

廊下巡礼



从传统到现代的艺术探讨

钟 涵 著

LANGXIAXUNLI



人民美术出版社

廊下巡礼

从传统到现代的艺术探讨

钟 涵 著

(京)新登字004号

廊下巡礼

从传统到现代的艺术探讨

钟 涵 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: 刘继明

北京百花彩印有限公司制版印刷

新华书店北京发行所发行

*

开本: 850×1168毫米 1/32 印张: 12.75

印数: 1—3,000册

1995年2月第一版第一次印刷

ISBN 7-102-01369-8/J·1155

定价: 11.00元

目 录

变通之道·····	1
庞贝访古·····	49
罗马的石头及其他·····	60
充实而有光辉·····	98
伦勃郎艺术的价值·····	108
与友人谈维米尔书·····	116
“不只有一个”哥雅·····	120
一个灼热而又孤独的灵魂·····	131
巴比松散记·····	144
沙龙风及其东渐·····	154
画梦者——前拉斐尔派以后·····	168
立品能高自不群·····	183
印象画派重探笔记·····	193
土地深处的声音·····	219
古维尔尼的睡莲·····	223
小天地里的“失知”·····	229
恩索之我见·····	237
他还在燃烧（凡高艺术散记）·····	249

塞尚这个难题·····	260
毕加索：解析四题·····	278
莫 兰 迪 ·····	291
从格里哥列斯库到巴巴·····	297
霍珀——在现实主义与现代主义之间·····	304
铁斋的超越与超越铁斋·····	313
“此中有深意，欲辩已忘言” ·····	320
伊顿——在包浩斯内外·····	337
门下议品·····	348
记宗白华先生一席谈·····	358
自然二题·····	365
打 水 漂 ·····	371
形象的生成·····	375
走向新综合·····	392

变通之道

中国油画面临着广阔的前景。一个像春潮一样涌动的形势将会到来，甚至已经可以望见地平线上那潮头的闪光了。我们油画工作者们，在这个形势来临之前，将如何准备自己的身手，这需要实践与理论相结合的群众性的探讨。我自己近年来西游域外，曾经以“兼及今古，究其变通”当作自己的一个课题，所以为这种探讨着重提供一点在这个方面的观感和心得。从历史的宏观角度来探求一下外国油画从传统到现代之间的演化，再拿来同中国画比较，那是有变通的脉络可寻的。当然，要真正了解究竟，又谈何容易！有一次，当独自漫步在佛罗伦萨河边时，人文古城，夕阳清风，我感到好像沐浴在人类艺术长河的金色光辉之中，不由得想起了古拉丁文的名句“人生易老，而艺术无涯”。个人的探索不过是涓滴之水而已。

油画在欧洲始于15世纪初。依据瓦萨里的记载，一般认为弗拉曼的凡·爱克发明了油画；有材料说，大约同时在意大利也开始了这种技法。在这以前的欧洲彩绘有过蜡画、湿壁画和胶粉画等。弗拉曼最初的油画与原来的胶粉画相差无几，只是改换了调料以利于保存，然后引起造型技法的逐步变化。此后过了约五个世纪，油画演变缓慢，而在近百年来却发生突变，传统一变而为现代诸流派。传统绘画大致可以从文艺复兴算起至印象派产生为止，其间经过文艺复兴—巴洛克—19世纪这三个主要阶段，总的说来贯串着以具象再现为方法的写实体系，这

是一个从渐次成熟到出现衰象的内在变化过程。在很多美术馆里，好像以浓缩的方式鲜明地显示出从传统到现代的演变历程：起初可以让观赏者缓步从容，以后则突然激变，令人应接不暇，眼花缭乱。所以传统与现代之间的变通是一个关键性问题。

一提起文艺复兴，就不免“发思古之幽情”，怀想当年的意大利。现在到那个地方，我们仍然能领略到人文主义的古风。特别是佛罗伦萨，整个城市就像一个大博物馆，真是三步一古迹，五步一名胜。如同恩格斯所说过的，近代世界的曙光是在意大利升起。但有的资产阶级学者却强调13世纪以前基督教文明之纯真，而贬斥整个文艺复兴为“艺术的下坡路”。那太偏见了。诚然，不应当把中世纪的艺术看成漆黑一团。那些高耸入云的哥特式教堂，那些充满宗教虔诚的受难者雕像，那巴黎圣母院中如天国光华一样的玻璃镶嵌画，都令人叹为观止。然而时代变了，文艺复兴确实给了人类一种新的精神文明，所谓“复兴”（或叫“再生”），那是自瓦萨里以来表明这种文化有重新发现被淹没了的希腊罗马古典文化光彩的意义，而按其本质说来则是在资本主义生产方式萌芽的基础上出现的、摆脱封建神学桎梏的近代新文化的开始。一点不错，文艺复兴的艺术是人文主义的艺术。以前的教义迫使人们“不要爱世界和世界上的事”，而人文主义则肯定现实世界生活，否定禁欲修行，倡导人性，尊重科学知识，主张人的全面发展。西斯廷天顶画中那幅《亚当的创造》画着上帝正要点化亚当的灵魂的瞬间，其实恰好是表现了人从旧时代的沉梦中有了自己生命的觉醒。可以说，文艺复兴绘画的总主题正是人重新发现了现实世界、自然和自己。把那时的绘画聚集在一起，不妨看作一个面向新世界的人的画廊。许多人物仍然以神的面貌出现，但已逐渐有浓厚的人间气息，从乔托的圣经故事壁画到拉斐尔画人间母性型的马利亚皆是如此。基兰达约画马利亚出世，据说人物都按真人写照，可

以一一唤出姓名。由于重视人世的情欲幸福，裸体大量出现，但未必像丹纳的书那样过于强调它是人体艺术。其实那是一种内秀外美相统一的人——人强烈地感受到自己的丽质、尊严、智慧和力量。安东尼奥·波拉约罗的侧面女像那么浓纤得中，宛如一支玉兰绽放。马萨乔的《逐出乐园》表现了这一双男女被弃的悲哀，也表现了他们走自己的路的开始。多那太罗的圣乔治雕像，那高瞻远瞩的神态，曾被誉为“使一块顽石具有了生命”，许多画里也有这种青年。利比笔下的老人头像透露出人生阅历丰富的内容。拉斐尔画的卡斯提利昂画像使我们看到了当年一代文豪的儒雅风采。和它一起挂在卢佛尔美术馆中的《莫娜丽莎》这绘画史上的明珠，今天已经满布裂纹，但它的形象的意义是长青的，那端庄自持的风貌与微妙难言的心神，恰是体现着人本主义精神的、内秀外美的典型。当然，16世纪前的人本主义世界观主要地还处在一种普遍人性的阶段（其实质不一，主要是市民阶级上层的，也有贵族的，也有平民的），还没有发展到像后来的西方社会里那样的个性解放的色彩，所以艺术形象也还未及后来那样深入发掘的个性特征。但文艺复兴的人的形象并不概念化，而是现实面貌兼含理想的意念，是理想性与现实性的统一。正是这种富有新鲜生气的人的自觉的精神，使文艺复兴的绘画艺术成为西方绘画史上的第一个高峰。为了发现和体现人自身之美，那时的大师们曾经花费了从13世纪末之后两个多世纪的时间。至于山水景物，虽然已经出现，还主要是作为衬景，甚至还不如建筑环境在画面上重要。这不像中国画，早在魏晋时代已有独立山水画的滥觞了。

表现人的自觉的精神内容，在那时与写实方法是一致的。文艺复兴的绘画尚写实，是西方近代写实绘画体系由略至精的第一步。具体风格虽然各家有别，共同主张是要求理性概括与感性描绘的统一，这可以从达·芬奇和拉斐尔的论点中看到。达

· 芬奇说过，“画家就是通过眼睛来服务于知解力”，又说“就眼睛所看到的东西多加思索”。拉斐尔说过，“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，然后选出那最美的作为模特”，同时又“不得不求助于我的头脑中已形成的和我正在寻求的理想的美的形象”。最能体现感性之美的是稍后的威尼斯派提香等人了。他画的花神，甚至抹大拉，都是栩栩如生的淑女少妇，肌肤丰润、光彩照人，极具真实感。然而整个说来，特别是最占地位的佛罗伦萨画派，却更显示出追求科学的理性认识作为造型的基础。透视学、解剖学、构图上的几何学以及对工艺材料、动植物的研究都受到高度重视。许多艺术家亲自解剖尸体，据说达·芬奇一人就解剖过三十多具。乌切罗研究透视法彻夜不眠，弗朗切斯科写过《关于绘画的远近法》、《正多面体论》等著作，晚年甚至专心于几何研究，两人都是数理学者，他们的作品，如乌切罗的战争画，把人马干戈作了精确的设计，配以闪闪发光的银色块，可以想见其动乱错杂中井然有序的抽象形式结构之美，能把战争画组织得如此有法度，该需要多么好的数理逻辑的思维能力。弗朗切斯科的画也贯串着这种形式构图原则，现在有些学者对此进行过分析推算。甚至他画的肖像，例如，乌尔比诺公爵像的侧面剪影就是用巧妙的几何形构成的。在意大利观赏，能够特别清楚地感到一种求知的、有法度的精神贯串在艺术创作中。还是以佛罗伦萨为例。布鲁奈列斯奇设计的大教堂圆顶高耸城市之上，像一个中心统领着那些厅堂、柱廊、府邸、园林，以及同建筑合为一体的雕像与壁画，不能不令人感到一种宏大浩瀚的和谐的乐音，在这里，科学之真与艺术之美如同高翔的双翼，载负着人类进入新时期的精神境地。文艺复兴的具体造型方法也有特点。意大利当年湿壁画多，不可能细描，往往满龛满墙，层层作画，风格大度。油画也由于从湿壁画演变而来，同样保持着类似的特点：除了

威尼斯画派色彩鲜丽外，大抵都是用线、用某种程度的、带虚拟性的明暗以及固有色的“随类傅彩”三者相结合。匀称的线作为主要语言，这在波提切利一派中尤其明显。线（顺便提一下，可惜常有人把线与线条混为一谈）不仅起肯定形体的作用，而且在流动运转中构成韵律，又能表现一定的精神特质。“形似骨气，皆本于立意而归乎用笔”（张彦远），在西方何尝没有过类似的运用？不过他们那时用线不如中国画线描意匠之丰富。充分的明暗体系要到以后才能发展，那时还只求略有明暗，形体的外轮廓分明，并不被消溶在调子里。在这里，确实素描是造型手段中的基础一环。我们至今在油画中论素描，“鉴必穷源”，还不免上溯到文艺复兴的典范去。相对说来，从那时的色彩上能得到的东西就较少一点。此外，为了达到画面的表现力，他们对建筑和服饰的描绘特具匠心，占了很大分量，远看起来特别出效果。衣冠楼阁之属原是与表现精神内容一致的。

在总的时代风格之下，各地各派呈现不同风采。那时的画家大都来自手工业匠师，具有师徒传授的传统，所以作品中可以看出明显的师承派别关系，也可以看到画法上有一定的程式的承续。遥想当年，真是英才辈出，盛期三杰以前的二百年就有不少大师值得注意。不妨说，正因为还不到成熟的盛期，所以大多保持着“质胜于文”的特点，耐人寻味，这也许是艺术发展上的一种规律性现象罢。乔托是写实画风的开山者，在他的作品中开始有了现实世界的人物真实性格、立体造型和空间层次，有别于拜占廷传统。这是开风气的。更重要的是，虽然他的技巧还比较简率，却可以容纳深邃的意蕴，不故作姿态，特别是给后人留下的淳朴古风，足堪景仰。帕都亚有一个小教堂，其气势远逊于那些豪华大寺，四壁都是乔托一手以土红色调画满的圣经故事，包括《犹大之吻》、《逃亡埃及》等名作在内，整个穹顶又饰以深蓝金星的天盖，单纯浑朴，品格自高，远胜于

许多豪华的大寺院。安其里柯有颇见精工的饰金油画，但我却宁愿取他在自己主持的多明尼克僧院里画的小幅湿壁画。湿壁画由于吸水而效果往往不浓丽，反而显得素雅，我们在中国早期佛教洞窟壁画中能看到类似的效果。著名的《受胎告知》一画创造了一个安详的诗意境界，马利亚完全是位纯洁的、脱尽俗气的平常女子，我以为可算绘画史上同一题材的上乘杰作。这些都是他既有身为僧侣的虔诚信念又师法自然的审美表现。这僧院中每室必有一方小画，有些也出于安其里柯之手，我总觉得比那些金玉堆砌起来的礼拜场面高出不知多少！15世纪初，马萨乔进一步发展了写实画法的表现力，他的人物画得大方，有生气，风度高尚。他提出了著名的论点：“以形体和色彩模仿自然”，“愈是紧随自然则愈为完善”，正是当时实践的理论概括。他短暂的生涯却敲开了文艺复兴繁荣期的大门。曼坦尼亚自是奇才，他的构图、造型都出奇大胆，有自成一格的表现力。他和弗朗切斯科、乌切罗诸人把画面组织在线形的有机结构之中，这种意匠体现出独特的明彻的理性色彩，以其法度遥遥地启示着后世画家，这正是他们之所以为现代艺术界所重视的原因。大约同时期，15世纪下半叶，利比和他的杰出门生波提切利发展了线描画法，波提切利更青出于蓝。他用线纤细绵密，如弦乐一般宛转回旋，流出无声之诗的情韵，明暗减低到有时近于平光，人物颀长，手指如花朵。他传世的杰作《春》、《维纳斯的诞生》等是受命为美第奇家族少年而作，有新柏拉图主义教育的作用，但作为他个人的审美趣味来看，也有一种超乎现实感之上的理想意念的倾向，使人在葱笼春意和清新晨色之中又感到有青春易逝的伤感。我颇不同意国外的一种观点，说他“离开了15世纪佛罗伦萨的现实主义成就”云云。文艺复兴艺术本是现实性与理想性结合的东西，波提切利着重发挥了柔性的装饰美和诗意的传达，本是人本主义题中应有之义，何“唯美主

义”之有？他处在当时的社会动荡中，一面接受美第家族爱好的贵族文风，一面却又是不满的。这种矛盾状况当然影响到他作品中意识的复杂性。在精神和技巧方面，他这一派的画风比较接近东方，这对于发展东方油画的特色至今还有借鉴作用。

文艺复兴的“三杰”标志着艺术的精神内涵更充实和形式技巧更成熟，正所谓“充于内而形诸外”，所以成为盛期的卓越代表。这时候，人本主义思潮已由于反动势力的强大而在逐步变质，而大艺术家反而出现在这里。三杰代表着三种美的境界：智慧、力量和秀美。文艺复兴是产生“在思考力上、热情上和性格上，在多才多艺和学识广博上的巨人的时代”，而达·芬奇就是巨人中的巨人，令人高山仰止。由于他多方面的创造力太旺盛了，绘画少，成品传世不出十几件，但这种作品正是非有睿智者画不出来的。《莫娜丽莎》以“神秘的微笑”著称，其实，恐怕就在于那丰富微妙、难以言传的新的人性美的精神内涵，既现实而又高出流俗，端庄自持，这样一种旷世的典型。他还把“这一个”典型形象用在圣安娜等形象上。在圣安娜大素描稿上，渗透着春云出岫、霭霭浮动的气韵，令人神往。《最后的晚餐》也质朴无华，比基尔兰达约画得更单纯，那些孔雀、花卉之类都舍去了，衣饰道具都简化了，他只要一群摩顶放踵的使徒的真性情，“少则得，多则惑”，于是画的精神却提升了。记者报导这幅壁画的修复情况，说是发现了原画底层色彩原来如何鲜艳等情，我却认为值得怀疑。不但当时画风并不以色彩见长，而且以达·芬奇的高才，不会不知道这幅置诸简朴的僧院餐室中的画需要什么样的色彩基调。同样有趣的是，连瓦萨里评《莫娜丽莎》，也说它如何“细节分明”，“如果世人想知道艺术能把自然模仿到什么程度，大可请他去观赏这件作品”，这简直是谬托知己之言了。“细节分明”云云，并不中肯。达·芬奇的技法特色恰好在于对中间调子的敏感，喜欢用如烟似雾的、不怎么

分明的分界面，重视圆味而不故作强转折。不错，达·芬奇十分尊重自然，但他认为必须达到“第二自然”，绘画要有“哲学的思考”。他的艺术品是精心研究的成果。如果他只能止于模仿自然，他也就不能成为巨人了，那样的话，以《莫娜丽莎》画幅之小，又何须经营四年之久呢！米盖朗基罗也是一位巨人，但他在艺术上首先是雕塑家。那雄强的形体，郁结着、饱和着欲冲决而出的激情和力量，浪漫气息很浓烈。在艺术风上他随着自己的人生遭际而有变化，早期受古典主义熏陶，《大卫》一作以意志坚强的少年战士形象出现，但我盘桓其下时总觉得它过于完整周到，未敢稍越规范。后来随着他身处逆境的内心痛苦，日益转向悲剧风格，反映出不畏苦难的战斗热情和英雄力量。他的绘画具有同样的品格，但比雕塑在形体的表现力上稍逊，而在悲剧性上则又更易于展开。16世纪初，他受命作西斯廷天顶画，过了三十年又完成《末日审判》，整个西斯廷可以说基本上是属于米盖朗基罗的艺术之宫。全部画面加起来共700多平方米，这需要多么大的非凡气魄。当人们熙熙攘攘地瞻仰这些巨构时，不免令人想起，神灵光环和教皇威权俱往矣，只有他的艺术却长留不朽的光辉！这真是英雄巨人形象的汇集，是宏伟的史诗，是震撼人心的命运交响乐。人们对《审判》有各种解释。我在现场看时，特别感到一种不可阻遏的气势：人海翻腾，众生不是飞升，而是势在坠落，那些不屈的亡灵并不阴惨可怖，而是愤激之气弥漫八方。这完全是人世的象征写照，米盖朗基罗把他“神圣而痛苦的生涯”（罗曼罗兰语）都浓缩在这里，人们可以从中呼吸到足以净化自己心灵的“英雄的呼吸”。如果说米盖朗基罗的忧患困顿激发了他的阳刚之气，那么拉斐尔幸运得“像个王子一样”的青春生涯则带给他艺术上阴柔之美的风格。他的艺术标志着盛期文艺复兴之高度成熟，到了顶点。江丰写道：“他把意大利两世纪以来美术发展中的各项要素，汲其

精华，加以汇集，统一于一身而达到了完美的标准。”这客观上由于时代已经积累了长期的艺术经验，才有可能有人出来集大成，而幸运的拉斐尔的天才长处在于他得到种种营养时没有杂凑，而是融汇贯通，他把比鲁其诺、马萨乔、达·芬奇、米盖朗基罗以及巴托洛米奥的影响变成为自己的秀美风格。他的大小诸作都修饰得圆润和谐、清明愉悦、色彩典丽，明暗分明而又不生硬，用圆线总揽造型，一招一式都处理得文质彬彬。如同春日和风，使人爱恋。拉斐尔的这种风格有别于前二人，在很大程度上反映了贵族要求圆满秩序的精神倾向和审美爱好，他的不朽业绩在此，问题也就在此。正是在他身上，典型地显示出历史必然的盛极而衰的征象。当一种艺术形式过于成熟完美而精神内涵空虚下来时，艺术就危险了。丹纳说文艺复兴盛期即正当三杰的时候，也只有那么五十年，往前尚未成熟，往后已经凋谢。也有史家甚至认为杰作都集中出现在世纪之交的二十五年之中。时代潮流产生文艺复兴，又使它盛极而衰，即使在像拉斐尔这样的天才身上也不可避免。自此以后，风格主义出现，它作为对文艺复兴的变异不算成功；也有的抄摹和杂凑前人，表面上热热闹闹，实际上空空洞洞，卡拉齐办起的学院其实把这种衰症更加规范化。江河日下，形势不可挽回了。我们在意大利和其他地方都可以看到这种艺术作品，只要同文艺复兴的杰作一比较，其价值就自可明白。当然，当意大利其他各地已呈下降趋势时，唯有威尼斯还在一枝独秀，这是威尼斯特殊的社会条件造成的。以乔尔乔内、提香等为代表的画风，乐观明朗，色彩灿烂，诗意盎然，充满现实人生的幸福气息。在这方面，威尼斯画派明显地区别于佛罗伦萨和罗马等派，而自呈华美的异彩。值得说明，提香、委罗内塞他们的色彩效果固然灿烂，却是用有控制的、有选择的若干种颜料画成的。委罗内塞甚至表白过，他可以用泥泞的颜色来画少女的肌肤。很有

意思的是，威尼期城市风光至今留下色彩缤纷、到处玲珑明丽和流动的地方特色，不知道是不是这种地方特色影响了当时的画风。有人说“提香是文艺复兴时期现实主义由低级阶段达到高峰的标志”则恐怕未必。后来被人弄得过于豪华，更无意思。意大利文艺复兴的光华是不朽的。不过当我们直接置身到那个古代的整个文化环境中去时，又不免感到有一种与大师的光辉相对立的东西在沉重地包围着它。许多东西浸透着香火气、脂粉气，甚至一些血腥气。在梵蒂冈美术馆，到处是繁缛的、腻极了的金玉装饰、雕梁画栋，密密麻麻地挤得一点透气的地方都没有，那些杰作也都被这种东西挤压着。这一切无非是夸饰地上王国的富豪而已。这使人感受到旧制度利用人类的优秀文化而留在上面的陈腐气味。我曾被这种气味弄得窒息难受，待到车行北去，纯净的阿尔卑斯山雪峰在朝阳下闪光，才使我舒吐了一口气。

文艺复兴绘画在阿尔卑斯山那边有尼德兰和德国的画派。仍是人本主义精神，而风格各异，大抵可谓“南壮北细”。意大利的重整体和谐，构图宏大，不过于重细节。而在弗拉曼地区，油画脱胎于经卷插图的细密画，最初的油画大都钩精搜微，虽然在空间结构、形体准确等方面多有所失，又往往过于繁复，但精到的刻划能力和严谨诚挚的作风则令人叹服。那时的人们认为日常器物中有上帝的真理或某种象征的意义，于是他们在贯串画面的一切地方全都作虔敬的真实描写。试看凡·爱克的人物肖像可以做到纤毫毕露，乃至在钮扣上的高光中也画出反射的窗户什物。他们的画能让人凝神观赏事物中深层的东西。后来的勃吕盖尔不同些，他不求过于谨细，而以粗拙的技巧画农民生活，特具民间的幽默感。可贵的是他师法意大利，却一门心思热爱自己的土地和庄稼汉，在世俗的描绘中透露出淳朴的生活与人心中的美质，从真挚中见出品格的高贵。这是并不容

易领略的。在德国，则以丢勒、小荷尔拜因为代表，也是人物为主，造型严谨不苟，神态庄重，境界肃穆。冷静的理性精神更清楚地呈现在画上。他们手下没有轻快小巧的东西。至于当时的宗教改革运动和农民战争则在版画中反映得多，而在油画中少。

文艺复兴的光辉黯淡下去，新的东西起而代之，这就是巴洛克。“巴洛克”本是后人加诸 17 世纪前后盛行的风格的带贬意的称呼，意思是“奇怪”，与古典风格相对而言。德国美术史家魏尔弗林就两种风格在五种因素上作过对比。巴洛克重感性的真实描绘，活跃不定的动作，绚丽的色彩，明暗对比强，构图多开放与动势，重整体浑成的效果；但巴洛克是一种复杂的艺术现象，一方面逐渐演变为浮靡习气，以至出现罗可可风格；一方面是带来和展现清新的生活气息。前者反映了封建贵族的荣华风尚、君主专制的显赫权势；后者反映了下层平民带有民主性的精神。这都需要具体分析。

意大利的卡拉瓦乔是巴洛克最早的先行者，是他决定性地确立了明暗画法体系，成为造型的主要手段。他的画风几乎影响了整个 17 世纪以至后来。我国美术界在过去对卡拉瓦乔的介绍似嫌不足。从此，空间形体的塑造进一步符合于一种强光源下的真实状况，由黑白色块形成，往往更多地由单纯的暗部统一画面，衬托出精致的亮部造型，如像鱼缸里闪现出金鱼的光泽一样。这样就出现了新的情趣，是写实画法中具体技法的一大进展。如果说中国画多以白底为虚，则这种明暗画法就是以黑地为虚了。这以后才有了里贝拉，有了拉都，有了伦勃朗、委拉斯凯兹。明暗在我国传统中很少使用，东方的平面黑白色块是另一种体系，但不能因此而否认明暗画法的造型意义与审美价值。卡拉瓦乔又一个重要特点是他对普通平民生活的反映。他在宗教题材中往往以世俗人物为形象表现自己的感情态度，也

使绘画更趋于现实化。巴洛克在弗兰德斯的代表当推名重一时的鲁本斯。我在鲁本斯的故乡居留过一年多，发觉那里的现代人真正欣赏他的并不多，甚至有人讥讽为“开肉铺子的”。鲁本斯的技巧真是才华横溢。他喜欢大画硕壮丰满的男女人体，表现放纵不羁的、粗野的生命力，光彩流丽、鲜艳的红绿颜色，大动势的构图，流畅的笔触，像镜面一样透明的画面质感，集中成为一种富有生气的、强烈戏剧性的效果，往往有咄咄逼人之感；但是这种表现却不免总是使人感到过于嘈杂和外表热闹，虚张声势，夸饰富贵的气味。尤其是在卢佛尔宫内卢森堡大厅，整室的系列大画图绘玛丽·德·美第奇后圣迹，虽然有声有色，却不免显出宠臣应制的姿态，给后来勒·布伦在法国路易王朝搞宫廷画作了样板。要说巴洛克一词的贬义的话，我倒宁愿加之于鲁本斯。他的画使人佩服，却难以使人感动。鲁本斯的影响很大，例如他的弟子凡·代克的肖像发展了他的画法而形更收得紧，德拉克罗瓦吸收了他的富有生命力的特征，这是好的一面；不好的一面则是把他的浮夸的东西继承下来，例如法国宫廷的学院派所提倡的“鲁本斯主义”，追求对艳丽的女色的迷恋满足。

17 世纪的荷兰人与近邻的鲁本斯却不同，而更值得大书一笔，其特点是更加在写实工夫与世俗化方面上推进。荷兰摆脱西班牙的统治，独立的民族国家获得经济发展，出现了其他地方未曾有过的广阔的艺术品市场，出现了新兴的商人和其他市民对表现自己世俗生活的兴趣。供摆设之用的小画特别多起来。宗教、神话、历史的题材相对地少了，连教堂内景画也主要地体现宁静气氛与严谨结构之美。这里有了作为独立画种的风景画、牧歌情趣的动物画，以杯盘餐具为主的精致工细的静物画——这类绘画表明荷兰人的艺术视野扩大了，他们在这种画里玩味自己开创的天地和家业，但终究太实了，那些静物过分倾