

“艺道”的银幕显影：沟口健二电影中的艺术与艺术家

韩小雪¹

(1.塔里木职业技术学院, 新疆生产建设兵团第一师阿拉尔市 843300)

【摘要】沟口健二电影中反复出现一个核心主题：对传统技艺的执着追求。以《残菊物语》《浪花女》《一个演员的生涯》为中心，结合《歌女五美图》等作品，系统考察其“艺道”主题的多重面向，从技艺修习、师徒承传，到艺术与世俗生活的冲突，最终升华为以生命献祭艺术的极致命题。沟口健二通过对技艺追求者的反复书写，在银幕上形成了一种嵌套叙事结构，对“艺术何为”做出影像化的回应：剧中人物对传统艺能的献身，与导演本人对电影艺术的献身互为镜像。这一“艺道”书写本质上是一种文化转译，将传统艺能中的“艺道”精神迁移至电影这一现代媒介，沟口本人则以近乎“艺道”式的严苛态度对待创作，使他的“艺道”电影升华为关于电影艺术自身的自反性表达，即影片在讲述传统艺道故事的同时，也在回指自身的电影创作实践。

【关键词】沟口健二；艺道；嵌套叙事；文化转译；作者论

The Cinematic Revelations of “Geido” : Art and the Artist in the Films of Kenji Mizoguchi Han Xiaoxue¹

(1. Han Xiaoxue Tarim Vocational and Technical College, Aral City, 1st Division of Xinjiang Production and Construction Corps, China)

[Abstract] A core theme repeatedly emerges in Kenji Mizoguchi's films: the relentless pursuit of traditional artistry. Focusing on *The Story of the Last Chrysanthemums*, *Naniwa Onna*, and *The Life of an Actor*, along with works such as *Utamaro and His Five Women*, this study systematically examines the multifaceted theme of “Geido”(芸道, the way of art), tracing its trajectory from rigorous training and generational transmission to the conflict between art and worldly life, which ultimately culminates in the ultimate proposition of sacrificing one's life for art. Through his repeated depiction of devoted artisanship, Mizoguchi constructs a nested narrative structure on the screen, offering a cinematic response to the question “what is art”: the characters' dedication to traditional artistry mirrors the director's own dedication to the art of cinema. Essentially a cultural translation, Mizoguchi's “Geido” cinema transfers the ethos of traditional Geido into the modern medium of film. His own rigorous, almost Geido-like dedication to filmmaking elevates these works into a self-reflexive

作者简介：韩小雪，塔里木职业技术学院。

discourse on cinema as an art form: while recounting stories of traditional Geido practitioners, they simultaneously refer back to his own filmmaking practice.

[Keywords] Kenji Mizoguchi; Geido; nested narrative; cultural translation; auteur theory

一、引言

1939年至1941年间，沟口健二连续推出《残菊物语》《浪花女》《一个演员的生涯》三部以传统艺能世界为背景的作品。此后，他又拍摄了《歌女五美图》，描绘浮世绘画家喜多川歌磨的艺术世界；《女优须磨子之恋》，展现明治时代话剧女演员松井须磨子的舞台生涯；《祇园歌女》和《谣言的女人》，刻画艺伎群体对技艺的坚守。这些影片虽跨越不同艺能领域，却共享一个核心关切——对“艺道”的执着追求，由此成为贯穿沟口健二全部创作生涯的核心主题之一。如此频繁地回到同一主题，在日本电影史上堪称独特。

这种对“艺道”题材的持续关注，引发了一个核心问题：为什么沟口健二反复书写“艺道”？琳达·C·厄丽奇指出，沟口的作品“无论是在商业上还是艺术上都有一种对于成功的渴望”[1]。这一判断揭示了一个被以往研究相对忽视的研究方向：沟口电影中那些对技艺孜孜以求的人物形象，不仅是叙事层面的角色设定，更可能是导演本人艺术欲望的银幕投射，厄丽奇虽已触及这一层面，但未将其作为贯穿沟口创作生涯的主题谱系加以系统考察。正是从这一视角出发，以沟口健二的上述作品为研究对象，分析其“艺道”主题的多重面向，揭示其创作伦理与形式自觉，并论证沟口“艺道”书写的深层意义，即一种以电影为媒介的文化转译。

二、“艺道”书写的银幕谱系

“艺道”（芸道）一词在日本文化中具有特定的历史内涵。日本古典文论中的“道”虽从中国传入，但逐渐失去了作为最高抽象的“本原”与“终极本体”之义，转而指学问或学艺；由此衍生出“和歌道”“连歌道”“能乐道”等一系列概念，并最终形成了统括性的范畴“艺道”[[[] 王向远. 道通为一——日本古典文论中的“道”、“艺道”与中国之“道”[J]. 吉林大学社会科学学报, 2009, 49(6):126-134.]]. 这一概念的形成与江户时代的家元制度密切相关。家元制度是日本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[[[] 邹慕晨, 谢柏梁. 日本传统戏剧家元制发展研究[J]. 戏剧(中央戏剧学院学报), 2021, (2):158-171.]]. 在这种制度下，修习者不仅学习技术，更要通过技艺的磨炼达到人格的完善。由此，“艺道”在本文中承载着三个层次：作为技艺体系，即具体的技法、流派和传承谱系；作为精神伦理，即以生命投入换取技艺精进；作为社会机制，即家元制度、师徒关系及行业壁垒。

梳理沟口健二的创作年谱，他对“艺道”的关注形成了清晰的谱系。1939年的《残菊物语》以歌舞伎世界为背景，讲述世家继承人尾上菊之助在女佣阿德的帮助下，历经磨难最终成长为真正的歌舞伎演员的故事。1940年的《浪花女》以人形净琉璃为题材，千代在丈夫骤然去世后试图继承其艺道，却因女

性身份遭遇了整个行业的排斥。1941年的《一个演员的生涯》则聚焦于歌舞伎演员中村扇藏在时代剧变中的坎坷人生，他天资平平却满腔热忱，在传统歌舞伎日趋没落的境遇中辗转于各地乡野剧团，却从未放弃。三部作品共享一个核心情节模式：主人公在艰难的环境中坚守技艺，历经磨难而不改其志。在战后创作中，《歌女五美图》展现了浮世绘画家喜多川歌磨对绘画的执着，《女优须磨子之恋》描绘了松井须磨子在艺术与爱情之间的挣扎，《祇园歌女》和《谣言的女人》则刻画了艺伎群体对技艺的坚守。

沟口健二之所以能深入描绘传统艺能世界，与他自身的经历密不可分。1923年关东大地震后，日活制片厂迁至京都，沟口在此系统学习了歌舞伎、人形净琉璃等日本传统戏剧。若将这一时期放回他的整个创作历程中审视，会发现一个耐人寻味的重合：他逐步确立“一场一镜”标志性语法的时期，恰好与这批影片的拍摄同步。晏妮指出，沟口健二“在不断地摸索、实践中自创了超越那个时代的电影技法”^[1]。银幕上对技艺之道的执着凝视，与导演自身对电影本体的穷究形成了平行的内在呼应，这为我们理解沟口“艺道”书写的深层动机提供了关键线索：沟口不仅在拍“艺道”故事，他本人就是以“艺道”的方式在做电影。

三、修习、传承与代价：艺道书写的三个主题维度

沟口健二电影中的“艺道”书写可从多个相互关联的面向加以分析。以“艺道”主题的内在维度为组织原则，可将银幕上的艺道追求者归纳为三个面向，即修习、传承、代价。这三个面向分别对应着“怎样成为艺人”、“技艺如何在人与人之间传递”和“艺道精进需要付出什么”三个核心问题。

（一）修习：技艺主体的生成

《残菊物语》中的菊之助是修习面向最完整的呈现。作为歌舞伎世家第五代尾上菊五郎的养子，他自幼被作为第六代菊五郎培养。然而，在众人的赞美声中他渐渐迷失了自我，开始荒废学业。阿德的直言劝诫使他清醒过来，此后他与阿德相恋遭家族反对，被逐出家门，跟随乡野剧团四处演出。这段漂泊的经历恰恰成为菊之助技艺精进的关键时期——他脱离了世家子弟的身份庇护，在舞台与生活的双重磨砺中完成了从“继承人”到“艺人”的蜕变。沟口在此呈现的是艺道修习的一种典型路径：先迷失，后放逐，在脱离庇护的磨砺中实现技艺的突破。

《浪花女》中的千代则呈现了另一种路径。丈夫骤然去世后，千代选择将丈夫的艺道承接下来。然而，在当时的净琉璃行当里，女性几乎被完全隔绝于解说者这一角色之外。千代要跨越的，远不止是技艺本身的难关，更是整个行业传统对女性根深蒂固的壁垒。她的修习起因于对亡夫的忠诚与怀念，但她以女性身份闯入男性垄断的艺能领域、直面行业壁垒的勇气和坚韧，已远远超出了“继承”的被动意味，而成为一次主动的突围。若联系家元制度基于血缘和艺脉的核心特征，千代的处境更具张力：她试图以非血缘的身份进入这一制度，却遭遇了制度本身的排斥。

《女优须磨子之恋》中的松井须磨子则为修习面向增添了另一重维度。她从封建家庭中出走，在导演岛村抱月的引导下投身新剧运动。须磨子的修习不同于菊之助和千代，而是在艺术与爱情的交织中展开，她的技艺精进与其个人情感的投入密不可分。对须磨子而言，艺术不是隔绝于生活的自律领域，而

是与爱欲、自由、自我实现紧密交织的生命实践。

（二）传承：技艺关系的建构

《祇园歌女》中的荣子和美代春提供了传承面向最集中的呈现。荣子因家庭贫困找到母亲生前的好友美代春，恳求收自己为徒。影片用长镜头着重刻画了荣子学习三味线、手鼓、插花的场景——唱歌时声嘶力竭也不能停下，弹琴时手指流血也要坚持，站、走、坐、卧皆须严格依循标准。当客人觊觎荣子美色并设计不轨之举时，荣子拼命反抗咬伤客人。在她看来，艺伎靠艺生存，保持自身纯洁才算真正的艺者。因得罪了“妈妈”友夫人，姐妹俩失去了经济来源。为了“解救”荣子，美代春主动向客人低头。沟口在此呈现了艺道传承中一种深刻的结构：传承不仅是技艺的传授，还意味着上一代对下一代的守护，甚至是牺牲。

《残菊物语》中的阿德则在另一种关系中展现了传承的维度。她本人并不从事歌舞伎表演，但她是菊之助艺道成长中不可或缺的人物。当菊之助因被众人奉承而荒废技艺时，阿德是唯一敢于直言批评的人；在被逐出家族后，她始终陪伴在菊之助身边。阿德所承担的功能，是艺道传承中“见证者”和“催化者”的角色，她不以传授技艺的方式参与传承，但她的存在本身构成了菊之助技艺精进的条件。沟口通过阿德揭示了一个常被忽略的事实：艺道的传承不仅发生在师徒之间，也发生在那些看似在“艺”之外、实则支撑着“艺”的人际关系之中。

（三）代价：技艺伦理的承担

《残菊物语》的结尾提供了代价面向最凝练的影像表达。当菊之助在东京舞台上接受喝彩时，阿德正独自躺在病床上，生命垂危。沟口健二用一组平行剪辑呈现这一刻：一边是舞台上灯火辉煌，一边是昏暗的房间里阿德孤独地聆听着远处的喝彩声。这一组镜头揭示了一个贯穿沟口“艺道”书写的命题：成功的获得总是以某个人的牺牲为代价。

《女优须磨子之恋》中的须磨子则呈现了代价的另一种形式。岛村抱月病逝后，须磨子选择了殉情。放在“艺道”叙事的脉络中来看，须磨子的死亡具有“殉道”的意味，因为她的艺术生命与岛村抱月密不可分。须磨子与阿德的不同之处在于：阿德的代价是“为他者”的，她的死亡成全了菊之助的成功；而须磨子的代价既是“为他者”的，也是“为艺术”的，她的殉情本身就是其艺术生命的内在组成部分。

修习回答的是“艺道如何可能”，传承回答的是“艺道如何延续”，代价回答的是“艺道以何为价”。三个面向彼此交织：修习离不开传承，菊之助离不开阿德；传承蕴含着代价，美代春为荣子付出；代价又常常是修习得以完成的条件。正是在这种交织之中，沟口呈现了一种复杂而深刻的艺道观：艺道从来不是孤立的个人修为，而是在人与人的羁绊、付出与传承中展开的生命实践。

四、“戏中戏”：艺道主题的嵌套叙事结构

沟口健二对“艺道”主题的书写，不仅在内容层面呈现了修习、传承与代价的多重面向，更在形式层面创造了一种独特的嵌套叙事结构。这一结构最典型的体现，便是他电影中频繁出现的“戏中戏”。电影叙事中的嵌套式结构，指影片各段落之间在主题、剧情、时空环境或叙述方式上具有相似之处，且

在结构上构成包含与被包含的关系^[1]。银幕上的舞台演出被嵌入关于“艺道”的银幕叙事之中，使“艺”不仅是被讲述的对象，也成为被观看与反思的对象。

（一）《残菊物语》：命运的双重映照

《残菊物语》在开头、中段与结尾三次搬演歌舞伎剧目，每一次都与主人公菊之助的命运构成精确的呼应。开场剧目是《东海道四谷怪谈》，讲述一个背叛妻子并被怨恨缠身的丈夫的故事，此时菊之助尚是一位未经挫折的年轻继承人。中段上演的《积恋雪关扉》，象征着菊之助与女主人公之间至高的爱情。终场剧目《石桥》讲述的是老狮子将幼狮推入万丈深渊的故事，恰与主人公历经磨难、淬炼演技的经历彼此映照。

佐藤忠男对此有一段精辟的论述：“在情节剧中，生活和舞台总是表现出明显的对应关系。情节剧的主角们，从定义上来说，指的是戏剧性地生活在世间的人们。所以，在情节剧中，实际生活和舞台之间形成象征性的契合和音乐上的注解关系。”^[1]正是在这种“象征性的契合”中，舞台上的演出成为对银幕现实的一种“评注”。更为重要的是，这种层层嵌套的结构使“艺道”不仅是影片讲述的内容，也成为被反思的对象——观众在观看菊之助的人生故事时，通过舞台上的演出获得了一种理解其命运的参照，从而意识到“艺道”本身就是一种在观看与被观看中展开的生命实践。

（二）《谣言的女人》：功能的边界标识

作为参照，可以考察“戏中戏”在沟口其他题材影片中的不同功能。《谣言的女人》以京都岛原街为背景，讲述妓院女老板初路、女儿雪子和青年医生三人之间的情感纠葛。该片虽涉及艺伎世界，但其叙事重心在于母女二人的情感纠葛而非“艺”本身的修习与传承，可视为沟口“艺道”谱系的一个边缘性变体。

影片第二次出现戏剧演出时，医生已经瞒着初路与雪子交往。舞台上能剧唱道：“当我想起世界的黑暗，我的眼泪就掉了下来，我们不可能在一起……那个老女人是不是问你恋爱是怎样的……她那么老，如果真恋爱了，的确能给她很大的安慰。……但是如果你是像我一样60岁的人，剩下的就只有羞耻。”镜头从舞台上转到三人处，医生和雪子都笑了起来，而初路则坐立难安。舞台上继而又唱道：“看看那，一个老女人，沉浸在疯狂的痛苦里。”镜头再次对准医生，脸上布满了心虚和怯懦。能剧中对老女人恋爱的嘲讽，与银幕上初路追求年轻医生的情节形成了尖锐的对应。张承宇在分析沟口健二电影时曾指出，其“影片中有近乎记录式的日本传统戏剧表演”^[1]，但这段能剧演出显然不是单纯的“记录”，而是一种精心设计的叙事策略。

对比两部影片中“戏中戏”的功能差异：在《残菊物语》中，“戏中戏”因影片本身讲述的就是“艺道”故事，舞台演出与银幕叙事产生了双重映照；而《谣言的女人》的“戏中戏”主要承担讽刺性评注的功能。这一比较揭示了一个更深层的意义：当“戏中戏”与“艺道”题材相遇时，它构成了一种独特的“观看结构”——银幕上的艺人在舞台上表演，舞台下有剧中观众在观看，而银幕外的我们则在观看这一切。在传统艺能世界中，“艺”的修习是封闭的、秘传的，观看者是少数特权者；而电影通过嵌套叙事，将这种“观看”变成了一个可以被无限复制和公开传播的视角。嵌套叙事正是这种文化转译在形

式层面的具体实现：它将传统艺道中秘传的、封闭的观看结构，转化为电影媒介中公开的、可被无限复制的观看机制。

五、艺道书写的作者欲望

沟口的“艺道”书写在内容层面涉及修习、传承与代价三个维度，在形式层面则通过“戏中戏”的嵌套结构创造了银幕人物、观众与导演三者之间的观看关系，两者汇于“艺道”这一核心。这种汇合之所以成立，根本在于沟口本人就是以“艺道”精神从事电影创作的实践者。他对电影的投入，与他笔下人物对歌舞伎、净琉璃的执着，在精神结构上是同一的。因此，“艺道”不仅是他的叙事题材，也是他组织电影形式的依据，更是他理解艺术的根本方式。

回到本文最初的问题：为什么沟口健二如此执着地书写“艺道”？琳达·C·厄丽奇指出，沟口“将自己对于成功的欲望融入了人物形象身上”^[1]。这一判断意在说明沟口对银幕上艺道追求者的反复书写，不只是题材选择的问题，更折射出导演本人对艺术成功的深层渴望。沿此思路推进，沟口电影中的艺道追求者与他自身在电影这一“艺道”中的求索之间，存在一种结构性的呼应。

（一）作为“艺道者”的创作态度

沟口健二对待电影创作的态度，具有浓厚的“艺道”色彩。据新藤兼人在《一个电影导演的生涯》中记载，沟口一天只拍一个镜头，而当时其他导演一天要拍二十到三十个镜头。开拍前，他总是一遍遍反复测试，从布景、镜头移动到场面调度、演员表演，每一个环节都下足了功夫。晏妮和答晓晶在与新藤兼人的访谈录中也提到，沟口健二“为了使电影达到一定的深度在电影语言的创作中，直觉大于逻辑，打破了已有的创作模式，在陈旧中不断创新”^[1]。

如果将这些回忆录材料置于沟口电影语言自身的特征中来审视，则更有说服力。沟口标志性的“一场一镜”手法，即一个场景只用一个长镜头完成，拒绝依赖剪辑来构建时空，本身就是一种“自我设限”的创作方式。在日本传统艺道的修习中，“型”的反复练习正是通过严格的自我限制来达到技艺精纯的途径。沟口对“一场一镜”的执着，其结构逻辑与“型”的修习如出一辙：两者都是在看似不经济的重复和限制中，寻求某种更高层面的表达自由。由此，他电影中那些为艺道献身的人物、他对“一场一镜”这一带有自限性的技法的坚守，以及他将电影创作等同于生命投入的自我表述，三者之间形成了精神层面的同构。

（二）在“矛盾”中求索的电影作者

沟口健二不是满足于按部就班完成拍摄任务的工匠型导演，而是一个始终在思考“何为日本电影”的电影作者。四方田犬彦指出，沟口“从江户时代的町人世界观出发，以歌舞伎为主要素材，拍摄了好几部电影”^[2]。然而，他并非沉溺于往昔的怀旧者。沟口健二的创作从不固守单一疆界，他总是在异质元素的交汇处寻找张力，在看似不可调和的对立之间搭建桥梁，并希望从中创造出某种更高级的东西。

这种“希望创造出更高级的东西”的欲望，正是艺道精神的核心。在谈及《西鹤一代女》时，沟口说：

「私はあの映画では、純粋な日本画——油絵の影響など少しも受けない——を描くつもりで苦心をした。……映画の世界で純粋に日本画的なものが、どこまで表現できるかという、新しい意欲もあった。」^[10]

“新しい意欲”（新的愿望），这一表述透露了沟口健二的内在驱动力。他认为日本电影一直急于追赶西方，却始终处于“追不上的境地”，“除非放弃追赶的模仿精神，否则日本电影永远无法超越西方电影”^[10]。值得注意的是，沟口“纯粹日本画式”的美学追求与“艺道”精神之间，通过“以生命投入换取极致”这一核心理念建立关联。在王向远的论述中，“艺道”作为统括各类学问和技艺的元范畴，其统摄范围涵盖了绘画、戏剧、茶道、花道等传统艺能的修习实践^[2]。因此，沟口将绘画美学标准引入电影创作，其背后的精神驱动力与艺道修习中“道通为一”的追求具有结构上的同源性。

（三）“艺道”书写作为文化转译

沟口健二将自己对成功的渴望、对艺术的执着融入银幕叙事，这一行为本身就是一个值得分析的文化现象。本文借用“文化转译”这一概念，意指将某一文化传统中的精神内核，从原生的媒介或语境中“迁移”至另一媒介或语境，并使其在新的载体中获得持续的生命力。将电影提升到“艺道”的高度，既是一种对艺术的真挚追求，也可以被理解作为一种文化策略——在传统艺能仍然享有较高文化地位的日本社会，将电影与“艺道”传统相连接，有助于为电影争取更为正当的文化身份。这也部分解释了为什么沟口在他的“艺道”叙事中更多地呈现的是传统艺能而非电影本身：他需要通过这些已经被社会认可的“艺道”形态，来为电影这一新兴媒介“借取”文化合法性。

从更宏观的视角来看，沟口健二的“艺道”书写回应的是一个深层文化命题：在西方文化产品大量涌入、传统生活方式迅速瓦解的二十世纪的日本，什么才是属于日本自己的艺术表达？沟口的回答是：不是固守传统，而是将传统的精神内核移植到新的媒介中。他将“艺道”精神从歌舞伎舞台、净琉璃剧场、浮世绘工房中“迁移”到了银幕之上，使电影这一来自西方的“新事物”成为承载“艺道”精神的新载体。在这一意义上，沟口的“艺道”电影本质上是一种文化转译。他将日本传统艺能世界中的精神内核——对技艺的无条件执着、以生命投入换取技艺精进、在守护与传承中延续艺术生命——转译为电影这一现代媒介的语言。而这一转译之所以可能，恰恰是因为沟口本人就是一位以“艺道”方式对待电影创作的实践者，从而使银幕内外的两种“艺道”形成了内在的贯通。沟口的“艺道”电影最终构成了一种关于电影艺术自身的自反性表达。银幕上菊之助在歌舞伎舞台上的磨炼，千代在净琉璃世界中的突围，阿德以生命成就他人技艺精进的选择，须磨子以殉情完成的终极献身，这些人物对各自艺道的执着与付出，与沟口本人在银幕外对电影创作的严苛态度和精神投入形成了结构性的互文。这种互文关系使“艺道”电影成为导演本人电影观念的影像化印证。

六、结语

沟口健二的电影中，有一个贯穿始终的“艺道”谱系。从《残菊物语》到《浪花女》，从《歌女五美图》到《女优须磨子之恋》，从《祇园歌女》到《谣言的女人》，他反复书写着技艺追求者的故事。这些故事从修习、传承、代价三个面向展开了“艺道”的系统性思考。通过“戏中戏”的嵌套叙事结构，沟口在电影内部创造了一个自我映照的层面，使“艺”不仅是被讲述的对象，也成为被观看与反思的对象。嵌套叙事的核心功能在于：让“艺道”从一个封闭的修习体系变成可被观看和反思的公共对象，这正是传统“艺道”被转译为现代媒介语言的关键形式机制。

沟口以电影为媒介，完成了对传统艺道精神的“迁移”。他将歌舞伎、净琉璃、浮世绘中的艺道精神内化为自己的创作伦理，使电影成为承载“艺道”精神的新载体。这一“迁移”的本质是一种文化转译：将“以生命投入换取技艺精进”的精神内核转译为适用于电影创作的实践伦理。这种转译之所以不是空洞的口号，恰恰因为沟口本人就是以“艺道”的方式在做电影。他的“艺道”电影在表层讲述传统艺能追求者故事的同时，在深层承载着关于电影本身如何作为一种“艺道”而获得尊严与合法性的叙事，两层意义之间构成了隐喻性的结构。沟口健二的电影常被视为“‘日本性’的典范”。这种“典范”意义的获得，不仅源于他在电影语言上的创新，也源于他在电影主题上的坚守。当沟口在银幕上反复书写“艺道”时，他不仅是在记录一种正在消逝的传统，更是在为电影这一新兴艺术注入传统的精神内核。他对艺道追求者的反复书写，归根结底，是关于电影自身的寓言，关于一个导演如何以“艺道”的方式，在银幕上寻找和确证电影之为艺术的可能。

【参考文献】

- [1]王向远.道通为一——日本古典文论中的“道”、“艺道”与中国之“道”[J].吉林大学社会科学学报,2009,49(6):126-134.
- [2]邹慕晨,谢柏梁.日本传统戏剧家元制发展研究[J].戏剧(中央戏剧学院学报),2021,(2):158-171.
- [3]晏妮.论沟口健二的风格形成[J].当代电影,1996(6):65-70.
- [4]贾兵.电影嵌套式结构叙事功能研究[J].电影文学,2018,(16):30-32+47.
- [5]佐藤忠男.只为女人拍电影：沟口健二的世界[M].陈梅,陈笃忱,译.北京：北京联合出版公司,2019:32.
- [6]张承宇.饕餮盛宴与茶泡饭的滋味[J].读书,2006,(7):45-50.
- [7]厄丽奇 LC,应雄.艺术家的欲望：关于沟口健二影片的思考[J].当代电影,1993(5):43-46.
- [8]晏妮,答晓晶.为了拍摄有生命力的作品而不断经受挫折——新藤兼人访谈录[J].当代电影,2002,(4):23-29.
- [9]四方田犬彦.映画監督 溝口健二[M].東京：新曜社,1999:10.
- [10]佐相勉,编.溝口健二集成[M].東京：キネマ旬報社,2013:337.
- [11]溝口健二.溝口健二の世界[M].東京：筑摩書房,1982:426.