臺大歷史學報第 45 期
2010 年 6 月，頁 221-325

BIBLID1012-8514(2010)45p.221-325
2009.12.16 收稿，2010.5.13 通過刊登

蒙德里安的多元主義與二十世紀初的巴黎都會

劉　巧　楣*

提　要

蒙德里安（Piet Mondrian, 1872-1944）的作品被視為抽象藝術的經典圖像，他常以垂直、水平的線條相互交錯，構成方形平面；或在菱形圖畫的外圍構成三角形，部分平面塗上三原色或黑白之間的色調，構成抽象的幾何形式組合，以他的第二階段巴黎年代（1919-1938）的作品為代表。傳記資料顯示，巴黎是蒙德里安最喜愛的創作環境之一，他努力融入巴黎生活，並且希望結合藝術與生活。然而，他如何將巴黎的都會空間與文化融入他的作品，至今仍未有深入研究。

本文論旨是蒙德里安從巴黎的藝術與生活中採用多種造型元素，特別是 1912-1930 年之間，發展出獨特的抽象構圖與多元主義。透過蒙德里安的繪畫與寫作，本文探討他如何結合都會文化與抽象形式：一是立體主義拼貼的影響，這種混雜媒材的作法最能代表立體主義的異質性，本文將探討蒙德里安如何轉化拼貼；二是比對二十世紀初巴黎的街景元素，特別是海報、牆面、櫥窗，來看蒙德里安的抽象藝術如何納入物質性；三是蒙德里安與前衛文學的關係，以他的寫作與圖畫詩為起點，討論他如何運用未來主義的自由詞語。本文將確立蒙德里安的多元主義，結合城市生活與藝術的複合內容。

關鍵詞：蒙德里安、《風格》、巴黎、立體主義、未來主義、繪畫、二十世紀

* 國立臺灣大學歷史學系助理教授
10617 臺北市大安區羅斯福路 4 段 1 號；E-mail: chiaomei@ntu.edu.tw。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、拼貼與繪畫的異質性
二、街景元素：海報、牆面、窗面
三、蒙德里安與前衛文學
四、結語

蒙德里安（Piet Mondrian, 1872-1944）的作品向來被視為經典前衛的表徵，他常以垂直、水平的線條相互交錯，構成方形平面；或在菱形圖畫（diamond pictures）的外圍構成三角形，部分平面塗上三原色或黑白之間的色調，構成抽象的幾何形式組合，以他的第二階段巴黎時期（1919-1938）作品為代表。他的畫作標題也很概念化，雖然他早期的荷蘭風景畫常有地名或樹木、人物等具象標題，但從 1916 年起，絕大多數使用「構圖」（composition）、「圖畫」（tableau）等詞彙，再加上編號、線條或色彩等字詞。直到 1938 年他開始畫《協和廣場》（*Place de la Concorde*），[1]才使用巴黎地標命名。隨後他遷居倫敦（1938 年 9 月至 1940 年 11 月）與紐約（1940 年 11 月至 1944 年），仍以地標為作品命名，例如《特拉法加廣場》（*Trafalgar Square*）與《百老匯布基烏基》（*Broadway Boogie Woogie*），[2]顯示這些地點在其抽象作品中的獨特地位，而協和廣場彷彿是他對巴黎的離別記憶。

巴黎是蒙德里安最喜愛的創作環境之一。他在 1911 年底前往巴黎，1914 年 6 月回阿姆斯特丹探望重病的父親後，因戰亂而停留家鄉，他經濟並不寬裕，卻繼續支付巴黎蒙帕拿斯車站（Gare Montparnasse）附近

1 Piet Mondrian, *Place de la Concorde*, 1938-1943. Oil on canvas, 94×95 cm. Dallas Museum of Art.

2 Piet Mondrian, *Trafalgar Square*, 1939-1943, Oil on canvas, 145.5×120 cm; *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943, Oil on canvas, 127×127 cm. The Museum of Modern Art, New York. Herbert Henkels 認為，《協和廣場》、《特拉法加廣場》、《紐約市》等有涵義的標題指向現代建築與未來的藝術環境，但未說明理由；“Mondrian in his Studio,” in Herbert Henkels ed., *Mondrian: From Figuration to Abstraction* (Tokyo: The Tokyo Shimbun, 1987), p. 187.

臺灣大學學術期刊資料庫

的啟程街畫室（26 rue du Départ）的房租。1919 年 6 月他重返巴黎，直到 1938 年 9 月大戰前夕，才選擇遷移到倫敦，而不願意回荷蘭家鄉避難。[3]蒙德里安相當熟悉當代藝術潮流，積極參與巴黎藝壇的活動，時而被謔稱為「又是我彼特」（“Here-I-Am-Again-Piet”）。[4]據他的傳記作者米榭・瑟弗（Michel Seuphor, 1901-1999）回憶，蒙德里安的穿著完全不像當時蒙帕拿斯區的藝術家，他反而希望被人看成巴黎的中產階級市民。[5]蒙德里安回憶自己在 1910 年前後到巴黎，但他第一次旅居巴黎應是自 1911 年 12 月底至 1914 年 7 月。[6]即使畫家記憶的日期不準確，卻認定自己在巴黎停留時期是 1910 年左右到 1938 年。廣義地說，他的巴黎時期可定為 1911-1938 年。

蒙德里安多次寫作有關巴黎都會的藝術理論與散文。1919 年的三人譚〈自然真實與抽象真實〉（“Réalité naturelle et réalité abstraite”）之中，[7]新世代畫家 Z 的畫室即以蒙德里安在巴黎邊陲的畫室為背景。1926 年的〈繪畫的新造型主義表現〉（“L’expression plastique nouvelle dans la peinture”），刊登在詩人哲沃士（Christian Zervos, 1899-1970）主編的《藝術筆記本》（*Cahiers d’art*）中，他開宗明義地說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

3 Sophie Bowness, “Mondrian in London: Letters to Ben Nicholson and Barbara Hepworth,” *Burlington Magazine* no. 1052 (November 1990), p. 782, note 4.

4 Jan F. van Deene, “Rechtvaardiging,” *Central Museum Utrecht Mededelingen* 16/17 (1977), p. 79; quoted in Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction* (New York: H. N. Abrams, 1994), p. 59.

5 Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre* (Paris: Flammarion, 1956), p. 162.

6 Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, pp. 82, 96.

7 Piet Mondrian, “Natuurlijke en Abstracte Realiteit,” *De Stijl* (Amsterdam, August 1919-July 1920); French translation by Michel Seuphor, “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, pp. 303-351; “Natural Reality and Abstract Reality: A Trialogue (While Strolling from the Country to the City),” in Harry Holtzman and Martin S. James ed., *The New Art — The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian* (New York: Da Capo Press, 1986; abbreviated as *NANL* hereafter), pp. 83-123.

臺灣大學學術期刊資料庫

的影響，也結合來自（南方）巴黎的清晰性，巴黎都會的快速變化更促成純粹抽象藝術。[8]此外，蒙德里安對實體空間有高度興趣，除了單件油畫之外，他也常在自己的畫室牆面裝貼油畫與彩色紙板，並嘗試室內與舞臺設計。他努力融入巴黎生活，並且希望結合藝術與生活，油畫是他的主要媒材，空間創作是他的目標。然而，巴黎的都會空間與他的作品關係如何，歐美學界尚未有深入研究。

目前蒙德里安研究的焦點在於其形式與內容的關係，一派主張其繪畫的純粹性，另一派主張其繪畫指向靈性象徵意義。前者以克里蒙・格林堡（Clement Greenberg, 1909-1994）與波瓦（Yve-Alain Bois）為代表。格林堡的現代主義評論提倡畫面的平面性，認為前衛繪畫逐漸放棄對於「其媒材的抵抗」，[9]主張抽象繪畫展現繪畫的自主性，從文藝復興時期透視法的幻覺空間深度，走向純粹畫面的構圖。格林堡主張區隔藝術類別，反對繪畫模仿音樂的效果，但贊同繪畫仿效音樂的方法，運用純粹形式。[10]他認為蒙德里安的優點在於只訴求視覺，[11]他的巴黎作品兼具多樣性與統一性，以及精準的機械化手法，相對地，《紐約布基烏基》（*New York Boogie Woogie,* 1942）不如前期作品，色彩增加但構圖單調，而且失去精準度。[12]雖然蒙德里安追求結合生活與藝術，並未採用精準而機

8 Piet Mondrian, “L’expression plastique nouvelle dans la peinture,” *Cahiers d’art* 1926:7 (July 1926, Paris), p. 181.

9 Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon” (1940), in John O’Brian ed, *The Collected Essays and Criticism, volume 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), p. 34; “Modernist Painting” (1960), in John O’Brian ed, *The Collected Essays and Criticism, volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), pp. 85, 87.

10 Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon,” p. 31.

11 Clement Greenberg, “Reivew of Piet Mondrian: Life and Work by Michel Seuphor,” (1957), in *The Collected Essays and Criticism, volume 4: Modernism with a Vengeance*, p. 12.

12 Clement Greenberg, “Review of Mondrian’s New York Boogie Woogie and Other New Acquisitions at the Museum of Modern Art” (1943); “Reconsideration of Mondrian’s New York Boogie Woogie,” (1943), in *The Collected Essays and Criticism, volume 1: Perceptions and Judgments*, pp. 153-154. Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943, Oil on

臺灣大學學術期刊資料庫

械化的手法，但格林堡的形式主義至今仍影響學界對抽象藝術的解釋，因此有必要審慎看待。

波瓦也強調畫面與構圖統一性，提出更細密的分析。他指出，在 1920 年底，蒙德里安以新造型主義重新主張古典平衡的構圖，但接下來二十年則逐漸轉向毀滅此構圖基礎，1932 年引進雙線作法是為開端。[13]波瓦並且指出，直到 1927 年，節奏才扮演積極角色，與爵士樂相連結，而 1930 年代初期，動態平衡的觀念取代休止的靜態。[14]他將蒙德里安的構圖與線條視為節奏關係，此表現方式在 1927-1932 年間達到高峰。

另一派學者主張蒙德里安的精神象徵意義。衛許（Robert Welsh）強調蒙德里安在 1911 年初以前的作品與荷蘭自然風景的關係，而 1908-1918 年間的作品以象徵形式傳達通神論（theosophy）的物質與精神二元論。[15]布洛康（Carel Blotkamp）延續此解釋途徑，認為蒙德里安持續探索通神論，與《風格》（*De Stijl*）藝術家合作的階段，特別是 1921-1925 年間與主編范杜斯堡（Theo van Doesburg, 1883-1931）的密切合作，都追求精神性。[16]布洛康的《蒙德里安：毀滅的藝術》（*Mondrian: The Art of Destruction*）以接近編年方式討論蒙德里安的作品，同時納入豐富的書信與文獻，是極具價值的核心著作。

---

canvas, 95×92 cm. Hester Diamond collection.

13 Yve-Alain Bois, “The Iconoclast”, in Yve-Alain Bois, Angelica Zander Rudenstine, Joop M. Joosten, Hans Janssen, *Piet Mondrian, 1872-1944* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), pp. 313-372 (342).

14 Yve-Alain Bois, “Piet Mondrian, New York City,” *Cahiers du Musée National d’Art Moderne* no.15 (1985, Paris), trans. by Amy Reiter-McIntosh, in *Painting as Model* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1990), pp. 157-183, 302-309.

15 Robert Welsh, “Mondrian and Theosophy,” in Robert Welsh, *Piet Mondrian, 1872-1944: Centennial Exhibition* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1971), pp. 35-51; “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. 83-85.

16 Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction.*

臺灣大學學術期刊資料庫

前述兩派說法對蒙德里安畫作的解釋雖有不同，但都強調畫家的自主性，追求單一而超越的理念，傾向於將蒙德里安的藝術與外在世界分隔。即使學者都接受他喜愛爵士樂的事實，仍以形式或節奏的關係為主軸，未充分探討他與外在環境的關係。近年開始有少數學者注意蒙德里安受到環境的影響，但以荷蘭時期為主。如漢斯・楊森（Hans Janssen）指出，蒙德里安在 1914 年以前的形式與內容受到荷蘭自然風景影響，1893-1897 年間的明確節奏感或線性組合，出自他追求音樂性的秩序與平衡。[17]但他與巴黎、倫敦、紐約的關係如何，仍有待更明確的探討。

本文將深入發掘蒙德里安的巴黎年代，說明他對都會的觀察與反省，以及這些觀念如何轉化為抽象構圖。本文論旨是蒙德里安從巴黎的藝術與生活中採用多種造型元素，特別是 1912-1930 年之間，發展出獨特的抽象構圖與多元主義。透過蒙德里安的繪畫與寫作，本文將釐清他如何從巴黎都會生活尋找靈感，結合都會文化的內容與抽象形式，從他的藝術特質找出三項指標：立體主義拼貼（collage）的影響、巴黎的街景元素、他與前衛文學的關係。

首先是蒙德里安與立體主義拼貼的關係。1912 年初抵巴黎前後，蒙德里安的畫作明顯受到立體主義的影響。1912 年秋正逢拼貼的新創階段，這種混雜媒材的作法最能代表立體主義的異質性與非邏輯性。在 1913-1914 年間，他從巴黎的建築牆面題材發展抽象繪畫，例如在《構圖六號：藍色正面》（*Composition VI: Blue Façade*）中，[18]他運用接近幾何形式的彩色平面疊合，再局部塗上形狀模糊的薄顏料，製造多層次而且不一致的色彩或形式，因而產生拼貼的視覺效果。1919 年起，蒙德里

17 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. 在倫敦短暫停留期間，他崇尚法文的作風微妙地加入英倫禮節；Nelly van Doesburg, “Some Memories of Mondrian,” in Robert Welsh, *Piet Mondrian, 1872-1944: Centennial Exhibitionl*, p. 70.

18 Piet Mondrian, *Composition VI: Blue Façade*, 1914. Oil on canvas, 95.2×67.5 cm. Collection Beyeler, Basel.

臺灣大學學術期刊資料庫

安在巴黎的前後三個畫室多次進行牆面色塊拼貼，以及紐約時期的畫作如《紐約市》（*New York City*）、《百老匯布基烏基》等，都有類似的混雜媒材概念，只是以大小與顏色有別的平面或長條狀來做組合變化。有別於純粹論者強調他的構圖統一性，本文將探討蒙德里安如何轉化拼貼，運用其異質材料的複合特點。

其二是比對二十世紀初巴黎的都會空間與街景變動，來看蒙德里安的抽象藝術如何納入物質性（materiality），這些街道的視覺因素也與拼貼的概念有關，例如廣告看板與店面櫥窗設計，顯示蒙德里安頗為欣賞空間的流動性。蒙德里安常在畫室附近步行距離內的日常題材中取得靈感，最著名的例子是《色彩平面的橢圓構圖二號》（*Composition in Oval with Color Planes 2*, 圖一），圖中即運用鄰近街道的大型海報字母 KUB。二十世紀初，拼貼的碎片往往來自畫室、百貨公司或街道，直到 1930 年代，日常物質文化中充滿最豐富的紙製拼貼，在阿特傑（Eugène Atget, 1857-1927）的攝影中，常可見到巴黎街道這類景象。[19]本文將探討蒙德里安如何將街道元素——海報、牆面、櫥窗等——轉換成構圖的多元性。

第三項值得注意的城市文化元素，表現於蒙德里安與前衛文學的關係。他在 1920 年的幾篇散文中記錄自己的城市印象，如現存的兩篇〈巴黎速寫〉，[20]很接近未來主義對城市的喜愛。同年又與范杜斯堡、安東尼・寇克（Antony Kok, 1882-1969）在《風格》發表文學宣言，[21]以未來主義的自由詞語（*parole in libertà*）為典範。1926 年，他主動為瑟弗的劇本《短暫即永恆》（*L'Éphémère est éternel*）做舞臺設計（圖二），1928 年又與其合作《圖畫詩》（*Tableau-poème*, 圖三）。蒙德里安與未來主義的

19 Brandon Taylor, *Collage: the Making of Modern Art* (London: Thames and Hudson, 2004), p. 8.

20 Piet Mondrian, "Les Grands Boulevards," "Little Restaurant—Palm Sunday," 1920, *NANL*, pp. 126-128, 129-131.

21 Theo van Doesburg, Modrian, 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. 1968, vol. 1, pp. 543-548.

臺灣大學學術期刊資料庫

關係值得高度重視，他在 1921-1922 年另外發表兩篇專文，主張未來主義的噪音音樂指示著未來的音樂趨勢。[22]但學者往往將兩者劃分為精神性與物質性兩種目標，而忽略其間關係，1920 年的文學宣言至今尚未獲重視。本文重新探究蒙德里安如何運用自由詞語，從印象描述發展為抽象藝術。

最後，結論提出蒙德里安的多元主義，融入拼貼、街道元素與文學的異質性，因此多數構圖都呈現對立、均衡與開放的特性。相對於前人的現代主義與高等藝術（high art）解釋途徑，本文將確立他的巴黎作品如何結合城市生活與藝術，開發新的現代藝術研究議題。

一、拼貼與繪畫的異質性

本節比對 1910 年代蒙德里安與立體主義、未來主義的關係，以說明拼貼在其創作中的重要地位。蒙德里安的巴黎年代初期的藝術轉變，主要表現在他運用立體主義的獨特方式。1912 年初的作品以和諧一致的色調與形式組合，到 1917 年間卻轉向色彩平面的色調、尺寸、方向與排列變化（《色彩構圖 A》〔*Composition in Color A*〕，圖四；《色彩平面構圖五號》〔*Composition with Color Planes 5*〕，圖五），白底佔據較大的畫面比例，因而強化彩色平面之間的空間落差，顯示明確的拼貼觀念。但學者多注意他借用立體主義的形式分割來進行抽象化，反而忽略他運用拼貼的概念。形式主義者主張拼貼是立體主義徘徊於三度幻覺空間與圖畫

22 Piet Mondrian, “De ‘Bruiteurs futuristes italiens’ en ‘het’ Nieiwe in de Muziek (The Italian Futurist Noisemakers and ‘the’ New in Music)”; “Het Neo-Plasticisme (De Nieuwe Beelding) en zijn (hare) Realiseering in de Muziek,” *De Stijl* August, September 1921 / January, February 1922, repr. 1968, 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,” *NANL*, pp. 140-155, 156-163.

臺灣大學學術期刊資料庫

平面之間的階段；[23]高定（John Golding）認為立體主義者將他們的作品視為自足的建構物，而拼貼正是此種觀念的邏輯結果，外在物質的斷片一律經過某種轉變，被納入立體主義圖畫中。[24]但這種解釋並不符合實際作品的表現，戰後畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）的偽古典主義包含古典與抽象的風格落差，油畫反而類似風格拼貼（詳下）。拼貼的特點在於材料的異質性，因此蒙德里安如何運用拼貼，標示著他如何處理純粹性與複合性。

（一）顏料的物質性

蒙德里安在 1911-1912 年間開始效法立體主義，短短幾年內就發展出個人特色。1911 年 5 月，他以荷蘭現代藝術圈（Moderne Kunst Kring）的委員身分造訪巴黎十天，參加獨立沙龍展，此藝術團體在半年前才由荷蘭的藝評領袖祁克（Conrad Kikkert, 1880-1965）創立。[25]這次獨立沙龍也是立體主義的首次大型集體展覽，意義重大，[26]蒙德里安從中獲得豐富的一手觀察。同年，透過荷蘭畫家薛福（Lodewijk Schelfhout, 1881-1943）的介紹，蒙德里安開始接觸獨立藝術家社（Société des artistes indépendants）與秋季沙龍（Salon d'automne）的籌劃者，並加入前者。[27]

23 Clement Greenberg, "Collage" ("Pasted Paper Revolution," 1959), *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), pp. 70-83.

24 John Golding, *Cubism: a History and an Analysis 1907-1914* (1959; Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1988), pp. 106-108, 117-118.

25 P. Gorter and F. van Burkom, "Mies Maris' vergeten 'Mondrian'," *Jong Holland* 14:2 (1998, Gravenhage), pp. 22-35; 14:3, pp. 25-47 (36); Robert Welsh, in Robert Welsh, Joop M. Joosten, *Piet Mondrian: Catalogue Raisonné* (New York: Harry N. Abrams, 1998, abbreviated as W&J. hereafter), vol. 1, p. 131; quoted in Jan van Adrichem, review on studies by Carel Blotkamp, Yve-Alain Bois and W&J, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 27:4 (1999, Amsterdam), p. 254.

26 Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques: Les peintres cubistes* (1913), in *Oeuvres en prose complètes* vol. 2 (Paris: Gallimard, 1991), p. 15.

27 Joop M. Joosten, "1910-1912," in Hans Janssen et al., *Mondrian de 1892 à 1914: Les*

臺灣大學學術期刊資料庫

1912 年 1 月遷居巴黎後，[28]蒙德里安嘗試以立體主義作畫，他在 1912 年 3 月的第二十八屆獨立藝術家沙龍（Salon des Indépendants）展出三件作品，但詩人藝評家薩蒙（André Salmon, 1881-1969）認為他不識體積，只是猜測立體主義，仍然受到野獸主義畫家范東根（Kees van Dongen, 1877-1968）影響。[29]由於薩蒙熟識畢卡索和其他立體主義藝術家，他的批評頗具影響力。

不過，蒙德里安很快就嶄露頭角，獲得更具影響力的詩人藝評家阿波里內（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）的讚賞。[30]在 1913 年春天的獨立沙龍展中，阿波里內注意到蒙德里安的樹木與女性肖像，認為其智性（cérébral）有別於畢卡索與布哈克（Georges Braque, 1882-1963）的物質探究（recherche de matière）。[31]「智性」一詞在 1913-1914 年間是極高的稱讚；阿波里內的評論發表於《蒙日瓦！》（*Montjoie!*），該刊由主編卡紐多（Ricciotto Canudo, 1879-1923）在 1913 年創刊，標榜法蘭西藝術與民族主義，有限度接受學習法國藝術的外國藝術家，主張菁英的智性主義者（Cérébriste），包含智性與感性（sensuel / sensuous）。[32]阿波里內在《立體主義畫家》（*Méditations esthétiques: Les peintres cubistes*）一書中指出，當代的年輕畫家傾向抽象藝術與幾何，智性多於感性。[33]此

Chemins de l'abstraction, p. 154.

28 Robert Welsh, Joop M. Joosten, *Piet Mondrian: Catalogue Raisonné*, vol. 2, p. 100.

29 André Salmon, review in *Paris-journal* (March 1912, Paris), quoted in W&J, vol. 1, p. 100.

30 阿波里內是戰前前衛藝術的主要評論家。從 1910 年至 1914 年 3 月，他擔任《無畏人士》（*L'Intransigeant*）藝評專欄〈藝術生活〉的主筆，幾乎每天刊載。1910 年 1 月起，他也在 *Paris-Journal* 發表藝文評論，這份日報發行量 4,000 份，讀者群更廣大，1914 年 5 月起擔綱藝評主筆。Peter Read, *Picasso and Apollinaire: the Persistence of Memory* (Paris, 1995; Berkeley: University of California Press, 2008), p. 79.

31 Guillaume Apollinaire, "A travers le salon des indépendants," *Montjoie!* 13 (March 1913, Paris); in *Oeuvres en prose complètes*, vol. 2, pp. 535-536.

32 Noëmi Blumenkrantz-Onimus, "*«Montjoie!»* ou l'héroïque croisade pour une nouvelle culture," in Liliane Brion-Guerry ed, *L'année 1913 Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la prmemière guerre mondiale* (Paris: Klinksieck, 1971), t. 2, pp. 1106-1107.

33 Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques: Les peintres cubistes* (1913), in *Oeuvres en*

臺灣大學學術期刊資料庫

後，「智性」一詞常被用來形容蒙德里安的風格，特別是在 1930 年前後的具象繪畫與超現實主義藝評中，但其涵意轉為貶抑。日後，蒙德里安在紐約時常向年輕畫家夏米恩・馮維根（Charmion von Wiegand, 1896-1983）強調自己的畫是感性的，每每將法文「感性」（sensuel）誤譯成英文「感官」（sensual）。[34]蒙德里安一方面是反駁前述格林堡的說法，另一方面，他顯然對 1913 年的藝評詞彙記憶猶新，這個口誤更像是與阿波里內的跨時空對話。

1912-1913 年冬季，蒙德里安以荷蘭的樹木景物為主要題材入畫，[35]引用明確的立體主義風格。《樹木》（*Trees*）圖中的抽象碎片形成細微的節奏變化，以立體主義的斷裂形式，呈現垂直與水平並置的通神論象徵主義。[36]《女子》（*Woman*）以接近垂直方向的黑色線條與形狀為底，[37]在四周疊上以橫向灰白色調的平行筆觸，又組成長短不一的直向帶狀段落，這兩種方向的對立由中軸兩側的不對稱斜向線條與形式調和，使構圖顯現和緩的動態。女子的形象從閃爍光線中浮現，有如老舊牆面中的魅影。這幅畫的形式很明顯指向畢卡索的《我的美女》（*Ma jolie*），[38]顯示蒙德里安已掌握後者的異質性與反諷。[39]此圖中粗獷的線條與形式配

---

prose complètes, vol. 2, pp. 8-12; English translation by Peter Read, *The Cubist Painters* (Berkeley, CA: University of California Press, 2004), pp. 11-18.

34 Margit Rowell, "Interview with Charmion van Wiegand, June 20, 1971," in Robert Welsh, *Piet Mondrian, 1872-1944: Centennial Exhibition*, p. 86.

35 Maaike van Domselaer-Middelkoop, "Herrinneringen aan Mondriaan," *Maatstaf* 7, no.5 (1959-60, Amsterdam), p. 270; quoted in Joop M. Joosten, "Documentary Chronicle," W&J, II, p. 103.

36 Piet Mondrian, *Trees*, 1912. Oil on canvas, 94×70 cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.

37 Piet Mondrian, *Woman*, 1913. Oil on canvas, 76×57.5 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

38 Pablo Picasso, "*Ma jolie*" (*Woman with a Zither or Guitar*), 1911-1912. Oil on canvas, 100×65.4 cm. Museum of Modern Art, New York.

39 此圖標題來自流行歌曲首段「歐！曼儂，我的美女，我的心向你問好！」("O Manon, ma jolie, Mon coeur te dit bonjour!")；John Richardson, *A Life of Picasso: The Cubist Rebel 1907-1916* (1991; New York: Alfred A. Knopf, 2007), pp. 223, 230.

臺灣大學學術期刊資料庫

合強烈的明暗對比，以斬釘截鐵的直線條切割人體，使得美女形象支離破碎，而「我的美女」一詞也可能指圖畫本身。[40]藝評家李歐・史坦堡（Leo Steinberg, b. 1920）認為此圖強調形象的碎裂，顯示立體主義的旨趣不是物體同時展現的相異角度，而是意識各層面的不連續性。[41]其實，畢卡索在 1904-1905 年的《狡兔窟》（*Au Lapin Agile*）就使用三種異質風格：吉他手是馬內（Édouard Manet, 1832-1883）風格，位於中心的女子是羅特列克（Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901）風格，小丑阿樂甘（harlequin）裝扮的自畫像則是他自己的藍色時期畫風。[42]然而，畢卡索使用斫砍筆觸構成片段的立體效果，蒙德里安則以灰色與土黃色的斫砍筆觸，組成閃爍的網絡，隱約透露的人形又與背景局部交融，更加強調不確定性，以及人物形式消失的現象。層疊而厚實的白色筆觸圍繞著人物，左側的顏料尤其厚，模擬拼貼壁紙（papiers collés）的效果。由於畫面中央與四周的風格對比，整幅畫面的異質性因而提高。

學者常因強調蒙德里安作品的純粹性，而忽略他如何運用拼貼的異質性。蒙德里安則不斷強調藝術的複合性。在 1919-1920 年的〈自然真實與抽象真實〉中，他說明統一性是一種複合物（un composé），必然包含二元性或多元性。[43]藝術家必須從自然與真實中尋找創作的根源，才能慢慢達到抽象真實。[44]他讚賞現代繪畫日益追求更純粹與更多元的表現，並指出立體主義的特性是多重平面的並置或交疊：

---

40 Elizabeth Cowling, *Picasso: Style and Meaning* (London: Phaidon, 2002), pp. 225-226.

41 Leo Steinberg, "The Algerian Women and Picasso At Large," *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (Oxford: Oxford University Press, 1972), pp. 159-160.

42 Leo Steinberg, "Resisting Cézanne: Picasso's Three Women," *Art in America* 66: 6 (November-December 1978, New York), and "The Polemical Part," 67:2 (March-April 1979), pp. 115-127; quoted in Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage* (New Haven: Yale University Press, 1992), p. 32.

43 Piet Mondrian, "Réalité naturelle et réalité abstraite," in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 306; *NANL*, p. 86.

44 Piet Mondrian, "Réalité naturelle et réalité abstraite," in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 319; *NANL*, p. 97.

臺灣大學學術期刊資料庫

> 立體主義非常理解透視法再現會干擾並且減弱物象，相對地，平面的再現以更純粹的方式呈現它們。正由於意欲極盡完美地再現事物，人們走到平面投射。藉著同時並置或交疊數個平面，立體主義努力達到一個更純粹的事物的形象，以及一種更純粹的造型。[45]

蒙德里安認為感覺是複雜的，藝術家必須觀察各種事物與人，才能得到完全的真理。[46]范杜斯堡也在 1922 年強調蒙德里安的多樣性，稱他是新造型表現的創立者，其藝術既非國族的，也非個人的，因此是集體的，他在 1913 年塑造出來的新造型主義，是從現代藝術——特別是立體主義——的所有多樣性，得到最純粹的結果。[47]換言之，1912-1913 年間，蒙德里安特別注意立體主義的多樣性，可說是拼貼所表徵的異質性，他的厚塗色塊顯然以顏料取代其他材質，而他追求的抽象藝術以綜合性為基礎。

在蒙德里安的作品中，白色顏料具有同質與異質的轉換作用，在 1914-1915 年間的海洋題材經常出現此種作法。在《海洋一號》（*Ocean 1*, 圖六）畫中，他利用分散而突起的白色膠彩覆蓋黑色粗線，甚至淹沒橢圓形內框的下緣，應是出自修改的步驟，卻同時造成黑線網絡上的拼貼與斷裂效果，讓穩定的海平面看來仍具有波濤湧現的能量。這件作品以簡單的黑與白的關係，呈現海洋在動靜之間轉換。《海洋五號》（*Ocean 5*）中的白色膠彩則已不再侷限於修改功能，特別是中央部位的白色不規則形狀，相對於水平與垂直黑線構成的規律，構成變動的符號。[48]

---

45 Piet Mondrian, “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 320; *NANL*, p. 98.

46 Piet Mondrian, “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 328; *NANL*, p. 104.

47 Theo van Doesburg, *De Stijl*, December 1922 (Amsterdam: Athenaeum, 1968, reprint), II, p. 303; trans. by Joop M. Joosten, “Le contexte d’une évolution,” in Serge Lemoine ed., *Théo van Doesburg* (Paris: Philippe Sers, 1990), p. 79.

48 Piet Mondrian, *Ocean 5*, 1915. Charcoal and gouache on paper, 87.6×120.3 cm. Peggy Guggenheim collection, Venice.

臺灣大學學術期刊資料庫

《海洋一號》的構圖與 1914-1915 年的《防波堤與海洋》（*Pier and Ocean*）系列相近，但表現內容有別。《防波堤與海洋》的畫面中軸下段以垂直線條組合代表防波堤，作畫地點在錫蘭省（Zeeland）的薛弗寧申（Scheveningen），當時是度假勝地。但蒙德里安則以現代工程的形象來抗衡龐大的海洋自然力：該地的防波堤建於 1903 年，是當時著名的先進工業技術。[49]從《海洋一號》到《防波堤與海洋五號》（*Pier and Ocean 5*），[50]白色膠彩的位置轉換到畫面中央上方地帶，擴張力相對減弱，但並未完全消失，顯示人與自然的動態關係。

蒙德里安的海洋意象的內省性，與他的喀爾文派教育有著微妙的關係。他的父親是教師，也是虔誠的喀爾文教徒，能以繪畫傳達教義。蒙德里安曾在父親的指導下畫了一幅《祢的話是真理》（*Thy Word Is Truth*），而且研讀父親的神學家友人柯波（Abraham Kuyper, 1837-1920）關於喀爾文教派與藝術的著作，[51]理應熟知海洋的宗教意義。據文化史學者夏瑪（Simon Schama）指出，海洋與洪水在十六至十七世紀的荷蘭文化中，因為喀爾文教義的影響，產生毀滅與救贖的雙重意義，成為文化認同要素。而薛弗寧申一地的水患尤為慘烈，1570 年曾遭受來自西北方的大型暴風雨肆虐，海水倒灌，教堂淹水深約一公尺。[52]不過，二十世紀初的荷蘭前衛藝術家以巴黎的象徵主義或野獸主義為學習對象，對海牙風景畫派與傳統的民族主義並不感興趣。[53]蒙德里安的家庭教育與巴黎經驗實有極大落差，在返鄉時所作的海洋圖畫中，他運用立體主義

49 Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, pp. 85-87.

50 Piet Mondrian, *Pier and Ocean 5* (Sea and Starry Sky), 1915. Charcoal and gouache on paper, 87.9×111.7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

51 Herbert Henkels, “Mondrian in Winterswijk,” and “Mondrian in his Studio,” in Herbert Henkels ed., *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, pp. 145-152, 166, 188, n. 9.

52 Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (1987; New York: Vintage Books, 1997), p. 37.

53 Herbert Henkels, “Mondrian in his Studio,” in Herbert Henkels ed., *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, p. 172.

臺灣大學學術期刊資料庫

拼貼的異質性，同時傳達物質與精神的內容，反省現代人與海洋的關係，展現他對工業建築的高度興趣，並以新觀點來看荷蘭風景與文化傳統。

此外，白色顏料同時扮演組織畫面節奏的角色。在《海洋一號》畫中，蒙德里安將黑墨與白膠彩依相反方向增加其分布密度與速率，指涉前後相反的波浪運動。黑色直線與白色弧線構成互相對比的節奏模式。在 1915 與 1916 年之間以模組格網（modular grid）為基礎的構圖中，他常將白色顏料零星地覆蓋在畫面週邊。例如著名的《黑白構圖十號》（*Composition 10 in Black and White*），[54]邊緣地帶長短不一的黑色直線末端常有部分被白色顏料覆蓋，形成另一個隱性分布模式或節奏，強化了黑色網絡的流動性。又因為黑白對比造成不明確的閃爍與陰影效果，畫面彷彿是以黑色或灰色碎片拼貼而成。蒙德里安以黑與白兩種「非色彩」（non-color）的簡單元素，運用拼貼手法，組成構圖的對應與對立變化，以及同質性與異質性的轉換。

蒙德里安使用拼貼文字的經驗，以及他畫中的形與底的互換關係，顯示他對立體主義的深入掌握，較明顯的例子如《色彩平面的橢圓構圖二號》（圖一）。直到 1926 年，他指出巴黎建築物的大型外牆與彩色廣告，很能引發平面構圖做法：

> （新造型主義）在巴黎發展的趨勢，不只立體主義的影響值得注意，巴黎的影響也是，單是城市本身就是。巴黎建築物外牆的巨大平面，常有大片彩色廣告，也促成以平面（*par plan*）作畫。這是外在原因之一——根本上是新時代的精神（*l'esprit du temps nouveau*），它在不同國家以不同方式展現，但在抽象意義上永遠相同。[55]

這裡所謂的新造型主義在巴黎發展的趨勢，指的是蒙德里安自己，以及

54 Piet Mondrian, *Composition 10 in Black and White or Pier and Ocean*, 1915. Oil on canvas, 85×108 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

55 Piet Mondrian, "L'expression plastique nouvelle dans la peinture," *Cahiers d'art* 1926: 7, p. 182. 參見"The Plastic Expression in Painting," 1926, in *NANL*, p. 203. 譯文中加底線部份，原文以斜體表示，下同。本文所有中譯皆作者所為。

臺灣大學學術期刊資料庫

1921-1924 年間的密友范杜斯堡為主的畫風。將文字與廣告看板或海報放進繪畫中，正是立體主義拼貼使用異質媒材的創新之處。

蒙德里安以顏料色塊來代替拼貼的異質平面或區塊。1913-1914 年起，他常用方形色塊構圖，而且突顯顏料的厚度差異變化。1920 年 6 月，荷蘭的晚報《祖國》（*Het Vaderland*）的通訊記者訪問蒙德里安，認為他的畫室拼貼顯示他走向極左派（意謂其反對資產階級的建築裝飾觀念），描述他的庫米耶街（5 rue du Coulmiers）畫室牆面拼貼，也提到他的顏料厚薄差異：

> 在門上有一個幾何形母題：從一個角落懸掛的正方形，分割成小正方形而且保留所有對角線。巴布是你叔叔（小事），兒戲，一個編織圖案。但你如果久看它，你會注意到一些（哪些？）線條較薄，其它較厚，並沒有平衡，而你的眼睛無法抗拒地被吸引到一個特定方向，……彷彿有某種神秘的生命脈動穿過那神奇的母題。[56]

記者所說的正方形應是 1919 年前後的菱形畫面，類似《窗格構圖五號》（*Composition with Grid 5,* 圖七）以模組格網構圖。

這種顏料厚度變化持續到 1930 年代。從 1925 年起，他開始將線條分布推向畫面邊緣，而且每一線條的厚薄都有差異，並且有預定的掛畫方向與高度。例如《黃線構圖》（*Composition with Yellow Lines*），[57]是紐約時期之前唯一的色彩線條構圖，四條黃線厚度都不相同，蒙德里安以荷蘭文在畫布背面以墨水寫下掛畫方式：

> 畫幅應該以菱形懸掛，讓標示「上」的點正好是最高點。請勿碰觸畫布，而從畫框取畫。圖畫懸掛時，請勿使圖畫向前或向後傾斜，務必使各處保持與牆面相等距離，讓中央不低於人站立時眼睛的高

56 Anonymous correspondent, “A Visit to Piet Mondrian,” *Het Vaderland* 9 (July 1920, Hague), English translation by Ruth Koenig, in Herbert Henkels ed., *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, p. 25.

57 Piet Mondrian, *Composition with Yellow Lines*, 1933. Oil on canvas, 80×80 cm. Haags Gemeentemuseum, The Hague.

臺灣大學學術期刊資料庫

度——最好這一點是畫幅所在的最低點。[58]

在 1933 年給畫家葛罕（Jean Gorin, 1899-1981）的書信上，他還提醒對方在大致相同的十字構圖下，要多做局部構圖（sous-composition）的變化。[59] 1934 年，他特別強調雙線（la ligne double）在構圖上不會造成對稱問題，反而看來具有平面（plan）的效果，「無論如何，你因為有『空洞』而不是在做簡單線條！……而我也不是，因為有不同（顏料）厚度！」[60]他在紐約時期則更強化線條厚度變化，直接用彩色膠帶構圖，再塗上顏料，保留色帶交錯穿插的痕跡，其中以未完成的《勝利布基烏基》（*Victory Boogie Woogie*）最引人注目。

（二）形與底的互動

蒙德里安的顏料未必是極端厚塗的作法，其重點在於厚薄差異，也就是相鄰線條或色塊之間的明顯變化，造成油畫顏料之間的區隔，從而產生一種造型與背景之間的聯想，可稱之為形與底的關係。這種關係是浮動的，因為厚度與色調都可能影響一個色塊與相鄰區塊的關係，彼此互為形或底。這種關係延續拼貼的物質性所造成的對立符號關係。克莉斯丁·波吉（Christine Poggi）指出拼貼的原則是封閉系統中的對立符號，在畢卡索的《小提琴》（*The Violin,* 圖八）圖中，壁紙既是圖形（figure）也是畫底（ground）。[61]因此，畢卡索的《吉他構成物》（*Construction with Guitar*, 1913；原名 *Guitare et bouteille*），以牆面與桌面作為互換的物象底面（supports or grounds），而吉他左側建構的色面雖是浮雕，但拼貼的旨趣在於差異性，也可解讀成深入空間的相對符號，代表咖啡桌後方的

58 Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 154.

59 Piet Mondrian, letter to Jean Gorin, 20 January (?) 1933, Mondrian, Vantongerloo, Torrès-Garcia, Hélion, Bill, “Lettres à Jean Gorin,” *Macula* (February 1977, Paris), p. 128.

60 Piet Mondrian, letter to Jean Gorin, 31 January (?) 1934, Mondrian, Vantongerloo, Torrès-Garcia, Hélion, Bill, “Lettres à Jean Gorin,” pp. 130-131.

61 Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, pp. 46, 53.

臺灣大學學術期刊資料庫

窗面。[62] 1912-1914 年間，畢卡索作品的特色是對立形式的並置：形與底、透明與否、機械印刷與手工描繪等，換言之，是符號的關係變化，而非追求真實的形象觀念。不過，蒙德里安的構圖具有開放性，形與底的相對或互換關係因而更為浮動。

1913-1914 年間，蒙德里安常在方形畫面上畫出橢圓形內框，很明顯地引用畢卡索與布哈克的初期拼貼形式。他在 1914 年 1 月的書信中明確提到自己學習畢卡索的技法。[63]但畢卡索很少展出自己的拼貼作品，蒙德里安如何取得相關訊息？可能的管道包含阿波里內主編的《巴黎晚會》（*Les Soirées de Paris*, 1912-1914）月刊，例如《小提琴》、《吉他構成物》和另外三件多媒材構成物，都以「靜物」為標題，刊登在這份刊物的 1913 年 11 月號。[64]《小提琴》的照片以橢圓形實框置於長方形黑色平面中（圖八），蒙德里安則在長方形實框中畫上橢圓形內框，顯示他很可能從照片解讀立體主義拼貼，因此產生畫框概念的轉換。

儘管畫框產生轉換，蒙德里安卻從中探索畫框對圖畫的影響，繼續發展畢卡索的圖畫觀念變革。畢卡索的橢圓形畫框顛覆了圖畫所在平面與內外空間關係，例如《編藤椅靜物》（*Still Life with Chair-Caning*），桌面同時是畫面。[65]在橢圓形內框實驗之後，1920 年前後，蒙德里安開始使用相對位置後退的白色畫框，讓畫面產生向觀者空間前進的效果，因此畫框、畫布與顏料厚薄變化，看來像是三度空間中的實體組合。他對圖畫的內外空間與所在平面相對關係的探索，實與畢卡索的拼貼和構成

62 Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, pp. 46, 70-71. 但波吉（pp. 93-94）認為布哈克與葛希（Juan Gris, 1887-1927）的拼貼則可以理解為突破繪畫形似的限制，以追求真理的概念。

63 Piet Mondrian, letter to H. P. Bremmer, January 1914; quoted in Martin S. James, "Piet Mondrian: Art and Theory to 1917," in *NANL*, p. 15.

64 *Les Soirées de Paris* 18 (November 1913, Paris; repr. Geneva: Slatkin, 1976), vol. 2, pp. 1, 13, 27, 39, 45.《吉他構成物》（*Guitare et bouteille*, 1913）已改變拼貼方式保留局部（Museum of Modern Art, New York）; Pierre Daix and Joan Rosselet, *Le cubisme de Picasso: Catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1907-1916* (Neuchâtel: Ides et Calendes, 1979), p. 311, no. 633.

65 Pablo Picasso, *Still Life with Chair-Caning*, 1912, Musée Picasso, Paris.

臺灣大學學術期刊資料庫

物異曲同工，都強調畫作本身的物質性與異質性，只是蒙德里安以繪畫媒材來進行變化，迴避了畢卡索的圖畫分裂現象，因而產生模稜兩可的效果，在異質性與統一性之間移動；或者說對立符號之間的差異縮小，但又始終存在。簡言之，蒙德里安更加強調圖畫的變動狀態，也賦予立體主義新的表現內容。

1914-1919 年間，蒙德里安的畫作中展現明確的顏料厚度變化，在色彩平面與線條上都可看到，顯示他持續探索物質性與拼貼。在 1919-1920 年的三人譚中，蒙德里安提到畫室的色彩平面（kleurvlakken／plans de couleurs）可能被稱為「色彩體」（kleurlichamen／corps de couleurs），同時強調其造型目標是平面與深度。[66]舉例來說，《色彩平面構圖五號》（圖五）中，立體主義的冷暖色彩兩極性仍清晰可見，分散的不同色面顏料稍微浮出畫面，白色畫底也做出矩形厚度與色調明暗的差異，又隨著鄰近的色彩而產生視覺效果變化，整個畫面彷彿是不斷地拼貼厚實的矩形色彩與非色彩平面。這些矩形平面往往在同一垂直或水平軸線上進行左右或上下移動，彼此的相對位置顯得不斷變動，土黃色平面上隱約可見的水平筆觸紋路，多少保留拼貼壁紙的特徵。換言之，色面之間的細微變化使畫面轉換成具有深度的空間，又因畫底的白色矩形平面之間的厚薄與交疊，使得層次關係更為複雜。蒙德里安以最簡單的元素組合，達到立體主義拼貼的多樣性，同時更為抽象。

1916-1918 年間，蒙德里安融合尼德蘭與巴黎前衛藝術的元素，聚焦於新的形底關係（figure-ground relation）。從 1916 年起，《風格》的成員范德列克（Bart Van der Leck, 1876-1958）在白色畫底上加上抽象的色彩平面，隨後，胡薩（Vilmos Huszár, 1884-1960）、范杜斯堡與蒙德里安都開始探索同類型的形底關係，[67]不過他們仍各有特色。范杜斯堡的

66 Piet Mondrian, “Natuurlijke en abstracte realiteit,” *De Stijl* III, 9 (1920), repr. 1968, vol. 1, p. 583. Cf. “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 344; *NANL*, p. 118. 英譯為 color volumes，語義較多轉換。

67 Carel Blotkamp, “Reconsidérations sur l’oeuvre de Théo van Doesburg (jusqu’en 1923),” in Serge Lemoine ed., *Théo van Doesburg*, pp. 41-42.

臺灣大學學術期刊資料庫

《構圖十號》（*Composition X*）看來較具平面性，色彩平面彷彿飄浮在一致的白底上方，且他仍然試圖暗示形象的關連，例如《構圖十一號》（*Composition XI*）與《節奏》（*Rhythm*），似乎有幾個人形的運動。[68]

相對地，蒙德里安的形底關係變化較多。正如布洛康指出，《色面與灰線構圖》系列作品看來像是由分散的局部組合起來，有如拼貼。[69]《色面與灰線構圖一號》（*Composition with Color Planes and Gray Lines*）的矩形平面有部分被另一顏色覆蓋，另一些色面則相當明晰，加上鄰近的粗灰線也有明確或模糊的差異，特別是畫面右上緣與左下緣加上的米色長條形、右下緣的粉紅色長帶，以及兩側的部分灰線因色面覆蓋而顯得微微振動，整幅構圖因而產生拼貼、塗覆與半透明視窗的效果。[70]此系列是為了參與「藝術家團體」（Kunstenaarskring）的展覽，蒙德里安顯示對形底關係的高度興趣：「這八件作品再度代表一個發展過程，我在其中發現色面與背景的更好解決方法，在製作中我驚覺在我自己的作品中，平面上的色面並未產生統一性。」[71]在 1918 年的三件《色面與灰線構圖》中，蒙德里安也運用垂直與水平軸線的變化，來賦予同類形式較多差異。他常用的作法是讓幾片色面邊緣形成幾道虛擬的動線，但往往在從畫面一邊抵達另一邊之前中斷。在此階段，蒙德里安顯然因為拼貼的啟發，極力探索造成畫面或統一或分裂的形式關係。

1920 年代，蒙德里安繼續將拼貼技法運用在抽象構圖中。《紅黃藍菱形構圖》（*Lozenge Composition with Red, Yellow and Blue,* 圖九）以及

68 Joosten, “Le contexte d’une évolution,” p. 71. Theo van Doesburg, *Composition XI*, 1918. Oil on canvas. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

69 Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, p. 112. Piet Mondrian, *Composition with Color Planes and Gray Lines 1*, 1918, 49×60.5 cm. Max Bill collection, Zumikon, Switzerland.

70 Piet Mondrian, *Composition with Color Planes and Gray Lines*, 1918, 49×60.5 cm. Max Bill collection, Zumikon, Switzerland.

71 Letter to H. P. Bremmer, 27 February 1918; quoted in Robert Welsh, Joop M. Joosten, *Piet Mondrian: Catalogue Raisonné*, vol. 2, p. 113.

臺灣大學學術期刊資料庫

不少 1921-1922 年間由色面與黑線組成的菱形或長方形畫面中，黑色直線往往在抵達畫面邊緣之際停住，黑白對比造成線條浮貼在畫布上的效果，彩色與黑白平面之間形成色調、形狀、尺寸各方面的變動，例如位在畫面邊緣的紅、黃、藍色塊之間有頗大的差異，小小的紅色三角形彷彿是拼貼紙片。換言之，蒙德里安以油畫轉譯拼貼的物質關係，看似簡單的構圖卻有著高度異質性。

蒙德里安的形底關係複雜多變，整體穩定的構圖中包含局部的動態與差別。由於白底本身的明暗與厚度變化，因而影響相鄰色彩平面作為形或底的地位，換言之，任一特定色彩平面之為形或底，取決於它與相鄰色彩或畫底的關係，造型或物質的關係決定畫面的形式。蒙德里安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，或者更好的是，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、白與灰）兩者平衡。互相矛盾而又取消（中立）的對立兩者，就達到地位均等。[72]

他所說的均等或平衡，似乎比較適用於自己的作品。蒙德里安畫作的穩定表象乃是由廣闊的畫面空間的內在動態與平衡達成，其動態來自畫底變化。相對地，范杜斯堡的畫面動態則是由單一白底上的多種色彩組成，其動態在畫面上方。這種動態來源的差別終將使兩人的創作分道揚鑣。原先追隨奧菲主義（Orphism）的戴馬樂（Félix del Marle, 1889-1952），從 1926 年開始仿效蒙德里安的畫室裝貼，並將他與范杜斯堡的建築理論同時刊登在 1927 年的激進左派雜誌《意志》（*Vouloir*）的「氣氛」（*Ambiance*）專號，有如公開辯論。[73]

---

72 Piet Mondrian, “L’expression plastique nouvelle dans la peinture,” *Cahiers d’art* 1926: 7, pp. 181-182.

73 Yve-Alain Bois, “Mondrian en France, sa collaboration à «Vouloir», sa correspondance avec

臺灣大學學術期刊資料庫

蒙德里安對色彩與非色彩的討論頗多，大抵以對立與平衡關係為主軸。1921-1922 年，他觀察未來主義的噪音音樂，非常欣賞畫家魯索羅（Luigi Russolo, 1885-1947）的理論，後者將聲音與非聲音（噪音）視為現代音樂的元素，蒙德里安進而以色彩（三原色）與非色彩（黑、白與灰）對照，來類比聲音與非聲音，企圖結合傳統和聲與現代城市的聲響，尋找抽象組織原則。[74]但他逐漸轉向以爵士樂和舞蹈作為自由節奏的典範，重新反省色彩與非色彩的關係。1926 年，蒙德里安為《意志》寫的未刊稿〈新造型主義〉（“Le Néo-plasticisme”），主張在建築中三原色代表物質，非色彩代表空間（精神）。[75]要之，在蒙德里安的觀念中，色彩與非色彩代表對立平衡原則，可以對應到聲音與非聲音，或對應為物質與空間（精神），但研究者亦不宜以特定象徵系統殘害個別圖畫的表現。

在這些構圖的彩色平面異質性之上，直線的交會組合扮演統一節奏的角色。在 1931 年的一篇未刊稿中，蒙德里安說明他的色彩平面構圖原則是：

> 尺寸與顏色不同的方形平面顯示，國際主義並非意味著單調統領混亂，而是秩序井然的統一性。新造型主義中……有著明確的界線，但這些界線並非真的封閉，垂直對立的直線經常相交，因而它們的節奏貫穿整件作品。[76]

Del Marle,” *Bulletin de la Société d’Histoire de l’art français* (March 1981, Paris), pp. 285-286. 波瓦認為蒙德里安追求穩定，范杜斯堡追求動態，似乎簡化了蒙德里安的理論。

74 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, repr. 1968, 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,” *NANL*, pp. 140-155, 156-163.

75 Piet Mondrian, “Le Néo-plasticisme,” 1926, unpublished manuscript for *Vouloir*, in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 164.

76 Piet Mondrian, “The New Art—The New Life,” 1931, in *NANL*, p. 269.

臺灣大學學術期刊資料庫

蒙德里安希望在秩序的追求下，保有構圖的開放性。以此構圖法則回顧他 1922-1927 年間的作品，可以發現黑線似乎組成主題與節奏的變化，而少量的原色平面更加分散，頗類似純粹聲音的任意排列效果，例如《圖畫四號》（*Tableau No. IV*）。[77]蒙德里安同時變化色彩與非色彩的濃度與顏料厚度，彷彿是譬喻線性結構的音質、音量或重量。總之，蒙德里安主張多樣性的統一即是抽象關係的文化（culture of relationships），結合巴黎的拼貼與荷蘭前衛實驗，因而發展出豐富的表現方式。

（三）「新造型拼貼」與自由空間

蒙德里安的「新造型拼貼」由畫布逐漸轉向畫室牆面，以大面積的色彩與尺寸變化為主。布洛康認為蒙德里安將畫室視為未來人的模範居家，可見此生活與創作空間的重要性。[78]從布洛康的重建圖可見，[79] 1919-1921 年間在庫米耶街的畫室，蒙德里安已經開始運用牆面、大面開窗、窗簾與幾何形式的家具，排列成類似立體主義拼貼的空間。《祖國》的記者也特別提到藝術家盡可能「將門窗的開口都列入考慮」，運用的觀念看來是以理想平面包圍的立體空間（stereometrical space），很像德國建築師貝倫斯（Peter Behrens, 1868-1940）第二期的空間構想。[80]而 1924 年在《風格》上刊登的畫室照片，畫架的周邊牆面已有局部裝貼（圖十）。

不僅牆面與門窗，地板也計入他的畫室拼貼的單元平面。1921 年 10 月，他又搬到啟程街 26 號的一間畫室，再度做畫室裝貼。瑟弗在 1923

77 Piet Mondrian, *Tableau No. IV; Lozenge Composition with Red, Gray, Blue, Yellow, and Black*, 1924-25. Oil on canvas, 100.5×100.5 cm. axis, 142.8×142.3 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.

78 Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, pp. 149-158.

79 Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, p. 148.

80 Anonymous, “A visit to Piet Mondrian,” in Herbert Henkels ed., *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, p. 25. 貝倫斯第二期意指他從 1907 年至戰前擔任柏林 AEG 公司的藝術顧問期間，其工廠建築與平面設計的新古典主義作風。

臺灣大學學術期刊資料庫

年初次拜訪蒙德里安的畫室，最注意的是一塵不染的地板上有兩張地毯，一紅一灰。[81]瑟弗在 1977 年回憶，他對這間畫室的第一印象是白與灰。[82]換言之，蒙德里安的畫室裝貼採用異質材料，以牆面為底的作法，頗接近畢卡索的《吉他構成物》，只是擴大牆面範圍與拼貼的數量，又加入地板與天花板。

蒙德里安也將異質材料視為新建築的基礎。他經常強調新造型主義建築的實現有其條件，除了自由，還需要多種材料的實驗，而當代的建築師往往須在短時間內完成一件「藝術品」，只能在紙上進行，「他如何能解決新問題？一個石膏模型絕非室內設計的真正模型；（他）沒有足夠的時間與金錢來做金屬與木材的大尺寸模型。」[83]可見蒙德里安對異質材料的興趣，更將立體主義拼貼的建構物觀念，轉化成工業材料的運用，以獲得更高度的空間組織自由。

他的空間觀念在 1923 年被導入《風格》的建築理論。范艾斯特倫（Cornelis van Eesteren, 1897-1988）與范杜斯堡合作的藝術家之屋模型，採用金屬與木材製作，因此可以進行更自由的空間組合，並在巴黎的現代奮力畫廊（Galerie de l'Effort Moderne）展出（圖十一）。[84]兩人合著的短論〈朝向集體營造〉（"Vers une construction collective"）特別強調建築的多元性，應以科學實驗來證明：

> 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。

81 Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 160.

82 Nancy J. Troy, *The De Stijl Environment* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983), p. 68.

83 Piet Mondrian, "De Realiseering van het Neo-Plasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur," *De Stijl* V: 3 (1922), pp. 44-45; repr. 1968, vol. 2, p. 193; English translation, "The Realization of Neo-Plasticism in the Distant Future and in Architecture Today," *NANL*, pp. 168-169.

84 Nancy J. Troy, *The De Stijl Environment*, pp. 112-114.

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。[85]

其目標在於追求「融合真實創新的所有元素，並具有普遍基礎」。[86]這篇論文以法文發表，做為《風格》的國際宣言。雖然蒙德里安於畫室進行拼貼的同時，《風格》成員正日益遠離室內的色彩平面觀念，范杜斯堡在 1920 年寫信給建築師伍德（J. J. P. Oud, 1890-1963），也評論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。[87]然而，從范艾斯特倫的模型來看，《風格》的建築師相當接受蒙德里安對自由空間與異質材料的觀念。

1926 年 9 月刊登在荷蘭報紙《電報》（*De Telegraaf*）的照片（圖十二），[88]是剪接畫家肖像與他的畫室照片，可看到蒙德里安在牆面貼上更多不同類型的構圖，強化空間的異質性，甚至連門板看來都像拼貼物件。相較於 1926-1927 年的其他照片的聚焦特色，這張報刊照片取景角度較廣，更能呈現畫室整體拼貼的複雜性，可視為蒙德里安的未來建築宣言。

同年 7 月，他在《藝術筆記本》發表〈繪畫的新造型表現〉（“L’expression plastique nouvelle dans la peinture”），比對荷蘭的前衛藝術與巴黎的立體主義，並討論平面構圖的建構性：

> 戰前不久，在巴黎立體主義達到頂峰，在荷蘭幾個藝術家走向一種繪畫，更適合圖畫或牆面的平面（*plus appropriée aux surfaces planes* du tableau ou du mur），亦即平面之中的平面繪畫（une peinture *plane dans le plan*）。然而，這種繪畫仍維持為自然主義，它將自然表象「風格化」，但這種風格化並不包含此表象的抽象化。只是很快變

85 Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, “Vers une construction collective,” *De Stijl* VI: 6/7, 1924, p. 89; repr. 1968, vol. 2, p. 397.

86 Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, “Vers une construction collective,” VI 6/7, 1924, p. 89; repr. 1968, vol. 2, p. 397.

87 Nancy J. Troy, *The De Stijl Environment*, p. 68.

88 Photograph in *De Telegraaf*, 12 September, 1926 (Amsterdam); Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, p. 151.

臺灣大學學術期刊資料庫

> 成一種較少「圖畫」而較多「建築或建構的」繪畫。純粹色彩出現了，或許是因為有些藝術家也關心室內問題，並非裝飾意義，而是純色平面，而且多少具有建構性（范德列克、胡薩、范杜斯堡）。這點對室內的關切可能是建築中的新造型主義色彩造型的起源，很可能這種「平面」的興起導致藝術家走向非自然表象的抽象化，不過，有關此種努力，還有其他的影響值得注意。首先，立體主義的影響不可否認，接著，大戰期間，來自巴黎的一種繪畫加入此團體，這是一種多少具有立體主義的傾向，但在經歷光線主義（luminisme）與色彩分離主義（divisionisme）之後，視立體主義作品為最高層次的繪畫，卻又認為它因異質元素組成而不合邏輯，亦即抽象形式與自然表象並存。此趨勢不再使用後者，已達到完全抽離弧線；它的表達運用非原色的色彩，和直線的兩種主要對立性（蒙德里安）。儘管如此，這種繪畫還是太多圖畫性質，因為它企圖表現立體主義中的特定體積（已摧毀）。唯有在這兩種趨勢結合之後，才陸續快速地產生普遍的表現方式（*le moyen d'expression universel*），也就是原色的矩形平面。[89]

他所說平面的建構最初來自立體主義，應是指前文提到的畢卡索的《吉他構成物》。光線主義是指 1905-1910 年間的荷蘭前衛畫風，以非自然主義的鮮明色彩描繪大氣的光線。[90]至於弧線，則與畢卡索常用的吉他、小提琴、靜物的輪廓有密切關係。蒙德里安將自己在大戰前後的新造型主義視為歐洲南方與北方文化融合的形式。

在 1931 年的《藝術筆記本》出版的專文中，他討論立體主義與新造型主義的關係，為抽象藝術辯護，以回應超現實主義者的責難。[91]主編

89 Piet Mondrian, "L'expression plastique nouvelle dans la peinture," *Cahiers d'art* 1926:7, p. 181.

90 參見 Jan van Adrichem, "The introduction of modern art in Holland, Picasso as *pars pro toto*, 1910-30," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 21:3 (1992, Amsterdam), pp. 162-163.

91 Piet Mondrian, "Réponse de Piet Mondrian (à l'enquête sur l'art abstrait)," *Cahiers d'art*

臺灣大學學術期刊資料庫

哲沃士刊登一幅蒙德里安的畫室照片，說明畫室裝貼是他的代表作。這可說是蒙德里安向法文讀者展示新造型藝術的典型。1930 年初，戴希雅德（E. Tériade, 1897-1983）反對抽象藝術，認為新造型主義是裝飾藝術：「在荷蘭（立體主義的迴響）曾是新造型主義，具有嚴格的裝飾性，被化約為最低限度與建築的『功能』，屬於在該國勝利的現代建築。」[92]蒙德里安先強調立體主義的真價值在於將造型技法引進繪畫：「表現方式與技法是造型的根本，立體主義產生了龐大的價值，在繪畫中引進純造型元素與一種新技法。」[93]他又說明新造型主義的旨趣如同其他所有繪畫，在於表現生命的節奏，選取其最緊密而永恆的表現，而不像形態造型（*morphoplastique*）一般被有限形式所蒙蔽。新造型主義目標是創造真實，此種真實對感官而言是具體而且活生生的，因此相對於寫實主義與超現實主義，新造型主義，可說是超寫實主義（*superréalisme*）。[94]這段說法顯示蒙德里安追隨立體主義，觀察當代生活經驗，企圖突破表象形式，但更要建立抽象形式，以構成更高層次的真實。

蒙德里安的超寫實主義概念來自阿波里內對立體主義的解釋。在 1922 年的《新鹿特丹通訊》（*Nieuwe Rotterdamsche Courant*）訪談中，他說自己追求新的造型、更深刻的寫實主義。訪談者提到前幾天（該報）的報導，引述昂德烈・洛特（André Lhote, 1885-1962）贊同阿波里內以

1931: 1 (January 1931), pp. 41-43. 《藝術筆記本》在 1931 年共分四次刊登六篇回應，作者依序為：蒙德里安、雷傑、包邁斯特（Willi Baumeister, 1889-1955）、康定斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）、漢諾瓦博物館館長德納（Alexander Dörner, 1893-1957）、漢斯・阿普（Hans Arp, 1886-1966），大多與瑟弗主編的《方圓》（*Cercle et carré*, 1930）雜誌有關，顯示當時抽象藝術家面對超現實主義的出版攻勢，多有強烈危機感。

92 E. Tériade, “Documentaire sur la jeune peinture, III. Conséquences du cubisme,” *Cahiers d’art* 1930:1 (January 1930), p. 22. 戴希雅德是《藝術筆記本》的主要藝評家之一，他對新造型主義的批評也見於 “Hygiène artistique,” *L’Intransigeant* (11 March 1930, Paris)。

93 Piet Mondrian, “Réponse de Piet Mondrian,” *Cahiers d’art* 1931:1 (January 1931), p. 41; English translation, “Cubism and Neo-Plastic” (1930), *NANL*, p. 237.

94 Piet Mondrian, “Réponse de Piet Mondrian,” *Cahiers d’art* 1931:1 (January 1931), pp. 42-43; English translation, “Cubism and Neo-Plastic” (1930), *NANL*, pp. 238, 240.

臺灣大學學術期刊資料庫

超寫實主義（super-realism）一詞來說明立體主義的特質。[95]阿波里內在1917年稱讚《遊行》（*La Parade*）一劇結合舞臺設計、服裝與編舞，兩造關係其實是人為的，因此是一種超現實主義（sur-réalisme），可以看見新精神展現的起點。[96]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（*réalism* impressionnante）。」[97]阿波里內的超現實主義一詞，意指以真實世界為基礎的想像空間，特別是結合不同類別藝術的新奇想像。蒙德里安的超寫實主義所指大致符合阿波里內的簡略定義。

對蒙德里安而言，立體主義有具象與抽象藝術的雙重性，因此並非已發展完成的藝術理念，而是過渡階段。1930年代初，回應《藝術筆記本》對抽象藝術的意見調查，蒙德里安提出立體主義的兩難：一是退回自然一邊，一是放膽前進抽象一邊，轉成新造型（Neo-Plastic）。他認為立體主義的最高成就在於它透過體積的建構來決定空間，打破事物的自然表象，因而為純粹關係與自由節奏的造型奠立基礎。[98]換言之，蒙德里安對立體主義的解釋特別注意自由空間組織的觀念，而這也是立體主義最廣泛影響二十世紀初繪畫與建築的特點。他的說法可以參照日後社會藝術史學者方卡斯岱（Pierre Francastel, 1900-1970）的觀察：二十世紀初建築的透視變化來自立體主義的差異剪接與斷裂性，運用在分析的具體物件，而不限於具象物。[99]

---

95 Anonymous correspondent, “At Piet Mondrian’s,” *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (23 March 1922, Rotterdam); translation by R. Koenig, in Herbert Henkels ed., *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, p. 27.

96 Guillaume Apollinaire, “preface to the program of *Parade*,” May 1917, in *Oeuvres en prose complètes*, vol. 2, p. 865.

97 Guillaume Apollinaire, “Le cubisme et La Parade,” 1917, in *Oeuvres en prose complètes*, vol. 2, p. 868.

98 Piet Mondrian, “Réponse de Piet Mondrian,” *Cahiers d’art* 1931:1 (January 1931), p. 42.

99 Pierre Francastel, “Les étapes de l’architecture nouvelle après 1900,” in *Art et technique aux XIXe et XXe siècles* (1956; Paris: Gallimard Denoël, 1988), pp. 163-75; translation by Randall Cherry, *Art and Technology in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (Cambridge, Mass.:

臺灣大學學術期刊資料庫

至於原色平面構圖如何具有自由空間組織，蒙德里安的解釋是：「平面（*plan*）成為造型的唯一方法，此事在繪畫中有著最高度的重要性。平面去除物質的主宰，而物質的絕對表現是三度空間。不過，在新繪畫中視覺第三向度雖然消失，它卻表現在平面中的色彩與明暗。」[100]依據他的說法，畫面上的原色平面組合可以產生空間性（spatiality），而非物質空間。

由於追求自由空間組織，蒙德里安在經歷相當時間後，就會更動畫室牆面拼貼，顯示他將居家視為變動的空間，多少受到雷蒙・杜象維庸（Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918）在 1912 年秋季沙龍展出的《立體主義房屋》（*Maison cubiste*）的影響。杜象維庸將房屋正面裝飾的幾何形式當做現代生活物品的框架，「這些物品之間的關係可理解為綜合的線、面與體積，這些〔元素〕又構成節奏，類似我們周遭的節奏。」[101]但是，《立體主義房屋》不同於新藝術室內裝飾之追求整體和諧關係，因此招致嚴厲的批評，被嘲弄為「奇怪的雜音」（a singular cacophony），在 1925 年為「巴黎畫派」（Ecole de Paris）命名的藝評家華諾（André Warnod, 1885-1960），則認為立體主義宴客廳的和諧是無意義的平衡，因為其中還有「上千個事物吸引目光」。[102]華諾雖不贊同，卻明確地指出立體主義空間的異質特性。

以當時的文化情境來看，蒙德里安主張在立體主義之後繼續發展抽

The MIT Press, 2000), pp. 211-223.

100 Piet Mondrian, “L’expression plastique nouvelle dans la peinture,” *Cahiers d’art* 1926:7, p. 181.

101 Raymond Duchamp-Villon, letter to Walter Pach, 16 January 1913, trans. in *Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1957); Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier* (New Haven: Yale University Press, 1991), p. 92.

102 T., “Les Arts décoratifs au Salon d’Automne,” *L’Action*, 29 October 1911, p. 3; André Warnod, “Arts décoratifs et curiosités artistiques: les ensembles décoratifs du Salon d’Automne,” *Comoedia* (12 October 1912, Paris), p. 3; commented in Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, pp. 85-86.

臺灣大學學術期刊資料庫

象藝術，不必回歸傳統的自然主義，是與第一次大戰後的「回歸秩序」（*Retour à l'ordre*）或傳統論相抗衡。在戰後文藝評論界崛起的考克多（Jean Cocteau, 1889-1963），其態勢有如取代因傷退役後早逝的阿波里內。考克多將畢卡索引介到右岸的富裕階層，並將其新古典主義成分轉換為回歸法國藝術的古典傳統。考克多的劇本《遊行》由畢卡索設計舞臺與服裝，結合古典人物形象與現代幾何形式的服飾，在 1917 年 5 月 18 日小城堡劇場（Théâtre du Châtelet）首演即轟動一時。[103]考克多認為戰前的立體主義是實驗階段，但藝術終將回歸理性的法國傳統。

不過，要求巴黎的眾多外國藝術家堅守法國古典主義傳統，有如強制效忠。[104]正如波吉所言，拼貼是戰前藝術多樣性的表徵，戰後並未被「回歸秩序」的口號所掩蓋。[105]事實上，畢卡索與考克多的合作關係並非天衣無縫，作家認為《遊行》彩排中，《經理的舞步》段落的音樂和舞蹈頗佳，如果去除畢卡索設計的骨骸（carcasses）就更好了，他甚至對舞臺設計失望到不願意出席首演。[106]畢卡索在 1917-1918 年採用的「新古典主義」，始終具有混雜性，例如《扶手椅上的歐嘉》（*Olga in an Armchair*），[107]女性人物肌膚有著安格爾（Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867）的明暗立體法，看來光滑如瓷器一般，扶手椅的裝飾像是平面圖案，飄浮在裸露的畫布底色之上，整幅畫面的組合很接近拼貼的異質性，更像是古典主義的贋品，而且坦誠告白其偽造性質。在此同時，

103 Kenneth Silver, *Esprit de corps: the Art of the Parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989), pp. 108-131.

104 1919-1926 年間，法國境內的外國人空前大增，由每 1,000 居民中 3.7 人增至 5.9 人，只有 1920-1921 年與 1927 年的短暫衰退例外；Jacques Becker and Serge Berstein, *Victoire et frustrations: 1914-1929* (Paris: Editions du Seuil, 1990), p. 163.

105 Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, p. 29.

106 Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin: Notes autour de la musique* (1918; Paris: Stock, 1979), pp. 66-67.

107 Pablo Picasso, *Olga in an Armchair*, 1917-1918. Oil on canvas, 130×89 cm. Musée Picasso, Paris.

臺灣大學學術期刊資料庫

蒙德里安繼續發展拼貼，藉以尋求複合的統一性，顯示他對回歸秩序論持保留態度。

對於 1920 年代的巴黎藝壇對抽象藝術的指控，蒙德里安的回應是，絕對穩定或許是純粹主義的追求，新造型主義則平衡地表現不變與變。[108] 他的作品在 1930 年的抽象藝術辯論中開始受到注意。哲沃士原先對蒙德里安較多質疑，認為他讓繪畫成為建築的附屬品：

> 不過這個評價並不等於欣羨，因為蒙德里安的作品好像將繪畫的主要構成元素化約為空白石板，變成只是建築的女僕，一個完全放棄人格的女僕。依據蒙德里安的作品，繪畫化約成牆壁裝飾的角色，或者更精確地說，用來強調建築體積的方法。[109]

但哲沃士不久就調整看法。1932 年 1 至 2 月，「1940 年團體」（*groupe de 1940*）展出 1903-1930 年共 59 件作品，以范杜斯堡回顧展為焦點。[110] 哲沃士評論范杜斯堡受到觀念主導，未融入作品中，相對地，蒙德里安的作品最不執意也最非數學式的，而是神秘的：「整幅圖畫的各個面向、形式的比例、以及色彩與平面的關係，不只是回應蒙德里安的刻意特質，感性與神秘的天賦指導著貼切而美好的面向，在此扮演更重要的角色。」[111]對哲沃士而言，蒙德里安的色彩平面並非理性的計算，而是展現深邃的感性，反而比范杜斯堡更具有革命性。不過，哲沃士終究是有限度接受蒙德里安的感性。

總之，蒙德里安對立體主義的解釋強調其空間自由組織，來自他對

108 Piet Mondrian, “Réponse de Piet Mondrian,” *Cahiers d’art* 1931:1 (January 1931), p. 43.

109 Christian Zervos, “Feuilles volantes. P. Mondrian,” *Cahiers d’art* 1928:2 (February 1928), p. 94.

110 Christian Zervos, “Les expositions à Paris et ailleurs, IIe exposition du groupe 1940,” *Cahiers d’art* 1932:1-2 (January-February 1932), pp. 79-81. 參展者尚有蒙德里安與他的追隨者葛罕，以及漢斯・阿普與蘇菲・陶伯阿普（Sophie Taeuber-Arp, 1889-1943）夫婦、范東傑路（Geroges Vantongerloo, 1886-1965）等人。

111 Christian Zervos, “Les expositions à Paris et ailleurs, IIe exposition du groupe 1940,” *Cahiers d’art* 1932:1-2 (January-February 1932), p. 80.

臺灣大學學術期刊資料庫

拼貼的實驗，1919 年又從色彩平面構圖擴大到大型牆面拼貼。他以拼貼的自由與異質性為基礎，對抗考克多代表的新古典秩序論，在戰後前衛藝術的發展中，扮演相當重要的創作與平衡論述的功能。有別於過去學者強調他的平面性，本文強調蒙德里安巴黎時期作品的空間性與多元性，他追求更高層次的綜合與普遍性，其構圖基礎元素雖然簡單，目標卻是納入更豐富的自由空間組合。

二、街景元素：海報、牆面、窗面

蒙德里安的拼貼題材與都會日常街景密切相關，我們將觀察他常用的街道物象，包含牆面、海報與櫥窗，藉此釐清畫家與實際都會環境的關係。運用街道元素是十九世紀以來的巴黎藝術特徵，以波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）的遊蕩者（*flâneur*）觀點最為經典，在二十世紀初的文學與藝術中仍極受重視，在阿波里內與畢卡索的作品中也都非常清晰展現。此外，戰後的達達（Dada）與超現實主義者也運用街道題材。對蒙德里安而言，街道意謂著房屋組合的狀態，表現著城市空間與居民生命力的平衡，是自然內化與精神外顯的均衡展現。[112]他又如何運用街道素材來突顯新造型主義的特質？本節以實例比較，說明他如何將街道元素轉化為構圖原則。

（一）海報

首先，蒙德里安的色彩平面構圖從海報等平面物象汲取靈感。在前文提到的《色彩平面的橢圓構圖二號》（圖一）中，他寫上艾嘉．吉內道（avenue Edgar-Quinet）轉角的大型海報局部的三個字母 K、U、B，也許是新上市的康寶雞湯塊（Kub Knorr）的廣告，這景象就位在通往蒙

112 Piet Mondrian, “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 346; *NANL*, p. 119.

臺灣大學學術期刊資料庫

帕拿斯車站的鐵軌旁。[113]將大型字母放進圖畫的作法來自立體主義拼貼，如畢卡索的城市景觀與海報字母，但在蒙德里安的畫中，字母取得與抽象的建築元素同等的物體性，因此縮小異質物品之間的差距，而不像前者的字母懸浮在畫面之上，與畫中的物象分隔。

海報是二十世紀初巴黎街頭的焦點。事實上，十九世紀末的巴黎海報充滿新藝術的改革熱情，如謝海（Jules Chéret, 1836-1932）與羅特列克的作品，十九世紀末的藝評家已注意到這種露天牆面藝術的豐富色彩，認為遠勝於沙龍繪畫的灰暗色調。[114]羅特列克為紅磨坊表演畫的海報，常反轉形底關係，例如著名的《紅磨坊》之中，女舞者（*La Goulue*）的蓬裙留白，背景反而塗色。[115] 1911-1914 年間，大型廣告海報充斥各大小城市的街道，反而引發全國的海報恐懼（posterphobia）。[116]二十世紀初年，商業海報往往只是廣告文字的背景，直到義大利漫畫家卡琵耶羅（Leonetto Cappiello, 1875-1942），才特別以大片鮮明底色，突顯局部廣告文字，他畫的《雞湯塊》（*KUB*）以明亮的黃色背景，襯托牛頭與雞湯塊圖案。他的觀念在戰後影響前衛藝術家，從 1925 年左右起，巴黎街頭出現相近的新海報作風。[117] 1920 年代的巴黎商業廣告，更重視群眾社會的宣傳，而雷傑（Fernand Léger, 1881-1955）在 1920 年代的城市

113 Frans Postma and Cees Boekraad, *26, rue du Départ: Mondrian's Studio in Paris, 1921-1936* (Berlin: Ernst & Sohn, 1995), pp. 38, 28-30, 畫室附近建築物的照片。

114 Ségolène Le Men, *Seurat & Chéret: le peintre, le cirque et l'affiche* (Paris: CNRS, 1994), pp. 43-49.

115 Henri de Toulouse-Lautrec, *Le Moulin rouge*, 1891. Paris, Musée des arts décoratifs; retrieved from http://www.lesartsdecoratifs.fr/?id_article=1924&id_document=1893&page=portfolio (accessed 20 May, 2010).

116 Kirk Varnedoe and Adam Gopnik, "Advertising," in *High & Low. Modern Art and Popular Culture* (New York: The Museum of Modern Art, 1990), pp. 249-251.

117 Alain Weill, "L'affiche vers les temps modernes," in Alexandre Khaltourine and Pontus Hulten ed., *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.

臺灣大學學術期刊資料庫

題材，受到戰爭經驗與當代海報的影響，強調機械化與效率。[118] 1914 年，雷傑紀錄他從海報中觀察到造型的真實性，較傾向色彩表現原則：「這張海報，黃或綠，呼喊進入這膽怯的風景，是有史以來最美的圖畫理性，它打倒感傷的文學概念，宣布造型對比的來臨。」[119]這篇文字與阿波里內的視覺詩〈海洋文書〉（"Lettre-Océan", 圖十三 a、圖十三 b），同時發表在 1914 年 6 月 15 日的《巴黎晚會》，顯示前衛藝術家對街道與海報的高度興趣。蒙德里安非常欣賞雷傑，很可能受到他的啟發而運用海報。

另一個重要的因素是《風格》的設計主軸在於都市計畫，相當關切藝術與真實生活的互動，而廣告設計是《風格》中常見的作品類型。新近的研究指出，在戰後的經濟條件限制下，《風格》藝術家將簡單的廣告設計發展成藝術品；《風格》的排版與裝訂接近城市常見的海報，其設計看來很現代，但採用簡單的木刻印刷技術，常見近似木工的接榫形式。[120]要之，蒙德里安對海報設計相當熟悉。

他將海報轉成畫面元素的作法，大致可以 1919 年區分前後。在 1914 年以後的作品，他逐漸從引用印刷字體，轉向聚焦色彩平面關係的配置，例如 1917 年的《色彩構圖 A》（圖四）。[121] 1914 年的抽象化先取用一種母題（motif）的樣式再將之簡化，1919 年起，蒙德里安採取先尋找該母題的新造型原則，再運用於構圖之中。衛許指出，在 1916 年的《線條構圖》與 1917 年的兩幅《色彩構圖》之後，蒙德里安並未有描述性的素描草圖或任何造型因素的內在連貫組合，這意味著他的「萃取」

118 Kirk Varnedoe and Adam Gopnik, "Advertising," *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, pp. 284-293.

119 Fernand Léger, "Les réalisations picturales actuelles," *Les Soirées de Paris* III: 25 (15 June 1914), repr. in Sylvie Forestier ed., *Fonctions de la peinture* (Paris: Gallimard, 2004), p. 42. 參見 Jodi Hauptman, "Imagining Cities," in Carolyn Lanchner ed., *Fernand Léger* (New York: The Museum of Modern Art, 1998), pp. 75-83.

120 Michael White, *De Stijl and Dutch Modernism* (Manchester: Manchester University Press, 2003), pp. 77-102.

121 Piet Mondrian, *Composition in Color A*, 1917. Oil on canvas, 50×40 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

臺灣大學學術期刊資料庫

（abstracting）階段已停止，像是 1919 年的《色彩平面構圖五號》（圖五）這類作品所見。[122]如此一來，一幅構圖可能包含兩種以上的異質或對立原則，彼此平衡。《色彩平面構圖五號》的色彩與非色彩平面關係變化頗多，顏料厚薄與平面交疊的關係，展現更多拼貼的異質性，似乎來自巴黎牆面的日常視覺經驗，也構成畫家所追求的「人與自然的二元性，而非自然而已」。[123]蒙德里安在 1918 年前後的作品，重點不在於母題本身，而在於它呈現的畫面關係，包含海報、拼貼所指涉的人與都會環境的互動。

總之，1918-1919 年的構圖法則轉變得以突顯畫面的局部差異，又避免過於零碎，對戰後都市重建來說，相當具有前瞻性。如果說蒙德里安的色彩平面構圖的目標是空間組合，那麼，這種虛擬空間指向更靈活開放的街道與建築配置。從人與都會的互動來看，未來重建的（巴黎）城市就不是一個固定的傳統，而是一個創造的空間，伴隨居民投入而變動。相應地，外來居民也能帶來異質的創作元素，增進此空間的豐富性，同時避免流於雜亂。相反地，若只是強調自然主義或既定秩序，則容易掉進地域本質論的陷阱，使得藝術與生活日趨狹隘。

蒙德里安在 1926 年指出巴黎建築物的巨大平面上附加大片彩色廣告，很能引發平面構圖做法。[124]同一年他留下不少畫室拼貼照片，可見兩種作法的緊密關係，只是拼貼的場域由街道的外牆轉換到室內牆面與畫布。蒙德里安的友人不乏海報創作者。據內莉・范杜斯堡（Nelly van Doesburg, 1899-1975）回憶，蒙德里安的一位荷蘭好友柯藍（Colin），曾為巴黎的火車與地鐵車站繪製半抽象的廣告海報。[125] 1920 年的《祖

122 Robert Welsh, “The Birth of de Stijl, Part I: Piet Mondrian, The Subject Matter of Abstraction,” *Artforum* 11 (April 1973, New York), pp. 49-53.

123 Piet Mondrian, “Dialoog over de nieuwe beelding,” *De Stijl* II: 5 (March 1919), repr. 1968, vol. 1, p. 310; *NANL*, p. 78.

124 Piet Mondrian, “L’expression plastique nouvelle dans la peinture,” *Cahiers d’art* 1926:7, p. 182. 參見 “The Plastic Expression in Painting,” 1926, in *NANL*, p. 203.

125 Nelly van Doesburg, “Some Memories of Mondrian,” in Robert Welsh, *Piet Mondrian*,

臺灣大學學術期刊資料庫

國》記者將畫家的抽象色彩平面，比擬為地鐵通道的大片海報色彩。[126]該記者並不贊同這種現象，但卻點出蒙德里安畫作的動態觀點與當代海報的關係。畢竟，車站海報代表著進入都會移動的網絡，介於室內與戶外，也是前衛藝術進入公共空間的重要管道。蒙德里安對交通工具和道路都有極高興趣，[127]我們可以進一步推論，他眼中的海報不只是一種特別的形象（figure），而是都會流動性的指標，銜接人文訊息與交通科技。

蒙德里安認識的這名海報畫家很可能是保羅・柯藍（Paul Colin, 1892-1985），他的作品近 1,500 件，以交通、政治和雜類題材居多。[128]他從 1925 年起擔任香榭劇院（Théâtre des Champs-Elysées, 1911-1913）的平面藝術與舞臺設計師，[129]為著名的爵士歌手與舞者約瑟芬・貝克（Joséphine Baker, 1906-1975）畫《黑人舞》（*Bal nègre*）海報，是當代四位新秀海報畫家之一，[130]並在 1926 年開設海報設計學校，其風格較多巴黎娛樂海報的特色。[131]他在 1927 年出版的《黑色騷動》（*Le Tumulte noir*）圖冊廣受歡迎，每頁 47×31.75 公分，各發行 500 件無編號版，和

1872-1944: Centennial Exhibition, p. 72.

126 Anonymous, “A Visit to Piet Mondrian,” *Het Vaderland*, 9, English translation by Ruth Koenig, in Herbert Henkels ed., *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, p. 24.

127 蒙德里安從 1900 年起就擁有一部腳踏車，當時一部腳踏車價格超過一個木匠的月薪。阿姆斯特丹的公用電車在 1900-1912 年間開始行駛，帶來新的城市生活形態與步調，蒙德里安也可能搭乘電車到作畫地點。Peter-Paul de Baar, “A City on the Move: Amsterdam 1892-1912,” in Robert Welsh, Boudewijn Bakker, Marty Bax, *Piet Mondrian: the Amsterdam Years, 1892-1912* (Amsterdam: Gemeentearchief Amsterdam, 1994), p. 15.

128 Patricia Frantz Kery, Marshall Lee ed., *Art Deco Graphics* (London: Thames and Hudson, 1986), pp. 61-62.

129 “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 (accessed 20 May, 2010).

130 Alain Weill, “L’affiche vers les temps modernes,” in Alexandre Khaltourine and Pontus Hulten ed., *Paris-Moscou, 1900-1930*, pp. 441, 449.

131 Patricia Frantz Kery, *Art Deco Graphics*, pp. 24, 62, 99, 101.

臺灣大學學術期刊資料庫

二十件編號的收藏版，上市後旋即售完。[132]《黑人舞》海報的畫面強調色彩平面的組合關係，特別是男性舞者的身形近似幾何平面，襯托約瑟芬・貝克的靈活姿態，[133]和 1927 年的《麗莎・鄧肯》（*Lisa Duncan*）作風類似。[134]柯藍的海報在 1920 年代的巴黎街頭廣受注目，蒙德里安又極為欣賞貝克表演的查斯敦舞（Charleston），[135]必然會特別注意其作品。

儘管不少當代藝評家指責抽象藝術接近海報，蒙德里安並非毫無反省地全盤接受海報，而是從中尋找合適的造型原則。1931 年 1 月的《藝術筆記本》中，編者哲沃士整理抽象藝術的四大缺陷是：一是過於強調智性，二是以純色調與幾何素描取代情感，三是流於裝飾性，四為將藝術推入死胡同。所謂裝飾性是指「限縮了繪畫與雕刻的可能性，以致於將藝術品化約為純裝飾的簡單色彩與形式遊戲，頂多適用於廣告海報與目錄。」[136]蒙德里安以抽象藝術領導人之一的身分回應，兩幅附圖都是 1930 年的作品，應是作者自選的代表作，一為菱形的直線構圖，一為畫室牆面拼貼。他認為具象或有限形式才是限制藝術發展，新造型主義正是預備讓藝術在生活中實現，從可觸摸的氛圍開始，推動到社會和人的整體生活，而大都會中已可見不少努力，值得欣賞但還很薄弱，而徹底

132 Henri Louis Gates and Karen Dalton, ed., *Josephine Baker and La Revue nègre: Paul Colin's Lithographs of Le Tumulte Noir in Paris, 1927* (New York: H.N. Abrams, 1998), p. 10; quoted in Bennetta Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art and Life: The Icon and the Image* (Urbana: University of Illinois Press, 2007), p. 131.

133 Paul Colin, *Bal nègre*, 1927; Alain Weill, "L'affiche vers les temps modernes," in Alexandre Khaltourine and Pontus Hulten ed., *Paris-Moscou, 1900-1930,* p. 449, illustration.

134 Paul Colin, *Lisa Duncan*, 1927. Paris, Musée des arts décoratifs; retrieved from http://www.lesartsdecoratifs. fr/?id_article=1914&id_document=1806&page=portfolio (accessed 20 May, 2010).

135 Anonymous correspondent, "At Piet Mondrian's. The crystal-clear studio—an apology for the Charleston," *De Telegraaf* 12 September, 1926 (Amsterdam), trans. Ruth Koenig, in Herbert Henkels ed., *Mondrian: From Figuration to Abstraction,* p. 31.

136 Christian Zervos, editorial introduction to Mondrian, "Réponse de Piet Mondrian," *Cahiers d'art* 1931:1 (January 1931), p. 41.

臺灣大學學術期刊資料庫

的新造型主義不是裝飾的或幾何的。[137]他從 1914 年注意海報文字，類似簡單的拼貼，到 1920 年代以色彩平面的組合關係為主，更注意海報的藝術性與空間作用。

（二）牆面

第二個街道元素是巴黎的建築物牆面，很可能引發了蒙德里安的平面分割、色彩、明暗與位置關係的變化。從第二帝國（1852-1870）巴黎警政總長（préfet）歐斯曼男爵（Georges Eugène Haussmann, 1809-1891）主持的都會更新以來，巴黎的公寓建築的樓層最低高度（2.6 公尺）與外牆突出的深度都有規範，相鄰公寓建築外觀以同一水平線上的樓層分隔連貫，形成整齊的透視動線。石材牆面大多仿效新古典主義建築的粗面石工（rustication）設計，採用水平粗面石板分段處理，每一水平分段之間有小凹槽，外觀相當厚實。[138] 1870 年代到第一次大戰期間，新的建築物則多在近郊興建，城區建築以新街道改善工程為主，進展較慢而且斷斷續續，大致依循歐斯曼的計畫執行，但市政府對建築物的規範較鬆散，因此開始呈現局部裝飾性，從 1890 年代到二十世紀初，外牆的裝飾更加豐富，建築物立面也容許較多突出部位。1902 年的建築法規放寬建築高度之後（最高達 30 公尺），建築物外觀的變化隨之提高，不再像第二帝國時期的嚴謹一致，並引進國際建築作法，1905 年在巴黎中心與西區的新建築物大致回應這種新潮流，但因為外牆上方的突出部分破壞既有的透視動線，因此招致嚴厲批評。經過 1908 年與 1909 年的代表院（Chambre des députés）辯論後，修正法規，但國家介入視線保護，只限於特定歷史建築附近。[139]大戰前最具現代風格的建築以貝海（Auguste Perret, 1874-1954）的香榭劇院為代表，正面採用大片正方形外牆石板。

137 Piet Mondrian, “Réponse de Piet Mondrian,” *Cahiers d’art* 1931:1 (January 1931), p. 42.

138 Anthony Sutcliffe, *Paris: An Architectural History* (New Haven: Yale University Press, 1993), pp. 88-94.

139 Anthony Sutcliffe, *Paris: An Architectural History*, pp. 105-126.

臺灣大學學術期刊資料庫

1920 年代開始出現新古典主義的衍生形式，便是受到貝海影響。[140]整體看來，巴黎的街道與公寓建築排列相當一致，以新古典主義主導，甚至過於相似而單調，十九世紀末以來就有不少建築師批判此現象。蒙德里安的色彩與非色彩平面組合並未侷限於同一水平，抽象構圖比實景更多變化或轉換，反映他活化城市建築的構想。

蒙德里安對新古典主義建築並無太大興趣，反而欣賞現代的簡單建築。瑟弗指出 1912-1913 年的一些平面分割的構圖，是受到立體主義描繪巴黎的灰色牆面的影響。[141]但蒙德里安認為巴黎的灰色調反映的是舊時代的美。[142]對他而言，大道的透視線反而是人為的視覺干擾或宰制。他認為地鐵等實用建築有很好的造型可能性，在 1919 年指出巴黎的地鐵建築因為燈光而活化，工程師的新建築工事也很純粹地表現當時的需求，但因為新建材而逐漸放棄舊風格，因應需求實用的建築造就純粹美，例如集合住宅（complexes d'habitations）、工廠、大型商店等；不過，「一旦奢華進場，就會摧毀此種純粹美」。[143]此外，他從城市的教堂正面反照夜間光線的場景中，尋找被遮掩（voilé）在各種形式中的位置關係與矩形面向。[144]對於私人住宅，他認為藝術家應住在符合現代精神的生活與工作空間。[145]因此，他觀察的建築牆面，應是十九世紀末以來的藝術家之家的類型，分布在城區邊陲，如蒙帕拿斯區的畫室，以幾何平面與採光為要素。換言之，蒙德里安欣賞現代工業建築，如地鐵建築的鋼鐵、水泥與玻璃結構，明亮的工作室，以及老教堂的簡單形式，都以

140 Anthony Sutcliffe, *Paris: An Architectural History*, p. 138.

141 Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 98.

142 Piet Mondrian, "Réalité naturelle et réalité abstraite," in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 346; *NANL*, p. 119.

143 Piet Mondrian, "Réalité naturelle et réalité abstraite," in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 326; *NANL*, p. 103.

144 Piet Mondrian, "Réalité naturelle et réalité abstraite," in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, pp. 325, 328; *NANL*, pp. 101, 104.

145 Piet Mondrian, "Réalité naturelle et réalité abstraite," in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 334; *NANL*, p. 109.

臺灣大學學術期刊資料庫

光線為重要考量。

蒙德里安認為不同類的藝術能採取共同原則，但各自的形式或表現方式無法完全同化，而且繪畫比建築更具有空間組合的自由：

> 繪畫的特權是可以自由地表現關係——換言之，它的表現方式（透過一致與轉變）容許極端的對立物被表現為位置的純粹關係，而不必以封閉作法來斷定形式，或是形式的表象。[146]

因此，他對建築原則的觀察，不以既有的建築形式自我設限，而是借助繪畫，尋找更高層次的構圖原則。波瓦指出蒙德里安的建築理論強調平面性，其結果是平面形象，實務上不可行，因此蒙德里安屢次強調區分實用建築（*architectuur*）與建築藝術（*bouwkunst*）；而他在 1926 年設計的《為 B 夫人設計的沙龍》（*Salon pour Madame B.*）是由六個平面組成，卻無法落實為實體空間。[147]但換個角度來看，蒙德里安的平面構圖追求空間性，而且他始終強調當時還無法實現新造型主義建築。要之，他從 1920 年代建築（如包浩斯〔Bauhaus〕）使用大片玻璃窗面、鋼筋水泥、鋼架或摩天樓獲得靈感，預期未來的科技能發展質輕的平滑表面，[148]支撐寬廣開放的空間。蒙德里安從街道元素發展出來的空間組織原則，企圖超越現實的材料與重力原則，具有高度未來性。在 1940 至 1970 年代的現代建築評論中，蒙德里安曾佔有一席之地。[149]證諸日後的建築與材料工程，他的構想不乏遠見。無論如何，巴黎街道的新古典主義對他來說是舊時代的美，有必要採用新的構成（composition）原則，有如建築、

146 Piet Mondrian, “De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst,” *De Stijl* I:1 (October 1917), p. 4; repr. 1968, vol. 1, p. 6. 參見 “The New Plastic in Painting,” *NANL*, p. 29; Yve-Alain Bois, “Mondrian and the Theory of Architecture,” *Assemblage* 4 (October 1987, Cambridge), pp. 107-109.

147 Yve-Alain Bois, “Mondrian and the Theory of Architecture,” *Assemblage* 4, pp. 114-121.

148 Piet Mondrian, “Le Home, la Rue, la Cité,” *Vouloir* 25 (January-February 1927, Göttingen); repr. in Yve-Alain Bois ed., *L’Atelier de Mondrian: recherches et dessins* (Paris: Macula, 1982), p. 70; *NANL*, p. 211.

149 Yve-Alain Bois, “Mondrian and the Theory of Architecture,” *Assemblage* 4, pp. 103-105.

臺灣大學學術期刊資料庫

都市與社會的革命。

類似的空間革命觀念，展現在 1927 年《意志》的「氣氛」專號。蒙德里安為此專號發表〈居家、街道、城市〉（“Le Home, la Rue, la Cité”），指出馬里內諦（F. T. Marinetti, 1876-1944）的個人主義與不平等主義適合當下社會，但未來的人日漸成熟，終將在居家與公共空間規畫上取得全新的內外平衡狀態：

> 目前一切都應由個人產生或做出，我鼓掌贊成馬里內諦先生對此問題的說法：「不平等萬歲！增進人類不平等！到處恣意而且窮極個人原創性。區別、評價、誇大每件事物。」
>
> 人愈成熟，愈能自成創造者，……他將創造或選擇他的物質氛圍，……憑藉建築物與空間的均衡對立，他將建造健康而美好的城市。戶外給他的滿足將等同於室內。[150]

就空間關係而言，蒙德里安認為新造型主義比未來主義更適合未來的社會，趨向平等或均衡，因此試圖尋找城市生活的個人性與普遍性，以街道為介面。

蒙德里安對現代主義建築並不陌生。他對馬烈史諦文（Robert Mallet-Stevens, 1886-1945）的建築略有認識。[151] 1926 年，蒙德里安寫信給伍德，提到史諦文先生正在準備有關劇場建築的演講，因為范東傑路主動連繫，史諦文於是很禮貌地拜訪蒙德里安，觀察他的劇場設計，並且拍了一些照片。[152]信中所說的建築師應是馬烈史諦文。在 1933 年給瑞士建

150 Piet Mondrian, “Le Home, la Rue, la Cité,” in Yve-Alain Bois ed., *L’Atelier de Mondrian: recherches et dessins*, p. 65; *NANL*, p. 207.

151 1927 年 3 月，他與瑟弗陪同奧地利現代建築領導者路思（Adolf Loos, 1870-1933），參訪春之祭畫廊（Au Sacre du Printemps）。Photograph by André Kertész, in Sandra S. Phillips, “André Kertész: The Years in Paris,” in Sandra S. Phillips et al, *André Kertész. Of Paris and New York* (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1985), p. 34, fig. 25.

152 Piet Mondrian, letter to J.J.P. Oud, 20 December 1926; Oud archives, Fondation Custodia, Paris; Herbert Henkels, “Mondrian in his Studio,” in Henkels ed., *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, p. 187.

臺灣大學學術期刊資料庫

築師洛斯（Alfred Roth, 1903-1998）的信上，他又提到馬烈史諦文索取自己的畫室照片。[153]馬烈史諦文在 1923-1926 年間與范杜斯堡合作，為諾艾子爵（Charles Vicomte de Noailles, 1891-1981）在伊愛荷（Hyères）建造莊園，1925-1928 年又在巴黎西郊歐德依（Auteuil）建造馬烈史諦文街（rue Mallet-Stevens）的五棟房屋，受到范杜斯堡自由構圖的影響。[154]諾艾子爵同時也是蒙德里安的少數贊助者之一。馬烈史諦文早年受到維也納現代主義建築師約瑟夫·霍夫曼（Josef Hoffmann, 1870-1956）的影響，從 1922 年起在秋季沙龍展出建築設計，出版 1917 年設計的《一座現代城市》（*Une cité moderne*, 1922）。他傾向在巴黎的古典主義傳統中進行局部改造，顧主的接受度比較高，因此在 1920 年代得以實現較多新設計。[155]不過，建築史家季第恩（Siegfried Giedion, 1888-1968）主張功能主義，批評他的建築為富人風格，落伍而不合時宜。[156]蒙德里安向來不贊成奢華，他與季第恩夫婦頗友好，[157]可能同意其評論。不過，他也認為建築將不斷改進，從可觸及的環境做起。[158]他認為現代藝術家仍需贊助者，但不能預期後者必然接受現代風格。

他向洛斯表示，柯比錫（Charles-Edouard Jeanneret / Le Corbusier, 1887-1965）的建築雖不完整，卻是當前最好的作品之一，其貢獻是淨化

153 Piet Mondrian, Letter to Alfred Roth, 26 June 1933, in Serge Lemoine ed., *Piet Mondrian / Alfred Roth Correspondance* (Paris: Gallimard, 1994), p. 93.

154 Richard Becherer, “Monumentality and rue Mallet-Stevens,” *Journal of the Society of Architectural Historians* vol. 40, no. 1 (March 1981, Urbana), pp. 47-48.

155 Anthony Sutcliffe, *Paris: An Architectural History*, pp. 141-142. 關於兩次大戰間的巴黎住宅，參見 Paul Chemetov, Marie-Jeanne Dumont, Bernard Marrey, *Paris-Banlieue, 1919-1939. Architectures domestiques* (Paris: Dunod, 1989).

156 Siegfried Giedion, *Bauen in Frankreich Eisen Eisenbeton* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928), French translation by Guy Ballangé, *Construire en France, en fer, en béton* (Paris: Editions de la Villette, 2000), pp. 106-107.

157 Piet Mondrian, Letter to Alfred Roth, 26 June 1933, in Serge Lemoine ed., *Piet Mondrian / Alfred Roth Correspondance*, p. 94.

158 Piet Mondrian, “De huif naar den wind,” *De Stijl* VI: 6/7 (1924), p. 88; repr. 1968, vol. 2, p. 396. English translation, *NANL*, p. 181.

臺灣大學學術期刊資料庫

自然主義學派。[159]洛斯曾在 1927-1928 年旅居巴黎，與柯比錫和皮耶・詹尼赫（Pierre Jeanneret, 1896-1967）合作日內瓦的國家聯盟宮（Palace of the League of Nations）計畫，又與柯比錫合作兩座公寓區設計，參加德意志工會（Deutscher Werkbund）在斯圖嘉特的「住宅」（*Die Wohnung*）展。[160] 1928 年他曾為蒙德里安畫室外觀拍照。[161]蒙德里安對柯比錫的建築並不陌生，特別是 1925 年國際裝飾藝術展的《新精神樓》（*Pavillon de l'Esprit Nouveau*），代表《新精神》（*L'Esprit nouveau*, 1918-1925）期刊的純粹主義。[162] 1930 年柯比錫在瑟弗主編的刊物發表〈完全建築與都市計畫〉（"Architecture et urbanisme en tout"），強調以單一住宅設計適用於所有國家；附圖是尬煦別莊（Villa Garches, 1926-1927）。[163]蒙德里安的評論應是參考這兩件設計，以及巴黎近郊的薩伏瓦別莊（Villa Savoye, Poissy-sur-Seine, 1929-1931）。尬煦別莊強調單一性，以灰泥表層掩蓋不同建材的質地與顏色，代表柯比錫的純粹主義與理想主義，而薩伏瓦別莊以白色方塊建築反襯自然景觀。[164]儘管柯比錫使用垂直底柱（*pilotis*），尬煦別莊與薩伏瓦別莊的外觀都以水平動線為主。薩伏瓦別莊內部有垂直樓梯間，構成向上的靈性動線，但內外分隔。[165]蒙德里安

159 Piet Mondrian, Letter to Alfred Roth, 26 June 1933, in Serge Lemoine ed., *Piet Mondrian / Alfred Roth Correspondance*, p. 93.

160 Serge Lemoine ed., *Piet Mondrian / Alfred Roth Correspondance*, p. 11.

161 Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, p. 149, fig. 108.

162 關於純粹主義與《新精神》，見 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.

163 Le Corbusier, "Architecture et urbanisme en tout," *Cercle et carré* 3 (30 June 1930, Paris); repr. 1977, n.p. 該建築正名是史坦別莊（Villa Stein, Vaucresson, near Garches, 1926-1927），但建築師與當代評論都稱為尬煦別莊。

164 Charles Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture* (New York: The Monacelli Press, 2000), pp. 167-169, 173-179. 詹克斯（pp. 186-241）認為柯比錫在 1928-1945 年間的設計是回歸自然的年代。

165 Charles Jencks, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, p. 176. 尬煦別莊也是柯比錫在兩次大戰間造價最昂貴的建築，因此涉及季第恩所謂的富人建築；Tim

臺灣大學學術期刊資料庫

主張開放建築，[166]對他而言，由於內外分隔與水平動線主導，柯比錫的住宅設計仍殘存個人性與自然主義。柯比錫保留菁英藝術家的位階概念，[167]但《風格》成員的一致信仰是，藝術家應放棄個人主義，將藝術納入集體與工作

（三）窗面

第三個街道元素是窗面，包含展示櫥窗的布置或裝飾，以及住宅的窗面。在他的三人譚之中，抽象寫實畫家 Z 稱許法國室內有著較為一致的佈置變化，相對地，荷蘭室內擺設頗為貧乏：

> 這個〔重大差異〕是由擺設與色彩的差異造成，你可以在很多法國的購物街看到，變化多端的建築門面塑造街道，透過黑或白或另一個明確的色彩，每一個都彼此分明，合在一起就形成一個色彩平面構圖，確定地表現關係…[168]

他從巴黎商店街的室內裝飾找出構圖原則，1919-1920 年的平面構圖與畫室裝貼顯然具有這類都會因素。

在〈小餐館—棕櫚禮拜天〉（“Little Restaurant—Palm Sunday”）這篇速寫中，窗面因為它的含混性而別具重要地位。他以玻璃櫥窗反射的字母來重組意象，描寫窗面後的餐館室內向外看的經驗：

Benton, *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1920-1930* (Basel: Birkhäuser, 2007), p. 175.

166 Piet Mondrian, Letter to Alfred Roth, 28 June 1933, in Serge Lemoine ed., *Piet Mondrian / Alfred Roth Correspondance*, p. 100.

167 Françoise Will-Levaillant, “Norme et forme à travers L’Esprit Nouveau,” in Jean Laude et al, *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), p. 253.

168 Piet Mondrian, “Natuurlijke en Abstracte Realiteit,” *De Stijl* III: 6 (April 1920), p. 55; repr. 1968, p. 549; “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 335; *NANL*, p. 110. 字體間距放寬處為荷蘭文版本之標示法。此類字型在瑟弗的法文譯本中多數被統一為標準間距，在英譯本中則多數轉為斜體，參見下文討論蒙德里安與文學的關係。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 黃底上的紅字 Montrouge—Gare de l'est—Gare de l'est—Montrouge，來來去去，消退與流動。兩列電車相像但內容迥異。外頭，一個孩子正在拼字：A-lec-san-dre，裡頭，我看到飛行的襟翼上的 ERDNAXELA…ALEXANDRE 倒反，字沒有變。誰從裡與外看不變？然而每個字母都保持本來的樣子：裡與外都一樣。不過，外在依舊是內在—外在由內在做成，內在由外在做成。但外邊似乎是我們最先瞭解的一面。[169]

從電車往返與餐館窗玻璃上店名的反射，蒙德里安探索內在與外在的關係。商店櫥窗也是蒙德里安所見都會生活的新的真實性。

巴黎的商店街與展示櫥窗可說是 1920 與 1930 年代藝術家的目光焦點。最有名的例子是阿特傑的商店櫥窗攝影，出奇寂靜的畫面彷彿鬼魅一般，賦予物品一種難以掌控的自主性。[170]從 1922 年起，雷傑常以店面的藝術（l'art des devantures）來討論形式與題材的區分，並且將這種觀念運用在電影《機械芭蕾舞》（*Ballet mécanique*, 1924-1925）。[171]雷傑又提倡以物品取代海報，作為現代街道的中心元素，並且在歌劇院與香榭大道附近的商店櫥窗發現迷人的範例。[172]相對地，蒙德里安的看法聚焦於內與外的含混性，賦予都會窗面神秘的反射性。對於巴黎街道的室內與戶外空間的流動性，班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）特別注意歌劇院附近的商店街（passages），[173]是十九世紀的工業建築，與蒙德里

169 Piet Mondrian, "Little Restaurant—Palm Sunday" (1920), *NANL*, p. 130.

170 Gilberto Perez, "Atget's 'Stillness'," *The Hudson Review* 36: 2 (Summer 1983, New York), pp. 328-337.

171 Fernand Léger, "Notes sur la vie plastique actuelle," *7 Arts* 20 (15 March 1923, Brussels), in Sylvie Forestier ed., *Fonctions de la peinture*, p. 62.

172 Fernand Léger, "La rue, objets, spectacles," *L'Intransigeant* (25 February 1929); Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts, XII, 1928, special number Vers un Paris nouveau, pp. 102-104; in Sylvie Forestier, ed., *Fonctions de la peinture*, pp. 141-142.

173 Walter Benjamin, "Passages, 'magasins de nouveauté(s),' 'calicots'," 1935, in Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIX siècle: le livre des passages* (Paris: Editions du Cerf, 1989), pp. 65-87.

臺灣大學學術期刊資料庫

安的文學實驗異曲同工。

另一個街道元素是居家窗面的窗格模組。蒙德里安從 1919 年左右開始聚焦進行窗格模組變化，不僅指涉繪畫的透視窗面譬喻，[174]同時指向巴黎常見的窗面。1919 年的菱形圖畫中，可與窗戶的框架類比。從 1919 年 11 月到 1921 年 11 月，由於蒙帕拿斯車站與附近道路進行改建工程，他搬入庫米耶街的新畫室，地點靠近南邊奧爾良門（Porte d'Orléans）。他非常喜愛新畫室的採光，在 1919-1920 年寫作的三人譚中，細數畫室牆面與天花板的布置，畫室前方牆上有一面特大窗戶，又細分成數個小窗格（carreaux），甚至象牙色的窗簾也有分割平面的功能；他也認為新造型主義或新立體主義都可以形容畫室的平面分割。[175]這段描述也適用於之前幾年有窗格的畫作，特別是像兩件《棋盤》（*Checkerboard*）構圖，其目標在於「獲致純抽象的形象（我是說內在觀看）」。[176]他討論色彩方格（carreaux de couleurs）與非色彩方格（carreaux de non-couleurs），顯然指向通神論追求的無限觀念，不過當時無限的觀念已經從透視轉到組合的數字系統。[177]

1921 年底他搬回啟程街，一直住到 1936 年。蒙德里安得以隨心所欲地擴大窗面以及牆面拼貼，同時增加更多內向性（*inwardness*），窗戶的譬喻也轉為虛擬空間的理想和諧，由色彩平面代表的聲音，結合非色彩（白、灰、黑）平面、或線條所代表的非聲音或噪音。蒙德里安的窗

174 蘿莎琳・克勞斯（Rosalind Krauss）認為蒙德里安的窗格構圖顯示離心與向心動線之間的抗衡，菱形圖畫傾向離心展延，而 1919 年左右的圖畫，由黑線構成窗格，窗格的外圍與圖畫的邊緣區隔；Rosalind Krauss, "Grids," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985), pp. 16-21.

175 Piet Mondrian, "Réalité naturelle et réalité abstraite," *Piet Mondrian*, p. 337; *NANL*, p. 111. 參見 Nancy Troy, "Le 26, rue du Départ," in Yve-Alain Bois, *L'Atelier de Mondrian: recherches et dessins*, pp. 71-72.

176 Letter to Theo van Doesburg, May or June 1922; Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, pp. 142, 148.

177 Marc Le Bot, "Mondrian et le cubisme," in *Le Cubisme: actes du premier colloque d'histoire de l'art contemporain 1971* (Saint-Étienne: CIEREC, 1972), pp. 151-152.

臺灣大學學術期刊資料庫

面譬喻指向畫面深度與體積，而不侷限於平面上的運動。窗格模組同時也是 1919-1924 年間《風格》成員的特色。[178]但范杜斯堡或范德列克的作品都呈現平面圖案化的傾向，而蒙德里安的光線與色彩變化比較豐富，因此產生畫面的空間感。此趨勢正如三人譚預期的：繪畫放在人的周遭，取代架上畫；畫室拼貼的目標是三度空間或多面向空間的統一，室內空間組織將取代圖畫。每個室內裝貼都可以配合個別需求，調整平面配置關係，因此變化無窮，一切取決於未來居住其中的人。[179]蒙德里安將巴黎的居家與街道經驗融入畫面的抽象形式，而窗面與牆面正是其中最關鍵的介面。

蒙德里安將街道的牆面、海報、櫥窗等素材放進抽象藝術中，與前衛藝術的潮流契合，但他的長遠目標是公共空間與私人空間的互動。他的新造型主義強調空間的普遍性高於個別性，因此公共空間比私人空間更值得重視。他明確地表示都會空間與私人居家空間的落差，他主張人將創造或選擇他的物質氛圍，以建築物與空間的均衡對立，來建造健康美好的城市：

> 因此新造型主義並不將居家視為分離、孤立與避難的地點，而像整體的一部分，像城市的一個建構元素。這就是現在最大的困境：城市暫時不可變，相對於已更新的居家。我們需要勇氣與力量才敢跨越一段不和諧的時期，……不要適應而要創造。[180]

此時他相當肯定海報、櫥窗等物品對都會空間的影響，重點在於色彩、光線與配置關係：

> 當街道的外觀，特別是在都會中，已經被眾多廣告的人工照明、彩

178 Robert Welsh, “De Stijl, A Reintroduction,” in Hans L. C. Jaffé ed., *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia* (Minneapolis: Walker Art Center, 1982), pp. 29-31.

179 Piet Mondrian, “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, pp. 338-339; *NANL*, p. 113.

180 Piet Mondrian, “Le Home, la Rue, la Cité,” in Yve-Alain Bois ed., *L’Atelier de Mondrian: recherches et dessins*, pp. 65, 66.

臺灣大學學術期刊資料庫

> 色海報、布置良好的櫥窗、實用建築等改變，居家還有待刻意努力。過去的影響力還相當活躍，為了克服它，特別需要專注於居家的造型表現、居住與房間，而且應該交付工程師的建築技術考慮。目前我個人不認為，只依照人們想要的建築的有機體或只顧慮實用，就能達到完美的造型表現。[181]

居家空間對他來說並非避難所或城堡，反之，他將都會的物質氛圍視為創作材料，但更加強調藝術家的反省與創造性。巴黎街道的海報、牆面、櫥窗等元素，與現代建築技術的靈感，都被轉化為純粹關係的抽象藝術，由色彩與非色彩平面的色調、厚度、位置等關係變化，發展出自由空間組合，尋求現代都會空間的自由與統一性。他對現代城市的樂觀態度，頗有接近未來主義之處，而他的確對未來主義的文學與音樂極感興趣。

三、蒙德里安與前衛文學

蒙德里安的創作雖以繪畫為主，但也嘗試過其他創作方式，包含文學、室內與劇場設計、圖畫詩、藝術理論，他的文學實驗尤其值得進一步發掘。他認為人的感動不只來自自然的視覺表象，人的內在或「我們的主觀觀想」必須夠堅強，才能與強大的外在環境平衡和諧。[182]可見他並不排斥文學帶給人的感動，只是迴避個人性或悲劇性。本節探索他在1920年代的文學實驗，包含〈巴黎速寫〉、藝術理論寫作、劇場設計、《圖畫詩》，對照當代前衛文學的典範，如阿波里內的自由詩（vers libre）與馬里內諦的自由詞語，並說明這些文學實驗如何增加他的繪畫的異質性。

---

181 Piet Mondrian, “Le Home, la Rue, la Cité,” in Yve-Alain Bois ed., *L’Atelier de Mondrian: recherches et dessins*, p. 67.

182 Piet Mondrian, “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 315; *NANL*, p. 94

臺灣大學學術期刊資料庫

（一）〈巴黎速寫〉與遊蕩者

首先，〈巴黎速寫〉的內容是觀察巴黎城市的社會議題，同時採用阿波里內與馬里內諦的寫作風格。1920 年前後，蒙德里安還住在靠近城市邊緣的庫米耶街的畫室時，曾嘗試寫作幾篇描述文，以遊蕩者的觀點呈現他對真實城市的觀察，現存有兩篇近似未來主義與達達作風的〈巴黎速寫〉。由於蒙德里安被視為純粹抽象藝術家，他的描述文字相對被忽略，但他在 1919-1920 年曾明確地說：

> 描述性（*le descriptif*）屬於時間而且持續變動，一切表象都變動、移動、流動，上古時代已經如此。一切都變動，我們也是……我們永遠是『另一』。……外在看來是悲劇的，內在卻是快樂。因為這永遠的運動並非無益無目的，深刻地看，在變動的事物中，存在不變者，即屬於所有時代而且展現為創造性的純粹美。[183]

因此，蒙德里安顯然藉著描述變動的城市街景，尋找普遍的造型觀念。這兩篇〈巴黎速寫〉使用聲響與視覺試驗，運用未來主義與達達式的局部摧毀力，再從巴黎都會的觀察提出若干革命構想，產生建構性或內省性。

第一篇〈大道〉（“Les Grands Boulevards”）寫於 1920 年 2 月 24 日前後，出自范杜斯堡的鼓舞。[184]後者當時正以匿名（I. K. Bonset）在《風格》頻頻發表達達文字。〈大道〉中有三個段落以狀聲字開始，導入大道上聲響與物品的交織，呈現時間與空間的動態。在他眼中，藝術家雷蒙・鄧肯（Raymond Duncan, 1874-1966）、舞者達寇茲（Emile-Jacques Dalcroze, 1865-1950）、交通警察、汽車、工程師、巴黎女性都能創造節奏，他並指出立體主義者在大道上的地位，因為後者涵蓋許多人造物，但他認為這仍不能算是藝術。[185]大道上或優雅或專業的中產階級人物，

183 Piet Mondrian, “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 328; *NANL*, p. 104.

184 Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, p. 133.

185 Mondrian, “Les Grands Boulevards,” 1920, in *NANL*, pp. 126-128. 雷蒙・鄧肯是舞者伊莎

臺灣大學學術期刊資料庫

並不具備充分的藝術性。值得注意的是，達寇茲的教學以多節奏與不規則節奏的韻律體操為基礎，1913 年起以他為名的舞蹈學校陸續在倫敦、巴黎、柏林、紐約等地成立。[186]蒙德里安則以人體運動的多種節奏，連結都市動態生活，不分性別與職業，意圖將藝術完全融入工作與生活。

第二篇〈小餐館—棕櫚禮拜天〉多用比較短促的語句，表現奧爾良門城郊的勞工小鎮蒙扈日（Montrouge）的斷續節奏，「右邊是地鐵站和城門稅關（*barrière*），稅關通向外，地鐵通向內。左邊是蒙扈日教堂和城市」，[187]焦點在於郊外勞工餐廳與城區知識分子的咖啡館的關聯。手持一份《無畏人士》的指引，訪客來到一家郊區小餐館，點個八小時一日或一夜用餐，詳細地觀察當費稅關（Barrière d'Enfer）外的小鎮節奏。蒙德里安強調白日的城區與郊區的連續性：「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。」[188]蒙德里安偏好的城市是開放展延的城市，其中的關係與互動更為多重。

城區與郊區的關係是現代巴黎都市發展史的一大議題。第二帝國時期，歐斯曼男爵主持的都市改建（1853-1870），以美化景觀和富人居住區的大道為主軸，城區的房價與房租大幅上漲，城市與郊區因而形成資產階級與勞工階級的強烈對比，比城市內部區段的不均等發展更為嚴重。[189]第一次世界大戰前二十年雖是巴黎大眾交通建設的黃金時代，但因為交通網路未平衡發展，偏重西邊與南邊郊區，而輕忽東邊與北邊郊區，城市與郊區的落差反而更形惡化，直到 1960 年代以前的路網計畫形

朵・鄧肯（Isadora Duncan, 1878-1927）的兄長。蒙德里安認為伊莎朵・鄧肯的舞蹈屬於傳統的自然主義；Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, p. 165.

186 Lawrence W. Haward and Reinhard Ring, "Jacques-Dalcroze, Emile," in Laura Macy ed. *Grove Music Online* (Basingstoke: Macmillan, accessed 18 May 2007).

187 "Little Restaurant—Palm Sunday," 1920, in *NANL*, p. 129.

188 Piet Mondrian, *NANL*, p. 131.

189 Bernard Marchand, *Paris: Histoire d'une ville* (Paris: Éditions du Seuil, 1993).

臺灣大學學術期刊資料庫

成後才逐漸改善。[190]在兩次大戰之間，近郊的整建成為市政的關鍵事務，巴黎與郊區之間的物質與精神斷裂才漸趨模糊。[191]蒙德里安的描述對象正是這時期的城市變動。

當費稅關直譯為地獄關口，是路易十六（Louis XVI, 1754-1793）委託勒杜（Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806）設計的四十六座城圍稅關之一，始建於 1785-1789 年間，法國大革命之後仍繼續建造完工，但多數在十九世紀中已拆除，當費稅關是倖存至今的四座之一。[192]依據路易十六頒布的入城稅制（octroi），入城商人必須在這些關口繳貨物稅，特別是食物與飲酒項目，直到 1897 年這項稅制才廢除。[193]十九世紀中，城門稅關（barrière）與城郊的下層社會連結，直到第一次世界大戰後，這些關口仍是勞工與城區罪犯取得廉價飲酒的地點，由小餐館和手風琴舞廳（bals-musettes）供應。

從上述巴黎都市的社會區隔來看，蒙德里安對真實世界認識頗為深入，並非只是畫室冥想所致，而是一個新形態的巴黎遊蕩者的實地經驗，並且對都市發展有前瞻眼光。這種構想當然與戰後的都市重建工作密切相關，法國是戰後第一個通過都市重建與擴大計畫法規的國家，1919 年 3 月 14 日頒布的法案規定，人口一萬人以上的都市必須立即制定整體計畫，以改善居住環境與未來發展。[194]同年 5 月的《風格》中，建築師薛德瑪（P. H. Scheltema）為文評論戰後法國重建區的創新與保守派。[195]在

190 Bernard Marchand, *Paris: Histoire d'une ville* pp. 203-204. 參見 Jean Bastié and René Pillogret, *Paris: De 1914 à 1940* (Paris: Association pour la publication d'une histoire de Paris, 1997), pp. 29-45.

191 Yvan Combeau, *Histoire de Paris*, 6th ed. (Paris: Presses universitaires de France, 1999), pp. 93, 96.

192 Robin Middleton and David Watkin, *Architecture du XIXe siècle* (Paris: Gallimard, 1993), p. 185.

193 Bernard Marchand, *Paris: Histoire d'une ville*, pp. 185-191.

194 George Burdett Ford, *L'Urbanisme en pratique* (Paris: Ernest L Leroux, 1920), p. i.

195 P. H. Scheltema, "Les réactionnaires d'Arras," *De Stijl* II: 7 (May 1919), pp. 73-75; repr. vol. 1, pp. 347-351.

臺灣大學學術期刊資料庫

1919 年 6 月 17 日的《無畏人士》藝術專欄中，報導同盟國的都市計畫代表剛開過研討會，討論解放區的重建問題，荷蘭也派代表參加。[196] 7 月重返巴黎的蒙德里安必然特別注意這類訊息，因為他原來在啟程街的畫室就因道路修建而停用。他強調城市與郊區空間流動，有別於馬里內諦接受當代社會的不平等。1920 年 6 月，《祖國》的記者提到他走向極左派，顯然與他畫室拼貼和文學內容有關。不過，《風格》的第三次宣言指出，資本主義者與社會主義者都想擁有世界，抨擊第一到第三國際，強調《風格》並不訴求大眾，而是塑造新世界的靈性之軀。[197]日後，蒙德里安請洛斯將他的作法介紹為「寫作一部社會的書，以藝術中拾得的真理為基礎」。[198]他似乎採取溫和的社會改革觀點。

蒙德里安的〈巴黎速寫〉使用斷續的意象與文字，反省媒材與內容的關係，類似散文詩，相當接近阿波里內描述的城市遊蕩經驗。[199]阿波里內的詩比畢卡索的畫更早運用街道與報紙片段為素材，在 1912 年的〈區段〉（“Zône”）敘述他任意取得的街景：

> 你讀到目錄海報／高聲歌唱
> 這是今晨的詩而散文則有／報紙
> ……
> 我今晨看到一條漂亮的街但忘了它的名字
> 陽光下清新又乾淨它是晨號
> 總裁工人和美麗的印版／打字員

196 J.-G. Lemoine, “Les Arts,” *L’Intransigeant* (17 June 1919), p. 2.

197 „De Stijl“ 1921, “Manifeste III: Vers une nouvelle formation du monde,” *De Stijl* IV: 8 (August 1921), p. 123; repr. 1968, vol. 2, p. 100.

198 Piet Mondrian, Letter to Alfred Roth, 6 August 1931, in Serge Lemoine ed., *Piet Mondrian / Alfred Roth Correspondance*, 62.

199 阿波里內評論畢卡索的文字（“Picasso, peintre”）也近似散文詩；Michel Décaudin, “Apollinaire critique d’art,” in Béatrice Riottot El-Habib, Vincent Gille eds., *Apollinaire critique d’art* (Paris: Paris-Musées, 1993), p. 201. 參見 Guillaume Apollinaire, “Picasso, peintre et dessinateur (Galerie Serrurier),” *La Revue immoraliste* (April 1905); *Oeuvres en prose complètes*, vol. 2, p. 78.

臺灣大學學術期刊資料庫

從週一上午到週六傍晚每天四次／由此經過
早上警笛在此三次呻吟
近午時分一座憤怒的鐘在此犬吠
店招和牆面的刻字
掛牌告示像鸚鵡／尖叫
我愛這條產業道路的優雅
位於巴黎歐蒙蝶維爾街和／鐵訥路之間[200]

這首詩在 1912 年 12 月的《巴黎晚會》刊登，後來又收入《酒精》（*Alcools*, 1913）詩集中，描述詩人從巴黎市中心街景回憶童年，又神遊到郊外工業區、地中海岸、羅馬和阿姆斯特丹等城市，在新舊空間之間轉換。作者取消標點符號，斷斷續續的字句與意象並置，顯然受到馬里內諦從 1912 年春以來的自由詞語的影響，追求現代都會的動態與自由。[201]這首詩的另一項特點在於詩行的反摺現象，全詩共 7 頁，共有 48 行詩句出現反摺，每頁五至九次不等，頻率頗高，顯然刻意模仿報紙摺疊的狀態。再者，〈區段〉的詩句長短不一，承接馬拉梅（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）的破碎詩（vers rompu），以及晚近的自由詩。馬拉梅指出，破碎詩玩弄音色與隱藏的押韻，來自過去散文詩（poëme en prose）的蓬勃發展，但卻循著比較複雜的聚傘圓錐花序（selon un thyrse plus complexe）；

200 “Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui [chantent tout haut / Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les [journaux... / (...) J’ai vu ce matin une jolie rue dont j’ai oublié le nom / Neuve et propre du soleil elle était le clarion / Les directeurs les ouvriers et le belles sténo-[dactylographes / Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour [y passent / Le matin par trois fois la sirène y gémit / Une cloche rageuse y aboie vers midi / Les inscriptions des enseignes et des murailles / Les plaques les avis à la façon des perroquets [criaillent / J’aime la grâce de cette rue industrielle / Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l’avenue [des Ternes”; Guillaume Apollinaire, “Zône,” *Les Soirées de Paris* 11 (December 1912, Paris; repr. Geneva: Slatkine, 1976), vol. 1, pp. 331-337. 參見 Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques* (Paris: Gallimard, 1965), pp. 39-40，這部詩全集未保留 1912 年的排版。

201 Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, pp. 195-196.

臺灣大學學術期刊資料庫

自由詩則可以任意鋪陳意外發現，展現個別音調變化（modulation individuelle）。[202]換言之，蒙德里安追仿阿波里內的文體，目標應是突破傳統韻文結構，以承載現代都會的視覺、聽覺與其他感覺經驗。

阿波里內的寫作方法具有拼貼性質，也可能受馬里內諦的自由詞語刺激而強化。從《酒精》到《藝文》（*Calligrammes*, 1918）兩部詩集，他的寫作風格類似畢卡索從分析立體主義到綜合立體主義的發展，《藝文》字面意義亦指美術文字，部分原稿就像拼貼藝術，展現字形與排版的變化，並且以不同大小與顏色的紙片組成。[203]

無獨有偶地，蒙德里安從《海洋一號》（圖六）到《黑白構圖十號》的抽象發展，與阿波里內的兩首視覺詩〈海洋文書〉形成有趣的對照（圖十三 a、圖十三 b）。[204]〈海洋文書〉將詩文切割排列成圓形放射狀，第一首以西班牙與墨西哥為主題，第二首回憶蔚藍海岸城市的地震經驗。[205]後者中央部位以城市有關的狀聲字，如留聲機、公共汽車與警笛的聲響，做順時針環繞，將城市動態類比海流。蒙德里安的海洋形象中也包含現代工程的垂直造型，顯示他關注人與自然的關係，以及跨越藝術類別的趨勢，與阿波里內相呼應。目前學者討論蒙德里安在 1915-1916 年的海洋題材，都聚焦於他與荷蘭海岸風景的關係，然而以阿波里內在藝壇的重要性來看，蒙德里安對〈海洋文書〉與《藝文》詩集應該並不陌生。

馬里內諦在 1914 年出版《戰咚咚》（*Zang Tumb Tumb*），首度完整展現其自由詞語實驗，結合文學與繪畫。阿波里內在 1913 年曾以自由詞語作法發表《未來主義反傳統》（*L'antitradition futuriste*），呼應馬里內諦的詩學。[206]隨即在 1914 年 6 月 15 日的《巴黎晚會》發表兩首〈海洋文

202 Stéphane Mallarmé, "La musique et les lettres" (1894), Henri Mondor, G. Jean-Aubry ed., *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1945), p. 644.

203 Peter Read, *Picasso and Apollinaire: the Persistence of Memory*, pp. 98-99.

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

205 Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états* (Paris: Calliopées, 2008), pp. 78-82.

206 Guillaume Apollinaire, *L'antitradition futuriste: manifeste-synthése*, Milan: Direction du

臺灣大學學術期刊資料庫

書〉，又引發廣大迴響。未來主義畫家卡羅・卡拉（Carlo Carrà, 1881-1966）看了阿波里內的放射狀圖畫詩，又結合詩人馬里內諦的自由詞語，開始以拼貼創作自由詞語畫《介入者示威》（*Interventionist Demonstration*）。[207] 面對 1914 年的文字與圖畫並用潮流，蒙德里安很可能以抽象符號構成海洋意象來回應。

蒙德里安很欣賞馬里內諦的詩，曾介紹他與范杜斯堡認識。[208] 1919 年，馬里內諦將自己的《未來主義自由詞語》（*Les mots en liberté futuristes*）題獻給蒙德里安。後者在 1922 年的《新鹿特丹通訊》訪談中，告訴訪問者馬里內諦對新造型主義有同感。[209]蒙德里安又在 1927 年提到《未來主義自由詞語》，稱讚其有效降低過去的自然主義抒情。[210]總之，他非常重視前衛文學的視聽並用。

他在 1920 年發表第一篇法文新造型主義理論，以相當篇幅說明未來主義的貢獻與特色，引述同年 4 月 15 日文學批評家布拉葛（Dominique Braga）的未來主義評論，強調未來的知性與感性將與現在不同，而且主張兩者並存。[211]布拉葛的評論刊在前衛藝術雙週刊《壕溝砲》（*Le Crapouillot*, 1915-1996），反擊上一期瓦哈涅克（André Varagnac, 1894-1983）對達達的評論，強調未來主義是當代前衛的源頭，指出馬里內諦

Mouvement futuriste, 1913.

207 Carlo Carrà, *Interventionist Demonstration*, tempera and collage on cardboard, 385×300 mm, 1914. Milan, Mattioli Collection. 卡拉另有不少作品仿效〈海洋文書〉，如《一個米蘭夜遊人的報告》（*Rapporto di un nottambulo milanese*）；Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, p. 82.

208 Yve-Alain Bois ed., *L'Atelier de Mondrian: recherches et dessins*, p. 65, n. 2.

209 Anonymous correspondent, "At Piet Mondrian's," *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (23 March 1922); translation by R. Koenig, in Herbert Henkels, ed., *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, p. 27.

210 Piet Mondrian, "Le Home, la Rue, la Cité," in Yve-Alain Bois ed., *L'Atelier de Mondrian: recherches et dessins*, p. 66.

211 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.

臺灣大學學術期刊資料庫

的詩學訴求感覺（sensations）而反對知性（intelligence）。[212]布拉葛的辯護立即得到馬里內諦的贊同，在米蘭由未來主義總部出版意大利文單行本，[213]因此成為 1920 年的未來主義文學議題。

瓦哈涅克對達達的評論中，只稱許來自瑞士的崔思坦·查拉（Tristan Tzara, 1896-1963），卻質疑布和東（André Breton, 1896-1966）與阿赫功（Louis Aragon, 1897-1982）等後來走向超現實主義的作家。他認為馬里內諦的詩表面上比阿波里內與考克多更有活力，其實只不過是文字遊戲：

> 文學的立體主義，出自——或流行自——馬里內諦，延長言語進化，而非未來主義精神。阿波里內（和不止一個門徒）很精緻，甚至有古典的直覺，但不能承受這種生命力，這種生命力就是涵波（Arthur Rimbaud, 1854-1891）以來的現代主義的中心，尤其是像馬里內諦強加的現代主義。再說，馬里內諦透過風格發明，激發的嫻熟遊戲多於真正創作。這樣看來，立體主義者一向就是我們文學共和國的北方遊牧部族。在義務性的勇猛與指導私下軟弱的古典主義之間，忽而是僵硬的繩索，忽而是分明變質的選擇：考克多先生是個引人注目的例子。[214]

瓦哈涅克將自由詞語稱為文學的立體主義，並強調法國詩人的精緻風格有別於此，其筆調傳達自民族主義的捍衛性，顯見 1919 年馬里內諦出版《未來主義自由詞語》法文版，[215]在巴黎的文壇就像投下一枚震撼彈。

馬里內諦稱自由詞語的寫作以「無線想像」（l'imagination sans fils）為基礎，實現形式則有相當多種：從貶抑文法與句法到摧毀線性典範、從表意文字到拼貼、從素描的具象到純粹的姿態線索，包含豐富的想像

212 Dominique Braga, "Les lettres: Le futurisme," *Le Crapouillot. Arts, lettres, spectacles,* 15 April 1920, p. 2.

213 Dominique Braga, *Il futurismo: giudicato da una grande rivista francese* (Milan: Direction du mouvement futuriste, 1920).

214 André Varagnac, "Dada," *Le Crapouillot. Arts, lettres, spectacles*, 1 April 1920, p. 8.

215 F. T. Marinetti, foreword by Giovanni Lista, *Les mots en liberté futuristes* (1919) (Lausanne: L'Age d'Homme, 1987).

臺灣大學學術期刊資料庫

力。[216]他也重視聲響的變化，在 1912 年的《教皇的單翼飛機》（*Monoplan du Pape*）追求混合節奏。[217]在 1914 年介紹未來主義詩學的文章中，作家帕琵尼（Giovanni Papini, 1881-1956）指出自由詞語的先驅是法國詩人涵波和馬拉梅，但未來主義的作法更解放而創新。[218]自由詞語也可視為接近圖畫的拼貼詩。

蒙德里安的〈巴黎速寫〉以散文描述城市景觀的細節，[219]同時採用接近馬里內諦的語音實驗，前述〈小餐館—棕櫚禮拜天〉中，甚至以玻璃櫥窗反射的字母來重組意象。但他具有更多內省性，顯然是回應《壕溝砲》的文學議題。雖然有學者將狀聲字視為達達的影響，但馬里內諦是最早大量使用狀聲字的現代詩人，而且《未來主義自由詞語》法文版也收入相關段落。[220]此外，《戰咚咚》的部分段落在 1913 年已收入魯索羅討論噪音音樂的文字。[221]更明確地說，〈巴黎速寫〉是蒙德里安的前衛文學實驗紀錄。

（二）未來主義自由語詞與排版藝術

第二項來自前衛文學的刺激在於排版藝術。蒙德里安的藝術理論的排版相當獨特，採用若干馬里內諦的聲音與節奏觀念，並吸收其他前衛

216 G. Lista, “La libération du mot,” in F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (1919), p. xxii.

217 G. Lista, “La libération du mot,” in F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (1919), p. viii.

218 Giovanni Papini, “Lettres italiens: Le futurisme—Ses origines.—Poesia.—Les poètes futuristes.—*Lacerba*.—Les mots en liberté et le lyrisme synthétique,” *Mercure de France* (1 February 1914, Paris), p. 648.

219 Piet Mondrian, “Les Grands Boulevards,” “Little Restaurant—Palm Sunday,” 1920, *NANL*, pp. 126-128, 129-131.

220 F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (1919), pp. 65-67.

221 Luigi Russolo, “L’art des bruits” (1913), in Giovanni Lista, ed., *Futurisme: Manifestes, documents, proclamations* (Lausanne: L’Âge d’homme, 1973), pp. 314-315; review in *Paris-Journal* (1 April 1913).

臺灣大學學術期刊資料庫

作法。蒙德里安運用字體與排版變化一事，在英、法語學界都被忽略，原因應是這兩種語言的譯本都未完整模擬其荷蘭文排版形式。但他在巴黎時期的文學觀念與寫作，以及《風格》期刊中的字體變化，顯示他借用未來主義的觀念，跨越體裁類別。

布洛康指出蒙德里安在 1919-1920 年間的新文學構想，學習馬里內諦的形式與帕琵尼的內容。[222]這項說法提供重要的線索。在 1918-1920 年間，蒙德里安仿效過帕琵尼的作品。范杜斯堡在 1918 年 8 月出版一篇書評，討論當代文學中納入造型藝術的趨勢，並舉出幾個出色的例子：龐德（Ezra Pound, 1885-1972）、史特蘭（August Stramm, 1874-1915）、馬里內諦與帕琵尼這位「反哲學家、未來主義者」。蒙德里安在翌年 3 月寫信給范杜斯堡，說自己正在讀帕琵尼的《盲目飛行員》（*De Blinde Loods*）。此書於 1908 年譯成荷蘭文，是哲學童話集，探索時間經驗與個人轉變，以兩極人物類型對比，呈現兩者互相抵銷或平衡的過程。1919 年 11 月，蒙德里安督促范杜斯堡邀請馬里內諦加入《風格》，特別提到夏天時讀到後者有關新文學形式與字體的文章，極感興趣，並且認為《盲目飛行員》是最好的新書。[223]當時蒙德里安的要務是完成三人譚，這篇文字以小型劇本的形式寫作，具有詼諧與寓意性質，多少受到帕琵尼的角色安排影響。蒙德里安在 1922 年又提到自己學習未來主義作風，接近《盲目飛行員》，但他認為文學不像繪畫與音樂的語彙一般自由，必須等待未來的世代才能欣賞。[224]他構想的藝術革命是從繪畫開始，逐漸到音樂、建築與文學。

蒙德里安所說的馬里內諦有關新文學形式與字體的文章，是指《未來主義自由詞語》中的〈字體革命與自由表現拼字〉（“Révolution typographique et Orthographe libre expressive”）一章。馬里內諦認為同一

222 Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, p. 132.

223 Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, p. 132.

224 Anonymous, “At Piet Mondrian’s,” in Herbert Henkels, ed., *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, p. 28.

臺灣大學學術期刊資料庫

頁面可以有多種字體，例如斜體字代表一系列相似而快速的感覺，黑體字代表暴烈的狀聲字，都是將頁面視為字體圖畫的觀念。他說明十九世紀末以來法國的自由詩，是現代詩人為了表現新的抒情迷醉，但保留傳統語法，以配合聽者的語言慣例；自由詞語則更為激進，不再依循語法慣例，而且可以配合抒情表現來變動拼字，加長或切短，改變母音或子音，是自由表現，而此種作法又呼應未來主義常用狀聲字的傾向，即使字義因此變得含混，卻更能達成精神的狀聲和諧（accord onomatopéique psychique）。[225]

馬里內諦對蒙德里安和《風格》的影響非常深刻。1920 年 4 月，范杜斯堡與蒙德里安、寇克合作〈1920 年《風格》第二次宣言：文學〉（Manifest II van „De Stijl" 1920. De literatuur"），以荷、德、法文發表（圖十四 a、圖十四 b）。[226]這篇宣言在蒙德里安研究中很少被正視，但其理論與排版都極有參考價值，故翻譯其大意如下：傳統文學與書籍都太過軟弱，無法顯現詞語的力量，行列順序的句法太過正面而枯燥，只適合老派寫實主義者，無法表現當代的集體經驗：「就像舊的生命觀念／書籍以**長度連續**為基礎／它們／**體積頗大**／新的生命觀念在於／**深度與密度**／而且我們要詩」。他們主張詞語必須同時追隨聲音與意念，現代作家要能自由運用語法、散文、字形、算術、拼字，賦予新的詞語力量和表現力。因此，詩與散文、內容與形式的二元對立無法繼續。現代作家不描述事件，而是書寫，重新創造事件的集體──內容與形式的建構統一性。

蒙德里安將新的文學形式與字體部分落實到自己的寫作。〈巴黎速寫〉的體裁結合詩與散文。《新造型主義》（*Le Néo-Plasticisme*）小冊的法文雖然不通順，但卻有很多斜體字，而且題獻詞「給未來的人」（AUX

225 F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (1919), pp. 49-51.

226 Van Doesburg, Modnrian, Kok, "Manifest II van „De Stijl" 1920. De literatuur/ Kundgebung II des „Stijl" 1920. Die Wortkunst / Manifeste II de „De Stijl" 1920. La littérature."

臺灣大學學術期刊資料庫

HOMMES FUTURS），靈感出自未來主義。[227] 1927 年的〈居家、街道、城市〉又使用較高比例的斜體。相對地，1926 年由瑟弗修改並謄寫的〈新造型主義〉短文，文句保留類似自由詞語的長短不一段落，卻沒有這種字體變化，[228]這應是瑟弗寫作的特徵。瑟弗翻譯的〈自然真實與抽象真實〉，也只保留少數斜體字，而將放寬的字體轉成標準大小，如第七幕 Z 的畫室的開端（圖十五），法文版中並未顯示。[229]蒙德里安偏好用斜體字表現一系列相似而快速的感覺，以及放寬間距以加長閱讀時間。

蒙德里安對黑體字的運用頗具選擇性與表現力，而他在藝術理論文字中，極少在內文用黑體字，顯然是為了避開強力的聲響，著重思路的節奏與連續。1922 年 3 月與 5 月〈新造型主義在未來與今日建築的實現〉（“De Realiseering van het Neo-Plasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur”），開始以黑體標示新造型主義的關鍵詞彙，如**「我們的環境」（onze omgeving）**、**「未來的實現」（in zijn toekomstige realiseering op）**、**「另一種藝術」（andere Kunst）**、**「新造型」（nieuwe plastiek）**。[230]這種用法類似 1920 年文學宣言中所指的重大觀念或造型元素。

到了 1930 年，他在《方圓》（*Cercle et carré*）發表〈寫實主義與超寫實主義藝術〉（“L’art réaliste et l’art superréaliste”），用了更高比例的黑體字，反映這一年的抽象藝術辯論（圖十六）。瑟弗在 1930 年主編的雜誌《方圓》，集結抽象藝術家，合力面對超現實主義者的指控。[231]《方

227 Piet Mondrian, *Le Néo-Plasticisme*, 1921; *NANL*, pp. 134-147.

228 Piet Mondrian, “Le néo-plasticisme,” 1926, unpublished manuscript for *Vouloir*, in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, pp. 164, 166.

229 Piet Mondrian, “Natuurlijke en abstracte realiteit,” *De Stijl* III:9 (1920), repr. 1968, vol. 1, p. 583.

230 Piet Mondrian, “De Realiseering van het Neo-Plasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur,” pp. 41-47, 65-71; *NANL*, pp. 166-172. 英譯本有黑體。

231 Hubert Juin, “Préface,” *Cercle et carré* (1930; Paris: Jean Michel Place, 1977), pp. 7-12; Michel Seuphor, “Pour la défense d’une architecture,” *Cercle et carré* 1 (15 March 1930), n.p. 參見註 87。

臺灣大學學術期刊資料庫

圓》的排版模擬報紙，反映瑟弗的文學主張：簡約的文體遠勝於超現實主義文學的矯揉造作，日報的國際知識，又勝過資產階級作家如雷昂・竇德（Léon Daudet, 1867-1942）的假國際觀。[232]這份刊物中，多數文章只在關鍵詞使用黑體。然而，為了說明新造型主義的超高真實性，蒙德里安使用黑體的比例最高，從字詞組合到較長的文句，一到四行不等，以突顯對立的觀念，例如：「**自然生命是日夜、生死（悲劇性）的連續重複，而『人』的生命只不過是趨向二元平衡的進化**」（圖十六），又如：「**此自由節奏是形式造型中的隱性造型，她在自然表象之外獨立生成，憑藉著我們對普遍均衡的有意識感覺**」。[233]此外，第二頁兩欄的最末行片段「較少混淆。這配合生命開始展現」、「從不平衡的壓制中解放：均衡的深刻欲望」，[234]都使用寬鬆字距，顯示比較舒緩的步調。這篇文章高聲地表達他的理念，也呈現更多視覺性，一般排版的白紙黑字造成的頁面，由粗黑線分成大小不一灰色矩形平面，而字體間距的差異又增加閱讀速度的變化。

從 1922 年到 1930 年使用黑體字的強化趨勢，頗為呼應蒙德里安的畫作發展。1921 年以後出現較多較長的粗黑線，這些線條的作用多被視為分割平面而取得節奏變化，但對照前述的寫作排版方式，以及他主張的非色彩代表非聲音或噪音，則可以確認粗黑線是表現相對濃重的音量或音色，並且每段線條的厚度、長度、寬度與彼此間距都有差異，而產生相互關係的變化，並非單一聲響。總之，1920 年代的粗黑線的表現內

232 Michel Seuphor, “Poétique nouvelle,” *Cercle et carré* 3 (30 June 1930); repr. 1977, n. p. 雷昂・竇德為著名的民族主義作家，是德雷福斯事件（Affaire Dreyfus, 1899）幕後操盤的日報《法蘭西行動》（*L’Action française*, 1899-1939）的主編，該報在發行期間的前三十年左右頗受歡迎。

233 Piet Mondrian, “L’art réaliste et l’art superréaliste (la morphoplastique et la néoplastique),” *Cercle et carré* 2 (15 April 1930); repr. *Cercle et carré*, n. p.; *NANL*, p. 229. 英譯本以斜體取代黑體。

234 Piet Mondrian, “L’art réaliste et l’art superréaliste (la morphoplastique et la néoplastique),” n.p.; *NANL*, p. 232. 英譯本無字距差異。

臺灣大學學術期刊資料庫

容，有如噪音或都會的聲音，組合成自由節奏。

除了字體變化，蒙德里安也贊同前衛文學的遠距類比，認為比傳統文學更深入。他引用通神論者荀梅克（Mathieu H. J. Schoenmaekers, 1875-1944）的評論，[235]指出蕭伯納（Bernard Shaw, 1856-1950）將心理相反的事物對立，而古代印度文學也常有看似互相摧毀的兩個事物並存。但他認為這是形態造型（*morphoplastique*），尚未有「詞語的造型表現」；晚近的類比方式則可建立外在事物與其動態之間的關係：

> （在文學中，）專注於「外在」，人們最近以類比做到造型表現，方法是簡單地將一些類比與另一些類比相鄰放置，如此一來，物體與它的行動隨之改變，擴大表現，但這種造型轉化尚未包含完全均衡的造型。[236]

未來主義自由詞語的重要方法是遠距類比，以物質或外在事物為主。馬里內諦說過去的文學使用較相近的類比，在這方面，但丁（Dante Alighieri, 1265-1321）與愛倫坡（Edgar Allan Poe, 1809-1849）都是典範，但未來的類比應該跳躍第一層關係，直接進入較遠距離的類比，以創造出人意表的連結。[237]馬里內諦的類比觀念可回溯到波特萊爾的感應論，同時具有垂直（人和宇宙）類比與水平（物質世界）類比，而且有任意性；[238]但馬里內諦集中在物質世界的水平類比，更強調任意性與跳脫的遠距關係。相對地，在〈大道〉中，蒙德里安將各類都會人物的節奏相互類比，從物質世界的觀察出發，導向生活節奏的音樂性，藉著身體運動的節奏，

235 荀梅克的書《世界新形象》（*Het Nieuwe Werelbeeld*）是蒙德里安終生珍藏的少數圖書之一；Michel Seuphor, *Piet Modnrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 57.

236 Piet Mondrian, *Le Néo-Plasticisme*, p. 9; *NANL*, p. 142.

237 F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (1919), pp. 27-30.

238 關於波特萊爾的感應論，見 Jonathan Culler, “Intertextuality and Interpretation: Baudelaire’s ‘Correspondances’,” in Christopher Prendergast ed., *Nineteenth-Century French Poetry*, pp. 118-137. 馬里內諦對法國現代文學非常熟悉，從波特萊爾到克羅岱（Paul Claudel）皆然；Giovanni Papini, “Lettres italiens: Le futurisme,” *Mercure de France* (1 February 1914, Paris), p. 645.

臺灣大學學術期刊資料庫

建立外在與內在事物的類比，從水平類比導向垂直類比。

蒙德里安也贊成馬里內諦在藝術中排除自我的主張，而且相信新造型主義比未來主義實踐得更徹底。他轉引布拉葛的說法：「未來主義訴求感覺高於一切，它是環境的狂熱，或者依照馬里內諦自己的陳述，是物質的抒情心理學。」[239]但蒙德里安認為未來主義繪畫的抒情性容易墜回象徵主義，這是因為未來主義的自由詞語善於描述外在環境的物質性，反而突顯單一事物的象徵涵義，相對地，新造型主義從環境描述進而表現文字的內在統一性，可以呈現造型藝術的新穎關係。

蒙德里安更加欣賞的未來主義作家帕琵尼，其特色是較多內省與文字連續性，與馬里內諦有別。帕琵尼在戰前的法國已頗有名氣。《盲目飛行員》之中的一篇故事〈池中雙像〉（"Deux images dans un basin"），其法文譯本曾刊登在 1907 年的《法國信使》（*Mercure de France*）。[240]〈池中雙像〉以兩個寓意人物比喻現在與過去的自我，並且以近乎超現實夢境的方式，讓前者在池畔邂逅後者，建立緊密的友誼，但為了掙脫後者的糾纏，最後在同一地點謀殺他。帕琵尼的敘述內容令人驚心動魄，但筆調溫和平靜，步驟清晰，與馬里內諦的熱血筆調有別，蒙德里安顯然相當喜愛這種對比均衡又不失驚奇的文字。

大戰前夕，帕琵尼在法國文壇開始累積更多影響力。1913 年 10 月起，經由象徵主義作家德顧蒙（Rémy de Gourmont, 1858-1915）的介紹，帕琵尼取代卡紐多，擔任《法國信使》的義大利文藝專欄主筆，[241]成為義大利文學的代表人物之一。他在 1914 年 2 月以義大利觀點介紹未來主義，解釋馬里內諦的文學革命，是為義大利的古老文化傳統注入強烈的

239 Piet Mondrian, *Le Néo-Plasticisme*, p. 10; *NANL*, p. 143.

240 Papini, "Trois nouvelles: Le Démon m'a dit; Celui qui ne put pas aimer (Il demono mi disse; Colui che non poté amare – in Il tragico quotidiano, 1906); Deux images dans un bassin (Due immagini in una vasca – in Il pilota cieco, 1907)," translated by F. Luchaire-Dauriac, *Mercure de France* (1 November 1907), pp. 93-109.

241 Maria Pia De Paulis-Dalembert, *Giovanni Papini: culture et identité* (Le Mirail: Presses universitaires du Mirail, 2007), p. 137.

臺灣大學學術期刊資料庫

現代性。[242]他在 1913-1914 年與未來主義藝術家蘇非齊（Ardengo Soffici, 1879-1964）合編《拉澀拔》（*Lacerba*），[243]該刊的目標在於進行文學革命，結合藝術與生活，贊成柏格森（Henri Bergson, 1859-1941）與威廉・詹姆士（William James, 1842-1910）的務實哲學，[244]反對克羅齊（Benedetto Croce, 1966-1952）與黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）的唯心論。他們與未來主義者合作密切，但並非毫無批判。1913 年 10 月，馬里內諦等人發表政治未來主義宣言，主張「義大利一詞主導自由一詞」，蘇非齊予以反擊，重申「自由一詞—以及一物——特別是一物——讓我將它放置於其他一切之上」。[245]

帕琵尼強調藝術家須將外在事物內化，以提高藝術品的統一性。1914 年他曾與薄丘尼（Umberto Boccioni, 1882-1916）辯論，從立體主義拼貼，討論藝術家能否將真實直接納入藝術品中。帕琵尼指責畢卡索從未轉變真實物質的真實功能，薄丘尼同意畢卡索的部分後期拼貼確實有這種現象；多數未來主義者相信，真實物質必須經由藝術家的創作轉化之後，才能在藝術品中取得形式統一。因此，未來主義拼貼的物質比在立體主義拼貼中更為隱藏，但也隨不同藝術家而有差異。畢卡索則毫不客氣地反擊，以拼貼《靜物：純煉紀事報》（*Still Life: "Almanacco Purgativo"*）回擊《拉澀拔》的自我宣傳文字。[246]

---

242 Giovanni Papini, "Lettres italiens: Le futurisme," *Mercure de France* (1 February 1914, Paris), pp. 644-649.

243 *Lacerba* 原來預定取名 *L'Acerba*，意謂青蘋果、青澀或率直批判。

244 關於帕琵尼對詹姆士與柏格森哲學的翻譯，見 Maria Pia De Paulis-Dalembert, *Giovanni Papini: culture et identité*, pp. 25-31; Giovanni Lista, "Les sources italiennes du futurisme," in Didier Ottinger ed., *Le futurisme à Paris: une avant-garde explosive* (Paris: Musée national d'art moderne, 2009), p. 49. 參見 Giovanni Papini, "Deux pholosophes (Bergson et Croce)," *Les Soirées de Paris* 22 (15 March 1914), pp. 133-135.

245 Noëmi Blumenkrantz-Onimus, "«Lacerba» ou le nouvel ordre du désordre," in Liliane Brion-Guerry, ed., *L'année 1913*, t. 2, pp. 1125-1126.

246 Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, pp. 21, 185-191.

臺灣大學學術期刊資料庫

未來主義者對當代巴黎的藝術評論相當留意，特別是有關繪畫的「同時性」（simultanéité）的說法，在 1914 年因阿波里內的一篇藝評而打起筆仗。[247]在 1914 年的獨立沙龍評論中，阿波里內提出法國未來主義的發展，將德洛內的《太陽圓盤》（*Disques solaires simultané forme; au grand constructeur Blériot [1913-1914]*）形容為「漩渦未來主義」（futurisme tournoyant），將戴瑪樂（Félix del Marle, 1889-1952）與羅西內（Vladimir Davidovich Baranoff-Rossiné, 1888-1944）等人都視為法國未來主義者，點明馬里內諦的影響正在法國氾濫。[248]這篇評論引發德洛內與未來主義者雙方論戰。1914 年 3 月 8 日，卡拉在《無畏人士》刊登短文，抗議阿波里內將德洛內視為最先發明「同時性」的藝術家，忽略未來主義的貢獻，帕琵尼也在這篇文章共同署名。[249]這波論戰中，奧菲主義與未來主義都探討繪畫的時間性（temporality），都宣稱自己領先獨創。

阿波里內在 1912-1914 年間對未來主義的看法仍有些遲疑。在 1912 年的一篇手稿中，他指出未來主義與當代法國的奧菲主義平行發展，說德洛內借用了一些未來主義詞彙，但他的作品《艾菲爾鐵塔》（*La Tour Eiffel*）與《旋轉木馬》（*Manège*）的動態表現卻早於未來主義，而未來主義者除了塞維里尼（Gino Severini, 1883-1966）之外，尚無人超越法國畫家。[250]塞維里尼從 1910 年起定居巴黎，曾在 1912 年 2 月在巴黎的小柏奈畫廊（Galerie Bernheim jeune）舉辦未來主義展，同年 10 月寫信給薄丘尼，詳述他聽到阿波里內本人的說法，對即將出版的《立體主義畫家》（*Les peintres cubistes*）的三種分類：物理、科學、奧菲三類立體主

247 Ester Coen, “Simultanéité, simultanéisme, simultanisme,” in Ottinger et al, *Le futurisme à Paris*, pp. 52-57.

248 Guillaume Apollinaire, “La vie artistique: au salon des indépendants,” *L’Intransigeant* (5 March 1914); in *Oeuvres en prose complètes*, vol. 2, pp. 650-651.

249 Ester Coen, “Simultanéité,” in Ottinger et al, *Le futurisme à Paris*, p. 53.

250 Guillaume Apollinaire, “Le futurisme n’est pas sans importance...,” *Oeuvres en prose complètes*, vol. 2, p. 489.

臺灣大學學術期刊資料庫

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）。[251]此分類與阿波里內在 1912 年的分類接近，但 1913 年出版的《立體主義畫家》則分為科學、物理、奧菲、直覺四類，其中奧菲立體主義的特質是藝術家自創的真實，而非外在世界的視覺真實（réalité visuelle），以法國畫家德洛內、雷傑、畢卡比亞（Francis Picabia, 1879-1953）、杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）為代表；阿波里內沒有直接提未來主義畫家，但暗示他們接近奧菲主義與印象主義，歸入直覺類。[252]足見塞維里尼熟知阿波里內在 1912 年的原始評論，而後者在 1913 年轉向以法國藝術為主要探討對象。

蒙德里安對這波「同時性」的辯論有充分機會理解，最後則採取國際主義立場。他與塞維里尼在 1912-1913 年間認識，相當友好。[253]後者在 1917 到 1919 年間也是《風格》的「原則合作者」，1917 年底至 1918 年 6 月曾分六次發表專文討論前衛繪畫。[254]蒙德里安在 1919-1920 年的三人譚以抽象真實為題，源自阿波里內稍早的評論詞彙，與未來主義關係密切，也顯示他並未完全接受詩人在 1914 年的立體主義分類。無論如何，蒙德里安對未來主義持較多正面看法，有別於阿波里內的疑慮，他欣賞帕琵尼的寫作，但對馬里內諦的文學革命仍有些遲疑。他認為未來主義妥善地表達摧毀舊世界的需求，但要點在於重建；未來主義建築只適合一個世代，但新造型建築要尋找不變的普遍原則，以適用於更多世代。[255]他著重適合當代的時間與空間組織，作品並未強調高速度或航空

251 Severini to Boccioni, 29 October 1912, quoted in Ester Coen, “Simultanéité,” in Ottinger ed., *Le futurisme à Paris*, p. 55.

252 Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques: Les peintres cubistes*, pp. 16-17. English translation, Peter Read, *The Cubist Painters*, pp. 23-27.

253 Harry Holtzman, in *NANL*, pp. 395-396, n. 1.

254 Gino Severini, “La peinture d’avant-garde,” *Ecrits sur l’art* (Paris: Editions Cercle d’Art, 1987), pp. 79-95.

255 Piet Mondrian, “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa*

臺灣大學學術期刊資料庫

的意象，相對地，他更重視納入都會生活的物質元素與多元性，可見他認為新造型主義扮演過渡或仲介功能，導向未來的生活。

蒙德里安對於自由詞語的疑慮，主要是擔憂達達書寫的負面作用，認為它無法成功地表現思想：

> 人們也無法將文字從思想解放，如果只是把字詞相鄰排列，而沒有一點關連，像達達主義者要的那樣；「每個詞嶼（mot-îlot）應該，在頁面上，呈現突兀的輪廓。它將被放在這裡（或那裡也好）」，像個純粹色調：而不遠處閃耀著其它的純粹色彩，不過缺乏關係，因此（這個純粹色調）不會讓人有思維的聯想。如此字詞就能擺脫所有先前的意義，終於！以及喚起過去的作用。（昂德烈・紀德談達達運動。）[256]

馬里內諦對獨立詞語的含混性非常樂觀，但對蒙德里安而言，極端的自由詞語只是任意堆疊的土塊，或是彼此無關的純粹色調，並未真正解放文字，真正的文字自由在於文字之間有抽象關係，不限於傳統的意義。在《新造型主義》小冊中，他同時引用布拉葛與紀德的文學評論，[257]顯示他對前衛文學的熱烈回應。

〈巴黎速寫〉的用字保留較多散文詩的特質，有別於達達文字的任意與荒謬。蒙德里安與達達的關係是相當棘手的問題，他曾幾次在書信上署名彼特達達（Piet-Dada），多數學者認為這是對范杜斯堡的玩笑，但荷蘭達達學者范登堡（Hubert F. van den Berg）認為蒙德里安並不反對達達，而是希望《風格》的旗幟鮮明。1920 年，范杜斯堡初抵巴黎，蒙德里安將他介紹給當地的達達主義者。同年 4 月 11 日的信上，蒙德里安說自己與達達家族相近，而且是《風格》文學宣言的作者之一。范登堡指出，蒙德里安與達達一般，都主張「相反的原則應主導整個（文學）

---

vie, son oeuvre, pp. 329-330; *NANL*, pp. 105-106.

256 Piet Mondrian, *Le Néo-Plasticisme*, 1921, p. 10; *NANL*, p. 143.

257 André Gide, “Dada,” La nouvelle revue française, 1er avril 1920; *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1932), Divers dada, pp. 15-22.

臺灣大學學術期刊資料庫

作品」，如李察・胡森貝克（Richard Huelsenbeck, 1892-1974）的目標也在於超越二元對立，如「形式與內容，妻與夫，物質與精神」。[258]此外，瑟弗從 1920 年代起與蒙德里安合作，最初是因為 1921 年 10 月在安特衛普聽了范杜斯堡關於達達詩的演講。[259]這些友誼與創作連結說明蒙德里安對達達文學的興趣，以及他期待藝術體制的革命，但他仍然在尋找更具統一性的文字藝術，超越未來主義、美術文字（「藝文」）與達達書寫。

（三）《圖畫詩》

在上述的前衛文學實驗脈絡下，1928 年的《圖畫詩》是一件頗成功的合作。雖然蒙德里安認為文學革命有如音樂革命，比造型藝術需要更長遠的時程，但仍再三嘗試結合新造型藝術與文學，1926 年的舞臺設計和 1928 年的《圖畫詩》都顯示他重視文學的表演性（圖二、圖三），後者尤其能展現蒙德里安如何結合繪畫和詩的特性。

1926 年他主動為瑟弗的劇本《短暫即永恆》做舞臺設計，但該劇未能如願演出（圖二）。[260]蒙德里安的舞臺設計顯得相當奇特，台上的多數平面都以黑色粗線包圍，但台前頂部與側翼的平面並無黑線包圍，其他的平面則是只有一邊有黑線，整體看來相當任意，有如他的畫作的部份斷片。[261]從現存照片看來，舞臺空間並不明確，很難分辨台上或台下。這種現象呼應劇本內容。瑟弗的文學風格結合達達與新造型主義，其劇本有達達的戲謔，但較少猛烈攻擊性，劇中人物有時會轉換成評論人，

258 Hubert F. van den Berg, *The Import of Nothing: How Dada Came, Saw and Vanished in the Low Countries (1915-1929)* (New Haven, Conn.: Thomson Gale, 2002), pp. 119-120.

259 Hannah L. Hedrick, *Theo van Doesburg: Propagandist and Practitioner of the Avnat-Garde, 1909-1923* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980), p. 119.

260 Michel Seuphor, *L'Éphémère est éternel* (1926), English translation, in David Willinger ed., *Theatrical Gestures of Belgian Modernism: Dada, Surrealism, Futurism, and Pure Plastic in Twentieth-Century Belgian Theater* (New York: Peter Lang, 2002), pp. 80-93.

261 Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, p. 155.

臺灣大學學術期刊資料庫

與其他劇中人對話，因此戲劇結構短暫出現又消失。[262]劇中人物的對話內容包含作者、原訂舞臺設計者未來主義者潘波里尼（Enricho Prampolini, 1894-1956）和舞臺經理。[263]但這種舞臺轉換現象，強化了蒙德里安的自由空間概念，也反映瑟弗反對傳統劇場體制。

1928 年 5 月，蒙德里安為瑟弗的短詩〈符合文本〉（“Textuel”）作《圖畫詩》（圖三），以便參與奧爾良門的「圖畫詩」（*Tableaux-poèmes*）特展。該展覽目標是美化奧爾良門地標，瑟弗原先不擬參加，在蒙德里安鼓舞下才寫詩；畫家用三天時間作畫，並將詩文手抄在圖上。[264]蒙德里安手寫的平均字體接近打字的字形，大致符合瑟弗的詩學。瑟弗在 1930 年的〈新詩學〉（“Poétique nouvelle”）中表示詩與一般文學不同，應更加重視均衡與統一性，主要的創作元素只有三種：聲音、節奏、詞語，同時也強調須以簡單直接的詩，才能反映現代都市實用工程設計的單純美感。[265]瑟弗顯然受到蒙德里安偏好實用工程設計的影響。

《圖畫詩》的尺寸頗大：高 65 公分、寬 50 公分，是畫室拼貼以外的另一種綜合藝術。蒙德里安相信藝術終將失落，放棄藝術家的個人主義，將藝術納入集體與工作，這是他與《風格》成員的一致信仰，因為「風格」意謂著個人的消失。[266]但除了 1920 年的文學宣言之外，這件作品是他真正嘗試集體創作的少數例子之一。他極可能是結合詩與繪畫，回應同年 2 月間哲沃士的「建築裝飾」的批判。這件作品的色彩與線條變化頗多。四組垂直雙細線，其中一組連貫畫面上下兩邊，形成中央偏右的軸線；四組水平雙細線，其中兩組連貫畫面左右兩邊，將畫面分成上、中、下不等分的三段，並且與軸線形成上下兩處十字交會點。紅、

262 David Willinger, introduction to *Theatrical Gestures of Belgian Modernism*, p. 12.

263 Michel Seuphor, *L'Éphémère est éternel* (1926), English translation, in David Willinger ed., *Theatrical Gestures of Belgian Modernism*, pp. 82-83.

264 Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, pp. 192, 194.

265 Michel Seuphor, “Poétique nouvelle,” *Cercle et carré* 3 (30 June 1930); repr. 1977, n.p.

266 Piet Mondrian, “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 341; *NANL*, p. 115.

臺灣大學學術期刊資料庫

黃、藍三原色平面與黑、淺灰藍平面自由分布，產生豐富的色彩變化。

整首詩文總共四個段落，被畫家分成三部分，與構圖的相對位置產生視覺效果，前兩部分的詩句都被放在淺灰藍色矩形平面的上段。瑟弗在 1930 年出版同一首詩，標題字母全數大寫，而內文字母全數小寫，並未有《圖畫詩》的字體變化，[267]因此可以確定詩文排版完全由蒙德里安設計。右上兩段排列特別緊密，類似 1920 年文學宣言首句談舊文學的軟弱（圖十四 a）：

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

藝術的美麗遁逃
終究是衛生法規
你們聚集到偉大解救的樓宇
事屬偉大嚴肅當我們將更為明／瞭
花卉也將消失於新目光
落石也停止

「非常純粹的樓宇」應是指 1925 年的《新精神樓》。《新精神》的領導者為柯比錫與畫家歐臧方（Amédée Ozenfant, 1886-1966），他們反對立體主義漠視題材而偏重形式，認為立體主義圖畫的美學與織毯美學並無二致。[268]《新精神》標榜純粹法蘭西線描傳統，呼應 1918-1925 年間的「回歸秩序」文化思潮。[269]瑟弗的詩句說明新造型主義與純粹主義的差異。如前文所述，蒙德里安強調統一性是多元感覺的複合物，而非單一來源。

267 Michel Seuphor, “Textuel,” *Cercle et carré*, 2 (15 April 1930), repr. 1977, n.p.

268 Jeanneret and Ozenfant, *Après le cubisme* (Paris: Editions des Commentaires, 1917), p. 15.

269 Will-Levaillant, “Norme et forme à travers L’Esprit Nouveau,” in Jean Laude et al, *Le retour à l’ordre dans les arts plastiques et l’architecture, 1919-1925*, pp. 241-276.

臺灣大學學術期刊資料庫

第三段文字放在中央左側，在兩大色彩平面之間，左側黑色與右側深藍色，有如神秘的洞穴，文字從中間逸出，排列在灰白平面上方，描述週邊的色彩平面，字體間距與行距顯得比較放鬆：

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...
也萬勿混淆

這段詩句也放在方形框內的上段部位，但右下角的最末段則跨越軸線，語氣轉成較多論述性質，字體也稍微加大而多了一點形體與重量感：

但必須思考如我敢說
既然又不選擇又選擇還是得要這樣
但必須接觸
步行長久而且跟對標誌

整體來說，小寫的詩句穿梭在灰白的空間組合之間，前二段如島嶼一般安靜地漂浮，但有點侷促，這種侷促感因為詩行開端貼近緊密的平行雙細線而強化；第三段像是舒緩地倘佯在明亮開放空間，詩行開端與末尾都距離雙線框稍遠；第四段則邁開步伐，突破框架界限。

詩文的排版有兩個特點，與阿波里內和馬里內諦的排版革命有關，都與閱讀節奏及聲音有關。第一個排版特點是大寫標題的創新：軸線左邊的有大寫粗黑字體標題 TEXTUEL，字母排列由上而下，幾乎像中文的排列方式，每兩個字母的間距約有一個字母大小，重量感強化朗誦速度的遲緩，有如字母的發音練習。

直行的大寫字母在二十世紀初的詩中非常少見，阿波里內的《藝文》

臺灣大學學術期刊資料庫

是少數前例。馬里內諦的《未來主義自由詞語》以及阿波里內的《未來主義反傳統》，直行之處都是將字母旋轉 90 度。唯有阿波里內的第一首〈海洋文書〉，右邊的三個字母 TSF 直行排列，稍有傾斜，位於兩首詩的中間偏左（圖十三 a）。[270]〈海洋文書〉在 1914 年 6 月發表後，作家阿部安（Gabriel Arbouin, 1878-1917）熱烈回應，稱為「詞語全力」的革命，節奏元素幾乎消失，並指出這種視覺秩序是綜合表意性（synthéthico-idéographique），而非分析論述性（analytico-discursif）。[271]阿波里內對中文並不陌生；他在 1901 年勤到吉美博物館（Musée Guimet）聽演講，應看過 1888 年新開闢的遠東藝術展覽室。[272] 1911-1914 年又寫了不下五次關於中國藝術展覽的評論，其中四篇刊登於《無畏人士》，[273]認為中國裝飾藝術的秘密值得西方學習。[274]

蒙德里安是否認識中文？很難確定，但重點在於他的藝術多元論與對中國藝術的興趣。在 1917-1918 年的〈新造型主義繪畫〉（"De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst"）中，蒙德里安討論古代中國、埃及、亞述與早期基督教藝術，說當它們強調構圖的節奏、比例與均衡時，就會強化內在性。他提倡對立而不斷相互抵消的宇宙節奏（*kosmisch rythme*），並指出古代中國人將節奏視為生命流動（*levensfluïde*）。[275]這段說法可對

270 1916 年的〈天雨〉的排版採用全數小寫字母、直向傾斜；Guillaume Apollinaire, "Il pleut," Pierre Albert-Birot, ed., *Sic* 12, December 1916 (Paris: Jean-Michel Place, 1981, repr.), p. 92; Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, p. 203.

271 Gabriel Arbouin, "Devant l'idéogramme d'Apollinaire," *Les Soirées de Paris* 26-27, (July-August 1914, repr. 1976), pp. 383-385. 參見 Willard Bohn, *Modern Visual Poetry* (Neward: University of Delaware Press, 2001), pp. 38-43. 《巴黎晚會》同期也介紹「形象主義」；F.-S. Flint, "Imagistes," *Les Soirées de Paris* 26-27, pp. 372-374, 379-383.

272 Michel Décaudin, "Apollinaire critique d'art," in Béatrice Riottot El-Habib, Vincent Gille eds., *Apollinaire critique d'art*, p. 196.

273 Guillaume Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes* vol. 2, pp. 250-252, 347-348, 442-443, 570-571, 713.

274 Guillaume Apollinaire, "Au Musée Cernuschi," *L'Intransigeant* (4 April 1912); *Oeuvres en prose complètes* vol. 2, p. 442.

275 Piet Mondrian, "De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst," *De Stijl* I:4, February 1918, p. 45;

臺灣大學學術期刊資料庫

應為「氣韻生動」，出自南朝謝赫（479-502）的繪畫六法，是漢學家討論最多的審美觀念之一。[276]當時法國的藝術史家佩楚齊(Raphaël Petrucci, 1872-1917），在《遠東藝術中的自然哲學》（*La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*）中，詳細介紹謝赫六法與道家思想，將「氣韻生動」譯成「精神和諧產生（生命的）運動」，說明是「精神的和諧或節奏」。[277]佩楚齊以靈性與普遍性來解釋「氣韻生動」，而蒙德里安的概念與此相近。此外，蒙德里安的好友當中，喜愛中國文化者大有人在，他們的目標是藝術的普遍性與開放性。漢斯．阿普從《易經》得到靈感，在 1916 年做了幾件任意拼貼，是達達藝術的著例。蒙德里安非常喜愛阿普的平面浮雕，認為很接近自己的創作精神，是新造型主義之外唯一的「純粹」藝術。[278]瑟弗說《方圓》雜誌名稱部分出自中國的象徵主義，證明這兩種幾何形式的普遍性。[279]蒙德里安對中文可能有些簡單的概念，而模擬其直行特徵來對應瑟弗的詩作；關鍵因素在於中文的直行與歐洲文字的橫行對立，書寫與閱讀動線相反，呼應新造型主義的垂直與水平的對立均衡。[280]簡言之，在《圖畫詩》中，他從標題開始進行文學革命，加入異質的字體節奏，響亮有力。

第二個排版特點是，《圖畫詩》中的詩句全用小寫字母，配合空白

---

repr. 1968, vol. 1, p. 69; *NANL*, p. 40.

276 Alexander C. Soper, "The First Two Laws of Hsieh Ho," *The Far Eastern Quarterly* Vol. 8, No. 4 (August 1949, Mich.), pp. 412-423.

277 "La consonance de l'esprit engendre le mouvement [de la vie]"; "la consonance ou le rythme de l'esprit"; Raphaël Petrucci, *La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient* (Paris: H. Laurens, 1910), p. 89.

278 Piet Mondrian, letter to Roth, 19 November 1931, in Serge Lemoine ed., *Piet Mondrian / Alfred Roth Correspondance*, p. 66.

279 Juin, "Préface," *Cercle et carré*, p. 8. 蒙德里安在 1910 年的筆記本提到善與惡的關係，瑟弗以之對照《道德經》的段落；Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 113.

280 另一個罕見的前例是范杜斯堡在 1919 年設計的出口乳酪包裝（Prima Goudsche Kaas, 1919），其十字中軸是直行字母「阿姆斯特丹」（AMSTERDAM），橫軸為通用的橫行字母；Michael White, *De Stijl and Dutch Modernism*, p. 86, illustration.

臺灣大學學術期刊資料庫

與間距的變化，在平均流暢的閱讀速度中，別有節奏變動。左邊的段落從第四行到第五行的中間有較大空白，接近兩個字母的間距，剛好在音節上分成三組：5＋3／4＋4／3＋5，節奏彷彿反射的光波。其三是去除絕大多數的標點符號，保留三處標點符號：右上第二段的「明／瞭」（éclai-／[rés）、左邊段落的「知／識」（connais-／[sance）和「與快樂・・・」（et de la joie. . .），並將其中的兩個詞語切斷。

蒙德里安強調部分詞語之間的空白間距，很可能是應用馬里內諦有關字體、間距（espace）與動態的理論：

> 去除標點符號之後，詞語互相照亮，彼此的各種磁力互相交錯，跟隨思維的持續動態。較長的間距指向直覺的較長休息或睡眠。大寫字母指引讀者注意物質名詞綜合某種主宰類比。[281]

蒙德里安的排列大致運用這些類型，但視覺效果也有些變化。「符合文本」（TEXTUEL）並非物質名詞，但確定是圖中的主宰類比。他抄寫的詩文仍有少數標點符號，而且這三處都有過剩現象，「明／瞭」（éclai-／[rés）與「知／識」（connais-／[sance）本來不需要標點符號，蒙德里安各給了兩個，「與快樂・・・」的三連點加大了，佔三個字母的空間。將詩行反摺的作法，應是來自阿波里內的〈區段〉，模擬報紙的摺疊方式。換言之，蒙德里安並未固守馬里內諦的原則，而是靈活操作，因此增加朗誦速度與節奏的自由變化。原色平面與灰白色調平面互換，像是清脆明亮與溫和的聲響交織，也可能表現物質與空間的對立均衡關係。《圖畫詩》的文字與構圖關係，表現兩者相應與互相衝突的空間關係，因此產生穩定與動態變化。蒙德里安以接近爵士樂的多重色彩與多重節奏，回應阿波里內與馬里內諦的詩學。

《圖畫詩》的經驗日後成為蒙德里安的重要表現方式。詩文以抽象藝術比喻畫家與詩人在巴黎藝壇孤軍奮鬥，以及法國傳統派的固著勢力，蒙德里安使用偏移軸線與雙細線，表達空間侷促感，而這兩種作法

281 F. T. Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (1919), p. 32.

臺灣大學學術期刊資料庫

都在 1930 年代重現。1932 年在油畫中引入雙線作法，在構圖中造成偏移軸線的十字架，再由靠近角落或邊緣的較大片原色平面，取得對應均衡，如《黃色與雙線構圖》（*Composition with Yellow and Double Line*）。[282] 蒙德里安認為十字是很好的垂直水平關係，但也容易聯想特定文學觀念，[283]因此這時期的十字可有雙重解釋，既是抽象造型，也殘存少許傳統十字架的悲愴聯想。

日後他又將十字形式與雙線加以變化，反映他對當代環境變動的思考。1935 年起，同一畫面上的雙線又增加，間距稍有變化，因而強化線條的禁錮力。例如《紅灰構圖》（*Composition gris-rouge*），有二（或三）組雙線，左上角與右下角的灰色平面之間，又有明暗差異。[284] 1935 年以後的作品，以黑線垂直水平排列構成的節奏為主，類似金屬條框，較少自由變化，因而給人幾分心靈禁錮的悲劇感受。瑟弗指出，1936-1939 年間蒙德里安的作品中，平行黑線數量多，有如囚室，造成畫面的戲劇性，也許是因為有感於戰爭來臨。[285]此外，他在 1936 年搬到哈斯拜大道（278 Boulevard Raspail），一直不適應新的畫室空間。[286]不過，這些粗黑線條也可解釋為外在世界的強大聲響，構成密集的互動網絡與高壓情境。

無論如何，這些作品大多保留角落或邊緣的原色平面，產生局部視覺開放的效果。在他的觀念中，色彩大多代表自由空間與穩定；即使在黑線極多的畫面上，他也會保留一小片色彩平面，例如《線條與色彩構圖三號；藍色構圖》（*Composition of Lines and Color, III; Composition*

282 Piet Mondrian, *Composition with Yellow and Double Line*, 1932, Oil on canvas, 45.3×45.3 cm. The Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburg.

283 Piet Mondrian, “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 322; *NANL*, p. 99.

284 Piet Mondrian, *Composition gris-rouge* (Composition Grey-Red), 1935. Oil on canvas, 56.9×55 cm. The Art Institute of Chicago.

285 Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 156.

286 Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 171.

臺灣大學學術期刊資料庫

with Blue），這幅畫在 1937 年間放在他的畫室中央畫架上，[287]畫面中唯一的色彩是一小片藍色平面，夾在右下角的重複黑線之中，多數黑線貫穿畫面兩端，只有這片藍色平面在閉鎖的畫面深處顯現開放作用，對比強烈。如此畫室裝置，似乎是在悲劇、緊張的國際局勢之下，保存一道出口，以畫家的角色尋找心靈的自由。換言之，《圖畫詩》表現的物質世界限制與精神開放的對比，在第二次大戰前，又被用來表現當時的世界與個人處境，以及和諧的希望。在這層意義上，《協和廣場》畫面四週的小塊色彩平面變化較多，幾乎接近拼貼，產生開放與和平的氛圍，彷彿是畫家藉此地標回顧革命與城市的歷史，寄予未來的期待。或如他在 1920 年說的「尋找造型和諧，在於內在直觀美感與外在記憶之間」。[288]

整體看來，蒙德里安喜愛寫作，有意結合前衛文學與藝術，但不強求。他嘗試過劇本、散文詩、藝術理論等體裁，承接巴黎現代文學的遊蕩者觀點，結合未來主義自由詞語的排版與類比，到為瑟弗做舞臺設計和圖畫詩，納入現代市民的主觀或內在經驗，這些經驗影響他的畫作，而他的繪畫也是純視覺表現，特別是粗黑線與雙線表現音量（或音色）、節奏與空間感的作用，提高了繪畫的多元性。對他而言，繪畫與文學適時結合，可以取得新的複合統一性。

四、結語

透過與二十世紀初巴黎藝術與環境的比對，大致可以歸納蒙德里安的巴黎時期的幾點特質，回應當代生活與藝術的重大議題。首先是延續

287 Piet Mondrian, *Composition of Lines and Color, III; Composition with Blue*, 1937. Oil on canvas, 80×77 cm. Haags Gemeentemuseum, The Hague. Yve-Alain Bois, *Mondrian: recherches et dessins*, pp. 271, 273, Illustrations.

288 Piet Mondrian, “Réalité naturelle et réalité abstraite,” in Michel Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, p. 333; *NANL*, p. 108.

臺灣大學學術期刊資料庫

立體主義拼貼的異質性，在色彩變化、顏料厚薄、線條與平面交疊方式都有差異，再以相近的矩形平面進行組織化，達到多元與統一的平衡，1914-1918 年間在荷蘭作的色彩平面構圖顯示此一轉化過程。此後，他又將拼貼轉換到空間組織上，以畫室作為合併居住與工作空間的實驗場所，在空間的差異、統一與流動之間取得平衡。色彩平面的分割與其間關係是他的構圖特徵，透過色彩平面關係的變動，可以產生新的表現或表情。這種複合拼貼的實驗持續到他的紐約時期，甚至更為強化，反映他對現代空間的新感受。

其次是納入巴黎都會街景的現代元素，如海報、牆面、櫥窗等，轉化為色彩平面的自由排列，讓居家空間反映現代都會的空間組織方式；蒙德里安透過降低室內私人空間與戶外公共空間的區隔，提高居住空間與外在世界的共通性，以協調個人與社會生活之間的變動。這一點頗為呼應現代建築的開窗作法：藉著大面積窗戶連繫室內與室外空間。不過，蒙德里安以繪畫特有的自由構圖，想像自由空間組合，賦予城市住宅與居民更高的自主性。如此一來，私人生活的個別差異，藉著藝術的普遍性與協調性整合，又可以配合城市空間規畫而更動，避免工業都市的機械化與單調，或是泰勒主義管理的宰制。換言之，蒙德里安對工業化的態度是積極運用其長處，但不屈從於機械化或過度標準化，而追求自由空間。

其三是與當代文學的互動，蒙德里安在 1919-1928 年間，不僅參與《風格》的現代文學宣言，更嘗試文學創作的各種形式，從小型劇本、散文詩到運用自由詞語的觀念。他大致贊同未來主義的去除自我與排版觀念，也運用阿波里內的視覺詩觀念，甚至大膽地使用類似中文的直行排版，以彰顯其藝術形式的普遍性，以及對立均衡的特質。不過，他傾向保留稍多的閱讀連續性，以確保溝通功能與普遍性，並未刻意突顯個人想像。他的文學內容與形式，顯示他扮演新的巴黎游蕩者，在前衛文學中尋找集體觀想的表現途徑。

最後，本文強調，蒙德里安的藝術理論隨著當代創作而調整，並修

臺灣大學學術期刊資料庫

正其表現方式。在 1920 年代追求的普遍性，以垂直、水平形式為主，到了 1930 年代，他的創作觀念延續前十年的包容性，而作品呈現較多悲劇性的重複線條、節奏、噪音，反映當代的個人處境與國際關係，畫面外圍仍保有局部的色彩和諧因素。蒙德里安並未依循固定的構圖規則，而是呈現兩次大戰間的巴黎都會的時空斷裂特質，同時以均衡的概念整合。他的作品的統一性出自複合多重來源，其表現內容包含外在環境與城市居民的主觀經驗，而他的表現方式以巴黎誕生的立體主義與未來主義為基礎。他的色彩平面與線條構圖，融入巴黎城市空間的視覺印象，構圖形式導向自由空間與自由節奏的組合，適合新時代的人體運動或舞蹈。換言之，是以人的開放自由生活為本，不分性別與職業；而且，每個人都可能成為優良的藝術家，所以未來不再需要專業藝術家。由於以多元時空與普遍和諧為基礎，蒙德里安的圖畫與畫室裝貼就像空間建構過程的紀錄，建造者不斷納入當代的新觀念，他的巴黎時期作品中融合了前衛藝術與生活，是探討現代文化的指標。

*作者感謝國家科學委員會在 2003-2005 年補助專題研究計畫（編號 92-2411-H-002-072-）、林容伊小姐協助校稿，並特別感謝兩位匿名審閱人的具體建議。

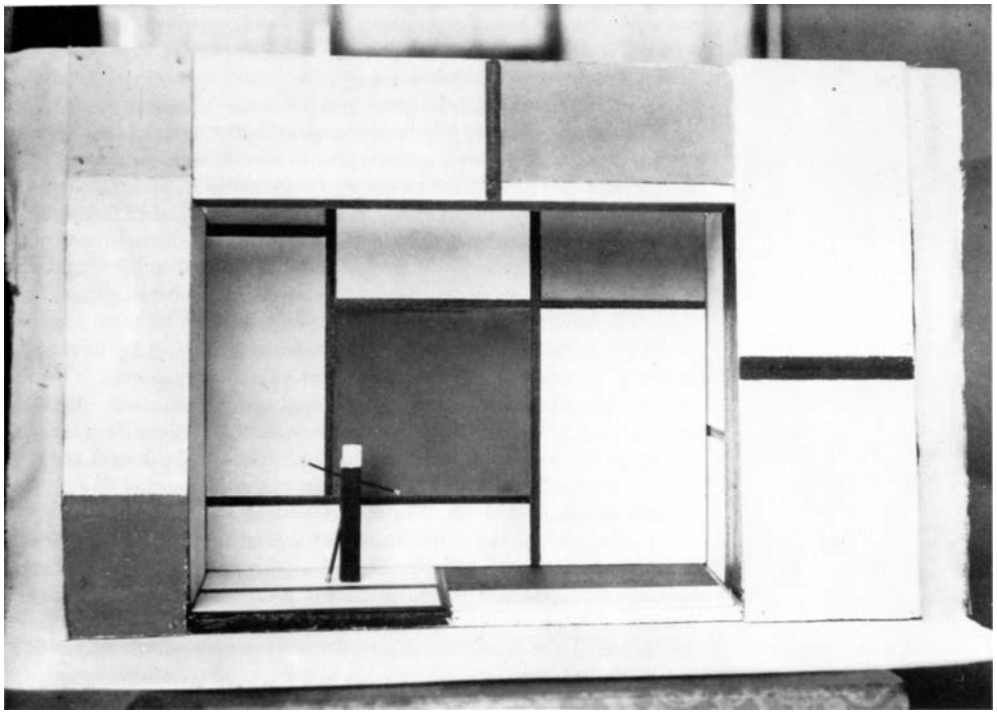
（責任編輯：周馥儀　校對：歐陽宣　施昱丞）

臺灣大學學術期刊資料庫



圖一　Piet Mondrian, *Composition in Oval with Color Planes 2*, 1914.
Oil on canvas, 113×84.5 cm. Haags Gemeentemuseum, The Hague.
引自：Yve-Alain Bois, *Piet Mondrian, 1872-1944* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), p. 156.

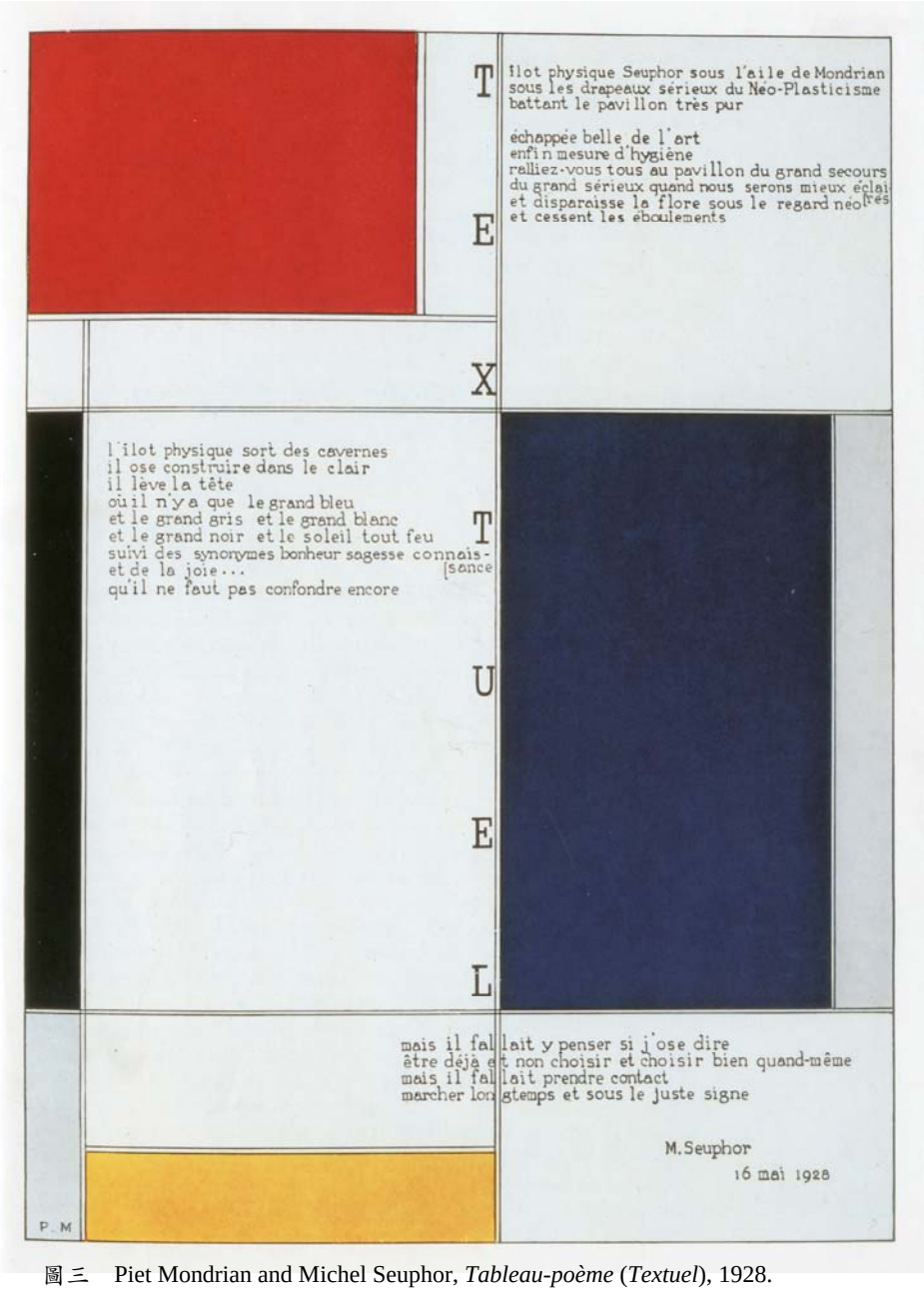
臺灣大學學術期刊資料庫



圖二　Piet Mondrian, stage-set for Michel Seuphor, *L'Éphémère est éternel*, 1926. Paint of canvas, carboard and wood. Lost. Photograph.

引自：Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction* (New York: Harry N. Abrams, 1994), p. 157.

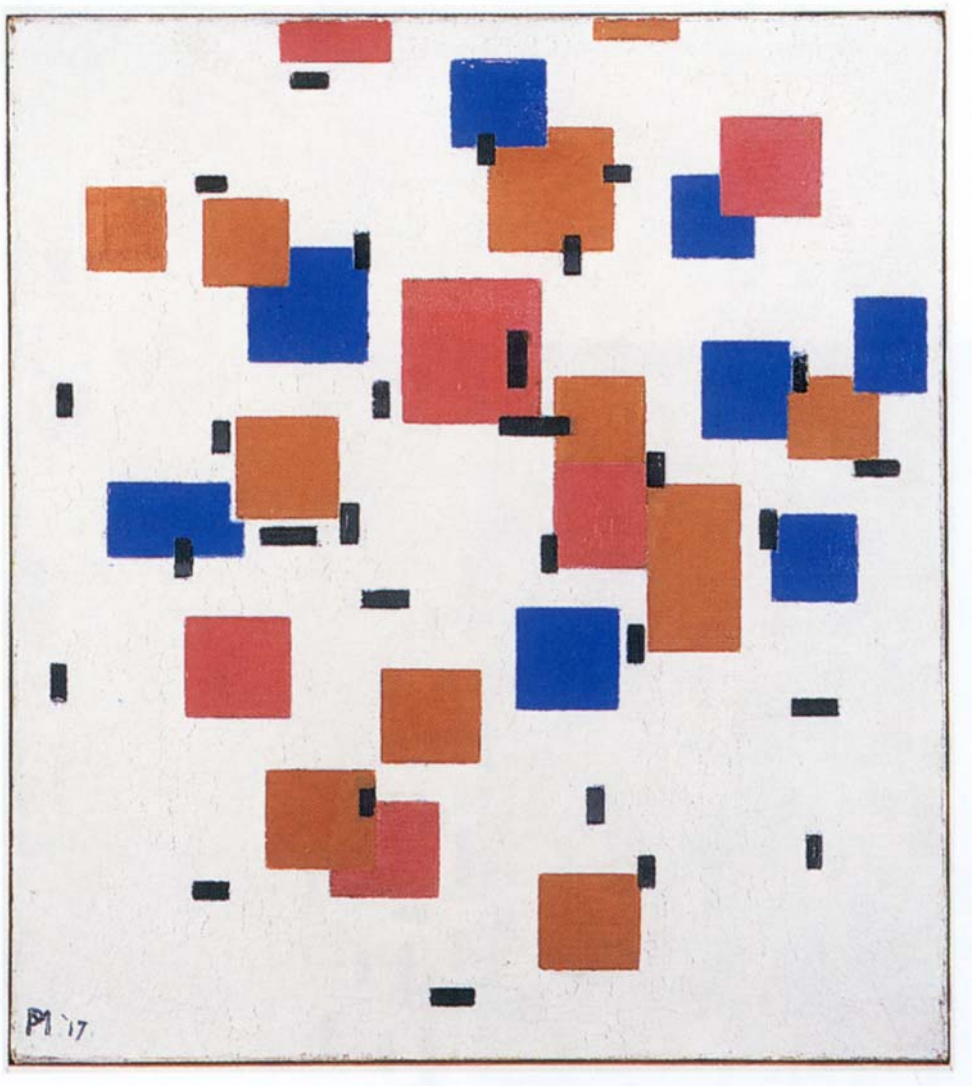
臺灣大學學術期刊資料庫



圖三　Piet Mondrian and Michel Seuphor, *Tableau-poème* (*Textuel*), 1928. Gouache and ink on paper, 65×50 cm.

引自：Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, p. 145.

臺灣大學學術期刊資料庫



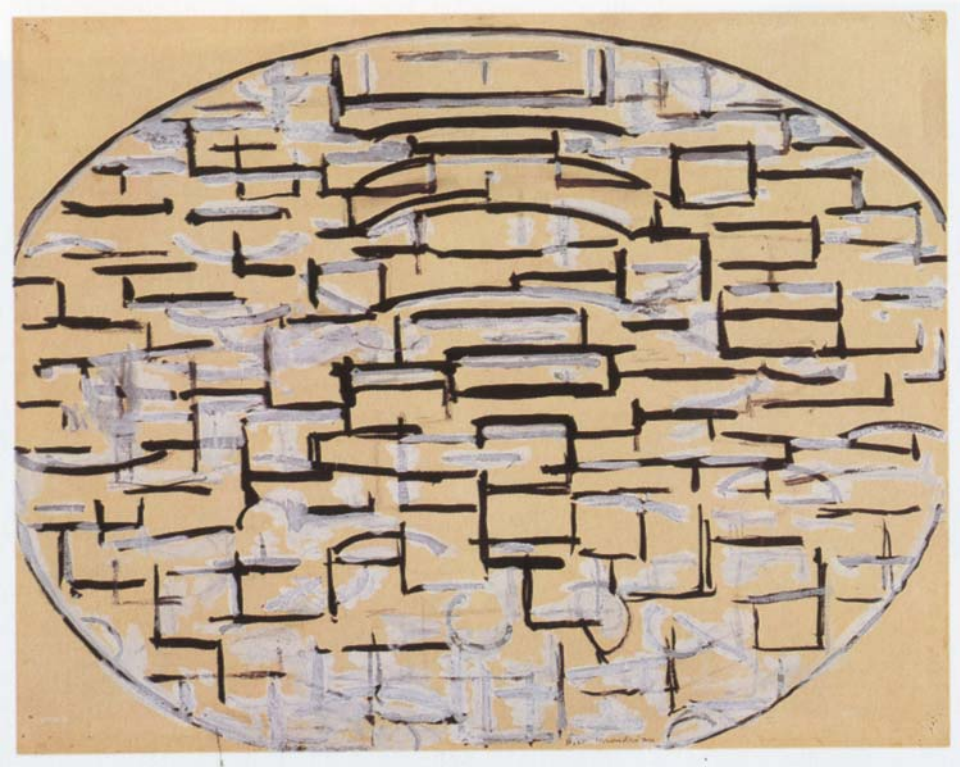
圖四　Mondrian, *Composition in Color A*, 1917.
Oil on canvas, 50×40cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo.
引自：Robert Welsh and Joop M. Joosten, *Piet Mondrian: catalogue raisonné* (New York: Harry N. Abrams, 1998), vol. 2, p. 34.

臺灣大學學術期刊資料庫



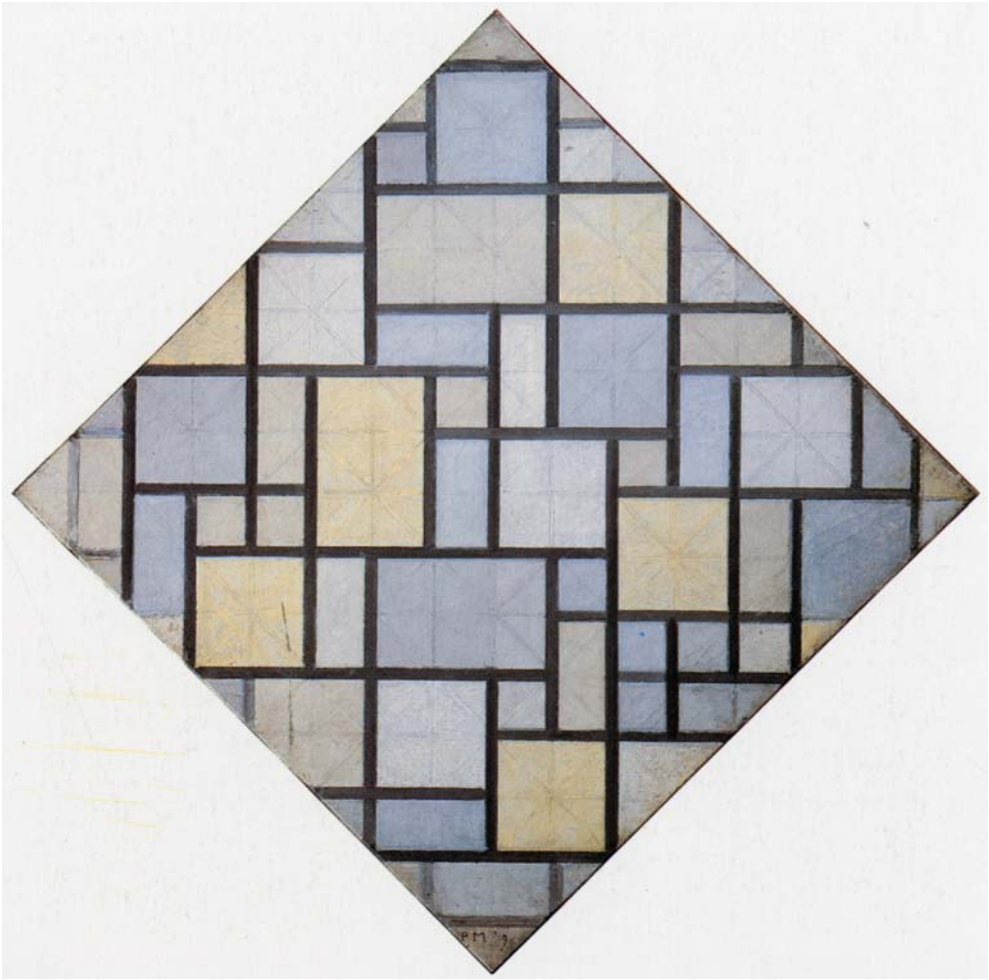
圖五　Piet Mondrian, *Composition with Color Planes 5*, 1917.
Oil on canvas, 49×61 cm. Museum of Modern Art, New York.
引自：Robert Welsh and Joop M. Joosten, *Piet Mondrian: catalogue raisonné*, vol. 2, p. 36.

臺灣大學學術期刊資料庫



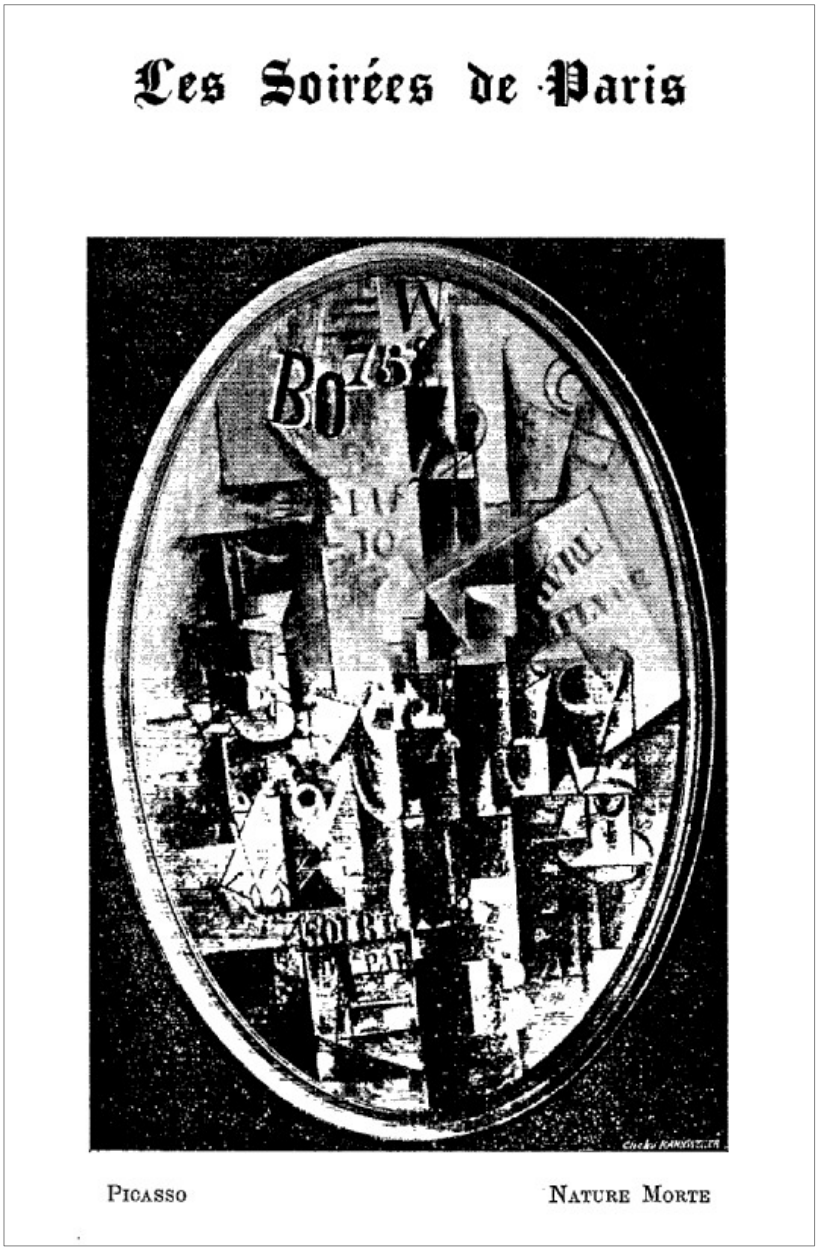
圖六　Piet Mondrian, *Ocean 1*, 1914.
Ink and gouache on paper, 49.5×63 cm. Moderna Museet, Stockholm.
引自：Yve-Alain Bois, *Piet Mondrian*, p. 160.

臺灣大學學術期刊資料庫



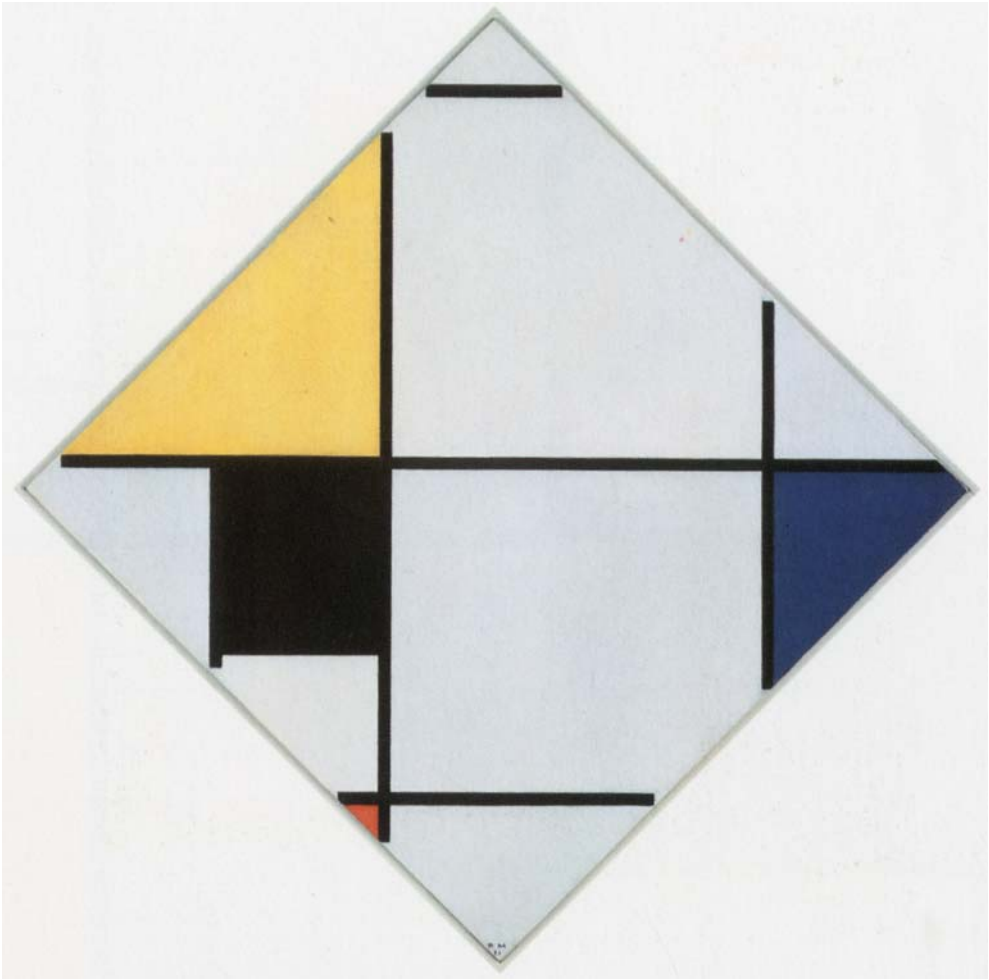
圖七　Piet Mondrian, *Composition with Grid 5*, 1919.
Oil on canvas, 60×60 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo.
引自：Yve-Alain Bois, *Piet Mondrian*, p. 186.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖八 Pablo Picasso, *Violin, Glasses, Pipe and Ink*, 1912, Národní Galerie, Prague. Photograph in *Les Soirées de Paris*, November 1913, 1 (repr. Geneva: Slatkin, 1976), vol. 2, p. 1.

臺灣大學學術期刊資料庫



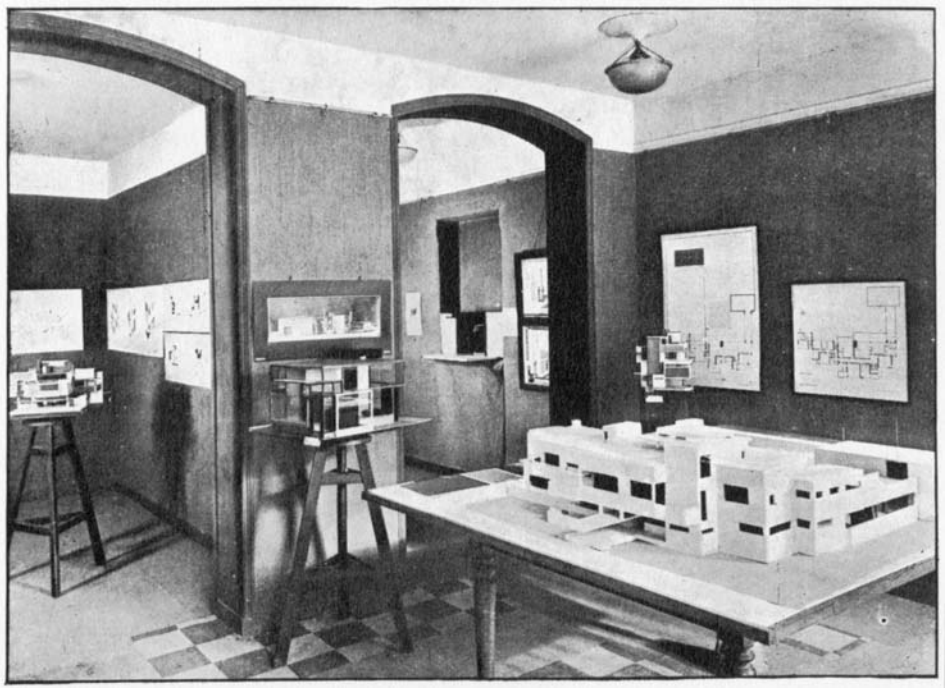
圖九　Piet Mondrian, *Lozenge Composition with Red, Yellow and Blue*, 1921.
Oil on canvas, 60.1×60.1 cm, diagonal 84.5 cm. Art Institute of Chicago.
引自：Yve-Alain Bois, *Piet Mondrian*, p. 203.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖十 Mondrian in his studio, 26 rue du Départ. “P. Mondrian in zijn atelier te Parijs,” photograph from Mondrian, “De huif naar den wind,” *De Stijl* VI: 6/7, 1924, p. 86 (Amsterdam: Athenaeum, 1968, repr.), vol. 2, p. 395.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖十一　*De Stijl* exhibition at Galerie de l'Effort Moderne, Paris, April 1923. Photograph in *De Stijl* VI 6/7, 1924, (1968 repr.) vol. 2, p. 393.

臺灣大學學術期刊資料庫



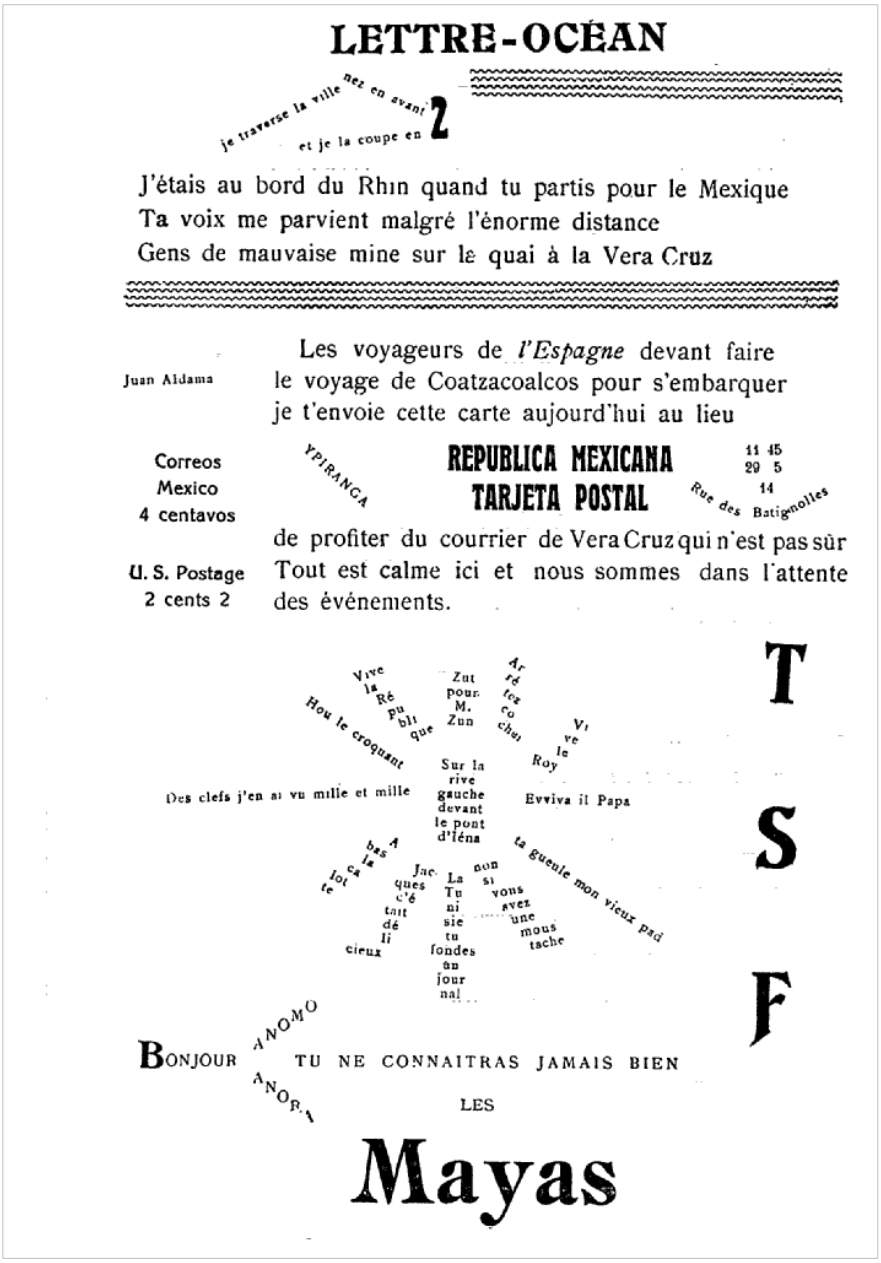
F VAN ZONDAG 12 SEPTEMBER 1926 —

HET ATELIER VAN PIET MONDRIAAN TE PARIJS.

De schilder in zijn interieur van rhythmisch ingedeelde muren.

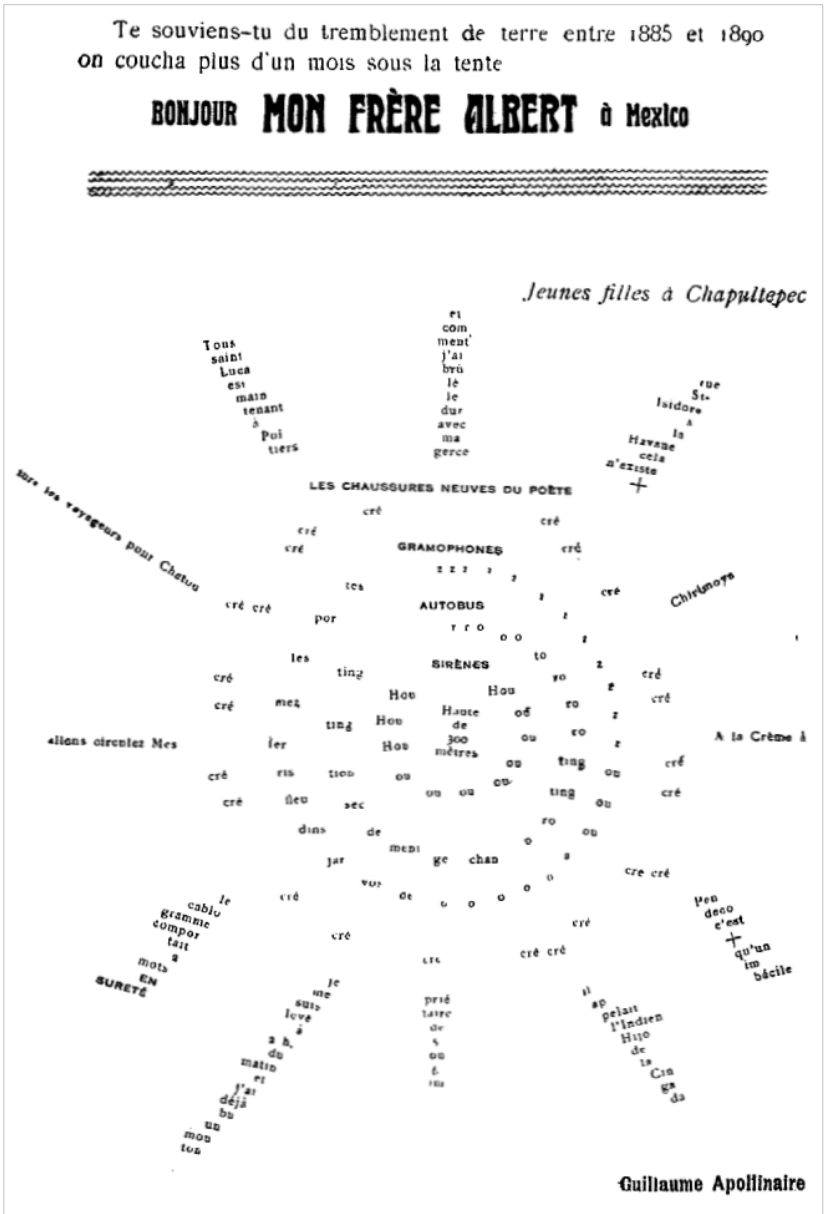
圖十二　Mondrian in his studio, 26 rue du Départ.
Photograph in *Telegraaf*, 12 September 1926.
引自：Carel Blotkamp, *Mondrian*, p. 151.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖十三 a Guillaume Apollinaire, *Lettre-Océan*, *Les Soirées de Paris*, 15 June 1914 (repr. Geneva: Slatkin, 1976), vol. 2, p. 340.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖十三 b Guillaume Apollinaire, *Lettre-Océan*, *Les Soirées de Paris*, 15 June 1914 (repr. Geneva: Slatkin, 1976), vol. 2, p. 341.

臺灣大學學術期刊資料庫

um litterarisch die vielfachen Geschehnisse
rundum und quer durch uns
zu gestalten
ist es notwendig dasz das Wort
sowohl hinsichtlich des Tons wie des Gedankengehalts
umgestaltet werde
wenn in der bisherigen Dichtkunst
durch die Vorherrschaft der persönlichen und nebenbedingten Gefühle
die innewohnende Bedeutung des Worts zerstört ist
so wollen wir durch alle uns zur Verfügung stehenden Mittel
die Satzlehre
die Verslehre
die Druckanordnung
die Rechenkunst
die Rechtschreibung
eine neue Bedeutung des Worts und eine neue Kraft des Ausdrucks herstellen

die Zwiespaltigkeit zwischen Poesie und Prosa darf nicht fortdauern
die Zwiespaltigkeit zwischen Inhalt und Form darf nicht fortdauern
für den heutigen Schriftsteller musz die Form eine unmittelbar geistige Bedeutung haben
kein Ereignis wird er beschreiben
auf keine Weise wird er beschreiben
sondern **SCHREIBEN** wird er

im Wort wird er die Gesamtheit der Geschehnisse nachschaffen:
gestaltende Einheit des Inhalts und der Form

Wir zählen hierbei auf die sittliche und künstlerische Unterstützung aller die mitarbeiten an der geistigen Erneuung der Welt

Leiden-Holland April 1920 theo van doesburg/ piet mondriaan/ antony kok

MANIFESTE II DE „DE STIJL" 1920

LA LITTÉRATURE

l'organisme de la littérature contemporaine vit encore de la sentimentalité d'une génération affaiblie

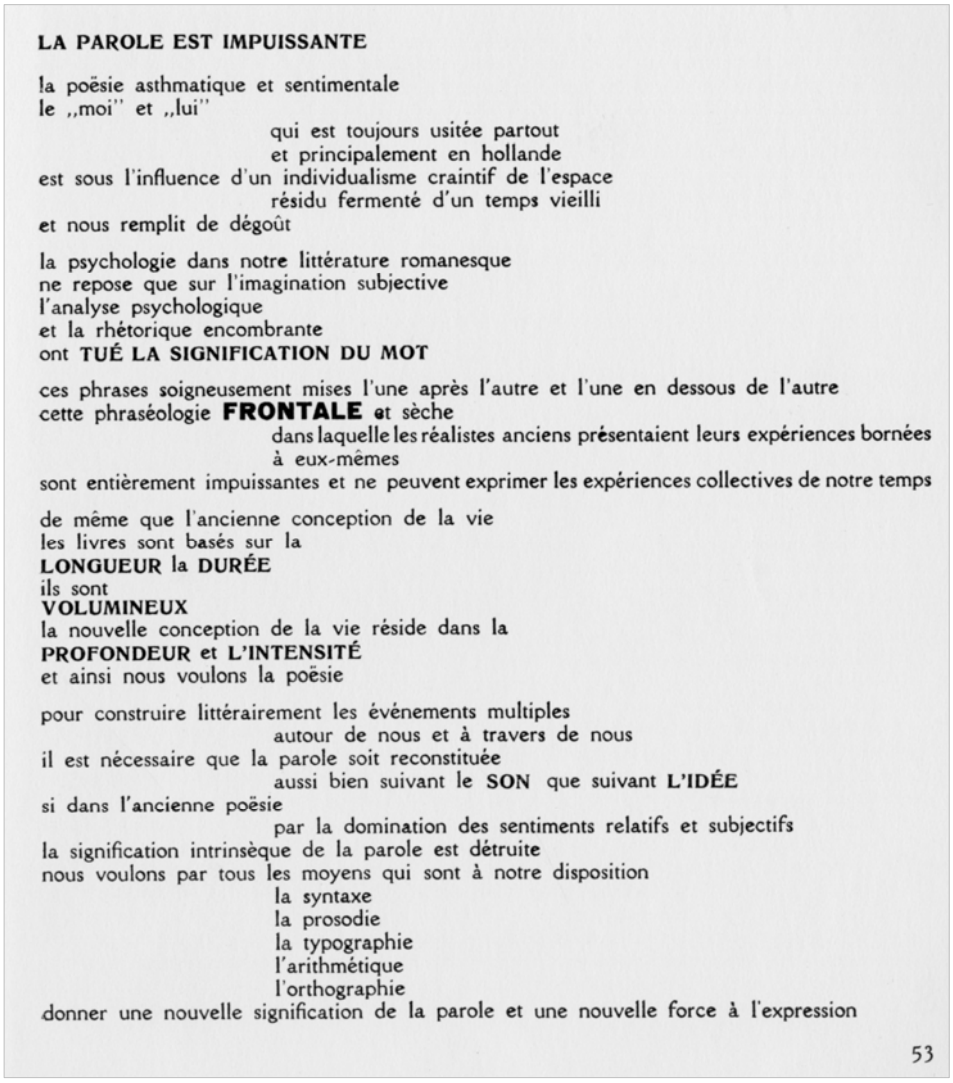
LA PAROLE EST MORTE

les clichés naturalistes et les films dramatiques de mots
que les fabricants de livres nous fournissent
par mètre et au poids
ne contiennent rien des nouveaux coups d'audace de notre vie

52

圖十四 a Theo van Doesburg, Piet Mondrian, 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. 52-54 (Amsterdam: Athenaeum, 1968, repr.), vol. 1, p. 546.

臺灣大學學術期刊資料庫



LA PAROLE EST IMPUISSANTE

la poësie asthmatique et sentimentale
le ,,moi'' et ,,lui''
qui est toujours usitée partout
et principalement en hollande
est sous l'influence d'un individualisme craintif de l'espace
résidu fermenté d'un temps vieilli
et nous remplit de dégoût

la psychologie dans notre littérature romanesque
ne repose que sur l'imagination subjective
l'analyse psychologique
et la rhétorique encombrante
ont **TUÉ LA SIGNIFICATION DU MOT**

ces phrases soigneusement mises l'une après l'autre et l'une en dessous de l'autre
cette phraséologie **FRONTALE** et sèche
dans laquelle les réalistes anciens présentaient leurs expériences bornées
à eux-mêmes
sont entièrement impuissantes et ne peuvent exprimer les expériences collectives de notre temps

de même que l'ancienne conception de la vie
les livres sont basés sur la
LONGUEUR la **DURÉE**
ils sont
VOLUMINEUX
la nouvelle conception de la vie réside dans la
PROFONDEUR et **L'INTENSITÉ**
et ainsi nous voulons la poësie

pour construire littérairement les événements multiples
autour de nous et à travers de nous
il est nécessaire que la parole soit reconstituée
aussi bien suivant le **SON** que suivant **L'IDÉE**
si dans l'ancienne poësie
par la domination des sentiments relatifs et subjectifs
la signification intrinsèque de la parole est détruite
nous voulons par tous les moyens qui sont à notre disposition
la syntaxe
la prosodie
la typographie
l'arithmétique
l'orthographie
donner une nouvelle signification de la parole et une nouvelle force à l'expression

53

圖十四 b Theo van Doesburg, Piet Mondrian, 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. 52-54 (Amsterdam: Athenaeum, 1968, repr.), vol. 1, p. 547.

臺灣大學學術期刊資料庫

ABONNEMENT BINNENLAND 6.00 BUITENLAND 7.50 PER JAARGANG BIJ VOORUITBETALING. VOOR ANNONCES WENDE MEN ZICH TOT DE ADMINISTRATIE.

DE STIJL

MAANDBLAD GEWIJD AAN DE MODERNE BEELDENDE VAKKEN EN KULTUUR
REDACTIE: THEO VAN DOESBURG.

ALLE STUKKEN DE REDACTIE BETREFFEND: K. GALGEWATER 3, LEIDEN. ALLE STUKKEN VOOR DE ADMIN. ADRESSEERE MEN MORSCHWEG 20, LEIDEN, HOLLAND.

3E JAARGANG. MAART NEGENTIENHONDERDTWINTIG. NUMMER 5.

NATUURLIJKE EN ABSTRACTE REALITEIT.

DOOR PIET MONDRIAAN.

Trialoog. — Y. Leek. — X. Naturalistisch schilder. — Z. Abstract-realistisch schilder.

7e Tooneel. — Atelier van Z.

Y. We hebben veel schoons gezien, dezen avond: jammer dat hij voorbij is.
Z. De avond is voorbij maar het schoone is gebleven. We hebben niet enkel visueel „aanschouwd": een werking tusschen ons en het waarneembare heeft plaats gehad. Deze werking moet iets voortgebracht hebben. Zij heeft meer of minder bepaalde beelden voortgebracht: dèze blijven voor ons bestaan niet alleen, maar winnen in kracht nu we met de beelden alleen, nu we uit de natuur zijn. Deze beelden nu zijn de ware manifestaties van het schoone voor ons: de dingen zelf die we zagen zijn dit niet. Oefen U in het klaar zien en vasthouden van schoonheidsbeelden: ten slotte zal één blijvend schoonheidsbeeld aldoor in U zijn.
Y. Dat lijkt me het ideale, maar het is moeielijk voor den leek dit te bereiken....
Z. 't Is waar, de kunstenaars zijn, uit ingeboren drang en door het métier, voortdurend met het vormen en vasthouden van schoonheidsbeelden bezig. De naturalistische schilder zoekt zich een vast beeld van het natuurlijke te vormen. Omdat hij het zich vormt volgens zijn bizondere ontroering, verschilt het evenwel van de gewoon visueele ziening. De Cubist tracht ook een vast beeld van de dingen in zich op te nemen. Daar hij de dingen geheel anders beziet, verschilt zijn beeld nog meer van de gewoon visueele, perspectievische verschijning der dingen. En de abstract-realistische schilder, ook hij vormt zich een vast beeld van de zichtbare realiteit: hij laat deze op zich inwerken en komt, al beeldende, tot een abstract verhoudingsbeeld. Zóó zien we bij den kunstenaar het schoonheidsbeeld zich ontwikkelen en zich, als het ware, loswerken van de dingen. Zich loswerkende van de dingen groeit dit van individueele tot universeele schoonheid. Het abstract verhoudingsbeeld is het meest vrij van de gebondenheid, dus van de tragiek van het materieele, individueele en is de zuiverste uitdrukking van het universeele. Het universeele is, in het algemeen, niet

41

圖十五 Piet Mondrian, “Natuurlijke en abstracte realiteit,” *De Stijl*, III, 5 (1920), p. 41 (Amsterdam: Athenaeum, 1968, repr.), vol. 1, p. 529.

臺灣大學學術期刊資料庫



NUMERO 2 — 15 AVRIL 1930
PARAIT SIX FOIS L'AN
PRIX DE CE NUMERO : 3 FRS
ABONNEMENT :
FRANCE ET COL. : 20 FRS
ETRANGER : 30 FRANCS

RÉDACTION : M. SEUPHOR — 5 RUE KLÉBER — VANVES-SEINE (FRANCE)
ADMINISTRATION : J. TORRÈS-GARCIA — 3 RUE MARCEL SEMBAT — PARIS 18e

L'ART RÉALISTE ET L'ART SUPERRÉALISTE

(LA MORPHOPLASTIQUE ET LA NÉOPLASTIQUE)

La Néoplastique, peinture des rapports par la ligne et la couleur seules, c'est-à-dire sans aucune forme limitée ni représentation particulière, est-elle encore « de la peinture » ? Ou n'est-elle que de la peinture décorative ? Elle n'est certainement pas de la peinture pittoresque ou traditionnelle. Si dans et par la ligne et la couleur toute expression plastique possible n'est pas atteinte, elle n'est que de la peinture décorative. Mais si, au contraire, elle a réussi à obéir à la loi principale de la peinture, qui n'exige que **l'expression des rapports par la ligne et la couleur,** elle est non seulement de la peinture, mais **de la vraie peinture,** celle qui n'a pas recours à la forme limitée, qui affaiblit l'expression purement plastique.

Tout vrai artiste a toujours été inconsciemment émotionné par la beauté de la ligne et de la couleur et des rapports de celles-ci pour elles-mêmes non par ce qu'elles pourraient représenter. On a toujours tâché d'exprimer toute force et toute richesse vitale par ces moyens seuls. Néanmoins, consciemment on a suivi la forme. Consciemment on a cherché à exprimer la sensation corporelle de celle-ci par modelé et technique. Mais inconsciemment on s'est exprimé **en plans, on a augmenté la tension de la ligne, purifié la couleur.** Ainsi, la culture de la peinture a mené cette dernière, tout doucement pendant des siècles, **à l'abolition totale de la forme limitée et de la représentation particulière.** De sorte que, de nos jours, l'art est délivré de tout ce qui l'empêchait d'être vraiment plastique. Cette délivrance est de la plus grande importance pour l'art, qui a la mission de vaincre l'expression individuelle et de montrer — tant que possible — l'expression universelle de la vie qui est au-dessus du tragique. **Chaque expression d'art a ses propres lois qui s'accordent avec la loi principale de l'art et de la vie : celle de l'équilibre.** De ces lois dépend à quel degré l'équilibre est réalisé et donc aussi à quel point de déséquilibre (l'expression tragique) est anéanti. Cela nous est clair si nous comparons les différentes expressions de l'art du passé et d'aujourd'hui. Toutes ont tâché d'exprimer l'équilibre mais de façon toujours différente — même en cherchant et en créant une expression tragique. L'aspiration vers l'équilibre et celle vers le déséquilibre s'entre-opposent continuellement en nous. Ce tragique n'est qu'une **culture-vers-l'équilibre** qui s'avance à mesure que nous sentons l'oppression du tragique, — oppression causée par les deux polarités de la vie et le désir de nous en délivrer. L'oppression de ce tragique — un sentiment de souffrance sans fin, nous le subissons à l'aube : émotion éprouvée par tout artiste et, en peinture, exprimée par le peintre paysagiste.

A l'aube, la nuit domine encore. La lumière faible essaye de la vaincre. On sent l'oppression du déséquilibre nuit-jour, clair-obscur. C'est l'aspiration vers l'équilibre. L'espoir-désespoir. L'absence de certitude. C'est l'attente du plein-jour. Plein-jour : unité par équivalence de clarté et d'ombre. La nuit : le passé. Plein-jour : l'avenir — l'homme et la nature unifiés. Le présent : l'aube, la fin de la nuit. L'aube : l'évolution.

Toutefois, la nuit est quelquefois éclaircie par la lumière blafarde de la lune : reflet de la lumière du jour. Quelquefois même au point d'atteindre une harmonie féerique. Et c'est ainsi que nous devons comprendre les belles œuvres classiques du passé : comme autant de choses créées dans la lumière harmonieuse de pleine-lune. Leur création n'est pas possible dans la lumière du grand-jour. Que de telles œuvres puissent encore être produites aujourd'hui, à l'aube, c'est à cause du reflet de la nuit et que la conception du grand jour n'est pas encore claire. Mais, comme la lumière artificielle vainc de plus en plus la nuit, l'homme du grand-jour la vaincra. La nuit : non représentable et sans expression plastique. Le jour : non représentable avec une expression plastique inexacte, confuse. Nuit-jour, nature, non représentable et avec une expression plastique inexacte, comment, en art, la suivre afin d'aboutir à une expression exacte, claire, qui exprime **notre sensation et notre conception** du grand-jour ? Ne tâchons pas de la reproduire. Créons.

En art, créons une expression plastique en opposition avec la forme de l'unité apparente nuit-jour. Car les formes variées elles-mêmes réalisent le tragique (le désiquilibre) que le grand jour palpable vainement tâche de vaincre et ne réussit qu'à neutraliser. **La réalité de la forme, même au grand-jour, n'est pas réelle pour nous qui vivons dans un grand-jour de notre conception et d'un équilibre exact.** Aucune forme même créée par l'homme ne réalise le vrai contenu du grand-jour, cet équilibre absolu. Sa réalisation la plus approximative, l'homme seulement la peut atteindre **en créant une superréalité des rapports.**

Aujourd'hui à l'aube, vivons déjà par l'esprit au grand jour qui approche. A la fin de l'aube notre conception du grand-jour n'est plus un idéal spéculatif. Car la lumière, assez forte déjà, la réalise. Faisons déjà le travail du grand-jour — fortifiés par le sommeil du passé, rassasiés du tragique de l'aube. Attendons ainsi le grand-jour — l'avenir. Attendons notre maturité.

Mais pour l'attendre, il faut l'aimer. Et pour aimer le grand-jour, il faut avoir aimé la nuit, avoir bien connu l'aube et les aimer encore : pour détester le tragique il faut avoir vécu longtemps. C'est alors que l'on apprend **que la vie naturelle est une répétition continue de nuit-jour, vie-mort (le tragique), et que la vie de « l'homme » n'est qu'une évolution vers l'équilibre de sa dualité.** Il est évident que cet équilibre n'est pas celui d'un vieux monsieur dans un fauteuil ou celui de deux sacs de pommes de terre égaux sur la balance. Au contraire, l'équilibre par **équivalence** exclut la similitude et la symétrie, ainsi que le repos dans le sens de l'immobilité.

Dans la nature, une délivrance réelle du tragique n'est pas possible. Et dans la vie, la forme physique restant toujours non seulement nécessaire mais étant de la plus grande importance, l'équilibre sera toujours très relatif. Mais l'homme évoluant vers l'équilibre de sa dualité, **créera de plus en plus (aussi dans la vie) des rapports équivalents, donc l'équilibre.** La vie sociale et économique d'aujourd'hui montre déjà des efforts vers un équilibre exact. Notre existence matérielle ne sera pas toujours menacée et tragique par le déséquilibre matériel-moral de la vie sociale. Et notre vie morale ne sera pas toujours entravée par l'oppression et la domination de la vie matérielle. La science réussit de plus en plus à main-

圖十六 Mondrian, "L'art réaliste et l'art superréaliste (la morphoplastique et la néoplastique," *Cercle et carré*, 2 (15 April 1930); repr. *Cercle et carré* (Paris: Jean-Michel Place, 1977), n. p.

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

Adrichem, Jan van. “The introduction of modern art in Hollan, Picasso as *pars pro toto*, 1910-30.” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 21: 3, 1992, pp. 162-211.

Adrichem, Jan van. “Review article on studies by Carel Blotkamp, Yve-Alain Bois and W&J (Welsh and Joosten, 1998).” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 27: 4, 1999, pp. 249-255.

Albert-Birot, Pierre, ed. *Sic*, 1916-1919; Paris: Jean-Michel Place, 1981, repr.

Anonymous correspondent, “A Visit to Piet Mondrian.” *Het Vaderland* 9 July 1920. Translated by Ruth Koenig. In *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, edited by Herbert Henkels, pp. 24-26. Tokyo: The Tokyo Shimbun, 1987.

Anonymous correspondent, “At Piet Mondrian’s.” *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 23 March 1922. Translated by R. Koenig. In *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, edited by Herbert Henkels, pp. 26-30.

Anonymous correspondent, “At Piet Mondrian’s. The crystal-clear studio—an apology for the Charleston.” *De Telegraaf*, 12 September 1926. Translated by Ruth Koenig. In *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, edited by Herbert Henkels, pp. 30-32.

Apollinaire, Guillaume. “Zône.” *Les Soirées de Paris* 11, December 1912. Reprint, Geneva: Slatkin, 1976. pp. 331-337.

Apollinaire, Guillaume. *L’antitradition futuriste.* Milan: Direction du Mouvement futuriste, 1913.

Apollinaire, Guillaume. *Méditations esthétiques: Les peintres cubistes* (Paris, 1913). Translated by Peter Read as *The Cubist Painters*. Berkeley, CA: University of California Press, 2004.

Apollinaire, Guillaume. “Lettre-Océan.” *Les Soirées de Paris* 15, June 1914. Reprint, Geneva: Slatkin, 1976, vol. 2. pp. 340-341.

Apollinaire, Guillaume. *Oeuvres poétiques.* Edited by Marcel Adéma and Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1965.

Apollinaire, Guillaume. *Oeuvres en prose complètes*, 3 vols. Paris: Gallimard, 1991.

Arbouin, Gabriel. “Devant l’idéogramme d’Apollinaire.” *Les Soirées de Paris* 26-27, July-August 1914. Reprint, Geneva: Slatkin, 1976. pp. 383-385.

Baar, Peter-Paul de. “A City on the Move: Amsterdam 1892-1912.” In Robert Welsh, Boudewijn Bakker, Marty Bax, *Piet Mondrian: the Amsterdam Years*, pp. 8-21. Amsterdam: Gemeentearchief Amsterdam, 1994.

Bastié, Jean, and René Pillogret. *Paris: De 1914 à 1940*. Paris: Association pour la publication d’une histoire de Paris, 1997.

臺灣大學學術期刊資料庫

Becherer, Richard. “Monumentality and rue Mallet-Stevens.” *The Journal of the Society of Architectural Historians* 40:1, March 1981, pp. 44-55.

Becker, Jacques, and Serge Berstein. *Victoire et frustrations: 1914-1929*. Paris: Editions du Seuil, 1990.

Benjamin, Walter. “Passages, ‘magasins de nouveauté (s),’ ‘calicots’,” 1935. In *Paris. Capitale du XIX siècle: le livre des passages*, pp. 65-87. Paris: Editions du Cerf, 2000.

Benton, Tim. *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1920-1930*. Basel: Birkhäuser, 2007.

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

Blotkamp, Carel. *Mondrian: The Art of Destruction*. New York: Abrams, 1994.

Blumenkrantz-Onimus, Noëmi. “ «Montjoie!» ou l’héroïque croisade pour une nouvelle culture.” In *L’année 1913*, t. 2, edited by Liliane Brion-Guerry, pp. 1105-1106.

Blumenkrantz-Onimus, Noëmi. “«Lacerba» ou le nouvel ordre du déordre.” In *L’année 1913*, t. 2, edited by Liliane Brion-Guerry, pp. 1123-1130.

Bois, Yve-Alain, ed. *L’Atelier de Mondrian: recherches et dessins*. Paris: Macula, 1980.

Bois, Yve-Alain. “Mondrian en France, sa collaboration à «Vouloir», sa correspondance avec Del Marle.” *Bulletin de la Société d’Histoire de l’art français*, March 1981, pp. 284-298.

Bois, Yve-Alain. “Mondrian and the Theory of Architecture.” *Assemblage* 4, October 1987, pp. 103-130.

Bois, Yve-Alain. *Painting as Model*: Cambridge. Mass.: The MIT Press, 1990.

Bois, Yve-Alain. et al. *Piet Mondrian, 1872-1944*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

Bohn, Willard. *Modern Visual Poetry*. Neward: University of Delaware Press, 2001.

Bowness, Sophie. “Mondrian in London: Letters to Ben Nicholson and Barbara Hepworth.” *Burlington Magazine* 1052, November 1990, pp. 782-787.

Braga, Dominique. “Les lettres: Le futurisme.” *Le Crapouillott. Arts, lettres, spectacles* 15, Arpil 1920, pp. 2-3. Italian version: *Il futurismo: giudicato da une grande rivista francese*. Milan: Direction du mouvement futuriste [1920].

Brion-Guerry, Liliane, ed. *L’année 1913. Les formes esthétiques de l’oeuvre d’art à la veille de la prmemière guerre mondiale*. Paris: Klinksieck, 1971.

Chemetov, Paul, Marie-Jeanne Dumont, Bernard Marrey. *Paris-Banlieue, 1919-1939. Architecture domestiques*. Paris: Dunod, 1989.

Cocteau, Jean. *Le Coq et l’Arlequin: Notes autour de la musique*. 1918. Reprint, Paris: Stock, 1979.

Coen, Ester. “Simultanéité, simultanéisme, simultanisme.” In *Le futurisme à Paris: une avant-garde explosive*, edited by Didier Ottinger, pp. 52-57. Paris: Musée national d’art moderne,

臺灣大學學術期刊資料庫

2009.

Combeau, Yvan. *Histoire de Paris*, 6th ed. Paris: Presses universitaires de France, 1999.

Cowling, Elizabeth. *Picasso: Style and Meaning*. London: Phaidon, 2002.

Culler, Jonathan. "Intertextuality and Interpretation: Baudelaire's 'Correspondances'." In *Nineteenth-Century French Poetry*, edited by Christopher Prendergast, pp. 118-137. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Daix, Pierre, and Joan Rosselet. *Le cubisme de Picasso: Catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1907-1916.* Neuchâtel: Ides et Calendes, 1979.

Debon, Claude. *Calligrammes dans tous ses états*. Paris: Calliopées, 2008.

Décaudin, Michel. "Apollinaire critique d'art." In *Apollinaire critique d'art*, edited by Béatrice Riottot El-Habib, Vincent Gille, pp. 196-201. Paris: Paris-Musées, 1993.

De Paulis-Dalembert, Maria Pia. *Giovanni Papini: culture et identité*. Le Mirail: Presses universitaires du Mirail, 2007.

„De Stijl" 1921, "Manifeste III: Vers une nouvelle formation du monde," *De Stijl* IV:8, August 1921. Reprint, 1968, vol. 2.

Doesburg, Nelly van. "Some Memories of Mondrian." In Robert Welsh, *Piet Mondrian, 1872-1944: Centennial Exhibition*, pp. 67-73. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1971.

Doesburg, Theo van, ed. *De Stijl*. 1917-1931. Reprint, Amsterdam: Athenaeum, 1968, 2 vols.

Doesburg, Theo van, 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. Reprint, 1968, vol. 1, pp. 543-548.

Doesburg, Theo van, and Cornelis van Eesteren. "Vers une construction collective," *De Stijl*, VI: 6/7, 1924, pp. 89-91. Reprint, 1968, pp. 397-398.

Eliel, Carol S. "Purism in Paris, 1918-1925." In *L'Esprit Nouveau. Purism in Paris, 1918-1925*, edited by Carol S. Eliel, pp. 11-69. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2001.

Flint, F.-S. "Imagistes." *Les Soirées de Paris* 26-27, July-August 1914, pp. 372-374, 379-383.

Ford, George Burdett. *Urbanisme en pratique*. Paris: E. Leroux, 1920.

Francastel, Pierre, "Les étapes de l'architecture nouvelle après 1900." *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*. 1956; Paris: Gallimard, 1988. Tranlated by by Randall Cherry as *Art and Technology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, pp. 193-242. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.

Giedion, Siegfried. *Bauen in Frankreich Eisen Eisenbeton* (1928), French translation by Guy Ballangé as *Construire en France, en fer, en béton.* Paris: Editions de la Villette, 2000.

Golding, John. *Cubism: a History and an Analysis 1907-1914*. 1959; Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1988.

臺灣大學學術期刊資料庫

Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.

Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism*, 4 vols. Edited by John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1985-1993.

Henkels, Herbert, ed. *Mondrian: From Figuration to Abstraction*. Tokyo: The Tokyo Shimbun, 1987.

Jaffé, Hans L. C., et al. *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia*. New York: Abeville Press, 1982.

Janssen, Hans, et al. *Mondrian de 1892 à 1914: Les Chemins de l'abstraction*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2002.

Jeanneret, Charles-Edouard (Le Corbusier), and Amédée Ozenfant. *Après le cubisme*. Paris: Editions des Commentaires, 1917.

Jencks, Charles. *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*. New York: The Monacelli Press, 2000.

Joosten, Joop. "Le contexte d'une évolution." In *Théo van Doesburg*, edited by Serge Lemoine, pp. 54-79. Paris: Philippe Sers, 1990,.

Joosten, Joop. *see Welsh and Joosten*, 1998.

Juin, Hubert. "Préface." *Cercle et carré*. 1930. Reprint, Paris: Jean Michel Place, 1977.

Jules-Rosette, Bennetta. *Josephine Baker in Art and Life: The Icon and the Image*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2007.

Kery, Patricia Frantz. *Art Deco Graphics.* Edited by Marshall Lee. London: Thames and Hudson, 1986.

Krauss, Rosalind. "Grids." In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, pp. 9-22. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985,

Lanchner, Carolyn, ed. *Fernand Léger*. New York: The Museum of Modern Art, 1998.

Laude, Jean. "Retour ou rappel à l'ordre?" In J. Laude et al., *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, pp. 7-44. [Saint-Étienne]: Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975.

Le Bot, Marc. "Mondrian et le cubisme." In *Le Cubisme: actes du premier colloque d'histoire de l'art contemporain 1971*, pp. 147-152. Saint-Etienne: CIEREC, 1972.

Le Corbusier, "Architecture et urbanisme en tout." *Cercle et carré* 3, 30 June 1930. Reprint, 1977, n.p. See also Edouard Jenneret.

Le Men, Ségolène. *Seurat & Chéret: le peintre, le cirque et l'affiche*. Paris: CNRS, 1994.

Léger, Fernand. *Fonctions de la peinture*. Edited by Sylvie Forestier. Paris: Gallimard, 2004.

Lemoine, J.-G. "Les Arts." *L'Intransigeant*, 17 June 1919, p. 2.

Lemoine, Serge, ed. *Théo van Doesburg*. Paris: Philippe Sers, 1990.

Lemoine, Serge, ed. *Piet Mondrian / Alfred Roth Correspondance*. Paris: Gallimard, 1994.

Lista, Giovanni, ed. *Futurisme: Manifestes, documents, proclamations*. Lausanne: L'Âge

臺灣大學學術期刊資料庫

d'homme, 1973.

Lista, Giovanni. "Les sources italiennes du futurisme." In *Le futurisme à Paris: une avant-garde explosive*, edited by Didier Ottinger, pp. 42-51. Paris: Musée national d'art moderne, 2009.

Lista, Giovanni. "La libération du mot." In Filippo Marinetti, *Les mots en liberté futuristes* (1919), p. xxii.

Livingston, Alan. *The Thames & Hudson Dictionary of Graphic Design and Designers*. London: Thames and Hudson, 2003.

Macy, L., ed. *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com>.

Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes.* Edited by Henri Mondor, G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1945.

Marchand, Bernard. *Paris: Histoire d'une ville*. Paris: Seuil, 1993.

Marinetti, Filippo Tomaso. *Les mots en liberté futuristes* (1919). Edited by Giovanni Lista. Lausanne: L'Age d'Homme, 1987.

Middleton, Robin, and David Watkin. *Architecture du XIXe siècle*. Paris: Gallimard, 1993.

Mondrian, Piet. "Dialoog over de nieuwe beelding." *De Stijl* II:4-5, February, March 1919. Reprint, 1968, vol. 1, pp. 289-291, 309-313.

Mondrian, Piet. "Natuurlijke en Abstracte Realiteit." *De Stijl* August, 1919-July 1920; French translation by Seuphor, "Réalité naturelle et réalité abstraite," in Seuphor, Seuphor, Michel. *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, pp. 303-351. Paris: Flammarion, 1956. "Natural Reality and Abstract Reality: A Trialogue (While Strolling from the Country to the City)." NANL, pp. 83-123.

Mondrian, Piet. *Le Néo-Plasticisme: principe général de l'équivalence plastique*. Paris: Galerie de l'Effort Moderne, 1921.

Mondrian, Piet. "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. Reprint, 1968, vol. 1, pp. 191-194, 211-214; English translation, "The Realization of Neo-Plasticism in the Distant Future and in Architecture Today," NANL, pp. 166-172.

Mondrian, Piet. "Le néo-plasticisme." 1926, unpublished manuscript for *Vouloir*, in Seuphor, *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*, pp. 164-166.

Mondrian, Piet. "L'expression plastique nouvelle dans la peinture." *Cahiers d'art* 1926:7, July 1926, pp. 181-183.

Mondrian, Piet. "Le Home, la Rue, la Cité," *Vouloir* 25, January-February 1927. Reprint, *L'Atelier de Mondrian: recherches et dessins*, edited by Yve-Alain Bois, pp. 65-70. Paris: Macula, 1980.

Mondrian, Piet. "L'art réaliste et l'art superréaliste (la morphoplastique et la néoplastique)." *Cercle et carré* 2, 15 April 1930. Reprint, *Cercle et carré*. Paris: Jean-Michel Place, 1977.

臺灣大學學術期刊資料庫

n.p.

Mondrian, Piet. “Réponse de Piet Mondrian (à l’enquête sur l’art abstrait).” *Cahiers d’art* 1931:1, January 1931, pp. 41-43.

Mondrian, Piet. *The New Art — The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*. Edited by Harry Holtzman and Martin S. James. New York: Da Capo Press, 1986; abbreviated as NANL.

Ottinger, Didier, ed. *Le futurisme à Paris: une avant-garde explosive*. Paris: Musée national d’art moderne, 2009.

Papini, Giovanni. “Trois nouvelles: Le Démon m’a dit; Celui qui ne put pas aimer (Il demono mi disse; Colui che non poté amare–in *Il tragico quotidiano*, 1906); Deux images dans un bassin (Due immagini in una vasca–in *Il pilota cieco*, 1907).” Translated by F. Luchaire-Dauriac, *Mercure de France*, 1 November 1907, pp. 93-109.

Papini, Giovanni. “Lettres italiens: Le futurisme—Ses origines.—*Poesia*.—Les poètes futuristes.—*Lacerba*.—Les mots en liberté et le lyrisme synthétique.” *Mercure de France*, 1 February 1914, pp.644-649.

Papini, Giovanni. “Deux pholosophes (Bergson et Croce).” *Les Soirées de Paris* 22, 15 March 1914, pp. 133-135.

Perez, Gilberto. “Atget’s ‘Stillness’.” *The Hudson Review* 36: 2, Summer 1983, pp. 328-337.

Petrucci, Raphaël. *Philosophie de la nature dans l’art d’Extrême-Orient*. Paris: H. Laurens, 1911.

Poggi, Christine. *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*. New Haven: Yale University Press, 1992.

Phillips, Sandra S. “André Kertész: The Years in Paris.” In S. S. Phillips et al., *André Kertész. Of Paris and New York*, pp. 17-55. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1985.

Postma, Frans, and Cees Boekraad. *26, rue du Départ: Mondrian’s Studio in Paris, 1921-1936*. Berlin: Ernst & Sohn, 1995.

Read, Peter. *Picasso and Apollinaire: the Persistence of Memory*. Paris, 1995; Berkeley: University of California Press, 2008.

Richardson, John. *A Life of Picasso: The Cubist Rebel 1907-1916*. 1991; New York: Knopf, 2007.

Rowell, Margit. “Interview with Charmion van Wiegand, June 20, 1971.” In Robert Welsh, *Piet Mondrian, 1872-1944: Centennial Exhibition*, pp. 77-86. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1971.

Schama, Simon. *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. 1987; New York: Vintage Books, 1997.

Scheltema, P. H. “Les réactionnaires d’Arras.” *De Stijl* II:7, May 1919, pp. 73-75. Reprint, vol. 1, pp. 347-351.

Seuphor, Michel. *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre*. Paris: Flammarion, 1956.

臺灣大學學術期刊資料庫

Seuphor, Michel, ed. *Cercle et carré*. Paris, 1930. Reprint, Paris: Jean-Michel Place, 1977.

Seuphor, Michel. "Textuel." *Cercle et carré* 2, 15 April 1930. Reprint, 1977, n.p.

Seuphor, Michel. "Poétique nouvelle." *Cercle et carré* 3, 30 June 1930. Reprint, 1977, n.p.

Severini, Gino. "La peinture d'avant-garde." *Ecrits sur l'art*. Paris: Editions Cercle d'Art, 1987.

Silver, Kenneth. *Esprit de corps: the Art of the Parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

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

Sutcliffe, Anthony. *Paris: An Architectural History*. New Haven: Yale University Press, 1996.

Steinberg, Leo. "The Algerian Women and Picasso At Large." *Other Criteria with Twentieth-Century Art*, pp. 125-234. Oxford: Oxford University Press, 1972.

Steinberg, Leo. "Resisting Cézanne: Picasso's *Three Women*." *Art in America* 66:6, November-December 1978.

Steinberg, Leo. "The Polemical Part." *Art in America* 67:2, March-April 1979, pp. 115-127.

Taylor, Brandon. *Collage: the Making of Modern Art*. London: Thames and Hudson, 2004.

Tériade, E. "Documentaire sur la jeune peinture, III. Conséquences du cubisme." *Cahier d'art* January 1930, pp. 17-27.

Troy, Nancy J. *The De Stijl Environment*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983.

Troy, Nancy J. *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*. New Haven: Yale University Press, 1991.

Varagnac, André. "Dada." *Le Crapouillott. Arts, lettres, spectacles*, 1 April 1920, pp. 8-9.

Varnedoe, Kirk, and Adam Gopnik. *High and Low. Modern Art and Popular Culture*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.

Weill, Alain. "L'affiche vers les temps modernes." In *Paris-Moscou, 1900-1930: arts plastiques, arts appliqués et objets utilitaires, architecture, urbanisme, agitprop, affiche, théâtre-ballet, littérature, musique, cinéma, photo créative*, edited by Alexandre Khaltourine and Pontus Hulten, 1979; Paris: Centre Georges Pompidou: Gallimard, 1991, rev. ed. pp. 441-449.

Welsh, Robert. *Piet Mondrian, 1872-1944: Centennial Exhibition*. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1971.

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

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

Welsh, Robert, and Joop M. Joosten. *Piet Mondrian: Catalogue Raisonné*, 2 vols. New York: Harry N. Abrams, 1998. Abbreviated as W & J.

臺灣大學學術期刊資料庫

Welsh, Robert. “De Stijl, A Reintroduction.” In *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia*, edited by Hans L. C. Jaffé, pp. 29-31. Minneapolis: Walker Art Center, 1982.

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

Will-Levaillant, Françoise. “Norme et forme à travers *L’Esprit Nouveau*.” In J. Laude et al, *Le retour à l’ordre dans les arts plastiques et l’architecture, 1919-1925*, pp. 241-276. [Saint-Étienne]: Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l’expression contemporaine, 1975.

Willinger, David, ed. *Theatrical Gestures of Belgian Modernism: Dada, Surrealism, Futurism, and Pure Plastic in Twentieth-Century Belgian Theater*. New York: Peter Lang, 2002.

Zervos, Christian. “Feuilles volantes. P. Mondrian.” *Cahiers d’art* 1928:2, February 1928, p. 94.

Zervos, Christian. editorial introduction to Mondrian, “Réponse de Piet Mondrian.” *Cahiers d’art* 1931:1, January 1931, p. 41.

Zervos, Christian. “Les expositions à Paris et ailleurs, IIe exposition du groupe 1940.” *Cahiers d’art* 1932:1-2, January-February 1932, pp. 79-81.

臺灣大學學術期刊資料庫

Piet Mondrian's Pluralism and Early Twentieth-Century Paris

Liu, Chiao-mei*

Abstract

Mondrian's body of work has been considered the classical icon of abstract art. His compositions often feature intersecting vertical and horizontal lines, or lozenge pictures with triangles on the borders, some of which are rendered with primary colors. Such styles are seen mostly in the works he did in Paris from 1919 to 1938. Biographical documents affirm that Paris was one of his favorite artistic environments, and he strove to fit into Parisian life in his effort to fuse of art and life. However, the way he integrated Parisian urban culture in his work has not been well investigated to date.

This essay argues that Mondrian drew various plastic elements from contemporary art and life of Paris, particularly during the years 1912-1930, and formulated his pluralist composition. Through analyzing his paintings and writings, this essay explores how he combines urban culture and abstract form. Firstly, Mondrian transferred the heterogeneity of Cubist collage into his paintings and studio wall works. Secondly, he adopted plastic elements from the street, including posters, walls, windows and store fronts, and thereby integrated materiality in abstract painting. Thirdly, Mondrian emulated avant-garde literature, Futurist free word in particular, and transferred some of its ideas to his *Tableau-poème*. In contrast to the formalist theory of purism, this essay finds Mondrian to be a pluralist in his synthesis of urban art and life.

Keywords: Mondrian, *De Stijl*, Paris, Cubism, Futurism, Painting, twentieth century.

---

* Assistant Professor, Department of History, National Taiwan University.
No. 1, Sec. 4, Roosevelt Road, Taipei, 10617 Taiwan; E-mail: chiaomei@ntu.edu.tw.

臺灣大學學術期刊資料庫