管窥佛教电影的语言观

○释圣因

摘　要：“佛教电影”是指以传播佛教义理或思想为主旨、以佛教元素为主题创作的电影，依据直接陈述与间接表喻佛法的方式概可分为：纯粹性佛教电影和象征性佛教电影。本文试分析佛教电影语言观，从麦茨的电影语言理论、大乘佛教的语言观以及佛教电影语言的意义面切入，阐释其语言形式之特别处与佛教思想之互通处，结合《达摩祖师传》《小活佛》《春夏秋冬又一春》《不肯去观音》《禅》《大唐玄奘》《与神同行》等影片作为案例加以分析。

关键词：佛教　电影语言　佛教电影　佛教语言　电影语言

“语言是人类最重要的交际工具，是表达及沟通其意念、感情及欲望的一种方式，这种方式本身的形式是一个符号系统。”[1] 人类的一切文化又都是以语言、文字、符号为载体，由于它们对于人类而言极为重要，因而形成了从各种角度研究的学问，借此反映出人类思维的逻辑。关于佛教语言以及电影语言的探讨是很多的，但对于电影中这一特殊题材——佛教电影的语言观，尚处于空白阶段。在此笔者希望抛砖引玉，引起相关人士对于佛教电影语言观的关注与研究，藉此探知电影语言和佛学的理论本质及其语言哲学。

笔者在研究过程中，选择从文献资料搜集与分析、“电影评论”等方面进入，由于本文已是跨越了佛学、电影学、语言学等领域，所以需要在不同领域都能客观、如实、准确地进行评论。比如，于电影当中，直接运用电影剧情、镜头语言等结合佛教文献一起解读后，进行评论，寻求以新的视角看待佛教语言、电影语言二者关系，尝试将佛教思想、语言与电影结合后，建构一种新的“佛教语言”，从而分析佛教电影语言观及其意义所在。

一、“佛教电影”的概念及类型

在探讨佛教电影的语言观之前，我们需要对佛教电影有一个初步了解。[2] 电影诞生于 1895 年，法国卢米埃尔兄弟（Auguste MarieLouis Nicholas&LouisJean）拍摄了史上第一部影片《工厂大门》（*Les portes de lusine*，1895）[3]，但是传入中国后，就在佛教界引起了不同凡响的共鸣，从而受到很大启发并尝试开始这一先进、优越而特殊的新的表现形式传播佛法，从而在电影类型中多了一个主题——佛教电影。

佛教电影并非电影界的主流类型，佛教电影引起

释圣因，台湾法鼓文理学院佛教学系 2017 级硕士研究生。

学界的注意，也几乎是近二十年以来的事。关于“佛教电影”的概念界定、类型、研究方法与理论，都仍处于发展中的阶段，如学者葛林（Ronald Green）在《佛教进入电影：佛教思想与修行概论》（*Buddhism Goes to the Movies: Introduction to Buddhist Thought and Practice*）一书的序文提到“目前并没有系统性探讨佛教与电影的文本存在，只有一些已出版的论文，暂时用某些方式与佛教产生连结来评论个别电影，但具备佛教内容的电影数量日渐增多”。[4]

研究“佛教电影”，首先需要厘清概念才会有一个具体参照的标准。贵州大学周传皓的学位论文《当下中国佛教题材电影研究》中，作者回顾现有资料，将之定义为“佛教题材电影是取材于佛教历史、佛教人物、佛教典故或展现佛教艺术、描述现状的影片”[5]；而学者张慧文的《中国佛教电影探微》则认为“佛教电影”指的是“在电影创作中，以佛教文化作为电影故事的叙事主体和艺术创作的主题载体，通过电影的各种表现手法，将佛教美学的瑰丽与传统文化的意蕴融为一体的主题电影，佛教电影能够反映一个社会普遍的文化认同和价值观念，来源于小众生，却引导了大众的眼光和价值体系”。[6]

本文综合学者们的观点，认为“佛教电影”需要具足两个因素：

一、以传播佛教义理或思想为主旨；二、以佛教元素为主题创作。

虽然对于佛教电影的概念及类型，目前学界尚未达成共识，但从大致上，“佛教电影”可以通过直接陈述与间接表喻佛法的方式，概可分为两大类：

一、纯粹性佛教电影：以佛教信仰追求为主旨，以佛教修行为主要内容，以佛陀、菩萨、各宗祖师、高僧等佛教相关人物为主角，直接阐述佛教思想、正面传播佛法的电影。

二、象征性佛教电影：泛指已经脱离了用具体义理、仪式、真实人物来宣扬某种宗教的叙事，主题或内容表面看似与佛教无关，却象征性传达了佛教的思想或内涵。重点不在于宗教原教旨主义的阐释，而是更强调在世俗生活、现实社会中发掘宗教精神、启发生命真谛，表现的不仅仅一个信仰体系、一种意识形态，更是一种精神文化、生命教育。

以上是笔者对于佛教电影的类型进行的一种尝试性划分，目的不是故意与之前学者的分法有所不同，而是想提供一种比较符合佛教意涵、佛教本怀的分类法。同时，也从佛教的角度，提供一种简单明了的判断标准。当然，也有个别电影很难分别，或者是两种类型的结合，比如日本电影《禅》（*Zen*，2009）；或者是两种类型以外，即非佛教电影（附佛外道式的“佛教电影”[7]），如“大话西游系列”“白蛇系列”“少林系列”[8]等电影。

笔者认为，这种对佛教电影的简明分类法，容易从题材、主旨上直接且有把握去判别一部佛教电影，也有助于电影从业者对佛教电影有一个明确的定位和健康的创作动机。[9]

中国的佛教电影最早出现于1936年，哈尔滨慈善家刘玉权计划创办“佛化电影”[10]事业，由于各种原因，并没有真正付诸实践。但是，在东亚地区及西方社会的电影类型中，还是第一次出现了“佛教电影”（见表1）。

表1 东亚地区及西方国家摄制第一部佛教电影概况

国家/地区	电影中文名	外语名	导演	上映年份	佛教电影类型
中国内地	观世音[11]	*Guanshiyin*	严幼祥	1939	纯粹性
香港地区	立地成佛[12]	*Repentance*	邵醉翁	1925	象征性
台湾地区	大佛的瞳孔[13]	*佛陀の眸*	田中钦原	1921	象征性
日本	大佛开眼[14]	*Daibutsukaigen*	衣笠贞之助	1952	象征性
韩国	达摩为何东渡[15]	*Why Has BodhiDharma Left for the East?*	裴永均	1989	纯粹性
德国	亚洲之光[16]	*Light of Asia*	FranzOsten&HimansuRai	1925	象征性

如今，我们已经进入全球化的时代，作为传统宗教和文化的佛教，对各国家的经济、文化、政治，甚至哲学、文学、语言、艺术等产生着不可替代的作用。“佛教电影”作为一种以作品内容为划分依据的特殊电影类型，更加接近于社会精神文化的实质，更能反映大众文化的思想倾向。于此，研究佛教电影的语言，其实是在社会历史的进程中，研究特定人群对于文化（电影所蕴含的佛法思想）的接纳过程及其对于语言符号的识别、感受能力。如此说来，从根本上而言，研究佛教电影的语言，正是要朝着“语言学”的方向进行，而佛教电影的语言恰好包含电影语言和佛教语言双重身分特质。因此，更需要探寻其与电影语言之间的关系。

二、麦茨的电影语言理论与大乘佛教的语言观

克里斯蒂安·麦茨（Christian · Metz）首先把电影理论研究转变成电影语言研究，即把结构主义的思想范式引入电影理论之中。麦茨关于电影语言的主要观点集中体现在 1964 年的著作《电影：语言系统还是语言》。在文中，他运用瑞士学者索绪尔（Saussure）的语言理论，认为电影是一种没有“语言”却包含着“言语”的“语言活动”。麦茨认为，“影像语言，并非一种语言系统，而且亦非一种纯粹之‘文法’，而是一种文法与修辞学的混合体，它受到电影导演的个别创作所影响之程度远较作家影响其所使用之文字为甚。”[17]

麦茨指出电影五项元素中带有语言特质的两个元素，即录制下来的口头声音和画面上的书写素材。不过，也可以说，“所有的电影要素（对白、书写素材、音乐、杂音和影像）至少带有语言的潜能”。[18] 比如拿音乐和杂音来说，音乐虽然通常有带歌词，但如果歌词听不清楚，只要有旋律，一样可以勾起无限的想像。而杂音，影片中的汽车发动声、喇叭声，以我们来听是杂音，但对于电影来说，或许是主人公心理语言之一。法国著名喜剧导演雅克·塔蒂（Jacques Tati）在影片中大量使用独特的声音处理，用以窥探听觉在电影观看中的重要位。声音作为喜剧元素，语言和媒介，是连结导演核心旨意与外部世界的途径（图 1、图 2）。

图 1 会发出“噗”一声的塑胶椅子

图 2 会发出“啾”一声的弹球

麦茨认为，电影没有一般以音声语言为中心的语言系统中所具有的代码，电影有的只是某种“语言系统的相当物”[19]，换言之，电影不是一种语言系统，而是一种“没有语言系统的语言”。从电影的叙述功能来看，麦茨认为“电影作为一种语言，远超越在蒙太奇的任何效果之上，并不是因为电影是一种语言，所以能叙述这么好的故事，而是因为电影能够叙述这么好的故事，所以才成为一种语言”。[20]

在此基础上，麦茨提出电影语言的四个基本特质：一、电影语言不是一种交通方法；二、电影语言主要依赖于类似性的编码原则，而非按日常语言中随意性的编码原则；三、电影语言和语言系统在离散性单元方面是有差别的；四、基于电影基本表意元素呈现为

一种连续性型态，使人们难以找到它的逐级构成的表意体系。

麦茨的这种分析方式已经深入到了真正的电影语言学的研究范畴。电影由一系列连续活动影像所构成，无论电影是属于哪种类型、哪种样式，影像都是最基本、最核心的组成元素。而佛教电影作为比较特殊的一种电影类型，在分析佛教电影的语言观时，也同样要“以影像为本体，是现代电影语言学的逻辑起点”[21]。而这种影像，是用“不可说”的自然符号“写”成，即意味着电影是在“用现实表现现实”，影像具有再现客体的功能，构成电影“真实的基础”。

从“电影语言”的理论角度出发，研究佛教电影的语言观，就要兼顾佛教和电影的双重身份特质，有必要对佛教如何对待“语言”有一个基本了解。

因“佛教”流派众多，本文将其范围仅局限为“中国佛教”及“大乘佛教”。学者元弼圣指出，自从《般若经》以来，大乘佛教对语言的基本思想，都认为一切分别是源于“语言”表现而有的，透过“语言”表现出来的东西，是虚构而无自性的。因此，佛经里主张所谓“一切事物都是空的”。而大乘佛教中观学派创始人龙树菩萨（Nāgārjuna）的语言观即受到般若经典思想的影响，他主张，任何名称或语词都仅仅是一个不蕴含客观指涉的描述，而借由“言语”所指述的对象往往也是被虚构之物，亦即“言语的假构”。基于此，龙树菩萨认为通过“言语”并不能使我们准确地把握到任何事物的真实面。[22]

由此，提倡远离空、有（假名）两端的般若中观学说，将语言、定义与对象联系起来，否定语言实在性。如《中论》说：“相法无有故，可相法亦无；可相法无故，相法亦复无。……是故今无相，亦无有可相；离相可相已，更亦无有物。”[23] 依语言学[24]角度而论，这是从现象的空性和名言对现象的“不可说”（Unexpressible）[25]两个层面来论证语言的空性、假有。

同时，龙树菩萨在缘起性空的思想基础上，又将“空”和“假名”[26]联结起来，说到：“众因缘生法，我说即是空，亦为是假名，亦是中道义。”[27]这是从假名形成的角度来说，一切事物由众因缘和合而成，本无自性，是空；但由众因缘和合而呈现出的事相，若以名字指称、分别之，这为假名。觉观事物，要兼顾空和假名，不执一端，以合中道。这即是空、非空以及空非空三层面，从本质上看都“不可说”，若定要言说，也只能是假名而已。

所谓空、有、假名或“不可说”义，就是对人们名相、戏论的否定，使众生彻底认识到宇宙都变化不息，无自性、毕竟空的本质。虽然胜义谛是“不可说”的，但是我们都知道，龙树菩萨在阐扬胜义谛所指称的空性或涅槃方面，仍然采用了随顺空义的世俗谛“可说的”（Expressible）语言（假名）清楚地“说了”（论证）出来，也符合《中论》所云：“若不依俗谛（世间的言语和文字、符号等），不得第一义；不得第一义，则不得涅槃。”[28]

所以，佛教认为言说只是方便指称，不可信，不是事物本身，而是人的执着。众生之所以不能证悟实相，轮回于六道之中，其根本原因在于众生执着于言语、名相，而不能解脱。[29]虽如此，但弘法又需要借助言语来表达，由上可知，佛教弘化是因为“有可说”性才说的。

佛陀是如何说的？用哪些方式说？由于佛陀要传递的是难信难行的解脱之法，因此佛陀不同于一般讲者的地方在于：用了很多不同方式去阐述，换言之，佛陀对“言语”表达的种类、形式丰富多样。事实上，通常采用两种：正面的肯定式与反面的否定式，前者称为“表诠”，是透过显示事物的属性来诠释事物“是什么”；后者称为“遮诠”，是通过排除事物的属性来诠释“不是什么”。佛法作为一种真理，是超越多种相对现象之上的绝对者，则必须借由“遮诠”，即透过“不、非、无、离、绝”等否定式的表述方式来阐释真实义理，[30]如龙树菩萨的“八不偈”：“不生亦不灭，不常亦不断，不一亦不异，不来亦不出。”[31]

关于佛陀说法的方式，龙树菩萨提出“四悉檀”，将佛陀弘法理念归纳为四种不同的施设，以方便让不同根性的众生得以修习圣道，去向解脱的境界。不过，

纵然佛陀以四种方式来教化众生，但是每一种悉檀都是适应于受教者的根机。“四悉檀”的最终目的是引导众生悟入诸法实相，佛陀用言语说教既依此原则而说，则必然具有相应性（见表 2）。

表 2 佛陀说四种悉檀的内容和目的

说法方式（悉檀）	说法内容	说法目的
世界悉檀	因果法	与众生结缘
对治悉檀	贪嗔痴	令众生断除之
为人悉檀	戒定慧	令众生修习之
第一义悉檀	诸法实相	令众生悟入之

在言语的作用问题上，佛陀的看法是辩证的，即强调言语的作用既有限又无限。然而，佛教语言面对的所指或对象有两大类，即世间的一切有为法和出世间的无为法。说语言的作用既有限又无限，是同时相对于这两类对象而言的。就语言在叙说有为法时的作用而言，由于言语不是对象本身，二者在本质上有所不同，所以，前者不可能完全再现后者。但是，因为言语被创造出来有指称和代表对象的作用，加之使用它的人有将它与对象关联起来的能力，因此言语又有意指对象的作用，尽管是大致的、不完全精确的。言语与佛教所发现的真实谛理的关系尽管要复杂得多，情形亦是基本相同。[32]

“佛教电影”作为一门影像艺术，本身具有“不可说”的特质，同样，也作为现代弘化一种手段，除了“可看”“可听”，也要达到“可说”的意义。在下一节研究佛教电影语言观的时候，我们也会从其意义方面切入。

三、佛教电影的语言观

学者贾磊磊在《电影语言学导论》中认为“一种艺术的创造，实质上就是一种语言的创造，一种表达人类精神活动的媒介形式的创造。一部艺术的历史，往往就是一种艺术语言的发明、形成、发展的历史，一种确立规则与超越规则，创建法度与重构法度的历史。一门艺术的研究，首先应当是一种艺术语言的研究，一种艺术语言表达方式与意义的研究。”[33]

从这一角度出发，本文在研究佛教电影语言观之时，首先把电影艺术还原为一种语言现象来审视。佛教电影语言是由佛教语言和电影语言构成，同时具有二者互通之特色，二者存在差异性，也存在相似性。

首先，电影语言是由表现性的“直接意指记号”组成，视觉形象本身具有最直接的表现性；而佛教语言，往往重视采用譬喻、象征等文学语言和文学手法来宣扬佛法。如《妙法莲华经》云：“诸佛亦以无量无数方便、种种因缘譬喻言辞，而为众生演说诸法”，[35]同时，也重视采取否定式语言的文风显示出不同的风格，但是这些形象的言语也只是表述、把握佛法的方便手段，根本上还是“止止不须说，我法妙难思”。[36]佛法不仅不可言传，也是难以思议的。《法华经》认为，宇宙万物的本来面目不是众生通过语言所能把握的，“唯佛与佛乃能究尽诸法实相”。[37]也就是说，语言在体悟最高真理方面是苍白无力的，而需要的最形象、直接的表现性符号。由圣者说出，既可表现为一般的声音、字词，又可以以无声无字的方式表现出来，佛陀使用的“拈花”及禅门祖师接引徒众时常采用的“扬眉瞬目”“棒喝直指”“拈椎竖拂”“拳打脚踢”等极其灵活、无关语言的方法。（图 3、图 4）

纯粹性佛教电影《小活佛》（*Little Buddha*，1993）中，悉达多太子深夜出门时，厚厚的城门里比喻三界火宅，出门则比喻即将出家修行远离烦恼之家。一个镜头，只有门推开的声音，无需一句台词便

图 3《佛陀》（*Buddhaa*，2013）佛陀拈花，示众弟子禅法

图 4《达摩祖师传》(*Master Of Zen*,1993)达摩祖师拳打脚踢，指点门人迷津。

可通过视觉效果直接传播给我们佛教思想如电影中的场景。(图 5、图 6)

其次，电影语言是一种世界性的通用语言，它与绘画、音乐、戏剧具有同质性；而佛教语言是表述佛所发现的一种特殊的实在或无为法的语言，所讲的是终极存在，是一个超越性的感悟境界，是最真实的彼岸。如经云："我所说者，义语非文。众生说者，文语非义。非义语者，皆悉空无，空无之言，无言于义，

图 5 电影中悉达多太子深夜打开城门

图 6 悉达多太子走出城门

不言义者，皆是妄语。"[38] 这里的"义"是一种特殊的所指，即是空无或实相。在这个层面，佛教语言是超越世界而存在的一种胜义谛语言，也是超越知性思维的，佛教认为知性思维就是遍计所执性，是情有、理无。

电影中符号性的遍计所执自性之知性思维，就是妄想之心识，是轮回的根源。唯识中所说的"转识成智"就是对思维的超越，也就是对语言的超越。对待佛教电影语言问题上，我们需要做一个中道观者。[39] 佛教的中道实相是不可表述的，但中道实相又离不开语言文字的。这正如德国哲学家海德格尔(Martin Heidegger)说的，"事物要在言词中，在语言的中才能生成并存在起来。"[40] "唯当被表示物的词语已被发现之际，物才是一物。唯有这样物才是一物。"[41] 这就是说万物是借助于一种世界性通用语言，才能被指认出来的。

在纯粹性佛教电影《春夏秋冬又一春》(*Spring,Summer,Fall,Winter…and Spring*，2003)中，主角通过大量肢体语言及眼神来表达剧情，比如片中"春"一章，贪玩的小沙弥拿着石头，绑在鱼、青蛙和蛇身上，捉弄着小动物。老和尚发现后，用同样的手法处罚他，告诫他不可伤害小动物。这种无关语言的影片风格，将影片中小沙弥"贪嗔痴"及老和尚的智慧与慈悲表现得淋漓尽致。如电影中的场景。(图 7、图 8)

再次，电影语言中的喻体与被喻体是重合的：银幕上的莲花即莲花本身(喻体)，同时又是清净(被喻体)的象征物；而佛教语言中的符号，需要借助我们

图 7 电影中小沙弥贪玩而拿石头绑住蛇

图 8 电影中老和尚将石头绑在小沙弥身上，以示惩戒和教育不可伤害小动物

的思维去识别才能理解，才能想像成一个莲花的形象，同时也有些符号是超越思维，比如修证、开悟等。语言符号的喻体与被喻体的存在，往往兼具世俗谛和胜义谛，对于胜义谛而言，语言文字符号不一定与真实存在者相符。同样，佛教电影的喻体和被喻体，体现在语言的世俗谛的认同性，以及胜义谛的超越性。

在纯粹性佛教电影《不肯去观音》(*Avalokitesvara*，2013)中，“莲花”这一符号于很多场景加以运用，电影在主人公莲妹去世之时，整个海边盛开莲花，同时，

图 9 电影中莲妹为医治病人收集莲花露水

图 10 莲妹舍己救人去世时，大海盛开莲花，观音菩萨在空中显现

观音菩萨在空中显现，这表现莲妹的清净与慈悲，同时也喻为观音菩萨的化身。如电影中的场景。(图 9、图 10)

综上可知，关于佛教电影的语言观，其本质是超越思维“不可说”的胜义谛语言，需要破除对于语言概念、文字符号上的执实心念；在表现方面，则是需要通过世俗谛语言，诗意化、“可说、可看”地彰显出电影中所蕴含的佛法义理、思想内涵。

四、佛教电影语言的意义

关于电影语言的理论与批评的诸多问题，可归结为“语言的意义”这样一个释义学的问题。无论是本体论上的争执，或是影片的评价，都与之体会直接相关。我们可以把任何电影作品中的意义，都看作由不同的有效意义所构成的整体意义，此整体意义[42]包括：

(一)意向义

在佛教电影的创作理论中，意向义是指导演及其演员的主观意图。佛教电影需要通过人们直接观看影像，达到理解作者的创作意向。同时，借此体悟佛法意涵。佛教的传播本身不只是语言、肢体讯息之传播而已，也牵涉到佛教体验的问题，所以问题更多重化及复杂化。

佛教体验的有无，乃至其体验之浅深，依此而形成的语意，和一般日常语言的语意之间，有着本质上差异。这种差异性不只是语言学的问题而已，而是“佛教语言学”的问题了。比方说六祖慧能虽然不识字，但悟得《金刚经》本意而明心见性；相反，神秀大师虽饱读佛经，在一般的语言、语意的理解上胜过六祖许多，但却难以体会到五祖所要传达之意。这种语言意向的传达牵涉到佛教的体验，毋宁是佛教传播上比起言语失真更根本而重大的问题。[43]

从比较研究的角度说，佛教电影所说的作为影像、言语符号的意义，有点类似于西方语言哲学意义理论中的“指称论”所说的“指称”，或包含有指

图 11 电影剧照中典型的日本僧人穿着

图 12 电影中道元禅师开悟之时的佛光特效

称论的元素。当然，又不能等量齐观，因为佛教电影语汇中的语言单位是可闻可见的实体，某一物无论在哪个国家的电影语言中其语言符号都是该物的本身，而其所说的“义”，有一种是极为特殊的指称，即它是特指的、有限的，电影中无法表现抽象意义上人与动物，只能表现张三、李四或猫、狗这些单个的人、动物。[44] 在特定的镜头，比如佛光、闪电、大海等，甚至不关文字，不存在与言语文字的对应关系，因此严格地说，不是“能指”的“所指”。更重要的是，佛教电影所说的“义”，还有现象学的视角与意蕴。

在佛教电影《禅》中，为了让观众直接知道主角是日本和尚，首先就是扮演的演员要剃光头，身穿日本僧服，在外表上要形象，而非抽象概念意义的“和尚”或 Monk。另外，特定与文字无对应关系的镜头，比如片中道元禅师修行多年之后，在参禅中明心见性，所达到“身心脱落”“目横鼻直”的高妙境界，是难以用文字、语言描述，因此，影片借以佛光等特效，形象活泼地表现出这一开悟境界。（图 11、图 12）

（二）表达义

表达面和被表达面均含有表达义，电影的被表达面包括题材、情节、人物等。佛教所说的表达义内容主要指诸法谛理，而与之有关的思想观念主是指佛陀的“化意”或言教中包含的思想。在讲述或描述某个人物或事件时候，无论它的内容是什么，表达或描述的方式本身就具有一种不可替代的意义。

电影作品的意义，不仅在于他“说了什么”，更在于他“怎样说的”。金元浦教授在《文学解释学》曾界定“表达义”为：作者在特定场合使用的一系列语调所具有的意义。[45] 对于这种界定，我们需作以下的补充：即词语在不同的使用中所产生的意义，往往要大于词语本身的意义。表达义即表达方式所产生的意义，而不是词语本身的初始意义。[46]

在佛教电影历史上，我们会发现，许多题材相同的作品之所以有不同的评价和反响，都与作者所采取的不同表达方式有关。例如玄奘大师的形象，出现过大话西游系列的电影，无厘头、娱乐化、曲解化佛教祖师大德，但唯独纯粹性佛教电影《大唐玄奘》（*Monk Xuanzang*，2016）充满佛教正能量，堪称佛教电影的典范。其原因就是创作者采用了一种其他人没有使用的还原历史面目的方法：玄奘大师出家——偷渡出关——徒步路经西域各国——抵达古印度学习——取经回国——翻译经典。影片将玄奘大师这一路不畏千辛万苦，“宁可向西走一步就死去，也决不向东一步以求生”的求法精神，表现得淋漓尽致，且感动人心。其中华民族脊梁的形象，使多少年以来戏说、亵渎“唐僧”的形象在这部电影之下所取代。这表明，在讲述或描述某个人物或事件时候，无论它的内容是什么，表达或描述的方式

图 13《大话西游》(Pandora'sBox，1995)，将唐僧演绎成娘娘腔、唠叨、啰嗦的典型

图 14《大唐玄奘》还原历史上独往印度取经一路艰辛、无所退缩的玄奘大师形象

本身就具有一种不可替代的意义。(图 13、图 14)

(三)生成义

对任何电影作品的接受活动都是"生产性"的——观众、读者在不同程度、范围、意义上，重新创造该作品。所谓电影的"生成义"即指接受活动所产生的直接审美效应。生成义包含两个方面：

1. 观众(个体)给定义

即观众对电影意义框架的具体补充。这种"给定义"作为观众的一种心理反应，并没有一个统一的内容，也会经常因人、时、环境而有所不同。正如古人对待《楚辞》的不同阅读态度："才高者菀其鸿裁，中巧者猎其艳辞；吟沈者衔其山川，童蒙者拾其香草"，[47]《文心雕龙·辨骚》所谓"雅俗共赏是也"。尽管有些电影能够达到"雅俗共赏"的审美境界，但是观众的兴趣也不是都集中在同一个意义层面上。每个人都是将自己不同的意愿投射到影片之中，得到来自不同层面的回应。因此，对于一部电影的审美来说，很难做出谁对谁错之分，任何人都不可以规定对一部电影只做出一种诠释。从这个方面来说佛教电影作为弘化方式的可取之处，佛教重视"佛以一音演说法，众生随类各得解"，[48] 尊重每个众生对于佛法的理解和受用。比如电影《达摩祖师传》(Master Of Zen，1993)，有些观众从中看出的是达摩祖师面壁修行的工夫，有些看出的是达摩祖师对待皇权的态度，也有些看出的是达摩祖师教化徒众的方法，正因为这种现象，才赋予人们对于佛教电影的多种解读。

2. 历史(文化)派生义

即情境产生的衍生意。在特定的历史时代、文化背景，我们对于前人留下的电影往往会赋予新的含义。同样，对待同一电影作品，在不同的国家、民族、社群、文化……会产生不同的派生义。电影导演们对待少林题材无止无休的阐释与创作，就是最有力的佐证。包括有些电影往往事隔很久后，由于社会历史的变化，人们才开始认识其作品所深藏的含义。

从这方面来讲，佛教电影在弘化过程中会强调对时代性的契合，30 年前的电影《少林寺》(*The Shaolin Temple*，1982)在当时可说是红极一时，迄今为止也是票房最多的中国佛教电影。但是今天大家再看，或许会显得有些乏味、可笑或者表演青涩，类似这种通常被称为人们审美趣味的变化，实际上体现出社会历史和文化的变迁。或者基于这种情况，汉斯·伽达默尔(Hans-Georg Gadamer)才会把电影的意义的最终解释权赋予给历史。在佛教电影的传播方面，我们对于整体历史进程的关注往往要重于对个体意识的关注。这是佛教电影面对当代传播学和传统传播学时需要注意的分野。

从根本上说，对于任何电影作品意义的纷争，往往是处于不同历史进程、不同历史背景、不同历史心理之中的文化之争。我们对任何意义的指称都必须符合某些先决条件，按照某些释义规则。比如，我们称一部电影作品是有意义的(乃至具有佛教电影的意

义），那么这部电影就必须具备以下条件[49]：

(1) 遵循电影语言表达的某种通常规则。

(2) 满足观众特定的心理期待和需求。

(3) 符合人们在现实中共有的思维习惯。

若依照以上的释义规则，电影《与神同行：罪与罚》（Along With the Gods:The Two Worlds，2017）则是具有佛教电影的意义，可以称是一部广义的象征性“佛教电影”，这就意味着：

(1) 遵循佛教电影特有的表述形式：过去未来的时空环境，充满佛教道理的表演台词，善恶分明的人物形象，以因果、轮回、忏悔、解脱等为基础的故事情节。

(2) 满足观众预期想要得到的对佛法道理领悟和感受的期待：净化内心。

(3) 观众凭藉对过去佛教的认识和思维方式，就能够理解影片中的故事情节和主题含义，而不需要改变原有的解读方式。（如电影场景，图 15、图 16）

因此可知，我们不能随心所欲地指称和确定一部电影是否符合佛教电影的意义。反观佛教电影的特质，

图 15 主人公弟弟安慰欲自杀的战友，面对痛苦时的处理态度，充满佛教道理

图 16 电影主人公真心忏悔得到母亲原谅后，获得重生机会，满足观众内心的期待

蕴含着佛法的智慧和哲学。探讨佛教电影语言的一个重要主张，从其意义面切入，善用现有的佛教电影来分析、诠释。我们理解佛教语言以及电影语言乃至如何运用佛教电影语言以领悟、体会电影中蕴含的佛法思想、意涵。

结语

“佛教电影”是以传播佛教义理或思想为主旨、以佛教元素为主题创作的电影。作为一种以作品内容为划分依据的特殊电影类型，更能贴近人们社会精神文化实质，反映大众文化的思想倾向。尤其是佛教伦理具有普适性，所以，佛教思想或佛教符号不仅存在于“纯粹性”佛教电影，同时也被或隐性或显性的植入在其它题材和类型的影片中，本文称其为“象征性”佛教电影。

研究佛教电影的语言观，必须刻意地留意于结构性的问题，需要知道电影语言如何影响观众、如何传达感情，如何恰当运用佛教元素构筑起意义。在探讨前，本文先将电影还原为一种语言现象来审视，佛教电影的语言形式与其他类型电影的不同之处在于，是由佛教语言和电影语言构成，具有二者互通之特色；同时，也吸收这二者存在的差异性和相似性。本文阐述佛教电影的语言观的一个重要主张，是从其意义面切入。

不管是佛教还是电影，都是以语言文字符号为载体，由于语言文字符号对于人类而言是至关重要的，在形成了从各种维度研究语言文字符号的学问之后，也产生了相应的语言观，“佛教电影”也名列其中。在本文中，通过对其语言观的认识，亦可探知到电影语言和佛学的理论本质及其语言哲学。

以电影传播媒介来推广佛教，是通达权变、契理契机的一种形式，因此，本文在研究过程中，也发现电影在传播佛教的时候存在一些利弊得失。对此，我们如何趋利避害、纠治种种以讹传讹，摒除以盲导盲的“佛教电影”误区，正如道宣律师所言，“以法护法”

蕴借一种乃至多种积极的光明路向，创作出更多符合佛教电影语言观的影视作品，借此广为传播佛教，有助于消解社会戾气，倡导止恶行善，重塑民众良知，将佛教的思想应用到日常生活中。

另外，在电影题材方面，借此因缘能促进其他类型电影的语言观研究，如手足题材、武侠题材、战争题材等等，或者作为一种研究参考。

（责任编辑：刘洋）

注释：

[1] 陈新雄 . 语言学辞典 [M]. 台北：三民书局，2005：311.

[2] 对于佛教电影更为详细的认知，可以参考张慧文《中国佛教电影探微》及周传皓《当下中国佛教题材电影研究》、高飞《佛教文化和中国电影》等文。

[3] （法）乔治·萨杜尔著 . 忠培译 . 电影通史第一卷：电影的发明 (1832-1962)[M]. 北京：中国电影出版社，1983:2.

[4] Ronald,Green. Buddhism Goes to the Movies: Introduction to Buddhist Thought. and Practice[M].New York: Routledge,2014:11.

[5] 周传皓 . 当下中国佛教题材电影研究 [D]. 贵阳：贵州大学戏剧影视学院，2015:4.

[6] 张慧文 . 中国佛教电影探微 [J]. 电影评介，2012（14）：13-15.

[7] 附佛外道式的“佛教电影”，此概念是笔者依据目前佛教界所存在的“附佛外道”式佛教而引申出来的概念，目前尚未成熟，待以后完善，本文暂且将其定义为“不以宣扬正统佛教义理，反而亵渎、娱乐佛教祖师大德，却标榜‘佛教电影’的佛教电影。

[8] 比如《火烧红莲寺》（1928）、《少林五祖》（1974）、《三德和尚与春米六》（1977）、《笑林小子Ⅱ之新乌龙院》（1994）《龙在少林》（1996）等，这一些少林寺系列的电影中，信仰的空间往往并不存在，而信仰的也成了被消解或者消费的对象，影片还虚构出种种戏谑乃至罪恶的寺院形象和僧侣形象，乃至宣传寺院是邪恶的聚居地。严格上说这些都不属于真正意义的佛教电影，四川大学教授吴迎君强调佛教电影必须符合佛教主题思想，否则会妨碍大众对佛教的认知：“众多关于少林和尚故事的‘佛教电影’只见武功不见禅法，许多打着‘佛教电影’幌子的电影都与阐释佛教思想无甚关系，甚至抹黑污蔑佛教，其对于佛教的戏谑歪曲，相当程度上遮蔽了观众对于佛教正法的如实知见。”（吴迎君 . 慈航的影像之道——当代中国佛教电影摭评 [J]. 西部学刊，2017,5:50-53）

[9] 虽然近年佛教电影创作有了一定数量的发展，但是实际上制片水准高的佛教电影并不多，其原因有很多，例如必须配合商业上的需求、主创者对佛教知识的欠缺，以及良好的剧本等等。传播媒体上一把双面的剑，使用不当反尔会变成为大灾害，若以性感、奇特、搞笑为号召而演出的娱乐电影，会使人误解佛教乃至毁谤佛法，使得民众远离、嫌弃佛教的悲剧。

[10] 北平筹办佛化电影 [J]. 海潮音 17（2），现代佛教史料，1936:115(229)-116(230).

[11] 在《申报》（1939 年 10 月 17 日第 23575 号第 11 版）《第一部佛教片《观世音》搬上银幕》中提出《观世音》是我国第一部佛教片，有明显电影特质，不同于之前《天女散花》的戏剧（戏曲）类型。

[12] 香港邵氏兄弟创办天一影片公司，拍摄的第一部电影，也是第一部佛教电影。

[13] 1921 年，由日本松竹莆田映画株式会社绕道来台湾取景，本片导演田中钦原为寻兄来台，拍毕后即刻归国，来去匆匆。

[14] 1952 年（昭和二十七年），日本战后最早的一部佛教电影是《大佛开眼》（*Daibutsu kaigen*，1952），这是为了奈良大佛建立 1200 年纪念而拍摄的。

[15] 《达摩为何东渡》（Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?）是韩国第一部偏离正统电影制作体制却在国际主流电影节上获奖的一部佛教电影，在 1989 年度，获得瑞士洛迦诺国际电影节上金豹奖。

[16] 德国导演欧斯顿（Franz Osten）和印度导演雷（Himansu Rai）于 1925 年共同合作拍摄默片《亚洲之光》（*Light of Aisa*，1925），被公认为是西方拍摄的首部佛教电影，剧本根据英国诗人爱德温·艾诺（Sir Edwin Arnold）的原著所改编。

[17]（法）克里斯蒂安·麦茨著 . 刘森尧译 . 电影语言：电影符号学导论 [M]. 台北：远流出版社，1996:224.

[18]（美）罗伯特·史坦，罗伯特·柏戈恩，佛立特曼·路易斯著 . 张莉美译 . 电影符号学的新语汇 [M]. 台北：远流出版社，1997:122.

[19]（法）克里斯蒂安·麦茨著 . 刘森尧译 . 电影语言：电影符号学导论 [M]. 台北：远流出版社，1996:155.

[20]（法）克里斯蒂安·麦茨著 . 刘森尧译 . 电影语言：电影符号学导论 [M]. 台北：远流出版社，1996:67.

[21]（法）克里斯蒂安·麦茨著 . 刘森尧译 . 电影语言：电影符号学导论 [M]. 台北：远流出版社，1996:87.

[22] 元弼圣 . 从佛教的语言思想发展看僧肇之假名观 [J]. 中华佛学研究所，1998（2）：299-311.

[23]（古印度）龙树菩萨 . 电子佛典集中论 [DB/OL]CBETA,T30,no.1564,p.7c4-11,2019-04-10.

[24] 语言学（linguistics）的定义是指“把语言（language）作为研究对象的一个领域，语言学的主要分支包括音韵学、语法学和词汇学等。”陈新雄等 . 语言学辞典 [M]. 台北：三民书局，2005:321.

[25] 有关“不可说”、废诠归旨的胜义谛与名相关系的理论，在佛经中确实有这样的观点，认为此唯一的胜义谛是不可说的，说即违道。如经云：“现证是法自性、彼法性相不可说。”见《大集大虚空藏菩萨所问经》。“于菩提胜义谛中，即不能说。何以故？彼胜义谛，非语言、非诠表，亦非文字积集所行，尚非心、心所法而可能转，况覆文字有所行邪？”见《佛说海意菩萨所问净印法门经》。

[26] 所谓“假名”一词，梵文 prajñapti，中文直译为“假施设”，意译为“假名”，音译为“波罗聂提”。这语词即意谓一切的缘起现象都是在不断地变化之中，因此，我们以概念而表现像这样之现象，而这只是把它们分别化、规定化而已。换言之，所谓的名称，都是依缘而起分别、规定的产物，也是依缘而起的相对名称（概念），然而，其本身并无任何常住、不变、独立的存在性，因此称为“假名”。元弼圣 . 从佛教的语

言思想发展看僧肇之假名观 [J]. 中华佛学研究所，1998（2）：301.
[27]（古印度）龙树菩萨 . 电子佛典集中论 [DB/OL]. CBETA,T30,no.1564,p.33b11-14，2019-04-10.
[28]（古印度）龙树菩萨 . 电子佛典集中论 [DB/OL]. CBETA,T30,no.1564,p.33a2-3，2019-04-10.
[29] 如吉藏大师所说："总收万法，凡有二种：一者物体，二者物名，此二是生累之所由，起患之根本，故善吉问言：众生要何处行？如来答曰：一切众生，皆在名相中行，名谓名言，相则法体。"见（唐）吉藏《净名玄论》。
[30] 有一些重要佛教经典除阐述"遮诠"方式外，也阐述"表诠"方式，对如何运用言语阐释、宣扬佛法，提供了多种可参考的途径和方式。
[31]（古印度）龙树菩萨 . 电子佛典集中论 [DB/OL]CBETA,T30,no.1564,p.1b14-15，2019-04-10.
[32] 高新民，李小娜 . 佛教语言哲学略论 [J]. 华中师范大学学报，2015，54（1）: 71-81.
[33] 贾磊磊 . 电影语言学导论 [M]. 北京：中国电影出版社，1996:i.
[34] 妙法莲华经 [M]. 电子佛典集成，CBETA,T09,no.262,p.7b12-15，2019-04-10.
[35] 妙法莲华经 [DB/OL].CBETA,T09,no.262,p.7b12-15，2019-04-10.
[36] 妙法莲华经 [DB/OL].CBETA,T09,no.262, p.6c19，2019-04-10.
[37] 妙法莲华经 [DB/OL].CBETA,T09,no.262, p.6c19，2019-04-10.
[38] 金刚三昧经 [DB/OL].CBETA,T09,no.273,p.371a14-16，2019-04-10.
[39] 胡晓光 . 略论佛学的语言观 [J]. 法音，1996（8）:12.
[40]（德）马丁·海德格尔著 . 陈嘉映，王庆节译 . 存在与时间 [M]. 北京：三联书店，2006:230.
[41]（德）马丁·海德格尔著 . 陈嘉映，王庆节译 . 存在与时间 [M]. 北京：三联书店，2006:230.
[42] 此概念的提出，参考自贾磊磊 . 电影语言学导论 [M]. 北京：中国电影出版社，1996：242-245.
[43] 庄昆木 . 佛教的语言与传播 [J]. 法光，2000（135）:1.
[44] 贾磊磊 . 电影语言学导论 [M]. 北京：中国电影出版社，1996：33.
[45] 金元浦 . 文学解释学 [M]. 长春：东北师范大学出版社，1997：69.
[46] 金元浦 . 文学解释学 [M]. 长春：东北师范大学出版社，1997：89.
[47] 卓国浚 . 文心雕龙精读 [M]. 台北：五南书局，2007:54.
[48] 维摩诘所说经 [M]. 电子佛典集成，[DB/OL]CBETA,T14,no.475,p.538a2，2019-04-10.
[49] 此概念的提出，参考自贾磊磊 . 电影语言学导论 [M]. 北京：中国电影出版社，1996：235-236.

NTU Digital Library of Buddhist Studies