

# 捍衛党对电影事业的领导

續 編

(內部參考資料)

中国电影出版社

# 捍卫党对电影事业的领导

續 編

(内部参考资料)

中国电影出版社

1958·北京

# 捍卫党对电影事业的领导

續編

(内部参考资料)

\*

中国电影出版社选编、出版

(北京西单舍饭寺12号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第089号

财政出版社印刷厂印刷

\*

开本850×1168公厘 $\frac{1}{16}$ ·印张7 $\frac{1}{4}$ ·字数192,000

1958年9月第1版

1958年9月北京第1次印刷

印数1—1,000册 定价: 0.80元

统一书号: 8061·440

## 內 容 說 明

本書選編了1957年反右鬥爭開始後，各地報刊上發表的一部分揭露、批判電影界右派分子的文章和一部分未發表的發言稿。內容包括對吳永剛、石揮、呂班、沙蒙、郭維、吳茵、李景波等電影界右派分子十餘人的揭露和批判，可供電影工作者今後工作和學習時參考。

## 編者說明

選編在這個集子中的二十一篇文章，是反右鬥爭以來各地報刊上發表的批判、揭露電影界右派分子的論文和一部分未經公开发表的發言稿，其中一部分文章對某一右派分子或右派小集團的主要反動言行作了較為全面、深刻的分析和批判；另一部分分析批判較少，主要在於揭露右派分子的面目。我們編輯出版這本書的目的，是想通過這二十多篇文章，幫助電影工作者對電影界若干主要的右派分子及其主要的右派論點有比較全面的了解和認識，並通過對這些右派思想言行的揭露和批判，幫助讀者正確認識有關人民電影事業歷史發展和黨的文艺路綫的若干問題，加深我們對人民電影事業的熱愛。

和社會上其他方面的右派分子一樣，電影界右派分子的一切反動論點和對人民電影事業的百般誣蔑，其最終目的也是最根本的目的是要反對黨的領導，實行資本主義復辟；我們之所以和這些右派分子展開一場激烈尖銳的鬥爭，其主要意義也就在於捍衛黨對電影事業的領導、捍衛電影事業的社會主義方向。今年年初，我們曾把有關批判電影界右派分子鍾恬棠的文章編成一個專集，定名為“捍衛黨對電影事業的領導”，並已出版；本書繼前書以後編輯出版，雖系內部印發，但內容性質也與前書相同，因此本書名為“捍衛黨對電影事業的領導續編”。

## 目 次

論電影界右派典型——吳永剛在政治与 電影藝術上的墮落道路·····	于 伶 ( 1 )
不是反“教条主义”，是反党！ ——揭穿吳永剛在電影方面进行資本主义复辟的陰謀	郑君里 ( 14 )
石揮是電影界的极端右派分子·····	張駿祥 ( 24 )
石揮的“滾”的哲学和他的“才能”·····	赵 丹 瞿白音 ( 33 )
剖視沙蒙、郭維的反动論点·····	吳 天 ( 40 )
在沙蒙“質量第一”的幌子后面·····	袁小平 ( 59 )
有毒草就得进行斗争 ——在“沒有完成的喜劇”討論大会上的总结发言·····	蔡楚生 ( 67 )
駁呂班的“人情世故”論·····	周 予 ( 100 )
呂班組織喜劇团的目的是什么？·····	紀 叶 ( 105 )
必須坚持党对科学教育電影事业的领导 ——駁周彦、肖棠、赵国璋右派小集团的謬論·····	洪 林 ( 109 )
我們和右派小集团的斗争是两条道路的斗争·····	高維进 ( 121 )
斥孙明經对電影学院领导的攻击·····	卢 梦 ( 142 )
关于孙明經反对学习苏联的問題·····	罗静予 ( 150 )
吳茵往何处去？·····	李式玉 ( 163 )
揭破項堃的陰謀·····	高 衡 ( 168 )
揭露李景波的右派面目·····	顏一烟 ( 173 )
揭露張瑩的右派面目·····	郑健民、楊 靜、谷 越 ( 179 )
党内右派分子郭允泰·····	于中义 ( 182 )
北京電影演員劇团揭露巴鴻的面目·····	顏一烟 ( 184 )
陈明在丁陈反党集团中是什么角色？·····	葛 琴 ( 187 )
从政治上、思想上彻底粉碎“二流堂”“小家族” 右派小集团·····	刘芝明 ( 192 )

# 論電影界右派典型—— 吳永剛在政治與電影藝術上的墮落道路

于 伶

## 反對教條主義幌子之下的反黨陰謀

吳永剛假借“政論不能代替藝術”這個正題目，做了一篇反文章，發表在文匯報上。這是他噴射出的一陣反黨的毒箭。他說：“今天的電影，往往從劇本的作者起，通過電影廠的藝術領導，電影導演和演員的創作工作，一直到電影院的廣告止，都在硬生生地想把影片的主題思想——或者稱為教條，送進觀眾的腦子裡去……。”又說：“電影的觀眾完全與食客一樣，觀眾喜愛影片的豐富多彩，食客也喜愛食品的色香味俱全。……所以電影的思想性與藝術性的並重，也正象食品的营养價值與色香味並重一樣。”在這短短兩段話內，吳永剛用心險惡地放出了三支毒箭。一是誣蔑了幾乎全體電影工作者，不僅從劇作者、藝術領導、導演、演員和一切創作工作者，一直誣蔑到電影院的廣告工作人員，而且連廣大的電影觀眾也一起誣蔑在內了。二是把電影的主題思想和教條主義等同起來，把主題思想稱之為教條。三是他的修正主義，主張所謂電影的思想性與藝術性並重論。我們黨一向主張：在對文藝作品評價的時候，應該政治標準第一，藝術標準第二，思想性與藝術性是統一的。而他的修正主義主張是把電影藝術作品的思想性與藝術性對立起來，分離出來，目的在於把思想性反對掉。因為他說了“影片的主題思想——或者稱為教條”。而教條、教條主義是我們堅決要反對的。按照吳永剛的詭辯邏輯：影片的主題思想既然就是教條，那末這就是“教條”的影片，主題思想就該反對了。反對掉了影片的思想性，不就剩下

了片面的抽象的艺术性了么，还有什么思想性与艺术性并重呢？吳永剛既詭說要影片的思想性与艺术性并重，而又反对掉其并重之一的思想性，豈不是自相矛盾？正如所有的反党反社会主义的右派分子的黑話与謬論一样，他們的黑話照不得太阳，一見阳光就露出了狐狸的尾巴；他們的謬論經不起分析，一加分析就露出了矛盾与漏洞。就在以上这短短几句引話里，我們也不难看出吳永剛是借反教条主义作幌子，来反对影片的主题思想，反对电影艺术作品的思想性，反对党的文学艺术的根本政策，反对电影为工农兵服务、以馬克思列宁主义思想、社会主义精神教育人民的电影方針。这才是他的实質。在这里他所反对的是很明显了。他主張什么呢？說得倒比較含混，只简单地拖了一条尾巴：“色香味俱全”的艺术性。因为以吳永剛的階級敏感，当然不会不知道毛主席的講話：“各个階級社会中的各个階級都有不同的政治标准和不同的艺术标准。但是任何階級社会中的任何階級，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的”。吳永剛当然也不是不明白毛主席的講話：“我們的要求則是政治和艺术的統一，内容和形式的統一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的統一”。所以他在这篇“政論不能代替艺术”的正題目之下，反文章还只能做得躲躲閃閃，简单而含混地拖一条用“色香味”化裝了的尾巴。

一到今年春天，尤其在吳永剛投身民盟右派集团的队伍、充当了一名急先鋒之后，他发表“解冻随感录”这一文章，就說得明显而具体了。他說：“不需要的是教条主义清規戒律束縛下的公式化概念化的病梅。”又說：“在教条主义者的清規戒律之下，一切花花草草，都要按照他們的教条来成长，于是就产生了公式化概念化的花果。”那末需要的是什么呢？吳永剛明目張胆地主張：“即使我們的园地出現了罌粟花，我們首先該了解，它是一种美丽悅目的花卉。”又主張：“在园地里出現了恶草毒花，首先不必大惊小怪。……简单而粗暴的一把火燒掉主义与一鋤头砍掉主义，同样是沒有好处的。”这就很清楚了，吳永剛在



这里是发展到反对我们党对文学艺术与电影的整个领导了。他用胡风的同一口吻，把一向在反对教条主义，也一直在克服公式化概念化的我们党的文艺领导，辱骂为“教条主义者”。又把由于多种多样的原因所产生的若干文艺作品中存在的公式化概念化这罪名，硬加在文艺领导的头上，归咎于文艺思想领导的结果。他用反对教条主义、反对公式化概念化这个借口，夸大缺点，歪曲事实，抹杀成绩，恶毒地诬蔑今天的电影创作是“不自由”的“病梅”。于是他要有资产阶级的反党反社会主义的绝对的“自由创作”，他要在文艺园地里放出“美丽悦目”的象罌粟花之类的“恶草毒花”。“即使”“自由创作”出了错误的反动的影片来时，也“不必大惊小怪”，也不必“一锄头砍掉”，这样才是“有好处的”。于是吴永刚“阴魂不散”（他自称的话），借清代文人龔自珍的尸体来还魂，以护花使者自命，“爱花心切”（吴永刚自己的话），对着他所诬蔑成的“病梅”，念念有词曰：“疗之、纵之、顺之、解其缚、毁其盆、埋于地，让其自由开放来欣赏天然的梅花”。倒退回去，走资本主义的老路，自由自在地拍他的“色香味俱全”的“拆烂污”电影。

### 电影界的右派分子典型

“民盟办一个电影厂”。这是吴永刚在“电影界要革命”，从反党言论到反党行动，要革社会主义的命的具体纲领。他一面积极地对民盟右派首领沈志远献策，一面三番五次地纠合伙伴来实行“办厂”。而且曾经把“民盟办厂”的计划，在由他担任编导的“林冲摄制组”内妄想先行实施起来。他抗拒共产党员参加这个摄制组工作，仇视与打击积极分子。妄想篡夺这个摄制组，成为他吴永刚的“独立王国”，成为“民盟小厂”，和我们党分庭抗礼，平分秋色。“民盟办厂”的阴谋得逞，那就是取而代之了。自然这两个阴谋都破产了。

在一小撮右派分子中间，吴永刚的反党反社会主义已经形成了一个整套了。他有反动的言论，平时的挑拨离间，造谣诬蔑。

有反动的理論，“政論不能代替艺术”、“春风解冻有感”和“解冻随感录”等文章。有反动的組織，民盟右派集团。有反动的行动綱領，“民盟办厂”。有反动的本錢，如他一向自吹自捧，这次已經被分析批駁得不值一錢的“进步电影編导”、“爱国主义者”、“硬骨头”等等。他刻骨仇恨新社会新中国的一切好人好事，如“上影”反右座談会上“哈森与加米拉”摄制組的技师們所揭发的：“凡是有利于社会主义的一切事情，吳永剛都看不慣，都要反对的”。他不滿意馬路上处理交通事故的人民警察，他不滿意調解夫妇爭吵家庭糾紛的戶籍警，誣蔑这是“日常生活的充滿教条主义”。总之，他近年来是处处“不自由”，事事“不順心”，样样“看不慣”，捧着解放之前的旧照片本子对人說：“那才是艺术生活”。在这些事实面前，照出吳永剛是电影界的一个右派分子的典型。

### 从他的作品看他的反动并不是偶然的

近年来的吳永剛何以会发展成为如此典型的一个右派分子呢？当我们簡要地回忆与初步分析一下他过去的电影作品，从他在解放之前所拍的影片，从作为表現他的思想意識形态的艺术的角度来看，吳永剛政治上之成为右派分子并不是偶然的。

吳永剛从一九二五年开始了电影工作，从一九三四年到上海解放这这些年中間，他編导完成了二十五、六部影片。按我所看过的，記憶里印象較深的以及有他自己所写作的材料作根据的，其中絕大多数，大致可以分成五类来談。

第一类是他开始做編导的前几年間，靠攏党，在田汉、聶耳、夏衍和“左翼剧联”的同志們帮助与影响下，編导的“神女”和“壮志凌云”的两部影片，內容有一定的进步意义，艺术上也有相当成就，这是我們一向肯定他的。这也就是我們尊重、爱护、帮助与照顧他的主要原因。我在“揭穿吳永剛反党面目”一文“吳永剛的‘本錢’是哪里来的”中間，已有分析叙述，这儿从略了。

第二类是有明显錯誤和反动思想的影片，如“浪淘沙”和“忠义之家”。吳永剛在一九三六年四月写了一篇“关于浪淘沙的話”，开头是这样說的：

一个善良的人，在偶然不幸的遭遇中会犯罪（按：剧中的主角水手，打死了强奸他妻子的坏蛋）；一个奉公守法的偵探，永远追逐着他所要逮捕的罪犯，当他們两个人站在同一的生命綫上时，他們会放弃了敌視，而变成极高貴的友情；但是一旦遇到利害的冲突，人欲的激动，他們会馬上恢复了敌意。这一类的悲剧，永远在人与人之间产生着。

人类的历史是用血写成的，但人与人之间原无所谓仇恨，只因为要求生存，彼此掠夺着，仇杀着，以至于民族与民族間战争着！这类的悲剧从原始洪荒时期一直不断的繼續。現代社会的經濟組織更复杂，眼看着大規模的屠杀，就要开始了。

人与人之间不能相互的諒解，永远是彼此的掠夺着，仇杀着，战争着；人与人的仇恨，写成了人类的血的記錄。（見“联华画报”第七卷第七期第四頁）

这是吳永剛的“浪淘沙”“富于哲理味的”內容。今天我們来要求当时的吳永剛能运用階級观点和階級分析的方法分析人与人之间剝削与被剝削的階級关系，也許并不完全适合他历史发展的具体情况。其实，剛剛編导过“神女”的吳永剛，他对“神女”中的娼妓問題，認作“这是整个的社会問題，这是社会經濟制度的病态”。（見一九三五年一月一日他的文章）可見他对于当时社会的现实，压迫者与被压迫者的斗争，也即是剝削者与被剝削者斗争的道理，不是毫无所感，一无所聞的。因为在同年六月他为“浪淘沙”公映写的一篇文章“不多說的話”里，明明白白說了他的創作动机：

……途中忽发奇想，假使把現社会里的两个絕對对立地位的人物，放到一座沒有生物的荒島上去，他們將有什么結果呢，于是就写了“浪淘沙”这故事。……（見“联华画报”同卷十一期八頁）

可見，吳永剛當時的創作動機是想寫“現社會里的兩個絕對對立地位的人物”的。只是由於他懦弱，不能也不敢象一個真正的正直的藝術家那樣正視現實，才寫成這樣荒謬錯誤的內容。不信，請看他“關於浪淘沙的話”中的自白：

在浪淘沙里，我是寫在這社會里兩個絕對不同的立場的人物……關於法律的遠因的社會意義，在這里我很懦弱地只寫成了一個偶然的遭遇。

懦弱地寫成了這個偶然的遭遇，在吳永剛並不是偶然的。這里流露出了吳永剛虛無主義的感情，表現出了他的反動的社會思想。這是沒落時期的資產階級的一種世紀末的幻滅的感覺。實際是對革命鬥爭，對社會變革，對占人類絕大多數的無產階級解放的懷疑、動搖與絕望。吳永剛這時不敢鬥爭，就通過影片來宣傳不要鬥爭。鬥爭的結果是黃沙白骨，同歸於盡。這對什麼人有利呢？不利於被壓迫者被剝削者和被侵略者是顯然的。反之，有利於統治階級，有利於當時已經經過了“九·一八”與“一·二八”，已經從東北侵入到華北的日本帝國主義者，也就更顯然了。當時正是國民黨政權調集大軍圍攻紅軍長征到陝北剛建立起抗日根據地時候，正是黨中央號召的抗日救國統一戰綫受到廣大的愛國人民普遍擁護的時候。吳永剛拍出了“浪淘沙”這樣的影片，還自欺欺人地說什麼“現代社會的經濟組織更加複雜，眼看着大規模的屠殺，就要開始了”這樣的鬼話。

這次鳴放期間，吳永剛在“解凍隨感錄”的文章里曲解了魯迅的“拿來主義”。其實他早就是個曲解“拿來主義”的抄襲家。“浪淘沙”是他抄襲竊取了“第四十一”的結構與表現形式，塞進他“整個人類的世界，就在這一對骷髏里”這樣的反動思想。

當時觀眾不要看“浪淘沙”這樣的影片，進步的影評工作者批判了這張影片的反動思想。吳永剛才又再度靠攏了黨，在黨的幫助下拍了前類所說的“壯志凌云”。

一九四六年，吳永剛編導了“忠義之家”來宣揚國民黨的正

統思想。同志們在“上影”反右座談會上揭發批判過的：當時在他開拍之前，地下黨員和進步的戲劇電影工作者對他進行了許多口頭與文字的勸告與批評，吳永剛不顧一切，當了國民黨“劫收”了上海電影之後的急先鋒，為偽“中電”開拍第一部影片“忠義之家”。從這一點也足以證明吳永剛的政治立場了。

第三類是吳永剛拍攝得為數最多的一類影片。有“胭脂淚”、“鐵窗紅淚”、“孤雁血淚”、“黃海大盜”、“離恨天”、“紅粉金戈”、“中國白雪公主”、“喜相逢”等等。內容是把流行的中外電影的故事，甚至是他自己拍過的影片情節，拼拼湊湊，“炒炒冷飯”，用公式概念，陳腐俗套的編劇與導演手法完成的。看了之後，印象模糊。看多了，就更不容易分別清楚這些影片相互之間的人物與情節究有多大的差別與特點。這裡，有重要的一點必須指出的：這一類主題模糊的影片，好像沒有什麼所以要拍攝的目的。其實，這好像沒有什麼目的，正就是吳永剛及其當時電影公司老板的目的：市儈們搞電影的目的在賺錢，同時通過他們的每一部影片總自然地表現出一定的資產階級意識形態的。這類影片是以量勝質，惡性循環，把沒落階級的意識形態，生活趣味，不斷地向市民觀眾反復宣揚，積少成多，習以為常，“積非成是”，潛移默化的結果，對觀眾所起的麻痺和毒害作用，我們是決不應該過低過輕地估價的。

第四類有“人與鼠”、“迎春曲”、“摩登地獄”“舐犢情深”與“餓人行”等。這類影片單從他所採取的社會生活的現實題材方面來看，要是立場觀點正確，用現實主義方法，嚴肅認真處理，能突出主題思想的話，原是可以起些暴露與諷刺的積極作用的。但是吳永剛由於立場觀點的錯誤，不是嚴肅認真地從事藝術創作勞動，只是避重就輕，一味取巧。又急于用他自己庸俗陳腐的觀念，虛無主義、改良主義的思想，主觀片面地去給複雜尖銳的客觀現實做出簡單公式的理論——這是出於他階級的本能——於是這些影片思想混亂，錯誤百出，只落得講究趣味，追求娛樂，硬裝與濫用低級噱頭的俗套，而自鳴得意所謂色香味俱

全，結果是把原有现实意义的題材，編导成为主题思想混乱模糊、似是而非的丑化了的恶俗之作。虽有一点暴露与諷嘲，也只是虛浮淺薄，不关痛痒。这类影片所起的社会作用，是益处很少，害处极大。因为它们用“反映现实”“同情弱者”“大胆暴露”“深刻諷刺”这些作为招徠广告，就更容易騙人，使人受害了。

現在挑选出其中算是比較好的影片“迎春曲”来看，也就最足以說明吳永剛的政治态度与电影編导艺术是怎么回事了。“迎春曲”对于发胜利財者和放高利貸者的罪恶，对于一般市民的生活痛苦，虽然都有接触，可都沒有入情入理地真实动人地描写，只是不厌其烦地乱加与主题毫无关系的噱头来喧宾夺主，用哄笑用胡鬧把罪恶者的罪行开脫掉，变作生活痛苦者相互出丑出洋相的自我嘲弄。对于善良人，虽然也有同情，可是他的所謂善良与同情，只附寄在个人主义的蒙朧的理想上，同情与被同情者的所謂善良与同情，都只是虛空的假想，双方都落了空的。全剧的主要关节是写艺术家对妓女的同情，而这个主要关节却是吳永剛从外国小說抄襲来的——一篇写医生用心理治疗一个女孩子的病的唯心主义小說。“迎春曲”里的艺术家同情妓女的那种虛无主义思想，又一次說明了吳永剛反动思想的根源。“迎春曲”的主要人物，三位亭子間艺术家，也是抄襲套取来的。早在1937年以前的几張国产著名影片里，就各有成功地刻划塑造了几位不同的艺术家形象，那都是各自有血有肉的人物。可是在1947年，吳永剛把这三位艺术家硬塞进他的“迎春曲”亭子間里，这些十几年前步过“馬路”与“十字街”，經受过了抗战“风云”的艺人，被吳永剛一塞进“迎春曲”，在影片出現时，都干癟萎縮成了低头人了，他們和当时国民党統治区人民同样，家无隔宿之粮，却蜷伏在鴿籠似的房間里过着上海俗話說的“孵豆芽”生涯。画家感伤地描“美人”，画“树叶”，音乐家吹吹黑管，浪漫詩人躺着等待“春天”来“迎”。从这些所謂艺术家身上嗅不到一点时代感，沒有醒觉感奋起来改变一下自己生活环境的表現，更別說为改变

社会而斗争了。吳永剛要这三个人活着的唯一理由，就在于要他們用“春天”用“树叶”去“同情”和“点化”一个想自杀的妓女，也就是表现吳永剛的虛无主义思想。这部影片的編导摄制時間，正是国民党統治区人民处于水深火热、“反美帝暴行”，“反內战、爭民主、要自由”的学生运动和群众性民主运动如火如荼的时期。在这时候，吳永剛还想披着进步的外衣来“迎春”。他是怎么“迎”的呢？用他公式概念的編导經驗老手法：硬要剧中这样的艺术家們“转变”。于是简单的几个画面一“刺激”，他們被插上了“光明的旗子”就算“转变”了，再于是唱奏主题歌“迎春曲”。至于前半部哄笑胡鬧，低級淺薄的噱头冲淡了对现实生活的苦难，后半部忽然变成悲剧，临了又突然来个所謂“春天”的象征剧，总之，弄得沒有章法，不成格局，这原是吳永剛編导的常規病了。

当时，田汉同志还是本着与人为善的寬大胸怀，还想团结爭取吳永剛能把影片拍好一点，为人民做点好事，所以并不拒絕吳永剛的要求，为这影片做了主题歌“迎春曲”的詞。由于吳永剛思想認識的錯誤，編导艺术的低下，而又好自卖弄，企图用一只歌来代替、掩盖与裝飾一切，結果使这只歌也被委屈了。田汉同志是严正的，他主編的“艺月”上发表过一篇談“迎春曲”的批評文章。（一九三七年六月十六日，新聞报“艺月”三十一期）这批評在十年之后的今天，正好帮助我們較正确地認識“迎春曲”是这样的坏影片。

这算是他比較好的“迎春曲”尙是如此，等而下之的影片，則更糟不堪言了。吳永剛只是从他庸俗陈腐的观点来对待小市民生活，以小市民来嘲笑虐弄小市民，讓被当时的苦难生活压得喘不过气来的市民观众看了影片，意志消沉地叹一口无可奈何的气，如“舐犢情深”、“摩登地獄”等；或者哄笑一陣，茫然頹唐地走出影院，如“人与鼠”与“餓人行”等。这些影片的危害作用在于使观众模糊了对当时现实生活与社会矛盾的正确認識，模糊或者轉移了人民斗争的方向，而人民的真正敌人和主要矛盾

所在，吳永剛却是不願接觸、不敢嘲笑的。這也就是吳永剛掌握了電影這個最群眾性的宣傳武器，必然為他的反動階級服務的明証。

以上所分別批判的第二、三、四類影片，實際上是同一性質，同樣有毒有害的東西。例如“摩登地獄”的主題思想就和“浪淘沙”同樣是錯誤反動的。只是第三類中較多一些廉價的傷感的眼淚，而第四類里的却更多低級趣味的噱頭與並不滑稽的“滑稽與胡鬧”而已。這也可以說明吳永剛在解放之前的十幾年時間之內是如何由停滯倒退到日趨沒落，只是在“混”。

第五類是吳永剛編導的歷史故事和民間故事片。在上海淪陷成為孤島的抗戰初期，各影片公司的老板們曾一度搶拍民間故事片，粗制濫造到極點。同一故事，你搶他奪，有些導演用包拍的办法，十天拍完一部，有的只七天六天就拍成了。這股極其惡劣的逆流，曾經在中國電影史上留下了很不光彩的一頁。吳永剛在這股逆流中也拍了“賣油郎独占花魁女”。接着是歷史故事片，吳永剛拍了“林沖雪夜奔仇記”、“聶隱娘”和“精忠報國”。在當時的情況下，只消不是那樣的粗制濫造，能夠正確處理這些故事，原是可以拍成較好的影片，對愛國的南洋僑胞，以及淪陷區的人民起些有利於抗戰的積極作用的。而吳永剛是怎樣對待這些故事，如何處理的呢？舉“精忠報國”的岳飛故事為例，這是他經常以此自吹自捧為愛國主義者的。因為他曾拍過岳飛，所以他“就是愛國者”了麼？現在從他處理這個故事的編劇方法，影片內容，社會效果這三方面一加分析，這就顯出吳永剛的市儈面目來了。在政治態度上，他用的是逃避現實，投機取巧，避重就輕，既可愛國，又無危險的這套手法。是上海話說的“照牌頭”，照岳飛的牌頭。利用婦孺皆知的民族英雄岳飛的事跡，利用當時南洋僑胞和淪陷區人民對於民族敵人日寇和漢奸的深惡痛絕的心情，來出賣岳飛的。

一九四〇年五月，吳永剛寫了一篇長文“關於岳飛盡忠報國”，發表在“電影世界”月刊第十二期，是說明他自己是以怎



样的态度，在怎样的情緒下編导这部影片的。他說“因为岳飞是中国历史上的一个模范軍人（注：把岳飞認作“模范軍人”，显然是不倫不类！）虽然后来壮志未酬，死于权奸之手，然而岳飞一生忠烈的史迹，至今妇人稚子，田夫野老，誰不深深地景慕着的，比不得别的野史傳奇中的人物，是可以随便加以窜改，为了这緣故，所以我不得不郑重将事，要把岳飞一生的至大至剛之气，在我的笔下，在銀幕上表現出来。”吳永剛这一番冠冕堂皇的話，是企图欺騙人的鬼話。好象他的态度还不坏似的。但是当一接触到他的編剧和影片內容时，問題就来了。在同一长文中，吳永剛“夫子自道”：“关于‘尽忠报国’剧本的編制，一切都是拿‘說岳全傳’作藍本的”。他是怎样“拿”的呢？为了节省篇幅，我只抄录他的句子，不照抄全文了。他說例如“說岳全傳”第二回是删去上半回，把下半回很簡略地写成了一个序幕；第三回是在当中采取了一部分；第六回的下半回移到第五回的前面；第八回删去了下半回照原文；第九回是全部采取的；第十一回用了下半回；第十二回也是全部采用，一直到金兵入寇，是跳过了好几回；到第二十二回“岳母訓子刺字”，接着就是岳飞率众出发从戎，最后唱“滿江紅”詞。

这样的編剧，有什么編剧艺术可言呢？吳永剛早就曲解了魯迅先生的“拿来主义”，把自己一貫窃取套用和拼凑集納別人的作品这一恶行，就作为是“拿来主义”。而且每拿必錯。魯迅先生的精神是教我們对待文学遺產要“去蕪存菁”，是“取其精华，去其糟粕”，“推陈出新”的正确原則。而吳永剛出于他的階級本能却是和这原則背道而馳。在他的笔下，在銀幕上表現出来的“精忠报国”，是篡改宰割了岳飞。把岳飞的一生忠烈，壮志未酬，死于权奸之手的史迹，至大至剛之气，表现在哪里了呢？妇孺皆知的“說岳全傳”里的抗敌高潮，已操“直搗黃龍”胜利關鍵的“朱仙鎮”沒有了。汉奸秦檜等的阴谋陷害，“十二道金牌”、“东窗設計”、“莫須有三字獄”，沒有了。岳飞悲劇的頂点“风波亭”自然也沒有了。吳永剛去其精华，取其糟粕