

---

---

論 著

---

# 顧曲三疊：顧正秋的三度傳記與 女性的戰爭傷痕和療癒

周 慧 玲\*

## 摘 要

對於顧正秋這樣一位開創京劇藝術在台扎根半世紀的人物而言，一部記錄其藝術生涯的傳記書寫，當是眾所期盼。然而對一個退出舞台半世紀的演員而言，三度成為傳記的撰述對象，就有些非比尋常了。從最早由顧正秋本人口述、劉枋訪談記錄的《顧正秋的舞台回顧》(1967)，到傳記主掛名作者以第一人稱敘事、由季季整理執筆的《休戀逝水——顧正秋回憶錄》(1997)，乃至季季以全知觀點撰述的《奇緣此生顧正秋》(2007)，顧正秋的三部傳記看似針對同樣事件的反覆描摹，但把它們放在四十年的歷史進程來看，卻有另一番風貌。本文將顧的三傳併讀，反覆比對，指出顧正秋的三度傳記，可以被解讀成戰爭的人文測繪。

本文首先聚焦顧的兩部傳記，指出它們記錄了一個女性藝術家在一場禁止言說又無所不在、並逐漸被遺忘的戰爭過程中，獨特地以迴避、留白、

---

\* 國立中央大學英文系副教授

代言等方式，反照、側寫、進而沈默地宣告這場長逾半世紀的另類戰爭的發生、存在與歷程，和它對近代京劇這項表演藝術發展的長期衝撞。本文主要集中討論顧正秋前兩部傳記的敘事特點，歸結這樣的舞台生涯所傳記的，並不只是一段表演文化史歷程，而是以傳記主的藝術身段，記錄台海兩岸戰事變遷下的台灣社會風景。

本文接著閱讀顧的第三度傳記，闡釋一個女性自述位置的取決，並不在於社會對女性傳記撰述的期待或箝制（只宜談私或論公），而在於這位女性主觀的自覺與選擇（我想要如何談論）。本文最後總結，與其從這三部傳記中選擇任何一部做為代表，不如將它們放在一起，當作一系列的自我表述，看它們如何逐漸揭露傳主堅定的自我認知。這三部傳記除了深刻印記了一位境遇獨特的女性藝術家在時代變易之際，不斷協商自我論述位置的歷程，更向我們展示一個女性公民驚人的歷史耐心，竟能在半世紀的蟄伏過程中，持續反照浮現我們一直身在其中卻早已忘卻的戰爭的足跡。

**關鍵詞：**顧正秋、京劇、表演文化、傳記、記憶、遺忘、戰爭、女演員

## 一、前言：遺忘、留白與反覆書寫

1945 年中日戰爭結束，正值 17 歲的顧正秋甫從上海戲劇學校畢業，隔年便自組顧劇團，開始巡演中國南北。1948 年 11 月，顧正秋應邀率領顧劇團來台演出，卻因隨即到來的兩岸戰事而滯留。這位師承梅蘭芳、程硯秋、張君秋、魏蓮芳等多位 20 世紀重要京劇旦行名角的女演員，從此在台北的永樂劇院連續公演長達五年，日日登台，從 20 歲演到 25 歲，從一個劇團的主角演到一個劇院的經理人，創下中國近代戲劇史、甚至是世界戲劇史上的傳奇紀錄。更戲劇性的是，顧正秋旋即於 1953 夏解散顧劇團，並幾乎是永久性地退隱，日後僅在極為有限的機會裡，以慈善

或特別邀演性質，偶而重返舞台亮相。<sup>1</sup> 儘管在後來那些極為少量的慈善義演與教學工作裡，顧正秋仍繼續其藝術的累積和精進，她的主要成就在五〇年代便已經備受肯定與讚譽，其中尤以她在講究門戶派別的京劇藝術中，因出身上海戲劇學校在先、身懸島嶼必須持續每日搬演在後，得以廣學諸師之藝、綜合門戶流派而自成一格。儘管她來不及在短暫的舞台生涯裡開宗立派，但也一直擁有「青衣祭酒」、「台灣的梅蘭芳」之美譽。戲劇學者王安祈曾歸納指出，「顧正秋之於台灣京劇，其意義不僅是立足而已，更是通過『京劇藝術全方位高品質的展示』，轉而開拓了台灣觀眾的眼界」。<sup>2</sup> 對顧曲藝術的如此總結，雖然是在 21 世紀初產出的，但顧氏表演藝術的成就確實是在顧正秋 1953 年退出舞台之際便已完成。1967 年她第一本傳記出版的主要緣由，便是以追憶方式，記錄她退休前短暫卻傳奇的習藝過程與表演生涯。

像顧正秋這樣一位作為京劇藝術在台扎根半世紀的開創性人物，一部記錄其藝術生涯的傳記書寫，當是眾所期盼。然而對一個退出舞台半世紀的演員而言，三度成為傳記的撰述對象，就有些非比尋常了。尤其是，在長達四十年的撰述時間裡陸續完成的三部傳記，大半篇幅都集中在這位女演員退休前的戲劇經歷與家庭生活上，而相關人事物的細節、因果、情境，卻是歷盡四十餘載才漸次展開，逐漸清晰。其中所揭露的傳記主生命歷程，猶如一系列的鏡頭運作，從人物眼神特寫內心感情開始，漸次拉長鏡頭而逐漸及於其周遭人物事件，最後才出現一個納入傳記人物活動的舞台背景與歷史情境的全景遠鏡。如此的傳記書寫轉折歷程，令讀者恰如深入推理之境，必須仔細推敲反覆前後對照，方得傳記主生命全貌，進而理解隱藏在傳記主生命歷程背後一場長達一甲子的兩岸對峙之另類戰爭。

1 自 1963 年顧正秋在退休後首度受「慶祝總統華誕晚會」之邀義演《鎮麟囊》，到 1997 年應辜公亮基金會之邀錄製六片京劇 CD 為止，共計義演約二十五場，其中包括一次電視錄影以及錄音製作。資料引自季季撰寫的《奇緣此生顧正秋》附錄顧正秋年表。

2 王安祈，〈兩岸交流前的「偷渡」與「伏流」——以京劇演唱為例〉，《為京劇表演體系發聲》（台北：國家出版社，2006），頁 351-406。

Susan Grayzel 在〈公共空間與私密哀悼〉一文裡，對於女性與戰爭的歷史研究，做了如是的開場：「一次大戰結束時，歐洲女性投入一連串的『復原』(recovery)、『修復』(restoration)與『回憶』／『紀念』(remembrance)的舉措中」，「擔負著國殤的扶靈人」。<sup>3</sup> 在 Grayzel 的研究裡，儘管女性對於戰爭之「復原」、「修復」與「回憶」的三種貢獻，並沒有時序上的必然性，但「戰後」似乎是這三種舉措的主要關鍵。顧正秋的三度傳記，也是從回憶開始的，表面上看來，好似在四〇年代國共之戰的戰後回憶中，逐漸修復而至還原該戰爭對她的藝術生涯的影響，也就是她這樣一個女性藝術家在戰後回憶戰爭導致她的京劇藝術處於離散情境的過程。但細看，我們又會發現，她在自己的三度傳記中，意圖回憶乃至不斷修正復原其所回憶的，其實是另一場至今尚未完全結束的戰爭，也就是二戰後全世界持續呈現的政治對立、軍事對峙、經濟競爭造成的冷戰。顧正秋在回憶中進行修復的戰爭療癒過程，既不是在戰後發生的，更不只是對一場已經結束的戰爭的回憶與修復；顧正秋的三度傳記實在是在一場仍在進行卻又早已被遺忘淹沒的戰爭過程中發生的。這樣的女性傳記在修復個人回憶的過程中，記錄並暗示這場戰爭不僅尙待收尾，更尙待被論述。如果對照 Grayzel 在專書《英國和法國女性在戰爭中的身分》(*Women's Identities at War: Gender, Politics, Motherhood at the First World War*)中對戰爭中女性身分的論述，我們難免驚异地「發現」，顧正秋的三度傳記書寫不在於回憶一樁戰事，而是在訴說一個還在進行卻又早已被遺忘的事實：戰爭還在進行，而且歹戲拖棚，落幕的意圖並不太高。

說發現，可能有點匪夷所思，因為，戰爭結束與否，難道不是一個顯而易見、理所當然的事實？更何況，被遺忘的，還算存在嗎？一場逐漸被遺忘的戰爭，究竟還算不算戰爭呢？但畢竟不是每場戰爭都有清楚的開啓與結束。尤其是，二戰結束後，全球隨即進入冷戰狀態。要討論

3 Susan R. Grayzel, *Women's Identities at War: Gender, Motherhood, and Politics in Britain and France During the First World War* (Chapel Hill: The Univ. of North Carolina Press, 1999), p. 226.

「冷戰」這非傳統形態的戰爭的意義，所採取的論述方式，大約也不同於以往吧？諸如，冷戰涉及的區域與團體甚廣，它的時間與範圍該如何界定？東西德間的冷戰，也許是最早獲得定調的。南北韓的對峙，至今未見銷融。冷戰完全結束了嗎？晚近的另類戰爭還有九一一，那場完全顛覆傳統戰爭形式中、兩個衝突團體採取軍事對峙的舉措，對一個城市居民乃至國家人民的作息與心裡造成的改變之深，它究竟應歸類為一個事件還是一場新的戰爭？它起於何處又終於何時？那麼牽繫本文論述對象甚深的海峽兩岸的對峙與隔閡呢？對於這發生在二戰後長達半世紀有餘的隔海對峙，雙邊始終沒有一個明確而有共識的說法。甚至在晚近十餘年，兩岸恰似逐漸邁向和解旋即又生齷齪。處於這麼一個「對峙——銷融對峙——再對峙」沒完沒了的無盡循環裡，我們究竟是在戰後？還是在戰時？

從最早由顧正秋本人口述、劉彷訪談記錄的《顧正秋的舞台回顧》，<sup>4</sup>到傳記主掛名作者以第一人稱敘事、由季季整理執筆的《休戀逝水——顧正秋回憶錄》，<sup>5</sup>乃至季季以全知觀點撰述的《奇緣此生顧正秋》，<sup>6</sup>顧正秋的三部傳記好像只是針對同樣事件的反覆描摹，但把它們放在四十年的歷史進程來看，卻有另一番風貌。三傳併讀，反覆比對，很難不讓人注意到，同樣的事件在不同時間的撰述裡，呈現了不同的細節與面貌。除了那表面上看起來重複的人物與情節外，許多在下一部傳記裡才會出現的、在前一次傳記裡被遺忘、刻意隱藏、甚至需要再三查證或留待轉述的「留白」，反而令人回味再三並思忖，如是的遺忘、隱藏、查證，是否別有意義？顧曲三疊似乎不僅是對如是留白的反覆書寫，也反覆書寫不同時期的遺忘與隱藏；這樣獨特傳記模式與敘事差異，便不只是在白紙黑字之間傳遞意義，扉頁間的遺忘與空白更像是一種另類書寫，讓讀者在尋幽訪密之餘，不斷咀嚼沈默的語意與留白的語境，並反照檢視

4 顧正秋口述，劉彷執筆，《顧正秋的舞台回顧》（台北：徵信新聞，1967）。

5 顧正秋著，季季整理撰寫，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》（台北：時報出版社，1997）。

6 季季，《奇緣此生顧正秋》（台北：時報出版社，2007）。

讀者自己尋幽訪密的閱讀慾望，究竟所為何來？

季季在協助顧正秋完成她的回憶錄《休戀逝水》後，曾說她為了在紊亂的資訊與文件中確認顧正秋的出生家世，猶如「經歷了一番有如推理小說的摸索過程」。<sup>7</sup> 季季並以「兩種真實」撰述顧正秋的父母所賜的身份（亦即傳記主私密的、不為人知的、甚至自己都記不太清楚的、名叫丁祚華的女子），以及顧的官方文件所載的身份（也就是她著名的、廣為傳閱的、名為顧正秋的京劇名伶），而這兩種真實，正也貫穿了顧正秋的三部傳記、成為它們的主要書寫結構。顧正秋自己曾說，「戲劇和愛情是我生命裡的兩大課題」，<sup>8</sup> 由她口述的三度傳記內容，理所當然地圍繞著這兩個主題打轉，只不過孰輕孰重，顧在口述時，顯然早有規劃，另有分寸。爬梳對比三部傳記的內容，我們又可以歸結發現，雖然顧正秋說她不懂政治，也不關心戲劇以外的事，性別與戰爭卻是她的三度傳記裡，兩個互為表裡的主題，而這兩個主題並以不同的方式，交織於傳記主自認的兩大生命課題——戲劇與愛情——之中、穿梭在傳記主兩套身分扮演——公眾角色和私密自我——之間。

## 二、顧曲一疊：語帶保留的戰爭言說、欲言又止的性別關注

顧正秋的第一部傳記《顧正秋舞台回顧》由傳記主口述，劉枋執筆，撰述緣起於俞大綱的建議：將顧正秋的京劇藝術歷程記錄書寫，以紀念她雖短暫卻輝煌的演藝成就。此傳記採對話形式，以顧劉二人的對話為基本結構，讀者可以在傳記主與執筆人每次的話題轉換間，得聞兩人如何協商彼此對傳記的定位與內容設定；而該傳記的撰述者並以一個觀眾的角度，側繪傳記主如角色扮演似的自我表述。撰述形式不僅如實開展傳記主的生平事蹟，更讓讀者猶如目睹一場後設趣味濃厚的表演般，在看見角色人物的逐漸開展之際，也透視了當事人如何演繹詮釋自己的角

7 顧正秋著，季季整理撰寫，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》，頁 48。

8 顧正秋著，季季整理撰寫，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》，頁 482。

色。在這部以舞台回顧為主題的傳記書寫裡，顧的舞台生涯的前半段，也就是她在大陸時期的戲劇活動（包括她年幼時的戲劇啓蒙、入學習藝、拜各名家為師、在觀摩中學習、乃至搭班組團演出）佔全書三分之二份量，而其舞台生涯的後半段，也就是轉戰台灣舞台的生涯高峰期（自 1948 年領軍顧劇團來台開始，乃至 1953 年解散劇團為止——從一個受邀演出的客卿轉變成一個為了生活而承攬管理的劇場經營者）則佔全書另外三分之一。中間以十分有限的篇幅，論及了她的家庭背景，特別是她對母親的追憶。如此的撰述內容比例，對於一個活躍於 1945 到 1953 年間的京劇女伶而言，也許是無可厚非。但我們很難不注意到這一部傳記的兩個特殊之處。其一，對於顧退休到傳記成書之間的十三年，此傳記幾乎隻字未提，僅在回憶母親時，一句話交代她「卸了歌衫和任先生結婚」，以及結尾略論兒女之事時，再度隱約表示自己的婚姻狀況外，顧隻字不提自己因為婚姻而離開舞台的時間與過程。其二，她對自己在四〇年代的中國大陸的主要戲劇活動描述，更明顯呈現一種真空般的「時間／時事無感」與背景從缺的狀態。換言之，缺乏清楚的時間場景與時代背景和動機，反成了這部傳記的最大特色。

例如，在《顧正秋舞台回顧》一書中，傳記主選擇從「家世背景」談起，但除了她的真實姓名外，文中極少提及具體時間細節或時代背景，甚至傳記主在表達她對來台後才輾轉得知母親病逝上海的哀痛之情，也對於明確時間略而不提。佔該書篇幅最多的學藝過程，如顧正秋畢業於抗戰勝利同年，並立即組團開始巡迴中國南北演出，以及期間歷經不少特殊的學藝過程，傳記主細細回憶之餘，卻獨獨略去整個時代背景。類似這樣背景模糊的撰述方式，充滿整部傳記中，但對於她 1948 年來台之後，幾度勞軍與劇團解散的過程，卻又詳細交代具體時間。如此大篇幅地略去明確時間背景的「回憶」，令讀者恍如聆聽一則「很久很久以前」的故事，或目睹一則在黑盒子劇場裡進行的表演，儘管表演區的人聲體態清晰，整個背景卻是模糊朦朧而抽離的。這樣的時間／時事無感症和背景模糊的撰述動機，除了如傳記主所稱，是因為「我這個人就是馬虎，最不會記日子」，或「我沒有政治敏感度」之外，恐怕正和傳記完成的

政治社會情境息息相關。也就是說，這樣的背景模糊與時間／時事無感，正來自於一個特殊的時代背景。

顧傳第一部完成於 1966 到 67 年間，當時的中國即將全面性地籠罩在文化大革命的陰影下，海峽這邊的因應之道，根據國防部總政戰處出版的《國軍政戰史料》記載，正以「七分政治三分軍事」的原則取代原來的軍事戰略，繼續「反攻復國大業」。<sup>9</sup> 在那場以政治政策指導文化作為（或以文化為藉口進行政治整頓）的風潮中，兩岸京劇都正式進入國家化的過程：在中國，京劇革命化之下的革命京劇，成為政治意識形態推行的工具；在台灣，京劇國劇化，京劇被納入國家管理體系，同樣是另一場帶著文化假面的政治作為。而 1953 年顧正秋領導的顧劇團的解散，首先間接導致京劇主要劇藝從業者全面被納入軍事與教育體系，由國家供養管理。自 1967 年起，已經接受國防部和教育部兩大單位代表的國家全面扶植的台灣京劇，以國劇之名承接「復興中華文化」的角色，成為「自由中國」保存傳統的象徵與標的，一個與中國文化大革命對抗的文化圖騰。<sup>10</sup> 在六〇年代末的「自由中國」文化政治表述下，京劇在台灣開始被粉粧玉琢地改頭換面為一個來自古老遙遠（無時間性）的優美傳統，正待偏安島嶼的呵護與延續。既然如此，任何提醒人們這個劇種表演體系的確立與流派藝術的發展，不過是距離當時一甲子的時間，大約都是不必要（也不受歡迎）的。當然，對於那場要在彼岸開始的戲曲改革，就更是被台灣當局視為洪水猛獸，而在顧傳第一部完書之後近三十年，都沒有任何的公開討論空間。換言之，既然顧正秋學藝的過程見證了 20 世紀京劇發展歷程，而此文藝史的修撰有助於彼時「自由中國」在台灣的合法化與國家化工程，她在傳記裡的京劇史述，似是在龐大的監督下，以欲言又止的修辭，勉力完成的。

9 根據《國軍政戰史料》，對岸的文化大革命是採取此戰略的原因之一，原因之一二則是持續到六〇年代中期的幾次零星軍事衝突，都沒有具體成果，才另謀戰略。

10 儘管「國劇」之名，在二〇年代便已由齊如山等人提出，但直到 1967 年在才正式成為京劇（或當時慣稱的平劇）在台灣的正式官方名稱。拙作〈國劇、國家主義與文化政策〉，《當代雜誌》，期 107（1995 年 3 月），曾針對此過程進行討論。

顧正秋獨特的「時間／時事無感」式回憶，不僅見證了六〇年代台灣的文化歷程，也見證了更廣泛的歷史情境。也就是說，在當時的台灣，人們的私密記憶是必須與更大的國家回憶同聲一氣。當顧正秋在回憶她豐富而不同於以往科班式的學藝過程時，似乎是刻意地選擇提及了較無爭議的人物。對比她在三十年後的第二部傳記《休戀逝水——顧正秋回憶錄》中，大量提及她在四〇年代交往的各方藝文人士（如左翼的黃宗英與黃佐臨等）以及她從學藝到組班所見證的社會動盪，我們不難推論，顧正秋第一部傳記裡的迴避與留白，一方面出於政治禁忌；另一方面則出於兩岸對峙導致的訊息阻斷；傳記主回憶裡的背景模糊與時間／時事無感症，既可被看成是當時的文藝政策政治化的結果，也間接鉤沈了六〇年代一場方興未艾的隔海冷戰。

顧正秋第一部傳記裡的時間／時事無感症，同時還銘刻著傳記主兩種女性身分——一個單純的女伶和一個現代的愛國藝人——的拉鋸與協商。更準確的說，顧傳第一部的時事無感症主要出現在全書的前三分之二，也就是從顧正秋自出生而及於她求學、畢業、組班等在大陸時期的戲劇活動。儘管顧正秋在傳記中一再表示，自己記性不好、對政治不敏感以致於在沒有意識到即將與母親永遠分離的情況下，而延續與永樂劇院的合約，但她成長於抗戰期間，在抗戰結束那年畢業，隨即自行組班開始巡演於南北之間，曾經歷大陸通膨等亂局，說她記不清楚自己當時走南闖北的時間與背景，恐怕是不太有說服力。事實上，她在該傳記裡，在在對大陸時期的許多生活細節與文化習俗，諸如她曾學藝的老師們的生活形態對比當時的時尚潮流，都興味盎然地恣意描繪，使得她的回憶展現一種生活風俗史的風采。這些大約都不是一個不過問世局者有興趣的。再者，對比她在三十年後的第二度傳記裡鉅細靡遺地描述了她在社會亂局中看前輩演出者藉表演抒發憂憤之情的感懷，顯見得她在第一度傳記中追憶大陸時期活動所展現的時間／時事無感，並不是那麼理所當然。

與此時間／時事無感症相反的，是顧正秋在自己的第一度傳記裡，對於她組團來台之後的種種演藝活動，尤其是她在五〇年初幾度投入的

各類勞軍活動，矛盾地一掃前半段的健忘陰影，細描細繪她第一次的「軍事活動」細節與期間的複雜心情。例如，她描述 1950 年 2 月第一次去金門最前線古寧頭勞軍演出，想到可以遙望大陸，儘管從沒當眾清唱過，儘管最終沒有真正看見海的對面，但也「心中熱血沸騰、熱淚盈眶」，「連唱三大段以發洩心中的感奮」。<sup>11</sup> 她繪聲繪影地敘述自己與顧劇團少部份成員乘炮艇去小金門，在風浪中「打漁殺家」般搶灘跳岸，卻礙於設備與場地限制只能清唱慰勞軍士，自覺「愧對在這最前線的戰士們」。<sup>12</sup> 她向撰述者展示張道藩以「愛國藝員顧正秋小姐」稱呼她的題辭，<sup>13</sup> 並引述當時一篇文章對她勞軍演出的看法：「勞軍，似乎是雙方的…彼此都得了精神上的慰藉，她似乎感到榮譽和喜悅」。<sup>14</sup> 顧正秋對金門行的描述，重現了五〇年代兩岸的尖銳對峙，以及一個女性表演者在那樣的氛圍裡所扮演的角色——以娛代役的形式、以一員臨時戰士的身分、親上前線參與煙硝未盡的邊界軍事行動。而這和前述她的另一個自我表述——一個不諳家國大事的女伶對於時局世態一副事不關己的「時間／時事無感」樣態，是十分不同的。兩相對照，她在第一部傳記裡採取的「時間／時事無感」敘事觀，顯是另有所指。

事實似也如此。顧正秋在前述的勞軍之行十六年後成書的第一部傳記裡，一度語帶保留地說，勞軍為她帶來的榮耀和喜悅，只「為我說出了一半的心裡的話」。<sup>15</sup> 無論撰述者劉彷如何追問，顧只管沈默以待。那沈默無疑是耐人尋味的：它是否透露在那場對峙持續十五年後仍不見轉機的兩岸軍事衝突與對峙裡，人們的戰爭激情已現疲態卻無以言說？如果那場對峙已經逐漸讓人們失去耐心，那麼顧的語帶保留似乎洩漏了人們對自己在此對峙中的角色，已出現了較為複雜的看法。當然，儘管這對峙對日常生活沒有產生立即而劇烈的衝擊，到底還持續地在邊緣地

11 顧正秋口述，劉彷執筆，《顧正秋的舞台回顧》，頁 229。

12 顧正秋口述，劉彷執筆，《顧正秋的舞台回顧》，頁 232。

13 顧正秋口述，劉彷執筆，《顧正秋的舞台回顧》，頁 227。

14 顧正秋口述，劉彷執筆，《顧正秋的舞台回顧》，頁 239。

15 顧正秋口述，劉彷執筆，《顧正秋的舞台回顧》，頁 239。

區進行著，而人們欲言又止的沈默，無非說明對峙仍濃，衝突還在人心角落激烈地進行著。顧正秋在六〇年中欲言又止地回顧自己在兩岸對峙初期的五〇年代的社會參與，似乎是在有意無意間，為這場戰事帶來的巨大人文影響與社會心裡創傷，進行初步的記錄和側繪。

我認為顧正秋以上述兩種不同的敘事方式表述她在兩個時期戲劇活動的做法，恰好顯現了她自己選擇在四、五〇年代兩岸對峙導致的社會亂局中，所扮演的兩種社會角色。對於她來台前的種種，她選擇當一個單純的不問時事的女伶，對於她來台後的舞台活動，她凸顯自己曾以公民角色，盡心參與國是，慰勞前線，算是「對得起國家」。乍看之下，這兩個身份似乎是矛盾的，但這兩種身分實是傳記當時她所身處的一場過久的戰事的產物。換言之，無論是「糊塗健忘不問時事的女伶」或「慷慨激昂義勇勞軍的女戰士」，這兩個看似衝突的角色，同樣符合傳記當時嚴峻的政治氛圍之下，人們對待記憶的方式以及對公民角色的想像；而這兩種並不協調的記憶模式與角色身分的並存，弔詭地說明了女性在那場對峙與戰爭當中，仍有空間對自己的社會角色進行試探與協商。亦即，她選擇符合要求當局期待的沈默，但又在這沈默裡留下欲言又止的隱喻，暗示此沈默／留白的非比尋常。這種充滿迴避的回憶，不僅暗示她言說的協商過程，也瀰漫著某種抗拒。它是否意味著顧正秋作為當時社會注目的焦點人物，對於當時社會政治價值，並非全面臣服的？而這種帶著抗拒式的迴避／回憶，尤其顯現在顧正秋在六〇年代對京劇文化的歷史描繪中。

在六〇年代的台灣，京劇固因成為自由中國保存傳統的象徵與標的而受到國家資源的直接挹注，它也承受著沈重的道德包袱與政治負擔。例如，許多常見於梨園的行為舉止與生活方式，在六〇年代的官方式言說中，受到泛道德的譴責，而京劇本身也被包裝成一種教忠教孝的社會教育媒介。然而顧正秋在回憶她年輕時的求藝過程時，對於一些梨園習慣，並沒有任何道德貶抑，而是採取客觀描述。最明顯的是，述及四〇年代與她過從甚密的坤伶言慧珠時，顧十分坦率地描述言慧珠縱情上海社交圈的大膽行徑，包括言氏如何在公眾場合處心積慮地成為焦點，以

及她如何在私生活裡展現對感情的奔放追求，顧更不避諱地描繪自己伴隨言氏一度耽溺玩樂的時光。對於這段回憶，顧自己的說法是，那是她「唯一可稱得上自由奔放奢華享受的日子」，因為她「日後根本沒有所謂名女伶的私生活」。<sup>16</sup> 如今已無從推判當時的讀者對於這種說辭的回應如何，但對於今日的讀者而言，顧的觀點似乎展現一種對當時普遍的泛道德化、國家化大敘事的抗拒。那是一種「女性的抵制」嗎？

顧正秋在她的第一度傳記裡，也對性別（特別是流傳在京劇圈裡的性別越界現象）展現一種頗為自覺的、不太受限於當時主流價值的關注；這種獨特的關注既不同於她「不諳時事」的自述，也與她面對國共對峙所選擇的「愛國公民」角色大相逕庭。上述她對言慧珠的回憶只是一例。其他如她傾慕地回憶她的劇藝啓蒙吳繼蘭台上是清麗的女旦，台下卻喜男裝，帥又好看，以致她幼年第一次獻唱電台時，也拒絕裙裝而穿起了襯衫長褲。顧在描述自己曾拜見過的諸乾旦名家時，也總不忘告訴讀者，他們是「女性氣質更多於男人氣概」、抑或「沒有一般男旦的女人氣」。<sup>17</sup> 顧正秋雖然不是近代中國戲劇史裡的第一代京劇女伶，但她大部分的前輩師長多為「乾旦」（男性擔任女旦角色者）為主，這也許是她對舞台上的性別表演與性別反串等在後現代的九〇年代才燃起學界論述興趣的議題，在六〇便展現她獨特的自覺的原因之一吧。她對自己與前輩乾旦藝術家的比較，尤其展現她的女性自覺。例如，她認為戲劇藝術裡的角色表演需要人生歷練才能成熟，但她也看穿這點事實對於女性表演者的不公與不利：戲劇藝術在一個成熟的男演員身上是「藝」，對於女演員而言，就成了色藝難兩全的矛盾，因為「輪到女性，觀眾總把『色』『藝』連在一起，年輕時可以色藝雙絕，年老色衰就是人老珠黃」。<sup>18</sup> 又如她回憶四〇年代旦行名家黃桂秋表現出對當時的上海流行男歌手嚴華的娘娘腔歌聲的厭惡之情時，顧卻暗忖好笑這位乾旦「自己不也是唱著娘娘

16 顧正秋口述，劉枋執筆，《顧正秋的舞台回顧》，頁131。

17 顧正秋口述，劉枋執筆，《顧正秋的舞台回顧》，頁114。

18 顧正秋口述，劉枋執筆，《顧正秋的舞台回顧》，頁115。

腔的旦？」<sup>19</sup> 這種對性別表演的描述興致，一方面顯示出她作為旦行女演員對京劇圈裡的性別與表演之間的微妙互動，具備高度的敏感。另一方面，她對於伴隨著京劇的性別反串、同性傾向等性別越界行為的點到為止的描述，似乎暗示著六〇年代華人社會普遍的性別意識形態。

事實上，舞台上的性別反串，自二〇年代開始就被視為是對中國現代性的逆反，魯迅當年對梅蘭芳的冷嘲熱諷，是此中的著名事例。<sup>20</sup> 相形之下，顧正秋在 1967 年的第一部傳記裡，對京劇圈裡原就存在很久的性別越界表演的坦然態度，一方面顯示她自外於自二〇年代以來的中國現代言說，另一方面，顧正秋坦白而獨特的性別品味，似乎還預告了她在三十年後第二度參與自己的傳記撰述時，將對她所經歷的近代中國社會裡一直存在的性別越界現象，有更多更直接的著墨，並使得她幾度傳記中對京劇舞台上性別表演的生動記憶，形如一則 20 世紀中國風俗史料，別具參考價值。

戲曲學者王安祈曾在〈兩岸交流前的「偷渡」與「伏流」〉文中，採取接近人類學田野採集研究中的「參與的觀察者」(participant observer)的發聲位置，精彩地記述王安祈自己和其他京劇愛好者如何在兩岸訊息完全阻隔截流的六、七〇年代，透過短波廣播與地下流傳的唱片、錄影帶，認識當時彼岸京劇藝術發展的一段台灣劇場史「秘辛」。相形之下，成書於 1967 年、海峽兩岸京劇將因隨之到來的文化大革命而進入分流階段的顧正秋第一部傳記，便顯得意義非凡。在越漸閉塞壓抑的六〇年代中期台灣社會裡，無論是她對戰事的看法或是對性別的關注，顧正秋似乎是以健忘糊塗、刻意留白、欲言又止等迂迴的修辭策略，既為自己上半生的京劇經歷，客觀陳述而為之紀念，更為自己在後半生更詳實地藝術與人生表述，預留書寫位置。這樣的表述策略與回憶方式，與其說是出於女性的婉轉含蓄，不如說是一個女性有別於主流價值的、近乎大膽的文化關注了。當然，背後推動者如俞大綱與出版者，都扮演了相當關

19 顧正秋口述，劉枋執筆，《顧正秋的舞台回顧》，頁 120。

20 王德威，〈粉墨中國：性別，表演，與國族認同〉，《戲劇研究》，期 2（2008 年 7 月），頁 169-208。

鍵的角色。可貴的是，顧正秋自己如此在記憶中留白，確實展現了一個女性藝術工作者，以自外於家國大論述的眼光、以極為驚人的歷史耐心，旁觀並（雖有迴避卻絕不扭曲地）記錄著一些她所曾親見卻正逐漸被修改重繪的社會風景，為後人提供不同於主流的文化記憶。

### 三、顧曲二疊：女性的記憶解嚴與表演的戰爭療癒

顧正秋的二度傳記《休戀逝水——顧正秋回憶錄》由季季協助整理撰述，以顧正秋為作者。顧正秋自己表示，兩人在撰述過程中主要訪談多以午夜電話進行，撰述者季季另行查閱史料對比資料，以補遺訪談中不確定的事件細節與關鍵時間。季季在書中引述顧正秋，說「她的人生僅只一個戲字就足以涵蓋——人生觀，道德觀，價值觀，都從戲裡汲取；友情，愛情，婚姻也都因戲而結緣」，<sup>21</sup> 又說顧曾言，「我不喜歡戲劇以外的事」。<sup>22</sup> 猶如呼應傳記主如此的自述，季季採用電影倒序方式開場，以第一人稱方式，引領讀者進入這位傳奇名伶的內心與記憶旅程裡，再次聆聽她傾訴從出生(1929)到丈夫去世(1975)為止，四十六年間的台上際遇和台下變遷。

顧傳第二部與第一部的最大差別，除了上述敘事方式不同之外，此傳出版時間距離 1986 年兩岸開放探親往來以及 1987 年解除戒嚴，恰整十年；禁忌的解除使得大量塵封資料得以入傳，不僅與當事人相關的人事物與時代背景首度得以清晰呈現，言說尺度也大幅開放。這些不僅是本次傳記的最大特色，約莫也是顧傳第二部的主要撰述緣由。<sup>23</sup> 在這顧曲二疊裡，顧正秋對於她曾廣泛師承與共識的京劇藝術家們，不僅因為禁忌的解除（沒有什麼涉匪伶人或陷匪伶人的顧慮）而給予大篇幅的詳描細繪。更特別的是，顧對自己組班演出期間曾親歷的四〇年代末期國

21 顧正秋著，季季整理撰寫，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》，頁 16。

22 顧正秋著，季季整理撰寫，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》，頁 17。

23 行政院於 1987 年 10 月 15 日公佈《臺灣地區民眾赴大陸探親辦法》，同年 12 月 1 日正式實施。

共內戰與社會紛擾的描述、五〇年代她在台灣動盪之際再度經歷的經濟亂局與秩序動盪親述、乃至戒嚴的肅殺氣氛對她婚姻家庭長期影響，都有了首次揭露。如果顧的第一部傳記最珍貴的史料價值，在於傳記主從1939年學藝到1946年組班演出、1953年結束專業演藝期間，所參與的京劇藝術發展歷程以及此藝術在台生根的早期過程的詳實記載，那麼這第二部傳記的特殊貢獻，當在於將這樣的表演藝術歷程，從上述前傳那種個人從藝經驗的私密回憶裡，重新置放在更廣的京劇發展之社會政治文化生態裡。事實上，因八〇年代末兩岸逐漸開放聯繫往返之後雙邊的書信往返，顧正秋得以在此二度傳記中，澄清許多她自己等待了將近半世紀的家世際遇與劇壇舊識。這些資料的補遺以及兩岸新的互動發展，不僅彌補了前傳的刻意的模糊與不得已的遺缺，也令讀者重新理解前傳裡的時間／時事無感症的深層意義，以及傳記主當初刻意讓回憶留白的歷史耐心。當然，全書最受矚目的重要新增內容，是將近三分之一幅裡，顧正秋對自己婚姻歷程的描述：傳記主私密生活因解嚴才得以解禁而入書的撰述成因，不僅讓傳記主這位女性從兩岸對峙的艱困處境中脫身而重新面世，它也進一步見證了這場對峙對台灣社會漫長而深遠的影響。換言之，言論的開放、訊息的增補、記憶的解禁，不僅讓讀者更見清晰地看見傳記主藝術生涯與其所處的特定時代變遷的交揉互涉，更看到了深植此藝術歷程與變遷的持續了半個世紀之久的兩岸對峙。

在台灣社會解嚴、兩岸對峙開始和緩之後十年完成的顧正秋二度傳記，呈現另外一個特色，那就是它不僅資料詳盡，以顧正秋第一人稱進行的敘事口吻，尤其在感性中另有一種超然與客觀。這樣的敘事特色使得它似乎足以承擔 Grayzel 所言，女性在戰後經常藉由回憶與紀念扮演的「修復」者。諷刺的是，開放與解禁雖然促使此傳記成書，此傳記的書寫卻無從宣告這場對峙的和平落幕。全書裡另外兩個回憶的焦點：針對20世紀上半京劇世界裡的性別越界的細描，與傳記主以表演為戰爭傷痕之療癒的儀式行為，像是在京劇表演藝術史之外，訴說另一則不太受到主流歷史敘事青睞的戲劇風俗史。再者，顧傳第二部看似仍依循著前傳，從一個女性表演者在舞台公眾生涯與生活裡的私密際遇，銘刻著這場難

以落幕的戰事過程，它其實還藉著對這樣的銘刻與書寫，為一場還未被充分理解、尚待被還原的漫長對峙的後續發展，勤奮地進行記錄。顧曲第二疊在修復戰爭傷痕之餘，便像是在傾訴，任何的回憶與修復都是不完整的，正如它所回憶見證的戰爭，並沒有真正落幕與結束的時候。

如前所述，顧正秋的二度傳記首先引起注意之處，是它還原了許多因為戒嚴而噤聲的集體記憶與私密回憶。這不僅與前傳中的「時間／時事無感」與背景模糊論大唱反調，更記述了兩傳三十年間台灣社會的劇烈轉變如何導致了一場令人震懾的記憶斷裂與修復。例如，顧從 1988 年的家書裡，找到得以填補她在第一度傳記裡不得已空白的家世細節，包括她父親的名字與生平、她母親的憂傷與早逝、甚至她自己正確的生日；這些稀鬆平常的細節竟讓傳記主等了半世紀才弄清楚，而她說，她一度只能藉著《堪玉釧》中「祭母」一場戲傾洩傷痛。又如，顧在前傳裡留下了對四〇年代缺乏時間概念的朦朧記憶，在此傳裡卻讓我們看見一個 20 歲的女子，在 1949 年上海的舞台上看著麒麟童化身《明末遺恨》劇中的崇禎，在焦慮中悲怒「難怪天下大亂」、映照舞台下劇場外物價飛漲的亂世，而禁不住淚流滿面；<sup>24</sup> 家國與舞台、人生與戲劇之間，所謂不識世事的女伶，原來只是二戰後那個長達四十載的特殊年代的藝人假面。不僅如此，再度憶起勞軍時，儘管她還是說勞軍是義無反顧的，因為想到軍中兄弟為國家征戰沙場，心情鬱結，需要娛樂紓解，<sup>25</sup> 但她也首度直言，自己既非黨員，更沒有軍方補貼，無非想要鼓舞軍中朋友反攻大陸，只是「一等四十年，真是天真啊」！言語間盡是對歷史反諷的自嘲自謔，也似對前傳中那刻意留白、從未說出來的「另一半的心裡的話」，重新度曲吟唱。對於 1948 年到 1953 年之間，她在永樂時期的困頓與掙扎，顧正秋更感嘆自己對政治再不敏感，也難無識於當局禁戲的不合理、也難在遭受莫名的通敵誣告時不向權勢疏通以求援。尤其令人動容的記憶解嚴，是她在緘口數十年後，終得以揭開她為愛情婚嫁而

24 顧正秋著，季季整理撰寫，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》，頁 199。

25 Susan R. Grayzel, *Women's Identities at War: Gender, Motherhood, and Politics in Britain and France During the First World War*, p. 334.

退出舞台的原委，以及丈夫疑似因此遭到政治冤獄的種種（如判決書裡當局莫須有的說詞）。然而對於這些最牽繫老顧迷的傳聞與流言，顧正秋只管提出具體事證（如其夫下獄的過程以及她保存多年的判決書）卻不輕下判斷更無抱怨責怪。唯一的煽情之辭，要算是書後附錄她女兒的〈讀我母親〉，與她最親近的女兒自述捧讀母親傳記初稿後，為自己對這段家族遭遇的懵懂而嚎啕落淚。顧傳第二部提供的詳盡史料補遺與感性追憶，將一代名伶放置在更為清晰的歷史場景中，解開了她在前傳中留下的兩個互為矛盾的「不諳世局的傳統女伶」與「激昂愛國的女藝人」的自我表述的歷史謎團。如果記憶的釋放是解嚴的產物，我們似乎還看到其間的弔詭：解嚴宣告戒嚴的終結，但也使得有關戒嚴的種種記憶，更加深刻鮮明。此次傳記在填補了前傳留下的空白與遺缺之際，還讓我們有機會藉著對比兩部相隔三十載的傳記而進一步理解：以健忘記憶戰爭，其語意竟是複聲多部的；以留白書寫對峙的歷史，其語境更是複雜多重的。

當顧曲二疊生動地重建了二戰後初期，乃至五、六〇年代期間，許多早被遺忘淹沒的兩岸時局紛亂與台灣政經動盪之初，傳記主與撰述者卻又要她們的讀者暫時擱置這些甫重建的戰爭過程中的個人困頓，轉頭見識戲劇與人生的深刻交織，看一代名伶如何在噤聲沈默的年代，寓情於戲。例如，為顧正秋在第二部傳記裡，回憶補綴前傳遺漏的種種之餘，她並不為自己喊冤吶苦，反而是鍾情地為 20 世紀末的讀者，重建她在半世紀前的舞台上，如何藉著一齣京劇老戲《勘玉鉤》中祭母一幕，宣洩難以言喻的喪母之痛的場景，以及她在 1955 年新婚不久丈夫便遭遇不白之冤而下獄時，彼此以另一京劇名齣《審頭刺湯》的劇名為密語，偷遞警訊的秘辛。最具戲劇諷刺性的，莫過於顧正秋娓娓道來，1958 年丈夫假釋出獄五年後開始，整整三十年間她六度受邀「慶祝總統、副總統當選」或為「總統華誕祝壽」而在國家殿堂獻藝，並每每揀選她最愛的《鎖麟囊》。<sup>26</sup> 根據顧正秋的自述，她選演《鎖麟囊》，因為劇中富家千金

26 根據李應平整理的〈顧正秋生平大事年表〉，季季執筆、顧正秋著，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》，頁 508-518。

薛湘靈一夕間由繁華而貧困的人生際遇，很能安慰她，而女主角的唱詞，正如「老天爺一番教訓」，叫她「收餘恨，免嬌嗔，且自新，改性情，休戀逝水，苦海回身，早悟蘭因。」言詞之間，這位一代女伶對這個戲劇角色的強烈自我投射，盡是她對人生無常的體悟而以「休戀逝水」自勉。然而，逝水豈能輕言不戀？她終究要在她的第一部傳記完成三十載之後、當景物全非而時代終究還她公道的遲暮之年，再度主動出擊、戮力完成她的第二度傳記？更何況，入戲的顧曲舊識們豈能抗拒想像，那台下聽戲的眾貴客，不正有一位傳說中讓她從「鐵富貴一生註定」的幻覺裡醒來、體悟「人生數頃刻分明」真理的蔣經國？那位讓這台灣京劇最早女主角中「把七情俱已昧盡，滲透了酸辛處淚濕衣襟」的當事人？如此，顧曲第二疊以「休戀逝水」為題，雖是在遺憾中另見超然之姿，也像是史實與感懷的雙重奏，揭露與寬恕的賦格曲。

顧傳第二部另一個令人讀來特別動容的細節，是顧傳第一部曾提及她在四〇年代組班時，曾因為貪與言慧珠玩樂以及南京演出，而誤耽擱了跟魏蓮芳學習《簾錦楓》的機會。顧的第一部傳記後來經翻印而流傳於大陸，魏蓮芳在展書得聞之後，遂於 1988 年兩岸開放通信後，力邀顧正秋返鄉學戲、再續師徒前緣。然而顧自述當時「告別舞台已經三十年，何況母親早已辭世」，她對於返鄉之行已是意興闌珊；四〇年代「學了半齣的《簾錦楓》，就在記憶裡留著永恆的缺陷美了」。<sup>27</sup> 顧拒絕返鄉的決定，讓這部在解嚴後完成的記憶解禁式的傳記書寫，同時昭告著和解的不易取得。雖言記憶解嚴，對峙實際上還未銷融，而軍事對立的終結，也並不能彌補戰爭的創傷，遑論一個長期缺乏論述、始終存在爭議的政治對峙所留下來的遺憾與殘缺。顧正秋在台灣舞台上完成的藝術成就，不僅讓她站在兩岸京劇分流的特殊歷史關卡上，她的傳奇式經歷，更代表著近代中國表演藝術發展飽受戰爭干擾的經歷。因此，她在戒嚴之後十年的二度傳記裡，對於自己如何拒絕返鄉而徒留遺憾的決定，不僅印證兩岸京劇在將近四十載既分裂又交流的歷史情結，更隱喻了雙邊

---

27 顧正秋著，季季整理撰寫，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》，頁 174-175。

長久對峙之下，欲合實分、對峙／交融並濟的文化糾葛。這樣一部出於一位女性演員的記憶解嚴書寫，可否被看成是假托表演的另類戰爭言說？

京劇俗諺「舞台方丈地，一轉萬重山，出門三五步，咫尺是他家」。如果我們乖乖接收台上「休戀逝水」的台詞，以為戲詞如真，只怕女主角一轉身，我們尙兀自以為不過就是咫尺方丈而看不到萬重山的隱喻，恐怕就要在她反覆記憶又反覆抗拒修復記憶的過程中，跟丟迷路了。我以為，顧傳第二部是顧正秋三部傳記中，資料最詳盡，語意訊息卻最複雜的。第一部傳記的留白與迴避，到了第二部傳記才得以盡顯，前者肇因於六〇年代那個特殊的時空，原是比較容易理解的。耐人尋味的是，傳記主在三十年後看似禁忌盡除的開放年代，重新檢拾回憶過往時局的紊亂以及感懷戰爭的荒謬，表面看來，她「自忖免嬌嗔，收餘恨，休戀逝水」，出於一種對過往歷史的寬容。但這種對過去的拾綴、修復、乃至復原，並非出於那導致記憶斷裂的戰爭已經走入尾聲，而是因為那場戰爭還在進行著，而且根本沒有被充分瞭解。顧傳第二部看似以一個女性的角度，迎接解嚴的來臨，但傳記裡對於返鄉的意興闌珊，卻又暗示當事人最終沒有等到和解的出現。傳記主的「休戀逝水」便不單純僅是一種對過往種種的諒解，而是帶著一些個人式的決絕。或者說，「休戀逝水」更像是一個女性企圖從「修身」這極為個人式的觀點體驗出發，嘗試在兩岸依舊齷齪的政治語境裡，揮袖轉身離去的身段與修辭。在《休戀逝水》書中，傳記主告訴讀者，雖然她得與她的舞台故舊團聚，但她最終並未重返故里，她與昔日故舊也不會再度同台。顧正秋拒絕返家，放任再續前緣的舞台邀約，寧願徒留遺憾的選擇，說明那和解最終沒有來得及在她期待的時間裡完成。另一方面，因為母親不在而拒絕返鄉，如此以人聯繫鄉土，這位女伶的家國社群意識並非建立在「社群的想像」那種現代性的國家概念上，而是依靠面對面的古老人際聯繫。或者說，那種人際聯繫是近乎戲劇舞台臨場上，彼此肉身同步的現場經驗與認同模式。以「家國」替代「國家」，這也許還不至於是對「國家」論述的反叛，卻至少並不符合「國家」的大敘事；它何嘗不是對主流大敘事的

抗拒與顛覆？特別是，顧正秋在傳記裡，毫不猶豫地拒絕返鄉，婉謝完全的和解，進而否認了她的戰爭傷痕全面療癒的可能性；她不肯重返，以致於留下聲聲召喚，寫下另一頁空白遺憾，弔詭地引發另一部傳記的生成。

《休戀逝水》不僅是一代名伶在兩岸京劇分而復合又還不能完全攜手同台的情境裡，對一場延宕過久而終難退場的戰爭的記憶解嚴與人文側寫，這部傳記還依循前例《顧正秋舞台回顧》，繼續描繪一個久被深鎖因而讓人備覺驚豔的近代中國社會風俗——那就是，在中國現代性進程裡，不斷被污名化而重新整裝修正的反串表演與性別越界的表述。如前所言，顧正秋在她的第一部傳記裡，輕描淡寫少數幾位她曾親炙的京劇乾旦名家如吳繼蘭、張君秋、黃桂秋台上台下的性別軼事。在第二部傳記裡，她不僅細論更多京劇男女演員台上的性別表演，更及於他們台下的生活風情。例如，顧說她的啓蒙者坤伶吳繼蘭與顧的二姨同樣有男人氣，而前者與顧的乾媽兩人更如夫妻般長久共同生活；<sup>28</sup> 她又說，另一位四〇年代海派京劇坤伶言慧珠的男友白雲，在六〇年代自殺於台中時，也是深陷同性戀的傳聞中；<sup>29</sup> 她還細數幾位京劇乾旦如黃桂秋「女人的驕氣。如果不穿戲裝，很難看出他是紅極一時的旦角」、<sup>30</sup> 朱琴心總在看顧正秋練習時在一旁織毛衣、吳富琴專旦角私下極愛跳舞云云。<sup>31</sup> 顧正秋所描繪的京劇舞台上的性別反串和當事人在台下的越界活動，原不足為怪，畢竟那都是經年累月地在中國戲劇台前台後反覆上演的戲碼。然而，誠如王德威一度從晚清以降幾部近代中國小說裡，歸納分析所洞見，中國戲臺上的反串表演，在近一百年的中國現代性表述體系裡，一直被視為是對此表述體系的頽廢式的威脅，因而屢遭重新整裝、修改再造。<sup>32</sup> 這個重新整裝的表述工程，一直持續到 1993 年電影導演陳凱歌

28 顧正秋著，季季整理撰寫，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》，頁 39。

29 顧正秋著，季季整理撰寫，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》，頁 214-217。

30 顧正秋著，季季整理撰寫，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》，頁 119。

31 顧正秋著，季季整理撰寫，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》，頁 105。

32 王德威，〈粉墨中國：性別，表演，與國族認同〉，頁 169-208。

改編拍攝香港作家李碧華的同名小說《霸王別姬》時，仍未止歇。根據該影片首映時的各方報導，海峽兩岸仍有戲曲專家與文化學者信誓旦旦地指出，片中「張國榮扮演的乾旦程蝶衣的同性戀傾向，在三、四〇年代的中國梨園是很少有的」，「電影對此關係的描述，也是當時華人社會比較難以接受的」。<sup>33</sup> 甚至到了 21 世紀初的 2008 年，陳凱歌拍攝另一部以京劇為題材的電影《梅蘭芳》時，其劇組與電影當事人（梅家後代），依然深怕觀眾對這位著名乾旦藝術家的性別認同做了錯誤的遐想，而不斷在首映時期，多此一舉地反覆辯護梅蘭芳私下「一點都沒有女氣」。相形之下，顧正秋在 1997 年持續對她早年所親見親聞的京劇圈內性別越界現象的描述，特別是她那不批判、不炫耀、也不帶偏見的描述口吻，就更顯得與這種主流的中國現代性話語格格不入而特別耐人尋味。一代名伶對京劇藝術社會實踐的如此記憶，似乎顯示了京劇在整個中國現代性進程裡，另一個長期不為所見的祕密風情；顧正秋傳記因此不只是近代中國表演史述的重要參考資料，也可說是為 20 世紀華人社會風俗史料，提供一則簡易生動的筆記短帖吧。

#### 四、顧曲三疊：最後的補白？

逾半世紀以前，顧正秋帶著顧劇團常駐台灣，以集大家又獨具個人特色的京劇表演技藝成就，和完整的京劇行當組合，將京劇完整的戲劇藝術體系，植入台灣文化社會。隨著顧劇團解散後，兩岸對峙越漸嚴峻、大陸文革驟起等諸多政治社會因素，才剛站穩腳步的台灣京劇，便與中國京劇邁入長達四十年的分流狀態。顧正秋的舞台生涯回顧所傳記的，便不只是那段表演文化史歷程，更是以其藝術身段記錄了台海兩岸戰事變遷下的台灣社會風景。以此觀之，成書於兩岸回復交流、台灣社會解嚴之後十年的顧曲第二疊《休戀逝水》，在對峙趨緩、禁忌解除的前提下，撰述內容與角度理應沒有迴避、留白的需要。但細讀卻又似仍見空

33 〈《霸王別姬》開映，蝶衣翩然降臨〉，《中國時報》，1993 年 12 月 9 日。

白處。例如，傳記主不願重返記憶中的舊地與故人同台、不願銜接母親已亡造成的難以彌補的遺憾、不願澄清蔣經國追求她的傳聞以免攀權附勢之嫌等等。這些遺憾、不願、避嫌之舉，不只隱喻了方歇未停的敵對氛圍、欲罷難停的冷戰慣習，也成為人們引頸企盼顧傳第三部成書的主要原因。猶如不負眾望的精彩表演，顧正秋第二部傳記裡的遺憾、不願、避嫌，在她的第三部傳記裡，也都戲劇性地有了後續發展。只不過這第三部傳記的成書，在滿足人們部份的好奇之餘，反而徒留一股沈重——現代戰爭的和解與結束，一如它的療癒工程，似乎總是漫長遙不可及而難以完竣的。

2007 出版的顧傳第三部《奇緣此生顧正秋》仍由季季執筆撰述，但改以第三人稱敘事，並首度以撰述者為作者。此傳記的撰述緣由是顧正秋在 2003 年獲頒第 7 屆國家文藝獎，按例須有一本得獎者的傳記出版，季季是受文建會之託成書。顧傳第三部的主要內容與撰述方式，在於追補顧正秋重要生平事蹟的社會場景與歷史情境，而季季採取的方法，包括從大量報章文獻中重建顧劇團解散前發生勞資糾紛的五〇年代台灣政經面貌，又從文學訪談甚至電影史料的佐證中，側繪顧在 1950 年初遇劫的社會意義。這樣的書寫方式，將前傳顧的個人觀點與經驗，反轉而為當時社會歷史情境中的一則個案，不僅增加顧正秋三傳的可信度，也提升它們的史料參考價值。不僅如此，再度述及顧正秋六〇年代上半避世隱居金山農場的婚姻生活時，季季也搜得幾篇同時期的報章專題報導，為顧的個人生活，添寫時人觀點。此外，為了記敘顧的藝術貢獻，季季還廣泛搜尋諸多台灣文學作者和藝術工作者早年的記述，勾繪顧正秋舞台藝術在台灣整體藝文生態中扮演的關鍵角色。這樣的撰述方式讓顧正秋的傳記，不再只是一部個人色彩濃厚的藝術家回憶錄，而同時是一部充滿歷史情境與街頭場景的，具備歷史社會學乃至劇場文化史參考價值的著述。

除此之外，顧傳第三部再度留下了幾則令後人唏噓的歷史片刻。例如，它記述了顧正秋因為《休戀逝水》簡體字版的發行，終於一違前言而在 1999 年重返上海故里、再會故人的過程與細節。不僅故人舊事重新

聚首，那些不在的故人，也還有舊居可供重返憑弔。於是在顧傳第三部裡，我們看到一幀幀 1940 年代的舊照片，出現了六十年後新影像的對照篇。六十餘載舊事重提、老少相接，一切看似終歸圓滿了，所有空白似都已補齊了，傳記主的歷史際遇，卻又一次戳破人們對於和解童話過於一廂情願的期待。顧曲第三疊裡記述著，1982 年顧正秋聽聞上海京劇院組團赴香港演出，團員包括她在 1944 年拜在梅蘭芳門下而認識的梅氏兄妹以及她的同學孫正陽等人。儘管當年在香港相會還算通匪，她還是大膽去了，就為了看看故人其藝是否還在，也偷偷送禮示意；顧感慨當時只覺「學生情誼被兩邊政府硬生生拆開，明明那麼近卻都心裡害怕不敢相見，也想，以後也許沒機會見到！」豈料世事多變，顧正秋根本沒有料到，1994 年兩岸開放文化交流，她已能邀同學孫正陽同台於台北，在海峽此岸的紅氍毹上續前緣。只不過，這意外到來的和解同台，並不完整。顧正秋在第二部傳記裡已經提到，她在 1990 年到紐約「林肯藝術中心」領獎時，曾重逢恩師張君秋，而當時張便盼著有一天能在北京與顧同台再演。但兩岸的文化交流仍有限制，來去之間的遊戲規則一日數變，直到 1994 年張君秋中風，1997 年張去世，顧張兩人都無緣在同台，成了顧傳第三部裡，傳記主的戲劇生命裡，繼未能向魏蓮芳學完《廉錦楓》之後的另一則憾事。<sup>34</sup>

對於表演藝術工作者顧正秋而言，同台演出似乎才意味著真正的和解，人生的和解必得在台上進行才夠盡善，因為同台必得有足夠時間的積澱與排練，以及觀者的見證，台上的真實才會大於台下的真實。對個人而言，台下真實就夠了，對表演者而言，台上的真實因為還意味著集體性經歷與共同參與，因此才是真的真實，才夠真實。尤其是，如此的同台共演必須能同等地面對兩地的觀眾，方能驗證兩地長期對峙的完整銷融。顧正秋第三度傳記裡的戲劇生命的憾事，不只是她個人的憾事，也是這場長期對峙造成的集體性的憾事。當人們習以為常地視敵對為社會常態時，如此的憾事是否探問如此的「常態」到底有多正當？

---

34 季季，《奇緣此生顧正秋》，頁 168。

## 五、小結：反覆書寫的集體慾望

細讀顧正秋三部傳記，我們不難發現傳記主分別在 1967 年、1997 年、2007 年等三個不同的時間裡透露不同細節的敘述選擇，表面上看似回首上世紀四〇年代國共之戰導致她後半生流離島嶼的藝術人生，卻更如見證另一場始終未落幕的戰爭——自五〇年代開始、持續將近一甲子的兩岸對峙，以及因之造成的京劇藝術在台海兩岸的分流。當我們從後來的書寫裡，對照她在前期傳記裡的迴避與沈默，方才理解那沈默並非無聲，卻恰巧是噤聲（與那個讓她噤聲的時代）的最佳代言，是一種婉轉卻又強烈的異議。從另一個角度看，出身專業表演的顧正秋也許懂得在留白之間，製造懸宕氣氛，引領讀者對下一部傳記的好奇。但我更以為，這位傳記主似是以「不說」這個獨特的表白方式，鉤沈那令她沈默的特殊時代；「說」與「不說」所盡言的，豈止是她意欲揭露／隱藏的事件，更指涉了她撰述當下的種種歷史情境。亦即，顧正秋在三部傳記裡，對於「說」與「不說」的選擇和決定，不僅推動了下一部傳記的書寫動機，更猶如在重建其個人回憶的過程中，質問這場決定她「可憶（議）／不可憶（議）」的特殊戰爭之意義與內涵。儘管顧正秋自舞台退隱半世紀，她的三部傳記卻似顧曲三疊，傳唱四十年，終成一則結構緊密的戲劇，隨著時間與社會的變遷，傳記主周圍的人物慢慢亮相、相關事件逐一揭露，一位女性藝術家的戰爭傷痕與療癒歷程也才漸次展現全貌。

這篇論文當然無以從軍事對峙、政治齟齬、經濟角力等角度論述戰爭。我以為，顧正秋的三度傳記，可以被解讀成戰爭的人文側繪，因為它們記錄了一個女性藝術家在一場禁止言說又無所不在、並逐漸被遺忘的戰爭過程中，獨特地以迴避、留白、代言等方式，反照、側寫、進而沈默地宣告這場戰爭的發生、存在與歷程，和它對近代京劇這項表演藝術發展的長期衝撞。合併閱讀顧正秋三度傳記，我們會發現整個撰述過程裡，傳記主不斷採取一種刻意略過、又逐一拾回的撰述／回憶方式。這樣的撰述過程，猶如一場儀式行爲，讓傳記主在儀式終點，完成一幅

長期對峙狀態的人文歷程的拼圖，而達到戰爭傷痕療癒的目的。這場儀式的結束讓儀式的參與者（傳記主、撰述者、讀者）在戰爭還沒有走到真正的終點（至少有些人還不願它終止、或還沒有找到終止的共識）前，先行宣佈戰爭的結束。也因此，無論這顧曲三疊是出於一個女性的、或代言了某種集體性的戰爭傷痕的療癒過程，它們也許已經共構了一種另類的戰爭言說。

季季曾在顧正秋的第二、三部傳記中，反覆詢問傳記主，蔣經國追求過她的謠傳是否屬實？顧正秋除了表示「我的回憶錄不需要靠蔣經國的名字賣書」，兩度以「我還是不想說」拒絕。<sup>35</sup> 季季對於顧正秋的「還是」，引用俞大綱在顧傳第一部序言中所稱，認為顧是以「用隱忍來協調一切」，可是我以為所謂的隱忍是有時代性的。當我們把三部傳記對比閱讀，會發現顧的自我表述，是遠超越那傳統女性的隱忍的。回顧三傳，我們可輕易發現，顧的第一部傳記確有許多壓抑迴避修飾，但第二部乃至第三部，歷史時空驟變，她並沒有藉以大肆宣洩，而是向世人宣告，一個女性自述位置的取決，並不在於社會對女性傳記撰述的期待或箝制（只宜談私或論公），而在於這位女性主觀的自覺與選擇（我想要如何談論）。所謂的隱忍、迴避，都是有時間性的，關鍵在於，誰有機會二度甚至三度進行自我表述？又或者，誰在乎在每度自述裡，揭露不同的內容，修正不同的記憶，而且完全不會自相矛盾，不會辜負自己？二度為顧正秋執筆做傳的季季，曾以三個「如果」——如果不是她喪父早，如果她沒錯過那班到台灣的死亡班機，如果上海沒有失守——感慨顧正秋在因緣際會下，對台灣藝文史做出重要貢獻。我們不妨依樣畫葫蘆，同樣以「如果」探詢，如果不是顧正秋自己選擇在不同的時間自己的傳記裡，迴避一些記憶，大約就不會吸引傳者持續為她做傳，我們也無從在這三部傳記的屢次留白裡，讀出許多歷史訊息，遑論生出這篇論文裡一些對於女性與戰爭之間「（不無）關連」的種種側讀與探詢吧。

顧正秋離開她的專業舞台後，歷經四十春秋三部傳記。與其從這三

---

35 季季，《奇緣此生顧正秋》，頁254。

部傳記中選擇任何一部做為代表，不如將它們放在一起，當作一系列的自我表述，看它們如何逐漸揭露傳主堅定的自我認知。這三部傳記除了深刻印記了一位境遇獨特的女性藝術家在時代變易之際，不斷協商自我論述位置的歷程，更向我們展示一個女性公民驚人的歷史耐心，以反覆書寫彌補早先的記憶留白與歷史遺忘。這並不是說，顧正秋神機妙算，得未來發展的預知視野而先留書寫伏筆，蟄伏等待時機的到來而重新執筆盡書。相反的，傳記主以「留白」方式記憶了「不能說」的歷史情境，這樣的留白式書寫，既是時代使然，也撩撥了後人對補白的強烈慾望，進而促成了顧氏傳記的反覆書寫與出版。正因為傳記主的記憶方式、讀者的閱讀慾望、傳記／出版者的書寫慾望這三方的不斷協商，顧曲三疊才能夠在半世紀的蟄伏過程中，持續反照浮現我們一直身在其中卻早已忘卻的戰爭的足跡。

## 徵引書目

### 一、專著

- 王安祈，《爲京劇表演體系發聲》。台北：國家出版社，2006。
- 季季，《奇緣此生顧正秋》。台北：時報出版社，2007。
- 國防部總政戰處，《國軍政戰史料》。國防部總政站處印刷，1982。
- 辜公亮基金會，《顧唱：顧正秋舞台藝術精華》。台北：辜公亮基金會，1997。
- 顧正秋口述，劉彷執筆，《顧正秋的舞台回顧》。台北：時報出版社，1967。
- 顧正秋著，季季整理撰寫，《休戀逝水——顧正秋回憶錄》。台北：時報出版社，1997。
- Grayzel, Susan R. *Women's Identities at War: Gender, Motherhood, and Politics in Britain and France During the First World War*. Chapel Hill: The Univ. of North Carolina Press, 1999.

### 二、論文

- 王安祈，〈兩岸交流前的「偷渡」與「伏流」——以京劇演唱爲例〉，《爲京劇表演體系發聲》。台北：國家出版社，2006，頁 351-406。
- 王德威，〈粉墨中國：性別，表演，與國族認同〉，《戲劇研究》，期 2，2008 年 7 月，頁 169-208。
- 周慧玲，〈「國劇」、「國家主義」與文化政策〉，《當代雜誌》，期 107，1995 年 3 月，頁 50-67。
- 季季，〈鳳鳴之女：顧正秋的第一種真實和第二種真實〉，《顧唱：顧正秋舞台藝術精華》。台北：辜公亮基金會，1997，頁 45-62。

### 三、報紙

- 王安祈，〈淡定與澄清——我讀《奇緣此生顧正秋》〉，《中國時報》，2007 年 8 月 3 日，版 E7。

## 四、影片

《顧正秋劇藝精華》。台北：中華電視公司錄影製作，1989。

陳凱歌導演，張國榮、鞏俐、張豐毅主演，《霸王別姬》附《拍攝記錄》。香港：  
湯臣電影，1993。

陳凱歌導演，黎明、章子怡、孫紅雷主演，《梅蘭芳》。北京中國電影集團公司、  
香港英皇電影有限公司，2008。

## 五、網路

國立政治大學，「顧正秋藝術網站」，[http://koo.theatre.nccu.edu.tw/index.php?  
pagetype=yearset](http://koo.theatre.nccu.edu.tw/index.php?pagetype=yearset)，瀏覽日期 2008 年 9 月 30 日。

# Performing Self, Enacting Memory: Ku Cheng-chiu's Three Biographies, and Women's Remedy for War

Hui-ling Chou

## Abstract

Ku Cheng-chiu (Gu Zhengqiu 顧正秋, 1929-), the most important founding member of Peking opera (*jingju* 京劇) in Taiwan, has participated in the publication three of her biographies since her legendary early retirement in 1952. Published over a long span of time from 1967 to 2003, these unusually frequent writing projects on the same old story of an actress repeatedly hint incidents still untold due to the ongoing hostility between China and Taiwan. This paper proposes to chart the three biographies of Ku as the female artist's consecutive self-representation of her performance on and off stage against the prolonged but now forgotten cold war across the Taiwan Strait.

I begin with a close reading of the first two biographies of Ku, the first written by Liu Fang 劉枋 in 1967, the second recorded by Chi Chi (Ji Ji 季季) in 1997, comparing how Ku variously remembers and erases events under different occasions as Taiwan's political circumstances underwent tremendous transformation over those three decades. I propose that in her consecutive biographic records, Ku remembers *jingju*'s striving for survival by avoidance, oblivion, and blanking out its context, namely, fifty years of political struggle. Her way of telling by not telling further reveals the existence of a war that is hard to define, but exists nevertheless. The two biographical accounts of Ku's participation on the historical stage of *jingju*

surprisingly transcribe Taiwan's socio-political scenario over three decades.

I then analyze Ku's third biography, probing into how a woman artist's autonomy is defined not by what she was expected to talk about, but rather by how she chose (not) to talk. I conclude by taking the three biographies, though written in very different political contexts, together—as an actress' consecutive performance of her peculiar way of remembering an ongoing war that has cast tremendous impact on her life on and off the stage, but was gradually cast into oblivion.

**Key Words:** Ku Cheng-chiu (Gu Zhengqiu), *jingju*, actress, performance culture, war, memory, oblivion, biography