

以洪瑞麟《教堂》探究洪瑞麟藝術中的宗教性

國立臺灣師範大學藝術史研究所西方藝術史組 許朝善

摘要

洪瑞麟（1912-1996）是一名出身於臺北大稻埕的臺灣畫家，曾於礦場工作三十五年，一生所留下的作品眾多，聞名於他的礦工系列，得「礦工畫家」之名，也自稱「礦山人」。本文從洪氏幼時經歷著手，接著進行 1970 年《教堂》一作的圖像分析與田野調查，並以影響洪氏甚深之三位十九世紀西洋畫家：米勒（Jean-François Millet, 1814-75）、梵谷（Vincent van Gogh, 1853-90）、盧奧（Georges Rouault, 1871-1958）與洪瑞麟進行比較，以此試析洪瑞麟的藝術中的宗教性。

關鍵字

洪瑞麟、水彩畫、臺灣美術、宗教性、米勒、梵谷、盧奧

前言

本文旨在探討洪瑞麟藝術中的宗教性，從洪氏 1970 年所作之《教堂》出發，透過剖析畫家生平與其曾受過的基督教影響，討論宗教在洪瑞麟藝術中所扮演的角色，以及宗教思想如何透過各種角度顯現在他的繪畫之中。筆者進行《教堂》之圖像分析與田野調查時，首先被這個題材在洪瑞麟藝術生涯中的特殊性所吸引，深入挖掘之後，進而發現洪瑞麟的藝術不僅再現自然之美、詮釋礦工不為人知的生活而已，反之，是蘊含著濃厚的人文精神，並試圖向觀者提出各種關於生命的問題。洪瑞麟來自文人家庭，¹ 曾於幼年受過基督教思想薰陶，在礦場工作時會為同事禱告，晚年更是一位虔誠的基督徒。本文將透過深入探索洪氏的藝術精神，嘗試分析他的藝術與宗教的關聯，並將三位洪氏敬重之十九世紀西洋畫家，米勒、梵谷以及盧奧與洪瑞麟做比較。三位藝術家與洪瑞麟在生平、題材選擇、藝術觀均有程度不一的相似性，本文將著重在他們生命中曾與宗教共鳴的部分，淺談宗教對他們的藝術造成的影響，以及又是如何直接或間接地影響洪瑞麟的藝術觀。

首先是專畫農民的田園畫家米勒，雖然是著重於描繪勞動者樸實的務農生活，但因受基督教背景影響，米勒的多數作品意涵與宗教有密切關聯；梵谷在成為畫家之前，志向是成為神職人員，為此他曾到比利時的礦區佈道，儘管最後梵谷並未成為牧師而是成為了畫家，但是宗教仍然貫穿他的生命，成為他的一部分；盧奧則是三位之中最明顯受到基督教影響的畫家，他的作品帶有諷刺、批判的意味，盧奧也是洪瑞麟自述最有共鳴、最欣賞的畫家，甚至曾臨摹其自畫像予以致敬，因此，盧奧對洪瑞麟的重要程度可見一斑。洪瑞麟受此三位藝術家影響甚深，相信透過個別比較三者與洪瑞麟的藝術思想之異同，能夠更全面地詮釋洪氏的藝術。

一、研究背景與目的

2022 年 6 月 8 日，「野武士：追光紀行——洪瑞麟特展」於臺北市大安區永康街的瑪德蓮藝廊開展。本展覽由國立臺灣師範大學藝術史研究所「臺灣美術史研究與田野調查」課程學生與天美藝術基金會合辦，由蔡家丘副教授指導。本次展覽所展出之洪瑞麟作品共有十二件，範圍從早期留學日本帝國美術

¹ 蔣勳，〈勞動者的頌歌——礦工畫家洪瑞麟〉，《洪瑞麟——臺灣美術全集 12》，（臺北：藝術家出版社，1993），頁 17-19。

學校（現武藏野美術大學）作品、以及他最為知名礦場時期的「礦工系列」、一直到晚年的孩童、原住民、教堂、陽光風景。在本展覽中可見洪瑞麟的藝術詮釋風格多變，但始終忠於自我，他關注當下，從未嘗試競逐主流。洪瑞麟當年留學日本所就讀的帝國美術學校（現武藏野美術大學）相較於正規的學院派東京美術學校而言，尚具有前衛、創新、實驗性的性格，當時帝美的學生稱呼自己為「野武士」²（のぶし），洪瑞麟便是其中一位沐浴於這樣實驗性「前衛美術風潮」³的學生。

本次展覽作品由藏家龔玉葉⁴女士所提供，除洪瑞麟之外，龔女士也收藏其他臺灣藝術家的作品，如張義雄（1914-2016）、張萬傳（1909-2003）等人，更曾與畫家們如朋友一般往來，龔女士收藏繪畫作品並不是為了等待它增值，日後可以賣取更高價格，而是真心的喜愛這些藝術家和他們的作品，畫家張義雄甚至願意直接送畫給她，是一名擁有忠於「藝術本身」這樣的收藏理念的藏家。洪瑞麟《教堂》一作，便是這批藏品中的其中一件，策劃展覽的過程中，筆者得以有幸近距離接觸洪瑞麟的原作，甚至拆框檢視洪氏眾多畫作細節。基於文獻閱讀及田野調查獲得啟發，進而開啟本次的研究。

本研究所關注的《教堂》一作，為洪瑞麟藝術生涯中少見的主題。洪瑞麟大多數作品題材以人物為主，除了他朝夕相處的礦工之外，還有擔任國立藝專（現為國立臺灣藝術大學）教授時期的裸女、環島旅行所見的小孩、原住民等。另外，他也經常以自然風景作為主題，可以在他的許多油畫、水彩、素描中看見。在洪瑞麟的作品中，建築多是附屬於自然風景的配角。不過《教堂》一作，卻是以建築為主題的水彩作品，並且是一座具有宗教色彩的建物。本文將透過分析洪瑞麟 1970 年的《教堂》，討論藝術家的創作核心精神，希冀能為洪瑞麟的藝術提供更多元的詮釋。

² 「洪瑞麟回憶帝國美術學校時常常用『野武士』這個名稱。特別感動於不受正統拘束，敢於叛逆，有實驗個性的前衛美術風潮。」引自蔣勳，〈勞動者的頌歌——礦工畫家洪瑞麟〉，頁 23。陳景容也在〈我所知道的洪老師〉一文中描述：「[……]武藏野美術學校的學生常以在野的『武士』自居，而稱為『野武士』，含有不受拘束、激情、豪放的武士之意，同時，這些『野武士』從不參加帝展，而以在野的二科會、春陽展為作品的發表場所。」引自陳景容，〈我所知道的洪老師〉，載於歐賢政（編），《人道主義畫家洪瑞麟》（臺北市：印象畫廊，1992），頁 11-12。

³ 蔣勳，〈勞動者的頌歌——礦工畫家洪瑞麟〉，頁 23。

⁴ 龔玉葉女士收藏眾多臺灣藝術家作品，從張義雄、張萬傳、洪瑞麟、陳德旺等人開始，接著逐漸擴大範圍至郭柏川、楊三郎、李梅樹、沈哲哉、林玉山，以及當代的劉耿一、陳銀輝等，藏品數量近兩百幅，詳見：顏娟英，〈專訪臺灣藝術品藏家龔玉葉：公部門單位須摒除官僚心態，認真地看見社會文化的需要〉，《The News Lens》《關鍵評論》：
<<https://www.thenewslens.com/article/138321>>（檢閱日期 2022/07/05）。

二、基督教的薰陶

1920年，洪瑞麟進入稻江義塾就讀，在這裡，洪瑞麟受吳青海老師影響甚深。吳青海喜愛美術，收藏了大量日本出版的美術雜誌，知曉洪瑞麟對美術的興趣，因此經常將這些書借給他參考，⁵其中含有大量的西洋美術資料，因此，稻江義塾可說是洪瑞麟接觸西洋繪畫的啟蒙地。

稻江義塾創立於大正五年（1916年）由稻垣藤兵衛（1892-1955）從總督府社事課離職之後，住進了大稻埕，而後於同年成立了稻江義塾⁶。這間學校雖然是日本人創立，但由於主要的授課對象為臺灣人，因此主要以漢語授課。⁷稻垣藤兵衛1914年畢業於日本京都同志社大學政治經濟部本科經濟科，⁸此大學創辦人新島襄（1843-1890）是首位留學海外並取得學位的日本人，畢業回到日本之後，因對西方文化的理想以及基督教教義的追求，而創建了同志社大學。1888年，新島襄的學校創立宗旨部份摘錄如下：

我創辦同志社學校的目的，不僅是要教給學生普通的英語知識，還要培育學生的美德，使他們具有高尚的品行，充滿正大的精神。換句話來說，我們進一切努力來培養能夠以自己的「良心」進行實踐的人。這種教育只能通過智育來實現。我們將基督教作為德育基本原則的核心，堅信我們所理想的教育只能通過講授基督教道德來實現，其中包括虔誠的信仰，對真理的追求，以及對他人的真情……。⁹

如上可知，同志社大學旨在培育「高尚的品行」的學生，其中又以基督教思想作為德育的核心。故稻垣藤兵衛在此校學習的經驗，培養了他成為一名具有基督教理想、敬天愛人的教育者，埋下了日後於臺灣從事各項社會服務事業的種子。¹⁰稻垣藤兵衛曾言：「當時我看到臺灣人，就想起了聖經裡的一句

⁵ 劉美鈴，〈洪瑞麟藝術研究〉（碩士論文，國立高雄師範大學美術系，2009），頁25。

⁶ 林江臺，〈日治時期無政府主義者對城市邊緣族群的救助與勞動力轉換的實踐〉（碩士論文，國立清華大學台灣研究教師在職進修，2015），頁36。

⁷ 林江臺，〈日治時期無政府主義者對城市邊緣族群的救助與勞動力轉換的實踐〉，頁40。

⁸ 林江臺，〈日治時期無政府主義者對城市邊緣族群的救助與勞動力轉換的實踐〉，頁34。

⁹ 轉引自林江臺，〈日治時期無政府主義者對城市邊緣族群的救助與勞動力轉換的實踐〉，頁34。

¹⁰ 林江臺；陳泳惠，〈超越臺灣而愛臺灣：日治時期稻垣藤兵衛的社會改革與救助行動〉，《史地學術暨錢穆思想研討會 會議手冊暨論文集》（臺北：國立臺北大學歷史與地理學系），2012，頁4，註2。

話：『民如羊沒有牧羊人』，我恨不得把自己扔到臺灣人中間。」¹¹ 而後，稻垣藤兵衛創立了稻江義塾，實現了他的願望。也因上述所提及之稻垣本人的求學歷程與思想建構，稻江義塾作為稻垣的辦學機構，其中蘊含的宗教精神影響了洪瑞麟，他從學校的氣氛中被感染，開始同情起臺灣的困苦人民。¹²

儘管幼年時已經有宗教相關的啟蒙，不過洪瑞麟真正信仰基督教是到了礦場工作之後。1949年，國民政府遷台之時，政治上的變化嚴重影響了經濟發展，礦場有一段相當辛苦的時期，當時煤炭外銷屢屢受阻，加上物價波動、幣值下跌等因素，許多礦場支撐不住而紛紛倒閉。¹³ 因此，當時的礦工普遍生活困苦，生命中需要希望，才轉而信仰神，洪瑞麟在這樣的背景下信仰基督教，身為礦場管理者的他，每日清晨定要為礦工們禱告祈福，才會去辦公。¹⁴

在過去的研究中，何懷碩曾描述洪瑞麟所描繪的是「為生活的重壓所扭曲、所磨折的人物」，¹⁵ 也就是洪瑞麟長年生活在一起的礦工們，何懷碩甚至加以形容這些礦工做著「世界上最艱苦的工作」。¹⁶ 這些礦工無疑是洪瑞麟畫中最為突出的主題，端看洪瑞麟的畫作，就好像能夠深入這些礦工的生活，看見這些黑色的深邃靈魂。洪瑞麟對於他的礦坑生涯，懷有至高的崇敬之意，他曾如此形容這種生活：

那種生活是神聖的、是莊嚴的，是踏實的。你想，我們在地底下把那些黑色焦炭挖出來，給人類作生活的飽源，這種工作簡直就是神的工作嘛！因此，我總是把我們礦坑的那些硬漢當作神——一尊尊黑色的神去看。……這就是我為什麼能夠與我的伙伴快樂相處三十五年，也畫了他們三十五年的真正原因。¹⁷

於是我們了解，洪瑞麟能夠委身礦場三十五年的真正理由，是因為他將這群礦工視為「黑色的神」來景仰、臨摹，因為對他來說，看到這群礦工的軀

¹¹ 宮本義信，〈“同志社人”稻垣藤兵衛の基督教社会事業をどうとらえるか—日本統治時期台湾の稻江義塾を中心に—〉，《同志社女子大学総合文化研究所紀要》第27卷（2010.3），頁114。

¹² 江衍疇，《礦工・太陽・洪瑞麟》，（臺北市：雄獅，1998），頁24。

¹³ 鍾溫清編，《瑞芳鎮誌》，〈礦業篇〉（臺北縣瑞芳鎮：臺北縣瑞芳鎮公所，2002），頁21-22。參考自：國家圖書館「臺灣記憶」資料庫：<https://tm.ncl.edu.tw/>（檢閱日期：2022/07/07）。

¹⁴ 丘彥明，〈洪瑞麟的世界：生活在礦工們中間〉，《聯合報》，1979，第二十版。

¹⁵ 何懷碩，〈地底的靈魂——論洪瑞麟先生的畫〉，《雄獅美術月刊》101期（1979.7），頁57。

¹⁶ 何懷碩，〈地底的靈魂——論洪瑞麟先生的畫〉，頁57。

¹⁷ 管執中，〈一手挖煤一首作畫卅五年〉，《民生報》，1979年6月25日。

體，就好像每天都看到米開朗基羅的作品一樣感動。¹⁸ 從洪瑞麟的形容中可見他對礦場的工作抱有崇高的敬意。洪瑞麟也形容礦工是「背十字架的人」¹⁹，是對廣大礦工群體的盛讚，他將礦工辛勤的勞動昇華，甚至能與基督比肩。

洪瑞麟像是一個戰地記者，跟隨著這群地底的戰士，他選擇在礦坑這座戰場中與他敬愛的礦工同行；又像是基督，為了眾生而入世。在他的油畫中也能隱約看見基督精神的在場，比如在漆黑狹窄的坑道中，描繪著礦工的頭燈散發出黃光，雖然似乎是客觀的呈現，觀者卻能在其中感受到如基督光環（Halo）一般的力量。洪瑞麟崇敬這些礦工，並有意將其頭燈光源賦予雙關的類比，²⁰ 這些礦工因而能夠被提升至聖人的高度來欣賞、理解，不禁讓人想起洪瑞麟特別喜愛的一首泰戈爾（Rabindranath Tagore, 1861-1941）描寫關於勞動者的詩：

放棄這種禮讚的高唱和祈禱的低語吧！你在這門窗緊閉的廟宇之孤寂幽暗的角落裡，正向誰禮拜呢？睜開你的眼看看，上帝並不在你面前啊！他是在犁耕著堅硬土地的農夫那裡，在敲打石子的築路工人那裡。無論晴朗或陰雨，他總和他們在一起，他的衣服上撒滿著塵埃。脫掉你的聖袍，甚至像他一樣走下塵土滿布的地上來吧！解脫嗎？什麼地方可以找到這種解脫？我們的主自己高高興興地負起創造的鎖鏈在他身上；他永遠和我們連繫在一起。放下你供養的香和花，從靜坐沉思中出來吧！你的衣服變成襤褸或被染汙，那又有什麼關係呢？在勞動裡去會見他，和他站在一起，汗水流在你的額頭。²¹

洪瑞麟對自己的期許，或許就像泰戈爾這首詩所描述的上帝一樣，「無論晴朗或陰雨，他總和他們在一起。」洪瑞麟與礦工的真摯情誼也的確如此，在漫長的三十五年礦場生活中，他擁有最真實的體驗，也因為與他們共同勞動，洪瑞麟的衣服「變成襤褸或被染汙」，他能夠在勞動中會見上帝，並「和他站在一起」。

在洪瑞麟的妻子病逝之後，他到了終年陽光普照的美國加州洛杉磯與兒子居住，與他過往於黑暗礦坑中的生活有極大差別。也許是人生中見到太多苦難

¹⁸ 《我的藝術歷程——洪瑞麟》，導演：彭春夫，演出：洪瑞麟，1990，紀錄片。洪瑞麟在《礦工頌》描述礦工為：「…啊！你們是背十字架的一群，是米開朗基羅壁畫的精華，是傑克梅第雕像的本質…。」轉引自江衍疇，《礦工·太陽·洪瑞麟》，頁 94-95。

¹⁹ 何懷碩，〈地底的靈魂——論洪瑞麟先生的畫〉，頁 57。

²⁰ 何懷碩，〈地底的靈魂——論洪瑞麟先生的畫〉，頁 66。

²¹ 廖雪芳，〈炭坑畫家洪瑞麟〉，《雄獅美術》第 40 期（1974.6），頁 78-85；麋文開譯，泰戈爾，《泰戈爾詩集》（臺北市：三民書局，2016），頁 227-28。

與不幸，他在晚年時更加虔誠地信仰基督，²² 除了到教堂禮拜之外，也將這份情感投射在畫作中。在加州的洪瑞麟，以時空背景來說，再無法繼續實地關注礦工，從前在礦坑中的礦工畫形式也無法傳達他當下的心境。然而畫家依然持續創作，與當年在礦坑中、或許代表著希望的礦工頭燈一樣，洪瑞麟又再次的把焦點放在「光」。他將加州的陽光與基督的光對照、呼應，並天天與其對話，因而創作出了一系列有太陽的海景作品。當年關懷勞動者的情懷，成為了更有包容力的太陽，在遠方繼續關照著這些勞苦的靈魂。²³

三、《教堂》圖像分析與田野調查

洪瑞麟 1972 年自礦場退休，《教堂》【圖 1】作於 1970 年，為其退休之前的作品。從天色判斷，畫家描繪的景色時間為傍晚夕陽西下，天色從鮮豔的橘黃色逐漸過渡到夜晚的藍黑色。此時，城市尚未被黑暗吞噬，零星的燈火開始亮起，燈光與餘暉共同存在，陰陽交匯之時的神秘美感展露無遺。前景一座高聳的教堂巍巍而立，而觀者居於高處，以俯視的視角來觀看。教堂中透出搶眼的亮黃色燈光，與粉橘色的夕陽相互呼應，並與主色調藍色形成一種強烈對比。在教堂的門口有三個人物，畫家並未精細刻畫他們，只是簡筆帶過，依他們的面向以及微微前傾的身子，可以推測他們正要進入教堂。一個明亮的十字架位於教堂的屋頂上，它位於整個構圖中消失點的位置，值得注意的是，十字架的白色框線是藝術家以刮除的方式，刻意破壞紙的表面纖維而成，這裡的十字架，像是在礦坑中頭燈的光一樣，在黑暗中發出光芒，教堂自身的存在所彰顯的神性與洪瑞麟所塑造的礦工的神性，有共同的象徵意象。

關於媒材與技法，洪瑞麟在創作時經常混合使用各種媒材，²⁴ 能夠迅速地捕捉當下各式各樣的感受，透過使用不同的媒材來傳達他於對象物的各種觀察，可以說他在繪畫中並不受媒材所限制，如他在礦坑中速寫礦工「激烈的勞動」時，有時甚至直接將泥土混和著汗水直接塗抹在紙上作畫。²⁵ 洪瑞麟如此直率，強調紀錄當下的「真實」，看似隨意，不過他對每一種媒材的選擇其實都賦予不同的意義，如礦坑中的泥土與汗水，更加彰顯他繪畫中所要的表達的「真實」與超越媒材更深一層的意涵。因此，在《教堂》中，這種針對基底材料進行刻意的質變，應是希望更進一步地強調十字架的在場，是一種對基督神

²² 黃明川，〈化地底之光為烈陽—洪瑞麟「有太陽的海景」近作〉，《雄獅美術》第 140 期（1982.10），頁 117。

²³ 黃明川，〈化地底之光為烈陽—洪瑞麟「有太陽的海景」近作〉，頁 118。

²⁴ 江衍疇，〈礦工·太陽·洪瑞麟〉，頁 118。

²⁵ 莊伯和，〈「地下」畫家——專畫礦工的洪瑞麟〉，《聯合報》，1979，第二十版。

聖光輝的盛讚，從洪瑞麟呈現十字架的表現形式，也能感受到他與宗教的深刻連結。

本作經拆框檢視，畫作背面還有另一張草稿【圖 2】，是一件尚未著色的風景畫草圖，依畫面中前景河岸、中景像是洋樓的建築物、以及背景似是觀音山的山體形狀，推測有可能是畫家在淡水河畔寫生的作品。淡水是當時畫家們的寫生聖地，洪瑞麟也於淡水寫生多次，留下眾多作品，故推測這件草稿可能是淡水的寫生。

關於畫面中的這座教堂在現實中的實際位置，在 1998 出版的《礦工·太陽·洪瑞麟》一書中關於《教堂》的圖說，記載了「4-9 洪瑞麟 教堂（臺北南京東路上）1970 年」，這是目前已知文獻中唯一紀錄了本作地點的敘述。然而，現在（2022 年）的臺北南京東路上並未見到這樣一座教堂。與洪瑞麟畫面中所繪之教堂近似的一個建築物，是一座已消失的，位於南京東路二段的「台北基督徒南京東路禮拜堂」。這座禮拜堂於 2003 年經歷了一次遷堂，現址雖仍在南京東路上，但已非原先模樣。從這張 2003 年所拍的照片中【圖 3】可看見圖中有 2003 年遷堂之前的教堂樣貌，屋頂上的紅色大十字架、屋頂樣式、建築正面的門樑，都與《教堂》中的這座教堂十分相近。1968 年，洪瑞麟遷居至臺北市南京東路四段的聯合新村，此時的他正任教於國立藝專，並剛剛接受倪侯太的委託，到倪氏所投資的大溪煤礦擔任礦長一職，居住在桃園，每週會回到臺北一次。²⁶ 地理位置上可以推測畫家有可能看過遷堂之前的南京東路二段禮拜堂，不過嚴格來說，畫中的教堂與遷堂之前的臺北基督徒南京東路禮拜堂，尚有部分建築特徵不吻合，最為明顯的是《教堂》中建築正面上方的大片玻璃，在原先的南京東路禮拜堂中也並未見到。

另一有趣的假設，則是與畫作底下的草稿有關，畫作底下的這件草稿所呈現的像是淡水河畔的風景，為《教堂》的實際地點提供了另一個可能。即，畫中的這座教堂，或許是在這張草稿所描繪的地點附近。循著這個思路，在淡水觀音山旁，的確有一座外型與本作中的教堂相當接近的「法蒂瑪聖母堂」²⁷【圖 6】，這座聖母堂頂端有十字架、斜面屋頂、正面有大片的玻璃窗、以及凸出的門檐，乍看之下確實非常相似，並且洪瑞麟確實經常到淡水寫生，²⁸ 這似乎是一個相當具有誘惑力的猜想。不過若仔細觀察，法蒂瑪聖母堂正面的窗戶有三面，而《教堂》中卻只有一面；《教堂》中的門檐是平的，而法蒂瑪聖母堂的則是有弧線造型。之所以對細節如此苛求，主要原因有二：（1）洪瑞麟大部分的畫作都是寫生，在家憑空捏造的作品幾乎沒有；（2）在洪瑞麟的繪畫

²⁶ 參考 2022 年臺北市立美術館所舉辦之《掘光而行：洪瑞麟》展中的洪瑞麟年表。

²⁷ 感謝中原大學企管系，周敏惠提供對《教堂》實際位置的寶貴意見。

²⁸ 如江衍疇，《礦工·太陽·洪瑞麟》，頁 120，圖 4-6 所示。

哲學裡，藝術之美乃是依附著生命的真誠而生，不需變造塗改。²⁹ 因此《教堂》作為他的風景作品，理應有完全相同的對象物。以成畫年份來說，1970年時他仍在任大溪煤礦礦長，如若推斷他是在北臺灣地區寫生完成《教堂》其實並不誇張，不過在缺乏確切記載以及尚未找到完全相同建築物的情況下，還是無法斷定這座教堂的地點，只能提出可能性。

1970年是許多針對洪瑞麟所製作的年表中的空白，關於洪氏1970年活動的記載甚少，僅在《掘光而行：洪瑞麟》展覽的年表中提到1970洪瑞麟「受聘為中國美術協會聯絡組副組長」。在大部分洪瑞麟的生涯年表中，顯示在1968年他以「坑內工作」水彩畫參加第一屆大專教授美展，並主持懷山煤礦所屬大溪煤礦現場業務。接著經常會發現直接跳到1971年以「池畔春秋」參加第六屆全國美展、十月於《雄獅美術》第八期刊登《礦工頌》，以及1972年自礦場退休，因此對於洪瑞麟1970年的足跡實難考究，僅能從當年所留下的作品來猜測。

1970年洪瑞麟所留下的作品大多是水彩的風景畫作，其中，有一系列的作品值得一提：《詠盧奧》系列。這一系列作品為致敬十九世紀法國畫家盧奧所作，是少數洪瑞麟「非寫生」的作品，關於盧奧的藝術對於洪瑞麟的影響，在本文後段的章節將會討論。這裡想要提出的是以《教堂》以及《詠盧奧》系列來說，在洪氏整個藝術生涯之中都是特殊的存在——無論是對基督教教堂的十字架刻意的強調，或是對自稱「基督教畫家」的盧奧的致敬——都帶有異常醒目的宗教性格。此外，1971年的兩幅《自畫像》，應是畫家自進入礦區工作之後極少觸碰的題材，此時畫家的目光終於短暫地停留在自己身上。從此時期的繪畫主題以及透過散落在各處的作品中，筆者觀察到1970年代前後洪瑞麟似乎展開了某種自我省思的過程，而這個省思與宗教有著某種意識形態的連結。

四、苦行者米勒與洪瑞麟

據洪瑞麟自述，他選擇礦工題材來作畫，受十九世紀西方畫家影響甚大。尤其是米勒、梵谷、以及盧奧。³⁰ 這三位藝術家的創作生命均與宗教有程度不一的關聯，本文將逐一展開討論並進行分析。

米勒的作品以及各式西方美術的圖像，在日治時期的臺灣透過畫刊被引入，例如當時的《播種者》（種蒔く人）雜誌的創刊號【圖4】，就使用米勒

²⁹ 江衍疇，《礦工·太陽·洪瑞麟》，頁118、144。

³⁰ 《我的藝術歷程——洪瑞麟》，導演：彭春夫，演出：洪瑞麟，1990，紀錄片

的畫作《播種者》【圖 5】作為封面。³¹ 當時，洪瑞麟也是以這種方式接觸到米勒的作品。洪瑞麟視田園畫家米勒為他的繪畫精神導師，³² 1924 年所作之《米勒素描摹寫》，在幽暗的光線中，體現樸實市井小民的莊嚴光輝，便是他對米勒至高敬意的展現。米勒出生於極虔誠的基督教家庭，尤其深受祖母影響，米勒的祖母曾言：

在你成為畫家之前，不要忘記你是一個基督徒，絕對不可接近不雅之事……要為永恆畫圖，並謹記召喚審判的號角即將吹響。³³

除了祖母的叮囑，米勒自己更稱聖經為「畫家之書」，並多次從中尋找繪畫主題，米勒對宗教信仰的敦厚執著，在十九世紀的藝術界是罕見的。³⁴ 米勒不是那種對貧苦毫無認識卻想描述苦難，最後作品流於形式的做作畫家。他親自體會、沈澱、再轉化這些經驗，最後呈現在畫布上，米勒對於清貧卻踏實的生活有一種獨到的堅持。在分析米勒的作品之前，應該先認知到他的思想中存在一種「異常的宗教與道德的獨自性」³⁵，比起他的藝術天份，這種宗教情操才正是他在十九世紀法國美術史中佔有一個特別位置的主因。

專注於田野生活的米勒，對農民的描繪細緻入微，尤其是在辛勤勞動後的短暫休憩，米勒捕捉了這些片刻。米勒的鄉村農民，不論性別皆被賦予勞動者的角色來呈現，他筆下的農人經常面無表情，悲涼而謙遜，在辛勤勞動後的休息之際，散發出高雅、肅穆、莊嚴的氣質。如在著名的《晚禱》【圖 9】中，畫家描繪了一個黃昏的鄉村場景，前景兩個人物正在禱告，在右後方的遠景可以看見一座教堂，因此觀者可以推測他們應是聽到了教堂的鐘聲，才放下農具進行禱告。這件作品簡樸、真誠，充滿了寧靜的氛圍，雖然不是在描繪聖經故事，卻能讓觀看的人感受到突出的宗教性格，米勒儼然將農人的勞動拔擢到更高的層次去觀看。³⁶

米勒與洪瑞麟有許多共同點，如洪瑞麟異常漫長的礦場生涯可以對應於米勒「與眾不同的苦行」；兩人都專注於描繪勞動者：農民與礦工。可能是因為要表達勞動者真實的淒苦，兩人作品中的人物都表情嚴肅。關於勞動者「嚴肅

³¹ 蔣伯欣，〈視之無形：臺灣美術運動史新詮〉，《光：臺灣文化的啟蒙與自覺》（臺北市：國立臺北教育大學 MoNTUE 北師美術館，2022），頁 67-84。

³² 蔣勳，〈勞動者的頌歌——礦工畫家洪瑞麟〉，頁 20。

³³ Maurice V. Reidy, "Jean Francois Millet," *The Irish Monthly*, vol. 59, (Jun. 1931); 377.

³⁴ 何政廣，〈米勒的生涯與藝術〉，《米勒：偉大的田園畫家》（臺北市：藝術家出版，1996），頁 32。

³⁵ 林瀧野（譯），羅曼羅蘭（Romain Rolland, 1866-1944），〈米勒傳〉，《米勒：偉大的田園畫家》，頁 133。

³⁶ Robert L. Herbert, "Millet Reconsidered" *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 1, (1966); 52-53.

的神情」這一點，在洪瑞麟的礦工速寫中相當常見，以兩件礦工速寫為例，第一件《礦工》【圖 10】中，三個礦工在前景呈坐姿，正在等待入坑工作，經田野調查，判斷中間的人物應是在吸菸，因為礦坑中禁止吸菸，礦工們會好好把握在坑外的時光，大把大把的抽，這個抽菸的礦工腳邊還可以看到一個便當盒，右邊的背景可以看見搭乘礦車的工人，左側則有一個倒 V 字形，判斷應為「捨石道」³⁷。雖然藝術家僅將面部表情簡筆帶過，觀眾依然可以感受到三人面部表情皆十分凝重，等待上工的過程中彼此之間並無交集；另一件《礦工》【圖 11】畫面中的兩位礦工僅身著短褲，赤裸著上身，從左側的這位礦工腳邊的工具（鐵路斧頭）判斷，這兩位的職責是「軌道夫」。軌道夫通常兩人一組，負責維修礦坑內外礦車的軌道，會經常處於待機狀態，這張作品應是取景於軌道夫等待工作的時刻。在畫面表現上，畫家更加細緻地刻劃出了礦工的五官以及軀體，可以看見礦工們的神情以及因勞動而扭曲的身體。同前作，這兩位工人毫無交集，臉上依然有那種揮之不去的悲苦，可以說，洪瑞麟的礦工幾乎都是這般靜默且嚴肅的，洪瑞麟礦工速寫中的這種嚴肅與米勒畫中的農人非常相似，洪瑞麟的筆紀錄了最真實的礦工神態，巧妙地捕捉了勞動之間存有的寂靜狀態，而這種空氣中的寂靜展現了一種神聖且莊嚴的氣質。

從事礦業的危險性必然高於米勒所描繪的從事農業的人，礦工可以說是冒著生命危險在工作，因此在風險上無法相提並論；不過若論及「勞動」的本質，在這裡礦工與農人達成一致，兩者皆是在畫家藝術之眼中的「神聖的勞動者」，都是在單調枯燥的勞動中努力求生的人，米勒與洪瑞麟的作品都從客觀地觀察勞動中表現相當主觀的、宗教性的光輝。米勒的一生都沒有脫離貧窮，實踐苦行理念到最後一刻，甚至過世之前都還在擔憂房租和他九個孩子們的食物。³⁸ 飢貧交迫之下，米勒也曾經想過要自殺，但是信仰阻止了他。洪瑞麟固然沒有這樣淒涼的遭遇，但或許米勒以身體力行來面對「人生的問題」的精神，³⁹ 就是洪瑞麟所景仰的。

五、佈道者梵谷與洪瑞麟

另一位洪瑞麟所景仰的畫家梵谷，出身於新教牧師家庭，在成為畫家之前，他曾決心要成為像他父親一樣的神職人員，不過卻難以適應神學的學習生活，以致無法通過資格鑑定。⁴⁰ 然而，1878 年，他仍以一個「福音傳教者」的

³⁷ 經田野調查，於礦工文史館（新北市瑞芳區柴寮路 25 號）訪談礦工得到資訊。

³⁸ Maurice V. Reidy, "Jean Francois Millet," pp. 379-380.

³⁹ 《我的藝術歷程——洪瑞麟》，導演：彭春夫，演出：洪瑞麟，1990，紀錄片。洪瑞麟本人於影片中提及米勒的作品表達了「人生的問題」。

⁴⁰ 黃詩芬（譯），肯·威基（Ken Wilkie），《梵谷檔案》（臺北：高談文化，2005），頁 80。

身份被分派到了比利時法語區的黑色之都（Le pays noirs）——波里納日（Borinage）中的一個叫做小瓦斯莓（Petit Wasmes）的村莊進行試用。⁴¹ 這裡的男人看起來瘦削、身材矮小、肩膀成方形，眼睛陰沈而深陷，工作精明、敏捷且勇敢，女人則看起來十分憔悴，了無生氣。⁴² 在礦區的梵谷經常為礦工舉行臨時儀式，親自下到礦坑中以當地方言去傳播福音，在梵谷居住當地時，曾發生數起沼氣爆炸事件，事件發生後他甚至泣不成聲、夜不能寐，當地的人們稱他為「礦坑的基督」。⁴³ 在這片似乎被上帝遺棄的土地上，梵谷的生命曾如此深刻地與黑暗共鳴，或更有可能，他是特意去礦坑裡「找尋這份黑暗」，⁴⁴ 黑暗似乎增強了人們的恐懼，然而，一切使人感到恐懼的，又更體現了崇高之美。⁴⁵ 或許，洪瑞麟在黑暗的礦坑中所看見的勞動者，也因為這份深邃的黑暗，而更顯得神聖崇高。梵谷將礦工視為基督教的聖人一般，並認為所發生的苦難使他們更接近上帝。⁴⁶ 另外，來自荷蘭新教的背景讓他不斷地去靠近「苦難與救贖的生命本質」，⁴⁷ 這也是洪瑞麟一生所景仰並且實踐的。在礦場後期，梵谷畫下礦工進出礦坑的身影、疲憊的軀體。此時，他在繪畫中的投入與對基督的信仰一樣虔誠，並開始臨摹關注勞動群體的畫家——米勒的作品，透過繪畫，梵谷才重新獲得自由。⁴⁸

梵谷的信仰與他被喀爾文教派（Calvinism）⁴⁹ 影響的家族有密切的關聯，他與宗教的一切都與喀爾文教派相關，這個教派鼓勵入世行善，促使了梵谷早期在礦區佈道的這段經歷，而後成為他一生的基本精神。⁵⁰ 以至於無論是作為神職人員或是作為一名畫家，他都僅僅是堅持一種「信仰的佈道」⁵¹，他「以信仰入畫」⁵²，梵谷的繪畫具有一種精神性，無法從他所描繪的外在形體去探

⁴¹ Guy Delhaye, "Van Gogh au Borinage," *Le Mouvement social*, no. 155 (Apr. - Jun., 1991); p. 8.

⁴² Vincent van Gogh, "To Theo van Gogh. Petit-Wasmes, between Tuesday, 1 and Wednesday, 16 April 1879," in: *Van Gogh Museum The Letters*, no. 151 (Apr. 1879): <https://www.vangoghletters.org/vg/letters/let151/letter.html> (檢閱日期 2022/10/03)

⁴³ 黃詩芬（譯），肯·威基（Ken Wilkie），《梵谷檔案》，頁 86。

⁴⁴ 黃詩芬（譯），肯·威基（Ken Wilkie），《梵谷檔案》，頁 87。

⁴⁵ Biliana Kassabova, "The Louvre in Ruins: A Revolutionary Sublime," *L'Esprit Créateur*, vol. 54, no. 2 (Summer 2014): 80-81.

⁴⁶ Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Van Gogh: The Life*, (New York: Random House, 2011), p. 198.

⁴⁷ 蔣勳，《破解梵谷》，（臺北：天下遠見，2007），頁 25-26。

⁴⁸ 黃詩芬（譯），肯·威基（Ken Wilkie），《梵谷檔案》，頁 88。

⁴⁹ 喀爾文教派五要點：一、完全敗壞（Total depravity），意指人類由於亞當的墮落而生的原罪無法在靈性上有任何進展。二、無條件揀選（Unconditional selection），指上帝會無條件「揀選」人類，與其是否行善無關，人類可以「因信稱義」（只要信仰即得救）。三、有限的代贖（Limited atonement），指耶穌基督為了特定的人而贖罪，而並不是所有的人。四、不可抗拒的恩典（Irresistible grace），意指神的恩典是不可抗拒的。五、聖徒恆忍蒙保守（Perseverance of the saints），指得到救贖的人，一但得救之後就永恆得救。詳見趙中輝譯，羅林·伯特納（Lorraine Boettner），《基督教預定論》（臺北：基督教改革宗，1970）。

⁵⁰ 蔣勳，《破解梵谷》，頁 34。

⁵¹ 蔣勳，《破解梵谷》，頁 33。

⁵² 蔣勳，《破解梵谷》，頁 33。

討。梵谷與洪瑞麟都是曾與礦區生活距離非常近的畫家，洪瑞麟曾自述梵谷「不和社會妥協」的這一點，對他影響至深。並且，在洪瑞麟心中的梵谷是一名忠於自我、「老老實實」創作的畫家，⁵³ 洪瑞麟 1961 年的《向日葵》【圖 14】便是向這位不妥協、老老實實創作的藝術家致敬。

梵谷在波里納日的生活與洪瑞麟在瑞芳、大溪的礦場生活有些相似，他們都並非是第一線的工作人員，而是一種礦區生活的「觀察者」。他們兩人都生活在勞動者之間，因此能夠在物質上、情感上、思想上與他們共鳴；但因為不是真正的長期處於勞動狀態，因此能夠保持距離，讓自己客觀地去觀察。梵谷在 1885 年之前的作品主題聚焦在勞動者與中低階層的窮苦人民，如礦工、農民等。名作《吃馬鈴薯的人》【圖 13】畫面中，在陰暗房屋中的一家人依著昏黃的燈光，他們分食著蒸熟的馬鈴薯，梵谷捕捉的這一幕是他們享用辛勞果實的一刻，但卻沒有一人臉上現出喜悅之情，像是生命沒有給他們任何盼望一般。梵谷試圖提出一種正面的態度來詮釋這些艱苦勞動者的生活，甚至將其與崇高的宗教類比，這樣的思想是為歐洲十九世紀後半的知識份子所推崇。⁵⁴ 顯而易見地，洪瑞麟也有相似的藝術思想，雖然洪瑞麟所具有的這種對於勞工群體的關注，應受當時日本興起的「普羅美術運動」影響較大，⁵⁵ 與梵谷從宗教的出發點不同。梵谷的藝術是他宗教情感的另一種延伸，從他深深敬愛米勒的藝術便可理解，梵谷崇敬的是米勒筆下那種人性的神聖光輝，而非單純的藝術形式本身。

1890 年 5 月，梵谷來到法國的奧維（Auvers-sur-Oise）接受治療，這裡也是他人生的最後一站。這座小鎮在十九世紀末人煙稀少，鎮上的小教堂則被建在一個分岔路口。梵谷的《奧維教堂》【圖 15】在他生命最後一段時光完成，他選擇了教堂的背面入畫，畫家面對著這座教堂的背面，前方有兩條彎曲的小路，一個婦人正在其中一條走著。教堂本身似乎不那麼牢固，整體結構扭曲顫動，畫家透過不穩定的線條以及迷離的色彩配置，讓原本應是牢固、堅實的建築物似乎隨時有可能崩塌。梵谷的這座教堂在最高處的鐘樓仍然毫不猶豫地指向天空，像是在證明即使他的生命多麼慘澹曲折，他仍然堅持著信仰，⁵⁶ 儘管，梵谷寄託於宗教的或許是另一個世界存在的可能性，他需要一個地方，在那裡他可以擺脫空虛的愚蠢思想、終結生命中這些毫無意義的折磨。⁵⁷ 宗教於

⁵³ 《我的藝術歷程——洪瑞麟》，導演：彭春夫，演出：洪瑞麟，1990，紀錄片。

⁵⁴ 蔣勳，《破解梵谷》，頁 41。

⁵⁵ 林祖詒，〈「革命的美術」或「美術的革命」：日本 1920-1930 年代的普羅美術運動研究〉，（碩士論文，國立臺南藝術大學藝術史學系藝術史與藝術評論碩士班，2015），頁 94。日本普羅美術運動是日本 1920 年代最為盛行的運動之一，將社會中批判與反抗的聲音結合並且表達出來，此運動源起可追溯至大正時期的前衛美術運動。關於此運動，詳見：林祖詒，〈「革命的美術」或「美術的革命」：日本 1920-1930 年代的普羅美術運動研究〉。

⁵⁶ 蔣勳，《破解梵谷》，頁 124。

⁵⁷ Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Van Gogh: The Life*, p. 858.

他是救贖、解脫的管道，梵谷曾寫道：「幻想可能會消逝，但崇高依然存在。」⁵⁸ 可見宗教的存在之於梵谷生命的重要性。

若將梵谷的《奧維教堂》與洪瑞麟的《教堂》比較，首先，是觀看視角的不同，梵谷是以一個相對低的視角來描繪，而洪瑞麟則是從高處來觀看教堂；兩人對於天空的安排也大相逕庭，陰鬱的湛藍色佔據了奧維教堂的天空，天空兩旁甚至還有令人不安的黑色線條；洪瑞麟《教堂》的天空則是以亮麗的橘紅色與淡藍色交錯、輔以些許的赭色來點綴，天空與地面的模糊交會讓整體的寬闊感受更加明顯，從天空的安排便可以感受到兩者心境的差異；此外，兩人都對描繪的教堂本體做出了一些改動，梵谷以扭曲的線條構成教堂；而洪瑞麟的教堂則以有力的黑色線條與銳利的色塊構成；他們對於光的呈現也截然不同，梵谷的教堂中黯淡無光，看起來渺無人煙；而洪瑞麟的教堂中則綻放出耀眼的光芒，觀者不難想像內部正舉辦著溫馨的盛宴；最後是兩者對於信仰的看法，梵谷藉由筆直朝上的尖塔來宣示對上帝僅存的希望，而洪瑞麟藉由屋頂上發出耀眼聖光的大十字架彰顯他對信仰的信心。教堂作為信仰的具象化呈現，建築本身在繪畫中的在場便具有一種針對宗教的指向性，梵谷的藝術作為他信仰的延伸，《奧維教堂》便可看作是一種他對信仰的反思；洪瑞麟的《教堂》中所指涉的意象也相當雷同，都是自身信仰的一種投射。

六、基督教畫家盧奧與洪瑞麟

洪瑞麟於繪製《教堂》同年作致敬盧奧的作品《詠盧奧》系列，以下舉其中兩作，以墨與淡彩完成，如《詠盧奧》【圖 8】中有三張洪瑞麟臨摹盧奧的畫作，並置在同一畫面中。最左邊可判斷為臨摹盧奧的《誰不化妝？》【圖 16】；中間的這件無法確定參考對象，找到與其中戴眼鏡人物最相近的是《婦人之十》【圖 17】；最後，最右邊的這個圖像，取材自《人對人是狼》【圖 18】。同名另一作《詠盧奧》【圖 7】則是洪瑞麟透過臨摹盧奧的自畫像而成。值得注意的是此時期其餘的《詠盧奧》系列作，都以水墨、水彩完成；要到 1980 年時，洪瑞麟才以油畫形式致敬盧奧，如《詠盧奧》【圖 19】。

盧奧在法國美術界佔據了一個非常獨特的、無法被撼動或取代的地位，他不僅是一個畫宗教題材的人，並且是一個非常虔誠的畫家。⁵⁹ 他對榮譽、物

⁵⁸ Original: [...] “‘Illusions may fade,’ he wrote in Antwerp, ‘but the sublime remains.’” Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Van Gogh: The Life*, p. 858.

⁵⁹ Seamus L. Gaffney, “Georges Rouault: ‘The Monk of Modern Art,’” *The Irish Monthly*, vol. 78, no. 926, (Aug. 1950): 385.

質、財富毫無興趣，只著迷於精神上的昇華。⁶⁰ 盧奧是洪瑞麟自述具有共鳴並傾心喜愛的藝術家，他曾描述盧奧的作品讓他「感覺心碎」，並認為盧奧並非注重藝術形式上的表現，而是從繪畫中深入地去探討人生的問題。⁶¹ 洪瑞麟認為盧奧的作品是一種對於「下層社會眾生痛苦的寫實」，⁶² 因此對於這些角色也十分憐憫。盧奧所凝視的馬戲團小丑、性工作者、難民，都是社會中很難讓人聯想到「美」的角色，不過與此同時，盧奧也畫神聖的基督，這樣的「一視同仁」，正如畫家莫瑞爾（Maurice Morel, 1908-91）在盧奧的喪禮上對他的評論：「以最深刻的方式觸及邪惡，但也以最清晰的純淨。」⁶³ 透過盧奧的凝視，我們間接地看見了華麗的大千世界中，掙扎的、千瘡百孔的生命萬象。盧奧的好友暨哲學家馬里頓（Jacques Maritain, 1882-1973）針對盧奧的人格特質和思想也曾給予「像活水一般地強烈的宗教情感」、「隱士般的頑固信仰」等形容，馬里頓更進一步的描述盧奧在「所有被遺棄和拒絕的人身上發現了神聖羔羊的形象」。⁶⁴ 盧奧繪畫中深刻的宗教性成就了他的作品，樹立了一種無法被分類的典範。宗教為他所想要從事的藝術提供了絕佳的場所，可以說，盧奧的宗教信仰比他成為畫家的繪畫才能更重要，如果他從未以信仰作為核心創作，就不會有後來我們所見到的這些作品。

洪瑞麟的作品中是否也隱含了這樣的宗教性呢？他一生關注勞動者，關注「真實」，描繪礦工嚴肅的、危險性極高的生活，他們每天都與死亡如此靠近，洪瑞麟看見的是這種冒死的勞動，因此，他透過繪畫所傳達的不僅是紀錄式的「礦工日記」，更多的是體現勞動所體現出的崇高精神。若是比較兩者，盧奧繪畫中帶有更強烈的主觀批判性；例如在《受傷的小丑》（*Le Clown Blessé*）【圖 20】中，畫面中的小丑意識到自己無法改變的處境，緩緩地穿越彎月映照的荒漠，眼神中充滿了悲傷，⁶⁵ 盧奧的人物乘載著藝術家滿溢的情緒，如洪流般湧向觀者；而洪瑞麟則是更常以一個觀察者的視角去述說，以《夜班》【圖 21】一作為例，畫面中一群夜班礦工聚集，似乎在討論工作情況，可以看見左側最靠近觀者的人物在吃便當。可以說，這是一幕很接近現實

⁶⁰ 符泉生（譯），Fabrice Hergott，《西洋近現代巨匠畫集：盧奧》（臺北：錦繡文化，1994），頁 7。

⁶¹ 《我的藝術歷程——洪瑞麟》，導演：彭春夫，演出：洪瑞麟，1990，紀錄片。

⁶² 洪瑞麟，〈追求陽光——我的畫就是礦工日記〉，原載於《中國時報》，1979 年 6 月 25 日，人間副刊。

⁶³ Bernard Doering, "Lacrimae Rerum-Tears at the Heart of Things: Jacques Maritain and Georges Rouault," John G. Trapani, Jr. (ed.), *Truth Matters: Essay in Honor of Jacques Maritain*, (Washington, D. C.: American Maritain Association, 2004), p. 212.

⁶⁴ Bernard Doering, "Lacrimae Rerum-Tears at the Heart of Things: Jacques Maritain and Georges Rouault," p. 215. "Maritain wrote that there was in Rouault, 'like a spring of living water, and intense religious sentiment, the stubborn faith of a hermit...which made him discover the image of the divine Lamb in all the abandoned and rejected for whom he felt a profound pity.'" Original in Jacques Maritain, *Frontières de la Poésie*, (Paris: Rouart, 1935), p. 132.

⁶⁵ Brian O'Doherty, "Georges Rouault," *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 45, no. 177 (1956): 67-76. Here, p. 69.

的場景，並且不論這些礦工在做什麼，畫家似乎都沒有參與在其中，只是客觀地記錄下這些事件。洪瑞麟的視角是一種「中觀視角」，看似已經很近，卻又與他所描繪的主體有一定的距離。他捕捉的是一般人看不見的客觀事實，這種特殊的中觀視角也是洪瑞麟的礦工速寫的迷人之處。在 1979 年的〈百位美術家談印象最深刻的作品〉中，洪瑞麟提出了他對盧奧藝術的看法：

盧奧的作品內涵有著「天人合一」的至高而雄偉的精神，能把西歐的現代造型意識建築在作品中，並能蘊蓄著東方的禪宗精神；把粗獷的黑線條顯出「水墨」的韻味，題材能把各樣的「人間相」痛快淋漓的描出，更能創作出苦難的人生，提升到美的、宗教的境界，張張扣人心弦。…如果說他曾影響我的作品，則不在形似，而是潛在無形的意識中。⁶⁶

這裡洪瑞麟提到被盧奧所影響的「無形的意識」，即是盧奧悲憫的宗教情操，能與他在繪畫中將苦難的人生提升到「美的」、「宗教的」境界相互呼應。

七、結語

綜上所述，在理解洪瑞麟作品時如果排除了宗教的影響，顯然不夠全面，洪瑞麟的《教堂》一作雖然是風景畫，但隱藏的意涵無疑是直指宗教，透過前景基督的聖殿以及閃耀的十字架來傳達，這件作品因而能夠作為他藝術中具有宗教性的代表之一。從《教堂》出發，我們能夠以不同的視角去觀看洪瑞麟的其他作品，「宗教是對世界的一個凝視，對事物集中注意的一個張力」⁶⁷，他的繪畫、生活方式、或是作為一個人所關懷、注視的，處處可見宗教的影子。回到影響洪瑞麟的三位西方藝術家：米勒對信仰的虔誠讓他的作品充滿了寧靜的莊嚴，昇華了這些市井小民的勞動行為；宗教信仰以及人文關懷在梵谷的思想中佔據重要地位，共同形塑了他作品中神聖的精神性；盧奧更是一名直接在思想上受基督教影響的畫家，透過宗教去凝視世間百態，並呈現在繪畫中。洪瑞麟在思想上似乎能夠與三者共鳴，本文以《教堂》一作作為出發點所探討的，無非是自他思想中、繪畫中所體現的，若隱若現的宗教性。無論是米勒、梵谷還是盧奧，都向觀者嚴肅且慎重的提出「生命的問題」，而洪瑞麟的特殊之處也在此，他是當時西畫界唯一一位向觀者提出「生之探討」的藝術家，⁶⁸如何懷碩在〈地底的靈魂〉一文所言：

⁶⁶ 〈百位美術家談印象最深刻的作品〉，《雄獅美術》100 期（1979.6），頁 69-108。

⁶⁷ 符泉生（譯），Fabrice Hergott，《西洋近現代巨匠畫集：盧奧》，頁 18。

⁶⁸ 王秀雄，〈評析洪瑞麟的礦工藝術（上）〉，《民生報》，1979 年，第七版。

從杜米埃到魯奧，這些大畫家的偉大工作是為受苦者造像。承接這個藝術傳統的畫家，不只要有畫家所有的繪畫技巧，更要有一顆聖潔超脫的心靈。還要有另一個條件——要有被上蒼遣派到人間最苦難的所在，去體驗眾生一切苦厄的「運氣」。自然，沒有一點宗教的情操與卓絕的毅力，準做半途的逃兵。洪瑞麟先生就是繼承這個藝術傳統的精神的一位畫家。⁶⁹

作為一名畫家，無庸置疑地，洪瑞麟擁有非常真實的描繪對象，他以「真、善、美」為原則⁷⁰，認為「真」才是最重要的，如若沒有真；就不可能有美，一切的美乃是建立於真實的基礎之上，他是一位追求「唯美唯真」的畫家。⁷¹ 洪瑞麟對於美醜的衡量，完全基於人是否在「真實的生活」⁷²，這種對藝術的堅持與基督教美學的概念不謀而合。謝里法曾如此描述洪瑞麟的藝術：

洪瑞麟的畫筆長久守著一個特定的題材，當這題材發展到相當的階段，所探求的必不是純粹藝術的問題，而是人世間的問題，這個問題單獨在畫面上始終得不到圓滿的解答。畫家手中的畫筆對現實無可奈何的時候，不是藉杯中的葡萄美酒使自己沉沉入睡，去重拾田園的美夢；就是再度去相信那殿堂中上帝的存在，來祈求造物者的關護。這或許就是歷來畫家的筆不敢觸及現實的原因吧！⁷³

洪瑞麟的作品具有強烈的真實感，他「再度去相信那殿堂中上帝的存在」，因而能夠勇於探求「人世間的問題」，他的藝術追求是如此深刻的、人本的，選擇將痛苦作為主題而非幸福，並將苦難昇華為神聖，洪瑞麟的繪畫和他所崇敬的米勒、梵谷、盧奧的作品一樣帶有宗教性，⁷⁴ 而這種宗教情懷，即是他的繪畫感動人的理由之一。

⁶⁹ 何懷碩，〈地底的靈魂——論洪瑞麟先生的畫〉，頁 61-63。

⁷⁰ 洪瑞麟於紀錄片中說道，他的作品所追求的即是「真、善、美」，參考自《我的藝術歷程——洪瑞麟》，導演：彭春夫，演出：洪瑞麟，1990，紀錄片。

⁷¹ 倪侯太，〈礦山畫家——洪瑞麟〉《生活紀原：洪瑞麟素描集》（臺北：史博館，1998），頁 18-19。

⁷² 洪瑞麟，〈追求陽光——我的畫就是礦工日記〉。

⁷³ 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》（臺北：藝術家出版社，1992），頁 222。

⁷⁴ 楊淳嫻，〈洪瑞麟（1912-1996）礦工頌〉，《臺灣美術兩百年（下）——島嶼呼喚》（臺北：春山出版有限公司，2022），頁 164。

引用書目

文獻史料

1. 王秀雄，〈評析洪瑞麟的礦工藝術（上）〉，《民生報》，1979年，第七版。
2. 丘彥明，〈洪瑞麟的世界：生活在礦工們中間〉，《聯合報》，1979年，第二十版。
3. 洪瑞麟，〈追求陽光——我的畫就是礦工日記〉，原載於《中國時報》，1979年6月25日，人間副刊。
4. 〈百位美術家談印象最深刻的作品〉，《雄獅美術》100期（1979.6），頁69-108。
5. 莊伯和，〈「地下」畫家——專畫礦工的洪瑞麟〉，《聯合報》，1979年，第二十版。
6. 管執中，〈一手挖煤一手作畫卅五年〉，《民生報》，1979年6月25日。

中文專書

1. 江衍疇，《礦工·太陽·洪瑞麟》，臺北市：雄獅，1998。
2. 何政廣，〈米勒的生涯與藝術〉，《米勒：偉大的田園畫家》，臺北：藝術家出版，1996，頁10-120。
3. 符泉生（譯），Fabrice Hergott，《西洋近現代巨匠畫集：盧奧》，臺北：錦繡文化，1994。
4. 倪侯太，〈礦山畫家——洪瑞麟〉，《生活紀痕：洪瑞麟素描集》，臺北：博館，1998，頁18-19。
5. 謝里法，《日據時代台灣美術運動史》，臺北：藝術家出版社，1992。
6. 黃詩芬（譯），肯·威基（Ken Wilkie），《梵谷檔案》，臺北：高談文化，2005。
7. 蔣勳，《破解梵谷》，臺北：天下遠見，2007。
8. 糜文開（譯），泰戈爾（Rabindranath Tagore），《泰戈爾詩集》，臺北：三民書局，2016。
9. 楊淳嫻，〈洪瑞麟（1912-1996）礦工頌〉，《臺灣美術兩百年（下）——島嶼呼喚》，臺北：春山出版有限公司，2022，頁164-65。
10. 蔣勳，〈勞動者的頌歌——礦工畫家洪瑞麟〉，《洪瑞麟—台灣美術全集12》，臺北：藝術家出版社，1993，頁17-35。
11. 蔣伯欣，〈視之無形：臺灣美術運動史新詮〉，《光：臺灣文化的啟蒙與自覺》，臺北：國立臺北教育大學 MoNTUE 北師美術館，2022，頁67-84。

12. 林瀧野（譯），羅曼·羅蘭（Romain Rolland），〈米勒傳〉，《米勒：偉大的田園畫家》，臺北：藝術家出版，1996，頁 121-231
13. 陳景容，〈我所知道的洪老師〉，《人道主義畫家——洪瑞麟》，臺北市：印象畫廊，1992，頁 11-12。

中文期刊

1. 何懷碩，〈地底的靈魂——論洪瑞麟先生的畫〉，《雄獅美術》101 期（1979.7），頁 56-67
2. 黃明川，〈化地底之光為烈陽——洪瑞麟「有太陽的海景」近作〉，《雄獅美術》第 140 期，（1982.10），頁 114-20
3. 廖雪芳，〈炭坑畫家洪瑞麟〉，《雄獅美術》第 40 期（1974.6），頁 78-85。

中文論文

1. 林祖詒，〈「革命的美術」或「美術的革命」：日本 1920-1930 年代的普羅美術運動研究〉，碩士論文，國立臺南藝術大學藝術史學系藝術史與藝術評論碩士班，2015。
2. 林江臺，〈日治時期無政府主義者對城市邊緣族群的救助與勞動力轉換的實踐〉，碩士論文，國立清華大學台灣研究教師在職進修，2015。
3. 林江臺；陳泳惠，〈超越臺灣而愛臺灣：日治時期稻垣藤兵衛的社會改革與救助行動〉，《史地學術暨錢穆思想研討會 會議手冊暨論文集》，臺北：國立臺北大學歷史與地理學系，2012，頁 1-21。
4. 劉美鈴，〈洪瑞麟藝術研究〉，碩士論文，國立高雄師範大學美術系，2009。

日文論著

宮本義信，〈“同志社人”稻垣藤兵衛の基督教社会事業をどうとらえるか—日本統治時期台湾の稻江義塾を中心に—〉，《同志社女子大学総合文化研究所紀要》第 27 卷（2010.3），頁 101-24。

西文論著

1. Doering, Bernard, “Lacrimae Rerum—Tears at the Heart of Things: Jacques Maritain and Georges Rouault,” in John G. Trapani, Jr. (ed.), *Truth Matters: Essay in Honor of Jacques Maritain*, (Washington, D.C.: American Maritain Association, 2004), pp. 204-23.

2. Delhaye, Guy, "Van Gogh au Borinage," *Le Mouvement social*, no. 155, (Apr.-Jun., 1991) : 7-17.
3. Gaffney, Seamus L., "Georges Rouault: 'The Monk of Modern Art,'" *The Irish Monthly*, vol. 78, no. 926, (Aug. 1950): 383-87.
4. Herbert, Robert L., "Millet Reconsidered," *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 1, (1966): 28-65.
5. Kassabova, Biliana, "The Louvre in Ruins: A Revolutionary Sublime," *L'Esprit Créateur*, vol. 54, no. 2, (Summer 2014): 78-87.
6. Naifeh, Steven and Gregory White Smith, *Van Gogh: The Life*. New York: Random House, 2011.
7. O'Doherty, Brian, "Georges Rouault," in: *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 45, no. 177 (1956): 67-76.
8. Reidy, Maurice V., "Jean Francois Millet," *The Irish Monthly*, vol. 59, (Jun. 1931): 376-381.

影像紀錄

《我的藝術歷程——洪瑞麟》，導演：彭春夫，演出：洪瑞麟，1990，紀錄片。

網路資料

1. 鍾溫清編，《瑞芳鎮誌》，〈礦業篇〉（臺北縣瑞芳鎮：臺北縣瑞芳鎮公所，2002），頁 21-22。國家圖書館「臺灣記憶」資料庫：
<<https://tm.ncl.edu.tw/>>（檢閱日期：2022/07/07）。
2. Vincent van Gogh, "To Theo van Gogh. Petit-Wasmes, between Tuesday, 1 and Wednesday, 16 April 1879," in Vincent Van Gogh *The Letters*, no. 151 (Apr. 1879), Van Gogh Museum:
<<https://www.vangoghletters.org/vg/letters/let151/letter.html>>（檢閱日期：2022/10/03）

圖版目錄

【圖 1】洪瑞麟，《教堂》，1970，水彩、紙，18x22.5cm，私人收藏，圖片來源：作者自攝。

【圖 2】洪瑞麟，《教堂》背面風景草稿，年代不明，私人收藏，圖片來源：林煥盛修復師工作室。

【圖 3】2003 遷堂進行中，臺北基督徒南京東路禮拜堂，教會歷史頁面，圖片來源：<<http://www.nkec.org.tw/group/html/modules/myalbum/photo.php?lid=380>>（2022 年 6 月 18 日閱覽）。

【圖 4】《播種者》創刊號封面，1921，圖片來源：<<https://blog.goo.ne.jp/tanemakuhito1921/e/44edb32d4e901719bf55d912ba063f40>>（2022 年 9 月 25 日閱覽）。

【圖 5】Jean-François Millet, *The Sower*, 1850, 油彩、布，101.6x82.6cm，美國波士頓美術館（Museum of Fine Art, Boston），圖片來源：維基百科 [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sower_\(Millet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sower_(Millet))，（2022 年 9 月 25 日閱覽）。

【圖 6】蔡坤煌，《天主護佑霞光照》，1970，攝影，圖片來源：淡水維基館：<<http://tamsui.dils.tku.edu.tw/wiki/index.php/%E6%AA%94%E6%A1%88:%E8%94%A1%E5%9D%A4%E7%85%8C-%E6%B7%A1%E6%B0%B4%E5%BB%BA%E7%AF%89%E4%B9%8B%E7%BE%8E05.jpg>>（2022 年 9 月 25 日閱覽）。

【圖 7】洪瑞麟，《詠盧奧》，1970，墨、淡彩、紙，32x48cm，私人收藏，圖片來源：筆者攝於台北市立美術館 2022《掘光而行：洪瑞麟》展覽。

【圖 8】洪瑞麟，《詠盧奧》，1970，墨、淡彩、紙，32x27cm，私人收藏，圖片來源：臺北市立美術館，圖片來源：作者自攝。

【圖 9】Jean François Millet, *The Angelus*, 1857-59, 油彩、木板，55x66cm，巴黎奧賽美術館（Musée d'Orsay）圖片來源：維基百科：<[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Angelus_\(painting\)#/media/File:JEAN-FRAN%3%87OIS_MILLET_-_El_%C3%81ngelus_\(Museo_de_Orsay,_1857-1859._%C3%93leo_sobre_lienzo,_55.5_x_66_cm\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Angelus_(painting)#/media/File:JEAN-FRAN%3%87OIS_MILLET_-_El_%C3%81ngelus_(Museo_de_Orsay,_1857-1859._%C3%93leo_sobre_lienzo,_55.5_x_66_cm).jpg)>（2022 年 9 月 25 日閱覽）。

【圖 10】洪瑞麟，《礦工》，1953，彩墨、紙，24.5x28cm，私人收藏，圖片來源：筆者自攝。

【圖 11】洪瑞麟，《礦工》，1955，彩墨、紙，25x37.7cm，私人收藏，圖片來源：筆者自攝。

【圖 12】洪瑞麟，《米勒素描摹寫》，1924，私人收藏，圖片來源：何政廣（編），《臺灣美術全集 12 洪瑞麟》（臺北：藝術家出版社，1993），圖 1。

【圖 13】Vincent van Gogh, *The Potato Eaters*, 1885, 油彩、木板，82x114cm，阿姆斯特丹梵谷美術館（Van Gogh Museum, Amsterdam）圖片來源：維基百科：

<https://en.wikipedia.org/wiki/The_Potato_Eaters#/media/File:Van-willem-vincent-gogh-die-kartoffelesser-03850.jpg> (2022年9月25日閱覽)。

【圖 14】洪瑞麟，《向日葵》，1961，油彩、夾板，60x90.8cm，呂雲麟紀念美術館典藏。圖片來源：筆者攝於台北市立美術館 2022《掘光而行：洪瑞麟》展覽。

【圖 15】Vincent van Gogh, *The Church in Auvers-sur-Oise*, 1890, 油彩、木板，74x94cm，巴黎奧賽美術館 (Musée d'Orsay)，圖片來源：維基百科:

<https://en.wikipedia.org/wiki/The_Church_at_Auvers#/media/File:Vincent_van_Gogh_-_The_Church_in_Auvers-sur-Oise,_View_from_the_Chevet_-_Google_Art_Project.jpg> (2022年9月25日閱覽)。

【圖 16】Georges Rouault, *Qui ne se grime pas?*, Plate 8 of *Miserere*, 1917-27, 版畫 64.7x54.5cm，私人收藏，圖片來源：《西洋近現代巨匠畫集：盧奧》(臺北：錦繡文化，1994)，圖 55。

【圖 17】Georges Rouault, *Madame X*, 1912-13, 蛋彩，31.5x20cm，巴黎現代藝術博物館 (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris)，圖片來源：《西洋近現代巨匠畫集：盧奧》，圖 30。

【圖 18】Georges Rouault, *Man is a Wolf to Man*, 1944-48, 油彩、木板，64x46cm，巴黎龐畢度藝術中心 (Centre Georges-Pompidou, Paris)，圖片來源：《西洋近現代巨匠畫集：盧奧》，圖 130。

【圖 19】洪瑞麟，《詠盧奧》，1980，油畫，33x24cm，私人收藏，圖片來源：《人道主義畫家洪瑞麟》，歐賢政(編)，(臺北市：印象畫廊，1992)

【圖 20】Georges Rouault, *Le Clown Blessé*, 1932, 油彩、布，199x119.5cm，巴黎龐畢度藝術中心 (Centre Georges-Pompidou, Paris)，圖片來源：巴黎龐畢度藝術中心: <<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cKazzn>> (2022年9月25日閱覽)。

【圖 21】洪瑞麟，《夜班》，1957，39.5x55cm，墨彩、紙，私人收藏，圖片來源：作者自攝。

圖版



【圖 1】洪瑞麟，《教堂》，1970。



【圖 2】洪瑞麟，《教堂》背面風景草稿，年代不明。



【圖 3】2003 遷堂進行中，臺北基督徒南京東路禮拜堂，教會歷史頁面。



【圖 4】《播種者》創刊號封面，1921。



【圖 5】 Jean-François Millet, *The Sower*, 1850.



【圖 6】蔡坤煌，《天主護佑霞光照》，1970。



【圖 7】洪瑞麟，《詠盧奧》，1970。



【圖 8】洪瑞麟，《詠盧奧》，1970。



【圖 9】Jean François Millet, *The Angelus*, 1857-59.



【圖 10】洪瑞麟，*《礦工》*，1953。



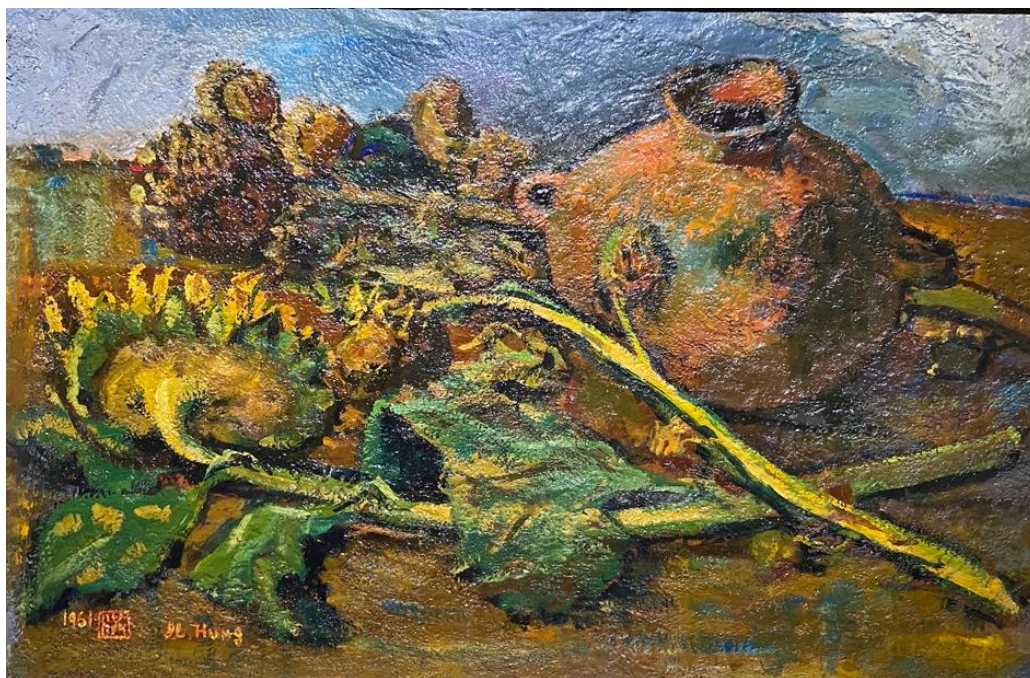
【圖 11】洪瑞麟，《礦工》，1955。



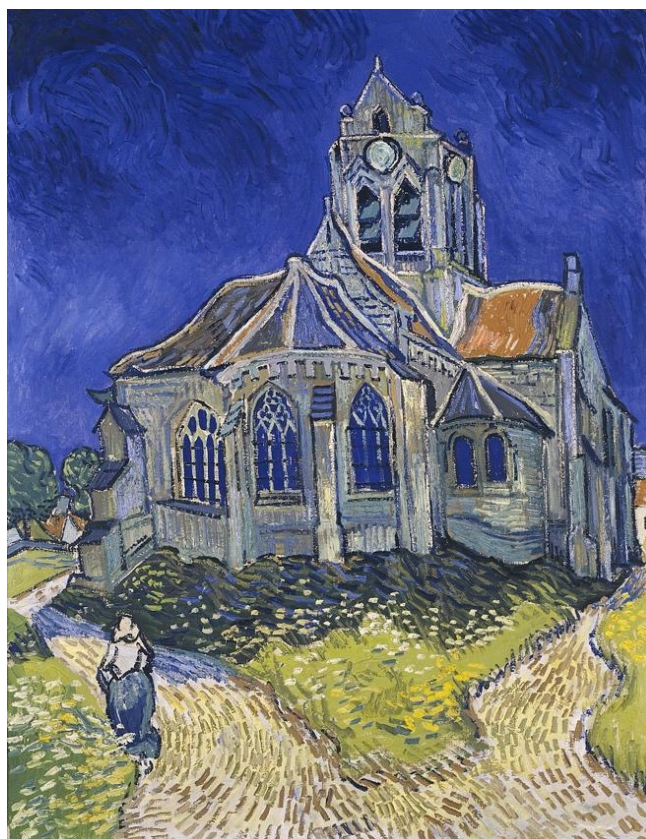
【圖 12】洪瑞麟，《米勒素描摹寫》，1924。



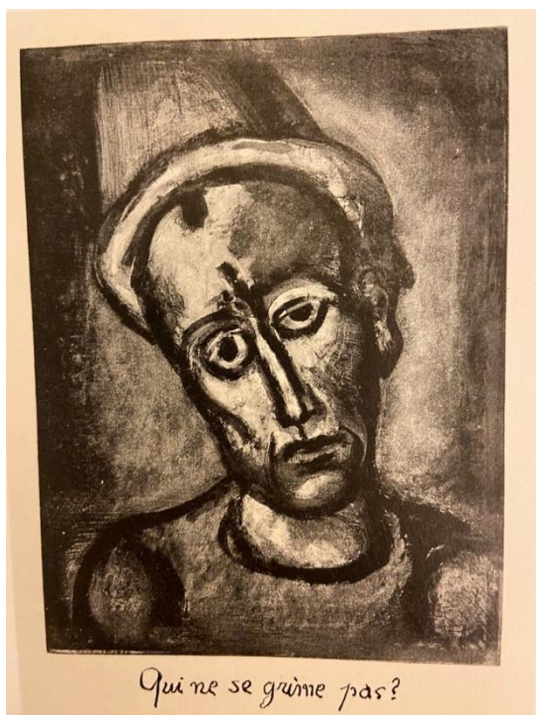
【圖 13】 Vincent van Gogh, *The Potato Eaters*, 1885.



【圖 14】洪瑞麟，〈向日葵〉，1961。



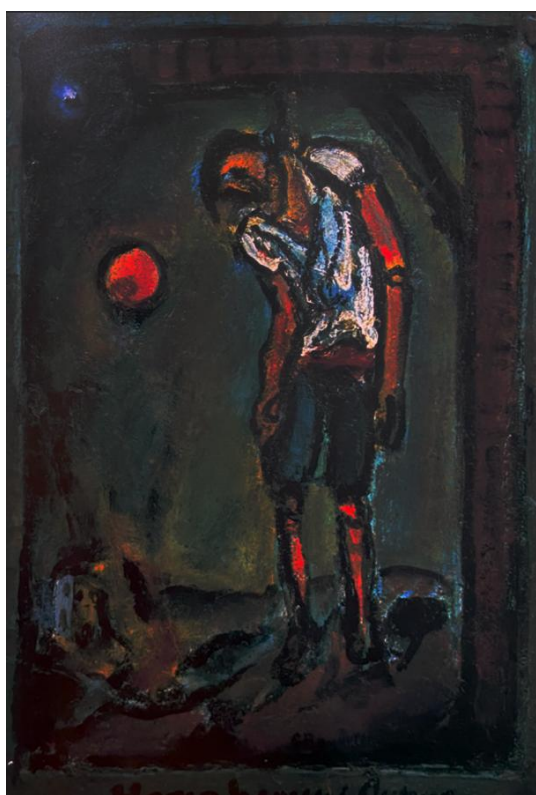
【圖 15】Vincent van Gogh, *The Church in Auvers-sur-Oise*, 1890.



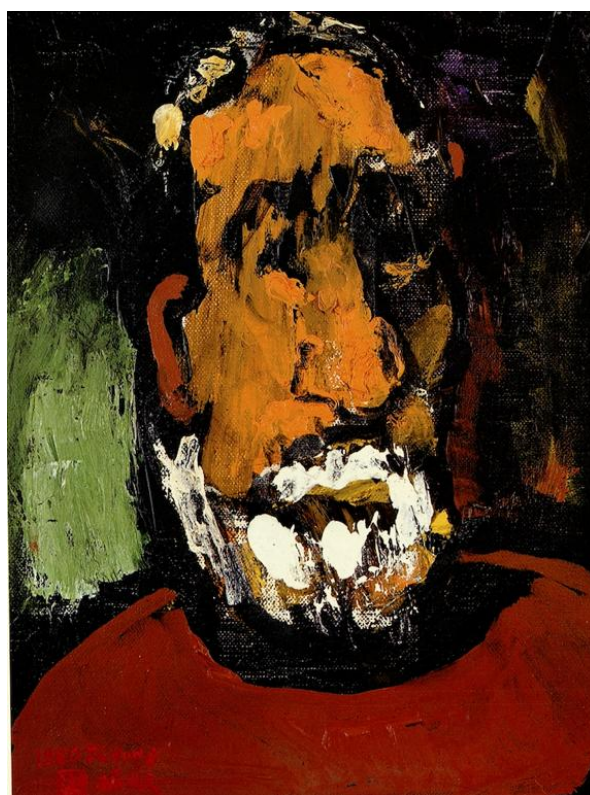
【圖 16】 Georges Rouault, *Qui ne se grime pas?*, Plate 8 of *Miserere*, 1917-27.



【圖 17】 Georges Rouault, *Madame X*, 1912-13.



【圖 18】 Georges Rouault, *Man is a Wolf to Man*, 1944-48.



【圖 19】 洪瑞麟，*《詠盧奧》*，1980。



【圖 20】 Georges Rouault, *Le Clown Blessé*, 1932.



【圖 21】 洪瑞麟，*《夜班》*，1957。