



紫釵記

汤显祖戏曲全集



邹自振 主编
周秦 刘玮 评注



百花洲文艺出版社



汤显

祖学院

★

曲全集

【明】汤显祖

周紫宸 主编

刘玮 评注



主 编 | 邹自振

编 委 | (以姓氏笔画为序)

王德保 毛军英 邹自振

张德意 周 秦 胡金望

姚雪雪 黄仕忠

紫
钗
记



总序

邹自振

日本学者青木正儿在《中国近世戏曲史》中写道：“显祖之诞生，先于英国莎士比亚十四年，后莎氏之逝世一年而卒（按：实为同一年）。东西曲坛伟人，同出其时，亦一奇也。”当伦敦的寰球戏院正在上演莎士比亚的《仲夏夜之梦》《罗密欧与朱丽叶》时，东方庙会的中国舞台则在演出汤显祖的《紫钗记》和《牡丹亭》。汤、莎二人是同时出现在东西方的两颗最耀眼的艺术明星。

汤显祖（1550—1616），字义仍，号若士、海若，又号清远道人，出身于临川（今江西抚州市）城东文昌里的一户书香之家。从小天资聪颖，刻苦攻读，“于古文词而外，能精乐府、歌行、五七言诗；诸史百家而外，通天官、地理、医药、卜筮、河渠、墨、兵、神经、怪牒诸书”（邹迪光《临川汤先生传》）。他不但爱读“非圣”之书，更广交“义气”之士，积极参加社会活动，铸就了正直刚强、不肯趋炎附势的高尚品格。青年时代，汤显祖因不肯接受首辅张居正的拉拢而两次落第，直到万历十一年（1583）34岁时，即张居正死后次年，才中进士。但他仍不肯趋附新任首辅申时行，故仅能在南京任太常博士之类的闲官。在职期间，他与东林党人邹元标、顾宪成等交往甚密。

明王朝进入汤显祖所生活的嘉靖、万历年间，已是千疮百孔、腐朽不堪。万历十六年（1588），南京在连遭饥荒之后，又发生大疫，汤显祖目睹朝廷的救灾大员饱受地方官贿赂反而得到升迁的事实，便于万历十九年（1591）毅然上疏，抨击朝政，弹劾权臣。这篇震惊朝野的《论辅臣科臣疏》，使汤显祖遭到严重的政治迫害，他被滴贬广东徐闻县典史。一年后移任浙江遂昌知县。在任期间，他清廉俭朴，体恤民情，下乡劝农，兴办书院，抑制豪强，平反冤狱，驱除虎患，除夕放囚徒回家与亲人团聚。这些局部政治改革的成功，使汤显祖相信用“瞑眩之药”便能够医治明王朝的痼疾。然

而事与愿违，他在遂昌五年，虽然政绩斐然，百姓拥戴，却受到上级官吏的欺陷和地方势力的反对。黑暗的现实既堵塞了他施展个人抱负的道路，也浇灭了他依赖明君贤相匡正天下的政治热情。万历二十六年（1598），他决计向吏部告归，回到老家临川玉茗堂寓所。就在这一年，他完成了代表作《牡丹亭》，接着又完成了《南柯记》（1600）、《邯郸记》（1601），加上早期的《紫钗记》（1587），汤显祖以“临川四梦”（又称“玉茗堂四梦”）构成一幅明末社会的现实图景。既然仕途不通，政治抱负无法实现，那就把批判与理想诉诸笔端，通过作品去反映时代，表现他全部的爱与恨。

在中国文化史上，汤显祖是最富有哲学气质的文学家之一。他13岁即师事泰州学派的三传弟子罗汝芳，后来又非常敬仰被封建统治者视为“异端”的思想家李贽和名僧紫柏禅师（达观），并提出了著名的“情至说”，与封建的“理”的教义相对立。这种先进的哲学观点，为他的创作活动奠定了深厚的思想基础。

汤显祖一生共创作传奇五种。《紫箫记》为未完成的处女作，在其未仕之前（1577）与友人谢九紫、吴拾芝、曾粤祥等临川才子合写于故乡。主题仍未脱“才子佳人”之俗套，基本上没有反映什么社会矛盾。此时的汤显祖还未涉足官场，怀抱一腔用世壮志，出世思想还未出现。至于作品中出现的“侠”的观念，乃是其后来在创作中反映正义与邪恶斗争的一个基础。“临川四梦”的基调与特色，均能在《紫箫记》中找到雏形。

十年后，汤显祖在南京任上对《紫箫记》进行彻底改写，易名为《紫钗记》。《紫钗记》较好地继承了唐人蒋防的传奇小说《霍小玉传》的现实主义精神，也体现了汤显祖的“情至观”，鞭挞了封建权贵，歌颂了理想的爱情。剧本除对霍小玉和李益的坚贞爱情进行了极为动人的描绘外，较之《紫箫记》，特别增加了卢太尉这一人物。对卢太尉专横跋扈的揭露，显然反映了汤显祖的个人经历。

在“临川四梦”中，作者自己最为得意，在社会上影响最大，并奠定汤显祖作为中国古代戏曲大家地位的是《牡丹亭》。《牡丹亭》以五十五出的篇幅，敷演了生死梦幻的奇情异彩——“梦中情”“人鬼情”“人间情”。全剧通过杜丽娘现实生活中的悲剧和幻想中的喜剧，深刻地揭露了封建礼教的残酷，表现了封建礼教的叛逆者冲决礼

教罗网的决心，歌颂了他们为追求理想的婚姻所作的不屈不挠的斗争。可以说，《牡丹亭》这部悲喜剧，在中国古代文学中，透露了要求个性解放的最初信息。

《南柯记》取材于唐人李公佐的传奇小说《南柯太守传》。这部作品反映了汤显祖戏曲创作的一个大转变，同时也是其对现实社会进行深入思考的表现。在剧中，他一方面通过淳于棼居官南柯，严于律己，勤于政事，将南柯一郡治理得物阜民丰、世风淳厚的事迹，把自己在现实生活中不能实现的愿望寄托其中；一方面通过淳于棼的宦海浮沉，真实地反映了明朝中晚期统治集团内部争权夺利的斗争，特别是对于封建君臣之间所存在的尖锐矛盾，揭露至深。

《邯郸记》系由唐人沈既济的传奇小说《枕中记》改编，其创作意图在于批判时政，揭露和讽刺上层统治者的卑鄙无耻。卢生不像《南柯记》中的淳于棼，他毫无匡时济世之志，只是一心追求个人的功名利禄和荣华富贵，地位越高就越加腐败，这正是对当政权臣的写照。剧中写卢生梦醒之后，求仙证道，宁肯在天门清扫落花，也不愿在人间过那种争名夺利的齷齪生活，是大有深意的。这明显表达了作者对官场的极端厌恶。

汤显祖在文学思想上与同时代的徐渭、李贽和袁宏道等人相近，极力反对“前后七子”的复古主张，提倡抒写性灵，强调“世总为情，情生诗歌”（《耳伯麻姑游诗序》）。他一生写了2200多首诗歌，颇多佳作，特别是《感事》《闻都城渴雨，时苦摊税》等诗作，把矛头直指封建皇帝，其大胆和尖锐，为同时代诗作所罕见。

在戏曲批评和表演、导演理论上，汤显祖也有重要建树。他通过大量书札和对《西厢记》《焚香记》《红梅记》等剧作的眉批和总评，发表了对戏曲创作的新见解。他认为作品的内容比形式更重要，不要单纯强调曲牌格律而削足适履，“凡文以意、趣、神、色为主。四者到时，或有丽词俊音可用。尔时能一一顾九宫四声否？如必按字摸声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣”（《答吕姜山》）。他和以沈璟为首的偏重形式格律的吴江派进行了激烈的论争。他自己也勤于艺术实践，“为情作使，劬于伎剧”（《续栖贤莲社求友文》），“自踏新词教歌舞”（《寄嘉兴马乐二丈兼怀陆五台太宰》），“自掐檀痕教小伶”（《七夕醉答

君东二首》),同临川一带上千名演唱宜黄腔的戏曲艺人保持着广泛的联系。作于万历三十年(1602)的《宜黄县戏神清源师庙记》,是我国古典戏曲导演学的拓荒之作,汤显祖堪称中国古典戏曲导演学的拓荒者。

汤显祖的戏曲作品和戏剧活动影响深远。师法于他的“玉茗堂派”戏曲家,在明代有吴炳、阮大铖、孟称舜等人,清代则有洪昇、张坚和蒋士铨等。直到今天,“四梦”里的许多精彩片段还保留在京剧、昆剧和地方戏舞台上。

汤显祖戏曲是我国乃至世界戏曲史上的杰作。四百年来,汤显祖研究一直是学术研究的重要内容。自2001年中国昆曲被联合国教科文组织列为“人类口头和非物质文化遗产代表作”以来,汤显祖戏曲作为昆曲的代表作品,在中国乃至世界文化中发挥着日益重大的作用。汤学研究业已成为一门世界性的学问。

汤显祖的剧作初以抄本行世,传于友朋。《玉茗堂尺牍》卷四汤氏《答张梦泽》信中说:“谨以玉茗编《紫钗记》,操缦以前;余若《牡丹魂》、《南柯梦》,缮写而上。问黄粱其未熟,写卢生于正眠。”此信写于万历二十九年(1601),《邯郸记》尚在写作中。其后渐有刻本,汤氏生前刻本已经梓就,并广为流传。明清两代汤显祖剧作刻本众多,仅以《牡丹亭》而言,就不下30种。

比较而言,晚明毛晋所刻《六十种曲》本是晚明剧坛上的通行本,也是明清刻本中传播最广、影响最大的一种。《六十种曲》不仅全部收录了汤显祖的“临川四梦”,还收录了其未完成的处女作《紫箫记》,以及硕园删改本《还魂记》,充分说明了毛晋对于汤显祖及其剧作的推重,可谓别具慧眼。他的版本,反映了明代后期社会的审美观念,也最接近汤显祖时代的思想风貌。

我们编撰的这套《汤显祖戏曲全集》即以毛晋汲古阁刻本为底本,并与明清其他版本参校,尤其参考了当代钱南扬、徐朔方诸先生悉心整理的笺校本。我们的工作是对汤显祖的全部戏曲进行精当的注释和评析,力求通过简洁准确的注释为读者扫清阅读障碍,并从文本出发,联系舞台演出,涉及情节发展、人物性格、艺术特色等诸多方面,帮助读者进一步鉴赏和品评汤显祖戏曲,使全书成为一套兼顾学术性和普及性的汤显祖戏曲读本。

凡 例

一、本书是一套兼顾学术性和普及性的汤显祖戏曲读本，旨在帮助读者进一步鉴赏和品评汤剧精华。

二、全书按汤显祖戏曲创作的时间先后，依次分为《紫箫记》《紫钗记》《牡丹亭》《南柯记》《邯郸记》五册。

三、各册正文均包括戏曲原文、注释、评析（出评）和随文插图等部分。

四、充分尊重原典，对正文只作简单的技术处理，原文少量的通假字、异体字等，均改为现行的规范字，如“沈”改为“沉”、“婿”改为“婿”等，但“甚”“什”等异体字，则按原文保留原字。

五、删除正文以外的序跋、评点文字，不出校勘记（必要的校勘在注释中说明），但保留一定数量的原始插图。

六、正文的曲牌唱词（包括衬字）、科介、宾白（念白）等已用不同字体字号作了严格区分，一目了然，以便读者阅读。

如《牡丹亭》第十出《惊梦》中【皂罗袍】一曲：

原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院！恁般景致，我老爷和奶奶再不提起。（合）朝飞暮卷，云霞翠轩；雨丝风片，烟波画船——锦屏人忒看的这韶光贱。

“原来”“都”“忒”“这”为曲中衬字；“恁般景致，我老爷和奶奶再不提起”为宾白；其余文字则为唱词。

七、注释的重点在于对生字难词注音、解释，对重要的成语、典故、方言列出出处，做到语言准确简洁、明白晓畅，避免烦琐考证。

八、评析从文本出发，结合舞台演出，涉及情节发展、人物性格、艺术风格等诸方面的分析。评析文字根据每出剧情需要，长短不拘。

九、各册正文前均有全书总序、凡例以及对该戏曲的述评，正文后均有附录、后记。

十、述评由各册戏曲的评注者分别撰写，内容包括剧情叙述、作品评价等，对剧本进行精当的评介和导读。

十一、附录包括汤显祖所取材的原著、戏曲主要版本及主要参考文献。

我辈钟情似此 ——《紫钗记》述评

《紫钗记》是汤显祖“临川四梦”之一，约完成于明万历十五年（1587），是在他此前所著《紫箫记》的基础上重新创作而成。故事取材于唐蒋防小说《霍小玉传》，演述的是李益与霍小玉之间悲欢离合的情事。

《紫钗记》的男主角为陇西才子李益，字君虞，流寓长安时结识鲍四娘，托其谋求亲事。鲍四娘向其介绍霍小玉，小玉本霍王幼女，其母郑六娘为霍王宠姬。霍王死后，郑六娘与小玉被霍王之子遣出别居。上元之夕，李益于花灯下拾得小玉遗落的紫玉钗，以之为聘求婚于小玉。小玉对李益亦一见钟情，二人得以喜结良缘。新婚后不久，李益即赴洛阳应试，喜中状元，却因未去参谒权重一时的卢太尉，而被派往玉门关任参军；三年任满后又移参孟门，成为太尉手下。李益后随太尉还朝，太尉欲招其为婿，李益婉拒，太尉遂将其囚于别馆。小玉经久不获李益音信，忧思成疾，遂典卖衣饰，求亲友寻访李益消息。卢太尉差人传来假信，谓李益已入赘卢府。小玉几近绝望，典卖紫玉钗以求证消息。后得知紫玉钗被卢府购得，且作为卢氏新婚上头之用，遂绝望，病情转重。贵戚黄衫客听说此事，伺机将李益挟至小玉家。小玉痛数其负心，闷绝复苏。李益出袖中珍藏之紫玉钗，二人误会冰释，和好如初。黄衫客托人在皇帝面前谏卢太尉，太尉被削职。李益封集贤殿学士鸾台侍郎，小玉、郑六娘、黄衫客俱受封。

与蒋防小说相比，《紫钗记》的情节主要发生了两处重大改变：一是小说中李益得官后归家，其母为其订婚亲戚卢氏之女。李益贪结豪族，且畏母亲严命，遂弃小玉。此戏则添出卢太尉，将小说中所说卢氏女说成卢太尉之女，李益不能顾到小玉，完全是出于卢太尉的阴谋与要挟。二是小说中李益被黄衫客挟到小玉跟

前，小玉数落李益之后，一恸而亡。然其怨魂时时作祟，使李益妻妾不宁，三娶皆不谐。此戏则写小玉闷绝而复苏，与李益破镜重圆。此外，戏曲与小说还有一些细小差异，如小玉侍婢由三人减为一人，玉工与寄附铺主人侯景先合为一人，李益结婚时所假骏马之主人由尚公改为黄衫客等。

伴随着情节的改变，人物形象亦发生了重大变化。在小说原作中，李益是一个典型的负心汉。他欲与小玉结合，不过是“博求名妓”，自己也称“鄙夫重色”。与小玉结合后，虽然立下“皎日之誓”，可是稍遇变故，便全然失了主见，誓言成了一纸空文。如果说他因畏惧严母而愆期负约尚属情有可原的话，那么他四处告贷以求就亲于卢氏则已露出负心之迹；至于“寂不知闻，欲断其（小玉）望”，更完全是有意抛弃小玉。他还“遥托亲故，不遣漏言”“虚词诡说，日日不同”，其为人之卑劣展露无遗。在戏曲中，这一形象发生了重大变化。他与小玉的结合不再是草草从事，虽由巧遇始，却继之以明媒正娶。与小玉分离之后，托使人寄诗画屏风，表达其思念之情；遭卢太尉要挟，虽束手无策，但并没答应卢府的亲事；被困卢府一年有余，始终未改初衷，表明他对小玉的感情是专一的。这正是他最终能跟小玉和好如初的前提和基础。不过，他与小玉近在咫尺却不通音信，不敢面见小玉，这种畏惧权势、软弱退缩的性格，间接导致了小玉病势沉重、家境破败，对此其亲友崔允明、韦夏卿以及黄衫客都给予了否定和讽刺，一定意义上代表了作者对这一形象的评价。

此外，戏曲还突出了李益“才子”的一面：他的才情为小玉所倾慕，他不仅高中状元，还立下平定边患的大功，以至于卢太尉一心想结纳他。这些分别从侧面、正面、反面突出了其富有才华的一面，从而使这一人物较《霍小玉传》中的同名形象更立体、更丰满。

戏曲中女主人公小玉的形象亦发生了几处变化。在小说中，鲍十一娘（即戏中的鲍四娘）介绍她是“故霍王小女”，但从她“妾本倡家”的自述和与李益相处八年的“短愿”以及她与李益结合的方式来看，“霍王小女”的说法不过是虚词。在戏曲中，小玉则成了名副其实的“郡主”。作者除了借戏中其他人物强调其“郡主”

的出身外，还反复提示她这个身份所应有的家境与教养：“忽报春来，他门户重重不奈瞧”（第三出浣纱唱词），“此女寻常不离闺阁”（第四出鲍四娘语），“天生就女娃，似鸳鸯常依膝下。重重帘幕，漏春心何曾得到他”（第八出老旦唱词）等等，说明她是一个深处闺阁、严守闺范的名门之后。相应地，她与李益的结合也被作者写得郑重其事，而且特意强调小玉完全是新婚。如第三十九出，鲍四娘听说李益入赘太尉府时，愤愤不平地唱道：“费了几饼香茶，又不是路墙花朵，则问他怎生奚落好人家的女娇娃。”不过在坐实小玉郡主身份的同时，作者却又于无意间留下些她在小说中卑微身份的蛛丝马迹。例如，小玉邀誓于李益时，自陈“妾本轻微”（第十六出）；阳关唱别之时称“自家飞絮”，以及郑重其事地陈其“八年之约”的“短愿”（二十五出）等，都是改编不彻底留下的痕迹。

戏中小玉形象的改变之二，是她没有报复李益，而是与他重归于好，且夫妻俱受封赠。这一结局与传奇的通常体例相合：生旦团圆，夫荣妻贵，一门喜庆。

戏曲中小玉形象的变化，还在于她被赋予了侠女之风，集中体现在第二十七出，小玉为寻访李益消息，毅然决定资助崔允明和韦夏卿。该出被作者冠以“女侠轻财”的题目，用意明显：小玉既没有通常意义上侠客的非凡技能，亦没有仗剑扶危之举，但她以一闺中弱女而表现出的富有主见、不吝财货的胸襟气度，以及此后不惜变卖首饰、多方寻访李益消息的坚忍，以至于断然卖钗的果决、怨撒金钱的愤慨，所显示出的对爱情的忠贞不渝、对自身命运的顽强把握、积极寻求解决问题之办法的行动能力等，与通常意义上的侠客重然诺、轻死生、果言行、明去就的处世作风恰恰如出一辙。如果说是黄衫豪客以行动直接促成小玉和李益重圆的话，那么，在精神上，维护和挽救其爱情的正是小玉自己！

不过，小玉与李益最终能够重圆，另一个重要因素在于小玉的妥协。李益在权势面前的表现，既无一点读书人的气节，也全然没有男子汉的刚骨。他在太尉府别馆一住经年，虽受看管，但毕竟还有上朝、下朝的机会，却根本没有主动与小玉通音问的意图和举措，听到小玉别嫁的消息，也不去想办法求得实情，与小玉不惜散尽家资、千方百计地寻访他，而且一病经年、几近于死的种种举动和表现形成巨大

反差。虽然本质上他并没有背叛小玉，但其为人之道，已足证其人之难以依靠了。然而小玉并没有放弃他，甚至在听说李益娶了太尉小姐时，还表示“做官人自古有偏房正榻，也索是从大小那些商度。做姊妹大家欢恰”（第三十九出），与此前所写的刚烈坚强的小玉判若两人！人物性格的这种断裂，实际上暴露了作者观念上的矛盾，既肯定男女之间真挚的爱情，又提倡女子对封建“妇德”的恪守。前述把小玉描写成一个严守闺门之礼的大家闺秀，也是这种思想的流露。此时又让小玉对李益背叛爱情的行为表示接受；揭明真相后，对他种种令人寒心的举动不仅毫无责难，还欣然接受“夫人”的封号，享受着夫荣妻贵的荣耀。此时的小玉显然对李益和以李益为代表的封建男权制度以及这一制度所规定的“妇德”做出了认可和妥协，表明在作者思想深处，还没有完全摆脱礼教观念的禁锢，与他在晚明启蒙主义思潮影响下所接受的重情爱、尚个性的思想，恰如两条轨道，时而交叉时而分离，共同演绎着既存在于理想又活现于现实的人间故事。

戏中另一值得称道的形象是黄衫客。这一人物在小说中虽然也起到了至关重要的作用，但基本上是昙花一现。在《紫钗记》中，作者把他描写成一个贯穿全戏的人物。他的身影闪现在男女主人公坠钗、拾钗的定情之夕，隐现于李、霍二人成礼之日，最后挺身而出，慷慨陈词，谴责负心汉，果断利落地拔刀相助，使李、霍重圆，恶人遭殃。可以说，作者对这一出场次数并不多的人物是进行了一番精心设计的。第六出元宵观灯时一闪而过，既没有喧宾夺主，又初步状写了其作为豪侠的行为特点，这样在写他最后几出施以援手时，就不会让观众感到突兀。而在戏进行到近三分之一时，又让他隐现其中，借其豪奴骏马，映衬出他的人格、风度，收到“神龙见首不见尾”的艺术效果。最后，在戏剧冲突已达顶点，情节有待进一步推进以作收束之时，他又蓦然出现在前台，与鲍四娘闲评小玉之事，迅速做出拔刀相助的决定，干净利落，更清晰地凸显出其侠肝义胆。在整部戏如泣如诉的柔婉笔调之中忽然穿插进几曲高亢的旋律，令人为之振奋，冲淡了因李益的畏葸懦弱之性带来的沉闷氛围，慰藉了观众心中的不平之气。

被酒保称作“雌豪”的鲍四娘，在戏中亦起到了举足轻重的作用。作为李、

霍之间的牵线者和小玉的女伴，她既见证了二人从相识到结合的全过程，又目睹了小玉的相思之苦。她同情小玉的遭遇，但面对强大的权势，却无法施助。可贵的是，她与小玉一样，性情中有一种豪侠之风，她本是“故薛驸马家歌妓也。……生性轻盈，巧于言语。豪家贵戚，无不经过。挟策追风，推为渠帅”（第四出鲍四娘语），这是她的“夫子自道”；“挥金养客，韬玉抬身。如常富贵，不能得其欢心。越样风流，才足回其美盼，可不是雌豪也”，这是酒保口中的评价；“他是闺中侠锦阵豪，闻名几年还未老。他略约眼波瞧，咱蓦地临风笑。人如此兴必高，指银瓶共倾倒”，这是她给黄衫客的强烈印象。这一豪侠本色在与黄衫客醉评李、霍之事时得到了充分显现。而当她提及小玉的遭遇时，“凄凄切切愁色冷金蕉”，感同身受地由衷同情，则在大侠风范之外，又现出女性特有的善良与细腻（上述引文均见第五一出）。上述种种深深打动了黄衫客。可以说，黄衫客能挺身而出救助小玉，鲍四娘在其中起到了重要的桥梁作用。

综上所述，汤显祖对他笔下的人物饱含感情，赋予他们以鲜活的生命，在为人物代言的同时，也在人物身上寄寓着自身的思想观念、价值评判与人生理想。

同样地，作者在结撰情节时，亦融进个人经历和对当朝时势的看法。写李益中状元之后，不肯到太尉府拜谒，因此被迫远赴塞外，这分明是他自身多次拒绝权相笼络，以致屡考不中或者沉沦下僚的一个写照。戏还写了边境的不宁，以及李益与刘节镇的绥边之功，一方面影射着明朝晚期外患频仍的现实，另一方面也借此反衬现实中执政者的软弱无能，体现出作者对国运的忧虑和对时政的不满。这种现象并非偶一为之。在汤显祖现存剧作中，除未完成的《紫箫记》外，其他四种无一例外地有这类征战边地、保家卫国的情节，说明这一做法是作者的有意构造。本戏在才子佳人的故事中巧妙植入这一重大题材，是他作为正直士大夫的责任心与忧患意识的写照。当然，作者在安排这些段落时是照顾到全局的，如写刘节镇登坛命将，是借此引出李益绥远靖边的才能以及“不上望京楼”的诗句，这些与李益的遭际、小玉的命运以及他们之间爱情的波折均密切相关。

除了人物活色生香、情节生动曲折外，本戏的一件器物——紫玉钗亦值得一

提。紫玉钗在小说中只是小玉上头之物；在戏中，除小玉上头是此钗之外，李、霍定情、结婚之信物是此钗，小玉绝望之际不得已卖掉的是此钗，卢府为小姐上头购置的是此钗，卢太尉以之设计离散李、霍的是此钗，让小玉对李益误会涣然冰释的也是此钗。紫玉钗始则促成李益与小玉的结合，继而造成李益跟小玉的离散，再而又消解了二人之间的误会，使之重圆。紫玉钗在戏中的作用远远超出了其在小说中的作用。汤显祖据唐人小说改作此戏，以其艺术家特有的敏感，抓住了这一原本不甚醒目的小道具，让它串接起一个个重要关目，推动情节，联结人物，让这枚原本价值不菲的紫玉钗，在戏剧中同样发挥了巨大作用。

本戏故事动人，主要人物形象亦鲜明生动，作为“四梦”的第一梦，导其先路，是作者传奇创作进入成熟期的一个标志，也是作者借戏曲创作弘扬其“至情”之论的先声。不足的是关目不够紧凑，略显繁冗拖沓；个别场面铺排太过，喧宾夺主。如从第二十八出《雄番窃霸》到第三十一出《吹台避暑》，用了整整四出的篇幅集中写李益绥边过程，特别是专用两出铺写吐蕃番将及大小河西首领的言行举措，第五十一出《花前遇侠》对各色牡丹名目反复描写、渲染等，铺排太过，不免偏离主要情节，使关目不够紧凑。此其一。其二，语言过于典雅。诚如吴梅先生所指出的：“临川《紫钗记》……刻意雕琢，‘四梦’中最称秾丽，即一诗一词，亦葱茜幽艳，仙露明珠未足方斯朗润也。”（《瞿安读曲记》）且用典颇多，不便于场上演唱，有碍于观众理解。如第八出《佳期议允》中大量婚恋事典的运用，前举《花前遇侠》一出中有关牡丹事典的层出错见等。另外，评家认为该戏之曲词多有不合律者：“汤义仍《紫钗》四记，中间北曲，駸駸乎涉其藩矣。独音韵少谐，不无铁绰板唱大江东去之病。南曲绝无才情，若出两手。”（明臧晋叔《元曲选序》）“通本未经点拍，遂有清真音律未谐之病。”（吴梅《瞿安读曲记》）造成这一现象的原因，是“当时尚无南北词谱”，因此“不得以后人之律，轻议前人之词”（吴梅《中国戏曲概论》卷中）。

基于此，《紫钗记》以昆腔演之场上的折子戏并不多，现演之场上的主要是《折柳阳关》一出（有的将其析为《折柳》《阳关》两出）。但其他剧种多有据此改

编者，如京剧《霍小玉》、川剧《玉燕钗》、闽剧《紫玉钗》等。

本次评注所用底本为《六十种曲》，同时，依据《钦定曲谱》和《纳书楹四梦谱》对该剧所有词曲标明正衬，也算是一项前人没有做过的工作。顺便纠正了一些标点错误，以及将曲词当作宾白或将宾白当作曲词的讹误。曲牌或曲词也偶有讹误，一般不标不改，少数几处出注加以说明。本戏插图选自明臧晋叔改本《紫钗记》（二卷）。

【目录】

一	题 词	一一一	第十七出	春闹赴洛
三	第一出 本传开宗	一一八	第十八出	黄堂言钱
六	第二出 春日言怀	一二三	第十九出	节镇登坛
一五	第三出 插钗新赏	一三〇	第二十出	春愁望捷
二一	第四出 谒鲍述娇	一三四	第二十一出	杏苑题名
二七	第五出 许放观灯	一三七	第二十二出	权嗔计贬
三一	第六出 堕钗灯影	一四一	第二十三出	荣归燕喜
四〇	第七出 托鲍谋钗	一四九	第二十四出	门楣絮别
四四	第八出 佳期议允	一五七	第二十五出	折柳阳关
五八	第九出 得鲍成言	一六八	第二十六出	陇上题诗
六五	第十出 回求仆马	一七四	第二十七出	女侠轻财
七一	第十一出 妆台巧絮	一八二	第二十八出	雄番窃霸
七六	第十二出 仆马临门	一八七	第二十九出	高宴飞书
八〇	第十三出 花朝合髻	一九八	第三十出	河西款檄
九〇	第十四出 狂朋试喜	二〇六	第三十一出	吹台避暑
九六	第十五出 权夸选士	二一三	第三十二出	计局收才
九九	第十六出 花院盟香	二一八	第三十三出	巧夕惊秋