

序言

畫廊中的歷史

為什麼要選擇古代繪畫這個視角，來看大航海的歷史？

攝影術誕生之前，古代繪畫就是考古意義上的另類「坑口」。維多利亞時代的英國作家、藝術評論家約翰·羅斯金（John Ruskin）曾說：「偉大國家的史記有三份，一是功績史，二是文學史，三是藝術史。想對這個國家的歷史融會貫通，三史缺一不可，但最值得信賴的是最後一部。」這話，剛好為我的選擇作了注腳。「作為歷史的藝術」的古代繪畫是最好的時空隧道。

在展開這一歷史畫卷之前，有必要認識一下它的背景。首先認識兩個詞，一個是「大航海」，一個是「文藝復興」。他們相交相融，也互為背景。

西文「Rinascimento」一詞源自意大利語的「Rinascita」，本意是「再生」或「復興」，一點「文藝」的意思都沒有。意大利著名畫家、米開朗基羅的學生、建築師和藝術史家喬爾喬·瓦薩里（Giorgio Vasari）於1550年出版了長達百萬言的美術史著作——《意大利傑出建築家、畫家和雕塑家》（也稱《藝園名人傳》）。此書在劃分藝術創作階段時，首次使用了「Rinascimento」這個詞。但在「文藝復興」時代，根本沒人使用這個詞。直到19世紀中葉，法國歷史學家首先使用「Renaissance」這個詞來概括15至17世紀西方人文精神的覺醒，「再生」或「復興」古羅馬與古希臘的往日輝煌。

這種「復興」既有文化創造，也有科學探索。如果，我們做一點對

比，就會發現：熱那亞的哥倫布1492年發現了新大陸；佛羅倫薩的達芬奇1499年完成了「最後的晚餐」；拉菲爾離世的1520年，麥哲倫正在環球航行……那麼，到文藝復興繪畫中「回訪」大航海是再好不過的時空選擇了。

「大航海」這個詞與「文藝復興」一樣，都是漢譯過程中產生的「美麗誤會」。這個詞的英文來源是「The Great Voyage Age」。但維基百科中，根本沒有這個詞條。雅虎搜索中查出來的則是「Age of Discovery」或者「Age of Exploration」。在西方語言中都是「探索發現時代」的意思。也就是說，最初西文世界中沒有「大航海」或「大航海時代」這個說法。它完全是漢語意譯的「成果」。不過，從本質上講，也沒譯錯。西方地理大發現，靠的就是大航海這一霹靂手段。今天所說的「大航海」，大體是指西方人15至19世紀的航海探險、海上貿易、文化交流與海外殖民活動。大航海是全球化的最初樣式，有文明進步的一面，也有血腥與殘暴的一面。從這裏開始，海上的「世界」與陸上的「國土」，在風帆的鼓動下，界線漂移，定義浮動……

14世紀初，《馬可·波羅遊記》一紙風行，引發到東方尋找財富的強烈欲望。然而，1453年奧斯曼帝國攻克君士坦丁堡並結束東羅馬帝國對東方的統治，阻斷了東西方的通道，貿易也受到嚴重阻礙。西方人不得不尋求新的通往東方的海上通道，由此引發對未知土地的發現與佔領，開創了歐洲主導世界的新世紀。因此，西方歷史學家多以1453年劃分中世紀的終結與近代歷史的開始。不過，新舊交替並非在這一年間完成，它是一個複雜的歷史過程，各種新思潮與新探索，在歷史變革的前夜已迫不及待地衝到台前。

15世紀初，葡萄牙已開始向摩洛哥和大西洋諸島擴張；西班牙在完成了政治統一之後，即把開闢新航路作為重要財源；葡、西兩國就這樣成為世界第一批殖民航海的先驅。文藝復興最重要的藝術載體——油畫，也恰在此時誕生。尼德蘭畫家凡·艾克（Jan van Eyck）兄弟於1415年至1432年間完成的《根特祭壇畫》，被認定為世界油畫的開山之作。不久之後，兩兄弟來到葡萄牙，直接指導了葡萄牙宮廷畫家努諾·貢薩爾韋斯（Nuno

Goncalves) 的創作，於 1460 年完成六屏《聖文森特祭壇畫》，這幅大型油畫，為大航海先驅葡萄牙亨利王子留下了唯一的藝術形象。

油畫從誕生之日起，就在西方繪畫中佔有無可爭議的統治地位，在幾百年的藝術實踐中，它與社會發展同步，孕育了許多畫種，宗教畫、世俗畫、肖像畫、風景畫、海景畫、靜物畫、海戰畫、歷史畫（這些題材自然也有理不清的交錯與共生），為後世留下了無數不朽的作品。這是藝術寶藏，也是歷史富礦。我嘗試着從大航海相關方位進行一點不成熟的「開採」，藉助這些繪畫「穿越」到那個時代，讓古典繪畫中埋藏的歷史線索，合乎邏輯地映照出歷史的真相。

「以圖證史」是歷史研究的一種方法，「以史論畫」是藝術史研究的一種方法，筆者在此將兩種有效且有趣的研究方法融合在一起，共同見證並呈現大航海的歷史圖景。本書選取 140 幅涉及大航海的世界名畫和珍貴歷史繪畫，依時間序列組成十個小專題：大航海序曲、最初的海權之爭、誰來經緯地球、新海港與新海商、東盜西來、列強的海上爭奪戰、尋找北冰洋通道與南方大陸、沾光大航海的科學巨人、藝術在東方、西儒東來與東儒西去……穿行於這些名家與名作之間，既可以算作外行看熱鬧，也可以算作內行看「門道」。

文藝復興最大的藝術遺產，無疑是佔據了古典繪畫半壁江山的宗教畫。宗教畫原始題材極為豐富，如上十字架、下十字架、三賢朝聖，等等。但涉及現實生活的極少，文藝復興三大師沒留下一幅與大航海相關的作品。儘管如此，宗教畫還是無心插柳地為後世留下了許多重要畫卷。提香（Tiziano Vecelli）的《亞歷山大六世送主教佩薩羅給聖彼得》、委羅內塞（Paolo Veronese）的《勒班陀戰役的寓言》，讓後人見識了當年為葡萄牙和西班牙切割地球的教皇亞歷山大六世；今人無法想象拿着十字架的主教會成為戰爭指揮官，甚至會披掛上陣，進而改變教區或地區的命運；同時可以領略槳帆船的最後一場大海戰。

談及文藝作品人們總愛說「時代氣息」，大航海的「時代氣息」就是

不斷變化的時代風氣。比如，西班牙藝術家阿萊霍·費爾南德斯（Alejo Fernandez）在 1531 年至 1536 年間畫的宗教畫《航海者的聖母》，就把聖母瑪利亞處理成掌管航海的神祇，傳統中聖徒的位置也被航海家與商人取代，畫面下方的伊甸園已是繁榮的海上航路——這是塞維利亞商貿院為其小禮拜堂訂製的祭壇畫，出資方已由教會轉換為航海家和海商公會了。

海上冒險活動使航海家與海商憑藉海外掠奪的超級財富與家國建樹，在傳統貴族制度中贏得了前所未有的地位，成長為新的社會階層。原本只有教會與貴族才能享受的藝術影像中，有了「新貴」的一席之地。正是顯貴與新貴的市場需求，成就了流行幾百年的肖像畫。如果沒有這一時尚畫種，我們無法想象哥倫布、達伽瑪、庫克，這些偉大的航海家到底是怎樣的風采。當一個人物越是人物，越是人傑或鬼雄時，他的肖像就不再是肖像了，而是變為一個時代的遺址、事件，甚至是一片新大陸。有時，他只需簡單地掐着腰站在那裏，那個畫面就近於「歷史畫卷」了，其意義自然超越了藝術性的簡單評定，而成為歷史證言了。

香料是大航海的重要誘因之一。奧斯曼帝國控制了傳統的東方商路後，胡椒價格十倍甚至百倍攀升。尋找新的販運香料的航道，無異於尋找一條新的掘金之路。麥哲倫呈給西班牙國王的遠航報告，其名稱不是「環球航行」，而是「向西航行尋找香料群島」。香料群島最終成為西方人爭掘的金礦，但災難性的打擊也隨之而來。在 1627 年荷蘭靜物畫家彼得·卡茲（Pieter Claesz）的《火雞派和萬曆果盤》中可以看到牡蠣、橄欖、鸚鵡螺杯旁邊的錫盤上撒着鹽和胡椒麵。此時，胡椒已由「神藥」回歸調料本位。它間接地證明了一個史實：1602 年荷蘭東印度公司成立後，僅用幾年時間，就打破了葡萄牙對香料群島的控制（1587 年葡萄牙成立了西方最早的東印度公司），荷蘭人大舉販入的香料，令其價格從天上落到地下，囤積香料的商人在「香料的詛咒」中紛紛破產（1630 年代，荷蘭又經歷了一場「鬱金香的詛咒」，又讓一批商人破產）。這一畫中間筆成了有趣而扎實的歷史佐證。

大航海是地理發現，更是跑馬佔荒，海上列強之間的利益糾紛，無可避免地演變為海上戰爭，而各國記錄戰況和表彰戰功的圖像需求，則催生了一個規模不小的畫種——海戰畫，並形成它的經典圖式：一種是天神助陣式，畫的一半，描寫天神助陣，另一半描寫海戰的圖式，以喬爾喬·瓦薩里、委羅內塞為代表；還有一種是戰場紀實式，持續的海上戰爭，培育了像荷蘭的老、小威廉這樣的職業海戰畫家，父子二人駕着繪畫專用小船衝到海戰現場記錄戰鬥實況，成為「戰地記者」的先師。

大航海的另一慘烈畫卷就是海難，它也是這一時期的重要繪畫題材。邁克爾·達爾（Michael Dahl）筆下的《海軍上將肖維爾爵士》，不僅為那場著名的海難留下了當事人的身影，也間接為經度鐘的誕生做了背書。更為著名的是1861年梅杜莎號戰艦遇難，它是法國海軍的一個恥辱，原本是避之不及的醜聞，卻被畫家西奧多·傑里科（Theodore Gericault）看中，於是有了《美杜莎之筏》這幅浪漫主義開山之作。這幅畫超越藝術的意義，當年即被復辟登基的路易十八看出來了，他鎖着眉頭對作者說：「先生，你這幅畫，不止是一幅畫，這麼簡單吧？」

值得特別關注的是，西方的大航海與東方的海上絲綢之路，有着奇妙的歷史對接，甚至互為動力。此中「亮點」，無疑是中國瓷器。在西方名畫中隨處可見它的身影：作為「聖杯」，它曾出現在安德烈亞·曼特尼亞（Andrea Mantegna）1490年的《東方三賢朝聖》中；作為「神器」，它曾出現在喬凡尼·貝利尼（Giovanni Bellini）1514年的《諸神的宴會》中；作為貴族生活的奢侈品，它不斷出現在荷蘭靜物畫大師克萊茲·海達（Willem Claesz Heda）和威勒姆·卡夫（Willem Kalf）等人的「早餐畫」中……這些作品不僅構成東瓷西傳的完整物證鏈條，還折射了東方美學對西方藝術趣味的影響。那時的西方畫家絕少見到紙本或絹本的中國畫，能見到的多是瓷器上的中國畫。恰是這種繪畫和它所描述的奇異生活場景，引發了西方美術史上著名的「中國風」，比如，弗朗索瓦·布歇（Francois Boucher）

1742年創作的《中國組畫》。

歷史圖像，也可成為歷史文獻，甚至是某一歷史時期的孤本文獻，補上了歷史研究的某一空白。比如，英格蘭宮廷畫師戈弗雷·內勒（Godfrey Kneller）1687年奉國王之命畫的《皈依上帝的中國人》，畫中人物沈福宗，在中國古文獻中沒有一個字的記載，他作為中國皈依上帝的優秀人物被比利時傳教士柏應理帶到歐洲，成為西方史料記載第一位進入法國和英國宮廷的中國人。還有一位參加了英國世博會的「希生廣東老爺」，也是中國文獻中沒有記載的小人物。他的形象卻極為突出地留在了亨利·塞魯斯（Henry Selous）的《女王在世博會開幕式上接見各國使臣》作品中。這些繪畫使他們成為海上交往史的「歷史名人」，也填補了歷史文獻的空白。

前邊提到的約翰·羅斯金，談論所謂「最值得信賴」。相比於「信賴」，懷疑倒是常常成為動力。讀萬卷書，行萬里路。作為研究者和觀賞者，我走了不止萬里路，常常是帶着疑問上路，帶着不解走進那些名氣很大的古老建築，皇家的、國立的、財團的博物館，帶着疑問站立在名氣很大的畫作前，尋找我要找的東西，尋找我要交給大家的答案。有時會得到求證之後的「信賴」，有時會產生求證之後的懷疑。最後，都化作這裏的一系列視覺文化中的歷史角色。本書將並不關聯的140多幅世界名畫，作為各自時代與各自國家的文化有機體，以大航海為背景關聯在一起來重新解讀。雖然，不能完全釐清大航海的歷史脈絡，但至少為我們回望大航海提供了意趣橫生的線索，讓這些名畫在審美之外，又有了一種文獻之真、古玩之樂、考古之謎、偵探之趣……這好像是前人沒有做過的事。

是為序。

梁二平

2020年2月2日

大航海序曲



奧斯曼帝國的東方盛宴

——《奧斯曼蘇丹穆罕默德二世肖像》貝利尼（1480年）

——《奧斯曼蘇丹穆罕默德二世宴請外國使節》佚名（1453年—1481年）

1453年是劃時代之年。

這一年，奧斯曼帝國攻克了君士坦丁堡，將此城更名為伊斯坦布爾，作為奧斯曼帝國的新都，從而結束了東羅馬帝國對東方的統治，終結了羅馬帝國最後的輝煌——拜占廷時代，也終結了「黑暗一千年」的「中世紀」——此後，基督教文明中心向西移動，歐洲進入了復興與新生的世紀。

這一年，奧斯曼帝國開始了對東西方貿易通道的封鎖，十字軍東征和騎士制度由此走向衰落，新的開拓階層——航海家走上歷史舞台，開始尋找新的通往東方的海上通道，和對未知海域及土地的發現與佔領。

這一年，英法兩國的「百年戰爭」宣告結束，驀然回首，世界完全變了……

站在這個時間結點，通過世界名畫這個「視窗」拜訪大航海時代，我們要見的第一位大人物就是穆罕默德二世（Mehmet II）。必須感謝威尼斯人在西方肖像畫萌芽期為後世留下了這幅《奧斯曼蘇丹穆罕默德二世肖像》，使這個系列有了不可缺位的序篇大作。

穆罕默德二世登基時，由奧斯曼一世1300年自稱蘇丹奠定的國家雛形，已經存在百多年了。伴隨着蒙古帝國不斷東擴，奧斯曼先民們被迫向西遷移，並在地中海東岸擴張其勢力。穆罕默德二世12歲登基時，已是奧斯曼第七代君主。他不僅承繼父親穆罕默德一世統一各部族的大業，還雄心勃勃地率軍隊攻克了君士坦丁堡，使奧斯曼真正成為帝國，這一年他才21歲。

伊斯坦布爾成為了奧斯曼帝國國都，也成為了西方人越不過去的商業屏障。原本在這裏做東西方生意的威尼斯商人，一下子斷了財路。如何才

能與奧斯曼帝國搞好關係，這是威尼斯人要攻克的難題。同樣，穆罕默德二世也要面對，他在帝國的巴爾幹領土統治的合法性問題，所以，雙方都採取了合作的態度。

穆罕默德二世對不同宗教信仰採取了寬容政策，使君士坦丁堡東正教會在他的恩賜下存活下來；奧斯曼帝國似乎不缺錢，但正在崛起的西方繪畫藝術，卻是奧斯曼帝國所缺少的。面對非常重視文化教育的穆罕默德二世的藝術需求，1479年威尼斯共和國向奧斯曼帝國派出了官方畫家貞提爾·貝利尼（Gentile Bellini），到伊斯坦布爾為穆罕默德二世服務。穆罕默德二世請貝利尼進行的兩項藝術創作皆為破天荒之舉：一是為東正教教堂製作基督教壁畫，二是違反傳統給自己畫肖像。

貞提爾·貝利尼來自威尼斯畫派早期代表畫家貝利尼家族，他的父親是雅各布·貝利尼，他的弟弟是與達芬奇齊名的喬凡尼·貝利尼。貞提爾·貝利尼也是文藝復興初期最重要的藝術家之一，曾為威尼斯總督福斯卡里（Francesco Foscari）和塞浦路斯王后凱薩琳·珂爾娜路（Catherine Cornaro）等身份高貴的人畫過肖像。他的寫實功夫深厚，只是寫實中不免有幾分枯燥和生硬。這一缺點，在《奧斯曼蘇丹穆罕默德二世肖像》中恰好吻合了人物特徵。畫中的穆罕默德二世孤傲、冷血、尖刻……畫兩邊各畫有三個金王冠，表現了奧斯曼帝國的強大統治與蘇丹的絕對權力。這一年，穆罕默德二世48歲。

這幅帆布油畫縱69.9cm，橫52.1cm，現藏英國國立美術館。古畫研究者認為，存世的這幅《奧斯曼蘇丹穆罕默德二世肖像》幾乎全部重新畫過，畫右下角保留有舊的繪畫日期銘文：1480年11月25日。而左下角的銘文，則是較新的改寫字跡，包括穆罕默德和貞提爾·貝利尼的名字。貞提爾·貝利尼作為作者的身份，除了這個簽名，並沒有其他證明。但是，這個模特可以完全確認為穆罕默德二世。目前還沒有完全的證據去確定這幅畫是

複製品，還是最早的那幅被毀壞的原件。

1480年穆罕默德二世除了請人給自己畫像，還出兵攻打了意大利。1481年5月，這位世界征服者暴斃於遠征埃及馬穆魯克王朝的路途上，據說是被長子派御醫毒死（弑父殊兄，在奧斯曼政權更替中是常事），細品這幅肖像，更像是一幅鬼使神差的遺像。

穆罕默德二世一生進行過26次遠征，定都伊斯坦布爾後，遠征的腳步仍沒有停下：西路——1459年吞併塞爾維亞，1463年征服波斯尼亞，1479年吞併阿爾巴尼亞、黑塞哥維那和摩里亞（伯羅奔尼撒半島）。在威尼斯手中奪取愛琴海大部島嶼，一度攻抵威尼斯近郊。東路——征服小亞細亞的詹達爾奧盧公國、特拉布松帝國、卡拉曼公國及金帳汗國的殘餘克里米亞汗國，由此成為地跨歐亞的超級帝國。

奧斯曼蘇丹擺完戰場之後，他又擺下招待鄰居與盟友的宴席。在這樣的宴席上，有兩樣是西方人迫切需要而又被切斷來路的東西：一是香料，二是瓷器。現在這兩樣東西被奧斯曼土耳其所控制，他們很享受這種獨家佔有。於是，請來細密畫師記錄下這一美好時刻。這幅《奧斯曼蘇丹穆罕默德二世宴請外國使節》後來被掛在伊斯坦布爾的托布卡皇宮。此畫沒標注製作時間和作者名字。歷史學家們也只能根據它表現的內容起了現在這個名字，估計是宮廷畫師在穆罕默德二世攻克伊斯坦布爾之後的執政時期（1453年—1481年）繪製。

>>>

《奧斯曼蘇丹穆罕默德二世肖像》貝利尼（1480年）

Portrait of Mehmet II by Gentile Bellini



在西方人發明油畫之前，細密畫這一東方畫種曾受到西方畫家青睞，在西方古典文獻中作為插畫廣泛應用。細密畫是地中海東部地區最富東方特色的畫種，土耳其作家帕慕克（Ferit Orhan Pamuk）獲得 2006 年諾貝爾文學獎的小說《我的名字叫紅》，寫的就是細密畫家的傳奇故事。

細密畫久遠的歷史可以上溯至古埃及，但真正形成一個獨立成熟畫種是 13 至 14 世紀。這種畫原本不構成完整的畫，只是作為經典書籍的裝飾圖案而存在；後來，它由裝飾圖案，變為獨立的小幅插圖，成為記錄貴族生活的一種高級繪畫。在蒙古人統治波斯時期，細密畫突破了不畫人物、動物的伊斯蘭文化傳統，其大不里士（今伊朗）畫派繪製的插圖本《列王記》（10 世紀菲爾多西 Ferdowsi 所著），成為此畫種的經典之作。細密畫記錄貴



>>>

《奧斯曼蘇丹穆罕默德二世宴請外國使節》佚名（1453 年 - 1481 年）

Mehmet II Host a Banquet by Unknown

族生活的特點，使它成為波斯歷史的一部分。

《奧斯曼蘇丹穆罕默德二世宴請外國使節》這幅細密畫，記錄的是穆罕默德二世在宴請外國使臣。眾使臣戴的帽子和穿的衣服各不相同，已失去了蒙古風格，應是四大蒙古汗國（金帳汗國、察合台汗國、窩闊台汗國、伊利汗國）分裂後的各小國使節。此畫最為中國海上貿易研究者所樂道的是這場國宴中所用的瓷器。最搶眼的是十二人大桌中央擺着超大的元青花盤（也有專家認為，可能是阿拉伯人仿中國青花的陶器）。奧斯曼人喜歡用大盆大盤裝菜，這個大盤有多大，我無法估算，但有資料顯示，伊朗收藏的元青花鳳凰雜寶紋菱口大盤，其直徑達 57.7 厘米，可作參考。我想象桌上大盤中，一定是香料烹出的一盤肉與菜。大桌上除了大盤，再無小碗小碟，其他大型瓷器在左右 5 位侍者的懷裏抱着，共有 5 個大罐，裏面是什麼美味，不得而知了。還有一個侍者舉着耳壺，或許是茶，但桌上沒有茶杯或茶碗，主賓用的皆為木長勺。

我在托布卡皇宮御膳房改建的中國瓷器收藏館裏，見到了這些畫中瓷器。據說，鼎盛時期這裏有上千名廚工，為幾千位王公貴族和嬪妃提供美味佳餚。土耳其自稱是世界第三大美食之國（第一是中國，第二是法國）。當年這皇宮中有多少美食不得而知，但據介紹，此館共收藏有 2 萬多件來自中國宋、元、明、清時代的瓷器，其中元青花有 40 件。

土耳其貴族使用中國瓷器的歷史，在大旅行家伊本·白圖泰（Ibn Battuta）的遊記中就有記載。1331 年，遊歷安納托利亞（小亞細亞半島）的伊本·白圖泰，獲畢爾克蘇丹賜宴款待。伊本·白圖泰在遊記中，特別寫下了宴席上所用餐具是中國瓷器。它從一個側面表明，隨着蒙元帝國的擴張，中國瓷器已經進入小亞細亞。

恰是奧斯曼土耳其帝國的東方盛宴中的瓷器、茶葉，還有香料，強烈吸引着西方商人，令他們認為這條路上的財富不能為東方獨佔，不論有多大的困難，都要突破這一屏障。於是，有了新航路的探索和不斷的海上戰爭……