

波提切利的寓言式神話世界

——《春》的圖像研究

台灣師範大學美術研究所西洋美術史組 吳曼榕

前言

波提切利 (Sandro Botticelli, 1445-1510) 是十五世紀佛羅倫斯首位創作巨幅神話主題作品的畫家，他以象徵和寓言手法¹ 描繪的神話主題作品《春》(Primavera)【圖 1】，被視為文藝復興時期開創大型神話主題繪畫的先鋒。在此之前，神話題材的畫作不受義大利人重視，通常是作為畫面較小的裝飾性質繪畫，然而《春》一畫中的人物卻有真人般的大小，在當時只有基督宗教繪畫（例如祭壇畫）才會有如此大的規模。可以說，波提切利打破了宗教藝術傳統，首次以宗教繪畫才有的嚴肅性和大規模來處理神話題材。不過，這些神話主題作品並非原封不動地將大家熟悉的神話故事搬到畫布上，而是經過了轉換與組合，使用寓言方式傳遞更深層的思想，因此，閱讀這些畫作往往無法像閱讀一般神話故事一樣，立即掌握其意義。除此之外，《春》作為私人觀賞的世俗神話題材作品，其意義往往不如裝飾教堂或公共場所的基督宗教繪畫那麼清楚明白，後者具有教育信徒的功能，它的意義經常是直顯性的，例如「聖告」等等的主題；但是對於私人委託、放置在私人領域的畫作而言，它的內在涵意不須公開，可能只有畫家和委託人了解而已，因此波提切利的神話作品其內在意義往往隱晦難以理解。藝術史學家試圖從各種角度去尋找解讀《春》的方法，但直至今日學者們針對這幅畫的內在意義看法仍然相異，意見紛歧難以達成共識。²

有鑒於《春》的相關研究大多集中在詮釋方法上，例如從文學、神話學、哲學、社會文化史等各種角度來切入，然而這些詮釋方法卻是相當廣泛複雜且缺乏定論。誠如Paul Barolsky所言，「對波提切利畫作的原本目的之推測，常常使注

¹ 象徵與寓言有所不同，象徵是以具體的意象、事物、動作或情節，來代表一個抽象的意義或觀念，象徵的意義是暗示性的，因此有時較為隱晦，有時也是多義的；寓言則是一種把寓意或行為教誨編入故事中的故事形式，既然是藉由故事表達寓意，就會有角色和情節，而象徵又常常是寓言故事使用的手法之一。以《春》來說，它是一個寓言故事，因為畫中有眾多眾多角色和演出情節，更重要的是，它所要傳達的意思並非一眼就能明白的，這些神話人物雖然是眾所皆知的角色，但是他們的集體演出被賦予了更深層的意義，必須順著這幅畫的故事脈絡才能讀出其背後隱藏的寓意。同時，這幅畫裡也充滿了各種象徵，例如珍珠和藍寶石象徵女子的貞潔，墨丘利的雙蛇杖則是象徵和平。象徵是藝術上常見的表現手法，但是使用象徵手法的作品卻不一定是寓言作品，這一點必須區分清楚。

² 有關學者對此畫的不同詮釋和看法，請參閱本文第三部份之「近期研究回顧」。

意力偏離圖畫本身」，³ 即使此畫可以從多個角度來解讀，但若是缺乏圖像上的證據，或是忽視畫作本身所傳達的意義，即會有過度詮釋之危險；想要正確解讀此畫，必須從圖像所傳遞的訊息和此畫的創作來源著手，這也是最基本的方法。因此本文將回到基本層面，透過研究《春》的圖像根源、象徵意義和文本來源，探查其複雜結構背後的參考來源和脈絡，以作為詮釋這幅畫的基礎。

即使《春》被認為是當時首次出現的大型神話主題畫作之一，⁴ 但這幅畫的創造除了來自波提切利個人的想法之外，也是建立在眾多來自古代以及當時的參考資料和影響之上。《春》與傳統圖像和文本之間有何淵源？又有什麼不同的創新之處？而眾多學者對這幅畫的詮釋是否經得起圖像意義上的考驗？本文首先以圖像學（Iconography）方法研究《春》的圖像根源和象徵意義，其次討論波提切利安排畫面內容的文本依據，從文學作品中尋找他創作《春》的參考來源，然後再以上述圖像研究為基礎，檢視二十世紀以來有關這幅畫的重要詮釋方法和研究，最後對本文的內容提出總結，作為後續研究《春》的參考。⁵

一、維納斯的花園：《春》的圖像來源與意義

寓言式畫作《春》裡面的九位神話人物在繁複的畫面中看似彼此獨立，卻又像是被安排成爲一體的。這些看似沒有整體直接關係的古典神話人物，爲什麼會一起出現在春天花園裡？當他們共同現身的時候，又分別具有什麼樣相似和不同的意義？了解畫中場景佈置以及九個神話人物的身分和象徵意義是研究《春》的基礎，我們可以先從概略閱讀《春》的畫面作爲開始：畫面最右邊的西風之神塞菲爾（Zephyr）抓住了想要逃跑的仙女克蘿里絲（Chloris），再往左邊是手裡捧著玫瑰的花神芙蘿拉（Flora），她全身裝飾滿盛開的花朵；站在畫面中央穿著華服舉起右手的是維納斯（Venus），維納斯上方的邱比特（Cupid）正把弓箭對準左邊圍繞著圓圈跳舞的三美神（The Graces），畫面最左邊則是背對眾人舉起魔杖的墨丘利（Mercury）。這些神話人物出現在一個富饒的春天花園裡面，背景是結滿果實的深色樹叢，草地上則是一片花團錦簇。

³ Paul Barolsky, "Botticelli's Primavera and the Poetic Imagination of Italian Renaissance Art," *Arion*, Third Series, Vol. 8, No. 2 (Fall, 2000): 8.

⁴ 當時其他的大型神話主題繪畫例子，還包括波提切利 1482 年的畫作《帕拉斯與肯達羅斯》（*Pallas and the Centaur*）、Piero di Cosimo 的《維納斯、戰神與邱比特》（*Venus, Mars, and Cupid*）、Andrea Mantegna 《海神的戰役》（*Battle of the Sea Gods*）等等。

⁵ 本文雛型爲筆者修習圖像學課程之報告，經擴充與重整後投稿《議藝份子》，感謝貴刊審稿人和編輯部不吝批評與指教，每項寶貴的建議都讓筆者獲益良多，並得以將本文修改得更加嚴謹而完整，再此致上十二萬分謝意。

（一）花園場景——現實與想像的掩映

花園的深色草地上佈滿了綠草和開花植物：車前草、款冬、琉璃苣、風信子、鳶尾、長春花、和雛菊，草地外側圍繞著雲杉和開滿白花的橘子樹。⁶ 橘子暗指委託人羅倫佐·皮耶法蘭切斯科·梅迪奇（Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici）所屬的梅迪奇家族，因為橘子在古代和文藝復興時期被認為是 *medica mala*，⁷ 也就是有藥效的蘋果，*medica*（有醫療、健康之意）具有雙關語的功能，令人想到梅迪奇（*medici*也是醫療、醫生的意思）；另外，橘子也是Cosimo il Vecchio所採用的梅迪奇家族復興的象徵圖案，⁸ 形似梅迪奇家族徽章上的圓球，因此橘子在當時人的眼中常與梅迪奇家族連結在一起。

從中世紀晚期開始，義大利藝術家更懂得運用雙眼的觀察來描繪植物，⁹ 波提切利爲了《春》裡百花綻放的景象應該下了許多功夫在描摹花草上，有些花草是他自己設計的，有些則是他在花草的傳統範本中混入其他種類的花朵，創造出全新的植物樣式，雖然並非完全寫實，但是大部分的花草樣式還是參考了真實植物。從畫面上精細描繪的每株花草和樹林，以及畫作整體具有的強烈裝飾性質，可以發現這張大型畫作就像用來裝飾房間的精緻掛毯一般，事實上，《春》原本就是被設計掛在居家空間內的作品，這一點之後會有所說明。

花園在藝術上通常被表現成繁茂的、與世隔絕的，它代表人類的理性和對自然的控制；花園的邊界有牆或象徵性的籬笆圍起來，區隔開文化和自然，同時也是神聖之地與現實生活的界線。與世隔絕的花園（*hortus conclusus*）在中世紀與文藝復興時期是聖母的象徵，有時候也指伊甸園。¹⁰ 《春》裡的花園藉由背景的雲杉和橘子樹與凡間世界區隔，但是花園裡並非人類的天堂，而是眾神的神聖國度，他們因爲某種原因一起出現在這個花園裡，不被外界打擾。波提切利將基督教繪畫傳統屬於聖母的花園轉變成維納斯的花園，同時也賦予維納斯聖母般的形象，看得出來，這幅神話主題畫作某種程度上與基督宗教繪畫具有相似性，稍後討論到維納斯時這一點會更爲清楚。

⁶ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work* (London: Thames and Hudson, 1989), p. 123.

⁷ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work* (London: Thames and Hudson, 1989), p. 140.

⁸ Marica S. Tacconi, *Cathedral and Civic Ritual in Late Medieval and Renaissance Florence: The Service Books of Santa Maria del Fior* (New York: Cambridge University Press, 2005), p. 187.

⁹ Diana Norman, *Siena, Florence and Padua: Art, Society, and Religion 1280-1400* (New Haven: Yale University Press in association with the Open University, 1995), p. 197.

¹⁰ Matilde Battistini, *Symbols and Allegories in Art* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005), p. 252.

（二）維納斯（Venus）和邱比特（Cupid）——愛情女神的多重意義

1. 圖像分析和意義

位於畫面中央的維納斯【圖 2】穿著寬鬆的白色長袍，在長袍胸下處有火焰光芒的刺繡，她的領口也有相同的刺繡。火焰可能象徵愛情之火，¹¹ 也可能代表委託人羅倫佐（Lorenzo）和梅迪奇家族，因為火焰是他們的保護聖人 St. Lawrence（San Lorenzo）之象徵。¹² 維納斯頭上戴的白色頭飾下有一層相當長的透明薄紗，垂落在肩上和手臂上，這是十五世紀已婚婦女的頭飾。整體來說，她的妝扮既非古典也非文藝復興時代，而是波提切利依據當時服裝所創造出來的一種幻想式服裝。維納斯的頭微微往左邊傾斜，舉起右手朝向正在跳舞的三美神；維納斯上方的邱比特雙眼被白色布條矇住，象徵愛情的盲目，他正朝著三美神射出帶著火焰的箭，要點燃女神心中的愛情之火。

2. 表現方式——與空間脈絡的結合

維納斯被安排站在緩緩隆起的草地中央，波提切利顯然在構圖的時候考慮了畫作擺放的位置。Smith Webster 的研究顯示，《春》的原始擺放位置被設計成稍微高於觀者視線，¹³ 這點可以解釋為何畫中人物被安排在一片中央緩緩上升的草地上，因為這幅畫所創造出來的空間暗示了觀者的觀看角度，觀者甚至可以看到其中一位女神抬起右腳露出了腳底。而站在草地中央的維納斯就位於地面最高處，順理成章地在眾人當中被突顯出來，這使維納斯身為花園主人的身分更為明確。

維納斯站在桃金娘樹前，這種屬於維納斯的長年生植物除了象徵永恆的愛之外，也在她背後形成一個自然的拱型，就像聖母背後的寶座。同樣的手法也出現在波提切利 1484 年的《聖母子與施洗者約翰與福音書作者聖約翰》（*Virgin and Child Enthroned between Saint John the Baptist and Saint John the Evangelist*）【圖 4】，畫家巧妙地利用花園背景，結合多種植物在聖母背後形成寶座般的自然圓拱。這位維納斯甚至連模樣也像極了波提切利筆下的聖母【圖 3】，「如許多批評家所指出，波提切利筆下的維納斯和聖母都是把她們當作同一類型的女性來描畫的，雖然衣服的細部不同，但她們謹慎、優美、靜謐得彷彿內省般的神情卻完全一致。」¹⁴ 雖然《春》是一幅世俗繪畫，但波提切利卻遵循宗教繪畫和祭壇畫

¹¹ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work* (London: Thames and Hudson, 1989), p. 127.

¹² Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture* (New York: Abrams, 1987), p. 335.

¹³ 有關 Smith Webster 的研究本文之後會有詳細說明。參閱 Smith Webster, "On the Original Location of the Primavera," *Art Bulletin*, Vol. 57, No. 1 (Mar., 1975): 31-40.

¹⁴ 胡永芬總編輯，《波提且利：美麗與哀愁》（台北市：閣林，2001），頁 10。

的傳統，除了用大規模來處理，也讓維納斯替代聖母馬利亞的角色，賦予她溫婉、內斂、安靜的形象。

3. 象徵意涵

由於畫作的中心人物維納斯組織了整個構圖，因此她的象徵意義對於分析這幅畫來說是關鍵的。在古代和十五世紀，維納斯一直具有雙重面向，她既是代表慾望的女神，也是代表愛情和婚姻的女神。¹⁵ 研究波提切利的重要學者Ronald Lightbown認為，這位維納斯以已婚婦女的端裝打扮出現，得體合禮的形象不若旁邊三美神那般挑逗誘人，反而帶著貞潔和溫順的氣質，她舉起右手做出祝福的手勢，似乎在為新人獻上春天的賀禮，因此她在畫中代表的應該是婚姻和愛情。¹⁶ Lilian Zirpolo指出腹部微凸的維納斯被當作委託人羅倫佐的新娘¹⁷ 之行為模範，教導她理想的女人和妻子的條件之一，就是必須負起生育的責任，因此「維納斯出現在豐沃的水果花園，露出她身體正中央明顯微隆的腹部，就像柯魯美拉所描述的生產女神，而芙蘿拉的腹部也有相似的形象。」¹⁸ Paul Barolsky則認為《春》裡的維納斯和芙蘿拉都扮演了「生殖 (fertility) 女神」的角色，這樣的解讀方式和Zirpolo相同，也接近Lightbown之慶祝婚姻的看法。¹⁹ 然而貢布利希 (E. H. Gombrich) 卻有不同觀點，他運用菲其諾 (Marsilio Ficino) 的新柏拉圖主義 (Neo-Platonism)²⁰ 將維納斯解釋為「人性」的化身，人性中的各種美善都是以維納斯各部位的美麗來傳達的。²¹ 雖然維納斯象徵的意義尚未有定論，但唯一可以確定的是維納斯是《春》所要傳達的寓意之關鍵。

¹⁵ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, p. 127.

¹⁶ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, p. 127.

¹⁷ 梅迪奇家族基於政治和經濟利益考量，於 1482 年安排羅倫佐和皮翁比諾 (Piombino) 國王 Jacopo III d'Appiano 之女 Semiramide d'Appiano 之間的婚姻。

¹⁸ 莉麗安·澤波羅 (Lilian Zirpolo), 〈波提切利的《春》〉, 布洛德、格拉德 (Norma Broude and Mary D. Garrard), 《女性主義與藝術歷史：擴充論述》(The Expanding Discourse: Feminism and Art History), 謝鴻均等譯 (台北市：遠流, 1998), 頁 215。

¹⁹ Paul Barolsky, "Botticelli's Primavera and the Poetic Imagination of Italian Renaissance Art," *Arion*, Third Series, Vol. 8, No. 2 (Fall, 2000): 9.

²⁰ 新柏拉圖主義繼承了柏拉圖的思想，兼有神秘主義色彩，是一種淨化靈魂的哲學體系，在中世紀對基督教神學有重要影響。文藝復興時期最重要的新柏拉圖主義哲學家是菲其諾 (Marsilio Ficino)，他致力於將柏拉圖系統與基督教重新調合為一個完全一致的整體，他把宇宙分成四個等級，由上到下分別是：宇宙心靈、宇宙靈魂、自然界和物質界，同時也區分了人類靈魂的三種重要功能，由高層功能到低層功能分別是：心靈、理性和生理，新柏拉圖主義強調的是對上層世界完美精神性的追求。有關菲其諾的新柏拉圖主義哲學和其對文藝復興藝術的影響，可參閱Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York: Harper & Row, 1962).

²¹ 貢布里希 (E. H. Gombrich), 〈波提切利的神話作品〉, 《象徵的圖像：貢布里希圖像學文集》(Symbolic Images), 楊思梁、范景中編選 (上海：上海書畫出版社, 1990), 頁 69。

（三）三美神（The Graces）——貞潔侍女的誘人舞蹈

1. 象徵意義

三位高挑的金髮女神身穿純潔的透明白紗，手指緊扣正圍著圓圈跳舞。在古代的神話和詩歌裡，三美神是維納斯的侍女，她們體現了維納斯（至高美）的三重面向，因此她們被稱為美麗（Pulchritudo）、愛（Amor）和歡樂（Voluptas），或者是美麗、愛和貞潔（Castitas）。

她們鬆散飄動的長髮是中世紀和文藝復興時期未婚處女的標記，除此之外，畫家也藉由她們身上的珠寶裝飾來暗示這三位半裸的美女是未婚處女。左邊和右邊的女神胸前都掛著鑲有藍寶石和珍珠的金色垂飾，這件首飾無疑是貞潔的象徵，因為珍珠象徵未婚女子的純潔，而藍寶石由於本身淡藍的冷色調被認為能讓佩戴者保持貞潔。她們的頭髮上和衣服上也使用珍珠做裝飾。從另一方面來看，雖然三美神在畫裡是純潔的未婚處女，但波提切利卻讓三美神穿著輕薄半裸的透明衣衫優雅地跳舞，三美神露出她們的手臂、肩膀和背部，在微風吹拂下，飄動的透明薄紗緊貼著身體，尤其是薄紗下女性身體的細微描繪更使得整幅畫瀰漫著誘人的感官性，這樣的感官表現是解讀這幅畫不可忽略的重點之一。

2. 圖像來源——古代雕刻的啟發

三美神的表現方式部份來自波提切利的老師李皮（Fra Filippo Lippi, 1406-1469）的影響，《希律王的盛會》（*The Feast of Herod*）是李皮的代表作品之一，畫中身穿白衣正在為希律王跳舞的沙樂美【圖 5】形象直接影響了《春》裡女性人物動作的表現，²² 三美神、克蘿里絲和芙羅拉的姿態，尤其是腳步動作和衣衫飄揚的樣子，和李皮筆下的沙樂美極為相似。

Aby Warburg曾指出文藝復興時代的人們熟知跳舞的三美神，從古代藝術品裡即可認識她們跳舞的形象。²³ 西耶納大教堂（Siena Cathedral）內圖書館中央的三美神大理石群像在當時即相當知名【圖 6】，這座羅馬時代複製的希臘裸體雕像，雖然現今已有部分損毀，但是仍可清楚看出中間那位背對觀者的女神，雙手原本搭在左右兩邊面對觀者的女神身上；²⁴ 另外，筆者發現有一幅一世紀後半的羅馬三美神壁畫也採用一樣的構圖方式【圖 7】，中間女神的雙手分別放在

²² Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*, p. 226.

²³ Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance* (Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999), p. 115.

²⁴ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, p. 132.

旁邊兩位女神的肩上和腰上。波提切利的三美神在構圖上參考了此種形式。

波提切利的三美神雖非全然模仿古代，但是中間的女神形象很有可能從比薩公墓（The Camposanto Monumentale cemetery in Pisa）古代大理石棺上的Maenad（酒神的女祭司）形象得到靈感，石棺上的Maenad浮雕和《春》裡的女神兩者靈活舞動的身軀線條相當接近，波提切利 1474 年在比薩工作時可能看過或甚至畫過這個大理石浮雕。²⁵ 除此之外，三美神身上那緊貼著身體，其餘部份則寬鬆地飄動的衣紋形式，令筆者聯想到一個刻有女祭司舞蹈的羅馬浮雕【圖 8】，浮雕中跳舞的女性同樣裸露手臂和肩膀部份，波提切利在描繪三美神的舞蹈動作時，應該參考過這一類的古代雕刻作品。

（四）墨丘利（Mercury）——守衛晴朗花園的春天使者

1. 圖像分析和來源

畫面最左邊的男子手拿雙蛇杖，頭戴有翅膀的帽子，腳穿有翅膀的靴子，這樣的典型裝扮使得墨丘利的身分再清楚不過，這些正是他身為「神的使者」之傳統象徵【圖 9】。墨丘利的傳統形象來自於維吉爾（Virgil, 70-19 B.C.）的史詩《伊尼亞德》（*Aeneid*, 29-19 B.C.），其中一段描述墨丘利被父親朱比特（Jupiter）派遣到伊尼亞德，他首先綁緊有雙翼的鞋子，然後拿了他的魔杖，在他降到大地上的時候藉由魔杖的威力趕走風和雲。²⁶ 藝術家常以上述圖像傳統來表現墨丘利【圖 12、13】，他可說是《春》裡最遵循傳統典範的角色。

墨丘利左手放在腰上，身體的重量落在左腳上，姿勢優美而確定，這個姿勢來自多納太羅（Donatello）的《大衛》（*David*）銅像，或是來自另一位藝術家 Verrochio 的《大衛》（*David*）銅像，這兩座雕像都屬於梅迪奇家族。²⁷ 墨丘利右肩上那把劍的劍柄是由月桂枝葉作成，月桂（*Laurus*）因與羅倫佐（Lorenzo）寫法相近，所以常在詩裡被用來象徵「輝煌者羅倫佐·梅迪奇」（Lorenzo de' Medici il Magnifico）或他的堂弟羅倫佐，也就是《春》的委託人。²⁸ 波提切利讓墨丘利身穿他特別設計的軍裝，強調他身為花園入口守衛的身分，他的職責是確保花園裡平和的春天不被黑暗或暴風干擾，《伊尼亞德》早已記載墨丘利驅趕風和雲的能力，所以畫中他右手握住魔杖，正在驅趕從畫面左上方飄進花園裡的一絲烏雲。

²⁵ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, p. 133.

²⁶ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, p. 137.

²⁷ 參閱 Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*, p. 335.

另外 Ronald Lightbown 和 Paul Barolsky 也都曾提到此兩座銅像是墨丘利姿態的來源。

²⁸ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, p. 136.

2. 墨丘利作為風神和春神的其他圖像

在其他藝術作品裡，墨丘利也曾以風神或烏雲驅散者的角色出現，來表明他的春神身分。在佛羅倫斯雕刻家 Agostino di Duccio 為 Tempio Malatestiano 所製作的大理石浮雕中【圖 10】，他讓墨丘利的膝蓋附近聚集雲朵來顯示墨丘利掌控風雲的能力；這些浮雕裝飾的製作期間是 1449 年至 1457 年，比《春》早許多年出現。²⁹ 另一幅十六世紀晚期的版畫也展現墨丘利掌控風雲的能力，春天維納斯到來的時候，墨丘利乘坐在雲柱上平息狂風和暴風雨，好讓維納斯能通過平靜的海浪【圖 11】。³⁰

從另一方面來說，波提切利在《春》裡將墨丘利與春天常見的眾神放在一起似乎是獨一無二的創舉，³¹ 然而在文藝復興時期仍然有少數藝術作品將墨丘利表現為春神。Virgil Solis of Nuremberg (1514-1562) 以四季為主題的版畫中表現春天是由維納斯和戰神 (Mars) 開始，芙蘿拉坐在中央的遊行花車上，而墨丘利則是遊行的領隊【圖 13】。另一位只留下姓名縮寫 AP 的荷蘭版畫家描繪慶祝四季的古代鄉間遊行，墨丘利走在最前頭【圖 12】。³² 兩件作品都在春天節慶中，安排墨丘利出現在隨行的眾神隊伍之中作為春天的象徵；雖然這兩幅表現春天的版畫都以芙蘿拉為主角，但是掌控《春》的畫面主角卻是已婚裝扮的維納斯，這顯示波提切利的《春》不只是一幅慶祝春天的作品，它同時還具有其他較不易理解的深層寓意。

(五) 花神芙蘿拉 (Flora)、克蘿里絲 (Chloris) 和西風之神塞菲爾 (Zephyr) —— 愛情追逐後的變身與繁殖意像

1. 芙蘿拉的圖像分析和來源

芙蘿拉、克蘿里絲和塞菲爾這組人物是根據時間順序來安排的【圖 14】，克蘿里絲和塞菲爾處於婚前的時間裡，她被塞菲爾抓住之後成為他的妻子，婚後她

²⁹ 這裡有關 Agostino di Duccio 作品的原始考據資料來自 Herbert Horne, *Alessandro Filipepi, Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence*. 筆者轉引自 Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*. 在 Dempsey 的引用中，並無表示這件作品是否是藝術上最早顯示墨丘利作為風神的例子；由於國內難以取得 Horne 的著作，因此無法得知 Horne 針對這件作品的討論原貌。儘管如此，Virgil 在《伊尼亞德》裡的描述仍然是墨丘利傳統圖像的根源。

³⁰ Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, p. 41.

³¹ Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, p. 40.

³² Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, pp. 40-41.

被提昇到女神的地位，變身成前面的花神芙蘿拉。

維納斯右邊的芙蘿拉左手以裙擺捧著玫瑰花，右手正伸進玫瑰花堆裡，那些她撒在地上的玫瑰花有的已經開始在她腳邊生長；她的動作加強了愛情的主題，因為玫瑰是維納斯之花，同時也是春天之花，象徵愛情。由於芙蘿拉是花神，而春天是百花盛開的季節，因此她也是春神；在這幅畫裡，她使花朵繁殖生長的能力，表現在那些她灑在地上、已開始生長的玫瑰上面，這樣的能力也使芙蘿拉象徵了「繁殖」。

如前所述，在傳統圖像上芙蘿拉是春天的化身，頭戴花冠是她作為春神的代表【圖 15、16】。波提切利在她的長袍上畫滿豐富的花草圖案刺繡，同時配戴了王冠、項圈和高腰腰帶，這些十五世紀已婚婦女的首飾全都從珠寶變幻成了花草，這是出自波提切利的創意。十六世紀古典神話的插畫家Vincenzo Cartari曾參考某份有關神話的文獻寫下：「她（芙蘿拉）帶著花冠，穿著畫滿了花朵的洋裝，人們說她來的時候地上被裝飾成各種顏色。」³³ Cartari參考了哪份文獻並不清楚，但他的描述和波提切利表現芙蘿拉的方式一致，因此芙蘿拉的妝扮若非波提切利的原創，就是來自尚未被發現的古代作品。

2. 克蘿里絲和塞菲爾的圖像意義

在芙蘿拉後面，西風之神塞菲爾抓住了仙女克蘿里絲，她身穿純潔白色透明披風，散發和三美神相同的感官魅力。她張開嘴尖叫，但是從嘴裡冒出來的只有玫瑰、矢車菊和小白花。在克蘿里絲透明衣袍的下擺處可以看到花草的黑色剪影輪廓，這些花朵尚未完成，Barolsky認為可以把它們看作是透過透明薄紗所看到的後方草地的花朵，或者是表現在克蘿里絲衣袍上，尚未生長成熟的最初花朵形式。³⁴ 筆者認為，那些花草的表現方式不像透視畫法下的後方草地花朵，比較像是衣服上的圖案；而同樣穿著透明長袍的三美神，也不見她們的薄紗透出後方草地上的花草，因此這應該是波提切利的特別安排，作為克蘿里絲變身成穿著花朵圖案長袍的芙蘿拉之前兆。克蘿里絲即將變身的前兆，也可以從她雙臂與芙蘿拉的身體重疊這一點看出端倪。

追著克蘿里絲的是西風之神塞菲爾，這位波提切利筆下最富想像力的神話人物身體融合了肉色和淡藍色，連頭髮、翅膀和披風也是藍色的。塞菲爾的名字意思是「春天的微風」，文藝復興時期認為他是維納斯的使者。³⁵ 塞菲爾口中呼出

³³ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, p. 138.

³⁴ Paul Barolsky, "Botticelli's Primavera and the Poetic Imagination of Italian Renaissance Art," *Arion*, Third Series, Vol. 8, No. 2 (Fall, 2000): 31.

³⁵ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, p. 138.

的風吹入了克蘿里絲的口中，因此從她嘴裡冒出了象徵變身芙蘿拉的花朵，Barolsky認為這股吹入她口中的風具有生殖的暗示：「當塞菲爾的氣息滲入克蘿里絲口中，透過她的口使她受精的同時，她奇蹟似的從嘴裡，也就是播種（受精）之處，誕生了她的花神新身分。」³⁶ 婚前的克蘿里絲展現了童貞仙女之美，婚後芙蘿拉的微笑則代表年輕妻子的滿足，這段愛情故事以結婚作為結束，再次加強了整幅畫所具有的婚姻象徵意義。

以上這九位神話人物的形象裝扮並非全是原創的，波提切利參考了來自古代和十五世紀的資料，融合當代的服飾風格，再加上獨特的想像力來表現神話人物和花園景色。目前畫中九位神話人物的身分已經確定了，雖然要辨識他們並不困難，但這些人物之間的關係仍不明朗。是否有任何一個神話故事會一起提過這九位神話人物？他們正在上演同一齣神話故事嗎？為了探究波提切利如何安排這幅畫的內容、人物和場景，現在重心必須從藝術領域轉換到文學領域，在文本當中依據《春》的畫面尋找畫家構思內容時的參考來源。

二、古典文學作品的集合：《春》的文本來源

許多學者，包括 Aby Warburg 和 Charles Dempsey，皆從古代的詩歌和文學作品當中研究《春》的內容來源，因此閱讀《春》所運用的文學作品現在已經成為了解這幅畫的基本方式。為了安排畫裡眾多神話角色，《春》的設計參考了當時流傳的文學作品，在這些文本裡，作家以帶著寓意的方式，透過與春天有關的古希臘羅馬眾神來表現春天的意義，這些神話人物在作家筆下集體出現，傳達這個季節的精隨，更重要的是，他們都和《春》的畫面主角維納斯有某種程度的關係。

（一）維納斯、三美神和墨丘利

出現在《春》畫面左邊的三美神和墨丘利是由賀拉斯（Horace, 65-8 B.C.）一首知名的頌歌來安排的。賀拉斯在頌歌裡祈求維納斯離開她居住的賽普勒斯到薩賓山丘（Sabine Hills）去：

帶著你熱情的孩子（邱比特），和衣衫半褪的三美神、仙女和青年，
以及失去你就不再可愛的墨丘利。³⁷

³⁶ Paul Barolsky, "Botticelli's Primavera and the Poetic Imagination of Italian Renaissance Art," *Arion*, Third Series, Vol. 8, No. 2 (Fall, 2000): 29.

³⁷ 英譯原文如下："With thee let hasten thy ardent child [Cupid], and the Graces too, with girdles all unloosed, the Nymphs, and Youth, unlovely without thee, and Mercury." 原始出處參見 Horace,

賀拉斯的頌歌說明了維納斯、邱比特、三美神和墨丘利這組人物為何一起出現，但沒有太多的解釋。

衣衫半褪的三美神和墨丘利一起出現，這樣的景象在古代文學作品裡非常罕見，因此這組人物的文本來源除了賀拉斯的頌歌之外，應該就是塞尼加（Seneca, 4 B.C. -A.D. 65）在《論恩惠》（*De beneficiis*）當中對一幅古代三美神畫像的描述了：

為什麼三位姊妹手牽手圍著圓圈循環跳舞？因為恩惠的傳遞過程是由一隻手到另一隻手，最後又回到施予者手上。如果這個過程中斷了就會破壞整體的美感；如果能持續下去並成功保持不間斷就能達到最美的境界。……她們是處女因為所有人都視恩惠為純潔的、未被玷污的、神聖的；不應有任何東西綁住或限制她們才是合適的，所以這些處女穿著透明、飄動的長袍，因為恩惠想被看見。……至於墨丘利和她們站在一起的原因不是因為雄辯或口才擁有恩惠，僅是因為畫家選擇這樣畫他們而已。³⁸

從以上敘述可以發現塞尼加筆下的三美神擁有如下特點：穿著解開的透明長袍、彼此的手相連正在跳舞、以及墨丘利的伴隨出現，這些特點與《春》裡面的三美神符合。這段描述也解釋了為何波提切利將三位美神畫成穿衣服的樣子，而不是傳統的裸體樣貌。

波提切利和他的贊助人對塞尼加的描述應該很熟悉，因為 Alberti 曾在《論繪畫》（*De Pictura*）中引用塞尼加對三美神的描述，大力讚美這是繪畫的絕佳主題。Alberti 形容：

讓頭髮在風中纏繞就像想要打結似的，讓頭髮像火焰般在風中飄舞；讓一些頭髮自己編織成髮束，像蛇一樣；……讓所有的衣紋都處於動態中。但是我重複，要讓它的動態適當且溫和，如此才能提供觀者優美感而非引起觀者驚訝。……為了解釋衣袍為何會飄動，

Carmina, I, 30. 筆者轉譯自 Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, p. 33.

³⁸ 英譯原文如下：“Why do the sisters hand in hand dance in a ring which returns upon itself? For the reason that a benefit passing its course from hand to hand returns nevertheless to the giver; the beauty of the whole is destroyed if the course is anywhere broken, and it has most beauty if it is continuous and maintains an uninterrupted succession....They are maidens because benefits are pure and undefiled and holy in the eyes of all; and it is fitting that there should be nothing to bind or restrict them, and so the maidens wear flowing gowns, and these, too, are transparent because benefits desire to be seen....The reason Mercury stands with them is, not that argument or eloquence command benefits, but simply that the painter chose to picture them so.” 原始出處參見 Seneca, *De beneficiis*, I., iii., 2ff. 筆者轉譯自 Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, pp. 33-34.

在雲端中畫上西風塞菲爾或南風歐斯特正吹著微風的臉龐是很好
的方式。因此另一位美神應該出現，她的身體一邊被微風吹拂露出
美麗的裸體，另一邊則有衣袍被微風吹起，在風中飄揚。³⁹

波提切利在三美神飄動的長髮、被微風吹縐的衣袍這些細節表現上，被認為是在
回應 Alberti 的文章。儘管如此，「傳遞恩惠」並非三美神在《春》裡主要的意義，
她們的貞潔和感官性才是畫家所強調的重點。

至於墨丘利，塞尼加認為是畫家依自己的喜好才將他畫在三美神旁邊，但是
波提切利安排墨丘利出現在《春》裡並非毫無緣由，原因可從多方面來解釋。我
們先前已經看過墨丘利作為春神出現在表現春天眾神之畫作裡的例子，還有賀拉
斯的頌歌也提到了維納斯、墨丘利和三美神這組人物。另外在古典詩歌和神話
裡，墨丘利和維納斯一向有密切關係，根據西塞羅（Cicero）記載的神話，邱比
特是墨丘利和維納斯的兒子；在古代人們也習慣將墨丘利的雕像放在維納斯與三
美神的雕像旁邊，因為墨丘利是雄辯之神，而愛情需要好口才來說甜言蜜語維持
感情。⁴⁰

（二）芙蘿拉、克蘿里絲和塞菲爾

芙蘿拉灑花的動作讓人想起 Lucretius（99-55 B.C.）的《物性論》（*De Rerum
Natura*）曾描述眾神在春天鄉間的遊行：

春天來了，維納斯和她有翅膀的使者（邱比特）前進著，塞菲爾和
芙蘿拉走在他們一步之後，將前方的道路點綴以美麗的色彩和香
氣。⁴¹

芙蘿拉和塞菲爾走在維納斯的春天遊行隊伍裡面，沿路撒下鮮豔且充滿香氣的花

³⁹ 英譯原文如下：“Let it wind itself into a coil as if desiring to knot itself and let it wave in the air like unto flames: let part weave itself among the rest like a snake;...Let no part of the drapery be free from movement. But I repeat, let its movement be moderate and gentle, such as proffer grace to the spectator rather than stir his wonder at the labor...it will be well to put into the painting the face of the wind Zephyr or Auster blowing among the clouds, showing why the drapery flutters. And thus another grace shall appear, in that on the side struck by the wind the bodies will show a good part of their naked forms, and on the other side the drapery blown by the soft wind will flutter through the air.”原始出處參見 Alberti, *Della pittura*, pp. 97-98. 筆者轉譯自 Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, p. 135.

⁴⁰ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, p. 135.

⁴¹ 英譯原文如下：“Spring comes, and Venus and Venus’s winged herald [Cupid] marching before, with Zephyr and mother Flora a pace behind, strewing the path in front with beautiful colors and filling it with scents.” 原始出處參見 Lucretius, *De Rerum Natura*, v. 737-740. 筆者轉譯自 Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli’s Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, p. 30.

朵。

Lucretius的詩是啓發《春》的主要靈感來源之一，但他並未提到一同出現在畫作裡的克蘿里絲。Warburg早在 1898 年就已看出芙蘿拉、克蘿里絲和塞菲爾這組人物的文本來源是奧維德（Ovid, 43 B.C.-A.D. 17）的《古羅馬曆》（*Fasti*），書中芙蘿拉描述自己是如何從仙女克蘿里絲變成花神芙蘿拉，她說話的同時嘴裡吐出春天的玫瑰：⁴²

我原本是克蘿里絲，快樂原野的仙女……那時候是春天，我正在遊蕩，西風之神塞菲爾看見了我，我後退，他追了上來，我趕快逃跑，但是他比我強壯……然而，他為了補償對我的暴行於是娶我為妻，在新婚之夜我沒有任何不滿。……我得到一片原野作為嫁妝，裡面有一個富饒的花園，花園裡有微風吹拂、有泉水滋養。我的丈夫讓花園裡開滿了高貴的花朵，他說：「女神，成為花之女王吧！」……三美神也來這附近纏繞花園和花冠，綁在她們的秀髮上。我是眾人之中第一個撒下新種子的人，在那之前大地只有一個顏色。⁴³

她的名字在希臘文裡叫做克蘿里絲，用拉丁文念就變成了芙蘿拉，她原本是原野裡的仙女，被西風之神強暴後成為他的新娘，並且被封為支配花朵的花神芙蘿拉。

雖然在 Lucretius 和奧維德的詩句中沒有直接顯示《春》的寓意，但是《春》的右半部畫面的確是從這兩本詩歌作品的結合中產生出來的。值得注意的是，波提切利將奧維德的文字轉化成自己的藝術語彙，他把 Lucretius 原本簡單的春天眾神遊行的描述，結合了奧維德的故事，讓克蘿里絲加入《春》的場景之中，呈現她變身成芙蘿拉的過程。《古羅馬曆》裡形容芙蘿拉說話時口裡吐出玫瑰，波提切利將這點改為正要變身的克蘿里絲，口中掉出了玫瑰、矢車菊和小白花等花朵，以這些花朵作為變身的象徵，因為花朵代表芙蘿拉。塞菲爾向克蘿里絲呼出的風也在畫裡成為推動她變身的力量；另外，她的雙臂與芙蘿拉重疊，加上她衣擺上的花草剪影，這些都暗示了她即將變為芙蘿拉。這個變身畫面確實是波提切

⁴² 芙蘿拉嘴裡吐出花朵的神奇特別能力只有在奧維德的《古羅馬曆》裡才有提到，而波提切利將這種能力表現在克蘿里絲身上。參閱 Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, p. 159.

⁴³ 英譯原文如下：“I was Chloris, a Nymph of the happy field,...It was spring, and I was roaming; Zephyr caught sight of me; I retired; he pursued and I fled; but he was the stronger...However, he made amends for his violence by giving me the name of bride, and in my marriage bed I have no complaint. In the fields that are my dower I have a fruitful garden, fanned by the breeze and watered by a spring of running water. This garden my husband filled with noble flowers and said, ‘Goddess, be queen of flowers.’ ...Straightaway the Graces draw near and twine garlands and wreaths to bind their heavenly hair. I was the first to scatter new seeds among the countless people; until then the earth had been of but one color.” 原始出處參見 Ovid, *Fasti*, v. 193-222. 筆者轉譯自 Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, p. 32.

利自己的原創，因為奧維德在《古羅馬曆》中並未描述芙蘿拉的變形過程。

Lightbown 和 Warburg 等研究《春》的學者都同意賀拉斯的頌歌、塞尼加的《論恩惠》、Lucretius 的《物性論》以及奧維德的《古羅馬曆》這四種詩歌式的古典文本分別構成了《春》的基礎內容。從以上的文本研究可以得知一件事情：《春》並未按照單一的詩歌模型來設計，不同來源的文本被集合起來，重新融合後再以一種詩意的新方式被表現出來。儘管啟發《春》的這四本文學作品從內容到類型都不甚相同，但它們的共通之處在於都有描寫古代農年春季的諸神：維納斯、墨丘利以及穿著衣裳跳舞的三美神，而花神芙蘿拉和西風之神塞菲爾也出現在他們當中。這四種文本在文學上的關連顯示這幅畫的主題具有統一性。如果波提切利結合不同的文本創造出《春》裡複雜的人像結構，那麼這幅畫不太可能只是一張作為室內裝飾的作品，他到底要傳達什麼樣的訊息呢？以下將回顧學者們對《春》的內在意義之研究。

三、《春》的近期研究回顧

本文目前為止已討論了《春》的圖像根源、象徵意義和文本來源，接下來將以上述研究作為基礎，檢視二十世紀以來詮釋這幅畫的各種觀點。討論《春》的相關研究大部分都把重心放在它所蘊含的內在意義上，但由於這幅畫的委託書已不可考，學者只能依據畫作本身、財產目錄和放置地點來推斷它的委託人和製作目的。早期最知名的論點來自貢布利希所提出的「假設」：《春》不是對現存書面文字的直接圖解，而是按照 1478 年梅迪奇家族的家庭教師菲其諾寫給羅倫佐（《春》的委託人）的一封道德告誡書信來設計的，用以裝飾羅倫佐在那一年得到的Castello別墅。貢布利希認為《春》是新柏拉圖主義者菲其諾給此畫委託人的占星式道德告誡，要求委託人重視維納斯所代表的人性。菲其諾把道德寓意和占星學融合在一起，認為人們的性格會依不同的誕生時間而受到不同行星的影響，因此他勸《春》的委託人注視代表人性的維納斯（金星），以柔化他暴躁的性格。⁴⁴

有關這幅畫的時空背景，1970 年代的重大發現提供了新的線索。由於瓦薩利（Giorgio Vasari）曾在十六世紀中期於《春》的委託人羅倫佐和弟弟喬凡尼（Giovanni）共同擁有的Castello別墅中，親眼見到《春》以及《維納斯的誕生》（*The Birth of Venus*），因此過去大多數學者，包括貢布利希，都認為《春》是為裝飾Castello別墅而作的。然而七零年代新發現的羅倫佐和喬凡尼的財產目錄卻推翻了這種看法，1975 年Smith Webster發表了有關《春》原本放置地點的相

⁴⁴ 貢布利希（E. H. Gombrich），〈波提切利的的神話作品〉，《象徵的圖像：貢布利希圖像學文集》（*Symbolic Images*），楊思梁、范景中編選，頁 58-69。

關研究，他從新發現的 1499 年羅倫佐兄弟的財產清單中得知，《春》原先位於他們在佛羅倫斯大街上的皇宮裡，就掛在緊鄰羅倫佐寢室的隔壁房間牆上，這張畫被固定在一具松木製作的豪華長椅（lettuccio）之上，它的底座是一個結婚時用來放嫁妝的箱櫃（cassone）。這個長椅的寬度接近十一呎，而《春》的長度約十呎四吋，尺寸上的接近暗示這兩件物品原本是設計成一體的。事實上，十五世紀相當流行在牆壁鑲嵌板上作畫，配合精美的傢俱來裝飾房間。《春》所在的這間房間是作為臥房使用，而波提切利的另一幅神話作品《帕拉斯與肯達羅斯》（*Pallas and the Centaur*）也掛在裡面。⁴⁵

這個研究發表後，貢布利希的「假設」遭到推翻，因為《春》並非 1478 年為了裝飾鄉村別墅而畫的，維納斯代表人性的說法和菲其諾的書信不再具有說服力，《春》的製作年代也被重新修正。然而，新發現也促成了新的詮釋，研究波提切利的重要學者 Lightbown 以 Webster 的研究和新出版的梅迪奇家族財產目錄作為基礎，從《春》的原始設計和放置地點重新解讀這幅畫。當時許多贊助者要波提切利畫的作品和傳統的婚姻場合有關，因為婚禮是當時最重要的家庭儀式，這些畫作會掛在新人的私人寢室內，主題通常是頌揚愛情的羅曼史或是描繪擁有貞潔名聲的女性。⁴⁶ 而《春》原本是掛在羅倫佐皇宮中的寢室，畫面內容也相當符合這樣的主题，「這幅畫的主要動作落於維納斯、邱比特和那位即將被愛神的箭射中的女神身上……在貞潔美麗的女神身上點燃愛情之火是對新娘的明顯道賀。」⁴⁷ 十五世紀的義大利人習慣以新娘的純潔來慶祝婚禮，而且維納斯、塞菲爾和芙蘿拉也象徵了愛情和婚姻，開滿花朵的春天花園則是在暗指婚禮舉行的五月，⁴⁸ 因此 Lightbown 認為《春》是為了慶祝委託人羅倫佐於 1482 年舉行的婚禮所繪製的，這幅畫代表的是愛情和滿足。⁴⁹

1978 年 Lightbown 的著作發表後，《春》頌揚了委託人的婚姻和愛情這個論點，成為目前為止最廣為接受的說法，但是新的詮釋方法仍持續出現。Zirpolo 以 Lightbown 的論點為基礎，更進一步指出《春》在「傳遞一項特別的訊息：為新娘的行為舉止樹立了一個典範」，⁵⁰ 她認為這幅畫是為了訓誡新娘該有的行為舉止而畫的，教導新娘貞潔、順服與傳宗接代的美德。Barolsky 則融合奧維德的《變形記》、新柏拉圖主義思想、但丁（Dante）的文本、田園詩、新婚頌詩、輓

⁴⁵ Smith Webster, "On the Original Location of the Primavera," *Art Bulletin*, Vol. 57, No. 1 (Mar., 1975): 31-40.

⁴⁶ 波提切利這類作品中最為人所知的，是為 Antonio Pucci 的兒子結婚時所畫的一組木板畫，以薄伽丘（Boccaccio）的名著《十日談》裡的故事為主題。

⁴⁷ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, p. 143.

⁴⁸ 委託人羅倫佐的婚禮原本預定在五月舉行，但由於梅迪奇家族的一位長輩在三月過世，因此後來婚禮延到七月舉行。

⁴⁹ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, pp. 114-143.

⁵⁰ 莉麗安·澤波羅（Lilian Zirpolo），〈波提且利的《春》〉，布洛德·格拉德（Norma Broude and Mary D. Garrard），《女性主義與藝術歷史：擴充論述》（*The Expanding Discourse: Feminism and Art History*），謝鴻均等譯，頁 207。

歌、建築、園藝、醫藥等多種面向來探討這張作品，挖掘畫家自身的詩意思象。⁵¹基本上，Zirpolo和Barolsky在詮釋這幅畫時，都接受了Lightbown的論點。

事實上，在本文先前的研究裡已顯示，維納斯的已婚婦女裝扮和端莊高貴的氣質的確符合婚姻之神的形象，她爲了某件值得慶祝之事做出祝福的手勢，就像聖母瑪麗亞一樣。Zirpolo和Barolsky認爲維納斯代表生殖女神，而生殖與這幅畫的空間脈絡有密切關係，因爲《春》原本掛在臥房裡，也就是家庭裡繁衍後代的地方，傳宗接代是當時婚姻和家庭最重要的責任，因此有關生殖的看法也與《春》具有婚姻意涵這種觀點一致。而且芙蘿拉也象徵繁殖或生產，她和克蘿里絲以及塞菲爾這組人物呈現了從婚前到婚後的過程，芙蘿拉臉上的笑容也是來自於在婚姻裡感到滿足，她身爲新娘和「母親」（指她正撒下玫瑰並使其生長的繁殖能力）的主題，就像是一種新婚頌詩，「不論《春》是否特別地為了結婚而畫的，它的生殖主題很適合臥房，它就像一個護身符保佑這個家庭多子多孫。」⁵²除此之外，三美神身上被強調的未婚處女的貞潔，以及她們和克蘿里絲所展現的處女感官之美，也是當時常見對新娘的讚美；邱比特即將對三美神射出手中的箭更代表了愛情的誕生，這些都顯示《春》的寓意和婚姻有密切關係。

儘管如此，目前仍有學者以不同角度來詮釋這幅畫。Charles Dempsey指出，像《春》這種象徵性的神話主題繪畫，它的作用比較像是一首詩歌而非哲學論述，因此他回到Warburg的研究方式，將這幅畫視爲拉丁文和托斯坎尼方言詩作的圖解，認爲此畫與當時某些詩裡描述的「輝煌者羅倫佐」的愛情故事有關，⁵³但這樣的詮釋並未獲得廣泛支持。的確，《春》的畫面和Poliziano（1454-1494）的詩具有相似性，但這樣的相似性並不足以明確解釋《春》的製作目的，當時流傳的許多詩歌或多或少都和《春》的畫面有部份雷同，過多的文學脈絡討論反倒容易使人忽略畫面本身所傳達的訊息。

即使貢布利希的假設已被推翻，其他藝術史學家仍相信這幅神秘畫作背後隱藏了新柏拉圖主義思想。Umberto Baldini認爲這幅畫象徵「從積極熱情到崇高冥想的生活，從塵世到永恆的階段」；⁵⁴Levi d'Ancona描述《春》是「表現了人體的感官美，以及隨著舞蹈與音樂而律動的大自然……引起了心靈最深刻的愉悅，那是知性的學問和形而上的狂喜……畫中所表現的各種形象慢慢地引領著觀者

⁵¹ Paul Barolsky, "Botticelli's Primavera and the Poetic Imagination of Italian Renaissance Art," *Arion*, Third Series, Vol. 8, No. 2 (Fall, 2000): 35.

⁵² Paul Barolsky, "Botticelli's Primavera and the Poetic Imagination of Italian Renaissance Art," *Arion*, Third Series, Vol. 8, No. 2 (Fall, 2000): 30.

⁵³ Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, pp. 3-19.

⁵⁴ 莉麗安·澤波羅 (Lilian Zirpolo), 〈波提且利的《春》〉, 布洛德·格拉德 (Norma Broude and Mary D. Garrard), 《女性主義與藝術歷史：擴充論述》 (*The Expanding Discourse: Feminism and Art History*), 謝鴻均等譯, 頁 205。

從世間美，走向遍佈於所有事物神聖的精神領域。」⁵⁵ Barolsky也認為塞菲爾擁抱克蘿里絲代表世俗的、肉體的，而墨丘利凝視天上則是精神性的；從畫面最右邊向下的塞菲爾，再到三美神跳舞時舉起的修長手臂，一路引導觀者的視線到最左邊墨丘利向上舉起的最高手臂，這是一種從地上塵世到天上完美精神世界的提升過程。⁵⁶

《春》含有新柏拉圖主義思想的可能性的確不能被忽略，十五世紀人文主義的風潮使得古希臘哲學家柏拉圖（Plato）的著作被重新翻譯和印行，造成了廣大影響，在「梅迪奇時代，人文主義者佔據了義大利心靈，使它從宗教轉向哲學，從天堂轉向地上，也向訝異的一代洩漏了異教思想和藝術的寶藏。」⁵⁷ 贊助波提切利的梅迪奇家族本身也對哲學和藝術具備一定程度的素養和熱愛，其中科西莫·梅迪奇（Cosimo de' Medici）於1445年在佛羅倫斯創立了柏拉圖學院，聚集了一群以菲其諾為首的崇拜柏拉圖的學者，定期在梅迪奇皇宮中聚會與討論。柏拉圖的哲學確實對委託《春》的梅迪奇家族有一定程度的影響，而《春》所蘊含的婚姻寓意並不與新柏拉圖主義衝突，只是這幅畫是否真的融入了新柏拉圖主義的思想，仍必須從整幅畫的圖像意義、結構和脈絡來考慮，尤其是身為花園主人並主宰畫面的維納斯，才是解讀《春》的關鍵人物。

菲其諾認為「美」具有兩種形式，可用兩種維納斯來象徵：一個是天國維納斯（Venus Coelestis），代表沉思式的神聖之愛，象徵普遍、永恆、全然清晰的美的原則；另一個是自然維納斯（Venus Vulgaris），代表行動式的人類之愛，象徵繁殖力，能在地球上創造易腐敗但卻可見、有實體的美的形象。⁵⁸ 維納斯在菲其諾的哲學裡並非只有單一意義，若是要主張《春》蘊含新柏拉圖主義的思想，就必須解釋維納斯在此所扮演的角色為何，以及該如何以新柏拉圖主義的角度來看待她和畫中其他人物之間的關係；而這樣的哲學思想該如何與這幅畫的製作目的結合在一起，也是必須說明的地方。更重要的是，目前尚未有明確的證據證明波提切利在創作此畫之時，根據自己或是委託人的意思，融入了新柏拉圖主義思想。總而言之，這幅寓言繪畫的最終定論目前尚未出現，討論仍然是開放的。

⁵⁵ 莉麗安·澤波羅（Lilian Zirpolo），〈波提且利的《春》〉，布洛德、格拉德（Norma Broude and Mary D. Garrard），《女性主義與藝術歷史：擴充論述》（*The Expanding Discourse: Feminism and Art History*），謝鴻均等譯，頁205-206。

⁵⁶ Paul Barolsky, "Botticelli's Primavera and the Poetic Imagination of Italian Renaissance Art," *Arion*, Third Series, Vol. 8, No. 2 (Fall, 2000): 34.

⁵⁷ 杜蘭（Will Durant），《文藝復興總述》（*Prelude and The Florentine Renaissance*），幼獅文化編譯中心編譯（台北市：幼獅文化，1975），頁110。

⁵⁸ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, pp. 142-153.

四、結語

總括來說，《春》這一幅神秘的寓言式作品並非全然出自波提切利自己的創造，他在人物形象上參考了典範傳統、古代藝術作品和神話故事，其中女性形象特別受到來自李皮的影響，至於內容的安排則是參考不同的古典文學作品，再將它們以獨特的方式融合在一起。另一方面，芙蘿拉、克蘿里絲和塞菲爾這組人物，以及每位角色的獨特裝扮都提醒我們，波提切利在此畫中所展現的個人想像力和創造力不容忽視。本文的研究顯示了二十世紀圖像學對這件作品所進行的全面解釋，除了研究《春》的一般象徵意義之外，並以神話學、文學、占星學和哲學來輔助探討，集合多種學科來檢視圖像意義，這些成果顯示了進一步研究這幅畫所需考慮的各種面向。⁵⁹

《春》本身就是一首神秘的詩，它反映了社會風潮和時代喜好，本文的討論展現了一件藝術作品的詮釋角度之廣泛，但也暗示了藝術史上決定性證據的缺乏，這突顯了一個方法上的重要問題：「要怎麼知道應該選擇我們面對的許多可能性中的哪一種？如果有好幾位學者分別旁徵博引提出了各自不同的解釋，這個問題便變得尤其突出。」⁶⁰ 誠如貢布利希所言，一幅畫可以從象徵角度解釋，並不代表當初的意圖就是要人們做這樣的解釋，⁶¹ 《春》可以從新柏拉圖主義來詮釋，並不代表它原本的涵義就是如此，對其他眾多詮釋方法來說也是一樣。「繪畫作品之神秘性（如《春》同時具備了神聖的美貌與複雜的人像學）能夠提昇並掩飾其主要目的。」⁶² 《春》的真正意義仍有待更深入且全面的研究。這幅畫的目的只是在慶祝羅倫佐的婚禮嗎？畫裡是否還有其他神秘的訊息尚未被發現？這些問題都是開放式的，唯有將這幅畫放到原本的時空脈絡中來研究，並且找到更多的證據和文獻之後，答案才能確定。

⁵⁹ 以各種學科作為基礎來解讀此畫的相關文獻，可參考 Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*、Mirella Levi D'Ancona, *Botticelli's Primavera: A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy and the Medici*、Umberto Baldini, *La Primavera del Botticelli: Storia di un Quadro e di un restauro*、Paul Barolsky, "Botticelli's Primavera, and the Tradition of Dante," *Konsthistorisk Tidskrift* 52 (1983), no. 1, pp. 1-16.

⁶⁰ 貢布里希 (E. H. Gombrich), 〈波提切利的神話作品〉, 《象徵的圖像：貢布里希圖像學文集》(*Symbolic Images*)，楊思梁、范景中編選，頁 12。

⁶¹ 貢布里希 (E. H. Gombrich), 〈波提切利的神話作品〉, 《象徵的圖像：貢布里希圖像學文集》(*Symbolic Images*)，楊思梁、范景中編選，頁 58。

⁶² 莉麗安·澤波羅 (Lilian Zirpolo), 〈波提且利的《春》〉, 布洛德、格拉德 (Norma Broude and Mary D. Garrard), 《女性主義與藝術歷史：擴充論述》(*The Expanding Discourse: Feminism and Art History*)，謝鴻均等譯，頁 18。

參考書目

論文

1. 貢布里希 (Gombrich, E. H.)，〈波蒂切利的神話作品〉，《象徵的圖像：貢布里希圖像學文集》(*Symbolic Images*)，楊思梁、范景中編選，上海：上海書畫出版社，1990。
2. 澤波羅，莉麗安 (Zirpolo, Lilian)，〈波提且利的《春》〉，布洛德、格拉德 (Broude, Norma and Garrard, Mary D.)，〈女性主義與藝術歷史：擴充論述〉(*The Expanding Discourse: Feminism and Art History*)，謝鴻均等譯，台北市：遠流，1998。
3. Webster, Smith, "On the Original Location of the Primavera," *Art Bulletin*, Vol. 57, No. 1, Mar., 1975: 31-40.
4. Barolsky, Paul, "Botticelli's Primavera and the Poetic Imagination of Italian Renaissance Art," *Arion*, Third Series, Vol. 8, No. 2, Fall, 2000: 5-35.

專書

1. 杜蘭 (Durant, Will)，《文藝復興總述》(*Prelude and The Florentine Renaissance*)，幼獅文化編譯中心編譯，台北市：幼獅文化，1975。
2. 吳澤義，《文藝復興繪畫》，台北市：藝術，1998。
3. 胡永芬總編輯，《波提且利：美麗與哀愁》，台北市：閣林，2001。
4. Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Harper & Row, 1962.
5. Hartt, Frederick, *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*, New York: Abrams, 1987.
6. Lightbown, Ronald, *Sandro Botticelli: Life and Work*, London: Thames and Hudson, 1989.
7. Dempsey, Charles, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
8. Norman, Diana, *Siena, Florence and Padua: Art, Society, and Religion 1280-1400*, New Haven: Yale University Press in association with the Open University, 1995.
9. Warburg, Aby, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles, CA: Getty Research Institute

for the History of Art and the Humanities, 1999.

10. Tacconi, Marica S., *Cathedral and Civic Ritual in Late Medieval and Renaissance Florence: The Service Books of Santa Maria del Fior*, New York: Cambridge University Press, 2005.
11. Battistini, Matilde, *Symbols and Allegories in Art*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005.

圖版



【圖 1】 Sandro Botticelli, *Primavera*. 蛋彩，203×31 cm，1482。



【圖 2】 Sandro Botticelli, *Primavera*.
(局部) 維納斯。



【圖 3】 Sandro Botticelli, *Adoration of the Magi*.
(局部)，蛋彩，70×104.2 cm，1481-1482。



【圖 4】 Sandro Botticelli,
*Virgin and Child Enthroned between Saint
John the Baptist and Saint John the Evangelist.*
蛋彩，180×18 cm，1484。



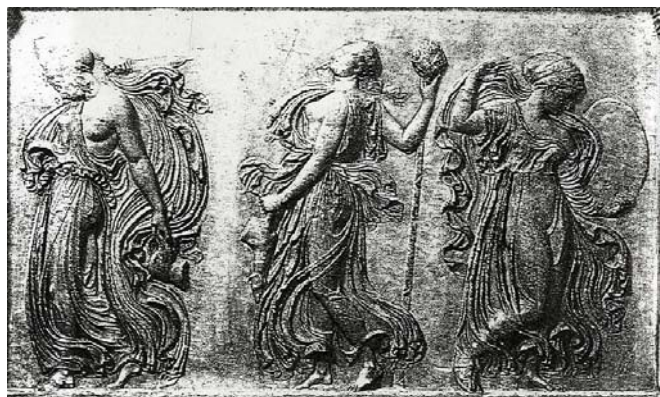
【圖 5】 Fra Filippo Lippi,
The Feast of Herod.
(局部) 濕壁畫，1452-1466。



【圖 6】 *Three Graces*，
西耶納大教堂（Siena Cathedral）。



【圖 7】 *Three Graces.*
壁畫，57×6 cm，一世紀後半。



【圖 8】《女祭司之舞》，大理石浮雕，
高 5 cm，西元前一世紀。



【圖 9】
Sandro Botticelli,
Primavera.
(局部) 墨丘利。



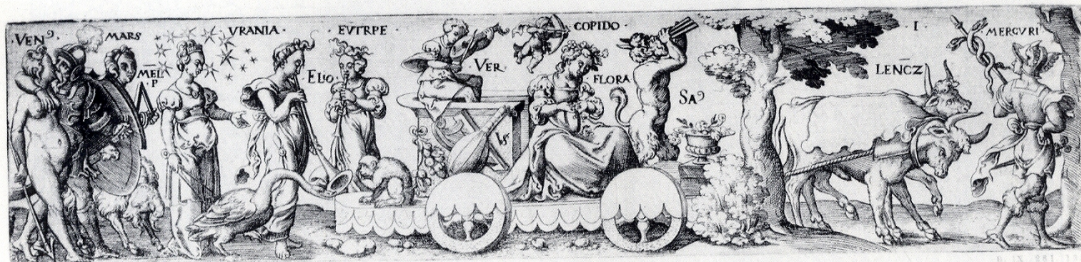
【圖 10】
Agostino di Duccio, *Mercury*.
大理石，1449-1457。



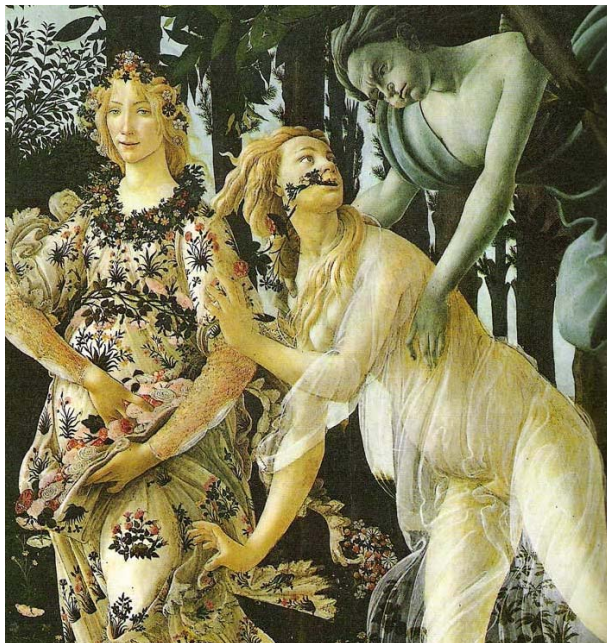
【圖 11】Jacob Matham, *Advent of Venus*.
版畫，十六世紀晚期。



【圖 12】 Monogrammist AP, *Spring*. 版畫。



【圖 13】 Virgil Solis, *Spring*. 版畫，十六世紀。



【圖 14】
Sandro Botticelli, *Primavera*.
(局部) 芙蘿拉、克羅里絲
和塞菲爾。