

# 崔凯文集

「喜剧小品卷 上」

崔凯 著

# 崔凯文集

「喜剧小品卷 上」

崔凯 著

沈阳出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

崔凯文集. 喜剧小品卷/崔凯著. —沈阳: 沈阳出版社, 2011.7

ISBN 978-7-5441-4604-3

I. ①崔… II. ①崔… III. ①喜剧—剧本—作品集—中国—当代 ②戏剧小品—剧本—作品集—中国—当代 IV. ①I217.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第 134540号

北 國 文 壇  
曲 藝 老 兵



崔凱  
文集  
出版  
賀

姜晶





品小境大妙極生既俗而雅既

又詩帖時之也函三年函刻五心起

活屏生就君于五志卷古公丹京一

板動筆多如吃星小也整卷也

呈凱先生并著吹正

辛卯四月十日  
卷南三六二記



## 总将花信报东风（总序）

郭兴文

崔凯先生的文集即将付梓，作为辽宁省文联主席，理当写上几句话。

崔凯是中国曲协副主席，曾任多年的省文联副主席、党组副书记，是享誉全国的著名作家。我认识他得追溯到2001年。其时，他陪同著名评剧表演艺术家花淑兰先生到盘锦艺术创作基地采风，我作为主管意识形态的市委副书记，有幸陪同他们一道活动了一天。临别时，崔凯先生戏言“你早晚也得到我们这个圈子里来”。当时只当调侃而已，不料被他所言中。2003年，我奉调中共辽宁省委宣传部任副部长主管文艺，一见面双方都心领神会地大笑起来。以前交往不多，这以后，除了我到省新闻出版局做了一年局长，工作少有接触之外，应该说与他总是工作联系不断，民间交往增多，对他的印象、感触也与日俱深。

崔凯在艺术上取得了令人钦慕的成就。他从1971年开始从事文艺创作，先后发表戏剧、曲艺、戏剧小品、电影、电

视剧、文艺评论等作品500余篇（部）。曾获得全国及省级各类奖项50余次。特别是作为东北喜剧小品的开创者与奠基人，在他的带动下，东北形成了以张超、张惠中、何庆魁、徐正超、尹琪为代表的全国知名小品创作群体和以赵本山、黄宏、巩汉林、范伟、潘长江、黄晓娟、高秀敏为代表的小品表演群体，他们共同创造了“喜剧看东北”的神话，共同催生了喜剧小品这一新艺术形态，共同迎来了当代艺术发展史中一个喜剧小品时代的到来。这其中，崔凯起到了不容置疑的领军者的作用。他本人也由此被誉为“东北文化的活化石”。在这样一位与时代同步，在改革开放中成长起来的剧作家的作品中，我们不仅看到改革开放三十多年来各个阶段的社会生活，人民群众特别是普通百姓在社会转型过程中的精神变迁，看到蓬勃昂扬的时代精神，而且也能体悟到作者寄寓其中的追求真善美的主题意蕴和对人民群众的深厚情谊。

一个中医世家子弟成长为举国瞩目的文艺明星，是偶然还是必然，是与生俱来的天分，还是上帝的垂青？人们提出这些个问号或许都有些理由，但我以为注意力还是应放在他创作道路的探究上，这不仅是对崔凯先生的个人评价，而且将有益于文艺事业的发展 and 繁荣。

### “为有源头活水来”

有人说，崔凯创作上“文思泉涌”、“妙笔生花”。岂知，他之所以能这样，是因为他始终把握着创作的“源头活水”。坚持贴近实际、贴近生活、贴近群众，立足东北黑土地，向生活要素材。用他自己的话说，“东北黑土地不仅肥沃，也产

生快乐幽默。对我来说，黑土地不但给我很多营养，同时也给了我非常丰富的创作资源。”这一点，他很像美国作家威廉·福克纳。福克纳一生几乎没离开过生养他的故乡本土，没离开过他的故乡小镇奥克斯福的杰夫生镇。在这个“邮票”大小的故乡本土上，他倾注了全部情感与才能，同时也创作出了大量世人瞩目的作品。崔凯也是同样，他的创作之根一直扎在故乡铁岭，以他特有的“农民情结”和“平民化”创作风格，去反映辽北地区农民的喜怒哀乐。为此，他走遍了铁岭的六县三区和绝大部分乡镇、村落。他经常到辽北的农村去采风，了解民情、体验生活，甚至盘腿坐在村支书的炕头，一人一句地唱二人转，把基层群众的现实生活艺术化。这就是为什么他能够写出戏曲《摔三弦》，电影《明天我爱你》、《贵妃还乡》，电视剧《绿色的旋律》，喜剧小品《十三香》、《牛大叔提干》、《过河》、《红高粱模特队》、《送水工》、《不差钱》等一大批脍炙人口的作品；为什么他的作品总是受到群众、特别是农民的欢迎，作品中的台词很多流行在群众日常生活中，被大家当做幽默调侃化解矛盾、消解烦躁的“良药”的根本原因。崔凯和福克纳的创作道路同时给出一个明晰的结论：一个作家艺术家，在历史的时空中生活，很难超越时代，但他却有可能利用自己最熟悉的生活去拓展表现空间，从而使自己的创作源泉不致枯竭，在带给受众艺术审美的同时，还能够流淌出自己独特的深邃思想和哲学思考，进而给受众带来启迪。

### “听唱新翻杨柳枝”

俄国作家阿斯塔耶夫说过：我们的前辈在我们面前树立



了一座座不可企及的高峰，以至于稍有建树就得“另辟蹊径”。这是说艺术成果的取之不易和创新的必要与必然。崔凯的创作生涯已有几十年，按一般规律，很容易“江郎才尽”了，但他却总能“花样翻新”，不断给人们以新的惊喜，原因何在？答案很简单，那就是“创新”。他是一位创新意识很强的作家，这种创新意识来源于他的艺术清醒与自觉。“艺术只有创新才有生命力”，这是崔凯于2010年9月14日获得第六届中国曲艺牡丹奖理论奖后的“获奖感言”，也是他创作成功的“道白”。

崔凯的艺术创新不是一般的“标新立异”，而是在理论指导下，或者经过理性思维后的艺术实践活动。他的《创新曲艺理论，促进曲艺繁荣》系统地阐述了自己独特的创新观。崔凯的可贵之处还在于他没有把曲艺创新局限于意义层面，而是着力研究曲艺创新的“路径”问题。他指出，曲艺创新首先要在继承的基础上进行，不能完全脱离传统说唱艺术的基本特征，另起炉灶，另搞一套。其次，曲艺创新要从内容到形式全面实行。创新要改变简单叙事浅、白、直的问题。作品要新、要美、要深刻，在表现形式上要适应新的传播媒体和广大观众的审美需求。再次，曲艺创新要实现杂交和新创的结合。让完成历史使命的曲种在另一种方式下再生，以“杂交”的优势显现新的生命力。比如网络说唱、电视说唱、评弹电视剧等。在崔凯的创作生涯中，他是创作拉场戏成名（二人转中的群活儿）的，在此后的小品、影视剧创作中，又有许多二人转元素的融入和浸润。大家所熟知的《红高粱模特队》、

《不差钱》、《过河》等小品都运用了大量的二人转元素。这些二人转的说口、绝活、歌舞等元素，它们的喜剧性、鲜活性、灵活性，为喜剧小品增加了艺术感染力和创造力，使喜剧小品“打开了一片新天地”。正是由于崔凯的创作实践和理论探索，如今小品已经从一个艺术院校表演专业学生的作业，发展成今天有独立的艺术样式和理论体系的舞台表演艺术形式。最值得称道的创新是，他以极大的勇气实现了二人转与电影的有机结合。众所周知，自1905年《定军山》搬上银幕起，戏曲电影在我国已有百余年的历史。其中，京剧、越剧、昆曲、豫剧、黄梅戏等，都曾利用电影这种艺术形式，得到更大空间的展现而扩大自身的影响。但作为“草根艺术”的二人转，虽然也是我国现有四百多个剧（曲）种中的一个，但多年来却始终是难登大雅。近年来，虽然频频在电视剧中出现，也是仅仅为“东北风”提供些点缀而已。尤其是近年来，二人转渐渐走入困境，新编剧目水平不高，且许多剧目由于失去传统根基而成了“四不像”、“百衲衣”。而一些传统老戏，则因不合当代审美趣味，传播不广，几近销声匿迹。在这种情况下，崔凯敏锐地发现了作为曲联体的二人转与其他“板腔体”戏剧相比，更接近电影艺术要求的写实风格，更接近人物的自然状态，可以与电影艺术“无缝对接”。他领衔创作的二人转电影《贵妃还乡》成功地体现了他的艺术创新理念，这一创举“弥补了中国戏曲电影的空白”，具有深远的文化价值和意义。

在二人转电影这一大胆尝试的基础上，崔凯探索了二人

转发展的更多可能性，如“交响乐形式的二人转或让二人转在其他艺术形式中得到发挥”等，并创造性地提出二人转艺术发展的方向应是“以二人转为母体，东北风格的音乐剧”。他的这些创新思考和建议，打破了文化保守主义者的墨守成规，不仅对二人转剧种的发扬光大，而且对打破整个曲坛低迷的状态都具有高标起俗的作用。

### “衣带渐宽终不悔”

人的思想和情感的最大张力是追求。没有追求便一事无成。崔凯的艺术道路，再次诠释了这个观点。崔凯是一个有着强烈社会责任感、使命感和执着追求精神的作家，他始终追求的是以自己的作品生动形象地弘扬中华民族的传统美德和社会主义荣辱观。关心社会、关爱人生，讴歌真善美，鞭挞假恶丑，总是力争使自己的作品让人民大众获得心灵的净化、情操的陶冶和思想的启迪。特别是在当下，一些文艺家在唯美主义的旗帜下，不情愿涉足政治和道德领域，弱化乃至完全丧失了对社会、人生的道德关怀和评价，甚至以展示所谓人生的底色和原生态为标榜，不分善恶，泯灭美丑，以迷茫、混乱甚至颠倒的价值取向来误导受众。与此成为鲜明对照，崔凯更加注重了自己作品的时代内容和思想蕴涵，更加注重葆有作品的人文深度和思想力度，更加注重自己作品的道德承担。他的《摔三弦》、《看春花》等作品，即以鲜明生动的地域特色和浓郁朴实的乡土气息，实现了对20世纪80年代初期农村中崭新道德风貌的聚焦。他的喜剧小品《牛大叔提干》，通过牛大叔冒名顶替马经理并以此换取为小学校解决御寒玻璃而未果的“陪酒演习”过程，以“悲剧喜唱”的

方式表达了沉重的主题，让观众在捧腹大笑的同时，在与主人公一道挥洒着嬉笑怒骂的宣泄中，鞭挞了“损不足以奉有余”的腐败现象。而《对缝》对不正当竞争行径的抨击，对欺骗、虚伪、贪婪、自私的嘲讽；《红高粱模特队》对广大劳动者质朴美学观的揭示；《送水工》以更深邃的视角对现实的审视等，都反映出了崔凯对营造新型的人际关系，形成全新的道德观念和道德关系，促进社会和谐而体现出的一种责任担当和自觉追求。正是崔凯对现实的关注和对真善美的不懈追求，使得他的作品时代意义和人文关怀格外鲜明，构成了他作品精神内涵的强大支撑点。

崔凯的“担当”意识，不仅体现在创作上，还体现在文艺批评上。当下中国文艺批评存在着“游戏化”、“作秀化”和“浅表化”的问题是不争的事实。因此，不论文艺家还是广大读者、观众，都纷纷呼唤、倡导真正客观的、科学的、说理的、对文艺创作有真正帮助的批评。在这种情况下，崔凯结合自己的创作实践，对文艺批评问题进行了深入的思考和研究。他的《中国喜剧缺什么》、《关于文艺批评标准的再思考》等文章，为当今的文艺批评界吹进了一缕新风，具有振聋发聩的作用。他从为什么要研究社会主义文艺批评的标准，自觉地以社会主义核心价值观体系为文艺批评的基本标准，努力遵循艺术规律，健全和完善文艺批评标准，着力创新文艺理论开创文艺批评的新局面等方面，就加强和改进当前文艺批评提出了许多真知灼见，得到了中央领导同志“切中当前文艺批评的要害”的评价。他的几十篇文艺评论都可以看做是他心系文艺发展繁荣，援疑质理、激浊扬清的责任

意识、追求精神的写照。

古话说：人到中年万事休。但对崔凯而言，却是人到花甲万事忙。而且忙而有乐、忙而有成、忙而有为。如今，他已卸任省文联的领导职务，当会有更加充实的时间而专心于艺术创作，而且，经过这么多年的砥砺，他一定会使自己的创作更加精美老道。“庾信文章老更成”，我衷心地祝愿崔凯先生在人生“第二个青春期”里，继续坚持正确的创作道路，为时代、为人民，为文艺特别是中国曲艺的发展繁荣，催马扬鞭，凯歌频奏！

是为序。

2011年3月31日 于沈阳

（郭兴文曾担任中共辽宁省委宣传部副部长、省新闻出版局局长、省文化厅党组书记、省文化厅厅长，现为省文联主席——编者注。）

## 论崔凯小品剧的体式创造（代序）

王向峰

崔凯已经创作了百十个小品剧，在当前的中国艺术界，不论是量与质，都已成了小品剧创作的领军人物。他的小品剧创作，不仅丰富了广大民众的艺术生活，也推出了许多演员，有的走红于全国，带动了其他相关艺术的繁荣与发展。因此，研究崔凯的创作经验，不仅对于把握小品喜剧的审美特性大有益处，对于推动艺术与生活现实结合，满足广大民众对于艺术审美的需要，也很有启示意义。

1. 近十几年来，在舞台和电视中，出现了一种先被称之为“小品”，后又被称之为“喜剧小品”的表演节目，由两三个演员化妆表演，有情节、有人物，完全是戏剧化了的表现，与相声之不同在于“演”，表现为：演员与角色对应地出现在舞台限定的时空环境之中；由角色的动作、语言直接表现情节；在限定的时间里导致矛盾向特定意义方向的解决；一般都有幽默、讽喻的喜剧效果。上述特点在崔凯的小品剧的创作和演出中，已经显示为比较成型的体式。

对于这种既不同于二人转的“说口”，又不同于相声的“捧逗”，既不同于独幕话剧，又不同于一般喜剧的艺术体式，应该怎

样定名，直接关系其今后的发展，因此对体式定位就具有关键意义。我认为定名为“小品剧”比较合适，而叫“小品”不确切，叫“喜剧小品”则外延上不能涵盖“小品剧”的实际所有的全部剧目及其内容实体的存在。

2. “小品”，原本不是戏剧的完成体，它仅是对生活中的某一片段情境的定性模仿，虽有某种戏剧性，但一般情况下并不是为艺术观赏而为，总是从属于一种直接的功利目的。这种片段表演在我国古代即有。司马迁《史记·滑稽列传》记载的“优孟衣冠”即属此类。楚国优孟受去世的楚相孙叔敖之子所托，在楚庄王面前着孙叔敖衣冠出现，使庄王以为孙叔敖复生，欲以为相，优孟言孙叔敖之子贫而且贱，即使孙叔敖再生，也不能再为楚相，于是感动了楚王，便封孙叔敖之子于寝丘。这是中国戏剧史开创期的“小品”，它通向戏剧，但却不是戏剧，因为是一个表演角色的演员，在实际生活场合向非演员扮演的一个实际主体说着一个讽谕性的意思。尽管它与一般弄臣的说事以讽上的情况已有不同，但仍不是真正的戏剧。

如果小品指的是由特定演员以扮演方式说或做的一件事，这在现代的戏剧学院招考测试或训练学生的技能时，也常常课以作用，它的进行过程与完成体，因其片段性与实用性，都不能成为真正审美艺术品。

唐末的高彦休著《唐阙史》，内有《李可及戏三教》的一段记载，说的是伶人李可及，他“儒服险巾，褒衣博带，蹶齐以升讲坐”、与身旁的另一伶人戏说儒、道、佛三教祖师皆为“女性”的故事。这个记载中，属于“参军戏”的表演，比之于“优孟衣冠”的小品性，更进了一步，已经类似“小品剧”了。我们可以称之为“亚小品剧”。伶人李可及扮演儒生，为唐懿宗在宫中演出双角戏。作为角色，他自称深知儒、道、佛三教历史典籍，这时另一伶人问

他：“释迦如来是何人？”对曰：“是妇人。”问者惊曰：“何也？”对曰：“《金刚经》曰‘敷坐而坐’，或非妇人，何烦‘夫’坐然后‘儿’坐也？”又问他：“太上老君何人也？”对曰：“亦妇人也。”问者特别不理解，他回答说：“《道德经》云：‘吾有大患，是吾有身；及吾无身，吾复何患？’倘非妇人，何患乎有‘娠’乎？”又问：“文宣王（孔子）何人也？”对曰：“妇人也。”他的解释是：“《论语》云‘沽之哉！沽之哉！我待价者也。’向非妇人，待‘嫁’奚为？”伶人李可及在这里是用消解权威的态度戏说三教，用话语中的关键词同音（即敷与妇、娠与身、价与嫁）不同字的运用，造成听觉上的语音能指同一而所指却有别义，这是用同音改义的现象遮蔽了经文的本义，这种矛盾一旦通过观众对本义的明了，即形成对于现象的自否定，幽默的喜剧效果就会产生出来。相当于歪批《三国》的用“无事生非”以指“吴氏生飞”。在这个同音篡义中，关键之处是“敷”、“而”被赋予“妇”、“儿”义，“身”被赋予“娠”义，“价”被赋予“嫁”义，这种转换只要有同音字辨别能力的人，都会听出效果来的，如果笑，是既荣耀自己的优越，也荣耀表现者高妙的转换方法。

3. 比之于“小品”，“小品剧”则不然。因为“小品剧”已是戏剧，其基本标志是在演进中已实现为演员与角色的一对一的表演，有角色的规定性，并使角色实现戏剧的主题。因此，小品的作品虽小，但却能使小成品，构成为真正的戏剧体式的存在。在实现戏剧表现的演员装扮角色、在语言和动作中直接展现情节、由矛盾冲突的解决而达致一种意义等几个方面，它都一一具备。而“小品”，不论在古代的形态，在现代的课用，都不同于上述存在。所以“小品剧”它是戏剧的一种，与戏剧外的任何邻近艺术体式都不相同。

那么，为什么不把“小品剧”称之为戏剧中的“小剧”，而特



称之为“小品剧”？这与小品剧的形成与发展历史，以及它的内容侧重及审美形态的专注性有直接关系。以崔凯为代表的东北“小品剧”的创作，其体式的由来，直接滥觞于东北二人转的喜剧性的“说口”与“逗哏”，又吸收了相声与民间笑话的喜剧成分，而在演出的环境和演员特长的条件上，如综艺晚会的喜庆性、现代生活的氛围、二人转艺人扛台等，使“小品剧”很快形成了以喜剧题材和审美形态为主调的笑剧，并有对邻近艺术的适度吸收，如《过河》中的歌舞，《老伴儿》中的顺口溜，以及许多小品剧中或隐或显的二人转因素，都使小品剧与一般的戏剧，不论是正剧、喜剧都有相当区别，更不用说与悲剧的区别了。一般地说，戏剧中的独幕剧比较而言可谓“小剧”了，但其中既有喜剧，又有正剧，也有悲剧，而“小品剧”既可以写成喜剧式的，也可以写成正剧式的，但却难以写成悲剧式的“小品剧”。所以小品剧不能叫独幕剧，这不仅表明它比独幕剧还“小”，还难以实现表现悲剧的任务。

“小品剧”之所以难以演悲剧内容，而却更适合表现喜剧内容，是因为悲剧有深刻的历史性和社会性，其情节冲突有深刻的生活逻辑和人物性格逻辑，缺少这些就会失去客观可信性，而悲剧场面的出现和悲剧的感人效果，必须在一个足够的情节过程中实现，所以没有过程的积累爆发，就显不出收场的悲的意义。这如同祥林嫂在舞台上出现，没有对她的遭受多重压迫的具体显现，没有对她的醇厚善良本性的感性显现，而仅仅是看她在除夕之夜穷困无着地死在舞台上，人们可能惊讶，但不一定悲悯惋叹。所以悲剧必须有足够的造势，这不是“小品剧”所能完成的。而喜剧情节由演员以语言、动作、形态叙述情节，可以随时造成喜剧效果，一个滑稽动作，一句幽默台词，一身夸张的造型，能随处引人发笑。正是因为喜剧效果可以这样被制造出来，所以，“小品剧”只用几分钟时间内的情节表演，在演员少、情节短、矛盾小的建构中，就可以独立