

林瑞珍與尋找林瑞珍的未竟之旅

策展人 | 陳貺怡 巴黎第十大學當代藝術史博士 / 國立臺灣藝術大學美術系所專任教授 / 美術學院院長

1951年，林瑞珍出生於一個宜蘭縣南方澳的漁家。漁村生活頗為艱辛，根據弟弟林瑞發描述，當時家裡漁船的船員不夠，清晨兩三點多孩子們就得起早摸黑去幫忙裝冰，上了國中後每逢寒暑假就得跟著漁船出海捕魚。林瑞珍是家中長子，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。童年即表現出與生俱來的藝術天賦，父母也讓他適性發展且對他寄予厚望，「因為感覺上他就是可以幫家裡爭光的那種」¹。就讀羅東高中時期，他與楊正忠、廖燦誠為同班同學，當時羅東中學因為王攀元的緣故美術風氣鼎盛²，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各自獨立，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，便失去了美術老師指導，只能自行練習，並且為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。其實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，當時即能透過漫畫的創作與投稿貼補學費。他筆名「綠虹」（或根據其大姊的說法是「林雨珍」），有可能受到風靡一時的《小俠龍捲風》的作者，漫畫家陳海虹（1918–1996）的影響。而林瑞珍算是與游龍輝（1946–）同期的後進，所繪製的漫畫曾透過漫畫社出版，可惜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，但為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真在國畫方面的啟蒙。郭育真中校專擅花鳥畫，但因為林瑞珍對人物較有興趣，所以會在郭育真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年考入國立藝術專科學校（以下簡稱國立藝專）雕塑科，與王秀杞、李龍泉、黎志文等今日臺灣雕塑界的大師們同班，並受教於

負責素描課的吳樹人與陳慧坤、塑造課的丘雲、木雕課的黃龜理、石雕課的阿狗師（劉英宏）、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，另一方面學習語言準備出國深造。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」³。

林瑞珍一方面基於榮譽心與在雕塑創作上的自我挑戰，一方面為了贏得獎金籌措出國的學費，於是勤於參加比賽。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，大放異彩。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雕塑科，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。

1 根據筆者與林瑞珍的弟弟林瑞發先生於2021年3月8日進行之訪談內容。

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

3 摘自筆者與楊正忠、鄭多鏗、廖燦誠於2021年3月8日進行之訪談紀錄。

林瑞珍此時與小他一屆的學弟黃加亨同住，這些作品都是在兩人分租的小小公寓中進行的，鄭多鏗猶記得由於從製作到翻模都在狹小的房間內進行，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。黃加亨感佩於林瑞珍洋溢的才華與旺盛的創造力，也自認為才華不及他，竟願意無償擔任林瑞珍的模特兒兼助手，並且放棄自己的創作與工作機會來成全林瑞珍的偉業。這些等身大的雕像，甚至是複雜的群像的製作，都由兩人一起完成，兩人也因此培養出深厚的友誼與革命的情感。為了籌措作品的材料費，兩人甚至一起挨餓。當時學校開始了以玻璃纖維強化塑膠（fiber-reinforced plastic，簡稱FRP）翻製塑像的風氣，高林瑞珍兩屆的學長謝棟樑即是首位以FRP翻製塑像的雕塑家。當年一桶FRP要價2000元，而最大的群像要使用至少五桶才能完成，所以所翻製的作品厚度皆很薄，間接造成了保存不易的問題。而他的雕塑人物以男體為主，主要也是因為無法負擔女性模特兒的費用，所以除了室友黃加亨之外，似乎高振益，武德淳等學弟都擔任過他的模特兒。

觀察林瑞珍此時期的作品，雖然只是出自於一位20出頭的年輕雕塑家之手，但卻表現出超乎年齡的成熟度與完成度，並且在兩三年的時間內可謂進步神速。1972年的〈夏威夷〉是一尊相對保守的女性頭像，而〈仲夏日之夢〉則是一尊坐姿的女體，頭部前傾，視線下垂，左手抬起遮住前額，右手則越過小腹拉著身軀左側的一塊布。此作不論在臉部表情、身體比例、質感表現或布褶的處理上都略顯稚嫩；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：斜倚著岩石，一隻手高舉過頭，另一隻手順勢垂下，腿部姿勢略有不同：一個交叉、一個大開。〈沉睡的牧神〉高聳的肩膀、因為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青年。不過他在人體結構、身形比例等解剖學的問題上下的工夫，儘管不完全正確，以一位年輕雕塑家而言卻是可圈可點的。

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 Grande Ombre*），這件作品呈現的是但丁《神曲》中站在地獄門口的痛苦且絕望的人物，特別是人物較為瘦削的身體，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，呈現出一種類矯飾主義的，雖然靜止但卻複雜而詭詭的動勢。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為*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」。除了喚起從希臘化時代〈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」作為主題的經典之作之外，林瑞珍的說明更讓我們了解他以雕塑作品隱喻社會狀態的企圖。比林瑞珍小三屆的阮文盟即認為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⁴。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，似乎即是以此作翻銅製作而成。

隔年，林瑞珍在黃加亨的協助下，開始了更具雄心的群像創作。關於群像，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*）的古典藝術脈絡中佔據著重要的地位。最著名的群像可能是〈勞孔群像〉（*Laocoon cum filiis*），故事來自於維吉爾的悲劇詩篇，描述特洛伊城祭司勞孔奮力營救被巨蛇纏身的兩個兒子。當時藝專的師長們並沒有關於群像的教學，學生們必須仰賴畫冊自行摸索嘗試。此外省展中自李元亨第18屆（1963年）的得獎作品〈母與子〉起，帶起雕塑群像的新潮流，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個變形人物的複雜群像。而林瑞珍則在1974年製作了兩件氣勢宏偉的群像：從《第二十八屆全省美展彙刊》中，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⁵，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⁶，不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。此作是林瑞珍首度仿效米開朗基羅1530年代那些原用來裝飾教皇陵墓卻停留在「未完成」狀態的奴隸像，或是晚年未完成的聖母哀聖子像（*Bandini Pietà*, 1547–1555），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」的男體局部：一個尚未塑出頭部，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，少年的下身未塑出，二人的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。石塊的另一邊則是一個直立的男體，雙腳與頭髮僅被粗略的捏出，一個男性的背部軀幹浮現在他的腳邊，將左

4 摘自筆者與阮文盟於2021年3月8日進行之訪談紀錄。

5 參考陳廣堯，〈挽回林瑞珍的雕塑作品〉，《中國時報》，1988年1月19日。

6 《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。

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。整體而言人物的比例與關係有一些不太合理的地方，但林瑞珍對於米開朗基羅與羅丹的憧憬、以未完成的狀態展現材料與雕塑過程的先進想法，卻相當引人注目。今日藏於文化局的兩件小雕塑，均呈現從材料中脫身而出的軀幹，應也在此研究脈絡中。此二小作根據林瑞珍寫於照片背面的標示，應是出國前所作。

另外值得一提的是，他此後的創作均轉向「系列」的概念，即以多件作品共生共構的探討同樣的母題，並一律命名為〈生命群像〉。然而從前述幾件作品看來，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，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之生命群像，何以盡是苦澀、絕望與悲愴？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」影響極深的王尚義及其著作《野鴿子的黃昏》。而黃加亨則認為，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。不論如何，我們看到林瑞珍在贈與黃加亨的素描稿上寫道：「生命群像，擺脫世俗，專求藝術最高生命是藝術家莫大榮譽（耀）。」可見即便生命有晦暗且脆弱的一面，但林瑞珍似乎將生命的意義寄託於「擺脫世俗」之具高度精神性的藝術創作。

經過一段時間準備，林瑞珍終於通過教育部的留學考試，也錄取了義大利羅馬藝術學院（Accademia di Belle Arti di Roma），並在1976年前往深造。他在羅馬師事賈科莫·曼祖（Giacomo Manzù, 1908–1991）、埃米利奧·格雷科（Emilio Greco, 1913–1995）等名家。曼祖以宗教題材與嚴謹的寫實主義風格著稱，他的銅雕作品造形精巧細緻，引領著義大利具象雕塑的更新。而格雷科則接受各種公共藝術委託，以帶著點矯飾主義味道的具象人物雕塑著稱。但二者的風格都已離米開朗基羅與羅丹甚遠，林瑞珍的創作是否會因為受到歐洲現代雕塑的洗禮而有所改變？令人好奇。可惜的是我們對林瑞珍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，修院為他安排了一個小工作室，其中有包括石雕在內的為數不少的作品。陳明璣至今仍保留著林瑞珍的兩件刻在木板上的木雕作品，都是以人體為主，但都沒有完成。而楊正忠於1981年左右到達義大利時，

林瑞珍已經畢業2年。楊正忠暫住林瑞珍家裡的期間，只看到過一些素描手稿與小型作品。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男體背部的石膏浮雕原件，是如今能見到的碩果僅存的80年代作品，但畢竟只是即興小品。然而，林瑞珍曾在回國時向弟弟提及展覽計畫，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，即將在羅馬舉辦個展，但是這最起碼二十餘件的作品究竟在何方？

據聞林瑞珍後來搬至較為偏遠且治安欠佳的住處獨居，楊正忠在該處看到的仍是同樣幾件小作和素描。而林瑞珍為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日因團員護照遭竊，在責任心驅使之下，漏夜與友人從羅馬驅車至威尼斯，不幸途中於安科納港附近車禍身亡，得年34歲。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，感念學長照顧的情誼，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。至於林瑞珍藝專時期至出國前的作品，皆已委託黃加亨保管，並寄存於後者雲林棘桐的老家。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〉因為風災而遭到損毀⁷。1986年林正仁學成歸國，調查得知林瑞珍尚有遺作在雲林，便促成宜蘭縣立文化中心出面商洽，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，連同雕塑悉數捐贈給宜蘭縣立文化中心，從此建立了這一批珍貴的也是唯一的林瑞珍收藏。1993年5月22日至6月6日宜蘭縣立文化中心曾為林瑞珍舉辦《林瑞珍遺作展》，以紀念這位英年早逝的優秀蘭陽青年。

今年，正值林瑞珍70歲冥誕，從彼時至今，他早已被藝壇遺忘，而他的遺作靜靜地躺在宜蘭庫房中又將近30年，宜蘭美術館興起了重新發現這位雕塑家的想法。本展遂由任職林瑞珍昔日母校，即今日國立臺灣藝術大學美術學院的筆者，以及本院雕塑學系賴永興主任負責策展，與宜美館同仁們共同展開了尋找林瑞珍之旅。本展第一展區「尋找林瑞珍」展出當年收藏於文化中心的幾件碩果僅存的雕塑作品，其中包括黃加亨翻製的林瑞珍1982年歸國即興小品⁸，以及本次尋找過程尋獲的女性頭像一尊，來自於林瑞發先生的典藏。另外則是一幅未完成的大型油畫作品。林瑞珍雖是雕塑科出身，但從這幅尺幅龐大的油畫作品中可看見他在繪畫上也不無野心。畫作仍然以人體為主，7、8個人體未遵循透視法則，而是以失重的狀態散佈於整個畫面中，趨近於平面的空間安排更被背後的藍色與橘色色塊所強調，可惜作品停留在未完成的狀態。

7 根據陳廣堯之報導：〈挽回林瑞珍的雕塑作品〉，《中國時報》，1988年1月19日。

8 感謝校友黃加亨將此作的石膏模原件捐贈給母校雕塑系，作為教學之用。

第二展區「林瑞珍的素描」則是展出林瑞珍130餘件精彩的素描作品，除了當年家屬的捐贈外，也增加了黃加亨受贈於林瑞珍，並珍藏至今的8幅素描手稿。據楊正忠回憶，林瑞珍的近視非常深，所以畫素描很吃力，但他仍舊堅持要畫到最好。林瑞珍的努力意味著他明白人體素描是人體塑造的基礎，是學院訓練中要求學生獲致的重要且基本的能力。素描（*Disegno*）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，體現於各種透視儀器（*l'appareil perspectif*）的發明，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，並作為空間藝術的典範而被瓦沙里（Giorgio Vasari, 1511–1574）納入學院的訓練中。「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呈現的形之呈現。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。⁹

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」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接近於理想美。文藝復興的理論家賦予素描非常重要的地位，並因此引起了好幾個世紀的「素描與色彩之爭」，但無論如何素描終究是學院訓練中最重要的一環。林瑞珍熱衷於素描，透過對人體的研究與觀察，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，持續不斷的練習造就了他的造形能力、比例與結構上精準的掌握力。我們在本區第一單元「人體結構與動態」中展示了許多他的素描作品，可能來自於臺灣時期的練習，寄到義大利作為入學申請之用；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。這些素描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勤奮不懈的態度。另外，第三單元

「頭像與素描練習」則囊括了他特別針對頭像進行的草稿與練習，以及若干粉彩作品。然而誠如前所提及，素描並非只是對自然之物的再現，其更大的作用是將雕塑家的理念以完美的形表現出來。在第二單元「雕塑素描或研究」中，匯集了林瑞珍雕塑創作前的描繪與構思。這一批素描與他的雕塑作品有直接的關聯，特別是黃加亨珍藏的數幅似乎與〈生命群像系列〉相關的手稿，以及上面林瑞珍手寫「專求藝術最高生命」等文字，在在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、關係安排、台座的構想，以及如何透過造形來進行「精神的再現」。有趣的是，透過這批素描能看到林瑞珍除了帶有敘事性的古典雕塑研究之外，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理念被作品化的痕跡。至於色彩，除了僅見的幾幅畫在畫布上的油彩與粉彩之外，幾乎付之闕如，可見林瑞珍的創作深受素描啟發而比較忽略色彩。

本展的最後一個展區「林瑞珍的養成與他的朋友們」則試圖透過「他者」略窺林瑞珍的養成，及其風格的來源。並試圖將他放回當年的朋友或同儕的圈子中，以突顯他在1970至80年代間崛起的臺灣雕塑家中的位置。此展區邀集了國立藝專雕塑科成立之初的校友，如今在臺灣雕塑史上均已佔有一席之地之雕塑家們：分別是林瑞珍的學長陳松、張子隆、李亮一（以上第一屆），謝棟樑（第二屆），蔡根、陳振輝、楊正忠（第三屆），以及林瑞珍的同班同學王秀杞、黎志文（第四屆），作為摯友兼學弟的黃加亨、學妹魏道慧（第五屆），學弟李光裕、周瑞明、高振益（第六屆），學弟武德淳、楊奉琛（第七屆），以及有宜蘭地緣關係的學弟林正仁（第九屆）與許維忠（第十二屆），18位雕塑家共32件作品。其中包括謝棟樑、蔡根、陳振輝等學長珍貴的早期創作，透露出1970–80年代國立藝專學院體制下，以寫實具象雕塑為主的教育成果。而與林瑞珍有深厚關係的楊正忠則拿出1986年林瑞珍甫離世，而他仍在義大利時，為梵諦岡第二屆大公會議設計鑄造的官方紀念幣。不約而同的，林正仁則拿出同一年以義大利雕像石雕製的石雕。其餘雕塑家紛紛提供從1990年代至今，繁茂多元但仍以具象為主的精彩作品，讓我們得以一窺他們畢業多年的後續發展。也令人不禁想像，若是林瑞珍還在世，將會作出什麼樣的作品來與同儕們回應呢？

從蘭陽平原到浮洲島，從浮洲島再到羅馬，一顆奮力躍升的新星，瞬間殞落，戛然而止。林瑞珍悲劇性的早逝使他「擺脫世俗，專求藝術最高生命」的旅程終究無法完成。然而未竟的不只是他的藝術追求之旅，也是我們對他的尋找之旅：他在羅馬的工作室，以及當年已經完成的，至少二十件以上的作品究竟何在？至今仍然成謎。期待本展能透過林瑞珍生涯的吉光片羽，以及同儕們跨越時空的力作，補綴林瑞珍已經走完的，而我們才剛要開始的「未竟之旅」。

9 (Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, in P. Barocchi, p. 1912, trad. fr. in A. Chastel (dir.), *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, t. 1, p. 149).