

她望着他，感到如此厌倦，厌倦努力去理解另一种话语、厌倦了倾听他、厌倦了照顾他、厌倦了辨认他。他满脸浅色胡须，陌生地站在那里，他望着她。她认得他，认得他的眼睛。但她无法抓住他。她闭上了自己的眼睛。  
——D·H·劳伦斯，《虹》（1915）

乍一看，或许会误以为江上越的作品是抽象绘画：以平整的粗笔刷饱满葱郁而清透的色彩，勾勒出一道道水平分布的平行粗线条，宛如行云流水的书法作品，于蜿蜒中存续张力。若是近距离欣赏，或许作品最为强调的是其自身的物质性：见证笔刷纤维如何扫过颜料，色素成分如何在重力加持下由上层渗入下层，画布底色如何在笔触间隙若隐若现，仿佛在提醒观众每一幅图像都是独立客体，是媒介及其承载之间的物质性交汇。不过，若后退几步，给予作品些许呼吸的空间，我们又获得了截然不同的体验。笔触间浮现出人的面孔，抽象孕育出具象而疏离的创作，尽管形象算不上清晰明确，却也汇集起丰富的数据集。

江上越不仅痴迷于交流，也沉溺于其固有的局限与缺憾。她在日本出生长大，在中国和德国习艺，如今在世界各地举办展览——她和她的创作都体现了战后第三代日本当代艺术家的国际化背景和视野。置身于多种语言文化交汇处，她以敏锐的意识捕捉到，差异的暗礁恰恰是相互理解的基石。如她所说，“生活在异国他乡首先遭遇的就是沟通障碍...人们大笑起来，说话的人则徘徊在阴暗的灰色地带，感受痛苦的折磨。”从最基本的角度来看，我猜测她受到了西方哲学家所谓“他心问题”（“problem of other minds”）的影响，即，我们只能通过他人的外在表达，或者更准确地说，通过我们对他人表达的感知来了解对方，而这最终会导致我们怀疑除自我意识之外其他任

而这最终会导致我们怀疑除自我意识之外其他任何意识的真实性。也许这也是为什么她说“人类相互交流不是为了靠近，而是为了评估彼此的差距”。如果每一次交流行为都必然触发某种程度上的误传，那么心与心之间的沟壑就永远无法弥合。

尽管如此，我们生活在信号的世界里。我们的大脑是略有瑕疵的雷达，将快速传递人脸发出的信号视为极为紧迫的任务。事实上，我们大脑皮层的整个区域以及梭状回都专门用于面部识别。根据人格特性的不同，比如爱好社交或害羞内敛，它的激活方式也有所不同。格式塔心理学家认为，面对世界抛向我们的海量视觉信息，我们从中挑选面容的偏好可以溯源到亲子吸引力，暨父母和婴儿相互形成内部表征的过程，如果没有这种吸引力，母亲或父亲因为认不出自己的孩子而抛弃新生儿的概率将大大提升。或许这也是为什么，我们的大脑容易产生空想性错视，只需给予最模糊的视觉刺激，我们就能轻易感知到面部特征。我们会在由分号和右括号组成的表情符号中感知到眨眼微笑的讯息，也可以在月球表面的阴影中识别出人脸。

注视着江上越的作品以及其中浮现的面孔，首先可能会想到，我们是否也在体验空想性错视。当然了，艺术家负责在画作中描绘面孔，但其实，观众也必须付出一些努力才能够看见它们：和画布保持距离，在头脑中将那些含糊涂抹的颜料复原为形状完整的眼睛的或耳朵——而这也让我们在不知不觉中参与了创作的过程。是不是因为这样，江上越才会说，一些观众深信自己在画作中辨识出了熟识的面容？我们认知中的现实总是于心灵的投注息息相关，因此，真正的沟通以及持久的共识尤为难得。有趣的是，江上越曾经用客观的面部识别软件扫描自己的作品，结果，没有检测到任何人脸数据。

毋庸置疑，面孔是人体最具有表现力的部分。它既具备语言交流器官，也有非语言交流功能，比如扬起的眉毛、上扬的嘴角与滑落的泪水。然而，我们永远也不能相信这些外在表象可以还原内在的真实——正如威廉·莎士比亚在《麦克白》中令人难忘的叙述：“没有任何艺术可以在面容上寻找心灵的构造”。也许只有那些非常年轻的人，那些未经训练、还不明白在社会中有时必需隐藏情感的人，才能够坦诚地向世界展示真正的面貌——考虑到这一点，江上越在最近的作品中频频表现婴儿的面孔（尤其是，还包括有她的自画像），显得更加耐人寻味。

胖乎乎的脸颊和圆鼓鼓的额头，这个年纪的小生物与世界联系，毋须借助母语或沿袭几个世纪的文化预设，而是通过源于本能的，也许更为普适的前语言策略交流，比如痛苦呼喊、喜悦欢笑、向某个欲求对象伸出手。我们应该注意到，成年人并不能够完全领会他们内心的真实。看着江上越的画作，那一系列格言般的面容，背后是生发中的小小意识，促使婴儿们第一次思忖着人的存在。对大多数人来说，哪怕还能回忆起这个人生阶段，也有短暂的闪回画面，上方还覆盖着语言的薄纱与多年历练中积累的一切知识和经验。正如马塞尔·普鲁斯特（Marcel Proust）所说的，“回忆过往事物不一定是在回忆事物本身”。而这也证明，江上越拥有罕见的洞察力，她勾勒出普适人性的古怪轮廓，她笔下的婴儿让人一下子感到如此熟悉，如此珍贵，又带着挥之不去的格格不入。

从任何角度看来，她运用半透明色彩的手法都极为出色，再加上她坚持使用流体颜料，借助画笔勾勒优美的斜线和弧线，不禁使人感到，她不是用油彩，而是用某种近乎于光的物质作画。她的标志性配色就像是略显肮脏的彩虹：仿佛那横亘于高空的自然现象坠落尘埃，尽管染上污泥，却仍然保持着令人动容的色彩。我想起日本的《丹后国风土记》（Tango no kuni Fudoki）一书中就记录着，天堂里彩虹形状的浮桥倒塌形成如今京都以西的土地。

在一些文化传统中，彩虹象征着人类与神灵之间的联系，暗喻由狭隘视角攀上广阔视野的通途，之后，就能看到更为深层的现实。北欧神话中的彩虹桥（Bifröst）即是这样光彩夺目的通道，它连接着地球与众神的家园阿斯加德。藏传佛教则教导信徒，达到灵修最终阶段，距涅槃仅一步之遥的人会发现肉体变成了“虹光身”。在亚伯拉罕信仰体系中，彩虹既是人类救赎的信物，也是未来人类上升到神性的担保。对于江上越来说，这种气象奇观则是“梦想和希望的象征”，这也呼应着前文的比喻。既然如此，为什么只能用完美的几何色带与纯净无瑕的色彩来承载这种抽象，却不能使用略带混浊的颜料与不均匀的笔触？我们应该记住，希望和梦想不仅是对美好未来的想象和预测，也印证了当下的缺陷。也许，正因为这样，艺术家的彩虹仿佛从我们足下的土地中吸收了一些东西。

哪怕悲情和怜悯是绘画作品中重要的元素，但她的创作依然保持着良好的平衡，另一端即便不是乌托邦式的梦想和希望，也是一种谦虚谨慎的乐观主义。她曾经提到过，尽管恼人的人际关系充满了“距离和不确定性”，但在认识到了这并非缺陷而只是特性之后，她“隐约看到在交流的灰色区域出现的彩虹”，我们可以在她的近作中窥见这种体验。与画中的面孔交流，并非是与他人交流，而是与我们自己（人性深处）的因循与狭隘感知交流——我们都受限于此，因而承受了孤单与苦痛，却总是劝说自己将其遗忘。