

日本风景的“发现”

段世磊

明治时期“风景之发现”

当代法国地理学者边留久（Augustin Berque）认为，风景在西欧并不是一开始就被发现的，而是诞生于16世纪都市居民以田园为风景而描绘出来的风景画中，与近代主体的确立一起出现。即近代的自由的自我独立的同时，作为客体的自然也获得了独立。西欧风景发现是都市居民对农村田园风景的发现，近代风景的诞生意味着将环境客体化的主体的诞生。这种主客二元论支配着启蒙之后的整个欧洲社会，而到了19世纪末20世纪初，开始面临胡塞尔所提出的科学主义危机。为了解决这种危机，20世纪末期的边留久，试图在曾经遭受西方近代“风景之发现”影响的非西欧社会的传统风景表述中，寻找变通的可能性，并最终将目光聚焦在了在处理主客关系问题上采取不同形式的中国和日本的风景区。

边留久最初发表的著作《空间的日本文化》首先将焦点放在了日本文化中的空间意识，对产生这种空间意识的日本风土寄予关心。日本的空间是什么呢？产生这种空间的日本风土又是什么呢？其研究成果集结在《风土的日本——自然与文化的通态》中。边留久在这些著作中所关心的问题是日本特有的“型”。西洋文化中没有而仅存在于日本的“型”到底是什么？边留久的这个问题最终导向了对日本文化之型的发现。他认为，传统日本型文化有两个主要表现，一个是“场所优越于主体的场所中心主义”；另一个是从主体的中心视角向多中心视角的转变。边留久举例日语中很少出现主语的语法构成来说明日本空间文化中的情景主义和去中心化的特质，还举了西洋风景表现中的近远透视法的空间处理方式，强调主体在画面外观看风景和景观的风景观，这与东方风景表现中的多中心视角的方法极为不同。（边留久：《日本的风光和西欧的景观》）

边留久通过风景考察，承认日本传统风土观念中看待事物的固有方式，而且指出其与欧洲和其他地区明显不同，可谓是一种文化相对主义，产生了一种文化比较论的可能。另一方面，边留久还这样描述风景，“风景是风土的感觉性象征性的层面”。只要人还以风土方式生存，观看并使用语言进行表现，风景就会显现。也就是说，风景与人类经验的所有层面相关联。然而，边留久并没有在风景问题上停留于去中心化的议题。因为风景毕竟不是远跳或俯瞰的对象、事物，而是主体通过感觉而知与身体性地与世界的关系性存在，所以不得不追问与环境的关系。如果与环境之间的关系本身在风景中呈现，那么就要问，是否能够接受与自己所熟悉的风景不同的其他风景。文化型虽有很多，但人们一般来讲对于自己生存于其间的大型抱有特别的关心。如此就出现了一种与去中心化相反的趋势——再中心化，这也是隐藏在作为日本文明论的近代风景观中的重要议题。

如果回顾19世纪中叶至20世纪初的日本社会，会发现西欧近代主客分离的风景论范式的输入，改变了明治维新以来日本多视角主体性的风景体验，从而导致了日本对本土风景特性的遗忘。因而有关近代风景“发现”的故事，在围绕日本近代化与“近代的超克”的思想脉络中被反复讨论。象征欧洲文明普

遍性的全景式风景观以其近代主体性的理性姿态，成为明治日本全面欧化政策中的重要性环节的同时，凭借欧洲作为“我思”的“内在的人”的内向颠倒，完成了对风景之起源（空间历史性）的遗忘，并因此促成日本近代“风景之发现”。换言之，“风景之发现”并非存在于由过去至现在的日本自身直线性历史之中，而是存在于某种扭曲的、颠倒了的时间性中，但已习惯风景的人则看不到这种扭曲。（柄谷行人：《日本现代文学的起源》）内面的人正是活在这种扭曲的时间中的人，且他在空间上对周围外部的东西毫不关心，是一个孤独封闭的个体。所谓内向的颠倒，则是指内在的人在观赏外部风景时，首先将其作为一个概念，而非实在的“事件”。为了能够看到作为对象的实在事件，超越论式的“场”必须颠倒过来。即外在于人的实在事物原本现实所处的“超越的场所”，必须通过一种认识的装置，以透视风景的形象呈现在人类内在视觉的空间场域之上。这是西欧风景之发现的关键，虽与传统日本风景的诞生有所差异，却在欧洲文明普遍性的势头下，在世界范围内扩张其影响。日本则在一面审视着其与亚洲文明的传统关联，一面朝着西方文明的方向迈进。在这整个过程中，风景作为一种隐喻，呈现出日本文明论的风土学谱系的复杂结构。

柄谷行人认为：“‘风景’在日本被发现是在明治20年代（1887—1897）”，“作为风景的风景在此之前并不存在。也仅限于这样思考时，我们才能可以看到‘风景之发现’包含着怎样的多层意义。”“所谓风景是指一种认识的装置”，柄谷行人由此感受到了明治日本风景的发现受西欧近代风景观影响的明显痕迹。他指出国木田独步以文学书写将“武藏野”风景化的实践操作，实际上是接受了以自然科学为基础的西欧文明近代风景观影响的结果。（《日本的风光和西欧的景观》）然而，从另外一个侧面来讲，风景之发现既然是源于“内在的人”的扭曲的内向颠倒，那么这种颠倒有必要回归正常的平面吗？换言之，内在的人对风景的普遍性追求，是否必然会摧毁对于风景的特殊性执着？在普遍性追求与特殊性固执之间能不能达到一种平衡？具体来讲，在关于日本的风光发现问题上，全面欧化政策和日本国粹主义之间能否实现矛盾的统一？对于日本人来讲，这是事关日本文明如何在世界中自我定位的重大问题。

志贺重昂的《日本风景论》

论述明治时期日本近代风景之发现时，经常被拿来讨论的是明治27年（1894）出版的志贺重昂（1863—1927）的《日本风景论》。《日本风景论》主要由四部分构成：“日本气候洋流多变多样”“日本水蒸气数量巨大”“日本多火山岩”“日本流水侵蚀严重”。志贺重昂从看似对物质风貌的地理记述出发，对风景加以精炼，进行诗意的说明。即一方面科学地描述风景，另一方面在其中插入汉诗文、和歌、俳句、山水画，从而渗入了强烈的传统风景意识。试图在保有既存传统风景的同时，从客观科学的地理知识构建出新的风景观。因此，他在《日本风景论》中没有否定江户时代的名胜图绘，而是通过新的科学的拟因果目的论的方法对传统日本的风光美加以再编，进行图式化的转换，赋予其

均质的平面性特征。例如他对传统名胜比叡山的记述：

从京都市经田中、一乘寺……抵达山之西麓，再由大津町至日吉神社，登社十町有花摘社，花摘社到延历寺中堂二十町，从中查出发经八町而登顶，顶谓“四名峰”，京都全市、加茂川平原、琵琶湖全景、“近江八景”悉集眉端，宛然一大全景摄影，只有北方被比良岳所遮断。（小乌水解说：《日本风景论》）

这种平面的、全景画的、绘画性（如画）的风景观在《日本风景论》中随处可见。其特点是，与比叡山相关的宗教话题皆未言及。即使有罗列寺庙和神社的名称，也不过是发挥了单纯路标的作用。毋宁说《日本风景论》具有科学主义的风景观。如此一来，旧有的名胜古迹被剥夺了其宗教的垂直性和特权性，在图式化的操作中成为无差别的均质平面。可以说，志贺重昂对被剥夺了传统名胜古迹之特权性的全景投影式风景之发现，有着时代脉络中“风景论”的近代性特征。志贺重昂将山顶眺望者形容为“非非人间之物，宛若天上人”“从地球以外的星球上眺望地球”。可知《日本风景论》的全景投影的平面中没有人的身影。虽有作为附属景观的人的出现，却欠缺产生风景的生生不息的人间生活的过程——社会和历史。

风景不是纯粹的自然现象，而是在时间中形成的社会历史性产物。由此看来，对于所有人类生活景象的漠不关心，都反映出风景论的缺陷。然而，正是这种所谓非人的性格，通过把事实与价值直接统一的方式，导致了自然的道德化（自然的浪漫主义化），道德的自然化（文学的自然主义化）。例如在比叡山和山岳信仰的例子中，被剥夺了宗教的垂直性和前近代的历史性而形成均质的平面的风景论，便也同时剥夺了科学和文学（艺术）之间的人间的、社会的、历史的媒介，文学（艺术）从而就直接自动地归结为科学所进行说明的自然的所与。这种主客分离前提下的自然主义产生的媒介性不在场和概念的抽象本质，反而将人们的目光引向形成自国国民道德情感独特性的特殊自然风物之上，形成“江山秀美是否乡”的自我认知。它支撑着贯穿《日本风景论》的强烈的国粹主义主张，认为日本的风光美优越于欧美和亚洲诸国。

志贺重昂对于自国风景的客观描述向国粹主义的情感转变，呈现出严重的封闭性特征。所以在内藤湖南以志贺重昂风景论为引，而导入他有关中国潇湘八景和日本近江八景的区别时指出：

潇湘八景与近江八景之间存在相当大的不同。潇湘八景是江天暮雪、潇湘夜雨、山市晴岚、远浦归航、烟寺晚钟、平沙落雁、渔村夕照、洞庭秋月。近江八景是比良暮雪、唐崎夜雨、粟津青岚、矢桥舟帆、三井晚钟、坚田落雁、瀬田夕照、石山秋月。潇湘八景中只有潇湘夜雨、洞庭秋月两景冠以固定地名，而且这两处也是很广的区域，并非限定一处所，至于其他六景可以适用于任何地方的景色，不拘固定场所皆可套用。然而近江八景的八景皆只限于其所指之地，尤其是潇湘八景中的江天暮雪描绘的是黄昏江天白雪飘舞的阴惨景象，而比良暮雪却是山峰积雪的一派明丽景色，两者的差异是很大的。潇湘八景是从洞庭一带寻常可见的景色中去发现景致，而近江八景则是要在有限的空间去表现特别的景致。把原本极富通融性、流动性的思考方式转换成受到制约的思考方式。当中国人的情趣变为日本人的情趣时，我们随处可见这种变化。从艺术自由的角度考虑，这种变化很难令人满意。（内藤湖南：《日本历史与日本文化》）

孙敏说：“凡是暮雪进入从洞庭一带寻常可见的景色中去发现景致，而近江八景则是要在有限的空间去表现特别的景致。把原本极富通融性、流动性的思考方式转换成受到制约的思考方式。当中国人的情趣变为日本人的情趣时，我们随处可见这种变化。从艺术自由的角度考虑，这种变化很难令人满意。（内藤湖南：《日本历史与日本文化》）”

艾俊川

明沈德符《万历野获编》卷二十六“小楷墨刻”条说：“董玄宰刻《戏鸿堂帖》，今日盛行，但急于告成，不甚精工，若以真迹对校，不啻河汉。其中小楷有韩宗伯家《黄庭内景》数行，近来字内法书当推此为第一，而《戏鸿》所刻，几并形似失之。予后晤韩青君，诘其故，韩曰：董来借摹，予惧其不归也，信手对临百余字以应之，并未曾双钩及过朱，不意其速入石也。因相与玩赏。”“清楚说明‘过朱’是‘双钩’之后，‘入石’之前的工序，相当于‘填朱’。清戈守智《汉隶书法通解》卷八注宋姜夔《续书谱》‘书丹’条说：‘钩丹、过朱，摹勒古书之法也。’”更言明“过朱”是用朱色勾描文字。细味“过”字，乃是让字迹“穿过”纸张，故明时苏州人戏称为“鬼过关法”，盖谓不由正路，穿墙而过。

古代刻石过程中在墨样背面用朱色双钩或称过朱的实物，偶有留存。篋藏一套清光绪间《清故诒授通奉大夫盐运使衔江苏特用道刘公原配诒封夫人覃恩晋封一品夫人刘母胡夫人墓志铭》，就包括墓志墨本、背面朱笔双钩以及石刻拓片。刘公乃嘉善人刘文荣，夫人胡氏卒于光绪十八年。墓志由陆懋崇撰文、沈景修书丹，苏州唐仁斋刻石。刻成之后，唐仁斋将墓志拓本与墨本一起归还刘家，并开列细账，结算工价。墨本已载裱成册页，但揭开可见每字背后都用朱笔勾出笔划轮廓，即王昶所谓“用朱笔描其背”。这份墓志，体现出刻碑工艺从纸到石的全过程。

在明清，工艺还有“过朱”一法。方以智《物理小识》卷八论及“刻碑法”时说：“双钩、过朱，难得入神。”“过朱”相当于哪道工序呢？

“双钩”是用墨笔描摹制作纸质底样。“填朱”顾名思义，是在纸背用朱笔描出字划轮廓，再填入朱色。清人“朱笔双钩”勾勒后不再描朱，工艺有所简省。

王潜刚《观沧阁述书》中说“以朱本印石”的说明

内藤湖南通过比较潇湘八景和近江八景的异同，说明了在风景论问题上，岛国日本对封闭地方特性的迷恋。而志贺重昂对日本风景的发现，一方面，采取了西方内在的人的“透明之思”的认识论意义上的自然观，忽视了自然科学认识得以可能的人类实践活动，便只好通过直观的类比的方法将事实与价值无媒介性地直接统一；另一方面，这种直观是采取了东方诗学上的比兴手法表达传统的道德情感，并将这种道德情感寄托在自身所处空间中的特殊自然风物之上，将松柏、樱花视作日本风景的特征之一，以日本所特有的富士山象征整个日本的国民性。事实上，这正是志贺重昂日本风景之发现过程中的矛盾所在，即带有普遍性的西方全景透视风景观与追求东方特殊空间内的风景表现形式之间的鸿沟，是不能仅仅通过传统直观的比兴手法就能得到统一的，也不能由忽视地域差异的自然科学普遍意义上的拟因果关系直接得到解决，它需要方法论上的进一步完善。而和辻哲郎在《风土》中的现象学方法则是这种努力的一种可能的方向，尽管这种高级现象学方法终归还是一种即物主义。

和辻哲郎的《风土》

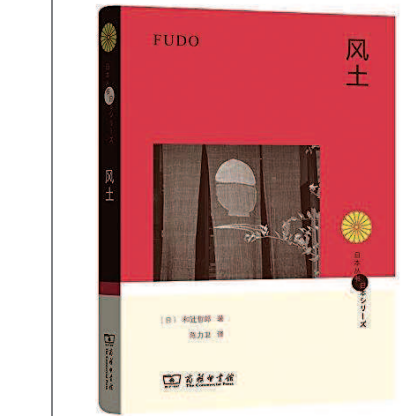
对于和辻哲郎来讲，风土并不是从外部对人类施加影响的自然环境。风土的存在方式（风土性），如同时间的存在方式（时间性）构成海德格尔《存在与时间》中人类存在的构造契机一样，也是构成人类主体性存在方式的构造契机。如此，风土便是主体性人间存在的表现，而不是作为对象的自然。和辻进入这种风土的路径，并不是那种说明对象与对象之间因果关系的自然科学的方法，而是解释主体性人间存在之表现的人间学方法，即解释学的方法。

和辻以现象学方法对“我们感知寒冷”进行考察。按照自然科学的方法，寒冷就是物理性的客观的寒气刺激主观的感觉器官，主观将其作为某种心理状态而经验。但是按照现象学方法，感知寒冷是一种意向体验，并不是朝向寒冷而产生一种刺激—反应关联，而是感知某物时自身既已在关系之中了，而后在这种关系中发现寒冷。人感觉寒冷的时候，其实已经处于了一定的在地的地理空间中，即处于了风土之中了。风土不仅在具体的房屋形式、穿衣方式和料理样式中呈现出来，还在生产方式，进而在“共同体的形成方式、意识方式、语言方式”中表现出来。因此，对于和辻来讲，穿衣、食、住，到文艺、美术、宗教、习俗等所有人类生活都是风土现象，而且是风土中中间的自己了解的表现。所以，所谓风土，是指在人与自然进行身体性交涉中，和他者一起在历史的变迁中创造出来的文化。此际，人间和自然、文化和自然并不是像西洋近代传统一样被视作是对立的。对于和辻来讲，风土是在并非作为认识对象的身体的延长线上的“活的空间”。

因此，“没有离开历史的风土，也没有离开风土的历史。”（和辻哲郎：《风土》）和辻通过强调历史空间的肉身性，一方面将一切历史存在物作为一种具有自我完结性的有机整体，而不是将其视作是通向黑格尔目的论式的自由精神的暂定的、偶然的手段；另一方面可以针对那种在国民之间划分优劣，或把



法国地理学者边留久及其《日本的风光和西欧的景观》



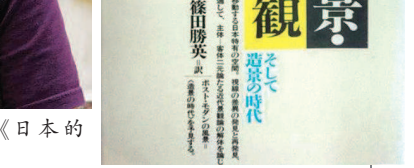
日本哲学家和辻哲郎及其《风土》



特定国民视作世界精神的意志工具的终极目的的观点，从而主张平等地尊重每个民族的个性。如此，“国民就不是因其历史功绩，而是在其通过特殊的唯一的方式实现的生命价值上，即作为国民性实现的生命价值意义上成为世界史的对象。”和辻试图突破时间性历史的统一趋势，寻找历史空间的多样性存在的可能。然而，一方面，和辻还指出，“所谓风土，一言以蔽之，即是地球上各块土地固有的，而且是唯一的東西，它能够在经过敏锐的观察之后被叙述出来，但却不会让人得出一个带有普遍性的结论。”因而，作为日本特殊伦理共同体之风土性象征的日本天皇，因为凝聚了岛国日本所有匿名形式的国民价值空间，为塑造道德情感上的高度一致性和一体化提供了特殊的“神话叙事”模型，构建了强调日本国民风土特殊性的风景观，从而与强调普遍性的西方全景透视风景观形成强烈对比。

这种基于风土空间之特殊性的史观，在上原敏二（1889—1981）的《日本风景美论》中也有所体现。上原在《美论》中发现了“日常生活中毫不称奇易被忽略的”匿名的风景了同乡国的自然风物与日本人之间形成了同血血脉的同胞关系，由此塑造的风景、环境，历经长久年月酝酿出“与神同在”“与君同在”“与家同在”的思想特质，从而构成为日本民族的宿命。（上原敏二：《日本风景美论》）

可以说，匿名的风景支撑着并非近代主体性自我的日本民族共同体意识。而且，上原叙述中提及的“历史”“长年累月”“民族的宿命”似乎赋予《日本风景论》中所欠缺的历史意识。这种历史意识并不是西方意义上的时间性历史，而是体现日本风土的空间性历史。他这样概述日本的风光史，“我们心里知道，自‘纪纪时代’至今的一切自然观原封不动地采取某种形式打动我们的心境”。这种历史意识植根于日本的自然风景之中：“在此论述我国国民自古以



来的自然观的变迁的理由并不是单纯出于历史记述的目的，而是为了使人们知道自然的恩惠并保有感谢之心，国民才能繁荣，与此相反，冒犯自然之恩惠的国民很快就會灭亡的天理。”历史的重要性在于与自然风土的情感一体化。这是超越人间主体活动的“天理”的产物，是环境历经长久岁月酝酿出来的东西，“是不能习得亦不能教而使知的存在。是扎根于历代祖先纯洁血统中的自然心”。简言之，历史的重要性在于日本人天然生存于其中的自然风景。

无论是志贺重昂，还是和辻哲郎、上原敏二，都将日本独特的风景论作为一种国民性理论进行阐释，这构成了边留久所批判的“将他者的主体性无意识地置换为自己的主观性”的对于风土的致命歪曲。而且，和辻哲郎虽在《风土》中以文化类型学的方法提出了自己的风土类型论，区分了季风型、沙漠型和牧场型三种风土类型，却忽视了它们之间的相遇与交往。另外，和辻过分强调了风土的空间性，而遗忘了风土的时间性维度，从而也就难免落入强调自身固有伦理价值特殊性的窠臼，导致“特殊文化价值观的特权化”。其中始终贯彻了处于西欧普遍性和日本特殊性的矛盾激荡中强调自身特殊性的日本主体性觉醒。因此，边留久认为，为了从和辻这种狭隘的思路中抽身，主体性虽应是人间的风土性的必要条件，但不是充分条件。毋宁说，构成风土性之存在论构造的具体要素分为文化身体（客观性）和动物身体（主体性）。身体的两种不同属性制造出动态的同一性。以此作为“国民性论”的和辻风土论所具有的思想史意义扩张得到一定程度的抑制，相应地，构成风土论核心的“身体性”中，附加了和辻没有预期到的由技术和象征带来的“身体性的外化”等领域的课题。

（作者为华东政法大学文伯书法院教授）

论衡

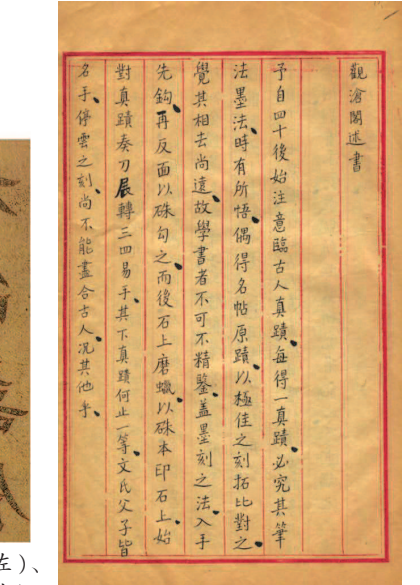
刻碑时如何将文字上石，即如何将写在纸上的碑文原样复制到碑石上，在古代是工匠的日常工

作，在今天是令人好奇的问题。从秦汉至民国，中国碑刻一直延续固有技术，但到现代，传统技术被新技术迅速代替，今人对古代碑刻工艺也颇感陌生，体现在学术上，即对相关问题的阐述常有缺憾，这既包括石刻史专著，也包括对重要问题的研究，如对《红楼梦》中“烫蜡钉朱”一语的诠释。

不过，前人虽未留下专门的碑刻技术文献，但其著述不时会涉及有关问题，能反映实际工艺的文物也偶有留存；还有知情



刘母胡夫人墓志的石刻拓本（左）、墨书纸本（中）及纸背朱笔双钩（右），此为古代刻石过程中在墨样背面用朱色双钩的实物例证。



王潜刚《观沧阁述书》中“以朱本印石”的说明

如何理解《红楼梦》中的“烫蜡钉朱”

艾俊川

明沈德符《万历野获编》卷二十六“小楷墨刻”条说：“董玄宰刻《戏鸿堂帖》，今日盛行，但急于告成，不甚精工，若以真迹对校，不啻河汉。其中小楷有韩宗伯家《黄庭内景》数行，近来字内法书当推此为第一，而《戏鸿》所刻，几并形似失之。予后晤韩青君，诘其故，韩曰：董来借摹，予惧其不归也，信手对临百余字以应之，并未曾双钩及过朱，不意其速入石也。因相与玩赏。”“清楚说明‘过朱’是‘双钩’之后，‘入石’之前的工序，相当于‘填朱’。清戈守智《汉隶书法通解》卷八注宋姜夔《续书谱》‘书丹’条说：‘钩丹、过朱，摹勒古书之法也。’”更言明“过朱”是用朱色勾描文字。细味“过”字，乃是让字迹“穿过”纸张，故明时苏州人戏称为“鬼过关法”，盖谓不由正路，穿墙而过。

古代刻石过程中在墨样背面用朱色双钩或称过朱的实物，偶有留存。篋藏一套清光绪间《清故诒授通奉大夫盐运使衔江苏特用道刘公原配诒封夫人覃恩晋封一品夫人刘母胡夫人墓志铭》，就包括墓志墨本、背面朱笔双钩以及石刻拓片。刘公乃嘉善人刘文荣，夫人胡氏卒于光绪十八年。墓志由陆懋崇撰文、沈景修书丹，苏州唐仁斋刻石。刻成之后，唐仁斋将墓志拓本与墨本一起归还刘家，并开列细账，结算工价。墨本已载裱成册页，但揭开可见每字背后都用朱笔勾出笔划轮廓，即王昶所谓“用朱笔描其背”。这份墓志，体现出刻碑工艺从纸到石的全过程。

在明清，工艺还有“过朱”一法。方以智《物理小识》卷八论及“刻碑法”时说：“双钩、过朱，难得入神。”“过朱”相当于哪道工序呢？

“双钩”是用墨笔描摹制作纸质底样。“填朱”顾名思义，是在纸背用朱笔描出字划轮廓，再填入朱色。清人“朱笔双钩”勾勒后不再描朱，工艺有所简省。

王潜刚《观沧阁述书》中说“以朱本印石”的说明

那么，过朱（填朱）之后，复杂的上石（入石）又该怎样操作？民国王潜刚撰《观沧阁述书》，谈及学习书法须注意临拓失不啻河汉。其中小楷有韩宗伯家《黄庭内景》数行，近来字内法书当推此为第一，而《戏鸿》所刻，几并形似失之。予后晤韩青君，诘其故，韩曰：董来借摹，予惧其不归也，信手对临百余字以应之，并未曾双钩及过朱，不意其速入石也。因相与玩赏。”“清楚说明‘过朱’是‘双钩’之后，‘入石’之前的工序，相当于‘填朱’。清戈守智《汉隶书法通解》卷八注宋姜夔《续书谱》‘书丹’条说：‘钩丹、过朱，摹勒古书之法也。’”更言明“过朱”是用朱色勾描文字。细味“过”字，乃是让字迹“穿过”纸张，故明时苏州人戏称为“鬼过关法”，盖谓不由正路，穿墙而过。

“石上磨蜡，以朱本印石上”，是对上石（入石）工艺的具休说明，与孙敏所云“印朱入石”遥相呼应，道出朱笔勾描纸背的功用。可惜《观沧阁述书》只见钞本，流传不广，未能产生学术影响。

近年，民国北京碑刻艺术家人陈云亭的后人陈光铭，曾多次回忆先辈刻碑生涯。在北京最久之碑刻世家；让岁月凝固在石头上——文中，他述及碑刻工艺有“选料、打磨、刷墨、烫蜡、钩字、过朱、锤定、挂胶、镌刻、拓帖”等项（《北京青年报》2006年3月6日）；在《浅论“三希堂法帖”镌刻艺术及其对京城碑刻艺术的影响》一文中，他详述烫蜡、双钩、过朱、上样、挂胶的具体做法，“上样”即前文说的“锤定”，古人说的“上石”（国家图书馆古籍馆编《文津流觴》第40期）。简言之，整个过程是在石上烫蜡钉朱，动起手来”。长期以来，红学界对这个冷僻词语多有误解，现在对照梳理清楚的碑刻工艺，可知“烫蜡”为“石上磨蜡”，“钉朱”为“以朱本印石上”，这是纸上工作结束后石上工作的开端，故由石匠“动起手来”。清代这一工艺自有专名，陈光铭讲述的“锤定”，或可写作“锤钉”。

工艺先后呼应。但上述各家所言都是针对刻帖的，不能适用于全部碑刻。