



如何觀看一個女人不斷內斂堅持，揮灑出她對舞蹈的璀璨光熱？又不斷自我更新創生舞蹈劇場文化？

### 肉身是監獄，劇場是修行

一生只有天地人三部曲的林麗珍，由《醮》而《花神祭》而《觀》、《潮》，卻叫人看盡生死愛慾的無盡循環。她觸動人心的儀式劇場與空緩美學，西元2002年榮膺歐洲藝術文化電視台遴選為當今世界最具代表的八位編舞家之一，是亞洲的唯一的入圍者，3年後（民國94年），林麗珍更獲頒「國家文藝獎」。

時常受邀於國際知名藝術節演出經典舞作的林麗珍，創作對她而言是何物？「是一種自由的釋放，也是心靈的釋放」，她如是說。的確，藝術的完成往往是在時間激流中歷經無數的心靈鞭笞，在技藝的爐火純青之後捨離技藝，才喚醒囚禁在身體深處的靈魂。

傳播「第四道 (The Fourth Way)」的靈性導師葛吉夫 (Gurdjieff)，認為世界是座監獄，人人都是獄卒，而逃脫之道何在？肉身猶如監獄，如何敞開，為何禁閉？愛與慾的纏縛，生與死的牽引，都在人間的大煉獄裡無邊演繹。論劇場，林麗珍視為

# 大地女神・巫性智慧—— 林麗珍與 露易絲・布爾喬亞的 跨時空對話

文／鄭芳和 圖／無垢舞蹈劇場

▲ 林麗珍作品《潮》金成財攝。

修行的劇場，經過她 70 年歲月的淘洗，穿越一生的美學經驗，終於尋繹出創作的煉金術。原來創作是一種「心靈的釋放」，而自由更是生命的狂喜。林麗珍將她在舞蹈劇場中所錘鍊出的生命重量，將之化為繞指柔的悠緩流轉，在不斷自我捨離中，釋放生命的能量，逐漸走向道藝合一的自由、自在之路。

跟拍林麗珍 10 年的《行者》紀錄片導演林芯宜，形容林麗珍擁有臺灣逐漸消失的一種精神，即是把一件東西做到極致，做到好的職人精神。把劇場視為聖殿的林麗珍自認為沒什麼可以教導舞者，唯一可

教的就是「誠懇」。誠懇就是實實在在，虔虔誠誠地做好一件事，那就是臺灣足以傳承下一代的職人精神。

民國 39 年出生於基隆，身為女兒、母親、妻子、舞者、編舞家、老師等多元角色的林麗珍，如何以一位女性的視角，回溯生命中情感的諸多挫折與記憶，編織出在時間與空間中流動的詩篇？那流動是林麗珍所說的：「讓所有的靈魂在那個劇場空間中相互振動」，因而當林麗珍的舞蹈劇場在法國亞維儂藝術節 (Festival d'Avignon) 演出《醮》後，一位觀眾忽然感動地說：「我們世世代代的祖先都在



▲ 《醮》舞碼〈獻香〉 金成財攝。

看。」。儀式性的神聖劇場已不是為表演而表演，而是林麗珍透過劇場祈求「所有的魂魄都能夠回到自己的家」的一種安魂舞蹈祭典。

### 移動的雕塑，飽滿的愛慾

在多元、多變與流動的女性情欲與身體中，林麗珍與法裔美籍藝術家露易絲·布爾喬亞 (Louise Joséphine Bourgeois)，兩人在愛慾、生死、孕育等女性生命經驗的主題上，似乎存在著跨時空的對話，雖然兩人藝術表現的方式不同，卻異曲同工，都具現代女性 / 母親的能量與陰性思維的神秘力量，再現心靈的圖騰。

西元 1911 年出生於巴黎，西元 1938 年移居紐約的法裔美籍藝術家露易絲·布爾喬亞說：「我是一個孤獨的長跑者，這

就是我的存在方式」，71 歲時紐約現代美術館 (MOMA) 為布爾喬亞舉辦個展，她才一舉成名，80 歲才締造自己藝術的黃金時代，直到 98 歲去世前仍不斷創作。這位身為女兒、妻子、母親、藝術家的多元角色的布爾喬亞，在各種角色與關係中，將她的焦慮、恐懼、不安、愛恨情仇等情感，完全融鑄在她的雕塑與裝置藝術中，一生以有機的、自然的雕塑與裝置作品，揭示女性脆弱而敏感的生命經驗。

布爾喬亞始終置身於藝術中，卻又獨立於潮流外，她在主流之外的藝術作品難以被歸類。她一生獲獎無數，由於雕塑上她常將男女器官揉和並置，跨越性別，使她不同於主流男性藝術家的創作語彙，被女權運動者視為母親，但她謙虛地表示：「我不想成為母親，我仍然只是一位試圖



認識自己的小女孩」。

布爾喬亞說：「我的身體是我的雕塑；我的雕塑就是我的身體」，她的〈歇斯底里之弧 (Arch of Hysteria)〉（西元 1993 年），是將男性律動的身體塑造成四肢彎曲如圓拱般的弧型，拋光銅鑄呈圓滑的金色身體，懸吊在空中，極具舞蹈的張力，有如希臘的裸體雕刻，是力與美的結合。

而林麗珍領導的舞蹈劇場，以空緩美學為主。當身體緩慢到一個程度，「不管從任何一個角度看，都非常美，所以緩行最後變成每一個動作都可以獨立切割下來，像一個雕塑一樣……好像可以移動的雕塑」。林麗珍表示在《花神祭》的〈夏影〉中，「夏神」亦獸亦人，充滿原始、猛烈、陽剛的獸慾，與女舞者交纏難捨的交歡舞，最終女舞者的動作呈現兩腳立地，身體逐漸後仰，雙手向後抓地的上仰弧形舞姿，在那靜止的一瞬，就是一個美麗的雕塑。

再如布爾喬亞的〈情侶 (The Couple)〉（西元 2007-09 年），是一對身體如螺旋般扭曲旋轉相擁的情侶。雕塑光亮如鏡，7 米高的銀色〈情侶〉被高高懸掛，看似安全又危險。布爾喬亞說：「〈情侶〉中的兩個個體相互依偎，好似任何東西都不能將他們分開，這是一個危險而脆弱的狀態」，如果他們從空中墜落想必也是相擁墜地。這是布爾喬亞 95-97 歲之作，似乎意有所指，她說：「不顧任何阻礙或

缺陷，我們仍然相互扶持，正是這個『彼此』深深吸引著我。這幅作品是一種樂觀的表態，網綁在一起的他們，會相擁著旋轉，直到永遠」，他們跳著旋轉舞，至死不渝，這尊雕塑，或是她去世前幾年對摯愛的表情表白。愛其實是最大的冒險，也是布爾喬亞所說的「危險而脆弱」；愛是一種親密的抗爭，維持著不穩定的平衡，印度靈性導師奧修 (Osho) 認為，愛必須在死之前被活出來。布爾喬亞的內心世界敏感又細膩，她的作品無涉外在世界，全是她內在情感的吐露。

林麗珍認為舞蹈不是動作的問題而是



▲ 《花神祭》舞碼〈春芽〉金成財攝。



▲ 《花神祭》舞碼〈夏影〉 金成財攝。

情感，唯有情感才會讓美感發生，因而在《花神祭》中的〈春芽〉，兩位花靈舞者，一為雌蕊，一為雄蕊，兩人緩步至舞台中央，男舞者身體半彎下蹲，女舞者下跪，舞出一段相擁，慢慢旋轉，生死纏綿，繾綣歡愛，雄蕊與雌蕊授粉、開花的雙人舞。兩人全身塗白，幾乎全裸，相互信任地依偎，細緻純美的意象如詩如畫，兩人緩緩地轉動，離去時一縷髮絲又情牽不斷，的確如林麗珍所說的是「移動的雕塑」。而每一個「動如不動，不動如動」的肢體姿態，都不禁讓人想起羅丹那座愛侶相擁而吻的雕塑〈吻〉。《紐約時報》的舞評說：《花神祭》具有驚人的雕塑性，悸動的舞達到一個高潮的張力，而這些自然力的象

徵，感染力強大」。林麗珍已意識到自然的神性，讓兩個身體如此貼近，兩個心靈相親相愛，兩個存在魚水合歡，反變成一場存在之舞。

### 陰陽調和，生命之花

《花神祭》中隨著季節的更迭，兩段雙人舞猶如春雨滋潤，柔情似水，兩情依依的〈春芽〉，轉為如夏日午後暴雨驟起驟落，原始的性慾，暴烈瘋癲的陰陽交媾〈夏影〉。曾經是首席舞者，又曾受聘擔任聞名國際的波蘭戲劇家，葛羅托斯基（Jerzy Grotowski）「客觀戲劇」技術助理兩年的陳偉誠，深深體認到葛羅托斯基所說的表演者是個行動的人、是行者、教

士、戰士。西元 1995 年在舞蹈劇場演出《醜》之前，他受林麗珍之邀，帶領舞者進行為期兩週的內在張力訓練，幫助舞者當下完全打開自己，進入作品的精神核心。陳偉誠提及葛羅托斯基（下稱葛氏）說過：「生命像花朵一樣綻開時，它的能量就在裡頭。當它開得如此飽滿燦爛，吸引人的時候，那絕對不只是外在的那個空殼，而是讓作者感到生命本身展現的美感」。

陳偉誠表示在葛氏的身體訓練中的「Motion」是一套很緩慢而近似靜止的動作，那是葛氏研究各種儀式中展現出來的身體動作。Motion 很容易喚醒人的高度

覺察狀態，讓人清醒、明澈的動作，表演者在覺察的狀態下，讓當下存在的經驗持續，變成一種張力，那張力會更具顯本身、自身的內涵。所以葛氏說儀式是一種誠懇與誠實，不是那種結構，而是「態度」。葛羅托斯基說：「儀式是個高度張力的時刻，某種力量被激發出來，生命於是形成節奏」，那是一種行者的態度，那行者的態度，也正是林麗珍的態度，尤其「生活」更是激發她創作能量的源頭活水，形成她內在生命的節奏。林麗珍表示她不認識葛氏，然而兩者卻先後東西輝映，各美其美。

因而〈春芽〉與〈夏影〉的舞者在林



▲ 《花神祭》舞碼〈夏影〉 陳點墨攝。





▲ 《觀》舞碼〈觸身有情〉 金成財攝。

麗珍的「無垢身心覺察理論課程」的訓練下，裸陳出血脈裡由內而外的靈肉與愛慾的原始能量與生命的節奏，直透盛開的生命之花。法國舞評大衛·唐恩（David S. Tran）認為《花神祭》是「極度的聲色慾望，也是沉靜的狂暴，他覺得『陰陽調和』是最傳神的表達」。

而「陰陽調和」在布爾喬亞的雕塑〈兩性開花〉裡，男女的自由組合，連為一體，型塑出如花綻放的美感。〈自由像〉（西元 1963-64 年）陰中之陽，陽中之陰，雌雄同體，器官共生的有機立體造型，無不象徵著陰陽相生繁衍、生殖的女性豐饒意

象。

## 由肉身之垢，超越肉身

林麗珍舞蹈劇場的《觀》或《潮》，也如實譜出一段鷹族少年頭繫長翎子與白鳥河神頭戴黑冠，雙手戰慄高舉，每一吋肌膚都盈滿情慾，人神歡娛，相依共舞的愛慾雙人舞。在陰陽不斷滋生中，既有聖潔神性的召喚，又有難以抗拒的獸性的勃發，人性就在脆弱的壓抑與縱情的釋放中，神魔一體，生死相繫。

在痛苦與狂喜，性的交歡，愛的纏綿中，是翩翩起舞，編舞的林麗珍與捏塑肉

身的布爾喬亞，兩人共同關注愛慾渴求的情慾課題。情慾是宇宙間最強的親密力，可以使人下地獄也可以上天國，也許唯有通過性愛與情慾的勘驗，才能唱出生命的謳歌。蔣勳在《肉身供養》中說：「我很喜歡看印度原始人體的表達方式，對肉身的真實慾望沒有禁忌，沒有遮掩」。又在《此生一肉身的覺醒》中說：「『卡糾拉荷』（kajoraho）神廟雕刻滿滿都是慾念的肉身，男女肉體糾纏擁抱，各種姿態、冶豔、曼妙、淫蕩，放任感官享樂到極致，沒有任何拘束規範。然而，這樣放縱慾念感官的肉身，也恰恰是廟宇外千萬苦行僧苦修肉身的開始」。蔣勳以為「印度詮釋肉身的方法使人耽溺，也使人開悟，耽溺與開悟也都不離肉身本體」。

林麗珍的舞蹈劇場是藉著情慾糾葛的肉身之垢，轉化肉身，最終在《心經》的「色不異空，空不異色」的聲聲傳唱中淨化肉身，獲得洗滌，型塑肉身超越的儀式。

## 帶包的女人，迸發孕育力

布爾喬亞有件名為〈帶包的女人〉（西元 1949 年）雕塑，是一根直立的白色青銅柱，上面黏附著三個橢圓形般的形體，一為黑色，二為白色，結構性的雕塑，猶如一棵木瓜樹長著三顆果實，象徵身為母親的她既要哺育三位稚幼的孩子，又需兼顧創作，辛苦萬分。

而林麗珍也是一位帶包的女人，她無法逃離孩子眼睜睜望著她的眼神，熱愛跳舞的她，決定要先放下一切，8 年的沉潛她形容是讓自己的「身體休耕」，更專注於自己的內心。她因而由先前熱衷於表現自己，展現自己，回到家庭的日常生活中，欣賞丈夫種花、育種，看花開花落，體會自然的季節流轉。有時也與蘭陵劇坊合作，或接觸原住民的慶典儀式，她逐漸積澱更深厚的能量，也深深地體會到：「所有的創作都在生活中，細細品嚐，很多事情會自然形成」。

每一位帶包的女人，都孕育著生命的種籽，播種土地，而在她們的原生家庭裡，與她們最親近具有血緣關係的父母，也無不在她們的幼小心靈播下一粒種籽，逐日發芽成長。

從小喜愛跳舞的林麗珍，16 歲時便擔任基隆女中的編舞老師，隨即拿下全校冠軍，當時她只跟林絲緞學過 3、4 個月的舞蹈而已。17 歲時參加美國舞蹈教育一愛麗娜·金（Eleanor King）來臺的短期舞蹈工作坊。民國 56 年進入中國文化學院舞蹈音樂專修科就讀，當她還是二年級時便為基隆中正國中編舞《原始的來源》，舞出原始的部落祭儀，獲得全省舞蹈比賽首獎，斬露編舞才華。畢業後任教於長安國中，並應林懷民邀請編創《掀起你的頭蓋來》（民國 63 年）的現代小品。在長安國





▲ 《醮》舞碼〈引火〉金成財攝。

中5年，她連年編舞訓練學生舞出《同舟共濟》、《碧血黃花》、《泳向自由》、《乘風破浪》、《哈薩克神殿》，連奪「全省國中現代舞」五次首獎。舞蹈家古名伸即是她當年的學生。而《乘風破浪》（民國65年），參與表演的學生更是高達1,500人的大陣容、大製作。

民國67年林麗珍轉任華岡藝校，推出包括十支舞碼的《不要忘記你的雨傘》大型舞展，以西式的芭蕾舞現代舞為主，奠定她成為「編舞奇才」的美名。民國71年她推出《我是誰》新舞作，以破舊的椅子象徵年華老去的舞者與年輕的自己對話，無奈地舞出她的內在心境。只因這一年32歲的她，身心俱疲，無法內外兼顧，她暫停舞團，回歸家庭（民國71-78年）。

## 童年的烙印，化為安魂史詩

沉潛之後的林麗珍，於民國84年推出《醮》時，已不是當年她跳得快，編得多，舞弄花俏技巧的生命狀態，她說：「我已經不再表演跳舞，現在，舞台上呈現的是我對生命的禮敬」，當她不再拼命地跳舞，不再使勁地編舞，不再表現得又快又好時，她忽然對生命虔敬起來，她慢下來才瞥見一直潛藏於她內心深處的創傷。

那是一記童年的烙印，12歲時疼愛她的父親因腦溢血驟逝，她痛到深處，以致感覺不痛。恐懼盤據著她幼小的心靈，沒有安全感的她，更擔心是否會失去要撫養6個孩子的母親，加上她的族人都是打魚為生，許多親人一出海都一去不回，屍骨未尋，那種血淋淋的傷痛，令她刻骨銘心。而《醮》就是她禮敬天地的安魂史詩，她

要讓所有在外的遊魂都回到自己的家，回到心靈的居所。

《醮》（民國 84 年）是林麗珍以「雞籠中元祭」超渡陰間鬼魅的慶典儀式，融入童年放水燈祈福親人的記憶，加上民間信仰媽祖遶境的迎神獻香，結合清末基隆的漳泉械鬥編織而成的神聖舞蹈劇場。林麗珍透過一位鬼新娘的視角觀看世間人世廝殺格鬥的無明，她徘徊在陰陽兩界，在生死兩岸之間流動著愛。

《醮》前方一排搖曳的紅色燭光，在一位道長腳踏罡步，手灑淨水，淨場除煞的儀式中揭開序幕。

〈獻香〉在南管女聲吟唱中，手持香火的媽祖緩步推移，一位「孤魂」女舞者與手握法器的「乩童」男舞者，亦步亦趨前行。〈遙想〉男女舞者赤裸著上身緩緩相擁而臥，又如陰陽兩極徐徐轉動以跪姿再度擁抱，一段陰陽兩界跨時空的情愛纏綿，細膩動人如幻似真。〈芒花〉、〈引火〉是激烈的「漳泉」對陣，以芒草為武器，在戰鼓中雙方陣容擬仿動物爬行，狂烈舞動，好勇鬥狠，相互衝撞的殘酷場面。終劇的〈煙滅〉在心經的吟誦中燃燒紙屋，象徵中元祭典的「放水燈」儀式。

林麗珍將祭典文化中的招魂、驅邪、祈福、較陣、遶境、放水燈等儀式，融入舞蹈的肢體語彙，以定、靜、鬆、沈、緩、勁的身體美學，型塑舞者內心的喜、怒、

哀、樂，進入劇場特異、神聖的情境。林麗珍說：「人人心中都有一座醮」。的確，誰無父母、誰無先祖，她將自己心中的苦痛化為對眾生的祝福，療癒自己，也救贖他人。

## 創作是拯救自己的靈魂

而布爾喬亞的童年是否也藏著無以名狀的傷痛？她童年的陰影是自父親將他的情婦引進家中，成為她的家庭教師且與母親孩子同住 10 年，她無法忍受父親的行為，也無法對母親的隱忍視而不見。21 歲時母親罹病離世，她更加處於焦慮不安的悲憤之中，她跳河自殺，幸為父親救起。西元 1951 年父親去世後，承受打擊的她開始進行長期的精神分析治療，希望修復內心的巨大創傷。

23 年後，布爾喬亞終於創作了〈解構



▲ 《醮》舞碼〈點妝〉金成財攝。

父親》（西元 1974 年），她質疑：「它消除了我多年來一直存在的恐懼，我始終感興趣的是如何隱藏恐懼、逃離恐懼、戰勝恐懼，這就是作品的主題」，對於父親的憤恨，最終療癒她的是自己的作品。她說：「我在創作時是一名教徒，那時的我正在拯救自己的靈魂和修補身體的傷口」。

布爾喬亞聞名於世的大蜘蛛金屬雕塑，名為〈媽媽〉（西元 1999 年）。88 歲時她終能在母親去世 68 年後為她譜下愛的頌歌。母蜘蛛八根瘦勁的長腳深深扎根大地，如舞動的肢體，且牠的腹部孕育著諸多大理石卵蛋，象徵強大母性的繁衍與庇護後代的本能與情操，把母親視為最好朋友的布爾喬亞，她記憶中的母親從事織

錦修復，總是在織錦機前辛勤地勞作，有如不斷織網的蜘蛛一般。她織就的網，就是一個安全的庇護所。布爾喬亞把她一生的痛苦與無可抑制的情感，反饋於作品，成為源源不斷的創作動力；林麗珍藉由儀式劇場釋放童年的恐懼，洗滌創傷。她們都曾經置身谷底，但最終都在藝術中重生，把破碎的心一片片補全回來。

### 深謔緩行，創造神聖劇場

生與死是大自然周而復始的常道，林麗珍的《花神祭》中〈春芽〉有如孕育的種子初綻芽苞，自然生長；〈夏影〉則如欣欣向榮的植物，生命力勃發旺盛；〈秋折〉又如開花結果臻於豐熟的季節；〈冬



▲ 《花神祭》舞碼〈秋折〉金成財攝。





▲ 露易絲·布爾喬〈媽媽〉巨型雕塑 西元 1999 年 加拿大國立美術館（徐干惠攝）。

枯〉大雪紛飛中，男舞者幾乎赤裸在大地中持劍獨舞，終為霜雪覆蓋，枯盡的生命化為春泥更護花。生命與情緣，有如花果歷經霜冬，終將落土再生。生命的起落有致，自然的時序也循環如常。

就像天、地、人三部曲的續篇《潮》，林麗珍為何要讓白鳥舞者使勁甩頭髮約 30 分鐘，最後在倒地的悲鳴哭聲中，冰封的靈魂復甦，破冰回返？在《觀》的上古神話寓言裡的鷹族少年 Samon 與白鳥河神，兩兩相思卻徒留遺憾。林麗珍深覺她太殘忍了，讓他們彼此分離，她說：「我希望他們回到土地裡面，像種子一樣，重新開始他們自己的生命」，於是在《潮》中，他們再度相遇，孕育大地的種子後，土地自然生發，他們也各奔東西。

劇中女舞者屈膝深胯步行，每踏出一

步既慢且沉，像播種一般流露出臀部的曲線，林麗珍覺得那是最美的身形，也是孕育生命的臀部弧度。而舞者的雙掌緊握並排，大拇指指尖翹起，有如手心中握著種子，播灑大地，且舞者的腳上也繫著黃花莢竹桃的種子鈴鐺，《潮》就是孕育生命的母河，發出大地靈魂的召喚潮聲。

林麗珍運用常民文化的慶典或遠古神話，以儀式性的步行美學，凝望聖境，轉化儀式慶典，創造新的神聖劇場空間，演繹天、地、人共振的靈魂史詩。團長陳念舟說：「歐洲人認為她的舞劇，不是現代舞，不是民族舞，不是芭蕾舞，林麗珍的舞蹈就是林麗珍」。只因她堅信：時代一直在走，每個人都可以停下腳步，給自己一個片段且小的空間，而不是一直在走。當那個空間出現時，你會聽到你內心的聲

音。

林麗珍深感年輕時的快節奏，讓她編舞時只摘取花朵最美麗最精華的片斷拼貼創作，作品雖然廣受好評，卻形如插花剪枝。而後她放慢了，傾聽心靈內在的聲音，領悟到「根」的存在。她說：「從傳統走到現代會產生異變，一定要有原生種，傳統是根、是土地，沒有根的創作有如浮萍，無法著力，彈不起來」，深耕才能彈跳自如，然而林麗珍又磨掉了彈跳炫技，精簡動作，讓舞者透過靜心潛修，讓他們的身體舒緩又無盡延伸，使舞者的身心沉澱，靈性甦醒。她深信：每個人一出生靈魂都是乾淨的。而劇場的神聖與威嚴的儀式化是築基在不惹塵埃的諸多靈魂的共振上，以召喚表演者與觀眾的集體認同。

## 大地女神的巫性智慧

林麗珍與布爾喬亞兩人對手藝的特殊情感，都在「布」上流露無遺。林麗珍珍藏許多臺灣古早的刺繡如桌圍、幢幡、神明衣等中國雲南少數民族的衣飾。當桌圍穿在舞者身上，鮮明的刺繡，透顯著儀式的精神，而侗族的百褶裙一翻轉，細緻分明的黑褶子綴成白鳥戴在頭上的大冠羽。林麗珍認為：「在老東西注入新元素，才有魂魄的創意」。她甚至常常一針一線縫補老衣飾，林麗珍也在劇場上大量使用布幔，既達到空間分隔的層次感，也傳達無



▲ 內斂堅持，不斷自我更新，林麗珍揮灑出她對舞蹈的璀璨光熱（金成財攝）。

垢、聖潔，上善若水的象徵意涵。

布爾喬亞晚年常常運用「布」做成裝置藝術，如〈細胞（黑暗的日子）〉（西元 2006 年），是以女性的衣服線軸等現成物，裝置在圓形金屬牢籠中，既是對母親終生在工廠修復織錦的回憶，也串接著她無法抹去的童年夢魘。此外「織物雕塑」系列，是以布料縫製許多大小不一的布偶人體，他們有如一家人相擁而睡。狀似親密的肌膚相親，表情卻無。〈蜘蛛〉（西元 1997 年）蜘蛛八隻腳護持一個金屬圓籠細胞密室，內擺放香水、破舊掛毯殘片、骨頭、火罐瓶、書、椅子等老物件。晚年她使用織物柔軟的材質，讓自己回歸母體。

女性善於使用布料，甚至運用大地植物如竹子、芒花、棕櫚葉、阿勃勒豆莢、

黃花莢竹桃種子等，都一一化為林麗珍劇場上的道具，扮演著活生生的角色；而布爾喬亞的雕塑式裝置作品，常常衍生出種子、花瓣、芽苞等植物意象與有機造型。

當藝術家或舞蹈家凝神貫注於創作，是一種與神交通的狀態，一如巫師，而他們崇奉大自然，使用與大地女神相通的植物、種子，又擅於手工縫紉，將物質的能量與自我能量融為一體，化為鍊金術，使她們的作品具有療癒自我與他人之效。

布爾喬亞認為雕塑的意義是一個「自我認知」的過程，與藝術耳鬢廝磨一生的她，終於自我認知：藝術家並非是一種職業，成為一名藝術家是一種特權，生來如此，無能為力，別無選擇。而林麗珍也深信：舞蹈不是一份工作，而是一份熱情。的確，布爾喬亞生來就是要當捏塑自如的藝術家；林麗珍生來就要當自由舞動靈魂的編舞家，這是她們的特權，也是自我認知，認識自己獨特的稟賦，並以女性天生獨具的敏感、直覺、孕育、繁衍、創生的能量，有如大地女神擁有原始草根性的能量與巫性的智慧，透過藝術探索愛慾、死亡、恐懼等人性共同的命題，純化自己的生命，進而救贖自己；甚而喚醒每位接觸她們藝術作品的人，回歸內在的永恆故鄉，開展觸動自己的神性智慧，播種靈性的種子。❶

## 參考書目

- 江映碧等《十年一「觀」》，國立中正文化中心，西元 2010 年
- 莫嵐蘭《解讀無垢式美學－《醮》與《花神祭》轉生心像之劇場演現》，跳格肢體劇場，西元 2014 年
- 侯宜人，〈我，身體，大地－談現代藝術中之女神意識〉，《美育》24 期，西元 1992 年 6 月
- 劉紀蕙，〈文化意象的展演：從孤兒心態到女神心態的轉移〉，《孤兒·女神·負面書寫》立緒，西元 2000 年
- 鄭芳和，〈與林麗珍、陳念舟夫婦一席談〉，西元 2020 年 4 月 17 日於意識畫廊
- 葉根泉，《身體技術作為工夫實踐：六〇至九〇年代臺灣現代劇場的修「身」》，華藝、台北藝術大學，西元 2016 年
- 陳偉誠，採訪、整理厲復平〈寂靜地奔跑－與葛羅托斯基工作的過程〉，《表演藝術》76 期，西元 1998 年 4 月
- 葉素伶，〈客觀戲劇的工作－專訪陳偉誠〉，《臺灣小劇場運動中的葛羅托斯基》北藝大戲劇研究所 碩士論文，西元 2004 年
- 鍾明德，《從貧窮劇場到藝乘》，書林，西元 2007 年
- 姜一涵，《書道美學隨緣談》，蕙風堂，西元 2001 年