

3.

「東方」最美麗的明珠

我一向酷愛細、幽而又充滿神祕性的線條；因此，每當我著手畫一幅畫時就以線條為主幹，由少而多、由簡單而複雜，畫至自己感覺滿足為止；然後以接近我自己個性的寒色調子，透過直覺的意念表現內心的感情和思想。——黃潤色

黃潤色於1962年加入「東方畫會」，參與1962年至1969年「東方畫會」展覽與各項活動，成為「東方畫會」首位女性成員。



【本頁圖】

1963年，東方、現代版畫聯展於臺北國立臺灣藝術館舉行。前排右起：朱為白、蕭明賢、李錫奇、吳昊、黃潤色、秦松等人攝於展覽現場。

【左頁圖】

黃潤色，
〈作品66〉（局部），
油彩、畫布，94×74cm，
1966，
臺北市立美術館典藏。

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

最重要的發展，則是在1962年，黃潤色正式受邀成為「東方畫會」的成員，並參與歷次的海內外展出，直到1969年。她是「東方畫會」首位女性成員，甚至被當時的媒體，形容為「唯一創作純粹抽象繪畫的女畫家」。

一件創作於1962年的作品（P42上圖），原作已不知流落何方？尺幅大小亦不詳，僅存畫作的圖版，在一種左右不完全對稱的構成中，以細緻的線條，上、下、左、右交纏組構，形成極具力量又不失空間與質感的形態，簡潔有力的簽名，落在左下方的空白處，令人印象深刻。同樣的這件作品，也曾出現在1966年與李伯威聯展的現場中（P43上圖）。

1964年，黃潤色與其東方畫展覽作品。





1965年12月，黃潤色攝於第9屆東方畫展作品前。

「東方畫會」首位女性成員

1962年，黃潤色首次參加「東方畫會」的展出，這位畫會中唯一的女成員，顯然成為眾星拱月的焦點，眾人聚集在她的作品前合影，背後的那幅作品，以四聯屏的型式，在一種由近（左）而遠（右）的曲線連綿中，展現一種空靈、婉約的氣韻（P44上圖、45）。

1962年參與東方畫會展出的同時，黃潤色也受邀參加「現代版畫會」的展出；可惜她當年的版畫作品，都沒能留下圖像資料，她曾表示：很多作品都被日本人收藏走了。

隔年（1963），黃潤色為了爭取更多創作的時間，特別是方便參與臺北的展覽，毅然辭去教職，前往臺北，以她流利的日語，擔任日本田邊製藥公司在臺灣主管的祕書；當時這項工作豐厚的收入，既支持了自己的創作，也襄助周邊這批追求藝術之夢的窮朋友。

1963年，「東方畫會」、「現代版畫會」聯展於臺北國立臺灣藝術館舉行。畫家們高興地合照留影，而女畫家黃潤色，永遠是男性畫家群中最美麗、醒目的一朵花。



右起：朱為白、陳庭詩、蕭明賢、江漢東、秦松、李錫奇、未詳、黃潤色、霍剛、未詳、陳昭宏。



右起：蕭明賢、黃潤色、陳庭詩、秦松、朱為白、霍剛、江漢東、李錫奇、陳昭宏等人。



左起：李錫奇、朱為白、黃潤色、未詳、霍剛、蕭明賢、吳昊、江漢東、秦松、陳昭宏等人。



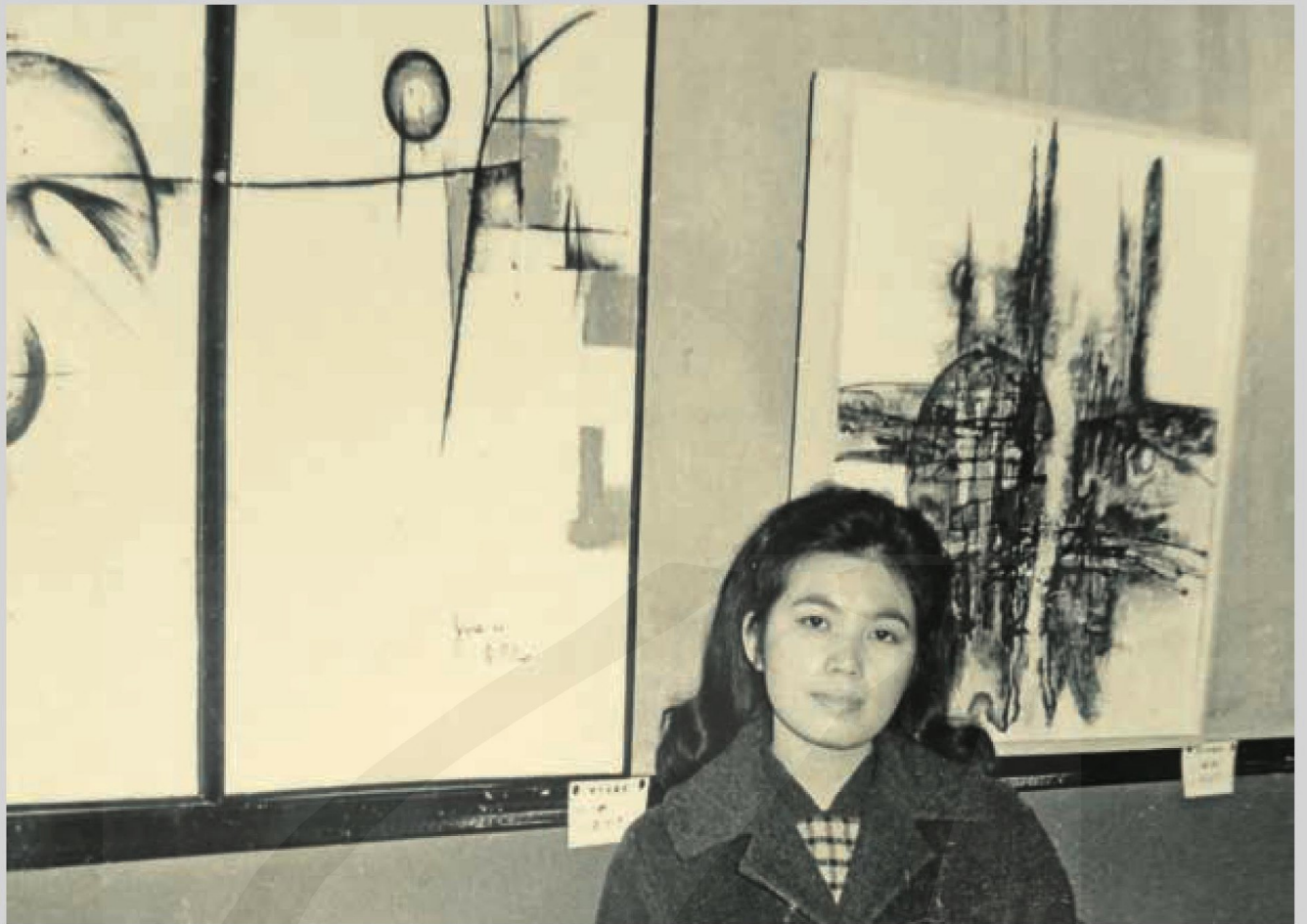
右起：秦松、黃潤色、蕭明賢、未詳、陳庭詩、霍剛、李錫奇、陳昭宏等人攝於展覽現場。



朱為白、霍剛、黃潤色、秦松、吳昊等人攝於展覽現場。



右起：江漢東、霍剛、秦松、黃潤色、朱為白、李錫奇、陳庭詩等人攝於展覽現場。



黃潤色與作品合影。圖片來源：私人提供。

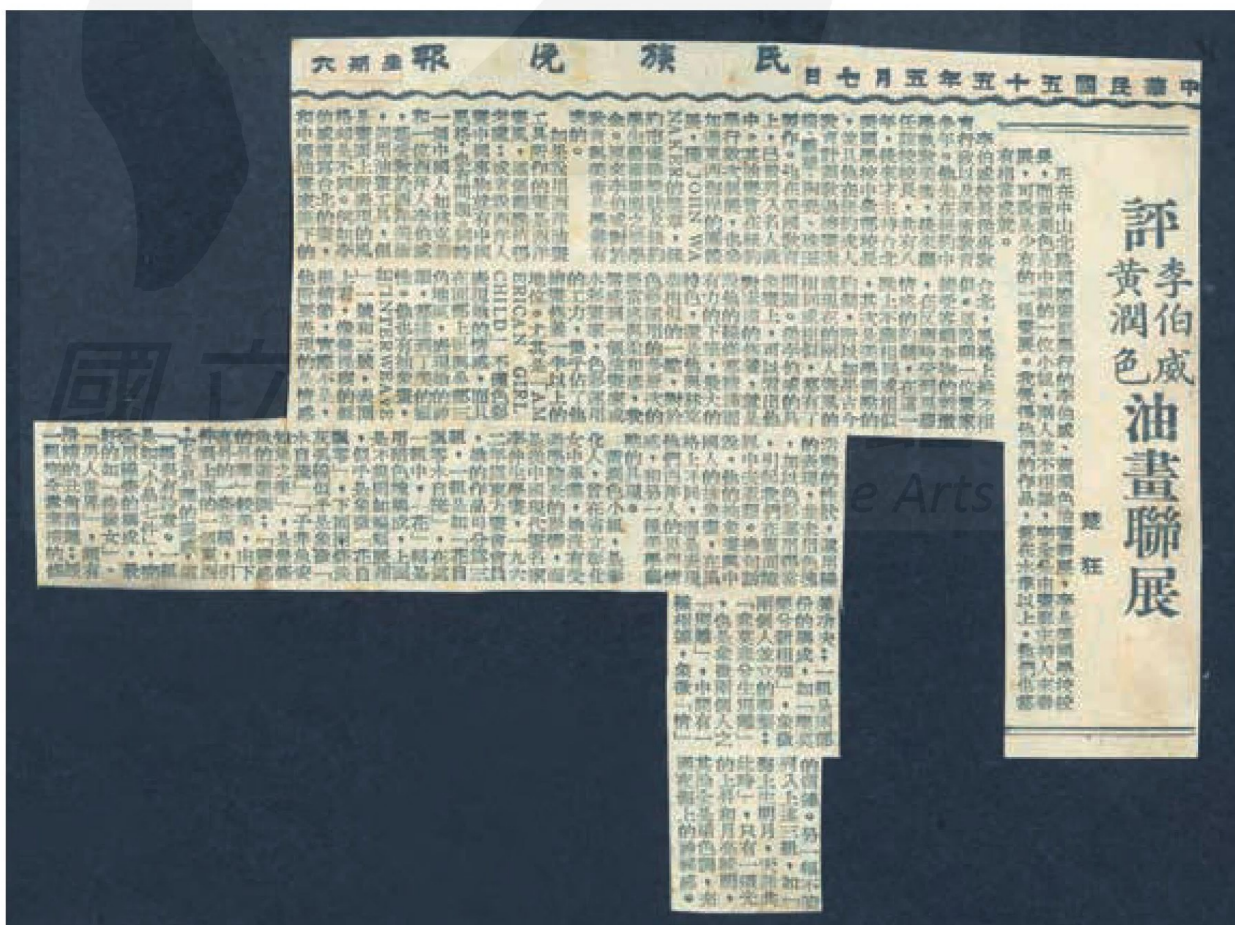


秦松所繪之黃潤色（前）與自畫像（後）。
圖片來源：私人提供。

國立臺灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts



黃潤色1962年作品，原作現已不知流落何方。



1966年5月7日，《民族晚報》刊登由楚狂所撰寫的黃潤色與李柏威油畫聯展評論。



1966年，黃潤色（左）與李伯威（右）攝於聯展現場。



1966年，黃潤色（右2）、李伯威（右1）與友人攝於兩人聯展會場。



黃潤色與李伯威油畫聯展，展覽一景。



1962年「東方畫會」眾星拱月般合影於黃潤色畫作前面。左起第四人為黃潤色。圖片來源：王飛雄提供。



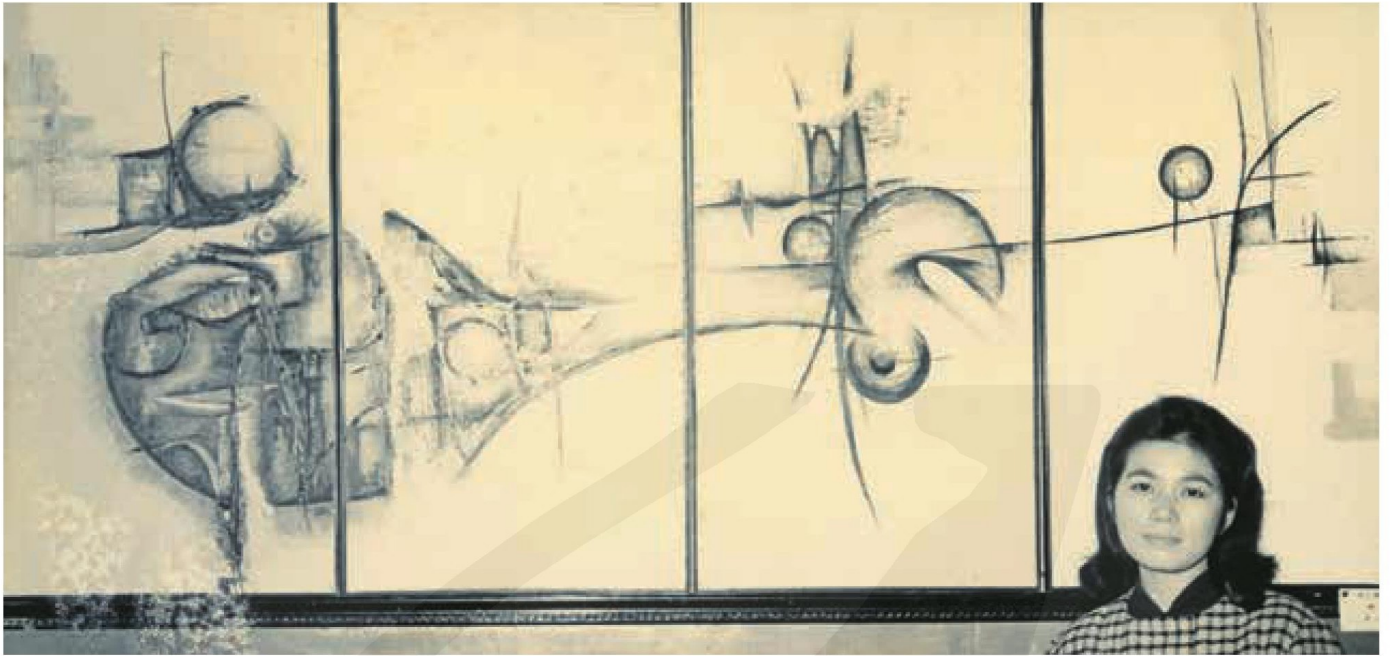
黃潤色於田邊製藥擔任祕書時的身影。



黃潤色身影，攝於田邊製藥時期。

[右頁上圖] 1960年代，黃潤色與其1962年的作品。

[右頁下圖] 1965年11月，黃潤色（左）及好友施惠雪與作品合影。



1960年代末，黃潤色（右2）
與田邊製藥同事合影。



閱讀《從異鄉人到失落的一代》

這是一個既充滿理想、卻又苦悶的年代，王尚義（1936-1963）的《野鴿子的黃昏》、《從異鄉人到失落的一代》，是這一代青年最忠實的心靈寫照；壓抑的政治氛圍，社會正在邁入大眾傳播的時代，老年人尚未交棒，年輕人抱著波西米亞式的理想，卻不知真正的目標在那裡？

臺灣現代藝術運動，剛剛經歷徐復觀（1904-1982）教授挑起的「現代繪畫論戰」，而國立歷史博物館也在1962年舉辦「現代繪畫赴美展覽預展」，廖繼春（1902-1976）、張隆延（1909-2009）、孫多慈（1913-1975）等前輩畫家都加入展出，宣示對現代繪畫的支持；但年輕的藝術家仍不知自己真正可以著力的戰場在哪裡？1963年，作為臺灣大學醫學院學生的王尚義，對生命意義的討論及因病早逝的遭遇，引起了社會廣泛的同情與討論。年齡只小王尚義一歲的黃潤色，閱讀了王尚義的文章，也激起極大的共鳴與感動，生命的意義，顯然不只在現實生活的滿足。



熱情參與畫會的活動

在「東方畫會」與「現代版畫會」的這群畫友中，黃潤色的年齡並非最長，除陳庭詩是1913年生的長輩外，相較於「東方畫會」其他成員，黃潤色只比李錫奇（1938-2019）大一歲，比鐘俊雄（1939-）大兩歲，而比吳昊（1932-2019）、秦松（1932-2007）、霍剛（1932-）、夏陽（1932-）等人，都小上近五歲；但黃潤色顯然天生老大姊的模樣，她經常主動關懷畫友們的生活狀況，並適時地給予必要的協助。1964年，霍剛決定追隨蕭勤（1935-）、夏陽、蕭明賢（1936-）之後，前往義大利，黃潤色不但前往機場送行、祝福，還送了一只金戒指，囑咐必要時就賣了它。

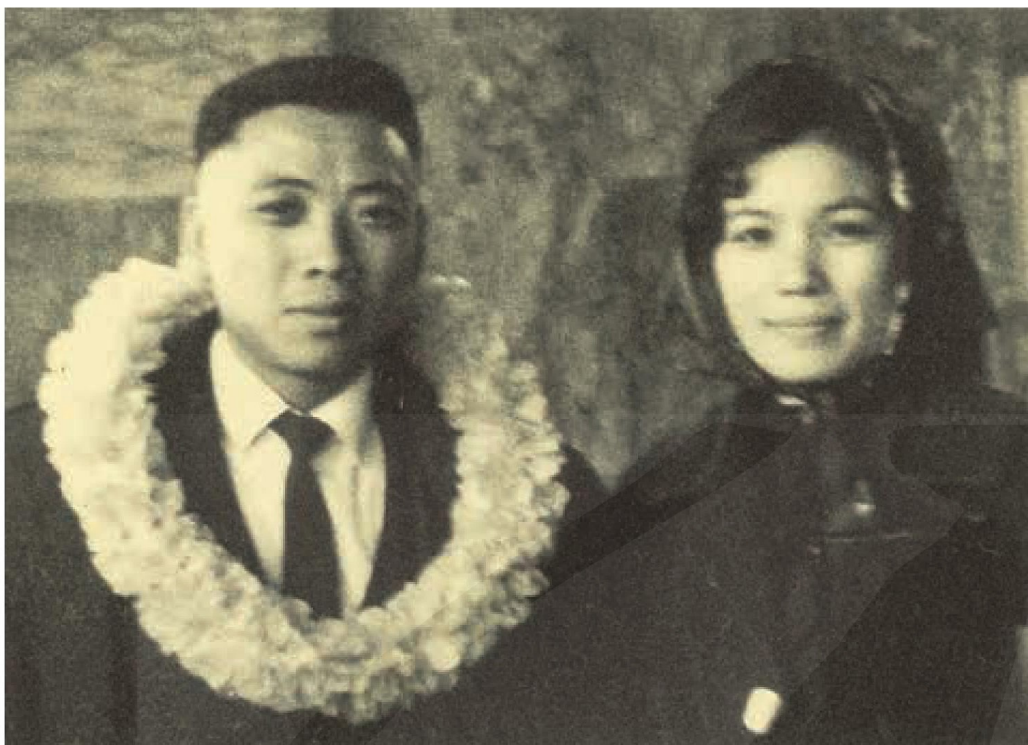
[左圖]

1962年，國立歷史博物館舉辦「現代繪畫赴美展覽預展」，右起：莊喆、楊英風、孫多慈、韓湘寧、彭萬墀、廖繼春、劉國松合影於館前。

[右圖]

1963年畫家合影。包括：霍剛、夏陽、蕭明賢、江漢東、陳昭宏、朱為白、秦松、吳昊、陳庭詩、歐陽文苑等，圍繞著唯一的女性畫家黃潤色。





[左頁圖]
黃潤色與秦松合影於秦松畫作前。

[左圖]
黃潤色1964年到機場送行要遠赴義大利的霍剛。

[下圖]
臺灣現代藝術家群合影。左起：朱為白、蕭明賢、霍剛、秦松、黃潤色、陳昭宏、吳昊、歐陽文苑、李錫奇、江漢東、夏陽、陳庭詩。





1966年，秦松（右）、黃潤色（中）、李錫奇攝於第9屆東方畫會展覽現場。

1963年的東方畫展和現代版畫會聯展，舉辦地點在臺北國立臺灣藝術館，參展人數眾多，相當熱鬧；裝扮端莊、氣質優雅的黃潤色，總是大合照中的焦點。

以線條為主幹，表現內心情感與思想

兩幅1964年的作品（P.52），典藏在臺北市立美術館，應是目前可見黃潤色最早且最完整的創作。以油彩、畫布為媒材，在弧形交錯的構成中，以帶著水墨層次的色彩，暗藏著許許多多細緻的圖形或符號，背景則採大量留白。〈作品64-A〉與〈作品64-B〉是以74×94公分的畫布三塊拼合而成，全長達282公分；都具一種東方、神祕的意味。這兩件作品，從簽名上看，都完成於1964年6月，可視為黃潤色此前創作的一個總集成，也是黃潤色早期作品的代表之作。



1966年第9屆東方畫展，右起：吳昊、歐陽文苑、黃潤色、秦松、鐘俊雄、李錫奇、李文漢、江漢東、朱為白。

促成這兩件作品在2013年入藏臺北市立美術館的該館助理研究員雷逸婷形容這兩件作品說：「〈作品64-A〉與〈作品64-B〉（1964）中的尖銳線條與精細造形，看似海洋有機生物的尾狀脊刺與鞘型的流線伸展，抽象符號般的超現實感，流露出潛意識的探索與幻想，整體偏好以藍色統合畫面。」具體檢視這兩件幾可視為姊妹作的早期佳構，前者是以一種外向如刺的線條、延續伸展；後者則以向內包容的曲線，展現較為柔和、含蓄的意象。

當年知名評論家、也是畫家的黃朝湖則曾引述黃潤色的自白，描述她的創作說：「我一向酷愛細、幽而又充滿神祕性的線條；因此，每當我著手畫一幅畫時，就以線條為主幹，由少而多、由簡單而複雜，直畫至自己感覺滿足為止；然後以接近我自己個性的寒色調子，來透過直覺的意念而表現內心的感情與思想。」（〈畫壇女尖兵黃潤色〉，1967）



黃潤色，〈作品64-A〉，油彩、畫布，74×94cm×3，1964，臺北市立美術館典藏。



黃潤色，〈作品64-B〉，油彩、畫布，74×94×cm×2，1964，臺北市立美術館典藏。此作原為三幅一組（P.30、31上圖），後右幅遺失，故黃潤色重新落款於原中幅之右上角。

〔右頁下圖〕1960年代，黃潤色與其畫幅較小的作品合影。





這樣的形容，應正是此前作品最佳的詮釋。1965年之後，就未見黃潤色再有如前所揭的巨大畫幅作品，且多為單幅的創作，尺寸也都為74×94公分左右的規格，或立或橫。這種格式，一直持續到1976年。

1965年以後黃潤色的作品，捨棄之前純粹細線的構成，而代之以較具象徵意味的圖形。如：1965年的〈作品65-A〉(P56、57)，在一個看似人形的構成中，身上充滿了一些類似眼睛的圖形，而背景也有一些正圓與橢圓的圖形散布。這樣的構成，完全來自藝術家創作時的潛意識流露，即使藝術家本人也不見得能自我解釋，更不必解釋；但這種來自內在的精神性或創作動力，卻是十分必要且重要的，否則「現代繪畫就會流為圖案設計了！」(李仲生語)

〈作品65-A〉日後由高雄市立美術館典藏，從目前作品的面貌，相較於當年作品的圖版，可以發現：黃潤色經常有更改作品的習慣，比如原貌中人物背後的圓形背景，後來被較單純的方形所取代；而原本頭髮尖形的髮梢，也被改成方形的截斷；同時，原本類似翅膀的雙手，也被完全捨去，代之以較抽象的圖形。

同年（1965）的〈作品65-B〉（P.58），在看似也像一位半身少女的構成中，深沉的色調，和肩後如尖刺向上飛揚的飄帶，都讓人有一種被壓抑的感覺。東方之友、也是當時的評論家、詩人楚戈（1931-2011）就大膽指出：黃潤色的作品充滿了「性的苦悶」；他說：「她的油畫是利用女性審美之直覺，把夢魘和恐怖透過女性之柔情予以美化。其作品乃一帶有神經質的藝術家，把

[左頁上圖]

1960年代，黃潤色與其畫幅較小的作品合影。

[左頁下圖]

楚戈評東方畫展的文章〈「東方」的諸君子〉。

【關鍵詞】楚戈（1931-2011）

楚戈，本名袁德星，湖南人。在戰後臺灣現代畫壇是一位傳奇人物，集詩人、作家、藝術評論家等角色於一身，是一位在視覺領域生活的藝術家，他創作水墨、油畫、版畫、插畫和雕塑，他同時也是中國古代藝術，特別是青銅器的傑出研究學者。

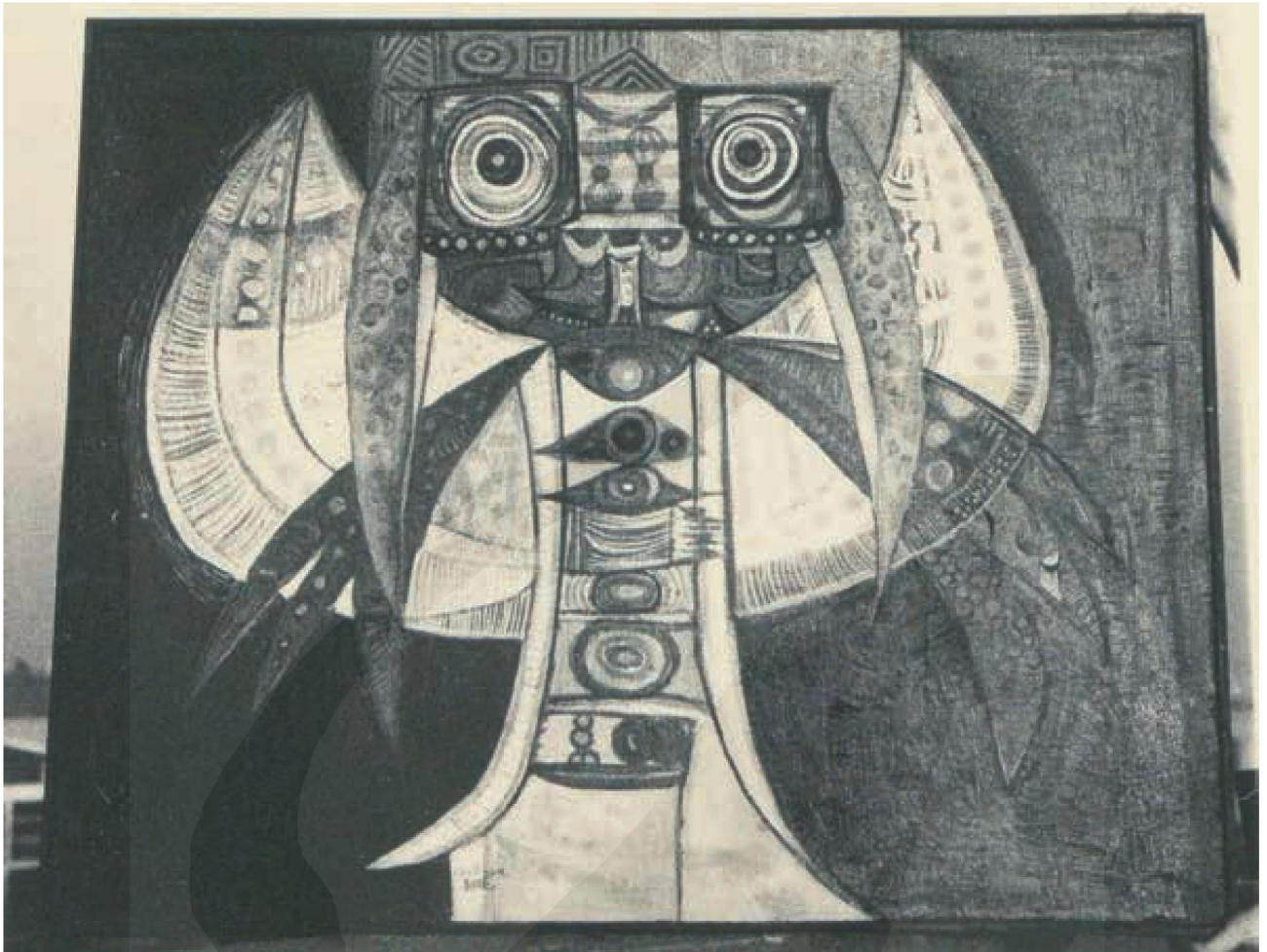
才氣縱橫的楚戈，左手寫詩，右手畫畫，旺盛頑強的生命力，不僅戰勝鼻咽癌病魔，還創作出大量豐沛多變、充滿生命力的藝術作品。另一方面，他一生寫作不輟，編著有《審美生活》、《龍史》等多種書冊。其創作是直覺、直觀、直接反映他所思、所想、所感、所慾。他堅持東方藝術的美感價值，凸顯水墨精神在中國藝術發展中的革命性與永恆價值。



楚戈，〈山之變奏〉，水墨設色、紙本，46×61cm，1984。



楚戈手持他重要的著作《龍史》合影。



黃潤色〈作品65-A〉1965
年展出時原貌。

自我囚禁於自我之內的不自覺之反映，尤其其素描，均可稱之為『美麗的苦悶』。」

楚戈的評論，純粹是作為觀眾的一種意見表達，黃潤色對這樣的評論，或許並不認同，甚至為此生了一陣子的悶氣；但一如她向來的修養，未曾有過任何的抗議，抗議不是黃潤色的生命風格。她孤獨且堅持地面對自己的創作，她曾說：「我不願意畫那些醜惡的。」因為在家庭遭遇巨變的時刻，她看盡了人性的醜陋。面對楚戈的評論，誠如楊蔚在〈赤裸的嬰兒之夢〉（1965）文中的描述：她唯一的反應，「是在那張蒼白得憂鬱的臉上，抹上輕輕的一絲淡笑。」

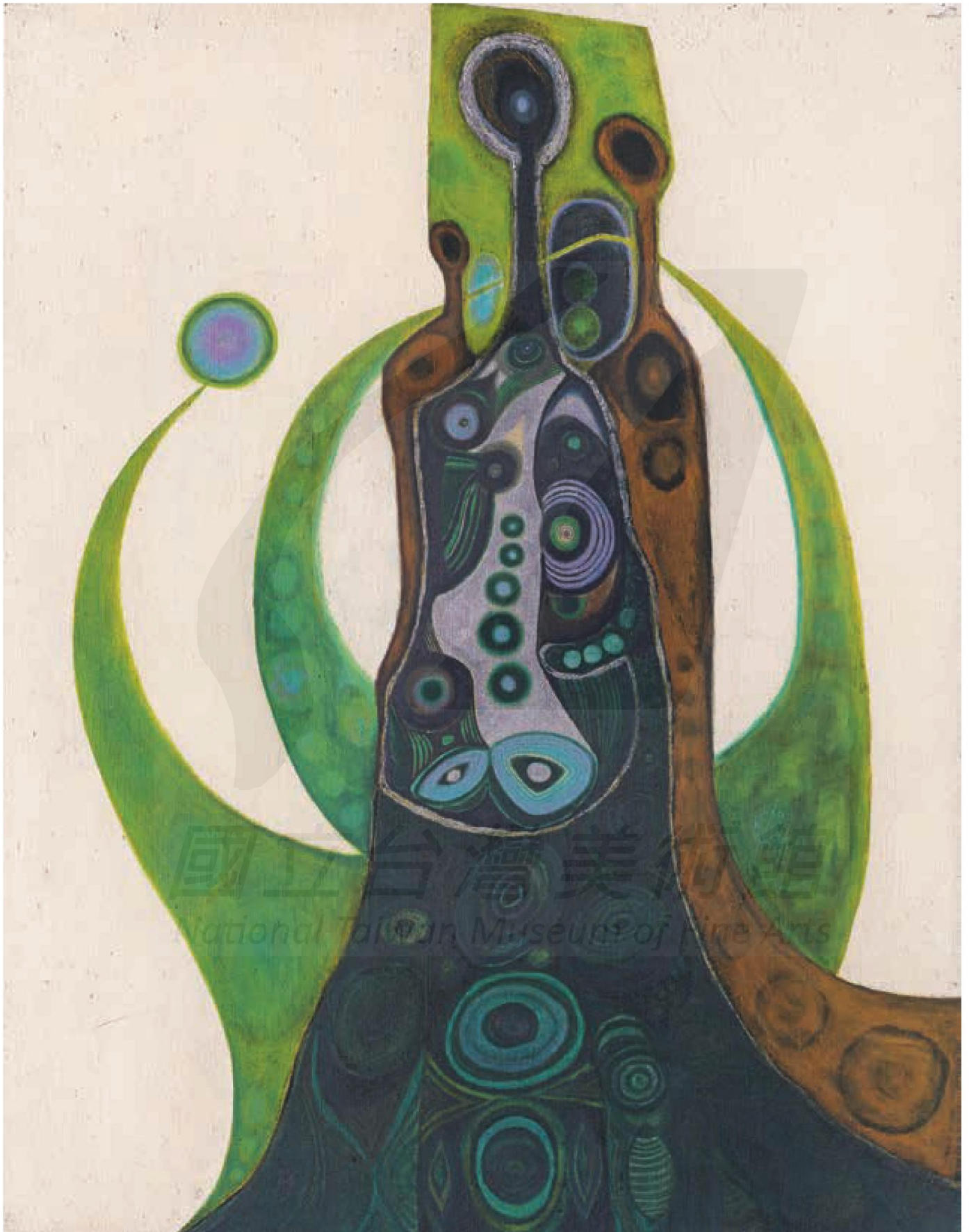
1966年，〈作品66〉(P34) 日後也是由臺北市立美術館典藏，雷逸婷形容這件作品：「以纖細流暢的硬筆線條表現女子形體，白色背景以畫

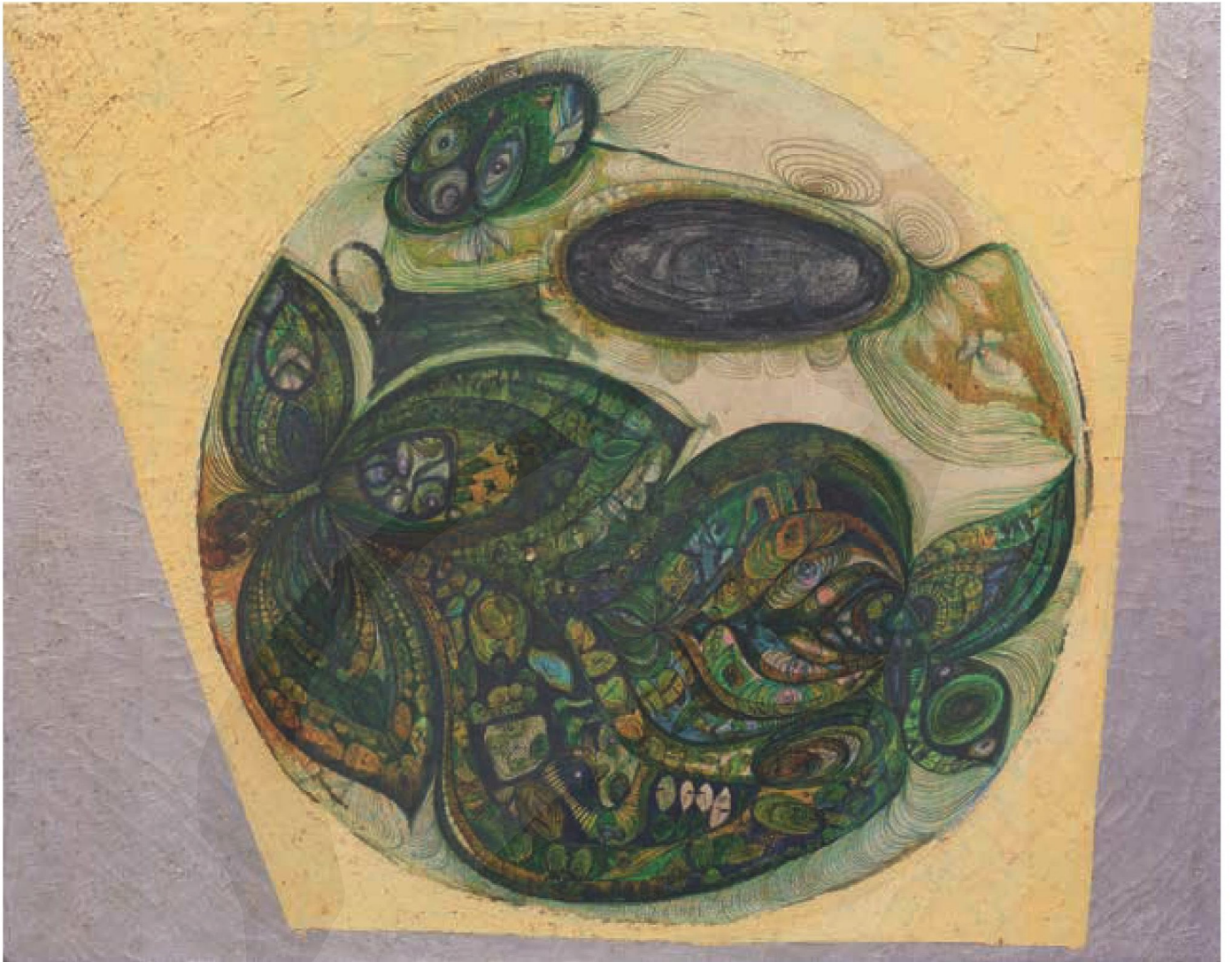


黃潤色，〈作品65-A〉，
油彩、畫布，74×94cm，
1965，
高雄市立美術館典藏。

刀細細綿密地向外放射，彷彿有股執拗堅定的力量，自我象徵的意味濃厚。」

另有〈作品66-B〉(P.59)及〈作品66-C〉(P.61)，都是以一種細密的線條，組構成具流動與生命力的構成。前者在一個綠色的圓形構圖中，似乎蘊含了許多植物的葉片，或是精微細胞的聚集，蠢蠢欲動，相互推擠；而此圓形，偏偏又被拘束在一個類似幾何分割的黃色區塊內。後者則是在一個較少見的黑色方形中，有著一些如化學實驗或機械構成的管狀結構，似乎有些氣體、水分，或機械聯動，正在其間運作、循環，引人好奇。





黃潤色，〈作品66-B〉，
74×94cm，1966，
高雄市立美術館典藏。

〈作品66-B〉日後由高雄市立美術館典藏，在該館2014-2015年度的《典藏目錄》中，由研究員張艾茹執筆的介紹文，是如此描述：

畫面主要由圓、三角與四邊的幾何圖形，以及圓形內部各種有機圖案、線條與色彩等兩種樣式組成；在繪畫的形式、構圖與表現法上，不具敘事與主題性，然而呈現著清晰具體的對照特質。整體來看，中央大圓具有堅定的主體意義，並自此處形成一種與外圍區域有所區分的狀態：形式及肌理的繁複與極簡、空間上的立體與平面化、色彩層次的變化與幾近無調性的對比。在中心圓內，豐富的碎形圖案與弦形線條，統一在類似葉片與蛋形圖樣

[左頁圖]
黃潤色，〈作品65-B〉，
油彩、畫布，94×74cm，
1965。

[右頁圖]
黃潤色，〈作品66-C〉，
油彩、畫布，94×74cm，
1966。

中，衍生與湧現式的韻律節奏，則驅動單調的圖面成為平緩旋轉的彩球。我們嘗試回歸60年代的作者，可以發現作品與生活的連結相當直接，在一定程度反映了現實的困境、環境的制約與生命的挫折，以及創作帶來的精神超越、想像與希望。

投入現代繪畫的高峰期

這年（1966），她與士林臺北美國學校校長李伯威聯合展覽於臺北國際畫廊；當年展出的海報上，就是一幅由黃潤色執筆的線性素描。（P.62上圖）

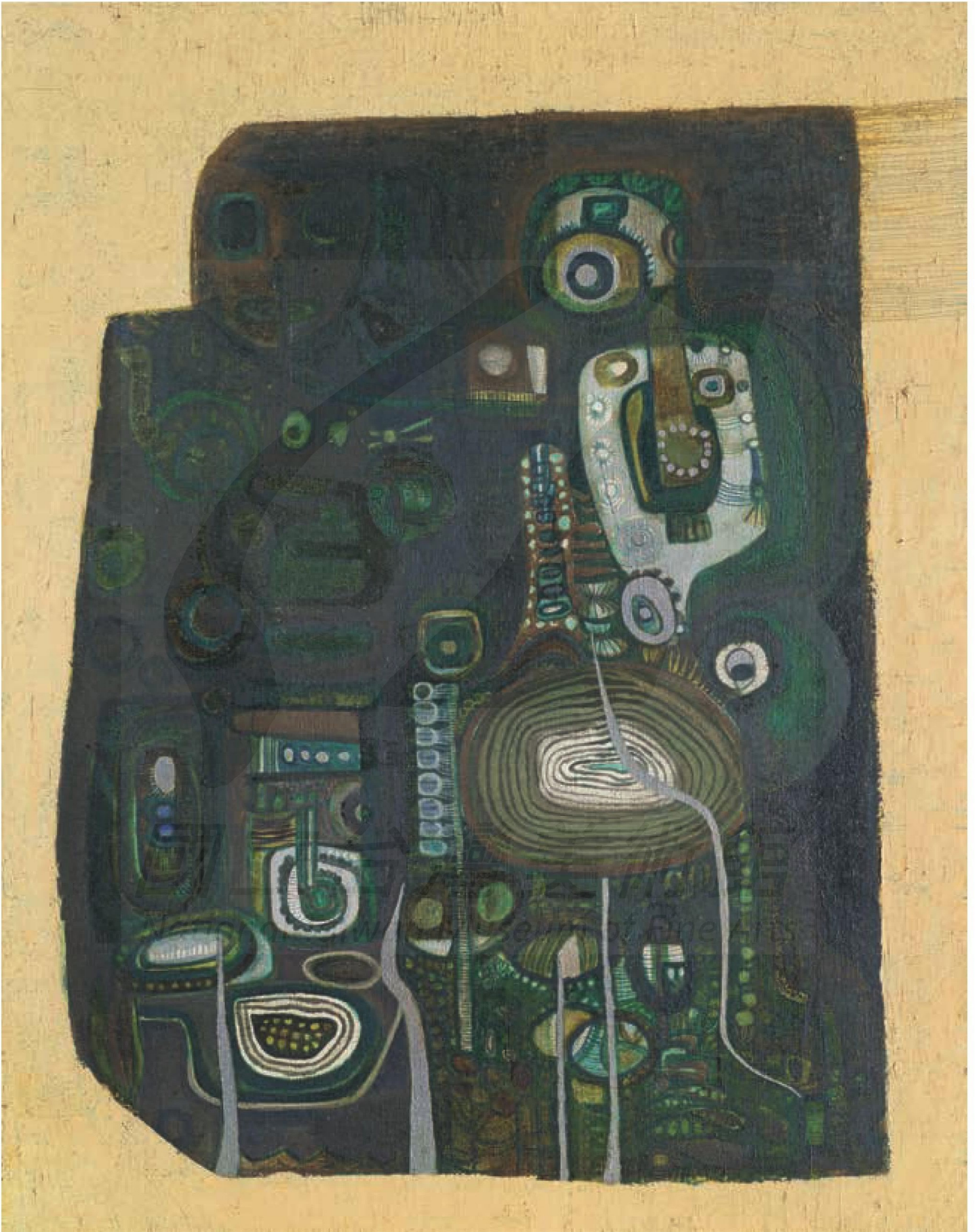
隔年（1967），再參加現代畫家聯展於臺北海天畫廊及文星畫廊等，顯然這是黃潤色全力投入現代繪畫創作的一個高峰期。當年「為現代畫搖旗吶喊」的藝評家、同為臺中人的黃朝湖，就在一篇名為〈畫壇的女尖兵黃潤色〉的評介文章中，稱美她的創作說：「她的畫，是抒情的、夢幻的和詩意的，帶有極多的抽象性與超現實內涵；以藍色調的偏好來結構畫面的氣氛，線條是她畫中的生命，在線條的自由揮轉中，她賦予畫面一層神祕的

人美、畫美，黃潤色說：
「我不願意畫那些醜惡的。」



律動感，也賦予一種東方的玄想趣味，雖不附加任何說明，但已能激起觀眾內心的共鳴，而沉緬在幽靜的抽象美中。」

〈作品67-A〉(P.63) 是1967年僅見的一件創作，在藝術追求與現實生活中，黃潤色顯然也面臨極大的矛盾與掙扎。這件作品，日後由高雄市立美術館典藏，在研究員張艾茹撰寫的介紹文中，如此形容此作：





1966年，黃潤色與士林美國學校校長李伯威於臺北國際畫廊舉行油畫聯展，圖為黃潤色素描作品。

我們觀看畫作時，初步的視覺感應由兩組對照映像構成：單純的平塗畫面與交織著變化的抽象圖案；無明顯調性的灰白畫地與不同明度的藍綠冷色系。此作在構圖、色形與情緒氛圍上，仍延續著〈作品66-B〉(P.59)的風格。中央抽象圖案布滿屬於意識內層的碎形符號與某些具辨識性的圖形，最後經由吊鐘式形體與藍綠暗沉的色彩統整起來，鐘體上方、升起手掌與尖銳的手指，輕按住纖細如浮游生物、風媒植物或者氣球般的飛行體，畫面融合了自然形式與想像意味。作者三十歲繪製此作時，生活與心靈同陷困境，良好的出身教養與含蓄個性，讓嚴峻的壓力只有在藝術的表現中，才能擺脫束縛與桎梏，創作中受到鼓舞的直覺和想像力，藉著超越理性與邏輯的自動技法，找到真正的自由與希望。

1967年的〈作品67-A〉，是歷來最具抒情與愉悅特質的一件作品，在看似花、手、鐘……的造型中，黃潤色的生命，似乎面臨新的轉折。

[右真圖]
黃潤色，〈作品67-A〉，
油彩、畫布，
94×74cm，1967，
高雄市立美術館典藏。



1970年代，黃潤色與
作品〈作品67-A〉合
影。

