



咫尺見蓬萊

陸治的〈仙山玉洞圖〉

■ 陳昱全

明朝中葉的蘇州文人畫家陸治（1496-1576），一生創作許多寫景紀遊的山水作品。製作於十六世紀中期的〈仙山玉洞圖〉，是陸治描寫蘇州近郊宜興張公洞的畫作。此作反映時下蘇州文人對洞穴意象的興趣，但卻特別以巨幅立軸的形制，強調畫面帶給觀眾親臨實境的視覺震撼，而截然不同於其他洞穴圖像常見的延續性敘事手法。陸治作品可能受到蘇州既有「名勝圖」傳統的影響，反映了「紀遊圖」對寫生實景的重視，為描寫世外之境的「仙山圖」傳統增添一分真實性與說服力。

「洞穴」常被古今中外各種文化視為神聖且特別的空間，無論是巨大的岩層裂縫或是地下的鐘乳石洞都往往被用作避難、祭祀或埋葬的場所。人們讚嘆其中各種奇形怪狀的地貌，而想要進入其中一探究竟。近期泰國足球隊隊員及其教練受困於鐘乳石洞穴一事，反映了人類對於洞穴世界的好奇心，也提醒人們洞中世界複雜且奇險的構造。

中國文化也非常重視洞穴的意象。李豐楙教授推論早自漢代（西元前 202-220）就有地底洞穴貫穿各大名山的神秘輿圖說，而六朝（222-589）文學中進一步出現了「洞天福地」的概念。¹ 洞天思想強調各大名山之間有地洞潛通，並認為洞穴能開啓進入世外之境的入口，其中多有溪流穿越、神仙往來、神奇的芝草生長、甚至是仙人留存的秘訣經典。² 當然，並不是所有洞穴都是洞天，但文學與繪畫表現中的洞穴往往與洞天思想相關。例如陶淵明（352-426）的〈桃花源記〉，描述一個漁夫經由洞穴遊覽世外之境的故事，很可能反映了時下的洞天思想。³

中國元代以前留存一些對於洞穴的描寫，例如唐代敦煌壁畫、葉茂台遼代墓葬出土的〈深山棋會〉等。這些圖像中的洞穴往往作為畫面敘事的一部分，或是山水點景之用，較少成為畫面的主軸。對於洞穴的描寫，到了十五、十六世紀的蘇州開始出現一個比較清楚的輪廓。明中葉以後的蘇州，隨著旅遊風氣與區域文化的盛行，畫家透過行旅而接觸到許多洞穴地景，在進一步融合既有的繪畫範式後，他們記寫許多奇形怪狀的洞穴。

在一系列蘇州文人對洞窟的描繪中，陸治的〈仙山玉洞圖〉（圖 1）是一件特殊的作品。此畫製作於十六世紀中葉，⁴ 此前的蘇州已有



圖1 明 陸治 仙山玉洞圖 軸 國立故宮博物院藏

專寫地景的「名勝圖」傳統，此後的許多畫家與贊助者更積極製作記錄行旅歷程的「紀遊圖」。⁵ 而描繪宜興名勝張公洞的〈仙山玉洞圖〉處在這個時空節點上，有何特色？與其他蘇州



圖2 明 1549 陸治 玉洞圖 卷 納爾遜藝術博物館 (Nelson-Atkins Museum of Art) 藏 取自宮崎法子,〈明代の絵画〉,《世界美術大全集・東洋編8・明》,東京:小学館,1999,頁123。

文人的洞穴圖像有何異同？此外，不管是名勝圖與紀遊圖似乎都較偏向寫生紀景，陸治又如何彙整二者特色來豐富一個更側重想像的「仙山圖」傳統呢？⁶為了解答這些問題，本文首先分析〈仙山玉洞圖〉的畫面，接著比較陸治與其他蘇州文人對於洞穴的描繪，最後考慮蘇州的名勝圖與紀遊圖傳統，藉此探討陸治對仙山圖像的貢獻。

陸治的〈仙山玉洞圖〉

陸治生於蘇州包山梅梁里，因父親與當時的文壇領袖文徵明（1470-1559）交誼深厚，於是從學於文徵明門下。早年繪畫學習沈周（1427-1509）與文徵明之外，也多師法宋元畫家，特別深究倪瓚（1301-1374）硬折的筆法與王蒙（1308-1385）繁密的構圖。陸治中年後則對實景名勝創作著力頗深，故宮有〈支硎山圖〉、〈天池石壁〉等作，此外，故宮也有不少陸治的紀遊作品如〈雪後訪梅〉、〈遠浦風帆〉等。⁷

從外在形制與尺寸來看，作為一件巨幅立軸的〈仙山玉洞圖〉是一件獨特的作品。相較於陸治中年以後的紀遊作品的高度多在一百公分左右，〈仙山玉洞圖〉的尺幅特別巨大。（表一）

這件巨幅立軸特別之處在其展現的「立即

性」（immediacy）與強大視覺吸力。本文中「立即性」一詞指的是一種立刻、直接、沒有任何中介與延續的視覺特性。⁸陸治透過高大的掛軸帶給觀眾龐大的壓迫感，搭配虛實相應的手法，快速地將觀眾的注意力導入畫面，特別是集中到畫面的洞穴之中。首先，透過畫面最外圍的「虛」——畫面上方的留白、下方的霧氣與中部遠景的白雲，烘托出巨大的「實體」山脈。由上而下地佔據了大部份畫面的山體，透過斜向運動或疊加累進的方式，將觀者的注意力引導至畫面中央下方的兩個高士。畫中間坐的兩人所面對的又是另外一個代表「虛」的山洞空間。兩人周遭有著巨大尖銳的鐘乳石垂墜而下或湧地而起。左側一人正舉起左手指涉這片山水，彷彿暗示兩人正盡情於眼前神秘且壯闊的山川美景。人物手勢也提醒觀者去留意山洞中的岩塊千奇百怪的姿態，或尖銳或轉折，或凹陷或鏤空。

趨於平面化的空間布局更讓觀者聚焦於洞穴中。左下近景雖然描寫樓閣與樹叢，但是這些物象的大小明顯與中景人物與山水不一致。此外，右側中景的樹木採水平式的排布，搭配後方的雲氣，更遮掩了往遠景透視的可能。而視線被限制在近中景的時候，觀者自然會更注意到眼前巨大的山脈與洞穴。當我們投入於欣



賞山岩各樣造型的同時，我們不僅進入了畫中，更被引導進入了神秘的洞中世界。

洞穴入口布置了各式各樣的鐘乳石造形，充滿並排的尖銳石筍與石柱，還有許多受到流水侵蝕的融溶凹陷。各種對於地貌的細節描繪，暗示了畫家對於鐘乳石融溶地形的觀察。畫面右上陸治題識也提醒觀眾這是一幅寫景之作：「玉洞千年秘。谿通壘盡來。玄中藏窟宅。雲裡擁樓臺。巖竇天光下。瑤林地府開。不須瀛海外。只尺見蓬萊。張公洞作。包山陸治。」此畫描繪蘇州近郊的張公洞，傳說道教始祖張道陵曾在洞中修行，而被認為是道教洞天福地之一。⁹ 陸治的題跋告訴我們，眼前洞穴暗藏宅院與瑤林，提供觀者一個立即性的時空切換。題跋寫「不須瀛海外。只尺見蓬萊」，強調蓬萊仙境近在咫尺不需遠求，而〈仙山玉洞圖〉正是一個幫助觀者立即進入神仙世界的介面。

值得注意的是，陸治於一五五〇年前後創作了不少描繪洞窟的作品，包括〈玉田圖〉（圖2）以及〈雲峰山谷〉（圖3）。¹⁰ 然而，這兩件作品的創作目的與視覺特色卻截然不同於明確記寫張公洞的〈仙山玉洞圖〉。〈玉田圖〉是一件以陸治友人王來賓之別號為名的作品，而〈雲峰山谷〉並未標示明確的地點或紀遊經歷，而更側重畫面與詩文的呼應。在視覺特性



圖3 明 1552 陸治 雲峰山谷 軸 上海博物館藏 取自周林生編，《明代繪畫》，石家莊：河北教育出版社，2003，頁96。

表一 陸治傳世作品尺寸比較

（單位：公分）

品名	製作時間	縱	橫
仙山玉洞圖	約 1550 年代	150	80
支硎山圖	約 1550 年代	83.6	34.7
天池石壁	1550	70.6	30.3
雪後訪梅	1564	63.9	32.5
飛閣凭江圖	1568	126	44.1
花谿漁隱	1568	119.2	26.8



圖4 明 1467 沈周 廬山高 軸 國立故宮博物院藏

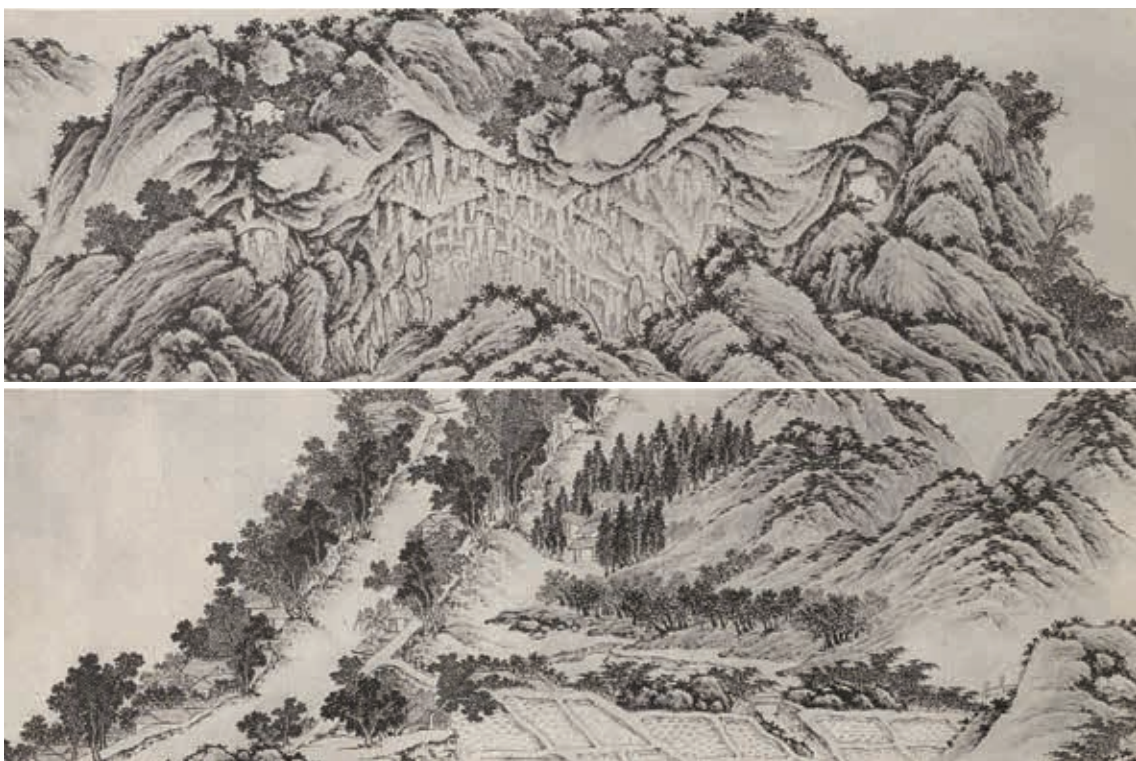


圖5 明 1499 沈周 游張公洞圖 卷 取自Richard Edwards, *The Field of Stones: A Study of The Art of Shen Chou (1427-1509)*, plate 36.

上，《玉田圖》採用了手卷形式，比起巨幅掛軸的〈仙山玉洞圖〉更強調敘事的延續與開展。此外，〈雲峰林谷〉的尺幅（縱 86 公分，橫 46.4 公分）比〈仙山玉洞圖〉（縱 150 公分，橫 80 公分）小上許多，沒有巨幅山水帶給觀者的視覺震撼。總括來看，陸治的〈仙山玉洞圖〉透過巨大尺幅、畫面的虛實相應、侷限近中景的構圖、以及細膩的地貌描寫等四點，強調張公洞立刻帶給觀眾親臨實境的觀感。這是陸治藝術生涯中的一件特殊作品，值得更進一步放在當時蘇州繪畫的背景下，來深入考慮其創作的淵源與特色。

吳派繪畫中的洞穴形象

十五、十六世紀的蘇州是藝文活動的重鎮。從沈周開始，文徵明接續，乃至於文氏弟子與子姪，人才輩出，人以「吳門畫派」統稱之。生活在這樣文化氛圍中的陸治，他在詩文書畫的學習與創作也與這個文化圈的脈動息息相

關。特別是吳派前輩如沈周、文徵明與仇英（約 1494-1552）等，皆曾旅居宜興張公洞一帶，可能對其特殊的溶融地形有許多的體悟。¹¹ 如今張公洞旁的玉女潭還留有文徵明刻石「玉潭僊居記」，記述其與友人遊覽張公洞與玉女潭的經過。如果蘇州的前輩畫家已對張公洞這類的洞窟地貌有所認識，那他們表現出來的洞穴圖像又與陸治有何不同？以下僅取藝壇領袖沈周與文徵明的一些作品作為比較，藉此討論陸治作品與吳派既有洞穴圖像的異同。

蘇州文人對洞穴的描繪當從最具代表性的沈周開始討論，特別是沈周的名勝圖作品。例如其經典作品〈廬山高〉（圖 4）在畫面下方描繪了仿若一層層洋蔥圈的凹陷空間。雖然這個鏤空的洞穴不大，卻扮演了協助觀者理解畫作的重要角色。沈周的畫採巨幅立軸的形制，描寫江西廬山高聳感人的氣勢。左側畫瀑布轟流而下，搭配右側石塊、樹木、土坡由下而上漸進疊加，營造出畫面巨大且連貫的動態。畫

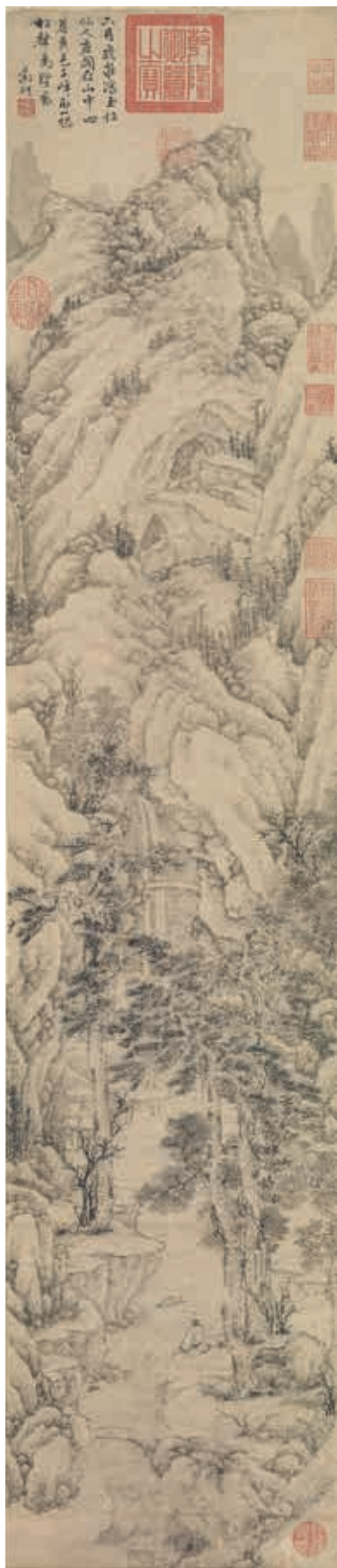


圖6 明 文徵明 松聲一榻 軸 國立故宮博物院藏

面底端畫一文人穿著白袍，背向著這片壯闊的山川景色，而其身後有著一個大小剛好人可以進入的洞穴。凹陷的洞穴是個視覺的邀請，因為它打開了一個通往另外一個世界的空間。而這個空間恰恰與畫面下方兩顆巨大的松樹彙整，連貫到畫面中央逐步往左上疊加的土丘平台，乃至於最後縝密鑿頭拼組出的山頂。沈周所畫的小山洞彷彿是幫助我們進入這個地脈運動的入口。

沈周晚年創作的〈游張公洞圖〉（圖5），可能啓發陸治〈仙山玉洞圖〉所強調的立即性觀感。¹² 沈周手卷以〈桃花源記〉的敘事模式來描寫張公洞：畫家於畫面前段描繪巨大洞穴、後段描繪阡陌良田，暗示張公洞是進入理想世界的中介。前段圖像開門見山地描繪一個龐大的山體、層層的山石疊加、尖銳的石筍石柱垂墜，塑造出張公洞奇險的意象。〈游張公洞圖〉的前段帶給觀眾強大的視覺衝擊，並藉著畫面洞中抬頭仰望的白衣高士，鼓勵觀者藉由投射想像來進入洞窟中的奇幻世界。這段畫作所呈現的立即性特色與陸治〈仙山玉洞圖〉相近，更可能影響後來石濤（1642-1707）的〈游張公洞圖〉（約1700，現藏美國大都會博物館〔The Metropolitan Museum of Art〕），¹³ 顯示沈周對後人創作的啓發。但不同於沈周，陸治更進一步地以巨幅立軸的形制描繪洞穴奇景，藉此激化張公洞的撼人氣勢與臨場感。

陸治的〈仙山玉洞圖〉截然不同於另一個藝壇領袖文徵明所描繪的洞窟形象，如故宮的〈松聲一榻〉（圖6）與〈雪歸圖〉（圖7）等。這些作品多是與文人詩意相關的創作，並非是名勝或紀遊的山水。相較之下，文徵明作品體現另一種吳派畫家描繪洞窟形象的手法，而更強調畫面性連續性的敘事，透過畫中人物的眼神或活動來引導觀者發現或進入洞中世界。〈松聲一榻〉在畫面下方安置了一個臨水而坐的高士。他背對觀者，抬頭仰望眼前高聳入雲的山峰。透過細長的松樹、直洩而下的瀑布、堆疊而上的山體，我們得以抵達畫面上方的洞穴，最後才得以理解畫頂文徵明所寫「仙人虛閣在山中」的奧妙。相較之下，〈雪歸圖〉的旅人也有關鍵的引導功能，但整體構圖採「之」字型的排布。¹⁴ 騎驢者從畫面左下開始朝右上前進，穿越過童子等待的竹籬笆後，再朝左上渡過小橋，並依循坡岸與

房舍斜向而上，踏上山徑左向斜上往洞穴前進。最後，在穿越這個充滿尖險岩塊的洞窟後，得以來到畫面最上方象徵著終點的豪華樓閣。

吳派畫家如今留存不少描繪山洞的作品，¹⁵ 不管是沈周的名勝圖或是紀遊圖，乃至於文徵明的詩意山水，這些畫作多巧妙地組構與串連洞穴與各樣山水母題，而形成連貫性的敘事。這些作品好比是一部電影，採取逐步展開的手法向觀眾述說故事；而陸治作品更像是相機快門所捕捉的一個動態瞬間，強調一目瞭然的地景特性。

融合寫景的仙山圖

不管是名勝圖與紀遊圖，往往指涉實際的觀看或旅遊經驗，相較之下，仙山圖像則多是對於世外之境的想像，而陸治〈仙山玉洞圖〉的創新之處在於巧妙的揉合真實與想像二者。〈仙山玉洞圖〉中垂懸的鐘乳石、挺立的石筍、連接洞穴天地的石柱，乃至於各式石塊斷裂崢嶸的造形，都是紀錄洞穴地景的明確訊息。透過這些細節描繪，可帶給觀眾親臨現場的觀感，藉此創作一個更真實存在的仙境世界。

陸治作品對寫生實景的關注，某種程度預告了十六世紀中葉之後旅遊紀勝風尚蓬勃發展的景況。學者薛永年與梅韻秋已指出，明代中葉以後的旅行紀景風氣盛行，許多畫家在既有的圖像傳統上增添更多實景寫生的元



圖7 明 文徵明 雪歸圖 軸 國立故宮博物院藏



圖8 明 文嘉 二洞紀遊圖(張公洞) 冊 上海博物館藏 取自中國古代書畫鑒定組編,《中國繪畫全集·14》,杭州:浙江人民美術出版社,2000,頁137。

素,因此這些作品往往可用於紀遊甚至於導遊的作用。特別是以吳中文人王世貞(1526-1590)為核心,受其邀約創作的畫家如錢穀與陸治等,創作不少多景的紀遊圖冊。¹⁶ 例如東京國立博物館有一件錢穀(1508-1578)、侯懋功(1522-1620)、文嘉(1501-1583)等三位蘇州畫家製作的山水畫,前後總共十幅冊頁被裝裱成手卷形制,其中有錢穀所畫的〈送甌江居士游張公福地〉。¹⁷ 此外,上海博物館有文嘉的《二洞紀遊圖冊》,其中一開描寫張公洞奇崛特殊的地貌。(圖8)兩件作品可能都製作於一五六〇年代,採取多幅冊頁形式,以連續多景的手法紀錄一系列的遊景歷程。而畫中多有階梯、山徑、人物移動等,也暗示參訪張公洞的過程。除此之外,稍晚的日用百科《三才圖會》(1609)中的張公洞版畫,¹⁸ 甚至是清初《古今圖書集成》中的張公福地,¹⁹ 都側重於遊覽歷程的再現,而不同於陸治〈仙山玉洞圖〉所強調瞬間性的視覺衝擊。就現有圖像資料來看,〈仙山玉洞圖〉的圖式並沒有蔚成風氣,而比較像是

曇花一現的存在。

前文所論的沈周的名勝圖作品〈廬山高〉(見圖4)與〈游張公洞圖〉(見圖5),透露出影響陸治創作的一些關鍵因素。〈仙山玉洞圖〉或許採納沈周〈游張公洞圖〉前半段對地洞開門見山式的描寫,並植入類似〈廬山高〉聳立撼人的巨幅式構圖。從陸治的〈玉田圖〉(見圖2)可知,他對於沈周的〈游張公洞圖〉應該並不陌生。首先,兩者都採取兩段式的構圖,前半段著重於洞穴誇張撼人的意象,後半段則寫洞窟所引導出的世外之境,而洞穴是聯通兩者的中介。再者,陸治的〈雲峰林谷〉、〈玉田圖〉、〈仙山玉洞圖〉等作,都採取沈周〈游張公洞圖〉的手法,直接將人物安置於畫面巨大的洞穴中,不僅是以人物凸顯山體之宏偉,更顯示一種高士面對自然界威脅(尖銳的鐘乳石)之下,泰然自若的態度。這種以人物對比龐大自然形象所產生的視覺張力,暗示了沈周與陸治在洞穴意象的聯繫。

值得注意的是,十六世紀中葉蘇州畫家謝時臣(1488-?)也常以巨幅掛軸來描繪實景名勝,學者傅立萃認為這是謝氏較為傾向職業畫風的作品。謝氏採用粗獷的筆法搭配對比強烈的墨色,反映畫家對浙派職業畫風的學習。²⁰ 相較之下,陸治〈仙山玉洞圖〉謹守吳派文人的傳統,用淡雅的石青石綠搭配赭石暈染做出畫面細膩的層次,尖細硬折的筆法也被巧妙融入山水造型中,而不似浙派畫作那般跳躍浮動。這麼看來,陸治藉著巨幅掛軸的形制獨創出畫面立即性的觀感,從筆法、設色、主題、寫生等方面來看,是在吳派體系中另闢蹊徑的成果。

總括來說,從尺幅與構圖來看,〈仙山玉洞圖〉不同於一系列陸治描繪的洞窟形象,也迥異於之前吳派畫家如文徵明的詩意山水,乃

至於後來錢穀與文嘉對張公洞遊歷過程的描繪也與〈仙山玉洞圖〉有所差距。透過圖像比較，陸治可能援引沈周名勝圖的範式後加以改良，藉此強化洞穴形象帶給觀者的視覺震撼。陸治創新地採取巨幅立軸形式來強化畫面立即性的觀感，帶著觀眾親臨實境的去感受張公洞的奇山異水。他將實景寫生的元素帶進仙山圖傳統，使得神仙世界不再只是一個虛無縹緲的想像，而是現實可以觸及的洞天世界，為仙山圖傳統更添一分真實性。正如畫上的題記所說：「不須瀛海外。只尺見蓬萊」，而這件作品正是一個通往蓬萊仙境的便利門。

作者為美國史丹佛大學藝術及藝術史學系博士候選人

註釋

- 李豐懋，〈六朝道教洞天說與遊歷仙境小說〉，《小說戲曲研究（第一集）》（臺北：聯經出版，1988），頁3-52。
- 三浦國雄，〈洞天福地小論〉，《東方宗教》，61號（1983.5），頁1-23；Franciscus Verellen, "The Beyond Within: Grotto-Heavens (*dongtian*) in Taoist Ritual and Cosmology," *Cahiers d'Extrême-Asie* 8, [1995]: 265-290.
- Stephen R. Bokenkamp, "The Peach Flower Font and the Grotto Passage," *Journal of the American Oriental Society* 106, [1986]: 65-77.
- 王耀庭根據相似風格的陸治作品，如〈玉田圖〉（1549, The Nelson-Atkins Museum of Art 藏）與〈雲峰林谷〉（1552, 上海博物館藏）推斷，陸治的〈仙山玉洞圖〉應該完成於1550年代，陸治五十多歲的時候。王耀庭，〈明代畫家陸治其人其畫〉，《故宮文物月刊》，115期（1992.10），頁56。
- Mette Siggstedt, "Topographical Motifs in Middle Ming Su-chou," 收入《區域與網絡——近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學美術史研究所，2001），頁223-267。Louise Yuh, "Wang Shih-chen as Patron," in *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*, ed. Chu-ting Li et al. (Lawrence: University of Kansas, 1989), 139-153.
- 本文「仙山圖」指的是那些時常使用礦物性顏料如石青與石綠搭配赭石，描繪各種想像的仙山、地洞、海中仙島、仙人住所（樓閣）的圖像。
- 此處所述陸治的名勝圖與紀遊圖可見國立故宮博物院編輯委員會，《明陸治作品展覽圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1992），頁5。
- 「Immediacy」一詞源自十八世紀的歐洲美學。相較於部分學者認為美是必須被當作概念來分析與研究，另一批學者認為美應該是更直接的感官經驗，而不涉入任何後設的概念或價值判斷。本文將此一詞譯成「立即性」，藉此強調陸治畫作給觀者帶來直接性的視覺衝擊。James Shelley, "The Concept of the Aesthetic," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, accessed August 15, 2018, <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/aesthetic-concept/>.
- 在陸治曾孫陸敏所編輯的陸治詩文集《陸包山遺稿》中，陸治留下〈張公洞〉七言絕句一首，內容也提及張公洞地景如何幫助張道陵名留千史。（明）陸敏，〈陸包山遺稿〉，收入《歷代畫家詩文集·竹齋詩集·陸包山遺稿》（臺北：臺灣學生出版社，1970），頁232。
- 宮崎法子提出〈玉田圖〉是描寫張公洞的作品，但不知道所憑何據。見宮崎法子，〈明代的繪畫〉，《世界美術大全集·東洋編8·明》（東京：小學館，1999），頁123。
- 吳誦芬、童文娥、譚怡令編，《明四大家特展——文徵明》（臺北：國立故宮博物院，2014），頁331。
- 此作根據沈周與友人吳大本於弘治二年三月遊覽張公洞所作，相關討論可見 Richard Edwards, *The Field of Stones: A Study of The Art of Shen Chou [1427-1509]* (Washington D.C.: Freer Gallery of Art, 1963), 60-61.
- 石濤作品的圖像與參考資料請見大都會博物館官網：<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/49177>，檢索日期2018年7月18日。
- 江兆申認為文徵明〈雪歸圖〉的洞穴形象「蓋自宣興張公洞拓出」，是其晚年八十歲以後的作品。國立故宮博物院編，《吳派畫九十年展》（臺北：國立故宮博物院，1975），頁318。
- 就筆者所知，如今還有許多十六世紀蘇州畫家描寫洞穴的山水存世，如謝時臣〈仿王蒙山水圖〉（1517，南京博物院藏）、文徵明〈花塢春雲圖〉（1523，安徽省博物館藏）、仇英〈桃源仙境圖〉（天津市藝術博物館藏）與〈玉洞仙源圖〉（北京故宮博物院藏）、文伯仁〈松岡竹塢〉（1564，國立故宮博物院藏）、錢穀〈溪山深秀圖〉（1571，上海博物館藏）等。
- 薛永年，〈陸治錢穀與後期吳派紀遊圖〉，收入故宮博物院編，《吳門畫派研究》（北京：故宮博物院，1992），頁47-64。梅韻秋，〈明代王世貞《水程圖》與圖畫式紀錄的成立〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，36期（2014.3），頁109-175。
- 相關資料請見東京國立博物館官網：<http://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/E0038904>，檢索日期：2018年7月18日。
- 圖見（明）王圻、王思義編輯，《三才圖會》，收入續修四庫全書編纂委員會編，《續修四庫全書·子部·類書類》（上海：上海古籍出版社，2002，上海圖書館藏明萬曆三十五年刻本），冊1233，卷七，頁175。
- 圖見（清）陳夢雷等撰；蔣廷錫重編，《欽定古今圖書集成》（上海：中華書局，1934，清雍正四年武英殿銅活字本），冊191，頁28-b。
- 傅立萃，〈謝時臣的名勝四景圖——兼談明代中期的壯遊〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，4期（1997.3），頁185-222。