

程永江 编撰
北京市政协文史资料委员会 编



程砚秋史事长编

上

北京出版社

程砚秋史事长编

上

胡絮青题



程永江 编撰
北京市政协文史资料委员会 编

北京出版社

图书在版编目(CIP)数据

程砚秋传略长编/程永江编著.-北京:北京出版社,
1999.9
ISBN 7-200-03709-5

I. 程… I. 程… III. 程砚秋(1904~1958)-生平事
迹 IV. K825.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 04584 号

程砚秋史事长编(共两册)

CHENG YANQIU SHISHI CHANGBIAN

程永江 编撰

北京市政协文史资料委员会 编

*

北 京 出 版 社 出 版

(北京北三环中路 6 号)

邮政编码:100011

北京出版社出版集团总发行

北京市通县电子外文印刷厂印刷

*

850×1168 毫米 32 开本 26 印张 648 千字

2000 年 12 月第 1 版 2000 年 12 月第 1 次印刷

印数:1—1500

ISBN 7-200-03709-5

K·378 定价:41.00 元

扉页题字：胡絮青
封面设计：张守义
责任编辑：秦 薇 于世斌

程门砚田秋实累 亮节高风树楷模

论程砚秋

(代序)

李一氓

在京戏这个剧种提到程派的时候,很容易使人指出形成这个派,是因为在声乐上创造了独特的程腔。由于程腔低回婉转的特点,就联结到戏剧的悲剧性质。这个理解,大致不差,但我以为还不是显著的基本的特点。显著的基本的特点是程派戏的阶级性质,大部分是以市民阶层和中产阶级下层为其戏剧人物的构成,而很少才子、佳人、帝王、将相。有,很少。《程砚秋演出剧本选集》著录十二出戏。涉及到才子、佳人、帝王、将相的只有《红拂传》、《三击掌》(其中还有一个出身花郎的薛平贵)、《梅妃》、《亡蜀鉴》(男主角不过是个郡守)。其他占三分之二的八出戏,人物大都是市民阶层或中产阶级下层的被压抑者。由于这一阶级构成,所以大部分戏不能不赋予悲剧的性质。分析程派戏的顺序只能如此,而不能以唱腔为首,然后影响戏剧人物,然后形成悲剧。

程派戏的形成是从20年代开始,完成于40年代,前后30年。这个时期正是北洋军阀和国民党军阀对内压迫人民,对外屈服于帝国主义的黑暗的时期,是中国人民和中华民族的一个悲剧的时代。不管剧作者怎么想,不管主要演出者程砚秋怎么想,既然这个时代是程剧的背景,加上程砚秋本人的社会经历,他所结交的师友的影响,他和同时代戏剧艺术家比较起来,程本人和他演出的剧

目,不是将就这个环境,顺应这个环境,而是更多地违背这个环境,针砭这个环境,具有前进的鲜明的社会性和艺术意义。

我们现在从更为广泛的方面谈起。

程砚秋 1932 年初至 1933 年 4 月,曾到欧洲考察戏剧和音乐,解放后他又几次出国,在戏剧和音乐方面受到了欧洲的某些影响。这是很显然的。京剧和京剧艺术的表现手法,是他所熟悉的;但经过实地考察,欧洲的话剧、歌剧、芭蕾舞剧、交响乐以及舞台美术、灯光、音乐伴奏等,都对他的戏剧思想有很深刻的启发作用。他承认京剧要改革,他要求京剧改革。1933 年他从欧洲回国后所提出的十九条建议,有的是很有见地的。如“一、国家应以戏曲、音乐为一般教育手段;二、实行乐谱制;……五、习用科学方法的发音术;六、导演者权力要高于一切;……十一、应用专门的舞台灯光学;……十三、逐渐完成以弦乐为主要的音乐。”^①这些在当时都是大胆的建议,可见程砚秋在 30 年代已是京剧界中一位艺术改革者,而不是墨守陈规的保守者。以为程砚秋对于京剧所尝试的改革仅是程腔的创造,这不是全面的认识。改革从他自身开始。他废除了“检场”这个旧习惯;他把乐队放在下场的一侧,加以纱幕的分隔,不放在上场的一侧;他开始减少或取消“引子”“定场诗”“自报家门”这一套陈旧的出场手法。如《荒山泪》,张慧珠一出场就唱四平调;《锁麟囊》,薛湘灵一出场也是唱四平调。在程剧剧本中,虽然用“引”还较多,但用“自报家门”就极少,更不是三者全部同时搬用。他深切了解,一个戏演出的整个过程,需要一位有权威的导演,而不是一位旧舞台的“把场”。在京剧的音乐伴奏中,要逐渐做到以弦乐为主,减少打击乐器的分量。在他 30 年代的演出中,乐队曾加入过笙。在弦乐中,除京胡、二胡、月琴、三弦外,是不是加上点西洋乐器,如小提琴、大提琴之类,程不曾明说,但他对改善伴

① 见《程砚秋文集》209 页

奏乐器的见解,则是非常正确的。

在解放前,程砚秋所接触的其他剧种,主要在北京这个区域。从河北梆子、唐山落子和昆曲中,取得对丰富京剧唱腔的营养。解放后,他有机会演出于陕西、河南、四川、云南、湖北、山西等地,他又向这些地方剧种如秦腔、眉户戏、山西梆子、蒲州梆子、冀中丝弦、豫剧、汉剧、川剧学习,力求吸收这些剧种的优点以进一步完善自己的唱腔和表演程式。在陕西时,甚至还注意到皮影和木偶戏。同时对各剧种排演新戏,极力加以赞赏。他看了陕北秧歌剧《白毛女》后,非常感动,虽然这和京剧的唱、做有很大的距离。他曾拟过一个调查地方戏的颇有雄心的计划^①。其计划内容,今天依然用得上。可见程砚秋对于戏剧艺术的旺盛的求知欲。因此,他不单纯是一个程腔表演家,实在是一个比较全面的戏剧艺术家。

从欧洲回国以后,他看到了在京剧发展上的一个紧迫问题,就是新的京剧演员的培养和教育问题。为了取代非常不合理的带有封建性的科班,他与一些志同道合的戏剧教育家,在1930年创办了“中华戏曲专科职业学校”。这是一所有近代意义的正规戏剧学校,有完善的戏剧课程,也有相关的文化课程,甚至包括外国语,有专职教师。加上其他一些教育设施,和旧的科班完全不一样。这使程砚秋可以施展和实现他的改进戏剧的抱负和理想。为了丰富艺术实践,该校内部还排演过外国话剧,如《少奶奶的扇子》。这个学校到1940年停办为止,造就了不少旧科班无法产生的戏剧人才。他办这个学校10年之久,其历程相当艰难,他奋斗过来了。今天就不一样了,戏剧教育在各个方面都得到极大的发展,无论校舍、课程、教师、教学设备、教学制度……哪一点都超过中华戏曲专科职业学校。我记起在1956年,曾和程砚秋约好,到戏曲学校去参观他上课,那天上午,他教《宝莲灯》,两个女学生轮流唱、做,他

^① 见《程砚秋文集》223页

轮流讲解和纠正,认真极了。我想他在履行一个戏剧教师的职责时,对这样一个学校,对这个社会,会感到非常满意的。

程砚秋作为一个京剧演员,当然不会一开始就创造出程腔,并形成一个流派;更不会一下就有适合自己戏路的剧本。首先是按照教师的教导去唱和做,剧目当然是一般的剧目,而且是当时流行的剧目,即一般京剧青衣、花衫旦行都要演,都能演的剧目。从一些有关京剧的记载和“胜利”“长城”两个公司灌制的唱片看,他演过《长坂坡》、《御碑亭》、《思凡》、《春香闹学》、《惊梦》、《十三妹》、《骂殿》、《三娘教子》、《四郎探母》、全部《王宝钏》、《汾河湾》、《奇双会》、《打渔杀家》、《宇宙锋》、《审头刺汤》、《花筵赚》、《刺红蟒》、《琵琶缘》、《宝莲灯》、《风流棒》、《二进宫》、《南天门》、《龙马姻缘》、《樊江关》、《花舫缘》、《孔雀屏》、《法门寺》、《弓砚缘》、《六月雪》、《四五花洞》、《玉堂春》、《游龙戏凤》、《虹霓关》、《祭江》等等。但程派的形成,即或已经有了自己的某些改编剧本,如《红拂传》等,都不能直接从这些通行剧目去找出作为一个流派的特定原因来。同行互相比较之下,主要的只能在唱腔的音色中去见高低,其次是在演员进入角色的深度上见高低,否则就在扮相和服装上比赛了。这些戏的表演程式(新编戏除外),由于经过各代青衣、花衫旦行演员的长期演出,差不多百分之九十以上已定型,除非另起炉灶,否则,创新的回旋余地是很少的了。因此在研究程派艺术上,似可暂置之于不论之列。

程剧有自己的剧本:依《程砚秋演出剧本选集》列目如下:一《红拂传》、二《三击掌》、三《鸳鸯冢》、四《青霜剑》、五《窦娥冤》、六《碧玉簪》、七《梅妃》、八《朱痕记》、九《荒山泪》、十《春闺梦》、十一《亡蜀鉴》、十二《锁麟囊》。《剧选》缺《文姬归汉》和最后完成的《英台抗婚》两剧。另中国戏曲研究院编的《京剧丛刊》中还收有:《荒山泪》《朱痕记》和《春闺梦》三剧。解放后,除《碧玉簪》《梅妃》两剧外,剧选中的其他十个剧目都灌录了唱片;另有不在《剧选》之内的

《英台抗婚》《文姬归汉》《贺后骂殿》《武家坡》《汾河湾》五剧也灌录了唱片。合计可得程腔新唱片十五种。这十五种都列入1980年《新编大戏考》(中国唱片社),附有唱词。

解放前的京剧汇刊本,如《京调大全》(上海中央书店),《京剧大观》(上海中南昶记书局),《戏学汇考》(上海大东书局)等,都没有编入程砚秋演出剧本,包括1923年前后完成和上演的那些剧本,如《红拂传》(1920),《鸳鸯冢》(1923),《青霜剑》(1924),《碧玉簪》(1924),《梅妃》(1925),《朱痕记》(1927)。当然当时有个习惯,某个演员自己的戏本一般是不公开印行的。

因此程砚秋演出剧本,大致可分为四类:一、根据原有京剧和个别地方剧种的剧本改编的,如《三击掌》《窦娥冤》《英台抗婚》,是程砚秋看中了这些剧目的特点而有意加以改造成为符合他的艺术观的剧目。《三击掌》体现了《王宝钏》中父女在婚姻问题上尖锐的矛盾,具有普遍的社会意义。《英台抗婚》和《三击掌》有类似之处,所以程剧吸收了川剧的情节和布局,赋予程派艺术的风格。二、《红拂传》《梅妃》则是从唐宋传奇的《虬髯客传》和《江采萍》改编的,有较为浓厚的浪漫主义色彩。三、一般婚姻问题的剧目,但妇女的一方都是被冤屈的和受压抑的,《英台抗婚》《青霜剑》和《鸳鸯冢》甚至以悲剧告终。四、代表程剧的思想倾向和艺术造诣的,公认为《荒山泪》《春闺梦》《亡蜀鉴》和《锁麟囊》。

在研究程派戏剧艺术上,特别是联系到社会意义和艺术观上,我们可以暂置前面的三类于不论,着重提出第四类的四个剧本来加以分析。

一、《荒山泪》。它的主要根据是《周礼·檀弓》的一段记载:

“孔子过泰山侧,有妇人哭于墓者而哀,夫子式而听之。使子路问之曰:‘子之哭也,壹似有重有忧者?’而曰:‘然。昔者,吾舅死于虎,吾夫又死焉,今吾子又死焉。’夫子曰:‘何为不去也?’曰:‘无苛政。’夫子曰:‘小子识之,苛政猛于虎也。’”

这个戏在立意和戏剧情节上也受到杜甫的《石壕吏》《垂老别》诸作的启发。是剧完成于1930年,以杨嗣昌镇压李自成农民军的明末史事作为时代背景。当时正是国民党军阀当政,北方属于阎锡山等地方军阀的统治。虽然反面人物只是一个县官,而就苛税和兵役来讲,实指的则是与杨嗣昌相类的国民党军阀。程砚秋在当时编演这类戏,是有意识的,是很大胆的,需要艺术家的魄力和良心。

仅仅由一句“苛政猛于虎”而敷衍成一出戏,很难设想会安排出曲折引人的情节。一个缺乏情节的戏搬上舞台,很难吸引观众,于是只能在唱腔方面加以铺排,既争取了听众,又充分表现了程腔的特色。所以在第六场唱了一大段西皮慢板,接着又是一大段西皮摇板,第九场以一段快三眼结束了这一悲剧。在剧情发展上也比较生动,一步紧似一步。如催收人丁税,高家原是五个人,因此要收税钱五贯;后高良敏和高忠上山采药虎伤致死,接着陈氏也忧伤而死,只剩两人,依然要逼收二贯;继而高宝琰被拉差拉走,只剩下张慧珠一个人了,还要逼收一贯。这时公、婆、丈夫、儿子三死一散的悲惨命运,全落在张慧珠一个人身上,悲剧到了顶点,张慧珠不能不自杀了,一家五口,一人不存。戏剧情节是比较平淡了些,但从开场到落幕,就文学性而言,则是经过苦心经营的。

《荒山泪》的演出,在当时是很有社会现实意义的,程砚秋敢于把这个戏的主角,由自己担当起来,揭露那个社会,鞭挞那个社会,为苦难的人民鸣不平,这是极可贵的精神。当然在《荒山泪》剧本的写作上,后来的修改本不如原本设计有更明确的针对性。原人物设计的高良敏和高忠,不是采药的药农,而是打虎的猎户,这个猎户所直接斗争的具体对象是“虎”,因此也就是“苛政”。既含意深刻,斗争的内在联系也自然紧凑。虎自然要吃猎户,猎户自然要去与虎搏斗。改为采药而遇虎,这个斗争的内在联系就松散了,剧情的发展就变得偶然了。显然剧作者和演出者都有所顾虑,不愿

意那样露骨,于是使猎户改行。可惜!可惜这个剧本作为戏剧文学一个完整艺术结构就不免有些模糊了。

二、《春闺梦》。唐末诗人陈陶有一首《陇西行》:

“誓扫匈奴不顾身,五千貂锦丧胡尘。

可怜无定河边骨,犹是春闺梦里人。”

程剧根据陈诗的最后一句,敷衍成剧,同时,在情节上,也受有杜甫名作《新婚别》的启示。剧情把时代放到三国时期,假托公孙瓒与刘虞两个军阀的内战,而不是原诗所涉及的汉与匈奴之间的民族斗争的背景。此剧的地点是在河北,不是原诗第三句所实指的陕西北部的“无定河”。剧本写成于1931年。在当时国民党军阀混战的情况下,反对战争,代表一般人民普遍的生活利益,是正义的,具有针砭现实的意义。以当时那个军阀横行的环境,以程砚秋作为演员的个人力量,提出这种战争的非正义性来加以抨击,是不可多得的。因而1931年用悲剧形式在舞台上演出《春闺梦》这样的反对军阀混战的戏,反对公孙瓒和刘虞式的两个北方军阀,和《荒山泪》的演出一样,是够大胆的了。

此剧的故事情节和《荒山泪》一样,是比较平淡的。在场次安排上,前部受《木兰从军》的影响,其优点在于把同命运的出场人物列为四对:孙氏与李信和李氏与曹襄,这是已结婚的两对夫妇;刘氏与赵克奴,这是母子的一对;然后才是张氏与王恢,这是一对新婚夫妇。前三对都是普通市民,作为戏剧的陪衬,每一对又有各自在这场战争中的结果,有战死的,有跑回来的,有下落不明的。因而戏有了比较复杂的穿插,并不显得单薄。至于如何描写张氏与王恢这主要的一对,则集中表现在最后一场的最后一大段上。以张氏为现实人物,以王恢为梦境中的人物,尽量发挥富有悲剧色彩的程派唱腔特色,张氏由西皮散板唱起,续以二六、流水、摇板、南梆子,也唱了二黄倒板、快三眼,最后以西皮摇板结束。剧情的悲剧高潮和程腔的悲剧性格相联系,听起来自然荡气回肠、委婉动

人。这个戏当年演出时,已利用了比较近代化的灯光布景,使最后一场的舞台美术发挥了较好的烘托效果。这个戏在抗美援朝时,虽未能演出,但不说明《春闺梦》在30年代反军阀混战上是没有意义的;这需要根据历史时代,具体区分一下。

三、《锁麟囊》。焦循《剧说》卷三引胡承谱《只麀谭》^①:

“徽歙间,某年月嫁娶日,适两新妇與同憩周道。一极贫女,一极富女,始而皆哭,久而贫女哭独哀。富女曰:‘远父母,哭固当。若是其哀欤?’命伴媪與侧叩之。贫女曰:‘良人饥饿莫保,今将同并命耳,奚而不哀?’富女心恻,举荷包赠之,盖上與时祖母遣嫁物也。贫女止哭,未及道姓氏,各散以去。抵门,景况萧索,新郎掩叹迎妇入……妇以荷包付之,开视,则黄金二锭……乃合伙经商,一岁中获利数倍……不十年,成巨富。苦不知赠金者何人,心怀歉恨。于宅后起楼,供荷包祀之……顾富家女于归后,夫家、父家,连被回禄,继以疾疫……十年以内,如水冲沙,资财立尽。贫女……又得男,谋所以乳之者……媒姬以富家女荐之,甚合……乳娘抱儿往后楼礼拜,见荷包,视之……忽念旧事,不觉泪下。婢问之,告主妇……则曰:‘记嫁时途中曾以此物赠贫女,不料吾今日之贫,感慨今昔,故酸心耳。’主妇语其夫,明日……夫妇再拜曰:‘愚夫妇以待填沟壑之身,借此以有今日……幸赐认识,资财苦干物,皆荷包中物也,物还原主,宜也。’……乳媪曰:‘……荷包倘在我家,亦同尽耳。必欲成君高谊,还荷包原赠物倍之,足矣。’众曰:‘前兹道旁之赠,仁也,今兹倾家之还,义也。仁至义尽,加以辞让,德之美也……愿居间剖分之……’”

《锁麟囊》系1940年编演,剧情大致取自这个故事。不同的是:一、把安徽徽、歙一带的地理背景,改到山东的莱阳和蓬莱。二、薛家家境变化是由遭回禄(火)和瘟疫,改为发水灾(如在徽州,

^① 见《中国古典戏曲论著集成》第八册

则难于用发水灾来改变这个局面)。三、荷包里原只黄金二锭,改编本增加了珍珠、珊瑚、翡翠等等,其价值比二锭黄金大多了。四、改编本中只薛、赵两人结为姊妹,未采原故事析产之说。五、原故事说贫富两女的嫁娶在路旁,改编本则改为共同避雨在春秋亭,由此引致出戏剧情节的发展。六、原故事的主题在谈仁说义,改编本舍去这个主题,改以讽刺世情冷暖为主题,出场八个丑角,竭尽讽刺之能事。其中,老少俚相二人,出份子的胡杰、程俊二人,反复出场,有意使戏剧主题更为突出。

程砚秋的剧本和演出,在 50 年代引起争论的无过于《锁麟囊》了。《锁麟囊》因为受到一些批评而停演过,陈叔通曾为此表示可惜。《锁麟囊》的症结究竟在哪里?

一种说法是:《锁麟囊》旨在宣传阶级调和。这不大对。因为薛、赵二人虽有贫富之分,但出嫁时撞在一起,却是偶然性的,两人之间当时并无具体的阶级矛盾,也没有什么互相对立的斗争。薛赠赵以锁麟囊并不存在带阶级调和的意味,更说不上“恩赐”,只不过是一个青年女子对另一个青年女子的遭遇表示的同情。拿两个家境一富一贫并没有剥削和被剥削的直接关系的青年女子来代表两个阶级,用这种简单的阶级分析来得出阶级调和的结论,是难以成立的。

另一种说法是:《锁麟囊》的主题是改良主义。这也不大对。改良主义是地主资产阶级统治集团与被统治阶级双方斗争尖锐的时候所采取的一种妥协和欺骗的政策。在这个戏里,既看不出薛、赵之间有什么尖锐的斗争,对薛的行动也不能解释为妥协和欺骗。改良主义的批评也是难以成立的。

还有一种说法,多多少少有点道理,即因果报应观念。春秋亭种其因,三十年河东,三十年河西之后,薛从卢家得其果。但如真有什么报应的话,春秋亭之后,薛湘灵的家、夫家都不应该遭受水灾(或火灾);报应昭彰,薛家、周家都应独免其难,这种报应才显

得灵。哪有穷困十年之后,才偶然性地从卢家得其报偿?认为这个戏宣传因果报应,亦就要大打折扣了。因为有前边两种批评,阶级调和与改良主义,后来剧本把一个锁麟囊的赠予,改为被赵守贞所拒,乃取出金银财宝来用一个空荷包作为薛、赵互相的纪念^①。好像这就摆脱了阶级调和与改良主义的指责了。事实相反,一富一贫两个青年女子从何而建立这样相互之间的感情?虽说是空荷包,一赠一收,岂不使阶级调和的意味更为明显吗?这一改动还引起不少窒碍之处,如卢家因何而发富?荷包在双方发现后,如何来成立双方的关系?必使剧情发展漏洞百出。从艺术上讲,春秋亭一折与后来三让座一折,在曲调设计上使程腔得到另一个艺术发展,只要戏剧主题没有阶级调和或改良主义的嫌疑,这个戏是不妨存在的。

为着使这个戏更为完整、严肃、干净,我倒有两个建议:一、八个丑角,特别是前四个丑角的反复出场,改为出一次场,也就够了。对世情冷暖的讽刺,点到即止,不去过于啰嗦。二、结束时,由薛湘灵要求去寻找母亲、丈夫、儿子即可,不必出场,更不要全剧人物都挤到卢家,加重这种因果报应的效果。使这个戏清淡而余味不尽地闭幕,或者会有更好的艺术性效果。

四、《亡蜀鉴》。剧本写于1933年。这是程砚秋借古讽今,反对当时国民党反动派投降日本帝国主义的一出具有民族意识的戏。剧情取自川戏《江油关》。据说当时只演过两场,即被迫停演。好像以后亦未再演出过,但解放前、后都曾录过《亡蜀鉴》一段二黄慢板的唱片。这出戏首先应从政治意义上加以赞赏,但在演出上亦有很大的创新,这里就不详加评论了。

我们在研究程派艺术时,指出了它的许多剧目中,反对什么,同情什么,主题是鲜明的。程砚秋本人,不愧为一位杰出的艺术

^① 见《程砚秋演出剧本选集》408页

家。程派之所以为程派，他的表演艺术，特别是他的唱腔的创造，自然也包含在内。这是应该统一来认识的。程腔的发展，如以为仅适合于悲剧，亦不完全如此，不过悲剧占的比重大些。悲剧性主要是通过戏中主要人物遭受磨折、压抑的命运，通过人物的唱腔来抒发的。每个剧种都有悲剧，都有悲剧的唱腔。而程腔则是独有低回婉转、荡气回肠的感染力量。程腔的好处，主要不在刚劲的一面，不在有什么激情。这在程腔的发声和曲调的设计上已经规定了。我并不是说程腔以柔媚取胜，但刚只是柔的补充，决不苍凉，而且有些华丽。形容一般性悲剧唱腔的词藻很难拿来评论程腔。至于程腔发声在强弱之间、断续之间、高低之间、某些处小嗓与本嗓的交替之间的掌握，都是顺应自然，力求圆润。并且，我以为程腔在设计上创造有不少花腔，既是创造而又没有脱离原来皮黄的音乐旋律，更为悦耳动听，使人“意夺神骇，心折骨惊”。从皮黄发展皮黄，如有人指出的那样，他吸取了生和净的某些唱法，同时，其他前辈和同辈旦行的优美唱腔也无形中影响到程腔的创新。

程腔不是仅适合于悲剧，前面已说过，如《文姬归汉》《红拂传》并不是悲剧，也能运用程腔，自具特色。程腔亦自属于歌剧的一种唱腔，譬如把毛泽东诗词中的《蝶恋花·赠友人》运用程腔来唱，亦韵味悠扬，这是已由实践证明了的。其实程剧本身就有这样的例子：《文姬归汉》里就唱了蔡琰的《胡笳十八拍》，《梅妃》里就唱了江采萍的“何必珍珠慰寂寥”的诗，都并不凄凄惨惨，而是很缠绵悱恻。在时代悲剧逐渐失掉社会意义的情况下，编演不是悲剧的程派戏来发扬程派，这条路是可以走得通的。程派到今天已有一个继承和发扬的问题，只继承，恐怕不行。一讲程派，就同悲剧打个死结，恐怕也不行。发扬程派戏，这是戏剧教育机构的一个任务，靠负担演出的剧团，恐怕更不行。程砚秋自己就说过：“目前戏曲正在朝着反映现代生活的方向发展。因为整个社会的飞跃前进，向戏曲提出了一个迫切的历史任务，这就是反映我们当代人民的