

第五章 瓦斯佐夫之裝飾壁畫與宗教情懷

“我是主創造的，主沒有向我隱瞞我的使命。

我降生人世，完全不是為了開闢文學領域的一個時代。

我的工作 - 是心靈和人生的永久事業。 ”

- 果戈里

第一節 瓦斯涅佐夫之《石器時代》裝飾壁畫

1882年，著名的建築學家，同時也是莫斯科歷史博物館（Государственный Исторический музей）的策劃人之一烏瓦洛夫（А.С. Уваров），邀請瓦斯涅佐夫以《石器時代》這樣的題材為博物館其中的一個展廳繪製簷壁部分的裝飾繪畫。瓦斯涅佐夫從來沒有接觸過壁畫創作，而這樣的工程在當時的俄羅斯也幾乎只有在教堂建築中才會出現，因而一般的畫家並不會有這方面的專業知識與訓練。壁畫繪製屬於建築設計的一環，在媒材運用與版面構想上必須考量與整體內部設計之和諧性，同時礙於許多主體建築原本設計規劃的限制，著實讓壁畫繪製工作更加艱鉅。以瓦斯涅佐夫繪製《石器時代》的展廳來看，其簷壁組成的部分並不完整，當中兩扇不對稱的窗戶將簷壁分割為16公尺與3公尺兩部分²⁰⁷，因而在構圖完整性上是首要克服的問題之一。除此，儘管瓦斯涅佐夫對於古羅斯歷史的研究充滿熱忱，但是他對《石器時代》這樣的題材絲毫沒有概念更不知從何著手，因此在獲接此項工作之後，瓦斯涅佐夫必須多次與歷史學家、考古學家討論交換意見，徹底瞭解原始人的生活形態。不過最重要的工作，仍是瓦斯涅佐夫必須將所得到的資料以具體方式呈現出來。

²⁰⁷ Моргунов Н.С., Моргунова-Рудницкая Н.Д., Виктор Михайлович Васнецов 1848-1926, М.: Искусство, 1962, с. 246.

今天我們在歷史博物館內所見到的簷樑壁畫以三個主題呈現，前兩著主題分別呈現原始人的日常生活以及獵取長毛象的激烈戰鬥情節，這兩部分一氣呵成繪製在 16 公尺的簷壁上；而第三個主題則是描繪原始人獵取長毛象後歡欣鼓舞的饗宴盛會，這個獨立的主題則是擺置在較小的簷壁範圍內。瓦斯涅佐夫的作品除了極為講究考古歷史學之研究，在構圖呈現上更利用人物的配置來展現畫面的節奏律動性。在第一個主題上（圖 5-1-2），由左至右，首先是一個站立的女孩手拉著一塊鹿皮，在她後面則是坐在石頭上抱著嬰孩的母親；隨後，畫面是一位手持鹿頭站立的男子，其背後則是一群坐著正在製作器皿的原始人，當中一位強壯手持長矛站立的男子，目光炯炯的望向遠方，搭在右肩上的武器將觀者的視覺動線引領至其身後一位頭髮鬍鬚鬢白，且正在鑽木取火的老人；最後畫面進入第一個主題的尾聲（圖 5-1-3），一位蹲在石頭上等著取暖的老婆婆，其身後的小男孩剛釣到魚正在收線。第一個主題以人物群組站立與坐著來表現畫面的動感，原始人平常的生活模式栩栩如生地呈現在觀眾眼前。從第一個主題橫跨至第二激烈戰鬥的主題，瓦斯涅佐夫技巧地運用一片湖泊作為時空的交換點。湖面上一位靈活地划著木船的男孩帶領觀眾由平靜的畫面過渡到沸沸揚揚的獵取長毛象場景。在第二個主題中（圖 5-1-1），長毛象與人群各佔畫面的一半，以此突顯出長毛象的巨大。主事獵獸者是左側的六名男子，其中一人已不支倒地，畫面後方則是一群驚呼著的小孩，激烈的戰鬥過程可見一斑。簷壁繪製第三個單獨的主題則是激戰過後的饗宴（圖 5-1-4）。熊熊烈火映照著原始人勝利的歡愉，他們高舉手中的武器表現出撼人的力量。契斯恰可夫對於瓦斯涅佐夫巧思地重現原始人獨特的生活形態稱讚有加：「瓦斯涅佐夫將洞察力發揮到極致。」²⁰⁸在整體構圖與顏色運用上，使整個壁畫自然地與展廳的色調和配置融為一體，其中表現出瓦斯涅佐夫對大型裝飾壁畫的驚人天分。

²⁰⁸ Пастон Э., Виктор Михайлович Васнецов, М.: Белый город, 2001, с. 24.



圖 5-1-1 《石器時代主題一、二》 1882-1885



圖 5-1-2 《石器時代主題一》 1882-1885



圖 5-1-3 《石器時代主題一》 1882-1885



圖 5-1-4 《石器時代主題三：饗宴》 1882-1885

與瓦斯涅佐夫共事多年的畫家涅斯切洛夫回憶道：「在創作完《石器時代》之後，瓦斯涅佐夫曾在睡夢中見到一大片的裝飾壁畫。」²⁰⁹就像是冥冥中注定般，當基輔弗拉基米爾教堂（Владимирский собор）創建時，瓦斯涅佐夫成為教堂壁畫繪製的不二人選。

第二節 瓦斯涅佐夫的“通往光輝之路”



圖 5-2-1 《基輔弗拉基米爾教堂》

1850 年代，為了紀念弗拉基米爾大公（князь Владимир）使全羅斯受洗為東正教，俄羅斯政府開始構思於基輔建立弗拉基米爾教堂（圖 5-2-1）。籌措多年，教堂於 1862 年開始建築，其間共耗費 34 年。教堂內部設計由歷史與考古學家佩拉霍夫（А.В. Прахов, 1846-1916）負責，佩拉霍夫於 1885 年延攬瓦斯涅佐夫、涅斯切洛夫、斯維頓斯基（П.А. Сведомский）以及加達爾賓斯基（В.А. Котарбинский）共同為教堂繪製壁畫。但是，唯獨瓦斯涅佐夫遲遲不肯答應。接手弗拉基米爾教堂的壁畫創作，對於瓦斯涅佐夫而言雖然如馬蒙托娃（Е.Г. Мамонтова）所說，是一條“通往光輝之路”（Путь к свету）²¹⁰，但是他更明白神聖使命背後的艱辛，同時更意識到自己的力量無法完成如此宏偉的任務。瓦斯

²⁰⁹ Моргунов Н.С., Моргунова-Рудницкая Н.Д., Виктор Михайлович Васнецов 1848-1926, М.: Искусство, 1962, с. 264.

²¹⁰ Степонова С., Путь к свету, М.: Юный художник, 2001, No12, с. 19.

涅佐夫認為：「在大師拉斐爾和穆里歐²¹¹（Мурильо, Murillo）的精湛創作之下，該再創作出哪種作品才算突破，而不會淪為抄襲？」另一方面，瓦斯涅佐夫更擔心教堂的壁畫創作勢必會遭到教會古典規範的約束而無法自由發揮。²¹²

佩拉霍夫勸說許久仍得不到瓦斯涅佐夫的首肯，便先行前往基輔靜候消息。不久後的一個春天黃昏，柔和的陽光照亮整著天際，瓦斯涅佐夫坐在鄉間小屋涼台的長凳上。而當他的太太抱著小兒子出現在涼台門廊邊時，小兒子像是被天空奇特的光線景象所吸引，而揮舞著雙手驚呼。瓦斯涅佐夫被這剎那間的景象震懾住，腦海中突然閃現出如何詮釋俄羅斯聖母與聖子的意念。²¹³1885年8月16日，在經過一番準備之後，瓦斯涅佐夫便前往基輔從事教堂壁畫工作。教堂整體需以壁畫裝飾的部分總面積達2840平方公尺，其中，瓦斯涅佐夫擔任的工作是裝飾教堂的祭壇及其半圓頂的部分，這幾乎可以說是整體教堂壁畫當中最重要區域，其困難度也相當高，尤其是圓頂內部的壁畫，就如波連諾夫所言：「彩繪這個部分（圓頂內部）是最困難的，尤其它如此的高，連要勉強碰到都必須費很大的力氣。況且整個工作幾乎必須在仰著頭的情況下完成。」²¹⁴而在長達十年（1885-1896）的壁畫繪製工作當中，瓦斯涅佐夫一共繪製了十五幅主題式壁畫、三十個獨立的聖像畫，而且每一幅作品完成的背後，瓦斯涅佐夫幾乎都畫了將近五十張的草圖。為了著手進行準備工作，瓦斯涅佐夫花了將近一個月的時間在義大利參觀教堂，並鑽研基輔索菲雅教堂（Софийский собор）、基里洛夫斯基（Кирилловский монастырь）和米哈伊洛夫斯基修道院（Михайловский монастырь）的馬賽克裝飾和水彩壁畫。這些教堂保存著宗教藝術當中具時代性意義的創作精神，從中瓦斯涅佐夫深切感受歐洲文藝復興的精神在宗教藝術上的呈現，以及古俄時期宗教藝術的獨特表現意涵。而儘管臣服於這些偉大的藝術創作之中，瓦斯涅佐夫卻明白他所要做的，並非是臨摹而是創新，他賦予俄羅斯宗教藝術獨到的

²¹¹ 穆里歐(Мурильо, Murillo, 1617-1682)，西班牙巴洛克藝術畫家。

²¹² Моргунов Н.С., Моргунова-Рудницкая Н.Д., Виктор Михайлович Васнецов 1848-1926, М.: Искусство, 1962, с. 264.

²¹³ Антирелигиозный музей имени Святого Владимира, <http://kievold.by.ru/index15.htm>.

²¹⁴ Галеркина О.И., Художник Виктор Васнецов, Л.: Детгиз, 1957, с. 120.

見解，即透過宗教繪畫表現，藝術可以從與世隔絕的博物館或畫廊走出，藝術並非高不可攀，而是可以在日常生活中為所有人民服務。然而秉持著顛覆傳統的創作信念，瓦斯涅佐夫“通往光輝之路”，卻時時存在著外在環境與自我心理層面的矛盾衝突。

一、瓦斯涅佐夫宗教藝術創作之時代束縛與突破

俄羅斯傳統聖像畫繼承拜占庭帝國的聖像繪畫風格，典型的表現出宗教藝術絕非以達到視覺享受為目的，而是以弘揚宗教精神理念為主，因而在作品當中寓予豐富的精神象徵性。基於此，俄羅斯聖像畫打破我們認知中觀看的藝術，其並非描繪人的肉眼真實所見之景物，在當中我們看到的人物或景象不具三度空間，沒有深度也沒有陰影，同時以誇張的比例凸顯繪畫中的重要部分。而構圖中所採用的反像透視法²¹⁵更表現出聖像畫當中的宗教神秘性。俄羅斯學者拉札列夫（B. H. Лазарев）便認為：「反像透視 做到了把信徒引入聖像中的作用；為了對聖像進行全面的光學認識，信徒不得不越來越深入構圖佈局 沉醉於聖像中的這種狀態，失去任何緊張和衝動性。」²¹⁶儘管東正教會對聖像畫的畫法訂定出一套嚴格的標準，但是隨著時間的推移，顏料採用、繪畫技法以及畫師風格都不可能一成不變，因而聖像畫的創作形式也不斷與時俱進。風格產生的變相便是原始聖像畫創作精神意涵的逐漸喪失，尤其不可否認，在十八世紀彼得大帝的西化過程當中，俄羅斯藝術文化遺產正逐漸消逝，其中當然也包括古俄藝術的精華 - 聖像畫。西歐的世俗藝術逐漸取代傳統的俄羅斯宗教藝術，成為藝術發展的主流，其後教堂內的聖像畫裝飾，充斥著西方畫法的影子（強調肉眼之所見三度空間、光影），而傳統聖像畫的繪畫技巧以及象徵意義已不復見，尤其在彼得大帝西化

²¹⁵ 反像透視法即是在畫面上出現兩個以上視點的畫法。視點多、視平線不只一條，因而常常有景隨目移、遠近隨己等特點。例如，桌子被描繪成觀察者從上往下看桌面的樣子；擺在桌上的對象卻被描繪成觀察者從正面投影而不是從上往下看對象的模樣。

²¹⁶ 郭昕儀，解讀東正教聖像的密碼，<http://www.jychru.com/103.htm>

以後，傳統聖像畫未被繼續弘揚，反而被視為是“陳腐的中世紀古物”²¹⁷或者是落後蠻荒之象徵而逐漸被排擠，取而代之的是皇家美術學院學生義大利風格的宗教題材作品。在這段時期，所有古老聖像壁畫的工作已不復見，頂多只保存在農民舊社會當中。然而事實上，俄羅斯人民對於教堂內充斥著學院派氣習的壁畫感覺陌生毫無情感，他們仍較喜歡在以傳統的聖像畫繪法而成的祭壇前祈禱。²¹⁸

除了在繪畫技法上受到學院派的羈絆之外，瓦斯涅佐夫還必須面臨一項重要課題，即化解俄羅斯知識階層與人民在宗教觀念分裂上所產生的鴻溝。兩個階層彼此間的宗教觀對立，從 1870 年代俄羅斯知識階層“到民間去”運動的失敗當中，可以得到很好的佐證。瓦斯涅佐夫堅信，教堂應該是屬於能夠將知識階層與人民統一結合起來的地方。復興教堂藝術，能夠團結知識階層與俄羅斯平民大眾，宗教藝術是一種普及且人人可以明白的藝術形式，同時更能表現出民族的信仰與理想。²¹⁹因而藝術評論家費拉索法夫(В. Д. Философов)稱瓦斯涅佐夫在弗拉基米爾的教堂壁畫是“俄羅斯社會階層分裂兩百多年以來最不同凡響的嘗試，其再次走向人民、從中尋求宗教傳統精神、尋求結合兩個彼此如此陌生陣營的方法。所以瓦斯涅佐夫的宗教壁畫創作不只是俄羅斯表現藝術歷史中的一個事實，同時也是這個年代俄羅斯宗教意識復興的一項記錄。”²²⁰

基於上述，瓦斯涅佐夫在宗教壁畫創作上，面臨最大的困難不是在他作品中極少觸及的宗教題材，問題的癥結點在於瓦斯涅佐夫創作手法的處理、以及他如何透過這些題材創作，讓宗教藝術不再是陳腐教條主義的象徵，讓社會各個階層都明瞭整個俄羅斯歷史的發展與使命本是根植於對東正教信仰的崇尚。

²¹⁷ Пастон Э., Виктор Михайлович Васнецов, М.: Белый город, 2001, с. 26.

²¹⁸ Там же.

²¹⁹ Там же.

²²⁰ Степонова С., Путь к свету, М.: Юный художник, 2001, №12, с. 18.

然而在創作手法上，除了要擺脫學院派的創作模式，又要表現古俄聖像畫的精華，著實讓瓦斯涅佐夫經歷一段痛苦的思索與掙扎。聖像畫與一般繪畫創作的理念層次本來就不同，再加以以宗教藝術有其一定的莊嚴神聖繪畫語言，因此瓦斯涅佐夫童話美麗幻想式的民間創作表現手法並不適用。再者，瓦斯涅佐夫並非聖像畫師，因而要求他必須創作出同最原始的俄羅斯聖像畫一般，除了創作情境無法類比、創作風格也迥異，甚至對於瓦斯涅佐夫而言，傳統的聖像畫規範更是一種創作束縛。因而瓦斯涅佐夫決定揚棄傳統宗教繪畫風格，但是他充分利用當中的象徵意涵當作創作的根本元素、感受著古羅斯聖像畫帶給他的啟發。簡言之，瓦斯涅佐夫以俄羅斯的傳統精神為本，以自己獨特的風格技巧為手法，來創造出有別於西方，而屬於俄羅斯的聖像畫。因而在弗拉基米爾教堂的壁畫中，可以看到有別於一般傳統的“瓦斯涅佐夫流派”幻想色彩的運用、以及壁柱上別出心裁的雕花裝飾（圖 5-3-1）。尤其瓦斯涅佐夫更加強調利用現實主義的手法融入古聖像畫題材當中來表現聖像畫人物的內在情感，而非空洞的神情。



圖 5-3-1 《弗拉基米爾教堂內部雕花裝飾》
1885-1896

二、“瓦斯涅佐夫流派”在弗拉基米爾教堂壁畫創作中之呈現

瓦斯涅佐夫參與的弗拉基米爾壁畫創作開啟了俄羅斯宗教藝術的新潮流，因而在十九世紀末期到二十世紀初期，許多俄羅斯的教堂內都可以看見“瓦斯涅佐夫流派”的聖像畫，而坊間更是充斥著他的聖像畫複製品。探究十九世紀末期宗教藝術中的“瓦斯涅佐夫流派”，我們將在以下從人物題材的選取、創作手法的表現以及瓦斯涅佐夫對聖母的詮釋三部分來說明他宗教藝術創作的的新穎獨特性，以及如何在這些手法運用中，復甦一百多年以來逐漸消逝的俄羅斯宗教藝術。

首先，整體教堂內部設計的概念是為了要慶祝羅斯受洗 900 年，同時要表現出俄羅斯宗教歷史的意義以及在拜占庭帝國滅亡之後，俄羅斯東正教在世界文化歷史發展中所扮演的關鍵性角色。瓦斯涅佐夫在題材選擇方面，不僅包括了福音書的內容，更重要的設計主體放在“俄羅斯信仰歷史”的概念上，因此，壁畫主題除了對弗拉基米爾大公使全羅斯受洗之題材有所著墨之外，更包含了對捍衛東正教有所貢獻的行為者安德烈·波戈留布斯基（Андрей Боголюбский）²²¹、亞歷山大·涅夫斯基（Александр Невский）²²²、奧爾佳王后（Княгиня Ольга）²²³、編年史作者涅斯托爾（Нестор）²²⁴以及聖像畫家亞歷彼伊（Алипий）等。



圖 5-4-1 《安德烈·波戈留布斯基》

1885-1896



圖 5-4-2 《亞歷山大·涅夫斯基》

1885-1896



圖 5-4-3 《聖弗拉基米爾大公》

1885-1896

²²¹ 安德烈·波戈留布斯基（Андрей Боголюбский, 1110-1174），1125 年在弗拉基米爾-蘇茲達里建立公國開創弗拉基米爾羅斯之輝煌時期。

²²² 亞歷山大·涅夫斯基（Александр Невский, 1220-1262），諾夫哥羅德大公，1240 年他在涅瓦河旁擊退信奉天主教的強敵瑞典。

²²³ 奧爾佳王后（Княгиня Ольга, 945-962），基輔大公伊戈爾的遺孀，她為了替丈夫報仇，以殘忍的手法殺害德爾夫利安人。955 年訪問君士坦丁堡時受洗信奉東正教，間接促成東正教成為俄羅斯的國教。

²²⁴ 涅斯托爾（Нестор, 11 世紀末 – 12 世紀初），基輔山洞修道院的僧侶。《往年紀事》為涅斯托爾所匯集的俄羅斯編年史，其紀錄民族本身發展的歷史已傳諸後世，是一個民族自覺意識的標誌。

基輔羅斯，這段被編年史保存下來以及在勇士讚歌中反覆被歌誦的時期，對於瓦斯涅佐夫而言是相當珍貴且壯烈的一段歷史，雖然當時許多偉大人物的真實形象並沒有被保存下來，也沒有詳細的記載，然而瓦斯涅索夫卻能充分利用現實社會中平凡人的形象，塑造出人們心目中這些聖者的典型，例如在聖像畫安德烈·波戈留布斯基（圖 5-4-1）和亞歷山大·涅夫斯基（圖 5-4-2）當中，兩位聖者的形貌並非讓人覺得遙不可及，此外他們全副武裝，展露出永不妥協英勇抗敵之精神，讓人憶起千年之前這些捍衛國土、保護東正教信仰之偉大功勳，而在提醒世人國家統一與堅守信仰之不可分割性。



圖 5-4-4 《弗拉基米爾大公受洗》1885-1896



圖 5-4-5 《羅斯受洗》1885-1896

教堂以弗拉基米爾大公為名，因而瓦斯涅佐夫也特別繪製了三幅以大公為題材的壁畫，分別是《聖弗拉基米爾大公》(Святой князь Владимир)（圖 5-4-3）、《弗拉基米爾大公受洗》(Крещение Святого князя Владимира)（圖 5-4-4）以及《羅斯受洗》(Крещение Руси)（圖 5-4-5）。在諸多聖者畫像當中，瓦斯涅佐夫現實主義肖像畫的手法完美的呈現在奧爾佳王后（圖 5-4-6）的型態上。奧爾佳王后早在基輔羅斯立東正教為國教之前就受洗為東正教徒，因而她有“基督羅斯母親”²²⁵之稱。瓦斯涅佐夫畫筆下的奧爾佳王妃頭上環繞著金色光環，手持十

²²⁵ Иванова Ю.А., Русская живопись – Васнецов, М.: Русская энциклопедическое товарищество, 2003, с. 20.

字架與教堂象徵著她是全羅斯第一位受洗之人。莊嚴站立著的奧爾佳王后，眼神不僅非常嚴肅甚至令人心生畏懼，左側眉毛微微突起，神情上呈現民族睿智剛毅的代表以及不輕易屈服的個性，其嚴厲莊重的形象與編年史上所記載她在丈夫去世後，必須毅然決然接手統治基輔羅斯的堅毅精神十分貼切。而這樣卓然出眾的宗教繪畫表現，儼然便是以十九世紀現實主義肖像畫的處理手法來詮釋聖像畫。



圖 5-4-6 《奧爾佳王后》1885-1896



圖 5-4-7 《編年史作者涅斯托爾》1885-1896

除了以現實主義作為壁畫主要表現手法之外，瓦斯涅佐夫聖像畫背景的风格運用更具有繼往開來之意義。瓦斯涅佐夫選取的背景並非如傳統聖像畫般，僅以單色調為底，而是採用中世紀古城弗拉基米爾的牆垣、綠意盎然的俄羅斯草原抑或是沿著第聶伯河畔小山丘建立的修道院。這種前景以現實手法描繪聖者，並以背景象徵式精緻細膩的俄羅斯風光搭配，堪稱是瓦斯涅佐夫壁畫創作獨一無二之特點，在弗拉基米爾教堂的諸多壁畫創作中，這樣的表現方式比比皆是。壁畫

《編年史作者涅斯托爾》(Нестор-летописец)(圖 5-4-7)的主角涅斯托爾是基輔山洞修道院的教士，也是《往年紀事》(«Повесть временных лет»)的編者。《往年紀事》是十二世紀流傳下來最古老的一部編年史，其形式力圖記錄民族本身發展的歷史以傳諸後世，是一個民族自決意識的標誌。²²⁶由於涅斯托爾的辛苦貢獻，蒙古統治前的基輔羅斯歷史不至於被埋沒在時間的洪流中而消逝不見。



圖 5-4-8 《聖愚佩拉寇彼 烏斯杜烏須斯基》1885-1896 圖 5-4-9 《抹大拉的瑪利亞》1885-1896

聖像壁畫中的涅斯托爾真實平凡的坐在中古世紀的修道院內專心寫作。瓦斯涅佐夫將古代手抄文獻中的細密畫(миниатюра)融入到涅斯托爾身後的窗景，城垣環繞的城市、靜靜河流上划行的船隻以及尖塔城堡。而在壁畫《聖愚佩拉寇彼 烏斯杜烏須斯基》(Юродивый Прокопий Устюжский)(圖 5-4-8)中，建築在陡峭河岸上的木造城堡，湍急的河流以及狂亂的天際，更能看出這是十六至十七世紀俄羅斯聖像畫的典型象徵表現手法。但就整體構圖而言，物體遠近大小

²²⁶ 李明濱，俄羅斯文化史，台北，2000年，頁26。

的比例以及聖愚的姿勢、服裝、神情，則毫無疑問的是以現實手法來表現。同樣的，在《抹大拉的瑪利亞》(Мария Магдалина)(圖 5-4-9)聖像畫中，同樣是以真實人物的呈現，配合其身後以細密畫呈現方式的建築景色。瓦斯涅佐夫在壁畫的表現上結合了現實主義，同時也加進教會藝術的感傷主義情調。這些壁畫的最大價值在於，畫家以深刻的觀察力和內心的體驗栩栩如生地描繪了典型的俄羅斯人和俄羅斯的風景，在加之以各種不同的裝飾紋樣，更顯得牆面精雕細刻，滿壁流光溢彩。對於瓦斯涅佐夫創作手法的特殊運用，弗拉基米爾教堂的一位研究者曾寫到：「弗拉基米爾教堂不只是對羅斯受洗的紀念，同時也是對俄羅斯藝術本身的紀念」²²⁷。

三、瓦斯涅佐夫創作中的俄羅斯聖母形象



圖 5-5-1 《聖母與聖子》1885-1896

弗拉基米爾教堂的建造是為了要紀念羅斯受洗以及獻給偉大的弗拉基米爾大公，但是在祭壇上方的壁畫《聖母與聖子》(Богоматерь с Младенцем)(圖 5-5-1)，卻是整個教堂當中最重要的一項創作。“瓦斯涅佐夫的聖母”²²⁸，人們

²²⁷ Пастон Э., Виктор Михайлович Васнецов, М.: Белый город, 2001, с. 32.

²²⁸ Владимирский собор, http://www.hotels-kiev.com/rus/vladimirsky_sobor.htm.

如此稱呼這個從娟秀臉龐、褐色眼睛中透露出俄羅斯固有的哀傷與慈愛的聖母像。就外觀部分而言，雖然瓦斯涅佐夫在其中保留傳統的聖像畫構圖元素：聖母手抱白色襁褓中的聖子、頭上環繞金色光環，以及週遭飛翔的九位天使。但是與傳統聖像畫比較，這幅作品的表現方式和結構更強調勻稱的構圖比例與立體的三度空間，線條也更加柔和。衣服綳折的角度以及光線與陰影坐落的位置都尋求逼真，另外，聖子舞動的雙手以及翩翩飛翔的天使，其生動性彷彿訴諸觀者他們存在的真實性。²²⁹ 瓦斯涅佐夫在義大利考察的這段期間，強烈感受到在拉斐爾的聖母像美麗神情中所流露出的內在和諧，因而他特地從義大利將拉斐爾的作品《西斯廷聖母》帶回，掛在房間。受到拉斐爾聖母像的影響，瓦斯涅佐夫的聖母也多少帶有他的影子，尤其是畫面中的律動性以及踩在雲端上平凡女性形象的聖母。瓦斯涅佐夫藉助從《西斯廷聖母》畫像中所獲取的靈感，表現出屬於俄羅斯的聖母像。在弗拉基米爾教堂內部所有瓦斯涅佐夫繪製的聖母，在姿態上完全沒有重複，但是在神情上卻是如出一徹的表現出永恆的苦痛，哀傷其襁褓中的幼子、哀傷整個俄羅斯民族必將奉獻於救贖世人而遭受苦難。

基於上述，瓦斯涅佐夫一位同時代人寫到：「承受著為全世界贖罪永恆的痛苦，以及默默順從於苦痛，是俄羅斯宗教情懷中重要的題材，其反映在瓦斯涅佐夫聖潔的聖母雙眼中。這般神情不似羅塞迪²³⁰（Россетти Данте Габрикел, Rossetti Dante Gabriel）《聖母領報》（Благовещение）中因過度驚嚇而顯的麻木得表情，不似拉斐爾²³¹《西斯廷聖母》中的平靜仁慈，而是帶著誠懇與無私的神情，願意為全人類的救贖而奉獻的俄羅斯聖母。」²³² 評論瓦斯涅佐夫作品的重要作家乞戈普（В. Л. Кигп, 1856-1908）也曾特別對瓦斯涅佐夫的聖母做如下評述：「在他的宗教作品當中，所見到的不是女性的肉體，而是這沉默軀體中所存在的精神。」

²²⁹ Viktor Mikhailovich Vasnetsov: The Mother of God with the Infant Christ (1880-90s), http://www.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/vasnvirg.html

²³⁰ 羅塞迪（Россетти Данте Габрикел, Rossetti Dante Gabriel, 1828-1882），十九世紀英國拉斐爾前派畫家。

²³¹ 拉斐爾（Рафаэль Санти, Raffaello Santi, 1483-1520），義大利文藝復興時期畫家。

²³² Владимирский собор, http://www.hotels-kiev.com/rus/vladimirsky_sobor.htm.

²³³ 的確，瓦斯涅佐夫獻給俄羅斯母親崇高的形象，正如在杜斯妥也夫斯基作品《附魔者》(«Бесы») 當中的聖母一樣，是“崇高的女王”(Царица небесная) 與“人類的典範”(идеал человечества)。²³⁴ 在古羅斯民間文學中，將象徵土地的神稱為“潤澤的大地母親”(Мать сыра земля)，而在羅斯接受東正教信仰以後，便把對聖母的崇拜與對大地母親的崇拜連結起來，並賦予聖母的眼淚以神性，將其融入大地中：

*最最神聖的聖母，
為那棵樹久久哭泣，
眼淚從她的明眸，
流淌到潤澤的母親大地。²³⁵*

由此，俄羅斯人視聖母如土地般為孕育生命之象徵，在其中更包含了養育、負重、包容與承受苦難的精神²³⁶。瓦斯涅佐夫在作品中對於此完美女性典型的追求，並非只表現在他的聖母形象當中，在畫家所有的肖像畫以及童話題材下的諸多女性角色，都是他不斷追尋俄羅斯永恆母親形象的素寫。

四、瓦斯涅佐夫的宗教世界觀

關於俄羅斯十九世紀後半期藝術發展之研究，瓦斯涅佐夫經常被列為「巡迴展覽畫派」當中的一員。而綜觀「巡迴展覽畫派」批判現實主義之特色時，我們卻又發現瓦斯涅佐夫的創作風格及思想理念與批判現實主義之間存在著矛盾現象。的確，把瓦斯涅佐夫冠上「巡迴展覽畫派」成員之頭銜時，很容易讓人遺漏了他承襲著果戈里、斯拉夫派與杜斯妥也夫斯基等人一般，有著對俄羅斯東正教

²³³ Ярославцева Н.А., Царица Небесная и женщина земля – образ Богоматери в творчестве Виктора Васнецова, М.: Советский музей, 1991, No4, с. 47.

²³⁴ Там же, с. 46.

²³⁵ 費陀托夫，俄羅斯的命運和罪過，索菲亞出版社，1992年，第二卷，頁70。

²³⁶ 金亞娜等，充盈的虛無，北京，人民文學出版，2003年，頁220。

既深情且沈重的信仰。正如乞戈普所言：「瓦斯涅佐夫並非理論家而是藝術家。他並非在作品中闡述教義，而是表現出他的宗教情懷。他深刻感受到宗教藝術的感染。的確，他出生在神職人員家庭，他的生長環境中離不開教堂、聖像與禱告儀式；他曾經是神學院的學生，他生長在信仰虔誠的農民生活當中；他生長在俄羅斯偏遠北方的小城市，在那裡，宗教是一切，是哲學、是道德觀、是科學與藝術。」²³⁷回顧瓦斯涅佐夫的創作生涯，不論是在他青少年時代於神學院就讀時所接受的教育薰陶、在聖彼得堡時期受到民粹主義的思想灌輸、在皇家美術學院與旅遊巴黎時對歐洲藝術的認知、在莫斯科居住時興起對民間創作的興趣，還是為了從事壁畫創作而到義大利考察，之後深深愛上拉斐爾的創作風格，每一段時期都有可能是影響畫家創作風格與發展道路的關鍵，但毫無疑問的是，俄羅斯東正教濃厚的神秘主義精神感召，與瓦斯涅佐夫的作品是不能分割的。因而在本章節探討的瓦斯涅佐夫在宗教壁畫創作時，我們除了瞭解到他獨特的宗教繪畫語言之下所傳達對俄羅斯東正教之宗教情懷以外，透過剖析他內心層面的世界觀時，更不難發現，瓦斯涅佐夫對俄羅斯社會現狀表現出遵循古老宗法制的保守態度。瓦斯涅佐夫對於國家發展的觀念，正如 1830 年代，教育部長烏瓦洛夫（С.С. Уваров, 1786-1855）在面對俄羅斯社會眾說紛紜的局面之時，所提出的“官方民族性”（Теория официальной народности），其強調“東正教、專制制度、民族性”（Православие, самодержавие, народность）三位一體的理念。1907 年瓦斯涅佐夫寫給作家雪格羅夫（И. Л. Щеглов (Леонтьев)）的信中提到：「我自始自終都相信俄羅斯最原始的君主專制制度，我捍衛東正教信仰、專制有遠見的沙皇、偉大的俄羅斯人民以及對俄羅斯國家的絕對統治。我堅信自己真正的信條，而不需要所謂的憲法規範」。²³⁸而這樣堅決的態度更具體地表現在，1905 年瓦斯涅佐夫因不滿美術學院學生在他的作品展覽場上舉行號召革命的集會活動，而要求學院解除他正式成員的身份（瓦斯涅佐夫於 1893 年被遴選為皇家美術學院之正式成

²³⁷ Там же.

²³⁸ Религиозная драма Виктора Васнецова, <http://www.nabludatel.ru/binokl/2001/binokl11.htm#1>.

員)。關於此，瓦斯涅佐夫說到：「所有的學術機構都只有為教育與學術而設立，不會是為了任何政治活動而設立的。」²³⁹同一年，瓦斯涅佐夫遇見可怕的流血革命事件發生，促使他直接加入極保守的“俄羅斯民族同盟”²⁴⁰（Союз русского народа）陣營。關於“俄羅斯民族同盟”這個政黨，歷史學家普拉托諾夫（О.А. Платонов）曾寫到：「這是對“反俄羅斯專制起義”的一種自然防禦性反抗意識，是俄羅斯民眾愛國團結行動的表徵。」²⁴¹瓦斯涅佐夫對流血革命的理解，正如刊登在當時《基輔人》（«Киевляне»）報上所寫的：「俄羅斯人民，虔誠地信仰上帝與上帝在人世間的代理人 - 沙皇；俄羅斯人民深深地愛著自己的祖國，俄羅斯人民是偉大且充滿慈愛的民族。你們（激進革命主義者）始終不瞭解他的信仰、他的愛，正如他從不瞭解你們一樣。但是你們迫使他明白，何謂革命的暴行；你們迫使他明白，他的神聖信仰承受著侮辱。」²⁴²為了保護君主專制制度，“俄羅斯民族同盟”運用所有理性的可能性來證實，俄羅斯專制政權的特色，本是根源於俄羅斯民族精神中固有的意識。沒有君主專制，就不會有俄羅斯存在，只有在專制制度下，才能鞏固俄羅斯國土的統一，而透過立憲政體，俄羅斯將會是分崩離析的。²⁴³

以「巡迴展覽畫派」為主要理念呈現的批判現實主義，是俄羅斯十九世紀後半期藝術界知識階層對人民生活的關注，而試圖激起人民的革命情緒來推翻沙皇專制。但是瓦斯涅佐夫從他的作品中表現出當時俄羅斯社會思潮中的另一種思維。人民生活在困頓之中，俄羅斯國家處在衰敗落後當中，這並非發動革命推翻現有專制政府就可以解決的問題。改革不可能發生於一朝一夕，而倘若人的“心”無法真正改善、人們無法明瞭“人本有的罪惡”才是一切災難的源頭，那

²³⁹ В. М. Васнецов, http://www.golos-sovesti.ru/?topic_id=1&gzt_id=51.

²⁴⁰ 俄羅斯民族同盟（Союз русского народа）在聖彼得堡於1905年10月成立，為一個沙皇所支持的政黨。該黨主張俄羅斯國土的統一並擁護沙皇專制制度，其成員包含社會各個階層，其中文化藝術界的成員有瓦斯涅佐夫與涅斯切洛夫等。哲學家蕭斯度夫（Лев Шестов, 1866-1938）當時認為，倘若杜斯妥也夫斯基還在世，也必定會是這個政黨的一員。

²⁴¹ В. М. Васнецов, http://www.golos-sovesti.ru/?topic_id=1&gzt_id=51.

²⁴² Там же.

²⁴³ Там же.

麼即使是汰換成的新政體，也又會是另一個災難的開始。瓦斯涅佐夫透過他的宗教壁畫創作想揭示的理念，無非就是如果戈里所認為的：社會弊病的最深刻根源不在於社會本身，而在於人。因而，救國的第一個方案就是改造人，讓人的道德完善。²⁴⁴ 瓦斯涅佐夫在寫給波列諾夫的信中曾提到：「我並非排斥與宗教無關的藝術，沒錯，藝術應該是為所有生命、為人類心靈最好的面向而奉獻。但是在教堂中，藝術家更是緊鄰著人類心靈最完美之處，緊鄰著人類的理想。因而，我深信在俄羅斯藝術中，沒有比裝飾教堂更崇高、更具意義的形式。這是真正的民族志業、神聖的藝術表現。」²⁴⁵

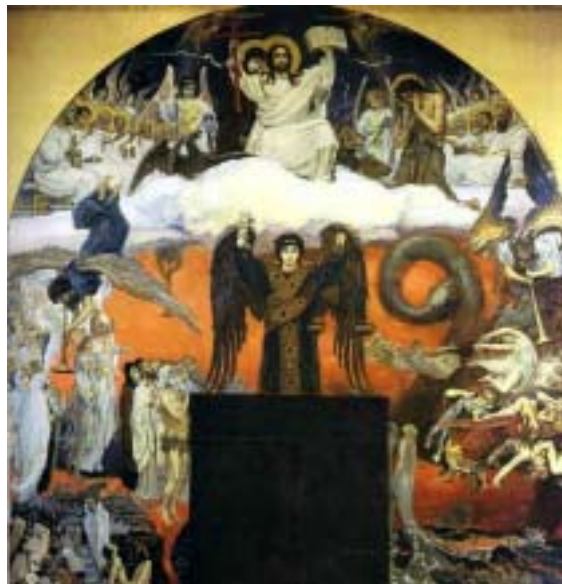


圖 5-6-1 《末世審判》1896-1904

瓦斯涅佐夫的宗教藝術創作被視為是俄羅斯十九世紀後半期宗教藝術復興之首要推動者，讓社會重新重視俄羅斯宗教藝術當中深厚的精神理念、豐富的象徵表現以及將宗教藝術與世俗社會緊緊相連。瓦斯涅佐夫宗教繪畫創作的成功，除了表現在當時評論者對之青睞有加之外，更具體的表現在接踵而至的訂購，其中包括聖彼得堡浴血大教堂（Спас на крови）的馬賽克鑲嵌畫與著名的水晶鵝城

²⁴⁴ 金亞娜，充盈的虛無，北京，人民文學出版社，2003年，頁45。

²⁴⁵ Степонова С., Путь к свету, М.: Юный художник, 2001, N12, с. 18.

²⁴⁶ (гусь-хрустальный) 格奧爾基教堂²⁴⁷ (Георгиевский собор) 的油畫《末世審判》(Страшный суд)(圖 5-6-1)。

瓦斯涅佐夫的宗教壁畫創作，受到當時歐洲盛行之拉斐爾前派 (прерафаэлитизм, Pre-Raphaelitism)²⁴⁸與拿撒勒畫派 (назарейцы, Nazarener)²⁴⁹影響，希望透過宗教繪畫表現社會道德意義之作用。在技巧手法與色彩表現上，細緻的線條、清楚明亮的色調、細密高雅的畫面配置等，在在呈現出神秘的浪漫主義情調。但值得一提的是，瓦斯涅佐夫在生命晚期，卻對自己的宗教藝術創作予以冷淡的回應：「我自己，曾自以為是地認為，只有我能真正理解古俄的繪畫藝術。而或許，涅斯切洛夫在某種程度上也具有相同的氣質，但是當我們在修復古俄聖像、修道院裡的壁畫時，我們發現了尼康改革前的宗教繪畫，甚至是些更為古老的作品，這對我而言像是開啟一個完全神奇的新世界，其中呈現了驚人的繪畫顏色與技法間的相互關係。在這些古老的繪畫當中，所表現的是對色彩運用的深刻理解。這些繪者，並非像現今的我們一樣只是畫家，而是真正的創作者。俄羅斯不應該為現代的畫家 (彼得大帝之後) 感到驕傲，因為我們不過是一群仿效者，也許我們有自己獨特的色調，但是依然僅是歐洲的俘虜。我們應該為自己的古俄藝術、聖像畫感到驕傲，在這一方面，沒有其他人可以與之相較。我認為，我已滲入到俄羅斯聖像畫的精神世界當中，但是我思索到，這個精神世界，似乎遠比我所認為的更高好幾倍。古俄繪畫的內在世界，比起我們現在作品的精神意識更豐富得多，他們的技巧與繪畫手法是我、涅斯切洛夫或其他人所遙不可及

²⁴⁶ 離莫斯科 200 多公里的一個小城市，原名鵝城 (гусь)，後因該地水晶產業興盛，因而更名為水晶鵝城。

²⁴⁷ 該教堂由涅恰耶夫-馬里采夫 (Ю.С. Нечасев-Мальцев, 1835-1913) 所建造，他是當地水晶產業大王的繼承者，熱衷文化事業，普希金國家美術館也是由他出資所興建的。

²⁴⁸ 1848 年成立於英國的拉斐爾前派，可以算是最初的象徵主義運動之一。其主張拉斐爾以後的西洋繪畫已經衰退，所以強調要恢復以前義大利、弗蘭德斯藝術所擁有的誠實和精神層面的理想狀態。他們以聖經或中世紀的歷史、莎士比亞或但丁等文學作品為主題，並模仿文藝復興初期的畫家，作精緻的細部描寫，在構圖上也不抄襲，創作出神秘和象徵的世界。

²⁴⁹ 1809 年出現的德國青年畫家組織。又稱路加兄弟會或聖路加兄弟會。由於該組織畫家的言行和活動與巴勒斯坦拿撒勒地區的耶穌頗為相似，故被義大利人戲稱為拿撒勒人。他們極力反對 18 世紀的新古典主義，主張恢復純粹的基督教精神，認為一切藝術都應為道德或宗教目的服務。

的。我的繪畫創作不過是渺小微弱，甚至僅是空洞的呈現出古俄聖像藝術中豐富的內涵。」²⁵⁰ 瓦斯涅佐夫在弗拉基米爾教堂壁畫創作所運用的創新手法儘管獲得一致好評，在某種程度上也被視為是俄羅斯宗教藝術復興之開端。但是前述的這一段獨白卻是他對於在自己作品中，喪失了宗教藝術的崇高精神與真理之懺悔。就像是十九世紀初期的俄羅斯畫家伊萬諾夫（А.А. Иванов, 1806-1858）在自己的作品《基督來到人間》（Явление Христа народу, 1837-1857）中並非只是要表達聖經情節的一個片段，而是在繪畫中描述了自身對宗教問題以及對俄羅斯人民命運之思索，瓦斯涅佐夫的壁畫創作也不單單只是一項教堂裝飾工作，而是體現他的宗教思維。然而在這過程當中，作為一位虔誠的教徒，瓦斯涅佐夫坦白地承認他的聖壁畫創作僅是微不足道地表現出東正教的精神世界與神秘主義；但是就身為一為畫家與創作者而言，儘管弗拉基米爾教堂的作品，並非全部符合瓦斯涅佐夫的創作意念，但是其藝術風格，卻對俄羅斯藝術新潮流之發展具有相當大之深遠影響，尤其，瓦斯涅佐夫力求在宗教壁畫創作上回復中古大師的精神用意，但是並非複製他們的作品，而是仿效他們的態度；瓦斯涅佐夫以自己新的創作手法，奮力追求單純與誠懇的特質，讓所有的俄羅斯人重新用一顆清新的心靈，來看待這個古老的精神傳統。《藝術世界》雜誌（«Мир искусства»）曾對弗拉基米爾教堂的壁畫裝飾做如下之評述：「雖然並非全然贊同弗拉基米爾教堂的一切，但是必須認同其意義深遠的藝術創作、認同其為當代俄羅斯宗教意識之傑出紀念品。在這作品當中，感受到生命的熱情以及敏銳的裝飾藝術天分。」²⁵¹

²⁵⁰ Дунаев М. М., Путь к свету, http://www.rd.rusk.ru/98/rd5/home5_23.htm.

²⁵¹ Пастон Э., Виктор Михайлович Васнецов, М.: Белый город, 2001, с. 36.