

淺論佛烈德利希風景畫中的宗教性象徵

以《山中十字架》為例

楊尹瑄

一、前言

佛烈德利希 (Caspar David Friedrich, 1774-1840) 在藝術史上被視為具有象徵色彩的浪漫主義風景畫家；他的作品帶有強烈的宗教感，常被史家稱之為「宗教風景畫」(religion landscape)。描繪自然的風景畫如何能象徵精神性的宗教意涵？「象徵」作為一種繪畫方法，又是如何透過景物來指涉宗教事物？它具有什麼特性？這些都是本文所想進一步討論的問題。

這裏所謂的宗教感，並不限定於既有宗教（如基督教、新教）的信仰與圖像，毋寧說是一種宗教式的精神崇拜，其中或許還攙雜有自然泛神論的成份。要追溯佛烈德利希畫中濃重的宗教氣息，除了他異常坎坷的身世與沈靜孤獨的性格所構成的因素外，德國的浪漫主義思潮亦具有決定性的影響；或者也可以說，他適為浪漫主義理想的代言人之一。因此在第二部分中，筆者先從浪漫主義的自然觀與藝術觀對佛烈德利希所可能產生的影響談起，再就畫家自己的思想加以印證。

接著處理的是象徵的特性與風景畫如何達成象徵的問題。這方面的論述同樣牽涉到浪漫主義者對於象徵(symbol)與寓意(allegory)的看法。我們將會理解到，佛烈德利希繪畫的重要性並不在於畫中景物所象徵的是什麼，而是在於風景與一種不言自明之精神意味的成功聯結；這種聯結正與浪漫主義文人們界定下的「象徵」定義相契合，本文在第三部分中試圖作一較清楚的分析。

最後我們回到作品，以佛烈德利希作品中具有強烈象徵意味的《山中十字架》為主要的例子，在第四部份詳加探究，並藉以凸顯風景是如何透過象徵，傳達出畫家的宗教性精神。

除了佛烈德利希之外，幾乎同時期的畫家倫格 (Philip Otto Runge, 1777-1810) 也值得一提，他的背景、思想和佛烈德利希都相當接近，不過由於倫格的早逝以及在作品中較偏重人物，在浪漫主義風景畫傳統中的地位不如佛烈德利希。

二、從浪漫主義思想看佛烈德利希風景畫中的宗教意涵

1798年佛烈德利希離開哥本哈根學院(Academy of Copenhagen)前往德勒斯登(Dresden)定居。在那裡他真正摒除了學院式的古典理想，並在浪漫主義的思想中，尋求並確立了屬於自己的藝術理念。德勒斯登在十九世紀初時，已成為許多浪漫主義作家與哲學家的聚集地；他們因相近的自然觀、宗教觀及文藝觀等凝聚為一股明顯的勢力，許多重要而具有革新性的思想都由此誕生。佛烈德利希透過倫格的介紹而進入這個浪漫主義作家的社交圈，認識諸如迪克(Ludwig Tieck)、席萊格兄弟(Schlegel brothers)、神秘主義詩人諾佛利斯(Novalis)、李希特(Jean Paul Richter)及哲學家謝林(W. J. Schelling, 1775-1854)等人，其中又可以謝林為主要思想的代表。很明顯的，佛烈德利希受到這些觀念極大的影響，我們幾乎可以說謝林的藝術哲學正是佛烈德利希藝術觀的依據。¹

謝林的思想建基於一種自然世界與觀念世界的同一性，也就是客觀的構成世界和主觀的意識活動兩者，在同一且絕對的目的下具有「絕對的統一」(absolute Einheit)性質。而要達到此種同一，就必須透過直觀；自我在自然之中既同樣具有此種同一性，自我的直觀也就是直觀自然和自我本身中所具有的共性。因此，自然和自我在直觀中是「無差別的」。謝林認為此種直觀即是藝術的直觀。在藝術作品中能完全達到自我直觀的境地：藝術作品本身不外是藝術家本質的完全表現，進而能達到主觀與客觀、自然與自我最完全的平衡狀態。依此觀點，藝術成為哲學的最高工具(Organ)，能使我們確信「絕對者」的實存和其永恆的啓示。這樣的思想發展到極致，很容易就會帶有神秘主義的色彩。謝林至後期也的確具有如此的傾向，他嘗試在宗教的境界中探求一切經驗的本源，將實在與觀念的背離與融合，都歸返到神性本身：宇宙即是神性在自我之中的一種展現。²

受到這種觀念的啓發，浪漫主義藝術家在宗教和藝術之間產生一種新的辯證：藝術就是他們心目中的新「宗教」(art as religion)，尤其是描寫自然的風景畫。我們可以從倫格的論點中見其梗概。在倫格亦近乎神秘的思想中，認為風景畫可以代替傳統歷史畫而成為藝術真正的形式，這代表了一個舊時代的消逝，即宗教的衰亡。他以為在歷史上能達到最高程度的美的時代，都是由於宗教的消退，例如希臘、文藝復興時期：「到我們這時代，也有某種東西正再次消亡當中……我們正站在所有起始於天主教的宗教的邊緣上……萬物變得比以前更明亮、更輕盈……」。隨著不完美的傳統宗教的衰亡，代之而起的是藝術，尤其是風景畫，它傳達的是舊有神話系統和形象所不能傳達的形式與啓示。³

¹ 參見E. G. Holt, *From the Classicists to the Impressionists*, p.83。

² 參見傅偉勳著，《西洋哲學史》，三民書局，民國54年初版，頁438至447。

³ 倫格在自己富於象徵性的畫作《晨》(Morning, 1809)中印證了這一點：黎明顯示了宗教的即將消失，一個結合了維納斯、聖母及巴洛克時代曙光女神奧羅拉(Aurora)三種形象的女神，具有泛神論的暗示意味，同時指出了風景畫的誕生。參見並引自J. L. Koerner, *Caspar David Friedrich*, Reaktion Books Ltd, 1990, p.135。

倫格心目中的神性已經越過了既有教派與教義的界線，同時自然(Nature)被賦予幾乎與之同義的崇高及神秘化。神性既是一切之源，展現在宇宙的過去與未來之中，畫家的任務就是去解讀它、顯現它；他認為風景畫就如同一種詩般的奧秘語言，是太初(organic unity)的象徵性的表現，提供觀者一把開啓自然之鑰。通過風景畫，最後能進化到不需任何形式、任何象徵物、任何對於宇宙與神性所外加的框架，而進入一抽象但完美的境界。

換句話說，風景畫能夠呈現自然景物中的精神性與宗教性。這也正是佛烈德利希風景畫中的精髓。他的作品表現出一種個人對世界的宗教式的情懷，並投射在景物上使之具備了某種「性格」；自然界反應出他內在的自我，而在我之中也保有走向世界本質之鑰，這個世界的本質就是他心目中的神性，也就是從可見的、實在的自然現象中顯現不可見的、無以名狀的精神力量。

佛烈德利希顯然也接受了謝林哲學中關於直觀的說法。佛烈德利希認為要面對、感應這種神性的力量，唯一的途徑就是靜觀冥想。藝術家透過對自然的靜觀不但能實踐美學上的需求，更參與了對神性的神秘探索；在瞭解到本身的有限與渺小之後，畫家能直接體驗一種類似直觀的境界，體悟到神就在萬物之中。畫家將經由無我的狀態而流動在自然的無限之中：「就像一個祈禱者，你在無垠的空間中失去自我……你什麼也不是，而神就是一切。」⁴

從他的學生畫家卡魯斯(Carl Gustav Carus, 1789-1869)根據他的言行所編成的《關於風景畫的九封信》(*Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, 1831)中，到處可以發現這種對繪畫的發想：

「一個畫家不應只是畫出他眼前所見到的，更要畫出在他心中所見到的。然而如果他在自己心中看不到任何東西，那他應該棄絕繪畫。」

「你應對於在你心中發生的每個衝擊和每個預感保持虔誠與敬畏，因為那就在我們心中的藝術！在啟示顯現的時刻，她將以一種純淨的形式出現，而這正屬於你自己的畫作！」

「閉上你肉體的眼睛，你就會看到屬於你心靈之眼的畫。」

「藝術家的感覺就是他的準則：純粹的感知絕不會和自然違背，而且它本身就是自然的。……這種精神上的關係絕非來自於模仿。」⁵

⁴ 參見並轉引自 Charles Sala, *Caspar David Friedrich*, Editions Pierre Terrail, Paris, 1994, pp.84-86。

⁵ 引自同註1, pp.84-87。

身為一個新教徒，佛烈德利希所懷抱的顯然並不是教義上的反省或歷史的回顧，或許可以說較接近馬丁路德(Martin Luther)式的精神上的直接溝通。不過有學者指出，如果要確認他的風景畫中有什麼新教的影響的話，只在於他樸素的生活方式與嚴謹的工作態度。⁶對於如倫格等浪漫主義者而言，「神」此一概念所指的早已不囿於既有宗教的範疇，而是指一個超自然的絕對精神體。

倫格畫中所想指示的是一種宗教理想，並且仍然以人物形象來作說明，而佛烈德利希則是以風景為主角，在畫中呈現他的宗教體驗與情感。他對自然所採取的靜觀冥想的態度，使他的作品帶有一種孤絕與禁欲的氛圍。在構圖上他經常將前景、遠景作強烈的對比，缺乏中景的過渡，直接將觀者引入與自然（神性）的照應之中。在他以冷酷精確的筆法與技巧所完成的景物裏，傳達出一種隱於其後的精神意念，更貼切地說，是一種宗教性意涵。風景畫於是成為他個人對於「神」的一種禮拜。

三、風景畫中的象徵與寓意

為了體現這種精神上的宗教意涵，如同倫格所說，自然景物成爲一種「神」的象徵而呈現在藝術中。在討論風景畫中的象徵問題以前，我們必須先以浪漫主義對象徵手法在藝術中的使用與定位，作爲進一步討論的前提；如此我們或可以找到畫家以景物表達精神事物的根據與有效性。

在浪漫主義的美學理論中，「象徵」的提出往往以和「寓意」對立的方式呈現。在歌德(Goethe)、謝林等人的想法中，象徵的地位高於寓意，在藝術中的重要性也遠大於後者。之所以有這種論點出現，是源於對象徵與寓意做出下列區分：

- (1) 從意義的產生上來說：在象徵中意義的產生是間接的，例如在視覺藝術中，義符面(face signifiante)首先自爲一獨立的存在，然後才指向它的義指(signifié)，也就是說「義符面保有其獨立性與不透明性」⁷，因此它不但具有指示的功能，「同時」也可以是表現(représenter)；它同時「是」自己也「不是」自己。而在寓意中意義的產生是直接的，它的意義在於所指，本身卻無價值。
- (2) 從認識的角度來說：承上述，要掌握象徵必須先從感性的知覺開始，進而到達理性的理解。寓意則完全由理性的理解而來。依照這種區分，象徵對接受者而言是通過直覺方式而產生心靈的共鳴，寓意則需經由理智的辨識才能加以掌握。

⁶見同註1，p.85。

⁷引自李明明，《古典與象徵的界限》，東大圖書公司，民國82年，頁49。

(3) 從記號的性質來說：歌德認為象徵中義符面與義指的結合是渾然天成的、必然的，因此它的意義是充分且自明的；寓意中義符面與義指的結合則是後天的、任意的，必須通過學習或約定俗成才能成立。從語言學的觀點看，象徵具有必然性；而寓意記號的成立則具偶然而武斷的性質，意義可以存在於記號之外，並且不能充分被記號所構成。寓意指向一外在於本身之物，其字首 *allos* 在字源中即指「他者」(other)⁸。在象徵中義符面本身雖然有獨立於意義之外的價值，但與意義的關鍵是一體併現的，非自外於意義⁹。

除了這種區分以外，浪漫主義理論中也認為象徵具有一些寓意所沒有的特性，而能和藝術的理念密切地結合。例如歌德就指出，象徵能通過個別的特殊性以達到一般的範例或普遍的理想，使我們在「掌握此『個別』之同時，也自然而然地掌握『一般』，或者在稍後才意識到。」在他心中，這就是「詩的本質」¹⁰。謝林也認為象徵與藝術的本質是相符的，因為象徵是「有限的同時是無限的，它並不僅僅能生義而已」，而具有「獨立的詩意」¹¹。更有甚者，將象徵視為藝術的基本條件，例如卡達梅 (Hans-Georg Gadamer) 曾謂：「象徵與寓意之對立就像藝術和非藝術之對立，前者所暗示的意義是無限的，後者則只指向有限的意義。」¹²而且，藝術和象徵一樣就「是」它所表現的，而寓意總是指向一外在物。

按照這些論點，以及象徵所具有的性質：直覺性、無限意義的加入、自然且充分的、意指與能指之不可分等，我們不難理解對於強調在自然景物中體驗神性的風景畫家來說，象徵和他們對藝術的信念相當吻合；「象徵」不只是做為一種表達手段，象徵的性質簡直就是他們心中風景畫的性質。受到歌德影響，卡魯斯在《關於風景畫的九封信》裏闡明，真正的象徵的出現，是當風景畫不再被外來的特定意義所限制，而代之以直接對觀看者說話，因此每個人都可以發現屬於他自己的直觀經驗，彼此互不干擾，保有各自體驗的獨立性與觀點的自由。卡達梅也提到，藝術之萌芽與結束都依憑著人們的主觀經驗，不再依附於宗教或道德信條，每件作品也不再只有一個固定不變的意義。換句話說，象徵之意義的無窮性，部份來自於藝術家創造天才的無窮，能將個人直觀經驗轉化成普遍能感知的真實，部份則來自於觀看者主觀的自由延伸。¹³

這種自然與藝術之間界線的消除，經驗與經驗再現之間界線的消除，就是象徵的形上基礎。而直觀性質使象徵能進一步成為傳達宗教意涵的途徑，卡達梅以為：「象徵不是

⁸ 見同註4, p.140。

⁹ 以上象徵與寓意的區分參見同註7, 頁43至54。

¹⁰ 見同註7, 頁50至53。

¹¹ 見同註7, 頁54至55。

¹² 見同註4, p.140。

¹³ 參見同註4, pp.140-141。

個隨意的選擇或只是一個符號，而是做為一種在可見與不可見的東西之間形上的聯結；可見的物像與不可見的意義是不能分離的，而這正是宗教的基本前提。」¹⁴

因此對如佛烈德利希等畫家來說，風景畫中的景物不但做為自然本身而存在，同時能自然而直接地表現它的內在意義——即神性。既有的宗教圖像或故事，其意義既已被僵固，那麼以自然景物為象徵更適合用以呈現無所不在的精神力量。

但是還有一個問題是，果真如浪漫主義所言，象徵與寓意一定是處於對立的狀態嗎？象徵在藝術中確實佔有較崇高的地位嗎？在今日看來未必盡然。它們在藝術中依表達需求的不同、觀看者接收的方式不同而各勝其場：「前者將意念濃縮在感性點上，後者是深刻的思想推展」¹⁵。而且在某些情況下，象徵與寓意並不能絕對地區分開來：寓意可以在感性的表現上增強而具有象徵意味；另一方面連謝林自己也承認由於象徵從「個別」出發，因此很容易加以寓意化(allegorize)¹⁶。至於浪漫主義學者本身，對於象徵與寓意兩個名詞在使用上有時候也混用不一，譬如迪克在他闡釋藝術、自然與宗教之關係的小說 *Frunz Sternbalds Wanderungen*(1798)中，雖然稱呼自己的藝術理念是「寓意的」，但實際上他所主張的形式和內容的一致，和我們所說的象徵性質較為接近¹⁷。

四、《山中十字架》畫中的象徵性

對於自然景物的描寫，佛烈德利希有著嚴謹細膩的筆法；和許多風景畫家一樣，他很早就開始進行地形的觀察，以速寫紀錄德勒斯登近郊的景色，使用單色墨水來捕捉地形的起伏與空氣感。儘管如此，他並不滿足於自然主義式的寫生；他的風景畫雖然都是以所觀察的景物構成，但絕非寫生式的記錄，而是在心中醞釀並透過內觀(inner vision)式的回想，加以重組、賦予精神性於其中。早在 1800 至 1806 年他個人風格開始形成時，就已經開始不斷使用一些獨特的造型元素(motif)：傾圮的哥德式教堂（通常只餘殘餘的尖拱與毀壞的牆）、蕭索的樹林、墓碑、巨石、剪影般的渺小人物形象（通常為僧侶）、夜晚或黎明的場景等；終其一生，他都以這些景物塑造出他個人獨特的象徵色彩，在其他以反映情感為著眼點的浪漫風景畫中，是相當特出而容易辨識的。

佛烈德利希將這些景物從自然景色中抽離出來加以重構，一方面並不妨礙景物本身所代表的真實性，另一方面同時也含有畫家心靈中的宗教性情感與意涵。這就是佛烈德利希

¹⁴ 見同註4，p.141。

¹⁵ 參見同註7，頁59。

¹⁶ 參見同註4，p.144。

¹⁷ 參見同註4，pp.137-139，p.142。

在風景畫中所使用的象徵手法。例如在《黎明的朝聖》(Pilgrimage at Sunrise, 1805)一畫中，兩棵高聳修長的樹分立路旁，在形象上暗示哥德式教堂的尖拱門，揹負著十字架的修士從其中穿過；而灌木叢中的十字架在前景的地方，似乎和德國鄉野路邊經常可見的十字架沒有不同，但它位於畫面中央稍右一個微妙的平衡點上，似乎佔有統馭景物結構的地位，四周景物以它為軸心呈弧形圍繞，最遠處的太陽在修士隊伍背後升起，象徵著復活。整幅圖並非是在展現基督復活的歷史景象，也不是呈現傳統場景的寓意畫。他是以景物特殊的型態和精心排比的構圖來達成復活的象徵。

他為圖恩伯爵(Count von Thun-Hohenstein)所繪製的祭壇畫《山中十字架》(圖一, *Cross in the Mountains*, 1808)是在他所有作品中，宗教象徵最強烈而顯著的一幅，甚至有學者認為「浪漫主義象徵理論的根本，都在《山中十字架》中揭示了。」¹⁸因此以下就以這幅畫為主，來探討其中宗教性象徵的呈現。《山中十字架》在當時一展出就受到評論家朗道爾(F. W. B. von Ramdohr)的嚴厲批評。在金質畫框中所呈現的是一幅不折不扣的風景畫：前景的巨岩、聳立的杉樹、天空中橫佈著肉紅色的雲霞，山頂上孤立著十字架，受難的耶穌背向觀者面向夕陽的餘暉。這個金質畫框是佛烈德利希所設計¹⁹，並和畫一起展出的。朗道爾非難佛烈德利希將風景畫當作祭壇畫是「侵入了宗教的領域」，指稱此畫在祭壇上毫無意義，如果要面對自然感受神性，還不如打開窗戶算了。朗道爾所代表的是學院派的理性主義立場，從他的觀點來看，風景畫根本不具寓意性質；寓意只有以記號暗示，或藉由物體、事件來傳達信息才有可能達成；而在他的認知中，風景畫應是描繪人們所在或生活的地方，或是能激起一般情感如歡樂、悲傷等的場景，而且風景畫要能指出「何時」與「何地」或者某一可辨認的場景；風景畫不能構成任何寓意²⁰。

但是《山中十字架》卻並不像朗道爾所宣稱的毫無意義，相反的，畫家是以「賦予意義」為出發點來作畫的。我們可以從三個角度來觀察。首先我們必須將畫框和畫一併視之；這個被朗道爾稱作「還算有意義」的畫框，在下方刻有代表上帝全知全能的一隻眼睛，被放置在象徵三位一體的三角形中，兩旁的小麥和葡萄藤象徵最後的晚餐(Eucharist)，上方覆蓋著棕櫚葉圍成的天頂，五個天使對稱排列，而最頂端的星星象徵死亡與復活。把這些奇異的標記拿來與畫相對照，很容易就可以發現其中相呼應的關係：巨岩呈現三角形、夕陽射出的光線恰似三角形周圍的光芒，同時隱藏在山後的日落呼應著在三角形中間的眼睛，五道光線呼應著五個天使，厚而成拱形的雲層像畫框上的棕櫚葉頂一樣覆於天空上。如此一來，風景畫中的景物成爲一個明確的象徵記號，它穩固了畫中景物的形象並補充、注釋了景物的象徵意義；它以畫框中的標記為暗示，加以變形及自然化。事實上框架與畫相互呼應、互為注釋，觀者很難辨識何者為文本、何者為註解，亦即景物

¹⁸ 引自同註4, p.125

¹⁹ 雕刻者為Gottlieb Christian Kühn。

²⁰ 參見同註4, p.125, 132。

本身也成爲象徵。佛烈德利希達到了朗道爾認爲無法做到的事，畫不但沒有失去做爲一自然景色的完整結構，同時也指出了隱藏在景物中的宗教意義。當朗道爾說：「這畫框和畫一點關係也沒有」時，他並沒有體會畫家在風景安排與設計畫框的深刻用心。²¹

我們還可以從畫與畫框的關係來看。畫框的物質性和有限性以及畫中的自然風景另外也呈現了一種對比關係，此時框架與畫的對比，和寓意與象徵的對比相類似。這種對比在佛烈德利希的其他畫中還可以延伸出更多組概念：實在與觀念、有限與無限、今世與來世等。《山中十字架》中畫框與畫結合的概念實際上可能來自於倫格的《晨》（圖二，*Morning*, 1808），在這幅畫中，外框的夜晚景色與畫本身的黎明景象和新生意涵成對比。也許我們用倫格所繪製的一張圖《觀念與實在》（*Ideal-Real*, 1808-9）也可以用來當作畫中對比的註解：許多組對比在宇宙（圓圈）內互相連結產生了兩個顛倒、重疊的正三角形，最上方的點是觀念、最下方的是實在；而在佛烈德利希的畫中，巨岩的三角形與太陽光芒的三角形恰呈顛倒與重疊，十字架上的耶穌則位於調停中介的位置。他將景物做爲一種密碼式的暗語而呈現。和倫格的理想化所不同的是，佛烈德利希讓耶穌背向觀者，面向觀者所看不見的太陽，或許代表了理想的隱晦與不安定感。²²

就畫本身而言，也產生了第三種賦予意義的角度，即《山中十字架》中的風景有極大的動機是源自於畫家一次旅行所見。他曾形容他眼前的景色：

「多麼有意義的景象！一座十字架矗立在荒野上，劃分了黑暗與光明……，而祂就與那光芒面對面……，祂成爲地上與天界的調停者……，在漫漫長夜之後，我們欣喜於接近太陽，在它升起之前我們就看見了它的光芒……。我感覺它本身就是一個奧秘，而且它還是另一個奧秘的象徵：上帝之子復活並降臨塵世。」²³

風景最先產生的意義是來自於畫家面對自然的原始經驗，這是一切附加意義的出發點，意義並形成一種累進的過程，譬如以基督復活來象徵畫家心中的「意義」，又以所見到的太陽光芒來象徵基督復活；以此爲基，畫家又以風景畫來象徵基督復活，然後以畫框作爲畫中風景意義的象徵……，這種無窮盡的象徵作用使意義也具有無窮盡的可能。因之我們可以說，這是一種象徵而非寓意。

從畫與畫框的互爲暗示、畫與畫框的對比性以及畫家經驗的投射幾點來看，我們會發現《山中十字架》充分展現了風景作爲宗教性象徵的手法，其中意義的產生是無窮盡、相互衍生的，並且景物本身不失其作爲風景一隅的價值而存在。然而實際上在遭受到批評後，佛烈德利希爲此畫提出辯解，想證明風景的確含有意義；他表示他畫中所指的是舊世

²¹ 參見並引自同註4，pp.125-127。

²² 參見同註4，pp.123-125。

²³ 引自同註4，pp.128-129。

界的消逝，救世主將要到來，「十字架所立的岩石，堅硬而穩固，就像我們的基督的信仰。圍繞在十字架旁的杉樹代表永恆不移，就像人們對祂的希望。」在文字中佛烈德利希將整個風景的意涵結構一一類比於基督教的意象，將每一視覺元素都配上一個信息，使意義穩定下來；雖然他是爲了澄清朗道爾對畫作的誤解，也提供了大眾一種解讀的方向，然而這使得風景的象徵產生寓意化，限制了其可能的意義。《山中十字架》若按文字解讀，其意義的產生就成爲一個已經解決了的問題，而非靠觀者本身的觀看過程而產生。其實在當時爲了解決他的對手對風景意義的懷疑，佛烈德利希也有部份作品是由象徵轉向寓意，含有解釋的企圖，例如，在《山中十字架》之後所畫的《瑞森格比的早晨》（圖三，*Morning in the Riesengebirge*, 1810），我們仍然在其畫中看到了類似的巨岩與構圖的對比性，但畫家將信仰與希望人形化爲十字架旁的女人，這種連結就較傾向於寓意而非象徵。²⁴

五、結語

佛烈德利希繪畫語言的隱晦是無庸置疑的。由於具有內省、神秘等特色，他的作品成爲講求內心世界，倡言融入大自然的浪漫主義風景畫的代表之一；但是也因爲過於個人化的晦澀象徵，自 1820 年代開始他的影響力與名聲都漸漸減退。直到他去世半個世紀後，蓬勃一時的象徵主義才又從他的作品中找到啓發²⁵。但無可置疑的，在浪漫主義藝術多樣貌的發展之中，他仍以「具有宗教性象徵的風景畫家」享有一個獨特的位子。

也許我們不必試圖窮究佛烈德利希的風景畫所傳達的到底是宗教、政治或是個人感情的意義，也無法完全解讀畫中的密碼。但是透過象徵及對象徵性質的認識，能使我們對他的風景畫有更多重、更深入的理解，而不自限於僵化的意義。有些藝術史家致力於發掘他畫中景物所代表的意義，像是前景的岩石代表信仰、橡樹代表英雄主義或異教的衰亡，背景的迷霧代表天國的境界等等²⁶。也有些人拒絕接受這些附會寓意的干擾，主張直接面對作品。但是我們可以共同感知到的，是佛烈德利希對於大自然所產生的一種宗教性的敬畏與感動，這也就是凝聚其場景、構圖、用色等各元素，而予觀者一股懾人力量的精神根源。

²⁴ 參見同註4，pp.143-145。

²⁵ 參見《新地平線》，佳慶，p.76。

²⁶ 參見同註4，p.142。

參考書目

英文部份:

J. L. Koerner, *Caspar David Friedrich*, Reaktion Books Ltd., 1990

Charles Sala, *Caspar David Friedrich*, Paris: Editions Pierre Terrail, 1994

E. G. Holt, *From the Classicists to the Impressionists*, pp.71-87

Lorenz Eitner, *An Outline of 19th Century European Painting from David to Cézanne*, pp.110-119

William Vaughan, *Romantic Art*, London: Thames and Hudson, 1985

中文部份:

李明明,《古典與象徵的界線》,台北:東大圖書公司,民國82年

傅偉勳,《西洋哲學史》,台北:三民書局,民國54年初版,頁438至447