



外国美术选集

尼德兰、弗兰德斯及荷兰的绘画

外国美术选集

尼德兰、弗兰德斯及荷兰的绘画



人民美术出版社 1986 北京

外国美术选集

尼德兰、佛兰德斯及荷兰的绘画

一九八八年二月第一版

一九八八年二月第一次印刷

杨 蕊 琪 编 著
人 民 美 术 出 版 社 出 版

(北京北总布胡同32号)

责任编辑: 平 野 装帧设计: 刘普生

人民美术出版社印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

ISBN 7-102-00227-0/J · 203 定价: 27.70元(精) 19.70元(平)

尼德兰、弗兰德斯及荷兰的绘画

一 尼德兰、弗兰德斯及荷兰

在这一画册里，我们不仅要介绍尼德兰的绘画，还要介绍在尼德兰资产阶级革命中，获得独立的荷兰和未获独立的弗兰德斯绘画，因为它们彼此间具有一脉相承的血肉联系。为了说明这个关系，我们先来介绍一下它们有关的历史。

“尼德兰”这个国家，在今天的世界地图上，已经找不到了。但是，在十五世纪左右，它还算是欧洲一个很繁华的国家呢！“尼德兰”这个词，与其说是一个国家的名称，不如说是一个地理性名词更确切。它是荷兰文“Nederland”——“低地”一词的音译。当年，由于同处于北海沿岸和莱因河、马斯河、埃斯考河流下游地势低洼的一些地区，即今日的荷兰、比利时、卢森堡和法国东北的一部分，共同组成了一个国家，故有此称。在中世纪时，它继意大利之后迅速发展了资本主义，它的手工业，尤其是呢绒业很兴盛，航运事业发达，因之成为国际贸易的繁荣地区之一。但是，尼德兰在政治上却不断受到外国势力的支配。起先，尼德兰曾被划分为法国和德国的领地；其后，尼德兰又处于西班牙的统治下。

在中世纪，欧洲的封建主和教会互相勾结，共同欺压和盘剥人民，政权和神权象两座大山压在上面。恩格斯曾指出：教会“给封建制度蒙上了神赐的圣光，它按照封建等级制度的模样建立了自己的等级制，并且它自己还是最大的封建领主，它曾拥有天主教会全部地产的三分之一。要在每个国度内起来和世俗的封建制度作斗争，就必须首先摧毁它的这一中心的神圣组织。”〔注1〕。所以，从中世纪到文艺复兴时期，欧洲各地的反封建专制的斗争，几乎都是和宗教革命联在一起的。十六世纪初，在德国，由马丁·路德首先发难，掀起了声势浩大的宗教改革运动，它导致了一场德国农民反对封建统治的大规模起义，其影响遍及欧洲。瑞士的卡尔文教，就是在此影响下产生的、更为激进的新教〔注2〕。卡尔文教的思想，代表了中世纪在萌芽中的新兴资产阶级的思想。因此，卡尔文教很自然地成为初期资产阶级革命的旗帜。恩格斯说：“……卡尔文的宗教改革运动却成了日内瓦、荷兰和苏格兰等地共和党的旗帜，把荷兰从西班牙和德意志帝国的统治下解放出来……”〔注3〕，因此，所谓新旧教的斗争，实质上就是新兴的资产阶级和垂死的封建势力的阶级斗争。而在尼德兰，同时又表现为民族解放斗争。

十六世纪，尼德兰的资产阶级和下层人民，在卡尔文教的影响下，举起了反对代表封建势力的旧教会的斗争大旗。旧教的代表势力西班牙封建专制者，在尼德兰推行其统治时，曾设立宗教裁判所，公布了迫

害新教徒的残酷法令，被人们称为“血腥教会”。但是，热爱自由的尼德兰人民，一再掀起新教起义，尤其在1566年，尼德兰南北十二个省，都卷入了声势浩大的宗教起义，毁坏旧教的圣像，没收教会财产……西班牙统治者在人民的压力下，曾暂时有所让步。但是，1568年左右，西班牙又派了阿尔巴公爵，对尼德兰起义者进行血腥镇压，革命一度转入低潮。然而，人民的反抗斗争并未中断，三十多年后，尼德兰革命终于以荷兰等北方诸省宣告独立，建立荷兰共和国而结束。这是欧洲历史上第一个资产阶级共和国。以弗兰德斯为首的南方诸省，由于资产阶级的原料供应和产品销售，更多地依赖于西班牙及其殖民地这些国外市场，因此，它在斗争中表现了极大的动摇和妥协，致使革命失败。

原属尼德兰北方的荷兰共和国，于独立后崛起了代表资产阶级上升时期的、朝气蓬勃的荷兰画派，它摆脱了宗教和宫廷的束缚，更广泛地面向市民及其世俗的生活。而原属尼德兰南方的弗兰德斯画派，则仍然是以服务于教会及宫廷贵族为主。如此，这两个画派犹如尼德兰脱生出的两个同胞兄弟，在不同的成长环境中，显出了不同的性格特征。在欧洲绘画史上，它们都曾各放异彩。所以，当我们讲到尼德兰绘画时，就有必要同时介绍它的两个分支——荷兰画派和弗兰德斯画派。

二 尼德兰的绘画

文艺复兴及尼德兰

十四世纪，意大利开始了文艺复兴运动，这一运动使意大利的美术，在历史上焕发出辉煌灿烂的光芒，出现了诸如乔托、多那太罗、达芬奇、米开朗基罗、拉斐尔、提香这样一些属于世界美术艺坛的巨星。至今，他们那巨大的智慧之光，仍然在世界艺坛上照耀，历经世代而不衰。除了因为“资本主义的最初萌芽”首先是在意大利出现的，这一经济上的原因以外，意大利的文艺复兴还有它得天独厚的条件，那就是：人类童年时代最为光辉灿烂的艺术——古代希腊、罗马的艺术，曾经直接在它的本土上繁衍滋生。一旦那些掩埋在地下千年的宝藏被发掘出来，它就象一把精神的火焰，重新点燃了人类智慧的明灯。诚如恩格斯所说：“……中世纪的幽灵，在它那光彩夺目的姿态之前消逝了，意大利出现了前所未有的艺术上的繁荣……”

由于推动上层建筑领域繁荣发展的决定因素还是经济基础，所以，继意大利之后，资本主义萌芽在欧洲各地的出现，也相继带给整个欧洲大陆一个与意大利文艺复兴遥相呼应的艺术繁荣时期。由于这时期的艺术，都同样反映了新兴资产阶级反对封建制度，要求改革社会的进步思想，所以，“文艺复兴”这个词儿，就被用来泛指出现在中世纪末期欧洲各国表现了新兴资产阶级市民思想的文化艺术。随着资本主义在欧洲各地发展的不平衡，不同地区的文艺复兴，就有着先后快慢、深浅程度的差异，同时，不可避免地还有着民族形式的差异。如此，在尼德兰地区所兴起的艺术的繁荣——具体到这一章里所要讲到的美术上的繁荣，是和意大利的文艺复兴美术既有着本质的联系，又有着千差万别的。

所谓本质的联系，就是它们都有着同一的指导思想。针对中世纪宗教的封建迷信和禁欲主义思想，资

产阶级树立了自己的人文主义思想——文艺复兴运动的指导思想。新兴的资产阶级为要发展本阶级的利益，就要发展生产，就要打破宗教迷信，赞助推动科学技术的革命；为要更好地享受资本和金钱带给自己的现实利益，就要打破禁欲主义和“现世苦修、来世享福”等等宗教迷信观念。总之，要打破宗教的神权，宣扬资产阶级的人权，要肯定人和世俗的生活——这就是人文主义的中心思想。它使文化艺术从中世纪的宗教性质中解放出来，走向人的世俗的性质。

所谓千差万别，就是由于经济发展的速度、国家民情的不同，尤其是艺术的民族传统不同，决定了尼德兰文艺复兴艺术不同于意大利，也不同于欧洲其它国家，而闪现着它本身独有的民族风貌和艺术风格。

综观欧洲各地区文艺复兴时期的美术，它们的共同特点是什么呢？正如意大利文艺复兴初期的文学家但丁的诗一样，这时期的美术，既带着旧时代封建的和宗教的思想烙印，又同时表现出对旧时代的批判精神。艺术家正走在封建社会向资本主义社会过渡的门槛儿上，一只脚跨进了新时代，一只脚还留在旧时代，这必然给他们的言行、作品，造成时代的局限。到文艺复兴盛期，美术中旧的烙印越少，新的东西增多，对宗教的叛逆也更加大胆。

此时，著名的美术家仍被雇于教皇和宫廷，不得不听命绘制宗教画，但他们赋予作品的现实形象和人文主义思想感情，借以肯定现实生活和世俗观念。但是，题材的范围毕竟还只是局限在宗教故事、神话以及资产阶级和一部分贵族生活的狭窄范围内，不能更广泛地表现社会的各阶层，或直接表现社会的阶级斗争。这表明文艺复兴时期一般艺术家的历史局限性。另外，此时的艺术家们，把当时进步的科学研究成果，运用到绘画上，发展了绘画上的透视学、解剖学、光学、色彩学等，使美术技巧达到一个崭新的高峰。

那么，尼德兰文艺复兴时期的美术，除了具有这些共同特点以外，还有什么独特的风貌呢？

十四—十五世纪的尼德兰美术

文艺复兴初期尼德兰绘画的特点

十四世纪，当尼德兰的大部分土地还属于法国贵族的领地时，法国的贵族（如勃艮地和伯里公爵），就成为尼德兰艺术的“保护人”，尼德兰的画家和雕塑家，经常受聘到法国的贵族宫廷里工作，这些艺术家一方面把尼德兰的美术传统带到法国，一方面从法国学到了法国的、以及当时流传到法国的某些意大利画风，因此，以他们为代表的尼德兰美术，曾被称为“法兰西—弗兰德斯艺术”。十四世纪末，法国因“英法百年战争”〔注4〕而衰弱，勃艮地公国的首府也由巴黎迁至弗兰德斯，尼德兰艺术遂在主要是民族传统的基础上发展起来。

当我们打开尼德兰美术史的篇章时，我们看到，尤其在十四—十五世纪这一阶段，尼德兰的绘画和同时代意大利的绘画，在性格上的差异是这样明显。

首先，我们会有一个总的感觉：意大利文艺复兴时期的绘画，从它初期时起，就远离宗教气味，远离中世纪哥特艺术的造型形式〔注5〕。它们和古代希腊那有着美丽的造型、活泼的性格、充满人类天真的

世俗气质的艺术传统，遥相呼应着，充分显示出两者间的血缘关系。而尼德兰美术，却是直接脱胎于中世纪哥特式艺术的。在对此时尼德兰绘画的最初一瞥中，我们似乎很少嗅到意大利文艺复兴时期艺术中所有的那种明显的生动活泼、美丽诱人的人文主义气息。在内容上，初期尼德兰绘画都只取材于宗教圣经故事，象意大利那样取材于希腊神话和爱情的题材，几乎没有；直接赞美人体美的裸体形象，也难得见到。在形式上，中世纪哥特式艺术中那种僵直、呆板和略感畸形的造型特点，使其绘画中最美丽的人物，也多少沾染上一些“丑”的形态。在意大利文艺复兴初期画家乔托的《犹大之吻》中，那充满着内在智慧和坚定意志的基督形象；在波拉尤洛的《赫克里斯与安泰的搏斗》中，那对人类的原始野性的充沛力量以及对人物激烈运动的表现；在菲利波·李比的《圣母子》中，那妩媚的圣母的美丽面容；在波提切利的《维纳斯的诞生》中，那温柔娇媚的女性形象，及其线条优美匀称的裸体……这些，在同期的尼德兰绘画中，都很难找到。一般来说，尼德兰文艺复兴初期的绘画，都充满着静谧的宗教气氛，画中人物皆因笼罩着宗教的虔诚感而显得呆板。其中圣母和天使的脸，虽已尽可能地透露出女性的美丽，却仍然显出一些苦涩和呆滞，双目下垂，缺乏活泼和丰润的美感。许多画家笔下的人物，其外部结构和造型，也都多少有些干瘪和不匀称……我们可以举出十四到十五世纪的一系列著名画家的作品，以印证上述这些特点。如被称为“弗莱马尔画师”的作品：《受胎告知》、《圣母子》、《十字架上的恶人》；罗吉·凡·德·威登(1399—1464)的《基督下十字架》、《东方三王来拜》；雨果·凡·德·古斯(约1440—1482)的《牧人来拜》；狄里克·布茨(约1415—1475)的《最后的晚餐》；盖尔特根·托特·辛特·扬斯(约1465—1493)的《旷野中的约翰》、《耶稣诞生》等等。此外，十四世纪末到十五世纪初，还有一个著名的雕塑家克劳斯·斯留特(1405年后去世)，其作品亦具有尼德兰早期绘画的特点，继承了哥特式艺术的现实主义传统，表现出高度的造型技巧。著名作品有为勃艮地公爵的狄克修道院所做的数个雕像。

但是，如果我们仔细观察，就会发现文艺复兴初期的尼德兰绘画，确实有着许多独特的优点，甚至在某些地方是意大利绘画所不及的。

尼德兰绘画最突出的一个特点，就是对事物精细入微的刻画。最初，由于尼德兰人多数信基督教，在做礼拜时，要携带附有幅面小而刻画精细的图画的祈祷书，尤其是王公贵妇，在沉闷的礼拜仪式中，常借这些插图消遣解闷，因此，这些带有故事情节而具有风俗画端倪的插图，越来越受重视，并逐渐脱离祈祷文的限制，成为具有情节性和风俗画意义的独立画面了。由于它的画面小而刻画精细，被称为微型画。最早的微型画的代表画家是保尔·林堡(约1388或90左右—1416)及其两个兄弟。他的代表作，是为法国贝里公爵的祈祷书所作的十二幅月令图，风格清秀细腻，充满民间世俗生活的气息，描写了四季的风景、郊游、狩猎和田间农民的劳动场面。当这些插图发展成架上绘画时，也一直保留了精细的特点，并成为尼德兰绘画的普遍传统。我们可以看到，尤其在早期尼德兰绘画作品中，人物脸上的每一条皱纹，衣服上的每一褶皱，妇女衣饰花边上的每一细小的纹路和网眼，金银器皿和丝绒锦缎上的每一闪光，建筑物的每一细微的变化转折、每一复杂的透视和每一精致的装饰纹样，户外景物中的每一角落……所有这些生活中的人，以及与人有关的一切事物，都被画家用高度精细而逼真的技巧画出来，几乎是一丝不差，叫人几疑是

实物的摄影相片。这种独到的精细画法，确是意大利绘画所往往不能比拟的。它不但表明着艺术的技术水平，也表明着科学的精确程度。一般来说，意大利画家注重于在比较装饰性的和概括的画法中，表现出当代人文主义者所理想化的、高度完美的形象。有时，他们甚至为此而忽略或剔除那有损于理想美的事物的个别特征，以及过于琐碎而世俗化的细节，并把美的特征集中凝炼在个别事物身上。正如拉斐尔所说：“我为了创造一个完美的女性形象，不得不观察许多美丽的妇女……”而尼德兰画家所关注的，却正是每一事物所独有的个别特征，正是这些个别特征，帮助尼德兰画家创造出了虽然不总是美丽但却是非常真实、非常具有个性，因而非常具有世俗味道的、形形色色的人物形象及其典型环境。尽管最初的一瞥，使人感到它们充满浓重的宗教气氛，进而仔细观察，我们却在每一人物的脸部，和每一器皿的细节刻划上，感受到了浓郁的世俗情味。这里充斥着具有各种典型性格和丰富外貌的市民人物及其生活环境。尤其是对于生活环境的津津有味的细致描写，显示出尼德兰市民——主要是那些新兴的富裕的资产者，对于干净讲究的住宅、精致漂亮的家具、贵重的金银器皿、华丽的服饰这一切表现了资产者奢华生活的事物的啧啧赞美和爱好。因此，在假借宗教人物和宗教故事，用以刻划和赞美世俗人物和世俗生活这一点上，尼德兰绘画比意大利绘画更有过之而无不及。这种对世俗的人物、生活和环境的特殊偏爱，一直到十七世纪荷兰小画派的绘画中，仍然保留不变。这一传统使杨·凡·爱克直到博斯、勃吕盖尔、鲁本斯、凡·代克、哈尔斯、伦勃朗、维米尔、鲁伊斯达尔、霍贝玛……这几代画家，都成为刻划人物肖像、世俗环境和大自然风光的誉满世界的能手。

尼德兰绘画的另一特点，就是：还在文艺复兴初期的时候，它的绘画就普遍表现出了色彩丰富鲜艳、渲染细腻，能够充分传达出物体的质感和光感等等优点，使尼德兰绘画比同期意大利绘画显得额外富丽堂皇，也格外逼真细致。这一点主要归功于十五世纪最著名的画家杨·凡·爱克。他对于世界美术的重要贡献之一，就是在前人基础上，对油画颜料做了最成功的改进，他把颜料直接和稀释油调和运用，使过去必须一次画完的胶粉画法，和不完善的油一胶画法，彻底转变为近代油画画法：可以多次敷色，用笔自如，易于修改，画面色彩丰富漂亮，光滑润泽。后来，这一画法传至意大利，使威尼斯画派大受其益。

杨·凡·爱克

主要生活在尼德兰南方（如根特、布鲁塞尔等地）的杨·凡·爱克（1385或90年间—1441），及其兄胡伯特·凡·爱克（1370—1426）都是当代尼德兰的大画家。由胡伯特设计并动笔，后由杨继之完成的《根特祭坛画》，是尼德兰文艺复兴初期最壮丽的作品，也是整个欧洲文艺复兴初期的最杰出的作品之一。可以毫不夸大地说，它是同时代尼德兰社会的一面镜子，一部尼德兰社会宗教生活的小百科全书。它还可以作为展示当时尼德兰绘画风格与特色的典型作品，以上我们所讲到的尼德兰绘画中所有的优缺点，都可以在这里找到。它是安置在根特市圣贝文教堂中的三叶式祭坛画，有如三扇屏风，左右两叶能够开合，故内外两层都有画，画着与宗教故事有关的人物和场景。正如尼德兰其他画家所做的那样，凡·爱克兄弟也是借用宗教绘画，描绘了当代尼德兰的世俗生活和人物。尤其是画在三叶祭坛外侧的供养人——根特市

长约多库斯·威德及其妻的跪拜像，真象一面清晰的镜子，把尼德兰这一阶层的市民肖像，映照得如此逼真生动，令人叹为观止！约多库斯那肌肉松弛、故作虔敬、谨小慎微的嘴脸，和他妻子那浅薄而隐露泼悍的管家婆形象，形成生动的对照，深刻勾画出尼德兰新近发家、小有权柄的富裕小市民的庸碌、肤浅而又自得的面貌。

祭坛内侧中央的一幅主体画《圣羊的礼赞》，仅从题材看，是表现对宗教神学思想的大礼赞。它描绘了常常被称为“受难的羔羊”的基督，为拯救人类而向祭坛贡献出自己作为“牺牲”的场面。即圣经所说的：“他爱我们，用自己的血使我们脱离罪恶。”同时，它表现了“圣父”（即画中上方端坐的上帝）、“圣子”（即羔羊耶稣）、“圣灵”（即在羔羊上空飞翔放光的鸽子）“三位一体”的神学思想。它取自《圣经》新约中，“启示录”第五章和第七章内的经文。在这带着宗教神秘主义的画面中，作者所着意刻划的，是那圣经上所說的“各国各族各地方来的”人。正如约多库斯夫妇像那样，他们显示着尼德兰各阶层人物的形形色色的面目和性格特征。只有从现实生活中仔细观察和汲取素材，才能刻划出这样众多而无一雷同的、丰富的人物形象。画面上，展开了一幅全景图式的尼德兰风光。那起伏的山丘，浓郁的绿树丛，远处林立的哥特式建筑，点缀着优雅的小花的茵草地，在所谓“圣灵”的光芒照耀下，有着美丽的金黄色在闪耀跳跃，使画面充满了人间的、大自然的光明和欢乐气氛。众人身上的白色、红色、蓝色相间的衣服，以及人物的对称安排，充满了装饰感，好象绿色地毯上的织锦，使整个画面呈现出既庄严又华丽的面貌……谁能说，这不是具有人文主义思想的画家，在借用宗教画，对人和大自然给予热情礼赞呢？

这三叶式祭坛画的素描、色彩及其它表现技巧，是如此成功：那众人头顶上所戴的银嵌珠宝的冠冕和上帝脚下的一顶金质冠冕，都被刻划得如此璀璨灼烁；那上帝、圣母和教士们身上的华丽而闪光的装饰花纹，以及各种衣物的精确质感；那人物脸上的每一细小纹路的生动刻划……这一切，都显示着多方面的、几乎是无可指摘、高度纯熟的绘画技巧。从这一点说，尼德兰画家确曾远远走在同时代意大利画家的前面。

《阿尔诺芬尼夫妇像》，被公认为杨·凡·爱克的代表作。这是描绘一对资产者家庭的新婚夫妇的肖像画，同时，由于它对典型环境的出色而详尽的描绘，使之具有风俗画的意义。室内陈设和人物衣饰，包括金光闪烁的吊灯、墙上挂镜边框和装饰图案、镜旁的一串晶莹透亮的珍珠，以及从镜子中反射出的人物和室内景致等等，极尽细腻之能事的画法，足见其受尼德兰微型画传统的影响。由于运用了新的油色画法，使作品至今保持鲜润美丽。画中人物拘泥而彬彬有礼的形象，及其华贵臃肿的衣饰，表现出资产者和小市民的虔诚、谨慎而又好虚荣浮夸的精神面貌。这是一种丝毫不加艺术美化的、极忠实于客观对象的描绘，它表现出和意大利人文主义艺术家所普遍追求的、理想主义的审美观极为不同的趣味。画中的镜子，除了起到装饰作用外，还巧妙地扩大了画面的空间，使画中有画，引人联想。从镜子中，我们看到了画面外的情景：新婚夫妇面前的门开了，前来祝贺的客人（有人说是画家凡·爱克本人）正在走进来……。

《奥德的圣母》、《凡·德尔·帕勒的圣母》、《鲁斯卡的圣母》等作品，是杨的另几幅杰作。它们对人物形象、建筑物、室内装饰和室外视野辽阔的自然景色，一丝不苟、巨细无遗的精确描绘，令人叹为

观止。透过表面肃穆、庄严、虔诚的宗教气氛，我们看到尼德兰人对于奢华的世俗生活，对于诱人心的室外大自然风光，对于女性形象所代表的人间的温情，充满着向往和热爱。

十五到十六世纪的尼德兰绘画

十五到十六世纪尼德兰绘画概况

十五到十六世纪的尼德兰绘画，逐渐走出早期那种单调、沉闷的圈子，变得丰富多彩起来。一方面，随着国内宗教改革运动的发展，人们对宗教和教会人士发生了极大怀疑，并进行了批判。因此，出现了象博斯这样绝然不同的画家。在他的笔下，宗教的虔诚感，被对教会人物的嘲讽所代替；呆板的形象被诙谐而具有浪漫感的形象所代替。宗教人物不再是优雅、庄重、智慧的化身，而成为经常被揶揄的对象，显出丑恶、愚昧的嘴脸……

另一方面，随着资本主义经济的发展，新兴资产阶级的势力愈益强大，尼德兰的美术也从更多角度转向资产阶级的生活。比如此时期所出现的群像画这一新的体裁，就反映了资产阶级的民主思想及其社团组织的强大阵容，对美术产生着直接影响。绘画的内容和形式，亦从封建的、哥特式的艺术风格，转向更适合资产阶级欣赏趣味的、意大利式的人文主义艺术风格。此时，安特卫普画家刚丹·马西斯（1466—1530），继著名画家博斯的、具有针砭时事性质的独幅风俗画之后，成为具有重要意义的画家。如他的《银行家及其妻》一画，对于新兴的商业城市和资产者云集的安特卫普来说，其内容及形式都具典型意义。马西斯笔下的妇女形象，比起早期尼德兰绘画中的妇女形象，更为丰润、美丽，显出人文主义理想美的色彩，如《风景中的圣母子》一画。杨·凡·斯科列里（1495—1562）是尼德兰北部荷兰省的画家，以群像画著称，主要作品有《十二个耶路撒冷的朝拜者》。此时还出现了偏爱于风景画的画家约希姆·伯廷尼尔（约1480—1524），他的作品中，风景占据画面的主要地位，为以后独立的风景画这一体裁，打下基础。他善于从俯视角度描绘全景式的、视野辽阔的风景，并善于用色彩表现景色的空间感和远近感，对后世影响很大。代表作有《逃往埃及途中的休息》、《耶稣洗礼》、《天堂和地狱》等。

十六世纪，许多画家前注意大利，使尼德兰和意大利的艺术得到交流，意大利人文主义艺术的影响日益增长，有助于尼德兰艺术进一步摆脱哥特式艺术中宗教因素的束缚；另一方面，却使一些艺术家偏向于模仿意大利艺术样式，忽略民族传统和现实生活，这些艺术家被称为“罗马派”。罗马派艺术为宫廷贵族和上层资产者所欣赏，并受到官方支持。这方面的画家有杨·戈萨尔特（约1470—1541），弗朗士·弗劳里斯（1515—1570），还有版画家路加·凡·莱登（1494—1533），肖像画家安东尼奥·摩罗（1512—1578），风俗画家彼得·阿尔申（1508—1575）等。

唯一真实深刻地反映了尼德兰最广泛的人民生活场景，反映了尼德兰波澜壮阔的民族革命时代风貌的画家，则是十六世纪尼德兰伟大的民族画家勃吕盖尔（1525—1569）。他在某些方面继承了博斯的辛辣幽默的风格，但却更优美、更通俗地反映了尼德兰的现实生活。

希罗尼穆斯·博斯

出生于尼德兰北方荷兰省的赫尔托金堡的博斯（1450左右—1516）是尼德兰的重要画家。他的绘画开创了一个崭新的风格，打破了尼德兰绘画传统中的虔诚、肃穆、静止不动的宗教气息，创造了几乎是令人眼花缭乱的、骚动不安的画面，充满着反宗教的叛逆性格。在博斯的时代，尼德兰著名的人文主义思想家伊拉斯谟（约1469—1536），曾在其所写的《愚人颂》等著作中，用辛辣的笔锋，攻击了教会人物。他写道：“实际上他们一无所知，却自以为无所不知，他们竟甚至连自己也不认识。”画家博斯，也在自己的绘画作品中，对教会的愚昧无知、丑行恶德及其造成的社会黑暗，进行了讽刺和攻击。不过他用的是较为曲折的手法，运用了多种寓意和幻想的形象。在他的画面上，千奇百怪的妖魔鬼魅，占据了大量篇幅，人物形象也极尽夸张，画家还特别喜欢在画面上应用民间谚语和古书典故——使画的内容更显繁琐和五花八门。因此有许多画的意义至今已很难理解；但总的来说，他是用恶魔和丑的形象，影射教会和社会上的恶势力。

三叶式祭坛画《圣安东尼的诱惑》，是他的重要作品。他描绘了清廉虔诚的教徒圣安东尼〔注6〕正在经受魔鬼所安排的种种世俗的诱惑的场面。画面上种种怪诞的形象，寓意着各种邪恶事物。在祭坛内左侧画面中，一个不引人注目的角落里，画着一条畸形的大鱼，它被画成长着蝎子尾巴似乎以示其恶毒，长着蝗虫腿似乎以示其贪婪。这条鱼的背上有一座教堂，使教堂得以站立不倒的，是两个代表武力的盾牌，这条鱼似乎象征着教会势力。这条贪婪、凶残和以武力镇压人民维护其统治的大鱼，正在张开大口，吞食一条小鱼——正合了中国形容旧社会黑暗不平、弱肉强食的一句谚语：“大鱼吃小鱼，小鱼吃虾米”（据说尼德兰也有此谚语）。这种辛辣的讽刺，虽隐晦，却十分巧妙、尖锐和深刻；但是，由于博斯在形式上大量采用寓意、夸张和幻想的非现实的形象，过多地渲染某种怪诞恐怖的东西，就使他大部分作品的内容，都显得晦涩难懂，好象这面反映社会现实的镜子，不是明确清晰的，而是有些晦暗、有些凸凹，象哈哈镜似的；有时连画家所肯定的正面形象，也仿佛扭曲走形而变丑了。有时，人们看着博斯的画，象是看着恶梦中的怪影……但是，博斯笔下那些略感畸形的人物形象，亦是来自生活的、具有各种典型性格和丰富造型的现实人物，只不过是格外夸张和漫画化了。在《背负十字架的基督》、《戴荆冠的基督》、《犹太人之吻》、《彼拉多面前的基督》等画中，画家一再着意刻划了以基督为代表的“善”，和以法利赛人（陷害基督的上层犹太人）为代表的“恶”之间的斗争。“善”是孤单的，但是通过基督那从容沉着的形象而显示着未来的胜利。“恶”是嚣张的，但它却为画家所嘲谑贬责——那些迫害基督的、代表着社会的丑行恶德——诸如嫉妒、残酷、阴险和愚昧的法利赛人，其内在和外在的丑恶，通过各种各样怪异丑陋的人物造型，被刻划得何等出色和淋漓尽致！

博斯和达芬奇等意大利画家是同时代人，在意大利画家的笔下，宗教人物一般都被用来代表生活中的善良、正义和美好事物，所以，其容貌都被刻划得庄严神圣、文雅优美而富于智慧。但在博斯所画的宗教人物身上，却很难找到这种面目。相反，他们经常被刻划成丑陋愚蠢的样子，这和伊拉斯谟的文字讽刺是异曲同工。这种对教会人物的轻蔑不恭，是尼德兰新旧教派斗争激烈的反映，进步的新教人士和广大人民群众，对于旧教会及其人物的残暴伪善、贪婪淫逸和迷信无知，普遍感到不满和痛恨。如博斯在《愚者的

船》一画中，讽刺性地描绘了以修女和僧侣为代表的教会人物的贪婪放荡和胡闹作乐的生活情景，使其平日道貌岸然的伪君子面目，原形毕露。

《魔术师》一画，是博斯仅有的一幅较为明白易懂的风俗画，画家出色地描绘了在特定场合中，各种不同类型和性格的人物所特有的表情动作，具有深刻的幽默感。尤其是那个架着眼镜、貌似君子、仿佛正在一本正经地仰头观望，手下却在掏摸别人钱包的小偷形象，颇令人忍俊不禁。

农民画家彼得·勃吕盖尔

十六世纪，是尼德兰反封建斗争风起云涌的时代，也是尼德兰资产阶级革命方兴未艾的时代，在这动荡的年代里，尼德兰出现了代表它文艺复兴高峰的最后一个艺术家——勃吕盖尔。

勃吕盖尔（1525——1569）生于尼德兰北方的荷兰省北部布拉班特州勃吕盖尔村。他最初的老师（岳父）是彼特·德·科克，但是他真正的老师还是博斯。勃吕盖尔只活了四十岁左右，但是他留下的作品却十分丰富；其作品的内容和形式，在同时代欧洲的画家中，也是别具一格的〔注7〕。首先，勃吕盖尔是文艺复兴时期的画家中，第一个在自己作品里自觉地、普遍地、大量地直接描绘当代最底层的劳动者——农民形象的画家。和同时代的意大利画家比较，他们的作品真有天壤之别。如果说：意大利画家用他们那“仿佛凭着魔力的手”〔注8〕画出了高度理想化的、具有完美造型的人物形象，谱写了一曲“阳春白雪”，那么，勃吕盖尔则用他那朴实粗犷的原始风格，演奏出了“下里巴人”——他描绘了草棚泥舍、田野山村中的农夫农妇，故有“农民的勃吕盖尔”之称。勃吕盖尔创作最旺盛的时期（1563—1569）正是尼德兰人民反对封建专制和争取民族独立的革命斗争达到高潮的时期。这一时期尼德兰人民进步和正义的呼声，都在画家的作品中有所反映。

勃吕盖尔在艺术手法、内容及其形象刻划上，很多地方明显地继承了博斯作品中好的传统，对丑恶充满讽刺的辛辣，对世俗生活的描绘充满幽默感。但在各方面又比前人大进一步。他的画面更加优美明朗，画的内容更加通俗易懂。

勃吕盖尔的作品，从内容和形式上看，粗略可分为三部分：第一部分是借用圣经故事，或用类似博斯的艺术手法，用各种怪诞的寓意形象，攻击讽刺社会的罪恶势力，即教会、僧侣和西班牙侵略者等，同时歌颂他们的反抗者——尼德兰人民；第二部分是写实手法描绘当代农民丰富多彩的生活，及其反抗侵略者的战斗精神，同时描绘了美丽富饶、充满奇光异彩的尼德兰自然风光；第三部分则取材一些富有教诲意义的民间故事或谚语，用寓意的手法，对社会不良现象进行讽刺，或含有对人们发出忠告的意思，表现了画家对祖国和人民的命运以及社会现状的关心。

第一部分举例：

《死的胜利》画于1563年，在十六世纪六十年代初，尼德兰各地正在兴起新教徒对西班牙统治者及其所设的宗教裁判所的斗争，由于参与斗争的资产阶级必须依赖国外市场，为顾全自己的利益，在对侵略者

的斗争中，他们表现得十分软弱，致使斗争常以起义者被血腥镇压而告结束。在这一画中，作者画了无数人的骷髅和一匹马的骷髅，正在被残杀和践踏的手无寸铁的百姓，以及一些人在这场残杀面前仍在沉溺于谈情说爱，或只知狂奔逃命的人；但也可以看的到，有些人正正在拔剑出鞘，准备和敌人决战。把这张画和史实联系起来，它所影射所指就比较清楚了。

《洗礼者约翰布道》画于1565年，正是1566年尼德兰全国大起义的前夕。早期基督教曾是穷苦人的宗教，它宣扬反对富人和压迫者的思想。传说中的先知和使徒，常常是一场革命起义的鼓动者，他们的传道就是一席有关革命号召的演讲。而人民聚众听讲，也很容易变为揭竿起义。在《圣经》的“马太福音”中，有这样两句话：“从施洗者约翰的时候到如今，天国总是用暴力取得的……”施洗约翰是为入教者施行洗礼的人，他常常号召“犹太全地和耶路撒冷的人”一起去到旷野的河里施洗，并对众人传道。因此，他常被罗马人疑为聚众起义的煽动者。勃吕盖尔则有意地利用了这些意义，来画他的《施洗者约翰布道》。画面上，约翰被描绘成慷慨陈词的样子，而群集听其布道的百姓，则显然是尼德兰人民的形象，他们隐隐地透露出骚动不安的情绪。这里，集合起来的人群给人一种力量强大的感觉。画面的含意是明确的，它仿佛预示着1566年尼德兰的革命风暴就要来到。有趣的是：据说画家把自己的形象画在听布道的群众中，他正回过头来紧张地看着什么，仿佛有所预感。画家是把自己置身于人民之中，置身于即将向反动势力冲决而去的革命洪流之中。

《伯利恒虐杀婴儿》画于1566年。《圣经》传说犹太国的希律国王听先知预言：有一个叫耶稣的孩子诞生在伯利恒，他将要做犹太人的王。国王为免除隐患，企图寻找并杀死耶稣，但因找不到，故将当地两岁以内的婴儿全部杀害。画家用此影射西班牙侵略者对尼德兰人民的血腥镇压。画面上，在白雪铺地的冬景上，清晰地展现出一幅悲剧的场面，那些被抢走了孩子的母亲们，哀告无效悲哀欲绝的样子，和那些正在枪杀幼儿、冷酷无情的士兵，形成鲜明对照。

属于这一部分的作品还有《疯女格里特》、《耶稣背负十字架》、《伯利恒户口调查》等。

第二部分画举例：

《收干草》、《收获谷物》、《牧归》、《冬猎》、《暗日》是五幅按季节顺序描绘的田园风景（原为六幅，遗失一幅），画于1565年。画家以异常敏锐的观察力，十分出色的写生技巧，丰富而绚烂的色彩，描绘出尼德兰农民丰富的劳动生活，以及尼德兰农村的美丽而多变的四季景色。在这里，农民是自然的主人，无论在什么样的季节和气候中，农民总有相应的事可做。人及其劳动，在画面上占着主导地位，成为交响乐中的主旋律，而美丽的大自然，仿佛衬托出人民劳动创造的伟大和庄严。画家所惯用的全景画手法，使大自然风光在每一画面上都被表现得相当细致完美。仿佛尼德兰的每一个美丽角落，都被画家收拢无遗，充分显示了尼德兰微型画的传统。《冬猎》和《暗日》这两幅画，显得最为出色。《冬猎》近景中色彩和造型的版画效果，以及远景的清淡高远的表现力，使人感到它既庄严沉着，又无限柔和，人们仿佛听到远处传来了教堂的钟声和弥撒曲……在《暗日》中，那火红的夕阳，映照着重叠的山村房屋，映照着重正在收

集冬柴的农民，红宝石般丰富瑰丽、激动人心的色调，仿佛唱出了自然和劳动的赞歌。远处，覆雪的山峦，神秘的古堡，波浪起伏的海湾，和正在风浪中勇敢颠簸的帆船……引起人们无限的遐想。这小小的画面，真象是收聚了充溢着生命力的大自然的全部魅力！

勃吕盖尔同时是一个幽默乐观的画家，因此他还被同时代人称为“逗人发笑的勃吕盖尔”。他在许多画面上，安插了一些生动有趣的人物，及琐碎而有生活乐趣的情节，如冬天衣着臃肿的农妇，行动稚拙可爱的孩童，象孩子一样在冰上打滑溜的成年农民……在《收获谷物》一画中，一伙正在休息吃饭的农民，有的抱着土制的酒罐子仰脖而饮，有的则拿着瓜瓢做成的大碗在吃着……这一切，增加了画面亲切朴实的感觉和浓郁的乡土气息。在勃吕盖尔的画面上，简直可以说嗅不出半点儿城市和贵族的气味儿。

《农民的婚宴》、《农民舞蹈》，画于1568年。这两幅画描绘了农村中喜庆欢乐的热闹场面。据说，画家经常下乡，以朋友身份参加农民的市集活动和婚礼，还带上自己的礼物。因此，他得以细致观察和描绘下这些场面。在《农民的婚宴》一画的右上角，一个身穿黑衣、腰挂宝剑的大胡子绅士，据说就是画家自己，他正在倾听一个农妇唠叨家常。那用手抹尽盘中最后一点余渍的孩子的稚气可爱的形象，是整个婚礼进行曲中最生动而诙谐的插曲。总之，尼德兰农民性格中豪爽机智的一面，以及粗犷单纯的一面，在其笔下都有生动的表现。

《绞刑架下的舞蹈》作于1568年，正是革命低潮时期，尼德兰一部分人民转战在山野森林中，自称“森林乞丐”〔注9〕，他们是不屈不挠、继续和侵略者斗争的游击队员。绞刑架是西班牙统治者绞杀起义者而竖立的，“在绞刑架下舞蹈”，则是当时流行在尼德兰民间的口头语，表示了他们对侵略者和死刑恐吓的蔑视。这幅画仿佛有双重意思：一群尼德兰男女百姓，正在林中空地的绞刑架下，翩翩起舞——这正是那富有英雄主义气概的、民间口头语的形象化；另一方面，是对于艰苦战斗在森林中的爱国英雄们的勇敢无畏和乐观主义精神的歌颂。有趣的是：在画面左下角的暗影里，画家画了一个背向观众、正在解大便的人，他是幽默的画家别出心裁的安排，格外显示出尼德兰人民对于绞刑架极端蔑视的态度。与丑恶的绞刑架相对照的，是鸟瞰中视野辽阔的尼德兰风光，那用清淡美丽的色彩描绘出的远山和田野，洋溢着画家对祖国大自然所满怀的柔情，那近处用丰富的色点和色块画出的树叶和其它景致，闪烁着朝阳的光辉，渲染了乐观主义的气氛，这一切压倒了那阴森而血腥的绞刑架，使这幅画仍不失为一幅美丽的风景画。

第三部分举例：

《懒人国》画于1566年，正是尼德兰十二省大起义的一年。画面上是几个吃饱喝足、就地而卧、无所事事的懒汉，他们仿佛生在一个一切均可不劳而获的童话世界里，过着食来张口、衣来伸手的日子，无所用心。很可能，这是作者借用民间传说“懒人国”的故事，以讽刺那些在尖锐的民族矛盾和阶级矛盾面前视而不见、只知自顾自地贪图享受、不关心国家和人民疾苦的富人们。

《盲人》画于1568年。这是一幅寓意深刻的画面：一个盲人领着另外五个盲人向前走，终于一个接一个地掉进池塘里，恰如“瞎子领路”、“盲人骑瞎马”等中国谚语所说明的意思一样。作者是否想通过这

一令人可笑可怜的悲剧，向走在崎岖斗争道路上的尼德兰人民提出警告，以为前车之鉴？画面上几个瞎子的形象，非常典型、生动而富有幽默感。正如博斯那样，勃吕盖尔也爱把人物形象加以夸张和漫画化，在悲剧中塑造这种表面滑稽的形象，使人在笑声中意会到悲哀的隐痛，使人对那矛盾的事物中潜藏的危机，有更为深刻的感受。这是懂得心理学、懂得运用戏剧效果、具有高度文学修养的画家才能做到的事。

属于这一部分的作品还有《建造巴比尔塔》、《乞丐》、《掏鸟巢的谚语》、《嫌弃人世》等。

勃吕盖尔的艺术语言既简洁朴实，又宏伟壮丽。他的色彩非常漂亮而富于变化，但是每一色块虽含有丰富的色素，却又显得十分干净柔和，倒像是平涂上去的。他采用散点光源，很少画物体的投影，因而画面也显得干净清晰。他的构图几乎都是全景式的，风景和人物紧密联系着，但无论风景本身怎样美丽宏伟，它的作用仍只是衬托出人物和前景所发生的情节。作为陪衬的大自然，总是被描绘得非常细致和深远辽阔。当你看着他的这些画时，就好像是站在高山之上，把尼德兰的人物风光饱览无遗，而在辽阔高远的天空中，仿佛有赞美的歌声在回荡荡漾。在勃吕盖尔的油画方法中，既有传统的微型画法，又有博斯式的写意画法。他的《海上的暴风雨》一画，则是油画大写意的杰作。它那于幽暗中透露的瑰丽色彩，那如行云急雨般的笔触和游丝般的线条，都显得格外奔放。它的情调亦如形式般宏伟壮丽：那狂暴倾斜的急雨，那横穿急雨逆风而飞、在深色底子上极为触目的白色海燕，那迷濛深邃而浪涛起伏的海洋，那颠簸而行、毫不畏惧的帆船，都展示给人一种勇猛刚强的性格。勃吕盖尔笔下的主要人物形象，淳朴敦厚，是地地道道的尼德兰农民形象，毫无矫饰做作的东西，满含着泥土气息。细致美丽的风景和粗犷朴素的人物互相衬托，使画面既优美又豪放。

但是，画家自己毕竟不是农民的一分子，作为与农民生活有着经常而密切联系的农民的好朋友，他只描绘了田园生活中如诗如画的一面，赞扬了农民劳动的伟大和美好，却未能透过种种表面的美好景象，看到农村中存在的残酷的阶级压迫和深重的贫病苦难。如象十九世纪真正出身于农民的画家米莱那样，除了对美丽的村庄和勤劳的农民唱出赞美之歌，还画出了他们的挣扎与呻吟。

十五世纪，欧洲发明了印刷术，从而兴起了版画，出现了许多著名的版画家。尼德兰的博斯和勃吕盖尔也同时擅长版画。勃吕盖尔的版画与他的油画风格一致，时而具有微型画的传统，时而显示着漫画家的手法。在版画中，他也描绘了尼德兰的风景、农民的劳动和一些寓意性的画面。如他有一张描写渔民收获的版画，类似漫画，十分有趣：一条被渔民捕获的大鱼，象山一样躺在岸上，从它的嘴里和撑破的肚子里，露出无数被它吞吃的小鱼，小鱼嘴里又有小鱼……这和博斯画中所取的“大鱼吃小鱼”恐怕是同样的寓意。

三 弗兰德斯斯的绘画

十六到十七世纪弗兰德斯斯的绘画

尼德兰南方的革命失败了。以著名画家鲁本斯和凡·代克为代表的弗兰德斯画派，继续以服务于旧的教

会宫廷和贵族为主；但是，尼德兰反对封建主义的斗争，对弗兰德斯艺术仍具有一定影响。比如它摆脱了尼德兰文艺复兴初期美术中几乎是清一色的宗教内容，和与之相应的、较为肃穆古板的哥特式形式，出现了以希腊神话和爱情为题材的生动活泼的内容。在绘画形式上，则出现鲁本斯这样一些以极其奔放、热情、充满运动感的形式著称的画家；同时，还出现了约尔丹斯这样一些专门描绘下层人民形象及世俗生活的画家。

十六世纪，尼德兰的罗马派艺术主要盛行于弗兰德斯。罗马派艺术同时给弗兰德斯带来了意大利威尼斯画派〔注10〕、波伦亚学院派〔注11〕，和卡拉瓦乔画派〔注12〕的新鲜血液，以及罗马巴洛克〔注13〕绘画风格的影响，因此使弗兰德斯的艺术形式更趋于生动活泼；但是内容上仍不免贫乏，并继续着过于细腻繁琐的传统，因此，在鲁本斯出现之前，一直未有突出成就。

由于在新、旧教的斗争中，弗兰德斯许多教堂遭到破坏，需要重新修整，故尔涌现了大批宗教故事画家，比较著名的有马丁·达·伏斯（1531—1613）、安勃罗西亚斯·弗兰肯（1544—1618）、奥托·维尼乌斯（1558—1629），还有农民画家勃吕盖尔的两个儿子——善画地狱场景的小彼得·勃吕盖尔（1564—1639），和善画花鸟、动物的杨·勃吕盖尔（1568—1625）。其中以罗马派代表画家奥托·维尼乌斯成就最大。他的学生、著名画家鲁本斯，终于突破了罗马派艺术缺乏民族风格及现实生活骨肉的弱点，创造了具有强烈特性的艺术作品，为弗兰德斯美术争得光辉的一页。

彼得·保尔·鲁本斯

鲁本斯（1577—1640）的父亲是法学博士、参议员，由于参加反西班牙起义，1568年被迫迁居德国。1577年，鲁本斯出生在德国茨根城。1589年父亲去世，鲁本斯才随母迁回弗兰德斯。鲁本斯是一个学识广博、阅历丰富的宫廷画家。他会七、八国语言，具有广泛修养，担任过弗兰德斯政府的顾问和外交官，曾为国事周旋于英、法、西班牙与荷兰等国，对改善弗兰德斯国际处境颇有贡献。他与国内外的上层人士交游甚广，并曾应邀为多国宫廷作画，因此在美术上的影响是很大的。在英、法、西班牙等国，都有其艺术的追随者。他被当代人称为“画家中的王和国王的画家”。

鲁本斯曾从弗兰德斯画家托彼阿斯·维尔哈霍特和亚当·凡·诺奥尔德学画，最后在奥托·维尼乌斯的画室中学了四年。鲁本斯曾遍游意大利达八年之久，并受意大利曼图亚公爵之请，担任宫廷画师。他精心研究了意大利文艺复兴大师们的美术作品，使自己的绘画技巧达到很高造诣。他学习了佛罗伦萨画派的素描和对人体的强有力的表现方法；学习了威尼斯画派擅长描绘急剧的运动旋律和富丽堂皇的色彩；同时，他还受到其间正流行于意大利的罗马巴洛克艺术风格的影响，并注意到卡拉瓦乔画派的世俗倾向及其绘画上的光暗技巧。此外，画家仍注意保持弗兰德斯艺术的传统。去意大利之后，他又在西班牙呆了一年，熟悉了西班牙的艺术风格。如此，他汲取了各家之长，创造出自己独特的艺术风格。

他的作品一般都具有宏大的场面，强烈的运动感，富于戏剧性的情节，对比鲜明、响亮的色彩，以及适合其活泼的内容和运动节奏的流畅线条和大笔触，使其画面产生一种华美而火热的效果，并造成节日般

欢腾鼓舞的气氛。因此，王公贵妇和富商大贾，皆对鲁本斯的画风十分欣赏，致使画家对过多的订画者应接不暇，不得不开办规模很大的绘画工作室，在学徒和助手们帮助下加工订件〔注14〕。因此，有许多所谓鲁本斯的作品，却并非完全出自他本人手笔。

鲁本斯笔下的妇女形象，几乎是取自同一类型的贵妇。她们全都肥硕而带着媚笑，充满着世俗的享受情调。如在他的《三美神》一画中，我们已经丝毫看不到古典画家笔下女神的那种秀美、庄重、典雅的类型了。她们是壮实、丰腴和过于肉感的。而那些诸如酒神、萨提儿、抢劫少女的武士等，也都是上流社会的放荡者或公子哥儿的原型，在醉酒和女色面前，显现出他们放浪不羁的一面。从这里可以看出：弗兰德斯宫廷贵族和贵族化了的资产阶级，以及日趋堕落的封建教会，追求享乐和骄奢淫逸的生活情趣，对弗兰德斯美术有极大影响。

但是，在鲁本斯的艺术中，还有着文艺复兴人文主义艺术的优秀传统的一面。画家热爱生活，企图肯定和赞美“人的力量”和“人生的欢乐”，所以，他的画面上的形象总是生机勃勃、健康丰满和洋溢着乐观的性格。不过由于画家的阶级地位所决定，他所肯定和赞美的“人”和“人生的欢乐”，带有浓厚的贵族的气味，充满享乐主义精神。

在鲁本斯的笔下，儿童的形象是非常健康美丽、活泼可爱的，表现了画家对生活充满感情的细腻观察和高超的写实技巧。如《幼年的基督、施洗约翰和两个小天使》一画，那四个胖乎乎的娃娃，天真烂漫，活泼稚拙，不仅没有丝毫宗教气息，且使人感受到他们所代表的人间的天伦之乐。又如《花环圣母》一画中，那色彩斑斓的花朵，和那如花朵般的许多裸体儿童，形成了围绕着圣母的最为别致的花环，表现了作者对人间之爱的礼赞。女性形象也常被画家当作爱情和美的象征，不断予以颂赞。如《三美神》、《爱的乐园》、《帕里斯的评判》、《花环中的圣母》、《维纳斯的礼赞》、《玛丽·梅迪奇的教育》（《玛丽·梅迪奇的生平》组画之一）等。鲁本斯笔下的女性形象的基本造型，很多都近似他的第二个妻子爱莲娜·芙尔曼。

鲁本斯在1621—1625年间所画的一套《玛丽·梅迪奇的生平》组画，是典型的宫廷画家的应命之作。它是法国国王亨利四世之妻玛丽·梅迪奇用来装饰新建的卢森堡宫，并借以炫耀自己的一组命题画，由于当时鲁本斯声名显赫而应邀作画，因此，画家不可避免地降低了历史的真实性，充满了一系列浮夸的辉煌场面。鲁本斯那擅长刻画美丽、硕壮的神话人物和上流社会人物的本领，他那艺术中所具有的巴洛克风格的华丽雕琢的一面，均在组画中得到淋漓尽致的发挥。形形色色的王公贵妇、天使、美神，珠光宝气、锦绣轻纱……在画面上琳琅满目。它表现了画家在刻画众多的人物、复杂而华丽的场面，以及各种事物的光影、质感时，具有高度的艺术技巧。他使构图变化多端，充满运动旋律，人物主次分明，繁而不乱。这组画的形式上的辉煌斑斓，使其所要表现的实际内容降到次要地位，使它成为表现神话和世俗人物、表现法国上流社会人情风貌的丰富图卷。

我们都熟知那表现人类力量的大师——米开朗基罗手下的人体。这种人体，是人类的充沛力量、刚强意志、旺盛精力和完美造型的杰出体现。而鲁本斯的人体，如他的《末日审判》、《四大陆》、《猎狮》、