

蕉風

KDN 0142/80 * ISSN 0126-6608 * M\$ 1.00 SEMASKAH
BULANAN CHAO FOON * NOVEMBER 1980
月刊 332 期

關於陳瑞獻／陳瑞獻集珍莊個展專號



520
360



蕉風 月刊

■第332期/1980年11月號■

BULANAN CHAO FOON * THE CHAO FOON MONTHLY

編輯人：姚拓／白堊／梅淑貞／紫一思／張瑞星

出版者：蕉風出版社

10, jalan 217, petaling jaya, selangor, malaysia. tal: 772455, 772551, 772769

diterbitkan oleh: bulanan chao foon,

no. 10, jalan 217, petaling jaya, selangor, malaysia. tal. 772455, 772551, 772769

disunting oleh: bahagian penyunting, bulanan chao foon,

no. 10, jalan 217, petaling jaya, selangor, malaysia. tal: 772455, 772551, 772769

di singapore berhubung dengan: union book co. ltd.,

no. 303, north bridge road, singapore 7. tal: 323733

dicetak oleh: malaya publishing & printing co.,

no. 10, jalan 217, petaling jaya, selangor, malaysia. tal: 772455, 772551, 772769

agen penjual: syarikat edcoms,

10, jalan 217, petaling jaya, selangor, malaysia. tal: 772455, 772551, 772769

union book co. ltd.,

no. 303, north bridge road, singapore 7. tal: 323733

malaya book co., no. 22, jalan bukit bintang, kuala lumpur, malaysia. tal: 481806

ipoh book co., no. 75, market street, ipoh, perak, malaysia. tal: 4660

ISSN 0126-6608 * KDN 0142/80

定價馬幣一元 * m \$1.00 senaskah

錄

■ 序 畫 展 ■

● 生活藝術化與思想革命觀
釋曇昕／04

● 奇特・精密・嚴謹
姚拓／06

● 畫展口頭禪

白 垚／09

● 十年不見瑞獻

李有成／10

*

● 瑞獻之印或內心刻石

陳瑞獻印／戴文治詩／艾 驪譯／12

● 煤匠之佛道

Roland Drivon 著／丘柳漫譯／31

● 一個凡人的佛道

趙慕媛／45

● 讀瑞獻居士刻石的賞音

潘慧安／58

● 擺着石子回家

潘正鐺／60

*

● 陳瑞獻的排筆功夫

完顏藉／73

● 小千世界大塊文章

孟仲季／76

■ 談

■ 瑞 獻 印 談 ■

目

■ 瑞 獻 作 品 ■

● 枯木逢春：陳瑞獻的枯筆人像

陳聲桂／93

● 最大的自由

張瑞星／102

● 瑞獻的詩與畫

顏 祿／128

● Chinese Style Painting of Tan Swie Hian
Maud Girard-Geslan／148

● PROTEUS or Art of the Night
Roland Drivon／141

● Tan and the Black Panther with Blue Eyes
Michel Deverge／130

*

● 一個平凡人——瑞獻，不平凡的成就

王 遜／104

● 與鐘臂角力的行者

黃繼豪／107

● 畫人陳瑞獻其人

張景雲／110

● 瑞獻

梅淑貞／116

● 他心中有顆五彩鑽石

譚幼今／118

● 瑞獻，一個永恆的行者

陳光裕／122

● Swie Hian the Man

Genevieve Mack／133

■ 瑞 獻 這 個 人 ■

生活藝術化與思想革命觀

為陳瑞猷居士書畫展覽序

人類在草昧時代，不知道甚麼是生活的藝術，只是飢思食，渴思飲，渾渾噩噩的過一世，及至有先覺者出，教以種種利用厚生之道，改進生活環境及方式，經過歷史悠久連續演進，漸漸的趨向於較為文明而繁複的生活，於是又一變再變，而追求於物慾的享受，感官的滿足，汲汲然於聲色犬馬之逐，亦不知何者為生活的藝術。換言之，乃始於愚癡，進於貪慾，復由貪慾引起嫉妒、仇恨、爭奪、剝掠、弱肉強食，互相欺凌，於是人類沉迷於戰亂紛爭的慘劇而永無寧日矣！是故能知生活藝術化者，蓋亦憂憂乎其難哉？！

逮至二千五百餘年前，偉大的正覺者——釋迦牟尼降生於世；以太子之尊榮，痛感當時印度政治制度之極不平等，賤族奴隸，不如牛馬，俯察物類為生存而逞強吞弱，因此悲心無限，思欲如何推翻此種不合理性之制度，思欲如何拯救此種怖畏迷惘的羣生。乃毅然出家；夜半乘馬逃出王城，入苦行林，修其苦行，從實踐的生活經驗，以勘破人生之癡結，洞灼宇宙的祕奧；探索衆生沉迷的本源；提出其思想革命觀，以救度一切衆生離苦得樂為其最大使命。及其夜觀明星，豁然證得無上正等正覺之時，乃慨然曰：「奇哉！一切衆生，皆有如來智慧德相，只因無始以來，妄想執著所障蔽故。若能悟得，則無師智，自然智、一切智，一切道種智，靡不現前。」是知千百年來，具真正的革命思想，以徹底的平等觀，等視一切衆生，希望一切衆生返妄歸真，同得如來智慧德相，古往來今，亦只有佛陀釋迦世尊一人而已！而此智慧德相美滿的人生構圖，實則藝術的最高理想，為人生最為優美的淨化境界。凡卓越的藝術家們所宜同深嚮往者！

惟理想與空想不同，佛法之理想，有其真理根據，有其門徑可循。有其層次，有其方法，因人說教，契理契機，諄諄善誘，至於實現。釋尊在世說法四十九年，以無量方便法門，啓導羣萌。雖曰千頭萬緒，然總在破除衆生一切顛倒妄想，改除一切惡劣習性。教人持戒以嚴身，習定以攝伏紛飛起伏之妄想，學教以開廣大之無漏智慧。從昏闇濁惡之中，引入光明藝術生活的境地。同時陶冶其人格，廓大其視野，和暢其胸襟，悟真空之妙理，忘人我之執著，慈愛之心，油然而生，向善之行，沛然興起。止於至善，則可實現香光莊嚴優美和諧之人生社會。故知佛法之真諦，乃藝術之重心，而藝術之超妙，亦則表現佛法之善巧手段也。

陳瑞猷居士為獅城一青年佛子，秉性純樸而具特立獨行之懷抱，於世學則飽讀中外文學，博覽羣籍，孜孜不倦。旁及石刻詩文，皆能匠心獨運。而於繪畫，書法，更有創新的風格。數年以來，復潛心於禪學的研究，欲參三昧，以臻化工。平生景仰近代高僧以教印心，以律嚴身之弘一大師，亦即在俗蜚聲藝林之李叔同先生也。深受其生活淡泊，修養高潔之影響。內涵本其真摯的情性，外表隨俗而自然。平日衣著，好似田野間的農夫，有時更似三輪車夫或工廠打雜的工役。但其書法則有唐懷素揮灑自如之氣概，而豪放則得板橋風趣。奇逸則恍恍有若明代張二水先生之緒餘也。至於繪畫，乃積學而成。所謂：「博文以明理，襟懷高尚，氣韻自生。非筆墨之能事也。」夫氣韻借筆墨以顯現，而其孕育，則有賴於學養。是故能於簡練寥寥數筆之中，而描出人物之神情意態，栩栩如生，非積學莫可倖致。余知其每次畫展，都是受知友之鼓勵慫恿，常不帶金求售，盡多賄本。其家庭並非富有，而居士亦安之若素。余常引昔賢之言曰：「士先器識而後文藝。」應使文藝以人傳，不可人以文藝傳。蓋如弘一大師之受中外人士所崇拜，非僅其文章才藻，音樂書畫，印譜石刻，集藝術於一身。其尤可貴者，乃重振南山律學，真操實履，捐棄世網，行潔志堅，高蹈遠蹤，堪為文藝學術界之圭臬。今年適值大師百歲紀念，陳居士之畫展，會逢其盛。回憶師儒，引我遐思：「華枝春滿，天心月圓。」「德馨雨化，勝妙難宣。示契中道，不落二邊。須彌高風，廓爾忘言。藝林鹿苑，等量齊觀。」如是因緣，良非偶然。余亦深望陳瑞猷居士能以大師之風範為準則，善用藝術超妙之手法，以藝術書畫作佛事，以導致人生社會達到真善美融和為一之理想境界，則對於畫展意義，豈非更廣博而深遠乎！是為序

奇特・精密・嚴謹

我對畫十分外行，尤其是對於比較抽象的畫更加外行。我本來就是一個「大而化之」不肯多用腦筋的人，做事做人，只是隨性之所至、興之所至而已。不僅對現代的抽象的油畫不明其所以然，即使對現代的抽象中國水墨畫，也同樣地莫測高深。

當我好多年前，第一次看陳瑞獻的油畫及紙刻時，當時的感受是：「很現代化，很抽象化」。換句話說，只是走馬看花式一覽而過，並沒有仔細去欣賞——一來是看不懂，其次是懶性使然，也沒有用心去看。

前幾個月，我遇見吉隆坡一位女畫家何志屏小姐（她曾獲得一九七九年全馬水墨畫比賽冠軍獎），她對我說：「別的畫家我認不認識沒有關係，可是陳瑞獻與郭大維這兩位畫家如果來吉隆坡的話，你一定要為我介紹介紹！」

我問何小姐在甚麼地方看過陳、郭兩人的畫？

她說，有一次去新加坡，正好陳瑞獻先生舉行畫展，覺得瑞獻的畫有很高的藝術水準，給她留下了非常深刻的印象。

以前，馬來西亞藝術學院院長鍾正山先生也曾對我說過，新加坡有一位畫家陳瑞獻先生，有非常豐富的想像力，尤其是構圖方面，奇特、精密、嚴謹，在新加坡簡直找不出像他那樣的第二個畫家。

既然畫家們對瑞獻的畫都那麼推崇，應該讓吉隆坡愛好藝術的朋友們，也有機會欣賞欣賞瑞獻的傑作。所以我和瑞獻多次連繫，決定在吉隆坡為瑞獻開一個畫展。這個畫展，原定於今年七月在吉隆坡集珍莊畫廊舉行，展出的作品包括油畫、紙刻、中國水墨畫、書法及金石篆刻。後來因瑞獻有事要去日本，而我又要去香港，故改在今年的十一月底舉行。此次的展出作品共約五十件左右，純為非賣品。

瑞獻的作品，已經運到吉隆坡的有紙刻二十餘張以及中國水墨畫八張。我特地約了鍾正山及黎農谷兩位先生，用了一個晚上的時間，彼此仔細觀賞瑞獻先生寄來的作品。農谷是一位畫家，在一個報館做藝術版編輯，一向對畫作的批評十分嚴格。我約他們二人共同觀畫，最主要的目的，一來是希望他們公正地批評瑞獻的作品，其次，我也藉此機會多知道一些有關現代藝術的知識。

這天晚上（十月四日）我們在正山的府上，一共花了五個小時的時間，一張一張觀賞瑞獻的作品。老實說，我真正接觸到瑞獻的作品，是從這一天開始的。鍾、黎二位畫家，像上課似地分別向我解說，瑞獻的紙刻，在星馬畫家中可以說無出其右。紙刻的刀法十分細緻精密，一絲不苟，髮毫畢顯。而且，每一張畫有每一張畫的構圖，不重複、不模倣，單單在「創作」方面，即可證明瑞獻是畫家之中的奇才。水墨畫方面，我最欣賞的是「易魚」，因為這張畫最接近中國畫的傳統，他們二位則特別欣賞「星夜」。可惜油畫尚未運到，單單在照片或印刷品上無法看出其精彩所在。至於瑞獻的書法及篆刻，我以前看過一些，他的字體與金石，都是別具一格，不屬於任何流派，也不受任何流派的束縛與限制。

瑞獻在很小的時候，就已經學過中國水墨畫，後來他的興趣太廣，停了一大段時期，最近數年才恢復創作。他的第一張紙刻——「鵝」，發表於一九六八年新加坡的南洋商報文藝版。近幾年紙刻作品甚多，而這種紙刻的繪製方法，是他自己新發明的。紙刻的紙板原為廣告社所專用，上面是一層黑紙，下面則是白紙。用刻刀、針尖在黑紙上刮、割、拉、擦後，

黑白分明，效果突出，最適宜於細膩線條的刻畫。瑞獻在線條控制方面，已做到運用自如的地步，所以鍾正山及黎農谷兩位先生對瑞獻的紙刻最為稱讚。

至於瑞獻的畫作，所表現的內容如何，見仁見智，紛紜不一。因為有些作品含意太深，也許許多人看不出主題所在。但據鍾、黎二君的解釋說：一幅圖畫，尤其是現代畫，所要求的是構圖、韻味、意境、墨色……等等方面的趣味，至於是否「合理化」或「真實化」，倒是無關宏旨的事情。

所以說，看瑞獻的畫，除了欣賞畫面上的所表現的「美」（包括構圖、線條等等）之外，我認為：

「看瑞獻的畫，還要用『心靈』去欣賞，去領悟！」

參觀瑞獻的畫作，我們將會被他的奇特設想所感染，也許會身不由主地，輕輕飛進他的「畫中世界」，與畫中的「人物」共同呼吸，共同生活。甚至我們會生出更多的靈感，舉一反三，飄入另一個更加「冥想」的世界。

奇妙之處，正在於此！

白 垚

畫展

口頭禪？

一九六八年八月，牧羚奴、李蒼、姚拓和我接編蕉風，八月號是二〇二期，由李蒼和我執行瑣碎的編校工作，那期的封面是李蒼選的，到我編目錄、要標上作者的名字時，問李蒼：「封面畫是誰的？」李蒼說：「牧羚奴的。」我才知道牧羚奴也畫畫。早就聽說牧羚奴詩之餘興趣多多，有時習禪，有時打坐，有時寫大字，有時練功夫，有時弄巫文，有時研法語。李蒼說他畫畫，聽了也就不以為意，只道是他的又一詩之餘。後來，我和他通訊或談話，談文的時候多，說藝的時候少，更認定他繪畫只不過是興之所至，偶一為之的事吧了。

到牧羚奴用陳瑞獻的原名開畫展了，才發覺他在繪畫方面的修為，少說話是「修」，多創作是「為」。其實，少說多作是瑞獻一路來的作風，記得有一次，我讀了一本禪學入門的書，便和瑞獻大談其禪，我滔滔不絕，他笑而不說，當時我實在有點生氣。不久，他來信教我怎樣坐禪，我才發覺，那次自己談的都是「口頭禪」。現在，瑞獻在吉隆坡開畫展，當年蕉風的四位編輯人，陳瑞獻外，其餘三人，相約為文以誌盛事，可不知上面說的是畫展的口頭禪嗎？

十年不見瑞獻

• 爲瑞獻畫展而寫

今年春天，瑞獻與小菲帶着兩個孩子有台北之行。十年闊別，異地重逢，興奮之情可想而知。十年當中，彼此之間很少通信，不過，只要有認識的朋友到台北來，我幾乎毫無例外地，總要打聽瑞獻的消息。春天的那個夜裏，台北飄着毛毛細雨，我們置身在仁愛路老爺大廈的樓房中，交換着十年來的多少人事滄桑。不曉得在瑞獻眼裏，我有多少改變。我只覺得，瑞獻已比十年前瘦了許多，儘管兩眼仍舊炯炯有神，當年的語氣神情依然有跡可尋，然而心境畢竟已非從前了。如今細想，恐怕那就是「見山又是山」的境界吧。

和瑞獻認交十幾年，真正相處的時間卻沒幾天。初次見面是在新加坡，第二次在台北，兩次之間竟然相隔十年。十年間雖然鮮少形式上的往還，台北重逢，我們卻又無所不談。相互間的關懷，十年間想

來並未中斷。瑞獻後來在信上說好不容易從人海中把我找回來，看似戲語，然則證諸他和小菲到台北後即設法與我連繫，又非戲語。

瑞獻待人，純以真情。他在習禪悟道之餘，對家庭兒女的執着，尤其令人訝異。這份真情，不僅投射到家庭朋友身上，也同時反映在他的藝事中。我對他人談起瑞獻，每每避免才情二字。瑞獻才情過人，世人皆知。然其智慧之高，卻鮮爲他人提起。十幾年前，瑞獻馳騁文壇，卓然有成，他在創作上的膽識與創見，已有定論。之後，瑞獻忽然放棄寫作而轉向其他藝事，或紙刻、或水墨、或油彩、或金石，莫不成就斐然。實則不論文學或藝術，瑞獻所秉持者不外真情而已。由於這份真情，瑞獻對於自己的作品，據我所知，無不投下巨大的心力。真情生則心不虛，心不虛就能堅持自己的原則與信念，就能放膽創作。瑞獻今日之成就，實非偶然。

談瑞獻的文學成就，我還可勉力而爲。若討論他的其他藝事，則已超越我的本行。瑞獻曾告以能見天堂，其實天堂之有無本存乎一心。大抵世間一切偉大的文學或藝術創作，無不充滿靈象（vision），這些靈象正是作家藝人心生之天堂。瑞獻能見天堂，端看他作品中的種種靈象，寧非可信？



自刻像
塵世不正是
智慧的
掠光浮影？



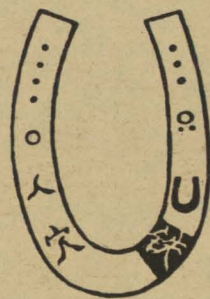
小菲
愛卿之情
乃魚水之歡
對永恒
唯一答案。

瑞獻之印 或內心刻石

陳瑞獻印 * 戴文治詩 * 艾驪譯



三隻蹄鐵四口人家
 一戶四口
 三羊開泰



梵行高遠
 宇宙即其遮蓋
 本條一絲不掛。

心心相印

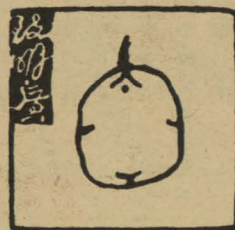
九霄之上。
 衆弟子
 僅大迦葉
 洞悉師父甚深意，
 靈鷲山頂
 佛拈花微笑。
 低處。
 銀河兩岸
 情侶
 一哀哭揮淚
 滴入另一心田。



東門西門南門北門
 兒自宮中出
 遇
 生、老、病、死
 各守東西南北門
 丑語之
 記！
 衆宮門
 殊途同歸。

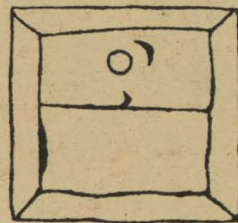
內太空——致明廣

悟覺者。
回致真我
進內蘊光華
行至小指端
見虛無茫荒



明廣

一生狂傲
也向天界橫跨
曾見彼端
麗日特大
空際更無涯
太陰將伊弉殺
不令返人間
向智者說誇。



天人合一

天真問：
人與宇宙
何時合一？
答：
凡人歛欲
昇華爲光期。



光

無限外
回抽一口氣
直錢墜下
達於井底
門開處更一新井
且長且窄一跌再落
見更多洞門井口
湧射：
數不盡 光彩。



零時日子

在井底

今轆轤蝕刻時光

至歲月

歸於無。



石乃久坐之人

老狂人

退隱石林

沉思秘岩上。

百年一息

身軀硬化。

究竟一覺

甚而不向

石塊點頭。



板齒生毛

弟子問：

佛為何？

答：

獅生金髮。

再問：

佛究為何？

答：

板齒生毛。



結繩

結繩爲繫連

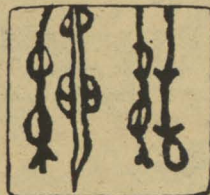
事皆具名

物與宇宙牽

寫之於筆

字之於師

記憶之圍柵



若糾纏然

弟子問：

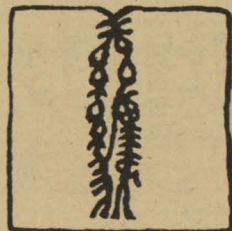
繩連結繫

兩者何異？

答：

結欲纏繩

永不離棄。



倉頡之目

倉頡造字

非自

賞時花

觀山景。

字始於

鳥獸趾跡

鏤刻於心井。



山水

畫家語山：

吾繪汝

山答：

吾憐汝。



泉咽危石

溪語怪石：

余將吞汝。

石答：

余汝填堵。



殘隙

冥想者問：
若宇宙不存在
為何
破山裂石成碎粒？



羽

形成一字
飛大雁
空中畫
所諧圖案。



雨

雲弄雨
雁振翼。



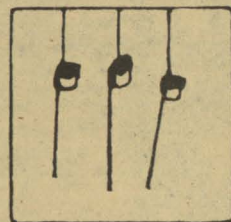
鳥鳴串珠

老者坐密林
棄世歸隱
化解氣吁。
半人半仙
好鳥在上
啾啾爭鳴
聲聲珠玉。

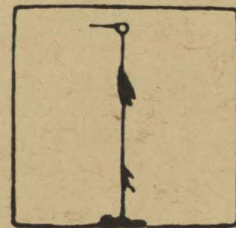




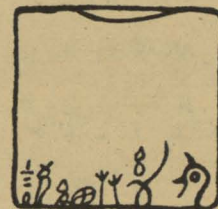
老魚跳波瘦蛟舞
老魚凌波語瘦蛟：
舞！
鯨云：何由？
魚背
抑浪板
轉成舞池？



三屍
冥界學子翻弄
不外思想之
陳屍舊跡



鶴
孤鶴立盡寂塔影
預瞻明日墓碑銘。



向幼草細說
鳥訓草。
草云：
區區一鳥
知草底事？

露西在戴鑽石的天空

露西舞星空
如仙如幻
多情蟾蜍
且躍且歎。



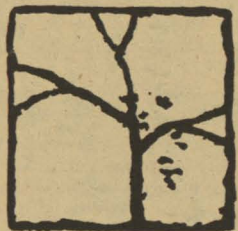
晚晴可愛

老人語狂者：
余待 不可能
不待 不可免
狂者言：何其善
瞬目間 永恒閃。



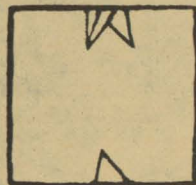
落花辭枝

伊人哀情痴
落英苦逆時。



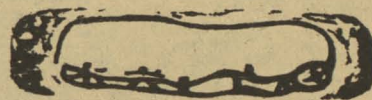
訣別之歌

情深堅砌
離別
似裂金開石。



死亡之藝術

若死亡亦為藝術
何人曾見其碑銘？



骨灰堆中有性靈

弟子問：

人生最後篇章之餘燼
何者尤存？

答：

生前無
身後何有？

子在巢中待母歸

枝上雛

向獵人

有何訴？



輪迴

若獵人再世

為白兔

奈何？





*戴文治與陳瑞獻與他們的合作成果

煤匠之佛道

ROLAND DRIVON 著

丘柳漫譯

新加坡法國語文學院於去年出版了艾驪女士繙譯卡繆（Albert Camus）的『畸人』（L'Etranger）——是書原文與譯文並列——之後，接着推出『瑞獻之印或內心刻石』。這是一本深具獨創性的印集，由陳瑞獻治印，戴文治（Michael Deverge）題詩。這部作品是兩個知己心意匯通的合作成果，開創了印藝與詩藝相輔相成的先河。不僅此也，吾人審視之餘，迅即了然何謂「意會」，何謂「靈犀」。有關中國印藝的著作與研究，為數自不在少，而印本身之自為「藝術支援」，則前所未見，正如 Raoul Dufy（案：本世紀法國名藝術家，擅雕鏤，花氈以及水彩）的木刻被阿波里奈爾用之於其 Bestiaire。（案：流行於十二、十三世紀之動物詩體，描繪動物之各種習性特色，並賦予寓意意義。此詩體到廿世紀始由阿波里奈爾與羅娜（J. Ronard）加以復興。）

瑞獻的才情，其對藝術表現技法的多方探討與實驗，不管是中國傳統，如書法或水墨畫，或是西方現代，如拼貼或紙刻，都具現於印的有限空間，豐碩無比，自不待言。印之為藝，最為嚴峻硬固，無迴旋輾轉之餘地，不獨技法如此，靈思亦然，瑞獻治二者於一爐，出入無間，真是令人難以置信。

簫聲入竹林

彼智且聖

見

物中更有物

一匙開衆鎖。

坐竹叢前凝視

不食不眠不飲

不瞬。九日

入竹而亡

竹亦違和。



戴文治跋

自友誼園

謹集幼石

予叩門者

印的傳說

中國古代文人，除了兼擅書畫之外，亦工於篆刻。印之源始，可上溯自新石器時代（紀元前一千五百年），人們常在石上鑿刻，多以骨片為主，周代（紀元前一千一百二十二年至紀元前二百二十五年）即蔚然成風，至今不輟。

青銅、黃金、象牙、晶體、獸角、石頭、木片、玉等各種不同質料，都可加以篆刻。最初，印是權貴的表徵，其後應用日廣，漸趨平民化，終而成為鑑別的憑信。以印為璽，始自秦始皇。

未有紙張之前，印的作用在於驗證訊息的真偽，通常是把文字刻在竹簡上，印則蓋在泥團上。隨着紙的出現，印的應用遂有所變化，作用漸如簽名。雖則如此，印章依然是圖畫式作品的有力補白。

降及明清，特別是晚清，治印之風大盛，終於成為一種獨立存在的藝術形式，要之不離文字，如人名、箴言、詩句、古語、隽語等，其次則為圖形章，如花朶動物等，後者多以神話動物為主，如龍如鳳。

印之為藝，空間對稱均衡，構圖、線條、形式、字體等，都不容忽略，印人無不默然於心，力求完美。我們也不要忘記刻印技巧上的局限，其一為印人得以馳騁的平面至為有限，一平方英寸而已，通常還要小一點；其二為在堅硬的物體上從事反面篆刻，蓋上印泥後才是像正的圖象。

陳瑞獻與其他藝術家並不因上述困難而卻步，反而挺身接受此種挑戰，由於西化的無遠弗屆，印章經已喪失其作為日常應用的署名花押，至少在新加坡是如此（中國與台灣則不然，搖身一變，成為藝術探索的一種特異媒體）。

破碎的印

陳瑞獻發展了此一固凝硬化的藝術，在固定的表面空間，在臥榻旁的奇異旅程（案：指十九世紀作家 Xavier de Maistre 在臥房內的內空之旅）終了之時，在類型的推新與打破舊印的框框方面，他成功了，就像雨果打破阿歷山大詩體一樣（案：雨果為第一位向法國傳統

詩發難的詩人。他打破傳統詩體嚴格的戒律，引來文壇衛道者的叫喧。）。

首先，他壓縮、迫抑、扭曲、拓冕，雖印面並不因之而變大。傳統印章多為正方形，圓形次之，卵形則少之又少，瑞獻的印破損惱人，予人脫俗的深刻印象。這些印畫支離破碎，倏然閃現，變成石子、馬蹄鐵、齒、竹等，形狀不一，可方可卵，堪稱紊亂無序。一言以概之，瑞獻的印形恒別具深意。

瑞獻治印，如此反傳統，自易遭致物議。他的印時而如蛋般圓實（案：沙特語：從人世出離，惟仍圓實如一粒蛋），時而空蕩無物，只有在不正常的線上爬動的符號縈繞其間，有如貝克特（Samuel Beckett）的劇本（案：貝克特劇作『啊，美好的日子』中一個角色全埋於沙中，其他角色在他周圍爬動），時而如遠瞻之窗，時而如自陷之井，在不平衡的軸心見平衡，匠心隨處可見。

甚至在選用中國文字這一方面，瑞獻的作法，多多少少着眼於革新傳統，一反楷書之易於識別或篆書之原有美學價值。各種字體，他或逐一使用，或交相並用，或於古體中混入新體、簡體以及西方字母等。他尤其刻意致力於模糊的印畫，與印人之求乎清晰明確大異其趣，也是他的另一項美學成就。

瑞獻好將文字融入圖象，文字從而變成圖象——這是本印集大部分圖象的基本線索。文字變成圖象，要恢復其歷史本相，確實不易，因為每一個字，在簡化與智能化的繁富過程之後，本有的圖形示意頗難還原。幾乎在他的所有印畫裏，你可以試玩尋字的遊戲，予人印象正如兒童遊戲，在扭曲的樹木中找出園丁的臉孔來。

也許，瑞獻的以圖為印，其新穎出眾，最是令人愕然。

這本印譜以二方肖像印為開端，在印藝上極為罕見，尤有進者，印人在一寸見方的石面上從事反面刻鑿，需要何等非凡的技巧。他的耐心沉着，他的火候功力，怎不令人歎服！

是以瑞獻的每一方印初看是圖形，自身具有美感，即使是對印一無所知的人，也可觀賞。然而，美感之外，更重要的是印譜本身，那是作者的心路歷程，引導我們前行，每一步履都有戴文治的題詩為注。詩以法文寫成，卻浸淫於中國古典文化。

兩個同謀邀請我們跟隨他倆前進。這段行程一點也不玄虛複雜；相反地而是一場簡樸純一的探索，目的在於內心之旅終結時的自覺性與誘發性之冥思後，再次找到童心。

印集扉頁名曰：「寸版畫，作半圓形，在在說明一切。所謂方寸，實為藝術家用以表現自我的空間，而題詩的精簡凝煉，又與之配合無間，堂廡雖小，卻足以容納整個宇宙。冥思至簡，意在諸行無常，諸法無我。」

現在，就讓我們在二名聖者的引導下夫子步亦步夫子趨亦趨吧。

兩方肖像印——藝術家及其夫人——之置於印集之首，意味深長：此乃家之印譜，蓋修行始於家也，「平常心」「超常心」兼而有之。藝術家的自刻像顫震抖動，近乎模糊，這自然不是功力不逮有以致之。此印予人印象為，既已誓言簡樸，瑞獻乃不自鏡面而從流水返觀自身，有如時間之始；此一簡化、變形、困惑，成人作童貌的自刻肖像（以嬰兒表佛之無我）自問道：鏡子的另一面是甚麼？（詩曰：

紅塵只不過是一面鏡子

智慧之蝶穿越於

空無之路）

另一方刻像，樸美，與小品畫一般精巧，是藝術家對其伴侶的致意，也是智者的洞察，在生活中選擇了一個樸素的夥伴，欣賞她純然是為了她的美。

（詩曰：

情有獨鍾

是對魚之樂的

永恒問題的

唯一答案）

家的意象之完成，係以馬蹄鐵示意之。蹄鐵的圖攏是家的象徵，也是生命之書的第一章，好運的徵兆。

蹄鐵是二位作者的生活之交匯處：戴文治生於法國中西部的 Poitou，其廬名曰「三蹄居」，

一家四口，與瑞獻相仿。（這又與理想的新加坡家庭不謀而合！）

除了這些直接的傳記關連之例，可別忘了蹄鐵不僅僅只是自我圖攏，亦是自我重複，是走進自己，層層發現自我反照的例子，如一種表現淵深之繪畫技法。（案：參看中世紀荷蘭畫家 Van Eyck 作「Arnolfini 夫婦像」，畫中背景壁中掛一魚眼鏡，將人物背影與人物前面無法入畫之景物盡映於內，如此層層相映，可至無窮。）有關此點，多見之於後出的幾方「智識之井」等印。

（詩曰：

三隻蹄鐵

四口人家）

「梵行高遠」是第一枚箴言印章，吁求讀者奉行至高至純的生命之型態，得自「八大人覺經」。印的中部作迷宮形，刻燈一盞以示禪思。題詩除了明顯的超現實主義精神之外，令人想起竹林七賢之一（案：指劉伶）——他們乃是我們的喜癖士祖宗——為了不滿當時的政權，遂伴狂避世，以清談著稱。

（詩曰：

以天地為衣為裳

遂

祖楊裸裡於室）

「心心相印」使我想起了 Xavier Degans（案：法國現代畫家，嘗拜達利為師）的一隻眼睛，而後慢慢地展示出一三度空間，就像是一塊切成片的石頭。一顆心添上另一顆心，字作篆體（案：即二心為篆書心字的重疊）。極易引致陽性徵的明確聯想，瑞獻把其下一字略為變形，視之則如女陰。二字位置重疊，予人一幅異常清楚的交歡圖景，也許這是第一方從未有人刻過的「春印」。

二心相印而又美妙地分開來，可以看成是二種友情，依照西方慣例而細分：上一字為精神之愛（靈），下一字為肉體之愛（肉）。

其上，如題詩所稱，經驗的直接傳送，可不假文字以成立。（案：即以心傳心，不落言

詮〕大迦葉是釋迦十個門徒中唯一明白佛祖的甚深意，時佛陀於靈鷲山拈花而笑，不說一語。這是禪宗的有名公案。〔案：大迦葉爲禪宗初祖。〕心意相通，不待言傳，瑞獻以印示之，堪稱獨步。

其下，肉身可能是悲痛的〔案：波特萊爾的『惡之華』：肉體悲戚，唉呀，我把所有的書都讀完了。〕雖則如此，還是可以傳達：「心的印章」與「銀河的戀人」相會：

此方之悲戚

哭泣

於彼方之內心

對佛家來說，尤其是道家，宗教經驗的直接傳送可藉肉體之愛以達之，理想的傳送歷經愛的二個層次。

（詩曰：

其上

衆門徒中

唯大迦葉

了然

釋迦閉口不言之深意

時佛祖於靈鷲山

拈花而笑

不說一語

其下

銀河戀人

此方之悲戚

哭泣

於彼方之內心）

真正的旅程刻下於焉開始，實則當參照佛祖的歷史事蹟。未出家前，佛祖在父王的宮殿

渡過半輩子，生平第一次出門：

於東門

見生

西門

老

南門

病

北門

死

他從而認清追索之目的無分別相，內悟即可得。此一「自我內在革命」就是佛教，在印裏由中央圓來表示。這個圓是在集中井的最早意象，不久即將重現。

此一革命的意義隨即由老子的「能嬰兒乎？」以明之，得經過禪定的階段而後方能再變成嬰兒〔案：回返童心〕。這也就是瑞獻爲何要用「內太空」三字以組成「嬰兒意象」。

另一方也作童畫般的印刻是一枚窗印，由「日」「月」二字合成，意即「明」。

月下的走索者，「狂者一生邁向地平線」（題詩），連同內在景色與人世之窗，是嬰兒之夢與禪思的最終鵠的。

「天人合一」的糾纏牽連，表明了人如何變成山，又變成海，如何通過禪坐，他在宇宙裏無所不在〔案：處處有我〕，他又如何變成宇宙。

詩云：「天人合一，精子變成光」，是道家的一種新說法，據稱可通過性行爲以達致某種宗教經驗。〔案：密宗有男女雙修，以臻宗教真境，對方不一定非爲教徒不可。〕

禪思之井

禪坐的傳統方式之一爲觀想，由頂門順梯而下，沿着陡直的井而降至氣海，那是生命與宇宙的根源，位於臍下三寸之處，俗名丹田。故智者耐心地順井而下，一寶又一寶，全然相同無異，一門又一門，直至最後一道門開見光爲止。這是印集中之最小方者，可藉以透視一

道道連續的門。

抵達最後發光之處，禪坐的目的，就如下面一印所喻示的，一切歸於零。「零時日子」四字，曲結蜥縮，如一隻熔化的腕錶，以猶豫之手象喻實情，即禪坐猶「時間之全蝕」。

你突然從最小的印跳到最大的印，巨石凝立於沙海之上，令人想起日本花園或英國的 Stonehenge 史前石柱羣〔案：英國 Wiltshire 的 Salisbury 平原上之巨大石柱羣，為史前遺物。〕

禪坐者經驗空無之後，退入石林而硬化如石，為此印之副題——內心刻石——作一詮釋，內在之石是人身所具有的珠寶，要候至變成石頭時才會發現。

題詩的卓絕模擬，在於詩形的神似，詩人首次捨棄自由詩體，轉而採用押韻的古典詩之嚴謹體式：

隱入石林

花岡玄秘

每一周天

肉身石化

靈光閃現

究竟悟道

類似的想像見之於「板齒生毛」一印，是為禪門公案。這個公案是師徒的簡短對話，以師尊難解的答語而著稱。智者如明其意，必達致光明境界，此境界即是所謂「靈交」，為不落言詮的新證實。Huxley 於其「覺知之門」一書宣稱，在仙人掌鹹的影響作用下，他猛然頓悟金毛獅所指為何。戴文治的題詩是兩樁公案的組合：

門徒問道：

「何謂佛性？」

師尊答曰：

「金毛獅。」

再問。

板齒生毛。

詩人堅稱：智者得親自尋求答案。

返本探源

禪坐前，山為山，水為水；入定時，山非山，水非水；禪坐後，山復為山，水復為水。山水不再是概念，人們理解山水是實際存在，如 Roquentin〔案：沙特小說人物〕領悟胡桃樹的根那樣，故而禪坐乃在回返本然，是真正的再創造。為了表明這個人生歷程，瑞獻選擇了結繩。

結繩是文字之前的語言，是人類嬰孩時期的第一聲嘟囔，嘗試辨認宇宙與發現技藝。從亞洲到哥倫比亞前的美洲，到東南太平洋的伊斯特島到南太平洋的馬貴斯群島，到處有人結繩。

將名與物串起之結，越來越多益發複雜。結糾纏然，在交歡，而累結之繩的象喻，則以女陰出之，是生命源起的顯著象徵。

繼此之後，接下來的是傳疑人物倉頡的造字。據謂倉頡觀獸蹄鳥跡，始為文字。倉頡是想像力的表徵，其造字緣於出自內心的發酵作用，如題詩所云：

史臣



非以賞花觀山

乃以心中

之鳥爪獸跡

造字

而印遂作目形。

字形最初是事物的實錄，如山作 ，水作 ，對此種複製真實世界的欲願，題詩揶揄道：

畫師語山：

吾繪汝。

山語畫師

吾憐汝。

想像力的不羈無束，由此可見，交感之網於焉製定，色香音乃交相應和。（見波特萊爾之詩「交應」）「泉咽危石」與嬰啼相仿，無形之形，一如羊水，與胚胎互為交感。溪流並非勢不引發生命之潮，你可看出題詩所述不變的性之符徵：

溪語怪石：

余欲吞汝。

怪石語溪：

余汝填堵。

看似岩碑文字，「殘磔」一印甚至更為堅硬，一反慣見的齊整印形，殘磔二字，觀之頗類石崩。

巨石細石，就本性而言，還有甚麼較之更原始更粗糙更簡單的嗎？依智者看來，天下萬物，一言以蔽之，美而矣耳，石塊亦然。

鳥之啁啾，其聲悅耳，「羽」化為鳥，其形其印，柔美和順，在修道的過程中尤上一層。同理，「雨」印是鳥陣如雨，鳥如雨下，題詩遂變為：

雲朵發聲「必利」「必利」（案：法文「雨」字 Pluie，讀音「必利」，如鳥鳴）。即雲作雁形而發鳥聲，可譯為：

雲靠靠雨

野雁展翅

雁為凶兆，鬼氣暗生。

「鳥鳴串珠」，字句出自一部西藏佛書（案：指「鳥說法，一串珍貴瓔珞」一書，Henriette Meyer之法文譯本 *La Precieuse Guirlande de la Loi des Oiseaux* 於1953年由 Les Cahiers du Sud 出版），即飛禽談說佛法。

對西方心靈來說，鳥說法令人吃驚不已，他們認為人獸之分，相去不可以道里計。東方則不然，佛家以為眾生平等，不論有情無情。根據這部珍貴的西藏佛典，印度王子 Avolokia 皈依我佛，化為杜宇。那是「半人半仙老隱者」的形象，如題詩所云 Saint-Francois（案：十三世紀意大利聖者，諳鳥語，嘗為禽類佈道。為西方之公冶長。）臻抵究竟（圓滿）之境。

鳥的喻意如是豐富，為瑞獻所偏愛。且讓我們細聽他數說如何通過禪坐而創作此一繁複的「鳥章」。

「最初，我選取鳥鳴串珠四個字，其後四字漸存乎於心。我將第四個字「珠」的筆劃逐一析解取出，以絕大的耐心與平靜觀想出一個透明淚珠容器，具體化地置於字旁，並將拆除下之字劃逐一投入容器內。應用同樣的方法，我拆散其餘三字，到了頭一個字，已是一隻陷入腦中的真鳥，我得將它囚禁於心，不然的話就會脫籠而出。而後開始拆解，慢慢地一步一步來，羽、爪、皮、肉、骨等，絲毫不差逐一先後拆下置於淚珠容器。最後，甚麼都沒有留下來，除了盈耳的鳥鳴聲之外，其餘則空無一物。」

禪坐之餘，是印於焉面世。

雁陣過後，死亡猝然以鶴的形態出現。不同的是西方以鶴為生之象徵，中國神話傳統卻用以遠送死亡，駕鶴西歸，是鶴把死者領往西方淨土。

瘦鶴等候死者。時機已至：

立於孤寂之塔

追視未來之墓

鶴是死亡即將來臨的徵兆，我們不得不做好準備。

死之學習

參禪者若不準備死亡，那他是甚麼？智者因觀石而覺其美，就如觀雨而覺其美，觀鳥而覺其美，同理，與觀照死亡而覺其美毫無二致。他覺得美，意在死亡的形像視之頗近於賈可梅提（Giacometti，現代瑞士名雕塑家）的塑像，因為賈氏以童眼觀照死亡。

他以童眼觀照，我曾於一間滿是偉大現代藝術家之傑作的富人家看到這小孩：一個小孩子像玩鉛質玩具兵那樣與骷髏小象——恰恰就是賈可梅提的銅塑一齊遊戲。（案：作者 Drivon 提及十年前彼曾造訪 Maeght 之故居，Maeght 為尼斯麥德藝術館（Nice Maeght Foundation）之創始人。麥氏們藏賈可梅提之作品極為豐富。是名小童為麥氏之孫 Julien Maeght，時年僅三歲。）你尤留意及此。你得變成孩童，與死亡的表記共戲，毫無恐懼感。事實上，在新加坡

以及亞洲其他地方，死亡隨處可見。死亡從未被隱匿，司空見慣，不足為奇，是以某家辦喪事，不禁止小孩觸摸死者，甚至舉起其手，與之交談，此舉意在馴服死亡。

此種經驗，擴而大之，衆生平等，萬物有情，故而草會跟鳥講話，如「向幼草細說」一印着意於童形文字，自身開始空無起來。至於題詩，與莊子的寓言相近：「子非魚，安知魚之樂？」，「子非我，安知我不知魚之樂？」

死之形象越來越確實，由象徵而實在，是諸印之最大者：「老魚跳波瘦蛟舞」〔案：李賀詩句。〕

此印之爲大，原因在於死亡的自我擴張與安祥，如若狎近之暱稱之，則與死亡無有芥蒂，若以肅穆可親之眼觀賞「老魚跳波瘦蛟舞」這齣芭蕾舞，就像我們中世紀的死亡舞〔案：法國作曲家聖賢 Saint-Saens 音詩「骷髏之舞」，最爲神似。〕那麼嚇人，智者如以童眼觀之，則深覺其美。

死亡的學習與「三屍」並進，視之如同可笑的傀儡，靈感係來自一張照片，三個巴勒斯坦人被吊死於伊拉克，情景令人難以忘懷。

題詩「死亡學校的生徒掀開思想之屍體的書頁」，讓人看到超現實主義病態的一面，同爲西方中世紀與遠東所注目，在死亡身上發現其類似之處。

禪定之際，智者與「露西在戴鑽石的天堂」〔案：披頭士之一首歌名：Lucy in the Sky with Diamonds 亦即 LSD 之「切口」。〕共舞，印文糾結不清，奇怪的是居然引致平靜，LSD 之美王子，以「蟾蜍之戀」，「躍升至愉悅之境」。

死的意念一旦湧現，你會從三張皺裂，腐蝕，褪色的臉孔發現高壽成熟之美，幸福與歡樂，此即「晚晴可愛」：

「晚晴」變成可憐的 Gros-Guillaume〔案：十七世紀法國喜劇作家 dell'arte 傳統角色之一，爲莫里哀劇中人物之所本〕，笑時見口不見齒。

「可」字變成白色的憂鬱丑角，眼下是 Nerval〔案：十九世紀法國小說家，詩人，自溢（說被盜），於街轉角處之燈柱下。〕上吊之燈柱。

「愛」字如印所示，臉色一沉，是面如時鐘的 Pierrot，〔案：dell'arte 筆下另一角色，

胸無城府，風流成性，擅奏吉他，喜着白點衫。〕手臂垂在鐘面之下。

窗口的三個老人是三粒起皺的蘋果，令人想起 Macel Ayme『無名之街』一書中的三個糟老頭子〔案：Marcel Ayme，法國現代小說家，以幻想著稱，該書出版於1930年，爲街之故事，街頭富有，街尾貧窮，一有少女自窗前而過，三名老富翁一致注目相向。〕三個老怪物聯成一氣，成爲毀棄的沙陀院優雅安寧的意象。

鎮日淫雨，雨霽。要緊的是雨停了，不管多遲多夜。

高齡如同「落花辭枝」那麼動人，印文出自傳統佛詩〔案：見弘一大師與豐子愷合著『護生畫集』第一冊〕，不免令人記取荷馬的名言：「人生如葉」。

凝視此印，返老爲童之念油然而生，像「花生米」漫畫中的 Charlie Brown。百思莫得其解：葉子如是美好動人，爲何卻要辭枝而去？

死亡也是分離，「訣別之歌」一印，主題借自一幅傳統佛教繪畫〔案：『護生畫集』〕，表示某鳥因其伴侶被殺的悲戚，瑞獻成功地呈露分離之苦的呼叫，他只契刻二隻鳥嘴：下者緊閉，以示死亡；上者開口呼叫，意在言外。死亡愈來愈近，印自行抖空，題詩所云「悲憫的裂帛聲」，近於無聲。

於是死亡真的來了，刻繪甚爲確實。「死亡之藝術」一印，是食肉石的橫切面，佛陀屍身作吉祥臥，經驗顯示，這是最佳的死法。

其後印文自行混亂，不甚清晰，由於「骨灰堆中有性靈」，習俗要求與死者最親近的人檢起骨堆，那是死者存在的部份確認——誠然無此哀傷。

然後是印譜中唯一的白文章：「子在巢中待母歸」，緣自流傳廣遠的戒殺詩，意在忠告世人普愛萬物，不得殺生。白文是悲悼的顏色。

你可曾留意，印文中有一字顯現死者的頭顱，契刻淵深，大中有小，小中有大，是講究層層相映一致無窮之構圖的又一新例。

而後只有兩條途徑可行。其一如圖印迴旋所示，選擇生死六道輪迴——天，人，阿修羅，地獄，餓鬼，畜生，投胎轉世，自是一番新面目；其二爲離塵脫俗，成就非凡，達於解悟：

萬物之物

個體之匙開啓了整體

於是得道。成佛。

竹之象喻，爲純爲誠爲真，竹簾，竹燈塔，竹生活，一如前述，是本印集命意之所在。竹已成印，屈此循環畢成，我們於是把印集掩上，跋曰：

不入法眼的小石集

揀自友誼之園

予所有叩門的人。

〔譯者謹誌：本文以法文寫成，作者R. Drivon爲現任新加坡法國語文學院院長，原文刊於該學院院刊『聯』（Lien）第五十八期（Oct, 1979），文題『煤匠之佛道』（Le Bouddhisme du Charbonnier），典出法國成語「煤匠之信仰」，意即凡人的信仰，凡實而有慧悟，作者旨在點出平常心即道一真理。本文由Drivon與瑞獻譯成英文，後轉譯爲中文。譯者不通法文，不識佛理，所有疑難，瑞獻一一從旁協助，是以有成。力不從心，勢所難免，願讀者不吝賜教是幸，文責概由譯者自負。〕

趙慕媛

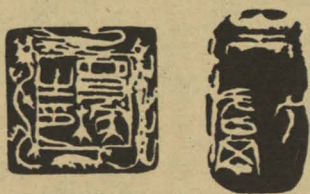
一個凡人的佛道

· 陳瑞獻之內心刻石

「孩子，」很久以前，一個能在鞋面、枕套、帽緣畫花、鳥、蟲、魚的母親告訴她的畫家孩子說：「我能畫的都畫完了。」「母親，你只要畫，是永遠畫不完的你給我畫一個山吧。」「我不會畫山。我從來沒有畫過山。我不像你，想畫甚麼就能畫甚麼。」「母親，你只要想一個山就可以畫出一個山。」她畫出了山。從此，山上有樹，樹上有鳥蝶，山下有湖，湖中有游魚，關閉的心有我，心無障礙，萬物現出本來。藝術，本來就屬於人人。

以上的文字，是『瓦薩利利與藝術的民主化』一文中的最末一段，作者陳瑞獻。故事中的事物，便是他自己，以及他的母親。

這是瑞獻不止一次提及的故事。在她的兒子還沒有



陳瑞獻 十多
年前的篆刻

鼓勵她之前，這位母親認為她只能畫一些小鳥和蝴蝶，並且已經畫完了。直到她的兒子助她破除了心中的障礙和自我的局限後，她終於畫了滿滿一整冊美麗的山、湖、鳥蝶和游魚。

他於是說：「她是一個創造的人。」

對於友人，愛藝而又徘徊在藝術的雄偉殿堂之門外的年輕人，瑞獻內心所要表達的深切呼吁是：每個人心中都有一顆鑽石，只要心中仍有想像，每一個人都可以從事創作，擁有自己的面貌和風格。顏祿曾說過「人各有體」這句話，瑞獻認為他是偉大的。

作為一個創作態度和生活態度極端認真、藝術的藝術家，瑞獻對萬物至善的體認，就像他那些表現禪思冥想和宗教哲理的作品一樣，滿溢璀璨的異彩。

在千古以來的形色光暗遊戲中，瑞獻在繪畫、書法、紙刻、印篆中所涵容的令人欽嘆的世界，正是他時刻力求創新和深刻精神的高度表現。

梵行高遠的旅途

在他最新結集，由法國語文學院出版的一本印篆創作裏，三十五枚印章串連成一篇動人心魄的故事：一個現代人誠心修道的漫漫行程，一個藝術家赤熱活潑心靈的展現。一顆深刻朱砂印是他的內心刻石，也是他梵行高遠的可觀旅途。

無疑的，瑞獻歷經十餘載默默潛力賦予篆刻新生命的傑出表現，是中國傳統篆刻史上革命性的一章。

篆刻起始於商周時代的印章，原為商業上的憑信。隨着中國文字的演變，刻印章逐漸成為文人雅士的嗜好，多用它在書畫上落款。明代以後，篆刻才脫離作為書畫的陪襯地位，進一步發展成為東方獨特的藝術形式，與繪畫、書法相映成趣。

經過幾千年的演進，中國印篆自有其燦爛輝煌的歷史，它歷來是被視為博大精深的傳統藝術。加上對每字每劃嚴密考證的金石學，篆刻傳統的龐大壓力可說是炎炎乎可畏，權威的氣勢更使初學者遲疑束手，惶惶然無從入門。自古而今，事篆刻者都是摹擬古風，以秦漢鈗印風骨為宗。

而齊白石的刻印理論更是不以「摹、作、削」為然，認為三者乃刻印的絕症，應棄。他

刻的印都是不拘繩墨，隨刀而成，往往不加修飾，任其欹斜剝落，自有一種奇趣。今人於是都以「下刀不回刀」為篆刻的準繩。

勇於追求自由創作

但自學成功的陳瑞獻，在極其惡劣的環境底下執意把生命獻給藝術，一連串艱苦的實驗創作，已凝結成他大理石般的意志和表現。長久以來，他個人的修為，胸中之所藏，已肯定不能局囿於固定重複千年不變的內容。

早在一九六四年，他便開始把心血注入外人視為神秘偉大的篆刻藝術。面對着巍巍煌煌的傳統，首次抓刀，使他不得不摹仿吳昌碩和齊白石的印篆。經年累月的努力雖常得美印，章法結構也頗令自己滿意，但對一個獨立的心靈而言，同樣不變傳統的一再延續，是一心創作的藝術家最感到窒息的事實。瑞獻回憶當時的他是灰心的：「偶爾刻一個平穩的印，有一點點刻的味道，雖然甚美，卻毫無自己。我實在不想繼續下去。」

傳統的印符，他看了很多很多。雖亂頭粗服或光潔妍美各有其風姿，但千遍一律，他說他實在看得膩了。

以畫入印，有何不可？

於是，他開始思索擺脫吳、齊二家的巨大影響。這是藝術創作過程最苦悶的時期。求變是困難的，它需要極大的勇氣和毅力，更何況是在一方局限極大的小小刻石上旋轉乾坤。直到後來，法國巴黎畫派的超現實主義畫家 Juan Miro 的系列作品觸發了他活躍的創作靈感：為何不能以豐富多趣的線條入印？為何刻印非宗秦漢不可？以古人之刀法為刻印之金科玉律，如「下刀不回刀」、「只用單刀不用雙」等等似權威的理論，只有扼殺藝術才華的萌發。

他也指出，秦漢印由於沒有實材，全屬鑄印，作者都不詳。鑄印又何來刀法？『中國鈗印源流』一書有以下的一段文字：「……明初王冕（1367-1388），又發明以石刻印，由於石質鬆軟，易於雕刻，為篆刻家創造了新的條件，於是石章頓具風行，差不多代替了其

他一切印材。印章的雕刻，本來必須經過印工的手，到了這個時候，開始從篆文到雕刻，合而爲一，完全可由篆刻家自己掌握，……」由此可見，人們言之鑿鑿的秦漢鈐印刀法是不存在的。

刀法不過因人而異

正如瑞獻所說，刀法的種種，不過是後人用刻刀模倣秦漢印，再予以重現。這完全是藝術上的想像和加工表現。法國畫家尤金·狄拉克窪（Eugene De Lacroix）有幾句話引人深思：「對偉大的心靈而言，沒有甚麼法則！法則只是那些具有庸才的人所適用的。」而這正是瑞獻的真實寫照。

於是，他開始把畫的原素帶進印裏。「梵行高遠」便是成功的嘗試，一個新的起點。「刻了這方印後，我才覺得現在有一點根基，假如要刻印，一定要保持一個新的方法，要不然我不會再刻。」這是瑞獻對自己未來刻印許下的諾言，也是一個不斷創造者對藝術的信念。

篆印也是一種設計

而他更從來不把自己獨立的心靈窗戶關閉；只要能達到目的，他把一切可利用的工具抓在手中，揮灑淋漓地表現出智者的心貌。一位學生物的法國朋友贈給他留念的各式各樣解剖刀，與其他許多能刻劃出一般刻刀所不能達致效果的利器硬物，都是他運用自如的工具。他甚至提議用電版來刻印。因為篆刻自古以來講求的「分朱布白，離合有倫」，在他看來便是一種設計。一個全然不懂或沒有時間刻印的人，大可把一己構想的文字圖案交給刻工以電版代刻。一般人常把「設計」一詞排除於藝術之門外，以爲它很低下。瑞獻則認爲，設計就是把一樣東西安排、平衡，使它美觀。作畫也含有設計的成份，而秦漢印其實也是一種設計。

瑞獻的內心刻石不僅設計奇巧，想像豐腴，在傳統篆刻藝術上作出革命性的突破成就，整本印集更恍如一番生死的透澈經歷。每方印深刻着人生的喜樂和哀傷，朱文白文間顯盡言語所不能及的悲苦與喜悅的心境，涵蘊着瑞獻在禪思冥想中了悟人性至善的憐憫，感人至深。

瑞獻刻石的展現

三十五枚印的一刀一劃一琢一磨，映現瑞獻在生命之旅的沉重腳步，重重心事，以及修道長程中明澈開悟後的會心微笑。

故事便是這樣開展：

自刻像

瑞獻內省至深的映照。斑駁的印面，顯現一個在小漁村的成長者，在求道的生命之旅中的纍纍傷痕，乍看只是粗服亂髮，不修邊幅，極凡庸無奇的刻石，平實純憨一如嬰孩的臉。「自刻像」是瑞獻對鏡自照之作，是瑞獻藉禪思冥想，直達返璞歸真的境界。回返自然，回返純淨無塵如嬰兒之境，也是「自刻像」所涵蘊的凡人佛道。

小菲

與「自刻像」比較，這方印光潔美妍，清麗有姿。它蘊育與愛妻的魚水之歡。辛甜苦辣、情深意濃，只可從眸中細細言傳。

東方人的五官輪廓並不突出，人像刻石尤難掌握。但「小菲」一印不只娟好圓潤，且極富神韻。

三隻蹄鐵四口人家

蹄鐵在法國傳統是幸福的標誌。四口人家便是瑞獻一家。整枚印呈蹄鐵形，奇巧有趣，透視這四口人家樸實無華的快樂生活。

梵行高遠

這方印是瑞獻治印轉變的起點。他開始把畫的原素滲入篆印世界。以畫入印雖古已有之，但瑞獻的「梵行高遠」卻又犯傳統篆印的規矩。其中的線條結構，不只要回刀，尚且得慢慢琢磨才能求得平平細細的線條。

印中的「高」字成一座房子的形狀，脫離了篆書那種繁瑣的字體。瑞獻把「高」簡化成古代中國式城門，上爲屋簷，下方乃山的形狀。「高」字頂上的一點遂化成一個在空中飛行的人，如現代凌空翱翔的遊戲，從高處俯瞰萬物衆生。

心心相印

「心心相印」是瑞獻極愛的印品之一。它深含哲理，並且特立古今地呈現立體感。

傳佛祖在蓮化的一刻，已將心內的宗教經驗傳到大迦葉的心裏，兩者心心相印。這是佛教的傳心法。心心相印在高層爲宗教的境界，在低層便是男女之間的愛。在銀河上的戀人，一個的哀傷在另一個的心裏哭泣。兩個簡化而傳神的「心」字上下立體相疊，除了男女兩性的描寫外，這方印還是一棵樹的形狀。瑞獻引述畢卡索講過的一句話：「一幅偉大的畫應該像一棵樹的結構那麼自然。」而這方印便像樹般自然，線條簡單精美，內涵無窮。

東門西門南門北門

這方印是寫佛祖釋迦牟尼的故事：一個小孩出了東門看到生，在西門看到老，在南門、北門則爲病、死。生老病死便是一輪迴。瑞獻以此爲題材，用豐富的想像力把它形象化，而無須再刻出東南西北四個字。四片結構相疊流轉，代表了方向。中間一個清澄的圓，使四個門顯得更鮮明突出，在這方印的三度空間上起了重要的作用。其上刻着具象的鳥啄、眼睛，輔助了這方立體印的玄思和美感。

內太空——致明廣

「內太空」是瑞獻對摯友梁明廣先生表達的篤深友情，也是他對凡人佛道這一圓滿生命的完善流露。

「內太空」三個字融匯成一個嬰孩的面容。老子的道德經裏曾問世人「能嬰兒乎？」修道就是要變成一個嬰孩，摒棄俗念，心無浮塵。

「致明廣」是致其友人，也內含「通達到光明與廣闊道路」的深意（To brightness and

Vastness）。人若爲嬰孩，就能通達明廣之路。

法國一句諺語「工匠的信仰」，意指勞作的匠人所具有的單純而誠懇的信仰。

瑞獻全心全意要傳達的，也正是每個人都可企及的凡人佛道。他內心所苦，便是單純的誠懇的「匠人的佛道」。

明廣

觀賞瑞獻的印，有時要連整片空白一起納入。在整頁紙的空白面上（在這裏有如一面牆），他開了一個窗，讓我們看到了日和月，及其下橫越整扇窗的簡體「廣」字。簡體字是篆印的禁忌，瑞獻還是引用了，使「明廣」一印顯得如此巧奪天工，意境深邃。同時可以從它發揮多種可能的聯想：水平線上一艘搖晃的船；或無垠大沙漠上一個疲乏的旅人。整個印像一幅完成的畫掛在牆上，也像窗外動人的景色。

天人合一

在似鏡框，也可以是窗檻的畫面內，流動着「天人合一」四字，天人合一本是天人相融，精神無所不在的境界。印中天乃雲朵，人化爲山，海。山海與天同合成一體，泯於宇宙萬物，不分彼此。

光

假想，你自己是一口井，有一個開口。

想着，我走進我自己。從井口進去。

沿着梯級走到自己的深底，氣海。

這便是生命的最原始，修道人相信生命從此處開始。氣海裏；可以看到一個很單調的房間，甚麼也沒有。

房間前面有一道門。走到門前，說：

「門，你開」；門便自開。

然後你走進去，會看到同樣的房間，同樣的一道門。再告訴門說：「門，你開」，門又再開。這樣不停重複行使，心境全然安靜。

到最後一扇門打開時，一道光迎面射來，便是悟道的境界。

這是瑞獻靜坐悟道的方法，也是奇異宏偉的南美小說予他觸類旁通的靈思。看這方印時，須平放印集，從上俯視井面，漸漸深入，井底便是立體而有深度的光。

零時日子

一隻腕錶，無聲無息。

修道的日子是沒有時間這一觀念的。

靜坐冥想，蜷曲的時間之流晦蝕。

石乃久坐之人

利用裂痕刻成文字。如塊狀版畫般，瑞獻把石頭立體化起來。石頭的構圖奇特，文圖默契，有一種龐然厚實的感覺，莊麗凝重。

修道入定之人，一若石頭，百念不現，風吹不動。

板齒生毛

「板齒生毛」四個字融化成一枚牙齒的形狀。是修道者了悟後喜悅心境對萬物的感應。板齒生毛，情趣橫生。

整枚印看起來就像一件衣服；或禪宗始祖達摩像，眼睛在斜視。

結繩

窗口掛着一些繩子，一些文字的前身。千萬種繩結發展成我們的象形文字，瑞獻創作不受局限，從定形的字體追索原始繩結的趣味。繩子可以演變成美麗的文字，也可以發展很多其他的東西。他自己很滿意這種樂趣無窮的發現。

若糾纏然

這是瑞獻對繩結的另一體會。

中國修辭學裏，如宋朝女詞人李清照聲聲慢中的「尋尋覓覓，冷冷清清，淒淒慘慘戚戚」等疊字，形容一種糾纏不清的心思，瑞獻認為用這類字的音義來打繩，可以產生極多想像。

倉頡之目

這是枚極精美的印。倉頡之目便是一個眼睛的形狀。在放大的瞳孔裏藏着倉頡二字。「之」在下方閉成嘴巴，整枚印又像一粒果核。倉頡創造中國文字，瑞獻則造字於鴻濛，廓天地之視野。

山水

地中海沿岸有一類紅色石頭，質地形狀與他石殊異。瑞獻見識深廣，旁徵博引，納入自成山水。山在白茫茫的海中顯現，奇異幽深，靜極蘊動。

泉咽危石

「……古木無人徑，深山何處鐘。泉聲咽危石，日色冷青松……」，這是王維的一首五言律詩『過香積寺』。泉聲咽危石，瑞獻成功地把泉水形象刻出。

「泉咽危石」受傳統封泥的影響。但封泥有寬邊，瑞獻則去除，轉而在印裏留寬並且刻成歪斜狀，恍如石泉下注，氣勢酣暢。

殘磔

這是刻者又一創新而且令人驚喜的難能之作。他利用「殘磔」二字的形象，塑造一種震撼的效果，有一種漢印風貌。今人刻印，刻意製造拼比，讓白文線條粗大而擠出邊線，使印面微有斷裂感。瑞獻這方印則碎得更徹底，每一塊石頭都是分裂開來，刻出了殘磔的真正形象。其佈局運刀，遒勁有力。

曾經，在馬林百列一帶的居民，申訴烏鴉擾人鳴叫的危害，要求有關當局處理。瑞獻從報上看到一張精彩的新聞照片和文章，因烏鴉在新加坡是唯一可以見到就射殺的鳥類，他感觸至深而刻下了這方「羽」。

瑞獻覺得，每一樣東西都有自身的存在意義。烏鴉鳴叫找食同樣是為生活，並無過錯。人們見到就殺，對烏鴉是不公平的。他說，只要心無偏見，烏鴉的叫聲也同樣動聽，羽為鳥之象徵，並自成樹的形狀。

雨

從鳥兒到天空，是自有到無的形像。

世界第一位文字詩的鼻祖，阿波里納爾擅排詩文，他寫過一首詩「雨」：The Rain is Falling，一個個字母被排成直行且彎彎曲曲成雨的感覺。

中國有一古字「雨」，只是一個框，裏面數點。

以前古羅馬的鑄字（象形字）「夜」，是一條線上一顆星。

瑞獻說，如果牠是一個原始人，從窗口看出去，將造出這個「雨」字。既為窗口，就無須刻出字的形狀，去掉四周的邊線後，他以鳥欲飛出的姿勢顯出整個窗的外框。

鳥鳴串珠

四個字再次組合成精美巧麗的印。串、鳴各具象形，整個結構便是一顆珍珠包含鳥鳴串珠的字體。

鶴

把一隻鶴拉長如賈可梅提的雕塑。清醒非凡，孤立的身影，若瞻望明日的墓碑，彼方的世界。

凡為人，有生必有死。鶴首向西，蘊涵「斯人已乘黃鶴去」之意。

向幼草細說

所有文字長在地上成一片草。修道者淨化內省後歸屬自然，並自化成一隻鳥向幼草細說。草之上為天空。瑞獻再加線條變化，使它更像一隻袋子，內裏可以存放很多東西。這種生趣活潑的描繪，便是心無一物，與萬物同在的純樸心態。

老魚跳波瘦蛟舞

這是瑞獻刻石中面積最大的一枚，源自李賀詩的靈感。「老魚跳波瘦蛟舞」，讀起來是可怖的場面，印中旋飛的一切直如死亡的舞蹈，氣勢磅礴。

對於瑞獻而言，文字已不是刻印的重要元素，若沒有適當的原字形，他可以創造各種新的構圖來表達重重意境。「老魚跳波瘦蛟舞」除了舞着的魚蛟，更潛具一種震撼的美。它也是普通人修道必經的過程。瑞獻說，他只是加進些藝術化的東西，使修道過程充滿趣味。

三屍

三具被吊死的人。把「三」字顛倒過來，「屍」字除死，一一吊在窗口像結繩。修道者最終亦須面對死亡。

同時，三個被吊着的人頭也含有眼睛的意味，怔忡地瞪着。

露西在戴鑽石的天空

一幅如仙如幻的畫面，畫中有一個女子在空中跳舞。而洋歌曲有 *Lucie in the Sky with Diamonds*，瑞獻經驗同樣的迷幻境界。

這方印極富舞蹈的意味，筆意流轉，意法奇肆。

晚晴可愛

在街邊咖啡店的廁所牆壁上，沉醉在陽光照在玻璃倒映出的多色奇景。心思多竅的瑞獻於是在多個不同的時間踏進同樣的地方，觀察黑夜來臨時，廁所頂上三個方形空洞藉外來燈

光的斜照映在牆上，構成美麗的圖案。他遂將這種奇景融合法國古代修道院的拱門，變幻出「晚晴可愛」四個新奇有趣的形象。

「晚晴可愛」四字分別藏在法國古式修道院與拱門內。「晚晴可愛」四字更是細勁婉約，有奇逸之氣。

落花辭枝

古字的「枝」就是一根枝樑的形狀。「落花辭枝」中是挺立的枝樑，「花」字散落開來。整個印面沒有文字，卻深藏「落花辭枝」的意境。

訣別之歌

這方印也是全無文字，是一方畫，極富深意。印的下方是一隻已死鳥兒的喙；上方的在哭泣；上下合起來便是一個完整。把完整的變成不完整，隱喻別離的苦痛。

而從整張紙看印，兩部份都在慢慢的縮小而逐漸消失，全然藏在紙張裏，只留存印內在的空白。

「訣別之歌」是取材自弘一大師與豐子愷合著的一本畫集。其中一張畫繪上兩隻鳥，有一隻鳥喉嚨中箭從天空掉下，另一隻則露哭叫之情。從鳥禽的別離苦痛勸告世人不可殺生。瑞獻表示，將來刻印，便是繼續用畫來表現內容，脫離文字的障礙局限擴展更廣闊的藝術天地。

死亡之藝術

「死亡之藝術」是個吉祥臥，取一個人伏臥的樣子，也是木乃伊的形狀。在瑞獻看來，這是死亡最好的方法。

「死亡之藝術」也像果核，如長形棗子的橫切面。慢慢的看，會發覺它原來是個墳穴。

骨灰堆中有性靈

子在巢中待母歸

這兩方印同具悲切之情。敘生離死別之哀痛。簡體文字的模糊效果，是要表達一雙淚眼中，景物模糊的感覺。

人死雖軀體不存，但骨灰堆中仍有性靈。兩方印敘述骨肉之親情：老者已逝，幼者待哺。文字的模糊貼切象徵帶淚的雙眼。情至真摯，風格淳樸古拙。

輪迴

如果獵人再世為兔，奈何？

這方印的線條極均美，充實的立體感，映現輪迴之境。「輪」字的「車」旁置於上，如同一個人站在大循環裏面。

簫聲入竹林

他說他喜歡簫聲，因為它像笛一樣能悲，且音質更沉。

印是一支簫的形狀。「竹」是上下兩節，以旁邊的小枝表現。葉子則是「林」的形象。一縷簫聲引入竹林深處，清幽無擾，安祥平和。

在印集的最後一頁，瑞獻謙虛的說，這些只是從友誼花園裏收集的小石頭，給予任何一個叩門的人。

在堅忍、孤傲的永恒創作過程中，瑞獻的筆力刀鋒已鑿出不可磨滅的可觀美景。並將繼續挺進深入藝術的無人地帶。

他靠自己站在一定的基礎上，獨立面對未知。

這個商業的小島國已實實在在擁有了陳瑞獻。時代正在等待一位心無障礙的平凡人。

讀瑞獻居士刻石的賞音

最近由新加坡法國語文學院出版的「瑞獻之印、或內心刻石」一書，問世之後，余蒙作者惠贈一冊，披覽之下，覺其扉頁精緻、且由戴文治先生以法文題詩其右，風格特殊，別有清新高潔之氣派。余雖不諳法文，對於石刻印章，尤屬門外之漢。欲加品評，豈非班門弄斧。然就其各頁之構圖、命題、寄意、一刀一劃一琢一磨，莫不妙契自然，蘊采卓精，冥思遠達，不襲前人窠臼。其中例如：「梵行高遠」、「心心相印」，及「東門西門南門北門」，或以超逸見勝，或以情有獨鍾，或以設計奇巧，有若月露之工。而「內太空——致明廣」，則兼科哲之思想，令人有莫測高深之慨！至於「天人合一」，不禁有渺渺兮余懷，望美人兮天一方之感也。

此外，閱至「石乃久坐之人」一圖，頓興「人世幾回傷往事，山形依舊枕寒流」之浩嘆，及東坡所謂自其變者而觀之，則天地曾不能以一瞬，自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也之聯想。又如：「倉頡之目」一印，見其隻眼重瞳，造文字於鴻濛，廓宇宙之視野。泉咽危石，鳥歸宿雨，鳴串珠於毫端，示鶴立而不凡。委婉心曲，向幼草而細說，無常世變，老魚躍而瘦蛟舞，惟晚晴之可愛，悟落花之辭枝，借訣別之歌聲，指性靈之不滅；勸回頭當及早，勿循環於輪迴。一縷簫聲，引入竹林深處，小白花岩，住聖境以無終。此為印譜之大觀，亦余拜讀斯集之尋味也。

余認識作者，因數次晤談於華嚴精舍，知其過去常為南大佛學會出版之貝葉，寫詩作畫，近復為南洋商報副刊咖啡座一欄執筆，以新穎之談資，引人入勝。因其學通中外，博採旁徵，諷刺幽默，皆成文章。而於佛學禪宗，窺其堂奧，故能以般若三昧，作印譜之背景，使人望之而沉思之欲解其謎之為快也。

居士英年碩壯，態度隨和，不修邊幅，不知者以為與凡庸奚異，獨不知璞石含玉，泯於山林，陸沉衆中，世有卡民，而後知其至寶。居士主角不露，內美自涵，一旦發為文彩，不求其光彩發越而自發越矣。

余謹詠古人詩句，以「道通天地有形外，思入風雲變態中」為「瑞獻之印」斯集之賞音也。

擺着石子回家

陳瑞獻印35枚心讀

白錫食物中心有一素食攤，老厨子原出身醬油園，深知豆味。自製素菜，自變自化。以下是一段陳瑞獻與老厨子的問答。

「何時變菜？」

「有空就變！」

「變多少樣？」

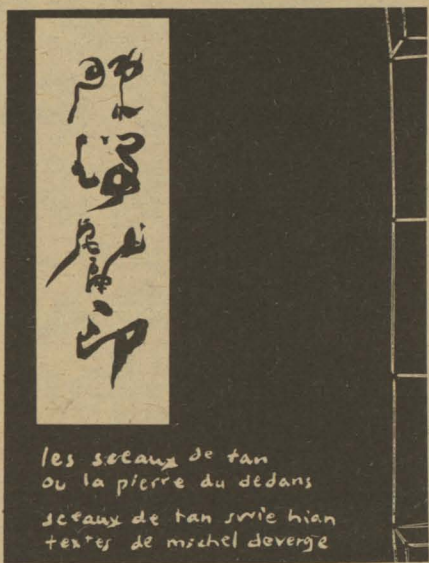
「無窮無盡！」

說着，兩人哈哈大笑。

作爲一個藝術家，陳瑞獻與這老厨子之對於「已知」的了然與「未知」的信心，是毫無差別的。

新近面世的『陳瑞獻印』，充份流露出了他這股對「未知」作不斷征服，動一次筆，下一次刀，都永遠是重新開始的膽敢獨造的精神。也是他不屑只作爲一個亦步亦趨古人、擺坐在傳統大河中尋求心安理得的孝子，而回到藝術的源頭，分朱布白，重新做起的展顏。

他回到印的處女地，他



自稱是「寸版畫」，畫中元素，有構圖，但決不是古印中的圖案花押，而是注入他從其他種藝術形式，如木刻、版畫、立體雕塑、繪畫、圖案設計等吸收來的血液；有字，但決不是金石篆學中文字的死硬相隨，而是文字經過心靈滌濾重組後的再象形。

有人以唐詩刻印成譜，也有人刻宋詞爲集，所表現的，不外是佈局與刀法。『陳瑞獻印』所展現的不是爲刻而刻的面貌，一種刀法只是萬種刀法之一，每一方石章，只是一顆心感外投的表象。只要心在，石章上自有風雨。

『陳瑞獻印』卅五枚，方方不重複，獨自成格，內裏實則印印相連。在這卅五枚違反傳統氣質的刻石律動裏，由平凡絢爛到淡遠，是生活在東方這個高度工業化小島上，一個小人物在禪坐冥想，來回一趟人生後的微笑記錄。

所以，『陳瑞獻印』又名『內心刻石』。由戴文治爲每方印題詩（法文）。戴文治在後記詩中，引用一個童話故事：有個小孩，被魔鬼擄去，沿路放小石子爲記，後來逃離魔掌，始得方向回家。

卅五枚印，是陳瑞獻擺的石子，步步是道場的生活記錄，是一條引你回家的軌跡。

在家修行打發心石之火

像剛從泥土中掘出來的，泥跡斑斑，有濃厚木刻效果，第一印「自刻像」，沉默的粗獷像醉後小睡醒的樣子，刻者鏡中的自我捕抓，是有着與道元禪師修練十年後始悟原來自己臉孔是「眼橫鼻直」的情趣。

與此印對照的，刻者寓愛卿之情於石章上的人像印「小菲」，就顯得那麼心細不素。

「三隻蹄鐵四口人家」印，蹄鐵，在法國，是幸福的象徵；四口人家，是一家人圍在一起的寫照。印刻成U形，像隻吸針的磁鐵：個人、愛情、家庭、友情，在在徵示着一個平凡生活的可愛，友情的溫暖。

但這並不是完全的人生，一個有自覺的智者乃往人生純淨的道路走。

通過文字的巧妙佈局，再引入畫的補助因子：「梵行高遠」四字加一盞「西藏佛燈」的遠近構圖，刻着一個居家人在家修行，打發心石之火的志願。

「心心相印」，這枚玲瓏的立體橢圓印，篆字體的雙心合而為一，宛若一支一棵來自淵藪深處的河流樹枝，灌溉平原，綿綿不絕。

「心傳心」，不言說，在高處，戴文治以「拈花微笑」佛典入詩，是宗教的情操，是師徒間生命的互相接觸，思想的相互交流；在低處，是世俗情感的提昇，一首美麗的人間情愛：

銀河兩岸

情侶

一哀哭揮淚

滴入另一心田

生老病死，世間大苦聚。「東門西門南門北門」印，靈感源自釋迦未入山修道時，「四門遊觀」遇見老病死僧人的典故。

四「門」重重疊疊，看門上一雙雙漠然的鳥喙眼睛，東門刻如一個發鍊，中間遠方的一輪月，冷冷然，生之無常，誰的心溪能映照出月亮的皎潔？讀印人心中不免也循環旋轉：存在的一切沒有不是虛幻的，為求無上正覺，唯修聖道，這是釋迦四門遊觀後的感悟，也是一個居家凡人發心往人生的純淨路走的觸石。

回返真我板齒生毛

人在歲月流轉中經歷社會化，如一顆明珠，逐漸無明。一個尋求直索心源的修行者，即是反轉時針，琢磨珠上塵蒙，還本來面目，原本光華。

「內太空——致明廣」印融「內太空」三字成為一作冥思狀嬰孩。

弘一法師尚是未出家的李叔同時，在自行「斷食」修身心法後，自己覺得脫胎換骨了，即改名「李嬰」，用老子「能嬰兒乎」之意。

陳瑞獻在一個訪談中也說：孩子是我們最要好的朋友，孩子的精神肉身的種種表現，是我在精神高度集中時某種覺受的具體外現。

「內太空」印，便是刻者經歷一番苦樂折騰後的外觀造物。

從嬰起，遨遊內太空，是把世界停頓（Stopping the world），把「我」從世俗航行中逐漸抹去，回返真我，是「致明廣」的啓航。

「明廣」印是一顆心打開了窗，打破了人與大自然的隔膜：「日月」深遠高懸，「廣」成一帆行於水平綫上，是了解和平寂靜的心景。

這方印合象形簡體成一幅掛在心板上的石印畫，是治印必依習金石篆學說法的大反動。「宇宙即其遮蓋，本係一絲不掛」，正如刀本無刀法，何來刀法言。解粘去縛，方能達「天人合一」之境界。

「天人合一」印，「天人合一」四字成波浪狀流動成雲人海，合成一字宙，身身心心，無所不在，是身心一如的安和境界。

「光」印刻成「口」井。觀者俯視，猶如一隻眼從頭上頂端逐漸透視入丹田氣海，旅程是心石不斷投落，激起漣漪，擴大的漣漪環紋中，風景絡繹不絕，形色殊異相湧，最後是「光」一片：光，生命的原始，萬物之源。

然後是停頓世界，時間是甚麼？

「零時日子」印，戴文治詩曰：

在井底

冥想

今轆轤蝕刻時光

至歲月

歸於無

「零時日子」印是拼三字成畫的一個美妙安排：○（零件）十○（日）十○（子）||原印。作腕錶狀，錶中無點數，誰是撥時人？答案是：山中一日，世上千年的時間啊！

「石乃久坐之人」印乃嵌字於石中，印下方加一輔助因子，看起來，左右前後遠近有緻。石乃人，是人在不干擾的融入自然景物中，有着王維詩「鹿柴」裏的空靈：

空山不見人

但聞人語響

「板齒生毛」是冥者一瞥的景致？

狀如牙齒的「板齒生毛」印，是一則刻在石章上與「金毛獅」有異曲同工之妙的佛案，是不被知識和智慧所拘束的高度空間自由活動的心像展現。



結繩繫連音聞圓通

刻印成繩，繩結萬事。「結繩」印，是眞我回歸原始地，看藝術人生。

結繩爲繫連，結繩，是人類文化的起源。繩子環環相結，如千萬般事，千糾百纏，永結不休。「若糾纏然」印，是一個平凡的修行者與佛混成鴛鴦緣或從人類文化源頭不停結下去的心靈寫照。

倉頡造字，鬼哭神號，故此，萬物皆具名。曾見陳瑞獻畫一鳥與一童身相混成雲身，逸出山水，題名爲「陳瑞獻造倉頡——宇宙一大字」的水墨畫。「倉頡」印，是一個神思馳騁在藝圃中的另一個造物，一方石章上，倉頡卻是虎目一瞳，觀一切，是

山河並大地
全露法王身

「山水」印，見山之造形（），也見水之波動（）。回頭看山水，是「心隨萬境轉，轉處實能幽」，「山水」爲形印，幽處，卻是一枚「聲」印，只覺：

隨流認得性
無喜亦無憂

「泉咽危石」印，是道穿山的流泉，斜流的水是潺潺泉咽，動中寓靜，靜中生空靈。這種隨流水而不任其流的境界，與陳瑞獻在其「內空之旅」一文中說的是一樣的，他寫道：像在波浪的相互推動激盪上，了知水性的平靜一樣，苦樂、人我、是非、好醜、動亂萬千的流轉，了無差別的平等寂靜。

聆聽水流而不受時流之淹沒，是一個人已抹去個人世俗中的歷史，不受別人思想的羈絆。而抹去個人世俗中的歷史，即是粉碎「自我」，「殘磔」印便是這個「自我」粉碎後的石塊

重組，是一個轉換了眼睛後重回頭來看未轉換之前的「我」的一個美妙有緻的構圖。

「羽」印的再象形，是一幅和諧的天空圖案。放眼再看，「羽」頓成「雨」，灑成滿天鳥飛，姿勢萬千。「雨」印中滿是鳥鳴唧唧，目不暇給，歡喜心生。

而把鳥鳴一粒粒的仔細收集，每一聲鳥音各有歷歷在目的度量頻率，串成珠。這是冥想後的音聞圓通的具體表現，即爲：「鳥鳴串珠」印。

傳自眞實心靈的一點訊息

賈可梅提雕塑的手把萬物的形像拉得瘦長或放小到可裝進一個火柴盒裏。陳瑞獻在一方三厘米乘三厘米的石章面上，同樣施爲。

「鶴」印裏，他拉長鶴體，鶴眼瞪西方，戴文治詩曰：

孤鶴立盡寂塔影
頂瞻明日墓碑銘

華人「駕鶴西歸」的意念已形像化在刻刀底下，是一顆接近或意識眞實心靈所傳來的一點生的訊息？

一讀「向幼草細說」印，映現在我眼簾的是一首法國詩人雅克·卜列維的詩：

在草上面野餐
快點吃吧
怕有一天
草也會野餐
在你上面

詩人對人類如此說，誰向幼草說？

「向幼草細說」印，就是這種萬物皆具性靈，皆平等的精神表現。

而這種心靈，使我聯想起了美國人類學家卡羅斯·加斯塔尼達在記述他與一位印第安老人學道的書「伊斯蘭之旅」（Journey to Ixian）中，描述了這位印第安老人，爲了摘集植物解渴，跪撫一株小植物——他口中的小朋友，說話時的情景。老人說：『用感情，喜歡

「他」，平等地對待「他」。向「他」道聲歉，向「他」保證，一天自己的身體也會供「他」作食物。」

詩人，印第安老人與刻者的一草一木皆具德相的開放情懷是一體的，這種心靈在陳瑞獻刀下，「向」字刻成一隻張喙說話的鳥，「幼」「艸」「細」「說」也都以不同的艸的生命姿態，向天空訴說。此印統觀像一個紙袋，隨手可帶，上街入林無處不可去，因為無處不存生命。

卅五枚印中，最具魔影，最具超現實意味，是句出李賀的詩「李憑箏篋引」中的「老魚跳破瘦蛟舞」一印了。

陳瑞獻在『8人詩集』的序文中，說出了他以「詩的文字顯現在注意的中點」的觀想方法進入詩人的詩境的讀詩方法。「老魚跳破瘦蛟舞」便是這種觀想法讀詩的獲得：描寫音樂中音符沒入空無而呈現「物」之造形：是神祕、恐怖又美麗的舞蹈。

「三屍」印，就顯得平靜了：三具屍體吊在窗口，是由倒「三」連吊「尸」構成的印面遇死而忘了死，還有甚麼比這種生來得快樂呢？

「露西在戴鑽石的天空」，一觸此印，縈繞在我腦海中的是曾經風靡一時的現代搖滾樂先驅 Beatles 譜唱的 *Lucy in the sky with diamond*。LSD 是這首歌的縮寫，也構成了陳瑞獻刻刀底下，戴文治口中的這位如仙似幻的女巫的舞形字。

藉着服用「藥物」以培養不尋常的感受去體會真實世界。陳瑞獻在其『內空之旅』一文中有說：這個世俗所謂的壞的旅程，可是，依舊是好的，你依舊到達彼岸。

這種方法，雖然不是永遠的，但卻幫助人了解本來對這世界「知覺」不到的部份。

「露西在戴鑽石的天空」印的刀下流露的革命性，不僅在印的取材，更是物與精神的相應關係的。

晚晴可愛與有情的哀傷

「晚晴可愛」印，令我想起「晚晴老人」，弘一法師晚年在白馬湖的庵居「晚晴山房」。法師在一封給豐子愷的信中，說了以下幾句話：

猶如夕陽，殷紅絢彩，隨即西沉，吾生亦爾。

「晚晴可愛」印，刻者嵌鑲四字於山房的窗格子中。濃厚暗紅的封泥邊，使印顯得幽深蒼涼，但仔細讀印，是人間愛晚晴，毫無感傷氣。

每一扇之窗，都是這四句話的分別說明：

第一扇：晚晴二字，是老態日增，一張多皺紋的臉，是「猶如夕陽，殷紅絢彩。」

第二扇：可字，是一張簡樸沉靜的神情，是「隨即西沉」。

第三扇：愛字是一個墳墓，把愛與墳墓聯在一起，是「吾生亦爾」，是一個了知生死的修道人風景的最好刻劃吧！

接着的兩方印，是弘一法師與豐子愷合作『護生畫集』，共同宏法精神的另一轉奏。

豐子愷畫：畫一隻鳥，喉中箭，另隻，作苦痛哀鳴。

弘一題詞：落花辭枝，夕陽欲沉，裂帛一聲，淒入秋心。（訣別之音畫）

「落花辭枝」來到陳瑞獻的石面上，刻花枝於形，落辭於虛。花落成兩個情狀，一為悲，一為欣。是達華枝春滿，天心月圓的弘一「悲欣交集」心態的寫照？

「訣別之音」印，下方一隻鳥啄沉重下沒，上方一隻張口哀鳴，生離死別，從完整到不完整，最終，在讀印人心中全歸於無，有「裂帛一聲，淒入秋心」的悲憫遭毀的震盪。

「死亡之藝術」印，戴文治詩曰：

若死亡之亦為藝術
何人曾見其碑銘？

看過生，再看死，你就不會覺得不存在的不恐怖。這枚印是一個墳穴的橫切面，棺柩中一人，作吉祥臥。

「骨灰堆中有性靈」和「子在巢中待母歸」是陳瑞獻印集中，比較上，較具傳統韻味的朱白雙文學生印，這是以文字的佈局與安排上來說的。但於「字體」的選擇，還是自創門徑的。

這兩方印，刀痕纍纍，粗拙樸實，有着淚眼模糊的效果，是有情的一種哀傷。

究竟印：屋裏的燈亮着

把「輪」字濃縮爲中軸，「迴」字刻成球的經緯，旋轉，誰人超脫六道以外？
若獵人再世
爲白兔

奈何？

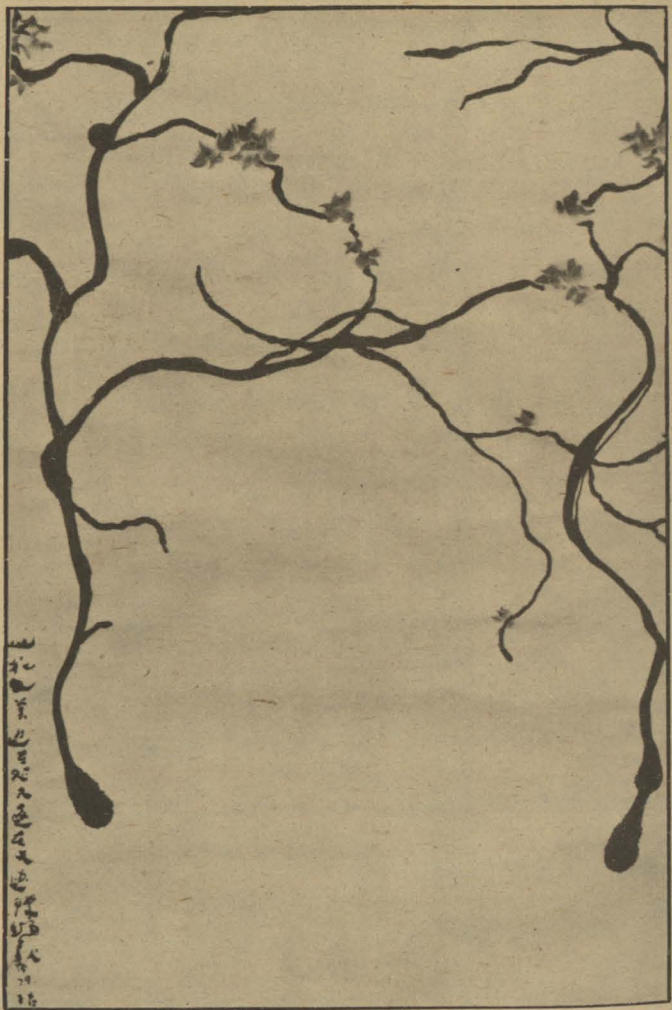
戴文治的詩，使人讀輪迴，更是悲心！

簫聲本來自竹子，竹子本來自竹林，簫聲又回到竹林，「簫聲入竹林」印，從高處看，是人體消滅後，超出輪迴，脫離苦海，作宇宙自由遨遊；往低處看，平凡生活中修道，往人生純淨的方向走，見本來面目，原本光華。

「簫聲入竹林」印，字隱形中，形中蘊意。整體看來，是隻簫，再看，第一與第二節處，是「竹」字形，再看，第二與第三節處，是「林」字形。聲呢？絃絃絲音在讀印心中來往穿梭，心呢？心包含整個宇宙。

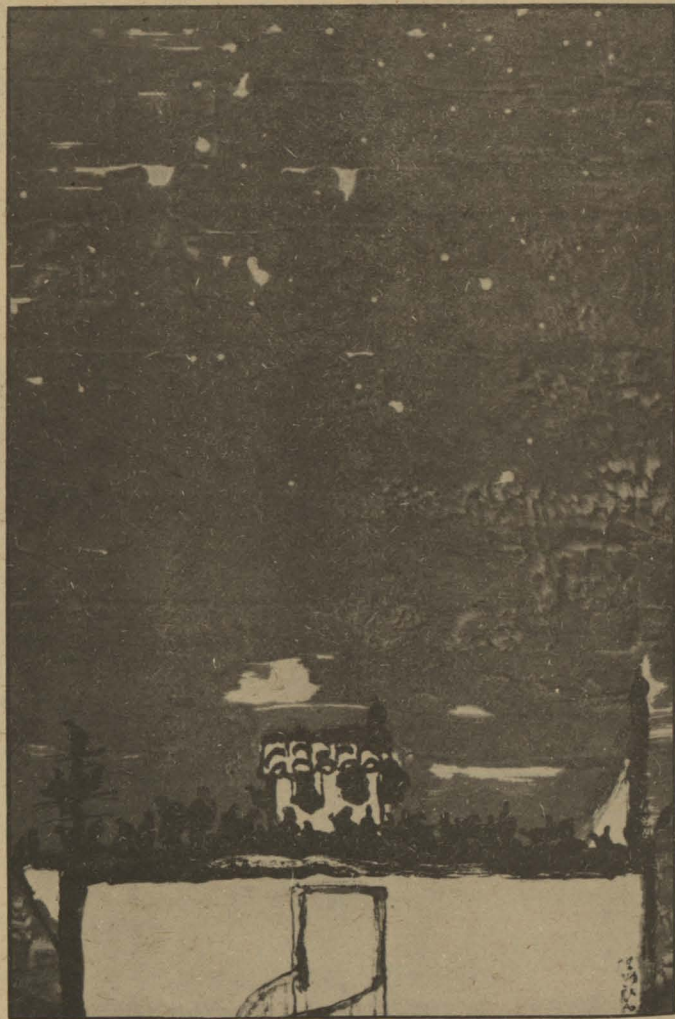
一心讀陳瑞獻的卅五方印，走的是一條平常心擺的石子路，是一個我返回真我，是一個遠行的人回家的歷程——平凡絢爛淡遠。
是到家了，屋裏的燈亮着。

17.2.80 初稿 · 15.3.80 重修
原刊新加坡「南洋週刊」·「窗」



*華枝春滿（水墨）

* 星夜 (水墨)



* 山太高連鳥也飛不過去 (水墨)

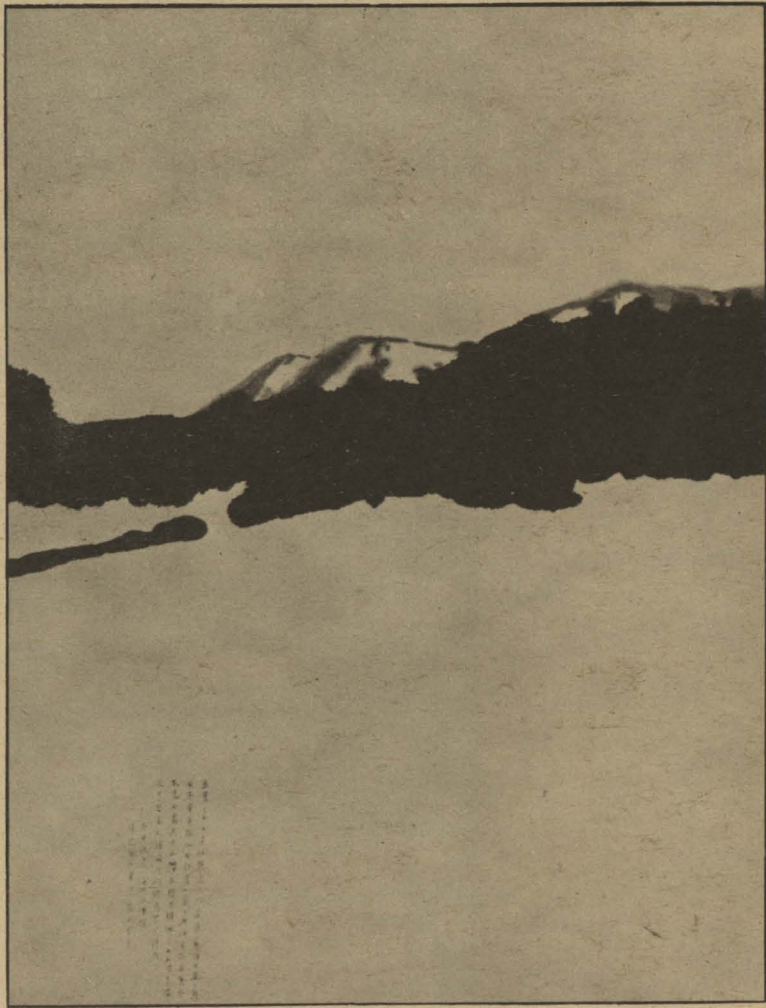


完顏藉

陳瑞獻的 排筆功夫

這次出遠門，行色倉促。成行前夕，到陳瑞獻家，只見在燈光不充份的廳子裏，他或蹲或坐在一疊宣紙之旁，手中拿着一把排筆，蘸着墨汁，旁若無人地揮毫。他是我所看到的第一個用排筆畫中國畫的畫家。在此之前，我看過他以刀爲筆，以厚紙爲畫布雕刻而成的紙刻作品（我想，他該也是第一個要紙刻的藝人）。紙刻之後，他又揮舞着刀，向頭石下手，他的印章也別出心裁，左一刀，右一刀，上一刀，下一刀，橫一刀，直一刀，正一刀，斜一刀，把數千年來的印章設計傳統全砸了！印章的成名師傅們看了會搖頭，會說這渾小子的印章盡無章法，會當衆批評，指這種作品純屬外道，這些，這些，我自然都可以想像得到。

排筆不像一般毛筆那麼服貼，也不像刀那樣硬板，要指使它，要它聽話，非耗費許多心思與耐性不可。瑞獻則有一股「你不服老子偏要你服」的怪脾氣。他把排筆浸進墨汁裏，再把它從墨汁中拉出來，然後運「藝意」於五指之上，將排筆向宣紙作輕盈或狂風式的降落。他第一幅排筆畫作品剛好取名「狂風」。一股狂風，起自陳瑞獻的右臂，那股狂風呀，來勢着實兇猛，它往宣紙一掃，只見紙上的一株樹給它吹得朝後直倒。風一過，滿樹葉子紛飛，有許多竟躍過宣紙，向瑞獻的廳子裏的牆壁飛去，



*仙台地藏原（水墨）



*狂風（水墨）

順着風力，它們緊緊貼在牆壁之上。昔時看金庸的武俠小說，看到高手可以以樹葉為武器，運內力於指，一指點去，那葉子隨指彈出，可以殺人。如今見瑞獻輕抓排筆，運力於指，在宣紙上幾個起落，於是狂風大作。這一手瀟灑狙獷，兼而有之，正印證了小說家言：高手一出手，便知有沒有了。

瑞獻完成了「狂風」排筆畫之後，那晚給我看他的第二幅「也是裸女」。這是他排筆畫細膩的一面。這幅畫取材大膽，學究式的畫匠看了搖頭，自然不在話下。

可惜我急於出遠門，來不及看到他第三幅和其他後來完成的排筆畫。這次他在吉隆坡舉行個人藝展，藝壇這一股外道狂風，應該會掀起一陣風浪。走筆至此，想起他的一幅潑墨作品「黑豹」。那「黑豹」初看似幾堆墨汁，仔細端詳之後，陳瑞獻的潑墨功夫，便咄咄逼人，學院派的中國畫匠小心了。

走筆於渥大華「亞洲食府」80.4.1

*易魚（水墨）



小千世界大塊文章

·論陳瑞獻的文學與藝術

楔子：燈火闌珊處

王國維人間詞話：

古今之成大事業大學問者，必經三種之境界。「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」，此第一境也。「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」，此第二境也。「衆里尋它千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」，此第三境也。

對我而言，瑞獻的藝術創作，諸如詩、短篇小說、油畫、水墨畫、枯筆人像、紙刻、印章等，正是個人「衆里尋它千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」的寫照，予人「悠然見南山」的會悟與狂喜。他的創作，是「西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」的實錄，而長期的自我鍛鍊，極端忠於藝術，經由參禪學佛，印證藝與道通。他為人誠懇，作風樸實，通曉數種外文，可謂內外兼修，功力之深，鮮為外人所知，言行一致，不慕榮利，於道一以貫之，無怪乎「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」了。

江流天地外

王國維又云：

詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外。入乎其內，故能寫之；出乎其外，故能觀之。入乎其內，故有生氣；出乎其外，故有高致。

才情橫溢的瑞獻，最先以牧犛奴為筆名，進軍文壇，其詩與短篇小說，獨樹一幟，頗為轟動，令人側目，一顆新星終於出現，推其原委，完顏藉慧眼獨具，大力提拔，功不可沒。六十年代末期，幾乎每個星期天，他的住所為熱衷於現代詩的新手之聚散中心，席地而坐，高談闊論，氣候乃成。「巨人」出版之後，五月出版社隨後相繼推出好幾本詩集，一時頗為熱鬧，「現代派」的名堂，遂不脛而走，彼此心照不宣，牧犛奴之被目為「掌門人」，理所當然。唯其如此，其令一些「派外人士」慄慄不安，口誅筆伐，詩壇從此多事矣，一言以蔽之，妬忌云耳。

「巨人」的面世，標誌着現代詩的成熟，異軍突起，氣象非凡，詩國因而地震，振幅一時不易測量。要之，一位虔誠的年輕詩人以其心血結晶呈獻於藝術殿堂，即使不容於外人，對其執着與信念，也該致於崇高的敬意。詩如「菴羅樹園」的心志理念，小說如「平安夜」的語言高度詩化，「不可觸的」對筆下人物的濃烈道德同情，老實說，當代作家實難望其項背。

學養與才識，非一朝一夕之功，瑞獻的用功程度，外人不知，他的養料，來源不一，在強化了個人的自信。每一位真正的藝術家所走的路都是崎嶇不平的，在不懈的嘗試，沒有師承的陰影負荷下，他打坐冥思，參禪學佛，一草一石，一蟲一字，都足以為法。對悟性非凡的藝術家來說，約束毫無意義可言。

在修道的過程中，瑞獻走入自己，以靜觀探求本然之性，出之以童眼，圓融的自我觀照乃成。由於生性與環境的關係，他偏向內省，多方閱讀，以身試道，凡此種種，在在加深了作品的內涵。瑞獻內在世界的豐實，是感性與智性渾融圓道的明證。他鄙棄物象的外在皮相圖繪，「憑空作畫」，意即憑想像寫畫，模擬傳寫，壯夫不為，着重心象的凝鑄與呈示，故

實而不華，難以討好群眾。他的想像力，是感性與智性的高度綜合，經過長期的醞釀，繼之以不斷的實驗，最後凝成各類藝術作品，胸有詩書氣自華，大筆一揮，震落半天星斗，無怪乎世人駭惑，目瞪口呆。一位不媚俗欺世的藝術家，難免啓人疑竇，目爲怪誕，「魚龍寂寞秋江冷」，藝術心靈畢竟有別於流俗。他傲岸不群，然絕不驕矜凌人；他的平易沉着，令人訝異，出自內心，非虛飾浮誇之徒所能想像。

瑞獻的不凡，端在能入復能出，從容不迫，來去自如，不像一些藝術家，入而不出，一入則目迷五色，不知何擇何從，終至於徘徊歧途，令人氣結。入而不出，最多只是信徒一個；不能出即入不了，借傳統以自重，好以門人弟子誇示不凡，徒擁虛名，檢拾他人的唾液，非復自家面目，遂淪爲平庸的尾隨者，東施效顰，徒增反感。瑞獻的可貴處，在意而不在筆，他並不是不注重筆，只是不想淪爲畫匠，惹人訕笑。一位冥思者，心與神通，意與道通，藝術天地，雖小而大，道在藝在，瞭解瑞獻，我想當由此處着眼。一位沉默的藝術家，工作中的藝術家，忠於自己，忠於藝術，在內力的驅使策勵下，長期求索嘗試，變新創新，是自然的邏輯發展。明乎此理，也就了然他爲何永不重複題材，執意揮寫自己的經文了。如是觀之，一己獨特風貌的形成，對藝術家而言，真是談何容易！

瑞獻是一名難懂的藝術家，所謂難懂，並非不能懂，他的經驗，甚爲私有化，如小說「內空之旅」，詩「修觀」，道行之深境界之高，令人咋舌，何可以常情度之？他並非不食人間煙火，只是不願淪落爲物慾的奴隸而已。瑞獻的藝術世界堪稱爲象徵世界，諸種意象，雜然紛陳，乍視之餘，脈絡不清，索解乏力，若歸之於道，則圖象顯然，呼之欲出矣。此種心象藝術，神目而明之，求之於世，不可多得，難能可貴，不言而喻；可怪的是形之於文字者卻寥寥可數，我們的批評家哪裏去了？未來的文學史藝術史應否另闢專章，詳爲敘述？關懷與鼓勵，勝過唇舌的口惠，富裕社會如是開放，何以寡情至此？

數峯清苦 商略黃昏雨

智者靈台通明，心智圓熟；勇者獨闢新徑坦然直行；行者躬體力行，義無反顧。瑞獻的畫，神形兼擅，重神似而不重形似（不爲也，非不能也），人間詞話云：「詞以境界爲上，有

境界自成高格，自有名句……有造境，有寫境……」瑞獻的藝術生命既淵源於道（求道試道修道悟道），其宗教情操經由參禪入定，昇華騰舉，望之彌遠，即之若溫。爲了擴大加深經驗，如赫胥黎（Huxley）的「覺知之門」，間或藉他力的提携作用，提升至另一境界，神思飄忽，以幻爲真，或如文賦所云：「收視反聽，耽思傍訊，精驚八極，心遊萬仞」，「修觀」一詩，當作如是觀。冥想畫的出現，全然可解。創造性的心靈既重造境，境由心生，心的作用，源自參禪，是爲經驗與想像的高度綜合統攝，「寄興深微」，此等「佇興之作，格高千古」，瑞獻以一名「岑寂的城南詩客」寫畫，居然「格韻高絕」，自是「不能以常調論也」。

高樹晚蟬 說西風消息

瑞獻的畫，無一不是哲思的凝鑄與心境的寫照，以想像（imagination）爲真實（reality），爲我們開展一新的局面，這種視野（vision），其泰山郝毅民醫生稱之爲視界（Perceptual field），尤爲允當。在新題材的發掘與表現上，瑞獻在當前的畫壇堪稱獨步，無人可及，地位特殊。他不因襲、不抄襲、不複製、不濫製，簡而言之，即是不落前人窠臼。基本上他是以傳統筆法畫油畫，基本功夫出自書法，1973 年左右，他以工筆法作油畫，其時對水墨尚無信心，還停留在實驗性的探索階段。此期的禪畫，因景生情，融情入景，情景交融，渾然爲一，不可截分，正是個人精神意識的具現再造，心象的營建，最見匠心，我們可以感知參禪者的靈視，如聲波電光，層層傳遞播送，直欲穿透事象的核心。堂廡雖不大，卻甚具震撼力，心門驟開，讓冥觀導引我們至另一境界，恍兮惚兮，其中有象，無以名之，姑且稱之爲 visionary reality。早期「夜露上的貓」，「圓月上寒山」等，禪坐覺受，當下即是。近期的「蓮邦」、「海國」（原題：化裝仙人在盛裝的海上）等，用色濃烈，畫面絢爛，異趣於此前的冷凝。「領航課程」的寫實與象徵，相輔相成，是爲有機的結構，「臉內發光的詩人在馬群中吸胡姬」的發光的臉，刻劃何止生動，簡直震撼駭怖，莫可名狀，而題詩位置，佈局得當，井然有致。「火鉢——另相之門戶」的貓眼與人眼，傳神之至，形體與顏彩，主客分離，直觀效果，如火鉢般生猛逼人，觀想之蹄，畢竟如斯！即藝即道，真可謂不着一字，底蘊豁然，畫道之奧，有如是哉。

簡而言之，73年的個展，頗受梵谷的影響，雖則以傳統筆法為底子，尤其是魚草畫法，技巧借自西方，如『圓月上寒山』的點描法，意趣則純然東方風味。近作『潛水猴』，醞釀經年，技法自『夜露上的貓』發展而來，靈感緣於友人的潛水經驗（頻臨死亡），爲了造境，以猴代人，注重動物的毛髮意趣。海水的藍，猴子的白，前者沉深，後者怖慄，隱隱然透出幾絲彌留的氣息。

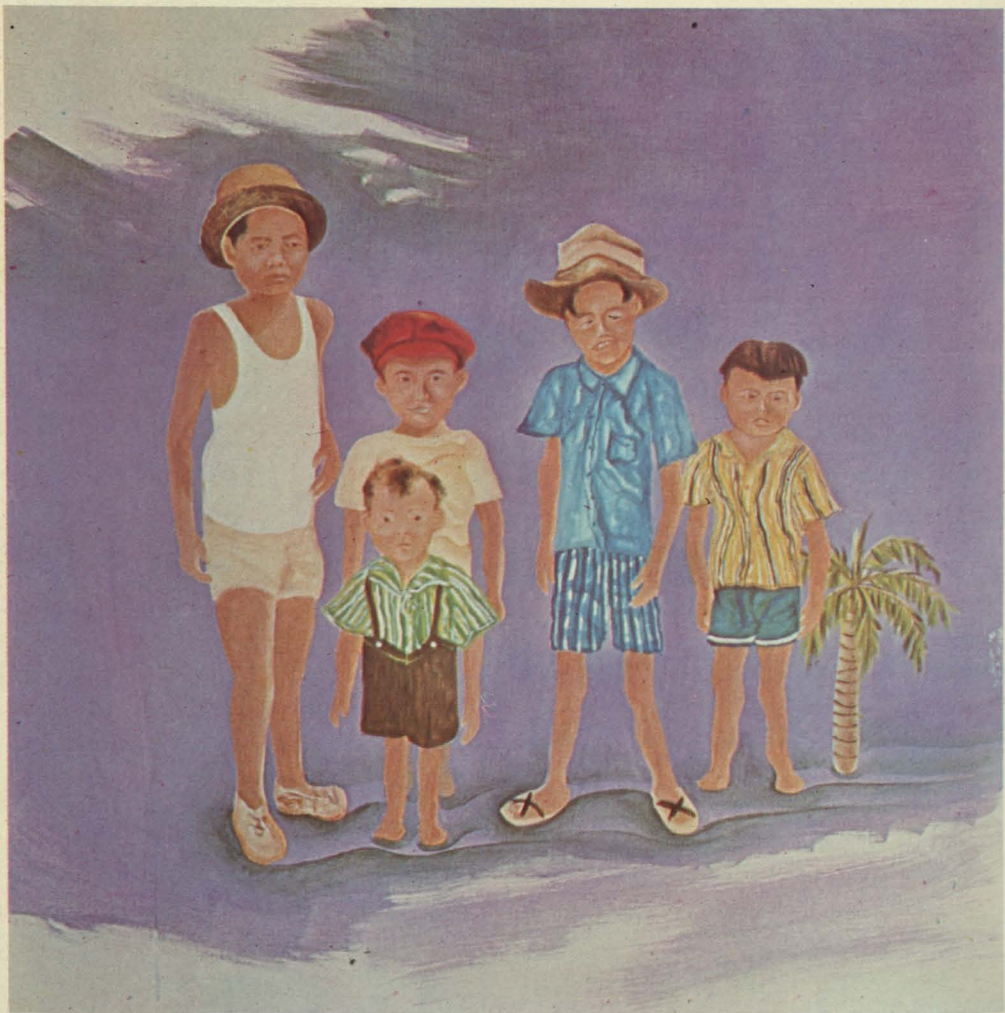
至於『千年橄欖』，是瑞獻遊法所見，法國南方諸省，甚多橄欖樹，葉子茂密，重重交疊，秋雲秋色，情景撩人。作者本爲詩人，西班牙現代詩人羅卡（Lorca）死於安達露西亞（Andalusia）的橄欖樹下，自易引發『秋興』。這是中西技法混融的典型作品，樹幹畫法，得力於徐悲鴻的啓示，千葉萬葉，採用素描法，筆筆塗上，梵谷的脈絡，印象派的痕理，隱伏其間，古典意趣，現代精神，是爲矛盾的統一。橄欖之爲意象，極易聯想聖經所載大洪水泛濫，諾亞避難方舟，某日白鴿口銜橄欖枝葉，飛入艙內，如是則一樹千葉，生機禪趣，洋洋溢溢，蔚爲大觀，始信光明之境，果然如此。對我而言，正是：「波心蕩，冷月無聲。」

獨樹花髮自分明

紙刻之爲藝術，對本地藝壇而言（他處亦然），是相當意外的。此一名不見經傳的陌生漢子，無名無姓，還得勞動戴文治等爲之「正名」一下，以「法名」入籍，才取得一定的身份，說來可真是始料弗及。瑞獻的獨創性，紙刻之最具說服力，無庸諱言，至其緣起，且看他如何夫子自道？

「紙刻是用一種英國產的紙板作料，有黑白二色。前者表層黑，刻去黑表層，底層的白色即現；後者則需先上色始能應用。……如何使光適當地透過黑暗又使黑暗因光而具眉目，是紙刻作者最繁懷的事。紙刻作品，看去像攝影底片，又由於作刻時不合攝影那種邏輯，底片上交接着不規則的正片現象，陰陽迎推啐啄同時，日夜相溶。它可以產生木刻中常見的大智若愚的笨拙，更可以有木刻無法作出的煙視媚行。它唯一的『缺點』是不能複印。……」

紙刻的出現，看似偶然，又無門牆可依，始作俑者瑞獻之外，同道黃益惠一人而已，以其小道而不見重於藝壇，也是始料中事，作者絕不以爲意，照舊埋首，一幀而又一幀，徐徐而出，氣候已成，附庸蔚爲大國矣。



*某些先行者（油畫／一九七九）

「創造的先決條件是心靈的自由開放，萬物通過藝人心窗的晴天現出光與本然。」瑞獻此語，當爲有志從事藝術創作者所一致首肯。

因黑見白，以白顯黑，黑白二色世界的探索，真可謂「萬象森羅」，壁壘奇突。瑞獻功力到家，不打底稿，線條之準確，見之於「三根火柴四行詩」的手指、指甲與眼，「兒童年·傷」的睫毛、鼻嘴與臂膀，「猴功」的臉與鞭爆，「新種之發現」的樹的肌理、樹葉與甲蟲，「三輪車夫之戀」鞋帶與上衣等。氣氛營造，如「盲鼻」、「造一顆樹」、「九命植物」、「鍾浪或一個漁人的心感」等，均屬上乘；至如「夜半場」，以線爲眼，以點代口鼻，三種表情，躍然「紙」上，魯男子亦唏噓太息，無以復加矣。

黑白的強烈色素對比與效果，前者如「兒童年·傷」之以黑隱含傷情，甚具震撼力，「三根火柴」的眼神，在微弱的火光中閃現，第一根的眼與第三根的嘴唇，其間隔了一張（或半張）臉，顯現對稱之美，「猴功」與「潛水猴」的猴臉相似，而各逞其趣，極是當行本色。後者如「新種之發現」的一圈白，「兒童年·傷」的底色黑，對比強烈，襯托分明，最得我心。

構思方面，「盤古蛋」的橢圓，「棕櫚浮屠」的縱橫二面，靈思巧意，俱見匠心，至如「鬼」的駕駛盤與儀表板，「漁家愁」的船隻、亞答屋與樹，木刻風味，耐人咀嚼，最堪玩賞。

因爲媒介性質互異，就效果來看，「倉頡型想像」不如「宇宙一大字」，因無墨趣設色，單就圖型運構而論，印畫「倉頡之目」所作目形，重瞳懾人，堪稱首屈一指，「鳥鳴串珠」則次之，珠圓字圓，鳥首鳥眼俱圓，自以圓形石爲宜。

瑞獻之於紙刻，最大成就，胥在隱象法（anamorphosis）的技巧應用，因黑白二色交替，藝術效果益發突出。其爲法也，似無形而有形，似無相而有相；無法而有法，無理而有理；虛實相生，或虛或實，亦實亦虛，忽虛忽實，即實即虛，一元二元，耐人尋味，早作如「鵝」的鵝頸，或黑或白，意趣互異，近作如「兒童年·傷」，兒童歟？玩偶歟？一而二，二而一，頗爲形上。傑作如「隱遁者」、「鍾浪或一個漁人的心感」，前者既爲隱士，身形不宜過分暴露，隱其軀體面目，而又眉眼在心，分明可見；後者人（其父）隱浪中，浪現人臉，渾然

爲一，非漁人心感而何？他如「人隱山風中或買可梅提之側影」轉位（transpose）之後，又再重疊（overlap）；而「新種之發現」，樹的紋理與女性胴體，初看渾不覺知，細視則線條如一，樹紋即女體，中有性焉；又如「鬼」，見煙不見形，足見瑞獻之於隱象法，匠意獨造，非同凡響，深獲我心。

劉熙載論北宋詞云：「用密亦疏，用亦亦亮，用沉亦快，用細亦闊，用精亦渾」，用來評論瑞獻的紙刻，竟然不謀而合，也是快事。

中天月色好誰看

由於作畫顏料媒體的不同，水墨一沾宣紙，即行擴散，渲染得法，效果奇佳無比，施之於雲霞煙霧，無不得心應手。西洋畫家，喫硬不喫軟，拿慣調色板與刀筆，又由於文字與書寫工具的迥異，對毛筆的「門派」「招式」，一竅不通，無法招架，敬畏之情頓生，只得望紙興歎，對筆搖頭了。可是，他們的人物畫，比例準確，光暗合理，神情畢現，真是唯妙唯肖。反觀傳統人物畫，陳陳相因，臉型衣著，流於公式化，長此以往，實在令人生厭。高劍父嘗論「國畫革命」云：

所謂古人之短，就是他們的眼界狹小，只眼身邊的泉石，及因爲作品與世人接觸機會之少，（因沒有公開畫展），而成爲千篇一律地。他們可以專心致志於一種題材，練到極熟，好像開一間手頭印刷店，有人要時，就那麼一揮，照樣生產。沒有人會拆穿他的功夫。就是拆穿了，也是說他擅長畫某一物而已。但今人也這麼揮來揮去，毫端老是那幾個版本，畫金魚老是金魚，畫馬老是那麼一匹馬；倘使展覽起來，倒像布匹店頭的花布，匹匹一樣，看一幅可概其餘，這又算甚麼呢？……要之「胸貯五嶽」，「目無全牛」，宇宙間一切事物，任他如何錯綜複雜，皆可成爲一最新最好的章法。落花水面皆文章，不一定以傳統的章法，實可成一非章法的章法；此之謂現實的章法。

瑞獻認爲用毛筆畫人像，先素描而後淡彩，分明是向西畫低頭，頗不以爲然。經過多年的實驗探索，本着「寫其形必傳其神，傳其神必寫其心」的藝術原則，以書法筆法畫人像，

不是單靠線條就可了事，出之以枯筆，意到筆到，格局爲之一新，這就是他的枯筆人像。雕琢敷衍，智者不爲，以有厚入無間，如庖丁解牛，切中肯綮，縱橫捭闔，魚躍鷹飛，揮灑自如，直似天成，從而氣象開席，無復時下侷促之習，予人鬼雨秋草石破天驚之覺受，瑞獻之爲勇者行者（郝毅民語），實至名歸，顯非溢美之辭矣。

瑞獻善於捕捉把握人物的特徵與神情，醞釀發酵，本性再現於紙上，自然栩栩如生。作者原爲詩人，本着詩人的敏銳心靈，哲人的圓熟睿智，感性結合智性，不容割裂，爲所熟知的外文人造像，對他們的作品，早就消化吸收，經過反芻作用再現於筆下，這就無怪乎人物精神面貌，一一坦然於前了。

瑞獻不是職業畫家，從事藝術創作時得以從容行事，不疾不徐，經過長期並多方的實驗性嘗試，深知藝術媒介先天性的局限與功能。他採用機器紙（熟紙），除了經濟、方便等理由之外，最重要的乃在於無擴散之弊，以其有稜有角，利於下筆時之快準。試看「奧登的皺紋」，奧登是現代詩大家之一，他的皺紋是智慧之紋，自與「焦慮的一代」不無關連，歲月的蝕刻道盡藝術心靈的涵泳。這種成熟之美，非一朝一夕之事，與「晚晴可愛」意同。爲了凸現其紋，瑞獻數易其稿，卻始終不滿意，態度嚴肅認真，無愧藝人本色。另一英美現代詩大宗師龐德，晚年失節，精神常呈異常狀態，鬚髮俱張，眼神分明異於常人，其情其志，顯然是心靈不平衡的外向投射，予人天神發怒，凡夫攝服之感。文評家威爾生則橫眉怒視，不從俗不媚俗，儼然霸主氣勢，至於卡夫卡的陰陽臉，虛實相佐，左耳左頰屬虛，右耳右頰則實，雙眼又反其道而行之，左實右虛，茫茫然惑惑然，不正是「城堡」、「審判」等小說的內蘊之外在投影？五四人物間一多與郁達夫，性格判然有別，前者的士人風範，民胞物與，任重道遠，與沙特的承擔精神不謀而合，一個真正的智識份子，富貴不能淫，威武不能屈，貧賤不能移，時窮節乃見，煙斗眼鏡鬚鬚，三者結合，是近代文人的傲岸形象；後者是一個疏離的天才，典型的零餘者（Superfluous man），情慾不分，靈肉難以合一，是五四時代浪漫的一代（李歐梵語）之代表。郁達夫之被誤爲頹廢，不免令人扼腕，其人自我控制不到家，能放不能收，最多止於消沉，實爲時代風尚所致。五四青年，多被目爲「反動」，不爲正統文人所容，雖具叛逆性，卻絕非革命家。瑞獻筆下的郁達夫，頭髮燃燒如火，慾情激情熱情，不一而足，臉頰突兀，以示不馴，眉張目斂，則又是書生本色了。

至於何梅尼長老，頭巾黑眉毛黑，見眉不見眼，唇鼻緊攏，陰毒之情，欲隱而彰，非傳神而何？瑞獻又以包可華三字畫專欄作家包可華，是採用毛筆書法畫畫的最佳例證，包氏的幽默與樂觀，居然活靈活現。

近作廿地畫像，是此中的翹楚，瑞獻一反故態，改用大幅宣紙，前後揮寫，多達二十次，終而精疲力盡，只得擱筆。為求快準穩，聖雄的圓形頭腫，當前即下，一筆為之，力透紙背；其手臂肘指，不講比例，故意誇大，廿地的瘦削，反而因大見小，效果之佳，真是匪夷所思，而頭腫之白與紙背之白，因墨色的作用關係，圓內圓外，遂呈現兩種不同觀照，質感之耐咀嚼，有如親啖橄欖，倒喫甘蔗，始信非大手筆不能為大寫意也。

總而言之，瑞獻的枯筆人像，是高度概括能力的產物，意義作用都超過臉譜。

江間波浪兼天湧，塞上風雲接地陰

近幾年來，中國行情看漲，水墨畫遂大行其道，畫展之多，標價之高，有人只宜遠觀，不堪近賞，然題材技法，無甚可稱述者。畫人取材，偏狹單調，再三重複，顯然是藝術心智枯窘的反映；不幸的是偏好以傳統自許，以某大畫家之門人弟子自居，侈談章法筆意；可悲的是無一筆是己筆，無一意是己意，藝術創作，墮落至此，怎不令人心酸？瑞獻少談理論，埋首作畫，每有新作，都可先睹為快，其才其藝，煥發洋溢，衡之當世，實在不可多得。活用傳統，再造傳統，不僅是他的抱負，也應當是所有畫人的共同志向。「社會上習慣，殺許多之善人；文學上之習慣，殺許多之天才」，但願王國維之言，失效於此。

瑞獻對傳統顏色，不甚滿意，賞云：「中國畫的顏色，老實說並不精彩，這也許是墨太偉大了！」墨就像藝術家稱為「黑金」的松露菌。在松露生長的地下，沒有別的可以生存。於是水墨彩墨，油彩膠彩，他都一一採用，試其性能，驗其效果，力求美學之至善，如「花開似錦，水湛如藍」的九重葛，絕媚去俗，在顏料的選擇上尤具創意，注予新生命，九重葛遂有了新面目。近作「九重葛」，若樹一度開花，死而復生，生命力之堅韌，意境與「晚晴可愛」相同，鄰於老僧入定，正是弘一法師（俗名李叔同）圓寂之境：「華枝春滿，天心月圓」，畫面的枝幹，左右對稱纏結，渾融無間，造境之高，臻於化境。「大寶森節」則展露一

非理性，狂舞出神的世界，注重色彩的引介，繽紛而有致，沉而實華而不浮，亂而有序，諸

如色感甜俗卻可通靈之孟加拉玫瑰，冷艷如寡婦之土耳其玉藍，柑橘黃，哈瓦那褐，內燃螢火之綠，諸色並用，極為搶目。此畫的快筆畫法，不用輪廓勾描線，異於程十髮的方法，用之於表現動態，如孔雀的旋動傾向，排筆橫掃甚為適宜，畫面呈示某種律動節奏或抑或揚，全看觀者如何體會。作者本意，原在油彩，自覺油彩凝滯無法表現這一主題，遂擱置下來，幾經思慮嘗試，最後改用水墨，才算功成。近作「星夜」、「廢村」，大片水墨為主調，繼以數點檸檬黃之星星與數片菩提綠之野蔬「提出」墨之華蓋氣象。

瑞獻用墨，亦甚講究，大致而言，約有下列四種：

1 排墨

裸女入畫，早就不新鮮，於西畫司空見慣，不足為奇；然由帆布轉向宣紙，則是一頭強有力的挑戰。瑞獻不用線條，此為非傳統畫法，又不能用潑墨，弊端在於肌理無從表現。最後試用排筆畫之，先調墨，藉燈光透墨度測定墨色之濃淡以配合膚色與毛髮，構圖方面排筆所產生的面較大，施之於軀體，甚為適宜。應用排筆所產生的圓來畫乳房較易，軀體腿腳次之，先以報紙做實驗，留心筆在轉彎時的效果，而水份的調度，須經多次實驗才顯出眉目，至於頭髮，不可等乾後才畫，以免墨色不相融，以排筆尖畫腋窩，可說是另一種線條。「裸女」的肌理質感，相當成功，兩腿之間墨色的交溶交疊，頗不易為，毛髮重墨，尤其特出。

2 倒墨

瑞獻以詩人的靈智架構比「甚具形上意味的『黑豹』」，想像力極強。豹身與樹身合為一體（隱象法），豹即樹，樹點豹，強分何者為樹，何者為豹，非但多餘，亦無必要。這頭「豹」，脫源於里爾克的同名佳作，其來有自，不是偶然：

他的目光穿透過鐵欄，

變得如此倦態，甚麼也看不見。

好像面前是一千根的鐵欄，

鐵欄背後的世界是空無一片。

他的闊步做出柔順的動作，繞着再也不能小的圈子打轉，有如圍着中心的力之舞蹈，而一顆強力的意志昏迷地立在中央。

只有偶而眼瞠的簾幕，無聲地開啓——那時一幅形象映入，透過四肢緊張不動的筋肉——在內心的深處寂滅。

(李魁賢中譯)

檻內之豹與樹上之豹，前者困頓迷茫，後者冷冷峻峻超然物外，意遠境高。那一對藍眼，神韻之至，頓使畫面爲之生色，用傳統畫語來說，即是氣韻生動。此畫題材新穎，構圖簡練，破除傳統，無前例可循，作者故意不用印，避免因紅色之艷而破壞整幅畫面，真是不落俗套。瑞獻例墨爲畫，即興自然，堪稱神來之作，是我所最愛的一幅，他大可以豹爲主題而作一系列的變奏，然卻一幅已足，題材永不重複，走藝術家最艱辛的道路，故而無法多產。

3 引墨

「華枝春滿」的九重葛，是先有構想，復以線條引濕墨緩慢成之。中鋒走勢，其緩筆恰與飛墨之快筆相反，間有轉筆時所產生的一處裂白，唯全無飛白，而線條純黑，觀之如白紙之裂痕。筆的頓勢，影響色調，如畫竹，頓則生節，此畫爲引墨立意，墨有止而筆不頓，樹黑花紅，對比強烈。畫家以爲梅花早已成爲濫調，再說熱帶何來梅花，目不及見，依譜而繪，有違寫生之訓，何必自找苦吃？同爲九重葛，「花開似錦，水湛如藍」用粉紅，此幅則胭脂，色調不一，各呈其趣。枝幹變化多端，畫家化繁爲簡，使之空無。「以我觀物，則物皆著我之色彩」，「以物觀物，故不知何者爲我，何者爲物」，有我即無我，是隔也是不隔，物我合一，心物難分，道之極致也。

4 飛墨

代表作爲『狂風』。飛墨純以氣勢取勝，用大排筆蘸滿墨，抓住位置，飛快掃去，噴寫出自然的點與線。此畫分明是精神意識的無限擴大，隱含經驗的集中突破，衝越人世的一切牢籠藩籬，狂風的律動，正是大自然的脈搏。作此畫時，點點墨汁，四處飛濺，粉牆遭殃受累，慘不忍睹。初見『狂風』，盈耳盡是華格納的音樂，銅管齊鳴，聲勢逼人。『大寶森節』的飛動，幅度不大，自然有所不逮。

至於『久坐成石』的禪坐覺受，『讀無字經』的天人合一，『周與蝴蝶』，『宇宙一大字』，『龍舟之閃現』等，構思造境，別出心裁，不及一一備述。至如『易魚』的墨趣，因每隻金魚的不同而連續互異，吳作人的設色金魚，倒顯得筆弱勢衰了。

是別有人間，那邊才見

瑞獻以印爲畫，其「內心刻石」即是「寸版畫」，又是「印之處女地」，不論是造型，構思，佈局立意等，脫俗去陳，最能顯現自家面目，作用有如一顆計時炸彈，爲印藝掀開新的一章，甚而引起一場暴動，亦未可知。總之，以印爲畫，通之以道，方方不同，實在是印藝的大革命。

「陳瑞獻印」是由二個知己的合作成果，由瑞獻治印，戴文治題詩（法文），其後新加坡法國語文學院主任 Roland Drivon 著有專文，詳爲評論，旁徵博引，見解精闢，論斷允當，是了解瑞獻印畫藝術的重要線索，此處也就不必重述，謹就個人感受，略抒一二，聊爲補白云耳。

印之爲藝，格局場面雖小，天地卻甚爲寬廣，這就得看印人的學養才情了。瑞獻的印，造型特出，立意尤高，常發人之所未發，言人之所未言，如以「內太空」三字構築童貌，返璞歸真，以簡敘繁，達致藝術與哲學的高層次，「心心相印」二心的篆字重疊，印作橢圓形，字如樹狀，層層心意，盡在不言中。「零時日子」形如腕錶，乃由此四字構成，而字字之爲指針，匠心獨造契刻細致，「訣別之歌」的三角形鳥嘴，至簡至約，一上一下配合得宜，哀慟之情，溢乎印面。「倉頡之目」，「板齒生毛」，「鳥鳴串珠」，「鶴」，「向幼草細說」，

『晚晴可愛』等的造型，可觀難得，都很耐讀。『結繩』，『若糾纏然』，尤其是後者，處處顯示了作者對漢字的極端敏感，與真切感受，構思着實不凡。『石乃久坐之人』，六字隱入石內，成了石的紋理，不是單純的隱象法，與水墨畫『久坐成石』禪坐覺受，人與石，一元二元交相互現，暗喻時空揉合，物我不分。『向幼草細說』的慧質仁心，『鶴』的孤高瘦削，此中別有深意，『殘磔』破損，朱文爲石，白文爲字，立場一變，則所見迥異，二者並行而不悖，效果有如複音音樂，或如切分法。『小非』的娟秀，『自刻像』的自我觀照，木刻味之重，與梵谷塞尚的自繪像相較，各有師長，頭髮似祁克果，那個北歐的存在主義哲人，形象亦差近之。『老漁跳波瘦蛟舞』源自李賀的詩，意象奇突，簡直是聖賢的音詩小品『骷髏之舞』的另一面相。『骨灰堆中有性靈』七字朱文，作骨堆狀，與『子在巢中待母歸』的白文對比，含意頗深。『落花辭枝』的回歸，『輪迴』的具體化，『蕭聲入竹林』，最後回到太初，是爲萬源歸宗，到此爲止，有始有終，而又無始無終，脈絡似隱實明，智者瑞獻，終於得道。

結語：片帆煙際閃孤光

瑞獻是一名佛教教徒，參禪學道，以求達致道明之境，從事藝術創作，等於是修行開悟。他的作品，重在造境，境由心生，心的作用，源自禪坐，經過冥思的通道，遂成爲想像的藝術。以想像爲真實，這是他的作品最大特色，兼以獨創力特強，不論是詩是字是畫，早就自成一家，引人注目。不斷發展的結果，他邁開大步，走自己開拓的路，「恒在求索」（其詩），「欲與鐘臂角力」（黃繼豪語），成長的藝術家是真正的藝術家，各類作品就是他存在的最好說明。

智者悟道，勇者試道，行者求道，這就是陳瑞獻。贊曰：
「孤帆遠影碧空盡，唯見長江天際流。」

原刊新加坡「南洋商報」：「新年代」



*做魚之摺頁（紙刻）



* 隠遁者 (紙刻)



* 做鳥之摺頁 (紙刻)

陳聲桂

枯木逢春——陳瑞獻的枯筆人像畫

——假如我生長在中國，我一定不是畫家，而是書家，我會寫出我的畫。

——畢加索



陳瑞獻畫甘地

陳瑞獻在當地藝壇上，絕不是一個生疏的名字，儘管他的作品從來不掛在文化部國慶美展或國家博物院年展的會場上，然而，從他參加南大校友美展，從他自己的個展，從別人受到他的啓發後搞的紙刻展，瑞獻確是一位才華橫溢，不可多得的藝術工作者。

瑞獻受當地藝術界人士的注目，最先是他的現代詩的出現。他的現代詩，在六十年代中期，像一陣狂飈席捲當地的詩壇。如果要寫歷史，那麼，在新加坡現代文學這一部份，他必定佔據着頗為重要的一頁。

七三年後，他把參禪、讀藏的體會，結合中華民族與生俱來的儒家風格，創作了許多令人回味無窮的冥想畫，為當地藝術創作掀開新篇章。

不久，南洋商報大量發



*山水（紙刻）

表他的紙刻作品。紙刻，這一向被人視為雕蟲小技，壯夫不為的藝術，在瑞獻一刀一刀的刻劃下，居然也有了藝術的生命，引起許多人莫大的興趣；較後，南大畢業生黃益惠索性在中華總商會搞一個紙刻展，使許多人為之意外。

接着，這位相信每個人心中都有一顆五彩的鑽石的藝術工作者，開始以枯筆作畫。

以枯筆作畫而不是以水彩筆或油畫作畫，也不是以一支尖、齊、圓、健四德具備的毛筆作畫，這實在是件新鮮的事。

本地作人像畫的名手並非沒有，作人物畫的更多；然而，以毛筆作人像或者說以枯筆作人像，卻是瑞獻憑自己二十多年來與毛筆為「友」所領悟出來的，只此一家，別無分號。

要以一支毛筆作人像畫，其先決條件是自己必須能夠掌握及運用這支毛筆，就如將士運用手上的戰鬥武器一樣；否則，如西洋人拿筷子，多好多貴的毛筆也如同敝履。

中國的毛筆，不像水彩筆那麼硬挺，那麼難以使轉，中國的毛筆，可剛可柔，可大可小，可重可輕，可正可圓，可枯可潤，可巧可拙，可方可圓，可收可斂，可順可逆，是無所不可，也是無所不能的。瑞獻從孩提以毛筆寫字作畫，至今二十餘年，如果不是對毛筆的特性有深刻的了解，怎麼能夠用毛筆？特別是枯筆作畫呢？又有誰會從「枯木」中去找靈感，發現天地呢？然而枯木逢春，作為一個有創造力且具有豐富的想像力的人，瑞獻終於憑個人的身體力行，找到了創作的泉源。

瑞獻作的枯筆人像畫，我都仔仔細細地瀏覽過，全部是用機器紙畫的。機器紙是熟紙，與人工造的生紙不同。生紙如宣紙、玉扣紙、月宮殿及粉蓮紙等，吸墨強；機器紙如道林紙，新聞紙等不會吸墨，紙面較易控制。就書法而言，不會吸墨的紙，頗不適合作字；然而就瑞獻的人像畫創作而言，它卻頗易於下筆。

這個道理很簡單，作人像畫要準要快，冒險性很大，如果用生紙，比較容易損傷畫面，實在不符「工欲善其事」的條件，何況，生紙較澀，熟紙較滑，兩者相比，前者是不比後者那樣，可以迅速的揮灑的。

人像畫當然不是以人來寫生。有人在前可以直接揣摩研究固然好，然而，以近照為揣摩研究的對象，然後下筆未嘗不是正確的創作歷程。瑞獻走的便是後一條道路，儘管在感覺上，

這是一條較為易走的路，然而，瑞獻有作一張便完成的，也有作了三五十張才找到一幅滿意的，所以作人像畫委實也非易事。

看作者枯筆下的奧登罷！

奧登是英國的現代派詩人，這幅作品，一眼望去，給人的第一個印象是奧登的頭髮，是像椰殼那樣圓蓋着的，而且皺紋特別多。

奧登看來身體似乎並不健康，他腦部（額上）的皺紋，正可以顯出他是「焦慮的一代」的代表人物。關於奧登的皺紋的離譜反常這一點，照片上是反映不出來的，即使反映得出來，也不集中，可是作者筆下的奧登人像，其腦部皺紋縱橫交錯，粗細相雜，將一個人內心世界的複雜，充分地顯現了出來。

瑞獻在處理這幅畫的畫面時，實在是作了極為深入的分析與謹慎的處理，而不是一百巴仙照為抄襲。再以畫上的耳朵來說，耳朵只是形象化的表現在人像的右側而已，至於左側，則無從得見。然而，你會說奧登只有一隻耳朵的嗎？

看卡夫卡這一幅。

卡夫卡是廿世紀一個劃時代的大作家，他對世界的文學創作，影響很大。他是個夢幻的人，眼睛中有鬼氣。

瑞獻在作卡夫卡的人像時，由於已先了解他是個夢幻的人，眼睛中有鬼氣，所以，整幅人像，便集中在表現他的鬼氣。作者以書法中的飛白，生動地表現卡夫卡的左眼，右耳，左頰各個部份，這實在不是任何提筆作畫的人所可為的事。

再看英美現代詩先驅龐德這一幅。

龐德的文學鑑賞眼光很高，晚年他得了精神病，長時期在精神病院中過日子，所以，瑞獻筆下的龐德，集中表現他的眼珠。畫下的龐德，他那神異閃灼的眼珠，配合非常生硬的怒髮，使我們嗅到他的狂人的氣息！

如果，這一束如此散亂的頭髮不用枯筆去表現，去突出它的枯澀，那我們用甚麼筆才可收到這樣的效果呢？

處理像龐德這麼一幅充滿「動」態的人像，是必須像一個經驗與學識俱豐富的軍師一樣，

運籌帷幄之中，而決勝千里之外！完成這幅畫的困難，我們可以從兩方面去探索：一、作者在營造他的頭髮時，得同時用已經相當散亂的筆，乾枯地去畫他的鬚鬚，以表現如針那麼細的綫條；二、作者得將筆順過來劃他左頰。試想，如果沒有良好的繪畫基礎，沒有充份駕馭毛筆特性的技巧，這幅動人心弦的人像會這麼栩栩如生，躍然紙面上的嗎？

看德國小說家君德革拉士罷！君德革拉士的人像，多簡單的幾筆啊！整個構圖，右面是空白的，眼睛與頭髮是平穩的。我們從右側面看去，君德革拉士多憨直的一個人啊！

這幅畫令人激賞的是，瑞獻運用嫺熟的書法筆致，以側鋒圓筆畫他的嘴；再用橫劃「掃」他的頭髮。試想一個對中國毛筆不懂得掌握與運用的人，能發揮得如此淋漓盡致的嗎？

看到艾蒙威爾遜的人像畫，你會發現，這一位狡黠的英國著名評論家，是那麽令人「切齒」！臉龐有如中國戲劇中的奸臣的這一幅人像畫，細細玩味，不難體會出他有一股與世不類，唯我獨尊的氣概！

瑞獻作的紀亦維是另一個格調。在這一幅富有幽默感的人像畫中，他只用了十幾條簡單的綫條，來表現這個人的灑脫的氣質。

這幅作品，不論眉毛或眼下凸出的部份，都可看到瑞獻巧妙的將書法的筆法，運用在畫面上。書法中有所謂練筆九法的，即點、橫、直、左斜、右斜、左轉、右轉、左旋、右旋九種，瑞獻此畫，以左轉畫眼睛下部，以點畫臉上之黑痣，以橫作眼皮，以旋法作眉毛。其用筆的老練，是值得讚賞的！

再如甘地這一幅，以一個大圓畫頭，兩個小圓畫眼，其他部份則以灑筆表現這位號稱「聖雄」的人的枯瘦身軀，這的確是前所少見的。

至於何梅尼長老這一幅的兩隻眼睛，用的則是長點收筆。就只這麼一筆，便了結了。這一種乾脆簡潔的作法，是水彩筆所可辦得到的？

瑞獻也作沙岡的畫像。沙岡是一個美女，這個臉龐尖削，一頭秀髮，眼如秋水的美女，在瑞獻輕描淡寫之下，顯現的多有風韻與神采啊！

作西方人像較多的瑞獻，筆下的東方人物郁達夫與聞一多，也是令人拍案叫絕的！

郁達夫這個臉部瘦小乾枯，頭髮如火在燃燒的詩人作家，其浪子與玩世不恭的神情，在

瑞獻筆下，得到了再現。

郁達夫的頭髮是向上翹的，因此瑞獻倒折毛筆向上反作「懸針」，至於眉毛，他乾脆以一個串連的左右折，一筆將它完成！

聞一多這一幅，有許多筆調像在做字，左腮的鬍子，如作草字「如」的末筆，嘴啣的烟斗，如草字「寺」下邊的「寸」字。聞一多的頭髮，更是多種筆劃交織而成的，整幅畫的構圖，可以用筆法多變概括之。

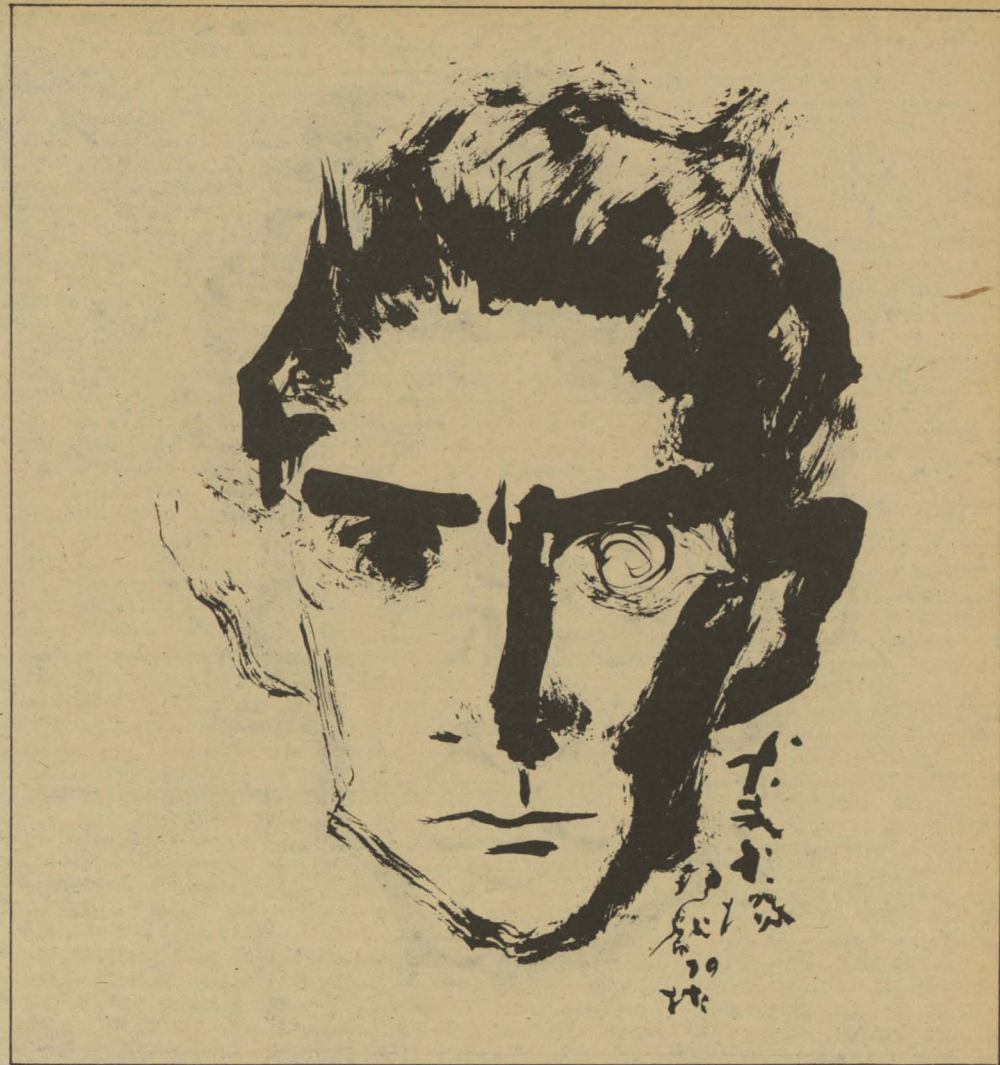
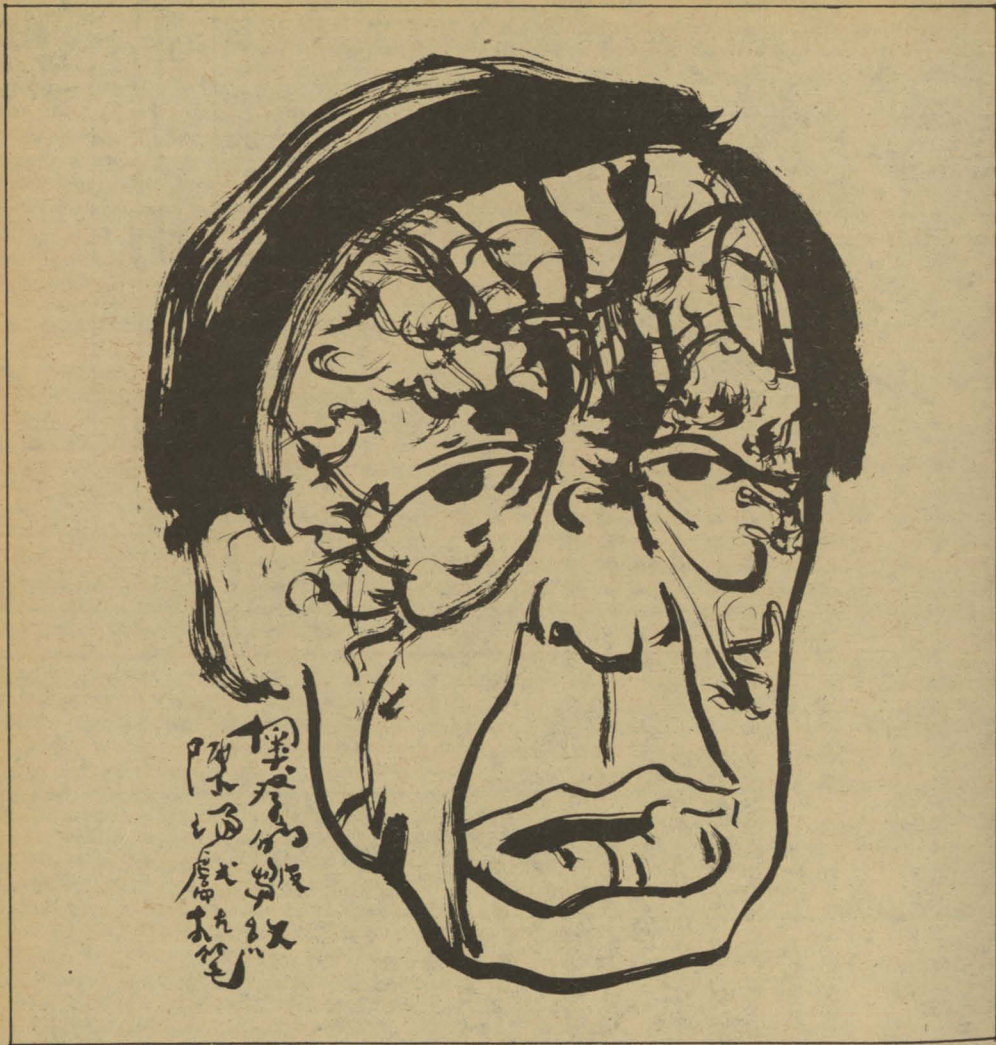
我們粗枝大葉的談了幾幅瑞獻的作品，可以得到這樣的印象：瑞獻作人像畫，不是畫完就算了，而是含有韻味在內的，值得一再咀嚼與欣賞，尤其是畫中帶字形，更使人有「山中藏玉」、值得追尋的情趣！

瑞獻的枯筆人像畫之所以得到各方的推許，我個人認為不是因為我們對他在文學及其他藝術媒介的表現特殊，而有一種先入為主的印象，以致流於瞎吹亂捧；也不是因為瑞獻對待朋友對待同伴的感情真率摯摯，而使人不期然地生起一種溫情主義或朋友主義！

他的枯筆人像畫的成功，主要是因為他有紮實的寫實基礎，及對毛筆的筆性有相當的瞭解，配合個人在書畫方面的研究，以及個人敏銳的藝術判斷力而來。

作為一位現代派詩人，一位現代畫畫人，局外人也許對他有一種錯覺，認為他的畫作一定也是如許多其他現代畫一樣，無「法」可尋的！其實就我看來，現代畫家應可以分為二派：一派是有法的，大有如前人所說的：「聖人無法，非無法也，無法而法，乃為至法」之類；另一派卻是胡扯胡掃的，即「朝學執筆暮已自誇其能」之徒。我想，瑞獻的畫，瑞獻的詩，應屬於前者而不是後者。





最大的自由

陳瑞獻的色之旅

一九五九年，賈可梅提（瑞獻畫過他，好幾年前的油畫與近期的紙刻；也提過這個人在貓與畫之間選擇了貓的典故）把「真正的畫家」榮銜贈與米羅（沒看過瑞獻畫過他或寫過他，但瑞獻與米羅，實有許多共同的確認），並讀米羅的創造：「這是最大的自由，我從來沒有看過比這更飄逸、無造做、輕盈的作品了。從某種觀點來看，它達到絕對的完美。」這段話語，陳瑞獻與他的作品，同樣受之無愧。

陳瑞獻是個業餘畫者，他的創作是在擺除四面八方的羈絆（諸如權威、傳統、名利以及其他瑞獻口中的他媽的東西），脫棄假我與保護色，透過他令人嘆為觀止的藝術，把一個道地華裔新加坡人的心靈（以及他豐裕的智慧與對人類「無盡的愛與大義」）赤誠呈現在每個將他當作天才畫家或偶像或獎章得者或現代派詩、畫人或凡夫俗子或叛徒或甚麼（請刪去你認為不適者或填上你認為適合者）的人面前。

看陳瑞獻的油畫，從「圓月上寒山」、「兩頭鳥」、到「密勒日巴」、「臉內發光的詩人在馬群中吸胡姬」、「橋頌」，無不令人目

為之迷，像進入色之旅，而畫者正是一個高明的導遊。導遊一路行遊一路為我們點解迷津；但不是每個觀眾的腳步都跟得上。我們只能欽訝於他的大放異彩，像圖拉人對蓋查爾柯亞脫爾感到震懾。（原諒我用羽蛇這個象喻。）

水墨是陳瑞獻返璞歸真的橋樑，也是他領我們進入黑色之旅的另「一」藝術衝刺」（我杜撰的詞）。『大象不遊於兔徑』、『讀無字經』時期是發酵之潮，近期的作品，『狂風』是一個狂瀾藝術家的心態；『華枝春滿』是落葉辭枝後的放逸；『黑豹』之奇險，『仙台地藏原』之寧靜致遠，『山太高連鳥也飛不過去』之無窮高（第幾種看山鳥的方法？），構圖簡淨，畫者以慧眼一狙而中的；『星夜』之厚重沉郁，令人想起梵高（瑞獻有一印曰『梵行高遠』），那些星星，使我想起雅克·卜列維（瑞獻與史孚譯過他的詩）某節寫給米羅的詩：

披紗的寡婦名叫夜晚

無聲無息，升自

藍天

遲遲閃光的是米羅撒上的星星
它們確實是瑞獻「撒上的星星」；『易魚』之掙扎蛻變，不無艾雪耳（這個人像魔術師那樣變易形象來「迷惑」人）之風，卻純粹是東方哲學的「易」之道。

陳瑞獻從油畫到水墨的歷程，可以借用「深入淺出」這成語來形容。這是他的作品令人難忘的緣由。能入能出，自由出入而不執迷，這正是陳瑞獻的自由心靈表徵。媒介（還有工具與材料）並沒有局限他淋漓盡緻的施展渾身解數，反而成為他不斷開發處女地的觸媒；高度文明並沒有窒熄他的原始創作熱情。

一個平凡人 ——瑞獻，不 平凡的成就

「勤可以補拙」、「學然後知不足」，又說「活到老，學到老」。這些名言都是勉勵人們要力學。舉世聞名的藝術家如畢加索，齊白石等響噓噓的人物都是堅忍卓絕，克服艱難，學習成功的。

雖然人有賢愚之分，但人是有一定的特長的。在發見一個人的蘊藏之後，指導者就要加以發掘，加以開導，從而幫助他，鼓勵他，發展他的特長。譬如對學術不感興趣的學生，他卻在繪畫、音樂方向有天才；而發掘天才，發揮天才，我想這責任應當放在父母、師長、朋友，以及有關人士的身上的。

我以為從事教育工作的人，不一定要有「匹夫而為百世師，一言而為天下法」的本領。教師的責任，除傳道、授業、解惑之外，關於學生的稟性、志趣、思想、行為等都要瞭解，而因材施教之。這是最有效的教育方法，也是能獲得對方尊敬的因素！時下一般只注重知識的灌輸、技能的培養，而忽略心理活動；缺乏瞭解受業者的傾向、崇尚、追求、理想，以致釀成得不到預期的效果，而埋沒才華，殊為可嘆！可惜！

瑞獻君在華中與余接觸多年，他的天賦頗高，志趣迥異於一般普通學子。他對於數理化的呆板公式，毫無興趣，而對於詩歌卻見興濃，

書畫尤為熱愛。在學習之餘，多花時間於作畫習書和篆刻印章。當靈感湧上心頭時，則執筆直書，往往下課的鐘聲響了，他的文思如潮湧，只見他埋頭簌簌地揮動筆桿，不停地疾書，同學們都走出教室，吃午餐去了，可是他還不肯交卷。我瞭解他，同情他，並不加以催促，讓他從容地發揮他的靈感。十分鐘過去了直至下午班上課鐘聲響了，他才如釋重擔，投下筆桿，連忙從袋中掏出手巾拭抹淋漓的汗珠。他是這樣一位醉心於文藝而好學的青年，難怪他在大學時代，便疏於課堂裏的學習而注重於個人志趣的追求了。

他的書法蒼勁，富有藝術性，繪畫具有印尼峇地風格。筆觸纖細微密，然而布局奇特，揮灑自如，含有禪理的神奧。從平凡中看不到尋常的情意，似是信筆一揮，其實在創作過程中是費了若干的辛勞。他的詩亦然。詩句冗長而幽美，含有老莊的哲理，蘊蓄深藏，且極抽象。他的繪畫與詩歌，不即不離，不黏不脫，有着流弦外旨，師古人之心，卻非師古人之迹。所以他創造帶有靈氣的作品出來。

他的詩、書、畫都有卓越的風格，在篆刻上尤見功力。詩中有畫，畫中有詩，書中也有詩，更是有畫。可說是詩書畫三者結合為一體。因其書而明其畫，看其畫而解其詩。他說：「創造的先決條件是心靈的自由開放，萬物通過藝術家心窗內的晴天現出光與本然。到自由之境最澈底的道路，是由『五蘊皆空』的實際經驗去了知……」。牧犛奴是他的筆名，出生於印尼，儀表平凡，性情醇厚，待人以禮，謙虛為懷，對老師雖無「程門立雪」那樣尊敬，但品格高格，可為時下學者的楷模。

他最近寄給我一本『陳瑞獻印』，冊子是八開平方的，每一面有一顆刻印，印的大小只有冊子十分之一那麼大，除一般人能表現出的腕力外，就是印比詩書畫更奇特卓越，我認為內心刻石是革新的創作，突破老例的一種心靈自由表現，可說是另出心裁創新的作品。其真中有幻，幻中見真。

他著有牧犛奴詩集，他之取名犛羊，原於「犛羊掛角，無迹可尋」的典故。因為其妙處，透徹玲瓏，不可湊泊。如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮，以禪理喻其作品，正如內典所云：「不即不離，不黏不脫」也。

有一次，他在法國語文學院舉行畫展時，曾介紹一位法國同事給我認識；並對那同事說：

「他是最瞭解我的人，他是我在行將沒頂時拯救起我來的老師。」因此那法國朋友對我便另眼相視，表示一番好感。接着他以華語批評瑞獻君的作品說：

「他不僅是新加坡的名畫家，同時也是法國的名畫家。」

「只要多觀摩名家的藝術作品，你就會發覺他的作品是受世界各國民間雕刻藝術所影響而創造出來的。」我點點頭，同意他的看法。

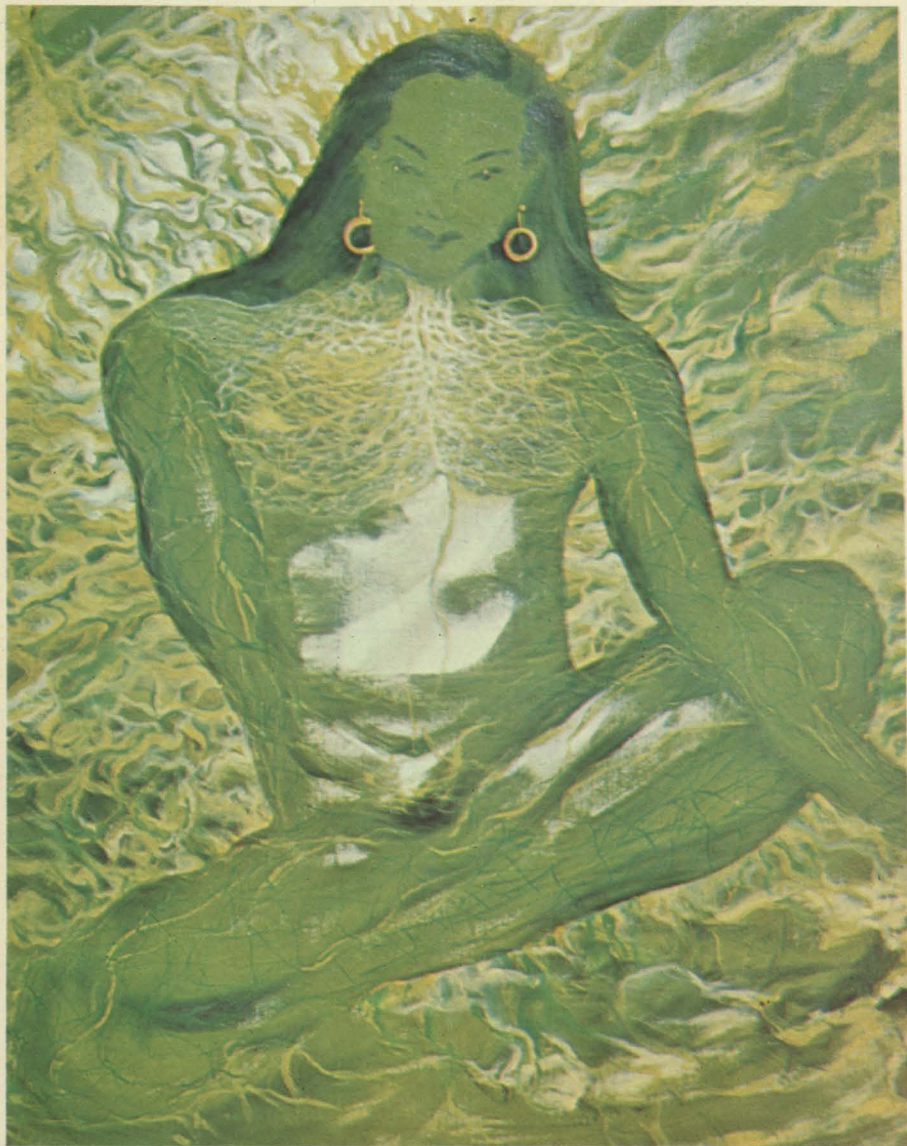
譬如畢加索的後期作品多受非洲大陸土著雕塑木刻藝術的感染而創新的。齊白石係木匠出身，其作畫深受木刻的影響。瑞獻君的畫，由於他是印尼華裔，受「峇迪」畫的感染也很深。圖畫是自然美的表現。藝術是智慧自由的創造，正如他所說：心靈之窗是透射內心之光的窗戶。

詩歌要詞藻美、形式美，內容還要生動、含蓄，讀了有節奏，看了如畫一樣美麗。詩中有畫，畫中有詩才是好詩。畫美而又有詩的意境，那麼畫便是詩畫一體了。

篆刻多是刀刻的技藝表現。提刀有力，字跡線條有勁，便是好印。其實除了力之外，還能見到一幅圖畫：有的人物、山水……這才是好印。他篆刻正是畫詩書印溶為一爐，可說是上乘的藝術。

印是東方特殊藝術作品，上面說他的作品不僅為力技的表現，而且有美麗的內容，有生命的價值，能喚起人的共鳴。藝術是精神生活的表現，生命之光的付託，生命是有限的，而藝術是永久的。生命的意義又是生存活動，有時間性的，是短暫的，光芒不大，而藝術是永久的，也是心力智慧的存續，所以他的作品都有存續的價值。

*密勒日巴（油畫／一九七四——七八）



黃繼豪

與鐘臂角力的行者

——側寫瑞獻

當阿里巴巴說：「開門，芝麻。」的時候，神祕的大門因此打開，阿里巴巴得以進入一座滿佈奇珍的寶庫裏。

欣賞瑞獻的作品，你也需要知道某種咒語來打開他心靈的銅門，否則，任你喊遍百穀，仍屬徒勞。

將苦痛與孤寂提煉成火種，在燃燒中以悲慟和喜悅凝聚流蕩的意志與宇宙天道同呼吸與流轉，瑞獻已煉就一隻洞天的眼。他感知生命的行程，感知生命與生命之間的神形交往，以及時間的冷酷與寡情。他自覺覺他，這就開始了他的藝術生命。用油、潑墨、執筆、操刀，無一不是貫串着他的道途。不能自省而感知時間生命的人根本不能跨入他內心的殿堂。

一顆開放的心靈，那是一個藝術家的誕生和生存的基本因子。人亦惟能多多少少視俗情世間之譽毀如無物，而後創造性的文化道德生活才可能。「舉世譽之而不加勸，舉世非之而不加沮」瑞獻在我眼中正是這種人物。「自反而縮，雖千萬人，吾往矣。」非真勇者何？

瑞麒鄙棄俗間的道德戒律，狹隘的國家主義以及一切等因奉此的酬酢及借助大眾傳播媒介的媚世盜名行徑。在這裏，從沒有人像他那樣博得更多自由心靈由衷的喝采。在 Vllp 和 280 座封了人們心靈的今天，他以大智慧避開這個污泥潭，綻放出他靈台上的蓮華。

沒有掌聲不能動筆，這樣的作者者是殘廢的。在方圓數百里內稱雄，在幾本月份牌之間尋求別人的認可，以虛偽為真，以他人為己，這樣的人是一個一起步即失去肺臟的競跑者；以年長自倚或以年輕自詡，不尋求超越而追逐分外的浮名蜚利，瑞麒對這等人深惡痛絕。在拒絕這些人的同時，他深知每一聲聲響的回響，他細心地刻劃他的步伐，緘默地發言。他的手中正握着一根舌頭。

齊克果曾說：「哲學每行一步都脫一層皮，它的食客就爬進去居住。」文學藝術何嘗不是如此？星馬的文化食客躲在教條的蠅居下執着於他那炒冷飯的胃口，下筆每多不能公允。早期瑞麒拿筆，論者無不非議他的一些原創性作品，殊不知他在文學上的成就已打下了他自家重磅的指印，詩作如薔羅樹園、螺綫上、過渡之城等；小說如平安夜、不可觸的、牆上的嘴等；劇本如錢人等等所流露出的才情和深摯的胸懷，已攻克了文壇的海市蜃樓，而建立起一座他自己的城堡。他如融合中西畫風創造出他獨特的冥想畫、枯筆人像、以空前的構思掀開了中國篆刻史的一頁，獨創出紙刻藝術等等等等，莫不表現出他驚人的創造力和過人的胆識，從根基上動搖了整個藝壇。

要一堆蘑菇承認一朵靈芝並非易事。對於瑞麒的停止以文字創作，今之論者大振厥辭，以為他已無復文學才具。這種「停筆即技窮」的見解是「文藝活動家」的自我宣傳技倆。一個作家在因緣和合下創作和出版，他以生命作抵押，在求道的過程中，停筆有時毋寧是必須的，以瑞麒而言，易原子筆為彩筆，不過是他在道途中換上另一雙鞋子而已，只要他喜歡，他隨時都可以穿著舊鞋過過癮！

參禪學佛，瑞麒已放下他小我的屠刀，他各類形式的作品已使我們觸及了大千世界一股難以抗拒的殷痛，使我們不得不洩入他那滿充悲情的漩渦裏。無緣大慈，同體大悲，他的足趾已觸到大乘的綠草地。

他已年近卅八，對於一個感觸敏銳的從藝者，沒有甚麼比站在時間面前感到渺小和無能為力更使人覺得驚慌，可是瑞麒信心充沛，他有一對十九吋寬的胳膊，能與時間這饕餮巨獸角力。他感知存在的意義，他打坐習拳，以菓類為餐，以生菜汁為湯，企求履行生存之不二鵠的。

死神已敲過他的房門，一度他的血液收縮壓高達160毫米汞柱，他已看到死亡正向他走去……。

而我知道他的行囊還沒收拾好。

我相信有一天他會把時間的鐘臂扭下來。

後記

替別人寫頌禱文字，是寫作者常犯的諸種愚行之一，我在七五年即曾幹下這種到今天仍不肯原諒自己的恨事，在五年後的今天卻筆為瑞麒作賦，原因無他，只因這數年來我在浩劫中深感瑞麒對我生命的啓示；更重要的是，他不求聞達的苦幹和既出世又入世的精神重重地擊潰了我一度對名利追逐和世間真知的懷疑。

無名大將，有史以來遭人誤解的又何其多，不，且說過一句耐人深思的話：「不管機中是否載有國家元首，那位機師也只是按照航駕駛；不管是否因為國宴，那位廚師也是按照常例烹調。」如此看來，唏噓與否，倒又無關緊要了。

一九八〇年九月廿三日中秋夜

畫人陳瑞獻其人

大約十年前的一次小論爭，大概最堪以表露瑞獻的人生態度和藝術哲學。

向瑞獻挑戰的英培安，那時自是春風得意，但也少不更事，是還未曾面對過現實社會的銅牆鐵壁；大概是因為摸過三幾本社會學書籍，因此染患了知識份子入世的通病：迷信了拿破倫的豪言：「筆比燄火更有力」，以及阿基米得所說的「給我一枝槓桿和一個據點，我就可以移動地球」。有了這種心理背景，於是就拿瑞獻當時被目為狂言的「寫詩娛樂自己」大作文章。記得當時是由瑞獻授意新婚太太小菲捉刀代答，與培安的挑戰書同日刊出。

瑞獻自然並不排斥「社會意識」，其實他最是「張着眼睛生活」的人，而且（俏凌女士可以證實）「瑞獻喜歡罵人」。惟是，瑞獻瞭解「明哲保身」是一個不願糊塗塗渾渾噩噩度過一生的人最起码的處世功夫。世上芸芸衆生，絕大多數像行屍走肉，猶如在睡夢中，全無中心主宰；而瑞獻知道像他這樣「獨醒」的少之又少的人，有如冰山露出水面的一角，是拯救不了那浸在水中的大部份的。借用科學小說裏的笑話來說：「人口這麼多，造物主哪來這麼多靈魂分配給每一個鑽出娘胎的小鬼？」即使是從唯物主義的「神滅論」（神附於形，形滅神亦滅）觀點來看，每一個人的這一生也都是珍貴的機會，讓他好好的探究一下生命的本來面目。時世艱難，現代生活的精神壓力越趨沉重，一個明鑑者、一個明道的行人，由於是

從「理念」走向「直觀」的知識份子，因此心理包袱比常人更重，而他要在這種時世中保持不發瘋已屬不易，要他剔除種種意識形態的霧障去「明心見性」，所需要的功夫自然非同小可，而又焉能不先做到「明哲保身」的初步基礎？即使是講究倫理的儒家，其「修、齊、治、平」還是從個人修其本身為起點，更何況講個人業力的佛家？

這也不是說瑞獻對一般人所謂現實生活中的種種事象視若無睹；其實正好相反，瑞獻是一個事事關心的人，他對世俗事象的複雜關係無不了然洞燭，但他能做到關心而不熱中。他常常金剛怒目的罵人，（這對朋友來說，自然是個諍友良友）固然痛快淋漓，但在他卻是全無掛礙的。多年前有個記者問他：你這樣生活着，不是很痛苦嗎？不然！他心胸只得個圓而且寂，坦蕩無礙。罵人要罵到這種地步才算登上化境。反觀目下現代文學界或現實主義文藝界一些淺識小儒或所謂「雜文家」，處處搬弄「社會意識」或是「橫眉冷對千夫指」，所擺的姿態美是美矣，但投槍總是往無關宏旨的「黑暗面」射，真正將龍鬚、批逆鱗，太歲頭上動土還是要投鼠忌器的，如此避重就輕的罵人法，明眼人一看就點破，只能博個「紙上社會批評家」的謔名。

講「社會意識」（甚至至於把文藝當作是所謂人民事業的一環），當然要斥「寫作娛樂論」為逆流；這自然是文化視野如井蛙者的淺薄。

在人類學和心理學中，「遊戲」是一種模式（model），一種擬似（analogy），是藉以闡釋深一層涵義的框框。因此從這一意味言，娛樂自己、娛樂讀者云云，本來就可以投射引出深刻的美學義理的，但質辯者卻停留在表面的「名」上，而不去發掘其內層的「義」，結果自然是 communicating on different wave-lengths。

但最好說明瑞獻的遊戲觀的，倒不是文化中的各門學術學說。瑞獻自是個腹笥豐碩的文化人，對各種人文學術涉獵很廣，但對於作為一個宗教人的他，這許多學問顯得都無關宏旨，最多只是輔助的資糧而已；他所關心的是所謂 essential knowledge。文化是心理包袱，因此一個宗教人的一項主要功夫是遏塞種種人文教化，俾便返樸歸真。因此要瞭解瑞獻的遊戲觀，就必須從宗教心理方面下手。

東方宗教思想（印度教、佛教、道家）過去二十年間，通過 Beat Generation、回返自然

公社運動等所謂 counter culture 的推波助瀾，在美國普遍成為心理治療的另一種形式；這期間間有成就的著述家中，以兩個英國人 Aldous Huxley 和 Alan W. Watts 最著名。但我在這裏要引述的是一位持平中庸的融匯貫通者 Robert DeRopp：這位科學家在其大著『歸宗大法』（The Master Game）第一章中，開宗明義闡明人生這個遊戲中包含着各種層次的內涵境界：（按這裏意譯上層遊戲原文的 meta-game，在人類學中定義有所不同。）

上層遊戲與目標遊戲*

遊 戲（事功）	目的
歸宗大法（道業） 宗教遊戲 科學遊戲 藝術遊戲	覺悟 拯罪 知識 美感
持家遊戲	成家育嗣
無遊戲	無目的
槽中豬 糞堆上公雞 莫洛克神遊戲 （腓尼基人的毀滅神）	財富 聲望 榮耀、勝利

我們從這個略表中可以瞭解，一個人只要還有點自知之明，就無法否認自己的人生模式，無論如何嚴肅，就廣義言終究還是一種遊戲，雖則與其它如兒童等所做的「假裝」（make believe）的遊戲比較，這些人生遊戲中的種種「價值」，如道義、責任、倫理等，都是打折扣不得的；我們所能做的只是依照個人的意願與意志來擇扶。

從這裏我們也可以看出，藝術這種遊戲，在道業行人心目中的地位並不是至高無上的。（讀到這裏，許多『蕉風』作者讀者恐怕要據案拂袖而起了！）那年瑞獻遊法國，往訪在西方現代畫壇第一個叨陪末座佔到一席位的中國畫家趙無極，這位當年林風眠的入室弟子、極受小說家無名氏推崇，而現在住在廢古堡中的畫家不免對他微露倨態；瑞獻東返後為文追記，

還不忘補上一條尾巴：「米勒日巴（Miliarepa）不作畫。」或許我們還可以這樣補上一句：「文章一小技，於道不為尊。」（雖然米勒日巴生時也作偈，但語言是人類最基本傳意方式之一，語文同根，即興的作偈不妨當別論。）

道業行人與藝術家之間最明顯的不同是，藝術家的一切作為都在「建立」自我：An artist is his work，一個藝術家寫了一幀畫或作了一篇詩章，簽上自己的大名，向世界招搖宣告：這就是我啊。即使是起用筆名、藝名，也都是含有顯彰的作用，而不是要隱藏；一沙、蕪階先生、張遐舉、張入逸、啞侶等筆名，無一不是要向世界肯定張景雲的個性。然而藝術家的狂妄還不只此，藝術家都是「我執」（ego）非常膨脹的人，要建立自我的作為甚至泛濫到作品之界外；有些藝術家在衣著儀表上着手，眼鏡、煙斗、拖鞋、頭髮等都成了飾演藝術家角色的道具；有些藝術家在待人接物上強調自己的「孤絕」和「特立獨行」，不做某類俗事是「曠達」，強做某類事又是「具有現代人的情操」，諸如此類，硬是要把自己筆下的不能「隨喜」、不瞭解「和而不同」的剛愎表演到實際生活裏。有幾位「現代」詩人，不但詩作患上了嚴重的迷古病，而且在生活裏刻意把自己扮演成二十世紀澤畔行吟的屈原或蕭蕭易水上為知己者去賭命的烈士，「演戲」認真至此，風車都要幻成噴火的恐龍了。

凡此種種，瑞獻當然都瞭解得很透徹；既然如此，瑞獻又何以「好名如僧」呢？瑞獻的朋友都知道他喜歡以調侃的語氣來評說別人自認為的得意事，以人況己，這其實是一種很含蓄的自我調侃（self-mockery）。瑞獻好名，自有其好名的「本錢」；他的詩文書畫都非同凡響，這已無庸贅言；實至名歸，乃是天經地義。但瑞獻 is not above 偶而做些沽名釣譽的事，但明眼人看得出，這些都類似禪師們藉以啓悟徒弟的「佛祖是糞矢」、當頭棒喝等「心理治療」方法，即 Alan Watts 所說的 counter-games。瑞獻知道，「名心」不死，甚麼道業功夫都是白講；因此「揚名」活動，在瑞獻來講，都只是這隻大鯢興之所至、進去遊戲一陣的小龍湫而已。

正因為瑞獻以一個道業行人的慧眼識破藝術活動的次要地位，因此他才能夠更「求其放心而已」的出入於各種不同媒介的藝術之間，要文字就有文字，要平面圖象就有平面圖象，「放心」的結果自然是「放手」，不單單是媒介形式隨着內在藝術要求而得心應手，題材與

主題，形式與技巧，則更是不落俗套，手到擒來，而最可貴是在創新中見法度，全無一般「現代派」作品標新立異的浮躁習氣。把他的畫作與新馬一般專業畫家的作品比較，「大家風範」與「匠氣」兩種迥然不同的藝術氣質就會突出的顯現出來。

作為一個道業行人所給與瑞獻的瞭解，除了使他廓清其藝術作品中的美學限制，拓展了其藝術與人生其他活動領域的交流關係，更重要的是使他對「藝術家」發掘了一種目前並不流行的闡釋與定義。他認為「藝術家之與常人不同，分別只在於藝術家將生活美感委之藝術工作，再展現於大眾眼前，這其實是人人都有生活內容，常人之沒有實際作品，是因為「不為」而非「不能為」。只要心中對藝術家崇高無上的神話局圍打破，放膽出手，人人都是自然的藝術家，因此，挾群眾而自居的藝術家是荒謬與自大的心理作祟。」（見陳光裕訪問記）我說這看法目前不流行，因為在這庸人的世紀與消費經濟體制裏，藝術這種消閑媒介必然受一小撮「明星」所壟斷，而成為他們的「既得利益」；而要製造壟斷局面，就必須先為這些「明星」建立與眾不同、高人一籌的形象；而瑞獻所持的看法，正是要拆這些「明星」的台。佛家說：人人都有佛性，人人都可成佛；瑞獻現在告訴大家：人人都有藝術潛質，人人都是藝術家，放膽出手做去！這是何等「民主」的藝術觀！雖然這種藝術觀並不是始於瑞獻的創見，但現在恐怕只有在聯合國教科文機構的出版物，人類文化館的目錄，兒童手工雜誌裏，才能夠讀到與此相近的理論了。

反觀我們新馬的藝術消費人所得到的「貨色」又如何？「挾群眾而自居的藝術家」是需要耍一些公共關係手法才能自抬身份的，而古往今來的藝術家最喜歡玩的一套把戲，就是把自己粉飾成一個「處士」的形象：所謂「處」，即是未經「學而優則仕」的科舉制度的人間煙火所褻玩過，未經「今日海盜明日新富」的放任經濟現實所強姦過。說來真是咄咄怪事，今天還有一些藝術家向人宣揚自己隱居金馬崙高原，藉以表彰自己不務聲華、寧靜淡泊的「藝術家氣質」。翻翻歷史筆記，我們讀到的隱士都是大名頂頂的，騎驢出關去的那個國家圖書館老書記還有人傳聞他姓李名聃，下之者如擺大架子要未來的主子三顧茅廬的臥龍崗居士，連所取齋名也都透露了以退為進的「假隱精神」。其實一個人若真有人生修養，大可以像郝毅民先生那樣的「居紐約、讀陶詩」而讀出三昧地來。詩云「心遠地自偏」，只怕偽作蕭散

之狀而心實熱中；而最可憐的莫過於強作不理經濟現實之表態，然而從金馬崙下山來，還不是要去奔走於富貴之門，博取嗟來食以為生計。

瑞獻當然不玩諸如此類意圖把自己「神化」的藝術家的淺薄技倆。他明白自己做為一個人的倫常責任也即包含在所謂「業力」(karma)的意義裏，他不逃避，他篤實的踐行這一切；在這方面他與常人不同之處，是他在立竿之前即已見影，一切因緣都歷歷如繪，因此對現象世界可說了無幻覺。遊戲人間之際，如果一時有成竹在胸，宣之於彩筆造型乃是自然取天趣，進一步切磋琢磨，斟酌推敲，則是消遣有涯之生的無聊之事，大有可為也。畫作完成，張掛壁間填補空白，若有人見到，稱道為「藝術品」(Art with capital A)，在瑞獻應道是「與我無關也」。至於將畫作陳列於一室，標價展售，也是平實不過，這是以自己手藝老老實實換取生活之資，這是賣作品而非賣靈感，無須說甚麼大道理。

「觀其畫不知其人可乎？」畫作有如嬰兒，一出畫家娘胎就有其獨立品格，然而懷孕期間終究要靠母體通過臍帶輸送養料，而其遺傳基因更是母體所賜；欲知其子但觀其母即是。上面零星勾勒出瑞獻人格的一二面風貌，或許可以作為觀賞瑞獻畫作者之助；如果有失真之處，唯筆者是問，容後調正心眼修改。

(八〇年十月)

*「上層遊戲與目標遊戲」表中，首兩項「道業」與「宗教遊戲」的分別，前者純屬個人自發的修養功夫，後者則主要指基督教徒以洗刷本人原罪為出發點，因而係被動的宗教活動；從比較宗教學的觀點看，基督教強調調人的罪惡感，其對治方法含有很強烈的精神虐待意味。（我們從 Aleister Crowley 的自傳中可以看出，Crowley 之所以在長大後變成近代一大「魔派」 Satanist，一項決定性因素就是他少年時代受盡家庭與學校中嚴峻苛刻的基督教教養方法種種精神折磨，而激烈反叛造成。）

瑞獻

每天下班一進門口，最先看到的便是那張瑞獻畫的賈可梅提畫像，七三年的禮物。賈可梅提的頭髮像一座在焚燒中的森林，想起他說過的話：「在一場火災中，在選擇搶救一幅價值連城的名畫和一頭貓之中，我將會選擇生靈。」但瑞獻說他已不畫同樣的畫，因此，這畫像便成了「絕無僅有」，如果有一天我要逃難，必攜帶了「賈可梅提」一起逃難。

每次有朋友來，看到那畫像問我畫的是誰，是誰畫的，我都要像播音機似的重複自己；只有一個人，他一見便說：「是牧犛奴畫的賈可梅提嗎？」我連說是是是，十分感激。

瑞獻說他已不作同樣的畫，我一點也不覺得驚奇。他是一個不斷超越自己不斷創造絕不重複的創作者，從當年的詩文到今天的畫，他都在大膽的創新，不斷地求突變。幾年前他放棄了文字，令很多人覺得意外；但對瑞獻來說，從文字到繪畫，是他藝術生命的延續，是一脈相承的。瑞獻畫畫的歷史其實比寫作的歷史還早。他以前的信，常常都信中有畫，我記得有一次是張亨利·米梭的鋼筆素描，寥寥幾筆，米梭的神情活現信紙上。

從九年前第一次在他家看到的「圓月上寒山」、「化裝仙人在盛裝的海上」到今年在這個畫展所展出的「山太高連鳥也飛不過去」，從色彩濃稠到今天的黑白疏朗，這其間的轉變何其大，但瑞獻仍然是瑞獻，一個卓越不群的創作者。

說瑞獻「不群」，純粹是指他的藝術造詣，和他的性格無關。事實上，他對家人兒女的愛，對朋友的情，是人間所罕見的。七八年時在他家，他一下班便匆匆忙忙的扶着七十多歲的父親去看醫生，小菲說：「你看他，那一頭一臉的汗。」「領航課程」裏的那雙小兒女，直撥動了我的心絃。想起以前受了甚麼人的委屈，寫信向他訴苦，他立刻回信，說要將那人的鼻子打扁，替我出氣。我看了信大樂，甚麼氣都沒有了，覺得自己十分幸福：被一個自己最敬愛的人這麼寵護着，真是幸福得可以落淚。

說的是一套做的又是另一套的人在瑞獻面前一定會心虛腳軟，因為他只以真誠待人，從不作詭語。和他交談，必會被他的眼睛所吸引，流露自他的眼睛的，是人間深沉的智慧。

或許瑞獻唯一不變的，是他的字體。十三年前收到他的第一封信是這種字體，到今天仍然一樣。他的字，也是他的獨創。他曾說我的字像小孩，我還覺得很得意，像小孩有甚麼不好？他喜歡孩子。以前他的文章裏常寫孩子，我第一次去他家，便忙忙的問：「小孩在哪裏？」他詫異的反問：「甚麼小孩？」

和瑞獻通信多年，得了他很多書，從詩集到佛經都有。我一面看他送的書一面覺得感激。離家已近十年，那些書大多數已經散失了，但那份贈書的情，卻永不會忘記。我是這麼一個小才微善的人，能夠回報的，大概也只是這份無言的感激吧。

如果這個時代還有甚麼文藝復興時期式的人物的話，瑞獻必是其中之一。他的詩文書畫不必說已是卓然成家，他還通曉多種語文，會玩多種樂器。我曾在新加坡的法文學院聽過他以一片捲起的樹葉吹奏出一串動人的音符，而他有一首早期的詩題目便是「葉笛」，我記得其中有一句是：「星星索，歡樂的浮萍」。

十多年來影響我的價值判斷最深的人，是瑞獻。人類已有幾千萬年的生存歷史，而我偏偏生於這個時代，和瑞獻同一個時代，而且還是他的朋友，真是太幸運了。

他心中有顆五彩鑽石

——訪陳瑞獻

那是一張兩呎來高的畫。背景是一片以濃淡不同墨汁綴成的草地。草地上面，站着一隻羊——一隻身體粉紅而雙角翠綠的羊。這一隻色彩鮮麗而充滿了螢光的小羊立在那一大片或濃或淡的墨黑色中，猶如一顆發亮的魔石般，既惹目、又耀眼。那一幅原本略嫌平淡的畫，也因了它而透着一種溢滿新鮮衝激力的美感。

以上這一幅揉合了傳統與現代風格，結合着東方筆法與西方媒介的畫作，是新加坡年輕藝術家陳瑞獻的藝術凝晶。

現年卅六歲的陳瑞獻，遠在十六歲那年，便開始以傳統的工筆將他的思想融進水墨裏了。日日畫，年年繪，幾年過後，他發現已走到難以再發展的極境了，也因為這樣，他放下了畫筆。至一九七三年，在藝術上一直持着開放態度的他，忽然發現以西方的作畫媒介（油彩）結合東方的作畫技巧能夠產生意想不到的良好效果，因此，他興奮地再度地提起了畫筆。這種新鮮的組合為繪畫界開拓了一個全新的境界，也形成了畫壇上一種獨特的風格。自此時起，繪畫便成了他生活裏不可分隔的一部份；爲了讓其他的人能夠進入他五彩繽紛的藝術世界裏以共享藝術的美果，瑞獻特於七九年五月十四日至廿二日間假法國語文學院舉行「陳瑞獻藝術作品展」，展出的作品包括油畫九幀，中國畫八幀，人物畫八幀，紙刻畫十七幀，印十四方。

認識瑞獻，熟知瑞獻的朋友都知道，他是個創作態度極端認真極端嚴肅的藝術工作者。他表示，此項展出的要旨在於消除人類對文化藝術的「迷信」。他語調清晰地說：

「我常常覺得，一般人對文化藝術的迷信比對宗教更為強烈。他們崇拜天才、權威和領導人。鑑於此，我希望我能以自己的創作爲例子，來說明美好的藝術並不單單隸屬於少數幾個人。每個人心中，都有一顆鑽石，通過後天的努力和環境的啓發，這顆鑽石可以發出萬丈的光芒。」

照此說來，是否每一個平凡的人都可以突破客觀環境的限制而表現出不平凡的一面？

「是的。」他點頭，他說：「在藝術的領域裏，每一個人所流放的光芒都是不一樣的，也可以說：每一個人都是自成一派的；那些不同派系的藝術家，實在不必作無謂的紛爭。」

永恒美外 畫裏有禪

瑞獻對藝術的認識，是多面的，不是單面的，是深入的，不是浮淺的。他的作品，不論是繪畫、印，抑是紙刻，除了體現永恒的美外，也同時表現了他的禪思冥想和宗教與哲學的觀點。「在播滿禾穀之田，只一粒茁長」這幅油畫，就是智者玄思的具體表現。出現於藍底畫面上的，是幾顆大大的圓球，左上角那一顆繪着地形的，代表的是地球；地球上面，爬着一隻形貌逼真的蟑螂。其他的幾顆星球，則孕育不可知的生命。

雙目不絕地閃着智慧亮光的瑞獻，臉露微笑地解釋道：

「一般人總認為，地球的生命在宇宙裏是孤立的，然而，紀元前四世紀，希臘一名哲學家Metodoros卻認為，上述想法和「在播滿禾穀之田中只有一粒禾苗茁長」的這個想法是一樣荒謬的。我這幅畫，就是根據這個哲學思想而繪成的。人類長期互相殺戮的結果，或會使未來的地球僅餘生命力強韌的蟑螂，而其他星球的生命，卻得以不斷的繁殖，不斷的生長。」不同的個體，對於藝術也有着不同的理解力、不同的感受力，瑞獻如何能確保他播下的藝術種子能在他人的心田開放出同樣燦爛的花朵？

「藝術是有着多面的功能的，它往往會隨着作者與觀賞者之間關係的疏密而顯現出或隱晦或卓著的作用。」他飛快地說：「我並不要來作者與觀賞者之間產生二百個巴仙的溝通，

只希望觀賞者在看我的作品時能夠抱着開放的、純淨的心而不要有任何的成見。」

瑞獻目前任職於法國駐新加坡大使館新聞部。他過去曾三次開過畫展——第一次的「陳瑞獻冥想畫展」是在七三年假新加坡國家圖書館舉行的；第二與第三次的「陳瑞獻書畫展」是分別於七八與七九年（三月）假大溪地的「高更博物院」與法國的「百德迺畫廊」所舉辦的。這幾次展覽所展出的作品都是迥然不同的，他是如何攝取藝術的題材、捕捉藝術的靈感的？

「心無偏見，則世間萬事萬物都可以成為入畫題材！」他豁達地說：「我個人是隨時隨地都能捕捉到創作靈感的。比如說：我描寫人性因受枷鎖束縛而失去自由的這幅紙刻藝術畫『囚』，便是從釘在牆上的那個以風箏製成的裝飾品得到靈感而畫成的。」

瑞獻時刻求新，不論是多好的題材，他用過以後，絕不重覆。他認為題材的重覆不但有失挑戰性，且不能帶來創作的刺激。他這種認真創作的精神，也體現在篆印的製作上。

瑞獻的字 也可成畫

瑞獻的印，溶圖案、雕刻於一體，是思想的結晶，也是美感的化身。他善於將感性的詩歌和理性的哲思嵌入一方小小的優美的圖畫裏。一般人刻印，不論是名章或閑章，所根據的，都是古代的漢字，然而，刻印經驗長達十餘年的瑞獻，卻不甘受傳統所困，他大膽的通過自造的文字以表現他的內心世界。他以深思的語調說道：

「我在刻印時，常把自己當作是不識字的，然卻迫於實際的需要而不得自行造字，每一方印，都是深思的藝術，它的體積雖小，但卻反映了無窮的宇宙。」

這次展出的十四方印，所刻的是：「殘磔」、「板齒生毛」、「明廣」、「光」、「天人合一」、「羽」、「雨」、「鳥鳴串珠」、「結繩」、「心心相印」、「零時日子」、「泉咽危石」等。

每一方印，都可說是智者的審思；每一方印，都反映了作者特殊的思想歷程。像繪畫一樣，瑞獻為印章的製作開拓了一個全新的境界。

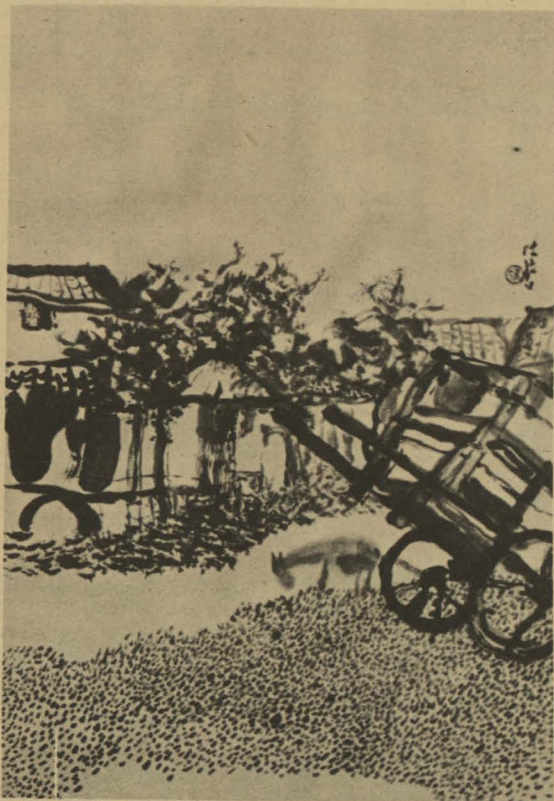
曾經讀過一篇評論瑞獻作品的文章，裏面的幾句話，使我印象良深：

「立志從事藝術的人使我敬佩，這是一條要憑一己之力終身開闢的路，每一寸的進展都要親自踐踏落實，如此才有路，瑞獻是大勇者。要往前走，藝術沒有止境，人都戀舊，一戀舊就拉住了腳步，徘徊、靜止，瑞獻是行者。他在往前走，一步一個腳印。」

誠然，瑞獻是個勇敢的行者。

我時常感覺，他心中那顆鑽石，不但晶亮奪目，而且五彩璀璨！

原刊一九七九年五月新加坡「南洋商報」



*胭脂羊（水墨）

陳瑞獻，一個永恒的行者

●法國國家藝術暨文學獎章得者的內心世界

陳瑞獻曾經向我講述一次當衆揮毫的經驗。

在場觀賞者都是甫認識不久，對藝術十分嚮往，但卻不曾親睹他作畫寫字的實際神態而要他露一手的好奇者。

瑞獻從不使他人失望；但這些觀看瑞獻揮毫之後的好奇者卻大失所望。

原因是，瑞獻揮毫時蓬頭散髮，羊毛筆落實之際腳步大開，一如練武馬步，根本不是他們想像中文人雅士的凝神莊重，飄逸不凡，更談不上瀟灑風流了。尤其在得知瑞獻先生所用的竟是只值三毛錢墨汁，他們最後的好奇都轉化為不信的惶恐，認為藝術家糟蹋藝術也不過如此。但是，瑞獻只是微笑輕聲地說：「藝術家用墨，不是墨用藝術家。生命一日不退色，那管作品明天會否褪色。」

所以，在生命與藝術之間，瑞獻選擇了生命；而且是永恒不滅，一種更接近自然完美的藝術生命，他的藝術創作，便是展現了其生命的存在，以及對人生本質的探討。

藉靜坐，參禪，冥想，達到直觀感受生死，與自然合而為一，人天眼滅之境，再將感受和聯想，順應內心的召感揮就不虛妄，不造作的真我感情藝術，瑞獻的內心世界，實充滿了大自然的情懷。

他以萬物本性為善放眼人生，表現在現實生活便是淳樸的歡笑，生趣活潑；在藝術的表現則蘊含了生命源於自然，存在於自然而歸屬自然的超然境界。

瑞獻說，每一個人內心都有一面光亮的鏡子，但因社會現實，利害關係經驗的污染而蒙塵。人因而不能在內心尋回真實的自我。除了身體力行的內觀自省，掃去塵埃之後，鏡子重現光亮，人性的真善本質才能大放異彩。了無紛爭的人間世，將臻完美。

因此，瑞獻是一個永恒的行者。他的藝術品，不論繪畫，書法，篆刻或紙刻，都是潛心學佛修道以後，藉以傳達的凡人佛道。一種人人皆能企及的無我之道。但是，這些卻都要在人性純淨之後才能洞燭其天。

道家的返樸歸真，便是一種淨化人性的過程，只有在自我內心不斷自省交流，在領悟與體觸的經驗中才能回返人性原本的純樸與天真。因此，修道的過程便是摒棄世俗的一切價值利害觀念的局囿，回到初生嬰兒之境（return to the state of being a baby）。通達到光明與廣闊的道路，就是要做一個嬰兒，心無浮塵。

因此，瑞獻的繪畫，情趣橫生，隱喻的哲理流露生命的圓滿，純樸天真的心態感應展示了高度歡樂意識的描繪。

萬物為創造源泉

但是，藝術只是瑞獻先生心智活動很小的一部份。在偉大藝術家與凡人之間，他選擇做為一個樂趣的凡人，畫家雖然畫畫，但卻未必是懂得創造之人。瑞獻心中所有，是諸行無常，諸法無我的開悟之境，到了心無一物，精神無所不在之時，天地萬物便成了他創造的泉源：

瑞獻說：「身心就是一個很大的言詮」，藝術並不是一種全能的精神交往媒介，天地萬物之美的領悟需要一個自由開放的心靈為觸媒；而人的成長則代表心靈觸媒逐漸步入生命的牢房，一進了牢房，生命的極終真實便無法呈現原有的面貌。

因此，心無偏見，胸懷萬物，萬物當與我平等同在，使瑞獻在處理生活題材，捕捉美感經驗時永遠超越藝術媒介的局限而展現獨特的風貌。

「轉變就是求新的開始。」瑞獻說。

在已知與未知之間，瑞獻選擇了未知，未知是局限的終點，隨時都能蘊育創造的開源。對於一個創作者而言，戴文治形容瑞獻為已觸及局限，了知局限的藝術家。因此，他嘗試各種創造的可能而沒有執意的概念束縛。

他因而堅持創作一定要有方法。寫實其實只是藝術千萬法門中的一種，而創作者必須能隨心而為，純樸地表現自己內心明潔光亮的心思。

馬蒂斯認為藝術最大的美可見於藝術家自行開創的手法。瑞獻創作，便是歷經漫漫二十餘年，不斷試驗油，墨，色澤，筆法，刀鋒；或在畫布，宣紙，石頭，塑泥等藝術媒介裏突破局限與永恒創新。但是，方法卻又永遠不能在瑞獻這一高度警惕的靈魂中做永久留駐。藝術的創作過程，猶如攀登高山，必要有其向上征服的法子與勇氣，每一進度才有歷歷相異可觀的美景。

藝術家與常人之別

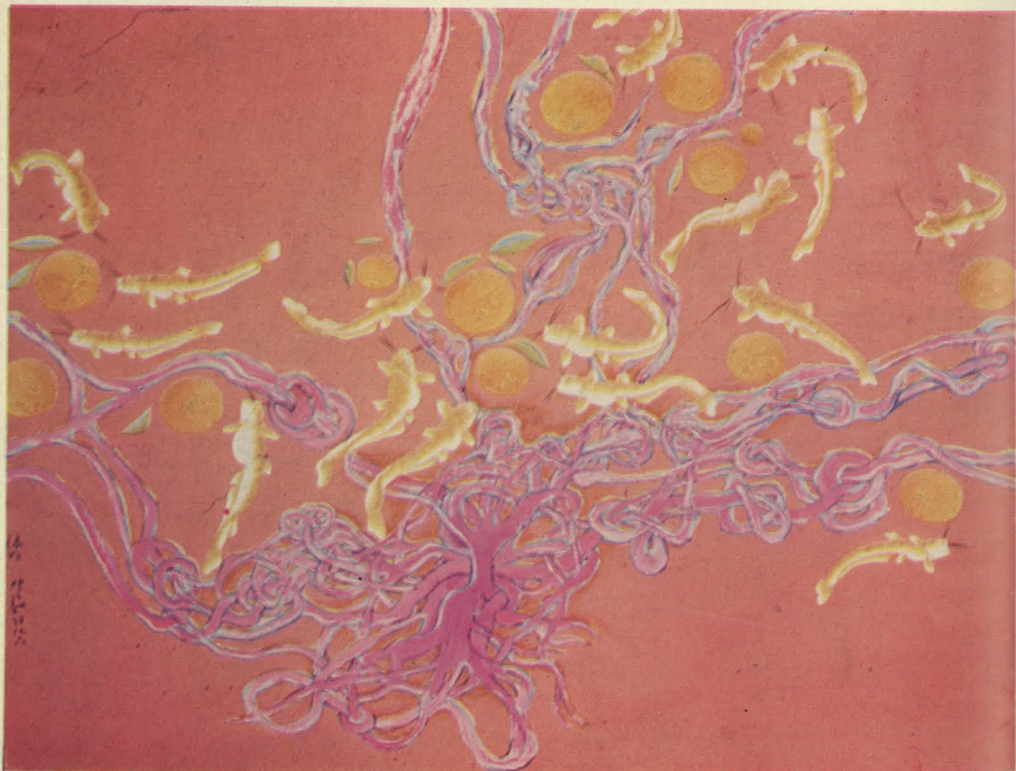
瑞獻認為，生活的美創造了美感的藝術，每一個人在生活中都會有美感的片斷，將美感捕捉，滲透想像，再使用方法表現開來，便是創作。

藝術家之與常人不同，分別只在於藝術家將生活美感委之藝術工作，再展現大眾眼前。這其實是人人都有生活內容，常人之沒有實際作品，是因為「不為」而非不能為。只要心中對藝術家崇高無上的神話局面打破，放膽出手，人人都是自然的藝術家，因此，挾群眾而自居的藝術家是荒謬與自大的心理在作祟。

瑞獻也認為他的平凡與你我沒有兩樣，他也有家庭，一個妻子和兩個孩子，而他不過是家庭中一個極普通的成員。他是孩子們的盡責父親，妻子的快樂丈夫，而非超凡入聖的藝術家。他為孩子編纂讀物；守候生病的孩子並為他哄尿；閑遐時也陪妻子上巴刹選購每日所需家庭是他精神寄託之所，與妻子兒女共同生活的地方，也是他藝術的泉源。

這一切一切，在在顯示了瑞獻做為一個凡人與快樂的修道者的決心。法國國家藝術暨文學獎章頒授予他，是他做為一個凡人在生活體驗中得到欣賞的褒揚。

原刊一九八〇年二月十八日新加坡「南洋商報」



*橋頭（油畫／一九七八）

的良窳，决定了蜜液的优劣。瑞献是一只活跃的蜂
兒，不畏严寒，在东方御苑中吮取梅的精英，又飞向
西方的园林，叮吸红百合的嫩蕊，从而酿出他的上
乘的蜜饯，既清湛，又甘美，可醉醉人！

可惜，能够接受现代艺术的人并不太多，很少肯
用心去对瑞献的诗与画思虑，探索，人们会欣赏瑞
献在诗与画方面的高度成就！

瑞南夫的绘画，这一些绘画，也像他的诗，格调别致，构图和谐，粗具浏览一下，仍还有令人不寻常的直觉。和王维一样，瑞南夫既能诗也能画，但他们一个是古人，一个是今人，两人的诗与画，在外形上完全不相似。

三年前，瑞南夫与我在一个展场上碰了面，经人谈起，两个老邻居都大笑起来了，这之后，我总是不时在欣赏他的诗与画。

我以为，瑞南夫的诗与画，都带着浓重的法蘭西氣味。

我住在巴黎住过两晚，法文是一字不识，年青时代也只读过一些从法文译过来的诗歌与小说，看过几幅複製的法国绘画而已。我仅能嗅到一真一幻的法国芬芳。不过，我仿佛又在瑞南夫的诗与画之中，嗅到那法国的芬芳了。

瑞南夫是东方人，植根在东方的土壤里，但他又從西

方艺术中大量吸取菁华，经过萌芽，长成（进而开）花。他香沾染了东方文化传统，又深谙法文，了解法国艺术。

瑞南夫的画，格调别致，节奏和谐，瑞南夫的画，构图多样而统一，线条粗细皆宜，製作绝不逊於一般大画师。令人讚美的，是他的诗与画的内涵，都已摸出一个新的境界了。他敢于突破东方传统艺术上的固定格局，虽然植根在东方。要读瑞南夫的诗与画，得细心探索，他是在“现”，不是在“再现”。所“现”的，是迷幻的境界，像梦的，惹人寻味的超现实境界。有如朝霞，晚风，迷雾中的太阳，有丁香味，蔷薇水味，形繁为最早的天坛门广场，傍晚的香榭丽榭大道，也像颐和园的富丽，凡尔赛宫的豪华，像婆罗浮屠，也像艾菲尔铁塔，像塞纳河上的圣母院，也像京都山上的清水寺……

蜜蜂吮着百花心蕊，酿造了甘美的蜜液，但花朵

Tan, I also know for sure, has been more lucky: he found the brush of gift and the peace which makes the painting, not the ink, flow into the silence of intelligence.

This is why sometimes, at dusk, the panther leaves the tree and comes to gently rub her head on my knees. She tells me stories from the Forest where all trees are black and where she met Tan, wandering in the cup of his dreams.

In the middle of the Forest, there is a City where men of the outer lands teach the way that makes the gardener last. The panther took Tan there, so many times, she told me, that he became one of them.

I will not ask her to take me there. If I do so, she will softly withdraw and go back to the black tree where she guards the Door of the Land.

One day, after many visits to the hidden garden of friendship, she will take me, even without my asking. Behind the black tree, Tan will be waiting for me. Together, we will go to the City, we will meet the men of the outer lands. I will learn and become a gardener who knows the way.

Please do listen to me: painting is dangerous; once you fall into it, the panther might eat you and few brushes can save you.
Tan is one of them.

Follow him, he will give you the flower and the lotus and take your hand, and you will cross the mirror into the blue eyes, and the rain on the Eastern Mountains will not cry on you.

In the Forest, you will learn the mathematics of enjoyment. The panther will leave the tree and gently rub her head on your knees.

Yes, Tan and I made a bit of the road together. Not many kilometers but so winding that it seemed quite a trip. We walked on the road; what else to do? I did not notice, at the time, but I am pretty sure now, that the panther was behind us. I am also quite certain that we passed in the neighbourhood of the City. Now, I meet him quite often on the roads of the Ink, which are not always the roads of life. You will meet him also; then, say hello for me.

21.03.80.

頁錄

瑞南式的詩與畫

多數新加坡人對於鄰居是不很有往來的。1971年至76年，我在茅荳路巷一列排屋中寄寓，與瑞南做了超過3年的鄰人。可是我與他互不認識，既未謀面，自然不曾談過一句什麼話。

有時，我偶而在報上讀到牧鈴的詩作——我是詩的門外漢，極少讀詩，尤其是新詩，對於牧鈴的大作，說實話，“不甚了了”。不過，讀了後有時也感到它很有吸引力。它的風格是那樣別致，節拍又是那樣和諧，是不尋常的短篇。

有人告訴我，詩人牧鈴，是我的鄰居瑞南。

這些年來，報紙上和另外一些刊物上，又不時出現了



Tan
and the
Black Panther
with
Blue Eyes

MICHEL DEVERGE

Tan and I made a bit of the road together; not a very large avenue, just one of those secluded and grassy lanes leading to the secret garden where two friends can sit, watch the stone grow and halt, for a while, the impatience of the void.

I am now seated in such a garden, with Tan in front of me, not Tan really, more than Tan possibly, simply a hanging scroll of his on the wall: the black panther with blue eyes. I know for sure that Tan's ink is powerful enough not to let him retreat from the scroll; he is in there, and the panther is growing, like the stone.

It rains on the Eastern Mountains, but the panther's eyes are so big, so blue that no drop can cry on me.

The panther is lying on the branch of a black tree. Just next to the scroll, there is the simple stem of an azalea in a glazed black vase, everlasting flower on the everlasting tree.

What else do you expect from a painting? A friend and a flower. Never believe the scholars when they promise something else: they are just painting themselves with the ink of despair.

In another life, I met a painter who had so much genius that he would never find a brush good enough to make a bridge to the canvas. He had so much beauty in his hand that he could never find a model peaceful enough to be sketched without drowning in the river of his tears.

Swie Hian

the Man

GENEVIEVE MACK

Having collaborated with Tan Swie Hian at the French Embassy in Singapore during the past eighteen months, I realise how impossible it would be to attempt to portray this man's complex and multi-faceted personality in the few lines afforded me here.

By his strong square figure and smiling round face, Swie Hian is easily identified as a man who knows the eating world, energetic and very much aware of 'la bonne chere', ready to provide the gourmet of Chinese cuisine with a mouth-watering list of culinary adventures.

His manner of speech is quiet and even, always controlled, effectively undoing his own knots while persuading friends to untie theirs. With an objective and well-balanced approach, the many cat's cradles and small dramas that are a part of everyday life in an office are reduced to the correct proportions, making the stage smoother for all actors concerned.

Swie Hian is always available to guide the uninitiated, with infinite patience, through the mysterious galaxy of Chinese art and culture. Although modest about his own achievements in the field of art, Swie Hian's works have been shown at home and abroad.

Avoiding to fall into any category, he has created his unique style which is a fascinating blend of East and West, of yesterday's scenario dressed in tomorrow's colours. His modesty has made him

shun publicity as he believes that talent is latent in all men and only requires the right catalyst to set it free.

His canvas is simple everyday life, his themes rich and varied. However, the simple and ordinary become the mystic and extraordinary in the artist's hands. He has the ability to transport the viewer to an elevated plateau where the subject matter, suspended in time, can be appreciated with a detached clarity, and all senses honed to a fine point. This ability to see the world, not only through the artist's eyes, but through conveying to the viewer the fundamental Buddhist concept that each moment in life is singular and unique, to be lived, enjoyed and taken into account because it is singular and unique, is surely the key to Tan Swie Hian's artistic world.

Communication is all important, and art, and to a certain extent, literature, have become, of secondary importance, tools in a more important game. Swie Hian would use a discussion of Primitive Art with an African or Eskimo culture with a Canadian as a comfortable introduction to a much wider range of topics.

His need to communicate with other cultures has become the driving force behind him as he strives through art, mysticism and meditation to reach that illusive pinnacle of knowledge and understanding.

I hope the cost will not be too great and that he will still find time to argue with the durian seller and joke with the waiter while extolling the makanan-makanan at his favourite restaurant.

stupa in The Tree, and more so with the recurrent image of the egg — the egg of Panku, creator of the world in Chinese mythology.

This egg, perfect line with no beginning or end, appears in different forms — eye, moon, lantern, clock, plates, planets, satellites, matches, glasses — in all of Tan's cartogravures and bears many significations.

It is also, in its luminous form, the lamp, a symbol of knowledge, knowledge which is transmitted from one cartogravure to another, from one man to another, from the artist to the layman.

For Tan, it is a way of breaking away from his works.

The presence of this impartial witness, which is the artist's outlook on his work, introduces a distanciation referring to an essential element of buddhist thinking.

A buddhist enthusiast, Tan is convinced of the vanity of human enterprise, he knows that any activity is only illusive agitation and he endeavours to destruct his masterpieces from within with a determination which is equal solely to his fantastic sense of humour.

Tan jokes about everything, beginning with the most sacred. Wasn't it the year of the Monkey and isn't all that just "monkey business"? Tan then produces his astonishing *Kunfgu Monkey*, in which the ridiculous monkey pretends to fight the mighty lion.

The fun culminates with *the invisible man behind the steering wheel*. But very quickly, the gentle joking turns to sarcasm, and the fallen tight-rope walker like the lunar funambulist of *La Strada*, is as pitiful as the unsuccessful man.

Tan even jokes about those whom he admires. Thus, he has maliciously introduced, as we have seen it, among the butterflies in Zhuang Zi's meditation, a body of a woman: the thoughts of a good disciple, would they not wander?

In the same way, he ridicules Sui Jen Shih, the Chinese Prometteus, by giving him a gas lighter which he doesn't know how to use.

He mocks himself too, depicting himself under the appearance of a horse which has to pull a cart in which another horse is sitting, like a puzzled Incitatus or a solemn Chancellor Treguier.

Finally Tan invites us to behave like the rickshaw man who passes his time juggling multicoloured plates on the ends of sticks.

The feeling of vanity in any creation, however, is not incompatible with the creation. It is the myth of Sisyphus who endlessly lifts it's rock even though he knows it will always fall. Tan, with cartogravure, reversed creation, creation of a nocturnal Proteus, has undoubtedly found his way.

It remains that he cast a more and more pessimistic look on the world, frequently evoking the apocalypse of the final explosion and that he has a tendence to withdraw into an internal peace acquired at the end of a painful itinerary.

His *Nirvana* and the series brought back from Japan, are significant: man is totally absent and white tends to overrun all of space, in an evocation which becomes more and more precise to non-existence.

Has the time come again for Tan to stop producing and to retire into the plentitude of his Ivory tower? Oh God! let it be that we who do not believe, but believe we know and want to love, will go, as Francis Jammes was humbly asking, to Paradise with the donkeys!

catches a glimpse, far behind the chevaux de frise of the *Barbed-Wire Formation*, of a female body, from a side and back view, entangled in a strange double anamorphosis, whilst above the meditating Zhuang Zi, butterflies conceal another body of a woman, so beautiful, so pure.

Tan does not hesitate, following in the footsteps of the other anamorphosis Master, Ehard Schön, in going into scatology: look carefully at this *Blue Swimming Pool* and you will discover the image of traditional country latrines. . .

Other creations, even more complex, are related more to Arcimboldo than to Ehard Schon or Simon Vouët: the iron wiring of *The Barbed-Wire Formation*, is made up from parts of the human body and this gives a velvety and altogether harsh picture which makes you think of both Lurçat's tapestry and the Santiago Stadium. In this work, there is a luxuriance and a sense of tragedy which could have well been worth it for Tan to have given his *Guernica*.

The composite objects, however, multiply with the satellite-orange which, inevitably evokes Eluard saying that "the earth is blue like an orange", the atomic mushroom which reminds us of the atrocious swelling of the Hiroshima victims, and then with proliferous plants, which like those Chinese herbs which are said to be plants in summer and worms in winter, give birth to cats. Leaves become cockroaches in full moon, in *Creation of a New Species*, daggers become does and sheaths become stags in *Resurrection*. The latest cartogravures are invaded by strange U.F.O.s.

Men too transform through meditation, as Zhuang Zi, who according to legend became a butterfly. The anguish and the joy mixed to become something else are present everywhere, until becoming the theme of two works with explicit titles: *The Eagerness to become a bird* — or "Flying without Fear"! — and *The Eagerness to become a fish*. During this time, Günter Grass is imprisoned in the magical reflect of his drum with flattened drumsticks.

Magical reflection indeed, because Tan wants to show us, through his imagination, what there is on the other side of the looking glass, the power of creation of the

artist and of the man.

Creation for the artist could be painful, as suggested in *The Wounded Children*, who, with their trepaned skulls, evoke Apollinaire's "star", the wound he brought back from war.

In fact, it goes differently, at least for the eastern man. We need in this case, to underline one of the differences between oriental thinking and western thinking. For the latter, only God can create. Man may produce machines, of course, but not create — whereas the eastern man can be a creator. It is sufficient for the Buddha — and let us remember that every man is susceptible to access to buddhahood — to think in order to create, in a true conception (it is curious to remark that the meaning of the word, in French, tends to slide to retain the sole signification of "idea"). The thought of a delicious food dish, for example, results in its materialisation.

Tan, in the name of this "natural" power, begins by paying homage — he had already done so in his seal carving — to he who is the symbol of power of the imagination: Cang Jie, the creator of Chinese characters. An anamorphic landscape is composed of three characters 「山」, mountain, 「雲」 cloud, and 「鳥獸跡」 print, the three basic elements on which Cang Jie would have copied the characters.

But the most spectacular of Tan's creations is without doubt *Town of shell*, where, under the natural complexity of the shell, reflection of the inorganisation of the origin of time, one perceives the impossible architecture of Dino Buzzati's drawings and moreover the anguished feeling of the imminence of a catastrophe in Monsu Desiderio's works.

In the heart of this town, which could have been built by both Gaudi and Niemeyer, time is stopped and men can, as in *The Fall*, inspired by a short story by Boris Vian, stop in mid-air and look through the different storey windows at their contemporaries living.

Creation, however, becomes more ascetic, to reach the total perfection of the

of effects — playing with the intensity of the stroke, bursting of forms and mass, variations on shading and deliberate blurring effect — allowed by burin or pointesèche engraving, lithographs, aquatint and even relief engraving.

Above all, cartogravure has, to the highest degree, one of the common characteristics of traditional Chinese art and modern western techniques: it is restricted, and it seems that the Chinese spirit, like the French spirit, is quite at ease in restriction — at least in art! — necessary for the blossoming of a “classic” art, if “classic” means authentic. One could say that Tan, being at the crossroads of two cultures, does in black and white what others do in colour, rather like Racine who said, using 3000 adjectives, the same thing or at least almost the same, as Shakespeare with 20,000.

Cartogravure is all that and more. At first glance, what does it remind you of? A negative of a photograph: that, which on a “normal” painting would appear in white would be black on a cartogravure and vice-versa. The difference, however, is — and understanding this was Tan’s flash of genius — that this reverse effect can itself be reversed.

Let’s take an example. In a “cartographed” portrait, eyebrows would appear white, as on a negative; but nothing prevents the artist from making the eyes white as well, although they would automatically be black on a negative! This is exactly what Tan did in *The Captive of Time*, this strange and tormented portrait, yet so very true of Boris Pasternak. This “reversing”, which gives access to the real and the hyper-real, can be multiplied into infinity and it is this and this alone, that makes cartogravure an art full of mystery and restlessness, an art of the night — in the exact sense that Musset, in his *Nuits*, gave to the word.

From this moment, and when one knows the rest of his work, you can conceive the fascination that Tan has for cartogravure: this technique agrees perfectly with the themes that mean most to him.

Like Proteus, Tan likes to transpose, to interpret, to transform, to make people and things change before our very eyes — and he had to become interested in art

“deviations”, in particular, those which are in harmony with buddhist thinking.

We know, for example, of the anamorphosis, this pictorial trick of deep roots, with multiple significations, and which consists, at the price of ingenious distortions, of transformations and fusions, to cover up, under an unusual and in-offensive landscape, a “censurable” scene — erotic, scatological or hermetic. With the aid of a mirror or more often at the simple cost of careful observation, one suddenly discovers the scene, or sometimes simply the profile which is, in fact, the main subject.

The process was illustrated in France in the 17th century by Father Jean-François Nicéron who, in fact, did this exclusively. Abandoned in the era of “bourgeois realism”, it was brought back into fashion by the Surrealists.

I would like to think, as this would be another one of the significant coincidences, that it would have been as the legend wants it, brought from China by Simon Vouët, who, with one of Louis XIV’s Ambassadors made the trip to Peking. In fact, Leonard de Vinci and Albert Dürer knew anamorphosis well before Simon Vouët...

Whatever the case, Tan found this curious art and art for curious people simultaneously in both the eras where he acknowledges masters, the Classicism and the Surrealism.

In fact, most of his cartogravures are of anamorphic significance.

When one has a close look, faces appear to be slowly coming away from the gangue in which they have been patiently and wittingly caught up in: the face of Giacometti, under *The Mountain*, the figures of the *Three Hermits*, multification of the Poor from Molière’s *Dom Juan*, among the electronic clouds, the dessicated profile of The Prehistoric Man of Peking in the centre of the *Experiences of Yu Shao*, and that of the artist’s father in the hollow of *Crocodile Waves*.

Then there are the erotic evocations, in the purest of Chinese tradition: one

PROTEUS

or

Art of the Night

ROLAND DRIVON

What is cartogravure?

Perhaps you have never heard of this word, which came into being at the end of 1978 in the workshop of Tan Swie Hian following a rambling conversation between Michel Deverge, Tan and myself. The story does not tell which one of us invented the word . . . it was a true spontaneous collective creation.

Perhaps you haven't even got the slightest idea what this technique is. This new type of art was not invented by Tan, and is, on appearance at least, simple and inexpensive.

A sheet of scraping paper and an engraver's pen, stylet or pin, and perhaps a piece of sand paper as large as my thumb, is all you need to become a "cartographeur".

The process is known by all advertising designers because no better method has yet been found to give the absolute contrast of black and white; advertising designers, and the students, of which I was one, of old Soyer at the Teacher's Training College in Lyon. Old Soyer, who used to make drawing look so simple and who was also curious of all other techniques, arrived one day with his black paper and without even knowing it, we were all engaged in cartograving.

Of significant coincidence is that my first – and only – cartogravure was of eastern inspiration. It depicted, with something like the old Japanese flag and fantasy Chinese characters in the background, a rickshaw puller.

The process of scraping paper was, at first, utilitarian and appeared to some as being a mere curiosity without much of a future. In fact, when Tan produced his first two cartogravures, *The Four Geese* and *The Owl*, in 1967, it was only one of many things he tried to get some experience at. Liang Meng Kweng was most interested in this work, but he stood alone, and as Tan found himself in a period of meditative hibernation at this particular time, we had to wait until the end of 1978 before we saw him take up the art of cartogravure again.

Succumbing to the persistence of his friends, Tan accepted the task of illustrating the cover of a bilingual edition (French-Chinese) of *L'Etranger*, edited by Alliance Française de Singapour: the mysterious waves of this black sun on the rock of Sisyphus are from now on going to radiate through all his future works, at the weekly rhythm of the "Literary Corner" of the *Nanyang Siang Pau*.

But why then did Tan make this process, a minor art if ever there was, a major component of his art?

The fact is, that cartogravure offers most of the possibilities of traditional Chinese art – calligraphy, painting and seal carving, the three sections in which a scholar-artist must excel – and modern western techniques.

From calligraphy, cartogravure has the precision, the exactness, the "poverty" in the noble sense of the word.

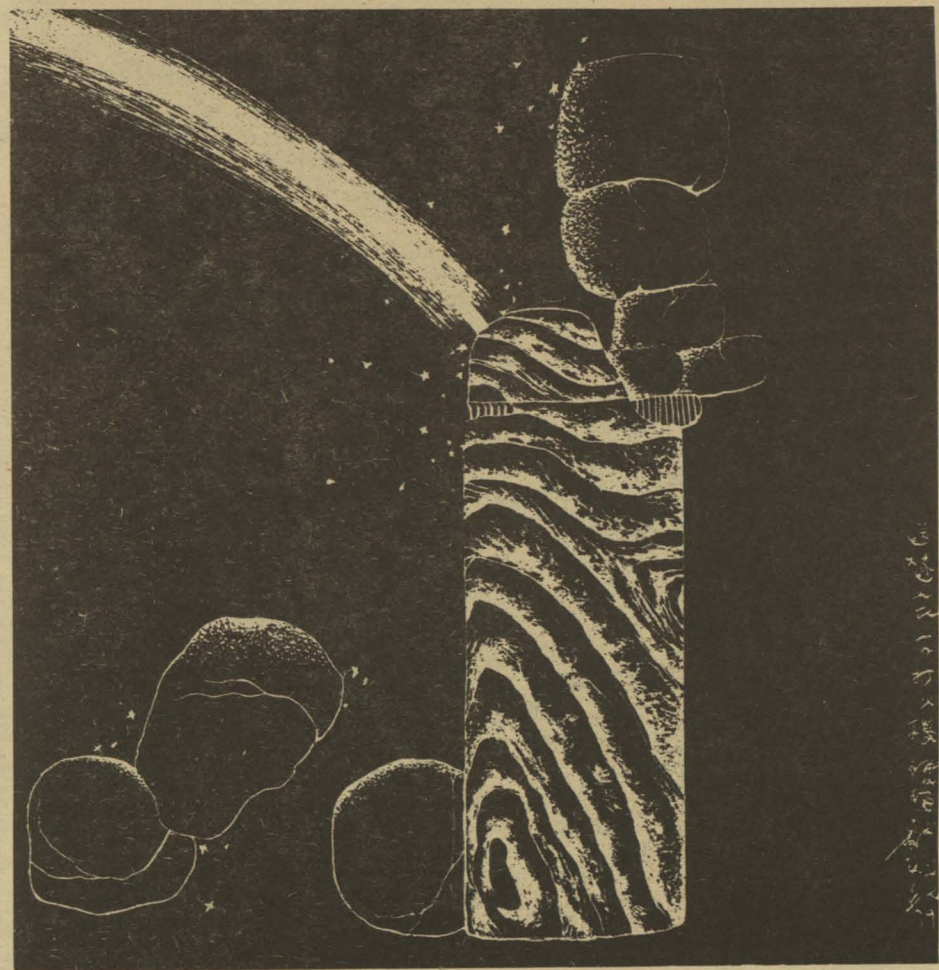
From Chinese painting, it has the immediacy and ineluctability: one cannot correct oneself on rice paper, and it is equally impossible to correct on scraping paper. Moreover, cartogravure, like Chinese painting, often consists of lines and strokes rather than of volume.

However, it is seal carving to which cartogravure is most closely linked: in both cases, the process of surface engraving is the same, and as in copper-plate engraving, is done in a limited space.

It also has the characteristics of modern western techniques and permits all types



* 鑪 (紙刻)



* 燵人式史觀 (紙刻)

us and sometimes surprises us by its audacity, for instance, in *Starry Night*, in which new media are used, or, to amaze us by its culture with the *Fish of Changes*, double homage to the *Yi jing* (易經), Book of Changes and to M.C. Escher (Western artist) with the most, apparently, conventional fish. Delicacy of the stroke, mastery of the ink, strength of the brush, sureness of the composition and cultural connotations make this pleasant and obviously easy painting, an almost metaphysical work.

Generally speaking, Tan's works, which are linked to the Chinese tradition, have a solid composition based on different patterns: at times a firm main line, horizontal, as in *Mount Zao*, oblique in *Nude* or *Fish of Changes*; at other times, the composition is based on a violent opposition: two strong heavy vertical lines are separated by an incommensurable chasm in the centre of the painting in *So high that even birds have to cross by foot*.

In other works, the composition is based on the opposition between a vertical and a horizontal line cutting through the empty but vibrating space, in the *Black Panther* of the Deverge collection for instance. In the *Hurricane*, an outstanding diagonal, i.e. the trunk of a tree which is bowing, but still resisting to the strength of the wind, crosses the horizontal lines of another tree which is being uprooted; in the upper left quarter of the painting, there is a vacuum, between the foreground of the earth and the foliage of the desperate tree, there is another vacuum.

Tan thus retakes, in inventive compositions, the opposition between vacuum and black ink of the Chinese tradition (here to emphasise the dynamism given by the curved oblique).

His ink is rich, sometimes dry, as can be seen in the setting of the *Meditating Bird*, sometimes damp like in *Mount Zao*, sometimes splashed as in *Hurricane*.

The colour, generally gouache, discrete or provocative, heightens some important points: the eyes of the panther, the blossoms of *Spring is full on the branches*, the fish in *Pleasure of the Fish*, a background and a bird's head in the extraordinary *The universe is but a big character* and the red robe of the man under the black butterflies in one of the most beautiful, maybe the most beautiful of the artist's paintings, *Zhou and the Butterflies*.

The light is everywhere, and does not come from any identifiable source. Light is inside the painting, in the glare of the vacuum, or, the spectator's glance.

As for the style, in spite of Tan's vast artistic knowledge, it is the very personal style of a painter who builds a little further his spirit and his being as a creator every time he tackles a new piece of work, or rather should I say, every time a new piece of work tackles him.

Authentically Chinese, liberated by a genuine Chinese and Western culture, from the weight of the tradition, Tan's Chinese style painting belongs to universal modern art. It teaches us that the music in Franz Kupka's works, the infinite vertigo in Jackson Pollock's, Nicholas de Stael's obstinacy, Vasarely's rhythm, the research of artists like Victor Pasmore, Kenneth Martin or Peter Lanyon are the Western facettes of a universal approach towards creation, the transcendence of everything, that a Chinese artist of the Southern Seas is pursuing with eagerness, honesty, simplicity and sincerity.

An article must end, even if the writer would like to stay a little longer with the painter and his works, beyond the seas.

But separation is inevitable, it is one of the many origins of Duhkha (豆佉 , suffering in Buddhism), therefore shall we wish the artist continues to find in himself, the strength of creating, of looking for new media and exploring new ways, which will teach us much about the world and ourselves.

Washington DC U.S.A.
October 21, 1980

* Traditionally, the scholar-amateur painter, who worked according to his inspirations, was well considered, whereas the professional painter, who could take orders thereby reducing himself to the level of a craftsman, was despised, by the intelligentsia.

Some attempts to season Chinese themes with a Western dressing, by using oil on canvas, or geometric perspective, appeared equally to be leading to failure, the result being unbearable to the eyes of an art lover or a connoisseur.

The only obvious success encountered by Chinese artists came from tradition and belonged to modern Western art, and although a Zao Wou-ki (趙無極) is bearer of the whole Chinese culture, his work has more in common with Soulages' and Hartung's works than with Ni Zan's (倪瓚), Mu Qi's (牧谿) or Wen Zhenming's (文徵明).

Now, having been confronted with Tan Swie Hian's paintings, I realise that the use of traditional technical means — brush, ink, rice-paper, allied with solitude and meditation, concentration of the mind and action, allows us to find once again one of the successes in pictorial art in the Chinese cultural tradition, even if modern media such as gouache colours are sometimes used simultaneously.

Although nature is familiar to the artist, and understood by him from within, the description, faithful but not slavish, becomes a re-creation, the painter having fulfilled his duty, reproduces as man, for his fellow men, that which nature produced in creating the world. The vital energy (氣), creator of the world, seized by the artist, gives life to his creations.

Thus in *Hurricane*, *Mount Zao* and *So high that even birds have to cross by foot*, the immensity and the mystery of nature are not shown crudely, but *revealed*.

With the economy of means and effects of the best masters, Tan manages to take up the challenge of both the Chinese painter and the modern artist. Philosophical painting, all impregnated with the purest, the sparest Buddhism, far from fleshy chromographs and colourful devotional pictures, Tan's art uses these weapons, these means of education, so well known by the Chan (禪) masters, I mean *humour* and *absurdum*. How not to think of Liang Kai (梁楷) painting with a few brush strokes *Li Bai declaiming a poem* (Commission for the Protection of Cultural Heritage, Tokyo), or representing *Hui Neng sixth Chan patriarch cutting bamboos during the Illumination* (National Museum, Tokyo)? The paradox is part of the Chan way, thus, although purely personal in its style, *So high even birds have to cross by foot* appears to us as being linked to this important

tradition.

The *Meditating Bird* displayed at a former exhibition and acquired by the writer of this article, is also a work from this family. Representing a bird, the blue contour and the green beak of which constitute with the staggering reddish-brown branch which bears it, the sole coloured notes of the painting, this strong work has bone, it has good ink as the Chinese critics used to say. The limits of the scene are solidly placed by the large brush strokes, defining an almost circular space, from the centre of which springs up, as if illuminated, the branch on which the bird is meditating in an introspective effort familiar to the Arhat of traditional Buddhist painting.

The shown, or suggested solitude of an individual, human being or bird, is a constant in Chinese painting. It is advisable to look at the relationship which unites the character and nature. On a painting by the Buddhist individualist, Zhu Da, also known as Bada Shanren (八大山人), the two birds, of the Kamichi Sumitomo collection, are part and parcel of nature, symbolised by the few branches.

The lone scholar in a landscape, travelling in Shen Zhou's (沈周) or Qiu Ying's (仇英) and so many of their predecessors' works, meditating or dreaming in harmony with the world in Ma Yuan's (馬遠) and other master's works, such as in Zhang Feng's (XVIIth Century) *Autumn Landscape* (Osaka, Yamato Bunkakan), appears at the beginning of landscape painting.

Hence Tan is not inventive through his themes, he is inventive through his subjects. Definitely not an academic, he is an "amateur-scholar painter"*, according to the very noble sense of the Chinese expression, and in no way a professional.

He does not paint to make a living, but to express and communicate, if someone among the spectators understands the message, the intuitive knowledge of the reality, which includes the chaos of phenomena, knowledge which has to be obtained with pains, through meditation.

This spiritual, philosophical and intellectual approach of the art of painting could have led Tan Swie Hian, in the first instant a writer, to an ice-cold intellectualism, but the sincerity of his effort, and perhaps his suffering of being a creator touches



Chinese Style Painting of Tan Swie Hian

MAUD GIRARD-GESLAN

Several years before I saw Tan Swie Hian's paintings, I had done a university course in Paris, the subject of which was Chinese painting. Although the emphasis was placed on landscape painting and specially by the Four Great Masters of the Yuan Dynasty (元四大家) and by the Scholars of the Wu (吳) School during the Ming Dynasty, I liked to study other kinds of works by these masters. Then, some personal research for occasional papers led me to follow the developments of the many types of Chinese painting, until the XXth Century.

When I arrived in Singapore in 1978, I was convinced that the use of the traditional media of Chinese painting — brush, ink, rice-paper or silk, could only lead the artist to the infinite repetitions of the models of the past, and relatively successful according to his own genius. I knew Joseph Cahill considered Zhu Da (朱耷, 1625 — ac 1705) as "the most inventive among the last great masters". It seemed to me that whatever the type chosen — landscape, flowers and birds or Buddhist painting, the fidelity to tradition, in spite of strong and beautiful works such as those by Zhang Da Qian (張大千) and Fu Xin U (傅心畬) ("Three Masters" Exhibition, Singapore National Museum, 1980), had come to an artistic deadlock as the post-impressionism had known in Europe at the end of the XIXth Century. No actual creation seemed possible, in my opinion, at that time.

translated in collaboration with Jean-Marie Schiff *Poems of Jacques Prevert* by Service Culturel, French Embassy;
invitation by the International Pen Club to the Third Asian Writers' Conference in Taiwan.

- 1971 — Translation with Hao Hsiao Fei of *The Diary of Vaslav Nijinsky* published by Chao Foon Press;
co-editor, with Liang Meng Kwang, of a new literary page in *Nanyang Siang Pau*;
second collection of poems published by the May Publishers;
Chao Foon Monthly special number: *Tan Swie Hian's Writing* ;
started on a journey to the inner self through meditation and Tai Chi Chuan.

- 1972 — Group show at the Alliance Francaise, with Leonard, Chehc and other French artists.

- 1973 — One-man show of Paintings of Infused Contemplation, National Library, Singapore;
translated with May Sook Ching *Sungei Mekong: Poems of Abdul Latiff Mohidin* published by Chao Foon Press;
toured France at the invitation of Marcel Flory; meeting Henri Michaux, Zao Wou-ki, Philippe Scribe;
participated in Alfa Gallery's Invitational;
experienced religious illumination;
stopped writing and painting.

- 1975 — Delved in meditation:
translated *The Doors of Perception* by Aldous Huxley and essays of Ramana Maharshi, Krishnamurti and Nitya Chaitanya;
disciple at the feet of the Venerable Seck Tham Meng.

- 1976 — Initiated into Tantric yoga by yogin the Old Konga.

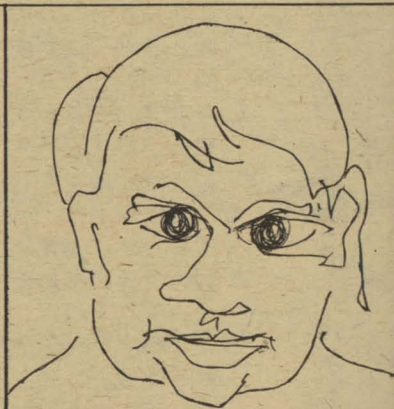
- 1977 — Invited by the French Government to visit Georges Pompidou Centre and other museums; meeting Etiemble, Raymond Oliver.
resumed painting following the persistence of Michel Deverge;
art exhibition by ten Nantah graduates.

- 1978 — One-man show at Musee Gauguin, Tahiti;
contributing cartogravures, humouristic snapshots to the *Literary Cafe* of *Nanyang Siang Pau* edited by Liang Meng Kwang;
preview of Swie Hian's works for an exhibition in Parthenay (France), Alliance Francaise;
interview with the journalist of *Course autour du monde* programme of the French TV.

- 1979 — One-man show at Galerie de Parthenay, France;
one-man show at the Alliance Francasie, Singapore;
"Expo 3" at the Alliance Francaise, Singapore;
book jacket for M.K. Menon's *The Inheritors* ;
awarded by the French Government Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres;
Les sceaux de Tan ou la pierre du dedans, avec des textes de Michel Deverge published by the Alliance Francaise, Singapore.

- 1980 — Visited Taiwan at the invitation of Michel Deverge;
visited Japan at the invitation of Rev. Chisaka of the Myoshinji Temple;
one-man show at L'Association Francaise pour Le Developpement Culturel et Scientifique en Asie, Taipei;
illustrated Dominique Gramont's *Grincements de dents* ;
working with Roland Drivon on *Protee ou L'Art de la nuit* ;
one-man show at the Art House Gallery, Kuala Lumpur, Malaysia.

Notes on Tan Swie Hian



* 黎昂「憑空作畫」陳瑞獻中學時候

- 1943 — Born on Pulau Halang, Sumatra, Indonesia.
- 1960 — Took up Chinese painting and calligraphy; bodybuilding.
- 1961 — Took up oil painting.
- 1964 — Graduated from the Chinese High School, Singapore; entered Nanyang University, majoring in the English language and literature; started contributing manuscripts to a literary page in *Nanyang Siang Pau* edited by Yang Show Muo; took up seal-engraving.

- 1966 — Founded with Tan Shao Kai and Lie Tong Liang *Pattra*, yearly publication on Buddhism by Nanyang University Buddhist Society; editor of *Pattra 1*.
- 1967 — vice-president, Nantah Buddhist Society; vice-president, Nantah Art Society; secretary, Nantah Chinese Painting and Calligraphy Society; edited *Pattra 2*; main force in the modernist movement launched by Liang Meng Kwang in the literary page of *Nanyang Siang Pau*; took up cartogravure.
- 1968 — Co-editor, designer of *Literary Miscellany* published by the Department of Modern Languages and Literature, Nanyang University; designed *Nanyang University Graduates' Year Book*; graduated from Nantah; first collection of poems *The Giant* published by the May Publishers; joined the French Embassy in Singapore as press secretary.
- 1969 — *Ten Short Stories and One Short Novel* published by the May Publishers; took over, with Yao Toh, Pai Yaw and Lie Tzang, the editorship of *Chao Foon Monthly*, a Chinese literary monthly with the longest history in publication on the Singapore-Malaysian literary scene.
- 1970 — Translated in collaboration with C. Anthony *Plays of Samuel Beckett and Prose Poems of Henri Michaux* into Chinese, published by Service Culturel, French Embassy;

陳瑞獻簡歷

- 1943 —— 生於印尼蘇門答臘四角芭。
- 1960 —— 習中國書畫。健美運動。
- 1961 —— 習油畫。
- 1964 —— 新加坡華僑中學畢業；
考入南洋大學，主修英文與英國文學；
開始投稿南洋商報楊守默主編之『青年文藝』；
習篆刻。
- 1966 —— 與陳紹凱、李棟樑創佛學年刊『貝葉』；為創刊號之主編。
- 1967 —— 南大佛學研究會副會長；
南大美術協會副會長；
南大中國書畫研究會秘書；
主編『貝葉』第二期；
完顏藉在南洋商報『文藝』版掀起現代文學創作運動，為該版之主要作家。
- 1968 —— 南大現語系『文薈』編輯之一兼設計插圖人；
設計『南大畢業生年刊』；
畢業南大；
首卷詩『巨人』由五月出版社出版；
受僱於法國駐新加坡大使館的新聞秘書。
- 1969 —— 五月出版社出版『牧犛奴小說集』；
與姚拓、白珪、李蒼，接編星馬歷史最悠久之文學月刊『蕉風』。
- 1970 —— 與安敦禮合譯『法國現代文學選集1』，由法大使館文化組出版；
與史宇合譯『法國現代文學選集2』，由法大使館文化組出版；
國際筆者台灣分會第三屆亞洲作家會議邀請函。
- 1971 —— 與郝小菲合譯『尼金斯基日記』，蕉風出版社出版；
與完顏藉合編南洋商報『文叢』版；
『牧犛奴詩二集』由五月出版社出版；
蕉風月刊出『牧犛奴作品專號』；
開始習靜，太極拳，以向內行。

- 1972 —— 與李奧納等位法國藝人在星法文學院開聯展。
- 1973 —— 在星國家圖書館舉行冥想畫展；
與梅淑貞合譯『拉笛夫詩選』，蕉風出版社出版；
受法大使傳洛利邀請訪法；會晤詩人米梭，畫家趙無極，雕塑家史克力夫；
亞化畫廊邀請展；
經驗宗教上之開解；
停止寫作繪畫。
- 1975 —— 深入禪靜；
譯赫胥黎『知覺之門』與馬哈希等大德之著作；
皈依曇昕法師為徒。
- 1976 —— 拜貢頓老人習密。
- 1977 —— 受法政府邀請訪法參觀龐比都文化藝術中心及其他藝術館；會晤作家哀衷柏，廚藝大家奧利斐；
在戴文治之堅勸下恢復作畫；
南大十校友美展
- 1978 —— 大溪地高更紀念館舉辦個展；
在完顏藉主編之『咖啡座』發表紙刻與幽默小品；
法文學院舉辦瑞獻百德邁（法國）個展作品預展；
受法國電視台『世界一週』記者訪問。
- 1979 —— 法國百德邁畫廊個展；
星法文學院個展；
參加星法文學院「三人展」；
為馬拉雅南語小說家米農長篇『繼承者』設計書封套；
獲法國政府頒予國家文學暨藝術勳章（騎士級）；
『瑞獻之印或內心刻石』由星法文學院出版，書附戴文治詩。
- 1980 —— 受戴文治邀請訪台灣；
受日本妙心寺千坂精道法師邀請訪日；
台北法國文化科技中心「瑞獻詩畫雅展」；
為法小說家格拉蒙短篇集『咬牙切齒』作插畫；與特里凡合作『普洛德斯或黑夜之藝術』一書；
吉隆坡集珍莊書畫展。

*蕉風出版了兩個陳瑞獻專號，一是九年前的「牧豎奴作品專號」，

一是本期的「陳瑞獻集珍莊個展專號」，對「勤行精進無厭怠」的陳瑞獻來說，這並不算厚愛。*陳瑞獻的藝術奇峯突出、山外有山，大開讀者觀者眼界。*拿出作品來，而不附以唬人的術語咒語，其過人智慧與認識流露無遺矣。

*陳瑞獻將於十一月廿九日開始在吉隆坡集珍莊展出水墨、水彩、紙刻、油畫、篆刻、書法等作品。*這是陳瑞獻在馬來西亞的第一個個人藝展。

本期蕉風附印了四張彩頁，篇幅也增加至一五六頁，以容納更多作品，而售價照舊是每冊一元正。「特大號」算是我們酬謝讀者長期支持蕉風的薄禮。

所以我們所見所聞的陳瑞獻或牧齋，並非單元的魚或鳥，而是不甘於只成為魚或只成為鳥的「飛魚」。而作為飛魚，他的理想是：他活着，他寫詩，他作畫，他刻印，他冥想，他不是甚麼「家」，他只是他，天地衆生間的一人。

／張瑞星

Fous parmi les fous, les peintres adeptes du bouddhisme chan je relie Tan Swie Hian, car il suit la voie inclassable, entrant en pinceaux comme les gorges de dieu en extase.

／Michel Deverge

The black and white etchings of Buddhist meditator Tan Swie Hian showed a talent and imagination completely out of the ordinary in Singapore.

／Rachel Barnes

Tan Swie Hian, un connaisseur des moments de la couleur.

／Henri Michaux



BULANAN CHAO FOON * CHAO FOON MONTHLY

m \$ 1.00 senaskah

diterbitkan oleh bulanan chao foon, 10, jalan 217, petaling jaya, selangor, malaysia / disunting oleh bahagian penyunting, bulanan chao foon, 10, jalan 217, petaling jaya, selangor. / dicetak oleh malaya publishing & printing co., 10, jalan 217, petaling jaya, selangor / agen penjual malaya book co., 22-24, jalan bukit bintang, kuala lumpur * union book co ltd., 303 north bridge road, singapore 7 * syarikat edcoms, 10 jalan 217, petaling jaya, selangor, malaysia.