



5.

左手拿筆右手畫畫

除了產量豐沛的繪畫創作之外，邱亞才還撰寫並出版了十本小說。他自己說：「在七八年可以靠繪畫維生之後，便開始著手進行我的文學夢。」從 1989 年的第一篇投稿在《自立晚報》刊登，到 1993 年第一本合集《痞子惡德》出版，他右手畫畫左手寫詩，四年內居然寫了三十多篇，超過二十萬字，之後更陸續出版達十本之多的文學著作。究竟是什麼動機促使他在繪畫生涯已經逐漸穩固的時候，卻開始寫起小說來了？而他的小說在內容與風格上是否與他的繪畫有明確的關係？



【本頁圖】
拿著畫筆的邱亞才與作品合影。

【左頁圖】
邱亞才，〈畫家〉，1991，油彩、畫布，
194×130cm。

「詩畫一律」的文學夢

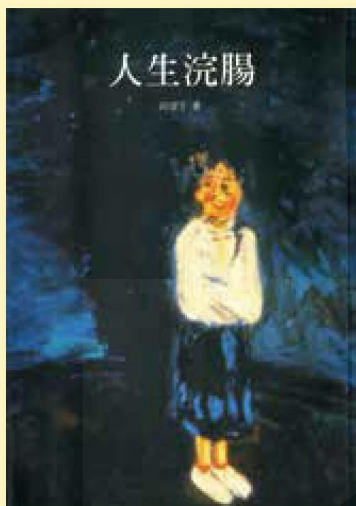
《痞子惡德》是他結集的第一本短篇小說集，此後幾乎以一年一本以上的速度，連續出版了《感情老虎》（1994年5月）、《夢中嚎叫》（1995年7月）、《吃書的人》（1996年5月）、《美麗臉複雜心》（1997年4月）、《情慾手記》（1998年2月）、《人生浣腸》（1998年2月）、《蝴蝶養貓》（1999年6月）、《母老虎與狗馬先生》（1999年6月）、《秋日印象》（2002年1月）共十本，都由他自己的「臺灣深坑工作社出版」，每一本都收錄三十篇上下的短篇小說，每本平均都在三百頁，二十萬字以上，展現了他異於常人的豐沛文學創作能量，直到晚年因健康問題才被迫停筆。關於邱亞才為何要窮其一生畫肖像，又為何只畫肖像這個問題，其實不能不從他的文學作品裡去尋找蛛絲馬跡，因為邱亞才的繪畫與他的書寫幾乎是互為表裡，難以分離。

《拾穗》雜誌 1994年7月號
以「奔放的色彩與情慾——
探索邱亞才內心世界」為題
的特別企劃頁面。

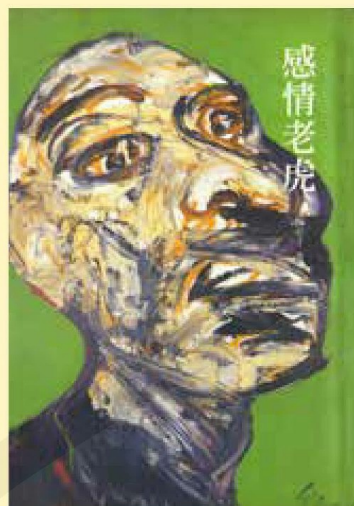


【邱亞才的小說】

邱亞才從1993年到2002年不到十年的時間就自費出版了十本小說，每本都集結了約三十篇短篇小說，總數達到約三百篇。他不只撰寫小說的內容，更包辦了一切的編輯工作。每一本小說的封面都是他精心挑選的自己畫的畫像，內文裡面也搭配了許多他的繪畫作品。



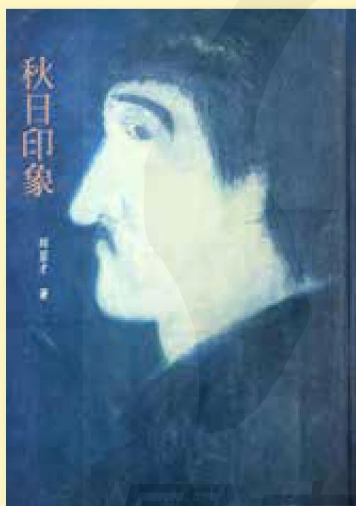
《人生浣腸》書影。



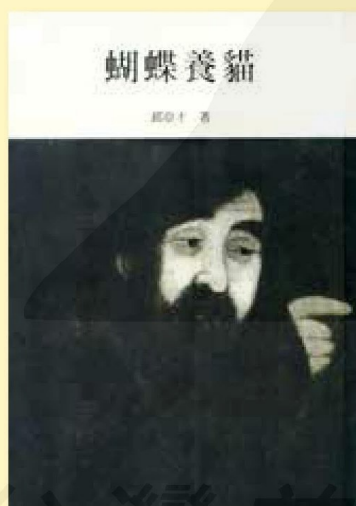
《感情老虎》書影。



《吃書的人》書影。



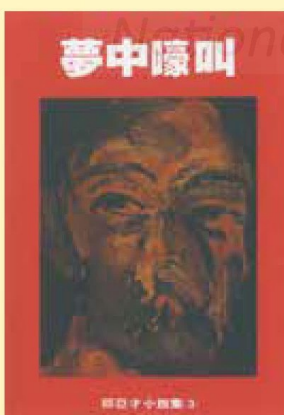
《秋日印象》書影。



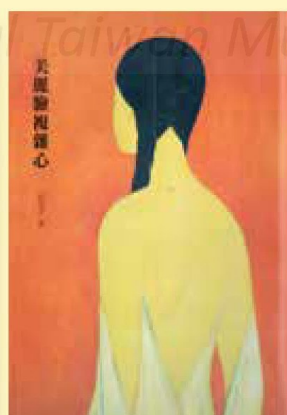
《蝴蝶養貓》書影。



《痞子惡德》書影。



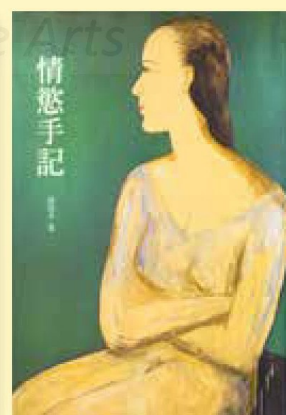
《夢中嚎叫》書影。



《美麗臉複雜心》書影。



《母老虎與狗馬先生》書影。



《情慾手記》書影。

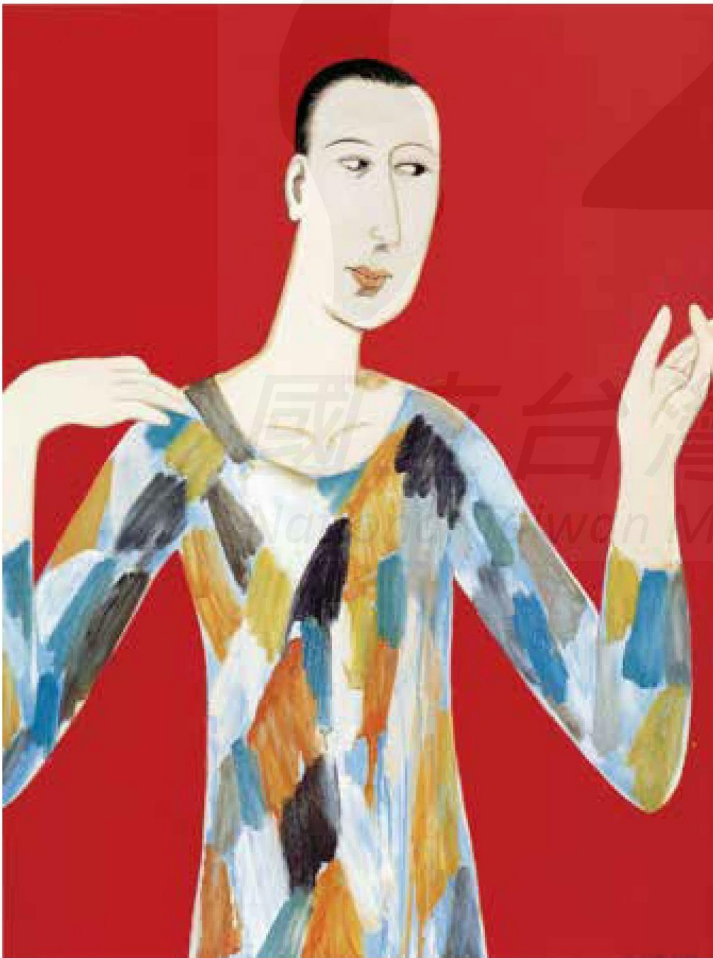
邱亞才在接受獨立策展人胡永芬訪問時曾說：「我的 소설是我畫的素描，兩者之中。我都已因為人生的練達，而把人性演練的很熟練了。」邱亞才一生追隨的杜斯妥也夫斯基是一位筆耕不輟的作家，他留下來一本又一本的厚厚筆記，人們發現裡頭的文字潦草、密集、狂野，盡是天馬行空、連續不斷，甚至有畫像穿插其中，其複雜程度超越了一般的作家。其實邱亞才的書寫與繪畫也有這樣的味道，他常常在舉辦畫展的同時發表新書；展覽圖錄中經常夾雜著書中節錄下來的片段，而在報刊上發表或自行出版的著作中也經常搭配著畫作的圖片。胡永芬就曾在關於他1995年的展覽「紫藤記事」的報導中提到，他已經連續三次個展同時出版新書。胡永芬認為他的小說想寫的是「病態痛苦角色的人性」，充滿了他的主觀，以及面對人性時流露出的「粗獷酸刻而又旺盛的生命力」；而他的畫，卻是「極其典麗優雅不惹塵埃」，畫的是「他

[左圖]

邱亞才，〈穿格子衣的青年〉，
1996，油彩、畫布，
130.3×97cm。

[右圖]

邱亞才，
〈穿白色調格子衣服的青年〉，
1996，油彩、畫布，
130.3×97cm。

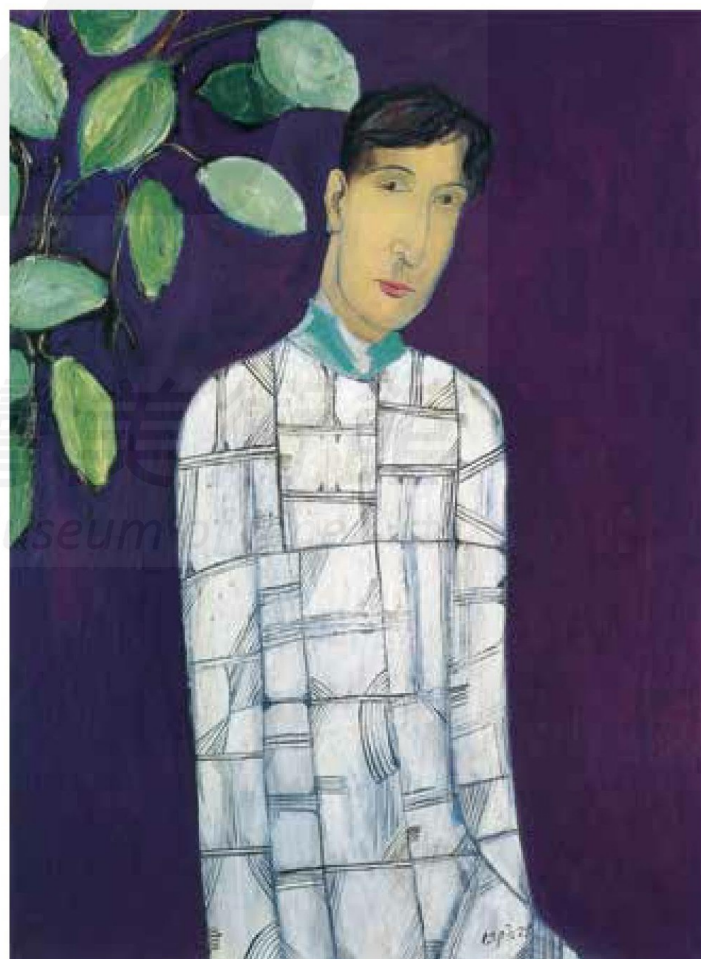
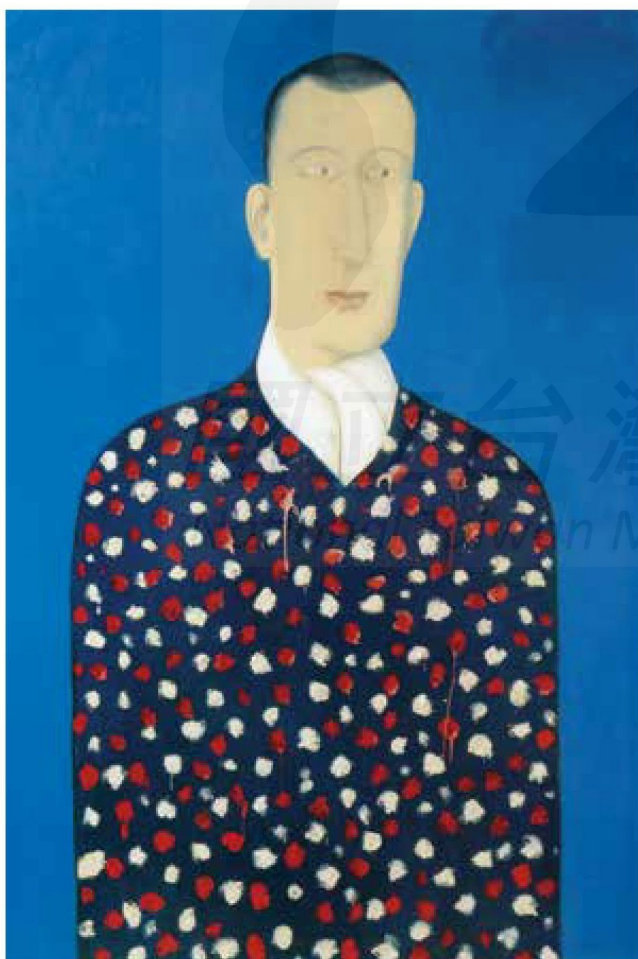


的嚮往」。

邱亞才在同年的《自立晚報》上發表了一篇〈創作的生命沒有歸途〉，來述明他的寫作手法，他提到自己：「用很寫實的手法來描寫病態的人物，收集在《痞子惡德》裡就有三十篇」，但《感情老虎》則是把情感當作老虎來表現，屬於「表現主義」的手法；而《夢中嚎叫》則是把晚上在夢中嚎叫的現象當作白天深受的挫折和痛苦的延伸，其中角色的「設色和造景」都不是寓言的，而是有事實依據，非胡亂空想。這個「設色和造景」的用語，充分說明了邱亞才有意識地將繪畫的概念運用在他的小說創作裡。他接著說：「繪畫使得我的眼睛發亮的地方，使我在運籌文字方面增加了繪畫的色感。」又說：「不只這樣，它還有滋潤典雅的引導作用，詩就是這樣形成的，有詩形成的作品，它能免去現實過多的冷僻和渣滓。」在《痞子惡德》〈序一〉中他也提到：「我的

【左圖】
邱亞才，〈設計師〉，1998，
油彩、畫布，193×130.3cm。

【右圖】
邱亞才，〈樹下青年〉，1998，
油彩、畫布，130.3×97cm。



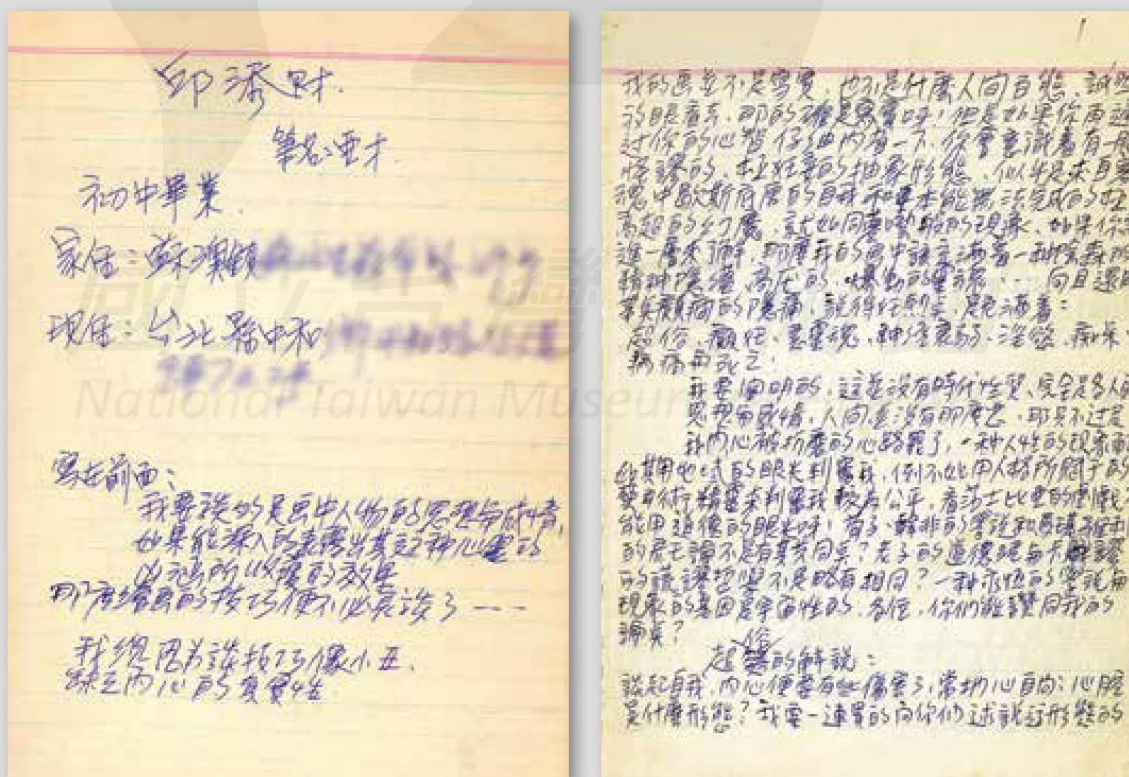


文學生涯比我的繪畫工作時間短些，但我很早就喜歡上文學了，我起先就有繪畫人生歷練的色彩，當文字語言用的不夠深刻廣義的地方，我用色彩的筆潤來補文字的不足。」

1994年《感情老虎》出版時，作家楊照曾經以〈人性的現象學呈顯〉為他寫過書評，提到他在「形式上的固執」：幾乎每一篇都是以第一人稱書寫，而且這個敘事者「我」的設定，通常是四十歲左右住在深坑的單身男子，幾乎就是邱亞才自身的寫照，使得他的小說呈現相當濃烈的「手記」或「筆記」的風格。此外，邱亞才的小說在內容上也很一致：每一篇都會有一個不符合社會期待或規範的陰鬱角色，而書寫的內容就圍繞在「我」與該角色的相識過程，以及刻劃該角色的性格。作家楊照認為邱亞才對於人物的刻劃與掌握方式，不只貫穿了他的小說，也統管了他的繪畫風格。他畫中的人少有動作，他的小說情節性也很薄弱，因為邱亞才「表現的重點在於人物浮顯出來的形象、行為，記

〔左頁圖〕
邱亞才，〈少男〉，1994，
油彩、畫布，194×130cm。

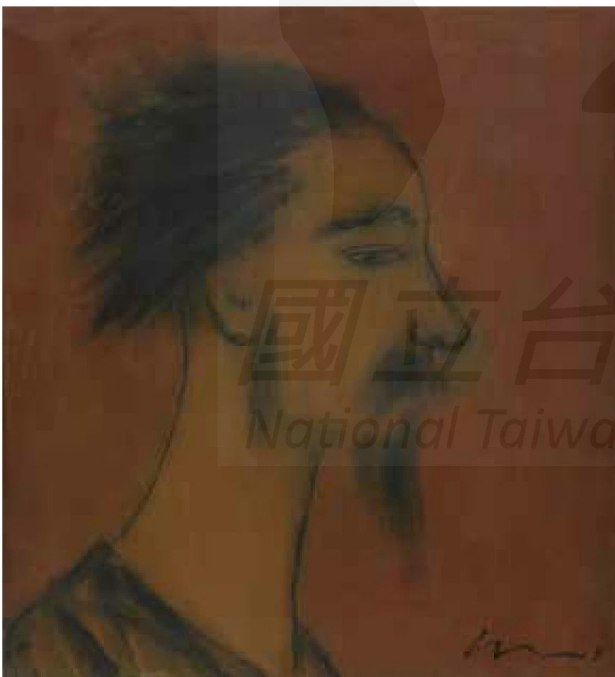
1980年代，邱亞才所寫「繪畫筆記」中的兩頁手稿。圖片來源：藝術家出版社提供。





錄這些形象、行為給予敘事者、觀者的感覺、聯想。」這種統御他的小說與畫像的觀察、記錄手法，被楊照稱之為「人性現象學」。楊照認為邱亞才的美學信念較為接近「報導文學」或「深度紀錄片」，而表現手法則帶有杜斯妥也夫斯基式的陰冷沉黯，二者的結合帶出了屬於他的小說風格。

如此獨特的寫作風格在1998年出版的《人生浣腸》中仍然未見改變，通篇以第一人稱敘事，分不清是作者還是書中角色在說話，分不清是邱亞才自己的人生，還是書中角色的人生。人物的長篇獨白，語氣急迫、叨叨絮絮，反覆表達作者對生活中人、事、物的主觀看法，使他的寫作手法相當接近意識流小說，這樣喃喃自語，旁若無人的宣洩，彷彿為治療便秘之苦，「以求長久閉塞後所感受解脫的快感」。（邱亞才，〈作者的說明〉，《人生浣腸》）而同年的同名畫作〈人生浣腸〉中那矮小醜陋如小丑般的人物所露出的表情，似乎也正在嘲諷那需要被「浣腸」的苦悶、閉塞、不通的人生。文學與繪畫如此這般的呼應，幾乎體現了古希臘哲人赫拉斯（Horace）所提出，貫穿整個西方傳統繪畫史的理念「詩畫一律」（*Ut pictura poesis*）：詩人必需具有使讀者產生心象的能力，而畫家則必須讓觀眾閱讀到形象的深刻意義。抱著文學夢的邱亞才、身兼詩人與畫家的邱亞才，致力於他的詩成為「有聲的畫」，而他的畫成為「沉默的詩」。



〔上圖〕 邱亞才，〈文學家〉，1989，油彩、畫布，143.8×84cm。

〔下圖〕 邱亞才，〈詩人〉，1983，油彩、畫布，51.8×47.2cm。

〔右頁圖〕 邱亞才，〈人生浣腸〉，年代未詳，油彩、畫布，153.5×117.5cm。



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

誠品書店「書寫人生」的勤奮作家

邱亞才的文學夢促使他開始非常勤奮地寫作，當賣畫的收益讓他在深坑過上安定的生活之後，他就建立了規律的寫作習慣。他通常早上畫畫，下午就外出到臺北東區的敦南誠品書店寫作，以至於他幾乎成了誠品書店的一個特殊景觀。廖仁義回憶自己在1997年返國時，在誠品書店巧遇邱亞才：「他坐在書店後方的咖啡廳，基本上總選擇便於觀察來往人群的位置。」由於邱亞才當時的畫作越來越受到重視，廖仁義曾擔心他的寫作會耽誤繪畫創作的時間與產量，又擔心他的生活受到影響，因此總勸他應該專心作畫，但邱亞才的回答卻是：「我『畫尅仔』很快」。他還跟廖仁義說：「你不要小看我在寫東西，你不要認為我應該去當畫家，你不要認為我一定要『畫尅仔』，我以後文學的成就絕對比『畫尅仔』好。」

〔左圖〕

邱亞才，〈紅衣青年〉，
1993，油彩、畫布，
162.3×130.5cm。

〔右圖〕

邱亞才，〈紅衣青年〉，1995，
油彩、畫布，193×130cm。



邱亞才對於寫作的自信與熱情，一方面可能來自於得獎帶來的肯定與鼓勵：他的短篇小說〈酒徒老境〉（1993年10月18、19日連載於《臺灣時報》）曾在1994年獲得「吳濁流文學獎」小說類佳作；另一方面也可能是來自於一種內在的「不滿足」，以及對於立志精神將永存不朽的信念。邱亞才之所以強調自己「『畫尪仔』很快」，正印證了李松峰的說法：邱亞才常說繪畫對他來說「很容易」，很容易賺錢，而寫作對他來說則很難，

邱亞才，〈酒徒〉，1979，
油彩、畫布，尺寸未詳。





邱亞才，〈紅衣女郎〉，1994，油彩、畫布，130×97cm。

但他對於成為文學家的渴望仍大過於成為畫家。當時邱亞才曾說：

我繪畫了有十幾年的時間，後來發覺我同時也能善於編輯才情，所以就立志去實現這件事。……我可以全心全力的去做個優秀的畫家，但是，如果我有這樣的感受還不滿足，那麼，我還要去實現文學家的美夢，既然要去實現了，也就非得立志去做個優秀的文學家不可。……人這有形的生命死了，但是，我立定志業的精神是不會死的。

固執的邱亞才立定志業之後，在1994年時已經完成一百多篇小說，可是對他而言卻還遠遠不夠，他當時的目標是寫上五百多篇。這種不顧一切的決心，使他義無反顧、孜孜不倦的寫下去；李欽賢最後一次去邱亞才家拜訪時，只見他家「一間房間全都是書」。據說邱亞才包辦所有的編輯工作，封面都是他自己畫的畫像，內文的撰寫、文字編排、校對等等，全部不假他人之手，似乎從中得到無限樂趣。

邱亞才堅持自費出版，可能因為缺乏通路，也可能風格過於特殊，所以銷售狀況非常慘澹，幾乎沒有一本小說賣完一版，都是慘賠。不過邱亞才似乎並不在意，此時他的畫作銷售狀況不錯，除了香港漢雅軒之外，2000年之後他也與哥德藝術中心及其子公司旻谷藝術合作，幾乎是以畫養他的小說。2002年他的最後一本小說出版，但身體狀況卻逐漸出現問題。2005年畫家許忠英在誠品遇見邱亞才時，後者向他透露身體不舒服，想向他學氣功養生，不久之後就再也沒有見到邱亞才出現在誠品了。梵藝術中心的陳阿露說他2007年還能畫，但健康狀況急轉直下，回到宜蘭家鄉由分別多年的妻兒照顧，最終2013年辭世時只完成約三百多篇小說。但如此的成就，已足以讓他被編進《蘇澳縣誌》的〈文學篇〉。

作為一位小說家，邱亞才自稱透過小說「胡謔些人生角色」。他的第一本小說曾被自我定位為「邱亞才臺灣人性記事全集」，以人物觀察作為寫作的目的，所以多次強調筆下的人物都是現實生活中「活跳跳」

的人。他也曾宣稱：「我們觀察人事，要透澈的把那鬱暗又複雜的心思表露出來，向來就是我們寫作的正理（sic）。」所以寫的幾乎都是現實生活中受傷的小人物，陰鬱、多疑、孤獨、冷漠，帶著受傷的心靈遊走於人間：孤獨老人、酒女、流浪漢、白痴、精神病患、街頭賣藝的小丑、退伍老兵等等。例如〈酒徒老境〉中在電纜公司倒茶水的孤獨老人、〈痞子惡德〉裡出身貧窮但不擇手段致富後，卻用財富羞辱藝術家、搞女人的「我」；像〈忠孝東路的寒風〉中，那個把自己化妝成小丑賣口香糖的癩腿青年等等，邱亞才試圖表達人內心深處的孤獨與陰鬱，以及人性邪惡、扭曲與脆弱的本質。他筆下的人物都瀕臨崩解、自我囚禁，有著不愉快的過去與令人憂心的未來；而另一些人雖擁有財富、知識、社會地位，但似乎都仍孤獨的活在囚籠裡。邱亞才寫道：「我觀察這些受傷的人，用天賦才情描寫受傷的人精神上的殘缺，……將來我要臨死的時候，一定在我即將枯寂屍體的頭顱下，用我寫過所有人性扭曲現象的書本當枕

【左圖】
邱亞才，
〈某種主觀意識下的畫家〉，
1997，油彩、畫布，
162.2×130.3cm。

【右圖】
邱亞才，〈充滿奇想的詩人〉，
1997，油彩、畫布，
130.3×97cm。



頭。」但根據《蘇澳縣誌》的作者，邱亞才的小說「並不特別在意眾生臉譜的個別特質」，他擅長的也「不是史的闡述，而是斷面的呈現」。邱亞才也許想要客觀的觀察，但卻讓他自己的悲觀主宰了一切，正如他對筆下人物的總體感受一般：「他們同樣善哭，同樣孤絕的心靈帶給他們宿命、悲劇的性格。」（《痞子惡德》序二）

杜斯妥也夫斯基不論從哪個層面而言，都很明顯的啟發了邱亞才，除了著作中陰鬱的調性之外，尤其是1864年發表的〈地下室手記〉，也是以第一人稱的方式進行長篇的獨白。敘述者孤獨而誠實的面對自己心靈深處的惡念與慾望，自我剖析、自我揭露、自我克服也自我抵抗。而這樣的狀況，很可能正反映了邱亞才自己的人生狀態與人生功課。在出版的第一本小說集《痞子惡德》的〈序二〉中，他以「邱亞才的影子」的身分評論自己：

當我們看過邱亞才的繪畫與小說時，我們想到人生經常有痛苦這回

〔左圖〕

邱亞才，〈大地工程師〉，
1997，油彩、畫布，
162.2×130.3cm。

〔右圖〕

邱亞才，〈圍藍披肩的老詩人〉，
1997，油彩、畫布，
162.2×130.3cm。



事。……對邱亞才來說，詮釋人生的方式有許多種，用繪畫與文字語言來表達創作的內容便如用中餐和西餐、用筷子和刀叉的不同方式而已。邱亞才也曾在談論自己的繪畫思維時，期待觀眾看到他的畫作時，能想到人生有痛苦這回事。（邱亞才，〈我的繪畫思維〉）

可見他透過圖像與文字肖像出來的，不只是所有大時代小人物人生的痛苦，更是他自己人生的痛苦。而此一人生的痛苦，正因為永遠存在、無法解決也找不到出口，便成了他寫與畫時源源不絕的靈感與動力來源，促使他滔滔不絕的描繪與叨絮下去。

邱亞才在畫廊提著許多展覽用燈泡時留影。圖片來源：簡永彬攝影提供。



【右頁圖】
邱亞才，〈圍紅披巾的青年〉，
1997，油彩、畫布，
162.2×130.3cm。

