

貧賤靈魂的歌頌者 • 洪瑞麟 (1912- 1996)

撰文/廖武藏



以畫礦工而成名的畫家洪瑞麟 1912 年出生於台北市大稻埕的船頭行家。父親洪鶴汀先生為泉州渡海來台第一移民。從商，為地方仕紳，文史書畫均有所涉獵，尤善墨梅與書法。洪瑞麟曾提及幼時替父親研墨，受到父親傳統中國書畫的影響，對繪畫發生興趣。及對父親運筆作畫的情景印象十分深刻，間接影響日後洪瑞麟繪畫中的強烈線條性格。1920 年時年九歲就讀稻江義塾，開始免費小學教育，義塾不同於公學校的日式教學，而保有相當程度的漢文傳承。在校期間受到校長稻恒藤兵衛人道主義及基督教思想啟蒙。加上期間閱讀了在父親的藏書中「孤星淚」、「苦兒流浪記」等文學作品，埋下日後對人性關懷的種子。同時隨吳清海老師習畫，從吳老師處得到許多日本美術雜誌，開始臨摹西方名畫，對關懷農民、貧苦大眾的西洋畫家米勒(Miller)及杜米埃(Daumier)等人作品頗為心儀。1923 年父親擔任大稻埕日新町元隆茶行總管，舉家遷至大稻埕江山樓附近(今民生西路延平北路口)，結識近鄰的楊三郎，以繪畫相切磋。1926 年就讀私立成淵中學夜校，常在美術比賽中得獎，投稿日日新報刊，增加了學畫的信心。1927 年進入由倪蔣懷出資的「台灣繪畫研究所」，與張萬傳、陳德旺等人同學，接受日籍老師石川欽一郎的指導，正式接受西方學院式的石膏像素描與水彩寫生等美術訓練。爾後又有陳植棋的鼓勵，才開啟了他們赴日本深造的機緣。1930 年，洪瑞麟由陳植棋帶領赴日，展開了另一階段的學習。稍後赴日的還有張萬傳和陳德旺。為了應考，台籍學生莫不格外努力。洪瑞麟白天在川端畫學校，晚上在本鄉繪畫研究所學畫，經過半年多的日夜苦練，於 1931 年 4 月考入帝國美術學校(現今的武藏野美術大學)西畫科，一起考上的還有張萬傳和陳德旺，但他們兩人認為學校的理論課程太多且創作課程較少而沒有就讀。

洪瑞麟選擇「帝美」並非基於某種意識上的反抗，實在是三〇年代的「東美」太難考了。在當時，帝美的師資多屬於日本畫壇上的少壯派，畫風自然較為前進，與東京美術學校的正統頗為不同。儘管帝美的後期印象派與東美

的外光派在表現手法上迥異，但都還在寫實的範疇內，若與校外的野獸、立體、抽象或現實風潮相比，帝美所訓練的仍屬於中規中矩的薰風。但在老師海老原喜之助(1904-1970)指導及雕刻家兼西洋畫指導的清水多喜示(1897-1981)充滿力度與嚴謹形式本質的影響下，接觸到西方的前衛藝術如野獸派、立體派和表現主義等。1929 年日本的普羅(Proletarian)文藝漸興，洪瑞麟不免也接觸了些左翼的文藝思潮。當時最風行「普羅藝術」，藝術家從勞動者的觀點出發，用創作表現勞動者、農民和小民的日常生活，讓藝術家走入人間。洪瑞麟自己曾說：「我留學日本的幾年，最令我感動的，不是那裡的櫻花，不是清澈的溪流，而是天寒下蕭瑟的勞動者。」

1936 年帝美畢業後曾創作大幅作品《山形市場》如右圖，取材自日本東北的村落，已展現與眾不同的視野。畫面以白雪覆蓋的山脈為遠景，襯



托出雪地中的山村農民。人物的部分構成兩個不同層次的景深。前景是三位頭戴布巾，身披大氅的農民，在寒冷中瑟縮著，地面上以明度及彩度較高的調子處理出擺置在地攤上的白菜、南瓜、紅椒等蔬果。中景是一排站立的農民，以較晦暗的色調處理，人物也大多只具輪廓，省略細節，使整個畫面在曠悍的大氣中有一種凝靜的力量。

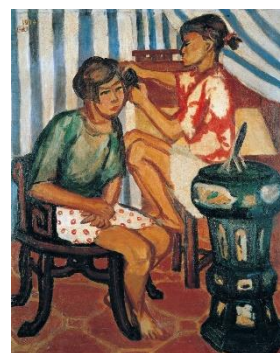
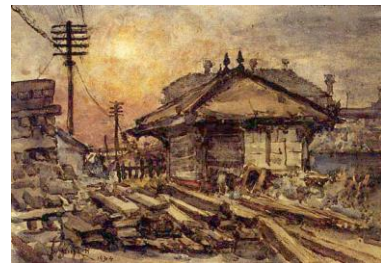
1938 年 7 月回到台灣。據洪瑞麟回憶，當時有意到歐洲繼續深造，但由於父親年老體弱，長兄猝逝，家業的負擔使他必須面對現實生活，適逢倪蔣懷經營的瑞芳煤礦需要人手，力邀洪瑞麟前往，為了回報知遇，也為了求得一份生存的經濟基礎，洪瑞麟開始任職於瑞芳煤礦礦場，並作畫不輟，以礦工為創作題材，他看到什麼就畫什麼，建立起與眾不同的繪畫風格。並與畫友成立 MOUVE 行動美術集團。原本打算工作十年，存夠了錢便赴法國以了却再繼續深造的心願，沒想到一待就是三十五年，在此娶妻生子，也畫了無數以礦工為題材的作品，一直到六十一歲從礦長位置退休。

洪瑞麟的「留日青年畫家身份」是高貴的，而辛苦的礦工工作是卑微的。兩者之間的關聯似乎令人感到困惑。其實他在礦場工作，「是從基層的管理員幹起」。他的女兒洪梅紅曾指出：「父親不曾到炭坑裡當過挖煤工人，他一直只是坐辦公室的職員，喜歡畫圖就帶著畫具走進坑內.....，他是畫礦工的畫家，而不是當礦工的畫家。」在礦場的歲月中，洪瑞麟看到什麼就畫什麼，他想捕捉的是肢體勞動的美感，他速寫炭坑弟兄，大部分屬於繪畫筆記的性質為多，作品總是圍繞著一個個卑微的生命，投以關懷的愛情，在低於海平面暗黑的幾千呎的地底，昏弱的微光下，觀察礦工們堅實疲憊的赤裸軀幹，冒生命危險賣力工作為生活而打拼，洪瑞麟用筆畫呈現陽光照射不到的生命的尊嚴，建立起與眾不同的繪畫風格。洪瑞麟自嘲：「我與煤礦工人工作在一起，歡笑在一起，甚至結婚在一起(他娶了工頭的女兒)，當然苦難也在一起。」洪瑞麟說：「我的畫就是礦工日記，也是我自己的反省。」他平實地記錄下他的工作夥伴的生活實況，真正做到了藝術與大眾結合的理想。

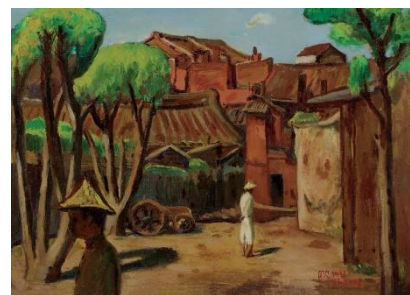
1964年起，洪瑞麟應國立藝專美術科主任李梅樹力邀。擔任該科素描課程教授，廣受學生敬重與愛戴。1972年，60歲自礦場退休的他，第一個願望是：「追求陽光」！長年處在地底微光，他特別嚮往燦爛的陽光，退休後走訪台灣各地寫生，也幾度踏上蘭嶼土地及台東馬蘭村等，探討原始藝術。而後更將觸角走向世界，遍遊東南亞、日本、美國、歐洲，追求世界各地的溫暖陽光。1979年，在距離第一次個展四十四年後，洪瑞麟在春之藝廊舉辦了生平第二次個展，中國時報人間副刊專文評介，雄獅美術也有。此外，電視媒體的專訪及報導，尤其蔣經國先生的大駕光臨最受矚目.....，洪瑞麟幾乎像是一夕成名般引起廣泛的討論。1980年赴美定居，往返紐約、洛杉磯、台北，並赴歐亞各地旅遊寫生，洪瑞麟的後半輩子都和陽光為伍，蔚藍的天、廣闊的海和暖暖的太陽，他也創作了一系列以「太陽、雲、海」為主題的作品。直到1996年85歲的冬季，因心肌梗塞病逝美國加州。但由於已經被定位成礦工畫家，洪瑞麟晚期所繪的「風景畫」已很難再賦予特殊的意義。

洪瑞麟的礦工畫得以成形且成功，應來自於下列因素：**【學院美術的訓練】**在台灣繪畫研究所，石川欽一郎傳授的是一種印象式的寫實風格，由於強調氣氛和餘韻，使對象的真實往往被柔化。但對於構圖、色彩.....之調和、對比及呼應等基本訓練卻非常紮實。因此洪瑞麟早期的水彩畫甚至油畫，結構單純，空間明確，主體居中，色彩輕柔，筆觸細碎.....，幾乎都是石川老師水彩畫的影響。1930年的

水彩畫《基隆火車站》如右圖，以近景木材的堆積暗示出的第三度空間，並以左側電線的角度帶出遠景夕陽的渲染。此時期，洪瑞麟的創作理論及技巧，除了來自父親的影響及臨摹西洋名畫的心得外，即是受石川老師啟發，使他更了解如何觀察自然，捕捉自然中的色彩、光與造型。洪瑞麟為投考美術學校在川端和本鄉的苦練所學到的應該只是古典寫實的素描，他是循著正軌而行，比較傳統穩定。在帝美校的時期，該校在1930年代的日本雖非主流學校但由於校風比較前進，帶有實驗性質，不是正規而呆板。相對於「帝國美展」的文雅、靜態的典型，帝美校可以「野武士」自居。此時期的



作品，粗獷的筆調和簡略的構成最為突出。如1934年的《朝妝》見左圖，有明顯的造形意圖，風格介於塞尚和野獸派之間，但洪瑞麟的色彩晦澀，使他的畫更見趨於表現主義。帝美的學習可以使他大膽依照自己的需要創造更深刻強烈的造形。**【普羅文藝的感染】**洪瑞麟與普羅文藝的關係並非屬於意識形態上的主張，而是一種情感上的自然呼應，使他願意嘗試勞動活動，使他樂於親近勞動大眾，這是從生活中得以體悟的經驗。因此在學院裡，他很少觸及到最主流的裸體畫和靜物畫。平淡的風景及尋常的人物才是他看到的，尤其人物是他留日後期寫生的焦點。另外，在他的風景畫中往往有勞動者，如1936年的《老台北風景》如右圖，這種點景人物的出現很可能是一種不自覺的表現。也許這正是受普羅文藝的感染所致。



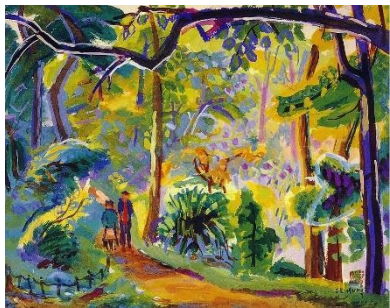
【炭坑工作的經驗】三〇年代在礦場當管理員的洪瑞麟，身份絕不低賤，收入也並不微薄，他投身礦業並非為了要為勞動者塑像，而是環境與現實考量使然。他視礦業為工作，他敢於入坑與挖煤工人相處，他一定有親身參與挖礦的經驗，這使他能夠更真實深刻的去描寫坑底的工作。樂於親近勞動者，使洪瑞麟得以從一塵不染的學院美術中走出來，讓生活沾滿汗水與煤屑，使他的畫才不止於形象模

擬而是可觸及生命。可以說，在三十五年的漫長歲月中，他的礦工畫是透過真實的礦工經驗，及對礦工生活的深刻體驗，從坑裡慢慢挖出來的。

【誠摯深厚的情感】洪瑞麟的個性近乎敦厚內斂，不善巧言的他卻有一顆熾熱的心。他是一位具有誠摯深厚情感的藝術家，他守著最平凡的題材，就像塞尚天天看著、畫著聖維多利克山，終能畫出最堅實永恆的作品。洪瑞麟也天天看著、畫著礦工，才能把礦工平凡的形象提昇到堅實永恆的生命高度。

除了以上因素之外，中國傳統水墨的線條和沈澁的墨色，魯奧的藝術形式和精神，甚至文人畫的美學觀也都給予洪瑞麟不少的啟示。

洪瑞麟的一生，最重要的選擇就是至礦場工作，若以礦工生涯(1938-1972)為界，在此之前及之後，他都是以戶



外寫生為主，畫鄉村、街頭、雲彩、太陽.....。如 1976 年《公園》見左圖。早期處於學習階段，吸收力強，風格多變，晚期則平淡自然，明亮多彩，雖不乏佳作，

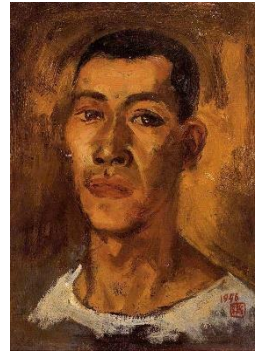
但若和礦工畫相比，不論在質或量上都難以相比，也顯得無足輕重。洪瑞麟在礦場，大多在地底的黑暗微光中追求生命真諦，表現人類內在靈魂之美。洪瑞麟以礦工為創作題材的礦工畫，常以簡練、流暢又粗獷的筆觸來勾畫線條，以描述礦坑內獨特的景象。礦工們一張張飽經風霜的臉孔及黝黑緊繃的肌肉，就在畫家的彩筆下鮮活起來。他的繪畫風格沈鬱、粗獷，但散發出一股強烈的情感，並充滿著悲天憫人的情愫，同時也傳達出他對勞苦小民及老年人的由衷關懷。在當時也建立起與眾不同的繪畫風格。

事實上，以礦工畫為目標論洪瑞麟的礦工畫的藝術風格，可分為三個時期:大約四〇、五〇、六〇三個年代。

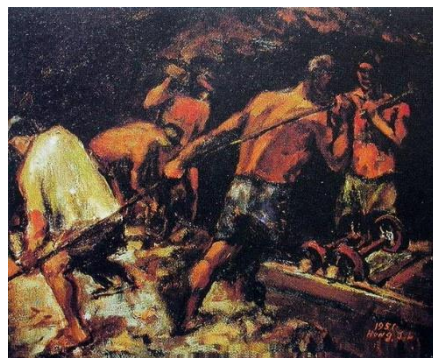
【早期的礦工畫】此期風格盡可以四〇年代為範圍，相同的風格也可在五〇年代初期見到，絕大多數都是小幅紙本，由淡彩繪成的小品。油畫較少。大致有如下共相:

- 以簡潔的線條勾畫輪廓，再施以淡彩，省略細節與背景，畫面顯得很稀鬆，看來是為了日後畫油彩時當參考用的草圖。
- 個別肖像的神態掌握準確，誠實記錄對象性格。
- 線條的作用是描形，淡彩的效果是加強明暗關係，人物的存在是模擬再現視覺經驗，雖然，某些線條頗具筆觸上的速度感，但繪畫語言是從屬於造型的。

整體來說，洪瑞麟的礦工畫在速寫的手法上，大致與三〇年代相近，比較不同的是以往的彩墨作品如(日本山形縣等地的人物寫生)，畫的只是人物的形貌，而礦工畫則能表現出真實的面容、性格、心情及真實的體態、動作、力量。至於油畫，1946 年的《礦工萬仔》如右圖，



以較寫實的手法表現人物正面朝向畫面的構圖，使畫面的風格呈現一貫大方而樸實，但在筆調上則以近乎表現主義的強度繪之。人物造型明顯擺脫了西方人物畫的影響，大



膽創造了台灣人物畫的獨特個性。

1951 年的油畫《礦坑工作中》如左圖，幾位礦工正在工作，在昏暗的色調、粗獷的筆觸，表現出礦工們的工作環境

與辛勞。人體以明亮的褐紅膚色呈現，焦點人物身體傾斜跨步張臂拉著繩子，頗具充滿力與美的張力。洪瑞麟的早期礦工畫仍在較具表現力的寫實範疇之內，畫家在乎的，是如何更快速準確地捕捉人物的形貌與動態，似乎還觸不到更為內在的問題。

【中期的礦工畫】洪瑞麟中期的礦工畫雖以五〇年代為界，但 1948 年的《等待》已可看出風格的轉向，首先是素材的擴張，硬筆(炭筆、鉛筆)之外，加上軟筆，(毛筆)，淡彩之外有墨彩、粉彩，速寫簿之外多了宣紙。素材的擴張似乎增強了創作的能量，洪瑞麟的礦工畫這才邁入成熟期，有如下的展現:

- 肖像極少出現，群像中顯著的主題人物，形體均粗略，面容亦概括出而已，雖潦潦幾筆，實則已準確掌握神態，凡(等待者)，均有茫然、沈抑的神情，(坑內工作者)往往有雄壯、曲張的身體，(休息者)往往有疲倦、困乏的面容....，此時期，洪瑞麟與礦工已融成一體，因此能以比形象的寫實更真實地描繪他們。
- 軀體是礦工畫裡真正的主角，洪瑞麟以墨線畫出瘦勁有力身軀，不管是一字排開或縮成一堆，皆因擁擠在狹窄的空間中而構成畫面的沈重感。散佈在坑道內的軀體挺立在方盒子式的坑洞中，特別是在畫面正中央，不僅呈現了對抗壓力的精神，也構成畫面的深邃。洪瑞麟的礦工畫，即使是速寫小品，也等同於彩繪的高度完成。

C. 近乎中國水墨畫的線條，粗黑、拙澀且沈重，兼具東西方的寫實，既有準確的描形，又是自在的書寫。因附著於形象的線條本身就有表現力，而使洪瑞麟的礦工畫更具重力及量感。

D. 在炭坑內，洪瑞麟往往以逆光方式，如剪影般畫出人體



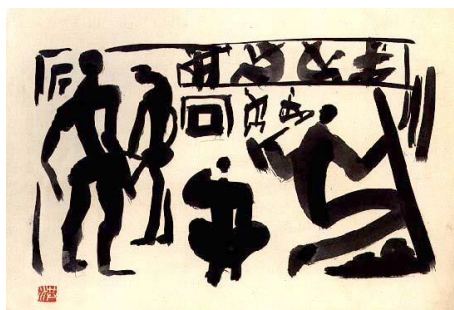
的凝重形象如1953年的《坑內工作》。見左圖，幽暗的微光、粗獷的身影，暗與亮的

強烈對比，更增添了畫面的悲劇性和戲劇性。

1951年的《休息》，右圖，六個礦工或坐或蹲或站，洪瑞麟用筆快意、剛勁、墨色淋漓、晦澀，原本擁塞於畫面的軀體，因礦工孤獨的面



向，使空間產生既壓縮又擴充的張力，以鬱暗色調及幽冥曖昧的光線與明暗，掌握礦工在勞苦生活中寂寞、沈默、無奈及木訥的神情。整個五〇年代期間，洪瑞麟畫出無數精彩動人的水墨淡彩，他以筆墨把坑底的世界轉換成有如



史詩般莊嚴磅礴的鉅作。1954年的《礦工符號》如左圖，畫中有一部分可以用他從中國傳統書法中取得的經驗，使

畫面在實與虛之間有極好的互動，留白的部分也特別有空間感。礦工符號的一類作品當然也有一部分來自後期馬諦斯的人物變形及剪紙的練習。

除了水墨淡彩小品外，此時期的礦工油畫也不少，但洪瑞麟在使用油彩時心情較為拘束，已無水墨和線條交錯所帶出來的情感。在油彩的表現力上實不如水墨淡彩般淋漓盡致。洪瑞麟在中期礦工畫的風格，已脫出意圖寫實的侷限。由於對礦工生活體驗太深，已達到寫意的境界。而真正重要的是在筆情墨韻的流轉間，已潛藏了畫家與礦工融為一體的生命。

【晚期的礦工畫】此期的礦工畫等同於六〇年代之後的油畫，年歲漸長，已較少入坑速寫，幾乎不再有水墨淡彩，尤其1964年至國立藝專兼課以後，經常到各地寫生，連礦

工油畫也不多見。然而，就在洪瑞麟逐漸遠離礦工生涯之際，礦工畫才有了另一度的關照，此時期的代表作品有如下幾個特色：

A. 以綜覽方式處理畫面，畫家已遠離炭坑，站在遠處以廣角鏡頭攝取全景。在這樣的遠觀之下，礦工身影顯得特別渺小，但全部集聚在一起，竟把礦工生命的卑微串組成悲壯的頌歌。

B. 硬筆和濃彩的組合，使水彩也像油畫般厚實。而他的硬筆濃彩的礦工畫是近於間接、感傷，令人迴盪不已。如蜂巢般的炭坑暗如黑夜，卻透出如黎明般的曙光，礦工們像困在牢籠裡要掘出希望，無數的礦坑裡有無數的受困

生命在力圖伸展。在1965年的《礦工頌》如右圖，用筆凝重，色彩沈鬱，人物造形生動有力，空間安



排靈活自在，除了礦工工作的描述外，以極暗的背景，孤立出每一個強度極高的人體，又在人體邊緣以高明度的藍色或黃色造成亮光，使這畫具有在渾樸厚實之中閃閃生輝的晶瑩素質。是洪瑞麟一生創作的登峰造極之作。

洪瑞麟的礦工畫之所以動人，是因為生命中有所承擔，從進入礦場到離開礦場，和礦工的關係由遠而近，而後又由近而遠，因此可以說，早期為「礦工觀察」，中期所作，為「礦工日記」，晚期所繪，為「礦工禮讚」。退休後遠離礦場，過去所承受的重量一旦卸了下來，他就不再是畫「礦工」的畫家了。

戰前在日本美術學校畢業的前輩或同輩中，洪瑞麟恐怕是唯一長期接觸粗重危險的勞動工作者，他的礦工畫是他用心捕捉勞動兄弟的身影，雜著汗水與煤屑交織的畫面，是平實地記錄下這些工作夥伴們的生活實況，真正做到了藝術與大眾結合的理想。

圖一《等待入坑》

1951年作品。非常優秀的炭筆速寫。人物動態的線條掌握已臻成熟，同一時期洪瑞麟的礦工油畫及彩墨



作品也進入風格成熟期。洪瑞麟在長期礦場生活中習慣了隨手記錄速寫礦工的各種形態。快速描寫的畫面，很少修飾細節，而保留了直接觀察記錄下來的線條，流暢而具有高度簡練的概括性。

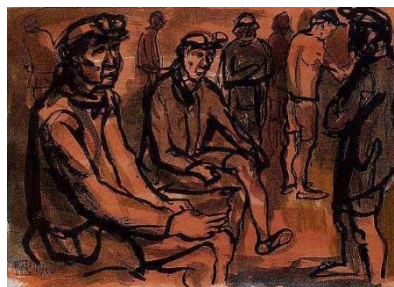
圖二《手足情》1938年，水墨淡彩。洪瑞麟作品中水墨淡彩所佔比例很高，這一類作品或易被認為是草圖性質的作品，但在洪瑞麟樸素的寫實態度下，他對主題人物的關心往往可能使材質及技法特別以樸素簡單的方式出現。取材於生活周遭的主題人物，令人感覺親切自然。



圖三《採礦》1954年，水墨淡彩。空間構成非常成功的作品，嘗試在水墨一類的感覺中做出光的明暗對比，也以背光的方式剪影出人體勞動中形的獠獠性格。省略了細節以後的人體，被擠壓在窄小的方格坑洞內，堅實的身軀對抗著空間的壓迫，支撐著整個畫面。



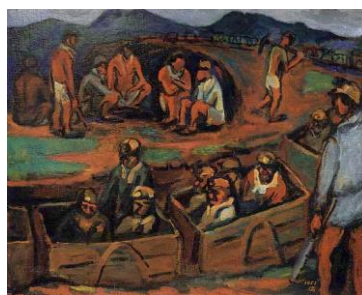
圖四《下工後》1954年，水墨淡彩。下工後的礦工，三三兩兩或坐或望，筆觸及色彩亦柔和多，是洪瑞麟敏銳觀察的自然流露。水墨線條真實而傳神地掌握礦工疲憊而放鬆的神情。簡單的色彩處理，適切地反應出柔和昏沈的光線氣氛。



圖五《等》1956年，水墨淡彩。氣氛營造極成功的作品，以大筆觸水墨渲染背景，使中景人物都陷入一種安靜的氣氛中，前景則以留白方式突顯人物的專注。簡單流暢的線條，將畫中人物靜坐等待的各種姿態，清楚地表現出來。中央部分轉向畫面的工人，張大眼的神情，彷彿與觀者對望著。

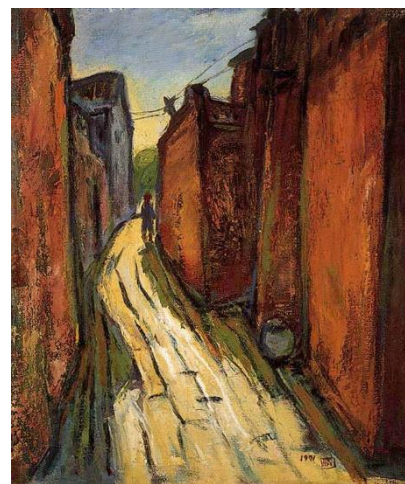


圖六《礦工入坑》1958年，油彩畫布前景是坐在礦車中運送入坑的礦工。遠景襯托或站或坐的休息中的礦工，以及幾乎與畫緣等高的起伏遠山。以明顯的礦工肉體上暖色調的赤紅色彩，對比地面的綠色及遠山的藍黑色，使畫面不僅保有戲劇性凝練的張力，也使整個畫面有一種壓縮後沈靜的力量。



調的赤紅色彩，對比地面的綠色及遠山的藍黑色，使畫面不僅保有戲劇性凝練的張力，也使整個畫面有一種壓縮後沈靜的力量。

圖七《鹿港後巷子》1971年，油彩/畫布。極近表現主義的作風。中央道路的向遠處蜿蜒使人想到孟克，兩邊巷弄古厝的紅牆以綠色對比也是野獸派與表現主義的作法。色彩的運用，不同於礦工時期的深沈暗鬱，高亮度、高彩度的強烈色彩，十分震撼。



圖八《裸女》1975年