

基于“共情”伦理的电影文化叙事 ——以中日合拍片《一盘没有下完的棋》为考察中心

沈思涵 沈嘉达

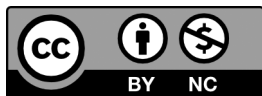
摘要 | 《一盘没有下完的棋》为中日邦交正常化以后合拍的第一部电影。原剧本将棋手况易山的身世同中华民族兴衰荣辱的命运紧紧联结在一起，以体现“国运兴则围棋兴，国运衰则围棋衰”的主题；为切合中日友好的政治需要，“实用本”（实际拍摄使用本）在中日“共情”之前提下，将原剧本中的副线“中日两国人民的友谊”提升到了第一位，原剧本中所突出的“中国人的奋飞精神”被大大弱化。电影着力中日友好，同时敢于正视历史，将南京大屠杀等历史事实推到了正面。作为一种“应然”选择，基于共情伦理的电影文化叙事给我们提供了彼一时代的文化印痕。

关键词 | 《一盘没有下完的棋》；共情；政治主题；电影文化叙事

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



日本作为中国一衣带水的邻邦，作为汉文化圈的一员，大和民族文化与中华文化有着密切关联。不过，文化的交往总是与政治、经济甚至是军事纠缠在一起的。对于二战以后的日本这个“非正常”国家来说，大和民族文化的“外溢”除了地缘因素之外，还受制于“宗主国”美国。1972年2月28日，周恩来总理与来访的美国总统尼克松在上海签署《中美上海联合公报》，这才有了同年9月25日日本新任首相田中角荣的来华访问以及其后（9月29日）中日双方发表的《联合声明》。

毛泽东主席非常重视中日关系。在田中角荣首相访华之时，特意将影印宋刻本《楚辞集注》相赠，表达了两国以史为鉴的深刻内涵；周恩来总理则亲手题写《论语》中的“言必信，行必果”六字，寓意深远。田中首相深明其理，手书日本飞鸟时代盛德太子的名言“信为万事之本”回馈，以表达两国友好交往之诚恳意愿。^[1]

[1] 韩寒：《述说纵贯千年的中日文化交流史——日本永青文库捐赠汉籍在国家图书馆展出》，《光明日报》2018年7月5日。

由此，中日关系开启了全方位官方正式交往的大门。

不可否认的是，电影作为人类最容易接受、最便于理解的共通语言，责无旁贷地承担起了文化融通、民心相通的重任。说到“融通”，其实，其时的电影文化交流更类似于日本电影文化对中国的倾倒性输入。《追捕》《人证》《幸福的黄手绢》等日本电影在中国风靡一时，高仓健等日本明星家喻户晓，其竖领风衣、冷面形象成为当时年轻人模仿的标配。当然，既然是友好交流，那么，初期的“倾倒性输入”之后，中日合拍电影自是题中应有之义。据笔者简单统计，中日关系正常化以来，双方合拍了20部以上的电影，诸如《纯爱》《初到东京》《无极》等。即便是在中日两国关系处于低谷时期，中日电影文化交流也从未中断。

《一盘没有下完的棋》（以下简称《棋》）是中日邦交正常化以后合拍的第一部电影，是作为中日关系正常化10周年纪念的“献礼片”而问世的。在中日邦交正常化50周年之后，仔细分析《棋》之合作模式、艺术生产、传播效果等，别具意味，值得细细咀嚼。

一、服膺于宏大叙事的“时代剧作”

是谁最初产生拍摄这样一部电影的意图呢？

大概是1979年元旦之后，有一天李华跑到我的办公桌前，眸子炯炯有光地流露出既兴奋又喜悦的神情。我知道，他准是又看到了一个好剧本，或是得到了一个好题材，果然，他故作平静地以满不在乎的口气说道：“怎么样，要不要？一个下棋的题材。”^[1]

李华是北京电影制片厂编导室编辑，其时“被感动”的是李洪洲、康同两人的一个电影故事。原来，这两位当时还是名不见经传的业余作者，有感于作为中华传统优秀文化象征的围棋，

发轫于中国，却兴盛于日本。“五千年古国文化的种子撒遍全球，在外域开出灿烂的花朵，结出丰硕的果实，自然也可以被看作是黄帝子孙的骄傲。可是这些种子在它的发源地，虽悠悠千百年却没能获得根深叶茂的生长，难道不是中华民族的羞辱么？”正因为如此，两位业余作者决定借围棋故事表达宏大主题：“我们试图围绕围棋手的独特遭遇，从一个侧面反映振兴祖国传统文化的艰难，以及不顾艰难、百折不挠以图奋飞的有志者的顽强毅力。”^[2]在他们看来，围棋是中国的国宝，是中华文化的象征，然而，国运衰败导致了围棋孱弱；反之，可以从围棋兴盛这个角度“反证”走出“文革”十年浩劫、正在迈入改革开放时代中国的百废待兴、百废俱兴形象。简单说就是：国运兴，围棋兴；国运衰，围棋衰。反之，围棋衰，国运衰；围棋兴，国运兴。那么，如何达成这个宏大目标呢？

首先是要确定主人公形象。两位业余作者很清楚，尽管围棋发源于中国，但当时日本的围棋发展水准要远远高于中国。一个事实就是，中国当时最好的围棋选手，也达不到日本的四五段棋手水准。因此，要想直接通过围棋写出像乒乓球选手那样的光辉形象、英雄业绩是不可能的，只能是从“历经磨难、痴心不改”这个角度切入，写出中国棋手百折不挠、愈挫愈奋的精气神。这正是振兴中华的必然“气度”。有了这个气度，中华文化振兴自不待言。由此，他们很自然地选择了以围棋大师吴清源作为人物母本，事实正是如此。吴清源11岁时就成为军阀段祺瑞门下棋客，因生活所迫，曾经到日本人棋馆下棋并战胜了日本初段棋手。其后，吴清源赴日学习围棋，

[1] 丰耳：《怀念李华同志——写在〈一盘没有下完的棋〉开拍的时候》，《电影评介》1982年第4期。

[2] 李洪洲、康同：《〈一盘没有下完的棋〉剧本创作始末》，《电影艺术》1982年第11期。

历经磨难，竟连胜日本棋院高手。一代雄才吴清源开创的围棋“新布局”无敌天下，被誉为日本围棋界第一人。

吴清源是中国福建人，两位编剧就顺势将剧作的主人公定位为“江南棋王”，并命名“况易山”。从现有资料看，尚没有发现有论者或当事人解释这个名字的原初含义。据笔者揣测，“易山”取愚公移山之“移山”谐音，寓意为这个人有愚公移山之意志。

主题确立了，主人公形象定位也有了，就要“历史性地”表现旧中国的黑暗和新时代的光明（一如贺敬之等人对“白毛仙姑”故事主题升华）。这样，我们就很容易在原剧作本（发表于《电影创作》1979年第7期）中看到，况易山的人生历程被拉得很长，从军阀混战、民不聊生到日本侵略中国，从送子东渡到与世无争、心灰意冷，占据了整个剧本五分之三的篇幅；剩余的五分之二，写的是新中国成立后（一直延续到20世纪70年代末）况易山重出江湖，并与日本棋界进行友好交流。其间，“当然地”突出了国家领导人陈毅元帅，叙写他如何关心、关注况易山的工作与生活。显而易见，原剧作本前五分之三篇幅是为了表现“旧社会的黑暗”，后面部分突出的是“新中国的光明”和以陈毅元帅为代表的党的亲切关怀。而这，也正是况易山的精神动力源泉。

与围棋作为中国“国宝”相一致，原剧作本突出了中国江南神韵，譬如配以《忆故人》为主旋律的古琴曲，运用什刹河畔的茶楼、四合院中的竹影、古运河上的风帆、寺庙中的梅花树等营造意境，这些无不体现了原剧作者的良苦用心。我们还注意到，围棋选手经常把玩在手的小小折扇被赋予了特殊的含义——这不再是附庸风雅的道具，而提升为精神传递的标志。因此，题有“奋飞”二字的折扇，从况易山的父亲手里传到主人公况易山手中，再由况易山送给东渡日本求

学的儿子。儿子死亡之后，折扇又被传给了况易山的弟子。不言而喻，折扇具有了精神不倒、代代传承的深刻含义。

综上所述，我们可以见出，王洪洲、康同的原剧作本是以围棋为题材，“以‘国运衰、棋运衰，国运昌、棋运亦昌’的思想贯穿于戏的始终，将棋手的身世同我中华民族兴衰荣辱的命运，紧紧地联结在一起”。^[1]这一主题，非常切合刚刚走出十年“文革”、急于振兴中华的中国人民的时代诉求，是彼一时代中国人的共同心声。

这样，我们就不难理解，为什么作为北京电影制片厂编剧的李华是如此激动的了。

二、政治维度下的主题变异

电影作为一门综合艺术，从最初的文字稿本到分镜头本，从导演到演员，从灯光到道具，从前期拍摄到后期制作，可以说工程浩大，是系统集成。电影同时还是一门大众艺术，拥有极为广泛的受众，即便是21世纪20年代的当下，电影依然是最有效的大众传播媒介之一。虽然网络催生的游戏等分流了一部分年轻观众，但电影也可以借助于网络传播大大拓展传播视域、提高传播速度和增强传播效果。正因为如此，电影成了意识形态管控部门的重点关注对象。从中央到地方，设立“五个一工程奖”，其中电影不可或缺；金鸡奖、百花奖、华表奖作为顶级奖项，导向明显。2018年，国家又将电影局纳入宣传部门下，更进一步确立了电影的独特地位。

笔者之所以在这里反复赘言，无非就是想说明电影完全不同于主要依托个人独立创作的小说、诗歌等文学体裁。尽管小说、诗歌等在进入

[1] 段吉顺：《〈一盘没有下完的棋〉合作记事》，《电影通讯》1982年第12期。

新时期之后，曾经在拨乱反正、改革开放等方面起到了相当作用，然而，一个不容忽视的事实是，电影的大众属性先天性地决定了在每一次需要唤醒大众、激发热情、塑造英雄等方面，都显示出了排头兵的地位和作用。

回到《棋》。平心而论，王洪洲、康同的原剧本，是切合新时期社会需要的“时代之作”，抒发的是时代之情，传达的是时代心声。作为独立的个体，《棋》原剧本有着明显的现实意义。然而，作为20世纪80年代大合唱中的一个单曲，《棋》却又缺乏那种振聋发聩的力量。为什么这样说呢？

很简单，在原剧本中，存在两条线索，也可以理解为两个主题。作为主线，当然是对况易山历经磨难、痴心不改、愈挫愈奋力图让民族奋飞之精气神的阐发与传承。但是，“剧本还有一条贯穿全篇的副线，这就是中日两位棋手的友谊”。^[1]具体说就是，《棋》分裂成为两个板块——所涉及的况易山在北洋军阀庞督军公馆的对弈、送子赴日被害、无锡断指等内容，所要表现的是况易山坚韧不拔的气度和秉性（中华民族象征）；而新中国成立后部分虽然也显示了况易山的民族气节，但根本指向是表现中日友好，包括况易山重新出山传授弟子，日本代表团来华交流，当年的“误会”被破解，况易山与松波麟作登上长城下完那一盘没有下完的残棋等。一言以蔽之，突出表达的是中日世世代代友好之意。

“我是连夜看的。前半部一口气读下来了，很精彩。可是解放以后的戏，不行。你们煞费苦心在那里编，可是没有戏。我通宵没有睡好，想啊，想啊，很苦恼。怎么改呢？”^[1]已经病入膏肓且已内定为电影《棋》之男主角的赵丹提出了疑问。

“解放后的戏不行”表面上看，正如编者所言是因为对日本社会不太了解，没法写好松波麟作

等日本社会情况（涉及况易山儿子阿明死因等），但根本的原因还是在于《棋》原剧本所写新中国成立后的内容，所对应的是中日友好主题。而中日友好与况易山身上的民族精神并没有必然的逻辑关联。两者不是互补互文，而是游离。

两个主题！多主题很可能意味着无主题。

按照程序，北京电影制片厂将原剧本呈送给时任中国电影家协会会长的夏衍先生审读。夏衍先生在病床上听完了剧本录音，以政治家的敏感，当即表示可以采用中日合拍的形式，突出中日友好主题。巧合的是，陈荒煤、冯牧等文化界领导也给予了同样的意见。而就业界看，北京电影制片厂厂长汪洋也认为《棋》具备了中日合拍的“基础和可能”。1979年秋天，著名演员赵丹率领的中国代表团访问日本。在与日本文化界友人交流时，中国驻日本大使符浩代表中国政府提出了中日合拍的愿望。在座的日本东光德间株式会社社长德间康快先生当即表示赞同。次年（1980年）6月，日本著名导演中村登、编剧大野靖子、制片主任金原文雄先生访问中国，同北京电影制片厂厂长汪洋正式洽谈合作事宜。

现在，电影拍摄变成了政治事件。就中方来说，经文化部报请时任国务院副总理的万里同志批准，最终商定合作原则：“从制作资金、制作设施和演职人员方面，两国均为对等投入”，“共同编剧、共同导演、联合演出、联合摄制”。^[2]1981年11月5日，北京电影制片厂厂长汪洋同日本东光德间株式会社社长德间康快在东京正式签订了合作拍摄协议书。

严格地说，《棋》的合作拍摄并不是中日两国政府的对等行为，而是中国政府（由北京电影

[1] 李洪洲、康同：《〈一盘没有下完的棋〉剧本创作始末》，《电影艺术》1982年第11期。

[2] 王凡：《中外合拍片与中国电影全球化战略》，《当代电影》2012年第1期。

制片厂作为官方代表)与日本业界(德间株式会社)的联合拍摄。其实,早在1979年,日本电影《太平之薨》剧组就来到中国摄取外景,也得到了中国电影界人士的友好协助。不过,这并不是中国官方的“组织行为”,更不是有意识的“合作摄制”,因此不具有范本价值。

那为什么《棋》的合作又算作是中日双方“合拍”呢?笔者主要是从政治性维度进行理解(在那样特殊的年代,不可能有超越政治的纯艺术合作。换言之,国家间合作必然是政府行为)。第一,《棋》诞生于20世纪80年代初这样一个特殊时期,中国政府高度重视中日两国文化合作并努力推动两国关系前进,政府行为明显;第二,《棋》剧本原作、拍摄“实用本”等都正视了历史事实(南京大屠杀等),包含有鲜明的政治倾向性;第三,《棋》实际上是中日关系正常化十周年献礼片,在推动中日关系激浊扬清方面确实起到了历史性作用。此事后话。

三、中日“共情”模式下的艺术生产

既然已经变成了超越艺术本身的政治行为,那就必然首先要在主题表达上取得共识。如果说,王洪洲、康同的原剧作本因为“双线索”带来“双主题”,不足以“适应”中日关系正常化蜜月期的政治诉求,那么,改变主题及其结构使之符合政治需要便显得理所当然。

“经过三天的讨论,双方共同协商了修改剧本的三条原则:一,剧本的主题思想不变,要写中日两国人民的友谊,写中国人民的奋飞精神;二,剧中主要人物的性格、气节、品德和理想不要改变,现有剧本中况易山和山田次郎的骨架较好,但应丰富其血肉,使其更加可信、真实、感人;三,剧本不仅要为中日双方所接受,也要被世界人民所接受,因此要尊重中日两国人民的风俗习惯,在剧本和影片中,均不得出现影响两国

民族的尊严、生活风习的文字和镜头。”^[1]

这里所言的,正是中日双方所达成的“共情”。这个“情”就是基于“前事不忘后事之师”的中日世代友好之情,是国家、民族层面上的政治意愿表达。“三条原则”中,尽管讲“剧本的主题思想不变”,但实际上已经将“中日两国人民的友谊”放在了第一位,“中国人的奋飞精神”放在了第二位,后者不能成为影片的独立主旨。基于此,影片的情节、结构、人物设置等都要发生改变。

至于第三条,也是源于“中日友好”这个主题,这才会强调“要尊重中日两国人民的风俗习惯”,“不得出现影响两国民族的尊严、生活风习的文字和镜头”等。这是政治大事。

电影《棋》1982年1月14日在日本正式开机,同年9月15日,中日两国影院同时上映。影片刚好赶上了中日关系正常化十周年,“献礼”正当其时。

前文已述,“共情”的前提是“前事不忘后事之师”,就是说必须正视历史,不能正视历史的艺术生产可以理解为无效的艺术生产。对于中方来说,正视《棋》中日军暴行,是对历史的正确认知,是影片艺术生产的当然前提;而对于日方导演、演员来说,则意味深长。

首先是导演佐藤纯弥。本来,先敲定的是中村登导演。其病故后,才由痴迷于艺术影片的佐藤纯弥(《人证》《追捕》《野性的证明》等影片导演)接替这一政治任务。佐藤纯弥先从艺术完整性出发删除了陈毅元帅的戏份,颇令中方不快;接着,他延续了一贯追求的艺术电影风格,在影片《棋》中运用三次闪回进行叙事,而不是中国电影界当时普遍采用的线性情节叙事,在让

[1] 李洪洲、康同:《〈一盘没有下完的棋〉剧本创作始末》,《电影艺术》1982年第11期。

中方眼睛一亮的同时也担心“艺术”冲淡了历史本身。不过，佐藤纯弥导演“政治立场”十分坚定，他明确提出了不拍“中性电影”的意见：

“这部影片，既然是反映当年日本军国主义发动侵华战争给予中日两国人民带来的深重灾难，那就应该按历史真相来描写，不应该隐讳什么，遮掩什么，日本的侵略战争是客观存在的，只有还原历史以本来面目，认真吸取血的教训，才能使两国人民更加警惕日本军国主义分子的复活，不再使历史的悲剧重演。也只有在彼此理解的基础上，才能达到真正友好。”^[1]正因为如此，电影《棋》中日军侵华暴行、中国人民深受苦难等场面都被真实地推向了前台，况易山“断指”镜头也就予观众以特别深刻的艺术印象。而就主要演员看，饰演松波麟作（即原剧本中的山田次郎）的日方著名演员三国连太郎，为表演好松波麟作这个人物形象的复杂内心状态，在影片中两次下跪以表达深深的忏悔之意，中方演职人员深深触动。

政治“正确”前提之下，艺术自律顺势发挥作用。中日达成三条原则中的第二条——剧中“主要人物的性格、气节、品德和理想不再改变”实际上也进行了修改。山田次郎在原剧本中本来被设置成况易山的“对照物”，缺乏鲜明性格特征，形象扁平单一。大野靖子在其修改稿中，将山田次郎改名为松波麟作，不仅如此，“（还）改变了原来山田次郎绅士型的、难于与况易山形成鲜明对照的性格，而赋予其豪爽、放荡而又重于情感的强烈个性。这是对剧本修改的一大贡献”。^[2]松波麟作越富有个性，也就越能让况易山“出圈”——此乃孔明比周瑜更强道理的体现。鉴此，中方不仅欣然接受，而且高度评价这一改变。

还需要讨论的是电影跨国别合作的话语权问题。从电影《棋》看，也确实呈现了一个奇妙的

“景观”：从政治维度上看，电影《棋》敢于正视历史，将南京大屠杀、日军入侵等历史事实推到了正面，触目惊心，可以讲，其后的中日合作影片都没有达到这个境界。可以参考一下，1979年，由北京电影学院青年电影制片厂出品、韩小磊等导演、著名演员许还山等出演并获得当年文化部优秀影片奖的电影《樱》，就遭到了有识之士的严厉批评。《樱》讲述的同样是中日友好的故事，叙写中国妇女陈嫂、儿子陈建华因收养日本战争遗孤光子而在“文革”期间受尽磨难，“文革”结束后，从日本回来的光子回到中国认亲，昭示着中日友好。然而，该片对战争残暴性质的有意无意回避等，严重削弱了“历史事件”的辐射力量。而《棋》则不然，尽管在日本有评论家批评《棋》“迎合中国政府的对日政策，除了陈腐地歌颂日中友好以外，别无其他任何意义”^[3]，但这正好说明《棋》作为更大意义上的表达“中日友好”主题的独特价值。在另一方面，也就是艺术上，尽管中方派出了段吉顺导演，但是，电影《棋》的艺术表现差不多可以说完全是由日方导演佐藤纯弥主导。佐藤1973年执

[1] 馥泉：《“前事不忘，后事之师”——中日合拍片〈一盘没有下完的棋〉观后》，《电影新作》1982年第6期。

[2] 作者后来对此有过分析：“首先，我们与佐藤的艺术风格相距过远，不善于构思强烈矛盾冲突的情节，也不大同意穿插过多的回忆场面。其次，难于摆脱原来的立意、结构和情节。”作者耿耿于怀的是，“从实践结果来看，友谊这条副线处理得很妥贴。‘奋飞’（这条原定的主线）起初也还有一定的描述，后来经过一次次修改，一次次删节，使得它渐渐变得时断时续，飘渺不定，最终只剩下一把折扇和一句台词”。虽然如此，作者还是承认，“我们之所以同意更换主题，也正是出自搞好中日合拍的考虑”。因为，这个主题“更加意义深长”。参见李洪洲、康同：《〈一盘没有下完的棋〉剧本创作始末》，《电影艺术》1982年第11期。

[3] 刘文兵：《日本电影在中国》，中国电影出版社，2015，第189页。

导《追捕》、1977年执导《人证》等，在中国风头正劲；而青年导演段吉顺在共同执导《棋》之前，尽管也执导过《李天保娶亲》《婚礼》等，但影响甚微。甚至可以说，北京电影制片厂选派段吉顺作为中方导演，就是为了向日方导演学习的。实际上，在派出段吉顺之时，领导就一而再再而三提醒段吉顺好好学习，虚心求教。这样，我们很自然地看到，在政治维度方面，中日“共情”；而在艺术性上，则由日方“一家独大”。直接的“后果”就是，一些中国观众直呼“看起来吃力”，不习惯。

《棋》作为艺术生产“范本”的意义还在于，在整个过程中出现了数次“退出”事件。有源于政治认知的主动退出，也有因艺术生产“不适”的被动退出。今天看来，因为有了“退出”，使得“第一次”的中日合拍电影艺术更加纯粹，政治指向性更加明确。譬如日方编剧大野靖子，其并不认同原剧本中对日军侵华暴行的正面展示，随后便以“跟不上”导演风格为由回国，从此退出了编剧组；再如，原剧作者王洪洲、康同在中日合作阶段确立新的主题尤其是形成了供电影拍摄的“实用本”之后，便“没有”继续参与创作。实际上，二位是被动地退出了剧组。^[1]还有就是，大野靖子退出以后，剧组聘请了日方著名编剧安倍彻郎执笔修改。安倍另起炉灶，将《棋》更名为《长江旅愁》，将故事安置在一艘由重庆开往上海的轮船上，虽然艺术构思新颖却将日本侵略中国这一事实完全弱化为背景，“政治倾向性”不够明确，中国人无法接受。不得已，剧组又聘请了神波史男重新改写，回到原主题上。

四、政治视角下的文化传播效果

相较于日本，刚刚改革开放的中国，在经济、文化乃至具体的文学艺术审美上都存在着显著的落差。就具体的《棋》传播效果而言，令

剧组有些尴尬的是，中国普通受众直接看到的是历史事实，容易表达的是朴素的民族情感。譬如，由中国教育报刊社出版的《人民教育》杂志，发表了一篇题为《怎样指导中学生观看电影——兼评电影〈一盘没有下完的棋〉》的文章^[2]。该文立足于“对学生进行爱国主义教育”，选取了“三个感人场面”，分别是南京大屠杀传到东京时留日学生高唱《义勇军进行曲》、况阿明坚决不入日本籍、况易山宁愿断指也不与侵略者下棋等。这，显然与《棋》的主题表达存在较大差距，显示了传播效果的偏移。诚然，中日友好并不等于不需要进行爱国主义教育，换句话说，只有真正地对历史有了正确认知才能葆有可持续性的中日友好。然而，就具体的电影《棋》的民众体验来看，中国观众对电影《棋》的认知选择本身，正说明了经过多年睽隔之后中日历史文化的熔断状态，从而反证了《棋》的政治主题的前置性的“正确”。

还可以作为辅证的是，中国观众对电影情节的非议。业界学术期刊《电影评介》就以《铁的事实 血的见证》为题，刊登了一组针对《棋》的座谈会发言。其中，一位作者就愤而问道：“况易山只有一个儿子，自己又是棋王，为什么就不能自己培养他（指况阿明）下棋，而偏要送去日本？为什么况易山的儿子阿明到日本后就一定要同松波麟作的女儿巴结婚呢？为什么一写中日人民的友好关系，就非要加上中国人与日本人联姻不可呢？这算不算一种创作倾向？”^[3]这样的发问非常具有代表性。表面上看，这是对电

[1] 李洪洲、康同：《〈一盘没有下完的棋〉剧本创作始末》，《电影艺术》1982年第11期。

[2] 何斐：《怎样指导中学生观看电影——兼评电影〈一盘没有下完的棋〉》，《人民教育》1982年第10期。

[3] 本刊讯：《铁的事实 血的见证——〈一盘没有下完的棋〉座谈纪要》，《电影评介》1982年第10期。

影《棋》情节真实性的质疑，究其实质，是民族情绪的表达和中日关系的隔膜。试想，如果是阿明到别的国家（尤其是友好国家）去学棋、成家，中国观众还会有如此大的反应吗？

还值得肯定的是“东方智慧”问题。过于强调历史事件的血腥性，可能“破坏”当时正处于蜜月期的中日友好大局。“这部影片的日本部分毛片试映时，廖承志和夏衍两同志觉得南京大屠杀那一段，笔墨太浓一点，考虑到两国人民正在高高兴兴地祝贺建交十周年，这些残酷凄惨的场面，可能伤害日本人民的民族感情，希望做些修改。”^[1]电影《棋》是怎样处理的呢？一是从总体上保证历史事件的真实呈现，同时又必须与两国政治关系正常化原则保持一致。准确地说，就是将日本人民与一部分日本军国主义者区分开来。是日本军国主义导致侵略中国残害中国百姓；二是在具体的情节设置中，将况阿明之死归结为松波麟作受日本右翼势力领袖桥本所骗，将松波麟作、松波妹夫恩田（在中国战死）同样设置成战争受害者，在影片结尾让松波麟作向况易山下跪祈求谅解表达忏悔，最终达成和解；三是在影片中时时注意弘扬中华民族精神，譬如当日军占领南京、不明情况的日本民众打着灯笼大游行时，让在东京的中国留学生高唱《大刀进行曲》等予以还击。这样，既真实展示了具体的历史，充分表达了中国民众的民族情绪，又切合当时的政治气候需要，以此奠定中日两国向前看的思想基础和理性认知。可以作为佐证的是，加拿大《环球游报》就肯定了这种“东方智慧”，称赞之“描写了三十年的历史，对战争风云作出了东方人的回答”。^[2]何为“东方人的回答”？无非就是正视历史之后如何跨过历史，迈向新的时代，也就是求取破解历史的和解之钥。1983年，电影《棋》获得了第七届蒙特利尔国际电影节最佳影片奖。评委会高度肯定该片“探讨了一

个和解的主题，本身也是两个国家和两种不同社会之间相互信任的一个行动”。^[2]这可以看作是得到国际社会的“认可”。

还必须要强调的是，《棋》还是对当时日本国内部分政客不承认历史事实的一个回应。1982年，一部分日本右翼团体人士积极修改教科书，篡改日本侵略历史（将对中国的“侵略”改成“进入”），而日本文部省却奉行“不进行政治干预的方针”放任自流，是为“教科书事件”。《棋》的广泛公映和正确的历史认知，助力中国政府立场的鲜明表达（中国外交部提出抗议，《人民日报》连续刊登20余篇关于《棋》的报道和电影评论），迫使日本政府将检索完毕的教科书再行修正。“可以说，《一盘没有下完的棋》为缓解民间的反日情绪，避免中日关系的再度恶化起到了不可低估的作用”“事实上，在中日友好达到最高潮的时候，《一盘没有下完的棋》起到了缓冲作用。从这一点上来看，这部电影不但在中日电影交流史上，而且在中日关系史上都有着重大意义”^[3]，此言不虚。

本文为湖北省教育厅2020年哲学社会科学一般项目“文旅融合视域下中日传统节日现代化转型比较研究”（项目编号：20Y063）阶段性成果。

[沈思涵 武汉工程大学外语学院]

[沈嘉达 黄冈师范学院文学院]

[1] 徐如中：《从〈一盘没有下完的棋〉想到〈樱〉》，《电影艺术》1983年第1期。

[2] 本刊讯：《〈一盘没有下完的棋〉获蒙特利尔电影节最佳影片奖》，《电影通讯》1983年第10期。

[3] 刘文兵：《日本电影在中国》，中国电影出版社，2015，第189页。