

幻影或實像

王靜靈

傳董源〈江隄晚景圖〉在張大千畫業的位置

二〇〇八年四月二日是張大千先生逝世二十五周年，國立故宮博物院除以先生捐贈作品策劃「受贈寄存書畫展」外，也將先生故居摩耶精舍修繕重新開放供民眾參訪。本刊特選載年輕學者對先生畫業的研究，以紀念國立故宮博物院與大千先生深厚的情誼。

楔子：撲朔迷離的作者與斷代問題

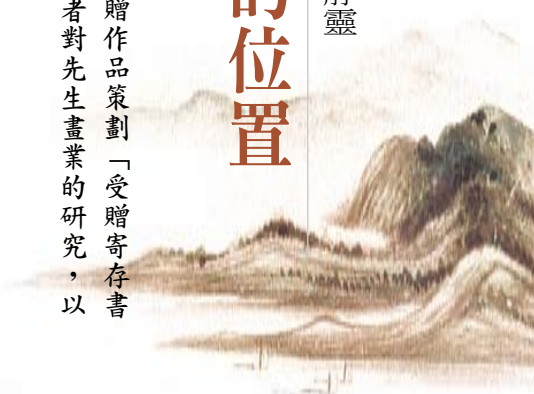
目前收藏於國立故宮博物院的批大風堂遺贈書畫名跡當中，有一幅傳為董源（或作元，？—約九六二）的〈江隄晚景圖〉，是張大千（一八九九—一九八三）舊藏，大風堂的一件鎮堂之寶（圖一）。然而，從這幅畫所流露的外在風格來看，這幅名為〈江隄晚景圖〉的董源畫，卻與我們一般所認識的董源風格相當地不同。此外，又由於是出自於大風堂，因此這幅畫在鑑定上也落入如現藏於美國紐約大都會博物館（The

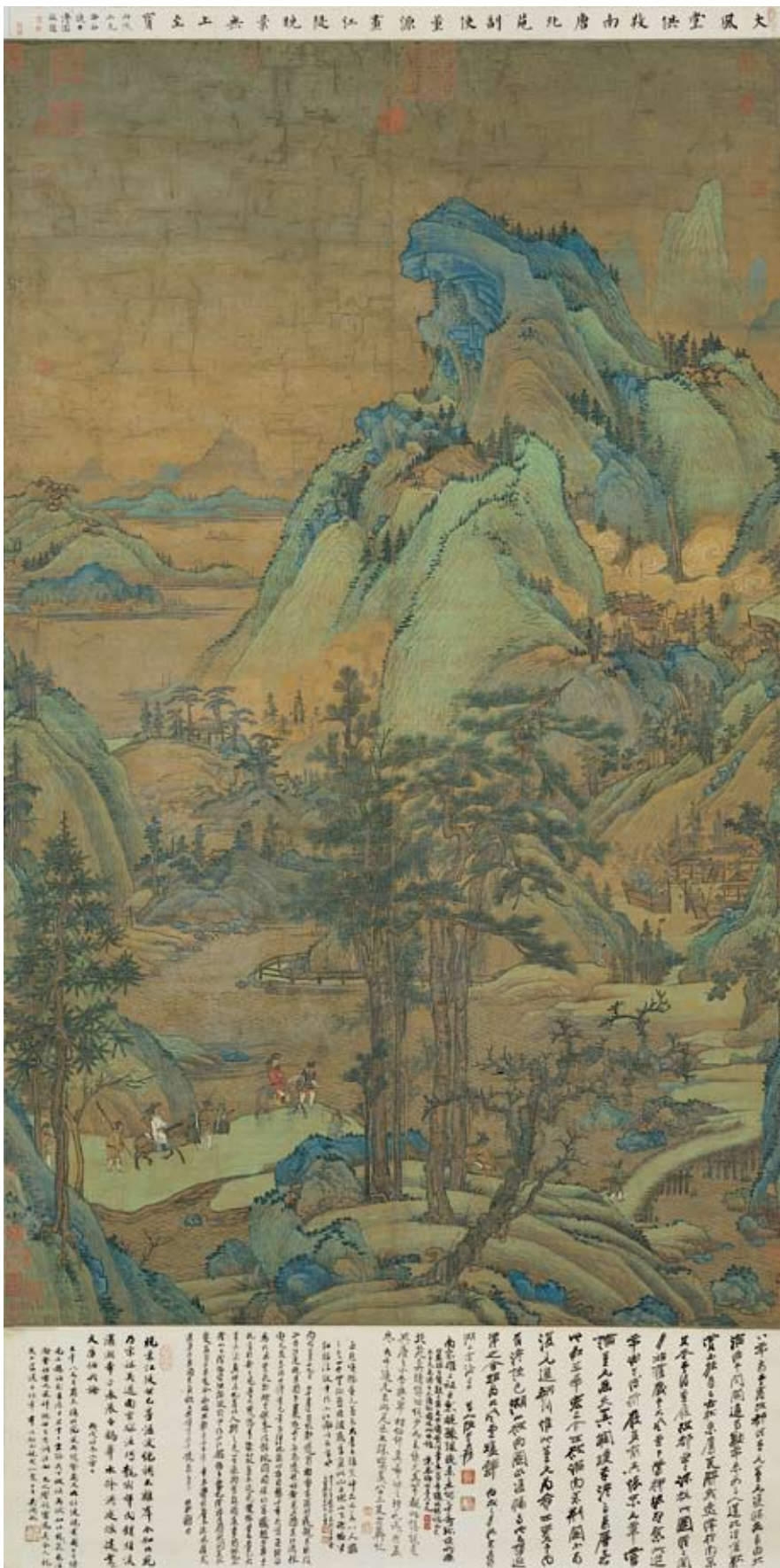
Metropolitan Museum of Art）的〈溪岸圖〉一樣坎坷的命運，對於其時代與作者等問題的討論存在著眾說紛紜的膠著狀態。

值得注意的是，雖然〈江隄晚景圖〉有著如〈溪岸圖〉一般「坎坷」的遭遇，但是目前學界對於這幅作品的討論卻沒有〈溪岸圖〉來得熱烈。而研究董源的相關著作，對於此畫也多略而不提。即便如此，〈江隄晚景圖〉雖不及〈溪岸圖〉般「集三千寵愛於一身」受到學界廣泛的討論與注目，關於這件作品的作者以及斷代問題卻也呈現出分歧的意見。

最早談到這幅畫作者問題的是江兆申，其在〈悼念張大千先生〉文中回憶一次在大千故居摩耶精舍見到〈江隄晚景圖〉的情形：

有一次我去看他，畫室牆上正懸掛著董源的一幅畫，大千先生坐在我身後說：「你看像不像趙雍！」我心中著實吃了一驚，因為我內心所想的正是趙雍，當時我答不上話來。大千接著說：「我買進的時候，原認為是趙雍。但重裱之後，經過洗滌，樹幹上露出趙幹的款來，像是後人加的。最後



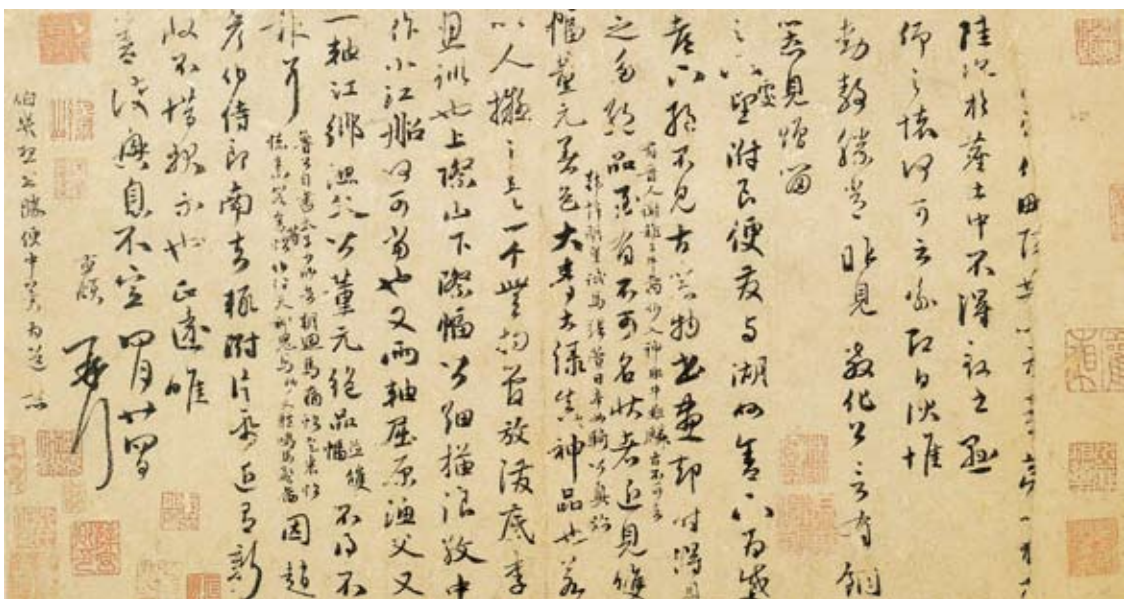


圖一 (傳)董源 《江隄晚景》 國立故宮博物院藏

我的女婿從北平給我找到故宮複印的趙孟頫書札，書札中說：『都下都不見古器物。書畫卻時得見之，多絕品，至有不可名

狀者。近見雙幅董元，著色大青大綠，真神品也，若以人擬之，是一個無拘管放潑底李思訓也。上際山下際幅，皆細描浪

紋。中作小江船，何可當也。』信中所描述的，與這張畫完全相同，所以最後定為董源。」
這段文字說明了這幅畫之所以



圖二 趙孟頫〈致鮮于樞信札〉 趙孟頫、鮮于樞〈墨跡合冊〉 國立故宮博物院藏

定為董源手筆的前因後果，主要是根據趙孟頫（一二五四—一三二二）寫給好友鮮于樞（一二五六—一三〇一）的一封信書札中的內容（圖二）。同時江兆申的回憶也透露出這幅畫作者為趙雍（一二八九—約一三六〇）的可能性。

承續著這一條線索，繼而有論者提出更進一步的說法，巴東認為此畫的畫風面目接近元代的趙雍，疑不到五代，雖與董源畫風有所關連，但恐非董源親筆。就畫風斷代的相關因素而言，或應將此畫正名為〈趙雍做董源江隄晚景〉較為合宜。然而，巴東的說法僅僅出現在一枚圖版解說的一個句子之中，至於其論證依據則無可確知。另外，認為此畫與趙雍畫風相關的還有高木森，其指出此畫無論筆法、設色以及景物細節皆與趙雍、盛懋（約一三一〇—一三六〇）等人有密切關係，因此將之視為十四世紀後期的畫作，約與王蒙（約一三〇八—一三八五）相當。高氏此一論說的立足

點主要是其認為〈江隄晚景圖〉在畫面空間的表現上可以聯繫到王蒙的空間概念，然而以此作為其斷代的唯一證據似乎過於主觀，就算〈江隄晚景圖〉與趙雍、盛懋等人風格相關且在空間的表現型態上又與王蒙有所聯繫，焉知不是趙雍、盛懋、王蒙等人受到〈江隄晚景圖〉的影響？除此之外，方聞則將此件作品定為十四世紀或更晚時期的作品，雖然將它定為元代作品，不過方聞並沒有指出關於此件作品可能的作者是誰。此外還有高居翰（James Cahill）則在編撰《中國古畫索引》（*An Index of Early Chinese Painters and Paintings*）時，將這幅作品視為是一件晚期做作（late imitation）。

有別於其他的說法，首先對傳董源〈江隄晚景圖〉這幅作品持肯定態度的是王耀庭，除了對於此畫的時代以及作者問題提出正面看法的意見之外，在王氏的研究中還對於畫中人物的衣冠做了詳實的考

據。不過，耐人尋味的是，王氏對此畫的作者和斷代意見則在後來的研究中有所轉變，其在〈傳董源〈洞天山堂〉、〈龍宿郊民〉初探〉一文中根據畫中的「披麻皴法」、「樹法」、以及「青綠設色」，而認為將之視為「元人或者趙孟頫周邊所認識的董源青綠山水」並無不可。

另外，古原宏伸則對這件作品發表了不同的意見，在其〈大幻影—大千與董源〉一文中，作者對於張大千的畫學以及其仿古作品提出質疑，並提出批判的意見。認為大千只不過是一名二流的仿古大家，並且在其眾多的仿古活動中雖然產生了不少優秀的作品，然而卻未見真正具有大千獨特風格的山水畫。古原氏將論述的軸心設定在張大千的仿董源畫。認為大千由仿石濤（一六二四—約一七〇七）到仿董源的過程是一個極端的強制行為，而這個過程恰恰顯示出形式化仿古的末期症狀，即畫家本身就算沒有其內在之必

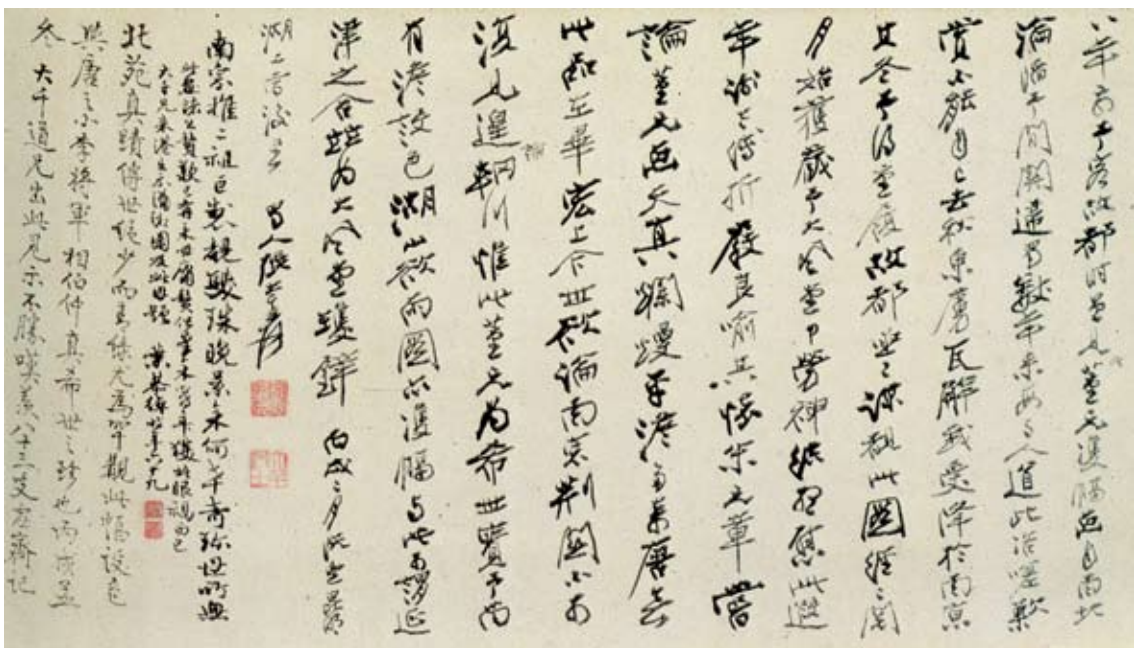
然性，也仍然可以自由選擇。更進一步指出張大千之所以選擇董源作為臨摹的對象僅僅是出於其對「上崑崙尋河源」的天馬行空、雄偉浪漫的投射。在思考大千與董源之間的關係時，古原氏選擇處理〈江隄晚景圖〉這幅作品，並提出這幅畫是張大千的創作之驚人的論點。根據這個論點的產生，古原氏舉出〈江隄晚景圖〉一畫中張大千留下的四個敗筆：

- 一、畫中行旅的人物表現出從容的情態，古原氏認為此一母題不存在於十七世紀之前的作品。
- 二、畫中所繪掛有酒旗的酒屋與茶店的描繪是有錯誤的，與郭熙（約一〇二〇—約一一〇〇）的〈山莊高逸圖〉中的描繪不同。
- 三、江隄上設置的木柵如若古畫中的描繪（如李唐〈約一〇四九—約一一三〇或約一〇七〇—一一五〇〉〈夏景山水圖〉），卻更像是公園、遊樂場的設施，木柵看起來是新的、是摩登的。

四、畫中山石的皴法，令人產生「失調感」。另外從山石的結構看來，〈江隄晚景圖〉一畫的山石結構屬於北方山水系統，但此畫的皴法卻是披麻皴，是南方體系的畫法，兩者屬性不合。

傅申教授則對於古原氏的論點加以駁斥，認為此畫決計不是張大千偽作，其年代至遲在元代以前。

綜合以上的研究，可以嘗試理出目前對於〈江隄晚景圖〉的一些看法，在作者的問題上有董源作、趙雍作、張大千作等意見；在時代上則有五代（十世紀）、元代以前、元代後期（十四世紀後期）、以及二十世紀等不同觀點，實是眾說紛紜且毫無共識。由於研



圖三 張大千 〈跋董源《江隄晚景》〉 (傳)董源 〈江隄晚景〉(局部) 國立故宮博物院藏

究材料的缺乏，要明確地將〈江隄晚景圖〉斷代或是歸於某位畫家之手，確實有其難度。本文無意捲入此一紛爭，而是想要將問題聚焦在張大千身上，探討這件被喻為大風堂鎮山之寶的作品與張大千的關係。主要討論該件作品流入張大千之手的經過，該畫是否為張大千偽作，以及其在張氏畫業中的位置和對他的影響。

〈江隄晚景圖〉的內容

〈江隄晚景圖〉一畫繪製在雙片拼接的絹上，其畫幅高一七九公分，寬一一六·五公分。畫面中央近景處繪有一層一層的土坡，土坡上矗立著一組以兩株松樹為主的樹叢，樹的高度幾乎達到畫面全高的一半，樹叢的前方另有一株往畫面右方斜穿的枯木，枯木上爬著藤蔓，顯得十分老態。同樣屬於前景在畫面的左方另有一座略高的坡石，坡石上有一組三株分別以散狀點葉、枯枝以及橫筆點葉表現的樹叢。前景的樹叢坡石之後是一條蜿蜒

的河道，河岸的江隄上有三名或騎驢或騎馬正在趕路，頭戴寬邊帽、身著圓領寬袖衣袍、繫腰帶的高士，其衣著的顏色由左至右分別是白色、紅色以及黃色。同時三名高士的前後還有分別挑擔、攜琴等等的童僕，位於行列最後一位的隨侍所扛著的拐杖上還繫有一支拂塵，而這拂塵正點出了三名主人高士的身分。這三名高士以及隨行的童僕恰恰形成一行由畫面左下往畫面右方中央山坳處行進的隊伍。

山坳處和江隄之間則由一座構造簡單的橋互相聯繫。其中有一戶人家，從柴門前所懸掛的酒帘可知其為一間旅店，旅店看來簡樸，其間雞犬相聞，靠近柴門的入口處還有人相互揖拜，旅店裡也有數人正在忙著。旅店的院子裡座落著一塊湖石，周圍還有看似竹圍般的樹叢以及草堆和雞籠。山坳之外，是一連串巍峨崢嶸的高山，其主體結構略成S形，位於畫面中軸略偏右的部位。山間瀑布流泉、樹木叢生。山

幻影或實像—傳董源〈江隄晚景圖〉在張大千畫業的位置



圖四 張大千 〈張大千致蕭菲存信札〉 祖燕興藏

間矗立著幾座被捲雲所繚繞包圍的宮室，其下的樹林裡，還有兩隻用肉眼幾乎看不見的白鹿穿梭其間，以及一隻雉雞正做振翅欲飛狀，足見畫家描繪細節的功力。畫幅的左方則是較低矮的山坡，山坡沿著蜿蜒的河流分布，其上有叢生的樹木以及草亭。遠方遼闊的江面上則有漁舟點點，江面上第一

堵遠山腳下則有一簇村落，之後則是成層漸遠漸淡的遠山，拉出空間的距離與深度。除了畫面本身，這幅畫的畫幅上下都各加了題識。上幅的題識由溥心畬（一九八六—一九六三）以楷書寫「大風堂供養南唐北苑副使董源江隄晚景無上至寶」；下幅則有張大千的題跋

和一段摹前引趙孟頫書札的書法，以及葉恭綽（一八八一—一九六八）、謝稚柳（一九一〇—一九九七）、龐虛齋、吳湖帆（一八九四—一九六八）等人縱書於一九四六年的題詩與跋文共六則。另外畫上還有張大千鈐印「至寶是寶」、「不負古人告後人」、「別時容易」、「大千之寶」、「張氏寶藏」、「瀟湘畫樓」、「球圖寶骨肉情」、「大風堂珍玩」、「南北東西只有相隨無別離」；張大千兄張善子鈐「善子心賞」印一方；江元璞鈐「鑑定真跡」、「元璞一字樹圍」、「江樹圍鑑藏」、「江氏靜學齋藏」、「梅田江氏菊籬鑑賞書畫章」等；另有「芳林近聖居鑑賞章」、「清賞」、「無妙世玩」等鑑藏章，以及歷朝皇室收藏印記：宋徽宗「宣和」（半印）、「政和」（半印）；畫幅右下方有明代洪武內府的「司印」半印；還有清宮收藏章「石渠寶笈」、「三希堂精鑑璽」、「乾隆鑑賞」、以及「宜子



圖五 張大千 〈臨董源江隄晚景〉 1946年

孫」等等計二十五枚。

〈江隄晚景圖〉的流傳與收藏經過

關於〈江隄晚景圖〉流傳的問題其實相當複雜，筆者認為應當以張大千作為分水嶺，將之分為張大千收藏前和張大千

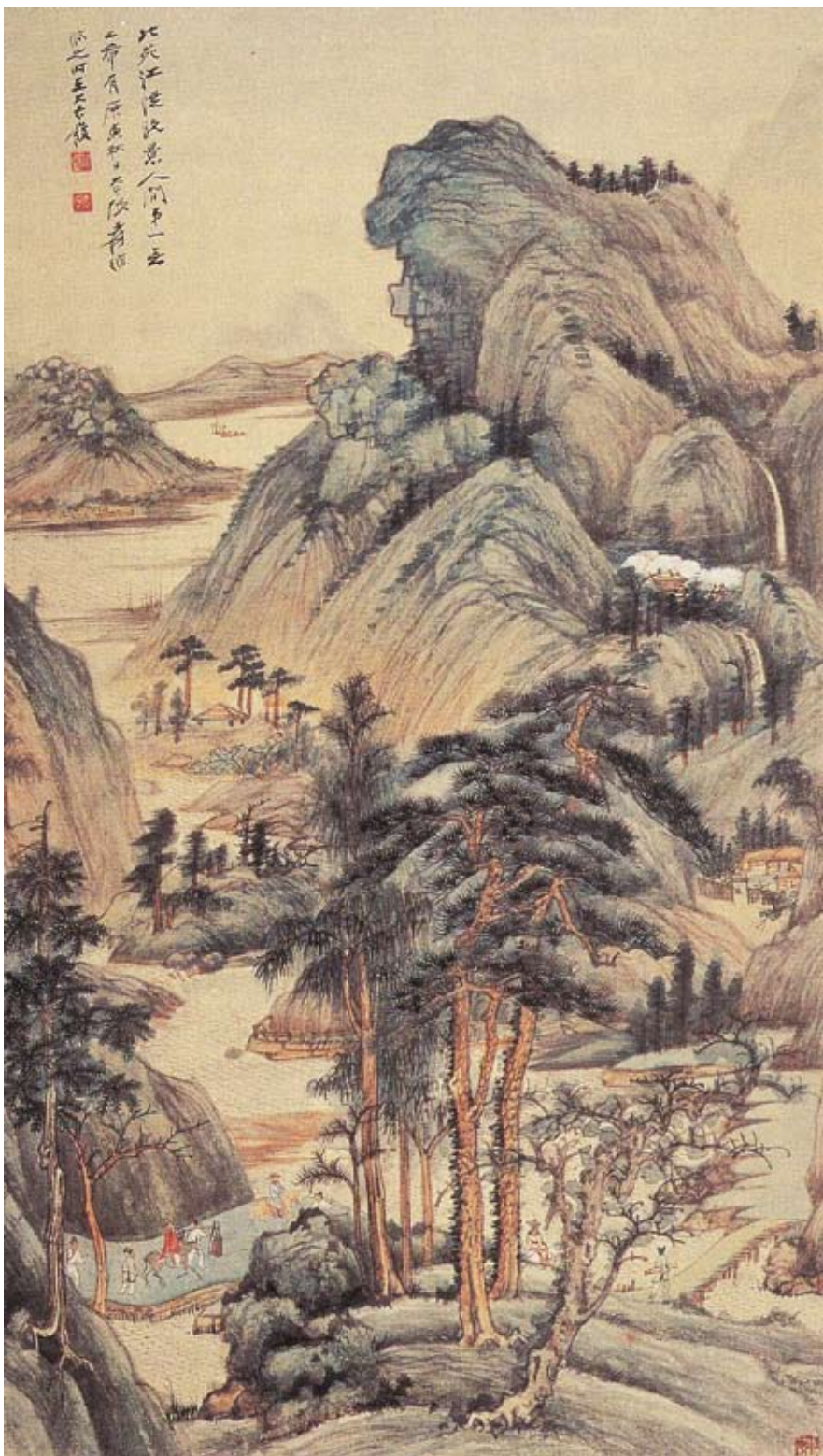
收藏後兩個階段來看。一如前述，〈江隄晚景圖〉之所以稱為「江隄晚景」完全是張大千得自於前引趙孟頫致鮮于樞信札（圖二）當中的描述，並從《宣和畫譜》中挑出著錄於董源名下的「江隄晚景」做為此畫的名稱。雖然從畫面上所

鈐的宋、明、清歷朝收藏印章看來，這一件作品顯得流傳有緒，來歷清楚（姑且不論其上印章之真偽），但在張大千將這幅畫命名為〈江隄晚景圖〉之前，此畫的流傳畫名為何則未可知。

至於這幅作品如何入藏到大風堂，在畫幅的下方由張大千親筆書寫的一段跋語，清楚地描述了收藏這幅畫的經過：

八年前，予客故都時，曾見此董元雙幅畫。自南北淪陷，予間關歸蜀。數年來，每與人道此，咨嗟嘆賞，不能自己。去秋東虜瓦解，我受降於南京，其冬予得重履故都，亟亟謀觀此圖，經二閱月，始獲藏於大風堂中，勞神結想，慰此遐年，謝太傅折屐良喻其懷。米元章嘗論，董元畫天真爛熳，平淡多奇，唐無此品，在畢宏上。今世欲論南宗，荊關不可復見，遑論輞川，惟此董元為希世寶。予尚有澹設色〈湖山欲雨

幻影或實像—傳董源〈江隄晚景圖〉在張大千畫業的位置



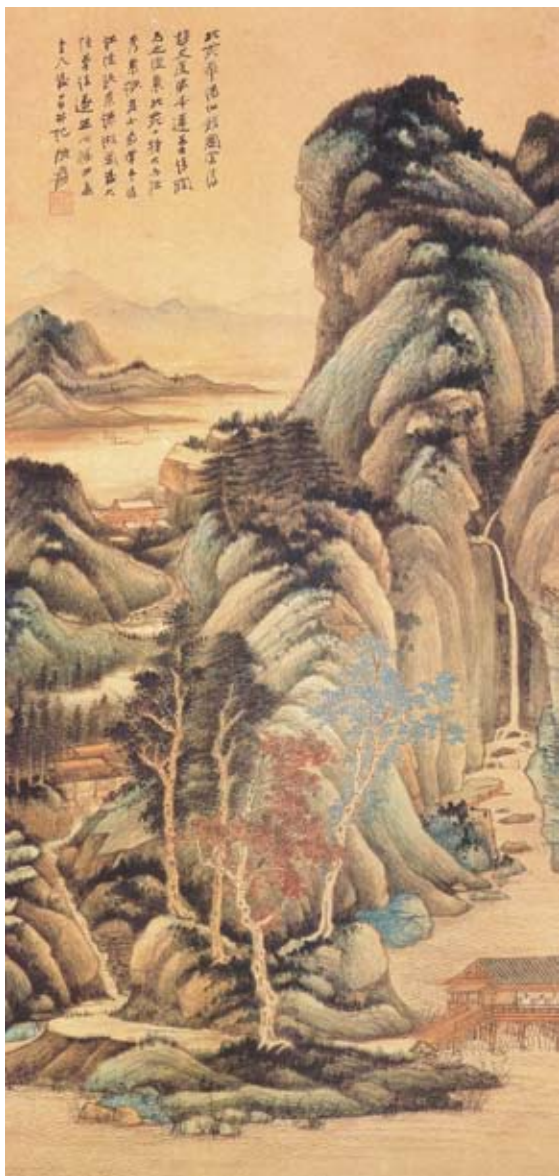
圖六 張大千 〈縮臨董源江隄晚景〉 1950年

圖〉，亦雙幅，與此可謂
延津之合，並為大風堂瓊
壁。丙戌二月既望，昆明
湖上雪後書，蜀人張大千
爰。（圖三）

透過這段題跋，我們可以知道

在一九三八年張大千就曾經在
北京見過此畫，然而因為戰亂
的關係，一直到一九四五年的
冬天張大千重返北京，歷時兩
個月到處尋覓才如願獲得。這
是〈江隄晚景圖〉畫幅上來自

張大千最直接的「官方版本」
說法。根據張大千晚年的秘書
馮幼衡所指出，當時張大千是
以「五百兩金子和二十張明
畫」，從一位雅好收藏的韓軍
長手中購得。



圖八 張大千 〈仿董源華陽仙館圖〉 1949年



圖七 張大千 〈臨董源江隄晚景〉 1950年

根據古原教授的說法則是，〈江隄晚景圖〉是張大千經由北京琉璃廠古董商處收購的一批由溥儀於長春脫手的內府藏品中的一件。此外，劉九庵在〈張大千偽作名人書畫的瑣記與辨偽〉一文中引用的一封無紀年張大千書札，則提供了〈江隄晚景圖〉或為張大千偽作的可能性：

弟存仁弟足下：昨寄去畫
 簽卅四條，乞心畬先生法
 書者，度已收到。茲復寄
 上三條，煩弟於《式古
 堂》、《大觀錄》諸書一
 檢北苑畫目，有〔□□〕起
 蟄圖〕或〔湖山風雨〕等
 名目相近者錄出，仍乞心
 畬先生楷書。如兄在湖上
 時所乞題之〈江隄晚景
 圖〉、〈湖山清曉圖〉，
 千萬速為求得寄下。此兄
 十年前從悲鴻先生借來，
 去年始易得者，少候頃已
 全補完畢，只待此題額
 來，即付裝裱耳。前托轉
 上海之畫寄出否？再請告
 樹人世兄承置之。《東洋美



圖九 張大千 〈仿董北苑江隄晚景〉 1947年

術論考》，請寄上海愚園路八三三弄十號謝稚柳先生。至盼，至盼，此詢學安。兄爰白，尊大人刻安，七月初六日。（圖四）

此〈江隄晚景圖〉一圖，正為溥心畬簽題：「南唐董源江隄

晚景圖軸」，又畫幅頂上橫額有「大風堂供養南唐北苑副使董源畫江隄晚景無上至寶，丙戌上元西山逸士溥儒敬題。」丙戌為一九四六年，這一封書札成立的時間當在此前不久。劉九庵續據此指出張大千偽作名人書畫的一些特徵：

- 一、多採用舊紙、舊絹以及舊裝潢，並由劉少侯等裝裱能手作舊。
- 二、請溥心畬題寫題簽，以作為名人鑑賞的「保證」。
- 三、選取歷代著錄書中有名者，按記載繪成



圖十一 張大千 〈臨仇英滄浪漁翁〉 1947年



圖十 王時敏 〈臨李成山陰泛雪圖〉 《小中現大冊》第一開
國立故宮博物院藏

圖，使之成為流傳有緒的名跡。

就〈江隄晚景圖〉的狀況而言，不論從其畫作之材質、畫上所有名人的題跋背書、或是其定名的成立過程來看，似乎都頗符合劉氏所歸納的特徵。而〈江隄晚景圖〉的收藏史在經過這些不同版本的各自表述與演繹之後，更顯得撲朔迷離，成為一樁懸疑的「羅生門」案件。

〈江隄晚景圖〉與張大千

那麼〈江隄晚景圖〉到底是不是張大千的偽作呢？張大千常常以此畫為範本，臨寫圖中的老樹不下三十餘次。而對於其全圖的描寫，至少也有三本：

- 第一本：一九四六年春臨（圖五）。
- 第二本：一九五〇年秋於大吉嶺的縮臨本（圖六，梅雲堂藏）。
- 第三本：一九五〇秋臨本，雙併絹本（圖七）。

若我們將〈江隄晚景圖〉

幻影或實像—傳董源〈江隄晚景圖〉在張大千畫業的位置

以及張大千的三件臨本並列，即便張大千臨得如何唯妙唯肖，仍能發現其在筆法上仍存在著一些差異。以其中最忠實的臨本（一九五〇年秋雙併絹本）為例，雖然這一幅是張氏按原畫原尺寸勾摹的作品，與原作十分的近似，幾乎可說到達維妙維肖的地步，但是若細觀兩畫的筆法，則可見到兩作截然不同的本質差異。

〈江隄晚景圖〉所呈現的筆墨線條表現較為沉穩且略顯稚拙，相形之下張氏的臨本的線條表現則較為圓轉流利，特

別是在行筆時較原作顯得輕靈的多，這樣的線條特質的差異在張氏畫樹枝時最為明顯，其常常以較快速的運筆畫樹枝，有時甚至因為速度太快，而在樹枝末梢造成回勾的現象，這種在快速運筆之下不經意地形成的勾形弧度是張大千繪畫所特有的習慣，而這樣的繪畫習慣，卻完全不見於〈江隄晚景圖〉的畫面之中（表一—一）。







其次在點葉的方法上，張氏的混點較為圓厚，且其叢組的關係比較密實，原作的混



圖十二 張大千 〈贈李秋君秋水春雲〉 1948年

點較扁，且其結組的重疊關係較為疏朗（表一—二、一—三）；而原本〈江隄晚景圖〉中類似介字葉的點葉方式，在張氏的臨本中也被畫家重新詮釋，將之拉長轉為一種由上往下以長短參差不等且略有弧度的直線的筆法（表一—四）。除了上述繪畫習慣與筆法的差異之外，兩件作品在空間結構上也呈現相當明顯的不同。原來在〈江隄晚景圖〉當中左右兩邊有遠近層次的遠山，在張氏的臨本裡則分別簡化為三層，原本中具有深度的空間表現，在臨本中並不存在（表一—五、一—六），而這種空間簡化的手法，在另外兩件張大千的臨本，即一九四六年臨本（圖五）以及一九五〇年縮臨本（圖六）當中更是明顯。從這些線條本質以及空間結構的差異看來，〈江隄晚景圖〉是張大千偽作的可能性幾乎是微乎其微，應是出於他人之手，而非張大千。

經過以上的分析比較，我們知道〈江隄晚景圖〉並非

1-3	1-2	1-1	
			
			

附表一：傳董源，〈江隄晚景圖〉與張大千，〈臨江隄晚景〉比較表

是張大千的偽作，事實上在傳世所謂董源的作品中，〈江隄晚景圖〉是影響張大千最深刻的畫作之一。例如其作於一九四九年的〈仿董源華陽仙館圖〉上即有張大千自題：「北苑〈華陽仙館圖〉嘗得趙文度臨本，運筆清潤而乏俊氣，北苑一種大而能秀氣概，良不易學，予得〈江隄晚景〉、〈瀟湘圖〉後大悟筆法，遂作此幅。」(圖八)，說明〈江隄晚景圖〉一畫對張大千畫業的啟發。除此之外，若審視〈仿董源華陽仙館〉的構圖，即可看出該畫的構圖其實是脫胎自〈江隄晚景圖〉，惟畫家更動了部份細節，但畫面右方的「V」形峽谷以及遠山卻是毫無二致。

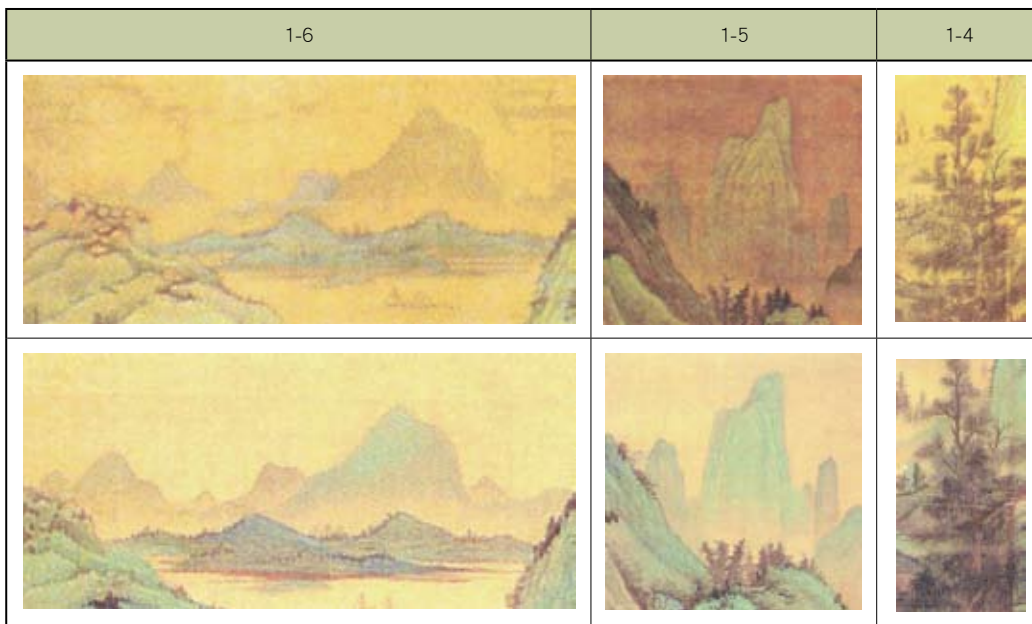
結論：大千繪畫的活水源頭

作於一九四七年的〈仿董北苑江隄晚景〉(圖九)也是一個例子，在這幅作品中張大千以較為寫意的青綠設色描繪了佇立在江岸邊的巨巖，雖題為「仿董北苑江隄晚景」，但是畫面的構圖卻與〈江隄晚景圖〉無涉，主要是取法其青

綠之設色。但是若詳細觀察其構圖，就能明白張大千事實上挪用了來自於王時敏，〈小中現大冊〉第一開〈臨李成山陰泛雪圖〉(台北國立故宮博物院收藏，圖十)的構圖，只是稍加變動罷了，而畫面中波江潏潏、江帆點點的意象實不出「江隄晚景」的範圍，故此畫可以說是〈江隄晚景圖〉設色與畫意以及〈臨李成山陰泛雪圖〉構圖的融合。另外，在作於一九四七年的〈臨仇英滄浪漁笛〉(圖十一)以及作於一九四八年的〈贈李秋君秋水春雲〉(圖十二)中流水的波紋，也都能發現到〈江隄晚景圖〉的影子。

〈江隄晚景圖〉深深地影響了張大千的繪畫創作，甚至成為其「上昆侖尋河源」的關鍵性典範之一。他不但一再，再而三地對其進行各種臨做；其畫中的構圖、皴法、或是樹法、或是其青綠設色、或

幻影或實像—傳董源〈江隄晚景圖〉在張大千畫業的位置



參考文獻：

1. James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings* (Berkeley: University of California Press, 1980).
2. Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong, *Along the Riverbank, Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999).
3. 王耀庭, 〈江隄晚景圖〉, 《故宮文物月刊》, 1卷4期, 1983/07。
4. 王耀庭, 〈傳董源〈洞天山堂〉、〈龍宿郊民〉初探〉, 《故宮學術季刊》23卷1期(2005)。
5. 古原宏伸, 〈大幻影—大千與董源〉, 《國立台灣大學美術史研究集刊》, 第2期(1995)。
6. 古原宏伸, 〈偽作的季節—一九五〇年代的張大千〉, 收入《中國畫論の研究》(東京:中央公論美術, 2003)。
7. 巴東, 《潑彩敦煌—張大千的藝術與生活》(台北:典藏, 2005)。
8. 江兆申, 〈悼念張大千先生〉, 《中央月刊》, 15卷6期, 1983/04。
9. 高木森, 《元氣淋漓》(台北:東大, 1998)。
10. 國立故宮博物院編輯委員會編, 《大風堂捐贈名跡特展圖錄》(台北:故宮, 1983)。
11. 傅申, 《張大千的世界》(台北:藝之堂, 1998)。
12. 傅申, 〈上昆侖尋河源: 大千與董源—張大千仿古歷程研究之一〉, 收入《張大千溥心畬詩書畫學術討論會論文集》(台北:故宮, 1994)。
13. 馮幼衡, 《形象之外: 張大千的生活與藝術》(台北:九歌, 1983)。

是其畫水法也影響張大千的創作甚鉅。同時，根據謝稚柳在畫幅下的題跋，張大千更常常讚美〈江隄晚景圖〉：「其江流林壑之美，有非世傳董源筆可得比並。」因為對〈江隄晚景圖〉的鍾情，此畫在大千之旅之際總是其行囊中的隨行之物，由此可知張大千對其珍視寶愛之深。此亦可由張大千鈐在畫上的印章「南北東西只有相隨無別離」，作為旁證。

雖然〈江隄晚景圖〉不見得一定是董源的手筆（事實上非常不可能）但在張大千的心中，〈江隄晚景圖〉和董源卻是劃上等號的。〈江隄晚景圖〉的董源形象深深地烙印在張大千的心中而成為他一生畫業的活水源頭。對張大千來說〈江隄晚景圖〉並非是虛無飄渺的幻影，而是一幅歷歷在目的實像！**註**