



4.

肖像人生

邱亞才算是產量豐富的畫家，根據愛力根畫廊的李松峰估算，邱亞才的油畫作品應有五百幅左右，而梵藝術中心的負責人陳阿露則認為若包括素描和小畫，應有二千件左右。至於畫作的題材，除了少部分的靜物和更少的，通常是早年創作的風景畫之外，他幾乎只畫肖像畫。雖說一再重複的題材令人懷疑邱亞才是否欠缺創造力，但當我們將他的肖像畫與傳統的肖像畫相較，便可發現其獨到之處，甚至是魅力獨具所在。邱亞才窮其一生畫得肖像畫究竟有何特殊之處，他又如何能一直不停的畫相同的題材，值得我們細細的分析。



【本頁圖】
邱亞才與自己的作品合影。

【左頁圖】
邱亞才，〈窈窕淑女〉（局部），
1989，油彩、畫布，
194×130cm。

【右頁圖】

邱亞才，〈彩虹色的側面臉〉，
1994，油彩、畫布，
116.5×91cm。

肖像、肖像、還是肖像！

自古以來，所謂肖像畫的定義是「針對個體的描寫」，要求的是肖似性與辨識性，但是邱亞才肖像作品中的人物似乎並非總是確有其人，就算有，也大部分皆是從生活中觀察後的印象，再加上一些想像的成分。邱亞才喜歡畫半身像，但也畫頭像或全身像，人物臉部以二分之一、四分之三側面像居多，正面像極少。姿勢以立像、坐像為主，但也有蹲踞或躺臥之姿。奇怪的是他畫了不少背向的人物，這樣的畫作無法被稱為肖像，因為缺乏可資辨識的面容。至於半身像最重要的是手部的納入，可以透過手部的姿勢或所持的物件增加人物的辨識度與表現性。但邱亞才卻常常刻意的抑制手部的描繪與表現，使他的半身像與全身像總是予人僵直的感覺。

從畫中人物的身分上來看，他畫了為數眾多的藝術家肖像，一方面

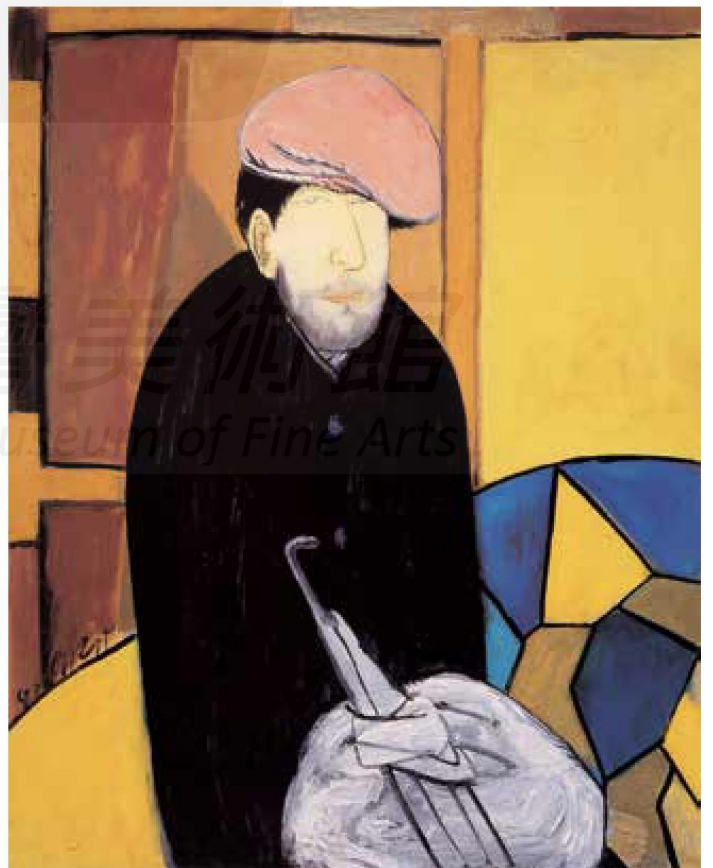
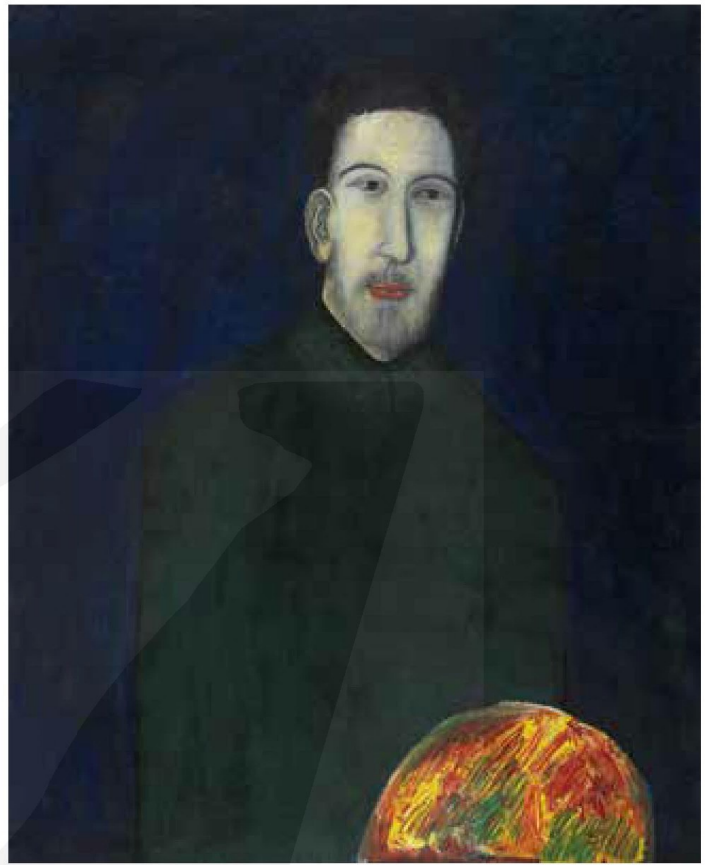
【關鍵詞】肖像 (portrait)

肖像，是西方藝術自古以來非常重要的一個類別，意味著以雕塑、紀念章、繪畫、素描、版畫、照片等方式進行個人的描寫，而此「個人」可是實存或想像的人，可以是現代人，也可以是歷史人物。肖像的首要條件是要求藝術家能掌握面貌的肖似性，以及能描繪出個體的個性特徵，如氣質、精神、社會地位、年紀等等。但在肖似性之外，藝術家通常喜歡將描繪的對象加以理想化。由於肖似性的要求，頭部是重點所在。但依表現之部位，也可分為頭像、胸像 (bust)、半身像 (手部可發揮表現力)、膝上像、全身像。依頭部的方向，可分為正面像、四分之三、二分之一、九分之一等側面像。依姿勢，可分成立像、坐像、供奉者 (跪坐)、騎馬像、臥像。依人數，則可分成獨自像、雙人像，三人以上稱為群像。



達文西，〈抱著貂鼠的夫人像〉，1495-1499，
油彩、畫布，54×39cm。此件作品為義大利
文藝復興時期經典的二分之一側面像代表作。





當然是因為他身邊不乏畫家朋友，雖然從外貌無法盡然判斷畫的是誰；另一方面也無法排除他以藝術家肖像作為自畫像，或用來表達他所認知的藝術家形象的可能性。這些肖像有的符合畫家肖像或自畫像的傳統，讓畫家手持調色盤與畫筆，站在畫架面前，雖然他通常會省略畫架，例如1991年的作品〈四十歲的畫家〉（當時他四十三歲）或是1993年的〈青年畫家〉^(P42)。在這種情況下他通常不會逃避畫手，而且也看得出畫手對他而言並沒有太大的困難。但有時候他的畫家肖像略帶嘲諷，



邱亞才，〈四十歲的畫家〉，
1991，油彩、畫布，
162×130cm。

【左頁左上圖】

邱亞才，〈藝術家〉，1988，
油彩、畫布，80×65cm。

【左頁左下圖】

邱亞才，〈藝術家〉，1988，
油彩、畫布，162×130cm。

【左頁右上圖】

邱亞才，〈藝術家〉，1992，
油彩、畫布，162×130cm。

【左頁右下圖】

邱亞才，〈藝術家〉，1992，
油彩、畫布，101×81.5cm。

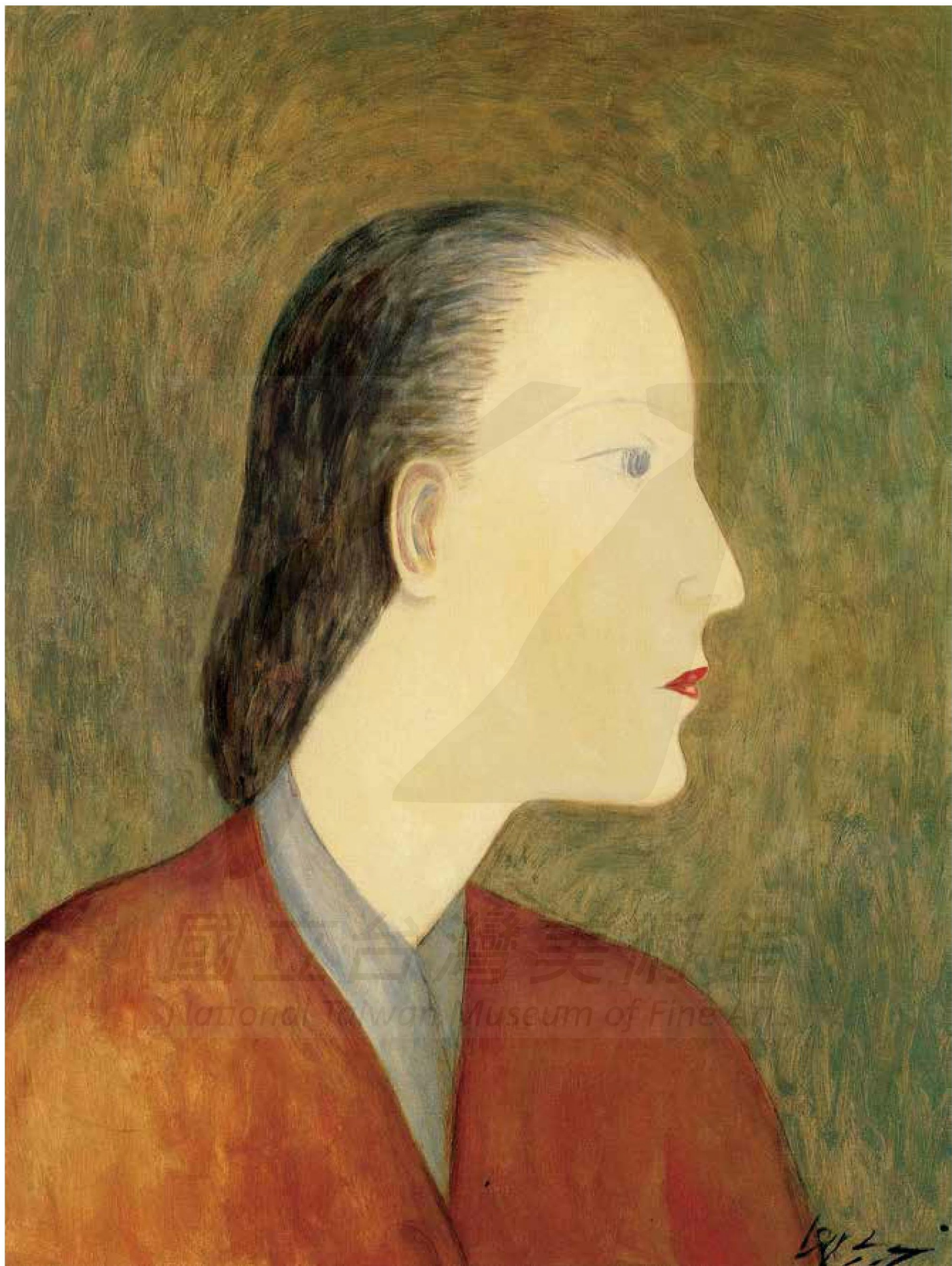


邱亞才，〈青年畫家〉，1991，油彩、畫布，162.2×130.3cm。



邱亞才，〈教授〉，1992，
油彩、畫布，130×97cm。

呈現出來的是一個眼神或狂亂或迷惘的滿臉鬍鬚的男人。除此之外，他也非常喜歡描述各種不同職業的人：教授、文學家、學者、讀書人、詩人、哲學家等藝文界人士，可能是從紫藤廬、阿才的店、誠品書店等處觀察而得，或想像出來的人物。他也畫小丑（P.79）、流浪漢、水手（P.80）等等，邱亞才當過工人、擺過地攤，必定認識不少勞動階級的人。但老實說，除了標題、小丑的臉妝或水手的衣服外，幾乎都缺乏明顯的身分特徵，臉部的表情也頗為平淡。不過，他的肖像雖然缺乏明確的身分表徵，但卻也並非呆板或千篇一律，總有一種簡約而內斂，卻耐人尋味的氣質。



邱亞才·〈文學教授〉，1994，油彩、畫布，130.8×97cm。



邱亞才，〈小丑〉，1990，油彩、畫布，130×97cm。



邱亞才也畫了不少女性人物，但他的女性人物除了模特兒、裁縫師之外，通常並非專業人士，只是以淑女、少女、貴婦、服飾特徵或姿態來稱呼畫中人物，這多多少少看得出邱亞才所屬的時代、社會圈及他個人對於女性的看法。邱亞才多次在文學作品中提及自己「不幸福的婚姻」，並且認為自己「在現實中沒有得到美色、愛情和幸福」（邱亞才，〈好色者的詞藻〉，但其實他鮮少善盡家庭之責。1994年在愛力根畫廊舉辦的個展「東區女人」，展出的全部都是女性肖像，並同時發表小說《感情老虎》。刊登於展覽圖錄中的文章〈好色者的詞藻〉不乏對自身「淫慾」的露骨刻劃，大膽描述他在東區街頭觀察女人從而產生的幻想。然而，他的畫作卻遠遠欠缺莫迪利亞尼畫中女人那種誘人的官能美，即便是披著薄紗，坦露著胸部的裸女也一樣；反而給人「自信高貴，但卻自我」之感。（李松峰，〈渴望愛情，成就了藝術〉，1994）一直要到1996年他才畫出類畢卡索塗鴉風格的大膽交媾場景〈歡愉〉。他喜畫女

【左頁圖】

邱亞才，〈水手〉，1993，
油彩、畫布，116.5×91cm。

【左圖】

邱亞才，〈裸女〉，1993，
油彩、畫布，
116.5×90.5cm。

【右圖】

邱亞才，〈少婦側面像〉，
1993，油彩、畫布，
116.8×91cm。





子側面像，畫中女人的表現方式是相當制式化的東方美女，通常以線條勾勒出額頭飽滿、眉清目秀、鼻梁高挺、朱唇輕點的女性臉龐；此外，她們通常臉型渾圓、表情寧靜、脖子細長、身形瘦削，性徵不明顯，但繪畫技法則相當多元。1996年的作品〈幻映〉描寫女子與猶如鏡像的裸女，加上背景中若隱若現的另一位裸女，似乎對女性心理的刻劃有所著墨。這是他描繪女性的畫作中，構圖較為複雜，也是少有的非單人像的畫作。



周渝認為他的女性人物雖然因為缺乏調子而顯得平淺，但是卻能表現出肌膚的色澤與彈性，這是相當不容易的技巧。邱亞才雖非學院出身，但是有畫人體模特兒的經驗。周渝曾經提到邱亞才畫人體的一則趣聞：「于彭經常每週一次的聘請人體模特兒來家裡，然後邀請鄭在東、陳來興等畫家，以及于彭的學生們一起來畫。當時邱亞才也去畫，不過據說剛開始畫的時候，別人畫出來的都是裸女，結果他畫出來的卻是有穿衣服的，把其他幾個畫家都笑死了。」不過，由這樣的趣聞可知邱亞才繪畫的方式，乃是依賴記憶與想像多過臨場寫生。雖說如此，他卻致力於將記憶或想像人物的年紀、身分與所屬社會階層等外在表像，以及人格、氣質、精神與情緒等內在特質表現出來。



邱亞才，〈幻映〉，1996，油彩、畫布，尺寸未詳。

〔左頁上圖〕 邱亞才，〈戴花少女〉，1994，油彩、畫布，116.8×91cm。

〔左頁中圖〕 邱亞才，〈裸背女郎〉，1994，油彩、畫布，194×130cm。

畫中人物確有其人？

雖然邱亞才不追求某特定對象的忠實再現，但矛盾的是某些畫作的標題或內容，卻仍舊透露著「確有其人」的訊息。1985年雷驤在報導中記載邱亞才在闡述他畫中人物時如此說：「這畫的是某某。他的悲劇感我保留了，當然他本人比較脆弱一點。我把他填充成強壯，我喜歡強壯的人……」而雷驤則毫不猶豫地指出：「當然其所指的，我們亦都認識的『某某』，五官形貌全非那樣，畫中人原是畫家心中的。」這有趣的現象亦產生在1998年清華大學藝術中心舉辦的周渝收藏展中：此展挑選了邱亞才的兩張肖像畫〈沈尚賢像〉與〈吳翰書像〉。沈尚賢是收

邱亞才，〈藝評家〉，
年代未詳，油彩、畫布，
130.×97cm。



藏家，洪麗珠在策展序言中提到：「邱亞才與沈尚賢在藝術價值的認定上時有誤差，以他藝術家直率的性格，給予沈尚賢畫像一張精打細算的面容」。但其實邱亞才並未將畫作命名為〈沈尚賢像〉。〈吳翰書像〉則在過去幾十年都是掛在紫藤廬的牆上，畫題為〈藝評家〉。人們咸認為〈藝評家〉指的是在1970年代後期到1980年代初期活躍於紫藤廬的吳翰書先生，雖未經證實，但周渝說：「實在長得太像了！」然而廖仁義卻說：「吳翰書的長相其實不是那個樣子。」甚至認為這張人像「帶著一種茫然、無助的元素」，比較像是周渝，也跟邱亞才內心看見的自

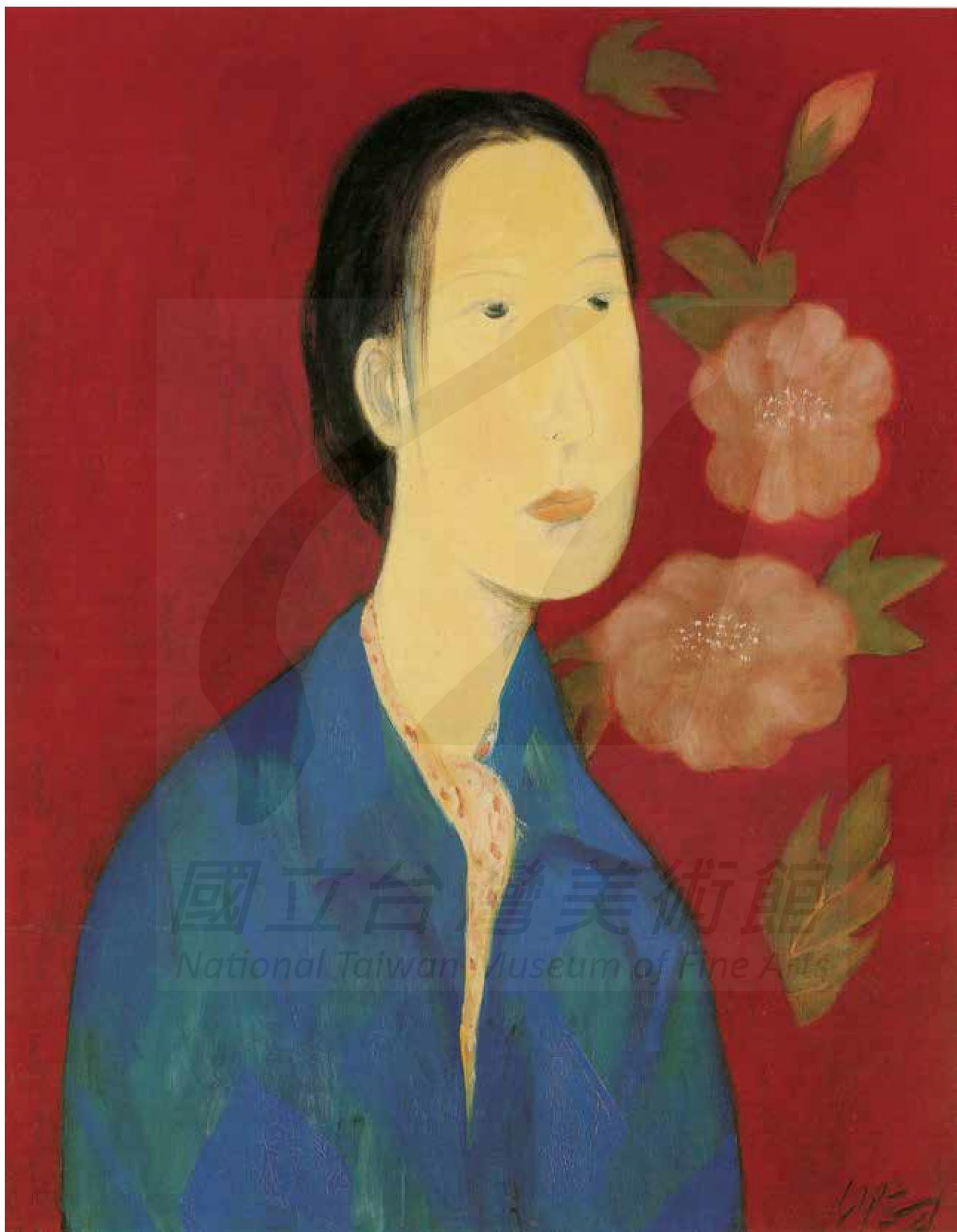
己很接近。可見邱亞才的肖像不求形似，也不刻意標示畫中人物究竟是誰，故容易引起辨識上的困難。但在平淡的表情及不太具有生理特徵的面容下，他卻能毫無困難地捕捉到人物的精神氣質，或是某些細微的心理狀態，並在單調的背景中營造出一種特殊的氛圍，從而引起觀者因人而異的認知與感受，引發出各種解讀與詮釋的可能。

1994年和1995年連續為邱亞才策劃兩檔展覽的李松峰說明，「東區女人」展出的二十一幅女性畫像中大部分確有其人，例如〈嘉芳〉(P86)是愛力根畫廊的員工，而〈長髮女郎〉(P87)則是藝人蕭薔。嘉芳長什麼樣子我們無從得知，但蕭薔的長相當然不是如此，然而奇妙的是這畫中的人物卻又讓人覺得有些許蕭薔的氣質。「紫藤記事」展的則是他在紫藤廬寫作的那些年認識的人：〈婷月〉畫了兩幅，而〈小艾〉則是朋友的女兒。但是李松峰也強調邱亞才在畫這些人物時只能靠著自己的回

【左圖】
邱亞才，〈小艾〉，1995，
油彩、畫布，130×97cm。

【右圖】
邱亞才，〈婷月（一）〉，
1995，油彩、畫布，
193×130cm。





邱亞才，〈嘉芳〉，1994，油彩、畫布，116.8×91cm。



邱亞才，〈長髮女郎〉，1994，油彩、畫布，116.5×87.5cm。

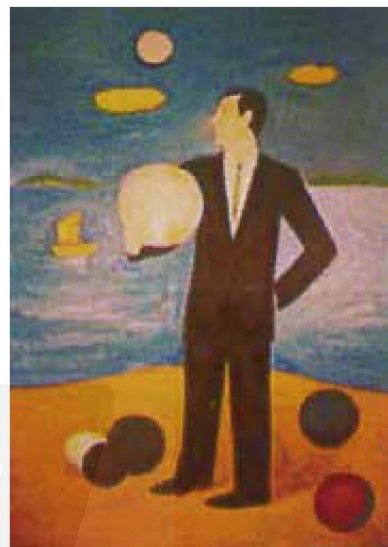


邱亞才，〈蘭花〉，1998，油彩、畫布，162.2×130.3cm。

憶，「不帶寫生的意味。」有趣的是，他也畫了一些背向的人物，取名〈婷月〉和〈蘭花〉，看起來都是垂著兩條辮子的少女，但是沒有畫臉的肖像，因為也無從辨認其容貌，這樣的命名似乎並無意義。

不過，邱亞才也並非沒有對著真實的人物畫過。1989年張頌仁引薦邱亞才到香港為當地的富人畫肖像，包括英國下議院保守黨議員David Davis。不過他後來完成的肖像〈縱橫家〉卻有點可笑：David Davis側著臉高傲的望著前方，穿著西裝，腿太短，手太長。左手似乎插在口袋裡，右手拿著一個也許用來隱喻地球的球狀物。這幅肖像畫的背景比諸其他的畫像都要來的複雜，分成陸地、海洋和天空三段，主角站在橘黃色的鮮豔陸地上，周圍散落著球狀物，腳邊不尋常的塗繪了一些類似陰影的筆觸，其實邱亞才從不畫陰影。海面上飄著一艘船，海面憑添了許多類似浪花的層次；而天空充滿氣流感，飄著兩片雲和一顆星球。帶著些許童趣的這張畫，其實運用了邱亞才非常少使用的隱喻手法，但是似乎並未獲得委託者的青睞而不幸被退貨。

不過邱亞才似乎不以為意，他曾在著作《母老虎與狗馬先生》中提到這次的香港經驗，是他「在臺灣過凡



【上圖】
邱亞才，〈縱橫家〉，1989，油彩、畫布，200×140cm。

【下圖】
邱亞才，〈婷月(二)〉，1995，油彩、畫布，193×130cm。

俗的生活所感受不到的」，但他在意的只是：

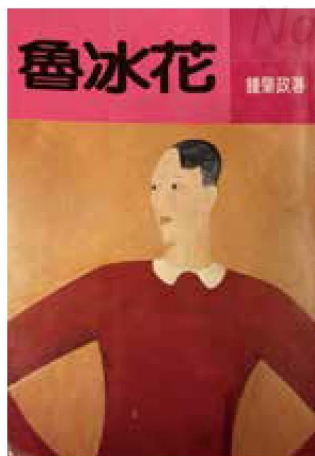
這個金髮藍眼睛的銀行家，像是我在莎士比亞戲劇裡看過的某一類善於經營的王公角色；那個高頭大馬的紅毛番，是屬於馬基維利所著「君王論」裡精於權謀的角色。我把這些西方傳統經典大師所描繪的各類形象，來比喻當下所見的名流聞達，把其筆下的形象和真實的形影對照，感到真是精采。

可見邱亞才想從David Davis這些描繪對象的身上找到的，只是莎士比亞等文學巨擘筆下經典人物的影子而已，因此對他們的外貌其實不太關心。

無手的肖像與肖像的表情

關於邱亞才不喜歡畫手這件事，陳阿露曾經問過他，他給的答案一是「不會畫」，二是「比較有貴氣」（黃聰俊，2010）。不論是何者，聽起來都不像是認真的答案。也許在早年技巧尚不成熟時，「不會畫」會是個問題，但其實他的肖像也並非盡都無手，該畫手的時候他仍然能毫無困難的畫出來。此外，頭像與胸像原本就不需要畫手，他偶爾會畫有點奇怪的背向人物，也自然無手。但他的半身像和全身像卻也經常無手，應該說他會刻意地將手隱藏起來，例如讓人物抱著手、背著手，彷彿插在口袋，或是讓手臂貼著身軀長長的垂下來，以至於畫作的邊緣將手截斷。有意或無意，這樣的姿勢大大降低了身體的動能，也阻斷了手勢、表情和觸感的表現，使身體變成「軀幹」，讓觀眾的視覺焦點被迫完全集中在臉上。除了手之外，他僅有的幾幅「裸男」也都完全避開了生殖器官。這種刻意去蕪存菁的精簡做法，令人聯想到法國詩人亞陶（Antonin Artaud, 1896-1948）在他的詩作中提到所謂的「無器官的身體」：「意識知道什麼是對她（意識）好的，什麼是毫無用處的；所以她對思想與情感的接納才能是安全且有益處的。意識也知道什麼是對她

鍾肇政的著作《魯冰花》，封面選圖為邱亞才畫作。





邱亞才，〈穿細花絲綢的女人〉，1995，油彩、畫布，130×97cm。



邱亞才與自己的畫作合影於
1986年。圖片來源：潘小俠
攝影提供。

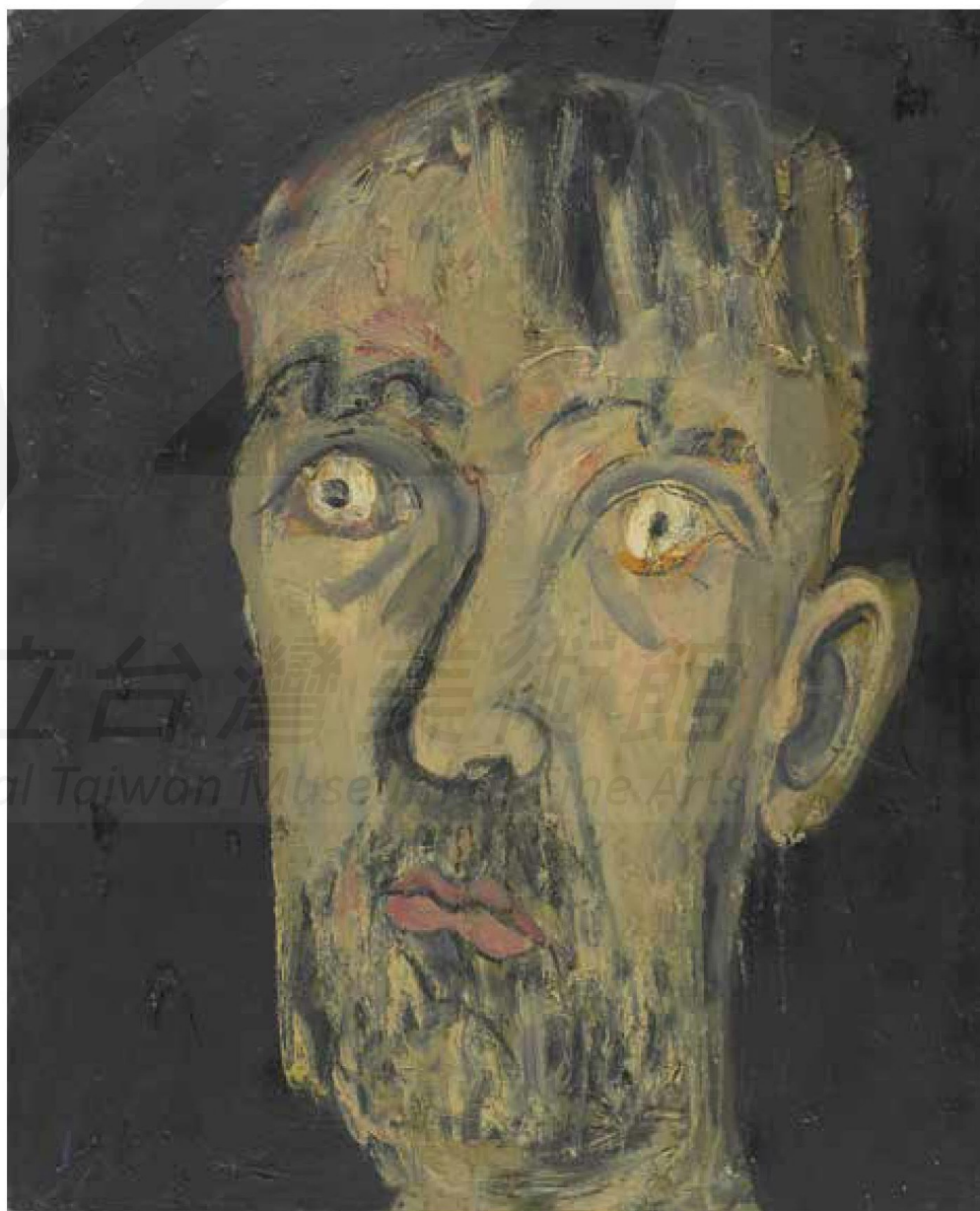
的自由運作有害的事物。」換句話說，「無器官的身體」就是對組織，對意義，對主觀，也就是對理性主義的反對。因為擺脫了身體一般性構造的條件與限制，反而能建立某種新生命型態的可能性。

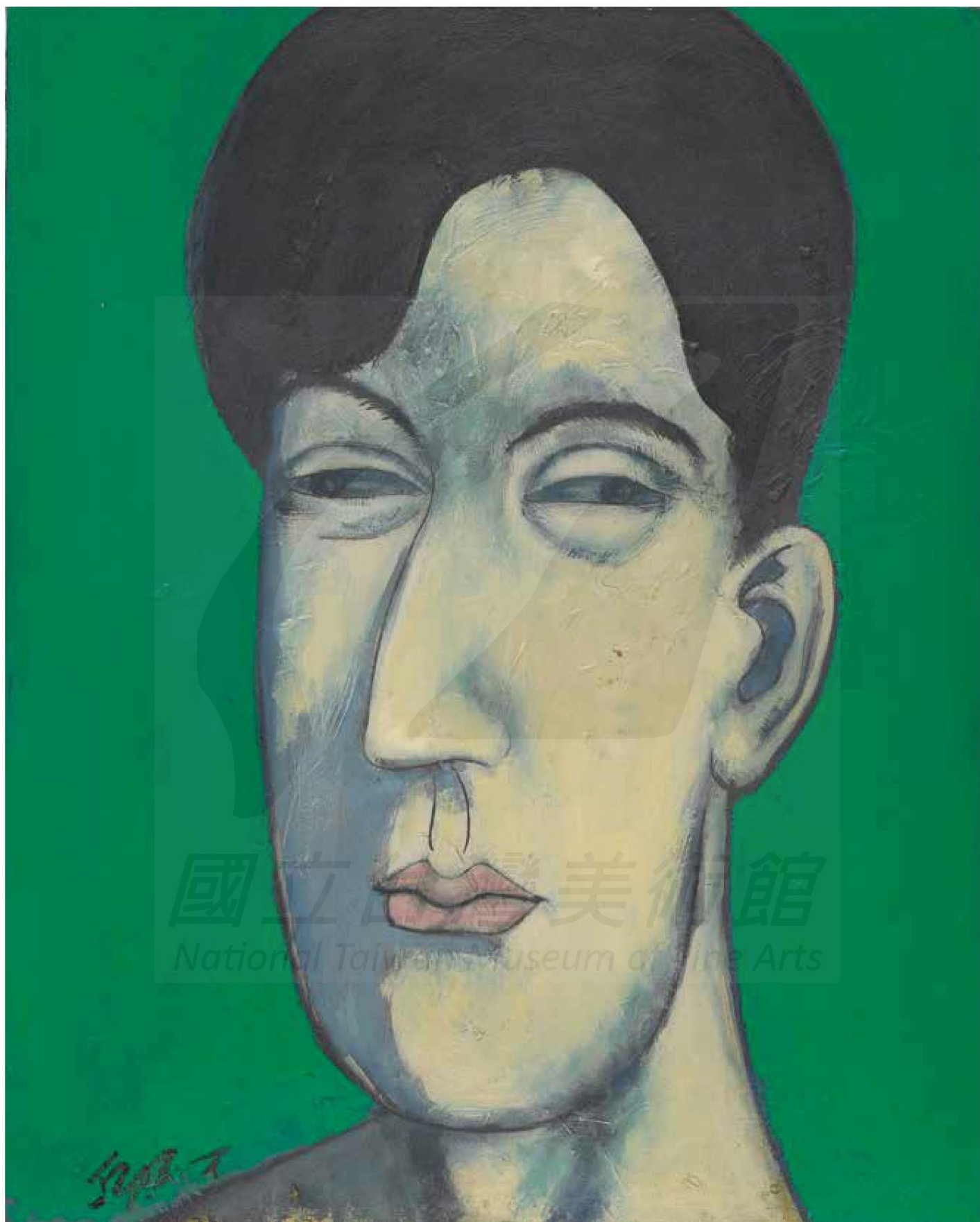
此外，邱亞才喜歡畫大畫，他經常用100號、120號的尺幅來畫半身像，完全違反了肖像畫的比例原則，這些超越真人尺寸的人物看起來巨大、怪異、充滿壓迫感。更甚者，邱亞才幾乎只畫單人像，那些在空蕩的背景中獨自存在的巨大、僵直、獨立的軀幹，予人一種孤獨、蒼涼、沉靜、抑鬱的感受，並且將觀眾無可避免地引導進這種龐大的特異感，並將邱亞才的人像帶進了超現實主義的領域。其實早在送給何政廣的繪畫筆記中，他即曾宣稱：

我的畫並不是寫實，也不是什麼人間百態……有一股怪謬的、極狂妄的抽象形態，似乎是來自夢魂中歇斯底里的自我和本能無法完成的極高超的幻魔，就如同夢囈般的現象。

邱亞才另有一種肖像，其目的不在表現人物的身分，而是在探討人物的表情或情緒。他畫了相當多這一類的畫作，推翻了我們認為他的肖像人物多半面無表情的看法。這些作品例如1986年的〈恐懼〉、1987年的〈謎〉(P94)、

邱亞才，〈恐懼〉，1986，
油彩、畫布，80×65cm。





邱亞才，〈謎〉，1987，油彩、畫布，91×72.5cm。

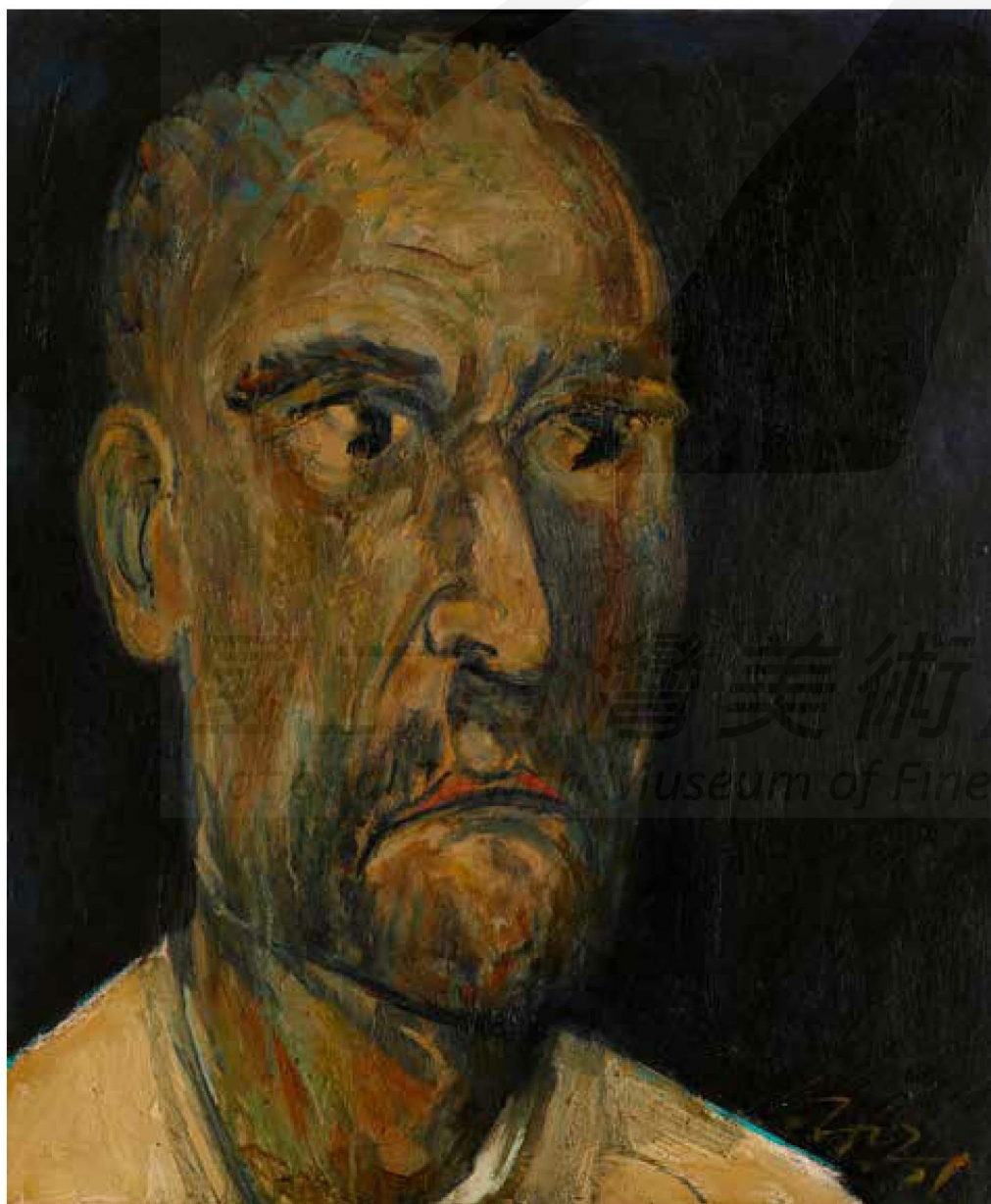


邱亞才，〈冷漠〉，1990，油彩、畫布，145.5×112cm。



1989年的〈抑鬱〉、1990年的〈冷漠〉(P.95)、1993年的〈善感〉、未標示年代的〈嚴肅〉、〈得意〉(P.98)、〈沉思〉(P.99)，以及九幅一組的〈群像〉(P.100)。

這些作品以頭像為主，畫幅較小，聚焦在表現人物的表情，特別是眼神的捕捉、嘴角的上揚或下撇等等，某些作品中模特兒像是同一個人。由於畫幅較小，筆觸也較粗獷，感覺像是研究或練習之用，可見邱亞才也致力於表現人物的情感與情緒等心理狀態帶來的生理變化，特別是臉部表情，如抑鬱、愛恨、恐懼、冷漠、得意，以及種種耐人尋味的



邱亞才，〈嚴肅〉，年代未詳，
油彩、畫布，73×61cm。

〔左頁圖〕

邱亞才，〈善感〉，1993，
油彩、畫布，130×97cm。



表情。更有趣的是，他把自己的繪畫方式稱為「分析心理的印象畫」。（邱亞才，《蝴蝶養貓》）在這一點上，邱亞才雖然未必知曉學院派畫家對人物表情的研究方法，但他憑自學摸索出來的途徑，竟然與17世紀學院派畫家勒·布亨（Charles Le Brun）的研究《情感的表現》（*L'expression des passions*）有異曲同工之妙。

邱亞才，〈得意〉，年代未詳，
油彩、畫布，130.5×100.5cm。

【右頁圖】

邱亞才，〈沉思〉，年代未詳，
油彩、畫布，194×130cm。

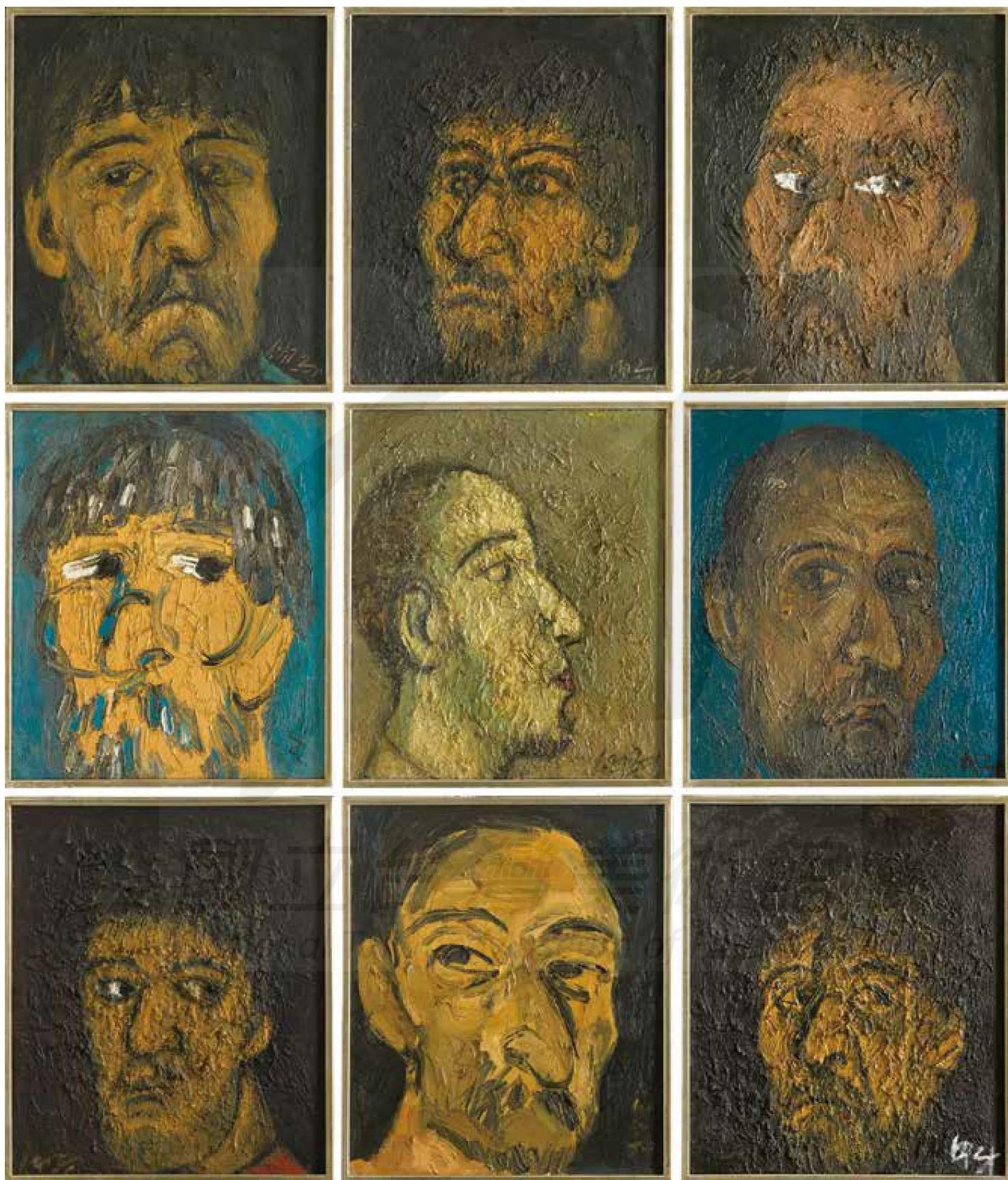
【關鍵詞】情感的表現

藝術史上關於人物表情的研究，最著名的莫過於1668年學院派畫家勒·布亨在法國皇家繪畫與雕塑學院的專題演講「情感的表現」，他將課堂上用來示範人物表情的素描作品分成六十三次出版，風靡全歐達一世紀之久。勒·布亨所畫的並不只是人物因情感而產生的臉部表情變化而已，他的研究其實植基於哲學家笛卡兒（René Descartes, 1596-1650）的心理——生理學（psycho-physiological）理論。後者鑽研身體與靈魂的關係，認為思想（靈魂）與大腦（身體）雖是兩個分開的實體，但彼此的關係非常緊密。他甚至認為靈魂位於當時仍稱為「骨骺」（*épiphyse*）的松果體中，而今日的科學則告訴我們松果體在調節和控制生物節律中扮演非常重要的角色。



勒·布亨，〈天使戰爭〉，約1680，
油彩、畫布，尺寸未詳，法國第戎美術館典藏。





邱亞才，〈群像〉，年代未詳，油彩、畫布，162×130cm。

〔右頁圖〕 邱亞才，〈月下的舞者〉，1991，油彩、畫布，139×68cm。

而且，有別於大家對邱亞才畫中人物總是高雅、內斂和沉靜的看法，他以狂放的筆法與誇張的表情，畫了許多瘋狂或可笑的人物，例如〈人生浣腸〉(P.127)、〈月下的舞者〉、〈紅衣人物〉(P.102 左上圖)等等，而〈感情老虎〉(P.102 右上圖)應該是他所有人像中最狂亂而大膽的一幅，堪稱「表現主義」無愧。

最後，關於人物的背景，有別於一般人認為其畫作背景單調而一成不變的看法，邱亞才處理背景的方式其實相當多元：從單色平塗，到顏料色彩的表現，以及各種裝飾性的圖案，一應俱全。但最有趣的是將風景與肖像結合在一起的「風景中的肖像」。邱亞才也畫少數的風景畫，正如他也畫一些花卉等靜物畫一樣。他的第一本畫冊中即刊印了兩幅風景畫。這是兩幅油彩





〔左圖〕

邱亞才，〈紅衣人物〉，
年代未詳，油彩、畫布，
116×100cm。

〔右圖〕

邱亞才，〈感情老虎〉，
年代未詳，油彩、畫布，
70×52cm。

普桑，〈有皮拉莫斯和提斯柏
的風景〉，1651，油彩、畫
布，192.5×273.5cm，德國
法蘭克福市立美術館典藏。



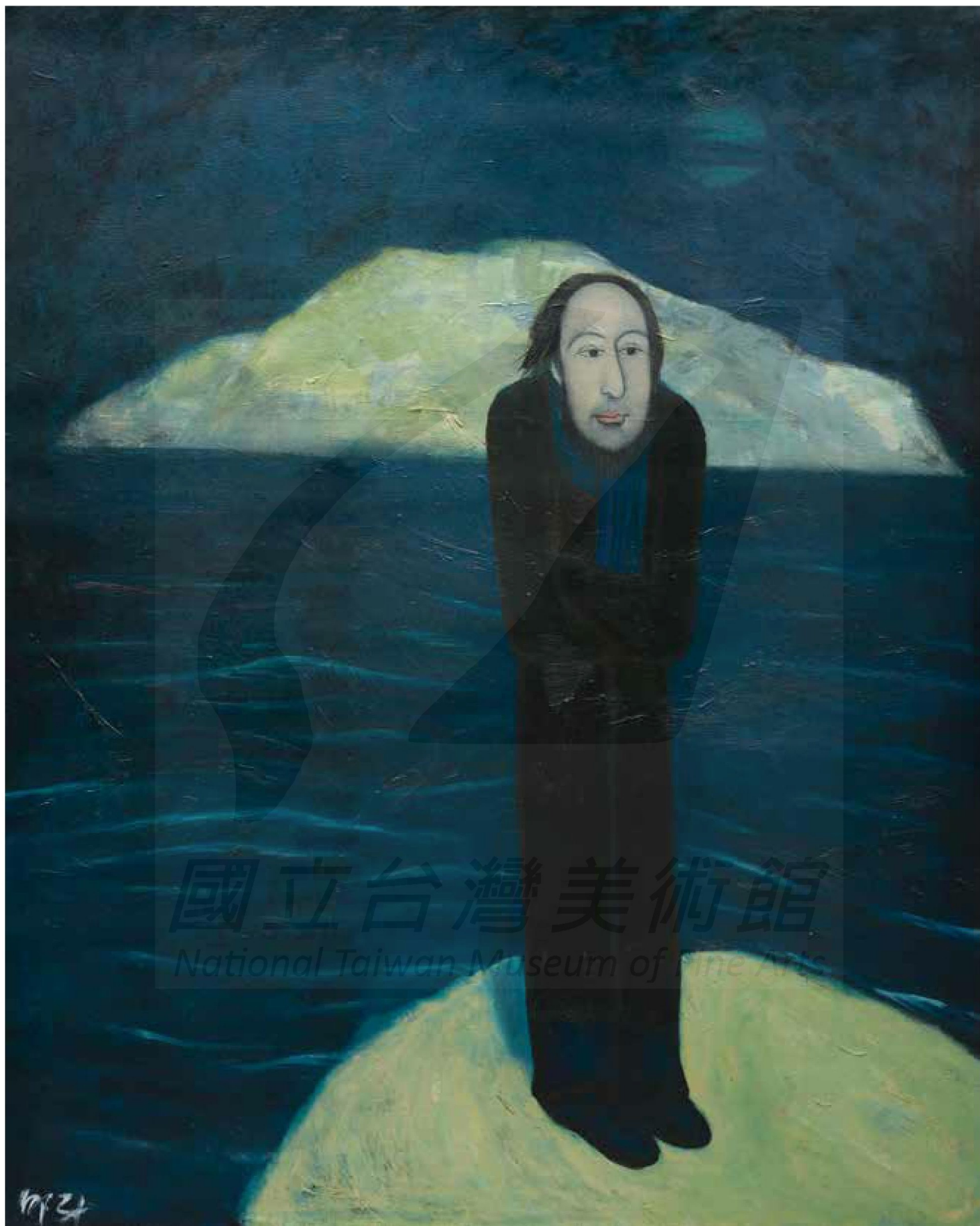
畫（P.29、P.107），風格與技法非常特殊，顏料非常的稀薄，以至於布紋紙的紋路清晰可見。他畫的是造形簡單的遠山、房舍和明月，整個景色籠罩在介於石青與石綠的色調中，但非常清淡，甚至有點慘澹，帶著一點憂鬱的感覺。後來，他的風景就只出現在人物的背景裡。在這一類型的作品中，邱亞才並不只是把風景當作人物的背景，而是細膩的去探究如何透過風景的意境強化人物心境的表現。正如17世紀的法國畫家普桑（Nicolas Poussin, 1594-1665）一樣，試圖調和風景畫在模仿

自然與表現理念之間搖擺造成的衝突。普桑著名的畫作〈有皮拉莫斯和提斯柏的風景〉（Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé）做了最好的示範，他畫了一場暴風雨，盡可能的把天候的狀況模仿到最好。但在模仿自然的同時，也精心安排與配置人物，將暴風雨的效果與畫中悲劇主角的痛苦，透過人物與場景的

配合一起傳達出來。邱亞才雖然可能不識普桑，卻非常曉得如何在〈漩渦〉一作中以人物腳下的漩渦及身上的衣紋，來暗示人物心中的糾結與混亂。〈山水詩人〉(P.104) 站立於孤島、〈原野中的旅人〉(P.6-7) 坐在石

邱亞才，〈漩渦〉，1988，
油彩、畫布，163×146cm。





邱亞才，〈山水詩人〉，年代未詳，油彩、畫布，162×130.5cm。



邱亞才，〈雲中月圓〉，1991，油彩、畫布，145.5×112cm。



塊上，荒涼的藍色天地予人一種「念天地之悠悠，獨愴然而涕下」的感受。〈雲中月圓〉(P.105)、〈月下的舞者〉(P.101)、〈月光下的女子〉等作品，都因為月亮的隱喻及月色的鋪陳而增添了人物的神祕感。此外，我們也看出邱亞才對「月夜」這樣的題材之愛好，早在他的第一本畫冊中，他即在題為〈秋月〉的油彩畫下寫下這樣的詩句：「那秋月秋思所盤旋的，不止幻影相對無語而已，總是幾千次這樣，唏噓哀嘆呀唏噓哀嘆。」

看起來，邱亞才創作肖像的主要目的似乎是暗示而非再現，他的肖像畫因此喚起了人類集體潛意識裡的某種原型，流露出某種從童年時期即深植於他內心的疏離與焦慮，反應出個體無窮自我的內在世界，並且成功引起了無數觀者的共鳴。比起傳統的肖像，邱亞才的創作印證了肖像藝術的功能並非只是現實的反映，而是能塑造現實的強而有力的工具。

〔左頁圖〕

邱亞才，〈月光下的女子〉，
1992，油彩、畫布，
116.5×91cm。

邱亞才，〈秋月〉，約 1980，
油彩、畫布，尺寸未詳。





1995 年，邱亞才在瑞士「Galerie Saggarah」與畢卡索、達利等聯展，展出畫冊的封面刊登邱亞才的畫作。

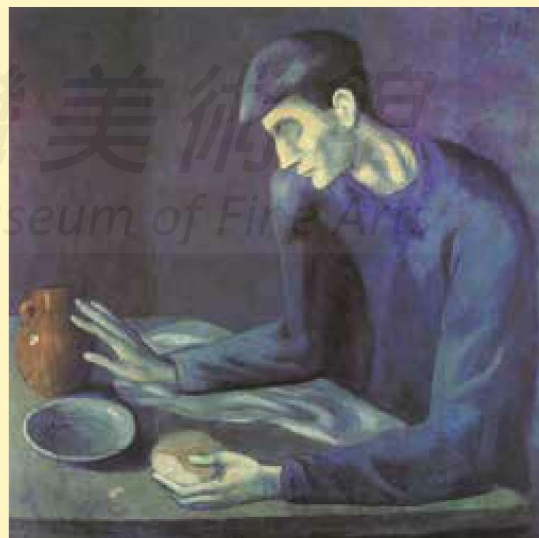
「臺灣莫迪利亞尼」還是東方文化下的人性肖像者？

邱亞才在拍賣會上不知何時開始被稱為「臺灣的莫迪利亞尼」，但事實上他很少提到這位藝術家，卻多次提到畢卡索。對於西方大師的模仿，是否會讓邱亞才的作品淪為陳腔濫調呢？甚至也有人認為邱亞才只是善於模仿。不過若細究邱亞才的繪畫表現與技法運用，便會發現他與莫迪利亞尼或畢卡索其實相去甚遠。

據李欽賢說，邱亞才的畫室中貼滿了畢卡索「藍色時期」的肖像畫，可見他對畢卡索的喜愛。邱亞才若干人像畫以社會邊緣人為題材，也以黯沉的藍色為基調，在氛圍上似乎與畢卡索藍色時期的作品非常類似。此外，畢卡索此時期

【關鍵詞】畢卡索「藍色時期」

畢卡索在 1901 年時經歷了人生第一場悲劇，單獨返鄉省親的他，甫回家鄉即聽聞留在巴黎的好友卡沙傑馬（Casagemas）飲彈自盡的消息，當時深受悲傷與貧窮之雙重打擊的畢卡索，畫了一系列以黯沉的藍色為基調的畫作，進入了陰鬱的「藍色時期」。1901 年的〈自畫像〉是第一幅代表作，畫中的畢卡索以半身像在藍色的肅穆背景中出現，沒有畫手，穿著破舊的黑呢大衣，兩眼失神、臉頰凹陷、鬍鬚滿面、沉默不語，將年僅二十歲的自己畫的頹廢、沮喪又落魄。畢卡索此時期也結識了專治性病的朱利安（Louis Jullien）醫師，並在他工作的獄中畫了一些染上性病的妓女，素描作品〈瞥見〉畫了一位懷孕的婦人拉著一位因染病而帶著白帽的婦人，此作僅以精簡的線條勾勒出人物造形，淡漠的表情使氣氛顯得凝重無比。畢卡索的藍色時期一直延續到 1903 年的〈生活〉、〈盲人的一餐〉和 1904 年的盲婦肖像〈賽樂絲汀娜〉。

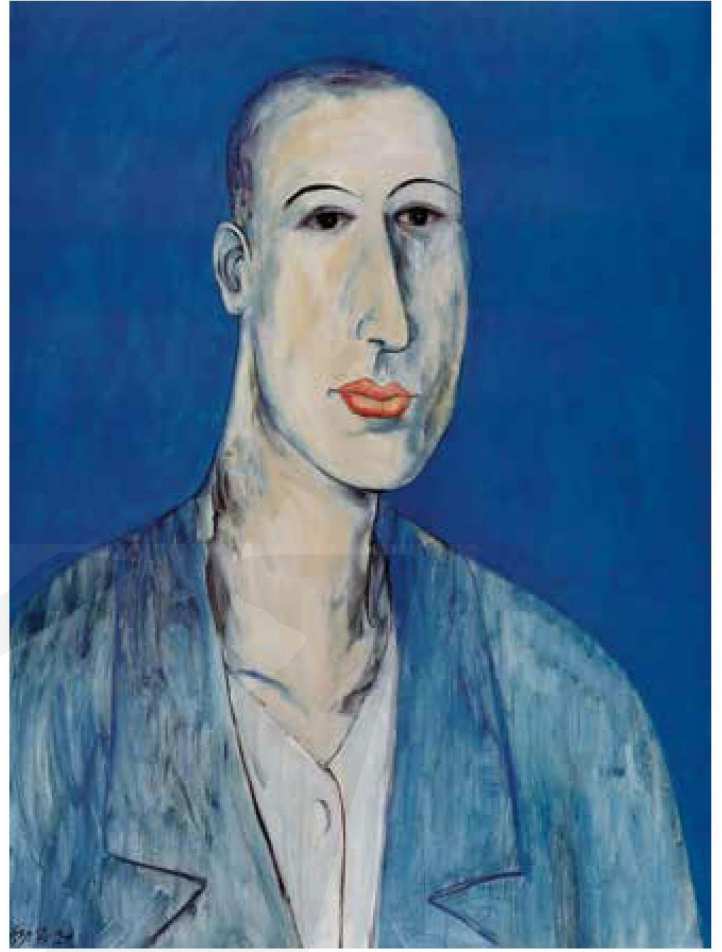


畢卡索，〈盲人的一餐〉，1903，油彩、畫布，95.3×94.6cm。

的若干素描如〈瞥見〉，以精簡的線條勾勒出形體輪廓，這種線條勾勒的硬筆技法，似乎也頗受邱亞才的喜愛並為其所追隨。然而畢卡索畫作中造形的優雅、比例的均衡、技術掌握的嫻熟、油彩層次的豐富，以及用色的弔詭，卻都是未經學院訓練的邱亞才做不出來的。而畢卡索的肖像畫也很快地離開了「藍色時期」，他之後在立體派及超現實主義中進行的更令人震驚的冒險，絲毫未吸引邱亞才的注意。不



邱亞才，〈沈瑜〉，1995，
油彩、畫布，130.3×97cm。



過邱亞才在畫某些肖像人物的臉龐時，會刻意讓兩邊眉毛的位置高低不一、兩眼觀看的方向不對焦，在在顯示他也明白立體派的道理，對「刻板的邏輯與透視」的反對。

至於莫迪利亞尼，其實是雕塑家出身，他的博學多聞以及對原始主義的品味，使他的雕塑作品刻意仿效埃及、非洲，以及高棉雕像的趣味。後來因為健康的因素，莫迪利亞尼放棄雕塑轉而畫畫，而且只畫肖



邱亞才，〈青年正面相〉，
1995，油彩、畫布，
116.8×91cm。

【左頁左上圖】

邱亞才，〈秋天時在公館看到的年青（輕）人〉，1995，
油彩、畫布，130.3×97cm。

【左頁左下圖】

邱亞才，〈戴帽的人〉，1995，
油彩、畫布，130.3×97cm。

【左頁右上圖】

邱亞才，〈創作者〉，1995，
油彩、畫布，130.3×97cm。

【左頁右下圖】

邱亞才，〈在茶館看到的年青（輕）人〉，1995，
油彩、畫布，130.3×97cm。



像與裸女。他畫中人物拉長的臉型、鼻子與脖子、尖尖的下巴雖與邱亞才的某些人物造形頗為類似，但其實是來自原始主義的雕塑。而其人物缺乏眼珠的空洞眼睛、充滿弧線的身軀，微妙優雅的色調和豐富生動的筆觸，以及筆下裸女肌膚的質感與誘人的姿勢等官能美感，都是邱亞才的畫作中所未見的。

然而，邱亞才的畫中同樣也有畢卡索與莫迪利亞尼所沒有的東西，張頌仁曾說邱亞才的人物畫「透發出奇異的沉鬱美」。（張頌仁，〈在聖賢的影子裡徘徊〉）邱亞才雖以西方媒材創作，但不只一位藝評家提到其人物的臉型與五官，乃是來自於水墨畫的白描勾勒技法；而他的構圖方式也相當接近閻立本等中國傳統人物畫家的手法。此外，邱亞才的創作風格雖然給人沒什麼變化的感覺，但他其實喜歡做造形與材質的試驗，他的人物造形從早期力求比例正確，到逐漸變形拉長；從充滿複雜的細節到逐漸



邱亞才，
〈裸女〉，
約 1991，
油彩、畫布，
193×130cm。

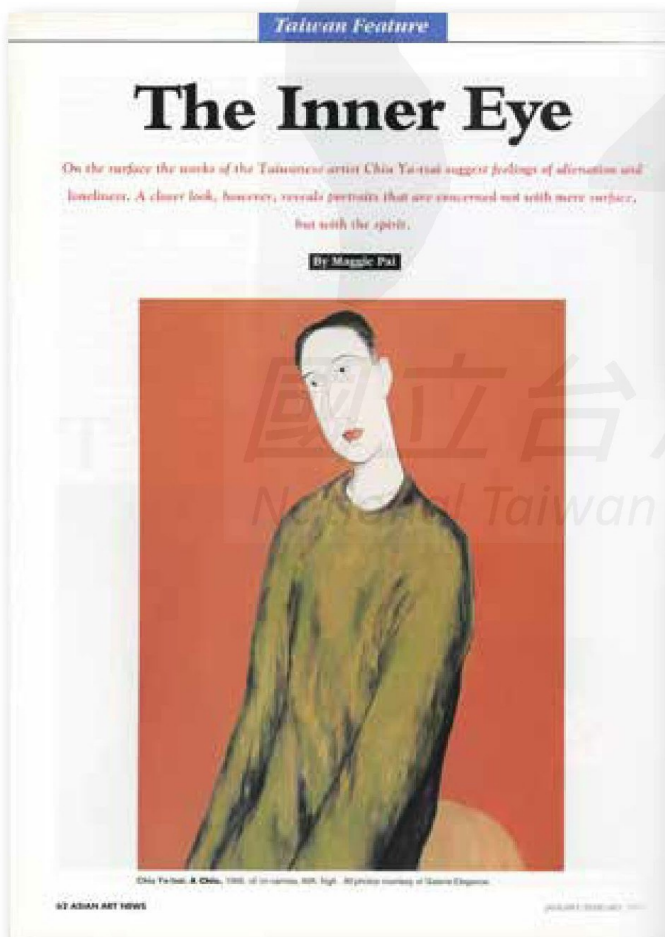
【左頁圖】
邱亞才，
〈古人〉，
年代未詳，
水墨、紙，
90×47cm。

簡化甚至幾何化、裝飾性、風格化，畫面空間也越來越平淺。然而不論任何時期，他的筆觸總是時而收斂，時而狂放，肌理時而光滑，時而粗糙，顏料時而流動，時而遲滯，展現了自由的技法與豐富多樣的面貌。不過，相對於技法的自由與多元，他的主題幾乎毫無變化，除了少數的靜物畫與風景畫之外，他就像莫迪利亞尼一樣，執著於肖像畫。

張頌仁在談及邱亞才的肖像畫時，曾引述了邱亞才對西洋人物畫的看法，他說邱亞才認為莫迪利亞尼和畢卡索之後，就沒有人畫得出「典雅和富於文化氣息」的肖像畫；但他指出邱亞才的肖像畫不只是典雅和富於文化氣息，而是在「人文氣質的優雅底下，醞釀著種種人性與文化的衝突與矛盾」。而他所以能如此，乃是因為運用了比典雅更有文化深度的利器，即是「聖賢的經典人性典型」。張頌仁提到邱亞才常說自己最關心的是「儒」的精神，尤其是儒、法兩家的綜合人物。他的人物具

【左圖】
1997年《Asian Art News》
(1、2月號合刊)以邱亞才的畫作為封面。

【右圖】
《Asian Art News》報導邱亞才的頁面。





1999年「邱亞才個展」的文宣品。

有「法家的冷酷」，來自於「從人倫恆理提煉出來的法理」，堅硬但容易脆斷，而他畫中的儒法人物往往兼併此二種特性：「這類人物是文化教養之下最絕對地承受了人性與文化的矛盾和壓力的人，可是他們承擔了這些壓力，忍受了此中的抑屈與痛苦；他們是邱亞才的人物世界裡的英雄。」針對張頌仁的評論，邱亞才也以自我評析來回應：「邱亞才喜歡畫儒性情的文化人，其儒的質地接近於荀子的儒，講理而嚴厲，執法論情陰森詭辯」。所以可見邱亞才的畫作裡不但有中國文化中的人文底蘊，更有一種衝突的人物性格表現，對張頌仁而言，這是畢卡索與莫迪利里亞尼的畫中所沒有的，因此張頌仁斷言：「邱亞才的肖像畫其實是人性的肖像畫。」這些看似簡單的姿勢、千篇一律的構圖和淡然的表情，想要表現出的乃是一種東方文化教養下的複雜而壓抑的人性狀態。

總體而言，邱亞才的作品是融合觸手所及不分東西之各家，加上自己的漫畫經驗、人格特質、人文氣質及內在慾望之後得出的結果，他自創技法，執著於特定的題材，不斷持續鑽研後發展出的表現，可謂創造驅力下的獨特產物。

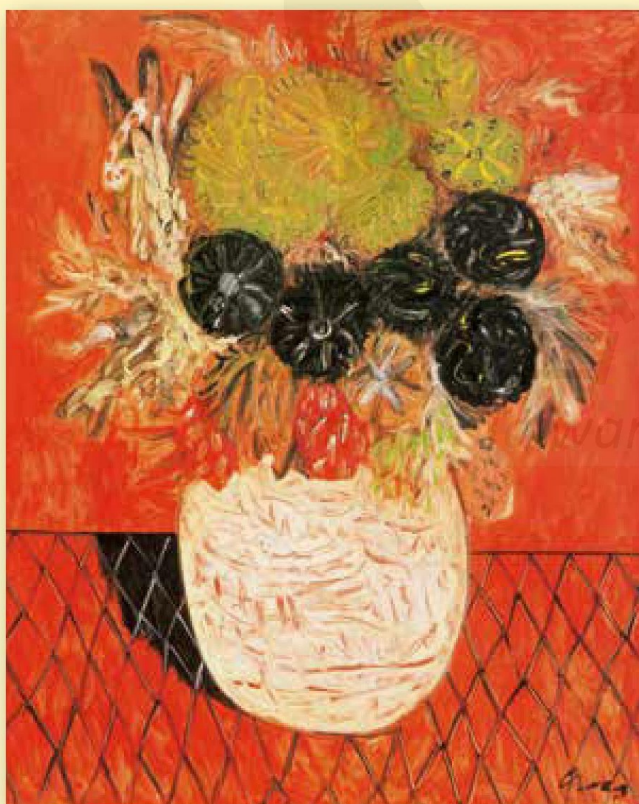
【 邱亞才的靜物畫及花卉作品 】



邱亞才，〈椅子上的花〉，1990，油彩、畫布，130×97cm。



邱亞才，〈靜物〉，1992，油彩、畫布，130×97cm。



邱亞才，〈盛開〉，2002，油彩、畫布，160×128.5cm。



邱亞才，〈花朵〉，1999，油彩、畫布，162×130cm。



邱亞才，〈花〉，1992，油彩、畫布，80×65cm。



邱亞才，〈花〉，1992，油彩、畫布，80×65cm。



邱亞才，〈盛放〉，年代未詳，油彩、畫布，162.3×130cm。



邱亞才，〈繽紛〉，年代未詳，油彩、畫布，162.5×130cm。