

《東華漢學》第 38 期；377-412 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2023 年 12 月

收藏者・女巫群・小說家： 《花東婦好》的文物書寫與歷史敘事^{*}

李欣倫^{**}

【摘要】

周芬伶延續過去十多年來對文、物的關注，寫成《花東婦好》中男性小說家和收藏者的描摹，透過小說家從無法言說到文字愛好的設定，以及對父系史的爬梳，暗示了文字發展史下的政治迫害、社會動盪及世代差距，因同中逐異的思考招致溝通破裂，成為個人及家族創傷。收藏者因忽視古物的「本真性」，引發的終極自戀與慾望導致悲劇，誤入歧途。相較於此，周芬伶塑造了由物而感通的女巫群，以殷商時代的婦好和琉球公主愛沙為核心，轉化宗教轉世的觀點，讓當代女性承繼了女巫在文字、醫療、香方、植栽等技藝，相較於百千年的古物，女性以花、香為載體，物質中隱含的死亡意象，也象徵著女性因物而悟，進一步從

^{*} 本論文為科技部計畫「文／物・女／性・小說家：周芬伶與陳玉慧的器物、感官與歷史敘事」之研究成果。（計畫編號：NSTC 110-2410-H-008-065-）承蒙兩位匿名審查委員不吝提供指正及建議，特此致意。

^{**} 國立中央大學中國文學系副教授

通透物質到具有溝通人、神、鬼、獸等之異質存有，展現女性和母系社會的精神力量。

作為收藏者和小說家，周芬伶進一步將文物出土過程比擬為敘事，發揮了文物具有碎片和溯返的象徵性，在小說中安插了書中書的形式，提供碎片化的敘事線索，幫讀者拼組故事全貌。另外，器物的陳年性也輔助小說家對於歷史敘事的多重想像，在寫實及文學反映現實的基礎上，周芬伶藉由小說家的摸索，將歷史敘事嘗試歸結到「返回心靈的家」，此又巧妙疊合了小說溯返母系家庭的終局。由是，《花東婦好》借用文字、繪畫等藝術媒材，塑造一群跨時代、通物質進而溝通各個存有的女巫群，回應了厭女時代下，男性因政治鬥爭所引發的受難及瘖啞史，示範了「異中求通」的包容性。

關鍵詞：周芬伶、女巫、文物、收藏、歷史敘事

一、前言

獲得2017年國際書展大獎肯定的《花東婦好》，是周芬伶（1955-）花費十年完成的長篇小說，書名中的「花東」是殷墟花園莊東地H3坑的簡稱，婦好則是結合女巫、女戰士於一身的商朝女性，「花東婦好」是婦好的陵墓。《花東婦好》是部人物眾多、跨越時空、細節繁複且相互對照、結構井然的作品，整部小說從文物——文字和物質——為關鍵詞切入敘事，兩者又緊密相關：《花東婦好》提到文字的起源乃銘刻於器物上，甲骨文便是將人畜擲入火中燒炙，裂紋被視為神的語言，需女巫解讀，人類再以文字回覆，因此文、物源頭密切相關，這兩者正是周芬伶多年的創作主題。除了文物，周芬伶將過去在《母系銀河》等散文集中對母系氏族的探源，轉化為《花東婦好》裡對歷史中女巫、母系社會的追索，再者，疾病一向是周芬伶所書寫的素材，因此本文試圖探究《花東婦好》如何在過去周所關注的議題之上，開展新的可能？

細究整部小說，婦好的篇幅僅出現在〈花東婦好之一〉、〈花東婦好之二〉和〈花東婦好之三〉中，筆者傾向將這三篇小說視為小說男主角高捷所寫的小說，高捷有亞斯伯格症，不能說話，因叔叔書寫甲骨文引發他對文字的興趣，開始鑽研文字學，成長後不僅口才流利，還成了知名網路作家，動輒寫數十萬字小說，周藉由高捷想轉型成歷史小說家的設計，開啟了小說中另一值得關注的議題：以歷史為素材的小說應如何進行？高捷的設計頗富意涵，從他不開口到洋洋灑灑手書數十萬字，帶出背後父系家族故事，因此本文欲詳加探究高捷角色的象徵性為何？一向關照母系氏族的周芬伶，為何在整部小說的開端先介紹了父系歷史？與她對母系社會的探索之間有何關聯？高捷所寫的三篇〈花東婦好〉在整部小說中如何啟動關鍵作用？和周芬伶所寫的《花東婦好》間又形成何種對話？至於物——物質和器物，在小說中也是關鍵所在，透

過收藏家古董王之口，指陳物質「滾動著人臉、人形與人性」，收藏者著迷的是器物背後的何種象徵性？周芬伶如何在往昔收藏的基礎上，於人物形塑注入其觀點？小說中的拜物狂熱與諸多關於疫、癩、癩的細節一併觀之，又有何新開展？周芬伶筆下的疾病主題，以唐毓麗的疾病書寫研究為代表，唐毓麗探究《汝色》和《母系銀河》中的疾病和家族敘事，指出周氏的書寫「窺透疾病不過就是愛情的最終隱喻」，進一步探究《母系銀河》中母系和父系的相異指涉：自然與文明、瘋狂與理性、魔性與神性，表示周芬伶「以病作為回聲，回應了臺灣社會對叛逆女性的漠然」。¹

再來是小說中跨時空的女性角色，周芬伶利用婦好的轉世予以多面塑造，最常出現的是高捷的母親小曼、女友綠色。綠色自幼可與亡靈溝通，透過她的天眼和「身視」——脫離當下時空，往復於異時空——讀者得以閱讀姑婆盧品方日記，也進一步認識更多女性，包括琉球公主愛沙、女藝術家盧寶惜，她們在周芬伶筆下，如何展現婦好的「轉世」？為何要借用並轉化佛教對於輪迴轉世的說法？這立基於宗教的書寫框架，在小說中產生何種敘事效用？是否會成為限制？周芬伶如何發揮女巫特長，進一步塑造跨時代的女性面貌？較諸於綠色和母系氏族隱隱連結婦好轉世，與高捷有露水因緣的女子——文物拍賣者周寧自稱婦好轉世，此一角色的象徵意涵究竟為何？周芬伶如何透過女巫、通靈者將過往她對母系、女性、文字、物質和疾病等議題綜合起來並發揚光大？張瑞芬於《花東婦好》序文中，詳細爬梳周芬伶過去與母系相關之作，清楚考究作者的父系、母系簡史，指出「《花東婦好》是一部魔幻兼寫實的女人生命史」，並從周氏的寫作脈絡中，強化此書的重要性：「它等於一次性地把周芬伶多年寫作關注的主題總縮起來」，²張文對周氏過去

¹ 唐毓麗，〈身體與變異：探索周芬伶疾病書寫的符號世界〉，《身體的變異：疾病書寫的敘事研究》（臺中：晨星出版有限公司，2015），頁217。

² 張瑞芬，〈通靈少女之恆春古調——讀周芬伶《花東婦好》〉，周芬伶，《花東婦好》（新北：INK 印刻文學生活雜誌出版有限公司，2017），頁11。

作品的回顧與串連，以及對父輩母系進行的詳盡考察，提醒筆者應將《花東婦好》也放入周氏的散文脈絡之中，故此文也適時對讀周氏散文。此外，張瑞芬提到「奇特的是以詛咒與救贖串連全書」，詛咒兩字啟發筆者將小說中的文字、詛咒和溝通串連。

再者，文、物兩大主軸不僅藉人物表其象徵性，周芬伶也利用文物遺跡的碎片化，進行歷史敘事的策略，因此本文最後想探究，這部小說的文物象徵如何與歷史敘事相關？小說家周芬伶藉由小說家高捷的〈花東婦好〉，如何展現她的歷史想像與寫作觀？除了持續交出各文類的佳作，周芬伶的多重身份——大專學院教授、多次擔任臺灣重要文學獎決賽委員——及其對創作生態的觀察，出版《散文課》、《小說課》、《美學課》，同時帶領新生代創作團隊，手把手培養出不少年輕的寫作者，這些文學活動也為小說開拓新的面向，在開展文物敘事的同時，或也有助於思考如何在現有的歷史小說基礎上開闢新途。

綜上所述，本文欲藉由三個關鍵詞——收藏者、女巫群、小說家——剖析《花東婦好》：收藏者聚焦於男性要角，女巫所代表的是小說中跨時代的女性；小說家則是周芬伶如何藉小說家高捷思索歷史，而這三者皆共同指向周芬伶對文物書寫和歷史敘事的反思。

二、文字癖與博物病：男性的溝通障礙與因物而誤

《花東婦好》開篇為〈高秋〉，描述高捷和他的父系史，〈花店〉除了寫在監獄旁開花店的母親及母系簡史，也帶出他的戀人綠色，兩人各自開啟不同的敘事支線，又皆與文、物相關。不太能與外界溝通的高捷和綠色，皆被賦予了與他者溝通的特質：高捷自從習得甲骨文後，渴望透過與上天問訊掌握天機，最後成為暢銷的類型小說家；綠色則是通靈者，透過盧品方日記窺見（小說家形容成「身視」）母系祖靈的心事。本節先處理高捷及相關人物，開啟小說家討論文字癖與博物病的意涵，

這些人包括高捷到鄭安遇見的女性拍賣者周寧、她的前任情人雅各、古董王，這兩位男性又各自開展出小說中的文、物敘事：雅各代表的是與高捷對照的文字簡史，古董王則具象了物質敘事，以下先探論高捷所代表的文字癡形象。

（一）文字癡：讀寫障礙的高捷及父輩

小說最先登場的是小曼和高捷，孤兒寡母，兩人皆有溝通障礙，十歲前的高捷不會說話，是亞斯伯格症患者；也將倉頡形容成「亞斯伯格症患者」，方塊字則是「自閉與僵直性脊椎炎的產物」，似乎刻意將高捷對比於造字的倉頡，捷的讀音又與頡同，周芬伶在散文〈沉靜語〉不諳言語的「亞斯們」有更細緻的描摹。³然自從叔叔高秋手書古文字體，竟引發高捷的文字狂熱，「尤其是古文字和各式各樣的史料，他用大量的文字包裹自己，隔絕現實世界」，⁴對文字的執迷正來自於神秘的腦病，遲來的文字啟蒙讓他充分咀嚼字的汁液與精血，《文字學》成為枕邊書，高決心完成一本文字之血肉靈魂之書，後卻搖身一變為網路小說家，為了搜集素材特地到大陸安陽小屯村，途經鄭州，遇上文物拍賣者周寧，將對文字與對周寧的激情投注於〈花東婦好〉此一歷史小說。高捷從不會說話的亞斯患者，到滔滔不絕的文字癡，殘缺的病與狂熱的癡之間界線模糊。無論是病或癡，閱讀障礙關涉了時代悲劇，這也是高捷父系家族史的被迫害陰影。為了找尋生父，高捷飛到西安農村，循線找到高秋，方知高秋哥哥高準才是他的生父，因在北京見過領導人，又參加過保釣運動，被當時臺灣政府判通匪罪槍決，高秋也被連累而入獄，刑求導

³ 在〈沉靜語〉中，周芬伶細數歷史上有「亞斯」傾向的寫作者，如張愛玲、安徒生、普拉斯等，其共通點是：「語言讓他們開啟，也讓他們封閉」，由此闡述亞斯文人作品具原創性，架構清晰，卻又多次陷入情緒爆點。周芬伶，《雨客與花客》（新北：INK 印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2020），頁 141。

⁴ 周芬伶，《花東婦好》（新北：INK 印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2017），頁 19。

致創傷記憶，再也無法說話、寫字。因政治迫害，喜愛古文字和書法的高秋，從文字癖變成文字障，相較於此，高捷則從文字障到文字癖，他對文字突然昂起的激情，乃至動輒十萬字的創作，象徵著隨臺灣解嚴、言論解禁後，眾人迫切地想重新面對並詮釋歷史，而高捷欲轉型成歷史小說家，似乎也搭上了這股重讀歷史的熱潮。因此，他的文字癖適足以對照被刑求後再無法正常表述的高秋——高秋的文字障見證的是臺灣戒嚴前的政治迫害與斑斑血淚，高捷的文字癖則是重新檢驗這段「瘖啞史」的具體表現。高捷父執輩從文字癖到文字障的歷程，以及她對文字的反省與活用，可對讀過去周氏散文的發展歷程：從《戀物人語》到《蘭花辭》的魔幻語言拼接與字詞鍛鑄，到經歷無常人世的《北印度書簡》和《雨客與花客》，對文字的思考從潑灑到「亞斯」、「沉靜」之內斂。

同樣也因政局造成創傷的還有小曼，為想確認丈夫高準何時死刑，她貼耳聆聽鄰牆的監獄槍擊，聽力嚴重受創，「聽不到」對應於高秋的「無法說」。小說回溯小曼與高準的相遇，也和文字有關：少女時代的她曾與補習班教師以刻講義鋼板結緣，後以書信往返——小曼的命名典出於曾風靡臺灣的戀人徐志摩和陸小曼，作為文青的跨時代互文——然戀人絮語終無法成眷屬佳話，戒嚴時代的情話反倒提供情報人員羅織罪名的證據，文字從溝通載體變成迫害工具，政治構成瘖啞的另一案例。相較於有口難言，六、七〇年代臺灣翻譯書卻浮誇難解，氾濫成字詞災難，周芬伶批評當時無法接地氣的詭異用詞，暗示從白色恐怖到戒嚴時期，人們無法精準表述的困窘。因此，無論是情書成罪狀，或翻譯錯謬與誤讀，藉由高捷、高秋和小曼的溝通障礙，一方面檢視文字流變簡史——文字如何從女巫手中解放，從甲骨文、紙筆書寫工具等載體變異；從簡體字、文藝腔到火星文的群魔亂舞——一方面也質問「文字是什麼？」。文字的發源乃與神對話，進而成為溝通表意工具，卻因政治角力而釀鑄更深誤解，不是無法說，就是說得過於浮誇，放在漫長的文字演化史來看，周芬伶暗示小說中的讀／聽障礙並非個案，傳遞失效乃戒

嚴時代以來的普遍問題；換言之，文字發展簡史所彰顯的表意功效，和小說角色經歷的溝通卡關之間形成抗衡，如此交鋒在愛沙的詛咒一節趨近巔峰：愛沙與皇族一行人因船難與高士佛人相遇，雙方言語不通，錯解導致滅族仇恨與女巫詛咒，作者揭示最極致的家毀人亡肇因於最初的語言差異與認知誤解，以此核心要旨回看小說幾處將甲骨文鑲嵌於敘事中——小說開頭和〈花東婦好〉三篇小說皆有甲骨文翻譯——遂成為小說家在編織敘事之餘，形式上變現的一道謎題，讓讀者理解情節的同時，也能實際體會難解文字嵌入熟習方塊字中的異質感。

高捷父系被政治迫害痛史，隱然呼應著雅各的父系。雅各的父親成明是研究甲骨文的學者，文革期間因反簡體字被打入右派，他的受難與死亡既暗示繁體字在中國的終結，也流露周芬伶對文革時期眾文物被摧毀的省思，倘若小曼和高捷的症狀具現了臺灣戒嚴時期的政治誤判，雅各和成明則是文革時期「欲加之罪，何患無辭」之最佳代言，文字乃集人類精神之結晶，但詮釋錯謬反成時代悲劇。論者一向關注於周芬伶的母系書寫，但在《花東婦好》中，她塑造了兩組畢生與文字交纏的父子，兩位父親皆因不同形式的文字獄而瘖啞，似乎也質疑以父之名的溝通，實具毀滅性，由此形成了後文溯返母系的契機。

（二）博物病：拜物而誤的古董王

與高捷文字癖形成對照的是古董王的博物病，熱衷於文物的兩位男子皆被疾病隱喻化，顯現周芬伶將文／物病理化的書寫特質。引領周寧進入拜物錢坑的古董王，習以心肺復甦術般的手指召喚石頭精魂，識破不起眼但價值連城的古物，為其驗明正身，獲取暴利，進而開設私人博物館。古董王及其收藏史體現出周芬伶過去對物質的深細觀照，她形容博物館如同「一條巨大的物之流，滾動著人臉、人形與人性」，⁵可見物質必連帶象徵意涵，透過古董王對周寧的鑑定教導，周芬伶道出收藏者

⁵ 同前註，頁 152。

迷戀的並非物質，而是背後的意義。何種意義？周芬伶在《花東婦好》最末提及漢娜鄂蘭（Hannah Arendt, 1906-1975）談收藏品的價值，這段說法源自於漢娜鄂蘭對華特·班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）的分析，她認為收藏品脫離了有用的日常實物世界，毫無益處，是實物的轉型，而當藏品脫離實物而只是實物的轉型時，「收藏者必然會發現美，而美必寓於『不以利益為著眼的愉悅』。」由此展現了藏品的「本真性」。⁶

然而，古董王收藏古物為龐大的名利慾所驅動，是對「本真性」考掘的反面案例，因此最終盜墓被捕，多數館藏也被指認為贓品及仿品，他的悲劇濃縮了從古物市場獲取暴利的貪婪形象，來自於「對自我擴張的迷戀」，⁷他的由「物」而「誤」，點出物質貴在昇華而非令人墮落，小說家藉此遙指微物之神的密意：眾物讓人癡迷，最終導致眼盲心盲。此處的眼盲雖是譬喻，但回看古董王的鑑賞史和偽造史則別具意涵：靠眼力吃飯的鑑賞者最終成為偽造假貨的階下囚，原來古董王並非獨具慧眼，他也如同他高價販售的商品，恐是仿品假貨。

由此亦能明瞭為何周芬伶讓古董王用一雙病患的眼睛來看收藏者，將博物者疾病化：古董王認為薩克遜皇帝是「瓷器病患者」，其煉金師破解中國瓷器秘方不是「騙」就是「神」；康熙在古董王眼中亦是「重症瓷器病患者」，王侯皆有「文物病」，後來他著迷於物而盜墓，反倒暗示他才是頭號病人。周芬伶形容這些物癖反映的是厭人厭世，如同布希亞提到收藏品在整理、分類、配置的過程中，成為一面反射出人所慾望的鏡子，布希亞（Jean Baudrillard, 1929-2007）的物體系論述從後

⁶ 漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt）著，鄧伯宸譯，《黑暗時代群像》（臺北：立緒文化事業有限公司，2006），頁 258。

⁷ 雷翁·羅森斯坦（Leon Rosenstein）分析西方古物收藏歷史時，曾提到十九世紀末，頹廢主義者對布爾喬亞的批評，以及兩者對收藏古物的不同態度，前者將古物視為「對過往的寶貴提醒，以及想像的刺激物」的藝術作品，後者則是「對自我擴張的迷戀」，且在大眾眼中，終不免成為關於文化和階級、品味和社會地位的遺產。雷翁·羅森斯坦著，葉品岑譯，《古物新史》（臺北：麥田出版，2019），頁 92。

資本主義的史觀脈絡談戀物癖，雖然和周芬伶的歷史想像不盡相同，然周芬伶所形塑的古董王，正是在八〇年代末期炒作中國文物而致富的爆發戶，戀物的終極導致自戀，如同布希亞將收藏者對物品的熱情視為「自戀式的心理退化」，甚至物品的獨特性正來自於被我所擁有，布希亞稱之為收藏者的奇蹟：「我們所收藏的，永遠是我們自己。」⁸古董王對古代帝王收藏癖的評價折射出他的病癥，尤其病在將女體和文物鑄成一組符碼：他將周寧背上的燒燙傷視為有陽文的鼎，如同高捷將周寧的紙條視為卜辭，著迷於周寧的古董王和高捷最終人、物不分，物質與女體僅是男性欲望的投射，牽纏慾望的物癖最終招致疾病，古董王和高捷不僅從周寧身上感染性病，古董王入獄也暗示了沉淪於物的終局。

古董王眼中的瓷器重症患者是自身鏡像折射，小說中的器物病理化，也呼應《花東婦好》中隱藏的病癥式框架，書中要角多少都有病隨逐：婦好因黑巫術下蠱和征戰頻繁招致一身病痛，後又因牙病蒙上面紗、肝病引起腹水；醫師余久義、夏玫瑰的生活空間是潮州瘧疾研究所，由此帶出臺灣二戰後曾是瘧疾之島，進而發揮疾病隱喻，將愛沙的詛咒混融成愛之瘧疾，雅各、周寧、古董王的性病傳染也被描繪成「愛症」，從博物癖到眾病喧嘩，周芬伶試圖將物、愛慾和疾病嵌合成一組符號，闡釋對物的執迷、愛慾沉淪終將導致家族悲歌。雖然高捷和古董王皆罹性病，小說家仍試圖安插了療病可能，即讀誦或抄寫佛經，因此從性病中痊癒的高捷寫《地藏經》，盜墓被捕的古董王則在監獄日誦千遍《心經》，小說家特別選擇兩位對文、物陷溺甚深的男性，暗示由「物」而「誤」的（自戀）男性戀物之途不可行。

⁸ 尚·布西亞（Jean Baudrillard）著，林志明譯，《物體系》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1997），頁84、100-101。關於布西亞論述與周芬伶的歷史想像間的落差，有助於筆者重新審視彼此的關聯，並嘗試使兩者貼合，感謝審查委員提醒。

三、女巫與通靈：女性的因物而悟與異中求通

(一) 女巫群：從婦好的物質通到小曼／香儀的因物而悟

高捷的小說家身份與綠色的通靈者角色，皆通向了小說中的文字主題，高捷的文字癖帶出了文字障的時代寓言，原先用以溝通表意的利器變成迫害工具；綠色所看到的品方日記則召喚文字原始的存在意義：殷商時代，女巫透過甲骨文和神靈溝通，婦好最終極的願望即在於掌握神的文字，成為「文字之神」，因此本節聚焦於以婦好為核心所輻射出的跨時代女巫群。

婦好是智簡國訓練出來的宮中女巫，精通醫藥、占卜、祭祀、園藝、歌舞等技藝；琉球公主愛沙也是女巫，她死前的詛咒影響了柯家後代，她的墓得由代代卑南族的巫師看守。再者則是小說中的當代女性寶惜、品方、綠色和夏玫瑰，她們的才華和特長皆與女巫相關：綠色通靈，品方、寶惜有藝術天份，玫瑰則是護士，小說從殷商時期智簡國的女巫訓練，敘及當代女巫一詞的挪用與擴充，對此周芬伶描述當代女性自稱或被稱為女巫，「指的是非傳統女性或超越性別的人，她們或者是愛書寫的文青，或者是參加社運學運的憤青」，⁹關鍵是「要能看見、聽見，或許還要通文字」，由此建構出跨時代女巫的關鍵配備：通文字。

「通文字」表現在高捷和綠色身上略有不同，高捷鑽研文字史，動輒寫出十幾萬字的網路小說；綠色則以「身視」通文字，所謂的「身視」統合了視覺和觸覺，「以耳看見」敘說感官的錯置，亦可理解為感官聯通的狀態，由此可見，從小說人物塑造到情節推演，「通」在小說中甚為關鍵。筆者以為「通」至少具兩種意義：不僅著眼於女巫能「溝通」神、人、鬼界，也取其對物質精通、感官聯通的多重可能，不僅綠色的

⁹ 周芬伶，《花東婦好》，頁100。

身視，從其他女性身上，亦可見物質通到感官通。《花東婦好》最先登場的女性是開花店的小曼，但直到小說最末，作者才揭曉她是盧寶惜和余久義的女兒，原名香儀——「香」與嗅覺相關，「儀」則暗示女巫祭典，因此小曼也是跨時代女巫，不僅如此，她也發揮了女巫掌管的花、香之道，作者將她形容成花神芙蘿拉，最末又安排小曼／香儀去日本學香道。從麵包店、花店到香道，出現在小曼生命中的物質軌跡體現了嗅覺符碼，香道不僅指習香的藝術，也在小說中鋪設了一條敘事轉折的路徑，尤其當小曼／香儀即將得知身世真相時，篇名中處處有花、香點綴：如〈花朝〉指的是盧品方入選帝展的畫作《花朝》；〈香之路〉則寫小曼細數花種和習香道歷程，愈到小說末尾，花開處處的景象愈頻繁，小曼／香儀依憑花系列之畫作及異地香儀樓的提示，一路尋索至東港盧家老宅，〈彼岸花〉就寫小曼到屏女探訪進而家族團圓、身世揭曉的結局，同樣地，小曼的生母寶惜也天生帶香氣，也曾想像和女兒見面時將沿香道指認，因此這條溯返母系家族的路徑，便以小說中的花、香為線索。

香儀僅是其中一例，綜觀小說，不難發現跨時代的女性群，藉相似喜好而產生連結。以婦好為首，周芬伶欲透過女巫擅長的花、香、文字、咒語等媒介，建立群芳轉世譜系：婦好曾將殷城北蒙打造成華麗花園，身為女戰士的她酷愛征服珍稀花朵，而自稱婦好轉世的周寧亦以女戰士自居，用文物拍賣征戰各處，雖不種花，但周芬伶形容周寧是吞噬男人的「食人花」，又因淋病成為「海上花」。如同婦好被黑巫術和人身符咒所傷，死前交代陵墓需被巫女施咒保護，琉球公主愛沙因船難被辱、滅族而痛下詛咒；失去丈夫和情人而發瘋的柯清清則自稱是愛沙轉世，她被視為吸男人精血的女巫，恍惚間又自稱愛神。這類女巫特質彼此輝映的筆法發展至小說最末，則由霧台少女夏玫瑰承繼，她的形象正是集花神、女巫和女戰士於一身：玫瑰是花的符號，所居地魯凱阿禮村更有遍山滿谷的百合，夏玫瑰成年後擔任醫生余久義的護士助手，加上卑南族好戰，愛美天性的戰士魂又與驍勇善戰的婦好呼應，由此可見夏玫瑰乃群芳譜系之集大成者，不僅如此，她的形象更映照了其他角色：玫瑰

善於製作陶壺、玻璃和竹編器，與周寧的文物事業相輝映；阿禮村的百合也呼應了品方手持百合的形象，由此可見，跨時代的眾女子皆與婦好相似，她們因女巫、花神和女戰士的符碼，共構女子群芳譜。

雖然整部小說中只有周寧、柯清清自稱為婦好和愛沙「轉世」，但仔細看小說中的人物塑造與情節安排，不難發現角色的相似和重複，筆者以為，這似乎是周芬伶借用佛教轉世輪迴觀所進行的創造性轉化。首先，轉世所根據的是有前因後果的假設，建基在此生到接下來幾生的縱向時間軸，然在小說中，輪迴觀中的類似性、重複性也表現在同一時空中的生命，小曼／香儀正是如此。對於過往不知生母的小曼來說，此生裂變成兩段生命週期：幼齡時代的香儀，以及英秀將她接到台北後的小曼，兩段人生在此生中仿若經歷一場轉世，這是同一人的兩段人生。再者，另有不同時代女子共享的類似情境：綠色發現的盧品方日記本，疊合著她所偵辦的墜車女子李品方的日記本，名字的相似與雙雙皆擁有日記本，亦有相似處。

小說中的女子因花、香彼此聯繫，花與香既象徵生之喜悅，又是死亡前導，溝通生死正是女巫的職責之一。小說以小曼開在監獄旁的花店拉開序幕，花圈花籃是喪葬儀式中的必備物品——作者以「花屍」形容——此外，不同時代的女巫之死亦有花相隨：婦好最後被名為「永恆之花」的沙羅麗所毒害；愛沙的移靈祭典則有眾花妝點，至於在敘事間綻放的曇花，更是一夕生滅：智簡女巫國特製的延年益壽香方由曇花製成，小曼身體則有曇花香氣，盧家老宅曾舉辦曇花宴席，種種細節皆回扣了生命如（曇）花如幻的敘事主題。再來是香，只要焚香，綠色遂能開啟陰陽互通的機關，由此可見，花、香在小說中實扮演了往死通生的中介物，作者藉此發揮香從具體到抽象的意涵，闡釋嗅覺的兩重通道——情慾和空無——揭露了小說中的情／幻母題：所有的愛慾奔逐皆成夢幻泡影，因此敘事者寫小曼／香儀撿拾落花時，亦對花之形味生起夢幻泡影之感受。這種從精通物質到從物質上曉悟無常之理，也表現在周芬伶談茶、香和收藏品的《雨客與花客》中，此書前半段展現了作者對

茶、香、花之精通，細究各類品項、效用與歷史，然隨著篆香成灰燼、茶席終需散的橋段，敘事逐漸導向人應如何從「物質通」，昇華至物滅後的內心觀照。換言之，從深掘「有形」晉升到自覺精神層次上的「無形」，物質最終是修心／行的憑藉，展現了通物質的最高境界，這點在《花東婦好》和《雨客與花客》中，展現了由「物」而「悟」的一致性，不過因長篇小說和散文文類各有其特性，前者將「物質通」作為小說人物形塑的核心，強化了女性由物感悟的特質，後者則更鋪展開來，細緻地追索茶、香等物的歷史和功效。

小說中的女性從花、香、茶等「短命」之物有所領悟，反觀男性卻對百年文物產生強烈貪愛，昇華之道與墮落之途形成對照，衝突的敘事線彼此纏繞，交織成張力飽滿的故事。於是，「物」在小說中有其象徵性，表現在古董王身上，其名利薰心和以假亂真，違背了古物的本真性；表現在小曼身上，則展現了古物的另一種象徵性，即溯源，回歸母系。巧合的是，小曼所承擔的通物而悟，與古董王的拜物而誤，基本上吻合布希亞對文物象徵意涵的定義，布希亞以為古物象徵的是人類對起源的懷舊，以及對真確性的執迷，前者由母親而來，後者則承繼父親，因此收藏者藉此「與朝向母親乳房退化同時的，便是這種崇高的傳承關係。」¹⁰布希亞將古物的真確性解釋為承繼父親，將對起源的懷舊詮釋為向母親靠近，前者理性而後者感性，顯示文物的收藏具體而微濃縮了人類的智識與情感，然拜物而誤的古董王，卻扭曲了古物的本真性，是真確性的反面示範，似乎也暗示了承繼父輩、追求真理的挫敗，反倒是小曼藉由花與香的微物之旅重返母系，並著手策劃盧氏女眷的繪畫展發揚母系，由此顯現兩性與物／悟之間的距離。

古董王因物而誤所導致的眼盲心盲，在女性形象塑造上有更正面的體現，同樣是眼疾，英秀晚年罹黃斑部病變導致視野限縮，照說是個人悲劇，但小說家筆鋒一轉，讓目光昏暗的英秀透過想像開啟了七彩房

¹⁰ 尚·布西亞 (Jean Baudrillard) 著，林志明譯，《物體系》，頁 84。

間，成為與歷史、亡靈交接的通道，因此在英秀失明的段落後，讀者隨其憶往走進了盧性女眷家族史，因此女性家族史的鋪陳，要不是透過眼疾者就是通靈人展現，由此寄寓了周芬伶擅長的疾病隱喻，將污名化的疾病，正向地體現在女子身上，這種描摹也借力使力地反轉女性特質，¹¹讓美麗姣好的女子同時具有健壯與疾病、光與影、神與鬼、人與獸等衝突而對立的特質。

（二）通靈者：通透人、神、鬼、獸之存有

遊走於邊界的女子，在《花東婦好》裡具現在周寧身上，她巧妙地打破了上述女性因物而悟以及男性因物而誤的界線，藉由周寧的形塑，周芬伶挑戰世俗對於「美」、「女」或「女神」的刻板定義，擴充女子的形象光譜。

周寧不屬於綠色、小曼的母系敘事，而是負擔著導出雅各、古董王角色的效用。她與學生時代的雅各是情侶，雅各典出《聖經》，即使有經典光環加持，卻被同學形容成瘟神，此一謔稱對照了小說細寫東港的瘟神信仰及去病儀式，然眾人祈求瘟神是為了拔苦除病，雅各卻被視為神經病，小說家於現有的宗教理解上，注入了反諷意涵。同樣的語詞轉化也發生在周寧身上，周寧因癲癇發作而被戲稱為「好神」，周芬伶寫：「神在河南話有神經，也有神通的意思」，¹²在此，「神」意指神經病和神通，可見神的意涵可被雙重使用：既至高無上，又暗通於精神異常。雅各和周寧因被同儕排斥反倒成了情侶，瘟神配好神，兩者改寫了神之聖潔意涵，且神從瘟神、好神、神經病到神通，一連串從崇敬到卑賤、圓滿到殘疾的話語指涉，在切分明晰的定義中展現了彼此難分的歧異光譜，辯證性十足。

¹¹ 唐毓麗，〈身體與變異：探索周芬伶疾病書寫的符號世界〉，《身體的變異：疾病書寫的敘事研究》，頁 217。

¹² 周芬伶，《花東婦好》，頁 123。

這就不難理解為何周寧像神又像鬼。周寧在臥房堆疊新潮名牌貨與古董文物，被雅各視為「陵墓」，周寧是陵墓中的惡鬼，後來高捷戀上她，一夜情後兩人始終無法再聚，像鬼擋在他們之間，陰陽兩隔；當周寧被雅各囚禁，高捷以為有邪鬼夾在他跟周寧之間，小說家形容他們的距離比人和鬼還遠。此外，神與鬼的狀態也在高捷身上同時顯現，他狂亂酒醉後的寫作疑似非人：「只有在書寫之中，他成為非人與鬼神」，¹³因此他筆下的殷商族裔有如「幽靈王朝」，古董王相關的敘事也是鬼影幢幢：他以經營飯店為掩護，同盜墓者小沈就地向向下開挖，此舉如鬼飄忽，他所經營的博物館「更為精緻與系統化的古墓」，看不見的眾鬼魂之手漂浮於古物上。

不僅如此，似神又像鬼的周寧在雅各眼中，發文物財的行徑如「古董蛆」，又可連結到小說的另一個形象：獸，即動物。周寧也形容古董王有雙貪狼般的眼，而古董王的私藏博物館更如「變形蟲」。周寧自稱婦好轉世，但她所承繼的似乎並非女巫的擅長；如花、文字、研香、醫療、祭典等「通物質」的靈巧悟性，從細節可見，「古董蛆」的她承繼著婦好「獸」之特質：周芬伶考察婦好來自於母系家族，姓氏為「兕」，也就是「牛」，氏族也以牛為圖騰，婦好更是戰功輝煌的女戰士，與武丁歡愛時，婦好嘶喊如猛獸，蜷縮且戰慄，而她受封為妃之前原名為「蛭」，在古書中也意指某種蟹或異獸，更巧合的是此字讀音同「鬼」，又扣合周寧被形容為鬼的描述。身處奪權爭愛的宮鬥戲中，人的獸性也被激發，因此周芬伶在描述婦好身邊的角色時大量加入蟲獸元素：諸王「如狼似虎」，異族「毒如蛇蠍」，欲陷害婦好的皇后親族，派女巫在婦好身上施「蠱」毒；宰相提醒武丁立婦好為妃乃「養虎為患」，動物成語的使用本不足為奇，但作者似乎有意讓蟲獸之軀穿行於敘事間，又讓神、鬼、人、獸等存有在婦好和周寧身上「通透」了起來，讓周寧從婦好轉世中，找到一個有趣的立足點。

¹³ 同前註，頁 189。

高捷的寫作狀態也充滿蟲蟻譬喻，〈蟻穴〉從高捷餵食螞蟻的段落，突然滔滔講述白蟻習性，又跳接至人類大腦的複雜結構，再回到高捷的腦病，形容語言文字是腦部的異常放電，像網狀分佈的白蟻巢穴。在〈閒花〉裡，高捷便引用日本漫畫《蟲師》比喻文字：

這個世界病了，而且病得很嚴重，就像《蟲師》中的世界，充滿耳聾眼盲老病死亡，文字也是另一種蟲災，布滿人身且腐蝕骨肉，而古老的文字是一種病災的書寫，危急時刻的記錄，直至這文字死去……¹⁴

高捷將文字看作蟲災和病災，以此追索甲骨文為何消失，呼應上述提到以白蟻生態來比喻人類造字，可見周芬伶有意將文字的起源和變化對照蟲蟻，這些細節皆可回應周芬伶對殷墟時代的淡筆勾勒，形容當時的人與獸只有些微之隔，人與神相依為命，「人獸少隔，人神相依」的隱喻，在周寧身上有詼諧的發揮。不僅如此，人獸通的描寫也遍佈小說，例如潮州瘡疾研究所發現，戰後衛生環境差，瘡疾由病媒蚊滋生，導致瘡疾，同時橫生鼠疫；又高捷和綠色以「害羞的麋鹿」形容巫的潛在力量。至於鯨魚則有兩段描述：寶惜所繪的鯨魚和鯨爆體現了她的繪畫觀，作者不但將愛沙的生命比作鯨魚，愛沙的移靈祭典亦有眾鯨圍繞唱歌。

藉由眾多夾纏在人類身上的動物特質，小說家帶領讀者回到母系社會的時代卷軸，各存有間的界線尚屬模糊且親近互通，對照於父系社會掌管文字後的女巫迫害和性別恐懼，乃至於因政治和見解不同而造成的黨同伐異，母系社會的寬容度更高，物質通和感官聯通的她們甚至能擁抱不同存有，通人獸也通鬼神。各存有間的通透性在周芬伶的散文〈不存在的共通體〉中展現一致性，她解釋共通體的基礎並不在同，而是異：「是『異』之間對共通之追求。」¹⁵周芬伶發揮布朗肖「從異求通」的觀點，說明每個人身上皆有客體，即陰影或副人格，暗示人的身上可同時存有神、鬼、獸等客體，這是以更寬容的角度看待主體，接近研究遠

¹⁴ 同前註，頁 118。

¹⁵ 周芬伶，《雨客與花客》，頁 243。

古時期巫術與宗教的弗雷澤（James George Frazer, 1854-1941）的觀點：遠古時期有將動物視為神、將神視為動物的風俗，兩者關聯性高，有些神的形象為半人半獸，或脫去動物外型化身成人。¹⁶另外，據馬麗加·金芭塔絲（Marija Gimbutas, 1921-1994）對新石器時代古歐洲的雕塑考察，女神形象常與動物結合，尤其是象徵女陰與生殖的蛙、代表子宮的魚，而牛、狗、山羊也皆因折射出女神的再生能力而彼此連結，¹⁷可見獸、人、神在神話時代界線模糊。各存有輪番出現於自稱婦好轉世的周寧，背後具現了周芬伶對母系社會的召喚。

四、小說家與歷史書： 從文物碎片、返祖象徵性探究歷史敘事

對母系社會的遙想，對集體女巫的召喚，以及對文字發展及流變的深刻思考，最終周芬伶帶領讀者反思歷史敘事的多元可能。當代小說家寫作歷史小說，在現有的歷史想像中，應以何種策略進行？是否有不同可能？再者，面對溝通挫敗因此充滿誤解的歷史經驗，周芬伶提出何種化解之道？

（一）小說家寫歷史書的策略：以文物碎片象徵性，反思歷史敘事

小說中有幾處敘事者跳出情節，細筆描繪文字史、文字效用、象徵意涵的段落。在回顧文字發展的基礎上，周芬伶進一步帶領讀者思索說故事的技藝，反思小說家面對歷史素材的寫作策略，尤其當敘事力已成

¹⁶ 弗雷澤以狄厄尼索斯神和羊的關係、五穀女神和豬的關係、雅典娜化身為山羊等例說明。詹姆斯·弗雷澤（James George Frazer），汪培基譯，《金枝（下）：巫術與宗教之研究》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1991），頁 702。

¹⁷ 馬麗加·金芭塔絲（Marija Gimbutas）著，葉舒實等譯，《活著的女神》（桂林：廣西師範大學出版社，2008），頁 17。

為人文教育的關鍵詞，說故事成為「產業」之際更是如此。意識到說故事的重要，《花東婦好》便安插了一個不時跳出故事線的敘事者：當高捷返鄉探視尋找身世，敘事者寫：「許多事不用說就知道，許多事說出來全走樣，已編好的劇本被改得面目全非。」描述古董王特別用後設筆法點出故事：「故事到這裡，也可告個結束」、「但故事就是從這一點分岔出去」、「故事也有了不同的走向」，¹⁸這些段落不影響讀者理解故事，但小說家／敘事者刻意插入的後設聲音有助於讀者跳脫劇情，觀察接下來出人意表的線索——所謂「故事也有了不同的走向」說的正是古董王偽造文物及詐欺，落得入獄的下場。

除了預示情節的說書人外，《花東婦好》還有另一個說故事的人：高捷，藉由他的觀點，周芬伶得以充分展開由物而文字、敘事化的推論過程，以下摘錄高捷將陵墓視為文本的段落說明：

對高捷來說，出土墓葬就像個劇本，而且是以死亡為結束的悲劇，剛開始只出現一些徵兆，一些石器或玉器或一節骨骸，就像是伏筆；接著是次要人物或襯托人物（殉人或殉牲），車馬用具勾勒出生活場景，最終會通向一個主角，那通常是一具骨骸，也就是墳墓的主人，那是高潮點。越往下細節越多……

上段引文中，作者細緻地將墓葬品的出土過程，比擬成劇本撰寫的敘事流程，向下開挖如同敘事開展：從伏筆、次要人物、場景、主角而後是細節，極有層次地考掘長篇小說的撰寫歷程，同時也構成《花東婦好》的敘說路徑。文中的細節既指出土的紛繁物件——根據記錄，花東共出土甲骨文六百八十九片，起出數以千計、各種材質的陪葬品——又涵蓋敘事細節，換言之，等待出土的細節不僅指器物，更拼組出情節的關鍵，周芬伶以高捷的視角探析一部歷史小說的誕生，起點正在細節。

因此，陵墓中的古文物不僅作為推動情節的零件，文物細節也扣合了說故事的技藝，以及收藏者與小說家周芬伶的觀點。作為收藏者，周

¹⁸ 周芬伶，《花東婦好》，頁24、142-143。

芬伶深知古物背後的象徵性：古物為一具體可見的物質，它的風格與物質耐力組構出「陳年性」，比起抽象的歷史情境，古物之個殊性更能讓「史實性」明顯且可觸摸，由此「創造一個如今已不復存在的世界的風貌」。¹⁹周芬伶從「古物等於可觸摸的歷史」之角度道出：「古物收藏最愉悅不是挖到寶，而是慧眼識英雄，掌握物品的背後，彷彿歷史重現。」²⁰既然古物提供可觸摸的史實，藉由古董王帶出古物的歷史背景，其實正為了歷史小說的深入探論暖身，於是小說自然流暢地從古董王談及高捷創作歷史小說的歷程，顯示這兩位男主角在文、物上的連結。

從古董王到高捷，小說中的說書人又跳出故事情節，提出他觀察到的時代傾向及書寫歷史的難題，進而摸索因應之道：

小說家面對龐大的歷史，應該正面衝撞，還是迂迴前進，或者進行拆解？在一個去中心化的時代，人們曾經信仰的神遠颺，內在魂飛魄散，這是個沒有哲學的年代，只有泡沫與碎片，人們也只有泡沫化自己，文學也碎片化自己，書寫歷史變成不可能的任務。也許歷史就像那些出土的文物與甲骨，都以碎片的樣貌出現，後來人檢拾這些碎片，以為窺探到什麼，卻不知自己也已碎片化。²¹

上段引文安排在高捷認為歷史影片的史實考據，詳盡程度至少達七成，但在一個宗教、文哲泡沫和碎片化的時代，書寫歷史似乎成為不可能的任務，那麼，以歷史為題材的小說家該怎麼做？在回答這個問題之前，周氏其實潛藏了一個對歷史書寫的質疑：「歷史書寫不該碎片化或泡沫化嗎？」進而才提出其餘的假設：也許歷史就像那些出土的文物與甲

¹⁹ 關於古物隱含的時間、陳年性和歷史性，雷翁·羅森斯坦形象化地形容為「古物把時間當戰利品穿戴」，另外，布希亞亦以時間的記號、時間的文化標誌形容古物，兩人皆特寫了古物具濃厚的陳年性和歷史性。詳見雷翁·羅森斯坦（Leon Rosenstein）著，葉品岑譯，《古物新史》，頁 86-87。尚·布西亞（Jean Baudrillard）著，林志明譯，《物體系》，頁 82。

²⁰ 周芬伶，《雨客與花客》，頁 207。

²¹ 周芬伶，《花東婦好》，頁 188。

骨，以碎片形貌出現，既然碎片已是當代視野，那麼何不借力使力，從碎片的角度拼組故事？於是周芬伶／敘事者先將故事比喻成文物，再進一步將「碎片」比喻成細節，利用「進行拆解」的方式讓敘事「迂迴前進」，這樣的敘事策略，也在挑戰全景式、連貫性的歷史書寫。因此，即使《花東婦好》的結構龐大，作者卻不從頭說起，而是將完整圖景切分為碎片，安置於各章節中。正因是碎片，敘事必然是割裂或缺漏，但也形成了懸疑感和隨之而來的張力，以下舉小說情節具體說明。

隨著小曼回歸母系，高捷和綠色原來是表姊弟，因此他們從戀人變成亂倫，關於這點，敘事者其實已在小說前半釋放線索：當小曼看到高捷和綠色一起溜冰，敘事者描述小曼內心難以言詮的不安，甚至察覺這對璧人間不同尋常的親密感，如同一對兄妹，這透露了小曼實具靈敏的直覺，但她無從細究，讀者當然也無法辨識。因此，古物碎片延伸出來的敘事碎片，也可解讀成有限的敘事觀點，它能解開謎團線索，也能誤導讀者，換言之，碎片／細節提供了讀者擔任撿拾碎片、拼組故事的線索，又能有效支開讀者注意力，不這麼快抵達小說之謎；也就是最終的歷史詛咒和家族悲劇，因此作者拆解後的、碎片化的敘事策略構成了懸置，也滿足了讀者拼組故事的期待。

不僅情節設定如此，為強化敘事的碎片形式，小說包含了幾本書中書：盧品方的日記和高捷的〈花東婦好〉。關於日記的出版與化用，前者可以爾雅出版社2002年起所出版的作家日記為例，這系列以隱地為第一棒，其中席慕容（1943-）曾討論日記的真實性；²²這也是公開的日記的侷限性，因此較諸於出版日記，周芬伶反倒化用了日記體的可信與隱密特質，²³試圖讓虛構的小說多了真實性，日記在此便作為虛構的史料，

²² 席慕容在第一篇日記中提到當初隱地邀她寫會出版的日記時，她表示扉頁上得註明「這不是一本真的日記，不過，也不是一本假的日記。」只能說是一本「經過挑選才公開的日記」。席慕容，不《2006／席慕容》（臺北：爾雅出版社有限公司，2006），頁120。

²³ 周芬伶曾懷疑文字，但又說「必須想辦法讓文字變得可信，隱密，且保證它真實無違。於是在有鎖的日記本上塗寫。」周芬伶，《母系銀河》（臺

再現一名女子對於女性命運、秘戀無法言說的「證據」。品方的日記沒有書名，摘選的段落也有跳躍，在後來的篇章〈綠色之書〉就更形碎片化，直接從之十一標示到之十七，不僅跳頁、缺頁，還有撕去的痕跡與夾藏的內頁。日記所呈現的破碎性，符合露西·伊瑞葛來（Luce Irigaray, 1930-）對女性慾望和女性語言特性的觀察，她認為女性的想像世界若遭受否定和排擠，「女人便只能以破碎零散的方式來體驗她自身的處境」，女性的「非一」足以打破以陽具為象徵物的男性歷史的「單一」性，因此女性總是維持多數的型態。²⁴

形式上的破碎零散，以及女性從體感建立出來的非一和多數，又可與日記中的眾女作家的作品一併參看，例如《枕草子》、林芙美子的《放浪記》、中條的《窮人》、女詩人沙弗的作品，強化了品方的女性主義觀點，像對命運的哀嘆、鼓勵女子獨身、同性愛戀，具體表現出周芬伶對女性議題的探討。其中，高橋還介紹品方認識林芙美子，品方讚嘆林芙美子不避自身的醜惡與黑暗，以自傳體小說《放浪記》挖掘貧窮的黑歷史。這些小說中的女性作品隱約暗示了：女性觀點的傳承來自於讀寫，藉由閱讀文學作品，品方才能接納自己和G的同性愛，並力求以藝術作品表述女性觀，輝映了殷商時期智簡國女巫們的女書，顯示另一種形式的女性史，因此，比起寫歷史小說的男性，品方零碎的日記亦可看作私房女史。

從埃萊娜·西蘇（Hélène Cixous, 1937-）鼓勵婦女寫作的角度來看，女性必須寫自己，藉此回到被父權壓制前的身體，解除對女性存在的抑制，「使她得以接近其原本力量。」寫作「同時也以婦女奪取講話機會為標誌，因此她是一路打進一直以壓制她為基礎的歷史的。」²⁵由此可見，歷史一向屬於具有發言權的男性，寫作／發言協助女性「打進歷

北：INK 印刻文學生活雜誌出版有限公司，2005），頁 120。

²⁴ 露西·伊瑞葛來（Luce Irigaray）著，李金梅譯，《此性非一》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2005），頁 35-36。

²⁵ 埃萊娜·西蘇（Hélène Cixous）著，黃曉紅譯，〈美杜莎的笑聲〉，張京媛編，《當代女性主義文學批評》（北京：北京大學出版社，1992），頁 194。

史」，西蘇更形象化地形容寫作是婦女替自己鍛鑄了反父權主義理念的武器。由此來看，女戰神婦好的戰鬥性不僅在於她帶軍上陣，更在於她以文字作為武器，而她的後裔們——跨時代的女巫品方也透過寫作（即使是日記）見證自己（同時也是當時婦女）的歷史，如同她所閱讀的女作家林芙美子、中條和沙弗。

（二）小說家寫歷史書的意義：回家，讓自己重新被生出來

敘事者從高捷延伸出父系枕邊書，如啟蒙高捷的《文字學》、高秋喜愛的《少年維特的煩惱》，以及小曼和高準所閱讀的六、七〇年代的臺灣文青書單，書單烘托時代氛圍的同時，也成為輔助敘事，這些真實書籍又與品方日記、〈花東婦好〉和柯純所寫的《愛沙的詛咒》三本虛構之書，以碎片形式穿插於整部小說，虛實交錯。虛實錯落的書中書設計，也體現小說家如何在現有的歷史小說、寫實主義小說的框架上，摸索出一條寫作的新嘗試。

由此看來，周芬伶將〈寫實〉放在小說將近結束的篇章遂別具意涵。〈寫實〉中，周芬伶藉品方日記、〈花東婦好〉和《愛沙的詛咒》，摸索真實的可能選項，小說採取高捷視角，思索《愛沙的詛咒》所追求的客觀真實、品方日記的主觀真實，以及出版市場的需求等層面，反思說故事的歷程：

當寫作者沉迷於自己創造的未知世界，極好與極壞的誘惑一起湧來，一是過去讀過的經典與雜七雜八的複製品與記憶，可稱是世俗與魔鬼的誘惑，如向它靠攏即可成為一部平庸之作，甚至還可以拿獎；一是尚未掘開的無人之地發出北極寒光，令人畏卻，這時只有抵死頑抗，只要堅持下去，它會像融冰一樣化開，那畫面如此鮮明生動，陌生又熟悉，彷彿是心靈深處的家，一直在那裡，你只是回家，讓自己重新被生出來。²⁶

²⁶ 周芬伶，《花東婦好》，頁414-415。

這段文字闡述了兩種敘事動機與歸途，前者所謂的世俗和魔鬼誘惑，暗指作家（例如高捷）因應市場需求和大眾品味寫出暢銷作品——但周芬伶卻以平庸之作、可得大獎暗諷——並名利雙收；後者則是「尚未掘開的無人之地」，或可理解為尚未開發的題材或敘事手法，但若結合上述柯純和品方對真實的主客觀體會，周氏透過高捷摸索出來的歷史小說，與其說是反映史實，不如說是挖掘內心真實，貼近並回歸自我，即「回到心靈的家」。這雖是小說家高捷的敘事觀點，何嘗不也透露了小說家周芬伶對寫作生態的觀察，以及面對歷史寫作的嘗試？〈寫實〉在小說反映現實的基礎上，主張返回心靈之家、「重新把自己生出來」，在這兩重空間（心靈的家）與時間（把自己生出來）的歸返中，存在著抒情的想像，與一般對歷史小說的特質恐有扞格。但周芬伶藉由高捷的摸索，將歷史書寫歸結到回家，同時兼具時空回溯。

與此觀點展現一致性的細節不少，包括小曼的歸家結局；辭職後的綠色也返鄉，綠色和高捷帶領著讀者穿越諸多細節／碎片，抵達「原來我們是一家人」、「我們原是亂倫關係」的不堪結局，這些情節似乎也符合布希亞的觀點：「收藏乃是溯祖的歷程。」²⁷這一連串的歸返，迎來了小說最末的〈花東婦好之三〉中，高捷特寫臨終前的婦好在彌留之際，恍惚回到了童年與家鄉，在如夢似幻的情境中，刻意放緩了婦好對時間的探索，緩慢、拉長、顛倒的時間象徵著個體的主觀性，這也可和前文提到的輪迴觀一併觀之：建立在往復循環的輪迴觀，以及「重新把自己生出來」的時間逆反，皆是對線性時間的破壞和挑戰，暗示了歷史也許能回歸個人主觀時間的感受？這種個人性的歷史時間，與海登懷特（Hayden White, 1928-2018）的觀點類似，他以為歷史敘事可借用文學的比喻手法，重新對事件的時間序列進行編碼，他甚至以為歷史學家的歷史敘事乃文學操作，「是小說創作的選作」。²⁸從這點來看，布希亞

²⁷ 尚·布西亞（Jean Baudrillard）著，林志明譯，《物體系》，頁84。

²⁸ 海登·懷特（Hayden White）著，張京媛譯，〈作為文學虛構的歷史文本〉，張京媛主編，《新歷史主義與文學批評》（北京：北京大學出版社，1993），

認為文物收藏所象徵的溯祖意涵，以及海登懷特主張歷史敘事時間的重新編碼，皆在《花東婦好》中隱隱地結合起來。

逆著時間軸，回到母親之所以為母親；同時也是自己出生的起點，即「把自己生出來」這個時間點，其中潛藏著將男性／歷史「母性化」的方式，以此來看高捷的塑造便別具意味。父不詳的高捷由母親帶大，他選擇以婦好為女主角撰寫歷史小說，似乎暗示在母親單獨教養下的兒子，最終選擇回歸母系／女巫傳統，亦可視為向母系靠攏的傾向。那麼，「把自己生出來」的母性歷史，所要對抗及對話的是什麼？顯而易見，就是由父權所塑造的歷史，同時也是整本小說鋪陳的溝通障礙和挫敗的歷史：高捷、雅各的父輩遭遇政治霸權，最終皆無能替自己辯駁而被消音；由於琉球人、臺灣原住民與漢人的語言不通，愛沙的琉球皇室全數被男性貪婪所害，慘死異鄉；在女性唯一的出路為婚姻的年代，品方和高橋的女女戀則是不能說的秘密；而白色恐怖後的高壓氛圍，讓小曼被迫離開父母，不識祖輩的結果衍伸出下一代的亂倫悲劇。從歷史發展到當代，祖輩們所經歷的溝通挫敗與殺戮迫害正也不斷輪迴，對此，周芬伶提出的化解之道是什麼？

透過高捷和綠色的對話，小說最末透露必須透過後世的寫作者與讀者來化解，這也是為何當品方的故事有了讀者綠色，困鎖於歷史中的痛苦方得以釋放；當柯純和高捷分別將愛沙和婦好的痛苦記錄下來，似乎也正如茱莉亞·克莉絲蒂娃（Julia Kristeva, 1941-）所言：「為不可名和可名的恐懼狀態，重新賦予記憶，即賦予一種言語」。²⁹更進一步，為歷史悲劇和深層恐懼賦予言語的同時，也正為自身的家族痛楚清創；換言之，歷史的傷痛得由後世寫作者以文字理解、安魂，這也呼應了文字在女巫時期具有的招魂作用。因此，作者便描述到品方的日記具有招魂效力，在日記之二百三十九則中，記錄下她畫愛沙所發出的呼

頁 165。

²⁹ 茱莉亞·克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）著，彭仁郁譯，《恐怖的力量》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2003），頁 49。

喊：「愛沙！請你再度活在我筆下！」³⁰品方藉著描繪愛沙，祈禱她再度還魂，果然就找到愛沙的骨骸，讓百年來咒怨的靈體歸家，不再纏崇後代，這暗示著文字與繪畫可達致安魂效果，重啟溝通管道。如同班雅明的考察：藝術品最早的功用乃供應祭典儀式之需要，被視為魔術工具，後來才從此範疇解放出來，³¹可見周芬伶闡發了繪畫具有圖騰之原始功能，進而連結祭祀女巫特質中的藝術性，藉繪畫為女性開闢溝通新途。

由是，就不能忽略《花東婦好》的女性形塑乃有所本的藝術家，畫《三地門之女》的寶惜，應取材自臺灣近代美術史上著名的《山地門之女》的陳進，除了屏女的背景外，品方進入帝展的畫作《花朝》也似取材自陳進入帝展的《化妝》、《合奏》等作。巧妙的是，周芬伶早期的筆名為「沉靜」，讀音與陳進同，在《花東婦好》中所安插的幾幅圖皆出自沉靜之手，似乎在與女畫家陳進對話。將陳進作為寶惜的原型，在兩個層次上皆顯貼合，首先，陳進是愛花與愛畫花之人，尤愛蘭、菊和曇花，屢次向學生說：「女人像花一樣美，所以要畫女人和畫花」，陳進更從學生汪紫蘭的姓名引發花的浪漫想像，她與女弟子陳銳等人，也始終維持著亦師亦友的關係。筆者以為，《花東婦好》中盧宅女眷的曇花宴席，似有向陳進致敬的意味，江文瑜寫陳進只要察覺曇花即將開放，便會伴隨月光靜靜賞綻放過程。³²其次，如同品方對女性婚配的宿命有所醒覺，陳進認知到現實婚姻與創作存在著衝突，尤其當時身邊幾位有才華的女畫家，走入婚姻後只能放下畫筆，因此陳進堅持獨身，直到四十歲才決定結婚，畢生全力投入藝術創作，表現出堅毅和獨立的特質，她也在參與公領域的創作活動和競爭時，遭遇性別和種族問題，

³⁰ 周芬伶，《花東婦好》，頁 338。

³¹ 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》（臺北：臺灣攝影工作室，1999），頁 68-69。

³² 江文瑜，《山地門之女——臺灣第一位女畫家陳進和她的女弟子》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2001），頁 130、149。

感受到本島人與內地人、男女之間的社會位階。由此可見，將陳進作為角色形塑，也表彰了周的理想女性典型及其女性關懷。³³

陳進因藝術而與女弟子相知的情節，也轉化成《花東婦好》的敘事發展，不僅同時代的女性如此，更體現在後世如何看待前輩女眷，例如寶惜在七〇年代幫品方辦畫展；綠色更發願要替寶惜和品方辦合展，後輩寶惜和綠色傾向將家族私人收藏公開策展，也具有時代意義，這是對先輩們的重新詮釋，同時也是對歷史觀點的並置與重塑：小說中臺灣白色恐怖的背景音，讓小曼與母系分離，後又與丈夫高準分開，進而讓表姊弟在身世蒙昧的狀況下亂倫，但周芬伶卻一直在小說中埋下線索，用日記、小說中的小說、花、香、畫作等文／物，讓過去迫於政治壓力的不可見，透過藝術品的「出土」成為可見。寶惜對品方作品的重整；綠色整理品方日記及女先輩的畫作具有濃厚象徵性：多元而私密的聲音補足了高壓統治下專斷的威嚇，暗示政治壓迫下被噤聲的混亂時局與恐怖記憶，須由後世文學藝術繼承者／通靈者整理其資產、予以公開，讓過去被私藏以免下獄的畫作再度面世，隱含了對受害者的歷史提出寬容的觀點，讓遭受錯待的靈魂重被理解，由此強化了藝術心靈的永恆：在迫害與受難的悲情歷史中，文學藝術屹立不搖，甚至比政治更能讓無依之人「歸家」。

從這個角度回看小說中輪迴轉世的觀點轉化，就不會因為依託於宗教框架而產生限制，進而掉入了宿命論結局，筆者反倒認為周芬伶延伸了輪迴內涵，創造一群跨時代但心靈共感、互通的女作家和藝術家（女巫），後輩以通文、藝、花、香之心，去感知情感受創的女先輩，甚至是婦好時代所有被消音、被消滅的女巫，這點到小說最末方揭曉：「周人滅商，其中另一個目標是滅巫，尤其是女巫智簡國，而婦好不幸成為最大的犧牲者」，³⁴進而明確點出婦好死後，母系之國衰微，興起的父

³³ 參考賴明珠 1995 年採訪陳進的資料。賴明珠，《流轉的符號女性——戰前臺灣女性圖像藝術》（臺北：藝術家出版社，2009），頁 88、122。

³⁴ 周芬伶，《花東婦好》，頁 407。

權社會不僅貶抑女性，也打壓和自己不同觀點的人。這種女巫被滅、失去發言權的苦痛，需要後世能夠理解的女輩予以復興，因此高橋的靈對綠色表示當時沒有語言訴說，語言困境被後輩所開啟，張瑞芬也用「女人困鎖於詛咒中，終究因使用文字而得自由」一句話精彩、簡潔地概括整部小說。³⁵溝通挫敗而痛下詛咒的愛沙與婦好，或被時局打壓而受苦的品方、高橋、寶惜、小曼，得由後代高捷和綠色藉歷史小說與公開策展，讓活在恐懼中的女人們得以自由。

這便回扣到《花東婦好》的問題意識之一：「歷史小說的寫作應具何樣貌？」小說中三部虛構小說提供了線索，透過後輩讀者高捷的視角回應：與其採用《愛沙的詛咒》以寫實主義的白描貼近史實，周芬伶傾向以主觀、真實、碎片化的品方日記為風格，拼湊歷史敘事新樣貌，因此在傾向碎片化表述的當代，《花東婦好》各章節中的角色、情節安排與結構，竟也符合文物的碎片；更進一步來說，從當代回顧歷史，也僅是碎片樣貌，既然歷史無法以全景視野再現，不妨就以碎片化的方式迂迴前進。不僅如此，周芬伶巧妙結合了文物返祖的象徵性，用以開展歷史書寫具有的抒情可能：靈魂歸家，藉由文字、藝術等文／物媒介，書寫和策展並置不同觀點，有機會更寬容看待歷史，在此基礎上「重新把自己生出來」。

五、結論：以文物重現巫力，化解歷史溝通障礙

「花東婦好」指的是婦好的殷墟之墓，其所出土的文物，讓周芬伶寫出一本結合文字、藏品、女巫、母系、疾病隱喻的長篇小說，形塑了以婦好為核心，所輻射出去的跨時代女巫群。然此文先從《花東婦好》男性角色說起，不僅因小說先說了高捷父系的故事，也想說明跨時代女

³⁵ 張瑞芬，〈通靈少女之恆春古調——讀周芬伶《花東婦好》〉，《花東婦好》，頁11。

性的形塑和男性有緊密關聯。高捷帶出小說中〈花東婦好〉的歷史小說及周芬伶的寫作觀，也藉他導出母親小曼、情人綠色、周寧，各自譜寫出文物敘事。此外，從周人滅巫也消滅了女性和母系，但男性與父權將捲起更大的腥風血雨的結語來看，男性角色意味著當代腥風血雨的起源，從高捷對文字的障礙到痴迷，又帶出父輩高準、高秋因文字而生的迫害史，有「亞斯」傾向的高捷變成文字迷，成為暢銷類型小說家，而後轉型寫作歷史小說等設定和細節，皆具有回看歷史、嘗試彌合或寬宥之可能。總之，無論從人物登場順序、文物主題和歷史敘事的象徵性來看，高捷是小說中的核心人物，如果他所代表的是文物主題的「文字癖」和歷史情境的溝通挫敗，他與周寧相遇後帶出的收藏家古董王，則可視為「博物症」代表，周芬伶將過去對文、物的深細觀察，收藏物件所引發的狂熱等反作用力，具體表現在「因物而誤」的古董王身上。

相較於因物而誤，《花東婦好》的眾女子則示範了物質通的昇華境界：因物而悟，開花店最後研習香道的小曼是其中代表，隨著小說展開，不難發現作者依序道出眾女子如綠色、盧品方、寶惜的故事，她們或熟習文字，或精通園藝、植栽、研香方，或專事醫療，她們所承繼的正是高捷筆下的頭號女巫婦好，周芬伶借用佛教的轉世輪迴進行創造性轉化，充分發揮縱向時間觀、生命週期的重複性，擴建出擁有複合式才華的當代女巫系譜，延續過去的文物書寫和關懷，將之表現為由物而誤的男性沉淪及由物而悟的女性超越。不過在這群婦好所轉世的女子中，神鬼集合體於周寧身上顯現，擴充了「神」從諧謔到莊嚴之光譜，進一步模糊人與獸之界線，展現各存有之「通」，展現了《雨客與花客》中對「異中求通」的思考。再者，各存有的共存，也回應了殷商時代人神相依、人獸少隔的母系社會特質，且暗中批判男性迫害史背後的黨同伐異觀點。巧合的是，文字也是殷商女巫與神溝通的利器，周芬伶以深具實驗性的修辭，延伸並賦予語詞新的意涵，以此回顧充滿創傷與挫敗的歷史：伏流在文字演化史下的是父系文字障的迫害史，是戒嚴期間戀人絮語淪為造反罪狀的白色恐怖史，也是舊時代女女相戀而無法公開的喑啞

史，通過女巫與通靈者的跨時代女性系譜，以文字化解詛咒，以藝術安撫創傷。

除了情節發展，如何呈現如此龐大的歷史情境，也是周芬伶試圖藉《花東婦好》反思和示範的，她藉由高捷所寫的〈花東婦好〉拋出議題：「小說家面對龐大的歷史，應該正面衝撞，還是迂迴前進，或者進行拆解？」周芬伶巧妙地由物之遺跡碎片延伸出相應的敘事策略，日記、小說等書中書以跳躍、錯落的方式安插，提供讀者在寫實的基礎上，想像一個回歸心靈故鄉的抒情可能，這表現小曼沿著香道回歸母系，而高捷則在〈花東婦好〉最末，讓臨終前的婦好神識返家，不僅如此，痛下詛咒的愛沙也在後輩女眷的理解與召喚下，骸骨現身，獲得安葬，情節、細節與「歸家」、「把自己生出來的」的歷史想像一致。

小說家周芬伶塑造了女巫婦好及其後裔，女巫和小說家之間似又相關。周芬伶曾說：「寫小說的女人難道是妖女？具有令人畏懼的巫力？」她從婚變意識到社會對女性的厭惡：「我們的社會是個得厭女症的社會」，³⁶如同凱特·曼恩（Kate Manne）也討論厭女情結時，認為不應將焦點放在加害者與受害者，而應將厭女情結視為由社會制度、政策和文化習俗所造成的結構性現象，在這樣的社會環境下，女性會因其性別和性別的「壞」遭受仇恨和敵意。³⁷據此來看，溢出父權框架的妖女、巫女和女小說家該被排擠，正因她們所具備的通文字魔力威脅到了男性，尤其男性被認為擁有並享有知識的資格感的同時，僅能將女小說家貶低為妖女、巫女，以維持原來的系統運作。但周芬伶反利用貼在女小說家身上的妖女和巫女標籤，發揮語言文字之遊戲性，顛覆謹守邏輯秩序的父權話語，因父權慣用語潛在地消除女性話語中的權威和力量，以貶低女性話語，將女性重新拉回家庭私領域。³⁸她的《蘭花辭》是創新

³⁶ 周芬伶，《浪子駭女》（臺北：二魚文化事業有限公司，2003），頁13-15。

³⁷ 凱特·曼恩（Kate Manne）著、巫靜文譯，《厭女的資格：父權體制如何形塑出理所當然的不正義？》（臺北：麥田出版，2021）。

³⁸ 瑪麗·畢爾德（Mary Beard）著，陳信宏譯，《女力告白：最危險的力量與被噤聲的歷史》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2019）。

散文語言的突破之作，甚至從中反思自己的文字。³⁹因此，對語言的活用也轉化為《花東婦好》裡通文字的女巫標配，品方的零碎日記、愛沙的咒語皆是通文字的表現，頭號女巫婦好便在跨時空的女巫群之書寫中復活，如茱莉亞·克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）所言，作家「無時不刻不在與此言語進行對質。作家，一個成功地將害怕隱喻化的恐懼症患者，他書寫是為了讓自己不至於因害怕而死，是為了要在符號之中復活。」⁴⁰「婦好們」在無意識的、傷害性的語言慣習中反覆詰問，在厭女和溝通斷裂的社會中，反而從物質通中昇華，並通透神、鬼、人、獸的相異存有，以文字重啟溝通。

³⁹ 周芬伶說：「有人形容我的文章『古典柔美，明白曉暢』，我以為是罵人的話」³⁹，周芬伶早期的寫作被歸類為閨秀作家，因此這段「罵人的話」或可視為女作家的回應。周芬伶，〈失語劇〉，《蘭花辭》（臺北：九歌出版社有限公司，2010），頁 109。

⁴⁰ 茱莉亞·克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）著，彭仁郁譯，《恐怖的力量》，頁 50。

徵引書目

- 江文瑜，《山地門之女——台灣第一位女畫家陳進和她的女弟子》。臺北：聯合文學出版社有限公司，2001。
- 周芬伶，《浪子駭女》。臺北：二魚文化事業有限公司，2003。
- 周芬伶，《母系銀河》。臺北：INK印刻文學生活雜誌出版有限公司，2005。
- 周芬伶，《蘭花辭——物與詞的狂想》。臺北：九歌出版社有限公司，2010。
- 周芬伶，《花東婦好》。新北：INK印刻文學生活雜誌出版有限公司，2017。
- 周芬伶，《雨客與花客》。新北：INK印刻文學生活雜誌出版有限公司，2020。
- 席慕容，《2006／席慕容》。臺北：爾雅出版社有限公司，2006。
- 唐毓麗，《身體的變異：疾病書寫的敘事研究》。臺中：晨星出版有限公司，2015。
- 張瑞芬，〈通靈少女之恆春古調——讀周芬伶《花東婦好》〉，周芬伶著，《花東婦好》。新北：INK印刻文學生活雜誌出版有限公司，2017，頁7-14。
- 賴明珠，《流轉的符號女性——戰前臺灣女性圖像藝術》。臺北：藝術家出版社，2009。
- 〔美國〕海登·懷特（Hayden White）著，張京媛譯，〈作為文學虛構的歷史文本〉，張京媛主編，《新歷史主義與文學批評》。北京：北京大學出版社，1993，頁160-179。
- 〔德國〕漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt）著，鄧伯宸譯，《黑暗時代群像》。臺北：立緒文化事業有限公司，2006。

- [法國] 埃萊娜·西蘇 (Hélène Cixous) 著，黃曉紅翻譯，〈美杜莎的笑聲〉，張京媛編，《當代女性主義文學批評》。北京：北京大學出版社，1992，頁188-211。
- [蘇格蘭] 詹姆斯·弗雷澤 (James George Frazer) 著，汪培基譯，《金枝 (下)：巫術與宗教之研究》。臺北：桂冠圖書股份有限公司，1991。
- [法國] 尚·布西亞 (Jean Baudrillard) 著，林志明譯，《物體系》。臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1997。
- [法國] 茱莉亞·克莉絲蒂娃 (Julia Kristeva) 著，彭仁郁譯，《恐怖的力量》。臺北：桂冠圖書股份有限公司，2003。
- [美國] 凱特·曼恩 (Kate Manne) 著，巫靜文譯，《厭女的資格：父權體制如何形塑出理所當然的不正義？》。臺北：麥田出版，2021。
- [美國] 雷翁·羅森斯坦 (Leon Rosenstein) 著，葉品岑譯，《古物新史》。臺北：麥田出版，2019。
- [法國] 露西·伊瑞葛來 (Luce Irigaray) 著，李金梅譯，《此性非一》。臺北：桂冠圖書股份有限公司，2005。
- [美國] 馬麗加·金芭塔絲 (Marija Gimbutas) 著，葉舒實等譯，《活著的女神》。桂林：廣西師範大學出版社，2008。
- [英國] 瑪麗·畢爾德 (Mary Beard) 著，陳信宏譯，《女力告白：最危險的力量與被噤聲的歷史》。臺北：聯經出版事業股份有限公司，2019。
- [德國] 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》。臺北：臺灣攝影工作室，1999。

Selected Bibliography

- Jhou Felin. *Mu Xi Yin He (Maternal Galaxy)*. Taipei: INK Literary Monthly Publishing Co.,Ltd.,2005
- Jhou Felin. *Hua Dong Fu Hao (Fu Hao of the Esatern Locus at Huayuanzhuang)*. Taipei: INK Literary Monthly Publishing Co.,Ltd.,2017.
- Jhou Felin. *Yu Ke yu Hao Ke (Rain Guest and Flower Guest)*. Taipei: INK Literary Monthly Publishing Co., Ltd., 2020.
- Jhou Felin. *Bei yin du shu jian (Letters to North India)*. Taipei: Chiuko Publishing Co., Ltd., 2014.
- Tang Yu Li. *Shen ti de bian yi:ji bing shu xie de xu shi yan jiu (Alienation of Body: Research on the Narrative of Writing about Disease)*. Taizhong: Morningstar Co., Ltd., 2015.
- Jiang Wen Yu. *Shan Di Men Zhi Nu:Taiwan di yi wen nu hua jia Chen Jin he ta de nu di zi (Women of Shan Di Men: The first female painter in Taiwan Chen Jin and her female disciples)*. Taipei: Untias Publishing Co.,Ltd.,2001.
- Julia Kristeva. trans.by Peng RenYu. *Kong Bu de li liang (The Power of Terror)*. Taipei: Laureate Book Co., Ltd., 2003.
- Kate Manne.trans.by Jing Wen. *Yan Nu de Zi Gi: Fu Quan ti zhi ru he xing su chu li suo dang ran de bu zheng yi (How Male Privilege Hurts Women)*. Taipei: Rye Field. Publishing Co., 2021.
- Leon Rosenstein. trans.by Ye Shu Shi. *Gu Wu Xin Shi (Antiques: The History of the Idea)*. Taipei: Rye Field. Publishing Co., 2019.
- Mary Beard. trans.by Chen Xin Hong. *Nu Le Gao Bai: Zui Wei Xian de li liang yu bei jin sheng di li shi (Woman and Power)*. Taipei: Linking Publishing Co., 2019.

**Collector, Witches, Novelist:
The Writing of Artifacts and Historical Narrative
in “FU HAO of the Eastern Locus at Huayuanzhuang”**

Hsin-Lun, Li*

Abstract

Jhou Felin continues her concern about literature and objects for more than a decade, and writes about male novelists and collectors in “FU HAO of the Eastern Locus at Huayuanzhuang” Through her fictional characters’ inability to speak to their love of words and her examination of patriarchal history, the author hints at the political persecution, social unrest, and generational disparity in the development of the written word, the exclusion of others that leads to communication breakdown and even personal and family trauma. The collector, however, neglects the “authenticity” of antiquities, and the ultimate narcissism and desire triggered by the objects, which eventually leads to tragedy and misconceptions. In contrast, Jhou Felin has created a group of witches who are inspired by objects, taking the Yin Shang era’s Fuhao and the Ryukyu princess Aisha as the core, transforming the religious view of “reincarnation” and allowing contemporary women to inherit the witches’ skills in writing, medicine, incense, and planting. It is also a symbol of women’s enlightenment through material things, and further extends from the material to the heterogeneous existence of communication with humans, gods, ghosts, and animals, showing the spiritual power of women and matriarchal society.

As a collector and novelist, Jhou Felin further likens the process of excavation to a narrative, exploiting the symbolic nature of artifacts as fragments. In addition, the historical nature of the artifacts also assists the

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Central University.

novelist's multiple imaginations of the historical narrative. On the basis of realistic and literary reflections of reality, Jhou Felin the novelist's exploration, tries to bring the historical narrative back to "the home of the heart", which subtly overlaps with the endgame of the novel's return to the matriarchal family. This novel draws on artistic media such as writing and painting to create a group of witches who can communicate with each other across generations and materially, responding to the history of political struggles and mute men in the era of misogyny, and demonstrating the inclusiveness of "seeking common ground among differences".

Keywords: Jhou Felin, witch, materials, collector, historical narrative