



2012 年 1 月 31 日创刊 2016 年 10 月 30 日第 79 期（增刊）

本期目录

【文革与电影专辑】

故纸堆

迟淼提供 渔歌子录入 夏衍在文化部整风中对电影工作的检查

迟淼提供 渔歌子录入 陈荒煤在文化部整风中对电影工作的检查

浩劫墓碑

渔歌子整理 电影界文革死难者名录

附录 渔歌子整理 与电影有关的文革死难者名录

阅史漫笔

何 蜀 与上海电影厂有关的三起“反革命”案

【故纸堆】

夏衍在文化部整风中对电影工作的检查

（一九六五年一月十九日）

迟淼 提供并校对 渔歌子 录入

录入者说明：本篇原题为《反革命修正主义分子夏衍在旧文化部假整风中的假检查》，原载北京师范大学井冈山公社中文系大队、人民文学出版社上海分社反修战斗班编印《批判反革命修正主义文艺路线专题反面材料之四：夏衍、陈荒煤反革命修正主义言论摘编（供批判用）》，1967 年 6 月，上海。

夏衍，1900 年生，浙江杭县人。剧作家、电影作家、理论家、翻译家、新闻工作者。1927 年加入中共。1930 年任左翼作家联盟执行委员，从此成为中共在文化工作方面的领导人之一。文革前为分管电影与外事工作的文化部副部长、文化部党组副书记。自从毛泽东于 1963 年 12 月 12 日和 1964 年 6 月 27 日作出

对文艺问题措辞严厉的两个批示后，文化部及全国文联等单位都不得不进行了所谓“整风”，夏衍成为文化部的“资产阶级、修正主义文艺路线”的头号“代表人物”，不得不为其分管的电影工作作出检查。1965年4月7日，中共中央作出《关于调整文化部领导问题的批复》，决定免去齐燕铭、夏衍、陈荒煤等在文化部的领导职务，夏衍被贬至对外文委亚非研究所任副所长。紧接着，夏衍改编为电影的《林家铺子》被打成“大毒草”，在全国公开批判。当时代表中宣部领导文艺整风的周扬，代表中共中央领导文艺整风的彭真，都在不久后爆发的文化大革命中统统被作为“黑帮”打倒。夏衍文革中入狱八年，被迫害致残。

有人说当年那次文艺整风是“文化小革命”，其实在夏衍这个检查中已经出现了“文化大革命”的提法，已经直接称这次文艺整风是“这次文化大革命”，此外还有诸如“继续革命”、“资产阶级自由化”等等文化大革命中的常用语，都使人能听到即将到来的文化大革命的前奏曲。

原件中个别明显的错字（如“毛远新”误排为“毛源新”）在录入时作了改正。

我的错误十分严重。我犯的错误，不是某一时期、某个问题上犯的迷失了方向性质的错误，而是根本性的、系统的、背离了毛主席文艺方向的路线错误。整风开始的时候，由于我对自己错误的严重性认识不足，对由于我的错误而造成的危害性认识不足，所以对整风、对这次文化大革命的态度很不端正，应该说是党组成员中态度最不端正的一个。态度不端正的原因，主要是不敢正视自己的错误，不从党的整个事业、不从阶级斗争的角度来对待这场文化大革命，跳不出自我的圈子，既有委屈情绪，又怕负责任，千方百计地原谅自己，怕碰到自己最痛的地方，斤斤计较地替自己解释，听到尖锐的批评心里有抵触，还讲了一些极端错误的话，讲了之后觉得错了，承认了错误，但是因此而又产生了懊丧、消极情绪。由于这样，我在党组和电影系统的检查很不彻底，很不深刻，后来经过领导同志的帮助，特别是九月底怀仁堂开的那次会议之后，又看了同志们揭发的大量材料，反复阅读了主席的著作、讲话记录，特别是“九评”之后，才慢慢地觉醒过来。读了主席和老挝文工团的讲话和对毛远新同志的谈话，一方面感到羞愧和痛苦，但同时也给了我自觉革命的信心和勇气。主席对文化工作的几次批示之后经过了近一年的思想斗争，我现在开始认识到，主席批示说“十五年来基本上不执行党的政策”，对我来说，应该说是更长的时期以来，就没有认真地执行党的政策。特别是解放以来的十五年中，我不仅改造甚微，没有要求改造自己的强烈的愿望，而且还在走回头路，以致和平演变而不自觉。对于这些，我后面还要讲到，现在我着重检查以下几个问题：即一、我犯的路线错误问题，二、三十年代和老头子、

祖师爷的问题，三、文化部党组路线错误的形成和我的责任，四、犯错误的根本原因。

第一，路线错误问题：主席批示中说，十五年来基本上不执行党的政策，不接近工农兵，不反映社会主义革命和社会主义建设。这就是不执行党的文艺为工农兵服务、为社会主义服务的方针。主席的文艺思想，表现在：为工农兵服务的方向、百花齐放、百家争鸣的方针，和革命的浪漫主义和革命的现实主义相结合的创作方法。从这三方面来衡量，从揭发出来的大量事实可以说明，我在文化部领导工作中的指导思想、和执行的很多具体措施，是一条直接违反主席思想的资产阶级、封建主义的文艺路线，在一个时期内，资产阶级思想、封建主义、修正主义思想在领导机关内占了优势，以至把我们的文艺队伍带到了修正主义的边缘。在什么情况下，通过什么途径、用什么方法来抗拒、替换了党的文艺方针？我认为可以从以下三个方面来检查。

第一是离开了为工农兵服务、为社会主义服务的方向，片面地强调题材品种多样化，就是用三十年代的、外国的、古代的题材，来抵制和挤掉反映社会主义革命和建设的、以阶级斗争、生产斗争为内容的革命的现代题材。在电影方面，十五年来几次反复，资产阶级几次向党的文艺政策进攻，每一次都是首先从反对题材狭窄、反对题材千篇一律这一点上开始的。五七年右派进攻，钟惦棐等集中攻击的、就是每年规定题材比例，特别是反对所谓工业片、农业片。反右斗争之后，五八、五九年出现了大量反映以大跃进、社会主义革命和建设为题材的影片，取得了很大的成绩。但是，由于我的阶级立场不稳，对社会主义革命时期文艺作品一定要尽最大的努力，用社会主义思想来教育人民、来巩固社会基础这个问题认识很不清楚，特别严重的是由于长期脱离群众、脱离实际，不了解工农群众的迫切要求，而自己又对民主革命时期的一切有强烈的留恋和兴趣，所以当五八年拍的大量艺术性纪录片和反映当前现实的故事片中，有一部分质量不高、题材千篇一律，受到了批评，五九年审查国庆献礼片节目的时候觉得品种不够多样，于是我就片面地强调题材品种，甚至讲了离经叛道的极端错误的话。在这次会议上我虽然也讲了要写工业建设的题材、农民生活的题材等等，但重点却在于所谓“有意识的创造新品种”，就是反映当前现实题材以外的品种。这次会上我推荐了大量旧民主主义、新民主主义革命时期的选题和剧目。同时，我还在另一次会上，讲过历史题材和现实题材的作品都可以一律平等，不要有第一等、第二等之分。我的这种错误在五九年反右倾运动中受到了批评，我也作了检查，但是由于当时的批评不够尖锐，没有提到阶级斗争的高度来对待这个问题，所以我当时只认为是思想方法上的片面性，为了矫枉过正，把话讲过了头，思想问题没有彻底解决，也就是说表面上烧了一下，没有触及到思想根子。因此当六〇年影片产量

减少，质量不高，特别是听到工业生产方面提出了“品种第一、质量第一”的口号后，就想机械地搬用这个口号，反对题材狭窄的思想又开始抬头。在热心地提倡古代题材、三四十年代题材，不重视现代题材这个问题上，我表现得最突出，错误最严重，负责领导电影工作的其他同志，包括荒煤同志、文殊同志，也都有和我同样的想法。六一年文艺工作会议，和接着召开的电影创作会议，在不强调为工农兵服务为社会主义服务，而片面地强调题材、人物、风格多样化，对这个问题，我不仅没有接受五九年的教训，反而有了进一步的发展。我在这次会议的发言，更把这种错误的意见理论化、系统化了。文化部党组起草的电影工作三十二条，在题材多样化这个问题上，是一个纲领性的文件。戏曲方面提的口号是三者并举，电影三十二条提的是：现代题材、革命历史题材、名著改编和历史题材的四者并举。电影和戏曲不同，现代题材不可能太少，但是事实上花气力去组织和有兴趣的不是革命的现代题材，而是三十年代的、解放以前的和旧民主革命时期的历史题材。加上这两年修正主义国家断绝了对我国的胶片进口，为了弥补上映节目的不足，又和香港进步电影公司合拍了不少戏曲纪录片，这样，革命现代题材的比例就大大减少，事实上就是用大量的封建主义和资产阶级、小资产阶级的题材，从银幕上挤掉了工农兵的地位。由于当时党已经提出了把一切工作转移到为农业服务的轨道上来的号召，我们在每次故事片厂长会议上，也曾一再要求每厂每年拍几部农村片，但是，一方面这只停留在一般号召，不热心提倡，不采取具体措施，不积极组织，不鼓励作家深入生活，另一方面由于思想上没有把为工农兵服务的题材当作重点，所以有的厂把农村片当作“练兵片”来对待，我们也熟视无睹，不闻不问，这样，六一年以来，电影选题规划、题材比例就必然的离开了为工农兵服务、为社会主义服务的方向，不反映当前的阶级斗争、生产斗争而走上了一条资产阶级的文艺路线。

第二，借口反对教条主义、公式化、概念化，反对粗制滥造，片面地强调影片的艺术质量。而当我强调这个问题的时候，反对教条主义、反对公式概念的锋芒，首先指向的是那些反映当前现实斗争，以当前阶级斗争，生产斗争为主题的剧本。回忆一下近年来的实际情况就可以看出，我认为公式概念比较少的，是民主主义革命时期题材的作品，而我认为公式概念化比较多的则恰恰是反映当前现实斗争的剧本。应该承认，我们的电影里还有公式化概念化的缺点，但是，造成这种缺点的原因，主要是由于作家的世界观没有改造，和工农兵不结合，不熟悉工农兵的生活、思想、感情。在这个问题上，我不强调作家下乡下厂、下连队去参加实际斗争向工农兵学习，熟悉他们的生活、思想和感情，进行文艺工作者的自我改造，而相反的只强调作家提高技巧，掌握电影艺术的特性或者规律，同时，我还大力提倡名著改编，又还提过不要勉强作家去写不熟悉的东西、写“力不胜

任”的题材，等等。其结果，不是鼓励作家去接近工农兵，而是鼓励作家关门读书，钻研技巧，而远离了工农兵、远离了当前的阶级斗争。不是鼓励作家去反映社会主义革命和建设，而是鼓励作家去写自己熟悉的三十年代、四十年代的资产阶级、小资产阶级的作品。我在政治标准第一、艺术标准第二这个问题上，错误十分严重，而且根深蒂固的。不论看剧本、或者电影毛片，我常常不自觉地不从政治角度来看问题，不从是否对工农兵、对社会主义革命有益、有利的要求来看问题，而首先注意的是作品的结构、对话、细节是否真实、是否完善，这样，必然的结果是对反映工农兵的作品——主要是青年作家的作品要求过高，挑剔过多，不热心支持，起了泼冷水的作用。在一九六一年创作会议上我的发言集中力量批评我国影片的“直、露、粗、多”，而对他们的敢于去写当前现实斗争的作品没有给以应有的鼓励和肯定。现在看来，借口反对教条主义、公式概念来排斥社会主义的革命文艺，正是修正主义向马列主义进攻的惯用方法。

第三，不执行党的文艺政策，我的错误还表现在把百花齐放、百家争鸣这个坚定的阶级政策，歪曲为资产阶级自由化的方针。这个问题在我思想里长期得不到解决，到六一年以后，甚至发展到了削弱和抗拒党对文艺工作的领导的地步。主席在“正确处理人民内部矛盾”中提到六条标准时说：“这六条标准中最重要的是社会主义道路和党的领导两条”，而文化部党组，特别是我，却用提倡离开工农兵方向的题材多样化，和反对公式概念来抗拒了文艺工作的社会主义道路，又用资产阶级自由化来抗拒了党对文艺工作的领导，在对党的领导这个问题上，我的错误主要表现在以下几点：

一、借口有些担任党委工作的同志不熟悉业务，片面地强调变外行为内行，实际上是坚持着外行不能领导内行的错误思想。这种思想，在我头脑里也是根深蒂固、一有机会就要流露的。如许多同志批判过的一样，在一九五七年反右斗争开始之前，钟惦棐公开提出外行不能领导内行，我写了几篇短文批评他，但实际上正好在那些批驳他的文章中，也明显地暴露了我自己和他一样的错误思想。我把政治领导和业务领导截然分开，认为思想、政策方面的把笔（领导）有必要，但是对业务，对创作，那就该由内行的书法家来领导。

从外行不能领导内行这一错误出发，我不仅不满意负责党委工作的同志不熟悉业务，而且认为他们管得太宽、太紧。我说过，对业务、特别是对创作上管得过严，会使作家感到拘束，还说，管电影的人太多，负责电影业务的人不知听哪一方面意见才好等等。这种党委对业务特别是创作不要管得太多太细的想法，我和荒煤同志、文殊同志是一致的，由于这种想法受到资产阶级知识分子的欢迎，所以就在创作干部中形成了一种舆论，一九五九年荒煤同志在一次厂长会议上说：“党委中熟悉业务的人不多，管多了，会妨碍百花齐放”，我同意他的说法。

到六〇年，不少人写了文章，主张放手，反对粗暴，反对“行政干涉”，主张把创作业务更多的交给作家或者创作集体去负责。这实际上就是五七年右派进攻时提过的教授治校、艺术家治厂、导演是三军统帅论的复活。由于我自己认为是这一行的内行，因此，总是不信任——表面上说是不放心由党委来统一领导。这几年来，文化部、电影局、乃至影协不仅和地方党委的关系很不正常，应该说对上、下、左、右的关系也都很紧张。造成这种情况的主要原因，是我的外行不能领导内行的思想，这也就是抵制党对电影事业的领导。

二、由于我有这种顽强的外行不能领导内行的错误思想，所以在具体工作中，特别是在创作领导方面，除了重业务、轻政治、重才轻德、依靠专家、不依靠党委和群众之外，还有强调垂直领导，不经过地方党委而直接指挥生产、布置任务的无组织、无纪律的错误。在社会主义社会，红与专，政治与业务，是阶级矛盾的一种表现。因为在今天，不少主要的创作人员还是世界观、文艺观都还没有改造好的资产阶级知识分子，他们还经常要把业务方面的专长当作获得个人名利的手段，常常要强调业务的所谓特殊性来抗拒党的领导，在这种情况下，不强调政治思想工作第一、思想当先，而相反的把政治和业务分开，片面地强调业务，无原则地依靠专家，再加上用奖金、酬劳等等物质刺激的办法来助长只专不红的方向，必然会犯政治上的路线错误。在这个问题上，长期以来，我们实行的实际上是一条“技术决定一切，干部决定一切”的错误路线。在这次“北影”整风中，不少同志指出，北影领导同志的组织路线是富农路线，“有才便是德”，“能拍戏的就是好干部”，有一位同志说，这是资产阶级实用主义的干部政策。这批评是正确的。这个问题厂领导有责任，但是问题的严重性不在于直属单位，而在于我们领导机关。错误的根子，是在文化部党组，对由此而造成的严重的危害性，我要负主要的责任。

文化部整风开始的时候，由于不敢正视自己的错误，怕负责任，所以，对于部党组是否犯了路线错误这个最根本的问题，一直没有深入的检查、认真的讨论。其实，这个问题从主席的几次批示，彭真和定一同志的讲话，——甚至更早一点，前年十一月周扬同志提出文化部工作的方向对不对的时候，性质已经很清楚了。现在，经过半年多的检查批判，大量的事实证明，文化部党组——特别是我，不仅如主席所说的基本上不执行党的政策，而且直接违反、抗拒了党的政策。也就是我们执行了的不是加强党对文艺事业的领导，使文化艺术成为阶级斗争的武器的政策，而是力图摆脱、削弱党的领导，走上了资产阶级自由化的路线。这不是一般性的错误，也不仅是工作中的失职，这是国内外资产阶级、修正主义思想通过我们这些负责领导工作的干部，假借党的威望，通过政府的职能，执行了一条反社会主义的错误路线的严重错误。最近读了一些各地四清的文件，特别是参加

了北影的批判会，用北影揭发出来的问题作为镜子来照照自己，真使我惶愧无地，寝食不安。我才亲自看到了文化机关、文化企业中的阶级斗争的尖锐，才具体体会到和平演变已经到了什么程度，也才真正痛感到领导机关犯了路线错误，会使党的文化事业受到怎样严重的损失。对我说来，这是一次极其深刻的沉痛的教训。

第二，关于路线错误的另一个问题，就是我对三十年代电影、戏剧工作的看法、估价和立场的问题。前面所说的路线错误，党组其他成员或多或少的都有一定的责任，但对这个问题，主要是通过我的讲话、文章和具体行为表现出来的，因此，对这个问题，我要负最主要的责任。

对三十年代的问题，我在电影口的全体干部会议作过初步检查，但是现在看来，特别是听了许多同志的分析批判之后，我重新检查了一下过去写的文章，讲话记录，才认识到那一次检查不仅很不深刻，而且还在许多方面为自己的错误作了辩解和解脱。随着这次整风运动的深入，我才逐渐认识到，在今天的条件下，大肆吹嘘三十年代电影、文艺工作，也是文艺战线上的两条道路的斗争，犯的是路线错误。当这个问题提出来的时候，我的认识很差，自觉很慢，起初只认为是出了一些有政治错误的书——如《中国电影发展史》等，和观摩了一些三十年代的影片，而且还替自己解脱，认为这些事情我都没有直接经手，一直没有从原则、路线和因此而造成的危害性来检查。九月间听了定一同志讲话，又重新细读了柯庆施同志的文章，才开始感到问题的严重，才认识到这是一个大是大非的路线问题，而这条错误路线的根子，正在我自己的灵魂深处。

从这次整风材料中可以看出，在这个问题上，文化部、电影局、影协的领导干部中犯错误的也很不少，但是，荒煤同志、文殊同志在三十年代没有参加过电影工作，楚生同志当时还不是党员，三十年代党内从事电影工作的人，只有我现在还担负着电影、文化工作的领导责任。我是过来人，我今天还处在领导岗位上，因此，我的一言一行，必然会对三十年代电影工作的看法、估计……起最大的影响。事实也正是这样，编辑电影发展史的主导思想，对当时电影工作的评价，主要的根据，是我在解放后写的几篇回忆三十年代电影、文化工作的文章。可以说，在宣扬和美化三十年代电影这个问题上我的那几篇文章给它定上了一个基调。

这几篇文章的最严重的错误，可以概括为以下几点：（一）对三次“左”倾路线时期的电影、戏剧工作，认为已经有了正确的党的领导。（二）把延安文艺座谈会讲话以前的白区电影、文化工作，看作已经有了一条正确的方向和道路，——把“讲话”以后才明确的许多根本性的问题，如文艺必须为工农兵服务，知识分子必须和工农兵结合，必须无条件地、长期地参加群众的火热斗争，去改造思想等等，都看作好像当时已经基本上得到了解决。（三）美化三十年代的电影、文化工作，而且认为在领导工作、组织工作等等方面，都已经有了—套经验，而

且认为这些经验今天还可以应用，这就给“今不如昔”的谬论提供了根据。（四）吹嘘当时的党的电影小组，这实际上是吹嘘了自己。（五）美化三十年代的作品，把资产阶级小资产阶级、带有一点反帝反封建色彩的影片，认为是革命的、优秀的作品。我的这些错误的看法得到了许多参加过——或者没有参加过三十年代电影工作，而对过去有留恋的同志们的支持，更有不少人为了对社会主义电影不满，而加以夸大和发展，把三十年代电影美化为我国革命电影的优良的、今天还可以继承的传统。因此，在今天宣扬和美化三十年代电影，实质上是要以三十年代的资产阶级、小资产阶级文艺思想来替换无产阶级文艺思想，是一场文艺战线上的复杂的阶级斗争。十五年来，三十年代电影的阴魂不散，而宣扬的最厉害的，一次在一九五六年，一次在一九六一年，这清楚地说明了这不是偶然现象，而正是阶级斗争在电影战线上的反映。在这次检查中特别使我感到沉痛的是，在中国的社会主义革命正在迅速深入的六十年代，在国内外阶级斗争十分尖锐的时候，作为党的电影方面的领导干部，不仅不引导我们的文艺工作者去积极的参加兴无灭资、反修、防修的斗争，而相反地大肆宣传早已过去了的、远远落后于今天现实的三十年代电影，把他们拉回到民主革命时期的资产阶级、小资产阶级的文艺方向，混淆了三十年代和“延安文艺座谈会讲话”以后的两种截然不同的文艺方向、文艺性质的界线，实际上就是贬低了“讲话”的划时代的伟大意义，——这也就是企图把三十年代电影作为正统，来抗拒毛主席的文艺为工农兵服务的方向。这是前进呢还是后退的问题，这是走社会主义道路呢还是走资本主义道路的问题。

由于我在对三十年代电影、文化工作这个问题上犯了路线错误而长期不自觉，这种错误思想必然会反映到文化部的许多具体工作中来，我初步检查，这种错误突出地反映在以下三个方面。第一，在创作思想、题材规划上，不热心提倡表现工农兵和社会主义革命的题材，而特别对民主革命时期的题材有兴趣，例如五九年我认为写战争、写革命的题材不宜太多、写多了就会千篇一律，又例如六二年上海提出了要大力写十三年的时候，许多同志思想上有抵触，我也认为不宜规定得太死，又例如去年南京厂长会议规定了“六、三、一”的题材的比例（就是现代题材占百分之六十，革命历史题材占百分之三十，其他占百分之十），我没有积极的去组织百分之六十的现代革命题材，而相反地担忧百分之三十的革命历史题材能否完成任务。第二，在经营管理方面，也由于思想上有资产阶级思想，经常会流露出“今不如昔”的观点。当然，由于第一个五年计划时期我们电影事业的经营管理方面照搬了苏联的办法，有许多框框不适用于中国的实际，以致在制片周期、耗片比例、人员分工等各个方面，都造成了很大的浪费，但是，当我发现了这种情况之后，不是以革命精神，经过实际调查研究，发动群众来讨论和

研究出一套适合于社会主义的中国的经营管理制度，而常常是回过头来，想从三十年代资本主义的经营管理方面来吸取经验。上海召开了老电影工作者经营管理座谈会，写了一份会议记录，荒煤同志批了“此件甚好，可供各厂参考”，应该说他的意见是和我一致的。事实上，这就是不想创造适合社会主义制度的经营管理制度，而是留恋过去的老办法老经验，回头来走资本主义经营管理的道路。这样的事，电影事业之外的其他方面，例子也是很多的，例如上次张东川同志批评燕铭同志提倡京剧演员“小组流动演出”，和向科班制度学习等等，这些意见我不仅赞成，而且可能提出比燕铭同志还早。又如话剧院的组织机构，我也不止一次说过，为什么抗战时期的抗战演剧队三十来个人可以经常演出，而现在一个剧院有了三、四百个人还经常闹剧本荒，不能演出新戏？因此建议他们总结一下过去的演剧队的经验等等。第三、对于干部政策，特别是艺术创作干部，我主要依靠的是三十年代电影工作者，或者在四十年代参加过电影、话剧工作的老同志，而不去积极培养和帮助新的接班人。对老熟人、老同志谈得来，趣味相投、共同语言多，对他们的作品（主要是革命历史题材的剧本）关心多，抓得紧，而对解放以后培养出来的新人就接触得少，关心、帮助得不够。概括起来，我在创作思想、干部政策、经营管理这三方面的错误，都和三十年代这个问题有不可分的联系。

和三十年代有关的，还有一个老头子、祖师爷的问题。这个问题开始提出来的时候，我震动很大，也很苦恼，但由于没有挖到思想根子，所以开始很抵触。因为老头子的问题立刻会联系到山头、宗派、小集团之类的问题，我怕沾上这些东西。起初，我自问三十多年以来，对党没有二心，个人也没有野心，对宗派主义这个问题解放以后也一直还有警惕，所以一提到这个问题，思想上就有委屈，并多方给自己辩解，后来有的同志指出老头子、祖师爷的地位不是客观形成的，而是自己苦心经营所造成的时候，我还是思想不通。后来又反复思考，从历史原因、特别是不从外因而从内因来检查，对这个问题才有了进一步的认识。我感觉到不管怎么叫，老头子、祖师爷，或者开山鼻祖等等，客观上既然形成了这么一种印象，那么首先应该检查一下我自己如何对待这个问题？是反对，是赞成，是听之任之，还是沾沾自喜？从这里一挖，我才认识到思想深处的确有一个以老头子自居、自命的问题，而且，它的根子已经很深、很久。在抗战以前，我负责电影方面的工作，在当时环境下缺乏集体领导，电影方面的工作主要由我出主意，想办法，很少在党内商量，就开始有了这方面的事情可以由我作主的思想。抗战时期我作的主要是新闻和统战方面的工作，替郭老办《救亡日报》，从广州、桂林，到香港，组织上是单线联系，经济上是自筹自理，政治上是为了保持这份报纸的党的外围刊物的面貌，以进步文化人的面貌出现，带了几十个人，独当一面

地工作，特别是在桂林的三年，许多找不到党的关系的人都通过我联系，在白区的十几个抗战演剧队，总理指定由我单线联系（其中，有不少人是三十年代电影艺术工作者）。这种情况和我的个人英雄主义结合起来，就产生了俨然以白区文化界的代表人物自居的思想，老头子的根子有了发展。四二年到了重庆，主要是管文化艺术方面的统战工作，这时候政治上、组织上有人管了，工作中也受到过党的批评，但是，不但世界观、文艺思想问题没有触动，而且由于把过去的一段工作当作包袱，贪天之功以为己有，个人英雄主义反而有了发展。特别是解放战争时期，我被派到国外去工作，在全国解放前夕，党的威望大大提高，找我的人多了，捧我的人多了，就忘其所以，变得更加盲目自信，更加狂妄。全国解放之后，我负责上海的文化工作，开始过正规的党的生活，有了党的领导和监督，特别是解放初期，就犯了不少错误，出了《武训传》、《我们夫妇之间》、《人民的巨掌》等等坏影片，受到了严格的批评，接着参加了三反五反斗争，思想上有了震动，开始觉得自己政治上落后了，担负不了这么重大、复杂的工作，特别是当时胡风、雪峰都在上海，宣传文化方面的重要岗位都掌握在彭柏山、刘雪苇、黄源等人手里，我又缺乏实际工作的锻炼，和党内斗争的经验，所以我一再写信给周扬同志，希望默涵同志能到上海来工作。但是，当时，也还只觉得党的工作、政治工作力不胜任了，而在业务上，不仅老资格的架子没有放下，更严重的是由于有了一个三十年代这个包袱，把熟悉和了解情况，懂得业务，对文化、电影界有较多的联系等等都当作自己的资本。自己的旧思想、旧作风没有改造，“以我为主”的个人主义严重，加上在新的情况下，我担负着党和行政的领导责任，有了地位，有了权，拉老关系和恭维的人更多了，过去和我关系不深、乃至反对过我们的人，也争着和我接近了，于是盲目自信、骄傲自满的思想又有了发展。随便发言，轻易做决定，重要的事情不向党委请示报告，用个人决定来代替党委的集体领导，这就是一个极端严重的个人与党的关系问题。形成这种不正常关系的主要根源，就在于我的思想深处有一个三十年代的老包袱，以电影界老资格自居的内因。对我的这种错误，当时的上海领导上对我有过批评，来自解放区的同志也对我提过意见，我离开上海的时候，就听到有的同志说，夏某人走了，上海电影界的事情可能好办一些。这些意见不能说对我没有震动，但是一方面是由于我包袱太重，认为这只是作风问题而不一定是政治性问题，没有感觉这种正在发展中的错误的严重性，同时，回想起来，当时同志们对我的批评可能也还有温情主义、不够严格尖锐，所以没有触动以老头子自居的思想根子，也就是说，没有从个人和党的关系来清算这个问题，所以把这种已经形成的不正常的关系，推之于历史的、客观的原因所造成的印象，以为只要少谈三十年代的事情，警惕一下，多尊重来自解放区的同志的意见，就可以消除这种印象。可是事实上，只要对三

十年代电影工作性质不认识清楚，对三十年代的包袱不放下，对个人和党的关系问题不解决，那么尽管想避开这个问题，或者有时候警惕一下，只要灵魂深处的根子不挖掉，这种以老头子、开山祖自居的思想还是要随时流露出来的。例如一谈到过去在白区的工作就津津乐道，认为在困难的条件下闯开了一个局面，对三十年代的人、更有千丝万缕的感情，这就是这种内心活动的表现。在这次整风之前，我一直还以为自己是一个有所不为的人，以自我吹嘘为可耻，对某些人的庸俗恭维也觉得很不入耳，但是现在看来，这也正是上次谢逢松同志所指出的一样，只不过是隐蔽一点而已。自己写文章肯定当时电影小组的正确，不就是自我吹嘘？别人写文章作无原则的吹捧安之若素，不就是间接的自我吹嘘？还可以举一个比较突出的例子，六二年春，就在广州会议之后，电影局和影协在翠明庄召开了一次讨论电影厂体制问题的座谈会，在这个会上，袁文殊同志对六〇年上海市委批判他的右倾思想有很大的情绪，他主张要在这次座谈会上“出气”，他批评我软弱无力，顶不住地方党委的压力，黄钢同志主张在中宣部设立一个电影委员会，推荐我或者荒煤同志去负责，还有一位同志提议，由于我和荒煤同志在五九年反右倾斗争中受了批评，要替我们“恢复名誉”。这些话的形式不同，他们的中心思想是一致的，就是不满意党委对电影事业的领导，要在电影界找出一个老头子来，替他们讲话，替他们撑腰。我对这些意见没有反驳、批评，我只说五九年我确实犯过错误，自己没有要出的气了，我还担任着文化部和影协的领导工作，就是党对我的信任等等，这样讲，不仅同意了他们和地方党委闹对立的错误思想，而且，实际上就等于默认了自己是老头子的地位。

个人和党的关系问题是一个作为党员的根本立场问题，但对这样一个严重问题，我由于背了一个沉重的包袱，一直不自觉，不认识，所以一提到老头子的问题就有抵触。有一次周扬同志和我谈话，我说，我自信不是一个坚持错误不改的人，周扬同志说，要改正错误，先要认识错误，这句话对我很有启发，现在，经过同志们的批判，长时期的自我分析、解剖，我才认识到用三十年代的资产阶级、小资产阶级文艺路线来抗拒党的文艺路线，就是反党反社会主义的路线错误、以老头子、祖师爷自居，用个人领导代替党的集体领导，必然会发展到宗派主义的错误，对党的文化事业造成严重的损失。我一定要坚决改正这种错误，决心站到党的原则立场上来，不是消极的，而是积极的来清除这种已经造成了的影响和危害。

第三个问题，党组路线错误的形成，和我的主要责任。长期以来，文化部党组在执行党的政策上，就不止一次犯过或“左”或右的错误，脱离政治，脱离群众和工作作风中的严重的官僚主义，也是一个长期没有解决的问题。五八年到六〇年，党组在工作中犯过“左”的错误，但是总的说来，在指导思想，特别是

对待文化领域内的阶级斗争问题上，右倾思想也是很严重的。至于党组形成一条系统的资产阶级的错误路线，现在检查起来，我认为从六一年开始的。这就是说，从现在的党组成立以来，齐燕铭同志担任党组书记，我和光霄同志担任副书记之后，就定下了一个右倾的基调。从这时候起到六二年十中全会前后，这条错误路线发展到了登峰造极的地步。我这样看的依据是：从主观原因来看，党组成员虽则都是老党员，不少同志参加过延安整风，有过一定的实际工作锻炼，但是我们这些人都是非无产阶级出身的知识分子，入城以来，在和平环境中，在资产阶级知识分子成堆的工作条件下，由于长期脱离工农兵群众，容易受到资产阶级思想的侵蚀渗透，经不起大风大浪的考验，至于我自己，由于世界观没有改造，思想上本来很右，只是因为六〇年前，文艺界有过一系列的斗争，右的思想一冒出来就由于党的及时提醒，而打了回去，例如五九年我讲了离经叛道这种极端错误的话之后不久，在反右倾斗争中就受到了批评。可是六〇年之后，一方面有了三年灾害，和批评了文化部为文化而文化的错误等等客观情况，资产阶级思想的内因和当时的外因结合起来，资产阶级思想就开始泛滥。在党组领导核心，我的右倾思想有许多和燕铭同志有一致的地方。共同的特点是怕“左”，怕干涉太多，怕简单粗暴、怕紧张等等。党组的另一个副书记光霄同志，除了同志们所批评的官僚主义之外，他还有一个特点是对工作责任心不强，没有主见，五八年俊瑞同志提倡人人做诗，人人演戏，和六〇年提出“文化十到田”的时候，他是积极分子，可是燕铭同志和我在六一年之后提出的许多错误措施，他也从未发表过不同意见，加上，由于光霄同志在五九年反右倾斗争中打击面大了一些，经过六〇年甄别，他又有了“宁右毋左”，怕负责任、怕得罪人的情绪。至于电影方面，荒煤同志在许多问题上，也许可以说极大部分问题上，和我的意见是一致的。这就是六一年以后的党组的右倾的基调，这就是支配了党组的一种右的势力。党组的指导思想严重右倾，加上外在的客观条件，六一年是三年困难最严重的一年，我们对困难估计得太严重，对三面红旗发生了动摇，也就是说，被暂时的困难吓倒，被五八至六〇年所犯的工作方法上错误所吓倒，被当时资产阶级知识分子、专家们的叫嚣所吓倒，因此，支配当时心情只是一个怕字。怕“左”，怕简单粗暴，怕干涉过多，怕作品质量粗糙受批评，怕写当前现实题材的作品因为具体政策正在变化而写不好等等，宁右毋“左”，怕“左”不怕右，就是头脑里没有阶级斗争观念，根本想不到这样下去就会和平演变，招致资产阶级复辟的危险。六一年以后文化部召开的许多会议，我和燕铭的许多讲话证明，在这个时期，只讲“二百”不讲“二为”，只讲团结不讲斗争，只讲品种质量不讲政治方向，很明白地形成了一条系统的资产阶级文艺路线。这中间有了文艺八条，广州会议等等。从我个人来检查，对文艺八条，我不仅全盘拥护，而且不止一次向中宣部、总理

反映过，希望早日批转各地执行。对这个现在看来有错误的文件，为什么这样热心，主要是因为这个文件中一些错误的东西，正符合了我的思想。对广州会议也是这样，我没有参加这个会议，但是对会议的内容、精神，我是完全同意的。有许多过去自己主张过的东西，现在在八条中成文化了，合法化了，过去想讲而没有讲的，现在有人讲了，再加上，对文件和某些讲话，又各取所需，对适合于自己想法的又加以夸大和发展。六二年春，文化界有两句很流行的话，一是要求心情舒畅，二是说“人心思定”，我当时很同意这种说法，一点也没有从阶级立场来分析一下这些意见的思想实质。现在可以看到，不强调政治上的一致而片面地强调心情舒畅，其结果只是资产阶级舒畅，无产阶级不舒畅，至于“人心思定”，实际上是要在困难前面，革命前面停顿下来，不再前进，在文艺思想战线上放弃斗争，和平演变。

文化部党组在这个严重时刻犯路线错误，最主要的原因是党组成员，特别是我，从世界观来说，还是没有改造的资产阶级知识分子，经受不起和平环境中的革命考验，所以一有风吹草动，灵魂深处的资产阶级思想就会滋长发展，以至和平演变而不自觉。主席讲过：“外因是变化的条件，内因是变化的根据，外因通过内因而起作用”。事实正是这样，内因，是我自己头脑里的资产阶级思想，这是根据，外因是三年困难、修正主义影响、和资产阶级的进攻等等，这是条件。外因的气候、土壤使我的资产阶级思想泛滥起来，里应外合，就形成了一条和党的文艺方向对抗的错误路线。整风初期，我，也有不少党组成员有委屈情绪，想把造成错误的责任推给外在原因，这主要是由于没有勇气和决心去挖掘自己头脑里的内在根据。没有内因的根据，外因的条件是不能起作用的。外因是共同的，为什么别的部，别的人能在困难中奋勇前进，能顶住歪风，能打退资产阶级的进攻，而我们不能？主要原因正由于我们自己的世界观、立场没有改造、头脑里有严重的资产阶级思想。

一九六二年上半年，是文化部党组错误路线的登峰造极的时期。坏戏鬼戏大批上演，三并举，剧团电影厂自由化，付诸实施，《早春二月》开拍，中国电影史出版和对三十年代电影的吹嘘，这中间还有实质上是出气会、翻案会，翠明庄座谈会和编辑人员座谈会等等。但是事实上在这一年夏季，总理和康生同志已经在北戴河对我和燕铭同志对文化部工作提出过批评，但是我们缺乏政治敏感，领会不深，不仅不能举一反三，连指出了停演坏戏鬼戏问题，也没有迅速的认真贯彻。十中全会敲了警钟，并且告诉我们反党分子已经在利用出版回忆录，写翻案剧本等等手法来向我们进攻，——特别是双十条草案，实际上已经指出，当前的主要危险是右倾，而且严重地警告我们，假如不及时改正，党和国家有改变颜色的危险。在这样的情况下，文化部党组依然无动于衷，看不到文化战线上的剧烈

的阶级斗争，不察觉到我们的领导核心已经在和平演变。六三年以后，中央和中宣部加强了对文化部的监督领导，不断地提出了批评和督促，表面上看来情况有了一些改变，但是，由于思想问题没有解决，不认识到已经走上了一条资产阶级的文艺路线，而且还有严重的官僚主义作风和骄傲自满，自以为是的情绪，所以即使在中央和中宣部的督促领导之下作了一些改进，也只是组织上的服从，而并没有认识到这是一场尖锐的阶级斗争，不能自觉地用革命精神来检查工作，改正错误。许多严重的错误，如吹捧三十年代问题，《早春二月》问题等等，都是中央发现的，许多重大措施，如戏曲、音乐座谈会、京剧会演等等，都是中宣部直接领导的，党组不仅没有用革命精神、积极地从实际工作中来改正错误，而且在思想上或多或少的还有抵触，甚至到主席一再提出严厉的批评之后，我们还不放手发动群众来检查工作，揭发错误，而只是关门检查，把这一场空前严重的文化战线上的阶级斗争，作一般性的检查工作来对待。到工作组来部之前，我检查的时候还认为主要是见事迟、行动慢，现在看来是远远不够的。由于在这近两年的时期内，党组已经形成了一条系统的、全面的反社会主义的文艺路线，离开党的方向越走越远，加上高高在上，长期脱离实际，脱离群众，本不了解实际工作的情况，和工农兵群众对文化艺术的要求，而又顽强地自以为是，正确的意见听不进去，因此，受到了批评之后，也还想尽可能的替自己减轻责任，不敢正视错误的性质，就是说，党组领导核心已经和平演变，走到了修正主义的边缘，所以大喝一声，猛击一掌，也还不能很快地下决心的回过头来。在这次整风中我深刻地感受到：像我这样的非无产阶级出身、世界观没有改造的知识分子，社会上一刮资产阶级思想的风，立刻会受影响，不知不觉地接受过来，而相反，当无产阶级思想的革命风暴到来的时候，只有在党和群众的强大压力之下，经剧烈的痛苦的自我斗争，才能勉强地接受，而且，接受了也还是很不巩固的。这是最根本的阶级立场问题，对我说来，这是一次毕生难忘的深刻的教训，也是永远值得警惕的事情。

文化部党组的这次路线错误，性质最严重，时间最长，危害最大，最严重的问题是当国内阶级敌人向我们自己的党、自己的政权猖狂进攻的严重时刻，我这样一个长期受到党的教育的领导干部，不仅不能守住阵地，顶住进攻，相反地受到敌对思想的腐蚀侵袭，运用文化艺术等等有力的工具，来助长歪风，宣扬资产阶级思想，甚至敌我不分，一任阶级敌人来分化瓦解我们队伍。在这次运动中可以看到，不论在司局、在直属单位，我们的队伍中是有很大的健康力量、有不少年青有为、要革命、敢革命的干部的，我没有依靠他们，发挥他们的力量，而相反地把他们带上了错误的方向，挫伤了他们的革命干劲。我的错误路线、错误文艺思想不仅影响了年青一代，而且影响了参加过延安文艺座谈会的一些中层干

部，在这次司局级整风会上，特别是北影整风干部会上，听了许多同志的发言，我痛苦地感到自己错误的危害的严重，和责任的重大。

十中全会以后到今年七月，燕铭同志一度调回国务院工作，两次因病休养，在一段很长时期内，我代理党组书记，因此，这一时期所犯的严重错误我要负最主要的责任。

第四，我犯错误的根本原因。像我这样一个组织上入党很久的人，为什么会一再犯这种严重的错误？最根本的原因，正如许多同志分析过的一样，由于我在民主革命时期带着资产阶世界观加入了党，入党之后，长期在上层资产阶级知识分子中间工作，不接近工农兵，世界观、立场、思想感情没有改造，在民主革命时期，由于革命的锋芒主要对向帝国主义和封建势力，矛盾还不太突出，可是随着革命的深入，特别是到了社会主义革命时期，当革命的主要任务是兴无灭资的时候，这个矛盾就显得尖锐，随时随地要暴露出来了。像我这样的人，资产阶级是万恶的剥削阶级，这个阶级及其上层建筑非消灭不可，这些道理是懂得的。可是在世界观、在思想上、感情上，由于立场没有改造，加上长期和资产阶级、资产阶级知识分子一起工作，因此对资产阶级就没有像对帝国主义、封建势力那样的仇恨。对资产阶级恨不起来，对资产阶级思想、作风、则更有千丝万缕的联系。同时，正如主席在“共产党人发刊词”中所说，“中国革命和中国共产党的发展道路，是在同中国资产阶级的复杂关联中走过来的”，所以问题就特别复杂而尖锐。这个问题不彻底解决，不仅不可能真正为工农兵服务，不可能认真地执行党的政策，而且还会不自觉地、顽强地用资产阶级世界观、思想、方法来抗拒党的方针，抗拒社会主义革命。

我过去认为，尽管自己有许多缺点、犯过许多错误，但是对党没有二心，政治上跟党走不会有什么问题，但是，经过这次整风，我才知道，作为一个无产阶级先锋队的共产党员，假如在自己的灵魂深处还保留着资产阶级世界观，而且不下决心和它彻底决裂，这就是最大的、最根本的二心。正因为这样，所以即使在民主革命时期，我也会在革命的重要关头犯错误，也就是说，民主革命这一关也没有过好。举例说，在抗战时期，我不在武汉，也不知道有过“一切经过统一战线”这个错误的口号，但是现在回忆起来，在很长一个时期之内，在对待资产阶级、特别是资产阶级知识分子这个问题上，我头脑里就有这种迎合迁就、和平共处、不敢斗争的右倾思想。在大约有十年的时期内，我主要是做文化界的统战工作，根据大后方当时的具体情况，组织上要我以非党的民主人士的身份和各方面接触，由于我立场不坚定，党性不纯，日子久了，不知不觉地就渐渐的把自己看成为一个民主人士。很少用共产党员的标准来要求自己。这样晃荡了十年，在思想作风、生活方式上形成了一种顽固的习惯势力。主席警告过我们：“如果我们

党不知道在联合资产阶级时又同资产阶级进行坚决的、严肃的‘和平’斗争，党在思想上、政治上、组织上就会瓦解，革命就会失败”，我长期犯的就是这种对资产阶级知识分子统一战线工作中的右倾机会主义。对第二次王明路线的批判，我后来也知道，但是在思想上、在实际工作中，不仅没有认识和改正这种错误，而且相反地以能够打开局面，团结人、善于和各方面关系搞得好，当作自己的优点，而成了一个包袱。有资产阶级世界观，不能坚定的站在党的立场来做工作，必然要在革命的重要关头犯错误，举一个例，在一九四三年，我在重庆新华日报工作的时候，曾和其他几个同志犯过一次严重的错误，当时美国罗斯福、华莱士当政，讲了许多漂亮话，美共内部发生了白劳德的修正主义，同时史迪威和蒋介石有矛盾，我们就受了美国这种资产阶级假民主的迷惑，写了一些敌我不分的欣赏罗斯福“新政”的文章，这一错误立即受到了中央和董老的严格批评，但是由于最根本的世界观、立场问题不解决，所以没有深挖错误根子，更没有接触到自己的文艺思想。我的两个宣扬人道主义、人性论的剧本，改编的《复活》和《芳草天涯》，就正是在这前后写的。乔木同志对《芳草天涯》的批评，由于我抗战胜利后就到了上海，所以直到这次默涵同志讲了才知道，我只看到何其芳同志在新华日报上的批评。这是党报第一次对我作品的批评，当时很不好受，思想上甚至还有抵触，这次重新又读了何其芳同志的文章，觉得当时只作为“非政治倾向”来批评，显然是很不够的。

头脑里有资产阶级世界观，再加上和工农兵不结合，这必然会反映到创作思想和工作作风上来。这一切，都和我的出身、教养、经历有密切的关系。我出身于破落地主家庭、小时候吃一点苦，寄养在亲戚家里，受到过歧视，对旧社会有不满，参加了五四运动，有了反帝反封建的要求，一方面对被压迫的人有同情，另一方面由于靠自己努力而成了一个自己认为有专业知识的知识分子，因此个人奋斗，做一个能够做一点好事的所谓“好人”，就成了我青年时代的努力方向。加上，五四运动之后，读了不少十八、十九世纪的西方文艺作品，资产阶级的民主、自由、平等，人道主义等等，很早就在我身上扎下了根子。十九世纪作家中，我受影响最深的是狄更斯、史蒂文森、柴霍夫，这都是典型的资产阶级人道主义作家。个人奋斗、自我牺牲、小资产阶级的庸俗的感伤，以及没有阶级分析的所谓人与人之间的同情、宽恕、容忍等等，就成了我灵魂深处的根深蒂固的东西。入党之后，我只在立三、王明路线时期做过两年左右的城市基层工作，从开始筹备“左联”之后，就一直生活、工作在小市民和知识分子中间。我熟悉的是这些人、写的是这些人、同情的也就是这些人。这些人并不是不可以写，问题在于我从什么立场、什么态度、什么方法来表现他们。我写的那些作品说明，我的立场是资产阶级、小资产阶级的立场而不是无产阶级立场，我对这些人的态度是同情、

欣赏而不是批判，我的创作方法是没有阶级分析、没有革命理想的旧现实主义，这就是我一直强调的所谓“严格的现实主义”。作为一个非无产阶级出身的知识分子，在延安文艺座谈会之前，有这种错误是不奇怪的，问题是在延安文艺座谈会之后二十几年，作为一个党的文艺领导干部，还依旧顽强地坚持这种错误，顽强地要以这种错误思想来指导社会主义革命时期的文艺工作，这就是我一再犯错误的最根本的原因。

作为一个党员干部、党员作家，对这种错误是不是一直没有自觉？现在检查起来，在一九四三年在重庆学习“延安文艺座谈会讲话”之前这一段很长的时期，可以说对自己的错误——特别是文艺思想上的错误，几乎完全没有自觉，当时，正如前面讲过的一样，尽管民主革命这一关也没有过好，但是满足于政治上能够跟着党走，把政治态度和世界观割裂开来，严重的旧文人习气使我把写作当作个人的事业，以为可以文责自负，完全没有用党员的标准来要求自己。学习了“座谈会讲话”，和《芳草天涯》受到批评之后，开始有所察觉，觉得自己的文艺思想和创作方法有问题了，但是没有下决心对自己的思想进行深入的清理。解放之后，文艺思想战线上经过了一系列的斗争，特别是对《武训传》的批判给了我很大的震动与教训，我作了检查，也感觉到自己的世界观、立场、思想方法上有很严重的问题，但是这次检查还只是就事论事，谈责任多，挖思想少，而且挖得不深，所以尽管主席当时就提出了什么应当称赞、歌颂，什么不应当称赞、歌颂的问题，而我并没有联系到过去自己写过的那些作品，没有接受应有的教训。这之后，我参加了反胡风、反丁陈、冯雪峰的斗争，我讲过话，写过文章，的确也有义愤，但是由于这几个人从左联时期以来一直和我关系不好，是我长期以来的对立面，所以斗争了他们，觉得他们错了，好像是我对了，当时只在政治态度上划了界线，没有在文艺思想上划清界线，更没有想到他们的资产阶级文艺思想、修正主义思想，和我有不少共同、类似的东西。五七年反右斗争，由于我处在领导岗位，得到中央及早提醒，积极参加了斗争，但是现在回头来看一看五七年春、和运动中所写的一些文章，才发觉到早在五六年冬，波匈事件之后，反右斗争之前，我自己思想上也有动摇，我自己也有过不少错误的、右的言论。可以说，把二百方针曲解为资产阶级的自由化，从那个时期已经开始。这也就是尽管参加了斗争，但是斗别人不斗自己，和右派在思想上特别是文艺思想上没有划清界线。反右斗争之后，读了周扬同志的文章《文艺战线上的一场大论战》，我才觉得自己的文艺思想和作品有清理一下的必要。因此五八年我写了一篇《走过来的道路》，五九年在《夏衍选集》出版的时候又写了一篇《代序》，这两篇文章中我说过：“回头翻了一下过去的作品，最触目惊心的问题是，我写那些作品并没有站在无产阶级革命派的立场，而是站在小资产阶级民主派的立场，因此，对小资产

阶级知识分子不仅没有批判，而相反的同情和欣赏了他们的缺点。”在这两篇文章中我也说过，必须和自己过去的思想、感情决裂，必须改造自己的思想。但是现在看来，这些都不过是表态式的、交代式的文章，以为只要这样表示一下，就可以把过去的错误勾销，事实是完全不可能的。为什么当时没有清理？因为第一是怕痛，怕暴露自己，放不下架子，所以只能发一些空洞的议论，而没有下决心来批判具体的作品，这就是用自我批评的外衣，把错误的实质包藏起来，打了埋伏，其次是对小资产阶级知识分子这个问题上，我在那篇文章中也还留了一个尾巴，说什么由于小资产阶级还是革命同盟军的原故，对他们还有团结之必要。这就是“欲斩马谲，含泪踌躇”的具体表现。由于这样，尽管经过了文艺思想战线上的多次斗争，对自己的文艺思想一直没有认真清理、更没有下决心挖掉资产阶级思想的根子。也正由于这样，解放后我还同意了《上海屋檐下》的出版和上演，五九年还出版了包括《复活》在内的夏衍选集，特别严重的是在全行业公私合营之后，我还改编了同情资本家的《林家铺子》。对于问题特别严重的剧本《赛金花》，在鲁迅批评了之后，三七年我就通知书店不再重版，抗战时期有些剧团要求上演，我也没有同意。但是，一方面由于没有认识错误的严重，另一方面由于这个戏第一次演出就遭到了国民党的捣乱破坏，并立即禁止上演，因此我一直还背着一个这出戏还是达到了讽刺国民党的目的这个包袱，因此二十年之后还一再替这个剧本解释辩护。我对这样一个严重的政治错误问题长期以来掉以轻心，自以为是，不用脑筋想一想，这是和错误地估价三十年代文艺工作，而把它当作一个舍不得抛弃的包袱，是有密切关系的。

我在解放以前写的剧本、电影剧本、报告文学、论文、还有翻译作品，数量不少，我正在逐一清理，还要作进一步的检查，但是现在我已经痛切地感觉到，贯穿着所有作品的一个致命的错误，就是缺乏起码的阶级分析。由于我始终站在资产阶级、小资产阶级的立场来观察事物，所以概括起来可以说，这些作品对工农兵没有真挚的爱，对资产阶级没有强烈的恨，而对小资产阶级知识分子则有千丝万缕的、切不断的联系和同情。对资产阶级没有恨，所以我在五九年还会去改编同情资本家的《林家铺子》，还会同意《不夜城》这个剧本，并对作者出了一些错误的主意，对资产阶级知识分子有深厚的同情，所以我在许多作品中强调和过高估计了知识分子的作用。这是立场问题，党性问题。这个问题不解决，这个根子不挖掉，在创作中和在文艺领导工作中不犯错误是不可能的。这里我只举一个解放后还上演过的剧本《上海屋檐下》作为例子。这出戏写于一九三六、三七年之间，当时上海党和中央断了关系，处于一个非常困难的时期，一方面感觉到抗战快到来了，但另一方面由于党内出了一些叛徒，也有一些人消沉和苦闷，我当时的心情的确是很复杂的，我想鼓励那些受了挫折的人重新振作起来，迎接抗

战，但是却把人物的心理和环境都写得十分阴暗。这出戏原定三七年八月中上演，但正在彩排的时候，八一三上海抗战爆发了，我们停了这出戏，集体创作了《保卫芦沟桥》来代替。最近我找到当时写的一篇文章，其中有一段话：“这出戏不能上演，在我说来，决不是失望而是欢喜。抗战的炮声应该埋葬掉一切旧的感情、旧的故事，旧的剧本，而产生出许多更兴奋、更激动、更有助于民族解放的作品”。这说明在当时，我也感觉到这个剧本的感情是旧的，是应该埋葬掉的东西。但是，由于我灵魂深处欢喜这个戏中的那些人物，——主要是欢喜那种列宁认为他所最不能容忍的小资产阶级的庸俗的感伤，所以我一直将它当作可以保留的剧本。我舍不得把它丢掉，舍不得什么？舍不得通过剧中人物表现出来的宽恕、同情、自我牺牲，——或者也就是所谓“道德的自我完善”。我说过，我写这出戏受了车尔尼夫斯基的《怎么办》的影响，的确，“自我牺牲”这个主题，在我的作品中最经常流露的，《芳草天涯》、《心防》、《复活》里都有。这种资产阶级人道主义、人性论，在我的思想里是很牢固的。我欢喜《早春二月》，原因也就在这里。

荒煤同志在影协检查的时候说，肖涧秋身上有他自己的影子。而我，同样是因为肖涧秋身上有林志成的影子，也就是有我自己的影子，——未改造的资产阶级知识分子的影子。我和荒煤同志都参加了《早春二月》改编的讨论，荒煤同志认为肖不是逃兵而是伤兵，可以肯定这个人物（这和我在《上海屋檐下》中肯定林志成是一个伤兵是一致的），所以他主张将人物“拔高”，而我则认为肖是当时小资产阶级知识分子中的“平均系数”，他是应该争取的人物。总之，我们对这样的人物不仅没有反感，而且有无限的同情。最近读了批判《早春二月》和批判中间人物的文章，我受到了很大的教育。我说的所谓“平均系数”，实际上就是中间人物。但是在《早春二月》，肖涧秋这个人物不论怎样“拔高”、美化，实际上甚至还不是当时知识分子中的“平均系数”，而只是逃避斗争又想沽名钓誉的自私的落后分子。对《早春二月》的错误，我感到特别痛心，因为这是屡教不改，再一次重复了《武训传》的错误。

我在文艺思想中的最根本的错误，首先是阶级立场问题，也就是在革命斗争中对敌、我、友的态度问题。立场不稳，缺乏阶级感情，经常在应该歌颂还是应该批判这个问题上犯错误，其次是创作方法上的所谓严格现实主义，即资产阶级的旧现实主义。我和创作人员谈创作时，片面地强调历史的具体性和描写的真实性，很少强调英雄人物对革命的强烈的感情和伟大的理想，这就根本谈不上革命的浪漫主义。我坚持小资产阶级所喜欢的所谓含蓄、清淡、精致，一再反对太直、太露，我最近检查了一下解放后我改编的几个电影剧本，都没有正面地描写剧烈的斗争场面，这也就是我不敢去碰剧烈的阶级斗争。我的这种创作思想，以我所处的地位、身份，不可能不对创作干部起有害的影响，上次听于蓝同志的发

言，说水华同志在创作上受了我很大的影响，这也是一个很沉痛的教训。

在从民主革命进入到社会主义革命的严重时刻，主席教导我们一方面必须清除掉总是要长期地留在人们头脑里的旧思想残余，同时，又教导我们：“我们熟悉的东西有些快要闲起来了，而我们不熟悉的东西正在强迫我们去做”。可是我对自已熟悉的、民主革命时期的思想感情、作风……舍不得清除，不使它闲起来，而对于强迫我们去做，新的、适应社会主义革命的东西，又不肯下决心去学习。不能和旧的决裂，就不能真正接受新的东西。这样就身首异处，对新社会的许多事情、就会觉得不适应、不习惯、不欢喜。我不仅在文艺思想、工作作风方面，甚至对新社会的、社会主义制度下的新体制，新办法、新风尚，也常常会不自觉的发生抵触，这在我写的一些杂文，如《废名论存疑》、《点戏》等等，都暴露得十分清楚。经过这次整风，我才比较清楚地认识到，假如资产阶级世界观不改造，不仅政治上、思想上的社会主义这一关不好过，甚至在日常生活中，也会和新社会格格不入，动辄犯错误的。

这次整风中，听取了同志们的批判之后，我对近几年来工作作了初步的五查：就是查阶级立场，查政策纪律，查特权思想，查骄傲情绪，查革命意志。这样，就更加痛切地感觉到，在这五个方面都有严重的问题。除了前面讲过的阶级立场、政策路线等等问题之外，我特别感觉到，最近一个时期以来，我的骄傲情绪有所滋长，而同时，革命意志则正在逐渐衰退。这两个问题在前年五反中虽则开始有所察觉，但是挖得不深，认识不足，所以改的决心不大。工作做得不好，经常犯错误，为什么还有骄傲？主要原因之一，是思想上背上了一个沉重的老包袱，不懂得一分为二，对过去的工作不总结、不清理，对成绩沾沾自喜，对错误多方原谅，特别是对三十年代那一段历史，不仅不看到严重的错误，而且还有以功臣自居的情绪，其次，特别是近几年来，官做大了，地位高了，影响大了，更滋长了自以为是、不虚心、不学习、只相信自己、不愿意倾听不同意见的主观片面、盲目自信的心理，我的这种骄傲情绪，主要表现在业务方面，特别是创作指导方面，因此它的危害性也就特别严重。这次整风中同志们批评了我的态度不端正、有严重的委屈情绪，我现在认识到态度不端正和委屈情绪的原因，正就是这种放不下包袱，不认识自己的骄傲情绪。

革命意志衰退，这就是蜕化变质的开始，对一个革命者来说，这是一个要不要革命、能不能继续革命的问题。最近我一直在思考这个问题，像我这样一个带着民主革命的要求而参加了党的人，当民主革命胜利之后，假如不改造自己，继续前进，那么必然会产生革命到头的思想。革命到头，就是对过社会主义这一关没有精神准备，那么，当革命继续深入的时候，不进则退，就必不可免地会停滞、倒退，以至走向反面。在过去，自己满足于对工作还积极，以为还不会存在意志

衰退的问题，可是现在想想，十五年来，特别是到了北京之后，学习不艰苦，生活不艰苦，精神状态上不仅有停滞，而且有倒退的倾向。和平环境，养尊处优，不下去，不参加群众的火热的斗争，心安理得地将坐机关、开会、批公事，当作主要的工作，有一点时间，就去搞那些我在民主革命时期倒反而没有兴趣的东西，例如玩书画、看线装书，写花鸟鱼虫的小品文，以及参加那些收徒拜师的集会等等。这种精神状态、这种兴趣，都说明我已经沾上了旧时代的官僚遗老、文人雅士的习气，已经很少有把革命进行到底的锐气和干劲了。近年来健康情况不好，每当病发的时候，或者对工作感到力不从心的时候，我还有过退休的想法，这也是意志衰退的表现。这个问题前年五反的时候我检查过，也曾下决心戒掉了一些足以玩物丧志的事情，但是，戒掉或者避开一下，都还是消极的，假如不痛下决心改造自己，不振作起来参加斗争，不继续前进，衰退是不可避免的。

我的毛病很深，旧的习惯势力很大。对自己的严重错误是不是一直没有自觉？回想起来，正如前面所说，大致有三个过程。第一个阶段，主要是抗战时期，浅薄幼稚，而又狂妄自满，根本不知道自我批评，很少想到自己的缺点和错误，第二个时期是解放以后，特别是经过了文艺战线上的几次斗争之后，自己觉得有毛病了，但是我讳疾忌医，想把错误包藏起来，或者头痛医头，脚痛医脚，不敢彻底检查，不想把毛病彻底治好，第三个时期是十中全会之后，特别是主席对文艺工作作了严厉的批评之后，开始认识到自己有致命的毛病，病情已经很严重了，但是开始一个时期还有苟安幸免心理，下不了决心吃苦药、动手术。这就是我的真实的思想情况。在怎样认识和对待自己的错误这个问题上，除了思想认识水平之外，还有一个党性问题，就是有没有决心和勇气站到党的立场上来，和自己的过去彻底决裂的问题，——也就是痛下决心动一次手术，彻底改造自己，挖掉灵魂深处的资产阶级思想的根子的问题。入党三十几年，因循苟且，自误误人，不仅自己不改造，而且还要顽强地以我的资产阶级、小资产阶级思想，来抗拒党的方针政策，来影响年青一代，把我们的队伍带到了修正主义的边缘。这次整风听了许多同志的揭发，特别是参加了北影和电影系统的会议，知道了许多触目惊心的事实，使我羞愧无地，感到十分沉痛，我辜负了党和主席对我的长期教导，我也对不起介绍我入党而在革命中牺牲了的同志。

这次整风是党对我的最后一次挽救，也是我毕生难忘的一次沉痛的教训。我一定下决心痛改前非，放下包袱，参加兴无灭资的革命，来回答党和同志们对我的帮助和挽救。

当然，认识错误和下决心改正错误还只是自觉革命的开始。对我来说，还要在党和群众的监督下，经过实际斗争的考验。正如周总理这次在人大会报告中所说，知识分子改造的根本途径，第一是学习马列主义和毛泽东思想，第二是深入

工农兵群众，参加斗争，使自己的思想感情同他们打成一片。我希望能够参加这次伟大的社会主义教育运动，在实际斗争中锻炼自己，改造自己。

【故纸堆】

陈荒煤在文化部整风中对电影工作的检查

（一九六五年一月二十二日）

迟淼 提供并校对 渔歌子 录入

录入者说明：本篇原题为《反革命修正主义分子陈荒煤在旧文化部假整风中的假检查》，原载北京师范大学井冈山公社中文系大队、人民文学出版社上海分社反修战斗班编印《批判反革命修正主义文艺路线专题反面材料之四：夏衍、陈荒煤反革命修正主义言论摘编（供批判用）》，1967年6月，上海。

陈荒煤，原籍湖北襄阳，1913年生于上海。1927年加入中国共产主义青年团，1932年（19岁）加入中国共产党，并先后参加左翼戏剧家联盟、左翼作家联盟，开始发表短篇小说。抗日战争爆发后参加战地文化宣传工作，曾领导战地移动剧团辗转鲁、豫一带演出。1938年秋去延安，在鲁迅艺术学院戏剧系、文学系任教。1953年以后历任中央电影局副局长、局长，文化部党组成员、副部长兼电影局局长，中国电影工作者协会副书记。自从毛泽东于1963年12月12日和1964年6月27日作出对文艺问题措辞严厉的两个批示后，文化部及全国文联等单位都不得不进行所谓“整风”，陈荒煤为他所领导的电影工作中的“修正主义错误”做了检查，此后被贬为重庆市副市长，文革初期被揪回北京批斗，随后入狱（文革后期才由中央组织部作出“敌我矛盾按人民内部矛盾处理”的政治结论，发配到重庆市图书馆作整理库存善本书的管理员）。

这个在文革中被造反派翻印出来作为批判材料的检查，内容十分丰富，不仅对研究文革前中国电影走过的道路，而且对研究文革的起源都极有价值。其中作为革命文艺路线的代表提到的陆定一、周扬、柯庆施、陈丕显、张春桥、康生、陈播、宋振庭等等，在不久之后的文革中再次“洗牌”，有的被打成了与夏衍、陈荒煤一样甚至罪名更为严重的“反革命修正主义分子”、“文艺黑线人物”，有的则成为“毛主席革命路线”的代表。

原件中个别明显的错字在录入时作了改正，但原件中（不知是原稿如此还是文革中重新排印所致）序号十分混乱，如前边有“现在讲第一个部分”，以后却没有相应的“第二个部分”或“第二部分”之类，在“4.”的下面对“为什么对三十年代兴趣这么大”作具体分析时又出现同级序号“1.”……这方面问

题难以判断出错的原因，不便改动，在录入时均保持了原样。

自从整风以来，经过大家的揭发和批判，又参加了电影局的小组和北影厂的整风会议，大量的事实帮助了我、教育了我，认识到电影在我和夏衍的领导下，最近许多年来已经形成了一条完整地、系统地反党、反社会主义的修正主义的路线，顽强地对抗党的文艺方针，反对毛主席的文艺方向。

我的错误是十分严重的，问题也很多，今天尽可能扼要地把自己的错误检查一下。现在我想只是就电影工作怎么样在国内外修正主义思想侵蚀下经过和平演变，形成修正主义路线这个问题来检查一下我主要的错误。

电影在意识形态领域中间，在阶级斗争中间，可以说是最敏感的。尤其是在国际文化交流工作中，在国际文化思潮中，几次大反复都证明它最容易受到国际修正主义思潮的侵袭。当然，外因总是通过内因起作用的。一切修正主义思想的影响，归根到底都是由于我的资产阶级世界观、文艺观没有得到彻底改造，长期脱离工农兵群众的斗争和生活，缺少无产阶级的思想感情，当官做老爷，所以身首异处。随着社会主义革命的深入，阶级斗争更加尖锐、复杂的情况下，就必然受到国内外修正主义思想的侵蚀，开始和平演变。

在谈我错误之前，先说明几点。在五八年以前，我在电影局只是负担部分领导工作。但是电影方面几次大的变动，有关体制的变动和所谓重大的改革以及向中央、中宣部起草的报告、决议等等，我都是积极参加的。凡是文化部党组讨论电影工作——虽然那时我没有参加党组，凡是以文化部党组名义起草的报告领导的一些改革的措施、方案，我都是积极的参与者。对于这许多决定，我当时的思想情况以及后来的行动证明，完全是积极拥护并加以贯彻的。更重要的是一些修正主义思想和作法，我在以后负责电影局工作的时候，都是继续加以坚持和贯彻的，甚至有所发展。因此，电影局过去所谓的重大改革我也应该负主要的责任。

第二，有一些所谓方案，改革体制的方案、报告，确实是经过上级领导批准的，但是现在检查，我认为主要的责任还是在于我们自己。因为第一，我们并没有向中央、向党如实地反映了真实的情况；第二，我们所提的方案，体制方案，现在回过头去仔细地检查了一下，我们的方案，都是只有一个，没有给领导上考虑其他方案的余地，从来没有提过在一个改革的中间有两个方案。我们的倾向性是非常鲜明的。第三，应该看到当时的领导对我们是信任的，信任我们所反映的情况，信任我们所提的这些方案。因此我们反映的错误的情况、错误的方案干扰了领导，甚至于可以说是利用了领导对我们的信任，蒙蔽了领导，因此也不能把责任往上推。

第三，在一定的情况下，有个别的领导同志确实也讲过一些话，对我们发生

过一定的影响。但是个别领导同志的话，不是根据当时总的电影全面情况，不是在一个会议上作出来正式的决定，是发表的个人意见。而这些讲法也往往是根据我们向上级领导同志反映的情况，所提出的意见，而且领导同志的讲话很多，绝大部分的话都是正确的；但是这些正确的话我们没有听进去。所以归根到底还是我们自己的立场问题。文化部党组以及我个人在整风期间相当一个时期有委屈的情绪，态度不端正。我看这是一个主要的问题。好些时候都纠缠在这些问题上。现在讲第一个部分。

电影事业怎么样在国内外修正主义思想影响下形成了一条修正主义路线。

1. 我受修正主义的影响，严格地说应该从一九五五年算起。五五年二月，电影局开了一次创作会议，是总结五四年创作的。当时已经开了会，有一个领导同志找我去谈，对电影的创作提了一个意见：因为我们电影走了一段弯路，不是走的形象思维的道路，如果不克服这一点，就不可能克服公式化、概念化。

当时电影的创作、电影的生产，受到舆论方面的压力是很大的。产量不多，有些影片质量不高。但是，从五〇年时算起：五〇年是一部片子没有生产，五一年生产了一部，五二年生产了四部，五三年生产了十一部，五四年生产了十五部，从这几年的情况来看，应该说电影是个逐年向好转的情况。这一年，方向是对的，现代的题材是为主的，而且生产方面是重视配合农村合作化运动的，是我们几年来电影生产情况较好的一年。比如我们当时生产了很多配合农村合作化道路斗争的影片，《春风吹到诺敏河》、《不能走那条路》、《人往高处走》等等。在工业方面也出了《英雄司机》、《无穷的潜力》、《伟大的起点》这些影片。但是在当时确实受到些压力，也是感到影片少、质量不高。我记不清是哪个日报了，曾经画了一幅漫画，《英雄司机》、《无穷的潜力》、《伟大的起点》三部影片是三个脑袋一个身体。在这个时候，中国电影代表团（向苏联学习代表团），已经回来了，五四年八、九月间回来的。当时正在起草一个改进中国电影的建议。在那个时候，苏联在电影界方面有很大的变动，那就是在反对个人崇拜、反对无冲突论，批判所谓少而精的生产方针，要求迅速增加产量，提倡多样化，提倡所谓电影特性、技巧这样一些东西。修正主义的风已经刮起来了。正好在这个时候，我们的电影代表团去学习、访问，系统反映了苏联的经验，没有结合中国的实际来考虑如何进行改革。这也是压力的一个方面。当时，也还有同志这样批评我们的电影，说中国的电影和香港影片《孽海花》的水平差不多。在这样的气氛下边，我没有冷静地思考究竟我们的电影创作存在什么问题？现在看来，最根本的问题，是脱离生活和斗争的问题。我记得当时在创作会议上，已经有人，大概是孙谦同志提出来一个说法，我们现在创作者创造形象已经到了只有一种“人干”的程度，就是人已经没有水份，只是凭过去生活中积累起来的人物形象，榨不出水份来了。

由于自己的思想没有认识到这一点，既没有感到到了社会主义革命建设时期要过社会主义这一关，要进一步地改造自己；也没有看到社会主义建设时期还有阶级斗争；创作者随时都要深入生活，改造自己。其次，我到电影工作岗位上来时间不长，我记得在那时正是自己要努力由外行变成内行的时候。也就是说，认真地钻研业务去了。我记得在那次创作会议上一再声明，我不能谈创作特性问题，因为我只是二年级的小学生。我是五二年底到电影局来的。从这样的思想情况出发，听到一个领导同志这样个别的意见，我就把整个的会议转入到谈创作特征和创作规律的问题上去了。虽然在我的发言中间也承认有生活的问题，生活不够、生活不深入的问题，但是就强调了另一面，强调了创作者即使有生活，如果不懂电影特性，不懂艺术创作的规律，也不能创作出好的作品来。把一九五四年整个创作中间的问题归结为：忽视艺术特征，违背艺术创作规律，因此产生了严重的概念化、公式化。虽然在这次会议上，我也肯定了成绩；但是主要的是批评作品中间存在着公式化、概念化的问题。我记得在当时在钻研所谓文学艺术特征的时候，印了一些讲话，我比较欣赏的有两个东西。一个是苏联尼古拉耶娃论文艺特征那篇文章，以及爱伦堡在第二次作家代表大会上的讲话，特别是那么一段话，说作品里头什么都有，有机器零件，有生产会议等等，活像是一个工程手册，可是人类灵魂放到哪里去了？当时我对苏联改革之后的某些作品，所谓描写普通人、描写苏联劳动人民普通人形象的一些作品，例如《玛利娜的命运》、《忠诚的考验》、《说不完的故事》、《生活的一课》等等，这些影片，我当时很欣赏。我对这些东西的欣赏，感到兴趣，这不是偶然的，是由于自己资产阶级世界观、小资产阶级世界观所迷惑。欣赏这些作品所谓个人命运、个性的细腻的描写。当时，苏联在文艺理论中间，谈美学、谈文艺特征、谈创作规律这些文章，多数是抽象地谈党性问题、谈世界观问题，抽象地谈洞察、观察现实，但是绝口不谈无产阶级的世界观怎样获得？绝口不谈无产阶级世界观、党性应该和劳动人民群众相结合，应该改造思想。这样一种理论和作品，对于我自以为是勿需乎改造、没有和工农兵相结合的愿望的人来讲是完全可以接受的，思想情感是完全一致的。如果说脱离工农兵斗争的作家，总是把文学技巧、特征、形象化当作救命的草抓住不放，来掩盖自己的作品的空虚，并且以此来抗拒和工农兵相结合，那么，我也就是以这些所谓形象化、文学特征、创作规律来掩盖自己对生活缺乏理解和对作品缺乏深刻的理解，也掩盖自己理论上的空虚。加之，我又缺乏无产阶级的思想和感情，所以总是以艺术性来贬低反映工农兵生活的、反映现实的作品，总是采取贵族老爷式的态度，用旧的资产阶级的框框，来衡量我们的新作品，结果总是感到我们的作品在资产阶级文艺的“高峰”面前感觉到不足，感觉到自卑。这样一种思想，实际上是否定工农兵的作品，导致资产阶级文艺思想的复辟。所以从一九五五年

开始，文艺特征、创作规律，就成为我在以后许多次的反复中间和犯错误的文章中间，成为顽抗工农兵方向的共同的特征和规律，是一根黑线贯穿在我多年的文章中间。但是在一九五五年还没有成为我整个指导创作的方针。但是在我这样的思想情况下，就必然接受从五五年、五六年这两年中间几次电影改革的方案中间提出的所谓新的思想。

2. 一九五四年中国电影代表团回国之后，给中央起草了一个总结报告，这个报告是五五年春天送上去的。在这个报告中间提出了关于改进和发展电影事业的几项建议。这个建议上面批评了五四年数量少、质量不高，题材范围太狭窄。要逐步地提高质量。这个跟五五年二月开的那个创作会议的结论是一样的。在这个报告中间提出逐步地、大力地克服公式化和概念化，扩大题材范围，应该注意反映先进工人、农民、士兵的题材外，还要努力增加青年、儿童和体育题材，开始拍摄为群众欢迎的惊险片、喜剧片、音乐片、传记片，这就是把苏联一九五三年、五四年制片方针中的一些提法搬了过来。这个建议中间也提出来改变所谓集中领导，因为电影局是电影事业的行政管理机构，主要地管理电影事业方针、管理技术，就不提管理生产。在这个建议中间要求制片厂独立起来。同时又提出来要搞稿酬制度。接着我们在一九五五年四月还以文化部党组名义又向中央提出来一个改进故事片的生产方案，我现在想不起来，为什么那个报告送上去不久，又接连提出第二个方案。这第二个方案就更进了一步，提出来说“每年除了用较大的力量生产一定数量艺术质量较高的影片以外，凡是有相当教育意义的，甚至于有娱乐性质而内容健康的影片都可以拍摄，以适应各个方面观众的需要。影片的主题和题材应该力求宽广，风格和样式则力求多样”，如此还有潜力可挖。这个报告中间讲到现在我们有些有名的“明星”由于题材狭窄没有拍片子，本人和群众都是不满意的。在这个报告中间又明确地提出来要建立酬金制度。这两次改革的方案，实际上都是苏联改革方案的翻版。我现在回忆，也看了一些材料，在一九五六年到五七年之间，也是我们党提出了“二百”方针之后，苏联、东欧修正主义国家都在进行电影方面的改革，基本上是以下几条：第一条，是借口迅速增加产量，克服题材的狭窄，要求样式、风格的多样化，反对公式主义、概念化。第二，是反对党和国家的集中领导，反对审查过多。第三要求创作人员自愿结合起来，建立创作组，负责艺术生产，把制片厂变为技术基地。第四，是搞物质刺激，搞各种酬金制度。所以中国电影事业的改革，不但是提出新的方案，而且正在国际修正主义的袭击下，甚至于我们对中国电影事业的一些批评，对缺点的说法，语言都是一样的。在检查这个时期中间，我翻看了一些材料，比如民主德国有的导演提出了，说电影创作领导工作中有些缺点：“主题计划太死，题材范围太狭窄，审查层次过多，出现了不少平庸的作品；许多影片满足于政治的图解，

大胆的尝试未能受到鼓励；在艺术创作中间还没有作到像中国那样的百花齐放”。这些语言跟我们是一致的。在这样一种气氛下，在这样一些思想影响下边，到了一九五六年的冬天，蔡楚生同志、司徒慧敏同志周游欧洲列国回来，提出了一个改进中国电影的建议（这个材料已经印发）。根据这个建议，根据这个时期的各种动态，电影局召集各个电影厂的负责人以及电影局长，连处长没有让参加，在舍饭寺开了一个秘密会议。大概讨论了一、二十天如何进一步改进中国的电影事业，又第三次向中央提出了一个方案。

我回想了一下，当时在一九五六年党提出了二百方针之后，我的思想是很混乱的。二百方针提出后不久，《文汇报》就发起一个讨论，即“好的国产片为什么这样少”？在当时，电影领导方面也被批评，在工作中间有教条主义和宗派主义。当时我对把制片厂下放给地方党委，思想不通。主要有两条意见：一条是怕地方上不熟悉业务；第二呢，怕调动制片厂的干部。当时有一种舆论，说我们制片方面人员、技术人员太多。后来经过周扬的说服，加上当时整个的形势变化，我同意把制片厂下放。当时听到定一的批评：说文教单位不下放就是抗拒党的具体监督和领导的一种表现。其次，当时党组有这么一种思想，就是强调所谓“放手就是领导”。有的领导同志甚至提出来说，“我们的审查恐怕是一种犯罪行为”。也传说有的领导同志在哪里提出来说：要查一下，究竟电影方面的层层审查从哪里开始的？谁批准的？这也使我当时思想上模糊不清，因此感到一种压力，感觉到是大势所趋，非放不可。另外，自己也不安心行政工作，觉得变动一下就可以走开。所以，也很欣赏当时一些右派的言论、右派的思想：说左翼运动并没有行政机关的领导，还不是开展得很好？也有的同志认为，今后领导创作，主要的应该依靠所谓社会方式，经过所谓社会舆论，不要采取行政的方式。当时要求通过社会方式来领导的呼声很大。当时还有两桩事情：一桩是我们在舍饭寺开会的时候，有的同志提出来，看见了陈其通几位同志发表的一篇短文，觉得电影方面也应该写这么一篇文章。但不久之后就听到了批评，说陈其通这个文章是错误的，是教条主义的。另外在《文汇报》发动讨论的时候，我记得是在“电影的锣鼓”前后，我在《文汇报》发表了一篇文章。当时也有同志讲这篇文章有错误，所以我也很紧张。所以当时就是怕犯“左”的错误。我回想了一下，从文化部党组到电影局从来没有坐下来谈过，究竟“二百”方针提出来之后，结合中国的实际情况，结合我们自己工作的实际情况，到底怎样理解“二百”方针？所以思想很混乱。我记得电影局改变体制下放之后，唯一保留的是一个剧本创作所。那个时候我的思想是：厂虽然下放了，要成立编辑处，担负剧本供应的工作，但是究竟有一个过程，不如保留一些作家由电影局掌握起来，及时写一些剧本供应制片厂。但是到了最后，我觉得这个阵地我守不住了。所以最后我同意把剧本创作所也解

散。和有些同志交换意见，——那个时候电影协会还没有成立——由我带几个人到作家协会去，搞一个电影创作委员会。总之，我对制片厂下放到地方党委领导的积极意义和作用缺乏正确认识。对“二百”方针是不理解的，只是怕犯左的错误，有个人主义的消极的情绪，又受到右派言论的影响，结果，就宁右勿左，产生了彻底下放的思想。

我记得，这个改革的方案，厂下放如何改进、如何放手这些问题也曾到上海去召集了许多电影工作者，所谓专家、知名人士举行了座谈会。在那样一个思想混乱的情况下，通过那个座谈会似乎找到了一些根据。就是艺术家们一致要求“放”。虽然开始也讲精神上没有准备，怕领导放手不好，犯错误，但是实际上那个会议所反映的情绪是要求放。所以到了蔡楚生同志、司徒同志回来后，可以说一切的思想准备工作成熟了，我们就从右的立场全盘接受国际修正主义的一套。我现在回想了一下，这个一九五六年的秘密会议所讨论的一个改革方案是一个“混血儿”，其中有苏联的经验，有东欧国家的经验，特别是波兰的经验，也有南斯拉夫的经验，甚至还有美国的经验。我现在记不起是哪一个同志，在这个会上引用了美国、法国这些国家的例子，建议中国也像那样子逐渐地使得导演成为自由的职业者，和厂的关系不固定在哪一个制片厂，和制片厂订合同，接着就把这个制片厂变成生产的基地、技术的基地。因此，最后形成的这个文字的方案，就已经规定以导演为主成立创作组，担负起全部的制片责任及独立的制片单位，要负艺术创作和经济核算的责任，要求尽量地放手采取“小包工制”，创作的责任都要创作人员负责。电影局只着重管方针政策。厂里着重掌握影片的政治原则及基本审批，批准剧本的拍摄和完成片的发行。其他影片艺术的处理完全由创作人员对自己的作品负责。领导要更多地采取事先指导、事后批评的方式进行，社会舆论监督等等。另外第三次向中央反映，要建立创作酬金。这个方案还要改变制片发行的体制，要采取分账代销或者是按质论价，这样来刺激制片厂的生产。在这个会议的讨论中间，我开始也同意制片厂不审查剧本，只看完成片；后来我记得搬到大楼最后结束的时候，我提出来制片厂还是要把三关：看文学剧本，看分镜头剧本，看完成品。但是反正电影局不审查剧本。现在可以看到，电影局所提出的这一体制的改革，前后经过三次，一次比一次“进步”，一次比一次厉害，一次比一次完整。这三次改革的方案，都是在电影锣鼓声中完成的。所以这一方案是完全彻底地、全盘系统地接受了修正主义思想影响。这个方案歪曲了党为了加强党的领导把制片厂下放给地方党委领导的正确作法，而是变成一个自由化的作法。

严重的是在反右派斗争之后，对钟惦棐进行了斗争，而斗争的重点，是批评钟惦棐不要党的领导。但在反右派斗争之后，我对这一极其错误的方案根本没有

加以清理。当然经反右派斗争之后，这个方案有部分是没有执行的。比如影片收购、按质论价、分账代销没有执行。但是有的执行得更远。比如原来方案中提出的是基薪酬金制度，是降低创作者的薪金保持基薪，维持一定生活的基本水平，然后发给这笔酬金。但是我们在五七年反右之后所作的是并没有降低薪金，而是在现有的薪金之外重新给以各种报酬。我作为当时电影局管理生产、管理创作的负责人，对于这一方案及五六年会议上那样混乱的右派的思想 and 言论，在反右派斗争之后，并没有加以注意、加以清理、加以批判。没有看到所谓反对过分的集中、责任下放、大胆放手、创作自由等等，实际上是一个资产阶级和无产阶级争夺领导权的问题。而这个领导权的争夺战中间，最关键的问题是一个创作组的问题。如果创作组直接对生产负责，形成“小包工制”，按照自己的兴趣要求完成生产，厂变成生产、技术的基地，文化部电影局不管生产，又说要地方党委只管生产工作和思想工作，那么这个电影的生产责任实际上是落到艺术家手里，也就是说艺术家治厂，也就是南斯拉夫自治的翻版。

现在我检查起来，电影局从五八年以后大精简，好几年以后，我们一直在争论一个问题：电影局管什么？怎么管？长期以来未能解决。我对机构太小、分工不明也有意见；但另一方面，也有消极情绪。因为我记得每一次提到电影局增加人，改变机构的时候，大概总是碰到什么事情在党组会没有通过。再加上自己的思想上认为，既然不能解决这个问题，电影局维持个门面就算了。我就去依靠影协领导创作。可是，就没有去想：这正是自己修正主义思想在体制下放时造成的恶果；并不是真正贯彻了把制片厂彻底下放，一切交由地方党委领导的结果。一九五七年，时间我记不太清楚了，反正是康生同志到了长影看了一些坏片子回来之后，总理让康生同志跟我们讲了一次话。康生同志对长影的坏片子作了分析、批评之后，提了这样一个意见，说：我建议你们电影应该审查、审查、再审查。但是当时的体制已经改变，听不进这些话，也根本理解不了这几句话深远的含意。根据这几次反复情况来看，电影制片厂这样一个很集中的生产企业，独立性究竟多大是值得加以重新研究的。现在事实上也证明了仅仅依靠制片厂的党委，甚至包括电影局，也不能完全解决生产的问题。现在有许多影片甚至要靠中央宣传部和地方党委审定和中央的领导同志来决定。

更加严重的是，我在五八年到六〇年期间出国了好几次，到了苏联，到了波兰、捷克、匈牙利、保加利亚、民主德国。这几次出国，有的是参加电影节，参加了三次社会主义国家的电影工作会议，有的是单独去访问。访问回来之后，依然肯定创作集体的作法。甚至得到了这种印象：如增加产量，仅仅依靠厂领导是不能解决艺术领导问题的，必须依靠创作的集体。这是增加产量、发展生产的一个必然趋势，唯一和苏联、东欧修正主义国家的作法稍微不同的一点改变，那就

是不主张创作集体为一级的行政机构和经济核算单位。但是我的思想并不是认为这样一级行政机构和经济核算单位是错了，而是听到一些创作人员的反映，说是成立创作集体之后，开会过多，行政工作增加了，还要算账，影响创作。我是从这个方面提出来的。我也记得在出国的时候和一个人谈话的印象比较深，其他我记不太清楚了。就是和民主德国的一个导演梅契克。梅契克这个导演是《台尔曼》的导演。他于五六年曾写过一篇文章，也是在波兰电影改革之后，写了这篇文章受到了批评。在这篇文章中讲了一段话，他也是批评电影局的。他说电影总局过去那样按照家长式的对待子女的领导方法，在民主德国电影发展初期是有好处的，但是现在子女已逐渐长成大人了，所以应该改变领导方法的时候了。他提出的一个改革方案，主要是反对所谓电影局的过分集中领导。有几次出国和他碰见，谈得比较多，所以我就问起这件事情。我说：究竟你那篇文章有什么错误？——因为中国翻译出来的只是摘要，不是全文——后来他告诉我，说在民主德国受批评，主要是对他的提法，提出过分集中，批评了电影局。说现在民主德国的党中央基本上同意他的看法，已经实行改组，从五八年也是把电影局的责任缩小了，制片厂的范围加大了。所以，从这一系列的情况来看，从五六年舍饭寺的所谓秘密会议拟定的那样一个完全从修正主义、资本主义搬来的改进方案，虽然经过了五七年反右派的斗争，也经过五九年反右倾运动的斗争，这股修正主义思潮，事实上并没有被打退。事隔六年，到了六一年在创作会议上，我在电影三十二条中间，反而更加系统化，更加理论化，加以明文规定。可见中毒之深，立场多顽固！三十二条中间的一系列的作法，现在看来，仍然是现代修正主义的电影体制改革的这样一个方案的集中表现。归根结底是千方百计反对党的领导。尤其使我感到沉痛的是，经过五七年反右派的斗争之后，五八年的总路线和大跃进的形势，那个体制改革的方案实际上已经被中国革命的现实所冲破了。在一九五八年以后的三年大跃进中间，我们电影事业无论是在领导和管理等各个方面，都有个崭新的气象。稿酬制度被吹掉了，群众路线代替了所谓专家领导的创作集体，党委挂帅加强了党对电影事业的领导。三年大跃进中间完全是一个新的形势，新的方法，这是中国电影在无产阶级的领导下的多快好省的经验，完全出现了一个新的气象。因此从五八年开始，连续三年出现了中国电影自建国以来最好的形势。但是在文化部党组犯了“左”的错误之后，为文化而文化受到批评之后，到了一九五九年的七月，文化部党组在北戴河起草有关电影提高质量的报告（这个报告是我起草的，经过党组通过），实际上是一个反复，基本上否定了五八年大跃进的一些作法。这一次反复，由于五九年反右倾的运动开展，打回去了，但是没有得到彻底地清理、批判。所以到了六一年，这些东西又重新复活，并且一变而为电影三十二条。

3. 我出国很多次，参加了很多次会议和电影节，在这些出国的中间，电影节的中间，会议的中间，也曾经进行过一些斗争。这些斗争也取得一定的成绩。这主要是由于我们在出国之前，外办、外事小组有明确的方针和指示，以及到国外有使馆的领导和帮助，所以没有出什么大的问题。但是也有右的思想，比如在保加利亚的索非亚召开的第三次社会主义国家代表大会，电影工作会议，我们对整个形势没有做充分的估计。事先使馆已经提供了充分的材料，说保加利亚已经在他们的电影杂志上面攻击我们的二百方针和工农兵的方向，攻击毛主席的革命现实主义和革命浪漫主义的方法。但是我们没有充分的思想准备。我们估计保加利亚和我们的关系还好，不可能在会议上正式的攻击我们。结果到了闭幕的最后一天，保加利亚“电影艺术”的总编辑最后一个发言里上去攻击了我们党的文艺方针和方向。当时我们也是措手不及，临时上去进行了批驳。这正说明了我们思想上还是有右的东西。我出国多少次，也看了很多影片，我现在回忆，对修正主义的影片没有足够的警惕，也没有足够的认识，比如《雁南飞》，我并没有像后来中央领导同志指出来的，看的那样鲜明。当时我的思想，也只觉得这个作品把一个很大的主题——保卫世界和平，放在这样一个不够典型的主人翁的命运的身上，没有力量，这是我在和保加利亚电影协会一个主席的谈话中表示的看法。另外就觉得暴露了苏联在战争期间一些阴暗面的东西恐怕有不好的效果。但另一方面，对摄影的技巧，对导演的处理，觉得还是好的。比如当时在会场中间，那个战士倒下的那一组的蒙太奇的镜头，整个会场是鼓了掌的，我也是鼓掌的一个。事后出来，保加利亚电影协会的主席问我，说大家都讲这部影片有新的东西，你觉得怎么样？我讲，我觉得没有什么很新的东西。不过有一点可以值得注意的，看来导演是想把无声电影中间的某些表现手法运用在今天。那个保加利亚的电影协会的主席讲：如果这样讲，不能说是新的东西。但是现在我回想，当时虽然是那样地讲，但说明我在艺术欣赏方面，对于所谓新的技巧还是欣赏的。其次，我几次出国，都有这种心情：明明知道自己的影片不会受到欢迎，这个是有精神准备的。但是无论在电影节也好，在所谓电影会议也好，只要看到观众少的时候，反映不强烈的时候，心里头总觉得不舒畅。《革命家庭》在莫斯科电影节的时候，放映回来之后，我们代表团几个人就在那里议论，大家都有这样一种想法：说还是不能跟人家比，一比确实觉得我们的影片节奏太慢了，有些地方交代的東西太多了，有些地方不够含蓄。这也说明了我们在修正主义的这些影片面前还是有自卑感，还是觉得艺术上不如人家。另外我们对于来自修正主义国家的一些艺术家的批评（当然一些赤裸裸攻击我们方向的还有些警惕），特别对那些自称为是中国的的朋友，从爱护我们出发，提出了一些批评，我们总觉得还是有点道理。比如说，觉得中国电影的节奏慢，对话太多，演员表演有舞台腔，内心的表现不够复杂。

所以在六一年的创作会议上，就印发了苏联、波兰、捷克等等国家代表团对中国电影的批评作为参考，这也可以反映我当时的一种思想情况。现在我认为，自己有资产阶级世界观和文艺观、人性论、人道主义、小资产阶级的思想情感，就不可能不受到影响。比如《一个人的遭遇》中某些细节的表现，比如那个小孩子在汽车上同父亲的那一段，我当时看了觉得还是感动的。对于《士兵之歌》，总是认为是不好的，但也有些场面认为是很好的。在母子会面的时候，情感也有所触动。五六年以来，我们自己产量大了，国内的放映节目多了，从资本主义国家输入的作品也多了，我对意大利新现实主义的作品可以说是很欣赏的，比如《偷自行车的人》、《罗马十一点钟》，此外，像墨西哥的《生的权利》，像法国的《漂亮朋友》、《四海一家》，还有西班牙的一些影片《屋顶》、《影子部队》等等，都还是很欣赏的。由于自己资产阶级世界观，受十九世纪资产阶级文艺的影响根深蒂固，对于资本主义国家批判现实主义的作品，总是会在不同程度上触动自己。所以说是完全不受修正主义和资本主义影响，那是不可能的。也因此发展到组织电影界的同志进行反对修正主义学习的时候，我的几次讲话中间，虽然也是要批评它，批判这些东西，但是在批判的同时，不是集中全力从政治上、从思想内容上彻底批判，反而肯定了一些修正主义影片有它一定的技巧，有它一定的艺术性。甚至于资本主义国家很反动的影片，比如英国影片《青春之恋》，美国的影片《旅途》，一方面觉得这些影片很反动，但也不只一次向创作人员讲，从反动的立场来看，它的思想性和艺术性还是很高的。对于这种反动作品的内容这样的艺术性，也还是有某种程度的欣赏。从以上的例子所述，就可以看到，我脱离了工农兵的方向，缺乏无产阶级的思想情感，用资产阶级的世界观、文艺观去所谓钻研业务，要把外行变成内行，不是用无产阶级的政治挂帅，那么不管是修正主义的也好，不管是资本主义的也好，也不管是三十年代的也好，我都可以接受它的影响。所以长期以来，我们电影摄制组成立以后，要从电影资料馆找片子作为参考，我是从来没有警惕，从来没有加以阻止，而且有时候还推荐。比如对《二月》这个摄制组，我就推荐了《木木》、《带哈巴狗的女人》等影片给他们看，根本就没有警惕到、也没有想到这样一种参考的作法，结果就是导致我们创作人员和平演变，向修正主义、资本主义学习。

4. 电影形成修正主义路线的另一个重要的原因，是三十年代问题。在国内外资产阶级思想影响下，我大肆吹嘘三十年代，来对抗毛泽东文艺思想。我在整风开始，对这个问题根本没有认识，没有感觉到。我觉得在三十年代问题上，我的问题也不大，主要是夏衍的问题。我在三十年代根本不搞电影，看的也不多，自己也没有什么作品。但是实际上，从五六年以来，对三十年代，我始终基本上是肯定的。五六年我写的文章《百花齐放》中间，就认为左翼的进步电影只是有

一点小资产阶级观点，应该完全加以承认、肯定，根本没有从无产阶级的立场和观点加以分析，尤其是没有从今天社会主义时代来看它的作用。所以，我批准，积极支持举行三十年代电影的观摩，我记得还批准过经过侨委介绍的私商来批发一些过去三十年代的作品到东南亚放映。所以对《中国电影发展史》这样的书我看不出问题来，虽然我提了若干意见，但没有提出什么根本性的问题。而且为了照顾当时三十年代拍了不好的一些作品的人，我提了这样的意见：我说这些人有些是党员了，有些是我们的创作骨干，应该向前看。他过去的作品有错误是难免的，是不是不要给很多批评。根据这个意见，《中国电影发展史》在修改的时候，把基调更降低了。《新女性》的配音，加上对白，考虑重新发行，也是我同意的。我也完全支持夏衍的提议，拍阮玲玉这样的题材。

为什么对三十年代问题兴趣这么大？

1. 因为是老朋友、老关系、老领导：夏衍，于伶同志，过去在剧联的时候都领导过我，也认为他们是老电影工作者，老左翼。还有一些老人，过去虽然不熟悉不认识，但总有一种思想，认为他们跟党走了多少年，虽然走过一些弯路，但现在解放了，也还总应该是团结的对象，依靠的对象。记得解放以后，我第一次到上海，约赵丹谈话。没有谈话之前，黄宗英来找我，说赵丹很紧张，一天晚上都没有睡着觉。我听了就很难过，为什么这些人会这样紧张呢？后来，我批评过上影，要注意，不要搞宗派主义情绪，要团结这些人。当时，我不记得召开了一次什么会议，不知道是党内会议还是党外会议，总之吸收了一批党外人士参加。在这次会上，就强调了要团结这些人。事后，还向华东局管电影的夏衍反映过这情况，说我有这样的感觉：国统区和解放区搞电影的同志不团结，另外，还告诉夏衍，说那些人觉得你们这些左翼做了官了，不好找你们，不好见你们了。后来，夏衍同意我的意见，召集了二三十个人开了一个会，并定下以后每个月都见那么一次面。这是一种思想情况。

其次，和这些所谓老朋友、老关系见了面，实际上是一种亭子间的文人生活的复活。以后，到上海去，总是要和这些人聚会一下，清谈一阵，怀旧一番。我记得我不只一次，劝上海的同志，要搞《戏剧春秋》和《电影春秋》的电影剧本。回忆到过去的左翼戏剧的那一段，总是感到兴致勃勃，共同语言很多。所以在前一些时候，见到一个同志，叫他对我的检查提点意见。这个同志也很坦率，说：“我觉得刚到电影局来的时候，我觉得你还有些生硬，后来不知怎么搞的，我们的共同语言就多了，意见就一致了。”

2. 自己也是三十年代的人物。自己作品不多，没有什么资本，但总觉得是左翼运动的一分子，对左翼文艺运动自己经历过。我自己思想上不是很明确地有这么一个包袱，但确实是背着这个包袱。虽然经过延安文艺整风运动，但对这个包

袱还没有进行彻底清理。对当时左翼运动的东西，总是肯定的多，否定的少。所以，肯定三十年代，肯定我们这一代，总是认为没有什么疑问。肯定所谓三十年代的传统，尽管我当时不在电影圈子里，但实际上也总认为有自己一份。所以对三十年代的问题，丝毫也没有警惕。

3. 曾经有人批评电影界有教条主义、宗派主义，牵涉到中国革命的电影历史应该从什么时候算起的问题。后来，有的领导同志说，当然要从上海算起。总认为上海是电影生产的主要基地，过去左翼的人多，现在很多人还是骨干，是依靠的对象，应以上海为主。

4. 对夏衍，总认为他是我的老领导。在上海的时候，我没有写过很多东西，写过一个剧本（话剧），后听别的同志说，夏公觉得这个剧本还好，我感到很高兴。到了电影方面来之后，本来与阒西的关系搞得不好；后来夏衍管电影，就合作很好。对他，在业务上我是很佩服的，我也对旁人讲，他能写分镜头剧本，我就不行。夏衍对我的工作也是很信任的，完全放手，所以很少有分歧。夏衍说的话，他要做的事情，我总是深信无疑。所以，刚提出批评三十年代的问题，批评老头子的回题，特别是听人说，定一在批评电影界有组织地、有意识地捧老头子，我想不通，思想上有抵触。我说有老头子是客观存在，但不是我们这些人有意识地捧老头子。经过整风，经过大家的批判，我才逐渐地认识到这个问题的严重性。虽然我也批评夏衍，批评三十年代，那纯粹是从理论上去提意见，并没有联系到自己的思想实际。现在，我认识到，我有外行不能领导内行的思想，和左翼的所谓老关系，老朋友，老上司，有庸俗的关系，在文艺思想上，又是气味相投，要推行一条资产阶级的文艺路线，就不能不捧老头子。原因是：

(1) 推行一条资产阶级、修正主义路线，与党对抗，没有老头子不行。不捧出一个老头子，上面没有一个根子不行。当然，在思想上，不是有意识地要捧出一个老头子与党对抗，但实际情况是如此。譬如在翠明庄会议上，文殊同志有那么大的怨气，批评夏衍说：你又是作家，又是内行，又是部长，但是歪风你不顶住。翠明庄会议以后，我也对夏衍说过，有些事情你不出来顶一下，替我们说说话，我们也很难办。所以在翠明庄会议上，听到要搞什么电影的最高委员会，要夏衍做电影委员会的党内的最高负责人，我听起来丝毫也不觉得有什么问题。当时，我只是觉得中宣部不会同意，行不通，但这意见我是同意的。

(2) 《中国电影发展史》、《电影艺术》发表的吹捧夏衍同志论文集的文章，那样庸俗的吹捧气味，我并不觉得有什么不对。所以在我的思想中，确实认为他是党的队伍中的老战士，老领导，老同志。

(3) 在我们的工作中，行动上，碰到什么问题不能解决的时候，从来不是问问党组怎么办，也不说听听中宣部的意见，我们常常说，听听夏公的意见。在北

影更为明显，谈什么问题，最后一句话都是：问问夏公怎么办？在中宣部批评《二月》这个作品之后，夏衍的文章仍然写着“《二月》改编很好”。文殊同志打电话给我，开头我思想上还明确，我说不行，恐怕要改。他说书已经印成了，我说就想办法贴一贴，但后来又说，“你还是打电话问问夏公”。第二天，文殊打电话给我，说已问过夏衍，夏衍说当时就是那样讲的，现在可以不改，只是说“改编得很好”。然后，我也就算了。因此，从这些问题看，在电影方面，不是党说了算，而是夏衍说了算。发展到了后来，在地方厂，说要听听北京的意见，实际上是要听听夏衍的意见。

(4)我认识到，这个所谓老头子，是有宗派性的。如果不是有那么一帮人，以他为首，以为他都是正确的，以为他是专家，他是权威，那就不可能形成老头子。所以老头子是有它的宗派性。不是以党的方针、党的原则来指导工作，而是以他的兴趣，他的爱好，来代替党的政策，来抗拒党的领导。

(5)我现在认识到，捧老头子，实际上，经常也是把自己摆在老头子的位置上，有时候不管是有意识地无意识地都实际上学夏衍的样子把自己变成为一个后继者。

(6)老头子的问题，有独立王国的倾向。把党的事业看成是自己的天下，不准党插手、过问，总以为自己是有资格的人，权威的人。那天，夏衍检查，说他个人没有野心，我认为老头子的问题，就是个人野心的一种表现。夏衍长期以来，千丝万缕地与三十年代联系着，这个老头子的影响很大，妨碍着党的电影事业健康的发展，危害性很大。

我在吹捧老头子的这个方面，那是做了不少工作，是积极的，热情的。这也说明了，自己是三十年代的过来人，自己的思想感情没有很好地改造，自己又在小资产阶级、修正主义的道路上滑过去，自以为是专家，自以为是内行，来对抗党的领导。这在实际上，就必然要和老头子混在一起。

从上面的事情，就可以清楚地看到，我脱离了工农兵的方向，脱离了群众的斗争和生活，政治不挂帅，依靠资产阶级的专家，不根据毛主席的思想，不贯彻无产阶级的方向，否定了大跃进的经验，那么，我们一定在国内外的修正主义的思潮影响下，在资产阶级思想影响下，在三十年代的思潮的影响下，走向了和平演变的道路，走到了修正主义的边缘，形成了修正主义的路线。我就是在修正主义、资本主义、三十年代这三股阴魂（实际上是资产阶级的一个根子）的影响下，把电影事业引导到修正主义的道路上去了。

五，我推行修正主义路线，制造了一些理论根据，为修正主义开辟道路。下面，我讲几个主要的错误论点。所有这些论点，集中起来看，就是：站在资产阶级的立场上，千方百计把党的“二百”方针歪曲为自由化的政策，以此来抗拒、

反对工农兵的方向。作为一个老党员，老干部，居于一定的领导地位，我当然不可能赤裸裸地公开叫嚣反对这个方向。但在“二百”方针提出之后，在资产阶级的进攻面前，由于自己资产阶级世界观、思想没有改造，就一定会迎合资产阶级的需要，对这个极端坚定的阶级政策加以歪曲，从思想本质来看，就是要用资产阶级的自由化政策，来代替、篡改党的方向。长期以来，我所制造的一些理论根据，贬低社会主义电影的成就，企图按照资产阶级的世界观，来改变党的电影事业的面貌。我所制造的理论，有以下几点：

1. 长时期以来，反对所谓教条主义、公式主义和概念化。现在检查起来，实质上是反对工农兵的方向。

我反对所谓教条主义，首先是要求题材的广阔，所谓“为政治服务的道路愈宽广愈好”。批评把“为工农兵服务、艺术为政治服务作了狭窄的理解，简单的理解”；强调“不应忽视工农兵以外的题材”。批评“题材狭窄，导致风格、样式不多样化，形成影片的刻板化，公式主义，千篇一律”。我不只一次地讲，“为政治服务的道路愈宽广愈好”。总是讲这样一些例子：《杨门女将》在香港受欢迎，《宝莲灯》在拉丁美洲受欢迎，《祝福》输出的国家最多。我也常讲，紧张劳动之余得到一种文化休息，也就是为政治服务。梅兰芳访问日本演《贵妃醉酒》，这也是为政治服务。其结果，在这个方面的道路就愈来愈宽广，工农兵的题材就愈来愈少，道路愈来愈狭窄。

到了一九六一年，一直发展到批评所谓唯题材论，批评写不写现代题材是方向问题的正确说法。

长时期以来，我也反对所谓概念化和公式化，实质上是反对了那些反映社会主义革命和建设的题材。因为在中国电影中，反映革命斗争历史题材的比较好，公式化、概念化比较少。我们所攻击的，正是那些反映社会主义农业和工业的题材。没有看到作家不深入生活，没有接触群众，对新的事物反映得不深刻，这是一个成长的过程。主要的问题是引导作者去深入生活，去改造自己。而我恰恰是强调的另外一个方面，强调了艺术特征，艺术规律。

2. 我长时间强调所谓电影的群众性，要满足各阶层人民的需要。这是我“为政治服务的道路愈宽广愈好”思想的另一方面的反映。这种脱离了无产阶级的政治，忽视了五亿农民的需要，忽视了工农兵的题材，提倡满足所谓各阶层人民的需要，实际上就是满足各阶级的需要，满足小市民、小资产阶级、知识分子的需要。近几年来，我积极支持的《早春二月》、《舞台姐妹》、《阿诗玛》等等，正是说明这个问题。

我在五八年，在师大中文系讲过一次课，讲文化为工农兵服务的方向，讲到应该用无产阶级的思想去教育人民，提高人民，为工农兵服务。当时有人问：延

安文艺座谈会讲到为四种人服务，怎样理解？我就说，知识分子也是我们服务的对象，问题是要以什么观点去教育他们。随后我又引伸了一下，我讲到要是在今天来看，我们也是为资产阶级服务，问题是用什么观点来服务。当然这些话，在前面也讲到要以无产阶级的思想来教育人民；但是现在看起来，这段话完全错了。这句话，和我们以后讲的“为政治服务的道路愈宽广愈好”，“风格要兼容并包，包括资产阶级和小资产阶级”，以及所谓“群众性，要满足各阶层的需要”，恐怕思想的实质是一个东西。

3. 我在许多文章中间，总是借口增加产量、均衡生产，在提倡风格、样式的多样化，强调所谓调动一切积极因素，提倡作家自由选择题材。为了作家自己过去的生活，提倡改编五四以来的名著，要做出长期的规划，提倡改编古典戏曲文学名著，等等；提倡所谓喜剧的样式，等等。所谓调动一切积极因素，就是调动了资产阶级、小资产阶级反党、反社会主义的“积极因素”，为资产阶级、小资产阶级作者开辟道路。

在五七年的大反复中间，在六一年的大反复中间，喜剧的作品最多，也是反党、反社会主义的作品最多的一年。

4. 借口输出打开市场，眼睛向着港澳资本主义市场，对这些市场的“票房价值”感兴趣，以致发展到热衷与香港合作拍片，迎合迁就，丧失原则，丧失警惕，甚至受骗。和香港的合作拍片中间，拍摄了大量的帝王将相才子佳人戏曲影片。在外办讨论与香港合作拍片的时候，我是积极赞成多线合作的。当时，有同志提出来，和邵氏、和吴性裁、和其他一些人合作的问题，我都赞成。

5. 在几次反复中间，在我的文章中间，总是借口提高质量来歪曲“二百”方针，反对工农兵的方向。

我认为，提倡影片题材、风格、样式的多样化，是提高质量的关键。风格、样式多样化了，题材广阔了，质量就提高了。凡是在强调提高质量的时候，总是在反对现代题材，攻击现代题材。凡是在强调提高质量的时候，总是片面地强调所谓艺术特征，电影化，艺术技巧。其结果，向修正主义，向资本主义，向三十年代学习；而不是组织作家向生活学习，向群众学习，向马列主义学习，学习毛主席的著作。

总之，按照我的逻辑：

电影是有群众性的艺术，为政治服务的道路愈宽广愈好，满足各阶层人民的需要，也就是要适应国内外资产阶级的需要。

电影要提高质量，题材、风格、样式愈多样化愈好，这样可以调动一切积极因素；其结果，是导致资产阶级的文艺自由化。

提高质量，我主要是强调提高艺术性的问题，提高电影特性的问题，所谓创

新的问题，革新的问题；其结果呢，也就是向修正主义、资产阶级文艺看齐的问题。

所以，这一些理论，是彻头彻尾的资产阶级、修正主义的观点，是为开辟修正主义文艺路线、道路直接服务的。

从以上说的这几点，就可以清清楚楚地看到，我怎样和平演变，把电影事业引导走向修正主义的道路。

总起来看，我觉得这条修正主义的路线，有这样一些错误：

1. 在电影事业的领导上，借口“三多一少”，即所谓集中太多，审查太多，干涉太多，创作自由太少，要求进行改革，实际上是削弱、反对党的集中领导。

2. 借口题材宽广，所谓多样化，群众性，适应国内外资产阶级的需要，歪曲党的“二百”方针，反对工农兵方向，发展到高峰了，我们——我和夏衍都提过，有些影片考虑到输出的时候，为了避免审查不通过，不要喊毛主席万岁，不要拍毛主席的照片，这说明了我们的思想情感蜕变到了极点。

3. 在生产的上面，就是要依靠资产阶级的专家，推行艺术家治厂的方法，搞什么创作集体。

4. 以艺术特征，创作规律，来反对所谓教条主义，概念化。实际上是反对马列主义的指导，把它看成是清规戒律，并以此来抵制深入生活，改造思想。

5. 以提高质量为名，否定政治标准第一的原则，向资产阶级、修正主义学习，进行和平演变。我在多次讲话中间，总是强调要严格区分政治和艺术的界限。但是，实际上我的政治界限还是很清楚的，对于《早春二月》这样的作品，积极支持。但对于反映社会主义革命和社会主义建设的作品，总是以艺术性不够来贬低它。过去，我常常检查，说我是主张艺术标准第一；现在看起来，所谓艺术标准第一，就是资产阶级的政治标准第一。

6. 我在电影事业中间，推行修正主义的路线，就是要以物质刺激，来代替政治挂帅，群众路线。大概是一九六二年，或者是一九六一年，还仍旧讨论过，提出所谓优质优价的办法来收购影片，来刺激制片厂生产好的影片。

7. 我鼓吹三十年代传统，创作方法，创作思想，经营管理的办法，来对抗社会主义和六十年代，来对抗毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》。

8. 我推行这条资产阶级、修正主义的路线，从来不抓政治，不抓思想工作，有分工论的思想，我总觉得我主要抓业务，政治工作由另外的人来抓。我在抓业务方面，又强调我主要抓艺术方面的创作，对事业方针等等，不大注意，不去关心。由于搞物质刺激，不抓政治思想工作，以资产阶级的文艺方法来指导创作，实质上我是资产阶级的文艺观、世界观，来侵蚀我们的后一代，培养资产阶级的接班人。因此，我认为，现在认识到，这一条路线，修正主义的路线，是系统的，

完整的，全面的。这一条系统、完整、全面的修正主义路线，如果不是经过这一场尖锐的阶级斗争，不可能得到彻底的清算。

由于我推行这么一条修正主义的路线，受到党的抵制，而首先受到地方党委的抵制，因为制片厂下放给地方党委领导，地方党委首先敏感到我们的错误路线，有所抵制。但是由于我们自己的资产阶级世界观，个人主义的顽强化，长时间的不自觉；相反地，对于这种抵制觉得不满意。因此，和地方党委的关系不正常，关系很紧张。我认为，归根到底，这是个人和组织的关系问题。

我在相当长的时间，总以为我和地方党委中间是有些误会（当然，个别情况是有的），我认为地方党委有成见。我总认为地方党委的同志不熟悉业务，不了解干部的情况，听不进去批评。我觉得，有些问题，他们可以进行批评，我们不能批评。有错误都是文化部电影局的。特别是听了一些创作人员的反映，所谓地方党委的“粗暴干涉”，我的情绪很大。

我在这里，讲几个突出的事例：

和上海的关系。和上海的关系中间，一个最突出的问题是听谁的话的问题。上海市委感觉到上海电影局不听市委的意见，眼睛看着北京，也就是看着文化部、电影局。袁文殊同志是北京去的。文殊同志和我在许多方面有着共同的错误和缺点，如外行不能领导内行的问题，加上他们在业务上与电影局的联系，我们个人之间也有经常的、很多的联系。五九年受到批判，主要也是和党的关系问题。五八年，我到上海去，上海市曾经专门开了一个会，请我参加，谈谈上海市电影方面的问题。我记得陈丕显（那时柯老不在家）很明确地提到一条，说：上海市委领导的电影工作，肯定要比夏衍在的时候领导得好。但对这样的一种看法，这样的观点，我当时是接受不了的。我觉得很奇怪，为什么会提出这么一个问题？我也不了解情况。实际上，上海市对夏衍过去领导电影工作是有很多意见的。后来夏衍到了北京，又领导电影，但这个问题没有引起我的警惕。我当时从上海回来，向党组作了汇报，但并没有看出是什么问题。所以到了五九年去上海，当海燕厂、天马厂的徐桑楚、齐闻韶两个党员厂长，在个人和党的关系上，也就是说听不进去上海市委的意见，不尊重上海市委的领导，就这个问题正在受到批判的时候，我就他们的问题向当时电影局陈育新、吴蔚作党的工作的同志发表了我个人的意见。我说，这些同志有毛病，重业务、轻政治，这些缺点，我是承认的；但是，如果说这两个同志反党，我说恐怕不可能。因为这两个同志在我面前诉过苦，有情绪，一方面也批评了他们；另一方面也同情他们，说他们反对上海市委的领导，我觉得是不可能的。

由于三十年代的关系，由于长期以来是个人领导，又由于电影局与各制片厂有一定的业务关系，所以在厂里头，这个问题实际上长期没有解决：究竟是谁领

导。我印象比较深的，有一次赵丹同志向我提出一个问题，说：“艺术上的问题，最后，到底是谁说了算？”当时，我的答复是明确的，我说当然是上海市。赵丹同志以后又对我说：“我希望，你和夏公，和上海市的领导中间没有什么问题，我们的日子就好过了。”我想，这个问题讲得很清楚。所以，现在我认识到，谁领导谁的问题，很明显，是一个两条道路斗争的问题。究竟是按照党的路线、党的原则来领导？还是按个人、祖师爷、资产阶级的专家、权威来领导？这个问题，我长期以来不自觉，没有觉悟，没有认识，没有接受这方面的批评。到了六二年，有一次到上海，柯庆施同志曾经找我谈过一次话（西民当时也在场），很尖锐地提出一个问题：“是不是现在党内文艺方面，就只能是田汉、阳翰笙这些所谓权威来领导？”当然，当我的面，他没有提夏衍。但是，对这样的批评，这样的问题，我还是不能接受，不能认识。当然，柯老当时还提了另外一个问题，要多搞现代题材，不要太多地搞死人的东西，要以十三年为主。对这个，我思想上也不能接受。回来，我也向领导上做了反映，在总理面前也做了解释，我说电影方面搞历史的东西不多，还做了辩护。所以从这些问题来看，所谓听谁的话，谁领导的问题，都是个人和组织的关系的问题，而不是什么误会的问题，是一个阶级斗争的反映的问题，也是我个人长时期以来和组织的关系不正常的问题。另外举一个例子，我不记得是哪一年，是六〇年或是哪一年，我到了上海，见了西民，和他讲了我的来意，想了解一下大跃进以来创作方面的一些问题，一些情况；也说明了，走的时候向他汇报。召集了一个小型的、十几个人的党内导演、编剧、演员、作曲开会，号召大家提意见，也说了向文化部、电影局提意见。但后来，有人向我反映，说我确实讲过这样的话：说你们有牢骚可以讲，有苦也可以诉，有冤也可以诉。现在看来，这个问题是十分严重的错误。尽管我也讲对文化部，对电影局，但厂已经下放给地方党委了，号召诉苦诉冤一定要涉及地方党委。这是一个极端无组织、无纪律的错误，这反映我个人与党的关系十分不正常。

再就是《创新独白》的问题，关于瞿白音的问题。长期以来，在我的印象中，只知道他是老左翼，在南京也参加过话剧工作，是一个老革命。他在我的面前，也一再表示进步，要求入党。也觉得这个人敢于提意见，有一定的见解。但对他的历史问题，并不清楚。对这个人，我可以说，是党内外不分的，翠明庄的会议就是一个很典型的反映。对于这样的一个人，我到了一九六二年，六三年，有些觉悟，曾经向当时上海市委书记、宣传部副部长杨仁声同志提过意见，我说现在看来，上海电影的创作光依靠瞿白音是不行的；可是，另一方面，总觉得这个人可以做一些事情，敢于提点意见，对于他没有警惕。现在可以说，有两个事情，是听了他的一面之词。他利用了我们和上海市委的关系不正常，进行了挑拨。一件事情，是翠明庄会议回去之后，他写了一封信给我，说上海方面表示，这几

年的电影他们并没有管。当时，我很有情绪，觉得过去一直是上海市委在领导，也有个人意见，有些不同的看法，为什么偏偏在这个时候说没有领导？还有一次，是六二年或六一年我到上海，我找了一些创作人员谈话，我向导演提了一个问题（因为听导演的汇报，历史的题材太多了，现代题材太少）：你们导演的三部戏计划中间，至少有一部戏是现代题材。过了几天，瞿白音对我说：市委的领导同志对你这个提法有意见，说我们现在刚刚要放，你又来收了。我听了这话，很不满，但我也没有问，到底是谁提的这个意见，谁讲了这个话。

《创新的独白》这篇文章发表后，上海市领导方面一直有意见。由于我们有思想上的共同点，我参加了讨论，看过他的稿子然后发表的，所以，一直觉得没有什么大问题。听说上海要批评，才觉得太过了。六一年在上海开会，瞿白音要求我参加上影杨仁声、张骏祥、洪林与袁文殊同志谈谈对他的文章意见时，我因忙没有参加，让他和大家好好谈谈，听听大家意见。另一方面，我也表示，我觉得这篇文章没有什么大的原则问题。一直到六二年（？）一次到上海去和张春桥同志谈话中，我表示了一个态度，如果上海方面觉得《电影艺术》这件事处理不当，不同意我发表的文章的观点，可以在上海发表文章批评。春桥同志当时表示：“这样说清楚了好，免得以后可说上海、北京方面如何如何。”这作法是说明，认为北京是支持瞿白音的。但是我还是不觉悟，没有意识到上海市委对这篇文章的态度。

其次，是和长影的关系问题。

长时期以来，我对亚马同志的作风上，领导方法上，印象很不好。听到很多创作人员说，他简单粗暴，不看剧本，和创作人员的关系很紧张。长影有很多创作人员要求离开长影，和我谈过话的就有林农、林杉、家乙、吴天、严恭等等，慢慢地我形成了这样一个印象，我觉得这样一些比较老的、在长影来说是应该依靠的骨干，不能够安心，我觉得这里头有问题。后来又听到一些反映，对吉林省委宣传部长宋振庭同志有意见，说他简单粗暴，对剧本的要求常常不妥当，等等。逐渐地我形成了这样一种印象。特别是六一年创作会议之后，中宣部召集长影的党员开了个内部座谈会，我错误地得了那么个印象：我觉得亚马同志的许多问题，是得到宋振庭同志的支持，关键问题在宋振庭同志那里。后来，又听到反映，宋振庭曾向人讲，电影方面的大右派在文化部电影局。又在一次会议中，说我与袁文殊都是修正主义者，很不满意，很有情绪。结果，这种不满情绪就在六一年创作会议上爆发出来。在党内外引起很坏的影响。

我总是以自己的接触，和创作人员的接触，以个人的感受来看待这些问题，从来不是站在党的立场，以党的原则来考虑长影党内的创作干部思想的混乱究竟是什么问题。例如在六一年中宣部召开的会议上，许多老党员哭哭啼啼，说长影

的老干部一批一批地倒下去，惶惶不可终日，等等。当时，我是充满了同情。对于这样一些人员严重的与党的关系不正常，这样的一种非党的思想和情绪，没有分析和批判，总是对他们表示同情。不知是哪一年，听说林农、王家乙要开除党籍，我当时是忍不住了，便向张望提出了意见：这些同志可能有缺点和错误，特别是在反右派斗争中间有缺点和错误，但是究竟长影老的党员留下来的不多，是否可以考虑一下，保留一下老党员？当时张望同志表示，回去要和省委讲。我现在想到这也是一种错误。究竟要不要开除党籍，犯了什么错误，这省委是完全可以掌握的，而且事后知道，省委对很多同志确实是保护过关的。

和地方党委关系的第三个问题，是我为右派分子翻案的问题。沙蒙摘了帽子之后，厂同意他调到北京工作，最初，我的意见是放在电影学院，后来他一再写信给党组，给中宣部，要求到北影，后来同意他到了北影。到了一九六一年翻案风的时候，他找我谈了一次话，谈了一些情况。后来，又和郭维谈了一次话。另外，听到田方同志反映，他表示很惊讶，说长影的情况很不好。当时我听到这些情况，注意了，准备不表示什么意见；但现在我回想，当时听了那些情况，表示了疑问，也表示了同情。他们提出了要给陈总写信，要给中宣部写信，我同意他们有意见可以申诉。我记得事后还给默涵打过电话，说沙蒙、郭维要找他谈话可不可以。就从这点来看，我对他们的翻案问题是同情的，赞成的。后来沙蒙的材料来了，陈总批了之后，我在上面也提了意见，我说如果这些材料属实的话，应该甄别、平反。后来到了六二年，省委一再提出来，要把长影上交文化部，中宣部也同意了，党组要我去一趟，了解了解情况。在走之前，周扬打电话给齐燕铭，后来齐燕铭打电话给我，说周扬看了沙蒙的材料之后，认为沙蒙的问题根本没有搞错，根本不能翻案，要我注意。后来到了长影，那个时候，省委已经召开了一个厂里的党员座谈会，省委宣传部把全部的发言送给我看，富书记把他在长影座谈会的总结报告给我看。我看了富书记的总结报告之后，因为事先有周扬的交待，省委对这个问题的意见很明确，一方面批评了宋振庭同志当时也有些右的错误，但是他是坚决站在党的立场进行向右派斗争。肯定省委领导的反右派的斗争是完全没有错的。所以后来，我就向富振声同志表示，我完全同意这个报告。这一次去，我也和宋振庭同志个人交换了一些意见，谈了一次话。当时，态度还是诚恳的。可是，由于我的错误还不自觉，我对宋振庭同志提了些意见，但我却毫无自我批评。现在回想，那些意见很多也是片面的，错误的。因此，听到苏耘和林杉在省委的座谈会上，提出了要重新审查反右派斗争的这个问题，我找他们谈了话，我也表示了态度，我说这个问题不能够再翻案。当时，听说在长影党员大会上，由于苏耘、林杉两个人有这样的问題，党委选举时，林杉他们的票数不多，尤其是林杉。我记不大清楚了，苏耘好像是勉强够票数当选，林杉的票数差得很

远。因为我当时有这个想法，省委也同意，文化部也同意，要把亚马同志调动工作，要苏耘来担任厂长。当时，根据这情况，我就写了一封信，请党委的副书记李莫愁转给富振声同志，建议由于林杉同志担任艺术副厂长，对他自己的错误作了检查，恐怕还是参加一下党委好，并说明这是个人的意见，最后由省委决定。但是，我非常错误的是第一我还没有写这信之前，就找林杉谈了一次话（当然，从我那个时候的思想来讲，就是很爱护这个人，因为对林杉这个人，我一直是比较器重的）。我跟林杉讲，我说我考虑了一个晚上，我准备向富振声同志提这个意见，但是你对自己的错误，你是不是要考虑一个问题，不要因为过去党对你的批评，有什么个人情绪，好好地检查一下这个问题，我还是向富振声同志提出意见，看你能不能参加党委工作。这就说明了我非常无原则，非常无纪律的现象。后来，省委是怎么考虑的，厂长又怎么考虑的，林杉又怎么当选，具体情况我不了解，林杉后来却是当选了。在这个问题上，实际上等于支持了苏耘和林杉在反右派问题上面的翻案。

再就是海默的问题。也是在六一年的时候，海默有一天晚上找我（因为他的问题在北京市处理，我完全不清楚）说他要给陈总写信，他觉得对他的问题，批评他的《洞箫横吹》，有意见，有保留。这个，我也是表示支持的，我说你自己觉得有问题，你可以写信。但从我的思想上检查来看，我并不知道海默还有更多的其他什么问题。但从我思想上来看，我觉得《洞箫横吹》这部影片，如果是因为这部影片，划为右派是不合理的。

我认为，我之所以能站在右派分子立场，替右派分子翻案，主要是由于我在党如何领导电影工作方面，有共同的思想根子：只能专家领导，外行不能领导内行，艺术家治厂。另外，也是反映了个人与组织关系的极端不正常，这时候，我已经忘掉了反右派斗争这场阶级斗争的尖锐、复杂的性质了，尤其是不能容忍的是忘掉了长影反右派斗争的开展，是经过中央书记处，邓小平同志亲自批准的。这对于我这样一个老党员来讲，实在是严重丧失阶级立场的错误。

第四，我和地方党委另一个比较突出的问题，是我开地下工厂的问题。什么叫地下工厂？就是制片厂放下给地方之后，电影局不审查剧本了，没有审查、决定剧本的权利，有些剧本就送到厂里去，除非一些有关政治、大的原则问题、外事政策，或者是关于党的历史问题，那才送到文化部、电影局来审查。我就利用我自己和创作人员的一点点关系，在上海、长影，北影，有些创作人员过去比较熟，常常路过北京的时候，送一个文学剧本或分镜头剧本给我，并说明这不是请我审查，知道电影局不审查，只作为朋友的关系请你看一下，请你提点意见。由于自己不甘寂寞，对于不管具体的业务，思想情绪上搞不通，所以有人来，艺术家找到头上来，总还是很高兴，愿意看。但也总是觉得不妥当，谈完之后，照例

有两句交待：这些意见，只供参考；你回去之后，还是听地方党委的意见；有些意见，不要讲是我讲的。其实，这是此地无银三百两。虽然你讲听地方党委的意见，以地方党委的意见作最后决定，不要讲我讲什么，但是实际上是助长了这些所谓艺术家们和地方党委的不正常关系，不尊重地方党委的领导。这也是非常错误的，毫无原则的。

第五、检查我与军队的关系。和军队、八一厂的关系，也是很很不正常的。我只举两个例子，一个是《槐树庄》的例子。八一厂请我去看了《槐树庄》的样片，开座谈会，电影局制片处有一个同志，对这部片子进行了很严厉的批评。当时，我并未觉得这批评观点有什么问题，只是觉得电影局和八一厂这样关系上，这样提意见的态度不好。后来，打了一个圆场，讲了一些比较委婉的话，说明《槐树庄》这个片子还是好的，但是基本观点是说《槐树庄》的创作方法不好。我讲过，《槐树庄》作为话剧还可以，一个人，分几幕，分几个历史阶段，表现这个人物。但是，作为电影改编来讲，这样的方法，不能使这样一个人物形象突出、生动。后来，燕铭同志打电话告诉我，说罗总很有意见，说你讲了，《槐树庄》是一个公式主义的作品。我觉得，我并没有讲这样的话，但是，我听到好像有旁的同志讲，所以我也就不在意，觉得自己没有责任，对于这个问题没有放在心上，没有认真地检查一下自己的思想，为什么对这样的作品缺乏鲜明的阶级、时代感情，不能积极肯定和支持。

其次，在六三年，八一厂举办了一个讲习会，电影剧本讲习会，结束时，我去座谈了一下，提了些问题。最后，八一厂导演要谈一谈对八一厂出品的影片的意见。我毫无准备，发表了一些感想。这一年在八一厂来讲，应该说是生产很好的一年，拍了《槐树庄》、《东进序曲》、《哥俩好》、《鄂尔多斯风暴》等七部影片。当然，我在开始的时候也讲了，七部影片中间有四部好影片，《槐树庄》和《东进序曲》两部最好。我也加了总的评语，说题材丰富，主题积极，思想性是好的，但是，弱点是艺术性不足。我讲了很多人物塑造的问题，电影特色的问题，等等。最后的结语，说内容是好的，但动人的地方不多，觉得很多地方没有戏，应该深一点的地方浅了。这引起了八一厂的同志极不满意。

总之，我和地方党委的关系很不正常，毫无原则。六〇年病的中间，我也感到了这个问题的严重，但是还不觉悟，还不觉得问题在什么地方。曾经写信给党组，要求调动一下工作，其中就有一条理由，觉得和几个地方党委的关系很紧张，还不如让我离开，这样对工作更有利。而且我记得，还有一次讲过这样的话——极端错误的话：总有一天，由于这三个方面的关系搞不好，连党籍也保不住。现在看起来，这个话倒是讲对了，如果我不觉悟，不是这一次整风，发展下去，的确是有个党籍的问题。长期以来，我不是把自己作为一个普通的党员，严格地要

求自己。不是随时把自己放在党的具体的监督之下，尊重党的集体，而常常是把自己驾于党之上。总是以为自己是正确的，是内行，是专家，是代表党的、执行党的路线的。我上次检查也讲过这个话，当党和资产阶级艺术家们发生矛盾的时候，我总是站在资产阶级专家一边。这次整风中间，听到对田汉检查，他提出这样一个问题：为民请命的思想。我相当地震动。虽然我没有明确地提出这样的主张，口号，写出这样的作品，但在我的思想中，实质上有共同的东西。我总觉得我自己是最了解创作者的甘苦的，我是最关心他们，保护他们，爱护他们。我总是把自己摆在和党的对立的立场，把自己作为资产阶级专家的代言人和保护人。

为了推行资产阶级路线，受到地方党委的领导，有不满的情绪。到翠明庄会议，就是一个极端的暴露。这个会是出气的会，翻案会，也应该说是反党的会，歪风邪气，没有党的原则到了极点。

夏衍在这个会上公开提出来，要出大气，出小气。大气，就是对知识分子的看法，要摘资产阶级知识分子的帽子；小气，是对个人批判处理不当。这个所谓大气，小气，实际上都是出中央的气。

我在这个会上也出气，这个出气，也是上至中央，下至地方，无非是对体制的变革不满。思想的根子，还是认为自己没有权，要管而管不起来。一直发展到袁文殊同志提出这个问题：电影事业究竟谁领导？交给毛泽东思想领导？还是交给教条主义领导？交给有经验的人领导？还是交给无经验的人领导？而黄钢同志提出最高电影委员会的说法。总之，我觉得这个所谓出气的会，是个翻案的会，反党的会，是伸手向党要权的会，是出反右倾运动的气的会。

有两件小事情，可以看到这个会议无原则到了极点：有人建议袁文殊同志回电影局工作，文殊同志说他死也不回电影局，司徒慧敏同志接着说，他死也要离开电影局。其次，有人提出来对夏衍同志的和我的批判应该甄别，夏衍同志一方面表示：“我没有什么气了，因为现在党还信任我，还担任重要的职务——副部长和党组副书记的职务，但你们一定要反映，我也表示感谢。”

我现在认识到，这个会议反映了我和夏衍、袁文殊同志与党的关系十分不正常的会议，是一个和党争夺领导权的会议。说得简单一些，就是说要把电影事业抓过来，放到我们这些所谓“毛泽东思想、有经验的人”手里。实际上我们也掌握了电影，夏衍在文化部担任党组副书记、副部长，主管电影；我在文化部，长期地在电影局工作；我和夏衍还兼管影协，任正副书记。所以我觉得，这个会议充分地表现我们个人与党的关系不正常。

第二个是南京会议。这个会是毛主席批示之后，政治局讨论了文艺工作之后召开的。在这个会议上面，地方的、厂的同志已经提出来，这几年在电影生产上是大摇大摆，对工农兵方向的动摇，资产阶级思想的反复很严重。但是，我不同

意这个说法。我甚至跟长影的岳林同志讲，你们长影对六一年创作会议的精神都还没贯彻，“左”的东西还没有清理，怎么能说是资产阶级思想大反复？我对社会主义文艺性质的看法，不是首先引导大家针对电影中间的缺点，狠狠地改变这落后的状态，更多地生产反映社会主义革命和社会主义建设的影片，而是引导大家学术式的讨论，什么是社会主义的文艺。最后，我发表了个人的意见，还错误地认为用无产阶级的立场、观点，反映革命历史，反映历史的作品，也应该算是社会主义的文艺。我在讲话中间还有一种情绪，在举例子时，说《满意不满意》中的老三号，为人民服务的精神，是新人物，新思想，肯定是社会主义的东西。社会主义的东西应该歌颂，难道像《红岩》中的江姐、许云峰，他们就没有社会主义的精神，难道他们就不值得歌颂？另外，在这次会议中间，部队同志有些意见，我不是首先来检查自己的错误，长期以来没有虚心地向部队学习，也没有检查自己在八一厂散布的一些错误言论和不好的影响，相反地，听到陈播同志对电影局领导有不满情绪，我表示了一下，回到北京来我们开个会，明确一下我们电影局对八一厂该管什么，不管什么。

从这些例子可以看到，由于我站在资产阶级的立场，有资产阶级的文艺观、世界观，因为要推行一条错误的路线，因而从上到下受到党的抵制，有不满的情绪，有抗拒，和党的关系极为不正常，一直发展到反党。

我记得在反右派斗争中间，和钟惦棐谈过一次话，他表示：“我并不想当电影局长，但是我不满意你们这些教条主义。”他有一个理想，要写一本美学来领导电影工作。我现在想起来，我和夏衍也是长时期地不愿意搞行政工作，夏衍在前年还写信，要求调动工作。我也曾经要求调动工作。现在，我从思想上来检查，我们站在资产阶级的立场，坚持自己的世界观、文艺观，难道我们能自甘寂寞，退出自己的资产阶级阵地吗？我们实际上已经把电影看成是自己的独立王国了，不许党插手，抗拒党的领导。悲剧就在于我们这一伙人，长期以来以马列主义者自居，是毛泽东思想的执行者，披着马列主义的外衣，要把电影的领导权整个地掌握在手，来对抗党的领导。回想起来，真是感到惊心动魄。要不是这一次整风，彻底揭露这些资产阶级的当权派，那么，在我们领导的电影工作中，完全可能形成一个反党的宗派主义集团。

我犯错误的根源，除上次检查外，补充一点新的感受。

我是一个小资产阶级出身的知识分子，为了寻找出路找到了党，要革命，这是一个方面；另一方面，有自己的所谓理想、向往、爱好与趣味，要搞文艺创作。这和真正无产阶级劳动人民不一样。要革命，就是革命，没有什么任何别的要求。我一参加革命，就有自留地。这是一。

其次，这块自留地里，绝大多数是资产阶级的思想情感，小资产阶级的趣味

爱好。这是长期受资产阶级思想的教育与影响的结果。

一九三六年我去上海一个女工夜校教书与排戏，那时候，还靠稿费生活，为了赶一篇东西，几天没有去。夜校的领导人半开玩笑地讲：“陈先生，我知道你是个作家，你的工作也重要，可是，要知道，也不见得比我们这里工作更重要。”那时候，不真正懂得这话的意思，领会不了。

现在看来，这个问题到现在也还未解决。到底党的工作重要，还是个人的兴趣爱好重要，为什么对艺术创作兴趣这么大，而对整个电影事业兴趣不大，为什么对影协的工作兴趣这么大，对行政工作的兴趣不大？又为什么对地下工厂兴趣那么大？总之，是自留地重要。觉得这块自留地上有所长，抓得起来，有收获不甘寂寞！

资产阶级的世界观不改造，资产阶级的文艺观没有彻底根除，彻底决裂，与资产阶级思想情感有千丝万缕的联系，又有严重的个人主义，就不可能自甘寂寞，退出自己的历史舞台，退出自己的思想阵地。

夏衍讲过，一天不看书，不写点东西就好像一天没作什么工作，我也如此。看到别人写了点文章，出了一本书也是感到羡慕，觉得自己无什么成就。

在这次社会主义革命中，特别感受到：个人主义是资产阶级世界观中最顽强的根子。而资产阶级文艺观中个性、人性、个人奋斗、个性解放、人性论、人道主义等，这些东西是最根深蒂固的东西。这二者是有联系的，甚至有时候是紧密结合得很好的。

当革命工作与自己个人利益、理想相符合的时候，当自己资产阶级思想情感，错误的东西得到顺利执行的时候，总是顽强地宣传人性论、人道主义的东西，欣赏不已，忘其所以，把个人的爱好兴趣代替党的政策，把自己驾于党之上，和党的政策相对抗。

当自己错误的思想受到抵制，找不到市场，资产阶级、修正主义路线推行不了的时候，就郁郁不欢，有寂寞之感，心情不舒畅，有怨气，就觉得自己无所作为，不能发挥所长，与党对立。为了不甘寂寞，寻求知己、温情，推行自己一套，就必然会找到资产阶级专家、右派分子。这就是，为什么我可以会对资产阶级专家、右派分子有共同语言，有同情，器重欣赏他们的才能，站到反党的立场去，甚至替右派分子翻案。

我现在觉悟到：个人主义根子不除掉，就根本不可能全心全意为党工作。个性解放、人性、人道主义这些东西不根除，就根本不可能坚持、贯彻无产阶级的文艺政策。总会在一系列党的政策上格格不入，背道而驰。其结果，在阶级斗争愈加尖锐、深入的情况下，作为思想战线的一个战士，如果不作逃兵，就一定要作叛徒——走向反党的道路！

我的错误是非常严重的，因此，已经带给党的事业很大的危害。

1. 由于反对工农兵方向，根本忽视创作的深入生活、与群众相结合，改造思想的根本政策，这是电影生产长时期不能更好、更深刻、更积极反映社会主义革命和社会主义建设的根本原因。相反，我却不断散布队伍改造得差不多了，反右斗争之后再出毒草不容易了，要尊重作家过去的生活等阶级斗争熄灭论的思想。这不仅影响到电影工作者老一代不下去生活，忽视改造，也影响到下一代迅速成长为无产阶级的接班人！自己不想改造、革命，也不主张人家改造、革命。这就是在散布修正主义的种子。这对我国电影事业未来的发展有极大的损失！如果不是这次革命，其后果是不堪设想的。

2. 我的错误也影响党对中国电影事业的领导，较快地创造与积累真正无产阶级的经验，而是教条主义地硬搬现代修正主义的东西，搞资本主义复辟，向三十年代倒退。电影作为无产阶级专政的重要工具，我没有和大家一起来加强党的领导，反而千方百计削弱、反对党的领导。以致今天的电影事业还缺乏与中国实际相结合的科学经验和事业发展的全面规划。提倡什么，反对什么，先发展什么，采取什么方针才最有利于为工农兵服务……心中无数，妨碍事业的正常、健康的领导。

3. 在三年困难中，当修正主义帝国主义反华大合唱声中，电影未能担负起国内外斗争的任务，没有很好地宣传三面红旗，作为思想战线上最重要的教育人民的工具，不为工农兵服务，尤其是不为社会主义革命和社会主义建设大跃进中自力更生，战胜一切艰难困苦的工农兵服务，就是对总路线的动摇。正如邓小平批评的，没有出好影片，就是因为对三面红旗的成就和路线，理不直，气不壮！相反，在我领导下，生产了许多坏片子，甚至反党、反社会主义的影片，造成了党和国家很大的政治、经济的损失。

4. 由于我自己资产阶级的作风，自以为是，骄傲自满，独断独行，主观片面，不听党和群众的话，作官当老爷，没有在电影局形成一个无产阶级的坚强的领导核心，不成其为战斗的司令部。

过去，我常讲，一个制片厂长，像我们现在这样浪费，造成的损失，拍了坏片子，坐一辈子监狱还赔不起。现在我想，单是以这一方面来讲，那么就是坐几辈子监狱，也还不起我欠的人民的债！

我错误的性质是严重的、一贯的、系统的。尤其沉痛的是一次反复比一次反复更大，根本辜负了党的信任、委托，丧失了一个普通共产党员的韵味和品质！

感谢党在这次革命斗争中挽救了我！希望党给予严厉的处理和处分。我愿意到实际斗争中去锻炼、改造，要很好地学习毛主席著作，重新认识自己，改造自己，再站到党的立场上来，首先作好一个普普通通的党员，在今后能力所及的工

作岗位上将功补过！

【浩劫墓碑】

电影界文革死难者名录

渔歌子 整理

录入者说明：这只是一个依据报刊、书籍和网络文章里已有的记载汇集起来的不完全统计，集中记录在文革时期因遭受批斗、审查、诬陷等政治迫害而被折磨致死或含冤自杀者，因受文革冲击身心受损后病逝者。时限从1966年5月至1976年10月。但有个别确系在文革十年中遭受打击迫害，到文革结束后才病故者，如在1979年11月1日全国第四次文代会上由阳翰笙代表大会主席团宣读的向“因受林彪、‘四人帮’迫害而逝世或身后遭到诬陷和凌辱的文艺战士”表示哀悼的名单中，就包括“有的因生前受到残酷迫害，心身遭到严重摧残，先后逝世”者，其中“著名电影艺术家”21人名单里就有在文革结束之后才去世的袁牧之、崔嵬、魏鹤龄、刘国权、瞿白音等，亦按去世时间列在名录之后。

另有一些职业身份不属电影界，但曾参与过较有影响的电影工作（如编剧、演出、作曲等）或其作品曾被改编为电影，其工作与电影直接相关（如电影跑片员）的文革死难者，作为附录列在后面。

本名录在整理中曾得到吴迪（启之）、李镇、迟淼、姜东平等学者的大力支持帮助，谨致谢忱！

望死难者亲友或知情者提出修订补充。

1966年6月10日

翟强，男，1917年生，天津人。1937年到延安入抗日军政大学，1938年3月入延安鲁迅艺术学院戏剧系学习。1949年7月调到东北电影制片厂任导演，同年底与凌子风联合执导《中华女儿》，获第五届卡罗维·发利国际电影节“自由斗争奖”。曾任东北电影制片厂副厂长，贵州省文联戏剧部部长、副主席，1964年任辽宁人民艺术剧院导演。文革一开始即受批判，含冤去世，终年49岁。

1966年6月12日

罗及之，男，1907年生，江苏南通人，上海天马电影制片厂摄影师（兼任摄影组长），抗战初期在中国电影制片厂工作时曾亲上前线拍摄了《八路军平型

关大捷》。因 1965 年 11 月青年锻炼小组现场拍摄“崇武海战”时发生电瓶失灵事故，被贴大字报和在报纸上写文章攻击他故意给了坏电瓶，是“阶级斗争”的表现。工作组和厂党委组织了调查，组内有人提出对他不信任，罗精神上受到巨大压力，上午离家，在嘉定投河身亡。终年 59 岁。

1966 年 6 月 21 日

徐韬，男，1910 年生，江苏邳县人，1935 年加入中共，上海海燕电影制片厂导演，中国电影工作者协会理事、中国剧协理事、影协上海分会常务理事，导演了《草原上的人们》、《搜书院》、《海魂》、《摩雅傣》、《关汉卿》、《青山恋》、《丰收之后》等影片。文革中被打成“反动导演”、“叛徒”（1940 年曾与赵丹等一起在新疆被军阀盛世才逮捕关押。“四清”时即被疑为历史问题），不堪迫害，到杭州（他和前妻程婉芬在美专同学时一起玩耍、写生、定情的地方）投钱塘江自杀，终年 56 岁。23 日于钱塘江发现尸体。

1966 年 7 月 6 日

唐漠，男，1923 年生，浙江常山人。长春电影制片厂总编室副主任，《电影文学》副主编、电影《两家人》编剧之一，在连续两天遭到批斗后于凌晨留下遗书含冤自杀，终年 43 岁。当晚由工作组主持在长影厂大礼堂召开全厂声讨唐漠大会，称其为参加过国民党蓝衣社、三青团的历史反革命，声讨其“至死反革命的滔天罪行”。

1966 年 8 月 2 日

叶以群，男，1911 年生，安徽歙县人，电影评论家、文艺评论家，历任上海电影制片厂副厂长、上海文联副主席、上海作协副主席、上海文学研究所副所长，《上海文学》、《收获》杂志的副主编。文革开始后即被中共上海市委定为上海作协重点批判对象，定下的批判调子是：“政治上反党，打着红旗反红旗，鼓吹三十年代文艺，宣扬王明路线，反毛泽东思想，窃取刊物领导权发毒草作品，腐蚀青年搞和平演变，是周扬在上海的代理人。”在隔离审查中不堪迫害跳楼自杀，终年 55 岁。

1966 年 9 月 6 日

沈浩，女，1916 年生，浙江桐乡人，上海天马电影制片厂演员，1957 年曾在中国青年艺术剧院被打成“右派分子”。后调天马厂，“摘帽”后参加了《舞台姐妹》等电影演出。文革中与其夫叶明（导演）受到批斗，还被强迫写了“抗拒

文化大革命运动罪行”的所谓交待材料，于当天含恨写下绝命书，晚上到嘉兴南湖投水自杀，终年 50 岁。

1966 年 10 月 3 日

孙师毅，男，1904 年生于江西南昌，原籍浙江杭州。三十年代著名电影编剧和电影主题歌词作者，后任中国电影资料馆顾问，饱受文革冲击病逝，终年 62 岁。

1967 年 1 月 4 日

朱石麟，男，《清宫秘史》电影导演，因香港《文汇报》于本日转载《红旗》杂志姚文元文章《评反革命两面派周扬》，其中引用了毛泽东批判影片《清宫秘史》是“卖国主义”的语录，在香港家中读到后因悲愤突发脑溢血，含恨去世，终年 68 岁。

1967 年 1 月 16 日

应云卫，男，1904 年生，浙江慈溪人，戏剧、电影导演艺术家，曾任上海江南电影制片厂厂长、中国电影工作者协会理事、中国戏剧家协会理事、电影工作者协会上海分会副主席、上海电影局顾问。在被游街批斗中心脏病发作，仍被强令跪在三轮黄鱼车上手举黑牌继续游斗，被急刹车猛摔在地，含恨辞世，终年 63 岁。

1967 年 4 月 1 日

邵承斌，男，中影公司法文高级翻译，不堪迫害，投河自杀。

1967 年 6 月 16 日

郑梅平，女，上海海燕电影制片厂演员，6 月 14 日夜被红旗（原海燕）电影制片厂红旗革命造反兵团从家中抓走，审问拷打，本日晨在关押处堕楼身亡。

1967 年 7 月 23 日

周文，男，中国电影工作者协会秘书长，不堪迫害含冤去世，终年 47 岁。

1967 年 8 月 2 日

陆洁，男，1894 年生，江苏嘉定人，上海电影局顾问，曾任早期电影《渔光曲》、《狼山喋血记》等片编剧。饱受文革迫害含冤逝世，终年 73 岁。

1967 年 9 月 17 日

李之华，男，上海市电影发行放映公司副经理，饱受迫害含冤去世。

1967 年 11 月 11 日

许秉铎，男，上海美术电影制片厂摄影师，被造反派打死。

1967 年 11 月

曾廷杰，男，上海科教电影制片厂导演，在“清理阶级队伍”大抄家中被迫害致死。

1967 年 12 月 4 日

赵慧深，女，1914 年生，四川宜宾人，北京电影制片厂编辑部副主任，话剧与电影表演艺术家（参加过电影《马路天使》等演出）。不堪迫害自杀，终年 56 岁。

1967 年 12 月 20 日

关宏达，男，1914 年生，黑龙江人，上海海燕电影制片厂喜剧演员，文革时他参与演出的《球迷》、《大李、小李和老李》等影片均被打成“毒草”批判，饱受迫害，本日又有外调人员来向他逼供过去某同事的历史问题，他说不认识，中午吃饭时又遭外调人员威逼，含恨从邻居家四楼阳台跳楼自杀，终年 53 岁。

1967 年 12 月 21 日

陈天国，男，1912 年生，安徽人，上海海燕电影制片厂演员，自 1957 年被打成“右派”后长期遭受迫害，文革中被揪斗后又被强迁到一墙破屋漏的泥地草屋居住，不堪忍受，到杭州飞来峰自缢身亡，终年 55 岁。

1967 年 12 月 28 日

王光彦，男，曾用名王安，1919 年生，辽宁辽阳人，上海科教电影制片厂导演，导演了《安全使用农药》、《机床检修的故事》、《巧用边角料》等科教电影 20 多部，其中《根治水稻害虫——三化螟》、《培育壮秧》分获文化部颁发的 1949—1955 优秀科教片二等奖、一等奖，并同获 1956 年意大利威尼斯第三届国际科教电影节荣誉奖。文革中因历史上曾在日本占领东北时期（1938 年）的满洲映画协会当过演员、助理导演，被当作“严重政治历史问题”，“清理阶级队伍”运

动中本在肝炎病休期仍被隔离审查和监督劳动，致病情加重，含恨病逝，终年 48 岁。

1967 年 12 月

张银生，男，上海电影技术厂洗印检修技师，在“清理阶级队伍”隔离审查中被迫害致死。

1968 年 2 月 22 日

徐克己，男，1917 年生，上海人，上海天马电影制片厂副美工师，因抗战时期曾投笔从戎在政府军政治机关从事抗日美术宣传工作，在“清理阶级队伍”时被作为“国民党残渣余孽”残酷批斗、毒打，在家自缢身亡，终年 51 岁。

1968 年 3 月 19 日

张友良，男，1916 年生，湖南长沙人，上海海燕电影制片厂副厂长。因抗战时期参加过抗敌演剧九队（由中共地下组织领导）和新中国剧社工作，文革中抗敌演剧队被诬为“反动组织”、“反革命别动队”，“清理阶级队伍”时张春桥曾点名要求查清其与国民党特务头子戴笠的关系，不堪逼供拷打，爬到四号摄影棚屋顶后坠地身亡，终年 52 岁。

1968 年 5 月 16 日

张海默，男，1923 年生，山东黄县人，北京电影制片厂编剧，1957 年拍摄的由他编剧的电影《洞箫横吹》上映后即横遭批判，他因此被打成“右派分子”，妻子被迫带着孩子与他离婚。文革中他又被打成“现行反革命”，被造反派专案组绑架到北京电影学院，在连续两天的残酷逼供中被毒打惨死，终年 45 岁。

1968 年 6 月 10 日

梁万福，男，北京电影制片厂工人，含冤自杀。

1968 年 7 月 15 日

蔡楚生，男，1906 年生于上海，祖籍广东潮汕。电影艺术家，先后担任中央人民政府文化部电影局艺术委员会主任和电影局副局长、中国电影工作者协会主席、全国文联副主席，含冤逝世，终年 62 岁。

1968 年 7 月 26 日

刘鉴，男，中央新闻纪录电影制片厂录音师，受迫害含冤去世。

1968年8月24日

张巨光，男，回族，1929年生，辽宁沈阳人。长春电影制片厂演员，先后参加过《草原上的人们》、《铁道卫士》、《平原游击队》、《上甘岭》、《地下尖兵》、《徐秋影案件》、《列兵邓志高》、《战火中的青春》、《刘三姐》、《甲午风云》、《三进山城》等多部影片的拍摄，还参加了《为了生命》、《顿巴斯矿工》、《格林卡》等70多部译制片的配音。在“清理阶级队伍”逼供下含冤卧轨自杀，终年39岁。

1968年10月14日

吴定洪，男，北京电影制片厂摄影师，含冤自杀。

1968年11月14日

韩涛，男，1916年生，四川成都人，上海海燕电影制片厂演员，患有高血压症，因文革运动的冲击未能得到应有治疗，其参与拍摄的《不夜城》、《林家铺子》等片又被作为“大毒草”遭到重点批判，在调往市郊农村参加惩罚性劳动后病情加重猝死，终年52岁。

1968年11月15日

郑洪，男，1928年生，广东中山人，1945年（17岁）参加新四军，长期在部队文工团工作，后任八一电影制片厂编剧，电影《怒潮》编剧之一。《怒潮》被打成“大毒草”后遭到严厉批判，不堪迫害，在家中自缢身亡，终年40岁。

1968年11月22日

上官云珠，女，原名韦君荦。1920年生，江苏江阴人，著名电影演员，上海市政协常委、影协上海分会常务理事。四十年代即在电影《天堂春梦》、《太太万岁》、《一江春水向东流（下集“天亮前后”）》、《万家灯火》、《希望在人间》、《丽人行》、《乱世儿女》等影片中饰演重要角色。五十年代以后她陆续在《南岛风云》、《情长谊深》、《枯木逢春》、《今天我休息》、《香飘万里》等片饰演重要角色。但她主演的《早春二月》、《舞台姐妹》两片在文革前就被打成“大毒草”，在文革中更遭到猛烈批判。刚作过两次癌症大手术尚未康复时又被外调人员和“清理阶级队伍”专案人员逼供毒打，凌晨在家跳楼自杀，终年48岁。

1968 年 12 月 6 日

夏云瑚，男，1903 年生，四川重庆人。电影事业家，中国电影发行放映公司顾问，横遭诬陷迫害含恨病逝，终年 65 岁。

1968 年 12 月 8 日

徐清扬，男，1920 年生，江苏人，北京电影制片厂文学编辑部编辑、党支部书记，在“清理阶级队伍”中受到迫害，含冤自杀，终年 48 岁。

1968 年 12 月 10 日

田汉，男，1898 年生，湖南长沙人。中国现代戏剧奠基人，著名戏剧家、电影剧作家、诗人。1932 年加入中共后参与了中共对戏剧、电影工作的组织领导，先后担任过“剧联”党团书记和中共上海中央局文化工作委员会委员。创作了《三个摩登女性》、《青年进行曲》、《风云儿女》等电影剧本 20 多部，使电影文学从思想到艺术都出现新面貌。著名电影歌曲《义勇军进行曲》（电影《风云儿女》主题歌，后为《中华人民共和国国歌》）、《毕业歌》（电影《桃李劫》主题歌）等歌词作者。后任中国文联副主席、中国戏剧家协会主席、党组书记。文革前文艺整风时即遭批判、撤职，文革中更被打成“大黑帮”、“叛徒”、“戏剧界反动祖师爷”，残酷批斗后逮捕入狱。在中央专案组的逼供迫害下冤逝狱中，终年 70 岁。

1968 年 12 月 16 日

范维珩，男，1931 年生，山东泰安人，上海天马电影制片厂助理编辑（1961 年复旦大学中文系毕业分配到厂），因说了对文革的一些做法表示异议的话，遭到点名批判，在五号摄影棚电梯内自缢身亡，终年 37 岁。

1968 年 12 月 24 日

邓楠，上海海燕电影制片厂演员，因“生活问题”受到毒打，投河自杀。

1969 年 1 月 10 日

孟君谋，男，1903 年生，江苏常州人。电影事业家，上海科学教育电影制片厂副厂长、中国影协理事、影协上海分会常务理事，被迫害致死，终年 66 岁。

1969 年 1 月 20 日

杨小仲，男，1899 年生，江苏常州人，电影剧作家、上海天马电影制片厂

退休导演，中国影协理事、影协上海分会副主席，电影《好孩子》、《宝葫芦的秘密》、《周信芳的舞台艺术》（合导）、《孙悟空三打白骨精》（合导）等片导演，是中国电影史上导演影片最多的导演之一，有“百部导演”之称。本已因病退休，文革中仍遭批斗，含冤病逝，终年 70 岁。

1969 年 3 月 17 日

舒绣文，女，1915 年生于安徽安庆，原籍安徽黟县。电影、话剧表演艺术家，1957 年从上海电影制片厂调北京人民艺术剧院，中国戏剧家协会理事、中国电影工作者协会理事、全国妇联执委会委员，文革中饱受迫害后含恨辞世，终年 54 岁。

1969 年 3 月 23 日

朱静，男，1920 年生，江苏镇江人，上海著名电影摄影师，先后拍摄的影片有《母亲》、《南岛风云》、《深山里的菊花》、《羊城暗哨》、《马兰花》、《李双双》等，文革中受到迫害，致使癌症加重，未得到应有治疗，含冤去世，终年 49 岁。

1969 年 4 月 23 日

郑君里，男，1911 年生于上海，原籍广东中山。话剧与电影演员，表演理论家，上海海燕电影制片厂导演，全国政协委员、中国文联委员、中国剧协理事、中国影协理事。文革开始后，因其曾在 30 年代上海演艺界与江青共过事，被江青逼其交出所有有关文字材料并三次找去作过威胁性谈话。1966 年 10 月遭到江青授意、叶群布置、上海空军化装红卫兵进行的神秘抄家。1967 年 11 月 26 日经张春桥亲笔批示，在已患肝硬化情况下被关进少教所隔离审查，致病情恶化，在关押处含恨病逝，终年 58 岁。

1969 年 4 月 28 日

侯瑞霞，中央新闻纪录电影制片厂编辑部主任，被迫害致死，终年 48 岁。

1969 年 6 月 2 日

冯喆，男，1921 年生于天津，原籍广东南海。四川东方红（原峨嵋）电影制片厂演员（原上海天马电影制片厂演员，被安排“支援内地”调四川），曾在电影《南征北战》、《羊城暗哨》、《铁道游击队》、《桃花扇》、《金沙江畔》等影片中扮演重要角色。文革“清理阶级队伍”中在四川大邑县安仁镇四川省文艺系统毛泽东思想学习班接受批判、审查期间，含冤身亡，被宣布为“自缢身亡”（现

场有诸多疑点)，终年 48 岁。

1969 年 6 月 3 日

张莹，男，1924 年生，辽宁开原人，北京电影制片厂演员（电影《董存瑞》中赵连长、《小兵张嘎》中罗金保等扮演者），自 1957 年被打成“右派分子”后长期遭到迫害，文革中又被打成“黑帮分子”。本日北影厂宣布“黑帮组”解散，却已积劳积怨病重，吐血身亡，终年 45 岁。

1969 年 8 月 7 日

穆宏，男，1920 年生，山东泰安人，贫农出身。上海天马电影制片厂演员剧团团长、影协上海分会理事。文革“清理阶级队伍”运动中因被诬曾在民国时期参加过“特务组织”，8 月 6 日上海东方红（原天马）、红旗（原海燕）两电影制片厂在关押集训审查人员的华东化工学院召开“宽严大会”，威逼集训人员中的“顽固分子”穆宏、张伐等交待所谓特务问题。当晚穆宏又被逼供到深夜，在要求面见领导被拒后，于 7 日凌晨在隔离室留下坚不认“罪”的绝命书含恨自缢身亡，终年 49 岁。

1969 年 8 月 9 日

耿西，男，《电影艺术》常务编委、副主编，受迫害含冤去世，终年 51 岁。

1969 年 10 月 8 日

王春泉，男，原名王士元，1913 年生于上海。长春电影制片厂总摄影师、厂技术委员会副主任、吉林省摄影家协会副主席、省政协常委。饱受文革冲击后病逝，终年 56 岁。

1969 年

周挺道，男，上海电影技术厂工程师，1966 年 10 月 19 日被工作组戴上“地主分子”帽子，开除厂籍，押回原籍劳动改造。1969 年（具体日期不详）含冤病逝。

1969 年

徐渭，男，原名徐一支，1914 年生于江苏宜兴。长春电影制片厂美工师。1937 年到延安抗大，后分配到鲁艺。在长影工作期间担任《董存瑞》、《铁道卫士》、《空印盒》、《自有后来人》、《英雄儿女》、《哈尔滨之夏》等影片的美术设计。

文革中受到迫害，不幸因脑溢血病逝（具体日期不详），终年 55 岁。

1970 年 1 月 26 日

罗静予，男，1911 年生，四川成都人，电影技术专家，曾任文化部电影局技术委员会副主任兼制片处处长、中国电影器材公司经理、北京电影制片厂总工程师。因在民国时期曾任中国电影制片厂厂长，文革中被打成“历史反革命”、“反动技术权威”等，含冤自杀，终年 59 岁。

1970 年 3 月

钟纪明，男，1906 年生，湖北宜昌人。西安电影制片厂第一任厂长，饱受文革冲击后尚未等到“解放”即病逝，终年 64 岁。

1970 年 4 月 19 日

余宜初，男，1937 年生，江苏宜兴人，上海海燕电影制片厂助理编辑（1960 年华东政法学院分配到厂），文革中参加造反，因参加造反派“红影组”编印《电影戏剧四十年两条路线斗争纪实》一书（其间参与人员在徐家汇藏书楼查阅了大量旧报刊书籍资料，接触到有关江青、张春桥和姚文元之父姚蓬子等的一些材料并有所议论），被上海市革委会定为十大反革命案件之一，在干校接受审查批斗期间，在隔离室自杀，终年 33 岁。

1970 年 6 月 18 日

顾而已，男，1915 年生，江苏南通人，电影表演艺术家，上海天马电影制片厂演员、导演。30 年代曾与江青一起从事过戏剧活动。文革中因高血压严重未下干校，在家养病期间被诬“攻击江青”，揪到五七干校批斗逼供，不堪迫害，在干校工具间自缢身亡，终年 55 岁。

1970 年 8 月 22 日

沈大成，男，长春电影制片厂演员（1961 年北京电影学院毕业分配来厂），文革中是造反派，在“深挖五一六”运动中本是军宣队指定的专案组副组长，21 日在全厂大会上突然有审查对象揭发他有“恶攻”中央领导人的言论，当晚即被隔离审查，不准家属探望，也不准家属送东西。本日晚趁监管人员换班时从窗户逃出隔离室爬上大烟囱跳下自杀。死后被军宣队在全厂大会上宣布为“现行反革命分子畏罪自杀”，继续声讨。其妻卢桂兰（演员）受株连被调离演员剧团，下放美工车间劳动三年。

1970 年 10 月 20 日

王冰，男，1926 年生，山西虞乡人，1938 年（12 岁）与弟弟一起随父母参加八路军。“延安整风”运动中其父因王冰年幼的弟弟说了句被认为是“攻击党”的话而被抓，从此下落不明。1957 年其弟在“反右”运动冲击下自杀。王冰在八一电影制片厂任故事片导演，参与执导《激战前夜》、《长空比翼》，执导《战上海》、《碧海丹心》等片，文革中受批判后被安排“戴罪立功”拍摄样板戏《奇袭白虎团》任务，因对戏中某些情节处理提出异议，被戴上“现行反革命分子”帽子，两次被关押，长达五年之久，不堪迫害，含恨自杀，终年 44 岁。

1970 年 11 月 3 日

赵松，男，1929 年生，辽宁凤城人，八一电影制片厂故事片助理导演，受迫害含冤自杀，终年 41 岁。

1971 年 1 月 26 日

慕容婉儿，女，电影演员、电影翻译家，上海电影制片厂翻译。被迫害去世，终年 50 岁。

1971 年 2 月 14 日

高如星，男，1929 年生，山西兴县人。著名电影作曲家。14 岁参加八路军 120 师战斗剧社，后曾任八一电影制片厂作曲、武汉军区政治部胜利文工团创作员，为《柳堡的故事》、《三年早知道》、《江山多娇》、《英雄虎胆》、《回民支队》、《野火春风斗古城》、《汾水长流》等 20 余部电影作曲，并为歌剧《枪之歌》配乐。所作曲的电影《柳堡的故事》插曲《九九艳阳天》、《汾水长流》插曲《汾河流水哗啦啦》等脍炙人口，传唱不衰。文革中因歌剧《枪之歌》曾得到罗瑞卿赞扬而受牵连，又因曾出访过苏联等国被打成“苏修特务”，惨遭迫害，被专案组逼供时打断肋骨刺伤肺部，致转为肺癌，含冤辞世，终年 42 岁。

1972 年 2 月 9 日

张翥，男，1918 年生，辽宁辽阳人。长春电影制片厂摄影师，先后拍摄了《怒海轻骑》、《秦香莲》、《达吉和她的父亲》、《冰山上的来客》、《朝阳沟》等影片。因曾在日伪时期的“满映”学习和工作，文革“清理阶级队伍”时遭到批判审查。本日因车祸不幸去世，终年 54 岁。

1972 年 4 月 20 日

谭友六，男，珠江电影制片厂副厂长、导演，被迫害致死，终年 68 岁。

1972 年 7 月 2 日

齐衡，男，原名梦非，1912 年生于辽宁沈阳，祖籍山东招远。上海天马电影制片厂演员，参加拍摄了《团结起来到明天》、《胜利重逢》、《渡江侦察记》、《钢铁世家》、《金沙江畔》等影片，在《渡江侦察记》中饰演的吴老贵给人印象深刻。因抗战时期曾在成都神鹰剧团、重庆中电摄影场等处当演员，文革中均被视为“严重政治历史问题”受到审查冲击，本日含冤逝世，终年 60 岁。

1973 年 4 月 4 日

徐来，女，1909 年生，上海人，20 世纪 30 年代著名电影明星（有“标准美人”之称），抗战时期曾随丈夫唐生明（国民政府军委会中将参议）背负“汉奸”骂名忍辱负重打入南京汪伪政府卧底搜集情报。抗战胜利后真实身份才得以公开。1949 年迁居香港，其夫唐生明到长沙参加了程潜、陈明仁领衔的湖南起义。1956 年唐生明到北京任国务院参事，徐来返回大陆到北京定居。文革中 1967 年 11 月 5 日与丈夫唐生明一起被以“国民党特务”罪名逮捕，长期关押，被折磨致死狱中，终年 64 岁。

1973 年 6 月 1 日

蔡贲，男，1919 年生于香港，祖籍广东新会。1939 年在延安加入中共，上海市电影局党委副书记、副局长，负责电影生产与技术管理，主持制定了一系列规章制度。文革中遭受迫害，含冤去世，终年 54 岁。

1974 年 3 月 3 日

王莹，女，1913 年生，安徽芜湖人。话剧与电影艺术家、作家，1955 年从美国回国后任北京电影制片厂编剧。因民国时期在上海主演《赛金花》而遭江青嫉恨（江青争演女主角未遂），文革中被打成“反革命”、“特务”，1968 年 7 月被公安部“监护”（逮捕入狱），本日凌晨 4 时含冤惨死狱中，终年 61 岁。当天上午即被火化。江青闻讯后指示：“她死有余辜。告诉他们不准留骨灰。”死亡通知书上连姓名都没有，只有入狱时的囚犯编号 6742。

1974 年 4 月 2 日

范雪朋，女，原名姚雄飞，1908 年生，江苏宜兴人。1926 年（18 岁）即出

演处女作《娼门之子》。后在其代表作《儿女英雄》中饰演主角十三妹，被称为中国 20 年代武侠新星。以后因年龄和身体的原因多饰演影片中的母亲角色。1952 年加入上影演员剧团后，拍摄了《山间铃响马帮来》、《幸福》、《雾海夜航》、《布谷鸟又叫了》、《万紫千红总是春》、《聂耳》、《早春二月》等 10 余部影片。1960 年出席了全国第三次文代会，并被评为上海市文教系统先进工作者。文革中受到冲击，因患肺癌病逝于上海，终年 68 岁。

1974 年 7 月 2 日

徐方义，男，上海天马电影制片厂场记，有过精神病史，要求去香港探望父母，未获批准，还派其到工厂劳动。在家含恨自缢身亡。

1974 年 8 月 27 日

田方，男，1911 年生于河北保定，原籍天津。电影演员，中国电影工作者协会副主席、北京电影制片厂副厂长兼演员剧团团长，文革中饱受冲击后病逝，终年 63 岁。

1974 年 9 月 11 日

白大方，男，中国电影工作者协会艺术部主任，电影教育家，受迫害死，终年 61 岁。

1975 年 2 月 4 日

章泯，男，1906 年生，四川峨嵋人。电影与话剧导演艺术家、戏剧理论家、艺术教育家，曾任文化部电影局艺术委员会副主任、中国文联委员、中国电影工作者协会理事、北京电影学院党委书记兼院长。饱受文革迫害逝世，终年 69 岁。

1976 年 7 月 30 日

蓝马，男，原名董世雄，又名董小鹤，1915 年生于北京，原籍浙江余杭。电影、话剧表演艺术家，民国时期曾在《天堂春梦》、《万家灯火》、《希望在人间》等多部影片中扮演角色。1950 年参军，历任解放军总政治部文工团话剧团副团长、艺术指导、全国政协委员。文革中受到冲击。终年 61 岁。

1976 年 10 月 14 日

吕班，男，原名郝恩星，1913 年生，山西榆次人。1942 年加入中共，任八路军野战政治部实验剧团团长、一二九师宣传队副队长等。后为长春电影制片厂

导演，联合执导了《吕梁英雄传》、《新儿女英雄传》，导演了《六号门》、《英雄司机》、《黄河大合唱》。自 1957 年被打成“右派”后长期遭受迫害，文革中又因议论江青的历史问题而被打成“现行反革命”，遭到残酷迫害，含冤去世，终年 63 岁。

1976 年 11 月

田烈，男，原名田树炎，1913 年生，山东肥城人。以扮演反面人物著称的长影厂演员，曾在《新儿女英雄传》、《六号门》、《龙须沟》、《神秘的旅伴》、《边寨烽火》、《古刹钟声》、《再生记》、《万木春》、《鄂尔多斯风暴》等 20 多部影片中扮演重要角色。文革中因其民国时期在山东、北平、上海、南京、重庆等地当演员的复杂经历特别是抗战时期在陪都重庆的中国电影制片厂工作（演员兼剧务、场务）的经历，被当作“严重政治历史问题”审查，遭到迫害，是长影厂“清理阶级队伍”中被“群众专政指挥部”关押的数百名审查对象中最后释放的 4 人之一，身心备受折磨，含冤病逝，终年 63 岁。

1978 年 1 月 30 日

袁牧之，男，1909 年生，浙江宁波人。中国话剧、电影演员、编剧、导演，中国电影事业早期的组织者和领导者之一。1934 年在上海加入电通影片公司。后编写、主演了《桃李劫》，主演了《风云儿女》、《生死同心》，编导了《马路天使》、《都市风光》等影片。1938 年在汉口中国电影制片厂主演《八百壮士》。同年 8 月到延安，在八路军总政治部直属的延安电影团负责创作领导工作，编导有大型历史记录片《延安与八路军》。1940 年加入中共。后曾任东北电影制片厂第一任厂长，文化部电影局第一任局长，并当选为第一届全国人大代表，第一、二届中国文联委员，第一届中国电影工作者协会副主席等。终年 69 岁。

1978 年 5 月 2 日

董筱鼎，男，1922 年生，上海人。上海科教电影制片厂动画组组长（动画车间主任）。文革中饱受冲击，身心俱损。1975 年在“培养接班人”名义下被解除动画车间主任职务。文革结束后带病工作不久被查出食道癌晚期。终年 56 岁。

1979 年 10 月 2 日

魏鹤龄，男，1907 年生，天津人。1934 年即因在影片《人之初》中扮演男主角获好评，此后陆续参与《马路天使》、《乌鸦与麻雀》等影片拍摄，1957 年于文化部 1949—1955 年优秀影片评奖中获个人一等奖。1952 年任上海电影制片

厂演员、演员剧团副团长，先后拍摄了《祝福》、《家》、《探亲记》、《摩雅傣》、《黄浦江的故事》、《鲁班的传说》、《北国江南》、《飞刀华》、《燎原》、《血碑》、《柜台》、《水手长的故事》等近四十部影片。历任上海市人大代表、中国电影工作者协会上海分会理事、上海市政协委员、上海海燕电影制片演员剧团副团长。终年 72 岁。

1979 年 2 月 7 日

崔嵬，男，1912 生，山东诸城人。电影演员、导演，原名崔景文。1935 年到上海，先后参加左联领导的东方剧社、戏剧生活社等剧团，1938 年参加延安鲁迅艺术学院的筹建工作并任教，同年加入中共。1954 年应邀拍摄电影《宋景诗》后调入北京电影制片厂任艺术委员会主任兼导演，先后主演了《海魂》、《老兵新传》、《红旗谱》等影片，导演了《青春之歌》、《小兵张嘎》、《北大荒人》、《天山上的红花》、《红雨》、《山花》等故事片和《杨门女将》、《野猪林》等戏剧片。他在《红旗谱》中塑造的朱老忠形象荣获 1962 年首届百花奖最佳男演员奖。但在文革中此片被批判为美化错误路线的“大毒草”。经反复批判审查，请罪认罪，好不容易“解放”出来，又接受了导演《山花》的任务，又被要求按当时的宣传主旋律拍成“与走资派斗争”的主题，仅剧本即被迫修改 26 次，故事发生地点也按不同领导的要求在山西、河北之间来回变，拍片中又遭遇从“调整文艺政策”到“反击右倾翻案风”的大反复，唯恐再“犯错误”，被折腾得心力交瘁，最后拍出来还因宣传主旋律大变而成了不能上映的废品。终年 67 岁。

1979 年 8 月 31 日

刘国权，男，1914 年生，黑龙江齐齐哈尔人。1949 年参加北京电影制片厂筹建工作，同年 10 月调东北电影制片厂。1950 年起担任译制片导演，导演了《斯大林格勒战役》、《夏伯阳》、《难忘的 1919》等二十多部译制片。后改任故事片导演，先后执导了《黄河飞渡》、《女跳水队员》、《青松岭》等故事片。文革中被诬为“反动艺术权威”，横遭迫害。文革结束不久即卧病在床。终年 65 岁。

1979 年 11 月 1 日

瞿白音，男，1910 年生，上海嘉定人。电影剧作家、电影理论家、电影事业家。历任上海市电影局副局长，中国电影工作者协会理事、影协上海分会副主席、影协上海分会艺术研究部主任，上海市电影局顾问。1940 年编辑了大型纪录片《华北是我们的》并撰写解说词。1951 年与人联合编导了《两家春》，1953 年与捷克斯洛伐克电影工作者合作拍摄了中国第一部彩色长纪录片《人民心一

条》，获文化部 1949～1955 年优秀影片二等奖。1960 年根据同名小说改编的电影《红日》，在文革中被打成“大毒草”，遭到严厉批判。1962 年 6 月发表的理论探讨文章《关于电影创新问题的独白》，文革前即被当作“宣扬修正主义文艺思想”遭到批判。文革刚开始即被中共上海市委宣布为全市公开点名批判的八个“反动学术权威”之一。文革中惨遭迫害。终年 79 岁。在本日全国第四次文代会向文艺界因受迫害去世的文艺工作者致哀时被列入名单。

（注：在全国第四次文艺工作者代表大会 1979 年 11 月 1 日的大会上，由阳翰笙代表大会主席团宣读了一份《为被林彪、“四人帮”迫害逝世和身后遭受诬陷的作家、艺术家们致哀》的名单，其中提到的电影界人士有“著名电影艺术家蔡楚生、郑君里、袁牧之、田方、崔嵬、上官云珠、应云卫、孟君谋、徐韬、顾而已、魏鹤龄、杨小仲、刘国权、罗静予、孙师毅、夏云瑚、冯喆、吕班、王莹、赵慧深、瞿白音”。）

附录

与电影有关的文革死难者名录

渔歌子 整理

1966 年 7 月 30 日

孔厥，男，原名郑志万，字云鹏，作家。曾任文化部电影局编剧、北京通俗读物出版社编辑、中国作协第一届理事。电影《新儿女英雄传》原著小说作者之一。因“生活问题”被开除中共党籍并服刑数年。文革开始后被迫投水自杀（一说系在被押送遣返原籍途中从火车上跳下自杀），终年 50 岁。

1966 年 9 月 11 日

言慧珠，女，著名京剧、昆曲表演艺术家，言菊朋之女，梅兰芳之徒，俞振飞之妻，上海市戏曲学校副校长。主演过戏曲电影《三娘教子》、《红楼二尤》、《游园惊梦》、《墙头马上》等。深夜（次日凌晨）留下三封绝命书后在浴室上吊自杀，终年 47 岁。

1966 年 9 月 21 日

乌·白辛，男，赫哲族，哈尔滨话剧院编剧，电影《冰山上的来客》编剧，不堪迫害，在松花江上他经常去垂钓的太阳岛服毒自杀，终年 46 岁。

1966 年 12 月 16 日

马连良，男，京剧表演艺术家、中国戏剧家协会理事、北京京剧团团长。20 世纪 40 年代曾在香港拍影片《借东风》、《打渔杀家》、《游龙戏凤》；50 年代后又摄制了《群英会、借东风》、《秦香莲》等。文革中被打成“汉奸”、“戏霸”、“漏网大右派”、“反动学术权威”等，遭到残酷批斗后，于 13 日中午在北京京剧二团团部中和戏院食堂排队买面条后心脏病发作倒地，于本日含恨辞世，终年 66 岁。

1967 年 2 月 10 日

罗广斌，男，1924 年生，四川忠县（今属重庆市）人。作家，长篇小说《红岩》领衔作者，在小说改编为电影《烈火中永生》过程中参与了剧本改编和给导演、演员讲解有关历史背景、地下工作及狱中情况，剧中人物原型的事迹、性格等。文革中参加造反并在重庆市文联领导夺权，因陷入造反派的两派冲突被对立派绑架，在关押地跳楼自杀，终年 43 岁。

1967 年 12 月 21 日

小白玉霜，女，本名李再雯，评剧表演艺术家，中国剧协理事、北京剧协副主席、中国评剧院二团演员，主演过电影《秦香莲》。文革前“四清”运动中 1964 年底被以“混入党内拒绝改造的旧艺人”罪名开除中共党籍，文革中又饱受迫害，遭批斗毒打后服安眠药自杀，终年 45 岁。

1968 年 4 月 8 日

严凤英，女，电影《天仙配》主演，黄梅戏表演艺术家，全国政协委员、中国文联委员、安徽省黄梅戏剧团副团长。文革中遭批斗后又被对立派别诬其有“反对毛主席”大罪，凌晨服大量安眠药自杀，终年 38 岁。当她服药后被丈夫王冠亚发现向驻“红梅戏”（文革中为表示革命而将黄梅戏改名红梅戏）剧团军代表求助时，军代表却带人到严床前召开批斗会半个多小时而不及及时抢救。严逝世后，军代表又召开全团声讨大会，称严“罪该万死，死有余辜”。

1968 年 8 月 12 日

周瘦鹃，男，民国时期著名“鸳鸯蝴蝶派”作家。编写过电影剧本《水火鸳鸯》、《真爱》、《还金记》、《一夜豪华》等。20 年代，为上海影戏公司摄制的影片《小厂主》、《透明的上海》、《同居之爱》、《马介甫》、《殖边外史》、《儿孙福》、《探亲家》、《美人计（前后集）》等出版特刊。文革中被打成“苏州三家村”代

表人物之一（另两位是范烟桥、程小青），在家中花园投井自杀。有传言说他跳井前双膝跪地，举手望天高喊：“毛主席啊，毛主席！”

1968 年 12 月 18 日

费克，男，电影《满意不满意》作曲，著名历史歌曲《茶馆小调》作曲。江苏省歌舞话剧院院长、中国音协常务理事、江苏省音协副主席。被迫害致死，终年 51 岁。

1970 年 5 月 14 日

张慧剑，男，电影《李时珍》编剧，著名作家、副刊编辑家，江苏省文联委员、省作协副主席、省人大代表。文革中饱受批斗折磨，曾被送进桥头镇江苏省五七干校养鸡、种菜。本日心脏病发作，病逝于赴医院途中三轮车上，终年 64 岁。

1970 年 10 月 15 日

萧也牧，男，原名吴承淦，又名吴小武，1918 年生，浙江吴兴（今湖州）人。作家，中国青年出版社编辑。其小说《我们夫妇之间》被改编成同名电影，1951 年上映后即遭猛烈批判，是毛泽东时代最早遭到政治批判的电影之一。1958 年被打成“反党反社会主义分子”，文革中更遭迫害，含冤逝世于河南潢州黄湖共青团中央五七干校，终年 52 岁。

1971 年 1 月 15 日

盖叫天，男，1888 年生，河北高阳人。原名张英杰，号燕南。京剧表演艺术家，京剧界武生泰斗，有“江南活武松”之誉。中国戏剧家协会理事、浙江省剧协分会主席。1954 年由上海电影制片厂摄制的京剧舞台艺术片《盖叫天的舞台艺术》纪录了其舞台形象。文革中遭到残酷批斗并被活活折断双腿。含恨病逝，终年 83 岁。

1971 年 10 月 28 日

王宗元，男，电影《智取华山》编剧之一，作协西安分会专业作家、《陕西日报》副总编辑，电影《昆仑山上一颗草》原著小说《惠嫂》作者。被迫害致死，终年 52 岁。

1972 年 6 月 25 日

李郑生，男，武汉市湖北剧场电影片跑片员，因向中共中央及省、市领导机关投递《革命宣言》油印传单，提出文革是“犯了错误”、“‘顶峰论’是错误的”等，被以“现行反革命”罪处决。1980 年获得平反并追认为“坚持真理的模范共青团员”。

1975 年 3 月 8 日

周信芳，男，艺名麒麟童，1895 年生，浙江慈溪人。京剧表演艺术家，曾任上海京剧院院长、华东戏剧研究院院长、中国戏曲研究院副院长、上海文联副主席、中国剧协副主席、上海剧协主席；主演过《宋士杰》、《斩经堂》、《周信芳的舞台艺术》等电影。仅因主演过京剧《海瑞上疏》，即被联系到《海瑞罢官》而遭批判。文革刚开始即被中共上海市委宣布为全市公开点名批判的八个“反动学术权威”之一。文革中遭受残酷迫害，多次遭到全市电视大会批斗。1970 年定案时专案组原拟不戴“反革命”帽子，张春桥特别指示：“别的不要去说他了，就《海瑞上疏》这一条就是个现行反革命。这样的人为什么能够不戴帽子呢？……这个家伙如果是能解放了，那我们还有什么无产阶级文化大革命呢？那就把无产阶级文化大革命给翻了嘛！”遂被定案为永远开除中共党籍，撤销一切职务，戴上“反革命分子”帽子。含恨辞世于上海华山医院，终年 80 岁。

1975 年 9 月 21 日

李少春，男，京剧表演艺术家，主演过电影《野猪林》。曾任新中国实验剧团团长、中国京剧院一团团长、中国剧协理事。文革中饱受迫害。终年 56 岁。

1975 年 10 月 11 日

吴自立，男，电影《怒潮》编剧之一，原湖南省军区副司令员，原军衔少将。文革前因主持编写《平江革命斗争史》回忆录被定为“反党事件”，撤销湖南省军区副司令员职务，参与编剧的电影《怒潮》在文革中被作为“大毒草”重点批判，被揪到许多地方批斗。饱受迫害之后在长沙含冤辞世，终年 63 岁。

1976 年 4 月 19 日

尚小云，男，原名德泉，字绮霞。1899 生，河北省南宫人。汉军旗籍人，为清平南王后裔。京剧表演艺术家，京剧“四大名旦”之一，历任中国戏曲家协会常务理事、中国戏曲学校艺术顾问、陕西省京剧院院长（1959 年移居西安）。

1962年由西安电影制片厂拍摄了彩色舞台艺术片《尚小云的舞台艺术》。文革中饱受迫害，被工宣队宣布政治审查结论为“敌我矛盾按人民内部矛盾处理”，在西安含恨病逝，终年77岁。其子女请示在殡仪馆举行悼念仪式未获批准。

1976年8月18日

安娥，女，原名张式沅，曾用名何平、张菊生，地下工作化名张瑛。中国著名剧作家、词作家、诗人、记者、翻译家、社会活动家。田汉之妻。民国时期在百代唱片公司工作期间为电影插曲所作歌词作品《卖报歌》、《渔光曲》等广为传唱。著名戏曲电影《情探》的编剧。曾任北京人民艺术剧院、中央实验歌剧院、中国剧协创作员。1956年中风后半身不遂。文革中全家遭受迫害。在尚未看到田汉冤案昭雪希望时含恨病逝，终年71岁。

【阅史漫笔】

与上海电影厂有关的三起“反革命”案

何 蜀

读《上海电影制片厂编年纪事》（《中国电影编年纪事（制片卷）》，国家广播电视电影总局电影事业管理局、党史资料征集工作领导小组编，陈播主编，中央文献出版社2006年12月第一版。其中141—287页为《上海电影制片厂编年纪事（1949—1989）》），看到文革时期的一些大小案件，有的十分简略，一笔带过，难知其详；有的则记载较详，启人深思。其中给人印象深刻的有三起“反革命”案，十分典型地反映出了那个“最革命”年代的恐怖与荒唐。

热心干革命干成了“反革命”

在文革造反运动风起云涌那段时间里，一些年轻的红卫兵、造反派满腔热情“干革命”，自觉自愿废寝忘食地要为“捍卫毛主席革命路线”做贡献，其中，一些人就主动钻进故纸堆查资料，以新的观点重新审视历史，编写“两条路线斗争”大事记，以此来歌颂“毛主席的革命路线”，批判刘少奇的“反革命修正主义路线”、“文艺黑线”等等。于是，就发生了《上海电影制片厂编年纪事》中记载的上海“十大反革命案件”之一的这起案件：

1967年5月10日，海燕厂造反派开始组织30余人到徐家汇藏书楼收集材

料，编写《电影、戏剧四十年两条路线斗争纪实》。到12月定稿，共印2万册，分送“四人帮”及马天水、徐景贤、王秀珍等人，并向本市和外地很多单位发行。（190页）

1969年5月30日，海燕厂造反派编印《电影、戏剧四十年两条路线斗争纪实》一书的“红影组”，因为在搜集资料的过程中翻阅了大量30年代的报纸、杂志，看到过有关江青、张春桥、姚蓬子（姚文元之父）的一些材料，并有议论，被列为上海市十大“反革命案件”之一予以审查。先后参加过“红影组”工作的39人有37人被审查批斗。到1972年12月9日，市里下文批复，对“红影组”主要参加人员分别定案：刘军一，戴“反革命分子”帽子，送外地劳改农场监督改造；汪时中、李长弓二人，戴“反革命分子”帽子，交群众监督劳动；余宜初，已畏罪自杀，为教育争取其子女，可不戴“反革命分子”帽子；张万鸿、潘奔二人，定为敌我矛盾作人民内部矛盾处理。（195页）

海燕厂，即当时的上海海燕电影制片厂，文革“破四旧”时改名为红旗电影制片厂，该厂造反派红旗兵团编写那个惹来大祸的《电影、戏剧四十年两条路线斗争纪实》，是与上海市图书馆的红色革命造反派联合进行的。因未见上海市图书馆的类似编年纪事，不知图书馆方面相关人员的处理如何。当年这类案件不止上海这一起，其他地方也有，影响最大的是在1967年一度炙手可热的中央文革文艺组，成立不久就几乎全军覆没，也是因为接触到了下边收缴上来的有关江青三十年代在上海滩绯闻的旧报刊资料，而被认定是“整江青的黑材料”，中央文革文艺组的金敬迈（组长）、李英儒，中央文革办事组的王道明（总支书记），都为此被关进了秦城监狱，王道明被关致疯。这在金敬迈的长篇回忆录《好大的月亮好大的天》（中国电影出版社，2002年版）里有具体记叙。

专案组人员成了专案对象

著名电影演员上官云珠（上海市政协常委、中国电影工作者协会上海分会常务理事），因其文革前主演的《早春二月》、《舞台姐妹》等影片在文革前就被打成“大毒草”，文革中更遭到猛烈批判，“清理阶级队伍”时她在民国时期的从影经历自然又成了“重大历史问题”，遭到反复清查。在她刚作过两次癌症大手术尚未康复时，又被外调人员和清理阶级队伍的专案人员逼供毒打，她不堪迫害凌辱，于1968年11月22日凌晨在家含恨跳楼自杀，终年48岁。

俗话说“善有善报，恶有恶报”。逼死上官云珠的专案组人员，谁也不会想到此后竟遭到一场“恶报”：他们竟因这一专案而成了被认定为“炮打无产阶级

司令部”的专案对象而遭惩处。在《上海电影制片厂编年纪事》中有这样的记载：

1971年11月6日 进驻天马厂军宣队正、副队长写信给江青，揭发空四军参加上海电影系统军宣队负责人在电影厂执行林彪路线的错误，其中写道：“有人（电影厂）利用上官云珠专案，炮打无产阶级司令部。”江青在信上批示：“春桥、文元同志：此项工作建议上海的党派人调查核实。”

12月底，由市电影局核心小组负责人、清队组负责人及天马厂工宣队负责人到市革会文教组，研究处理上官云珠案件问题，并起草了《关于对原上官云珠专案人员审查意见的报告》上报市委。至次年3月6日，驻天马厂工宣队负责人在奉贤五七干校召开大会宣布：姚德冰、祁明远、富恒智等人借审查上官云珠为名，收集“无产阶级司令部”材料，当场由公安局将姚、祁、富3人拘留审查，其他参加过上官云珠专案组的成员在干校隔离审查半年之久，以后姚德冰、祁明远、富恒智3人被定为犯“政治”错误。（198页）

天马厂即上海天马电影制片厂，文革中“破四旧”时改名为东方红电影制片厂（四川的峨嵋电影制片厂也改名为东方红电影制片厂）。

搞专案的人反被搞专案，清查“反革命”的人反被当成“反革命”清查，这在那个年代里已是屡见不鲜的事（最有代表性的是长期专门领导镇压“反革命”和“反党分子”的公安部长罗瑞卿，文革一开始就首先被抛出成为“反党集团”头目，继任的公安部长谢富治，更加兢兢业业地执行毛泽东的旨意，最后的下场却更加不堪）。只是这个案件的内情到底如何，《编年纪事》里没有像对“红影组”编写《电影、戏剧四十年两条路线斗争纪实》案那样写清楚。今后的人们不可能明白这个“炮打无产阶级司令部”到底是什么意思，到底有什么具体“罪行”。办一个著名女演员上官云珠的专案，怎么会涉及到收集“无产阶级司令部”的材料？收集的到底是“无产阶级司令部”领袖毛泽东还是“无产阶级司令部”领导成员江青的材料？难道几十年后还有什么“防扩散”案情不便秉笔直书吗？

业余作者自投文网

尽管文化大革命时期文网森严，动辄得咎，写一首歌（如《南京知青之歌》），写一本小说（如《第二次握手》），都有可能成为“反革命”大案。但对文学艺术的爱好是人的一种难以遏制的精神需求，特别是年轻人，往往会把文艺爱好作为娱乐方式和理想寄托，不管有多少文艺作品遭到无理批判，仍然会有许多“毒草”书籍在地下不胫而走，仍然会有一些人为了自己的文学梦而坚持写文艺作品，

即使明知一时没有发表的机会。更有不知天高地厚的青年业余作者（笔者当年就是其中之一）还会冒着风险（或者自信不会有风险）向当时屈指可数的几家报刊和电影制片厂投稿，哪怕得到的只是批评意见也会很满足。然而，这里边却潜藏着一种极大的危险——在《上海电影制片厂编年纪事》中就记载了这样一件事：

1974年5月20日，上影厂革委会写信给蚌埠市委说：蚌埠清管处文斌（笔名）寄给上影厂的电影文学剧本《太阳东升》和《美丽的宝岛》是“反党、反社会主义的大毒草”，“攻击伟大领袖毛主席，攻击毛主席的无产阶级革命路线”，“无耻吹捧人民公敌蒋介石”。蚌埠市有关部门据此，把作者文斌定为“现行反革命分子”，判处有期徒刑七年。到1976年10月下旬才改为“免于刑事处分”释放。（201页）

当年文艺批判中那种上纲上线牵强附会的手法，如今的人们已经见得差不多了。但是即使熟悉那些手法的人也很难想象，当年一个业余作者辛辛苦苦写出来主动投稿的电影文学剧本，怎么可能会“攻击伟大领袖毛主席”和“无耻吹捧人民公敌蒋介石”，如果真是这样，那么作者就不可能在1976年10月得到释放，起码要等到八十年代初胡耀邦平反冤假错案的时候才有平反希望。可见那显然是一桩冤案，也可见当时上海电影制片厂革委会的那些“革命新贵”们的“阶级斗争、路线斗争觉悟”已经在文化大革命中锻炼、提高到了何等的高度。而一个城市的“有关部门”竟可以仅凭一个电影制片厂革委会的来信，就把一个业余作者打成“现行反革命”抓起来，这也足以看出那个“无法无天”年代荒唐到了什么程度。

值得庆幸的是，此事发生在文革后期。如果发生在“一打三反”时期，那位作者的命可能都保不住了。

2016年10月11日于重庆凤江阁