

西方宗教繪畫中的沙勿略圖像

戚印平*

沙勿略 (Francisco Xavier) 是耶穌會遠東傳教事業的先驅者和奠基人。他在 1620 年被教皇封為“傳教聖人”之後，很快就成為西方宗教藝術尤其是耶穌會系統藝術作品的重要母題。這些作品不僅具有相對單純的藝術價值，而且從另一個側面展現了耶穌會士們矢志不渝的宗教信仰，並因此成為我們認識並進而理解那段歷史的有效途徑之一。

在亞洲耶穌會的歷史上，沙勿略的地位與作用是相當重要而且不可取代的，這不僅因為他是那個著名修會的創始人之一，同時亦因為他是耶穌會遠東傳教事業的先驅者和奠基人。范禮安 (Alessandro Valignano) 在其《東印度耶穌會的起源與進步的歷史》一書的第一章中，就曾以頌詩般的口吻讚美沙勿略道：

在論述我們耶穌會在東印度的起源和進步時，首先要談談法蘭西斯科〔方濟各 (舊譯)]，沙勿略師父。他是周遊東方各地的最初的耶穌會士，而且是現在各地所見到的耶穌會家園的建設者。

當沙勿略在 1620 年被教皇封為“傳教聖人”之後，他很快成為耶穌會傳教士以及整個天主教東傳歷史的最好象徵和崇拜對象，並因而成為此後西方宗教藝術尤其是耶穌會系統藝術作品的重要母題。這些作品不僅具有相對單純的藝術價值，而且從另一個側面展現了耶穌會士的宗教信仰及其在東方的傳教活動。從這一意義上說，分析相關作品，亦是我們認識並進而理解那段歷史的有效途徑之一。

根據傳記性作品的圖像性質，本文將在簡述沙勿略生平的同時，介紹 16 世紀之後西方宗教繪

畫中已知的若干相關圖像，並分析其圖式表現與社會意義。

—

1506 年 4 月 7 日，沙勿略出生在納瓦拉王國 (現法西邊境) 的沙勿略城。出於對阿西西聖者方濟各的景仰之情，他受洗時所取的教名是法蘭西斯科，故後人以法蘭西斯科·沙勿略作為他的全名。

沙勿略出身名門，他的祖父阿爾納德曾擔任王子的財務官，與阿頓特領主的女兒結婚後獲得貴族身份，隨後歷任財務大臣和王室會議成員。父親胡安·漢斯是博洛尼亞大學的教會法博士，曾一度擔任王室會議議長的高位，並因此得到伊德西的領地。其母瑪利亞，出身於納瓦拉望族阿斯皮利奎塔。其遠祖為巴斯克地區土族後裔。沙勿略城就是她的嫁妝，其父去世後，又兼領家族的其它三塊領地。

沙勿略父母共有三男二女，沙勿略是他們最小的兒子。他的大姐在他出生前就已經辭去卡斯蒂利亞女王侍女一職，加入甘迪亞的克拉拉修會，後來成為修道院院長。二姐安娜，在沙勿略六歲時出嫁給貝拉領主。沙勿略的幼年主要是與年長十一歲的大哥米蓋爾、二哥胡安一起長大。尤須指出的是，由於比母親小十六歲的姨母比奧拉特家族的關

*戚印平，浙江大學人文學院哲學系宗教文化研究所副研究員，中國日本史學會常務理事。主要研究方向為遠東耶穌會史及中外關係史。



【圖1】耶穌會創立時期的神父們（The First Fathers of the Society of Jesus）

棕色臘筆素描 44 x 32 cm 意大利畫派（16-17世紀） 羅馬耶穌會文獻館

係，另一位對沙勿略產生過重大影響的人物是馬爾奇·阿斯庇爾庫塔。這位被人稱為納瓦拉博士的長者是當時最著名的教會法教授，後曾擔任羅馬教皇的顧問。沙勿略一直夢想着成為他那樣的聖職人員，他在加入耶穌會後還與他保持通信聯繫。

1525年夏末，沙勿略前往巴黎，在塞納河左岸的拉丁區就讀於巴黎大學最著名的巴巴拉學院。在最初的預科學習中，他先後學習拉丁文、辯論術、數學、幾何、天文、音樂、語法、修辭學和倫理學，隨後又進入更高一級的哲學課程，先後讀完神學、法學和醫學的專業課程，於1530年3月15日獲得哲學修士的學位，並開始在其它學院教授亞里斯多德哲學。

在巴巴拉學院讀書期間，沙勿略認識了對他一生產生重大影響的依納爵·羅耀拉（Ignacio de Loyola）。依納爵年長於沙勿略十五歲，出生於1491年，是十三位兄弟中最小的一位，在潘普洛納城之戰役中受腳傷之後，開始苦讀《基督傳》，在曼雷薩村的洞窟進行苦修，並將其一年的體驗寫成了《靈操》一書。1529年他進入巴黎大學，成為沙勿略的室友。在他的影響下，沙勿略打消了獲得博士學位榮歸故里的想法，決心成為一名聖職人員，為耶穌基督獻身。

1534年，沙勿略與依納爵、佩德羅·法佩爾、西蒙·羅德里格斯、迪亞哥·納萊斯、阿方索·薩曼羅、蒙巴特里一齊在巴黎蒙巴特高地的教堂裡，立下清貧、貞潔和巡禮聖地的誓願，並在依納爵的指導下進行靈修。

1536年11月15日，沙勿略從巴黎出發，前往威尼斯；翌年4月3日，謁見教皇保祿三世，請求叙階與巡禮聖地；6月24日，沙勿略及其六位同道在聖保祿大教堂受叙階，9月30日在維琴察作了首次彌撒。此後，依納爵又晉見教皇，請求前往全世界傳播福音。1540年9月27日，在葡萄牙國王等人的幫助下，耶穌會終於獲得正式認可，並確定了以清貧、貞潔和順從為宗旨的〈會憲要綱〉。

須特別注意的是，耶穌會成立的時候，那一年正是世界歷史上翻天覆地的重要時刻，是歐洲文藝復興和宗教改革風起雲湧的重要歷史時刻。與此同

時，麥哲倫和達伽瑪的環球航行不僅導致了地理大發現，亦促成全球性的殖民運動與勢力範圍的激烈競爭。在這一背景下，葡萄牙國王若昂三世為使其印度殖民地的土著居民改宗天主教，授意葡萄牙大使向依納爵要求派遣前往印度的傳教士。最初，被選定的人是葡萄牙貴族羅德里格斯和波旁迪里，但後者自那波里返回時患熱病無法成行。於是，當時擔任依納爵秘書的沙勿略就成為不二人選。

隨後，被委任為教皇使節的沙勿略與羅德里格斯一起隨葡萄牙大使前往里斯本，由於後者被國王留在里斯本擔任他私人的懺悔司祭，最後真正前往的耶穌會士祇有沙勿略及其隨從。

1541年4月7日，沙勿略隨葡萄牙新任印度總督卡斯帕爾·索薩（Gaspar de Sousa），乘坐名為聖迪戈號的旗艦，於里斯本揚帆出海，前往遙遠東方的印度。這一天，也是沙勿略三十五歲生辰。

出於可以想象的原因，表現該時期沙勿略的作品主題主要集中在與他一起創建修會的同道們及其受命遠行的歷史時刻。現藏於羅馬耶穌會檔案館的一幅棕色調肖像素描題為〈耶穌會創建時期的神父們〉【圖1】。按照由上至下、從左自右的順序，第一排是第二任總會長拉內斯（Diego Lainez）、沙勿略、皮埃爾（Pierre Favre）；第二排是博巴迪利亞（Nicolas Bobadilla）、西蒙·羅德里格斯（Simão Rodrigues）、薩曼洛（Alfonso Salmeron）。他們都是1543年在蒙瑪特高地與依納爵·羅耀拉一起立誓為耶穌會奠基的修會創始人。第三排頭像不是耶穌會的創始人，而是在蒙巴特教堂見證這一歷史性聚會的本堂神父普洛艾、孔蒂和普魯特；第四排是第二任會長拉內斯神父的另一側面。根據圖像的基本特徵，人們相信此畫當出自意大利大畫家之手，作於16-17世紀。從畫中的栩栩如生各具特點的人物形象推測，作者可能擁有某些作於更早時期的肖像粉本；其製作此圖像的目的，亦在於保存修會先賢的真實相貌，為其它更正式的藝術作品提供形象依據。

在作於17世紀的另一幅作品中，我們的上述推測得到了某種程度的印證：在名為“聖依納爵



【圖2】聖依納爵·羅耀拉及其同道們（St. Ignatius de Loyola and his Companions）
布上油彩 168 x 220 cm 作者不詳（17世紀） 葡萄牙布拉加大主教區 教皇庇奧 XII 博物館

·羅耀拉和他的同道們”【圖2】之中，作者再現了聖依納爵等人在巴黎蒙馬特聖多尼教堂舉行集會的歷史性場景。根據畫面下方顯著位置的銘文，確定在祭壇上為依納爵等人行彌撒的三位神父，就是【圖1】素描第三排中的普洛艾、孔蒂和普魯特神父。另一方面，作為表現這一歷史性時刻的紀念碑性作品，此畫構圖上的特殊處理亦頗耐人尋味：這一歷史性聚會的參與者、著名修會的創始人，不僅背朝觀眾，而且被安排在相對次要的位置即畫面下方的暗處；而原本為這一歷史時刻的見證者，卻佔據了畫面中央的突出位置，直立於祭壇之上的亮處，並正面朝向觀者。由於缺乏進一步的材料，我們不清楚此舉是基於何種考慮，但這幅作品的收藏地是葡萄牙布拉加大主教區的教皇庇奧十二世博物館，很容易導致如下推測：如此非同尋常的畫面處理或許在暗示修會與教廷的從屬關係。

與上述對號入座式的紀實性作品相比，名為“耶穌會對於聖母的奉獻”【圖3】布上油彩屬於典型的寓意性作品。一般認為，此畫出自於葡萄牙畫家之手，製作於17-18世紀。依據此類宗教繪畫的一般模式，作者毫無顧忌地將幻象與實景融為一體，讓耶穌會的創始者們跪倒在懷抱聖嬰的聖母瑪利亞腳下。根據同時期的某些肖像作品和畫中寓意明確的某些飾物，觀畫者很容易辨認出畫中的某些人物：近景左側面向觀者、身穿主教祭服、手持典禮書和耶穌會徽章者，即為耶穌會首任會長聖依納爵·羅耀拉；近景右側前趨者應為傳教聖徒沙勿略，他手中的木杖和珠貝象徵着對聖地的巡禮。畫面深處還有作虔誠祈禱狀的另外四名修道士，他們手中的棕櫚枝象徵着殉教者的榮光。基於寓意畫的構圖模式與解讀習慣，研究者還認為，呈鼎足之狀的三組人物，可能象徵着耶穌會清貧、貞潔和順從的誓願，或意味着遵守會規、傳播信仰和犧牲自我的獻身精神。

與上述作者及製作時間均無從稽考的作品相比，〈告別聖依納爵·羅耀拉的聖法蘭西斯科·沙勿略〉【圖4】來歷明確。根據可靠的文獻記錄，

此畫作者是著名的耶穌會畫家多明戈斯·庫尼亞（Domingos da Cunha [Cabrinha]），實際作畫時間在1635-1640年之間。作為一位教會藝術家，庫尼亞具有很高的藝術天賦，一生創作了許多以聖依納爵為主題的作品，其中最著名的系列作品包括現藏於聖洛克大教堂的巨幅布上油彩以及科英布拉耶穌會神學院製作的一組壁畫（包括【圖4】在內）。對比於此之前的若干作品，研究者認為畫中人物形象仍未擺脫以往插圖畫家的影響，例如接受沙勿略跪拜着辭行的依納爵，依然保留着肖像畫作品的固定姿態。但另一方面，人們又認為此作的整體構圖受到卡斯蒂利亞早期巴羅克自然主義的某些影響，而相信這一影響的源頭來自於庫尼亞加入耶穌會之前的老師、馬德里畫派的畫家凱西斯。

從社會學或者歷史主義的視角來看，作品構圖及其人物安排當然會引起我們的關注。雖然作品的主題是表現沙勿略臨行前與依納爵訣別，但聖徒在畫面上的核心地位似乎被另一個世俗人物所分享。一位葡萄牙貴族不僅與聖徒和依納爵居於相同的平行線上，而且通過光線與色彩等技術手段的運用，顯得更為凸前。由於缺乏可資印證的材料，我們還不能確定這位喧賓奪主的世俗人物有何等背景，但同樣不可否認的是，儘管其脫帽低首的姿態顯示着他對聖徒的敬意，但無論如何，在表現歷史人物尤其是在聖人生平的紀念性作品中佔據如此醒目的突出位置，庫尼亞這一非同尋常的畫面結構應當是有明確用意的。

眾所周知，耶穌會士在世界各地的傳教活動屢雜着錯綜複雜的政治隱情，當沙勿略在亞洲各國為傳播福音而四處奔走時，葡、西兩國亦在世界範圍內為爭奪殖民地霸權展開激烈競爭。當葡萄牙人打通抵達印度的新航線後，歷代葡萄牙國王無不將福音傳播視為維繫殖民統治確保經濟利益的重要手段。在“為了胡椒與靈魂拯救”這一海外策略的統一安排下，幾乎所有前往東方的耶穌會士，都必須以葡萄牙國王的名義在里斯本登船出發。事實上，無論是耶穌會與其它修會就傳教權問題展開



【圖3】耶穌會對聖母的奉獻

St. Ignatius de Loyola with the founders of the Society of Jesus consecrating the Society to the Virgin

布上油彩 53 x 40.5 cm 葡萄牙畫派 (17-18 世紀) 里斯本私人收藏

的激烈爭執，還是在“禮儀之爭”策略的分歧上，無不潛藏或受制於世俗王權的利益驅使。

或許是上述歷史隱情的註腳，我們在名為〈告別國王若昂三世的聖法蘭西斯科·沙勿略〉【圖5】的另一幅作品中很容易看出更為直白的政治意蘊。或許是考慮到某些觀者的心理需求，作者選取沙勿略向葡萄牙國王若昂三世告別的場景，作為圖解聖人生平的系列畫之一。在畫中，沙勿略跪倒在地，極為恭敬地輕握國王鬆弛下垂的右手，以表示對他的敬意。而直立的若昂三世則顯示了君王的威嚴，居高臨下，祇是微微傾側身軀，以迎合聖人恭順而謙卑的舉止。

尚須補充的是，雖然此畫是耶穌會畫家安德列·雷諾佐（André Reinoso）為裝飾里斯本聖洛克教堂聖具室所作的系列作品之一，繪製時間約在1619年左右，但有證明表明該系列畫的製作乃是耶穌會為爭取沙勿略成功封聖而進行的宣傳活動之一。不僅如此，繪製的實際過程還受到耶穌會司祭迪亞哥·阿萊塔的指導，事實上他才是這套系列畫的策劃者和繪製方案的最後決定者。由於該系列畫嚴格遵循了托蘭多公會議關於圖像製作的規定，並糅合了當時流行藝術風格的諸多特色，它成為此後西方宗教繪畫中眾多沙勿略圖像表現的典範與基準。

二

關於沙勿略在印度等亞洲各國的傳教活動，教會文獻中有許多記錄。

據記載，由新任總督卡斯帕爾·索薩率領的這支艦隊由五艘船隻組成。它們沿着當年達伽瑪發現印度的航線，繞道非洲好望角，再橫越印度洋，前往相距3,000里格（16,800以里）的果阿。由於當時每年均有這樣的一支艦隊前往東方，它們又被稱為定期航船。這些葡萄牙商船在東方的主要交易貨物有胡椒、丁香、肉桂、白銀、珍珠、各種寶石以及名聞世界的中國絲綢和陶瓷。

1541年8月末，船隊抵達非洲南部的莫三比克。自達伽瑪開闢新航線以來，這裡一直是葡萄牙遠東船隊的中轉站，他們通常在這裡休整半年左右，治療病人，補充淡水和給養，然後利用下一次季風，重新航行。1542年2月末，船隊重新起錨，經過索科特拉島，最終於1542年5月6日到達目的地——印度南部的果阿。

作為教皇使節，沙勿略受到當地官員歡迎，得到分配與其身份相適應的豪宅。但沙勿略在拜訪當地主教之後，立即前往當地醫院開始為病人以及當地居民服務。當時的果阿是葡萄牙在印度最主要的殖民據點，由葡萄牙國王任命的副王、總督進行統治。來自四面八方的各國商人以及遠征軍士兵，使該城成為遠東最繁華的大都市。在17世紀初期的極盛期，其人口與葡萄牙首都里斯本不相上下，被稱為“東方的羅馬”。然而與所有的殖民地一樣，當地居民的道德淪喪與財富的增加速度同樣迅速，雖然城中到處都是教堂與修道院，但許多遠離家鄉的葡萄牙人不僅另外娶妻納妾，而且還購買了數名女奴，供其作樂。他們拋棄了原來的信仰，像伊斯蘭蘇丹那樣，過着花天酒地的糜爛生活。

為改變這一情況，沙勿略首先編寫包括十誡、使徒信經和基本祈禱辭在內的《小公教要理書》，並設立聖信學院，招收了約三百名操各種語言的少年兒童，為計劃中的傳教事業培養人材。

半年後的10月，沙勿略前往離果阿200里格的漁夫海岸，在那個伊斯蘭教徒與葡萄牙人正在爭奪的地區傳播福音。沙勿略於翌年的11月返回果阿後不久，又於1544年2月再次來到那裡。由於當地的一個王公與葡萄牙總督訂立了盟約，沙勿略得以在一個月中為將近10,000名土著施洗，漁夫海岸從此成為印度基督徒最多、教會影響最為廣泛的地區之一。

稍後，沙勿略從柯欽出發，前往聖多馬城，他在那裡參拜了傳為聖使徒多馬的陵墓，並從當地的主教代理科埃里那裡獲贈用傳說中聖多馬教



【圖4】告別聖依納爵·羅耀拉的聖方濟各·沙勿略（St. Francis Xavier taking his leave of St. Ignatius de Loyola）
布上油彩 204 x 227 cm 多明戈斯·庫尼亞（Domingos da Cunha [Cabrinha]）（1635-1640）葡萄牙科英布拉主教區

堂之柱製成的十字架和聖人的小片遺骨。1545年8月，沙勿略乘船出海，準備穿越孟加拉灣和麻六甲海峽，前往望加錫島。中途，沙勿略首次抵麻六甲。

這個當時被葡萄牙人在1515年佔領的繁華港口已經成為東西方貿易的重要中轉站，在逗留四個月等待前往望加錫的船隻期間，沙勿略居住在醫院，不停地探訪病人、聽取懺悔，並在建於山岡上的聖母教堂教育當地的兒童。由於他的獻身精神，他甚至被異教徒們稱為“神聖的司祭”。

或許是神的旨意，沙勿略未能前往望加錫，而去了安汶島。在三個月的滯留期中，他巡訪了七個村莊，為許多孩子施洗，並為七艘葡萄牙商船和來自於墨西哥的西班牙人提供宗教服務；隨後又先後前往摩洛加群島的特爾納和莫羅泰，直到1547年7月初，才重返麻六甲。

在這一年的12月7日，沙勿略在麻六甲結識了日本武士彌次郎。這個因殺人罪而避禍海外的日本人很快被他送往果阿的神學院，並在那裡迅速轉變為一名基督徒。彌次郎的迅速改宗和在此過



【圖5】告別國王若昂三世的聖弗朗西斯科·沙勿略（St. Francis Xavier taking his leave of D. João III）

布上油彩 140 x 164 cm 安德烈·雷諾佐（André Reinoso, 17世紀）里斯本聖洛克教堂博物館

程中表現出來的理性精神給了急欲傳播福音的沙勿略啟發很大，他由此開始為前往日本做準備。1549年4月15日，沙勿略離開果阿，前往位於東方盡頭的日本。

縱觀沙勿略在此期間的活動，給人以深刻印象的突出特點是，沙勿略總是不斷地變換傳教地點。他似乎無法在一個地方長久地駐下來，每當獲得初步成果時，他便毫不遲疑地奔向下一個傳教地，進

行新的冒險。我們不清楚沙勿略此舉是由於那些地方均非理想中的傳教地，還是因為過於狂熱的宗教激情與傳播福音的使命感迫使他無法停下自己的腳步。然而，我們可以確定的是，在此後以沙勿略為主題的藝術作品中，傳教聖人的宗教激情以及傳播福音的獻身精神，都是作者極力渲染的主要對象，輾轉流傳的若干奇跡傳說，更是成為歐洲宗教繪畫中常見的表現母題。



【圖6】塞拉島的螃蟹奇蹟（The miracle of St. Francis Xavier on Ceram Island）

布上油彩 88 x 59 cm 安德烈·雷諾佐（André Reinoso 作於 1619-1622）里斯本聖洛克教堂博物館

現存里斯本聖洛克教堂的〈塞拉島螃蟹的奇跡〉是這類作品的一個典型【圖6】，它也是耶穌會畫家安德列·雷諾佐（André Reinoso）為裝飾該教堂聖具室所作的系列作品之一。根據盧塞納（João de Lucena）作於1600年的《沙勿略傳》（*Historia da Vida do Padre Francisco de Xavier ...*），聖徒在前往塞拉島傳教途中，在海上遇到風暴，他拋下隨身攜帶的十字架，平息了驚濤駭浪。但到達目的地後，有一隻螃蟹將沙勿略拋向大海的十字架送還給它的主人。作為敘事性作品的常規方式，畫面右側在風浪中掙扎的船隻提供了聯想聖人傳奇的必要線索，但作品的表現重點顯然是奇跡發生的瞬間，即螃蟹向聖徒高高舉起的十字架。我們注意到，在破雲而出的陽光的延長線上，聖徒平靜的目光正投向舉着十字架的螃蟹，而這三點構成的45°對角線，又因為聖徒身後神情激動的眾多見證者得以強化。這一巧妙而不動聲色的區域分割，不僅使整個畫面富有張力與動感，而且會使觀眾的注意力自然而然地趨向於奇跡發生的瞬間，從而感受聖徒虔誠信仰的巨大精神力量。

〈將海水變為淡水的聖法蘭西斯科·沙勿略〉是歐洲藝術家極為喜愛的同類母題之一【圖7】。此圖出自一位佚名葡萄牙畫家之手，作於16-17世紀的某個時間，現存里斯本的海事博物館。作者圖示的傳奇瞬間是，在漫長而艱難的航行途中，沙勿略將雙腳浸入海中，將苦澀的海水變為可以飲用的淡水，從而拯救了瀕臨死亡的眾多水手。或許是狂熱的宗教情感使然，畫家對構圖等藝術細節處理得頗為草率，巨大的三桅船幾乎填滿了畫面的大部分空間，在它巨大身影的襯映下，幾乎站立於海面之上的聖徒與桅杆處於同一垂直線上，顯得頗為渺小而感到壓抑。此外，船上水手與船體的比例亦不協調，它與過份雕琢桅杆與船樓形成鮮明對比。很顯然，作者將自己視為故事的講述者，他的全部注意力都集中在奇跡即將發生的瞬間。

與這一幼稚的作品相比，現藏法國格拉耐美術館、由盧卡·佐丹奴（Luca Giordano）製作的〈聖

法蘭西斯科·沙勿略指揮下的建築〉【圖8】具有極高的藝術表現力。在畫面中央，揮舞着手臂的沙勿略正在與一位工匠模樣的人交談，畫面右側圍聚的人和特意擺放在顯眼位置上的斧子等工具，像是在闡述着作品的特定主題。從技法表現的角度看，強烈的明暗對比和熟練的空間處理，具有文藝復興盛期的大多數特徵。尤其是畫面縱深的搬運者扭曲的軀體和誇張的肌肉，很容易讓人聯想起米開朗琪羅為西廷斯教堂繪製的末日審判。但令人困惑的是，在已有的文獻記錄中，我們找不到沙勿略在何時何地指揮過這一規模宏大的建築工程。此外，畫中工匠的種族亦難以確定，他們的面部特徵與服裝更多地類似西方人。這使得我們相信，此作亦是一幅寓意性的宗教作品。正如畫面左上方射入的亮光和隱約顯現的天使所昭示的那樣，作品題名中的所謂建築工程，乃象徵沙勿略這一遠東教會的創始者與奠基人。

〈在印度傳教的聖法蘭西斯科·沙勿略〉【圖9】也具有相同的屬性。這幅出自於曼努埃爾·恩里克斯（Manuel Henriques）之手的巨幅油彩（173 x 197 cm）作於1640-1650年代，現為葡萄牙的科英布拉主教區所有。在一大群頭戴紅巾的異族人簇擁下，身着黑色修道服的聖人左手拿着教義書，右手輕輕舉起正在向跪在面前的枯瘦老者佈道。除了通常表示聖徒靈性的光環之外，作者還採用許多手法來彰顯聖人的超凡屬性，在由圍觀者的複雜曲線構成的騷動中，使徒及其修道服構成的正三角形給人以中流砥柱的穩定感覺；除了聖人的安詳神態和異教徒的莫名驚詫形成了強烈的反差之外，作者還打破明暗法的常規手法，以近景處聖徒的暗色調與中遠景異教徒的淺色調形成對比，從而獲得不同尋常的距離感。

從作品標題來看，作者是表現沙勿略在印度的傳教活動，但與上述大多數作品一樣，此作亦有許多細節經不起理性主義學術性的推敲。其中最為顯著之處，是那些所謂的印度人頭纏阿拉伯式的紅色頭巾。不僅如此，畫面左側的紅衣男子以及聖徒身



【圖7】將海水變為淡水的聖弗朗西斯科·沙勿略（St. Francis Xavier turning salt water into fresh water）

布上油彩 89 x 100 cm 葡萄牙畫派（16-17世紀）（里斯本）海事博物館

後兩人的中式對襟圓領衫亦證明此畫亦與【圖8】一樣，是一幅寓意性的宗教繪畫，遠景處一望無際的茫茫大海，顯然是想表現身在異國它鄉、處於偶像崇拜者包圍下的孤獨聖人有着怎樣的堅定信仰和傳播福音的勇氣。

三

1549年8月15日，沙勿略率彌次郎以及托雷斯（Cosme de Torres）神父和費爾南德斯（Juan

Fernandez）修士，抵達日本九州的鹿兒島。在將近兩年的時間裡，沙勿略先後在鹿兒島、平戶、山口等地傳教，他還在1551年訪問了京都。由於當時日本正處於諸侯爭霸的戰國年代，持續不斷的戰亂使得傳教活動異常艱難。1551年11月15日，沙勿略突然離開日本返回印度，為計劃中的遠征中國作準備。

關於沙勿略此舉的緣由，大多數歷史學家相信，聖徒在日本傳教期間，對中國文化在日本的廣泛影響有了深刻的體會，他因此萌發一個大膽的想



【圖8】聖弗朗西斯科·沙勿略指揮下的建築（The construction under the direction of St. Francis Xavier）

布上油彩 盧卡·佐丹奴（Luca Giordano）（17-18世紀）（法國）格拉耐美術館

法：首先讓中國人改宗，然後感化對中國文化極為崇敬的日本人。

從歷史的角度看，沙勿略在日本的傳教經歷具有多方面的意義。首先，將近兩年的傳教實踐，在很大程度上改變了聖徒的傳教思路，雖然自上而下的基本策略並未被徹底拋棄，但工作的主要對象，已從原來的天皇改為割據一方的各地大名。此外，沙勿略還不失時機地利用葡萄牙商船抵達日本的機會，有意識地利用對外貿易的世俗利益，作為換取傳教許可的政治籌碼。雖然，他的這些作法尚未定型，但它標誌着因地制宜、適度妥協的所謂“文化適應政策”的初步形成，而他的這些嘗試與經驗，

又被後來的范禮安等人繼承，最後發展成“合儒、補儒”這一更具中國特色的傳教策略。

出於宗教藝術品，沙勿略的上述經歷當然不會成為作品表現的主題，然而作為東方傳教的聖人，沙勿略在日本的經歷理所當然地成為其生命之歌中的華彩樂章，備受西方藝術家與一般觀眾的喜愛。〈前往鹿兒島的聖法蘭西斯科·沙勿略〉【圖10】，由安德列·雷諾佐（André Reinoso）的繪畫作坊製作於1619-1622年，現為里斯本的聖洛克教會博物館收藏。畫中身着紅袍、騎着白馬的人顯然應該是第一位日本信徒彌次郎，身着黑色修道服的沙勿略赤足在馬後步行。或許是為了彰



【圖 9】在印度佈教的聖弗朗西斯科·沙勿略（St. Francis Xavier in India）

布上油彩 173 x 197 cm 曼努埃爾·恩里克斯（Manuel Henriques）（1640-1650）（葡萄牙）科英布拉主教區

顯聖徒的傳教激情，作者在聖徒口邊寫下這樣的文字：Mals Mals（向前、向前）。與上述某些作品不同，作者還着重表現了想象中的異國風光，跨越小橋的路人、吹笛的牧羊人、茂盛的大樹、歐式城堡以及遠處山巒。如果觀者是一位中國文人，那麼在他的眼裡，這些不倫不類的田園風光或許被視為傳統山水畫模式的拙劣翻版，並因而認為高居雲端向下俯視的聖父與這些自然風光格格不入。但對於習慣於觀賞聖家族或者使徒行傳等宗教題材的歐洲觀眾，尤其是那些熱切期望來東方傳教的年輕的耶穌會士而言，它們不僅會喚

起宏大史詩或者紀念碑式的心理效應，並可成為追思前輩“豐功偉績”的形象依據。

從某種意義上說，〈向日本大名說教的聖法蘭西斯科·沙勿略〉【圖 11】就是這一圖景想象的產物。據考證，此畫同樣出自安德列·雷諾佐的繪畫作坊，並為里斯本聖洛克教會博物館所收藏。從圖像本身的角度看，這一寓意性圖景中有許多細節來自於製作者的想象。根據作品的題目，有人推測此圖是表現聖徒在山口或者豐後府內的大名住處進行說教，但巨大的方形石柱和畫面深處的圓形拱門顯然是標準的歐式建築物。此外，畫中的日本大名也

有令人費解之處，他們的服裝與標準的日本服裝有很大差異，而斜披於左肩類似於綬帶的物件則更加不倫不類，再加上他們的光頭，手持類似於戒尺的物件，他們與畫面右側身負雙刀剃着武士髮式的站立者有明顯的差異。為此，我更願意相信這些人是被傳教士稱為“坊主”的日本僧侶。據陸若漢記載，沙勿略在鹿兒島傳教時期，曾模倣耶穌基督在耶路撒冷的行為，向當地的僧侶進行宣教。為了驅趕惡魔、不使它們妨礙聖言的效用，他首先對自己和聽眾劃十字，然後再開始宣讀教義。此外，他還與年已八十、名為東堂忍室的長老交往頗多，甚至建立起連他自己都感到不可思議的友誼。對照這些記錄，我們不妨將畫中沙勿略高舉的右手，看作說教程式中最為典型的標誌性行為，而畫中表現的場面，亦可能展現他與當地僧侶們交談的情景。

同名為“向日本大名說教的聖法蘭西斯科·沙勿略”【圖12】，這幅作於1640年的大幅油彩亦出自曼努埃爾·恩里克斯之手，它也是作者為聖洛克教堂繪製的系列作品之一。與【圖10】不同的是，這幅作品所展示的場面清楚地證明了它是表現沙勿略正在訪問日本大名。至於被訪問者的身份，現在還沒有定論。由於自上而下的傳教方針，沙勿略在日本傳教期間先後拜訪過好幾位日本大名，其中包括鹿兒島領主島津貴久，山口領主大友義隆、豐後領主大友義鎮（宗麟）以及平戶領主松浦隆信。有人認為，此畫是表現沙勿略訪問山口領主的場景，他在那裡首次獲得傳教的正式許可。但我認為，此圖更有可能是表現他對豐後領主的拜訪。據《日本教會史》記載，在他前往豐後那日出港時，正好有一艘葡萄牙商船停泊於此，為表示對福音使者的尊重，他們鳴放禮炮，以示敬意。不僅如此，船長還和當地的葡萄牙人一起以隨從名義與沙勿略一起前往大名住處，以凸顯神父的地位。這一點，恰恰與畫面左側斜披綬帶手執節杖的葡萄牙貴族，以及簇擁在神父的其他葡萄牙人的圖景相一致。

就此圖的其它方面來說，作品同樣具有明顯的想象成份，例如高坐在歐式靠背椅、頭戴華麗王冠

的王者，顯然不是一個大名應有的模樣，而室內色彩斑斕頗具阿拉伯風情的地毯與厚重的幃帳，亦與日本王室的裝飾風格相去甚遠。

與此相比，【圖13】明確題為“拜謁豐後大名大友宗麟的聖法蘭西斯科·沙勿略”。據考證，此圖的作者是佛蘭德著名畫家安東尼·范·戴克（Anthony van Dyck），製作時間為1641年。現為德國施博恩伯爵收藏。為了凸顯這一歷史性會面的象徵意義，從單純藝術的角度看，此作當為此類作品的上佳之作。近景處三個人物組成的錐形構圖，具有很強的穩定性，其中神父、宗麟及其身後長者前傾的姿態，使觀者的目光很自然地匯聚於這一錐形區域的頂端，他們近在咫尺、相互注視的熱切目光，則如同米開朗琪羅筆下上帝與亞當兩指即將接觸的著名構圖一樣，進一步強化了這種趨勢。

為突出畫面表現的這一重點，作者還在色彩運用上頗費匠心，在暗色基調的襯映下，神父的白色祭服、君王金、紅兩色的禮服及其身後長者的深藍色斗篷，既使畫面充滿了張力，同時又不失呼應與和諧。雖然我們還無法確認這三種基本色調的選擇是否蘊涵着某種象徵意味，但相對單純的色塊顯然有助於調動觀者視線，將其焦點引向畫面中心即高光處的人物面龐，以便讓他們更清晰地感受福音傳播的神聖時刻。

或許是范·戴克在繪畫史上的地位以及此畫傑出的藝術表現力，它吸引了許多學者的關注。有人甚至考證說，這一場景或許是歐洲膾炙人口的平托《遊記》的再現。該書第210章描述說：“大師（沙勿略）進到了一座富麗堂皇的大殿中。國王已站立在那裡迎候。一見到大師，他離開王位五、六步前去迎接。大師想給他下跪，他不允許，反而拉着他的手，對他行了三個大禮。在場的文武百官個個張口結舌。”

對照作品，兩者間的銜合之處不言而喻，但即使如此，我們也無法否定此作是一個理想化的藝術想象。如果依據歷史考證的視角，此圖中的失實之處同樣一目了然，無論是大友宗麟還是在場的其他



【圖 10】前往鹿兒島的的聖弗朗西斯科·沙勿略（St. Francis Xavier on the way to Kagoshima）
布上油彩 90 x 59 cm 安德烈·雷諾佐（André Reinoso, 1619-1622）里斯本聖洛克教堂博物館

人的面部特徵，都與亞洲人的形象相差甚遠。我們不清楚范·戴克創作此畫時，是否真的參照過平托遊記的描述，但圖像學的考證卻清楚地表明，此畫的基本構圖與場景設置，無不符合當時拜見重要人物的一般圖式。這一傳統圖式不僅決定了【圖13】的基本構圖，而且還有此後一系列相同名稱、相同作品的沙勿略圖像上得到延續。而如果基於歷史學家的習慣角度，作者處心積慮的表現重點更是一目了然，范·戴克顯然是想借助於這一歷史性場景（儘管它未必真實發生過），向所有觀看此畫的歐洲觀眾證明耶穌會士的豐功偉績。

四

1551年11月15日，沙勿略突然中斷了在日本的傳教工作，返回印度。途中，他在廣東附近的上川島與他的老友佩雷拉重逢，並換乘他的聖克魯士號，經麻六甲，於翌年1月24日抵達柯欽，2月中旬回到果阿，為中國之行做準備。同年4月17日，沙勿略在加戈神父（Balthazar Gago）和費雷拉修士（Álvaro Ferreira）的陪同下，開始了他一生中最後一次旅行。

關於沙勿略前往中國的殉教之旅，教會文獻中有大量的描述。眾所周知，由於多種原因，沙勿略無法進入中國。12月3日，絕望的沙勿略病死於廣東沿海上海川島的茅棚之中。

或許因沙勿略未能進入中國內地，大多數中文著述對他的記述極為簡單，其失敗而淒涼的結局通常被看作中國傳教史或者東西方文化交流史中可有可無的短暫插曲。但事實上，沙勿略與中國的聯繫，並非如此簡單地“擦肩而過”。他的許多書信和報告表明，沙勿略對於中國及其文化的最初認識，要比上述一般性含混描述確定的時間早得多，在他到亞洲各國傳教的不同時期，他通過各種管道獲得過許多相關資訊，並且有機會直接面對中國人。正是由於這一系列前因的累積作用，才最後導致他不顧一切的冒險之旅⁽¹⁾；而他在印度、摩羅加以及日

本等地的文化體驗以及在此基礎上逐漸形成的傳教策略，亦在很大程度上對此後范禮安、利瑪竇等人的創造性發揮提供了可資參照的尺規與範例。

與此相映成趣的是，在大多數相關的西方著作與教會文獻中，沙勿略被描述成為傳播福音四處奔走甚至不惜犧牲的殉教者，而在有意無意中省略或忽視了他作為“大航海時代之人物”的複雜身份與多種使命。

正如葡萄牙國王“為了胡椒與靈魂的拯救”這一海外政策所暗示的那樣，在地理大發現之後西方列強的海外擴張中，耶穌會士在全球範圍內的傳教活動雖然受到帝國的大力支持，並成為其海外政策的一個組成部分，在這種情境中，以沙勿略為代表的耶穌會士通常還負有多種使命，他們奉命在傳播福音的同時兼顧市場調查等多種任務。正因為如此，由里斯本前往印度的沙勿略的正式身份，是葡萄牙國王派出的使者，而他亦在抵達日本的第一時間和前往中國的途中，向總督遞交有關建立商站地點和貿易貨物清單的相應報告。

另一方面，由於耶穌會士的這一多重身份，當他們的宗教使命與世俗王權的現實利益發生衝突時，委曲求全、退避三舍的人往往是傳教士。以沙勿略為例，當他精心策劃前往中國的冒險之旅時，最後由印度副王任命的正式使節，是財大氣粗、可以為中國皇帝準備大量貴重禮物的商人，而身為耶穌會印度管區長的沙勿略，則被當作使團隨員，至於傳教的宏大理想，更是被視為見機行事，可有可無的個人私事。更有甚者，麻六甲總督竟敢於不顧沙勿略將他開除出教的威脅，因個人恩怨扣押使團船隊的舵，終於使策劃已久的中國之行化為泡影。事實表明，他的一意孤行在很大程度上導致了沙勿略的死亡。

當然，對於西方著作中有關沙勿略宗教激情的種種描述，我們亦應作理性客觀的歷史分析，正如不能忽略沙勿略等人的多重身份與複雜使命一樣，我們同樣不可忽視精神信仰以及宗教情懷的內在作用。正如事實所表明的那樣，出於普世主義和傳播



【圖 11】向日本說教的聖弗朗西斯科·沙勿略（St. Francis Xavier preaching to a daimyo of Japan）
布上油彩 140 x 58 cm 安德烈·雷諾佐（André Reinoso）（1619-1622）（里斯本）聖洛克教堂博物館

福音的使命感，充滿着宗教狂熱的沙勿略不知疲倦地奔波於遠東各地，每當一地的傳教事業初顯成效時，他便迫不及待地轉向新的目標。客觀地說，沙勿略最後的中國之行屬於明知不可為而為之的典型殉教之旅。從陸若漢的記錄中可知，當沙勿略在印度募集志願者時，幾乎所有的修道士都爭先恐後地報名參加，而此舉的主要原因，就是“在以往能夠前往的所有地方中，中國無疑是能夠殉教的場所”。而出於相同的考慮，身患重病並明知不可能進入中國沙勿略才會選擇留在那個荒涼的小島上，以此作為對天主和聖母的最後奉獻。

與所有注意識形態的宣傳品一樣，西方宗教藝術品有意無意地掩蓋了沙勿略最後行程中的複雜因素，而將藝術表現的重點定格在聖徒為傳播福音而獻身的最後瞬間。在作於 18 世紀印度的〈聖法蘭西斯科·沙勿略之死〉【圖 14】中，我們看到作者着力渲染的精神瞬間：在四面透風的破

敗茅屋中，正處於彌留狀態（或者剛剛去世）的殉教者神態安詳，他身着代表着耶穌會士身份的黑色祭服，雙足赤裸，雙手緊握着據說是依納爵親手贈送的十字架。這副耶穌受難十字架至少具有雙重涵義，它一方面象徵着沙勿略為之獻身的事業，同時也隱喻他去世本身的精神屬性。沙勿略身後有兩位東方面容的信徒，他們雙手合十以悲痛欲絕的神情向死去的聖徒作最後的訣別。他們的突出位置顯然是為了彰顯傳教聖人的歷史功績。有人考證說，這兩個人並非虛構，他們中一人是已經改宗了的中國人安東尼奧，另一人是沙勿略的印度僕人克里斯托萬。或許是為了強調傳教聖徒的精神屬性，作者在畫面的右上角描繪了聖徒的最後歸宿，在燦爛的榮光中，聖徒的靈魂在天使引領下，進入了聖母與天主所在的天堂。

與許多表現使徒和聖人的傳紀性繪畫作品一樣，我們很容易從以下精心設置的若干細節中解讀



【圖12】向日本大名說教的聖弗朗西斯科·沙勿略（St. Francis Xavier preaching to the daimyo of Yamaguchi）
布上油彩 172 x 235 cm 曼努埃爾·恩里克斯（Manuel Henriques）（c. 1640）（葡萄牙）科英布拉主教區

出作品的敘事性內涵：除了象徵聖人遠東傳教經歷的東方信徒之外，他身下的石塊、蒿草和破敗茅屋不僅使聖人之死更具有悲劇性的色彩，而且還向所有的觀畫者提醒了以下史實：在沙勿略一心試圖進入中國的時期，葡萄牙人並未在中國沿海獲得居留權，即使在上川島等地進行貿易時，中國政府亦不允許他們修建永久性住宅，為此，葡萄牙商人祇能在交易地暫築茅屋，棲身囤貨；此外，遠處洋面上隱約可辨的葡萄牙三桅船不僅是那個特定歷史時代的最佳腳註，亦暗示了沙勿略最後時刻的若干細節。據說病重期間的沙勿略曾一度被人送回船上，但決心殉教的聖徒不願就此離去，他執意返回荒島，在那裡迎接生命中的最後時刻。

由於缺乏確鑿的史料，我們無法對作者的意圖做進一步的具體分析，但卻能從此畫中確認表現沙

勿略之死的基本圖式與構圖要素：瀕臨（或已經）死亡的沙勿略身穿祭服，手握十字架，橫臥於荒島上的茅屋之中，他身後的東方信徒象徵着沙勿略傳教東方的經歷與功績；而天際的霞光與天使則象徵沙勿略為之獻身的事業及其崇高的精神屬性。

出人意料的是，在表現同一主題的歐洲作品、西班牙著名畫家法蘭西斯科·德·戈雅（oil on canvas）所作〈聖法蘭西斯科·沙勿略之死〉【圖15】中，我們看到這一圖式所發生的重要改變。與前述相同主題的繪畫相比，戈雅此作的最大區別是刪去了印度同名畫作中的東方信徒，並以從天而降的天使來強化聖徒靈魂的最終歸宿。

據說，戈雅一家對沙勿略極為尊崇，戈雅自己的教名就是法蘭西斯科，他兒子亦取名法蘭西斯科·沙勿略。根據最近發現的《意大利畫冊》（*El*



【圖 13】拜謁豐後大名大友宗麟的聖弗朗西斯科·沙勿略（St. Francis Xavier before Otono Sorin, daimyo of Bungo）

布上油彩 192 x 137.5 cm 安東尼·范·戴克（Anthony van Dyck）（1641年前後）

（德）蓬邁爾斯福爾頓·辛爾博伯爵收藏（Pommersfelden Graf von Schönborn Kunstsammlungen）



【圖 14】聖弗朗西斯科·沙勿略之死（The death of St. Francis Xavier）

銅版油彩 19.6 x 15 cm 作者不詳（18 世紀）印度 里斯本 何塞·利科收藏（Lisbon, Col. Arq. José Lico）

cuaderno italiano），人們相信此畫作於戈雅遊學意大利（1769-1771）之後。還有人進一步考證說，戈雅此作的摹本就是意大利畫家尼古拉·貝爾特茲同名素描【圖 16】，因為後者同樣保留了祭服、十字架和翩翩飛翔的天使，並且也刪去了最能象徵死者身份和特殊經歷的東方信徒。但同樣引人注目的是，與貝爾特茲素描中搖搖欲墜但仍不失巍峨之狀的建築廢墟相比，戈雅畫中的破敗茅屋證明了他對這段歷史的相關細節頗為瞭解。

由於缺乏足夠的史料，我們還不能確定戈雅此舉基於何種考慮，但從畫面表現的實際效果看，這些改動不僅壓縮了圖像的敘事性空間，淡化傳統圖式的區域性特色，純化了由聖人之死所

象徵的更具普遍意義的精神內涵，而且使得沙勿略之死的傳統母題具有某種史詩般的藝術感染力。在修改後的畫面中，處於彌留狀態的聖徒雖然略顯孤獨，但更為簡潔的畫面顯然會使觀者的注意力集中到聖徒臨終前與天使對視的目光。而比例適當的天使形象則更進一步強化了超驗奇迹的說服力，天使張開的雙臂、因快速下降而騰空飛揚的霓裳，更使得由耀眼光芒所象徵的奇迹彷彿成為觀者親眼目睹的現實。

在另一幅作於 17-18 世紀、現藏羅馬傑斯大教堂的同名畫作【圖 17】中，我們看到這一表現思路的另一種演繹。為了表現殉教者的形象以及它所具有的宗教意義，作者簡化的同類主題的構圖方



【圖 15】聖弗朗西斯科·沙勿略之死 (The death of St. Francis Xavier)

布上油彩 (oil on canvas) 50 x 40 cm 弗朗西斯科·德·戈雅 (1773-1774) (西班牙) 薩拉哥薩美術館



【圖 17】聖弗朗西斯科·沙勿略之死（The death of St. Francis Xavier）

布上油彩 134 x 96 cm 作者不詳（17世紀）（西班牙）納瓦拉 / 沙勿略堡

式，在去掉了那傳統的茅屋之後，橫臥着的沙勿略使整個畫面呈現為 45° 角的對角線結構，雖然作者在畫面右下角增加了水瓶、祈禱書和點綴作用的鮮花，但它們並不影響處於最高點的聖徒頭顱和渴望的目光，成為觀者目光的自然焦點。與之相適應的是，作者還有意縮短了傳統圖式中的空間縱深，將近景處的殉教者和前來迎接聖徒靈魂的天使推向觀者，從而使沙勿略的靈魂昇華彷彿近在咫尺的事實。或許為了確保觀者對此意圖的理解不至於產生偏差，作者還增加了一些其他傳道者的形象，由於這些形象不夠清晰，並缺少圖像學體系中必要的標記物，我們還不能確定那些慷慨激昂的朦朧身影是上帝之子耶穌還是保祿等著名使徒，但他們的出現無疑使得製像人極想強調的精神涵義更為突出。

對比東西方繪畫同一母題的圖譜體系，兩者的異同一目了然。就相同者而言，作為東方的印度圖像和作為西方的圖像都強調沙勿略的殉教者形象，斜臥的傳教聖徒和從天而降的天使幾乎一成不變，並以此象徵福音的傳播；就異者而言，雙方的差別僅僅在於少數附屬性的細節，可能是考慮到不同觀者的種族背景與心理需要，前者的敘事性細節似乎使作品具有了某種地區性，而後者對它的去除，顯然屬意於這一宗教主題的普遍意義。

【說明：此文圖像資料主要來自於〈沙勿略大展——來日 450 週年、其生平與南蠻文化遺產〉（朝日新聞社，1999）；關於沙勿略的生平事蹟，主要參照《聖弗郎西斯科·沙勿略全書簡》（河野純德譯，平凡社，1985）及相關著作。為節省篇幅，恕不一一註明。】



【圖 16】聖弗朗西斯科·沙勿略之死（The death of St. Francis Xavier）
鋼筆素描（oil on canvas）1750 尼克拉·貝爾特茲（西班牙）薩拉哥薩美術館