

影视作品里的党史

从原点溯源探索中国革命正确道路的复杂艰辛

——评电视剧《中流击水》

张琦

观点提要

《中流击水》在客观叙述历史过程的同时，不忘挖掘建党精神，既可以作为电视剧欣赏，也可作为中国共产党的创建史来学习。

《中流击水》真实生动展示了中国共产党从诞生到井冈山会师的那段历史。前半程的历史大事件包括中国共产党成立、第一次国共合作的形成、北伐战争的胜利、胜利果实被新军阀蒋介石篡夺、蒋介石发动四一二反革命政变以及国共合作破裂；到了后半程，在大革命陷入低潮的逆流中，中国共产党人揩干净身上的血迹，勇立潮头、奋起反抗，最终毛泽东带领秋收起义的部队、朱德带领南昌起义余部在井冈山胜利会师，踏上中国革命的新征程。

该片的成功之处主要体现在三个方面。既准确把握历史走向，又生动还原历史真相。众所周知，统一战线是中国新民主主义革命的三大法宝之一。但许多观众比较熟悉中国共产党在抗日战争中与国民党合作为基础的抗日民族统一战线，相对而言，党在大革命时期建立的与国民党的第一次合作，许多人便不那么熟悉了。

既准确把握历史走向，又生动还原历史真相

《中流击水》详细描述了中国共产党成立后确立实现反帝反封建的民主革命纲领，为尽快改变十分弱小的境地，在孙中山的倡导、共产国际的指示、李大钊、陈独秀、毛泽东等早期中国共产党领导人的力促下，建立起国共合作统一战线的历史进程。这期间国共双方外部虽然都经历了复杂、尖锐的斗争，依然赢得了北伐战争胜利。但是第一次国共合作终因双方所代表的阶级利益和所持的阶级立场不同、实现的革命目标不同，随着新军阀蒋介石的背叛革命而走向破裂。

该剧坚持历史唯物主义的客观史观，准确把握了这段历史的走向，以鲜为人知的细节和生动的故事再现了这段波澜壮阔、可歌可泣的历史，具有填补影视剧空白的意义。该片基本史实无误，再现了重大事件发生发展的过程，突出了中国共产党人为中华民族的独立解放事业艰辛探索、不懈追求的主题和主线。

丰富青年毛泽东在建党初期和大革命时期的荧屏形象

该剧坚持历史唯物主义的客观史观，准确把握了这段历史的走向，以鲜为人知的细节和生动的故事再现了这段波澜壮阔、可歌可泣的历史，具有填补影视剧空白的意义。该片基本史实无误，再现了重大事件发生发展的过程，突出了中国共产党人为中华民族的独立解放事业艰辛探索、不懈追求的主题和主线。

客观塑造了中国共产党早期的历史人物群像

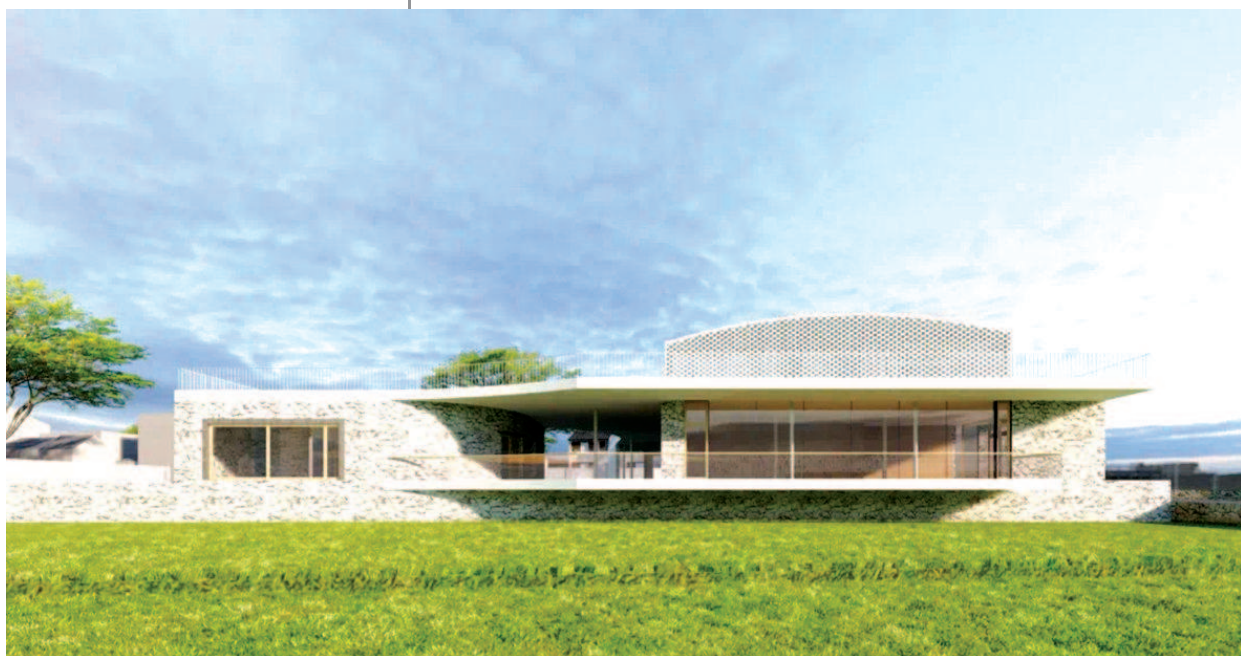
历史人物的群像可谓《中流击水》的一大亮点。当创作者把目光投向中国

共产党建党初期，历史人物的群像如何勾勒，一定程度上决定了作品的优劣。《中流击水》塑造的李大钊可谓光彩夺目、深入人心，人物之光源于信仰之光，人格的魅力则离不开剧本细节、演员表演的多重合力。该剧选择了资深演员董勇扮演李大钊，从外形和气质上都十分接近。李大钊当之无愧是中国最早的马克思主义者，也是创建中国共产党的早期无产阶级革命家。他不仅具有深邃的理论涵养和学者气度，而且是一位怀揣远大理想、抱定救国之志、真正为真理献身的忠厚长者。剧中对他的绞刑做出了让人动容的处理——在绞刑架前，李大钊从容不迫地说：“不能因为你们今天绞死了我，就绞死了伟大的共产主义——共产主义在世界、在中国必然要得到光荣的胜利！”这一镜头，让人久久挥之不去。

这些年随着党史研究的深入发展，党史界对陈独秀的总体评价已发生较大的变化。在《觉醒年代》充分肯定他在新文化运动、五四运动中发挥主导作用的基础上，《中流击水》对他在建党、传播马克思主义、促进第一次国共合作中发挥的积极作用也给予真实的描述和客观的肯定。剧中肯定了陈独秀是新文化运动的旗手、五四运动的总司令、马克思主义的主要传播者之一、中国共产党的主要创始人和早期领导人之一。对陈独秀在第一次国共合作破裂、大革命失败中应负的党内责任也做了基本符合史实的叙述。

百年前中共建党和大革命时期复杂的历史背景中，还出现了众多的历史人物。《中流击水》对中国民主革命的先行者孙中山的刻画比较到位。长于扮演孙中山的马少骅，此次又将孙中山坚定推翻北洋军阀、在失败中找到联俄联共道路、真诚与共产党合作的气度和决心，展示得细腻深刻。对北洋军阀、国民党的刻画也比较到位。长于扮演孙中山的马少骅，此次又将孙中山坚定推翻北洋军阀、在失败中找到联俄联共道路、真诚与共产党合作的气度和决心，展示得细腻深刻。

(作者为原中央党史研究室研究员)



▲从“参与式艺术”到“动员式艺术”，正是乡村美术馆价值的体现，并远远超出一般概念上的美术馆。对于乡村而言，它通过乡村美术馆使创新文化有了可能性。图为坐落于浙江省三门县横渡镇的横渡美术馆



▲电视剧《中流击水》剧照

艺术评论

“乡村美术馆”展开艺术乡建的生动探索

王南溟

随着乡村振兴战略的推进，乡村美术馆正在汇成一股力量。这不仅仅指营造一个艺术的中心体，更强调艺术进入人们生活的现场。

在城乡中国的命题中，乡村其实绕不开城市形态。因而，城市中的美术馆也会成为一种乡村目标。当美术馆建在乡村，究竟意味着什么？这个空间该如何呈现对于乡村的理解，并探索它更多的功能？这些或许正体现其之所以建于乡村所具有的不可替代的意义。

就像当代型美术馆的兴起是由于艺术家在各大城市持续从事艺术活动而推动出来的那样，乡村美术馆也是“艺术乡建”过程中的派生物——艺术家、策展人和美术学院的努力，是近年来乡村美术馆兴起的直接力量。至少从意愿上来说，艺术家除了通过艺术乡建将当代艺术移入乡村，同时因为美术馆是凝聚艺术作品的所在地，艺术家需要有一个固定的空间当作实践过程中的仪式性回顾。当然从理论上讲，乡村美术馆还带有更多的文化在地性和文化创新的特殊性，也为生活记忆、民俗与当代艺术之间、艺术家与村民对话之间形成张力及其体验，从而形成社会实验和艺术研究的场域。

尽管由于乡村的条件无法与城市相比，坐落于乡村的美术馆有时因为过于简陋而显得有些非典型。比如位于贵州省桐梓县的羊磴艺术合作社、位于广

州从化乐明村的源美术馆，以及十年前新勒在其西北老家石节子联合十三户村民办的石节子美术馆，有一个共同的要点是：最初并未想过形成美术馆，而是以艺术理论上的参与式方法在乡村进行当代艺术实践。大都市周边地区的乡村美术馆或许在设施上优越一些，比如位于上海青浦区练塘镇的“可·美术馆”，策划的展览更可以以艺术家为主体，而抹掉许多乡村与城市二元格局。但总而言之，乡村美术馆是从对当代艺术的反思甚至是对白盒子中心主义（注：美术馆的建筑空间通常被称为“白盒子”，简洁、空间封闭而整齐，为突出艺术作品而将墙面处理成白墙，且展厅中全靠照明突出作品）的批判而来，尽管由于地域条件不同而各具其异，但是有一点是艺术家们正在努力的方向，那便是通过艺术架起与村民沟通的桥梁。

关于乡村美术馆及艺术乡建的讨论，往往会卡在“谁的乡村”“谁的空间”等问题上。其实，类似于乡村要不要钢琴、要不要当代艺术的提问，已经在实践中被证明答案是肯定的。就像当下村民的诉求明显被贴上城市人诉求甚至中心城市人诉求的标记，那么在文化服务上，村民当然也需要与城里人一样享有高水准文化的权利。特别是在城乡二元结构难以改变的情况下，文化艺术可以作为可流动的内容流动于城乡之间，“艺术乡建”正是在进行这样的努

力，甚至我认为这个概念不妨更新为“艺术乡创”。从文化自觉到文化创新，同样也是乡村文化的目标。这并不停留在简单的民俗上，即乡村记忆可以博物馆化，乡村文化更应在动态的美术馆化推进中体现出优势，让乡村资源得到积极的发挥。因而乡村美术馆对于艺术家来说，不仅希望将艺术与文化送到乡村，同时也希望在作为跨学科场所的美术馆，通过艺术活动引入各学科的专家学者到乡村去研讨。

比如横渡美术馆今年4月开馆以后，就举办有社会学艺术节横渡乡村论坛，从费孝通在1989年提出的“富了怎么办”的问题入手，由社会学教授参与探讨乡村话题。这就是我们通常说的，艺术开道、理论跟上的效果。因为艺术在乡村美术馆的展出，或者艺术家直接驻留在乡村邀请村民一起参与，甚至当代艺术创作有一种方式是将艺术本身作为媒介，而提供多方联结的可能性，由此将以往艺术家工作室创作美术馆展览的模式，变为艺术家与村民共同参与。并且，到了社会现场，将艺术作为互动媒介的艺术形态有了更大的挑战性，由于主体间位置关系的变化而变得可变动甚至倒置。乡村美术馆除了以常规的展览和讲座作为艺术史公共教育的配套，更将以新型艺术带动乡村社区的形成，使得参与式艺术进入一个新的阶段。

这样的艺术，不管是在乡村美术馆里完成的——通常是展出的作品中带有村民帮助的成分，还是在乡村美术馆之外形成的作品——通常以美术馆作为连接村民的艺术媒介，从“参与式艺术”（艺术设定为可参与其中形成作品）到“动员式艺术”（艺术设定为社会动员本身以形成社区性），正是乡村美术馆价值的体现，并远远超出一般概念上的美术馆。对于乡村而言，它通过乡村美术馆使创新文化有了可能性。

当然，从理论上讲，乡村美术馆是一个临时的说法，它因地制宜地产生；从内容和馆内硬件来说，它的前方应当与城市中专业美术馆的要求一样，比如位于纽约州边上Beacon小镇的迪亚博物馆陈列的1960年代以来的极少主义作品，位于法国东部索恩地区的柯西耶的郎香教堂等等；从文化传播功能上来讲，理想的乡村美术馆也应链接乡村与城市，将历史文脉与当下人文精神产生互文性，特别是在当下中国乡土社会唤醒审美自觉和体现文化平等，所以，以乡村美术馆为切口的艺术乡建，其社会实践现场比一个美术馆有着更大的场域，是新时代基层治理中值得生动探索的一部分。当艺术社区成为艺术家们的实践空间时，社会现场好似成了美术馆，这一新型的存在方式，让人们感知：艺术不是高冷的，而是切切实实可以温润生活、提升幸福感的。

前不久连续三个月在浙江三门县横渡镇大横渡村举办的“社会学艺术节”，就让人们看到社会学与艺术学的重合。比如一根很大的河沉木原本位于

横渡美术馆前面，但大吊车无法开到跟前以挪用空间位置，于是，100位老村民一起将这根大树抬到固定的位置上，并将其作为美术馆镇馆之宝，如今它已经不只是一根木头了，还包含了村民搬动大树时的力学经验和村民意愿。而美术馆另一处作品《背影花园》，起初艺术家也只设计了一个拱门方案，进而找到村民用正反双面的竹片将方案予以精致地实施，就如同从视觉上呈现这一竹片拱门，村民显然花了一番心思并很好地完成了二度创造，其中包括用当地山溪中的大石块开石而为雕塑材料、在田地中搭建的结构体上做拉线装置，无不凝结着村民的智慧和劳动。这些不但是艺术家与村民之间的潜在对话，也是艺术学与社会学之间的潜在对话。

横渡美术馆正是在这样的前提下被计划和实施的，就在横渡的一片山田间，建筑体标志着时尚与乡村利用的有效结合。这不是一个白盒子的封闭空间，而是通过玻璃墙体与部分厅顶部与外部景观连成一片，通过建筑体与建筑体中间的半露天过道多边形组合，让小建筑体有迂回的虚实空间的心理扩大化对应，从而使整个建筑体通透了出来，并很有必要地放大了美术馆结合农业的可休闲属性。该馆的开馆展是上海大学社会学学院副教授策划的“费孝通：富了怎么办”图片展和“我眼中的乡村美好生活：村民手机摄影展”，尽管展览内墙和照明不符合美术馆要求，馆外的景观设计也太过低端，甚至破坏了美术馆周围艺术家驻地创作的雕塑与装置，但这类问题只能有待于今后的改变了，乡村美术馆毕竟还在路上。

当然，从理论上讲，乡村美术馆是一个临时的说法，它因地制宜地产生；从内容和馆内硬件来说，它的前方应当与城市中专业美术馆的要求一样，比如位于纽约州边上Beacon小镇的迪亚博物馆陈列的1960年代以来的极少主义作品，位于法国东部索恩地区的柯西耶的郎香教堂等等；从文化传播功能上来讲，理想的乡村美术馆也应链接乡村与城市，将历史文脉与当下人文精神产生互文性，特别是在当下中国乡土社会唤醒审美自觉和体现文化平等，所以，以乡村美术馆为切口的艺术乡建，其社会实践现场比一个美术馆有着更大的场域，是新时代基层治理中值得生动探索的一部分。当艺术社区成为艺术家们的实践空间时，社会现场好似成了美术馆，这一新型的存在方式，让人们感知：艺术不是高冷的，而是切切实实可以温润生活、提升幸福感的。

(作者为艺术评论家)