

从概念到体验、从体验到语言：东方禅宗美学与战后美国艺术的发展路向

From Concept to Experience, from Experience to Language: Development of Zen Aesthetics in the Orient and Postwar American Art

苏梦熙 Su Mengxi

摘要：美国现代艺术的转折在20世纪下半叶飞速发生，东方禅宗美学的影响是战后美国艺术发生转向的重要原因。本文认为，传入美国的禅宗美学是宋代“看话禅”自近代以来的禅宗变体，其内涵以体验为中心，以概念为旁证，以语言为实现。据于此，本文试图从西方审美思想的嬗变、禅宗思想的迁移、代表艺术家的创作过程三方面进行分析，试图追溯禅宗在战后美国艺术界的发展和影响，并观照其背后中西文化美学交融、互鉴史实。

关键词：禅宗美学，战后美国艺术，文明互鉴

禅宗对第二次世界大战后的西方现代艺术产生影响是不争的事实，自20世纪50年代后期以来，国外就开始对此课题进行不同角度与层面的研究，依据海伦·威斯塔兹所梳理，著名的美国现代艺术史家阿尔弗雷德·巴尔（Alfred Barr Jr.）就曾对于禅宗的普及情况进行介绍，史尼肯伯格（Manfred Schneckonburger）1972年的文章《十九与二十世纪欧洲艺术及音乐与大洋洲及非印裔美洲的相遇》中用很长的篇幅介绍了20世纪对禅宗及东方书法感兴趣的艺术家们，以及当代艺术史家大卫·克拉克（David Clarke）1988年《影响战后美国绘画及雕塑的东方思想》对禅宗思想是如何影响抽象表现主义艺术进行了阐释^[1]；2009年，由美国当代著名亚洲艺术史学者亚历山大·门罗（Alexandra Munroe）所策展的美国纽约文献展“第三种思想：美国艺术家凝视亚洲1860-1989”将克拉克的研究往前推进，展览研讨会论稿被收入国内学者朱其主编《当代艺术理论前沿：美国前

卫艺术与禅宗》一书，书中诸如门罗本人所撰写《佛教和新前卫——凯奇禅、披头禅和禅》、伯特·温特-玉木（Bert Winther-Tamaki）《战后抽象艺术的亚洲维度——书法与玄学》等文章重点关注以禅宗为主的亚洲美学是如何激发了美国前卫艺术对现代艺术的改革灵感。随着中国快速发展、亚洲崛起，受到世界局势的影响，近些年国外文化界较少涉及东方美学对西方艺术影响研究。与此相反，国内对此课题的热情逐年加强，近五年来研究成果百余篇，其中不乏佳作。本文试图指出，在美国战后的审美失语时刻，以铃木大拙为代表的近代禅宗美学对美国艺术界产生了激化作用，使得美国当代艺术从欧洲现代派的抽象精神中独立出来，重新探索一条新的实践道路，呼应了战后美国思想界重构“语言”的发展方向。

一、战后美国的审美“失语”时刻

第二次世界大战之后，欧洲文明重创、艺术衰败，回溯20世纪五六十年代，美国以

Abstract: The second half of the 20th century marked a turning point in the modern American art under the influence of Eastern Zen aesthetics on the postwar American art. This paper indicates that the Zen aesthetics introduced to the United States is one of variants of the Song Dynasty's "Kanhua Dhyana" since modern times, with the experience as its essence, the concept as its evidence, and the language as its expression. Therefore, the author carries out the analysis from three aspects: the development of Western aesthetics, the transfer of Zen, and the creating process of representative artists. This article also discusses the development and influence of Zen aesthetics on the post-war American art and the integration of Chinese and Western cultural aesthetics and mutual learning of historical facts.

Keywords: Zen aesthetics, Postwar American art, exchanges and mutual learning of civilizations

好莱坞电影、商业广告、流行娱乐为代表的文化工业与大众文化被理论家批判为媚俗与堕落。为何战后美国为代表的发达资本主义审美文化走向困境？原因由西方审美的二元论本位思想、工业社会的审美资本主义逻辑所决定。

（一）西方审美的二元论本位思想

追溯西方美学的源头，不免老生常谈柏拉图的《大希庇阿斯》对话篇，正是在这个文本中，“美”从对象中分离出来，成为理念的化身，“这美本身，加到任何一事物上面，就使那事物成其为美，不管它是一块石头，一块木头，一个人，一个神，一个动作，还是一门学问。”^[2]过去美总是与事物相联，但从古希腊开始，美独立为一种精神属性，从具象变为抽象，从个体化为共相。在法国汉学家朱利安（François Julien）看来，这为“美”（精神）的霸权埋下了种子，“从感性到理念，变成苦行之地，令我们忘记那过于轻易、过于脆弱的魅力，那‘美的声音和美的色彩’，以及我们



1. 白南准,《头禅》,剧照



2. 莱因哈特在作画, 约翰·洛恩加德拍摄

最终通往的，不只是梦幻的、‘觉醒的’生命。”^[3]将美化为精神，与物质实体相对立，这是西方美学长久以来的二元论思路，形而上学对美的封赏反而造成了对美狭隘的认知，虽然后来的席勒与康德、黑格尔等思想家意识到了审美具备的“间性”，例如康德关于美的分析第一契机中“鉴赏是通过不带任何利害的愉悦而对一个对象或一个表象方式作评判的能力。一个这样的愉悦的对象就叫作美”^[4]，看到了物质与精神之间的协调和谐，但是精神-物质二元论的基底、精神（理性）一元论的霸权却始终根深蒂固。

审美二元论的判断隐含着理念的绝对统治力量，这就意味着，凡是思想无法加以理解的、或者是理性无法下判断的对象物，就不能称其为美。而美的唯一性也是西方文化中独特的现象，相反地，朱利安指出中国审美文化从一开始就摒弃了对“美”的执著，更不要说以此作为仅有的判断根据了。郭熙《林泉高致》中对山的审美是典型例证，“四时不同：春融洽，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡”，因此“春山澹冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”^[5]全文没有一个“美”字或唯一的评判标准，展现在我们面前的却是随四时而变的山水，在郭熙这里，山不再是某个精神的对象物，我们去看山，不是由我们的精神对山进行判断的切割，而是“饱游饴看”，把山当成一个融合了精神与物质的实存去观

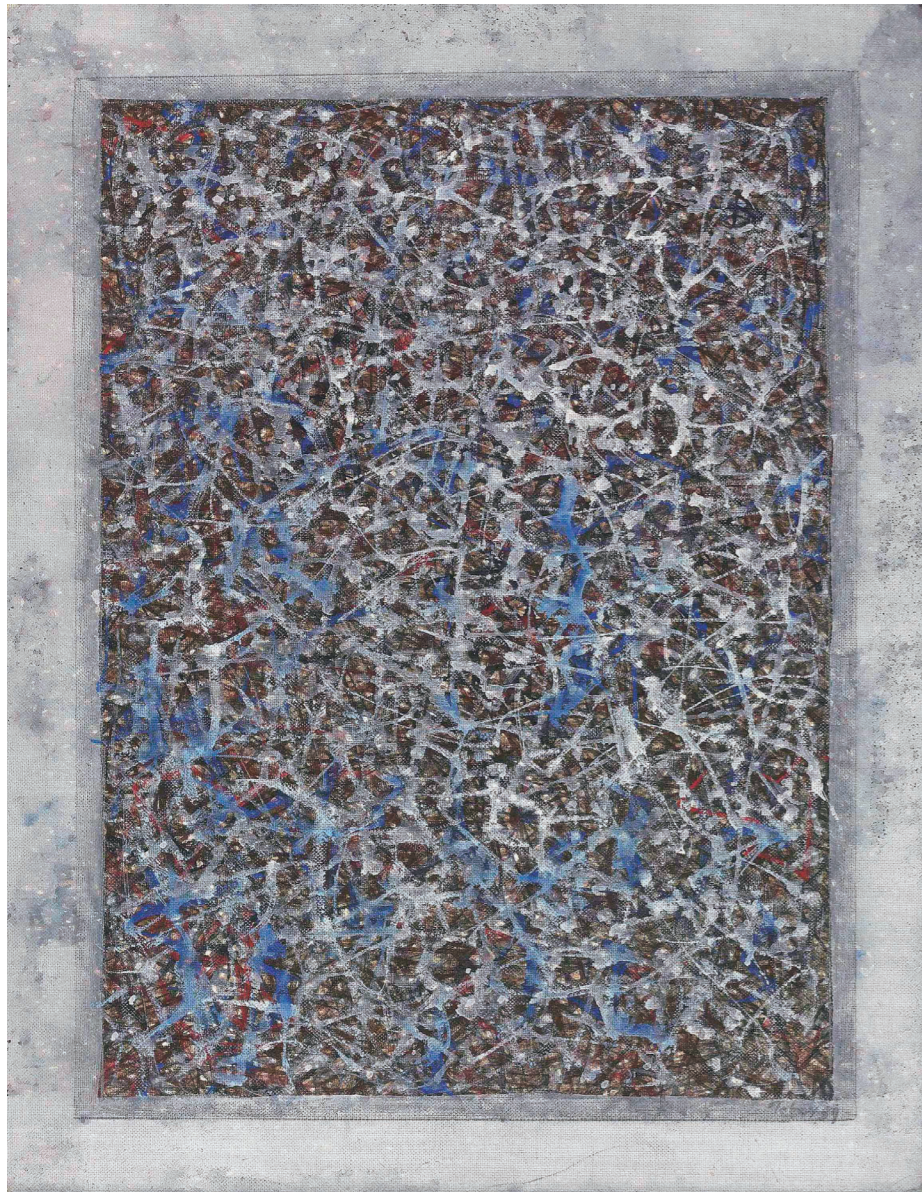
察，甚至居住在其中去体验和感受。朱利安以汉学家的视野看到郭熙的“山”绝非唯实论的山，也不是康德审美分析中表象的山，而是“事物的本质在其中消散的那个多样形态”，一个没有本质的对象，因此也就排除了本质在当中起作用的那种审美方法。

毫无疑问美国艺术界最先抵制审美二元论的是现代艺术批评巨擘格林伯格，格林伯格推崇深入自身媒介的前卫艺术，对于横行美国的流行文化与大众艺术进行反驳，其观点内部逻辑与审美二元论问题紧密联系。他在《前卫与庸俗》一文中对二元论所引起的迎合观众心理的媚俗态度进行批判，对比列宾的绘画与毕加索的绘画，前者将现实生活如实再现，使得审美主体与对象之间毫无距离感，这种建立在所谓审美共通感之上的认可实际上是将结果直接给予了观者，并造成了观者的怠惰；相比较而言，毕加索所代表的现代艺术也许正因其抽象，才促使观者陷入反思之中，这种审美过程不是一劳永逸的，但是却让观者更多地得到体验和思考。在《自制美学》中，受到克罗齐直觉美学启示的格林伯格诠释了自己所理解的审美判断，展现了对于审美二元论的弥合，他将康德的审美判断改造为直觉活动，将过去单独抽离出来的审美评价放回到审美直觉之中，认为在其中情感和意志不相区分^[6]。格林伯格的这一努力侧面揭示出当时美国艺术界对于现代艺术的刻薄态度，以及为何如此的原因。

（二）审美资本主义的逻辑

此外，发达资本主义时代的到来引发了战后美国文化审美逻辑的改变。法国当代学者奥利维尔·阿苏利（Olivier Assouly）指出，假设一种艺术类型反映了消费者的审美渴望，且工业生产要负责满足这种渴望，要作出这一假设，则必须理解从艺术生产的专属制度向工业特有的审美制度转变的过程^[7]。毫无疑问，个人的创新与市场经济发展相辅相成，市场促使资本四处寻找审美模型。人们开始从注重商品的实用功能转移到注重商品的审美功能，这就是从美国开始，随即刮向欧洲及其日本等地的文化工业风潮。文化工业带来的是艺术被平庸化地接收，同时被平庸化地生产，批量生产使资本对图像大规模的复制成为可能，审美手法表现为包装、广告、海报等，并通过音像媒介飞速传播。在进行审美消费时，人自以为实现审美自由，殊不知落入更多的消费陷阱之中，最后，审美消费甚至剔除了对象本身的物性，“要成为消费对象，物品必须成为符号，也就是外在于一个它只作意义指涉的关系。”^[8]对此，阿多诺与霍克海默、本雅明、马尔库塞等法兰克福思想家对此已经进行过论述，这里不再赘言。

在反抗发达资本主义的审美逻辑之时，我们首先把视野投向美国本土的努力，正是梭罗为代表的超验主义与弗洛姆为代表的精神分析学首先为美国人提供了借鉴。梭罗虽然生活在19世纪，但其与自然和谐共处的



3. 马克·托比，《时间的构造》，1959

生活理念却对美国社会影响很大，他泛神论的生态思想反对的是工业社会带来的人与自然之间的割裂现状，主张人们隐逸于山水田园之中、自给自足；为探究人类精神中神秘的力量，著名思想家弗洛伊德以弗洛伊德的心理学区为基准，在与禅宗代表人物铃木大拙合著《禅宗与精神分析》一书指出精神分析学说“把幸福安宁的性质定义为对异化与隔离的克服，而其特定方法即贯通无意识，这也是精神分析所尝试达到的目标”^[9]。正是这些本土探索为战后美国对禅宗的学习打下了深厚的根基，称其“本土”好像也并不全

面，例如梭罗就受到中国儒家哲学的影响，而弗洛姆则将马克思主义的批判精神带到了美国。

二、对概念的扬弃：禅宗美学在美国艺术界的迁移

美国现代艺术的开端与转折在20世纪下半叶飞速发生，东方禅宗美学的影响是战后美国艺术发生转向的重要原因，真正对禅宗传播起到重要推动作用的是日本禅师铃木大拙的讲学。大拙在美国传播的禅是中国禅宗的变体，其中蕴含了宋代看话禅的精髓：

《碧岩录》为代表的宋代看话禅对于唐代“无事禅”^[10]给予了评判，这一批判就是宋代禅思想的核心。在宋代禅学看来，古人的“无为无事”是通过“真实践履”才得来的。看话禅以“参活句，莫参死句”为主张，不被语言所束缚，但是要求诸于语言中“活生生”的态势，看话就是要去参悟真言，但是如何不被语言所束缚？大拙发展出了“体验”来参悟禅言。回顾大拙在美国开展的禅宗讲座，关于抛弃语言参活句，尊重体验形真言的观点屡屡可见，而这也深刻地影响了美国战后的艺术界。

（一）去除概念：回归本性态

美国战后最重要的音乐家约翰·凯奇是受到大拙禅学影响较深的一位，虽然早在20世纪40年代与一位印度音乐家学习时，凯奇就接触到了佛学，但正是大拙的禅宗思想使凯奇成功进行了音乐范式的改革。大拙为了使西方人更好地理解禅为何，他将禅特殊的思维方式和感觉方式进行了简单归纳，其中第四点“禅对形式主义、传统主义和礼仪主义的否定，结果使精神直接暴露，回复到它的寂寥与孤独之中”及“第七点，如果把孤独理解为佛教徒所使用的绝对这种意义的话，那就是它沉寂于森罗万象之中，从卑贱的野间杂草，一直到自然界的所谓最高形态”^[11]是凯奇所把握的核心观点。这形成了凯奇对音乐实验性形式的探索——不完美的形式即音乐旋律能够表达情感，不完美的形式甚至无形式的噪音也可以表达作者想表达的境界，他在《关于无的讲座》中提到“无话可说，但我正在说着，因此，这正是我所需要的诗意”，在《作为过程的音乐》中提到“从前，人们认为静寂是声音和声音之间的时间空隙，并有助于最终实现空的境界……然而如果这境界没有出现，境界就变成了另外的东西——它根本不是静默，而是声音，即环境的声音。”^[12]在回应劳森伯格白色单色画所作的无声音乐《4分33秒》中，钢琴家坐在钢琴面前静默而不动手弹奏，沉默的4分30秒中只有自然之声，展现了凯奇音乐对于禅学不拘形式的独特发散。

美国籍华裔艺术家白南准被凯奇的音乐打动，并在深受西方艺术长期熏陶之后选择回归亚洲艺术，借用禅学思想发展出他独特的行为与装置艺术。禅宗艺术原本就是东亚艺术中不可或缺的一部分，作为美国战

后重要的先锋艺术家，在加入国际性的艺术组织“激浪派”之后，白南准将禅宗美学思想和其视觉创作紧密结合。1962年《头禅》（图1）中，白南准以水墨不断延伸的“一”来摆脱既定的书法形式，相比较老师凯奇，他“展现体验”的目的性更强。中国写意水墨注重“一笔书”，背后与要求艺术家集中意志、摒除对外物执著的修炼不可分，白南准通过水墨写意方式将自己表演出来，观众看到的是其在创作过程中的动态过程，展现了其艺术导向。大拙在对“一即是多，多即是一”的阐释中指出，一与多的不可分正说明了禅宗艺术不拘泥于概念，而要求回归事物的本性。如《碧岩录》第57则中，举僧问赵州“至道无难。难嫌拣择，如何是不拣择”，州云“天上天下，唯我独尊”。禅宗使人先顺从自身的体验，去除“拣择”，目的是去除理智徒增的种种藩篱，唯我独尊不是答案，但却是引出答案的最好方式。实验艺术的目的不在于回答，而在于引导。

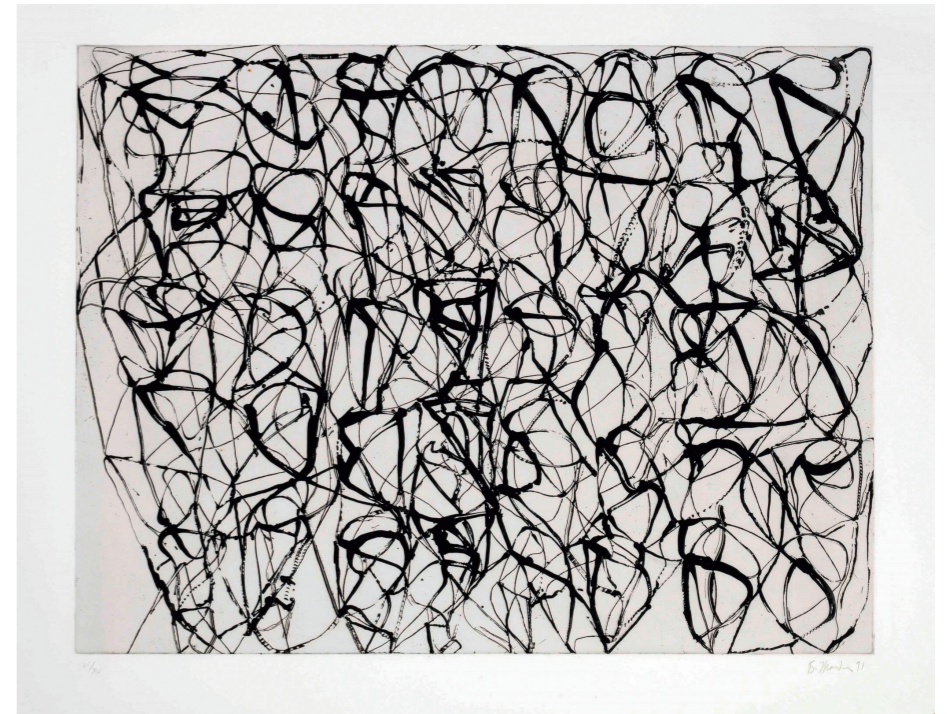
（二）即非逻辑：依禅来艺术

在大拙所继承的看话禅看来，无法意识到“禅”的存在是最不可取的，对此小川隆也给了进一步的解释，指出大拙的禅学是要将体验向哲学的、思辨性的自觉方向发展，换句话说，要具有一种对“禅”自觉的意识，并由此意识自觉地去生活^[13]。美国战后重要的抽象表现主义艺术家艾德·莱因哈特正是“依禅”来创作的典型，作为东方文化最忠诚的学习者，莱因哈特在20世纪50年代初期就参加了大拙在纽约的著名讲座，1958年和1961年，他更是去到东京、京都和奈良的日本最著名的寺庙和博物馆学习，个人的笔记本上则记录了许多关于禅宗与《道德经》的学习感想^[14]。对于受到东方哲学影响的莱因哈特来说，世界的真理不再像西方哲学神学所说是从理念或天国的光明中揭示出来，而是如其在笔记上抄下的“The Tao is dim and dark”（“其上不皦”《道德经》第十四章），道是晦暗不明的，或许真理是在黑暗中才得以敞开的。在1950—1960年，莱因哈特因此着重于创作巨幅的黑色绘画（图2），垂直的画布、浓郁黑色营造一种具有宗教氛围的空寂。铃木大拙谈到，“（禅宗）画中的意境也许有些感伤，但它却能使我们去审视自己的内

（二）即非逻辑：依禅来艺术

心。当我们有能力观察到这一点时，深藏在内心世界的无数精神宝藏就会展现在我们面前。”^[15]观众被画作包裹，沉浸在黑色的艺术空间中时，人的呼吸随着光线在黑色中跳跃，这些画作没有任何含义，没有含义才是莱因哈特的目的。与罗斯科和纽曼强调象征性的画作不同，莱因哈特认为，最抽象的绘画并不关心交流：它是普遍的，独立于日常存在，并且从“含义”中解放出来^[16]。

另一位抽象表现主义者马克·托比也是依禅创作的典型，明确地展现了大拙“即非逻辑”的禅学观点。所谓即非逻辑，指的是在去除概念、遁入体验之后，要从体验中得到更新的观点，禅宗修行的目的是为了“立真言”，也就是说，对事态的否定是为了肯定，“看山是山，看水是水；看山不是山，看水不是水；看山只是山，看水只是水”，若非经由否定状态，怎么会放下偏见和执著，但一直停留在无也是不行的，必须要建立起新的对象来作为对事物本性态的肯定。马克·托比在对禅宗的理解基础上，同时也受到中国写意水墨的影响，以水墨线条作为他主要的绘画媒介，通过使线条摆脱传统西方绘画中组织物象的基本功能来形成新的表



4. 布莱斯·马登，《寒山研究系列，第4号》，1991

现形式，例如在他著名的“白色书写”系列作品（图3）里，白色的线条在多色的背景中浮现，“空”被实体化、具象化了，在作品内部建立起一片发光的网，观者通过纷繁复杂的网来直观运动的广延，线条不再仅仅作为物象轮廓线起作用，空也不再是被人忽略的背景，而是作为感觉的媒介起作用^[17]。在绘画空间与构图问题上，托比则用“满幅绘画”（all-over painting）的多中心构图代替西方传统绘画中的“焦点透视法”，借摒除了对“美”的执著的中国审美论打破西方审美二元论。

除了莱因哈特和托比之外，布莱斯·马登（Brice Marden）也借助禅学脱离了当时盛行于战后美国极少主义的创作，在他的系列画作《寒山研究》（图4）中，马登在“空”中以相对的线条创作，象征了阴阳和谐相对，类似草书的线条整饬地在空间中运转，平静又自在，而又透出一丝孤独的凄清，就像禅僧寒山隐居中写下的一首古诗。伊夫·克莱因也对“空”的主题十分感兴趣，1958年他在巴黎举办了一个名为“空无”的展览，展览现场除了被刷成白色的展览厅以外，一无所有。总的来说，以铃木大拙为代表的东方禅学以去除概念，给美国战



5. 罗伯特·劳森伯格,《峡谷》,1959

后艺术提供了一个完全跨越审美二元论、并抵制以消费为中心的审美资本主义逻辑的思维模式。

三、从体验到语言：美国战后艺术审美体系的建立

文化工业的审美效果不被承认，前卫艺术的审美效果又难以界定。西方的理论家们深感当代艺术的边界模糊和手段随意而无法轻易捕捉到审美特征，在广泛的创作实践中，禅宗思想潜移默化地进入到战后美国的各种艺术潮流，并凭借对这些潮流的评论而间接地为美国战后艺术审美体系的构建起到了重要的支撑作用。彭锋教授在《艺术的终结与禅》一文中，以丹托的艺术理论为例详细说明了这一关系，他认为，战后最重要的

美学家阿瑟·丹托的艺术终结论基础与其对禅宗思想的理解紧密相关，并将禅宗思想作为其解释波普艺术的一种手段^[18]。基于在纽约与大拙学禅的经历，丹托对于“抛弃语言参活句，尊重体验形真言”的理论趋向并不陌生，例如其对美国20世纪60年代艺术的评论《艺术品与真实之物》(Artworks and Real Things)中，丹托提到纽约行动画派对于柏拉图模仿论(绘画是对理念模仿的模仿)的反叛，这些艺术家一直试图要瓦解艺术与真实之间的差别。丹托认为，观者对于模仿艺术的审美快感在于“像”，这造就了所谓的审美距离。无论是“非常像”还是“非常不像”，都是受制于模仿论的结果，以波洛克、劳森伯格为代表的行动画派

(图5)想要跳出分化的两级，试图去弥合艺术与真实之间的鸿沟。

以对现成品的挪用，艺术家们既超越了对物象的模仿，同时也展示与真实物的区分，“劳森伯格将画布解读为一个舞台，当艺术家在画布上抹上一抹颜料时，一个真正的动作就会发生在这个舞台上”^[19]，丹托指出纽约行动画派的艺术家将画布的笔触看作自身，而不是模仿对象的时候，正是艺术跨越与真实界限的时刻。比起丹托在《艺术世界》一文中对抽象画作的评论^[20]，他在这里进一步表明了艺术家试图用主观精神征服自身之外部环境的努力，正如詹姆斯·O·扬所说，“艺术家只要全身心投入到了作品的创作中，并用表达其思想和观念，那么其作品就具有存在的真实性。相反，如果他们只是模仿别人，就不可能创作出这样的作品。”^[21]丹托在此不再纠缠于艺术世界的话语控制问题，而是认为所有领域都可以化归于艺术，艺术与生活之间再无差别。可以说，丹托对于纽约画派的阐释暗合了大拙的思想：“普遍只有通过个别才能存在，个别如果没有普遍作为根据也不会存在。两者是一种绝对的矛盾、相对立的东西，而禅者则在时时刻刻的行为中，为它提供一个活生生的统一。”艺术与艺术品(现成物)是不可分割的，但是那绝非是直接僵化地挪用，而是通过艺术家有意图的行为来实现的，战后美国艺术正是用行为来为思想做出绝妙的实现，故而丹托才会说，艺术将自己转变为哲学。

丹托所关注的现成品艺术并不是战后美国艺术的唯一主流。吸引20世纪六七十年代的美国艺术界的是—股“反文化”的浪潮，背离自身传统的青年艺术家们让这一倾向愈演愈烈。在探索中，艺术家们将艺术和哲学、行为与思想紧密相连，产生了观念艺术等潮流。如果说在丹托看来，现成品艺术是借艺术家的行动来跨越艺术与真实之间的关系，扩大艺术家自身的世界，那观念艺术则是将行动化为真正的语言，并试图用“语言”去透析与分解这个世界。不管是多么神秘的思绪，最终都要用智识去—化解，在以观念艺术与偶发艺术所著名的激浪派中，艺术家们试图用行为来标识某种语言，最终重新塑造自我的神话形象。“激浪”一词提出者马修纳斯(George Maciunas)

所出版的《选集》中，就呈现了观念艺术对语词力量的把握，其中美国音乐家拉蒙特·扬《为大卫·都铎而做的钢琴作品2号》：打开键盘盖不要/发出，在操作中，任何/你能够听到的声音。/根据你的喜好可多次尝试。/作品结束于当/你成功之时或你决定/停止尝试之时。并不/必须要向观众解释……，对此美国当代艺术批评家托马斯·克洛指出，这些作品由语句的方式呈现，即便从来没有表演过，也是成立的，在观众所意识到这种逻辑的怪异之处时，观念艺术就开始产生效用^[22]。

虽然正像现成品艺术与消费主义容易挂钩一样，观念艺术也容易被当成某种政见的载体，但其对语言的重视却使得对理性自身的理解变得必要起来。美国战后的审美体系正是在禅宗影响下，以对“语言”的探索与关注暗合了当时流行美国的分析哲学以语言来回归对本体论的讨论趋向，例如蒯因著名的“本体论的许诺”，“我们可以认为一些话是有意义的、彼此同义或异义的，而无须默认有一个名曰意义的东西的领域”^[23]，禅宗以无论有，分析哲学同样如此，虽然立场不同，但却最终回到了对语言(行为)的构造之中。

四、结语

以禅宗为代表的东方哲学与西方哲学最大的不同究其根本是“无”和“有”之间的区别^[24]，也就是说，禅宗的本性态追求的是生命的精气神，西方哲学追求的却是显现为实体的真理，以此来理解中西两种不同的艺术实践及美学观点。在审美失语时刻，战后的美国艺术界接受了禅宗注重身体体验、个人行为的信条，并因此把其看作是艺术抵抗庸俗社会的指引，与艺术逃离资本主义的消费狂潮的重要武器，“禅宗为主流情绪提供了一种强有力的解药，它对世俗价值观漠不关心。”^[25]正如前文所述，在对美国战后抽象表现主义、观念艺术、达达主义、波普艺术等形式进行评价并试图建立起成熟的审美体系时，西方理论家们所把持的始终是对“物”本身性质与功能的分析，而禅宗思想却总是剑指物外，“明心见性”。虽然未能完全吸收东方哲学的内在精神，但对禅宗美学的吸收使战后的美国艺术界以最快速度对当时的社会现实作出了回应，并有效地改

革了艺术创作范式，确立了自我的艺术准则。在这一基础上，东西艺术和美学产生了交错和互鉴的历史现实，也为未来更多的文化交流打下重要基石。

本文系2022年教育部人文社会科学研究青年项目《现代艺术形式生成论研究——基于抽象表现主义绘画的发展》(22YJC760081)阶段性成果。

作者简介：苏梦熙，广西艺术学院人文学院副教授，复旦大学文艺学博士。研究方向：艺术美学、现代艺术理论。

注释：

- [1] [荷兰]海伦·威斯格兹：《禅与现代美术：现代东西方艺术互动史》，曾长生译，台北：典藏艺术家庭股份有限公司，2007年，第14页。
- [2] [古希腊]柏拉图：《柏拉图文艺对话集》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，2008年，第150页。
- [3] [法]弗朗索瓦·朱利安：《美，这奇特的理念》，高枫枫译，北京：北京大学出版社，2016年，第20页。
- [4] [德]伊曼努尔·康德：《判断力批判》，邓晓芒译，杨祖陶校，北京：人民出版社，2002年(2010年重印)，第45页。
- [5] 沈子丞：《历代论画名著汇编》，上海：世界书局，1943年，第67页。
- [6] [美]克莱蒙特·格林伯格：《自制美学：关于艺术与趣味的观察》，陈毅平译，重庆：重庆大学出版社，2017年，第8页。
- [7] [法]奥利维耶·阿苏利：《审美资本主义：品味的工业化》，黄琰译，上海：华东师范大学出版社，2013年，第74页。
- [8] [法]让·鲍德里亚：《物体系》，林志明译，上海：上海人民出版社，2001年，第223页。
- [9] [美]弗洛姆 [日]铃木大拙 [美]R·德马蒂诺：《禅宗与精神分析》，王雷泉、冯川译，贵阳：贵州人民出版社，1998年，第44页。
- [10] “一切本来圆满成就，因此，不必修行，也无开悟的必要。宋代禅者对于这种主张，用一种带有批判的口吻，称其‘无事禅’。”，见 [日]小川隆：《语录的思想史：解析中国禅》，何燕生译，上海：复旦大学出版社，2015，第161页。
- [11] [日]铃木大拙：《禅与日本文化》，陶刚译，江苏：译林出版社，1989年，第12页。
- [12] [美]约翰·凯奇：《沉默》，李静译，广西：漓江出版社，2013年，第142页。
- [13] [日]小川隆：《语录的思想史：解析中国禅》，何燕生译，上海：复旦大学出版社，2015年，第282页。
- [14] Walter Smith. "Ad Reinhardt's Oriental Aesthetic", Smithsonian Studies in American Art, Summer - Autumn, 1990, Vol. 4, No. 3/4 (Summer - Autumn, 1990).

- [15] 同 [11]，第16页。
- [16] 同 [14]。
- [17] 苏梦熙：《论中国写意水墨对美国抽象表现主义艺术的启示》，《美学与艺术评论》，2021年第22辑。
- [18] 彭锋：《艺术的终结与禅》，《文艺研究》，2019年第3期。
- [19] ARTHUR C. DANTO, "Artworks and Real Things", Theoria, 1973, Vol. 39.
- [20] 丹托在《艺术世界》一文中引用青原行思“看山是山，看水是水”的公案来说明抽象表现主义者将颜料看作物质时，回到了艺术世界对艺术的认定氛围之中，可见阿瑟·C·丹托(Arthur C. Danto)：“艺术世界”，王春辰译，《外国美学》，2012年。
- [21] [英]詹姆斯·O·扬：《文化挪用与艺术》，杨冰莹译，湖北：湖北美术出版社，2019年，第44页。
- [22] [美]托马斯·克洛：《六十年代的兴起：异见时代的美国与欧洲艺术》，蒋苇、邓天媛译，江苏：江苏凤凰美术出版社，2020年，第148页。
- [23] [美]蒯因：《从逻辑的观点看》，陈启伟译，北京：中国人民大学出版社，2007年，第11页。
- [24] 张法：《中西美学与文化精神》，北京：中国人民出版社，2010年，第10-11页。
- [25] Hugo Munsterberg, "Zen and Art", Art Journal, Vol. 20, No. 4 (Summer, 1961).