

缪晓春的《最后审判》

巫鸿

翻译：兰亭

与米开朗琪罗同时代的乔瓦尼·斯特罗齐（Giovanni Strozzi）在称颂美第奇小礼拜堂（the Medici Chapel）中米开朗琪罗的雕塑“夜”时，把那座石雕想象为中了神咒而熟睡的一个女性的“活的形象”。他像是面对一位参观教堂的观众那样许诺说，只消轻轻一触，雕像就会醒来说话：

你所看到的“夜”，睡得多么甜美，她被一位天使刻进这块石头；她在酣睡，因而有生命。不信你可以叫醒她，她会和你说话。¹

米开朗琪罗用一首隽永的短诗直率地回应了这些不同凡响（却又颇落俗套）的诗句。他确实是让他的塑像开口说话了，但只是为了拒绝闯入者的惊扰：

睡眠对我而言多么宝贵，只要痛苦和耻辱还在延续，石头的睡眠就弥足珍贵。看不见，听不见（感觉不到）对我是最大的幸运。因此不要吵醒我。说话请轻声点。²

然而这些话语提出了一个问题：如果一幅画或一座雕塑中的形象“不”在熟睡，他或她又看到什么，听到什么，感觉到什么呢？如果这个形象属于一个充满强烈的情感和巨大的戏剧张力的情景，这个问题就更加引人深思。这个问题的意义在于，它要对外在的观察客体如何看待一幅画中的生命体内在的视野、行为和感受重下定义。一旦接受了这一问题的逻辑，我们就会开始把我们的观看和积极想象结合起来。我们正是从这一点回过来看米开朗琪罗的“最后的审判”的，缪晓春也正是受到这一点启发创作出本次展览中这些多视角的大幅照片和录像作品的。米开朗琪罗的这幅壁画被公认为文艺复兴时期最豪迈、最狂烈的美术作品。著名美术评论家弗里德伯格（S. J. Freedberg）对其作过淋漓尽致的精湛描述：

与早期静止不动、神圣风格的“最后的审判”画面不同，米开朗琪罗构想出了一个激动不安的戏剧场面，该画面的每个部分都在动。每个部分都由大群的赤裸的形象组成，他们身材魁梧，肌肉发达，比最后出现在（西斯廷）教堂天顶上的形象具有更加超人的特点，一如美第奇家族陵墓里的人物，显示出夸张的威严。年轻的耶稣还没有胡子，其形象集古代神话中的大力士赫拉克勒斯、太阳神阿波罗和雷神朱庇特于一身，以令人敬畏的手势宣判恶者将被打入地狱。圣

母马利亚靠在“他”伸出的手臂下，目光转向那些幸运的受到保佑的人。她和周围那些激动的圣徒们一样，无法为那些受耶稣审判的人说情。耶稣的手势引起他们各种各样的反应，他们忧心忡忡，精神紧绷，却一筹莫展，无能为力，因为巨大的力量此时已丧失了威力。耶稣的手势所表现的力量和含义穿透了圣徒们，也穿透了挤成一团的受审者，这些受审者正跌向下面冥王卡戎噩梦般的咆哮。耶稣下方隔着一段难以测知的距离，天使们吹着号角传唤亡灵，他们若隐若现，终于浮现云天，好像刚从大地而来。罪人们正向下堕入地狱，而对面则是升向天堂的得到保佑的人，其中大部分的人还处于麻木或半睡半醒的状态。很多地方没有翅膀的天使们在帮他们升天。在这群人的边缘，一个天使用象征祈祷的念珠帮助一对沉重的黑人升天。耶稣的手臂在挥动，这并不是身体意义上的挥动，而是具有象征意义地慢慢地在墙上画着一个巨大的圆圈：下降，转过来，再向上升回到“他”身边。这个手势，几乎是无休无止地被分解成无数紧密相连而又不可或缺的循环往复的复杂动作。那些庞大的身体都受到这个动作的支配而随之运动。整个画面的运动方式和各个部分的运动一起仿佛构成了一个宇宙的明喻。耶稣基督像太阳一样端坐在天穹，“他”周围的众天使宛如人体组成的浓厚的云彩。下方，发光的太空中倒向一侧水面的一个个身体像是云彩化成的雨滴；而另一侧，从大地升起的一个个身体又仿佛是回聚到云彩中去的水汽。³

有意思的是，弗里德伯格把壁画中的人物描绘得俨如活着的有感知的生物，仿佛整幅绘画都在不停地运动。以一个艺术史书的标准来看，这段描述使下面的提问具有了合理性——“一个画出来的人物看见了什么？”

从里面看

米开朗琪罗的“最后的审判”中的人物——不仅是耶稣基督、圣母马利亚，还有天使们、圣徒们、受到审判的人们和得到保佑的人们——在这个命运悠关的时刻“看”到了什么呢？他们在这幅壁画表现的广阔的、既有序又混沌的宇宙运动中的神秘空间到底“看”到了什么？对缪晓春而言，要回答这些问题意味着要“进入”画中，设想画中各个人物所凝视的不同内容。他的由五幅画面组成的系列作品中的两幅就是这种冒险的成果。这两幅作品从画中两个人物的“内部视角”再现了米开朗琪罗的这幅杰作。名为“虚拟最后审判--仰视图”的这幅作品假设为第 I.35 号人物（根据 Rizzoli 出版社出版的梵蒂冈博物馆对“最后的审判”中人物的编号系统看到的景象。原画中的第 I.35 号人物是一个躺在地上向上看着诸神的裸体者，他正举起左手意欲掩

住自己的面容。在缪晓春的作品中，该人物的一只手臂从画幅的下部边缘伸向画中的空间，挡住了许多人物，使他们退到很远的地方。缪晓春解释说：

这是一个仰头向上看的男子，举起痉挛的左手，似乎对降临到头上的末日审判恐惧不已，不知自己将被抛向地狱或还有希望进入天堂。我设想他看到的首先是自己的手掌，之后看到近处的天使在将被恶魔拖下地狱的人往天堂拉，象征着救赎，再往上才是吹响最后的审判号角的天使们，远处天空中才能隐约看到基督。⁴

另一幅作品题为：“虚拟最后审判--俯视图”，也是基于一个类似的“内部视点”而构成的：

C 区 1 号 (Rizzoli 出版社 The Vatican Museums 《 The Last Judgment 》) 是一个用双手撩起头巾的老妇人，处在画面左上角最边缘的位置。我猜测也许米开朗琪罗把她画在这个角落并让她撩开头巾，是想让她目击他想象中的末日审判的全过程。她的动作从背面看，极类似于现代人用双手举起照相机拍照片的样子，因而我非常想从她的角度俯看整个最后的审判的场景，也应该是从天堂俯看地狱，人潮滚滚；在审判的一刹那，或飞上天堂或坠入地狱。如果现代人遇上这样的景象，一定会下意识或有意识地去找一个记录它的工具，如被一个非职业记者下意识地记录下来的 9.11 事件最初的一瞬间和被职业记者有意识记录下来的海湾战争，它们都被反反复复呈现在全人类的眼前。⁵

这些作品和缪晓春该系列中的其它作品都是源自一个复杂的图像转译和处理程序。这个程序的第 1 步，就是以他自己的形象为蓝本，创造了一个 3D 数码模型：他从多个不同的角度拍摄自己，然后在电脑上将这些分散的照片合成一个 3D 形象。第 2 步，是用这个模型复制米开朗琪罗“最后的审判”中的所有人物形象，从耶稣基督到一个个负罪的灵魂，无一漏挂，全部置换。运用 3DMax 软件技术，缪晓春得以把这个模型处理成各种不同的姿势和动作。第 3 步，是将所有这些 3D 人物按照“最后的审判”的格局植入一个虚拟的空间。这个 3D 空间的建构一经完成，缪晓春就可以随心所欲地穿行其间了。（用他的话说就是：“我感觉我现在可以走进这个空间，选取我想要的角度拍摄照片了。”⁶）更确切地说，缪晓春，或者说一个为缪晓春所控制的原本不能移动的摄像镜头，现在不仅能从无数的“内部视点位置”观看这个场景，而且也能够设定在这个建构起来的画面空间外部的各个有利的视点位置。

从外面看

与设想成被画中的特定人物看到的景象的“仰视图”和“俯视图”迥然不同的是，该系列中的其它三幅图像是由画面的外部视点出发构建而成的。我们可以将这两种观看/再现的方式比同我们与银河的关系：我们置身于这个庞大的天体“内部”，而同时我们也能看到银河在天穹中的客观存在。就缪晓春而言，单是渴望从多种不同的“外部视点”观看米开朗琪罗的绘画就足以促使他设想了这个创作计划。只是在后来他才发现了他的3D模型可以从多个“内部视点”重新表现原画的可能性。因此，他最初的计划是以这样一段文字开始阐述的——他设想从背后观看“最后的审判”：

雕塑能从许多面看，但绘画只能从前面看，设想一下，从背后看一张画会是什么样？从背面看米开朗琪罗的“最后的审判”会是什么样子呢？

我想，原先重要的人物都会变得不太显眼，反而是次要的处在边角的人物成为了主要角色，而画面原先的意义也发生了巨大的戏剧性的转变。也许这连米开朗琪罗本人也未曾设想过。⁷

缪晓春试图从这个或者那个“外部视点”再现原画的想法，促成了该系列中的其它三幅作品的创作，包括“虚拟最后审判--正视图”，“虚拟最后审判--后视图”，“虚拟最后审判--侧视图”。其中“正视图”比较特殊，因为它的构图与原先的壁画极其一致。⁸它也因此可被视作对米开朗琪罗的作品由二维绘画到三维数码图像的转译。这个图像尤为重要，它为系列中的其它图像提供了建构的基础：作为一种“转译”，这个数码图像置换了原创的壁画而成为随之而来的“外观与内观”的主题。

缪晓春接下来创作的是“侧视图”。它是在“后视图”之前完成的。因为当他在电脑中转动“最后的审判”这个3D图像时，一幅“侧视图”的景象让他着了迷。他写信给我说，他惊讶地发现“侧视图”的排列组合方式极似一幅中国传统的山水画的构图。他想象如果一个人从西斯廷教堂二楼的回廊上以对角线的方式看过去，米开朗琪罗的壁画就会有点“像从半山腰的凉亭中眺望近山远水”，他也就会看到和这张照片相似的某些东西。

从技术上讲，“后视图”可以通过“正视图”180度的旋转而获得。但是这样一种做法只能呈现画中人物的背影，造成一种紊乱无序的构图。为了使图像气韵生动，富有审美的感染力，缪晓春选取了右边一个稍稍偏离中心的有利位置。从这个角度看上去，各种形象向一侧集中，而使得另一侧相对空旷。这一构图上的失衡产生了视觉的张力并激发了观众的想象力。就像一个

洞在空中突然打开，敞开的空间仿佛要揭示隐藏于原画中的内容。它促使缪晓春提问：“最后的审判”“背后”是什么？“最后的审判”“之后”会发生什么呢？”缪晓春并没有寻求宗教或者形而上学的答案，而是对这些问题作了极具史学意义的回答：

我注意到在米开朗琪罗之前的乔托（Giotto）在他的《最后的审判》壁画中，远处的天空画着太阳和月亮，而我们现代人也许希望能“看”到和“感受”到更遥远的宇宙。在米开朗琪罗之后也有描绘地狱景象的艺术家如罗丹（《地狱之门》）或德拉克罗瓦（《但丁的小舟》）等等。这样在画面后面看不见的地方，我加上了三个在天空飞翔的人，他们的手指着地上发生的悲惨景象，有点类似于罗丹地狱之门上站着的那三个人。把画的下部想象成一片洪水，滔滔洪水中是围绕一块救命木板的一群挣扎着的人，熟悉美术史的人大概会联想到德拉克罗瓦的《但丁的小舟》。⁹

缪晓春构建这个场景的“外部视点”不是简单地从感官上而言的，也是从历史的和理智的角度而言的。数字技术使他能从一个人从未想到过的角度去“看”米开朗琪罗的作品，这里也包含着历史的距离，作者可以通过这一距离用批判的眼光去审视文艺复兴时期的这幅巨作。这种批判的立场使缪晓春成为“最后的审判”的现代阐释和转译者。然而，不同于艺术史家和艺术批评家的是，缪晓春是通过形象来传达他的观察并进行阐述的。

换位感知：历史先例

“换位感知”这一概念，是指艺术家们有意识地超越惯常的观看方式拓展其视觉经验的努力。在中国，这种努力起码可以追溯到公元前一世纪。例如，汉代墓葬中经常有描绘天体和宇宙象征符号的壁画，画中的形象把地下的墓穴转化成死者的小宇宙。有意思的是，许多情况下这些壁画描绘的是正常宇宙秩序在镜子中的映像。比如，通常青龙代表东方，白虎代表西方，在墓中它们的位置正好相反。这种逆转表现的、没有明言的信息好像是说，地下——死亡之疆域——要求有一个和地上的世界相反的感知模式。将生者的逻辑反转过来，就为死者在地下创造出一个不同的空间。

在地上的一些形象、铭刻和建筑中也有一些这样的感知逆转。其中一组例子就是南京附近梁代皇室墓群前的一些石柱。靠柱顶部位长方形的石板上是一模一样的铭刻，一对对石柱指明通向神圣墓地的通道。其中一则铭文为：“通向至尊文帝的神道”。这些铭文的内容没有什么奇怪的地方；令人不解的是这些铭文的刻制形式：左边的铭文是正常的，可是右边的却是相反的。

为什么要在并排而立的柱子上刻上相反的铭文？又有谁会观察和阅读这些“反写”的字呢？换句话说，是谁从柱子的另一面向外看呢？任何门总是将空间分成内外两个部分，在墓地这两个部分通常被认为是生者和死者的两个世界。陵墓前这些成对的石柱象征这两个疆域的交界，是方向相反的两个观看者的结合点：送葬者从外面看墓地的“自然”观察，和他为亡者设想的从神道的另一头向外看的“反向”观察。亡者的身体葬在那儿，他的生平事迹铭刻在墓碑上。

这种镜中映像是南北朝时期（公元 396-589，梁即是南朝的一个国度）创造出来的。那是一个社会剧变的时期，人们的视角观和表现法都经历着巨变。我曾在另外的文章里提到这种变化，这种“双向”视角模式的出现不仅表现在前面讨论过的梁代墓葬铭文中，公元四世纪大画家顾恺之（约 348-409）的著名画卷“女使真图”中也可看到这样一个典型的画面。¹⁰

画面被分成两半，两侧各有一位高雅的宫廷女子在照镜子。右侧的女子背向我们往里看，我们看到她在镜子中的脸。左侧的女子则对着我们，她在镜子中的映像没有画出来（我们只能看到镜子背后的图案）。可以用这样的文字来定义“镜中映像”：每一组本身都是一对镜中映像。两组一起则形成一个映出的双重形象。

这种“双向模式”表明一种强烈的愿望，人们想要看到以前从未看到过或表现过的事物。艺术家们追求的景象不一定是地球上某个真实的地方。他们宣称，以“自然主义”的方式观看和表现事物的平庸的世俗成就不足以满足他们为艺术的高尚抱负，他们要超越观察到的现实及其时空界限。所以当西晋诗人陆机（261-303）表达理想中的艺术家/作家的时候，把他们描绘成“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷”。诗人接着写道：

其始也，皆收视反听，耽思傍讯，
精鹜八极，心游万仞。¹¹

看来缪晓春也有同样的志向，要“瞻万物而思纷”。生活在 21 世纪，有数字技术武装自己，缪晓春可以在“虚拟空间”做到“精鹜八极”。

作为表演的视觉转译

如果说艺术中一直存在着一种能看到和表现普通视觉不能企及的事物的愿望，当代的数字技术和影像技术提供了一种似乎独立存在的力量，可以创造出这样的形象。这一新技术可以让当代的艺术家们用重新表现已存形象的办法对早期的艺术形式进行反思和做出回答。以即时性的强化视觉激活绘画和雕塑中的形象。随着属于不同国家和不同传统的艺术家的加入，这类作品的数量激增，开始形成一种跨国的崭新的媒体艺术亚种，旨在过去和现在构建起动态的对话。

我于 2004 年策划的“视觉表演”展览中有好几部这样的作品。其中包括 Nalini Malani 录像作品“差异中的统一”(Unity in Diversity), 该作品将 1893 年芝加哥世界宗教代表大会中展出的 Raja Ravi Varma 的一幅画“重新情景化”。该作品被置放在传统的架上绘画的金镜框中展出，以一个并置的和谐表演表现了十一名印度妇女叙述 2002 年发生在印度古吉拉特邦 (Gujerat) 的种族灭绝大屠杀 (图 11)。而 Jongbum Choi 的录像“视角”(Sikaku) 则表现了达利幻想世界的漫长历程。这位超现实主义大师的许多著名形象因此生动起来，被重新建构在一个夸张的时空错位的梦幻中 (图 12)。

在同一个展览中王功新的录像“永远欢迎”表现了美术馆入口处的一对石狮子欢迎参观者。这样的石狮子守卫着传统的庙宇和宫殿 (现在也用以装饰现代化的大饭店、博物馆和图书馆)。参观者进入美术馆大门后就会看到这些石狮子，这些塑像却动了起来并开口说话。这部录像把佛教和道教神话中的“神奇形象”作为一种视觉表现的主题。周啸虎则从另一个佛教神话中得到灵感，在他名为“自作多情的绅士”的录像作品中，创造出了多个表现形式 (图 13)，画面中一个男子用传统的画笔在自己裸露的躯干上画了一个女性动画形象。那个女性活了过来，造她的创作者的反，进而进入他的身体，将他变成自己身体上的一个形象。录像的结尾两个形象展开了一场决斗，结果双双被磨掉而消失。从深层意义上说，这一作品对艺术媒介之间的协作和紧张关系作出了评注。

在对传统图像再表现的当代作品中，Eve Sussman 于 2003 年创作的录像“宫殿中的 89 秒钟”在再现原作方面成功融合了不同的媒介和空间，成为重要的、具有里程碑意义的作品。和 Malani、王功新、Jongbum Choi 等人的录像作品一样，Sussman 的作品也是一种转译。从这种转译中浮现出来的是一种时间顺序上的视觉表演。“宫殿中的 89 秒钟”把西班牙画家委拉斯凯兹 (Diego Velasquez, 1599-1660) 1656 年创作的名画“王室侍从”(Las Meninas) “拆”成一系列的活动，重新搬上舞台，而且立即导致了这件作品的油画创作 (图 14)。摄影机探索了在原画画布和画中形象背后的各种想象的动作。观众进入哈布斯堡王朝的宫殿，不仅遇到了菲利普四世国王、他的奥地利妻子玛丽亚娜、瓦雷斯公爵等人物，还亲眼目睹了许多事物。

“虚拟最后审判”为当代与艺术史的融合提供了一个重要的范例。缪晓春并不是简单地将米开朗琪罗的壁画转换为幻想式的三维立体再现，他在这幅历史画卷的再创造中所强调表现的是一位当代艺术家的个性。他说：

我做这件作品时使用的数码技术也被用于建筑设计和好莱坞的电影制作等等。但我的目的与之完全不同。这组作品是些充满主观经验的个性化的图像。（所有那些各个不同的视角都是在强调这种主观经验。）我所希望达到的并非更加逼真地再现原作，而是在视觉和理智上重新创造一个不同的规则（在这样的规则中，一幅绘画变成了某种雕塑的东西，一个二维的平面表现转译成三维的立体再现，一个标准的宗教题材变为个人的推测主题，结论变成了问题，一块静止不动的画布化作活动不息的影像，而一件古代的作品被当作了当代话语的语境）。因而，我虽然在技术上也在避免虚幻的效果，却也努力保持了数码重塑的“生动”气息，比如人物的几何图形和粗糙的表面。¹²

缪晓春还为这个展览创作了一件“虚拟最后审判”的录像作品。如果说五件照片将米开朗琪罗的壁画重新塑造为了一件新的二维图像作品，录像则引导观众进入了一个虚拟的网络空间：他感到他正在“最后的审判”里面一个广阔无垠的空间中穿行。在密密麻麻的人群中穿行，在各个不同的场景中跌跌撞撞，却依然对这些支离破碎的经历之后的更为重大的事件不甚了了，茫无所知。也许这种脆弱、沮丧和焦虑的感受是引发缪晓春重新思考“最后的审判”的核心所在，因为录像的结尾，他在不断地追问：“最后的审判”“背后”和“之后”是什么？

参考资料：

1. 原文出自瓦萨里（Giorgio Vasari）：《1550年和1568年文件中的米开朗琪罗的生活》（*La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*），巴洛齐（Paola Barocchi）编，5卷本，Ricciardi出版社，米兰，1962，1:63。英译文引自肯尼思·格罗斯（Kenneth Gross）：《动人的石雕之梦》（*Dream of the Moving Statue*），第92页，科内尔大学出版社，伊萨卡和伦敦，1992，第92页。
2. 格罗斯：《动人的石雕之梦》（*Dream of the Moving Statue*），第94页。
3. 弗里德伯格（S.J.Freedberg）：《1500-1600的意大利绘画》（*Painting in Italy 1500-1600*），Penguin Books，1975，第471-472页。
4. 私人电子邮件通信。
5. 私人电子邮件通信。
6. 私人电子邮件通信。

7. 见本画册中的“艺术家自述”。
8. 私人电子邮件通信。
9. 私人电子邮件通信。
10. 巫鸿：《中国早期艺术和建筑中的纪念性》(*Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*), 斯坦福大学出版社, 斯坦福, 1995, 第 261-276 页。
11. 《陆士衡集》(陆机诗文集), “四部备要”, 中华书局, 上海, 1930, 第 I 卷, 1a-4b; 译文参照史蒂芬·欧文(Stephen Owen)著:《中国文学思想读本》(*Readings in Chinese Literary Thought*), 哈佛大学出版社, 剑桥, 马萨诸塞州, 1992, 第 90-110 页。原文出自“文赋”一诗。

遵四时以叹逝，瞻万物而思纷……

其始也，皆收视反听，耽思傍讯，

精惊八极，心游万仞……

馨澄心以凝思，

眇众虑而为言。

笼天地于形内，

挫万物于笔端。(译者注)

12. 私人电子邮件通信。

——原载巫鸿：《缪晓春：虚拟最后审判》画册，沃尔什画廊，芝加哥，2006