

第二章 皇后的出身與少女時期：第 1-6 幅

麥迪奇系列的這部分探討這位皇后的出身與少女時期，包含了以下六幅畫：《勝利的皇后瑪莉·麥迪奇的肖像》、《瑪莉·麥迪奇的父親》、《瑪莉·麥迪奇的母親》、《瑪莉·麥迪奇的命運》、《瑪莉·麥迪奇的誕生》、《瑪莉·麥迪奇的教育》，先前已討論過，如此序列的靈感是來自於英雄史詩，這些英雄史詩在微型畫裡可以被視為頌文(panegyric)的傳統主題(topos)。

《勝利的皇后瑪莉·麥迪奇的肖像》¹當初在盧森堡宮時，展於畫廊壁爐架的上方，兩側各有一道門，瑪莉雙親的肖像各於其上。這三幅肖像並非此敘事體的一部分，但它們透過主要角色的呈現，來引介出整個故事；連結到皇后偉大的事蹟，為之慶賀。畫裡的她頭戴鋼盔，像個戰鬥中的女英雄；邱比特為她加冕桂冠，榮光長存。她手握權杖，及一尊勝利女神的雕像，立足成堆的武器上，以神格化的風格穿著，像某位尊貴不朽的人物。就這樣的表現手而言，與她雙親的肖像有所不同，後者明顯地只是歷史的一部分，存在世俗的世界。上述瑪莉麥迪奇的肖像採用的是一種詩的破格(poetic license)，加諸到一個寓言般、近乎神格化，肯定是屬於英雄的傳奇世界中；也正是這樣一個世界，展現了瑪莉皇后不平凡的一生。不平凡的不只是她皇后的身分，還有她因考驗及災厄而堅韌的勇敢靈魂。她主宰自己及逆境，讓她成為一位堅強、動人而勝利的女人。這幅肖像在了解她的生平傳記乃至整個系列裡的英雄式調性上，確實是不可或缺的。在一九六〇到一九七七年間，本畫作令人詫異地被改置於凡爾賽宮，因此連同以下兩幅肖像，都在以往的展示中缺席。

然而《瑪莉麥迪奇的父親》、《瑪莉麥迪奇的母親》兩件作品沒特別引人之處，完全是祖先肖像的典型，而且明顯依據的是早年的模樣。這儀式般的展出，乃正確無誤地照傳統官方肖像及儀典雕像的浮誇方式擺設；不是魯本斯的上乘之作，肇因畫家僅照著合

¹畫名乃依據 Fonds Baluze 的文件裡的用語。該文件現存巴黎的 Cabinet des Manuscrits of the Bibliotheque Nationale。

約裡的規定行事。除了做為入口牆上的門頭飾板，這些肖像仍舊對置於中間、稍嫌過大的瑪莉肖像有著不可或缺的平衡作用。

在克勞蒂亞(Claudian)的《史迪力裘領事任期之頌揚》(Panegyric on Stilicho's Consulship)中可以發現到一例子。這一節是關於史迪力裘(Stilicho)接受羅馬領事職位的勇氣，在這後段，羅馬(Roma)和米諾娃(Minerva)贈送給他一件漂亮的繡花斗篷，這件斗篷被編織出許多很棒的場景，像荷馬(Homer)的阿基里斯(Achilles)之不可思議盾牌。這裡是來自於史迪力裘生活中的描繪片段，這是一個由命運三女神(Parcae)間接所給的預言，關於當他接受了這個職務時什麼事將降臨到他身上。羅馬說道²：

兩次，我們已經用華麗的染料蘸濕用來製造衣料的線，隨即混合那主宰人類壽命的女神(Lachesis)所交織的黃金世紀同樣的金。在你的統治下，會是我的黃金時代。於此，我已經預想你命中注定的預言，這些你的子民們，世界為了他們祈禱著；不久，你應該要向我承認一個真實的預言及即將到來的命運，來證明我的繡品是真的。

她說著，並從胸口掏出一樣禮物，一件硬挺、厚重並帶著金的領事斗篷。這件壯麗的織品低聲說著工藝女神米諾娃的技藝。在這兒描畫一個宮殿，這座宮殿的圓柱有著紅色大理石及瑪莉神聖的分娩。露西娜(Lucina)停止她的陣痛。在一個光彩燦爛的睡椅上躺著一位年輕的母親，在她的旁邊坐著她自己的母親，蒼白且帶著焦慮，但是同時是快樂的。帶著花冠的仙女們抱起了這個小孩，並把他放在黃金所打造的盆內洗滌。幾乎每個人都可以聽到由繡品上所傳出，小孩子夾雜的笑聲及嚎啕。現在這個小孩子早已經長大了，用面容來回想他的父親；史迪力裘，教導這個將來要成為皇帝的孫子戰爭科學。另一方面，臉上早先男子氣概消弱的優伽立斯(Eucherius)騎著馬，這匹馬以斑點裝飾帶著血污汗的絲製韁繩。其本身由黃金所編造，他用標槍或箭重擊這個升起了他們黃金號角的華麗的驛站。在這

² Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.引用之 Claudian, *De Consulatu Stilichonis*, II, pp.333-361.

裡，維那斯佩著鴿子所引(dove-drawn)的雙輪戰車，用王侯家族(princely house)及高尚的愛(Love)的群集---皇帝婚約的新娘、女兒、姊妹，第三次使這個英雄世家聯姻。

優伽立斯從這位害羞女士的臉拿下面紗；賽門達(Themantia)因為他哥哥的歡樂而笑了。這個家族正在尋找君王，沒有性別之分，它蘊育皇后和許多的皇后。

史迪力裘令人驚訝的禮讚(gift)描述了他生命的過程，從他兒子出生、教育，婚姻的預言，到輝煌的孫子的快樂預期。很自然地，這個來自於克勞蒂亞的頌詞(Panegyric)的片段，就其想像是依靠著某個主要的論題(text)，例如：在皮勒斯(Peleus)及賽提斯(Thetis)的婚姻中，命運三女神預言了阿基里斯的出生和命運；維吉爾(Virgil)的《安內》(Aeneid)中，宙斯神朱比特扮演命運三女神的角色，告訴維那斯有關他的兒子阿尼亞(Aeneas)輝煌的未來及他的後裔³，最後，《第四田園詩》(Fourth Eclogue)預言一個天賜的小孩的降臨，而他將恢復黃金時代(Golden Age)這些全都用姊妹(Sisters)悅耳的話語(smoothsaying)來詠唱。每一個論題單一各別的畫中都會討論到。當魯本斯開始麥迪奇系列這個計畫時，在他腦中可能早就有這樣的片段，在某種義意上，就是用畫作重新創造出史迪力裘難以置信的披風所編織的畫面。

這個系列的第一、二部分的結構是完全相同的，從命運三女神指派他的命運、出生、教育、婚姻到王室繼承人路易十三世(Louis XIII)出生的快樂的結局，這裡開始了第二部分。特殊動機也在出生的場景中，從黑斗篷來回想；例如：露西娜的出席；以及在魯本斯的露西娜中，戴著花冠的女神發現他的對應的人；以及在青年時期的哈雷(Horate)把花瓣丟在小嬰兒時的瑪莉的身上；兩個誕生期待著黃金時期，而這段全盛時期將在王室子嗣帶領下恢復。麥迪奇系列由兩個接替部分組成，一個是討論關於皇后的攝政統治(Queen's regency)，另一部分是她兒子王位的登基，因為有特殊歷史事件的引入，沒辦法有一個明確的前提。但是，魯本斯還是繼續按照傳統頌詞中的主題畫著。

³ Ibid. Virgil, *Aeneid*, I, pp. 229-296.

第一節《瑪莉麥迪奇的命運》(The Destiny of Marie de Medici)

在《瑪莉麥迪奇的命運》一作中，這三個命運三女神紡織她生命的線，同時宙斯神朱比特(Jupiter)和朱諾(Juno)相愛的擁抱著，在上面管轄著[第 4 幅]。指派新生兒的命運的命運三女神的形象，在早先的荷馬式的(Homeric)的傳統中就已出現⁴。在《奧德賽》(Odyssey)中，有個人他必須忍受命運三女神(Fate)及”令人畏懼的編織者”(dread Spinners)在他出生時用她們的線所為他編造的。賀西歐(Hesiod)在《神統記》(Theogony)繪製姊妹(the Sisters)的家譜圖，並將她們加以命名，當他們在接近夜晚出生時⁵：

另一方面，她也顯露出命運(Destines)及為默雷(Moirate)所進行的殘忍的報復；命運三女神的克洛索(Clotho)、拉琪斯(Lachesis)、愛特拉玻絲(Atropos)、在人們出生時同時給予善及惡，他們並追蹤人們及上帝的罪過；這些女神從不終止她們的可怕的怒氣，直到他們用極度的處罰懲罰罪人。

殘忍的希臘人傳統----為默雷(Moirate)進行報復，在被羅馬的習俗吸收同化之後做了修正。命運三女神仍然是出生女神(Birth-Goddesses)，她們在分娩的時刻宣佈小孩子的命運，但樣子上是相當仁慈的⁶。在史詩及英雄的系列的一開始，他們會出現，作為血統象徵(stock images)，於是，頌詞用來讚美這個受寵愛的小孩子的出生及命運。在卡圖勒斯(Catullus)的著作中，皮勒斯及賽提斯的婚姻當中，曾提到她們預言阿基里斯的出生和偉大的卓越；在維吉爾的《第四田園詩》中他們對於這個天賜的小孩的預測；以及在克勞蒂亞的《史迪力裘領事任期頌詞》中對她們的參考，在這當中，斗篷被用如命運三女神中主宰人類壽命的拉琪斯編造黃金時代相同的黃金所編造，作為史迪力裘其

⁴ Ibid. Homer, *Odyssey*, VII, p.197; cf. *Iliad*, XX, p.127.

⁵ Ibid. Hesiod, *Theogony*, pp.217-222; cf. 904-907, in which the *Miorae* are born of Zeus. See also the harrowing description of these grim goddesses in the *Shield of Heracles*, pp.249-263.

⁶ Teletymology of *fatum* with respect to the role of the Roman Parcae in Varro, *De Lingua Latina*, VI, p.52: “From the fact that the Birth-Goddesses by *fando*, ‘speaking,’ then set the life-periods for the children, *fatum*, ‘fate,’ is named, and the things that are *fatales*, ‘fateful.’”

後代卓越的一個象徵。命運三女神也被引入到藝術之中，例如：石棺類型被用來紀念一個小孩的短暫生命及一個小孩的神化⁷。在這裡，在英雄式系列的一開始，生命是用一系列的典型的場景來描述。來自於羅馬的德瑞那帕菲利的別墅(Villa Doria Pamphili)的例子[圖 23]，左邊的母親接過小孩子，當時這三個命運三女神穿著長袍還有第四個人物指揮著，或許是弗突那(Fortuna)；接著母親給小孩子餵奶，他的教育是由一位年長的大師、赫密士(Hermes)及這兩位藝術女神繆思---美波曼(Melpomene)、紗麗亞(Thalia)所帶領而完成的，最後這個小孩子是以赫密士所引領的古代雙輪戰車及一隻老鷹帶到天堂，作為他神化的象徵，當時泰拉(Terra)斜倚在下面。這孩子在一出生時被命運三女神所預言的輝煌命運在他像神般(god-like)的神化當中早已為人所知。

維吉爾的《第四田園詩》對於命運三女神之後在拉丁頌文(Latin panegyrics)受人喜愛的形象是一個最重要的典範。這裡，他們宣佈這個吉兆的出生及這個皇家成員的到來，他本人就是”偉大的宙斯神朱比特裔”(mighty progeny of Jove)，他將恢復黃金時代，就是由正義(Justice)和農業之神塞頓(Saturn)一起支配的那段人們童年時期般的快樂時光。因為這個田園詩對於麥迪奇系列的圖像是很重要的，因而從中引用一段⁸：

古瑪(Gumae)之歌的最後階段來臨了；這個世紀偉大的樣子又重新再一次開始。

現在聖母(Virgin)重新回來，農業之神塞頓的統治時期重新回來了，現在是一個從天堂降落的新世紀。

只有你，純潔的露西娜，對於這個小孩的出生發出微笑，在他之下，殘酷的人們(iron brood)應該要先停止，而黃金競賽(golden race)在整個世界崛起出現。

⁷ F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme Funéraire des Romains*, Paris, 1942, 336f. Also a variation on this type extends the theme of the birth and death of a specific child to the life to mankind, which is likewise controlled by the *Parcae*. See the “Promothean” sarcophagi in the Louvre and Capitoline collections, reproduced in F. Cumont, *Symbolisme Funéraire*, 318f.

⁸ Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982. 引用之 Virgil, *Elcogae*, IV, pp.4-30, pp. 37-49.

你所擁有的阿波羅(Apollo)現在是王。波立歐(Pollio)，在你的領事任期，肯定是你的，這個輝煌的統治會再度開始並且這個偉大的歲月開始了他們的步伐；在你的治理之下，將沒有任何逗留不去的過失的痕跡，並從一直以來的懼怕中解放全人類。他應該有這樣一個天賜生命的禮物；應該看見和上帝混合的英雄；應該自己被視為這些英雄本身，且應該要帶領世界到他父親的美德所帶來的和平世界。但為了你的孩子，這個未開墾的世界會傾注向前，做為她第一個優美的禮物，到處是毛地黃散落的常春藤，埃及的數種混合豆帶著微笑的葉板(acanthus)。不需召喚，這山羊會帶著因為乳汁而浮腫的乳房回家，而這些放牧人不會擔心大群獅子；不用要求，為了你的欣喜，你的搖籃會向前傾注花朵。蛇應該是要被消滅；而這錯誤的毒植物也應該要消滅；亞述人(Assyrian)香氣應該在每一寸土地崛起綻放。但是一當你能讀到有關英雄的光榮及你的父親的功績，並且知道英勇是什麼時，有著波動小麥的曠野會慢慢轉黃；野生的刺藤上會掛著紫色的葡萄；而頑強的橡樹會滲出純潔的蜂蜜。接著，然後這些年來的力量成了你的人，甚至商人必需要出海，不然就是松木船交換商品，每個土地都應該要擁有所有的產物。人間不應該感到痛苦和折磨，就像藤蔓之於修減鉤(the pruning hook)；健壯的農夫一樣的，現在也應該釋放他的牛。羊毛不再是熟悉於偽造各樣的色調，但其本身，在牧草地的公羊應該要改變其羊毛；愜意地變為紅色的紫；變成番紅花黃色；其本身，猩紅色將覆蓋牧場的小羊。

“像這樣的年代，悄悄地消逝”，向他的心軸(spindle)命運三女神哭訴著，用齊唱來表達命運三女神其堅定的意志。用你那高尚的榮耀進入----這個時刻將很快就會來臨----喔，你，上帝親愛的後代，偉大的宙斯神朱比特後裔”(mighty progeny of Jove)⁹。

在這裡，命運三女神宣佈這個天賜的小孩的誕生；然而是否這個預言是特別針對阿

⁹ H.R. Fairclough's translation in the Loeb edition except for line 49, "*magnum lovis incrementum*," which he renders as "mighty seed of a Jupiter to be."

西尼爾斯波立歐(C.Asinius Pollio)的兒子所給的，在他的任期中，田園詩有寫到¹⁰，它變得和奧古斯都的黃金時代有關聯，而這使其受歡迎的程度大增，是之後頌文的一個典範。在《安內》中奧古斯都的讚美，使這樣的關聯進一步獲得支持¹¹：

這，這就是他，於你，你經常是如此的承諾於他，奧古斯凱薩(Augustus Caesar)，上帝之子，在這片農業之神塞頓曾經統治的原野之間，他將重新建立黃金時代，而且會擴展其帝國版圖穿過日爾曼及印度，直到天體另一端的土地，越過時代和恆星的軌跡，在那兒擁有天堂(heaven-bearing)。以肩頂天的巨神阿特力士(Atlas)用他的肩膀轉動著有閃光星體嵌入的天體。

因此，負責這個受人寵愛的小孩出生的命運三女神，她們的這項預言將影響一個新紀元的到來。在《第四田園詩》之後，特別是這些女神的權威性的祈願，確定了一個即將到來的統治者(ruler-to-be)其幸福的命運以及他的黃金統治時期。此黃金統治時期以農業之神塞頓治理之下的時期作為典範，及由一大國控制下的國際和平奧古斯都(Pax Augusta)的成功時代作為依瞻。例如：在西尼卡(Seneca)的《Apocolocyntosis》中，古羅馬暴君尼祿(Nero)的到來，命運三女神出現了，雖然是諷刺作品，它使用了傳統頌詞的主題¹²：

[...]主宰人類壽命的女神拉琪斯(Lachesis)，她那披肩長髮紮了起來，她的頭髮戴著些裝飾，她的額頭用 P 型月桂枝葉加冠著，從像雪一樣白的羊毛，拉扯著我的思路。當描畫時，它用對新顏色愉快的風格反應來處理。當這個漂亮的線拉長了一個時代，這些姊妹(Sisters)用疑惑注視著這些普通羊毛變成的珍貴的金屬製品。

它也為人所熟記是，史迪力裘傳說中的斗篷是用黃金線所打造，而這黃金線也就是

¹⁰ Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982. cited Servius, *Explanatio in Vergilii Bucolica*, IV, 11, in ed. Thilo-Hagen, Lipsiae, 1887, III, p.78.

¹¹ Ibid. Virgil, *Aeneid*, VI, pp.791-797.

¹² Ibid. Seneca, *Apocolocyntosis*, p.4.

命運三女神中主宰人類壽命的拉琪斯用來編織在他領事任期期間的羅馬黃金時代¹³。克勞蒂亞的模倣者西多尼爾斯(Sidonius)，在《阿菲特士的頌文》(Panegyric on Avitus)中，訴諸命運三女神的祝福為其過程裡的一個題材當中，清楚的知道她們將偏愛這個皇帝的統治¹⁴。

奧古斯都，這些決定命運的姊妹們為你的統治期間拉長了一段快樂的時光，且為了你的執政的時代，她們用旋轉的錠子(spindle)引出一段黃金歲月。

之後，羅馬人對命運三女神的概念，一部分能夠被視為在頌詞中，其序言和標準化的結果。它的主要功能已經變成只是帶來好運。當然，從原本希臘殘忍的想法——為默雷報仇，已經是隔了相當久。事實上，西多尼爾斯把姊妹們(Sisters)稱為“仁慈的”(benign)¹⁵。

不是只是黃金時代重返的一個預報者，從嚴厲批判的女神到許多禮物和祝福的仁慈贈予者(bestower)，對於她們在文藝復興中的同化及功能，命運三女神的轉變是相當重要的。很明確地，命運三女神的這個新的形象，其決定了法國麥迪奇這個重要的凱旋式開始的主題其中之一。這個向亨利二世(Henri II)及凱薩琳麥迪奇致敬的嘉年華計畫是由《第四田園詩》及黃金時期的政治圖像所得到的靈感¹⁶。在這個城市裡獻給此一時期被這個天賜的孩子亨利二世，此一黃金時代重要的凱旋門之一，重新回復到法國。在可洛斯(Crosse)的劇院，這個世紀必然的重返，已被命運三女神所預言；詩句被刻在拱門上，訴說著這些姊妹們如何編造時間的線，以至於亨利二世被指定命運，出生成為“歐洲人之王”(King of the Franks)，從而給與予從返黃金時代的榮耀。因為文學的慣例，命運三女神同樣的形象，在法國的瓦洛(Valois)宮廷文學，也是相當普遍的：例如羅撒(Ronsard)

¹³ Ibid. Claudian, *De Consulatu Stilichonis*, II, pp. 333-335.

¹⁴ Ibid. Sidonius, *Panegyricus dictus Avito Augusto*, pp. 600-602.

¹⁵ Ibid. Sidonius, *Epithalamium dictum Polemio et Araneolae*, pp. 1-2.

¹⁶ Ibid. *Entrée à Rouen du Roi Henri II et de la Reine Catherine de Médicis en 1550*, Rouen, 1551, in *ociété Rouennaise de Bibliophiles*, Rouen, 1885, p.26, M-N.

的《致國王亨利三世》(Au Roy Henry III)¹⁷：

天上的這些女神(Parques)已紡給你這些榮耀

當你獨自一人從上帝天體而來，

你將關閉所有戰爭的殿堂(le Temple de la Guerre)

世間的和平和德行興興向榮

伊皮特(Iupiter)與亨利(Henry)，宇宙將起程

一個是天上的王，另一個是地上的王。

對於亨利三世，凱薩琳麥迪奇的兒子，他的黃金統治並沒有以農業之神塞頓的第一紀元(Saturn's First Age)來定義，而是被比作在奧古斯都之下政治和平的受祝福時代。奧古斯都就是這個關閉傑努斯神殿(Temple of Janus)大門來慶祝其統治時期的人。黃金時代的形像方面將在稍後作討論。作為進一步比較亨利三世的統治和奧古斯都的統治，在《質變》(Metamorphoses)裡，羅撒引用歐菲德的幾行，比較宙斯神朱比特廣大的統治及皇帝的塵世統治¹⁸。贈與榮耀給亨利三世，並確定由一大國控制下的國際和平的奧古斯都(Pax Augusta)黃金年代重回，這都是命運三女神的任務。

因為腦中傳統的想法，魯本斯選了麥迪奇系列第一幅畫作中三個命運女神的圖像。這些美麗的女神主持著佛羅倫斯(Florentine)公主的誕生，以確定她快樂的命運，並保證在她之下的一個最終的黃金時代。這個吉兆的命運將用一系列的畫作來實現。特別是在十五歲的時候，由於皇后本身的治理如同阿斯特莉雅(Astraea)，就是“黃金時代的聖母”(Virgin of the Golden Age)，所以王國的幸福是被祝福著。魯本斯對於命運三女神的呈現以漂亮、裸體無裝飾的女神來顯露她們優美的本質。她們在樣子上相似於美德(the Grace)的古典形象；人們很容易和美德所賜予的，慷慨的一連串恩惠聯想在一起¹⁹。事實上，要比較這三位女神，只要用在魯本斯的《瑪莉麥迪奇的教育》中美德破碎的環圈

¹⁷ Ibid. P. Ronsard, *Oeuvres*, ed. Ch. Marty-Laveaux, Paris, 1889, II, p.1.

¹⁸ Ibid. Ovid, *Metamorphoses*, XV, 856-860.

¹⁹ Ibid. See the discussion of the Seneca-Servian traditions of the round of benefits from the Graces in relationship to Ruben's *Education of Marie de' Medici*, pp. 43-45.

(broken circle)作比較就可以知道。魯本斯對命運三女神以性愛女神的形象寫照，其實並不是正統的，雖然這和她們稍後在拉丁頌文(Latin Panegyric)仁慈的角色一致。在文學和藝術的傳統，例如就像在柏拉圖的《珥的神話》(Myth of Er)，命運的三女神會以成熟的女性出現，裹著白色的長袍。²⁰在《理想國》(Republic)中，當國家是被安娜凱(Ananké)用她的指軸(spindle)所治理時，柏拉圖顯露此一和諧完整體系的結構。坐在她旁邊的是她的女兒，穿著白色的禮服，頭髮束起來。命運三女神中，主宰人類壽命的女神拉琪斯(Lachesis)、克洛索(Clotho)、愛特拉玻絲(Atropos)，和天國的歌聲動人的女歌手賽壬(Sirens)唱著，這樣感動天的和諧，並且它的八個領域(spheres)都相當的完美。在古典時期，雖然柏拉圖的敘述可能早就已經決定了命運的三女神的穿著，例如在德瑞那怕菲力的別墅(Villa Doria Pamphili)大理石棺可以看到引用上述的(圖 23)。至於它的本質和功能，它也引起相當多的思索。從《珥的神話》衍生出兩個特別的問題，關於命運的三女神各別的年代和任務才是這裡我們所要關心的。第一個問題有關各別的年代，在她們後古典(post-classical)的呈現中散發光芒，在這當中，傳統上魯本斯所喜愛的裸體無裝飾的命運三女神成為集體的一分子。第二個問題是有關於任務，這和魯本斯對於命運三女神獨特且垂直的配置有關，所以她們跨越天堂和人間的距離。

在《珥的神話》中，柏拉圖想像命運三女神中主宰人類壽命的拉琪斯管理過去的事；命運三女神的克洛索管理現在的事務；命運三女神的愛特拉玻絲管理未來的事務²¹。因為這樣的區別，關於命運三女神的時期，他可能在腦中早就有一個傳統的想法。簡短一提，例如在賀西歐(Hesiod)的《哈里克之盾》(Shield of Heracles)中，命運三女神不屈地奮鬥著為了擁有這個在戰爭中被打倒不幸的靈魂²²：

命運三女神的克洛索、命運三女神中主宰人類壽命的拉琪斯在他們的上頭，命運三女神的愛特拉玻絲略低於她們，一個小小身軀的女神，但地位高於其它兩個，而且也較年長。

²⁰ Ibid. Plato, *Republic*, X, p.617 C.

²¹ Ibid., X, p.617 B-D.

²² Ibid. Hesiod, *Shield of Heracles*, pp.259-260.

這些姊妹們傳統上的年紀，對於柏拉圖在《理想國》中不落俗套的分析，很可能一直以來是個起始點。《理想國》依次影響了普羅克拉斯(Proclus)、普森尼爾斯(Pausanius)的解釋及稍後文藝復興對這些女神的了解。關於相對時期這個問題有點混淆，賀西歐認為命運三女神的愛特拉玻絲是最老的。柏拉圖根據普羅克拉斯，為命運三女神中主宰人類壽命的拉琪斯命名；普森尼爾斯認為或許因為神聖的愛與美之女神阿芙羅黛蒂(Aphrodite)強大的力量橫越世代，她應該被給予光榮²³。比起他們被正統地區分開來這項事實，這個解答在這裡不是極為重要，被正統地區分開來這項事實解釋了在文藝復興時藝術題材的形貌(appearance)。或許它的普及是受到“人的時期”(Ages of Man)等類似主題自然同化作用的鼓舞。於是，例如拉斐爾在梵蒂岡宮涼廊(Vatican Loggie)半露方柱的裝飾中，以美麗、青春時期的年輕少女描畫出第一個紡紗者(Spinner)。這位少女在她的任務中被一個高尚的愛(Love)所幫助，她的姊妹相稱地較為老²⁴。在稍後戈其爾斯戈其爾斯(Goltzius)的作品中，由珍·穆勒(Jan Muller)所刻(圖 25)，這三個命運三女神是相仿地被區別開來，但很令人驚訝的是裸體的，這樣的區隔模式可能是受到他對美德(Graces)的安排而來的靈感，這兩者可說是姐妹之作²⁵。羅梭(Ross)也用“三個時期”(Three Ages)作了一個命運三女神的寓意畫；另一個羅梭的畫作，它在文體上比較相似於戈其爾斯，由波以文(Boyvin)刻，這幅畫作出現命運三女神的裸露，但沒有年齡上的差別²⁶。在這個傳統內，出現了荷蘭慣用一種格調的科里尼科里尼滋(Cornelis Cornelisz van Haarlem)的三個裸體命運三女神的作品，由珍·穆勒所刻。所以這三個藝術家使命運三女神的形象逐步形成，在外觀上相似於“美德”。有關於識別這神性三人組，這項發展不是一件簡單的事，但在某個程度上，它依靠年歲(the Ages)的傳說，從標準的古典呈現手法來解放命運三女神。然而必須指出，美學想法的本質，像羅梭、戈其爾斯、科里尼科里尼滋不只是創造一種新的類型的破格，而是儘可能的使其“優

²³ Ibid. Proclus, *Im Republicam*, pp.239-254., in ed. A.J. Festugière, Paris 1970, III, 196f.; Pausanius, I, XIX, pp.2-3, quoted in V. Cartari, *Imagini degli dei degli antichi*, Padua 1615, p.274. Cartari also has a representation of the *Parcae* seated around the spindle of Ananké from the Myth of Er in *Imagini*, p.270.

²⁴ See the engravings of the pilaster decorations in G. Volpati, G. Ottaviani, *Loggie de Raffaello nel Vaticano*, Rome 1777, p.1.

²⁵ Ibid. A. Bartsch, *Le peintre graveur*, Vienna 1803-1821, III, pp.278-285, #7 *Les Trois Parques*, #8 *Les Trois Graces*.

²⁶ Ibid. P. Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, Rome 1950, pp.231- 232.

美”(graceful)且“令人愉悅”(pleasing)。

魯本斯的三個命運三女神雖然外表上不是古典派的，但卻是由文藝復興對此主題的領會及解釋所形成，因為這在後古代(Antiquity)時期，尤其指中世紀以前被傳承下來。她們令人愉快的表情當然多半歸功於羅梭、戈其爾斯、科里尼科里尼滋這幾位畫家的美學觀念。要注意的是年歲(Ages)的這個主題，這個時期在戈其爾斯作品中，美德(Grace)的樣子有多重(variety)的美學典範。在羅浮宮的此幅畫的草圖中，最高的姐妹看得出來是年輕且輕盈的，而靠地面最近的這一位姐妹，比較豐腴莊重²⁷。在最後一幅畫中，這樣的區別並不明顯。魯本斯在這個系列內呈現著命運三女神及美德相關的三位一體的想法，這兩個部分的呈現在第四幅及第六幅畫中是幾乎完全相同的。

第二個由柏拉圖的《珥的神話》所提出的問題，討論這些姐妹掌管宇宙的不同任務。被人們所記得的是，這些姐妹們和神聖的女海妖塞壬的和聲唱和著，而這樣的和聲感動了天堂及八個完善的範圍(spheres)。因為這個神話是被傳達給像普羅克拉斯(Proclus)、普魯塔齊(Plutarch)這樣的作家，命運三女神被認為掌管宇宙的三個部分，也就是恆星(fixed stars)、行星(planets)及塵世間的地區(sublunary regions)。普魯塔齊描述這個和協的規準(formula)²⁸：

命運三女神(Fate)就本質而言是宇宙的整個靈魂，在其所屬的三個部分，固定的部分(fixed portion)、被認為徘徊的部分(the portion supposed to wander)及第三部分在天堂之下人間的部分；在這幾個當中，最高的是命運三女神的克洛索，接著是命運三女神的愛特拉玻絲(Atropos)，而最下的是命運三女神中主宰人類壽命的拉琪斯，她聽從她的姐妹們神聖的行動，並且按照其權限，將這些神聖的行動結合且同時傳達到人間(terrestrial regions)

²⁷ 關於羅浮宮的草稿的展覽圖解中，對於魯本斯在麥迪奇系列中的美德女神的解說可見 J.Thuillier, “La ‘Galerie de Marie de Médicis’ de Rubens et sa genèse: un document inédit,” *Revue de l’Art*, IV, 1969, 54, fig. 3.

²⁸ Susan Saward, *The Golden Age of Marie de’ Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982. cited Plutarch, “De Fato,” *Moralia*, 568 E. Compare the Varying accounts of the spheres of the *Parcae* in Plutarch, “Quaesttionum convivalium,” 745 B; “De Genio Socratis,” 519 B; “De Facie in Orbe Lunae,” 945 C; and Proclus, *Im Rempublicam*, 249.28-251.17, 253.21-254.5, in ed. Festugière, III, p.207.

雖然每個女神的專有的領域範圍是一個混淆的來源，就像各自的年齡一樣，但基本的概念仍然是很清楚的。魯本斯的姐妹們似乎是被安排來傳達各別來源這樣的概念；第一部分出現在最接近眾神所居住的眩目的天堂，持有著纏繞的紡錘，這纏繞的紡錘有瑪莉命運的一連串；中間的命運的三女神測量著她的姐妹所接收的長度(span)，作為到人間(terrestrial regions)的一個傳遞者(mediator)。在這個從宙斯神朱比特及司婚姻女神朱諾所斜靠的天堂高處而來的光采散發著，和凡人世界的陰鬱、晦澀區域有著一個很重要值得注意的對比，因為這個距離是由命運三女神的光源形式來酌量。

魯本斯將宙斯神朱比特及婚姻女神朱諾安置作為在命運三女神之一個從屬的部分。這深情的一對在這個系列的第一與第二部分中共出現三次，也就是這一系列的第七幅《亨利四世領受肖像》(The Presentation of the Portrait of Marie de' Medici to Henri IV)，及第十幅《里昂之會》(The Meeting of Marie de' Medici and Henri IV at Lyons)。在這兩幅較後面的作品，宙斯神朱比特及司婚姻女神朱諾在一個祝婚(epithalamic)的背景下出現；他們是神聖的結合及法定的婚姻的傳統標準，也就是所謂的“神聖婚姻”²⁹，就其本身而論，他們祝福這對王室夫妻的婚姻。關於第七和第十幅，其神聖結合的象徵性將會做充分地探討。然而，魯本斯利用其在第四到第十這七幅畫中主要部分的經常性反覆，對這個形象作前後一致的闡明。在文體上也是，這對深情的宙斯神朱比特及司婚姻女神朱諾夫婦和形式上最高權力的描繪有關，在這當中，丈夫和妻子的和睦及親善同樣地是被強調，因為透過他們的和睦，這個合法的繼承者是被保證其帝國連續的和樂及安全。一個重視政治描繪的這種型態的例子，可以在克勞蒂亞及美薩琳那(Messalina)的貝殼浮雕上找到(圖 24)。這個皇帝像宙斯神朱比特而他的妻子像司穀類女神賽利斯(Ceres)，和他的兩個孩子乘坐在一個由半人半馬怪物所拉的凱旋雙輪戰車。在克勞蒂亞中，皇后特別地選擇司穀類女神賽利斯的裝束而不是司婚姻女神朱諾的裝束，因為透過她和宙斯神朱比特塵世的婚姻，這是一個特別富饒的意象，對國土允諾著持久和平及

²⁹Ibid.關於希臘對於神聖婚姻的討論，見 Daremburg and Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris 1899, III, 177f., “hieros gamos”; and the archaeological evidence in G.W. Elderken, “The Marriage of Zeus and Hera and its Symbol,” *American Journal of Archaeology*, XLI, 1937, pp.424-435.

繁榮。在海牙(Hague)系列的這個浮雕雕塑像很可能一直是魯本斯深情夫妻宙斯神朱比特及朱諾的典範³⁰。

比較由海牙浮雕所闡明的皇室婚姻雕塑像的傳統形式，很清楚的，魯本斯對宙斯神朱比特及司婚姻女神朱諾的”神聖婚姻”的表現指出了一個相似的政治雄心抱負及企盼，也就是皇室繼承人出生所保證的快樂時代的承諾。因為對這一對夫妻的廣泛解釋，命運三女神的身分地位是相當重要的，就如同她們在出生及婚姻時旋轉命運之線。就像女神的出生(Birth-Goddesses)，命運三女神被授予主持婚禮的任務，因為這個結合期望一個繼承人，而這個繼承人的命運在她們的手中。在羅馬的婚姻喜歌詩文中，此項功能最著名的例子出現在卡圖勒斯(Catullus)的 LXIV，事實上，這個典範是針對所有其後主題的論述。在這裡，這三個命運三女神在皮勒斯(Peleus)及賽提斯(Thetis)的婚禮上主持婚姻，婚姻上，這三位女神預言阿基里斯(Achilles)光耀的誕生及其命運。卡圖勒斯對她們的敘述就如同柏拉圖在《理想國》所敘述，省略廣大的象徵性³¹；

命運三女神開始發出悅耳的的吟誦，包住她們上了年紀的四肢的白色衣飾用深紅色飾邊劫去她們的足踝，在她們雪白的頭上停留著玫瑰色的細繩，而他們的手充分地不斷做著無休止的工作...。然後，當她們打造毛織品時，她們用輕快的聲音唱著，然後在神聖的聖歌中，命運三女神向前傾注。

這一段在文藝復興時很有名，羅倫佐·皮諾拉(Lorenzo Pignoria)使用它來作為主要的本文，其用來詮釋艾多布蘭帝尼婚禮(Aldobrandini Wedding)，在這當中他以出席典禮的命運三女神來定義三個女性的風姿³²。

³⁰ Ibid.M. Rooses, Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens*, Antwerp 1898, II, p.312. Another example of this type of imperial portrait is found in the coinage of Maecus Aurelius and Faustina II. The coin, inscribed LAETITIA, shows the loving couple, their arms interlaced, with the apple of Venus and the corn ears of Ceres to propagandize the fertility and happiness of the times. See C. de Croy, *Imperatorum Romanorum numismata aurea*, Antwerp 1627, p.74, pl. 24, #4

³¹ Ibid.Catullus, LXIV, pp.306-310, pp.318-321. See the *Parcae* as marriage deities in Sidonius, *Epithalamium dictum Polemio et Araneola*, pp.1-2; “Auspicious for the marriage gleams the day, a day for which kindly Clotho to distinguish with snow-white thread.”

³² Ibid.L. Pignoria, *Antiquissimae Picturae Quae Romae Vistur*, Typus a Laurentio Pignorio, Accurate Explicatus,

命運三女神早先在希臘神話中的主神宙斯及宙斯神之妻希拉的”神聖婚禮”的祝婚詩(epithalamic)傳統中出現作為出席者，例如在阿利斯托發(Aristophanes)的《鳥》(Birds)中，讓這三位女神為這對年輕的夫妻引領婚禮之歌，”就像在神聖的結合中她們為宙斯及天后希拉所作的一樣”³³。因此魯本斯在第四幅畫中，對命運三女神及深情的宙斯神朱比特及司婚姻女神朱諾的聯想是往回參考及訴諸他們的婚姻。更多是他用這樣的意義反覆使用這樣的意象。魯本斯很明顯地不是畫一個真正的祝婚詩畫像，但本質上這是那樣一個結合的再創造，透過這個時代，期待著瑪莉麥迪奇的出生。當然在畫面上呈現瑪莉皇后是朱比特及朱諾的後代是很不適當的，然而，在一個充滿詩意的及哲學的觀念下，這是很有可能的。如同國王之於上帝的比擬同樣普通。據說，亞歷山大是古埃及的太陽神阿蒙拉(Ammon-Ra)及希臘神話中的主神宙斯之子³⁴。同樣地，羅馬帝國第一代皇帝奧古斯都為太陽神阿波羅之子，他以蛇的形態降臨到其母親阿提雅(Atia)的身上，當阿提雅睡在阿波羅神殿(Temple of Apollo)的院落時³⁵。然而，魯本斯把瑪莉麥迪奇當成宙斯神朱比特及朱諾的女兒的靈感來源是出自於維吉爾的《第四田園詩》。這個以”上帝的親愛後代”(dear offspring of the gods)的受到允諾的小孩為概念，事實上，這個”朱比特偉大的後裔”(mighty progeny of Jove)在接近詩的尾聲時才表現出來，以一種在命運三女神齊唱後直接說出的結尾詩節的方式來表現³⁶：

“就像這些年代悄悄的流逝!” 命運三女神對著紡錘哭泣，齊唱著命運三女神不變的意志。以你高尚的光榮進入，這個時刻將很快的到來。喔，親愛的上帝的後裔，朱比特(Jove)偉大的後裔。

藉由宙斯神朱比特及司婚姻女神朱諾的出現，魯本斯很清楚以朱比特偉大的後裔來傳達這個受到允諾的小孩的這樣一個概念。宙斯神朱比特及司婚姻女神朱諾是寓意的”

in J.C. Graevius, *Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae*, VI, III, p.128. J.C. Scaliger begins his discussion of the epithalamium with the example of Catullus's LXIV, in *Poetices Libri Septem*, Lyons, 1561, III, CI, in the facsimile edition Stuttgart-Bad Cannstatt, 1964, p.151.

³³ Ibid. Aristophanes, *Birds*, 1731-1743.

³⁴ Ibid. Diodorus Siculus, XVII, 51; Plutarch, “Alexander,” *Lives*, 27, 5; Strabo, *Geography*, p.17, 1, 43.

³⁵ Ibid. Suetonius, *Divus Augustus*, 94, p.4; Dio, XLV, I, p. 2.

³⁶ Ibid. Virgil, *Eclogae*, IV, pp.46-49.

神聖婚姻”(神聖婚姻)兩個主持儀式的人。就像一開始所做的一樣，命運三女神用預言來祝福這樣的一個結合，而這個預言是上帝的後代在人間輝煌的命運。對於伴隨瑪莉出生的好運，她們的保證反應出宙斯神朱比特仁慈的情感，並且在她的生命中，神聖的“天佑”(Providentia)連續的出現是最初的表現形式。

宙斯神朱比特及司婚姻女神朱諾以“第二”神聖婚姻主持儀式的人來解釋也被莫里索在《Porticus Medicaea》所提出，這樣的解釋期待著一個神聖後裔的到來及黃金時代的重返，而這一直被魯本斯的研究學者所忽略。在法國，上帝和女神的結合是虔誠祈禱的神聖履行；司婚姻女神朱諾準備結婚長沙發，而宙斯神朱比特則是加強這個神聖的婚約；當命運三女神用黃金線編造瑪莉麥迪奇的命運時婚姻中歡愉的聲音迴盪在走廊，而瑪莉麥迪奇將使法國的快樂時代重返³⁷。

魯本斯對於命運三女神的呈現也是和麥迪奇公主早期的生活有直接的關係，因為，如同可以看得見的美德姐妹，她們同樣也對這個新生兒贈與恩惠。在這整個背景下，她們是新時代及黃金紀元的創造者，這黃金紀元在瑪莉麥迪奇的統治期間不久即屬於法國。

第二節 瑪莉麥迪奇的誕生 (The Birth of Marie de' Medici)

這個嬰兒是被她所出生的佛羅倫斯城所抱著，由布魯內列斯基(Brunelleschi)的蒼穹所驗明，她戴著這蒼穹彷彿是一個王冠。佛羅倫斯從拿著火把的露西娜手中接過這個孩子。在她們的頭上，荷拉(Horae)撒著花；瑪莉的“出生之神”(Genius natalis)帶著一個充滿整個王冠的角形裝飾物，一個權杖，正義的掌與手。她的占星上升人馬座標出了這個情況。下面，河神亞諾(Arno)及佛羅倫斯紋章的獅子待在堤岸邊，兩個愛神邱比特裸像和一個別有百合花的盾玩耍³⁸。

³⁷ Ibid.C-B Morisot, *Porticus Medicaea*, Paris 1626, 2f.

³⁸ 在某個關於瑪莉麥迪奇系列的罕見文獻中，魯本斯曾經解釋過第五幅作品，在一六二六年十月二十九日給皮耶·杜波 (Pierre Dupuy) 的信中，他糾正了莫里索在一六二六年版的《Porticus Medicaea》中對此作的詮釋。The excerpt which follows is from Rooses-Ruelens, IV, if.: Solo mi dispiace che sicono in generale gli concetti delle pitture sono ben accertati, così in alcune parti non ha penetrate il vero senso, come per esempio

瑪莉麥迪奇生於一五七三年四月十六日的夜晚，她是法蘭契斯卡一世(Francesco I)，也就是托斯卡尼大公爵 (Grand Duke of Tuscany)及奧地利的瓊安娜(Joanna)的女兒。有一些爭議是關於她是在金牛座之下生的。然而，魯本斯視這一個在她出生時天空中的占星星象為上升的象徵，而不是出生太陽的象徵³⁹。人馬座(Sagittarius)的徵象因其顯示吉利的時機的特質，作為未來事件的前兆。所以它在這裡的地位不只是裝飾或是單單依時間前後排列而記載的索引，因為它早已使其成真，而一直以來代表著出生徵象的金牛座(Taurus)會比較合邏輯。在出生徵象上，以上升星座偏向作為一個人生命的標誌及徵兆是相當普遍的，在中世紀前的古代及文藝復興亦是。著名的例子就是羅馬帝國第一代皇帝奧古斯都，他出生在天秤座(Libra)但選擇摩羯座(Capricorn)作為他正式的象徵⁴⁰。

幾乎是當作箴言徽章(*impresa*)，他把這圖形改編到帝國的鑄幣，值得注意地，它出現在 Gemma Augustea(圖 26)。在此浮雕的較高部，羅馬帝國第一代皇帝奧古斯都以宙斯神朱比特的姿態出現，被上升的摩羯座所遮住，就如同他所選的守護者一樣；用同樣的方式，魯本斯在《瑪莉麥迪奇的誕生》這幅畫中把人馬座放在瑪莉麥迪奇的頭上。已提過在這個時期魯本斯對 Gemma Augustea 及 Tiberiana 的喜愛。事實上，在一六二

nella quarta tabula dice: *Mariam commendat Lucina Rheae*, in vece di Fiorenza, *quae tanquam nutrix ulnis excipit suam alumnam*, y questo error viene dalla somiglianza delle dffigie della citta, che si pinge turrata come Rhea ò Cibele, onde è causato ancora l'errore quasi il medesimo nella tabula IX dove simimento piglia la citta di Lyon, nella quale si consumò il matrimonio per Cibele perchè è turrata et ha leoni nel carro. Ma per tornar alla tavola LV quelli che lui chiama Cupidini e Zephiri sono le hore felice della nascità della Regina, che si cognosce della ale de papilioni e che sono femmine ma quell giovance che porta il cornucopia ripieno di scettri e corone è il genio buono della regina et in cima è l'ascendente del'oroscopo il sagittario.

³⁹ Letter: Rubens to Pierre Dupuy, 29 October 1626, Rooses-Ruelens, IV, p.2.

⁴⁰ See the account in Suetonius, *Divus Augustus*, 12, of the Emperor's adoption of the sign of Capricorn on the prophecy of his astrologer Theagenes. For Augustus, this sign represented his future immortality for it was the gate through which the soul ascends to the heavenly abode prepared for worthy men of state. For the idea of the deification of the men of state and a description of the celestial gates of Cancer and Capricorn, see especially Macrobius, *De Somnium Scipionis*, I, XII; and also the comments of W. Deonna, "The Crab and the Butterfly, A study in Animal Symbolism," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954, 47f. Virgil, however, in the *Georgicon*, I, pp.32-35, foretold the astral immortality of Augustus under his sun sign Libra. The significance of this sign persisted in Manilius, *Astronomica*, IV, 773, in which the birthdays of Augustus and Rome symbolically are linked in Libra. Needless to say, there has been great speculation concerning these two signs, Libra and Capricorn, and the astrological destiny of Augustus; and it was still a source of concern in the late Renaissance. Ruben's son Albert, for example, concluded that the moon was in Capricorn at the time of the Emperor's birth on 23 September, in the treatise *Dissertatio de Natali die Caesaris Augusti*, in J.G. Graevius, *Thesaurus antiquitatum romanorum*, Leiden 1694-1699, XI, 1381.

一年十月二十七日由派瑞斯寫給魯本斯的第一封信是有關於 **Augustea** 的主題，而這封信似乎是魯本斯在《瑪莉麥迪奇的誕生》⁴¹這幅畫中占星圖像的來源。

被宙斯神朱比特所支配的上升人馬座選擇，可以被視為是一個瑪莉麥迪奇是“朱比特偉大的後裔”(mighty progeny of Jove)的確定。為了第四幅畫作，魯本斯採自於維吉爾的《第四田園詩》的意象。就如同摩羯座守護羅馬帝國第一代皇帝奧古斯都的政治命運，由此球狀物的象徵及帶有這個標誌的硬幣上的方向舵(rudder)所表明，就如同人馬座守護著皇后一樣。因為這樣的標誌比金牛座更適合政治領袖，放在出生中，直接就在出生守護神(Genius natalis)之上，出生守護神帶配著一個沉重的角形裝飾物，其中充滿了許多的帝國規則的標記。對於把人馬座作為帝國規則守護者，此用法的一個很重要的先例可以在加利努斯(Gallienus)的鑄幣中發現(圖 27)。在早先羅馬帝國第一代皇帝奧古斯都和摩羯座的爭論定型之後，人馬座便被授予球狀物及方向舵來確定皇帝的命運⁴²。再者，人馬座是一個很合適的國君守護者，因為半人馬獸的象徵等同於奇倫(Chiron)，他是阿基里斯(Achilles)的智慧的導師。阿基里斯的教育是靠奇倫。事實上，對於皇室後代的監護是一個典範，且以一頌文的論題出現：例如：克勞蒂亞讚揚何諾利厄斯(Honorius)的勤勉⁴³：

在半人馬星(Centaur)訓誡下，阿基里斯自己舉杯祝賀，當他得知如何使用矛及演奏七弦豎琴及分辨有治療功用的植物時，沒有再多的渴望。

它不但在古典頌文的出現，而且也成了對於文藝復興國君的教育中，一個受歡迎的主題，例如：普力米堤西歐(Primiticcio)在楓丹白露為法蘭斯瓦一世(François I)的青春年代作的寓意畫，就如瓦薩里在佛羅倫斯帕拉左·費其歐(Palazzo Vecchio)的 Sala de

⁴¹ Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982. cited Letter, Peiresc to Rubens, 27 October 1621, Rooses-Ruelens, II, 209f. Peiresc, occupied with the interpretation of the imagery of the *Gemma Augustea*, wished Rubens to provide him with a copy after the original.

⁴² Ibid. C. de Croy, *Imperatorum Romanorum numismata aurea*, Antwerp 1627, pl. 44, #4. For more about Sagittarius, see W. Deonna, "Le Centaure Conseil du gouvernement et guardian du secret," *Genava*, VII, 1959, 73f.

⁴³ Ibid. Claudian, *Panegyricus de Tertio Consulatu Honorii Augusti*, pp.60-62.

Saturno 爲法蘭契斯卡一世(Francesco I)所作的一樣⁴⁴。羅撒也用一首詩的”speculum principum”：《國王察爾斯九世青少年時期的建立》”(Institution pour l’Adolescence du Roy Charles IX)來表現凱瑟琳麥迪奇(Catherine de’Medici)之子，它用阿基里斯照奇倫的教育的古典模型開始⁴⁵。阿契阿悌(Alciati)在《表記》(Emblemata)中讓半人半馬獸(centaur)作爲”Consilarii principum”，用一個意象來顯示此一獨特家教如何教育年輕的王子⁴⁶。

現在可以理解爲什麼魯本斯選擇上升的人馬座來支配瑪莉麥迪奇的出生：對於在政策中所發現的她那明智而審慎的精神，人馬座是一個神聖的預兆，及她政治上的守護者。瑪莉麥迪奇的”出生守護神”出現在占星上升的人馬座之下。這就是賀拉斯(Horace)所說的”守護神”(Genius)⁴⁷：

“守護神”，就是這個伴星，它支配著我們出生的星象，人類本質的神，但對於各別的生命是致命的，黑與白的改變著面容。

魯本斯其本身在”黑與白”之間區別著出生守護神的形貌，因爲他將以”genio buono”來辨識瑪莉的形貌⁴⁸。賀拉斯說明，出生守護神所帶來的命運是由各別的占星天命所決定。此一上升人馬座 對於此皇后的政治生涯是多麼的適當；因此，出生守護神從他的角形裝飾物贈予好的政府的象徵：王冠、權杖、掌狀物及正義之手。魯本斯 對”出生守護神”的表現是以傳統的標準。通常一個皇帝的守護神 是由一個成熟的男性來象徵，而非一個小孩來代表。有關賀拉斯本文的”出生守護神”用形象上的解釋⁴⁹，這能指點讀者。羅馬人的守護神，同樣的在哈得里安(Hadrian)的發行的鑄幣中出現，刻著 GENIO

⁴⁴ Ibid. G. Vasari, *Ragionamenti*, II, in *Le Vite*, ed. Milanese, Florence 1882, VIII, 42f.

⁴⁵ Ibid. P. Ronsard, *Institution pour l’Adolescence du Roy Charles IX, Oeuvres*, ed. Ch. Marty-Laveaux, Paris 1889, V, p.249.

⁴⁶ Ibid. A. Alciati, *Emblemata*, Antwerp 1584, p. 315, #CXLV.

⁴⁷ Ibid. Horace, *Epistolae*, II, 11, p.187-199.

⁴⁸ Ibid. Letter: Rubens to Pierre Dupuy, 29 October 1626, *Rooses-Ruelens*, IV, 2. See above n. 37

⁴⁹ Ibid. C. de Croy, *Numismata aurea*, pl. 8, #4.

POPULI ROMANI⁵⁰。然而魯本斯的守護神不是一個成年男子而是個小孩，這個小孩的青少年時期相襯地象徵著皇后的新生命。這樣的改編可能和“新年守護神”的傳統意象有關，該守護神很可能是被繪成一個帶有角形裝飾物的小孩，例如在安東尼爾司·皮爾斯(Antoninus Pius)的鑄幣中(圖 28)，宙斯神朱比特配著黃道帶的圈狀物站立著，在裡面有四個孩童，象徵著四季：右手邊，如它所示的是新年(New Year)⁵¹出生守護神。

“出生守護神”的概念對於文藝復興時代是相當著名的，且因文森左·卡塔利(Vincenzo Cartari)的《形象》(Imagini)手冊而普及。例如在此處，守護神的象徵仍然是個小孩子，雖然和普森尼爾斯(Pausanius)的梭西波里斯(Sosipolis)的守護神解釋有關，此守護神有蛇及閃閃發光的斗篷的特殊象徵⁵²。但文藝復興時代當時比較偏愛年輕的守護神，勝於成年的男子。就如同上面所提到的，魯本斯這部分對於小孩子的選擇當然是和新生命的允諾一致；瑪莉麥迪奇的“出生守護神”是一個新紀元(New Age)的前兆，也就是她之後的統治將來到法國。

神聖的“天佑”再次引領著瑪莉麥迪奇的命運的概念出現在前景。事實上，“出生守護神”帶著最高權力標記的角形裝飾物的概念，所產生的更多是連續形式上的意象。在這方面，這可能和某種奇蹟本質的神聖授予之古典型態有關：例如哈得里安(Hadrian)的一個出版物顯示出皇帝從老鷹的爪子中接過王室的王權，老鷹象徵著宙斯神朱比特的使者。關於哈得里安對王權的主張，傳說中的“PROVIDENTIA DEORUM”是毫無疑問的，這個傳說在神聖的“天佑”透過皇帝行動的連續警戒下，預言了一段安定(securitas)的時光⁵³。就如同我們已看到的，所給與瑪莉麥迪奇的統治者地位象徵並非其正式授予的徵象，而是期待在亨利六世早逝時她攝政統治的登基。這個預言授予的奇蹟本質用它傳達和哈得里安紀念章相同的政治含意，就是由神聖天佑的高尚智慧及展望所引領的繁榮及和平之統治時期的到來。

關於整體的構圖而言，瑪莉出生的吉兆本質，在另一個前兆也有提到；此嬰孩被輝

⁵⁰ Ibid. B. Montraucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1722-1724, Suplement, I, pl. 28.

⁵¹ Ibid. *Antiqua Numismata Maximi Moduli ex museo Alexandri S.R.E. Card. Albani in Vaticanam Bibliothecam*, Rome 1739, I, pl. 41, #1 B.

⁵² Ibid. V. Cartari, *Imagini*, 399.

⁵³ Ibid. S. Erizzo, *Discorso sopra le Medaglie degli Antichi*, Venice 1571, p.355.

煌的光暈所環繞著，這是一個神聖誕生的象徵。雖然被人聯想到此光暈是由基督教的意象所改編而來，但是不能相信的是魯本斯或是皇后不會想要有這樣褻瀆的比擬⁵⁴。整體看來，此系列的意象確認了一件事，就是此光輪是由傳統的”光芒四射的王冠”(corona radiate)所改編，其首先用區別太陽神赫利奧斯(Helios)及太陽神阿波羅。然而，”放射光線的王冠”在帝國的圖像中有很多的應用⁵⁵。在魯本斯的《瑪莉麥迪奇的誕生》畫作中，它的解釋在蘇托尼爾斯(Suetonius)一段有關羅馬帝國第一代皇帝奧古斯都的生命被詮釋得很好。它和許多奇蹟的前兆的其中之一有關，預示著這個皇帝的出生並展現其不朽的本質及命運。在這個例子中，蘇托尼爾斯敘述一個羅馬帝國第一代皇帝奧古斯都父親的夢⁵⁶。

他夢到他的兒子出現在他面前，以一身崇高的裝扮出現，而非一個平凡的人，帶著雷電、王權、及 Jupiter Optimus Maximus 佩章，且戴著放射光芒的王冠，並登上由十二匹非凡潔白的馬匹所拉的飾有月桂花環雙輪戰車

蘇托尼爾斯最有名的一段可能就是對魯本斯使用”光芒四射的王冠”(radiata corona)作為此皇后神聖本質的暗示，以及作為其往後統治前兆的啟發。

其它與吉兆徵象有關聯的事物，如占星上升及出生守護神，這些奇蹟的意象可以被視為一個恰當的形象化，就如同羅馬帝國第一代皇帝奧古斯都有宙斯神朱比特佩章及”光芒四射的王冠”的象徵性授與。還有，如同坤體良(Quintilian)所提到的，在傳統的頌文形式中，預示未來偉大的預兆及預言是記敘出生時的一個相當重要的論題⁵⁷。

在佛羅倫斯(Florence)頭上的是露西娜(Lucina)和荷拉(Horae) 她們圍繞著這個嬰孩，是兩個明亮且中央的人物。這些非凡的出生參與者，在往後的拉丁頌文中都是慣用的人物，此拉丁頌文是依循維吉爾《第四田園詩》的形式。就如同所有稍後於此的文學

⁵⁴ Ibid., p. 259, n. 47

⁵⁵ One of the most common uses of the *corona radiate* is as a symbol of the deification and apotheosis of emperors: for example, Lucan, VII, pp.456-459: “... civil war shall make dead Caesars the peers of the gods above; and Rome shall deck out dead men with thunderbolts and haloed (*radisque ornabit*) and constellations, and in the temples of the gods shall swear by ghosts.”

⁵⁶ Ibid. Suetonius, *Divus Augustus*, XCIV, p.6.

⁵⁷ Ibid. Quintilian, *Institutio oratoria*, III, wii, pp.4-28.

文藝作品之類型的例子，維吉爾對於此允諾的孩子的敘述之所以重要是因為依循著神的出生敘述。這個意識的模仿很自然的強調皇室嬰孩的神聖本質。在所有的神當中，希臘神話中的主神宙斯、太陽神弗伯斯(Phoebus)、戴奧尼索斯(Dionysus)的寓言對羅馬的撰寫頌詞者是最重要的。在卡里馬卻斯(Callimachus)的《給宙斯的讚美詩》(Hymn to Zeus)中，這個神被保護在底克特山(Mount Dicte)的洞內，並被木樹女神柯本特斯(Corybantes)及庫爾提司(Curetes)的妹妹，也就是復仇女神娜美絲(Nemesis)的陪同所照料著。他躺在黃金做成的搖籃裡並被給予母羊(she-goat)阿瑪提雅(Amaltea)豐富的乳頭吸吮。在他的搖籃旁邊，庫爾提司跳了一段戰舞，拍打著她們的盾，所以他的父親柯若諾司(Chronos)也許可以聽到盾的嘈雜聲，而非嬰孩的吵鬧聲⁵⁸。其它版本變更希臘神話中主神宙斯嬰兒期的細節，例如：歐菲德(Ovid)相信母羊(she-goat)阿瑪提雅(Amaltea)是水泉女神(naiad)⁵⁹；維吉爾相信蜜蜂在底克特(Dicte)洞穴裡餵養天國的王⁶⁰。弗伯斯的出生故事對德勒司(Delos)也是相當奇特的。在《給德里安太陽神阿波羅的荷馬風格讚美詩》(Homeric Hymn to Delian Apollo)中，所有的女神清洗著這個小孩，並用嬰兒服及金黃色的腰帶將他包裹起來。提米司(Themis)用花蜜及仙饌來餵食這個小孩，並且整個德勒司都開出了黃金，因為當時山頂佈滿了大量森林地帶的花⁶¹。根據一些作者之說，月之女神黛安娜，她協助她的弟弟太陽神阿波羅的分娩，於是被冠以月之女神黛安娜露西娜(Diana Lucian)的稱號，也就是出生女神⁶²。在大部分酒神戴奧尼索斯的出生描述中，他是被尼薩(Nysa)的女神所照料著⁶³，然而其它的傳說故事敘述赫密士是如何將他從賽美勒(Semele) 火一般的孕育處救出，並將他安全的帶給瑪可力斯(Macris)，瑪可力斯是蜂蜜之王阿爾思塔爾思(Aristaeus)的女兒，她在神聖的洞內用蜂蜜養育著他⁶⁴。

一旦基礎的典型及在頌文詩句中傳統的出生敘述可以被理解時，在魯本斯畫中某種

⁵⁸ Ibid. Callimachus, "hymn to Zeus," *Hymns*, I, pp. 44-53.

⁵⁹ Ibid. Ovid, *Fasti*, VI, pp.115-121.

⁶⁰ Ibid. Virgil, *Georgicon*, IV, pp.149-152.

⁶¹ Ibid. "To Delian Apollo," *Homeric Hymns*, III, pp.123-140.

⁶² Ibid. Apollodorus, I, IV, p.6.

⁶³ Ibid. "To Dionysus," *Homeric Hymns*, XXVI; Ovid, *Fasti*, III, p.769; *Metamorphoses*, III, p.314.

⁶⁴ Ibid. Apollonius, *Argonautica*, IV, p.130-136.

慣用意象功能，例如，露西娜或是荷拉的出現就會比較容易解釋。例如，從幫助她弟弟的出生，露西娜也在《第四田園詩》協助此一受允諾的小孩的出生，他的到來很自然是被比成爲太陽神阿波羅的到來⁶⁵。因此，此未開墾的地球開出春天的花，就如同德勒司在太陽神快樂的出生時開出黃金一樣。

在克勞蒂亞稍後的《史迪力裘領事任期之頌詞》(Panegyric on Stilicho Consulship)，露西娜和戴著花冠的女神再次出現協助優伽立斯(Eucherius)的出生。這一段已被引用作爲記敘英雄事跡系列其結構及形式的一個例子，並作爲麥迪奇系列第一部分一個可能的前情。這個即將出生的皇帝被描繪在領事傳說的斗篷上，這件斗篷是由工藝發明女神米諾娃及羅馬所織⁶⁶。

這裡描畫著一座宮殿，有著紅色大理石的石柱及瑪莉亞的神聖之旅。露西娜減輕她的陣痛。在一個光彩燦爛的睡椅上躺著一位年輕的母親，在她的旁邊坐著她自己的母親，蒼白且帶著焦慮，但是同時是快樂的。帶著花冠的仙女們抱起了這個小孩，並把他放在黃金所打造的盆內洗滌。

就如同之前所說的，見到這樣的一段，作爲魯本斯對散花的荷拉(Horae)與露西娜想像，是很吸引人的，甚至是包含著紅色大理石皇宮的改編。然而，克勞蒂亞一直使用標準華麗的手法，而這早先是從眾神的出生故事而來，由維吉爾所改編。在這裡，出席在尼薩居於山林水澤的仙女之中，在幼兒酒神戴奧尼索斯之上的這些戴著花冠的女神，很可能有她們自己的出處。克勞蒂亞的模仿者西多尼爾斯(Sidonius)，在《安斯米爾思的頌文》(Panegyric on Anthemius)中，從維吉爾及克勞蒂亞借了點東西，而這可能是給魯本斯參考的一個通俗文藝作品的例子⁶⁷：

你的搖籃閃爍著帝王權力的標誌，此預言的人間，改變她的後裔，並給了一個黃

⁶⁵ Ibid. Servius, Explanatio in Vergilii Bucolica, IV, p.10.

⁶⁶ Ibid. Claudian, *De Consulatu Stilichonis*, II, pp.341-346.

⁶⁷ Ibid. Sidonius, *Panegyricus Dictus Anthemio Augusto*, pp.102-115.

金時代的承諾。在你的出生時，他們說道蜂蜜會如何的出現；形成的河流帶著香甜的水緩慢地流動著；當橄欖乾果仁仍然掛在大樹枝上時，油穿越過令人驚奇的磨坊。沒有一顆種子或波浪的作物，此曠野生長著；藤蔓樹枝不情願地看著葡萄變成沒有她的情況。玫瑰在冬天的時候轉為紅色，無懼寒冷的百合花嘲笑周圍的霜。正當露西娜完成這樣的一個出生時，這些元素的秩序讓步，並且，改變的世界保證到來的君權。自然界宣佈此一神聖的上帝已到來。

在西多尼爾斯(Sidonius)的敘述中，值得注意的是在這皇室出生場景中重要的援助角色式的出席者；搖籃閃爍著帝王權力的標誌，使人想到皇后的出生守護神。西多尼爾斯也特別強調黃金時代的主題，用來作為耕地豐收的一段時期，而這是因新繼承人的到來而起。這此，魯本斯的荷拉用來宣佈春天的到來，及在瑪莉麥迪奇之下更卓越時代的到來；然而很重要的是要簡短概述在維吉爾、克勞蒂亞及西多尼爾斯中，王室出生之不同解釋的顯著特徵，因為他們提供主題及綱領想法的一般常見主體，而這影響魯本斯對於麥迪奇血統中，此一出生的適當意象選擇。

下面的想法無疑地和所有的來源相同，魯本斯主要關心的無疑是新生兒神聖遺傳，而透過許多令人驚奇的預兆來表現，而這些預兆一開始便區別了這些神的出生。這些前兆預示著一個和平及豐富的黃金時代的重返，而此重返是透過這些新的造物主(New Gods)的努力。對於魯本斯而言，在瑪莉麥迪奇的嬰兒期，這些預言將在系列的主題上一再的出現，直到這些預言被履行。

魯本斯帶著火把的露西娜的形貌，最終是依照黛安娜露西娜或露西菲拉(Lucifera)的形象。後者手中拿著火把，出現在索菲爾斯(Severus)妻子朱莉亞皮亞(Julia Pia)的鑄幣中，黛安娜·露西菲拉斯(DIANA LUCIFERA)的傳奇(圖 29)⁶⁸。通常，此女神的出現紀念著一個黃金時代(Golden Age)，此時代被孩子們的賜福及繁殖所標誌著，這些孩子們以帝王的繼承人身份承諾著此帝國的持續安和樂利。從黛安娜露西娜第一次以麗都(Leto)的助產士的身份出現，協助她的弟弟太陽神阿波羅出生，她身份是有資料可以證

⁶⁸ Ibid. G. Du Choul, Discorso della Religione Antica de Romani, Lyons 1569, p.81, #1.

明的(well-documented)⁶⁹，到她之後在古羅馬的農神節(Saturnalia)中，因馬可畢爾斯(Macrobius)而普及化(popularization)⁷⁰。

臨盆的婦女，把月亮當作露西娜來請求，因為擴大身體的孔洞，透過它開出一條路是露西娜適當的職務，用這種方式幫助、加快分娩，就如同詩人提摩勒斯(Timotheus)恰當地用這句詩行來表達；透過這些星辰及月亮之明亮穹窿，那使得生產變順利。

此項露西娜之於新生兒的特別由來，被延伸到包含所有新生及復興的形式，因此這位女神被崇拜著，作為一個春天的儀式。歐菲德(Ovid)在《法斯提》(Fasti)中討論三月一日其神殿的供奉⁷¹。

把這些花送給該女神，女神在花叢中顯得相當愉快，正上方戴著花冠。說道：“妳，露西娜給與我們生命的光芒。

露西娜於是提供了有關自然界的重生聯想，此聯想成就其在頌文中永久的地位，此頌文作為宣告受允諾小孩之用，而這個小孩將開創一個新的時代(New Age)。

露西娜的地位在維吉爾《第四田園詩》已經被提到，以及其對太陽神阿波羅之出生記敘的信賴。例如；阿波羅多羅斯(Apollodorus)紀錄了在德勒司島上此雙胞胎女神的出生神話，以及麗都如何來到德勒司並產生阿提米斯(Artemis)，藉由其助產術的幫助，她後來生下太陽神阿波羅⁷²。索菲爾斯(Severus)明確地用此神話來識別維吉爾的露西娜⁷³，且以此種方式闡明《第四田園詩》如謎般的詩行⁷⁴。

只有你，純潔的露西娜，對著這孩子的出生微笑，在他之下，鐵器將第一次停息，

⁶⁹ Ibid. Apollodorus, I, IV, p.6.

⁷⁰ Ibid. Macrobius, *Saturnalia*, VII, pp.26-28; cf. Varro, *De Lingua Latian*, V, p.69.

⁷¹ Ibid. Ovid, *Fasti*, 253-255.

⁷² Ibid. Apollodorus, I, IV, p.6.

⁷³ Ibid. Serevius, *Expalnatio in Vergilii Bucolica*, IV, p.10; cf. his comments on the sacred island of Delos in *In Vergilii Carmina Commentarii*, III, p.73.

⁷⁴ Ibid. Virgil, *Eclogae*, IV, pp.8-10.

黃金競賽將席捲全世界。你所擁有的太陽神阿波羅現在是王！

換句話說，黛安娜露西娜讓一個比其本身還要大的權力誕生，而他將帶給這個世界，生命和光的救贖禮物，就像她的弟弟太陽神阿波羅(Apollo)所做的。對索菲爾斯而言，這新的太陽神阿波羅就是羅馬帝國第一代皇帝奧古斯都，重返黃金時代的統治者⁷⁵。

太陽神阿波羅出生的神話以及其在《第四田園詩》中的改編，在文藝復興中是眾所周知的。例如，在《*Discorso sopra le Medaglie degli Antichi*》中，此作一五五九年在威尼斯出版，賽巴司提亞諾·艾立左(Sebastiano Erizzo)解釋黛安娜露西娜的意象以及其來源和哈得里安出版物的關連(圖 30)⁷⁶。事實上，魯本斯很可能在腦中早就已經有此艾立左所闡明的特殊硬幣式樣，作為其露西娜的形貌，因為在視覺的概念上，比起在朱莉亞·皮耶的鑄幣中所發現的(圖 29)，更為接近。比較在哈得里安鑄幣上的黛安娜·露西娜的樣貌，及在放射著光線的幼兒瑪莉麥迪奇上，給與生命光芒之女神的樣貌，魯本斯所運用意象的整個含意使我們感動。在這裡，幼兒的太陽神阿波羅在所有因為其姊姊而生的無限光榮中，就如同他在德勒司一樣，因為他是象徵性地以維吉爾的受允諾的小孩的樣貌出現。把皇后以太陽神阿波羅樣貌的比擬並不是嚴謹的，因為就如同一開始所說，用“光芒四射的王冠”這樣的一個手法，表達了她的神威及命運吉兆，以及她對太陽的比擬。但是，太陽神阿波羅的出生神話事件，特別是維吉爾對於此受允諾的小孩到來的這些改編，使人聯想到瑪莉相仿的出生預兆的象徵作用。背景是設定在佛羅倫斯的夜晚，當時，黛安娜露西娜的昏暗燈光在新生兒的閃耀光芒前相形見绌。此嬰孩將帶給世界光一般的禮物，傳達富饒四季的祝福。在這幅油畫中的意象會讓人回想到《路易十三世的出生》(The Birth of Louis XIII)[第 11 幅]，它是此系列第三部分的開始。在這裡，路易的出生被視為法國的“新時代曙光”(the Dawn of a New Day)，就如同太陽神阿波羅用其雙輪戰車登上天。然而在這第五幅畫作中，皇后的出生，並不是被認為“新時代曙光”，而是“時代的曙光”(The Dawn of Day)。關於路易十三的出生，以及太陽神皇帝的

⁷⁵ Ibid. Servius, *Explanatio in Vergilii Bucolica*, IV, p.10.

⁷⁶ Ibid. S. Erizzo, *Medaglie*, p.383, 755.

比擬將會在之後完整的討論⁷⁷。

在《瑪莉麥迪奇的誕生》中，魯本斯把荷拉和露西娜納入，荷拉可由其蝴蝶般的翅膀來辨識，露西娜則是以輝煌的到來來辨識⁷⁸。從一開始頌文中皇室出生的標準古典意象之討論，在瑪莉頭上散著花的荷拉，可能是克勞蒂亞“花冠女神”(flower-crowned nymphs)的姊妹。

然而考慮到魯本斯對太陽神阿波羅出生意象的改編，對於這些人像需要有更深的解釋。時間的女兒荷拉及太陽神赫利奧斯(Helios)的奴僕們，他們掌握著太陽年所劃分季節的富饒祝福。在第一個例子中，荷拉作為太陽神赫利奧斯奴僕們的概念是因瑪莉麥迪奇作為幼兒太陽神阿波羅的意象而提出。荷拉其角色的起源最早是由荷馬所發現，荷馬認為她們的角色是天國之門的守護者⁷⁹。菲羅斯塔特(Philostratus)使用此歌詠特洛伊戰爭的敘事詩伊里亞德”(Iliad)作為此概念傳達時的一個參考⁸⁰。歐菲德在《質變》(Metamorphoses)中讓荷拉參與太陽神阿波羅的事務，為其駿馬套上軛，準備太陽每日通過天堂的行程⁸¹。儂諾斯(Nonnos)談到這十二個姊妹，她們分別管理太陽日的每個部分⁸²：

荷拉是時間的女兒、照料著太陽神赫利奧斯閃亮車子的奴僕們、各自輪流的為太陽永恆路徑的女祭司，因為她們控制著天堂自古以來的監督。

以大部分解釋的標準而言，魯本斯的荷拉正確來說是指那段支配瑪莉出生的時間，然而給予她和太陽神一樣的比擬，她們的出現帶入了永恆宇宙儀式的存在。

⁷⁷ For more on the theme *oriens augusti*, see E.H. Kantorowicz, “Oriens Augusti-Lever du Roi,” *Dumbarton Oaks Papers*, 17, 1963, 119f.

⁷⁸ Rubens’s representation of the *Horae* scattering flowers at the birth of Marie de’Medici recalls Raphale’s in the *Banquet of Cupid and Psyche* in the Farnesina in Rome. However, here, the *Horae* scatter flowers in celebration of the marriage as indicated by Apuleius, *Metamorphoses*, VI, p. 24: “The *Horae* decked up the house with roses and other sweet flowers.”

⁷⁹ Susan Saward, *The Golden Age of Marie de’ Medici*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982. cited Homer, *Iliad*, V, p.749.

⁸⁰ Ibid. Philostratus, *Imagines*, II, p.34.

⁸¹ Ibid. Ovid, *Metamorphoses*, II, pp.118-121.

⁸² Ibid. Nonnos, *Dionysiaca*, XII, pp.15-21.

因為太陽神阿波羅為地球帶來光和生命的禮物，透過聯合的方式，荷拉成為季節的女神。在《法斯提》中，在對芙羅拉(Flora)的祈願中，歐菲德結合荷拉其太陽及四季的意象，描述春天中她們歡愉的到來⁸³：

帶露水的霜很快就從葉子上被甩掉，各種不同的葉子被陽光的光束給暖和了起來。穿著斑紋衣服的荷拉到來，並從發光的籃子裡揀選我的禮物。

在此荷拉迎接著春天的新生，早已被太陽注入生命的光線所鼓舞著。就如同季節的女神，荷拉經常性的表達大自然新生的概念。對於平達(Pindar)而言，荷拉是青春及繁殖(fertility)的女神⁸⁴，對於菲羅斯塔特(Philostratus)而言，這些姊妹們搭配給著時間及富饒的四季⁸⁵。

對於荷拉……，帶著緊握的雙手，透過其程序過程，正使得曆年舞動起來；地球在她的智慧下，為該年的所有產物而生長著。我必要對春天的荷拉說的是春天的時光”別踏在風信子或是玫瑰上”，因為當其腳步來臨時，這些花看起來會是比較甜美的，也會散發出比荷拉本身還要甜美的香氣。

荷拉代表著大自然的繁殖，因此荷拉或是其它自然界的神靈(spirit)會是出生主題的適當參與者。傳統模式的路線就是酒神戴奧尼索斯的幼年，由尼西恩(Nysean)女神們所照護著，藉由這些女神的參與，她們以重生的上帝及大自然的繁殖來強調他的神性⁸⁶。在傳統中，平達(Pindar)讓荷拉參與弗伯斯(Phoebus)和卡爾勒蒂斯(Carneides)其兒子的新生，其子是蜂蜜之王⁸⁷阿爾斯塔斯(Aristaeus)。

⁸³ Ibid.Ovid, *Fasti*, V, pp.215-218.

⁸⁴ Ibid.Pindar, *Nemean Odes*, VIII.

⁸⁵ Philostratus, *Imagines*, II, p.34. For a fuller discussion of the Horae as springtime goddesses, see C. Dempsey, “Mercurius Ver: The Sources of Botticelli’s *Primavera*,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI, 1968, 264f.

⁸⁶ Ibid. “To Dionysus,” *Homeric Hymns*, XXVI; Ovid, *Fasti*, III, p.769; Ovid, *Metamorphoses*, III, pp.314.

⁸⁷ Ibid.Pindar, *Pythian Odes*, IX, pp.59-65.

在那兒，她懷著一個小孩，赫密士將從孩子母親的子宮接過他，並將他帶給地位崇高的荷拉及大地之母(Mother-Earth)，而她們將會把這個孩子放在膝上，並且在其唇上滴下花蜜及仙饌，並且命令這個孩子將會被稱為不朽的宙斯，完完全全的太陽神阿波羅、像阿葛爾斯(Agreus)及諾米爾斯(Nomius)一樣是群眾永遠的守護者，在人群中對他的朋友而言，他就像是一道光，然而其它的稱他為阿爾斯塔斯(Aristaeus)。

當大自然的神靈成爲皇室出生時經常性的參與者時，這將宣佈富饒及重生的一个新紀時代，這被認爲超出克勞蒂亞在《史迪力裘領事任期頌詞》中，優伽立斯出生時戴著花冠女神的意象⁸⁸。

魯本斯《瑪莉麥迪奇的誕生》的構圖，很明顯的是建立在荷拉其太陽及季節雙重的身位所啓發的靈感。她們照料著嬰孩時的太陽神阿波羅，並準備迎接一個對法國而言富饒豐碩的季節。不同於阿爾斯塔斯在大地之母的膝上被養育著，瑪莉麥迪奇被其所出生的城市佛羅倫斯所迎接，作爲此政治重生的一个徵兆。在尾聲，魯本斯把這些正在亞諾河旁和盾牌玩耍的男童天使之主題放入。這些裝飾的百合花強調著皇后麥迪奇的繼承，並以傳統中，早先在羅倫左二世馬格力斐科(Lorenzo II Magnifico)之下的革新(renovation)，藉此引入她未來的統治。在此魯本斯在麥迪奇王朝的宣傳中，點出其主要的方向，此宣傳涉及到佛羅倫斯城市的象徵性以及麥迪奇到來時，它和春天重生的政治概念間的密切關聯。羅倫左二世馬格利斐可把此概念用題詞“時光重返”(Le temps Revient)改編到他在佛羅倫斯的統治⁸⁹。他委託尼克拉·史賓立(Niccolo Spinelli)設計一個顯示有菲歐雷提亞(Fiorentia)的紀念章，就如同芙羅拉坐在樹下，持有一支帶有三朵百合花的樹枝⁹⁰。麥迪奇手臂上百合花的圖案是在一四六五年時借自於法語，因爲當權

⁸⁸ Ibid. Claudian, *De consulate Stilichonis*, II, pp.341-346.

⁸⁹ Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982. pp. 19-39.

⁹⁰ G.F. Hill, *Corpus of Italian Medals of the Renaissance*, London 1930, pl. 150, #926.

者路易十一世(Louis XI)，當時皮耶歐(Piero)是麥迪奇家族的領導。因此，在魯本斯《瑪莉麥迪奇的誕生》畫作中，盾牌上百合花的圖案對於麥迪奇王朝的圖像，也就是“革新”的特殊主題，到法國未來在瑪莉麥迪奇之下的復興，都是一個有所指的參考。帶著象徵王權之角形裝飾物的出生守護神，其地位確認了此天命。

另外一個有關於出生場景中要被解釋的是，在由兩個大的巨柱所構成的拱門前，佛羅倫斯坐著的樣子。例如，在巴伯利花園(Boboli Gardens)中，取代用佈置來辨視其結構，它很可能不同於魯本斯對瑪莉皇后出生的寓意表現，這是由羅馬阿爾卑斯神殿(Templum Urbis Roma)所啓發的靈感。在阿爾卑斯神殿系統化其版本前，羅馬(Roma)坐著的這個常見錢幣意象，在普羅巴斯(Probus)、菲力帕斯(Philippus)、馬克森提爾斯(Maxentius)的鑄幣中是相當受歡迎的，而此來源，琴·嘉茄(Jean Gag )在《阿爾卑斯神殿及革新的來源想法》(Le Templum Urbis et les origines de l'id e de renovation)這篇文章中有詳細解釋⁹¹。

從第一世紀末到第三世紀末初，阿爾卑斯神殿出現在帝國的鑄幣，作為政治及宗教的象徵：原本它是哈德里安的雙層神殿(double temple)，獻給羅馬(Roma)及維納斯女神，在古老翡拉(Vella)之上，廣場(Forum)之下。哈德里安在一邊刻著阿提那(Aterna)，並在其鑄幣上重覆此格言，以致於對羅馬不朽的崇拜成了宗教上的也是政治上的。兩個十分重要的對羅馬·阿提那(Roma Aterna)政治上崇拜的慣例就是，羅馬出生(Natalis Romae)的慶祝及主要獻祭紀念阿爾卑斯神殿在四月二十一日當天都可以一起看到。因此阿爾卑斯神殿的概念成了復興的附帶想法：藉由重返該城市的源頭及出生，也就是“renovatio Romanorum”，鑄幣上的意象宣告著該帝國的重生及該時代的快樂。這些鑄幣發行的傳說宣佈著該城市及其皇帝的“felicitas saeculi”及“aeternitas”；在反面通常有羅馬出生的場景，就是母狼(she-wolf)及她的幼獸，用來加強“革新”所要傳達的訊息。谷奧姆·杜丘(Guillaume Du Choul)在《古羅馬人宗教的言談》(Discours de la Religion des anciens Romains)中，把阿爾卑斯神殿的標準錢幣型態納入：菲力帕斯(Philippus)

⁹¹ J. Gag , “Le Templum Urbis et les origines de l'idée de renovation,” *Mélanges Franz Cumont*, Brussels 1936, IV, 151f.

的發行顯示著”SAECULUM NOVVM”(圖 31)；普羅巴斯(Probus)的發行顯示著”ROMAE AETER”(圖 32)⁹²。

在《瑪莉麥迪奇的誕生》中，魯本斯很可能在腦中對於阿爾卑斯神殿錢幣的圖像早就有了一個固定的形式：在戴著頭冠的古老城市的化身之後，由大教堂(Duomo)所加冕的佛羅倫斯，如同羅馬一樣坐在一拱形物之內，而這拱形物的側翼有許多的柱子。一般羅馬出生的反面意象是由麥迪奇繼承人的出生所代替，此繼承人將恢復歡樂的時代，也就是”Saeculum Novvm”。阿爾卑斯神殿改編作為政治上”革新”的象徵，被當作此幅畫作中其它要素的一個主幹；環繞著皇后的”光芒四射的王冠”讓人將她的出生和太陽神阿波羅的到來，及其全宇宙的統治聯想在一起；露西娜及荷拉迎接著她生命的春天，並且是政治重生的早先通報者；出生守護神及上升人馬座指揮著，作為其未來輝煌統治的前兆；最後，甚至在半夜時，花朵神奇沿著亞諾河開出花，彷彿季節迎接著新榮耀其光芒四射的溫暖以及為黃金時代準備永恆的春天。用這樣的方式，大自然宣告著這被等待許久的神聖嬰孩的到來。

本系列第二幅敘事畫並不比第一幅更依循歷史。它並不是描繪一位降臨在大公爵與大公爵夫人家中的女嬰孩，而是描寫魯本斯所奉命繪出的神話中瑪莉的英雄故事。魯本斯在這系列故事繪畢之後，修正了蹩腳詩人莫里梭(Morisot)在一篇名為《Porticus Medicea》的敘事韻文中一些錯誤的詮釋。

在這幅夜晚的場景中，小簇的人物和鮮活的衣飾從黑暗中出現。它們分別被不同程度的火光所照亮，這火光是由上方中央的人馬星座以及這本身就具有光環的女嬰所發出。就構圖而言，在底部下方一角，亞諾河河神和跟隨他的獅子們那一邊，首先藉由那些正在玩弄佛羅倫斯那紅百合裝飾的盾牌的男童天使，其後再藉著季節三女神的其中兩位將群花灑在嬰孩身上，並藉由那男孩子氣的守護神在他的豐饒角邊緣有著嬰孩未來偉大的預兆，於是河神所發出一條螺旋線以永遠遞增的速率纏繞。這條螺旋線再盤旋通過幾乎全裸的生育女神露西娜，通過穿著素樸禮服的佛羅倫斯市，然後結束⁹³在她臂裡

⁹² Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982. cited G. Du Choul, *Discorso*, 162, #3-4.

⁹³ 視我們如何解讀其構圖而定，或可說是開始。

射出燦爛光芒的嬰孩。在左方，一堆巨大的圓柱建築代表著唯一密實的物體，在它那粗面石堆砌而成的帶形裝飾中，參與了瀰漫四周的魯本斯式的旋渦。

從一開始，這裡有個對歷史滿不在乎的創新圖像。它只有在一個智性的過程中，仰賴觀眾對神話學、紋章學、寓言、占星術，以及象徵技巧⁹⁴才能解讀的。由於那一個月正是四月，這項差異並不能被更佛羅倫斯式的曆法推算來連結⁹⁵。如果還需要更具說服力的證據：在一五七三年的四月和五月瑪莉的母親前往洛雷多(Loreto)朝聖，以「實現一項誓言」，並且無疑地祈求生下男孩⁹⁶。

魯本斯給予了出生地一個傳統的預兆，那位地方上的河神和里帕(Ripa)的《圖像學》中的描述殊無二致：「亞諾，一位留著鬍子和長髮的老人，以一隻手肘放在迸出水的甕上這樣的伸展姿勢躺下；這人物將會戴上山毛櫸做成的花環，並且在他的側面有一隻爪子上拿著紅百合的獅子蹲踞著，這兩者意味著佛羅倫斯古老的武器，以及亞諾河所流經的托斯卡尼主城。⁹⁷」這標準的慣例中唯一重要的變形就是佛羅倫斯的紅百合盾牌⁹⁸，被兩位男童天使拖到對面的河畔，就是與那抱著新生兒的佛羅倫斯市化身並排的那兩位天使。這些健壯的頑童宣告了一個貫串系列故事的主導主題：他們持續在兩幅畫中再現，當長了翅膀的愛神邱比特在與亨利的鎧甲搏鬥；沿著這三幅圖，他們把自己的羽毛與蝴蝶翅膀交換，並且揮舞著愛的火炬，沒有使用鞍就騎上了里昂的獅群上，而此時三兄弟正在天空中跳舞；在《交換公主》這幅圖中，一群小小的美少年形成了主要的附屬主題，而以婚姻之神的火炬完成的那一對揭起了帷幔，在圖片下方揭露了芭蕾舞式的婚

⁹⁴ 在瑪莉自己以及她父親的陳述中，在她的出生檔案櫃，得知她的占星天宮圖中，瑪莉是在正午出生的，而不是在夜最深的時候。要注意的是來源資料無可爭辯地說明那一年是 1575 年，而不是仍常看到的 1573 年。

⁹⁵ 如同在杜利葉傅卡(Thuillier-Foucart)第 12 頁以巴地弗(Batiffol)為資料來源，在莎瓦(Saward)與海登(Heiden)著作中仍會找到的一般。這項錯誤可能可以追溯到賈魯茲(Galluzzi)。如果瑪莉實際上是在 1573 年出生的，在 1600 時她應該會是個女修道院的候選人而不是皇家婚姻的候選人。佛羅倫斯的 Duomo 的檔案庫中記載：”Battezzati: Femmine dal 1571 al 1577”，並寫道：”Aprile 1575, martedì 27. Maria del Ser.mo Granduca di Toscana Fran.co di Cosimo de Medici et della Ser.ma Gio.a d’Austria, N{ata} 26, h{ore} 16 {= 12 noon}, P{opolo} S. Romolo. Comp{ari} il R.mo Mons.r Nunzio Carlo Cicada et la Ill.a Sig.ra Leonora de Tolledo de Medici” Leonora di Toledo 教母是法蘭契斯可(Francesco)的兄弟皮耶托(Pietro)的妻子，而且將於隔年在神祕情況下死亡。這段故事是十九世紀的文學所熱衷於加油添醋的。且杜利葉將瑪莉視為法蘭契斯卡最後一位由喬安娜所生的小孩。事實卻非如此：一位兒子菲力波(Filippo)在 1577 年出生，但只活了幾年而已。

⁹⁶ 關於朝聖的文獻可見 ASF, Mediceo 5926.

⁹⁷ Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.cited Ripa, p. 158.

⁹⁸ 它從來不是法國盾牌的那種白色。

禮前儀式；那巧妙的統治者的兩旁有著男童天使侍立，在她的面前則有四位，但他們全都是另一個的故事中的一部分；兩位不免一死卻天真無邪的兒童在倒數第二幅敘事畫中依附著女王身後那位慈愛的化身；最後，在系列故事的最後一幅畫，得到勝利的瑪莉畫像，同樣是這一對天使在天空中拍翅振翼，在她的頭上握著一個桂冠花環，在那兒他們再一次地擁有蝴蝶翅膀，即巴祿茲備忘錄所稱的“不死的徵兆”⁹⁹。

在系列故事中，將上面提到的這些以及其他裝飾性的有翅小天使擱置，視為魯本斯所用的另一項權宜之計、另一種裝零雜物品的箱子、另一種方便的圖樣，只是用於填充他的構圖。然而有個與此對應的實例：他那無所不在的狗兒們。乍看之下這些狗兒似乎常常是嚴肅主題中一個令人厭煩的干擾物，但在更進一步的研究中，顯示這些「干擾物」有著特定的意義與功能，並在充實人們可能認為不大適宜的主題這一方面貢獻良多。而更多的理由認為這些裸身的嬰孩應該不只是任意的裝飾品或是構圖的附屬物，這點被一些與盧森堡系列故事的主角相關的徽章所支持。這些男童天使在接連的來龍去脈將更需注意：至少有兩枚亨利四世所頒行的徽章上面有著兩位男童天使¹⁰⁰相互擁抱著，或是在忠誠和相互支持的象徵物上緊緊握手，而且皆手握著百合，兩枚徽章也都題上了 **HOC FOEDERE LILIA FLORENT**(百合花由此同盟)的箴言¹⁰¹[圖 101]。這兩枚都自一六〇一年起發行，並都與瑪莉生下了法國皇太子有關。

莫里索所犯的其中一個錯誤尤其激怒了魯本斯。這個錯誤的詮釋是將魯本斯明顯想要用以擬人化的佛羅倫斯的人物當作是宙斯的母親麗亞。「這項錯誤」，畫家寫道，「來自於佛羅倫斯市的擬人畫像與麗亞或自然之母西芭莉的相似性，因為她們戴著以城牆與高塔築成的皇冠，看起來都是那麼高聳入雲。」他接著抱怨了莫里索在一幅稍晚的畫作對里昂市的解釋，而那是另一個同樣的誤解¹⁰²。魯本斯深深地明白所有這種「城市的化身」都是同一位母親的女兒。而且，她們只是那位唯一的大母親麗亞，或者說是那位統

⁹⁹ BNP, Ms. Baluze 323, fol. 54^r; Thuillier 1969, p. 53.

¹⁰⁰ 在其中一枚徽章上面是有翅膀的，在另一枚則沒有翅膀。

¹⁰¹ De Bie, Henricus III, nos. LVII, LVIII, 1601, with explanation on p. 277.

¹⁰² Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982. cited Letter from Rubens to Pierre Dupuy, October 29, 1626: Rooses-Ruelens, IV, pp. 1-3; Thuillier-Foucart, p. 122. 這位心態上像是文物工作者的畫家可說是過於挑剔了，或許是因為對莫里梭甚至於不在一整篇獻給瑪莉麥迪奇畫作的詩中提及他的名字一次，而產生的這種情有可緣的憤怒吧(?)

轄所有人類村落，保護著都市、城鎮、以及要塞¹⁰³的自然之母西芭莉的彰顯而已。魯本斯讀過詩人盧克萊修的作品，知道不管是「大地之母」或是「大地這位母親」都是所有都市，以及所有都市的形象的本源，也是「人類骨架的祖母」¹⁰⁴讓他在他想要的時候痛斥那巴黎式的打油詩人，但是他這幅畫中的佛羅倫斯市卻不只是一位城市的化身，無論那些城牆、中央教堂以及高塔是如何地局限她，無論她頭髮中的紅百合花如何同樣地宣稱她是誰。魯本斯的佛羅倫斯市被繪成母性關懷最精髓的部份，在於她的姿勢、表情、心境與手勢共同將她促成為萬有的母親，成為古典主義者的聖母瑪利亞：不只是佛羅倫斯，不是奧地利的喬安娜或是公爵那動不動就流淚的護士，而是這位神話之子在地球上的遠古祖母。這位神話之子將要長大成為宏大的女王，她的英雄作為在此系列其餘的畫布上可是大名鼎鼎的。

在這樣的外觀與功能下，佛羅倫斯的化身及時地受到了另一位較小的女神的幫助，即統轄生產的生育女神露西娜。露西娜並不總是如這裡所顯示的：微笑而富裕的婦女，小心翼翼地保護著她的火炬以免嚇著了這位嬰孩¹⁰⁵。她反而可以是一個可怕的人物，需要被賄賂，也需要被產褥上的女人所諒解，而且她也是(雖然不是在這裡)婚姻女神朱諾的另一個化身¹⁰⁶。

莫里索的另一個大錯誤是激怒了一位已經投入了大量的時間和金錢在古物的研究和收集的畫家。魯本斯抱怨道：這位法國人已經把”*hore felici*”——女王出生時那巧妙的季節三女神¹⁰⁷誤解了，「但是季節三女神可以從她那與蝴蝶相似的羽翼被認出來，而且她們是女生。」而在這裡她們正是以這樣的形象出現。季節三女神通常是三人一起出現，而且常常和希臘神話中司美麗、溫雅、歡樂的三女神相關聯，因此也常和命運之神較年輕的形象相關。在希臘最早的史詩詩人之一賀西歐(Hesiod)的描述中，季節三女神和命運之神一樣，都是宙斯和掌理法律與秩序的女神特彌斯的小孩，而且他們分別被命名為”

¹⁰³ Ibid. Lucretius *De rerum* 2.594ff., Virgil *Aen.* 10.252ff., Ovid *Met.* 10.688-704, Fasti 4.179ff., Phornutus, Fulgentius, Isidore, and in later times Gyraldi (*Syntagma* IV), Valeriano, and most fully Cartari, pp. 86ff.

¹⁰⁴ Ibid. Lucretius *De Rerum*, 2.p.594.

¹⁰⁵ 這把火炬是她的正字標記，藉由它小孩才第一次看到白天的光亮。

¹⁰⁶ *Oxford Classical Dictionary*, 2d ed., 1973, pp. 568-569; Cartari (but on pp. 98-99 he discusses Lucina also as a form of Diana-Luna specifically involved with childbirth). Further, Gyraldi, *Syntagma* II, pp. 106, 310.

¹⁰⁷ 不是「小時」。英文”Hours”可指「小時」或希臘神話中掌管季節、時序等的女神。當成是”Cupidini Zephiri”〔然而魯本斯寫信給法國人多半是用義大利文〕

良好的政體”(Eunomia)、“公正”(Dike)以及“和平”(Eirene)¹⁰⁸：這三項特質構成了瑪莉的統治政策，和魯本斯畫布上的首要主題與主要的考量。對荷馬而言，季節三女神同時也是奧林匹斯山的大門的看守者¹⁰⁹，同時人們可能會因為此幅畫中季節三女神展現的背景是座雄偉的建築，因而受到誘導看到了看門人的功能：這些畫作中就連建築也充滿著它的象徵重要性。事實上魯本斯到底知不知道在某些古典的資料中季節三女神可以是女性或是男性，這件事我們不得而知。因此他對於第三個人物，毫無疑問地把這人物和他的女伴連在一起，並且視為相等。更深入的評論存在著些許的含混歧義。在解釋了荷馬之後，魯本斯接著宣稱：「那位佩戴著充滿權柄的豐饒角的年輕人，正是女王良善的守護神。」如果那位年輕人並不是三女神中之一人，他的功能還是和季節三女神相同；由於所帶來的禮物，她們被認為是在婚禮與生產時受到歡迎的客人，而在這裡，這三位的地位一如往常¹¹⁰。

當這兩位女孩以花朵為這嬰孩淋浴，良善的守護神帶來了一個更加具體的禮物：一把權杖，一個皇家的「正義之手」，一柄棕櫚樹葉，一串珍珠項鍊，還有兩頂皇冠，那一個在加冕典禮的畫中上授與她的皇冠，外加或許是為彰顯她對所有文化事物的支持的一頂桂冠。在魯本斯的畫作中，沒有一項東西是偶然的。這些都不是皇室設備的碎布收集袋的集合。相反的，皇冠、權杖和那坐著審判時象徵皇家權力的「正義之手」都是不解自明的。珍珠項鍊是瑪莉早期裁縫的印記¹¹¹。而這棕櫚樹或許卻是個截然不同的東西。它不是一個基督殉道者的象徵，雖然瑪莉必然常常在她對付一個不可預測且會調戲女人的丈夫時，或者在應付兒子的時候，覺得她像位烈士般地得到棕櫚；因為路易的小孩子脾氣隨著他一天天地成熟，逐漸變成了徹底的復仇心態，以及一種對於那些明顯為他好的人的不信任感。而這棕櫚樹也不是軍事勝利的古典象徵，任憑這個系列故事中其中一幅畫的吹噓，瑪莉從來沒有自己掙得一場勝仗。但在她自己的徽章中，棕櫚樹的形

¹⁰⁸ Hesiod *Theognis* p.901; *Oxford Classical Dictionary*, 2d ed., 1973, p. 327.

¹⁰⁹ Homer *Illiad* 5 p..749 and 8.p.393.

¹¹⁰ *Oxford Classical Dictionary*, 2d ed., 1973, p. 527, and in general G.M.A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge, Mass., 1951.

¹¹¹ 瑪莉抵達馬賽時，一走下下船的梯板，那些法國人就稱讚著她的珍珠項鍊的串繩那優雅的樸素；隨後他們對她為了她所喜愛的裝飾物所花的每一塊錢大為憤慨。

象卻十分常見：概括來說共有兩枚。剛出生的麥迪奇公主需要它們的特質才能活下來，首先身爲一位皇后，隨後是攝政女王和皇太后，最後是北方國度的流亡者：天國的權力所能夠送給她的禮物沒有比這個還有用的了。一枚一六一一年的徽章，是從她寡婦生涯和攝政女王的第一年，就刻有一棵堅定不屈的棕櫚樹的圖象，它枝幹上掛著六顆心，這是對於她在實現對國王的義務時所生下的六個小孩的一個明顯的暗示，徽章上同時刻著這樣的題詞：“STAT RECTA FERAXQUE”¹¹²(它(她)堅定而結實累累地站立著)[圖 102]。而佛羅倫斯手稿所列出的另外一枚徽章¹¹³，就連黎塞留也認爲和皇后非常相關，所以在他的《名人畫廊》(*Galerie des Hommes Illustres*)¹¹⁴中將它畫在她的人像周圍。它同樣有著一棵棕櫚樹，並繫上了“NUNQUAM SUB MOLE FATISCAT”[它(她)在重擔下從不疲倦]的標語。根據手稿，這同時暗指著「在她所忍受的逆境中那仍然堅定不移的德行」，因爲如同象徵的解釋所說的：棕櫚樹可以被彎曲卻不會被折斷。參照皇室和個人的徽章可以加深對於一幅圖畫內容的理解，甚至是它不明顯的細節。

自從最早的評論開始，關於這幅圖中剛出生的瑪莉呈現著超自然的光彩這一點上顯得值得特別提及與解釋。巴祿茲綱領性的手稿中僅僅注重實用而坦白地諂媚道：這是「她將是世界上最偉大的公主的一個徵兆。¹¹⁵」現今的評論者則不再如此沈默。赫提克(Hourticq)、葛羅斯曼(Grossmann)和西姆森(Simson)在他們各自的解讀中，都將瑪莉的光環與基督聖嬰的誕生，甚至特別是現在收藏在德國德勒斯登那幅可雷鳩(Correggio)在《耶穌誕生圖》對於夜的描繪，交相聯想¹¹⁶。在這個例子中，可知魯本斯對於「基督教人文主義」的認識，這位博學的畫家「同時暗指古羅馬詩人維吉爾的詩，以及神聖的基督形象，兩者微妙地交相輝映。¹¹⁷」因此維吉爾的《第四田園詩》和它神秘的預言：一位小孩的出生將會引領一個新的黃金時代，在這裡再次出現。

當然，這幅圖有著宗教的言外之意。在系列故事中，瑪莉身爲主要角色，自然以各

¹¹² De Bie, *Maria Med.*, no. XVI, with explanation on p. 313.

¹¹³ ASF, Guardaroba 958, no. 82; ASF, Stroziane ser. I, XI, fol. 37^r; BRF, 2120, fol. 23.

¹¹⁴ Bonnaffé; Dorival.

¹¹⁵ BNF, Ms. Baluze 323, fol. 54^v; Thuillier 1969, p. 55.

¹¹⁶ Hourticq, cited by Simson 1936, p. 296; Grossmann, p. 25.

¹¹⁷ *Ibid.* Held 180, p. 100.

種化身和人物的形式出現，這是她的個人和生命，和在她生涯中連續的各個階段所設計出的徽章的緊密聯結。在任何她可以不像這裡以基督聖嬰的形象出現的地方，接著就在下一張圖中讓她的畫家想起另一個宗教的主題：聖告。與聖母瑪利亞的並行延續了整個故事始末，一直到了最終的「聖母升天」和「加冕典禮」¹¹⁸。在這系列故事中自然有著「基督教人文主義」的運作。在這裡所看到的一切事件，既不是真正的瑪莉，也不是一個基督教化的符號：這位燦爛奪目的新生兒不折不扣地是一個象徵的意象，是一個濃縮物，是一個關於皇室嬰孩、一個未來的元首降生的概念。

此外，如同畫中的人物不是現實世界中的人一般，畫中的時間——年、月、日、時辰——也不是「真」的。這裡所描繪的夜景並沒有歷史的根據。從瑪莉的父親的敘述、從出生的記錄資料，甚至從檔案室中找到的她的算命天宮圖¹¹⁹，以及從女王親自給予莫吉斯(Maugis)以轉交魯本斯那些個人的資料中，她是在正午出生的，而不是在最深之夜裡降臨。奇怪的是，魯本斯似乎總是在不理會並且丟棄事實之前想要知道確切的事實。在一六二二年八月一日，距離契約的簽訂正好過了超過五個月，女王的顧問莫吉斯寫信給朝臣與畫家間的聯繫者派瑞斯說：魯本斯「渴望知道主宰我們女王出生的黃道十二宮，而那正是金牛宮。女王陛下是在四月時的一個正午時分出生的。而他希望知道女王究竟是在日間還是夜間出生的。¹²⁰」在打擾了女王、神父和一位學者，以求得到精確的資料之後，魯本斯卻畫了一幅夜間的場景，並帶著一種藉由三種截然不同的光源所產生的飽滿的上中音調明暗對比。並且他所繪的黃道十二宮並不是金牛宮，而是人馬宮。然而這兩項事實和其他在這二十四幅相互關聯密不可分的系列故事中看似獨立的許多細節一般，各個都是緊密相扣的。

魯本斯的畫作中主要的靈感並非來自聖嬰或是其他如生育女神露西娜的火炬這樣明顯的出處，儘管可雷鳩那幅夜間的《耶穌誕生圖》卻是如此。如果我們留心的考察，將會發現這兩個出處都不算是太重要。生育女神的火炬至多幫忙帶出了她身體和大腿的

¹¹⁸ 這個天上版本在含意上勝過了在聖丹尼斯(留尼旺島(法)首府)舉行的典禮。

¹¹⁹ BNCF, II. 103. 117, and BRF, Moreniana, Bigazzi 235, fol. 46^v.

¹²⁰ Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982. cited Letter from Maugis to Peiresc, August I, 1622: Thuillier-Foucart, p. 105.

曲線，而從小孩身上發出的超自然光芒是那麼微弱，以致於不能跨越到像生育女神的上臂或胸口那樣短的距離，也不能抵達不到幾寸外佛羅倫斯的側面像那樣近的地方。真正而有效的光源是另外的東西：黃道十二宮之一宮在畫布極上方的地方燃燒，並將光亮往下散發甚至到了爬出河流的男童天使中最低的一個。而這個星座卻不是瑪莉的金牛宮，而是人馬宮。這是在魯本斯與派瑞斯就這個主題通信，或許還與那些博學之士稱為「數學家」¹²¹的人們商量，並且也曾短暫地考慮獅子宮或處女宮是否「比金牛宮更合適」¹²²之後，才特意選擇用以預示女王的出生。不管這些人的考量是什麼，最後的結果與系列故事中其他的情節是如此的一致，以致於我們必須承認這項事實：它的理由的正當性較少是源自於行星的作用，而多是由於政治的權勢；較少是出自於公主出生那天日光照耀的房舍，而多是因為一六二〇年代在她的王朝中盛行的政治風向。在這微妙的圖畫語言中，魯本斯創作的是瑪莉的意向，每一幅圖都與已知的事實相違，這樣的發現傳送出了訊號的火焰，使我們警覺到：要去尋找捨去明顯事實的理由。在系列故事中的別處，黃道十二宮和其相鄰的星座兩度共同作為帶形裝飾的一部分。在這裡卻不是那麼回事，因此我們被提醒，不要把這裡的星座符號當作具有年代的意義，而要當作是對個人的意義。最後，把瑪莉的出生從史實上的正午轉換到詩化的暗夜，這就告訴了我們畫中的星座與瑪莉自己的命宮圖全然無涉。

人馬宮並不是瑪莉的星座；它卻是亨利的星座。這星座甚至不在佛羅倫斯家族檔案記載中，瑪莉的算命天宮圖的誕生運星之列¹²³。但亨利卻是在一五五三年十二月十二日或十三日出生，因此正好是在這個星座的支配之中。對魯本斯的象徵主義意味深長的是：管轄這個星座的行星正是木星。而且亨利是一位典型的射手座：對於他的雄渾氣魄

¹²¹ 瑪莉的私人宮廷占星學家。

¹²² Ibid. Letter from Peiresc to Rubens, August I, 1622: Rooses-Ruelens, III, pp. 9-11: Thuillier-Foucart, pp. 105-106.

¹²³ 十二日與十三日之間資料來源並不能給予我們一個肯定的答案，但十分可靠的歷史學家像是蒙塞勒(R. Mousnier, P.371)明確的表示那個月是十二月，而不是杜利葉·傅卡第 69 頁所說的二月。除了這項證據之外，亨利在佛羅倫斯檔案館中的算命天宮圖(例如 BRF, Moreniana, Bigazzi 235, fol. 47V)雖然不能決定確切的日子，也記載著十二月。然而有些算命天宮圖卻是完全不準確的，不只是在月份上出錯，甚至還記載著錯誤的年份。這顯示對於巴黎和佛羅倫斯的朝廷占星學家所有習得的計算方法而言，具有決定性的都不是天宮圖加上一些細節的主要或輔助屬性，而比較是個人出生的那一天和那一個月，以及該日是在黃道十二宮的哪一個這樣簡單的事實所決定。這點在路易十三出生時被授與的名號“le Juste”中可以得到佐證，因為這純粹是基於他是在天平宮所包含的前幾天出生而稱之。

感到驕傲、爲人直率、有攻擊性、在戰場與情場上都是一樣地殘忍。

如果人馬宮散發出他熱烈的光散發在公主的出生之上，那是因爲將近半個世紀之後這位皇家射手的寡婦非常渴望堅持她的一生從出生起就已被前一幅圖所看到的命運之神所決定，必須從她未來的國王和她的丈夫那裡反射的光芒中取得自己的榮耀。在十七世紀的理解中，她的意思是她以攝政王或皇太后的身份所提倡的所有政策都是單純地反映著她已死的丈夫，因此是爲了他的動機和目的所服務，而且也是爲了法蘭西——但這是指他英年早逝時的法蘭西，而不是薄弱的君王尊嚴和貪婪的嬌小指導人所導致那已衰落而有分崩離析的危險時的法蘭西。

如果瑪莉相信如此，且這裡有著更進一步、作爲象徵的證據證明她的確如此。因爲亨利自己曾經教導她將君主的身分實質上視爲是太陽神的放射。在亨利的財務管理員和著作者死後出版的編年史家貝休恩(Maximilien de Béthune)和蘇利(Duc de Sully)所收集的《Maximes royales d'Etat, des Méditations de Henry le Grand》，我們讀道：

這些神聖的光，在他們當中是不可見的，卻使他們藉由天上的星星和地上的君王能被凡人所看見……就像燦爛的太陽憑藉它的光和熱，照亮了天空、溫暖了大地、讓植物蠟青蔥、讓花朵繁盛、讓果實成熟，真正的國王也是如此，藉著他們慎重的行動和善行，可以使心靈增光、加添人們的勇氣、使柔弱的希望復活，鞏固他的人民、並使他們的財富加增¹²⁴。

這樣的想法，以及瑪莉對它的接受，在各種不同的徽章上是顯然可見的。亨利自己也在他的徽章上爲他的準則做了證明：在一六〇五年的“SIC OBVIA FRANCO”(因此我會粉碎反對我的一切)中太陽劈開重重的雲層[圖 104]，在許多其他的徽章中也是如此¹²⁵。瑪莉身爲一位人妻也是一位寡婦，用了這樣的觀念斷言她所主張的威信、驕傲和權柄是由太陽王權力和德行的反射，並且單獨爲她而生。在一六〇一年，她結婚的第一年，其中一個徽章的背面，銘刻著“SOLEM SOLA SEQUOR”(我只遵循太陽)[圖 105]，而評

¹²⁴ Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982. cited Sully, chap. XIX, p. 353.

¹²⁵ De Bie, Henricus III, no. LXXXIV, 1605, with explanation on p. 291.

論家德拜(De Bie)解釋道：「圖中的形象是草本植物採集者所稱的向日性植物。因為她將她的莖彎向太陽光的方向，以一種連續不斷的堅持，從日出到日落都望著太陽，就像是藉著這樣的行動見證她只為他而活，只為在她之上出現那不被烏雲遮蔽的他而活，故以這種特殊的特性而得名。」¹²⁶德拜說：

這面徽章是為了紀念公主被法蘭西君主中最偉大的一位選為配偶，看見她自己被王國中所有的階級所歡迎，同時也是因她的美德和她超群的美麗而被讚美，而且因為她將成為那位能使國家內部暴風雨歸於平靜的法國皇太子的母親，為著這樣的期待而受歡迎，而她並未在為法國皇室生產這點失敗。

許多其他的徽章也說明了這個概念，特別是用來紀念皇室成員出生的那些徽章。如果想要領會這個主題的出現就瑪莉而言是何等的頻繁，只要看看她寡居的第四年，即一六一四年的一枚徽章即可¹²⁷[圖 106]。那時她垂簾聽政的權力並不是源自於她自己，而是因為她是亨利的妻子，同時是他指定統治皇太子和整個國家的代理人。就在這一年，她的攝政權被康堤(Condé)和同宗的王子引發的叛亂威脅，這群貪於權力和金錢的人在年輕的國王面前唆使他正式即位，藉此施展他們那完全違法的「主張」。在這枚徽章上刻著如下的標語：“FLORENT HOC LILIA PARTU”(通過這些百合¹²⁸的後代)，而「佛羅倫斯」在此扮演的角色則藉由日光照耀在六朵百合花¹²⁹，在兩側還有三個三個一組的金盞花，而成了一個例證¹³⁰。對於這位攝政皇后當時的心理狀態，再也找不到一個更好的描述。而且上面的描繪同時為這些硬幣和徽章上的標記畫在意義中展現了多層次多種程度的圖像。在德拜的描述中指出，雖然在魯本斯那鐫刻的插畫中並不明顯，但太陽正「通

¹²⁶ Ibid., Maria Med., no. II, 1601, with explanation on p. 305; also Mazerolle, II, p. 203, no. 995.

¹²⁷ De Bie, Maria Med., no. XXIII, 1613, with explanation on p. 317.

¹²⁸ 百合乃法國王室紋章。

¹²⁹ 代表她帶給法國的六個子女，雖然那時已有一位夭折。

¹³⁰ 在今日(以及在十七世紀)的法文中，金盞花不只被稱作「小太陽花」，它有個更常見的名稱(在我們的文脈中更顯重要)叫“souci”。這個詞在一本 1611 年〔這枚徽章出現的三年之前〕法英字典中，不只被定義為這種花卉，同時也有著「掛念、煩惱、憂慮；注意、留心；困惑、掛慮，或心裡的苦惱」的定義。

過種種星座符號，朝向雙子宮和旁邊用三點星星表示的火星、木星與土星行進而去。¹³¹」徽章的正面帶出了「瑪莉對她已死的丈夫反射回來的榮耀感激涕零」這項主題，藉此彰顯她是位「沒有莊嚴的裝飾」的攝政女王。

在每一個事例中，瑪莉和太陽的連結都可以回溯到她的婚姻。而且這道連結是如此的歷歷在目以致於她從來不能將它等閒視之。她的母親奧地利的喬安娜的個人徽章上有一個受到新月部分遮蔽的太陽，掛在高峻似山的地形上，緊鄰著有船橫渡的靜海。而徽章上面刻著“EXTINCTA REVIVISCO”(一度被熄滅，但我已再生)的標語。對於一個早夭，卻留下一位得到基督教界榮耀的女孩的這位公主而言，這是一個多麼特別的圖樣¹³²。

總而言之，魯本斯的畫作所顯示的不只是一位現實世界中的女孩在一個實際的時間地點被一位現實世界中的母親所生下。畫中可能有些關於基督降生的餘韻，卻不是意在表達基督的誕生；無論如何，兩者之間只是段平行的聯想。此外，任何暗指歐菲德筆下的正義女神阿斯特莉亞回歸大地，或是維吉爾對「救世主」降生的歡呼，都不能夠和系列故事的其他部份相契合，這是所有詮釋必須面對的尖刻檢驗。然而，這些繪畫所要傳達的和整個序列的政治性本質相當一致，那就是「托斯卡尼的公主命中注定得使用法蘭西的權力，就像奧古斯都在天之靈在塵世間的反射」這樣驕傲而伶俐的主張。這解釋了為什麼這位畫家不顧他所詢問並且得到的占星學資訊這項難題¹³³。在他這系列作品的脈絡之中，再現女王真正的算命天宮圖並不比直接採用她的出生地碧堤宮殿的外觀來得更有關連。但將她放置在法蘭西故國王的生日星座之下，不管它和她自己的天宮是否相關，都構成了第四幅畫¹³⁴的政治性主張。

¹³¹ 雙子宮在占星學上它是和水星相等的，如同我們將會看到的，它是對瑪莉更具意義的星象

¹³² Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982. cited Letter from Rubens to Pierre Dupuy, October 29, 1626: Rooses-Ruelens, IV, pp. 1-3; Thuillier-Foucart, p. 122. As Fourth painting, it definitely places the portrait of Maria as Minerva Victrix at the end of the cycle, where it has political and personal significance, rather than at the start where it is still sometimes placed, among others by Thuillier-Foucart.

¹³³ Octavius de Strada à Rosbery *De vitis imperatorum et caesarum romanorum*, Frankfurt am Main: Johannes Brisingivi, 1613, p. 503, no. 319.

¹³⁴ 這個編號是魯本斯在 1626 年 10 月 29 日寫給皮耶杜波的信中所訂定的。而且這和他對其他圖畫的編號相互一致，無論現代的作家如何蔑視這編號的重要意義。

第三節 瑪莉麥迪奇的教育 (The Education of Marie de' Medici)

在司智慧、工藝、發明的女神米諾娃前面的是年輕的公主，米諾娃負責指導公主的學習；在右邊出現美德的環圈(circle)，她們的其中一個給了一個鑲有玫瑰及桃金娘(myrtle)的王冠；左邊的是太陽神阿波羅，他拿著大提琴取代傳統的七弦豎琴(lyre)。水星帶著墨丘里的節杖(caduceus)從天而降。在地面上的是許多散亂的藝術象徵，有三妖怪姐妹之一的美杜莎(Medusa)盾牌的哲學象徵、雕刻品的半身像、畫作的調色板及音樂的大型曼陀林。此僻靜的場景是在巴納塞斯山(Parnassus)山腳下的小樹林，這裡是音樂藝術女神繆思(Muses)的家鄉，以閃閃發光的詩靈感源泉卡斯塔利亞(Castalian)河作為識別，其背景由一道彩虹所拱起[第 6 幅]。

有關未來統治者的教育，在任何的記敘英雄事跡的史詩系列都是很特殊的一個部分，而且在羅馬頌文詩節中有其地位。維吉爾在《第四田園詩》中視學習的特有行為是邁向賢明政府的一步，此賢明政府被視為春天及大地豐收的重返¹³⁵：

但是很快地，就如同你所能夠讀到的英雄事蹟及你父親的功績，你可以了解何謂英勇。漸漸地，平原隨著搖擺的穀物轉黃；在野生的刺藤上將懸掛著紫色的葡萄；而頑固的橡樹將滲出純潔的蜂蜜。

在克勞蒂亞在《史迪力裘領事任期頌詞》中讓優伽立斯學習科學戰爭及馬術這樣有男子氣概的技藝，為其軍事及政治上的領導人作準備¹³⁶。在給皇室女性成員的頌詞中，理想中的教育的呈現有點不太一樣。在此這些師傅既不是經驗豐富，也不是歷史上蓋世無雙的，但包含某些先驅的道德行為；眾神其本身作為學習原則的象徵，這樣的觀念在早先賀西歐(Hesiod)的《工作與日子》(Works and Days)中就可以見到，其中身為完美

¹³⁵ Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982. cited Virgil, *Eclogae*, IV, pp.26-30.

¹³⁶ Ibid. Claudian, *De Consulatu Stilichonis*, II, pp.348-354.

的女人的潘朵拉是如此地被眾神裝扮著¹³⁷：

擁有明亮眼神的女神阿申妮(Athene)為她穿上衣服和束腰；神聖的美德和女王般高貴的皮爾蘇恩斯(Persuasion)為她戴上金黃色的項鍊；頭髮濃密的荷拉用春天的花朵為她戴上王冠。帕拉斯·阿申妮(Pallas Athene)用所有華麗的服飾來修飾她的形體；而眾神中的荷羅第(Herald)給與她說話的能力。

潘朵拉裝扮的情節並不是一個適當的受教導的例子，然而不同的神就其適當的準備工作所扮演的角色，預示著他們稍後在羅馬人教育觀念裡的地位。例如米諾娃對羅馬貴族婦人教導的主要重要性在蘇托尼爾斯(Suetonius)對於茱利亞·卓希拉(Julia Drusilla)教育的簡短描述中反映出來；因為米諾娃受人推崇的教養和訓練¹³⁸，茱利亞·卓希拉她被帶到眾女神的神殿前，並放在米諾娃的膝上。克勞蒂亞的《讚美賽琳娜》(In Praise of Serena)描述了他理想中的教育¹³⁹。賽琳娜是史迪力裘之妻。

平凡的照料不值得看護你的搖籃。首先，女神讓你吸吮她芳香的乳房；這三個美德女神將你抱在手上，而在你身上輕拂的微風教導你如何說話。在你所爬過的草坪上玫瑰花湧現，白色的百合也開出花來。睡夢中，你閉上雙眼，紫色的紫蘿蘭萌出芽，用帝王的顏色裝飾草綠色的睡椅。

賽琳娜的成熟及教育，因為在春天而生長茂盛的環境下進行著，彷彿大自然更新其本身。某些主題，例如女神們作為賽琳娜的褓母，這在《瑪莉麥迪奇的誕生》也曾見過；以大自然的神靈出現，這些女神們通報著她歡愉的重生¹⁴⁰。就如同先前用《第四田園詩》所作的例子，教育的特有過程是通往賢能政府逐步復興的一個步驟。

¹³⁷ Ibid. Hesiod, *Works and Days*, pp.70-79.

¹³⁸ Ibid.Suetonius, *Gaius Caligula*, IV, 25, p. 4.

¹³⁹ Ibid.Claudian, *Laus Serenae*, *Carminum Minorum*, XXX, pp.86-93.

¹⁴⁰ Ibid.,37f.

在史詩系列的文章脈絡中，憑藉眾神的幼期教育會出現在羅馬石棺型態上作為一個主題，獻給一個小孩短暫的一生。德瑞那帕菲利(Doria Pamphili)(圖 23)的引用和瑪莉麥迪奇的命運一作有關¹⁴¹，圖中一個小男孩在一個年老的長者手中正被教導著，站在旁邊的是教導他說話藝術的赫密士，及兩位音樂美術的女神繆思，美波曼(Melpomene)和塔莉亞(Thalia)。因為這個小孩子太早去世，教育的果實尚未達到成熟，所以此未成年人的稍縱即逝的聰穎用神話來呈現¹⁴²。

在米諾娃、水星、美德及太陽神阿波羅手中，也就是魯本斯理想中的瑪莉麥迪奇教育時，可用文藝復興的吉奧姆博德(Guillaume Budé)其“speculum principum”的觀點來定教育的傳統概念。此處結合基於經驗及歷史上的教育概念及由眾神所具體化的理想學習原則¹⁴³。一方面法蘭斯瓦一世由歷史所教導，歷史也就是“國君的老師”(Maitresse des princes)，一方面水星教導她流利的口才、米諾娃教導她智慧、維納斯女神教導她美德、古代羅馬的兩面神嘉勒士(Janus)教導她等不一而足。

這些傳統教育的概念啟發魯本斯之後對於瑪莉麥迪奇王族身分的描繪構想。歷史的例子及其有價值的教育到目前為止才被放入，魯本斯的寓意表現其本身瞻念古羅馬王權及治國才能的理想。

魯本斯的對瑪莉麥迪奇的教育，就瑪莉從米諾娃、水星、美德及太陽神阿波羅手中所接收到的訓練而言，其本質及的目是相當特殊的。每一位教導她學習某一方面，所以她的整個教育對她未來作為一個領導者是一個理想的準備。首先要討論的是每個女神的教導，它是按照魯本斯較大架構及創作的結構作為其來源的解釋。

赫密士是英雄孩子(hero-children)的特別指導者¹⁴⁴，然而他主要的功能是作為口才

¹⁴¹ Ibid., 21f.

¹⁴² Ibid. The concept of apotheosis and immortality as a reward for study in the arts and letters is brought up by Lactantius in the *Divinae Institutiones*, III, p.19; he quotes from Cicero's *Consolatione* to the effect that: “holy souls, pure, unmarred, incorrupt, embellished also with good studies and the arts, by a certain gentle and easy passage fly to the gods . . .”

¹⁴³ Ibid., 11f

¹⁴⁴ Hermes is considered the special guide of infant gods and hero children after his rescue of the infant Dionysus from the fiery womb of Semele. In the most common tradition, he carries the infant god to the nymphs of Nysa (Apollodorus, *Library*, III, IV, p.3); but there was also current the story that he took him to be nursed by Macris, daughter of Aristaeus, Lord of honey (Apollonius Rhodius, *Argonautica*, IV, p.1137). Similarly, Pindar has Hermes take the new-born Aristaeus from his mother's womb and carry him to the enthroned *Horae* and Mother-Earth (*Pythian Odes*, IX, pp. 59-65). Sophocles, too, knew this tradition for Hermes bears the infant Oedipus to the

的老師，這樣的功能使他出現在教育的畫面中。對於古羅馬抒情詩人賀拉斯(Horace)而言，水星是人類的第一個語言老師，”他用語言來塑造剛形成的未開化人類”¹⁴⁵。因此歐菲德在《法提》中祈求於他：「你，藉由你的教導，舌頭學習如何富於表現地講述」¹⁴⁶。可以看到的是，在賀西歐(Hesiod)對潘朵拉裝扮的描述及在德瑞那帕非利石棺上的小孩子教育裡，水星被用這種簡單的意思來解釋。然而，他不僅僅是一個語言的老師，因為普魯塔齊告訴我們，有兩種的語言，一種存在於腦中，是赫密士所給的禮物，另一種在於說話的方式，這對於頭腦是一個伴隨物及工具¹⁴⁷。水星墨丘里被作為明事理的語言會話老師的這個概念，以及內心真正想法的指導者，在後史詩的(post-Homeric)寓意傳統有詳盡的闡述。赫拉克利特斯的《Quaestiones Homericae》就是有關水星本質的典型哲學推測。簡短釋義¹⁴⁸；

赫密士，或許是語言的理由，被視為所有心靈的解釋者。畫家及雕刻家在其前額加了翅膀，用來象徵語言的快速，然而語言是想法能被看到的惟一實體。這也就是為什麼赫密士 被稱為”使人視野清晰的他”(he who makes one clear-sighted)。

”恩人”(Benefactor)、”保護者”(Protector)、”罪惡的陌生者”(stranger to evil)之類的稱號都被加到其身上，這些都是很好的證明，證明其明事理的講道，因為惡事從理智中被移除。同時，赫密士無時無刻都在幫助並保護那些求助於他的人。但是，就像荷馬所提出的疑問一樣，有人可能會問為什麼天神赫密士得到兩個不同評論的評價？在人間身為品性的神(ethonic deity)？在我們的頭上，身為天國的

Helicon nymphs (*Oedipus*, V, p.1140). This notion of Hermes as the guide to hero-children was extended to his care of adolescents, as for example, in the allegorized versions of Prodicus's story of Hercules at the Crossroads (Xenophon, *Memorabilia*, II, 1, pp. 21-32). Examples are found in Dio Chrysostom, *First Discourse on Kingship*, I, pp.66-84, where Hermes leads the young hero to make the proper choice between Good Government and Bad; and I Julian (*Orations*, VII, p.230 C), where Hermes brings young Julian, after the example of Hercules, to again choose Good Government.

¹⁴⁵ Ibid.Horace, *Carminum Liber*, I, X, pp.1-2.

¹⁴⁶ Ibid.Ovid, *Fasti*, V, p.668.

¹⁴⁷ Ibid.Plutarch, “maxime cum principibus philosopho esse disserendum,” *Moralia*, 777 B.

¹⁴⁸ Ibid.Heraclitus, *Quaestiones Homericae*, 72, pp.4-8; pp.11-19, in ed. Buffière, *Allégories d'Homère*, Paris 1962

神？這是因為語言有其雙面性，一個為內心語言，就如同哲學家所教導我們的，另一個為說話的語言。第二個語言具體化我們個人的反應，前者則是在我們內心深處存在著。語言就如同神性上所使用的一樣。

水星是語言的老師，因此他成了明事理想法的指導者及心靈崇高的講論。魯本斯的水星在描繪瑪莉麥迪奇的教育中是相當特殊的，他帶著墨丘里的節杖(caduceus)從天而降，橫越公主的頭上。這個姿勢無疑是參考上帝用神奇的權杖驅散遮蔽智慧烏雲的作用¹⁴⁹。這是依據傳統水星形貌的比喻方式以及其本身支配暴風雨和風的功能所作的解釋。例如：維吉爾在《安內》中說道，“赫密士用神奇的權杖驅駛著風，並撇去暴風雨的雲”¹⁵⁰。藉由舉起他那神奇的棒子，他訴說著這位眾神快捷的使者如何取得風和雲的支配，以及透過風和雲，使其能像鳥一般的飛行。用一種和赫拉克利特斯(Heraclitus)相似的方式，普魯塔齊發現到，在其思考心靈上的力量，水星的作用是一個模糊的象徵¹⁵¹：

“赫密士與金黃色的權杖”就是此原因的機能。在特定的事實下，它和心靈交談著，並清楚的表現它的優點。而且不是禁止它就是完全限制它飲用牛奶酒(posset)，如果在人類的生命及角色中它喝了牛奶酒的話，就長久維持，因為那是合理的。

用來治感冒的牛奶酒是女巫瑟斯(Circe)的神奇飲料，可以讓人變成野獸¹⁵²。對於普魯塔齊，這是一個柏拉圖哲學想法的象徵。所以水星在魯本斯描繪的教育場景裡下降而來，用墨丘里的節杖為瑪莉掃去心智上的烏雲，所以瑪莉可以感知“神聖的真理”(Divine Truth)、“美”(Beauty)“善良”(Goodness)，這些都被反映在她的心靈，並被釋放。

美德的環圈(circle)靜靜地站在從天而降的水星墨丘里後面。美德她們帶給瑪莉麥迪

¹⁴⁹ Ibid. The function of Mercury to dispel intellectual clouds was pointed out by Aby Warburg in relation to the figure in relation to the figure in Botticelli's *Primavera*, and was followed by Edgar Wind. See A. Warburg, *La Rinascita del Paganismo Antichi*, Florence 1966, 320; E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1968, 122f.

¹⁵⁰ Ibid. Virgil, *Aeneid*, IV, p.245.

¹⁵¹ Ibid. Plutarch, "Fragments," *Moralia*, p.200.

¹⁵² Ibid. Homer, *Odyssey*, X, p.277.

奇一只玫瑰及長春花的王冠，對司愛與美之女神阿芙羅黛蒂而言是相當神聖的。這些特性在愛麗斯中(Elis)給與美德的這些塑像中，波森尼爾斯(Pausanius)把她們視為一個提醒物，因為美德在所有的天神中，和司愛與美之女神阿芙羅黛蒂關係最為親近¹⁵³。爲了解釋他們在”教育”中的地位，必需要首先從她們使個人外表生色的簡單角色，然後到贈與恩惠，最後到她們和水星的關係。水星乃是美德的領導者。首先作爲一個參考的起使點，迪奧都勒斯·斯克勒斯(Diodorus Sicullus)告訴我們美德被給與”使人外表生色及用眼睛來美化身體，使凝視更爲秀麗且令人愉快”這樣的能力¹⁵⁴。美德是司愛與美之女神阿芙羅黛蒂的侍女¹⁵⁵，在賀西歐的《工作與日子》當中，就如同以上所提到的，她們被選來爲潘朵拉裝扮，所以潘朵拉的美足以媚倒男人¹⁵⁶。在提到美德裝扮的作用之後，迪奧都勒斯·斯克勒斯繼續說道，他們被付予“第一個贈與恩惠這樣的權利，另一方面還有當人們有不錯的藝術表現時，用適當的恩惠來回報的這一項權利”¹⁵⁷。

美德的三合一作爲慷慨的一個圖示，慷慨就是給與、接受、還以恩惠的調和。而此三合一的意象在羅馬的政治家、哲學家、悲劇作家西尼卡(Seneca)的《恩惠》(De beneficiis)中有詳盡的解釋，其受惠於克力斯普斯(Chrysippus)¹⁵⁸：

為什麼美德的數量是三人，為什麼她們是姊妹，為什麼她們讓手連扣，為什麼她們正歡笑著、朝氣蓬勃且純潔的，為什麼她們穿著鬆寬透明的衣裳。有些人可能會用這樣的方式來呈現他們，有一個人是負責贈與恩惠、一個負責收回恩惠、一個負責歸還恩惠；而另外有些人則是持著這樣的看法，有三個施惠者的種類，取得恩惠的人、歸還恩惠的人、同時接收和歸還恩惠的人。為什麼這些姊妹們圍著

¹⁵³ Ibid.Pausanius, VI, XXIX, pp.6-7.

¹⁵⁴ Ibid.Diodorus Siculus, V, 73, p.4.

¹⁵⁵ Ibid.Cypria, p.6: “She clothed herself with garments which the Graces and Hours had made for her and dyed in flowers of spring . . . then laughter loving Aphrodite and her handmaidens wove sweet-smelling crowns of flowers of the earth and put them on their heads-the bright-coiffed goddesses, the Nymphs and Graces, and golden Aphrodite too . . .”

¹⁵⁶ Ibid.Hesiod, *Works and Days*, pp.70-79.

¹⁵⁷ Ibid.Diodorus Siculus, V, 73, p.4.

¹⁵⁸ Ibid.Seneca, *De beneficiis*, I, III, pp.2-5, 7. For a further discussion of the Senecan tradition of the Graces, see E. Wind, *Pagan Mysteries*, 26f.; C. Dempsey, “Botticelli’s Three Graces,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971,326f.

圈，手牽著手跳著舞。對於在進程中，恩惠用手傳手的方式回傳給贈予者的這個理由也就是，整體的美將因一處的毀損而崩壞，但如果持續且維持不間斷的進行將會有最美的狀況。然而，在跳舞中，一位年紀較大的姐妹有較特殊的光榮，就如同那些獲得恩惠的人一樣。她們的臉上是愉悅的，就如同那些取得或是收到恩惠的人的臉一樣。她們是年輕的，因為恩惠的記憶是不會成長變老的。她們是處女，因為在所有人的眼中，恩惠是純潔、潔淨、神聖的，而和此相符合的就是不應該有東西綁住或是限制他們，所以她們穿著平滑的長袍，而這些長袍是透明的，因為恩惠值得被看。水星和她們站在一起的原因不是雄辯口才贊賞恩惠的論據，而只是畫家選擇如此作畫的方式。

對普魯塔齊而言，美德贈與對於修辭的藝術必需的優美¹⁵⁹：

確實，古人給赫密士一個靠近美德的位置，出於一種畢竟交談會話需要和藹及親切的意識。

美德常被稱為為“說話甜美”(sweetspoken)¹⁶⁰或是“許多聲音”(voiceful)¹⁶¹。在克勞蒂亞的《讚美賽琳娜》(In Praise of Serena)中，流利的口才及優雅的融洽被視為高貴的理想：“這三位美德把你抱在手上，且在你頭上的微風教導你如何說話”¹⁶²。事實上，這個特殊的主題被馬赫比(Malherbe)改寫成瑪莉麥迪奇的魅力：“美德用嘴巴說著”¹⁶³。然而，水星和美德的夥伴關係在此並沒有結束。波森尼爾斯對愛麗恩美德(the Elian Graces)的描述，如上所引用的，是為文藝復興所詮釋，作為賽琳娜系列中，文森左·卡塔利(Vincenzo Cartari)恩惠(benefit)的一個說明。他把水星加入，作為美德的領導者，

¹⁵⁹ Ibid.Plutarch, “ De Recta ratione audiendi,” *Moralia*, 44 E.

¹⁶⁰ Ibid.*Anthologia Graeca*, VII, 416, p.2.

¹⁶¹ Ibid.Pindar, *Pythian Odes*, IX, p.80.

¹⁶² Ibid.Claudian, *Laus Serenae*, *Carminum Minorum*, XXX, pp.88-89.

¹⁶³ Ibid.F. Malherbe, “ A La Reine, Mere du Roi sur sa Bienvenue en France, ode presenté à Majesté à Aix, l’année 1600,” *Oeuvres poétiques*, ed. L Moland, Paris 1896, III, p.107. The princely model of Eloquence and Grace, illustrated by the company of Mercury and the Graces, was also adapted by Guillaume Budé in the *De l’Institution du Prince*, paris 1547, 174f.

因為他為恩惠分配了判斷力(reason)及口才¹⁶⁴。有關水星和美德的夥伴關係，這兩個觀點並沒有相互矛盾，但是代表相同問題的不同觀點；優美的性格確實有助於判斷力的走向，並且依次地，判斷力領會美德所給與這些恩惠的運用。

在《瑪莉麥迪奇的教育》教育中，魯本斯的美德很明顯的和水星結合在一起；而此結合定義了這些由慷慨的三人一體所衍生出的受惠本質。這些姐妹們靜靜的立在水星的後面，水星當時從上而降，並用墨丘里的節杖將她們的注意力指向瑪莉。在此魯本斯主要並不關心瑪莉外在身體樣的裝飾，而是如同我們所將看到的，比較關心瑪莉心靈上的裝飾。美德在那兒贈與優雅及良好性格的恩惠，作為適當交談的一個助力及理性想法的媒介。她們的功能不僅僅是教導端莊，而是學習過程的本質是充滿活力的，藉此，被理智(reason)所解放的靈魂可以了解什麼是最終的美好。

在羅馬的政治家、哲學家、悲劇作家西尼卡的版本中，對於美德的意象中，如上所引用的，她們穿著寬鬆透明的服裝，並圍成一個慷慨無止盡的圈跳舞。另一方面，魯本斯的美德是赤裸的並且沒有形成一完整的圓，而是直接指於此年輕的公主。蘇韋爾斯(Servius)是美德裸體像及對稱配置的傳統來源，第一，“她們是裸體的，因為她們必需是不欺詐的”，同時她們站立著，兩個面對著前面，一個則是用背面向我們，這表示一個雙重的恩惠，其回報於每一個所給的人¹⁶⁵。蘇韋爾斯的敘述，在概念上比較接近魯本斯的三人一體。然而魯本斯的美德，藉由某種姿勢及特質使其彼此間是比較有區別的。中間的美德戴著一件用寶石裝飾的臂環，並拿著一個玫瑰和長春花的王冠；而在其右邊的這位用她自己的手，以一個讓人聯想到蒲堤卡維納斯(Venus pudica)的手勢覆蓋著自己；剩下的第三位美德則把她的左手臂和中間這位出色人物的左手連在一起，在和中間

¹⁶⁴ Ibid. Pausanias, VI, XXIV, pp.6-7. For more on the later imagery of the Elian Graces, see W. Creely, “the Iconography of the Elian Graces,” *Essays in honor of Walter Friedlaender*, New York 1965, 23f. Vincenzo Cartari’s commentary on the Elian Graces comes in *Imagini*, p.496.

¹⁶⁵ Ibid. Servius, *In Vergilii Carmina Commentarii*, I, p.720. See also the earlier comments on the nudity of Graces by Pausanias, IX, XXXV, pp.6-7. In J-M. Nattier’s engraved edition of the Medici Cycle, the nudity of Ruben’s Graces is covered by light drapery. Félibien in the *Entretiens* (ed. Trévoux 1725, VII, p.412) explained the reason for this addition: il est vrai que ces trios figures ne sont plus aujourd’hui telles qu’elles étoient autrefois, parce que depuis quelques années on les a couvertes de legers vêtements; & par des sentimens d’une modestie Chrétienne, on a crue devoir retrancher, non pas aux yeux des Sçavans, mais du plaisir des Sencuels, ce que l’Art avoit rendu de très-accomplis dans les corps de ces trios Graces, qui assurément étoient les plus beaux que ce Peintre ait jamais faits. Needless to say, the unfortunate coverings on the Graces were removed later

這位接觸的同時，也和另一位姐妹的手連接起來。因此很有可能魯本斯想要三位美德是被個別辨識的。

從前三位美德是被按照其功能來命名。賀西歐將她們分別命名為光之女神阿格莉雅(Aglaia)、悠芙蘿若希(Euphrosyne)、紗麗亞(Thalia)¹⁶⁶，而這等同於文藝復興時的 *venustà*、*giacondità*、*piacevolezza*¹⁶⁷。在一個名家對文藝復興關於美德的意象研究中(特別是關於 Pico della Mirandola 紀念章)，愛德格·溫德(Edgar Wind)追溯十五、十六世紀西尼肯(Senecan)及蘇韋恩(Servian)對於三位一體的美德的恩惠概念差異所作的解釋¹⁶⁸。一般來說，自古以來的慷慨系列在費奇諾(Ficino)和皮克(Pico)的新柏拉圖(Neo-Platonic)哲學中成了愛的意象，而這在 Pico della Mirandola 紀念章中有視覺上的表現。在這裡，三位一體的美德被特別以熱情(Pulchritudo)、愛(Amor)、美(Voluptas)來辨識。這個大綱主要跟著在“愛”(De Amore)中費奇諾有關神聖的愛的系列之追溯來進行；“愛”從“熱情”開始，結束於“美”。

就如同愛德格·溫德所指出的，這個大綱確實符合紀念章上此三位一體的配置。此紀念章進一步啓發了一件之後的模仿作品，以及為羅倫佐·托那波尼(Lorenzo Tornabuoni)的妻子吉歐瓦娜(Giovanna degli Albizzi)所設計的變異紀念章。此刻印被改變，用來符合她身為一個女人的意象：貞潔(Castitas)、熱情(Pulchritudo)、愛(Amor)。取代新柏拉圖以由美所喚起的熱情所作的愛的定義，此處以和貞潔結合的愛來引用美的解釋。因此，在托那波尼紀念章中央的這位美德結合了這些，因為在“熱情”中，“貞潔”和“愛”相符一致。

魯本斯對美德的詮釋，不論是文藝復興以 *venustà*、*giacondità*、*piacevolezza* 對美德所作的識別，或是新柏拉圖以“熱情”、“愛”、“美”所作的解釋，兩者無一是嚴密地適用，而且沒有一個解釋到在蒲堤卡維納斯純潔的模仿中的這個人物，這個人物站在瑪莉麥迪奇的旁邊。結論為：托那波尼三位一體的“熱情”、“貞潔”、“愛”在所有的詳細情況

¹⁶⁶ Ibid. Hesiod, *Theogony*, pp. 906-907.

¹⁶⁷ Ibid. V. Cartari, *Imagini*, 491f.

¹⁶⁸ Ibid. E. Wind, *Pagan Mysteries*, 36f.

中和魯本斯的三位美德相符一致：中間這位用寶石裝飾的美德無疑的是”熱情”，她把”貞潔”連結到右手邊，把”愛”連到她的左手邊。因此，”貞潔”和”愛的結合是受到”美”的影響，在此，”美”藉由玫瑰和長春花王冠來代表她的恩惠和協調的象徵。

不管魯本斯是否知道托那波尼的紀念章，三位一體的美德中”貞潔”的這個想法是更廣為人知。一個很有名的例子就是由拉菲爾所畫的美德，此幅畫在里爾(Lille)的貢德博物館(Musée Condé)，這當中”貞潔”用一朦朧的腰布，相當的高雅。更進一步，在法尼西希那(Farnesina)的拉菲爾的《愛神邱比與靈魂化身美女碧斯琪的婚禮》(Wedding of Cupid and Psyche)作品中，美德的其中一位在她的面前，用一個被著名的司愛與美之女神封為聖徒的麥迪奇·阿芙羅黛蒂(Medici Aphrodite)端莊文雅姿勢拉著她的手。

一個早先約在一六〇〇年由魯本斯所作的作品《巴黎的判斷》(The Judgement of Paris, London, National Gallery, no. 6379)，在教育上的訊息更輕淡，顯出他主要一直關注於新柏拉圖的想法，而此想法一般來說是和在佛羅倫斯的學院(Academy)有關。在《巴黎的判斷》中，司智慧、技藝、戰爭的女神雅典娜、司愛與美的女神阿芙羅黛蒂、天后宙斯神之妻希拉這三位女神出現在最重要的地位，而她們的姿勢使人聯想到三位一體的美德。赫密士在司智慧、技藝、戰爭女神雅典娜的頭上舉著墨丘里的節杖，用一個他在瑪莉麥迪奇的教育中可以預見，用來驅散瑪莉心智上烏雲的姿勢。司愛與美的女神阿芙羅黛蒂被男童天使戴上勝利桂冠的王冠，然而巴黎，相似於”十字路口”(Crossroads)的大力士海克力斯(Hercules)，在理性(reason)上做了悖理相對的美的選擇，作為靈魂賜福的另一個途徑¹⁶⁹。在這裡，赫密士帶著指揮棒的姿勢使雅典娜可以看到在理性之上，巴黎對美的選擇的較高智慧，來作為所有學習的結束。畫中他把雅典娜長袍拉到前

¹⁶⁹ Ibid. The story of Hercules at the Crossroads, choosing between *Virtus and Voluptas*, is attributed to Prodicus by Xenophon (*Memorabilia*, II, 1, pp. 21-32); it then appears in Cicero, *De Officiis*, I, 32, p. 118; and Dio Chrysostom, *First Oration on Kingship*, I, pp. 66-84; and it is adapted to the personality of young Scipio by Silius Italicus, *Punica*, XV, 1, p. 130; and later to young Julian in Julian, “To the Cynic Heracleios,” *Orations*, 230 C. In these later allegorized versions, Especially that of Dio Chrysostom, Hermes is seen as the guide to divine Mysteries—a function which grows out of the tradition of Hermes *Logios*. Here, he leads the young Hercules: “Follow, then, that you may see with your own eyes . . . things hidden from the foolish” (69). Rubens may well have been influenced by this particular version in *The Judgement of Paris*: Mercury here assumes great importance as the guide and revelator of divine mysteries for Paris, who like a young Hercules, is accorded a privileged mystic vision.

面，而這使人回想到維納斯蒲堤卡的形象，而且是特別適合此貞潔女神的身分。

在所有熱情的榮耀中，司愛與美的女神阿芙羅黛蒂很明顯是代表“熱情”，然而天后宙斯神之妻希拉暗示著脫離關係的“愛”。此作品的大綱緊密承襲新柏拉圖的想法：在神聖的“美”的揭示下，赫密士·洛吉爾斯(Hermes Logios)獲得理性的力量，而這裡的“美”，巴黎是透過司愛與美的女神阿芙羅黛蒂的深思及愛而理解。

雖然對於魯本斯不同層次的解釋一步一步的逐漸擴大，擴大到整個聯想，但是我們已經偏離在“教育”中對於三位一體美德的思維。起初，美德被附與個人裝飾的任務；在斯多葛學派(Stoic)思索的框架之下，傳到了文藝復興時代，此三位一體闡明了恩惠的循環，而和水星一起，她們提供了一個有助於理性交談的功能。在新柏拉圖傳統中，美德的作用有兩個，作為尋求神聖之“美”的一個工具及目的。在托那波尼紀念章上，“貞潔”及“愛”因“熱情”而和諧，此為靈魂最終的完美及裝飾。此神祕版本的神聖之“美”是她們所贈與的最大恩惠。一般來說，在《瑪莉麥迪奇的教育》中，由水星所領導的三位一體揭示出理性交談(rational discourse)所顯露的神聖之“美”。中間的這位美德也就是“熱情”，以司愛與美的女神阿芙羅黛蒂帶著玫瑰及“熱情”的意象中被構想而出，相稱於神聖之“美”的版本；她給瑪莉麥迪奇一個神聖的王冠，作為此最終恩惠的一個象徵。至於這三位美德和剩下的人物的關係，在解釋完司智慧、工藝、發明女神米諾娃及太陽神阿波羅之後再做解釋。

和水星及美德一起的訓練，瑪莉麥迪奇主要是受司智慧、工藝、發明女神米諾娃的教導。柏拉圖把米諾娃在所有其它人中作為神聖判斷力的本源這樣概念的導入，而這是基於當代荷馬的解釋。比方在克拉提勒斯(Cratylus)這項作品中，他說道¹⁷⁰：

古代的人似乎對雅典娜有相同的信念，就如同荷馬現在所作的解釋。當對此詩人作評論時，大部分的這些人說道，他以才智及才華出眾來描繪雅典娜。而為她取這個名字的這個人似乎對她老早就有相同的想法，但他還是給她一個較崇高的名稱，“心智之神”(mind of God)。

¹⁷⁰ Ibid.Plato, *Cratylus*,p.407 A-B.

在《史詩的讚美詩》(Homeric Hymns)中，這個貞潔的女神樂於戰爭，她是第一個教導技工如何製作雙輪戰車以及各種用青銅加工而成的車子。同時她安靜歇息時，在家裡教導柔弱少女，並將討人喜歡的藝術知識教給每個人¹⁷¹。

在發現橄欖以及它的耕種之後，迪奧都勒斯·希可勒斯(Diodorus Siculus)提到¹⁷²：

在人類中，雅典娜介紹了衣服的作法以及很多使用在其它藝術的裝置，同時她也是笛子製造的發現者，以及笛子所產生的音樂的發現者，總而言之，是很多精巧裝置作品製作的發現者，從中，她獲得了”勞動者”(Worker)這樣的名稱。

在拉丁文學中，歐菲德在《法斯提》中，對於司智慧、工藝、發明女神米諾娃的發明創造有最完整的解釋，從紡織、編造，製鞋到雕刻、繪畫、音樂及醫學的藝術¹⁷³。米諾娃的教導對於年輕羅馬貴族婦人的重要之處在卡莉葛拉(Caligula)的女兒茱莉亞·卓希拉(Julia Drusilla)的教育之中已經可見，當時朱莉亞被放在該女神的膝上¹⁷⁴。在畫面中，米諾娃一直以來被挑選來教育年輕公主的寫作，雖然這些陸續出現在地上的藝術特質，無疑是參考她所有擁有的其它藝術。文字的知識，是演說的各別元素及理性交談的重點，是獲得智慧的基礎及對真理的認識。最主要是這項知識，而不是各種藝術及技藝的知識，這對一個領導者的教育而言，這是最重要的。

太陽神阿波羅彈奏著大提琴，使魯本斯的作品更為完備。一直以來對於這個沒有演奏七弦豎琴人物的身份一直都有些問題，因為七弦豎琴是太陽神阿波羅慣例使用的樂器。貝洛里(Bellori)說道：他是”和諧”(Harmonia)¹⁷⁵。因為這個非正統的樂器並不足以改變太陽神阿波羅的特質，他畢竟是和諧及節奏的導師。此外，在文藝復興中可以觀察到，在拉斐爾的作品”巴納塞斯山”(Parnassus)中的太陽神阿波羅的例子之後，阿波羅通常被

¹⁷¹ Ibid. “To Aphrodite,” *Homeric Hymns*, V, pp.10-15.

¹⁷² Ibid.Diodorus Siculus, V, 73, p.7.

¹⁷³ Ibid.Ovid, *Fasti*, III, pp.809-835.

¹⁷⁴ Ibid.Suetonius, *Gaius Caligula*, IV, 25,p.4.

¹⁷⁵ Ibid.G-p. Bellori, *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Rome 1672, p.27.

給予一項現代的樂器¹⁷⁶。就像阿波羅·希薩羅德斯(Apollo Citharoedus)是司文藝、音樂、美術女神繆思的領導者，而當時相信太陽以極佳的和諧，帶領著各行星的唱合。畢氏學派(Pythagorean)對於由太陽所支配管理的各星體的和諧概念出現，作為後荷馬式(post-Homeric)寓意傳統的一部分¹⁷⁷。值得注意的是，一再出現在馬堤阿努司·卡佩拉(Martianus Capella)的作品《De Nuptus Philogiae et Mercuri》¹⁷⁸中。有關此一普遍概念的傳統來源及傳達，在《瑪莉麥迪奇的教育》中和阿波羅並無相關，但重要的是，他那特別的由來，不僅在音樂上，而且是作為一項支配理性靈魂要素的工具。

於是，水星、美德、司智慧、工藝的發明女神米諾娃、阿波羅對瑪莉麥迪奇提供良好的訓練。魯本斯對於辭令、優美的支配(gracious disposition)、智慧及和諧這些老師的選擇，他們所有都是一種支配心智的方法，這些選擇當然都不是隨心所欲。事實上他給了我們該作品的靈感的來源：哲學家的半身像躺在最重要的位置，在此處，他以一個雕刻品的特質出現，而這個半身像就是柏拉圖。當時一個很有名，像這樣子半身像的例子要屬皮羅·里戈力歐(Pirro Ligorio)，魯本斯很可能對這個例子非常的熟悉¹⁷⁹。

魯本斯明顯地要將我們的注意力引向最有名的一段著作，即古希臘哲學家柏拉圖的《理想國》中，該段主要致力於年輕時期的教育，這當中所有在“教育”所提到的特性都以理性思考的線索這樣的方式出現，理性思考使人可以了解什麼是真、善、美。柏拉圖將文字的熟練視為獲得知識的一項工具，且將這樣的觀念進一步推進。至此，也難怪魯本斯選擇描繪水星如何用詳盡的態度來教導瑪莉麥迪奇寫作。事實上水星和瑪莉的關係，是柏拉圖想法的一個很好的說明，也就是文字的了解，是通往真正智慧的第一步，

¹⁷⁶ For more on Apollo and Raphael's *Parnassus*, see E. Winternitz, "Archeologia Musicale del Rinascimento nel Parnaso di Raffaello," *Rendiconti della Pontificia Accademia Romani di Archeologia*, XXBII, 1984, 361f. The substitution of Apollo's lyre for a modern instrument also occurs in Antoine Caron's "Triumph of winter" in the cycle *The Triumphs of the Seasons*, ca. 1580. The "Winter" is an allegory of the flowering of the arts at Fontainebleau under Catherine de' Medici; Apollo Plays the viola and is accompanied by Mercury on the tortoise shell, from which the lyre was first fashioned.

¹⁷⁷ Heraclitus, *Quaestiones Homericae*, pp.12-13, in which the harmony of the spheres is based on the notion that the arrows of Apollo, the rays of the sun, Traverse the air and thus produce different sounds (Homer, *Iliad*, I, 46); and Dio Chrysostom, *Third Oration on Kingship*, 76, where Apollo Citharoedus governs the spheres: "But now, as though touching the strings of the lyre with an artist's touch, he never swerves from his pure exquisite harmony, ever moving along his one recurrent track."

¹⁷⁸ Ibid. Martianus Capella, *De Nuptus Philogiae et Mercuri*, IX, p.909

¹⁷⁹ Ibid. W. Helbig, "Über die Bildnisse des Platons," *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts*, I, 1886, 71f.

象徵性地由女神其本身作為代表。其它常見的柏拉圖式教育的概念也用相似的表達：例如，說話能力(speech)、節奏(rhythm)、和諧(harmony)、良好性格(good disposition)及美德彼此間的互相依賴，以及這些特性對於獲得判斷力及智慧的參與。當讀到《理想國》的文本時，柏拉圖的理論似乎是被理論本身的擬人化(personification)所簡化了。柏拉圖用說話能力、節奏、和諧彼此間的互相依賴開始進行年輕時期教育的討論¹⁸⁰：

但是你可以決定……好的節奏及不好的節奏伴隨著一般的發音，又消化吸收其本身，而其它這些相反的，容易的不容易的，如果，就像我們剛所說的，節奏及和諧言辭跟隨著字，而不是這些字。而節奏及和諧當然跟著說話能力。但是發音及說話的方式是什麼？他們不會跟從且遵從靈魂的支配。對於發音的所有其它的呢？好的說話能力、好的調和、好的美德及好的節奏將會有一良好的支配…性格及心智上真正好的且公正的支配。一定不是我們年輕時期到處追求這些，如果他們將做他們所要做的。當然在畫中及很多相似的技巧中有很多這樣的特性----編織充滿了這些特性，以及刺繡、建築，就連家用家俱的製造也是一樣。因為在所有這些當中有優雅及不優雅。不優雅與令人不舒服的節奏及不和諧和令人不舒服的談話及性情是一樣的，而相反的是持重及良好的支配。我們必需要尋覓這些技工，透過本質幸運的天賦，這些技工可以跟隨真實美及優美的蹤跡，這樣我們彷彿住在清新地區的年輕人才有可能可以從所有相關於他們的事件中獲得恩惠，因此源自於美的作品的影響可能像一陣微風將其本身吹送到眼睛或是朵耳，而這陣微風從生氣勃勃的地方帶來健康，然後從最早的幼童時期因為美的原因不知不覺地將他們引向相似之處、友誼及有美的判斷力的和諧。對他們來說這會是相當好的教育。而且不是這個原因，所以音樂方面的教育是最好的，因為比起任何其它的，節奏及和諧找到他們通往最深處靈魂的路，並且可以很強的掌握它，用他們帶來並給予優美。且更進一步的，在很多事因為做得不好或是不夠成熟等等美的疏忽及不

¹⁸⁰ Ibid. Plato, *Republic*, III, 400 C-402 B.

好之處，將很快就會被某些音樂素養不錯的人所發現，所以有感到不喜歡，那麼這樣的人可能會讚揚美的事物，且樂於這些美的事物，並將這些美的事物放到靈魂中來促使其靈魂的成長，讓他自己變成善且美。

醜陋，當他還是很小且無法了解其原因時，會很自然地不贊成，甚至是討厭，但是當判斷力到來時，以這種方式養育的人會是第一個給與醜陋擁抱的人，因為透過這樣的本性，這樣的人將知道醜陋。

於是，當我們學得文字時且覺得夠了解這些文字時，只有當這些各別分開的文字不會困擾我們，而是在所有傳達文字的組合中，像元素般的出現，而且當我們在大、小事上不會漠視不理會這些文字，並且把理解文字視為理所當然，不管在那兒，是熱切地想要辨視出這些文字，因為我們相信，在做到這些事以前，我們將永遠無法有文學素或是在文字上能達完美。

如果有人用一個簡單、概要的方式來分析這一段，並陳述此突出顯著的構成要素，人們可能會說，良好的說話能力、優雅、和諧等特性，使人可以理解到何謂美，藉此、判斷力是完美的、不合理本質是有秩序的、真實的智慧可以獲得。爲了把這些生動地表現出來，魯本斯選擇水星、美德及太陽神，這些等同於說話能、優雅、和諧來伴隨米諾娃，也就是智慧。許多散落在地上的特性，有半身像、調色板、大型曼陀林，這些都是對瑪莉的教育有幫助的，因爲就如同柏拉圖所指出的，完美應該是在藝術中被了解及體認，如此一來，理性的美便可以被理解。

柏拉圖也指出，年輕人的教育應該是在一個有益健康的環境來完成及實行，如此一來，年輕人才可以在所有相關的事物中獲得所有的收益，因此，由美的作品所散發出來的影響，其本身可能會像一陣微風，飄到眼睛、耳朵，這陣微風來自於一個有益健康的

地方，並帶來健康。魯本斯所選的“更有益健康的範域”(salubrious region)，有什麼比得

上繆思女神僻靜的家呢？繆思女神是音樂、節奏、姿態、詩文及和諧的最佳導師¹⁸¹。在同柏拉圖的移情中，不難想像的是此陣微風是一陣有益健康的微風，柏拉圖用它來呈現從藝術作品中所散發出來的。這陣風令人難以理解地從掩蔽處升起，鼓起水星的斗篷及在頭頂上的衣紋。也是相當適合地，魯本斯畫了一個安靜且樹木繁茂的空地，帶有清澈的詩靈感源泉的卡斯塔利亞泉(Castalian)溪流，此溪流由一彩虹所拱起，作為健康和安全的一個象徵¹⁸²。

針對年輕公主，由魯本斯所描述的柏拉圖式教育系統，詳細的列舉學習的頌詞，而這些在頌文詩中都是很常見的，現在我們可能會短暫的回到該頌詞。學習被認為是帶來富饒及快樂時代的一項工具，此快樂年代通常被表現，作為春天的重返，例如在維吉爾的《第四田園詩》及克勞蒂亞的《Laus Serenae》作品當中。藉由水星和美德的聯想，他們被視為春天女神維納斯的出席者，因此魯本斯的《瑪莉麥迪奇的教育》也暗示著此傳統春天的意象¹⁸³。此傳統相似於赫密士·洛其爾斯(Hermes Logios)和美德之間關係的哲學定義，而這樣的關係一直以來都被詳細地討論。

然而在魯本斯的《瑪莉麥迪奇的教育》這幅作品中，任何對於春天到來的參考，是僅次於以柏拉圖在《理想國》中所提到的教育理論為基礎的主要主題，而這樣的一個參考也反應在瑪莉的年輕時期。長春花及玫瑰，這些獻給維納斯的神聖的花，可以被視為她對這位公主生命中的年輕時期特別偏好的一個象徵，但是就如同柏拉圖在其所闡述的

¹⁸¹ Ibid. Plato, *Laws*, II, 669 C-D.

¹⁸² Ibid. Vasari for the *Scrittoio* adjoining the Sala di Ceres in the Palazzo Vecchio. This was supposed to have been the study of Cosimo I; in the *Ragionamenti*, IV, p.59, Vasari describes why he chose the theme of the home of the Muses and the significance of the Castalian font: il fonte Castalia, limpido e chiaro per le scienze, le quale vogliono essere chiarissime ed abbondante; il bosco sifa per la solitudine, volendo tutte le scienze avere quiete e riposo. 瓦薩里所解釋的這個象徵被魯本斯在《瑪莉麥迪奇的教育》中繼承了，但魯本斯更複雜而洗練地採用了柏拉圖的教育理論。

¹⁸³ Ibid. The Graces, initially, like the *Horae* and the Nymphs, were associated with springtime fertility. As deities of nature, they were companions of Aphrodite, goddess of spring. See *Cypria*, 6 (quoted above n. 112), where Aphrodite, adorned with spring flowers, is attended by the *Horae*, Graces, and Nymphs. This tradition is followed by Horace in, for example, "Spring's Lesson," *Carminum Liber*, I, IV, pp. 5-6: Already Cytherean Venus leads her dancing bands beneath the o'er hanging moon, and the comely Graces linked with the Nymphs tread the earth with tripping feet. as well as "spring's Return," *Carminum Liber*, IV, VII, pp.5-6: "the Grace, with the Nymphs and her tein sisters, ventures unrobed to lead her bands." For the company of Mercury with the Graces in the rites of spring, see Horace's invocation to Venus in *Carminum Liber*, I, XXX and with the [Venus] let hasten thy ardent child, the Graces, too, with girdles all unloosed, the Nymphs, and Youth, Unlovely without thee, and Mercury. For more on Mercury as a springtime deity, see C. Dempsey, "Mercurius Ver: The sources of Botticelli's *Primavera*," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI, 1968, 215f.

最後一句所提醒人們的一樣，文化的終點及實現是美好的愛¹⁸⁴，而這通向神聖靈魂之美的評鑑。魯本斯強調了學習的目的，就如同我們所見，中間這位光芒四射的美德，代表著深植於瑪莉麥迪奇靈魂中的神聖之“美”的一個憧憬。

關於皇后童年與少女時代，附帶一提的是，瑪莉並不缺乏年幼的同伴。她的堂兄弟姐妹與她一起長大，也是她的同學與玩伴；還有長她五歲的維吉尼亞麥迪奇(Virginia)，她是瑪莉的祖父柯西摩一世第二任妻子所生的女兒，小她十幾歲的卡蜜拉(Camilla Martelli)；還有安東諾(Antonoi)，她父親與卡貝羅(Bianca Cappello)的私生子，瑪莉在一生當中都非常珍惜這段友誼。他們全都住在碧堤皇宮中；全都定期一起去鄉間的別墅居住；這些女生們至少會陪伴她們的父親與繼母去參加大型的旅遊一次；沒有文獻證明這些年輕的公主們是被逐到皇宮中黑暗的廂房裏面，使她們都無法享受宮廷中的歡樂與娛樂¹⁸⁵。

她似乎還有另一位同伴：里奧諾拉加利嘉(Leonora Galigai)，她的出身平凡，甚至是不明的，她長大後並不是一位令人愉悅的人，但是她的素質與美德卻足夠在瑪莉擔任公主與皇后時給予友誼，直到她在一六一七年被處死¹⁸⁶。有許文獻中提到她的友誼，特別是早年的時候，在米西利(Michelet)與雨果(Hugo)的作品中，內容並非事實而是杜撰。里奧諾拉事實上是小人物，也不知從何而來。她並不是「受人尊敬」的佛羅倫斯家族中的成員¹⁸⁷；她的母親傳言是洗衣工人或是瑪莉的奶媽，而她的父親是木匠¹⁸⁸。一般所流傳的故事是她與瑪莉一起長大，關於她的年紀我們只有星象的證據，推斷是一五六二年生¹⁸⁹，比公主大十三歲，如此看來比較像是保姆而非玩伴。一六一七年的審判報告上記

¹⁸⁴ Ibid. Plato, *Republic*, III, 402 C. For a different interpretation on the Education Panel, see Johannes Langner, “Die Erziehung der Maria vo Medici: zur Ikonographie eines Gemäldes von Rubens,” *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 30, 1979. 107f.

¹⁸⁵ Batiffol pp. Iff., and, among others, by the purported *Memorie di Bianca Cappello* published in 1827 by the great but here guillibe scholar Stefano Ticozzi (ed. F. Tempesti, Milan, 1966).

¹⁸⁶ 關於 Leonora Galigai, 見 Hayem 資料完備的著作。

¹⁸⁷ 她的出生似乎也沒登記在官方名冊中

¹⁸⁸ 有許多名字似乎是他們“正確”的姓: Sophar, Dori, Dosi, Peponelli, Gay (黎塞留所說), Galigai。這些姓當中至少有一個是猶太姓，或許有二個，缺乏官方的出生記錄以及她後來的事件記錄-她有一個猶太籍醫師(皇后也是有一個猶太籍醫師)，她去向創造奇蹟的猶太教祭司看診，她擁有希伯來文的書籍，包括祈禱文書籍--讓人假設她是信仰猶太教，在巴黎的日子，她勤上教堂也時常告解。

¹⁸⁹ BRF, Moreniana, Bigazzi 235, fol. 41^r.

載著「她說」她是四十一歲¹⁹⁰，那麼她是於一五七五年或一五七六年出生，如此看起來比較像是奶媽。根據證據，大公宮殿(Grand Ducal)的祕書指出里奧諾拉從她父親法蘭西斯可一世(Francisco I)時代起，已經開始侍候瑪莉。

在佛羅倫斯宮廷列著每一個侍者、僕人、男僕、侍從、侏儒甚至是奴隸的名冊中，當中沒有任何紀錄顯示里奧諾拉曾在一五八八年到一五九九年間侍候過瑪莉，可是紀錄顯示出在一五九一年到一五九二年間曾經有一位戴奧諾拉(Dianora¹⁹¹)曾「侍候瑪莉公主」¹⁹²。即使沒有支她薪資，她的名字還是列在名冊上，就像許多其他提供食物與衣物的女孩與女人一樣。她的名字也沒有列在一六〇〇陪伴新娘前往法國的名單上面，但是在建議名單中卻出現「負責照料皇后頭髮的年輕女孩」¹⁹³，可能是她。這件事令人困惑，因為她們之間的關係很密切，以致於讓她發出這個訊息，讓她陪伴皇后去法國。瑪莉甚至希望她的名字列在宮女的名單中，但是亨利卻說：這個受尊敬的位置應該由一個已婚的顯貴法國女人來擔任¹⁹⁴。

至於瑪莉的教育，所知最早的家庭教師是一位年長的紳士喬凡尼阿里希(Giovanni Arrighi)，是她母親喬安娜¹⁹⁵議院當中的議員。他可能與吉里歐菲禮(Giulio Ferri)共同擔任此職，早在一五七九年他就稱為「公主的男教師」，而背景資料¹⁹⁶顯示出他是掌管衣物的人¹⁹⁷。當斐迪南在位時，他似乎辭退常駐的家庭教師或是支持羅馬侍女的家庭教師，女伯爵法蘭切絲卡歐爾西尼(Francesca Orsini)，她的丈夫佛朗西斯科公爵在當時被派去改革塔斯卡尼的軍事。身為歐爾西尼家族 Monterotondo 分支的成員，瑪莉的家庭女教師，她有時候被稱為私人教師(tutor)，與瑪莉的同學關係密切。如此高貴的出身，她的主要功能在於教導瑪莉宮廷中的禮儀與禮節，而非識字。無論如何，他們的關係看起來並不密切，因為她的名字並沒有列在瑪莉青春期相關的戲劇化事件當中。

¹⁹⁰ Hayem, p. 272.

¹⁹¹ Leonora 的標準義大利語。

¹⁹² ASF, Guardaroba 239, September 23, 1591; Guardaroba 413, fol. 969^r, 1592.

¹⁹³ Hayem, pp. 13-14.

¹⁹⁴ Zeller 1877, pp. 78-82.

¹⁹⁵ Covoni, p. 12.

¹⁹⁶ 派他到 Pane 的 Santo Stefano 的教堂中居住的一份提案，那是佛羅倫斯以外的地區。

¹⁹⁷ Letter from the Florentine archbishop, in Rome at the time, to Grand Duchess Johanna, January 18, 1576; ASF, Mediceo 3927, fol. 100^v.

其他的女家庭教師，而其中一位波吉雅皮耶特拉(Porzia Pietra)，瑪莉明顯地與她感情上特別好，這個十四歲的小女生在人生早期就經歷到失落感，這位女教師在極大的痛苦中逝世：「公主們都很悲傷，而瑪莉公主特別無法停止痛哭¹⁹⁸。」宮庭內陷入喧鬧，女孩們進入青春期的危機。女大公爵克莉絲提那(Grand Duchess Cristina)對她的姪女展現出母親的洞察力與關懷¹⁹⁹。她盡她所能地設計各式各樣的方法來讓她們轉移注意力，特別是瑪莉，以除去她們突如其來的恐懼與悲傷的失落感²⁰⁰。後來有另一位女家庭教師蘿拉(Laura)，她是卡拉利爾(Cavaliere Cesio Geraldini)²⁰¹的妻子，而大公夫人讓她睡在女孩的房間，直到她們的沮喪消失。

麥迪奇宮廷是最有文化涵養的。宮廷中居住著精通文字與科學的人；幕僚中有無數的音樂家，他們也能夠教導小孩唱歌或是演奏樂器，他們的程度甚至可以到中等程度；而有些藝術家或是金匠顯然教過瑪莉操作雕刻的工具：數年後她給畫家菲利浦(Philippe de Champaigne)一幅她自己做的雕版畫，當時她約只有十二歲，所以在魯本斯畫中前景中的靜物畫(雕刻工具)至少有一樣似乎是基於事實。

總體而言，她的童年並不是被棄置在陰森的鄉間的新皇宮中²⁰²。而且，當她的父親與繼母逝世之後，她的叔父費迪南就任，二年後娶了非常有人性與有才智的洛林的克利絲汀(Christine of Lorraine)²⁰³，她獲得無限的愛與關注，因為他們認為這個偉大的婚姻將會鞏固托斯卡尼的政權也會大大提升麥迪奇家族的名聲。她的代理父母的關懷與情感也得到回報。甚至在瑪莉成為皇后之後，她還是經常稱費迪南為「我的父親而非我的叔父」，這種愛意的表達法非常不尋常，因為在當時兄弟之間的慣用稱呼語是「閣下」(your excellency)，而最親近的朋友會用「閣下」(your worship)。她在這個新的、時常有敵意的國家中，經歷過困難的調整期，她的丈夫經常考驗她的耐心，瑪莉還是將她的阿姨視為良師，她並不是母親的替代品，是朋友而非長輩。

¹⁹⁸ Letter from Orazio Rucellai to Grand Duke Ferdinando, December 27, 1589: ASF, Mediceo 811, fol. 506^r.

¹⁹⁹ Letter from Luigi Dovara to the Grand Duke, December 28, 1589: ASF, Mediceo 5963, ins. 28.

²⁰⁰ Letter from Grand Duchess Cristina to the Grand Duke, December 28, 1589: *ibid*.

²⁰¹ Geraldini 家族擔任宮庭中所有的職位。

²⁰² 並不是像某些 19 世紀的寓言作家所寫的那麼陰森，因為它比現在還小，是以最新的樣式來裝飾，在後面還有庭院，這是歐洲地區舒適生活的典範。

²⁰³ Catherine 的姪女，法國的第一位麥迪奇家族的皇后。

瑪莉麥迪奇系列不能只看畫面來詮釋，若認為公主的教育畫中的米諾娃不只是象徵性的，也讓人聯想到裝扮成理想化外觀的克利絲提娜大公夫人，這也不算不協調。如果按照畫面來解釋的誘惑實在太強的話，家庭教師當中有一位很好的候選人，因為她的死亡曾經讓青春期的少女非常傷心。又或者，甚至是神祕的幻覺，派西蒂亞(Suror Passitea)在一五九七年後進入瑪莉的生命，公主在當時二十幾歲時，珍惜她如「親愛母親的替代人物」，這個修女的傳記作者是凡圖里(Venturi)，在他祈求讓修女封為聖的文章中，他曾經這樣描述過²⁰⁴。的確，據說在一六〇〇年這位新娘若沒有這個信仰上的朋友與導師一起的話，是不會去法國的，在她的新環境中，她「無法長時間離開她，沒有她的忠告，使得她很渴望再次見到她。在一六〇二年派西蒂亞當時三十八歲，瑪莉堅持用各種方式讓她前來法國，提供旅途中所有需要之物；因此受到強迫，在七月九日派西蒂亞動身前往法國，連同她的兄弟馬瑟杜利歐(Messer Tullio)神父，與瑪莉亞法蘭契斯卡(Maria Francesca)修女²⁰⁵。」在這麼多麻煩之後，她們的重逢似乎並沒有多大成功。在法國宮廷待了十五天之後，就被神給召回托斯卡尼²⁰⁶。但是在一六〇九年她再來造訪一次。據說瑪莉稱西耶納(Sienese)修女為她的「埃傑莉亞(Egeria)女神」，這顯示出公主的古典教育絕沒有被忽略掉：埃傑莉亞，根據古典來源，是努瑪龐皮留斯(Numa Pompilius)的妻子，羅馬的第二個國王，也是他智慧的顧問，成就一個和平、虔敬與幸運的統治時期。這個西耶納的女預言家持續警告她，她的王室朋友將會毒死她或亨利或她的小孩，而在一六二二年的加冕典禮中她宣稱路易十三世的出生是由於她的禱告的關係²⁰⁷。

魯本斯繪畫中，米諾娃是否是來自於阿姨、女家庭教師、神聖的女預言家的靈感，當用整個系列作的背景來看這些圖像時，都不重要。事實上，這與此畫中的背景是一樣不重要的，傳統上認為這背景是在比達皇宮中皇后少女時期的房間後面的寶波麗花園(Boboli Gardens)中一個著名的石室²⁰⁸。這個石室是波納多(Bernardo Buontalenti)在一

²⁰⁴ Misciatelli, p. 203. quoted in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid., pp. 204, 206, for the warnings and for Passitea's opposition to Leonora Galigai's influence over the Queen.

²⁰⁸ Grossmann, p. 26, and Hourticq, cited by Thuillier-Foucart, p. 74.

五八五到一五八八年間設計與建造的，它是一個膚淺的裝飾想法，怪誕的矯揉造作者的人工岩石與貝殼細工，在後面，唯一的水源是一條細小的泉水流到小盆地中，維納斯要給皇后戴上冠，適中的裸身體型，薩梯從盆地處往上盯著她。這裡並沒有任何一個關於瀑布的線索²⁰⁹。如果瑪莉麥迪奇欲在回憶童年記憶中新皇宮的牆的話，那麼她可以很方便地送一位畫家去佛羅倫斯畫一畫，將之仿照回來即可。如果魯本斯想要用以下這個博學的暗示：天上飛的帕格薩斯(Pegasus)的蹄向後踢的關係，以致於赫利孔山(Helicon)泉源湧出，那麼在多其他的繪畫與版畫與古典的雕刻作品中，都有許多現成的原型可用，又或許他可以發明某些東西直接了當地達成這比喻的目的。

他沒有這麼做，那麼他就是有其他目的。為這個小瀑布取名是忽略了魯本斯圖畫辯證法之複雜性。如同此系列作品中其他類似按照字面來解讀細節一般，波伯利(Boboli grotto)的解釋比起卡斯塔里安(Castalian fount)還要失真。他們只是一些辯識符號而已，與整系列作品無關，也與作品與作品之間的關係無關，或是某幅作品與整系列作品之間的關係無關；他們沒有注意到在將概念轉換成藝術時，當時人的心理狀態以及這些視覺上的形式。選擇這個戶外的背景來作為王室的教室並不是懷舊或是博學的關係，而是政治上的政策。再次，它是象徵這幅畫的另外一個爭論中的正面對策，這才是此系列作品的真正目的。

目前揭露麥迪奇系列作品的象徵之佛羅倫斯的手稿名冊中，其中有一個象徵從來沒有用在麥迪奇家族的其他成員身上，只有用在瑪莉身上，事實上在某些名冊中，這個象徵只與瑪莉有關(圖 107)。它被稱為 *Acqua cascante da una Sommita*，意思是指從高處沖下的瀑布，旁邊還有西班牙文的格言 *EN CAIDA MI LIMPIEZZA*，明白地宣稱動機與行動上的清晰與純淨是公主的基本特質。當魯本斯在畫這個瀑布時，他將圖畫上象徵的對等物引進這個短暫的天真場景，以做為真實麻煩生活中的避難所。以這種特有的形式，他又增加了第三種重要性---道德，以及政治在畫中，否則這畫就只是地形學或是傳統的相關神話而已。因為他善於運用貼切的方法來象徵皇后，幾乎從一開始此系列作品的中心主題對於會解讀的人而言，是非常明顯的：她對於每件事的動機都是單純的，在

²⁰⁹ Nattier; Simson 1936, p. 297; Held 1980, p. 102; Heiden, p.22.

她面對別人所喜好的黑暗與渾沌的事情時，她行動呈現出清晰與透明，在家族事務與國家事務上，她展現出公正與正直。

這是一個魯本斯臻至完美的手法的一個很好的範例，如果這手法不是發明於此系列作品的話，一個自然的物體，一個景色可以藉之讓標準的政治意涵與道德內容甚至是政治內容連結在一起。由於他在圖像的發明與構圖方面獨特天才，這種把象徵性圖畫與某個人獨有的格言連結在一起的抽象工具，將自然景色的主要特徵，在智性上轉變為具有關鍵重要性的前景。如果會解讀的人不會忽視他精巧的設計，這位畫家也不會滿足於這種相信與期待。雖然相對而言，它本身的顏色是中立的，色調是蒼白的，但是用對比的帳篷般紅色的皇室華蓋，瀑布被彰顯出來，在此系列作品中會出現好幾次皇室華蓋，這是第一次出現，因此，從一開始就彰顯出她固有的王室權利。在魯本斯的設計當中，這清新的瀑布製造出一種細緻但又不失肯定的主角人物，這個年輕的瑪莉以及其神話化的人物。這神話化的人物分成二種類型。第一種在此幅圖中是佔了許多重要性，但是另外一種也有關鍵重要性，因為它有皇后的象徵性關聯，她統治之下的政策，她的保衛與辯解。

第一種類型是三美神的圖像，她們是效忠王室的傳統附屬物。她們給予肉體美麗的角色不需要多談，除了：他們的健美豐滿的身體暗示著瑪莉自豪的母性的繁殖力，有許多原因她的母性是超越任何一般女人的母愛：當挑戰來臨時，她的後代可以擁有無可質疑的證據，以顯示她對於法國是盡了責任的。藉由他們，她可以有權利說，身為一個寡婦母后以及先前的攝政王，就國家的管理與命運而言，她被賦予了國王的職位，在國王早逝之時是一個如兄弟般的繼承者，還有嫁給西班牙²¹⁰、英國²¹¹、薩瓦²¹²的三個女兒。這個比喻起初是有點奇怪，魯本斯與他的古典學顧問都無法忽視這個事實：在荷馬的作品中，三美神的其中之一位名字即為帕西辛亞(Pasithea)。當認真思考時，難以想像的事物是很難去思考的，事實很有可能是這樣：魯本斯在他那錯綜複雜且沈物於古物研究的頭腦中，使得西耶納的神祕主義者在某種方式上與美麗的美神產生關聯，她站在三者

²¹⁰法國的首要眼中釘。

²¹¹在信仰天主教的皇后看來，希望把這個迷途的異教地區給救回來。

²¹²法國通往義大利的關鍵地區，為西班牙所渴望。

的中間，慫恿著公主戴由玫瑰花做成的皇冠。

她們三者的平衡功能：給予，索取，返還，藉由她們的功能，三美神也是象徵協調²¹³，她們也因此出現在無數的羅馬錢幣上。此處，非常適合地，她們站在中間，旁邊有一個戴著月桂冠的音樂家。早期的論述都明確地指出他是「un Orphee」²¹⁴，葛羅斯曼(Grossmann)與其他現代作家則比較傾向阿波羅，因為他們堅持背景尼加拉瀑布與卡斯塔利亞靈感之泉源有關聯²¹⁵。曼圖(Mautour)在一七〇四年，似乎承認這問題也找出這人物的正確意義，因此稱他為和諧(Harmony)²¹⁶，而菲力比則指出他只是一個「演奏低音大提琴的年輕人」而已²¹⁷。

但是有一件事情足以打翻他是阿波羅的說法：之前提過，魯本斯與當代的人不會在同一系列作品中改變人物的功能或是身份。阿波羅在第十五幅中的進場是非常壯觀的，在大型《天庭會商》畫作中，他立即被認出是望樓的阿波羅(Apollo Belvedere) (錢幣上的肖像的來源也是這座雕像)。這座雕像頭上有超自然的光環，沒有音樂家的桂冠。極度地光芒四射，他的肉體是大理石，他的站姿是神聖的，或者至少是王室出身的站姿，但是我們這個無光環的音樂家在外觀、姿勢、與端莊的舉止，全然謙虛地像人類。在《天庭會商》畫中的聯想身份的阿波羅，他與大量的象徵，比喻性雕刻作品，與路易十三世有關的詩作皆有直接關聯；對於這整個系列作品的意義，有著根本的重要性，魯本斯削弱這個重要的政治重點，這同一個神祇的身份不是戰士，而是一位舉止端莊的音樂家，這重要性超越以上這個想法。甚且，在公主的教育畫中，這個嚴肅的演奏者是象徵世界和平與和諧的象形文字，而且與三美神和他腳前的靜物有關，他也是象徵藝術的文化與熱愛，因此自然地公主身旁會有熱情的守護人麥迪奇的法蘭契斯可一世(Francesco I de' Medici)，以及她在佛羅倫斯被撫育長大。在早期的評論家之中，菲力比是唯一賦予這個圖像道德意義的人，它與我們剛剛所談的內容並不會不合適也不會不一致。對他來

²¹³ Wind, pp. 26ff., remains the *Locus classicus* for this subject.

²¹⁴ BNP, Ms. Baluze 323, fol. 54^v; Thuillier 1969, p. 57.

²¹⁵ Grossmann, p. 27; Simson 1936, p. 297 (who however does not rule out Mautour's "Harmony"). Held 1980, p. 101, leaves the identification open between the Baluze manuscript's "Orpheus" and Mautour's "Harmony."

²¹⁶ Thuillier-Foucart, p. 72. quoted in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

²¹⁷ *Ibid.* Félibien, p. 411.

說，這個「演奏低音大提琴的年輕人」在那裡只是「表示一個人必須及早讓靈魂裏面的熱情協調，而且從早年必須調節人生的所有活動，如此才會有秩序與方法」：當然是指未來皇后令人嚮往的統治²¹⁸。這個「轉動靈魂」的概念當然地證明這個音樂家就是奧費斯，也是象徵個人關係方面的協調以及國內外和平。我們會看見，這個第一次在此呈現出來的是整個系列作品的主要主題與中心思想。

這個主題與中心思想與另外一類的神話化人物有關，墨丘里與米諾娃，他們在接下來的系列作品中都是主要角色。他們會以個人身份出現，以聯想的方式出現，或者是以屬性的形式出現，端看我們的女英雄所需要的是指引或是保護。這二者是整個系列作品中重要的關鍵，也是系列作品完整意涵的線索，他們的重要性與資深神祇朱比特與朱諾差不多，但事實上對於整系列作品的意義而言，重要性比這一對還高，是因為他們與瑪莉、她的政治意圖與個人歷史的象徵有關聯。

此畫中，墨丘里拿著他的節仗向著形成中的皇后，以表示這是眾神所給予的禮物。這個禮物所代表的意義通常都解釋地很膚淺，並沒有考慮到它在此系列作品中出現過許多次的這件事。從最早的巴祿茲備忘錄，它可能是也可能不是規定魯本斯這樣做的作品，後來的評論者從菲利比與那堤耶(Nattier)到目前的作者，他們的重點都在於墨丘里是掌管口才的神祇。有一些更細心的詮釋者或許對於這種過份簡化的解讀感到不舒服，於是限制這個神祇只有這個單一能力。其他人都同意早期的備忘錄，認為他是「手裏拿著他的節仗從天堂下來，教導皇后口才」，因此帶口才的禮物給她，以配合三美神美的禮物。

此畫中，如果墨丘里與其節仗的重要性只是象徵口才的話，我們就必須立刻問此系列作品中以下這六幅畫中，他與其節仗的重要性：在《亨利四世的神聖化》畫中，這個神祇或是他的屬性象徵為何？他的位置在這巨大的油畫的最上方，而且位於構圖的中心；在《交換公主》畫中，天空中頭上有光輪的人物，拿中所拿的節仗的作用為何？在《路易十三的成年》畫中，口才與其中一名划著船強壯的女人的盾牌有何關係？；在《昂古

²¹⁸ Ibid., pp. 411-412.

廉姆條約》畫中，瑪莉是否偶然地掉了她的禮物，而墨丘里在畫中帶回給她，爲了求一致，爲什麼在下一幅畫中，墨丘里應該要在她眼前揮舞著象徵著「口才」的物品，引誘她進到安全神殿中，而這口才他之前收回去而又已經再次給她？最後，瑪莉與他的兒子戲劇性地處在在雷電的天堂與地獄的野獸中間，他們之間的和解，具有說服力的口才與精通修辭與這和解又有什麼關係？

所有這些問題，正如《天庭會商》，這個屬性事實上與說服力有關係，但是我們很確定，它的意義更爲廣泛且更爲貼切的是，這個神祇的屬性扮演著有效的角色，而不是這個神祇本身。在四幅畫中，他並沒有揮舞著他的節仗，在三幅畫中，他本人並沒有出現。事實上瑪莉的口才很好，她在她所認爲是正確的事情上，非常堅持原則，但是在最誇張的頌詞作品中，從來沒有描寫過她是公共演說的能手。她的說服力與辯論的技巧通常都展現於個人之間的會面，她會評估對話者也會去領悟對方的重點，在貢德(Conde)的例子中，她慫恿他直到他掉入自己無節制的陷阱中，結果必須讓步輸給她。這個禮物並不是她從佛羅倫斯帶來的，在面對她那易怒，剛愎，時常不公平的丈夫，以及他那些封建的官員們，這是她必須要學習的一項。她本身的廉潔與固執的正直，讓她可以去尊敬該尊敬的，這使得她在掌權時面對最爲艱難的敵人時，得以成爲成功的談判者：在一六二〇年，當路易鼓勵新教徒發動內戰時，當所有人都失敗，而她被要求去與這些領導者談判，而且要說服他們爲了法國整體著想與他們達成和解；在這件事上她贏得非常漂亮²¹⁹，至少在這個情況下，愚昧與剛愎的人民，他的兒子爲首，挑起戰火而且不受管制，奧林匹斯山或是基督教的說服力都不足以讓這件事受到控制。

當然，墨丘里與其節仗還有其他種類的聯想，但是他們都與預想中的口才天賦有關係：瑞奇士(Riches)與墨丘里有關係，他是商人(如瑪莉的義大利祖先)與小偷的守護神；這個名字與他在煉金術的角色有關，這個聯想與這個熱情內行人的女兒的整個系列作品有關，在費奇歐宮(Palazzo Vecchio)中他的作品甚至比他女兒隱藏的暗示還要誇張。

然而瑪莉麥迪奇的教育畫中的節仗的意涵更爲豐富與貼切，它的意義會貫穿整個系

²¹⁹ Letter from G. B. Gondi in France to the Grand Ducal secretary, August 29, 1622: ASF, Mediceo 4637, unnumbered. cited in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

列作品。而墨丘里帶這禮物給這女孩時，絕不是用溫柔方式來奉獻給她。這個神聖的幽靈的標誌是他降下來的呼嘯而過的速度，以及深紅色旋轉的帳幔，第一次呈現出現瑪莉在畫中與在生活中，都是在這個王室的華蓋底下，在皇家生涯中，發生許多的關鍵時刻。這個神祇將未來的責任重擔推給這個女孩，正如無預警的痛苦來到一般，也將待解決的困境與重擔交給她，藉由這個製造和平與維持和平的禮物來解決。若我們解讀正確，並不是墨丘里在起功效，而是他的屬性。這裡所引進的節仗成爲一個動態與有力的主要象徵—政治的鑰匙，對魯本斯的圖像敘事而言是如此。它每次的出現都會將故事帶往一個新的危機或是新的解決方案，就像是辯證的推動力。瑪莉或是她其中一個化身都可以隨時使用這個節仗，如同之前的擁有者一般，但是別人就無法使用它。在沒有進一步的證據情況下，這事告訴我們，它在此系列作品中的重要性並不是神話性的，而是象徵性的。

是節仗，而非神祇本身與她有關，這節仗出現在瑪莉與亨利四世的象徵當中。在佛羅倫斯的名單中，節仗是最常出現在這個圖像中：瑪莉的象徵圖像加上格言 **PAX OPTIMA RERUM**²²⁰，預示了她的未來生涯，因此很自然地，魯本斯一旦使用精巧的聰明工具，藉由引用王室象徵與相關的格言來暗示政治，那麼這個圖像應該可以成爲有知識的觀賞者在欣賞整個具有爭論性的傳記形式的系列作品的引導。

二條蛇平衡地捲在棒子上，有時候有圓形把手或是有東西蓋住就像權仗一樣，通常都加上翅膀，它有很長的歷史。經過長時間，它的意義是不變的，經歷十六、十七世紀，在錢幣導覽手冊、象徵手冊、錢幣、金屬製品、大獎章、典禮裝飾品、無數的繪畫當中，仍然代表著同樣的古典重點。這重點總是會改變和諧、和平、統一、敵人之間的完全的調解的概念，這個「富於表達的」象徵再加上其他聯想或是結合，可以用來預示公眾或是私人的幸福、安康與繁榮。魯本斯本人常常使用這個明顯的意涵來運用它，我們發現魯本斯對於傳統的圖像有很大的精巧貢獻，這個貢獻是巴洛克獨有的，他讓這個固定不動的圖像動起來，以便讓它在傳統的意涵之外，表達更多事情。

在《瑪莉麥迪奇的教育》畫中，這個象徵的重要性是藉由神祇的迅速降下展現出來。

²²⁰ Ibid. ASF, Guardaroba 958, c. 78; ASF, Strozzi ser. I, XI, fol. 35^r; BRF, 1185F, fol. 40^r; BRF, 2120, c. 23; BMLF, Antinori 120, fol. 52^r.

在這幅嚴肅的構圖中，他是唯一動態的元素。他的推進的能量使用著每一吋肌肉，一直延伸到節仗的末端。除了他，這幅畫中的其他人事物都是靜止不動的，或是有某種姿勢。這個青銅色的身體在一陣白色的旋渦以及深紅色的帳幔中衝入此場景，用不透明的方式突顯他，與象徵瑪莉的蒼白藍綠色瀑布，形成強烈對比：動態有意製造和平，與公正的廉潔的背景。這是魯本斯典型藝術名家的精巧設計，但是他的原因是圖像性的或是象徵性的我們難以得知，墨丘里穿透華蓋的帳幔，以讓光線灑在米諾娃膝邊勤勉讀書的瑪莉身上，這很像前一幅畫中的場景，新生兒聖母瑪莉亞，藉由她母親聖安妮的教導，繼續準備迎接她偉大的命運。馬克羅比烏斯(Macrobius)，十五世紀新柏拉圖派哲學家參閱書籍，認為它是中古世紀的錢幣肖像，在魯本斯時代引進，認為墨丘里神與太陽有關係，特別是他的聰明之光，還有加上他那「迅速」的聰明²²¹，這個禮物是他送給瑪莉的：甚至連他的誹謗者都沒辦法說她「反應慢」，而她與亨利四世之間口頭上的爭論第一手報告顯示出她用這個墨丘里的熟練口才讓亨利四世難以招架。

如同此系列作品中的其他畫作，魯本斯在此處吸引我們去注意這個象徵性的暗示，讓它成為整個作品中的基本因素：對於他有意使用這個特別富於表達的圖像，這就是一個證據，如果我們需要證據的話。這些畫作本身就是證據，證明他有意地設計特別形式的技巧以呈現出這些象徵所隱藏的意義。隨著畫作的進行，這些推論的意義是愈來愈明顯，與畫家愈來愈大的需求有關，他需要發明的力量以解決如何讓這些圖像的重點彰顯出來的問題而同時又將爆炸性的意涵給遮蔽起來，皇后雖然決意擁有最後的決定權，如果知道這件事會突然發怒，在如此的冒犯之後，尚未療癒之前，如果將之對外公佈，可能會再一次地引起她的盛怒。

在此幅畫中，這個象徵性的物品首次出現，它是主要結構垂直，水平，對角的互動中所強調的主要重點。魯本斯的巴洛克式手法一致地視構圖為智性內容與刺激物的產品。因此暗示瑪莉主要屬性，節仗處在這條線上：從為了使聲音和諧而調音的手，延伸到象徵智慧的米諾娃指引的手，一直到象徵未來皇后繁榮後代的預言的三美神下腹部肉

²²¹ Macrobius *Saturnalia* I. xix. pp.8-9 (ed. H. Bornecque, Paris, Garnier, n.d., I, p. 205).

體：這一條直線強調與協調了此系列作品中的四個基本主題。如果說這個設計是有意而且完全有意識的是一種安全的說法，不管是有意或是下意識的，事實上魯本斯的目的是希望我們注意這個擁有廣泛意涵的節仗象徵。首先，這群象徵性指涉的構圖重點是在二幅油畫素描草圖(圖 121, 122)中逐步建立起來的，每一次他會將相關的元素的位置提高或降低，調到最後最終以及最有意義的水平線就穩穩地定義出來了。論點的進一步證據，在整個系列作品中，在這場景的素描畫中，原本概念中節仗的出現與否或是出現在不同的位置，對於最後一幅完成的繪畫是非常重要的。因此，當魯本斯提高音樂家的位置以便將他的左手為和諧「定調」以及為世界「調音」，帶進節仗與其他主要元素的關係中，這是為了讓以下這個節仗的意涵更為明顯：關於世界的協調，這是瑪莉成為皇后之後的長期性政治目標。節仗上二隻糾結在一起的交戰的異性蛇和解了²²²，這節仗代表了和睦的特殊形式，相互的敵對和解了。在我們的背景下，仗上交織的蛇一定是指未來皇后藉由國內外的敵對和解的和平政策：封建貴族嫉妒與貪圖她的權力，彼此之間也是互相嫉妒與貪圖；偉大的國家在一個逐漸走向資本主義的世界中運轉，但是仍然玩著封建時代的霸佔與奪取的遊戲。

此處這個象徵的特殊重要性，班強生(Ben Johnson)曾經描述過：「節仗，和平智慧的記錄」，「和平」在此系列作品中完完全全指涉政治事務。在它首次出現之後，它每一次的使用，它所有可能的意涵通通都是政治性的象徵。確實，在魯本斯的系列作品中，我們可以說它完完全全是政治象徵，又或者換句話說，是政治的屬性。

如果墨丘里的重要性是因為他的屬性的話，米諾娃則不是這種情況。在這幅畫及整個系列作品中，這個擁有戰爭智慧的女神的的重要性在於她的權利與她本人。就像朱諾，她本身就是象徵。朱諾她有一次本身即代表著米諾娃；在別的時候她與皇后的關係是監護者，顧問，或是保護者；如果她沒有出現的話，就會使用剛完成的象徵以明顯與重要的方式來暗示這個比喻。

她在這個系列作品首次出現，是最溫和的服裝出現，她成為一位溫和與充滿母性

²²² Cartari, p. 283. quoted in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

光輝的導師，就像戴著頭盔的聖人安妮，比較像是雅典娜(Pallas Athena)而非米諾娃。她把她那美杜莎的盾牌放一邊，以傳授她神聖的智慧給予這個失去母親的公主。在十七世紀，在如此的場景中她連同墨丘里的出現，暗示著魯本斯有意使用的象徵，而且這正是他想要傳達的目的。首先，在當時最常用的神話參考手冊是卡塔利的《*Imagini de I dei degli antichi*》(魯本斯似乎是熟悉一六一四年的版本)，其中指出米諾娃是「謹慎的女神，所有藝術的女發明家」²²³。荷馬手冊中描述她是「英勇戰士的樣貌，頭盔全鍍金，因為智慧人的頭腦(ingegno)是以聖賢的忠告來武裝，如此便很容易阻擋任何的傷害」，而她頭上的黃金則代表「她時常被視為神聖的光輝，它照亮人類的智性，而由此產生所有的謹慎與知識」。而且，她的頭上戴上頭盔「讓我們了解謹慎的人是不會揭露他所知道的每一件事，也不會向每個人表露他的忠告，也不會用讓人理解的方式向人說，只會向那些像他的人說...因此對他人而言，他的話就像斯芬克斯複雜難解的話一般」。魯本斯大部分都與手冊上一致，而且無論如何無疑地，他知道他們所引用的古典來源之出處。在這幅畫中，有智慧的米諾娃的頭盔，適當地用人面羽翼獅身做裝飾，在別幅畫中她則有適合場景的其他頭盔。

其他或多或少的當代原始資料對於她的服裝有更多的象徵性解釋。例如十六世紀的作家，其中之一皮克多(Georg Pictor)沿用古典傳統，而後期拉丁語原始資料顯示出她的服裝有三種顏色：藍、金黃(這金黃色會在暗夜中仍然閃亮，智慧也是)，紫色，這些顏色的結合象徵智慧的複雜性²²⁴，無庸置疑，這是為什麼魯本斯會在此系列作品中一直在米諾娃身上用這些顏色的原因。當口才之神墨丘里伴隨她時，卡塔利說他的目的顯示出「如果話語(演說)欲對人類活動有所用處的話，口才與謹慎必須結合」²²⁵，這個概念無疑地與此幅畫有關，但是卻使得墨丘里與其節仗的屬性無效。針對這個象徵性重要的絕佳例子出現於一六三〇年出版的作品，在瑪莉逝世前三年，作品中記錄她拜訪英國與荷蘭，而這例子不僅是延續好幾年也獲得新的表現。此書的卷頭插畫一邊是名聲

²²³ Ibid., pp. 319ff.

²²⁴ Pictoris, fols. 32^v-33^r, one more repetition of the Classical descriptions as found notably in Fulgentius and Hyginus.

²²⁵ Cartari, p. 318. cited in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

(Fame)，一邊是米諾娃，二個一起舉起瑪莉的單袍、麥迪奇圓球，以及覆蓋著皇冠的法國百合花。米諾娃的護胸甲是有羽翼的美杜莎的頭，但是這裡的蛇不再是痛苦地盤繞的恐怖樣，而是交織在一起，上下形成節仗，形成和平與和睦的典型象徵。在這個特殊的形式中，它表示這個遺孀皇后仍然像米諾娃一樣有智慧，但是不再是好戰的，她在被放逐的數年間依然為和平而戰，她一直相信透過法國、英國與西班牙國家之間的聯盟以及較小的鄰近國家的同意與支持可以達成和平，而不管他們在宗教上的歧異。儘管有這些圖像，他們在重要歷史情況下的主動辯證，麥迪奇系列作品中的象徵解讀本身就是證明。

隨著此系列畫作的順序，米諾娃的象徵意義愈來愈深，在麥迪奇皇后最後奉為神之時，它的全部意義才展現出來。關於米諾娃的重要性，關於這個「偉大的圖像」在此系列作品中的重要性，神話作家與圖像學家可以給予我們的見解是說它具有更多的象徵意涵多於神話性，也因此只顯露出與瑪莉傳記中有關的內容，以及魯本斯在可公開的事件中，是如何選擇這圖像。當然在這裡，米諾娃的意涵是比「謹慎」還豐富，也比「藝術的女發明家」還豐富。如果用一般的話來形容的話，她一定是智慧的擬人化人物，如菲利比所說，她本身教導年幼的公主不只是識字或寫作技巧²²⁶。

此系列作品中這女神也曾出現，無論是以本人或是象徵性出現，當她的戰爭天賦沒有拿來對抗會威脅到她與她所保護底下有智慧的治理時期時，她都是智慧與謹慎處理國家事務行為的保衛者與引領者。基本上，此系列作品中後續的其他事件顯示出她在教未來的皇后治理的藝術，這正如她被預定的命運一樣，這是前二幅畫所告訴我們的。要注意藝術的工具與象徵物沒有用到，而被擺在教師與學生的腳邊，他們的重點不在於精通這些藝術創作，而是在於雕刻的哲學、方法與手段，戰術與策略，藉此這些文明的象徵才可以免於戰爭的摧殘受到保護與保存。在一六三八年，三十年戰爭期間，所有歐洲國家都盡可能地遭受摧毀，魯本斯畫了《戰爭的結果》(Consequences of War)[圖 123]送給一位藝術家朋友，而且非常詳盡地向他解釋其中的象徵²²⁷。在此畫的前景中，被踩

²²⁶那堤耶(Nattier)的著作中指出，如啟蒙時代以前的思想。

²²⁷ Letter from Rubens to Justus Sustermans, March 12, 1638: Rooses-Ruelens, VI, pp. 206-208. cited in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

在腳下的正是在我們這幅比較平靜的場景²²⁸中的藝術與科學的工具。這二幅畫以及此藝術家的話中顯示這些物品代表在「不快樂的歐洲，這麼多年來第一次遭遇到掠奪和痛苦，對我們來說破壞力很大，而我不用再多說」中被破壞的文明價值觀。在盧森堡的瑪莉麥迪奇系列作品中，和平是由米諾娃、墨丘里與其節仗、從誕生到攝政的瑪莉麥迪奇的象徵，在談到和平所帶來的好處時，類似的物品在前景中是很小心處理的。奇怪的是，深層的意涵被忽略掉。但當以神話人物的背景與象徵的暗示來看時，這些散亂的物品，正是讓這幅圖不是成為田園詩，而是為了一個思想上強悍、快接近五十歲的女人所畫的一種政治性的主張，她眼睜睜看著兒子危害她畢生的事業，這兒子她既沒辦法給予愛甚至沒辦法尊重。

在畫中出現二種樂器，而這二種在當時皆有他們的象徵性政治意義。七弦豎琴(Lyre)與魯特琴(lute)²²⁹是宇宙²³⁰與靈魂之間和諧的象徵，也可以用在國家間的劃清關係上²³¹。赫拉波羅(Horapollo)的象形文字作品，這本迷人又時常令人惱怒的象徵手冊追溯到埃及，而當時文藝復興時代的人類學者甚至在這本書出版前的一五〇五年就已經開始利用這本書，書中描寫一位政治的領袖「他將他的同伴們團結與統一起來」，這可以用七弦豎琴來代表，「因為七弦豎琴保存了聲音的和諧」²³²。在這個概念的餘波以及中古世紀基督教時代中對於音樂象徵重新編排的神話中，當時一般人的普遍如此運用，還有義大利、法國、英國各地的詩人與藝術家所用的類似手冊中，七弦豎琴成為政治和睦的象徵，當它走調時，就是象徵不和²³³。在這些國家中，當時的戲劇與詩作當中有大量與富於表現的範例，就現在比較熟悉的例子而言，這些物品啟發了這些他們所引起的象徵，而非象徵啟發物品。在奧西阿帝的象徵中，魯特琴代表著聯盟(Foedera)，全身像的相

²²⁸這裡也有捆起來的箭，是和睦的象徵，而節仗與橄欖枝是和平的象徵。

²²⁹一般詩化與象徵性的物品，亦包括古大提琴與琵琶。

²³⁰在坤體良(Quantilian)作品中已經出現。

²³¹ H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, 1899; H. Abert, *Die Musikanschauung des mittelalters und ihre Grundlage*, Halle, 1905; E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 3 vols., Bruges, 1946; R. E. Wolf, "Style and Function: A History of the Aesthetics of Music," unpublished dissertation, University of Liege, 1954; L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, 1963; J. Hutton, "some English Poems in Praise of Music," in *English Miscellany*, ed. M. Praz, Rome, 1961, II, pp. 1-63; and the particularly pertinent discussion in J. Hollander, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500-1700*, Princeton, N. J.: 1961, especially pp. 49-51, 148-161, 304-315, but passim.

²³² Hieroglyphics of Horapollo, p.111.

²³³ Hollander, *Untuning of the Sky*, passim.

信²³⁴，而這是獻給早期的麥迪奇家族中運氣不佳的亞歷安卓(Alessandro)一篇詩作，鼓勵他統一義大利，懇求他接受和睦的樂器之禮物，當他「預備好接受同盟國的條約時」，之後還提醒他「這件事很困難，除非是一個博學的人，可以調和許多弦；如果一根弦沒有調好或者是斷掉，那麼所有的優美都會被破壞掉，而美妙的音樂也會變無味」；最後，「但是如果有任何人脫離的話，那麼所有的和諧會分崩離析，徒勞無功」²³⁵。

以這些當代的意義為基礎，我們可以看到魯本斯在公主的教育此畫中，所有的意義都超越了使宇宙保持和諧狀態的神話性音樂家，而延伸至一六二〇年代成為母后的瑪莉麥迪奇，並不是指這裡所畫的小女孩；瑪莉皇后已經從眾神那裡學得和諧的祕密，也經由他們和平的仗而武裝起來，她仍然相信是她的力量讓法國的政治小宇宙，進入一個長久以來所缺乏而極度渴望的和諧與和睦。

瑪莉在一個完整的環圈中學習，從上方的墨丘里的頭，到音樂家的頭與右臂，與大提琴的底部²³⁶，然後到第三位美神的左腿，右屁股右肩膀與頭。而這個圓圈所碰到的元素分別是象徵和平、和諧與和睦。

²³⁴ Fides，雙關語，因為相同的拉丁字的意義為「弦」或是「有弦的樂器」。

²³⁵ Ibid., pp. 47-48.

²³⁶ 繫弦板上類似節仗的裝飾物吸引人的注意