



黃 悌 著

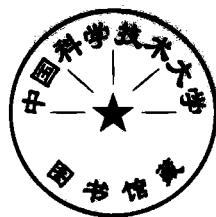
鋼 鐵 運 輸 兵



鋼·鐵·運·輸·兵

(四幕六場話劇)

黃 悌 著



中 國 戲 劇 出 版 社

一九六二年·北京

鋼鐵運輸兵

中國戲劇出版社出版

(北京朝西大街320號)

北京印刷廠印刷

新華書店發行

書號587 字數59,000 印張 $3\frac{3}{8}$

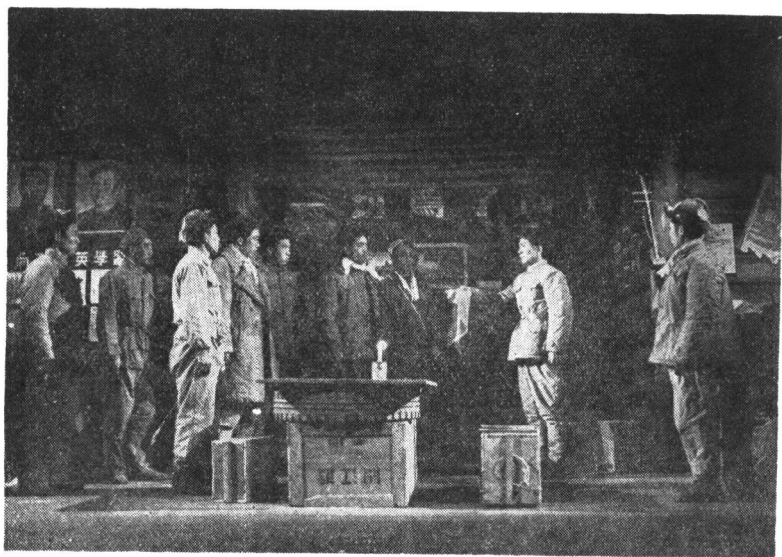
開本 787×1092 耗 $\frac{1}{32}$ 插頁4

1962年3月北京第1版

1962年3月北京第1次印刷

印數0001—2500冊 定價(4)0.34元

中国青年艺术剧院演出剧照



第一幕 孟指导员(楊克飾)用紅領巾激勵戰士們的斗志



第二幕 金老大娘向战士们控訴美帝国主义的罪行

第三幕第一場 丁凱(高維啟飾)在指揮工兵搶修江橋





第三幕第二場 小侯在观察高克英与敌机搏斗的情景



第四幕第一場 高克英(李章飾)負傷后仍堅持把炮彈送上前綫

第四幕第二場 鋼鐵運輸兵運來的炮彈在敵人的陣地上開花了



学习写剧本的一頁筆記

(代序)

一个刚刚穿上军装的新兵，在老战士的亲切指点和教导下，昨天才学会放第一枪（甚至连执枪的姿势还不够端正哩），今天，就有人来问他：喏，小伙子，谈谈你的战斗经验吧，你是怎样在战斗中成长的？请想想看，这位值得同情的新战士将要怎样惶惑的心情来开始他的发言呢？

不难理解，我就是以这种同样的心情来写这篇短文的。这里面不可能谈什么心得和经验，如果需要给它个名目，这只是一些零零碎碎的学习笔记，或者说，是向前辈和同志们求教的学习汇报。

早在一九三三年，我们伟大的导师高尔基，即在《论剧本》中指出：“剧本……是文学的最困难的一种形式，其所以困难，是因为戏剧要求每个剧中人物用言语和行动表现出自己的特征，而不用作者的提示。”

但，我不是很快的就能理解这句话的意义的。

从我过去写的一些习作来看（包括不可能和观众見面的失敗作品），当然，在人物表上也是有着張三、李四……一大串煞費苦心想出的名字，他們彼此之間似乎也在爭論、和解、談心以及其他等等，但仔細端詳起来，这些人物的面貌和性格似乎并没有什么差別，或者說差別不大，不仅談不上高尔基所要求的：每一个人物都要有他自己的“严格的独特性”和“极富有表現力”的語言，而且，有时原来为甲某写的台詞，竟会毫不費力，甚至原封不动地搬到乙某的名下，如此这般，怎能表現出人物“自己的特征”呢？

其所以如此，就是由于我并不真正懂得文学艺术、特别是戏剧艺术的中心内容在于描写人，描写人在阶级社会中的生活。因此，当我执笔写作的时候，往往不是首先考虑如何在錯綜复杂的矛盾斗争中，去表现各种各样的人、尤其是推动生活前进的先进人物的精神面貌，而是相反，以更多的精力去思考如何把一件，或是一連串自以为动人的事件描写得“生动”、“完滿”。这样，人物就成为事件的附屬品，而所謂动人的事件也会由于缺乏具有艺术說服力的形象，变成一堆沒有灵魂的龐杂的素材，任凭作者傾注了全部热情，观众也不会由此得到任何共鳴。

这里，我想以习作《鋼铁运输兵》的創作过程为例，說明我是怎样开始認識这个問題的。

《鋼铁运输兵》的提綱初稿写于一九五二年七月間，

是在朝鮮战地的防空洞里完成的。当我回国以后，把提綱送給領導上和同志們審閱的时候，遇到的第一个直率的意見就是：“这不象是一个在朝鮮战地生活了一年的人写的剧本，在北京搜集些材料也能写成这样。总之，一般化，不动人，嗅不到生活气息。”

我在想：当我执笔的时候，我的精神状态几乎从始至终是激动着的，我所描写的事迹大部分是我耳聞目睹，甚至是我亲身参与过的，但是，为什么不能感动別人？确实，当时我是找不到答案的。

经过一两次座談会的討論，在同志們的帮助下，我开始領会了关键所在：我虽然写了一連串看来似乎动人的事迹，也写了創造这些事迹的英雄人物，但是，只听见他們在叙述已經发生的事件，却很少看見他們現在的具体行动。

要从写人物着手，写自己最熟悉的人，写自己最了解的人，写他們在怎样生活，特别是写他們在怎样行动。至于事件，是人物行动的结果，要单纯，要最能尖锐地反映生活中的矛盾与冲突；同时，又要符合人物行动的内在发展的规律。如果你抓住了它，就要死釘着不放手，追它的前因和后果，找它的一切符合于艺术真实的细节，并且要正面地形象地去表现它。——这就是最初几次座談会中同志們給我的启示。

根据这些启示，我决定重新結構我的剧本。首先我

擺脫了那些龐雜的事件的糾纏；然後，一方面閱讀有關抗美援朝的新聞報導和文獻，一方面咀嚼我在生活當中印象最深的形象。閱讀文獻使我的思想脈絡得以清晰，使我对朝鮮戰場的形勢、敵我戰略的特點有了較前明確的理解；同時，也指導了我如何分析、認識生活中形形色色的現象。而咀嚼生活的結果，則使我決定重新塑造劇中的英雄人物。

在提綱初稿中的主要人物，是一個三十五歲的、有着一部絡腮胡子的老班長。我為什麼寫他呢？一方面由於在生活當中我見過這樣一位老司機（但不是班長），而更重要的一方面，把他當做主要人物是便於和劇中出現的小伙子們有着區別。當時，在劇本中雖然讓他創造很多英雄事跡（如搬定時彈、在濃煙烈火中搶救車輛……等等），但都不過是通過劇中人的嘴說說而已。因此，也就發現不了什麼破綻。現在，要讓人物的活起來了，要讓人物的以自己的語言和行動表現他自己的特徵了，可是，我忽然發現我並不了解他，除了年歲較大和他那一部絡腮胡子以外，我簡直找不到他有什麼內在的與眾不同的特徵，因此，即使我自己，也不相信他會創造那麼多我強加給他的英雄事跡。而與此同時，另外一個原來在劇中處於次要地位的青年司機的形象，却在我腦子裡逐漸鮮明起來。我雖然不能確定在生活中他應該是什麼樣的人，可我覺得還熟悉他，還了解他，我和他一塊沖過照明彈，我知道

他机智、英勇，而給我印象最深的还是他那爱憎分明、光明磊落的心胸，以及他那敏于接受新鮮事物、勇于战胜一切困难的进攻的性格。他是我的朋友，也是我的老师，就是他教会了我初步掌握敌机的規律，使我能在战场上稳住了神，縮短了由恐惧到无畏的思想过程。……簡而言之，我决定让他代替絡腮胡子老司机当班长，因为我相信他。这样，当我再一次写人物表的时候，就把他写在了第一名——高克英，八班长。

高克英这个人物虽然在我的思想当中肯定了下来，但是如何通过戏剧这一文学形式把他表現出来，使他成为一个富有感人力量的艺术形象，对于我这样的初学写作者說来，仍然是个力难胜任的課題。但，我生活在幸福的年代；在我們的时代里，創作再也不是孤軍奋战的个人事业，而是和祖国其他的事业一样，是我們偉大的、光輝灿烂的社会主义事业的一部分。我們的党，不仅在我们还没有开始迈步以前，就給我們指出了方向，准备好了一切有利的条件，而且，当我們在进行創作的过程中，还会及时地給予我們認真有效的帮助和鼓励。这里，我不可能傾訴我在《鋼铁运输兵》的創作实践中所受的全部教益，我只能略举其中一个具体实例，以說明我是怎样感受前輩剧作家給予我的教导和启示。

經過学习，我决定把人物放在对敌斗争这一巨大的对抗性的矛盾冲突中去描写，而情节发展至高克英駕車

誘引敵機的時候，應該形成這一鬥爭的頂點。在同志們的幫助下，我一方面尽可能地去描寫促成頂點的戰鬥環境，以及人物在接受任務前的精神面貌，企圖使觀眾認為高克英的英雄行為是真實的、可信的。同時，又在想：如果能夠在舞台上正面地表現出這一英雄行為，使觀眾身臨於當時的戰鬥情景中去，豈不能更進一步地收到激動人心的效果？

在構思中，我想起一位前輩劇作家在和我們漫談戲劇表現技巧時，說過大意如下的話：所謂技巧，就是最善於表現生活的藝術手段，脫離生活的技巧即會陷入形式主義的泥坑。於是，我拋棄了單純找尋技巧的想法，再一次從咀嚼生活、提煉生活入手。

這樣，就使得我自然地回憶起一個難忘的情景：在我準備回國以前，曾到平壤附近的朝鮮人民軍某部隊去訪問。就在這一天，敵機出動了數百架次來向平壤狂轰濫炸。遵照指揮，我們到平壤郊外一座山頭上去防空；在這座山頭上可以鳥瞰平壤城郊的部分街道和公路。因此，我們也能很清楚地看到我們的高射炮部隊和敵機戰鬥的情景。就在敵機擲下一批炸彈、盤旋上去的一剎那，我突然發現從濃烟烈火當中沖出來兩台滿載物資的汽車，只見這兩台汽車一前一後，象兩顆出膛的子彈一樣，飛也似地從公路上射出去，當敵機發現它們，掉頭尾追的時候，公路上只留下車輪卷起的萬丈尘烟，汽車早跑得无

踪无迹了。这个情景是这样振奋了我，使我不禁脱口喝采起来，虽然只用了几句极简短的话语，却传达出我全部激动的情绪，使在我身后的同志们也同样感受到当时的情景，随我一同振奋起来。

当我回忆到这段情景时，我就在想：高克英駕車誘引敌机的英雄行为虽然不能直接在舞台上出现，但是，如果有人亲眼看见当时的情景，通过这个人物的全部情绪和恰当的语言，不是也同样地可以使观众振奋么？于是，我就写出了三幕二场在山头上的那场戏，但在初稿里，在场的人物只有两个防空哨兵，是通过他们的观察来传达高克英和敌机战斗的情景的。

我写完了这场戏以后，就去向我们的前辈剧作家陈白尘同志请教。白尘同志在谈论这场戏时举了画家作画比喻，他说，画家画月亮有时并不一定要把月亮画出来，只要把遮在月亮旁边的云画好，整个月亮就会生动地被烘托出来，这场戏的写法也是属于烘云托月之类，问题在于要把云彩画好，就必须先掌握好云和月的关系，这场戏在这方面处理还不够好。当他看我对这个解释似乎并未真正理解时，就索兴提出了具体的建议：是否可以让和高克英关系密切的人——譬如说，王学海、小侯或孟指导员，到山头上去观察战斗情况？

我接受了他的建议，决定派高克英的助手小侯到山头去观察情况。戏是改写了，但我除了感觉由于小侯的

出場使剧情的发展較前生动了,情感也更充沛了以外,并没有体会到更多的东西。

一直到剧本上演以后,从劇場里反映的效果看来,我忽然觉悟到受到了一次戏剧艺术的教育,認識到我的初稿和接受陈白尘同志意見后的修改稿之間,原来是存在着原則上的区别的。前者虽然看来似乎也頗有情感,但却 是作者假借着两个观众完全陌生的哨兵的嘴,直接向观众在叙述故事,也許,观众对这个故事还会发生兴趣,但可以肯定的說,决不会收到自己預期的激动人心的效果,因为我采取的是非艺术的手法;但是,后者則显然的不同,由于小侯是高克英最亲密的战友,同时,又深深地理解他这一英雄行为的全部意义,因此,他在观察战斗情况时,即根本不同于防空哨兵之出于意外而惊讶的旁观者的态度,而会是和高克英心心相印,高克英的每一个动作都会紧紧地扣着他的心弦,使他发出出于肺腑的惊呼或急促的呼唤,以及胜利的欢呼等等。由于观众对小侯是熟悉的,特别是观众对高克英命运的关心是和小侯一致的,因此,观众很容易随着小侯的情緒而如临其境地进入舞台上规定的情境,感受到高克英的英雄气概;而且,不仅仅如此,在这一場內,还可以充分地表现出小侯和高克英亲密的关系,以及小侯在高克英的自我牺牲精神的感召下开始成长起来的性格上的新的萌芽……。陈白尘同志几句簡短的建议里是包含着如此丰富的内容,而同

志們的类似的建議是很多的，只是由于我自己的理論水平和艺术修养太差，对于前輩剧作家和同志們的建議体会得不深不透，因此，在习作当中还存在很多严重的缺点，使得剧院的导演和演員同志們在排演时，不得不花費很大力量帮助我从头整理剧本。（在和中国青年艺术剧院的导演、演員同志們合作当中，我同样的受到很大的教益，其中最主要的是他們教給了我怎样写得更精炼而更富有动作性。）同时，我也領会到剧本写得不好不仅是个艺术表現力的問題，而是和作者观察生活的深度、概括生活的能力有着直接的关系，而这一切归根結蒂，即必須加强馬克思列宁主义的学习和深入斗争生活中去。

对于青年剧作者來說，我們是无比幸福的，这不仅意味着我們是在党的直接关怀和培养下开始成长起来的，而且还意味着我們面前有着无限广闊的偉大壮丽的生活。在我們的生活里，新的事物和新的英雄人物的成长速度是一瞬千里的，而这些都是我們永远取之不尽用之不竭的創作源泉。是的，比起整个社会主义建設事业，我們文学艺术，特别是戏剧（我指的是“話剧”）創作是远远落在后面的，但是，我們不必总追悔过去，我們應該向前看，大踏步地英勇前进，象一个真正的社会主义劳动者一样，勤勤悬悬地为祖国为人民写出更多更好的戏剧作品。

作 者 1956年2月，春节。

人 物

高克英——二十三岁，中国人民志愿军后勤部某汽车团第三连司机班长。

小 侯——十八岁，副司机，高克英的助手。

王学海——二十四岁，司机，高克英班的战士。

小 馬——二十一岁，副司机，王学海的助手。

孟指导员——二十八岁，三连指导员，党支部书记。

徐连长——三十二岁，三连连长。

丁 凱——三十四岁，中国人民志愿军后勤某分部前线指挥所指挥员。

李参谋——二十五岁，丁凱的助手。

金桂植——二十九岁，朝鲜人民军中尉。

金老大娘——将近六十岁，朝鲜农村老妇，金桂植的母亲。

金大嫂——二十八岁，金桂植的妻子，朝鲜某郡妇女同盟委员长（县妇联主任），兼该郡民工修路队队长。

小英子——六岁，朝鲜儿童，金桂植的女儿。

兵站医院护士长——女，二十余岁。

• 炮兵军械员——三十余岁。

指挥所通讯员