

蒙德里安「紅藍黃的構成」之形式美感

The Aesthetic Form of Mondrian's “Composition with Red, Blue and Yellow”

謝維合 Wei-Her HSIEH

亞洲大學時尚設計系助理教授

「真正的實在的造型表現，要通過平衡裡面的力學來達到。新的造型藝術表明：人類的生活，雖然經常屈服於時間和不協調之下，但仍然建基於平衡之上。」

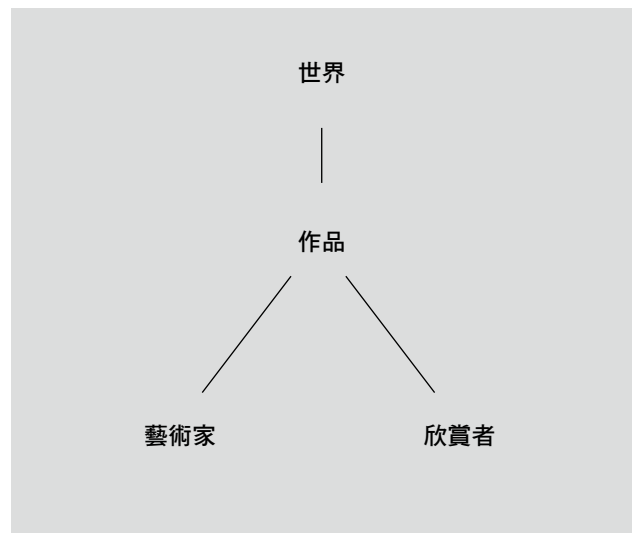
— 蒙德里安 (Piet Cornelies Mondrian, 1872 -1944)，荷蘭畫家

是藝術還是時尚？

時尚是否為藝術？藝術是否能轉變成為流行時尚？這個問題困惱了許多人，然而，不管結果如何，從過去愈來愈多資料顯示，服裝設計進入藝術最高的殿堂——美術館，也成為時尚圈的一股潮流。比如2011年，美國紐約大都會藝術博物館（Metropolitan Museum of Art）的展覽——亞歷山大·麥昆：野性之美（Alexander McQueen: Savage Beauty），2012年丹佛藝術博物館（Denver Art Museum）的伊夫·聖羅蘭（Yves Saint Laurent）巡迴回顧展，以及尚·保羅·高緹耶：從人行道走向舞台（Fashion World of Jean Paul Gaultier: From the Sidewalk to the Catwalk）作品回顧展，2013年范倫鐵諾：高級定制服大師展（Valentino: Master of Couture）在倫敦薩默塞特宮（Somerset House）隆重開幕。這些展覽皆獲得大眾熱情回應，觀賞者絡繹不絕，屢破紀錄，我們可以從這樣結果來探討一件事——藝術絕對可以跨越各種設計界線。

藝術作品 VS 創作者及觀賞者

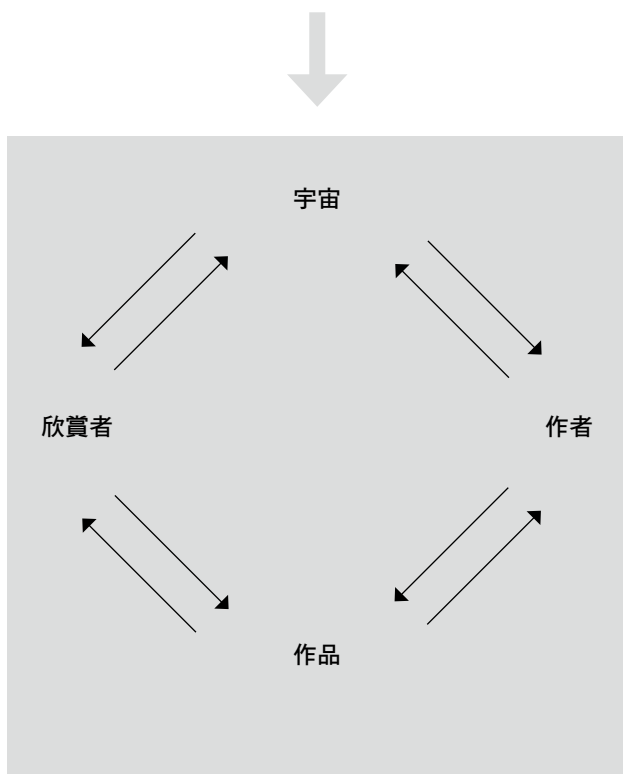
首先，對於藝術作品在創作者及觀賞者之間關係如何？我們可以藉由美國英語教育學者艾布拉姆斯（Meyer Howard Abrams, 1912-）在《鏡與燈——浪漫主義理論批評傳統》一書中提出了作品、藝術家、世界、欣賞者等文學四要素的說法¹，並且建立起以作品為中心的三角形文學理論架構，圖示於下：



艾布拉姆斯從作品與宇宙的關係導出「模仿理論」，從作品與欣賞者的關係導出「實用理論」，從作品與藝術家的關係導出「表現理論」，從作品本身導出「客觀理論」，並對西方文學理論批評史中上述四大理論的盛衰演變情況有清晰的說明。²

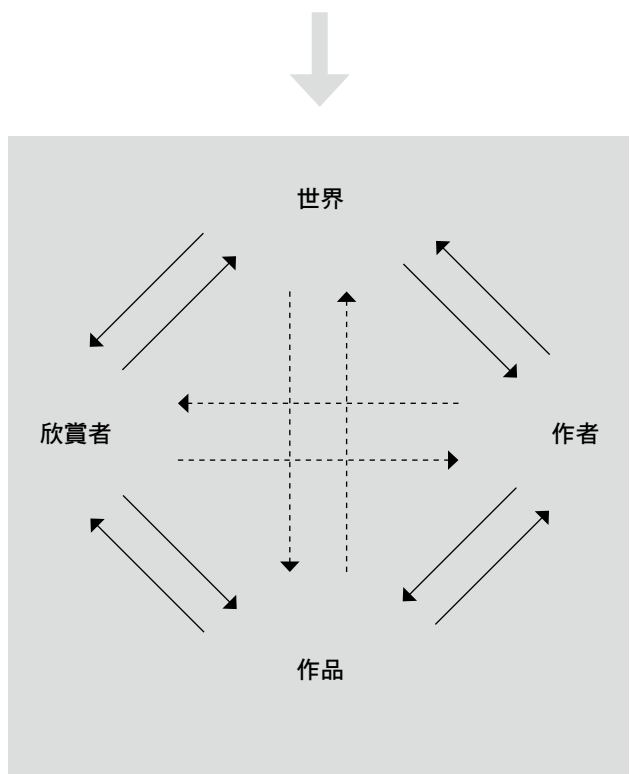
雖然他是針對西方文學理論的藝術活動來探討，然而這四大要素不僅僅對於當代文學理論架構提供一個新的視野，若從藝術作品範疇來看，它更大大提升了當代藝術作品中純粹美學欣賞視野，延伸了美學的理論範疇，經過半個世紀的藝術實證是一個開啟新概念的美學理論基礎，雖然後來類似藝術美學理論都多多少少考慮到這四個要素，然而從他的理論來看，這四個要素相互之間關係，顯而易見地是一種單方向影響。

後來文論家劉若愚在《中國的文學理論》中，以艾布拉姆斯所奠定的基礎，將整個藝術家藝術創造過程（artistic process）進一步利用上述四要素之相互關係，調整成環形之概念，並圖示如下：



他同時解釋：我所謂的藝術過程，不僅僅是指作家的創作過程和讀者的審美體驗，而且還指先於作家創作的過程和讀者審美體驗之後的活動。在藝術創作過程中，第一階段是宇宙萬物變化直接感染作家，作家瞬間情緒感動，間接反射至宇宙萬物；基於這種反應，作家創作了作品，這是第二階段。當作品與欣賞者內心互動產生共鳴，直接投射於欣賞者，是為第三階段。在第四階段，欣賞者對於宇宙萬物的反應，因他對作品有一番新的體驗而改變。³

北京大學陳旭光教授認為劉若愚的圖式，忽略了客觀上立體意義上某些要素之間的相互關係，尤其是藝術發生過程中，某些隱藏式要素之間的潛在關係。他在《藝術為什麼》中，更指出除了這四個要素之間互相影響而形成一圓形環形結構外，世界與作品之間、欣賞者與作者之間，還同時發生不可忽略的隱性相輔相成的關係，並非兩兩相互制約關係，而是循環相互影響⁴。因此他進一步將劉若愚的圖式修正如下：



從上述三位學者之主張，可歸納出宇宙、藝術家、藝術品及藝術欣賞者是藝術美學之四個構成要素，彼此之間共生共存，相互循環影響且缺一不可。對此四要素相互之間關係的研究與探索，可大大提升藝術美學涵養及創作能量，無論藝術創作者或欣賞者，若不重視這四者之間之隱藏式對應關係及相互影響，而僅執著四要素之某一方，間接將造成藝術、人文美學與宇宙關係的疏離。透過這樣理論，我們就可以合理解釋，藝術作品如何經由本身影響力，進一步跨越現在、過去及未來的時間和空間藩籬，最後影響到其他創作者及世界。

創作者如何忠實自己？

從古至今，恆久不變的道理，藝術一開始所要表達的是創作者最原始的意念，不拘任何表現形式、材質、工具，創作者不管在美學、意念或是形式表達上，似乎都有追求一種真實內心想法，透過任何藝術形式或「新科技」來表現。而「新科技」一詞，我們留待下文中再一一說明。

首先，藝術家要如何忠於自己內心？或許從康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）《藝術的精神性》⁵ 論文中可以找到答案，他強調畫面上任何元素與構成的決定，均來自藝術家內在心靈的震撼，亦即「內在需要」（the inner need），不論是色彩、造形或是畫面構成之和諧，必須建立於心靈的需要上，此即內在需要的原則，他說：「對立與矛盾——就是我們的和諧。以此為基礎產生的構成是將素描和色彩、形合併，這些形各自存在，被內在需要取來用，共同塑成一個整體，叫做圖畫。」康丁斯基在《藝術的精神性》中說明：「內在需要主要來自三個神秘的因素」：

1. 每一個藝術家是創造者，表現出自己的（個人的元素）。

2. 每一個藝術家是時代的孩子，他表現出時代所特有的（時代的元素）。

3. 每一個藝術家都是藝術的僕人，表現藝術一般所特有的（純粹、永恆藝術性的元素）。

「個人及時代這兩個元素是主觀的。藝術家選擇他所喜歡的形式，表現他個人和他的時代」，每位創作者生長時代及背景不同，藉由他選擇表達方式來傳達藝術作品中純粹、永恆的客觀元素，最後成為一種超越時間及空間的藝術力量。然而，藝術家要如何忠於自己內心？這個形要取自於何處呢？康丁斯基說：「藝術家可以用任何的形表達，唯一的是，這個形必須取自於大自然。」康丁斯基重申藝術創作形體、色彩須取自於大自然，所以，在〈純粹的藝術——繪畫〉⁶ 一文中也說：「藝術作品和大自然的作品一樣，服從於同一法則：構成的法則。」就構成法則來看，點是所有繪畫藝術的最原始元素，康丁斯基在《點線面》⁷ 分析點的特性之餘，他跳脫以往人類眼光，提到宇宙當中基本元素也是由點構成的：「整個宇宙，可以視之為一個封閉的宇宙構成，由許多永遠獨立的、完整的點構成結成起來的。」所以，在〈繪畫基本元素分析〉一文中又再一次強調：「構成的法則，在藝術裡和自然裡，根源都是一樣。」就構成法則而言，康丁斯基視藝術與自然同出一源，但是，他也強調一個藝術創作者，如果過分注重自然等物象的話，最後將導致「是物體的形象妨害了我的繪畫。」⁸ 因此，後來他開始學習抽離自然型體，從事一些抽象繪畫或純粹繪畫等實驗性創作。他曾呼籲：「藝術家應從物象解放出來，因為物象會阻礙他，使他無法透過純粹繪畫的方式，來獨特地表現自己。」康丁斯基認為藝術家可以採用自然的形體來表達創作概念，然而事實上，他害怕「外在的表象壓過內在的東西」，因此強調藝術家雖可借助自然形體來從事創作，但必須要小心物體表象的東西，不要給人一

種刻板的印象。他說：「我們必須發現一個形式，不會給人童話幻覺的，而且不妨礙色彩力量的。為此，借助自然形體（不管寫實或非寫實）的形、運動、色彩，外在不能給人一種敘述的印象。如果它愈能遠離這些表象的東西，它的影響力就愈純粹，也更深刻、更內在。」也因此他開始發展抽象繪畫藝術，因為「抽象的思想，可以使人離開實際生活的事物，而專注到內在的東西。」

雖然努力發展抽象形式繪畫，但是，他堅信「形式基於內在需要」的信念，所以，對於康丁斯基來說：「一個藝術家用的是抽象或寫實，原則上沒有什麼意義。」因為基本上，這些只是表現技巧上的差異，一切創作最高原則及準則——「一切依內在需要而定，只有它可以決定正確的形式。」所以，他進一步解釋「抽象和物象結合，在無限的抽象形式和物象形式裡，應讓藝術家依自己內在需要，在這兩個領域裡做選擇。」

新科技興起

今天我們提到科技一詞，可能在一般人腦中浮現的是手機、平板及電腦等工具，但若把時間再拉回到 19 世紀中葉，相機剛發明年代，現在我們可以合理解釋，新科技必將導致新的創作領域及形式，攝影剛發明時，先影響到寫實主義（Realism）等純繪畫的藝術家創作型態，最後造成寫實主義（Realism）沒落及另一波新的藝術型態——印象派（Impressionism）、立體派（Cubism）及抽象派（Abstractism）等興起。自從 1839 年相機發明以來，它不但在人類生活上掀起一股熱潮，而且許多藝術家也開始利用相機作為靈感的來源，並提供個人形象意念的工具或構圖試驗方法，因此，從德加（Edgar Degas）、高更（Paul Gauguin）等印象派畫家以至羅丹（Auguste Rodin）、畢卡索（Pablo Ruiz Picasso）⁹，莫不如此，正如《藝術家與照相機》這本展覽畫冊

——論文集所詳細討論和顯示。所以，該書主編科辛斯基（Dorothy Kosinski）認為¹⁰：「在世紀之交，發展中的攝影術已經遠遠不止於高效率技術工具或者某種視覺方式或範式了；它毋寧更表現為一種思考觀感、時空等現象的方式——也就是有關心理或者感情狀況的理性觀念。」所以，二十世紀所帶來的，不但有科學上革命，還有藝術風格上革命和其他人文領域之革命。這正好回應到前文中，艾布拉姆斯藝術美學之四個構成要素，彼此之間相互循環影響且密切相關的，而這一波巨大變化，正好由科學改變所引起，科學新發現澈底改變了人們對自己存在世界及宇宙的看法，而這樣新觀點、新意念，無可避免會發展形成新形式的藝術風格和內涵。然而弔詭的是，這一波由科學所激發的運動被藝術家戲稱為「反實證主義」（Anti-Positivism），一種新的藝術風格正在逐漸形成，明顯的，立體派藝術創作形式，可以說是進入了與印象派完全對立的風格表現，而且無疑更是走到與 16 世紀文藝復興理念對立的藝術型態。誠如陳方正所說「畢卡索對西方藝術大傳統的反叛，並不下於哥白尼對托勒密天文學傳統，或者愛因斯坦對牛頓力學傳統的反叛。」¹¹

二十世紀初年的各種科學新知不斷出現，慢慢促成立體派興起，然而這並沒有為藝術未來帶來真正出路，科學可以提供人類合理解釋大部分問題，但是更多未知的世界，卻無法以人類的眼光來描述，而藝術需要創作者提供一個長遠發展潛力，而且是藝術家共同接受的原則——即是如何提出一個新視野、新概念。因此，在 1912 年康定斯基（Wassily Kandinsky）發表了他劃時代，也充滿神智學¹²（theosophy）色彩的《論藝術精神》，對不斷推陳出新的科學進步表示高度懷疑並極度煩厭，他譏諷高級知識分子「視任何（不可測度的）其他事物為可能有害的無稽之談——那些也就是他們昨日曾稱為已經『證明』之理論者」，並且宣稱：「從這些（實證性）原則得到的理論不能指出未來路向，

那是屬於非物質領域的。— 能夠帶領我們進入明日之都的精神，只能通過感覺尋找，而這就有賴於藝術家的才華了。」¹³ 不過，論文當中，康定斯基一開始還在懷疑藝術是否就是「顏色和形式」，但是，不久他就完全接受這個概念：全然抽象的藝術是可能的了，這些論述在前文已有說明。

根據康定斯基 1913 年的回憶，轉變的關鍵是：「一個科學發現，除掉了我路途上最大的障礙，那就是原子的再分割（further division）。在我的靈魂中，原子的毀塌（collapse）是和全世界的毀塌相同的。— 科學像是毀滅了：它最重要的基礎只是幻象，只是學者的錯誤，他們……在黑暗中茫然摸索真理，盲目地把此物錯認為彼物。」¹⁴ 陳方正說：使他受到那麼大衝擊的所謂原子「分割」，自然不是原子的裂變（fission），而只可能是盧瑟福（Ernest Rutherford）在 1911 年基於一連串 α 粒子散射實驗結果而提出來的「核原子」（nuclear atom）觀念，那完全推翻了前此十多年間廣被接受的「葡萄乾布丁」（Plum pudding model）模型¹⁵，使科學界為之震驚¹⁶。無論如何，從這時期開始，康定斯基就開始轉向「非具象畫作」創作，這樣我們可以宣告，抽象藝術的時代真正來臨了。

抽象藝術的兩大脈絡

抽象主義並非由單一事件或個人所發明，它直接或間接承接立體派及周遭各種藝術運動而形成，主要分成兩大分流：一是以高更（Paul Gauguin）的理論為出發，透過野獸派（Fauvism），而到達了抽象表現主義（Abstract Expressionism），帶有感性的抒發、有機的型態，傾向自發性的並帶有浪漫色彩的表現；以康丁斯基為代表的抽象派，又稱「抒情抽象」或「熱抽象」（abstract chaud）。另一主流則是以塞尚（Paul Cezanne）及秀拉（Georges-Pierre Seurat）的理論為出發點，通過立體主義（Cubism），在俄國發

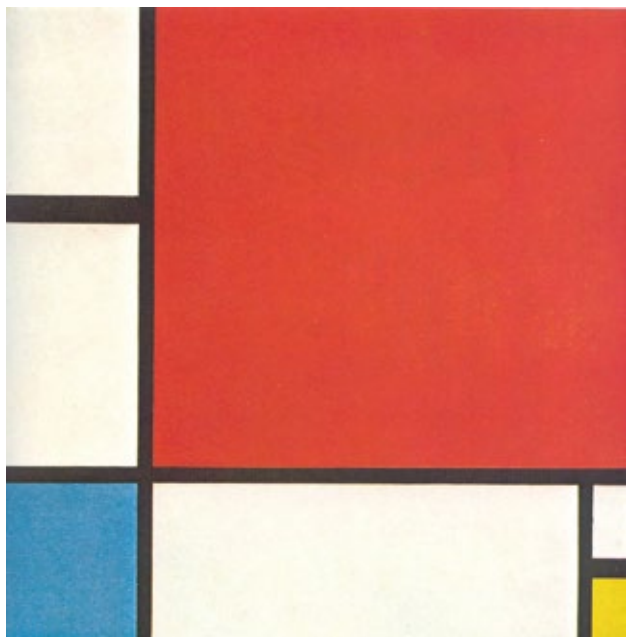
展出幾何學、至上主義（Suprematism）與構成主義（Constructivism），帶理性嚴肅的幾何型態與建築式的結構，傾向觀念性的意識；以蒙德里安為代表的理性抽象派，又稱為合理的（rational）「幾何抽象」或「冷抽象」（abstract froid）¹⁷。

藝術 vs 設計界線

最後，我們再利用荷蘭的畫家，皮特·蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian, 1872 -1944）的作品「紅藍黃的構成」（*Composition With Red, Blue And Yellow*）為例子，來說明藝術如何跨越設計界線，從單純平面畫布，影響至工業設計師里特維德（Gerrit Rietveld, 1888-1964），他設計了著名的「紅藍椅」（*Red-Blue Chair*），至最後時裝設計師伊夫·聖羅蘭（Yves Saint Laurent）在 1965 年巧妙地應用藝術概念設計出蒙德里安裙「robe Mondrian」。



1 里特維德（Gerrit Rietveld, 1888-1964）紅藍椅（*Red-Blue Chair*）1923



2 皮特·蒙德里安 (Piet Cornelies Mondrian, 1872 -1944) 紅藍黃的構成 (Composition with Red, Blue and Yellow) 1930

蒙德里安所提倡的藝術理論為風格派 (De Stijl)，又稱作「新造型主義」 (Neo-Plasticism)，原文字義是「世界之新影像」，為荷蘭神智學家蕭恩梅克斯 (M. H. J. Schoenmaekers) 所引用之詞，他提倡一種經由內在理想的形式而追求外在純粹和共通的物質，「一種新的造型之實現」，以及一種超越自然並簡化之後，所呈現的藝術形態之完美。蒙德里安以新造型主義中利用幾何圖形中理性而平衡的構圖，簡化了自然形體，創造出更極致的內在抽象精神，並讓畫面上的幾何線條呈現一種平衡和諧的現代感。後期他更專注於幾何線條間的視覺動線，使用水平與垂直線條加上畫面中最基本、最單純的色塊，藉由色彩、大小等比例關係的巧妙安置，產生一種令人著迷的動態節奏。簡單的說，蒙德里安追求的就是人與自然的關係，當你思考人的存在價值的時候，神智學為你提供有關未來世界新形象的衝擊，透過直覺沈思，聆聽大自然，如此可以明白現實世界的結構和秩序。¹⁸

風格派對後代的建築、設計等影響很大，幾乎是與德國包浩斯 (Bauhaus) 齊名的現代藝術設計運動，期中成員包括許多當時非常傑出並在設計思想

上崇尚創新的建築師、設計師、藝術家和理論家。如特奧·凡·杜斯伯格 (Theo van Doesburg, 1883-1931)、范東傑洛 (Georges Vantongerloo, 1866-1965)、里特維德 (Gerrit Rietveld, 1888-1964)。他們的作品帶給後人一種全新的視野，擺脫了我們以往對於繪畫上的視覺習慣，將畫面上深度、廣度，藉由線條及色彩的精密計算，經由透視處理而獨立於簡單的平面畫面當中。

1911年，蒙德里安移居巴黎後，開始接觸到畢加索和布拉克等立體派的作品，內心感受到極大的震撼。立體派的豐富色彩表現及對於物體詮釋方式，都是蒙德里安追求的目標。受到立體派影響後，他的作品開始以抽象的形式來呈現，並加入了自我本身的風格，最後脫離了立體派，並且超越了立體派。我們可以從他早期作品來說明，起初，他畫樹木或房屋，幾乎全是用寫實方式來呈現，後來漸漸地我們可以發現，樹木具體形象痕跡慢慢消失，最後只留下單純線條的構成。他在《造型藝術與純粹造型藝術》一文中說：「我感到『純粹實在』只能通過純粹造型來表達，而這純粹造型在本質上是不應該受到主觀感情和表象的制約的……」。然而，雖在繪畫風格上迥異，對於造型藝術的觀念與想法，他與康丁斯基是沒有不同的，兩人對於立體派風格雖仍不滿意，但其目的都是為了達到藝術中「純粹實在」。1913年，蒙德里安就對色彩展開實驗，蒙德里安終身追求所謂藝術創作中「純粹實在」和「純粹造型」，為了達到這目的，他在繪畫造型上力求簡潔、單一，不斷強調色彩和形狀的統一、和諧。

那麼，如何利用藝術創作中「純粹造型」來達到「純粹實在」呢？蒙德里安進一步解釋說：「真正的實在的造型表現，要通過平衡裡面的力學來達到。新的造型藝術表明：人類的生活，雖然經常屈服於時間和不協調之下，但仍然建基於平衡之上。」如何將這一理論具體化，即是透過造型

藝術中，以形狀、色彩的動態平衡來表達藝術創作之「純粹實在」。1930年他來到倫敦，創作了著名的「紅藍黃的構成」(*Composition with Red, Blue and Yellow*)，並以「新造型主義」強調自己的畫作特色，他認為藝術應該超越個人，他所追求的是一種宇宙、世界間的和諧與平衡。這正好回應到前文中所談論到艾布拉姆斯藝術美學之四個構成要素。

風格派家具

而在現代設計運動中，同屬「風格派」的里特維德開啟了許多創新的設計構思，例如，他是有史以來創造第一件現代家具的設計師，並於次年成為荷蘭著名的「風格派」藝術運動的第一批成員，在1917-18年設計了著名的「紅藍椅」(*Red-Blue Chair*)，成為他工業設計上傑出代表作。這件作品最初被塗以灰、黑色，而著色的版本則出現在1923年。從整體結構上看，他為了防止椅子整體結構遭到破壞，各木條間利用螺絲拴緊，而非傳統的榫接方式，最後使用十三根木條相互垂直構成，強調空間結構美感。然而，就現在人體工學來說，紅藍椅坐起來或許不太舒適，但它從整個結構到色彩或造型，都在彰顯風格派抽象幾何的特徵，給了我們未來家具設計的一種創新思維。

而這樣簡潔的設計風格，不僅符合當時工業生產大量製造，而且深刻地影響了日後的設計界，甚至對包浩斯(Bauhaus)也產生極大的影響，當然也就影響現今整體設計教育發展。

在形式風格上，他將風格派藝術從平面延伸至立體空間，我們可以說它是蒙德里安的作品「紅藍黃的構成」的立體化轉譯，里特維德巧妙利用色彩關係來達到視覺與空間上平衡。里特維德認為「結構應服務於構件間的協調，以保證各個構件的獨立與完整。這樣，整體就可以自由和清晰地豎立在空間中，形式就能從材料中抽象出來。」我們可以說里特維德創造

出一種屬於開放性的空間結構，而這樣開放性設計是一種整體性或全面性構思，他抽離了單純材料的設計風格，產生與眾不同的現代形式，最後擺脫了以往傳統風格家具的影響，預言了未來的現代主義的趨勢，甚至影響整個現代主義設計運動。

帶動時尚趨勢

最後我們再把焦點移至服裝設計，法國時尚設計師伊夫聖羅蘭(Yves Saint Laurent)，以個人超強的藝術感受性，利用許多藝術概念來創作。在1965年設計出一系列蒙德里安風格女裝，結合紅、黃、藍平面色塊，重新剪裁於身體線條，震驚了時尚界，其靈感便源自蒙德里安的作品「紅藍黃的構成」，許多服裝設計師都喜歡利用藝術與服裝結合點子，但是「蒙德里安裙」—紅、黃、藍三原色

3 伊夫聖羅蘭(Yves Saint Laurent) 蒙德里安裙「robe Mondrian」 1965



格子圖案，以現在眼光來看，仍然是最具有衝擊力的。這種風格在今天引發了時尚與藝術跨界設計的風潮，從服裝設計角度來說，幾何線條較自然花紋表現更自由，無拘無束，主要表現為視覺上畫面切割、比例、協調、規律的理性美，現代服裝設計中的幾何圖案也被大量應用到印花布上。可見，在現代的時裝設計中，由蒙德里安所啟發的幾何圖形的運用，已漸漸被廣泛地應用，也成為服裝設計師表現個人風格的方式之一。

「蒙德里安」的百年風潮

蒙德里安曾經就自己繪畫中的水平線、垂直線與色塊解釋說：「這些垂直線與水平線是表示兩種對立的力量：垂直線＝男性＝空間＝靜止＝調和，水平線＝女性＝時間＝動的＝旋律。這兩種直線的交叉關係，啟開了永恆生命與純粹的實在門扉。」

在現在 21 世紀初，蒙德里安誕生後一個世紀多以來，以其為代表的風格派的藝術潮流，中心思想「在藝術中賦以精神的力量」，已經發展成為一種不可抑制的跨界風潮，現今許多新銳設計師透過各種新形態的創作呈現，向蒙德里安致敬，不斷地在平面、藝術、設計、建築等領域嘗試新的作品，以及對其他像產品設計與時裝設計等相關設計領域亦產生了極大的影響力，這股風潮可說至今仍未完全退燒。因此，我們可以說蒙德里安是所謂藝術影響到文創及時尚美感並且跨越到不同領域最好的例子，我們確信這股藝術風潮也將會不斷一直持續下去。

注釋

- 1 艾布拉姆斯：鏡與燈——浪漫主義理論批評傳統（1991 版），9-10。中國社會科學出版社。
- 2 同上注，11-44。

- 3 劉若愚（1987）：中國的文學理論，14-17。成都：四川人民出版社。
- 4 陳旭光（2004）：藝術為什麼，7-10。中國人民大學出版社。
- 5 Translated with an introduction by M.T.H. Sadler, in Wassily Kandinsky. (1977). *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Dover Publications, Inc. 中譯本：康丁斯基：藝術的精神性（吳瑪俐譯，1998）。台北：藝術家。
- 6 康丁斯基：藝術與藝術家論（吳瑪俐譯，1998）。台北：藝術家。
- 7 Wassily Kandinsky. (1979). *Point and Line to Plane*. New York: Dover Publications, Inc. 中譯本：康丁斯基：點線面（吳瑪俐譯，2000）。台北：藝術家。
- 8 何政廣（1996）：康丁斯基——抽象派繪畫先驅，75-78。台北：藝術家。
- 9 Dorothy M. Kosinski. (1999). *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*. Dallas, Tex.: Dallas Museum of Art. 然而，Wilenski 則認為，這是藝術的墮落，見上注所引書，105-32
- 10 *The Artist and the Camera*, 14.
- 11 陳方正（2004）：在科學與藝術之間——從達文西到畢卡索。二十一世紀雙月刊，2 月號，第 81 期。
- 12 神智學是綜合宗教、科學與哲學來看宇宙和生命關係的學說，是經由內在生活的深入而對神的認識之學問修煉。
- 13 Translated as *On the Spirit of Art in Kandinsky: Complete Writings on Art* (1912). Edited by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (1982), 140-41. London: Faber and Faber.
- 14 Translated as *Reminiscences in Kandinsky: Complete Writings on Art* (1913). Edited by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (1982), 364. London: Faber and Faber.
- 15 約瑟夫·湯姆森（Joseph John Thomson）的論文發表於哲學雜誌（*Philosophical Magazine*）1904 年 3 月刊，當時是最權威的英國科學期刊。
- 16 陳方正正在《科學與藝術之間》論文解釋：事實上，盧瑟福一直等到 1913 年 10 月的 Solvay Congress 才初次公開討論他的新創見，但康定斯基當時正在物理學中心的柏林，所以他敏銳的觸角很早就得到這新發展的消息，且不足為奇。
- 17 劉其偉（2002）：現代繪畫基本理論，110-111。台北：雄獅圖書。
- 18 羅婉儀（2013）：穿越世紀的情書：寫給巴黎藝術家的 21 封信。南方家園。

延伸閱讀

- 吳瑪俐（2000）：譯者前言。點線面，7。台北：藝術家出版社。
- 康丁斯基：藝術與藝術家論（吳瑪俐譯，1998）。台北：藝術家出版社。
- 李玉臣（2010）：對藝術第五要素的再討論。唐山師範學院學報，2010 年，第 6 期。
- 蔡淑麗（2007）：藝術倫理與藝術專業倫理初探，1-12。全人教育的理論與實踐學術研討會。台北：輔仁大學全人教育課程中心。
- 陳麗華（2011）：從世界在變系列探討——郭東榮與康丁斯基的關係。空大人文學報，第 20 期。
- 詹杭倫（2005）：劉若愚及其比較詩學體系。文藝研究。

網站資料

- 左立新（2012）：感受蒙德里安（三）——不可抑制的「蒙氏風潮」。http://blog.artintern.net/article/308867
- 左立新（2012）：感受蒙德里安（一）——直線與格子。http://blog.artintern.net/article/308640
- 詹杭倫（2005）：劉若愚及其比較詩學體系。文藝研究。http://www.literature.org.cn/Article.aspx?ID=21210
- 吉瑞特·托馬斯·里特維德。http://tc.wangchao.net.cn/baike/detail_1355066.html
- 二十世新造型主義家蒙德里安。http://heiyu1.diandian.com/post/2010-11-02/6394846

圖片來源

- 1 http://www.icollector.com/Gerrit-Rietveld-Red-Blue-chair_i8513387
- 2 https://humanities31.files.wordpress.com/2012/12/composition-with-red-blue-and-yellow-1930.jpg
http://www.lemodalogue.fr/site3/des-freres-sternberg-a-lart-cinetique-en-passant-par-la-datavisualisation/