

眾妙之門

Doors of Perception

打開眾妙之門，進入真實的世界

赫胥黎 Aldous Huxley ◆ 著 陳蒼多 ◆ 譯

眾妙之門

Doors of Perception

ISBN 957-733-459-8



9 789577 334596

7-8014 定價200元

96



眾妙之門

作 者／赫胥黎

譯 者／陳蒼多

發行人／王永福

出版者／新雨出版社

地 址／台北縣三重市重安街 102 號 8 樓

電 話／(02)2978-9528 · (02)2978-9529

傳真電話／(02)2978-9518

郵撥帳號／11954996

出版登記／局版台業字第 4063 號

出版日期／2000 年 7 月初版

定 價／200 元

本書如有缺頁、誤裝，請寄回更換

A·赫胥黎

英國著名赫胥黎家族傑出成員之一。
文學家與神祕主義者，十二歲便啟蒙寫小說，
其神祕主義色彩的文學作品享譽全世界。



陳蒼多

臺灣人，1942年生。

國立師範大學英語研究所碩士，現任國立政治大學英語系教授。

教學之餘從事翻譯工作，偏愛性愛哲學與人生哲學。
吸收欲與發表欲皆強，浸淫書海，流連於知識王國之中，
不知老之將至。

舊雨新知，讀者請剪下截角，集滿十
個寄回本社，可換取300元以上
下之本社任何出版品。
(回函註明索取書名。如有
缺書將以同價位之其
它書籍代替。)

眾妙之門

Doors of
Perception

赫胥黎 Aldous Huxley ◆ 著 陳蒼多 ◆ 譯

新雨

譯序

陳蒼多

赫胥黎 (Aldous Huxley) 確實是英國文學史上不可多得的瑰寶，小說與評論皆有驚人的成就，長篇小說《美麗的新世界》早成為膾炙人口的文學經典。他的成就除了家學淵源之外，個人的才情與努力也是相當重要的因素。

赫胥黎於一九三七年後移居美國加州，開始相信神祕經驗的價值，他在本書《眾妙之門》(Doors of Perception) 之中描述一些神祕經驗所造成的影響，尤其是一九五三年首度服用「麥司卡林」後，他自己記錄過程中所經歷的神祕經驗，並多所發揮，成為這方面重要的文獻。

我們從書中可以看出，赫氏對東方哲學頗有涉獵，尤其是禪宗的「萬物靜觀皆自得」哲學，他更能獲得個中三昧。除外，他對中國的山水畫也能了然於胸，不亞於他對西洋

繪畫的博學多聞。

一個人到醫院去看發瘋的妻子，談孩子的事，結果他卻發現，更重要的事情是，他
那件斜紋夾克出現美得無法言喻的圖樣。另一個人在聽朋友辯論一件事，感到很厭倦，
然後他卻不自覺地看著自己抓在手中的一點點細沙，忽然發現每顆細沙的精緻之美。這
些都是透過所謂的「眾妙之門」、「牆中之門」所獲得的美妙經驗。

所謂「眾妙之門」應該是「不經文字、直視這個世界」的一條門徑。在這高度文明
的世界中，還有多少人擁有這扇「眾妙之門」呢？

目錄

譯序	3
眾妙之門	7
天堂與地獄	83
附錄一	141
附錄二	147
附錄三	155
附錄四	171

附錄八	附錄七	附錄六	附錄五
1 8 7	1 8 3	1 8 1	1 7 5

衆妙之門

No 15469/

一八八六年，德國藥物學者盧德威·雷溫（Ludwig Lewin）首先發表了有關仙人掌的有系統研究，同時他自己的名字也在以後與仙人掌結合在一起。「南美仙人掌」（*Arihalonium Lewinii*，其中的 *Lewinii*，即盧德威·雷溫的姓——譯註）成為科學之中的新名詞。對於原始宗教，以及墨西哥和美國西南部的印第安人而言，「南美仙人掌」自從遼遠的時代以來，一直就像一位熟悉的朋友。其實，不僅僅是朋友而已。借用早期到新世界一遊的某位西班牙人的話，「他們吃一種根部，稱之為球頂仙人掌，敬之如神祇。」以後，傑出的心理學家，諸如簡士奇（Jaensch）、哈維洛·靄理斯（Havelock Ellis），以及威爾·米奇爾（Weir Mitchell），開始對於「球頂仙人掌」的有效成分「麥司卡林」（*mescaline*）進行實驗，於是人們就明白為何那些西班牙人對這種東西敬之如神祇了。是的，所有這些心理學家，雖然沒有像那些西班牙人那樣把這種東西當偶像崇拜，但他們卻全都不約而同地認為：「麥司卡林」是一種很獨特的藥物。如果適量服用，會比任何藥物更強烈地改變意識的特性，但卻較不會有毒性。

自雷溫與哈維洛·靄理斯以後，對於「麥司卡林」的研究時斷時續。藥劑師不僅分

解了生物鹼，並且也學會如何以合成的方式製造生物鹼，不再依賴一種沙漠仙人掌的時斷時續的稀少收成。精神病醫師開始服用「麥司卡林」，希望能以第一手的方式更加了解病人的精神過程。雖然心理學家比較不那麼幸運，研究的主题太少，研究的環境太狹窄，但是，他們也觀察到這種藥物有一些較顯著的效果，並加以記錄。神經學家與生理學家則發現了這種藥物對於中樞神經系統的作用。至於哲學家方面，至少有一位職業哲學家服用了「麥司卡林」，希望可能了解一些古代的謎，諸如心智在大自然中的地位，以及腦與意識之間的關係。

情況一直到兩三年前才有了改變：人們觀察到一種也許具有高度意義的新事實。①事實上，這個事實一直暴露在每個人面前，已有幾十年之久，只是並沒有人注意到。後來，一位現在在加拿大工作的年輕英國精神病醫生，才驚覺於「麥司卡林」和腎上腺素之間化學構造非常相似。進一步的研究顯示出，麥角酸——取自麥角的一種極為有效的迷幻藥——與其他的酸之間有一種結構上的生物化學關係。然後，人們又發現，因腎上腺素分解而產生的腎上腺色素，會造成很多症狀，就像「麥司卡林」中毒時所出現的症

狀。但是，腎上腺色素也許會在人體之中自然產生。換言之，我們每個人都可能製造出一種化學成分，只要微量的這種化學成分就可以造成意識的重大改變。其中一些改變就像在二十世紀最獨特的災難——精神分裂——之中所出現的改變。「精神分裂」這種精神失常是歸因於一種化學方面的失常嗎？而化學方面的失常又歸因於那種影響腎上腺的心理煩惱嗎？這樣認定會失之輕率與倉促。我們最多只能說，我們是擁有某種表面上的證據。同時，人們也很有系統地追蹤著線索；偵探們——生物化學家、精神病醫生、心理醫生——都在跟蹤著線索。

由於一連串極為幸運的情況，我於一九五三年的春天直接抓住了線索。一位「偵探」有事到加州。儘管「麥司卡林」方面的研究已有七十年之久，但是這位「偵探」所能支配的心理材料卻極為不充足，所以他急著要加以補充。我當時在場，很願意——其實是渴望——當實驗品。於是，在一個明亮的五月早晨，我將十分之四公克的「麥司卡林」溶於半杯水中，吞服了下去，然後坐下來等待結果。

我們兩個人住在一起，彼此影響，彼此有所反應；但在所有的情況中，我們總是兩

個獨立的個體。受難者手牽手走進鬥技場；他們各自被釘上十字架。情人擁抱著，拚命地努力要把隔離的狂喜熔合在一起，成為一種單一的自我超越，但是並沒有用。就本質而言，每種具體化的心靈都註定要在孤獨之中受苦與享樂。官感、感覺、洞察力、幻想——所有的這一切都是私密的，除了經由象徵，並以間接的方式進行之外，都是無法傳達的。我們能夠結合有關經驗的訊息，但卻永遠無法結合經驗本身。從家庭到國家，每種人類的群體都是由島嶼宇宙所形成的一種團體。

大部分的島嶼宇宙都在相當程度上彼此相像，足以容許推論性的了解，甚至容許彼此的感情移入。如此，在記得自己的喪失與屈辱時，我們都能夠同情那些處於相似情況中的別人，能夠設想自己是處於他們的境地中（當然，經常是就一種稍微特殊的意義而言）。但是，在某些情況下，宇宙之間的溝通是不完全的，或者甚至是不存在的。心智就是它自身的所在，而瘋狂的人和非常有天賦的人所居住的地方，很不同於平常男人和女人生活的地方，所以幾乎沒有（或完全沒有）共同的記憶空間，做為了解或同類感覺的基礎。話語說出來了，但卻無法啟發。符號所指涉的事物和事件，屬於彼此排斥的經

驗領域。

看我們自己就如同別人看我們——這是一種最為有用的資質。幾乎同樣重要的一種能力是：看別人就如同他們看他們自己。但是，如果別人屬於一個不同的物種，住在一個十分不同的宇宙呢？例如，正常的人如何可能知道瘋狂的真正感覺呢？又例如，我們並不可能再誕生，成為一個看見幻象的人、一個靈媒，或一位音樂天才，那麼，我們如何可能去造訪那種對布雷克（Blake）、史威登堡（Swedenborg）、巴哈而言是原鄉的 세계呢？一個極端瘦長型和大腦型的人，如何能夠設想自己是一個極端矮胖型和消化型的人呢？或者，除了在某些限定的領域之內，又如何可能跟一個極端強壯型和肌肉型的人有同樣的感覺呢？對於純粹的行為主義者而言，我想這種問題是沒有意義的。但是，有些人在理論上相信那些他們實際上知道是真實的事情——即有一種內在的世界可以經驗，就像有一種外在世界可以經驗一樣。對這種人而言，這些問題是真正的問題，因為「存有」而更加嚴重，有的完全不能解決，有的只能在異常的情況下解決，而解決的方法並不是每個人都擁有。如此，很確定的是，我將永遠不會知道：成為約翰·法斯塔夫爵士

（莎士比亞戲劇中有名的喜劇人物——譯註）或成為喬易·路易斯（美國拳王——譯註）是什麼感覺。另一方面而言，我總是認為，藉由催眠或自我催眠，也就是藉著有系統的靜坐冥想，或服用適當的藥物，我是可以改變自己的意識模式，以致於能夠從內心知道看見幻象的人、靈媒甚至神祕主義者在說些什麼。

我讀到了有關服用「麥司卡林」的經驗方面的資料，所以事先就預期：服了這種藥物後，我至少會有幾小時之久進入布雷克和A·E所描述的那種內在世界。但是，我所期望的事情並沒有發生。我本來期望：閉著眼睛躺著，會看到一些幻象，包括多彩的幾何圖形，生動的建築物，鑲有很多寶石，非常可愛，還有一些風景，有著壯麗雄偉的形體，再有就是一些象徵性的戲劇，永遠在「終極顯示」的邊緣顫動著。但是，很顯然的，我並沒有考慮到我的心智獨特性，也沒有考慮到我的性情、教育與習慣等事實。

我不是很高明的視覺型的人，就我的記憶所及，我一直是如此。字語，甚至詩人豐富的字語，都不會在我心中激起圖象。在似睡未睡之際，都不會有似醒非醒的幻象在我腦中出現。當我回想什麼事情時，記憶並不會像生動的事件或東西那樣呈現出來。藉著

意志的努力，我能夠激起一種不很生動的意象，包括昨日下午所發生的事情、蘭加諾人在毀橋之前如何檢視一番，以及「灣水路」的情況；唯一看得到的巴士是綠色的，體積很小，由老邁的馬匹拉著，一小時走三哩半的路。但是，這種意象幾乎沒有實體，完全沒有自身的自發生命。它們與那些被知覺到的真實東西的關係，就像荷馬筆下的幽魂與血肉之軀的人的關係——這些血肉之軀的人是到地獄去探訪這些幽魂。只有當我體溫很高時，我的心智意象才會呈現獨立的生命。在那些擁有強烈想像能力的人看來，我的內在世界的思想必透露出很奇異的單調、有限又無趣的意味。我就是期望能夠看到這個世界——一個貧乏的世界，但卻是我自己的世界——轉變成一種完全不同的東西。

在那個世界中所真正發生的改變絕非是革命性的。在服了這種藥物後的半小時，我意識到金色的亮光緩緩舞動著。一會兒後出現了豪華的紅色表面，從明亮的能量中心點膨脹、伸延，而能量則顫動著一種持續變化與呈現圖樣的生命。還有一次，我閉起眼睛時，腦海中浮現了一種複雜的灰色結構，在這種結構之中，淡藍色的球面不斷出現，變成非常堅硬的東西，並且一旦出現後，會悄悄向上滑動，然後不見了。但是，人類或動

物的臉孔或形體卻不曾出現。我看不到不見風景，看不見巨大的空間，看不到神奇的成長物和建築物的變形，看不到稍微像戲劇或寓言的東西。「麥司卡林」所讓我看到的另一個世界並不是幻象的世界。這個世界存在於外面那兒，存在於我能夠張開眼睛看到的東西裡面。大變化是出現在客觀事實的領域之中。發生在我的主觀宇宙中的那些事情，是相對不重要的。

我在十一點時服用這種藥物。一個半鐘頭之後，我坐在書房中，專心看著一個小小的玻璃花瓶。花瓶之中只有三朵花——一朵是盛開的「葡萄牙美女」玫瑰，呈貝殼淡紅色，每一個花瓣的底端都透露出一丁點兒較強烈、似火燄的色調；另一朵是紫紅色和奶油色的大康乃馨；第三朵是很明顯、很像紋章的鳶尾花，斷裂的花莖末端呈淡紫色。這一小束花顯得出乎意料，屬於臨時性，違反了傳統美好品味的所有律則。那天早晨吃早餐時，它的顏色所透露的生動不調和狀態，讓我留下深刻的印象。但是，這不再是要點了。我當時不是在看著一種不尋常的插花。我是看到了亞當在他被創造出來的那個早晨所看到的東西——裸露的存在物在每個時刻都有奇蹟出現。

「感覺很愉快嗎？」有人問。（在進行這部分的實驗時，所有的談話都被記錄在一部錄音機之中，所以我可能重溫當時人們所說的話。）

「既不會感覺愉快，也不會感覺不愉快，」我回答。「它就是存在在那兒。」

Isigkeit ——這難道不就是梅斯特·爾克哈特 (Meister Eckhart) 喜歡使用的字眼嗎？「存在狀態」。也就是柏拉圖哲學的「存有」(Being) ——只不過柏拉圖似乎犯了一個嚴重、怪誕的錯誤，將「存有」與「變化」(Becoming) 分開，將之等同於「觀念」(Idea) 的數學抽象。可憐的人兒，他永遠不可能看到一束花閃亮著自身的內在之光，幾乎在所被賦與的意義之下顫動著；他永遠不可能知覺到一個事實，那就是，玫瑰、鳶尾花以及康乃馨所強烈象徵的，正是它們的本然——一種短暫的狀態，然而卻是永恆的生命；一種永久的消滅，同時卻是純粹的「存有」；一些微細、獨特的東西，藉由某種不可言喻然而卻不證自明的弔詭，可以在其中看到所有存在物的神聖本源。

我繼續看著那些花，在它們生動的亮光中似乎察覺到那種在性質上相等於「呼吸」的現象，但是這種「呼吸」並不會因為到一個出發點，也沒有一再出現衰退現象，只是

不斷從「美」湧向「強化的美」，從「較深的意義」湧向「更深的意義」。我心中出現諸如「優雅」與「美化」的字語，而這當然是這些花所代表的一部分。我的眼睛從玫瑰看向康乃馨，從那像羽毛的白熱狀態看向那有知覺力的紫色所形成的光滑漩渦狀花紋——鳶尾花。「有福的幻象」、「阿難陀」、「意識狀態的福分」——我第一次了解了，不是在詞語的層面上，不是藉由起始的暗示，或隔著一段距離，而是完全了解這些非凡的音節所指稱的對象。然後，我記得我在鈴木大拙的一篇文章中所讀到的一個段落。「佛陀的法身是什麼呢？」（「佛陀的法身」是「心」、「本質」、「空」、「神性」的另一種說法。）這是一位剛學禪的真誠弟子於困惑之餘在一間禪寺所問的問題。禪師表現出馬克斯兄弟（美國喜劇演員——譯註）那種即時顧左右而言他的手法，回答說，「花園盡頭的籬笆。」「所謂了解這個事實的人，」這位剛學禪的弟子以懷疑的口氣問，「請問他是什麼？」格羅薩（馬克斯兄弟中的一位——譯註）以手杖敲擊他的肩膀，回答道，「一隻金毛獅。」

當初我在讀這一段時，覺得它只是一則意義曖昧的無稽之談。此時它卻變得非常清

晰了，一如歐氏幾何學那麼明白。當然，「法身」是花園盡頭的籬笆。同時，同樣明顯的，我——或者神聖的「非我」，從令人窒息的擁抱中擺脫一會兒的時間——所喜歡看的東西就是這些花，就是任何東西。譬如說，我的書房牆壁上所排列的書，它們像那些花一樣，當我看著它們時，都閃爍著更明亮的色彩，閃爍著一種更深沉的意義。有紅色的書，像紅寶石；有翠綠色的書；有以白玉裝釘的書；有瑪瑙色、海藍寶石色、黃玉色的書；有壁琉璃色的書，顏色很濃，飽含內在的意義，似乎就要脫離書架，以更堅持的方式強迫我去注意它們。

「空間的關係如何呢？」檢視人員在我看著書時問道。

這個問題很難回答。是的，配景看起來很奇怪，房間的牆壁似乎不再吻合正確的角度。但是，這些並不是真正重要的事實。真正重要的事實是：空間的關係已經不再很重要，我們內心是以非空間類目的觀點知覺到這個世界。在平常的時候，眼睛所專注的問題是**何處**？——**多遠**？——**與什麼東西處在什麼情況**？在服用「麥司卡林」藥物的經驗中，眼睛所關注的暗示性問題，則屬於另一種層次。地方與距離不再有很大的重要性了。

內心在知覺到這個世界時所採取的觀點是：存在物的強度、意義的深度、一種固定的型式之中的各種關係。我看到了書，但完全不關心書在空間之中的位置。我所注意到的，我在內心所獲得的印象，是一個事實：所有的書都閃爍著生動的亮光，有些書的光亮程度比其他書更明顯。在這種情況之下，位置與三度空間就變得不相干了。當然，「空間」這個類目並沒有被消除掉。我站起來走動時，能夠表現得十分正常，不會誤判東西的位置。空間還是存在，但它已失去其主要地位。內心所主要關心的對象不是量度與位置，而是存有與意義。

由於對空間不關心，因此對時間更加不關心。

「時間似乎很多，」當檢視人員要我說出對時間的感覺時，我只是這樣回答。

是有很多時間，至於確實有多少，則是完全無關宏旨的。當然，我可以看看錶；但是，我知道我的錶是在另一個宇宙之中。我的實際經驗已經（仍然）屬於一種不確定的持續時間，或者屬於一種永恆的現在，由一種不斷改變的天啟所構成。

檢視人員把我的注意力從書導向家具。一張小小的打字桌位於房間中央。從我的地

方看來，打字桌的遠處是一張柳條椅，柳條椅的遠處是一張書桌。這三件家具形成一種複雜的圖樣，涉及水平、直立與對角的狀態。由於並不是以空間關係的觀點去詮釋，所以這種圖樣變得更加有趣。打字桌、椅子與桌子在一種構圖中結合在一起，而這種構圖就像畫家布拉奎或朱恩·格利斯所畫的東西，是一種靜物，顯然與客觀世界有所關聯，但卻變得沒有深度，並不企圖達到照相寫實的狀態。我看著我的家具，不是像功利主義者那樣必須坐在椅子上，坐在書桌和打字桌旁寫字，也不是像攝影師或科學的記錄者，而是像純粹的唯美主義者，只關心形式以及它們在視覺領域或圖像空間之中的關係。但是，當我在看的時候，這種純粹的唯美與立體派藝術家的觀點，就被另一種觀點所取代了，而這種觀點我只能描述為「對於現實的神聖幻象」。我回到了當初在看那些花兒時的情況——回到一個世界，在那兒，一切都閃爍著「內在之光」，並且其意義是無限的。例如，那張椅子的腿——其管狀是多麼神奇，其上過漆的光滑是多麼超自然！我花了幾分鐘的時間——或者是幾世紀的時間嗎？——不僅凝視著那些竹子椅腿，並且也實際成爲它們——或者說，在它們之中成爲我自己；或者，更準確地說（因為在此事之中，

「我」並沒有涉及；就某一個意義而言，「它們」也沒有涉及，在「非自我」（即椅子）之中成為我的「非自我」。

我回顧自己的經驗，同意傑出的劍橋哲學家C·D·布羅德（Broad）博士的見解，他說，「我們應該比現在更加嚴肅地考慮柏格森在記憶與知覺方面所提出的那種理論。其中的暗示是：腦部，神經系統與感官的功能主要是**排除性的**，不是生產性的。每個人在每個時刻都能夠記得所有發生在他身上的事情，也能夠知覺到正在宇宙中到處發生的每件事情。腦部與神經系統的功能是：不要讓我們被這麼大量的大多為無用與無關的知識所壓倒與迷惑，而其方法是：排斥我們在任何時刻會知覺到或記住的大部分事物，只留下可能有實際用途的很小、很特別的部分。」根據這樣一種理論，我們每個人可能都是「自由的心智」。但是，由於我們是動物，所以我們的要務無論如何是「生存」。為了達到生物學上的生存的目的，「自由的心智」必須經由腦部與神經系統的活瓣來加以過濾。從另一端過濾出來的東西是一點點的意識，將有助於我們活在這個特殊的地球上。為了有系統地表達這種簡化的意識的內容，人類已經發明並不斷說明那些符號體系與暗

示的哲學，也就是我們所謂的語言。每個人誕生在自己的語言傳統中，是其受惠者，也是其受害者——之所以是受惠者，是因為語言提供他有關其他人的經驗的累積紀錄，之所以是受害者，是因為語言使他相信，簡化的意識是唯一的意識，也因為語言會迷亂他的現實感，所以他容易把自己的概念視為資料，把字語視為真實的事物。在宗教的語言中，所謂的「這個世界」，就是那個涉及簡化的意識的宇宙，由語言表達出來，也因語言而變得僵硬。人類以不穩定的方式所接觸到的各種「另一世界」，則是屬於「自由的心智」的所有意識中的很多因素。大部分的人在大部分的時間中都只知道一件東西：從腦部與神經系統的活瓣過濾出來，被狹隘的語言尊為真正真實的東西。然而，有些人似乎天生擁有一條迂迴道，可以規避那個活瓣。還有些人則可以獲致暫時的迂迴道——以自然的方式獲致，或經由謹慎的「靈修」，或經由催眠，或藉助於藥物。經由這些永久或暫時的迂迴道，會有一種流動存在，但所流動的東西並不是對於「宇宙各地正在發生的一切事情」的知覺（因為迂迴道並不會把活瓣消除掉，活瓣仍然會排斥「自由的心智」的整個內容），而是另一種東西，不同於那經過仔細選擇的功利主義材料，雖然我們狹

窄的個人心智將這種材料視之為一種完全的——或至少充足的——真實寫照。

腦部具有很多酵素網，有助於統合腦部的運作。有些酵素會調節腦細胞葡萄糖的供應量。「麥司卡林」會抑制這些酵素的產生，如此降低某一種經常需要糖的器官所能使用的葡萄糖的量。一旦「麥司卡林」減少了腦部糖的正常配量，會發生什麼情況呢？這方面的研究太少了，因此無法提供一種綜合性的答案。但是，有極少數的人在監管的情況下服用「麥司卡林」，其中大部分的情況可以簡要歸結如下。

(1) 記憶以及「正確思考」的能力幾乎沒有減少。（我去聽我在這種藥物的影響下的談話錄音，並沒有發現我比平常愚鈍。）

(2) 視覺印象大為強化，眼睛恢復童年時代知覺的純淨狀態：「感覺」沒有即刻地、機械地受制於概念。對於空間的興趣減少，對於時間的興趣幾乎減少到零的狀態。

(3) 雖然智力沒有受到傷害，雖然知覺大大增進，但意志卻大大變弱。服用「麥司卡林」的人不覺得有理由去做任何特別的事情。在平常，他會為某些目標採取行動、受苦，但此時他會認為這些目標大部分都是非常無趣的。他無法為這些目標費心，因為他有很

正當的理由——他有較美好的事物要加以考慮。

(4) 這些較美好的事物很可能被經驗到（如同我所經驗到的）：在「外面的世界」，或在「裡面的世界」，或在兩個世界，即內在的世界與外在的世界中，同時被經驗到，或相繼被經驗到。這些事物是較美好的，這一點對所有服用「麥司卡林」的人而言是不證自明的——只要他們服用時肝臟很健全，心智沒有受到困擾。

這些是「麥司卡林」所造成的影響。只要你服用一種藥物，會傷害大腦活瓣的運作效率，那麼它就會產生這些影響。一旦腦部缺糖時，營養不良的自我就會變得很虛弱，無法從事必要的工作，並對於空間關係與時間關係失去興趣——雖然空間關係與時間關係對於一種專心要在這個世界有所進展的有機體而言，具有重大的意義。當「自由的心智」滲過那不再天衣無縫的活瓣時，各種在生理上無用的事情就會開始出現。有時可能出現超感官的知覺。有的人則會發現一個具幻象之美的世界。還有的人會見到榮光，見到無限的價值與意義，是來自裸露的生存物，來自非概念化的既定事件。在最終的無我狀態中，會出現一種「模糊的知曉」：「一切」都在一切之中，「一切」其實就是每一

者。我認為，這是一種有限的心智就「知覺到宇宙各地正在發生的一切事情」而言所能達到的最接近境地。

在這種情況下，服用「麥司卡林」後，對於色彩的知覺會大大地增強，這是多麼重要啊！對一些動物而言，能夠分辨色彩，在生理上是很重要的。但是，一旦超越功利主義範圍的界限，大部分的動物則是完全色盲的。例如，蜜蜂大部分的時間都在「破春天新鮮處女的瓜」，但是，就像凡·佛利奇所指出的，蜜蜂只能分辨很少的顏色。人類有高度進化的色感，是生理上的一種奢侈，對於擁有智力與心靈的人類而言，是非常珍貴的，但對於身為動物的類人類的生存而言，卻是不必要的。根據荷馬出諸特洛伊戰爭英雄們口中的說法，這些英雄分辨顏色的能力幾乎不會優於蜜蜂。就這方面而言，至少人類的進步是很非凡的。

「麥司卡林」會使得所有的顏色具有更高的能量，使得知覺到顏色的人分辨出色調的無數細微差異，而在未服用此藥物時，他是完全無法分辨出這些細微差異的。對於「自由的心智」而言，所謂的事物的次要特性會變成主要特性。「自由的心智」並不像洛克

(Locke)，因為「自由的心智」感覺到顏色比較重要，比質量、狀態與體積更值得注意。像服用「麥司卡林」的人一樣，很多神祕主義者也會知覺到超自然明亮的色彩——不僅以心眼知覺到，甚至也在四周的客觀世界中知覺到。靈媒以及高度敏感的人也提出類似的報告。有些靈媒每一天和每一小時都長時間經驗到「麥司卡林」服用者那種短暫的靈啟現象。

我們在理論方面已進行了長時間但卻不可或缺的討論，現在，我們可以回歸到神奇的事實——位於一個房間中央的那四隻竹椅腳。就像華滋華斯 (Wordsworth) 筆下的水仙花，這四隻竹椅腳也帶來了各種資源，包括了一種無價的禮物，也就是說，我能以嶄新、直接的方式洞察「萬物本質」；也包括了一種較不顯目的寶藏，也就是說，我特別在藝術領域中有所了解。

一朵玫瑰是一朵玫瑰是一朵玫瑰。但是，這些椅腳是椅腳是聖邁可與所有的天使。在服藥四、五小時後，大腦缺糖所造成的影響減弱了。他們帶我去遊覽城市，包括日落之前去造訪所謂的「世界上最大的藥店」。在這間店後面所擺的玩具之中，那些時候卡

與連環圖畫充當一排藝術書，令人相當驚奇。我信手拿起一本書。那是論梵谷的書，打開的那一頁有一張畫（椅子），是對於一件真實的東西的驚人描繪——發瘋的畫家梵谷以一種敬畏的心情看到這件真實的東西，努力要把它畫在畫布上。但是，甚至天才的能力也完全無法完成這件工作。梵谷所看到的椅子顯然在本質上與我所看到的椅子相同。但是，雖然他畫中的椅子比一般人知覺到的椅子真實無數倍，然而，它還是對於事實的一種非常有含意的象徵。事實是明示的「本質」，而象徵只是一種表徵。這種表徵是有關「萬物本質」的真正知識的本源，而這種真正的知識可以讓接受它的心智即刻獨立自主地洞察「萬物本質」。但是，情況僅止於此。「象徵」無論多麼有含意，它們永遠不會是它們所代表的東西。

在這種情況下，有一件事會很有趣，那就是，去研究那些知曉「本質」的偉大人物所能接觸到的藝術作品。爾克哈特（Eckhart）都欣賞什麼種類的畫呢？什麼雕刻和畫作在「十字架的聖約翰」、白隱、慧能、威廉·羅（William Law）的宗教經驗中扮演了角色呢？我無法回答這些問題，但是，我非常相信，大部分知曉「本質」的偉大人物都幾

乎不去注意藝術——其中有些人拒絕與藝術有任何關係，還有些人則滿足於眼光嚴苛的人心目中的那些二流或甚至十流的作品。（如果一個人那被美化以及美化別人的心智能夠在每一個當下之中看到「一切」，那麼，甚至一幅宗教畫是一流還是十流，是完全不重要的。）我認為，藝術的對象是初學者，不然就是那些陷入困境的死硬派，他們決定只喜歡「本質」的代用品，只喜歡象徵，而不喜歡其所意指的本然，只喜歡編寫得很精緻的食譜，而不喜歡實際的一餐。

我把那本論梵谷的書放回架子上，拿起旁邊的那本書。那是一本論畫家波提卻利（Botticelli）的書。我翻一翻。（維納斯的誕生）——從來就不是我喜歡的畫。然後是〈維納斯與戰神〉，可憐的魯斯金（Ruskin）在長久的性悲劇達到最高潮時曾激烈地攻擊這幅可愛的畫。然後是透露美妙的豐富性與複雜性的〈阿培雷斯的毀謗〉。然後是一幅比較不熟悉且不是很好的作品〈茱蒂絲〉。此時，我的注意力被這幅畫所吸引，很著迷地注視著它，不是注視著蒼白又神經質的女主角或她那位侍從，也不是注視著那位受害者多毛髮的頭（按茱蒂絲砍下霍洛費尼斯的頭——譯註），而是注視著茱蒂絲打褶的

胸衣和被風吹起的長裙那紫色的絲綢。

這是我以前見過的东西——就在那天早晨見過，是位於那些花和家具之間，當時我曾偶然向下看，繼續熱情地凝視著我自己翹起的雙腿。腿上的褲子的那些褶層——那透露無止境意義的複雜性，形成了一種迷宮！而灰色法蘭絨的質地——多麼豐潤，多麼具有深沉、神祕的奢侈特性！而這一切又在這兒出現了，就在波提卻利的畫中。

文明化的人類穿衣服，因此，凡是繪畫，凡是神話或歷史性的故事敘述，都要呈現有褶層的紡織品。但是，雖然純粹的裁縫技術可以說明起源，但卻無法說明為何布匹蓬勃地發展，成為所有造形藝術的一種重要主題。很顯然的，藝術家一直為了布匹而喜愛布匹——或者說，為了他們自己而喜愛布匹。當你畫出布匹或雕刻出布匹，你就是畫出或雕刻出一些形體。這些形體雖然具有實際的目的，卻是非具象的——是一種絕對的形體，甚至最具自然主義傳統的藝術家也喜歡放手去加以描繪或雕刻。在一般的聖母或使徒畫像或雕像中，嚴謹的人類因素以及充分的具象因素，說明了整體的大約百分之十。其餘的部分則是針對「起縐的毛或亞麻布」這個無窮盡主題的很多彩色變奏。聖母或使

徒畫像或雕像的這十分之九的非具象部分，在量方面很重要，在質方面也可能同樣重要。它們時常決定整個藝術品的色調，它們闡明那種表現出主題的基調，它們表達出藝術家的心情、性情、生活態度。禁慾的安詳意味自然地呈現在皮伊羅的衣服那光滑的表面以及寬闊又沒有扭曲的褶層中。伯尼尼（Bernini）在事實與願望之間掙扎，在憤世嫉俗與理想主義之間掙扎，他使用了大量服裝上的抽象表現，緩和了雕刻作品中臉部那種幾乎像諷刺畫的栩栩如生。服裝上的抽象表現，在石頭或銅之中具體化了修辭學的永恆陳腔濫調——英勇、神聖、崇高，而這些是人類所永遠渴望的，但大部分都徒呼負負耳。我們可以看到爾·格列科（El Greco）所畫的裙子與披風，透露出令人不安的內臟成分；我們也可以看到柯希摩·吐拉（Cosimo Tura）為作品中的人物畫上尖銳、扭曲、火燄般的衣服褶層。在前者之中，傳統的心靈特質崩潰了，變成了無以名之的生理渴望；在後者之中則蠕動著一種痛苦的感覺，感覺到這個世界基本上是陌生又有敵意的。或者，請看看華陶（Watteau）的畫吧。他的畫中的男人與女人吹著笛子，準備去參加舞會或滑稽表演，置身在天鵝絨似的草地上，置身在華麗的樹下，等著前往每一位情人夢中的塞西

拉（希臘——島嶼——譯註）。他們那種強烈的憂鬱，以及畫家們那種受到苛責與極為令人痛苦的感性，並不是表達在記錄下來的行動中，也不是表達在所描繪出來的手勢與臉孔中，而是表達在他們的平紋縐絲裙、緞子披肩與緊身上衣的起伏與質地中。在這兒看不到一丁點兒平滑的表面，看不到一會兒的安寧或自信，只看到無數的小褶痕與縐紋所形成的絲之雜亂，加上無止盡的變化——是大師的完美自信所創造出來的內在不穩定——包括「一種色調變化成另一種色調」，「一種不確定的顏色變化成另一種顏色」。在生活中，謀事在人，成事在天。在造形藝術中，謀事者是主題，成事者最終而言是藝術家。的脾性，直接而言（至少在人像畫、歷史畫與風俗畫中）是所雕刻或描繪出來的衣服。在其間，這兩者可以決定以下這些情況：優雅的節慶場合讓人感動得流淚；被釘上十字架的場合十分安詳，令人愉快；醜化的場合透露出幾乎令人無法忍受的性感意味；描繪女性不尋常的愚蠢（我現在是想到殷格雷斯筆下那位無與倫比的摩伊特希爾夫人），則表達出最具嚴肅意義、最不妥協的智力。

但是，這並不是一切。我已經發現，衣服的發明不只是把非具象的形式引進自然主

義的繪畫與雕刻中。有些東西，藝術家以外的我們只能藉著服用「麥司卡林」才能看到，但藝術家卻天生有異稟，一直都能看到這些東西。藝術家的知覺並不限於生理上或社會上有用的東西。屬於「自由的心智」的一點知識，會滲過腦部與自我的活瓣，進入意識之中。這種知識涉及每一種存在物的內在意義。對於藝術家而言，就像對於服用「麥司卡林」的人而言，衣服是有生命的象形文字，以一種特別有含意的方式，代表了純粹的「存有」的難解神祕。我那件灰色法蘭絨褲子的褶層，甚至比那張椅子——雖然也許比不上那些全然超自然的花——更充滿了「本然」。我的褲子的褶層的這種「特權」狀態是歸因於什麼呢？我說不出來。也許是因為有褶層的衣物的形式很奇怪又富戲劇性，所以它們吸引人們的眼光，如此把純然的存在物的神奇事實強加在人們的注意力之上？誰知道呢？重要的並不是經驗的理由，而是經驗本身。我在「世界上最大的藥店」中注視那本書中的茱蒂絲的裙子，我知道，波提卻利——不僅波提卻利而已，還有其他很多人——曾被美化和美化別人的眼睛看著衣服，就像那天早晨我的眼睛一樣。這些眼睛已經看到 *Intigkeit*（存在狀態），已經看到有褶層的布的「一切」與「無限」，並且藉著油

彩或石頭盡力要去呈現出來。結果當然一定是沒有獲得成功，因為純粹的存在物的榮光與奇妙是屬於另一種層次，甚至最高的藝術也無法表達出來。但是，在茱蒂絲的裙子之中，我卻能夠清楚看到我在自己那件古老的灰色法蘭絨褲子之中所不可能看到的東西，也就是因為我不是天才畫家所以不可能看到的東西。比起真實的情況來，我看到的並不多，但卻足夠取悅一代又一代的觀賞者，足夠讓他們至少了解一些東西的一點真實意義——我們表現出可憐的愚蠢，稱呼這些東西為「只不過是東西」，並且加以忽視，只喜歡電視。

「一個人就是應該以這種方式去看，」我不斷這樣說，同時我往下看著我的褲子，或者瞄著書架上飾以珠寶的書，瞄著我那張絕不是梵谷的椅子的四隻椅腳。「一個人就是應該以這種方式去看，這就是事物的真正情況。」然而，其中還是有保留，因為如果一個人總是以這種方式去看，他就永遠不會想要做別的事情。只是看著，只是成為花、書、椅子、法蘭絨的神聖非自我。這樣就足夠了。但是，在這種情況下，其他人又如何呢？人類關係又如何呢？在那天早晨的談話的錄音中，我發現一個問題不斷被重複地問：

「人類關係如何呢？」一方面是這種永恆的幸福——看到一個人所應該看到的；另一方面是暫時的責任——做一個人應該做的事，以及感覺一個人應該感覺的事。一個人如何將這兩者加以協調呢？「一個人應該能夠，」我說，「看出這件褲子是非常重要的，而人類則是更加非常重要的。」一個人應該這樣——但實際上似乎是不可能的。一旦涉及明顯的事物榮光，就容不下人類存在的平常卻必要的利害關係，尤其是容不下涉及個人的利害關係。個人是自我。至少就一方面而言，我此時是一個非自我，知覺著，同時又是我四周的事物的非自我。對於這個新產生的非自我而言，行為、外表、對自我的想法，都暫時不再存在；對於一度是「非自我」的夥伴的那些其他自我而言，「非自我」似乎並不令人不愉快（因為「令人不愉快」並非我藉以思考的類目之一），而是非常不相關的。我被檢視人員強迫去分析與報告我自己正在做的事（我多麼渴望跟「永恆」一起留在一朵花之中，跟「無限」一起留在四隻椅腳中，跟「絕對」留在一條法蘭絨褲子的褶層之中！）我體認到自己故意要避開那些跟我一起在房間的人的眼光，故意不要太意識到他們的存在。其中一個人是我的妻子，另外一個是我所尊敬並且非常喜歡的男人；但

是兩個人都屬於我服用「麥司卡林」後所暫時脫離的那個世界——那個世界涉及自我、時間、道德判斷與功利主義的考量；那個世界涉及任性、獨斷、過分被看重的字語，以及以偶像崇拜方式加以崇拜的觀念（我尤其想要遺忘人類生活的這些層面）。

進行到這個階段時，有人拿給我塞尚（Cézanne）一幅知名白畫像的彩色複製品——只看到一個人的頭部與肩膀，頭戴一頂大草帽，臉頰呈紅色，嘴唇也是紅色的，留著一大撮髭鬚，還有一雙不友善的黑眼睛。這是一幅很棒的畫；但是我此時所看到的它並不是一幅畫。頭部立刻呈現第三度空間，具有了生命，像一個小妖怪，望出我前面的書頁中的一個窗子。我開始笑了。他們問我為什麼笑，我就回答，「多麼自命不凡啊！」並且還不斷重複這樣說。「他到底自以為是誰啊？」我這個問題並不是特別針對塞尚，而是針對一般的人類。他們全都自以為是誰啊？

「就像多羅邁特山中的阿諾·班涅特（Arnold Bennett），」我說，忽然記起了一個情景。這個情景很幸運地被永遠捕捉在班涅特的一張快照中。快照拍攝的時間是班涅特去世前的四、五年，當時是冬天，他沿著科提拿·達培佐的一條路蹣跚前進。他的四周

是潔白的雪，背景是陰氣森然的紅色峭壁，有過之而無不及。可愛、仁慈但卻不快樂的班涅特正故意以誇張的方式扮演他所喜愛的小說人物角色——他自己，擬人化的「紙牌」——（按班涅特寫了一部小說《紙牌》——譯註）。他在明亮的阿爾卑斯山陽光中蹣跚走著，拇指放在一件黃色背心的袖孔中，背心在稍微下面的地方鼓脹著，呈現出布萊頓地方一扇攝政時期的弓形窗的優美曲線——他的頭向後仰，好像對著蒼穹結結巴巴說出砲彈似的言語。我已忘記他實際上說了什麼，但是，他的整個儀態、模樣和姿勢似乎在叫著說，「我不會比那些去它的高山差。」當然，在某些方面，他是勝過它們無數倍，但是他很清楚，就他所喜愛的小說人物所喜歡想像的那方面而言，就不是如此了。

不管是成功（無論「成功」是什麼意思）還是不成功，我們全都以誇張的方式扮演了我們所喜愛的小說人物的角色。「實際上身為塞尚」這個幾乎完全不可能的事實，並不重要。這位功德圓滿的畫家，有小小的管線通到「自由的心智」，迴避腦的活瓣和「自我」的濾器，他也真正是這個留著髭鬚、眼睛不友善的小妖怪。

為了舒緩自己的情緒，我把注意力轉回我的褲子的褶層。「一個人就是應該以這種

方式去看，」我又說了一次。我本來可以再加一句，「這些就是一個人應該注意看的東西。」這些東西並不虛張聲勢，滿足於成為它們自己，在它們的「本質」之中顯得充足，不扮演角色，不以瘋狂的方式獨斷獨行，脫離「法身」，不以魔鬼的身分抗拒上帝的慈悲。

「接近這個境地的最近捷徑，」我說，「是一張維米爾（Vermeer）的畫。」

是的，一張維米爾的畫，因為這位神祕的藝術家具有三種資賦——首先，他具有一種靈視，把「法身」視為花園盡頭的籬笆，其次，他具有一種天賦，在人類能力所允許的範圍內儘量描繪這種靈視，第三，他慎思明辨，畫畫的對象只限於較容易處理的現實層面。雖然維米爾描繪人類，但他卻經常是靜物畫家。塞尚要女性模特兒儘量看起來像蘋果，也以同樣的精神畫人像。但是，他那些像蘋果的女人，卻比較涉及柏拉圖的「觀念」，而比較不涉及籬笆中的「法身」。她們是看得到的「永恆」與「無限」，不是在沙中或花中，而是在一種很優越的幾何學的抽象之中。維米爾不曾要求女孩模特兒看起來像蘋果。相反的，他堅持她們是最大限度的女孩——但是總是附有一個條件，即不要

表現得像女孩。她們可以坐著，或安靜地站著，但不能吃吃地笑，不能表現出不自在的模樣，不能祈禱，不能思念不在的情人，不能說閒言閒語，不能以嫉羨的眼光注視其他女人的嬰兒，不能拋媚眼，不能愛，不能恨，不能工作。要是她們做出任何的這些事情，無疑會變得更像她們自己，但是也會因為這個理由而不再顯示出她們的神聖與基本的「非自我」。以布雷克的話語來說，維米爾的知覺之門只是部分洗淨而已。一個玻璃格子已經幾乎變得完全透明，但門的其餘部分仍然有泥濘。基本的「非自我」可以在這個善惡世界的無生命東西與生物之中很清晰地被知覺到。在人類之中，如要見到基本的「非自我」，只有當人類處於寧靜狀態中，心智沒有受到干擾，身體靜止不動。在這種情況下，維米爾能夠看到「本質」呈現出所有超凡的美——能夠看到它，並在很小的程度上在一種微妙與豪華的靜物中描繪它。維米爾無疑是人類靜物的最偉大畫家。但是，還有其他畫家，例如與維米爾同時的法國畫家拿因三兄弟。我想，拿因三兄弟開始時是要成為風俗畫家，但是，他們實際上所畫出的作品卻是一連串人類靜物畫。在這些畫中，他們對於萬物的無限意義所表現出的清淨知覺，並不是像維米爾那樣是由一種微妙的豐富色

彩與質地所呈現出來，而是由一種強化的澄澈、一種強迫性的清晰形式所呈現出來，所使用的色調是一種嚴苛而幾乎單色的色調。在我們自己這個時代，我們也有一位畫家烏伊拉德（Vuillard），他最佳的作品是一些令人難忘的美妙畫作，畫的是「法身」顯示在一間中產階級的臥房中，「本體」閃爍在一個於郊區花園中喝茶的證券經紀人家庭中。

老年的橡膠商品商人任商店閒置，

過往行人只有看櫥窗擺設的份兒，

他在歐德勒的那座花園沒有花香，

百日草似乎漆了層灰。

對於羅倫特·泰拉德（Laurent Tailade）而言，這只不過是可憎的情景。但是，如果這位退休的橡膠商品商人足夠靜靜地坐著，那麼，烏伊拉德就會在他身上只看到「法身」，就會把百日草、金魚池塘、別墅中的摩爾人式高塔與中國燈籠，畫成「墮落」前

的伊甸園中的一個角落。

但是，我的問題還是沒有獲得回答。這種清淨的知覺要如何與以下的情況協調一致呢？——對於人類關係的適當關注、必要的工作與責任，更不用說慈善與實際的慈悲。活躍的人與沉思默想的人之間的長久辯論，正要再度出現——我認為，其激烈的程度是空前的。在這個早晨之前，我所經驗到的沉思默想是較卑微、較平常的形式——是很散漫的思考；是對於詩、畫或音樂的著迷；是對於一些靈感（沒有這些靈感，甚至最單調的作家也無法有任何成就）的耐心侍候；是在大自然中偶爾瞥見華滋華斯「那更加深深地融合的境界」；是井然有序的沉默，有時導致關於「曖昧的知識」的暗示。但是，在這個早晨之後，我卻經驗到最高點的沉思默想。是最高點，但還不是最充實的狀態，因為在最充實的状态中，「聖母馬利亞」之道包含了「馬太」之道，並將它提升，讓它獲致自身較高的力量。「麥司卡林」藥物打開了「聖母馬利亞」之道，但卻關閉了「馬太」之道。「麥司卡林」藥物提供了沉思默想的途徑，但這種沉思默想卻無法與行動並容，甚至無法與行動意志——對於行動的想法——並容。服用「麥司卡林」的人在沒有獲得

靈啟的間歇期之中，很容易感覺到，雖然在某方面，一切最終而言都呈現出正常的狀態，但是在另一方面，卻有什麼不對勁的地方。他的問題基本上與以下這些人所面對的問題是相同的：寂靜主義者、「阿羅漢」，以及另一個層次上的風景畫家與人類靜物畫家。「麥司卡林」永遠無法解決這個問題；它只能以天啟的方式對那些不曾遇到這個問題的人提出這個問題，難住他。只有以下這種人才能發現充分與最終的解決方法：他們準備藉著正確的行為以及正確的經常又自然的警戒心理去實現世界觀。與寂靜主義者對立的，是那些既活躍又沉思默想的人、聖者，以及另一種人——以爾克哈特的話來說，這種人準備從極樂世界下來，以便帶來一杯水給生病的兄弟喝。「阿羅漢」從外表隱退，進入完全超越的涅槃狀態。與他對立的是「菩薩」；對菩薩而言，「本質」以及偶發性的世界是一體的，對他的無止境的慈悲而言，每一種偶發性都是一種場合，不僅適合那種具有美化作用的洞識，也適合最實際的清晰狀態。在藝術的世界中，與林布蘭那包容一切的藝術對立的是：維米爾與其他人類靜物畫家、中國與日本風景畫大師、康斯特伯、脫納、希斯雷、修拉，以及塞尚。這些是偉大的名字，是無人能企及的卓越境地。就我自

己而言，在這個值得記憶的五月早晨，我只能感激一種經驗，因為這種經驗讓我看見挑戰以及非常有解放作用的「反應所具備的真正性質，並且比以前更加清楚地看見這種性質。

在我們結束這個話題之前，讓我補充一點：凡是沉思默想的形式，甚至最具寂靜主義成分的沉思默想，都具有其道德價值。至少有一半的道德都是消極的，都是在於避免危害。主禱詞不到五十個字，其中六個字都是要求上帝不要讓我們受到誘惑。那些偏頗的沉思默想者留下很多應該做的事沒做，但是為了彌補，他們不去做很多不該做的事。巴斯噶（Pascal）說，只要人類學會安靜地坐在自己的房間，那麼罪惡的總數就會大大減少。知覺已變得清淨的那些「沉思默想者，不必待在房間。他可以去做自己的事情，非常滿意地看到神聖的「萬物秩序」，並成為其中的一部分，所以他永遠不會去沉迷於特拉赫內所謂的「世界的卑鄙策略」。當我們自認是這個宇宙的唯一繼承人時，當「海在我們血管中流動……星星是我們的寶石」時，當萬物被知覺為無限又神聖時，我們還可能有什麼動機去表現貪婪或堅持己見，去追求權力或更可怕的快感呢？沉思默想的人不可能成為賭徒、皮條客或酒鬼。他們一般而言不會提倡不寬容，也不會作戰；他們不需

要去搶奪、欺騙或壓迫別人。除了這麼多消極的美德之外，我們可以再加上一種。這一種美德雖然難以界定，卻是積極又重要的。「阿羅漢」與寂靜主義者也許不會進行最充分的沉思默想，但是，如果他們去進行的話，他們就可能帶回另一個人的啟發性報導，帶回一個超自然的心靈國度。如果他們以極致的方式去進行，他們會成為一些管道，某種有利的影響力會經由這些管道流出那個另一國度，進入一個象徵黑暗自我的世界，他們會因為缺少了這種有利的影響力而慢慢凋萎。

同時，在檢視人員的要求下，我把注意力轉離塞尚的畫像，集中在我閉上眼睛時腦中所進行的情況。這一次，內心的景象都是沒有益處的景象，倒是很奇怪。視界之中充滿了色彩明亮、不斷變化的結構體，似乎是由可塑或有光澤的錫金屬所構成。

「很廉價，」我提出了想法。「很瑣碎。像廉價商店中的東西。」

所有這一切次級品都存在於一個封閉、狹窄的世界中。

「情況就好像一個人置身在一艘船的甲板下面，」我說，「一艘廉價的船。」

定神一看，我很清楚地看到，這艘廉價的船在某方面是關聯到人類的虛張聲勢。這

艘廉價的船的這種令人窒息的內裡，就是我自己個人的自我；這些廉價又多變的錫與塑膠，是我個人對宇宙的貢獻。

我感覺到這種教訓很有益，但還是覺得很難過，因為這種教訓必須在這個時刻以這種形式呈現。一般而言，服用「麥司卡林」的人會發現一個內心世界，它顯然是一種資料，很明顯地是無限又神聖的，就像我在張開眼睛時所看到的美化的外在世界。從一開始，我的情況就是不一樣的。服用「麥司卡林」之後，我暫時有了一種能力：閉著眼睛可以看到東西。但是，「麥司卡林」卻無法——至少就這一次而言並沒有——為我顯露出一種內心的景象，稍微可以跟「就在那兒」的花兒、椅子或法蘭絨相比。我在內心所知道的，並不是「法身」的意象，而是我自己的心，不是基型的「本質」，而是一組象徵——換言之，是「本質」的粗糙代用品。

大部分的視覺型的人，都會因為服用「麥司卡林」而轉化為見到幻象的人。其中有一些——也許比一般人所認為的還多——並不需要轉化的過程；他們一直都是見到幻象的人。布雷克所屬的那種心智類型的人，甚至在今日的「都市——工業」社會中也分布得

很廣。布雷克這位「詩人藝術家」的獨特性，並不在於（引用他的《描述的目錄》中的話）他實際上看到「那些奇妙又獨特的東西——聖經中所謂的小天使，」也不在於「我所幻見到的這些奇妙又獨特的東西，有些高達一百呎……全都包含神話與深奧的意義。」他的獨特性完全是在於：他有能力以字語或線條與色彩（後兩者比較不成功）描述一種並非過分不尋常的經驗，至少加以暗示。那些不具天賦的見到幻象的人，可能知覺到一種內在的真實，跟布雷克所看到的世界同樣驚人、美麗、有意義，但是，他們卻完全沒有能力以文學或造型的象徵方式去表達自己所看到的東西。

根據宗教的記錄以及詩與造型藝術的現存資料，我們可以很明顯地看出，在大部分的時間以及大部分的地方，人類對於內心景象所賦予的重要性，高過對於客觀存在物所賦予的重要性，並且他們也感覺到，閉起眼睛時所看到的景象，比張開眼睛時所看到的景象，更具高度的精神意義。理由何在呢？熟悉會產生輕視，並且「如何生存」這個問題的急迫性有程度的差別——從「慢性的沉悶」到「極度的痛苦」。外在的世界是我們每天早晨醒來時所面對的地方，無論我們願意或不願意，都必須在其中謀生。內心世界

中既沒有工作，也不單調。我們只在夢中以及沉思之中去造訪它；它是很新奇的，我們不可能連續兩次發現同樣的內心世界。如果人類在尋求神聖的境界時，一般而言都喜歡看向內心，那可真是美妙啊！我是說「一般而言」，不是「經常」。道家與禪宗在宗教與藝術中，都超越幻象，看向「空」，並藉由「空」直指客觀真實的「萬物」。基督教的教義是「聖言成為肉身」，所以基督徒應該從一開始就能夠對四周的宇宙採行一種類似的態度，但是由於「亞當與夏娃的墮落」成為教義，所以基督徒很難採取這樣一種態度。才在三百年前，有一種想法是很正統又很可以理解的，那就是，完全否定這個世界，甚至完全詛咒這個世界。「我們對於大自然中的一切不應有驚奇的感覺——除了基督的神人合一。」在十七世紀，拉雷曼（Lallemand）的這句話似乎說得通，在今日則透露出瘋狂的意味。

在中國，風景畫提升到主要的藝術形式，大約是在一千年前，在日本大約是六百年前，在歐洲則大約是三百年前。禪師們將「法身」視為籬笆，他們將道家的自然主義結合以佛家的超越論。因此，只有在遠東，風景畫家才有意識地將自己的藝術視為宗教。

在西方，宗教畫是描繪神聖的人物，說明神聖的經文。風景畫家自認是世俗論者。現在，我們在修拉（Seurat）的畫中看出，他是所謂的神祕風景畫的卓越大師之一。然而，這個畫家雖然能夠比任何畫家更有效地描繪眾多中的「唯一」，但是當有人讚美他的作品中有「詩意」時，他卻顯得十分憤恨不平。「我只是應用『體系』」，他表示抗議。換言之，他只是是一位點描畫家，在他自己眼中只是如此而已。畫家約翰·康斯特伯（John Constable）有一則類似的軼事。有一天，晚年的布雷克在罕普斯提遇見康斯特伯。年紀較輕的藝術家康斯特伯展示一幅素描畫給布雷克看。儘管能夠見到幻象的老年人布雷克很輕視自然主義畫家的藝術，但是當他看到這種藝術時卻知道其中的精彩之處——當然魯本斯所畫的東西除外。「這不是畫啊，」他叫出來，「這是靈感！」「我是要它成為畫，」康斯特伯以自己特有的方式回答。兩個人都很正確。它是畫，準確又真實的畫，但同時它也是靈感——其層次至少像布雷克的靈感那樣高。「石南荒地」上的松樹實際上被視為是「法身」。這幅素描描繪了一種清淨的知覺為一位偉大畫家那雙張開的眼睛所提供的景象，必然是不完美的，但卻非常令人印象深刻。當代詩人已經從一種沉思默

想（屬於華滋華斯和惠特曼的傳統，屬於「法身即籬笆」的傳統）退出，已經從涉及內心的「奇妙又獨特的東西」的靈視（諸如布雷克的靈視）退出，開始去檢視個人的事物，而個人的事物與非個人、非潛意識的事物對立，是以高度抽象的語詞去描述既定、客觀的事實，不是去描述純然科學與神學的觀念。在繪畫的領域中，也有類似的情況出現。我們看到，畫家一般而言都從十九世紀很優越的藝術形式——風景畫——退出。他們退出後，並不是去接觸另一種內在的神聖「資料」，即大部分過去的傳統學派所關注的「資料」，也就是「基型世界」，即人類經常在其中發現神話與宗教原始材料的「基型世界」。不，他們是從外在的「資料」退出，去接觸個人的潛意識，去接觸一個智力世界，而這個智力世界甚至比涉及有意識的個性的那個世界更卑下，更封閉。這些由錫與多彩的塑膠製成的精巧玩意兒——我以前在何處見過呢？是在展示最近的非具象藝術的每一間畫廊中見過。

此時有人拿出一個留聲機，把一張唱片放在轉盤上。我很愉快地聽著，但是卻沒有經驗到任何情緒，足以與那些花兒與法蘭絨所導致的視覺天啟相比。一個有天賦的音樂

家，會聽到那些對我而言透露出絕妙視覺意味的啟示嗎？去做這方面的實驗會是很有趣的。同時，音樂雖然沒有被美化，雖然保留其正常特性與強度，但卻相當有助於我了解自己的情況，以及情況所引起的較廣泛問題。

很奇怪的是，器樂並無法打動我。莫扎特的C小調鋼琴協奏曲在放了第一樂節之後就停下來了，接著是傑蘇亞多（Gesualdo）的一些合唱曲。

「這些聲音，」我以欣賞的口吻說，「這些聲音——它們是回歸到人類世界的一種橋樑。」

甚至在唱出這個瘋狂王子的作品中那種最驚人的半音階時，這些聲音還是一種橋樑。音樂經由合唱曲的不平穩樂節持續下去，不曾堅持同樣的調子，也不曾堅持連續的兩小節。傑蘇亞多像是韋伯斯特的鬧劇中的一個怪誕角色，在他身上，心理的分裂已經以一種極限的程度誇張、擴張了調式音樂（對立於完全的主調音樂）之中所固有的一種傾向。結果作品聽起來好像可能是由已故的苟伯格（Schoenberg）所寫。

「然而，」我感覺到自己禁不住要說出來，因為我聽著這些奇異的作品，作曲者是

一位「反宗教改革」精神病患者，從事一種後期中世紀藝術形式，「然而，雖然他完全處在分裂狀態中，但這卻不重要。整體都分崩離析了，但是每個個別的片斷卻井然有序，代表一種『較高的秩序』。這種『較高的秩序』甚至普遍出現在分裂狀態中。總體甚至出現在破碎的片斷中，也許比在完全緊密的作品中更清晰地出現。至少，你不會被一種純然屬於人類、純然是捏造的秩序所催眠，感覺到一種虛假的安全。你必須依賴自己對終極秩序的即刻知覺。所以，就某一個意義而言，分裂可能有其好處。但是，分裂當然是危險的，非常危險的。假定你無法回歸，脫離混亂……」

從傑蘇亞多的合唱曲，我們橫越二個世紀的鴻溝，跳到亞爾班·貝格（Alban Berg）以及〈抒情組曲〉。

「這一次，」我事先宣稱，「將是地獄。」

但是，情況證明我錯了。事實上，音樂聽起來很有趣。「痛苦」被從個人的潛意識中挖掘起來，跟隨在「十二音痛苦」之後。但是，令我印象深刻只是那種基本的不調和：一方面是一種心理分裂，甚至比傑蘇亞多的心理分裂更完整，另一方面則是表達這種心

理分裂時所使用的天賦與技巧，其資源相當非凡。

「他難道不是為自己感到難過嗎？」我表示自己的看法，口氣透露嘲諷，不表同情。然後我說，「這是貓樂——博學的貓樂。」最後，又經過幾分鐘的痛苦，「誰介意他的感覺如何呢？為何他不能去注意別的事情呢？」

如此批評一種無疑是很傑出的作品，是不公平又不適當的——但是我認為並非毫不相干。我姑且引用了我當時所說的話，也因為在一種純粹的沉思狀態中，這就是我當時對〈抒情組曲〉的反應。

結束之後，檢視人員建議到花園散步。我很願意；雖然我的身體似乎與我的心智完全分離——或者更準確地說，雖然我對於被美化的外在世界的知覺，不再伴隨以我對於生理有機體的認知，但我卻能夠站起來，打開落地窗，幾乎毫不猶疑地走出去。當然，很奇怪的是，我感覺到「我」並不同於「就在那兒」的手臂和腿部，不同於完全客觀的軀幹、頸部，甚至頭部。是很奇怪，但是不久就習慣了。無論如何，身體似乎完全能夠照顧它自己。當然，實際上它總是不會照顧自己。有意識的自我只能陳述願望，然後，

願望藉著有意識的自我所幾乎無法控制且完全不了解的力量來加以實現。如果有意識的自我再做任何事情——例如，如果它太努力去嘗試，如果它很憂慮，如果它對未來心存恐懼——那麼它就會降低那些力量的有效性，甚至可能使得失去活力的身體生病。在此時的情況下，知覺並不是指一種自我；知覺可以說是獨立的。這意味著，那種控制著身體的生理智力也是獨立的。那個具有干擾性的神經症患者在清醒的時刻努力要逞威，所幸他此刻暫時不礙人了。

我從落地窗走出去，上面是藤蔓棚架，部分遮蓋著攀爬的玫瑰樹，部分遮蓋著板樁，有一吋寬，板樁與板樁之間有半吋的空間。陽光照耀著，板樁的陰影在地上以及一張花園椅子的椅座與椅背形成斑馬條紋圖案。那張椅子位於藤蔓棚架的這一端，我會忘記它嗎？在陰影落在帆布椅套的地方，深色但卻發亮的靛色條紋，與另一種條紋交互出現——這另一種條紋是一種非常明亮的白熱色彩，很難相信它不是藍色的火。有一段似乎無限長的時間，我注視著自己所面對的景象，不自知，甚至不想知道。如果是其他任何的時分，我都曾看到一張椅子，上面有亮光與陰影條紋交互出現。今天，「知覺」已經併吞

了「概念」。我完全專神地注視著，對於實際上看到的景象感到非常驚奇，所以無法意識到任何其他的東西。花園家具、板樁、陽光、陰影——在這件事之後，這些都只是名字與觀念，都只是一些語言表達，意在達到功利或科學的目的。這件事就是這一連串的蔚藍色爐門，由深不可測的龍膽形成的深淵所隔開。這件事是不可言喻地奇妙，奇妙到幾乎可怕的境地。忽然，我微微了解到瘋狂想必是什麼感覺。精神分裂症除了有其地獄與淨獄之外，也有其天堂。我記起一個死去多年的朋友曾告訴我有關他發瘋的妻子的事。在發瘋的初期，妻子仍然有神智清明的時段。有一天，這位朋友到醫院跟妻子談到孩子的事。她傾聽了一段時間，然後突然打斷他。當時，在那個地方，真正重要的事情是：每當他移動手臂時，他那件棕色斜紋軟呢夾克上都會出現美得無法言喻的圖案。他怎麼可能浪費時間在兩、三個不在場的孩子身上呢？啊呀，這種天堂似的清淨知覺，這種天堂似的單方面純潔沉思，是不會持久的。幸福的休息時間變得越來越珍貴，變得越來越短暫，最後不再有了，只剩下恐懼。

大部分服用「麥司卡林」的人只經驗到精神分裂的「天堂」部分。只有以下這種人

才會經驗到這種藥物所帶來的「地獄」與「淨獄」部分：最近患黃疸症，或定期為沮喪情緒或慢性焦慮所苦的人。如果「麥司卡林」像作用差可比擬的其他藥物一樣，以有毒為人所知，那麼，服用它就足以引起焦慮了。但是，相當健康的人都事先知道，「麥司卡林」對他而言是完全無害的，其作用會在八或十小時之後逐漸消失，不會有殘留物，因此當事者不會渴望再度服用。有了這種了解之後，他會去進行這種實驗，不會恐懼——換言之，不會事先想要把一種非常奇異和超人類的經驗，轉變成一種可怕的東西，轉變成一種實際上像魔鬼一樣的東西。

我面對一張椅子，椅子看起來像「最後的審判」——或者更準確地說，我面對一次「最後的審判」，而在經過很長的時間以及相當的困難之後，我體認到這一次「最後的審判」是一張椅子——於是我忽然之間處在恐慌的邊緣。我忽然感覺到，這太過分了。太過分了——縱使情況是朝「更強度的美，更深度的意義」進行。我事後回顧，加以分析，發現我是害怕被一種現實的壓力所壓倒，害怕在這種壓力下崩潰。這種壓力是我的心智所無法忍受的，因為我的心智習慣於大部分時間都生活在一個舒適的符號世界中。

有很多宗教經驗的文獻提及一種情況：痛苦與恐懼擊倒了一些人，因為他們太突然面對「可怕的神祕」的某種顯示。在神學的語言中，這種恐懼是歸因於「人的自我中心」與「神聖的純潔」之間的無法相容，歸因於「人的那種自我加重的分離狀態」與「上帝的無限」之間的無法相容。如果根據波以米（Boehme）和威廉·羅（William Law）的說法，我們可以說，不悔改的靈魂只能把最明亮的神聖「亮光」理解為一種燃燒著的淨獄之火。一種幾乎同樣的教義可以見之於《西藏生死書》之中。在此書之中，死去的靈魂被描述為從「空無的清澈之光」，甚至從次要和被加以調和的「亮光」痛苦地退縮，以便直衝自我的那種令人舒緩的黑暗，成為一個再生的人類，或甚至成為一隻畜牲、一個不快樂的鬼魂、一個地獄的居民——成為任何東西，只要不成為絕對的「真實」的燃亮狀態！

精神分裂症患者是一種靈魂，不僅不悔改，並且也是病入膏肓。他的病是在於置身於一個粗糙的常識宇宙，一個純然屬於人類的世界，涉及有用的觀念、共有的象徵以及為社會所接受的傳統，而他在其中無法逃避內在與外在的真實（正常的人通常都做得

到)。精神分裂症患者就像一個人永遠受到「麥司卡林」的影響，因此無法隔絕他對於一種真實狀態的經驗。他不夠神聖，無法與這種真實狀態相安無事。他也無法對這種真實狀態自圓其說，因為這種真實狀態是主要事實中最難應付的。並且由於這種真實狀態無法讓他以純然人類的眼光看待這個世界，所以他受到了驚嚇，將它那種不斷出現的奇異以及極為強烈的意義，詮釋為人類惡意或甚至宇宙惡意的顯示，需要採取極度的對策——包括從一個極端的危險暴力，到另一個極端的緊張性精神症，或心理自殺。一個人一旦走在下坡路，走在地獄路，就永遠無法停下來。這一點在此時是太明顯了。

「如果你以錯誤的方式開始，」我回答檢視人員的問題，「那麼，所發生的一切將證明是對你的陰謀。一切都會自行證實。你每一次呼吸都會知道它是陰謀的一部分。」

「所以你自認知道瘋狂的所在？」

我的回答是有信心又衷心的「是的。」

「而你無法控制它？」

「是的，我無法控制它。如果一個人以恐懼和憎恨開始，做為主要的前提，他就必

須進行下去，一直到他獲得結論。」

我的妻子問道，「你能夠把注意力集中在《西藏生死書》中所謂的「清澈之光」嗎？」

我不確定。

「如果你能掌握它，它會驅除邪惡嗎？或者你無法掌握它？」
我對這個問題考慮了一段時間。

「也許，」我終於回答，「也許我能夠——但必須有人來告訴我有關「清澈之光」的事情。一個人是無法單獨去做的。我想，這是那種西藏儀式的要點——有一個人一直坐在那兒，把情況一一告訴你。」

在聽了有關這部分經驗的錄音後，我取下我那本伊凡斯·溫茲版本的《西藏生死書》，隨意打開。「哦，出生高貴的人啊，你的心思不要被分散。」這就是問題——心思不要被分散。無論是對於過去的罪所存有的記憶，無論是想像的快感、往昔的錯誤與屈辱所導致的痛苦餘情，還是一般而言會遮蔽「亮光」的一切恐懼、憎惡與渴望，心思

都不要被這一切所分散。佛教的僧侶為臨死和已死的人所做的事，現代的精神病醫生難道不可能為發瘋的人做嗎？但願在白天以及甚至在他們睡覺時，有一種聲音來告訴他們說，儘管有一切的恐懼，儘管有一切的困惑與迷亂，但是，終極的「真實」還是屹立不搖，並且其本質甚至與受到最殘酷折磨的心智所發出的內在亮光相同。藉著一些方法，諸如錄音機、以鐘錶控制的開關、擴音裝置，以及枕邊談話，人們應該很容易讓甚至人員不足的精神病院的病患不斷想到這個基本的事實。也許，我們可能以這種方式去幫助一些失落的人，在某種程度上控制他們被迫置身其中的宇宙——既美麗又可怕，但經常是超人類的，經常是完全不可理解的。

過了一段時間，我被引離了我的那張花園椅子所散發出的令人不安的光彩。常春籐的複葉形成一種綠色拋物線，從籬笆低垂下來，閃爍著一種似玻璃、似寶玉的光輝。一會兒之後，一團盛開的「紅熱撥火棒」忽然躍入我的視界之中。它們透露出強烈的生命力，似乎就要發出聲音來，花兒都努力要迎向藍天。就像板樁下面的那張椅子，它們表現出太多的抗議姿態。我俯視著葉子，發現最微妙的綠色亮光和陰影所形成的一種多洞

的錯綜複雜，悸動著無法辨識的神祕。

玫瑰：

花兒容易畫，

葉兒就難了。

正岡子規的這首俳句（我在F·H·布利茲的翻譯中加以引用）以間接的方式表達出我當時的感覺——花兒那過分的榮光，那太明顯的榮光，與葉兒那較微妙的奇蹟形成對照。

我們步行出去，走在街上。一輛很大的淡藍色汽車停在鑲邊石。我看到了汽車，突然不自禁湧起強烈的歡樂感覺。什麼樣的自得，多麼荒謬的自滿，從塗著最光滑亮漆的突出表面散發出來啊！人類創造出這種東西，是根據他自己的影像——或者說，根據他所喜愛的小說人物的影像。我笑得眼淚都滾落臉頰了。

我們重新進入房子。一頓飯已經準備好。有一個還沒有跟我步調一致的人開始狼吞虎嚥起來。我在相當遠的距離看著，沒有感到很大的興趣。

飯吃完後，我們坐進車子，開車去兜風。「麥司卡林」的效用已經在減退：但是花園中的花兒仍然在超自然的邊緣顫動著，沿街的胡椒樹和稻子豆仍然明顯地屬於一片神聖的叢林。伊甸園與多多納村莊（著名神諭所在的希臘村莊——譯註）交替出現，「宇宙之樹」與神祕玫瑰交替出現。然後，突然之間，我們置身在十字路口，等待越過「日落大道」。車流在我們前面持續流動——數以千計，全都閃閃發亮，一如廣告者的夢，一輛比一輛更荒謬。我又笑得全身痙攣。

交通所形成的「紅海」終於分開了，我們進入樹木、草地和玫瑰所形成的另一片綠洲。幾分鐘之後，我們已經爬到小山中的一個有利位置，城市就展現在我們下面。很令人失望，城市看起來很像我在其他場合所看到的城市。我認為，改觀的情況與距離成正比，越近，則越透露美妙的「他性」。這種廣闊、暗淡的活動畫幾乎跟原來沒有相異之處。

我們繼續開車。只要我們是在山中，一個景色取代另一個遠處景色，意義就止於日常的層面，無法有所改觀。只有當我們轉進一處新郊區，在兩排房子之間滑行，神奇的力量才又開始運作。在這兒，儘管建築顯露出特殊的可怕模樣，但卻透露超越的「他性」的更新氣息，暗示著晨間的天堂。磚造煙囪和綠色組合屋頂在陽光中閃亮，像是聖城新耶路撒冷的片斷。突然之間，我看到古亞迪（Guardi）所看到並時常在其畫中所描繪的景色（技巧多麼無與倫比啊！）——一道灰泥牆，一片陰影傾斜著，空茫茫，但卻透露令人無法忘懷的美；空洞，但卻充滿各種存在的意義與神祕。「靈啟」在一剎那之間出現又不見。汽車已經繼續移動；時間正在揭露永恆「本質」的另一次顯示。「同中有異。但是，『異』不同於『同』，絕不是所有佛陀的本意。它們的本意是『全體』與『區分』兼具。」例如，這一堆紅色與白色的天竺菜——它完全不同於那道位在道路一百碼遠的灰泥牆。但是兩者的「本然」是相同的，它們同樣是永遠無常的。

一小時之後，我們又行駛了十哩路，「世界最大藥店」之行早已拋諸我們腦後了；我們回到了家，而我已經回歸到那種令人安心但卻非常令人不滿足的狀態——所謂的「處

在正常的心智中」。

要一般人類不要「人為的天堂」，似乎是不可能的。大部分的男人与女人所過的生活，最差的程度可以以「痛苦」來形容，最好的程度可以以「單調」、「可憐」、「受限」來形容，所以逃避的衝動，超越自己（就算只有一會兒的時間）的渴望，是（且一直是）靈魂的主要慾望之一。藝術與宗教，歡宴與狂歡，跳舞與傾聽雄辯——所有的這一切，以H·G·威爾斯的話來說，已經成為「牆中之門」。就私底下以及日常的使用而言，人類一直有化學麻醉劑。所有的植物鎮定劑和催眠劑，所有長在樹上的欣快劑，在漿果中成熟或可以從根中擠出的迷幻藥——全都為邈遠時代的人類所知曉，並有系統地使用。除了這些天然的意識改變劑之外，現代科學又增加了化學合成物——例如三氮乙醛、苯甲胺、溴化物以及巴比妥酸鹽。

現在，人們都不准服用大部分的這些意識改變劑——除非經過醫生的指示，或者除非是非法使用，冒很大的危險。西方各國只有在酒精與菸草的使用方面是沒有限制的。所有的其他化學性「牆中之門」都被標示為「麻藥」，違法服用的人則被標示為「惡

魔」。

現在，我們花在喝酒與抽菸的錢，比花在教育的錢多很多。這當然是沒有什麼驚人之處。幾乎每個人時時刻刻都有逃避自我與環境的慾望。只有父母才有為年輕人做事的強烈慾望，並且只有在孩子上學的幾年之中才有這種慾望。現今人們對於喝酒與抽菸的態度也是同樣沒有什麼驚人之處。儘管無藥可救的酒鬼越來越多，儘管酒醉駕車每年造成好幾十萬人的死傷，但是通俗的喜劇演員仍然在說著有關酒精以及沉溺於酒精的人的笑話。儘管證據顯示香菸與肺癌有關聯，但是，幾乎每個人都認為抽菸幾乎跟吃飯一樣正常。從理性功利主義者的觀點來看，這種情況也許是很奇怪的。在歷史學家看來，這是不足為奇的。雖然中世紀的基督徒堅信地獄的實質存在，但他們照樣去做野心、色慾或貪婪之心所驅使他們去做的事。肺癌、交通事故，以及數百萬本身痛苦又引起別人痛苦的酒鬼，都是事實，比但丁時代「地獄」的事實更加明確。但是，所有的這些事實比起眼前心中所感覺到的事實——在此時此地渴望放鬆與鎮定，渴望喝酒與抽菸——則是很遙遠的，很不實際的。

我們的時代可以說是汽車的時代，也是人口膨脹的時代。「酒精」與「道路的安全」是不能並存的，而其結果，就像菸草所造成的結果，導致數百畝最肥沃的土地荒廢。不用說，酒精與菸草所引起的問題是不能以禁止的方式來解決的。那種普遍與永遠存在的自我超越慾望，是不能藉著關起現今很流行的「牆中之門」來解決的。唯一合理的策略是打開其他較好的門，希望導引男人與女人戒除原來的壞習慣，代之以較沒有傷害性的新習慣。在這些其他較好的門之中，有一些在本質上是社會方面和技術方面的，有一些是宗教方面或心理方面的，還有的是飲食、教育、運動方面的。但是，人們需要經常有化學方面的假期，以脫離令人無法忍受的自我和令人厭惡的環境；這種需要無疑是會繼續存在的。我們所需要的是一種新的藥物，它會舒緩痛苦的人，而其長程方面的害處不會大於短程方面的好處。這樣一種藥物必須是微量就能發揮作用，並且能夠以人工合成的方式製造。如果它不具有這些特性，則其生產，就像葡萄酒、啤酒、烈酒與菸草的生產一樣，將會干擾不可或缺的食物與纖維的種植。它必須不像鴉片或古柯鹼那麼有毒，不會像酒精或巴比妥酸鹽那樣可能產生不良的社會後果，不會像香菸的焦油和尼古丁那

樣有害心臟與肺部。就積極的一面而言，它應該造成意識方面的變化，並且這種變化更加有趣，更具有本質上的價值，不僅具純然的鎮定或夢幻作用，不僅是對萬能力量的錯覺或對束縛的解脫。

對大部分人而言，「麥司卡林」幾乎是完全無害的。它不像酒精，不會驅迫服用的人去採取不受抑制的行動，導致爭吵、暴力犯罪和交通事故。一個服用「麥司卡林」的人會很安靜地只管自己的事。尤有進者，他所管的事是最具啟發性質的經驗，不必以補償性的「宿醉」做為代價（這一點確實很重要）。關於定期服用「麥司卡林」的長程結果，我們所知很少。印第安人服用仙人掌素，但在生理上或道德上似乎都沒有因為這種習慣而有墮落的現象。無論如何，可資利用的證據仍然很少，很不完全。●

雖然「麥司卡林」顯然勝過古柯鹼、鴉片、酒精與菸草，但是它還不是理想的藥物。除了大部分人在服用「麥司卡林」後感覺到快樂的美化作用之外，還有少數人在服用後只覺身陷地獄或淨獄。尤有進者，如果做為一種像酒精一樣普遍為人使用的藥物，其作用所持續的時間是顯得太長了。但是，今日的化學與生理學幾乎可以做出任何事情。如

果由心理學家和社會學家來界定理想的事物，那麼，我們可以依賴神經科醫師和藥物學家去發現方法，以便能夠實現心理學家和社會學家所界定的理想，或者至少能夠更加接近這種理想（由於性質的緣故，這種理想也許永遠無法完全實現），比豪飲葡萄酒的過去，以及喝威士忌、抽大麻和大量服用巴比妥酸鹽的現在，更加能夠接近這種理想。

我已說過，超越「自我意識的自我」的慾望，是靈魂的一種主要的慾望。一旦男人和女人無論基於什麼理由，無法藉由崇拜、美好作品與靈修來自我超越，他們就容易訴諸宗教的化學性取代物——在現代西方是酒精與鎮定劑，在東方是酒精與鴉片，在回教世界中是印度大麻，在中美是酒精與大麻，在安第斯山脈是酒精與古柯鹼，在比較現代的南美地區是酒精與巴比妥酸鹽。在《神聖的毒藥，美妙的酒醉》一書中，菲立普·德·費利斯引用很多文件，詳細寫及宗教與服用藥物之間遙遠的關係。我在這兒就以概括或直接引用的方式寫下他的結論。為了宗教目的而使用有毒的東西是「非常普遍的……在此書中所研究的習俗，可見之於地球上的每個地區，見之於原始人之中，也見之於最高度文明的人之中。因此，我們所面對的不是一些可以忽視的異常事實，而是一種一般的

現象，以及一種人類的現象（就「人類」一詞的最廣泛意義而言）。只要一個人想要發現宗教是什麼，以及宗教所必須滿足的深度需求是什麼，那麼，他就不能忽視這種現象。」

就理想而言，每個人都應該能夠在一種純粹宗教或應用宗教的形式中發現自我超越。但實際上，這種對於圓滿狀態的希望似乎是不可能實現的。世界上是有（並且一定經常會有）很好的男信徒和很好的女信徒，對他們而言，很不幸的，虔誠是不足夠的。已故的G·K·契斯特頓（Chesteron）至少以抒情的方式寫及「虔誠」，也寫及「飲酒」；他可以做為這些信徒很有說服力的代言人。

現代的教會，除了一些新教教派之外，都容忍酒精；但是，就算是最容忍的教會也沒有努力把麻藥引進基督教之中，也沒有把麻藥使用於聖餐之中。虔誠的酒徒不得不在一個小房間中接受宗教，卻在另一個小房間中接受宗教替代物。也許，這是無法避免的。只有那些不看重禮節的宗教才可能將喝酒納入聖餐之中。崇拜酒神或塞爾特的啤酒之神是一件喧囂又紊亂的事情。基督教的儀式甚至與宗教性的飲酒也是不相容的。這一

點並不會傷害到製酒的人，但對於基督教而言卻很不好。無數的人欲想自我超越，會很樂於在教堂中發現它。但是，啊呀，「飢餓的羊仰起頭，並沒有吃飽。」他們參與儀式，他們傾聽講道，他們重複禱告；但是他們的渴望並沒有獲得緩和。他們在失望之餘轉向酒。這樣做至少有一段時間就某一方面而言是有用的。他們可能還是去教堂，但教堂只不過是布特勒（Butler）在《烏有鄉》中所描述的「音樂銀行」。他們可能還是承認上帝，但上帝只是口頭層次上的上帝，是非一般意義的上帝。實際的崇拜對象是酒，唯一的宗教經驗是在喝了第三杯雞尾酒後接著而來的那種陶醉感——不受拘束又容易惹事的陶醉感。

因此，我們看出，基督教與酒精並沒有混雜在一起，也無法混雜在一起。基督教與「麥司卡林」似乎比較可以相容。這一點已經由很多印第安人部落加以證明——從德州一直遠到北部的威斯康辛州的印第安人部落。在這些部落之中，有成群的印第安人與「美國土著教會」有所關聯。「美國土著教會」是一個教派，其主要的儀式是一種「早期基督教徒聯誼宴會」或「愛的祝典」，在其中，仙人掌素取代聖餐的麵包與酒。這些美國

土著把仙人掌素視為上帝賜給印第安人的特別禮物，認為它的作用等同於聖靈的運作。

J·S·史洛金教授是少數參與「仙人掌素教徒」會眾儀式的白人之一，他在談到同夥的信徒時說，他們「確實沒有變得失神或酒醉……他們不曾像喝醉酒或失神的人那樣行為脫節或言語含糊……他們全都彼此顯得很安靜、有禮、體貼。我不曾在任何白人的禮拜堂中感覺到這麼強烈的宗教氣息或禮節表現。」我們也許會問道：這些虔誠又守規矩的「仙人掌素教徒」經驗到什麼呢？並不是溫和的美德感覺，並不是禮拜天上教堂的一般信徒在沉悶的九十分鐘之中所經歷的那種美德感覺。甚至也不是虔誠的教徒在想到「造物主」和「救世主」、「審判者」和「聖靈」時所被激發出來的那種強烈的感覺。對這些美國土著而言，宗教的經驗是更直接又具啟蒙作用的，是更自然的，不是表面、自覺的心智所產生出來的粗糙東西。根據史洛金博士所收集到的報告，有時他們會看到幻象，也許是基督本身。有時他們會聽到「偉大聖靈」的聲音。有時他們會意識到上帝的存在，也意識到一些個人缺點的存在——如果他們要完成上帝的旨意就必須改正這些個人缺點。以這種化學的方式打開進入「另一世界」的門，其實際的結果似乎是完全良

好的。史洛金博士報導說，通常的「仙人掌素教徒」整體而言比非「仙人掌素教徒」勤勉、節制（他們之中有很多人滴酒不沾），也比非「仙人掌素教徒」和平。如果一棵樹長出這種令人滿意的果實，就不能隨意被譴責為邪惡。

「美國土著教會」的印第安人在聖餐中使用仙人掌素；他們這樣做，就心理而言很健全，就歷史而言很值得尊敬。在基督教的最初幾個世紀之中，很多異教儀式與節慶可以說被施以浸禮，用以達到教會的目的。這些歡樂場合並不特別具有教化作用，但是它們卻緩和了某種心理飢渴。較早期的傳教士並沒有試圖去壓制這些歡樂場合，反而接受它們的本然，也就是說，它們是以滿足靈魂的方式表達基本的慾望。這些傳教士也將這些歡樂場合納進新宗教的結構之中。美國土著所做的事情基本上是類似的。他們採行一種異教習俗（順便一提，這種習俗比取自歐洲異教的大部分粗野狂歡和啞劇更有提升和啟發作用），並賦予它一種基督教的意義。

雖然服用仙人掌素的習慣，以及以它為基礎的宗教，只是最近才引進北美，但它們卻已經變成印第安人爭取精神獨立的權利的重要象徵。有些印第安人對白人的高高在上

所採取的反應是：他們自己變得美國化，有些印第安人的反應則是：退隱到傳統的印第安人主義之中。但是，還有一些印第安人則努力要善加利用兩個世界，事實上是善加利用所有的世界——最佳的印第安人主義、最佳的基督教，以及那些象徵超越的經驗的「另一世界」中的最佳者——在後者之中，靈魂知道自身是無限的，具有神聖的性質。因此，「美國土著教會」就這樣產生了。在這個教會之中，靈魂的兩大慾望——獨立與自主的慾望，以及自我超越的慾望——與第三種慾望融合在一起，那就是，去崇拜，去將上帝對待人類的方式合理化，藉著一種一致的神學去說明宇宙。

看啊，可憐的印第安人，他們心智粗野，

身體的前面遮蔽了，後面卻裸露著。

但是，事實上卻是我們，即富有與受到高度教育的白人，後面裸露著。我們以某種哲學——基督教、馬克斯主義、「佛洛伊德—物理主義」——遮蔽前面的裸露，但是後面卻

沒有遮蔽，任所有風雨的吹打。另一方面而言，可憐的印第安人卻很有機智來保護自己的後面，也就是，用「超越的經驗」這條腰布來補充「神學」這片無花果葉。

我不會那麼愚蠢，認為服用「麥司卡林」或任何其他藥物——經過調製的，或未來可以調製的——之後所出現的情況，就是等於體現人類生活的目的與最終目標：「啟發」與「有福的靈魂」。我所暗示的是：服用「麥司卡林」的經驗是天主教神學家所謂的「一種無酬的恩寵」，非拯救所必要，但如果可資利用，則可能有所助益，並且要以感謝的心情接受。脫離平常知覺的窠臼，在幾個永恆的時辰中看到外在與內在的世界，而外在與內在的世界不是那些專注於生存的動物或那些專注於字語與觀念的人類所看到的世界，而是「自由的心智」以直接和絕對的方式所理解的世界——這一切對於每個人，尤其是對於有智力的人，是一種價值無法估計的經驗。就定義而言，「有智力的人」認為，「字語基本上是有益的」——借用歌德的話。「有智力的人」認為，「我們用眼睛所知覺到的東西，對我們而言是陌生的，不一定會讓我們留下深刻的印象。」然而，雖然歌德自己是一個有智力的人，也是語言的卓越大師之一，但他並不一定同意自己對於字語的評

價。他在中年時寫道，「我們談得太多了。我們應該少談話，多畫畫。我個人很想完全放棄言語，像有機的大自然一樣，把自己必須說的一切用素描來傳達。那棵無花果樹，這隻小蛇，在我的窗櫺上等待其未來的那個蠶繭——所有的這一切都是重要的訊號。如果一個人能夠適當地辨讀其意義，不久就可以完全不要書寫或言談的字語。我越思考，就越覺得言語很無效，很平凡，甚至（我不得不說）很矯飾。對照之下，當你與大自然面對面，專心站立在一座不毛的山脊前，或站立在古老小山的荒蕪中，大自然的引力及其沉默會多麼驚動你啊。」我們永遠不能沒有語言以及其他符號體系，因為我們是藉由它們，只藉由它們，才超越動物，到達人類的層次。但是，我們容易成為這些體系的受益者，也容易成為其受害者。我們必須學會如何有效地使用字語，但是我們也必須同時維護（如果必要的話，強化）我們的能力，以便能夠直視這個世界，不是經由半透明的概念媒介，因為這種半透明的概念媒介會扭曲每種既定的事實，使之很像一種一般性的標記或說明性的抽象觀念。

無論是文學的還是科學的，無論是通才的還是專業的，我們所有的教育顯然是字語

方面的，因此很難完成應該完成的事。我們的教育沒有把孩童變成充分發展的成人。我們的教育製造出學習自然科學的學生，但這些學生完全沒有意識到大自然是主要的經驗事實。我們的教育把學習人文科學的學生強加在這個世界上，但這些學生對於人性一無所知——無論是他們自己的人性，還是任何其他的人性。

完形心理學家，諸如桑繆爾·倫曉，已經發明出方法，用來擴展人類知覺的範圍，增加其敏銳性。但是，我們的教育人員有應用這些方法嗎？答案是：沒有。

涉及「心理—生理」技巧的每個領域，從觀看到打網球，從走鋼索到禱告，其中的教師們已經藉著嘗試錯誤的方式，發現了那些在其特別領域中發揮功能的最佳狀況。但是，難道有任何一個重要的「基金會」曾資助一個計劃，把這些經驗性的發現轉變成具有高度創造性的一般理論與實踐嗎？就我所知，答案還是：沒有。

各種狂熱的崇拜者以及怪異的人，教導各種獲至健康、滿足、寧靜的技巧。在很多聽眾看來，其中很多技巧顯然有效。但是，難道我們有看到令人尊敬的心理學家、哲學家以及教士，大膽地進入這些奇怪以及有時有臭味的井中，去尋求時常被貶到井底的

可憐「事實」嗎？答案再度是：沒有。

現在，請看看研究「麥司卡林」的歷史。七十年以前，具有第一流能力的人描述了一些人的超自然經驗，這些人在健康良好、情況適當以及態度正確的狀態下服用這種藥物。有多少哲學家，有多少神學家，有多少專業教育人員曾經有好奇心去打開這道「牆中之門」呢？答案實際上還是：沒有。

在一個教育顯然是字語方面的教育的世界中，受到高度教育的人都認為，他們幾乎不可能很嚴肅地去注意字語和概念以外的任何東西。你總是可以獲得金錢，你總是可以獲得博士學位——只要你表現出博學的愚蠢，去研究學者們心中最重要的問題：誰影響誰在何時說出什麼？甚至在這這個科技的時代，字語方面的人文科學也很受到尊敬。非字語方面的人文科學，即如何直接意識到我們的存在的既定事實，則幾乎完全被忽視。

一分目錄、一分書目、一位三流詩人詩作的限定版本、一分結束所有索引的龐大索引——任何真正研究古代傑作的計劃，都一定會獲得贊同與金錢的資助。但是，一涉及你和我——我們的孩子和孫子——如何可能變得更有知覺能力，更強烈地意識到內在與外在的

真實，更加接觸「心靈」，較不會因為心理治療失當而患生理的疾病，較能夠控制我們自己的自律神經系統——一涉及任何形式的非字語方面的教育，比「瑞典式訓練」更基本（也更可能有實際的用途），則任何真正可敬的大學或教會中，都不會有真正可敬的人去做任何事情。善用字語的人不信任非字語；理性主義者恐懼非理性的既定事實；知識分子認為，「我們藉著眼睛（或以任何方式）所知覺到的東西，對我們而言是陌生的，不一定會讓我們留下深刻的印象。」除外，這種非字語人文科學方面的教育，也不適合任何固定的窠臼。它不是宗教，不是神經病學，不是體育，不是道德或公民學，甚至不是實驗心理學。情況既然如此，就學術和宗教的目的而言，這個問題是不存在的，可以完全忽視，或露出神氣十足的微笑，留給一些人去處理，也就是留給字語正統派的偽君子稱之為怪人、騙子、江湖術士以及不合格的業餘人士的那些人去處理。

「我經常發現，」布雷克很尖酸地寫道，「天使會很自負地談到自己是唯一聰明的人。他們這樣做時，表現出一種有信心的傲慢姿態，是源自有系統的推論。」

有系統的推論是我們身為人類或個人所不可或缺的。但是，如果我們要處在心智健

全的狀態中，我們也不可能沒有直接的知覺，去知覺到我們出生其中的內在與外在世界，並且這種知覺越沒有系統越好。我們出生其中的內在與外在世界是既定的真實，是一種「無限」，完全無法為人所了解，然而卻可以以直接的方式以及完全的方式為人所覺察。這是一種超越自然的狀態，屬於超人類的另一種層次，但卻可以呈現給我們，成為一種被感覺到的內在性，一種被經驗到的參與。受到啟示就是：經常意識到整體的真實處於其內在的「他性」(otherness)之中——意識到整體的真實，然而卻處於一種狀態中，以動物的身分生存，以人類的身分思想與感覺，只要方便就訴諸有系統的推論。我們的目標是：去發現我們一直置身在我們應該置身的地方。很不幸，我們讓這件工作變得過分困難。然而，同時卻有「無酬恩寵」存在，也就是部分與短暫的認知。在一種比我們的教育制度更實際，較不那麼全然是字語方面的教育制度之下，每一位「天使」(布雷克心目中這個字眼的意義)將可以獲得一種安寧的享受，將會受到激勵，如果必要的話，甚至將會被強迫時而穿過一種化學的「牆中之門」，進入超越自然的經驗的世界中。如果 he 受到驚嚇的話，那會是很不幸的，但也許會是有利的。如果他獲得短暫但卻又無限

的啟示，那更好。無論是哪一種情況，「天使」都可能失去一點有信心的傲慢姿態——源自有系統的推論，以及意識到自己讀了所有的書。

阿奎那（Aquinas）在晚年時曾經經驗到「被灌注的沉思默想」。從此之後，他拒絕回去進行未完成的作品。與此事相比，他所閱讀、辯稱和寫及的一切——亞里斯多德與「警句」、「問題」、「命題」、「莊嚴的「總結」——都不會勝過皮穀或稻草。對大部分的智識分子而言，這樣一種「靜坐罷工」會是不智的，甚至在道德上是錯誤的。但是，這位「天使般的學者」卻比十二位平常天使中的任何一位做了更有系統的推論，並且已經準備面對死亡。他已經在生命的那最後幾個月之中贏得權利，可以從純然象徵性的稻草和皮穀轉移到象徵實際與實質的「事實」的麵包。對於較低層次以及較有長壽可能的「天使」而言，「回歸稻草」一定是存在的。但是，一旦一個人從「牆中之門」回來，他就永遠不會和從「牆中之門」出去的人一樣。他會比較明智，但比較不獨斷，比較快樂，但比較不自滿，比較謙卑地承認自己的無知，然而卻較能夠了解「字語」與「事物」之間的關係，較能夠了解「有系統的推論」與「它努力要去了解但卻永遠無法了解的深奧

「神祕」之間的關係。

① 請參閱以下論文：

《精神分裂：新研究途徑》（*Schizophrenia: A New Approach*），作者亨佛瑞·歐斯蒙與約翰·史密斯，見於《精神科學學報》第九十八卷，一九五二年四月。

《論瘋狂》（*On Being Mad*），作者亨佛瑞·歐斯蒙，見於《薩克其萬精神病服務學報》，第一卷第二號，一九五二年九月。

《麥司卡林現象》（*The Mescaline Phenomena*），作者約翰·史密斯，見於《英國科學哲學學報》，第三卷，一九五三年二月。

《精神分裂：新研究途徑》（*Schizophrenia: A New Approach*），作者亞布南姆·霍菲、亨佛瑞·歐斯蒙與約翰·史密斯，見於《精神科學學報》，第一〇〇卷第四一八號，一九五四年一月。

還有很多其他論文，論及精神分裂的生物化學、藥物學、心理學與神經生理學，以及「麥司卡

林」現象，都在進行中。

● J·S·史洛金教授寫了一篇專題論文，發表於《美國哲學學會會報》（一九五二年十二月），名為〈梅諾米尼地方的仙人掌素教徒〉（*Menominee Peyotism*）。他在其中寫道，「對於仙人掌素的習慣性使用，似乎並不會增加寬容性與依賴性。我認識很多人，他們成為仙人掌素教徒已經四、五十年。他們所使用的仙人掌素的量取決於場合的嚴肅性。一般而言，他們現在服用的量不像幾年前那麼多。還有，兩次儀式之間有時間隔一個月或更久，他們在這段期間不服用仙人掌素，並不會因此渴望服用。就我個人來說，甚至在連續四個週末的一連串儀式之後，我既沒有增加服用仙人掌素的量，也沒有感覺需要繼續服用。」「仙人掌素不曾在法律上被宣稱為麻醉劑，聯邦政府也不曾在法律上禁止其使用，」其中顯然有充分的理由。然而，「在印第安人與白人接觸的長期歷史中，白人官員通常都試圖要禁止仙人掌素的使用，因為他們認為，仙人掌素違背他們自己的風俗。但是這種企圖一直沒有成功。」史洛金博士在一則附註中補充說，「聽到一些有關仙人掌素的作用以及儀式的性質的奇異故事，真是令人驚奇。這些故事是梅諾米尼保留區的白人官員與信仰天主教的印第安人官員說出來的。這些官員之中沒有人有過

一點點服用這種藥物的第一手經驗，也沒有一點點有關這種宗教的第一手經驗，然而有些人卻想像自己是權威，寫出有關這個問題的正式報告。」

天堂與地獄

前言

這本小書是《眾妙之門》的續集。如果「幻象之燭」永遠不會在一個人心中自然地燃燒，那麼，對他而言，服用「麥司卡林」的經驗就會具有加倍的啟示作用。這種經驗會照亮他自己內心那些未為人知的領域，同時也會以間接的方式照亮別人的內心，而別人內心的幻象比他自己內心的幻象更加豐富。他沉思自己的經驗，對於某些情況有一種又新又較清楚的了解，包括別人的內心知覺、感覺與思考的方式、對於別人的內心而言不辯自明的那些宇宙性觀念，以及別人的內心藉以自我表達的那些藝術作品。在以下的部分，我試圖以多多少少有系統的方式寫下這種新的了解所產生的結果。

A·H·

在科學的歷史中，標本採集者是在動物學家之前，在自然神學與魔術的解說者之後。標本採集者不再以「動物寓言集」的作者的态度研究動物，因為這種作者認為，螞蟻是「勤奮」的化身，豹是基督的象徵（很令人驚奇），而雞貂則是「淫蕩」的驚人例子。但是，除了就初步的意義而言之外，標本採集者還不是生理學家、生態學家或研究動物行為的學者。他們所主要關心的是：進行統計調查，以及儘可能捕捉、殺害、剝製以及描述很多種類的野獸。

我們的內心就像一百年前的地球，仍然有其最黑暗的非洲、地圖上沒有標示的婆羅洲及亞瑪遜河流域。談到這些區域的動物，我們還不是動物學家，我們只是自然學家和標本採集者。這個事實是很不幸的；但我們必須接受它，我們必須善加利用它。無論採集的工作多麼卑低，還是必須去做，如此我們才能去進行較高級的科學性工作，包括分類、分析、實驗以及理論的建立。

就像長頸鹿以及鴨嘴獸，居住在這些較遙遠的內心區域的那些動物是極不可能存在的。無論如何，牠們是存在著，牠們是觀察後的事實，因此，只要一個人真誠地想要了

解自己所生活的世界，他就不能忽視這些事實。

除非從涉及實質東西的較熟悉的宇宙中引用比喻，不然要談到內心的事件是很困難的，是幾乎不可能的。如果我使用地理學與動物學的比喻，那麼其中並不具放縱的意味，並不只是沉迷於生動的語言。這是因為這種比喻很有力地表達了內心的遠方大陸的基本「他性」，表達了其居民的完全自治與自足。一個人可以說是由下列四部分構成：一是「舊世界」，涉及個人意識；二是越過一片大海的一連串「新世界」——不太遙遠的維吉尼亞州與卡羅萊納州，涉及個人潛意識與不思考的靈魂；三是遠西，涉及集體潛意識，有著「象徵」的植物群、「土著基型」的部落；四是越過另一片汪洋大海、位於日常意識兩極的「幻象經驗」世界。

如果你去新南威爾斯，你會看到有袋動物在鄉村跳來跳去。如果你去自覺的內心的兩極，你會遇到至少跟袋鼠一樣奇怪的各種動物。你並不發明這些動物，就像你並不發明有袋動物。牠們完全獨立地過著自身的生活。一個人無法控制牠們。他所能做的唯一事情是：去到內心中相等於澳洲的地方，四周看一看。

有些人永遠不會很有意識地發現自己的兩極。有些人有時會去造訪。還有些人（但非常少）則很容易隨心所欲來來去去。對於內心的自然學家——心理標本的採集者——而言，最主要的需求是一種安全、容易又可靠的方法，將自己與別人從「舊世界」轉送到「新世界」，從有著熟悉的牛群與馬群的大陸轉送到有著小袋鼠和鴨嘴獸的大陸。

有兩種這樣的方法存在。兩種方法都不是很完美，但兩者都非常可靠，非常容易，非常安全，凡是心智健全的人都可以使用它們。在第一種方法中，靈魂借助於一種化學藥品——「麥司卡林」或迷幻藥——被轉送到其遠方的目的地。在第二種方法中，媒介的性質是心理方面的，是以催眠的方式把靈魂傳送到內心的兩極。這兩種媒介都把意識送到同樣的區域；但是藥物所傳送的距離較遠，會把靈魂送進更遠的未為人知的區域。①

催眠如何以及為何產生其為人所觀察到的結果呢？我們並不知道。然而，就我們目前的目的而言，我們並不必知道。因此，我們只需要記錄一個事實：一些被催眠的人會在恍惚的狀態中被轉送到內心兩極中的一個區域，在那兒，他們會發現相等於有袋動物

的東西——奇異的心理動物，根據有關自身的存在的律則過著一種自律的生活。

關於「麥司卡林」的生理作用，我們知道一些。也許（我們不是很確定），它會干擾那種調節大腦功能的酵素網。藉著這種方式，它會降低腦部的效率，因此內心比較無法專注於塵世的生活問題。這樣降低了腦部的所謂生理效率之後，就使得一些類別的內心事件能夠進入意識之中，而這些內心事件一般而言是被排斥的，因為它們不具有生存價值。由於生病或疲倦的緣故，一些生理上無用但審美上以及有時心靈上有價值的材料，也可能入侵；或者，藉著禁食，或一段時間禁閉在一個黑暗的完全沈寂的地方，也可能促成這種入侵的情況。①

一個服用「麥司卡林」或迷幻藥的人，一旦又服用大量菸鹼酸，就不會再看到幻象。這就說明了禁食可以促成看到幻象的經驗。禁食減低可資利用的糖量，降低了腦的生理效率，使得不具生存價值的材料可能進入意識之中。尤有進者，禁食會引起維生素的不足，從血液中排除那種會抑制幻象的因素，即菸鹼酸。另一種抑制幻象經驗的因素是普通、日常的知覺經驗。實驗心理學家已經發現，如果你把一個人局限在一種「受到限制

的環境」中，沒有亮光，沒有聲音，沒有氣味，還有，如果你把一個人放在一間微溫的浴室中，只能觸碰到一件幾乎無法感知的東西，那麼，當事者就會很快開始「看到東西」，「聽到聲音」，身體會有奇異的感覺。

在喜瑪拉雅山洞穴中的米拉雷巴（Milarepa），以及底比斯的隱士們，進行了基本上同樣的過程，獲得基本上同樣的結果。有關「聖安東尼的誘惑」的數以千計圖畫，證明飲食受到限制與環境受到限制所會造成的結果。很明顯的，禁慾具有雙重的刺激力量。如果男人與女人折磨自己的身體，那不僅是因為他們希望以這種方式去救贖過去的罪，避免未來的懲罰，也因為他們渴望去造訪內心的兩極，進行某種幻象的觀光。根據實際的經驗，以及其他禁慾者的報告，他們知道，禁食以及環境受到限制，會把他們轉送到他們所渴望去的地方。他們那種自加的懲罰也許是天堂之門。（也可能是一扇通到地獄的門，關於這一點以後會有一段文字加以討論。）

從一位「古老世界」的居民的觀點來看，有袋動物是極為奇怪的。但「奇怪」並不等於「隨意」。袋鼠與小袋鼠也許並不逼真，但牠們的不可能性卻不斷出現，並遵從可

被認知的律則。那些居住在我們內心較遠地方的心理動物也是如此。服用「麥司卡林」或進入深沉催眠狀態後所經歷到的經驗，確實是很奇異的，但是其奇異卻具有一種規則性，符合一種型式。

這種型式所強加在我們的幻象經驗上的共同特點是什麼呢？首先，也是最重要的，是亮光的經驗。那些造訪內心的兩極的人所看到的一切，都被光照得很明亮，似乎從裡面閃閃發亮。所有的色彩都被強化到一種程度，遠超過在正常狀態中所被看到的一切，同時，內心那種體認細微的色調差異的能力也明顯地強化了。

就這方面而言，這些幻象的經驗和普通的夢境之間有明顯的差異。大部分的夢境都沒有色彩，或者只有部分的色彩或微弱的色彩。另一方面而言，服用「麥司卡林」或進入催眠狀態後所經驗到的幻象，在色彩方面總是呈現出強烈與（可以說是）超自然的明亮程度。卡爾文·霍爾教授曾經收集了數以千計夢境的記錄，他告訴我們說，所有的夢之中，大約三分之二是黑白的。「只有三分之一的夢是彩色的，或者有一點顏色。」有

些人的夢完全是彩色的；有些人不曾有過彩色的夢；大部分的人都是有時有彩色，但更時常是沒彩色。

「我們已經獲得結論，」霍爾博士寫道，「夢境中的色彩並不會透露做夢的人的個性。」我同意這個結論。夢境與幻象中的色彩，並不會告訴我們目睹者的個性，就像外在世界的色彩也不會告訴我們目睹者的個性。七月的一座花園被知覺到具有明亮的色彩。「知覺」告訴我們有關陽光、花朵與蝴蝶的事情，但是幾乎沒有（或完全沒有）告訴我們有關我們自己的事情。同樣的，雖然我們在幻象以及我們的一些夢境中看到明亮的色彩，但是這個事實只告訴我們有關內心的兩極的「動物」，並沒有告訴我們有關居住在我不所謂的內心「舊世界」的那個個人。

大部分的夢都涉及做夢的人的私密願望與本能慾望，也涉及這些願望與慾望因良知非難或對輿論的恐懼而受挫時所產生的衝突。有關這些慾望與衝突的內容是以戲劇性的象徵表達出來，而在大部分的夢中，象徵是沒有色彩的。為什麼會是如此呢？我想，答案是：象徵並不必要是彩色的才會發揮作用。我們用以寫及玫瑰的字母，並不需要是紅

色的；我們藉著白紙上的墨水字母就能描述彩虹。教科書上畫著線雕畫和中間色調插圖，而這些無彩色的意象與圖形已能夠很有效地傳達訊息。

那些對於清醒的意識而言足夠美好的事物，對於個人的潛意識而言也顯然足夠美好，因為個人的潛意識可以藉由無顏色的象徵來表達它的意思。色彩證明是「真實」的一種試金石。那種既定的事物是有色彩的；那種由創造象徵的智力與想像力所湊在一起的事物是沒有色彩的。如此，外在的世界被知覺為有色彩。夢不是既定的，而是由個人的潛意識所創造的，一般而言是黑白的。（值得注意的是，在大部分人的經驗中，色彩最明亮的夢是有關風景的夢，在其中並沒有戲劇性的情況，也沒有指涉衝突的象徵，只在意識之中呈現一種非人類的既定事實。）

基型世界的意象是象徵性的。但是，由於身為個體的我們並不創造出這種意象，而是發現它們「就在那兒」，在集體潛意識之中，所以，它們至少顯示出既定的現實的一些特性，並且是有色彩的。內心的兩極中那些非象徵性的「居民」本身就存在著，並且像外在世界的既定事實，是有色彩的。事實上，它們比外在的資料更加具有強烈的色彩。

之所以如此，至少可以以下的事實部分加以說明：我們用以進行思考的字語性觀念，通常會遮蔽我們對於外在世界的知覺。我們不斷努力把事物轉變成符號，以適合我們自己所發明的那些比較可理解的抽象觀念。但是，在這樣做時，我們剝奪了事物的很多本然。

在內心的兩極中，我們多多少少完全擺脫了語言，擺脫了概念性思考的體系。因此，我們對於幻象客體的知覺，就像那些不曾被字語化，不曾被同化為無生命抽象觀念的經驗一樣，具有新鮮的特性以及毫無遮隱的強度。幻象客體的色彩（色彩是象徵「既定」的印記）閃爍著一種亮光，這種亮光在我們看來是超自然的，因為它事實上是完全自然的——也就是說，完全不為語言所污染，也不為科學、哲學與功利的觀念所污染，而我們通常都藉由語言或這些觀念，以我們自己那種黯淡的人類意象，去重新創造既定的世界。

在《幻象之燭》一書中，愛爾蘭詩人A·E（喬治·羅素）非常敏銳地分析他自己

的幻象經驗。「當我沉思默想時，」他寫道，「我在那些充滿四周的思想與意象中感覺到個性的反映；但是，靈魂中也有窗戶，經由這些窗戶，人們能夠看到由神聖的想像所創造而非由人類的想像所創造的意象。」

我們的語言習慣導致我們犯錯。例如，我們很容易說，「我想像，」其實我們應該說，「幕已揭起，所以我可以看到。」無論幻象是自然的或誘導出來的，幻象從來就不是我們個人的財產。屬於平常自我的那些記憶，並不屬於幻象。被看到的東西是完全不熟悉的。「凡是最近被看到或甚至被想到的東西，」威廉·赫謝爾說，「我們都不會去涉及，也不會有相似於它們的東西。」當臉孔出現時，它們從來就不是朋友或相識者的臉孔。我們離開了「舊世界」，正在探險兩極。

日常經驗的世界，對我們大部分的人而言，大部分的時間都是暗淡而單調的。但是，幻象經驗的一些明亮特性，對一些人而言時常——對很多人而言有時——會像是溢出來，流進平常的視覺狀態中，於是日常的世界就被美化了。「舊世界」呈現內心兩極的特性，只不過仍然可以看出是它自身。以下是有關日常世界被美化的非常獨特的描述。

「我坐在海岸上，不很專神地聽著一個朋友激烈地辯論一作事，只是感到很厭倦。

我不自覺地看著自己抓在手中的一點點細沙，此時我忽然看到每粒細沙的精緻之美。我不再感到厭倦，反而看到每粒細沙都具有一種完美的幾何圖形，有著銳角，每一個銳角都反射出一道明亮的光，每一片小小的晶體都像彩虹一樣閃亮……光線反射，再反射，呈現出美麗的精緻圖案，使得我屏息靜氣……然後，我的意識突然被內心的光照亮，很生動地看到整個宇宙是由物質的分子構成，這些分子無論可能多麼枯燥又無生命，卻無論如何充滿這種強烈又有活力的美。有一兩秒鐘，整個世界就像是一團燃亮的榮光。當它消失時，我心中留下永遠不會遺忘的印象，不斷讓我想到那種美——被束縛在我們四周每小片細微的東西之中。」

同樣的，喬治·羅素寫及他看到這個世界被「一種令人無法忍受的亮光」所照亮，還有，他在看著「可愛一如伊甸園的風景」，注視著一個世界，這個世界「色彩更加明亮又純潔，然而卻呈現一種更柔和的和諧。」還有，「風兒在閃閃發亮，像鑽石那樣清澈，然而卻充滿色彩，像蛋白石，閃亮地穿過山谷，而我知道『黃金時代』全在我四周，

是我們自己沒有看到它，其實它不曾從這個世界消失。」

我們可以在詩人的作品以及宗教神祕主義的文學之中發現很多類似的描述。例如，我們會想到華滋華斯的《永生頌》，喬治·赫伯特（George Herbert）和亨利·華漢（Henry Vaughan）的一些抒情詩，特拉赫尼（Traheme）的《幾世紀的沉思默想》，以及他的自傳中的一個段落，在其中，蘇林神父描述一座關閉的修道院花園奇蹟般轉變成一個小天堂。

超自然的亮光與色彩是所有幻象的經驗中很常見的。除了亮光與色彩之外，在每種情況之中還有對於強化的意義的一種體認。我們在內心的兩極中所看到的自然發亮的東西，都具有一種意義，而這種意義就某方面而言，就像其色彩一樣強烈。在這兒，「意義」與「存有」是一體的，因為在內心的兩極之中，東西只代表它們自己。在集體潛意識的較近處範圍中所出現的意象有其意義，關係到人類經驗的基本事實；但是在這兒，在幻象世界的極限地方，我們所面對的事實，就像外在大自然的事實，無論就個人和集體而言，都獨立於人之外，自身就存在。它們的意義就在於以下這一點：它們具有強烈

的自身成分，並且由於具有強烈的自身成分，所以顯示出基本的「既定」狀態，顯示出宇宙的非人類「他性」。

亮光、色彩和意義並不孤立地存在。它們會改變客體，或者由客體顯示出來。有何特別種類的客體是大部分幻象經驗所共有的嗎？答案是：有的。服用「麥司卡林」以及進入催眠狀態的人，就像處在自然的幻象中的人一樣，都會不斷經歷到某些種類的知覺經驗。

典型的「麥司卡林」或迷幻藥經驗開始時，當事人會知覺到一些有彩色、移動著、很生動的幾何形體。以後，純粹的幾何圖形會變得很具體，當事人所知覺到的不是圖案，而是呈現圖案的東西，諸如地毯、雕刻、馬賽克。這些東西會轉變成龐大又複雜的建築物，位於風景之中，不斷地改變，從華麗的狀態改變成色彩更強烈的華麗狀態，從堂皇的狀態改變成強烈的堂皇狀態。布雷克所謂的「六翼天使」的那種神人形體可能會出現——單獨出現，或成群出現。驚人的動物會在情景中移動。一切都顯得新奇又驚人。當

事人幾乎不會看到讓自己想到過去的任何東西。他不是在想起什麼情景、人或客體，他不是捏造它們；他是在看著一種新的創造物。

這種創造物的原始材料，是由平常生活的視覺經驗所提供，但是要把這種材料塑造成形式，是要由一個人來做，這個人絕對不是自我，這個人本來就有經驗，或者他以後會去回想和沉思這些經驗。這些經驗（引用J·R·史密希斯博士最近發表在《美國精神病學學報》的一篇論文）是「一小部分非常不同的精神領域所發揮的作用，與當事人的目標、興趣或感覺沒有任何明顯的感情或意志的關聯。」

在這兒，我以引用或簡要敘述的方式提供威爾·米奇爾對於幻象世界的敘述——他是在服用做為「麥司卡林」的天然來源的仙人掌素後進入了幻象世界。

當他進入這個世界時，他看到一大堆「星點」，以及一種東西，看起來像「片斷的髒玻璃」。然後是出現「微妙與飄浮的薄薄色彩」。然後是「白光所形成的無數小點突然出現」，掠過視覺領域。然後是色彩很明亮的曲折線條，而這些線條會變成膨脹的雲層，色彩更加明亮。此時，建築物會出現，然後是風景。會有一座哥德式的高塔出現，

構圖很精緻，在門口或石架上有破舊的雕像。「當我注視著時，每一個突出的角、飛檐，甚至位於接合處的石頭的表面，都逐漸遮蔽著或垂掛著串串的東西，似乎是巨大的寶石，但卻是沒有經過切割，有的更像大量透明的水果……一切似乎都擁有一種內在的亮光。」哥德式的高塔消失，取而代之的是一座山；一處懸崖，高度無法想像；一個巨大的鳥爪，雕刻在石頭中，突出在深淵上方；彩色褶縐的無止盡展現；以及更多寶石的華麗展示。最後可以看到綠色與紫色的海浪沖向海灘，「有著無數的亮光，顏色跟海浪一樣。」

每一種「麥司卡林」經驗，以及在催眠狀態下所出現的每種幻象，都是獨特的，但是全都可以辨認出是屬於同樣的種類。風景、建築、成群的寶石、明亮又複雜的圖案——這一切都處於超自然亮光、超自然色彩以及超自然意義所形成的氣氛中，正是構成內心的兩極的原料。為何情況會是如此呢？我們並不知道。這是一種粗野的經驗事實，無論我們是否喜歡，都必須接受——就像我們必須接受袋鼠的事實。

現在讓我們從這些幻象經驗的事實轉到一些陳述，這些陳述保留在所有的文化傳統

之中，涉及「另一世界」，其中居住著神祇、死者的幽靈、處於原始的無知狀態的人。

我們閱讀這些陳述，立刻因為一個事實而留下深刻的印象，那就是，「被誘導出來或自然出現的幻象經驗」與「民俗和宗教的天堂和樂園」之間非常相似。超自然的亮光、超自然的色彩強度、超自然的意義——這些是所有「另一世界」和「黃金時代」的特性。在幾乎每種情況之中，這種具有超自然意義的亮光都會照亮在一種美得無法言喻的風景上，或者從這樣一種風景中發出亮光。

如此，在「希臘—羅馬」傳統中，我們發現可愛的「金蘋果園」、「極樂平原」，以及美麗的「留克島」——阿奇里斯就是被轉送到這個島。梅農則是到了另一個發亮的島，位於東方的什麼地方。奧德修斯和培妮蘿普是在相反的方向旅行，在義大利與那位神話中的女巫享受長生不老的境界。再往西的地方是「布雷斯特的島」，赫希歐首先提到這個地方，並且為人所深信，所以在西元前一世紀時色托雷斯計劃從西班牙派遣一個兵團去發現這個地方。

那些透露出神奇的可愛氣息的島嶼，再度出現在塞爾特人的民間傳說中，也再度出

現在世界相反的一邊的日本人的民間傳說中。在極西的亞法隆和遠東的霍萊桑之間有烏塔拉庫魯陸地，是印度人的「另一世界」。「這片土地，」我們在《羅摩衍那》之中讀到這樣的記載，「由長著金蓮的湖泊來灌溉。河流數以千計，充滿樹葉，呈藍寶石和璧琉璃的色彩；湖泊燦爛耀眼，像早晨的陽光，裝飾以紅蓮的金色花壇。鄉村四周全都是珠寶與寶石，有著藍色蓮花所形成的華美花壇，花瓣是金色的。河岸並不是由沙構成，而是由珍珠、寶石和黃金構成，懸垂著火亮金色的樹木。這些樹木永遠在開花結果，散發出美妙的芬芳，到處都有鳥兒。」

我們看出，烏塔拉庫魯很像服用「麥司卡林」後所幻見到的風景，因為寶石很多。這種特性幾乎是所有宗教傳統的「另一世界」所共有的。每個天堂都充滿寶石，或者至少充滿像寶石一樣的東西，就像威爾·米奇爾所說的，很像「透明的水果」。例如，以下就是伊熱奇爾所描繪的「伊甸園」。「你曾置身在伊甸園，上帝的花園。每一顆寶石都是你的外被，包括肉紅玉髓、黃晶、鑽石、綠柱玉、鎊瑪瑙、碧玉、藍寶石、翡翠、紅玉以及黃金……你是塗油的小天使，遮蔽著……你已經在火石之中走來走去。」佛家

的天堂也裝飾著類似的「火石」。如此，「淨土宗」的「西方極樂世界」四面都是銀子、金子和綠柱玉，還有湖泊，有著寶石湖岸以及很多發亮的蓮花，而菩薩就端坐在其中。

塞爾特人和條頓人在描述「另一世界」時，很少提到寶石，但卻常說到另外一種對他們而言同樣美妙的東西——玻璃。威爾斯人有一個福地，稱為「伊尼史維純」，意即「玻璃之島」。德國人對死者的王國有一個名稱，名為「格拉斯堡」，讓人想起〈啟示錄〉中的「玻璃之海」。

大部分的天堂都裝飾著建築物；就像樹木、水、小山和田野，這些建築物都閃亮著寶石。我們全都熟悉「新耶路撒冷」，「城牆都是碧玉築成，城市都是純金築成，像是清澈的玻璃。而城牆的地基裝飾著各種寶石。」

類似的描述可以見之於印度教、佛教以及回教的來世論文學中。天堂一直是一個涉及寶石的地方。為什麼會這樣呢？凡是以社會與經濟關係架構的觀點去想到所有人類活動的人，都會提供如下的答案：寶石在地球是很少見的。很少有人擁有寶石。為了彌補

這些事實，大多數窮人的代言者就讓他們那想像中的天堂充滿寶石。這種「空中樓閣」的假設無疑包含了某種真理的因素，但它首先卻無法說明為何寶石被認為是珍貴的？

人們已經花了非常多的時間、精力和金錢去發現、開採和切割彩色卵石。為什麼呢？功利主義者無法說明這種奇異的行為。但是，一旦我們把幻象經驗列入考慮，一切就變得很清楚。在幻象中，人們知覺到很多伊熱奇爾所謂的「火石」，以及威爾·米奇爾所描述的「透明的水果」。這些東西自己會發亮，展現出一種超自然的明亮色彩，擁有一種超自然的意義。最像這些發出幻象亮光的本源的東西就是寶石。獲得寶石就是獲得某種東西，這種東西的珍貴特性因一個事實而得到保證：它存在於「另一世界」之中。

因此，我們可以說明人們為何熱衷於寶石，也因此人們才認為寶石具有治療的功用，具有神奇的效用。我相信，因果關係是始於心理層次的幻象經驗的「另一世界」，然後下降到塵世，又上升到神學層次的天堂的「另一世界」。就這種情況而言，蘇格拉底在《費多》之中所說的話，就具有了一種新的意義。他告訴我們說，在物質的世界之外還存在著一個理想的世界。「在這個另一世界之中，色彩遠比在塵世這兒更加純潔，更加

明亮……那些山，那些石頭，有著更豐潤的光澤，有著更可愛的透明度與色彩強度。塵世的寶石，即我們非常看重的紅玉髓、碧玉、翡翠，以及其他的一切，只不過是天上這些寶石的片斷。在這個另一世界中，所有的石頭都是珍貴的，美的程度超過我們的世界中的每一塊寶石。」

換言之，寶石之所以寶貴，是因為它們有一點相似於那隻見到幻象的心眼所看到的發亮奇景。「看到那個世界，」柏拉圖說，「就是有福的目睹者具有一種靈視」；看到東西的「本然」，是純粹又無法言喻的無上喜悅。

對於不了解寶石或玻璃的人而言，天堂並不是裝飾著礦石，而是裝飾著花。發出超自然亮光的花，開放在原始的來世論者所描述的大部分「另一世界」中。甚至在較進步的宗教的寶石與玻璃天堂中，這種花也出現了。人們會記起印度教與佛教傳統的蓮花，以及西方的玫瑰與百合。

「上帝先種植一座花園。」這句話表達了一種深層的心理事實。園藝的來源——或者來源之一——是內心兩極的「另一世界」。當崇拜者在聖壇提供花時，他們是把一種

東西歸還給神祇，因為他們知道，或者（如果他們不會看到幻象）微微感覺到，這種東西是天堂所固有的。

這種回歸本源的表现不僅是象徵性的，也涉及即刻的經驗。我們的「舊世界」及其兩極之間的交通，「此世」與「來世」之間的交通，是沿著一條雙向街道進行。例如，寶石來自靈魂的幻象天堂，但是它們也引導靈魂回到那個天堂。人們沉思著寶石，發現自己**被轉送到**——被帶向柏拉圖對話錄中的「另一世界」，也就是那個神奇的地方，在那兒，每一顆卵石都是寶石。以下的情況也可能產生同樣的效果：人工製品的玻璃和金屬、在黑暗中燃燒的小蠟燭、色彩明亮的圖象與裝飾品、花朵、貝殼與羽毛，以及所看到的風景，就像雪萊（Shelley）在黎明或日落時分的美化亮光中從「尤根尼亞山」所看到的威尼斯。

是的，我們可以以概括的方式這樣說：在大自然中或在藝術作品中，只要一件東西很像人們在內心的兩極中所遇見的那種非常有意義又發出內在之光的東西，它就能夠誘導出幻象經驗——就算是以一種不完全又薄弱的方式進行。就這一點來說，一個催眠者

會提醒我們說，如果他能夠誘導一個病人專心地凝視著一件發亮的東西，那麼，這個病人就會進入恍惚狀態中，如果這個病人進入恍惚狀態中，或者如果他陷入幻想狀態中，那麼，他就很可能看到內在的幻象以及外在的美化世界。

但是，看到一種發亮的東西到底如何以及為何會誘導出一種恍惚或幻想狀態呢？這難道就像維多利亞時代的人所堅持的那樣，只是眼睛緊張導致了一般性的神經疲勞嗎？或者，我們是要以純粹的心理觀點來說明這種現象嗎？——注意力的專注導向孤獨冥想狀態，導致分離狀態。

但是，還有第三個可能性。發亮的東西可能讓我們潛意識想起它在內心的兩極所喜歡的事物，而「另一世界」之中的這些模糊的生命暗示是很迷人的，所以我們就比較不去注意這個世界，並且能夠有意識地經驗到在潛意識中經常跟我們在一起的那些事物。

因此，我們看出，在大自然中有些情景，有些種類的客體，有些材料，能夠轉變觀看者在兩極方向的內心，把它從日常的「此地」轉送到「幻象的另一個世界」。同樣的，

在藝術的領域中，我們發現一些作品，甚至一些種類的作品，明顯地具有同樣的轉送力量。這些誘導幻象的作品可以藉著誘導幻象的材料來完成，諸如玻璃、金屬、寶石或寶石似的顏料。在其他情況下，它們的力量是歸因於一個事實，即它們以一種特別意味深長的方式描繪某種有轉送作用的情景或客體。

最佳的誘導幻象的藝術是出自那些本身有幻象經驗的男女，但是任何不錯的藝術家也可能只是遵照一種為人所認可的祕訣，去創造出至少具有某種轉送力量的作品。

在所有誘導幻象的藝術中，最完全依賴其原始材料的藝術，當然是金匠與寶石匠的藝術。磨亮的金屬與寶石本身就具有轉送作用，所以甚至一種維多利亞寶石，甚至一種「新藝術」寶石，也是一種很有力量的東西。如果在發亮的金屬和自然發光的寶石的這種自然神奇力量之上，又加上那些以巧妙的方式混合在一起的高貴形式與色彩所具有的其他神奇力量，我們就會看到一種真正的法寶了。

宗教藝術經常且到處使用這些誘導幻象的材料。黃金神龕、象牙雕像、寶石符號或圖像、聖壇發亮的擺設——我們在當代的歐洲發現這些東西，就像在古代埃及、印度以

及中國也發現這些東西，還有在希臘人、印加人以及阿茲特克人之中也發現這些東西。

金匠藝術的產品本身就是很神祕的產品。它們位居每種「神祕」的中心，位居每種神聖中的神聖。這種神聖的寶石藝術品，讓人聯想到燈和蠟燭的亮光。在伊熱奇爾看來，一塊寶石是一塊火石。反過來說，一簇火是一塊有生命的寶石，具備所有的轉送力量，具備所有屬於寶石以及在較低的程度上屬於磨亮金屬的轉送力量。火簇的這種轉送力量會隨著四周黑暗的深度和廣度而增加。那些具有最令人印象深刻神祕氣息的神廟，都是發出微光的洞穴，在其中，有些小蠟燭為聖壇上那些具有轉送力量和屬於另一世界的寶物提供了生命。

玻璃幾乎跟天然的寶石一樣具有誘導幻象的作用。事實上，在某些方面，玻璃更有誘導幻象的作用，理由很簡單：玻璃比天然寶石數量多。由於玻璃的緣故，整棟建築物——例如聖查培雷教堂、沙特爾與聖斯的大教堂——能夠變得很神奇，具有轉送作用。由於玻璃的緣故，包羅·尤色羅能夠設計出一塊直徑十三呎的圓形寶石——他心目中的「復活」大窗戶，可能也是世界上誘導幻象的藝術中最不尋常的單一作品。

對於中世紀的人而言，幻象經驗顯然具有最高的價值。幻象經驗的價值很高，所以他們願意以辛苦賺來的現金去獲得幻象經驗。在十二世紀，募款箱放在教堂，以籌募保養和裝置有色玻璃所需要的金錢。聖鄧尼斯修道院的主持修格告訴我們說，這些募款箱經常都是滿滿的。

但是，有自尊心的藝術家不能繼續去做祖先已經做得最好的事情。在十四世紀，彩色畫為純灰色畫所取代，窗戶不再能夠誘導幻象。在十五世紀末期，彩色畫再度流行，玻璃畫家很想模仿文藝復興時代的透明繪畫，同時也在技術上做得到。其結果時常是很有趣的，但並不具有轉送作用。

然後是宗教改革時代，新教徒不贊同幻象經驗；他們賦予印刷的文字神奇的特性。在一間有著清澄的窗戶的教堂中，信徒能夠閱讀聖經和祈禱書，不會想要從講道逃進「另一世界」。就天主教方面而言，反宗教改革的人則有兩種不同的意見。他們認為幻象經驗是好事，但是他們也相信印刷文字的最高價值。

新教堂很少裝置有色玻璃，在很多較舊的教堂中，有色玻璃完全或部分由清澄的玻璃所取代。由於亮光沒有受到遮蔽，所以信徒能夠遵循書中的禮拜式，同時也能夠看到新世代的巴洛克雕刻家與建築師所創造出來的誘導幻象的作品。這些具有轉送作用的作品，是使用金屬和磨亮的石頭來完成。無論信徒轉向何處，他都會發現銅的亮光、彩色大理石的華麗光彩，以及雕像所透露的神祕白色。

反宗教改革的人很少會使用玻璃。一旦使用，則是用來取代鑽石，不是用來取代紅寶石或藍寶石。三稜鏡於十七世紀成為宗教藝術的一部分，而在天主教教堂中，一直到現在，三稜鏡都懸掛在無數的枝形吊燈上。（這些迷人又微微顯得荒謬的裝飾品，是回教所允許的很少數誘導幻象的裝置之一。清真寺沒有圖象，也沒有聖骨匣；但是在近東，清真寺的樸素氣息有時卻因為有了洛可可式水晶那種具有轉送作用的亮光而減弱了。）

我們從有色玻璃或切割玻璃，轉向大理石以及其他石頭，也就是可以高度磨亮以及使用於成塊色調中的石頭。這種石頭所發揮的魅力，可以從人們為了獲致它們所花的時間與心思來衡量。例如，在巴爾貝克以及往內陸推移兩、三百哩遠的巴米亞，我們在廢

墟之中發現了來自阿斯旺的淡江色花崗石。這些獨塊巨石是在上埃及開採，以駁船從尼羅河載運，橫越地中海，到達畢布羅斯或的黎波里，然後從那兒以牛、騾或人搬運上山到霍姆斯，然後從霍姆斯向南運到巴爾貝克，或者向東越過沙漠，運到巴米亞。

可真是巨人似的工作啊！從功利主義的觀點來看，這種現象透露出多麼奇妙的無意義成分啊！但是，事實上當然是有意義的，而其意義存在於一個超越純然功利的領域中。玫瑰色的柱體磨得發出幻象亮光，像是在宣示它們與「另一世界」的明顯類似關係。人類花了很驚人的工夫，將這些石頭從位於「北回歸線」的石礦場轉送出來，然後藉著補償作用，這些石頭把轉送者轉送到離內心的幻象兩極一半的地方。

有關功利以及超越功利的動機的問題，也出現在陶製品上。很少有其他東西比鍋、盤子、壺更有用，更絕對不可或缺。但是，同時也很少有人類像收集瓷器和上釉陶器的人那樣不涉及功利的成分。如果說這些人喜愛美，那麼這種說法是不足夠的。精美的陶製品時常展示在普通的醜陋環境中，這一點就足以證明：擁有這些東西的人所追求的，

並不是所有顯示出來的美，而是一種特別的美，包括亮光的曲折反射、光澤柔和的釉，以及光滑的表面。簡言之，他們所追求的美會轉送觀看者，因為這種美以曖昧或明白的方式讓觀看者想到「另一世界」的超自然亮光和色彩。總的來說，陶藝家的藝術是一種現世藝術，但是專注於這種現世藝術的無數人們，卻以一種幾乎是偶像崇拜的心理去看待它。無論如何，人們時常使用這種現世藝術來服務宗教。上釉的瓷磚出現在清真寺中，有時出現在基督教教堂中。中國有神祇與聖者的發亮陶製像。在義大利，路卡·德拉·羅比亞為光亮的白色聖母和基督的孩子創造出一座藍釉的天堂。烘烤的黏土比大理石便宜，但如果加以適當的處理，卻幾乎跟大理石一樣有轉送作用。

柏拉圖以及以後宗教藝術發達時期的聖湯瑪斯·阿奎那都堅稱，純潔、明亮的色彩是藝術之美的本質。如此，一件馬蒂斯的作品可能在本質上勝過一件哥雅或林布蘭的作品。一個人只要把哲學家的抽象觀念轉變成具體的語詞，就可以看出，如此將一般的美等同於明亮、純潔的色彩是很荒謬的。但是，這種歷史悠久的學說雖然站不住腳，卻不是完全不真實的。

明亮、純潔的色彩是「另一世界」的特點。因此，以明亮、純潔的色彩完成的藝術作品，在適當的情況下都能夠把觀看者的內心轉送到它的兩極。明亮又純潔的亮光，不是一般的美的本質，而是一種特別的美——幻象的美——的本質。哥德式的教堂和希臘神廟，以及西元十三世紀的雕像和西元前第五世紀的雕像——全都是色彩很明亮的。

對於希臘人和中世紀的人而言，這種「旋轉木馬」似和「蠟像展示」似的藝術顯然具有轉送作用。對我們而言，這似乎是很可悲的。我們比較喜歡普拉克希特雷的素色作品、大理石作品，以及石灰石無裝飾作品。為何我們現代人的品味在這方面那麼不同於我們的祖先的品味呢？我想，其中的理由是：我們太熟悉明亮、純粹的色彩，所以不再會為它們所深深感動。一旦我們在一種莊嚴或微妙的構圖中看到這種色彩時，我們當然會讚賞它們，但是它們本身並不會對我們產生轉送作用。

喜愛過去時光的感傷人士，都抱怨我們的時代很單調，並且還跟較早的時代的華麗、明亮加以對照。其實，就色彩的豐富而言，現代世界是勝過古代世界的。天青石色和古

泰爾紫色是很貴重的珍奇色彩。裁製高貴服裝所使用的華麗絲絨和錦緞，裝飾中世紀和現代初期的房子所用的編織或著色窗簾——這一切都是為特權的少數所保留的。

甚至世界上的偉大人物，也幾乎沒有擁有的這種誘導幻象的寶物。甚至到了十七世紀，君主們所擁有的家具也很少，所以他們從一個王宮旅行到另一個王宮時，必須隨身帶著幾馬車的盤子、床單、地毯和掛毯。大部分人都只有手織的東西以及一些植物染料。就室內裝潢而言，最好的情況是土色，最差的情況（並且是大部分的情況）則是「灰泥地板和糞便之牆。」

在每個人內心的兩極都存有「另一世界」，象徵超自然的亮光和超自然的色彩，也象徵理想的寶石和幻象的黃金。但是，在每一雙眼睛前面則只有家庭陋室的暗黑髒污、村莊街道的灰塵或泥濘、骯髒的白色、破舊衣服的暗褐色和鵝糞綠色。因此，人們熱烈地、幾乎不顧一切地渴求明亮、純潔的色彩；因此，在教堂或法院，每當這種色彩呈現出來時，就產生壓倒性的影響力。今日，化學工業製造顏料、墨水和染料，種類無限多，量也很驚人。在我們現代世界中，有足夠的明亮色彩，足以產生數十億計的旗幟與連環

漫畫、數百萬計的站牌與後車燈、數十萬計的救火車與可口可樂瓶，以及數平方哩計的地毯、壁紙和非具象藝術。

熟悉會造成冷漠。我們已經在「伍爾華滋」店看到太多純潔、明亮的色彩，所以無法覺得這種色彩本質上有轉送作用。我們在這兒可能注意到，雖然現代科技具有驚人的潛力，給了我們太多最好的東西，但是卻也使得傳統上那種誘導幻象的材料貶值了。例如，一個城市那種燈火通明的狀態在以前是很少見的情況，只見之於戰爭勝利的場面和國定假日，只見於聖者封號以及國王加冕的場合。現在，這種狀態每夜出現，在讚揚著琴酒、香菸與牙膏的好處。

在五十年前的倫敦，電動空中廣告是很新奇的東西，並且很少見，在霧濛濛的黑暗中閃現，「像是首飾的首席珠寶。」越過泰晤士河，在古老的蕭特塔上，那金色與紅寶石色的字母透露出神奇的可愛氣息——一個仙女世界。今日，仙女已不見。霓虹燈到處可見，而正由於到處可見，所以對我們並沒有影響力——除非也許讓我們以懷思的心情渴望太古的夜晚。

只有在泛光燈照耀時，我們才會重新捕捉那種神祕的意義——在油燈以及蠟燭的時代，甚至在煤氣燈與炭絲燈的時代，這種神祕的意義，都從位於無限黑暗中的幾乎任何明亮之島上閃亮出來。在探照燈照射之下，巴黎聖母院與羅馬廣場都是幻象客體，有力量把觀看者的內心轉送到「另一世界」。

現代科技已經貶低了玻璃與磨光金屬的價值，就像它貶低了仙女燈與純粹、明亮的色彩的價值。根據約翰·巴特摩斯和他的同代人的說法，玻璃牆只有在「新耶路撒冷」才可以想像的。在今日，玻璃牆是每一間新式辦公室大樓與別墅的特點。這種玻璃充斥的現象還附加上鉻、鎳、不銹鋼與鋁的充斥現象，以及很多新與舊的合金。金屬表面在浴室中對我們眨眼，從廚房水槽發出亮光，在汽車與火車中閃亮著橫越鄉村。

那些華美的凸面反射亮光，相當吸引畫家林布蘭，所以他孜孜不倦地在畫中描繪出來。然而這種亮光在今日卻是家中、街上以及工廠常見的景象。那種象徵少見的快感的尖端已被磨鈍。以前是象徵幻象喜悅的針尖，如此變成了一塊為人所忽視的油氈。

到現在為止，我只談到了誘導幻象的材料，以及現代科技如何在心理上貶低其價值。現在，我們應該來談談創造那些誘導幻象的作品的純藝術手法。

在黑暗的環境中所看到的亮光與色彩，很容易呈現一種超自然的特性。佛拉·安吉利科（Fra Angelico）那幅收藏於羅浮宮的《釘死於十字架》有著黑色的背景。安德利亞·德爾·卡斯特諾（Andrea del Castagno）為佛羅倫斯的桑塔·阿波羅尼亞修道院的修女們所畫的那幅壁畫《基督受難》，也有著黑色背景。因此，這兩幅不尋常的作品都具有幻象強度與奇異的轉送力量。哥雅也時常在蝕刻中使用同樣的手法，只是其藝術與心理情境是完全不同的。那些飛人、那匹位於拉緊的繩索上的馬，以及那種象徵「恐懼」的巨大又可怕的擬人化——這一切都好像藉由泛光燈的照射，在不可刺穿的黑夜的背景襯托下突顯出來。

隨著十六世紀與十七世紀明暗對比法的發展，黑夜不再成為背景，而是進駐圖畫之中，變成一種情景，像是摩尼教的「光明」與「黑暗」之間的爭鬥。在這些作品畫出來的時候，它們想必已經擁有一種真正的轉送力量了。我們已經看了太多這種東西，所以

就認為，其中大部分都只是顯得很誇張而已。但是，其中仍有一些作品保有神奇的意味。例如，卡拉華吉歐的《埋葬》；喬治·德·拉托爾^①所畫的十幾幅神奇作品；林布蘭的所有那些幻象作品——亮光透露出內心兩極的亮光的強度與意義，黑暗充滿豐富的可能性，等待變得真實，很明亮地呈現在我們的意識之中。

林布蘭的畫的表面題材，大部分是取自實際的生活或聖經——做功課的男孩或洗澡的拔示巴；在池中涉水的女人或面對審判的基督。然而，這些來自「另一世界」的訊息，卻藉著一種題材而加以傳達，而這種題材並不是取自真實的生活或歷史，而是取自基型象徵的領域。羅浮宮中掛著一幅畫《哲學家的沉思》，其象徵性的題材正是人類的內心及其瀰漫的黑暗，其智力與幻象啟示的時刻，其上下蜿蜒進入未知領域的神祕梯階。沉思中的哲學家坐在那一座代表內心啟示的島中，而在象徵性的寢室的相反一端，在另一座更加呈現玫瑰色的島中，有一個年老的女人蹲伏在爐床前面。火光照在她的臉上，美化了她的臉。我們看到一種不可能的弔詭和至上的真實很具體地顯示出來，那就是，「知覺」是（或至少可能是、應該是）相同於「啟示」的，「真實」從每一種外表閃現，「萬

物一體」完全且無限地呈現在所有的細節之中。

除了超自然的亮光與色彩，除了寶石與不斷變化的圖樣之外，內心兩極的訪客也會發現一個世界，有著莊嚴美麗的風景、生動的建築，以及雄偉的形體。很多藝術作品的轉送力量可以歸因於一個事實：其創造者畫出情景、人物以及東西，讓觀看者想起自己在有意無意中對於內心深處的「另一世界」所認知的一切。

就讓我們從這些遙遠地方的人類居民或超人類居民開始吧。布雷克稱呼他們為「有翼天使」。事實上，他們無疑就是「有翼天使」——是一些存在物的心理本源，而這些存在物在每種宗教的神學中，都是做為介於人與「清澈之光」之間的媒介。幻象經驗中的那些超人類人物從來不「做任何事情」。（同樣的，天堂中那些安享天堂之樂者也從來不「做任何事情」。）他們純然滿足於存在。

人類的幻象經驗中的這些雄偉的形體，以很多名稱和無限多樣的服飾，出現在每種文化的宗教藝術中。有時他們處於休憩狀態中，有時則做出歷史或神話的動作。但是，

我們已看出，動作並不會自然呈現在內心兩極的居民的眼前。「忙」是我們的存在的律則，他們的存在的律則則是不做事。如果我們強迫這些安詳的陌生人在我們的一齣太具人類成分的戲劇中扮演一個角色，我們就是不忠於幻象的真實。所以，有關「有翼天使」的最具轉送作用（雖然不一定最美）的描繪，都描繪出他們置身於本來的地方——並沒有在做任何特別的事情。

這一點說明了一個事實：宗教藝術的偉大靜態傑作，會讓觀看者留下非常強烈的印象，不僅是審美的印象。埃及神祇和神王的雕像、拜占庭鑲嵌細工的聖母與萬神、中國的菩薩與羅漢、高棉的坐佛、柯盤的圖案石柱與雕像、熱帶非洲的木刻偶像——所有的一切都有一個共同點，那就是，靜寂的氣息很深厚。就因為這一點，所以它們才具有神祕的特性，才有力量把觀看者從遙遠的日常經驗「舊世界」轉送到人類心靈的幻象兩極。

當然，靜態藝術並沒有本質上優越之處。無論是靜態或動態，壞的作品總是壞的作品。我想暗示的一點是：在其他條件相同的情況下，一個處於休憩狀態的雄偉形體，比

一個在做動作的雄偉形體具有較大的轉送力量。

「有翼天使」住在「天堂」與「新耶路撒冷」之中，換言之，住在非凡的建築物中，建築物有著華美、明亮的花園，可以眺望平原與山脈，河流與大海。這是一種即刻的經驗，一種心理的事實，記錄在每個時代和國家的民間傳說與宗教文學之中。然而，它卻沒有記錄在圖畫藝術中。

我們回顧人類文化的遞嬗，發現風景畫並不存在，不然就是未發展，再不然就是剛剛發展。在歐洲，一種充分發展的風景畫才存在四、五世紀之久，在中國存在的時間不超過一千年，在印度則實際上不曾存在。

這是一個奇異的事實，需要加以說明。為何風景進入了某一個時代和某一個文化的幻象文學之中，但卻沒有進入繪畫之中呢？這個問題以這種方式提出，提供了它自身最佳的答案：人們可能很滿足於幻象經驗這個層面的純字語表達，並不覺得有需要將它轉變成圖畫。

這種情況確實時常發生在個人身上。例如，布雷克會看到幻象風景，「相當清晰，

是平凡和可怕的大自然所無法產生的」，並且「比凡人的眼睛所看到的任何東西完美無數倍，組織精細無數倍。」以下是布雷克在安德斯夫人的一次晚間派對中所描述的這樣一種幻象風景：「前天晚上，我去散步，走到一片草地上，在較遠的角落，我看到一座小羊羊欄。走得更近時，我看到地上泛著花紅，而由枝條織成的羊欄，以及裡面毛絨絨的羊兒，則透露出一種精緻的田園之美。但是我又看了一次，發現並不是有生命的羊群，而是美麗的雕刻。」

如果這種幻象以顏料來描繪，我想它會看起來像兩幅畫混合在一起，美得令人無法相信，其一是康斯特伯（Constable）的一幅最新奇的油畫素描，其二是一幅動物畫，以神奇的寫實風格表現出來，就像現今收藏在聖地牙哥博物館那幅祖爾巴倫（Zurbaran）的光環小羊。但是，布雷克卻不曾畫出任何一幅微微像這樣一幅畫的東西來。他滿足於談及與寫及自己的風景幻象，專注於對「有翼天使」的描繪。

個別藝術家如此，整個藝術學派也可能如此。有很多事物，人們經歷了，但卻不想表達出來；或者，他們可能努力去表達自己所經歷過的事物，但卻只以多種藝術中的

一種來表達。有時，他們則會以另一些方式來表達，而這些方式與原來的經驗並沒有立即可辨識的相似關係。就最後這種情況而言，A·K·庫瑪拉史瓦米博士在談到遠東的神祕藝術時，說了一些有趣的事。這兒所謂的遠東的神祕藝術是指：在這種藝術中，「明指與暗指無法分開」，「一件東西的『本然』與它的『所指』之間沒有區別。」

這種神祕藝術的最重要例子是禪宗風景畫——在中國的宋代興起，並於四個世紀之後在日本再度興起。印度與近東都沒有神祕風景畫，但是它們有對等的東西——「印度的毗濕那瓦繪畫、詩與音樂，其中的主題是性愛；波斯的蘇菲詩歌與音樂，讚美酒醉的狀態。」⑦

義大利格言很簡潔地指出，「床是窮人的歌劇。」同樣地，性是印度人的歌，酒是波斯人的印象派繪畫。其中的理由當然是：性交與酒醉具有基本的「他性」，而「他性」是所有幻象——包括風景的幻象——的特性。

如果人們在任何時間在一種活動之中獲得了滿足，那麼，我們就可以認為，在這種令人滿足的活動沒有顯示出來的期間，一定有一種對等的活動存在。例如，在中世紀，

人們以一種沉迷和幾乎瘋狂的方式專注於字語與符號。大自然中的一切都立刻被認為是某種觀念的具體證明，而這種觀念則是陳述於新近被認為很神聖的一本書或一則傳說之中。

然而，在歷史的其他時期，人們已經發現了一種很深的滿足，因為他們體認到天性——包括人性的很多層面——的自發「他性」。有關這種「他性」的經驗，人們以藝術、宗教或科學的方式表達出來。就中世紀而言，什麼東西是等同於畫家康斯特伯與生態學呢？等同於觀鳥與厄琉息斯這個地方呢？等同於顯微鏡的使用、酒神儀式與日本俳句詩呢？我想，這一切都可以見之於一個極端——農神節狂歡，以及另一個極端——神祕經驗。懺悔節、五朔節、嘉年華會——這一切都讓人們能夠直接經驗到那種動物「他性」，也就是做為個人與社會身分之基礎的那種動物「他性」。被灌注的沉思默想則顯示出神聖的「非自我」的那種更具他性的「他性」。介於這兩個極端之間，則是那些見到幻象的人的經驗，以及那些誘導幻象的藝術——後者這些藝術是用以重新捕捉和重新創造前者那些經驗，並包括以下各人的藝術：寶石匠、製造有色玻璃的人、掛毯織工、畫家、

詩人與音樂家。

儘管我們的祖先所面對的「自然史」只不過是一組透露黯淡道學意味的符號，儘管他們所面對的神學並不把字語視為事物的符號，而是把事物和事件視為聖經字語或亞里斯多德字語的符號，但是，他們的心智還是顯得相當健全。他們之所以達到這種偉大的境地，是因為他們會時而逃離那種令人窒息的「監獄」，包括那種自負的理性主義哲學，那種神人同形同性論、權威主義與非實驗性的科學，那種太明顯的宗教，然後進入非字語、超人類的世界——在這些世界之中存在著本能，存在著內心兩極的幻象動物，以及內在的「心靈」，超越其他一切，然而卻又位於其他一切之中。

雖然離題太遠，但卻是必要的。現在讓我們回歸到我們所出發的特殊個案。我們已經知道，風景是幻象經驗的一個固定特色。有關幻象風景的描述，出現在涉及民間傳說和宗教的古代文學中，但是風景畫卻一直到晚近才出現。我將對於心理上對等於風景畫的東西提出說明，藉此做一些簡短的補充，談談風景畫之為一種誘導幻象的藝術的性質。

讓我們先問一個問題。什麼樣的風景畫——或更一般性的說法，什麼樣的自然客體的描繪——最具有轉送作用？本質上最能誘導幻象？我有自己的經驗，也聽過別人談及他們對於藝術作品的反應。從這兩個觀點來看，我可以提出一個答案。在其他條件相同的情況下（天賦的缺乏是無法彌補的），最具轉送作用的風景畫，首先是那些描繪遠處自然客體的風景畫，其次是那些描繪近處自然客體的風景畫。

距離遠會為景色增加吸引力，但是，距離近也會增加吸引力。一張描繪遠處高山、雲層和瀑布的宋代山水畫具有轉送作用，但是多阿尼爾·盧梭（*Douanier Rousseau*）所畫的叢林熱帶樹葉的特寫也有轉送作用。我在看著宋代山水畫時，會想起（或者我的一個「非我」會想起）峭壁、無止盡的廣大平原、明亮的天空，以及廣闊的內心兩極。有一些景物會消失進霧中、雲中，有些奇異又非常明確的形體會突然出現，例如，一塊歷經風吹雨打的岩石，一棵古老的松樹，在與大風的幾年掙扎中扭曲了——這一切也具有轉送作用，因為它們在有意、無意中都讓我想起「另一世界」的基本相異性與不可說明性。

特寫也是如此。我看著那些樹葉，有著脈絡、條紋和斑點；我窺視交錯的綠葉的深

處，心中的什麼地方想起了幻象世界所特有的活生生圖樣，想起了那些變成客體的幾何圖形的無止盡誕生與繁殖，想起了那些永遠在變化的東西。

畫中叢林的特寫，就某一個層面而言，就像「另一世界」，所以這種特寫對我具有轉送作用，讓我的眼睛在看著時能夠把一件藝術作品轉化為別的東西，轉化為超越藝術的別的東西。

有一件事雖然發生在很多年以前，但我仍然記得很生動，那就是我與羅傑·佛萊的一次談話。我們當時談到莫內（Monet）的《水蓮》。羅傑一直堅稱，水蓮不應該那樣不成形，到達令人震驚的地步，完全沒有適當的構圖輪廓。從藝術的觀點來看，這些水蓮全都是錯誤的。然而，他必須承認，然而……然而，我現在應該說，這些水蓮具有轉送作用。一位鑑賞力很驚人的藝術家畫出了大自然客體的特寫，是以客體自身為準，不涉及人類對於「本然」或「應然」的觀念。我們喜歡說，人是萬物的量尺。就莫內的這幅畫而言，水蓮是水蓮的量尺，他就以這個標準去畫水蓮。

凡是想要描繪遠方情景的藝術家，都必須採行同樣的非人類觀點。在中國的繪畫中，

那些沿著山谷而行的旅者顯得多麼小啊！他們上方的斜坡上的竹屋多麼脆弱啊！而廣大風景的其餘部分都是一片空白與沉寂。荒野根據自身生命的律則過著自身的生活，畫家將它顯示出來，就把人的內心轉送到其兩極；原始的大自然與內心的世界有著一種奇異的相似性，因為內心的世界並不考慮我們個人的希望，甚至不考慮一般人恆久的利害關係。

只有中間的距離以及所謂較遠的前景才是完全具有人類成分的。當我們看很近或很遠的地方時，人會完全消失不見，或者失去其重要性。天文學家看得比宋代畫家更遠。所看到的人類生活更少。另一方面而言，物理學家、化學家、生理學家則追求近處的精密觀察——細胞的近處精密觀察，分子、原子與次原子的近處精密觀察。本來在二十呎的距離中，甚至在一手臂的距離中看起來、聽起來像一個人，此時卻完全不見了。

近視的藝術家與快樂的情人也有類似的情況。在婚姻的擁抱中，個性溶化不見了；個人（個人本來是勞倫斯的詩與小說不斷出現的主題）不再是個人，變成廣大與非個人

的宇宙的一個部分。

那些選擇看近點的藝術家也是如此。在這種藝術家的作品中，人類失去其重要性，甚至完全消失了。我們並不是在高高的天堂前面玩著奇妙把戲的男女，我們是被要求去思考百合花，去沉思「純粹的東西」的神祕之美，而這些「純粹的東西」與它們功利的情境分離了，是以本來的面目被獨自描繪出來。有時，非人類的近點世界是以圖案的方式被描繪出來（在藝術發展的較早階段中則是完全以圖案的方式被描繪出來）。這些圖案大部分是取自樹葉和花朵——玫瑰、蓮花、荇苕、棕櫚、紙草——並且以重複和多變的方式精心製作，成為一種情境，具有轉送的作用，讓人想起「另一世界」的生動幾何圖形。

藝術家以較自由和寫實的方式處理近點的大自然，是晚近的事情，其實卻比藝術家處理遠處的情景早很多，只不過我們只把藝術家處理遠處的情景（錯誤地）稱之為風景畫。例如，羅馬時代就有近處風景畫了。一座花園的壁畫一度被用來裝飾李維亞的別墅中的一個房間，就是這種藝術形式的絕佳例子。

基於神學的理由，回教大部分的時間都必須滿足於「錯綜圖飾」——華美又（在幻象中）不斷變化的圖案，基於在近處所看到的大自然客體。但是，甚至在回教之中，真正的近處風景畫也是為人所知的。就美與誘導幻象的力量而言，沒有什麼東西能夠勝過大馬士革歐瑪雅清真寺中那些花園與建築物的鑲嵌細工。

在中古的歐洲，儘管人們普遍熱衷於把每一種資料轉變成一種概念，把每一種即刻的經驗轉變成書中某種敘述的象徵，但是，有關樹葉與花朵的近處寫實描繪還是相當普遍。我們發現這種描繪被雕刻在哥德式柱子的柱頭上，就像我們在騷斯威爾·敏斯特的修道院中所看到的。我們也在打獵的繪畫中發現這種描繪——所謂打獵的繪畫，其主題是中世紀的生活中一個不斷出現的事實，那就是森林，而森林是獵人或迷途的旅人眼中的森林，樹葉的細節描繪得很複雜，令人感到困惑。

阿維農的教皇宮殿中的那些壁畫，是甚至在喬塞的時代也很普遍的一種世俗藝術的幾乎唯一殘存物。一個世紀之後，這種以近觀方式描繪森林的藝術達到了自覺的完美境地，見之於一些堂皇又神奇的作品中，諸如皮沙內羅的《聖胡伯特》和包羅·尤色羅的

《森林中的狩獵》——現今收藏於牛津的阿希摩林博物館。有一種東西跟以近觀方式描繪森林的壁畫有緊密的關聯，那就是掛毯，也就是富有的北歐人用以裝飾房子的掛毯。其中最佳的作品是能夠誘導幻象的最高層次作品。它們本身就能以美妙、有力的方式讓人想起在內心的兩極所進行的事情，就像那些描繪最遠處的風景的風景畫傑作——透露大量孤寂氣息的宋代高山、非常可愛的明代河流、提善（Trian）以遠距離的方式所描繪的阿爾卑斯山山麓藍色世界、康斯特伯筆下的英格蘭，還有脫納（Turner）和柯羅（Corot）筆下的義大利，塞尚與梵谷筆下的普羅旺斯，希斯雷筆下的德·佛蘭斯島，以及烏伊拉德筆下的德·佛蘭斯島。

順便一提，烏伊拉德是一位無與倫比的大師，擅長描繪具有轉送作用的近觀景色，也擅長描繪具有轉送作用的遠處景色。他的中產階級室內畫是誘導幻象的藝術中的傑作，相較之下，諸如布雷克與歐迪隆·雷頓等有意識（以及所謂專業）的見到幻象的人，所畫出的作品就似乎極為脆弱了。在烏伊拉德的室內畫之中，每一個細節，無論多麼瑣碎，甚至無論多麼可怕——這是維多利亞時代後期壁紙、「新藝術」小裝飾品、布魯塞爾地

毯的固定形態——在他眼中都是一顆有生命的寶石，描畫出來時也是如此，並且所有的這一切寶石都以和諧的方式融合成一個整體，形成一種更高層次的寶石，具有幻象的強度。當烏伊拉德筆下的「新耶路撒冷」中上階級居民去散步時，他們發現自己並不像本來所認為的那樣置身在塞納河與華斯河的區域中，而是置身在伊甸園中，置身在一個「另一世界」中，而這個「另一世界」基本上與我們這個世界相同，但是已經被美化，因此具有轉送作用。⑥

到目前為止，我只談到充滿喜悅的幻想經驗，談到以神學觀點詮釋這種經驗，以及將這種經驗轉變為藝術。但是，幻覺經驗並不經常是充滿喜悅的，它有時是很可怕的。除了天堂之外，也有地獄。

像天堂一樣，幻象的地獄也有其超自然的亮光與超自然的意義。但這種超自然的意義卻在本質上是很可怕的，而這種超自然的亮光是《西藏生死書》中的「多煙亮光」，密爾頓的「可見黑暗」。《一位精神分裂者的日記》⑦是一位年輕女孩經歷瘋狂狀態的

自傳。在此書之中，精神分裂者的世界被稱之為「點亮的國度」。一位神祕學家可能使用這個名稱來指稱自己的天堂。

但是，對於可憐的蕾妮這位精神分裂者而言，發亮的狀態卻像地獄一樣——一種強烈的電光，沒有影子，無所不在，難以平息。凡是能為那些很健康的看見幻象的人帶來喜悅的東西，卻只為蕾妮帶來恐懼以及夢魘似的不真實感。夏日的陽光透露出惡意；磨亮的表面所發出的光不是暗示寶石，而是暗示機械與塗漆的錫；賦與每種客體生命的存在物強度，如果在近處觀看，並脫離其功利情境，則感覺像是一種威脅。

然後就是「無限」所透露的恐怖。對於健康的看見幻象的人而言，在一種有限的東西之中知覺到「無限」，是顯示出神聖的內在性；但是對於蕾妮而言，則是顯示出她所謂的「系統」，顯示出廣大的宇宙結構，而這種結構的存在只是為了製造出罪與罰，孤獨與不真實。⑤

神智健全狀態是程度的問題。有很多看見幻象的人所看到的世界就像蕾妮所看到的，但他們無論如何卻努力要生活在精神病院外面。對他們而言，就像對那些正面的看見幻

象的人一樣，宇宙是改觀了——但卻是更糟的改觀。宇宙中的一切，從天空中的星星到腳下的塵土，都透露不可言喻的不祥或令人厭惡的意味；每個事件都充滿一種可憎的意義；每種客體都顯示出存有一種「內在的恐怖」——無限、全能、永恆。

這種以負面的方式改觀的世界經常進入文學與藝術之中。這種世界在梵谷後期的風景畫中扭動著、威脅著；這種世界是卡夫卡所有的小說的背景與主題；這種世界是傑利考特（Géricault，法國畫家——譯註）的精神本家；●哥雅在他耳聾與孤獨的歲月中就是居住在這種世界中；；布朗寧（Browning）在寫《柴爾德·羅蘭》時就是瞥見了這種世界；這種世界在查爾斯·威廉斯（Charles Williams）的小說中有其地位，與神靈的顯現形成對立。

負面的幻象經驗時常伴隨以一種很特別又獨特的身體感覺。充滿喜悅的幻象通常都結合以一種脫離身體的感覺，一種個體解構的感覺。（無疑是這種個體解構的感覺，使得那些進行仙人掌素儀式的印第安人可能去使用仙人掌素這種麻藥，不僅做為通往幻象世界的捷徑，並且也做為一種媒介，在參與的群體裡面創造出一種有愛意的團結精神。）

一旦幻象經驗很是可怕，而這世界以更糟的方式改觀，則個體化的情況就會強化，那些負面的看見幻象的人就會與一種物體結合在一起，這種物體似乎會變得越來越濃密，越來越緊密，一直到這些看見幻象的人最後變成一種痛苦的意識，意識到一塊濃縮的東西，不會比一塊石頭大，可以被握在兩手之間。

我們應該在這兒說，在有關地獄的各種敘述之中所描寫的那些眾多懲罰，是涉及壓力與束縛的懲罰。但丁筆下的罪人是被埋在泥濘之中，禁閉在樹幹之中，凍在冰塊之中，壓在石頭下面。「地獄」(Inferno) 在心理上是真實的。精神分裂者經歷過其中的很多痛苦，而那些在不利的情況下服用「麥司卡林」或迷幻藥的人，也經歷過其中的很多痛苦。⑩

所謂的不利的情况，其性質為何呢？天堂如何以及為何變成地獄呢？在某些情況下，負面的幻象經驗是源於很顯然的生理原因。「麥司卡林」在被服用後，很容易在肝臟中累積。如果肝臟有病，則所關聯到的心智就可能處於地獄狀態中。但就我們目前的問題而言，比較重要的是一個事實：負面的幻象經驗可能由純粹的心理方法誘導出來。恐懼

與怒氣可能阻擋那通往天堂似的「另一世界」的路，使得服用「麥司卡林」的人陷入地獄之中。

服用「麥司卡林」的人如此，那些自然看到幻象或受到催眠的人也是如此。「信仰有拯救作用」的神學教義，就是根植於這種心理基礎——在世界上所有的偉大宗教傳統中，都可以見到這種教義。來世論者經常很難將他們的理性與道德調和以心理經驗的無理性事實。身為理性主義者與道德家，他們認為，良好的行為應該得到獎賞，好人值得上天堂。但是，身為心理學家，他們知道，美德並不是獲致充滿喜悅的幻象經驗的唯一或充分條件。他們知道，僅僅成果是沒有力量的；要保證幻象經驗充滿喜悅，就要靠信仰或具有愛意的信心。

一旦有負面的情緒——恐懼意味著沒有信心，而憎意、怒氣或惡意排除了愛——就可以確定幻象經驗將會是很可怕的。法利賽人是有美德的人，但是，他們的美德卻與負面情緒並存，因此，他們的幻象經驗很可能像地獄那樣可怕，而不是充滿喜悅。

就我們的心智的本質而言，一個罪人一旦悔罪，信仰了一種較高的力量，他就有可

能擁有一種充滿喜悅的幻象經驗，比以下這種人更有可能：自滿的社會重要人物，表現出正義的怒氣，對於財產與虛飾憂心忡忡，養成責備、輕視和譴責的根深蒂固習慣。因此，所有偉大的宗教傳統都非常看重臨死前的心理狀態。

幻象經驗不同於神祕經驗。神祕經驗超越了對立狀態的領域，但幻象經驗卻仍然在這個領域之中。天堂引起地獄，「上天堂」並不是解放，就像淪入可怕的境地並不是解放。天堂只不過是一個有利位置，在這個位置上，比在平常個體化的存在層面上，更能清楚看到神聖的「地上」。

如果意識在肉體死亡後還存在，那麼它也存在於每一個心理層面——神祕經驗的層面、充滿喜悅的幻象經驗的層面、地獄似的幻象經驗的層面，以及日常個人存在的層面。

在生活中，如果充滿喜悅的幻象經驗持續太久，它也可能改變其徵象。很多精神分裂的人享有天堂般快樂的時光，但是，由於他們不知道何時可以回歸日常經驗中那種令人放心的平凡狀態（這一點和服用「麥司卡林」的人不同），所以甚至天堂也似乎顯得很可怕。但對於那些不管什麼原因受到驚嚇的人而言，天堂都會變成地獄，喜悅都會變

成恐怖，「清澈之光」都會變成「點亮的國度」的可憎亮光。

同樣的事情可能出現在死後的狀態中。大部分的靈魂在瞥見終極的「真實」那種令人無法忍受的光采後，並在天堂與地獄之間來回穿梭後，都能夠退入那個令人放心的內心領域，使用自己與別人的願望、記憶與幻想，構建出一個世界，很像他們在塵世中所生活的世界。

在死去的人之中，只有非常少數的人能夠即刻與神聖的「地上」結合，少數的人能夠維持天堂的幻象喜悅，少數的人置身於地獄的幻象恐怖中，無法逃避；大部分的人最後都置身於史溫登堡（Swendeborg）和靈媒所描述的那種世界。一旦滿足了必要的條件之後，無疑就可以從這種世界進入象徵幻象喜悅或最終啟示的世界。

我自己的猜測是：現代的唯靈論和古代的傳統都是正確的。確實有一種死後的狀態存在，如同奧立佛·羅吉爵士在《雷蒙德》一書中所描述的；但是也有一個天堂存在，象徵充滿喜悅的幻象經驗；還有一個地獄存在，象徵可怕的幻象經驗，就像精神分裂的人和一些服用「麥司卡林」的人在這個世界上所遭受的那種經驗；最後，還有一種超越

時間的經驗存在，即與神聖的「地上」結合的經驗。

① 見附錄一。

② 見附錄二。

③ 見附錄三。

④ 見附錄四。

⑤ A·K·庫瑪拉史瓦米 (Coomaraswamy) 著《藝術中大自然的轉變》，第四十頁。

⑥ 見附錄五。

⑦ 《一位精神分裂者的日記》，作者M·A·色奇哈耶，一九五〇年巴黎出版。

⑧ 見附錄六。

⑨ 見附錄七。

⑩ 見附錄八。

附錄一

有另外兩種作用比較不大的東西，有助於幻象經驗，值得一提——二氧化碳與頻閃燈。如果一個人吸進氧的七個部分與二氧化碳的三個部分的混合物，則他的身體就會產生一些生理上和心理上的變化，也就是梅度拿已經詳細加以描述的那些變化。就目前我們所討論的情況而言，其中最重要的變化是：眼睛閉起時，「看到幻象」的能力明顯地增強。有時當事者只會看到漩渦狀的圖樣色彩，有時則可能生動地回想起過去的經驗。（因此二氧化碳具有治療的價值。）還有的時候，二氧化碳會把當事者轉送到位於日常意識兩極的「另一世界」，使得他在短暫的時間中享有幻覺經驗，而這種幻覺經驗與他自己的個人史或一般人類的問題完全沒有關聯。

從這些事實來看，我們很容易了解瑜珈的吐氣與吸氣練習的原理。如果很有系統地練習吐氣與吸氣，則在經過一段時間後，就可以閉氣很長的時間。閉氣很長的時間，會使肺部與血液中的二氧化碳濃度增加，而一旦二氧化碳濃度增加，就會降低腦部做為一種活瓣的效能，使得幻象經驗或神祕經驗從「那兒」進入意識之中。

長久又持續的喊叫或歌唱，可能產生類似但較不明顯的結果。唱歌的人除非受到高度的訓練，不然都是吐氣比吸氣多。因此，多氣泡的空氣中以及血液中二氧化碳的濃度會增加，大腦活瓣的效能會降低，於是幻象經驗就可能出現。因此，就有了魔術與宗教無止境的「愚蠢重複」。巫師、僧醫的吟唱；基督徒與佛教僧侶無止盡地唱聖歌與唸經；福音布道者一小時又一小時的喊叫與吼叫——在各種神學信仰和美學傳統之下，「心理——化學——生理」的意向一直沒變。增加肺部與血液的二氧化碳濃度，如此降低大腦活瓣的效能，讓生理上無用的東西從「自由的心智」進入——這一點雖然喊叫的人、唱歌的人以及喃喃自語的人並不知道，但是其實一直都是魔術、咒語、連禱、讚美歌以及經文的真正目的與意義。巴斯噶說，「心有其理性。」肺部的理性，血液與酵素的理性，神

經細胞與神經鍵的理性，更加強有力，更加難以說明。通往超意識的途徑是經由潛意識，而通往潛意識的途徑（或至少途徑之一）是經由個別細胞的化學性。

談到頻閃燈，我們就從化學進入物理學的更基本領域了。頻閃燈有規律的閃亮，似乎是經由視神經直接作用在腦部活動的電能顯示上。（基於這個理由，使用頻閃燈總會有一點危險。有些人會有「微恙」，但沒有任何明確的症狀，因此不會意識到這個事實。這種人面對頻閃燈，可能會完全發作癲癇症。危險不是很大，但必須經常加以辨識。八十個個案中可能有一個個案會變得很糟。）

眼睛閉起來，坐在頻閃燈之前——這是一種很奇怪又迷人的經驗。燈一轉亮，色彩最明亮的圖樣就會顯示出來。這些圖樣並不是靜態的，而是會不斷改變。這些圖樣的主要色彩是取決於頻閃燈的頻閃率。如果頻閃燈閃亮的速度介於一秒鐘十到十四或十五次，那麼圖樣主要是橘色與紅色。如果速度超過一秒鐘十五次，則會出現綠色與藍色。在十八次或十九次後，圖樣就變成白色和灰色。我們到底為何會在頻閃燈下看到這種圖樣？其原因並不為人所知。最明顯的理由可能是：兩種節奏或更多的節奏互相干擾，即燈光

的節奏以及腦部電能活動的節奏。視覺中心和視神經可能把這種干擾改變成別的情況，讓內心意識到這種情況是一種有色彩又移動著的圖案。有一個事實雖由幾個實驗者進行獨立的觀察，但卻更加難以說明，那就是，頻閃燈對於由「麥司卡林」或迷幻藥所誘導出來的那些幻象，會有豐富與強化的作用。例如，這兒有一個個案，是由我的一位醫生朋友告訴我的。他服了迷幻藥，眼睛閉起來時只看到有色彩又移動著的圖案。然後，他坐在一個頻閃燈前面。燈轉亮了，抽象的幾何圖形立刻轉變成我的朋友所描述的超美的「日本風景」。但是，兩種節奏的干擾到底如何可能導致電能的組合，使他能夠將之詮釋為一種有生命、自我調節的日本風景，不像他所曾看過的任何東西，充滿超自然的光與色，也充滿超自然的意義？

這種神祕只是一種更大、更廣泛的神祕的一個特例。所謂更大、更廣泛的神祕，是指在細胞、化學與電能的層面上，幻象經驗與事件之間的關係所具有的性質。彭菲德以一種很精細的電極觸碰一個人腦部的一些部位，能夠導致這個人回憶起一長串的事情，都關係到過去的某種經驗。這種回憶不僅在每種知覺的細節都很準確，也伴隨以事件最

先發生時所激起的所有情緒。病人在局部麻醉的情況下，發覺自己同時處在兩個時間和地點之中——在此時的手術房之中，也在過去好幾千個日子以及好幾百哩外的童年家中。人們懷疑，難道腦中有一個部位，可以用探測的電極誘出布雷克所幻見到的有翼天使，或者威爾·米奇爾所幻見到的自動轉變的哥德式高塔，鑲嵌著活生生的寶石，或者我那位朋友所幻見到的不可言喻的可愛日本風景？如果像我自己所相信的那樣，幻象經驗是從無止境的「自由的心智」「那兒」的什麼地方進入意識之中，那麼，收受又傳達的腦部為幻象經驗創造出神經學上什麼種類的特別圖案呢？還有，當幻象消失時，這種特別的圖案又怎麼樣了呢？為何所有看見幻象的人都堅稱，他們不可能回想起自己的美化經驗？甚至跟幻象的原來形式與強度微微相似的東西，也不可能讓他們回想起？問題多麼多——然而，答案卻多麼少！

附錄二

在西方世界中，看見幻象的人以及神祕主義者現在不像以前那麼常見了。這其中有兩個理由——哲學的理由與化學的理由。在當今很流行的宇宙構圖中，可靠的超自然經驗並沒有佔一席之地。因此，那些有過自認很可靠的超自然經驗的人，都被人以懷疑的眼光看待，被視為瘋子或騙子。成為一個神祕主義者或看見幻象的人，不再是可稱許的事情了。

不僅是我們的心智趨向不利於看見幻象的人以及神祕主義者；我們的化學環境也不利於這兩種人，因為我們的化學環境非常不同於我們的祖先所生活的那種化學環境。

腦部會受到化學的控制。經驗顯示，腦部會被「自由的心智」那些多餘的（就生理

的觀點而言）層面所浸透，也就是說，藉著改變身體正常的（就生理的觀點而言）化學性而浸透它。

我們的祖先每年有幾乎一半的時間不吃水果、綠色蔬菜，也很少吃牛油、鮮肉、蛋（因為他們在冬天時不可能多吃牛肉、豬肉以及家禽的肉）。到了下一個春天開始時，大部分的人都會稍微或嚴重地患壞血症，因為缺少維他命C；也會患癩皮症，因為食物中缺乏B群維他命。這些病症所出現的惱人症狀都跟同樣惱人的心理症狀有關。①

神經系統比身體其他組織更脆弱；因此，缺少維他命的現象會先影響到心智狀態，然後才會影響到——至少以任何很明顯的方式——皮膚、骨骼、黏膜、肌肉與臟腑。食物不足所造成的第一個結果是：腦部做為一種生理生存的方法，其效能降低了。營養不良的人容易出現焦慮、沮喪、憂鬱等症狀，以及焦慮的感覺。這種人也容易看到幻象，因為一旦大腦活瓣的效能減低，很多沒有用的（就生理的觀點而言）東西就會從「自由的心智」——「那兒」流進意識之中。

較早期那些看到幻象的人所具有的大部分經驗都是很嚇人的。如以基督教神學的語

言來說，那就是，魔鬼比上帝更經常出現在他們的幻象與狂喜中。在維他命缺乏而人們又普遍相信魔鬼的時代，這種情況並不足為奇。精神上的痛苦，結合以輕微的癩皮症與敗血症，由於害怕下地獄，又相信邪惡的力量無所不在，因此情況更嚴重了。這種痛苦容易以自身陰暗的顏色去沾染幻象的材料——幻象的材料經由大腦活瓣進入意識，因為大腦活瓣的效能由於營養不良而遭受破壞了。但是，進行靈修的禁慾者儘管專注於永恆的懲罰，儘管因為缺乏維生素而患病，然而他們卻時常看到天堂，甚至可能時而意識到那公正的「唯一上帝」，時而意識到兩極在其中融合為一。為了一睹至福，為了先嘗統一的知識，再高的代價都不會太高。身體受到折磨，可能會產生很多不為人所喜歡的精神症狀，但也可能開啟一扇門，進入一個超自然的「存有」、「知識」與「至福」世界。所以，儘管以固定的方式折磨身體有其明顯的壞處，但是過去幾乎所有渴望精神生活的人還是這樣做。

就維生素而言，中世紀的每一個冬天都是一段漫長又非自願的禁食時間，而在這段時間之後，接著又是四旬齋期間四十天的自願禁食。在「受難週」期間，信徒們都非常

充分地準備——就身體化學而言——準備面對這一週以驚人的方式激起悲愁與喜悅，準備面對良知的適時苛責，以及以自我超越的方式認同復活的耶穌。在這個象徵最高的宗教興奮以及最低的維生素攝取的季節，狂喜與幻象幾乎是司空見慣的現象，是相當可以預期的。

對於隱遁的沉思者而言，每一年都有幾個「四旬齋」。甚至在不禁食時，他們的食物也是極為微薄的。因此，很多心靈作家描繪出沮喪與猶豫的痛苦；因此他們以可怕的方式陷入失望與自戕的境地；但也因此出現那些「無酬的恩寵」，即天堂般的幻象與語詞，預言似的見識，以及心電感應式的「心靈洞察力」。因此最後出現了他們那種「被灌注的沉思默想」，以及有關「萬物歸一」的「曖昧知識」。

禁食並不是較早期渴求靈修的人所訴諸的唯一生理折磨方式。他們之中大部分的人都經常以打結的皮革或甚至以鐵絲製成鞭子，鞭打自己。這種鞭打行為相等於那種不使用麻醉劑但範圍相當廣大的外科手術，其對苦修者的身體化學所造成的影響是很可觀的。當鞭子真正打下去時，大量的組織胺和腎上腺素會釋放出來；當傷口開始潰爛時（在沒

有肥皂的時代，傷口總是會潰爛），由於蛋白質解體而產生的各種有毒東西就會進入血管中。但是組織胺會造成休克，而休克對身心都有同樣大的影響。尤其進者，大量的腎上腺素可能造成幻覺，而腎上腺素分解後的一些產物，會造成類似精神分裂的症狀。至於傷口所產生的毒素，則會干擾酵素網對腦部的調節，降低其在「適者生存」的世界中發揮力量的效能。所以達斯牧師才說，在他可以毫不慈悲地自由鞭打自己的日子裡，上帝不會拒絕他任何東西。換言之，當懊悔、自我憎惡以及對地獄的恐懼釋放出腎上腺素時，當自加的皮肉之痛釋放出腎上腺素以及組織胺時，當受到感染的傷口把分解的蛋白質釋放進血液時，大腦活瓣的效能就會降低，而「自由的心智」那些不熟悉的層面（包括「塞伊」現象、幻象以及神祕的經驗——如果「自由的心智」在哲學上和道德上都有所準備）就會流進禁慾者的意識中。

我們都知道，「四旬齋」是接在長時期的非自願禁食之後。同樣的，自我鞭打所產生的影響，在較早時會因為不自主地吸收大量分解的蛋白質而增強。當時並沒有牙醫，外科醫生是劊子手，又無安全的防腐劑。因此，大部分的人必須在局部感染的情況下活

命，而局部感染雖然不再是人體所有疾病的原因，但卻確實會降低大腦活瓣的效能。

而這一切的道德寓意是——什麼呢？「莫非」（Nothing-But）哲學的代表人物們會回答說，由於身體化學的變化會產生有利於幻象與神祕經驗的情況，所以幻象與神祕經驗不可能是它們所顯示的情況——不可能是那些有過這種經驗的人所認為的不證自明的情況。但是，這一點當然是不正確的推論。

那些採行過度的「心靈」哲學的人也會獲致類似的結論。他們會堅持，上帝是一種心靈，人們要在心靈上崇拜他。因此，一種以化學的方式制約的經驗不可能是神聖的經驗。但是，就某方面而言，我們所有的經驗都是以化學的方式制約的。如果我們認為它們其中有一些是純粹「心靈」的，純粹「智力」的，純粹「審美」的，那麼，這只是因為我們不曾費心去探究它們在出現的時刻的內在化學環境。尤有進者，有一件事是歷史紀錄可查考的，那就是，大部分沉思默想的人都以有系統的方式去改變自己的身體化學，想要創造出有利於心靈洞識的內在情況。如果他們沒有藉著禁食以造成血糖降低和維生素缺乏的情況，如果他們沒有藉著鞭打自己以產生組織胺、腎上腺素和分解的蛋白質，

進入陶醉狀態，那麼，他們就會去養成失眠的習慣，以不舒服的姿態長時間禱告，以便創造出心身的緊張症狀。其餘的時間，他們就唱著無止盡的聖歌，如此增加肺部和血管中二氧化碳的量，或者，如果他們是東方人的話，他們就會進行吸氣與吐氣的練習，以達到同樣的目的。今日，我們知道如何藉著直接的化學作用降低大腦活瓣的效能，而不會對於心身有機體造成嚴重的傷害。就現今的知識情況而言，一位有抱負的神祕學家要回歸到長久的禁食與激烈的自我鞭笞，那是很愚蠢的事，就像一位有抱負的廚子表現得像查爾斯·蘭姆筆下的那位中國人——他燒毀房子，是為了烤一隻豬。有抱負的神祕學家知道（或者如果他想要的話，他至少能夠知道）超自然經驗的化學狀態，他應該訴諸專家，尋求技術上的助力——在藥物學方面，在生物化學方面，在生理學與神經學方面，在心理學、精神病學與心靈學方面。而專家們（如果他們之中有任何人渴望成為真正的科學家和完全的人類）當然應該從各自的小格子中走出來，走向藝術家、女預言家、看見幻象的人、神祕學家——簡言之，這些人都具有「另一世界」的經驗，並且以不同的方式知道如何處理那種經驗。

①請見《人類飢餓的生物學》一書，作者A·克伊斯（一九五〇年明尼蘇達大學出版部出版）；也請參考喬治·華特遜（George Watson）博士和他在南加州的同事就「維生素的缺乏在精神疾病中所扮演的角色」這項研究所完成的最近（一九五五年）報告。

附錄三

幻象似的效果以及誘導幻象的方法，在大眾娛樂中比在精美藝術中扮演更重要角色。

煙火、盛會、戲劇性的景象——這些基本上都是幻象藝術。很不幸，它們也是短暫的藝術，其較早的傑作只經由報導才為我們所知曉。以下的一切至今全不見蹤跡了：羅馬的凱旋式，中世紀的比武，詹姆士一世時代的假面劇，長時間連續的莊嚴入場、加冕、皇室婚禮、莊重的斬首示眾、聖者封號與教皇葬禮。關於這種堂皇的情景，我們最大的希望是：希望它們可能「在色托的劇目中多活一天。」

這些通俗的幻象藝術有一個有趣的特色，那就是，它們相當依賴當代的科技。例如，煙火在以前只不過是野火（我可以補充說，一直到今天，黑夜之中美好的野火一直是最

神奇和最有轉送作用的景象之一。人們看著它，能夠了解墨西哥農民的心態：他們焚燒一畝的林地，以便種植玉蜀黍，但是，一旦在一種可喜的意外中，一兩平方哩的林地燃起了明亮、天啟式的火燄，他們就覺得很高興。真正的放煙火是始於圍城和海戰時人們使用易燃物（如果在中國不是如此，至少在歐洲是如此）。後來，放煙火從戰爭轉到娛樂。帝國時代的羅馬有煙火表演；甚至在帝國衰微時，有些煙火表演也極為精緻。以下是克勞迪安對於曼留斯·希奧多魯斯於西元三九九年所施放的煙火的描述。

Mobile ponderibus descendat pegma reductis

inque chori speciem spargentes ardua flammam

scaena rotet varios, et fingat Mulciber orbis

per tabulas impune vagos pictaque citato

Iudant igne trabes, et non permissa morari

fida per innocuas errent incendia turres.

「除掉平衡物吧，」普拉特腦先生以直率的語言加以翻譯，並沒有適當地處理原文的鋪張句法，「也降下活動的起重機吧，降在高高的舞台人員身上，他們以齊一的手法旋轉火燄。讓鍛冶之神製造出火球，滾過木板，不造成傷害。讓火燄出現，在情景的虛假樑柱和一團溫馴的大火四周舞動，永遠不休止，徘徊在沒有被觸碰過的高塔之中。」

羅馬衰亡之後，放煙火再度成為完全的軍事藝術。其最大的成就是卡利尼克斯於大約西元六五〇年發明有名的「希臘之火」——這是一種祕密武器，使得逐漸衰弱的拜占庭帝國能夠長時間抵抗敵人。

在「文藝復興」時期，煙火再度進入通俗娛樂的世界之中。隨著化學的每一種進步，煙火變得越來越明亮。到了十九世紀中，煙火已經臻至科技完美的高峰，能夠把眾多的觀看者轉送到內心的幻象兩極；這些眾多的觀看者的內心，就有意識的層面而言，包括體面的美以美教派，蒲賽主義的信仰者，功利主義者，以及米爾、馬克斯、紐曼 (Newman)、布拉勞或桑繆爾·史邁爾斯的弟子。在倫尼拉的「波波羅廣場」以及在「水晶

廣場」，每一年的七月四日與七月十四日，一般人在看到鍍金屬的深紅亮光、銅的藍色亮光、銀的綠色亮光，以及鈉的黃色亮光時，都會在潛意識中想到那個「另一世界」——位於下面那個心理上的澳洲之中。

盛會是一種幻象藝術，從遙遠的時代就被使用為一種政治工具。國王、教皇及其各別的軍事和宗教侍從所穿的華麗、花哨的衣服，都有一種很特別的目的——讓低下階級的人生動地感覺到主人那種超人的偉大。藉著精美的衣服和莊嚴的典禮，事實上的支配轉變成另一種支配，不僅是「法理上」的支配，並且在積極面上也是「神聖的法理上」的支配。冠冕與冠狀頭飾，各種的珠寶，緞、絲、絨，俗麗的制服與禮服，十字架與獎牌，劍柄與牧杖，斜戴的帽子上的羽毛，以及牧師那些對等於帽子的東西上的羽毛，那些巨大的羽扇，使得每種教皇儀式看起來都像《阿伊達》中的生動場面——所有的這一切都是誘導幻象的道具，其設計是為了使得所有太具人性的男男女女看起來像英雄、半神與天使，並且在過程中為所有的當事人——演員與觀眾——提供很多無害的歡樂。

在過去的兩百年之間，人造亮光方面的科技已經有了長足的進步，並且由於這種進

步，盛會的效果，以及關係緊密的戲劇性景觀藝術的效果也增強了。第一次明顯的進步是出現在十八世紀，因為可塑性的鯨腦蠟燭被引進，取代較古老的牛油浸液和流體小蠟燭。接著是阿根德的管狀燈芯的發明，也就是在火燄的內外表面供應空氣。玻璃燈罩很快跟著而來，人們在歷史上第一次可能藉著燃燒油而享有明亮又完全無煙的亮光。煤氣是在十九世紀初期第一次被使用在照亮方面。一八二五年，湯瑪斯·德魯蒙發現一種很實際的方法，那就是藉著氧氫或氧碳氣所產生的火燄，將石灰加熱到白熱程度。同時，人們已經使用拋物線型的反射器，把亮光聚集成狹窄的光束。（裝備有這種反射器的第一座英國燈塔是在一七九〇年建立。）

這些發明對於盛會與戲劇性的景觀的影響是很深遠的。在較早的時候，市民與宗教的典禮只能在白天舉行（而白天可能晴朗，也可能多雲），或在日落之後舉行，藉助於多煙的燈和火炬，或蠟燭的微弱閃爍。「阿根德和德魯蒙」、煤氣、聚光燈，以及四十年後電的發現，使得人們可能從無止境的黑夜混沌中引出華麗的島嶼宇宙，在其中，金屬與寶石的亮光，天鵝絨與錦緞的豪華亮光被加以強化，達到所謂的固有意義的最高峰。

關於古代的盛會藉著二十世紀的亮光裝備提升到更高的神奇境地，最近有一個例子，那就是女王伊莉莎白二世的加冕。在描繪這個事件的那部電影中，有一個儀式透露出轉送作用的光采，被保留了下來，不致湮沒（這種莊嚴的儀式經常遭遇湮沒的命運），在照明燈照射之下發出超自然的亮光，讓當代以及未來的大量觀眾有福觀賞。

有兩種個別和分開的藝術在戲院中運作——屬於人類的戲劇藝術，以及屬於幻象、另一世界的景象藝術。這兩種藝術的要素可能在單單一個晚上的娛樂中結合在一起——戲劇被打斷（在莎士比亞戲劇的精心演出中時常有這種情況），以便讓觀眾享有一種「活人畫」，在其中，演員可能靜止不動，或者如果動的話，也只是以一種非戲劇的方式動著，顯得很有禮節，像遊行的隊伍，或者跳著正式的舞蹈。我們在這兒所關心的並不是戲劇，我們所關心的是戲劇性的景象，而所謂戲劇性的景象是指沒有政治或宗教含意的盛會。

就服飾供應商和舞台珠寶設計師的次要幻象藝術而言，我們的祖先是無與倫比的大師。儘管他們依賴獨立的肌肉力量，但是他們在建造和運作舞台機械方面，以及在設計

「特別效果」方面，卻並不遠落在我們之後。在伊莉莎白時代以及斯圖亞特時代早期的假面劇之中，神聖的天使下降，魔鬼從地窖衝出來，是很常見的情景；天啟的情況也很常見，最驚人的變形情況也很常見。人們把大量的金錢花費在這些景象上。例如，英國「法學協會」曾為查理斯一世上演一齣戲，花費超過兩萬鎊——當時英鎊的價值是現在的六、七倍。

「木匠的行業，」班·江生（Ben Jonson）曾以諷刺的口吻說，「是假面劇的靈魂。」他這種輕視的心理是源於憎惡的心理。伊尼果·瓊斯設計布景所賺的錢跟班·江生寫劇本所賺的錢一樣多。班·江生這位自尊心受傷的桂冠詩人，顯然沒有了解一個事實：假面劇是一種幻象藝術，而幻象經驗是超越字語的（無論如何，超越最具莎士比亞成分的字語以外的所有字語），是藉由對於一些事物的直接知覺而喚起，因為這些事物讓觀看者想起一些事情——是在他個人的意識中那未被探險的兩極所正在進行的事情。就事物的本質而言，假面劇的靈魂永遠不可能是班·江生的劇本；假面劇的靈魂必須是木匠的行業。但是，甚至木匠的行業也不可能是假面劇的整個靈魂。當幻象經驗從內心

出現時，它經常呈現出超自然的明亮。但是，早期設計布景的人除了蠟燭之外，並沒有可資運用的照明設備。就近距離而言，蠟燭能夠創造出最神奇的亮光與對照的陰影。林布蘭與喬治·德·拉托爾的幻象繪畫，其中的人與物都是藉著燭光所看到的人與物。很不幸，亮光所根據的是平方反比律。如果一位演員穿著易燃的化裝舞會衣服，與蠟燭保持安全距離，那麼蠟燭是非常不足的。例如，如果距離是十呎，那就需要一百支最佳的小蠟燭才能產生一支一呎長的蠟燭的有效照明作用。在這樣微弱的亮光下，假面劇的幻象潛力之中只有很小的一部分可以成真。事實上，假面劇的幻象潛力要到它的本來形式消失很久之後才會實現。十九世紀時科技進步，戲院有了聚光燈和拋物線型反射器，假面劇才充分盛行。維多利亞女王時代是所謂聖誕節啞劇和奇妙景象的偉大時代。（阿里巴巴）、（孔雀國王）、（金樹枝）、（珠寶之島）——這些名字都很神奇。那種戲劇的神奇力量，其靈魂是在於木匠行業和女裝裁縫業；其內在精神，其靈魂亮光是在於煤氣與聚光燈，以及八十年後的電。在戲劇史上，最白熱的亮光第一次美化了上漆的背景、服飾、玻璃與珠寶贗品，所以它們能夠把觀眾轉送到那個位於每個人內心遠處的「另一

世界」，無論每個人的內心多麼能夠適應社會生活的緊急狀態——甚至維多利亞中期英國的社會生活的緊急狀態。現今，我們處在很幸運的情勢中，能夠耗費五十萬馬力的電力來照亮一個大城市的夜晚。然而，儘管人造亮光的價值減低了，但是戲劇性的景象卻仍然保有它古老的強有力神奇性。假面劇的靈魂具體化在芭蕾舞、輕鬆歌舞和音樂喜劇之中，繼續向前邁進。千瓦的燈和拋物線型反射器發射出一束束超自然的亮光，而超自然的亮光在它所觸及的每種東西之中召喚出超自然的色彩和超自然的意義。甚至最愚蠢的景象也會顯得很奇妙。這就像一個「新世界」被召喚進來，以調整舊世界的平衡——幻象藝術彌補太具人性的戲劇的不足。

阿沙納修斯·克奇爾的發明——如果真的是他的發明——是根據第一盞「神奇之燈」命名。這個名字到處為人採用，被視為非常適合一種機器，因為這種機器的原料是亮光，它的成品是一種從黑暗中出現的彩色影像。為了使原來的「神奇之燈」顯得更加神奇，克奇爾的繼任者設計出很多方法，為投射出來的影像加上生命與動態。所謂的「旋轉彩色」幻燈片，是用兩塊塗色玻璃圓盤在相反的方向旋轉，產生一種粗糙但仍然很有效的

情況，就像那些永遠在變化的三度空間圖案，也就是曾經有過幻象——無論是自然的幻象，或由藥物、禁食或頻閃燈所誘導出來的幻象——的幾乎每個人所看到的圖案。還有所謂「溶解的景象」，讓觀看的人想起在自己的日常意識的兩極中不斷進行著的那些變形現象。為了使一種情景不知不覺變成另一種情景，可以使用兩盞神奇的燈，把同時出現的影像投射在螢幕上。每一盞燈裝上一個快門，可以將一盞燈的亮光逐漸變暗，將另一盞燈的亮光（本來完全遮蔽）逐漸變亮。如此，第一盞燈所投射的景象不知不覺為第二盞燈所投射的景象所取代——讓所有觀看的人又驚又喜。另一種裝置是可移動的神奇之燈，將影像投射在一個半透明的螢幕上，在螢幕的較遠一邊坐著觀看者。當燈轉到靠近螢幕的地方時，投射出來的影像顯得很小。當燈後退時，影像逐漸變大。一種自動的聚焦裝置可以讓變化的影像在所有的距離之中都顯得鮮明又清晰。「幻影」（phantasmagoria）一詞是在一八〇二年由發明這種新西洋鏡的人所創造的。

神奇之燈的這一切技術改進，是跟「浪漫復興運動」的詩人與畫家同屬一個時代，可能對於他們在題材的選擇上和處理題材的方法上發揮了某種影響力。例如，《瑪布皇

后》與《伊斯蘭的反叛》就充滿了「溶解的景象」和「幻影」。濟慈（Keats）描寫情景與人物，描寫室內景觀與家具以及光的效果，都具有強烈的亮光特性，就像彩色影像出現在一間暗房的白紙上。約翰·馬丁描繪撒旦和伯沙撒（Belshazzar），描繪地獄、巴比倫與「大洪水」，靈感顯然來自幻燈片以及被聚光燈強烈照亮的「活人畫」。

二十世紀相等於神奇之燈的東西是彩色電影。在巨大又伸延的「奇觀」之中，假面劇的靈魂繼續前進——有時候表現得很激烈，但有時也透露出品味，對於那種誘導幻象的奇想表現出真正的感受。尤有進者，由於科技的進步，彩色的紀錄片已經藉由巧妙的手法，證明是通俗幻象藝術的一種值得注意的新形式。在迪士尼的影片《活生生的沙漠》結束時，觀眾沉迷在放大無數倍的仙人掌花之中，而這種放大無數倍的仙人掌花是直接來自「另一世界」。然後，在最佳的大自然影片中，我們看到多麼具有轉送力量的幻象：風中的樹葉，岩石與沙粒的紋理，草地或蘆葦中的陰影與翡翠色亮光，在矮樹叢或森林樹枝營生的鳥、蟲與四足動物！這就是近處觀賞的神奇風景畫，吸引了「千葉」掛毯製造者，吸引了中世紀的花園與狩獵情景畫家。這就是活生生的大自然的增大與孤立的細

節，而遠東的畫家已經從這種活生生的大自然中畫出了一些最美麗的作品。

然後就是所謂的「扭曲的紀錄片」——是幻象藝術的一種奇異新形式，佛蘭西斯·湯普遜的電影《NY, NY》可以做為一個令人讚賞的實例。在這部很奇異又美麗的電影中，我們看到紐約這個城市以多倍數稜鏡拍攝，或者反映在湯匙、磨亮的穀蓋以及拋物線狀鏡子的背面。我們仍然認出房子、人物、商店正面、計程車，但卻認出它們是一個活生生的幾何圖形的要素，也就是在幻象經驗中很獨特的那種幾何圖形。這種電影新藝術的發明似乎預示非具象繪畫的被廢棄與早夭（謝天謝地！）。非具象主義者常說，彩色照相使得老式的人像畫和老式的風景畫變成沒有用的荒謬東西。這種說法當然是完全不真實的。彩色照相只是以一種容易複製的形式，將人像畫家和風景畫家所使用的原料加以記錄和保存。就以湯普遜先生使用彩色電影的情況而言，彩色電影不只是將非具象藝術的原料加以記錄與保存；它實際上就是成品。我注視著《NY, NY》這部影片，很驚奇地看到，過去四十年或更長的時間以來，非具象藝術的「老大師們」所發明，以及學校的學會會員和矯揉做作的人們以令人厭煩的方式所翻版的幾乎每種繪畫方法，都

出現在湯普遜的電影之中，顯得生動、發亮，透露出強烈的意義。

我們能夠投射出一束強有力的亮光，不僅使得我們能夠創造出新形式的幻象藝術，並且也為一種最古老的藝術——雕刻的藝術——賦與一種前所未有的新幻象特性。我曾在較早的一個段落中談到泛光燈對於古代紀念碑和自然的客體所造成的神奇效果。如果我們把聚光燈轉向石雕，也會見到同樣的效果。佛色利從自己的一些最佳和最狂野的繪畫觀念中獲得這種靈感：他研究卡瓦羅山上的雕像，也就是被日落的亮光所照耀，或在更佳的情況下，被午夜的閃電所照亮的這些雕像。今日，我們不再使用人造日落和合成閃電了。我們可以從自己所喜歡的任何角度照亮我們的雕像，獲致我們所欲求的幾乎任何的強度。因此，雕刻已經顯露出新鮮的意義以及明確的美。當希臘與埃及的古物展示在泛光燈時，請選某一個夜晚去參觀羅浮宮吧。你會見到新的神祇、寧芙和法老；當一個聚光燈熄滅，而另一個聚光燈在一個不同的空間點亮時，你將認識桑摩斯拉斯島整個家庭的陌生「勝利女神」。

過去的時光並不是固定而不可改變的。後來的每一代都會以現今的品味和喜好去重

新發現過去時光的事實，重新評估其價值，重新界定其意義。每一個時代都從同樣的物件、紀念碑和藝術作品之中發明其自身的中世紀，其私人的中國，其專利的希臘。由於最近照明科技的發展，現在我們能夠更加超越我們的祖先。我們不僅重新詮釋以前的人所留給我們的偉大雕刻作品，我們實際上也改變了這些作品的物理外表。我們看到人們以一種不曾在陸地或海上出現的亮光照亮希臘雕像，然後採取最奇怪的角度，以一連串片斷的特寫鏡頭拍攝它們，所以，它們幾乎不像藝術批評家和一般大眾在過去的暗淡畫廊和正派雕刻中所看到的希臘雕像。古典藝術家無論可能生活在什麼時期，其目標都是要為混亂的經驗賦與秩序，並提供一種可理解和理性的現實描繪，在其中，所有的部分都清晰可見，且關係一致，所以，觀看的人很準確地知道（或者更準確地說，自認如此）真正的情況。這種有關「理性的秩序」的理想並不吸引我們。因此，當我們面對古典藝術的作品時，就會使用能力所及的所有方法，讓它們看起來不像原來的東西，也不是作者原來意思的樣子。一部作品的整個意義在於其概念的一致性，但我們從這部作品之中選出一個單一的特點，把我們探測的眼光集中在它上面，將它從所有的情境中抽取出來，

強加在觀看者的意識上。如果我們認為一種輪廓顯得太具連續性，太明顯地可理解，我們就將它破壞，讓無可刺穿的陰影和片片刺目的亮光交替出現。當我們拍攝一個雕刻的形體或群體時，我們會使用攝影機將一個部分孤立出來，然後將這個部分展示出來，獨立於整體之外，像是一個謎。藉著這種方法，我們能夠去除最嚴苛的古典作品的古典成分。希臘雕刻家菲迪亞斯的一部作品經過光的處理，由一位熟練的攝影師來拍攝，就會變成一部哥德式的表現主義作品；另一位希臘雕刻家普拉克希特雷的一部作品，經過同樣的過程，就會變成迷人的超現實東西，從最濕軟的潛意識深處被撈上來。這也許不是好的藝術史，但卻確實是很大的樂趣。

附錄四

喬治·德·拉托爾（Georges de Latour）先是他的故鄉羅倫內的公爵的常任畫家，然後是法國國王的常任畫家。他在一生之中被視為偉大的畫家，而他顯然也是如此。隨著路易十四的就位，以及隨著一種新「凡爾賽宮藝術」——主題是貴族的，風格透露清晰的古典意味——的興起與刻意經營，這個一度很有名的人物的光環就完全消失了，不到兩、三代的時間，他的名字已經被遺忘，他留存下來的畫作被認為是以下諸人所畫：拿因三兄弟、宏索斯特、祖爾巴倫、穆利羅，甚至維雷斯奎茲。重新發現拉托爾的工作是始於一九一五年，實際上在一九三四年完成——當時羅浮宮舉行一次值得注意的「現實畫家」畫展。在被忽視達幾乎三百年之後，法國最偉大的畫家之一終於重見天日。

喬治·德·拉托爾是一位看得見幻象的外向人物，他的藝術忠實地反映外在世界的一些層面，但卻是在一種美化的狀態中反映它們，所以每一個最卑微的細節都變得具有本質的意義，顯示出絕對的狀態。他大部分的作品都是描繪那些僅僅藉著一根蠟燭的亮光所看到的形體。卡拉華吉歐和西班牙人都指出，一根蠟燭能夠造成最大的戲劇性效果。但是，拉托爾對於戲劇性的效果不感興趣。他的畫並不具戲劇性的成分，並不具悲劇、可憐或怪異的成分，沒有動作的描繪，不訴諸一些情緒，也就是人們到戲院去引發然後加以平息的那些情緒。他畫中的人物基本上是靜態的。這些人物從不做任何事情；他們只是**存在於那兒**，就像一座法老的花崗石雕刻存在於那兒，或一座高棉的菩薩雕像，或皮爾羅的一座扁平足天使雕像。每一次，他都使用一根蠟燭來強調這種強烈但卻冷靜、客觀的「存在於那兒」的狀態。由於藉著不平常的亮光展示出平常的東西，所以亮光的火燄顯示出純然存在物的生動神祕與無法說明的奇蹟。他的畫幾乎沒有宗教成分，所以我們經常無法決定所看到的畫是聖經的插圖，還是藉著燭光所畫的模特兒試畫。在雷尼

斯地方的「基督誕生」是真正的那一次的「基督誕生」呢？還是只是一次的「基督誕生」

呢？有一幅畫，畫著一個老年人在一個年輕女孩的眼前睡覺——這幅畫只是如此而已嗎？還是救援天使降臨獄中的聖彼德？我們不得而知。但是，雖然拉托爾的藝術完全沒有宗教成分，卻一直透露深沉的宗教意味，因為他的藝術以無與倫比的強度顯示出神聖的無所不在氣息。

我們必須補充說，身為一個人，這個畫出上帝內在性的偉大畫家，似乎很自傲，很無情，表現出令人難以忍受的專橫與貪婪。這一點再度指出一個事實：一位藝術家的作品與他的性格之間是永遠不會一致的。

附錄五

烏伊拉德大部分是以近處觀察的方式描繪室內景觀，但有時也描繪花園。在一些畫中，他設法把近處的神奇性結合以遠處的神奇性，畫出一個房間的一個角落，裡面立著或掛著他自己或別人的一張畫，畫中畫著樹木、小山和天空的遠處景色。這是邀請觀賞者一眼就享盡兩個世界——遠處的世界與近處的世界。

至於其餘的，我只能想起現代歐洲藝術家的一些近觀風景畫。有一張奇異的〈票〉，梵谷所畫，收藏在「大都會博物館」。康斯特伯有一張美妙的〈赫明罕公園的幽谷〉，收藏在「塔特博物館」。還有一張很差的畫，是米萊斯的〈奧菲莉亞〉，卻顯得很神奇，因為是描繪一隻河鼠在很近的地方看到夏日錯綜複雜的綠樹。我記得德拉克羅伊克斯的

一張畫，是很久以前在「借用品畫展」中看到的，是以近距離方式描繪樹皮、樹葉和花兒。想必還有其他畫，但是我可能忘記了，或者不曾見過。無論如何，在西方並沒有什麼畫，足與那些以近處觀點描繪大自然的中國畫和日本畫相比。一樹枝的開花梅子，十八吋長的竹莖與竹葉，在樹叢中不到一個手臂的距離中所看到的山雀或鸞鳥，各種花與葉，各種鳥、魚和小哺乳動物。每個小小的生命都被描繪成它自己的宇宙的中心，也是它自己所估計的目的，這個世界以及其中的一切都為了這個目的而被創造出來。每個小小的生命都發出它自身特殊與個別的獨立宣言，脫離帝國主義。每個小小的生命都藉著暗諷，嘲笑我們竟然表現出荒謬的自負態度，為宇宙遊戲的行為訂下純然屬於人類的規則。每個小小的生命都默默地重複著神聖的同義字：我存在所以我存在。

大自然在中度距離的狀態下是人們很熟悉的——很是熟悉，所以我們會受騙，相信我們真的知道一切。以很近的距離，或以很遠的距離，或以奇異的角度去看大自然，大自然都似乎奇異得令人感到不安，美妙之處完全令人無法了解。中國和日本的近距離風景畫，很多都證明一個主題：輪迴和涅槃是一體的，「絕對」顯示在每一種外表之中。

這些偉大的形而上但卻很實際的真實，由遠東的禪宗藝術家以另一種方式描繪出來。他們以近處細察的方式所面對的所有東西，是在一種「無關」的狀態中被描繪出來，由純潔的絲或紙所形成的空白狀態襯托出來。這些短暫的外表在如此孤立出來之後，就具有了一種絕對的「物自我」的特性。西方的藝術家在描繪神聖的形體、人像以及有時在遠處描繪自然的客體時，都使用這種方法。林布蘭的〈磨坊〉以及梵谷的〈絲柏〉是遠離風景畫的實例，在其中，一個單一的特點已經在被孤立出來之後變得絕對了。哥雅的很多蝕刻、素描和油畫，其神奇之處可以由一個事實來說明，那就是，他的構圖幾乎經常採用一些剪影，或甚至採用一個單一的剪影，以一種空白的狀態為背景。這些形成剪影的形狀具有一種幻象的特性——即內在的意義，而這種內在的意義由於被孤立出來以及由於與超自然的強度無關而變得強化了。

在大自然之中，就像在藝術作品之中，客體的孤立很容易賦與它絕對性，賦與它那種等同於「存有」的超象徵意義。

但有一棵樹——很多中的一棵——

單單一處田野，我已注視過：

兩者都說了什麼，已不見影蹤。

華滋華斯再也無法看到的那種「什麼」，就是「幻象的亮光」。我記得，那種亮光以及那種內在的意義，是一棵孤立的橡樹所具有的特性。那棵孤立的橡樹可以在火車上見到，位於雷汀與牛津之間，長在一座小山的頂端，小山位於一片廣大的耕地之中，在蒼白的北方天空襯托下形成剪影。

「孤立」與「接近」結合在一起後所產生的效果，就其一切不可思議的奇異特性而言，可以在十七世紀一位日本藝術家的一幅不平常的畫中加以檢視。這位藝術家也是一個有名的武士，一位禪宗弟子。畫中描繪一隻伯勞鳥，棲息在一截枯枝的尖端，「茫無目的地等待著，但卻處在最強烈的緊張狀態中。」下面、上面以及四周空無一物。鳥從「空無」之中出現，從永恆的「無名」與「無形」之中出現，但這種永恆的「無名」與

「無形」卻是多面、具體但短暫的宇宙的本質。枯枝上的那隻伯勞鳥和哈代（Hardy）筆下的冬日畫眉是血親很近的鳥。但是，雖然那隻維多利亞時代的畫眉堅持要提供我們一種教訓，然而，那隻遠東的伯勞鳥卻只滿足於存在，滿足於以熱情和絕對的姿態「存在於那兒」。

附錄六

很多精神分裂者大部分的時間既不是在塵世度過，也不是在天堂度過，甚至也不是在地獄度過，而是在一個灰色、多陰影的空幻、不真實的世界中度過。這些精神症患者如此，某些神經症患者在較小的程度上也是如此——他們患了較不嚴重的精神疾病。最近，人們已經發現，藉著服用少量的腎上腺素衍生物，就可以誘導出這種幽靈似的生存狀態。對於活著的人而言，天堂、地獄、地獄邊緣的門的開啟，不是藉由「一對巨大的金屬鑰匙」，而是藉由血液中有了一組化合物，沒有了另一組化合物。一些精神分裂者與神經症患者所置身的陰影世界，非常像一些較早的宗教傳統所描述的死者的世界。這些精神有問題的人，就像「陰間」以及荷馬的「地府」中的幽靈，不再與物質、語言和

人類有所接觸。他們對生命沒有著力之處，註定要與「無能」、「孤獨」以及「沉默」為伍——「沉默」只會被鬼魂愚蠢的尖叫和噁喳叫聲所打破。

涉及來世論觀念的歷史顯示出一種真正的進展。這種進展可以以神學的觀點來描述，即從「地府」到「天堂」；可以以化學的觀點來描述，即以「麥司卡林」和迷幻藥取代氧化腎上腺鹼；也可以以心理的觀點來描述，即從緊張性精神症和不真實的感覺，進展到對於強化的真實有所感覺——在幻象之中，以及最後在神祕經驗之中，對於強化的真實有所感覺。

附錄七

畫家傑利考特（Géricault）以負面的方式見到幻象。雖然他的藝術幾乎完全忠於大自然，但是他所忠於的大自然，卻在他的知覺和描繪之中被以更糟的方式神奇地改觀。「我開始畫一個女人，」他有一次說，「最後卻以一隻獅子收場。」事實上更時常以比獅子更加討人厭的東西收場——例如一具屍體，或一個惡魔。他的傑作，即那幅異常的〈梅度莎的木筏〉，不是描繪自「生命」，而是描繪自「毀滅」與「腐敗」——描繪自醫學院學生所提供的片片死屍，描繪自一個患肝病的朋友的瘦弱軀體和黃疸的臉孔。甚至木筏漂浮其上的波浪，甚至拱形的天空，都是屍體的顏色，好像整個宇宙已經變成一個解剖室。

然後就是他的惡魔似的畫作。〈大賽馬〉一畫顯然是在地獄中進行，背景相當明亮，可以看到黑暗。〈被閃電所驚嚇的馬〉一畫收藏在「國立畫廊」，此畫在一個凍結的時刻之中顯示出那種隱藏在熟悉的事物中的奇異成分，以及不祥、甚至可憎的「他性」。在「大都會博物館」中有一幅小孩的畫像。多麼奇異的小孩啊！這個小小的可人兒穿著夾克，是那種庸俗的明亮夾克，波特萊爾喜歡稱這種小孩為「未成熟的惡魔」。還有一幅試作，也是收藏在「大都會博物館」，畫的是一個裸體男人，看起來就像「未成熟的惡魔」長大了。

從傑利考特的朋友所留下的有關他的敘述，我們清楚地知道，傑利考特習慣把四周的世界看成是一連串幻象的天啟。他早期所畫的〈狙擊騎兵〉中那匹騰躍的馬，有一天早晨出現在前往聖克勞德的路上，夏日的陽光灰濛濛地發亮，馬兒在一輛公共馬車的車槓之間豎起後腿，跳躍著。〈梅度莎的木筏〉一畫中的人物是以精巧的細節一筆一筆在純潔的畫布上畫成。他並沒有對於整個構圖進行輪廓素描，也沒有對於色調與顏色的整體和諧進行逐漸增強的工作。每種特別的情況——衰敗的身體、肝炎極為嚴重的病人——

都根據實際看到的情況充分描繪出來，以藝術的手法表達出來。藉著天才的奇蹟，每種連續出現的天啟都以預言的方式吻合一種和諧的構圖——而這種和諧的構圖，在第一個可怕的幻象被傳達到畫布上時，只存在於這位藝術家的想像中。

附錄八

卡萊爾（Carlyle）在《裁縫哲學》一書中「以驚人的方式描述了一種精神症患者的心態，大部分透露出鬱悶的成分，但也部分透露出精神分裂的成分」——這是根據以身心觀點為卡萊爾寫傳的詹姆士·哈利德醫生的說法（見《我的病人卡萊爾先生》一書）。

「我四周的男人與女人，」卡萊爾寫道，「甚至在跟我講話時，都只是『形體』；我已經實際上忘記他們是活著的，忘記他們並不只是自動機器。友誼只是一種不能採信的傳統。在他們擁擠的街道和集會中，我孤獨地走著；我也像叢林中的老虎一樣野蠻（只不過，我一直在吞嚥的，是我自己的心，不是別人的心）……對我而言，這個宇宙並沒有『生命』、『目的』、『意志』，甚至沒有『憎意』。這個宇宙是一個沒有生命、無

法衡量的巨大蒸氣機，滾動著前進，透露出沒有生命的冷漠，輾著我所有的肢體……：我沒有希望，所以也沒有任何明確的恐懼——無論是人類的恐懼，還是魔鬼的恐懼。然而，非常奇怪的是，我卻生活在一種持續、不確定、令人消瘦的恐懼中，身體顫抖，顯得很懦弱，也不知道在害怕什麼。情況好像上面的天堂以及下面的塵世中的一切都會傷害到我，好像天堂與塵世只不過是一隻吞噬萬物的怪獸的無止盡下巴，而我在裡面顫抖著，等著被吞噬。」前面提及的那位蕾妮以及崇拜英雄的卡萊爾，顯然都在描述同樣的經驗。兩人都恐懼「無限」，但所謂的「無限」卻是「系統」，是「無法衡量的蒸氣機」。對於兩人而言，一切都是有意義的，但卻是負面的意義，所以每個事件都是完全沒有要點的，每樣東西都是非常不真實的，每個自稱的人類都是一種裝發條的傀儡，以怪異的方式表現各種動作，包括工作、遊戲、愛、恨、思考、口才流利、英勇、神聖，等等，不勝枚舉——機器人確實具有多方面的功能。