

除了他的竹节砚外，王岫君对清初制砚向立体化发展的贡献，在于透过砚石去重新诠释文人山水画。藏于天津博物馆的端石山水砚，同时展示他在概念与雕工两端之老练（图4.14）。<sup>39</sup> 该砚随形并雕琢成宛如一块天然砥石；体量大得出奇，凸显厚重“石性”。占据砚面中心的一泓暗水实为磨墨的砚堂，铲去石表棱角来刻画山湖。砚堂的乳白斑纹巧妙运用被鉴赏家称为“蕉叶白”的石品，衬托湖面之静止和深邃。左下角刻有一位盘坐石台上的隐士，眺望着水面。图像表达了该砚与文人画相通的主题，发端自王羲之观鹅。

但是，手工艺人充分利用石材的优势，在模仿绘画意境基础上更进一步。琢砚工长年累月练就出泯灭刀痕和凿刻砚面使之平滑的技艺，王氏与这种本能背道而驰，在石面刻意留下显著凿痕，在右下方尤为明显。运刀的走向和石块剥落的锯齿边缘，制造出一种错觉：刻文士观湖图的这方砚，仿佛直接从某山体一侧切割出来，搬到砚主的书案上。融巧思与（人工斧凿的）天然于一体，让人将信将疑之际，激发观看之愉悦。当观者最终忍不住伸手触摸砚面，湖水（砚堂）触感细滑温润，而山岩状似崎岖的石面竟然亦是如此。

砚背面的山水小景，呈现另一种文人画的常见主题，描写文士抱琴，行于山间小径。一株树横长出扭曲的树枝，其背后有一块看似山峰的巨石。那株树的枝叶将观者视线从下方的石丛引向中部的一大片平面空间，应是刻画湖泊。在湖对岸，即砚面上方约三分之一区域，浅泉淌经卵石，汇入湖面并消失于岸边。

砚背的小景主要以浅浮雕刻成，另有一些炫技手法，例如树干与扭曲的树枝相重叠。但最具独创性的手法在于那人左侧的一块巨石，从拓片上看是一块靠向他身体的凸石。不过，拓片无法显示那里的一道凹槽究竟有多深。石面下的岩体被挖空，留下一道陡槽，里面几乎容得下人的一根小手指。从抚琴人的视角来看，那块岩石像是从地面拱出的庞然巨物。左侧的区域满布刀痕，延伸到侧壁并与砚面左下角的凿痕浑然一体。有别于画家使用笔毫晕染或皴法去塑造岩体的立体效果，琢砚家靠刻石来完成。他在砚的一侧，为作品刻“岫君”款。

该砚是一幅文人画的跨媒介移植。<sup>40</sup> 我们从天津的顾氏双燕砚，看到砚匠在平硬的石面融入画家的笔意，顺应砚材特性创造出如画般的效果。王岫君则进一步将自觉性的三维立体感带入山水景观，借助满布浮雕和岩体质感的砚面来营造画意。他施加刀凿后稍加磨平，实是有意为之，借此营造“天然”斧凿之意。经过自我指涉（self-referentiality）和匠心独运，一枚端砚被打造成野逸之石。王氏深谙石材作画的另一个标志在于，景中两个人的身形要比画中人更大。另外，砚背山水的边缘被消解掉，将动势推向近景。若没有设色晕染，要在一方砚上还原一幅宋代巨轴山水画的近、中、远景将徒劳无益。

高彦颐(Dorothy Ko)《砚史》第四章