



JMLC

Journal of Maritime Literature and Culture

JMLC, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.139-147.

Print ISSN: 3107-1821; Online ISSN: 3107-183X

Journal homepage: <https://www.mlcjournal.com>

DOI: <https://doi.org/10.64058/JMLC.26.1.12>



山形水势：中国古代航海图的意象性符号

蒋秀云 (Jiang Xiuyun)

摘要：山形水势是我国古代航海图的意象性符号。与西方航海图注重几何投影技术不同，我国古代山形水势图具有鲜明的视觉艺术特征。它忽略西方航海图要求比例尺一致的原则，采用散点透视中移步换景的原则，描绘出船员航行时在移动的甲板上所观察到的地文剪影。与西方航海图努力用数学知识把地理位置投影到二维地图上不同，中国山形水势图采用意象性思维方式，把航行中观察到的实景用符号绘制在海图上。航行时，舟师透过捕捉岛礁、山峰等地理信息，对比海图中的剪影轮廓，直观地判断海船所处的位置，选择航向，从而摆脱西方导航系统中执着于确定自己在地球坐标系中绝对位置的单一导航模式，构建出一种以人为中心的动态制图观。

关键词：山形水势；航海图；古代航海图；意象性

作者简介：蒋秀云，海南师范大学文学院教授，海南省典籍整理与研究基地研究员，主要从事中外航海图研究。电子邮箱：xiuyun0614@163.com。

Title: *Shan-xing Shui-shi: The Imagistic Symbols in Ancient Chinese Nautical Charts*

Abstract: *Shan-xing Shui-shi*, literally “the flow of water and shape of mountains”, functions as imagistic symbols in ancient Chinese nautical charts. Compared with Western nautical charts showing a favour for geometric projection and consistent scale techniques, Chinese nautical charts, especially the *Shan-xing Shui-shi* maps, possess distinctive visual and artistic characteristics. In contrast to the consistent scale used in the Western cartography, Chinese *Shan-xing Shui-shi* maps features a multi-scale approach through a logic of “moving perspective”, which are based on floating vantage point. This approach depicts the terrestrial silhouettes observed by Chinese sailors from a moving deck during their navigation. During voyages,

Chinese sailors captured geographical information—such as islands, reefs, and mountain peaks—and compared these features with the shapes depicted on nautical charts. Rather than projecting geographical locations onto a two-dimensional surface according to geometric laws, *Shan-xing Shui-shi* maps represented the imagistic symbols onto the nautical charts, which is guided by an imagery-based mode of thinking in China. Thus Chinese nautical cartography refused the western navigation system which obsessed with fixing the observer's position within a rigid geometric grid, and articulates a human-centered and dynamic understanding of space.

Keywords: the flow of water and shape of mountains; nautical charts; imagistic

Author Biography: Jiang Xiuyun, Professor at the School of Literature, Hainan Normal University, researcher at Hainan Provincial Institute for Classics Collation and Studies, mainly engaged in the study of Chinese and foreign nautical chart studies. E-mail: xiuyun0614@163.com.

与西方航海图采用几何投影技术不同，中国古代航海图采用意象性原则，绘制出具有导航价值的岸山、岛屿与礁石等剪影，并在其上标注水深、打水测深后的海底地质情况。出航时，船员站在甲板上，在不同角度瞭望山脉、岛屿等形状来定位或导航。山形水势是我国古代航海图的意象性符号。山形水势中的“山”，按照台湾省学者陈国栋的观点，并非完全指称山峰、山岳或者山脉，而主要用来表示海中突起的陆块（land mass），包含岛屿、岛礁……等；所谓“形”就是其轮廓。“山形”指海中岛屿、或较大岛屿上个别山峰的轮廓。“水势”不是强调水的流势或流量，而是海洋地形，特别是具有危险性，应该小心或回避的海洋地形（陈国栋 4）。与西方现代海图以数学作为科学知识的基础不同，中国古代航海图具有鲜明的视觉艺术特征。美国地图史学家余定国（Cordell D. K. Yee）认为，它“并未从视觉艺术和文学艺术中完全脱离出来”，“与绘画和诗歌有着相同的美学原则”（149）。他认为，研究中国航海图，首先需要突破过去地图学研究中“将视觉与文字、地图与绘画、摹绘与象征的展示手法对立起来的研究方法”（149），要从中国古代艺术审美的角度理解中国古代航海图绘制的特点。我国古代艺术精神的源头可追溯到《周易》。它通过卦象符号捕捉自然万物变化的理念，为我国艺术创作提供“立象以尽意”的哲学基础。意象性是我国艺术创作的基本精神，也是我国古代航海图绘制的基本思维方式。

一、图画同源与意象性思维方式

作为中国古代对山川风物的一种认知方式，山形水势图与中国艺术创作具有同源关系。“图画同源”不仅体现在它们的绘制技法上，还体现在哲学思维、审美情趣及创作者身份等多个方面。首先在词源上，我国航海图（或地图）与绘画紧密相连。许慎《说文解字》认为，“图”（圖）是会意字，“从口从畺”（许慎 277）。徐灏《说文解字注笺》指出：“畺即都鄙之鄙，版图故画都鄙也。从口畺者，环其都鄙而图之也。”（《说文解字诂林》6418 下）这里的“圖”即“地图”之“图”的本字。同时，“图”还表示图画。《广雅·释诂四》：“图，画也。”（《广雅疏证》113）《史记·司马相如列传》：“众物居之，不可胜图。”（司马迁 673）裴骥《史记集解》引郭璞曰：“图，画也。”（673）在古代汉语中，“图”字既包含航海图、地图，也包含绘画。从绘制角度看，我国

古代航海图、地图与绘画都采用绢帛、纸张、木材、石料等相同的物质载体和生产工艺技术，“这使它们之间的联系更为紧密”（余定国 157）。中国古代航海图不追求绝对的几何投影，而是采用与古代山水画的表现方式，用线描技法表现山脉和河流形状，用长卷绘画“步步移，面面观”的散点透视法表现航程，具有书画同源的性质。

我国古代航海图绘制与绘画都用图像的方式摹写自然山川风物，表现人类生活的外部世界。高居翰（James Cahill, 1926—2014）发现，中国绘画中有一种描绘实景的地形山水画（topographical landscape painting），是“图画同源”的直接体现。这种绘画常被视为“旅游指南”“行政地图”或“史实记录”。其创作初衷不是为了抒发画家个人情感，而是为了记录特定的地理风貌、名胜古迹或城市景观，其核心在于真实性。为了帮助观者一眼认出当地的景观，画家刻意呈现山岳、建筑的特定形状、河流的走向等，并在其旁边标注地名，具有“绘画—地图的特征”（picture—map）。画上各地方均有标名，像图例一样，把山水、城郭、标志性建筑等简化成约定的符号（范景中 50）。中国古代航海图采用山形水势的形式绘制，具有强烈的艺术性与人文性，其妙处在于“似与不似之间”。图画同源在“似与不似之间”交合重叠，体现出我国古代意象性的思维方式。它不仅呈现古代航海家所需航海信息，还具有中国艺术审美的基本精神。王微在《叙画》中提到：“图画非止艺行。成当与《易》象同体。”（张彦远 132）也就是说，中国的图画同源不仅是艺术问题，从根本上来讲，它与代表中国古代思维方式的《周易》卦象息息相关。

《周易》卦象用阳爻和阴爻两种符号组合成六十四卦，以记录天地万物及其变化规律。卦爻之“象”是我国表达对流动不居事物吉凶判断、预测与忧患之“意”的思维方式。“象”作为世界万物（事象、物象）的模拟、写照与反映，艺术形象也是天地万物形象的反映，寓有以小见大、以迹见远、以一总万的象征性，是中国艺术的基本精神；“意”则是不可形而见之、不可得而闻之的无形意念思虑。它们的关系成为中国艺术创作的基本精神。易中天指出，“意象是中国独有的美学范畴，意象造型观也是中国独有的艺术观念，而诗画艺术则是这种艺术观的集中表现”（易中天 70）。对中国艺术创作来说，“意象”统摄着一切，统摄作为动机的心理意绪、作为题材的经验世界、作为媒介的物质载体及创作者与欣赏者的感兴。不管是艺术创造的目的、艺术欣赏的对象，还是艺术品自身的同一性，都会归结到“意象”。意象性是中国艺术审美的基本精神。比兴、兴象、形神、气韵、神韵、意境等传统美学范畴多建构在“意象”的骨架上。受这种艺术思维影响，中国古代航海家在文人画家帮助下，运用意象性思维方式，符号化地提取主要山脉、河流的主要特征，记录其经年累积的地理信息，绘制出山形水势图。

中国山形水势图强调经验感知为基础，以视觉识别为核心，形成特定的中国古代海洋定位与导航系统。在这套系统中，海图绘制与针路簿（文字指南）、天文测量和罗盘技术等结合，构成一整套闭环的定位与导航体系，其中，“山形”“水势”等意象性符号作为其视觉校准器。对景侧视图帮助船员对照海图上的山峰轮廓来确认地标，解决“我在哪”的问题；水文注记标注水深（以“托”为单位）、海底质地（如“泥”“沙”“礁”）等，帮助船员避险；海图密密麻麻注记的针路与更数不仅规定船只的航行方位，也是中国古代航海定位体系中的路径指令。当航行驶入深海，无法看到陆地山影时，我国航海系统会切换到牵星图天文导航模式，通过记录特定海域北极星、华盖星等星座的高度，以海图中的高度数据（单位为“指”）测量星辰与海平面的夹角，确定船舶所在纬度。

可以说，我国古代航海图的意象性特征集成地理学、天文学、数学和水力学等知识，为我国船员提供一套可操作的航行指南。

二、望山符号与可变比例尺

望山辨水是我国古代航海的重要导航方式。舟师选取高耸的山头作为标识，记取山峰形状，留意周围是否有其他山屿可以辅助辨认，再依据山嘴或山头及山门开合情况，确定礁脉走向，避礁行船。金门人林树梅在《闽海握要图说》中描述“望山形”：

如一山屿自北迤南约五里，自西至东约一里，就东西而望，则一山屿也。而四面之观望，各其一形，大率山高，即见山影照水，犹可再拢湾泊；如山低，一见山影，即当下碇，恐其迫山犯浅。盖山高影自远，山低影必近……（林树梅 138）

我国古代船员以航路沿线的山头、岛澳、海岸、沙汕、礁石、塔标等陆标参照物，判断舟船是否已经到达预定位置，航路是否正确。望山是我国渔民经验性的航海记忆。望山时，舟师根据倒影成像的原理，注意岛屿各个方位所成形状的差别。因此，在行舟过程中，他们不仅要抬头望山，还需低头看水。这种方式对发现礁石、沙汕同样有效，即所谓辨水势。由于在不同海域，洋流的流动方向与潮汐时间皆有不同；水的颜色变化表明离岸远近，提示是否进入另一海域。舟师在航行过程中需要时刻留意流水的变化。

为了帮助船员直观地识别出“山形”特征，我国山形水势图常把山脉画成符号化的剪影。有些是并列的三角形或侧面轮廓，如屏风般分布，或陡峭、圆润、断裂。比如《耶鲁大学所藏航海图》中山形常被绘成侧面平视的形态，水系多呈现为俯瞰的平面曲线，以便清晰标注河流的支流与交汇处。船舶接近陆地时，海图中所绘山头轮廓会随观测方位的不同而变化。绘者采用多角度绘图。因此，即使绘制同一地标，山形水势图的呈现中也并不完全相同。同一岛屿在不同位置、不同航段所呈现出的轮廓差异，是我国古代航海家舟师判断“我在哪”“该往哪转”的关键。巩珍《西洋番国志》说，“海中之山屿形状非一，但见于前，或在左右，视为准则，转向而往。”（巩珍 5—6）一个长条形岛屿，正对着它航行时可能看起来像一座“尖峰”，但当你航行到它的侧面（“或在左右”）时，它会拉长变成一堵“长墙”，舟师必须掌握同一座山在“东望”“西望”“南望”时的不同意象符号。

对这些符号化的剪影来说，方位关系比距离更重要。这种导航逻辑更接近于绘画中的“景观写生”而非“地形测量”，反映出一种非线性的空间关系。余定国指出，

在中国绘画中，画面比例往往比自然比例更加重要。也就是说，画面上物体的大小乃是根据布局需要，而非遵循几何透视原则。为避免布局过于拥挤与混乱，近处的景物可能被缩小，而远处的景物可能被放大，以衬托中景和近景。比例不一的图像裴秀制图六体中的“定实”原则。然而，很显然，直到明清时期，许多地图绘制者仍然坚持这种比例不一的绘图方法，明清的许多地图都没有连续一贯的比例尺（166-167）。

这种方法与西方自文艺复兴以来建立的“近大远小”焦点透视原则迥然不同。西方焦点透视遵循“近大远小”的原理。前景物体（如大树、高墙、巨石）占据画面绝大部分面积，像一堵墙一样遮住后面的关键信息。然而，中国意象性技法则优先保证观者的阅读效果。为了帮助看清远处的航行针路，中国绘法会故意把前景“压扁”或缩小。通过缩小近处非核心的景物，画面自然形成一个观看入口，观者可轻松越过前景，直接投射到最有价值的信息区域。通过观看山体在视野中的高度（视觉大小），航海家可轻松地判断出船只离岸的远近。

这种绘法忽略西方航海图比例尺一致性的要求。在中国山形水势航海图上并未标出比例尺，如余定国所说，“比例尺……并不是中国绘图者最关注的问题”（哈利 74）虽然目前西方学界认为，地图上缺乏比例尺或网格并不必然表明缺乏地理测量学识。世界现存最早的航海图集《郑和航海图》，采用中国传统绘画中的“景观定位法”标记山形、地物时，是按照海船行驶的方向，绘制行船者站在船头观测景物时产生的视觉感受，航海时观海看图，依“景”而行。其画面从右至左呈“一字形”展开，范围、比例、详略等并不统一，其比例尺前后并不统一。在中国另一幅著名航海图《塞尔登地图》上，虽然有一把直尺，但其整张地图的比例尺也不一致。据卜正民研究，

整体来看，这张地图以约 1:4750000 的比例画成。中国大部地区和婆罗洲、苏门答腊，差不多都是如此。但整张地图并非一致采用这个比例。拿塞尔登地图与近代圆锥投影图相比较，可看出某些地方太大，某些则太小。由不同地方的大小，可证实此点。菲律宾与长城沿线的中国北部所采的比例，是此地图其他地方所采比例的两倍（1:2400000）。这意味着地图上这些区域的面积，比按照婆罗洲或中国其他地方的比例画出的面积，还大了一倍。有些区域则是相较之下变小。东南亚大陆缩小情况尤其显著。在云南，比例缩为 1:6000000，在越南，减至不到 1:7000000。（卜正民 226）

由于菲律宾、香料群岛及中国东南沿海地区的海况复杂、贸易口岸密集，需要更详细的“地理注记”，这部分海图被不成比例地放大。相对而言，内陆及东南亚等多地则被严重压缩。据此，塞尔登认为，与其说它是地理信息呈现图，不如说它是商人“相互通商的公共权利”的海图（卜正民 228），是动态而重点突出的商业资源分布图。我国山形水势图的可变比例尺反映出，中国航海图不追求西方航海图构建的全知全能“上帝视角”般的网格，在纸面上复制地球的物理属性，它更注重导航的实用功能。当舟师在特定角度看到特定山形时，符号化的剪影如同在执行“转向而往”的指令。只要眼睛能看到其意象，航向就不会丢。或者说，它不追求数学上的绝对真理，却更注重航行中决策的高效。它承认人类的认知局限，在接受人类无法直观感受经纬度坐标的基础上，利用其敏锐的图像识别能力，把浩瀚的海洋信息浓缩成一系列可识别、可操作的意象性符号。当然，这种比例尺的差异也可能源自航行者对航行时间的认知。帆船航行受季风和洋流影响，在风顺水急的航段，船员感知的距离会缩短；而在需要曲折迂回的近岸，感知的距离会拉长。

总之，中国古代航海图是我国古代舟师望山辨水地文导航的智慧结晶。它主张运用意象性的思维方式，绘制出望山导航所需的符号化剪影。其绘制并不追求绝对比例尺，而是让航海图布局服务于航海需求，帮助舟师精准捕捉望山标记的剪影轮廓，实现航行中“转向而往”的决策引导。应该说，中国山形水势图是更加注重实用功能的信息传递载体。它通过这种意象化的符号剪影，超越自然事

物客观的物理比例，把“形状非一”的海中屿山视为绝对准则，从图像学的角度，建构出一整套与海图、针路（罗盘方位）、水深（以“托”为单位）等有关的立体航海指引系统，为我们理解东方航海技艺突破西方精确测绘限度，揭示出人类航海技艺的另一种可能。

三、散点透视与移步换景

我国古代山形水势图模拟水手站在甲板上向远方眺望的第一视角，把“航路上可资以导航的沿海岸山和航路中的岛屿礁石的剪影，以及这些岸山和岛礁附近的海洋水文和地质情况”（刘义杰 103），在海图或长卷上用写意或白描等手法勾勒出侧面轮廓，形成行舟秘本。航行时，只要水手结合天文、罗盘等导航取向，用航路上的沿海岸山和岛屿、礁石等轮廓与海图上的意象进行比照，就可判断航路是否正确或者船舶是否到达预定的位置。据此，刘义杰认为，决定中国航海成败的关键在于航海图所绘“山形”是否准确（103）。经文人多次转录变形的山形水势图，有可能失去其导航作用。如章巽在《古航海图》中指出，由于抄手不了解“山形”的内在意义，转绘时随意性很大，“山形”严重变形，已经不足以“导航”。因此，“山形”绘制技术在我国古代航海图的绘制过程中，发挥着至关重要的作用。

我国古代航海图不采用西方制图学中固定视点的“焦点透视”原则，而是运用中国山水画的散点透视法来绘制。与遵行近大远小与近实远虚基本规律的焦点透视原则不同，中国绘画不把深度空间作为表达对象，而是强调用主观意象在平面上营造“空间联想”的理想。它透过宾主、前后、高低、藏露、黑白、开合、疏密、虚实、趋势等方式，用“圈外者”身份打量世界，“细细看，面面观”，“看得透，窥得穿”，从而实现统观大势的表现目标。它拒绝在同一视点观察，主张采用移步易景的方式，安排心中景致，实现从山下看到山上，山前看到山后，使“咫尺之图，写千里之景，东西南北，宛而在前”（周积寅 401），形成“以大观小”的透视观，努力在平面上安排景物分布，呈现其相互位置关系。

与西方制图学建立固定视点不同，中国古代航海图拒绝还原静态的地理空间形态，呈现观察者在移动时的视觉效果。航行时，帆船的位置是运动变化的。船员站在甲板上所观察到的地形、地物在不断更迭。船员的观察视角不是从高空俯瞰，而是从海平面仰视。这要求绘者把每个地标（如岛屿、岬角）视为独立的观察平面，使其始终与目标物保持垂直正对。如余定国所说，

观察点不是固定的，而是不断移动和不受限制的，或者说是多重的。画面上的每一个景点都好像画在观察者隔着一段距离所看到的平面上，这个平面与观察者的视线垂直（余定国 170）。

这说明在中国传统制图学中，由于观察者处于流动的船只上，其视角随航向的平移而移动并置。其绘图遵循动态平视原则的视觉逻辑，放弃西方焦点透视的纵深感，追求最大化地呈现其轮廓。漫长航程被并置为一系列正面特写，形成不求空间几何严密、但求地标识别精准的动态图示，以满足水手在甲板上实时对标的导航需求。

与西方制图观把空间视为有界而静止，可组织、可度量的实体不同，中国传统制图观并不把空间中的具体某点置于固定的坐标系中。在中国制图观中，空间是“无边和无限的……无法被固定”，“随着观察点的变化而变化”（刘义杰 167），具有流动性。因此，中国古代航海图要呈现出随着船

只推进时，船员视点的变化过程，航路景观的动态流动性，把关键地理节点（岛屿、暗礁、水势）等置于盈尺海图间。为了便于船员在经过时对标志性地形、地物进行瞬时对应，绘者必须通过主观想象，以意象性的思维方式，绘制地标、地物的剪影。

西方焦点透视光线属单点辐射，其视点既不能随意移动，也无法增加，只能服从单点照相机式的直观反映，无法作为中国古代航海图的测绘方式。而散点透视原则的视点散在性与可移动性，使绘者在自由而平行移动的视线中，全方位地观照航程。特别是散点透视法中移步换景的原则，观察者不断移动，视角不断变化，“构思一连串动态的空间景象”（余定国 170），形成流动的观察序列，描绘出船员“移步换景”时的系列动态意象剪影。船员短则数日、长则数月的航程，被浓缩为连续贯通的意象，以“连珠式”结构并置于海图，形成海图长卷。长卷式绘制海图，把原本时间上先后发生的观察体验，用静态平面的空间方式呈现出来，使船员在航程变化中感知地理位置的变化，成为世界地图史上独树一帜的绘制方式。

结语

与西方航海图用投影的方式，努力客观地把地理位置投影到二维地图上不同，我国山形水势图采用散点透视理论，把航行中观察实景，包括海岸线、岛屿、山体等地文特征，用意象性的符号绘制在海图上。航行时，舟师（舵手）通过捕捉岛礁、山峰等地理信息，对比海图中所绘山形剪影轮廓，直观地判断海船所处的位置，选择航向，呈现出“散点透视绘图—航行时望山辨水—对照海图定位导航”三位一体的动态过程。如郭文伟所说，中国古代航海图，“通过对实地景物全方位动态观察，对要描绘的由直观视觉采集的视觉物象信息进行主观思维组合和视觉纠正，克服直观视觉收敛变形，使之成为既符合实地客观真实、又符合脑海里的思维组合真实的意象”（郭文伟 59）。在他看来，海员对航海实地景物进行全方位动态观察后，通过意象性思维方式，把它们重构为望山标记的剪影。

与西方焦点透视原则强调“近大远小”的收敛变形不同，中国山形水势图通过望山的视觉参照物，在航海中动态地感知自己的位置及前方的航道，摆脱西方导航系统中执着于在航行中地确定自己在地球坐标系中绝对位置的单一导航模式。由于西方导航系统由严谨的数学规律所主导，它要求观察者必须站在特定的点前，机械地接收信息，从而把浩瀚的海洋空间固定在几何化的物理瞬间。观察者成为被动的接受物理客观规律的“单眼”设备，消除了观察者的主体性。而中国古代航海图强调舟师通过全方位动态观察来采集信息，由大脑中的意象思维方式，为导航系统进行视觉纠正。观察者不再是被动的接收者，而是空间的构建者——他拒绝盲目遵循几何透视原则，可以为避免布局拥挤而缩小近景，也可据实用功能需要调整物体大小。这种制图哲学接受航行者在真实海域中“移步换形”的动态体验，通过“经营位置”把碎片化的视觉意象重组为符合认知逻辑的真实形象，从而拥抱了观察者的主体性，把西方海图绘制中静态地理记录转化为动态的、以人为中心的认知模型。其真实感不是来源于精确的几何比例，而是在于观察视角连贯性及动态过程的完整性，是一种以人为中心的动态制图观。

基金项目：国家社科基金西部项目“帆船时代我国南海诸岛中外海图调查与研究”（21XZS028）

Conflicts of Interest: The author declares no conflict of interest.

ORCID

Jiang Xiuyun ^{ID} <https://orcid.org/0009-0006-0418-2018>

引用文献【Works Cited】

- 陈国栋：《航海家的“近场地图”——山形水势图浅说》，《中央研究院周报》，2007年第9期，第3—5页。
- [Chen Guodong. “Ancient Navigators’ ‘Near-Field Maps’: A Brief Introduction to Maps of *shan-xing shui-shi*”, *Weekly Bulletin of Academia Sinica*, No. 1138 (2007), pp. 3–5.]
- 丁福保：《说文解字诂林》，中华书局，1928年。
- [Ding Fubao. *A Comprehensive Collection of Commentaries on Shuowen Jiezi*, Zhonghua Book Company, 1928.]
- 范景中，高昕丹：《风格与观念：高居翰中国绘画史文集》，中国国家美术学院出版社，2011年。
- [Fan Jingzhong and Gao Xindan (eds.): *Style and Concept: Collected Essays on the History of Chinese Painting by James Cahill*, China Academy of Art Press, 2011.]
- 巩珍：《西洋番国志》，向达校注，中华书局，2012年。
- [Gong Zhen. *Records of Foreign Countries of the Western Ocean*. Annotated by Xiang Da. Zhonghua Book Company, 2012.]
- 郭文伟：《论散点透视的科学性》，《国画家》，2015年第4期，第57—59页。
- [Guo Wenwei. “On the Scientific Nature of Scattered Perspective”, *The Chinese Painter*, 2015(04), pp. 57–59.]
- J. B. 哈利，戴维·伍德沃德主编：《地图学史·第二卷第二分册：东亚与东南亚传统社会的地图学史》，黄义军译，中国社会科学出版社，2022年。
- [J. B. Harley and David Woodward (eds.), *The History of Cartography, Volume Two, Book Two: Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies*, trans. Huang Yijun, Chinese Academy of Social Sciences Press, 2022.]
- 林树梅撰：《啸云诗文抄》，陈国强校注，厦门大学出版社，2013年。
- [Lin Shumei, *Selections from Xiaoyun’s Poetry and Prose*, collated and annotated by Chen Guoqiang, Xiamen: Xiamen University Press, 2013.]
- 刘义杰：《山形水势图说》，上海中国航海博物馆：《国家航海 第十辑》，上海古籍出版社，2023年。
- [Liu Yijie. “Research on the maps of Mountain Shapes and Water Flow”, in *National Navigation*, Vol. 10, Shanghai Ancient Books Publishing House, 2023.]
- 卜正民：《塞尔登先生的中国地图：香料贸易、佚失的海图与南中国海》，黄中宪译，联经出版社，2015年。
- [Timothy Brook, *Mr. Selden’s Map of China: The spice trade, a lost chart & the South China Sea*, trans. Huang Zhongxian. Linking Publishing Company, 2015.]
- 司马迁：《史记》，中华书局，2006年
- [Sima Qian. *Records of the Grand Historian*. Zhonghua Book Company, 2006.]
- 王念孙：《广雅疏证》，钟字讯点校，中华书局，1983年。
- [Wang Niansun, *Guangya: Collated Annotations*, collated and annotated by Zhong Zixun, Zhonghua Book Company, 1983.]
- 许慎：《说文解字注》，段玉裁注，上海古籍出版社，1981年。
- [Xu Shen, *Shuowen Jiezi: Annotations*, annotated by Duan Yucai, Shanghai Ancient Books Publishing House, 1981.]
- 易中天：《中国艺术精神的美学构成》，《厦门大学学报》（哲学社会科学版），1998年第1期。
- [Yi Zhongtian, “The Aesthetic Constitution of the Spirit of Chinese Art,” *Xiamen University Journal* (Philosophy and Social Sciences Edition), 1998(1).]

余定国：《中国地图学史》，姜道章译，北京大学出版社，2006年。

[Cordell D. K. Yee, *History of Chinese Cartography*, trans. Jiang Daozhang, Peking University Press, 2006.]

张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社，1964年。

[Zhang Yanyuan, *Record of Famous Paintings through the Ages*, People's Fine Arts Publishing House, 1964.]

周积寅：《中国画论辑要》，江苏美术出版社，1985年。

[Zhou Jiyin, *Essentials of Chinese Painting Theory*, Jiangsu Fine Arts Publishing House, 1985.]