書寫遺忘與闕如
——林瑞珍與國立藝專雕塑科肇始時期

Writing the Oblivion and Absence: Lin Jui-Chen and the Early Stage of the Department of Sculpture, National Taiwan Academy of Arts

陳貺怡 | Kuang-Yi Chen

國立臺灣藝術大學美術學院 院長

Dean of College of Fine Arts, National Taiwan University of Art

來稿日期：2021年9月13日

通過日期：2022年1月6日

摘　要

1951 年出生於宜蘭縣南方澳的林瑞珍，1970 年考進入了國立藝專雕塑科，1973 年以第一名成績畢業，畢業後大放異彩，橫掃當時四大美展的雕塑首獎。1976 年義大利羅馬藝術學院進修，畢業後仍留在羅馬，孰知 1986 年竟因突發事故而客死異鄉，死後無人知曉他工作室的地點及遺作所在之處。幾年後，他以素描爲主的遺作在生前好友的努力下終於返回故里，與碩果僅存的 6 件雕塑一起進入宜蘭縣立文化中心的典藏庫，但在裡面又被塵封且遺忘了將近 30 年。已經被遺忘的林瑞珍爲何需要重返記憶？如何重返記憶？其實藝術史上不乏被遺忘的藝術家重返記憶的例證，林瑞珍的被遺忘與其作品的遺失，很可能正好是在闕漏中挖掘並重建歷史的契機。本文引用保羅．利柯（Paul Ricœur, 1913-2005）在《記憶、歷史、遺忘》（La Mémoire, l’histoire, l’oubli）中的主張，以林瑞珍爲例，探討從記憶過渡到歷史書寫的幾個時空關鍵。從由親友的回憶重組的林瑞珍生平出發，透過對已經消失但留下檔案照片的作品之分析，以及探討他的素描如何作爲存在、曾經存在或不曾存在的雕塑的檔案，最後引入 1960-70 年代的國立藝專雕塑科前七屆畢業校友的集體記憶，重溫他們相遇與交會的時空，與曾經共享的創作發展路線。雖然林瑞珍悲劇性的早逝使關於他的書寫終究植基於僅存的雕塑作品、已經消失的雕塑作品、留下的素描作品、照片與檔案資料、他者的回憶與觀者的想像裡；然而，當我們試圖修補遺忘，作品就會繼續留存在綿延的時間流中，作者終將被建立，而歷史也終將被安撫。

關鍵詞：林瑞珍、國立藝專雕塑科、遺忘、記憶、歷史書寫

Abstract

Mr. LIN Jui-Chen was born in Nanfangao, Yilan County in 1951. He entered the Sculpture Department of National Taiwan Academy of Arts (NTAA) in 1970 and graduated as first place result in 1973. His accomplishment shone afterward and won the first prize in the four greatest art exhibitions then. In the year of 1976, he took advanced study in Accademia di Belle Arti di Rome, Italy and stayed there for creation after graduation. Unfortunately, he passed away due to a fatal accident in 1986 while no one knew the location of his studio and the posthumous works. Few years later, under his close friends' effort, the posthumous works mainly sketch and 6 remaining of the great sculptures finally came home and reposited in Yilan County Cultural Center. However, they had been stored and neglected for almost 30 years since then. Why does the forgotten LIN Jui-Chen need to be recalled? How to do it? In fact, there is no lack of examples of forgotten artist return to memory in the art history. LIN Jui-Chen's oblivion and the loss of his works are likely to be the opportunity to dig out and reconstruct history in the gap. This article quoted the assertion of Memory, History, Oblivion（La Mémoire, l'histoire, l'oubli）which was written by Paul Ricœur, 1913-2005. Taking LIN Jui-Chen as an example, to discuss the key points of time and space in the transition from memory to historiography. It started from the life of LIN Jui-Chen which reconstructed by the memories of relatives and friends, and then through the analysis of works that

have disappeared but left photographic archive and furthermore, explored how his sketches served as archives of sculptures that exist, have and have not. At last, the collective memory of the previous seventh graduates of the NTAA in the 1960s and 1970s was introduced to review the time and space of their encounter and reunion, and the creative evolution path they once shared. Although LIN Jui-Chen 's tragic early death made his writings based on the remaining sculptures, the sculptures that have disappeared, the sketches, photographs and archives, the memories of others and the imagination of the viewers; However, when we try to mend forgetting, the art works will continue to exist in the constant stream of time, the artist will finally be established, and the history will eventually be appeased.

Keywords: LIN Jui-Chen, Department of Sculpture at National Taiwan Academy of Arts, Oblivion, Memory, Historiography

一、前言：當一位藝術家被遺忘

林瑞珍是一個完全被臺灣藝壇遺忘的名字，但他的兩座風格突出的雕像，卻展示在宜蘭縣文化局第三展覽室外的穿堂，人們天天經過、時時看見，卻不知道作者是誰。其實宜蘭縣文化局典藏有他 1 件油畫、135 件素描、以及 6 件雕塑作品，[1] 而且今（2021）年，宜蘭美術館幫他舉辦了可能是他生平第一次的大型展覽。宜蘭子弟林瑞珍，在 1970 年考入國立藝術專科學校（以下簡稱國立藝專）雕塑科，1973 年以第一名成績畢業，並且以橫掃千軍之勢榮獲第二十七屆全省美展雕塑部第二名、第五屆臺北市美展雕塑類第一名。1974 年拿下第二十八屆全省美展雕塑部第一名，同時奪得第七屆全國美展雕塑類第一名。1976 年負笈義大利，進入羅馬藝術學院（Accademia di Belle Arti di Roma）就讀。畢業後留在羅馬繼續創作，並準備舉辦個展，誰知竟於 1985 年因交通事故殞命，得年 34 歲。幾年後，他以素描爲主的遺作在生前好友的努力下終於返回故里，得以進入宜蘭縣文化局的典藏庫，但在裡面又被塵封且遺忘了將近三十年。他早期參賽的雕塑作品多所毀壞，在羅馬時期的雕塑作品則至今下落不明，生涯早期以及最後十年的創作幾乎全部付之闕如。

已經被遺忘的林瑞珍爲何需要重返記憶？如何重返記憶？針對「雕塑家」林瑞珍的研究，僅存的 6、7 件作品、被毀壞的早年作品，以及遍尋不著的晚期作品能派上什麼用場？這樣一位留下來的素描多於雕塑的雕塑家應該如何被定位？他在宜蘭典藏庫房裡的遺作應

1 宜蘭縣文化局的林瑞珍藏品已經全部刊登於 2021 年出版的展覽圖錄上，請參考：呂信芳編，《未竟之旅—林瑞珍與他的朋友們》（宜蘭：宜蘭縣政府文化局，2021）。

該如何被詮釋？又如何被展示？這位臺灣美術史上驚鴻一瞥的匆匆過客，對臺灣雕塑史的撰寫又能做出什麼樣的貢獻？

其實，藝術史最大的一個問題是：爲何有些作品被銘刻在人們的記憶中，有些作品卻隨著時間而消逝無蹤？人們以爲只有被記住的藝術家與藝術作品才會被寫入歷史，但其實並不盡然。喬治．德．拉圖爾（Georges de La Tour, 1593-1652）過世後完全被遺忘，直到1915年才再度被柏林美術館的館長赫爾曼．沃斯（Hermann Voss, 1884-1969）發現。當時沃斯手上只有兩幅德．拉圖爾的畫以及極少的文字檔案。然而最終在1972年，人們成功的解決了鑑識的問題，爲德．拉圖爾在橘園美術館舉辦大展。雅克．提利耶（Jacques Thuillier, 1928-2011）當即指出「喬治．德．拉圖爾代表藝術史的凱旋及其明證，無藝術史，喬治．德．拉圖爾就不存在。（…）要喬治．德．拉圖爾再生，不是賣弄文字就好，而是多重方法的非常困難的結合，從原始資料的探勘到對形式的直覺。」[2] 其實，今日家喻戶曉的維梅爾（Jan Vermeer, 1632-1675）也曾足足被遺忘了兩個世紀，直到1866年時才在德國藝術史學家古斯塔夫．弗里德里希．瓦根（Gustav Friedrich Waagen, 1794-1868）以及法國藝評家提奧菲爾．托雷－伯格（Théophile Thoré-Burger, 1807-1869）的筆下復活，更因爲受到印象派的藝術家與普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）等作家的推崇而被銘刻於人們的記憶中。他傳世的作品僅有

2 Jacques Thuillier, “La Tour, énigmes et hypothèses,” dans le catalogue de l’exposition *Georges de la Tour* (Paris: Réunion des musées nationaux, 1972). 轉引自 Daniel Lagoutte, *Introduction à l’histoire de l’art* (Paris: Hachette, 2004), p. 81.

幾十幅，而且多數引起鑑定上的困難，即便我們至今對他的生平仍然一無所知，但仍不能掩蓋他的作品已深植人心的事實。

「記憶」與「遺忘」二者之間總維持著緊密且深入的關係，不但互爲表裡，更是通向過往，並使過往回到現在的兩道不二法門。它們相輔相成，共同隱藏、挖掘、重建了某個過去，建立了某個現在，也見證和傳播了某段歷史。林瑞珍的被遺忘與其作品的遺失，很可能正好是在闕漏中挖掘並重建歷史的契機。誠如保羅．利柯（Paul Ricœur, 1913-2005）在他的著作《記憶、歷史、遺忘》中，將歷史的認識論建立在「檔案」（l'archive）、「詮釋—理解」（l'explication-compréhension），以及「歷史書寫行動的再現」（la représentation d'opération historiographique）三個部分，他並如此解釋三者的關係：「無人在查閱檔案時不計畫著要詮釋它，或假設能理解它；也無人在解釋一連串的事件時，不想借助敘事的、修辭的或想像的文學形式來表達。」[3] 然而，書寫對記憶而言究竟是毒藥還是解藥（柏拉圖的 pharmakon）？二者的關係是什麼？個人的與集體的記憶之客觀性，歷史書寫的眞實性，究竟存在與否？這些問題非常難以回答，但不論如何，利柯認爲所有的記憶皆源自於居住的空間（地理學的與製圖學的），與生存的時間（temps de vécu）及歷史的時間（temps de l'histoire，指事件發生的時間），而空間與時間正是歷史書寫的經緯。因此，在林瑞珍的這個案例裡，他的家人朋友、他的作品與作品的照片（檔案）、他出生、居住與學習的地方、以及他生活與創作的歷史時間，都將是從記憶過渡到歷史書寫的關鍵。

3 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Éditions du Seuil, 2000), p. 170.

二、記得林瑞珍？

由於從未有人寫過林瑞珍，與林瑞珍生平相關的檔案資料也非常稀少，我們對於林瑞珍這個人的理解幾乎全部來自於其家人與朋友們的記憶：1951 年，林瑞珍出生於宜蘭縣南方澳的漁民家庭，他是家中長子，上有一位大姊，下有兩位弟弟，國小就讀南安國小，初中是蘇澳初中，高中則就讀於羅東中學高中部。他與後來也考上國立藝專的楊正忠、廖燦誠爲同班同學，當時羅東中學因爲王攀元[4]的緣故美術風氣鼎盛， 每年至少有一位學生會考上師大或藝專。但 1968 年時，羅東中學初中部和高中部分立，原本的美術老師王攀元被劃分到初中部。當時恰好升上高三的三人只能自行練習，並且爲了準備術科考試經常聚在一起。楊正忠於高中畢業後應屆考上國立藝專雕塑科，林瑞珍於第二年重考進入藝專雕塑科就讀，廖燦誠則於當完兵後，進入國立藝專美術科西畫組就讀。林瑞珍在就讀羅東高中時已展現了非凡的繪畫才華，因適逢漫畫產業的黃金時期，他在當時即能透過漫畫的創作與投稿貼補學費。他筆名「綠虹」或「林雨珍」，可惜他的漫畫作品今日已散佚不復可尋。根據楊正忠的回憶，林瑞珍私下畫了許多武俠漫畫，他擅長編劇，漫畫風格筆調豪放而粗獷，但爲了追求正規學院教育，不得不放棄漫畫創作。林瑞珍早年的藝術養成，除了王攀元老師的指導之外，在高中時期也曾受到聯勤中校郭育眞在國畫方面的啓蒙。郭育眞中校專擅花鳥畫，但因爲林瑞珍對人物較有興趣，

4 王攀元（1909–2017）在 1952 年應羅東中學之聘擔任美術老師，從此定居宜蘭持續創作，成為臺灣重要的畫家。

所以會在郭育眞的宿舍裡練習仕女畫。在那個美術學習資源相對缺乏的時代，除了老師之外，就只能照著美術課本，或是珍貴的日本講談社（Kodansha Ltd.）原裝畫冊自己摸索了。

林瑞珍於 1970 年考入國立藝專雕塑科，與王秀杞、李龍泉、黎志文同班，並受教於負責素描課的吳樹人與陳慧坤、塑造課的邱雲、木雕課的黃龜理、石雕課的阿狗師、解剖學的劉煜等師長。林瑞珍最有興趣並專擅的科目是塑造，其餘科目似乎較無特殊表現。而他給同學們的普遍印象是低調寡言、獨來獨往，甚至有點神祕。黎志文與王秀杞皆強調他幾乎不參與班級的活動，舉凡郊遊、聯誼、運動競技等幾乎都見不到他的身影。與班上同學的互動，不及與此時大他一班的高中同學楊正忠來的密切。而他的神祕感，則來自於喜歡閉關創作的習慣，據說一直以來林瑞珍從不將未完成或未公開參展的作品示人。雖說如此，他也絕非冷酷自閉之人，根據小他三屆的學弟鄭多鏗的證言，當學弟妹們有問題去就教時，他也會非常親切且不厭其煩的給予指導。由於體重過輕不須服役，林瑞珍畢業後沒有立即離開學校，仍然租屋在學校附近，一方面持續創作參賽積攢留學資金，另一方面加強語言學習準備出國深造。所以鄭多鏗一年級時，林瑞珍還經常在學校出入。當時在課堂上較難習得翻模技術與模具製作，雖然學校的老師們不允許，但這些技術的學習與作品的完成都得仰賴學長們的幫忙。而林瑞珍會主動幫學弟妹們看作品，在他們的心目中，就是一位既用功又親切且「非常厲害的學長」。[5]

5 關於林瑞珍的生平，綜述自筆者於 2021 年 3 月至 8 月期間，對林瑞珍的弟弟林瑞發、高中與藝專時期同儕楊正忠、鄭多鏗、廖燦誠、阮文盟、黃加亨、王秀杞、黎志文、陳振輝，義大利時期朋友林正仁、李逸寧等人進行之訪談紀錄。

經過一段時間準備，林瑞珍終於通過教育部的留學考試，也獲得義大利羅馬藝術學院（Accademia di Belle Arti di Roma）的錄取，於 1976 年前往深造。可惜的是他雖師事賈科莫．曼祖（Giacomo Manzù, 1808-1991）、埃米利奧．格雷科（Emilio Greco, 1913-1995）等名家，但我們對他在義大利時期的創作幾乎一無所知。擅長烹飪的林瑞珍，經常邀請學習聲樂的臺灣留學生陳明璣與李逸寧至家中聚餐。根據李逸寧的回憶，當時他居住在羅馬的臺灣修道院宿舍中，修院爲他安排了一個小工作室，其中有包括石雕在內的爲數不少的作品。而仍在義大利的陳明璣至今仍保留著林瑞珍的兩件作品，從照片上看來，都是以人體爲主但都沒有完成的木板浮雕，製作日期不明。而楊正忠於 1981 年左右到達義大利時，林瑞珍已經畢業將近 2 年。據楊正忠回憶，他暫住林瑞珍家裡的期間，只看到過一些素描手稿與小型雕塑作品。1982 年林瑞珍回臺渡假時住在黃加亨家中，一天之內即完成一件石膏浮雕原件，是如今碩果僅存的 80 年代作品，黃加亨將原件翻銅後致贈給宜蘭縣文化局（圖 1）。然而，林瑞珍曾在回國時向弟弟提及他的展覽計畫，並在給黃加亨的信中表示已經完成二十餘件作品，俟作品滿五十件後，就打算在羅馬舉辦個展，但是這二十餘件的作品至今下落不明。[6]

據聞林瑞珍後來遷至較爲偏遠且治安欠佳的住處獨居，根據楊正忠，在該處看到的仍是同樣幾件小作和素描。而林瑞珍爲了生計經常兼職導遊，專門接待來自臺灣的旅行團。1985 年 6 月 12 日因

6 林瑞珍寫給黃加亨的信件已經遺失，關於林瑞珍的展覽計畫之相關資訊，乃是根據林瑞發與黃加亨的口述。

團員護照遭竊，在責任心驅使之下，漏夜與友人從羅馬驅車趕至威尼斯，不幸途中於安哥娜港附近車禍身亡。當時在卡拉拉就讀的同鄉兼低五屆的學弟林正仁聽聞消息，感念學長的情誼，立即趕赴其住所，但發現家中似乎已有被偷竊過的痕跡。當時未見任何雕塑作品，只保住了百餘張素描手稿，並求助於時任文建會主委的陳奇祿，將這批素描作品送回臺灣。至於林瑞珍在臺灣的作品，皆已在出國前委託黃加亨保管，並寄存於後者雲林莿桐的老家。而雲林縣立文化中心開館兩年後，曾經向黃加亨借展林瑞珍的三大兩小五件作品，可惜其中最大的作品〈生命群像之三——黎明之前〉因爲風災而遭到損毀（圖 2）。[7]1986 年林正仁學成歸國，調查得知林瑞珍尚有遺作在雲林，便促成宜蘭縣文化中心出面商洽，將林瑞珍的作品於 1987 年運回故里，之後由黃加亨翻製成銅雕陳列於文化中心。1989 年，林瑞珍的家屬則將 134 件素描及繪畫作品，連同 6 件雕塑悉數捐贈給宜蘭縣立文化中心，從此建立了這一批唯一的林瑞珍收藏。1993 年 5 月 22 日至 6 月 6 日宜蘭縣立文化中心還曾爲林瑞珍舉辦《林瑞珍遺作展》，以紀念這位英年早逝的優秀蘭陽青年，但未編圖錄。

如此，上述林瑞珍的生平輪廓乃是透過家人、同學、朋友的回憶重新描繪而出，並加以記錄而得。在這樣的書寫裡，歷史的時間與書寫的時間互相重疊，受訪者們在受訪的當下必須回到過去，沉浸於與林瑞珍生命相關的記憶裡，並試著加以敘述。然而伴隨著回憶，不可避免的是遺忘：模糊的記憶、錯誤的記憶、未被修補的缺漏、

7　根據陳賡堯報導，〈挽回林瑞珍的雕塑作品〉，《中國時報》（1988.1.19）。

無法驗證與校正的陳述，甚至是幻想與虛構，都有可能成爲書寫的一部分，甚至是大部分。歷史是否失去其眞實性與準確性？所謂的史實？但這又何妨？利柯認爲：「這種對『準確』記憶的偏見之原因，最終證明是信念（la conviction）…相信除了記憶本身，我們沒有其他關於過去的參考來源」[8]所以不論記得不記得，記的清記不清，歷史書寫的對象唯有試著重溫（revivre），才得以倖存（survivre），讓原本即交織著遺忘、缺漏、細節、事件、人物、斷簡殘篇的歷史益形豐富、複雜與完美，並且隨著時間流逝，讓回憶源源噴發，歷史的書寫益形綿密。

三、消失的作品與留下的檔案照片

回憶是否準確，通常需要遺物來加以印證，但歷史證物所引發的最大問題卻是「再現」（la représentation）的問題：所再現的對象已經不復存在，但其再現（例如照片）此刻卻正在我們的眼前。證物證明了記憶的準確與否，證明了記憶無誤或非虛構，它是從記憶過渡到歷史的最基本環節。而藝術史的證物通常具備另一種身分，即藝術作品（繪畫、雕塑、建築）或其再現（版畫、複製品、照片、影片、文字記載或語言陳述）。然而證物並非即是事實本眞，如何尋找到過去的證物來支持記憶？存在於過去的證物又爲何會復返於現

8 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 26.

在？當我們把林瑞珍放在歷史證物的角度之下審視時，會因爲作品留下的太少而絕望，大部分的作品毀壞消失，只剩下幾張不甚清晰的老照片；如何從這樣的闕如裡衍生出對林瑞珍創作的詮釋與理解？

林瑞珍在畢業後勤於參加比賽。當時的四大雕塑展覽：臺陽美展、臺北市美展、全國美展、全省美展他不但無一錯過，而且戰功彪炳。1972 年還在學時，以作品〈仲夏日之夢〉參加第三十五屆《臺陽美術展覽會》獲得雕塑佳作，以作品〈夏威夷〉獲得第二十六屆《臺灣省全省美術展覽會》雕塑部入選。1973 年他以第一名成績畢業於國立藝專，並且以作品〈眠獅〉榮獲第二十七屆《臺灣省全省美術展覽會》雕塑部第二名；作品〈亞細亞的天空〉則拿下第五屆《臺北市美術展覽會》雕塑類第一名。1974 年，作品〈曙光〉拿下第二十八屆《臺灣省全省美術展覽會》雕塑部第一名，作品〈生命群像之三－黎明之前〉則奪得第七屆《中華民國全國美術展覽會》雕塑類第一名。林瑞珍當時與小他一屆的學弟黃加亨同住，大部分的作品都是在黃加亨的協助下，以玻璃纖維強化塑膠（fiber-reinforced plastic，簡稱 FRP）翻模製成，但又因爲作品的量體龐大加上林瑞珍經濟拮据，所以翻製的厚度皆很薄，間接造成了保存不易的問題，導致這些作品最後全數毀壞，僅存的歷史證物是各展覽圖冊中的照片與圖說，以及由家屬提供的林瑞珍當年自己拍攝保存的作品照片，以及照片背面偶爾會出現的註記。

從展覽圖冊上看來，1972 年的〈夏威夷〉是一尊相對保守的女性頭像，而〈仲夏日之夢〉則是一尊坐姿裸女，二作在各方面尚顯稚嫩。然而 1973 年的〈眠獅〉則開始表現出某種揣摩自西方雕塑史經典之作的氣魄。此一眠獅令人聯想到西元前 220 年之希臘雕塑名作〈沉睡的牧神〉（*A Sleeping Satyr*，又稱 *Barberini Faun*），尤其

是二者如出一轍的睡姿。〈沉睡的牧神〉高聳的肩膀、因爲沉睡而順著重力垂落於肩膀的頭部、緊蹙的眉頭與不安的臉龐、張開雙腿的不雅睡姿、完美的比例，以及即便在睡眠中仍雄渾堅實毫不鬆懈的肌肉，使整尊雕塑充滿了張力與故事性。而林瑞珍的〈眠獅〉相較之下含蓄許多，只像是一位正在休憩的臺灣青年。

同年的作品〈亞細亞的天空〉是在黃加亨協助下製作的第一個作品。此作令人聯想到羅丹 1880 至 1886 年間的雕像〈大影子〉（*La grand ombre*），特別是人物較爲瘦削的身體，明顯可見的肋骨與肌肉，以及從右肩拉向左肩的頸部力線。林瑞珍的人物採坐姿，頸椎與脊椎幾乎呈 S 型，臉部與上身分別朝向不同的方向，而下身的軸心又再次轉變，右邊的髖骨突出清晰可見，呈現出一種雖然靜止但卻複雜而弔詭的動勢。人物的頭枕著左肩，右手無力的垂下，雙眼與嘴微微張開，狀似非常衰弱。林瑞珍在一張當年留下來的照片背面，把這件作品以英文命名爲 Man going to Die（垂死的人），並手寫了一句簡短的英文說明：「透過這件作品，我意圖表達道德、社會、文化所面對的挑戰之危險」（圖 3）。這個「垂死」的狀態喚起從希臘化時期的大作〈垂死的高盧人〉（*Dying Gaul*, 230-220 BC.），到米開朗基羅的〈垂死的奴隸〉，再到羅丹〈大影子〉等以「垂死」作爲主題的經典之作，但是他對西方藝術史中垂死主題的圖像脈絡究竟了解到什麼程度，是否刻意加以延續、引用或與之對話，卻無從考察起。但作爲歷史證物的照片背後的說明，卻確實的點出了他以雕塑作品隱喻社會狀態的企圖，而此社會指的是哪一個時空裡的哪一個社會，則又不得而知。比林瑞珍小三屆的阮文盟即認爲他的作品最大的特點之一，即在於具有「本土意識」，並表現在如〈亞細亞的天空〉這樣的命名方式上。有如蒲添生的老師朝倉文夫，試圖以

日本人當作模特兒，將西方雕塑的概念加以東方化，而在那個時代「本土」是一個很超前的概念。[9] 但弔詭的是，林正仁等朋友均異口同聲的表示林瑞珍將〈亞細亞的天空〉捐贈給母校，曾展示在母校校園中，但他們對這尊雕像的描述卻與照片所示不盡相符，反而與另一張未具名的相片較爲相符，而原作品本身則「因該校興建大樓而不幸遭到破壞」（圖 4）。[10] 反之，目前展示於宜蘭縣政府文化局第三展覽室外的〈生命群像系列〉其中的一尊卻與照片吻合（圖 5），似乎即是以此作翻銅製作而成。究竟阮文盟所謂的〈亞細亞的天空〉是否校園中的作品？而校園中的作品究竟是不是〈亞細亞的天空〉呢？記憶的錯亂與歷史證物的空缺，造成了詮釋的分歧與理解的無可能或無限可能。

1974 年，林瑞珍在黃加亨的協助下，開始了兩組更具雄心的群像創作：從《第二十八屆全省美展彙刊》中的照片，可以看到〈曙光〉這組群像似乎是一位跪在台座上的男人，從背後環抱著一位站立的少年，少年亦緊握雙手交疊於男人的雙手上，兩人望向不同的方向，表情悲戚。由於沒有確切的文本，身分與關係皆不明的二人加上標題〈曙光〉，給人無限想像的空間。而〈生命群像之三—黎明之前〉，據聞是複雜的六人群像，[11] 在當年的展覽專輯上標示的尺寸是 215 公分（應該是高度）乘以 187 公分（應該是寬度），未標示深度，[12] 不

9 摘自筆者與阮文盟於 2021 年 3 月 8 日進行之訪談紀錄。

10 〈挽回林瑞珍的雕塑作品〉。

11 〈挽回林瑞珍的雕塑作品〉。

12 國立臺灣藝術館編輯委員會，《中華民國第七屆全國美術展覽會專輯》（臺北：國立臺灣藝術館，1974），頁 345。

過從當時留下來的照片判斷，深度應該也達到一公尺以上，是一件量體相當龐大的雄心之作。此作可能是林瑞珍首度以不完整的人體建構出來的作品：在充當台座與中心支柱的石塊上，嵌著數個彷彿「從石材中被釋放出來」的男體，幾乎都只有局部。一個未塑出頭部，腳部也未完成的男人圈著手拖住一位垂死少年向後仰的頭顱，少年的下身亦未塑出。石塊的另一邊則是一個直立的裸男，雙腳與頭髮僅被粗略的捏塑，一個男性的背部軀幹浮現在他的腳邊，將左手（沒有手掌）往上伸到他的胸前。此作已經損毀，而留下來的照片中均未拍攝到另兩個人物，無法判斷他們的姿勢以及雕塑的全貌。林瑞珍是否仿效米開朗基羅 1530 年代那些奴隸像，原用來裝飾教皇陵墓卻停留在「未完成」的狀態，或是他晚年刻意未完成的聖母哀聖子像（*Bandini Pietà*, 1547-1555）？男人與少年的組合，姿勢非常類似羅丹的〈烏戈里諾和他的兒子們〉（*Ugolino and his sons*, 1881），只是方位不同，林瑞珍是否受到羅丹作品的啓發？他對米開朗基羅與羅丹的喜愛從何而來？而今日藏於文化局的兩件小雕塑，均呈現從雕塑材料中脫身而出的軀幹，是否也在此研究脈絡中（圖 6、7）？其中一件作品的照片背面，林瑞珍標示著「出國前作」，這些作品似乎標示著從未離開國土的林瑞珍對於西方雕塑的嚮往與想像。

宜蘭美術館收藏的 6 件雕塑作品中，有 3 件都叫做〈生命群像系列〉，不知是否來自林瑞珍自己的命名，還是好友黃加亨在林瑞珍故去後，延續他生前的命名方式爲之。不論如何，此「系列」二字，令我們頓時陷入數量增生的想像當中，這個「系列」究竟還有多少作品？特別是家屬所提供的照片中，事實上還存在著一些無法辨識、亦未曾被提及的作品，作品已經散佚，而它們的影像如今卻如幽靈

般的出現在我們眼前。更令人扼腕的則是那些連照片也沒有留下來的作品，是否仍散落於世界某處？

四、素描作爲雕塑的檔案

林瑞珍留下的雕塑雖少，但拜林正仁之賜，他的素描卻不少。這些素描作品應如何被定位？它們與林瑞珍的雕塑作品是何關係？它們是作品還是堪稱檔案？

素描（*Diségno*）的概念源自於十五、十六世紀的文藝復興，而且是當時代最重要的藝術理論之一，既體現於各種透視儀器（l'appareil perspectif）的發明，更界定了素描與其他藝術（繪畫、雕塑、建築）的關係。素描的概念由阿伯提（Leon Battista Alberti, 1404-1472）、達文西（Léonard de Vinci, 1452-1519）等加以發展，並作爲空間藝術的典範而被瓦沙里（Giorgio Vasari, 1511-1574）納入學院的訓練中。阿伯提在其著名的《繪畫論》中舉出繪畫的三要素是輪廓（contour）、構圖與明暗。而素描即是以線條明確的界定空間中的物體，即輪廓。然而達文西則不再只追求一種線性的勾勒，他以科學的眼光觀察物體，認爲物體上並不存在一條被抽象化了的輪廓線，有的只是物體上的明暗移動而已，並從中產生 *sfumato* 的技法，以及有別於中世紀至文藝復興初期的「線性素描」之「明暗素描」。至於瓦沙里，則是將素描推至最崇高地位的第一人，他曾稱素描爲「繪畫之父」，又說素描乃是「被知性引導，從眾多事務中抽取某種形式」或「萃取一種普遍性的判斷力」之物，所以瓦沙里如此定義素描：

> 素描是永遠充滿創意的自然之所有事物的形（*forma*）或理念（*idea*）。不論是關於人、動物、植物、建築物、雕塑或繪畫的身體，人們捕捉其部分與全體，以及部分與部分之間的關係。從這樣的考慮當中形成一個概念（*concetto*）、一個理念（*giudizio*），透過物件誕生於精神之中，透過手表現出來，是為素描。素描因此是一個內在於精神，或透過他者在精神上想像，並化為理念之概念之可感的表現，或明確的措辭。[13]

所以「素描」這個字眼一方面意味著「描繪」、「輪廓」；一方面也意味著「計畫」、「構思」、「意圖」。而在「構思」的方面，其「思」（idea）則除了「思想、理念」之外，還加上「創造發明」（invention）之意。而其「描繪」與「輪廓」，指的也並非只是對於對象物外形輪廓的再現而已，而是「精神的再現」（représentation mentale），也就是向藝術家的精神與想像展現的形之再現。這樣的想法其實反映了素描與修辭學以及柏拉圖哲學的關聯：此「理念」（idea）其實相當接近理想（*idéal*），而此「形」則非常接近於典範（*modèle*）。畫家與雕塑家的理念乃是精神上的完美典範，因此在他們眼前的事物也因此被理想化而遠離現實，接近於理想美。而此過程的具現，亦即素描的典範，即是瓦沙里的老師米開朗基羅。如此，文藝復興的理論家賦予素描不可搖撼的地位，並因此引起了好幾個

13 Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. trans. André Chastel (Strasbourg: Berger-Levrault, 1981), p. 149.

世紀的「素描與色彩之爭」，而素描則演變爲藝術家在學院訓練中最重要的學習環節。

留學義大利的林瑞珍對於素描有何看法？對於文藝復興以來的素描概念理解到什麼程度？我們仍舊無從得知。但他對素描的熱衷，以及從他的素描創作之大部分內容看起來，相當符合瓦沙里所給予的素描定義。不僅這些素描作品完備了素描的所有種類：包括速寫（sketch）、底稿、習作或研究稿（study），和作爲純粹而獨立的作品而存在的素描。而且林瑞珍幾乎清一色的只畫人體，足見這些素描與他所專精的人體雕塑之間的關係。他對人體進行研究與觀察，或以速寫捕捉其動態、或以精密的素描進行透視學與人體解剖學的研究，如此持續不斷的練習，意在鍛練自己的造形能力、精準人體比例與結構上的掌握力。這些遺留下來的素描作品多數未標註日期，可能來自於臺灣時期的練習，寄到義大利作爲入學申請之用；更多可能來自於在羅馬時期的研究，特別是許多模特兒明顯的是西人（圖8）。在這些作品中，林瑞珍描繪人體的局部或全體，筆法豐富，風格多元，其數量與品質均展現了林瑞珍的素描功力。

此外，他也特別針對頭像繪製了許多研究稿與習作。而塑像，特別是頭像，是雕塑最古老的功能之一，從上古時代就已經存在。這種表現個人生理特徵，反映其精神氣質與社會地位，並與人名結合在一起的藝術作品，最強調的是辨識性與肖似性。欲達此目的，其實只需要人物的頭部特徵就夠了，因此頭像在雕像中地位獨具。林瑞珍經常大筆捕捉或精細描繪人物的頭部，而且有時採取一些在繪畫上並不常見的特殊角度，但這些以 360 度出發的角度對雕塑家而言卻很重要，可以讓他們研究畫家較少處理，但雕塑家卻必須掌握的頭頂、後腦杓、頸部、肩部與背部的解剖學知識（圖 9）。

然而，瓦沙里定義下的素描並非只是對自然之物的「描繪」與「輪廓」，其更大的作用是將雕塑家的精神與理念以完美的造形再現出來。這一點林瑞珍似乎在未踏足義大利的土地上時即已了解。但這一批素描如果作爲「計畫」、「構思」、「意圖」，究竟與他的雕塑成品有何關聯？由於他留下來的雕塑成品極少，唯一較能看出關係的是黃加亨珍藏的數幅似乎與〈生命群像系列〉相關的手稿，黃加亨在今年捐贈了 8 幅素描作品給宜蘭縣立文化局，這些小幅的素描均來自於當年林瑞珍的餽贈。在幾張小小的畫紙上，林瑞珍似乎繪製著與〈亞細亞的天空〉或〈生命群像系列〉等雕塑作品有關的人物素描稿，他還在其中一張素描稿上寫了一小行字：「生命群像，擺脫世俗，鑽求藝術最高生命是藝術家莫大榮焉。」（圖 10）這些作品說明了林瑞珍如何透過素描來構思其創作：包括獨自像與群像之人物姿勢、群像關係安排、敘事手法、台座的構想等等，而文字則說明了他確實企圖透過造形來進行「精神的再現」。

林瑞珍出國前的創作似乎已走向「系列」的概念，即以多件作品共生共構的探討同樣的母題，並一律命名爲〈生命群像〉。然而從幾件作品看來，所謂的〈生命群像〉表現的似乎比較是生命脆弱、晦暗的一面，甚至是生命的終局。展示於文化局第三展覽室外的另一件〈生命群像系列〉作品（圖 12），亦是一位垂死或已死的人物，全身乏力的靠在身後坐著的男人身上，後者帶著苦澀絕望的表情，以右胳膊撐住他軟弱無力下垂的右手，並以手掌托住他的下巴，似乎只有如此他的身體才不至於滑落。這一系列的作品，不免令人懷疑年紀輕輕的林瑞珍所謂的生命群像，爲何盡是生命苦澀、絕望與悲愴的一面？楊正忠強調林瑞珍獨具的文學修養，據說他從高中時代起即有非凡的文筆與豐富的想像力，並提及當時對「失落的一

代」影響極深，並且同樣早殞的作家王尚義，及其存在主義式的陰鬱小說《野鴿子的黃昏》。而黃加亨則認爲，可能源自於林瑞珍高中時期與親表妹之間沒有結果的戀愛故事。然而林瑞珍這段文字卻透露了他將〈生命群像系列〉視爲是「擺脫世俗」之高度精神性的藝術作品。這種想法恰巧與西方古典主義的藝術概念不謀而合：阿伯提深受古典文學評論及修辭學影響，所以強調藝術家最偉大的任務是 Istoria 或 Storia，即敘事。而不論是文學或藝術，其目的皆是「模仿」（mimesis），此一模仿所模仿的並非現實的世界，而是高貴的理型；而藝術作品的價值不只取決於技巧，更取決於其內蘊的道德寓意，因此反映人倫與人性的悲劇與史詩，其價值遠遠高於喜劇。雖然在 1970 年代的臺灣，林瑞珍通曉這些理論的機率非常的小，但僅僅透過翻看米開朗基羅與羅丹作品的畫冊，似乎也能隱約體悟到悲劇的價值與力量。

有趣的是，透過這批素描能看到林瑞珍除了敘事性的古典雕塑之外，其實也不乏對於抽象雕塑的研究與嘗試，這些研究稿引人想像，只是我們始終未能尋見這些素描被付諸作品的痕跡（圖 12）。至於色彩，除了僅見的幾幅畫油彩與粉彩之外，幾乎付之闕如，可見林瑞珍的創作深受素描啓發而比較忽略色彩。林瑞珍的素描作爲檔案，爲我們帶來許多關於雕塑的想像，存在的或不存在的、被實現的或未被實現的、已經損毀的或尚未做出的、被尋獲的或被散佚於世界某個角落的，而它們的「理念」，卻赫然在我們的眼前。

五、1960-70 年代的國立藝專雕塑科

利柯曾引用莫里斯・哈布瓦赫（Maurice Halbwachs, 1877-1945）的說法，認爲記憶是集體的。要憶起某事某物需要他者，這並非只是從個人記憶過渡到集體記憶的過程而已，而是所有的回憶都混融著他者的見證，因爲群體有一種保存或喚起集體記憶的能力。利科如此說：

> 我們的親人們，那些對我們而言重要的人，以及我們對他們而言重要的人，在自我與他者的關係裡，位於一連串與我們距離相異的位置上。（…）所以若要進入歷史的範疇，不應假設個人記憶與集體記憶分處兩極，而是應該假設記憶有三重歸屬：於自己、於親人、於他人。[14]

因此若要喚起關於林瑞珍的記憶，不能沒有「他人」，特別是那些在時間與空間上曾經與林瑞珍相逢並交會的其他雕塑家以及他們的作品。若將他放回當年同儕的圈子中，是否能因此喚起屬於他們的共同記憶？

林瑞珍的雕塑養成教育來自於國立臺灣藝術專科學校：1962 年國立藝專設立三專美術科，下設國畫、西畫、雕塑三組，1967 年雕塑組獨立成科，臺灣的學院雕塑教育由此肇始。早期的師資陣容包括日本東京美術學校油畫科畢業的李梅樹、陳慧坤、杭州藝術專

14 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 161-163.

科學校畢業的丘雲、臺師大藝術系畢業的林瑞蕉、西班牙國立喬治高等美術學院畢業的吳樹人、西班牙國立馬德里皇家美術學院畢業的任兆明、木雕匠師黃龜理、石雕匠師簡芳雄、劉英宏、助教何恆雄、助理陳振輝和許和義等。當時的教學以寫實具象的塑造爲主，而丘雲則是主要的塑造老師。丘雲 1931 年進入杭州藝專繪畫系就讀，後轉入雕塑系，師事據說曾是羅丹弟子的留法俄籍老師卡莫斯基（Kamiensky），以及 1933 年甫自法國歸來的劉開渠。杭州藝專以留法教師爲主，雕塑風格自然也受到法國學院派，或揉合了浪漫主義與印象派的羅丹影響，儘管當時歐洲藝壇已出現立體派、未來派、抽象與超現實主義等前衛雕塑流派，但返國任教者仍停留在十九世紀末的具象雕塑脈絡。1936 年丘雲從杭州藝專畢業，1954 年由日本抵達臺灣，1962 年應聘至國立藝專任教。當年由中國大陸來臺的雕塑家還有上海藝專畢業的闕明德，和杭州藝專雕塑科畢業的何明績等人，由於他們在中國師事的老師們以留法者居多，因此風格恰好與同樣以羅丹風格爲主流的留日派不謀而合，並未產生任何衝突。[15] 據多位受訪者回憶，丘雲教學認眞，但或許受當時政治情勢影響，言語寡少。教學方式以人物塑造技巧爲主，會逐個調整學生的習作，但鮮少論及雕塑理論或雕塑創作。所以雖然國立藝專早期的老師們都直接或間接受到歐洲學院派或羅丹雕塑的影響，但基本上課堂上鮮少討論。學生們對於學院派雕塑或羅丹的理解，幾乎全數來自於畫冊或盜版印刷品。

15 施慧美，〈臺藝大校園雕塑藝術作品介紹之一：臺灣近代雕塑教育的孕育者──丘雲（1912-2009）〉，《雕塑研究》14 期（2015.9）：頁 154。

若是以林瑞珍作爲出發點，擴及前後三屆，也就是藝專雕塑科前七屆的畢業生來看，不難看出他們中不少在 1960 年代中葉到 1980 年代期間有相當類似的發展路線。首先當然是以中規中矩的寫實人物雕塑爲主，雖然當時臺灣雕塑圈也不乏楊英風、何恆雄、郭清治、陳庭詩等現代派的雕塑家，或是朱銘、林淵等鄉土派或素人雕塑家。這樣的學院教育傾向，展現於謝棟樑、蔡根、陳振輝、王秀杞的早期作品，以及周瑞明及高振益的作品中：從高振益 1990 年代的〈霎時之間〉、〈心靈〉等作中，仍可看到明顯的羅丹色彩。不過這種源自於日本或中國的羅丹風其實因爲混雜了許多在地的元素，已經不那麼的羅丹；以至於浪漫主義的審美趣味、激情而複雜的構圖，以及羅丹對形式所賴以顯現的要素「光」的追求、觸覺與運動、精神穿透力的表現等等，均被單純的柔美女體或壯碩的男體所取代，甚至也不乏本土化題材如水牛、僧侶、母子親情之呈現。

但值得注意的是，從西方來的影響特別出現在於此時期盛行的兩人以上的「群像」上。群像在西方藝術中，由於比獨自像更適合敘事，自上古以來在強調「詩畫一律」（*Ut Pictura Poesis*）的古典藝術脈絡中，就如繪畫中的「歷史畫」（peinture d'histoire）一樣，因著 historia 的功能而佔據著重要的地位。最著名的上古群像可能是〈勞孔群像〉（*Laocoon cum filiis*），文本來自於維吉爾（Virgile, 70-19 BC）的悲劇詩篇，描述特洛伊城祭司勞孔奮力營救被巨蛇纏身的兩個兒子。而群像的高貴題材、複雜構圖與高難度技術，也成爲學院教育與藝術家們紛紛挑戰的對象。

自李元亨第 18 屆（1963 年）省展的得獎作品〈母與子〉起，似乎開啓了臺灣雕塑群像的新風潮，何恆雄在第 21 屆（1966 年）也以雙人像〈滿足〉參展，而隔年的首獎大作〈文化的墾殖者〉更是一件

結合了 6、7 個人物，構圖複雜、風格非常特殊的群像。[16] 此後謝棟樑也投入了群像的創作，更在 1970 年首創將原本使用於工藝的 FRP 翻製技術應用於雕塑，解決了大型雕塑的搬運、裝置與造價的問題，並成功帶起風潮。當時藝專的師長們並沒有關於群像的理論或實踐的教學，學生們必須仰賴畫冊自行摸索嘗試；而在技術上，也是彼此相互切磋琢磨。林瑞珍在 1973 至 1976 年間創作群像的企圖可能來自於當時展覽得獎趨勢，但也很明顯受到羅丹的〈卡來市民〉與〈地獄門〉等大型製作的影響。林瑞珍此時的作品試圖掌握浪漫主義的激情構圖與悲劇色彩，對於動態也多所著墨，可說相當能掌握到羅丹群像作品的形式原則，這股傾向在高振益的創作上也頗爲明顯。他也熱衷於以 FRP 翻製原件：由於林瑞珍的作品從製作到翻模都在與黃加亨合租的小公寓中進行，曾經發生翻完後作品太大運不出來，只好把塑像鋸開的事件，足見 FRP 材料的便利性有助於群像的發展。不過，西方的群像源於 *historia* 的概念，需有明確且高貴的文本來源，而當時臺灣展覽中的群像創作則通常來自於藝術家個人的感性發揮。此外，陳振輝 1980 年獲得全國美展首獎的群像〈根深柢固〉呈現三位工人正在進行基層建設，展現出了某種社會寫實主義的傾向。同年謝棟樑的〈古道〉，則以三位袒露上身的壯碩青年表達熱心助人的美德，所展露出來的可說是非常本土化的語彙。

16 林明賢，〈戰後臺灣雕塑的發展——以省展為例〉，《臺灣美術》91 期（2013.1）：頁 61。

六、結語：如果林瑞珍還在……

林瑞珍的時間並未停止於 1985 年：2021 年的我們仍然在思想，如果當時沒有那場車禍，還留在義大利的他，會像他的高中同學楊正忠一樣在造幣領域大放異彩，爲梵諦岡第二屆大公會議設計鑄造的官方紀念幣，得到教宗的接見嗎？還是會像林正仁一樣意識到當時流行於義大利的後現代思潮，並以「臺灣後現代雕塑開拓者」自居，將本土的宗教、民俗與神話符號加以解構與重組？還是會像同班同學黎志文一樣產生出多元文化的世界觀，回歸到自身文化根源的認同，將「山水」的概念轉化成普世價值？還是會忠誠的跟隨著老師曼祖以宗教題材與嚴謹的寫實主義風格，製作造形精巧細緻的銅雕，引領著義大利具象雕塑的更新？還是會像另一位老師格雷科，以帶著矯飾主義味道的具象人物雕塑回應義大利的歷史？或是像學弟李光裕，執著於追求充滿禪意與東方精神的東方人體表現？抑或是像同爲宜蘭子弟的許維忠，將人體解構，強調身體片段或局部，使人體化爲雕塑語彙，展現出獨特的空間感與身體的結構張力？有朝一日他會返鄉嗎？會像張子隆、蔡根、陳振輝、魏道慧、李光裕、周瑞明和高振益等人一樣投身於雕塑教育嗎？我們也不禁想像，若是林瑞珍生命最後十年留在義大利的作品終於被尋見，2021 年的展覽將有何不同？我們對他的回憶、詮釋、理解以及書寫，又將會有些什麼改變？

林瑞珍悲劇性的早逝使他的藝術征途終究無法完成，而關於林瑞珍的書寫終究植基在僅存的雕塑作品、已經消失的雕塑作品、留下的素描作品、照片與檔案資料、他者的回憶與觀者的想像裡。然而無需焦慮，書寫歷史本就並非爲了征服時間，而是要更完全、更

豐富的活在時間裡面，並且同步於她最深沉的節奏、呼吸與脈動中。當文字終於修補了一個遺忘，作品仍然存在於延續與迴響的時間流中，作者終將被建立起來，而歷史在我們心中引起的躁動，也終將被安撫。

圖　版：

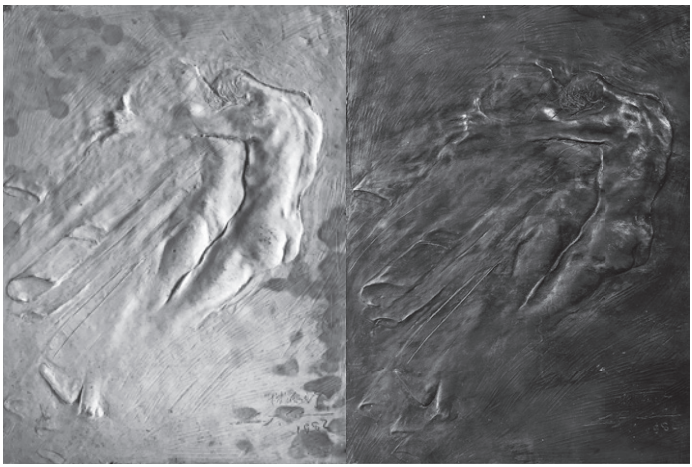


圖 1　林瑞珍，〈生命的超覺〉，左爲石膏原件（國立臺灣藝術大學藏）、右爲翻銅作品（宜蘭縣文化局藏），50×38.5cm，1982。



挽回林瑞珍的雕塑作品

傑出蘭陽子弟、可惜英年早逝作品四散

遺作有待覓尋、流落他鄉作品也待找回

圖 2　作品〈生命群像之三—黎明之前〉因爲風災而遭到損毀之剪報。陳賡堯報導，〈挽回林瑞珍的雕塑作品〉，《中國時報》，1988.1.19。

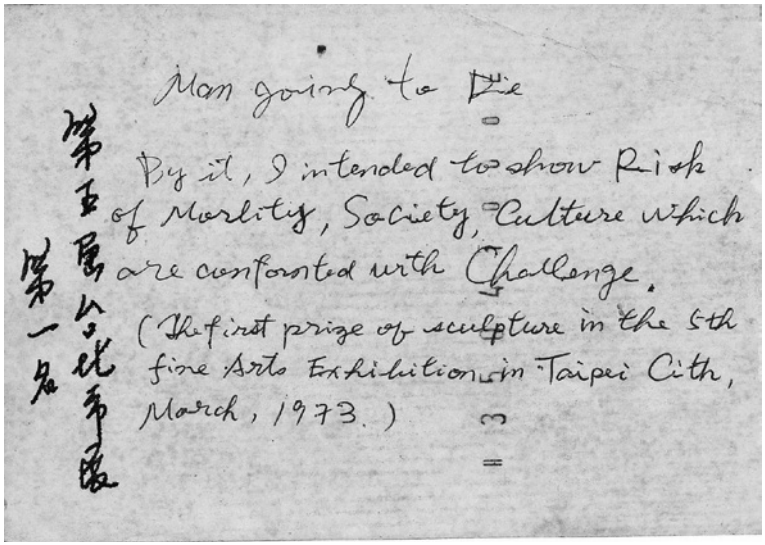


圖 3　林瑞珍於獲獎相片背面註寫「第五屆臺北市美展第一名」、「*Man going to Die*」…等說明，1973。
圖版來源：家屬提供。



圖 4　林瑞珍雕塑作品影像檔案。
圖版來源：家屬提供。



圖 5　林瑞珍，〈生命群像系列〉，銅，106×67×95cm，1973，宜蘭縣政府文化局藏。



圖 6　林瑞珍，〈人體〉，銅，32×26×64cm，1974，宜蘭縣政府文化局藏。



圖 7　林瑞珍，〈人體〉，銅，22×15×73cm，1975，宜蘭縣政府文化局藏。



圖 8　林瑞珍，〈原子筆素描〉，原子筆、紙，36×48cm，宜蘭縣政府文化局藏。



圖 9　林瑞珍，〈老者素描〉，鉛筆、紙， 40×30cm，宜蘭縣政府文化局藏。



圖 10　林瑞珍，〈無題〉，鉛筆、紙，26×37cm，宜蘭縣政府文化局藏。



圖 11　林瑞珍，〈生命群像系列〉，銅，154×66×90cm，1973，宜蘭縣政府文化局藏。



圖 12　林瑞珍，〈素描〉，鉛筆、紙，38.5×26.8cm，宜蘭縣政府文化局藏。

參考書目

（一）中文論著

呂信芳編，《未竟之旅——林瑞珍與他的朋友們》，宜蘭：宜蘭縣政府文化局，2021。

林明賢，〈戰後臺灣雕塑的發展——以省展爲例〉，《臺灣美術》91 期（2013.1）：頁 61。

施慧美，〈臺藝大校園雕塑藝術作品介紹之一：臺灣近代雕塑教育的孕育者——丘雲 (1912-2009)〉，《雕塑研究》14 期（2015.09）：頁 154。

陳賡堯報導，〈挽回林瑞珍的雕塑作品〉，《中國時報》，1988.1.19。

國立臺灣藝術館編輯委員會，《中華民國第七屆全國美術展覽會專輯》，臺北：國立臺灣藝術館，1974。

（二）西文論著

Lagoutte, Daniel. *Introduction à l'histoire de l'art*. Paris: Hachette, 2004.

Ricœur, Paul. *La Mémoire, l' histoire, l'oubli.* Paris: Éditions du Seuil, 2000.

Vasari, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Translated by André Chastel. Strasbourg: Berger-Levrault, 1981.