

中国 新文学大系

1937-1949

第十八集

电影卷

张骏祥序

上海

文艺出版社

ZHONGGUO XINWENXUE DAXI

中国

新文学大系

1937—1949

第十八集

本书编辑委员会编

ANTHOLOGY OF MODERN CHINESE LITERATURE, 1937—1949

In 20 volumes

VOLUME **XVIII**: SCENARIOS—Part I

Preface by Zhang Jun-xiang

Shanghai Literature & Art Press 1990

Shanghai, China

中国新文学大系

1937—1949 第十八集 电影卷一

张骏祥序

编辑： 本书编辑委员会

出版： 上海文艺出版社

发行： （上海绍兴路74号）

经销： 新华书店

印刷： 上海新华印刷厂

开本 850×1168 1/32 印张 24.125 插页 6 字数 667,000

1990年12月第1版 1990年12月第1次印刷

印数 1—5,000册

ISBN 7-5321-0407-9/I·339

定价： 14.20元

《中国新文学大系 1937—1949》编辑委员会

赵家璧(顾问) 丁景唐(顾问)

孙 颔 江曾培* 余仁凯 周 天

范政浩 郝铭鉴 聂文辉 倪墨炎

(按姓氏笔画为序,*为本卷执行编委)

本卷编选者

张骏祥 姚国华 戴中孚

本卷责任编辑

孟 涛

封面设计

袁银昌

版式设计

蒋福海 王 敏

电影卷一

张骏祥序

序

张骏祥

《中国新文学大系》从第二辑起，有了电影卷，编选了一九二七——一九三七年的，即从郑正秋写的《二八佳人》起到抗日战争爆发前为止十年间的电影剧本共十九部，为这一辑《中国新文学大系》的第十七、十八集，由夏衍同志写了序言。现在第三辑的电影卷，编选了一九三七——一九四九，即从抗日战争开始到全国解放为止的电影剧作共二十七部（内剧本二十一个，本事六个）。其中抗日战争时期的，包括武汉、重庆、山西等大后方，以及上海孤岛时期和香港沦陷前摄制的有代表性的故事片的剧本五部，另本事六个，抗战胜利后三年中的剧作选入较多，有十六部。这一方面是由于抗战时期的剧本甚至拷贝，大多今天已无法找到，另一方面也是因为抗战胜利到全国解放虽然只短短三年，却涌现出了大批优秀作品的缘故。

在全国解放前，特别是在抗日战争期间，电影剧本往往只是供导演拍摄用的所谓“脚本”，在刊物上作为文学作品发表的很少。这就为电影卷的编选造成困难。为了免于沧海遗珠之憾，有些影片的剧本不得不是根据现存的影片拷贝重新整理的。本卷内的《塞上风云》、《前程万里》、《假凤虚凰》、《松花江上》、《恋爱之道》，就都是这样整理出来的。还有些作品，当时并没有在刊物上发表过，幸而作者保留得有剧本原稿，当然都按原貌收入了。但也有的在少数地方，尊重作者本人意见，作了些许改动。也有的在解放后发表时就已作过某些改动，与影片拷贝稍有不同

(例如《一江春水向东流》),也只能照修改的收入了。好在哪些是事后修改的,读者不难看出。至于《乌鸦与麻雀》,虽然是在全国解放后才拍摄完成和上映的,在解放后且经过某些修改,但剧本是解放前已经写成的,考虑到解放后的剧本选集中未见列入,因此也收入了本卷。无法克服的困难是:由于全国解放后,没有及时地对解放前摄制的影片的拷贝进行搜集、保管与整理,而原出品厂家已经解散,几十年沧桑,很多影片的拷贝已经散失,无法寻觅。抗日战争时期的影片尤其如此。因此,本卷中就无法收入,只能列入一篇本事,以窥一斑了。

一九三三年三月,夏衍等同志组成的党的电影小组进入了当时上海的电影界,团结了影响了一批要求进步的电影工作者。从此中国有了共产党领导的和影响的进步电影。长期掌握在以牟利为目的的商人手里的电影厂大门被敲开了,涌进了新的思潮。其结果就是中国电影的第一次飞跃,产生了今天受到国内外推崇的“三十年代电影”。但是,这并不是说,当时出现在电影工作者面前的已经是玫瑰铺路的康庄大道了。不,他们所面临的,毋宁说还是重重的困难。首先,当时的中国电影市场主要是被美国的所谓八大公司所垄断,国产影片几乎难以进入首轮影院上映。再则,当时不少制片厂仍在不断地拍摄那些宣扬封建伦理、神怪迷信的,风花雪月卿卿我我的作品。而当时的统治当局不仅公开宣扬所谓“眼睛吃的冰淇淋、心灵坐的沙发椅”的“软性电影”,更直接干涉、查禁进步电影创作,直到动用暴力捣毁生产进步电影的基地。

一九三七年七月七日,日本帝国主义者制造了芦沟桥事件,中国电影来到了一个转折点。西安事变后,国民党当局被迫接受国共合作的民族统一战线。日本军国主义者发动了对华侵略战争,我举国上下同仇敌忾,争取民族解放的抗日战争开始了。不过一个多月,“八一三”上海撤退,摄影场沦为战区,电影工作者不得不撤离上海。当时,以为离开上海就谈不上什么拍电影了,进步的电影工作者几乎无例外地投入了如火如荼的救亡运动,参加了各救亡演剧队。不久,有几个队到了当时军事和文化中心的武汉,又参加了由国民党军事委员会政治部第三厅领导

下的中国电影制片厂(简称“中制”)。那时候,周恩来同志代表中国共产党参加了政治部的领导,郭沫若同志任负责抗日宣传的第三厅厅长,在武汉集中了一大批文艺工作者,推动了抗日文艺运动。这样,许多在救亡演剧队的原电影工作者又陆续回到了电影岗位上。从一九三八年初到十月武汉沦陷,由阳翰笙同志任编导委员会主任的“中制”,就先后完成了《保卫我们的土地》(史东山编导)、《八百壮士》(阳翰笙编剧、应云卫导演)、《好丈夫》(史东山编导)、《热血忠魂》(袁丛美编导)等故事片,开抗日电影的先声。《八百壮士》是以上海沦陷时坚守四行仓库的真人真事为基础的,由著名演员袁牧之、陈波儿主演的影片,上映后受到大后方广大观众的热烈欢迎,可称为抗战初期电影的代表作。

武汉失守,“中制”迁往重庆后,又陆续拍出了《东亚之光》(何兆光编导)、《胜利进行曲》(田汉编、史东山导)、《青年中国》(阳翰笙编、苏怡导)、《白云故乡》(夏衍编、司徒慧敏导)、《火的洗礼》(孙瑜编导)、《塞上风云》(阳翰笙编、应云卫导)和《日本间谍》(阳翰笙编、袁丛美导)等影片。这期间,属于国民党中央宣传部的中央电影场(简称“中电”)在拍摄了《孤城喋血》(徐苏灵编导)之后,也在进步电影工作者的支持下拍摄了《中华儿女》(沈西苓编导)和《长空万里》(孙瑜编导)。

这些影片,尽管以今天的水平来要求,无论是在编剧还是在导演、表演方面,不免显得有些粗糙,但却都是洋溢着饱满的爱国主义热情和对侵略者的同仇敌忾的义愤的。

抗日战争不仅把电影创作生产扩展到了大西南,在当时撤退到后方的影剧工作者中,也有一部分人辗转到了山西,后来参加了阎锡山投资的西北电影公司。他们先拍了《华北是我们的》长纪录片——这是唯一的在国民党统治区摄制的影片里,拍摄了建立敌后根据地展开抗日游击战争的情形的。其后,他们又拍摄了故事片《风雪太行山》(贺孟斧编导)。冼星海的著名抗日歌曲《在太行山上》,就是应邀为此片写的主题歌。可惜这些影片,无论是剧本或拷贝,都已经找不到了。

香港一直是粤语片制作的基地。抗战之前,香港已有制片公司五十余家,所摄粤语片不仅销港、澳及广东内地,且掌握着南洋各埠市场。不

过这些粤语片,大多是宣扬封建伦理,庸俗甚至是荒唐可笑的。抗战爆发后,在举国人民抗日热情的推动下,香港电影工作者也奋起拍摄了不少宣传抗日救国的故事片和报道抗日战绩的新闻纪录片。上海沦陷后,蔡楚生、司徒慧敏等由上海撤退到香港,看到粤语片的广大市场和观众,特别是它在印尼、马来亚、新加坡等地华侨中的影响,认为是宣传抗战的好阵地,于是积极进行了摄制抗日粤语片的工作。蔡楚生、司徒慧敏迅速摄成了《血溅宝山城》和《游击进行曲》,汤晓丹编导了《民族的吼声》。一九三八年底,“中制”迁重庆后,更由于进步电影工作者的努力,在香港成立了“中制”的据点大地影片公司,在港开始国语片的制作,于一九三九年完成蔡楚生编导的《孤岛天堂》之后,又着手夏衍编剧司徒慧敏导演的《白云故乡》的拍摄。但“大地”不久就被国民党当局下令停办,后来由司徒慧敏带回重庆完成。蔡楚生则继续留港,拍摄了描写香港贫民生活的《前程万里》。

上海沦陷后,仍有一部分电影工作者留在英法租界的所谓孤岛内。沦陷之初,一些电影厂都陷于停顿,不久就又有的一些制片商竞相拍摄恐怖色情影片。于是留在孤岛内的爱国的进步的文化人士又起来进行了斗争。当时,日寇及汉奸一方面对爱国文化人士实行威胁迫害,另一方面收买堕落文人贩卖汉奸文化,斗争的艰苦性是不难想象的。但就在这种环境下,还是拍出了《木兰从军》(欧阳予倩编剧、卜万苍导演),以古装片的形式借古喻今,鼓舞爱国御侮,讽刺卖国求荣。而不久,连这样的宣传爱国主义也不行了,只能采取更加隐蔽的手法,例如:根据于伶写的话剧改编的《花溅泪》,只能借写上海舞女的悲惨生活来表现爱国情怀。柯灵的《乱世风光》只能以描绘孤岛上一面是花天酒地醉生梦死,一面是颠沛流离孤苦无告,来揭露孤岛的畸形社会,隐约暗示新的生路何在,同时也拆穿那些荒唐腐朽的影片的欺骗性。

自从一九三五年红军长征到达陕北后,随着陕甘宁革命根据地的扩大和巩固,根据地的文艺运动有了蓬勃的发展。一九三七年抗日战争爆发,大批的革命文艺工作者从国民党统治区投奔延安,更大大地扩大了抗日根据地的文艺队伍。电影这个依赖高度技术条件的文艺工作,要

在物质条件十分困难的根据地求得开展,本来是很难想象的;但是就在一九三八年的秋天,在八路军总政治部之下就成立了“延安电影团”。一九三八年夏天,袁牧之和吴印咸带着国际友人电影艺术家约里斯·伊文思赠送的一架手提摄影机和少量的胶片器材,到达延安。当时成立的电影团只有六个人,但是他们立即投入《延安与八路军》大型纪录片的摄制。这是极可宝贵的当日延安与抗日根据地的全面纪录,可惋惜的是由于苏德战争爆发,由袁牧之带去苏联洗印的底片未能印成拷贝,只有个别镜头被选用在全国解放后中苏合拍的纪录片《中国人民的胜利》和《解放了的中国》里。一九四二年,毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话发表后,延安电影团又拍摄了大型纪录片《生产与战斗结合起来》(摄影吴印咸、徐肖冰,剪辑钱筱璋)。这是以八路军一二〇师三五九旅在南泥湾垦荒生产为题材的,全面介绍了三五九旅响应“丰衣足食”号召,克服重重困难,变荒山为陕北江南的奋斗事迹。这部影片,以及延安电影团先后拍摄的《白求恩大夫》、《中国共产党第七次代表大会》等纪录片,是极可珍贵的电影文献。

延安电影团曾经计划摄制故事片,但终于因物质条件的困难,未能实现。

总之,在抗日战争初期,中国电影确是呈现过一派蓬勃兴旺的景象。电影创作与生产走出了上海一隅向全国各地发展。在武汉,在重庆,在山西,在上海孤岛,在香港,进步的电影工作者进入了各电影创作、生产机构,摄制了一批宣传抗日救国的影片,给广大人民以极大鼓舞,起了动员抗战的作用。这确是中国电影史上以前从未有过的令人振奋的事。无奈好景不长,这种兴旺景象很快就破灭了。

珍珠港事变后,一九四一年十二月,日本侵略军进入了上海租界。不久,上海的各电影公司由张善琨出面,在日方的控制下,组成了垄断的“中华电影联合股份有限公司”(简称“华影”)。进步的爱国的电影在上海难有立足之地了。

一九四一年十二月八日,太平洋战争爆发,香港迅速沦陷。进步影人和在港文化人出走,千辛万苦,经过地下党和游击队伍的帮助才到达

大后方。而粤语片的制作者则多转赴南洋。香港电影事业全部陷于停顿。

因此,事实上,一九四二年起除抗日根据地的延安电影团外,当时仅有的电影生产基地只有重庆的“中制”、“中电”两家国营制片厂了(山西电影厂由于阎锡山的压迫停办)。尽管这样,如若不是国民党当局的破坏统一战线,迫害抗日文艺运动,如果电影事业能按照抗战初期的势头发展下去,中国电影仍然不是没有兴旺的可能的。因为就客观条件来说,首先,在二次世界大战期间,好莱坞八大公司对中国电影市场已失去控制。其次,上海“华影”摄制的影片也不能在大后方公开发行。更重要的是,在主观力量上,活跃在重庆生产基地上的电影工作者,大多数是在党的团结和影响下的进步的爱国的,只要有合理的环境,他们有能力使中国电影创作繁荣起来。抗日战争时期话剧创作的活跃与水平的提高就是这种力量的证明。遗憾的是,情况并非如此。

皖南事变之后,国民党当局不断地掀起反共高潮,制造了所谓《国家总动员宣传纲要》,成立了所谓“图书杂志审查委员会”等机构,对抗日文艺运动进行限制、打击和迫害。“中制”、“中电”两个仅有的电影生产基地,既然是国民党当局所掌握的官办机构,当然不再允许摄制宣传团结抗敌的影片。它们或则采取了停止拍片的手段,或则公然将进步力量排挤出厂。在此情势下,党及时地将文艺工作主要力量转移到话剧舞台上,造成了大后方话剧艺术的蓬勃发展。于是,在《塞上风云》经过大力争取才能上演之后,大后方已经没有什么进步的抗日电影可言了。

另一方面,回忆抗日战争时期大后方的电影创作,也不得不承认,就艺术质量而言,出色的作品是为数不多的。与三十年代进步电影的勃起和四十年代抗战胜利后三年的丰收比较起来,不能不承认这时期是电影创作的一个低谷。当然首先是由于统治当局的限制、刁难,以及战时物质条件的困难,使电影艺术家难以施展,但是应该承认在电影创作本身也存在着一些局限,未能留下多少令人难忘的作品。所以会造成这种情况的原因值得探索,但下列几种因素可能是存在的。

首先,当时的电影创作往往要求正面地直接地写抗战。由于举国上

下抗战情绪的高涨,这是可以理解的。但问题是,创作人员并没有深入的战争生活体验。而事实上,除了抗战初期的台儿庄等战役以及入缅远征军之外,当时国民党军队更多是撤退溃逃。而另一方面,抗战时期人民的颠沛流离,特殊人物的横行霸道,社会蛀虫的投机倒把,可控诉揭露之事虽多,却由于难以通过当局的审查机构,电影就很少涉及。因此,当时的电影题材,无论是就广度或深度来说,就远不及当时的话剧。

其次,当时的电影导演,往往习惯于自己兼任编剧。除了夏衍、田汉、阳翰笙几位老电影剧作家之外,很少有小说或戏剧作家从事电影剧作。电影剧本也往往只是一个供摄制用的“脚本”。电影文学既未得到应有的重视,也没有吸引作家、戏剧家参加到电影剧作队伍中来。例如,当时活跃在话剧舞台上的作家如曹禺、陈白尘、宋之的等同志,当时都没有写过电影剧本。同时,也没有从当时深受欢迎的小说、话剧中改编电影,虽然象巴金的《家》,夏衍的《法西斯细菌》,曹禺的《蜕变》、宋之的的《雾重庆》、陈白尘的《结婚进行曲》等作品,都是不难改编为电影的。

第三,由于战时大后方的闭塞,对世界上电影语言的发展没有了解,因而形成电影导演在电影语言表现手段上的局限。

第四,由于有才能的编剧、导演和演员集中在话剧舞台上,也相对地影响了电影的发展和提高。

“八一五”日本帝国主义无条件投降之后,国民党当局对电影事业也全面地实行了所谓“接收”。除军事系统的“中制”和CC系的“农教”、“电教”之外,主要是以中央宣传部的名义,接收了上海的“华影”,北平的“华北电影公司”,长春的原“满洲国”的“满映”,在此基础上成立了独占性的“中央电影企业公司”,下设在上海的“中电一厂”、“中电二厂”,在北平的“中电三厂”和在满映基础上建立的长春电影制片厂。但是,国民党当局并没有能达到全面控制电影生产和创作的目的。由于当时社会上要求民主的呼吁,由于觉醒了的电影工作者的抵制,他们不仅没有能拍成一部所谓“戡乱”的影片,而且也阻止不住进步的民营公司的成立,阻止不住进步电影的涌现。

经过党领导下的电影工作者的反复斗争,国民党当局不得不发还原联华公司在徐家汇摄影场的产业。于是在这个基地上先后成立了“联华影艺社”和“昆仑影片公司”,拍出了《八千里路云和月》(史东山编导)、《一江春水向东流》(蔡楚生编、蔡楚生郑君里导)、《万家灯火》(阳翰笙沈浮编、沈浮导),轰动全国,其后又陆续拍出《丽人行》(田汉编、陈鲤庭导)、《希望在人间》(沈浮编导)、《乌鸦与麻雀》(陈白尘等编、郑君里导)等著名影片。继“昆仑”之后,“文华影业公司”也拍出了《夜店》(柯灵编、佐临导)、《假凤虚凰》(桑弧编、佐临导)、《艳阳天》(曹禺编导)、《小城之春》(李天济编、费穆导)、《哀乐中年》(桑弧编导)等艺术质量较高的影片。不仅如此,在“中电”下属各厂内,在进步的电影工作者的努力下,也拍出了《遥远的爱》(陈鲤庭编导)、《幸福狂想曲》(陈白尘编、陈鲤庭导)、《乘龙快婿》(张骏祥编导)、《天堂春梦》(徐昌霖编、汤晓丹导)、《鸡鸣早看天》(洪深编、应云卫导)等影片。长春制片厂更在地下党的掌握下拍出了《松花江上》(金山编导)。稍后建立起来的国泰、大同等公司,也迫于形势,约请进步的电影艺术家摄制了《无名氏》(于伶编、应云卫导)、《梨园英烈》(田汉编、郑小秋导)、《忆江南》(田汉编、应云卫吴天导)等片。尽管国民党当局对影片以审查为名强迫滥加删改,并勾结某些民营公司再次摄制一些色情的庸俗的影片,尽管美国八大公司的影片又卷土重来,霸占我电影市场,这一切终究抵制不住进步电影的涌现,阻挠不了中国电影艺术的第二次飞跃。

一九四八年下半年,形势急转直下,解放战争的胜利日益迫近。为了迎接全国解放,为了避免反动当局的迫害,大批的文化界人士在党的地下组织的安排下,先后离开上海到了香港,准备转赴解放区。这时,很多电影界人士也陆续到了香港。

“八一五”日本投降后,香港又成了英帝国的殖民地。一些粤语片公司又恢复了活动。这时,拍摄国语片的公司也先后成立起来。其中规模较大的有“大中华影片公司”和“永华电影公司”。这两家虽然资本雄厚,也聘请了一些进步影人,但由于制片方针问题,出品很难令人满意。来香港的电影工作者又先后用“大光明”、“南群”、“南国”的名义,拍摄了

《野火春风》(以群编、欧阳予倩导)、《水上人家》(瞿白音编、顾而已导)、和《恋爱之道》(夏衍编、欧阳予倩导),以及粤语片《珠江泪》(陈残云编、王为一导)等片。

总之,抗战胜利后,进步电影的处境虽然艰苦,却在创作上取得了中国电影历史上前所未有的成就。从“八一五”日本投降到一九四九年全国解放的短短三年中,竟然能拍出那么多的优秀的影片,简直可以说是一个奇迹。这是中国电影史上的一个重要时期,是中国电影传统形成的一个重要历程。它真实地反映了抗日战争前后到解放战争时期那一个时代的面貌,生动地塑造了那一时代的许多典型人物,它反映了人民群众对当时的反动统治及其统治下的是非颠倒朝不保夕的苦难生活的厌恶与愤懑。无怪乎近年来引起国际间的重视,甚至认为中国四十年代的优秀电影,与三十年代的名作一起,证明新现实主义早就在中国兴起了。

这一时期电影之所以取得如此成就,其原因是值得电影史家和电影理论家的探讨的。现冒昧归纳几点:

(一)电影艺术家们经过八年抗战,对于中国人民所受的苦难,有了亲身的经历,有了较厚实的生活基础。同时,对旧社会对反动统治的阴暗腐败,对于光明与黑暗的是非有了深入的认识。

(二)抗战胜利后,针对反动统治的倒行逆施,民主运动蓬勃发展,要和平、要自由、反饥饿、反内战、反迫害的呼吁促进了文艺工作者的责任感,使电影艺术家们勇于运用自己的武器,参加了这第二条战线的斗争。

(三)抗战胜利后,党的统战政策有了更广泛的推动和深入的发展。电影方面同样地贯彻执行了这一政策,团结了越来越多的要求进步主张正义的电影从业人员,因而即使在官办的电影厂、在资本家办的制片厂,也拍出了不少进步的影片。

(四)题材的广阔,样式的多样,也是这一时期电影创作繁荣的一个重要原因。这里有控诉抗日战争前后善良的人民的苦难遭遇的《八千里路云和月》、《一江春水向东流》,有叙述日本帝国主义者在东北的暴

行和人民如何走上反抗的《松花江上》，有描写抗战胜利后官僚恶霸的巧取豪夺，人民的失望和觉醒的《万家灯火》、《艳阳天》、《乌鸦与麻雀》。《幸福狂想曲》、《假凤虚凰》、《乘龙快婿》等好几部讽刺“劫收”和旧社会的尔虞我诈的喜剧片的连续出现，也是一个很好的说明。

(五)电影开始争取到有成就的作家的帮助。除了原有的电影剧作家田汉、夏衍、阳翰笙之外，曹禺写了《艳阳天》，陈白尘写了《幸福狂想曲》、《乌鸦与麻雀》，于伶写了《无名氏》等等。电影文学受到应有的重视，从此开始有了完整的电影文学剧本。

(六)抗日战争时期话剧的锻炼提高了艺术家们的业务水平。抗战胜利后，由于当局采用各种手段限制话剧的演出，许多舞台剧的编、导、演员又转而投入电影队伍中来。他们在话剧舞台上的锻炼，特别是对表演艺术的钻研，大大地提高了电影艺术手段的水平。这一时期所塑造的令人难忘的人物形象，如《万家灯火》中的胡智清，《艳阳天》中的阴兆时，《一江春水向东流》中的张忠良、素芬，《乌鸦与麻雀》中的小广播等等，都是著名的舞台表演艺术家蓝马、石挥、陶金、白杨、赵丹等的杰作。

抗战胜利后的电影为全国解放后新中国的人民电影打下了基础，为之培养了艺术技术各方面的人材。同时，由延安电影团发展起来的电影队伍，经过在兴山的东北电影制片厂阶段，在东北全境解放后建立了长春电影厂，北平解放后建立了北京电影厂。全国解放后，南北电影工作者胜利会师，中国电影就又展开了新的一页。

一九八八年一月

目 录

序.....	张骏祥 (1)
八百壮士.....	阳翰笙 (1)
孤城喋血(本事).....	徐苏灵 (12)
胜利进行曲(本事).....	田 汉 (14)
木兰从军.....	欧阳予倩 (15)
长空万里(本事).....	孙 瑜 (64)
风雪太行山(本事).....	贺孟斧 (65)
白云故乡(本事).....	夏 衍 (66)
前程万里.....	蔡楚生 (68)
花溅泪(本事).....	于 伶 (132)
乱世风光.....	柯 灵 (133)
塞上风云.....	阳翰笙 (183)
八千里路云和月.....	史东山 (240)
一江春水向东流.....	蔡楚生 郑君里 (315)
假凤虚凰.....	桑 弧 (453)
夜 店.....	柯 灵 (496)
乘龙快婿.....	袁 俊 (555)
幸福狂想曲.....	陈白尘 (637)
天堂春梦.....	徐昌霖 (706)

八百壮士

(一九三八年中国电影制片厂摄成影片)

阳 翰 笙

(一) 娱乐场

一个唱大鼓的歌手正在唱《八百壮士》。

“廿七正午敌军大举向堆栈进，滚滚而来势如潮。我军忙把机关枪来放，手榴弹也对准了敌人抛。敌军被击毙七十几，只吓得胆落又魂销。激战三时敌军退，从此不敢正眼视我曹。”

观众们兴奋的倾听，鼓掌。

“我官军连守四日又四夜，全世界都称赞他们气势凌云高。八百英雄齐呼民国万万岁，坚守孤垒不屈又不挠。这一回八百英雄战危楼，青史永把美名标。”

鼓掌。

蹦蹦的鼓声。

(二) 闸北战场A

隆隆的炮声和轰轰的炸弹声。

民舍在大火中焚烧着。难民们携老扶幼四散逃奔。他们哭着，叫着咒诅着，愤怒着。

日军追杀。