

淺談 Caspar David Friedrich 的「風景畫」要素

— 以 *Lone Tree in the Morning Light* (1822)

— 畫為例 —

張育雯

一、	前言
二、	時代背景的影響
三、	C. D. Friedrich 的個人符號系統
四、	<i>Lone Tree in the Morning Light</i> 的形式分析
五、	結語與檢討

一、前言

在提及 C. D. Friedrich 之時，我們將不免聯想到其畫作中強烈的神祕及隱喻性質。以風景畫為形式表現宗教性的題材，在當時所引發的爭論如今已被認同為「宗教畫的一種新形式」(a new form of religious art) (L. Eintner, 118) 或是「宗教畫之變形」(transformation of religious painting) (R. Rosenblum, 27)。這樣的認知差異反應了不同時代的審美趣味差異，同時也證實了學者對 C. D. Friedrich 畫中神祕性的高度評價。

神祕與隱喻可能來自畫家獨有的符號系統或是一般約定俗成的符號系統的運作，以及時代背景的交錯影響。然而在背景因素與符號的交互運作之外，畫中所表現的義含，仍然依靠著線條、色彩與構圖的塑型。畫家或許可以試圖對其作品做出詮釋，然而在觀者觀賞的過程中，如何拆解畫家的符號系統以及深沈思想，除了書面上的文字資料以外，可憑藉的可能也就只有畫作自身了。

因此，在探究畫家的符號系統如何運作達到『宗教性』之外，筆者試圖經由對畫作的形式分析來說明繪畫這個意義系統的表象形式(presentational symbol)¹。然而在形式構圖的分析與畫家自身符號所指 (Signifié) 之間的關連性如何被證實，仍有相當的鴻溝需要跨越，希望此文不致淪為空談，也只能希望而已了。

二、時代背景的影響

在浪漫主義的發展中，德國是相當特殊的區域。淵源於盧梭的浪漫主義思想，再加上本土的神祕主義傳統，德國的浪漫派畫作孕育出一種以寓言、感性傳達自然的風格，呈現出一種經由象徵性的形式與色彩組合而成的藝術形式。

19世紀初的Dresden (德勒斯登) 匯集了許多的德國浪漫主義者與哲學家，對於德國的浪漫主義具有相當重要的地位。例如：Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich, Ludwig Tieck, Schlegel brothers, 神祕主義詩人諾佛利斯 (Novalis), Jean Parl Richter 以及哲學家謝林 (W. J. Schelling, 1775-1854) 等人皆曾在該地居住或是停留。其中尤以哲學家 W. J. Schelling 最有影響力，他相信藝術是為哲學的最高工具，同時也是一種能讓我們相信「絕對者」的實存與其永恆的啓示的直感。因此，藝術成了新「宗教」，宇宙成了神性在自我之中的展現。風景畫也在此時成為呈現自然景物中的精神性與神性的最佳表現形式。

¹ 為 Susanne K. Langer 提出的用詞，一種經由理智與純粹感性認知的形式，是一種非推理的符號表示。

在這些哲學思想的運作之下，最具說明性代表的莫過於Philipp Otto Runge了。他主張藝術即是新宗教，同時，歷史上能夠達到最高美的程度的時代，都是由於宗教的衰退，例如希臘時期與文藝復興時期等皆是。對於19世紀這個變動的年代，Runge抱持著相同的看法：「到我們這個時代，也有某種東西正在消亡當中……我們正站在所有起始於天主教的宗教這一個邊緣之上……萬物比以前更為亮麗、更為輕盈……」。因應不完美的傳統宗教衰亡，代之而起的藝術，尤其是風景畫，就一躍成為具有重要性地位的畫種，一種能夠傳達出舊有的神話系統與形象所不能傳達的形式與啓示。其實，Runge心中的神性已經超越既有的教派與教義的界限，同時Nature（造物）幾乎在其心中被賦予相當於宗教上的崇高與神祕意含。神性既是一切之源，展現在宇宙的過去、未來之際，畫家的重要任務便是去解讀祂、顯現祂；風景畫就如同是詩般的奧祕語言，是太初（organic unity）的象徵性表現，提供觀者一把開啓自然的鑰匙。透過風景畫，最後能進化到不須任何形式、任何需要宇宙與神性外加框架下的世界，而進入一個抽象但是完美的世界。

這樣的哲思發展到極致，就很容易帶有神祕主義的色彩。亦即，講求自然世界（客觀的構成世界）與觀念世界（主觀的意識活動）具有「絕對的同一性」同時，要求經由所謂的「直觀」（亦即，謝林所指的藝術的直觀）來達到自我直觀與直觀自然的共性，達成最完全的平衡狀態。若將這樣的概念延伸至宗教的境界，試圖尋求一切經驗的本源，所謂實在與觀念的背離或融合，也就因而歸返神性自身，宇宙也在此時成為神性在自我的一種展現方式。

浪漫時期對於「象徵」² 及「寓意」³ 的爭論，也深切的影響德國浪漫主義畫家對風景畫的表現。關於象徵具有寓意所無的特性，而更能與藝術的理念結合的說法可經由三個方面理解。首先，象徵中意義的產生是一種間接的過程，因為象徵既可以具有指示的功能，同時也可以是表現的。而寓意則是一種直接的意義產生，重點在於「所指」，其本身並無太大價值存在。其次象徵的認識必須經由感性認知而來，反之，寓意則完全需要經由理智的辨識後才能掌握。最後，有關象徵中所指與能指之間具有一種渾然天成且必然的關係，因此，象徵的意義是充分而自明的。反之，寓意中所指與能指的結合則是後天的、任意的，需要經過學習或是約定成俗的過程才能成立。簡言之，象徵是一種經由人的抽象化能力而來，能將所指與能指緊密結合的符號。這樣的特性，更是替德國浪漫主義的風景畫家提供一個直觀經驗延伸的途徑。

² 在古希臘語當中原本是信物的意思。【Sym:放在一起】【Bol:標誌】。而因為人具有抽象的能力，可以區分具體與抽象，所以人有賦予事物象徵意義的本能（Hegel:人可以通過事物本身，察覺到普遍的、一般的意含），所以 symbol 同時具有象徵、符號的意含。

³ allégoric: 寓意，透過一個具體事件來說明一個抽象的事物，但通常具有道德的教訓意味。

依據這些論點，象徵所具有的特性不僅僅是德國風景畫家表達的手段，同時也是 C. D. Friedrich 心中意圖描繪的風景畫所需要的性質：風景畫中的景物不但作為自然本身而存在，同時亦能直接的傳達自然的內在意義——神性。雖然藉由對立象徵與寓意的方法來確立象徵的特質會產生不少的疑問，例如：象徵與寓意在某些情狀下的不可區分、寓意若是在感性的表現上增強的話也能夠達到象徵所獨具的意味等等。然而在當時的德國浪漫派學者的思想中，確定象徵的優越性地位這樣的概念是不言自明的，也因此，在討論 C. D. Friedrich 的畫作之時，有關象徵與寓意的對立似乎是必需要釐清的背景因素。

總結而言，在當時對謝林哲思及浪漫時期對象徵的強調之下，使得風景畫得以跳脫外來特定意義的框架（亦即來自於既有的宗教圖像或是故事的僵化意義所產生的限制），進入個人的直觀經驗，成就了風景畫中藝術象徵的無窮性，進而成為一窺神性所建構的完美宇宙的最佳途徑。

三、C. D. Friedrich 的個人符號系統

I. 符號與象徵

繪畫成為意義系統的一部份，必有一套自身的運作方式。然而不同於在語言系統中，我們利用代碼傳遞訊息，代碼與信息具有相互依存的平等關係，在藝術系統中，系統其實是超意義的，能傳達信息，不一定需要代碼，意義於是成為表現。這樣的運作方式，其實也就是杜夫海納所稱的『超語言系統』⁴。因此在視覺藝術當中有關符號的所指與能指，就因為這個巧妙的關係而被緊密的結合在一起，並且與語言做出清楚的區別。

由索緒爾所提出的所指與能指的二分對立概念，深切的影響後世對符號學的研究。前述象徵與寓意的區別中，第三點的區分即是植基於這兩個區別而來的。能指/意符（Signifiant）即是符號本身，而所指/意指（Signifié）則是代表著符號的意含。因而，象徵經由符號本身與意義的不可區分性，進而推展到直覺性及無限意含擴張的可能性，亦即，歌德所說的：象徵是「有限的同時是無限的，它不僅僅是能生義而已」，而且具有「獨立的詩意」。因此，象徵與藝術一樣『是』其所表現的，而不是指向外在物的。

或許可以運用 Susanne K. Langer 所說：「藝術是情感的符號」、「繪畫…身為一種表象形式…與其所象徵的情感是不能分割的，是只能顯示而不能說出來的。」來說明符號與象徵這兩者在繪畫中的密切關係。因此，在解讀 Friedrich 獨特的符號及象徵意含之

⁴ Mikel Dufrenne 原著，孫非譯，《美學與哲學》（*Esthétique et philosophie*）（台北：五洲出版社，1987）。

前，理解符號與象徵的關係是相當必要的。

II. Caspar David Friedrich (1774-1840)

i. 畫家風格特點簡介

- 主張每一件藝術品都必須表達出優越的感覺，善於表現片刻的精華。

大致上，Friedrich終其一生著重線條勝於著重顏色與調性，相當強調輪廓的重要性。1794年進入哥本哈根藝術學院，轉向嚴謹的藝術創作，並且在學院中習得精確表現輪廓與處理調子的技巧，原以流行的褐色系技法創作，後來因為Dresden⁵浪漫派畫家的影響而轉向創作創新性的題材，例如其祭壇畫作*The Cross in the Mountains* (1808)。早期的作品以水彩、粉彩畫為主，展現自身的努力勝於學院的訓練。1800-1806年為其風格的發展期，發展出一種獨立的輪廓形象、襯托以廣大的、空白的空間，營造出一種大氣的距離感與陰鬱的情調。而早期的地誌圖畫的創作訓練成為其風景畫的象徵符號。例如：頹圮的教堂、史前時代的墓碑、無葉的樹枝等。而在成名之後，風格上便以漸強的自然主義傾向壓制了其早期強烈的象徵要素表現。由1811年開始，其作品大多圍繞著相近的主題與風格，一種混合親眼觀察的寫實主義以及幻想式的理想式風景。直到後來漸受到年輕一輩的自然主義畫家的影響，改以較為自由揮灑的色彩來傳達冥思。而在德國對抗拿破崙的期間，其畫的隱含意義開始偏向國家民族的解放意含，例如：*Arminius' Grave* (ca. 1813-14, Bremen, Kunsthalle)、*Chasseur in the Forest* (1814, Germany, private collection)。後來回歸到一種沈思性的主題來表達其對宗教與寓言的意含並且採用不同的透視技法表現；晚年的作品趨向溫柔，但仍然維持著一貫憂鬱的基本調性。

其對繪畫的概念可經由其追隨者Carl Gustav Carus (1789-1869) 依據其言行所編成的《關於風景畫的九封信》(*Neun Briefe Über Landschafts-malerei*, 1831) 中察覺。例如：

- *Stand on the peak of a mountain, contemplate the lone ranges of hills ... - and all the other glories offered to your view, and what feeling seizes you? It is a quiet prayer, you lose yourself in boundless space, your self disappears, you are nothing, God is everything.*
- 一個畫家不應只是畫出他眼前所見到的，更要畫出他心中所見到的。然而如果畫家在自己心中看不到任何東西，那麼他應當棄絕繪畫。
- 你應當對於在你心中發生的每個衝擊與每個預感保持虔誠與敬畏，因為那

⁵ 位於德國東南方的城市。

就是在我們心中的藝術！在啟示顯現的時刻，她將以一種純淨的形式出現，而這，正是屬於你自己的畫作。

- 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。

在其畫作當中，不同於Philipp Otto Runge使用人物形象來說明宗教理想的方式，在其畫中，人物僅僅屬於一種心裡上暗示的手法運用，畫中的主題仍然屬於風景，例如在 *Chalk Cliffs at Ruegen* (1818-19, Winterthur, Reinhart Collection) 中前景三個人分別代表面對深淵所代表的恐懼所生的情緒。技法上，經常採用不同地點的速寫素描來組合表現成一個單一的畫面，極少離開其居住地，因而亦運用了其他畫家的素描來作畫，然而卻未遺漏Friedrich自身對自然的親切情感表達，形成其獨特的個人象徵符號的風格特性。

ii. C. D. Friedrich 的符號象徵系統

經由對Friedrich作品的觀察，我們或許可以將其運用的象徵方式大致區分為兩類，一類為直觀性的象徵（亦即，表現視覺隱喻），亦即強化表現性元素，激發直觀效應。將自然景觀特殊的感動力取代符號的指涉，例如在〈海邊修士〉以及〈林中修道院〉兩圖當中，雖然採用了自然的形象，卻放棄再現的意圖而走向感覺的詮釋及象徵，進而讓人物與風景之間進行面對面的對話。第二類則是符號性隱喻，亦即，藉由反覆的題材以及個人化的符號，言說其想要表達的意含。在其底下的繪畫元素具有明確的標誌意含，塑造出一套個人的圖像語言，藉以敘述生命現象或是宗教情感。這一套象徵語言並非基於約定而來，而是來自於他自身對自然的觀察以及其認定的內在結構關係。⁶本文企圖分析的畫作即屬於第二個類別的作品。

就其寓意風景畫的發展過程來看，由表現性的象徵走向符號性隱喻的過程，是Friedrich逐步把個人對生死的信念及自然元素，形成一套相契合的寓意圖像。其形式元素與形式關係兩者皆臣服於超越性的內容之下，可說是一種典型的象徵風格。早期不引用符號的指涉，直接由自然現象的觀照精神境界的沈思，到之後運用若干形象的雙重意義加強隱喻的內涵，逐步形成個人化的符號這樣的過程，Friedrich完成了寓意風景畫的初步意含。

⁶ 此項分類基於李明明教授〈海的寓言：C.D. Friedrich 的波羅底海海景與其言說內涵〉一文而來。

這個象徵結構的轉變，使得在Friedrich筆下的自然，並非是模仿或是表達的對象，而是沈思與對話的主題。不同於Turner (1775-1851)帶有強烈情緒的海浪以及Constable (1776-1840)的田園抒情的直截式言說，Friedrich卻是採用了暗示的、間接的隱喻來表現自然。儘管同樣具有感性元素，也同樣使用自然界為素材，其獨有的圖像結構與個人符號，使得Friedrich的風景畫經常是曖昧而意味深長的。⁷

四、 *Lone Tree in the Morning Light* 的形式分析

如何在過程中將畫家所設定的符號象徵連結上觀者的解讀推論，是身處獨立地位的藝術作品所需要跨越的鴻溝，亦即，圖像符號介於畫家所設定的意義以及觀者的解讀之間，該如何被正確無誤的認知與推論理解的問題。存在於畫作當中的圖像符號，若要貼近其內在意義，則必須經過創作者的闡釋說明或是觀者的概念認知推論。然而如果假定圖像符號位於圓心地位，那麼創作者對圖像符號的意義設定（需要被闡釋的部份）與觀者直觀圖像符號後所得的認知結果（依賴著觀者的背景知識，認知能力而做出的解讀）則是直徑的兩端。兩者對於圖像符號的意義同樣具有相當的重要地位。然而該如何畫出一個最小的同心圓，找出這個圖像符號的區域間兩點（作者的闡釋與觀者的解讀）的最短距離又不至於偏離圓心（圖像符號自身），則必須回到圖像符號所存在的場域—經由畫作的形式表現而框架出的空間—來探究了。

*Lone Tree in the Morning Light*⁸（圖一）一畫是C. D. Friedrich在1822年時所創作的對畫作品中的其中一幅，由柏林領事Joachim Heinrich Wilhelm Wagener 所訂購。1822年11月1日，C. D. Friedrich在完成此畫與*Moonrise Over the Sea*⁹（圖二）之後曾經致信於Wagener，告知此組畫作之完成，並且在信中說明了畫作的隱喻內涵。畫作中平衡而對稱的結構表現，個人性符號的說明與運用，正是前述所稱「符號性隱喻」的代表。海景畫中近景的人與岩石所標誌的現世與信念，遠景帆船駛向永生的彼岸，在此畫中的結構與內涵上都做出了相當的對應。因而，此畫中的個別圖像符號也具有不同的象徵意含：巨大的橡樹象徵著異教生活與英雄主義，牧羊人及羊群指示著現世的物質生活，而遠景的山脈與天空則是神性的隱喻等。¹⁰

⁷ Marcel Brion 對 Friedrich 的畫作所下的評語。

⁸ 此處引用 Helmut Börsch-Supan 在其書 *Caspar David Friedrich* 中的畫作標題，另在李明明李明明教授〈海的寓言：C.D. Friedrich 的波羅底海海景與其言說內涵〉一文中，則稱之為「田園晨景」(*Paysage champêtre, le matin*)，1822，油畫/帆布，收藏於Berlin的Nationalgerie美術館。

⁹ 同註9。亦被稱為「海邊月升」(*Lever de lune sur la mer*)，1822，油畫/帆布，收藏於Berlin的Nationalgerie美術館。

¹⁰ 關於 *Lone Tree in the Morning Light* 一畫中的象徵意含因與形式分析具有密切的關係，因此在後面會詳加說明。

將觀者經由圖像符號外在存在的推論認知結果與創作者的意圖做出相關性的連結，是避免圖像符號自身被無意義的擴充或是過度狹隘的限縮窄化的重要工作之一。作者的說明解釋可能會限縮觀者在認知解讀圖像符號時的創發性與直觀，而觀者的創發直觀認知或許也可能過度解釋或是錯解圖像符號的真正意含。因此，觀者對於圖像自身所產生的認知是否能與創作者的意圖產生共振，或許可以試圖經由形式分析的角度銜接兩者之間的差異。對 *Lone Tree in the Morning Light* 此畫而言，有著 C. D. Friedrich 自身對於畫中的寓意所作的說明資料，同時在形式構圖上又具有相當的特色存在，因而選擇此畫作為嘗試連結直徑上的兩個端點（創作者意圖與觀者解讀認知）的範例。因而，以下經由畫作的空間關係分析、符號性隱喻的個別分析來連結兩者，企圖對於畫中的圖像符號做出更為真確的說明。

I. 空間關係分析

若由水平的方式來觀察分析此畫，大致可將此畫區分為三個區域：前景、中景，遠景。前景的位置由畫作邊緣開始進行到第二個水池邊界（可觀察由明暗差異所區隔出的一個明顯邊界），大約佔整幅畫作的三分之一。中景部份由第二個水池開始，到畫作中心由樹叢所構成的區隔線（亦即畫作的中間線）。遠景的部份由樹叢開始推移，進行到天空中較為明亮以及陰暗的雲層部份所構成的天空。

而若由垂直線來分析，則大致可依中軸線的橡樹將畫作區隔為左右兩部份。左區由畫緣開始進行到橡樹的左側，在整個左區域的中心點位置存在一個傾斜的s形橡樹而讓此區形成強烈的對稱感。這棵橡樹不僅僅形成此區塊空間的平衡感，同時也暗示著位於中景的左側樹林與橡樹下的牧羊人與羊群形成斜對角線的區塊關係（以斜傾的橡樹根部為中心點）。前中遠三景的空間深度在此處也經由橡樹的姿態做出簡單的暗示，消彌了空間深度感的不足之處。而右側區域則單純的於水平中景區域中安排直立的樹列來加強水平空間的連結，更形成強烈的對稱性（以樹列為水平基點的話，山脈的區塊以及前景草地的區塊形成強烈的對稱）。

經由這三個水平區域之間的推移，畫家建立起畫作的空間關係。而左右區域之間的平衡對稱關係，更加深了畫面的空間深度感。

前景的前端以斜置的小草建立視線的準則，進而將視點帶到水窪，經由水窪的前邊界向左右端開散，形成前端地形向下傾斜的暗示。而水窪的後側中心則置入橡樹的根部，暗示傾斜的停止。而前景後端的區域則呈現出明顯的平行線條。

延續性的空間深度在中景與遠景的前側區域（由中景的邊界開始到山腳下的區域），因為色彩、光線（同樣處於明亮的光線處理下）、景物的安排（屋舍上的炊煙呼應：左側區域的中景邊界上以及遠景的邊界上皆可見）等的處理，使得兩個景深的差異形成一個曖昧的關係，減緩了兩個景深的深入性與正確的空間感。

遠景的部份經由中景的巧妙處理，畫作在此處進行高度的攀升，亦即，由原本地平面的遠景前端，進行到山脈交錯的中心部份，經由塊狀、同色系的色彩表現、以及平視角度出發的山景，閉鎖了畫作的深遠視點，巧妙的將視點轉換為仰視，形成高度的空間感，構成一個立體的視點空間。

陰暗的雲層部份暗示了前景的陰影表現，畫家經由線條表現的差異（遠景中的雲層是以直線條表現，而在仰景中的雲層線條則呈現較多曲線感，展現雲層的連綿以及厚度）。

整幅畫作中平行線條的運用形成寧靜的空間感，呈現出一個安靜而無紛擾的畫作空間。構圖上的巧妙呼應與安排，呈現出一個讓圖像符號獨立存在的空間。一個讓觀者得以接收C. D. Friedrich個人性符號存在的空間。

II. 符號性隱喻的個別分析

首先談論到的部份是位居重要空間地位的橡樹。在C. D. Friedrich自身的說明當中，橡樹代表著英雄主義以及異教生活的隱喻。而由觀者的觀點出發，畫作中的橡樹則是一個具有重要空間暗示地位的圖像符號。聳立的橡樹連結了前中後三個區域，並且因為位於由三個區域所架構出的空間深度之中，佔據了觀者的視線，轉而加強了觀者對三個空間深度的認知，亦即，當觀者第一眼見到此畫時，便會被橡樹的巨大形體吸引住目光，進而將前、中、後三個景深視為附屬於橡樹的空間背景（或許可以說是觀者在此處會以觀賞舞台背景布幕一般的認知景深關係。簡言之，或許就是一種類似舞台背景的效果），將會使觀者一時間忽略前景後端以及中景區域等不甚清晰的景深關係，更將橡樹突顯成為畫作的主角。

觀者的視點經由前景水窪邊線的聚合，開始沿著橡樹堅實的底座，進行到第一層的枝葉，平衡而茂密的枝葉表現，更是呼應了水平空間中的區隔界限。位居前景的橡樹，聳立的姿態巧妙的消彌前、中、後三景在空間深度推移時的平面感。以平視視點表現的橡樹，經由枝葉的開展，暗示了畫中的前後關係。不同於直立表達樹木枝幹的方式（例如圖三），S型的軀幹形式消除了水平直線推移空間深度的僵硬感：由橡樹根部開始的第

一個曲折傾斜（傾向左方），巧妙的連結近景與中景這兩個水平空間的平面感，亦即由近景的中心點開始發展橡樹軀幹，穿過近景與中景的區隔線延伸到中景的邊界線一樹叢，形成一個強烈的垂直連結；第二個傾斜軀幹（微微傾向右方，由中景的邊界線發展到山脈之間的部份）則直接的暗示出遠景區域中的高度攀升，亦即經由平視的視點讓觀者直接認知橡樹的高度，再將這樣的暗示延伸到遠景的高度關係當中；而橡樹最後的曲折（經過山脈的三角陷落區域連接到灰暗的雲層下端），則形成整棵橡樹的完整存在空間，恍若整個畫作的空間是經由這棵橡樹所支撐而出的。

倘若由這樣空間形式上的分析來看 C. D. Friedrich 所提出的說明，或許不難理解為何橡樹代表著英雄主義與異教生活。壯實的軀幹所支撐出的空間，似乎訴說著由英雄主義或是真正的宗教來臨以前的其他宗教信仰，對世界的重要性。下方茂盛的枝葉，可能代表著由羊群所隱喻的世俗生活仍然相當的依賴英雄主義與異教生活的庇蔭，而到了接近山脈的枝葉卻已經開始呈現枯萎的形態，或許對應著英雄主義與異教生活並無法在真正的神性下繼續茁壯。因此，橡樹在畫中佔據著觀者的第一個首要目光，同時間營造出主角聚光式的效果，目的在運用橡樹這個圖像符號，表達其個人對於宗教與世俗的省思。觀者的推論認知在此處或許可以與創作者的意圖做出適當的連結，對橡樹這個隱喻性符號做出真切的解讀而不至於錯讀。

若繼續橡樹的視點延伸觀察到位於左側、近景區域的羊群與牧羊人這個圖像符號的時候，我們將會發現牧羊人、羊群與橡樹之間明顯的具有懸殊的比例關係。斜倚的牧羊人及渺小的羊群，依靠著水源進食，表現出一種食物鏈式的依存關係：牧羊人依靠著放牧羊群取得生活所需，羊群則依靠著自然的涵養而茁壯。橡樹枝葉的遮蔽，儘管提供了羊群與牧羊人生存的空間，卻無法阻擋牧羊人望像遠方的渴望。此時 C. D. Friedrich 提出解釋：現世的物質生活將自然的進入觀者的認知當中。現世的物質生活依賴著英雄主義與異教生活的遮蔽，自足的生活在朦朧的塵世當中，低頭咀嚼食物的羊群們，或許暗示著人群自滿於世俗物質生活的滿足，卻忽略神所創造的廣大世界。牧羊人或許呼應了基督教中先知的角色，可能原本依附在異教生活與英雄主義下的先知，在此時察覺了神的力量，抬頭發現真實世界的存在。牧羊人的角色安排，也或許呼應著『引導者』的角色設定，一個發現神的意志，引導群眾遠離物質生活誘惑，進入神的世界。

因此，遠山與天空代表著神性的隱喻，或許是不言自明的。在靜觀之下，清明的天空呈現出一種希望的光明前程。而連綿的山脈阻擋空間開闊發展的可能性，也形成一種終站的暗示。對應於前景的陰影（經由上方較為灰暗的雲塊所形成）代表著塵世的朦朧這樣的說明，在此畫中前後光線的強烈對比下可見其用意。前景陰暗的光線處理與後景

中明亮的顏色形成對比，觀者在此處經由顏色的配置將可以輕易的區分出兩者的差異性，一個是神性所眷顧的真實世界，另一個則是經由英雄主義或是異教生活所支撐的朦朧塵世。人群活在物質生活的擺佈當中，無視於神所創造世界的真實，然而遠山、明亮的天空以及清晨的時刻，象徵著神的眷顧以及看顧，人終將會察覺到真實世界的存在，也終將會到達神所應許之地。

五、結語與檢討

釐清本文的意圖，可能在於企圖將觀者與C. D. Friedrich的神祕性做出一個連結的途徑。然而時代思潮的影響、畫家個人特質的呈現、畫作圖像符號的解讀、空間形式的分析說明或許都是接近一幅畫作的方法，卻可能在方法的運用上產生倒果為因的後果：例如過於強調形式的分析卻無法解釋圖像符號的意義，過於注重時代思潮的影響力而忽略畫家自身特質與構圖安排的手法技巧問題等等…。過與不及的尺寸拿捏或許對筆者來說還稍嫌困難，然而希望關於此畫的圖像符號的推論解讀，不致淪為空談。希望經由本文的說明能夠釐清C. D. Friedrich對於符號性隱喻的運用說明，並非在於限縮觀者解讀圖像符號的可能，而是一種能夠更為深刻理解的方法。身為超語言系統的繪畫所能傳達的意義，不單單是經由創作者的安排與說明，同時，也在觀者的閱讀過程中被理解。

將研究的客體限縮在*Lone Tree in the Morning Light*此畫當中，難免無法展現C. D. Friedrich風景畫的全貌，也難以避免產生某些立論式個案的情形。然而為何選擇此畫作為研究對象的原因除了前述的理由之外，畫作中所傳達的直觀氣氛，更是引我入勝的主要原因。因而關於此畫是以對畫的形式創作存在的事實，似乎未有清楚的說明，亦即，關於對畫所具有的對稱、平衡、呼應的特性，並未多做著墨這樣的現象，或許是需要更為加強的部份。

然而有關C. D. Friedrich畫作中隱藏的神祕性質與宗教隱喻，或許仍是不容易說清楚的特性，可能因為神祕本身就是一種無法言明的概念吧！因此，探究C. D. Friedrich象徵符號的運作，讓創作者的神祕與宗教隱喻直接與觀者溝通，正是本文試圖努力的方向。

參考資料

英文部份

1. William Vaughan, *German Romantic Painting* (Yale University Press · New Haven and London, 1994, 2nd edition).
2. Peter Wegman, *Caspar David Friedrich to Ferdinand Hodler: A Romantic Tradition*.
3. Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, translated from the German by Sarah Twhig, with John William Gabriel, (Thames & Hudson Limited, London, 1974, English edition, 2nd edition).
4. Charles Sala, *Caspar David Friedrich and Romantic Painting*, (FINEST SA/ÉDITIONS PIERRE TERRAIL, Paris, 1994, English edition, 1st edition).
5. H. W. Janson & Anthony F. Janson, *History of Art*, (HERRY N. ABRAMS, Inc., 1995, 5th edition), pp.692-696.

中文部份

1. 李明明,《古典與象徵的界限》(台北:東大圖書公司,1994年12月,初版)。
2. 張心龍,《新古典浪漫之旅》(台北:雄獅美術,1998年6月,初版)。
3. 李明明,〈海的寓言: C.D. Friedrich 的波羅底海海景與其言說內涵〉,國立中山大學海洋與文化研討會論文集。
4. 楊尹瑄,〈淺論佛列德利希風景畫中的宗教性象徵〉,國立中央大學藝術學研究所《議藝份子》創刊號,(台北,1998年10月),頁3-12。

附件1 C. D. Friedrich 生平年表

1774	出生於Greifswald
~1781~	童年時期經歷親人相繼亡故（母親在其七歲的時候死亡，之後兩位姊妹與一位兄弟也相繼死亡）
1789 (16歲)	受教於J. G. Quistorp，相似於Runge的生涯發展
1794 (20歲)	進入Copenhagen Academy（哥本哈根藝術學院），開始學院式的課程訓練，因而轉向嚴謹的藝術創作，並且在學院中習得精確表現輪廓與處理調子的技巧。然而在Copenhagen學院致力於培養歷史畫的人才的方向下與其個人興趣的方向並不相符。 受教於Juel 與Lorentsen之下，Juel 與Lorentsen向Friedrich展現了英國與法國風景畫的潮流。
1798 (24歲)	離開Copenhagen前往Dresden，受到德國浪漫主義萌芽的影響，對於宗教、科學、哲學與文學懷抱著全新的想法 ¹¹ 。然而在當時，學院仍堅持著折衷的傾向發展，與Zingg 及Klengel主張應當學習荷蘭的大師以及寫生的畫法並不相同。 其早期的作品以水彩、粉彩畫為主，自身的努力勝於學院的訓練
1799	於學院當中展出為了營生所作的地誌圖，亦即以墨線繪製的Dresden近郊的地誌圖。
1801-1802	做短期的旅行（excursions）到家鄉 Pomerania（波美拉尼亞） ¹² ，在此時的作品當中展現其以素描精確描寫輪廓的能力，反映學院的古典畫技訓練
1800-1806	可能為其風格的發展期，發展出一種獨立的輪廓形象、襯托以廣大的、空白的空間，營造出一種大氣的距離感與陰鬱的情調。而早期的地誌圖畫的創作訓練成為其風景畫的象徵符號。例如：頹圮的教堂、史前時代的墓碑、無葉的樹枝
1803~	開始創作一系列的風景畫作來表現一天的光陰、四季、以及人的年齡等象徵意義（actual views rather than as notional allegories）。
1805	製作兩幅大型的風景畫作參加由歌德發起的威瑪競賽得獎
1807	開始以油畫創作
1811~	自此開始，其作品大多圍繞著相近的主題與風格，一種混合親眼觀察的寫實主義以及幻想式的理想式風景
1810-1814	在德國對抗拿破崙的時期，為創作描繪國家主義的作品時期，其畫的隱含意義開始偏向國家民族的解放象徵。例如曾在作品中運用基督為救贖的象徵，在以象徵法國的魔龍迷失在德國森林當中的意象來慶祝法國在1814年的戰敗等。以及Arminius' Grave (ca. 1813-14, Bremen, Kunsthalle)、Chasseur in the Forest (1814, Germany, private collection)作品等
1835	因為身染重病而導致身體近乎殘廢，改而創作小幅的作品，卻仍不減其充沛的創造力。
1840	去世

¹¹ ...in Dresden, Friedrich found himself among the powerful, early stirrings of German romanticism, pregnant with radical new ideas in the fields of religion, science, philosophy, and literature.

¹² 當時德國東北部的行省，現今有很大一部份屬於波蘭西北部的疆域。