



图说中国绘画史

[美] 高居翰 (James Cahill) 著 李渝 译

Chinese Painting
A Pictorial History

生活·讀書·新知 三联书店



图说中国绘画史

[美] 高居翰 (James Cahill) 著 李渝 译

Chinese Painting
A Pictorial History

生活·讀書·新知 三联书店

Simplified Chinese Copyright © 2014 by SDX Joint Publishing Company.
All Rights Reserved.

本作品中文简体版权由生活·读书·新知三联书店所有。
未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

图说中国绘画史 / (美) 高居翰著; 李渝译. —北京: 生活·读书·新知三联书店, 2014. 4
ISBN 978-7-108-04785-4

I. ①图… II. ①高… ②李… III. ①绘画史—中国
IV. ① J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 273584 号

责任编辑 杨乐 苏昱瑜

装帧设计 蔡立国

责任印制 卢岳

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号 100010)

网 址 www.sdxjpc.com

经 销 新华书店

印 刷 北京图文天地制版印刷有限公司

制 作 北京金舵手世纪图文有限公司

版 次 2014 年 4 月北京第 1 版

2014 年 4 月北京第 1 次印刷

开 本 730 毫米 × 1040 毫米 1/16 印张 17

字 数 90 千字 图 99 幅

印 数 00,001—10,000 册

定 价 88.00 元

(印装查询: 01064002715; 邮购查询: 01084010542)

致新读者

重读这本写在半个世纪以前，1960年出版的《图说中国绘画史》，经验颇为奇特，我好像在读一本别人的著作，而此人我不是从未谋面，就是好久没想起他了。他是一个比现在的我更好的作者，可他也有一些稀奇古怪的想法，其中一些在今天的我看来，似乎是执迷了点。我很高兴能回顾一下当时书写的情况，谈谈有关的几件事。

首先讲讲一个年轻又无名的我是怎么起笔的故事——那时我正忙于写博士论文，所以还是个研究生。当时最著名也是最好的美术书籍出版家阿尔伯特·史基拉（Albert Skira）决定出一套新的亚洲绘画丛书，请当时同样著名的喜龙仁（Osvald Sirén）写中国绘画部分。但是那时喜龙仁刚出版七大册中国绘画史，签有一纸若干年内不可撰写另一本中国绘画史的合约。他自己没法做这事，又不情愿把这个机会让给博学的同侪们——他恨他们，他们也恨他——就跟史基拉说，何不问问这青年美国作者James Cahill？于是我在华盛顿弗瑞尔美术馆（Freer Gallery）工作的一天，大人物阿尔伯特·史基拉光临，走进当时正在写阿拉伯绘画卷的瑞查·艾廷浩森（Richard Ettinghausen）的办公室。瑞查把我叫进去，介绍我，我马上就跟史氏说该由谁写，名单从我老师罗樾（Max Lehre）开始。史氏打断我：“就要你写。”我一听，差点没掉穿进地板里去，这真是太意外了。

当时史基拉因以极具创意的方式出版各种漂亮的美术书籍而在业界享有盛名：他书中所有的图片都跟文字同步编排，而不是聚放在文末，同时还附有大量的局部细节图片，张张笔线清晰，又全是

彩色的。他熟识欧洲绘画，有时自己选择画作，然后雇请别人连图成章撰写叙文。对叙文他是不太在乎的，别人写的部分他既然认为无关紧要，也就把书都算成了他自己的著作。但是对中国绘画他一无所知，于是这回只好全靠我。写中国卷的时候，每隔两星期他来纽约处理业务，我就从华盛顿特区过去，跟他磨一个晚上，把选好的图片拿给他看，征求同意。我带他去拜访纽约地区的两位著名收藏家，王季迁和翁万戈先生。史基拉觉得两位的姓氏颇为有趣，很喜欢念在口中，老是问我：“你说的是王先生还是翁先生？”可是，对我的画作选择他开始抱怨起来。记得一次他跟我说：“石头和树，Cahill先生，石头和树，你拿来的就是石头和树，我的读者要看的是人、房子，还有故事。”我得跟他解释为什么最好的中国画是山水画，而山水画大半都是石与树，间或有些空处，有些屋舍和人物等。整个晚上我们往往就这样度过，先去酒吧，再去吃饭。此时史氏的酗酒问题已经很严重，一晚下来越发语无伦次，等到我们走进顶级饭店如“四季”时，他可能已经没法吃饭了。

无论如何，我们完成了这本书，1960年出版，而且即刻获得普遍好评。人们最常说的是，“书读起来好像读小说一样”，有些美术史学者也许会认为这评语是侮辱，可我那时，以及现在，都觉得是赞美；它使用了一种现在被认为是不太荣誉的“叙事艺术史”（narrative art history）的写法，却使书读起来轻松又愉快。

图、文同步进行，允许了一种好像坐在教室里上旧时幻灯片课一样的写法，观者一边看幻灯影像一边听我解说，这种写法在美术书籍中并不常见，我相信用在这里是颇具功效的，也就是说，我使用了图画与叙文之间的新的紧密关系，推进了一种视觉或图说美术史（visual art history）的早期样式，这种图说美术以后我不但加以提倡，而且屡屡尝试。在我旨在处理俗世绘画的近作《致用和怡情的图画》中，对此一论点我可是执行得特别热心；我坚持书里所有插图，包括细节图片，都得用彩色印制，而且所有图片从头到尾都

得与文字同步编排。这本书的中译本也即将由三联书店出版。

我对《图说中国绘画史》里的画作选择有一些评语；如果今天选，会有不同的选法：

页 39：高克明《溪山雪霁》（局部），及页 81，传宋徽宗《竹石双禽》。此二图我今天怀疑都非真迹，而是张大千伪作：我不能完全确定此事，但如果今日选图，会撤换为其他作品。

页 74：佚名《猿马图》。我仍相信这是一幅重要的古画，但似乎始终无人注意，也许我会把用于它的篇幅移至别用。

有几位人士认为马麟的画作选用得太多了，甚至比父亲马远还多。说得没错，今日若写，将有调整。那时我方“发现”马麟，觉得该为他身为著名画家之子之不易而申诉。

页 151：陆治山水。此轴颇缺兴味，今日不会再用。

页 174：前为孔达收藏（Victoria Contag）的董其昌《秋山图》，我仍相信是真迹，而且是画家的重要作品，可是今天我会用另一幅更有力的替换它。

我也该谈谈书中图片是如何地得来不易。我与史基拉最喜欢的摄影师亨瑞·伯维尔（Henry Beville）先去日本，再去台湾——这是我们能踏上中国大陆之前——伯维尔带了大批设备，每幅画用8×10英寸的爱克达康（Ektacrome）透明片拍摄，这种胶片可以让他不断校对色调，直到正确为止。这么拍摄自然困难重重——我们得入侵私人住家、寺庙、美术馆等等，给人人带来麻烦，例如把保险丝烧断等。

可以特别讲一下页 212 的石涛《庐山观瀑图》是怎么拍摄的。一位比我年轻的同事乔迅（Jonathan Hay）有回指责我没把此轴最上边的题跋复制出来，我不得不告诉他，就是拍成这种幅面都是多么的不容易。住友收藏《庐山观瀑图》我们是在住友先生和夫人坐落于东京郊外大矶的雅致屋舍中拍摄的。了不起的收藏家住友宽一那时已经去世了，夫人保藏着画作。我们在一间最大的房间里，把一扇门斜靠在墙前，把画挂垂在扇门上，再将照相机安置在对面的钢琴

上，这样我们就可用最远的距离以斜角拍摄（住友夫人不让我们把画拿到室外或者别的房间去）。所以我们画是拍到了，但是没法拍到题跋。

正脉山水画派的仰慕者一定注意到此书没有选用王翬画作，那是因为我提供的每一幅王翬的画都被史基拉否决了，他觉得王翬画得太无趣，无须收入书中。

史基拉稿费付得很大方，或者那时我是这么想的；到后来我才明白书稿是贱卖了。史基拉付一个作者稿费时，是一次性买断，从不给予版税或任何其他酬报。然而此书一再重版，所以几十年下来，我见它一版又一版地出现，书夹上始终写着“才华洋溢的青年美国专家”。它有多种外文译本发行，其中中译至少有两种。

使用在此的中译本是我的学生，知名台湾作家李渝翻译的，谢谢她让我用她的译本再度上场。我其他著作的中译出版前，老朋友洪再新常帮我做监督和修正的工作，在此也要谢谢他。

就这样，新一代的中文读者要读到半个世纪以前一位年轻作者的书写了，他们将自行作出它在学术上和写作上的价值评定，我切盼能听到也读到反响。

高居翰

2013年6月

致中文读者

——原著者序

一个西方人来给中国读者写一本有关中国艺术的书，比如你现在看到的这本《图说中国绘画史》，似乎是件不太寻常的事。它把我放在和艺术家兼作家蒋彝一样的地位上。在《哑行者游记十二种》的第一集：《湖区画记》（*Silent Traveller*）里，蒋彝用中国人的眼光来看英国浪漫诗人的故乡，给英国读者和观众提出了一个新的看法。如果中国读者发现眼前此书也颇有兴味，甚或觉得它言之有理，那么这里的情况就和发生在蒋彝书上的情况完全一样了：通过一双西方人的眼，来看中国画。西方学者无论怎样努力去研读中国古籍新典，去和中国鉴赏家谈话，以求彻底了解中国人看画的方法，终究都是些外人。但是，外人的观点或许也可以有些价值的。

此书自二十年前以英文，和法文、德文译本问世以来，相当成功。它再版了好几次，而且无数学生以及其他人士都拿它当做一本中国绘画概论使用着。现在来简单谈谈它的写作过程，可能也蛮有意思。1958年，当著名美术书籍出版家，瑞士人史基拉（Albert Skira）决定印制一套亚洲艺术丛书，以编入他当时已获盛名的欧洲艺术丛书时，他找到了瑞典学者喜龙仁（Osvald Sirén）来写中国部分。那时喜龙仁才出版了一本中国绘画简论〔他的《中国画——主要画家与原则》（*Chinese Painting, Leading Masters and Principles*）的第七册，1956—1958年写成〕，他与出版商签订的合同使他不能再写另一本类似的书。我曾经做过喜龙仁的研究助手，和他工作过短短一段时间。他就把我推荐给史基拉。于是一个籍籍

无名的研究生（那时我正在攻读博士学位），在突然之间，竟被授予了这样一种机会和挑战，去完成一本精简、创新，却又可读的著作，同时又有权选择一百张精彩的图片。

这样的尝试在当时正逢时际。20世纪初期的几位首要汉学家——翟理斯（Herbert Giles），亚瑟·威利（Arthur Waley）诸人——都曾写过有关中国绘画的书；但是他们虽然都是优秀的学者，在艺术史方面却不太在行——艺术史在当时无论如何也都还处于起步的状态。第二次世界大战和战后混乱时期为美国带来一批来自艺术史发源地德国的学者，其中几位专攻中国艺术史，但是他们缺乏汉学方面的精湛知识。于是在40年代和50年代初期，中国艺术史界就划分出壁垒对峙的两派，汉学家和艺术史学家。两方都互不信任，都不太了解对方的研究法。但是几年以后，越来越多的学者慢慢能够把西方艺术史的治学方法和中文典籍的阅读能力综合起来，这种对垒状态也就化解了。罗樾（Max Loehr）是第一位能够这样做的人，他或许也是中国绘画方面最重要的一位学者。罗樾曾经在北京生活、学习多年。1951年他前去密歇根大学执教。在我做研究生的时日，能够成为他的弟子，实在是一大荣耀；能够求教于下面几位先生，也是我很感荣幸的事：旅美首席传统中国美术鉴赏家，王季迁先生；日本当代最优秀的中国绘画史学家，岛田修二郎先生；欧洲著名专家，喜龙仁先生以及当时的华盛顿弗瑞尔美术馆馆长文礼先生（Archibald Wenley）。在形成我自己的中国绘画观方面，这些人都给了我不少影响。《图说中国绘画史》一书的撰写正赋予我一个机会，可以向普通观众介绍这些人和我自己的想法。这观众广大的程度，是以前作者从来不曾享有过的。这本书使我们在中国绘画方面由集体努力而达到的新观念明朗化。它的出现正是时候。

《图说中国绘画史》成功的另一个原因，是因为许多收藏在50年代都开始公诸于世。在美国，主要的美术馆和私人收藏开始成形；在日本，各类收藏的出版工作也有所改进，并且对一些例如像我这样前去日本学习的学者公开；此外，也许是最为重要的一个原因，

是中国绘画独一无二的傲世收藏——台北故宫博物院，首次向学者开放了。1959年，我同一位摄影师前来台湾（史基拉出旅费）选择、拍摄此书图片。在台湾的几个月，我获得了极大的特权，在王季迁先生和李霖灿先生的陪同下，习阅了故宫的收藏。由两位先生的导引，我们为此书挑选了很多名作，其中很多幅还是首次印制呢。

此后，中国绘画研究扩充到了惊人的地步。在中国、日本、美国和欧洲出现了无数卓越的学者。他们的努力使我们现在对中国绘画的了解达到了比以前远为深刻的水准。如果我是今天来写这本书，我一定会写得不一樣，而且图片的选择和讨论都会不同。今天我们关心的，是如何分析中国画的种种意象和定规的意义，分析它的界定方式。我们也尝试把以上事宜和思想史、社会史、经济史的种种因素联系起来。这种做法，在我当时写这本书的时候，是可望而不可及的（现在重读此书，我发现即便早在1958至1959年动笔时，我已经在尝试寻找一些新方法，想把绘画风格和画家的生活与时代勾连在一起。我当时能这样做，现在仍感到很欣慰）。除了极少的一部分以外，我的著作从来没有狭窄地局限在风格的讨论上（这一点，一些书评家已经指出来）。某些中国画论观点在这里也处理得太简单，何况我对很多事的想法也都改变了。但是，这里不是要改正我的错误，变更我的方法，或者修订我的选择的地方；这新出版的中文本是我的学生李渝的精彩译作，很忠实地根据了我的原文。《图说中国绘画史》纵然有些缺点，我仍旧希望能够持续它的功效，向非专业性读者介绍中国绘画的种种成就和论题。最后，我要对前面我所提到的拓荒学者们表示衷心的感谢，我从他们那儿实在受益匪浅；这本书的每一页都回响着他们的精辟见解。



1982年4月
加州，伯克利

就画论画

——译者序

中国有一部辉煌的绘画史。早在5世纪就出现了线条明确优雅的《女史箴图》；10世纪就有结构严谨完美的《溪山行旅》；12世纪就有试验画家狂禅；13世纪就有表现主义者在《鹊华秋色》、《富春山居》里现身。在画论的发展上，6世纪就提出个人性灵与写实技巧并重的法则；9世纪就有体系完备的评传；11世纪已经建立自然主义的山水论。而13世纪文人画派成熟，更开创了世界美术史上卓越自成一系的创作观。这些事一件接着一件发生时，西方还处于宗教画时期，等待着数百年后文艺复兴的到来。

然而文艺复兴一旦启动以后，当西方绘画研究快步迈进成精密的人文科学，在艺术观念比较进步的地方，它的现代、当代部分尤其被普遍地了解和接受的时候，为什么中国绘画史在它今天的原生地，仍旧跨不出古董学的范畴，大致还是传统人士的兴趣，没有提升成现代而前沿的知识呢？

随战乱而生的贫穷和知识低落是美学在现代、当代中国不能发达的原因——70年代经济好转以前，中国美术史在台湾基本是不存在的——然而关键并不在此；中国人处理绘画史，虽然在一些方面也很努力，但方法保守，不切题，应有的效果并没有达到，这才是最重要的原因。

研习绘画，传统中文作者常使用一种方法，就是把它当作文学、哲学或历史等的一部分来讨论，在绘画里寻找人生价值、人伦关系。旧的有儒家秩序，新的有社会主义道德观，都不让绘画独立。于是

在宋画中谈天人合一，在文人画中论老庄思想，在黄公望画中看做人的道理，或是在八大、徐渭画中找革命志士。直到书后附印了恍惚的黑白图片，才令读者明白，这里讨论的原来是绘画呢！这是以画来解释其他现象，而非由其他现象来衬托画的出现。

不把绘画看成具有独特体系的知识，不把画家看成具有独创精神的艺术家；不让绘画独立存在，自然绘画也就和文、史、哲混淆起来，失去了它应有的地位，湮没了它独发的光彩。

如果有人回到图画上来，注意力却又常放在考证方面，许多时间用在追究生平事迹、诗文、题跋、真伪、收藏上。澄清这些问题对历史背景悠长而又复杂的中国绘画，的确是不可不做的第一件事。然而善于鉴赏的学者们大部分就到此为止，并不继续前行，进入图画里。例如，50年代和70年代以来中国大陆出版了很多画家评传，资料方面的汇编可以说是到了严谨而彻底的地步，但是一谈到作品，若不是硬套上意识形态论，就是草草了事，几段带过，很不能进入绘画的视觉语系里。这种研习法不是美中不足，而是迫切地需要改进。一个创作者既然在画史上留名，他最关心的，必定是拿起笔来，怎样把一切宣言——无论是政治、经济、社会、道德，还是文学、哲学的——诉之于眼前一片景象的问题。然而大量中文著作都偏重于背景；资料的汇编完全超过了视觉语言解释法的推陈。爱画的人不免要问，或者也有什么人，可以直截了当地告诉我们，为什么一幅画有单纯的好不好、动人不动人的区别？

终于有些人也看到了画，注意起画中的布局、动势、笔法、色调来了。可惜的是，在分析这些绘画因素时，除了极少数外，中文作者对传统的眷爱往往又超过了实证精神。从南北朝画论家提出气韵、神气、性灵、意境、笔墨等主题后，有一套术语在中国画论里树立了无上的权威。例如“气韵生动”、“意境高妙”、“笔墨精微”这一类四字成语，已经变成品评包括当代在内的各种画家的不可少的词句：很多文章看起来都一样，不一样的只是画家的姓名而已。

美术词汇的出现，有它特定的时代背景。在人神共处，山灵并行，绘画初发的古代，提出这样一种词汇，正是应时的前卫创举。但是如果顾恺之说神与形，我们也说，“取古人之神，而不泥古人之形”，只添加修补几个字面，这是等于不说。1400年下来，若是只重复一样的话，使人愈发清楚的，不是这些主题在各个时代的不同内容，而是中国学者的缺乏敏感和惰性。

绘画发展到现代，当氤氲的山林，缥缈的神明都退出城市以外，当工商业的快速节奏和结构再不能使人作文人——士大夫以后，看画便须有一双不同的眼睛。解释绘画便须有一套切时的词汇，才能有效地剖析现象，追出敏锐的真形。

古人的神、形、气韵、意境等等，从当下的观点来看是些什么？后来人“取”了哪些，“泥”了哪些？为什么有这样的取舍？在取舍之时，因特定的环境产生了什么困难？怎样在实际的画法上迎接困难？这些都是很有兴味的问题，继续问下去，不难在绘画史中也展开挑战性的局面，像西方一样，把一部沉寂的历史提升成热烈的“知性的追寻”（intellectual pursuit）。无奈大部分中文作者都偏爱博古考古，鉴赏人生，不喜欢这样追，或者追得这样紧；在这方面意会神领，点到即可是比较好的。千万年辉煌成就，也常落得镜花水月，无从捉摸。

这些情况的存在，莫非主要都出在中国人的一个习惯上：论画不看画；什么都照顾到了，偏偏撇开了作品。翻译高居翰先生原著，《图说中国绘画史》的第一个目的也就在此——弥补中文在解释视觉语言方面的不足。

《图说中国绘画史》从第一章由线条进入主题以后，全文叙述无不以作品为轴心，绝不离开画面空谈问题。假如讨论转到了别的题目上，总不忘记再回到画里来。它把风格接续的作品串联成一线，一幅幅逐步而进，先把读者导引到画的世界。看画的时候，主要使用了西方的科学实证法，就画论画，挑出具体的片段，支持美学观

念的解说；同时也不忘适应中国人的习惯，努力学习中国人看画的方法，辨认作品中由个性和生平带来的“人”的分量。两种观点融合为一，在画和看画者之间开始了对话。

实在的例子，具体的词汇，渐进的叙述，专业的语法，是这对话的组成元素，它认清了美术史工作者的作用，要在绘画和观众之间做一个带路人；把个人的感受缓慢而秩序地转变成能和大多数人交流的知识；使读者不觉障碍，顺利地与作者一同进入历史的轨道。

这历史，不是思想史、考证史、文化史、经济史或其他……而是彻底的美术里的风格发展史。我们常以为谈到画法、技巧就是谈到风格了，其实时代背景、绘画及画史知识、个性、主题、内容、形式……全数搅入创作的过程，经过复杂的酝酿经营，最后出现在眼前的那一独特而完整的景象，才是风格——换言之，即一套独特的视觉语言，展现了创作者的整体存在。与绘画关系最为密切的风格是西方美术史研究的主题，却是今日中文作者最陌生的一个范畴。就培养出敏感的风格意识来说，《图说中国绘画史》能够简明地指出一个方向——这是翻译此书的第二个目的。

因为处理风格手法上的一致，《图说中国绘画史》虽然为一般读者而写，却能和高居翰先生自1976年以后连续出版的，比较专门性的中国后期绘画史贯穿成一个体系。在中文以外的中国绘画史研究界，这一个体系目前大概要算是最有秩序、最切题，也是最有实效和趣味的。它的优点之一，在于结合了西方与中国研习法的好处，在社会、个人、创作的多层次的齿轮关系之间，以作品为基点，放下了恰当的比重。近年，高先生也开始考虑到社会经济发展史加在画家身上的影响力，使这一体系更为丰富而有力。资本主义制度下的西方学者常忽略社会经济史加诸创作的影响力，这一点，倒是应该向擅长处理这方面问题的中国作者学习的。

不断学习，不断修正改进，从扎实的研究中不断寻找有力的观念，陈展出架构严谨的论点，严守着学者的风范，这是高先生最令

人尊敬的治学态度，也是以一个外国人的身份来研究中国美术史，却能在产量和质量两方面都在中国学者之上的主因。

然而中国绘画的原乡在中国。社会财富的增加，知识的提升，思想的逐渐开放，使严肃的绘画史研究终于也能在台湾出现；而“文革”后大陆在美术研究和出版方面也衔接了50年代的局面，重现盛况。这是生机齐发的时光。若是能在点滴累积起来的成绩上，吸取多方面的长处，归纳出有效的研习法，从固有的局范跨到新的疆域里去，中国绘画的原生地上，可以由原乡人培植出巨硕的林木；最优秀的中国绘画史应该由中国人来完成。

学习美术史的我本是在西洋绘画中游荡的，只不过因为生长在五六十年代的台北，从来不知道怎样看中国画。偶尔翻到一些有关的书籍，不过加深了成见，愈发把它看成是鸦片、麻将、裹小脚、玩戏子等的世界的一部分。直到有一天，故宫博物院在外双溪开放，两张图画：范宽的《溪山行旅》和赵幹的《江行初雪》像电炬一样照来，才使我成为回家的浪子。在台湾长大的世代也许都能与我共同分享这种经验吧；翻译这本书的目的或者也就能更容易地说明了。

高居翰老师是我在美国加大研习中国绘画的指导老师，他教我排除成见，放宽胸襟，耐心地去看法，使我重归本就属于自己的伟大的传统。《图说中国绘画史》译本的出版，只能略表我对他的敬意和谢意。

李渝

1983年除夕

目 录

致新读者	1	
致中文读者——原著者序 高居翰	5	
就画论画——译者序 李 渝	9	
一 早期人物画：汉、六朝及唐（2～9世纪）	1	
二 早期山水：六朝至宋初（4～11世纪）	19	
三 宋代山水：中期（11～12世纪）	33	
四 五代及宋人物（10～13世纪）	45	
五 山水人物及庭园人物（4～13世纪）	57	
六 宋代的花鸟与畜兽（10～13世纪）	71	
七 南宋院派山水：马远、夏珪、马麟（12～13世纪）	85	
八 宋代文人画及禅画（11～13世纪）	97	
九 元初画家：钱选、赵孟頫、高克恭（13世纪末～14世纪）	111	
十 元末画家：四大家及盛懋（14世纪）	123	
十一 明初画院及浙派：边文进、戴进、吴伟（15世纪）	135	
十二 吴派：沈周、文徵明及其追随者（15～16世纪）	143	

十三	周臣、唐寅及仇英（16世纪）	157
十四	董其昌及明末绘画（16～17世纪）	173
十五	清初绘画：正传大家（17～18世纪初）	187
十六	清初绘画：独创主义者（17～18世纪初）	197
十七	十八世纪：扬州八怪及其他画家（18世纪初）	215
	年表、画家小传	226
	图序	235
	索引	241
	参考书目	248
	新版译者后记	251