

“十二五”国家重点图书出版规划项目
中国出版集团重点扶持项目

中国话剧百年典藏

主 编 傅 谨

本卷主编 陆 炜



人民文学出版社

“十二五”国家重点图书出版规划项目
中国出版集团重点扶持项目

中国话剧百年典藏

主 编 傅 谨

本卷主编 陆 炜



人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国话剧百年典藏. 作品. 第8卷, 1980年代. / 傅谨主编; 陆炜编选. — 北京: 人民文学出版社, 2015

ISBN 978-7-02-010761-2

I. ①中… II. ①傅…②陆… III. ①话剧—戏剧史—中国②话剧剧本—作品集—中国—当代 IV. ①J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 026600 号

责任编辑 付如初

装帧设计 黄云香

责任校对 杨益民

责任印制 王景林

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 三河市鑫金马印装有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 556 千字

开 本 890 毫米×1290 毫米 1/32

印 张 19.25 插页 3

版 次 2017 年 4 月北京第 1 版

印 次 2017 年 4 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-010761-2

定 价 47.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:010-65233595

总 序

傅 谨

19 世纪中叶,西方侨民把话剧带入中国,数十年后,几乎是踩着 19 世纪和 20 世纪之交的门槛,话剧开始为中国人接纳。当中国人开始面向中国观众演出话剧,并且用话剧演绎中国故事时,它理所当然地就成了中国戏剧有机的组成部分。然而,在整个 20 世纪中国戏剧史历程中,话剧并不只甘心于成为各地数以百计的多剧种中的普通一员,它从出现到成熟,其过程与影响均十分引人注目。话剧一方面迅速融入中国的文化语境,为中国增加了新的戏剧样式,出现了许多优秀剧作;另一方面,更在中国的戏剧观念与理论领域,成为西方异质艺术文化移入的代表,对中国传统戏剧带来重大影响。回顾话剧进入中国短短一个世纪的历程,至少有三分之一的时间,话剧传播的范围和地位足可与其他历史远更悠久的本土剧种相比,甚至有以过之,而且它强势楔入中国戏剧引发的各种变化,且早就无法磨灭。

20 世纪中国话剧的传奇经历,就浓缩在这套十五卷的《中国话剧百年典藏》里。本书是我国话剧百年发展历史的纵向呈现,也是话剧创作成果和理论积累的集中展示。全书分为剧本、理论资料两大部分,其中前十卷是剧本,后五卷是话剧理论与资料汇编。

如前所述,本书的前十卷,是 20 世纪中国话剧最具代表性的剧本的结集。这些剧本的遴选,主要由陆炜教授和他的博士生刘叙武负责,而遴选的原则以及重点,我和陆炜教授一起经过了多轮反复讨论,最后才呈现出这样的面貌。我们经过细致沟通达成的基本共识是:本书既名为百年中国话剧典藏,那么,收录在本书中的剧目,就需要做到既体

现中国话剧创作的最高水平,同时还要通过它们展现20世纪中国话剧发展的基本路径。因为需要同时兼顾历史与美学这双重视角,因而具体的选择标准,就必须因应话剧发展状况的变化而有所偏重,在不同历史时期,遴选的标准不得不略有出入。读者和话剧史家们可以看到,最终选择收录在这十卷里的,既包括了话剧史上有价值、有地位或有反响的剧本,同时也有在某个时期极具代表性的作品。尤其是在话剧草创时期,人们对“话剧”的文体的理解还不够统一和成熟,假如按中国话剧成熟期的标准看,假如完全拘泥于剧本的文学水平这单一的标准,其中绝大部分剧目恐怕未必有入选资格,然而,如果缺少了这些剧目,话剧的发展轨迹就会变得模糊不清。同样,又如在抗日战争的特殊时期,主要的话剧作家和演员多数集中在国统区,或被称为“孤岛”的上海租界内,但东北与华北等沦陷区,包括上海租界沦陷之后的一段时间里,话剧创作与演出仍不能忽视。尽管因前人的研究十分零散与有限,那个年代的资料保存发掘工作也很不理想,我们还是通过各种渠道,搜集了相当部分的标志性作品,以开拓话剧研究者的视野。还有同样特殊的“文革”后期,话剧完全成了政治权斗的工具,但毕竟这是中国话剧百年里走过的一段路程,也应该收录其代表作品,以确保话剧在中国的发展演变进程的完整性得到充分呈现。

我们把所有这些剧本分为十卷,基本上以十年为一卷,但也并不完全如此机械。剧本的前后顺序大致依据发表与演出的时间排列,其中偶有少数剧本,演出时间在前而剧本整理或发表的时间在后,考虑到戏剧的特殊性,还是以演出时间为主要的参考标准。尤其是从19和20世纪之交话剧初兴到20世纪30年代的一段时间,受京剧演出体制的影响,话剧的演出剧目主要是幕表戏。近代以来,京剧等剧种的城市演出,尤其是新编剧目中,出现了大量幕表戏。所谓“幕表”,是一张包括分幕和分场、上场人物及每场所用的道具等等在内的简单表格,京剧行内有专门的后台经理(类似于现在的舞台监督),演出之前他要在后台贴一张这样的幕表,用于分派角色和提示服装、道具等部门的职员。早期话剧的演出经常是这样的,由于幕表戏的编戏师傅只给演员提供一

个相对简单的故事梗概,具体细节和剧情推进完全依赖演员的自由发挥,虽有许多精彩的演出,却没有成型剧本,当年的演出情形与剧目的具体内容均难以保存。20世纪50—60年代,研究者们根据当事人的记忆和吐露,重新整理了早期话剧幕表戏的某些重要剧目。这些剧本成文的时间很迟,但是从戏剧的角度看,它们当年的演出比其后复述整理的文字形态的剧本更具有话剧史的价值和意义,所以理应按其演出的时间安置,因此,这些剧目均依其上演时间收录在前几卷。诚然,这些剧本成文的时间与实际演出的时间的跨度达数十年之久,如果说它们无法真正复现当年演出的原貌,那是可以想见的;而且幕表戏的演出既无固定剧本,每场演出均需依赖演员的即兴发挥,所以同一剧目必然有截然不同的版本,所记载的只能是近似于其中某次演出的内容,后人只能通过剧本大致了解当时话剧演出的状况,不宜胶柱鼓瑟。其实,同一剧目的剧本有不同版本,恰是戏剧的常态,即使是那些先创作完成再交付排练演出的剧本,也难免会在排练演出过程中有所改动。如本书所收录的剧本,就既有文学本,也有演出本,从中也可见出戏剧行业文学与演出之关系的复杂性。

本书的后五卷是理论和资料。理论卷一到四,仍按照时间顺序,搜集了20世纪各年代话剧发展和理论探索的重要文献。这四卷分别由王凤霞、王桂妹、胡志毅和周靖波、陶庆梅担任分卷主编,他们都是对所负责的那一阶段的话剧历史与理论有深入研究的专家,各卷选择收录哪些文献,主要由他们决定,我只是在最低限度内提供过些许参考意见。其中理论卷一所收录的是话剧初创时期的文献,话剧的理论研究当时还只有雏形,有关早期话剧演出的记录却弥足珍贵。所以该卷的内容略有特殊性,主体是当时报刊上发表的早期话剧的演出资料。顺便提及,话剧界一般把早期话剧,即“话剧”定名之前阶段的演出均称为“文明戏”。从理论卷一所收录的资料我们可以看到,中国最早引进并演出话剧的先辈们从来都只称早期话剧为“新剧”,极少使用“文明戏”这个称呼,后人理当给予这些当事人起码的尊重,纠正以“文明戏”作为早期话剧统称的错误用法。^①

最后的理论卷五名为《百年话剧记忆》，由我自己负责选编，这一卷不只是前四卷的拾遗补缺，我尝试着在百年话剧发展历程中选择一些重要和不同寻常的事件，集中、成组地收录与之相关的文献，提供给研究者和话剧爱好者。该卷或可名为“话剧记忆”，意思是说，或许这些涉及不同历史阶段的敏感话题的资料，多为话剧史家们有意无意地忽略。我期望这一卷的内容，能让我们对中国话剧的历史有新的认知视角，尤其是能让后人记住这些独特的历史片断。

20世纪中国话剧有足够丰富的内容，区区这套十五卷的《中国话剧百年典藏》，当然无法将百年话剧发展历程中值得典藏的所有剧目与文献全数容纳在此，我们的希望是，这里已经收录了20世纪中国话剧进程中最重要内容——或有遗珠，不妨待来日重新修订时，再加增补。至于坊间已有的各种话剧剧本或理论的选本，不同的选编者自有不同的偏好与思路，读者可以从中看到一定的重合，也不可避免地会发现诸多差异。这些差异并非完全出于偶然，其中固然体现了趣味的差异，更体现出不同的历史观和美学观。无论是剧本还是理论资料，如果说这个选本有其特点，那就是我们尝试着要回到话剧本身，从这门艺术出发总结它的百年历史。换句话说，希望把话剧从社会学的枷锁中解放出来，还它本来的面目。假如可以把每个剧目和理论的选本都看成某种学术思考特殊形态的结果，那么，我们不妨把这部《中国话剧百年典藏》看成一部全新的中国话剧史的雏形。而在我看来，基于这部典藏的中国话剧史，或许更接近于“话剧”的历史，而不是话剧被外力所操控的工具史。人们并不难从中找到新的历史线索，还有对中国话剧发展进程新的历史把握。

其实，这才是我们这部典藏想达成的最重要的目标。

① 有关早期话剧恢复“新剧”这一称呼，而不宜称为“文明戏”的具体论述，参见拙文《关于早期话剧的几个问题》，载《文学评论》2014年第5期。

编选说明

二十世纪80年代是话剧创作繁茂的时代,是足以和40年代相媲美的又一个话剧的黄金时代。这个戏剧繁荣阶段是由历史条件造成的。

80年代是一个思想解放的时期。这种解放是在1970年代末期形成的。1976年“文革”结束,当年10月华国锋为首的党中央逮捕了“四人帮”,从组织上粉碎了极左的政治势力,但未来的道路怎样走还处在摸索之中。突破发生在1978年。该年3月,《实践是检验真理的唯一标准》一文的发表开启了一场真理标准的大讨论,使得人们的思想从“两个凡是”(按:“两个凡是”指被奉行的规则或信念:凡是毛主席说过的话,确定过的事,都必须遵行而不可以改变)的禁锢中解放出来。当年11月举行的中国共产党十一届三中全会从思想路线上肯定了突破“两个凡是”,提倡解放思想,从工作方针上决定结束“以阶级斗争为纲”,把党的工作重心转移到以经济建设为中心上来,在经济政策上决定实行改革开放,政治上决定平反冤假错案,包括给1976年的天安门事件平反。这次极其重要的会议完成了否定极左路线的历史性跨越。1979年举行的第四次文代会则取消了“文艺为政治服务”的口号,代之以“文艺为人民服务,文艺为社会主义服务”的提法,邓小平的祝词更明确地反对党对于文艺创作“横加干涉”。这些事件的发生,不仅是给经历了“文革”之后的思想解放思潮“开闸”,更是对思想解放的提倡和推动。思想解放运动的大潮由此形成和奔涌起来。

然而,进入80年代后,方兴未艾的思想解放运动并非继续得到官方的鼓励,而是受到不断的遏制。早在1979年,邓小平就考虑到思想解放运动溢出政治边界的可能,从而提出了四个坚持,即“坚持社会主

义,坚持无产阶级专政,坚持党的领导,坚持马列主义、毛泽东思想”。进入80年代后,“四个坚持”被一次次地强调,先是写进党的决议,接着写进“宪法”,成为著名的“四项基本原则”。1980年,中共中央宣传部和全国文联召开“剧本创作座谈会”,针对《假如我是真的》等剧本提出“社会效果”论(揭露和反思社会问题的剧本动机是好的,但社会效果不好,作家创作应该考虑社会效果),从而制止了戏剧创作向社会批判发展的势头。接着,针对西方思想和文化的涌入大陆,出现了“清除精神污染”的口号。1983年,在思想界和文化界发动了第一次“反资产阶级自由化”运动,1986年发动了第二次“反资产阶级自由化”运动,直至1989年的“政治风波”,从1978年开始的思想解放的“新时期”终于结束。

上述情况直接影响了80年代戏剧的发展面貌。思想解放运动兴起后,从来是政治要求最集中鲜明的表现的戏剧在思想解放的文艺创作潮流中一马当先,涌现出了直接批判“文革”、为蒙冤受屈的老一辈无产阶级革命家平反、接触社会问题的一大批剧作,形成了1979年到1981年的戏剧“三年繁荣”的盛况,一时间,“恢复现实主义”的思潮成为众口一词的口号,“触及时弊”、“干预生活”成为时兴的创作倾向。“剧本创作座谈会”召开以后,这种创作势头被遏制了。由于人们期望的尖锐接触时弊的剧作不再出现,1982年开始出现了剧场票房冷落的现象。戏剧界一时惊呼“戏剧危机”。但这一变化并没有造成80年代的戏剧萧索,而是引发出了两个现象。第一是戏剧文学创作的思想深化和题材宽泛化;第二是戏剧形式革新的大潮。

戏剧文学创作的思想深化和题材宽泛化之所以可能,原因在于80年代中国大陆的思想和社会正经历着深刻的变化,具有十分丰富的内容。从思想解放运动说,这一运动的内容并不仅仅是对于“文革”从政治上“拨乱反正”而已,而是包含着根本价值观的解放:从过去崇尚阶级斗争,人只是为革命而生存的概念转变到重视人的价值的概念上来。于是,过去的一切都可以和需要从重视人的价值的立场上来反思和描写,这就有了极为深广的创作空间。从社会变化来说,随着经济的改革

开放,社会发生了种种巨大变化,个人的生活已经从过去一切由国家安排,“吃大锅饭”转变到可以自主择业,可以下海经商,可以自我设计以追求个人发展的状态,中国进入了社会的转型期。这种巨大的变化带来了人的精神和生活现实的巨大改变,这就提供了极为丰富的需要表现的创作题材。于是,触及时弊的社会问题剧创作势头被遏制本身虽然是一种限制,具有消极性,但却导致了一个积极的效果:戏剧创作摆脱了直接为当前政治服务的狭窄轨道,回归到艺术的正常状态,即走向了从广泛的意义上反映生活、思考生活的广阔天地。于是,80年代出现了一大批从人性的角度深刻反思历史的作品,出现了许多及时反映社会转型期人们生活变化的作品。它们具有很高的思想价值、历史价值和审美价值。

如果说戏剧文学的上述表现是自然而然出现和发展的,并非刻意追求和大张旗鼓的话,那么戏剧的形式革新正与此相反。形式革新的浪潮是高喊着“开阔戏剧观”的口号而兴起的。从1982年开始,出现了一个“戏剧观”大讨论,几年中,探讨戏剧观念的文章奔涌而出,成为所有戏剧杂志的第一主题。这个潮流的到来看似突然,其实是戏剧发展内在要求的应时而发。中国话剧自从五四时代原样引进西方的话剧之后,虽然也有一些现代派的戏剧,现实主义始终是主流。1949年之后,话剧的形式始终是写实主义的一统天下。形式上突破写实主义限制走向多样化是话剧发展的必然的要求。“文革”结束以后,话剧创作由于题材变得宽阔、内容出现更加内心化和哲理化的趋势,采用新的表现手法的尝试已经出现。“文革”后一批戏剧人走出国门考察戏剧,则发现世界戏剧的形式极为多样。中国话剧的形式革新已经蓄势待发。于是,当戏剧危机出现,大倡现实主义和触及时弊的声音落潮的时候,导演、舞台美术家们要求形式革新的声音就占据了戏剧论坛的中心地位。一时间,似乎形式革新成了戏剧摆脱危机的药方和出路,布莱希特、中国戏曲与斯坦尼斯拉夫斯基体系的不同成为整个戏剧界趋之若鹜的热议话题。戏剧观讨论是到1985年落潮的,而剧场中戏剧形式的实验则从1982年开始由最初的“探索戏剧”演变为普遍的“小剧场运

动”，直至80年代末仍未停歇。这场形式革新的效果完全是正面的。1985年之后，中国大陆话剧的舞台面貌已经焕然一新，完成了一个历史性的变化，由过去写实主义一统的局面转变为形式多样化的，和世界接轨的面貌了。

于是，80年代的话剧是内容丰厚、形式多彩的一个黄金时期。

需要指出的是80年代的戏剧繁盛不仅是大陆，而且是台湾和香港。

台湾的当代戏剧可以以1979年政府文艺政策的变化为界划分为前后两期。前期表现为一种政府统制的生态。自1949年国民政府迁台之后，重建戏剧体系，提倡创作“反共抗俄剧”，是为50年代的戏剧面貌。进入60、70年代，反共抗俄的色彩逐渐淡化、消解，但戏剧平淡而不繁盛。但自1980年的首届“实验剧展”开始，台湾戏剧出现了转型，变成了民间的、实验戏剧的生态，创作和演出繁茂，形成了后期的戏剧繁荣局面。这种明显的变化，一般归因于西方戏剧潮流的影响。的确，自1960年代李曼瑰倡导和举办“世界剧展”和“青年剧展”活动以来，台湾的戏剧逐渐打开眼界，年轻的实验性的戏剧人才开始生长起来，到了1980年的“实验剧展”终于修成正果，民间的、实验的戏剧从此蔚成局面。而到了此时，台湾戏剧的骨干人才也已经更新换代：由50、60年代主要是大陆迁台戏剧家变成主要是由台湾去西方专攻戏剧学成归来的一批新锐了。这些人由于戏剧素养与世界接轨，戏剧手段极为自由、丰富，与大陆迁台戏剧家恪守写实主义截然不同。所以，西方戏剧对台湾的影响不仅是明显的事实，而且发展脉络清晰。但当代台湾戏剧的转型和繁荣还有其他的重要原因。台湾的经济60年代开始起飞，于是，由60年代到70年代，台湾社会的心态已经由以反攻大陆为精神支柱转变为珍重当下的现实生活。到了70年代末，政治不仅趋向宽松，而且社会空气已经向提倡民主、最终发展到1987年的“解严”的气氛转变。正是这种社会的变化使得当局在1979年做出了文艺政策的改变，使得戏剧终于走出政府统制的藩篱。开启台湾戏剧繁荣时期的1980年的“实验剧展”也就顺理成章地出现。总之，应该说是

社会的变化和西方戏剧的影响一起造成了台湾当代戏剧的转型和繁荣。80年代正是这种繁荣势头最旺的时段,这和大陆戏剧文学创作的繁荣及形式革新在时间上正好同步。

香港的戏剧在1950年代由少数旅港的大陆成名剧作家充当亮点,1960年代至1970年代是由中学、大学的校园戏剧充当主力。从1977年香港话剧团建立到1985年香港演艺学院建立,专业戏剧逐渐发展起来。从剧本创作看,进入80年代,对翻译剧的依赖减少,原创剧本的写作有很大发展。而1984年关于香港回归的《中英联合声明》的签订是一个巨大的刺激,港人由此形成了如何对待回归的所谓“97情结”。港人开始积极思索香港的历史、现实与未来,思考身份、价值与文化。这一思潮使得刚刚起步的本土创作具有了变得明晰的自我意识和需要表现的历史内涵,使得一批思想和社会内容比较厚实的剧本产生出来。

于是,在80年代,大陆、台湾和香港的话剧创作同时呈现出了繁荣的局面。应该说,80年代话剧的繁荣不论在分布的地域上、优秀作品的数量上还是在思想的深度、题材的广度和艺术形式的丰富上都大大超越了被称作话剧“黄金时代”的40年代。

上述的繁荣使得本书挑选哪些优秀的入选剧目更费斟酌。在数量上,80年代选入的剧本数量和40年代一样,即比其他的每个十年多出一倍,分为两卷。在具体选择上,我们注重拉开时代距离,用长时段的概念看剧本,即不是注重某个作品的演出当时多么轰动,而是设想多年之后人们能在剧本中获取的历史感和文化价值感。我们意识到大陆的改革开放社会转型、台湾的经历“解严”、香港的进入回归倒计时是这个年代最深刻最重要的历史变化,这种变化也是戏剧创作内容丰富和深刻的基础。所以,入选的作品不仅要求写作一流、演出受欢迎,更注重其反映了这个时代的社会、文化的历史性变化,以此作为选择时侧重的标准。

目 录

荷珠新配	金士杰(1)
绝对信号	高行健、刘会远(43)
游园惊梦	白先勇 原著,白先勇、杨世彭 改编(99)
阿混新传	
..... 王辉荃 执笔 姚明德、严顺开、王桂林、郭海彬、周嘉陵	(121)
红白喜事	魏敏、孟冰、李冬青、林朗(183)
逝海	袁立勋、曾柱昭(261)
蝴蝶兰	贡敏(305)
WM(我们)	编剧:王培公,演出文学本修订:王贵(363)
魔方	陶骏 执笔 王哲东(411)
一个死者对生者的访问	刘树纲(451)
田野又是青纱帐	李杰(517)

荷珠新配

(五场话剧)

金士杰(台湾)

《荷珠新配》在当代台湾戏剧中占据着突出地位。因为当代台湾戏剧是从1980年开始举办的“实验剧展”兴盛起来的,而兰陵剧坊演出的《荷珠新配》就是第一届“实验剧展”中最见光彩的作品,所以该剧就成了当代台湾小剧场运动开始兴盛的标志之作。金士杰由此成名。

1980年以来的台湾戏剧中,骨干主要是两类人。一类是去西方专攻戏剧学成归来的,他们通常在大学任教,同时从事戏剧实践活动。另一类则是从戏剧实践中成长起来的,他们摸爬滚打在剧团中,是剧团的组织领导者和中坚成员。金士杰就是后一类中的出色者。金士杰(1951—),祖籍安徽合肥,生于台湾屏东的空军眷村,从小热爱戏剧。“屏东农专”毕业后参军,在军队经常参加晚会表演。1974年加入“基督教艺术团契”,参与了一系列重要剧作的演出。1978年接管了耕莘实验剧团(后改为兰陵剧坊),开始戏剧编导,其间创作了《荷珠新配》、《悬丝人》、《今生今世》、《家家酒》、《明天我们空中再见》、《萤火》等大型话

剧。1989年兰陵剧坊解体,金士杰成为表演工作坊的主要演员,先后参与了《暗恋桃花源》、《这一夜,谁来说相声?》等剧的创作。

《荷珠新配》写于1980年,是由旧戏改编的社会讽刺剧。当年首演。剧本初载台北:《中外文学》月刊第9卷第1期(1980年)。

第一 场

〔舞台中摆着两张椅子，一个小茶几。老鸨与荷珠各坐一椅。〕

老 鸨 （由男扮女装饰演为宜，在一个哈欠之后说话）——常言道：有福之人人服侍。

荷 珠 无福之人服侍人。

老 鸨 店名叫夜来香，我是这儿当家的，这儿当家的——是我！

荷 珠 我叫荷珠，在这儿执壶卖笑，卖笑——执壶。

老 鸨 干了廿年的买卖，生意还挺好的，最近听说政府要我们这一带干我们这种买卖的大门给关掉——唉，我这是心里发愁口还不能开，说穿了，下面人谁还能安得下心替我招呼上门的？这真是做上面人有上面人的烦恼！

荷 珠 打从进了这夜来香大门我可受了她不少气，想换个行业？自己不争气，从小没学过什么本事，肩又不能挑，手又不能提的，唉——每天难过每天都过，每顿难吃每顿都得吃！这还是——做底下人究竟是底下人的命。

老 鸨 哟！我心里烦我都还没作声，这丫头在那儿先唉声叹气了！——荷珠，你哪根筋不对啊？

荷 珠 我没有一根筋是对了的。

老 鸨 那敢情好，妈妈我来替你把那根坏筋抽掉你就舒坦了。（起身拧荷珠，荷珠做闪避状）听着！这会儿可是上班时间喔！

荷 珠 我们算是哪一家公司哪一个部门哪？

老 鸨 大众传播公司，公共关系部门。（胜利地）你给我——坐下。

荷 珠 （坐下）我就才叹了口气又惹了谁啦。

老 鸨 惹了谁？我还要问谁惹了你啦？！

〔两人俱拉长了脸坐着。内室一醉客踉跄而出，两女立刻换上笑脸相迎。

老 鸨 钱老板啊，您要回去啦，酒还喝得满意吗？

客 ……酒好……阿红更好……

老 鸨 那下回您还……

客 真是酒逢……千杯知……知己少……

荷 珠 这是什么句子？

老 鸨 （讨好地）可不是吗？话不投机——半句多啊！

〔客不悦。

荷 珠 钱老板，下回也要找我陪您喝几杯哟，您不能只找阿红一个人！我的酒拳可玩得好喔！

客 当然当然！你给我把阿红看好，少了一根汗毛我……（做警告状）……我走了。（客下）

老 鸨 再来啊，再来啊！（转对荷珠）我这夜来香要是个个都像阿红或是阿香、阿惠，我可就什么也不愁了！

荷 珠 （故作酸状）好里好帮做好鞋嘛，谁叫她们爹娘给她们生得好。我哪敢和她们比哟！

老 鸨 搞清楚啊丫头！你们可都是我一手调教出来的啊。自己没生意怨谁？她们漂亮你少了眼睛缺了牙？看你脸拉得又尺把长，客人谁愿意找你啊？——正说呢，又来了一个！看起来挺像个人样儿的，嗯，一看就知道：自命风流的那一号儿，荷珠啊，交给你了。

〔赵旺东张西望地走来。

老 鸨 快！笑啊！

〔荷珠笑。

赵 旺 （身上的西装不太合身）劳累终日不得闲，偷得片刻好逍遥。平日里听惯了主人的使唤，听别人说来这儿可以让人听听我的使唤，这正是——身心平衡之道。我，赵旺，赵旺这两字平时的意思就是“过来！”有的时候是“出去！”察言观色是我看家本事，体贴入微是我专业精神，哟！我得小心别弄脏了，（拍拍衣服）这可是租