



## 管窺佛教電影的語言觀

聖因法師

法鼓文理學院佛教學系碩士生

### 一、前言

「語言是人類最重要的交際工具，是表達及溝通其意念、感情及欲望的一種方式，這種方式本身的形式是一個符號系統。」<sup>1</sup>人類的一切文化又都是以語言、文字、符號為載體，由於它們對於人類而言極為重要，因而形成了從各種維度研究的學問，借此反映出人類思惟的邏輯。

關於佛教語言以及電影語言的探討很多，但對於電影中這一特殊題材——佛教電影的語言觀，幾乎沒有前人研究過，對此，本文在研究過程中，遇到了挑戰，也缺少基本文獻回顧；不過，筆者希望拋磚引玉，引起相關人士對於佛教電影語言觀的關注與研究。本文透過對佛教電影語言觀的認識，從而探知電影語言和佛學的理論本質及其語言哲學，這是本文寫作目的之一。

周傳皓〈當下中國佛教題材電影研究〉一文中，<sup>2</sup>介紹了佛教電影的發展歷史及其對於佛教弘化的功能，但是還未真正涉及到「語言」層面。因此，筆者想嘗試在這一方面有所探索，在研究過程中，

1. 陳新雄：《語言學辭典》，台北：三民書局，2005年，頁311。

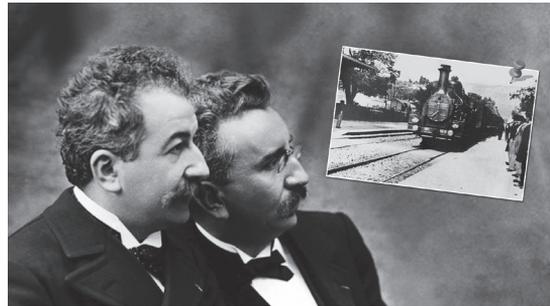
2. 周傳皓：〈當下中國佛教題材電影研究〉，貴陽：貴州大學戲劇影視學院碩士學位論文，2015年，頁7。

分別將電影與佛教文獻資料進行對比解讀，尋求以新的視角看待佛教語言、電影語言之間的關係，從而分析佛教電影語言觀及其意義所在。結合佛教思想、語言與電影，是建構「佛教語言」的一種新嘗試，這是本文的價值所在，同時，也是研究動機之一。

在探討佛教語言及電影語言方面，筆者選擇從文獻資料蒐集與分析法等方面切入，由於本文跨越佛教學、電影學、語言學、符號學等領域，所以需在不同領域能客觀、如實、準確地進行評論。因此，本文在寫作上，運用電影劇情、鏡頭語言並結合佛教文獻一起解讀，進行評論，然後再分析評論內容。這不僅可以引導電影創作者對於「佛教電影」的語言觀有一個整體上認知，同時，也有助於志在電影弘化的佛教界人士，得以客觀、理性、恰當地使用這一弘化工具，以實現自利利他的菩薩人格。

## 二、佛教電影的概念

在探討佛教電影的語言觀之前，我們需要對佛教電影有一個基本了解。<sup>3</sup> 電影誕生於 1895 年，法國盧米埃爾兄弟（Auguste Marie Louis Nicholas，1862-1954 & Louis Jean，1864-1948）拍攝了史上第一部影片《工廠大門》（L'arrivée d'un train à La Ciotat），<sup>4</sup> —



史上第一部影片《工廠大門》，由法國盧米埃爾兄弟拍攝。

3. 對於佛教電影更為詳細的認知，可參考張慧文的〈中國佛教電影探微〉、周傳皓〈當下中國佛教題材電影研究〉、高飛《佛教文化和中國電影》以及拙文〈初探影劇傳播中佛教懺悔觀念教育——以佛教電影《與神同行》為例〉等文。

4. 喬治·薩杜爾（Georges Sadoul）著，忠培譯：《電影通史第一卷：電影的發明（1832-1962）》，北京：中國電影出版社，1983年，頁2。

年後傳入中國，<sup>5</sup>引起不同凡響的共鳴，佛教界受到很大啓發，開始嘗試以這一先進、優越而特殊的新的表現形式來傳播佛法，因此在電影類型中多了一個主題——佛教電影。<sup>6</sup>

電影作為一門現代佛教弘化的新興模式，其源頭可追溯到古印度，當時社會十分重視以聲音的表達手法來歌詠、讚歎佛教，並視之為一種隆重的禮敬形式。姚秦鳩摩羅什法師曾云：「天竺國俗，甚重文制，其宮商體韻，以入管絃為善。凡覲國王，必有贊德；見佛之儀，以歌歎為貴。經中偈頌，皆其式也。」<sup>7</sup>法師指出，佛經中存在大量的偈頌歌讚，便是禮佛、頌佛的唱辭。偈頌隨著佛經傳入中國後，不僅對民間俗講及音樂、戲曲產生了影響，同時也將佛教傳播到民間，深入人心。

從弘化到目的和功能來看，最初的偈頌和當今流行的電影、歌曲等，都具有「音聲」這一共同的特質。佛教在傳教說法時，注重音聲的美妙動人，對於音聲認為有五種益處：「唄有五利益：身體不疲、不忘所憶、心不疲勞、聲音不壞、語言易解。復有五利：身不疲極、不忘所憶、心不懈倦、聲音不壞、諸天聞唄聲心則歡喜。」<sup>8</sup>

- 
5. 由程季華、李紹白和邢祖文編撰，於1963年出版的《中國電影發展史》中稱，1896年8月11日，「西洋影戲」和傳統魔術秀一起，在中國觀眾面前亮相。這場放映會的地點是上海徐園的「又一村」茶館，標誌電影正式傳入了中國。
  6. 1920年，由商務印書館拍攝、中國著名京劇大師梅蘭芳導演、主演的戲曲片《天女散花》，劇情根據佛教《維摩詰經·觀眾生品》編寫：維摩示疾，如來命菩薩、羅漢等前去問疾，又命天女到維摩家中散花，來試菩薩聲聞弟子的道行，花於菩薩的身上落下，到弟子身上卻不落。當時雖然並未明確提及「佛教電影」的概念，不過筆者認為，這可謂中國佛教電影的濫觴。而《申報》1939年10月17日第23575號第11版刊登的〈第一部佛教片《觀世音》搬上銀幕〉，認為《觀世音》是我國第一部佛教片，有明顯電影特質，不同於《天女散花》的戲劇（戲曲）類型。
  7. 《高僧傳》卷2，CBETA 2019. Q1, T50, no. 2059, p. 332b25-27。
  8. 《十誦律》卷37，CBETA 2019. Q1, T23, no. 1435, p. 269c15-21。

但是，佛教又有鮮明的出世性格，於戒律中禁止僧侶歌舞倡伎。不過，我們要明了音聲活動施設的主要目的是禮敬佛陀，以及引導眾生信仰佛教，皈依佛門，而非娛樂大眾。<sup>9</sup> 由此，在創作佛教電影的時候，也要符合這個根本要求，此亦是本文的寫作動機所在。

至於「佛教電影」觀念的出現，最早是在 1936 年，哈爾濱慈善家劉玉權計畫創辦「佛化電影」<sup>10</sup> 事業，但由於各種原因，並沒有真正付諸實踐。然而，在東南亞地區及西方社會的電影類型中，「佛教電影」的創作卻不斷發展。不過，佛教電影並非電影界的主流類型，引起學界注意也幾乎是近二十年以來的事。關於「佛教電影」的界定、類型、研究方法與理論，都仍處於發展的階段，如學者葛林（Ronald Green）在《佛教進入電影：佛教思想與修行概論》（*Buddhism Goes to the Movies: Introduction to Buddhist Thought and Practice*）一書的序文中提到：「目前並沒有系統性探討佛教與電影的文本存在，只有一些已出版的論文，暫時用某些方式與佛教產生連結來評論個別電影。但具備佛教內容的電影數量日漸增多。」<sup>11</sup>

研究「佛教電影」，我們首先要釐清概念，才會有一個判斷能否作為「佛教電影」的標準。周傳皓回顧現有資料，重新定義「佛教題材電影是取材於佛教歷史、佛教人物、佛教典故或展現佛教藝術、描述現狀的影片」；<sup>12</sup> 張慧文認為，「佛教電影」指的是「在

9. 王志鵬：《敦煌佛教歌辭研究》，北京：高等教育出版社，2013 年 5 月，頁 38。

10. 〈北平籌辦佛化電影〉，武昌：《海潮音》第 17 卷第 2 期，《現代佛教史料》第 115 期 -116 期，1936 年，頁 24。

11. Ronald Green, *Buddhism Goes to the Movies: Introduction to Buddhist Thought and Practice*, New York: Routledge, 2014, p. 11.

12. 周傳皓：〈當下中國佛教題材電影研究〉，頁 4。

電影創作中，以佛教文化作為電影故事的敘事主體和藝術創作的主題載體，通過電影的各種表現手法，將佛教美學的瑰麗與傳統文化的意蘊融為一體的主題電影，佛教電影能夠反映一個社會普遍的文化認同和價值觀念，來源於小眾，卻引導了大眾的眼光和價值體系」。<sup>13</sup>

本文綜合學者的觀點，認為「佛教電影」需要具足兩個因素：一、以傳播佛教義理或思想為主旨；二、以佛教元素為主題創作。雖然對於佛教電影的概念及分類，目前學界尚未達成共識，但大致上我們可以知道，「佛教電影」透過直接陳述與間接表喻佛法的方式，可分為兩大類：

1. 純粹性佛教電影：以佛教信仰追求為主旨，以佛教修行為主要內容，以佛陀、菩薩、各宗祖師、高僧等佛教相關人物為主角，直接闡述佛教思想、正面傳播佛法。

2. 象徵性佛教電影：泛指脫離以具體義理、儀式、真實人物來宣揚某種宗教的敘事，主題或內容表面看似與佛教無關，卻象徵性傳達了佛教的思想或內涵。其重點不在於宗教原教旨主義的闡釋，而是更強調在世俗生活、現實社會中發掘宗教精神、啓發生命教育的故事，表現的不僅是一個信仰體系、一種意識型態，更是一種精神文化、生命教育。

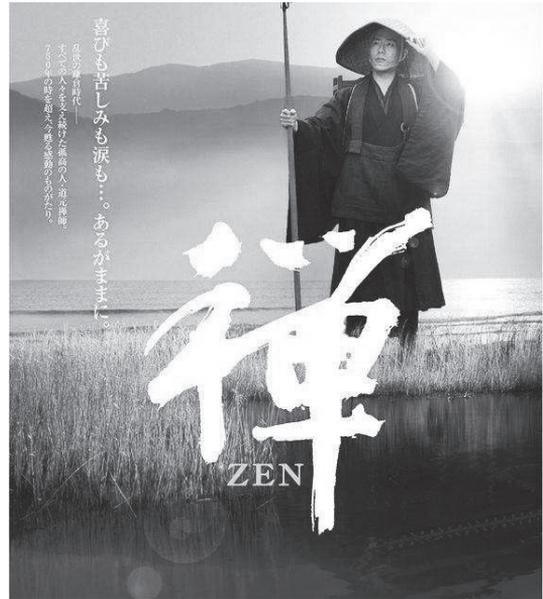
以上是筆者對佛教電影的嘗試性分類，不是故意與學者的分法有所不同，而是想提供一種比較符合佛教意涵、佛教本懷的分類法。同時，也從佛教的角度，提供一種簡單明了的判斷標準。當然，也有個別電影很難分別，或者是兩種類型的結合，比如日

13. 張慧文：〈中國佛教電影探微〉，《電影評介》第14期，2012年，頁13-15。

本電影《禪》（*Zen*，高橋伴明導演，2009）；或者是兩種類型以外的非佛教電影（附佛外道式的「佛教電影」<sup>14</sup>），比如大話西遊、白蛇系列、少林系列等電影。

筆者認為，上述這種簡明分類法，可以容易從題材、主旨上直接且有把握地去判別一部佛教電影，也有助於電影從業者對佛教電影有一個明確的定位和健康的創作動機。

如今，我們已經進入全球化時代，作為傳統宗教和文化的佛教，對各國的經濟、文化、政治，甚至哲學、文學、語言、藝術等，都有著相當程度的影響。「佛教電影」作為一種以作品內容、主題意涵為劃分依據的特殊電影類型，所表達的思想內涵是佛教的普世價值觀，如因果、輪迴、智慧、慈悲等，接近人們社會精神文化實質，因此，更能反映大眾文化的思想傾向。於此，研究佛教電影的語言，其實是在社會歷史的進程中，研究特定人群對於文化（電影所蘊含的佛法思想）的接納過程及其對於語言符號的識別、感受能力。如此說來，從根



2009年出品的日本電影《禪》，講述日本高僧道元禪師修行弘法的故事。

14. 附佛外道式的「佛教電影」，此概念是筆者依據目前佛教界所存在的「附佛外道」式佛教而引申出來的概念，目前尚未成熟，待以後完善，本文暫且將其定義為「不以宣揚正統佛教義理，反而褻瀆、娛樂佛教祖師大德，卻標榜『佛教電影』的佛教電影」。其特徵是：佛教信仰的空間往往並不存在，而信仰的也成了被消解或者消費的對象，電影與闡釋佛教思想無甚關係，甚至抹黑污蔑佛教，其對於佛教的戲謔歪曲，相當程度上遮蔽了觀眾對於佛教正法的如實知見。

本上而言，研究佛教電影的語言，要朝著「語言學」的方向進行，而佛教電影的語言包含電影語言和佛教語言雙重特質，因此，下面我們先了解一下何謂「電影語言」。

### 三、簡述電影語言

在世界電影理論史上，法國的克里斯汀·梅茨（Christian Metz）首先把電影理論研究轉變成電影語言研究，即把結構主義的思想範式引入電影理論之中。梅茨關於電影語言的主要觀點集中體現在 1964 年的〈電影：語言系統還是語言〉一文中，他提出結構主義語言學，開創了電影語言學的研究，該文也標誌著電影符號學的誕生。在文中，他運用瑞士學者索緒爾（Saussure）的語言理論，認為電影是一種沒有「語言」（langue）卻包含著「言語」（parole）的「語言活動」（language）。

電影，是一種以活動的畫面所組成的影像語言，不同於一般口頭的語言，要擺脫這個論題的困境，梅茨認為：「影像語言，並非一種語言系統，而且亦非一種純粹之『文法』，而是一種文法與修辭學的混合體，它受到電影導演的個別創作所影響之程度遠較作家影響其所使用之文字為甚。」<sup>15</sup>

我們在銀幕上觀看電影的時候，銀幕上一切都是具象（圖像）化且直觀的。人類最初對於語言符號系統的識別，也是透過創造「圖畫」來實現的，比如古埃及、中國、瑪雅的語言符號大多是模仿物體外在型態的圖像，後來建立所謂的「象形文字」等語言符號系統。儘管我們不能直接下結論，原始的象形文字是否等同於現代

15. 克里斯汀·梅茨（Christian Metz）著，劉森堯譯：《電影語言：電影符號學導論》，台北：遠流出版社，1996年，頁224。

的影像語言，但是我們可以知道，兩者都是「依賴被表現對象的外形建立起來的符號表意系統」。<sup>16</sup> 電影作為視聽語言的本質，決定了它表意和影像化之間呈現正比例關係。

電影到底是語言系統 (langue)，還是語言 (language)？電影是否擁有一種類似自然語言的潛在結構系統——「語言系統」——的對應物呢？對於文中問題的回答，梅茨在《語言與電影》(Language and Cinema) 一書中認為，並不存在一種電影的語言系統 (langue cinematographique)，而只有所謂的「電影語言」(cinematographic language)。對此，梅茨舉出了好幾個理由來說明：<sup>17</sup>

第一，電影不具備語言系統所具有的口語循環的特點。語言系統是一個體系可作為雙向傳播的符號，而電影則是止於延宕性 (deferred) 傳播；更精確地說，電影的傳播是一種雙向性的延宕傳播，一方面是電影製作者和觀眾反應之間的延宕，另一方面是觀眾反應和電影對該反應回饋之間的延宕。

第二，電影沒有類似於自然語言所具有的任意性或武斷性的符號系統，因為電影缺乏可與隨機性語言符號相提並論的等同體。電影是經由機械性再製造過程而產生的，符徵 (signifier) 和符旨 (signified) 間的關係自然有異。<sup>18</sup>

---

16. 同註 15，頁 155。

17. 克里斯汀·梅茨 (Christian Metz) 著，唐娜·吉安 (Donna Jean) 譯：《語言與電影》，南京：南京大學出版社，2015 年，頁 36。

18. 梅茨早期就曾問道：「電影和語言怎麼相像？又像到何種程度？」他檢視並分析語言學類比到電影的例子，發現就語言的最小單位「符徵 (signifier，文字本身的單位)」與「符旨 (signified，文字所代表的意義的單位)」而言，電影並沒有所謂最小基本單位，更無法以語言學的方式看待電影找出電影的「文法」。

梅茨又指出電影五項元素中，帶有語言特質的兩個元素：即錄製下來的口頭聲音和畫面上的書寫素材。不過，也可以說，「所有的電影要素（對白、書寫素材、音樂、雜音和影像）至少帶有語言的潛能」。<sup>19</sup> 拿音樂和雜音來說，音樂通常帶有歌詞，縱使歌詞聽不清楚，但只要有旋律，一樣可以勾起無限的想像；而影片中的汽車發動聲、喇叭聲等，在我們聽來是雜音，但對於電影來說，或許是主人公心理語言之一。又，在無數的電影中，我們可以找到雜音和語言的重疊的地方。比如古典好萊塢電影中的飯店場景，顧客們吃飯、談話的聲音常常化為喧嚷的吵雜聲，而法國導演傑克·大地（Jacques Tati，1908-1982）的電影中，則將聲音轉化為世界通用的視覺感受，例如會發出「撲」一聲的塑膠椅子和會發出「啾」一聲的彈球。

梅茨認為，電影沒有一般以音聲語言為中心的語言系統中所具有的代碼，電影有的只是某種「語言系統的



會發出「撲」一聲的塑膠椅子



會發出「啾」一聲的彈球

19. Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis 著，張莉美譯：《電影符號學的新語彙》，台北：遠流出版社，1997年，頁122。

相當物」；<sup>20</sup> 換言之，電影不是一種語言系統，而是一種「沒有語言系統的語言」（un langage sans langue）。<sup>21</sup> 在此基礎上，梅茨提出了電影語言的四種基本特質：<sup>22</sup>

首先，電影語言不是一種交流方法，它並不在發者與受者之間直接導致雙邊交流：我們在觀看電影的時候，不需要面對面和電影導演和演員們進行交流，而是直接面對他們的作品；簡單地說，面對的是他們在銀幕上呈現的影像。電影進行「意指」（signification），但它是作為一種表達手段，而不是以一種交流手段去進行意指。

其次，電影語言主要依賴於類似性的編碼原則，而非按日常語言中隨意性的編碼原則。「由於機械複製的作用，電影影像的能指和所指顯然不是一種任意性或武斷性的關係，而是一種理據性或動機性的連繫，同時這種理據性或動機性的基礎是相似性，即能指和所指之間具有持續的相似性。」<sup>23</sup> 電影中的影像亦復如是。意思是說，電影中的「詞」是具象的影像，比如小狗，就必須是一隻小狗，而不是中文的「狗」，或者英文的「dog」，在銀幕上作為表意元素的小狗，與銀幕外作為攝取、表達對象的小狗在形體上要完全一致，二者之間具有一種類似性，哪怕是用小狗的模型來拍攝玩樂場景，這和語言符號大相逕庭，以下圖說明之：<sup>24</sup>

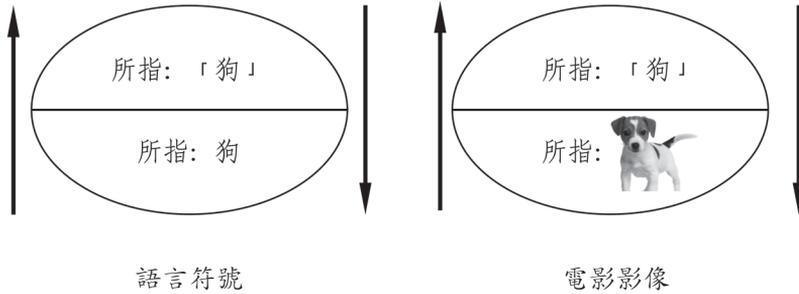
20. 克里斯汀·梅茨（Christian Metz）著，劉森堯譯：《電影語言：電影符號學導論》，頁 155。

21. 同註 20，頁 81。

22. 克里斯汀·梅茨（Christian Metz）著，唐娜·吉安（Donna Jean）譯：《語言與電影》，頁 45。

23. 金虎：〈試論麥茨的電影語言系統觀——電影語言研究系列麥茨之一〉，《電影文學》第 23 期，2011 年，頁 21。

24. 同註 23。



對此，梅茨說：「符號有許多特點是電影影像沒有的——任意性、慣習化和符碼化，因此電影影像一開始就只能呈現自己，而沒有其他，只能呈現其所代表的東西。」<sup>25</sup>

第三，電影語言和語言系統在離散性單元（discrete units）方面是有差別的。在電影語言中，有不少的離散單元作為獨立的表意語言，比如幽暗的光線、低沉的音樂、黃昏的落日、古廟的青燈黃卷……這些元素與其他表意相連結，便組成了完整的電影。梅茨認為，鏡頭是現實化的單位元素，是一種論說的單位元素，本質上即與單詞不同，電影的鏡頭相當或類似於句子。

此外，電影影像與自然語言中的單詞有所區別，如日常語言中有確定的音調、語素、詞句，這些基本的離散性元素，比電影語言表達得更精確、更簡單明了。例如「房子」就是漢語注音ㄉㄞˋ或 fáng zi，英文 house，日文アパート等精確的詞語，但電影鏡頭中的房子其意思並非「房子」，可以是一棟採用任意鏡頭、角度拍攝而成的任意大小、形狀、顏色的房子。

第四，基於電影基本表意元素呈現為一種連續性型態，使人們

25. 克里斯汀·梅茨（Christian Metz）著，劉森堯譯：《電影語言：電影符號學導論》，頁 81。

難以找到它的逐級構成的表意體系。雖然我們可以按照鏡頭、場景……主要的次序來分析電影，但並不容易對銀幕形象進行有規則的解剖，特別是要闡述表達面的形式意義。

從電影的敘述功能來看，梅茨認為「電影作為一種語言，遠超越在蒙太奇的任何效果之上，並不是因為電影是一種語言，所以能敘述這麼好的故事，而是因為電影能夠敘述這麼好的故事，所以才成為一種語言」。<sup>26</sup> 梅茨的這種分析方式，標誌著已經深入了真正的電影語言學的研究範疇。

電影由一系列連續活動影像所構成，無論電影是屬於哪種類型、哪種樣式，影像都是最基本、最核心的組成元素。而佛教電影作為比較特殊的一種電影類型，在分析佛教電影的語言觀時，也同樣要「以影像為本體，是現代電影語言學的邏輯起點」。<sup>27</sup> 這種影像，是用「不可說」的自然符號「寫」成，即意味著電影是在「用現實表現現實」，影像具有再現客體的功能，構成電影「真實的基礎」。

#### 四、大乘佛教的語言觀

佛教電影，兼具佛教和電影的雙重身分特質，除了上一章節中，我們對「電影語言」作了介紹以外，也有必要對大乘佛教如何對待「語言」有一個基本了解。

因佛教的流派眾多，本文將其範圍僅局限為「中國佛教」或「大乘佛教」，學者元弼聖認為，大乘佛教對語言的基本思想，自《般若經》起，都認為一切分別是由於「語言」表現而有的，透過「語

---

26. 同註 25，頁 67。

27. 同註 25，頁 87。

言」表現出來的東西，是虛構而無自性的，因此，佛經主張「一切事物都是空的」（sarva-dharma-sūnyatā，一切法空）。大乘佛教中觀學派創始人龍樹菩薩（Nāgārjuna，150-250）的語言觀，受到般若經典思想的影響，主張任何名稱（naama）或語詞（śabda）都僅僅是一個不蘊含客觀指涉的描述，而藉由「言語」所指述的對象往往也是被虛構之物，亦即「言語的假構」（prapañca，虛論）。

基於此，龍樹菩薩認為透過「言語」並不能使我們準確地把握到任何事物的真實面。<sup>28</sup> 因此，提倡遠離空、有（假名）兩端的般若中觀學說，將語言、定義與對象連繫起來，否定語言實在性。如《中論》云：

相法無有故，可相法亦無；可相法無故，相法亦復無。……  
是故今無相，亦無有可相；離相可相已，更亦無有物。<sup>29</sup>



十八世紀西藏龍樹菩薩唐卡，美國賈可馬歌藏族藝術博物館藏。

28. 元弼聖：〈從佛教的語言思想發展看僧肇之假名觀〉，《中華佛學研究》第2期，1998年，頁299-311。

29. 《中論》卷1，〈5觀六種品〉，CBETA, T30, no. 1564, p. 7c4-11。

依語言學角度而論，這是從現象的空性和名言，對現象的「不可說」（inexpressible）兩個層面，來論證語言的空性、假有。同時，龍樹菩薩在緣起性空的思想基礎上，又將「空」和「假名」連結起來，說到：「眾因緣生法，我說即是空，亦為是假名，亦是中道義。」<sup>30</sup> 這是從假名形成的角度來說，一切事物由眾因緣和合而成，本無自性，是空；但由眾因緣和合而呈現出的事相，若以名字指稱、分別之，這為假名。覺觀事物，要兼顧空和假名，不執一端，以合中道。這即是空、非空以及空非空三層面，從本質上看都「不可說」，若定要言說，也只能是假名而已。

所謂「假名」一詞，梵文作 *prajñpti*，中文直譯為「假施設」，意譯為「假名」，音譯為「波羅聶提」；即意謂，一切的緣起現象都在不斷變化之中，因此，我們以概念來表現這樣的現象，只是把它們分別化、規定化而已。換言之，我們所謂的名稱，都是依緣而起分別、規定的產物，也是依緣而起的相對名稱（概念），然而，其本身並沒有任何常住、不變、獨立的存在性，因此稱為「假名」。<sup>31</sup>

關於「假名」一詞，大乘般若學認為一切法的存在都只是假名、是一個名稱，是善巧、是方便。從本質上看，事物只是我們的分別心所執著的言語、名相而已。佛教認為人們往往將生活中的語言及生活周遭一切視為真實，然而這並非是世界的真實現象。如《般若經》云：

舍利弗問須菩提；何等為一切法相？須菩提言：若以名字

---

30. 同註 29，p. 33b11-14。

31. 同註 28，頁 301。

《人間佛教》學報·藝文 | 第二十二期

因緣和合等，知諸法，是色是聲香味觸法，是內是外是有為法，是無為法，以是名字相語言知諸法相，是名知諸法相。<sup>32</sup>

大乘佛教認為，世界的真相是超越二分對立、超越言語分別的，是「不可說」的。佛教般若學說認為，宇宙人生的真相是無所有、不可得、畢竟空；然而「空」與「有」是不二的，藉此假名，事物從「空」中被指認出來。實際上，事物一剎那就起變化了，根本沒有究竟的存在。希臘哲學家赫拉克利特（Heraclitus）曾說，人不能同時踏進同一條河流；從佛教般若學來看，甚至連踏、連河、連人都在不斷變化，都是空無自性，了不可得的，更不要談踏進同一條河流了。因此，在面對流轉不止的世界，面對這個畢竟空、不可得的時空環境，人的言說是何等的蒼白無力，人的思惟是何等的笨拙。

所以，佛教認為言說只是方便指稱，不可信，它不是事物本身，而是人的執著。眾生之所以不能證悟實相，往返輪迴於六道之中，其根本原因在就於眾生執著言語、名相，而不能解脫。如吉藏在《淨名玄論》云：

總收萬法，凡有二種：一者物體，二者物名，此二是生累之所由，起患之根本，故善吉問言：眾生要何處行？如來答曰：一切眾生，皆在名相中行，名謂名言，相則法體。<sup>33</sup>

在《般若經》中，更是隨處說一切法無自性，是空，涅槃不可得，智慧也不可得，總之一切皆為名相、空不可得。如《大般

32. 《摩訶般若波羅蜜經》卷7，〈26 無生品〉，CBETA, T08, no. 223, p. 270b25-28。

33. 《淨名玄論》卷1，CBETA, T38, no. 1780, p. 856a25-29。

若經》云：

般若波羅蜜多亦但有名，謂為般若波羅蜜多，如是二名亦但有名。善現！此之三名不生不滅，唯有想等想，施設言說，如是假名不在內不在外不在兩間，不可得故。<sup>34</sup>

綜上可知，《般若經》和《中論》所言的空、有、假名或「不可說」義，就是對人們名相、戲論的否定，使眾生徹底認識到宇宙變化不息、無自性、畢竟空的本質。換言之，應是指：因為沒有世人一向以為的實在之一法，所以說了也無所說、無所得，即一切皆空之義。<sup>35</sup>

大乘佛教中，有許多關於「不可說」、廢詮歸旨的勝義諦與名相關係的理論。首先，佛經中確實有這樣的觀點，即認為：此唯一的勝義諦是不可說的，說即違道。如經云：「現證是法自性、彼法性相不可言說。」<sup>36</sup>「於菩提勝義諦中，即不能說。何以故？彼勝義諦，非語言、非詮表，亦非文字積集所行，尚非心、心所法而可能轉，況復文字有所行邪？」<sup>37</sup>因為言說即分別，「諸說法聲皆是分別」，<sup>38</sup>因而文字言說不可能真說佛法深義。「為不可思議一切眾生大悲轉故……於無文字、無語言、無記說、無詮表法中，為他眾生及補特伽羅，假以文字，建立宣說。」<sup>39</sup>

34. 《大般若波羅蜜多經》卷 11，〈7 教誡教授品〉，CBETA, T05, no. 220, p. 56b29-c5。

35. 林良彬：〈詮釋佛法的「不可說」義——「佛法和語言」之三〉，《弘誓》第 134 期，2015 年，頁 58。

36. 《大集大虛空藏菩薩所問經》卷 3，CBETA, T13, no. 404, p. 622b19。

37. 《佛說海意菩薩所問淨印法門經》卷 8，CBETA, T13, no. 400, p. 494c15-18。

38. 同註 37。

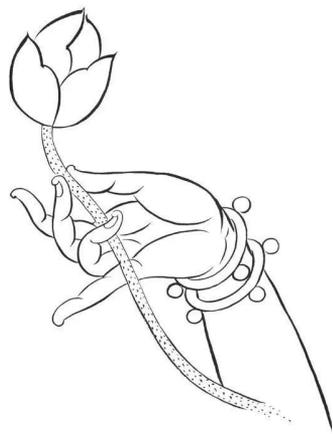
39. 同註 37。

《人間佛教》學報 · 藝文 | 第二十二期

禪門經典《宗鏡錄》認為，文字不同於要傳遞的大旨，只有廢掉文字才會接近大旨。禪宗許多祖師是不贊同僧徒看讀經教的，因為「恐慮不詳佛語，隨文生解，失於佛意」。<sup>40</sup> 但是，佛法之大旨又不能不看，實際上也是如此，藥山惟儼禪師雖然平常不許人看經，但自己一生閱《大涅槃經》，同其他祖師「博通經論，圓悟自心」。<sup>41</sup>

不論是勝義諦的「不可說」，還是禪宗祖師提倡的「不可看」，我們都知道，龍樹菩薩在闡揚勝義諦所指稱的空性或涅槃方面，仍然採用了隨順空義的世俗諦「可說的」（expressible）語言（假名）清楚地「說了」（論證）出來，也符合《中論》所云：「若不依俗諦（世間的言語和文字、符號等），不得第一義；不得第一義，則不得涅槃。」<sup>42</sup>

最高真理往往是言語難以表達的，但弘法又需要借助言語來表達，由上可知，佛教弘化是因為「有可說」性才說的。那麼，佛陀是如何說的？用哪些方式說？由於佛陀要傳遞的是難信難行的解脫之法，因此，佛陀用了很多不同方式去闡述；換言之，佛陀對「言語」表達的種類、形式豐富多樣。事實上，佛陀通常採用兩種方式：正面的肯定式與反面的否定式。前者為「表詮」，是透過顯示事物的屬



最高真理往往難以用言語來表達

40. 《宗鏡錄》卷 1，CBETA, T48, no. 2016, p. 418a16-17。

41. 同註 40。

42. 《中論》卷 4，〈24 觀四諦品〉，CBETA, T30, no. 1564, p. 33a2-3。

性來詮釋事物「是什麼」；後者為「遮詮」，是透過排除事物的屬性來詮釋「不是什麼」。

佛教般若學認為，言語只能表示相對的現象，作用是有限的。佛法作為一種真理，是超越多種相對現象之上的，必須藉由「遮詮」，即透過「不」、「非」、「無」、「離」、「絕」等否定的表述方式來闡釋其真實義理。如龍樹菩薩的「八不偈」：「不生亦不滅，不常亦不斷，不一亦不異，不來亦不出。」<sup>43</sup>

一些重要佛教經典除闡述「遮詮」方式外，也以「表詮」方式，對如何運用言語闡釋、宣揚佛法，提供了多種可參考的途徑和方式。因此，龍樹菩薩又提出四悉檀（*siddhāntas*），其宗旨乃是將佛陀弘法理念歸納為四種不同的施設，以方便讓不同根性的眾生得以修習聖道，趣向解脫的境界。不過，縱然世尊以四種方式來教化眾生，但是每一種悉檀都是適應於受教者的根機，前三悉檀是可破、可散的，而第一義悉檀是離一切過失、不可變易、不可勝、是真實不虛的。

在言語的作用問題上，佛教的看法是辯證的，即強調言語的作用既有限又無限。而，佛教語言面對的所指或對象有兩大類，即世間的一切有為法和出世間的無為法。說語言的作用既有限又無限，是同時相對於這兩類對象而言。就語言在敘說有為法時的作用而言，由於言語不是對象本身，二者在本質上有所不同，所以，前者不可能完全再現後者；但是，因為言語有指稱和代表對象的作用，加之使用的人有將它與對象關聯起來的能力，因此言語又有意指對象的作用，儘管是大致的、不完全精確的。有學者認為，言語與佛教所

43. 《中論》卷1，〈1 觀因緣品〉，CBETA, T30, no. 1564, p. 1b14-15。

發現的真實諦理的關係儘管要複雜得多，情形應是基本相同。<sup>44</sup>

佛教電影作為一門影像藝術，本身具有「不可說」的特質，但作為現代弘化的一種方式，除了「可看」、「可聽」，也要達到「可說」的意義。下一節研究佛教電影的語言觀，我們也會從其意義方面切入。

## 五、佛教電影的語言觀

大陸學者賈磊磊在《電影語言學導論》中認為：

一種藝術的創造，實質上就是一種語言的創造，一種表達人類精神活動的媒介形式的創造。一部藝術的歷史，往往就是一種藝術語言的發明、形成、發展的歷史，一種確立規則與超越規則，創建法度與重構法度的歷史。一門藝術的研究，首先應當是一種藝術語言的研究，一種藝術語言表達方式與意義的研究。<sup>45</sup>

因此，本文在研究佛教電影語言觀之時，首先把電影藝術還原為一種語言現象來審視。佛教電影語言是由佛教語言和電影語言構成，同時具足二者共通之特色，同時，二者存在差異性，也存在相似性。

（一）電影語言是由表現性的「直接意指記號」組成，視覺形象本身具有最直接的表現性；而佛教語言尤其是大乘佛教語言，往往重視採用譬喻、象徵等文學語言和文學手法來宣揚佛法，如《妙

44. 高新民、李小娜：〈佛教語言哲學略論〉，《華中師範大學學報》第1期，2015年，頁72。

45. 賈磊磊：《電影語言學導論》，北京：中國電影出版社，1996年，序言，頁i。

法蓮華經》云：「諸佛亦以無量無數方便、種種因緣譬喻言辭而為眾生演說諸法。」<sup>46</sup> 同時，也重視採取否定式語言的文風顯示出不同的風格。但是，這些形象的言語也只是表述、把握佛法的方便手段，從根本上說，還是「止止不須說，我法妙難思」。<sup>47</sup>

（二）佛法不僅不可言傳，也是難以思議的。《法華經》認為，宇宙萬物的本來面目不是眾生通過語言所能把握的，「唯佛與佛乃能究盡諸法實相」。<sup>48</sup> 也就是說，語言在體悟最高真理方面是蒼白無力的，而需要最形象、直接的表現性符號。由聖者說出，既可表現為一般的聲音、字詞，又可以以無聲無字的方式表現出來，如佛陀的「拈花」及禪師接引學人常用的「揚眉瞬目」、「棒喝直指」、「拈椎豎拂」、「拳打腳踢」等極其靈活、無關語言的方法。

在電影的闡釋中，比如純粹性佛教電影《小活佛》（*Little Buddha*, 1993），一幕悉達多太子深夜出門的場景，厚厚的城門裡比喻三界火宅，出門則比喻他即將出家修行，遠離煩惱之家。這一



電影中悉達多太子深夜打開城門



悉達多太子走出城門

46. 《妙法蓮華經》卷1，〈2方便品〉，CBETA, T09, no. 262, p.7b12-15。

47. 同註46，p. 6c19。

48. 同註46，p. 5c10-11。

《人間佛教》學報·藝文 | 第二十二期

個鏡頭，只有門推開的聲音，無需一句台詞，便可通過視覺效果，將佛教思想直接傳播給觀眾。

（二）電影語言是一種世界性的通用語言，它與繪畫、音樂、戲劇具有同質性；而佛教語言是表述佛所發現的一種特殊的實在或無為法的語言，所講的是終極存在，是一個超越性的感悟境界，是最真實的彼岸。如經云：「我所說者，義語非文。眾生說者，文語非義。非義語者，皆悉空無，空無之言，無言於義，不言義者，皆是妄語。」<sup>49</sup>

這裡的「義」是一種特殊的所指，即是空無或實相。在這個層面，佛教語言是超越世界而存在的一種勝義諦語言，也是超越知性思惟的。對待佛教電影語言問題上，我們需要做一個中道觀者。<sup>50</sup>佛教的中道實相是不可表述的，但中道實相又離不開語言文字，這正如德國哲學家海德格爾（Martin Heidegger）說的，「事物要在言詞中，在語言中才能生成並存在起來」，<sup>51</sup>「唯當被表示物的詞語已被發現之際，物才是一物。唯有這樣物才是一物」。<sup>52</sup>這就是說，萬物是藉助於一種世界性通用語言，才能被指認出來。

在電影的闡釋裡，如純粹性佛教電影《春夏秋冬又一春》（*Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring*, 2003），全片主角通過大量肢體語言及眼神來表達劇情。片中「春」一章，貪玩的小沙彌拿石頭綁在魚、青蛙和蛇身上，捉弄牠們。老和尚發現後，用同樣的手法處罰他，告誡他不可傷害小動物。這種無關語言的影片風

49. 《金剛三昧經》，〈6 真性空品〉，CBETA, T09, no. 273, p. 371a14-16。

50. 胡曉光：〈略論佛學的語言觀〉，《法音》第8期，1996年，頁12。

51. 馬丁·海德格爾（Martin Heidegger）著，陳嘉映、王慶節譯：《存在與時間》，北京：三聯書店，2006年，頁230。

52. 同註51。

格，將影片中小沙彌的「貪瞋痴」及老和尚的智慧與慈悲表現得淋漓盡致。

（三）電影語言中的喻體與被喻體是重合的，銀幕上的蓮花即蓮花本身（喻體），同時又是清淨（被喻體）的象徵物；而佛教語言中的符號，必須借助讀者的識別能力才能想像成一個蓮的形象；<sup>53</sup>同時也有些符號是超越思惟的，比如修證、開悟等。語言符號的喻體與被喻體的存在，往往兼具世俗諦和勝義諦，對於勝義諦而言，語言文字符號不一定與真實存在者相符。

同樣，佛教電影的喻體和被喻體，體現在語言的世俗諦的認同性，以及勝義諦的超越性。如純粹性佛教電影《不肯去觀音》（*Avalokitesvara*，2013），「蓮花」這一符號運用在很多場景中，主人公蓮妹去世之時，整個海邊盛開蓮花，同時，觀音菩薩在空中顯現，這表現了蓮妹的清淨與慈悲，同時也喻其為觀音菩薩的化身。



佛教電影《不肯去觀音》中，大量運用「蓮花」這一象徵。

53. 參賈磊磊：《電影語言學導論》，頁 88。

綜上可知，關於佛教電影的語言觀，其本質是超越思惟「不可說」的勝義諦語言，須破除對於語言概念、文字符號的執實心念；在表現方面，則需要通過世俗諦語言，詩意化、「可說、可看」地彰顯出電影中所蘊含的佛法義理、思想內涵。

## 六、佛教電影語言的意義

關於電影語言的理論與批評的諸多問題，可歸結為「語言的意義」這樣一個釋義學的問題。無論是本體論上的爭執，或是影片的評價，都與「語言的意義」的體會直接相關。我們可以把任何電影作品中的意義，都看作由不同的有效意義所構成的整體意義，<sup>54</sup> 此整體意義包括：

### （一）意向義

在佛教電影的創作理論中，意向義是指導演及其演員的主觀意圖，即電影創作的意念、動機。

比爾茲利說，「我們由觀看、聆聽、閱讀等方式發現作品的本質；然而我們卻是靠對作者生平的了解，通過信件、日記、工作手冊、訪問……來發現作者的意向」。<sup>55</sup> 雖然，了解作者的意向主要靠的並非作品，然而在作品中還是能夠認出作者意向的對應部分；此部分即作品的意向義。意向義不等於作品的評判標準。對作品的有效解釋和客觀評價，必須依據作品語言自身所顯現的意義（由直接閱讀獲得），而非在完成作品前有任何表現的事跡。

任何語言哲學都要回答關於意義本身的種種問題，進而有自己

54. 此概念的提出，參考自賈磊磊：《電影語言學導論》，頁 219。

55. 同註 54。

的意義理論，佛教也不例外。不過它的意義理論極為特殊，這種特殊性有多方面的表現。在佛經中，「義」或「意義」譯自梵語 *artha*（巴利語 *attha*），音譯為阿他、阿陀，用法很多，大致上來說，在不同語境中分別有真實、作用、道理、意義、利益等內涵。

至於佛教語言的意向，我們知道，佛教的傳播不只是語言、肢體訊息，也牽涉到佛教體驗的問題，所以更多重化及複雜化。佛教體驗的有無，乃至其體驗之淺深，依此而形成的語意，和一般日常語言的語意之間，有著本質上的不同，而這種不同，不只是語言學的問題而已，而是「佛教語言學」的問題。

比如六祖惠能雖然不識字，但是能聽得懂《金剛經》的本意而明心見性；而神秀大師雖飽讀詩書，在一般的語言、語意的理解上勝過惠能許多，卻無法體會五祖所要傳達的意思。這種語意傳達牽涉到佛教的體驗，毋寧是佛教傳播上比起言語失真更根本而重大的問題。而禪宗的「以心傳心」的「傳」如何可能的問題，也就在這裡。心是何等之心？傳是如何來傳？這不僅僅是語言知識的傳布，而是已經涉及到真理的體悟之層面了。<sup>56</sup>

佛教電影須透過觀眾直接閱讀影像，以理解作者的創作意向，同時藉此體悟佛法意涵。從比較研究的角度說，佛教電影所說作為影像、言語符號的意義，有點類似西方語言哲學意義理論中「指稱論」所說的「指稱」，或包含有指稱論的元素。當然，又不能等量齊觀，因為佛教電影語彙中的語言單位是可聞可見的實體。

無論在哪個國家的電影語言中，某一物的語言符號都是該物自身，而其所說的「義」，有一種是極為特殊的指稱，即它是特指的、

56. 參莊崑木：〈佛教的語言與傳播〉，《法光》第135期，2000年，頁1。

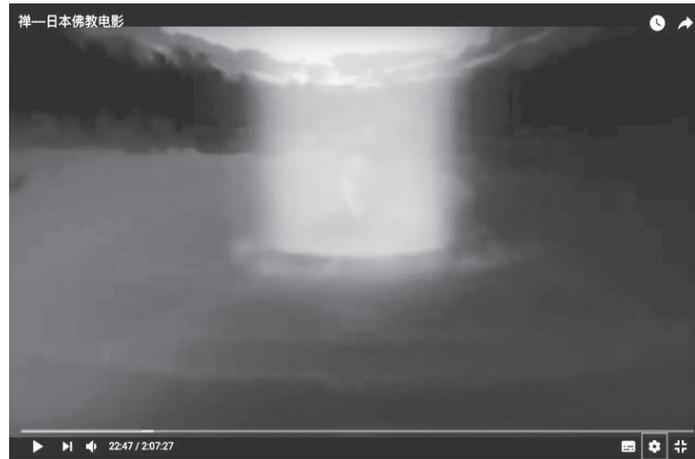
《人間佛教》學報 · 藝文 | 第二十二期

有限的，電影中無法表現抽象意義上人與動物，只能表現張三、李四或貓、狗這些單個的人、動物。<sup>57</sup> 在特定的鏡頭裡，比如佛光、閃電、大海、烏雲等，甚至與文字無關，不存在與言語文字的對應關係，因此嚴格地說，不是「能指」的「所指」。更重要的是，佛教電影所說的「義」，還有現象學的視角與意蘊。

以佛教電影《禪》（*Zen*，2009）來說，為了讓觀眾一眼即知主角是日本和尚，扮演的演員要剃光頭，著日式僧裝，外表的形象必須具體，而非抽象概念意義的「和尚」或 Monk。另外，與文字無對應關係的特定鏡頭，比如片中道元禪師在參禪中明心見性，達到「身心脫落」、「目橫鼻直」的高妙境界，很難以文字、語言來描述，因此，影片借用了佛光等特效，活潑地表現出這一開悟境界。



日本佛教電影《禪》中，演員身著典型的日式僧服。



電影中道元禪師開悟時的佛光特效

57. 參賈磊磊：《電影語言學導論》，頁 153。

## （二）表達義

被表達面和表達面均含有表達義，而佛教電影的被表達面包括題材、情節、人物等。比如以不同的語氣、語調、節奏說同一句話「你在做什麼」，在或緩慢或急促或恭敬或隨便的不同場景中，這句話產生的意義肯定超過話語本身的意義。

電影中的符號與內容的關係是一種「尚似關係」，有別於日用語的「任意關係」。然而，兩者均帶有特定的意義。人們曾經認為：這種具有物質、技術特徵的方式是中性的媒介，其本身並沒有意指作用；其實，並非如此——不同的表達方式，就可以產生不同的意義。<sup>58</sup>

電影作品的意義，不僅在於「說了什麼」，更重要的是在於「怎樣說的」。中國人民大學的金元浦在其《文學解釋學》中，曾界定「表達義」為：「作者在特定場合使用的一系列語調所具有的意義。」<sup>59</sup>對於這種界定，我們須作以下的補充：即詞語在不同的使用中所產生的意義，往往大於詞語本身的意義。表達義即「表達方式所產生的意義，而不是詞語本身的初始意義。」<sup>60</sup>

佛教電影關於表達觀念與實在關係的理論，如前所述，佛教所說的表達義內容主要指諸法諦理，而與之有關的思想觀念主要是指佛陀的「化意」或言教中包含的思想。又比如在佛教電影歷史上，我們會發現，許多題材相同的作品之所以有不同的評價和回響，都與作者所採取的不同表達方式有關。

例如，在「大話西遊」系列的電影中，玄奘大師的形象被無厘

58. 同註 57，頁 220。

59. 金元浦：《文學解釋學》，長春：東北師範大學出版社，1997 年，頁 69。

60. 同註 59，頁 89。

《人間佛教》學報 · 藝文 | 第二十二期



《大唐玄奘》還原歷史上獨往印度取經的玄奘大師，一路艱辛、無所畏懼的形象，觸動人心。

頭式的娛樂化、曲解化，而純粹性佛教電影《大唐玄奘》（*Monk Xuanzang*, 2016）就充滿正能量，堪稱佛教電影的典範，因為導演採用一種還原歷史面目的方法：玄奘大師出家——偷渡出關——徒步路經西域各國——抵達古印度學習——取經回國——翻譯經典，將玄奘不畏千辛萬苦，「寧向西方一步死，不回東土一步生」的求法精神，表現得淋漓盡致，感動人心，使長久來被戲說、褻瀆的唐僧形象，在這部電影中扭轉過來。這表明，在講述或描述某個人物或事件時候，無論它的內容是什麼，表達或描述的方式本身就具有一種不可替代的意義。

### （三）生成義

對任何電影作品的接受活動都是「生產性」的——觀眾、讀者在不同程度、範圍、意義上，重新創造該作品。所謂電影的「生成義」，即指接受活動所產生的直接審美效應。生成義包含兩個方面：

## 1、觀眾（個體）給定義

即觀眾對電影意義框架的具體補充。這種「給定義」作為觀眾的一種心理反應，並沒有一個統一的內容，也會經常因人、時、環境而有所不同。正如古人對待《楚辭》的不同閱讀態度：「才高者苑其鴻裁，中巧者獵其艷辭；吟諷者銜其山川，童蒙者拾其香草。」<sup>61</sup>《文心雕龍·辨騷》所謂「雅俗共賞是也」。儘管有些電影能夠達到「雅俗共賞」的審美境界，但是觀眾的興趣也不是都集中在同一個意義層面上。每個人都是將自己不同的意願投射到影片之中，得到來自不同層面的回應。因此，對於一部電影的審美來說，很難做出誰對誰錯之分，任何人都不可以規定對一部電影只做出一種詮釋。

佛教重視「佛以一音演說法，眾生隨類各得解」<sup>62</sup>，尊重每個眾生對於佛法的理解和受用。從這個方面來說，佛教電影作為弘化方式頗有可取之處。比如佛教電影《達摩祖師》（*Master Of Zen*，1994），有些觀眾從中看到達摩祖師面壁修行的工夫，有些看的是達摩祖師對待皇權的態度，也有些看出達摩祖師教化徒眾的方法……正因為這種現象，才賦予人們對於佛教電影的多種解讀。

## 2、歷史（文化）派生義

即情境產生的衍生意。在特定的歷史時代、文化背景，我們對於前人留下的電影往往會賦予新的含義。同樣，對待同一電影作品，在不同的國家、民族、社群、文化……也會產生不同的派生義。有些電影往往事隔很久後，由於社會歷史的變化，人們才開始認識其作品所深藏的含義。電影導演對少林題材無止無休的闡釋與創

61. 卓國浚：《文心雕龍精讀》，台北：五南書局，2007年，頁54。

62. 《維摩詰所說經》卷1，CBETA, T14, no. 475, p. 538a2。

《人間佛教》學報·藝文 | 第二十二期

作，就是最有利的佐證。

從這方面來講，佛教電影強調對時代性的契合，30年前的電影，如《少林寺》（*The Shaolin Temple*, 1982），在當時可說是紅極一時，迄今為止也是票房最多的中國佛教電影，但是今天再看，或許會顯得有些乏味、可笑。類似這種通常被稱為人們審美趣味的變化，實際上體現出社會歷史和文化的變遷。或許是基於這種情況，伽達默爾（Hans-Georg Gadamer）才會把電影的意義的最終解釋權賦予歷史。

在佛教電影的傳播方面，我們對於整體歷史進程的關注，往往重於對個體意識的關注。在面對當代傳播學和傳統傳播學的問題上，佛教電影需要認識到這種分野的存在。從根本上說，對於電影作品意義的紛爭，往往是處於不同歷史進程、不同歷史背景、不同歷史心理之中的文化之爭。

我們對任何意義的指稱，都必須符合某些先決條件，按照某些釋義規則。比如，我們稱一部電影作品是有意義的（乃至具有佛教電影的意義），那麼這部電影就必須具備以下條件：（1）遵循電影語言表達的某種通常規則；（2）滿足觀眾特定的心理期待和需求；（3）符合人們在現實中共有的思惟習慣。<sup>63</sup>

依照以上的釋義規則，我們可以很容易地定位或判斷一部電影是不是「佛教電影」。舉個例子，我們說韓國電影《與神同行：罪與罰》（*Along With the Gods: The Two Worlds*，金容華導演，2017）具有佛教電影的意義，可以稱是一部廣義的象徵性「佛教電影」，這意味它必須具有以下條件：

---

63. 此觀念參考自賈磊磊：《電影語言學導論》，頁 225。

(1) 遵循佛教電影特有的表述形式：過去未來的時空環境，充滿佛教道理的表演台詞，善惡分明的人物形象，以因果、輪迴、懺悔、解脫等為基礎的故事情節。如影片中，主人公弟弟安慰欲自殺的戰友，教導他要勇敢面對未來，敢於放下過去，好好活在當下，這些無不充滿佛教道理。

(2) 滿足觀眾預期想得到的對佛法道理領悟和感受的期待：淨化內心。如影片中，主人公真心懺悔得到母親原諒後，獲得重生機會，滿足觀眾內心的期待。

(3) 觀眾憑藉過去對佛教的認識和思惟方式，就能夠理解影片中的故事情節和主題含義，而不需要改變原有的解讀方式。如影片中教導大家「棄惡從善、改過自新」，與觀眾對佛教「諸惡莫作，眾善奉行」的認知觀點一致，在解讀上不會產生衝突。

因此，要指稱和確定一部電影是否符合「佛教電影」的意義，應該觀察該電影的特質中，是否蘊含佛法的智慧和哲學。以上行文，是筆者在探討佛教電影語言上的一個重大主張，從其意義面



主人公弟弟安慰欲自殺的戰友，面對痛苦時的處理態度，充滿佛教道理。



電影主人公真心懺悔得到母親原諒後，獲得重生機會，滿足觀眾內心的期待。

切入，善用現有的佛教電影來分析、詮釋。從而，使我們更好地理解佛教語言以及電影語言，乃至如何運用佛教電影語言以領悟、體會電影中蘊含的佛法思想、意涵。

## 七、結論

「佛教電影」是以傳播佛教義理或思想為主旨、以佛教元素為主題創作的電影，其作為一種以內容為劃分依據的特殊電影類型，更能貼近人們社會精神文化實質，反映大眾文化的思想傾向。尤其佛教倫理具有普適性，所以，佛教思想或佛教符號不僅存在於「純粹性」佛教電影，同時也被或隱性或顯性的植入在其他題材和類型的影片中，本文稱其為「象徵性」佛教電影。

研究佛教電影的語言觀，必須刻意地留意結構性的問題，要知道電影語言如何影響觀眾、如何傳達感情，如何恰當運用佛教元素構築起意義。在探討前，本文先將電影還原為一種語言現象來審視。佛教電影的語言形式與其他類型電影的不同之處在於，它是由佛教語言和電影語言構成，具足二者互通之特色；同時，也吸收這二者存在的差異性和相似性。本文闡述佛教電影的語言觀的一個重要主張，是從其意義面切入。

不管是佛教還是電影，都是以語言文字符號為載體，由於語言文字符號對於人類而言至關重要，在形成從各種維度研究語言文字符號的學問之後，也產生了相應的語言觀，「佛教電影」亦名列其中。在本文中，通過對其語言觀的認識，已經探知到電影語言和佛學的理論本質及其語言哲學。

「佛教電影語言觀」作為一門新的學問，在未來研究方向上，筆者希望可以在佛教（或佛學）方面找到更多與電影語言緊密連

結之處，也期待能在佛經中找到更為充分的依據，而不僅僅是本文提到的「假名」、「不可說」和「四悉檀」等概念。同樣，也希望擴充和豐富對於佛教電影方面的研究，從電影鏡頭、電影語言、電影表演等多角度切入，找到和佛教最理想的互通、融合之處。

以電影傳播媒介來推廣佛教，是通達權變、契理契機的一種形式，本文在研究過程中，也發現其中存在的一些利弊得失，期有志於此者，應當趨利避害、糾治種種以訛傳訛、摒除以盲導盲的「佛教電影」誤區，如道宣律師所言「以法護法」，創作出更多符合佛教電影語言觀的影視作品，消解社會戾氣，倡導止惡行善，重塑民眾良知，將佛教的思想應用到日常生活中。另外，在電影題材方面，借此因緣，期能促進其他類型電影的語言觀研究，如手足題材、武俠題材、戰爭題材等等，或者作為一種研究參考。

最後，筆者在寫作過程發現，佛教電影的語言觀越來越鮮活，因為有著強大的佛教語言作為支撐，又有電影語言作為現實的演繹。總之，本文的寫作是建構「佛教語言」的新嘗試，希望有識之士一起參與，共同關注「佛教電影」的發展，實現電影對於人間佛教弘化的新局面！

