有所爱好；当时的社会将这种人称为无用的青年，而恰恰是制片厂成为能够容纳他的为数不多的工作场所之一。当时没有任何迹象表明他对电影抱有极大的热情，更谈不上热烈地希望日本电影有所发展。

进入制片厂约一年以后，沟口又提出不想再干下去，寿寿为此伤透脑筋，苦口婆心地加以劝阻。这时，适逢日活公司内部因废止男扮女角的问题引起一片混乱，造成导演人材奇缺，这样才打消了沟口的辞职念头。

通过上面已提到的与川口松太郎的那次对话，沟口已涉及到当时制片厂的情况。

沟口：最初是想当演员，但未被批准，只好当了助理导演。不过，有时也演些戏。

川口：就是说什么都干。

沟口：用今天的话说，叫做后台服务员。既演戏，也当技师，还干洗印工作。

川口：从前的助理导演要举着反光板打光。如今有了分工，打光属于摄影部门的工作。过去，助理导演什么都干。

① 寺门静轩（1796—1868）：日本幕府末期的随笔家、学者，通称弥五左卫门。因著《江户繁昌记》触犯幕府，后削发为僧，自称“无用之人”。——译注

(下略)

川口：当时难道没有灯光吗？

沟口：打那以后才用上灯光。对于今天的舞台脚光和玻璃摄影棚的自然光来说，那是一个不透光的摄影棚。

川口：对，对，是个黑暗摄影棚……。 (笑声)

沟口：那时还不知道有打光板这种东西。我们来到制片厂那年，美国来了一个外景摄影队。我们去参观，发现他们用银纸贴的反光板用起来非常方便，就开始模仿使用。我们在拉门隔扇上贴上了银纸。

三、日活向岛制片厂与导演群像

颇有权威的摄影师大洞元吾曾经说过，当时沟口是一个诚实肯干的好青年。沟口最早是给小口忠导演当助手。小口在日本电影界算得上是资格最老的导演之一。根据沟口在上述对话中谈到的情况来看，原是新剧的作家，详细的经历不甚了了。1908年，吉泽商店在目黑行人坡建起制片厂，第二年举办了故事征文，并设立了培养专属演员的机构——研究部，小口进入该部后，在情节剧的作家佐藤红绿部长的指导下工作。1913年，日本活动照相股份公司（简称日活）在东京向岛建立起一座屋顶全用玻璃、可以利用阳光进行摄影的所谓玻璃摄影棚。小口作为编剧兼导演转到那里工作。他是一位多产作家，作品以新派悲剧题材为主，1918年拍摄了《被遗弃的母亲》、《泪雨》等二十部作品，1919年拍了十八部，沟口给他当助手的1920年拍了十三部。

评论家岸松雄在向当时是日活向岛制片厂的演员衣笠贞之助了解后，写了如下一段有关小口的情况：

“小口导演积极性极高，严格遵守拍摄一部影片的限定日数：棚内两天，外景三天。对电影抱有浓厚兴趣而参加演出的衣笠贞之助，曾给小口当过一段助理导演的田中荣三，都对如此短促的

拍片时限颇有烦言。……那时拍片只是大声朗读剧本，无所谓演技指导，一切任凭摄影师安排。”（电影旬报社编纂《日本电影导演全集》）

当然，不是所有导演都像小口忠那样。即使是当时，也有像铃木谦作这样的导演，他的作品一旦进入拍摄就无法估计何日可以完成，他有着一股钻劲，是日本电影界最早热衷于拍摄现实主义作品的编导人员。他在拍《人间苦》（1923）这部代表作时，有一个演员需要扮演瘦骨嶙峋的饥民形象，铃木便命令他绝食一段时间。尽管这只是一个过往行人的群众角色，这位演员还是忠实地执行了导演的命令，把一个瘦弱不堪、步履蹒跚的形象演得维妙维肖。但是，当这个形象在银幕上出现时，却变成蹦蹦跳跳滑稽可笑的步态，这大概是由于摄影师将准备拍摄的速度搞错所致。这位演员看到这一情况后大为恼火，在制片厂里追着导演大喊道：“铃木这家伙该杀！”这是我从当时在这个厂充当少年演员，后来拍了《不守法的阿松的一生》（1958）而在威尼斯电影节上获得大奖的导演稻垣浩那里，直接听到的一段回忆。

因新剧运动受到挫折才来到这个制片厂，给小口忠当了几个月助手后终于成为导演的田中荣三，可以说是为该厂拍出最富有艺术性作品的一位导演。他的作品宛如一幅幅充满日本风格的绘画，对演员的表演悉心加以指导，特别注重细致入微的心理描写。沟口健二先是给小口忠，后又给田中荣三当助手。可以想象，沟口从田中荣三那里学到了不少东西。沟口早期代表作之一的《纸人春天私语》（1926），就是根据田中荣三的剧本拍成的。但是，像铃木谦作、田中荣三、衣笠贞之助这样一些具有艺术家雄心的导演和演员，可算是例外的存在吧。

今天的电影助理导演，乃是立志成为艺术家的必由之路。在电影产业最兴旺时期，它的大门只是打开一条狭缝，即使是以优秀成绩毕业于一流大学的高材生，也很难挤进这个大门。但是，沟