



洪瑞麟〈坑內工作〉水彩 西元 1954 年。

礦土之花

洪瑞麟與普羅美術

文、圖／鄭芳和



我們何時可以見證一個人存在的尊嚴？

我們可以在洪瑞麟的礦工畫中，感受苦難的昇華，救贖的力量嗎？

默默承受生命，接納命運的礦工，他們的一生是汗水與淚水的交織。他們深入土地底層，往往也是被遺忘的一群社會底層。

原始人的紋身，苦力的極致。

他們像苦行者，日復一日，以鶴嘴鋤，駝著背，一鋤一鋤地鋤著，長年的勞動，他們的身體早已佝僂、扭曲，每次的上工，他們無不擔驚受怕，礦坑倒塌。每次的收工，他們帶著一身疲憊出坑，有如歷劫歸來的戰士。若遭逢災變，又是一陣呼天搶地，天人永隔，刻骨銘心的創痛。

何其危險的工作，只有身歷其境，成為礦工，才能看見礦工真實的血肉之軀，才能聽見他們在礦井裡的呼吸。洪瑞麟與梵谷 (Vincent van Gogh) 都曾入過礦坑，體驗礦工艱苦的工作，尤其洪瑞麟更在礦場做工 35 年，他在〈礦工頌〉中，歌頌與他共生死的礦工夥伴「偉大的無名勇士」。

羅丹 (Auguste Rodin) 說：「世界上不是缺少美，而是缺少發現美的眼睛。(Beauty is everywhere. It is not that she is lacking to our eye, but our eyes which fail to perceive her.)」在臺灣諸多前輩畫家中，為何獨獨洪瑞麟發現了礦工，並稱頌他們是「崇高的人類拓荒者」？

早年畫過礦工的梵谷說：「我想畫出觸動人心的素描，我想透過人物或風景所表達的，不是傷感的憂鬱，而是真摯的悲傷。」洪瑞麟把礦工鎮日勞動的滿體傷痕，視為是「原始人的紋身」。

這種苦難的銘記，創傷的印痕，為何會成為洪瑞麟或梵谷的藝術創作？我想畫家面對的已不僅僅是「美或不美」的藝術層面，更是面對人性與藝術之間，美的救贖的美學層面。

梵谷或洪瑞麟的礦工畫作，刻畫的不只是對礦工，歷經滄桑拿命討生活的悲憫，更是見證存在的尊嚴，正如洪瑞麟所說的：「苦力之極致，昇華為神性」。而那神性，往往蟄伏在人類心靈裡，等待被發現。

美，有時不是為了成就藝術的不朽。「沒有什麼不朽的，包括藝術本身，唯一不朽的，是藝術所傳達出來的，對人和世界的理解。」梵谷如是說。

是否我們能從一幅洪瑞麟或梵谷的畫中，開啓我們對世界的理解，重新看待在邊界掙扎的一群苦難者、勞動者，而隱然在內心升起一種召喚，那種神性之光，將會是人類集體潛意識躍昇的一股動力嗎？尤其在全人類低迷的世紀災難中，將會是一股有如宗教啓悟般的自我救贖的愛與美的力量嗎？

印度詩人泰戈爾 (Rabindranath Tagore) 說：「請你放棄祭壇前的祈禱。神已不在你面前，祂已到全身泥巴的工人們那裡，到滿身流汗的農夫那裡，無論晴天、雨天，都跟他們在一起。」是的，洪瑞麟相信神也會到全身烏黑的礦工那裡，神總是與工人、農人，甚至礦工在一起，神早已化身為悲苦的、卑微的受苦者的「守護神」，照亮躲藏在他們內裡的靈魂。

洪瑞麟，一位留日的畫家，願意下到兩千公尺以下的地底當礦工，他的思想與心念，是否與他強烈的社會關懷及普羅藝術有關呢？他的思維與他的人格是一體的嗎？

「至死不渝兄弟情，火魂」

從 27 歲到 61 歲把人生的青壯歲月都投擲在礦場的洪瑞麟，退休後赴歐美旅遊寫生，尤其晚年擇居美國加州與兒子同住，畫出燦爛金光的落日與風雲變幻的雲天，色彩斑斕，布局壯濶，光彩交迸生輝，十

分瑰麗。

這一系列謳歌自然之美的畫作，美則美矣，卻好像未能全然抒發他內在的波濤。而在洪瑞麟去世前一年，他竟然畫出一幅〈火魂〉（西元 1995 年），畫面上橘紅的大片火焰，灼燒了驚魂失措的礦工，有的應聲倒地，有的仍在垂死掙扎，顫動的線條，晃動的光影，已挾出礦工的魂魄，即使洪瑞麟人已遠在天涯海角，而那礦場的災變、爆炸，為何卻又似在眼前？那刻骨銘心的一幕，終於在他生命消逝的前一年，藉著畫筆釋放出來，就如美國作家賽迪斯·葛拉斯 (Thaddeus Golas) 所說的：「學會了愛地獄，你就能置身天堂。」

而洪瑞麟生前的最後一幅遺作，畫的仍是他的礦工老友群集蹲坐礦場閒話家常溫馨的一幕。原來，午夜夢迴讓他朝思暮想，魂牽夢繫的，仍是一群與他搏感情，他視為親人的礦工朋友。他們幾十年來悲欣與共的情感，的確是至死不渝。

洪瑞麟發自內在肺腑，情真意卻的情感，源自何方？

那種在肉體解離之前，仍執意要以西元 1971 年他退休前一年為礦工所畫的速寫為稿，塗抹出與礦友們共聚的心心念念，已不只是孟子所說的：「惻隱之心，人皆有之」的基本人性而已。洪瑞麟真正渴望有個出口，能在集體情緒的共鳴中獲得抒解，他的關懷之愛尤甚他人，而這一切如



洪瑞麟〈詠盧奧〉水彩 西元 1970 年。

果回溯他的童年，蟄伏在他內在已久的心靈記憶與銘刻，就能貼近他內在擁有宗教般的悲憫之心，也才能更了解他，何以一位日本留學歸國的堂堂藝術創作者，寧可選擇棲身於礦場，當一名礦工作為他的終身職業。他究竟想實踐何種信念？建構何種美學？

“ 稻江義塾，神的居所 ”

洪瑞麟 40 歲時所畫的〈詠盧奧〉（西元 1951 年）以粗獷、雄強、簡潔有力的毛筆線條，勾畫出耶穌基督被釘在十字架上的受難圖，作為向法國野獸派表現主義畫家盧奧 (Georges Rouault) 致敬。盧奧擅

長描繪受苦的基督與備受折磨的工人、流浪藝人等社會底層的磨難者。

盧奧更畫身體扭曲，面目全非的妓女，無言地揭露資本社會的醜陋與腐朽的象徵。他生於貧困，關懷弱勢，他畫的基督像彷彿是以基督受苦的形象，表露他與受苦的人同在，流露出他為宗教殉道的悲天憫人的情操。

年少時在彩色玻璃設計行當學徒的盧奧，常以粗獷的黑線條勾勒人物輪廓再填以層層的色彩，有如教堂彩色玻璃鑲嵌畫，使他的作品充滿宗教的神祕感，泛閃聖光。洪瑞麟曾經把盧奧〈苦難的象徵 (le blesse)〉石版畫列為他最喜愛的一幅畫。

盧奧以粗厚的黑線條，簡明地描繪出一位愁眉不展，悲苦無奈的受苦者的身軀，那垂首低肩的悲愴面容有如耶穌基督的受難。洪瑞麟說：「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。又說：「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。」

那無形的意識，即是盧奧作品中蘊藏著的那種深入又遍存人性內在底層的悲憫意識。而洪瑞麟這股悲憫意識的啓蒙，竟是來自他少年時期在大稻埕的教育啓蒙。9歲那一年（西元 1920 年），自從洪瑞麟踏入「稻江義塾」開始，他已進入「神的居所」，蒙受神的恩典與感召，他的童蒙教育已為他日後的人生尋索出生命的終極意義。

那位創立「稻江義塾」的稻垣藤兵衛（いながき とうべい），他的身分非比尋常，是一位追求社會公平、正義，聲嘶力竭為殖民地臺灣人的自由平等吶喊，愛心滿貫的無政府主義者。

“ 超越臺灣而愛臺灣，稻垣藤兵衛 ”

稻垣藤兵衛以一介日本人的力量，西元 1916 年在大稻埕六館街（今南京西路附近）成立「人類之家」並附設「稻江義塾」，

推動社會改革運動，提倡娼妓自由廢業，試圖解放女權，聲援長期受到不平等、不人道對待的女性。他也為竹山、斗六、嘉義的農民奔走對抗日本政府的三菱財閥侵占的一萬餘甲竹林地。又號召無產階級青年張維賢、周合源等人，創立無政府主義組組織的「孤魂聯盟」，在「稻江義塾」舉辦演講會提出政治新主張，致力於無產階級解放運動。他也參與政治社會運動家蔣渭水的「臺灣文化協會」的非武裝抗日運動。

同時稻垣藤兵衛也推行社會救助，提供遊民救助、婦女保護、職業介紹，收容孤苦孩童，供給食宿並進行課業輔導等，且與艋舺「愛愛寮」創立人施乾一起從事救貧工作。

畢業於日本同志社大學（どうししゃ だいがく）的稻垣藤兵衛，大學時受到學校的「良心教育」、「基督教主義」、「自由主義」與「國際主義」等思想影響深遠。他在臺灣 30 多年，本著人類之愛，半生奉獻於社會事業，推動社會改革，在他創立的〈非臺灣〉月刊的宣言中，他寫到：「我們是愛臺灣，但是所愛的臺灣不是為我們自己愛的，是為臺灣愛的，且我們是超越臺灣而愛臺灣。」他也極力呼籲「我們是要盡我們的使命，貢獻於世界改造與人類完成的大業。

這位跨越族群，超越臺灣而愛臺灣，

本著人道主義，始終為臺灣人民發聲、奉獻的稻垣藤兵衛塾長，是位虔誠的基督徒，烙印在少年洪瑞麟腦海裡最深的印象是，塾長常常跪在塾長室的十字架前祈禱，而掛在牆上的那幅耶穌畫像，更加引起他的矚目。

本著基督教博愛的精神辦學的塾長，常常告訴學生「神愛世人」的基督教思想，無形中潛移默化了洪瑞麟。在稻江義塾就學時，洪瑞麟透過吳清海老師的引導，翻閱了許多西元 1920 年代日本的文藝雜誌。

在洪瑞麟幼小的心靈裡，他尤其敬佩出生農家，篤信宗教的法國田園畫家米勒（Millet, 西元 1814 ~ 1875 年）。米勒的〈晚禱（L'Angélus）〉、〈拾穗（Des glaneuses）〉、〈牧羊女與羊群（Shepherdess with her Flock）〉、〈播種者（The Sower）〉等畫，已經是繪畫的經典，他自認為是一位農人，對被層層剝削的農民階級，寄予深厚的悲憫之情，他以寫實又逼真的筆觸，刻畫農民的日常生活，有時是彎身撿拾遺落田裡的稻穗，有時是聽到遠方的鐘聲，而就地在田裡脫帽，雙手合掌低頭祈禱，有時是播撒種子，有時是放牧羊群，有時是扶鋤休息的諸多農民身影，他為庶民的勞動者造像，以幽微的逆光光影，暗沉的色調，烘托出行立於遼闊的天地之中，卑微農民的生命光彩，及與大自然的和諧共生。



洪瑞麟〈自畫像〉油畫 西元 1932 年。

把貧苦的農民畫出有如宗教般的高貴、莊嚴的米勒，想必深深觸發了洪瑞麟的藝術細胞。洪瑞麟 13 歲時的〈米勒素描摹寫〉（西元 1924 年），以鉛筆勾繪出米勒畫冊中一位母親正在餵食懷中的嬰兒作品。在細密的黑色線條中，洪瑞麟把人物描摹得栩栩如生，且又鋪陳出明暗的調子變化，蘊露出他早慧的繪畫天份。

洪瑞麟在「稻江義塾」的學習生涯中，塾長稻垣藤兵衛的人道主義及關懷弱勢苦難的宗教之愛，想必早已沁入洪瑞麟的骨髓之中，播種下一顆關愛勞苦大眾的愛的種子。當種子落土生根，一如米勒的〈播種者〉，當時機成熟，洪瑞麟毅然選擇與礦工站在同一陣線，在礦土中開出獨特的美學之花。

為鄉土臺灣島殉情，陳植棋

西元 1927 年洪瑞麟進入由倪蔣懷出資設立的「臺灣繪畫研究所」與張萬傳、陳德旺同學，一起接受石川欽一郎(いしかわ きんいちろう)的指導，正式學習西洋美術的石膏像素描與水彩寫生，開啓洪瑞麟觀看真實的自然的眼睛，他擺脫父親愛畫梅花的文人氣息，也丟掉依賴臨摹畫冊的舊習，捕捉自然中的光線、色彩與造型，為自己厚植藝術的土壤。

此時陳植棋適時成為洪瑞麟開出藝術之花的護持者。正就讀東京美術學院(とうきょうげいじゅつだいがく)的陳植棋，返臺時常回臺灣繪畫研究所，協助石川欽一郎指導學員，與洪瑞麟建立亦師亦友的深厚情誼，並於西元 1930 年 9 月帶領他赴日留學，在生活上或繪畫技法、觀念上對他呵護有加。

陳植棋(西元 1906 ~ 1931 年)是臺灣美術史上一朵過早凋謝的奇葩。當他就讀臺北師範學校一年級時，即熱衷閱讀社會運動家賀川豐彦(かがわとよひこ)的自傳《超越生死線(Across the Death Line)》。賀川留美歸國後在神戶貧民窟工作並傳教，強調無抵抗主義的精神。陳植棋對賀川的人道主義與社會主義的實踐熱忱，十分敬仰，自封為「賀川黨」，他也時常參與蔣渭水推動的強調臺灣主體意



洪瑞麟〈陳植棋像〉油畫 西元 1927 年。

識「文化協會」的活動。

如此具有文化意識，熱血沸騰的青年陳植棋，卻因為一樁「修學旅行」，不滿校方偏袒日籍生，成為領導同學集體抗議、罷課的學運領袖，遭到校方退學懲處，幸好石川欽一郎恩師引薦他到東京學畫。西元 1925 年就讀東京美術學校的陳植棋，視野大開，認同臺灣知識菁英在東京成立的「臺灣青年會」的反殖民言論與理想，對民族自覺的文化思潮，受到更深的洗禮。他社會運動的能量與日俱增，加入「中華留日基督教青年會」，且西元 1927 年與留日同學陳澄波發起「赤島社」。

陳植棋關切工農大眾的社會主義思想，被報紙渲染為蓄意對抗日治時期官方

主辦的「台展」引起總督府當局的注目。

這位西元 1920 年代初期參與「文化協會」社會運動及學運主腦人物且發起向殖民威權挑戰的「赤島社」的陳植棋，他所倡導的「為鄉土臺灣島殉情」的主體藝術理念，已成為 20 年代臺灣菁英美術家的集體共識，而他卻死於「鄉土殉情」的裂焰展覽中，肋膜炎復發病亡，得年僅 26 歲。

陳植棋秋天帶洪瑞麟到川端畫學校及本鄉繪畫研究所學習人體畫和石膏像素描，不忘叮嚀他多加把勁努力學習，但第二年春天陳植棋卻遽世，怎不令洪瑞麟哀痛逾恆，當陳植棋百年後，78 歲的洪瑞麟不顧自身的健康，為他畫紀念像，感念他的知遇之恩。也許陳植棋在美術運動的文化自覺意識上，或多或少感染了洪瑞麟，讓他在日本的留學生涯中，在思想與美術的實踐上有自己的選擇。

“ 躬逢其盛，新興的日本普羅美術 ”

洪瑞麟西元 1931 年，就讀帝國美術學校（むさしのびじゅつだいがく，今武藏野大學），學生創作不受正統拘束，充滿實驗性的前衛精神，常以「野武士」自居。校風自由的帝國美術學校，與東京美術學校的學院派走向及向「帝展」靠攏的保守作風迥然不同。洪瑞麟留日期間，除努力扎根寫實的根基外，也接觸歐洲的野

獸派、立體派、表現主義、抽象主義等新興美術潮流。

西元 1934 年洪瑞麟加入「日本前衛美術俱樂部」受到在野畫會的薰習，而這一年也正是 30 年代風靡日本普羅美術劃下休止符的一年。

洪瑞麟留日的第一年西元 1930 正是普羅美術強盛時，那一年永田一脩（ながた いっしゅう）出版《普羅美術論》，而東京美術學校的畢業展已出現大量的普羅美術作品，甚至臺灣第一位獲得帝展油畫入選的陳澄波，也把炙手可熱的《普羅繪畫論》這本書如實地描繪在他的〈我的家庭〉（西元 1930 年）油畫中，表示他對新興美術的興趣與關注。

30 年代普羅藝術的先進思潮襲捲日本美術界，是由西元 1920 年代的俄國無產階級革命思想的引進，加上日本大正時期各種新興美術團體的相互激撞，在西元 1929 年創立的「日本普羅美術家同盟」是「全日本無產者藝術聯盟（NADF）」與帶有左派意識的「造型美術協會」合併而成，共同舉辦普羅美術展覽會。

日本的普羅美術中存在著含有社會意識的現實主義與藝術至上主義兩者的相互衝突與矛盾。普羅意味著無產階級，普羅美術即無產階級美術，是站在無產階級的立場反對有產階級所屬的布爾喬亞美術。

洪瑞麟留日時期（西元 1930 ~ 1937



洪瑞麟〈日本貧民窟〉油畫 西元 1933 年。

年），正逢普羅美術由興盛到衰敗，他必然受到這股新興秀熱的普羅美術思潮的啓迪，對無產階級的勞苦大眾寄以悲憫的同情。洪瑞麟為什麼會畫〈日本貧民窟〉（西元 1933 年）呢？素樸而寫實的筆觸，描繪出低矮而密集的破舊木造房屋，灰藍的冷色調烘托出黯沉的貧民窟。那沉鬱的氛圍與西元 1930 年他以水彩畫的許多臺北火車站、後車站或後街破厝如出一轍。他的悲憫之心早在他幼年時讀《悲慘世界》時萌芽又進稻江義塾受到稻垣藤兵衛的宗教啓蒙與米勒所畫的貧困農民所激發。直到留日時躬逢其盛日本的普羅美術，他關懷貧苦大眾的普羅情懷順勢翻湧而出。

“ 勞動者不是口號，是背十字架的一群 ”

「留學日本的幾年，最令我感動的，不是那裡的櫻花，不是清淺的溪流，而是天寒下蕭瑟的勞動者。」洪瑞麟〈山形市集〉（西元 1937 年）描寫的是一群在寒冬裡裹著毛氈，穿著雪靴，包著頭巾，瑟縮坐在地上或站著賣菜的農民的一張群像百號大畫。〈山形雪景〉（西元 1938 年）描繪白茫茫的冰雪大地，一位雙肩挑著重擔的擔夫，步履沉重的走向山腳下的家，留下雪地上的步步印痕。洪瑞麟繪畫的關懷，已逐漸聚焦在「人」，尤其是勞苦生活的

人。那個在雪地裡挑重擔的勞動者，難道預示著他的未來，必須由日本的貧民窟畫到臺灣的礦坑嗎？

當洪瑞麟留日歸國，在他的創作意識裡，早已潛伏著日本大正時期新興藝術風潮下的普羅美術種子，而曾經在經濟上資助他的倪蔣懷，他所經營的瑞芳煤礦那片貧瘠的礦土，適時提供洪瑞麟落地生根的藝術沃土。

西元 1979 年洪瑞麟於臺北春之藝廊舉行「35 年礦工造形展」，被歌頌為「礦工畫家」，當時他已自礦場退休 7 年，終於贏來實至名歸的美譽。然而洪瑞麟在礦場耕耘 35 年的歲月，只有點滴在心頭。他說：「許久以來，勞動已成為一句動人的口號，事實上勞動者的生活，是很難被外人所真正瞭解的，沒有親身的參與，也無

從瞭解這火一般熬煉的人生。」

洪瑞麟這段肺腑之言，的確不是口號，那是他與礦工日日相濡以沫的人生歷練，憑藉那隻發光的筆，讓不見天日的礦工現形、現影，他說：「唯有真正瞭解人生原來就是搏鬥，一條鋪滿荊棘而坎坷的道路，還有什麼不能看透？所謂的高貴，原也是粗鄙的昇華，所謂的粗鄙原也包含高貴的意義。至於美與醜，在我真正的衡量，更完全基於「人」是否在真實的生活。」

游離於體制外的洪瑞麟，若說他與其他臺灣前輩畫家有何殊異性，就在於他的「人」是否在真實的生活，許多留日的畫家回國後幾乎都任教於大專院校，而洪瑞麟忠於自己的抉擇，在礦土中笑傲人生，笑傲中藏著生命的自尊，他把礦工比喻為是「背十字架的一群」。



洪瑞麟〈山形市集〉油畫 西元 1937 年。



洪瑞麟〈山形雪景〉油畫 西元 1938 年。



洪瑞麟〈坑外群像〉油畫 西元 1959 年。



洪瑞麟〈礦工頌〉油畫 西元 1965 年。

「礦工日記，傑克梅第雕像的本質」

日本評論家中野重治（なかの しげはる）曾經批判許多創作者，不過從畫家這個身分觀察勞動者，並未感同身受地體悟普羅精神，因而提出作者和作品必須進入勞動者生活，否則創作僅能流於普羅美術的「型」而非「本質」。的確，要畫出勞動者的本質與他的內在精神，畫家唯有身歷其境與他們朝夕相處，了解他們生活中的酸甜苦辣與愛恨生死，才能捕捉他們靈魂的吶喊。

洪瑞麟既是礦工又不忘抓緊時間在礦坑裡作畫，洪瑞麟說：「面對他們堅實而疲憊的軀幹，他們毫無掩飾的裸露的骨肉，內心總有莫名的衝動，我幾乎可以摸到，在那滿是塵灰與汗水混合的肌膚下生命的光輝。」只有與他們貼身肉搏地一起挖礦，才是與勞動者真正融為一體。在礦場，洪瑞麟照見那赤身如裸體雕像的軀體，

他在〈礦工頌〉中喟嘆：「是米開朗基羅 (Michelangelo) 壁畫的精華，是傑克梅第 (Alberto Giacometti) 雕像的本質。」

把礦工當模特兒，把礦坑當畫室，甚至自己變身為礦工，洪瑞麟身體力行實踐了普羅美術的精神，他深深體會他的礦工夥伴，「他們掘取的不是煤而是生活的本質，生命莊嚴的躍動」。如果不是深入礦坑 35 年相信洪瑞麟無法道出如此震撼心魄的靈魂獨白。就像洪瑞麟記事本上畫的素描，以最簡潔的筆觸，快速勾勒出礦工的形體後，隨手在礦坑抓把泥土、炭渣，和著汗水，往紙上一抹，就塑造了一尊尊礦工像。那是現場作畫的臨在感，是真實情感的迸發，難怪洪瑞麟說：「我的畫就是礦工日記。」

「美得慘然，醜得聖潔，美學救贖」

一頁頁的水墨礦工日記，再濃縮顯影

在油畫的〈礦工頌〉（西元 1965 年）。一窟窿的礦場，幽暗而透光，礦工們有的揮動著十字鎬採礦，有的修理機器，有的休息，他們或站或坐或半蹲，那勞動者的身軀赤裸而精壯，彷彿在漆黑的地底，照見米開蘭基羅西斯汀教堂的圓頂壁畫，會見傑克梅第雕塑人物的存在尊嚴。悲苦的礦工頓時昇華為敦煌洞窟中一尊尊的佛像，煉獄即天堂，受苦即涅槃。

洪瑞麟把梵谷耕耘大地的執著，米勒農民的篤實謙卑，盧奧深沉的宗教悲憫，揉成一體，化為洪瑞麟自身的礦工美學。這幅禮讚勞動者的頌歌〈礦工頌〉，有如史詩般的悲壯，是洪瑞麟寬容的悲心，對受苦卑微的勞動者的關懷，已無高與低，聖與俗，美與醜的分野，呈現勞動者美得慘然，醜得聖潔的人性光輝、人性尊嚴。

藝術家的畫若具有救贖的力量，是來自畫家對人間世賦予宗教般的淑世關懷，只因除了悲憫之外，生命別無其他的救贖。洪瑞麟的礦工畫，猶如他在礦坑時所戴的那盞頭燈，燈光雖然微弱，卻能穿透人間的陰翳，剝離人類被遮蔽的心靈。

洪瑞麟愈深入挖掘地底的礦脈，就愈深入自己靈魂的礦脈，終能在污濁鬱黑的礦土裡，開出潔淨無染的藝術之花，使受苦的生命，在他的畫中，宛如備受禮讚的恩寵。

洪瑞麟，一朵具有野草活力的礦土之

花，樸素烏亮，在東西文化交鋒的當代，仍深深地在黑暗中盡吐慈悲，散發著美學救贖的芬芳。❶

“ 參考書目 ”

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〉，臺南藝術大學碩士論文，西元 2015 年
2. 蔣勳〈勞動者的頌歌－礦工畫家洪瑞麟〉，《臺灣藝術全集 12－洪瑞麟》，藝術家，西元 1993 年
3. 李淑珠，〈陳澄波與普羅美術〉，《臺灣美術》85 期，頁 20-43，國美館，西元 2011 年 7 月
4. 賴明珠，〈陳植棋「鄉土殉情」意識溯源〉，《臺灣美術》86 期，頁 52-75，國美館，西元 2011 年 10 月
5. 林江台，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論文集》，頁 1-21，西元 2012 年 11 月
6. 莊永明，〈日本怪傑稻垣藤兵衛與稻江義塾、人類之家〉，《莊永明書坊》網站，西元 2015 年 1 月
7. 洪瑞麟，〈追求陽光－我的畫就是礦工日記〉，《中國時報》，西元 1975 年 6 月 25 日
8. 江衍疇，《礦工·太陽·洪瑞麟》，雄獅，西元 1998 年