

「又紅又專」 ——社會主義現實主義與紅色電影的發展 (1953-1956)

秦雪

摘 要

「紅色電影」是指新中國成立後以毛澤東文藝思想為詮釋話語的獨特類型電影，「紅色」是指共產黨所代表的主流意識形態的政治思想的表達，「電影」作為新興的視聽結合的大眾傳媒則是文藝事業不可或缺的重要部分，這二者的結合，正論證了毛澤東文藝思想所強調的政治與文藝的緊密關係。在 1949 年中國共產黨的新政權建立後，國內政治環境發生翻天覆地的變化，毛澤東的文藝思想在共產黨領導中實踐，其中，「紅」與「專」的關係是本篇論文的關注重點。

關鍵詞

紅色電影 「又紅又專」 社會主義現實主義

一、緒論

本文以 1953 年至 1956 年的紅色電影的生產為研究對象，通過對此期間電影作品生產的分析，釐清毛澤東（1893-1976）文藝思想發展與社會主義現實主義中國化的特殊關係——又「紅」又「專」，並建構出紅色電影發展的歷史特點。「又紅又專」一詞，是毛澤東在《關於農業問題》中提出的。「政治和業務是對立統一的，政治是主要的，是第一位的，一定要反對不問政治的傾向；但是，專搞政治，不懂技術，不懂業務，也不行。我們的同志，無論搞工業的，搞農業的，搞商業的，搞文教的，都要學一點技術和業務。我看也要搞一個十年規劃。我們各行各業的幹部都要努力精通技術和業務，使自己成為內行，又紅又專。」

¹毛澤東的話語賦予了社會主義現實主義在中國發展的新的意涵，社會主義即是「紅」，電影創作需遵循黨的領導，以工農兵階級的利益為根本，宣傳黨的革命主張。工農兵作為革命的主體，文藝作品是給工農兵看的，那麼創作內容必須是現實的、具體的、能讓工農兵階級接受的。這就需要用現實主義手法來創作，現實主義即是「專」，毛澤東認為各行各業都要學習技術，業務的最終目的是要發展生產力，繁榮經濟。既要革命，又要發展，達成政治與經濟雙結合。這即是社會主義現實主義中國化的內涵。

二、社會主義現實主義的提出背景

在中外歷史的發展潮流中，一個新政權的建立，需要同時在政治、經濟、文化等領域制定相應的政策來鞏固。在文化領域，一方面，需要調整新的文化政策來適應相應的其他領域的變化；另一方面，以文化宣傳、灌輸的形式，完成自上而下的意識形態宣傳任務，用以強調意識形態的合理性及優越性，正如胡風（1902-1985）家書中的一句意味深長的話：「誰有權誰就製造得出真理，能驅策百姓……」²新中國建立之初，國內外形勢複雜多變，新的政權急於以「摧枯拉朽」之勢改變原有文化政策，必須以一種堅決的、不容置疑的鐵腕形式完成轉變。針對電影界的意識形態，改造分為思想和經濟兩個部分，在將私營轉為國營的同時，以思想批判的整風行動配合完成。正如毛澤東所言：

我們是反對一切毒草的，但是我們必須謹慎地辨別什麼是真的毒草，什麼是真的香花。我們要同群眾一起來學會謹慎地辨別香花和毒草，並且一起來用正確的方法同毒草作鬥爭。³

早期的電影事業以私營電影廠生產的市場電影為主，以觀眾和市場效益為目標，製作精良，出現了一批如《小城之春》、《烏鴉與麻雀》、《三毛流浪記》等有着市場良好口碑的電影，但是由於其缺乏革命性，不能滿足執政黨的革命需要，在毛澤東文藝思想和國家大形勢的影響之下，電影產業轉向國營，電影事業逐漸全部掌握在國家機器手中。

1951年毛澤東發起批判《武訓傳》運動，有兩個目的，一是強調電影製作應具有革命性，符合當時的革命需要，革命要徹底，不能含糊不清；二是他認為有些共產黨員沒有理解「紅色電影」的含義，與他的想法出現分歧，通過《武訓傳》告訴藝術家和共產黨員什麼樣的電影不具備革命性的「紅」，是「毒草」，通過電影指導委員會授意東北電影製片廠拍攝革命樣板電影《鬼話》，建立了一個「香花」的形象，此後的電影創作過於突出革命性，藝術性不足，加之批判《武訓傳》後，連續的整風運動，政治環境越發緊張，中國電影事

¹ 毛澤東：〈關於農業問題〉，《毛澤東文集》（北京：人民出版社，1999），第7卷，頁309。

² 胡風：《胡風家書》（上海：復旦大學出版社，2007），頁284。

³ 中共中央文獻研究室編：《毛澤東文藝論集》（北京：中央文獻出版社，2002），頁163。

業一度陷入低迷，電影生產質量、產量逐年下降。

《武訓傳》事件後，國內外政治環境發生了變化，革命的對象和內容也發生了本質變化：革資本主義的「命」，是階級鬥爭的需要；革美帝的「命」，是冷戰的需要；革農業、手工業的「命」，是發展生產力的需要。電影作為鼓動革命的宣傳工具，內容勢必要做出調整。冷戰的歷史背景下，中蘇關係需要更加密切，這就要求兩者在一些政策上的同一性，所以蘇聯的社會主義現實主義文藝理論被介紹到中國，在原本的內涵中加入了毛澤東文藝思想的詮釋話語，給了電影發展新時期新的任務——「又紅又專」。

電影《葡萄熟了的時候》表現了加強工農聯盟，支持冷戰的紅，《家》的主題圍繞着階級鬥爭展開，為配合革命和發展的共同需求，文藝生產的目標與手段的內容變為在遵循社會主義的道路下發展生產力。1953年第二次文代會正式確定了將社會主義現實主義作為文藝創作和批評的最高準則，電影創作向又「紅」又「專」的方向發展。

社會主義現實主義的提出有以下三個主要背景：首先，從國際環境的轉變來看，隨着冷戰背景下的資本主義陣營與共產主義陣營的矛盾日益激化，中國與蘇聯必須保持友好互助的關係，同為共產主義陣營，中國所受到蘇聯的影響也在與日俱增。這是中國以毛澤東為代表的共產主義政權對於蘇聯政治經濟文化策略的主動學習和吸收，同時也是為了維護兩國在某些領域上的同一性。其次，從中國當時國情來看，1949年到1956年的中國在共產黨的帶領下進行從新民主主義社會到社會主義社會的過渡，1953年中共中央正式提出過渡時期總路線，實現社會主義工業化，對農業、手工業和資本主義工商業的社會主義改造。「一定的文化是一定社會的政治和經濟在觀念形態上的反映。」⁴換句話說，經濟基礎決定上層建築，屬於精神領域的文化藝術是上層建築範疇內的，既然總路線是以經濟基礎改革為主體，那麼為了配合過渡時期總路線的實踐，文化領域必須調整策略，社會主義現實主義的提出進一步補充和發展了毛澤東的文藝思想。社會主義過渡時期的總路線雖是由中共中央制定，但是實踐的主體是人民群眾，那利用文化生產調動群眾進行社會主義改造的積極性便成為了這一時期文藝工作的目標之一。最後，自1952年毛澤東提出「在打倒地主階級和官僚資產階級以後，中國內部的主要矛盾即是工人階級與民族資產階級的矛盾，故不應再將民族資產階級稱為中間階級。」⁵中國的主要矛盾發生了根本變化，反對帝國主義和反對封建主義不再是文藝工作的主要目標，社會主義現實主義也是階級鬥爭的需要。時任中共中央宣傳部副秘書長的邵荃麟（1906-1971）認為：

要以階級鬥爭的精神教育人民去克服工人階級隊伍中間的資產階級思想的影響，去說服廣大農民和手工業者，在加強工農聯盟的基礎上自覺自願地向社會主義前進，去教育資產階級和小資產階級的愛國分子服從社會主義的改造，我們要在聯合的條

⁴ 毛澤東：〈新民主主義論〉，《毛澤東選集》（北京：人民出版社，1970），第2卷，頁655。

⁵ 毛澤東：〈現階段國內的主要矛盾〉，《毛澤東文集》（北京：人民出版社，1999），第6卷，頁231。

件下對資產階級進行思想鬥爭。⁶

下面以兩部電影《葡萄熟了的時候》和《家》為例，剖析在以社會主義現實主義為電影的創作標準的指引下，電影是如何宣傳發展生產力，鞏固工農聯盟和進行階級鬥爭這些政治訴求的。

（一）《葡萄熟了的時候》——冷戰背景下發展生產力的需要

電影《葡萄熟了的時候》1952年上映，是由東北電影製片廠拍攝的農民題材故事片。在葡萄大豐收的季節，周大媽想賣掉葡萄以購置水車和女兒的嫁妝。急於脫手葡萄的她向農村合作社主任尋求幫助，兩人卻產生了摩擦。在縣委的幫助下，兩人的矛盾得以解決，周大媽的葡萄也順利賣出。影片開頭展現了葡萄大豐收的情景：一群女孩在田地裏歡快地勞動着，歌唱着。表現了在沒有封建地主階級的壓迫之下，農民翻身做主的一面。這部電影圍繞着農民與合作社體制的關係，向觀眾證明合作社經濟的可行性，展現了經濟繁榮發展的前景，歌頌了共產黨的領導。下文將通過分析《葡萄熟了的時候》的情節設定和臺詞，論述這部電影在冷戰背景下，為加固工農聯盟，發展生產力以達到意識形態宣傳的目的的敘事策略。

1. 情節設定

影片《葡萄熟了的時候》中戲劇衝突的建構以農民與合作社的矛盾為中心點，具體表現在農民周大媽家的葡萄豐收，急於賣掉，但是合作社不收。農業合作社是新中國過渡時期為配合農業進行社會主義改造而制定的經濟生產單位。農業合作社將生產資料集中起來，統一分配給農民，實行按勞分配。文藝界的領導人之一周揚（1907-1989）對這部電影的矛盾設置有如下看法：

它是寫了矛盾，它寫了一個合作社怎樣不能為群眾服務，不能為社員服務，如丁老貴就是代表了這種思想；另外黨支部書記與青年團的支部書記，他們又代表了一種先進思想，這是矛盾。這裏一種是願意為群眾服務的思想；另一種是不願為群眾服務的；或者說，主觀願意為社員服務，實際上不是為社員服務的；還有農村中農民與私商的矛盾，這些矛盾都是很值得寫的，問題是作家沒有在這個矛盾上展開，他是在這個矛盾上輕輕地滑過去了，並把這個主要矛盾轉嫁到了老貴與周寡婦身上去了。結果僅僅是為了買賣葡萄，主題範圍縮小了，因此也就沒有什麼很大的社會意義，這兩個人物看不出那方面是先進的或落後的代表，正如有些同志批評過的，是落後與落後思想作鬥爭。⁷

⁶ 邵荃麟：〈沿着社會主義現實主義的方向前進（在中國文學工作者第二次代表大會上的總結發言）〉，《人民文學》1953年第11期，頁53-63。

⁷ 周揚：〈在全國第一次電影劇作會議上關於學習社會主義現實主義問題的報告〉，《周揚文集》（北京：

周揚認為影片誇大了周大媽與合作社的矛盾而弱化了農民與私商的矛盾，影片所表現的矛盾衝突不具有很大的社會意義。影片中的矛盾是農民利益與合作社體制衝突的結果，矛盾解決的關鍵是黨的領導下的幹部組織以農民利益為第一出發點，通過撥款等支持政策，幫助農民解決銷路問題。在農民與合作社的關係之外，中共黨組織作為第三方起到調和矛盾衝突的作用，利用合作社來關心農民、體恤農民、保證農民利益。但是影片中的矛盾衝突是扭曲的，正如周揚所說：

丁老貴他的很正當，他的為公不要私情，結果是違反了群眾利益，周大媽是完全為了自己，結果還是代表了群眾利益。由於這種矛盾設置也就不能引起人們的興趣和同情，也就不能教育人民。

影片承認農民群眾不擇手段爭取利益如「走後門」托關係賣葡萄的合理性，反而「不徇私情」成為不體諒農民群眾的表現，存在着一定的道德衝突。那就不能達成溫和教化群眾的作用，反而以一種僵硬的強調方式，暗示主流思想和政治路線的正確性。

2. 臺詞

影片的臺詞設置較明顯地表露了對合作社經濟體制的贊同和支持，這些讚揚是通過女主人公周大媽的臺詞表現出來的。如影片開頭周大媽和支部書記的對話：

周大媽：「今年能生產這麼好，多虧了合作社……」
支部書記：「那是一定的，你本錢下多大，得的利就越多。」
周大媽：「是啊，原來我打算一畝地能收 900 斤就錦上添花了，可你說摘了多少？」
支部書記：「多少？」
周大媽：「1200。」
珍珍：「哎呀，你們收了那麼多啊？」
周大媽：「要不是合作社，怎麼能有這麼好的收成啊。」
支部書記：「嗯，合作社是不錯。」

這段臺詞通過周大媽這個普通農民的口傳達給受眾，合作社對葡萄的豐收有很大的功勞，這是對合作社政策的肯定。

龔玉泉：「你們村有多少水車？」
丁雙喜：「春天的裝了 30 輛，秋天的還得裝 50 輛。誒，我們農村建設要靠你們工人同志多幫助啊。」
龔玉泉：「昨天縣委書記還告訴我，還讓我在你們村裏辦一個技術傳授站。」

龔玉泉是縣里黨組織派到農村傳授水車技術的，合作社的功能是要組織農民生產，但是農民對水車灌溉技術不了解，所以派工人龔玉泉教授技術。以上談話是工人階級幫助農民進行生產工作，以及農民對黨組織的信任和依賴的表現。

1951年上映的短故事片《鬼話》作為一部革命樣板電影，承擔着意識形態宣傳和文藝思想糾正的雙重作用，為電影生產樹立了「紅」的電影典範。以下是《鬼話》中一段對話：

小鳳：「小榮！你幹什麼呢？」

小榮：「你幹什麼？」

小鳳：「我做慰問袋呢，你麵炒好了嗎？」

小榮：「我們不炒了。」

小鳳：「你不炒？哎呀，真丟人哪，真丟人，真丟人哪，真丟人……」

小榮：「我怎麼丟人啦？怎麼丟人啦？」

小鳳：「你不關心咱們志願軍，你不慰勞咱們志願軍。」

這段對話的背景是兩個年輕女孩在支援抗美援朝一事上出現了一些矛盾。從二人的對話中可以看出，當時戰爭背景下，提倡用行動表達對抗美援朝的支持，例如：炒麵、做慰問袋等物質支援。不做等同於不關心解放軍這種極端思想也間接表現了電影中意識形態的絕對把控。相較電影《鬼話》，在《葡萄熟了的時候》這部電影中，對宣傳民眾應支持抗美援朝一事處理的較為溫和，見以下對話：

支部書記：「周大嫂，你收了這麼多的葡萄，都有些什麼打算啊？」

周大媽：「打算可有的是啊！嗨，可惜這東西不能走遠路啊，要能啊，我真想給志願軍送幾大車去！」

支部書記：「哎呀，路太遠，困難啊。」

周大媽：「就是啊，所以我想等葡萄賣了，多捐些款子，買飛機大炮。」

支部書記：「嗯，那對！」

這段臺詞是周大媽希望賣掉葡萄給在前線抗美援朝的志願軍捐款表示支持，這裏的臺詞與革命樣板電影《鬼話》有相似的地方，相同之處在於電影都極力地借用臺詞來表現農民階級應該支持抗美援朝戰爭的主流思想。但是，這部電影與《鬼話》的不同之處在於《鬼話》的臺詞設定得極為左派，正如前文所言，同為自願送慰問給志願軍，《鬼話》裏直接表現出不給志願軍送慰勞品就是丟臉的行為，也就是非白即黑的，而這部電影卻只表現了農民自願送慰問的積極的一面，沒有《鬼話》的臺詞那樣極端。

以《葡萄熟了的時候》為例，我們可以通過分析劇情設置、臺詞文本，探尋電影的創作與政治的密切關係：通過電影藝術的感染力和號召力，為鞏固工農聯盟，將戲劇衝突設

置為工農矛盾，政黨則作為調和矛盾的中間人，引導農民信任合作社，帶領合作社貼近農民，將主流意識形態的政治決策以電影的形式來傳達和表現，以硬教育的形式告訴群眾國家政策的合理性，如抗美援朝是保衛國家的光榮行為，應該歌頌和支持；合作社是促進經濟發展和過渡到社會主義社會的必須政策；黨組織以群眾的利益為出發點，關心和愛護農民，為農民解決問題等。

除《葡萄熟了的時候》以外，1953年到1956年間還有東北電影製片廠出品的故事片《豐收》、北京電影製片廠的《趙小蘭》、長江崑崙電影製片廠製作的《紡花曲》等反映工農聯盟關係為主題的故事片。可見，電影生產緊密地呼應政治上鞏固工農聯盟的訴求。階級鬥爭作為革命的其中一環，也同樣需要文化戰線的宣傳和鼓動，電影《家》作為一部以階級鬥爭為主題的電影，緊密地配合了革命的需要。

（二）《家》——階級鬥爭的需要

《家》是改編自巴金（1904-2005）的同名長篇小說於1956年上映的電影，描寫了民國時期一個封建大家族內家族成員發生的故事，展現了封建思想的弊端——對人性的踐踏、對自由的束縛和對他人的壓迫。以高家這個封建大家族的三兄弟所經歷的故事為主線，三人的性格特點、對封建禮教的承受和反抗承擔起戲劇衝突的中心。高覺新是高家大少爺，雖擁有地位和財富，但因為性格軟弱，一味地聽從家裏的安排，不能為自己的婚姻做主。他喜歡梅表妹，但高老太爺不同意，並做主給高覺新娶了一個他不喜歡的女人。因為是長子，他不能像二弟三弟那樣去新式學校上學，他無法決定自己的人生，家庭和封建禮教的束縛時時讓他痛苦不堪。二弟覺民和三弟覺慧在新式學校上學，受到了辛亥革命以來新思潮的影響，對自己所在的封建資產階級深惡痛絕，想要主宰自己的命運。覺慧與高家的丫鬟鳴鳳相戀，奈何鳴鳳被高老太爺送給馮老太爺做姨太太。鳴鳳向覺慧求助，但覺慧正忙於寫文章發表在《黎明周報》上，沒有顧及她。鳴鳳沒有能為自己做主的勇氣，又不想嫁給馮老太爺，悲痛絕望之際選擇了投湖自盡。鳴鳳的死讓覺慧對這個家更加失望，他想到自己從前沒有膽量，現在決定離開家爭取自己的人生。梅表妹去世後，覺新的妻子也難產而死，覺新悲痛交加，不再對這個剝奪了他的自由和愛情的家庭抱有任何希望。在覺民、覺慧和琴小姐的勸說下，他幡然悔悟，與覺民、琴小姐一起幫助覺慧離開了家。

電影主題所強調的是「新」與「舊」的交替、衝突、矛盾，「家」的概念被引申為封建資產階級的牢籠，只要在這個牢籠里，便沒有自由可言。影片刻畫了很多細節來表現家的「舊」，比如封建的儀式、分明的階級、傳統的思想；同時，也有很多情節展現出「新」的一面，比如覺新的名字暗示着「新」的覺醒，覺民和覺慧上的是新式學堂，接受的新式教育，覺慧看的《新潮》雜誌，琴小姐看的《新青年》等等。這些「舊」的封建禮教、階級制度因為時代的變遷顯得分外腐朽。新舊思想的衝突和階級的矛盾最終讓被壓迫者奮起反抗，向着新的生活勇敢前行。

新中國在從新民主主義社會過渡到社會主義社會的時期，階級鬥爭是始終存在的。但是一味地批判所有封建資產階級又過於極端，覺慧和覺民本身出身於資產階級，當他們意

識到資產階級的腐朽和殘酷後，加入了批判資產階級的先鋒隊。這表明由封建主義者到新民主主義者的過渡可以通過階級鬥爭的方式來實現。這部影片達到了主流意識形態倡導階級鬥爭的宣傳目的，在批判封建資產階級黑暗面的同時，也鼓勵被壓迫者反抗，實現階級轉化。

在 1953 年後，電影產業完成由私營到國營的過渡，革命的首要任務變成鞏固工農聯盟、發展生產力和進行階級鬥爭，因而大量相應以上任務的電影應運而生。社會主義現實主義理論原是蘇聯最早提出，由於國情不同，內容也需要做出一些調整來適應中國的發展。

三、社會主義現實主義的中國化

社會主義現實主義文藝思想的中國化經歷了很漫長的一段時期，這段時期是中國文藝工作者遵循着毛澤東的文藝思想逐漸與蘇聯文藝思想融合的過程。社會主義現實主義最初的定義來自 1934 年第一次蘇聯作家代表大會通過的《蘇聯作家協會章程》，《章程》指出：

社會主義的現實主義，作為蘇聯文學與蘇聯文學批評的基本方法，要求藝術家從現實的革命發展中真實地、歷史地和具體地去描寫現實。同時，藝術描寫的真實性和歷史具體性必須與用社會主義精神從思想上改造和教育勞動人民的任務結合起來。

8

毛澤東文藝思想強調文藝與政治的緊密聯繫，在當時，革命是政治生活的主題，那文藝與政治的最大聯繫當屬文藝與革命的緊密關係。當然，社會主義現實主義的提出依然是強調藝術與政治的從屬關係，如毛澤東所講：

文藝是從屬於政治的，但又反過來給予偉大的影響於政治。革命文藝是整個革命事業的一部分，是齒輪和螺絲釘，和別的更重要的部分比較起來，自然有輕重緩急第一第二之分，但它是對於整個機器不可缺少的齒輪和螺絲釘，對於整個革命事業不可缺少的一部分。⁹

毛澤東在《講話》裏指出文藝與政治的關係：文藝服從政治。文藝界骨幹周揚在繼承毛澤東思想的文藝觀的基礎上，將蘇聯的社會主義現實主義理論與中國實際結合。

文藝工作者，作為時代的鼓手，運用各種文藝形式，敏銳地反映了我國人民反對帝國主義，保衛祖國、保衛世界和平的鬥爭，反映了祖國建設的各個戰線上不斷湧現

⁸ 轉引自孟繁華：〈社會主義現實主義的來源與在中國的接受〉，《廣播電視大學學報（哲學社會科學版）》1998年第4期，頁25-30。

⁹ 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉（北京：人民文學出版社，1967），頁823。

的新人新事，熱情地描述了新事物在鬥爭中的成長，顯示了文藝密切配合政治的積極作用。¹⁰

周揚的報告指出了文藝工作者的時代任務，通過文藝創作反映文藝密切配合政治的積極作用。周揚所代表的主流文藝思想派將文藝配合政治的思想落實到具體的文藝創作上，對文藝作品和文藝批評的要求是遵循着社會主義的意識形態，以現實主義的文藝作品來反映社會主義的優越性。胡風對文藝與政治的觀點與主流思想的不同之處在於他從哲學的角度出發，認為文藝與政治是辯證的關係。

1952年周揚在〈關於「社會主義的現實主義與革命的浪漫主義」——「唯物辯證法的創作方法」之否定〉中詳細地介紹了吉爾伯丁的「社會主義的現實主義」的理論。周揚在這篇文章裏系統地闡述了吉爾伯丁的文藝思想，駁斥了蘇聯之前提倡使用唯物辯證法創作文藝作品的思想。他贊同吉爾伯丁的觀點，認為「社會主義的現實主義」與「革命的浪漫主義」不是衝突矛盾的，「革命的浪漫主義」包含在「社會主義的現實主義的框架中」。這個時期的中國文藝分子只是簡單地翻譯和系統闡述蘇聯的文藝思想，對於社會主義現實主義這個新的文藝思想尚處於摸索的狀態。究竟這個文藝思想能否適用於中國的文藝界現狀，還是一個值得思考的問題。

1953年中國文學工作者第二次代表大會正式提出了社會主義現實主義的中國化，這是中國文藝界積極分子將蘇聯的社會主義現實主義與中國文藝狀況實際相結合的一大突破，也是「紅色電影」建構與發展的第三座里程碑。當然，政治因素也起着重要的作用，如前文所述，冷戰的歷史背景下，中蘇關係需要更加密切，這就要求兩者在一些政策上的同一性，文藝思想作為上層建築的關鍵，是促進經濟建設發展必不可少的動力。過渡時期的社會主義改造也需要更多能夠宣傳教化群眾、跟從黨的步伐的文藝作品的出現，同時鼓勵群眾進行階級鬥爭，革除群眾思想中落後的、腐朽的小資產階級和民族資產階級的思想。

在政治環境和主要矛盾所代表的意識形態的流變中，中國的文藝思想也需要調整自身以適應與往日不同的經濟基礎的發展方向。社會主義現實主義就是在此特殊時期被提了出來，與中國實際相結合。

社會主義現實主義作為新的文藝指導思想，一經提出，全國文藝界開展了浩浩蕩蕩的學習狂潮，各地文藝界骨幹分子紛紛組織學習社會主義現實主義思想。社會主義現實主義的中國化要求藝術家

在藝術作品中表現政策，最根本的就是表現黨和人民血肉相連的關係以及黨對群眾的領導，表現人民中先進和落後力量的鬥爭，表現共產黨員作為先鋒隊的模範作用，表現人民民主制度的優越性。因此，正確地表現政策和真實地描寫生活兩者必須完

¹⁰ 周揚：〈我國社會主義文學藝術的道路（1960年7月22日在中國文學藝術工作者第三次代表大會上的報告）〉，《寧夏文藝》1960年第9期，頁10。

全統一起來。而生活描寫的真实性則是現實主義藝術的最高準則。¹¹

周揚對於中國化的社會主義現實主義的詮釋論證了社會主義現實主義與政治的緊密關係。

將社會主義現實主義的概念拆解為社會主義和現實主義，現實主義是藝術作品的風格流派，要求藝術創作要真實、歷史和具體地描寫生活；「判斷一個作品是否社會主義現實主義的，主要不在它所描寫的內容是否社會主義的現實生活，而是在於以社會主義的觀點、立場來表現革命發展中生活的真實。」¹²社會主義一詞已然是意識形態的產物，在現實主義地描寫生活、反映生活的同時要遵循社會主義發展的規律。這便是社會主義現實主義的全部內容，遵循社會主義發展的規律即是聽從共產黨所代表的無產階級的領導，在藝術作品中表現無產階級領導的優越性與資本主義的本質區別。實際上，社會主義現實主義，顧名思義，社會主義在先，現實主義在後，二者的關係是現實主義從屬於社會主義。換言之，社會主義是文藝創作的目標，為了社會主義而創作，把社會主義的理想和優點通過文藝作品表現出來、影響受眾，讓群眾理解其合理性和必然性。文藝作品如何表現社會主義呢？是通過現實主義的創作方法和批評準則，以真實、歷史具體的藝術作品來說服所有受眾，讓受眾瞭解社會主義的優越性以及與其他意識形態的區別之處，這是一種上下結合的創作和批評標準，社會主義在上，是所有藝術作品表現的目標；現實主義在下，是藝術作品表現的手段和批評的準則。社會主義現實主義與毛澤東的文藝思想並無衝突，只是「老瓶裝新酒」，在毛澤東思想革命觀的主導下，繼承和發展了《講話》的內容並且引入了新的概念以配合時代和政治鬥爭的需要。可以說，社會主義現實主義文藝創作目標與手段的雙重標準，既滿足「紅」，同時又具備「專」。

四、結論

「紅色電影」的定義是後革命時代的學者在革命時代毛澤東的文藝思想的領導下，所製作的以肯定共產主義意識形態的合理性為主題的類型電影。「紅色電影」的建構是毛澤東的革命話語在文藝生產方面的獨特表現。電影作為新興的大眾傳媒，其傳播效果與報刊廣播等傳統媒介相比更加突出。縱觀 1953 年到 1956 年「紅色電影」的發展過程，我們也可以看到共產主義的革命情懷是如何領導文藝的生產。中國的「紅色電影」的建構與發展是意識形態影響文藝產業的直接表現，毛澤東根據中國的國情，賦予了「紅色電影」在不同階段的不同詮釋話語，電影產業通過生產大量作品豐富了「紅色電影」的時代內容。

毛澤東的文藝思想造就了「紅色電影」這一獨特電影類型，此類型電影的單一性特徵使中國電影在社會主義過渡時期的發展有起有落，直到 1956 年對於農業、手工業和資本

¹¹ 周揚：〈為創造更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥〉，《人民文學》1953 年第 11 期，頁 1-14。

¹² 周揚：〈社會主義現實主義——中國文學前進的道路〉，《周揚文集》（北京：人民文學出版社，1985），頁 186-187。

主義工商業的改造基本完成，我國由新民主主義社會完成了向社會主義社會的改造。中國的經濟基礎發生了徹底變革後，文化和政治方針也隨之進行調整，毛澤東在 1956 年 4 月 28 日《在中共中央政治局擴大會議上的總結講話》中提出「百花齊放、百家爭鳴」的「雙百」文藝方針。這是毛澤東的文藝思想在社會主義改造和社會主義建設時期一次新的跨越。毛澤東在〈百花齊放、百家爭鳴〉一文中指出辨別文藝思想和文藝作品是「香花」還是「毒草」的標準為：

（一）有利於團結全國各族人民，而不是分裂人民；（二）有利於社會主義改造和社會主義建設，而不是不利於社會主義改造和社會主義建設；（三）有利於鞏固人民民主專政，而不是破壞或者削弱這個專政；（四）有利於鞏固民主集中制，而不是破壞或者削弱這個制度；（五）有利於鞏固共產黨的領導，而不是擺脫或者削弱這種領導；（六）有利於社會主義的國際團結和全世界愛好和平人民的國際團結，而不是有損於這些團結。這六條標準中，最重要的是社會主義道路和黨的領導兩條。¹³

其中，社會主義道路和黨的領導也是遵循了先「紅」再「專」的必要準則。「百花齊放、百家爭鳴」文藝方針的提出是毛澤東文藝思想發展到新一階段的表現，這一方針繼承了以往文藝政策的重點，在繼承了先「紅」再「專」的指導思想的基礎上，鼓勵創作更多優質的文藝作品。

¹³ 中共中央文獻研究室編：《毛澤東文藝論集》，頁 164。

