



# 3.

## 「新繪畫」代表與藝文圈孤狼

年輕的邱亞才憑藉著自己的積極和努力，在何政廣的幫助以及周渝的賞識與知遇之下，終於順利踏上了藝術之路。不過，之後更出乎意料的際遇，不但將他推上了國際舞臺，也使他成為「臺灣新繪畫」的代表人物之一。邱亞才正式踏入藝術圈，結識了許多圈內的朋友，以及一起打拼的夥伴，然而渴望被藝文界接納的他，卻又似乎總是有意無意地與藝文界保持距離，甚至過著孤獨的生活。1990年漢雅軒出版的畫冊中，希拉里·班克斯(Hilary Banks)為文稱他為「一位孤獨的藝術家」，並且讚譽他是「同年紀畫家中最厲害的油畫家，他行事非常的個人主義」。邱亞才為何孤獨？他的個人主義對他的創作究竟是一種幫助還是一種障礙？



【本頁圖】  
邱亞才(右)與畫家王三慶合影於紫藤廬。圖片來源：紫藤廬提供。

【左頁圖】  
邱亞才，〈抑鬱〉(局部)，  
1989，油彩、畫布，  
145.5×112cm。

## 鄭在東與邱亞才

1988年，漢雅軒為邱亞才與鄭在東舉辦的聯展圖錄封面。

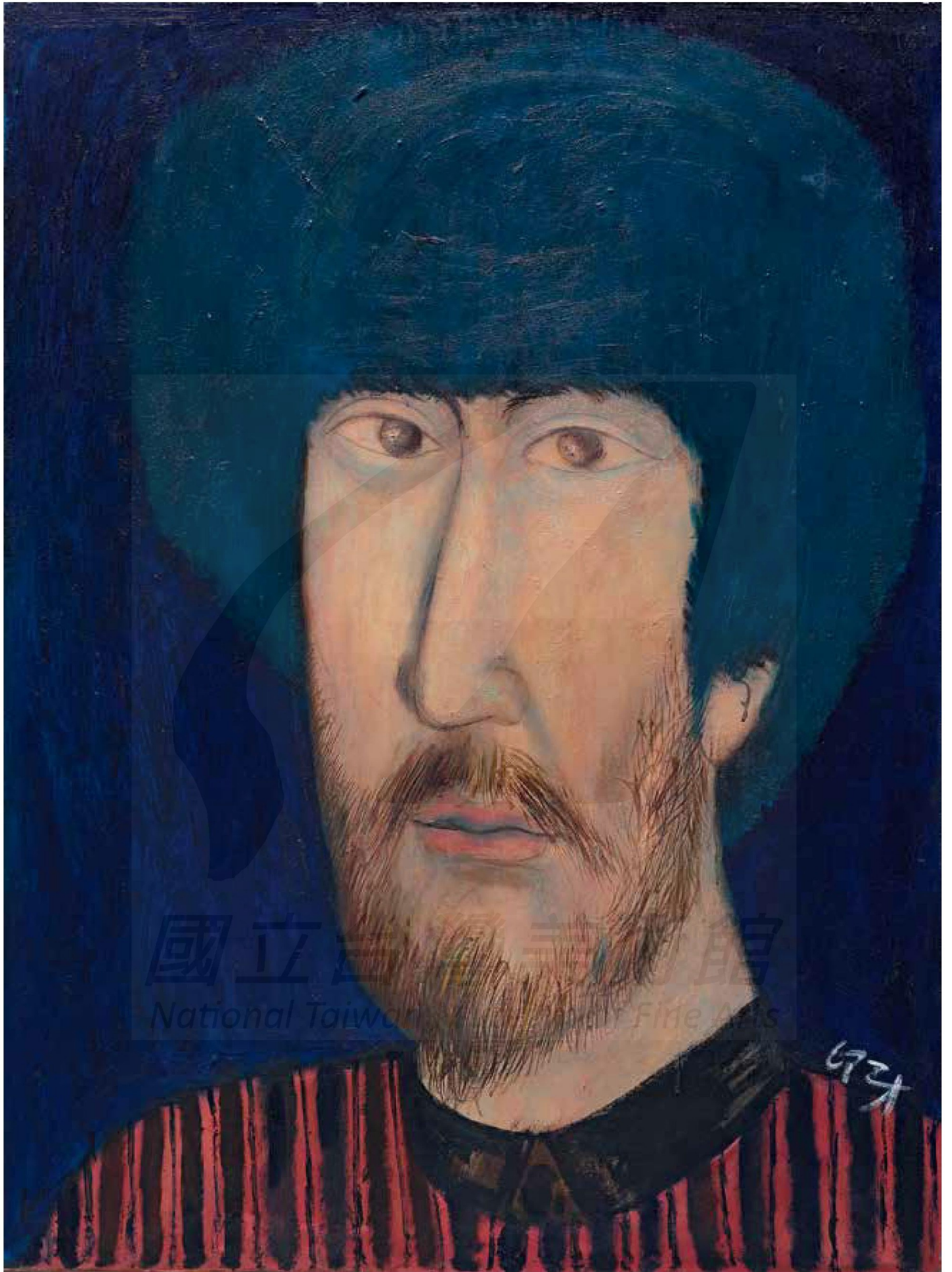
## 結緣香港漢雅軒張頌仁

邱亞才人生的另一個轉捩點，乃是透過周渝的引薦，在1984年被張頌仁看上，為他和鄭在東與陳來興在香港漢雅軒舉辦聯展，展名叫做「臺灣的新繪畫」。今日享有「中國當代藝術之父」盛名的張頌仁，是香港知名策展人、評論家、鑑賞家及藝術經紀人，同時也是把中、港、澳、臺當代藝術帶到國際藝壇的重要推手。他從香港喇沙書院畢業後負笈美國唸哲學，受的雖然是西式教育，但在東西交會的衝擊之下，反而更審慎的思考何為自身文化的根源。張頌仁

由於家學淵源，對藝術收藏感到興趣，一方面是古物，另一方面卻對當代藝術積極的發掘與推動。1960、1970年代中、港、臺許多藝術家遠赴巴黎、紐約留學，但張頌仁認為華人藝術不應只作為西方潮流的註解，因此特別留意那些既能深植於傳統和在地根源，又能表現創新思維與時代特色的作品。

鄭在東於自己的畫室留影。圖片來源：潘小俠攝影提供。





邱亞才，〈哲學家〉，年代未詳，油彩、畫布，130×97cm。

張頌仁很早就開始發掘兩岸三地具有上述特質又有潛力的藝術家：1976年他看到朱銘在國立歷史博物館的展覽報導，對朱銘感到非常欣賞。1983年他創立漢雅軒，首先就引介朱銘和香港本地畫家陳福善的作品，並致力將朱銘推上國際舞臺，朱銘大部分在臺灣以外的展覽幾乎都由張頌仁籌辦。1983年張頌仁也辦了「林淵石刻展」，林淵是甫在春之藝廊及臺中名門畫廊舉行石雕個展的另一位素人藝術家，張頌仁的眼光與品味可以說非常明顯了。隔年認識邱亞才之後，他就將三位活躍於紫藤廬的畫家集結起來辦了「臺灣的新繪畫」一展。

1984年12月22日的《中國時報》上，刊登了記者鄭寶娟對張頌仁的訪問，張頌仁認為林淵的石雕與東漢石刻與史前藝術有關，而朱銘則將傳統雕刻躍接到現代藝術，「有了朱銘」張頌仁宣稱：「我們大可不必奉碧眼白膚的亨利·摩爾（Henry Moore）或布朗庫西（Constantin Brancusi）為神祇了。」然後他說鄭在東、陳來興與邱亞才「也十分讓人興奮」，三人的油畫作品是一種「對本土新工商社會做出肯定後的新繪畫藝術」，並認為三人都「擺脫了西洋前衛畫派的領導，也離開了從西方取經回國的畫人的影響。」最後他評析邱亞才的人物畫能散發出一種「奇異的沉鬱美」，而且「在油畫的濃厚畫面上，描繪出飄逸的國畫

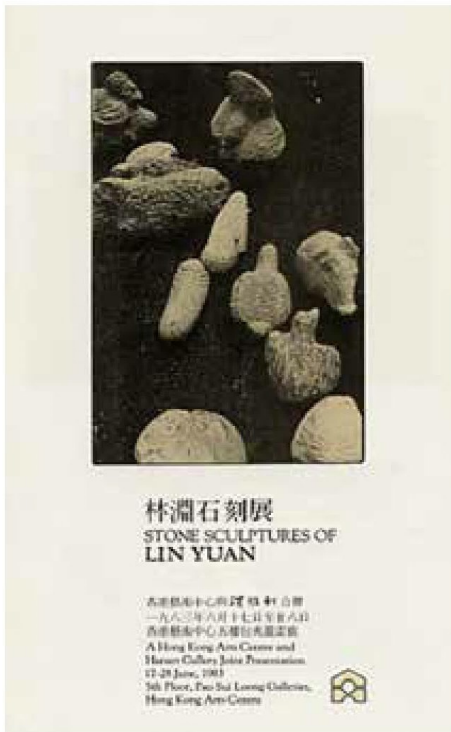
【左圖】

1998年，在摩納哥展出「朱銘、邱亞才雙人展」書封。

【右圖】

邱亞才的畫作與朱銘的雕塑一同展出時留影。





【左圖】  
「林淵石刻展」展覽海報。

【右圖】  
謝里法 1996 年 11 月刊登於《藝術家》雜誌的文章——〈那個讓石頭說故事的老人：林淵〉。圖片來源：藝術家雜誌社提供。

式線條，他尤其同情被現實淘汰的過敏心靈，而從人像畫中象徵了眾生的典型色相。」張頌仁還說香港作為殖民地文化上呈現失根的狀態，「唯有臺灣在富庶安定中接受各方新文化的衝擊，才能產生這一代中國人的代表性藝術。」由此可見張頌仁之所以看上邱亞才，是因為後者的作品能符合他心目中華人新藝術的標準：獨特性與國際性兼具、本



左起：黃志農、漢雅軒主持人張頌仁、王克平、何政廣合影於藝術家出版社。圖片來源：藝術家雜誌社提供。

2001年紐約萬玉堂推出「朱銘、邱亞才雙人展」書封。



土性與時代性並陳，足以與西方現代藝術抗衡，是具代表性的「本土藝術」。

張頌仁此後又為邱亞才在港、臺及歐美各地辦了不少個展與聯展，其中也多次與朱銘一起展。顯然在張頌仁心中，邱亞才和朱銘的創作具有一樣的價值與特色。至於邱亞才後續在肖像畫上的成就，更得到張頌仁的支持與肯定。1990年臺北漢雅軒再次舉辦邱亞才個展，張頌仁還親自為他寫了一篇文章〈在聖賢的影子裡徘徊——論邱亞才的肖像畫〉。張頌仁對邱亞才的肖像畫之推崇，更表現在他曾邀請邱亞才為香港名流鄧永鏘爵士，以及英國政治家大衛·戴維斯（David Davis）等繪製肖像畫這些事情上；而邱亞才在國際藝術市場上的活躍，同樣得力於張頌仁的努力推廣。

## 臺灣新繪畫的代表人物

1985年，三位藝術家又在春之藝廊，同樣以「臺灣新繪畫三人展」為題辦了一次聯展。一時之間，邱亞才成了「臺灣新繪畫」的代表人物，但是，究竟他們的繪畫新在哪裡呢？這個「臺灣新繪畫」的定義與

內涵又是什麼呢？而邱亞才是否屬於某個當時的流派呢？

1980年以後，邱亞才在他經常去的紫藤廬與「阿才的店」等處，認識了許多藝文界人士，也和陳來興、鄭在東、于彭等藝術家因連展而熟識，並且常常被相提並論，而他跟鄭在東、陳來興則被李欽賢稱為「在野三傑」。有「臺灣梵谷」之稱的陳來興與邱亞才同年生，1972年畢業於國立臺灣藝術專科學校（今國立臺灣藝術大學），並非素人藝術家。

他曾任教彰化的鄉村中學，卻毅然辭去教職，全心投入創作，在紫藤廬剛成立之際認識了周渝，惜才的周渝不但在經濟上伸出援手，邀請他搬入紫藤廬，還免費提供紫藤廬二樓給陳來興教授兒童繪畫。鄭在東則年輕許多，他是電影科出身，雖然也曾進入專業畫室學習，但很快就致力於建立自己的創作風格。他也經常去紫藤廬，與周渝一起把玩古董，紫藤廬早期的一些茶具出自鄭在東之手。1985年三人在春之藝廊聯展時，雷驤和當時《中國時報》人間副刊主編金恆煒，應邀去鄭在東的畫室看三人的作品，並寫了一篇報導，評介三人繪畫的

【上圖】

紫藤廬一隅曾掛有邱亞才的婦人肖像作品。圖片來源：紫藤廬提供。

【下圖】

紫藤廬室內一景。圖片來源：紫藤廬提供。

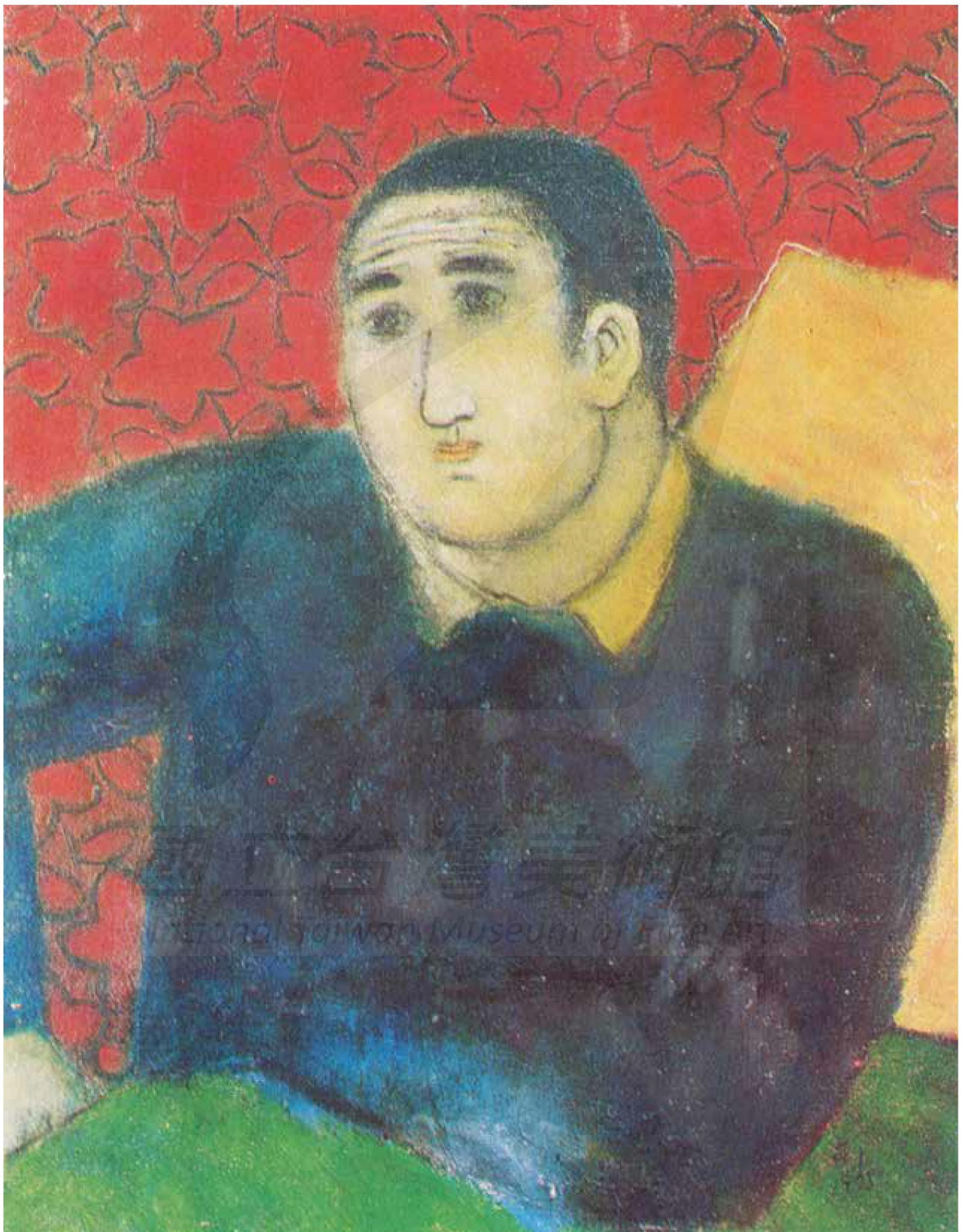




[右頁圖]  
邱亞才，〈國民〉，1975，  
油彩、畫布，尺寸未詳。

異同。他提到三人起初公開展覽時，一度因為直率的畫風被歸類為「表現主義」，而這種非主流的畫風，「免不了在時尚中受到冷淡」，不過三人都毫不以為意。陳來興畫室雜亂，創作量驚人，雖然也畫人物，卻不像邱亞才的人物那麼單純，總是有許多關於環境的細碎描繪。雷驥認為這是因為畫家世居彰化農村，而幹線開通以及輕工業蓬勃後農村的變化，促使陳來興的畫面充滿了不協調，他引用畫家所言：「既然這些改變的衝突與矛盾存在，我們只好去包容它。」而鄭在東則被他歸類為「城市的」，因為「城市人精神面貌的某一深處，確曾被畫家擊中。」他特別提到鄭在東憑藉照片作畫，因為現代生活中太多的訊息圖像來自平面複製，但卻跟當時流行的照相寫實主義作品大異其趣，比較像底稿或半途而廢的作品。至於邱亞才，雷驥認為在三人中，他的背景和畫貌十分特別，而作品看起來像「古代工筆人物的油畫篇」，但他將現實生活中的愛戀與傾軋都投射在他的人物畫中。從上述報導可以得知三人的創作方式其實各異，而此新繪畫除了「直率的畫風」之外，在形式與內容上都有許多出入。

事實上，邱亞才成名於1980年代初期，臺灣的鄉土文學運動則始於1960至1970年代，並在1977至1978年達到巔峰且引起論戰，且在1980年代初期產生了影響。雖然日治時期即奠定了寫實文學的基礎，但當時臺灣本土作家展現出尋根熱潮，對本土現實關懷備至，甚至上山下海的走進農村、漁村、工廠、山地等社會底層與民間生活，並將這些在底層掙扎的卑微人物描寫出來。代表人物像是王拓、陳映真、王禎和、黃春明等。邱亞才在這個時間成名，而不少文獻把邱亞才、鄭在東、陳來興的「新繪畫」視為對等於鄉土文學運動的同期繪畫潮流。但根據廖仁義的看法，只有陳來興有意識的以土地、勞動、農人、工人、漁民來作為創作題材；而鄭在東雖然畫了「臺灣重遊」系列畫作，但在構圖、題材的表現上非常獨特，沉重、詭異、陰鬱，甚至帶著死亡氣息的畫作比較像超現實主義而非寫實主義；至於邱亞才的肖像畫，雖然似乎描繪著他所觀察到的各色人物，但比較是生命自我探索的產物。廖仁義認為他在





思想上比較接近1970年代初期臺灣現代主義後期的思潮，特別是存在主義思潮，雖然也許受到畢卡索的影響，但更接近傑克梅第（Alberto Giacometti）那種對於生命焦慮與不安的自我覺察。

此外，邱亞才曾與女畫家郭娟秋一起聯展，後者原從事攝影工作，後來開始自己摸索繪畫創作。由於同樣是自學，技巧自由奔放，創作的衝動油然而生，但是相較於邱亞才的作品可說較為童趣，並且喜歡以動、植物等自然景觀入畫。最後常與邱亞才相提並論的還有鄭在東的好友于彭，1989年三人在香港漢雅軒舉辦「三人水墨展：鄭在東、邱亞才、于彭」。而于彭1990年以展名諷諭時局的「看人不如看鴨」一展，可說是為紫藤廬的畫展時代畫下了休止符。于彭受到高中美術老師的鼓勵報考美術系，不幸落榜後立志當職業畫家，在臺北新公園（今二二八和平紀念公園）擺攤畫人像素描，建立了扎實的人物描寫功力，但之後漸漸轉向水墨，正如同這股新繪畫潮流中的每位藝術家一樣，他的水墨畫既無師承亦非家學，而是透過臨摹「元四大家」與「清初四僧」等經典作品自學，以及從幾次至中國遊歷名山大川的經驗中萃取靈感。于彭的創作變化多端，既東且西，既古典又現代，與邱亞才一樣的獨特，但兩人使用的媒材與創作的路線實則相當不同。



臺灣從1990年代開始商業畫廊林立，公、私立藝術機構也開始關注年輕藝術家，邱亞才此時不再去紫藤廬，轉而去東區的誠品敦南店寫作。1990年他在臺北漢雅軒舉辦個展，也參加了在臺灣省立美

術館（今國立臺灣美術館）舉辦的「臺灣美術三百年」大展，獲得了肯定，1993年開始與國立國父紀念館附近的愛力根畫廊合作，繪畫產量大增，生活也逐漸好轉。

【左頁上圖】

傑克梅第，〈安妮特與駒車〉，1950，油彩、畫布，73×50cm。

【左頁下圖】

于彭留影於自己的畫作前。圖片來源：潘小俠攝影提供。

## 孤獨卻清醒的「在野」

雖然邱亞才成了臺灣新繪畫的代表，也有許多一起辦展覽的朋友，但所有認識邱亞才的人，幾乎毫無例外的都認為邱亞才是一個孤獨的人。李欽賢即曾斷言：「命運對待邱亞才，就是要他孤獨。」又說邱亞才從1970年代在工廠上班，孤身住在宿舍兼畫室瘋狂作畫，到辭職擺地攤求生，住在「大聲公」樓上，最後定居深坑的翠谷山莊，「邱亞才的生活全靠自己照顧自己，已經有一段很長的時間。」（李欽賢，〈邱亞才探索人性，我探索他〉）邱亞才過著很簡單的生活，他的作息非常規律：早上睡到自然醒，但也不是很晚；醒來就開始創作，通常繼續前一天未完成的

2003年，邱亞才於深坑石碇畫室擺了一個特別的姿勢與畫作合影。圖片來源：潘小俠攝影提供。



〔右頁上圖〕  
邱亞才，〈被挫傷的人〉，  
1978，油彩、畫布，  
尺寸未詳。

〔右頁下圖〕  
邱亞才，〈憂愁〉，1978，  
油彩、畫布，尺寸未詳。

畫作，畫到中午就洗澡外出寫作；如此日復一日，延續著他一成不變的生活。李欽賢去拜訪他時，經常邱亞才會煮麵款待，但煮的麵是「沒油沒醋的」。而這種慣性也出現在他的創作上，他的每張畫幾乎都是直幅的，甚至畫幅的大小也都差不多，不是60號，就是80號、120號，幾乎沒有太大的變化。

1990年代之後，透過漢雅軒的推廣，他的畫作在香港的銷路不錯，經濟比較寬裕之後就在翠谷山莊買了房子。翠谷山莊環境清幽，非常適合創作，邱亞才如此描述他的住所：「房子的前面有茂盛的樹林，早上有蟲鳴和吱吱叫的鳥聲，有紛紛飄下的落葉和日以繼夜溪流瀉的聲音」（邱亞才，〈邱亞才的影子在說話〉）。根據李欽賢的描述，他以前租的房子是在社區下面，須爬樓梯下去，後來買的房子是在最上面，樓下有個前庭，被他當作畫室。他的畫一般尺寸很大，畫完後就擺在那裡，沒有人

邱亞才，〈漂泊的人〉，  
1977，油彩、畫布，  
尺寸未詳。

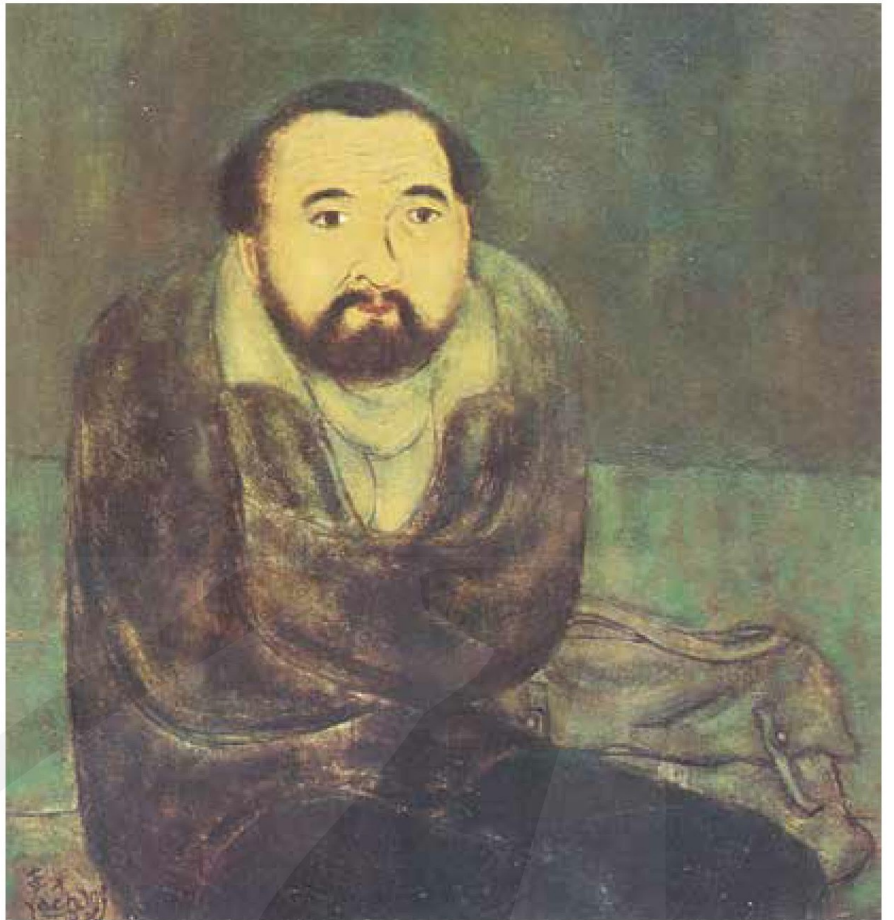


偷過，因為附近沒人認識邱亞才。有一次，他在樓下前庭創作的時候，李欽賢正巧去拜訪，聽到樓上電話鈴響，可能是畫廊跟他聯絡。而邱亞才接完電話下來時，竟告訴李欽賢說他整個月都沒有接過一通電話，可見他的日子有多麼寂寞。廖仁義則是經常被他詢問要不要去深坑吃豆腐，這是邱亞才邀人去他家的方式，由此可知他很渴望能被朋友探望。邱亞才

買房之後的藝術生涯可說是進入了安定期，但這似乎是不減反增他的孤獨。

因為想當專業畫家而從家庭出走的邱亞才，似乎免不了孤獨的命運。李欽賢認為邱亞才畫的人物都很孤獨和飄零，而且「這種孤獨和飄零是在畫自己，他自己就是孤獨和飄零」，而他作品中所捕捉的人像都是「都市裡的遊魂」。而我們在他 1980 年出版的畫冊中也的確看到他畫〈漂泊的人〉、〈被挫傷的人〉、〈憂愁〉以及〈徬徨的青年〉(P.60) 等等。後來他雖然畫的幾乎都是學者、名人，但畫的不是他們的成就，而是他們複雜的內心，彷彿也將自己的心境投射在所畫的對象上。

邱亞才的孤獨一方面來自於缺乏家庭生活，另一方面則是來自於他總是有意無意的與人保持距離。他的人與他的創作經常被冠以「非主流」、「在野」、「素人」等用語，這多少說明了他孤獨的原因。作為非學院主流的



[右圖]

邱亞才，〈讀書人〉，  
年代未詳，油彩、畫布，  
130×97cm。



邱亞才，〈徬徨的青年〉，  
1980 或之前，油彩、畫布，  
尺寸未詳。

藝術家，邱亞才其實非常希望自己可以在知識、技術和成就上，受到藝壇的肯定與接納。這也是為什麼他總是選擇去一些藝文界、黨外人士、報社記者等經常聚集與高談闊論之處，包括新生南路的紫藤廬、和平東路的「攤」酒館，以及金山南路的「阿才的店」，並且也確實因此結識了許多圈內人。在紫藤廬，邱亞才多數的時候都默默的坐在一角，很少跟人談話。周渝說邱亞才個性太孤僻了、太難相處，「甚至有背著他過去的那種缺陷。」而張頌仁則說邱亞才：「說話粗聲粗氣，問話







非常直接，願意跟他對話的人不多。」愛力根畫廊的李松峰說邱亞才：「一開口就要談書中的大道理，一聽對方談不出個所以然，通常兩眼發直，不願意再繼續下去」。（黃聰俊，2010）他個性執拗、敏感脆弱，周渝與他多年的深厚交情，就因為談論政治議題而毀於一旦：他喜歡找人談政治，但只談政治人物的人格，由於切入的角度非常奇特而少有人願意跟他談，他就老拉著最談得來的周渝談。然而在一次談論中，周渝認為他不懂政治，要他別再談了，也許是自尊心作祟，邱亞才從此不再去紫藤廬。

個性使然之外，李欽賢曾清楚的指出，期待自己變成文藝青年的邱亞才，同時又反對，甚至厭惡所謂的「文藝腔」。邱亞才學歷不高，對所謂的「知識分子」懷著一種矛盾的心理，並未一味的崇拜或欽羨。周渝曾經收藏他一幅作品，



【左頁圖】

邱亞才，〈書生〉，年代未詳，油彩、畫布，195×130cm。

【上圖】

表情憂鬱的邱亞才。圖片來源：家屬提供。

【下圖】

邱亞才與他的畫作合影。圖片來源：家屬提供。

【右頁圖】  
邱亞才，〈書呆子〉，1990，  
油彩、畫布，100×80cm。

1998年在清華大學展出過，標題叫作〈迷失的知識分子〉，畫中的禿頭男子微傾著頭，眼神迷茫。這張作品令廖仁義留下深刻的印象，認為邱亞才「似乎在80年代中期，就已經警覺到臺灣知識分子正過度的受到不需要有的思潮支配，而茫然迷失的狀態。」而1990年臺北漢雅軒展出的〈書呆子〉則是戴著細框眼鏡，像個木乃伊一樣倚牆而坐的男人。不論去紫藤廬或是誠品書店，邱亞才的主要目的似乎都是為了去觀察並描繪文藝圈人士的言行舉措，以便尋找反思的線索，他的畫作對臺灣知識分子的嘲諷，總帶著一些孤獨與不滿。

【左圖】  
邱亞才，〈小軒〉，1995，  
油彩、畫布，130.3×97cm。

【右圖】  
邱亞才，〈詩人坐相〉，1995，  
油彩、畫布，130.3×97cm。

童年被老師和同學欺凌過的邱亞才，經歷坎坷不愉快，對人畏懼、退縮，和世界有距離；但他喜歡觀察人，希望客觀的去看世界，但終究敵不過內心深處的陰影，影響到他的人際關係，也使他的文學和繪畫作品帶著灰暗、悲觀、憤世嫉俗的色彩。邱亞





國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts





邱亞才，〈儒者〉，1995，  
油彩、畫布，130.3×97cm。

才在1999年的著作《母老虎與狗馬先生》中如此自白：「我的年齡已入中年。年輕時交往的文藝朋友，隨緣而聚散——失散的失散，生疏的漸漸生疏了。認識的新生代朋友，全是『吃麥當勞、漢堡和看電視垃圾節目』長大的。要跟他們談志趣相投的事物，真是沒辦法。」

但是孤獨對邱亞才而言也並非完全沒有用處，李欽賢說他：「拜獨身之賜，撿到意外的過剩時間，繪畫與寫作之筆頻頻出擊，心靈深處不斷交戰，慶幸邱亞才把自己照顧得很好，甚至比想像中更出色的豐收。」（李欽賢，〈邱亞才探索人性，我探索他〉）的確，這些「撿到的」時間對別

〔左頁圖〕  
邱亞才，〈中年書生〉，1995，  
油彩、畫布，130.3×97cm。

邱亞才，  
〈流浪的詩人〉，  
1992，  
油彩、畫布，  
130.3×97cm。





邱亞才，〈內省太深的青年〉，  
1978，油彩、畫布，  
尺寸未詳。

人來說，應該是孤獨難耐，但邱亞才卻似乎都拿來內省了，正如1978年時他即畫下〈內省太深的青年〉，描述畫中青年在獨處時的內心活動。而他的寫作風格也總像在獨白或自我對話。他後來雖然在藝壇受到相對的肯定，藝術市場上也表現不俗，但不論他身處何處、認識了些什麼人、獲得什麼樣的地位、作品賣得如何，卻都不改他純樸與簡單的生活方式。他既不依賴豐富的物質，也沒有追逐主流社會的價值。尤其是在創作觀點上，「在野」和「素人」的他，未曾隨波逐流，始終刻意的和主流之間保持距離。他每天憂慮的只有「自己年華的逐漸逝去，創作時沒能夠產生好的作品來。」（邱亞才，〈邱亞才的影子在說話〉）這也就是李欽賢所謂的：「慶幸邱亞才把自己照顧得很好」的意思，一位懂得在獨處中受益於孤獨的藝術家。