

Maison d'Édition de Beaux-Arts
de Hunan, Chine

中國·湖南美術出版社

LIN FA

林筏畫集

COLLECTION DE PEINTURES
DE LIN FA



林筏畫集

COLLECTION DE PEINTURES DE LIN FA



林筏畫集

- 湖南美術出版社出版·發行(中國·長沙市人民路61號)
 - 責任編輯：郭天民
 - 湖南省新華書店經銷
 - 深圳天明美術印刷有限公司印刷
 - 開本：787×1092毫米·12開本· $8\frac{1}{3}$ 印張·字數：2萬
 - 1991年12月第一版·1991年12月第一次印刷
 - 印數：1—1000冊
-

ISBN 7—5356—0487—O/J·432

目次

- 評介
- 作品
- 活動
- 年表



林 筏 LIN FA

評介

我們也想模仿孟德斯鳩（MONTES QUIEU）的口氣“啊，啊，先生是中國人！真是一件不尋常的事！中國人該是什麼樣的呢？”

事實上，照他名字林筏所指，“先生”真是個中國人，一個中國廣東人。他生於一九三六年。幾年後因中日戰事，他跟隨父母與妹妹離開中國，來到當時還飄揚著法國國旗的西貢…

流放，當然是。盡管他愛帶點俏皮地說自己“懶散”，但年輕的林筏對一切都好奇，並且主要地輪到他想知道“法國人該是什麼樣的呢。”很快便開始閱讀，或者說“吞”——用吞字並不過分——所有能落到他手裏的法國的文學作品。最先是中譯本，然後等有點了解法文後便直接閱讀原本。他用自己微薄的錢去購買輾轉二三手的舊書。

對於一個中華民族的兒子，十五、六歲便涉獵了法國的古典作家，從普魯斯特（PROUST）紀德（GIDE）薩特（SARTRE）或馬爾洛（MALRAUX）的“人的條件”，已經是一個創舉，但這個年輕人的饑渴並不就此停止。從溫馨的童年時代就被吸引到繪畫上——他怎麼能不如此呢？他爸爸就是個畫家——他逐步從埃利·弗爾（ELIE FAURE）或馬爾洛（MAL RAUX）著作中那些黑白迷糊的印刷品中發現了西方尤其法國的繪畫。他馬上便“酷愛”而且從此一直“酷愛”他所發現的繪畫。

他開始產生去發現遙遠的法國本土的欲望。

一九五四年的一天，他與他趣味相投而又有共同幻想的妹妹一起離開亞洲大陸的家，飛向……蒙多邦市（MONTAUBAN），來到他家人所認識的一個女子中學校長的家中。而這城市除了安格爾（INGRE）美術館而外，並沒有其它能滿足他十七歲的好奇心。在這城裏只逗留了四個月後，他和妹妹又跑到巴黎。

巴黎！到了奧斯特裏茨（AUSTERLITZ）車站，沒有任何人，絕對沒有任何人來接他們。因為在這個大都市他們不認識任何生靈，只有一個所謂學生協會替他們找到了一個拉丁區的小旅店，而且只肯出租一個星期，多一天都不可以。於是他們又重新開始尋找一個寒酸旅店，又一個同樣寒酸的旅店，如此過了幾個月。總是租

期一個星期，“多一天都不可以”。

但兩個人加起來只有三十多歲的小兄妹並不氣餒。他進入巴黎國立高等美術學院。她進的是國立音樂學院。在聖米歇爾大街那邊度過一段真正的流蕩生活後，他們終於找到一間屋頂下的傭人房子安頓下來。這是一間可憐的頂房，但他們從此有了“家”。爲了交這個小房子的房租，他每天得在旺多姆（VENDOME）廣場附近的一間花布設計工作室工作半天。就像從前杜菲（Duty）和馬蒂斯曾經幹過的那樣，他在紙上設計一些裝飾性的花樣，然後別人用來重複印刷在布料上……

早上他都在美術學院，沉浸在他眼中顯得更“人性”，更“自然”和更“直接”的歐洲繪畫的神秘中去。而那既“哲學化”又“文學化”的中國繪畫在他眼中反變得“抽象”了。

是否是因爲這個原因，他與趙無極相反，在一個由巴贊納（BAZAINE）馬納西埃（MANESSIER）阿爾東（HARTUNG）茱拉熱（SouLAGE）斯奈德（SCHENEIDER）以及別的大藝術家，即抒情抽象的巴黎畫派絕對統治巴黎的時代，林笈傲慢地無視這個普遍而幾乎獨裁的運動，相反居然以最傳統最古典的方式去畫“風景”和“海景”，畫他自己以後居住的聖安東城郊或公寓、工場或商店的“內景”？

沒有人能真正曉得去回答這個問題。因爲我們不能忘記這個畫家是中國人，不只是血統，而且在文化與傳統上都是真正的中國人。而且大家又可以說他是個巴黎化的畫家，或者你寧可說他是巴黎畫派的畫家——這一個定義可以說清一切而又等於一切都沒有說的講法，因爲如果我們算算所有不同的運動，傾向以及……各樣的畫派！——那麼某些如“傳統”或“古典”等字眼在他和我們嘴裏也沒有準確的同義語。

他總愛用巴贊納（BAZAINE）的幾句話作爲回答：“沒有古的與今的作品；只有永遠都活着的繪畫，才是真正現在的繪畫。”林笈還要補充說：“談到活的繪畫，巴贊納說得對極了，因爲你們法國的繪畫，就是生活的本身！”

這生活的本身更加推動他去“敘述一個故事”，同時又表現一種造型的真實，一種“美學的體現”。

“我絕不是要在畫布上畫人”他曾說，“我是想使人在本質上顯現出來。”他又補充說：“我的畫不屬於一個特定的時代。我希望我的畫超越時間，因為我的目的是從現實起飛到顯現非現實……”

這些長期沉思熟慮，用去毛、剪薄、“磨尖”的筆和陰陽怪氣地裁短，修剪成鋸齒形的掃筆，畫出來的畫如照相機般連最細小部分都準確地畫出來的畫，是非現實，超時間的麼？……這多維爾（DEAUVILLE）海灘的場景，在整齊排列的帳篷前一個小孩在閱報的祖母身旁玩耍，是非現實的麼？……一個年輕女人在窗櫺外面停留下來，對面行人道上有一個男人帶著狗走過，這被他的筆如相機鏡頭般攝下的景象，是非現實的麼？……這個年輕少女眼睛莫測而眯細，手肘靠著一張台，前面一盆春花沐浴在一種溫馨、柔和、輕微而無盡微妙的波納爾（BONNARD）式的光綫裏，是非現實的麼？……或者在古董店的窗櫺內外——林笈愛畫玻璃的反光——兩個動人的女人，一個穿長褲捲領衣，在用一種估價的眼光細觀古董，而沒有覺察到在被人觀察，另一個穿黃絨衣，在店裏面正在大笑中把頭髮往後撥，是非現實的麼？……這個小弟弟正和姐姐手拉手，在門廊的暗影裏，準備衝向街道白色而眩目的陽光，一個拄盲人手杖的老人在一個椅子工場前步伐遲疑地在不平的石塊路面上蹣跚，一種氤氳的光綫，一種奇異的、令人迷惑的、不尋常的氣氛，令人想到巴爾杜斯（BALTHUS），是非現實的麼？……這些普列塔尼（BRETAGNE）和諾曼底（NORMANDIE）的村莊、海港、退潮後滿是海藻的沙灘是非現實的麼？……正如克萊爾·朗蓓亞（CLAIRELAMBEA）所描寫的這些“沉重的半掩的門後面：走廊的後景，樓梯的梯級，通向別處的門，別處的牆，別處的窗櫺的小巷……”是非現實的麼？……

當然是現實的。這些描畫瞬息之間的景物，當然是時間性的。林笈在忠實地敘述逝去的時間，敘述時間的遭遭遇遇。……然而，不管判斷顯得相悖論，正如畫家所願，這些油畫同時也是非現實，超越時間性的，猶如波納爾的畫境沉浸在一種輕飄又無從捉摸的光綫中，或者像巴爾杜斯那樣，在一種近乎夢幻和古怪的世界，達到超現實主義的邊界上去了。

林笈，確實是個現實性的畫家，但這是他的現實，一種由他眼中過濾過的現實，他眼睛的鏡子并不一定相

同於我們的鏡子。即使他受到了法蘭西式的培養，他還是繼承了中國五千年文化傳留下的那種思維、推理、觀察、鑒別和創造方式，這都是不能一筆勾抹掉的。這種強烈的意象是多麼牢固地固定在他身上！在四十多年的“流放”之後，他於一九八二年重觀故土逗留了幾個星期。在他從中國帶回的作品中，他又重新找回八百年前宋代文人畫家對他完整無缺的影響或十五世紀早期明代畫院所描繪的人羣熙攘的漁村。

令人訝異，這些畫令人訝異。在處理空間和光綫上面，在用筆的細緻和準確上面，多麼獨特的亞細亞風格！相比之下，他在法國或歐洲畫的作品，我們只能在其中覺察到迷糊而飄浮的那種現實裏面的非現實。

但無論怎樣，或多或少受東方或西方藝術的影響，他的這些作品不停地使我們驚訝，向我們質疑，甚至攪擾我們。用國際哲學院教授阿蘭·亞爾瓦（ALAIN ARVOIS）先生的話說：“它們好像進入一種人與物最高本質的視域。”

在任何情況下，一個優雅文人的創作過程是不能不受十三世紀的一個理論家湯垕的詩作的啟發和指導：

直寫胸意

筆自有神

適興寄意

書畫一也

林笈正是毫無保留地聽由他內心的靈感而隨心作畫。正因為此，他是一個真正的藝術家，也正因為此，他的繪畫能夠感動我們，使我們戰慄，吸引我們。通過這些連串的鏡子，可能有我們自己的折影。

比爾·布裏塞（PIERRE BRISSET）
藝術評論家，法國藝術書刊主管委員會委員
法國“眼光”（L'OEIL）藝術雜誌特約專欄作家
禾青譯於巴黎

“海景”，木樁的房屋，碼頭的船隻……林笈從水的鏡面上注視著，它們動蕩的反照，又不住的改變著形象，這一切都用煉金術似的油彩和暈影表現了出來。

他的繪畫是他映照世界的一面鏡子，外表改變，而他的摸索却是同一個樣子。

垣牆擋住了地平綫，人類的出現，至多也不過是個“符號”。在這個被石頭和土敏土隔絕了的宇宙裏，只有玻璃還是透明罷。他在這上面剪裁他的畫框。

在窗櫺的後面，是一個女人的輪廓……

而窗櫺裏，有一張靠椅和一個空書架。

沉重的門扉半掩半開：在走廊的盡頭，是樓梯，是通到另外的門的小街；又有另外的垣牆，另外的窗櫺……內部空間的曲徑，每一個出口又是一個門檻，在聚滿暗影的郊區裏，人和垣牆又互相混淆了。

人行道的慘白色……被拋棄的模特兒胡亂地堆在店鋪裏，兩個孩子在門廊的陰影裏躊躇不前。一個女人在路邊出現，光綫把她溶化了。而光綫又透過玻璃鏡面再反照到畫家自己本身上去了。

摘自“鏡子的創造物”一節
克萊爾·蘭比亞
法國電影協會總編

1. 耐心與技法

林筏是個畫家，而且我敢相信他是個大畫家。

在他身上沒有那種盛氣凌人的意志，但他仍然是個大師，因為他謙虛甚至羞怯謙恭地懂得繪畫首先是一種耐力的鍛煉。

他差不多畫了三十年，他曾在巴黎國立高等美術學院學習繪畫，那時，正是巴黎畫壇光照世界的時候。他得到了當時最好的大師們的指導。然後很快，由於他突出的天賦，他就與他們共同展出。

讓我們回顧一下他的幾個時期：1964年與張大千潘玉良趙無極等共同參加“中國文化日”之展。一年後與勞儒（LORJOU），安德烈·馬爾尚（ANDRE MARCHAN）、達利（DALI）等在“法國藝術精萃”“PRESTIGES DE L'ART FRANCAIS”共同展出。稍後在1978年與勃拉西利埃（BRASILIER），卡特蘭（CATHELIN）高美爾（COMMERE）和吉拉芒（GUIRAMAND）等在洛內岡羅（RENEE CANDLOT）畫廊展出。1985年他又和沙普蘭·米蒂（CHAPELAIN MIDY）、卡龍（CARON）和卡儒（CARZOU）等共同展出他的新作品。

早在1956年，即他到巴黎二年以後，他就在貝內西特（BENEZIT）畫廊舉行個展。1960年在“昨天和明天”（HIER ET DEMAIN）畫廊展出他中西融合的作品。1961年又在勒克利克（LECRIQUE）畫廊個展。1976年在巴黎頗有名氣的馬塞爾·貝爾南（MARCEL BERNHEIN）畫廊開個展。這個畫廊展出二十世紀的畫家，其中包括勃拉克（BRAQUE）勃勞納爾（BRAUNER）沙加爾（CHAGALL）德爾伏（DELVAUX）恩斯特（ERNST）米羅（MIRO）畢加索（PICASSO）馬格裏特（MAGRITTE）克利（KLEE）等等。1988年在戴哥申（ETIENNE DE CAUSANS）畫廊又有一個個展。於是讀者會想，他怎麼不那麼“有名”呢？一個作品如此豐富而又多姿的畫家，怎麼沒有得到大家在博覽會或商品市場上常見到的所謂“國際聲譽”呢？

要明白這種不公平的原因，我要先講一個小軼事。

2. 與他的會見

我酷愛畫家魔術一般創造的畫作。我的工作是在巴黎國際哲學院講授現代繪畫理論。有一天我在住所附近的市區散步，突然我充滿詫異和驚愕在一個窗櫺前停下，因為我被裏邊掛的幾張畫的優美和高雅的技术懾住了。於是我忍不住立刻跑進去問這些畫作是哪裏來的，它們怎麼會在這裏：一個微笑的人走向我——他就是林筏。他說：我是作者，我的工作室便在附近。

他多麼謙虛，甚至太過份了。因為他只效力於繪畫，他完全屬於繪畫。而畫對於他是一種對於光綫與視覺之神秘的孜孜探索而已。

我所看見的畫作仿佛是牆上的窗，也就是文藝復興時期畫家所謂的“VEDUTA”（透視法）。他的作品是在現實和現象世界中打開的一些“洞”，以求更深刻地探到真實。便是這些吸引了我。這些畫盯住我并逼迫我改變我的視覺。

讓我再談談這些我喜愛的作品吧……

3. 近作的概述

大家都知道所謂分類大抵是隨意而偶然的。藝術評論家往往發明某些詞匯，把作品歸納為一個風格或某一種類。這樣，便失去了作品的獨特性，即是說，藝術品本身的真義。

在法國，談到他作品的評論家把他的近作（三十年摸索以來最美也最徹底的）歸納在敘事的“新寫實”一類中。這大概也是正確的。但是這掩蓋了其他更為本質的東西。他的寫實總是再創造和創新。它永遠不是現實的再現，它不屬於任何“現實主義”，因為他的創作衝動是超越現實的現象。當然這裏有“新寫實”，或者新具象的東西，但這種表現現實符號的繪畫不屬於模仿現實，而是用一種新的方法畫出世界所呈現的面目。為了說得更清楚些，我要舉出哲學家梅爾洛·龐蒂(MERLEAUPONTY)曾在“視覺與思維”(L'OEIL ET L'ESPRIT)中長篇詮釋過的克利(KLEE)的那句話：“繪畫不是模仿所見，而是使人看見……”。林筏的作品透過日常

事物達到一種更高的本質。他和所有大畫家一樣，教我們用另一種方法去看，去征服另外的視覺空間和感性空間。

他的名字寓有過渡、通過的意思，從現實的河的這一岸過渡到彼岸的意思。他的作品便是這種過渡，顯出現象這面鏡子的另外一面。在他的畫中，不只是有綫條和顏色的奇妙效果，還有中國繪畫思想所強調的虛空和光綫。我想，這就是他在繪畫藝術創作上執著而孤獨的長期摸索的秘密所在。他的繪畫藝術完成了一個綜合—西方和東方藝術與他自己的綜合。比如說西方透視結構與“骨法用筆”的結合。

當貝爾納·居歐（BERNAD CUAU）問他“繪畫的結構是什麼？”時，他回答：“在中國繪畫裏有一種筆法，對你們是生疏的，而對我們，筆法比作品的結構更重要。”怎樣可以不聽聽謝赫六法中第二法的話：“骨法，用筆是也……”？

我最後抄一些中國繪畫的說法：“繪畫的工巧是技法問題，而用筆的精神是生命的問題。”“有畫無筆”等於有熟練技巧而不能自由表現生命的精神。“有筆無畫”則等于雖能感受生命，但缺少嫺熟技巧去表現它。而經過長期探索以後，林笈今天作品正兼有筆的精神和生命的精神。

阿蘭·阿爾優瓦

（ALAIN ARVOIS）

巴黎國際哲學院教授

禾青譯於巴黎

他在畫布上、畫絹上、畫紙上作畫。他畫在河岸上那些孤零的、赤裸的、失落而又安靜的女人。他畫那些比面孔更具表情的手。他畫他本來就沒有想到過的樹木。而他又在想什麼呢？

他畫植物和人的融合。他畫期待，對一切的期待。那神秘不動的船隻，波動的海洋，在輕薄柔和的霧氣中痙攣的天空。

在他手裏，所有都變成別樣了：植物化成人，礦石活動起來，風沉默下去，橄欖樹成了松柏。

他是個描繪激烈、柔和、秘密和無盡的期待的畫家。

你看他的作品，你會看到，每一次都是講不清的形象，無盡與至大、現世與別個的融合。

這是中國的纏綿和西方的誘惑。

一種有她自己家譜、自己歷史、自己傳統和自己大師的繪畫。

但又會創造出一種獨特的藝術語言。

而又不類似別的任何藝術語言。

貝爾納·居奧

法國作家、國立巴黎大學美學教授

從史前時代，巫術繪畫通過石穴的峭壁，走向光天化日，中間又經過學院派、古典造型和超現實主義，文藝復興則表現了生活中膚淺的外形，她反映了現實。而超級寫實或由內心情緒把現實變形也算是一個改革麼？在一種激情之下，繪畫不再是一種啟發，也並非一種現實和心理的簡單描述和情節的再現，她已失去世界性和神秘性的因素。

繪畫自然著眼於現實上面，但要傳達靈魂的顫動，要認出世界性的活力再重尋物和本原的一種灼熱的型態，這種接近初生的形態，可以在林笈作品中見到，用一種固定的符號破壞一種傳統的神秘，即在人的潛意識中再發現宇宙的原始力量。

當一張空白畫布把畫家和現實世界——即愛情、苦澀、孤獨或對生活的絕望等等——相連起來，而他的畫就在這精煉過的型所織造的緯綫中產生出來。

瑪斯·曼斯特(ERNST)以岩石形狀築起一個阻欄，比爾·茱拉熱(SOULAGES)則借用類似倒歪的梁柱，林笈通過垣牆和窗戶而起的阻隔，我們在這上面看見了類似機器人的生物，再把他的“模特兒”作例子罷，東歪西倒在厚重的陰暗隔欄後面，類似一堆關在暗影裏的囚徒，光綫又嘗試以一種在曖昧中的逼真去描繪它們，好像將苦痛從垣牆上分割了下來。他的藝術是一種隔絕，一種困難的表達方式，一種隱藏著對命運無奈的憂郁的錯覺，從而表達出人和現實之間的分裂。

敏爾朗

法國電影編導

王碧姬譯於巴黎

我是在一列火車上認識他的，可謂萍水相逢。其實是早已熟悉的了。他是什麼模樣？人如其畫，猶如燦爛而多姿的風景，迷霧中的一抹光亮。他在這列車上幹什麼？他畫畫，專心致志地畫畫：從巴黎到佛羅倫薩，他畫下了羅訥河，阿爾卑斯山脈，利古裏亞區，托斯卡那區。

火車到站，他胸中已有彩畫百幅，但大家只見他提著一個小口袋罷了。在他，這也是習已爲常了。

像保羅·克利所說，他也畫看不見的事和物的畫家麼？算了罷！看不見的畫家，是的。但還是另外的一回事了。他長期生活在大馬路和北火車站之間的那個地方。我雖這麼寫也並不等於相信這個說法，又明知幾乎是一個謊話。他也並不住在任何地方，既不是屋頂下的鬥室，也不是藝術家的畫坊，更不是大學生的宿舍，全不是我們通常叫出個名堂的處所。

但這裏曾是我們聚餐的地方，我們集會的地方，也是我們夢想的場所。

住處以外地方則也許用於我們的抱負、思辨和工作。這裏是懸擬之地，是時代的焦點。

好像在開往佛羅倫薩的火車裏，他在這房間不停地畫著，但別人又從來看不見什麼。可能衣櫥上有三幅畫，也許床底下還有罷，他不拿出來，別人也不要求看，大家彼此相信，那也讓時間去證實罷。

照我的記憶，這個房間在阿爾及利亞戰爭年代是唯一沒有激烈戰爭的地方。

我們渴望著和平，可謂朝暮渴望著和平，但在這個場所却全然不用高談和平，因為和平已在這裏，而且是開門見山的和平哩！

有時難得地勸他喝上一盅，他便提起畫筆，畫上那麼幾筆。

當你請他畫山，他却勾下江河；你請他墨點石頭，他却描下泉水回答。

我不知道中國是否有人讀埃拉克萊托斯，却知道林筏的回答總是顧左右而言其他，就象這位希臘哲學家那樣奧妙無窮，前謎未解，又生一謎。

誰要以爲筆觸表現什麼，那就對他一竅不通。還需要告訴你他是個中國畫家嗎？

當然不要以這種方式去解釋他筆下的樹木、陰影、房屋，或者是不是寺院。

但即使要泄露一個機密，也應當指出，至關重要的是他的畫兼收并蓄跨唐宋五個朝代的精華。

他具有唐畫的特色，簡言之，是唐畫的綫條輪廓。可與安格爾媲美，當然這種比法是違背常理的，就這麼算了罷……

他吸收了宋畫朦朧柔和的水墨綫條。他兼唐宋於一身。他描中有畫，畫中有描。（具有埃拉克萊托斯的另一個特色，即一切形式的出現皆來自衝突。）

但要理解他，確切地說，要深入理解他的畫（因為理解他也無非是理解他的畫罷）。就應該簡略談一下一個生活在第十世紀，而酷似他的畫家。

這個畫家叫郭熙，他慣於定期出門去山區畫畫。在那裏的期間，他在一座寺院裏下榻。

當他喝完米酒，便把墨潑在絹上，然後叫和尚們拿到池塘裏浸甩。

墨迹模糊，輪廓朦朧，任水擊拍，形狀萬千。真是“元氣淋漓惺猶濕”。

和尚把淋漓的畫惺送回給郭熙，然後他動手描繪。

由此產生銀色的山巒、瀑布、濃霧、水注。

林筏却没有和尚的協助，他的畫室靠近巴士底獄廣場，據我所知，那裏并没有池塘。

但他像郭熙那樣，善於把興會和定規巧妙地結合在畫裏。

他的手能再現自然景色，看到這只手作畫，方始明白似乎有什麼神在牽引（我不知道他是否信神）。正如法拉·安吉利哥那樣，神在牽引他的手。

奇妙的是，他的畫筆宛如雕刀，有力地在畫布上從橫馳騁。

每根綫條剛勁地體現着一種生氣，立即給人以必要的感染力。他是一個問心無愧的畫家。他從不因循舊習，總是深思熟慮之後才創出一個形狀，勾劃一個空間，銘刻一個象征。他深思熟慮，但決不猶豫不定。