

甲子萬年相聚一刻—— 北宋山水的南院高峰會

■ 朱龍興

就在國立故宮博物院邁入下個百年之際，三件最引人注目的北宋山水畫：范寬（約 950-1032）〈谿山行旅圖〉（圖 1）、郭熙（約 1023-1087 後）〈早春圖〉（圖 2）、李唐（約 1049-1130 後）〈萬壑松風圖〉（圖 3）因同屬「甲子萬年——國立故宮博物院百年院慶特展」之展件，故於 2025 年 11 月 11 日首度齊聚故宮南院展出，再次展開一場難得見到的北宋山水高峰會。本文從近年學者的研究中，¹ 梳理三件北宋山水畫百年來的亮相經歷，亦點出南院展示場地的特質，為讀者揭示三件作品的行旅軌跡。

前言

1925 年，原存於紫禁城的清宮收藏，化身為全民共享的「故宮博物院」。自開館以來，本院除積極展陳推廣國家文物，更始終以守護藏品安全為首要使命。1933 年，因戰禍逼近，三件山水畫與其他珍貴文物分批移轉至大後方。其後於 1948 年底至 1949 年間，這批承載世界文化記憶的瑰寶告別中國大陸，輾轉來臺，先安置於臺中霧峰北溝庫房。1965 年，本院掛上「國立故宮博物院」的招牌，於臺北外雙溪向世人再度開啓這座重要的藝術殿堂；至今年，恰滿一甲子，同時，亦是本院將展場延伸至嘉義南部院區的第十年。若我們攤開時間的長軸，自本院於外雙溪開館以來，三件畫作未曾離開北部院區，因此，作為「甲子萬年——國立故宮博物院百年院慶特展」中的三件北宋山水巨作——范寬〈谿山行旅圖〉、郭熙〈早春圖〉、李唐〈萬壑松風圖〉，首次於 2025 年出門來到南部院區與全球觀眾相聚，此舉不僅寫下北宋山水畫展覽史的新頁，亦見證本院在臺由扎根到拓展的文化使命。



圖 1 宋 范寬 谿山行旅圖 軸 國立故宮博物院藏
故畫 000826

開館後走入人群：從開門見山到 輾轉南遷

回眸百年的展覽歷史，「開門見山」一詞應當最能反映郭熙〈早春圖〉的情況。據當時發行量甚鉅的《申報》報導可知，〈早春圖〉於1925年10月10日開館之日，便在坤寧宮後側的第一陳列館迎接入場觀眾；與之並陳者，尚有宋朱晦庵（朱熹）〈尺牘〉、宋〈繡白鷹〉、五代〈丹楓呦鹿圖〉、趙宗漢〈雁山敘別圖〉、明人〈花叢雙燕圖〉、清人〈賀蘭國人役牛馬圖〉、宋徽宗〈文會圖〉、宋人〈雪蘆雙雁圖〉、明陸包山〈仙山玉洞圖〉、文徵明〈松下觀泉圖〉、李容瑾〈漢苑圖〉等作，²從畫作展陳的

內容來看，不難想見代表北宋巨碑式山水的〈早春圖〉，其壯闊的氣勢必定令觀者十分震撼。

六年之後（1931），〈早春圖〉以珂羅版印入《故宮週刊》第95期（圖4），憑藉印刷刊物的「分身」擴大其傳播半徑，進一步走進廣大讀者的視野。翌年（1932），范寬〈谿山行旅圖〉正式於鍾粹宮展出，同步登上《故宮週刊》第133期（圖5），實物與影像相互輝映，不僅強化了觀眾的視覺記憶，也為北宋山水畫的展示史增添了文物與媒體傳播合作的註腳。

就在博物館邁向專業展示的步伐，卻因日軍進逼北平（今北京），局勢驟然緊張，迫使原本長居清宮的文物開啓漫長的南遷旅程。1933年

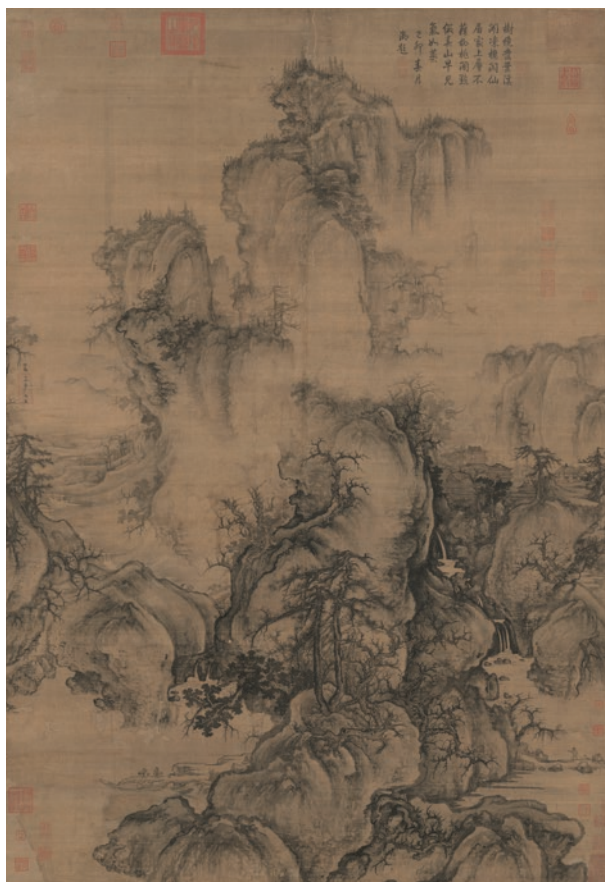


圖2 宋 郭熙 早春圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 000053



圖3 宋 李唐 萬壑松風圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 000896



圖4 取自《故宮週刊》，95期，1931年8月1日，3版。

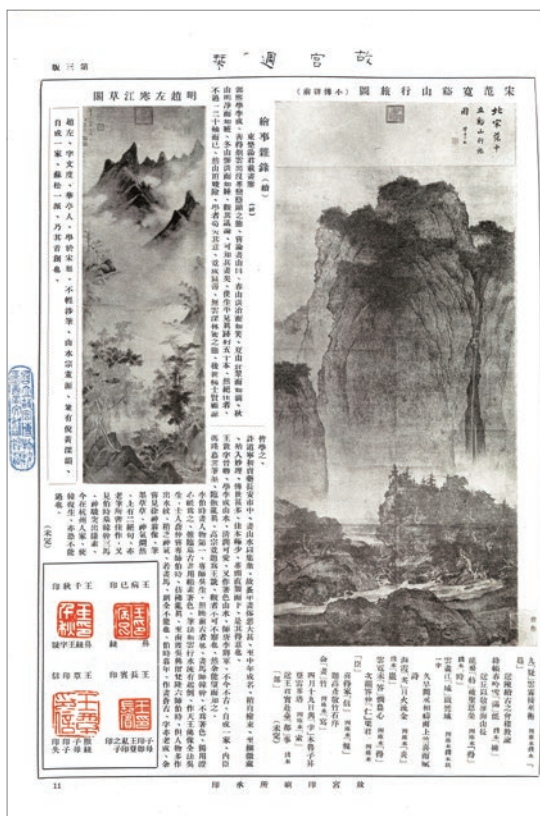


圖5 取自《故宮週刊》，133期，1932年4月16日，3版。

2月，館員精選出約二萬箱文物，分為五批陸續裝車移運，行程所至遍及上海、南京、重慶、貴陽等地，沿途周轉艱辛，處處考驗保管與運輸的能力。³這趟充滿顛沛流離的旅途，並未阻斷本院以其他方式擁抱民眾的努力；李唐〈萬壑松風圖〉登上1934年《故宮週刊》401期的封面（圖6），以刊物為載體繼續擴散影響力。經由圖像的傳播，范寬〈谿山行旅圖〉、郭熙〈早春圖〉、李唐〈萬壑松風圖〉更於1936年跨海收入於日本所出版的《支那名畫寶鑑》，使三件名蹟得以藉由圖錄彙編面向更為廣大的讀者群。

《支那名畫寶鑑》共刊印1,031件繪畫名品；據編者原田謹次郎（1882-?）序言所述，這本圖

錄的出版肇因於兩場於日本所舉辦的中國繪畫大展，分別為1928年於東京舉行的「唐宋元明名畫展覽會」以及1931年的「宋元明清名畫展覽會」。兩展選件規模空前，結合中國與日本的收藏，促進了日本民眾理解中國繪畫的深度與廣度，正是在此背景下成為《支那名畫寶鑑》出版的重要契機。⁴經由本書的刊載，同時說明三件故宮所藏北宋山水畫已於日本藝術史界具相當的知名度；其精美圖版印刷，尤為後續研究提供可資引用的視覺資源。值得一提的是，此書的流布並未侷限於日本境內，例如《古今半月刊》創辦人朱樸亦購得該書並經常翻閱。⁵惟應注意的是，朱氏當時並未特別提及上述三



圖6 取自《故宮週刊》，401期，1934年11月10日，1版。

件山水畫，可見此三作成爲「北宋山水典範代表」的地位尚待凝成，相關評價與共識亦有賴於隨後的研究與展覽回應中逐步發展。

若說《支那名畫寶鑑》是三件畫作以圖像作爲分身，首次一起出現於同一本刊物，那麼1937年由教育部在南京舉行的「第二次全國美術展覽會」，就是三件畫作本尊首次現身於同一個展覽場所。范寬〈谿山行旅圖〉、郭熙〈早春圖〉、李唐〈萬壑松風圖〉雖然並未比鄰而立，然或許應該已開啓三件畫作受到學者重視的契機。1939年，美國學者羅越（Max Loehr, 1903-1988）經由黑白刷印的圖版，提出李唐〈萬壑松風圖〉對建構中國繪畫史的重要性，他

認爲經由年款可將此作視爲宋代繪畫的風格代表。⁶正當出版圖像引起西方學者關注之際，這批深居戰線後方的珍貴文物，亦獲得在不同城市露臉的機會，其中郭熙〈早春圖〉於1943至1944年間分別在重慶與貴陽參與「渝展」（國立北平故宮博物院書畫展覽會）與「筑展」（故宮書畫展覽），以實體展陳引領觀眾走進北宋山水畫的奇幻空間。⁷這兩次展示應是〈早春圖〉最後一次現身中國大陸。其後隨著國共內戰的衝突與形勢丕變，大批故宮文物菁華於1950年落腳臺中霧峰北溝，進入在臺保存與研究的新階段。

來臺後光芒萬丈：從相遇寰宇到萬象交織

從表面來看，北溝自1950年代至1965年故宮文物遷移至外雙溪前的十五年間，似乎僅作爲暫時保存文物之處；然就事實言，這段臺中歲月在展示、研究與國際交流的推動上，皆取得空前成就。⁸首先，山洞庫房建成並完成清點後，1957年即設置陳列室對外開放參觀；其次，1959年出版《故宮名畫三百種》，三件北宋山水不僅以精緻圖版廣爲流布，還以中英文解說作品（圖7），成爲學界研究的重要參考資源。⁹其三，臺中北溝時期接待多位國際著名學者，包括方聞（Wen C. Fong, 1930-2018）、喜龍仁（Oswald Sirén, 1879-1966）、高居翰（James Cahill, 1926-2014）等，此外喜龍仁與高居翰更在撰述中國繪畫史專著時，大量援用本院文物圖檔，爲西方學界播下可貴種子，擴大故宮典藏在全球學術視野中的影響力。¹⁰

本院的北溝時期，除了致力在地展示，以1961～1962年赴美巡迴展的成效最讓人激賞，¹¹由此奠定了三件北宋山水巨作登上藝術史討論



圖7 《故宮名畫三百種》李唐〈萬壑松風圖〉內頁 取自國立故宮中央博物院編，《故宮名畫三百種》，臺北：國立故宮中央博物院，1975。

高峰的堅實基礎。這場名為「中國古藝術品展覽會」(Chinese Art Treasures)的特展，先於華盛頓國家美術館(National Gallery of Art, Washington, D. C.)揭幕，繼而巡展至紐約、波士頓、芝加哥與舊金山等重要城市；展品之遴選由臺灣與美國雙方的重量級館長與學者共同規劃，以權威學術標準與國際展陳語彙精心構築。其間更獲《時代》(TIME)與《生活》(LIFE)等世界級媒體搭配精緻且大幅的圖像密集報導與宣傳，使中國繪畫與故宮文物獲得前所未有的全球矚目，順勢將北宋山水的審美典範與學術價值，廣泛引介至國際視野。這場空前絕後的展覽，不僅引發舉世關注，另一方面也提供了跨文化比較與研究方法討論的基準，

成為後續研究、教學與展覽策劃的關鍵座標。

從展場照片來看，范寬〈谿山行旅圖〉、郭熙〈早春圖〉比鄰而居(圖8)，而李唐〈萬壑松風圖〉就在不遠處對望(圖9)，不難想見當時的觀眾必然震懾於視野中的宏偉山水，《生活》雜誌的報導，下了適切的註解：中國藝術史中，宋代山水畫達到了前所未有的偉大成就。¹²正因為「中國古藝術品展覽會」讓西方學界第一次能夠近距離觀察，得以集中檢驗其風格、真偽與斷代，奠定三件繪畫作為北宋山水典範的基石。當中，最無疑義當屬范寬的〈谿山行旅圖〉，這件作品於1958年由李霖燦(1913-1999)及牛性群先於畫面右下方的樹叢處發現了「范寬」的署名(圖10)，讓學界更加堅信



圖 8 1961～1962 年本院文物赴美巡迴展 華盛頓國家藝廊（National Gallery of Art）展場 中間空間可見左側為郭熙〈早春圖〉，右側為范寬〈谿山行旅圖〉 © National Gallery of Art Archives. Images – Event Images – Exhibitions and Installations.



圖 9 1961～1962 年本院文物赴美巡迴展 華盛頓國家藝廊（National Gallery of Art）展場 圖片左側可見左側為李唐〈萬壑松風圖〉，右側背板所圈圖處為郭熙〈早春圖〉及范寬〈谿山行旅圖〉展示空間 © National Gallery of Art Archives. Images – Event Images – Exhibitions and Installations.

此作為范寬真跡的事實。¹³ 1961～1962年美國巡迴展時，高居翰邀請十位學者就各幅作品討論斷代，以「A」至「F」標示作品是否為可靠的傑作。例如「A」為正向肯定，「F」則為後代的仿作。〈谿山行旅圖〉毫無懸念被視為真跡而標注上「A」。相較於此，郭熙〈早春圖〉雖然亦被列為「A」級作品之一，但學界出現重大分歧，方聞及李鑄晉對其風格略顯遲疑。¹⁴

或許受到美國巡迴展的影響，李霖燦提及1965年「國立故宮博物院」於臺北外雙溪開館後，便「在主廳的大陳列櫥中，並排掛著三軸北宋山水鉅作」，如此一來，表現山體置於畫幅中央的三件畫作，相互映照且唱合，形成一種穩定而鮮明的視覺印象。他也強調范寬〈谿山行旅圖〉與郭熙〈早春圖〉共生並存的關聯，可概括為「一剛一柔」的關係；而李唐〈萬壑松風圖〉則被視為范寬的接續與轉化。¹⁵

這股對於三件畫作詳細檢視的討論，在



圖 10 谿山行旅圖 局部 范寬署名

1970年代呈現百花齊放的盛開姿態。方聞指出北宋山水畫中獨特的分段、加法結構可以范寬〈谿山行旅圖〉作為範本。班宗華接續其後，認為李唐〈萬壑松風圖〉除了延續了范寬厚實的山水風格，也可視此作為郭熙〈早春圖〉優雅性空間的對立面。¹⁶ 相對於此，日本學者更關注於郭熙〈早春圖〉的表現，山岡泰造於1970年在探討郭熙《林泉高致集》與〈早春圖〉的關係時，論述北宋水墨山水的發展，強調詩意與氣脈，展現自然作為有機生命體的思想結構。值得一提的是，山岡氏在文末特別註記，經過仔細觀察〈早春圖〉後，認為此作或非郭熙親筆，而可能是南宋或元代的忠實摹本；此一觀點，實與1960年代方聞、李鑄晉所提示的問題意識相互呼應。不過這樣的議題，隨後便為曾布川寬所修正，1977年曾布川氏以〈郭熙及早春圖〉為題，除了視〈早春圖〉為郭熙唯一確定的真跡，亦以此作為中心，參照《林泉高致集》闡明此作承繼李成而融會荆浩、關仝諸家，遂成集大成之風格典範；構圖上則運用「三遠法」（高遠、深遠、平遠），既以主峰與長松寓意君臣、君子等倫理階序，亦以平遠空間契合士大夫「臥遊」的審美旨趣。承襲這股臥遊的觀察，小川裕充於1980年代發表一系列有關郭熙〈早春圖〉的研究，他以〈早春圖〉為焦點，對中國山水畫造型原理提出的「連想」（imagination）論，對於畫作的理解提供了一種新的方法，在畫家所設定的形式提示下，透過對觀者的主動邀請，圖像在觀看過程中生成連想鏈條，形成畫家與觀者共同參與的意義建構；此舉既為〈早春圖〉提供新的解讀方法，也為北宋山水的觀看理論開拓了方法論層面的新路徑。¹⁷

隨著國內外學者對三件畫作的持續深耕，本院愈加意識到作品於藝術史上無可取代的珍



圖 11 1996 年本院文物赴美展覽研究圖錄 *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei* 封面 作者攝



圖 12 大觀—北宋書畫特展 北部院區 202 展廳 取自劉和平著、林品樺譯，〈評大觀——北宋書畫特展〉，《故宮文物月刊》，299 期，2008 年 2 月，頁 118。

稀性。為減緩紙絹材質的自然老化，自 1984 年起將其連同其他書畫在內共計二十件典藏，納入「限展、限提」的措施規範；換言之，自彼時以後，公開陳列三件作品的時機愈發難能可貴。也正因如此，國人對此三件國寶的重視顯著提高。及至 1996 年本院第二次重要文物赴美展覽籌備期間，原列入選件清單的三件北宋山水，因國內民意與輿論爭議，最終自赴美清單中撤出。即便如此，三件作品仍成為研究圖錄《趨古：國立故宮博物院國寶展》（*Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*）的學術焦點，其中宋郭熙〈早春圖〉更被選為書籍封面（圖 11）。

方聞在專書中以「巨碑式山水」（Monumental Landscape Painting）為題，展開對這三件山水畫的討論。文中他明確指明本院所藏的三幅立軸，最佳地展現了北宋巨碑式山水畫自宋真宗（約 997-1022 在位）至北宋覆亡（1127 年）的發展歷程：范寬奠定北宋「真實山水」的經典原型；郭熙以理論與技法反映出神宗朝（1067-1085 在位）的政治氣象；李唐則把視野收束為內斂的

「新寫實」風格，預示著南宋畫風的開端。三者分別作為北宋前期巔峰、北宋後期樞紐與南宋轉型門檻的經典坐標，也是後世進行風格比較、斷代與方法論研討的基準。石守謙在《山鳴谷應》中，另外觀察到這三件畫作在形式風格轉化上的其他面向，他指出郭熙〈早春圖〉在前景捨棄范寬〈谿山行旅圖〉中的行旅，改以長松及其二側漁家點景加深中軸構圖；而李唐〈萬壑松風〉雖亦作近、中、遠三景俱全的全境山水，但並未使用平遠的作法來營造深入無盡的空間，而將山體似屏障地擋在前景的松林之後，並讓此處安排瀑流環繞，長松列植其間的谷地成為全畫的第一焦點。這樣的論述，可說將三件畫作同時展出的意義做了最終的確認。¹⁸

當時間跨越千禧之後，過往近二十五年的歲月裡，三件北宋山水畫作的同臺展出共計三回，而這三次展覽各自承載了鮮明而重要的象徵意義：其一，2006 年「大觀——北宋書畫」為慶祝本院歷經整修後之重新開館，藉以宣示典藏研究與展陳能量的再出發（圖 12）；其二，2011 年「精彩 100——國寶總動員」則以慶祝中



圖 13 鎮院國寶——范寬·郭熙·李唐特展 北部院區 202 展廳 作者攝

華民國百年為宗旨，透過經典作品的合體亮相，凝聚公共文化記憶；其三，2021 年「鎮院國寶——范寬·郭熙·李唐」為北部院區整修前最後一次的展示（圖 13），以三巨作再度並陳，標誌一個重要歷程的豐富成果，同時預示下一階段空間與策展的美好願景。

回顧 2021 年北部院區舉辦的「鎮院國寶」特展，外界將之暱稱為「三公展」，¹⁹ 這樣的認知確認了三件山水畫彼此緊密的關係。當時雖仍籠罩於新冠疫情，依然吸引大眾的目光，並造成排隊觀展的熱潮。檢視該次展覽的動機，

主要肇因於「北部院區整（擴）建計畫」即將啟動；其次則是三件作品距彼時已逾十年未曾同臺，為對民眾的殷切期盼有所回應，成了「鎮院國寶」特展的支撐力。若就三件畫作的同臺紀錄而論，除上述 2000 年後的三個時機，再往前追溯，只見 1961 年的赴美巡、1937 年「第二次全國美展」以及 1965 年外雙溪開館展示的記載。換言之，從 1925 年開館之後的一百年間，三件作品正式同臺僅六次，而故宮南院的展陳則為第七次。

百年甲子十年有成：走進南院、迎向未來

細究 2021 年「鎮院國寶」特展，其展出時間與空間均經過周延而縝密的規劃：就時間言，多數珍稀度極高之書畫，無論從季節氣候或國家慶典的節點考量，往往擇於 10～11 月檔期推出，以兼顧保存條件與公共的關注度；就空間言，北部院區一般展廳的天花高度難以充分展現三件巨幀的宏偉氣勢，若欲同時展陳三作，唯一合宜者唯有挑高六米的 202 展廳。這也正是 2017 年「國寶的形成——書畫菁華特展」、2018 年「國寶再現——書畫菁華特展」以及自 2020 年起之「國寶聚焦」例行展，皆未能促成三件畫作同臺的主要原因。

將目光移至南院，本次展期自 11 月 11 日至 12 月 28 日，延續本院既有檔期之慣例；就展示效果而論，南院 203 展廳提供更為優越的陳設條件，不僅展櫃高度得以完整呈現全幅作品；玻璃的高透光表現，對於反射與炫光等光學干擾相對降低許多；作品與觀眾的觀賞距離亦較北院既定的 120 公分更為貼近，至近可達 65 公分，從而顯著提升墨色層次等細節辨識與臨場感受（圖 14）。此外，同一展廳並納入自 2020 年起以 8K 高畫質所攝製的超精緻畫作影像，藉由大尺寸動態顯示高解析近距離取景的視覺效果（圖 15）；而互動裝置的設計，讓觀眾得以翱翔於北宋山水當中，提供古人未曾享有的臥遊體驗（圖 16），順勢彰顯本院除專注於典藏

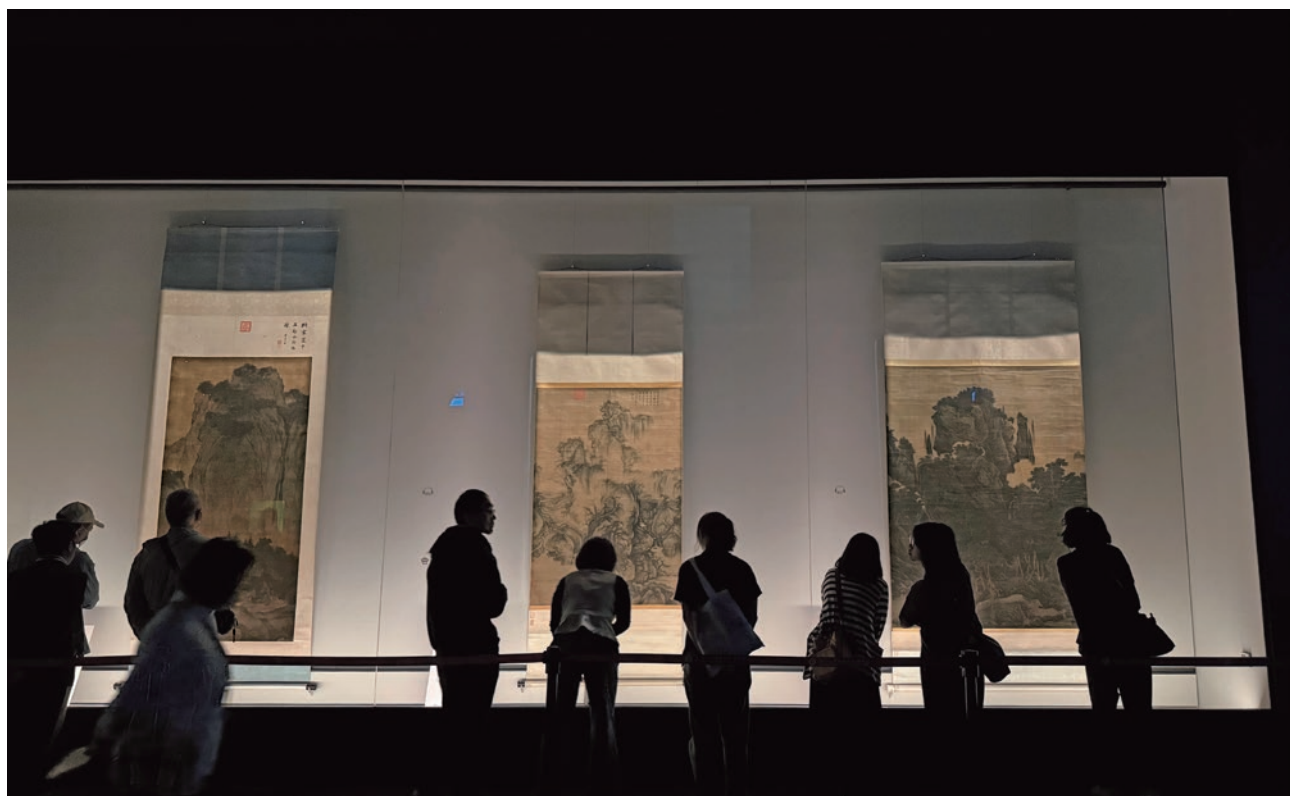


圖 14 甲子萬年——國立故宮博物院百年院慶特展 南部院區 S203 展廳 作者攝

品的展覽與研究外，亦持續運用先進科技，完成作品圖像檢測、高品質複製技術，以及創新多媒體開發等多元面向的努力。此一從珂羅版印刷、四色網版到光學檢測，再進一步邁向 8K 動態攝影、多媒體應用的歷程，完整呈現本院作為一座與時俱進現代化博物館的自我期許與實踐。

回望三件北宋山水畫百年來的生命行旅，不僅彰顯故宮典藏在臺落地生根的文化承擔與歷史記憶；所謂「深根臺灣」的意涵，並非僅指南北院區在展陳設備與場地上的擴充與更新，尤在於透過長年而有系統的展示、詮釋與研究，確立三件北宋山水在畫史譜系中的關鍵地位與經典面貌，從而具體實現故宮在臺保存世界文明的重要使命。

作者任職於本院南院處



圖 15 甲子萬年——國立故宮博物院百年院慶特展 南部院區 S203 展廳 8K 影片 作者攝



圖 16 甲子萬年——國立故宮博物院百年院慶特展 南部院區 S203 展廳 互動裝置 作者攝

註釋：

1. 陳韻如，〈典範的脈動：從北宋山水畫史研究視野出發〉，收入劉芳如、浦莉安、陳韻如編，《鎮院國寶——范寬·郭熙·李唐》（臺北：國立故宮博物院，2021），頁10-36；劉芳如，〈「鎮院國寶」的策展經緯與名作導賞〉，《故宮文物月刊》，463期（2021.10），頁4-37。
2. 見〈清故宮完全開放〉，《申報》（1925年10月14日），2版。另見〈前昨故宮博物院之形形色色〉，《晨報》（1925年10月12日），6版。特別值得一提的是，文中所提的第一批選件目前幾乎均典藏於國立故宮博物院的臺北院區。
3. 劉芳如，〈故宮畫畫在文物南遷時期的展覽〉，《故宮文物月刊》，330期（2010.9），頁58-69。
4. 原田謹次郎，《支那名畫寶鑑》（東京：大塚巧藝社，1936），頁5-6。
5. 朱樸，〈樸園隨譚（一）〉，《古今半月刊》，29期（1943.8），頁3-4。
6. Max Loehr, "A Landscape by Li T'ang, Dated 1124 A. D.," *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 74, no. 435 (1939): 288-289, 293.
7. 渝展的畫畫分為二期展出，〈早春圖〉於第一期展出於第三陳列館，《國立北平故宮博物院書畫展覽會展品目錄》，頁47，圖錄見：https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/SSID-11336595_%E6%9B%B8%E7%95%AB%E5%B1%95%E8%A6%BD%E6%9C%83%E5%B1%95%E5%93%81%E7%9B%AE%E9%8C%84.pdf（檢索日期：2025年9月1日）。
8. 宋兆霖編，《北溝傳奇：故宮文物遷臺後早期歲月》電子書（臺北：國立故宮博物院，2000）https://www.npm.gov.tw/Publications-Content.aspx?l=1&sno=04011491&utm_source=chatgpt.com（檢索日期：2025年9月30日）。
9. 例如曾布川寬在研究早春圖時，所參考的22張圖版中，有5張就來自於《故宮名畫三百種》，參見：曾布川寬，〈郭熙と早春圖〉，《東洋史研究》，35卷4號（1977.3），頁61-86。
10. 莊靈，〈北溝故宮時代的中外學人臺灣藝術家的故事〉，《故宮文物月刊》，455期（2021.2），頁91-105；高居翰，王靜靈譯，〈國立故宮博物院在我學術生涯中的位置〉，《故宮文物月刊》，272期（2005.11），頁92-99；方聞，邱士華譯，〈感念國立故宮博物院〉，《故宮文物月刊》，271期（2005.10），頁22-30。喜龍仁與高居翰在此時期並出版二本討論中國繪畫的專書：Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles, vol.2*. (New York: The Ronald Press Company, 1956); James Cahill, *Chinese Painting* (Geneva: Skira, 1960).
11. 有關本次赴美展詳細紀錄，請參見李霖燦，《國寶赴美展覽日記》（臺北：臺灣商務印書館，1972）。
12. 請參見"Centuries of a Vital Spirit," *Life* 51, no. 7 (1961.8.18) 60B，見https://books.google.com.tw/books?id=oFQEAAAAMBAJ&prints ec=frontcover&hl=zh-TW&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false（檢索日期：2025年9月1日）。
13. 李霖燦，〈范寬谿山行旅圖〉，收入氏著，《中國名畫研究》（臺北：藝文印書館，1973），頁39-49；劉芳如，〈「鎮院國寶」的策展經緯與名作導賞〉，頁11。
14. 有關展覽中對畫作的評價以及會後的研討會專場討論，見Noelle Giuffrida, "The Right Stuff: Chinese Art Treasures Landing in Early 1960s America," in *The Reception of Chinese Art Across Culture* ed. Michelle Ying-ling Huang (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 211-215。
15. 陳韻如，〈典範的脈動：從北宋山水畫史研究視野出發〉，頁17；有關三畫並陳的記載見李霖燦，〈中國畫構圖研究〉，《故宮季刊》，5卷3期（1971春），頁25。
16. Wen C. Fong, "Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting," *Art Journal* 28, no. 4 (1969): 393-394. Richard Barnhart, "Li T'ang and the Koto-in Landscapes," *The Burlington Magazine* 114, no. 830 (1972): 304-315.
17. 三位日本學者的研究分別見：山岡泰造，〈水墨畫に關する一考察：郭熙〈早春圖〉と《林泉高致》について〉，《哲學研究》（京都哲學會），44卷9號（1970.7），頁37-64。（感謝陳階晉博士提供文章參考）；曾布川寬，〈郭熙と早春圖〉，《東洋史研究》，頁61-86；小川裕充，〈唐宋山水畫史におけるイメージーション——潑墨から〈早春圖〉〈瀟湘臥遊圖卷〉まで（上・中・下）〉，《國華》，1034・1035・1036期（1980.6・7・8），頁5-17、35-45、25-36。
18. Wen C. Fong, "Monumental Landscape Painting," in: *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, ed. Wen C. Fong and James C. Y. Watt. (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), 125-137；石守謙，〈山鳴谷應：中國山水畫和觀眾的歷史〉（臺北：石頭，2019），頁51-54。
19. 袁應晦，〈我讀「三公」——故宮「鎮院國寶」特展觀後感〉，《典藏·古美術》，352期（2022.1），頁68-75。