



南京大学文学院戏剧影视艺术系
南京大学戏剧影视研究所

曹佳慧

学术研究

- ◆ 论文
- ◆ 专著
- ◆ 项目
- ◆ 会议/活动



---中文---
---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

论文

论中国戏曲无限时空观的形成与戏曲文学的长篇化

发布时间:2010-04-05

作者:马俊山

内容提要:宋元时期,套曲、说话、百戏杂伎在勾栏瓦舍里遇合后,在艺术功能上也进行了新的分工和重组。套曲专重抒情,宾白多为叙事,科诨用于逗乐,虽然互有交叉,实质上却不相统属,更谈不到融为一体。结果是,抒情功能畸形发展,彻底消解了景物造型的可能性;而叙事功能无限膨胀,又使得一切情由都可以明场说出,从而否定了舞台时空的确定性和有限性。于是,明清传奇便走上了长篇化的道路。京剧重归短制,则是以脱离和牺牲文学为代价的。

关键词:戏曲、时空观、抒情、叙事、长篇化

从剧本的篇幅来看,欧洲戏剧大致经历了一个短(古希腊)——长(文艺复兴)——短(近代剧)的演变过程,一般来说,短制的暗场分量较重,而长篇的明场特多。与此相关,戏剧的情节结构也大致经过一个回溯——开放——回溯,各领风骚千百年的兴衰演替史,文体则由诗变为散文。当然,这只是就主流而言,实际上古希腊戏剧中也有开放式结构,正如近代仍不时有人写作诗体剧一样。

中国戏曲的发展则比较特殊,从宋元杂剧、南戏经明清传奇再到花部,特别是折子戏的流行,似乎也经过类似的嬗替。但是,严格说来,折子戏只能算是大戏中的选场,而花部又几乎没有剧本,仅靠口耳相传,其中还有很多全本《雁门关》、全本《王宝钏》、全本《红楼梦》(皆京剧)之类传奇式的连台大戏。所以,中国戏曲文学的演化,基本可以说是一个由短及长的过程。再由长及短,则是以表演艺术畸形发展,牺牲戏剧文学为代价的。

由四五折的杂剧到几十出的传奇,中国戏曲篇幅剧增,“这是很奇怪又值得研究的一个历史和美学难题”。[[1]] 较早注意到这个问题的是胡适。他在1937年写的《缀白裘》序》里说:

杂剧以四折为限,而传奇有五六十出之长。这个区别起于那两种戏曲的来源不同。元代的杂剧是勾栏里每天扮演的,扮演的时间有限,看客的时间有限,所以四折的限制就成了当时公认的需要。况且杂剧只有一个角色唱的,其余的角色只有说白而不唱,因为唱的主角最吃力,所以每本戏不可过长。

……

南戏初行于乡村,故没有勾栏看客的时间上的限制。南戏中的角色人人可以唱,不限于一个角色独唱到底,所以戏过长也不妨。……这种后起的传奇在文学的技术上是最不讲究剪裁的经济的。

……

明、清两代的传奇都是八股文人用八股文体做的。……这些八股文人完全不懂得戏剧的艺术和舞台的需要(直到明朝晚年的阮大铖和清朝的李渔一派,才稍稍懂得戏台的艺术)。他们之中最上等的人才不过能讲究音乐歌唱,其余只配作八股而已,不过他们在那个传奇的风气里,也熬不过,忍不住,也学填几句词,做几首四六的说白,用八股的老套来写戏曲,于是产生那无数绝不能全演的传奇戏文! [[2]]

胡适把案头剧跟八股文联系起来,虽然语涉夸张,但本意并不差。明清两世,传奇数量远在元剧之上,而真正可以传世者却不多。传奇构思之雷同,穿插之草率,曲词之平庸,亦早为世人所诟病。为使之符合演出的要求,于是便有了艺人们的篡改,有了折子戏,有了专收演出本的《缀白裘》。

从引文可以看出,胡适是从起源、观演方式、舞台限制等方面解释这种现象的。胡适的观点对后世影响很大,张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》便采取了与之相近的说法。但

胡适的思想中还有一个重要原则，却常常被后人所忽略，那就是编剧应讲究“经济”。胡适早在1918年发表的《文学进化观念与戏剧改良》中，就对编剧的“经济”原则进行了比较充分的论述。他说：“戏剧在文学各类之中，最不可不讲经济”，原因是演戏和看戏的精力、时间都有限，而舞台设备如布景之类的制作、变换也不是件容易的事。所以，前台展现的应该是一部戏里最紧要的关节，而一些次要的或无法搬演的内容，则应放在幕后，以减轻演员和观众的负担。由此可见，胡适所说的“经济”实际是指情节结构的“集中”和“紧凑”。虽然胡适的观点带有浓厚的西方戏剧背景，但他把剧本篇幅之长短跟舞台时空观念联系起来考察，却是一个重要的理论突破，为后人解决这个历史难题打开了一条思想通道。

在我看来，西方戏剧由长变短，写实性的舞台美术，特别是布景的运用是至关重要的原因。而传奇越写越长，动辄几十甚至上百出，根本原因即在于没有布景的限制。从理论上说，没有布景的舞台，时间和空间都是无限的，各种情节，不论时隔多久，相距多远，时空差异多大，统统可以拿到明场上来实演，而不必顾忌舞台的限制。这是戏曲结构的大前提。但是，由于每次演出的实际时间和场地都有限，与生活时空无法匹配，所以戏曲仍然存在着明暗场的选择及场面转换问题。为了解决戏曲审美时空的无限性与实际演做的有限性这一对矛盾，中国戏曲在其发展过程中逐渐形成了独特的时空处理方式，集中表现为以明场为主的多场次线性顺叙结构，和由转场、检场等构成的一整套时空转换程序。所以，传统戏无论情节多么复杂，场面如何丰富，几乎都是一人一事一线到底而很少变化，即使遇到《张协状元》、《琵琶记》之类花开两朵，需要各表一枝的故事时，暗场根由，亦多由有关角色当众交代清楚，毫无隐瞒。戏剧情节的明场化，诚然能为演员提供更多的表演机会，同时又极易造成戏剧结构的松散与浮泛，缺乏紧凑含蓄之致，不够厚实。所以当花部，如京剧，再变为短制的时候，文人淡出而艺人当家，唱念做打脱离情境的约束畸形发展，最大的收获就是造就了一大批优秀的演员，而文学成就非但没有超过传奇，反而大大退步了。没有布景限制的无限时空观，是造成这种失衡现象的主要原因。

仅以人物的上下场或场景的变化而论，莎士比亚、莫里哀、博马舍、哥尔多尼、席勒戏剧中二三十场的作品并不少见，而且有些场面确实也是可有可无，插科打诨的过场戏，情形与明清传奇很相似。这无疑加大了剧本的篇幅。但是，中国戏曲由短及长的变化，原因与欧洲戏剧大不相同。古希腊戏剧的源头是单一的祭祀，民间娱乐成分是中世纪和文艺复兴时期加入的，而中国戏曲却有两个主要源头：一是文人的套曲创作，二是艺人的“说话”和各种娱乐技艺，前者以抒情为主，唱而出之，后者侧重叙事与动作，所谓宾白、科介是也。这两个方面先是分途发展，然后才在勾栏瓦舍中合为一体的。另外，中国戏曲的发生还有个南北差异问题。北曲是先有散套，后有剧曲（剧中所用之套曲），而南戏是剧曲在先，受北曲作家南下的影响才出现了南散套。南戏最早称作“戏文”，意谓演戏之文本，重文（叙事）而轻曲（抒情）。文人参与创作后，才重视起“曲”和“情”来，称呼也改为“南曲”或“南曲戏文”了。

套曲是古代戏曲的重要组成部分。套曲创作对戏曲时空观的影响，主要表现在抒情主人公把外部景致内化为诗歌意象，从而剥夺了戏剧情境自身的审美价值，使戏剧空间高度主观化、情绪化了。从发生学上考察，引诗入曲约自唐代始，于是乃有任二北所谓唐唐诗，其情同而相聚者便成唐大曲。但唐大曲只抒情不演事，各支亦不相统属，得到宋代的某些歌舞剧曲，才开始向代言体过渡。【南宋】杨万里《归去来兮引》，以四调三叠共12支曲，隐括陶渊明《归去来辞》，王国维《戏曲考原》称之为“以数曲代一人之言，……为元代套数杂剧之祖”。但是，由于诗人和曲体的抒情本性，虚拟人物不免流为作者抒情的依托，失去应有的自主性、客观性。所谓代言，与其说是作者代主人公陶潜说话，倒不如说是主人公代作者立言，也许更能揭示中国戏曲的本质特征——作者常常与主人公化而为一，因而丧失了对人性的反思与批判。而这正是古希腊戏剧的重要标志，即使在充满了同情与理解的《美狄亚》里，作者还是假保姆之口，冷静地指出主人公的过错——“情感胜过了理智”。这在中国戏曲里是从未有过的。

其实，光有代言还不能说就是剧本了，小说中的第一人称叙述也是代言体，你能说它是剧本吗？动作，互相冲突的动作，才是戏剧的基础。杨作为曲词，强求其动作和冲突，显然是不明智的。也许，再早些，【北宋】赵令畤（德麟）的《商调蝶恋花·会真记》更值得人们注意。赵作前有小序言其用意称，“至今士大夫极谈幽玄，访奇述异，无不举此以为美话，至于倡优女子，皆能略说大概。惜乎不被之以音律，故不能播之声乐，形之管弦。……此吾曹之所共恨也。”[3]于是乃采摭元作，别赋新词，以应“好事君子”之需耳。虽然它只用了商调蝶恋花一个曲牌，显得很单调，但却完整地保留了元稹《会真记》（即《莺莺传》）的人物和主要行动，分十章与曲词穿插在一起，已经大略具备了戏曲的要素与体格，故清人毛奇龄《西河词话》视之为“戏剧之祖”。赵不同于杨的地方，一是赵作在张崔之间形成了完整的戏剧冲突，而杨作只能算是一个人的独白；二是赵作以夹叙的形式，刻意保留并强化了《会真记》中几组人物的对话和动作，“能道人意中语”，有声有色，已经接近戏曲之科白了。杨作则是纯抒情性的，无人物，无科白，无冲突，戏剧性薄弱，离真正的戏剧还很远。王国维《戏曲考原》和刘永济《宋代歌舞剧曲录要·总论》[4]都认为，杨作比赵作更贴近戏剧一些，显系以套曲代言而论。但若详考曲词口吻，不难发现赵作所代言者起码含张生、莺莺两人，《会真记》中或明或暗涉及到的人物，如丁某、崔母、红娘、欢郎等，也都保留了下来，其体验的多样性，立场的不时变换，以及构思的难度均远在杨作之上。赵作的出现，标志着由曲向戏迈出了关键性的一步，初步形成了抒情和叙事分别由唱和说分担的格局。当然，赵作也算不得严格意义上的戏曲，毕竟情节中的人物，尚未完全从叙事中分化出来，成为“生气灌注的个性”（黑格尔语），抒情在很大程度上也还是抒的作者之情，而非人物之情。

关汉卿《关张双赴西蜀梦》（《双赴梦》）是目前所知中国较早的北杂剧本。【元】钟嗣成《录鬼簿》列为“前辈已死名公才人，有所编传奇行于世者”目录之首，元刊《古今杂剧》30种亦列为第一，由此大致可以推断是关汉卿早期的作品。该剧只存曲词，科白全无。究其原委，一种可能是，关张死后梦赴西蜀与刘备相会的故事，在宋元“说三分”中已

经广为人们所知，故科白可以省略不录，演唱时由艺人临时凑成即可。另一种可能是，早期关剧仍未彻底摆脱诸宫调的阴影，曲词的抒情性虽然有所加强，但仍兼着叙事功能，因而扼制了戏剧角色的分立与戏剧冲突的展开。严格地说，全剧只是正末轮流扮演使臣、刘备以及关、张二人魂魄的一出独角戏，很难形成强有力的戏剧冲突。其自述的构思与风格，倒更接近一些叙述性的散套，如马致远《借马》、睢景臣《高祖还乡》等。就抒情、叙事和动作在曲中所占比重而言，我认为，《双赴梦》不仅是关汉卿早期的作品，而且属于从说唱性的诸宫调向动作性的戏曲过渡的作品，还不能说是真正的剧本。这种文体上的骑墙性，到《闺怨佳人拜月亭》[[5]]就有了很大的改变。最显著的变化是引进了其它人物，从而形成了一系列戏剧冲突，情节和情绪皆假动作而出，叙述功能也转移到人物身上，套数则更多地用于抒情，虽然科白极为简陋，但杂剧之大体已俱备矣。

元杂剧缘何科白简陋，历来歧见纷陈。【明】臧晋叔在《元曲选·序》中说是“演剧时伶人自为之，故多鄙俚蹈袭之语”。吴梅的解释是“元人杂剧中，以宾白叙事，以词曲抒情”，“宾白在元剧，确乎为点清眉目而设，诚不必求工”。[[6]]刘大杰《中国文学发展史》认为，“至于元刊本杂剧30种中，科白多有省去，不重要演员的白，删削殆尽，只‘外末云了’、‘外末问了’的记着，就是正末正旦的白，也只存其大意。这很可能是一种坊间所刊的元剧的简本给演员或是观客用的”。[[7]]刘说显然采自王国维的《宋元戏曲史》，所谓“此种刊本，当为观剧者之便故也”。[[8]]吴、王、刘都把中国戏曲视作纯粹的文人创作了。其实，还是臧晋叔说得有道理，中国戏曲文体的套数和科白，是由文人和艺人分别完成的。二者在时间上有先后，所以早期的杂剧文本多数仅存其曲，科白则由艺人根据历史、传说或《太平广记》之类杂书的有关记叙临时凑成。又因为艺人的表演有一定的模式，台词也比较固定（多用说话的砌口），作家采入剧作后，只须记其梗概，于是乃有[做掩泪科]、[孤云了]、[外末做住了]、[高祖云了大怒]之类的简单提示。早期杂剧科白的简陋是自然的，并非坊间别有什么“简本”云云。早期南戏《宦门子弟错立身》、《小孙屠》等，套数与科白参差不齐的情形亦与杂剧类似，可见这是戏曲初成时的普遍状态。后来明人选元曲，不但按自己的理解给套曲分了折，而且把艺人的科白也给固定和充实起来了。

这就从侧面透露出中国戏曲发生学上的一个极其重要的秘密，即各种戏剧要素来源不同，功能各异，很难统一。随着演剧的发展和创作的深入，这种简陋而倾斜的文体，虽然表面上得到了某些补充和改进，但各司其职，各行其是的支离局面并未彻底改观。所以，每当净丑插科打诨离题太远的关节，必得副末插一“收科”，令其收束，言归正传。如《宦门子弟错立身》第二出，生扮延寿马要净扮的佣人为其拉皮条，去勾栏寻找女戏子王金榜，净却来了一大段下流话假意推辞，讨价还价，副末只好出面硬做“收介”阻止，以使正戏进行下去。又如《琵琶记》第六出“（末收介）休得这里闲炒”之类的喝断，在《荆钗记》、《白兔记》等南戏中也很常见，否则，戏就演不下去了。

中国戏曲的审美特性是什么？王国维说是“以歌舞演故事”，张庚说是“剧诗”，王元化说是“虚拟性、程式化、写意型”等等，分歧主要集中在两点：一、戏曲的表现对象是情节还是情绪；二、表现手段是虚拟性的歌舞，还是写实性的动作。其实，中国戏曲艺术的最大特色就是情绪与情节齐备，歌舞与戏剧并存，任何定于一尊的说法都可能悖于事实。因此，我认为，首先应该从这四大要素的关系中去理解和把握戏曲的审美特性。

戏曲就是戏与曲并列，情节与情绪双行。在不同作家的笔下会有不同的侧重，但基本不存在体用或主从关系。正是这种艺术成分的不相统属，才使戏曲的时空处理完全失去约束而表演化，自由化了。剧作篇幅逐渐拉长，是其必然结果。张庚等《中国戏曲通史》认为，北曲（杂剧）篇幅较短，是封建城市生活的诸多限制造成的。而南曲发生于农村，农民观众时间较为充裕，所以传奇篇幅特长。此说不无道理，但王实甫《西厢记》杂剧5本20余折，又该作何解释呢？恐怕戏曲篇幅渐长的主要原因还在于它自身要素的结构与功能。

戏曲中之套曲是诗和音乐的结合，本性是抒情的。而任何形式的抒情都须将情境化为心境，从而剥夺事件、背景、人物的客观属性。叙事性的诸宫调套曲与说话、歌舞、杂耍等技艺遇合后，原有的叙事功能逐渐让渡于更加方便灵活的宾白，而诗与音乐的抒情功能却得到了极大的发挥。关汉卿剧作中，无白或科白极简陋者，如《双赴梦》、《调风月》之类，往往套曲的叙事性很强，而曲白较齐全者，曲就更多地用于抒情了，如《救风尘》、《玉镜台》等。这种差别是否反映了创作时间的先后，现在尚无法断定，但叙事与抒情功能的消长变化则是显而易见的。从董解元《西厢记》诸宫调到王实甫《西厢记》杂剧，套曲功能分化的路线更为清晰可辨。如王西厢中脍炙人口的长亭送别一折（第四本第三折），以【端正好】（“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。……”）开始的一套曲子，将景致、行人、动作统通化入人物心灵，由远及近，先倾诉后叮咛，一曲紧似一曲地活画出莺莺锥心刻骨的离愁别恨。诸如此类的情形，王西厢中俯拾皆是，以后的杂剧传奇中亦屡见不鲜，而在这之前的董西厢中却难得一遇。可以说，杂剧套数功能的抒情化是在王西厢中完成的。套曲抒情化，诚然给了演员以极大的便利，得以包罗万象，“超越时空”，“充分表达出人心内在之自由”，[[9]]但因此也消除了将自然景观转化为写实布景的可能性和必要性。这种抒情化、主体化了的自由时空观，也为以后戏曲情节随意明场化开辟了道路。

相比之下，在西方，自然美的发现是文艺复兴时期的事情。所以，莎剧如《罗密欧与朱丽叶》、《李尔王》等，包含着大量与自然景致有关的抒情段落。而后起的古典主义戏剧，则借助于意大利布景，又将文艺复兴引入戏剧中的自然因素挤压了出去，变成了布景。西方戏剧从此走上了一条同东方戏剧截然相反的道路：只能在布景给定的有限空间中行动了。

“说话”艺术对中国戏曲的影响是个难以说清的问题。因为宋元时期的勾栏瓦舍是个唱歌、说话、相扑、杂耍、皮影、傀儡等各种民间伎艺杂凑的地方，故不免互相取法，互相包容。《梦粱录》“伎艺”条所谓傀儡之“话本，或讲史，或作杂剧，或如崖词”，胡忌先生认为“讲史”是指内容，而“杂剧”则指“所演傀儡戏出以滑稽的形式，应用诙谐的说白。‘或如崖词’者，则是应用唱的形式”。[[10]]这是杂剧及说唱艺术对傀儡戏的影响。而戏曲在形成过程中，所受民间伎艺的影响就更加庞杂了。如上述赵令畤《会真记》，于每章叙事之后例有“奉劳歌伴，再和先声”的套话，显然是说话和唱曲初始遇合时，作者为转换表

现手法所留下的痕迹。至于说唱性的董西厢中，大量的卖子关子故作惊人语，更是说话艺术的直接运用了。《永乐大典戏文三种》中的《张协状元》，[[11]]集中反映了南戏草创时各种成分杂凑成体的情形。该剧不仅题材取自诸宫调，即副未开场的说唱曲牌亦取自诸宫调，诸宫调的影响由此可见一斑。除此之外，该剧艺术形态的杂糅性突出表现在：一、唱的形式，除独唱外还有对唱、合唱，套数也不专用南曲，而是南北兼用，或抒情或叙事，曲调及内容更加丰富多彩；二、各类杂伎大举掺入剧情，使娱乐性猛增。如第48出“参拜”，本是一场重头戏，朝庭命官王德用竟与地方官员当庭蹴球、相扑起来。最后一出“大团圆”，开首则穿插进一段丑角的伞舞。诸如此类的情形俯拾皆是，不胜枚举；三、宾白大量套用“说话”的砌口，不仅用于叙事，更是为了打诨。曲白有分而不专用，可说是南戏的一大特点，好处是灵活，但也容易流为支离杂沓，明清传奇篇幅的膨胀与此不无关系。

其实，说话能与套曲及各种杂伎表演结合，还有更隐蔽的原因，那就是这些文体、伎艺具有互补性。中国的叙事文学，从唐传奇开始就不时插入一些诗词韵语，或抒情或状物或造势或调剂气氛，至元明话本几成定则，近代弹词、说书仍沿用不辍。而诸宫调虽为套曲，实则叙事为主，间有说白，又好似说与唱、韵与散比例颠倒了的话。至于其它各种杂伎表演，如滑稽、相扑等，同样得穿插些砌口、诨话或韵语，以吸引看客。一般说来，套曲侧重抒情，以唱的形式表现人物的内心活动，宾白的主要任务是点清关目，推动剧情，而科诨则善长以滑稽性的动作或言语调剂场面的冷热节奏，给观众以娱乐。这些文体和伎艺，在表现对象上各有侧重，在表现形式上又能互相包容，合为一体则可以扬长避短优势互补，所以在勾栏瓦舍中孕育出戏曲这种综合程度最高的古典艺术，是再自然不过的事情。

撇开内容上的互相借用不说，单就表现形式而论，戏曲宾白中的自报家门，上下场诗，题目正名，以及人物每次上场时的反复申说身世（虽《窦娥冤》亦不能免），无所不知的叙述角度和有头有尾的线型结构等等，绝大多数，或只能是取自说话。特别是开玩笑、[[12]]说诨话，更是说话艺术的惯伎。就连戏曲文本不可或缺的副未开场，亦与话本小说的得胜头回有异曲同工之妙。说话与唱曲在勾栏瓦舍中遇合，积极后果是科白嵌入套曲，戏与曲合为一体，抒情中有了冲突，动作中有了情节，因而极大地拓展了戏曲的艺术表现力。但是，由于说话与套数源出两端，本质上不相统属，甚至互相抵牾，所以也极易造成叙述过度膨胀，人物常作化离于主线之外的“枝词游说”，和纯粹游戏性的插科打诨。徐慕云就认为，“元曲虽超越古今，其宾白及穿插，固不及明清作家之佳也”。如《梧桐雨》开场时的楔子之类，常将有关人物的生平事迹悉数概述，既不合情理又无必要。而《汉高祖濯足气英布》中“借剧中人吊场以敷说剧情”，则“又见杂剧布局之草率”。[[13]]其实，这都是戏曲文本初成时，随意运用说话艺术以照顾观众的欣赏习惯造成的。

说话对戏曲的影响当然不止于科白，即使曲词有时亦做叙事之用。杂剧如王西厢第三本第一折起首，红娘所唱之【点绛唇】、【混江龙】二曲，撮要复述了前三本的邂逅、解围、许婚、赖婚等主要关目。继而一曲【油葫芦】，借红娘的口吻，夸张地描写了莺莺张生相思的苦态。最妙的是下面的两曲：

【村里迓鼓】我将这纸窗儿润破，悄声儿窥视。多管是和衣儿睡起，罗衫上前襟褶。孤眠况味，凄凉情绪，无人伏侍。觑了他涩滞气色，听了他微弱气息，看了他黄瘦脸儿。张生呵，你若不闷死多应是害死。

【元和令】金钗敲门扇。[末云]是谁？我是个散相思的五瘟使。……[[14]]

润纸、窥视、敲门等一系列动作，本来作科介处理即可，但王西厢却加以第一人称叙述，室中所见更转从第三人称视角做细节描写（叙事学认为描写属扩展叙述），这种在动作之上再加叙述或描写的艺术处理，不仅无形中加大了剧作的篇幅，而且侵蚀着戏剧的动作本性，极易使戏剧走入文学化、案头化的歧途。由此可见，王国维所谓“元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言”[[15]]一说，只能说大致如此，实际上各种表现形式与艺术功能的分野并非那么绝对，这是由说唱文学的遗传秉性造成的。

明清传奇多文人制作，可口诵而难以实演，与曲词及宾白的过分叙述化有直接关系。就连李渔这样极其重视舞台演作和戏剧结构的剧作家，都难以摆脱戏曲这种与生俱来的“说话”的危险。《风筝误》是他的代表作，其中《惊丑》、《婚闹》、《逼婚》、《詫美》等动作性较强的场次，现在还活跃在京剧、昆曲和各种地方戏舞台上。而像首出《巖末》，尾声《释疑》之类纯交代性场面，或叙述性的《糊鹁》、描写性的《冒美》等出，却都湮没无闻了。《冒美》是《鹁误》与《惊丑》之间的过场戏，情节完全可做暗场处理，但作者却拉出两个仆人对各自主人的恋爱情态作了一番夸张的描述，平添了一场明戏，既稀释了剧情，又增加了篇幅。其手法、情调极像上述红娘的那曲《油葫芦》。看起来，叙述导致剧情明场化，是传奇篇幅扩张的又一重要原因。

在西方近代剧中，演员出戏或行动逸出幕线，以及单纯说明性的叙述，通常都被看作是不合情理的艺术败笔。这是由近代戏剧角色的功能仅限于扮演人物所决定的。人物只能在情境允许，而又不至于破坏观众既成舞台幻觉的前提下，做少量补叙，内容必须与现在的行动紧密相关。而在戏曲里，舞台前无大幕，后无布景，几把简单的桌椅，既可为公案，又能作床铺，还可当城池峰峦，任凭演员根据剧情的需要坐卧跨越。在这种无限时空里，角色穿透幕线与观众逗眼非但不犯禁忌，而且是重要的表现手段，即使公然出戏为本剧“按喝”（吹嘘），亦不为过。

这是因为戏曲角色的功能一般都是双重的：既是明场上被表现的具体人物，又是暗场关目的叙述者。情节有时在行动中，有时又在叙述里，叙述是否必要，是否合理，自有一套道理。如纪君祥《赵氏孤儿》里的屠岸贾与程婴，作为戏中人，屠之陷害忠良，程之救孤换儿等等暗场活动都是不可告人的秘密，若以话剧手法处置，就只能暗示而不得明说。但在戏曲里，角色同时又是叙述者，一开场就是屠岸贾的大段自述，第四折又是程婴的长篇复述，叙述把所有的暗场情由都明场化了。这些叙述行动，在近代剧看来也许不合情理，但却符合中国戏曲的时空处理原则。而像《幽闺记》、《风筝误》、《桃花扇》之类人物众、头绪繁、历时长、地点多的剧作，采取明场、散点、开放式的戏曲结构，诚然可为角色的抒情演唱提供较多的机会，但叙述的膨胀与篇幅的扩张也是难以避免的。【英】A·尼柯尔说，“正因为

戏剧本身所展示的是生活的集中，所以，就时间与地点来说，一定程度的限制对戏剧家的写作大有裨益”。[[16]]相比之下，戏曲的无限时空结构就不如近代剧的有限时空结构那样集中厚实，发人深思了。