



2

委拉士开兹

序

在欧洲曾經有一位艺术批評家說委拉士开茲是“美”的背叛者。他所說的“美”是指那种已經僵死了的、完全脫离了生活的“美”，它建立在一些抽象的規律与教条上。無疑問的，文艺复兴时期的大师們曾經在自己的作品里創造出具有典范意义的美。但是，这种美是大师們在对生活的广泛而深刻的观察里产生的；也可以說这种美本来存在生活中，大师們不过是發現它，加以艺术提炼並把它再現在自己的作品里。因此，具有典范意义的美絕對不是完全脫离生活而仅仅是抽象的規律的产物。盛期文艺复兴之后，即十六世紀下半期，有許多美术家放棄了創造性的艺术实践，在过去的大师的作品里找寻美，以掌握那些大师們的技法和風格为唯一的任务。这样，他們便成为單純的模仿者。另外一些美术家則認為要胜过前輩就只有在自己的作品里显出独特的風格和創造出古典作品中所未曾有过的“美”来。但是他們只是在脫离了生活的“美”的概念里兜圈子，憑着一些抽象的規律来制作。不論是前者或后者，都是远离生活的真实的。即使是画肖像，他們也只注意外表效果，在衣飾上所花的工夫比在人物內心刻划上所花的不知大多少。作品上出現的是空洞的、令人厭惡的“美”。在美术史上这种現象被称为風格主义。委拉士开茲是这种“美”的反对者，用那位批評家的話來說，是这种“美”的背叛者。

当委拉士开兹的同时代人从意大利寻求有用的东西的时候，在那里，还是不久之前，發生了意大利繪画史上一件最后的重大事件——卡拉瓦乔(1573——1610年)的出現。卡拉瓦乔是首先起来反对这种僵死的“美”的艺术家。他一反風格主义者的盲目模仿，矯揉造作。他的艺术实践是美术領域中的革命。卡拉瓦乔开始他的艺术活动的时候，正是風格主义艺术泛滥的时候。这时意大利艺术已經丧失了它的活力。卡拉瓦乔的父亲是一个泥水匠。他出身的环境和以后長期流浪的生活使这位艺术家同普通人有广泛而密切的接触。他在下層社会生活里和普通人身上發現真正的美，並在自己的作品里再現出来。他的純粹風俗画，以前的意大利大师还没有画过。卡拉瓦乔毫無掩飾地表現下層社会生活的艺术震惊了当时的社会。他的充滿生命力的作品使風格主义的作品相形之下更显得沒生气。尽管人們反对，卡拉瓦乔的艺术日漸取得广泛的影响，在意大利边境外它也起着有力的作用。

卡拉瓦乔派在委拉士开兹的故乡塞維利亞很活躍。在这个富庶的城市盛行着描写小酒店、市場和廚房等普通人出現的地方的画。委拉士开兹在塞維利亞时期也像同輩的画家一样描繪这种風俗場面。委拉士开兹画風俗画並非出于趋时心理，他以一个真正艺术家的眼光在普通人身上發現純朴的美，他以真摯的感情描繪它出来。从他在这个时期最好的風俗画“煎鷄蛋的老妇”和“水販”来看，他真实地表現了劳动人民身上的崇高的美。在四十年之后，这位偉大的艺术家怀着同样真摯的感情描繪了世界繪画宝庫中的珍品——“紡紗女”。

卡拉瓦乔的艺术的革新意义主要是在它的内容上，但是在表现形式上也有其革新意义。他运用集中的光使主要的东西突出，讓次要的东西浸沒在陰影中，同时利用强烈的明暗对比来加强物象的体积感。这种光，我們可以在丁托列托的作品里看到，但是它沒有像在卡拉瓦乔的作品里起着那么重大的作用。受到卡拉瓦乔派影响的委拉士开茲在画他的風俗画时也运用这种光。这种影响最明显地表现在“水販”这幅画上。不过要指出，卡拉瓦乔作品中的使形体显得有点僵硬的尖銳的明暗对比，在委拉士开茲的作品中逐渐趋于緩和，这使形体显得为空气包围而富于真实感。从他二十年代末的“巴庫斯”就已經可以看出这种趋向。他晚年作的“宮娥”和“紡紗女”更說明这位大艺术家处理明暗的独特而非常巧妙的手法，在这里，明暗对比既能突出主要人物，又毫不造作。在卡拉瓦乔的作品以及委拉士开茲早期的作品中，光綫显得是用人工配置出来的，有时令人感觉，好像是一个黝黑的地下室忽然給射进一道光来；而委拉士开茲晚期的作品中的光却来得很自然。

給予委拉士开茲以很大的影响的还有威尼斯派的画家，其中主要的是提善。他曾經說过：“人們可以在威尼斯找到善与美，而提善是他們的旗手。”他在馬德里皇宮里就已看到提善等大师的作品，其后兩次到意大利，更多一些机会观摩威尼斯派的傑作。威尼斯派画家以用色見長，而提善更是最傑出的一个。委拉士开茲汲取他們的長处，在自己的作品中运用丰富、明快而和諧的顏色。他比威尼斯派的大师們走得更远些，在他的画面上，色彩同明暗、笔触有机地結合起来，在空气里顫动着。“紡紗女”这

幅画就是用色非常美妙的代表作之一。無怪乎欧洲一些艺术批評家在委拉士开茲的油画上看到十九世紀印象派的某些手法了；也無怪乎法国印象派大画家馬奈于 1865 年在馬德里普拉多博物館里的二百年前的大师的作品面前讚美不已。

委拉士开茲在繪画史佔着一个非常重要的地位，他和同时代的倫勃朗、魯本斯共同站在世界上最偉大的现实主义画家的行列里。

*

*

*

第埃戈·罗德里盖茲·德·西尔华·委拉士开茲于1599年6月5日在西班牙一个大商埠塞維利亞出生。他的祖父第埃戈·德·西尔华和祖母馬利亞·罗德里盖茲都是葡萄牙人，但是他的父亲出生于塞維利亞。他的母亲叫歇罗尼瑪·委拉士开茲。西尔华和委拉士开茲兩家都是小貴族。按照西班牙的習俗，如果母系方面地位較高，兒子便得用母亲的姓作自己的姓，因此，这个未来的大画家便姓委拉士开茲。

委拉士开茲自小就很喜欢繪画，因此在一般貴族子弟在那里念書的学校念了不久，他父亲便送他去跟老法蘭西斯科·赫列拉学画。赫列拉有天才而脾气極坏；委拉士开茲很快便离开他的第一个老师。第二个老师是柏切科，天才虽然比赫列拉低，但是有學問，脾气也好。他是一間美术学院的創辦人，而且是一个詩人，考古学家，傳記家和理論家。他以畢生精力著了一部書，叫“繪画艺术”，这是一部研究西班牙繪画的很有价值的参考書，同时是一部教学論文，回忆录和宗教美术教本。作为一个美学家，柏

切科主張意大利學院派的美學理論，但是這並不妨礙他贊許他的天才學生的創造性的研究。委拉士開茲跟柏切科學了五年畫，師徒之間的感情很融洽。1618年，他同老師的女兒胡娃娜·柏切科·米蘭達結婚。1619年和1621年，他們先後生了兩個女兒。

在十六世紀，塞維利亞掌握了对美洲的全部貿易，手工業也很發達，就業人數曾達十三萬人。這個繁盛的工商業城市很早就受到意大利文化藝術的影響，而且成為人文主義和自由思想的堡壘。卡拉瓦喬派在這個城市里發生那麼大的影響是不足為奇的。但是，如果說在塞維利亞盛行的專描繪下層社會生活的風俗畫（這種畫在西班牙叫作“波德戈奈”）只是由於外來影響而產生，那是不公平的。自從“拉薩里洛·德·托爾美”出版（1554年）以來就流行的專描寫下層社會生活和諷刺沒落貴族與僧侶的小說，而這種小說同“波德戈奈”不無聯繫。塞萬提斯的“堂·吉訶德先生”也未嘗不可以看作是一幅描寫當時西班牙生活的出色的“波德戈奈”，雖然它具有更深刻的意義。

委拉士開茲在塞維利亞獨立創作時期，就特別愛好描繪“波德戈奈”，其中著名的有“煎雞蛋的老婦”和“水販”等。在這兩幅畫里，我們還可以看到委拉士開茲出色的畫靜物的本領。普通勞動人民生活不但出現在他的“波德戈奈”里，而且也出現在他的宗教畫里，像“基督和他的門徒在以馬忤斯”和“基督在馬大家中”，宗教主題只是在背景上表現出來，而風俗主題卻突出地表現於前景。無怪乎“基督和他的門徒在以馬忤斯”曾經被列入“波德戈奈”類里，直到1933年這幅畫洗過之後，才發現畫在背景左角上的基督和他

的門徒。他的“三王來拜”中的聖母描繪得如此粗壯，以致有一個批評家說她的手簡直可以推着一把犁來耕田。

1622年，委拉士開茲第一次到馬德里，在這裡，他畫了一些詩人的肖像，其中有著名的詩人貢戈拉的肖像。1623年，他再次到馬德里，畫了御前大臣璜·德·方塞卡的肖像（已失）。據說，這幅肖像畫使委拉士開茲得被任命為腓利普四世的宮廷畫師。從1623年到1660年，委拉士開茲一直為宮廷服務。除了畫畫，他還先後擔任過其他工作，從國王侍從一直干到皇宮總管。

西班牙從十六世紀下半期開始，在政治上和經濟上都走着下坡路。1609年富庶的尼德蘭北部擺脫他的統治而獨立；由於“無敵艦隊”在1588年慘敗於英國，西班牙喪失了海上霸權，不能控制大西洋貿易的通路；為了保護高級貴族的利益而施行扼殺國內工業的政策，在這些情況之下，西班牙的經濟便遠遠落後於英國和荷蘭。腓利普四世的宮廷靠殘酷地剝削本國人民和國外殖民地來維持虛有其表的豪華。在充滿虛偽、陰謀的宮廷里，委拉士開茲始終保持着內心的自由，對藝術懷着一生不渝的忠誠。這使他成為十七世紀西班牙最傑出的畫家。

當了宮廷畫家之後，委拉士開茲的作品以肖像畫為主。在二十年代的肖像畫中，委拉士開茲已開始表現出他作為一個肖像畫家的才能。他不像以前的宮廷畫師那樣追求對象面貌與姿態的表面莊嚴，以及服飾的華麗。他集中力量去刻劃對象的性格與感情，雖然他還未能完全克服宮廷肖像畫的刻板的定型。在他畫的年輕的腓利普四世的全身肖像中，我們看到一個以略顯矜持的姿態站

着的青年；右手下垂，指間夾着信件，左手扶着枱角。他整个面龐顯露出他是一个缺乏魄力的人，而且在他这个年輕清秀的臉上已經流出过早的对生活的厭倦。假如我們把这幅肖像同五十年代末的腓利普四世的半身像对照看看，就不难發覺后者是对生活更厭倦一些，更憂郁一些，內心更空虛一些。这个到了晚年要靠一羣丑角来开心的国王的形象在委拉士开茲画的一連串肖像中得到最深刻的表現。西欧的某些批評家（如克里文）說委拉士开茲画腓利普四世的肖像好像画靜物一样，沒有內心的表現，这是何等不公平的評論！

委拉士开茲在皇宮里有机会看到那里所收藏的意大利和法蘭德斯大师的作品，而提善的作品最使他欽佩。可以相信，他在这些大师的繪画里学到許多有用的东西。

不知道是否受到意大利和法蘭德斯繪画的影响，委拉士开茲在二十年代画了一幅“巴庫斯”^①。在宗教裁判所橫行霸道的西班牙，这种異教題材的艺术創作确是罕見的。“巴庫斯”也叫作“飲酒者”。事实上，在画面出現的是一羣在田野里飲酒取乐的农民。在这幅画里，神話主題和風俗主題那么巧妙地結合，使人感覺它充滿古代希腊人的精神。在希腊神話里，我們看到奥林坡斯山上的神会屈尊到人間同人类一起欢宴作乐。在委拉士开茲的笔下，巴庫斯同西班牙的粗野而天真乐观的农民一起飲酒寻欢。

1628年，魯本斯負着重大的外交任务来到馬德里。腓利普四世招待他住在皇宮里。在商談国际大事的余暇，魯本斯就到委拉士开茲的画室里来画画；年輕的画家無疑間的会从这位当代大师

那里获得教益不浅。据说鲁本斯曾经劝告腓利普四世让委拉士开兹到意大利游历。意大利，这是一个多么强烈地吸引欧洲画家的地方啊！列奥纳多·达·芬奇、米开朗哲罗、拉斐尔、提善、丁托列托……多少辉煌的名字同它联系在一起呢。委拉士开兹能够不神往吗？当他想到威尼斯，提善和丁托列托的故乡，在那里，可以亲眼看到这两位大师的许多杰作，能够不心醉吗？

1629年8月，委拉士开兹离开西班牙，首先到威尼斯，为腓利普四世买了些画，然后经费拉拉到罗马，在这里停留达一年之久。

显然是受意大利大师们的异教主题的作品影响，委拉士开兹创作了那幅富有幽默的人情味的“火神的鍛铁工场”。同“巴库斯”一样，神话主题同风俗主题揉合一起，而且具有“巴库斯”所没有的戏剧性与幽默感。当勤劳老实的火神领着他的徒工们打铁的时候，爱管闲事的阿波罗^②走来告诉这个老实人，说他的老婆跟漂亮英武的马尔斯^③干着风流的事情。

在回西班牙之前，委拉士开兹到那不勒斯，同里贝拉^④会面。1631年，他便回到马德里。

在三十年代和四十年代，委拉士开兹画了许多优秀的肖像画。在三十年代初，他的画里开始出现巴它沙尔·卡洛斯的美丽可爱的形象。巴它沙尔·卡洛斯是腓利普四世和第一个妻子生的男孩，到十六岁时便夭折。有一幅描繪他骑在馬上，神态英俊而又不失兒童的天真。在另一幅画里，他穿了獵裝，扶着槍站在树下。在他美丽的臉孔上流露出稀有的宁静与内心的純潔。曾經是腓利普

四世的寵臣奧利華列斯伯爵的性格——高傲、殘酷、野心勃勃，在一幅騎馬像里表現無遺。奧利華列斯說過沒有戰爭他便不能生活。委拉士開茲描繪這個好戰的伯爵向着戰場策馬前進，傲然回首以冷酷的眼光逼視觀者。畫家給這幅肖像畫配上一個為戰火籠罩的遠景，襯托出這個好戰者的性格。

在腓利普四世的宮中養着一羣“活的玩具”：小丑、矮子和白痴。生活得無聊的國王在這些可憐人身上尋開心。委拉士開茲應國王的要求給他們畫了一組肖像畫。在這些畫里，這位藝術家有更大的創作自由，不必像給宮廷顯貴畫肖像時要按刻板的形式來畫。他在丑角們滑稽的外表下看到真正的思想感情，在畸形兒的身上看到還未為黨心的權利慾所畸形化了的人性。盛裝的丑角，綽號奧地利的堂·璜，狡猾地看着那些沒有在畫面出現的觀眾。矮子賽巴先·德·摩拉坐在地上，憂郁而嚴峻地往前望着；另一個矮子第埃戈·德·阿賽多像一個學者那樣坐在書本面前思考着，他是在思考個人的命運，還是在思考他那麼熟悉的腓利普四世的宮廷的命運？在綽號科里阿的傻子的丑角那副痴笑臉容上，流露出這類人物內心的哀痛。在委拉士開茲的筆下，這些人都是個性顯著，使我們在幾百年後還好像親自看到這些“活的玩具”。委拉士開茲這組肖像畫可以說是構成了一部無言的悲劇。

以古代希臘兩個學者的名字為畫題的兩幅全身肖像是委拉士開茲的肖像畫中重要作品。一幅題為“伊索”。這個著名的“伊索寓言”的作者捧着一本書若有所思地站着。他歪着頭，臉上肌肉鬆弛，以疲倦無神的眼光望着前面。一幅題為“梅尼普”。這個古代希臘

哲学家側身站着，头部扭过右肩来。他的微微往上牵动的嘴角，灼灼的眼光，使人感到他就以尖刻的諷刺語句投向他的对象。欧洲有些批評家認為委拉士开茲实际上是描繪馬德里街头的两个貧穷的老头子。的確，我們的画家的真正兴趣不在于这两个遙远的古代的人物，而在于普通的同胞；正如他的真正兴趣不在于巴庫斯、烏尔剛（火神）、阿波罗，而在于西班牙的农民和手工業者。

在三十年代里，委拉士开茲創作了著名的“勃列达的投降”。它描繪荷蘭的勃列达城經過長期艰苦的防守战而于1625年向西班牙軍隊投降，守城司令向西班牙軍隊的主帥斯比諾拉献出城門的鑰匙。画面右半部是以斯比諾拉为首的西班牙將士們，左半部是以納索为首的荷蘭將士們。納索微微俯身，右手拿着鑰匙遞向斯比諾拉；后者也微微俯身，右手搭着投降者的左肩。这种互相向着对方的运动巧妙地把画面左右兩部分联結起来了。西班牙軍隊的一列長槍（由于它們，这幅画也叫“長槍”）威武地聳立着，同荷蘭軍隊方面無精打采地斜擱在肩上的武器形成对照。甚至斯比諾拉那匹以肥大、發光的臀部向着观众的馬也显得有点威風凜凜，而納索的坐騎却露出迷惑的表情。从斯比諾拉和納索兩人之間望过去的中景，为强烈的陽光照射着，使画面的两个主要人物很突出。在中景上可以看到西班牙軍隊列队站着，他們似是在接受对方交过来的武器和軍旗。从納索的背部和他的坐騎之間的三角形空隙露出斜倒向西班牙軍隊那方面的旗帜和長槍。远景是郊野，在那里散佈着几个火头，濃烟直冲天空。这使人想到战争还是停

止不久。假如我們細細觀察斯比諾拉的形象，可以發現委拉士開茲在這幅畫中強調的是人道主義精神和中世紀武士的一種高貴的品德——尊敬雖然失敗了，但很勇敢的敵人。委拉士開茲既沒有表現勝利者的不可一世的气焰，也沒有強調失敗者的沮喪。無怪乎歐洲一些藝術批評家認為，與其說這位藝術家描繪一個歷史上的事實，不如說他表現自己的人道主義思想。這種思想同離開委拉士開茲那個時代還不遠的文藝復興時期的人文主義思想有血緣關係。提及這幅畫，可以說一說二十年代一件事。1623年，委拉士開茲剛當了宮廷畫家之後，還有三個受年俸的畫家（兩個意大利人，叫維山卓·卡都卓和依哲里奧·卡錫西；一個西班牙人，叫岡札利茲，他不久就逝世，由一個意大利畫家，安哲洛納爾第補他的缺）；這三個畫家由於嫉妬，說委拉士開茲只會畫肖像。腓利普四世聽到了這些話，便組織了一次比賽，以1609年摩爾人被驅逐出瓦倫西亞為題材，讓那三個意大利畫家和委拉士開茲比賽。評判員是羅馬人喬凡尼·巴提斯塔，一個畫家兼建築家，以及托勒多人邁諾，他是格列柯的學生，腓利普四世的素描教師。結果委拉士開茲的作品被評為首名。這幅畫在十七世紀時，曾和提善的“查理五世肖像”並排地掛在阿爾卡札爾宮里，1734年因失火而被焚毀。這幅已不存在的历史畫在當時証明了委拉士開茲不只會畫肖像畫，而今天，“勃列達的投降”向我們証明這一點。

1648年11月，委拉士開茲離開馬德里，再次到意大利去。第二年2月，他到達熱那亞；4月到達威尼斯，其後又在米蘭和帕都亞逗留。在這時期里，他選購了委羅奈塞的“維納斯與阿多

尼斯”，丁托列托的“聖母祭”和一幅速写。然后，他經過羅馬直往那不勒斯，在那里他再次見到里貝拉。他在那那不勒斯为腓利普四世买了些古董、大理石像和青銅像。1650年，委拉士开茲到羅馬，作較長時間的逗留。

在羅馬時，委拉士开茲画了那幅成为世界肖像艺术珍品之一的“教皇英諾森十世肖像”。在这幅画里，这个教皇以狠毒、銳利的眼光望着他的觀者；这种眼光因为側視而显得更險惡。他的紧閉的嘴唇好像准备随时向天主教世界發号施令。在委拉士开茲的笔下，教皇並不是一个神聖不可侵犯的人物，而是一个除了好事情什么都干的惡棍。就性格刻划的深度來說，只有同时代的倫勃朗的最优秀的肖像画才能够同这幅“英諾森十世”媲美。教皇看到自己的肖像時說：“太像了！”也許他這句話含有責备的意思。这个以神的代表者自居的教皇看到自己的肖像時作何感想，我們不得而知；但是我們看到他的肖像時，却感觉到这位偉大的艺术家把埋藏在这个天主教世界的头子灵魂深处最醜惡的东西也發掘出来了。

在描繪教皇的肖像之前，委拉士开茲还画了他的僕人兼助手璜·德·帕列哈的肖像，这幅肖像画曾經公开展覽于羅馬泛神庙的大圓厅里，並获得極大的成功。由于这幅画的成功，委拉士开茲荣获聖路克公会會員头衔。在意大利傳統中，聖路克是画家的保护神，而聖路克公会是意大利画家的一个組織。被公認為大师的画家才能够成为會員；而非意大利人的画家要成为會員更不容易。委拉士开茲被接受为會員，可見他在意大利繪画界的声望之

高了。

1651年，委拉士开茲离开羅馬回国。当时他曾經想繞道巴黎，遊覽这个名城之后再回西班牙，但是因为腓利普四世渴望他早日回去而不能成行，另有一說是因为意大利北部有战事而作罢。結果，他仍取道热那亞返国，于1651年6月到达巴塞隆納。

回国第二年，委拉士开茲被任命为皇宮总管。这是一个工作繁重的职位，無疑的曾經夺去了这位画家許多宝贵的創作时间。但是在百忙中，委拉士开茲仍然画了不少傑作，其中有著名的“宮娥”和“紡紗女”。这两幅画和上面說过的“勃列达的投降”被推許为委拉士开茲一生最偉大的三件作品，也是世界艺术宝庫中的奇珍異品。

关于“宮娥”这幅画，法国詩人兼艺术批評家高蒂耶說过这样的话：“这幅画在哪里呢？实际上，它不是一幅画，而是扩延了的生活。”画面描繪的是委拉士开茲自己的画室中一个場面。这好像是日常生活中一个偶然片断：画家正在画画，五岁大的馬格丽塔（腓利普四世和他后妻生的女兒）和其他的人跑到画室里来。一个宮娥半跪着遞給馬格丽塔一个紅色杯子，另一个宮娥正在向小女公主弯着身，似乎准备为她作些什么。一个女矮子站在一旁，望着她前面某些人，她旁边的一个男矮子正在用左脚戏弄着他跟前一只伏在地上的肥壯的狗。在微弯着腰的宮娥后面，侍女長和站在她旁边一个男子交談，而那个男子微仰着头好像在想着一些事。从背景上一个門口望出去，一个長着鬍子的男子站在台阶上，望着画室里的人們。在画室后边的牆上一面鏡子里，我們

看到国王和王后。委拉士开兹本人站在一幅大画布前面，右手拿着笔，左手拿着调色板；他正在作画的过程中。马格丽塔是中心人物，她穿了米黄色的衣服，全身沐浴在明亮的光线中。旁边两个宫娥成为主要的陪衬人物。委拉士开兹向着这组人物转过身来而和她们取得联系。从男矮子到委拉士开兹形成起伏的、有节奏的线条。现出国王和王后形象的镜子差不多在画面的中心，而贴近马格丽塔头顶。他们不太清楚的形象只能使观者的视线更集中于小女公主身上，而不会分散观者的注意力。这幅画的前景光线最强，中景最暗，然后在后景上不大的空间中又出现较强的光线。从那由于透视而缩成很窄的窗子透进来柔和的光，这光投在画室后面牆上和天花板上。不是借助于透视线，而主要是借助于巧妙的明暗配置，这幅画具有很强的空间感。现在尺寸大大缩小了的复制品也能够给我们这种很强的空间感；假如我们站在这幅原来高3.18公尺，宽2.76公尺的油画前面，我们会有站在委拉士开兹的画室里看这位大画家作画的感觉了。委拉士开兹自己关于丁托列托的“耶稣为门徒洗脚”的话可以说明我们对他这幅“宫娥”的感受：“这很难令人相信是在看一幅画。颜色是如此真实，透视是如此正确，以致人会想跑进去，在铺着磚的地上走着……”

在“宫娥”里，委拉士开兹表现了他作为人物画家的卓越才能。还未为虚伪的宫廷生活腐蚀了的马格丽塔如此天真可爱；垂着金髮的头略为扭向左肩，双眼斜睨着她爸妈。两个面孔美丽姿态优雅的宫娥在委拉士开兹笔下永垂不朽，成为西班牙造形艺术中最美的女性形象之一。那个神态庄重的女矮子和那个稚气未除的男

矮子也不是作为“活的玩具”出現，相反的他們具有人的尊嚴。我們的画家一視同仁地表現他們，並不把他們看得比其他的人微賤些。委拉士開茲全神貫注、深思熟慮地進行創作。我們在這幅畫里看到一個嚴肅的、誠懇的大藝術家，他身為宮廷画家而始終沒有為充滿欺詐的宮廷生活腐蝕了自己的心靈。這位藝術家一顆赤誠的心沒有忘記他早年曾經那麼熟悉的勞動人民。在他生命的火焰行將熄滅的時候，他以最大的熱情，畢生累積的才華制作了如此輝煌，又如此質樸的“紡紗女”。

在皇后壁畫工場一個紡紗間里，有五個女工在那兒。整個構圖以前景那兩個正在紡羊毛紗的女工為中心。畫面左方正面坐着一個手搖紡車的女工，她左手縮起拈着羊毛紗，左腿向左前方伸出。畫面右方的女工面向左方側身坐着，四分之三的背部向着觀者。左手橫伸，左腿向畫面左方伸出而小腿則略向右方屈回。這兩個女工的身姿互相對稱而又有變化，決定了整個構圖既穩重，又活潑。左方有一個俯身站着和旁邊搖着紡車的同伴交談的女工，她同右方從門里伸出半截身來，兩手抬着一個筐子的女工遙遙呼應。較強的光綫落在右方坐着的女工身上。左右兩組人物之間的中景上，坐着一個完全處在陰影里的女工。在她背後出現一個明亮的後景。這是一間有一個高大的門口的寬敞的房子，里面牆上掛着一幅巨大的壁畫。它前面站着來欣賞壁畫的貴族婦女，其中一個回首看着紡紗間。房子里充滿明亮而柔和的光綫。這明亮的後景越過較暗的中景而同前景呼應。這種手法在“宮娥”上，甚至在他早期的作品如“基督在馬大家中”上，就已經為這位画家

运用过。它往往在画面造成一种奇妙的空間感，使觀者感觉到可以跑进去。

“紡紗女”画面的顏色配置得非常美妙。前景上坐在左右兩方的女工，一个穿綠色裙子和白色上衣，一个穿黑色衣服而披着白头巾。介于這兩組冷色之間是坐在中間的女工的裙子的暗土紅暖色。左方靠边地方有一塊紅色的帷幔，它平衡了那一大片由于处于陰影中而成为暗綠色的牆壁。其余兩個站着的女工的衣服的淡褐色，地面和木紡車、橈子等物的灰黃色、各种肉色……这些介乎冷暖色之間的顏色适当地分佈各处，使对比的顏色显得調协，柔和。構圖深处那个房子里的色調虽然很丰富燦爛，但是由于总調子較前景的低，而不致于喧宾夺主。在用笔上來說，委拉士开茲在这幅画里达到神乎其技的境地，笔触似乎融化在光与影里。自由、闊大、奔放、雄勁这类形容詞都用不上。在这里，笔触同描繪出来的东西已經完全結合成为一体，笔触已不再作为笔触单独存在，不像在其他一些大师的画里，笔触很突出，很吸引觀者，多少离开了被描繪的东西而独自成为一个目的。在人物造形上，坐在右方那个女工是最成功的。她結实的身体表现出劳动者健康的美；她臉頰和頸背柔和的綫条則表现出女性特有的迷人的美。

在“巴庫斯”和“火神的鍛鉄場”里，委拉士开茲把風俗画因素导入了神話題材中，而在“紡紗女”里，却把神話因素导入了風俗題材中。在“紡紗女”的背景上，出現了一个希腊神話故事，那是雅典娜^⑤和那个大胆的人間少女阿拉娜的故事：阿拉娜認為