

第一章 《瑪莉麥迪奇》系列的創作背景

第一節 魯本斯接受王后委託

西元一六二二年，瑪莉麥迪奇王后，也就是法國國王遺孀，委託魯本斯為其皇宮作畫。自一六一五年開始，因王子路易十三世成婚，羅浮宮已容納不下兩代皇室，瑪莉王后便遷出。這位曾住在碧堤宮(Palazzo Pitti)的王后抱怨，羅浮宮夏天散發臭味，且不適宜扶養後代。

如今遺留的資料與記載包括魯本斯與皇后代表人簽下的合約，以及畫家與其收藏家朋友派瑞斯(Nicolas de Fabri · Sieur de Peiresc)間的大量書信。後者日後引導魯本斯度過風起雲湧的皇室爭端與阻撓，顧及典故引用的正確性，並在描述當代細節時，同時兼顧委託人本身的眼光與高尚的品味。另外，亦有克勞德莫吉斯(Claude Maugis)的信件。另外，皇后委托修道院長聖安柏斯(Saint-Amboise)為此系列畫作委託案的代言人。另有大量關於相關任務與作畫時所遇難題的書信，有些甚至來自皇后的精神與政治顧問黎塞留(Richelieu)。一六二五年畫作完成並安置妥當後，更有魯本斯與某評論家的書信往來，討論作品意涵。後來的研究者藉此得知更多後續細節¹。

在一六一九年的秋天，魯本斯很幸運地藉由信件的介紹，能夠認識十七世紀初當時最聰明的教授與最熱誠的古董收藏家派瑞斯²。此次會面是由法蘭德斯學者吉瓦(Jean-Gaspard Gevaerts)所引見，他之後成為魯本斯的好友，此次會面是希望派瑞斯能夠幫法國的繪畫家爭取一些雕刻方面的權利³。於一六二一年的十二月二十三日，派瑞斯在寫給魯本斯的信中首次提到瑪莉·麥迪奇皇后欲聘請畫家裝飾新盧森堡皇宮的畫廊⁴。

¹ 雖然在畫作受忽視的這段期間，仍花費大筆金錢來購買使畫布保持乾燥的柴火，畫作流放到羅浮宮前後的繕修期，以及其相關爭論，甚至日常的畫作清理都變成話題，最後安置到羅浮宮的專屬展示廳中，人物畫則謫放到凡爾賽宮。

² 此次會面讓派瑞斯與魯本斯變成好友，原因是他們皆愛好古董，還有彼此之間的真誠交往。

³ Letter:Peiresc to Gevaerts,25 October 1619.M.Rooses,Ch.Ruelens,*Correspondance de Rubens*,Antwerp 1898, II ,p.231. cited in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

⁴ *Ibid.*, II ,p.319.

雖然派瑞斯並不是在為魯本斯爭取任命權，但是這封信是歷史上首次出現麥迪奇系列的文件紀錄。麥迪奇系列的歷史應該是由魯本斯與派瑞斯以及與其兄弟瓦拉維茲(Valavez)的信件中所拼湊出來的，還有在畫家與王后的正式且精練的合約中⁵。相同地，對於此計畫的解釋卻遺留給觀察家去解釋，但他們的學識與同理心可能不足以了解巴洛克藝術中的錯綜複雜。

到底瑪莉麥迪奇皇后是爲了什麼原因而任命如此一個盛大的計畫，且運用大量史詩，爲什麼會選擇魯本斯來擔任此計畫呢？路瑟斯(Rooses)認爲法蘭德斯大使亨利(Henry de Vicq)理應擔任魯本斯的任命工作⁶。這種想法是基於法國宮廷與尼德蘭的西班牙統治者，即是艾爾伯特(Archduke Albert)與其妻子伊莎貝拉之間的密切關係，他們在魯本斯從義大利回來後任命魯本斯爲宮廷畫家。但是大衛杜邦(David Dubon)與其他學者卻指出這個觀點沒有史料可以證明⁷。雖然魯本斯畫家的名聲，以及他擔任此計畫的絕佳資格可以解釋爲什麼他被選上，而且他又完成位於安特衛普耶穌會信徒教會(Jesuit Church)的天頂壁畫，還有一些人們所猜測的原因⁸。事實上，魯本斯在一六〇〇年十月五日瑪莉·麥迪奇皇后與亨利四世的婚禮中擔任隨扈，地點在佛羅倫斯大教堂。因此我們可以猜出皇后會尋求貢察加(Gonzagas)對於魯本斯的性格與能力之意見。而且她還有一位畫家波伯斯(François Pourbus)，他是曼度瓦(Mantua)的宮廷畫家，亦爲魯本斯的朋友，無疑地他可以幫魯本斯爭取到皇后的支持⁹。

學者莎瓦(Susan Saward)有一個猜測，庫利奇(John Coolidge)亦是如此猜測，瑪莉·麥迪奇皇后決定要裝飾盧森堡的藝廊的目的是在於與魯本斯之前所完成的康斯坦丁繡帷(Constantine Tapestries)相競爭¹⁰。庫利奇指出，在亨利四世在一六二〇年十一月七日到達巴黎到一六二一年四月十一日出發到楓丹白露這段時間中，他曾經安排魯本斯

⁵ Ibid. J.Guerreau,"Les Contrats passes entre Rubens et Marie de Médicis,"*Rubens Bulletin*, V,1897,216f.完整的史料文件請見 J.Thuillier and J.Foucart, *Rubens' Life of Marie de Medici*,Paris 1969,New York1970.

⁶ Ibid.Roose-Ruelens, II,p.342.

⁷ D.Dubon,Tapestries from the Samuel H.Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art,London 1964,p.4,n.6.

⁸舉例來說，瑪莉·麥迪奇皇后一定會與她姐姐(或是妹妹)，曼度拉公爵夫人(the Duchess of Mantua)保持聯絡，而她嫁給魯本斯的早期主顧貢察加(Vincenzo I Gonzaga)。

⁹ Roose-Ruelens, II,p.342.

¹⁰ J.Coolidge,"Louis X III and Rubens, The Story of the Constantine Tapestries,"*Gazette des Beaux-Arts*,L X VII,1996,217f.

畫出十二幅油畫素描；同年年底，瑪莉知道此事也決定要任命此畫家¹¹。魯本斯被召喚到巴黎而且安全抵達，我們是由一封一六二二年一月十一日派瑞斯寄給他們共同的朋友亞利安卓(Girolamo Aleandro)的信中得知¹²。在一六二二年二月二十六日，裝飾盧森堡的二座美術館的正式合約簽署完畢。但此份合約的內容實在是很少：需要二十四幅畫，主題是瑪莉·麥迪奇王后；但對於亨利四世的另一組畫作委託案則是甚少提及，而且也沒有完成¹³。

這些畫作並不是法國國王僅空有頭銜、無法統治而只能當顧問的遺孀，為了其私人寓所而委任的畫作，它們是瑪莉·麥迪奇所委任繪製的。瑪莉·麥迪奇是奧國公主(Johanna of Austria¹⁴)與托斯卡尼(Tuscany)統治者大公爵佛蘭契斯卡(Francesco de' Medici)的女兒，她曾被所愛之王夫羞辱，但逐漸在情勢推動下，利用高明的外交技巧，贏得國王對她能力的尊敬。靠著沉著的領導才能度過攝政期後，面對皇子的忘恩負義，甚至逐母出境；她幾乎無法給予母愛，只能盡量包容。在母子正式和解後，她想出麥迪奇家族才有的巧妙計謀，讓知名畫家以藝術為其行為與政策主持公道，報復了那些加諸於她身上的暴行。

因此，此系列畫作不僅是政治上、更是私人方面的大力駁辯。以此看來，整體而論，法國方面的記載較不能反映瑪莉王后的觀點，而研究托斯卡尼與義大利文獻如何詮釋此事件將會較為切題。大量的文獻仍待在資料庫，從未出版或被引用於此藝術創作的相關討論中。重要任務就是將這些文獻找出，衡量它們驚人的歧異論述與詮釋是否有其價值。儘管歷史事實在魯本斯的系列畫作中佔有重要地位，基於委任作畫時的情勢與委任者的目的，呈現予畫家的新詮釋與解讀是本研究的主要目的。

¹¹ Ibid. Roose-Ruelens, II, p.319.

¹² Ibid., II, p.333.

¹³ Guerreau, "Les Contrats," 216f.

¹⁴ 她生而為霍布斯堡(Hapsburg)皇后，瑪莉麥迪奇的母親。

第二節 委託計畫的波折

有了合約條件與王室賦予的兩萬克朗(crowns)，魯本斯在二月底回到安特衛普。之後，一封在一六二二年三月七日由派瑞斯寫給亞利安卓的信中提到魯本斯應得的金額，王室准允他在安特衛普工作，以及當他完成八幅或十幅畫時能夠返回巴黎¹⁵。魯本斯安特衛普的工作室中，同時思考著麥迪奇系列與康斯坦丁繡帷的初步設計。在一六二二年十一月二十四日一封派瑞斯寫給魯本斯的信中指出四個繡帷的設計圖已經送到巴黎聖瑪索(Marcel)商店的共同負責人寇曼(Colmans)那裡，另外八幅油畫素描在一六二三年一月十三日送達，這個時間是在魯本斯帶著《瑪莉麥迪奇系列》的九幅油畫返抵巴黎之前¹⁶。他在一六二三年五月二十四日回到巴黎，同時帶著依約須完成的畫作，以及帶著令人印象深刻的克羅伊(Charles de Croy et d'Arshot)勳章蒐藏到古董市場中兜售。根據五月間派瑞斯寫給亞利安卓的信中指出魯本斯以古老設計為典範的畫作，廣受大眾的歡迎¹⁷。

第二次魯本斯到巴黎是去完成工作未完成的部分，也是去完成畫廊的最後部份，這是在國王最年幼的妹妹赫莉葉塔瑪莉亞(Henrietta-Maria)於一六二五年五月十一日嫁給英國查理一世的婚禮之前。在此次前去巴黎之前，在魯本斯與派瑞斯的兄弟之間有非常長的信件來往，主要所談論的問題都是關於作品。魯本斯在一六二四年十二月十二日從安特衛普所發出的第一封信中談到他因著神聖的恩惠，能在六週內帶著所有的作品到巴黎¹⁸。之後在十二月二十六日，他表示如果必要，希望能在明年一月完成¹⁹。顯然工作的進展並不如他所預測的迅速，使得王后的顧問聖安柏斯必須干涉此事，而且要求他在二月的第一週完成作品。魯本斯再次寫信給瓦拉維茲表示他必須在第二、三週或是最後一週將作品帶去巴黎，但是他擔心從安特衛普到巴黎的過程中，顏料風乾的問題，還有全部畫作呈現在藝廊時的整體潤飾美化等問題²⁰。雖然有這些阻礙，魯本斯依然遵守聖

¹⁵ Roose-Ruelens, II ,p.340.

¹⁶ Roose-Ruelens, II ,p.115f.

¹⁷ Ibid.,III ,p.177.

¹⁸ Ibid.,III ,p.310.

¹⁹ Ibid.,III ,p.314.

²⁰ Ibid.,III ,p.319f.

安柏斯的命令，在二月的第一週抵達巴黎²¹。當他到巴黎時，作品受到的回應並不如自己預期，因為第十五幅畫是描述王后從巴黎避難，以躲避被她兒子逮捕。這幅畫不為顧問聖安柏斯所接受，而他是受到黎塞留的不滿所影響。魯本斯之後便以另一幅在一六二五年五月十三日之前完成《攝政時的安和樂利》(The Felicity of Her Regency)來代替之，此時他亦寫信給皮瑞斯告訴他這幅新作的構圖以黎塞留對之前那幅作品的誤解²²。

除了此事件，魯本斯的繪畫受到喜愛，皇后特別喜愛他的作品，魯本斯在皇室婚禮二天後寫信給皮瑞斯，信中表示王后對於作品很滿意。為了向皇室婚禮致敬，特別在一六二五年五月二十七日請黎塞留主持一個歡迎會，這是民眾能夠來參觀剛落成的藝廊的機會，而且這些裝飾必定能讓婚禮的賓客眼睛為之一亮。裝飾品包含二十一幅的大型繪畫，內容是關於瑪莉·麥迪奇皇后的一生，即為著名的《瑪莉麥迪奇系列》，其中有三幅是以懸吊方式陳列繪畫：王后父母的畫像《the Grand-Duke of Tuscany Francesco I and Joanna of Austria》，以及《瑪莉·麥迪奇是智慧女神的化身》(Marie de' Medici as Minerva)。這些繪畫的榮耀、運用豐富的色彩，這些紀念繪畫的無比力量都是為了皇后神聖的命運所創作的，這對於她長期受她兒子路易十三世所帶來的虐待與苦痛後，無疑是一種應得的讚譽；但是她最終在一六三一年被放逐，抹滅掉這個短暫的喜悅，而且也抹滅掉以第二座畫廊來紀念亨利四世的高貴行為的盼望。即便如此，令人驚訝的是，在王后與兒子之間的關係造成其政治地位的危機，以及魯本斯與黎塞留之間的關係的情況下，第一座畫廊竟然可以完成²³。根據相關紀錄，樞機主教冷漠地拒絕第十五幅畫最初的设计，此事也讓魯本斯無法承辦第二座畫廊的計畫²⁴。魯本斯在歡迎會後亦對於法國宮廷的陰謀感到心灰意冷，在信中向皮瑞斯抱怨他在婚禮後的疲倦，而且想回到安特衛普去。付給魯本斯款項亦延遲，因此他最後回去的時間是一六二五年六月十二日²⁵。

整個系列作品在第一帝國時期轉移到羅浮宮，當時盧森堡宮轉為參議院的膳宿地。

²¹ 見派瑞斯於 1625 年二月給瓦拉維茲的信件 Ibid., III, p.333f.

²² Ibid., III, p.365f.

²³ O. von Simson, "Richelieu and Rubens," *Review of Politics*, VI, October, 1994, p.422f.

²⁴ R.S. Magurn, *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge 1995, p.82.

²⁵ Letter: Rubens to Valavez, 12 June 1625, .Rooses-Ruelens, III, p.869. cited in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

接下來，作品從羅浮宮的大畫廊(Grande Galerie)移到 Salle des Etats 的前身，這也是目前作品所收藏之處。此處在一九〇〇年五月二十一日對外開放。

因為資料不足，使得重構此系列作品的委託歷程非常艱困，以這些稀少的信件為基礎而企圖解釋此計劃時遂更為困難。貧乏的資料給予貝洛里(Bellori)和菲利比(Félibien)等之後的作者不同解釋的可能性，所以此系列圖像的本質與目的有著許多不同的解釋²⁶。

第三節 魯本斯的傳統圖像溯源

與此系列作品幾乎處於同時期的一篇最重要的作品是莫里索(Claude-Bartholémy Morisot)所寫的《Porticus Medicaea》，在一六二六年於巴黎出版，兩年後並再版。莫里索的讚美詩對於魯本斯作品的描述是很華而不實的。儘管如此，其中運用詩般的語言、大量的古典寓言法與誇飾法(hyperbole)，比起之後的評論家貝洛里、菲利比、曼圖(Mantour)，那堤耶(Jean-Marc Nattier)與其他人的著作，與魯本斯畫作富有的寓言性精神較相似。一六二八年《Porticus Medicaea》再版的原因是魯本斯經由皮耶·杜波(Pierre Dupuy)知道這篇作品。但是他並不會感激莫里索，因為這位詩人並沒有將魯本斯的名字與此畫廊牽上任何關係²⁷。魯本斯也指出此位詩人對於第二幅與第七幅的詮釋有誤，但畫家本人的評論並沒有超越純粹的圖像識別。之後由貝洛里、菲利比、曼圖寫的陳述、那堤耶於一七一〇年第一次出版的書，這些評論並沒有對於此計畫與這些繪畫提出見解。他們所關心的是神話中的形象寓言，以及美德的擬人化。對菲利比而言，此系列是一種不敬虔的異教圖像與基督教圖像的結合，而且將寓言與史實混雜。雖然魯本斯精通古董，了解古典文學，羅馬的貨幣學、瑪瑙、以及紀念性圖像，菲利比卻特別嫌惡魯本斯對寓言的繁複圖像語彙的熟稔。在《Entretiens》中，透過蘇格拉底式的角色丕曼德(Pymandre)之口，討論到此系列作品圖像的曖昧特點。

²⁶G-P.Bellori, *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Rome 1672 ; A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris 1666-1668. J.Thuillier and J.Foucart have discovered a minor poem by Mathieu de Morgues, "Lers Latins sur les tableaux qui sont en la Galerie du Palais de la Royne Mere du Poy, par M.D.D.Gl'an 1626," in Thuillier-Foucart, pp.124-126. quoted in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

²⁷ Ibid. Letter: Rubens to Pierre Dupuy, 22 October 1626, *Rooses-Ruelens*, III, p.481.

很值得注意的一點是，即使是魯本斯同時期的人對於此系列作品的意圖都不太了解，因為他們的時代還是深深受文藝復興與古文物學者所影響。事實上，與魯本斯親近的人如派瑞斯、亞里安卓與吉瓦也是如此。如同菲利比所觀察到的現象，或許在這樣的一個時代中，人們在某種程度上不能明智審慎地欣賞古典的型態和寓言，我們並不能預期人們會將魯本斯的麥迪奇系列作品用羅馬人對於王權、良好的政府與治國才能的理想來理解²⁸。

艾爾嘉若提 (Algarotti) 所關心的是魯本斯在《安傑和談》(The meeting of the queen with Louis XIII at Angouleme)與《航抵馬賽港》(The disembarkation of Marie de' Medici at Marseilles)畫中「不虔敬地」將歷史與寓言混雜在一起。令他最反感的是他將異教徒的女神與基督教形象並列，而且這使得荷瑞斯瓦普 (Horace Walpole) 在一七六二年於《英格蘭繪畫軼事》中表示：「我們可以說他的一些繪畫簡直是所有宗教的混雜物」²⁹。無需說明，問題不是出於他接受所有宗教，問題是在於寓言在畫中的角色。就這一點而言，或許最正面的評論是來自於雷諾茲 (Sir Joshua Reynolds) 的第七篇「演講」，他表示寓言只是一種讓詩與歷史繪畫更尊貴的裝飾品，它讓此種兩藝術更具有和諧感。雷諾茲的評論修正了上述菲利比的評論。對於雷諾茲而言，魯本斯使用寓言僅是一種風格與美學的問題，它只是一種裝飾品，它是一種美的定義³⁰。

我們或許認為魯本斯在盧森堡藝廊的行為——他將寓言形象與歷史人物結合——是一種錯誤；魯本斯這位藝術家想要為此藝廊加添一些豐富的，多樣化的，光輝的裝飾品，如果他沒有使用這些寓言人物的話，他將難以達成他的使命：因此他的目的是達到了。因此，如果有其他會阻礙這一個偉大的目的的絆腳石的話，他必須將之捨棄。

如果寓言式繪畫製造出更豐富的美感，更多樣化與令人愉悅的性質，而且能夠給予

²⁸ Conte Francesco Algarotti 在其 1756 年刊於波隆納(Bologna)的文章《Sopra La Pittura》中有提出類似的觀點。

²⁹ Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, Strawberry-Hill, 1762-1771, II, p.79. Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

³⁰ Ibid. Sir Joshua Reynolds, *Discourses*, VII, delivered 1776, ed. Roger Frey, New York 1905, 198f.

藝術家展現其技巧的機會，那麼他所想得到的事情都得到了：如此的繪畫不僅是吸引眾人的目光，目光甚至是定睛在這些繪畫上。

在雷諾茲最後的分析中，認為魯本斯的行為是基於美學的基礎。其他藝術家批評魯本斯的“不適當”，是一種對於「高尚的藝術」與理想美的追求。但是最近研究此主題的文獻—即是賈奎杜利葉(Jacques Thuillier)與賈奎傅卡(Jacques Foucart)所寫的篇章中，再次提出關於其適切性的問題：

這其中的問題，很簡單，就是「品味」。我們必須承認這位偉大的作者並不害怕公然挑戰它。不是只有 Tartuffe 才指責這些畫中的人物創造物不是露出一個乳房就是二個乳房...。即使這些裸體的本質有著純然高尚的品味，但有時候是會破壞構圖的³¹。

杜利葉(Thuillier)是與菲利比同時代的人，他發現若沒有檢視魯本斯作品背後的核心意涵的話，很難超越之前的評論(如菲利比與曼圖的評論) 對於魯本斯選擇用來呈現麥迪奇皇后的一生圖像的偏見與拼湊地辨識出一些人物。因為無法評論歷史事實或是當史實太尷尬而無法評論，魯本斯遂視寓言為一種「中介途徑」(middle path)³²。

本研究試圖透過一些藝術上、文學上與政治上的傳統來解釋魯本斯以麥迪奇皇后的生涯為主題的系列作品，這些傳統將理想的君主政治視為黃金時代的回歸。魯本斯的作品中有一些主題，例如他將黃金時代視為由農業之神所統治的田園鄉村生活，或者是奧古斯都(Pax Augusta)的統治所象徵的和平時代，這樣子的概念在法國與義大利的文藝復興中也不斷反覆出現。我們必須在這樣的脈絡中來看麥迪奇系列作品，因為這些作品事實上是運用麥迪奇王朝圖畫像之最頂尖作品，而且融合黃金時代的正式修辭學所造就出的麥迪奇政治理想。³³。

³¹ Ibid.Thuillier-Foucart,p.52.

³² Ibid.,p.39.Elizabeth McGraffh,“Tact and Topical Reference in Rubens’s Medici Cycle,”*Oxford Art Journal*, III,October,1980,pp.11-18.其中重新闡釋瑪莉麥迪奇系列的史實與寓言問題，作者採取相似的論點，即是寓言能夠昇華、美化史實，並且把另人尷尬的事實用有尊嚴的手法概括敘述。這樣的中介途徑不只讓魯本斯達成雷諾茲所提到的美學目的，也作為他計畫將此系列作品作為古典理想中好的政府與政治手腕的一種堅定獨斷的陳述。

³³ M.Rooses,*L’Oeuvre de P.P.Rubens*, Antwerp 1890,III,221f.;J.Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*,Basel

麥迪奇王朝圖像之前的歷史以及導致此系列作品對於一個好政府的古典理想概念的採用，本身就是一個可以研究的主題。這主題會牽涉到由柯西摩(Cosimo Vecchio)與羅倫佐(Lorenzo Il Magnifico)所領導的佛羅倫斯宮廷的麥迪奇家族之間的複雜關係，以及藉由凱薩琳麥迪奇(Catherine de' Medici) 與亨利二世(Valois Henri II)的婚姻，將此文化傳遞到法國楓丹白露(Fontainebleau)的文化氛圍當中。但是，爲了要說明此篇研究的目的，必須指出法國在路易二世瓦洛(Valois)時代，從柯西摩與羅倫佐那裏得到相當多新的政治概念，以加強其新王朝的形象。

這些政治方面的變革(renovatio)的基礎是王權與權術之古典理想復興。令人驚訝的是古典黃金時期的正式修辭學卻極少受到一些寫到柯西摩的那一代詩人所改變。舉例來說，麥迪奇到佛羅倫斯之時，承諾傑努斯(Janus)神殿會封閉，如同在奧古斯都時代一樣，正義降臨、和平再次統治義大利，正如同第一時代(First Age)³⁴。羅倫佐，藉由像是安傑羅·波里奇亞諾(Angelo Poliziano)的一些人文學者的指引，實施一些作爲政治手段的馬上比武競賽與慶典，就像是古代戰爭勝利之後的慶祝，而且主題是那迪(Naldi)爲了他父親所訴諸的許多關於政治和平的主題。羅倫佐最有名的慶祝他歸來時春天的到來，它在一四六九年展示於吉奧斯特拉(Goistra)，目的是慶祝他與克萊莉絲(Clarice Orsini)訂婚。這件東西是由一段月桂枝葉製成，部份的枝葉枯萎，部份開花，再加上題詞”Le Temps Revient”。此格言是由維吉爾的《第四田園詩》(Fourth Eclogue)中摘錄下來的。維吉爾預示到一位神聖孩童的出生，他將恢復全盛時期的公義與幸福，這個主題充斥在文藝復興時代，王朝的宣傳類型當中，而魯本斯亦使用此主題。羅倫佐的格言 Le Temps Revient 明顯地預示在腐敗的政府統治之後，會有和平時代來臨，它賦予他自己的婚姻一個永久的安全與豐饒的黃金時代之盼望。

像這樣的圖像被麥迪奇家族之後的王子與總主教運用，強調的單一目的也沒有什麼改變。它經常在柯西摩(Cosimo Vecchio)實施的計畫中被運用，羅倫佐甚至將它系統

1898;K.Grossman, *Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici*, Strassbourg 1906; O.von Simson,*Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock*, besonders der Medicigalerie des P.P.Rubens,Strassbourg 1936. cited in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

³⁴ N.Naldi,*Elegarium Libri*,ed.L.Juhas,Leipzig 1934,89f.

化，之後李奧五世(Leo V)與克萊蒙七世(Clement VII)也同樣繼續此主題；它也出現於魏千左(Vincenzo Borghini)與瓦薩里為麥迪奇的第二支系之領導人柯西摩一世(Cosimo I)所做的計畫中，且在皮特羅(Pietro da Cortona)為了大公爵法蘭西斯可一世(Grand Duke Francesco I)在碧堤(Pitti)皇宮所畫的濕壁畫(fresco)中也可以看見這主題。這些作品的結構基本上都是一致的，只有依據麥迪奇政權傳承的子嗣個別的個性和情境來做些改變；而她的兩位皇后凱薩琳與瑪莉將之帶入法國。

魯本斯對於瑪莉麥迪奇的歷史之闡述並不僅是一組的作品，不僅是將熟悉的麥迪奇王朝的圖像重現而已，他對於能夠榮耀皇后統治權的形象加以挑選，這是對於傳統的一種傳承。這種傳統的傳承是有意的，因為它會將皇后與其祖先的黃金時代連結在一起。繼承了麥迪奇王權，而且擁有基於古典理想的王權之神聖特權，她的形象是沒有瑕疵的，而且她的政治生涯成為後代國君的一種典範³⁵。

對於魯本斯而言，一國之君的政治生涯是一種無瑕的反射鏡，以羅馬的王權與良好政府的理想為典範。與此類似的主題會出現於古典文類中的頌文或頌詞中，這是在公眾場合向國君或是國民頌揚的一種文類。此種頌文會頌揚一種黃金時代的世界，而魯本斯與文藝復興時期的宮廷詩人會從其中得到靈感。頌文通常都是在某些特殊場合中會被寫出來，例如，出生，繼承，或是國君的勝利等等。坤體良(Quintilian)敘述：頌文的功用在於放大與美化對於諸神與人的頌讚³⁶。至於對於人的讚揚，習慣上是以傑出的祖先開始，接著是出生，然後是一些預示他們未來偉大作為的預兆與預言。他建議在頌文中，如果用順序法來追溯一個人的生命與作為的時候，將會更佳，先以孩童時的天賦開頭，然後描述其學校生活，最後則提出一生的足跡，內容則包括他的言語還有行為。關於個人的頌文則是關於人格，肉體上的天賦，以及外在的境遇等等³⁷。如同上述，因為頌文的功能在於放大與美化，坤體良建議人們使用華麗的詞藻諸如寓言，隱喻等修辭法³⁸。

³⁵ L. Born, "The Perfect Prince according to the Latin Panegyrists," *American Journal of Philology*, LV, 1934, 20f.

³⁶ Quintilian, *Institution oratoria*, III, vii, pp.4-28. cited in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982.

³⁷ Ibid. Aristotle, *Rhetoric*, I, 9, pp.38-39, for the topics of praise and denunciation

³⁸ Ibid. Quintilian, *Institution oratoria*, II, x, p.11.

接著頌文的適當形式之主題，朱立安(Julian)在談到坤體良的建議。他一開始先提到修辭形式，他認為在王朝的後半期演說家大大濫用修辭，而他們的目的都在於討好國君。這聽起來好像是在譴責魯本斯對於瑪莉·德·麥迪奇皇后的過份頌揚。他對於魯本斯的形式感到懷疑，在寫給康士坦丁的頌文中寫到³⁹：

使我感到侷促不安的事實是，如果我頌揚你，我應該就會被認為是在巴結你，事實上，頌文司因為他們的濫用，已經讓我認為是一種低下的奉承，而非是對於英雄事蹟的一種可信的聲明。對於我要頌揚的對象，難道我不應該要相信他，而且以著完全的信心，付出我所有的心力來寫這篇頌文嗎？那麼我的演說的開場白是什麼？演說內容應該如何安排？我一定以著祖先的美德開始，因為如此就了解你為何成為今日的你。接下來，我便會描述你的家教，教育，因為這些事物對於你所擁有的高貴特質是相當有關係的，當我在述說這些主題時，我會重述你的成就，一些徵兆與象徵，述說你高貴的靈魂，最後畫龍點睛，使我的演說完滿，我會提出一些你的個人特質，這些特質演變成你成就中高貴的部分。這就是為什麼我認為我的演說會勝過其他人的演說。

你的功勳是有限的，而為了使我的演講更完美，我想我應該會強調你成功的墊腳石——你的一些美德。武力上的功勳大部分都是由於好運，防衛隊，部隊，與軍團造成的。但是有美德的行為卻只屬於擁有者本身，而且如果有一篇真誠的頌文的話，那麼此篇頌文也只屬於擁有這些美德的人。

頌文當中規定我應該要提到你的家鄉，還有祖先。但是我並不了解你的家鄉到底是那裡。因為有數不清的國家都聲稱是你的國家。羅馬城裏面的人都是你的母親和護士，在吉時給予你王權，賦予你榮耀。

朱立安對於 Constantius 的頌揚很長，而且脫離頌文的傳統，帶出另外一種形式，

³⁹ Ibid. Julian, *Panegyric in Honour of the Emperor Constantius, Orations*, I, 4 B-5 D.

因為他描述了教育，個人美德，拯救國家的功蹟，最後則是一個擁有正義，勇氣，能量，與智慧的國王。

坤體良的《*Institutio oratoria*》當中的格言，以及朱立安給予康士坦丁的頌文讓我們更了解頌文的形式，以及它讚揚君主的目的。魯本斯在瑪莉德麥迪奇作品中，嚴密遵守此種正式的結構。魯本斯在畫中描繪她的祖先們法蘭契斯可一世(**Francesco I**)與奧地利的喬安娜(**Joanna of Austria**)，由美德女神(**Parcae**)在天上編造出她高貴的一生，在她的出生地佛羅倫斯誕生，諸神所給予的教育，嫁給亨利四世的婚姻，她兒子的出生，那時候她認為他是最完美，擁有美德與人格的君王。除了讚美君王的明顯目標之外，頌文也試圖要表現出一般與傳統上，對於君主政權、良好政府與治國才能的理想，將君王描述為完全的君王，他的行為上，是擁有一個永久與不變的理想--稱為城市(**civitas**)。雖然後期的拉丁頌文並不全是關於「完美君王」或是理想政府等主題。相反地，在西元九十五年奧古斯都大帝統治期間⁴⁰，頌文通常也是關於這些君王理想的內容，而且是透過眾所周知的頌文形式來展現，例如阿斯特莉亞(**Maiden Astraea**)的回歸，或者是在帝國統治期間，傑努斯(**Janus**)神殿的封閉。此種形式的頌文變成克勞蒂亞與其模仿者西多尼爾斯(**Sidonius**)的格式。魯本斯要將許多功勞歸給克勞蒂亞，因為他給予魯本斯許多作品中寓言式形象的靈感。在克勞蒂亞的詩中，可以看見許多諸如國家船艦(**Ship of State**)以及戰神與維納斯女神的一般主題，他是用回到青春時期與黃金時期來展現這些主題。這位作家的某些特徵是人們可以看出來的，例如他喜歡以擬人化來作為一種生動的文學技巧。我們可以確定的是克勞蒂亞畫中的人物並不是他獨有的，而且可以追溯到拉丁史詩，以及史塔提爾斯(**Stattius**)的作品中。魯本斯在《史迪力裘任期之頌文》等頌文中獲得繪畫的靈感，而這幾篇對於麥迪奇系列作品是關鍵，之後會分別談這些作品。

關於政治和平與和諧的主題，以及藉由寓言、擬人化、以及詩化的誇張修辭法來傳達理想政治的因素並非只有頌文中才有，雖然頌文的特徵即是這些元素⁴¹。維吉爾、魯奎提爾斯(**Lucretius**)、歐菲德(**Ovid**)與一些輓歌對句的詩人大大增加了 *speculum*

⁴⁰ Ibid. *Stattius, Septimus Decimus Consulatus Imp. Aug. Germanici, Silvae*, IV, p.1.

⁴¹ 關於詩化的修辭與傳統上拉丁詩的主題，可參見 J.C. Scaliger, "Idea," *Poetices Libri Septem*, Lyons 1561, III, XCVI-CXXVII, in the facsimile edition Stuttgart-Bad Cannstatt 1964, 144f.

principum 的語彙與形式，而且文藝復興時期的君王在王朝畫像上，曾經模仿這些語彙與形式，也將之發揚光大。以下簡短地介紹一下由博學的人類學者博德(Guillaume Bude)寫給法蘭斯瓦一世的馳名文藝復興正式之 *speculum principum*⁴²。

法蘭斯瓦一世的出現對於博德(Bude)而言是最重要的事件，因為它代表了藉由君主政權的皇家自尊之重建。正如凱撒建立了羅馬政府的君主政治，法蘭斯瓦一世正建立了法國的君主政治。正如其書名，此書當中描述了最有價值的範例，這些範例是從古典歷史中引出來，以作為政府之最佳方針。歷史是君王的夫人，它可以取代其他大師的教育⁴³。基本上，這是一種基於歷史範例的教育古典觀點。高貴的希臘人與羅馬人之行為，有學識之智慧都可以用來描述法蘭斯瓦一世。伴隨著這些而來的是神話與寓言的引用，這也是拉丁頌文作家的喜好。因此，在年輕君王身上需要培養的特質即為墨丘里的口才，智慧女神的智慧，維納斯女神的恩典(暗喻諸神的恩典)。恩典與墨丘里，代表著口才與說服力。博德警惕君王要如亞里斯多德的兩面神之謹慎，他將自由女神命為公義女神之姐妹，因此我們可以看出魯本斯在第十八幅作品：《攝政時期的安和樂利》公義的定義為何。事實上，以上所提到的寓言範例皆可以在魯本斯的《瑪莉麥迪奇的教育》當中找到，在畫中，皇后是被墨丘里、恩典女神、智慧女神與阿波羅所教導⁴⁴。對於博德與魯本斯而言，古典世界是君王的唯一應該遵循的真實模式⁴⁵。

這二十四幅繪畫展現出瑪莉德麥迪奇一生的故事，他們可以用主題來分成以下這四部份：第一部份是關於皇后的年少時期與教育，第二部份是關於其與法國王室的婚姻，第三部份是關於路易十三世的出生，亨利四世逝世後掌管政權，以及因為他兒子而處於劣勢的情況；最後一部份是關於政權轉移至路易十三世，她與新國王之間的關係，為了國家的福祉與健全發展所做的努力與決心。第一部份包含六幅圖，靈感與形式來自於頌文。這種作法就類似於頌文是藉用英雄史詩的形式，兩種都是一種常見的方法。可

⁴² De l'Institution du Prince, Livre contenant plusieurs Histoires, Enseignements, & saiges Dicts des Anciens tant Grecs que Latins.

⁴³ Histoire: Laquelle Cicero pere d'Eloquence Latine a appelle tesmoignage des temps, lumiere de verite, vie de la memoire, maitresse de la vie humaine, messagere de l'Antiquite.

⁴⁴ Budé, *De l'Institution du Prince*, Paris 1547, p.43. quoted in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

⁴⁵ *Ibid.*, p.65.

以看到魯本斯為年輕時期所選擇的畫像，皆能夠展現出皇后年輕時期的心情。在這些畫中，比較少提到沈重的政治主題，在皇后擔了重責大任之後，在她開始介入政治，才開始出現這些主題。可以確定的是在她一生中的三個時期之間是有一種連續感存在，這是藉由許多不同的象徵與跡象所連接起來的，這些象徵出現於她初掌權的時期。所有的這一切都需要詮釋成持續的上天旨意之顯現。雖然瑪莉麥迪奇是一位虔敬的基督徒皇后，就這方面而言，人們易於將她被神所引導的人生與聖經故事裏面的人物相比較，在對於君主身份的古典理想中我們可以找到一些參考範例⁴⁶。在普利尼(Pliny)寫給圖拉真(Trajan)之著名頌文中，可以看到對於 *speculum principum* 的古典定義，帝王之掌權與統治事實上是被視為神旨意之展現，而且如此會為國家帶來安全，幸福與自由⁴⁷。理想的君王對於命運女神的旨意是相當順從的；理想的君王從出生就被賦予著神聖的美德與權力，在政權交替興衰之間，這些美德與權力會顯現出來。由麥迪奇系列作品的第一幅敘事畫《瑪莉德麥迪奇的命運》中，可以明顯看出她是誕生於神聖的旨意。魯本斯遵循著這個主題，他徹底地使用古典寓言與擬人化手法，這是最能表現出統治者美德與特質之方法。將皇室成員同化成奧林匹斯山十二神並不只是要奉承邪惡的君王而已(菲利比已經對此評論過)，相反地，魯本斯是在為了神聖旨意之下的王權之本質與功能下定義。君王必須擁有高貴的美德與特質，而藉由寓言與擬人化手法，這些美德與特質變成神聖的化身。諸神例如婚姻女神或是智慧女神，以及一些美德例如虔誠(Pietas)與塞勒斯(Salus Publica)，都圍繞在皇后身邊侍候她。這些諸神的出現代表著神旨意的重要性，以及瑪莉德麥迪奇政權的本質之重要性。他們都是她的人格之特徵，而且也是她旨意的延伸，這些都是理想王國中，持續的幸福與安全的來源，而這些“安全”是由勝利女神，和平(Pax)等等來代表。皇后命運的旨意，在皇后一生中不同的展現方式，這些概念就成為此系列作品的背景與其背後一貫的精神。

魯本斯使用如此多的神話與寓言，將麥迪奇系列作品蒙上一層面紗，以下必須簡短

⁴⁶ K. Grossman, *Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici*, 24f. R. W. Berger, “Rubens and Caravaggio: A Source for a painting from the Medici Cycle,” *Art Bulletin* 54, December, 1972, 473f. quoted in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

⁴⁷ *Ibid.* Pliny, *Panegyricus dictus Traiano Imp.*, pp.5-10.

解釋一下此種古典傳統的表現模式。從西元前六世紀開始，詩人與哲學家將荷馬的神話以寓言的方法來詮釋它。大家相信文字是隱藏的，而只有一些人才可以看透這些文字。拿晚近的新柏拉圖學派信徒賽璐斯提爾(Sallustius)作為例子，在他的專著《關於諸神與這世界》中，他堅信此世界實為一個神話⁴⁸：

就目前而言，神話代表著諸神以及諸神的美好—但是其中是有可說的與不可說的分別，可隱藏的與不可隱藏之間的分野，明顯的與隱藏之間的分界；既然因為諸神給予所有人感官，但是只有真聰明的人才有智慧，因此神話是向所有人有述說諸神的存在，但是諸神是誰以及是什麼只有向可以了解的人展現出來。他們也是諸神的活動。我們也可以稱我們的世界為一個神話，因為在其中肉體與事物是可以看到的，但是靈魂與心智卻是看不到的。除此之外，若我們企圖向所有人教導諸神的所有真理，這是愚昧人的企圖，因為他們是無法了解的，而且對於美好缺乏一種熱誠；然而若將真理以著神話隱藏起來，那麼將會阻礙了愚人的企圖，而強迫智慧人去實踐哲學。

神話的寓言是赫拉克利特斯(Heraclitus)第一世紀作品的主题，他使用這些神話寓言來定義諸神的本質與活動。舉例來說，戰神是一位狂人，因為他的專業是在於戰爭，因此於雅典娜處於敵對的立場，雅典娜是理智與智慧的化身⁴⁹。欲解釋諸神的作為其實是有點複雜：舉例來說，在《伊里亞德》(Iliad)中希拉在伊達山(Ida)引誘宙斯，或者是在《奧迪賽》(Odyssey)中戰神與愛神阿芙羅黛蒂的姦情，在柏拉圖來看都是可恥的行為，但是這些展現出大自然的神祕難解之處。第一則展現的是天與地的結合在每年的春天會更新生命，第二則是從創造法則中得到靈感的，藉此法則不和與愛將會聯合起來，並產生和諧⁵⁰。

⁴⁸ Sallustius, *About the Gods and the World*, III, trans. G. Murray, Four stages of Greek Religion, New York 1912, 187f.

⁴⁹ Heraclitus, *Quaestiones Homericae*, 54, 1-6, in de. F. Buffière, *Allégories d'Homère*, Paris 1962.

⁵⁰ Plato, *Republic*, II, 399 C-D: 390 C. cited in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

追隨赫拉克利特斯的腳步，魯本斯將此兩則神話用寓言方式來詮釋，但是他將寓言延伸出去，以適用於皇后與亨利四世的政治形象。亨利四世與他的佛羅倫斯新娘年少時期的婚姻，將之比喻為朱比特與婚姻女神，意思是指政治上的重生復活；由法國戰神與維納斯女神兩者所產生的愛與和諧，非常盼望良好政治底下的和平之到來。為了政治宣傳目的而將神話以寓言方式來詮釋，正如魯本斯在麥迪奇系列作品中的方式，是非常像羅馬人的作風⁵¹。後期羅馬人對於君王的崇拜並不是我們研究的主題；然而重點是在探討他們在定義理想的君主身份定義的美德與本質時，利用的寓言方式，將君王與諸神拿來比較。他們時常將君王比喻成諸神，這是一種修辭上的作法，舉例來說，頌文即是如此。史塔提爾斯(Stattius)在一個皇家宴會場合中，為多米提安(Domitian)發表一篇感恩節的演說，此位詩人將君王比喻成戰神、普魯克斯、酒神或海克力斯⁵²。這是詩的破格的一種自然表達方式。在羅馬帝國後半期神聖榮耀的寫法已經過於浮濫，而每個人都聽過暴君卡利古拉的瘋狂行爲，舉例來說，他收藏一大衣櫃的假髮，戲服，因為他要用這些工具在萬神殿中模仿諸神。但是，將君王比喻成諸神有時候並不是詩化的修飾法或是明顯的濫用，只是一種欲定義理想君王的企圖⁵³。就這一點而言，將君王比喻成統治宇宙的朱比特，自從奧古斯都以降是非常普遍的，歐菲德在《質變》(Metamorphoses)中陳述⁵⁴：

朱比特統治天堂的高度以及三層天的國度；但是地球卻是在奧古斯都的統治之下。

這種王國的擴張延伸促使維吉爾將奧古斯都比喻成海克力斯或是酒神，是印度的征服者⁵⁵。賀拉斯(Horace)將他比喻成帶來和平之神墨丘里(Mercury)，因為他將許多事情平息下來⁵⁶。奧古斯都的妻子莉維亞，歐菲德將之比喻成擁有「維納斯女神的美麗與朱

⁵¹ The assimilation of Olympian deities to members of the royal household is considered Eastern in origin: for example, Alexander notably was greeted as the son of AmmonRa or of Zeus (Diodorus Siculus, XVII, 51; Plutarch, "Alexander," *Lives*, 27, 5; Strabo, *Geography*, 17, 1, 43); the Ptolomaic kings claimed their descent from Dionysus and Hercules (Theocritus, "Panegyric of Ptolemy II Philadelphus," *Idylls*, XVII, 20-30). For more on the development of the ruler cult, see E. Kornemann, "Zur Geschichte der antiken Herrscherkulte," *Klio*, 1901, I, 51f.

⁵² Ibid. Stattius, *Eucharisticon ad Imp. Aug. Germ. Domitianum*, *Silvae*, IV, 11, pp.45-51.

⁵³ Dio, LIX, 26, pp.5-6. cited in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

⁵⁴ Ibid. Ovid, *Metamorphoses*, XV, 858-60. Cf. Horace, *Carminum Liber*; I, 12, 57; III, 5, pp.1-4.

⁵⁵ Ibid. Virgil, *Aeneid*, VI, pp.801-805

⁵⁶ Ibid. Horace, *Carminum Liber*, I, 11, pp.41-44.

諾女神的性格」，他認為只有她才值得與朱比特相提並論⁵⁷。因為她的純潔，他亦稱她為女灶神(Vesta)⁵⁸。在奧古斯都之後的皇帝，人們時常將他們比喻成海克力斯以及太陽神。馬爾修(Martial)將多米提安比喻成海克力斯⁵⁹，是國家的守護者，他使用得非常得宜，雖然被海洛迪安(Herodian)於文章中貶損，海洛迪安說「將羅馬皇帝的衣服脫掉，然後穿上獅子的毛皮，手拿一支棍子」⁶⁰。同樣著名的是尼祿與太陽神之比喻，人們非常歡迎他的統治，正如日出一樣⁶¹。有人也稱尼祿為阿波羅與戰神，以讚美他文與武雙面的才華：藝術與戰爭⁶²。提伯里爾斯(Tiberius)比較獨特，由於尼祿在政治管理方面的智慧與謹慎，他將之比喻成智慧女神的兒子⁶³。以寓言方式處理神話是很重要的一點，因為從此處衍生出許多關於魯本斯麥迪奇作品的誤解，例如，將亨利四世比喻成戰神，朱比特，亨利四世擁有海克力斯與墨丘里的美德；而瑪莉德麥迪奇則是比喻成維納斯女神、朱諾女神、智慧女神、正義女神與穀類女神，她也是朱比特與朱諾的女兒，也是由黛安娜路西娜(Diana Lucina)所生的太陽神；而路易十三世比喻成太陽神阿波羅，以及帶來和平的神墨丘里。

在談論麥迪奇系列作品單幅作品之前，必須先談談魯本斯用來呈現良好政府的寓言與擬人化圖像之來源，以及一些描述理想君王的命運之主題。有一些當代的學者對於此有進行一些研究，通常這些研究都是附屬在「魯本斯與其古董」之研究底下，他們企圖將此系列作品中的某些圖像與紀念雕像原型分開討論⁶⁴。這些零碎的方法對於整體結構並沒有提出什麼驚人見解。有一個更為適切的方法，即是研究大量的古董紀念金屬，錢幣，浮雕貝殼，因為從這些古董中，魯本斯構思出許多圖像與寓言的主題。這些物品是帝國的宣傳物，通常都伴隨著頌揚的主題，當中會提到政治和平的理想，也因此很容易從這些物品中構思出系列作品的圖像。在錢幣上很容易宣傳一些古典的擬人化，與君王

⁵⁷ Ibid.Ovid, *Ex Ponto*, III, 1, p.117.

⁵⁸ Ibid., IV, pp.13, 29.

⁵⁹ Ibid.Martial. *Epigrammaton libri*, IX, CI, pp.11-25; cf. V, LXV; VIII, LV, p.15.

⁶⁰ Ibid.Herodian, I, 14, p.8. Cf. Dio, LXXIII, 15,p. 5; LXXIII, 18,p. 2; LXXIII, 20,p. 3.

⁶¹ Ibid. Seneca, *Apocolyptosis*, p.4.

⁶² Ibid.Calpurnius Siculus, *Eclogae*, VII, p.83.

⁶³ Ibid.Philostratus, *Apollonius of Tyana*, VII, p.24.

⁶⁴ G. von Ravensburg, *Rubens und die Antike*, Leipzig 1882; F.M. Haberditzl, "Studienüber Rubens," *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, XXX, 1911, 257f.; F.Lugt, "Notes sur Rubens," *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, II, 179f.; W. Stechow, *Rubens and the classical Tradition*, Cambridge, Massachusetts 1968.

的美德，例如塞勒斯(*Salus Publica*) 或是安全(*Securitas*)。值得注意的是一位古董商吉瓦(*Jean-Gaspard Gevaerts*)，後來變成魯本斯的好朋友，他分析一六三五年的《斐迪南進入安特衛普》(*Entry of Ferdinand into Antwerp*)的肖像，研究一些激發魯本斯靈感的錢幣上的圖像以及一些相關的古文⁶⁵。吉瓦的學識可以證明魯本斯作品可以用古董物品方法來研究。要注意的是，在一六二〇年到一六二五年間，同時有二個系列作品正在進行中：康士坦丁繡帷(*Tapestries*)與麥迪奇系列作品，這個期間是魯本斯研究古董最為活躍的期間，是由新朋友派瑞斯所激發出來的。事實上，透過他們共同的朋友吉瓦，魯本斯與派瑞斯藉由鑄幣原料、浮雕貝殼與金屬的關係彼此之間開始互相聯絡。在一六二一年十月二十七日派瑞斯寫給魯本斯的一封信中，首次見到他們討論著名的吉瑪奧古斯提亞(*Gemma Augustea*)與吉瑪提貝里安納(*Gemma Tiberiana*)。這二件浮雕貝殼是麥迪奇肖像研究的一部份，在魯本斯的通信中還有談到其他的古物。魯本斯也是在這幾年之間，開始想要製作古董寶石與浮雕貝殼全系列作品，但是不幸地他並沒有完成⁶⁶。

魯本斯的這些不同領域的學者朋友們促使他產生這些興趣，而他很幸運地在當時能經由派瑞斯介紹而受皇后委託麥迪奇系列作品，而這也促使他重新研究古董紀念物。他對於任務的熱忱可以在他為麥迪奇系列所製作的複雜與精緻的寓言中看出。他後來所造的 *Pompa Introitus Ferdinandi* 紀念物以及為白廳天花板所製作的裝飾品則隱隱反映出麥迪奇系列的味道。在魯本斯遇到派瑞斯之前，他曾經被人介紹到古董商的圈子中，一部份是透過他兄弟菲利普的介紹，他曾經與著名古典學者利普希爾斯(*Justus Lipsius*)一同進行研究，但是後者卻於一六一一年秋天逝世。在他兄弟逝世後不久，魯本斯為戈齊爾斯(*Goltzius*)研究羅馬錢幣的書畫了卷頭插畫，在一六一五年出版於安特衛普。戈齊爾斯是十六世紀中多產的學者之一，雖然他擁有許多的錢幣全集作品，在一五五七年到一五七九年間格格斯(*Bruges*)收藏了十六卷，但是在他逝世前作品並沒有完成⁶⁷。一些出版於安特衛普的名為《*Imperatorum Romanorum*》與《*numismata aurea*》的著作，

⁶⁵ J-G Gevaerts, *Pompa Introitus Ferdinandi*, Antwerp 1642. quoted in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1982.

⁶⁶ Ibid. Rooses-Ruelens, II, 290f.

⁶⁷ The Antwerp edition of the *Imperatorum Romanorum... numismata aurea*, with its frontispiece by Rubens, testifies to Rubens's early and sustained familiarity with numismatic scholarship.

其卷頭插畫都是魯本斯畫的，這證明了魯本斯對於錢幣的熟稔度。無疑地，他從十六世紀中的研究中找到一些靈感：例如金屬製品上的銘文與其他的古物，在一五八七年後出版於西班牙⁶⁸；在里昂有許多的古董研究，有一些重要的作品⁶⁹，這對於錢幣知識而言是一大進展。杜丘(Du Choul)的《論述》(Discours)在一五五六年出版，後續有許多的再版，包括一五五八年由西馬尼(Symeoni)翻譯的義大利版本⁷⁰。在此時期內有一份較晚出現的研究是查爾斯德克勞伊(Charles de Croy)的著作，他是以前金屬製品蒐集品為基礎進行研究，其中有一部分是魯本斯在將麥迪奇系列作品的前九幅帶到巴黎時，自行帶到古董市場的古物。一六一五年出版《The numismata aurea of de Croy》⁷¹，一六一七年新增內容而在隔年重新發行，一六五四年又由魯本斯的兒子艾伯特的手寫稿再出版。

這些關於錢幣的研究並不僅是帝國錢幣與相關紀念物的目錄，他們展現出對於羅馬政府、法律學、宗教與比喻對象認真研究的態度。對於這一些關於安全(securitas),虔誠(piety), 與和平(pax)的圖像，魯本斯有不同的處理方式，他用古典的手法與主題來處理，例如麥迪奇系列，康士坦丁繡帷，以及後來對於英國查理一世在白廳天花板上的裝飾(Pompa Introitus Ferdinandi)，都是如此的方式。魯本斯對於羅馬人的君王身份與治國才能，在麥迪奇系列作品中展露無遺，而十七世紀可能比較無法理解。若要對於這些古典寓言作出一些概要的話，後人可能不得不同意羅傑德皮勒(Roger de Piles)的說法，他認同魯本斯的天才與獨特性⁷²：

從來沒有一個人可以以著如此精湛與清楚的方法來處理寓言的形式；而寓言是一種需要被授權使用的語言，而且大眾皆懂，他總是在他的作品、金屬製品，與其他古董紀念品當中引用這些象徵，給予大眾一種熟悉的感覺，如果大眾不懂的話，至少對於古董了解的人是如此。

⁶⁸ Sebastiano Erizzo 的 Discorso sopra le medaglie degli Antichi, 威尼斯 1559 年；以及 Erizzo 的前輩 Enea Vico 之作品: the Augustarum Imagines。

⁶⁹ 包括 Du Choul, Rouille, Symeoni, the Discours de la Religion des anciens Romains of Guillaume Du Choul

⁷⁰ E. Mandowski and C. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, London 1963, 21f.

⁷¹ Letter: Nicholas Rockox to Jacques de Bie, 26 February 1611, in *ibid.*, II, 2 p.8. quoted in Susan Saward, *The Golden Age of Marie de' Medici*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982.

⁷² *Ibid.* R. de Piles, Dialogue des Coloris, in *The Art of Painting and the Lives of Painters*, London 1706, p.293.