

東海大學美術學系碩士在職專班碩士論文

攝影的禪宗再現

Reappearance of Zen in Photography



指導教授：段存真 博士

研究生：陳志湧 撰

中華民國 108 年 6 月

東海大學美術系 碩士在職專班

陳志湧 君所撰碩士論文：

「攝影的禪宗再現」

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

高榮禧 (高榮禧)

王怡然 (王怡然)

指導教授 段存真 (段存真)

系主任 張惠蘭 (張惠蘭)

中華民國 108 年 6 月 10 日

摘要

禪宗的射藝，弓箭本身就是攻擊性武器，且在過程中，老師甚至刻意給學生施加壓力；同樣照相機，有人形容它是獵槍，我們拿起相機等待快門釋放，同樣的也產生壓力，也都是屬於侵犯性的，尤其是禪宗的「當頭棒喝」更是如此。而身為禪宗重要的傳道載體，為什麼會採取如此暴力、施壓的方式來對待學生，這當中又有什麼關連？這是我們想知道的。

「頓悟」「漸悟」是禪宗門徒爭論不休的議題；所謂的頓悟從字面的意思來看，就是瞬間的開悟；漸悟就是時時勤拂拭，莫使惹塵埃，一點一滴的把灰塵拂掉，到最後始能見到本性。兩者都有道理，也都有支持的學生。但如果我們換個方式，從攝影角度來看，攝影的目的就是拍到感人的相片，能拍到這樣的相片，可能是無意間拿起相機按下快門，瞬間就得到好相片；或慢慢等待、過濾、選擇終於拍了張好相片，這樣說來似乎兩者皆對，但按下快門，拍到好相片絕對是瞬間的，不過其過程是可以有漸次的。且現實也從不隱藏、不曾蒙塵，只是看不見。所以我們從攝影這樣的論述，來辯證禪宗的「頓悟」「漸悟」看是否行得通。

禪宗的悟道？是有什麼東西消失或蒙蔽了嗎？而攝影似乎也發生同樣的狀況，攝影就是如實的把對象物「再現」出來，而蘇珊·宋姐（Susan Sontag）卻說：「現實是隱藏的……不管相機記錄什麼都是一種發露。」但現實從不隱藏，可是為什麼會隱藏起來，又為何相機記錄後，就發露現實；禪宗有種引導學生的「重複法」，就是學生發問但禪師只是重複學生的發問，利用這種方式讓學生有了悟道的契機。那我們要問道是什麼？為什麼攝影的再現或是禪師再現學生的發問，就能促使現實的發露和禪宗門徒悟道的機會？在這裡本文想要藉由筆者對攝影的理解，試著推論出禪宗的一些運作的模式。

禪宗、儒家對於日常生活的態度，迥異於西方的宗教。而攝影必然脫離不了日常生活，所以攝影產生一個現象，就是蘇珊·宋姐所提出的：「平等一切事件意義的世界」，不管相機拍下特殊的事物、或日常生活的相片，似乎都可以觸動人心，且在這裡相機改變了我們，對事物的原來看法；同樣地這跟禪宗落實在日常生活的作法，也有一些相似，所謂的日常生活，就是吃飯、睡覺和喝茶，而喝茶不就是喝個味、解個渴，但喝茶在日本，居然還喝出個「茶道」，在日常生活中的茶，似乎也被禪宗轉化了。在孔子眼中父子、朋友、這之間日常生活的關係，這關係似乎也被改變了，例如我們建廟拜關公，而關公本來跟所有人一樣，但他與朋友之間，有著講義氣的關係，而這個「義」的關係被神格化了，這也就是孔子「抒發和滿足在日常心理」的理念。所以在攝影、禪宗、孔子眼下，這些日常生活中的事，都可以被轉化、改變我們原來對他的看法，而存在這樣的現象，在背後似乎有個共通的道理，這道理會是什麼？這是我所好奇的。

關鍵字：決定性瞬間、禪、頓悟、漸悟、再現

Abstract

For the archery referred to in the Zen sect, the bow and arrow is an offensive weapon, and in the process, the teacher even deliberately puts pressure on the students. Similarly, for a camera, some people describe it as a shotgun. When we pick up the camera and wait for the shutter release to press, it generates the same pressure, which is invasive as well. So do the “sharp warning” in Zen. As an important propaganda carrier of Zen sect, why does it pressure the students so violently? What is the connection wherein? These are what we want to know

“Sudden enlightenment” and “gradual enlightenment” are long-standing issues debated by Zen followers. The sudden enlightenment herein is literally defined as “instant enlightenment”; the gradual enlightenment means always take care of one’s own state of mind and resist the external temptation by cultivating oneself diligently, that is to say wipe off the dust bit by bit, and finally see the nature. Both are reasonable and either of them has its own supporters. However, if we try another approach to look at it, from the perspective of photography, the purpose of photography is to take a heart touching photo, and such a photo could be taken by pressing the shutter button in an instant after unintentionally picking up a camera, or patiently wait, guard a pass and choose carefully and hence a good photo. In this way, it seems like both are right; nevertheless, pressing the shutter and taking a good photo is absolutely instantaneous, whilst the process can be done gradually. Furthermore, reality never hides, it is not even obscured, only invisible. Therefore, by discoursing on such photography issues, we can see whether the “sudden enlightenment” and the “gradual enlightenment” of Zen work or not, through dialectic.

What is the enlightenment argued by Zen? Is something disappearing or being blinded? Photography seems to have the situation likewise. Photography faithfully “re-display” the object; however, Susan Sontag said: “Reality hides.... No matter what the camera records, it somewhat reveals something.” But reality never hides; nonetheless, why does it hide? and why does the reality appear when the camera makes a recording? Zen has a “repetition method” to guide students, that is, the teacher merely repeats students’ questions when they ask questions, using this method to render the students opportunities for enlightenment. In this way, we would like to know eagerly what philosophical theory is. Why can the re-display of photography or the Zen teacher's re-display of students' questions are able to reveal the reality and give opportunities for Zen followers to enlighten? The Author desires to reason out some working modes of Zen by using its understanding of photography.

The views on daily life of Zen and Confucianism are much different from that of Western religions. Photography is certainly inseparable from everyday life, thus photography brings about a phenomenon, that is what Susan Sontag brings forward: “The world that equalize all events purport”. Either a photo of a special thing or of everyday life a camera takes seems to touch people’s hearts, and cameras have changed us in the view of things; this is similar to the practice of Zen sect in daily life as well. The so-called daily life commonly refers to dining, sleeping and tea drinking. Drinking tea is no more than a sense of taste or quenching thirst. However, tea drinking in Japan actually leads to a formulation of “tea ceremony”. The tea in the normal life seems to have been transformed by Zen. In the eyes of Confucius, the relationships in daily life, such as father and son, and friends, seemed to have changed. For example, we build a temple to worship Guan Yu, who was originally like everyone else, whilst he remained loyal to the concept of brotherhood. Such “loyalty” was virtually deified, which was the idea of Confucius psychological concept: “expressing and satisfying in everyday life”. Therefore, photography, Zen, and in the eyes of Confucius, all things in everyday life can transform

and change our original views on them. There seems to be a common philosophical theory behind the phenomenon. What is the theory? This is what I am curious about.

Keywords : The Decisive Moment, Zen, “Sudden enlightenment”, “gradual enlightenment”, Reappearance



目次

摘要	I
英文摘要	II
目次	IV
圖目次	V
第一章 緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究目的	3
第三節 研究範圍	5
第四節 研究方法	6
第五節 文獻分析	7
第六節 名詞釋義	10
第二章 決定性瞬間	12
第一節 攝影的瞬間性	12
第二節 漸悟與頓悟	16
第三節 扭出全新的方式	18
第三章 茫然趣兩頭	25
第一節 攝影與現實紀錄	25
第二節 見山不是山	30
第三節 確認了我們與彼界的關連	34
第四章 平等一切事件	39
第一節 攝影的日常性	39
第二節 禪與日常	50
第三節 你游目所及的每個地方	53
第五章 結論	59
參考文獻	74

圖目次

圖 1 〈杉本博司 海景系列 日本隱岐諸島之海〉	65
圖 2 〈史蒂格里茲 (Alfred Stieglitz) 第五街 冬天〉	66
圖 3 〈亨利·卡蒂埃-布列松 (Henri Cartier-Bresson) 聖拉查爾火車站〉	67
圖 4 〈亨利·卡蒂埃-布列松 (Henri Cartier-Bresson) 瓦爾公寓〉	68
圖 5 〈威廉·克萊因 (William Klein) 紐約 槍〉	69
圖 6 〈威廉·克萊因 (William Klein) 紐約意大利區〉	70
圖 7 〈阿特傑 (Eugène Atget) 巴黎第五區布洛卡街 41 號中庭〉	70
圖 8 〈庫因·威辛 (Koen Wessing) 尼加拉瓜 士兵在街上巡邏〉	71
圖 9 〈理查阿維東 (R. Avedon) 威廉加斯比 (William Casby) 生為奴隸〉	71
圖 10 〈桑德 (August Sander) 公證人〉	72
圖 11 〈杜安·麥可斯 (Duane Michals) 安迪·沃霍爾 (Andy Warhol) 〉	73
圖 12 〈路易斯·海恩 (Lewis.H. Hine) 療養院智障病人 紐澤西〉	73
圖 13 〈安德烈·柯特茲 (A. Kertesz) 小提琴手之歌謠 匈牙利 阿伯尼〉	74
圖 14 〈羅伯·法蘭克 (Robert Fran) Café-Beaufort, South Carolina〉	74
圖 15 〈厄文·潘 (Irving Penn) New York, Cigarette No.37〉	75

第一章 緒論

第一節 研究動機

蘇珊·宋姐 (Susan Sontag)：「攝影天生是屬於超現實的。」³，約翰·伯格 (John Berger)：「觀看照片，即便短暫，你都已經確認了自身活在世上的存在感。」⁴，羅蘭·巴特 (Roland Barthes)：「我仍無法確知攝影是否存在，是否擁有它自己的『靈』。」⁵。超現實、存在感、靈，這是在談攝影嗎？攝影不過是把現實的景像，利用暗箱、針孔的反射，投影在銀鹽粒子上產生的影像。也就是實實在在「再現」我們所看到的東西，而就只是「再現」的影像，這些大師怎麼會把攝影，用宗教式的言語來談論！剎時！心中的疑惑和不解由然而生！

「決定性瞬間」是一個來自法國開創攝影新時代大師，亨利·卡蒂埃-布列松 (Henri Cartier-Bresson) 帶有禪味的話語，其作品深受日本禪學大師鈴木大拙的影響；杉本博司《海景》(圖 1) 曾創下攝影作品拍賣世界第二高價的記錄，杉本博司同樣的深受禪宗的影響。尤其杉本博司是一個日本人，而日本的禪是舉世聞名的，但杉本博司藉由一位美國友人的提問：「日本文化的核心是什麼？」此時的杉本博司並不真正了解日本文化，這句話對當時的他而言，猶如「當頭棒喝」震撼著杉本博司，從此他回過頭探索日本文化的本源，進而發現日本的文化核心是「禪」。也以禪為發想，創作無數聞名於世的攝影作品。

禪是道道地地中國的產物，「當頭棒喝」更是每位華人都能琅琅上口的一句話，但身為禪宗發源地的我們，真的了解這句話背後的典故，和他所蘊含核心的價值嗎？我想這是必須質疑的，包括我對禪宗的理解，也是懵懵懂懂的。面對如蘇

³ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》(黃翰荻譯)。台北市：唐山出版社(原著出版年：1977) 62

⁴ 約翰·伯格 John BergerX 尚·摩爾 Jean Mohr (2011)。《另一種影像敘事之書》(張世倫譯)。台北市：臉譜。(原著出版年：1982) 頁 94

⁵ 羅蘭·巴特 Roland Barthes (1997)。《明室》(許綺玲譯)。台北市：台灣攝影工作室(原著出版年：1980) 頁 13

珊·宋姐、約翰·伯格、羅蘭·巴特這些文壇大師的話語，把禪宗確確實實的落實
在其作品上的布列松、杉本博司這些國際攝影大師，對我這個華人而言也如一記
「當頭棒喝」，也促使我這個有著語言、文化優勢的攝影人，想要去更深入的了解
這只是將事物如實「再現」的攝影，和這個充滿奧祕的禪宗。



第二節 研究目的

這個時代，我們沈迷於用攝影在網路上的直播、打卡，這種現象被戲稱為「刷存在感」，而這樣行為，還真的跟人的「存在」有關！蘇珊·宋姐：「現實是隱藏的…不管相機記錄什麼都是一種發露。」⁶，但現實從不隱藏，存在也是，只是人們看不見。所以攝影提供了一個機會，使人們可以在網路上重新發露自身的「存在」。

攝影這個天生能「當下」感受生活的工具，它確實顯現了世界的本身；相同的，禪宗藉著體會日常生活中的點滴，使人「當下徹底覺悟」，「覺悟」我們可以說它是「存在」的顯露。而這兩者同樣的都是從「再現」喝茶、吃飯這些現實的事物中，「發露」了「存在」的本質。

藝術創作跟攝影是不同的，藝術家可以從內心自在的揮毫，但攝影者必須要有對象物，如人物或風景，才能得到作品，禪宗公案中的禪悟也直指著與日常生活緊密的連結。攝影者與對象物，他們的關係是相對性的，禪師與日常生活似乎也一樣是對立的，這兩者同樣都在這種現象中，去「見」到或「悟」到某種不可言說的「那個」。

攝影想要獲得的令人感動的圖像，是沒有一個固定的模式，因為攝影的題材可能存在任何地方或任何時間。所以有的攝影師在努力不懈當中拍到滿意的作品，有的則是在不經意的偶然中就得到不凡的經典巨作；同樣的禪師悟道的公案中，也沒有一個固定的準則，他可能在參禪、禮佛，或是吃飯喝茶中悟道。這是攝影和禪宗最有趣的雷同，而這個相似的現象，我們可以說他是「機緣」或「相逢」，也可說他是「或然性」的瞬間。

⁶ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》(黃翰荻譯)。台北市：唐山出版社(原著出版年：1977)頁 159

攝影對個人或對社會產生的影響是劇烈的，也是轉變的契機。如越戰一張瞬間拍下的相片，改變了一場戰爭。禪宗在一棒一喝下就能當下悟道。拍照和禪宗的「頓悟」同樣都是在一瞬間，在這一瞬間，對內心絕對是充滿著衝撞。我們可以感受到每按一下快門，就像經歷一次禪宗的「當頭棒喝」，也迫使自己接受生命中，最極端的轉折「生、死」。

拍照時不管是拍到好的或是壞的事物、不管美的醜的，一樣都有可能成為好的相片，這些就如蘇珊宋塔所言：「攝影本身與生俱來的……『平等』一切經驗」⁷。同樣在禪宗的立場，不管是日常生活中的喝茶、或是莊嚴的禮佛……等，都是平等的，如《金剛經》所言「是法平等，無有高下。」⁸。然攝影這個「平等」一切經驗的力量，如今影響了整個世界，我們或許可以說這是一個去中心化的平等世界，而在攝影影響下的平等世界中，裡頭卻蘊藏了「禪」的現象。就如同禪影響著古老的中國，或是形塑現代的日本，而現在藉著攝影，我們更清礎的見到禪的本質，也看到了攝影或是禪，所改變的現在這個世界。

⁷ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》(黃翰荻譯)。台北市：唐山出版社(原著出版年：1977)頁6

⁸ 金剛經、六祖壇經(1994)。《白話佛教經典》(北京社會科學研究院宗教研究所編譯)。台北：博遠出版頁33

第三節 研究範圍

攝影的種類包羅萬象，有商業、風景、肖像、婚禮…等，但本文探討的攝影以街頭拍攝如布列松（Henri Cartier-Bresson）、或是威廉·克萊因（William Klein），或是人們日常的生活照為主。商業、風景、肖像、婚禮……這些大部分是固定的拍攝模式，但布列松和威廉·克萊因這些拍照方式有著機遇、偶然的變數，且呼應了禪宗的一些現象。

以傳統的靜態照片分析為主要範圍。會以靜照為主要的探討對象，是因為電影是流動的影像，它只有取景的方法，而照片卻是存在著構圖、掌握拍照的瞬間，這瞬間跟禪宗的悟道是習習相關的。

攝影的再現當然能複製，但再現與複製其本質是不同的，且容易讓人混淆，傳統繪畫、雕塑也屬於再現，但卻不見得能大量複製，本文探討主要的是在「再現」而非「複製」的範圍。

本文以日本禪宗為主，日本禪宗現主要有曹洞宗、臨濟宗、黃檗宗，但宗派的傳承，各宗之比較與差異不在本文的研究範圍。本文的重點是鈴木大拙所傳播的禪宗生活哲學。也以受到日本禪宗影響的茶道、插花、武術、傳統文學為主要的研究範圍。茶道、插花、武術是接近大眾的活動，而照相機更是現代人們貼身的工具，拍照變成了我們的日常。

第四節 研究方法

藉由研究相片的構圖以了解作者的拍照習慣，及如何的進入「當下徹底直覺」的拍攝模式，從而了解禪宗文獻中禪師與門徒之間的互動的關係，而這關係的背後到底想傳遞什麼樣的觀念？

本文引用具理論分析為主的《論攝影》，和以個人感性化的《明室》，兩本風格迥異的文獻與禪宗經典的交差比對，以釐清兩者之間的曖昧含混的關係。

筆者從事攝影創作多年，且受過攝影專業訓練，對攝影理論也有濃厚的興趣，既有了理論，又有著多年拍照的經驗，應該是對攝影有著較整體的認識。筆者從年輕時代一直都有接觸禪宗的訊息，但總是片段段，一直沒有掌握到禪宗的核心理念，對禪宗公案也是一知半解。但發現攝影的諸多論述跟禪宗有著不謀而合的相似，便以對攝影整體的了解，去套用在禪宗公案和禪宗獨有的現象。例如頓悟和漸悟的關係，筆者嚐試以實際拍攝到一張感人照片的過程，以這種過程的經驗，去對照禪宗悟道的過程；然後尋找攝影大師拍到經典作品過程的文獻，或是說過什麼話的記錄，再去尋找禪師悟道過程的文獻，或是禪宗公案；兩者再相互分析比較，藉以釐清禪宗頓悟和漸悟的關係，最後再用禪宗的經典或文獻來印證這些論點。

禪宗特別重視個人的體悟，所以筆者有個機緣去參加茶道的研習，這樣的經歷對禪宗的研究是重要的，同樣的攝影也不全在理論的鑽研，實際的體驗對攝影了解是有幫助的。筆者從事攝影創作的這些經驗，對攝影的研究絕對是最好的方法。

第五節 文獻分析

蘇珊·宋姐《論攝影》：蘇珊·宋姐深入地探討攝影的本質，包括攝影是不是藝術，攝影與繪畫的互相影響，攝影與真實世界的關係，攝影的捕食性和侵略性等。她認為攝影本質上是超現實的，不是因為攝影採取了超現實主義的表達手法，而是因為超現實主義就隱藏在攝影企業的核心。《論攝影》當中雖提及禪宗的部分不多，但在攝影的福音書的章節當中，例如「純粹理性的弔詭，攝影被擢升為一種座落在「知」以外的「知的形式」」，這段話隱約的浮現禪宗的影子。

羅蘭·巴特《明室·攝影札記》：「馬爾巴（Marpa）因兒子被殺害而傷慟無比。一名弟子說：「您常告訴我們，一切皆是幻象，令郎之死豈不也是一種幻象？」馬爾巴答道：「你說的沒錯，但我兒子的死是一種超幻象。」……西藏之道的實踐（Pratique de la voie tibetaine）……攝影本質上是超現實的，必須是自身體驗，必須要在現場，羅蘭巴特在探索攝影本質時。他用個人化且是自身的感受去書寫攝影影像，羅蘭·巴特喜愛攝影又接觸禪宗，而禪宗最重要的就是個人的親身經驗，這本書封底的這段故事，也隱約的透露出羅蘭巴特經歷喪母之痛，而整本書也以羅蘭巴特這個親身經歷為架構所書寫出來的。

華特·班雅明（Walter Benjamin, 1892—1940）《迎向靈光消逝的年代》：攝影雖然是機械複製時代的藝術且能夠複製，但攝影的靈光並沒有消逝，班雅明更是提及攝影的獨特性，和攝影超現實的本質，但複製使藝術技術改頭換面，從而推動創造，甚至可能巧妙地改變藝術本身的觀念。攝影是機械複製時代的藝術作品，他不止改變藝術本身的觀念，甚至改變人類歷史。

約翰·伯格《另一種影敘事》：他認為單張的相片會顯得曖昧含混，攝影的呈現必須系統性，才足以表達真實的狀況。約翰·伯格雖沒有提及禪宗，但有觀看相片時會觸及彼岸、存在感的論述。

杉本博司《直到長出青苔》：杉本博司使用攝影創作，想呈現的是人類記憶的深層。那是個人的記憶，也是一個文明和人類全體的記憶。追溯時間，希望可以回

想出我們是從那裡來的？如何被帶來這個世界的？這些從攝影帶出的想法就是禪宗，未曾生我誰是我，生我之時我是誰的觀念。

鈴木大拙《禪與生活》：鈴木大拙為當今的禪學權威，是把禪宗傳到日本以外的世界先鋒。是其所著《禪學論文集》、《禪學研究》中精選而成。在鈴木博士筆下，把「禪」說解成人人可解的生活體驗。

尼爾·唐納·沃許（Neale Donald Walsch）《與神對話》：是尼爾·唐納·沃許在他個人事業最不順遂時，直接的用筆與神對話的「寫」出了這本「驚世之作」。即使我們不相信這些資料是真的自「神」而來，然而誠如作者所說的：「我無意說服，你信不信，我都無所謂。我只不過在分享而已。」但書中內容有許多的論點，與佛教經典、道德經、易經……等，有著不謀而合的相似，且用的是現代的詮釋方式，深入淺出的說出存在的意義。

《金剛經》：全名為「金剛般若波羅蜜經」，主張世界一切事物空幻不實，對現實世界不應執著或留戀。若依書名解釋：金剛即不壞之身、般若即大智慧、波羅蜜即到達彼岸。本經為中國禪宗最重要的經典之一，也是中國流傳最廣的佛經之一。全書藉著佛與其十大弟子之一——須菩提之間的對話闡釋佛教中基本的哲理——諸法性空、不執著。本經中所言：「佛說般若波羅蜜，即非般若波羅蜜，是名般若波羅蜜。」或可作為其理念的代表。在禪宗五祖弘忍、六祖惠能以後的禪宗具有至高無上的地位，其影響也隨之源遠流長。

《六祖壇經》：六祖壇經簡稱「壇經」。其版本計有敦煌寫本、日本興聖寺本、高麗傳本、曹溪原本、元宗寶改編本。本書根據的是曹溪原本。禪宗至中唐以後，分為南宗、北宗，「壇經」即為南宗經典，後來南宗取得禪宗正統地位，「壇經」也就成為中國禪宗的主要經典。本經主要內容在記述六祖惠能（慧能）一生行誼，及禪宗「頓教」經義。主張人人具有佛性，覺悟不假外求，只要見自己本性，即可成佛。惠能以目不識丁之人，成就一宗師，即以不讀經、不禮佛、不立文字，強調「以無念為宗」、「即心即佛」、「見性成佛」為弟子說教，成為佛教中國化的一大特色。

蘇珊·宋姐博覽群書，對於攝影有非常獨特深刻的見解，在書中有著大量的攝影大師的話語的引用，也敘述這些大師對攝影的看法，本文引用很多《論攝影》裡面的段落，《論攝影》也是筆者對攝影有整體了解最重要的書籍。《論攝影》著重在理論的推演，或是攝影對個人內心的影響，也說明了攝影如何改變整個人類的社會，或是攝影與人之間的關係；而《明室》就是屬於個人化的書籍，羅蘭·巴特本人喜歡研究禪宗，又喜好攝影，此書是羅蘭·巴特喪母之後，所書寫的一本書。書中藉由觀看母親遺留下來的照片，來尋找失去母親的容顏，其中羅蘭·巴特心中的轉折，就如同蘇珊·宋姐在《論攝影》憂鬱物章節中，所敘述的，所有照片都是死亡的提醒物，就是這樣的提醒物深深的觸動羅蘭·巴特。在觀看照片時也如同拍攝時，一樣會有邂逅的現象，羅蘭·巴特把這樣邂逅分成知面和刺點，而刺點又呼應了布列松為了射中鵠的論述，但相反的是羅蘭·巴特是被照片的影像所射中，巴特談到刺點的感受時，隱隱約約也呼應了布列松拍攝時「無想」的剎那。而《射藝中之禪》最高張力點，箭自己會射出去的說法，解釋了不管是運氣好或是用心修行努力拍攝，似乎能得到好作品或悟道，因為這些不是得到好的作品或是悟道的關鍵，這些都只是機緣而已，關鍵還是按下快門，或是「當頭棒喝」的瞬間，而那「決定性的瞬間」一定是「邂逅」的相遇。本文以《論攝影》、《禪與生活》、《金剛經》、《六祖壇經》、《與神對話》……等理論性的論述，和《明室》、《射藝中之禪》……等，這些屬於個人實際經驗的文獻，交叉比對、互相印證，才不致於偏頗的導論出一些想法。

第六節 名詞釋義

一、 攝影

刺點：刺點講的是無法以明確論述表示的感受，主動且強烈觸動，巴特如此形容刺點的爆發力：「它從景象中，彷彿箭一般飛來，射中了我」。

知面：指涉的是依據個人的知識文化背景可對相片加以解讀的情感，亦即經由道德、政治、文化的理性中介所薰陶的情感。

二、 佛學

頓悟：佛教術語，是漢傳佛教一個很獨特的論點，一般被認為始於支道林與竺道生。此派認為成佛開悟，進入無生法忍，是一個跳躍式的過程，而不是漸進式的。

漸悟：認為，成佛有次第性，要一階一階向上，慢慢清淨自己的業障、見惑與思惑，經歷三大僧祇劫的修行，最終才能成佛。

當頭棒喝：佛教禪宗祖師對學生，常不問情由，當頭給以一棒，或大聲喝叱以令回答，以考驗領悟佛理的程度。後泛指促人醒悟的手段或給人嚴重警告。《五燈會元·黃檗運禪師法嗣·臨濟義玄禪師》：“上堂，僧問：‘如何是佛法大意？’師亦豎拂子，僧便喝，師亦喝。僧擬議，師便打。”後以“當頭棒喝”比喻促人醒悟的打擊或警告。

偈：佛教文學的詩歌，無韻。音譯相當於梵語 gth 的原文，義譯為頌。每偈由四句構成。五燈會元·卷一·五祖 弘忍大滿禪師：「盧自秉燭，請別駕張日用於秀偈之側，寫一偈曰：『菩提本無樹，明鏡亦非臺。本來無一物，何處惹塵埃。』」

解夏：又作夏竟、夏滿、夏解。自印度以來，僧團於每年雨季時舉行夏安居；而於雨季停止後，安居亦結束，稱為解夏，意指解除夏安居之制。解夏之日，根據舊律所載，謂七月十五日；新律則謂八月十五日。此日亦稱自恣日，即於此日，眾僧群集，自行發露於安居期間所犯之過。另據四分律卷四十三迦絺那衣犍度載，安居結束之日，應作自恣、解界、結界、受功德衣等四事。

如是我聞：又譯為我聞如是、聞如是等。通常是佛經的開頭，「我」是指阿難自稱聞道於佛陀。

三、 心靈叢書

新紀元運動：新時代運動（英語：New Age Movement），是一種去中心化的社會現象，起源於 1970 至 1980 年西方的社會與宗教運動。新紀元運動所涉及的層面極廣，涵蓋了神秘學、替代療法，並吸收世界各個宗教的元素以及環境保護主義。它對於培養精神層面的事物採取了較為折衷且個人化的途徑，排拒主流的觀念。



第二章 決定性瞬間

第一節 攝影的瞬間性

開始真正接觸攝影時，就聽過「決定性瞬間」，這也是每位攝影人都會知道的名詞，就其字面的意思，不難了解，就是掌握按快門的瞬間，這也是大部分攝影者都了解，且必須奉行的一個準則，當然掌握快門的時機，這可能會是攝影人要作一輩子的功課。

後來知道「決定性瞬間」這句話是來自法國亨利·卡蒂埃-布列松（Henri Cartier-Bresson）1952 攝影集《The Decisive Moment》；這位開創攝影新時代的國際大師，其作品深受日本禪學大師鈴木大拙的影響，布列松也不時的會提到《射藝之禪》裡面的話語，他把自己擬喻為一位禪宗的弓射家，為了命中鵠的，他必須成為鵠的本身，他說：「『想』是事前和事後的工作，但絕非實際拍照那一瞬。」⁹心想這位道道地地的法國人，用的又是法國發明的攝影。一位攝影的國際大師，手拿著尖端科技的相機，談的卻是中國最古老，最晦澀難懂的禪宗，這心中的疑惑和好奇油然而生。

在班雅明《迎向靈光消逝的年代》引述了一份，在攝影剛發明但還未普及的年代，具有沙文主義傾向的小刊物《萊布尼茲報》的文章：「這份報紙便認為應當及時對抗這項來自法國的惡魔技藝，該報載：『要將浮動短暫的鏡像固定住是不可能的事，這點經過德國方面的深入研究後已加以證實；且非但如此，甚至想留住影像的意圖，就等於是在褻瀆神靈了。人類是依上帝的形像所創造的，而任何人類發明的機器都不能固定上帝的形像；頂多，只有虔誠的藝術家得到了神靈的啟示，在守護神明的至高引導之下，鞠躬盡瘁全心奉主，這時才可能完全靠機器而敢冒險複製出人的神聖五官面容。』」¹⁰這般法國來的惡魔技藝，且是褻瀆神靈的工具，要拿

⁹ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 154

¹⁰ 華特·班雅明 Walter Benjamin (1999)。《迎向靈光消逝的年代》（許綺玲譯）。台北市：台灣

來跟禪宗作對比，還拿來作論文的題目，想必會被看作是貶抑禪宗的行為，但是真的開始對禪宗、攝影有了相當的了解後。卻發現在攝影的著作中，有很多的論述，與禪宗的公案，有著不謀而合的相似；尤其是這句攝影人耳熟能詳的「決定性的瞬間」與南宗六祖惠能「頓悟」的禪法似乎有了「決定性的關係」。

「一九二八年的一部默片《攝影師》(The Camera man) 中溫和地受到模仿、嘲弄，片中可笑的、喜愛幻想的巴斯特·基頓 (Buster Keaton)，徒然地和他的破爛機器奮戰，每一舉起腳架便撞到門窗，從來沒有想要拍下一張深刻的照片，但最後卻因粗心而拍出了一些很了不起的底片——一份關於紐約中山國城幫派鬥爭的新聞攝影獨家報導。片中主角的寵物猴子在相機裡裝了底片，而且在部分時間操作了相機。」¹¹當然這是一部電影，片中還帶一些嘲諷的意味，它說明了像巴斯特·基頓這位連相機都搞不定，且是位笨手笨腳的人，都能拍出好照片，不過不管巴斯特·基頓是否笨手笨腳，但它總還是個人，總是有點頭腦，還有些意識、有些作法，所以電影把這個現象極端化，就是連寵物猴子，這個不是人類，沒有半點人類意識教養的動物，都能拍出好照片，所以攝影這門惡魔的技藝，果然是如此不堪！……不！應該是如此的奇哉！妙哉！

繪畫總是須要天縱英才、鞠躬盡瘁、虔誠的藝術家，還要有後面那位有錢的貴族贊助者，才能夠完成的圖像，沒有偶然巧合；攝影這樣的惡魔技藝卻打破了圖像系統，長久以來的現象，藉《攝影師》這部默片，用這隻寵物猴子來說明攝影這樣的技藝，它獲取影像的方式可以完全依靠邂逅。邂逅對某些人來說似乎是負面的東西，但對宇宙、對於存在而言，邂逅卻是充滿了神祕力量，對人也帶著決定性的影響。

攝影的邂逅，可以是在拍照的現場，我碰上這個景象，沒碰上那個景象。攝影的另一種邂逅就如蘇珊·宋姐十二歲時看達豪 (Dachau) 集中營的相片她說：「第

攝影工作室。(原著出版年：1935) 頁 14

¹¹ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》(黃翰荻譯)。台北市：唐山出版社(原著出版年：1977) 頁 63

一次邂逅是一種啟示『典型的現代啟示』一種否定的『神的顯示』」¹²，這個邂逅深深的影響了蘇珊·宋姐；同樣地羅蘭·巴特也被攝影的邂逅深深的吸引，他說：「我渴望知道這張相片裡是什麼令我傾倒。……最準確的字眼大概是奇遇。這一張碰上了我，那一張沒碰上。」¹³我們觀看相片可以說我「邂逅」這張或那張相片，但我們很少會說，我「邂逅」《達文西蒙那麗莎》這張畫。

攝影的本質是邂逅，那麼我們拍攝到好相片就只能靠機運，不用任何努力嗎？《第五街，冬天》（圖 2）是史蒂格里茲（Alfred Stieglitz）最知名作品之一；蘇珊·宋姐這樣形容史蒂格里茲如何辛苦一點一滴的拍到這樣的作品：「他們以主動的、帶有獲取意圖、評估衡量的、沒有報酬的視覺形態。史蒂格里茲很自豪地報告，他在一八九三年二月二十二日那場大風雪中足足站了三個小時，才『等到適當的時刻』拍下那張著名的照片『第五街，冬天』」¹⁴。所以我們可以說是攝影，不管努力、不努力，用心或不用心都能拍到好作品；這是攝影最獨特的特質，也是攝影最讓人爭議或是著迷的點。

布列松最有名的相片聖拉查爾火車站後（圖 3）：照片中人物躍起，仿若在水上行走，水中倒影帶有一躍而起的動態感。若仔細觀看，可以發現人物的姿態呼應著背後那張海報舞姿。另外一張瓦爾公寓（圖 4）：一道旋轉而下的階梯，與鐵欄杆交錯，螺旋感往遠處縮小，讓觀者化身拾級而下的旅人，正巧瞥見轉角一腳踏車騎士沿蜿蜒向下的小徑前行。這兩張照片都顯示著布列松有名的決定性瞬間，也就是他把自己變成一位禪宗的弓射家，為了命中鵠的，他必須成為鵠的本身，他說：「『想』是事前和事後的工作，但絕非實際拍照那一瞬。」¹⁵我們可以發現這兩張的構圖佈局相當的完整，似乎是先構好圖再等待人物或腳踏車的出現，也就是布列松說的「想」是事前和事後的工作，但人物或腳踏車的出現就不能用想來完成，因為只要看到人物、腳踏車再想到按快門，這樣勢必是拍不到類似這樣的畫面，那樣的

¹² 蘇珊·宋姐 Susan Sontag（1997）。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 18

¹³ 羅蘭·巴特 Roland Barthes（1997）。《明室》（許綺玲譯）。台北市：台灣攝影工作室（原著出版年：1980）頁 28。

¹⁴ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag（1997）。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 116

¹⁵ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag（1997）。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 154

畫面是稍縱即逝的。布列松必須要用知以外的形式來拍照，就如蘇珊·宋姐所言：「『思想』被認為是『攝影家的意識』的『透明性的障霧』，並且會侵害正在被拍攝中的對象的自主。」¹⁶。

從觀察史蒂格里茲和布列松這幾張相片的拍攝方式，兩者的方式其實是很雷同的，他們都先找好位置，構好圖然後等待最恰當的時間按下快門，他們的拍照方式太精確了，不太像是邂逅的。而比較像邂逅的攝影大師，反而是故意會侵害正在被拍攝對象的自主的威廉·克萊因(William Klein)。威廉·克萊因與布列松的拍攝方式是不同，布列松與被拍攝的對象似乎都會有一些距離，他真的就像一個獵人的想要命中鵠，所以布列松必須要安靜的且不打擾被拍攝的對象，克萊因則用完全不同的方式，他與被拍攝的對象不止是打擾，而且應該是與拍照的對象互動，他說：「照相機是一枝機關槍，我的任務是要強迫對象與我發生關係。」¹⁷在他知名的作品《槍》(圖 5)一個男孩拿著一把槍，猙獰對著鏡頭。另外一張《紐約義大利區》(圖 6)一個人拿著一把槍，對著一個笑容滿面的小孩，這兩張相片都有一把玩具槍，且似乎是一樣的槍，我想克萊因不止與街上的人群互動，甚至還提供道具槍，來完成更緊密的關係。

有經驗的攝影家都知道布列松、史蒂格里茲就是精確構圖、掌握瞬間、在拍攝時很清楚會拍到什麼，當中似乎沒有無想這件事，並不太像是邂逅；但威廉·克萊因的拍法是跟人互動，且他說是用機關槍的方式，也就是按下快門的速度很快，他拍照的對象是動作是很大的，而且他還跟對象產互動，這樣的方式根本無法預知會拍到怎樣的相片，就真的就他所談用機關槍式的亂槍打鳥嗎，我想不是的；經驗多的攝影家在當下憑著直覺、隨著節奏、是有機會進入真正無想的拍攝，但不是預想式的畫面，而是邂逅且令人驚喜的相片。

¹⁶ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》(黃翰荻譯)。台北市：唐山出版社(原著出版年：1977)頁 154

¹⁷ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》(黃翰荻譯)。台北市：唐山出版社(原著出版年：1977) 66

第二節 漸悟與頓悟

禪宗最著名，且是最重要的典故「漸悟」和「頓悟」，是惠能與神秀作偈的故事。惠能父親早亡，家境貧窮以賣柴為生。一次，惠能賣柴回家的路上聽到有人誦讀《金剛經》「惠能一聞經語，心即開悟」¹⁸，便萌生學習佛法之念。他去黃梅山拜謁五祖弘忍，「祖問曰：『汝何方人，欲求何物。』惠能對曰：弟子是嶺南新州百姓。遠來禮師惟求作佛，不求餘物。」祖言：『汝是嶺南人，是獼獠，若為堪作佛』……」¹⁹由此開始了學佛生涯。這個時候弘忍年事已高，急於傳付衣法鉢，遂命弟子作偈以呈，以檢驗他們的修煉水平。神秀上座呈偈曰：「身是菩提樹，心如明鏡台，時時勤拂拭，莫使惹塵埃。」弘忍以為未見本性，未傳衣法。惠能聽後亦誦一偈，請人代勞題於壁上（惠能不識字）：「菩提本無樹，明鏡亦非台，本來無一物，何處惹塵埃。」弘忍見後，招惠能登堂入室為其宣講《金剛經》，並傳衣鉢，定為傳人。神秀的偈代表著「漸悟」的法門，而惠能的偈則是「頓悟」的法門。

弘忍說汝是嶺南人，是獼獠，若為堪作佛，五祖弘忍是一位已經悟道的高僧，會不知道佛性沒有分南北，沒有開化的人和和尚的佛性並沒有差別；當然有人會認為這段話是在試探六祖的智慧，但我們從六祖壇經整本書的脈絡來看，慧能家境貧窮沒有受過教育，當然不識字，還是出身嶺南獼獠的人（未開化的野人）。經典中盡可能的把所有可能的努力、教化過的痕跡全部去除。最後惠能賣柴回家的路上聽到有人誦讀《金剛經》惠能一聞經語，心即開悟。在回家的路上聞經即開悟，整個架構在述說的，其實就是悟道是一種「機緣」的「相逢」，也就是「邂逅」，邂逅就是忽然的相逢也就是「頓悟」，而頓悟當然一定是「瞬間」。

禪宗的悟道有著「機緣」的「相逢」的本質，但所有人都像六祖惠能這樣邂逅的悟道了嗎？我想不是的。高峯妙祖（一二三八—一二八五）是南宋偉大禪師之一：「有一天夜裏，當我熟睡時，突然間注意到『萬法歸一，一歸何處？』這個問

¹⁸ 金剛經、六祖壇經（1994）。《白話佛教經典》（北京社會科學研究院宗教研究所編譯）。台北：博遠出版有限公司。頁 52

¹⁹ 金剛經、六祖壇經（1994）。《白話佛教經典》（北京社會科學研究院宗教研究所編譯）。台北：博遠出版有限公司。頁 52。

題。我的注意力非常集中，使我忽略了睡眠，忘記了吃東西，而且不辨東西，也不分晝夜。當我擺餐布擺飯碗或上廁所時，不管走動或停下時，不管說話或默不作聲時，我整個生命中都充滿看這個『一歸何處？』的問題。……六天六夜就像白痴傻子一樣的過去，最後當我跟著大家來到三塔（佛徒埋骨所）講經時，偶然抬頭看到五祖演師的詩句。這使我突然間從恍惚迷離狀態中醒悟過來。」²⁰高峯妙祖這樣子過程似乎是一點一滴努力的參悟「一歸何處」的問題，看起來像是神秀的時時勤拂拭、莫使惹塵埃「漸悟」的模式；但神秀的「漸悟」有個根本的問題，就是五祖弘忍認為神秀未見本性。

在上面神秀的偈中我們可以看到「漸悟」的文字「時時拂拭」，但在惠能的偈中我們看不到任何「頓悟」的相關話語。所以這兩個偈是要一起看的，單看一個偈則其意義就會偏頗，兩者一起看則「頓悟」的法門就呼之欲出了。弘忍認為神秀不識本心，因為這個本心是不染塵的，既然不染塵，幹嘛時時勤拂拭，莫使惹塵埃，所以六祖才回應本來無一物，何處惹塵埃；且這個本心是無法用文字來表達的，包括用「本心」本身也是錯的，所以六祖順著神秀的心是菩提樹，身是明鏡台，回應菩提本無樹，明鏡亦非台的敘述，巧妙的以不立文字的方式描述了「本心」，所以這兩個偈只是在談「本心」，並不在談見到本心之前的過程，不過「見」到本心一定是瞬間的，這也是「頓悟」的由來。

本心是不染塵的，所以見到本心一定是頓悟，例如我們想要去看一位朋友（本心），我見到他時一定是瞬間見到他，我不可能會說我漸漸的見到我的朋友（漸悟），但我要去見我朋友的過程，可能是一步一腳印，漸漸走到我朋友的所在地，見到朋友，也可能到了朋友家，他剛好出門去了，因此也沒能見到朋友，也可能像六祖這麼幸運的，在賣完柴回家的路上就巧遇朋友（本心），而高峯妙祖就是那個一步一腳印的要去見朋友的人，也順利見到了，但有些人沒這麼順利，辛辛苦苦的到了朋友的所在地，但沒能見到朋友，於是心就亂了、慌了，所以禪宗發展出一些獨特的方法來導引門徒，其中「當頭棒喝」就是最廣為人知的方式之一。

²⁰ 鈴木大拙（1990）。《禪與生活》（劉大悲譯）。台北市：志文。頁 112

第三節 扭出全新的方式

禪宗和攝影最重要的相似就是「機緣」「相逢」的「邂逅」。蘇珊·宋姐用了《攝影師》這部默片和一隻寵物猴子來說明邂逅，巧合的六祖壇經用汝是嶺南人，是獼猴（野人），若為堪作佛，來說明禪的邂逅。我們從六祖惠能的偈中，了解了本來無一物，何處惹塵埃，本心的不受污染，也就不需要時時勤拂拭來見到本心，我們只要有個機緣就能與本心相逢，完滿的明心見性；同樣地攝影拍照的「現實」，「現實」始終在那個地方，不會隱藏，我們只要用點心，或運氣好的話，或許在回家的路上就遇上了絕美的景象，不費吹灰之力就拍到了曠世巨作。

不過不是每個人都能像寵物猴子這般幸運，只是裝上底片按下快門就得到了不起的相片，或是惠能賣柴回家的路上，一聞經語，心即開悟；我們可能要像史蒂格里茲一樣，在大風雪中足足站了三個小時才「等到適當的時刻」拍下那張著名的照片「第五街，冬天」；或是像高峯妙祖忘記了吃東西，而且不辨東西，也不分晝夜……我整個生命中都充滿這個「一歸何處？」的問題，偶然抬頭看到五祖演師的詩句。這使我突然間從恍惚迷離狀態中醒悟過來的「悟道」。我們從史蒂格里茲和高峯妙祖的過程來看，似乎像是一步步的達成目標，看起來就像是神秀時時勤拂拭，莫使惹塵埃的「漸悟」，這也是人們最容易誤解的點。我們說過道只能相遇，而要相遇必然要有機緣。所以這些過程只是要創造一個機緣，就像我們拍照努力的走到一個地方，用心構圖，這些都是機緣，而最後我們要按下快門，才能相逢。但我要在什麼時候按下「決定性瞬間」的快門？……在「最高張力點」。

我們前面談過史蒂格里茲和布列松的拍攝方式是一樣的，有思想且努力精確的朝向目標；禪宗高峯妙祖也同樣是精進的參禪悟道，但這些努力都是創造機緣，最後要「等到適當的時刻」才能相逢，而什麼時候是最適當的時刻？布列松的例子或許可以提供答案。布列松創作了許多感動人心的作品，是開創新時代的國際攝影大師。他拍照的方式確實就是日本禪宗的方式，他是受到《射藝中之禪》這本書深刻的影響。這本書是根據奧根·赫立格爾（Eugen-Herrigel）在日本學習射箭的歷程所寫的書，此書也得到鈴木大拙的認同，幫其寫序，是布列松「決定性瞬間」這句話

靈感的源頭，在阮義忠《當代攝影大師》也提到：「布列松受禪宗影響頗深，他的話也盡是充滿玄思的禪機。比如他最擅長發表：『並不是我在拍照，而是照片在拍我。』之類的說詞。他最喜歡的一本書就是鈴木大拙寫序的《射藝中之禪》。而該書的序言，也是布列松最喜歡拿來抒發自己創作觀的禪機：『就拿射箭來說好了，射手與箭靶並非對立的兩件事，而是同一個現實。』用射箭來比喻藝術創作，尤其是攝影，是相當傳神的……布列松在創作時，「心」是隨時拉滿弓的，他這麼說自己。」²¹。

奧根·赫立格爾在學習過程中，箭道老師一開始只教基本的動作，且持續很久的時間，其他如調節呼吸，何時放箭，都靠他自己摸索，直到有天奧根·赫立格爾幾乎快撐不下去，瀕臨崩潰，幾乎想要放棄學習時，他朋友勸他說：「如果他一開始就教你呼吸法，他就無法使你相信這方法的決定性的作用。你必須先以你自己的方法去努力，遭到覆舟之痛，然後才肯去抓他拋給你的救生圈。」²²直到有天奧根·赫立格爾射出完美的一箭，他問大師：「如果我不放，箭如何能射出去？」「它自己放，」他回答說。……「我怎能忘我地等待那一射的來臨，如果『我』不在場」「『它』會在最高張力點等待。」²³

「如果『我』不在場」也是布列松：「『想』是事前和事後的工作，但絕非實際拍照那一瞬間。」的原型。「『它』會在最高張力點等待。」「決定性瞬間」就是那個「它」。我們發現「如果『我』不在場」的無想確實是存在的，但他會是在最高張力點的那個瞬間產生的，且是同時存在的。而在最高張力點之前我們是有意識，且是用力的把弓拉到滿。把弓拉滿就是機緣，就是史蒂格里茲在大風雪中足足站了三個小時，高峯妙祖我的注意力非常集中，使我忽略了睡眠，忘記了吃東西，而且不辨東西，也不分晝夜的努力；但這些都是機緣還沒有相逢，直到史蒂格里茲在適當時刻按下快門，直到高峯妙祖偶然抬頭看到五祖演師的詩句，他們相逢了，包括那位運氣超好的六祖惠能，也在聞經語的那個剎那開悟。而快門、偶然抬

²¹ 阮義忠（2000）《當代攝影大師》。台北市：攝影家出版社。頁 147

²² 奧根·赫立格爾 Eugen Herrigel（1995）。《射藝中之禪》（法嚴法師譯）。台北市：福智之聲出版社。（原著出版年：1973）頁 24

²³ 奧根·赫立格爾 Eugen Herrigel（1995）。《射藝中之禪》（法嚴法師譯）。台北市：福智之聲出版社。（原著出版年：1973）頁 50

頭、聞經語這些我們可以稱之為「當頭棒喝」。而「當頭棒喝」的瞬間一定是邂逅。

「當頭棒喝」是禪宗最重要的法門，我們先來了解這個公案。

臨濟宗創始人義玄禪師，俗姓邢，唐曹州（今山東荷澤）南華人，生年不詳。自幼超塵脫俗，志向高邁。剃度受戒後，精究毗尼，博頤經論；因心慕禪宗，即往黃檗禪師會下參禪。首座見他氣宇不凡，勉他參叩禪師。他三度參叩：「如何是祖師西來意？」三度遭禪師痛打，仍無法當下承當領悟佛法，黃檗禪師便指往大愚禪師處。

大愚禪師問：「什麼處來？」，

義玄回答說：「黃檗禪師處。」

禪師再問：「黃檗禪師對你說了什麼？」，

義玄回答說：「我三問佛法大意，三度被打，不知錯在那裡？」

禪師提高嗓門說：「黃檗禪師如此苦口婆心地開導，要讓你徹悟，你卻跑來這裡問我，錯在那裏？」

義玄言下大悟，隨即說道：「黃檗禪師的佛法，原來不過如此！」

大愚禪師聽後，抓住義玄的衣領說道：「適才還說不會佛法，而今卻說：『不過如此』，你究竟悟了多少？速道！速道！」

義玄不甘示弱，向大愚禪師肋下揮了一拳。

大愚禪師托開來拳，說道：「你師父是黃檗，與我不相干。」

義玄又折返黃檗山。黃檗禪師問道：「怎麼這麼快就回來了？」

義玄回答說：「只為了黃檗老婆心切。」

黃檗禪師自語道：「這個多嘴大愚，待老漢見了，非打他一頓不可。」

義玄接著說：「說什麼見了再打，我現在便打你。」說完，朝禪師猛力地打了一拳。

禪師大笑的說：「這瘋顛漢來這裡捋虎鬚。」。

「喝」的起源，始於馬祖道一禪師，百丈懷海禪師曾說：「老僧從前被馬大師一喝，直弄得三日耳聾。」「喝」的作用，乃順應眾生耳根最利的特性，教學人反

觀自性，體悟這一念心。好比在禪七行香的「站板」，剎然止住，看看當下的這念心在那裡？這時即是「一念狂歌」。

鈴木大拙曾說一個沒有見到自己本性的人，就不應該稱為明師。在這樣的明師引導門生，卻是用異常簡單的方法就是「發問」和「當頭棒喝」。禪師的一個問題，讓學生不分晝夜的參悟。然後再用「當頭棒喝」讓學生「一念狂歌」；一張大師感人的相片，其獲取過程的開始就像是禪宗的提問，我要拍些什麼相片，然後啟動了一些評估衡量，最後在如「當頭棒喝」快門聲或閃光燈中產生如布列松所說：「『想』是事前和事後的工作，但絕非實際拍照那一瞬。」那一瞬間是沒有預期的「邂逅」也是「無想」的。

「當頭棒喝」當學生在不預期的狀況下被遭禪師痛打，當下一定是充滿驚嚇感，而這個驚嚇感讓人想到約翰伯格曾說：「所有照片都有兩種訊息：第一種是關於被拍攝的事件，第二種訊息，則與時間斷裂所造成的驚嚇感有關？」²⁴在攝影中會造成時間的斷裂的狀況，其一是觀看靜照時，照片當中時間凍結所造成的驚嚇感；另一個是在按下快門或是使用閃光燈時閃燈一閃的當下，所造成的驚嚇感。這樣當下的驚嚇感讓人聯想到那位被禪師痛打的學生。而這樣的痛打可能造成學生的「一念狂歌」，而這「一念狂歌」之後呢？會是什麼狀況？會有什麼變化？這是我們想要探究的。但要「一念狂歌」我們必須要先啟動一個念頭。禪宗門生為了悟道，攝影師想要獲取一張好的相片，而展開新的里程，禪宗門生思考如何才能悟道，而攝影師則必須策劃去那裡拍照，什麼時候去，用什麼器具拍攝，最重要的是如何取景，用什麼風格，這些都是攝影師拍照時會充滿整個心思的事，但只要拿起照相機，按下快門，在閃光燈的閃耀下，這一切似乎變的不一樣了。

「發問」和「當頭棒喝」兩者有一個共同的特徵，就是一個新的開始，例如發問「萬法歸一，一歸何處？」我開始參悟這句話，之前我沒有參悟這句話，我現在開始參悟這句話，這代表我跟以前不一樣了，也可以說我跟以前斷裂了，但是延伸了一個新的狀態。在「當頭棒喝」的公案當中，義玄：「我三問佛法大意，三度被

²⁴ 約翰·伯格 John BergerX 尚·摩爾 Jean Mohr (2011)。《另一種影像敘事之書》(張世倫譯)。台北市：臉譜。(原著出版年：1982) 頁 93

打，不知錯在那裡？」表示義玄沒有悟道，卻也因為這個因緣得到一個新的斷裂，所以義玄往大愚禪師處，這是一個延伸，在這個延伸的因緣下，大愚禪師提高嗓門說：「黃檗禪師如此苦口婆心地開導，要讓你徹悟，你卻跑來這裡問我，錯在那裡？」這是一個「提問」但他又是確確實實的「當頭棒喝」的讓義玄大澈大悟。這「斷裂」和「延伸」似乎重複不斷的進行著，直到門生開悟為止，這現象也像快門聲或閃燈的開啟和關閉，直到攝影師拍到令人感動的相片為止。相機中的快門聲，是相機按下快門，相機快門簾打開讓光線進入，使底片銀鹽粒子感應光線產生化學變化，是形成影像的關鍵時刻，也是布烈松「決定性瞬間」時會產生的聲音。這個聲音依據相機的機械結構，會產生不同的聲音，在臺灣曾有一個汽車廣告，為了詮釋說明汽車設計製作良好的車門機械結構，在廣告中一個眼睛失明的紳士，路過一位正按下快門正在拍照的人旁邊，聲音傳到失明紳士（失明人士的耳朵通常較靈敏）耳中，馬上判定正是德國經典相機品牌，也正是布列松曾經使用過的相機品牌「Leica M 系列」。接著聽見汽車關門聲，也立即斷定是該廣告主所推銷之汽車扎實的關門聲。藉以說明該汽車品牌與德國相機都是同樣的經典。當然該品牌汽車與德國經典相機與本文無關，在這裡要說明的是，拍照者對那個聲音的在乎，在乎的當然也不是相機快門聲音的是否悅耳，而是那聲音所代表的意義，那個聲音正如義玄求道於黃檗禪師，是對那不可知的期待，也似乎是對我們正截取一片空間，正斷裂一段時間所造成的驚嚇感。且讓我們更訝異的是在單反相機拍出來的照片，照片中時間停止的斷裂，快門簾的落下，我們的視線也與世界斷裂了幾毫秒。也就是說任何我們看到的照片中的影像，是我們在現場唯一沒有看到的瞬間，在當下能拍下什麼樣的相片我們是無法確定的，我們的耳朵被快門聲驚嚇，我們的視覺其實也正是被那遮斷的那個瞬間「當頭棒喝」。荒木經惟也有一段對快門聲的敘述他說：「一直按下快門的話，那快門聲就會停止喔。我認為，那就是最接近『死亡』的瞬間。在生與死之間來回不停遊走的，就是攝影了吧。」²⁵「我三問佛法大意，三度被打，不知錯在那裡？」三問佛法，三度被打。不正是在迷與悟之間來回不停遊走，也是被打當下的現實與佛法辯證當中的遊走，快門簾落下的剎那，不正也是棒子落下的瞬間。

²⁵ 荒木經惟（2010）。《荒木經惟的天才寫真術》（柯宛汶譯）。台灣：大家出版。頁 66

蘇珊·宋姐：「威廉·卡洛-威廉斯（William Carlos Williams）之後則愈來愈把自己界定為和視覺有關。（如威廉斯所宣稱：「不言真理但及事物」。詩和「實在」（以及「詩的語言的自主性」的約定，與攝影和「純粹的“看”」之間的約定是平行的，兩者都引申「不連續」、「補充的單位」以及「關節脫落的形式」，也就是根據奔騰猛烈但經常屬於任意武斷的主觀需要，把事物由它的前後脈絡中「扭」出來（以一種全新的方式來看待它），或是以省約的方式把事物組合在一起。」²⁶。

詩跟視覺關係是匪淺的，尤其是日本的俳句更是如此，如加賀的千代「啊，牽牛花！把水桶纏住了，（我）去要水」²⁷，當中呈現的就是一個視覺的場景，這個場景是真實的存在，但我們用文字、用詩扭出我們對牽牛花的看法。這個文字上的看法，事實上也是視覺上對現實的文字化；而攝影是更真實且直接把這個場景武斷的截取出來，使我們感受到如蘇珊·宋姐：「經常某些東西以被拍攝的形式出現時，對我們所產生的擾動要遠勝我們對它的實際經驗。」這遠勝實際經驗的擾動會是什麼？禪宗的「提問」和「當頭棒喝」是類似於詩和攝影「不連續」斷裂式的形式，是一種「奔騰猛烈但經常屬於任意武斷的主觀需要，把事物由它的前後脈絡中「扭」出來」的過程。我們可以定義「扭」是不連續斷裂後所延伸出來的東西。詩可能延伸出真、善、美，攝影則延伸出「純粹的『看』」或是鈴木大拙的所講的「見」。禪宗在「提問」後，整個生命中都充滿著「大疑」，這個「大疑」突然的被斷裂後延伸出來的「大悟」，這個「大悟」或許就是禪宗的所謂的「當下澈底的直覺」，相同的「當下澈底的直覺」也完全的適用在攝影上。因為攝影必然是要在「當下」，而在某個瞬間的「直覺」扭出的相片。布列松和威廉克萊因兩者都掌握了決定性的瞬間，但用的方法卻是截然不同的方式，兩位大師都同樣的在城市的路上，布列松在巴黎的街上，克萊因則是在紐約的路上，攝影或許天生就屬於岡倉天心所言：「不如說『道』的意義是『在路途上』」。一次，惠能賣柴回家的路上聽到有人誦讀《金剛經》「應無所住而生其心」，便萌生學習佛法之念。他去黃梅山拜謁五祖弘忍，由此開始了學佛生涯。六祖惠能不正也是「在路途上」！

²⁶ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 123

²⁷ 鈴木大拙（1990）。《禪與生活》（劉大悲譯）。台北市：志文。頁 268

布列松的攝影作品，有人嘖嘖稱奇的告訴我，布列松的運氣真好，能夠拍到如此巧妙的攝影作品。但說運氣好，則我是不置可否的遲疑了一下！因為知道這些大師拍照的過程就知道，這些大師，在一個地方或是一個座城市，從不同的道路、在不一樣的時間，背著相機來回遊走。有天終於才有機緣與那，奇哉！妙哉！的景象相逢。也就是說我一定要在「在路途上」才能有機緣，與這般的景象相逢。

金剛經：「應無所住而生其心」是六祖惠能聞道、悟道的關鍵。「不住」就是不停留在一個地方。這不正是「在路途上」的定義嗎？「在路途上」就必須要走動，而走動必會看到不同的景像。禪宗是如此、拍照也是如此。拍照的「在路途上」並不難，只要背起相機，到戶外拍照，似乎就是「在路途上」！可是有些人背著相機辛辛苦苦的到處奔波，四處尋找絕妙的場景，但總是徒勞無功，他們的作品千篇一律，沒有創新的價值。我們剛才不是才說「在路途上」就有機緣、相逢。但為何他們會徒勞無功？沒錯你的腳是在「在路途上」，但你的「心」沒有「在路途上」，威廉·克萊因沒有陷落在前面大師的影子下，我們知道他似乎是布列松主張什麼，他就反對什麼，但這不也說明著克萊因知道，甚至清楚的了解布列松的作法或原理，克萊因不過延伸了一個新的作法、新的拍攝手法。因為紐約與巴黎是不同屬性的城市，巴黎是蘊含著悠久歷史的文化古都，紐約則是充滿快速節奏的新興城市，克萊因了解布列松，甚至欣賞布列松，但在紐約這個與巴黎不同的城市，克萊因怎麼可以用布列松的方式拍照，布列松拍照的方式是屬於巴黎，是符合那個年代的，但這是紐約，從觀景窗望出去，一切如此的不同。既然如此不同就必須創造一個新的拍攝方式，但最重要的是你的心也要跟著改變。大部分的人們不肯改變他們的心思，也就是說他們的「心」是「住」在某個地方，他們的「心」並沒有在「路途上」。「心」沒有在「路途上」就算是在路途中有奇哉！妙哉！的景色，他們也無法與它「相遇」。

第三章 茫然趣兩頭

第一節 攝影與現實記錄

1940年在法國（France）發現 Lascaux cave painting，距今約 16,000 年前，洞穴的壁畫當中可以看見牛、羊、馬及有些不是很清晰的人物像，至於用途？考古人員有許多的研究和猜測。而人類在那個器物文明如此原始的年代，我們的老祖宗為什麼要畫那些圖像，為什麼要把那些大自然的景物，「再現」在洞穴壁上，真正的動機我們或許永遠不會知道。但我們可以很確定的是，真實的世界幾乎快被圖像世界取代的這個時代，圖像如此的被需求和依賴，這些現象並不是在器物文明發展之後，而是在如此蠻荒時代就有這樣的需求。這些壁畫的功能和作用是什麼，我們或許永遠都不得而知。但可以確定的是，這樣對圖像的慾求並不只是現代文明的現象，這需求似乎是人類與生俱來的。而攝影似乎完成了，人類對圖像終極的欲求。

我們注視萬物，就如約翰·伯格：「注視是一種選擇行為。……接觸某樣事物就是與它產生關係。我們注視的從來不只是事物本身；我們注視的永遠是事物與我們之間的關係。」²⁸攝影必然的需要注視事物與其發生關係，事物我們也可以稱為「現實」，照相機拍下現實事物然後洗出照片，我們稱為「再現」，而人們再去觀看照片，進而與照片發生關係，透過相片我們對現實產生看法，但有趣的是透過觀看照片，這個再現的現實，我們對這個「現實」有了不一樣的感受。

蘇珊·宋姐：「現實是隱藏的……不管相機記錄什麼都是一種發露。」²⁹！既然是現實，當然不可能隱藏，而這個實際存在於現在的現實，為什麼會隱藏了起來？是因為人們看不見，所以相對的現實被隱藏了起來。但是當我們拿相機把現實記錄下來，也就是把「現實」「再現」，現實就被發露（顯現）出來，這是什麼樣的道理？

²⁸ 約翰·伯格 John Berger (2005)。《觀看的方式》（吳莉君譯）。台北市：麥田出版。頁 11

²⁹ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 159

蘇珊·宋姐：「一張照片既是一種假的存在，同時也是一種「不在」的表記。」³⁰按下快門產生一張片，首先面對的真假、是非……的問題，而且這些問題被更強化、被更深的感受，就如蘇珊宋姐：「經常，某些東西以被拍攝的形式出現時，對我們所產生的擾動要遠勝我們對它的實際經驗。」繪畫始終沒有這個問題，大部分的繪畫是被美化了，而且無論這張畫如何逼真，他就是一張虛構的圖像。但一張相片可以引起人們真假的辯證。相片的存在也代表「不在」也就相片中的人事，都會有變化或消失，如蘇珊·宋姐：「所有照片都是「死亡」的提醒物（memento mori）拍一張照片等於參與另一個人（或另一件事）的無常、脆弱以及不可避免的死亡。正是藉由切下此一片刻並將其冰凍，所有照片為時間毫無悲憫的溶解作證。」³¹，攝影這獨特的特質，也是荒木經惟那些描述生死的相片，能撼動人心的根本原因。攝影只是如實再現現實，所以攝影是真實不會說謊，但結果是它可能是最大的謊言製造機。英國脫歐，記者發現有個網路媒體，拍了一段假造的非法移民如何輕易的偷渡到英國本土，結果有六十萬人觀看過，且還有很多人相信，這個謊言影響了脫歐選舉的結果，只是因為人相信影像。約翰·伯格：「照相機無法撒謊，因為影像是直接銘刻底片裡。弔詭的是，造假照片在過去與現在都一直存在，反倒佐證了是攝影機不會撒謊的說法。攝影本身並沒有一套可供翻轉扭曲（turned）的語言。然而照片卻能夠，且已經大量地用來欺騙或誤導人們。」³²攝影不只影響了選舉，攝影更改變了人類世界，其中最大的改變就是，促成了網路世界的發展，這樣發展使人們沈迷於在虛擬的網路世界中，蘇珊·宋姐：「影像消費現實。相機是解毒劑也是疾病，是將現實據為己有也是使現實作廢的工具。」³³在這個時代我們觀察新聞報導，發現媒體播放大量網路世界中，發生的衝突、霸凌……等的新聞，真實世界的新聞逐漸被壓縮，因此我們真實的世界，似乎快被這個影像架構出來的網路世界所取代。而造成這一切的就是攝影的「假的存在，同時也是一種『不在』的表記」。

³⁰ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 15

³¹ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 14

³² 約翰·伯格 John BergerX 尚·摩爾 Jean Mohr (2011)。《另一種影像敘事之書》（張世倫譯）。台北市：臉譜。（原著出版年：1982）頁 101

³³ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 229

假的存在，似乎是負面的東西，但在 2015 年有一部美國的電視影集《西方極樂園》，劇情是人類已經可以製作擬真度極高，甚至讓人分不出真假的人型機器人，而後利用這些機器人成立一個類似迪士尼樂園，讓人在這個樂園得以實現，在現世中不能完成的願望，甚至在裡面可以為所欲為而不被限制，其中男主角剛開始時，拒絕前往這個樂園，因為他認為這樣樂園是虛假的，但在好友熱切的要求下，勉為其難的前往這個樂園。在這個樂園中男主角居然愛上了人型機器人的女主角，男主角感慨的說：「在真實但充滿了虛偽的世界中，我迷失了自己，但卻在這個完全虛構的世界，卻找到真愛和真實的自己。」當然這是個電視影集的故事，但在這個時代我們說人們沈迷於網路再現的虛擬世界，但或許真的有人在這個虛擬世界中，找到真實的自我。

攝影再現現實產生：「假的存在，同時也是一種『不在』的表記」，引發攝影的辯證和諸多現象，但攝影除了在現世產生這些現象外，他還有種神祕的力量，使攝影有了跨界能力；蘇珊·宋姐：「攝影影像傾向於將情感從我們第一手經驗的東西中抽離出來，而它們所喚起的情感則大部分不是我們在真實生活中所擁有的。」³⁴所以這樣不是真實生活中的情感蘇珊·宋姐這樣說：「攝影是唯一天生就屬於超現實的藝術。」³⁵也就是說攝影的本質就是超現實，不只是蘇珊·宋姐有這樣的認定，約翰伯格也說：「世界的外表本身，正是對世界作為彼界（there ness)之存在最強大的一種確認。觀看世界因此持續地提醒，並確認了我們與彼界的關連，從而滋育了吾等的存在意識。……觀看照片，即便短暫，你都已經確認了自身活在世上的存在感。」³⁶所以攝影能造成「超現實」、「存在感」、「確認了我們與彼界的關連」天生的本質是什麼。

而攝影為什麼是天生的超現實藝術？我們就不得談到為超現實主義有效布陣的惟一重要部隊開了先路的阿特傑（Atget），他的巴黎影像預示了超現實主義攝影的來臨。這些巴黎影像（圖 7），不過是些普通街頭的景像，是什麼因素讓他變成是

³⁴ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 217

³⁵ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 62

³⁶ 約翰·伯格 John Berger 尚·摩爾 Jean Mohr (2011)。《另一種影像敘事之書》（張世倫譯）。台北市：臉譜。（原著出版年：1982）頁 94

超現實主義的攝影？《迎向靈光消逝的年代》 班雅明：「阿特傑尋找那些被遺忘、被忽略、被掩沒的景物，因此他的影像正與那些城市之名所挑起的異國浪漫虛浮連想完全背道而馳，這些影像把現實中的『靈光』汲乾，好像把積水汲出半沉的船一樣。什麼是『靈光』？時空的奇異糾纏：遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。」³⁷阿特傑的那些被遺忘、被忽略、被掩沒的景物，這些街景始終都在那個地方，沒有被隱藏起來，就是蘇珊·宋姐：「現實是隱藏的……不管相機記錄什麼都是一種發露。」城市被發露了，我們看見城市，但攝影發露的不只是城市，攝影發露是某種感受，某種被稱為「超現實」的氛圍、是言語所無法敘述的。

約翰·伯格曾說：「人生在世，各種意義並非在瞬間片刻產生，沒有一些推行發展，也就毫無意義可言。」³⁸而攝影是瞬間片刻的，這對約翰伯格來說，可以說更是毫無意義可言的。但蘇珊·宋姐卻說：「一個生命的整體可以被總結在一瞬間的外貌裡。」³⁹這讓攝影不只有了意義，而且還超越了意義。這兩者看起來似乎是對立、相反的兩個端點。但我們設想如果沒了推行發展的時間，如何知道什麼是瞬間片刻；或是沒有瞬間的累積，如何會有一段時間的推行，他們是一體的，所以只要我們拿掉其一，則另一個也將不「存在」。所以也可以說我們是把「推行發展的時間」和「瞬間」兩個相反意義的現象，同時並置在攝影中。

「完形」心理學的基本理論認為：「部份之總合，不等於整體，因此整體不能分割；整體是由各部份所決定，反之，各部份也由整體所決定。」⁴⁰攝影是所有圖像系統中最接近這格式塔學派的論述。因為攝影在拍照時，攝影者必須在現場，且必然的有個對象，拍攝者與對象物是不能分割的，這是格式塔學派的場域形成理論。而其他的圖像系統如繪畫，就不見得如此。另外攝影作品也不是攝影者，再加現場就完成的。一張作品是要怎樣的人、用什麼風格來拍照，這個人在如何的場地，這些都是決定這張相片的成因；反之整個場域也影響了攝影者的狀態，而攝影者也深

³⁷ 華特·班雅明 Walter Benjamin (1999)。《迎向靈光消逝的年代》(許綺玲譯)。台北市：台灣攝影工作室。(原著出版年：1935)頁 34

³⁸ 約翰·伯格 John Berger 尚·摩爾 Jean Mohr (2011)。《另一種影像敘事之書》(張世倫譯)。台北市：臉譜。(原著出版年：1982)頁 94

³⁹ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》(黃翰荻譯)。台北市：唐山出版社(原著出版年：1977)頁 207

⁴⁰ 約翰·伯格 John Berger (1993)《藝術觀賞之道》(戴行鉞譯)。台北市：台灣商務印書館。頁 161 頁 164

深的決定著整個場域。最後，一張完成的照片與觀看相片的人也形成了不可分割，互相決定、彼此影響的「整體」。而這個「整體」或許就是「超現實」、「存在感」、「確認了我們與彼界的關連」和羅蘭·巴特談的「靈」。

羅蘭·巴特、約翰·伯格這兩位舉世聞名的大師，談到攝影時，都同樣認為很難對攝影分類，且認為它是沒有符碼的訊息、沒有一套自身的語言。為什麼大師談到攝影時會有如此感受？我想最主要的原因是在不可分割的這個原則，我們大部分人都可以輕易的歸納出美的原則，也可以分析醜的現象，因為人們習慣用分割的方式去理解萬物，但攝影改變了這個慣性。因為攝影的拍攝是瞬間，但它卻留下了永恆、既是真實且並存著虛擬……等。所以在攝影本身是不可分割的，是整體的，但我們還沒有學會，如何用整體的觀念的去理解攝影或事物，所以會有像羅蘭巴特這樣的大師，對這樣的攝影，用了更晦澀難懂的禪宗用語：「總有一張照片在手勢那端，照片說：『那個，就是那個，就是那樣！』」來試圖解釋攝影。



第二節 見山不是山

青原惟信禪師「上堂法語」有云：「老僧三十年前未參禪時：見山是山，見水是水。及至後來，觀見知識，有個入處：見山不是山，見水不是水。而今得個休歇處：依舊見山還是山，見水還是水。」這是禪宗談到悟道的三個階段，歷代有很多人解過。筆者認為最能呼應見山是山，反而是新時代的《與神對話》書中的這段話：「絕對裡，只有知曉，沒有經驗。知曉是一種神聖境界，然而最大的喜悅是在於存在（being）。存在只能在經驗之後達成。進化就是這樣：知曉，經驗，然後存在。」⁴¹《與神對話》是 1998 年出版的暢銷書籍，作者在最不順遂時，神來之筆（直接與神對話），「寫」出了這本「驚世之作」，雖然我們可以帶著質疑的眼光，但書中描述的理念，大都契合禪宗經典、道德經、金剛經……等，且用的都是簡單清晰的表達方式。

第一階段「見山是山，見水是水」。就是《與神對話》：「只有本是（IS）存在，沒有任何其他的東西，一切萬有（All That is），」⁴²或是前段所講的「知曉」；《六祖壇經》惠能：「菩提本無樹，明鏡亦非台，來無一物，何處惹塵埃。」⁴³不受污染的本性；《道德經》：「道可道，非常道」的道；佛教裡的佛；或是西方國家所講的「愛」；但絕對不是西方宗教《聖經》中，所描繪的那位人格化，會憤怒、會懲罰人類的神。

第二階段「見山不是山，見水不是水」。《與神對話》：「在一開始，只有本是（IS）存在，沒有任何其他的東西。然而，一切萬有（All That is）無法認識他自己——因為一切萬有是所有的一切，而沒有任何其他的東西。因此，一切萬有……是不在的。因為在沒有其他東西的時候，一切萬有也就不在。」⁴⁴這裡所論述也呼應

⁴¹ 尼爾·唐納·沃許 Neale Donald Walsch（1998）。《與神對話》（王季慶譯）。台北市：方智（原著出版年：2015）頁 50

⁴² 尼爾·唐納·沃許 Neale Donald Walsch（1998）。《與神對話》（王季慶譯）。台北市：方智（原著出版年：2015）頁 38

⁴³ 金剛經、六祖壇經（1994）。《白話佛教經典》（北京社會科學研究院宗教研究所編譯）。台北：博遠出版有限公司。頁 61

⁴⁴ 尼爾·唐納·沃許 Neale Donald Walsch（1998）。《與神對話》（王季慶譯）。台北市：方智（原著出版年：2015）頁 38

《道德經》：「道可道，非常道。」也就是說道如果能用言語來說明它，就不能稱之為道；所以「『一切萬有』分割他自己——在一個光榮的瞬間，他變成了這個及那個。」或是《與神對話》：「這就是自古以來，神祕主義者一直提到的了不起的「在」或「不在」（Is\Not is）」⁴⁵，也呼應了《道德經》：「無、名天地之始；有、名萬物之母」的「有」或「無」。這裡我們要注意的是「見山是山」是「本是」，而「本是」分開成為「見山不是山」的「這個」「那個」。所以「見山不是山」包含「在——不在」或「是——不是」。上面所敘述的這些，我們用水中國水墨畫一個有趣的現象來說明，在水墨畫中我們說留白，其實是畫家並沒有留下任何筆觸，這些區域其實是「空的」，但我們卻說看到了白色。就像我們如果只看到光線，其實在我們的認知中，是沒有看到任何東西的，但光確實存在，但我們看不到。如果我們想要看見光線，則須藉由其他相對於光的東西來反射光，才能使我們看見光（顏色）。而這其他東西就是「見山不是山，見水不是水」。

存在（見山是山）看不見存在，所以再現了存在（見山不是山）產生了現實，我們才得以看見存在。但為什麼這個為了使我們看存在的再現，又再度隱藏了起來？禪宗有段偈，乃述：「無端起知見，著相求菩提。情存一念悟，寧越昔時迷。自性覺源體，隨照枉遷流。不入祖師室，茫然趣兩頭。」我們似乎沈迷於兩端，這兩端就是明暗、動靜、大小、世間和出世間，這兩端使得我們茫然的看不見再現的存在；而這個我們和事物的關係，我們習慣的把它分成兩頭，就像光和顏色我們的也把它看成是不相關的東西，我們甚至把不同膚色的人類，認為自己膚色的種族是優秀的，其他膚色的民族是下等，甚至不是人類（白人至上主義），如此極端的二分法，這使得人世間充滿了茫然和仇恨。存在再現了存在的這個世界，這個真實的世界有些人認為它是虛假的，但那虛無飄渺的彼界，卻被認為是真實的存在，而我們驚恐的在這真真假假的世界求生存。而這個趣兩頭的慣性，正逐漸的隱藏了「現實」。

第三階段「見山還是山，見水還是水」。《與神對話》：「你是，一向是，也永遠是神聖整體的一部分，是整個身體的一員（member）。那就是為什麼重新加入

⁴⁵ 尼爾·唐納·沃許 Neale Donald Walsch（1998）。《與神對話》（王季慶譯）。台北市：方智（原著出版年：2015）頁 38

整體，回到神的這個行為被稱為憶起（remembrance）。你真的是選擇重新憶起，憶起你真的是誰，或與你種種不同的部分合起來一同去體驗你的全部——也就是我的全部。」⁴⁶。其中重新憶起我們用光的例子來說明，要見到光有時需要一些物體的反射我們才能看見光（顏色），但當我們看到反射五顏六色的萬物時，人們專注在物體上的顏色，反而忽略（隱藏）了光的存在，然在某個陽光燦爛的日子中，偶然的我們看到全然的反射的物體，這時我們看不到物體的形狀和顏色，但我們被耀眼的光觸動著，在這剎那我們又重新感受到光的存在。也就是重新感受到見山是山，但又經驗過見山不是山的「存在」。

鈴木大拙在談到禪宗的無心時，用到了「看」與「見」來說明，鈴木大拙：「現在，慧能和他信從者用新名詞『見性』來代替『看淨』這個老名詞。見性的意思是『見到心的本性』。『看』和『見』都涉及視覺，但是『看』這個字，含有手和眼，是看一個獨立於看者之外的對象；所看與能看是彼此獨立的。『見』卻不同，『見』表示純粹『見』的活動。當它和性即本性或本心連在一起時，便是見到萬物的究竟本性而不是看。『見』不是反照對象好像見者與此毫無關係似的。相反的，『見』使見者與被見者合為一體，不僅同一，而且是自覺的，或者說得更正確一點，是自覺自身活動的。『見』是一種主動的活動，含有自性的動的觀念；就是說，含有本心的動的觀念。因此，慧能在『看』和『見』之間所作的區別，可以看作禪學史上的一次革命。」⁴⁷。「但是『看』這個字，含有手和眼，是看一個獨立於看者之外的對象；所看與能看是彼此獨立的。」鈴木大拙的這段文字也符合青原惟信禪師：「見山不是山，見水不是水。」也是《與神對話》「『一切萬有』分割他自己——在一個光榮的瞬間，他變成了這個及那個。」的這個及那個。

我們以光來解釋「看」「見」，「看」似乎就像是顏色，顏色是我們可以明確知道的一種現象，我們很清楚的可以分別是什麼顏色，甚至改變顏色，我們專注的看顏色，而忘了顏色的來源是「光」。而「見」似乎就像是在偶然「看」到全反射面的「光」，從而憶起知道光的存在。當知道所有顏色都是光的化現，這時我們看

⁴⁶ 尼爾·唐納·沃許 Neale Donald Walsch (1998)。《與神對話》(王季慶譯)。台北市：方智(原著出版年：2015)頁 48

⁴⁷ 鈴木大拙(1990)。《禪與生活》(劉大悲譯)。台北市：志文。(原著出版年：19)頁 165

到顏色時，就不再只是看到顏色，而是就如鈴木大拙：「『見』不是反照對象好像見者與此毫無關係似的。相反的，『見』使見者與被見者合為一體，不僅同一，而且是自覺的，或者說得更正確一點，是自覺自身活動的。」看到顏色也見到光，知道顏色是光的作用，所以光和顏色是整體的，「看」與「見」是整體的，是不可分割的，顏色是自覺自身是光的活動，或是光自覺顏色是自身的活動。當我們「見」到光時，這時我們不再只是「看」，「看」是向外涉及的一種干涉。「見」是自身被「看」當中的「這個及那個」「在或不在」涉入的現象。而我們要如六祖大師所說「見本性」的階段，在之前我們勢必一定要先有「看」的歷程。我們才能真正的「看見」。

新時代書籍中的一段話：「就感受而言，完美的愛就像是色彩中的白色一樣。許多人以為白色是沒有色彩的。不是的，白色涵括了所有的色彩。白色是其他每個存在的色彩合在一起。所以，同樣的，愛並非情緒（恨、憤怒、情慾、嫉妒、貪婪）的不存在，卻是所有感受的總和。它是總額。是集合一起的總和。是每一樣東西。」⁴⁸傳統的佛教修行者，包括佛祖也曾經苦行過，他們認為要成佛也就是回到見山是山的階段，所以要把所人類的恨、憤怒、情慾、嫉妒、貪婪這些情緒去除掉才能成佛，但禪宗的見山不是山就是為了要看到佛、本性、本是，進而產生世間萬物，而人世間一定會有恨、憤怒、情慾、嫉妒、貪婪這些情緒，這些是經驗。《與神對話》：「絕對裡，只有知曉，沒有經驗。知曉是一種神聖境界，然而最大的喜悅是在於存在（being）。存在只能在經驗之後達成。進化就是這樣：知曉，經驗，然後存在。」所以「神聖境界」和「恨、憤怒、情慾、嫉妒、貪婪」是並置在整體的。禪宗也有這種並置在整體的對談，禪師在回答學人提問時，常使用「意象矛盾語」如：「胎中童子眉如雪。」或「烏鴉似雪，孤雁成群。」……等，這些是相對立的現象所組成的語言形式。胎中這是人生命啟始的一個的端點，眉如雪則是另一端點，代表著年齡的老邁和結束。禪師把胎中的起點和象徵結束的眉如雪這相對的極端，同時並置在童子身上，這些其實也都是在談相對立的兩端是並置的，也就是知曉、經驗並置而後「存在」。

⁴⁸ 尼爾·唐納·沃許 Neale Donald Walsch (1998)。《與神對話》(王季慶譯)。台北市：方智 (原著出版年：2015) 頁 132

第三節 確認了我們與彼界的關連

蘇珊宋姐：「現實是隱藏的……不管相機記錄什麼都是一種發露。」⁴⁹新時代所談的「一切萬有的本是」但是他無法認識自己，這現象也是蘇珊·宋姐：「現實是隱藏的」當中的「現實」，「現實」就如同是新時代論述的「一切萬有」或是「靈魂——你的靈魂——一向知道它所有該知道的事。對它而言，沒什麼是隱蔽的東西，沒有它未知的東西。」也類似於禪宗「見山是山」的實際，山跟水本來就在那兒，城市也在面前，他們本來就實際的存在那個地方，是事實也是「現實」，它沒有也不可能被隱藏，可是我們卻看不到。

眼、耳、鼻、舌、身、意是我們感受世界的工具，其中眼睛是我們在這個世上最重要的生存空間工具，西方有句諺語「眼睛是靈魂之窗」，這可說明視覺是如此重要，也或許眼睛真的是「靈魂之窗」！視覺不只是重要的生存工具，也可能是探索生命本質重要的窗口。但這個靈魂之窗有個特質，跟其他感官有所不同，我們的耳朵可以聽見來自四面八方的聲音，包括自己發出的聲音，鼻子的嗅覺也是沒有方向性的，唯獨眼睛是有方向性，我們可以看到自己的四肢、身體，但看不到完整的自己，尤其是看不到自己最重要的五官面容，除非藉著其他方式或工具，才能看到完整的自己。其中鏡子是目前觀看自己最理想的工具，所以禪宗的偈子常會以鏡子來譬喻某些現象，鏡子除了觀看自己外，我們較少用他來觀看其他人事物，但攝影卻沒有這樣的限制，我們除了可以利用照相機自拍來觀看自己，也可以拍攝宇宙萬物，繼而使我們可以觀看整個存有的本身。

布列松成長的背景是西方文化，而禪宗是道地的東方文化，這是兩個相當不同的文化，甚至可以把他定義為是相對性的兩個文化，而攝影跟禪宗似乎更是沒有關係的兩件事情。攝影可以說是科技的，或是定義為現實的，但禪宗在人們的認知下似乎是神祕和浪漫的。兩者也可以看作是相對性的。但布列松卻藉著禪宗去了解攝影，但布列松的作品看起並不像是東方的風格，布列松的風格無疑是西方的，是屬於西方法國的風格。不管他的畫面呈現是中國上海、北京或是其他地方（布列松到

⁴⁹蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》(黃翰荻譯)。台北市：唐山出版社(原著出版年：1977)頁159

過中國，也拍了一些中國的相片），他都是西方法國的布列松。杉本博司也是在一
個外國友人的提問才開始去了解自身的文化，杉本博司拍攝了大量的美國城市、劇
場、這些都是西方文化的場景，但杉本博司作品的根本精神卻是屬於日本的是東方
的。布列松、杉本博司似乎都藉著一個相對性文化，才能「看見」自己自身文化的
屬性。涵妮斯·亞勃特（Berenice Abbott）在她一九三九年出版的攝影集《遷變中的
紐約》（Changing New York）序言裡，她解釋道：「如果我從來沒有離開過美國，
我將永遠不會想要拍攝紐約，但是當我以新的眼光來看待它時，我知道它是我的國
家—某種我必須用攝影寫下的東西。」涵妮斯·亞勃特也是離開他原來的地方，
「不在」原來的文化，「不在」原來的地方，才開始想要了解自己原本所在的地方
和文化。攝影再現現實產生：「假的存在，同時也是一種『不在』的表記」，而這
個「不在」正是促成了見到「現實」的存在；有趣的是《與神對話》談到本是見不
到本是，所以創造神祕主義所說「在」「不在」。同樣的「不在」也使得「本是」
見到「本是」的存在。

在拍照的當下「在」「不在」產生了，我們有了拍攝者和被攝物相對的兩端；
一張照片的完成，裡頭既包含了真實的景像和人造媒材，觀看時似乎也造成了虛擬
和真實的兩個世界；相片也讓羅蘭巴特有了「知面」「刺點」的感受，羅蘭·巴特
曾感動於刺點的衝擊，但對知面只泛起淡淡的一點興緻；而世間的人們要不是沈迷
於虛擬的世界中，就是執著真實的生活當中。《與神對話》中：「『一切萬有』分
割他自己——在一個光榮的瞬間，他變成了這個及那個」⁵⁰，所以人們把「這個」
「那個」變成此界與彼界、天堂和地獄，而我們熱切的向往著彼界的天堂。這些就
如乃述偈中所言：「茫然趣兩頭」，這也是大部人們的心思，茫然的追求另一頭。
我們以光和顏色來說明，光照在物體表面，反射出顏色，我們們分出紅、橙、黃、
綠、青、藍、紫。但我們知道顏色其實是彼此相互影響的。而且我們也不能說「這
個」光，和「那個」顏色，因為光和顏色是整體的，而且「不能分割」，而攝影正
是發露了真實與虛擬不可分割的獨特工具。

⁵⁰ 尼爾·唐納·沃許 Neale Donald Walsch（1998）。《與神對話》（王季慶譯）。台北市：方智
（原著出版年：2015）頁 40

攝影的整體和不可分割的本質，使得攝影可以發露現實甚至是存在，所以約翰伯格說：「世界的外表本身，正是對世界作為彼界（there ness)之存在最強大的一種確認。觀看世界因此持續地提醒，並確認了我們與彼界的關連，從而滋育了吾等的存在意識。……觀看照片，即便短暫，你都已經確認了自身活在世上的存在感。」⁵¹。在人類的宗教中，此界與彼界是相對的，佛教也認為世界是如夢如幻，所以期待能脫離世間，進入極樂世界；西方宗教更認為人世間是充滿罪惡，進而想拋棄一切回到上帝的天堂。但約翰伯格卻告訴我們，觀看世界就確認了我們與彼界的關連？

世界的外表本身就像是五顏六色的萬物，這五顏六色也像是人的情緒、忿怒、愛恨，而這些我們摸不到，也看不見，這些就像光線般，也必須藉著「他者」，比如男人、女人、物件、大自然……等，來反映出人的這些感受。但我們專注的看著五顏六色，而忽略了這些都是光的作用，同樣的當我們在恨、情慾……的糾葛中，我們也陷落在這些情緒中，而忘了這些都是我們自己的「心」，但在某個偶然的瞬間，我們的憤怒、情慾、嫉妒、貪婪、同情……這些的全然顯露（全反射面的光），這時候我們忽然的覺察到這是我們的心，而這個全然覺察到的心，在西方說是「愛」，在東方的禪宗我們稱之為「悟」。在這「愛」、「悟」中人們確認了我們與彼界的關連。

蘇珊·宋塔：「最無情移轉的、最非理性的、最無法同化的、最神秘的『時間本身』——使一張照片顯得超現實的，是它做為一份『從過去時光傳來的訊息』的不可反駁的淒惻感人力量。」⁵²攝影是不可分割的整體，正是展現著全然顯露（全反射面的光）的最佳工具，在攝影的場域中，時間是個關鍵，而這個關鍵的時間，為什麼會成為蘇珊宋塔眼中的「超現實」？我們試想攝影師在拍照或人們觀看照片時，必然的回憶著過往、想像未來，但在按下快門或是看相片時，瞬間似乎被具體化了，在這個當下時間被完滿了，在禪宗也有一個公案

⁵¹約翰·伯格 John BergerX 尚·摩爾 Jean Mohr（2011）。《另一種影像敘事之書》（張世倫譯）。台北市：臉譜。（原著出版年：1982）頁 94

⁵² 蘇珊·宋姐 Susan Sontag（1997）。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 64

「有一天，百丈懷海（七二四——八一四）隨他師父馬祖出外散步，看見一群野鴨子飛過去，

馬祖問：『那是什麼？』

百丈回答說：『野鴨子。』

馬祖又問：『它們飛到那裏去？』

百丈回答說：『它們飛過去了。』

就在這個時候，馬祖突然把百丈的鼻子用力一扭，痛得百丈大聲叫喊。

於是馬祖便說：『你說它們飛過去了，但它們自始就一直在這裏。』

這使百丈汗流浹背。他得悟了。」⁵³

看見野鴨子是過去，野鴨子飛過去是未來，百丈懷海的心一直處在過去和未來的時間中，但馬祖把百丈的鼻子用力一扭，百丈痛得百丈大聲叫喊時，產生了瞬間，時間被俱足了，金剛經也說：「過去心不可得、現在心不可得、未來心不可得。」金剛經的不可得，不是時間的消失，而是不可分割，是不可言說的時間整體。生命也如是，我們陷落在過去，想像期待著未來，但卻始終沒有了現在；在過去與未來的漫漫時間中，也沒了所謂的瞬間，但在攝影按下快門的那剎那，在禪師棒子落下，在馬祖突然把百丈的鼻子用力一扭，瞬間！出現了，時間被完滿了。在這當下攝影師與被拍攝者，禪師與學生，也不再分割、不再對立，他們是並存的，也從來沒有一刻是有任何的事物是消失的，而在那一剎那我們徹底的覺悟。也確認了我們與彼界的關連。

在攝影教學談到完形理論時，為了解釋完形理論，老師通常會舉這個例子。假如我們單獨拍攝蘋果時，這張照片我們看到時的反應，就是一顆蘋果，我們再擺上一根香蕉，這時我們就發現之間產生關係，我們開始看到一個是紅色、一個是黃色，形狀也有差異（之前光是看一顆蘋果時，不見得會覺察到顏色和形狀），再來我們繼續加上鳳梨時，我們可能不再單獨比對分析，我們會總稱這些為水果，但如果我們加上蔬菜，我們知道蔬菜不屬於水果類，我們會說這些是植物，如果畫面中出現的一隻貓，我們就統稱這些為生物，我們也知道生命之間的關係是相互影響，

⁵³ 鈴木大拙（1990）。《禪與生活》（劉大悲譯）。台北市：志文。（原著出版年：19）頁 104

且不可分割的。單水果類的總合，不等於整體，水果類、植物類、動物類決定了這是生物圈，而談到生物圈衍生出陽光、水、土地，進而關係到生態平衡，地球的永續發展等，所以生物圈也決定了各個部份。所以當了解生物圈後，再次的我們把觀景窗移向了一顆蘋果，我們還是看到了一顆蘋果，但有些東西改變了，我們知道蘋果的顏色、形狀、他是植物須要空氣、陽光、水的養成。這時我們「見」到一顆蘋果，但蘋果還是蘋果。

見山還是山，就像是了解生物圈然後再來看一顆蘋果的禪師的體悟，以前見山是山，現在見山還山，以前我們只是看到山，可是現在我們是真正的見識到了這座山。而悟道的禪師也就是見識過山的悟道禪師，跟一般人不同嗎？可以像耶穌以五魚二餅的餵飽五千人？或是有摩西分紅海的神力？答案是否定的，就像我們知道光和顏色的關係，我們不能說光有神力能夠一下子是紅色一下子是黃色，我們知道光是個整體是所有顏色的總和；就像是了解整體生物圈的人，他是跟我們一樣的，但因為了解生物圈之間的關係，所以當他發現蜜蜂大量的消失，他一定知道，那會影響蘋果的生長。禪師也是如此，禪師已見本性，所以他知道學生在悟道的過程中發生了怎樣的問題，而適時的給學生「當頭棒喝」的指導。當見到本性之後，禪師便不再有著神跡、彼岸、天堂等的幻想。這時禪師就回到修道前一樣的生活，但那樣像以前一樣的日常生活，當下是不一樣的，禪師覺察到生活細節，吃飯時專注吃飯、喝茶時用心喝茶，但吃飯還是吃飯，喝茶還是喝茶，所以見山還是山，見水還是水。

第四章 平等一切事件

第一節 攝影的日常性

傳統的繪畫是有功能的，這些圖像事實上是聖像，但攝影的發明之後華特·班雅明說了這段話：「有史以來第一次在世界上發生，也就是藝術從其祭典儀式功能寄生角色中，得到了解放。愈來愈多的藝術品正是為了被複製而創造。比如從一塊攝影底片可以洗出許多張相片；若再去詢問其中何者為真品只會顯得荒唐可笑。」⁵⁴當然這段話是在談複製造成的影響，底片可以複製很多張相片，這造成我們觀看圖像方式的改變。但重要還有我們複製很多的相機，而複製了很多相機的關係，攝影拍照的題材也跟著被解放了。攝影剛發明時，攝影只能是貴族的玩具，也因為昂貴所以拍照選擇的題材是謹慎的，就像早期西方油畫也只有貴族才能請得起油畫家，所以畫的題材也都是值得留念的人事物，所以傳統的繪畫不會畫一些日常生活的事物。早期的攝影也都是拍攝一些正經八百的肖像或是風景照。但照相機被大量複製改變了這個現象，尤其是現代人手一支的手機，手機現代最重要的功能不再是通話，而是攝影，當人們剛開始拍照時也都會謹慎的挑選拍攝的題材，就如同在早期人們專程拿著相機去特定地點拍攝特定的事物，但當相機和手機結合在一起，相機必須跟著手機被隨身攜帶，所以人們拍照的習慣被改變了，我們轉而拍攝生活中會出現的瑣碎小事，比如吃飯、喝茶……等，再將這些照片上傳網路、打卡、甚至直播，而人們似乎還樂此不疲，甚至還沈醉在這些日常生活的瑣碎事物的相片中。

蘇珊·宋姐：「『攝影式的“看”的方法』」……這些題材所以被選上乃是因為它們的平凡或乏趣、因為我們過去對它們漠不關心，所以它們最能顯露相機“看”的能力。」⁵⁵現今照相機成為普遍化的工具，幾乎是人手一機。人們不再是獵奇式的拍照，我們轉而拍攝大量日常生活中的相片，這些日常生活的事物可能都是

⁵⁴ 華特·班雅明 Walter Benjamin (1999)。《迎向靈光消逝的年代》(許綺玲譯)。台北市：台灣攝影工作室。(原著出版年：1935)頁 68

⁵⁵ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》(黃翰荻譯)。台北市：唐山出版社(原著出版年：1977)頁 175

平凡或乏趣的事物，但因為我們手上有相機的關係，我們改變了觀看的方式。我們以前並不是不關心這些日常生活中的事物，而是我們從不肯用心注視，停住一段時間來觀看同一事物，所以我們才認為他是平凡乏趣的；攝影的「看」提供了一種強制的力量使我們停留在同一事物較長時間的觀看；不管是在拍照的當下，或是觀看相片的時候，這種較長時間的觀看，就類似佛教「觀照」，只不過攝影是觀照「事物」、佛教是觀照「心」，而這樣的觀照卻有機會讓人體悟日常生活、或是平凡事物中的「深密」。

蘇珊·宋塔：「萬物都為攝影而存在。」她認為現代人們作任何，好似沒有拍照事情就像沒有完成似的，最後變成了所有事物的發生，就只是為了拍照。現代人手一機的智慧型手機，都會有相機的功能，所以幾乎任何時候、任何事都可以拍照，都要拍照，尤其是吃飯！餐點上桌後，我們發現現代人們，會先仔細觀看食物擺盤的形狀，轉動盤子的方向（類似茶道儀式，茶杯正面轉向客人的動作），以取得食物最美觀的視角，調整好相機的、專注的構好圖，慎重的按下快門，然後上傳網路分享，最後才開始享用餐點。這些過程幾乎成了儀式性的行為。這其中當然還沒有發展到茶道般的極致，但不可否認的是，攝影使我們更專注於日常生活中的細節，讓我們仔細的「看」或可能「見」到「吃飯」。且食物才是真真實實的跟人「合一」。

在攝影圈聊攝影時，只要有人提到了「知面」「刺點」時，有些人就會相視的微笑的點頭，這代表他們是同溫層，且是高緯度的。「知面」「刺點」是羅蘭·巴特《明室》中，為了探索攝影的本質，所引用拉丁文中的字詞。第一元素即 Studium 知面，「他是一個場或畫面的擴展，根據我的知識文化背景可以駕輕就熟地掌握」⁵⁶；第二元素，為 punctum 刺點。「所以刺點為一微妙的鏡外（hors-champ），好似影像將欲望擲出畫面所見之外，不只射向裸裡的『其餘』部份，也不只射向一實現行動的幻想，更迄及了靈與肉相結相纏，完美優越的生命體。」⁵⁷而到底是什麼樣的相

⁵⁶ 羅蘭·巴特 Roland Barthes (1997)。《明室》（許綺玲譯）。台北市：台灣攝影工作室（原著出版年：1980）頁 34

⁵⁷ 羅蘭·巴特 Roland Barthes (1997)。《明室》（許綺玲譯）。台北市：台灣攝影工作室（原著出版年：1980）頁 68

片？只能引起的羅蘭巴特淡淡興趣的「知面」，又是怎樣了不起的照片？是危險且能刺向巴特的「刺點」！

以下是屬於「知面」的相片：

第一張庫因·威辛（Koen Wessing）：尼加拉瓜，士兵在街上巡邏，1979（圖 8）

羅蘭·巴特看到相片後的注解：「我隨即了解這張相片的「奇遇」在於兩種元素的並現……」。

第二張理查·第一張阿維東（R. Avedon）：你威廉·加斯比（William Casby），生為奴隸，1963（圖 9）

羅蘭·巴特看到相片後的注解：「假面，即是意義，因為這假面是絕對純粹的……」。

第三張桑德（Sander）：公證人（圖 10）

羅蘭·巴特看到相片後的注解：「納粹政府查禁了桑德的作品「時代的面孔」，因其不符合納粹的民族美學。」

以下是屬於「刺點」的相片：

第一張杜安·麥可斯（Duane Michals）：安迪·沃霍爾（Andy Warhol）（圖 11）

羅蘭·巴特看到相片後的注解：「刺點不是姿態，而是那質感有些令人厭惡的扁闊指甲，雖柔軟，週邊卻藏了污垢。」。

第二張威廉·克萊因（William Klein）：紐約，1954，意大利區。（圖 6）

羅蘭·巴特看到相片後的注解：「我偏偏頑固地看著小男孩的一口爛牙。」

。

第三張路易斯·海恩（Lewis.H. Hine）：療養院智障病人，紐澤西，1924（圖 12）

羅蘭·巴特看到相片後的注解：「我辭退所有知識、文化教養.....我只看到小男孩的但敦式寬邊大翻領及女孩手指上的繃帶.....」。

第四張安德烈·柯特茲（A. Kertesz）：小提琴手之歌謠，匈牙利，阿伯尼，1921（圖 13）

羅蘭·巴特看到相片後的注解：「以我整個身子憶起從前在匈牙利及羅馬尼亞旅行時走過的小鎮……」。

我們先來看「知面」的相片，從第一張費辛的士兵在街上巡邏，士兵巧遇修女，士兵代表戰爭，修女代表和平；就如巴特所言兩種元素的並現，使我們思考戰爭與和平的議題。第二張理查·阿維東的生為奴隸，由相片的標題我們知道可能衍生種族、階級問題。第三張桑德的公證人，明顯的就是政治問題。從以上我們可以把上面的歸納，這些是屬於公眾的事物、是國家大事、種族存續，關乎人類未來發展的神聖議題。但是羅蘭·巴特對這些相片，卻只是帶著淡淡興趣「知面」的了解。

再來我們來看「刺點」的相片，第一張是杜安·麥可斯拍的安迪·沃霍爾，安迪·沃霍爾是代表普普藝術神級般的人物，但羅蘭·巴特卻看到了「令人厭惡的扁闊指甲，雖柔軟，週邊卻藏了污垢」。第二張克萊因（William Klein）：紐約，1954，意大利區。「我偏偏頑固地看著小男孩的一口爛牙。」第三張路易斯的療養院智障病人。「看到小男孩的但敦式寬邊大翻領及女孩手指上的繃帶」。藏了污垢的指甲、但敦式寬邊大翻領、女孩手指上的繃帶、我偏偏頑固地看著小男孩的一口爛牙，這些不就是日常生活中的會發生的事，會見的事物，怎麼會是羅蘭·巴特眼中，靈與肉相結相纏，完美優越的生命體，甚至是微妙的鏡外的「刺點」。

人們喜歡日常生活中的相片，羅蘭·巴特也是。所以羅蘭·巴特只是走在時代的潮流之前，而寫了《明室》帶領這些拜服在這位文壇思想大師徒子徒孫也跟得上潮流！我想答案是否定的，《明室》是羅蘭·巴特所寫的最後一本書，也是他淬煉一生的思想巨著，其中處處顯露著禪機。女孩手指上的繃帶、小男孩的一口爛牙……這些日常的事，會用「刺點」、靈與肉相結相纏、完美優越的生命體……等。這麼強烈的字眼來表達，我想羅蘭·巴特在背後一定有核心的思想想要告訴我們。

柯特茲有張表現一位失明的茨崗（Tzigane）小提琴手，由小男童引領著，走在結實的泥土路的照片（圖 13）。羅蘭·巴特看到相片中泥土路的質感，確定是在中歐，他說：「我領會了指稱對象（這裡攝影真已超越了本身，而這不正是攝影作為藝術的唯一明證？亦即取消自身的媒介，不再是符號，化作了事物本身？），以我整個身子，憶起從前在匈牙利及羅馬尼亞旅行時走過的小鎮。」⁵⁸以整個身子，可以想見羅蘭·巴特看到這張照片時，情緒是多麼強烈，更是直接的說明攝影不再是符號，而是照片化作了事物本身，讓羅蘭·巴特如臨現場的憶起了他曾在中歐感受到的泥土，而更重要的是，他曾親身旅行過匈牙利及羅馬尼亞這些地方。

「馬爾巴（Marpa）因兒子被殺害而傷慟無比。一名弟子說：您常告訴我們，一切皆是幻象，令郎之死且不也是一種幻象？」馬爾巴答道：「你說的沒錯，但我兒子的死是一種超幻象。」⁵⁹

藏傳佛教塔布噶舉派的祖師馬爾巴修得一門大法，叫「往生奪捨」，可使靈魂脫出自己的身軀，進入另一具屍體，使之復活。他的兒子塔瑪多德跟隨父親修行，成為此法的獨門傳人。一次，塔瑪多德不聽父親的勸告，參加賽馬，墜落懸崖，頭顱摔成八瓣，傷勢嚴重。馬爾巴事先已看出征兆，得知噩耗，忙趕去半路看望兒子。弟子們請師父行往生奪捨法，卻找不到合適的屍體。馬爾巴把兒子破碎的頭抱在懷裡，哀痛不已。恰在前些天，一對老夫妻死了獨兒子，馬爾巴以佛理相勸，說得子喪子，猶如夢如幻，不要太過悲傷。此刻兩位老人來勸馬爾巴，於是有上面的對話。

這段故事是羅蘭·巴特《明室》在台灣譯本的封底，其中引用的一段西藏的典故，《明室》這本小冊子雖是書寫攝影，但整本書卻貫穿了羅蘭·巴特對他剛去世母親深深的思念。巴特在書中藉著相片，尋回對母親的真實的回憶。這也是羅蘭巴特最後一本著作。封底的這段故事似乎隱約的呼應著巴特的心情，超幻象的心情。巴特在寫完《明室》的來年，既因為車禍而去世，留下不少的遺憾和猜測！

⁵⁸ 羅蘭·巴特 Roland Barthes (1997)。《明室》（許綺玲譯）。台北市：台灣攝影工作室（原著出版年：1980）頁 56

⁵⁹ 羅蘭·巴特 Roland Barthes (1997)。《明室》（許綺玲譯）。台北市：台灣攝影工作室（原著出版年：1980）封底

攝影被人們認為是事實，事實也是禪宗最重要的核心，但更重要的是自己個人的體驗。對馬爾巴而言，別人兒子的死亡，這事件本身是事實，但那是別人經歷的事實，不是馬爾巴親身的經歷，因為那是別人的兒子，所以對馬爾巴來講是幻象。現在情況不同了，死的是馬爾巴自己的兒子，這事件是事實，更重要的是他是自己的兒子。馬爾巴自己兒子之死是活生生的事實，但對馬爾巴來講，真實超越了幻象。羅蘭·巴特在母親死亡之前，死亡對他而是幻象、是可以想像、也可以分析、也有許多的辯證。但在母親死亡後，死亡變成了真實，而且是自己的母親。這真實卻超越了幻象，在這個時候真實不再只是真實，真實似乎穿透某些東西，真實似乎觸及一些幻想不可能感受到或非感受到的事物，或是禪宗所講的「那個」。羅蘭·巴特為什麼對藏了污垢的指甲、但敦式寬邊大翻領、女孩手指上的繃帶……這些會產生「刺點」，因為羅蘭·巴特可能曾經親自經歷過這些事物，而透過照片使他憶起了這些，而這些是真實的，也如馬爾巴親身經歷兒子的死，才體會到「超幻象」，也說明那些國家大事、種族存續，關乎人類未來發展的神聖「知面」的議題，這些議題也如同馬爾巴平常講經說法的那些，只是會引起淡淡的興趣，因為那些是非親身經驗的。

第二節 禪與日常

有一位講說佛教戒律的源律師問大珠慧海：「大師您修行禪法，是否用功？」

大珠回答說：「用功。」

源律師進一步追問：「大師您是怎麼用功的呢？」

大珠說：「餓了就吃飯，睏了就睡覺。」

源律師不解：「每個人都是這麼做的呀，豈不是人人都像大師一樣用功？」

大珠說：「不同的。」

源律師又追問為何不同。

大珠回答說：「他們吃飯時不肯專心吃飯，百般挑揀；睡覺時不肯安心睡覺，千般計較。因此，他們與我的用功不同。」⁶⁰

大珠說：「餓了就吃飯，睏了就睡覺。」

這多麼自然正常，但人類卻不這麼作，就如大珠的回答該吃飯不肯專心吃飯，該睡覺不肯專心睡覺。我們從吃飯睡覺這樣個人的行為，再衍生進入人類社會的現狀，我們套用大珠的模式說一句話：「他們是人類時不肯專心當人類。」所以印度佛教的祖師釋迦牟尼也作了這樣的示範，釋迦牟尼該是王子時不肯專心當王子，所以他逃出了王宮，在外面當了七年的苦行僧。西方基督教文明更是徹底的想要脫離這人世間，所以他們可以毫不猶豫的選擇殉教，因為他們認為所有的人類都是罪人，這個罪人必須藉著神聖的宗教來脫罪，使其得以進入上帝的殿堂。我們再套用大珠的模式：「他們當人類時不專心當人類，百般挑揀，非當個罪人不可。」當然佛祖雖逃離王宮，但在某個瞬間，他也悟到了「餓了就吃飯」，所以釋迦牟尼在餓的時候喝下了牧羊女給他的那碗羊奶。從此成就了天上天下，唯我獨尊的釋迦牟尼佛。

許澤厚：「孔子不是把人的情感、觀念、儀式（宗教三要素）引向外在的崇拜對象或神祕境界，相反，而是把這三者引導和消溶在以親子血緣為基礎的世間關係和現實生活中，使情感不導向異化了的神學大廈和偶像符號，而將其抒發和滿足在

⁶⁰ 鈴木大拙（1990）。《禪與生活》（劉大悲譯）。台北市：志文。（原著出版年：19）頁 66

日常心理」⁶¹。中國是在這個世界上唯一一個沒有創造大型宗教系統的民族。這跟孔子儒家思想是脫離不了關係的，儒家思想的源頭就是易經，而易經的核心架構是創造性、開展性的，但有一個原則「人法地、地法天、天法道、道法自然」⁶²，當我們了解禪宗時，我們發現他跟易經的諸多現象是一致的。所以鈴木大拙認為禪宗是道道地地中國人創造出來的，且是給世界最好的禮物。而這個給世界最好的禮物「禪宗」，告訴我們的卻是「餓了就吃飯，睏了就睡覺。」或許有些人會質疑？就這麼簡單，怎麼可能！但「餓了就吃飯，睏了就睡覺。」不就是易經的「道法自然」的最好詮釋，但人類偏要百般挑揀，千般計較的捍衛宗教，發動聖戰；所以禪宗告訴人們，當所有人不再百般挑揀，千般計較的餓了就吃飯，睏了就睡覺後，或許人類就不會是現在如此這般的混亂。但還是有人懷疑？真的那麼簡單！所以中國的老祖宗告訴我們，真的就是這麼簡單，所以才稱之為「易」經。

「餓了就吃飯，睏了就睡覺。」是禪、是道，那我們要問動物，不也是 餓了就吃飯，睏了就睡覺，難道那些動物也禪悟、證道了嗎。如果回想我們很久很久以前，人類飲血茹毛，過的其實跟其他動物差別不大，但在一個偶然的機會，人類走向了不一樣的道路，一步步的建立起衣冠文明，而其他動物，或許那天也有個偶然的機緣，也邁向了不一樣的道路！而神是原始對自身和大自然不明瞭的投射，是人在面對不可知的巨大力量，內心有著恐懼，進而虔敬以對，最終產生宗教的儀式。而這樣產生的宗教是藉由恐懼，進而產生的情感、觀念、儀式，這也是人類大部分宗教的模式，這裡的神是創造者且是巨大而令人恐懼的存在，且人類是要服從於這位至高的神。但中國人卻走出了不一樣的路，孔子是從世間關係和現實生活中，進而產生的情感、觀念、儀式，類似於宗教的儀式，但絕對非西方有個巨大且令人畏懼的神的宗教。而最符合孔子「抒發和滿足在日常心理……」的模式，就是禪宗的「茶道」。

「對晚近的中國人來說，喝茶不過是喝個味道，與任何特定的人生理念並無關連。國家長久以來的苦難，已經奪走了他們探索生命意義的熱情。……他們手上那

⁶¹ 李澤厚（1996）。《美的歷程》。台北市：三民書局股份有限公司。（原著出版年：）頁 54

⁶² 老子莊子（2006）。《老子莊子選》（王財貴編訂）。台北市：讀經文教事業股份有限公司。頁 16

杯茶，依舊美妙地散發出花一般的香氣，然而杯中再也不見唐時的浪漫，或宋時的儀禮了。」⁶³。這是岡倉天心對現今中國人，失去傳承茶道文化的遺憾；但茶道卻意外的在日本發揚光大。喝茶不就是日常生活中解個渴，頂多喝個味道！怎麼會跟浪漫、儀禮，甚至與「禪」與「道」扯上了關係？

岡倉天心：「在日本人的手上，茶所代表的，不僅是藉由特定的飲茶形式，體現某種理念；它更是一種對生命精彩之處的信仰。……茶室正如一隅綠洲，……每次茶會，都是一次即興演出，以茶、花、畫交織出當下的劇情。色彩不應違反茶室基調，聲響不可擾亂周遭律動，姿勢不能有礙感官和諧，言語不當破壞物我合一；一舉一動務求簡單自然，這些全部皆是茶道儀式的標準。……隱身於茶道背後，更有套精緻微妙的玄理：茶道思想，其實就是道家思想。」⁶⁴。

參加過日本茶道的人，一定會體驗到茶會當中的講究，茶室的布置、茶人專注優雅的奉茶，客人恭敬嚴謹接受這杯茶，仔細的聞著茶的香氣，一絲不苟的喝下這杯茶；其過程就有如基督教教徒，謙卑領受聖餅的宗教儀式。在茶道中這種類似於宗教式的儀軌，並非是由恐懼而來，他的由來是當下的直覺、是由沏茶、倒茶澈底的專注，這些專注的姿態動作產生美學，美學追求到了極致就成了儀式。當然不只是茶而已，日常生活中吃飯、睡覺也都可能成為儀式或是禪的道。

⁶³ 岡倉天心（2014）。《茶之書》（谷意譯）。台北市：五南。（原著出版年：1906）頁 55

⁶⁴ 岡倉天心（2014）。《茶之書》（谷意譯）。台北市：五南。（原著出版年：1906）頁 56

第三節 你游目所及的每個地方

傑克·閣魯阿（Jack Kerouac）以這樣的文字做為羅勃·法蘭克攝影集《美國人》序言的開頭：「當街道上的陽光很燙，而音樂從自動點唱機或由附近的喪禮中流放出來的那種在美國的瘋狂感覺……看過這些照片，你竟茫然地不再能夠知道究竟一架自動點唱機是否比一具棺木更令人哀傷。」⁶⁵（圖 14）在一九七五年現代美術館（Museum of Modern Art）厄文·潘（Irving Penn）香烟蒂特寫（圖 15）的展覽，約翰·札考夫斯基看完之後說：「人們可能會猜測，『潘』沈浸在一種罕見的享悅裡，而遠非只是一種對他照片中的平常題材的忽略興趣。」⁶⁶又說：可以「由題材中誘得的」是「深密的平凡」。攝影可以把一架自動點唱機變得比一具棺木更令人哀傷。使一支人們抽完丟棄的香烟蒂涵藏著深密的平凡，攝影「把活的生命變成物體」以及「把物體變成活物」⁶⁷攝影當中人們認為大師的作品是好的，業餘的照片是不好的，但蘇珊告訴我們：「到了最後，時間把大多數照片——即使是最業餘性的照片——安放在藝術的水平上。」⁶⁸因為「一張 1900 年的照片後來之所以感動人，乃是因為它是一張 1900 年所拍的照片……。」⁶⁹這些是攝影這有別於其他類別的藝術特質。蘇珊·宋坦把這種現象稱之為：「平等一切事件意義的世界」，而禪宗似乎也有如攝影般的平等一切的力量。

禪宗有很多喝祖罵佛的典故如：「一個和尚問雲門『如何是佛?』雲門回答說『乾矢蹶』。」乾矢蹶就如厄文·潘拍攝的香烟蒂特寫。乾矢蹶、香烟蒂特寫誘得的「深密的平凡」是「平等一切事件意義的世界」。因為平等所以乾矢蹶真的就是佛，乾矢蹶是佛，同樣的飯、茶……等，這些當然也都是佛，所以我們每天吃飯、喝茶其實都是在「禮佛」。茶道便是如此。華特·班雅明說藝術從其祭典儀式功能

⁶⁵ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag（1997）。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 77

⁶⁶ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag（1997）。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 175

⁶⁷ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag（1997）。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 125

⁶⁸ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag（1997）。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 20

⁶⁹ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag（1997）。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 20

寄生角色中，得到了解放，但其實沒有被解放，厄文·潘拍攝的香煙蒂特寫，還是成為了聖像，放在現代美術館讓人朝拜。而同樣的我們現在吃飯、喝茶的圖像也成為了聖像，唯一的差別是我們不是放在教堂或現代美術館，而是放在網際網路讓全世界的人們朝拜。

所以在尼爾·唐納·沃許《與神對話》中，有段很有啟發，也很有「禪味」的對話。尼爾·唐納·沃許：「如果真的有這麼一位神，而你就是他，你為什麼不以我們全都能了解的方式來顯現你自己？」這也是很多人類想要問的問題，現今世上很多的問題與混亂，也是這些疑問所引起的。而神的回答是：「我曾一而再、再而三地那樣做。現在我就正在這樣做」這裡正在這樣做的指的是尼爾·唐納·沃許用筆與神對話的事（當然一定會有人質疑），而尼爾·唐納·沃許再問：「不是。我是指以一種不具爭議性的、無法被否定的顯現方法。」如真有不具爭議性的宗教答案，則人世間的戰爭、仇恨自然煙消雲散。但神反問：「比如說？」尼爾·唐納·沃許：「比如現在就出現在我眼前。」神則回答說：「我現在就在這樣做呀！」當然尼爾·唐納·沃許並沒有看到這位無所不能的神，所以他反問：「在那兒？」神回覆：「你游目所及的每個地方。」⁷⁰而大部分我們游目所及的每個地方，就是我們的「日常生活」的事與物。

既然一切平等，為什麼喝茶又神聖成了茶道，為什麼日常生活中的的關係，如關公的講義氣，被尊為神，就如我們先前所談的「最高張力點」的觀念，我們把一些現象拉到一個最高或最低的端點，他就有一個力量去改變一些現狀，神是一個力量，佛也是；厄文潘的香煙蒂，禪師口中的乾矢蹶則是另一種力量，所以香煙蒂、乾矢蹶、神、佛、道這些都是極端的端點，是最高的張力點，就如《射藝之禪》所說的，在這個最高張力點下，箭就會自己放出去；我們就是從香煙蒂、乾矢蹶、神、佛、道的這些最高張力點下，了解這看起來似乎是上下、貴賤的兩端，其實他們是不可分割的「整體」，且是「平等一切事件意義的世界」。所以《與神對話》

⁷⁰ 尼爾·唐納·沃許 Neale Donald Walsch (1998)。《與神對話》(王季慶譯)。台北市：方智(原著出版年：2015)頁17

的神說：「我們是「同樣的料」!具有所有同樣的特質和能力——包括「無中生有」地創造物質世界的能力……你們該體認到自己為我。」⁷¹。

我們藉由茶道、孔子抒發在日常生活心理、攝影的日常生活了解「一切平等」的觀念後，對生命會帶來怎樣的改變，首先我們的生命充滿著，我們認為的貧富、貴賤的現實生活，且內心為了這些充斥著喋喋不休的自我對話，這些未曾經驗過的是非、好惡、此岸、彼岸，我們陷落在這些情緒，這些情緒深深的影響了我們的生活、甚至是生命。釋迦牟尼就是最好的例子，當他是王子時，他不肯好好當個王子，他不「接受」他眼前當下的生命，也就是王子的生活，所以他逃離了王宮，成了流浪漢，差點連命都沒了，釋迦牟尼的經歷就是我們前面所講的「茫然趣兩頭」，人在這裡心在那兒。但如果假設他了解「一切平等」，也因為平等所以他的心不再想著彼岸，想著要如何作才能成佛，因為此岸既是彼岸，佛是乾矢蹶。他接受了王子的生命，專注的過著王子的生活。他吃飯時專心吃飯、睡覺時專心睡覺。但如果好景不常，他的王國被滅了，他成了流浪漢，我想他也一定是專注的當個流浪漢。我們一定要問，難道就一直當個流浪漢，他不會想要王子復仇復興王國，我想真正的了解「一切平等」悟道的人，是不會有這樣偉大的目標的，那我們會質疑沒有目標，那生命不就是「隨波逐流」了嗎？

攝影尤其是街拍，我們一定是順著街道走，跟著人群走，用整個身體感受街頭店家的叫賣，體會人們的匆忙，有時會聞到住家煮飯飄出的飯菜味，偶爾還會跑給狗、或是人追，因人家以為你是賞金獵人……，我們不曉得會遇到什麼，還會有什麼的邂逅。蘇珊·宋姐：「現實是隱藏的……不管相機記錄什麼都是一種發露。」，街道就是那個現實，他不會隱藏，始終都在那裡，但我們看不見。直到有一天我拿起相機，街道這個現實，突然不一樣了，變清晰了，我們看到街頭形形色色的人事物。沒有相機我走過街頭時，我的腦袋一直喋喋不休的想著，等一下要去那吃飯，去看什麼電影，信用卡的帳單還沒付……，但拿起相機我看見了「街頭」，我順著街頭這個「現實」「隨波逐流」。

⁷¹ 尼爾·唐納·沃許 Neale Donald Walsch (1998)。《與神對話》(王季慶譯)。台北市：方智 (原著出版年：2015) 頁 44

六祖壇經：「有僧舉臥輪禪師偈云：『臥輪有伎倆，能斷百思想。對境心不起，菩提日日長。』惠能：『惠能沒伎倆，不斷百思想。對境心數起，菩提作麼長。』」⁷²。攝影拍照最重要的本質，就是要有對象物（繪畫不見得要有對象物，就算有也是固定的場景），而這個對象物我們可以把牠稱之為「境」，而攝影師拍照就是要與這個「境」發生關係，而這個關係一定是惠能的「對境心數起」的對對象物產生感覺，而且是能隨著接下來不同的場景，產生不同的感覺，才能拍到好作品，絕對不是「對境心不起」的無感，但坊間禪修者常談到「心不隨境轉」來說明他們禪定的功力，這樣就如臥輪禪師犯了一樣的錯，但惠能也談到：「二定香，即睹諸善惡境相，自心不亂。名定香。」自心不亂並非是對境的無感，只是不亂。就如我拿起相機，我的心不再喋喋不休的專心拍照，也如禪修者自心不亂的去感受當下面前的境，而日常生活就是提供這個境轉的機緣，「一個和尚要跟趙州從稔（七七八一一八九七）學禪。趙州問他：『你吃過早飯沒有？』和尚回答說：『吃過了。』趙州便說：『那麼，就去洗碗碟吧。』據說，那和尚聽了這話，便恍然大悟。」⁷³。這裡吃過早飯後，去洗碗碟就是境轉，而在那個境轉的剎那，和尚悟得本性；同樣的每張好的攝影作品也都是在境轉、轉境的瞬間中拍到的，但最重要的是你的心要對境「隨波逐流」的「起」。

《禪與生活》：「悟可以解釋為對事物本性的一種直覺的察照，與分析或邏輯的了解完全相反。」⁷⁴這也是羅蘭·巴特「刺點」和「知面」最直接的說明，知面就是分析和邏輯，只能引起一點淡淡的興趣；而刺點就是悟，是一種對事物直覺的察照，而「直覺的察照」必然是「親身體驗」。所以禪是「當下徹底的直覺」，道是眼前當下真實性的存在，正在發生，是現在進行式。攝影拍攝的不正是眼前當下真實性的存在，正在發生，是現在進行式。要拍好照片是需要當下徹底的直覺。而在我們眼前的，不就是喝個茶，吃頓飯和睡個好覺。所以覺察或專注喝個茶，吃頓飯和睡個好覺，是禪、是道。攝影必然的「在現場」，在現場就是親身經歷，而親身經驗就是超幻象，而照片「不再是符號，化作了事物本身」的再現，而是讓羅蘭·

⁷² 金剛經、六祖壇經（1994）。《白話佛教經典》（北京社會科學研究院宗教研究所編譯）。台北：博遠出版有限公司。頁 153

⁷³ 鈴木大拙（1990）。《禪與生活》（劉大悲譯）。台北市：志文。頁 103

⁷⁴ 鈴木大拙（1990）。《禪與生活》（劉大悲譯）。台北市：志文。頁 66

巴特以整個身體的憶起，甚至感受到再次親臨現場，進而體會靈與肉相結相纏、完美優越的生命體的「刺點」，而這些刺點就是親身經驗日常生活中的點滴。

克里希那穆提：「不帶評論的觀察是人類智力的最高形式。」不帶評論的觀察為什麼是最高智力的形式？我想這一切跟「一切事件意義都是平等的」是脫不了關係的。因為平等且所有一切都是神的化現，那人們如何能夠評論這神所創造的一切？善是神所化現，這個是大部分的人類都不會質疑的事，但我們說所有一切都是神的化現，那麼人們該如何來面對這神所化現的另一部分「惡」，我們想這是大部分宗教所面對的矛盾，且是採取嫉惡如仇的態度。但禪宗因為深刻的體悟「一切平等」，所以在六祖壇經惠能說：「不思善，不思惡，正與麼時，那個是明上座本來面目。」⁷⁵。本來面目不正也是禪宗所企望的境界，而不思善，不思惡不正是「不帶評論的觀察」。而攝影正是天生帶著如此「不帶評論的觀察」本質的載體，就如蘇珊·宋姐所言：「攝影家被想成一位銳利但不帶干擾性質的觀察者——一位書記而非詩人。」⁷⁶在書記的眼前「一切事件意義都是平等的」，在攝影和禪宗的當下也如是。

「如是我聞」通常是佛經如《長阿含經》、《法句經》……的開頭句子，「我」是指阿難，意思是指阿難「親耳聽到佛這樣說的」，在佛滅後王舍城第一次聖典結集集會上，阿難出色的記憶力讓他背誦出很多佛陀以往的演講。那些記錄下來的文稿就被整理成為佛經。阿難之所以要說「如是我聞」，是要證明和體現經文的真實性和權威性，這時的阿難就如一位不帶干擾性的書記；阿難把佛陀所說的話，不管阿難自己是否聽懂、喜不喜歡、認不認同、或深或淺……都巨細靡遺記錄下來，因為阿難面對的是佛陀，是一個已經開悟的世尊，世尊的一言一行都有他的意義，阿難不能、也不會加入任何他自己的想法，以致破壞了這些義理。有趣的是很多佛經的內容，都是阿難向佛提問一些問題的問答，因為阿難在當時現場。同樣的攝影也如阿難般的；但阿難面對的是佛陀，而攝影面對的是「存在」，且存在是俱足、是完滿的、是人類還難以理解的奧秘，我們怎麼可以論斷如此的存在，所以攝影以不帶任何干擾的性質，把這些日常生活中吃飯、喝茶、善惡、真假、美醜、

⁷⁵ 金剛經、六祖壇經（1994）。《白話佛教經典》（北京社會科學研究院宗教研究所編譯）。台北：博遠出版有限公司。頁 67

⁷⁶ 蘇珊·宋姐 Susan Sontag（1997）。《論攝影》（黃翰荻譯）。台北市：唐山出版社（原著出版年：1977）頁 114

貴賤……如實的記錄下來，因為這一切就如阿難記錄佛陀的一言一行般的，這些都「存在」著意義，我們只能恭敬如實的紀錄。所以我們現在每觀看一張相片，就必然召喚著，佛經的開頭句子「如是我聞」。弔詭的是攝影者也如阿難一樣，必須「在現場」同時也是創造現場的人。



第五章 結論

蘇珊·宋姐：「一張照片既是一種假的存在，同時也是一種『不在』的表記。」但一張照片卻是拍下真實事物的「在」，也因為有這樣真實的「在」才能說照片是假的存在「不在」，而傳統的圖像才是真正的「不在」，因為繪畫不管畫的如何逼真，終究還是虛擬的圖像，沒有必要辯證它是假的，是「不在」的。蘇珊·宋姐又說：「現實是隱藏的……不管相機記錄什麼都是一種發露。」現實是「在」的，但卻隱藏了起來（不在），而用攝影記錄下來，成為一張（不在）的照片，卻又把現實給發露出來。這樣的論述類似於禪宗的青原惟信禪師：「老僧三十年前未參禪時：見山是山，見水是水。及至後來，觀見知識，有個入處：見山不是山，見水不是水。而今得個休歇處：依舊見山祇是山，見水祇是水。」。而這個時代，我們沈迷於用攝影的圖像在網路上的直播、打卡，這種現象被戲稱為「刷存在感」，而直播、打卡的這個網路世界，他是虛擬假的存在是「不在」的，而在這樣虛擬的世界，我們卻真的刷出了存在感。攝影創造了一個「在」、「不在」的世界，使我們得以發露現實。同樣的禪宗也創造了見山是山（存在），見山不是山（在與不在），來引導學生悟道，這也是為什麼自古以來，神祕主義者一直提起這個了不起的「在」或「不在」，藉此來探索存在的本質。所以才會有約翰·伯格對攝影會有存在感的論述，蘇珊·宋姐會說攝影天生就是超現實的，或甚至是羅蘭·巴特辯證攝影是否存在自己的「靈」。

現實從不隱藏，存在也是，只是人們看不見，就像我們的眼睛看不到自己，所以必須藉著相對的存在才能看到自己，所以人們利用再現的方式，來讓人看清現實；同樣的禪宗的見山不是山，也是相對性的存在，使人們可以見山是山。而這個相對性的「在」與「不在」也就是我們認為真假、對錯、善惡、愛恨……等的這個世界，這些原本都是讓人們得以看見自身的存在，但人們卻在這些愛恨情仇中迷失了，我們只允許人們有愛，不能有很。我們的社會有意識、有組織的歌頌著善，強烈譴責惡，我們想望著彼岸，想方設法的要脫離現實，或完全的陷落在現實世界的追求，尤其是西方文化中上帝與魔鬼的對抗，天堂與地獄的分別；這樣的狀況就如六祖壇經所說的「茫然趣兩頭」。人們茫然的陷落在這兩個端點，禪宗利用偈、公

案、當頭棒喝……等方式，攝影利用當下「瞬間」的「再現」來打破「茫然趣兩頭」的狀態。我們也從攝影了解到禪宗「漸悟」是不存在的，相逢一定是瞬間的，所以悟道也必然是瞬間的「頓悟」。這個「頓悟」使人們重新定義這兩個端點的關係。

拍攝現實成為一張照片，照片成為「在」與「不在」，這個「在」與「不在」，有拍攝者與被拍照的人事物，拍完照片有了現實與虛擬（假的）的分別。而照片、影像上傳網路，形成真實世界與虛擬世界。但最後攝影在某個「瞬間」體悟了「完形」心理學：「部份之總合，不等於整體，因此整體不能分割；整體是由各部份所決定，反之，各部份也由整體所決定。」這是說明現實世界中，現實是不可分割的「整體」。同樣地在《與神對話》：「愛並非情緒（恨、憤怒、情慾、嫉妒、貪婪）的不存在，卻是所有感受的總和。它是總額。是集合一起的總和。是每一樣東西。」也說明了人的精神、感受也是不可分割的「整體」，這個「整體」我們會稱它為「愛」。這也呼應了禪宗六祖惠能：「若空心靜坐，即著無記空」；又斥責說：「又有迷人，空心靜坐，百無所思，自稱為大。」這說明了禪悟的空性，並不是什麼都沒有的把人類所有的慾求，所有的喜怒哀樂都去除，而是所有喜怒哀樂的總合，是俱足了所有的感受，不可分割的「空性」。禪宗從見山是山，創造了見山不是山的「在」與「不在」，攝影從現實拍下了照片，成了「在」與「不在」的照片。這過程也如同《與神對話》：「知曉，經驗，然後存在」。現實、見山是山是知曉，但只是知曉，它看不到自己；而後創造了「在」與「不在」，這「在」與「不在」使我們「經驗」，這「經驗」使讓我們得以見到「知曉」，然後是兩者同時具足的「存在」。而這個「在」與「不在」「再現」的渴望，似乎是人類與生俱來的本能，這個本能驅使人們「再現」真實的世界，甚至又「再現」了我們再現的虛擬世界……如此不斷，而這不斷「再現」的世界，無疑是人們想要有更多的機會，讓自己得以看見自身的「存在」。

羅勃·厄汶·潘拍攝的香烟蒂的相片，雲門口中的乾矢蹶，李澤厚認為孔子抒發和滿足在日常心理的觀念，使我們得以推論出我們游目所及的每件事、每一件物，都是化現於神、我們也是那個創造的神。既然我們都是化現了於神，所以「在」「不在」是平等的。但我們知道六祖悟道，其成就可能是來自於天賦機遇的

頓悟，也有些人努力求道，也終於有了證道的機緣，但一些人雖然非常努力的求道，還是一無所成，也有些人既沒有努力也沒有留下任何成就，這些現象似乎是不平等的。但到最後就如《與神對話》所說的，所有人的終極的結果已得到了保證，最後也都終將悟道，也如攝影照片般的，因為時間漸漸過去，使一張照片變得有價值。所以我們要問，既然到最終所有的相片都會有價值，所有人都將悟道；那那些難得攝影大作，六祖不凡的際遇，或攝影家冒著九死一生努力拍到的相片，求道者歷經最高張力點的掙扎，有何意義？我們前面談到存在為了見到自己華美的存在，所以要見當然是要見到最完滿的存在；就像寫實繪畫，要像就想辦法畫到最像，如還不行，就想個方法利用些科技，就是要達到最像，而其結果就是攝影的誕生。我們的天性就是要作到最極端的限度，才能知道什麼是最華美的。但我們大部分的人，都不是「頓悟」式的天才。但我們都從大眾傳播（再現）知道愛因斯坦的探索宇宙的相對論，見到布列松「決定性瞬間」的難得作品，或許有人會說這些又不是我所創造的，關我們什麼事，但如同前面所論述的「不可分割的整體」，創造這些不凡的成就的是人類，這些是所有人類的華美的成就，而攝影促成的大眾傳媒，讓我們「看到了」，看到了就會有開始的機會，成了初學、變成學生，進而成就了射藝之禪中：「一種無弓無矢的射；老師又成了學生，大師成為初學，結局成為開端，而開端即是圓滿。」的一切平等的「見」到。

攝影的這些獨特的特質，所以不能依附在任何如紀錄、繪畫甚至是藝術……等之中，這樣的工具，就如蘇珊·宋姐所言：「繼隨『攝影即知識』的是攝影 即——攝影」，攝影 即——攝影，這句話說明了攝影的一切，但似乎又什麼都沒有說，因為在這裡只是複誦了攝影一次，也就是「再現」攝影兩個字而已，其中沒有理論言說，但確實就這樣的讓人體悟了攝影；蘇珊·宋姐這句話也顯露了攝影的本質「再現」，攝影只是「再現」就足以讓人「看」「見」。藉著攝影的再現，我們也再現了禪宗的一些特質，這些特質我們發現居然如此的相似於攝影，而這樣的相似，讓人們清楚的了解禪有別於宗教，禪是落實在現世生活的體驗，以不立文字的方式傳承，當中沒有硬生生的教條，這些特質都可統合於「不可分割的整體」。我們因此可以導論出「禪即宗教」的是 禪 即——禪。禪的再現當然是不可言說，但這不可言說的禪，卻使人「當下徹底的覺悟」。禪不只讓人覺悟，也使布烈松因著

禪宗進而了解攝影；而這來自布列松故鄉所發明的攝影，其本質卻又意外的「再現」了中國的禪宗。



參考文獻

引用專書

- 金剛經、六祖壇經（1994）。《白話佛教經典》（北京社會科學研究院宗教研究所編譯）。台北：博遠出版有限公司。
- 老子（2006）。《道德經》（王財貴編訂）。台北市：讀經文教事業股份有限公司。
- 鈴木大拙（1990）。《禪與生活》（劉大悲譯）。台北市：志文。
- 岡倉天心（2014）。《茶之書》（谷意譯）。台北市：五南。（原著出版年：1906）。
- 杉本博司（2010）。《直到長出青苔》（黃亞紀譯）。台北市：大家出版社。
- 杉本博司（2014）。《藝術的起源》（林葉譯）。台北市：大家出版社出版。
- 森山大道（2010）。《犬的記憶》（廖慧淑譯）。台北市：商周出版。
- 許綺玲（2001）。《糖衣與木乃伊》。台北市：美學書房。
- 荒木經惟（2010）。《荒木經惟的天才寫真術》（柯宛汶譯）。台灣：大家出版。
- 阮義忠（2000）《當代攝影大師》。台北市：攝影家出版社。
- 李澤厚（1996）。《美的歷程》。台北市：三民書局股份有限公司。
- 李澤厚（2001）。《美學四講》。台北市：三民書局股份有限公司。
- 奧根·赫立格爾 Eugen Herrigel（1995）。《射藝中之禪》（法嚴法師譯）。台北市：福智之聲出版社。（原著出版年：1953）。
- 華特·班雅明 Walter Benjamin（1999）。《迎向靈光消逝的年代》（許綺玲譯）。台北市：台灣攝影工作室。（原著出版年：1935）。
- 約翰·伯格 John BergerX 尚·摩爾 Jean Mohr（2011）。《另一種影像敘事之書》（張世倫譯）。台北市：臉譜。（原著出版年：1982）
- 約翰·伯格 John Berger（2005）。《觀看的方式》（吳莉君譯）。台北市：麥田出版。（原著出版年：1972）。
- 約翰·伯格 John Berger（1993）。《藝術觀賞之道》（戴行鉞譯）。台北市：台灣商務印書館。

尼爾·唐納·沃許 Neale Donald Walsch (1998)。《與神對話》(王季慶譯)。台北市：方智(原著出版年：1998)。

蘇珊·宋姐 Susan Sontag (1997)。《論攝影》(黃翰荻譯)。台北市：唐山出版社(原著出版年：1977)

羅蘭·巴特 Roland Barthes (1997)。《明室》(許綺玲譯)。台北市：台灣攝影工作室(原著出版年：1980)

尚·布希亞 Jean Baudrillard (2018)。《物體系》(林志明)。台北市：麥田。

哈拉瑞 Yuval Noah Harari (2018)。《人類大歷史》(林俊宏譯)。台北市：天下文化(原著出版年：2015)。



圖版



圖1 〈杉本博司 海景系列 日本隱岐諸島之海 1998 相紙〉





圖 2 〈史蒂格里茲 (Alfred Stieglitz) 第五街 冬天 1893 相紙〉





圖3 〈亨利·卡蒂埃-布列松（Henri Cartier-Bresson）聖拉查爾火車站 1932 相紙〉



圖 4 〈亨利·卡蒂埃-布列松 (Henri Cartier-Bresson) 瓦爾公寓 1932 相紙〉



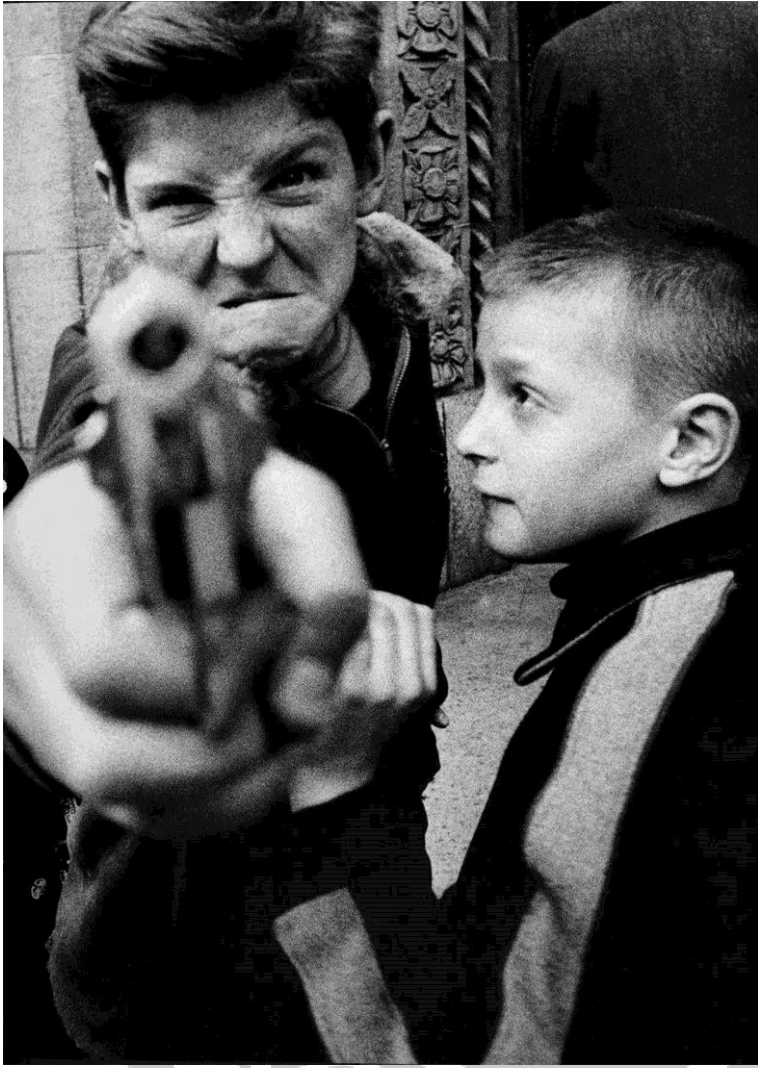


圖5 〈威廉·克萊因 (William Klein) 紐約 槍 1954 相紙〉



圖 6 〈威廉·克萊因 (William Klein) 紐約 槍 1954 相紙〉



圖 7 〈阿特傑 (Eugène Atget) 巴黎第五區布洛卡街 41 號中庭 1912 相紙〉



圖 8 〈庫因·威辛 (Koen Wessing) 尼加拉瓜 士兵在街上巡邏 1979 相紙〉



圖 9 〈理查·阿維東 (R. Avedon) 威廉加斯比 (William Casby) 生為奴隸 1963 相紙〉



圖 10 〈桑德（August Sander）公證人 1924 相紙〉



圖 11 〈杜安·麥可斯 (Duane Michals) 安迪·沃霍爾 (Andy Warhol) 1958 相紙〉



圖 12 〈路易斯·海恩 (Lewis.H. Hine) 療養院智障病人 紐澤西 1924 相紙〉

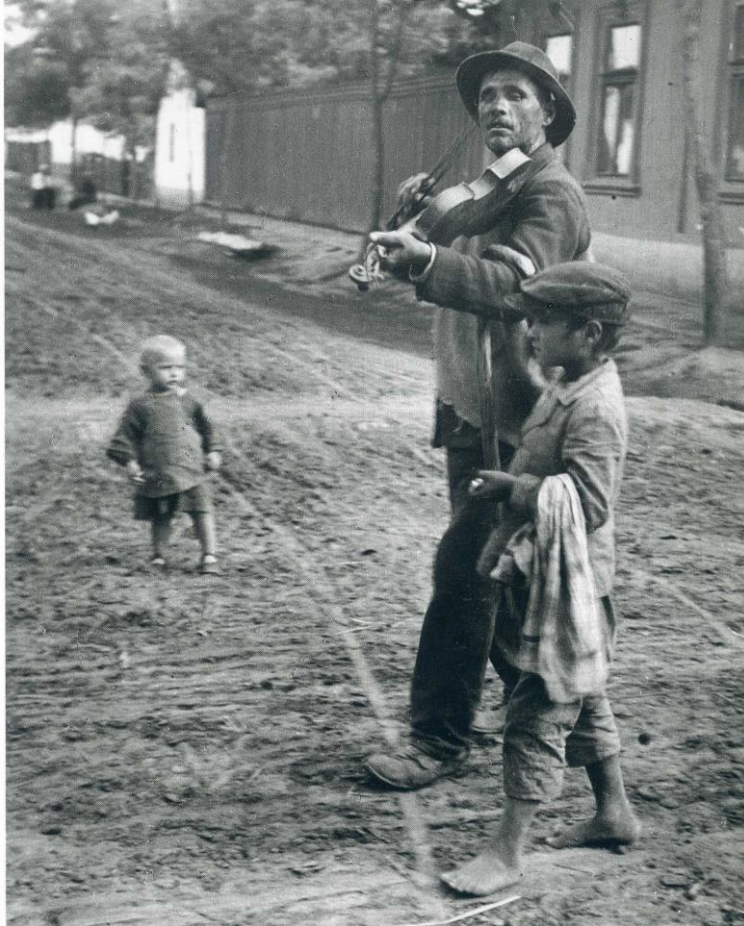


圖 13 〈安德烈·柯特茲 (A. Kertész) 小提琴手之歌謠 匈牙利 阿伯尼 1921 相紙〉



圖 14 〈羅伯·法蘭克 (Robert Fran) Café-Beaufort, South Carolina 1955 相紙〉



圖 15 〈厄文·潘 (Irving Penn) New York, Cigarette No.37 1974 相紙〉