

一阵风，留下了千古绝唱

父亲章伯钧与马连良（下）

◆章诒和

从1964年开始，京剧进入大演现代戏的时期。北京京剧团紧锣密鼓地排练《芦荡火种》、《杜鹃山》。现代戏的排练和演出都是在强烈的政治挂帅气氛里进行的。剧团为加强领导，成立了党、团临时小组，通过社会主义教育运动，进一步开展了“文艺为政治服务、为工农兵服务”的学习。全体演职员工觉悟提高，加强了组织纪律性。在北京京剧团4月送交上级的一份情况汇报里，明确提出“反对单纯艺术观点，要推社会主义之新，使现代的英雄人物占领舞台阵地……通过动员会，大家都下保证，一定遵守制度，服从分配，树立部队三八作风，克服自由散漫的工作态度。并开始铲除雇佣观点和捧角思想”。典型的例子是赵燕侠带头深入农村体验生活；每天提前15分钟进排练场；再次主动提出降低工资。

现代戏如泰山压顶，马连良及时表态，说“非把《杜鹃山》演好（他在剧中饰农民郑老万）”。谭富英和马富禄强烈要求排演现代戏中的一个老年角色。张君秋为争取扮演柯湘（《杜鹃山》女主角）还闹

了些情绪，说“我连试试都不行”，言外之意是觉得组织上只培养赵燕侠，不培养自己。面对这样的思想起伏和情绪波动，基层党组织在7月31日上交的一份现代戏汇演的总结提纲里，首先从剧团演职员里确立了一批“先进骨干力量”，而“这批力量是以中级演员为主”。他们的分析是——这些人“对京戏不演现代戏，脱离群众，脱离社会，必然逐步走向死亡的现状，看得比较清楚。艺术包袱小，革命起来负担不大。”而对老演员、名演员，这份总结提纲是这样写的：“传统的东西在他们身上有千丝万缕的感情和联系。革命起来负担较为沉重……马连良在《杜鹃山》里只演了一个群众角色，这和1958年剧团排练现代戏时明白表示不愿参加、不愿看现代戏的情况相比就不同了。但真正从思想认识上要求，也还有待进一步考验。”

是的，政治形势的发展，要求快捷、迅猛、干净、彻底地改造京剧，进行一场京剧革命。而这个改造和革命，令马连良想不到的是，它居然首先来自演艺界内部、来自舞台建制的拆解和戏班传统人际关系的崩溃。赵燕侠的表现，就很能说明问题。她说：“京剧革命要出自每个人的本心。这是方向，我们一定要牢记。只要党说话，指到哪里，我们就打到哪里。”赵燕侠有言有行，再次提出不拿保留工资（即高工资）。这一切，深深刺激着像马连良、裘盛戎这样一批老派艺人。他们已然意识到：眼下的



《四郎探母》剧照

京剧革命不光是个舞台面貌或剧目选择问题，它要从日常琐细开始扩张、蔓延，一直深入到生活的最隐蔽处、心灵的最深幽处以及情感的最细微处。这方面，剧团领导的头脑自然十分清醒，他们是这样向上级汇报的：“经过不断的政治思想工作以及批评自我批评，工作作风有了很大改进，排演不论老演员、新演员和一般演员，都在导演的指导下进行工作。名演员按时进入排练场（赵燕侠提前10分钟入场，带了头），服从导演指挥，排练场上发扬民主，人人提意见，不断修改。一个演员说：‘排现代戏建立了导演制度，我敢给名演员提意见，老戏我就不敢。’足见，通过这种有领导有民主同志式的合作进行工作，改变了人与人的关系，老演员们也改变了不少过去的坏习气，如上场前缓锣鼓，台上随便驱使人，后台那种嘻笑逗闹、自由散漫的景象在现代戏的革命声中，已销声敛迹了……归根到底，要解决政治与业务的关系，永远记住要政治第一、政治挂帅。艺术为政治服务，永远坚持党的文艺方向。党不但要领导政治，而且还要领导艺术！”这最后一句话，可谓点睛之笔。面对现代戏——这种革命文化咄咄逼人的势头，包括马连良在内的所有艺人，别无良策。不能招架，更无力还手，故不能不变通、退让、妥协和投降，他们是优雅群体，也是萎落的优雅，并最终带着惶恐、悲怆、软弱的殉道姿态，结束优雅。

打从这个时候起，马连良就觉得晦气、闷气、憋气，还有许许多多说不出的别扭以及道不明的委屈。偶然的时机，他找到了一个可以倾泻的小小缝隙，终于爆发了。

6月27日上午，天气炎热，骄阳似火。北京京剧团在前门大街的广和剧场排练《杜鹃山》。戏里有个不怎么重要的角色叫杜小山，是由谭孝曾（谭门之后）扮演。排练时决定给这个人物新增加的一段唱腔，不唱了。

马连良问谭孝曾：“怎么不唱了？你是词儿不熟？还是腔儿

不熟？”

谭孝曾答：“是腔儿不熟。”

马连良当即找来《杜鹃山》的唱腔设计李慕良，说：“腔儿不熟，你给他说说，还是让他唱吧。”因为忙于准备排练，又由于导演已决定不唱，李慕良便说：“不用唱了。”

此言一出，马连良勃然大怒，道：“李慕良，你是什么东西！你是哪一位呀，也敢来驳我？我马连良不是你李慕良培养出来的。我唱《借东风》、《甘露寺》，不是你李慕良帮助我成了马连良的。”



《甘露寺》剧照

全体愕然，鸦雀无声。似乎难堪的沉寂，比喧闹的锣鼓还能烘托出气势来。在这样的气势下，马连良难抑多日来、多月来、甚至是多年来的闷气、憋气、怨气和怒气，决非逞一时之快的他又喊道：“我马连良也不是一半天天的，你拍拍良心想想，我把你养活了。怎么？《芦荡火种》演好了（李慕良是该剧音乐设计），你就全对啦？对你的骄傲，我耳朵里都装满了，不信你问问乐队。现在，你到家里连师娘（即马连良夫人）都不叫，你太难了。谁给你撑腰哪！敢对我这样，周总理见我都客客气气的。”这是一般人绝对不会说的，也绝对不会对一般人说的话。

排练暂停、终止。

回到家中，马连良发现自己手和腿都在哆嗦。个性不光是造就了马连良的台风，还是他的力量源泉。他自觉不自觉都在保护自己的个性。你很难改变他。况且，他是个有名望的艺人，活了半辈子、也红了半辈子。所以，他要骂上几句，明知其后果及影

响，也要骂上几句。

“马连良骂人问题”，以口头和书面两种方式快速反映上去。上边也迅速作出决定，指示剧团党组织要对“职业是艺人、身份是国家干部”的马连良进行“开会批评”。

6月29日下午3时半，在广和剧场以“《杜鹃山》工作检讨会”的名义，对马连良、李慕良的问题进行批评。共有18人参加，其中有薛恩厚、栗金池、萧甲、赵燕侠、马富禄、裘盛戎、马长礼、谭元寿、任志秋、刘雪涛、周和桐。

会前，剧团党组织负责人薛恩厚找到马连良，说：“咱们现在要开个小组会。”马连良一听就急了，说：“我今儿有病，不能参加。”说罢，拿起拐杖往外走。但被薛书记拦住，并请进会议室。

马连良知道领导意图后，压下去的火气又窜了上来。他第一个发言，激动地说：“李慕良是我养活大的。他现在骄傲得不得了。党不管他，我要管他。他在我家叫师娘的时候，都不站起来了。我吊嗓子，请他，他才来。有一次，彭（真）市长坐在那儿，他也往沙发上一坐，我看了都不顺眼。入党以后就更骄傲了，只听你们仨（即剧团党总支成员薛恩厚、栗金池、萧甲）的，可你们仨不认识他，他是白眼狼。”

萧甲说：“你没学过社会发展史，你们（指马连良和李慕良）还是奴隶主和奴隶的关系。”把问题提到如此吓人的高度，吓得在座艺人心惊肉跳。

听到这句话，李慕良理直气壮地说：“你骂我是损害人权，有什么意见可以当面给我提呀！”

不懂政治却知利害的马连良，这时不得不一而再、再而三地解释：“我骂的是李慕良，不是骂党员。”

接着，一些跟他接近的人，其中包括他的徒弟和同行相继发言。赵燕侠说：“你光说拥护排现代戏不成，排戏时你得好好

的，才行。你排戏不严肃认真，人家对（台）词、做动作，你在旁边说话。这次大闹《杜鹃山》排练场的时候，还说什么‘这样一闹，死也甘心’。说这句话，你居心何在！”

马长礼说：“你发脾气是因为《杜鹃山》中减了你的戏。你在领导面前表示减戏也演，但事实上不是那么回事儿。在大家讨论总理报告时，在大演现代戏时你这样大骂，是为什么？1957年



《赵氏孤儿》剧照

反右的时候，是领导保护你才过了关。党组织对你既往不咎，还给你那么高的地位和荣誉，又是团长，又是校长，还是政协委员。你不好好想这些，反而说‘不管谁给李慕良撑腰，我也要跟你（指李慕良）斗争’。你这艺术家的政治良心何在？”

在《沙家浜》里扮演胡司令的周和桐说：“马团长排《杜鹃山》处处给导演增加困难，不认真严肃。还有马团长的风格也不高，上次讨论《杜鹃山》的剧本，提到女主人公柯湘的年纪是32岁的时候，你当着赵（燕侠）团长的面，说这是小寡妇年纪，说得赵团长的脸一阵红一阵白的，直要起急。”

一些没有什么名气的演员，也相继发言。他们感慨地说：“也只有毛主席的领导，我们才能在这里说说你的错。解放前我们有理也不敢说。今天，这个会太好了。不然，这个情况发展下去，我们剧团的京剧改革很可能要打败仗。”

桥归桥，路归路，李慕良再次发言，说：“我保证今后尊重

马先生，不能忘本，对老师要报恩。”

有了这么一句，马连良眼圈红了。但这引起萧甲的不满，扭脸对李慕良说：“你不能这么说，有的人父母成了反革命，怎么办？”这话是李慕良没想到的，尽管此时他已成了中共党员。

马连良已经心平气和，表示接受意见。说：“我思想里确实有很多旧东西，同志们对我的批评，使我受了一次深刻的教育，日后，我决心把旧的一套删了去，新立一本账。保证今后不再犯这样的错误，一定要把《杜鹃山》排好。感谢大家对我的帮助。”

第二天上午，在排练以前，马连良对剧团全体成员说：“我犯错误了，不该在排演场大吵大闹，在这里向大家道歉。同志们说的都是金玉良言。我脑子糊涂，若不帮助我，说不定还会犯什么错误呢！”所有人都给他鼓了掌。其实，无论是先头的骂人，还是后面的检讨，马连良其实都是在力图维护一种体面。艺人是最讲究体面的。体面关心的是自己在他人眼中的形象，是一种通过他人的肯定方可获得的自我评价。体面注重的是环境反应，注重的是社会眼光。所以，体面的里面包藏着自尊。梅兰芳的猝死，不就是为了保持体面、病重坚持独自如厕吗？有人说中国传统文化是耻感文化，这一点在成了“角儿”的艺人身上是很突出的。

第三天，剧团党支部按上级要求，对马连良的检讨做出了书面汇报与总结。他们有以下三点估计：一、组织上对马连良的批评始终贯彻了与人为善、治病救人的原则。二、马连良的封建思想在剧团具有很大代表性，直到今天他还把李慕良当成他的奴隶。今后还必须帮助他提高认识。三、从揭发材料来看，马连良对现代戏是反对的，并有很大的不满情绪。骂李慕良不过是指桑骂槐而已，问题的实质是对领导不满。——其中，第三点是最重要的，也是最致命的。它预示着马连良的未来，不祥的未来。

这一年的夏天，北京举行了全国京剧现代戏汇演，江青正式

登台亮相。高层权力的参与和拨弄，使中国艺术迅速滑向了一条非艺术化的道路。从此，京剧演不演现代戏，被提到革不革命的高度。马连良积极参加观摩团的所有活动。在观摩座谈会上，没有谁在认真研究艺术问题，大家争先恐后地表白自己如何做个革命者。

马连良也及时表态，说：“在乱七八糟的时代，就演乱七八糟的戏。我自己演了几十年死人，现在我说我活了。我们要演革命的现代戏，要坚决走社会主义道路，决无更改！我非把现代戏演好不可，到了那时，再叫我唱《游龙戏凤》、《乌龙院》，我也不演了。”

张君秋更是激动，说：“要革命化，不演现代戏不行，请让我参加革命！”

说到传统戏，一些中年演员认为：“老戏根本就没有积极意义了。高盛麟的《长坂坡》连内行也看不出怎么好，这样的艺术是破坏社会主义建设的！”并预言：“将来历史戏慢慢要被淘汰。”

赵燕侠又再次提到自己的薪金太多，和社会主义不协调。童葆苓也要求领导取消自己的保留工资，并说：“多一分钱，就想多吃多喝。享受惯了，当然就不想革命了。高薪问题不解决，还提什么革命化！”

汇演结束，马连良觉得自己有责任对现代戏说几句心里话。他请吴晓铃先生代笔，发表了题为《挂席应教集众功》的文章。其大意是说：艺术从来就是一种极缓、极慢的东西，像石钟乳一般地一点一滴而成。即使演现代戏，戏曲演员也要重视基本功和



与张君秋合演《苏武牧羊》



《年年有余》剧照

艺术技巧。在表演上由于失去了髯口、水袖、帽翅等辅助性手段，演员表演现代人物可能更需要过硬技术和全面功夫。

一个戏曲演员写文章，已属不易。谁知引来的，是上边更多的不满。剧团党支部以书信方式向北京市委宣传部做了汇报和分析。他们认为马连良“绝口不谈深入生活，改造人生观和思想感情……也没有把生活是一切文学艺术创作的唯一源泉这个前提说上。这，本来也是马（连良）的真貌。我们大家都是早有察觉的。在

《杜鹃山》排练之初，我们组织全体创作人员选读讲解几篇毛选上的有关文章，那时，他就说过：‘谁的主意？读这些干嘛？念多少（毛选），演不好戏，还是演不好！’以后在小会上他也明白地说：‘有基本功才能演好现代戏。’他这种观点，当然是有代表性的。张君秋、裘盛戎也都是这种看法的。不管他们嘴里说得多么漂亮，我们是有根有据才这样断定的。问题是，这样的文章发表出去，批不批？驳不驳？应该明确。至于吴晓铃这位先生，为人代笔，却寻隙觅缝，表现自己。舞文弄墨之余，却也暴露了自己的观点。如此闲逸、帮衬，却不以党的文艺方针为要、为纲。只图表现自己，却人不露身影……实在风格不高。更重要的是观点不对，一派旧文风。值此改造人、重新组织革命队伍之际，这些现象实在应该引起重视。”——马连良、张君秋、裘盛戎以及吴晓铃先生，当然是看不到这封信的。今天翻出这样的信

来读，仍有着不忍言说的感慨。

这一年的11月，马连良要求退出中国民主同盟。

艰难悲世路，憔悴感年华。1966年6月4日，北京京剧团在一所学校演出现代戏《年年有余》。张君秋扮演一个农村妇女队队长。马连良化好装后，一般都要“衣——”“啊——”地吊吊嗓子。这次，他不吊了，却连喊了两三声“完啦！”“完啦！”这让站在一旁的程派演员王吟秋非常奇怪。后来才知道：那天，中央人民广播电台播送了京剧《海瑞上疏》（由周信芳主演）是大毒草的批判文章。心细如发的马连良知道这个消息，



《大红袍》剧照

一定联想到自己主演的京剧《海瑞罢官》，预感到厄运的来临。果然上得台去，他就表现出心事重重的样子。第二天上午，北京京剧团就有人在中和剧场给马连良贴出大字报。6月4日的演出，从此成为绝响。

他很快病倒，住进医院。痊愈后，人就拄上了拐杖。这也应了梨园行的那句老话：人演戏不老，不演戏才老。

提起《海瑞罢官》这个戏，要追述到1959年的春季。毛泽东针对“浮夸风”，在一次会议上，讲要提倡海瑞敢讲真话的精神。根据毛泽东的讲话精神，胡乔木找了吴晗，认为他是明史专家，对海瑞很有研究，应该写几篇关于海瑞的文章发表。于是，

吴晗写出了《海瑞骂皇帝》、《论海瑞》两篇介绍文章，以为呼应。一批人紧跟潮流，顿时成了一股热潮。这时马连良正在给自己找好剧本，对海瑞也动了心。一者他与海瑞同是回族；二者年轻时演过一出叫《五彩舆》的戏，戏里，他扮演海瑞。1958年，马连良重排此剧，更名为《大红袍》，足见其对海瑞的爱戴。马连良读了论述海瑞的文章，便打算请吴副市长专门给自己写个海瑞戏。

没过两天，民盟开会，两人碰到一起。马连良对吴晗说：“您是大史学家，熟悉中国古代历史，能不能给我们团写一出历史戏？我自己也正缺剧本哪！”

吴晗很高兴，说：“我倒是想搞一个海瑞的戏。不过，我是个门外汉，从来也没有写过戏，怕写不好。”

吴晗想写海瑞？马连良大喜过望：“您就大胆写吧！您写好了，我演。您没写过戏，不要紧，您是大文学家，还写不了剧本？真有过不去的地方，我们来改。”

很快，吴晗拿出了剧本初稿，剧团领导认为不错。为了搞得更好，开了几次专家座谈会。梅兰芳也被请了出来。一片赞扬之后，又提出修改意见。吴晗表现得非常谦虚和认真，七易其稿，于1960年年底剧本定稿，进入排练。

马连良的创造性表演，使演出大获成功。喜形于色的吴晗在报纸上撰文，称自己这个戏剧门外汉终于“破门而入”了。只懂演戏、不懂政治的马连良和不懂演戏、却懂政治的吴晗，哪里知道正是这个《海瑞罢官》给自己惹了塌天大祸。

1966年春，毛泽东发动了“文化大革命”。夏季，红卫兵运动骤然兴起。北京开始“破四旧”，抄家，打砸抢。啼声干，天地无春。马连良的家被红卫兵洗劫一空，他多年收藏的古董、字画，以及所有的摆设、玩意儿都砸碎在地。刹那之间，以传统文化材料构筑的、既过于精神性也过于物质性的安乐世界，灰飞

烟灭，不复存在。当管辖该地段的派出所王所长闻讯赶到马家的时候，只见大门敞开，一拨一拨的红卫兵都赶来抄东西。整座四合院面目全非，地上全是残物碎片，惟独不见了人。所长急了，东找西寻，终于，从马家厕所里找到了马良连夫妇。马连良瘫坐于地，面灰如土，穿的白衬衫全被撕破，脸上、身上都是伤。想到昔日舞台上的马连良，是何等的清秀俊逸——这个爱好戏曲的所长，心痛如刀割。他也豁出去了，当着满院子的红卫兵，搀扶着马连良回到卧室，躺下。四下里捃摸，可连被子也找不到一条。所长顺手扯下一幅墨绿色丝绒窗帘，给马连良盖上。尖风急雨，残杯冷炙。什么时候都能有一副闲定自在样子的马连良，再也没有了自在闲定。舞台上能把不同的时代糅到一块的他，永远不能把自己糅进眼下的这个时代。

“离店房逃至在天涯路外，我好比丧家犬好不悲哀。”这是马连良在京剧《春秋笔》里的两句唱，唱腔是二黄闷帘导板接回龙。在疾风骤雨的气氛中，惶急的主人公化装更名，由差官陪同，向远道逃亡。在这里，马连良的演唱、做派、脸上、身上、台步、手里头、脚底下，全是戏。不拘一格，纵横如意。每演至此，掌声四起。他万万没有想到自己竟有一天，身在家中却成了丧家之犬，且无路可逃。传统社会里的做人，是一大学问。马连良也因娴熟于人际交往，而见出儒雅风流。但此刻的他，已然明白：今后无须做人，因为自己连个人的样子都没有了。不仅他是这样，所有的名艺人也都是这样（除了八个样板戏的演员），



与张君秋合演《春秋笔》

似灰飞烟灭般地销声敛迹。

父亲很快知道了马连良被抄家和患病的情形，痛惜又担心。他对我说：“当一个乱世儿女，自要有些胸襟气魄。这次运动的玄奥，连我们这样的人都望不透，更不要说什么马连良了。这样声势的运动，不要说参加，吓都能吓死。”他认为一个艺人难有强韧的承受能力。

盛夏的北京，赤日当顶，流火满天。望着双飞的燕，纷落的花，马连良已一无所有，只是寂寞地生活，寂寞地存在着。一天，王吟秋在中和剧场，看到一手拄棍、一手端盆的马连良，从关押牛鬼蛇神的“牛棚”里艰难缓慢地走到锅炉房接了小半盆热水，对别人解释说：“我擦擦汗。”

贯大元背后心疼地说：“马先生多爱干净的一个人，两月没换汗衫了。”话语中有的是年深日久的哀伤。

“牛棚”里的马连良是既不准回家，也不准外出的。赵荣琛尚未被隔离，还可以请假外出。一日，马连良看见赵荣琛迎面走来，而四周恰巧无人。他立即伸出食指和中指摇晃了一下。赵荣琛明白这个手势的含义，便趁外出活动的机会，买了几盒“前门”烟，偷偷塞给马连良。马连良一再道谢。看着那张毫无血色的脸，赵荣琛心里一阵发凉。

10月1日，马连良被释放回家。他家坐落在西单民族饭店对面，已成为北京红卫兵“西纠”（西城纠察队）总部。

一个秋夜，在剧场值班的听见有人叫门。开门一看，是马连良，孤零零地站着。

“都过了12点了，您怎么来啦？”数度惊魂，早已心力交瘁。他无可奈何地说：“我们家的红卫兵跟红卫兵打起来了。等会儿他们讲和了，想起马连良来，就打我。我受不了，还是到这儿来吧。”偌大一座北京城，竟找不到一枝之栖。

在剧团，马连良不敢跟人交谈。能悄悄说上两句的，只有义

女梅葆玥（梅兰芳之女）和义子王吟秋。可谓天覆地载，孑然一身。一天，马连良看到是梅、王二人值班，便一瘸一拐地走到两人跟前，提起裤腿，说：“你瞧，我的脚面那么肿。”俗话说：男怕穿靴，女怕戴帽。意思是男人的脚肿和女人的头肿，都是在暗示人的“气数”将尽。

冬天来了。

1966年12月13日中午，剧团食堂开饭了，大家排队。马连良问站在他前面的张君秋：“今儿吃什么呀？”张君秋答：“吃面条，挺好的，您来三两吧。”马连良说：“今儿家里会给我送来点儿虾米熬白菜，我倒想吃米饭。”但此时只能吃面条，他买了一碗。之后，便摔倒在地。拐棍，面条，饭碗都扔了出去。据说马连良致命的一摔和演戏一样，极像《清风亭》里的张元秀：先扔了拐棍，再扔了盛着面条的碗，一个跟头跌翻在地，似一片秋冬的黄叶，飘飘然、悠悠然坠落。人送到了阜外医院，他的一个女儿在那里当护士。

1966年12月16日马连良遽然长逝。去世后，梅兰芳夫人福芝芳让自己的儿媳屠珍去和平里的一个单元房探视马夫人陈慧珺。当听说马夫人吃住条件都很差的时候，便立即请她搬到新帘子胡同的梅宅，与自己同吃同住整六载。陈慧珺来的时候衣服单薄，第二天福芝芳就打开柜子，找出衣料和棉花，特地为她做了一身新棉裤、新棉袄。后马夫人病逝。马连良生前没有预购墓地，福芝芳毅然将马连良和原配夫人及陈慧珺三人，合葬于梅家墓地——万华山青松林下。那样一个曾经散发过绚烂光泽与激情的生命，归于寂灭。在掩埋骨灰的同时，也掩埋了中国文化的一分精萃，断绝了艺术流延的一脉香烟。中国传统表演艺术的传承，不是靠现代化、规范化、标准化的批量生产，它是古老作坊里师徒之间手把手、心对口、口对心的教习、传授、帮带和指



与梅兰芳合演《汾河湾》

点，属于个人化、个性化、个别化的教学方式，量小却质高。

1978年8月30日，北京市文化局召开落实政策大会，为受迫害致死的马连良先生平反昭雪。

1995年，官方决定举行梅兰芳、周信芳诞辰100周年盛大纪念活动。文化部挑选9人为纪念会撰写两篇讲话稿。一篇是党和国家最

高领导人的讲话，一篇是文化部部长的报告。我是九分之一分子。

一日，大家正在讨论提纲。一位非常精通京剧艺术的中国戏曲学院教授，见我也在起草小组，大感惊异。之后，将我从会议室叫出，正色道：“诒和兄，我和同行认为，要提梅、周，就应当提马（连良）。梅、周是艺术大师，马连良也是艺术大师。因为马先生艺术成就与他们是同一高度上。生前，马先生和梅先生的票房价值是最高的；死后，马派艺术和梅派艺术是流传最广的。从戏曲改革的角度来看，马连良算得真正成功的改革家。他的舞台革新，遵循了艺术规律。所以，不仅在那时获得承认，而且保留至今。”我说：“你的意思，我全懂。可话又说回来，马连良在政治上能跟梅、周比吗？”教授说：“你是敢言的。有可能在会上反映我们的意见吗？”我说：“没有可能。”

到了2001年，这个“可能”在一位爱好京剧的前中共中央政治局常委的提议下，变为现实。北京有关方面举办了马连良诞辰100周年的纪念会。

今春，我请章乃器少公子章立凡陪我到福田公墓。这里面安息着王国维、钱玄同、傅增湘、俞平伯、汪曾祺、钱三强、余叔岩、杨宝森、裘盛戎、康同壁母女这样一些难以给出级别的亡灵。我给亡夫（马克郁）和自己购置一方冢穴，请人制石两块，石粗砺无光，像文人的命。一块立于空，刻着：“我没有丰功伟绩，但一世清白……”（丈夫临终自白）。一块卧于地，写着：“往事并不如烟”。已是清明节后，墓地清冷，来者皆似我，心怀悲苦。事毕，章立凡陪我去坐落于西单民族饭店对面的一个饭馆，为的是看看这昔日的马（连良）家庭院。这座特色餐厅虽经改修，却基本保留了旧时格局。四周皆为高耸之楼群，惟它是一所小四合院，孤独又精巧。尽管布置典雅，但怎么看似乎都含着一缕凄怆。两人小心翼翼地吃，一直吃到只剩我们两人。咽下去的是美味，浮上来的是伤感。服务生在收拾桌椅，面前依然是满杯满盏。已近午后3时，可不想离开。我在等，等着天国里的父母和马连良，希望他们能远远地瞧见我们。

冥冥之中，我仿佛听到了老宅深院里的绸衣窸窣声，走在地板上的拖鞋踏踏声，透过绿色窗帏飘散出的烟香，还有那“一阵风，留下了千古绝唱”的歌咏。其实，“永远”二字乃是一种虚幻罢了，世间“永远”的事情并不多。昔日的飞红流翠、丝裘革羽都已远逝，而真正的歌唱，在板尽处依然缭绕。大音希声，大象无形。（完）

[作者系章伯钧之女，1942年生，安徽省桐城南乡（今枞阳）人，现为中国艺术研究院戏曲研究所研究员]