色彩與文化：蒙德里安與戰後巴黎的「回歸秩序」論

劉巧楣*

【摘要】蒙德里安常以垂直、水平的線條交錯，部分平面塗上紅、黃或藍色，加上黑、灰、白之間的色調。他強調新造型藝術要在物質氛圍中實現，重視真實世界的內容。他不斷嘗試結合繪畫與音樂、建築，指向巴黎都會生活的內容，包含視覺經驗的街景、海報、櫥窗等，與聽覺經驗的新聲音、新節奏。第一次大戰後十年之間，他遭逢巴黎的文化民族主義—「回歸秩序」的思潮提倡古典主義線描與民族音樂。蒙德里安的色彩與音樂理論顯然回應文化同一性的議題，但目前歐美學界尚未有相關的深入研究。本文重新閱讀蒙德里安的藝術理論，分析他在1911－1930年的色彩與線條的實驗，以及相關的巴黎藝術評論，歸納他在此期的作品特質：色彩在構圖上的主導地位，以及色彩與聲音對應，作為結合繪畫與音樂的主要途徑。他以色彩與聲音的組織關係，呈現綜合藝術的新精神，追求秩序與自由的均衡，他的巴黎時期作品具有明確的都市規劃構想與國際主義特色。

關鍵詞：蒙德里安、《風格》、《新精神》、巴黎、二十世紀

蒙德里安（Piet Mondrian, 1872－1944）的畫作初看相當簡單規律，常以垂直、水平的線條交錯，構成方形平面，或在菱形圖畫的外圍構成三角形，部分平面塗上紅、黃或藍三原色，加上黑、灰、白之間的色調，組合成抽象的幾何形式，被視為純粹的平面繪畫。依據現代主義藝評的說法，他作了很好的純粹幾何繪畫，也有理論。① 這種風格常被視為高等藝術的唯心主義，追求一種理

* 國立臺灣大學歷史學系暨研究所 助理教授

感謝2003－2004年國科會專題研究計畫補助（NSC 92-2411-H-002-072-），林容伊小姐協助校閱，李欣葦小姐協助資料整理。

① Clement Greenberg, "Review of Exhibitions of Joan Miró, Fernand Léger, and Wassily Kandinsky," (1941), "Review of Four Exhibitions of Abstract Art," in John O'Brian ed., *The Collected Essays and Criticism, vol. 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), pp. 64-65, 104-105.

臺灣大學藝術期刊資料庫

想形式。②

然而，蒙德里安也重視真實世界的內容，強調新造型藝術是「關係的純粹造型」，需在物質氛圍中實現，③ 其目標是物質與精神合一。④ 他認為巴黎是種族匯集的大都會，立體主義與未來主義在此誕生，而新造型主義不只受到北方創立者的影響，更結合來自（南方）巴黎的清晰性，巴黎都會的快速變化促成純粹抽象藝術。⑤ 他不斷嘗試結合不同類別的藝術，以表現都會生活的經驗，包含街景、海報、櫥窗與新的聲音、節奏。

蒙德里安從爵士樂汲取構圖的靈感，是現代藝術的著例，目前已有若干出色的研究。卡琳．馮茂（Karin von Maur）指出他從爵士樂作曲形式中取得新造型主義的典範，常在建構與毀滅之間、多種元素的對抗與和諧之間互換。他在爵士樂的多重節奏與複音中發現純粹關係的典範，表現在《色彩構圖A》與《勝利布基烏基》（1942－1944）這類作品中（圖1）。依據她的解釋，爵士樂團中的節奏樂器組提供一個衝擊基礎或擊拍（beat），加上旋律樂器組的經常擊奏，以及層疊的多重節奏，這些節奏層次與基礎之間，或是彼此之間的對應關係，造成節奏差異，導致它們各自依自己的重心進展（off-beat）。⑥ 哈利．庫柏（Harry Cooper）指出其1920年代初期的構圖，接近當代狐步的舞蹈圖解，新造型主義的切分節拍動作，反映當代爵士樂隊中的平均節拍的凋萎。⑦

---

② 如Yve-Alain Bois, "The Iconoclast," *Piet Mondrian, 1872-1944* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), pp. 313-372.

③ Piet Mondrian, "Réponse à Notre Enquête 'Où va la Peinture Moderne'," *Bulletin de l'Effort Moderne*, 2 (February 1924), p. 6.

④ Piet Mondrian, "Le Néoplasticisme" (1926), unpublished manuscript for *Vouloir*, in Michel Seuphor, *Piet Mondrian. Sa Vie, son Oeuvre* (Paris: Flammarion, 1956), p. 166.

⑤ Piet Mondrian, "L'Expression Plastique Nouvelle dans la Peinture," *Cahiers d'Art*, July 1926, p. 181.

⑥ Karin von Maur, "Mondrian et la Musique," in Yve-Alain Bois, ed., *L'Atelier de Mondrian* (Paris: Macula, 1982), pp. 94-103; "Mondrian und die Musik im 'Stijl'," in *Vom Klang der Bilder. Die Musk in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Munich: Prestel-Verlag, 1985), pp. 400-407.

⑦ Harry Cooper, "Popular Model: Fox-Trot and Jazz Band in Mondrian's Abstraction," in James Leggio, ed., *Music and Modern Art* (New York: Routledge, 2002), pp. 168-186.

臺灣大學學術期刊資料庫

前述研究著重他運用爵士樂形式的單一模式，或未區分年代變化，或偏重節奏。但他運用的現代音樂不限於爵士樂或節奏，而是更重視聲音或色彩。他的色彩理論緊扣二十世紀初的音樂發展，包括會堂音樂（concert music）、德布西（Claude Debussy, 1862－1918）的和聲、荀貝格（Arnold Schoenberg, 1874－1951）的音調研究、未來主義的噪音音樂、現代舞與爵士樂，都突破傳統旋律限制，擴充聲音與節奏的範疇。相應地，他以色彩為構圖原則，著重和聲、聲音與節奏的關係，接近作曲的造型構想。但學者常將這些參考模式視為風格的線性發展，以爵士樂為終點，多少受到紐約作品（1942－1944）的主導，卻忽略他在巴黎時期的綜合方法。

蒙德里安的巴黎時期作品的音樂性，涉及當地文化變動。他旅居巴黎的第一階段，從1911年底至1914年七月，見證了藝壇的前衛開放，第二次從1919年六月至1938年九月，遭逢戰後的文化民族主義。洛德（Jean Laude, 1922－1984）指出，在1919年以後的法國、義大利與德國，文化民族主義相當盛行，其預設的文化同一性立基於唯心主義，相信有一種永恆的民族性，以形式主義強調優良的藝術專業訓練，將前衛藝術的革命性視為威脅；而巴黎的民族主義藝評特點，是比較法蘭西與日爾曼藝術之間的本質差異。⑧ 事實上，1920年代的爵士樂對法國音樂的影響，涉及「召回秩序」（*Rappel à l'ordre*）的文化議題。⑨ 由於觀光客與爵士樂匯流，在蒙馬特（Montmartre）與蒙帕拿斯（Montparnasse）兩區的流行音樂，分別代表世紀末波希米亞文化與美國爵士樂；對保守人士而言，爵士樂的間斷節奏威脅著法國歌謠的連續性。⑩ 在此脈絡下，蒙德里安追

⑧ Jean Laude, "Retour ou Rappel à l'Ordre," in Jean Laude, ed., *Le Retour à l'Ordre dans les Arts Plastiques et l'Architecture, 1919-1925* ([Saint-Étienne]: Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1975), pp. 21-27. 參見Kenneth Silver, *Esprit de Corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

⑨ Nancy Perloff, *Art and the Everyday. Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie* (Oxford: Clarendon Press, 1991).

⑩ Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris* (Durham: Duke University Press, 2003), pp. 6, 52-70. Jody Blake, *Le Tumulte Noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930* (University Park, Penn.: The Pennsylvania State University Press, 1999), pp. 83-110.

臺灣藝術期刊資料庫

求均衡與清晰的秩序感，又是何種秩序，有必要重新解釋。

他追求藝術的普遍性，顯示他對戰後文化議題的關切，特別是「新精神」（*esprit nouveau*）的涵義。他在1921年討論未來主義噪音音樂時使用「唯新」（*"het" niewe / the* new）一詞，⑪ 1926年又強調「新時代的精神」（*l'esprit du temps nouveau*），⑫ 用語接近詩人阿波里內（Guillaume Apollinaire, 1880－1918）所指的繪畫與音樂結合，又像純粹論者柯比錫（Le Corbusier / Charles-Edouard Jeanneret, 1887－1965）與歐臧方（Amédée Ozenfant, 1886－1966）主編的《新精神》（*L'Esprit nouveau*, 1920－1925）名稱。究竟新精神是什麼？其解釋差異與脈絡有待分疏。

本文分析蒙德里安在1911－1930年的色彩與線條實驗，如何對應為聲音與節奏的組織，重新閱讀他的色彩與音樂理論，以及相關的藝評，分三部分處理。首先是他的繪畫與音樂的關係，以構圖形式元素與1911年至1920年代初期的現代音樂為主。其次是他的色彩組合與前衛藝術的色彩理論的淵源，以及和諧音與不和諧音的關係，與相關音樂類型，在戰後巴黎的文化想像。其三是以新精神的語義範疇，對照藝術的「回歸秩序」論（*Retour à l'ordre*），探討兩者在戰後如何轉化為激進的文化民族主義；相對地，蒙德里安主張色彩的均衡作用與精確秩序，其特點在於綜合性。

本文論旨是：蒙德里安認為繪畫革命領先音樂革命，重視色彩與平面構圖所產生的空間或立體效果，以及相應的聲音組合。他的色彩理論與實作，對照

⑪ Piet Mondrian, "De 'Bruiteurs Futuristes Italiens' en 'het' Nieiwe in de Muziek (The Italian Futurist Noisemakers and 'the' New in Music)," *De Stijl*, 118 (August 1921), in *De Stijl* (Amsterdam: Athenaeum, 1968, repr.), vol. 2, p. 97; English translation, "The Manifestation of Neo-Plasticism in Music and the Italian Futurists' *Bruiteurs*," *The New Art — The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, eds. Harry Holtzman and Martin S. James (New York: Da Capo Press, 1986; abbreviated as NANL hereafter), pp. 151-152. 英譯本為「新精神」（the new spirit）。蒙德里安的文字能更深入說明其作品與理念，且有意與當代藝術家對話，有時與他引用的文本略有出入，因此學者使用英譯時須對照荷蘭文文本和語義；參見Hans Janssen, French translation by Raoul Mengarduque, "Lire la Nouvelle Plastique," in Brigitte Leal, ed., *Mondrian* (Paris: Centre Pompidou, 2010), pp. 67-79.

⑫ Piet Mondrian, "L'Expression Plastique Nouvelle dans la Peinture," p. 182. English translation, "The Plastic Expression in Painting," *NANL*, p. 203.

臺灣大學學術期刊資料庫

戰後巴黎的音樂民族主義的旋律與節奏純粹論，顯示他意圖綜合現代音樂的聲音與節奏實驗，並以色彩理論為普遍原則，提倡多元文化。

一、繪畫的音樂性：節奏與聲音的實驗

蒙德里安認為所有藝術的目標一致，表現確定的抽象關係。但是，「每種藝術都有自己的表現方式：其表現方式的轉變應由各種藝術自身的範疇發現，並維持在自己的界限內。／因此一種藝術的潛力不應依照另一種藝術的潛力，而唯有依據相關藝術本身來考量。」⑬ 這段說法看似保守，但他認為繪畫的重點是純粹關係的最一致表現，可以產生豐富的內容：

> 在繪畫中，關係的二元性可以並置，此為建築與雕刻所不能。因此，繪畫是最純粹的「造型」。
>
> 表現方式的自由布置，是繪畫的特權：（其）姊妹藝術，雕刻與建築，在這方面比較不自由。對表現方式的變動，其他藝術更不自由：—音樂總是受制於聲響（*geluid*），儘管它可以轉換成「音調」（*toon*），戲劇有其自然的形式與聲響，而且必然有文字—最後，文學以文字表現，則強烈表現個別性。⑭

他對抽象色彩與線條關係的解釋，連結聲音和節奏，但繪畫的音樂性不必然與特定音樂作品或類型連結。對他而言，每一種藝術都可以指向普遍的目標，但表現方式有別；以純粹關係為基礎的繪畫，更有助於產生自由的造型，創造更豐富的普遍性。他認為繪畫是其它藝術類別的先鋒，探索未來的造型與音樂。

本節討論他在1911－1930年間的作品，從簡單的自然節奏發展為多重節奏，並逐漸轉向色彩關係，指出他運用馬諦斯（Henri Matisse, 1869－1954）、康

⑬ Piet Mondrian, "De Nieuwe Beeding in de Schilderkunst," *De Stijl*, I: 1 (November 1917), p. 3; repr. 1968, vol. 1, p. 5. English translation, "The New Plastic in Painting," *NANL*, p. 29.

⑭ Piet Mondrian, "De Nieuwe Beeding in de Schilderkunst," *De Stijl*, I: 1 (November 1917), pp. 3-4; repr. 1968, vol. 1, pp. 5-6; *NANL*, p. 29.

臺灣下載學術期刊資料庫

定斯基（Wassily Kandinsky, 1866－1944）的色彩理論，繼而說明他在1920年前後趨向線條與色彩關係，減少傳統旋律與節奏的聯想，強調色彩的量化關係，以及均衡的聲音組織。

（一）自然節奏與自由節奏

蒙德里安的畫面節奏呈現實驗性，結合創作環境的特質而變動，而且頗能接受異質性，並不堅持單一典範。他對音樂性的探索，曾一度擴及中國藝術。在〈新造型主義繪畫〉中，他以古代中國、埃及、亞述與早期基督教藝術為例，說當它們強調構圖的節奏、比例與均衡時，即強化內在性。他提倡對立而不斷相抵消的宇宙節奏，提到古代中國人將節奏視為生命流動（*levensfluïde*）。⑮ 此說是指「氣韻生動」，出自南朝謝赫（五世紀）的六法，是二十世紀初漢學家的重大議題；⑯ 佩楚齊（Raphaël Petrucci, 1872－1917）在《遠東藝術的自然哲學》中，解釋為「精神和諧產生（生命的）運動」，或「精神的和諧或節奏」，出自流動（*écoulement*）的概念與道家思想。⑰ 可見蒙德里安追求繪畫的動態，和綜合的音樂性，並不限於單一模式。

他的早期風景畫的線性節奏，結合自然與畫面秩序。他在1914年以前的形式與內容變化，受到荷蘭自然風景影響，但1893－1897年間的明確線性，出自他追求音樂性的秩序與平衡。⑱ 從1907年左右起，他採用野獸主義的鮮明色彩，⑲ 在1908年的《歐勒附近的森林》中，水平與垂直線條的平均分布，代表

⑮ Piet Mondrian, "De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst," *De Stijl*, I: 4 (February 1918), p. 45; repr. 1968, vol. 1, p. 69; *NANL*, p. 40.

⑯ Alexander C. Soper, "The First Two Laws of Hsieh Ho," *The Far Eastern Quarterly*, 8:4 (August 1949), pp. 412-423.

⑰ "La Consonance de l'Esprit Engendre le Mouvement [de la vie]"; "La Consonance ou le Rythme de l'Esprit"; Raphaël Petrucci, *Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient* (Paris: H. Laurens, 1911), p. 89.

⑱ Hans Janssen, "1893-1897," in Hans Janssen and Joop M. Joosten, *Mondrian, de 1892 à 1914. Les chemins de l'Abstraction* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002), pp. 37-47.

⑲ Hans Janssen, "La Lumière et la Couleur chez Mondrian," trans. Isabelle Rosselin, in Suzanne Pagé et al., *Le Fauvisme ou «l'Épreuve du Feu»* (Paris: Paris-Musées, 2000), pp. 337-339.

臺灣大學藝術期刊資料庫

通神論的物質與精神對立狀態（圖2）；⑳ 其中水平與垂直動線的節奏一致，接近此前的自然風景。1909年的沙丘系列，例如《沙丘二號》，使用新印象主義的色彩分離主義，又以明亮的色塊重複分布，強化和諧感（圖3）。總之，他結合物質性與精神性，重視畫面秩序的複合特質，以色彩和光線為主。

從1911年起，他開始運用立體主義技法，形成畫面的雙重節奏。《沙丘風景》以塞尚（Paul Cézanne, 1839－1906）風格的平行筆觸描繪天空，對應沙丘的碎片組合，呈現兩種對立的線性節奏（圖4）。㉑ 在1913－1914年的立體主義題材中，清晰出現新的雙重節奏，類似拼貼（*collage*）的複合性。例如《圖畫四號》，以灰藍與土黃的冷暖色調對比，配合兩種線條組合—較長的弧線構成接近菱形的樹形框架，枝葉由垂直與水平的短線條組成，並以白色顏料的平形筆觸排列，彷彿在和緩的空氣流動中顫動（圖5）。《海洋一號》的構圖，由黑色與白色線描組合分別跨越橢圓形畫面，構成雙重節奏的流動感（圖6），白色膠彩的厚度常造成類似拼貼的物質性。總之，他在1914年以前多使用豐富或明亮的色彩，再以規律的筆觸或線性節奏統一畫面。

蒙德里安的多重節奏，部分靈感來自現代舞，如西迷爵士舞（shimmy）、狐步與探戈。1917－1919年間，《風格》成員的藝術實驗影響他對舞蹈音樂的興趣。㉒ 胡薩（Vilmos Huszár, 1884－1960）用機械舞蹈人形，塑造迅速移動的抽象行動與穩定姿勢。㉓ 范杜斯堡（Theo van Doesburg, 1883－1931）的《構圖十一號》、《節奏》也由色彩平面組成，呈現人物動作。㉔ 停戰協定於1918年

---

⑳ Robert Welsh, "Sacred Geometry: French Symbolism and Early Abstraction," in Maurice Tuchman et al., *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986), pp. 63-87.

㉑ Joop M. Joosten, "1911-1912," in Hans Janssen and Joop Joosten, *Mondrian*, *de 1892 à 1914*, pp. 154-155, 157.

㉒ Nancy Troy, "Figures of the Dance in De Stijl," *Art Bulletin*, 56: 4 (December 1984), pp. 645-656.

㉓ Michael White, *De Stijl and Dutch Modernism* (Manchester: Manchester University Press, 2003), pp. 38-39.

㉔ Joop M. Joosten, "Le Contexte d'une Évolution," in Serge Lemoine, ed., *Théo van Doesburg* (Paris: Philippe Sers, 1990), p. 71.

臺灣大學學術期刊資料庫

十一月十一日簽訂之後，巴黎的愛樂人士狂熱歡迎爵士舞。㉕ 探戈在1915年仍被視為野人音樂與舞蹈，可矯正西方過度文明化的心靈，㉖ 具有解放力量，但逐漸被改編為法國形式。到了1921年四月，蒙德里安放棄原來學的華爾茲，改學狐步、探戈等，㉗ 在1926年曾被邀請到時尚的舞廳，㉘ 這段時間是他接觸爵士舞最頻繁的時期。

但他很快就注意到單純的雙重速度（tempo）不足以創造藝術。例如西迷舞中膝與趾（heel-toe）的二元對立，以及舞步的快速節奏，雖然很出色，卻停留於表面：「隨著二元性被強化二拍或三拍的韻律所突顯，或是加上『旋律』之時，它更加平凡。」㉙ 顯然雙重節奏容易和旋律結合。他認為現代舞的快速度，如探戈舞步組合中的雙人快舞（*corté double*），亦即切分音或組合拍，每一組舞步快速變換以至於彼此消解，㉚ 更能表達現代生活。㉛ 他認為約瑟芬・貝克（Josephine Baker, 1906－1975）表演的查斯敦舞（Charleston），是集中全力

㉕ Roger Nichols, *The Harlequin Years. Music in Paris 1917-1929* (Berkeley: University of California Press, 2002), p. 107.

㉖ Jody Blake, *Le Tumulte Noir*, p. 36.

㉗ Nelly van Doesburg, "Some Memories of Mondrian," in Robert Welsh, ed., *Piet Mondrian Centennial Exhibition* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1971), p. 70.

㉘ Michel Seuphor, *Piet Mondrian*, p. 163.

㉙ Piet Mondrian, "Het Neo-Plasticisme (de Nieuwebeelding) en zijn (hare) Realiseering in de Musiek," *De Stijl*, January, February 1922, p. 21; repr. 1968, vol. 2, pp. 173-174; *NANL*, pp. 162-163.

㉚ Piet Mondrian, "Het Neo-Plasticisme (de Nieuwebeelding) en zijn (hare) Realiseering in de Musiek," pp. 173-174; *NANL*, pp. 162-163. 探戈基本舞步為「慢-慢-快-快-慢」。

㉛ Samuel S. Brylawsi, "Baker, Josephine," *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed 15 January 2007). 貝克於1926年底在蒙馬特開了一家夜總會（Chez Joséphine），匯集前衛藝術家，教導查斯敦舞，與她的歌廳表演不同；Bennetta Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art and Life: The Icon and the Image* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2007), pp. 135-137.

㉜ Anonymous, "At Piet Mondrian's. The Crystal-Clear Studio—an Apology for the Charleston," *De Telegraaf*, 12 (September 1926), trans. Ruth Koenig, in Herbert Henkels et al., *Mondrian. From Figuration to Abstraction* (Tokyo: The Tokyo Shimbun, 1987), p. 31. 查斯敦舞在1923年引進百老匯舞台，比狐步更強調表現體能，舞步也是依照二拍音樂，樂

臺灣大學藝術期刊資料庫

的速度變化，舞伴彼此保持距離，而且奮力工作，並非一般認定的情欲幻想，㉜強調節奏與動態平衡。

他的畫作在1920年以前已發展出自由節奏與色彩關係，如1917年的《色彩構圖A》的多元性，顯示其先驅地位。相對地，1920年代初期爵士樂的特色是機械重複的節奏，史特拉文斯基（Igor Stravinsky, 1882－1971）、拉威爾（Maurice Ravel, 1875－1937）和米猷（Darius Milhaud, 1892－1974）都以此突顯其新節奏與現代性。㉝直到1920年代後期，較複雜的爵士樂團與評論才出現。㉞蒙德里安的目標在於音樂與繪畫的自由節奏：

> 創造自由節奏是新造型主義的內容，這是真正的繪畫。因為實現此種節奏的意志與努力，不顧形式，正是所有繪畫的內容。新造型主義意指的此種自由節奏，與自然節奏對立，人們可從聆聽「美國爵士」得到一點理解，其中已相當接近但尚未實現的特質，因為旋律，亦即有限形式，尚未完全摧毀。
>
> ……為了表現自由節奏，必需使用簡單的方法如直線與原色，而且位置關係，亦即直角關係，是表現永恆的必要因素，與尺寸關係的可變特性相對立。所有這些並非「顯示欠缺保存的直覺（！）與被過激的智性主導」。㉟

隊則由十件樂器分為銅管、簧片樂器與節拍樂器三組；貝克的《黑人表演》（La Revue Nègre, 1925）包含狂熱舞步和誇大的摹擬，以裸體原始雙人舞終結；Howard Spring, "Dance," *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed 15 January 2007).

㉝ Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine. Histoire du Jazz en France* (Paris: Fayard, 1999), pp. 22-23.

㉞ Jody Blake, *Le Tumulte Noir*, p. 70.

㉟ Piet Mondrian, "Réponse de Piet Mondrian," *Cahiers d'Art*, January 1931, p. 43; E. Tériade, "Documentaire sur la Jeune Peinture, III. Conséquences du Cubisme," *Cahiers d'Art*, 1930: 1 (January), p. 18. 戴希亞德（E. Tériade, 1897-1983）指責立體主義之後的抽象藝術，過於強調思考與裝飾性。《藝術筆記本》（*Cahiers d'Art*, 1926-1960）由哲沃士（Christian Zervos, 1899-1970）主編，承接《新精神》（*L'Esprit Nouveau*, 1920-1925）與《現代奮力報》（*Belletin de l'Effort Moderne*, 1924-1927）的讀者，頗有影響力；戴希亞德為其當代藝術主筆，但1928年以後，哲沃士轉向達達詩人查拉（Tristan Tzara）諮詢；Christian Derouet, "Christian Zervos, Éditeur," in Christian Derouet, ed., *Cahiers d'Art. Musée Zervos à Vézelay* (Paris: Hazan, 2006), pp. 61-62. 哲沃士曾在1926年12月將自己的室內新布置照片寄給蒙德里安，後者回信表示肯定；Christian Derouet, "Correspondance de Mondrian avec Léonce Rosenberg et Christian Zervos," in Brigitte Leal, ed., *Mondrian*, p. 137.

臺灣大學藝術期刊資料庫

他認為美國爵士樂接近自由節奏，但仍有旋律，並未完全脫離形式的限制。由此可見，他的自由節奏並非完全依據爵士樂。

（二）色彩的幾何關係

蒙德里安作品的音樂性，日益走向節奏與聲音的多元性，著重於色彩關係的結構化。在1914年以前的風景畫中，他以固定節奏統合畫面的分散色彩，但在1914－1916年間，色彩組織成為構圖的主導原則。他的荷蘭時期作品節奏單一化，常有重複的筆觸排列，在巴黎時期之初的作品，接近立體主義拼貼的異質性，筆觸與做工（*facture*）都顯得捉摸不定。1918年以後，看似單純的色彩，構成多重音調與節奏的組合，並以和諧與色彩優先於節奏。

在〈新造型繪畫〉中，蒙德里安主張新藝術是「審美關係的明確造型表現」，而且，「透過平衡的關係，統一性、和諧與普遍性就會以造型表現在多樣性、多重性與個性之中。」㊱ 在繪畫中，他認為構圖最能展現藝術家的主觀性，但透過色彩分布將可構成均衡節奏，在相對的個別時空中，呈現絕對性：「構圖賦予藝術家自由地進行主觀化—只要是在必要範圍內，色彩與尺寸關係的節奏（為明確比例與均衡），使得絕對性得以展現於時空相對性之中。」㊲ 他指出抽象真實的繪畫（abstract-reëele schilderkunst）可以呈現審美數學的形象，因其精確數學造型方式，是以色彩達到確定性。沒有厚薄變化的直線造型是抽象的，但抽象真實的造型，則需要色彩。㊳ 對他而言，運用色彩才能確保抽象繪畫的真實基礎。

他認為色彩和諧意味著普遍性，而節奏意味著個別性，因此色彩具有決定構圖的作用：「正是透過構圖（此與節奏對立），某種程度的普遍性才得以造

㊱ Piet Mondrian, "De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst," *De Stijl*, I: 1 (November 1917), pp. 3-4; repr. 1968, vol. 1, pp. 5-6; *NANL*, pp. 29-30.

㊲ Piet Mondrian, "De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst," *De Stijl*, I: 1 (November 1917), p. 6; repr. 1968, vol. 1, p. 8; *NANL*, p. 31.

㊳ Piet Mondrian, "De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst," *De Stijl*, I: 3 (January 1918), pp. 29-30; repr. 1968, vol. 1, pp. 45-46; *NANL*, p. 36.

臺灣大學學術期刊資料庫

型展現，而個別性多少被去除……個別性很典型地展現重複法則，此為自然的節奏，這法則的特性是對稱。對稱或規則性強調事物的分離，因此不宜進入作為普遍性的普遍性之造型表現。」㊴ 他追求一種介於繪畫與音樂之間的藝術，斥責自然的節奏為重複，反對規律或對稱。在音樂特質之中，他最重視色彩與和聲（和諧）的普遍性，他用爵士樂的多重節奏，適時保留個別性的差異，以導向更高的普遍性。

以和諧與色彩代表普遍性的觀念，應是來自昂希（Charles Henry, 1859－1926）的感覺理論，認為光與形式隨著視覺器官的動靜而變化，色彩則不受影響。塞維里尼（Gino Severini, 1883－1966）在1918年也引述昂希的理論，主張圖畫建構應依據色彩此一固定元素。㊵ 依據此觀點，在身體移動的環境中，如居家與城市空間，色彩比明暗、線條更穩定，具有更豐富的視覺與精神意義，不再侷限於物質層次。

在1914年類似建築物外牆的抽象構圖中，以線條分布的構圖作法逐漸減弱，改以較大片的色彩平面，近似幾何形狀，令人聯想為清脆明亮的聲響。《色彩平面的橢圓構圖二號》取自街景（圖7），從通往蒙帕拿斯車站（Gare Montparnasse）鐵道旁的艾嘉．吉內道（avenue Edgar-Quinet）轉角上的廣告海報的三個字母KUB。㊶ 其構圖以粉紅、淺藍、土黃三種色彩為主，各以垂直或水平方向排列，色彩平面之間的厚薄落差，產生類似建築物的立體空間關係。相對地，線條長短不一，甚至常被色彩覆蓋，尤其是在邊緣地帶，不再具有劃定色彩範圍的功能，而是色彩成為畫面主軸。

《構圖六號：藍色正面》包含兩種色彩平面組合，一是有如牆面的大片方

㊴ Piet Mondrian, "De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst," *De Stijl*, I: 4 (February 1918), pp. 44-45; repr. 1968, vol. 1, pp. 68-69; *NANL*, pp. 39-40.

㊵ Gino Severini, "La Peinture d'Avant-Garde," *De Stijl*, II: 6 (August 1918), vol. 1, p. 176; Charles Henry, *Cercle Chromatique: Présentant tous les Compléments et toutes les Harmonies de Couleurs: avec une Introduction sur la Théorie Générale du Contraste, du Rythme et de la Mesure* (Paris: C. Verdin, 1888), pp. 57-111; "La Lumière, la Couleur et la Forme (conférence faite à la Sorbonne le 7 novembre 1920)," *L'Esprit Nouveau*, 6 (1921), pp. 605-623; 7 (1921) , pp. 729-736; 8 (1921), pp. 948-958; 9 (June 1921), pp. 1068-1075.

㊶ Frans Postma and Cees Boekraad, *26, Rue du Départ. Mondrian's Studio in Paris, 1921-1936* (Berlin: Ernst & Sohn, 1995), pp. 38; 28-30.

臺灣大學學術期刊資料庫

形色塊的排列，另一是垂直方向的狹窄平面排列，位於圖畫周圍（圖8）。通神論者李畢特（Charles Webster Leadbeater, 1848－1934）認為，羅馬和荷蘭遮德海（Zuyder Zee）附近的城鎮獨尊過去，現代城市則截然不同，蒙德里安可能受其影響，在1913－1914年間常以世俗建築為畫作母題，將巴黎視為現代城市的典型，而採用德洛內（Robert Delaunay, 1885－1941）與雷傑（Fernand Léger, 1881－1955）的建築物的分解形式，重組為色彩平面構圖。㊷ 在《構圖六號》中，他以黃與藍兩極色來代表靈性與身體的對立，其概念來自1914年閱讀《論藝術的精神性》。色彩的兩極觀念可上溯到歌德的色彩理論（1810），其中的正與負、主動與被動色彩感覺表，其說法也影響荷蘭通神論者荀梅克（Mathieu Schoenmaekers, 1875－1944）。直到1918年，蒙德里安仍然將黃與藍視為「內向」的色彩，對立於紅色（黃與藍結合）較「外向」的色彩。㊸ 他將荀梅克視為思想典範，終生珍藏其《世界新形象》（*Het Nieuwe Wereldbeeld*）。㊹ 簡言之，他相信色彩的物質與精神意義，而城市建築的形式與色彩提供了兩方面的創作元素。

二十世紀初的抽象藝術追求綜合感覺（*synesthesia*）與普遍性，繪畫的音樂性成為主軸。㊺ 其中又以康定斯基的色彩與聲音理論最具革命性，對蒙德里安影響頗深。在《論藝術的精神性》中，他指出色彩會產生聲音、香氣的聯想，以繪畫為主軸。㊻ 此說挪用了波特萊爾的〈感應〉詩句：「香氣、色彩與聲音

㊷ Charles Webster Leadbeater, "Centres du Magnétisme—Cités Modernes," *Le Lotus Bleu*, XXIII (1912), pp. 319-326; quoted in Carel Blotkamp, *Mondrian. The Art of Destruction* (New York: Abrams, 1994), pp. 71-77.

㊸ Piet Mondrian, "De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst," *De Stijl*, I: 3 (January 1918), p. 30; repr. 1968, vol. 1, p. 46; *NANL*, p. 36. 參見Gérard Sondag, "Couleur/ Non-Couleur dans la Peinture de Mondrian," *Critica d'Arte*, 41 (January-February 1976), pp. 47-56; John Gage, "The Psychological Background to Early Modern Colour: Kandinsky, Delaunay and Mondrian," in *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art, 1912-20* (London: Tate Gallery, 1980), pp. 24, 40.

㊹ Michel Seuphor, *Piet Modnrian*, p. 57.

㊺ John Gage, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (Boston: Little, Brown, 1993), pp. 227-246.

㊻ Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (1912), in *Complete Writings on Art*, eds. Kenneth C. Lindsy, Peter Vergo (1982; New York: Da Capo, 1994), p. 159.

臺灣大學學術期刊資料庫

相互回應」。[47] 康定斯基認為色彩與聲音的連結，也具有從物質世界提升到精神性的意義。蒙德里安引用《論藝術的精神性》，提到通神論的真正意義，與當代繪畫相同，是追求普遍性的精神運動的另一表現。[48]

在1911年聽過荀貝格的音樂會後，康定斯基讚賞其無調性音樂，更肯定以色彩呈現聲響與不和諧音（dissonance），反映現代生活的複雜感受：

> 我們生活在一個充滿問題、厄兆與警示—因此充滿矛盾……—的時代，從這個事實我們很容易得到結論，以簡單的聲音為基礎來製作和聲，是最不適合我們的時代的……碰撞的不和諧音、失去平衡、推翻「原則」、不期而遇的擊鼓聲、大聲質疑、看似漫無目的的掙扎與渴望（顯然是撕裂的）、鎖鍊與桎梏被打碎（這結合眾人）、對立與矛盾—這才是我們的和聲。[49]

在新和聲的基礎上，康定斯基企圖尋找新的構圖方式：「並置各自獨立的色彩與線條的形式的原貌，是出自內在的必然。」[50] 對他而言，繪畫就像是不同世界的碰撞，命定會創造出一個新世界，名為作品。在技術上，「每件作品都像宇宙的誕生方式—經由災難，終至於從多種樂器的喧囂雜音中，創造出交響曲，我們稱之為天體的音樂。藝術品的創造就像世界的創造。」[51] 因為荀貝格

---

[47] "Les Parfums, les Couleurs et les sons se Répondent." Charles Baudelaire, "Correspondances," *Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 1976), vol. 1, p. 11.

[48] Piet Mondrian, "De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst," *De Stijl*, I: 5 (March 1918), p. 54; repr. 1968, vol. 1, p. 82; *NANL*, p. 44.

[49] Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (1912), in *Complete Writings on Art*, p. 193. 參見Peter Vergo, "Music and Abstract Painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg," in *Towards a New Art*, pp. 55-58; Jelena Hahl-Koch, "Kandinsky, Schoenberg, and their Parallel Experiments," in Konrad Boehmer, ed., *Schoenberg & Kandinsky*. *An Historic Encounter* (Amsterdam: Harwwod Academic Publishers, 1997), pp. 67-87; Magdalena Dabrowski, "Kandinsky and Schoenberg. Abstraction as a Visual Metaphor of Emancipated Dissonance," in Esther da Costa Meyer, Fred Wasserman, eds., *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider* (New York: The Jewish Museum, 2003), pp. 79-93.

[50] Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (1912), in *Complete Writings on Art*, p. 193

[51] Wassily Kandinsky, "Reminiscences" (1913), in *Complete Writings on Art*, p. 373.

臺灣大學學術期刊資料庫

的試驗，他更重視現代生活的喧囂、噪音與不和諧音，從中尋找新的創造力。

蒙德里安的另一個色彩典範來自馬諦斯的量化觀念，值得重視。他在1907－1910年間曾深受野獸主義影響，以光線主義統稱1905－1910年間的色彩理論，說明色塊組合原則。在《畫家筆記》中，馬諦斯指出色塊在畫面的相對位置與數量，會影響彼此的關係與表現力。他認為色彩關係是圖畫的主要元素，它們隨著畫家逐步在畫布上加入筆觸而改變，每一個筆觸都會影響整體。[52] 他在1929年時回憶野獸時期，遵循嚴格的組織方法（*ordonnance sévère*）：「色彩的量就是它的質」。[53] 不必改變色彩的本性，即可改變其外觀：「您可以改變關係，只要修改元素的數量，不必改變它們的本性。也就是說，圖畫將永遠是以藍、黃、綠做成，只是改變數量。」[54] 他強調自己只使用簡單的色彩，它們的關係自會產生變化，重點在於突顯差異：「以幾個色彩構圖並無不可，就像音樂只建構在七個音符之上。」[55] 最後這句話指的是傳統的全音音階，蒙德里安則接受康定斯基的色彩不和諧理論，趨向新的組織方法，但仍以聲音與色彩的比例（ratio）為數學基礎；在擴充聲音類型之際，進行抽象組織，因而在色彩（聲音）與非色彩（非聲音—指黑、白、灰）兩組中，分別只選取三個元素，再從多元性或二元性之中，尋找均衡與統一。學者往往忽略馬諦斯的色彩理論的理性基礎，而認為蒙德里安的野獸時期只是短暫實驗，本文強調其色彩組織觀念的持續性。

色彩的量化或幾何關係，即位置、面積與色彩、顏料厚薄變化，同時意味著新造型主義的色彩有特定觀看方式與位置關係：「新造型看似放棄所有技

---

[52] Henri Matisse, "Notes d'un Peintre" (1908), *La Grande Revue*, t. 52, 25 (December 1908); in Henri Matisse, *Ecrits et Propos sur l'Art*, ed. Dominique Fourcade (Paris: Hermann, 1972), p. 46.

[53] E. Tériade, "Visite à Henri Matisse," *L'Intransigeant*, 14 & 22 January 1929, excerpt in Henri Matisse, *Ecrits et Propos sur l'Art*, ed. Dominique Fourcade (Paris: Hermann, 1972), pp. 98-99.

[54] E. Tériade, "Constance du Fauvisme," *Minotaure*, II: 9 (1936); excerpt in Henri Matisse, *Ecrits et Propos sur l'Art*, p.129.

[55] Henri Matisse, "Chemin de la Couleur," ed. Gaston Diehl, *Art Présent*, 2 (1947); in Henri Matisse, *Ecrits et Propos sur l'Art*, p. 204.

臺灣大學學術期刊資料庫

術，但技術變得更重要，因為必須依照作品預定的正確觀看位置，來繪製色彩，才能依據色彩關係發生作用。」[56] 他認為這種繪畫暫時無法與建築完全結合，必須以繪畫持續展現，每個畫家尋找自己的色彩造型（kleurbeelding），適應自己的時空。這個觀念導致他與范杜斯堡歧見日深，後者在1920年寫信給建築師伍德（J.J.P. Oud, 1890－1963），說蒙德里安的畫室拼貼侷限於窗的平面，而不接受三度空間的繪畫，他思考生活，卻沒有真實地生活。[57] 范杜斯堡在1921年春至1922年春在包浩斯訪問，[58] 尋求與更多建築師合作，以突破繪畫的媒材限制。

蒙德里安的構圖原則，從簡單的線性對比，轉為色彩平面的關係。參照康定斯基的概念，即聲音的和諧與不和諧關係，是一種全新的音樂。透過拼貼方法，蒙德里安將多種色彩整合在開放構圖中。1914年他自述以直覺追求音樂性：「透過水平與垂直線條，以意識而非計算來建構，追隨高度直覺，而被帶領到和聲與節奏，這些美的基礎形式，必要時再補充其他直接的線條或弧形，就能成為一件藝術品。」[59] 要之，他對音樂的興趣在於和聲與節奏的關係。

在1916至1918年間，他開始試驗線條與色彩平面組合變化或互動。《1916年構圖》的色調變化—粉紅到紅、灰藍到藍、黃到赭色—穿梭於線條變化之間（圖9）。線條之間並無生硬的分隔，畫面上、下方以水平黑線為主，左右兩邊則以垂直線為主，看來像是以《色彩平面的橢圓構圖二號》（圖7）的色彩組織模式為基礎，但每一線條不再以單一色彩為範圍。每一種色彩的細微色調變化，都意味著色彩與聲音的多樣性，小色塊之間穿插著短促黑線，其長度、外

---

[56] Piet Mondrian, "De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst," *De Stijl*, I: 3 (January 1918), p. 31; repr. 1968, vol. 1, p. 47; *NANL*, p. 37.

[57] Nancy Troy, *The De Stijl Environment* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983), p. 68.

[58] Doris Wintgens Hötte, "Van Doesburg Tackles the Continent: Passion, Drive and Calculation," in Gladys Fabre and Doris Wintgens Hötte, eds., *Van Doesburg and the International Avant-Garde: Constructing a New World* (London: Tate Publishing, 2009), pp. 11-15.

[59] Mondrian on his works illustrated in *Beeldende Kunst*, founded by H. P. Bremmer since November 1913; Robert Welsh & Joop M. Joosten, *Piet Mondrian Catalogue Raisonné* (New York: Harry N. Abrams, 1998), vol. 2, p. 105.

臺灣大學藝術期刊資料庫

形與重量感各不相同，構成斷續的節奏與聲響的分布變化，強化流動性與空間層次感。這件作品的色彩變化，相當類似半音和聲（chromatisme），以較小的音程為原則，產生細微的和聲變化，同時擴大色彩與聲音組合的範疇，作法接近他對塞尚畫作的解釋，亦即小色塊的關係（het vlakhouden der kleur），[60] 著重其相鄰互動與空間性。

他進一步嘗試小色塊與短黑線的組合，分散在大片白色畫布上，簡略的元素形成豐富變化。1917－1918年間的三件色彩構圖，如《色彩構圖A》（圖1），線條大為減少，只有零星的細長黑色矩形，貼附或脫離色塊；色塊之間又彼此呼應，紅與赭色平均分布於畫面，藍色塊則以畫面中段以上為主，因而產生寬闊的空間感。比例頗大的白色區塊具有積極作用，白、灰、黑等非色彩指非聲音或噪音，不只是背景。

1918年的另一組色彩平面構圖，共有五件，強化色彩構圖原則。在《色彩平面構圖五號》中（圖10），方形色塊組成主要的聲音對應框架，但沒有黑色線條。畫面以水平與垂直的規律分割，對照色塊位置的不規則性，形成自由節奏的效果。同樣地，非色彩區塊扮演重要的構圖組織功能，畫底與色塊的互換關係特別明顯，其色彩與聲音的對應關係相當自由，色塊之間的差異被強化，畫面更明亮，有別於1916年的細微變化。1918年底，他又強調以色塊表現確定性：「若真正將無限（具體）描繪為實體，將可藉此描繪（此一）確定性，透過位置、面積、色調與平面（線），產生均衡的關係。」[61] 唯有從自然形式與色彩中萃取，才能產生精確關係的造型。

蒙德里安持續1916年的色彩與線條變化，塑造更積極的精神意義。1919年的兩幅棋盤構圖中，規則的方形小色塊組成細微的色彩和諧與分布節奏，不斷

---

[60] Piet Mondrian, "De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst," *De Stijl*, I: 4 (February 1918), p. 43; repr. 1968, vol. 1, p. 67; *NANL*, p. 39. 塞尚自稱「盡量調整全體的和諧關係」("(Le) tout est de mettre le plus de rapport possible"); Paul Cézanne, letter to Paul Cézanne *fils*, 14 August 1906; in John Rewald, ed., *Paul Cézanne. Correspondance* (1937; Paris: Grasset, 1978, rev. ed.).

[61] Piet Mondrian, "Het Bepaalde en het Onbepaalde, Annvulling Tot: De nieuwe Beelding in de Schilderkunst. Jaargang 1," *De Stijl*, II: 2 (December 1918), p. 15; repr. 1968, vol. 1, p. 253; *NANL*, p. 71.

臺灣大學藝術期刊資料庫

變動（圖11、12）。[62] 蒙德里安在同年四月八日寫信給范杜斯堡，談論以自然元素為基礎的抽象化，但無自然物象，提到他自己正在畫一個星空的重建，很可能是指《暗色棋盤構圖》（圖11）。[63] 在八月一日給范杜斯堡的信上，他又提到一件最近在荷蘭所作的畫也是從星空得到靈感。[64] 他認為觀看星座與星座以上的新形式，可獲得純粹關係與多元性的表現。[65] 不過，小色塊也可能表達衝突對立，他提到大戰初期一部抽象影片，以小方塊（blokjes）代表兩軍對戰，入侵者是德國，迎戰者為聯軍，避免自然主義的細節，因此得以全面表現戰爭的恐怖。[66] 棋盤形象具有戰爭的聯想，他的兩幅棋盤構圖，呈現黑暗與明亮色調對比，可能意指從物質衝突提升到精神的純粹關係。

蒙德里安的形底關係複雜多變，因此穩定的構圖包含局部動態與差異，實為動態均衡。白底本身的明暗與厚度變化，影響相鄰色彩平面作為形或底的地位，造型（plastic）或物質的關係決定畫面的形式。他的說法是取消舊式畫底：

> 起初上述不同的藝術家（范德列克、胡薩、范杜斯堡、蒙德里安）將此（平面繪畫）基礎方法用在白底或黑底構圖，但在實作中直覺地觀察到真正的圖畫統一性必須要求一種平面與底的完全同等，或是更好的，老式的圖畫的「底」完全不該存在。如此一來，就只追求色彩平面與其它的非色彩平面（黑、白與

---

[62] Piet Mondrian, *Checkerboard Composition with Dark Colors, and Checkerboard Composition with Light Colors* (The Hague: Haags Gemeentemuseum, 1919); see Yve-Alain Bois, ed., *Piet Mondrian*, 1872-1944, pp. 189, 191.

[63] Els Hoek, "Piet Mondrian," in Carel Blotkamp et al., *De Stijl. The Formative Years* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986), pp. 39-75 (50).

[64] 可能指 1918－1919年的菱形圖畫，其中的黑線交錯處產生閃爍光線，接近1916年的《線條構圖》（*Composition in Line*）；Robert Welsh, "The Birth of *de Stijl*, Part I: Piet Mondrian, The Subject Matter of Abstraction," *Artforum*, 11 (April 1973), p. 53.

[65] Piet Mondrian, "Natuurlijke en Abstracte Realiteit," *De Stijl*, II: 10 (August 1919), p. 110, repr. 1968, vol. 1, p. 408; French translation by Michel Seuphor, "Réalité Naturelle et Réalité Abstraite," in *Piet Mondrian*, p. 311; English translation, "Natural Reality and Abstract Reality: A Trialogue (While Strolling from the Country to the City)," *NANL*, p. 90.

[66] Piet Mondrian, "Natuurlijke en Abstracte Realiteit," *De Stijl*, II: 12 (October 1919), p. 136, repr. 1968, vol. 1, p. 448; "Réalité Naturelle et Réalité Abstraite," in *Piet Mondrian*, p. 319; *NANL*, p. 98.

臺灣大學藝術期刊資料庫

灰）兩者平衡。互相矛盾與取消（化為中立）的對立兩者就地位均等。[67]

蒙德里安畫作的穩定，是由廣闊畫面空間的內在動態與平衡達成，畫底的變化則增添其動態。

他經常修改彩色平面的關係與畫面配置。《彩色平面構圖五號》的彩色與白色平面（圖10），像是聲音、非聲音、和聲、不和諧音的排列，提高聲音或色彩的現代性。赭、淡紫兩種主色調，對照白、灰兩種非色彩（非聲音）平面，排列接近拼貼，但調配為平衡的秩序。到了1920年，蒙德里安把色彩平面放在畫面邊緣，製造近似複音音樂的架構，呈現節奏與非聲音的進展，如《黃、紅、黑、藍與灰色構圖》（圖13）。

他也賦予色彩關係細緻的變化，試驗其表現性。在1918－1919年以黑白窗格模組為底的構圖，與《風格》的建築與室內設計關係密切；[68] 但他以色塊將窗格轉化為自由變化的空間，在《窗格構圖五號》中，灰藍與淺黃色的矩形平面組合，變得靈活而有層次，有如星空或冥想的窗面（圖14）。在1920年代中，進一步組合為更動態開放的原色與非色彩空間，如《圖畫四號：紅、藍、黃、與黑色菱形構圖》（圖15）。1920年代末，他將較小的色塊結合較大的非色彩平面，達成構圖平衡，再以邊緣與角落的色彩使畫面產生擴張力，例如在《構圖三號：紅、黃、藍構圖》（圖16）。

綜合本節所述，在1914年至1920年代的作品中，蒙德里安不僅使用立體主義技法，更結合馬諦斯的色彩量化觀念，以及康定斯基的色彩與聲響連結，並用和諧與不和諧的方法，加上黑、白、灰所代表的非色彩與非聲音（詳下），塑造新的節奏與聲音關係。

---

[67] Piet Mondrian, "L'Expression Plastique Nouvelle dans la Peinture," pp. 181-182. 中文譯文以劃底線代替原文斜體字。

[68] Robert Welsh, "*De Stijl*, A Reintroduction," in Hans L.C. Jaffé et al., *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia* (New York: Abeville Press, 1982), p. 27.

臺灣大學學術期刊資料庫

二、色彩的純粹關係：聲音與非聲音

本節分析蒙德里安的色彩與聲音對應，從他認識現代音樂的途徑，釐清其所選取的特質，強調他運用多種音樂類型，包含會堂音樂與大眾音樂，前者以巴赫（J. S. Bach, 1685－1750）的複音音樂、德布西的和聲、荀貝格的音調研究、未來主義噪音音樂為主，後者以爵士樂為主，其共同點在於聲音的多元主義。他建構音調與噪音的關係，以擴充色彩類型，將構圖組織化，追求均衡或統一性，以表現均衡的現代生活。

（一）蒙德里安與前衛音樂

蒙德里安對學院音樂的興趣頗高，尤其是創新的聲音組織。他非常重視巴赫的賦格、友人范東斯勒（Jakob van Domselaer, 1890－1960）的聲音實驗，以及德布西的和聲與色彩效果，認為他們的音樂具有普遍性，是未來的典範：

> 一旦強調曲式而且節奏走向絕對，表現將更為普遍（例如巴赫的賦格，或是現代音樂中范東斯勒的「風格實驗」）。
> 音樂正如繪畫一般，可以感覺到個體的壓抑，由此產生趨向自由的相近努力。因而，一種新的色彩被導引到音樂中（如德布西），一種更自由而且更明亮的色彩（就像新印象主義者與光線主義者）。最後，用各種方法與途徑，比繪畫更緩慢地，音樂將能成功地表現唯新。㊾

巴赫的賦格曲是複音（polyphony）與對位變化的典範，強調多聲部之間的均衡關係。康定斯基在1914年曾取法賦格的構圖，但仍以色彩與聲響結合為

㊾ Piet Mondrian, "De 'Bruiteurs Futuristes Italiens' en 'het' Nieuwe in de Muziek (The Italian Futurist Noisemakers and 'the' New in Music)," *De Stijl*, IV: 8 (October 1921), p. 118, in *De Stijl* (Amsterdam: Athenaeum, 1968, repr.), vol. 2, p. 97; English translation, "The Manifestation of Neo-Plasticism in Music and the Italian Futurists' Bruiteurs," *NANL*, pp. 151-152.

臺灣大學藝術期刊資料庫

主。范東斯勒因受到蒙德里安影響，在1913－1916年間寫作的《風格實驗》（*Stijlproeven / Proeven van Stijlkunst*），專注於抽象聲音群在時空中的嚴格一致安排，結構穩定，建構在和弦組合之上，導致旋律被和聲吸納。⑦⓪ 蒙德里安認為德布西的和聲比較自由明亮，且連結到新印象主義的色塊。德布西常在一組半音和弦中省略中間的音符，而產生較開闊自由的空間感。德布西謔稱為「和聲欠缺／失誤」（*faute d'harmonie*），⑦① 不合學院規範，但其實是和聲音程的自由變化。這點頗類似新印象主義善用白色畫布的開展性。

這段說法強調音樂發展呼應前衛繪畫，因為繪畫的自由度優於音樂，但目前學界慣用的英譯本，在此段略去最後一句「比繪畫更緩慢地」（"Schlechts langsamer dan de schilderkunst"），減弱了繪畫相對於音樂的先鋒地位。要之，他運用現代音樂並非為了音樂本身，其目的在於探索繪畫的潛力或趨勢。

身為畫家，蒙德里安如何取得充分的音樂知識？大致可歸納兩個主要途徑：一是音樂家好友，二是巴黎的音樂活動與評論。由於生活並不寬裕，他未必能夠經常聆賞大型音樂會。相對地，從書信與論文的數量、內容來看，他喜愛文學，閱讀種類頗多，一生都熱衷寫作，因此，他的音樂知識來源應是友人、小型或私人音樂會，以及報刊評論。

他相當重視幾位音樂家友人。他有位少年時代的好友黎西瑪．范艾克（Ritsema van Eck），原來學音樂，後來改行在法國南部行醫，1921年幫蒙德里安修改《新造型主義》小書的法文，1926年春還曾到巴黎與他聚會。⑦② 蒙德里安在1912年秋前往阿姆斯特丹看「現代藝術圈」（Moderne Kunst Kring）展覽（Stedelijk Museum, 6 October-7 November），因此認識范東斯勒，很欣賞他的聲

⑦⓪ Kees Wieringa, "Jakob van Domselaer," in recording *Jakob Van Domselaer*, interpreted by Kees Wieringa and North Netherlands Symphonic Orchestra led by Alexander Vedernikov (Composer's Voice, 2002), introduction, pp. 10-11. Jakob van Domselaer, *Stijlproeven*, III (1914), IV-VI (1915), interpreted by Peter Beijersbergen van Henegouwen, in *Pianomuziek uit het Repertoire van Pétro van Doesburg* (The Netherlands: Bloomline Coryphée, 1999).

⑦① Claude Debussy, "Confession," quoted in Jean-Claude Lebensztejn (Fabrice Touttavoult), *Confessions. Marx, Engels, Proust, Mallarmé*, *Cézanne* (Paris: Belin, 1988), p.129.

⑦② Yve-Alain Bois, "Mondrian en France, sa collaboration à *Vouloir*, sa correspondance avec Del Marle," in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, (March 1981), pp. 292, 296, n. 6.

臺灣大學藝術期刊資料庫

音實驗，直到1920年左右，才轉向噪音音樂與爵士樂；范東斯勒也以蒙德里安的色彩理論為典範，兩人是終生好友。范東斯勒在1911年時到柏林專研鋼琴，師事蘇格蘭鋼琴家拉蒙（Frederic Lamond, 1868－1948），當時柏林是國際音樂中心，他得以認識處於事業巔峰的鋼琴作曲家布索尼（Ferruccio Busoni, 1866－1924），掌握後者與荀貝格的無調性音樂。[73]

布索尼對德國音樂影響最深的理論是《音調藝術的新美學論文》（*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907），主張使用微音調（microtones）和機械或電子樂器，以塑造一種音響宇宙。從1909年起，他的鋼琴曲《給青年》（*An die Jugend*）和第一小奏鳴曲，接受荀貝格的影響；但他曾提醒華睿士（Edgar Varèse, 1883－1965），如完全採用無調性，而放棄音調，等於自我剝奪美好的事物。他在戰前數年的實驗，以《第二小奏鳴曲》（*Sonatina seconda*）與《交響夜曲》（*Nocturne symphonique*）為代表，自稱後者以神經線織成。透過詩人黎可（Rainer Maria Rilke, 1875－1926）的介紹，《音調藝術的新美學論文》於1914年再版，其中對貝多芬第九交響曲、舒曼、華格納的批評，引發保守派反擊，認為這是未來主義的危險，但布索尼被年輕音樂家視為反當權者的代表。1919年，他主張要建立「青年經典」（Junge Klassizität），融合各種風格。[74] 布索尼與范東斯勒並未放棄音調，與蒙德里安的色彩理論頗相近。

蒙德里安的第三位音樂友人是鋼琴家佩特洛（內莉）・范杜斯堡（Pétro van Doesburg, 1899－1975）。在寫作噪音樂器的文章時，他曾寫信詢問內莉，以確認音樂中休止（syncopation）與聲音對立的觀念。[75] 范杜斯堡夫婦在1921年三月結婚，1921－1923年間住在巴黎，與蒙德里安互動密切。1924年蒙德里安與范杜斯堡因創作理念不合而決裂，1928年又在巴黎復合，1931年范杜斯堡死後，蒙德里安常到帕西區（Passy），探望當時在舞蹈博物館（Musée de la Danse）工作的內莉。[76] 可見他相當敬重鋼琴家佩特洛，兩人保持良好的友誼關係。

佩特洛畢業於海牙皇家音樂學院，師事作曲家安德里森（Willem Andriessen,

---

[73] Kees Wieringa, "Jakob van Domselaer," p. 10.

[74] Anthony Beaumont, "Ferruccio Busoni," in *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed 14 January 2010).

[75] Piet Mondrian, letter to Theo van Doesburg, 3 October 1921, quoted in *NANL*, p. 156.

[76] Nelly van Doesburg, "Some Memories of Mondrian," pp. 69, 73.

臺灣大學學術期刊資料庫

1887－1964）。她與范杜斯堡在1920年相識，轉向激進的現代藝術，在音樂界以佩特洛知名。1920年代初期的演奏行程，使她接觸許多前衛藝術家，如1921年十二月在維也納認識馬勒的遺孀阿瑪（Alma Mahler, 1879－1964），以及荀貝格的學生韋列士（Egon Wellesz, 1885－1974）與畢斯克（Paul Pisk, 1893－1990）；她在1921－1922年隨范杜斯堡往訪幾個德國城市，接觸達達藝術家。⑰ 她在1923年初的荷蘭達達晚會中演奏鋼琴；又在1927年扮裝飛行員作家邦賽（I. K. Bonset）—范杜斯堡的達達筆名。⑱ 1921－1923年間，她的獨奏曲目兼容荷蘭、法國、義大利、奧地利與德國的前衛音樂，如范東斯勒的《風格實驗》、荀貝格的《六首小品鋼琴曲》（*Sechs kleine Klavierstücke*, opus 19, 1911）、薩第（Erik Satie, 1866－1925）的《切分音爵士樂遊行》（*Ragtime Parade*, 1919）與《三個梨形小曲》（*Trois morceaux en forme de poire*）等。⑲ 這些曲目說明蒙德里安經常接觸的音樂類型。

對他而言，巴黎的音樂活動與評論應是最關鍵的知識場域。1920年代初期，蒙德里安頗欣賞瑞典芭蕾（Ballet suédois）與俄羅斯芭蕾（Ballet russe），但對畢卡索為俄羅斯芭蕾做的舞台設計感到失望。⑳ 這兩個舞團分別由德瑪黑（Rolf de Maré, 1888－1964）與迪吉列夫（Sergey Diaghilev, 1872－1929）領導。迪吉列夫在1920年製作的芭蕾舞劇中，由畢卡索設計舞台與服裝的劇碼，應是史特拉文斯基的《普西奈拉》（*Pulcinella*）。畢卡索用大色塊鮮豔色彩拼湊，與拼貼同樣具有物質性與異質性；但蒙德里安的畫室拼貼強調組織性，與畢卡索有別。

1914年前後，德布西與史特拉文斯基已是巴黎的前衛音樂代表。德布西運用未解決和弦、細緻而自由的半音組合、全音與三度或四度音交疊的和弦，擴充半音和聲，完全脫離古典調性的架構。㉑ 他也有節奏創新，將切分音用

⑰ Wies van Moorsel, "Het Onmisbare Dadaïstische Musiekinstrument van Europa," introduction to Peter Beijersbergen van Henegouwen, interpretation, *Pianomuziek uit het Repertoire van Pétro van Doesburg* (The Netherlands: Bloomline Coryphée, 1999).

⑱ Marc Dachy, "'Life is an Extraordinary Invention': Doesburg the Dadaist," in Fabre and Hötte, eds., *Van Doesburg and the International Avant-Garde*, p. 32-34, fig. 16.

⑲ Wies van Moorsel, "Het Onmisbare Dadaïstische Musiekinstrument van Europa."

⑳ Nelly van Doesburg, "Some Memories of Mondrian," p. 70.

㉑ Pierre Boulez, "Chromatisme," *Relevé d'Apprenti* (Paris: Seuil, 1966), pp. 283-284.

臺灣大學學術期刊資料庫

於《葛力沃的步態舞》（*Golliwog's Cakewalk*, 1908）和《小黑人》（*The Little Negro*, 1909）。[82] 蒙德里安將德布西的聲音，比擬印象主義與新印象主義繪畫，重視其色彩效果。

史特拉文斯基的《春之祭》在1913與1914年演出後聲名大噪，成為前衛藝術的指標。此曲最創新之處，在於節奏主題的出現與發展，較簡單的形式如低音管的起始句，其變奏構成四個漸漸縮小的不等長片段，第一部分的〈大地之舞〉的週期節奏結構中，半固著與快速變換令人聯想到非洲鼓。[83] 此外，由二或三組異質內容結合的「方塊結構」，重複而且經常突兀地並置。[84] 換言之，其節奏變換類似立體主義拼貼的異質性。不過，考克多認為《春之祭》的氛圍與和聲仍有華格納的影響，有種神秘主義，仍是野獸主義作品（的色彩）。[85] 可見其聲音實驗也引人注目。

在1917－1919年間，史特拉文斯基繼續其節奏創新，表現於三首切分音曲子和芭蕾舞劇《普西奈拉》之中。切分節奏從歐洲進行曲或「快步」衍生，通常以三或四組十六音節的曲調（strains）組合，後者又細分為四個四音節的樂句，結構規則；但史特拉文斯基加入不規則的變化，避免定型節奏。[86] 在偽古典主義的《普西奈拉》中，節奏變換更清楚，1920年五月十五日首演，由馬辛（Léonide Massine, 1895－1979）編舞，大獲成功。《普西奈拉》的節奏與聲音組合，加入現代舞步的異質性，實為組織化的多重異質音樂性。

---

[82] 1904年以前，巴黎的踢躂舞和切分舞步（ragtime）並未區分，前者原是無切分節拍的進行曲，但隨著流行而採用之。1890年代到1900年代，新的切分音形，如細密的節拍切割，先後引進切分舞步與踢躂舞；Edward Berlin, *Ragtime: A Musical and Cultural History* (Berkeley: University of California Press, 1980), pp. 13-14, 104-106.

[83] Pierre Boulez, "Stravinsky Demeure," *Relevé*, pp. 82-95, 115.

[84] Pieter C. van den Toorn, *Stravinsky and the Rite of Spring* (Berkeley: University of California Press, 1987), pp. 97-114.

[85] Jean Cocteau, "Fragments de 'Igor Stravinsky et le Ballet Russe'," *Le Coq et l'Arlequin. Notes Autour de la Musique* (1918; Paris: Stock, 1979), pp. 80-81, 89.

[86] Barbara Heyman, "Stravinsky and Ragtime," *The Musical Quarterly*, 68: 4 (October 1982), pp. 543-562. See also E. W. White, *Stravinsky: A Critical Survey, 1882–1946* (1978; Mineola, N.Y.: Dover, 1997, repr.), pp. 81-85. Piano Rag Music, first performed in Switzerland in 1920, was performed in Paris at the Société Musicale Indépendante on 2 June 1921, but not billed as a Parisian première; Nichols, *The Harlequin Years*, p. 114.

臺灣藝術期刊資料庫

如上節所述，蒙德里安在1920年前後的作品，綜合線條與色彩，引發節奏與聲音組合變化的聯想，因此，《普西奈拉》的多元性，比起偏重節奏的《春之祭》，更接近他的目標。他雖然強調純粹的音樂，卻是綜合異質元素的音樂性。

蒙德里安常讀的兩份報紙都有樂評專欄。首先是前衛藝術雙週刊《壕溝砲》，他在1920年發表新造型主義理論，引述作家布拉葛（Dominique Braga）在該刊的未來主義評論，強調未來的知性與感性將與現在不同，兩者並存。[87] 蒙德里安在1919年六月重返巴黎後，顯然經常從《壕溝砲》取得藝文訊息。該刊主編葛堤耶波瓦席（Jean Galtier-Boissière, 1891－1966）常在〈巴黎生活〉專欄介紹巴黎的舞會地點與特色，例如在1919年六月中指出戰後跳舞狂潮的三種類型，並且稱讚蒙馬特區的煎餅磨坊的鄉村舞會。[88] 該刊的前衛樂評家貝尼葉（Jean Bernier, 1894－1975），對當代音樂出版品較多評論，應是蒙德里安認識當代音樂的重要途徑。貝尼葉也為1921年五月的俄羅斯芭蕾節目表撰稿，曲目為《春之祭》。[89]《壕溝砲》的藝文評論，頗有助於掌握蒙德里安如何觀察當代藝壇。

另一個重要的音樂訊息來源是大型晚報《無畏人士》（*L'Intransigeant*）。該報在戰前藝文界就極具影響力，從1910年至1914年三月，阿波里內擔任其藝評主筆，幾乎每天刊載。[90] 戰後該報的樂評專欄作家和內．比才（René Bizet, 1887－1947），定期提供大型音樂會（*Les Grands Concerts*）與歌廳（*Le Music-Hall*）兩類訊息與評論，從1920年二月十五日起，歌舞廳表演評論更頻繁，反映

---

[87] Piet Mondrian, *Le Néo-Plasticisme: Principe Général de l'Équivalence Plastique* (Paris: Galerie de l'Effort Moderne, 1921), pp. 9-10. 引文來自Dominique Braga, "Les Lettres: Le Futurisme," *Le Crapouillot. Arts, Lettres, Spectacles*, 15 April 1920, p. 2.

[88] Jean Galtier-Boissière, "La Vie à Paris: On Redanse," *Le Crapouillot*, 16 June 1919, p. 2.

[89] Jean Bernier, *Programme Officiel des Ballets Russes de Serge de Diaghilew: quatorzième saison, Théâtre de la Gaîté-Lyrique, mai 1921: [programme de la soirée du 23 mai 1921, gala Stravinsky]*. (Paris : M. de Brunoff, 1921).

[90] 阿波里內是二十世紀初最具影響力的巴黎作家與藝評家。1910年一月起他也在《巴黎日報》（Paris-Journal）發表藝文評論，這份日報發行量是四千份，讀者群更廣大，1914年五月起擔任藝評主筆。Peter Read, *Apollinaire and Picasso: the Persistence of Memory* (Paris, 1995; Berkeley: University of California Press, 2008), p. 79.

臺灣大學藝術期刊資料庫

新趨勢。和內・比才也為《新精神》撰寫樂評，是當時的重要樂評家。蒙德里安曾在1920年以《無畏人士》為指引，探尋巴黎近郊的餐館舞廳。[91] 透過比對這兩份報紙的樂評，將可進一步掌握蒙德里安的音樂觀念脈絡。

（二）現代都會、聲音與非聲音

直到1919年，蒙德里安的色彩理論著重和諧與不和諧的對立。在1919年的〈新造型對話〉中，傳統派歌唱家（A）抱怨最近的音調組合毫無旋律，毫不感人，抽象畫家（B）回答：「一個純粹聲音關係（enkel klankverhouldingen）的作曲可以更深刻地感動人。」[92] 蒙德里安贊同荀貝格的無調性聲音實驗，與義大利歌劇曲調或法國旋律相反。他觀察爵士樂打破老派和聲的作法，指出新的會堂音樂也關切同一事物，只是途徑有別。[93] 這些文字顯示他的綜合方法。

荀貝格追求不和諧音的解放，認為不和諧音只是傳統和聲的延伸，差別在於不和諧音由音程更遠的聲音組成，對傳統聽者來說更難理解；解放不和諧音就是使之與和諧音一樣容易理解。[94] 他在1907－1908年間創作的第二號絃樂四重奏開始進行曲式實驗，1909年他以詩句向布索尼表示：「……擺脫和聲作為／建築物的接合劑與磚塊／和聲只是表情／不過如此／那／擺脫悲愴……」。[95]

他的不和諧音與未來主義的噪音音樂有相近之處。1912年他在倫敦演出

---

[91] Piet Mondrian, "Little Restaurant—Palm Sunday" (1920), in *NANL*, p. 129.

[92] Piet Mondrian, "Dialoog over de Niewe Beelding," *De Stijl*, II: 5 (March 1919, repr. 1968), vol. 1, p. 311; English translation, "Dialogue on the New Plastic," *NANL*, p. 79. 英譯本為音調關係（tone relationships）。

[93] Piet Mondrian, "Natuurlijke en Abstracte Realiteit," *De Stijl*, III: 8 (June 1920), p. 68; repr. 1968, vol. 1, p. 572; English translation, "Natural Reality and Abstract Reality: A Trialogue (While Strolling from the Country to the City)," *NANL*, p. 117.

[94] Arnold Schoenberg, "Composition with Twelve Tones (1)" (1941), in Leonard Stein, ed., translations by Leo Black, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* (1975; Berkeley: University of California Press, 1984), pp. 216-217.

[95] Arnold Schoenberg to Busoni, 1 August 1909, in Anthony Beaumont, ed., *Ferruccio Busoni, Selected Letters* (London, 1987), p. 39; quoted in Peter Gay, *Modernism: the Lure of Heresy: from Baudelaire to Beckett and Beyond* (New York: Norton, 2008), p. 250.

臺灣大學藝術期刊資料庫

《五首管絃樂曲》，自稱作法是「音色旋律」（*Klangfarbenmelodie*），卻被批評為近似未來主義繪畫，拼湊粗糙的色彩而欠缺和聲。[96] 不過，他並未使用噪音，不和諧音仍以八度音階的樂音組合。康定斯基認為未來主義音樂家普拉提拉（Francesco Balilla Pratella, 1880－1955）的部份論點不錯，但太區隔過去與未來。[97] 未來主義畫家潘波里尼（Enrico Prampolini, 1894－1956）在1915年倡議「色彩音樂」（*chromophonie*）。[98] 換句話說，在當代的創作與批評詞彙中，聲音與色彩實驗相連結。這種連結建立在比例（*ratio*）的原則之上，而非固定的色彩與音調對應。[99]

到了1920年，蒙德里安從都會節奏與聲音，尋找更豐富的聲音組織。他特別喜愛巴黎的繁忙交通，以及街道的聲音。他可以輕易穿越惡名昭彰的歌劇院廣場，如同在自家畫室。[100] 他將此廣場的雙圓環交通視為關係的出色範例：「它的對立節奏，在兩種方向中重複兩次，經由執行精確而實現靈活的平衡，在生活中，精神特質並不足夠，它們必須被實現。」[101] 對他而言，規劃良好的城市交通，實踐了現代生活的對立運動與平衡。城市交通成為他喜愛的節奏譬喻。在〈大道〉中，他將巴黎警察指揮交通和諧的狀態，比擬為荷蘭指揮家孟傑堡（Josef Willem Mengelberg, 1871－1951）。[102] 孟傑堡是馬勒（Gustave Mahler, 1860－1911）的好友與主要詮釋者，在1895－1945年指揮阿姆斯特丹音樂會堂，

---

[96] *Daily Telegraph*, 4 September 1912, *Morning Post*, 4 September 1912; quoted in Marcella Lista, *L'Oeuvre d'Art Totale à la Naissance des Avant-Gardes* (Paris: Institut National d'Histoire de l'Art, 2006), p. 181, n. 74.

[97] Kandinsky, letter to Schoenberg, 25 April 1912, quoted in Marcella Lista, *L'Oeuvre d'Art Totale*, p. 187.

[98] Enrico Prampolini, "Il Colore dei Suioni," *La Gazetta Ferrarese*, 24 (26 August 1913); quoted in Marcella Lista, *L'Oeuvre d'Art Totale* , p. 191.

[99] 參見John Gage, *Colour and Culture*, pp. 227-246.

[100] Theo van Doesburg, letter to J.J.P. Oud, 4 February 1920, quoted in *NANL*, p. 124.

[101] Piet Mondrian, "The New Art—The New Life: Culture of Pure Relationship" (1931), in *NANL*, p. 275.

[102] Piet Mondrian, "Les Grands Boulevards," *NANL*, p. 127.

臺灣大學學術期刊資料庫

在1920年策畫史上首次大型馬勒音樂系列演出。[103] 在節奏、調性與聲音的變化上，馬勒都不拘泥於學院規範。他告訴孟傑堡自己最好的作品是第八號交響曲，其中的千人合唱，應想像為「宇宙開始發聲作響，這些不再是人聲，而是行星與太陽在運轉。」[104] 說法類似康定斯基構想的天體音樂，將聲音組織推到宇宙的普遍性，脫離傳統和聲的人為限制。有關孟傑堡的比喻，顯示蒙德里安相當理解馬勒的聲音實驗。

1920年前後，《風格》成員對聲音實驗興味盎然。由於未來主義自由詞語（*parole in libertà*）的影響，范杜斯堡、蒙德里安與寇克（Antony Kok）聯名發表文學宣言，強調自由創新的文學形式與內容。[105] 自由詞語的特色之一，是使用大量狀聲字；[106] 如馬里內諦（Filippo Tommaso Marinetti, 1876－1944）的《戰咚咚》（*Zang Tumb Tumb*, 1914），頗多狀聲字，突顯戰場砲彈聲響。達達詩人也受其影響，多用狀聲字，但傾向衝突或荒謬性，以韻文摧毀韻文的結構。1920－1923年間，范杜斯堡也試驗達達詩作，以聲響補充造型實驗，企圖結合詩與時代。[107] 蒙德里安在〈大道〉中使用了三次狀聲字，但保留較多文字連續

---

[103] José A. Bowen, "Willem Mengelberg," *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed 14 January 2007). 1920年代初期，范東斯勒曾演奏自己的音樂給孟傑堡聽過，獲得後者肯定，但未能如願在阿姆斯特丹音樂會堂演出；Kees Wieringa, "Jakob van Domselaer," p. 12。

[104] Gustav Mahler to Willem Mengelbert, August 1906, in Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler: Der Fremde Vertraute* (2005), p. 635; quoted in Gay, *Modernism*, pp. 241-242.

[105] Theo van Doesburg, Modnrian, Antony Kok, "Manifest II van 'De Stijl' 1920. De Literatuur/ Kundgebung II des 'Stijl' 1920. Die Wortkunst/ Manifeste II de 'De Stijl' 1920. La Littérature," *De Stijl*, III: 9 (November 1920), pp. 49-54; repr. 1968, vol. 1, pp. 543-548.

[106] F. T. Marinetti, *Les Mots en Liberté Futuristes* (1919), ed. Giovanni Lista (Lausanne: L'Age d'Homme, 1987).

[107] Hannah L. Hedrick, *Theo van Doesburg: Propagandist and Practitioner of the Avant-Garde, 1909-1923* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980), pp. 110-118. 從1921年起，范杜斯堡與未來主義音樂家潘波里尼（Enrico Prampolini, 1894-1956）密切聯絡，兩人甚至考慮一起出版，1926年范杜斯堡到羅馬停留兩個月，與潘波里尼關係更近。范杜斯堡此行購買了巴拉(Giacomo Balla, 1871-1958)的畫作《抽象速度+噪音》(*Vitesse abstraite + bruit*, 1913-1914)，也因此採用對角線。Kristina Passuth, "*De Stijl* and the East-West Avant-Garde Magazines and the Formation of International Networks," in Fabre and Hötte, eds., *Van Doesburg and the International Avant-Garde*, p. 23.

臺灣大學藝術期刊資料庫

性，尋找介於散文與詩之間的音樂性。

在1921－1922年間，他從噪音音樂整理出聲音與非聲音，以及色彩與非色彩的對應關係。由於1921年六月盧索羅（Luigi Russolo, 1885－1947）在香榭劇院的三場表演，蒙德里安在《風格》發表兩篇文章，討論新造型主義音樂與未來主義噪音器的關係，並號召綜合爵士樂與新的古典風格，創作新造型音樂。[108] 他著眼於樂音（*toon*, tone）與非樂音（*nietoon*, non-tone）的二元性，認為兩者可類比為造型藝術的色彩與非色彩（non-color），色彩指紅、黃、藍，非色彩指黑、白、灰。他認為噪音器（*intonarumori / bruiteurs*）的音響仍過於自然主義，必須重新設計樂器。[109] 對他而言，（荀貝格的）音調研究與盧索羅的新聲音優於傳統旋律。

噪音音樂結合現代工業社會與日常生活的聲響，更貼近現代生活。盧索羅在1913年發表噪音藝術宣言，指出現代生活充滿各種豐富的噪音，現代人樂於接受更多變的聽覺經驗，但樂音的變化與音色有限，必需突破此種限制，以獲得聲音與噪音的無限變化。每種聲音具有已知又陳舊的感覺，對現代人來說，電車、汽車、馬車與喧囂的群眾，比貝多芬的《英雄》或《田園》更悅耳。他提議讀者一起穿越一座現代首都，聽多於看，享受在心中將城市噪音編成管絃樂的樂趣。他強調噪音藝術並非簡單的模仿複製，是和諧而有節奏地整理噪音變化，並區分最具特色的六大類基本噪音，作為新的管絃樂團準則。[110] 盧索羅

---

[108] Piet Mondrian, "De 'Bruiteurs Futuristes Italiens' en 'het' Nieiwe in de Muziek (The Italian Futurist Noisemakers and 'the' New in Music)," and "Het Neo-Plasticisme (De Nieuwe Beelding) en zijn (hare) Realiseering in de Muziek," *De Stijl*, August, September 1921/ January, February 1922, vol. 2, pp. 95-97, 107-110, 159-162, 171-174; English translation, "The Manifestation of Neo-Plasticism in Music and the Italian Futurists' *Bruiteurs*," "Neo-Plasticism: Its Realisation in Music and in Future Theater," in *NANL*, pp. 140-155, 156-163.

[109] Piet Mondrian, "Het Neo-Plasticisme (De Nieuwe Beelding) en zijn (hare) Realiseering in de Muziek," *De Stijl*, February 1922, vol. 2, p. 172; *NANL*, p. 161.英譯本將toon/ nietoon譯為sound/ non-sound。

[110] Luigi Russolo, "L'Art des Bruits" (1913), in Giovanni Lista, ed., *Futurisme. Manifestes, Documents, Proclamations* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973), pp. 313-315.

臺灣大學學術期刊資料庫

的聲音理論來自海姆霍茲（Herman von Helmholtz, 1821－1894）的音樂生理學，依據神經接受聲響刺激的長度與音高，定義噪音的音樂性。⑪ 盧索羅區別聲音的規則振動與噪音的不規則振動，說法取自此書第一章對樂音與噪音的分別。⑫ 簡單地說，他將噪音分析並組織化，擴充音樂語彙；噪音樂團擴充樂器類型與組織，並以聲音類型為分組原則。

巴黎的前衛藝術家對噪音器並不陌生。1913年宣言的短篇評論曾刊登在四月一日的《巴黎日報》（*Paris-Journal*）。⑬ 同年九月，一篇未署名的宣傳文字〈未來主義噪音器的首次音樂會〉在巴黎流傳，並在月底刊登於《無畏人士》，報導盧索羅在米蘭的紅屋（Maison Rouge）舉行音樂會，發表由十五件噪音樂器構成的四組基礎噪音網，強調它們並非週遭生活的印象主義式複製，而是感人的噪音綜合，透過知識豐富的音調變化，噪音不再是偶發或模擬的，而是藝術的抽象元素。⑭ 噪音音樂並非再現混亂的物質世界，而是從中探索新的聲音組織。

1921年六月盧索羅在香榭劇場與皮亞提（Ugo Piatti）演出，改寫1913年的宣言，最大的改變在噪音的定義，顯示其選擇方法。1913年宣言指出噪音之有別於樂音，在於其振動時間與強度是混沌而不規則的，每種噪音都有一個音高，有時是和聲，主導不規則振動的整體。⑮ 1921年的說明指出樂音與噪音的根本差異，在於伴隨基礎音的泛音數量，噪音比樂音更多泛音，對多數人而言不易分析。因此噪音器的設計，必須使一種噪音的音色，得以調整音高與所有

⑪ Giovanni Lista,“Les Sources Italiennes du Futurisme,” in Didier Ottinger et al., *Le Futurisme à Paris: une Avant-Garde Explosive* (Paris: Musée National d’Art Moderne, 2009), p. 49. 盧索羅採用法文版*Théorie Pysiologique de la Musique Fondée sur l’Étude des Sensations Auditives* (Paris: Victor Masson et Fils, 1868)。

⑫ Hermann L.F. Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, trans. Alexander J. Ellis (London, 1875; Washington, DC: American Psychological Association, [2009?]), pp. 11-13.

⑬ Giovanni Lista, *Futurime*, p. 317.

⑭“Premier Concert de Bruiteurs Futuristes”(1913), in Giovanni Lista, ed., *Futurisme*, pp. 317-318.

⑮ Luigi Russolo,“L’Art des Bruits,” p. 315.

臺灣大學學術期刊資料庫

全音、半音變化。他宣稱自己與皮亞提改良的二十九種噪音器，加上管絃樂團的十七件基本樂器，其優點是提供全新音色並可任意調音，足以演奏全音與半音旋律的所有音符和節奏；而其兄長安東尼歐（Antonio Russolo, 1877－1942）創作指揮的六首曲目，由小型但種類更多的管絃樂團演出，可提供「驚人而精緻的和聲樂趣之變化」。⑯ 未來主義管絃樂團由機器組成，能製造六種聲響家族：隆隆族、哨音族、低語族、尖聲族、打擊音族、動物與人聲族。⑰ 這六種聲音以音效分類，而非音源或樂器，訴求感覺經驗。此宣言強調擴充和聲的範圍，宣示現代工業城市生活進入音樂，以小型樂團追求豐富的聲音組合。1920年代起，他又發展新的噪音器，影響前衛音樂。達達藝術家胡森貝克（Richard Huelsenbeck, 1892－1974）認為噪音藝術是全面革命，將視、聽藝術語言同一處理，與抽象藝術的靈性趨勢相抗衡。⑱ 盧索羅的噪音藝術常被視為是物質主義論，或強調音色的物質性，但他同時重視追求聲音組織與音樂性。

總結本節討論，蒙德里安重視色彩的構圖決定性，以及色彩與非色彩產生的聲音聯想，特別喜愛前衛音樂的音調與聲響，因此是一種綜合的音樂性。他納入都會生活的噪音與多元性，非色彩等同非聲音或噪音，因此，他的線與面可以解釋為非聲音或噪音的排列組合方式，他的構圖可連結到真實的視聽經驗，以及內省思維。畫面如窗面，但不是指向自然世界的透視窗面，而是窗內與窗外、內在與外在的仲介。前人研究偏重線性發展與爵士樂節奏，但對照他的作品與理論，色彩與聲音的關係才是他的主要目標，其組織原則容納色彩與非色彩的多元性，又以簡化的六大元素，構成較大的色彩與明暗間距，其組合具開放性。

⑯ Luigi Russolo,“Les Bruiteurs Futuristes”(1921), in Giovanni Lista, ed., *Futurisme*, pp. 319-320.

⑰ Caroline Tisdall and Angelo Bozzolla, *Futurism* (New York: Oxford University Press, 1978), pp. 115-116.

⑱ 例如1920年代末，華睿士提出等音或異名同音（*enharmonie*）、滑奏（*glissando*），二十年後，薛費（Pierre Schaeffer, 1910-1995）以具體音樂（*musique concrète*）發展現代聲音的物質音效；Marcella Lista, *L'Oeuvre d'Art Totale*, pp. 181-183.

臺灣大學藝術期刊資料庫

三、新精神與回歸秩序

蒙德里安的自由節奏與多重聲音，和他訴求的色彩與聲音組織，並不只是為了追求形式的變化，同時也直指戰後巴黎藝評的回歸秩序與「新精神」論述，回應當時的文化認同辯論。本節釐清「新精神」在當代藝評的語義範疇，包含作家阿波里內、考克多（Jean Cocteau, 1889－1963）、柯比錫、蒙德里安、范杜斯堡等人的解釋，指出在文化民族主義潮流下，新精神如何轉化為激進的純粹論與新古典主義，影響當代音樂與建築理論，相對地，蒙德里安的「新時代精神」，主張色彩的均衡作用與精確秩序，兼具化約與綜合方法。

（一）阿波里內與新精神

前引蒙德里安對范東斯勒與德布西的觀察，主張現代音樂強調曲式而且節奏走向絕對，將具有更高的普遍性，繪畫的色彩被運用到音樂，最後，音樂將能成功表現唯新，或是新精神的純粹性。他同時重視節奏與聲音、色彩，欣賞新聲音的解放力量，其說法接近阿波里內的「新精神」語義。

新精神一詞在十九世紀末的政治史出現，且有兩種定義分歧。吉內（Edgar Quinet, 1803－1875）認為文藝復興以來，歐洲社會去除基督教的限制，個人和宇宙的關係更貼近，新精神代表現代性。[119] 第三共和的公共教育、信仰、美術部長史普勒（Eugène Spuller, 1835－1896）在1894年提倡以新精神領導法國人回到常識，此一名詞隨之流行。作家巴札傑特（Léon Bazalgette, 1928）認為史普勒支持共和與天主教和解，實為反動，因此以吉內的歷史哲學為名，提出以行動破除既有模型的新精神。[120] 巴札傑特強調現代藝術與生活之融合，並對比前拉斐爾派的繪畫與歐塔（Victor Horta, 1861－1947）的新藝術建築，指出後者的

[119] Edgar Quinet, *L'Esprit Nouveau* (Paris: E. Dentu, 1875; Geneva: Slatkine, 1973, repr.) ; quoted in Léon Bazalgette, *L'Esprit Nouveau dans la Vie Artistique, Sociale et Religieuse* (Paris: Société d'Editions Littéraires, 1898), pp. 10-12. See also Léon Bazalgette, "L'Art de Whitman," *L'Esprit Nouveau*, 5 (1920), pp. 521-530.

[120] Léon Bazalgette, *L'Esprit Nouveau dans la Vie Artistique, Sociale et Religieuse*, pp. 5-13.

臺灣大學學術期刊資料庫

創新。[121]

阿波里內所說的新精神是結合繪畫與音樂，其涵義在1914年前後稍有變動，從追求驚奇轉向兼顧秩序。1909－1913年之間，他的新精神強調創新與不可預期，接近立體主義。[122] 1914年時，他遺憾音樂在文藝中只扮演次要角色，特別讚賞薩維紐（Albert Savinio, 1891－1952）的戲劇音樂，規則地建構旋律線條，而拒絕任何印象主義和聲。[123] 對他而言，芭蕾舞劇《遊行》（*Parade*, 1917）結合繪畫與舞蹈，表現新精神，而（十七世紀）荷蘭畫家、夏丹（Jean-Siméon Chardin, 1699－1779）與印象主義者只做繪畫；[124] 他認為《遊行》標記著「新造型的起點，追求舞蹈與繪畫結合為令人印象深刻的寫實主義」，期待未來的藝術仿效德拉克華（Eugène Delacroix, 1798－1863）、塞尚與高更（Paul Gauguin, 1848－1903），讓繪畫走向音樂。[125] 對他而言，音樂旋律的清晰性、線條與色彩同等重要。日後，塞尚的技法與印象主義的異同成為藝評焦點（參見第三小節）。

在阿波里內的觀念中，新精神有前衛與古典兩種性質，兩者的關係在1916年他頭部中彈退役後，伴隨其寫作與人生經驗而轉變。此前，他常用「新精神」與「新畫家」、「新繪畫」三個辭彙來指稱立體主義的前衛作風。[126] 他在

---

[121] Léon Bazalgette, *L'Esprit Nouveau dans la Vie Artistique, Sociale et Religieuse*, pp. 17-136. 吉內認為繪畫可納入更多真實生活的內容；Edgar Quinet, *Considérations Philosophiques sur l'Art: Thèse de Philosophie* (Strasbourg: Imprimerie de F.-G. Levrault, 1839), p. 10.

[122] Jean Burgos, "Sur la Poétique de l'Esprit Nouveau," in Pierre Brunel, Jean Burgos, Claude Debon, Louis Forestier, eds., *L'Esprit Nouveau dans tous ses États: en Hommage à Michel Décaudin* (Paris: Minard, 1986), pp. 147-156.

[123] Guillaume Apollinaire, "Musique Nouvelle," *Paris-Journal*, 21 May 1914, in *Oeuvres en Prose Complètes*, vol. 2, pp. 723-726. 薩維紐是畫家奇立科（Giorgio de Chirico, 1888-1978）之弟，1917年起在查拉的期刊*Dada*發表文章。洛德認為奇立科的新古典技法反映戰後義大利藝術的民族主義；Jean Laude, "Retour ou Rappel à l'Ordre," p. 25.

[124] Guillaume Apollinaire, "Programme de *Parade*" (May 1917), *Oeuvres en Prose Complètes*, vol. 2 (Paris: Gallimard, 1991), pp. 865-867.

[125] Guillaume Apollinaire, "Le Cubisme et *La Parade*" (1917), *Oeuvres en Prose Complètes*, vol. 2, pp. 867-869.

[126] L.-C. Breunig, "Apollinaire et le Cubisme," in Michel Décaudin, ed., *Guillaume Apollinaire, le Cubisme et l'Esprit Nouveau* (Paris: La Revue des Lettres Modernes, 1962), p. 17.

臺灣大學學術期刊資料庫

1917年的演講〈新精神與詩人〉中，提出民族傳統與想像開創的兩種特性，卻因為大戰經驗，更強調法國民族傳統，認為少了民族差異的基礎，藝術品將貧乏無味；自由詞語只是「新精神的縱情女兒」，使用飛機引擎的聲響，不過是欺騙耳朵，並未掌握新精神的要義。[127] 他認為未來主義噪音仍過於自然主義，這點與蒙德里安的看法相似。

在1917年解釋新精神時，阿波里內強調詩人結合各類藝術的優勢在於驚奇。[128] 他的《藝文》（*Calligrammes*, 1918）擴充馬拉梅的視覺實驗，如《一擲骰子》（*Un coup de dés*, 1897）。不過，對於拼貼與綜合藝術，他在戰後轉變態度。他最欣賞畢卡索1907年以前的粉紅與藍色時期，以及1912年以後的拼貼之豐富誇大；他也欣賞畢卡索在1907年以後的分析性，卻認為葛希（Juan Gris, 1887－1927）的科學立體主義太知性而貧乏。[129] 在「超現實主義」幻想劇《蒂海希雅的乳房》的序幕中，他對當代綜合藝術（戲劇）提出疑慮，認為各類藝術之間的關係不明：「我們的現代藝術大開展／像生活一般經常不相干地婚配／聲響姿勢色彩吶喊噪音／音樂舞蹈雜技詩畫／合唱行動與多重裝飾」[130] 他的晚期作品《丘陵》，呈現理性冷靜的語彙，有別於《藝文》的拼貼作風與動態，如《海洋文書》（*Lettre-Océan*, 1914）所見。[131] 戰後，他傾向以秩序來重整

---

[127] Guillaume Apollinaire, "L'Esprit Nouveau et les Poètes" (1917), *Oeuvres en Prose Complètes*, vol. 2, pp. 945-947.

[128] Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en Prose Complètes*, vol. 2, p. 1322.

[129] L.-C. Breunig, "Apollinaire et le Cubisme," p. 23.

[130] "Le grand déploiement de notre art moderne/ Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie/ Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits/ La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture/ Les choeurs les actions et les décors multipels"; Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias. Drame Surréaliste en Deux Actes et un Prologue* (Paris: Sic, 1918), p. 36. 該劇在1917年6月24日於摩貝劇場（Théâtre Maubel）首演。阿波里內以輪子代步的方式來定義其新名詞「超現實主義」；"Programme de Parade," *Oeuvres Complètes en Proses*, vol. 2, pp. 865-866.

[131] Scott Bates, "Les Collines, Dernier Testament d'Apollinaire," in Michel Décaudin, ed., *Guillaume Apollinaire, le Cubisme et l'Esprit Nouveau* (Paris: La Revue des Lettres Modernes, 1962), pp. 25-40. Guillaume Apollinaire, "Lettre-Océan," *Les Soirées de Paris*, 15 June 1914 (repr. Geneva: Slatkine, 1976), vol. 2, p. 340; Guillaume Apollinaire, *Oeuvres Poétiques*, eds. Marcel Adéma and Michel Décaudin (Paris: Gallimard, 1965), p. 183.

臺灣大學藝術期刊資料庫

現代藝術的多重性，但仍強調新精神是綜合藝術。

詩人戴枚（Paul Dermée, 1886－1951）認為馬拉梅與涵波（Arthur Rimbaud, 1854－1951）發現其最初的若干真理，由立體主義繪畫與「新精神的文學」（“la littérature d'esprit nouveau”）精彩發揚，[132] 意指阿波里內與其追隨者，但其語法未加冠詞。戴枚也為《新精神》寫文學批評，在1919年出版文集。[133] 可見藝評家多同意新精神指綜合藝術，以文學與繪畫為主；日後，超現實主義採用其追求驚奇的特點。

蒙德里安將阿波里內視為藝術理論的典範，[134] 不僅嘗試前引詩句中的多數項目，也常用後者的辭彙。他在1917年十一月開始發表〈新造型主義繪畫〉，阿波里內有關《遊行》的「新造型」一詞在同年五月出現。再者，在1919－1920年的三人譚中的「抽象真實」一詞，語出阿波里內對立體主義的評論。塞維里尼在1912年詳述他聽到阿波里內對即將出版的《立體主義畫家》的分類：物理、科學、奧菲三種類型的立體主義畫家，第一類以葛雷茲（Albert Gleizes, 1881－1953）為代表，第二類代表為畢卡索與梅贊傑（Jean Metzinger, 1883－1956），第三類包含未來主義者，追求新元素以表達抽象真實（*réalités abstraites*）。[135] 這些關鍵詞顯示蒙德里安與阿波里內的互文關係，以及新造型主義與未來主義的連結。

蒙德里安對「新精神」的定義來自阿波里內，但轉換了後者的排序，將繪畫視為綜合藝術的先鋒，文學反而最後發展。更具體地說，蒙德里安尋求新音

---

[132] Paul Dermée, “Une Esthétique: Orientation,” *Sic,* 42 & 43 (March and April 1919), pp. 344-345. 戴枚認為藝術應表現均衡，圖畫有別於自然，必須達到完全轉換（transposition totale）；“Une Esthétique: Jean Metzinger,” *Sic,* 42 & 43 (March and April 1919), p. 346.

[133] Paul Dermée, *Films, Contes, Soliloques, Duodrames* (Paris: L'Esprit Nouveau, 1919).

[134] 阿波里內指出蒙德里安的智性（*cérébral*），有別於畢卡索與布哈克的物質探究；Guillaume Apollinaire, “A Travers le Salon des Indépendants,” *Montjoie!*, 13 March 1913; in *Oeuvres en Prose Complètes*, vol. 2, pp. 535-536.

[135] Gino Severini, letter to Boccioni, 29 October 1912, quoted in Coen, “Simultanéité, Simultanéisme, Simultanisme,” in Didier Ottinger et al., *Le Futurisme à Paris*, p. 55. 1918年十二月的《風格》首頁為阿波里內紀念，塞維里尼肯定詩人是「我們的朋友，我們的辯護人，對所有年輕創新藝術家而言，也是內行而權威的朋友與辯護人」；Gino Severini, letter to Theo van Doesburg, *De Stijl*, II: 2 (December 1918), p. 14; repr. 1968, vol. 1, p. 252.

臺灣大學藝術期刊資料庫

樂以表達最純粹的唯新，實為因應《遊行》與戰後的藝術純粹主義而發，與劇場的綜合藝術有關。

（二）「法國的法蘭西音樂」

「回歸秩序」一詞來自戰後法國前衛藝術的轉變與評論，呼應戰後法國全面重建的口號。[136] 版畫家與藝評家畢希耶（Roger Bissière, 1886－1964）是此陣營的喉舌之一，認為在巴黎參與沙龍展的外國藝術家作品，是混淆失序的表現，也是摧毀法蘭西藝術的病菌。[137] 布哈克（Georges Braque, 1882－1963）在1917年退伍後，棄絕戰前的立體主義，重回傳統技法。畢希耶非常讚賞他在1919年的個展，認為立體主義將回到睽違五十年的傳統專業技法，正式呼籲召回秩序；畫家洛特（André Lhote, 1885－1962）隨後在《新法蘭西評論》回應，逐漸形成一套共同文本。[138] 畢希耶強調布哈克最能表現法國獨有的尺度與嚴格優美；[139] 他同時為《新精神》撰寫藝評，提倡新古典主義。[140]

這種文化民族主義的真正動力來自考克多，他在1918年出版《雄雞與阿樂甘》，主張回歸法蘭西民族音樂，反對日爾曼影響。[141] 他的說法影響繪畫與建築理論，特別是《新精神》的作者。[142] 在1918－1925年間，巴黎的主流藝評形

---

[136] Annick Lantenois, "Analyse Critique d'une Formule 'Retour à l'Ordre'," *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, 45 (January-March 1995), p. 42.

[137] Roger Bissière, in *Opinion*, 24 June 1916; quoted in Jean Laude, "Retour ou Rappel à l'Ordre," p. 24.

[138] Roger Bissière, in *Opinion*, 29 March 1919, 26 April 1919; André Lhote, in *Nouvelle Revue Française*, 1 June 1919; quoted in Jean Laude, "Retour ou Rappel à l'Ordre," p. 15.

[139] Roger Bissière, "Notes sur l'Art de Braque," *Bulletin de l'Effort Moderne*, 3 (March 1924), pp. 11-14.

[140] Roger Bissière, "Notes sur l'Art de Seurat," *L'Esprit Nouveau*, 1 (1920), pp. 13-28 ; "Notes sur Ingres," *L'Esprit Nouveau*, 4 (1920), pp. 387-409. "Notes sur Corot," *L'Esprit Nouveau*, 9 (June 1921), pp. 997-1009; André Fermingier, "Introduction," in Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet* (Paris: Hermann, 1967), pp. 29-30.

[141] Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*; André Fermingier, "Introduction," pp. 9-39.

[142] Françoise Will-Levaillant, "Norme et Forme à Travers *L'Esprit Nouveau*," in Jean Laude, ed., *Le Retour à l'Ordre*, pp. 241-276.

臺灣大學學術期刊資料庫

成緊密網絡，連結新古典主義與民族主義。相對於此，蒙德里安主張多重節奏與聲音，本節對照當代巴黎的藝評、音樂趨勢，特別是考克多與薩第的線描主義，以說明蒙德里安的色彩與線條組合，在戰後法國文化脈絡的意義。

在《雄雞與阿樂甘》開端，考克多表明其民族主義，說雄雞意指法國人的歌唱，小丑阿樂甘代表德國，穿著雜色服裝，畏懼黎明，是暗夜雄雞，在通用字典上的衍生意義：剩菜什錦。[143] 他以服裝與飲食類比德國文化，都與身體有關，質疑其完整性。他指出法國當代樂壇的兩種趨勢：法國傳統派與國際樂派，主張音樂家應去除波特萊爾的偏見—對華格納的辯護，看清劇場藝術之敗壞。[144] 他宣稱只要「法國的法蘭西音樂」（*musique française de France*），不要來自德、奧、俄的雜種音樂。對他而言，有外國淵源的藝術都可疑，荀貝格影響許多法國音樂家和史特拉文斯基，不過是個黑板音樂家；法國傳統重視線條，藝術要回歸線描（*dessin*）與旋律。[145]《春之祭》的印象主義或半音和聲，是有組織的野獸派作品（“*une oeuvre fauve organisée*”）。[146] 考克多將這套說法用到繪畫，認為莫內的畫中霧氣迷漫，是華格納的影響，而德布西的晚期音樂轉換成俄羅斯影響，相對地，薩第接近安格爾的理性線描。他所謂的雜種音樂與野獸派，是指以和聲與色彩為主，連結日爾曼音樂，因此莫內、德布西、史特拉文斯基為同一學派。在以秩序為名的文化認同潮流下，線描被塑造為法蘭西特質，色彩則代表野獸。

考克多認為薩第徹底發展清晰的節奏，是純粹踏實的典範。[147] 薩第常用短促的旋律音形（melodic figure），接近民謠，如《遊行》中的經理主題的重複與變奏。史特拉文斯基也用短促的旋律音型，重組音高、加入一個新音高、或變換節奏，例如《我的兒時記憶》（*Souvenirs de mon enfance*, 1913）。《遊行》是考克多的劇本，薩第仿效美國作曲家爾文．柏林（Irving Berlin, 1888－1989）的《那神秘的切分節奏》（*That Mysterious Rag*），創作《美國女童》（*The Little*

[143] Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, pp. 41-42.
[144] Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, pp. 45, 71, 80-81.
[145] Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, pp. 55, 58-59.
[146] Jean Cocteau, “Fragments de ‘Igor Stravinsky et le Ballet Russe’,” p. 89.
[147] Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, pp. 59-60.

臺灣大學學術期刊資料庫

American Girl）的主題，以固定音形（*ostinato*），即持續重複的旋律或節奏音形、樂句，模仿史特拉文斯基的固定音形，如《彼德路希卡》（*Petrushka*, 1911）、《春之祭》。《遊行》的接續旋律片段相當簡潔，呼應當代巴黎歌舞廳、咖啡歌廳、馬戲團、歌廳和市集的多樣與快速。[148] 但對考克多而言，薩第的純粹線條有別於史特拉文斯基的色彩。

為了淨化法國音樂，考克多選取城郊的手風琴舞廳（*bals-musettes*）為典範，與城區舞廳的爵士樂風潮對立。他指責美國爵士舞的粗俗，[149] 呼籲挽救鄉村舞傳統，要求歐瑞克（Georges Auric, 1899－1983）、杜黑（Louis Durey, 1888－1979）、米猶（Darius Milhaud, 1892－1974）和普朗克（Francis Poulenc, 1899－1963）等人，應從這項法國根源出發，因為「再也沒有比這些舞伴更不好色的了，他們為跳舞而跳舞。」[150] 爵士樂節奏值得仿效，但必須做出法國節奏。[151] 純粹論者將爵士樂視同抽象形式，類似浪漫與華格納樂派和聲代表的色彩；他們偏好懷舊的歌謠，[152] 接受旋律與節奏。

純粹主義繪畫以雷傑的作品為代表。1923年十月，他為米猶的《世界的創造》（*La Création du monde*）這部黑人芭蕾舞（ballet nègre）完成舞台與服裝設計，隨後，他開始注意手風琴舞廳的法國特性，接近考克多的觀點：「不論快或慢，舞伴彼此很少碰觸，他們輕快跳舞而沒有感官性，美國舞和流行的變形幾乎沒有觸動到他們（至少在外面的舞廳）。」[153] 他主張研究新的法國編舞，以過去位於巴黎南郊的舞廳流行的平民舞為基礎。但在實作上，這種純粹性或形式區隔有時是表面說法。他以明確切割形式來描繪現代城市，有別於

---

[148] Nancy Perloff, *Art and the Everyday*, pp. 115-132.

[149] Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, pp. 53-54;

[150] Jean Cocteau, "Les Bals-Musettes," *Paris-Midi*, 26 May 1919, excerpt in *Entre Picasso et Radiguet*, pp. 102-103.

[151] Jean Cocteau, "Jazz-Band," *Paris-Midi*, 4 August 1919, excerpt in *Entre Picasso et Radiguet*, pp. 112-116.

[152] Nancy Perloff, *Art and the Everyday*, pp. 106-111.

[153] Fernand Léger, "Les bals populaires," *La Vie des Lettres et des Arts*, 9:15 (1923); *Bulletin de l'Effort Moderne*, 12 (February 1925), p. 10; in Sylvie Forestier, ed., *Fonctions de la Peinture*, (Paris: Gallimard, 2004), p. 79.

臺灣大學藝術期刊資料庫

蒙德里安結合節奏與色彩的變化，但兩人互相欣賞。在雷傑的《圓盤》（*The Disks*, 1919）中，節奏和音色從連結沙沙作響的野蠻圖像，轉為配合機械時代的幾何形式與原色；日後，他很自豪這幅畫被肯定可用來發明一種新音樂，一種新爵士。[154]他對爵士樂顯然採取折衷態度。

考克多的文化民族主義引起樂評的兩極反應。鋼琴作曲家柯雷（Henri Collet, 1885－1951）在《喜劇》發表樂評，贊同考克多，並點名五位俄羅斯音樂家，對比六位法蘭西民族音樂家—歐瑞克、杜黑、米猶、普朗克、歐內給（Arthur Honegger, 1892－1955）、戴斐（Germaine Tailleferre, 1892－1983），稱後一組為「六人組」（*Les Six*）。[155]柯雷的專長是西班牙音樂與鋼琴曲，因為命名「六人組」，一夕成為回歸秩序論的意見領袖。另一方面，《壕溝砲》的樂評主筆貝尼葉駁斥其論調，稱柯雷迷信考克多；《雄雞與阿樂甘》的唯一貢獻是讚賞薩第，但歐瑞克遵從考克多意見，其音樂「說明全部而不讓人做夢」，無聊極了。至於樂曲的清晰性，並非法國專利，巴赫的作品反而是最佳表現，而且民謠的變化繁多，更無從建立確定的法國傳統。[156]他認為俄羅斯或有民族音樂，但法國沒有，考克多只是在市集與馬戲團音樂中，自我陶醉於「我們自家的某種憂鬱」。[157]貝尼葉的說法切中歷史發展，但在民族主義輿論下，不若柯雷之受重視。

然而，純粹論並未凝聚民族藝術共識。貝尼葉認為《屋頂的牛》（*Le Boeuf sur le Toit*, 1919）顯示米猶並未對考克多唯命是從。[158]柯比錫認為民謠原創頗

---

[154] Fernand Léger, in *Fernand Léger, 1881-1955* (Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1956), p. 126; quoted in Jody Blake, *Le Tumulte Noir*, pp. 146-147. 此說發生在1931－1932年或1940－1941年。

[155] Henri Collet, "Un Livre de Rimsky et un Livre de Cocteau. Les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie," *Comoedia*, 2587 (16 January 1920), p. 3; quoted in Ornella Volta, "La Musique 'Française de France' de Jean Cocteau," in *Cocteau* (Paris: Editions du Centre Pompidou, 2003), p. 109.

[156] Jean Bernier, "La Musique: Mise au Point," *Le Crapouillot*, 15 February 1920, p. 12.

[157] Jean Bernier, "La Musique: Le *Boeuf sur le Toit* et l'Alliance des Six," *Le Crapouillot*, 16 March 1920, pp. 5-6.

[158] Jean Bernier, "La Musique: Le *Boeuf sur le Toit* et l'Alliance des Six," p. 5.

臺灣大學學術期刊資料庫

佳，能表現純粹性，但久之反成陳腔濫調，當代藝術必須尋找機械時代的民謠。[159]「六人組」最後一次合作是1921年的《艾菲爾鐵塔的新人》（*Les Mariés de la tour Eiffel*），歐內給未參與。考克多在1929年放棄法蘭西音樂的議題。[160]此外，克里蒙梭（Georges Clemenceau, 1841－1929）積極支持莫內的《睡蓮》壁畫，以彰顯法國藝術傳統，1927年在杜樂希花園的橘園裝貼完成，肯定印象主義色彩，相對制衡了線條主義。

1920年代的法國前衛音樂家挪用外來元素，米猶的混合風格是出色的例子。他觀察當代音樂家的切分節奏，如薩第的《遊行》、歐瑞克的《再會紐約》（*Adieu New York*）與史特拉文斯基的《鋼琴切分音樂》（*Piano Rag Music*），提倡以室內樂器組成爵士樂隊，以突破舊和聲。雖然爵士樂隊的曲碼限於舞曲，導致和聲進展較緩慢，他觀察到在1900年的舞曲中，七度音與九度音主調的和弦接替相當驚人。他認為繼西迷舞之後，舞曲很快就會有多調性與無調性和弦，而爵士樂隊是節奏與器樂技術的學校。[161] 1920年六月他往訪倫敦，特別欣賞比利．阿諾（Billy Arnold, 1886－1954）的爵士樂隊，認為其對位潛力遠勝於戰前巴黎手風琴舞廳的粗糙：「新音樂使用音色極盡精微……旋律中固定使用切分節奏，具有驚人的對位自由，以致於給人的印象是毫無章法的即興演奏，其實是日常精細的排演，分毫必較。」[162]

他從爵士樂隊探索新的管絃樂曲編排方法。他在1922年往訪紐約，發現哈林區一名黑人女歌手的演唱，尤其是管絃樂襯托歌聲的豐富情感：「憑藉著背景的擊鼓，旋律動線交錯成一種破碎扭曲的模式，令人屏息……用絕望的悲情與戲劇的感覺，[一位女黑人]一唱再唱同一段複歌，直到聲嘶力竭，管絃樂的旋

---

[159] Le Corbusier, *L'Art D écoratif d'Aujourd'hui* (1925; Paris: Flammarion, 1996), pp. II, 25-37.

[160] Ornella Volta, "La Musique 'Française de France' de Jean Cocteau," p. 110.

[161] Darius Milhaud, "L' Evolution du Jazz-Band et la Musique des Nègres d'Amérique du Nord," *Le Courrier Musical*, 25: 9 (1 May 1923), in *Notes sur la Musique. Essais et Chroniques*, ed. Jeremy Drake (Paris: Flammarion, 1982), pp. 102-103; revised as "Jazz-Band et Instruments Mécaniques — les Ressources Nouvelles de la Musique," *L'Esprit Nouveau*, 25 (July 1924), n.p..

[162] Darius Milhaud, *Notes without Music*, translated by Donald Evans (London, 1952; New York: Da Capo, 1970, repr.), pp. 118-119. 比利・阿諾的新奇爵士樂隊（Novelty Jazz band）在1920年於倫敦舞宮（Palais de danse）演出，1921年在巴黎演出。

臺灣大學 藝術學研究發展中心 臺灣藝術期刊資料庫

律模式不斷變動，交織成萬花筒似的背景。」[163] 在《世界的創造》中，他採用藍調風格的賦格曲式，以及和聲的漸進變化。[164] 他也將查斯敦舞用在管絃樂中，[165] 其旋律音形與喧鬧的節奏相互交替，在銅管、木管、絃樂與打擊樂器之間穿梭。[166] 他從爵士樂創造出不斷變動的管絃樂背景，遠比1919年的《屋頂的牛》來得複雜；如果《世界的創造》還保留旋律音形，其組織方式已非法國歌謠傳統。

米猶與德布西和聲的關係更複雜。《世界的創造》的旋律與節奏接近史特拉文斯基與薩第，和聲則接近德布西。他認為德布西的《夜曲》的做工精緻，使得華格納的斷片相形失色；[167] 德布西作曲的精微有別於德布西派（Debussystes），後者的無用複雜編曲與聲響，來自俄羅斯作曲家林姆斯基．科薩柯夫（Nikolay A. Rimsky-Korsakov, 1844－1908）。[168] 米猷也區分法國全音和聲與德國半音和聲，強調法國的旋律傳統。[169] 然而，他以對位為基礎，結合水平性與垂直性、旋律與和聲，拋棄固定和聲結構。他從1916年起率先使用無音高樂器（非聲音），1920－1921年又實驗節律不協調的音樂。[170] 他的對位與多調式變奏，有別於薩第之著重旋律音形，反而轉化荀貝格與噪音音樂，結

[163] Darius Milhaud, *Notes without Music*, pp. 136-137.

[164] Nancy Perloff, *Art and the Everyday*, pp. 201-205.

[165] Darius Milhaud, "Jazz-band et Instruments mécaniques," n.p.; Pauline Norton, "Charleston (ii)," *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed 14 January 2007).

[166] Richard Whitehouse, introduction to Darius Milhaud, *La Création du Monde, Le Boeuf sur le Toit, Suite Provençale*, interpreted by Lille National Orchestra, led by Jean-Claude Casadesus (Naxos, 2005).

[167] Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 58. Darius Milhaud, "Chronique," *Le Courrier Musical*, 16 October 1921; quoted in Jeremy Drake, introduction to *Notes sur la Musique*, p. 37.

[168] Darius Milhaud, "The Evolution of Modern Music in Paris and Vienna," *North American Review*, 35 (April 1923), French version, "L'Evolution de la musique à Paris et à Vienne," *Notes sur la Musique*, p. 197.

[169] Darius Milhaud, "Polytonalité et Atonalité," *Revue Musical*, 4: 4 (1 February 1923), pp. 29-44; "L'Evolution de la Musique à Paris et à Vienne," *Notes sur la Musique*, pp. 173-188, 193-205.

[170] Jeremy Drake, introduction to *Notes sur la Musique*, p. 33; "Milhaud, Darius," *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed 8 February 2006).

臺灣大學學術期刊資料庫

合新聲音、節奏與複數變化。

在戰後巴黎的音樂評論中，旋律與節奏指向法國傳統或民族主義，和聲與聲音指向德奧音樂或國際性，都有文化認同意味。然而，實作超越論述，雷傑挪用蒙德里安的色塊與畫底關係，米猶運用爵士樂而改變法國音樂，都具綜合性。

（三）明確秩序與自由平面

蒙德里安熟悉《壕溝砲》雙週刊，不難掌握當代音樂的文化認同議題。事實上，《風格》的成員對考克多的評論頗熟悉，塞維里尼在1917年曾引用其名言「吞下火車做出菸斗」的均衡觀念。[171] 但在1919年九月的《風格》中，海報畫家柯藍（Paul Colin, 1892－1985）評論考克多的近作，強調《雄雞與阿樂甘》最能展現考克多的真正想法，不再以現代美學自欺。[172] 柯藍是戰後巴黎的四位新秀海報畫家之一，[173] 從1925年起擔任香榭劇院的平面藝術與舞台設計師，[174] 在1927年出版為約瑟芬．貝克的表演畫的《黑色騷動》圖冊，廣受歡迎。[175] 其中《黑人舞》的男舞者身體近似幾何平面，襯托貝克的靈活姿

---

[171] Gino Severini, "La Peinture d'Avant-Garde," *De Stijl*, I: 2 (December 1917), p. 18; repr. 1968, vol. 1, p. 26.

[172] Paul Colin, "Notes sur Jean Cocteau," *De Stijl*, II: 11 (September 1919), repr. 1968, vol. 1, pp. 125-127. 蒙德里安有位荷蘭好友柯藍（Colin），曾為巴黎的火車與地鐵車站繪製半抽象的廣告海報，可能是同一人；Nelly van Doesburg, "Some Memories of Mondrian," p. 72.

[173] Alain Weill, "L'Affiche vers les Temps Modernes," in Alexandre Khaltourine and Pontus Hulten, eds., *Paris-Moscou, 1900-1930: Arts Plastiques, Arts Appliqués et Objets Utilitaires, Architecture, Urbanisme, Agitprop, Affiche, Théâtre-ballet, Littérature, Musique, Cinéma, Photo Créative* (1979; Paris: Centre Georges Pompidou: Gallimard, 1991, rev. ed.), pp. 441, 449.

[174] "Colin, Paul" (2003), in Alan Livingston, *The Thames & Hudson Dictionary of Graphic Design and Designers* (London: Thames and Hudson, 2003); retrieved from http://www.credoreference.com/entry/thgraph/colin_paul_1892_1985.

[175] Henri Louis Gates and Karen Dalton, eds., *Josephine Baker and La Revue Nègre: Paul Colin's Lithographs of le Tumulte Noir in Paris, 1927* (New York: Abrams, 1998); commented in Bennetta Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art and Life*, pp. 130-135.

臺灣藝術期刊資料庫

態，⑯其設計像是風格的拼貼，而非單純線描。

蒙德里安並不相信爵士舞與手風琴舞廳之別。在〈小餐館—棕櫚禮拜天〉中，他用短促的語句，表現奧爾良門城郊的勞工小鎮蒙扈日（Montrouge）的斷續節奏，指出郊外勞工餐廳與城區咖啡館的關係。他觀察當費稅關（Barrière d'Enfer）外的小鎮節奏：「在碉堡後面，阿帕契（*apaches*）睡在草地上，但人們並未離開城市，阿帕契、城市、警察，每一個都透過其他兩者而存在。」⑰阿帕契是城區邊陲的流行舞者常見的裝扮，在二十世紀初相當流行，可說是十九世紀下半的波西米亞人（le bohème）的後繼者，⑱他們的生活常與犯罪和警探連結，⑲被純粹樂派斥為受爵士舞污染的現代舞。⑳藉著阿帕契的移動，他強調城郊與城區的連續。這篇散文詩常被視為遊戲之作，但他重視自由詞語與噪音音樂，顯然是戲謔地回應文化民族主義。

他強調藝術的普遍性，在1924年指出戰後許多前衛藝術家名為新而實為舊，混淆自然主義與抽象藝術。㉑同年八月，范杜斯堡與范艾思特倫（Cornelis van Eesteren, 1897－1988）發表〈朝向集體營造〉，稱新造型主義建築最能展現「新精神」，強調建築的多元性，應以科學實驗證明：

> 這些實驗的基礎，在於對原初而普遍的表現元素的簡單知識，以便達到一種組織方法，走向新的和諧。這種和諧的基礎在於認識對比、對比複合、不和諧等等，可以顯現我們的周遭事物。多元對比賦予極大的張力，藉著相互抵消，達成均衡與休憩。

---

⑯ Paul Colin, *Bal Nègre*, 1927; Alain Weill, "L'Affiche vers les Temps Modernes," p. 449, illustration.

⑰ Piet Mondrian, "Little Restaurant—Palm Sunday" (1920), in *NANL*, pp. 129-131.

⑱ Michelle Perrot, "En Marge: Célibataires et Solitaires," in Philippe Ariès and Georges Duby, eds., *Histoire de la Vie Privée. 4. De la Révolution à la Grande Guerre* (Paris: Editions du Seuil, 1987; 1999), p. 273.

⑲ Eugène Corsy, *Chroniques du Paris Apache (1902-1905). Mémoires de Casque d'or, la Médaille de Mort*, ed. Quentin Deluermoz (Paris: Mercure de France, 2008).

⑳ Jody Blake, *Le Tumulte Noir*, pp. 83-110.

㉑ Piet Mondrian, "De Huif Naar den Wind, *De Stijl*, VI: 6/7 (1924), pp. 86-88; repr. 1968, vol. 2, pp. 395-396. English translation, "Blown by the Wind," *NANL*, pp. 180-181.

臺灣大學學術期刊資料庫

這種張力的均衡形成新的營造單元的核心本質。因此我們強烈要求在實務中運用或確實展現此營造單元。[182]

他們重新定義新精神，強調新建築須融合不同材質，追求「融合真實創新的所有元素，並具有普遍基礎」。[183] 兩人在1923年合作藝術家之屋模型，採用金屬與木材製作，進行更自由的空間組合，在巴黎的現代奮力畫廊展出（圖17）。[184] 他們改寫的〈朝向集體營造—風格宣言五〉，又強調色彩與空間，以及內在與外在的二元性。[185] 而他們的長遠目標都在於都市計畫。[186] 簡言之，1920年代前期，新精神一詞為巴黎藝壇的流行用語，《風格》成員以此強調綜合藝術的普遍性。

以《新精神》為代表的純粹論者，偏重法國傳統的線描清晰性。該刊名稱取自阿波里內的演講，但對其詩作並無興趣，而提倡民族精神。[187] 歐臧方與柯比錫在1919年發表《立體主義之後》，提倡繪畫與建築的純粹性，反對立體主義之重形式而輕視題材，認為其圖畫有如織毯。[188]《新精神》的第一期宣稱：

---

[182] Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, "Vers une Construction Collective," *De Stijl*, VI: 6/7 (June-July 1924), p. 89; repr. 1968, vol. 2, p. 397. "Vers une Construction Collective (Manifeste V du Groupe 'De Stijl')," *Bulletin de l'eEffort Moderne*, 9 (November 1924), pp. 13-14.

[183] Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, "Vers une Construction Collective," p. 89; repr. 1968, vol. 2, p. 397.

[184] Nancy Troy, *The De Stijl Environment*, pp. 112-114; Gaëlle Griveau, "Dossier 6: Exposition 'Les Architectes du groupe De Stijl', Galerie l'Effort Moderne, 1923," in Frédéric Migayrou, ed., *De Stijl, 1917-1931* (Paris: Centre Pompidou, 2010), pp. 94-105.

[185] Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, "Vers une Construction Collective (Manifeste V du Groupe 'De Stijl')," pp. 13-14.

[186] Michael White, "Cities of Style," French translation by Denis Griesmar, in Frédéric Migayrou, ed., *De Stijl, 1917-1931*, pp. 77-84.

[187] Pierre-Olivier Walzer, "L'Esprit Nouveau dans 'L'Esprit nouveau'," in Burgos, Debon, Forestier, eds., *L'Esprit Nouveau dans tous ses États*, pp. 171-181.

[188] Charles-Edouard Jeanneret and Amédéé Ozenfant, *Après le Cubisme* (Paris: Editions des Commentaires, 1917), p. 15; Carol S. Eliel, "Purism in Paris, 1918-1925," in Carol S. Eliel, ed., *L'Esprit Nouveau. Purism in Paris, 1918-1925* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2001), pp. 11-69.

臺灣大學藝術期刊資料庫

「一切宣告一種新精神來臨，一切使人預感我們進入一個藝術與文學的大時代。」[189] 柯比錫在1923年重印1920年的《新精神》標語：「有一種新精神：這是建造與綜合的精神，由清晰概念引導」，說一種新精神有很多作品，集中於工業製造。[190] 他認為當代裝飾藝術出現新精神（esprit nouveau）的多種趨勢，與實用工業產品結合。[191]《新精神》的藝評家重視秩序、設計或平面分布，反對印象主義，只接受秀拉（Georges Seurat, 1859－1891）與塞尚的色彩組織。[192] 蒙德里安贊同光線主義與新印象主義對繪畫的貢獻，但因為更強調光線與色彩關係，著重相鄰色彩的空間或立體關係，其所指構圖的內涵有別。

純粹論者頗懷疑蒙德里安作品的純粹性。[193] 1921年一月，他參與現代奮力畫廊的集體展出，這項展覽包含後立體主義藝術家葛雷茲、雷傑、歐臧方與柯比錫等人的作品，代表1920年代抽象藝術的發展。[194] 但《新精神》的藝評家開始攻擊蒙德里安的色彩。喬日（Waldemar George, 1893－1970）嘲弄他的色彩與平面變化像花色圖案（*bariolage*），「無法在畫框內寫入形式的有機體，以達成最低程度的一致性」，[195] 而是用顏料塗上平面，卻「無知地輕蔑該色彩的特質，甚至於違背目標逆勢進行……（塗色）並不意味著繪畫。」[196] 喬日在1920－1927年擔任主流期刊《藝術之愛》的主編，提倡和諧、美、古典主義，直到1930年初，堅持法國藝術的民族主義。[197] 他稱畢卡索轉向新古典主義的作法為

---

[189] "Tout proclame l'avènement d'un esprit nouveau et tout fait pressentir que nous entrons dans une grande époque d'art et de littérature." Editorial, "Domaine de l'Esprit nouveau," *L'Esprit nouveau*, 1 (1920), n.p..

[190] Le Corbusier, V*ers une Architecture* (1923; Paris: Editions Arthaud, 1977), pp. 67, 69.

[191] Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, pp. 93-95.

[192] Françoise Will-Levaillant, "Norme et Forme à Travers *L'Esprit Nouveau*," p. 249.

[193] Christian Derouet, "Mondrian Expose à Paris, Rive Droite, Rive Gauche. 1921-1928," in Akiyoshi Tokoro et al., *Mondrian in New York* (Tokyo: Galerie Tokoro, 1993), pp. 56-58.

[194] 現代奮力畫廊的畫商羅森貝格（Léonce Rosenberg, 1879-1947）擁護立體主義，警告讀者要提防其叛軍；Léonce Rosenberg, "Parlons Peintures...," *De Stijl*, III: 12 (November 1920), pp. 97-98; repr. 1968, vol. 1, pp. 625-626; IV: 1 (January 1921), pp. 1-5; IV: 3 (March 1921), pp. 36-40; repr. 1968, vol. 2, pp. 3-5, 28-30.

[195] Waldemar George, "Une Exposition de Groupe," *L'Esprit Nouveau*, 9 (June 1921), p. 1028.

[196] Waldemar George, "Une Exposition de Groupe," pp. 1023-1028.

[197] Annick Lantenois, "Analyse Critique d'une Formule 'Retour à l'Ordre'," pp. 42-43.

臺灣大學學術期刊資料庫

「一九一九年事件」。[198]

喬日的批判顯示蒙德里安的兩項特點：一是構圖與畫框不一致，二是花色圖案指向織品或壁紙，以及顏料與塗色的觀念，接近立體主義的物質性。事實上，前述蒙德里安強調塞尚的小色塊關係，其觀點頗具意義。象徵主義藝評家傅來義（Roger Fry, 1866－1934）看法有別，強調塞尚的色彩分布與構圖穩定，而非色彩分析，因此是後印象主義。[199] 他的評論以法文發表於1926年底的《藝術之愛》，1927年以英文出版，成為現代主義的主流解釋。然而，《藝術之愛》支持回歸秩序論，顯示塞尚在戰後法國繪畫的定位，難免涉及文化認同與新古典主義議題。

不久，純粹論者對蒙德里安的作品提出新說法。1923年十一月他籌辦的《風格》特展在現代奮力畫廊展出，歐臧方與柯比錫強調人是追求秩序的動物（un animal ordonnateur），攻擊蒙德里安代表的荷蘭現代繪畫，認為去除繪畫的合理性與機制，只使用若干幾何符號，限於矩形與原色，立意淨化，但過度簡化，其辭彙有如牙牙學語：「單一構思的有限詞彙：方塊、紅方塊、藍方塊、黃方塊、白方塊、黑方塊、小白方塊、大白方塊、小、中、等等。（……）極端通常是荒謬：梅松聶（J.-L.-E. Meissonier, 1815－1891）、蒙德里安。」[200] 他們和喬日的理由都在於蒙德里安的動態色彩關係。歐臧方的純粹主義特別強調色彩感覺的固定性（fixité de la sensation colorée），以追求普遍性。[201]

歐臧方與柯比錫的評論收入其1925年的《現代繪畫》中，對蒙德里安頗具殺傷力，但也引起他的具體回應。瑞士建築師洛斯（Alfred Roth, 1903－1998）

---

[198] Waldemar George, *Chronique du Jour*, June 1929; quoted in André Fermingier, "Introduction," in Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiguet*, p. 33.

[199] Roger Fry, "Le Développement de Cézanne," *L'Amour de l'Art*, Decembre 1926, pp. 389-418; *Cézanne. A Study of His Development* (London, 1927; Chicago: The University of Chicago Press, 1989), introduction by Richard Shiff.

[200] Charles-Edouard Jeanneret and Amédée Ozenfant, "L'Angle Droit," *L'Esprit Nouveau*, 18 (November 1923), n. p.; in *La Peinture Moderne* (Paris: Editions G. Crès et Ciet, 1925, 3rd ed.), p. 152.

[201] Charles-Edouard Jeanneret and Amédée Ozenfant, " Purisme," *L'Esprit Nouveau*, 4 (1921), pp. 369-386 (372); in *La Peinture Moderne*, p. 166.

臺灣大學學術期刊資料庫

在1927－1928年旅居巴黎，在柯比錫的事務所工作，非常喜愛蒙德里安的作品，他引述這段評論，提到柯比錫自稱不熟悉蒙德里安的作品。[202] 洛斯在1928年四月認識蒙德里安，六月間一起參訪史坦別莊（Villa Stein, 1926－1927），這是柯比錫最自豪的設計之一，但蒙德里安並不欣賞其圓形牆面與底柱，也說柯比錫的寫作急切，令他困擾。他認為史坦別莊欠缺精確的平衡，相對於垂直動線，太強調水平動線；在住處的純白牆面地帶，他詼諧地說很適合用來掛自己的畫。[203] 可見他重視居住空間動態的均衡，以及色彩與非色彩的關係，並不贊同單純線條。[204] 蒙德里安在1928年九月又偕同范東傑路（Georges Vantongerloo, 1886－1965）、李希茲基（El Lissitzky, 1890－1941）參訪史坦別莊，[205] 顯然將它視為指標或參照對象。

柯比錫在《新精神》時期的關懷是文化認同。早年在家鄉瑞士法語區（Suisse romande）的拉修德峰（La Chaux de Fonds），其師友都傾向法語文化認同。[206] 1917年到巴黎之後，他融入戰後的文化政治。在1925年以前，他的建築設計採用對稱樓層結構，並非來自功能主義，而是出於對基本建築圖形的探索。[207] 他在1921年與表弟皮耶．詹尼赫（Pierre Jeanneret, 1896－1967）成立建築事務所，身為建築師，他必須歸化法國籍，才有機會進入保守的法國建築業，取得公共委託。柯比錫在1920年代的建築絕大多數是純白色的外觀，極端淨

---

[202] Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren: Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde* (Basel: Birkhäuser Verlag, 1973), p. 140.

[203] Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren*, pp. 128-139.

[204] 蒙德里安運用色塊關係的作法，在巴黎的前衛藝術家之間引起不少迴響，雷傑與雕刻家查基（J. Csaky）合作的〈廳堂整體計畫〉，仿效他的作法，在1923年獨立沙龍展出。不過，雷傑很快就在與柯比錫對談中，承認這是個錯誤嘗試；柯比錫仍極力將蒙德里安的「錯誤」排擠於巴黎之外；Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), "Déductions Consécutives Troublantes," *L'Esprit Nouveau*, 19 December 1923; quoted in Christian Derouet, "Mondrian Expose à Paris," p. 56.

[205] Brigitte Leal, ed., *Mondrian*, pp. 304-305, illustrations nos. 47, 48.

[206] Charles Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture* (New York: The Monacelli Press, 2000), pp. 66-67.

[207] Gérard Monnier, "Un Retour à l'Ordre: Architecture, Géométrie, Société," in Jean Laude, ed., *Le Retour à l'Ordre*, p. 50.

臺灣大學學術期刊資料庫

化，與《風格》建築的豐富色彩形成強烈對比。[208]《風格》成員在1924年參加在巴黎建築專科學院（Ecole spéciale d'architecture de Paris）舉行的〈建築與相關藝術〉（"Architecture et les arts qui s'y attachent"）展覽，因而引發熱烈辯論，探討色彩與建築的關係。[209]

1923年的《風格》展並未在巴黎得到迴響，蒙德里安陷入嚴重低潮。羅森貝格原先承諾要向他購買六幅畫，但因當地收藏家偏好具象藝術而作罷。稍早，范杜斯堡到過巴黎，寫信給荷蘭友人說：「在巴黎，一切死寂。蒙德里安因此非常痛苦，但我知道他會寬心一些，只要他肯理解，在拉丁人的反動土地上沒什麼能成長。對我來說，新的文化區段在北方是確定的事。」同一時期，雷傑說「新精神來自北方」。詩人瑟弗（Michel Seuphor, 1901－1999）說此中涉及前後幾年的藝術與政治，[210]顯然指文化純粹論。

然而，蒙德里安並未放棄發表機會。[211] 他在1926年提出「精確秩序」，回應純粹論：「新造型主義說明精確秩序，它說明了均等，因為構圖的造型方式之相等，對全體而言，指向同一價值的多種權力，但它們仍有差別。」[212] 秩序是達到均衡關係，而非同一性。他的色彩與聲音對應，作為構圖原則，在繪畫上以塞尚、馬諦斯、康定斯基為典範，結合了立體主義的拼貼，在音樂上以巴赫、德布西、荀貝格、噪音音樂、爵士樂為典範，重視聲音的豐富與組織。他將節奏與旋律定義為自然主義的、個人的、亦即民族性的。他標舉純粹的藝術為目標，[213] 但在回歸秩序論中，他的國際主義勢必被歸類為日爾曼音樂，或有

[208] 柯比錫的建築在1920年代末期開始使用色彩；Lionel Favier, "Volume et Couleur: Liberté et Ordonnance dans le Jeu de l'Espace Construit, 'Pessac'"; Gérard Monnier, "La Couleur Absente," in Jean Jenger, ed., *Le Corbusier et la Couleur* (Paris: Fondation Le Corbusier, 1992), pp. 67-78, 79-87.

[209] Brigitte Leal, "Mondrian à Paris: un Cubiste très Abstrait," in B. Leal, ed., *Mondrian*, p. 25.

[210] Michel Seuphor, *Piet Mondrian*, pp. 162-163. 瑟弗所指雷傑的說法應是 "De l'Art Abstrait," *Cahiers d'Art*, VI: 3 (1931); in *Fonctions*, p. 147.

[211] Piet Mondrian, "Réponse à Notre Enquête 'Où va la Peinture Moderne'," *Bulletin de l'Effort Moderne*, 2 (February 1924), p. 6; "L'Évolution de l'Humanité est l'Évolution d'Art," *Bulletin de l'Effort Moderne*, 9 (November 1924), pp. 13-14, English translation, *NANL*, pp. 193-195.

[212] Michel Seuphor, *Piet Mondrian*, p. 166. 柯比錫的都市規畫主張精確秩序，以直角為主；Le Corbusier, *Urbanisme* (1925; Paris: Editions Arthaud, 1980, repr.), pp. 13-25.

臺灣大學學術期刊資料庫

組織的野獸主義作品。

他與瑟弗在1928年合作《圖畫詩》（圖18），挑戰《新精神》的純粹論，主張色彩、光線、綜合藝術等概念：

實體島嶼瑟弗在蒙德里安的羽翼下
在新造型主義的嚴肅旗幟之下
打擊非常純粹的樓宇
……
實體島嶼從洞穴出來
它敢於建造在光明中
它抬起頭
那裡只存有 大藍
與大灰 與大白
與大黑 與太陽全火
隨後跟著同義詞幸福智慧知／識
與快樂……

「非常純粹的樓宇」指1925年國際裝飾藝術展的《新精神樓》，其特點是去除所有裝飾的古典結構。[214] 瑟弗的半詼諧詩句轉換了前述《現代繪畫》的說法，將小換成大，彰顯蒙德里安的色彩特質與普遍性。在這幅畫中，豐富的色彩與線條，構成多元聲音與節奏的組織，畫家手抄的詩行採自由節奏，結合繪畫、

[213] Piet Mondrian, "L'Art Purement Abstrait," published as "Art/Pureté + Abstraction," *Vouloir*, March 1926; English translation after the manuscript of March 1926, "Purely Abstract Art," *NANL*, pp. 198-201.

[214] Le Corbusier, "L' Esprit Nouveau en Architecture, Conférence Donnée à la Sorbonne le 12 Juin 1924," "Le Pavillon de l' Esprit Nouveau," *L'Esprit Nouveau, no*. 29 (1925), pp. 17-54, 139-165，強調標準化與統一性，光線整合秩序。《風格》被該展的荷蘭委員會排除，因而集體抗議；"Appel de Protestation Contre le Refus de la Participation du Groupe *De Stijl* à l'Exposition des Arts Décoratifs (Section des Pays-Bas)," *De Stijl*, VI: 10/11 (February-March 1925), pp. 149-150; repr. 1968, vol. 2, p. 439.

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

書寫、文學與音樂，在其作品中屬罕見特例，其內容與文化脈絡值得重視。

進入1930年代，由於新一波民族主義與法西斯勢力，加上具象藝術與超現實主義的潮流，抽象藝術家面臨更嚴峻的挑戰。[215]《藝術筆記本》在1930年進行抽象藝術調查，蒙德里安與雷傑、康定斯基等人陸續回應，[216]雷傑肯定新造型主義色彩是真正的純粹主義。[217]從1930年起，柯比錫的建築設計開始運用大片彩色平面。[218]蒙德里安將弧線納入新造型主義，提出新藝術的兩種節奏，其表現方式互相對立：一是由弧線與同心線產生起伏節奏，另一是垂直對立的直線造成聲音抑揚頓挫的節奏。「使用弧線的傾向會建立中立形式，其結果與另一傾向精確表達的對立性一致，因此，兩種傾向基本上都展現相同意圖：尋找同等相反的對立性。」[219]他更強調自由與均衡的理念，增加基礎幾何形式，適時調整理論。

結語

本文突破前人研究的形式主義，分析蒙德里安的色彩與線條、聲音與節奏實驗，比對二十世紀初藝術與音樂，歸納其作品在1914－1930年間的幾點特質，突顯其繪畫的綜合音樂性與社會文化意義，回應戰後巴黎的文化認同思潮。

首先是色彩在構圖上的優先地位。1911年接觸立體主義之後，他從早期風景畫的單一重複節奏，轉向雙重節奏，配合色調的變化。1914－1918年間的作

---

[215] 參見Louis Roux, ed., *L'Art Face à la Crise: l'Art en Occident, 1929-1939* (Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1980).

[216] Piet Mondrian, "Réponse de Piet Mondrian (à l'enquête sur l'art abstrait)," *Cahiers d'Art*, no. 1 (January 1931), pp. 41-43.

[217] Fernand Léger, "De l'Art Abstrait," *Cahiers d'Art*, VI: 3, 1931; in *Fonctions*, pp. 145-149.

[218] Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren*, p. 140. 柯比錫認為住宅應使用新建築方法，符合現代生活需求，與新精神產生和諧關係；Le Corbusier, *Urbanisme*, p. ii.

[219] Piet Mondrian, "The New Art — The New Life: The Culture of Pure Relationships" (1931), *NANL*, p. 253.

臺灣大學學術期刊資料庫

品從分散的色塊與線條，逐漸轉換為矩形色塊與垂直、水平線的組織，基本元素化約為色彩（紅、黃、藍）和非色彩（黑、灰、白），但類型確定為二元對立，因此增加組合變化。色彩平面的尺寸、面積、位置的細微變動，即可改變整幅畫的表現。色彩同時具有穩定性，並保持構圖與真實的關係。相應地，線條的數量減少，因而減弱其組成特定節奏模式的傾向，而可以提升構圖的抽象程度。

其次，他以色彩與聲音對應為結合繪畫與音樂的主要途徑。在繪畫上，他運用塞尚與馬諦斯的色彩量化關係，加上康定斯基的不和諧音觀念，以組織多元色彩。他綜合運用前衛音樂的和聲與音調實驗、未來主義噪音音樂、爵士樂與舞步，追求聲音類型的擴充與整合，以及節奏的自由變化。他企圖結合多樣性與普遍性，將節奏與聲音連結到個別性與普遍性，兩者的比例隨個別作品而變化。

其三，對照戰後巴黎的「新精神」與「回歸秩序」的語義範疇，蒙德里安的「唯新」或「新精神」觀念具有明確的國際主義。受到阿波里內的藝評影響，他追求一種介於音樂與繪畫之間的綜合藝術，做為居住或運動的空間。他以色彩與聲音的組織關係，呈現綜合藝術的新精神，企圖維持秩序與自由的均衡，一方面突破回歸秩序論的狹隘，另一方面轉化感應論的任意性，使其組織化。

最後，蒙德里安適時調整表現方式。戰後十年之間，他以色彩平面和垂直、水平線條為主的均衡組織，適度回應當代巴黎都會文化的特質與議題。在1930年代的論述中，納入相對立的圓弧線，以重新組織和諧空間，延續前十年的包容性，此期作品較多重複線條、節奏，反映較緊張的個人處境或國際關係，但畫面外圍仍有局部開放色塊，維持對自由空間的期待。

（責任編輯：林容伊）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

Apollinaire, Guillaume

1918 *Les Mamelles de Tirésias. Drame Surréaliste en Deux Actes et un Prologue,* Paris: Sic.

1965 *Oeuvres Poétiques*, eds. Marcel Adéma and Michel Décaudin, Paris: Gallimard.

1976 "Lettre-Océan," *Les Soirées de Paris* (15 June 1914); repr. Geneva: Slatkine, vol. 2, pp. 340-341.

1991 *Oeuvres en Prose Complètes*, Paris: Gallimard, 3 vols.

2004 *Les Peintres Cubistes* (Paris, 1913); English translation by Peter Read, *The Cubist Painters*, Berkeley, Ca: University of California Press.

Baudelaire, Charles

1976 *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 2 vols.

Bazalgette, Léon

1898 *L'Espit Nouveau dans la Vie Artistigue, Sociale et Religieuse,* Paris: Société d'Editions Littéraires.

1920 "L'Art de Whitman," *L'Esprit Nouveau,* 5 (1920), pp. 521-530.

Bernier, Jean

1920 "La Musique: Mise au Point," *Le Crapouillot*, 15 (February), pp. 12.

1920 "La Musique: Le *Boeuf sur le Toit* et l'Alliance des Six, " *Le Crapouillot*, 16 (March), pp. 5-6.

1921 *Programme Officiel des Ballets Russes de Serge de Diaghilew: quatorzième saison, Théâtre de la Gaîté-Lyrique, mai 1921: [programme de la soirée du 23 mai 1921, gala Stravinsky],* Paris: M. de Brunoff.

Bissière, Roger

1920 "Notes sur l'Art de Seurat," *L'Esprit Nouveau*, 1, pp. 13-28.

1920 "Notes sur Ingres," *L'Esprit Nouveau*, 4, pp. 387-409.

1921 "Notes sur Corot," *L'Esprit Nouveau*, 9 (June), pp. 997-1009.

1924 "Notes sur l'Art de Braque," *Bulletin de l'Effort Moderne*, 3 (March), pp. 11-14.

Bizet, René

1920 "Spectacles: Les Grands Concerts," *L'Intransigeant*, 3 (February), p. 2.

Braga, Dominique

1920 "Le Futurisme," *Le Crapouillott. Arts, Lettres, Spectacles*, 15 April, pp. 2-3.

Cocteau, Jean

1967 *Entre Picasso et Radiguet*, ed. André Ferminger, Paris: Hermann.

1979 *Le Coq et l'Arlequin. Notes Autour de la Musique* 1918, Paris: Stock.

臺灣大學學術期刊資料庫

Colin, Paul
1919 “Notes sur Jean Cocteau,” *De Stijl*, II: 11 (September), pp.125-127.
Corsy, Eugène
2008 *Chroniques du Paris Apache (1902-1905). Mémoires de Casque d’or, la Médaille de Mort*, ed. Quentin Deluermoz, Paris: Mercure de France.
De Stijl
1968 “Appel de Protestation Contre le Refus de la Participation du Groupe *De Stijl* à l’Exposition des Arts Décoratifs (Section des Pays-Bas),” *De Stijl*, VI: 10/11 (February-March 1925), pp. 149-150; repr. 1968, vol. 2, p. 439.
Dermée, Paul
1919 “Une Esthétique: Orientation,”“Une Esthétique: Jean Metzinger,” *Sic,* 42 & 43 (March and April), pp. 344-346.
1919 *Films, Contes, Soliloques, Duodrames*, Paris: L’Esprit Nouveau.
Doesburg, Nelly van
1971 “Some Memories of Mondrian,” in Welsh ed., *Piet Mondrian Centennial*, pp. 67-73.
Doesburg, Theo van, ed.
1968 *De Stijl*, *1917-1931*, Amsterdam: Athenaeum, repr., 2 vols.
1968 Modnrian, Antony Kok, “Manifest II van ‘De Stijl’ 1920. De Literatuur/ Kundgebung II des ‘Stijl’ 1920. Die Wortkunst/ Manifeste II de ‘De Stijl’ 1920. La Littérature,” *De Stijl*, III: 9 (1920), pp. 49-54; repr., vol. 1, pp. 543-548.
Doesburg, Theo van, and Cornelis van Eesteren
1924 “Vers une Construction Collective (Manifeste V du Groupe ‘De Stijl’),” *Bulletin de l’Effort Moderne*, 9 (November), pp. 13-14.
1968 “Vers une Construction Collective,” *De Stijl*, VI: 6/7 (1924), pp. 89-91; repr., vol. 2, pp. 397-398.
Fry, Roger
1926 “Le Développement de Cézanne,” *L’Amour de l’Art*, December, pp. 389-418.
1989 *Cézanne. A Study of His Development*, London, 1927; Chicago: The University of Chicago Press, introduction by Richard Shiff.
Galtier-Boissière, Jean
1919 “La Vie à Paris: On Redanse,” *Le Crapouillot* (16 June), p. 2.
George, Waldemar
1921 “Une Exposition de Groupe,” *L’Esprit Nouveau*, 9 (June), pp. 1023-1028.
Giedion, Siegfried
2000 *Bauen in Frankreich Eisen Eisenbeton* (1928), French translation by Guy Ballangé, *Construire en France*, *en Fer, en Béton*, Paris: Editions de la Villette.

臺灣大學學術期刊資料庫

Helmholtz, Hermann L. F.
2009 *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, trans. Alexander J. Ellis, London, 1875; Washington, D.C.: American Psychological Association.
Henry, Charles
1888 *Cercle Chromatique: Présentant tous les Compléments et toutes les Harmonies de Couleurs: avec une Introduction sur la Théorie Générale du Contraste, du Rythme et de la Mesure*, Paris: C. Verdin.
1921 "Le Lumière, la Couleur et la Forme (conférence faite à la Sorbonne le 7 novembre 1920)," *L'Esprit Nouveau*, 6-9.
Jeanneret, Charles-Edouard (Le Corbusier)
1925 "L'Esprit Nouveau en Architecture, Conférence Donnée à la Sorbonne le 12 Juin 1924," *L'Esprit Nouveau*, 29, pp. 17-54.
1925 "Le Pavillon de l'Esprit Nouveau," *L'Esprit Nouveau*, 29, pp. 139-165.
1977 *Vers une Architecture* (1923), Paris: Editions Arthaud.
1980 *Urbanisme* (1925), Paris: Editions Arthaud.
1996 *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* (1925), Paris: Flammarion.
Jeanneret, Charles-Edouard, and Amédée Ozenfant
1917 *Après le Cubisme*, Paris: Editions des Commentaires.
1925 *La Peinture Moderne*, Paris: Editions G. Crès, 3rd ed.
Kandinsky, Wassily
1994 *Complete Writings on Art*, eds. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, 1982, New York: Da Capo.
Lemoine, Serge, ed.
1987 *Mondrian and de Stijl*, trans. Charles L. Clark, New York: Universe Books.
1990 *Théo van Doesburg*, Paris: Philippe Sers.
1994 *Piet Mondrian/ Alfred Roth Correspondance*, Paris: Gallimard.
Léger, Fernand
2004 *Fonctions de la Peinture*, ed. Sylvie Forestier, Paris: Gallimard.
Lista, Giovanni, ed.
1973 *Futurisme. Manifestes, Documents, Proclamations*, Lausanne: L'Âge d'Homme.
Mallarmé, Stéphane
1945 *Œuvres Complètes*, eds. Henri Mondor, G. Jean-Aubry, Paris: Gallimard.
Matisse, Henri
1972 *Ecrits et Propos sur l'Art*, ed. Dominique Fourcade, Paris: Hermann.
Marinetti, Filippo Tomaso
1987 *Les Mots en Liberté Futuristes* (1919), ed. Giovanni Lista, Lausanne: L'Age d'Homme.

臺灣大學學術期刊資料庫

Milhaud, Darius

1924 "Jazz-Band et Instruments Mécaniques — les Ressources Nouvelles de la Musique," *L'Esprit Nouveau*, 25 (July), n.p..

1970 *Notes without Music*, trans. Donald Evans London, 1952, New York: Da Capo, repr..

1982 *Notes sur la Musique. Essais et Chroniques*, ed. Jeremy Drake, Paris: Flammarion.

Mondrian, Piet

1917-1918 "De Niewe Beelding in de Schilderkunst," *De Stijl*, I: 1 (November)– I: 12 (October), repr. 1968, vol. 1.

1919-1920 "Natuurlijke en Abstracte Realiteit," *De Stijl*, (August–July), French translation by Seuphor, "Réalité Naturelle et Réalité Abstraite," in *Piet Mondrian*, pp. 303-351; "Natural Reality and Abstract Reality: A Trialogue (While Strolling from the Country to the City)," *NANL*, pp. 83-123.

1921 *Le Néo-Plasticisme: Principe Général de l'Équivalence Plastique*, Paris: Galerie de l'Effort Moderne.

1924 "Réponse à Notre Enquête 'Où va la Peinture Moderne'," *Bulletin de l'Effort Moderne*, 2 (February), p. 6.

1924 "L'Évolution de l'Humanité est l'Évolution d'Art," *Bulletin de l'Effort Moderne*, 9 (November), pp. 13-14.

1926 "Le Néo-Plasticisme," unpublished manuscript for *Vouloir,* in Seuphor, *Piet Mondrian*, pp. 164, 166.

1926 "L'Expression Plastique Nouvelle dans la Peinture," *Cahiers d'Art*, July, pp. 181-183.

1931 "Réponse de Piet Mondrian (à l'enquête sur l'art abstrait)," *Cahiers d'Art,* January, pp. 41-43.

1968 "Het Bepaalde en Het Onbepaalde. Annvulling Tot: De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst. Jaargang 1," *De Stijl*, I: 2 (December 1918), pp. 14-19; repr., vol. 1, pp. 252-257.

1968 "Dialoog over de Niewe Beelding," *De Stijl*, II: 4; II: 5 (Febrary & March 1919), repr., 1968, vol. 1, pp. 289-291, 309-313; English translation, "Dialogue on the New Plastic," *NANL*, pp. 75-81.

1968 "De Realiseering van Het Neo-Plasticisme in Verre Toekomst en in de Huidige Architectuur," *De Stijl*, V: 3 (1922), pp. 41-47; V: 5 (1922), pp. 65-71; repr., vol. 2, pp. 191-194, 211-214. English translation, "The Realization of Neo-Plasticism in the Distant Future and in Architecture Today," *NANL*, pp. 166-172.

1969 "Deux Lettres Adressées à Jean Gorin," *Jean Gorin: Peintures, Reliefs, Construction dans l'Espace, Documents 1922-1968*, Paris: CNAC-Centre National d'Art Contemporain, pp. 15-17.

1977 "L'Art Réaliste et l'Art Superréaliste (la morphoplastique et la néoplastique)," *Cercle et Carée*, 2 (April 1930); repr. *Cercle et Carée*, 1930, Paris: Jean-Michel Place, n.p..

臺灣大學學術期刊資料庫

1980 “Le Home, la Rue, la Cité,” *Vouloir*, 25 (January-February 1927), repr. in Yve-Alain Bois, ed., *L’Atelier de Mondrian: Recherches et Dessins*, Paris: Macula, pp. 65-70.

1986 *NANL, abbreiation for: The New Art — The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, eds. Harry Holtzman and Martin S. James, New York: Da Capo Press.

Petrucci, Raphaël

1911 *Philosophie de la Nature dans l’Art d’Extrême-Orient*, Paris: H. Laurens.

Quinet, Edgar

1839 *Considérations Philosophiques sur l’Art: Thèse de Philosophie,* Strasbourg: Imprimerie de F.-G. Levrault.

Rewald, John, ed.

1978 *Paul Cézanne. Correspondance*, 1937, Paris: Grasset, rev. ed.

Rosenberg, Léonce

1968 “Parlons Peintures...,” *De Stijl*, III: 12, (November 1920), pp. 97-98; repr., vol. 1, pp. 625-626; IV: 1 (January, 1921), pp. 1-5; IV: 3, (March 1921), pp. 36-40; repr., vol. 2, pp. 3-5, 28-30.

Schoenberg, Arnold

1984 *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein, translated by Leo Black (1975), Berkeley: University of California Press.

Severini, Gino

1968 “La Peinture d’Avant-Garde,” *De Stijl*, I: 2 and II: 6 (December 1917 and August 1918); repr., vol. 1.

1968 Letter to Van Doesburg, *De Stijl*, II: 2 (December, 1918), p. 14; repr., vol. 1, p. 252.

1987 *Ecrits sur l’Art*, Paris: Editions Cercle d’Art.

Tériade, E.

1930 “Documentaire sur la Jeune Peinture, III. Conséquences du Cubisme,” *Cahier d’Art*, 1 (January), pp. 17-27.

Varagnac, André

1920 “Dada,” *Le Crapouillot. Arts, Lettres, Spectacles*, 1 (April), pp. 8-9.

Zervos, Christian

1932 “Les Expositions à Paris et Ailleurs, IIe Exposition du Groupe 1940,” *Cahiers d’Art*, I-II, pp. 79-81.

近人論著

Berg, Hubert F. van den

2002 *The Import of Nothing: How Dada Came, Saw and Vanished in the Low Countries* (1915-1929), New Haven, Conn.: Thomson Gale.

臺灣大學學術期刊資料庫

Berlin, Edward
1980 *Ragtime: A Musical and Cultural History*, Berkeley: University of California Press.
Blake, Jody
1999 *Le Tumulte Noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900–1930*, University Park, Penn.: The Pennsylvania State University Press.
Blotkamp, Carel
1994 *Mondrian. The Art of Destruction*, New York: Abrams.
Blotkamp, Carel, et al.
1986 *De Stijl. The Formative Years,* Cambridge, Mass.: MIT Press.
Bois, Yve-Alain
1981 "Mondrian en France, sa collaboration à *Vouloir*, sa correspondance avec Del Marle," in *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, (March 1981), pp. 284-298.
Bois, Yve-Alain, ed.
1980 *L'Atelier de Mondrian: Recherches et Dessins*, Paris: Macula.
Bois, Yve-Alain, et al.
1994 *Piet Mondrian, 1872–1944*, New York: The Museum of Modern Art.
Boulez, Pierre
1966 *Relevé d'Apprenti*, Paris: Seuil.
Brunel, Pierre, Jean Burgos, Claude Debon, Louis Forestier, eds.
1986 *L'Esprit Nouveau dans tous ses États: en Hommage à Michel Décaudin*, Paris: Minard.
Burgos, Jean
1986 "Sur la Poétique de l'Esprit Nouveau," in Brunel, Burgos, Debon, Forestier, eds., *L'Esprit Nouveau dans tous ses États*, pp. 147-156.
Coen, Ester
2009 "Simultanéité, Simultanéisme, Simultanisme," in Didier Ottinger et al., *Le Futurisme à Paris*, pp. 52-57.
Cooper, Harry
2002 "Popular Model: Fox-Trot and Jazz Band in Mondrian's Abstraction," in James Leggio, ed., *Music and Modern Art*, New York: Routledge, pp. 168-186.
Culler, Jonathan
1990 "Intertextuality and Interpretation: Baudelaire's 'Correspondances'," in Christopher Prendergast, ed., *Nineteenth-Century French Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 118-137.
Dabrowski, Magdalena
2003 "Kandinsky and Schoenberg. Abstraction as a Visual Metaphor of Emancipated Dissonance," in Esther da Costa Meyer, Fred Wasserman, eds., *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider*, New York: The Jewish Museum, pp. 79-93.

臺灣大學學術期刊資料庫

Dachy, Marc
2009 ‘‘Life is an Extraordinary Invention: Doesburg the Dadaist,” in Fabre and Hötte, eds., *Van Doesburg and the International Avant-Garde*, pp. 28-35.
Décaudin, Michel, ed.
1962 *Guillaume Apollinaire, le Cubisme et l’Esprit Nouveau*, Paris: La Revue des Lettres Modernes.
Derouet, Christian
1993 “Mondrian Expose à Paris, Rive Droite, Rive Gauche. 1921-1928,” in Akiyoshi Tokoro et al., *Mondrian in New York*, Tokyo: Galerie Tokoro, pp. 44-61.
2010 “Correspondance de Mondrian avec Léonce Rosenberg et Christian Zervos,” in Brigitte Leal, ed., *Mondrian*, Paris: Centre Georges Pompidou, pp. 125-142.
Derouet, Christian, ed.
2006 *Cahiers d’Art. Musée Zervos à Vézelay*, Paris: Hazan.
Eliel, Carol S.
2001 “Purism in Paris, 1918-1925,” in Carol S. Eliel, ed., *L’Esprit Nouveau. Purism in Paris, 1918-1925*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, pp. 11-69.
Fabre, Gladys, and Doris Wintgens Hötte, eds.
2009 *Van Doesburg and the International Avant-Garde: Constructing a New World*, London: Tate Publishing.
Foucault, Michel
1966 *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des Sciences Humaines*, Paris: Gallimard.
Gage, John
1980 “The Psychological Background to Early Modern Colour: Kandinsky, Delaunay and Mondrian,” in *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art, 1912–20*, London: Tate Gallery, pp. 22-40.
1993 *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Boston: Little, Brown.
Galard, Jean, and Julian Zugazagoitia, eds.
2003 *L’Oeuvre d’Art Totale*, Paris: Gallimard.
Gay, Peter
2008 *Modernism: the Lure of Heresy: from Baudelaire to Beckett and Beyond,* New York: Norton.
Greenberg, Clement
1985 *The Collected Essays and Criticism, vol. 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944*, ed. John O’Brian, Chicago: University of Chicago Press.

臺灣大學學術期刊資料庫

Griveau, Gaëlle
2010 “Dossier 6: Exposition ‘Les Architectes du Groupe De Stijl’, Galerie l’Effort Moderne, 1923,” in Frédéric Migayrou, ed., *De Stijl, 1917-1931*, Paris: Centre Pompidou, pp. 94-105.
Hahl-Koch, Jelena
1997 “Kandinsky, Schoenberg, and their Parallel Experiments,” in Konrad Boehmer, ed., *Schoenberg & Kandinsky. An Historic Encounter*, Amsterdam: Harwwod Academic Publishers, pp. 67-87.
Hedrick, Hannah L.
1980 *Theo van Doesburg: Propagandist and Practitioner of the Avant-Garde, 1909-1923*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
Henegouwen, Peter Beijersbergen van
1999 Interpretation. *Pianomuziek uit Het Repertoire van Pétro van Doesburg*, The Netherlands: Bloomline Coryphée.
Henkels, Herbert
1987 *Mondrian. From Figuration to Abstraction*, Tokyo: The Tokyo Shimbun.
Heyman, Barbara
1982 “Stravinsky and Ragtime,” *The Musical Quarterly*, 68: 4 (October), pp. 543-262.
Hötte, Doris Wintgens
2009 “Van Doesburg Tackles the Continent: Passion, Drive and Calculation,” in Fabre and Hötte, eds., *Van Doesburg and the International Avant-Garde: Constructing a New World*, pp. 10-19.
Jackson, Jeffrey H.
2003 *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham: Duke University Press.
Jaffé, Hans L. C., et al.
1982 *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia*, New York: Abeville Press.
Janssen, Hans
2000 “La Lumière et la Couleur chez Mondrian,” trans. Isabelle Rosselin, in Suzanne Pagé et al., *Le Fauvisme ou «L’Épreuve du Feu»*, Paris: Paris-musées, pp. 337-339.
2010 “Lire la Nouvelle Plastique,” French translation by Raoul Mengarduque, in Brigitte Leal, ed., *Mondrian*, Paris: Centre Georges Pompidou, pp. 67-79.
Janssen, Hans, et al.
2002 *Mondrian de 1892 à 1914. Les Chemins de l’Abstraction*, Paris: Réunion des Musées Nationaux.
Jencks, Charles
2000 *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture,* New York: The Monacelli Press.

臺灣大學學術期刊資料庫

Jenger, Jean, ed.
1992 *Le Corbusier et la Couleur,* Paris: Foundation Le Corbusier.
Jules-Rosette, Bennetta
2007 *Josephine Baker in Art and Life: The Icon and the Image,* Urbana, Ill.: University of Illinois Press.
Khaltourine, Alexandre and Pontus Hulten, eds.
1991 *Paris-Moscou, 1900-1930: Arts Plastiques, Arts Appliqués et Objects Utilitaires, Architecture, Urbanisme, Agitprop, Affiche, Théâtre-ballet, Littérature, Musique, Cinéma, Photo Créative*, 1979; Paris: Centre Georges Pompidou: Gallimard, rev. ed..
Lantenois, Annick
1995 "Analyse Critique d'une Formule 'Retour à l'Ordre', " *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, 45 (January-March), pp. 40-53.
Laude, Jean, ed.
1975 *Le Retour à l'Ordre dans les Arts Plastiques et l'Architecture, 1919-1925*, [Saint-Étienne]: Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine.
Le Bot, Marc
1971 "Mondrian et le Cubisme," in *Le Cubisme: Actes du Premier Colloque d'Histoire de l'Art Contemporain 1971*, Saint-Étienne: Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, pp. 147-152.
Leal, Brigitte
2010 "Mondrian à Paris: un Cubiste très Abstrait," in Brigitte Leal, ed., *Mondrian*, Paris: Centre Georges Pompidou, pp. 17-29
Leal, Brigitte, ed.
2010 *Mondrian*, Paris: Centre Georges Pompidou.
Lebensztejn, Jean-Claude (Fabrice Touttavoult)
1988 *Confessions. Marx, Engels, Proust, Mallarmé, Cézanne*, Paris: Belin.
Lemoine, Serge, ed.
1987 *Mondrian and de Stijl*, trans. Charles L. Clark, New York: Universe Books.
1990 *Théo van Doesburg*, Paris: Philippe Sers.
1994 *Piet Mondrian/ Alfred Roth Correspondance*, Paris: Gallimard.
Lista, Giovanni
2009 "Les Sources Italiennes du Futurisme," in Ottinger, ed., *Le Futurisme à Paris*, pp. 42-51.
Lista, Marcella
2006 *L'Oeuvre d'Art Totale à la Naissance des Avant-Gardes*, Paris: Institut National d'Histoire de l'Art.
Macy, L., ed.
Grove Music Online, <http://www.grovemusic.com> (January, 2007).

臺灣大學學術期刊資料庫

Maur, Karin von
1982 "Mondrian et la Musique," in Yve-Alain Bois, ed., *L'Atelier de Mondrian*, Paris: Macula, pp. 94-103.
1985 "Mondrian und die Musik im 'Stijl'," in *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich: Prestel-Verlag, pp. 400-407.
Michaud, Eric
2003 "Oeuvre d'Art Totale et Totalitarisme," in Jean Galard, Julian Zugazagoitia, eds., *L'Oeuvre d'Art Ttotale*, Paris: Gallimard, pp. 35-41.
Migayrou, Frédéric, ed.
2010 *De Stijl, 1917-1931*, Paris: Centre Pompidou.
Monnier, Gérard
1975 "Un Retour à l'Ordre: Architecture, Géométrie, Société," in Laude, et al., *Le Retour à l'Ordre dans les Arts Plastiques et l'Architecture, 1919-1925*, pp. 45-54.
Moorsel, Wies van
1999 "Het Onmisbare Dadaïstische Musiekinstrument van Europa," introduction to Peter Beijersbergen van Henegouwen, interpretation, *Pianomuziek uit Het Repertoire van Pétro van Doesburg*.
Nichols, Roger
2002 *The Harlequin Years. Music in Paris 1917-1929*, Berkeley: University of California Press.
Ottinger, Didier, ed.
2009 *Le Futurisme à Paris: une Avant-Garde Explosive*, Paris: Musée National d'Art Moderne.
Passuth, Kristina
2009 "*De Stijl* and the East-West Avant-Garde Magazines and the Formation of International Networks," in Gladys Fabre and Doris Wintgens Hötte, eds., *Van Doesburg and the International Avant-Garde: Constructing a New World*, pp. 20-27.
Perloff, Nancy
1991 *Art and the Everyday. Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Oxford: Clarendon Press.
Perrot, Michelle
1999 "En Marge: Célibataires et Solitaires," in Philippe Ariès and Georges Duby, eds., *Histoire de la vie Privée, 4. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris: Editions du Seuil, 1987, pp. 265-278.
Postma, Frans, and Cees Boekraad
1995 *26, Rue du Départ. Mondrian's Studio in Paris, 1921-1936*, Berlin: Ernst & Sohn.

臺灣大學學術期刊資料庫

Read, Peter
2008 *Apollinaire and Picasso: the Persistence of Memory*, Paris, 1995, Berkeley: University of California Press.
Roth, Alfred
1973 *Begegnung mit Pionieren: Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde,* Basel: Birkhäuser Verlag.
Roux, Louis, ed.
1980 *L'Art Face à la Crise: l'Art en Occident, 1929-1939*, Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne.
Seuphor, Michel
1956 *Piet Mondrian. Sa Vie, son Oeuvre*, Paris: Flammarion.
Shiff, Richard
1984 *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago: University of Chicago Press.
Silver, Kenneth
1989 *Esprit de Corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, *1914-1925*, Princeton: Princeton University Press.
Sirén, Osvald
1934-1935 *The Chinese on the Art of Painting*, New York: Schocken Books, 1963. French edition, *Histoire de la Peinture Chinoise*, Paris: Editions d'Art et d'Histoire, 2 vols.
Sondag, Gérard
1976 "Couleur/ Non-Couleur dans la Peinture de Mondrian," *Critica d'Arte*, 41 (January-February), pp. 47-56.
Soper, Alexander C.
1949 "The First Two Laws of Hsieh Ho," *The Far Eastern Quarterly*, 8:4 (August), pp.412-423.
Tisdall, Caroline, and Angelo Bozzolla
1978 *Futurism*, New York: Oxford University Press.
Toorn, Pieter C. van den
1987 *Stravinsky and the Rite of Spring*, Berkeley: University of California Press.
Tournès, Ludovic
1999 *New Orleans sur Seine. Histoire du Jazz en France*, Paris: Fayard.
Troy, Nancy J.
1983 *The De Stijl Environment*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
1984 "Figures of the Dance in *De Stijl*," *Art Bulletin*, 56: 4 (December), pp. 645-656.
Vergo, Peter
1980 "Music and Abstract Painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg," in *Towards a New*

臺灣大學學術期刊資料庫

Art: Essays on the Background to Abstract Art, 1912-20, London: Tate Gallery, pp. 41-63.

Volta, Ornella

2003 "La Musique 'Française de France' de Jean Cocteau," in *Cocteau*, Paris: Editions du Centre Pompidou, pp. 105-111.

Walsh, Stephen

1999 *Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France, 1882-1934*, Berkeley: University of California Press.

Walzer, Pierre-Olivier

1986 "L'Esprit Nouveau dans 'l'Esprit Nouveau'," in Brunel, Burgos, Debon, Forestier, eds., *L'Esprit Nouveau dans tous ses États*, pp. 171-181.

Welsh, Robert

1971 *Piet Mondrian Centennial Exhibition*, New York: The Solomon R. Guggenheim Museum.

1973 "The Birth of *De Stijl*, Part I: Piet Mondrian, The Subject Matter of Abstraction," *Artforum* 11, (April), pp. 49-54.

1986 "Sacred Geometry: French Symbolism and Early Abstraction," in Maurice Tuchman et al., *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, pp. 63-87.

Welsh, Robert, and Joop M. Joosten

1998 *Piet Mondrian Catalogue Raisonné*, New York: Harry N. Abrams, 2 vols.

White, Eric Walter

1997 *Stravinsky: A Critical Survey*, *1882-1946*, 1978; Mineola, N.Y.: Dover, repr..

White, Michael

2003 *De Stijl and Dutch Modernism*, Manchester: Manchester University Press.

2010 "Cities of Style," French translation by Denis Griesmar, in Frédéric Migayrou, ed., De *Stijl, 1917-1931*, Paris: Centre Pompidou, pp. 77-84.

Whitehouse, Richard

2005 Introduction to Milhaud, *La Création du Monde, Le Boeuf sur le Toit, Suite Provençale*, interpreted by Lille National Orchestra, led by Jean-Claude Casadesus, Naxos.

Wieringa, Kees

2002 "Jacob van Domselaer," in recording *Jakob Van Domselaer*, interpreted by Kees Wieringa and North Netherlands Symphonic Orchestra led by Alexander Vedernikov, Composer's Voice: introduction.

Will-Levaillant, Françoise

"Norme et Forme à Travers *L'Esprit Nouveau*," in Laude, ed., *Le Retour à l'Ordre*, pp. 241-276.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　Piet Mondrian, *Composition in Color A*, 1917. Oil on canvas, 50 x 40 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo. From Robert Welsh and Joop M. Joosten, *Piet Mondrian: catalogue raisonné* (New York: Harry N. Abrams, 1998), vol. 2, p. 34.

圖2　Piet Mondrian, *Woods near Oele*, 1908. Oil on canvas, 128 x 158 cm. Gemeentemuseum, The Hague. From Hans Janssen and Joop M. Joosten, *Mondrian, de 1892 à 1914. Les chemins de l'abstraction* (Paris: Réunion des musées nationaux, 2002), p. 125.

圖3　Piet Mondrian, *Dune II*, 1909. Oil on canvas, 37.5 x 46.5 cm. Gemeentemuseum, The Hague. From Hans Janssen and Joop M. Joosten, *Mondrian, de 1892 à 1914. Les chemins de l'abstraction*, p. 145.

圖4　Piet Mondrian, *Dune Landscape*, 1911. Oil on canvas, 141 x 239 cm. Gemeentemuseum, The Hague. From Hans Janssen and Joop M. Joosten, *Mondrian, de 1892 à 1914. Les chemins de l'abstraction*, p. 157.

圖5　Piet Mondrian, *Tableau No. 4*, 1913. Oil on canvas, 95 x 80 cm. Gemeentemuseum, The Hague. From Hans Janssen and Joop M. Joosten, *Mondrian, de 1892 à 1914. Les chemins de l'abstraction*, p. 187.

圖6　Piet Mondrian, *Ocean 1*, 1914. Ink and gouache on paper, 49.5 x 63 cm. Moderna Museet, Stockholm. From Yve-Alain Bois, ed., *Piet Mondrian, 1872-1944* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), p. 160.

圖7　Piet Mondrian, *Composition in Oval with Color Planes 2*, 1914, Oil on canvas, 113 x 84.5 cm. Haags Gemeentemuseum, The Hague. From Yve-Alain Bois, ed., *Piet Mondrian, 1872-1944*, p. 156.

圖8　Piet Mondrian, *Composition VI: Blue Façade*, 1914. Oil on canvas, 95.2 x 67.5 cm. Collection Beyeler, Basel. From Yve-Alain Bois, ed., *Piet Mondrian, 1872-1944*, p. 152.

圖9　Piet Mondrian, *Composition 1916*, 1916. Oil on canvas with wood strip nailed to bottom edge, 119 x 75.1 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. From Yve-Alain Bois, ed., *Piet Mondrian, 1872-1944*, p. 171.

圖10　Piet Mondrian, *Composition with Color Planes 5*, 1917. Oil on canvas, 49 x 61 cm. Museum of Modern Art, New York. From Yve-Alain Bois, ed., *Piet Mondrian, 1872-1944*, p. 180.

圖11　Piet Mondrian, *Composition with Gird 8; Checkerboard with Dark Colors*, 1919. Oil on canvas, 84 x 102 cm. Gemeentesmuseum, The Hague. From Yve-Alain Bois, ed., *Piet Mondrian*, 1872-1944, p. 189.

圖12　Piet Mondrian, *Composition with Grid 9; Checkerboard with Light Colors*, 1919. Oil on canvas, 84 x 106 cm. Gemeentesmuseum, The Hague. From Yve-Alain Bois, ed., *Piet Mondrian, 1872-1944*, p. 191.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖13 Piet Mondrian, *Composition with Yellow, Red, Black, Blue, and Gray*, 1920. Oil on canvas, 51.5 x 60 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. From Yve-Alain Bois, ed., *Piet Mondrian, 1872-1944*, p. 196.

圖14 Piet Mondrian, *Composition with Grid 5 (Lozenge)*, 1919. Oil on canvas, 60 x 60 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo. From Robert Welsh and Joop M. Joosten, *Piet Mondrian: catalogue raisonné*, vol. 2, p. 38.

圖15 Piet Mondrian, *Tableau No. IV; Lozenge Composition with Red, Blue, Yellow, and Black*, 1924-1925. Oil on canvas, 100.5 x 100.5 cm, axis, 142.8 x 142.3 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.. From Robert Welsh and Joop M. Joosten, *Piet Mondrian: catalogue raisonné*, vol. 2, p. 54.

圖16 Piet Mondrian, *Composition No. III; Composition with Red, Yellow, and Blue*, 1927. Oil on canvas, 60 x 40 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. From Yve-Alain Bois, ed., *Piet Mondrian, 1872-1944*, p. 226.

圖17 *De Stijl* exhibition at Galerie de l'Effort Moderne, Paris, April 1923, Photograph in *De Stijl,* VI 6/7, 1924 (Amsterdam: Athenaeum, 1968, repr.), vol. 2, p. 393.

圖18 Piet Mondrian and Michel Seuphor, *Tableau-poème*, 1928. Gouache and ink on paper, 65 x 50 cm. Private collection. From Carel Blotkamp, *Mondrian. The Art of Destruction* (New York: Abrams, 1994), p. 145.

臺灣大學學術期刊資料庫