

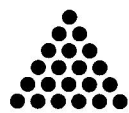
A TREASURY OF WORLD MASTERPIECES IN PAINTING

世界繪畫珍藏大系





A TREASURY OF WORLD
MASTERPIECES IN PAINTING



巴羅克繪畫(一)

3

國家“九五”重點圖書

A TREASURY OF WORLD
MASTERPIECES IN PAINTING
世界繪畫珍藏大系

SHANGHAI PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

上海人民美術出版社

主編 張少俠



編者

《世界繪畫珍藏大系》編輯部

張少俠

楊學昭

李 超

錢欣明

趙 音

總體設計

陸全根

監製

吳士餘

序言

全面而系統地將世界繪畫精品介紹給中國讀者，這對人類文化的交流是富有極大價值和意義的。倘若我們設想一下這一巨大的讀者群體，那麼就會為其潛力無限的精神消費和審美需求所感慨。為此我們潛心於這方面的開拓和探索，希望將這批代表人類文明的繪畫精品，編輯成卷、薈萃一體，展現在我們讀者的視野中，仿佛是在中國本土上，建構起一座“流動的博物館”。

就目前條件編輯或出版一套普通畫冊已不是難事，但要編輯出版一套像《世界繪畫珍藏大系》這樣規模的大型畫集就並非易事了。近年來，我們飛越重洋，跑遍歐美大陸，其中法國、意大利、西班牙、比利時、荷蘭、盧森堡、德國、美國和俄羅斯等諸國各大博物館都給我們以鼎力支持。同時，我們還專程赴法蘭克福國際圖書博覽會，去感受當今世界最新的出版成果。如今書已出版，我們的設想已成現實，我們的希望如願以償。可以說，我們圓了一個長久的夢：那就是編纂出版了這套大規模的世界名畫的中國版本。

概括地說，這套畫冊是以其規模之大和內容之新為主要特徵。洋洋大觀 20 卷本，3000 幅作品彩圖，數十萬字專論，其範圍所及，展示了自文藝復興至 20 世紀世界繪畫名家名作的藝術風采。前後歷時五百年，構成了人類輝煌而偉大的視覺藝術長廊。而其中我們孜孜以求的努力方向，正是克服由於多種條件影響而導致的對歐美繪畫介紹和研究的局限與不足。因此，以全新的面貌展現美術史上重要流派的完整風格，補充優秀畫家的鮮見作品，注重不同國家的藝術特色和相互影響，豐富讀者對於美術遺產的完整認識，成為本套畫冊編輯工作中的一個開拓性的課題。這種新的特色的注入，將大大拓展中國讀者對於世界名畫的觀賞視野，尤其是對於傳統的關於學院派繪畫、現實主義繪畫、浪漫主義繪畫以及印象主義繪畫的理解和認識，將獲得一種更為新穎的印象。與此完整規模和全新特色相應的是本套畫冊的完美裝幀和精良印製，此亦體現了編輯者的傾心所求，即努力將資料價值、學術價值、欣賞價值和收藏價值融會一體，以體現此套畫冊的精品風範。

隨着《世界繪畫珍藏大系》的問世，相信不久的將來，作為全人類文明的珍貴遺產，世界名畫和中國讀者的距離將愈加縮短，這便是編者的真心祈盼。

凡例與說明

1. 17 世紀歐洲巴羅克繪畫在本套畫冊中共分三卷，本卷畫冊包括意大利和佛蘭德斯 17 世紀繪畫。荷蘭 17 世紀繪畫列在第 4 卷“巴羅克繪畫(二)”；法國和西班牙 17 世紀繪畫列在第 5 卷“巴羅克繪畫(三)”。如此分卷着重於編輯的需要，不意味着對其之間相互關係的強調。
2. 本卷畫冊的彩色圖版按意大利和佛蘭德斯兩大部份編排，多以畫家的藝術活躍時期及作品創作年代的先後為序，部份圖版因風格流派或編輯需要有所穿插。
3. 圖註文字按作品名、創作年代、作品尺寸、材料、館藏地點、畫家名、生卒年和國籍為順序排列，其中畫家名和館藏地點附外文。個別資料不詳，即略，不再說明。
4. 畫冊中的畫家名、作品名和館藏地點的中文翻譯均出自有關人名和地名等譯名詞典，部份譯名遵從約定俗成。
5. 本卷畫冊頁碼排在每頁上端，如“■3-68”即本套畫冊第 3 卷 68 頁。彩色圖版編有序號，均列在圖註前。
6. 本卷畫頁版式設計為達到良好視覺效果，根據作品構圖情況特作橫豎兩種編排。

巴羅克藝術世界

——17 世紀意大利和佛蘭德斯繪畫

張少俠

17 世紀意大利的所謂正統美術是為封建貴族和宗教服務的“羅馬巴羅克美術”。當時的意大利教皇、國王和貴族們在反宗教改革的同時追求着現世的享受。他們大興土木，到處建起教堂、宮殿和住宅別墅，這些建築都以宏偉的規模和富麗的裝飾著稱於世。當時的教皇是巴羅克美術的最大贊助者，他們的好惡決定着巴羅克美術的發展，他們每一次權力的更替，都將造成巴羅克美術樣式的變化。羅馬巴羅克的藝術成就主要表現在建築和雕刻方面，而所謂的巴羅克繪畫並不景氣，但它卻為歐洲其他國家的巴羅克繪畫打下了比較堅實的基礎。

與巴羅克繪畫相距甚遠的是 17 世紀意大利卡拉瓦喬的風俗性繪畫。它具有鮮明的時代感，反映了市民階層對封建宗教統治的不滿和對不合理的社會制度的抗議，它曾廣泛地流行於那不勒斯和熱那亞等意大利各地區，獲得了極大的成就。尤其是卡拉瓦喬的作品繼承和發展了盛期文藝復興美術中的諸多因素，成為歐洲 17 世紀許多大師們的楷模。

同時，在 17 世紀意大利的繪畫中出現了一個新的流派，即體現了在專制政體下各種社會力量相互妥協傾向的“學院主義”繪畫。這個流派的創始人是卡拉齊兄弟，他們以“絕對理性”為宗旨，是對已經過時的矯飾主義繪畫的反動，也對巴羅克繪畫表示了某種不滿，但在基本思想傾向上與巴羅克繪畫是並行不悖的。所以同時受到王權的庇護，成為歐洲美術的正統流派，並對其後歐洲各國的繪畫都產生了巨大的影響，尤其是對當時就已形成的學院式系統的美術教育影響之大是無法估量的。

16 世紀下半期的尼德蘭革命，是以荷蘭的獨立和佛蘭德斯的妥協而告終的。在這塊曾產生過凡·埃克、博斯和勃魯蓋爾等一代繪畫大師的土地上，也因革命後的分裂出現了南北兩個各具民族藝術特色的派別：一個是以倫勃朗為首的 17 世紀荷蘭繪畫，一個是以魯本斯為首的 17 世紀佛蘭德斯繪畫。

17 世紀佛蘭德斯的繪畫仍處在西班牙的封建專制和教會的控制之下，它的發展狀況與當時已獲得獨立的荷蘭繪畫帶有明顯的區別。其使命就是裝飾豪華壯麗的宮殿和大廳，裝飾教會的教堂及祭壇。這就促成了美術，尤其是繪畫的裝飾風格的形成，它們受到了宮廷和貴族化了的資產階級的贊助和歡迎。但是，佛蘭德斯優秀民族藝術的傳統並未完全喪失，它在 17 世紀的佛蘭德斯藝術中仍然保持着積極的因素，並反映了人民健康的思想感情。尤其是在西班牙控制的加強和資產階級革命進入低潮之時，佛蘭德斯的市民階級和農民並沒有像貴族階級那樣妥協投降和放棄獨立自由的願望，他們仍然在探索着政治和經濟進一步獨立發展的道路。所以，這種反對西班牙封建專制統治的民族意識也在當時的繪畫藝術中得到了一定的反映，並與爭取獨立自由的鬥爭方式一樣，往往是採取寓意的、曲折的形式表現出來的。因此，17 世紀的佛蘭德斯美術較之同時期的荷蘭美術，一方面帶有明顯的貴族性和宗教性，另一方面仍然具有一定的民族性，這在當時的藝術家的作品中都或多或少地得到了反映，尤其是在那些不知名的民間藝術家作品之中。

把 17 世紀意大利和佛蘭德斯的繪畫放在一起來編輯，祇是本套畫冊編輯體例上的一種需要，絲毫不意味着對這兩個不同國家和地區在繪畫藝術上有多少一致性的強調，相反在以下的論述中兩者之間的差異卻是顯而易見的。

17 世紀意大利繪畫似乎應包括三個方面，即羅馬的巴羅克繪畫、卡拉瓦喬的風俗性繪畫和卡拉齊兄弟的學院主義繪畫。

巴羅克繪畫在意大利興起之初，可能因其獨特的風格與人們熟知的文藝復興意大利繪畫在形式風格上相去甚遠，以致被人們看作是一種奇特的，甚至是怪異的繪畫之風，這僅從“巴羅克”原意——“不圓的珠”或“荒謬的思想”——就可看出。其實這個名稱在美術史上不僅僅是指文藝復興之後意大利美術發展的一個階段，甚至已成為 17 世紀整個歐洲美術的代名詞。

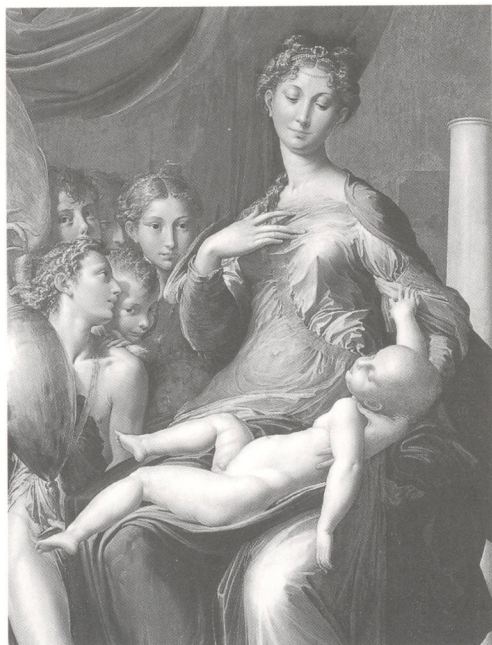
矯飾主義繪畫在意大利畫壇上的流行時間並不很長，其實在雅各布·達·蓬托爾莫(1494—1557年)和羅索·菲奧倫蒂諾(1494—1540年)等一大批矯飾主義畫家的作品中就已顯示了巴羅克繪畫萌芽的諸多因素。不過，真正由矯飾主義向巴羅克繪畫過渡的代表人物是費德里科·巴羅奇(1526—1612年)，在他的作品中儘管矯飾主義繪畫的影響還是十分明顯的，作品的構圖或人物造型往往過分虛構夸大和華而不實。然而畫面中的那種渾厚明朗的色調多少注入了一些新的因素，並且帶有格列柯式的某些影響。17世紀的羅馬巴羅克繪畫主要是裝飾性壁畫，其中拉斐爾的傳統起着主導作用，負有盛名的彼得羅·達·科爾托納(1596—1669年)和他的弟子們是巴羅克繪畫的主要代表人物。

科爾托納是當時社會上極受歡迎的一位畫家。他的作品大都滿足了教皇、國王、貴族或富商巨賈們的要求。他有巨大的創作潛力，構思靈活，繪製敏捷，創作了大量的裝飾壁畫，著名的有《巴爾貝利尼宮的天頂畫》和《佛羅倫薩彼蒂宮的壁畫》等。他的這些作品帶有明顯的巴羅克風格，他在空間的處理上往往給人一種夢幻般的感覺，他的構圖具有變幻莫測、靈活多變的特點，他的人物造型卻帶有矯飾主義的誇張手法。他的壁畫的成功之處還在於風格上與博羅米尼建築的協調，完成了巴羅克建築、雕刻和繪畫一體化的任務。科爾托納有三個得意弟子，路加·卓爾旦諾擅長於各種類型人物性格的刻畫，在色彩上傾心於繁複多變。加烏里在壁畫中發揮了巴羅克藝術中寫實的一面，他在羅馬伊·卓佐教堂裏的壁畫像是對自然的直接摹寫，使裝飾壁畫帶上了自然主義的色彩。科爾托納的第三位高足是帕·波索，他在壁畫中與加烏里相反，是強調了巴羅克藝術中裝飾誇張的一面，追求一種離奇的裝飾效果。他創作的《基督教團創始人伊格那索洛伊奧拉昇天》和羅馬聖·伊尼亞齊奧教堂中的所謂《毀壞的天頂畫》已把巴羅克繪畫的裝飾性效果發揮極至。

巴羅克繪畫在17世紀的意大利畫壇上並未佔有主導地位，似乎也未產生過像貝爾尼尼和博羅米尼那樣的巴羅克建築和雕刻大師。真正能決定17世紀意大利繪畫發展的還是卡拉瓦喬的風俗性繪畫和卡拉齊兄弟的學院主義繪畫。

米開朗基羅·梅里西·達·卡拉瓦喬(1571—1610年)是17世紀意大利最偉大的畫家之一，同時也是意大利文藝復興之後好久不曾產生過的具有獨創性氣魄和傑出藝術成就的大畫家。作為一位藝術家，卡拉瓦喬的生活道路似乎是不幸的，他生活貧困，初到羅馬時祇能為大畫家們作助手。他第一次獲得羅馬法蘭契教堂壁畫的重要委托，卻又因為未能屈從委托者的庸俗見解而在爭吵中誤殺了對手，迫使他離開羅馬而遷移到那不勒斯，並從此開始了一生中的流浪生活。他到處感到一個異鄉人的苦悶，到處與不理解他的人發生衝突。他常常為了鬥毆或與女房東們的瑣事而受到法庭的審判。在這樣漫長的流浪生活中，他的性格遭受到極大的影響，當時人們稱他是“孤傲寡合、狂暴不羈”的藝術家。也正因如此，卡拉瓦喬得到了充分觀察下層社會生活的機會，創作了大量風俗畫作品，並在神話、宗教題材的作品中顯示了畫家獨自的理解。

長頸聖母(局部) 約1535年
帕爾米賈尼諾



逃往埃及途中的歇息(局部) 1626—1639年
奧拉齊奧·真蒂萊斯基



《占卜者》和《彈琴女》都是卡拉瓦喬風俗畫的代表作品。他往往抓住了人物表情精彩的一瞬間，並在構圖上免去了一切不必要的細節描繪，從而使整個作品顯得簡潔明快而又不失生動。同時，他還善於利用獨特的光的處理，使筆下的人物塑造具有雕塑般的體積感和大塊的形體效果，這種表現手法在當時的繪畫中是比較少見的。卡拉瓦喬還把在風俗畫中所獲得的創作靈感和表現手法應用到神話或宗教題材的繪畫中去。他畫的《酒神巴庫斯》、《被蜥蜴咬傷的孩子》和《聖馬太殉教》等顯示了對這類題材繪畫的重大突破。他作品中的宗教人物在畫面中所處的位置就像他在靜物畫中的構圖一樣隨心所欲，他甚至可以把自已最喜歡的形象或物體放在畫的前邊，並使之突出。同時使畫面中的一切物體都具有沉重的量感，因為他認為繪畫藝術中的美感構成即在於此。

從 1597 年到 1606 年的 10 年間是卡拉瓦喬藝術創作活動的盛期，他創作了大量的作品，並使其獨特的繪畫風格完全成熟起來。他畫的《聖馬太的感召》具有濃厚的風俗畫意味，聖經中的神聖場面被描繪成一群玩牌人正在黑暗的小酒館裏聚賭，一縷強烈的光線和玩牌者的生動描繪構成了畫面的精彩之處。他畫的《聖保羅受難》和《基督下葬》，前者以聖保羅大角度透視的表現和佔據着畫面主要位置的馬匹的描繪顯示了畫家在構圖上的獨到處理，而後者以簡潔集中的構圖和雕塑般的人體描繪曾使佛蘭德斯年輕的魯本斯為之傾倒，並作過摹寫。他畫的《聖母瑪利亞之死》完全是把一個不幸的宗教故事描繪在普通羅馬市民的家庭之中，畫家採用強烈的明暗對比手法，將畫面最亮的部份集中在聖母和主要人物身上，其他一切則都隱現在暗影之中。這種在當時非常獨特的畫面處理手法在其後的《洗禮者約翰斬首》等作品中均有完美的表現。以至於有人把卡拉瓦喬的這種畫面表現風格稱作是“黑繪式”畫法。

卡拉瓦喬似乎是一個不幸的天才，但他在藝術中開創的一代之風不僅對 17 世紀的意大利，甚至對整個歐洲都具有強烈的影響，無論是佛蘭德斯的魯本斯，還是西班牙的里貝拉和委拉斯開茲，以及荷蘭的倫勃朗、法國的瓦朗坦和勒南等，都或多或少地、直接或間接地受到卡拉瓦喬的影響。他的出現預示着歐洲 17 世紀的繪畫發展到了一個新的階段。其實，在卡拉瓦喬活着的年代其新穎的風格就吸引了不少忠實的追隨者，像比他年長的奧拉齊奧·真蒂萊斯基（1562—1639 年）和威尼斯畫壇的卡洛·莎拉森尼（1585—1620 年）等都是在同時代受到大師風格強烈影響的畫家。在卡拉瓦喬死後，儘管在羅馬出現了以奧拉齊奧·博爾詹尼（1578—1616 年）為首的帶有強烈宗教傾向的和以巴爾多羅奧·曼弗萊迪（1580—1620 年）為首的帶有世俗性傾向的兩大畫派，但他們的繪畫大多顯示了對大師風格的直接仿效。可見，卡拉瓦喬在 17 世紀意大利畫壇上的影響之大。

在 17 世紀錯綜複雜的意大利畫壇上由於學院主義繪畫的興起，使分散的、非官方的美術機構相對國家化了。當時的學院主義在理論上的奠基人是朱曼奇尼·朱·貝格里，在藝術上的創始人是卡拉齊兄弟，即盧多維科·卡拉齊（1555—1619 年）、阿戈斯蒂諾·卡拉齊（1557—1602 年）和安尼巴萊·卡拉齊（1560—1609



聖家族(局部) 約 1614—1615 年
奧拉齊奧·博爾詹尼

年)。當時的批評家認為他們是拉斐爾以後的繪畫復興者和徹底的改革者。他們三人中的藝術指導者是盧多維科·卡拉齊，從他所受的藝術教育來看，幾乎還是一個“改革派的矯飾主義者”。但是，在他們兄弟三人的共同努力之下，1590年，在意大利的波倫亞地區創建了歐洲的第一所美術學院——波倫亞學院。他們把它稱作“有志於造型藝術者的學院”，開起了比例學、解剖學、透視學和建築學等課程，形成了一個嚴整的美術教育體系，這個學院便成了以後歐洲各國美術學院的藍本，在世界美術史中佔有重要的地位，並對歐洲美術發展起過很大的作用。學院派的出現是在新的歷史條件下對文藝復興美術，尤其是對拉斐爾的羅馬正統美術和晚期威尼斯畫派的復興。他們的藝術標準大都體現了教廷和貴族的審美趣味，它所倡導的也是“絕對的理念美”。其實，學院主義在當時就與卡拉瓦喬的風俗性繪畫截然不同，它儼然以正統美術的繼承者自居。而表現“粗野的自然”的卡拉瓦喬以其天才的力量和巨大的成就使卡拉齊的擁護者們也不得不刮目相看，並受到了一定的影響。無怪學院主義理論的奠基人貝格里贊美安尼巴萊·卡拉齊時，也認為他是“唯一統一矯飾主義者所具有的‘美的理想’和卡拉瓦喬所達到的‘粗野的自然’的人”。從這裏可以領悟到當時的學院主義的繪畫多少帶有一些折衷主義的意味。

意大利 17 世紀學院主義繪畫的代表人物是安尼巴萊·卡拉齊，他曾接受過波倫亞后期矯飾主義繪畫的教育，16 世紀 90 年代前，曾與其兄一起參加過教堂和宮廷的裝飾工作。隨後又到達斯卡拉、巴爾巴和威尼斯等地繼續修業，接觸到當地多方面文化因素的影響，並很早就顯露了傑出的繪畫才能。他為羅馬法爾涅賽宮創作的以愛神為題材的壁畫被看作是美術史中最初的具有“永遠紀念性的大藝術作品”。他的作品在構圖上接受了米開朗基羅的影響，在人物塑造上受到了拉斐爾的啟示，在色彩處理上則是提香風格的延續。可見卡拉齊作為學院派繪畫的代表人物是怎樣借助文藝復興大師們的豐富經驗和高度技巧的。當然，借鑒和摹仿並未完全遮掩住卡拉齊的藝術獨創性，他突破舊的壁畫概念，將獨幅畫巧妙地融合在壁畫的總的構圖之中，其後法國凡爾賽的鏡廳裝飾就曾仿效如此做法。卡拉齊還留下了許多獨幅畫和肖像畫，其中著名的有《酣睡的維納斯》、《聖母哭子》和《彈曼陀林的男子像》等。從這些作品中我們可以看出學院主義在對“自然美”和“理想美”的追求時，似乎更多地表現了對“理想美”的迷戀，有時甚至需要用別出心裁的宏大構圖、強烈的運動感和明暗對比，以及誇張的神情姿態和美化的形象來對宗教或神話題材的作品作出理想中的完美表現。

安尼巴萊·卡拉齊的事業不乏繼承者，波倫亞的一大批畫家都是他的崇拜者。早在創作法爾涅賽宮壁畫時，他的一大批弟子就相繼雲集羅馬，把波倫亞的學院派之風刮進了羅馬。多梅尼基諾（1581—1641 年）是一個極為嚴謹的藝術家，他利用古典的、被理想化了的牧歌式手法描繪了傑出的風景作品，同時也在紀念性壁畫的創作上有很大成就。圭多·雷尼（1575—1642 年）曾師從卡拉齊，同時對拉斐爾的理想的形式美和古典風格頗感興趣，後來又受到當時十分新穎



劫持薩賓婦女(局部) 約 1629 年
彼得羅·達·科爾托納

的卡拉瓦喬明暗處理和造型方法的影響。尤其是他作品中所具有的一種戲劇般的傷感情調和優美的畫面效果，曾使他成為時代的寵兒，被譽之為拉斐爾二世。弗蘭切斯科·阿爾巴尼(1578—1660年)擅長以筆調流暢、色澤鮮明和充滿田園牧歌式的情調創作宗教或神話題材的壁畫作品。另外，像薩爾瓦托·羅薩(1615—1673年)和彼得羅·泰斯塔(約1607—1650年)等也都是在學院派繪畫影響下發展起來的。

16世紀末期佛蘭德斯的畫壇上仍然是羅馬派繪畫佔據主導地位，當時意大利的威尼斯畫派、矯飾主義繪畫和卡拉瓦喬的風俗畫表現，以及卡拉齊兄弟的學院派繪畫等都對佛蘭德斯的繪畫產生着重要影響。從17世紀開始，佛蘭德斯的美術中心在安特衛普，這裏不僅聚集着大量的佛蘭德斯的藝術家，而且歐洲各國的藝術家也常常來這裏進行藝術創作活動，佛蘭德斯的繪畫出現了空前繁榮的局面。

17世紀佛蘭德斯繪畫的代表人物是彼得·保羅·魯本斯(1577—1640年)，他不僅代表了這個世紀佛蘭德斯繪畫藝術的最高成就，而且他那些眾多的弟子和助手對當時的繪畫也形成了巨大的影響，所以也有人把17世紀的佛蘭德斯繪畫稱之為“魯本斯時代”。

魯本斯是一個幸運的藝術家，命運之神的光環永遠套在他的頭上。他一生經歷豐富，始終過着忙碌而充滿活力的生活。他多次漫遊過歐洲各地，還精通八種語言。其興趣之廣泛、學問之淵博和造詣之高深可能祇有文藝復興的大師達·芬奇或丟勒等人纔能與之相比。他富有收藏，曾搜集過大量的古物和藝術珍品。他是一個外交家，曾與歐洲的許多名流學者和藝術大師交往甚密，他酷愛研讀古典文學作品，其興趣幾乎不在繪畫之下。他具有巨大的創作才能，從事過宗教畫、神話畫、歷史畫、肖像畫和風俗畫的創作，還留下過書籍插圖的精品，甚至在都市裝飾工作方面也獲得過傑出的成就。他享有巨大的當之無愧的聲譽，馬德里、巴黎、倫敦、曼圖亞，特別是安特衛普的國王和王公們常常邀請他前往作畫，一個天主教的教堂和修道院也以能得到他的作品而感到榮幸。他在藝術界具有巨大的魅力，同行們都嚮往着與他交往。他有一個規模龐大的工作室，吸引着大量的學生和助手們，他們都以能到這裏學習和工作感到光榮。作為一個藝術家，像魯本斯這樣的情況在世界美術史中是罕見的。

魯本斯的早期創作生涯是在意大利度過的，並對意大利剛剛興起的巴羅克繪畫產生了極大興趣，他曾任曼圖亞宮廷畫家，並還作為宮廷大使去過意大利各地和西班牙等國。在此期間他創作了《基督和十二使徒》、《勒馬公爵騎馬像》、《睡臥的維納斯》和《聖喬治殺龍》等作品。魯本斯認為，這些宗教或神話題材的繪畫在意大利大師們的作品中經常可見，而且已達到了高水平的表現，任何一個後來者都應從中汲取各種有利因素。所以在他此期的作品中經常採取拉斐爾式的構圖、米開朗基羅式的造型、提香式的色彩、丁托雷托式的韻律和柯雷喬式的



魯本斯與家人(局部) 1639年
彼得·保羅·魯本斯

幻想。然而，這種藝術活動早期的多方摹仿絲毫未影響大師其後藝術風格的形成。他一回到安特衛普，就成了佛蘭德斯畫壇上的領袖人物，並被聘為阿爾巴多的宮廷畫家，他獨特的藝術風格逐漸形成。他特別注重以帶有旋轉的運動感的結構來表達激動人心的場面。他善於運用對比的色調，強烈的明暗和流動的綫條來加強這種畫面的運動感。魯本斯的這種繪畫風格一經形成，就具有相對穩定性，而不像同時代的委拉斯開茲或倫勃朗的風格那樣一生中經過相當大的改變。這一是由於他在意大利修業多年，古典藝術和文藝復興大師們的藝術風格已給他造成了深深的影響，風格的形成正是在這種影響之下經過反覆實踐的結果；二是因為他的作品從一開始就受到人們的歡迎，而且人們對他的興趣歷久不衰，他沒有必要改變自己的風格來迎合人們的需求；三是因為他那個巨大的工作室像一個大規模的繪畫生產車間，匯聚了大批弟子和助手，由於訂件太多，往往是訂件人出題目，魯本斯作草圖，而由助手們來繪製完成。所以在他工作室完成的三千多幅作品中，他的許多天才的構思都被那些大多缺少靈感的助手們淹沒了。不過，到了魯本斯創作生涯的最後十年間，他不用助手親筆完成了一批風景畫和神話題材的作品，他那種輕鬆柔和的色彩和明朗而微妙的調子顯示了風格的演變。

宗教和神話題材的作品是魯本斯藝術的重要組成部份。他畫的《聖母昇天》，以貫串整個畫面的劇烈運動感，企圖展示一條人類從世俗和肉體昇華到天上和精神的道路。他畫的《搶奪留希波斯的女兒們》以一種複雜的曲綫運動、強健的人體表現、豐富的色彩構成和完美的表現技法而為人們所頌讚，人們甚至僅以此作品就把魯本斯稱作是真正的巴羅克藝術大師。他畫的《酒神巴庫斯》和《帕修斯與安德洛墨達》都是以優美的人體造型和色彩表現而著稱的。同時，魯本斯對歷史畫的創作也產生過極大的興趣，他創作的大型連環性歷史畫《瑪麗·德·美第奇的生涯》在世界美術史上佔有重要地位，也是大師一生中最傑出的代表作品之一。該畫共由 21 幅作品組成，既相對獨立，又相互連續。她既是瑪麗·德·美第奇的傳記性歷史畫，又是與希臘神話巧妙結合的神話畫，也是表現當時社會生活的風俗畫。同時魯本斯也以宏大的構圖、嚴格的造型和絢麗的色彩完美地再現了法國宮廷輝煌壯麗的場面。這幅歷史巨作的完成使魯本斯成了 17 世紀的“歐洲繪畫之王”，他的成就既超越了佛蘭德斯的畫壇，也遠遠超出了巴羅克繪畫的範疇。魯本斯作為一個宮廷畫家，還創作了大量的肖像畫作品，《伊莎貝拉像》、《圖爾頓博士》和《伊爾謝里瓦斯》等都是他肖像畫創作的代表作，他還為年輕的妻子畫過《裹着毛皮的愛蓮娜·芙爾曼》和《芙爾曼與孩子們》。

總之，魯本斯的一生是多產的，出自他工作室的作品達 3235 件之多；魯本斯是多才多藝的，他幾乎涉及並精通繪畫藝術的一切技藝；魯本斯是藝術的獨立者，他始終是對傳統的背叛和繼承，他不屬於任何派別，即使作為終生的宮廷畫家，他也保持着自己內心的自由；魯本斯是幸運的，他像王子一樣度過了豪華幸福的一生，也在藝術事業上帶來了一帆風順；魯本斯的影響是巨大的，同時代的



三美神(局部) 1636—1638 年
彼得·保羅·魯本斯

畫家對他無不尊敬，他眾多的弟子和助手們對他更是極盡效法摹仿之能事；魯本斯在歐洲繪畫史上的地位是重要的，19世紀法國浪漫派的席里柯和德拉克洛瓦，印象派的雷諾阿，英國的庚斯博羅等都從不同的角度受到他的影響。

在魯本斯的弟子中沒有哪一個能像安東尼·凡·代克(1599—1641年)那樣在藝術上更接近他的老師，也沒有哪一個能像他那樣形成和保持着自己的藝術風格。

他在魯本斯的工房里生活到1620年，在藝術上已日趨成熟，並受到魯本斯的高度讚賞。同年末，他應英國查理一世的邀請來到倫敦。在不久後的歸國途中，他轉赴意大利，在那裏逗留了整整7年時間。他一方面對意大利的古代藝術和文藝復興時期的藝術作了大量的研究，同時也在熱那亞進行了創作活動。他喜歡威尼斯畫派的色彩和佛羅倫薩畫派的造型，其中對提香的藝術最為傾心，這對他終生的藝術活動都形成了強烈的影響。另外，他那藝術家優雅瀟灑的風貌，使他常常往來於熱那亞的上層貴族社會之間，並為他們作了許多傑出的肖像畫作品。1627年，他離開了意大利，回到了闊別7年的家鄉安特衛普。此時的凡·代克已是作為一位唯一可以與魯本斯相抗衡的知名的藝術大師而受到了安特衛普各界人士的歡迎，他不斷地接受各地教堂的祭壇畫和社會名流肖像畫的訂件。這時他已基本上擺脫了魯本斯和提香藝術的影響，形成了自己的一種纖麗的、好像帶有一點神經質意味的繪畫風格。1632年，他因受聘為英國查理一世的宮廷首席畫家，第二次去倫敦，並在那裏終其一生。

凡·代克在繪畫藝術上是表現出多方面才能的，他創作過宗教畫、神話畫和風景畫，並在這些作品裏發揮了豐富的想像力和表現出詩一般的意境。但是，他的藝術才能最全面和最徹底的反映在他的肖像畫創作方面。他一生創作過大量的肖像畫作品，其作品構圖或色彩表現等都是無可挑剔的，而他最擅長刻畫的則是人物形象。他創作的《查理一世行獵像》、《紅衣主教》和《親王威廉二世及其未婚妻像》等，決不滿足於外形的酷似，還注意到人物職業、地位和個性的特徵描繪。以至於在他筆下的宮廷大臣形象往往都帶有一種自鳴得意、阿諛逢迎的神態；他畫的主教或僧侶的形象多少有一點道貌岸然和精神空虛的感覺；他畫的肖像畫中，女人帶有一種脆弱的幾乎是病態的美，男人在典雅中保存着一種近似做作的雄姿，而少年或兒童卻天真無邪，活潑可愛。他的肖像畫作品很接近魯本斯，尤其是初期的作品幾乎令人難以辨認究竟是出自誰之手，何況即使是魯本斯的一些肖像作品也是由其弟子或助手們代筆完成的。但祇要我們仔細研究一下終能發現兩者之間的區別。凡·波特就曾經說過：“魯本斯的偉大是表現在多方面的，他有高深的修養和良好的素質，幾乎具有古代偉人的一切特點；而凡·代克是偏執的，敏感的，並易於興奮……魯本斯的作品具有一種男性般的活力和旺盛的生命力，而凡·代克的作品卻帶有一種獨特的神經質的意味，這種‘神經質’大概是羅曼蒂克式的放蕩不羈和一種興奮的、感傷的特點，並追求形式的美和外表的優雅。”這是一番精辟的論述，它在凡·代克的肖像藝術中表現是明顯的。



三美神(局部) 1636—1638年
彼得·保羅·魯本斯

凡·代克足可稱作是 17 世紀佛蘭德斯畫壇上最偉大的畫家之一，他的藝術對歐洲繪畫的發展產生了相當重要的影響，尤其是他的肖像畫直接導致了英國雷諾茲和庚斯博羅等人的肖像畫藝術風格的形成。

雅各布·約丹斯(1593—1678 年)在 17 世紀佛蘭德斯的畫壇上走了一條與魯本斯完全不同的道路。他與魯本斯是同窗，也是親戚，並保持着終身的友情。他們一起工作過，但在繪畫風格上幾乎未受到魯本斯的任何影響。他的作品雖然大多取材於宗教或神話傳說，但他卻是以故事的形式反映了當時民衆生活的真實情況，應該算是一個純粹的風俗畫家。

在約丹斯一系列具有風俗畫意義的作品中，他好像尤為喜愛其中的兩個題材——“豆王節的歡宴”和“薩提爾在農民家作客”。他曾多次重複地利用這兩個題材，這可能是因為它們最便於他將神話內容和風俗畫內容結合起來表現，並能更接近佛蘭德斯民衆的現實生活。“豆王節”是佛蘭德斯每年一度的節日，1 月 6 日那天市民百姓大辦祝宴，親朋好友歡聚一堂。在這幅作品中，約丹斯表現了一個饕餮縱酒的場面，一張餐桌的周圍聚集了一群男女老少，他們手執酒杯，縱情狂飲。“薩提爾”是神話傳說中的山林精怪，它長着羊腿人身，頭上還有羊角。約丹斯筆下的薩提爾會突然出現在一個農民的家裏，對全家人大談什麼奇聞軼事，而全家人對他的到來也並不感到奇怪和驚訝。類似的宗教和神話題材祇是約丹斯借助表現世俗生活的一種手段而已。正因為約丹斯在風俗性繪畫上的獨特表現，纔使他能夠與魯本斯或凡·代克那樣的大師並駕齊驅。

在魯本斯的時代裏，佛蘭德斯的畫壇上還活躍着一大批藝術家。弗蘭斯·斯尼德斯(1579—1657 年)是出色的動物畫家，他幾乎從未涉及過人物畫創作，出現在他筆下的都是一些魚蝦和飛禽走獸，其繪畫顯然是受到博斯的啟示，那些丑陋、恐怖卻又充滿生命力的動物描繪非常富有個性。科內利斯·德·福斯(1585—1651 年)大多從事風俗題材的創作，但他的作品既無魯本斯似的豪華和奔放，也沒有凡·代克似的華麗和纖巧，他是以一種文雅而細膩的筆調來形成自己的風格。阿德里安·布魯威爾(約 1605—1638 年)和小達維德·特尼爾斯(1610—1690 年)可看作是 17 世紀佛蘭德斯畫壇上僅次於約丹斯影響的兩個風俗畫家，如果說約丹斯是在宗教或神話題材的作品中包含了明顯的世俗因素，那麼布魯威爾和特尼爾斯則是在作品中直接表現了佛蘭德斯民衆的普通生活。前者的繪畫受到勃魯蓋爾的影響，也顯示了對哈爾斯藝術的極大興趣，他畫的《吸烟者》、《治雞眼》和《觸覺》等，被看作是 17 世紀佛蘭德斯畫壇上不可多見的純風俗畫作品。後者除描寫農民生活外，主要是表現都市平民階層的日常生活，手法樸實，表現細膩，在當時很受一般觀者的好評。此外，當時比較活躍的畫家還有受到卡拉瓦喬強烈影響的特奧多·胡·羅恩(1581—1667 年)，揚·勃魯蓋爾的弟子達尼埃爾·塞赫爾斯(1590—1663 年)和風景畫家揚·希伯萊多(1627—1703 年)等，他們都為 17 世紀的佛蘭德斯繪畫作出過貢獻。



聖母子(局部) 1629 年
安東尼·凡·代克



圖版