

潮剧艺术通讯

第十一辑

1986.5

· 林澜同志十年祭特辑 ·

发展潮剧的心声·····	李 门 (1)
把潮剧推上高峰的人·····	张华云 (5)
往事的回味和启示·····	周艾黎 (7)
潮剧美学研究的开拓者·····	历 明 (9)
眼前这帧相片·····	连裕斌 (11)
人去名留功业在·····	林淳钧 (13)
我们的怀念·····	卢吟词、郭石梅、 陈炳光、庄丽娟 (18)
迎风而立 拓业不息·····	李国平 (21)
忆林澜同志·····	何其川 (23)
缅怀林澜同志·····	曾炳钦 (24)
他在最后的岁月里·····	周新心 (25)
《 》 林澜十年祭·····	陈 谦 (1)
《 诗 》 哭林澜同志·····	张海鸥 (8)
《 一 》 哭林师·····	余 流 (17)
《 束 》 无愧的人·····	卢 煤 (20)
《 》 缅怀林澜同志·····	洪 潮 (22)
编后话·····	(28)

广东潮剧院研究室编

发展潮剧的心声

李 门

岭表梨园前哨兵，文坛风雨甚关情。
痛君遽尔吟归去，可有泉台论戏经？
这是我参加林澜同志追悼会之后的苦吟。林澜同志于一九七六年五月三十日在省调演会议上突然发病逝去，竟不及看到“四人帮”的覆灭。林澜逝世前二天曾和我私议所谓写与走资派斗争题材的问题，言下充满不解和愤懑之意。自林彪“四人帮”炮制了“文艺黑线专政”论后，林澜即深受迫害，曾被诬蔑为反革命修正主义分子。“四人帮”垮台了，林澜当然彻底恢复了名誉，但是这位孜孜不倦地钻研“戏经”的潮剧专家，不可能再和我们切磋艺术了，我的苦吟暗喻着林澜的戏曲理论将是与世长存的。

期担任潮汕文工团团长职务时，我在欧阳山同志领导的全省文工团团长会议上与他相识。此后他在戏曲岗位上能够学有专长，这在我们这群新文艺工作者中是不多见的。他的这本文集，经过广东潮剧院的同志和他的爱伴周新心同志艰辛的搜集，包括几个剧本和关于戏剧美学，艺术改革、评戏论人、创作心得等论述，就有近二十万字。这些材料的搜集是极不容易的，以林澜为首由潮剧院编写成的关于丑角和彩罗衣旦艺术的专著，我记得一九六四年随一个慰问团到汕头地区慰劳人民解放军时曾和林澜谈论过，想不到两年之后，这一卷帙浩繁的原稿已经不见踪影了。十年浩劫，为害至深，而能幸存篇

不是么？林澜作为一个新文艺工作者从事戏曲工作是从一九五二年开始的，在那不太长的时间里，他做的工作和发表的理论文章，倒是大有可观。他抗战时加入青抗会，一九三八年参加中国共产党，最初在普宁县以教师面目从事党的地下活动，后来在重庆、上海等地跟随过郭沫若同志、杜国庠同志工作。他具有一定的文学根柢，解放初

风雨如磐身许国，披荆斩棘忍饥寒。
拚将心血献潮剧，领袖群伦振艺坛。
十载风雪摧百卉，三中雅乐奏千闾。
无眠怅望窗前月，万顷相思入梦难。

(二)

梦里依稀已十年，羊城把晤话连篇。
红羊历劫创伤重，白壁蝇污已雪前。
粉墨登场仍虎虎，盐车负阪意拳拳。
可怜折翼伤弓鸟，噩耗传来愤欲捐。

(一)

林澜十年祭

陈 谦

章，则更显出它们是多么地珍贵。

首先，林澜这本集子议论纵横，说理透辟。他毕生追求戏曲的推陈出新，刻意寻找一条潮剧繁荣发展的道路。这点赤子之心在文章中是随处可见的。他焦思苦想地提出过《实现潮剧提高发展三十条的建议》。在他的深邃而长远的设想中，很重视剧目、表演艺术质量和戏曲队伍问题。对于潮剧的提高，他提出要保证党的领导，要办好青年剧团，要设戏曲艺术档案等等。这些言简意赅的应有措施，不是到现在我们还是要努力以求的吗？林澜所论的艺术领域触及很广，举凡戏曲音乐、舞台美术以及现代戏在艺术上的开拓和发展，都给以具体的关怀和提示，其用意是弥足钦佩的。他要求戏剧要反映现实生活，要“创造出更富有民族性格特征的英雄形象”，使青年们能“用新的观点认识生活，和共产主义的道德准则对待人的关系”。这些都是掷地有声的语言，每一读到这些篇章，林澜作为共产党员艺术家的形象，立刻浮现在我的眼前，这些话对当前的青年朋友该有多么重大的意义啊！

其次，这本书最突出的是谈及戏曲美学等问题。从美学角度来论述潮剧的长短，应该说是从林澜发其端。从《潮丑观察》《潮剧彩罗衣戏的美学观感》二文来看，确给我们以很多的启迪。他重视探求原理，认为能够具体运用原理就会得到恰当的手法——手法是运用原理的实际表现。他也重视生活，重视技法，认为生活通过技法就会出现新的艺术，当然也会出现新的技法。在考察中国戏曲艺术特点时，他提出要十分注意研究类型（行当）。先不必从剧里的典型人物入手，因为典型离不开类型因素，否则人物便不准确。他觉得我国戏曲表演艺术是从人物出发，探索出人物的类型因素，积累了这些因素而成类型，然后在类型的基础上加以改造加工而成为新的典型。他举了不少的剧目和人物来说明他的论点，是饶有兴趣的：人物有

同有异，同者是行（类型），异者是人（典型）。类型取典型中之同，典型是类型中的异。这里，我认为他掌握的艺术辩证法是有说服力的。当然，他认为行与人不能分割，而坚决主张演人不演行。但不首先研究行当（类型），没有这个基础，典型人物是无从创造出来的。因为要演人，所以又必须进行新程式的创造。他提出这个课题，对戏曲艺术的发展具有很大的参考价值。无疑，丑和彩罗衣旦都属喜剧行当。林澜指出喜剧幽默、讽刺、诙谐、滑稽诸因素。彩罗衣旦与青衣不同，常常扮演村姑、小婢一类角色，不尚滑稽美，而以柔美取胜；丑角艺术则在喜剧诸门类中，滑稽是其共同特征。在他的精微分析中，为潮剧一些行当初步总结了主要的经验，我以为是值得我们深深思考的。

林澜一九六二年写的《悲剧的构成和分类》是一篇未经发表的好文，他向更深层次探讨悲剧在美学方面的问题。他提出悲剧的构成因素有三：一是人物的形象及其变化，在逆境中遭到失败而获得观众的同情；二是形象必须按生活的逻辑纵深地发展；三是形象的变化对观众情绪能起制约作用，即使观众与剧中主人公息息相关。他又以多种剧目为例，把悲剧分为三类，即使人激励的崇高悲剧，令人惋惜的怜悯悲剧，引人警惕的批判悲剧。自然，几种情绪因素也会互相结合，但总有其主导的一面，所以分类还是可取的。悲剧这个问题，过去曾经争论不休，竟有人认为社会主义时期断然不会产生悲剧，这个论断今天是被否定了。林澜当时有自己的理解，他说悲观不是悲剧的构成因素，特别在新中国的环境里，我们的戏曲要使人感奋，在感情上得到升华。他的意见实际上已经批驳了那种社会主义社会无悲剧的错误理论了。在谈喜剧、悲剧之中，他为悲剧要在剧情进行中使观众忘我地进入戏里，以我心代他心；对喜剧则以欣赏者的第三人自居，

用旁观态度来观察剧情进行。这两者是不相同的。但是，它们也有辩证的关系，如欢喜激动到流泪，悲戚中也有希望和追求。总之，他勤奋地读书看戏（如看《扫窗会》近一百次），细微地揣摩、实践，并和老艺人互相研究，力求避免片面性，而在统观全局之中作出独立的思考和具体的判断，提到美学原理的高度去指导艺术创造，其难能可贵就在这个地方。他没有避开“专谈艺术”的嫌疑，因此在“左”的思潮泛滥时常遇诟病。他常常谈到艺术造型、节奏、衣裳色调，谈到戏曲演员创造典型应以类型为基础……，这些是思想不够解放或者没有具体实践的人所不敢涉及或者不能涉及的。他重视形式美，但认为“艺术品的形式美，寄托于艺术品的内容美上”，即使形式美有其相对的独立性，但也不能独立在形象的生活含义之外。这足证明林澜绝不是形式主义者，他是深入中国戏曲的传统论述，而以新观点进行分析而提出自己看法的人，所以他的这部分观点特别值得我们注意。

再其次，这本书谈到整理传统戏和创造新传统的课题。潮剧锦出戏（折子戏）不少精彩之作，如《辩十本》《扫窗会》《闹钗》《芦林会》等都是脍炙人口的。一九六一年九月省戏曲编导观摩座谈会上，林澜谈了对毒草变成香花的《芦林会》的体会。原本这戏通过姜诗、庞三娘这对夫妇与母亲（婆婆）的纠葛宣扬封建孝道，现在改变为揭露与控诉封建孝道，成为一个好戏。改编后，经过对人物的处理，林澜领悟到庞三娘只能是使人同情的人物，不能拔高为崇高的人物。要发挥她使人同情的因素，而不应把使人钦佩的成分强加在她身上。这点，对编剧和改戏都是很有启发作用的。怎样渲染人物的色调，常常与美学常识有关。庞三娘的处境与行动是不能超过观众脑海中同类人物的概念的，即要使观众看了能够接受。要照顾今人的美感趣味（古为今用），但不能把古人现

代化起来。这是他的历史唯物主义精神在艺术中的应用。这些，为整理传统戏在内容上、人物处理上提供了可贵的经验。的确，林澜他们的劳绩是显著的。我知道潮剧院对传统戏《芦林会》进行过认真的调查研究，搜集了几个不同的旧本，又参考了兄弟剧种好几个不同的整理本，细心进行比较而得出了自己的创造性成果，使这个源出于明代陈黑斋旧本《跃鲤记》的潮剧传统戏得以面貌一新。他们的做法是值得学习的。在观摩座谈会上，我就林澜对戏剧美学的阐述和关于改编《芦林会》的精辟介绍而提出要加强对我国传统美学（或者说古典戏剧理论）的学习，以便懂得它，进而使它和新美学溶接起来，形成新的中国的戏剧理论体系。在这方面，我以为林澜是为我们开了个好头的。在演出剧目上，林澜曾“请生旦戏让点路”。他要各行当的戏都有一些，不能偏废。他对洪妙的声态俱全，从生活出发，提到艺术的境界，表示十分欣赏。洪妙创造的《辩十本》中的杨令婆，《包公会李后》中的李后，《孔雀东南飞》的焦母，都是形神兼备的。姚璇秋以其生动而准确地表现人物、具有自己独特风韵的功力，成功地创造了《扫窗会》中的王金真，《陈三五娘》中的黄五娘、《辞郎洲》中的陈壁娘，赢得了林澜的赞誉。在《闹钗》中饰演胡连的丑角蔡锦坤，从他的扇子功中更能看出潮剧艺术丰富的宝藏。这些功夫，都是紧密地与剧情结合，用于描绘人物心里活动的。林澜多侧面地论述了整理传统艺术的诀窍，确是花了不少心血。

林澜还提出创造新传统的问题。他指出五四以来就有潮剧的新传统。这种新传统必须发扬光大，为社会主义建设服务。从大南山根据地的赤花剧社算起，新的传统已是历年所了。我们应为现代戏想办法，为现代戏喝采，为现代戏“喷香水”。可惜这方面经验还不多，有待我们今后更加努力。

还有一点：一九五六年五月周总理在京接见广东粤剧团时，曾向新珠同志和我询问南派武功整理得怎么样，并说粤剧不但要有文戏，而且要有武戏，生旦净丑各行当要全面发展。对总理的关怀，我们深深地铭记心间。在一九五七年广东举办的中国戏曲演员讲习会上，我曾为粤剧南派武功的振兴发出过衷心的呼吁，我说粤、潮、琼剧的武功原本都属南派，应给予足够的重视。对此，林澜很表同意。他在《试论南派武功戏》里说得十分精到入理。在广东，不仅粤、潮、琼几个大剧种，就是正字、西秦这些稀有剧种也有南派武功戏。南派武功讲实用，重阵势，用力气，所以硬功多，手拳好。这些原型动作，可以作为武戏艺术发展的依据。它们来自原始南戏武打功夫，也来自地方江湖武术。林澜的思考是合乎实际的。他又说，长靠戏比较不重力气，而重威势，重排场，打法从容简洁；短打戏则势头勇猛，别见功夫，自然，也有长短结合的。这些都与京剧、汉剧不同，但它可以发展，可以在这些特点上加强舞蹈性，提高自己，发展南派艺术，包括做工方面也可以树起自己的南派一格。林澜的议论是对的，所谓加强舞蹈性，就是在纵的继承上加强横向吸收，借鉴其他剧种的长处。不错，我们对南派武功曾经多次议论过，但因种种原因，成效甚微。回忆周总理的训诲，读了林澜的文章，我是更加感慨系之了。

这本集子收集了三个集体创作的剧本：《松柏长青》《风雨三迁》和《辞郎洲》。前二者是现代剧，后者是新编历史戏。它们是“三并举”中的两个重要部分，在读者和观众中留下过深刻的印象。本书前部分对整理传统说的较多，这儿用三个戏来具体说明林澜在两个重要部分的努力成果，我想读者会一看就明的。这些剧作的思想和艺术意义，我就不在这里再多啰嗦了。

林澜这本近二十万字的集子，它的丰富内涵，到今天还有很大的现实意义。在戏剧美学来说，廿多年来不消说开拓了广阔得多的领域，各家新说更是百花齐放，不一而足。林澜持之有故、言之成理的见解也可列为一家之言，大踏步地走进百家争鸣的戏剧美学之林而毫不逊色！他的创见，他做学问的勤奋和敢言精神，是我们所应该继续探索和认真学习的。我深情地感谢他！当然，由于历史的局限，个别提法现有修改，如《继承与出新》一文说到文艺要为政治服务就是。这个提法，当时我们谁都认可，并且苦心为之流出过汗滴。编辑同志现在保留此文，就是为了表达我们走过的足印，我想是有深意的。林澜在戏曲理论的劳绩，人们将永远不能忘怀，这本集子的面世，不仅是为了纪念他，而是为我们的戏曲艺术提供更多的养料，使它能够更好地为祖国的四化建设服务。林澜有句名言：“生活是作品的灵魂，文艺形式是它的躯体，技法是她打扮的手段”，让我们在沸腾的生活中磨炼思想和积累创作素材，探索新颖的形式和技法，创造出能够打动人心的好作品，把中国的社会主义戏曲的旗帜举得更高！

作者附记：林澜同志离开我们十周年了，我们深深地怀念着他。他的《论潮剧艺术》将出版，我读过原稿，很受启发，曾写过前言。为了纪念这位为潮剧的提高、发展而呕心沥血的艺术家的，我愿把拙作先行刊出，并候指正。

编者按：林澜同志的遗著《论潮剧艺术》即将由广东花城出版社出版。此文系该书的前言。

把潮剧推上高峰的人

潮剧院缔造者林澜十年祭

张华云

“父母无生势，卖仔去做戏”，旧社会地主家买来婢女，照例要给她改个“春花”“秋草”之类的名字，表示她的下贱。戏班里买来童伶，亦每按照他卖身时候的年岁另外起个名，如马八、十三、十四……。那时候戏班是童伶制，演员都是男的。班主一般是大地主，他们通过大簿打鼓先生教戏先生去管理全团，童伶是卖身的，订期一般是七年十个月，一次过给钱，签约。

人谁不疼爱自己的子女？孩子，那个肯离开父母和母爱？贫穷是把无情的铡刀，把不可分割的肉铡开了！当饥饿的母亲把自己的宝宝往火坑里送，当饥饿的孩子被从母亲的怀里强硬地拖入人间地狱，这是一出多么令人不忍目击的悲剧啊！

童伶在奴隶剧团里，白天，还是文盲的孩子要凭死记去学唱，学念，行戏。残酷，严厉，扑作教刑，代代相传，已成风气。碰到过点，刚到天亮，不准退妆，就得勒路，一般是几十里，到了点马上登台做日戏。还有是白日不过点有时要抄公堂。唱错，念错，演错都得抄。甚至是不错，观众喝彩，也得抄。说是抄你牢牢记住，今后要做得这样好。抄就是鞭打，拶手指。戏是演通宵的，不上台的童伶还得站在鼓边帮声，不准坐。在这里，人类的同情心，师徒的爱……

都拿去喂狼了。

就这样七年十个月的折磨把天真浪漫的小孩，变成桶箍脚的侏儒。他们是在冷酷的仇恨的海里泡大的，在他们的精神世界中只有严冬酷暑，没有春暖和秋丽。

搬山了，戏班也当然要发生翻天覆地的变革：烧毁卖身契，废除童伶制，实行工资制；一套套封建管理制度都改变了。配合土改民改，演出新剧，又向外地剧种移植来一些剧目。

到了一九五六年，成立广东省潮剧团（不久又改为广东潮剧院），以林澜为团长。省委吴南生同志也亲自主持改革。从组织到演出进行了一系列的改革。从六大班潮剧团中抽调最优秀的编、导、演、乐、美和各部分工作人员，加上文艺工作者组成省剧团。因此人才集中，阵容严整，盛况空前。又发动社会力量，共同协力做好工作。潮州戏曲至此，可说是登上历史的最高峰了。这应该归功于党，但具体执行党的方针政策，立下汗马功劳的，第一个应该是林澜。

林澜有广阔的气量，能容巨川，亦不拒细流。改造潮剧，思想明确。他不单尊重和团结旧戏班人员，而且广泛团结社会上文艺工作者和潮剧爱好者。尤其是他能够请来并非潮人的教授专家如中大的董每戡、王起教

授、海丰正字的陈宝寿等人来出谋献策，评议指导，最动人的是大戏剧家田汉都被请来看戏讲学，象这样把能够争取和团结的力量都团结起来，为他的省剧团（潮剧院）服务，哪有不成功的道理。

这里我谈一件小事来说明他是怎样尊重别人的劳动和爱护别人的积极性。

我是潮剧的门外汉，由于对乡土艺术的偏爱，不识高低地领来编写《苏六娘》的任务。我自认不懂行，但暗自立下决心，一定要学会写好。从提纲开始到全剧完成，经过无数次大会小会，几个人，一个人的意见建议，进行大改小改，我从来没有半点松劲。剧中第三场拷桃花是矛盾的初步揭开，就是说是第一高潮吧！第五场登门讨亲要比三场深入，要更高但要比七场（结束场）低，并且要一气呵成，把故事推上爆炸边缘，然后急转直下，解决矛盾。其中第五场是比较难写的，亦是我改动最厉害的一场。我左改右改，都改不好。他好多天一见面就要我改这一场，我记不清改过多少次了，好几回他觉得不好意思地笑着，又鼓励又抚慰地对我说：好了，再改这一次我看就可以了。但我从来没有表示厌烦松劲。有人说，这是因有那时你是副市长嘛！但这不关事，我看他对任何人都是这样要求严格，态度和藹的。

他是干一行爱一行的。他对潮剧的老传统，做了不少抢救发掘的工作。用人方面，他广泛探寻，有些老艺人有特殊艺术（如

扇子功，盲佬功……）尽管已是七、八十以上的人，或者转行当小贩，如谢大目、方廷璋师父，他都派人深入农村请来供养，或给以生活补助。在旧剧本方面，他组织力量，搜集发掘数以千计，并且请人抄写珍藏，到一九六二年还整理全套特技表演的照片，举行展览。潮剧最精彩的行当是丑行和采罗衣旦行，他在六一年举行全专区丑戏汇演，六二年旦戏汇演，总结潮剧的过去，照耀它的未来。

正是由于有这样的院长，潮剧各行当明星辈出，创作和整理的可以传之久远的长短剧就出现了不少，并且上省上中南上首都，南下南洋演出，取得成功。潮剧成为一颗明珠闪耀于中国和东南亚的艺坛上。

林澜办剧院所以取得成功，第一是热爱本行；其次是懂行；而最重要的他不是把公共事业看做个人的或少数人的私产，从而能发动、容纳、团结和运用各种力量为潮剧服务。

这是一切事业成功的奥妙！

林澜往矣！历史应该还他本来面目。是功是过，都不能逃避历史的严肃判断。这篇小文，是我这个曾经为潮剧流过汗水和泪水的人投的一票。我自信我是有资格投这一票的，因为我曾经在他的领导和指导下，在他奖掖鼓励下为潮剧做了一点事，和他有过一年多的工作关系，得到了比较正确的印象。并非因为如某些人所诬蔑的，秦牧——林澜——张华云是黑线关系。



往事的回味和启示

· 林澜同志十年祭 ·

周艾黎

林澜同志逝世十周年了。

在这十年中，各方面都在起着变化。联系林澜同志个人生前的一些事情，也在变化着：他文革中蒙受的冤案，得到平反；他的某些文艺观，得到重新评价；他在文艺工作上的领导方法，受到人们的肯定；他做人的品德，为人们所怀念。林澜同志如果九泉有知，是会感到欣慰的。

这里记下一些零星记忆，献给林澜同志的十年祭，聊表悼念之情。

我们虽然是一九五〇年春潮汕文联筹备阶段时结识的，但那时所在机关不同，我对他并不了解。自一九五二年底，我调到《工农兵》编辑室工作之后，由于林澜同志代表粤东区党委宣传部直接领导我们，才算有所了解。下面所记，便是这个时期的印象。

林澜同志是怎样形成他的文艺的群众性观点的？是不是由于在此之前他领导的潮汕文工团排演潮州方言歌剧《赤叶河》，在土地改革运动中对宣传群众、组织群众起过很大作用，从而形成并巩固这一观点？我没有做过探索。但从他对《工农兵》编辑方针的具体掌握，积极协助我们争取《工农兵》这份刊物的存在，以及支持我们采取某些措施，借以提高群众业余作者写作水平的几个方面，我深深感受到他的文艺的群众性观点是很明确而且很坚定的，因而他的领导工作是有成效的。我记得，林澜同志非常重视我们的编前会议，只要他不出差，就会到来参

加。在会议上，他既尊重编辑的工作权限，从不轻易否定经过编辑挑选出来的稿件和编辑对原稿的加工处理意见，但对一些重点稿件，他则常常告诫我们必须切合作者实际，尽可能下去同作者一起研究修改。他认为这就是“生根”，也唯其这样才能“生根”，而不是拔苗助长。林澜同志如此细致的工作方法，对编辑室坚持作者的群众性与办好群众性读物的一致性的认识和实践，很有裨益。一九五三年夏秋之间，由于中央决定省以下一般不出版刊物，《工农兵》这个地方性通俗文艺刊物，面临停刊。区党委宣传部指派林澜同志具体指导我们总结三年多办刊情况，写出报告书，请求准予存在，同时申请拨给常经费。现在已记不起林澜同志的具体意见，但他以《赤叶河》艺术实践中得到的经验即一切从实际出发，一切从群众需要出发，启发我们作为报告书主旨这一点，则是记忆犹新，后来，《工农兵》终于获得中央宣传部的批准，成为当时全国仅存的二个省级以下刊物之一，还争取到省文联在经费上的支持。

《工农兵》编辑室在经费稍为宽裕一点之后，林澜同志便支持我们开办群众戏剧作者学习班，来提高戏剧写作水平。这次约有三十位已写出具有一定水平的潮剧本的业余作者参加的学习班，在一九五四年初夏举行，林澜同志自始至终予以指导，他不仅参加制订计划，还承担讲课任务，有时还深入

学员的小组讨论，最后帮助总结经验。这种学习形式以后推广到各县，成为提高业余作者水平的有效措施，客观上又推动了当时整个群众文艺工作的蓬勃发展。

林澜同志对于文艺的群众性观点，不仅体现在调动工农业余作者的积极性这一方面，对发挥知识分子出身的文艺工作者的作用，他也十分重视。他认为文艺领导要很好地引导知识分子出身的文艺工作者去深入生活，在斗争中丰富自己，就能写出为群众所喜闻乐见的作品，这些作品又能给工农作者起示范作用。所以，他同社会上各界的知识分子作者，关系融洽。一九五四年冬，粤东区党委从潮安迁到汕头市办公，其时，有人向林澜同志反映这样一个情况：汕头市某些文艺领导，由于把“车间文艺”强调到绝对化地步，忽视了知识分子出身的文艺工作者的作用，造成人为的隔阂状态，建议区党委宣传部协调这种关系，以利文艺工作的正常开展。林澜同志很重视这一情况，他一方面自己作进一步的观察和了解，一方面同宣传部领导着手研究解决办法。而后于一九五五年初，他根据部里的决定，布置组织学习座谈会，借以沟通思想、消除隔阂，密切文艺领导与文艺

工作者、党与非党的关系，推进汕头市群众文艺工作。这种学习座谈会，不采取集中在几天内开完，而是细水长流地进行，一个月开它几次，学习提高多少，就解决多少问题。这种全无压力的会议，在当时是很容易被人接受的。记得曾经在二个星期六下午，开过这样的座谈会，与会者既认真又严肃的学习，又轻松坦率的交流，会议气氛异常活跃。但是，曾几何时，政治风云突变，全国开始了“反胡风”运动，紧接着又从反胡风进入肃反运动，运动当头，什么关系都随着阶级斗争指挥棒转移了，“矛盾”也被人为地转化了，及后，愈演愈烈，知识分子遭了灭顶之灾！林澜同志侥幸未被卷入漩涡，但据说上述情况却成为他“右倾”错误的重要例证。

本来，对思想认识上的差异，采用共同学习，共同提高的方法，正是取得逐步一致（至少求大同存小异）的正确途径，可是在极左思想统辖下，却被视为异端。这是多么令人痛心的教训。历史是公正的。五十年代初期汕头文艺界那种朝气蓬勃的景象，已经得到肯定。它不仅令人有无穷的回味，或许还会有新的启示。

哭林澜同志

张海鸥

艺海星沉醉中天，

潮音有韵增缠绵。

友谊幸会慕神鸟，

努拉奔放舞翩跹。

附志：一九七六年五月三十日，林澜同志突患心肌梗塞，在省文化局召开的戏曲报告会上逝世。逝世前一段时间，他经常出汗，衬衣尽湿。五月三日我和他在友谊剧场观看泰国艺术团演出，他对玛努拉神鸟的舞蹈，赞赏有嘉。五月中旬又同看《风云篇》，他曾肯定该剧是可以改好的。如今林兄已溘然作古，每念及此，悼念深深。

淌尽血汗底事急，

胸涌风云赋新篇，

但愿英材长安息，

指点参商伴君眠。

——抄自七六年六月五日参加追悼会后旧作

潮剧美学研究的开拓者

勤奋、正直、平易、和霭的音貌，时刻活跃在我的心中。在商业街二十号二楼南室，夜间的灯光是微弱的，当我推门进室访问时，在用炼奶空罐作为灯罩的自制台灯之下，他正伏案疾书，写他的戏曲美学论文。这是他的生活常态。

他，就是当时潮剧院副院长林澜同志。

我认识林澜同志是在一九四九年秋季的凤凰山，那时候，我们都在中国人民解放军闽粤赣边纵队第四支队工作。我在政治部常听说有个颇有文才的“胡林”，能来领导文工队的工作是最好的了，只见他在《自由韩江》报上以林卡的笔名发表诗文，但未能见面。等到在凤凰“泰昌”会见的时候，他已负责韩江干校的工作了，未能调到政治部来。但他留给我一种富于才学的印象。解放后在潮州、在汕头、在宣传系统的工作中，又常接触，还支持我到《汕头日报》工作，而后，我调到潮剧院来，又在他领导下从事潮剧传统艺术的整理工作。

对于潮剧传统艺术的整理，他是一位具有高瞻远瞩的倡导者，正当戏曲艺术被作为实用主义去解剖政治术语的俗流气势迫人的时候，他敢于提出更深入地整理传统，并且提升到美学理论上来，作科学的研究，这在一部分人中是不理解的。有些人忙于急功近利只生产剧目而随波逐流。林澜同志的戏曲美学研究，却在这样的氛围中欣然起步。

林澜同志的戏曲美学观点，并非前人所

无，但他敢于继承和创新，这不是简单的事。“百花齐放，推陈出新”的口号固然很响亮，但继承创新却很不容易。

首先接触的是形式美的问题。戏曲有其程式，它是形色美的高度概括，它是以精练的形式来体现往昔丰富的生活动态和节奏。林澜同志在这方面，发表过很鲜明的理论，来阐述戏曲的形式美，他说：“戏曲行当基本程式……，有它自己的、艺术化的、一套相对独立的形式，新的典型人物的创造要依仗它，表现得更准更美。……这一套与生活相对分离的艺术形式，回过头来，把生活表现在艺术品中。”这种理论是他一方面阐述了解放前一些美学专家们的见解，一方面从戏曲艺术活动加以提炼印证。但仅仅是这些见解，还是当时流行的只有阶级斗争形式的庸俗社会学的偏见所不容，一些人对他观点进行批判，否定形式美，代以阶级的内容与本质。他对此却很坚定，从容开展辩论，他表示：“我不同意，‘人是社会关系的总和，因此，丑也是人，丑便是社会关系的总和’的推论……从实际的丑行表演艺术来观察，丑，作为典型这一界限来说……不包括社会关系上的美丑范围。”也就是认为形式美有其相当的独立性，他说：“类型有其独立存在的形式，不承认这一点，便不承认行当基本功的存在。”他就是这样，把住继承的大门，让过去学术观点得以流传和提高。另一方面，对于仗势压人的学术谄态，他不仅不

屈服，而且敢于突破前人的局限，大胆出新，在戏曲表演的美学形式性质上，他提出了一整套“刚美、柔美、滑稽美”的见解，这是分析了很多行当及其表演形式提出来的，他这样分析：“我们把生活中的形象宏伟刚强称为刚美，温柔小巧称为柔美……还有一种不属于刚也不属于柔，而是奇特好笑的，我们称之为滑稽的形象。从中国戏曲行当来说，净行代表刚美，旦行代表柔美，丑行便代表滑稽美。”这种分析是科学的，而不见于往昔的理论，这样概括，使戏曲之美有提纲挈领的系统，有根干枝蔓的脉络，又为进一步深入发展划出了线路和基础。这种创见，形成承先启后的戏曲美学的里程碑。

对于美感，这是美学领域里争论不休的命题，也是所谓“唯心”“唯物”美学观不同的分野，在那帽子万能的年代，就是“进步”与“反动”的标签。林澜同志在这个问题上，在那个环境中，都敢于提出比较公正的见解，虽不是他的发明，但敢于在这个问题上客观地摆明观点，理出症结所在，从而为这个问题打开探讨的通道。如对滑稽美感的产生，他分析说：“物质按照它的活动规律，表现出它的生活轨迹，……印在人们的脑海中，成为一种习惯性。有朝一日，这些形象离开了它们的轨迹，便引起人们……感到可笑。”这就是滑稽美感的形成过程，也就是认为美感是主客观互相感应而完成的。客观上要有一定形象为基础，主观上要有需求或准则去感受，这才构成了美的整体。这可以说有点象“正、反、合”的“合”，但毕竟比较能够全面地解开偏颇的迷雾，也就不乏其贡献，这种贡献，贵在于有客观的态度，有兼收并蓄的功力。

林澜同志对于戏曲美学的研究，对于学术问题的见解和态度，既善认真继承，又会努力开拓，且能立于客观冷静，还敢坚持真理，在这些方面，表明他是在戏曲美学的理论上敢于“肩住黑暗的闸门，或他们到光明的地方去”的一条铁汉。

正当阶级斗争为纲恶性发作成为网的时候，在戏曲领域中对于“忠孝节义”等道德观念的继承问题展开了讨论，这是戏曲美学内涵方面的一个问题，当时周谷城在上海学术刊物上发表了文章，认为这些道德观念有其继承性，而且有积极意义。林澜同志在这个问题上也认为，这些道德观念不只有属于封建社会统治阶级所提倡，而在广大人民之间也是要讲“忠孝节义”的，它不只是阶级性，而可为各阶级所用，可以在不同性质的社会中也起着有益的作用，用今天的术语来说，可以说是“精神文明”之美的一部分。他能在那个时代顶住潮流，侃侃而谈，未始不是忠于真理的坦荡态度。

谦和民主是林澜同志的治学态度，丰富的知识使他平易近人，尊重人们的见解，他的戏曲美学的成果，来自充分调查研究和反复探讨之中，他不象学院派名家那样玄虚，也不象官家学者那样武断，更不象旧剧团封建班主那样专横，他身为院长，却与艺术人员随时随地平等争论学术问题，在剧院的走廊，在嘈杂的膳厅，在办公室或休息室里，都可以与人议辩，他善于坚持己见，但也鼓励人们多发表意见，而无视个人升沉，置文字狱于不顾。这更是治学者的美德，虽然他曾因此而受尽毁谤与批斗，毕竟真理如铁，铸成巨钟，在开放的时代长鸣，慰藉他长存的英灵。

林澜同志对于戏曲美学的研究，对于学术问题的见解和态度，既善认真继承，又会努力开拓，且能立于客观冷静，还敢坚持真理，在这些方面，表明他是在戏曲美学的理论上敢于“肩住黑暗的闸门，或他们到光明的地方去”的一条铁汉。

眼前这帧相片

——林澜同志十年祭

连裕斌

每当见到这帧相片，那摧心裂胆的一幕就呈现眼前：十年前，我刚从广州开会回来两天，路上遇到潮剧院一位同志，他告诉我：剧院接到广州一个电话，好象说林澜同志逝世。当时我笑着对他说：“造谣，我刚从广州回来二天，三天前他还招我到我家吃饭，并约定秋天来汕头，帮潮剧抓一抓创作。”那同志说他也不信。但，隔天讣告终于来了，热泪挽回不事实！带着眼泪，我到邮局拍那唁电。不久，我又到广州开会，赶紧去看望周新心同志。周同我追述林澜同志生命的最后阶段，带着无比的悲伤，莫及的追悔，她自怪不该让他“体检”半途辄止。那期间，林澜同志身体很不好，“体检”未查个水落石出，以致无所防备，突然病发……！林师为人，我深知其宁愿心力交瘁也不肯失去时间，长时间的“体检”简直叫他受罪，隐伏的病魔夺去这宝贵的生命，岂止周心碎！

我们对泣良久，我劝周节哀。临别时，她拿从挂在追悼会上复制出来的林师这帧遗像，写下：“连裕斌同志永远纪念”一行字，送给我。

人生本如梦；往事如云烟。然而，每当我重见这帧相片，林师的音容笑貌就活现眼前，许多刻骨铭心的往事也不招自来——

冥冥中的机缘，在人事沧桑的循环变化中，使我与林师夫妇的先后相识，带着点传

奇的色彩。到了1958年底，又进入一个新阶段。那时，林师在忙于组织向国庆十周年献礼剧目，却来找我这个后学晚辈参加潮剧《辞郎洲》的创作。我深知这一次创作实践的成败关系重大，既喜得磨锻自己，提高学业，又怕力不从心而诚惶诚恐。林师看出我的心事，在创作活动的整个过程中，不断给我以鼓励和指点，使我逐步提高信心，突破难点。

林师那平易近人的作风和不断探进、一丝不苟的精神，就象一块独具功能的磁石，吸引着许多前辈、同行和后进进入他开拓的学术领地，去披荆棘，创造财富。对此，我的感受尤深。

写《辞》剧，我有许多顾虑，其中之一是怕三人执笔，语言难以统一。林师不是居高临下，指手划脚，而是说：“我也怕”！于是请来魏启光同志，三人磋商一阵，他出了个主意，叫大家在动笔之前，再读一遍《三国演义》，借鉴它那种半文半白的语言风格来写。这一着，使剧本写作避免走许多弯路。《辞》剧博采众议，凡是有助于剧情文字的，那怕是一个字，林师也十分重视。记得剧本基本定稿之后，王修老又从北京寄来一信，言及据他考证，畚族后代应该姓雷”。林师就马上叫我去潮安调查，经证实，就马上修改，把剧中畚族青年韦俊改成雷俊。戏在试演前夕，林师又请来许伟余老

先生来评议幻灯字幕，字字句句，细细推敲，那怕是句子排列上的不妥也即时改正。

《辞》剧文字本，经多次润色，较为美好，送审也获好评。而林师还说：“我总觉得有缺憾”，他认为：一个剧本的唱词通用平声韵，铿锵明亮，当然好，但如果在适当的地方，根据剧情和人物的的心境，来一个仄韵的唱段，必会增加剧本的文学性和戏的声乐色彩，那就更好。这不单说明他对自己的作品有不断求精的精神，也表现他对戏曲创作有独特的见解。后来，我在“望海思郎”一折中，重写上陈璧娘“铁衣权当寒夜褥，枕戈且效闻鸡舞”一个唱段，他就十分高兴，演唱时委婉深沉，果然收到予期的效果。

参加《辞》剧的创作，我得益非浅，对我的学业是个新的起点。一九六四年末，林师又招我参加《杨石魂》（大革命时期党在潮汕的工运领袖，烈士）的创作，我们走出去，请进来，访问多位革命老人，搜集了许多材料。拟写成一个壮烈的崇高悲剧。在议论剧本提纲时，激昂处林师热泪盈眶，这情景记忆犹新。剧本于1965年初完成初稿，放在林师处，可怜来了文化大革命，于今片纸无存！

林师既是位开拓型的事业家，又是个学者型的领导干部。和他对事业不断进取相一致的是他那孜孜不倦的治学精神。他见闻多，阅历广，学识渊博，但他却永不满足。一段时间，他钻研美学，学用结合，用来指导潮丑、潮旦表演艺术的整理。那期间，他

博览群书，偶有所得就记入“活卡”，自建档案。他的《潮丑观察》等文稿，就是研究美学的结晶。1961年，他率潮剧院一团在珠影拍摄《荔镜记》，我当时也在珠影修改《慧眼丹心》电影剧本，经常见面。一天下午，他找我问岂要看日本话剧？我当然十分高兴，但他说：“那要准备挨饿。”我说：

“不要紧！”就跟着他乘车入城，先到杜国庠同志家，杜老给了二张入门券，辞别出来，已是日暮黄昏。当时经济生活困难，不少饮食店关门大吉，好不容易见到一家卖瓜菜代面包，我排队来到窗口，里面就宣布已完。二人饥肠辘辘，毫无办法，这时林师给我讲了一个故事：抗战期间他在湖南，听说桂林举办西南剧展，就神之向往，然水复山重，路途遥远，如何去得？但他还是偷爬上一辆载白糖的汽车去了。因怕司机发现，他在车厢里不敢弹动，饥饿时就偷挖糖袋，吃点白糖……。古人形容勤学者“如饥似渴”，我那时体会到林师在出门前所说准备挨饿的涵义。在他看来，求知高于一切，饿，有什么了不起？！长者如此，后辈如我呢？那一夜，我们就心甘情愿地挨着饿看完了戏，等到半夜回来，剧团炊事才给我们炒了二碗厚腩饭，饱餐一顿。

林师给人甚多，我尤多得，在这帧相片面前，我自信有足够的定心力：任案牍之劳瘁，拖秃笔以过更；竭微薄之初衷，探当代之戏情。永远，永远！

人去名留功业在

怀念林澜同志主持两次行当表演艺术的整理与研究

林淳钧

由于历史的原因，潮剧的理论工作十分薄弱。建国前，海内外虽然也有一些文章对潮剧历史源流进行探索，但对潮剧表演艺术的研究，几乎是空白。建国后，随着潮剧的改革创新，以及对外交流活动的开展，理论工作落后于舞台实践的情况，就更加明显。1957和1959年，潮剧两次到北京上海等地演出，富有特色的潮丑和彩罗衣旦的表演艺术，引起各地观众浓厚的兴趣，兄弟剧种纷纷向我们的演员进行学习。我们既拿不出文字的资料与人家交流，演员对自己的表演也说不出个所以然。这使潮剧的有识之士，以及富有远见的领导者，深感有必要对潮剧行当的表演艺术进行一次整理与研究，于是，在1961年冬至1962年，以我院为主，与汕头戏曲学校、地区戏研会联合，进行了潮剧历史上第一次行当表演艺术的整理，那次整理研究工作的具体主持人，就是林澜同志。

早在整理研究工作的两年多前，林澜同志在言论和文章中，就提倡整理行当表演艺术，在吴南生同志主持下制订、由林澜同志执笔起草的《提高发展潮剧意见三十条》中，就把行当表演艺术的整理工作作为潮剧发展的一项措施提出来。“三十条”的第六条，就明确的提出要“大翻家底”、要“抢救传统的表演艺术”，并建议由文化主管部门和潮剧院联合，设立表演艺术整理基金会，有

计划地进行整理研究。1961年八九月间，在剧院一团拍摄影片《荔镜记》后期，林澜同志调任剧院正院长（不再兼任一团团长职务），也就是在这个时候开始，他着手准备此项工作。

当时，林澜同志认为有两个问题必须解决，一个是经费问题。丑行的整理，包括艺人及干部集中住宿的费用，剧院行政办公室估计一下，大概需要一万五千元。另一个问题，是整理的方法问题，即如何整理的问题。对经费问题，林澜同志顾虑比较大，觉得这笔费用，剧院几位领导人，不一定同意开支。对整理的方法问题，他似乎很有把握，但后来工作进行的事实，却恰恰相反，经费的问题，很快就解决了，而整理的办法问题，也就是学术上的问题，却招来许多非议，惹来了不少麻烦，这是林澜同志始料不及的。

记得是1961年九月下旬的一天傍晚，我们剧院资料室的几位同志在食堂里吃晚饭，林澜同志从外面归来，看见我们，便走到饭桌旁边坐下来，劈头就说：好办，好办，可以着手进行了！我们一时也摸不着头脑，不知他指的是什么，接下去他才说，剧院党总支的林学星、马乔、陈彦等几位同志，都同意这笔开支。他还说，陈彦还表示，如果开支不敷，青年剧团愿意演出三晚，全部收入

加以支援（陈彦当时任剧院青年剧团团长），林澜同志当时那种喜悦之情，就象小孩得到什么似的。后来，尽管整理的时间比原计划延长，但实际开支并没有超过预算。那时，参加整理组的业务人员以及行政人员，热情很高，都自觉的节省开支，社会上热心潮剧的人士，也伸出了援助之手。当时，负责拍摄照片的洪风同志，不知通过什么关系，以十分便宜的价钱，从公元厂买来了百多卷胶卷，还不用付钱的弄来了一大捆相纸，使那次整理拍摄的两千多张照片，花的钱还不到预算的三分之一。资料室的陈鸿岳同志和王名全同志（已故），负责照片的冲印，成天蹲到暗房，也为拍像工作省了一笔钱。整理组人员住新兴宾馆，林澜同志又通过一位领导人出面，把住宿费减半，又大大节省一笔钱。总之，林澜同志担心的经费问题，却不成问题的解决了。

林澜同志为人谦恭平易，与人相处也比较随和，但在学术问题上，却有自己的见解，不随波逐流，不人云也云。丑行开始整理的时候，兄弟剧种已有丑行表演艺术方面的专著，有华传浩的《我演昆丑》、有徐凌云的《昆剧表演一得》、有川剧、汉剧几位名丑个人表演艺术经验的总结。这些著作，有一个共同的特点，就是总结一个典型形象的创造经验，比如《我演昆丑》，就总结了华传浩自己如何演“相梁”、“刺梁”、演“茶访”、演“醉皂”的经验。如果我们按照这种方法来整理，也不会太大的困难。但林澜同志对用这种方法进行整理，感到不满足。他认为丑是一个类型的人物，应该从类型入手，来整理丑整个表演艺术的原理方法及其程式。林澜同志关于丑是类型的观点，与当时流行的关于艺术典型阶级分析法相左的。当时认为每个典型都属一定的阶级，不可能是超阶级的。丑这个行当表演的人物，三教九流，上至帝王将相，下至乞丐偷儿，属于若干不同的阶级，怎么可以归纳为一个

类型呢？在整理工作开始不久的一次座谈会上，林澜同志就这个问题谈了自己的观点，当时专署文化局一位副局长，也就这个问题提出非议，他认为，类型的提法抹杀了丑角人物的阶级差别，否定了丑角表演艺术的阶级性。这个问题，林澜同志后来在他写的文章中作了阐述，他说：类型的涵义是偏重于外形特征，或者偏重于某一部分社会因素，而不包括所有的社会因素；丑，作为类型这个界限来说，它是不包括美丑内容，或者说不包括社会关系上的美丑范围，一个典型的丑角人物，才包括美丑善恶。整理组在工作中不同观点的争论是常见的，但这次是文化主管部门的负责人提出了非议，似乎不是争鸣了。记得当时汕头日报约整理组写了一篇比较详细报导，其中一些观点也写了进去，稿件送去之后，却被压下来，据说是地委宣传部一位领导说，类型说的观点不宜宣传。后来稿件经过修改虽然发表了，但这件事给整理工作投下了一个阴影。事实上，丑是类型这个立论，在我们工作实际中，是被证实了的，比如项衫丑，我们从老艺人表演的《闹钗》、《活捉张三》等十几个剧目中，拍摄了大量的照片，经过分析归纳，发现项衫丑这个行当（类型），不管是好人，还是坏人，他们都有相同的手法、步法，以及折扇工、水袖工等程式技法，这是从典型中归纳出来的类型的共性。其他如官袍丑、武丑、女丑等，也是如此，老艺人在带徒时，也常常先授予类型共用的程式，然后在类型的基础上去创造（表演）典型（人物）。就是十类丑中，也有共同的表演特征。潮剧十类丑在表演中形体、区位、节奏的共同特征，就是蹲、促、小，这是丑别于生、旦、净的共性。蹲、促、小是丑角表演所共有的，不管他是丑皇帝，还是丑店家。

1962年四月初，老舍、曹禺、张庚、阳翰笙等在广州参加全国话剧歌剧创作座谈会之后，一行来汕头参观游览，他们看了潮丑

整理的资料 and 照片之后，对这种从戏曲行当的实际出发的整理方法，给予较高的评价。同来的客人中有上海文化局副局长吕复，他挂电话给上海文艺出版社，要他们派人前来组稿，几天后，上海文艺出版社来了顾伦同志和另一位同志，他们看了全部资料后，认为有出版价值，并趁老舍还在汕头，请他为此书题写了《潮丑表演艺术》的书名。顾伦同志回上海后，出版社寄来一信，信上说：“你们用新的方法，一种远比经验谈困难的方法，来总结丑角艺术，把艺术实践中的体会与感受系统化、理论化，使其带有较高的概括性与美学色彩。这种探索的确很不容易，然而却是很鼓舞人心的。就现稿取得的成绩来说，是为戏剧界与美学界做了一件好事，我们是很愿意出版这样的著作的。”这封信至今还保存着，然而，这本已经定稿出版的书，后来却因为林澜同志调动岗位，该修改的文章未及修改而致未能出版，这也是出乎人们意料之外的。

林澜同志主持两次行当表演艺术整理的更主要贡献，是他从美学的角度总结了丑行和彩罗旦的表演艺术。他认为戏曲生旦净丑四个行当中，生旦属于柔美，净属刚美，在柔美与刚美之间，有一类型是滑稽美，这就是丑。他从表演的角度，总结了舞台上丑行的美学特征是滑稽。他说：滑稽是丑角形象的一种调性。滑稽的产生，就在于形象离开了正常的行动轨迹。他以人走路为例，正常人走路总是左脚右手，右脚左手，这是正常的行动轨迹，而舞台上丑行有一种步法，却是左脚左手，右脚右手，这就离开了走路的正常轨迹，因而就显得滑稽可笑。林澜同志给滑稽下的这个定义，有不严密的地方，整理组有过很大的争论，他曾以丑角的脸谱为例，说官袍丑有一种脸谱，把两只眼睛画成两个金钱，这也是离开了正常的生理轨迹，因此也使人一看就发笑。但花脸的脸谱，也总是离开生理轨迹的，有的脸谱，整个面部

画成一只鹰，有的双眼，画成两条蛇，可是给人的感受不是滑稽，而是威武或凶残，这怎么解释呢？林澜同志接受了大家的意见，对这一定义作了补充，说滑稽的形象，应该是指对观众的情绪不是起抑制作用的形象，比如悲剧中崇高的形象，以及净行中刚悍的形象，是不可能产生滑稽的。林澜同志写的《潮丑观察》和《潮剧彩罗衣戏的美学观感》两篇美学文章，是比较集中反映了他的美学观点。这两篇文章，成为整理工作的指导性文章，我们分工执笔撰写的十类丑和彩罗旦的理论文章，基本上都接受了他的观点。从现在看，其中一些观点还不成熟，论证也有不充分的地方，但在六十年代初，国内戏曲美学方面的研究与专著还不多，林澜同志在当时取得的研究成果，更显得难能可贵。

在试图从美学的角度来总结丑和彩罗旦的表演原理方法时，有两个问题感到比较棘手，争论也较多，这两个问题，就是共同美和形式美的问题。在一次座谈会上，那位反对类型说的同志，又提出不同看法，他指着桌上的瓷杯，指名道姓的说：林澜同志，当一个被剥削得一无所有的农民向地主交租的时候，他看见地主手中拿着这只瓷杯，他会跟地主一样感到这只瓷杯是美的吗？林澜同志回答说：假如这个农民上街购瓷杯，他大概不会专挑残缺的杯子买吧！这一问一答，十分生动，给人印象甚深。后来我们在讨论到形式美时，常常以农民买瓷杯为例，这也算是整理工作中一个小小的插曲。

林澜同志很重视戏曲表演的技巧，1959年剧团到北京上海演出时，他曾把在各地观戏所得写成书信寄给《戏曲简讯》，《戏曲简讯》也把这些信件逐一发表，他在杭州观看了陕西秦腔剧团演出的《游西湖》、《白蛇传》等剧目之后，对其中的喷火、变脸等带有杂技性质的技巧十分推崇，他写道：“过去我们把杂技赶出戏曲这个领域，这是很不聪明的做法。中国戏曲运用杂技不少，

运用得当，不但不会妨碍，而且促进了剧情气氛。”在《提高发展潮剧意见三十条》中，第二十条提出“要努力学习技术”，说“一切真正的艺术，它的思想性和艺术性是通过技巧表现出来的，一旦离开技巧，艺术就落入低级状态和自然状态，甚至不成为艺术。”他的这个思想，一直指导着整理工作。我们从工作一开始，便很注意表演技巧的搜集与整理，除了拍摄整理两个行当表演的手法、步法、站式等基本工外，还整理了相当数量的各种功法技巧。以丑行为例，就整理了水袖工三十一式，折扇工四十一式，椅子工十七式，女丑葵扇工二十三式，此外，还有项衫丑惊鬼程式，官袍丑想计程式，女丑打架程式，裘头丑的草猴拳和皮影程式等，这些带有杂技性质的程式技法，都一一命名，拍成照片，并写上动作分解的说明、制成卡片，成为丑角艺术的传授、保存和交流的珍贵资料。在整理过程中，一些舞台上少用的技法，也是千方百计把它们整理出来。记得一次晚饭后，林澜同志与几位老艺人在聊天中，得知老艺人徐坤全，有几套南派武工的花条和手拳，很是高兴，要我们尽量把它拍摄整理出来。当时徐坤全同志年事已高，视力也不好，我们还是一个动作一个动作的拍照片，一些难度比较大，徐老先生实在做不来，就由他讲授要点，由青年演员代做，终于拍下了“太祖下山108步”、“落地金钩剪”等南派武工。这也看出当时对表演技法的搜集整理，实在带有抢救的味道。

值得一提的是，配合整理研究工作，全区举行一次丑戏汇演和一次花旦戏汇演。丑戏汇演于1961年十二月二十八日举行，共有十五个专业剧团参加。通过汇演，各剧团整理演出了《柴房会》、《换偶记》（潮剧院青年剧团演出）、《老少配》（正天香潮剧团演出）、《闹佛堂》、《南山会》、《剪辮记》、《客店奇缘》、《扛石》等一批丑戏剧目。花旦戏汇演于1962年十二月四日举

行，共有十六个专业剧团参加，通过汇演，也出现了《浚水成亲》、《串戏定亲》、《龙凤店》、《藏书》、《磨豆腐》、《夫妻闹》等花旦戏。这两次汇演的特点，是发掘了许多被埋没的表演特技，如溜梯、活髯、吊绳、踩跷，以及花旦的咬杯、手帕、雨伞、结带工等。为了保存和借鉴传统表演艺术，花旦戏汇演期间，还举行两场内部演出，其中有潮安正天香剧团演出的《潘金莲戏叔》、有海丰正字剧团演出的《挑帘》等。这些剧目，本来也没有什么不可公演之处，但因为作为内部演出，就显得神秘。如果林澜同志的一些有争论的学术观点还没有招来太大的麻烦的话，这两场内部演出，却惹来了许多意想不到的麻烦。两场内部演出发票的范围缩得很小，一些没有观看戏出的同志，对内部演出的剧目多加推测，肆意渲染，一时间，外间传说纷纷，说内部演出黄色剧目……，一些不切之词，也强加到林澜同志身上，这已经越了学术争论的范围了。

花旦戏汇演于1962年十二月底结束，转眼就是63年春天了，我们拍摄的彩罗衣旦表演艺术的照片还没有整理完毕，分工撰写的有关文章还未集中，三月间，林澜同志就调离潮剧院，下放到揭阳曲溪公社当公社副书记去了。林澜同志一走，又没有调别人来当领导，整理组再也没有进行活动。《潮丑表演艺术》一书，其中有些章节需要修改，但因整理组人员集中不起来，也就搁置下去。七月间，我们资料室几位参加整理组的同志，都被派到普宁县参加“小四清”运动，隔年，又到揭阳参加“大四清”，等到“四清”运动结束，林澜同志又调到省戏剧工作室去了，这本花了大家不少心血的《潮丑表演艺术》，终未能定稿出版，文稿连同所有照片，最后毁于文化大革命。

人生也太匆促，当年参加整理的老艺人谢大目、徐坤全、方廷章、谢清足、叶林胜、郑阿逢、吴俊海、林老白等同志，都先