

山水入砚：端砚山水图式的千年设计流变

吴勇 詹晶晶*

肇庆学院, 中国·广东 肇庆 526061

摘要: 端砚作为“文房四宝”之首,其山水砚式的诞生与演进,是中国工艺美术史中一部“由用入艺”的微观史诗。本文旨在系统梳理端砚山水图式自唐至当代的设计发展路径,揭示其从无到有、从简到繁、从附属装饰到独立审美本体的深刻转型。研究表明,山水砚式并非古已有之,其滥觞与宋代山水画的独立成熟、文人士大夫“格物致知”的审美自觉紧密相连,历经明代文人意趣的注入、清代工艺与文心的交融鼎盛,最终在现代转型为以观赏为核心的艺术形态。本文通过结合历史文献、实物考证与博物馆藏品分析,详细剖析各时期代表性砚作的设计逻辑、技艺特点与文化意涵,进而探讨在实用功能消退的当代语境下,端砚山水图式所面临的挑战与未来可能的设计演化方向。

关键词: 端砚; 山水砚式; 设计流变; 文人意趣; 工艺美术; 文房清玩; 设计史

Mountains and Waters in Inkstones: The Millennium Evolution of Landscape Patterns in Duan Inkstones

Wu Yong, Zhan Jingjing*

Zhaoqing University, China Guangdong Zhaoqing 526061

Abstract: As the foremost among the "Four Treasures of the Study," the emergence and evolution of the landscape style of Duan inkstones constitute a microcosmic epic in the history of Chinese arts and crafts, embodying a transition "from utility to artistry." This paper aims to systematically trace the developmental trajectory of landscape design in Duan inkstones from the Tang Dynasty to the contemporary era, revealing its profound transformation from non-existence to existence, from simplicity to complexity, and from decorative adjunct to an independent aesthetic entity. Research indicates that the landscape inkstone style is not an ancient tradition; its origins are closely linked to the maturation of landscape painting as an independent genre during the Song Dynasty and the aesthetic consciousness of literati-officials grounded in the "investigation of things and extension of knowledge." It evolved through the infusion of Ming Dynasty literati taste, reached its zenith in the Qing Dynasty with the fusion of exquisite craftsmanship and scholarly spirit, and ultimately transformed in the modern era into an art form centered on appreciation. By integrating historical documents, material evidence, and analysis of museum collections, this paper provides a detailed examination of the design logic, technical characteristics, and cultural significance of representative inkstones from each period. Furthermore, it explores the challenges faced by the landscape style of Duan inkstones and its potential future directions for design evolution in the contemporary context where their practical function has diminished.

Keywords: Duan inkstone; Landscape inkstone style; Design evolution; Literati taste; Arts and crafts; Scholars' studio objects; Design history

0 引言

在探讨端砚山水砚式辉煌历程的起点,一个必须正视的史实是:在宋代之前,尤其是作为端砚肇始期的唐代,并未出现真正意义上以山水为主题的砚式设计。这一“缺席”状态,是理解其后千年流变的基础。唐代(618-907年)是端砚的诞生与初步发展期,其设计哲学的核心是极致的实用主义,这直接决定了早期端砚“素面朝天”的物理形态与“寂石无纹”的美学特征,其深层动因在于时代审美范式与工艺导向的双重制约。

1 寂石无纹:唐代端砚的实用主义与山水图式的缺席

1.1 功能主导的“素砚”时代与美学导向

唐代端砚的核心价值在于其无可替代的研磨性能。端

溪石材因其“下墨如风、发墨如油^[1]”的卓越实用特质,一经发现便迅速取代其他材质,成为宫廷与士林追逐的珍品。彼时的设计全然围绕“研墨”这一核心功能展开,形制以简洁的“凤字形”“箕形”“履形”等几何形态为主,一切考量皆源于实用:开阔平坦的砚堂利于研磨,深峻的砚池便于蓄墨,微凸的砚缘以防墨汁外溢。这种对功能的绝对尊崇,使得任何非必要的装饰性雕刻不仅罕见,甚至可能被视为对实用功能的干扰与对珍贵石材的浪费。晚唐诗人李贺在《杨生青花紫石砚歌》中盛赞“端州石工巧如神,踏天磨刀割紫云”,其赞叹焦点全然集中于石材的天然肌理之美与工匠开采的艰辛卓绝,而非任何后天雕琢之工,这恰恰映射出唐代品砚的审美标准首要在于“质”而非“饰”。

1.2 实物证据的阙如与学界共识

迄今为止的考古发现与可靠的传世品中,未见任何确凿的唐代山水纹饰端砚。著名古文字与考古学家商承祚先生曾基于其丰富的鉴藏经验明确指出:“据我们见闻所及,还未见到这时期有山水、花鸟纹饰的唐端砚^[1]。”这一论断得到了学界的广泛认同。考古材料提供了有力佐证,例如,1992年西安唐代长安城遗址出土的数方陶砚、石砚,其纹饰仅见简洁的弦纹、莲瓣纹等几何或植物抽象图案,无一涉及复杂的山水风景描绘^[2]。尽管端砚研究学者刘演良先生曾提出中唐以后端砚可能开始出现简单图纹的推测^[3],但由于缺乏确凿的唐代实物或文献依据,此观点更多被视为一种基于工艺演变逻辑的合理猜想,而非可验证的史实定论。

1.3 时代语境下“缺席”的深层动因

唐代山水图式在端砚上的缺席,其根源植根于特定的历史文化土壤。首先,从绘画艺术阶段看,唐代虽是中国绘画的辉煌期,涌现了李思训、李昭道父子的青绿山水和王维的水墨山水,但山水画总体上仍处于从人物画背景中逐步独立、探索自身语言的过程中。其构图、皴法等表现语言尚未完全成熟与体系化,未能形成足以强力渗透并改造工艺美术领域的、稳定而强大的视觉图式库与普遍审美范式。其次,从工艺美学与技术导向看,唐代工艺美术的主流风格是富丽丰满、色彩绚烂的金银器、丝绸与唐三彩,其美学本质是外向的、装饰性的、彰显帝国气象的^[4]。而砚台,作为严肃的“文具”与“器用”,其内在的设计思维是内敛的、功能性的、服务于文人内在修习的。两者在美学取向上存在根本区隔。更重要的是,将一幅需要表现空间纵深、笔墨意蕴的山水画,成功地压缩、转化到坚硬的砚石上进行三维立体雕刻,这对工匠的设计构图能力、空间转换技巧以及雕刻技艺都提出了极高要求。在以保障实用为核心、雕刻技法相对朴素(多为浅刻或线刻)的唐代砚作工艺中,尚不具备实现这一艺术跨越的充分技术条件。因此,唐代端砚如同未经雕琢的璞玉,其全部魅力蕴藏于石质本身的“天真”之中。它为后世山水砚式的登场,预留了一张空白的、却充满无限可能的画纸。山水精神的注入,有待一个更崇尚内省哲思、更追求与自然融合无间的时代的来临。

2 意匠初萌:宋代山水精神的觉醒与砚上图式的建构

宋代,是中国文化气质从唐代的恢弘外放转向内省精致的转折点,也是山水砚式真正的“创世纪”时期。山水画在此时达到了“不下堂筵,坐穷泉壑”的艺术与哲学高峰^[5],并迅速将其影响力渗透至工艺美术领域。在“格物致知”的时代精神与文人士大夫“林泉之心”的审美自觉共同驱动下,端砚的设计由此开启了从“研墨之器”向“案上山水”的自觉转型。

2.1 从“蓬莱样”到“兰亭砚”:宫廷趣味与文人审美的双重奏鸣

山水砚式在宋代的确立,其线索清晰可循。首要标

志是主题性山水纹饰作为核心设计元素被正式接纳与经典化。南宋《端溪砚谱》中记载的“蓬莱样”,是官方文献首次明确记录以山水仙境为主题设计的砚式。其描述极为具体:“宣和初,御府降样造形,若凤字,如凤池样……刻海水、鱼龙、三神山,水池作昆仑状,左日右月,星斗罗列^[6]。”这方为太上皇书府特制的砚台,设计上已构成一幅完整的、象征性的山海仙境图。它将神话地理(蓬莱、昆仑)、自然元素(海水、日月)与祥瑞动物(鱼龙)整合在一个严谨的、象征皇权与仙道的布局中。尽管其构图可能仍带有一定的图案化与秩序感,但主题的鲜明性与场景的宏大叙事性,已与唐代的素砚截然不同,标志着山水意象开始系统性主导砚台的美学表达,并获得了最高权力阶层的认可。

与宫廷的仙道气象相呼应,以“兰亭修禊”为主题的砚式在宋代文人间流行开来,成为文人情怀注入的典范。台北故宫博物院所藏《宋米芾兰亭砚》是绝佳例证(见图1)。此砚在侧面以连续构图展开《兰亭修禊图》,采用浅浮雕结合阴刻的技法,生动刻画了“崇山峻岭,茂林修竹”之境,曲水流觞其间,人物虽小却意态生动,已然是一幅微缩的山水人物画。尤为关键的是,砚的另一侧通体镌刻米芾临《兰亭序》全文^[7]。这一设计创造性地构筑了“图-文-器”三位一体的崭新模式:王羲之的书法文本(文学经典)、兰亭雅集的历史画面(绘画叙事)与米芾个人的临摹再创造(书法艺术),共同凝结于一方砚石之上。这使得砚台彻底超越了单纯用具的范畴,晋升为承载特定文化记忆、文人理想与艺术鉴赏的综合媒介。

2.2 砚屏的启示:山水图式入砚的观念先声与技术预演

在山水砚式于砚台主体上正式成型前,其“近亲”——山水砚屏,已在北宋文人案头扮演了重要的观念先导角色。文人墨客对山水砚屏的咏叹,清晰地揭示了这一过渡。如同文同《早秋山水砚屏》诗云:“晚霭隔远岫,秋容入平林。方素仅盈尺,岩谷能许深^[8]。”这描绘的正是一幅绘于绢素、置于砚旁、尺幅虽小却意境幽远的小景山水。赵希鹄《洞天清录》更明确指出,苏轼、黄庭坚等文人雅士不仅赏用砚屏,更开创了在砚屏上刻铭以“表而出之”的风气^[9]。砚屏纯为观赏、障尘而设,其与山水画的结合毫无实用功能的羁绊。这有力地证明,至迟在北宋,将山水画意移置于文房器具之上,以满足卧游畅神的精神需求,已成为士大夫阶层普遍的审美需求。砚屏作为观念与技术的“试验场”,为山水图式最终跨越到兼具实用性的砚台主体上,扫清了审美心理与工艺实践上的关键障碍。

2.3 设计逻辑的转型:从“形制”中心到“纹饰”主题

宋代端砚的设计逻辑发生了微妙而关键的历史性变化。尽管《端溪砚谱》列举的数十种“形制”仍以“凤字”“四直”“瓢样”等几何形态命名,但“蓬莱样”的出现,以及“兰亭砚”这类以主题命名的实践,暗示了一种

新的命名与分类逻辑正在萌芽——开始以装饰主题与意境内容来定义和区分砚台。这意味着,砚台的视觉焦点与价值判断,开始从外轮廓的物理“形制”,转向表面雕刻所承载的文化“纹饰”与“主题”。虽然此时山水纹饰出于实用考虑,大多仍谨慎地布局于砚侧、砚背或砚池周围(如《西清砚谱》所载《宋端石睿思东阁砚》,将马远风格的山水通景刻于侧面^[1]),但其作为独立审美对象与意义载体的价值,已被宫廷与文人群体广泛承认和追求。宋代山水砚式的初现,如同一颗被赋予“诗画结合”“因材寓意”基因的种子,为后世绽放出绚烂的艺术之花奠定了最初的范式。

3 心印山川:明代文人意趣驱动下的随形与写意革命

明代,尤其是中晚期,伴随着商品经济的萌芽与市民文化的兴盛,文人阶层以前所未有的深度和广度参与到工艺制作中。端砚山水式设计在此浪潮中,经历了一场深刻的“文人化”革命,其核心是从宋代相对规整、主题先行的图式表达,转向更具个性、更富诗性、追求“天人合一”的“随形写意”。



图1 宋米芾兰亭砚 台北故宫博物院藏



图2 智乐仁寿砚 广东民间工艺博物馆藏

3.1 随形制式:自然主义设计哲学的确立与“天趣”追求

明代制砚最显著的突破在于对石材天然形态的极致尊重与创造性妙用。工匠与文人紧密合作,大胆扬弃了前代规整的几何形制模板,开创了“因石造型,视石作图”的自然主义设计路径。这不仅是技术的解放,更是美学观念的根本转向:从“以人工规训自然”变为“以雕琢彰显天趣”。广东民间工艺博物馆所藏《智乐仁寿砚》堪称此中典范(见图2)。匠人未对石材轮廓做过多人工修整,而是敏锐地依循其天然起伏之势进行构思:将右侧高耸部分顺势雕琢为层叠叠嶂,自上而下的天然石脉与色带巧妙地化作飞瀑流泉;左上方则利用石色深浅变化,以极浅的浮雕勾勒出云掩新月的朦胧意象。砚堂则巧妙地置于中部天然微洼之处,如同一汪被群山环抱的幽潭^[2]。文嘉、文彭兄

弟题写的“词源倒流三峡水”“山水有清音”等篆文铭刻,以及高濂的收藏印,已不仅是作者标识,更是对砚中自然意境主动的语言阐释与意境升华,实现了工匠巧思与文人雅意的深度融合与共鸣。

另一例证,河北省博物院藏《文彭款随形山水砚》,其设计更显高妙,几近道家“大巧若拙”的境界(见图3)。砚面仅略加打磨出砚堂,其余部分完全保留并凸显原石凹凸嶙峋的粗犷质感,仅以寥寥数刀示意山峦沟壑的走势,并以一道天然裂罅作为砚池,浑然天成。砚背则巧借一片黄褐色石皮,略施雕琢成一株虬劲的古松,云雾缭绕其间,一侧刻绘仙鹤回首,整体营造出一种荒寒清寂、远离尘嚣的意境^[3]。“嘉靖己未”的明确纪年款,不仅标识了时间,更标志着如文彭这类兼具文人、画家、篆刻家多重身份的大家,亲自参与设计甚至监制砚台已成为一种风尚和身份象征。

3.2 诗书画印的融合与山水意境的全面升华

明代山水砚的设计,追求的是综合性的艺术境界与人格化的精神寄托。它不再满足于仅仅描绘可游可居的山水之“形”,更要传递文人士大夫的林泉之志与隐逸之思,即山水之“意”。文人不仅提供画稿、题写砚铭,更将篆刻艺术系统地引入砚台。砚上的名款、斋馆印、闲章(如“文寿承氏”“深甫高濂家藏”),与书法铭文、山水雕刻共同构成了一个不可分割的视觉整体与意义网络。此时的一方上乘山水砚,就是一幅立体的、可触可抚、可赏可用的“文人画”,是主人审美品位、文学修养与精神世界的立体呈现。题材也从前代主流的蓬莱、兰亭等古典典故,广泛扩展到“山居”“访友”“观瀑”“听泉”等更具普世性与生活气息的理想化山水场景,其宁静秀雅、含蓄内敛的气质,与当时吴门画派笔下描绘的江南山水及其所代表的文人生活美学息息相通,共同构建了明代文人阶层的理想精神家园。

4 斧凿云烟:清代工艺巅峰与山水砚式的多元鼎盛

清代,特别是康乾盛世,社会长期稳定,物力丰盈,工艺美术进入技法集大成的时代。端砚山水式设计在明代奠定的文人意趣基础上,迎来了技艺精严化与题材风格多元化双重爆炸的鼎盛期。制砚业呈现出宫廷造办处、地方名坊(如肇庆黄岗白石村诸家)与文人私治定制并行发展的繁荣景象,“因材施艺”的智慧达到化境。



图3 文彭款随形山水砚背
河北博物院藏

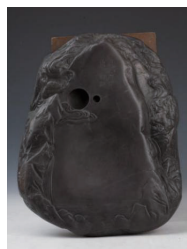


图4 高兆铭赤壁图端砚
天津市博物馆藏



图5 西庐读书图砚
故宫博物院藏

4.1 技艺的精进：“因材施艺”的极致化与“巧色”美学

清代砚工对端石各种天然“石品”纹理的认识和运用，达到了出神入化、随心所欲的境界。“因材施艺”由此升华为一种精准而富有创造性的设计科学。其一，巧用“石眼”。天然生长的彩色石眼被创造性地点化为画面的点睛之笔，砚工则常将石眼雕作明月、朝阳、或禽兽之目，化“瑕疵”为“灵韵”。其二，活用石皮与色带。天津博物馆藏《高兆铭赤壁图砚》是典范之作（见图4）。作者充分利用石材天然形成的黄褐色石层，将其雕琢为江边赭红色的陡峭崖壁；而青紫色的石质部分则表现为幽深的江水和夜空。这种基于石材本色的色彩对比，天然地强化了“赤壁”的地理特征与“月夜泛舟”的文学意境，堪称“天工”与“人意”的绝妙契合^[14]。其三，化瑕为瑜的至高智慧。对于石中的杂质、裂纹（如“五彩钉”“翡翠斑”），高明的匠人不再简单剔除，而是将其构思雕琢为山间野花、岩上苔痕、天际霞光或林中叶片，真正实现了“无绺不作花”，将材料的限制转化为艺术的独创。

4.2 题材与风格的百科全书式拓展

在登峰造极的技艺支撑下，清代山水砚式呈现出前所未有的多样性，几乎涵盖了所有山水画题材与风格。全景叙事式：如前述《高兆铭赤壁图砚》，在砚背或侧面雕刻场面宏大、情节完整的山水人物故事，构图常借鉴界画的精微与山水长卷的恢弘，追求戏剧性的视觉震撼力与文学叙事性。文人小景式：如故宫博物院藏《西庐读书图砚》（见图5），深受倪瓒、董其昌等画家美学影响，构图极简，意境空灵，往往只在砚背或砚侧以疏朗洗练的刀法勾勒一二远山、半角草亭、孤树寒枝，留白处题以隽永铭文，强调笔墨韵味与萧疏淡远的书卷气^[15]。仿古吉庆式：蓬莱、海天、兰亭等传统题材继续发展，但雕刻更为繁复精巧。同时，融合仙山楼阁、灵禽瑞兽的吉祥题材砚也大量出现，以适应更广泛的社会需求与市场喜好。天然趣味式：一部分砚作则走向另一极致，几乎不加雕琢，仅依石材天然形态略作打磨成砚堂，完全依靠石材本身丰富的火捺、蕉叶白、鱼脑冻等纹理，形成如山似水、如山若林的抽象画面，将“天工”置于“人工”之上，体现了一种崇尚自然的审美趣味。

这一时期，以顾二娘、王岫君等为代表的专业琢砚名家声誉鹊起，阮元、高凤翰、纪昀等大批学者名臣的痴迷

收藏与亲自参与设计，使得端砚山水式设计达到了工艺精湛、意蕴深厚、风格多元的历史最高峰，为后世留下了无数技艺与意境双重丰碑的典范。

5 范式新生：近现代实用消解下的观赏性转型与创新探索

进入近现代，尤其是二十世纪八十年代以来，硬笔与电子书写彻底取代了毛笔的日常书写地位，端砚的实用功能发生结构性萎缩。这一根本性变化，倒逼山水砚式设计进行一场深刻的自我革新与范式转换，其核心是从“实用的艺术”全面转向“作为艺术的观赏品”，并在新的语境下探索其存在价值。

5.1 刘演良与“自然主义设计范式”的理论与实践

当代端砚艺术复兴的标志性人物刘演良，在继承传统的基础上，系统地提出并实践了一套更具现代意识的“自然主义设计范式”。他将“石精则工简，石劣则工精”核心原则发挥到了新的高度，这是对清代“因材施艺”的哲学深化与边界拓展。其创新性突破在于：首先，对“瑕疵”进行彻底的美学重估与创造性转化。在其代表作《江山多娇砚》中（见图6），传统视角下破坏石材纯净度的“五彩钉”，被刻意保留并精心雕琢为漫山遍野、绚烂如霞的烂漫山花；而杂色的“翡翠斑”则成了点缀峰峦的郁郁苔藓与灌木丛。石料本身的物理“缺陷”被彻底转化为构图所必需的色彩对比与肌理层次，实现了“化腐朽为神奇”。其次，设计构图的中心发生根本性转移。正如学者骆礼刚所精准观察到的，现代山水砚“无论其外形是几何形还是天然形，一般都将图案安排在砚面”^[16]。砚堂在设计中往往被缩小、或巧妙地变形融入画面成为湖泊、水潭、溪流，有时甚至退居为次要的、功能性的存在。整个砚台的首要身份是一件独立的案头雕塑或立体画作，其次才是一件保留了砚之基本形制的“砚”。刘演良的《月下访友砚》，砚堂仅为山脚下的一泓清水，画面的主体与精神核心是月光（以石眼表现）笼罩下的蜿蜒山径、婆娑松影与访友人物的殷殷情谊，叙事性与抒情性完全占据了主导地位^[17]。



图6 江山多娇砚 采自《中国当代名家砚作集》



图7 星湖春晓砚 采自《中国当代名家砚作集》

5.2 题材的现当代拓展与工艺的边界反思

当代制砚家在题材与观念上进行了大胆的探索与突破。其一,从仙山幻境走向现实家园。黎铿的《星湖春晓砚》(见图7)开创了以家乡名胜实景(肇庆七星岩)入砚的现代先河^[18]。此后,描绘黄山、漓江、三峡等中华大地实景风光的砚作层出不穷,山水砚式与地域文化认同、旅游文化推广产生了新的结合。其二,从古典诗意试探时代风貌。部分先锋创作者尝试将现代城市景观、抽象构成理念甚至社会议题融入砚雕,探索端砚这一古老艺术形式表达当代感知的可能性。与此同时,电动工具的普及使得雕刻的效率与精细度远超古代,但也引发了关于“过度雕刻”、匠气繁冗、审美疲劳的行业反思。如何在继承“雅洁”“古朴”的文人器韵与充分展现现代工艺的精确、细腻之间取得有生命力的平衡,成为当代制砚艺术面临的核心美学课题。

5.3 产业的繁荣与可持续传承的隐忧

当前,端砚产业年产值可观,产业链条成熟。然而,如中山大学保继刚教授等学者的研究所指出的,其发展存在潜在危机:端砚“仍停留在高端艺术品/收藏品阶段,未能像建水紫陶等成功实现生活化、日用化的转型”^[19]。市场过度依赖投资收藏与礼品经济,与年轻一代的日常审美消费和文化生活存在一定脱节。因此,如何让凝聚千年智慧的端砚山水艺术“走下神坛”但“不失格调”,通过创新的设计思维(如开发兼具赏玩与轻使用功能的文创小砚、砚形茶承或艺术摆件)、融入新的媒介体验(如数字藏品、AR展示)、构建新的文化叙事,从而重新融入当代日常生活与美育体系,是关乎其下一个千年生命力的核心命题。

6 余论:石上乾坤的永恒回响

纵观端砚山水式跨越千年的设计流变,我们清晰地看到一条从“器”到“艺”、从“用”到“心”的演进脉络:它始于唐代服务于“实用”的寂然素石,成于宋代承载“文意”的图式初建,兴于明代文人“心印山川”的写意革命,盛于清代“斧凿云烟”的工艺鼎盛,最终在当代转向纯粹“审美客体”的范式新生。每一次重大转型,都并非孤立的技艺革新,而是紧密呼应着时代精神、哲学思潮、绘画艺术与文人审美变迁的共振。

其设计智慧的精髓,亘古未变地围绕着“材、艺、意”三者的动态平衡与和谐共生:敬畏并彰显石材的天性之美(材),锤炼鬼斧神工、与时俱进的技艺(艺),最终灌注深远的人文精神与时代意境(意)。在其实用功能已然淡出的今天,端砚山水式作为中国工艺美术与文人精神的卓越物质载体,其未来或许不在于简单复刻古代的“用”,而在于更深刻、更开放地开掘其作为“艺”与“意”的无限可能——既是民族审美基因的传承,也是面向当代与未来的创造性转化。它永恒地启示我们,最美的设

计,永远是那些既能巧应天工之质,又能深刻映照人类心灵与时代精神之光的创造。

参考文献:

- [1] 徐燕琳编著. 广东传统非物质文化[M]. 广州:暨南大学出版社, 2012.
 - [2] 商志. 商承祚文集[M]. 广州:中山大学出版社, 2004.
 - [3] 陕西省考古研究院. 西安唐代长安城遗址考古发掘报告[R]. 北京:文物出版社, 2006.
 - [4] 刘演良著. 端溪名砚[M]. 广州:广东人民出版社, 1979.
 - [5] 尚刚. 唐代工艺美术史[M]. 杭州:浙江文艺出版社, 1998.
 - [6] (北宋)郭熙, 鲁博林编著. 林泉高致[M]. 江苏凤凰文艺出版社, 2015.
 - [7] 《端砚大观》编写组编. 端砚大观[M]. 北京:红旗出版社, 2005.
 - [8] 台北故宫博物院编辑委员会. 西清砚谱古砚特展[M]. 台北:故宫博物院, 1997.
 - [9] (宋)文同著; 胡问涛, 罗琴校注. 文同全集编年校注上下上[M]. 成都:巴蜀书社出版社, 1999.
 - [10] (宋)赵希鹄撰. 洞天清录 外五种[M]. 上海:上海古籍出版社, 1993.
 - [11] 于敏中. 西清砚谱[M]. 上海:上海书店, 1991.
 - [12] 广东民间工艺博物馆编; 黄海妍主编. 雅俗之间 广东民间工艺博物馆藏端砚撷珍[M]. 北京:文物出版社, 2020.
 - [13] 河北省博物院. 河北省博物院藏砚选粹[M]. 北京:文物出版社, 2015.
 - [14] 天津博物馆. 天津博物馆藏砚[M]. 北京:文物出版社, 2012.
 - [15] 故宫博物院. 故宫博物院藏文物珍品大系:文房四宝·纸砚[M]. 上海:上海科学技术出版社, 2005.
 - [16] 骆礼刚. 紫玉生辉 肇庆端砚[M]. 上海:上海人民美术出版社, 2012.
 - [17] 刘演良. 刘演良端砚设计作品集[M]. 北京:荣宝斋出版, 2009.
 - [18] 俞飞鹏, 蔡鸿茹主编. 中国当代名家砚作集[M]. 武汉:湖北美术出版社, 2005.
 - [19] 保继刚等. 端砚文化资源的旅游活化路径研究[J]. 旅游学刊, 2019, 34(7).
- 作者简介: 吴勇(1983-), 男, 中国广东肇庆人, 讲师, 研究方向:从事中国画史、美术馆学研究。
- 通讯作者: 詹晶晶(1985-), 女, 中国广东肇庆人, 实验师, 研究方向:从事民族民间音乐、音乐实验室研究。