



2.

畫家生涯的起步

邱亞才度過如此黯淡的童年，受盡老師、同學的凌辱，在學業上經歷了慘敗，立志畫漫畫的夢想也破滅了，人生無一順遂，還未出發就已經輸在起跑點上。只有國中畢業學歷的他，是如何在文藝的領域開了竅？如此際遇的年輕人後來又如何能走上藝術的征途呢？而從來沒有進過藝術學校，也沒在畫室學過畫的他，又如何能成為畫家呢？



〔本頁圖〕 邱亞才（後排右2）參加球隊得到亞軍後與隊友合影。

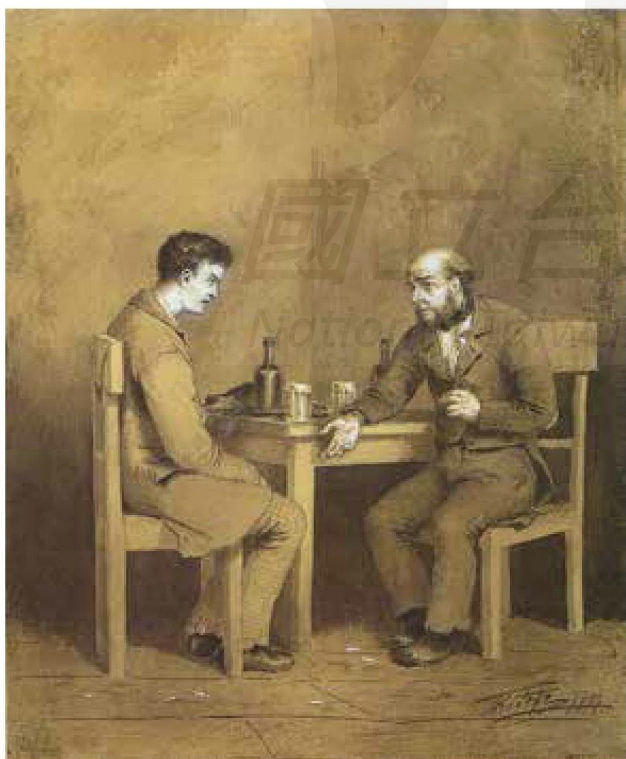
〔左頁圖〕 邱亞才，〈春思〉（局部），1977，油彩、畫布，尺寸未詳。

為藝術拋家別子

邱亞才十九歲時在冬山火車站認識當時只有十八歲的妻子林麗玲，邱太太是冬山鄉人，學歷比邱亞才高，但她的一家人都不在乎邱亞才的學歷，反而非常欣賞他的繪畫才華。他們在邱亞才二十歲時訂婚，二十一歲時結婚，婚後育有三名子女，長女1972年出生後邱亞才退伍；二女1976年出生，最後是兒子邱弘平1981年出生。

邱亞才1969年二十歲時入伍當兵，被分發在海軍陸戰隊的灘勤中隊，在左營和小港之間的軍營，過了兩年又九個月的軍中生活。此時，他那種因為失學造成的內在壓抑，以及對學習的渴望，變得越來越強烈。根據他自己的描述，最初是被《新文藝》的中外名家作品介紹吸引，後來空閒時讀三島由紀夫的小說。但是，當他讀了莎士比亞的劇本與杜斯妥也夫斯基的小說之後，才發現三島由紀夫的小說簡直像「小丑」。另外，《史記》裡的〈貨殖列傳〉、俠客與英雄、各種悲劇人物的故事，以及莎士比亞劇作中描述的人生如戲和如戲的人生，都令他非常著迷，但周渝認為影響他最深刻的應該是杜斯妥也夫斯基。發現了這些文學鉅著後，邱亞才如此描述自己當時的心境：「世界上竟有這麼好的書，那種描繪人類靈魂深處的力量真是空前絕後，那種獲取永恆之海的筆力使我佩服得五體投地。於是我的心智突然開通……。」（邱亞才，〈我的自白〉，《邱亞才畫集》）

此外，他也買了很多畢卡索（Pablo Picasso）



的畫冊，嘗試聽披頭四（The Beatles）的音樂，看義大利導演的電影。長期孤立且被否定的邱亞才，到目前為止沒有接受任何藝術相關的養成教育，也沒有任何文化界或一般知識分子的朋友；然而靠著自學與閱讀，得到很深的安慰跟啟迪，就此開啟了他對文藝的追尋與探索。

【左頁上圖】

1986年，邱亞才在畫室內與作品合影。圖片來源：潘小俠攝影提供。

【左頁下圖】

1874年出版的杜斯妥也夫斯基名著——《罪與罰》書中插圖。

【上圖】

邱亞才，〈青年〉，1993，油彩、畫布，100×80.3cm。

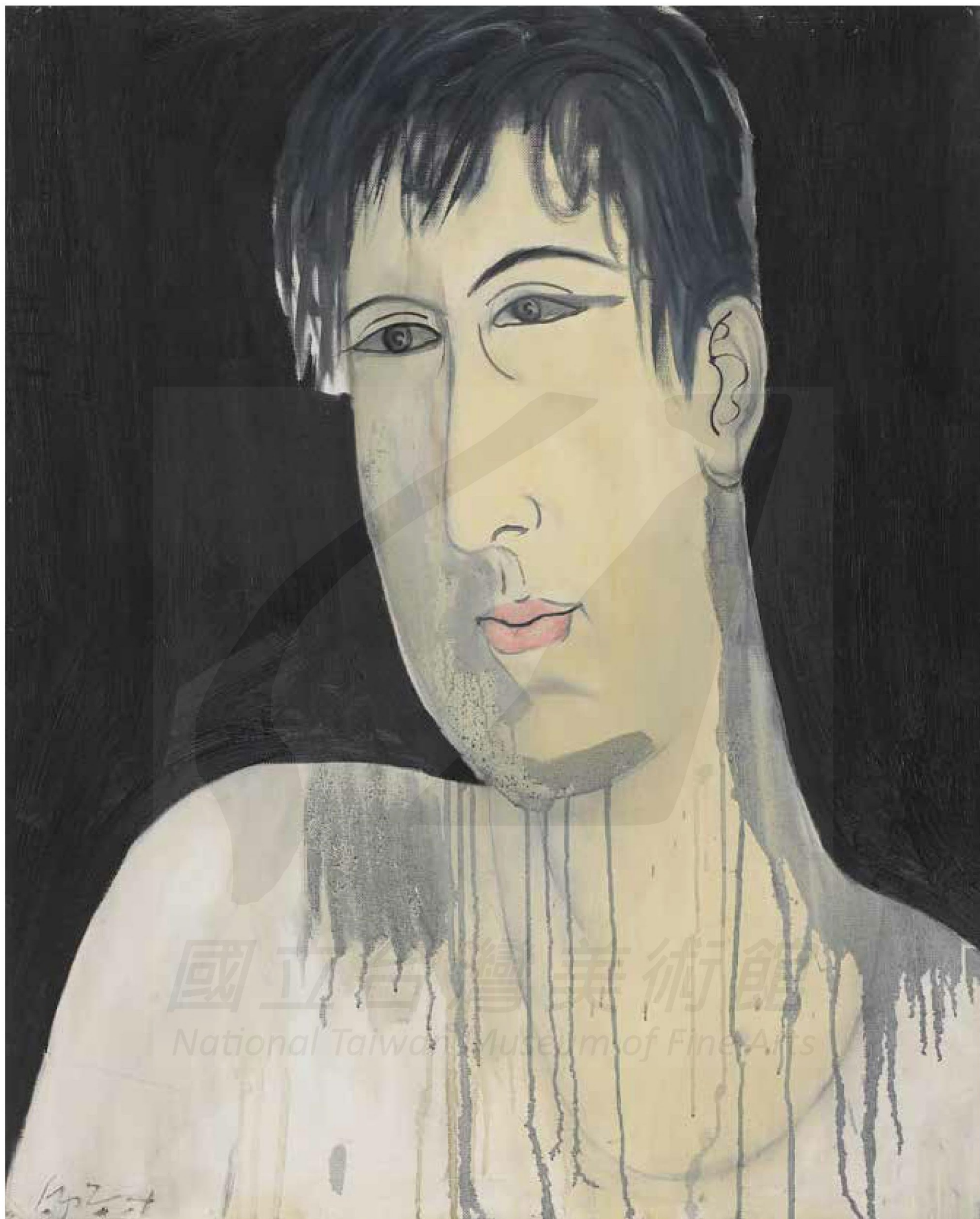
【左下圖】

邱亞才，〈倔強的老人〉，1993，油彩、畫布，80.3×65.1cm。

【右下圖】

邱亞才，〈個性〉，1995，油彩、畫布，162×65cm。





邱亞才，〈汗〉，1992，油彩、畫布，91×72.5cm。

〔右頁上圖〕 邱亞才，〈李欽賢〉，1982，鉛筆、紙，33×25.5cm。圖片來源：李欽賢提供。

〔右頁下圖〕 邱亞才留影於畫室。圖片來源：簡永彬攝影提供。

邱亞才退伍後，雖然已有家室，但內心嚮往文藝之路的他，哪有辦法在蘇澳待得住。剛開始他抱持著偕妻女到臺北畫漫畫謀生的想法，卻碰到漫畫產業的沒落，只好將妻女送回家鄉，孩子出生後一直由岳父、岳母照顧，他獨自待在中和環球電纜公司工作。邱亞才很少回家探望妻兒，白天工作，晚上則在宿舍裡瘋狂地作畫，累積了相當數量的畫作；也是在這個時候，藝術家李欽賢透過在大同公司工廠當警衛的朋友，得知有這位愛畫圖的奇人，便主動去結識他。後來邱亞才為了能更專心創作，索性辭去工作到公館擺地攤，因為擺地攤的時間更自由一點，他在公館那邊一家叫「大聲公」的麵店樓上租屋當做畫室。邱亞才的藝術養成究竟是如何開始與如何進行的，不得而知，但根據李欽賢的見證，他的畫室裡收集了很多畢卡索藍色時期的肖像畫，他也很喜歡研究唐朝古畫，特別是閻立本的帝王像。透過閱讀經典名作、翻看名家畫冊，培養出藝術家的胸襟與野心，邱亞才開始以旺盛的創造力、高度的領悟力及自創技法，忘情的躍進文藝冒險裡。



《藝術家》雜誌社的毛遂自薦與第一次個展

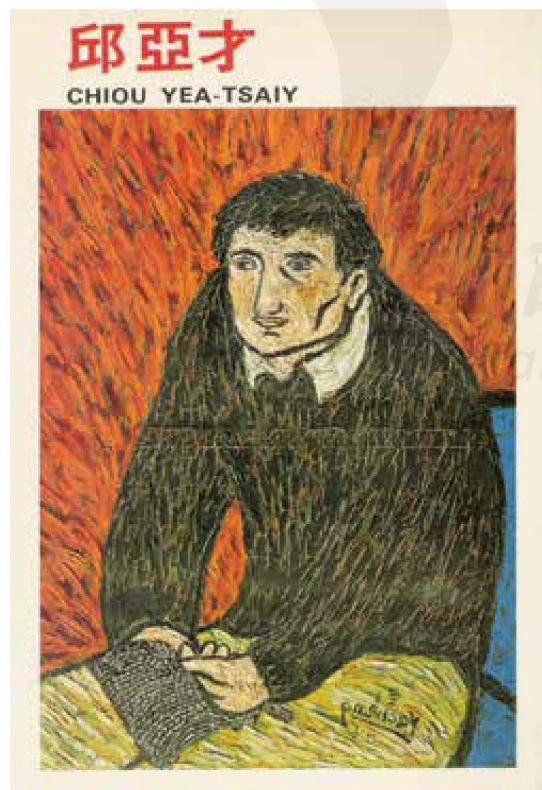
1976年3月，當時創辦第二年的《藝術家》雜誌社與美國新聞處（簡稱美新處）共同主辦、在美新處林肯中心舉行洪通首次個展，現場人潮洶湧，盛況空前，此後《藝術家》雜誌的發行人何政廣經常接到素人畫家的求見電話。一天，邱亞才在未事先預約的情況下，以小卡車載了十幾幅100號的油畫闖進了《藝術家》雜誌社求見，「靦腆又自信地說明他作畫的動機」（何政廣，〈關於畫家邱亞才的繪畫筆記〉），請何政廣給予批評指教。此後每隔兩個月他就搬來十多幅大畫就教，如此竟長達一年！為了成為畫家，他的努力與毅力可見一斑。

當時美新處林肯中心每個月提供兩位畫家舉辦個展的機會，何政廣不忍他一直來回搬畫，建議他可以向美新處提出展覽申請。1977年時，邱亞才得到包括何政廣在內的評審委員們的青睞，獲得了展出的機會。不知是否為了致謝，邱亞才將自己親手書寫的繪畫筆記送給何政廣，裡

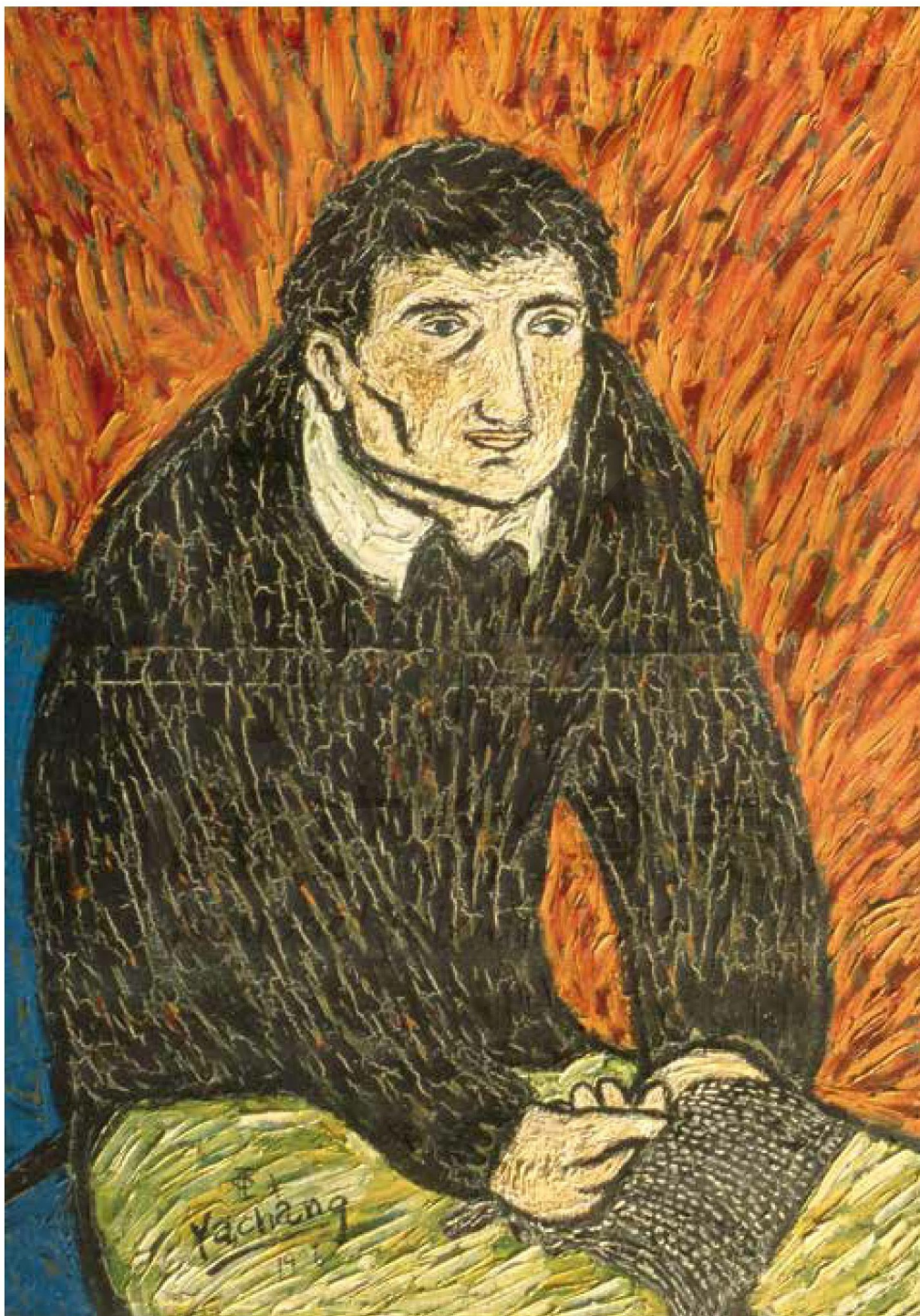
面密密麻麻地寫滿了他對藝術創作的看法，叨絮自己繪畫的動機與題材，包括病逝的大哥、街上遇到的全瘋的同學、神經衰弱與「淫欲」的解說等等，自說自話，情詞急切，這本冊子被何政廣保留至今。1980年邱亞才又在美國文化中心舉辦第二次個展，同年的9月，也是在何政廣的鼓勵和協助下，自費出版了第一本小畫冊，將他這個時期的作品集結在畫冊裡面，不過此後他就再也沒有去找過何政廣。

1977年的第一次個展，展覽會場「三三兩兩」，無法與早先的洪通展覽相比。記者陳長華當時對他進行了訪談，以〈受傷的心，孤寂的畫〉為題，為他在《聯合報》上寫了一篇報導，提到邱亞才展出的三十多幅油畫人像使人「有如置身夢魘，也使人想起昏睡

邱亞才的第一本畫冊書影。
封面為他1976年的作品〈惡靈〉（畫改成左右反向）。



中那種飄然的感覺。他筆下的人物，幾乎沒有一個是健康的，也找不到滿足的微笑；一個個都是『受傷害』，靈魂輕若游絲。」在訪談中，針對當年展出作品〈惡靈〉、〈肺癆病〉(P.28)等，邱亞才說明由於大哥與姐姐先後死於肺癆，以至於他經常被死亡的陰影籠罩，也常常在噩夢中



邱亞才，〈惡靈〉，1976，
油彩、畫布，尺寸未詳。

館
Arts



驚醒。三年後，陳長華再度報導他在美國文化中心的第二次個展，認為他「撥開憂鬱見爽朗」：「扭曲的形象不見了，強烈的病態從畫布消失了。」而這次的展覽除了人物油畫外，還展出了十多件風景水彩。

陳長華也曾提到邱亞才「花盡了三年的六萬塊積蓄，印了一本薄薄的畫冊。」這本薄畫冊除了一篇自白之外，選印了十三幅肖像畫，兩幅風景畫，除了畫題與小段的說明文字之外，沒有標示任何材質與尺寸。從這些圖片看起來，邱亞才早期的作品結合了繼承自漫畫的線性勾勒，特別是人物臉部，以及從看畫冊自學而來的各種筆觸表現，特別用在人物的身體與背景。但由於未受過專業訓練，這些作品看起來在技巧上還相當稚拙，可以說仍在實驗階段，甚至因為油彩品質不佳或調配不當，已經出現龜裂等情形。素描的部分當然可以說還毫無基礎，構圖也相當古怪，經常有人物身體被邊框截斷的情形，而這時候的他也已經開始規避畫人物的手。

【左頁圖】

邱亞才，〈肺癆病〉，1975，
油彩、畫布，尺寸未詳。

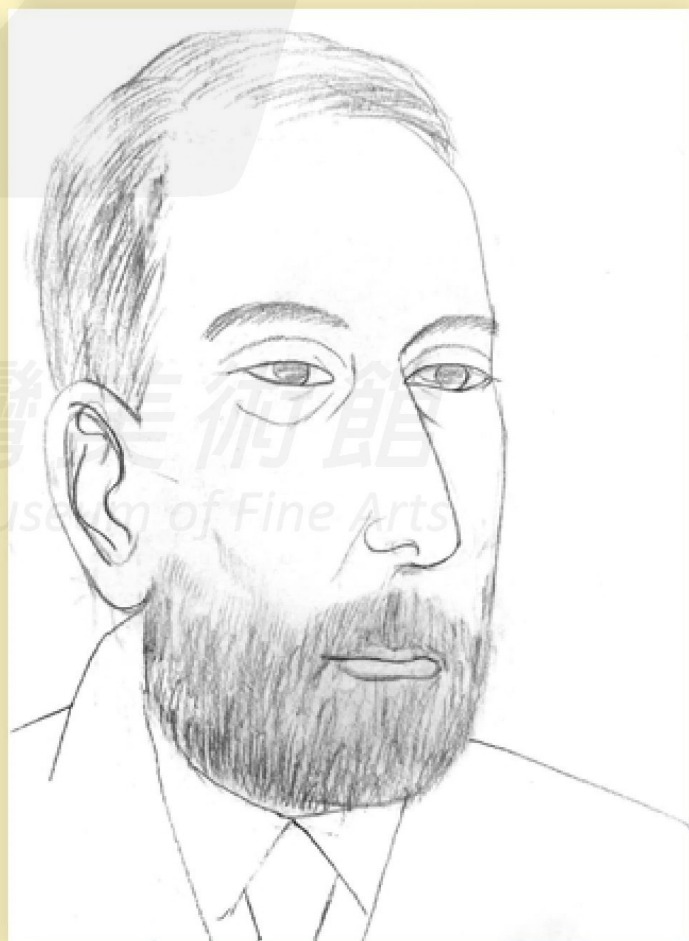
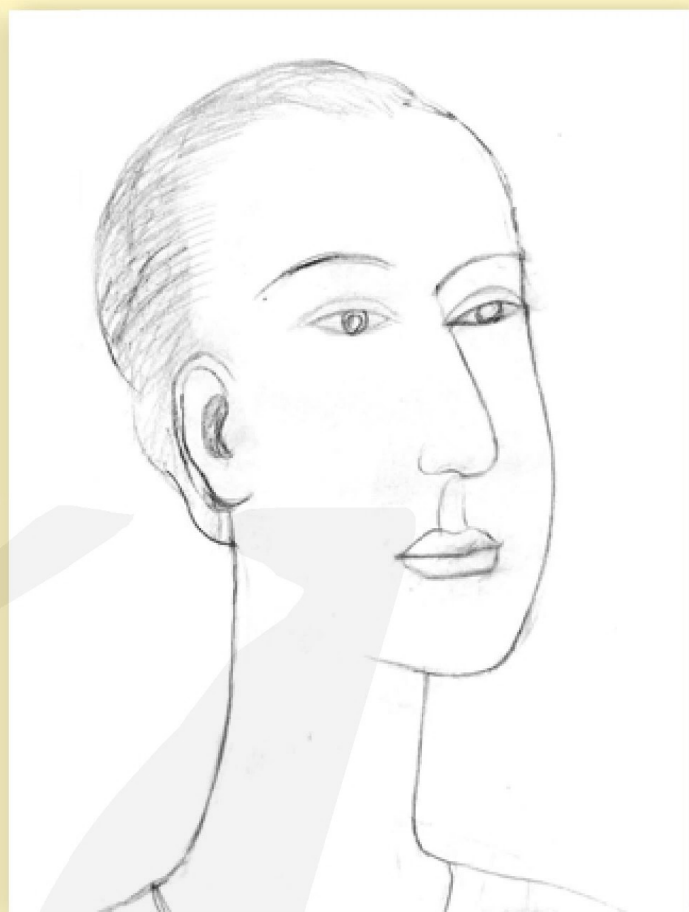
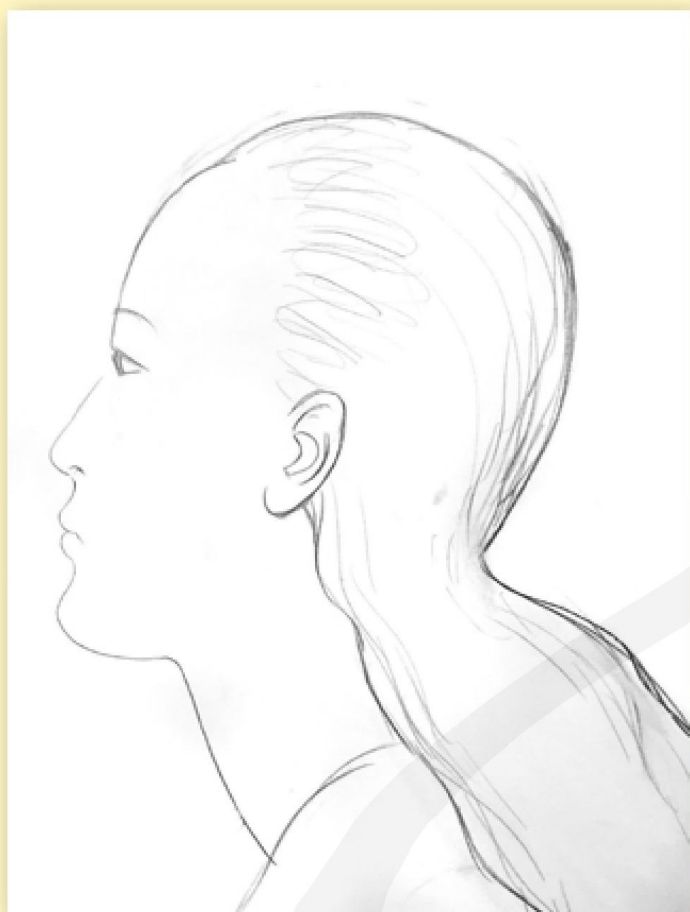
邱亞才，〈愁山〉，1980 或之前，
油彩、畫布，尺寸未詳。



【 邱亞才的人像素描 】

邱亞才留下了不少鉛筆素描，而且幅幅都很精彩。這些素描全是頭像，在大小接近的紙上，以各種頭部的方向，畫了各種年齡和社會階層的人物。雖然都沒有太誇張的表情，但髮型、眉眼神情和唇形，都透露了不少耐人尋味的訊息。大部分的素描以白描的方式表現，線條精準而流暢，造形也很優美；少部分的素描則表現出淺淺的明暗層次。這些作品不僅讓我們見識到邱亞才的素描功力，也揭露了邱亞才創作前練習與準備的過程。



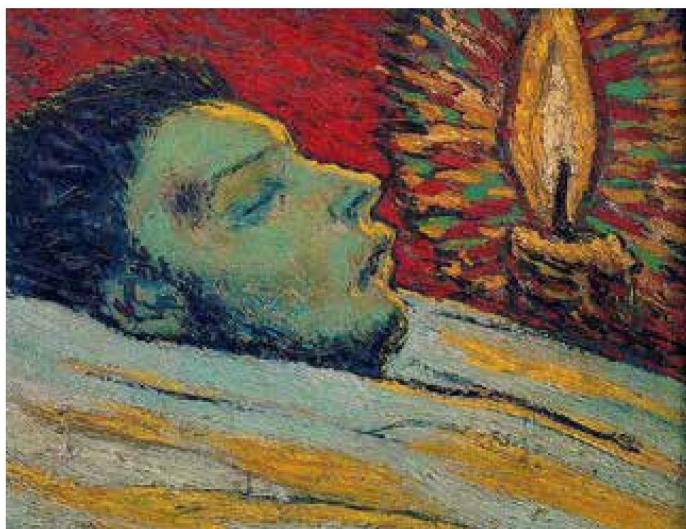


國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts



不過，我們可以在他的畫作〈惡靈〉(P27)的用筆和用色中，看到畢卡索藍色時期的作品〈卡沙傑馬斯之死〉(The Death of Casagemas)的影子。早期的畫作像〈遊蕩的人〉，則在臉部描繪及手的姿勢上企圖模仿水墨人物的畫法。在實驗性的技法及有點

混雜的风格之下，邱亞才的作品卻仍透露出某種強烈的企圖心與自發性：誠如他的自白，此時他已經漸漸能「用一種比較妥確的筆法把內心壓荷的生命形態表現出來」，也常常會在無意之間「畫出長久以前



畢卡索，〈卡沙傑馬斯之死〉，
1901，油彩、畫布，
27×35cm。



邱亞才，〈遊蕩的人〉，
1978，油彩、畫布，
尺寸未詳。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

【右頁圖】
邱亞才，〈學者〉，年代未詳，
油彩、畫布，130.8×97cm。

深受感動的人物」或「即興的在畫布上掃出一個熟知的形象」。雖說未受學院訓練，但繪畫對他而言，似乎已經是一件再自然不過的事。

結緣紫藤廬主人周渝

紫藤廬是日治時期的官員住宅，1949年國民政府遷臺後被配給周偉德先生做為財政部關稅署署長宿舍。1950年代的周宅是許多文人學者聚集之處，1975年周先生偕夫人離臺赴美，其子周渝接管住宅，秉持著父親好客熱情的作風，也接待了許多那時代與他同輩的風雲人物，包括奚淞、李昂、林懷民、施叔青、王津平、白先勇等人。後來周渝在大家的鼓動之下，乾脆把這座房子變成對外開放的茶藝館，因前院生命力堅韌的老紫藤繞屋穿堂而命名為「紫藤廬」。由於位處臺大與師大之間，許多知識青年經常到此聚會，久而久之，便成為藝術文化界各路人馬聚集之處。特別是1980年代商業畫廊尚未林立，而且基本上以經營前輩畫家為主，紫藤廬卻是藝文活動薈萃之地，經常舉辦茶藝、實驗影展、

【左圖】
早年紫藤廬的招牌。圖片來源：紫藤廬提供。

【右圖】
2021年紫藤廬入口一景，花架上即茂盛的紫藤。圖片來源：王庭玫攝影提供。





[上圖]

早年紫藤廬佑廳懸掛著兩張邱亞才的肖像作品。圖片來源：紫藤廬提供。

[下圖]

邱亞才，〈中國〉，1979，油彩、畫布，尺寸未詳。



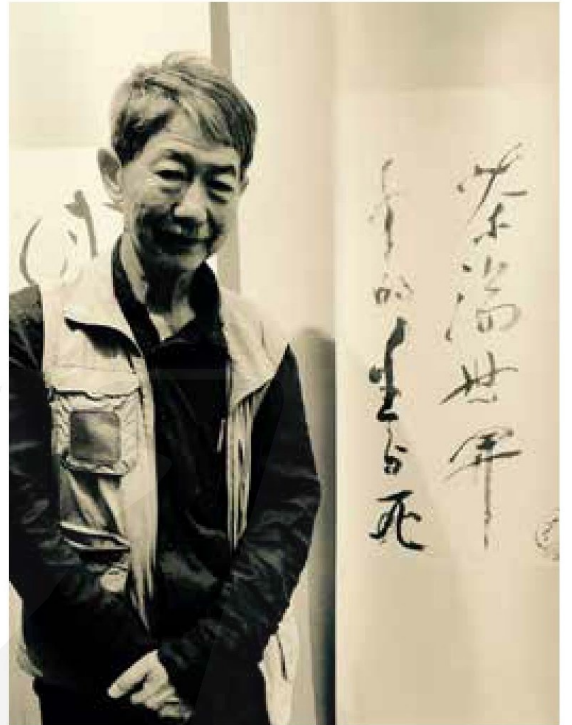
未成名畫家或舞蹈家的展演、音樂發表會等等。邱亞才來時正是紫藤廬藝術活動最為密集的時代，在臺灣美術史上扮演了重要的角色。周渝當年憑著獨到的眼光協助了許多剛起步的藝術家，贊助了陳來興、鄭在東、李美慧、郭娟秋、于彭等人，大多非學院出身，或是脫離一般學院思維的創作者，邱亞才也是其中之一。

1981年紫藤廬茶館一開張，邱亞才即是座上賓，據說是收藏家沈尚賢介紹邱亞才認識周渝的，此後有十年的時間邱亞才天天到紫藤廬報到，而且永遠坐在固定的位置上。邱亞才總是點一杯茶，一個人安靜地坐在靠近茶館入口的小桌旁寫作，寫作的同時也悄悄觀察著來往的學者、詩人、藝評家、政治家等等，一坐就是一整天。因為童年孤獨的際遇，造成邱亞才個性獨特，不易與人交往，來到新環境時也經常手足無措，顯得靦腆而拘束。有一次，周渝和茶館員工準備吃中飯，看到邱亞才孤身一人，便邀他一起用餐。誰知他竟緊張的從座位上站起來，一邊倒退一邊婉拒，最後竟然逃出茶館，直到用餐時間過後才回來。等到二人逐漸熟識之後，他才把「專屬座位」移到茶館內側的角

落。紫藤廬的茶資，從九十元漲到一百二十元，而不拘小節的邱亞才卻總是拿出一百元的鈔票結帳，而周渝也毫不以為意。

周渝嗜讀杜斯妥也夫斯基的小說，深信人生必經磨難才得以成長，而邱亞才也嗜讀杜斯妥也夫斯基，兩人似乎因此有了心靈得以互通之處。邱亞才雖未拜師學藝或接受學院訓練，但人生經歷與畫風皆相當獨特，頗符合周渝的品味；周渝更驚艷於邱亞才作品中對社會人生百態的敏銳觀察與深刻描繪，因此就像伯樂發現千里馬一樣，以惜才愛才的心與他交往。

周渝在紫藤廬創辦之初經濟條件並沒有很好，但卻仍慷慨的贊助邱亞才創作材料，鼓勵他在困難的情況下持續創作。又在1982年為他在紫藤廬辦展覽，是邱亞才繼美新處展覽之後的首次個展，之後在1984年又辦了第二次的個展，1987年則與郭娟秋一起展覽。第二次的個展辦得非常成功，許多藝文界人士前來捧場。當時周渝為了資助他還收藏了兩張畫作，一直掛在紫藤廬的牆上，



2017年，周渝於紫藤廬舉辦個人書法展時與其書法作品合影。圖片來源：王庭玫攝影提供。

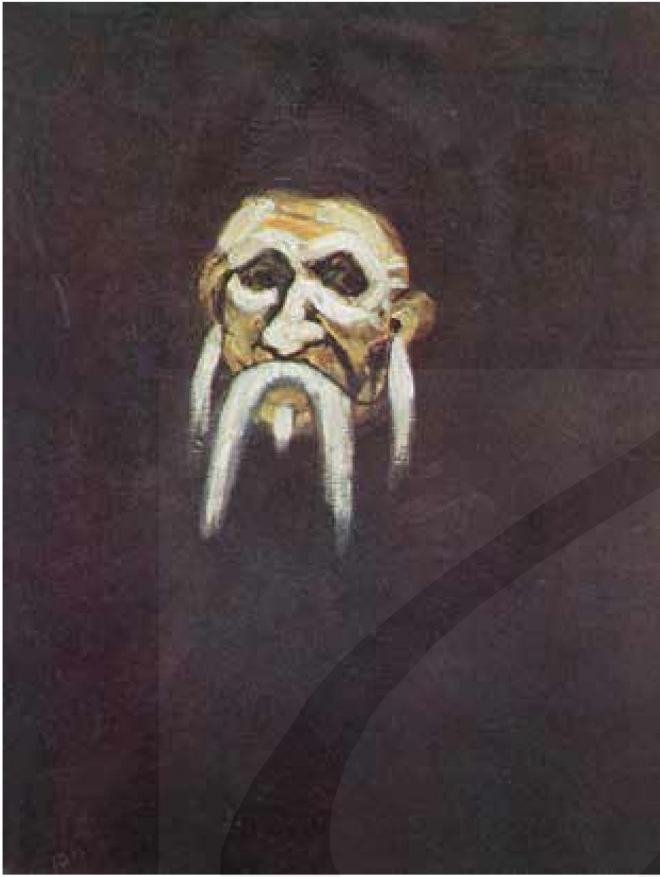


邱亞才留影於紫藤廬一隅。圖片來源：蕭榕攝影提供。

其中一張〈藝評家〉(P.84)大家都覺得畫的是當時活躍於紫藤廬的吳翰書，但一直未經證實。吳翰書從1960年代就開始在雜誌上發表介紹西方現代藝術家的文章，經常出入臺大文學院圖書館看書，還常常「自搬桌椅向別人宣講現代藝術和現代哲學」。尉天驄說吳翰書：「去紫藤廬就像回自己家一樣，指手畫腳，不知道的，還以為他就是那裡的主人。」(尉天驄，〈從尊德性齋到紫藤廬〉)他常常會談梵谷(Vincent Van Gogh)、談高更(Paul Gauguin)、談當代中國繪畫，1981年即在紫藤廬辦了八大山人的幻燈講解。當時鄭在東、邱亞才、陳來興等年輕藝術家，以及一些文藝女青年都是吳翰書最好的聽眾。我們也可以略窺邱亞才在紫藤廬這樣一個環境裡的經歷，他開始結識藝文界的朋友，像海綿一樣吸收藝文知識，而且也開始畫這些他所結識或所觀察到的人，他後來在1995年辦的展覽「紫藤記事」，據說展出的作品都是畫他在紫藤廬觀察到的人物。

1979年，吳翰書發表於《藝術家》雜誌上的文章〈鄉土藝術的「真」與「假」〉頁面。
圖片來源：藝術家雜誌社提供。





【左圖】
邱亞才，〈愚人〉，約 1980，
油彩、畫布，尺寸未詳。

【右圖】
邱亞才，〈用孫子兵法與靈魂
作檢驗的柏思先生〉，1979，
油彩、畫布，尺寸未詳。

雖然邱亞才與周渝的友誼因為政治辯論而未能持續下去，但周渝在 2019 年接受訪問時，仍然表示對邱亞才的欣賞：

他關心的是人的靈魂跟他的心理狀態，這是他最特別的地方。杜斯妥也夫斯基對人類靈魂的深刻探索是他最感興趣的，因為他自己就處在一個壓力的環境裡。他的作品好看就在這裡。

周渝甚至認為能像他這樣透澈的掌握被畫人物的心理狀態，而且如此長期又大量表現的藝術家「應該是前無古人，到現在也沒看到來者。」（戴忠仁的國寶檔案，〈被童年否定所綑綁的藝術靈魂——邱亞才〉）

無師自通的「素人畫家」

邱亞才畫畫從未拜過師，也未曾受過學院訓練。他起步的 1970 年代

【右頁圖】

邱亞才，〈深色調的畫家〉，
1993，油彩、畫布，
145.5×112.2cm。



【左圖】

吳李玉哥的水墨掛軸作品。圖
片來源：藝術家出版社提供。

【右圖】

1976年，藝術家雜誌社與臺
北美國新聞處聯合為素人畫家
洪通舉辦的畫展文宣。圖片來
源：藝術家出版社提供。



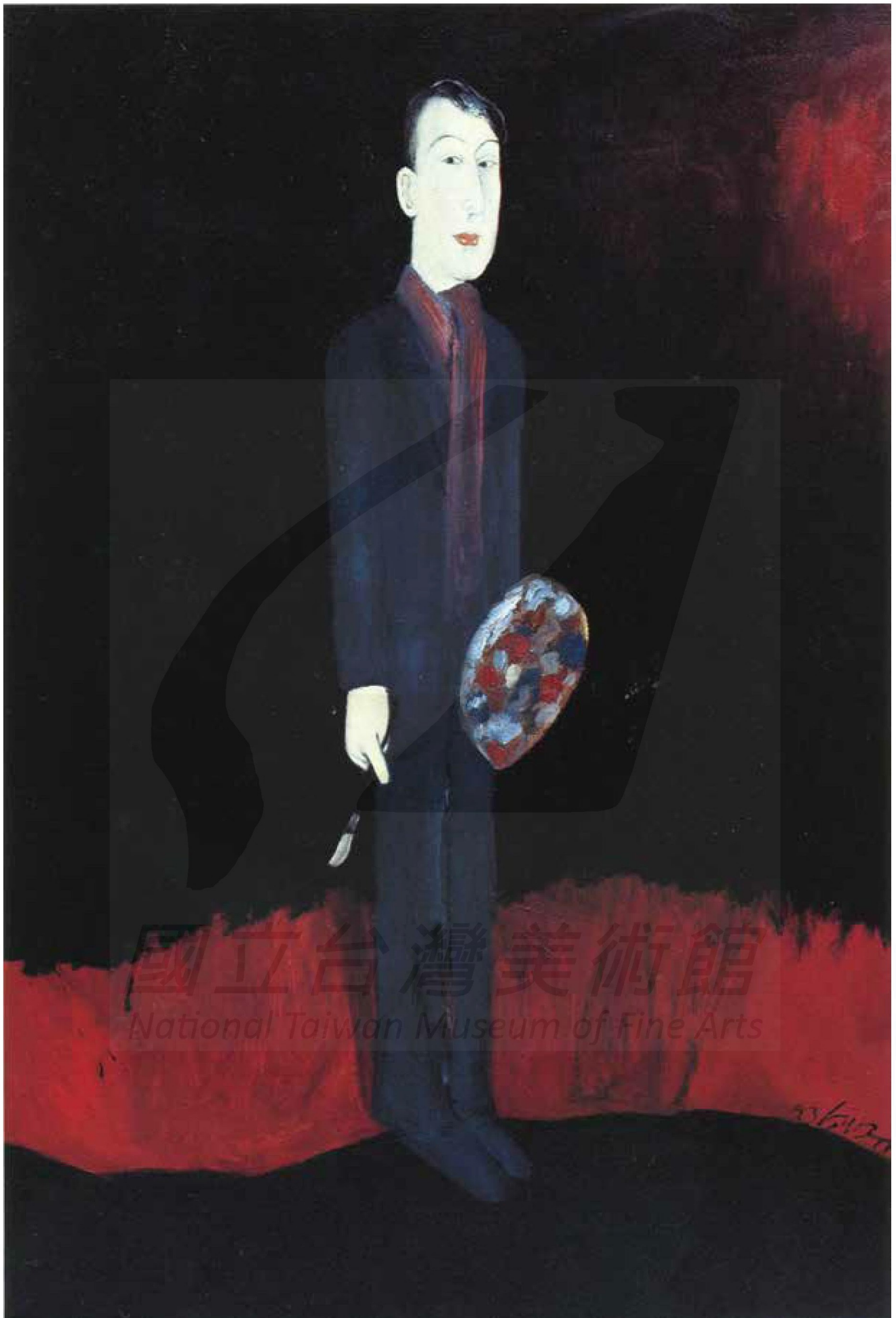
末，臺灣正颳著鄉土文化的旋風，洪通1976年3月在美新處的畫展引起極大轟動，媒體爭相報導，而朱銘、吳李玉哥、林淵等「常民大師」也引起了普遍的關注。邱亞才在洪通展後持續的去找何政廣，並在隔年毅

然決然地將作品送到美新處去申請展出，應該並非巧合。邱亞才是否認為未經過學院教育的他也可躋身「素人藝術家」之列，也能得到藝壇的欣賞與重視？但是根據黃聰俊的說法，邱亞才從不自稱「素人畫家」。(黃聰俊，2010)他是否覺得這樣的頭銜帶著貶意？還是他根本不了解何謂素人畫家？

其實，創作行為乃人類共通的行為，完全獨立於藝術養成與文化背景之外。人人都可以實踐其創造力，自由創作存在於無名的大眾，也存在於專業的藝術家。西方自現代藝術之始，即非常推崇未受學院訓練而能自發性創作的「素人藝術家」。而從印象派以來的重要現代藝術家，創作中也幾乎都帶著「原始主義」的色彩，少有例外，包括邱亞才所推崇的畢卡索和莫迪利亞尼 (Amedeo Modigliani)。邱亞才在生涯

莫迪利亞尼，〈保羅·吉姆〉，
1916，油彩、畫布，
81×54cm。

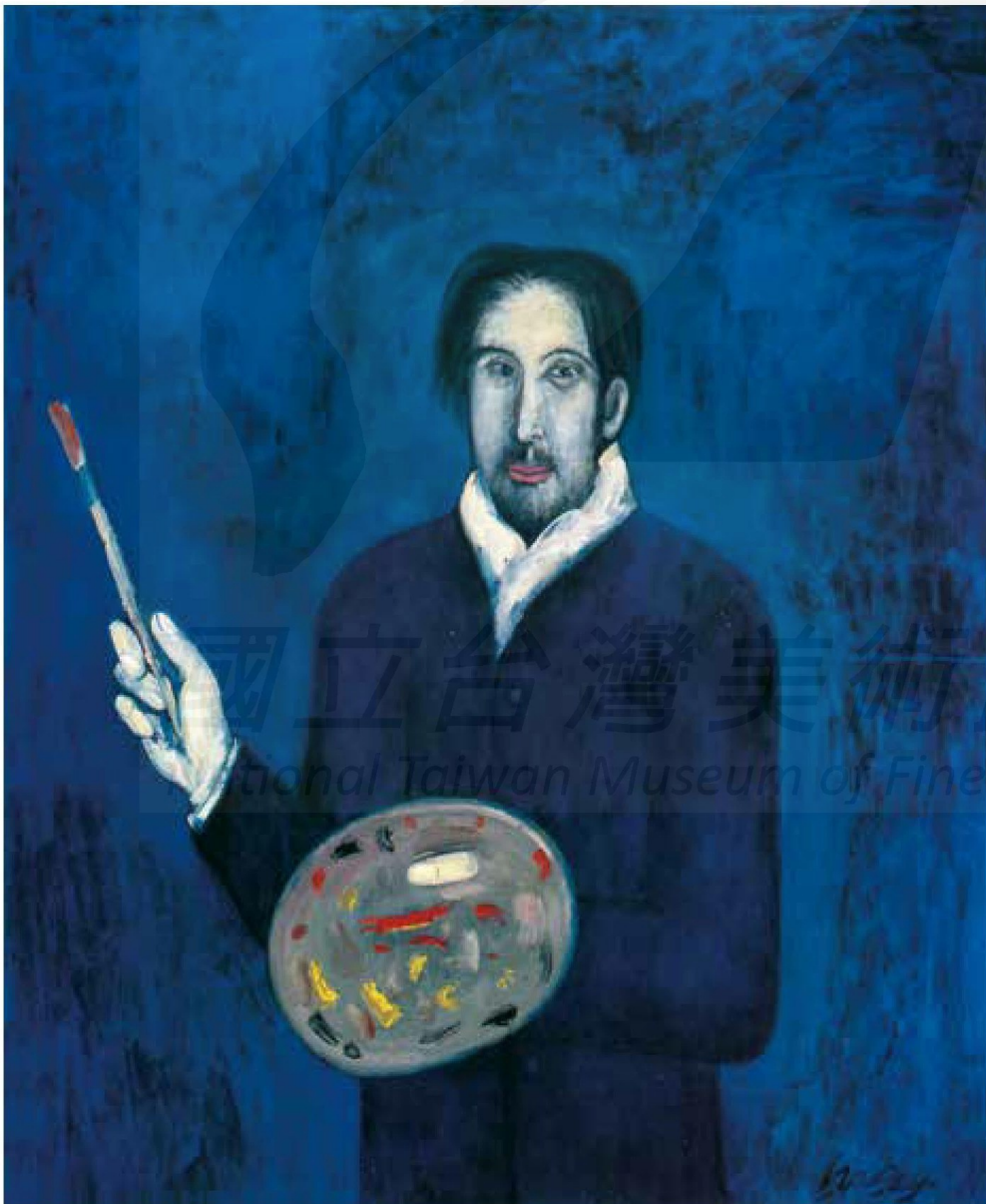






邱亞才，〈青年畫家〉，1993，油彩、畫布，162×130.3cm。

之初未受學院訓練，也不屬於藝術圈，卻能發揮高度的創造力進行自由創作，是個不折不扣的素人藝術家。即便他後來在紫藤廬認識了許多藝文界人士，甚至受到畫廊的青睞，也不減他在創作中表現而出的自發特質與高度的創造力。此外，邱亞才也並非不知何謂學院訓練，他是有意識地拒絕，以便實現心中對藝術創作的獨特想法。他在1980年第一本畫冊的自白中就已經如此寫道：「我自始認為，繪畫前的感動與設計才是最重要的，畫時無心，就任由內心積聚的意識流奔瀉。假如畫時刻意的去表現，就由於刻意的去經營而造成不實的局面是很



邱亞才，〈中年畫家〉，
1991，油彩、畫布，
162.2×130.3cm。

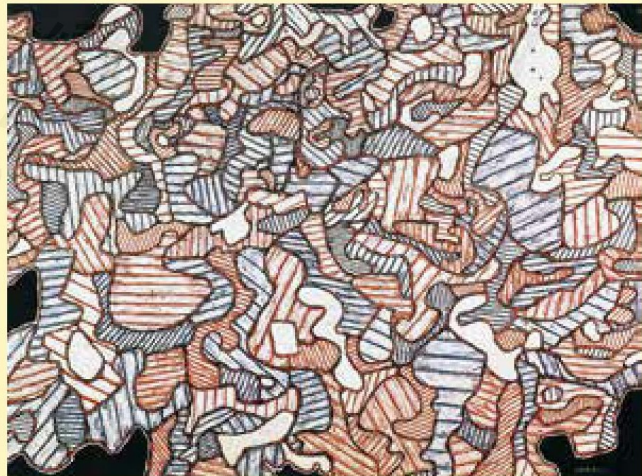
[右頁圖]
邱亞才，〈畫家〉，1997，
油彩、畫布，193×130.3cm。

有可能的。」他還提到宋畫是「捕捉宇宙靈氣裡虛實的霎間，而不是刻板的邏輯與透視」。他更提到自己開始畫畫的動機是為了解脫胸中的抑鬱，「學學兒童不如意時就可以盡情哭泣的那種爽快與自然」，而李欽賢等舊識曾不只一次提到他把創作戲稱為「畫炆仔」。

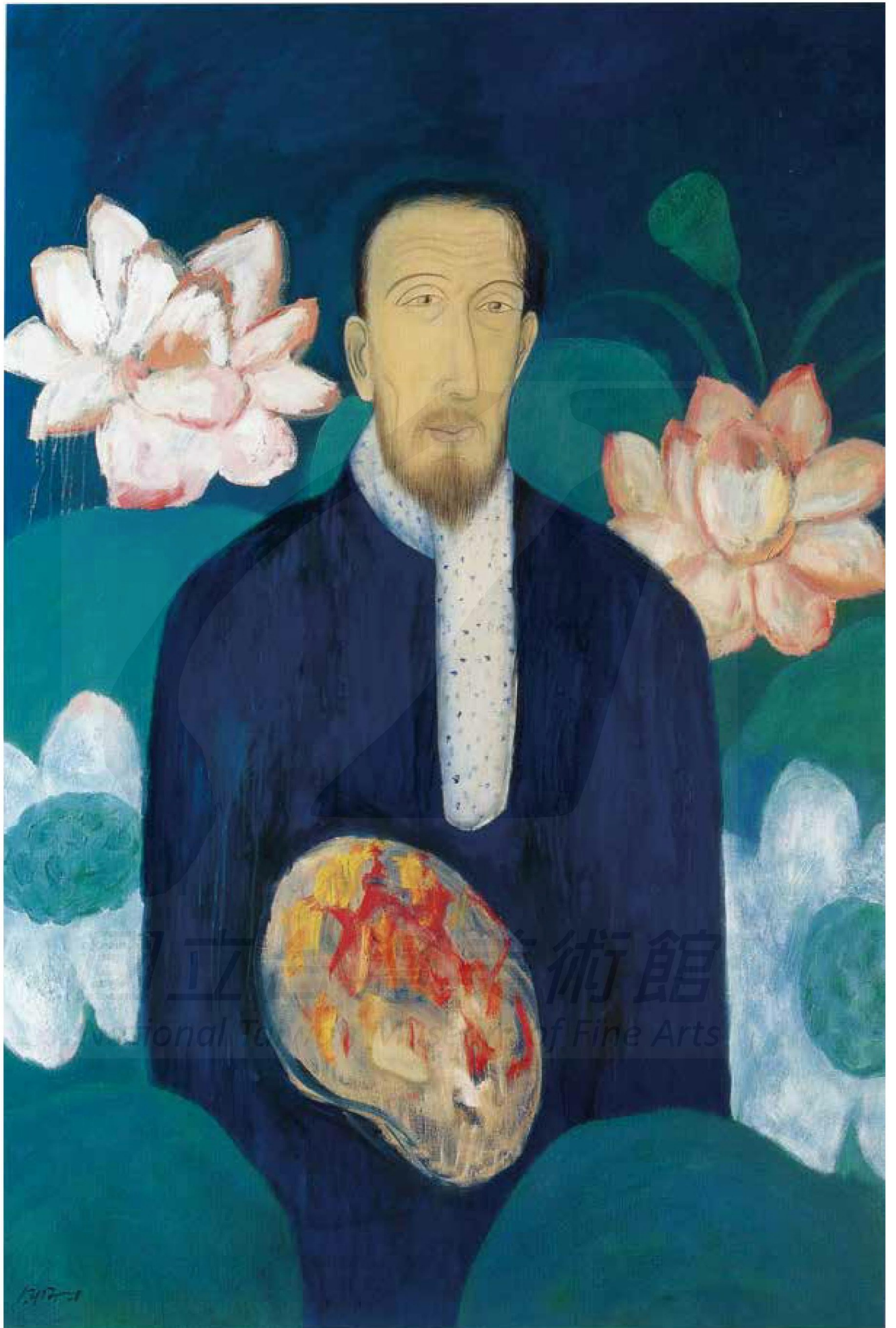
這樣的態度與見解說明了他從一開始就認清楚了繪畫的兩條路，一是有意識的經營與控制，一是無意識的奔放與流瀉，而從一開始他就決定捨前者而求後者。這種講究真實、自然、自由、內在衝動與自我解放的態度，正好完全符合了「素人藝術家」的定義。至於他的創作表現，不只一位專家提到他創作方式與技法的獨特：他繪畫的材料、工具、技法都是以無師自通的方式去創造出來的，被他稱為「畫炆仔」的行動，既無所謂的規則，更無「刻板的邏輯與透視」，看似簡單，卻幾乎無法模仿，展現了「素人藝術」的獨特性與原創性。

【關鍵詞】素人藝術

西方自 19 世紀下半葉起，許多急欲掙脫學院桎梏的藝術家，將自由創作視為針貶教條化、僵化的學院主義之良方。所以，如畢卡索、夏卡爾、康丁斯基、克利等無不熱中於「原始主義」，所謂的「素人藝術家」也開始受到重視。著名的現代藝術家如梵谷與高更都排斥正規學院訓練，並擁有傳奇的個人生命經歷；盧梭（Henri Rousseau, 1844-1910）則是乾脆打著「樸素藝術」（art naïf）的招牌躋身現代藝術圈。杜布菲（Jean Dubuffet, 1901-1985）更極力主張以所謂的「原生藝術」（L'art brut）對抗美術館藝術，他定義「原生藝術」為「各種產品（素描、繪畫、編織、捏塑或雕像等等），表現出自發的特質與高度的創造力，與一般的慣性藝術或文化的陳腔濫調無涉，而其作者是一些完全不知名，完全不屬於藝術圈的人物。」（資料來源：Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*(tome 1), Paris: Gallimard, 1967.)



杜布菲，〈模稜兩可的銀行〉，1963，油彩、畫布，150×195cm，巴黎裝飾藝術博物館典藏。



國立美術館
National Taiwan University of Fine Arts