



馬遠 夏珪

中國古典藝術出版社

馬遠 夏珪

張安治編

中國古典藝術出版社

1959·北京

馬 远 夏 圭

編 者：張 安 治

出版者：中國古典藝術出版社
北京東總布胡同 10 號

印刷者：北 京 市 印 刷 一 廠

發行者：新 華 書 店

北京市書刊出版業營業許可證出字第 079 號

1959 年 3 月第一版第一次印刷

開本：787×1092 紙 $1/32$ 印張：1 $9/16$

印數：1—3,800 統一書號：8029.155

一、馬远、夏圭所处的时代和环境

馬远、夏圭是南宋时代的兩位重要画家，在山水画方面更有傑出的成就。根据現有的資料，他們的年齡可能相差不远，生活的年代約在1130—1230之間，这正是南宋政权比較稳定的一段时期。

宋王朝在統一全国，結束了五代十国的分裂局面之后，在經濟和政治上进行了一系列的新措施，使农業生产、手工業、商業以及科学技术和文学艺术都得到發展。但由于土地的兼併日益剧烈，統治階級的腐化逐步加深，官僚機構龐大，对外孱弱無能；在經常受到辽和西夏的威胁之后，金代替了辽，長驅入关，几次南侵，终于在1127年攻陷北宋首都开封，虜去了徽宗赵佶和他的兒子欽宗赵桓。赵構逃到南京^①即位称高宗，后来定都临安（現在的浙江杭州），建立了南宋偏安的政权。

南宋王朝在政治上並沒有什么新气象，統治集团內部有投降派和抗战派的斗争。南宋初期因为金人繼續南犯，局势危殆，屢次不得不起用抗战派的領袖李綱、宗澤、岳飞等，但一到局面比較稳定或是人民羣起抗战，北伐軍事大有进展时，大地主集团又苟安並恐惧得到徹底的胜利时会失掉自己的权势，因而对抗战派橫加压制，宁願屈辱求和。1141年终于謀杀了岳飞，

^① 据尚钺等編“中国历史綱要”：当时南京即今河南商丘。

再度和金人訂立了納貢稱臣的和議。此后金的統治集團亦日趨腐朽，內部矛盾加深，國力削弱，從1141到1208年之間和南宋王朝大体保持了均勢（在這一段時期有1161年金主完顏亮的南下失敗，1163年宋孝宗命張浚北伐亦無甚進展，1206至1208年南宋外戚韓侂胄北伐戰敗，南宋殺韓求和）。1208年以后元蒙興起，在1234年滅金，1279年南宋亦亡于元蒙。

在南宋偏安的局面下，政治軍事是如此，經濟上也是對人民殘酷剝削，苛捐雜稅極重，地主大肆兼併土地。但由於北方人民不堪金統治階級的壓迫，大量南移；南宋初期在長江下游興修圩田水利，擴大官田，增加了農業生產。手工業也有發展，火器和造船有很大進步，海外貿易和國內商品經濟都在北宋的基礎上繼續擴展，促成了若干大城市的表面繁榮，南宋的首都臨安，迅速發展成一百多萬人口的大都市。因此南宋的領土雖不及北宋的三分之二，國家歲入却漸與北宋全盛時代相等。可是南宋的統治集團同樣窮奢極欲，應付金兵的戰費和納貢的物資又數量極大，內外的矛盾日趨嚴重，生產的發展也不能夠挽救這一腐朽王朝的滅亡。

因為南宋時代生產力的繼續發展，在科學技術方面頗有新創造（除前面提到的火器、造船外，印刷、瓷器也都有進步），在通俗文學方面也有了很大的進展，又產生了偉大的愛國詞人和詩人陸游（1125—1210），辛棄疾（1140—1207）等。在繪畫方面，南宋承繼了畫院的制度，規模和人才的羅致都不減北宋；北宋時代因為大局比較安定，在畫院之外，還有許多優秀的畫家，而在南宋，傑出的大師差不多都包羅在畫院里面。首都臨安也就成為全國仅有的藝術中心。風俗畫、故事畫也很流行，並有不少具有政治意義和愛國主義的思想內容；例如李唐的“采薇圖”、“雪天運糧圖”，蕭照畫過“光武渡河圖”，劉松年

画过“便桥見虜圖”、“風雪运粮圖”等。山水画也由于新环境的刺激和各种影响，在內容上和形式上都有了新發展；馬远、夏圭就是在这一方面具有代表性的画家。

我們知道馬远、夏圭都是得到寵信的宮廷画师，生活在南宋中期政权比較稳定的时代，因此有条件安心从事創作，生产大量优秀的作品；可是选取題材和認識生活也受了一定的限制。他們又同时是生活在祖国江山破碎，政权偏安的时代，因此在他們的山水画中，表現了堅勁放逸的風格，也可以体会到热爱祖国河山的情感。他們居住在临安，必然最熟悉西湖和錢塘江，但我們也从他們的作品得到証明，当时認為天塹的長江，浩渺的太湖和天台山、雁蕩山、富春江等幽奇峭拔的浙江山水，也都是他們深刻理解的對象和喜愛描繪的題材。他們旺盛的創造力和现实主义的精神，反映了当时生产上的發展和城市經濟的活躍。而一些統治階級的逃避現實、自我陶醉的消極思想，也不可避免地反映在他們的一部分作品上面。

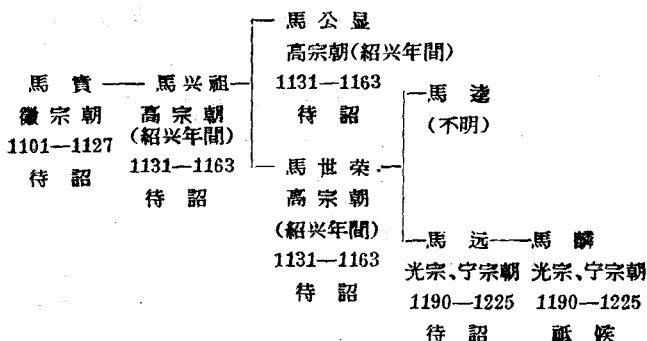
二、馬远的家世和他的作品

我們从現有的資料知道馬远字欽山，是南宋光宗和宁宗兩朝（1190—1225）的画院待詔^①。他祖籍是河中^②人，他的曾祖賁、祖父馬兴祖、伯父馬公显、父亲馬世荣，哥哥馬逵和馬远的兒子馬麟，除馬逵的职位不甚明了外，其余都是历朝的宮廷

① 宋代画院中画官，分待詔、祗候、艺学、画学正等級別，以待詔为首級。

② 河中府治在今山西永濟县。

画师。据历代文献明确的記載，他們五世的职位和年代大致如下表：



但又有另一些零散的紀錄，如“踏歌圖宋高宗題並前后小璽”(茅維南陽名画表)①。“馬远‘孝經圖’一、高宗書‘四景圖’一……”(严氏書画記)。“馬远‘天香月坂圖’絹画一幅，上有宋高宗題詠”(吳其貞書画記)。“高宗書女誡，馬远补圖卷”(穰梨館过眼录)。“理宗朝待詔馬远画‘三教圖’……”(齐东野語)等。这一部分資料由于作品散失或記載不詳，已很难判断当时的鑑定或記錄是否錯誤，如果有部分可靠的話，那么在高宗赵構未死时，馬远应已在画院供职；1163年赵構去世时，馬远至少在二十岁左右。可能当时因为年青，职位尚低，直到光宗朝才升为待詔；並且直到理宗赵昀即位(1225)后他还没有死。如果这一部分記錄都不可靠，从馬远和他的兒子馬麟同时在光、宁兩朝画院供职这一点来看，馬远在光宗即位时(1190)

① 現在故宮博物院所藏的一幅“踏歌圖”，画上題詩为宋宁宗赵扩手笔，“南陽名画表”所記或为另一幅，如采此幅，即是記載錯誤。

年齡也不會太小；光宗在位只有五年，馬麟能在畫院任祇候，年齡至少在二十歲以上，那麼馬遠至少應在四十歲左右。我們把這些資料聯繫起來加以估計，馬遠生卒的年代約在1140到1230年之間。

馬遠的曾祖父馬賁是北宋徽宗時代的一位全才畫家，根據“佩文齋書畫譜”，“式古堂畫考”和“盛京故宮書畫錄”等歷代的文獻，記載着他的作品有“百猿圖”、“百雁圖”、“秋塘水禽圖”、“孤鶴圖”、“樂音菩薩像”、“獻花菩薩像”、“吳王避暑圖”、“蘇台集會圖”、“江山清樂圖”和“牧牛圖卷”等。可見他花鳥畫、佛像畫、人物故事畫和山水、動物無所不能。“圖繪寶鑑”記載着馬遠的祖父馬興祖工花鳥雜畫，並且精於鑑賞。“鐵網珊瑚”記載着馬興祖的人物畫“胡人擊毬圖”和“胡人雪獵圖”。“圖繪寶鑑”又記載着馬遠的伯父馬公顯和父親馬世榮俱善花禽、人物、山水，在高宗朝紹興年間任畫院待詔並得過“賜金帶”的榮譽。可見他們几輩都具有高度的藝術修養和多方面的繪畫才能。到了馬遠，家學淵源，也同樣是全才的畫家並且成就更高。

元代的饒自然（著“山水家法”），明代的朱謀璣（著“畫史會要”）和曹昭（著“格古要論”）等在他們的著作中，都提到馬遠“師李唐”。李唐是南宋時代山水畫新風格的創始人；在高宗建炎年間（1127—1131）已經年近八十，馬遠大約尚未出世，當然不可能是親身傳授的老師，不過說明馬遠承繼了李唐的風格、技法。他和夏圭一起，把李唐所開創的新格調，發展到更成熟、更光耀的地步。因此可以說馬遠既有精湛的家學而又勇于接受新的東西，在堅實的傳統基礎上和現實環境的強烈影響下，充分發揮了自己創造的才能。他的成就不僅超過他馬家的先輩，並且成為我國美術史上富有獨創性的偉大畫家之一。

根据清代厉鹗所編的“南宋画院录”，历代收藏家和鑑賞家所记录或題跋过的馬远作品。数量相当丰富：人物画方面有“三教圖”、“三仙傳道圖”、“寿星圖”、“老子圖”、“鐘馗移家圖”、“列子御風圖”、“孝經圖”、“女孝經圖”、“商山四皓圖”、“淵明賞菊圖”、“和靖觀梅圖”、“旗亭記曲圖”、“沈香醉草圖”、“宮苑乞巧圖”、“踏歌圖”、“臨江村社会圖”等二十几幅。山水画有“春山行乐圖”大幅、“瀟湘八景圖卷”、“春山”、“夏山”、“秋山”、“冬山”四圖，“四景圖”、“四題圖”、“松泉圖卷”、“汉宮春曉圖”、“虛亭漁笛圖”、“雪景圖”、“觀泉圖”、“待月圖”、“秋江垂釣圖”等五十余幅（一些無画題的小幅和同画題的均未計算在內）。花鳥画也有“写生花圖”、“折枝花圖”、“水墨花圖”、“竹鶴圖”、“茶藤黃葵圖”、“蓮塘白鷺圖”、“梅花冊”等四、五十幅。可惜这些作品留傳到現在的已經很少。我們再看清代乾隆、嘉庆年間編輯的“石渠宝笈”以及它的“續編”和“三編”，記載了当时宮廷所收藏的書、画；这里面馬远的作品除一些集錦冊頁中的小幅不計外，也还有三十几幅。題材也是多方面的：人物画有“幽風圖卷”、“四皓圖”、“列子御風圖”、“王羲之玩鵝圖”等。山水画有“江山深秀圖卷”、“江山万里圖卷”、“千巖竞秀圖卷”、“溪山秋爽圖卷”、“秋浦归漁圖”、“对月圖”、“雪景圖”、“水圖”等。花鳥画有“岁寒三友圖”、“竹鶴圖”、“梨花山鳥圖”等。从抗日戰爭以前故宮博物院所选刊的一些圖片来看，清宮旧藏的題名馬远的作品，未必都是真蹟；但我們从以上的資料仍可以看出馬远傳世的作品是比較丰富的。他創作的題材，不仅在山水画方面描繪了春、夏、秋、冬，晴、陰、雪、月，或千巖万壑，或江水連天，包罗万象。在人物画方面，故事画（包括宗教神話故事和历史故事）、肖像画、風俗画無所不能。花鳥画的題材也很广泛多样。証明馬远确是繼承了馬

家傳統的全能的大畫家。

馬遠的傑出成就主要是在山水畫方面；現存的作品也以山水畫為多。可惜清宮舊藏馬遠所作的長卷，多已散失，無從查考。現在上海市文物保管委員會所收藏的“雪圖”（圖版 6 至 8），是由四段橫幅集成一卷，描寫的是雪後江山；着筆不多，景象很簡單，卻充分表現了遼闊、高寒的境界。再如“高士看月圖”和“寒江獨釣圖”（圖版 10、13）等，都是把主題表現得集中而突出，具有濃厚的詩的氣氛。構圖常常是很簡潔，或是利用遠景和近景相對比、相烘托，而得到鮮明、強烈的效果。這一種表現方法固然李唐是先驅，但到了馬遠，運用得更成功，更有新發展，成為南宋山水畫的一大特色。

“格古要論”中說馬遠的作品“全境不多，其小幅或峭峰直上而不見其頂，或絕壁直下而不見其腳，或近山參天而遠山則低，或孤舟泛月而一人獨坐，此邊角之景也。”“曝書亭集”里面也說：“馬遠水墨西湖，畫不滿幅，人號馬一角。”前者很形象地說明了馬遠山水畫的典型特色：對主題的突出誇張，細節的刪略和遠近、高低的強烈對比。我國傳統繪畫一向重視內容的豐富，山水畫的結構也大多近景、中景、遠景層層重疊，空間感不太重視，時常要求遠景也表現得清楚，並且溪澗縈迴，道路曲折，使人可以慢慢的一部分一部分的來欣賞——臥遊；這就是所謂“全境”的繪畫。而馬遠的作品大多不是這樣，於是就把它叫做“邊角之景”。也有人給馬遠起了綽號叫“馬一角”；更有人進一步附會說馬遠畫的是“剩水殘山”，剛好象徵着南宋的山河破碎，如“評畫者謂遠多剩水殘山，不過南渡偏安風景耳”（珊瑚網）。這些說法有部分道理，又不見得全對；象北京故宮博物院所藏的馬遠作品“踏歌圖”（圖版 2），所描寫的景象就很豐富；近處除生動的人物外，有平坡、小路、岩石、溪泉和稀疏的雜樹；在

烟云遮掩的上方有危崖峭壁、叢林殿宇，再是几笔淡淡的远峯；絕不能說是什么“边角之景”或“剩水殘山”（这一幅画的主题虽在人物的活动，但山水背景还是佔很大的比重）。不过它的結構布局的确和另一些山水画（尤其是南宋以前的山水画）有所不同；远景和近景隔斷，強調了空間感；視平綫差不多在画面的中部，使远山显得很高、很峭拔，而不是采用鳥瞰的角度表現俯視的全景。“山水家法”里面說得好：“人謂馬远全事边角，乃未多見也；江浙間有其峭壁大嶂，則主山屹立，浦溆縈迴，長林瀑布，互相掩映；且如远山低平处，略見水口蒼茫外微露塔尖，此全境也。”这一段話指出馬远作品的內容和表現方法是有現實的依據的，它表現了江、浙山水的特征，這就是全境。的确如此，馬远生活在江南，對於氣勢雄偉的長江，烟波浩渺的太湖，以至奇峭的雁蕩、天台等等既具有深刻的感情，要求表現她們的美和特征，就必然需要採用最適合的表現方法；這是現實主義精神和創造性的發揮，正不必附會成特意用边角之景來象征“剩水殘山”。

馬远的用筆簡朴有力，山石的皴法叫“大斧劈皴”。用墨很凝重，並常利用墨色濃淡的對比來表現烟云掩映的氣氛。前人評論他的筆墨有的說“筆法高簡”、“筆法工細清勁”或“画法簡淡”、“画法沉着古雅”（均見吳其貞“書畫記”），有的說“清古數筆而神致完備”（存誠堂集），有的說“墨氣淡蕩，洒然出塵。”（珊瑚網）。在“格古要論”中談的比較全面：“馬远師李唐，下筆嚴整，用焦墨作樹石，枝葉夾筆，石皆方硬，以大劈斧帶水墨皴，甚古。”我們從現存的馬远作品來看，這些說法是很確切的；例如“踏歌圖”中的岩石，筆法雖有長、有短（有的長筆一頭方平，一頭尖長，又叫釘頭鼠尾皴），有寬、有窄，但都是方硬有力，好像是在用斧頭劈砍木塊。用墨很濃重，黑白的對比

強烈，使人感到雨後的岩石濕潤發光。再像“雪圖”里面樹、石的用筆，蒼老灑脫，雪山用淡墨染出，近處的樹林、房屋，也用淡墨點染烘托，真可以說是“墨氣淡蕩”。而像“寒江獨釣圖”中的流水；“踏歌圖”中的竹、柳；“梅石溪鳬圖”里面的梅枝和羣鳬，筆法又確是工細清勁；可以看出馬遠的用筆不僅具有豪放與工致，剛健與秀逸的變化，並且他的技法是在為內容服務的，因為對象的特性不同而採用了不同的表現方法。

馬遠不僅筆墨的技巧高明，能充分表現對象的性格和作者自己的性格；並長於創造典型形象。他畫里的山峯常是極其奇險的危崖峭壁，瘦角峻峭。他畫里的松樹，常是奇古而挺健，屈折的長臂伸出很遠，彷彿是在舞蹈的勇士。他畫的柳樹又顯然是完全不同的性格，但也絕不平凡，常在欹斜的姿態中有幾枝突出，使人感到瀟灑而秀拔。“馬遠松多作瘦硬如屈鐵狀，間作破筆，最有丰致，古氣蔚然”（王概畫傳），“馬遠山是大斧劈兼丁頭鼠尾，松是‘車輪’、‘蝴蝶’（指松針的画法），水是斗水”（七修類稿），“拖枝馬遠”（珊瑚網），“馬遠樹多斜科偃蹇，至今園丁結法，猶稱馬遠云”（西湖志余）。這都說明馬遠不僅在繪畫中創造了樹、石、山、水的典型形象，還深刻影響了後世的園藝。故宮博物院藏有畫水十二幅，相傳是馬遠的作品；這十二幅的題字是：“云生滄海、層波疊浪、湖光瀲灩、長江萬頃、寒塘清淺、晚日烘山、云舒浪卷、波撼金風、洞庭風細、細浪漂漂、黃河逆流、秋水迴波”；正如歷代評論家所謂“曲盡水態”。可見馬遠對各種情況下的水進行了深刻的研究，並善於掌握特征，創造典型。

前面已經提到馬遠除山水畫外，也長於人物畫和花鳥畫。更有一個顯著的特點，就是無論是他的畫人物或花鳥畫，大多和山水緊密結合；把人物或花鳥放在典型的環境里，加強了主

題的生動性和詩的意境。例如“踏歌圖”、“樂志論圖”（圖版1）等，主題雖在人物，把它們看作山水畫也未為不可。“梅石溪鳧圖”（圖版11）表現了溪谷的清幽，梅花的芬芳和羣鳧的活躍生命，更是山水畫和花鳥畫的完美結合。

再進一步看，他在人物畫、花鳥畫方面的成就也很高，創作的態度是嚴肅認真的。在他的作品中，關於人物的動態、表情和性格的刻劃，相互的關係，以及花鳥的特性，都掌握得很緊，表現得很生動。例如“踏歌圖”中幾個踏歌的農民，在一致的行動中，又表現了不同的動態和不同的年齡性格。畫面左下側的兩個兒童，一個張開兩臂，阻攔着另一個，不讓他驚動正在行進的踏歌者，更增加了生活情趣的表現。再像“寒江獨釣圖”中專心一志的釣者，“高士看月圖”中仰首凝思的詩人，有的筆墨很簡略，可是神氣还是很明顯，可見馬遠在人物畫方面的造詣。花鳥方面以“梅石溪鳧圖”中的羣鳧為例（圖版12），不僅形象真實，動態各殊，並且表現了它們相互間的感情聯繫，使人感到自然生命的可愛。陳衍在馬遠“梨花圖”的跋文中說：“尤有家學，于山水、花卉、翎毛、人物，皆變化古蹟，自成一家”（大江草堂集）。這說明了馬遠不僅是一位繼承傳統的、有多方面成就的畫家，並且能在傳統的基礎上更有進一步的新創造。

現在我們所能看到的較可靠的馬遠真蹟（包括較好的印刷品）已經不多；但從這一部分有限的資料中，還是能夠清楚看出他的高度藝術水平和獨特的風格、技法。從“雪圖”、“寒江獨釣圖”、“高士看月圖”等，使我們体会到“筆意清曠”（朱德潤跋馬遠“瀟湘八景圖”）、“極簡淡之趣”（唐文鳳跋馬遠“山水圖”）和“氣韻渾厚”、“境界高簡”（均見吳其貞“書畫記”）；從“踏歌圖”、“樂志論圖”等，使我們体会到“韻度高古”（吳海跋

馬遠“商山四皓圖”)和“秀骨天發，不墮蹊徑”(王世貞跋馬遠“山月彈琴圖”)。即使是明代專門宣傳文人畫，平生不喜歡馬、夏作品的董其昌，当他看到馬遠所作的“松泉圖”，也欣賞其清勁的風格，表示衷心的讚佩（清河書畫舫）。

三、夏圭的傑出成就

关于夏圭的家世和生平的資料更少；我們只曉得他字禹玉，錢塘人，是寧宗朝（1195—1125）畫院的待詔，曾得到“賜金帶”的榮譽；和馬遠大致同時是沒有疑問的。在“續書畫題跋記”記載着陸完題夏圭“長江萬里圖”^①的詩有“紹興年間夏圭作”句，吳其貞“書畫記”中有“夏禹玉‘洞庭秋月圖’有宋高宗題詠”。這些記錄如果沒有錯誤，夏圭雖然任待詔之職比馬遠晚一些，入畫院可能也很早（1163以前）。可是明代人的這一類記載是很可疑的。

他的畫和馬遠作品的風格很相近，美術史家一向馬、夏並稱。固然他們兩人在風格、技法方面的互相影響是毫無疑問的；但承繼傳統也是極重要的因素。馬遠顯然有家學淵源，又受李唐很大的影響；“珊瑚網”記載着夏圭也是師李唐，“妮古錄”里面說夏圭是“師李唐、米元暉拖泥帶水皴”，“西湖志余”

^① 據各種文獻著錄，夏圭所作的長江萬里圖至少有三、四卷。陸完題詩的一卷長二丈四尺。另一卷長六丈四尺，有陸深跋。又一卷長三丈三尺余，有柯九思題名及王汝玉、王穉登跋。原為故宮博物院所藏的一卷，長度與此相近，亦有柯題名，但缺二王跋，是否即是一卷，尚難斷定。唯後者筆法僵亂，不類夏圭原筆。

里面又說夏的雪景学范寬。可見夏圭虽然和馬远的風格相近，同是師法李唐，但又广泛地學習、吸收了其他前代优秀画家的技法，並能够融会貫通，以适合表現他自己的生活环境和思想感情的需要，創造了他自己的独特風格（他和馬远在風格、技法上的差別后面再談）。

我們先从他的創作題材来看：主要是山水画，也兼能画人物。根据“南宋画院录”所搜集的著录資料：他的人物画有“名山藏書圖”、“瀟灘微行圖”、“南宮避風圖”、“張陵叱劍圖”、“灵武分兵圖”、“右軍洗硯圖”等十五幅（繪事備考）；可惜这些人物画似乎已沒有一幅流傳到現在。其余絕大部分都是山水画，“南宋画院录”中提到的就有八十几幅（著录重复的不算）；到了清代“石渠宝笈”（包括續編和三編）中著录的还有長卷及大幅十一件（包括“江山佳胜圖卷”、“長江万里圖卷”、“江山無尽圖卷”、“秋江風雨圖卷”、“山水卷”和“西湖柳艇圖”等），另有不少冊頁、团扇等小品。他的山水画題材大致和馬远相同，这应当是由于生活环境、时代風尚和傳統画題^①各方面的共同影响；如馬远有“千岩竞秀圖”（鉄網珊瑚），夏圭也有“千岩竞秀圖卷”。另外如“捕魚”、“觀泉”、“雪景”等，也都是双方喜爱的題材。但仔細分析一下还是各有特点：馬远好像特别喜欢帶有浪漫情調的画題；例如与月景有关的，除現存的作品中有“对月圖”、“松間吟月圖”、“高士看月圖”、“举杯玩月圖”等，見諸著录中的还有“秋月書屋圖”（画法年紀）、“月明千里故人来句圖”（严氏書画記）、“待月圖”（南陽名画表）、“山月彈琴圖”（弇州續稿）、“松風水月圖”（存誠堂集）和“明月

① 例如“宣和画譜”載有王維“雪江詩意圖”、“捕魚圖”、董源“摹峯雲雪圖”、“瀟湘圖”、王詵“長江風雨圖”、“千里江山圖”和巨然“江山平远圖”等。

出海圖”(吳其貞書畫記)等。而夏圭則似乎特別愛好描繪風、雪、烟、雨中的江湖景色，例如“山雨欲來圖”、“烟江疊嶂圖”(均珊瑚網)、“溪橋暗雪圖”、“雪夜歸帆圖”(均繪事備考)、“烟村歸棹圖”(嚴氏書畫記)、“江天霽雪圖”(青邨遺稿)、“風雪歸庄圖”(青邱集)、“風雪江邨圖”(柳庵集)、“風雨行舟圖”(蒲庵集)、“孤舟風雨圖”(盧陵集)和“秋江風雨圖卷”(石渠寶笈)等等；並且他還畫過“夜景圖”(嚴氏書畫記)。我們從現存的一部分夏圭的作品來看，也證明他的確長於表現這種江南水乡的气候特征。

我們還可以發現另一個特點，就是夏圭似乎特別擅長長卷這一創作形式。在歷代著錄中就有“溪山無盡圖”(清河書畫舫)、“江山清遠圖”(南陽名畫表)、山水長卷(真蹟日錄)、“江山無盡圖”(嚴氏書畫記)、“長江萬里圖”、“雪江歸棹圖卷”(居易錄)以及現存的“江山佳勝圖卷”、“溪山清遠圖卷”、“山水卷”等。本來長卷的形式最适宜表現江南平遠的山水，自北宋以來的大師，如董源有“谿山風雨圖卷”、“瀟湘圖卷”等，范寬和郭熙都畫過“長江萬里圖”，米家云山也常作長卷的形式。夏圭繼承了這一傳統，並從自己對現實生活的體驗和創作的需要，天才地發展了這一創作形式，使它能夠更完美、更雄辯地表現內容。它所作的“江山清遠圖”，據記載長達十丈，真是洋洋大觀！

以現存的“江山佳勝圖”卷為例：所描繪的內容開頭是近景，斜坡上有幾株古松（圖版14），坡下有漁簪；對岸的遠灘、人家和小樹林漸漸成為畫面的主體，又呈現近處的一片茂密的松崗和房舍，然後進入緊迫的懸岩峭壁之間，並點綴着飛瀑、溪泉和亭橋等建築物（圖版15）；再展開一片山前的叢林殿宇；眼界跟着又開闊了，是田野遠景和沙灘、叢樹（圖版16），

再是重疊的層巒、奇峯，由山邊小路通向遠遠的城垣；這兒有一段較大的殘缺，再是岩石急流。這一幅畫據“石渠寶笈”的記載，原來是有夏圭的款識的，現在卷尾部分和卷中已共有四處殘缺，但內容的豐富動人还是很明顯的。既表現了祖國江山的奇變多姿，也在一定程度上反映了當時人民的的生活。至於結構的處理也很值得研究：開闊的遠景和緊迫的近景相綜錯，具有強烈的變化，又結合得這樣自然。不僅在一卷之中的幾段平遠的江景或偉壯的山景絕沒有重複（從這兒也可以看出作者對現實景物的豐富體驗），把近景、中景和遠景的關係更處理得大而巧妙。某些部分就單純是近景，某些部分就單純是遠景，又把遠景推移成近景；有的地方近景和遠景同時呈現，有的地方僅見近景和中景，奇峯逼人，峯巔有時突出到畫外。這一種構圖方法再不是像運用搖攝攝影機那樣平淡的羅列景象，而好像是運用電影的手法：有全景，有特寫，隨著表現內容的需要，鏡頭或遠或近，角度或高或低。可是現代的電影可以用剪接的手法，而我們古代的畫家，在一幅長卷繪畫中，既能夠如此靈活地突出各部分的內容，又能結合成一個完美的整體，這種表現方法的確十分高明。張寧在夏圭畫卷上的一段題跋很合適作為我的補充說明。“畫家長幅難於深遠，扁幅難於深高，此卷上下互見，前後相照，高低、遠近、深淺、大小、隱顯、紆直、夷險、靜躁，各得其宜，類不失一，而意趣之妙，能使觀者神遊，真所謂奇作”（方州集）。

“溪山清遠圖卷”的結構處理也大致相同，我們體會只有運用這一種高超的構圖方法，才可能在一幅畫里面表現像萬里長江這一類的偉大題材。今天雖無法見到范寬、郭熙所畫的“長江萬里圖”是怎樣的面貌，但我們如果用北宋時代的其他長卷作品（如董源的“瀟湘圖卷”、王希孟的“千里江山圖卷”等）和