

風格 鑑藏 接受

積寅書

關於明清書畫史的若干片斷

◎ 万新华 著



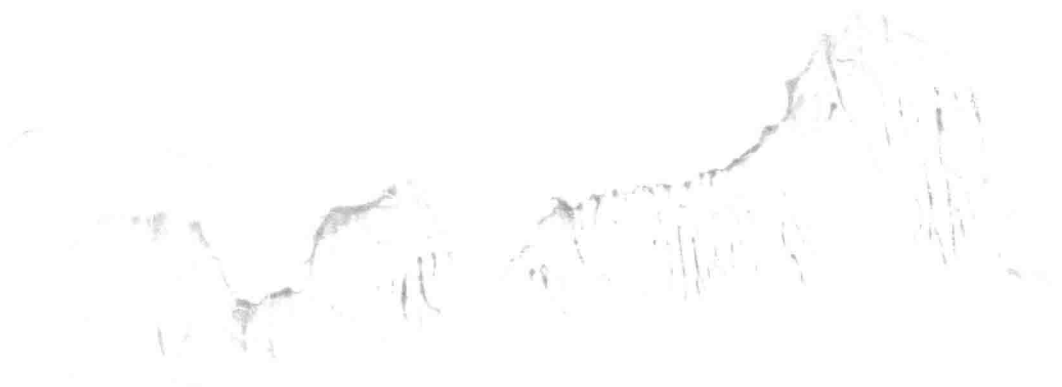
ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

風格 鑑藏 接受

積寅書

關於明清書畫史的若干片斷

◎ 万新华 著



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

风格 鉴藏 接受: 关于明清书画史的若干片断 / 万新华著. —杭州: 浙江大学出版社, 2017. 1

ISBN 978-7-308-16348-4

I. ①风… II. ①万… III. ①汉字—书法—研究—中国—明清时代②中国画—绘画研究—中国—明清时代
IV. ①J292.11②J212.092.4

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第257055号

风格 鉴藏 接受关于明清书画史的若干片断
万新华 著

责任编辑 刘依群

书名题字 周积寅

责任校对 田程雨

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路148号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排版 浙江时代出版服务有限公司

印刷 浙江印刷集团有限公司

开本 787mm×1092mm 1/16

印张 26.75

插页 4

字数 447千

版印次 2017年1月第1版 2017年1月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-308-16348-4

定价 88.00元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行中心联系方式: (0571) 88925591; <http://zjdxbs.tmall.com>



万新华 江苏海门人，1998年6月毕业于南京艺术学院美术史系，现任南京博物院陈列艺术研究所所长、研究馆员。

主要从事中国绘画史研究，曾应上海书画出版社《朵云》杂志之邀编辑《倪瓒研究》《王蒙研究》《20世纪中国美术史学史研究》《陈洪绶研究》等专集。

编有《傅抱石著述手稿》《傅抱石篆刻印论》《傅抱石论艺》《江山如此多娇：傅抱石毛泽东诗意图作品集》《所谓伊人：傅抱石仕女画集》《明代吴门绘画》《清代扬州绘画》等。著有《艺术中的传播》《柯九思》《舍形悦影》《傅抱石艺术研究》《圣地韶光：20世纪中期中国画之韶山图像》《图像风格 观念：中国现代绘画史研究丛稿》《傅抱石美术史学论稿》《傅抱石绘画研究（1949—1965）》《王原祁研究》《看画读书随录》等。

曾获江苏省第十三届哲学社会科学优秀成果奖二等奖、第二届江苏紫金文艺评论奖三等奖等。

不同，傅抱石面对的石涛肯定与张大千、唐云面对的石涛不同，而林风眠、关良、张光宇三人面对传统的态度和他们的艺术实践是20世纪特有的现象，他们承上的方式将会被异化后的时代现实借鉴和接受。傅抱石的作品一直令人着迷，不管山水还是人物，可谓“酣畅淋漓，真宰上诉”，不是一笔一墨的酣畅，而是满纸烟云弥漫不计得失的痛快，这种不可言说的笔墨气势反得神韵。傅抱石的绘画作品很难从一笔一墨来说具体，有时分析越具体深入，越会远离作品摄人心魄感受。

当文曲星划过上个世纪灿烂的星空时，都会留下绚丽的光芒。在光芒余晖的映照下，总会有关注者究竟那抹光芒对未来的意义。齐白石有张次溪笔录口述，郎绍君先生深入推进；傅雷之于黄宾虹，之后王中秀先生做尽了无人可以取代的基础工作；刘曦林先生之于蒋兆和；叶宗镐先生之于傅抱石，后来又冒出来这个万新华。研究20世纪画家个案，由于时间近，获取和释读资料都方便，只要肯花时间，可以得到很多研究对象的文献和第一手材料。回首细究20世纪画家个案研究现状，其实像王中秀、万新华这样的研究者还是不多，大多数个案的研究还停留在门生、家人怀念阶段，当然这些纪念性的文字，也会给后来研究者提供较为亲切而直观的片断材料。

在自己有缺陷的知识结构里继续前行，是否可以找到或许能够借鉴的案例？先前，我曾收集了很多庞薰琬和决澜社的资料。决澜社画家以西入中的姿态，也引起我强烈的兴趣，模糊中感觉可以写点什么。后来，我看到青岛臧杰对决澜社的研究成果《民国美术先锋——决澜社艺术家群像》（新星出版社2011年4月第1版），才体会到画画闲暇作些兴趣使然的阅读尚可，像模像样地落实到文字，那种缺乏史学基本功训练的前提，真当算是有心无力。先是联系上臧杰兄，来往中把自己收集到他尚且没有的决澜社资料寄赠，自己偷懒了却心事，乐得分享他未来进一步研究的成果。我也曾做过石涛人物画考略，石涛早期研究者傅抱石研究石涛的文献进入阅读目录，尝试借助一个选题的功课，让自己信马由缰的阅读具体一点深入一点。出于对傅抱石天纵奇才的绘画成就和理性的史学研究业绩于一身的特例好奇，一直努力关注当今傅抱石研究的现状。万新华的著作《傅抱石艺术研究》（江西美术出版社2009年8月第1版）、《傅抱石美术史学论稿》（山东美术出版社2013年6月第1版）、《傅抱石绘画研究（1949—1965）》（人民美术出版社2014年10月第1版）“傅抱石研究三部曲”接踵出现。通过对新华兄著作的阅读，我开始思考那个不远的时代，为那个时代的跌宕起伏而感慨叹息，

又更加理解那个时代其他艺术家的人生境遇和个人选择。正如台湾学者毛文芳在《傅抱石绘画研究（1949—1965）》序言中提到：“新华兄穿梭于历史的缝隙间，潜伏于档案橱柜的暗角里，从斑驳的旧帙里收索断简残篇，挖掘爬梳，抽丝剥茧，建立一个迅速冰冻、即将瓦解的历史记忆，让傅抱石在这些绵密的文献重构里复活，作者无疑就是一名织锦画家，一经一纬细细地编织傅氏被人遗忘的面貌，谱写傅抱石的生命史、心态史、精神史。”傅抱石在史学研究上努力还原石涛，绘画上努力塑造屈原、杜甫等，万新华则用文字还原、重塑了历史迷雾中的傅抱石。

去年12月，万新华作为“潘天寿纪念讲座”邀请学者出现在中国美术学院的南山报告厅，圆敦厚实个不高，声音洪亮有口音，等他发言完，我就移近座位，轻声表示来自读者的敬意！午餐时相互聊到共同认识的朋友，提起魏广君在《中国书画》时，怎样把他一篇稿子从废纸篓里救起，可谓编辑与作者之间的佳话。于是互加微信方便联系，知道他是微信圈偶尔冒泡朋友，到底是不让一日闲过的学者，只要出现我就会东一榔头西一斧头，不放过调侃老兄的机会。见过几次面，我也借机问起其研究方向的动因，他总是举重若轻地谈到工作单位的优势，傅家那么多资料捐给南京博物院，不去做可惜了。还告诉我他一直在做明清绘画的研究，只是傅抱石研究先成规模，也不是自己刻意为之。相信这次《风格·鉴藏·接受——关于明清书画史的若干片断》结集，使其明清绘画研究的片段集成明清美术史的形状。为了写这篇短文，不习惯阅读电子版的我被迫提前阅读即将出版的新著。新华兄对明清资料披览之深，如其傅抱石研究一样，让阅读者欣喜，让后来研究者痛恨。他那种乐呵呵以用尽资料为能事的手段，仿佛在享受侵略性的快感，还善意地告诉读者自己研究不达之处，看你们能把我怎么样？

每每自己绘画举步不前感到无奈时，阅读总会帮助我可以接近那些优秀的灵魂，感谢美术史学者，正是你们的艰辛和努力，让我可以坐享其成，借机表示由衷的敬意！

是为序。

王 犁

2015年7月30日于杭州

目 录

序

I

“吴门画派”与明代中期山水画风的嬗变 / 3

舍形悦影

——从沈周至石涛之写意花鸟画发展史略 / 51

地方意识与游冶品评

——17世纪金陵胜景图文形塑探析 / 115

肖像·家族·认同

——从禹之鼎《白描王原祁像》轴谈起 / 137

清初文人画家宋骏业生年之发现 / 171

清代扬州绘画风格变迁综论 / 175

沈宗骞的山水画观 / 211

II

李流芳 卞文瑜：董其昌的追随者 / 231

传神写照 记录史貌

——南京博物院藏明清肖像画赏介 / 241

策马啸西风

——记南京博物院藏艾启蒙《八骏图》 / 253

南京博物院藏王礼《花鸟草虫瓜果鱼介图册》赏析 / 261

刀花剑树 铜蛇铁狗

——郑板桥《重修城隍庙碑记》读记 / 271

清末湘军名将信札八通 / 279

III

从印章、题跋、文献所见看《行书懒残和尚歌》卷流传经过 / 293

吴荣光书画鉴藏活动研究 / 317

IV

陈洪绶研究廿五年评述 / 355

王翬研究之回顾与展望 / 367

吴昌硕研究之回顾与省思 / 387

后记





“吴门画派”与明代中期山水画风的嬗变

一、吴中遗风

以苏州为中心的吴中地区，山明水秀，物产丰富，自三国始逐渐成为全国的经济、文化中心，苏州城自元代开始逐渐成了江南知识分子集中的城市。而元蒙政权的“南人”政策，造就了苏州文人孤傲清高的气质和隐逸淡泊的群体形象。

本来，元蒙帝国垮台，大明王朝建立，对于汉族本位主义的江南士人来说，未尝不是件令人鼓舞的事情，“南人”的卑微地位将得以彻底改变。然而，苏州地区是明太祖朱元璋（1328—1399）与宿敌张士诚（1321—1367）剑拔弩张、对峙搏杀的沙场。这位出身卑微的开国皇帝将至正二十七年（1367）在苏州久攻不克归咎于江南的文人士子，并一直耿耿于怀。因此，立国后的朱皇帝以极为残酷的高压政策统治着这片土地，而且对崇尚风雅的苏州士人抱有太多的成见和戒心，制造了一系列耸人听闻的杀戮事件。他不仅籍没当地豪富的田产，还将他们大批迁徙内地，其状甚为悲惨，正如王锜《寓圃杂记》记载：“吴中素号繁华，自张氏之据，大兵所临，虽不被屠戮，人民迁徙，实三都，戍远方者相继，至营籍亦隶教坊。道里萧然，生计鲜薄，过者增感。”^①

洪武七年，具有崇高声望而辞官归隐的吴中诗人高启（1336—1374）因以文犯上而惨遭腰斩，姚润、王谟征而不赴先后被斩首抄家。与高启同为“吴中四杰”的张羽（1323—1385）、杨基（1326—1378后？）、徐贲（1335—1393）等一大批文士相继被害。洪武十三年（1380）、二十六年（1393）的“胡、蓝之案”，更让文人们发怵。其中，“胡惟庸案”持续10余年，牵涉诛连近3万多人，王蒙（？—

^① 明·王锜：《寓圃杂记》。转引自《吴县志》卷五十二，上。



徐贲 峰下醉吟图 轴 纸本 墨
笔 63.9cm × 32cm 无锡博物院藏

1385) 受累未得脱免而死在狱中;王绂(1362—1416)也被发配到山西大同北部的边关,过了近20年的苦难生活。江南画家盛著、周位、赵原奉诏入宫,也因朱元璋的积怨先后惨死于刀斧之下。一系列残酷的苛政和血腥的杀戮事件使明初文人,尤其是江南士人胆战心惊,留下了深深的苦楚与难于忘却的伤痛,并由此加剧了他们对政治的蔑视和仕途的冷漠。因此,明初受到重创之后的江南士人大多仍保持着元末以来隐逸淡泊的生活方式。

随着明初苛政的进一步推行,苏州地区的经济逐渐萧条,文化随之衰落。尽管元末“玉山草堂”“清閟阁”式的文人雅集已成过眼云烟,但是,吴地那种离尘去俗的士风像溪水一样依旧潺潺不止。在“吴门四杰”未得善终的政治威慑之后,吴地文人竞相效仿元人隐居不仕,元末的文人

生活方式在明初的苏州地区得以顽强地持续着。

吴县相城里西庄沈家“高节自恃,不乐仕进,子孙以为家法”^①,曾祖沈良琛(1340—1409)“资质丰伟,志趣异常……名誉隆然甲于乡间”^②;祖沈澄(1375—1462)衣着道服,寄情觞咏,吟诗会友,逍遥于林馆山水之间,永乐初征辟不起;子沈贞(1400—1482后)追慕陶渊明,以隐逸自乐,沈恒(1409—1477)视仕荣利事如漠然浮云,风韵高逸;孙沈周(1427—1509)“遁之九五,曰嘉遁贞吉”^③,筑“有竹居”,乐志山林,俨然闲云野鹤,皆为吴人楷模。他们的周围亦是一群秉承元末士风的隐逸文人,陈宽(1396—?)“善守家法,古服崇仪,

① 明·吴宽:《匏翁家藏集》卷四十八,《隆池阡表》。

② 明·张宣:《故良琛妻徐氏墓志铭》,参见林树中:《从出土墓志等谈沈周的家世、家学及其他》,收录于《国宝海外寻踪——海外藏中国历代名画研究文集》,南京:江苏美术出版社,2007年7月,页323。

③ 明·文徵明:《甫田集》卷二十五,《沈石田先生行状》。

出行乡邦，宛然高士风仪”^①；杜琼（1396—1474）学识渊博，人品高洁，数次受荐，固辞不就，为“今世之隐居士也”^②。他们远离尘嚣的处世之道与元季江南士人的传统息息相通。

优游于太湖之滨的无锡画家倪瓒（1301—1374）是苏州文人仰慕的对象。这位性洁的倪高士，在元末因力拒张士诚再三邀请而得罪权贵，明初又为躲避繁重的赋税和徭役而浪迹江南20年有余。倪瓒的生活环境与阅历经验十分接近于明初苏州士人的生活，其孤洁清高的山水画风自然能引起以隐逸为尚的苏州文人的共鸣。弘治十七年（1504），沈周题倪瓒《松亭山色图》所云：“云林先生笔墨在江东人家以有无论清浊。”^③

成化、弘治年间，吴中许国用收藏倪瓒手书《江南春》词在当地士人中间引起了争相唱和的热潮。他们追和倪瓒《江南春》乐此不疲，蔚为一时风气。嘉靖九年（1530），沈周、祝允明（1460—1526）、杨循吉（1456—1544）、徐祯卿（1479—1511）、文徵明（1470—1559）、唐寅（1470—1523）、蔡羽（？—1541）、王宠（1494—1533）、袁綱（约活动于1500—1550左右）、陆治（1496—1576）和钱穀（1508—1578）等人都相继作诗和之，后编辑成集，嘉靖十八年（1539）由袁褰（1502—1547）作序付梓。与此同时，沈周在理论上开始正式推崇倪瓒：

云林在胜国时，人品高逸，书法王子敬，诗有陶、韦风致，



杜琼 溪山跨蹇图 轴 纸本
墨笔 108.5cm × 38.4cm
1472年 故宫博物院藏

① 明·祝允明：《苏材小纂》所言，后为钱谦益辑《沈周事略资料》所载。转引自阮荣春《沈周》，长春：吉林美术出版社，1997年9月，页375。

② 明·吴宽：《匏翁家藏集》卷七十二，《杜东原先生墓表》。

③ 清·吴升：《大观录》卷十七。倪瓒该图藏美国王己千后裔处。该文还见董其昌《画禅室随笔》。另据高士奇《江村消夏录》卷二记载，沈周跋《设色云林小卷》也提到对倪画“吴人助清玩，重价争沽诸”的情形。

画步骤关全，笔简思清，至今传者，一纸百金。后虽有王舍人孟端学为之，力不能就简而致繁劲，亦可自爱。云林之画品，要自成家矣。^①

接着，他在跋苏州节推樊舜举所购黄公望《富春山居图》时进一步强化：

节推莅吾苏，文章故事著为名流，雅好翁笔，特因其人品可尚，不然，时岂无涂朱抹绿者，其水墨淡淡，安足致节推之重如此？初，翁之画亦未必期后世之识，后世自不无扬子云也。噫，以画名家者，亦须看人品何如耳，人品高则画亦高，古人论书亦然。^②



刘珏 夏山欲雨图 轴 绢本 墨笔 165.7cm×95cm 1505年 故宫博物院藏

在沈周看来，倪瓒笔简思静，人品高逸；黄公望水墨淡淡，人品可尚。沈周不但将人品与画品联系了起来，而且将“人品可尚者”与“水墨淡淡”“笔简思静”的画风联系在一起。后来，沈氏高足文徵明则明确总结出一个重要的品评标准，“人品不高，用墨无法”^③，很快成文人画的金科玉律。

在漫长的仿倪过程中，吴地画家手摹云林笔意，心追云林性情，但多兼用了元代其他三大家的画风，形成一种以倪瓒为主、他家为辅的集合式绘画面貌，表现出倪瓒画面上特有的那种淡泊沉寂的气氛。对于吴门画家而言，他们所想追摹的，不只是倪瓒画中所呈现的那种“繁华落尽见真淳”的清净与幽寂，更重要的是要达到倪瓒心中所拥有的那种平淡与宁静。

① 《石渠宝笈初编》，沈周跋《仿云林画》。

② 明·顾复：《平生壮观》卷九。

③ 明·李日华《紫桃轩杂缀》卷一云：“姜白石论书曰：‘一须人品高。’文徵老自题其米山曰：‘人品不高，用墨无法。’”转引自俞剑华《中国古代画论类编》（修订本），北京：人民美术出版社，2004年10月，页130。

的精神境界。

离尘去俗乃是吴地自倪瓒以来，至王蒙、陈汝言（1331—1371）、沈澄、杜琼、陈宽、沈贞、沈恒等，直至沈周，一致认同并推崇的价值观。在乡里先贤的精神感召下，在与其相似的生存环境里，吴地文人终生恪守这一信条，倪瓒式的山水格调自然成了吴中文人画家的自觉选择。

从另一角度说，正是明初残酷的政治局面和粗暴的文化政策，铸就了江南士人依然与当权者的不合作态度，勾起了他们对为避乱而隐逸于此的那批前朝先贤之品行、才艺的崇敬与怀念，徜徉山水、乐志丘壑是他们理所当然的选择，并顺其自然地延续和推进了元代江南文人画的风格。如果说冷逸淡泊的文人画风已成为元代中后期绘画的主流，那么明初的江南士人画依然延续着元画的这一风貌，不但因为绘画的传统是一脉相承，而且因为心境的惨淡悲凉同样是如出一辙。

二、马夏风规

实际上，明初山水画并未断然改变，而是以沿袭元代的文人绘画为主，这一方面源自于历史的自然延续性；另一方面由于浙派、宫廷派还没有确立起真正的阵营。明初文人画家多是由元末入明的，如王蒙、倪瓒、陈汝言、徐贲、张羽等，但是，文人画领域已开始出现衰退气象。大多数的宫廷画家虽多宗法董巨、元四家等文人画风，如赵原、盛著、郭纯、朱芾、卓迪等，但对元人画风已作适当诠释、消解，开始主动淡化以主观情感为主的创作原则和“逸气”“遁世”的文人画思想，并加强了表现客观自然美的成分。这也可看作是元末文人画传统即将衰微消迹的先兆。洪武十八年（1385），随着硕果仅存的文人画耄宿王蒙的离世，江南持续百年的文人画最终失去了昔日的辉煌。

虽然，一系列的屠戮事件，或多或少与朱元璋不满吴中文人支持过张士诚政权与之对抗的旧怨有关，但更重要的是由元末江南的隐逸文化与新王朝的各方面的建设需要格格不入所造成的。文人画强调绘画的自娱性，直抒胸臆，表现自我，崇尚荒率逸趣，迥异于职业画家的定向创作。赵原擅长简淡山水小幅，主题多以友朋之间慕隐的情绪为主，显然不适合宫廷装饰之需。而且，他可能未曾制作、留意庙堂所需的大幅人物，也不会创作具有政教目的与装饰殿堂功能的圣贤功臣图，结果招致

皇帝不满，其下场似乎是已注定了的。

固然，元末文人画风受明初统治者的打压和“隔代继承”的再现不乏有其政治含射，正像元人力排南宋画风因为南宋是元之近世，政治上的敌对情绪与对前代的绝对批判而力倡晋唐一样，明初的统治者大力提倡南宋画风（朱元璋起兵时，就打着“反元复宋”的旗号，团结了一大批人，最终夺取了江山）。明初，元明敌对情绪依旧强烈，所以，元代画风不可能令他们感到赏心悦目，反生一种排斥心理。同时，这种冷寂荒率的画风明显不合于新王朝的精神，王朝初定，需要积极向上、令人奋发的力量，元人文人画风自然不适用于新王朝建设。由此，元代文人画风遭此厄运当在意料之中。

事实上，明初文艺十分推崇雄强伟大之气势，文臣宋濂（1310—1381）在《文学篇序》中从天地来论文：

天地之间，至大至刚，而吾藉之以生者，非气也耶？必能养之而后道明，道明而后气充，气充而后文雄，文雄而后追配乎圣经。不若是，不足谓之文也。^①

深为朱元璋器重的大臣刘基（1311—1375）同样赞赏历史上盛世的雄伟之文：

至今称文之雄者莫如汉，其气盛使之然哉。^②

宋濂在《汪右丞诗集序》还说：

山林之文，其气枯以槁；台阁之文，其气丽以雄。^③

“山林之文，其气枯以槁”，不足以“颂朝廷之光”，显然，那种隐逸淡雅的文艺思想在明朝开国之初是不得人心的。在绘画上，宋濂以功能论相始终，主张绘画为“成教化，助人伦”而服务：

古之善绘者，或画《诗》，或图《孝经》，或貌《尔雅》，或像《论语》暨《春秋》，或著《易》《象》，皆附经而行，犹未失其初也。下逮汉、魏、晋、梁之间，《讲学》之有图，《问礼》之有图，《列女》《仁智》之有图，致使图史并传，助名教而翼彝伦，亦有可观者焉。^④

① 明·宋濂：《浦阳人物记·文学篇》序，《宋濂集》卷九十六，北京：人民文学出版社，2014年，页2258。

② 明·刘基：《王师鲁尚书文集序》，转引自刘纲纪《文徵明》，页14。

③ 明·宋濂：《汪右丞诗集序》，转引自刘纲纪《文徵明》，页15。

④ 明·宋濂：《画原》，转引自俞剑华《中国古代画论类编》（修订本），页95—96。



当然，在宋濂绘画思想占主导地位时，其理论在绘画选择风格倾向时所起的作用当是显而易见的，也决定了信奉宋濂画论思想的明初画家绝对不会去选择“适趣”“自娱”“寄情”的元代文人画风。为适应迅速改变的新环境，而且随着元代文人一贯的高逸精神的突然失落，一种不同于宋元文人画的绘画图式开始酝酿。

或许，元代文人画风的失落也与明初统治者的文化背景有关。以朱元璋为首的明初统治阶级本出身贫寒，在建立新政权的过程中，虽逐渐接纳了文化素养较高的地主、缙绅阶级，但其农民性格基本没有改变。他们在文化活动中所表现的品味，较不倾向内敛含蓄而细致的品质，而偏好对外放健朗而豪犷气质的追求。元末苏州地区的文人隐逸画风不可能获得他们的共鸣。虽然，马、夏风格在永乐朝，因被成祖朱棣（1360—1424）斥为“残山剩水，宋偏安之物也”^①而一度未得弘扬，但那种激奋的情绪、刚拔的气势尽管与南宋皇室趣味大相径庭，多少符合新王朝的欣赏口味，在朝廷乃至京畿地区很快流行开来，并随着戴进（1388—1462）、“画状元”吴伟（1459—1508）先后供职宫廷和宣宗皇帝的大力推崇而盛极一时，风靡全国。

而且，南宋院体风格的流行似乎还有另一方面的原因。尽管在元代，南宋院体画风格在士大夫文人那里倍受冷落，但南宋都城杭州乃至浙中地区，马、夏画风一直不乏传人，如松江枫泾人张观，元末迁居嘉兴，所画山石纯用粗悍的斧劈皴，松树下笔刚劲，远山以淡墨抹染，有浓重的马、夏遗意；杭州人孙君泽，山水人物酷似马、夏。其他，学马、夏之人还有张远、陈君佐、沈月溪（均为华亭人）、丁野夫（回纥人）、刘耀、丁清溪（均为钱塘人）等，多为南方民间画师，不入士流，在文人画占据主流的元代画坛势微力衰，可在民间却不无影响。



戴进 春山积翠图 轴 纸本 墨笔 141cm×53.4cm
1449年 上海博物馆藏

^① 明·叶盛：《水东日记》卷三。另外，吴宽《为陈玉汝题启南山水大幅》云：“马家作画才一角，剩水残山气萧索。画苑驰名直至今，输与毫端不浮弱。”