

小楷技法指南

刘小晴 编著

XIAOKAI JIFA ZHINAN

瓊宮五帝內思上法

而觀

破

味

常以正月二月甲乙之日平旦沐

王思東方車
公服如法垂

從青要玉女十二人下降齋室之

靈青精玉符授與地身地便服符

日

青上帝名厥諱雲拘錦帔青帟

晏常陽洛景九嶠下降我室授我

致真五帝齊軀三靈翼景太

323
XQ

上海書店出版

小楷技法指南

刘小晴 编著

上海书店出版

责任编辑 陈其瑞

封面设计 赵文奎

小楷技法指南

刘小晴编著

上 海 书 店 出 版

(上海福州路 401 号)

新华书店上海发行所发行

上海市浦江印刷厂印刷

开本 787×1092 毫米 1/16 印张 7 1/4

1992 年 4 月第一版 1992 年 4 月第一次印刷

印数 00001—20000

ISBN·7-80569-490-7/J·210

定价: 3.50 元

序 言

小楷，古人称之为“真书”，又称之谓“蝇头细书”。它隶属于正书范围，是各种书体中很富有实用价值，最能体现沉密精细功夫，因而亦具有一定艺术欣赏价值的一种书体。一般地说，小楷的大小通常在一至二公分见方之间，而大楷在四至六公分之间，中楷则介乎其中。“大则一字径丈，小则方寸千言”这是中国书法艺术的特色之一，当然极大之字，古人又称之为“壁窠大字”或称“榜书”，能大能小，是硬笔书法无法体现的艺术效果。

小楷虽小，但法度备全，特别是在用笔和结构上，亦具有大楷一般的书写特点，尤其在点画的精到、细致上更要胜于大楷一筹。从艺术的风格上来看，小楷虽以字小，但却变化万千，纵观我国小楷艺术的发展史，自魏晋以来，各个不同的历史时期，产生了许多著名的书家，他们所写的小楷风神不一，面目迥异，相互之间，争奇斗艳，令人目不暇给。这些书家所创作出来的许多优秀作品，为我们今天学习小楷提供了十分宝贵的资料。遗憾的是当今书者很少留意此道，究其原因，不外有三个方面：

一是由于书写工具的改变，近百年来，随着硬笔的逐渐普及，因而它失去了原有的群众基础。

二是由于受到功利因素的影响，古代“以书取仕”，特别是明清科举，读书人要踏上仕途，试考作文，都要以恭楷誊清，这样，势必就要在士人中形成重视楷法的风气。当今书者，虽无这种刺激，但亦有一些急功近利的人不愿在楷书上下沉着功夫，认为展出作品愈大愈能表现自我，作品越小越不起眼，所以对小楷不屑一顾。

三是由于小楷较难掌握，不易入手，没有深厚的功力和学养，难造妙境。正如莫云卿《评书》中所说：“真书之难，古今所叹，法不由晋人，终成下品”。特别是小楷要写到一种超然于法度之外的神妙之境，需要一个书者化费很大的精力和时间，而近人学书，业余者居多，由于受到时间的限制，因此大都不愿在小楷上下苦功。基于以上三种原因，因此小楷艺术近数十年来受到冷落，这是一个不容忽视的现象。

我认为要写好小楷，亦并不像莫云卿所说的那样高不可攀。小楷既具有书法艺术的“共性”，亦具有其独特的“个性”；既具有大楷的一般特点，但又绝不是大楷的缩小。只要我们掌握一定的方法，持之以恒，是不难写好的。特别是在把握具有“共性”规律的前提下，再静心研究其“个性”的特征，以形求法，以法循理，在理法的基础上再熔入自己的性情、意趣，这样日积月累，自能水到渠成，从而产生自己独特的风格。本书的宗旨就是希望读者能从中获得最为便捷的方法，尽量少走弯路，从而更有效的把握自己的创作实践。

古代的一些书法家和书法理论家，他们在创作的甘苦中总结了许多关于小楷的书写经验，确实是很值得我们借鉴的。尽管只是片言只语，但却言简而意赅，十分耐人寻味。他们的阅历之言，将在本书中被充分的体现出来。

学好小楷，对于今天来说，仍具有一定的现实意义。学习小楷，既可以培养一个人沉密细致的学养，又可以练就一套扎实的笔墨功夫（特别是笔力的沉着，用笔的精到）。小楷字形虽小，但“五脏俱全”，楷书是行草的基础，楷法是否纯熟，是体现一个书者法度是否具备，根基是否扎实，功力是否深厚的重要依据，故钱泳在《书学》中曾说：“余尝论工画者不善山水，不能称画家；工书者，不精小楷，不能称书家。书画虽小道，其理则一。”这几句话讲得虽有点过份，但亦可以看出小楷在书法艺术中的重要地位。纵观我国的书法史，历代的大书家，莫不兼善小楷，即使是以行草书称著的书家，如张旭、怀素、文徵明、祝允明、董其昌、张瑞图、黄道周、傅山、王铎、何绍基等，都写得一手好小楷。

从另一个角度上来说，书写小楷又是陶情养性的无上妙品，当工作疲劳之余，明窗净几，铺纸濡笔，于静坐中写上几行小楷，自然会使人心情平和，矜躁俱释，这是一种很高级的乐趣，这种精神上的乐趣是与物质上的享受大相径庭的。何况小楷还具有相当的实用性，如往来的书函、重要文件的抄写、布告、题款等都离不开的小楷，特别是有了一定的小楷基础后，更可以大大提高硬笔的书写水平以及小行书的艺术水平。

谨以本书献给广大的书法艺术爱好者，如本书能给读者有所裨益的话，则将是我最大的快慰！

目 录

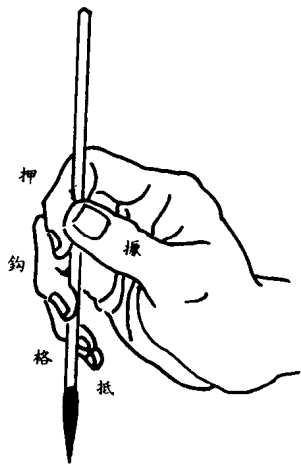
序 言

第一章 小楷的用笔	1
第一节 执笔与运腕的特点	1
第二节 小楷发笔法	3
第三节 小楷收笔法	6
第四节 小楷转换法	7
第五节 小楷基本点画的写法	10
第六节 小楷用笔的质感	17
第七节 小楷用笔的韵律	21
第二章 小楷的结构	25
第三章 小楷的章法布局	36
第四章 小楷的笔势和体势	40
第五章 小楷的意趣	46
第六章 小楷的创作方法	50
第七章 小楷源流简介	56

第一章 小楷的用笔

第一节 执笔与运腕的特点

要写好小楷，执笔与运腕是一个很关键的问题，郑子经说：“夫执笔者，法书之机键也”。尽管在总的执法上与写行书及大楷并无很大的出入，但小楷也有其自身的特点，下面我们就来谈谈书写小楷时，在执笔和运腕方面需要注意的几个方面：



(例图一)

(一)“指实掌虚，腕平掌竖”是基本大法。

所谓“指实”即为拈、压、钩、格、抵的“五指执笔法”

“拈”以大指第一节指肚紧贴笔管内方，力量朝右上方，要斜而仰一点。

“压”用食指上节端压住笔管外方，力量与大指相对。

“钩”用中指上节靠近横纹处，弯曲如钩地钩住笔杆，力量朝右下方。

“格”用无名指爪肉相接处紧贴笔管，力量与中指相对。

“抵”用小指紧贴无名指下端，藉以增加无名指的指力。

由于五指的合理分布，力量由四面聚集笔管，一枝笔就跟坚实稳定地执在手中（例图一）。

书写小楷，执笔宜浅，当以指端贴管，因为指端处感觉灵敏。执笔浅则掌自然虚，掌虚则运动适意，无窒碍之势。南唐李后主所提出的“拨镫法”，历代书家各有不同的解释，有的人认为善于骑马的人，当以足尖踏马镫，浅则易出入；有的人认为拨镫即古人用指

尖持小棒挑拨灯蕊，比喻浅执之法；有的人认为由于浅执笔时，虎口间状如马镫（即凤眼执笔法），这三种解释尽管不同，但都是指执笔要浅，浅则易于转动。

书写小楷，执管不可太紧，亦不可太松，太紧则用笔易于僵硬，太松则点画易靡弱，故执管当用软硬劲，紧而不死，松而不脱，不宽不猛，有中和之道乃佳。赵宦光《寒山帚谈》中说：“握管太紧则力止于管而不及毫，且反使笔不灵动，又安能指挥如意哉”。这确为心得之语，笔力要通过肩、肘、腕、指贯注到笔尖，各关节部分的肌肉都不宜紧张用力，执得太紧则力止于管，腕部紧张则力止于腕，纵有臂力，亦不能贯注到笔尖，故苏轼提出把笔虽无定法，但必须欲虚而宽，只有虚而宽，才能运转自如。

书写小楷时，若执笔太深（即执管在食、中指中节处），则掌势必不能虚，指深掌实，运笔时就不能自如地回旋进退，容易导致气机窒滞，调运不灵的毛病。

书写小楷，执笔又不宜过高，以离笔头约一寸左右，低则沉着而坚定，字无飘忽之弊。唐·韦荣宗说：“真书小密，执宜近头”。赵宦光《寒山帚谈》也说：“真书宜搢重，故执笔去笔头一寸或一寸二分”。如写小楷时执笔太高，则画势虚浮，而无实力，况小楷以端重沉着为主，执管稍低可以更好地控制笔力。

书写小楷，腕宜平，掌宜竖（即肘腕部平桌面，腕能挺起则手掌微微竖起，与纸面保持一个斜直角度）。腕平掌竖则锋容易正，锋正则四面势全。在这里必须说明一点，书写小楷，在运笔时笔管不是永远与纸面保持垂直之状而平行运动着的，当以直为圆心，笔管随着笔势的往来，前后左右，翻腾起倒，惟意所使，及其收笔时，端若引绳，终则持之以正，则笔势自然圆活。特别是书写以方笔侧锋为主的小楷，在发笔时，握管不宜正中直下，当使笔管向右后方微微倾斜，以侧取势，则内无阻遏，自当流畅，往往可以达到得心应手的效果。朱和羹

《临池心解》中说：“吾更谓执笔如枪法，左右前后，偏锋正锋，必随势转之，一气贯注，操纵在心，时亦微带侧意，运掉更灵”。这段话很值得我们回味的，若拘泥以中锋为定法，一味持之以正，则势必不能达到圆活自如的变化。

总之，执笔之法，但取适意，不可好奇，这样才能使笔力得到充分的发挥。

（二）“指死腕活”是写小楷的基本运腕方法

书写小楷，手腕要松动灵活，不可过于紧张，用力过甚，反使手腕僵死，纵有腕力，亦不能将此力发挥出来。腕的作用主要在于调整笔锋，通过提按、衄挫等动作，暗换笔心，使之达到中锋行笔的目的，只有藏锋画中，才能沉劲入骨，使笔力充沛，笔势圆活。故作小楷时，笔头宜刚劲，而手腕令轻便，方寸以内的字以运腕为主，务求笔力从腕中来，则点画自然沉劲而不飘浮。

“指死腕活”谓运笔时，当指随腕动，心中但知有腕而不知有指，当以腕运，不可但以指头挑剔。宋曹《书法约言》中说：“手不主运而以腕运；腕虽主运，而以心运”。这是一种十分微妙的运腕之法，只有用笔圆熟，才能达到“心手相忘”、“得心应手”的自由境界。“指死”不是指手指僵死不动，腕活则指随腕动，指亦能活。姚孟起《字学忆参》中谓：“死指活腕，书家无等等咒也，指死则笔直，腕活则字灵。”相传清代书家刘墉作小楷时，常捻转笔杆，此为别法，虽可参考，初学者仍当以运腕为主。

坐作小楷，力在手指腕之间，不必一定要高悬手腕，因为小楷每字亦只有二三分见方，笔势有限。另一方面，小楷沉着端重，用笔精致细到，要悬肘作小楷，对于初学者来说，实在很难于控制和驾驭，故初学小楷，不宜高悬手腕。晋以前人作书时常席地而坐，无所凭藉，悬腕书之，笔力十分可观，故前人主张作小楷亦当悬腕。如清蒋衡《拙存堂题跋》中说：“使悬笔中锋，臂指如铁石，尽一身之力作蝇头小楷，所谓芥子纳山河大地，非好为神奇，亦欲存竹筒漆书之意于万一云耳。”相传宋代书家米芾善悬肘作小楷，有一次，他的学友陈伯修父子向他请教提笔法，米芾说：“以腕著纸，则笔端有指力无臂力也。”接着伯修又问：“悬肘提笔亦能写小字吗？”米芾笑而不答，就命书僮拿出纸笔，端坐悬腕，写了一通《麓晨赞表》，字如蝇头，笔画端严，体裁一如大字，十分精到。伯修父子看后，大为倾倒，相顾叹服，因请教其法，米芾回答说：“这并不难，只要您今后作书时，无一字不提笔，久之自然会熟练地掌握这种方法。”这个故事，对后人起到了一定的影响，如蒋骥《续书法论》谓：“作小楷能悬腕（指提腕法）已非下乘，惟能悬臂，则静气益静，非端坐不能为之，此所以更高于悬腕一筹”。又如清代的汪法在《书法管见》中也讥笑了不能悬腕作小楷的人，他说：“古人悬空书扇头，虽小楷不必倚案，细阅《黄庭》楷法，律度最严，而机神尽以行草流贯，人忽不察。今人多按定扇骨作小字，不敢作《淳化》、《圣教》诸大字，以小者机熟掩过，大者病处尽露。”我认为初学者，没有必要悬臂作小楷，一般可采用“提腕”的方法，即肘着桌面，虚提其腕，所谓“虚提”即腕部不死死的贴着桌面，而与桌面保持一种若即若离的状态，这样既能有效地控制和驾驭这枝笔，又能使腕部圆活地转动，则笔力和笔势自能得到充分地发挥。如写稍大一些小楷（约每字二公分见方）亦可用枕腕的办法，所谓“枕腕”即徐渭于《执笔法》中所说的：“以左手搭桌上，右手执笔按在左手背上，则往来也觉通利，腕亦自觉能圆”。如写极细小字（每字半公分见方），则可用“著腕”之法，即腕部贴着桌面，但也不能贴死，只动指不动腕，反使笔机凝滞。

书写小楷，还要注意一定的姿势。一般地说，端坐作小楷时，两足放平，脚跟着地，分开与肩相平齐，上身微向前倾，胸口与桌子边缘保持一寸左右距离，不可靠在桌上，眼睛与纸面不可紧逼相视，当保持在一尺左右，两肘宜开，以左手按在纸上，然后静作小楷。正确的姿势不但能有助于保持体力和涵养眼力，同时亦能更好地发挥书写时的艺术效果。

以上就是书写小楷时必须注意到的执笔和运腕的方法，实际上要能真正圆熟地掌握用笔技巧，唯一的办法就是要多写多体味，开始时是有意识的，被动的，迨至纯熟之极，则气自和，势自贯，臂自活，腕自灵，指自凝，笔自端，气贯十指，集中一点，到得此时，便无事思虑，只凭自己的一种感觉在写。正如朱履贞《书学捷要》中说：“夫运者，先运其心，次运其身，运一身之力，尽归臂腕，坚如屈铁，注全力于指尖，运之既久，俾指尖劲健，运笔如飞，迨乎至精极熟，则折钗、屋漏、壁坼之妙，自然具于笔画之间，而画沙、印泥之境，于是乎可得矣。”

总之，正确的指法和腕法，其最终目的不外乎得“势”、得“力”两字，写字的人就是“玩”这枝笔，这枝笔在您的手中“玩”得“得心应手”，便会达到一种“心手相忘”的境界。

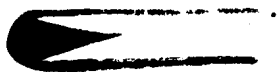
第二节 小楷发笔法

“发笔”又称为“起笔”，是笔法的重要组成部分之一。陈介祺《滢斋尺牍》中说：“若求古人笔法，须于下笔处求之”。又谓：“所有之法，全在下笔处，笔行后无法，无从用心用力也。”相传王羲之写小楷，于发笔处最深留意，可惜我们已看不到他的真迹了。用笔的精到、笔势的流动、点画的变化以及调锋等都于发笔处表现出来，故善于发笔者，必不拘泥于一法，而能矫变异常，文从理顺，操纵自如，所谓“造化在笔端”是也，下面我们就来谈谈小楷发笔的几种方法：

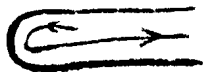
（一）藏锋的发笔。

所谓“藏锋”即起笔时不露锋芒，灭迹隐端，藏锋敛锷，不见起止之迹。这种方法就是（传）王羲之《书论》中所说的：“用尖笔须落笔混成，无使毫露浮怯”。藏锋的发笔，能给人以一种浑厚、蕴藉、含蓄、沉着的美感。

藏锋起笔，可用“逆入平出”，即与行笔方向相反，先轻轻逆入，作一圆点状，然后反折行笔。逆入的目的是为了藏锋铺毫，中锋行笔，如一次不能将锋调中，可往复二次（例图二）。这是书写篆书的方法，故又称为“篆法”。



（例图二）



书写小楷时，虽可借用此法，但亦有所区别，由于小楷点画细小，故逆入的动作，极轻极细，有时只不过是意思一下而已，绝不可作圆头如蒸饼（馒头）之状，又要富有变化，以不露痕迹为上。另一方面，逆入即转锋行笔，笔机不可停滞，以笔能摄墨，墨无旁渗为上。

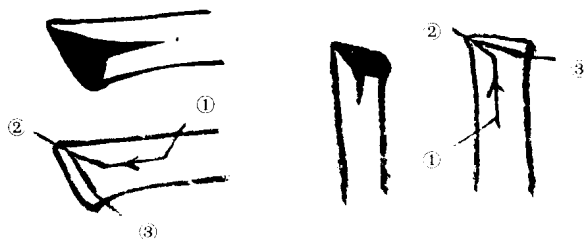
小楷的发笔，点画要清莹洁净，去其渣滓后，方可向浑厚一路写去。魏晋人小楷都喜用此法。试观钟繇的小楷《荐季直表》，发笔处存筋藏锋，点画圆浑质朴，古色古香，有一种渊懿醇茂之气，流溢于字里行间，如三代钟鼎文字，令人不敢褻视（附图六），又如王羲之的小楷《黄庭经》，发笔处不露芒铄，寓巧于拙，藏老于润，亦有一种古茂静穆，淡雅自然之气，扑人眉宇（附图八）。

（二）方笔的发笔。

方笔肇自隶法，六朝碑刻以方笔居多，迨至唐代的楷书，继承了北碑的风格，从而形成了以方笔为主要特点的楷法。

所谓“方笔”即发笔时有棱角，是书写楷书的主要用笔方法。方笔运用得好，能给人以一种雄强、峻迈、爽利、沉峭的美感。

方笔的起笔，可用“逆势切入”法，亦称为点法起笔。周星莲《临池管见》中说：“凡字每落笔，皆从点起，点定则四面势全，笔有主宰，不致偏枯草率”。其法即落笔之前，承上笔势，先于极低空中作一逆入动作（或笔锋轻触纸面，尖锋逆入），然后作一斜直落点（写横画时），或斜横落点（写竖画时），如切入状。切入作点时，其势要重，但落点宜轻。近代书家高二适先生在《题曹娥碑》时指出：“执笔稳，下笔轻，则自有一种秀逸之气”。的确是他的心得之言。这种笔法，在书法中又称为“筑锋下笔”。“筑”，捣也，捣土使坚实也。就象建筑工人筑土一样。筑锋直下，喻其势如高峰之坠石，有撞入之意（例图三）。



（例图三）

逆势切入后，锋尖在上，笔肚在下，已成偏侧之势，此时急需调锋，使其笔锋由偏转中，这是书写小楷发笔最关键的地方，调锋时，可用腕法微微带动笔锋作一至两个提按（上下动作）和衄挫（写横画时作前后，竖画时作左右S形动作）相复合的螺旋形的调锋动作，迅速将笔锋揉入画中（例图四）。周星莲《临池管见》中说：“执笔落纸，如人之立地，脚跟既定，伸腰舒背，骨力自然强健，稍一转动，四面皆



(例图四)



(例图七)

应。不善用笔者，非坐卧于纸上，即蹲伏纸上矣。欲除此弊，无它诀窍，只如思翁（董其昌）所谓，落笔时先提得笔起耳。”书写小楷时，这种调锋动作是微乎其微，在极短的一瞬之间完成的。有时完全是凭手腕中的一种感觉。要练习这种调锋动作，当先从大楷入手，开始时动作是很被动和着意的，但久而久之，自然就会熟练起来，点后即能迅速将锋提起，如蜻蜓点水，一粘即起，在不知不觉中完成这样的动作。董其昌《画禅室随笔》中说：“发笔处便要提得笔起，不使自偃，乃是千古不传语”。故“提得起”三字，实乃用笔之无等等咒语，“提”要提得确到好处，以笔锋收归画中为度。

方笔起首，在笔形上要富有变化，由于逆势作点的轻重不同、角度不同、方向不同、停留的时间不同，可以产生千姿百态的变化，试观杨凝式的《韭花帖》小楷真迹，发笔处最富深意，极有变化（例图五）。逆势作点的起笔方式，要比逆入平出的方法更为便捷，陈介祺《簠斋尺牍》中谓：“运腕之要，全在指不动，笔不歇，正上正下，直起直落，无论如何皆运吾腕而已，‘直落’二字要体会，下笔微茫，全势已具”。这种顺其自然之势的笔法，不但能使点画富有变化，而且能表现出一种阳刚之美，试观岳珂的小楷，虽以方笔为主，但形方而笔圆，极右峭拔之姿（例图六）。黄道周的小楷亦善方笔，简洁明净，俊迈可喜（附图三十一）。

（三）露锋的发笔。

所谓“露锋”，顾名思义，即发笔时锋芒外露，这种发笔在小楷中运用得最多。其法兼用侧锋，蘸墨舐笔时，使笔锋微向上翘，握管执笔时，使管微向右后倾斜，手腕挺起，随后尖锋入纸，顺势落笔，由于发笔时尖锋侧入，锋芒外露，所以能给人以一种精神抖擞，清劲秀拔的艺术感受，又由于其发笔时顺势落笔，可使点画间的笔势更加流畅，正如董其昌《容台别集》中说：“虞永兴尝自谓于道字有悟，盖于发笔处出锋，如抽刀断水，正与颜太师锥画沙、屋漏痕同趣”。这种发笔方法，一般用于短画较多，而主画不宜过露，过露则意不持重。（例图七）。

运用这种笔法时，必须注意两点：一是锋芒外露时，切忌虚尖浮怯；二是发笔时虽偏锋侧入，但收笔时必须将锋收归画中，如一偏到底，则佻达浮薄之弊立见，此不可不慎。朱和羹《临池心解》在形容这种收笔法时说：“每波画尽处，隐隐有聚墨痕如黍米，殊非石刻所能传”。试观（例图八）中的小楷，发笔处虽锋芒外露，但收笔时极圆融饱满，显得精气结撰，十分饱满有力，这是书写小楷所必须注意的关键之处。露锋的发笔，比对方笔来又更便捷了一步，因此常为历代出家所喜用，如赵孟頫的小楷，以露锋居多，相传他能“日书万字”作小楷“下笔神速如风雨”（附图二十三）。明代的文徵明，亦善此法，他的小楷清劲秀美，亦时兼侧锋。

最后还要谈谈发笔中的“补救”之法。赵宦光在《寒山帚谈》说：“作字者落笔失所，忽因失而改辙，腕中自有可得所处，可以振救”。意思是说，发笔时由于调锋不当或落笔失误而导致点画浮薄缺陷时，当及时补救，不宜写完后再去添描修补。补救之法有二：一是临时振救之法，即“往有不到之处，以复补之”，及时将笔锋回复到落笔处再行运笔，通过往复的动作，临时振救，则墨由中溢出，形态自然饱满”；二是下笔补救之法，即落有不惬意处，但思下数笔如何补救，不必再临时改辙，救护得好，更觉别有趣趣，当然最好能“起笔处顺入者无缺锋，逆入者无涨墨”，补救之法，只是不得已而为之。

总之，发笔是用笔中最重要的一环，而此一环关键之处，又在于“调锋”。不论何种发笔，都贵用“逆”，或虚逆，或实逆，逆入的动作要轻快，逆入的轨迹要承上笔势。发笔时，动作要干净明利，既不可犹豫不决，笔机凝

滯，又不可忽遽剽急，怯弱浮露。

以上三種發筆法，在書寫小楷時可以參插運用，時方時圓，時藏時露，方能極盡變化之美，但應當以一種筆調為主，才能保持整幅作品風格的一致性。

心循善而是隣王得无量福持法比丘之
如是驅遣呵責壞法之人令行善法得福
量善男子譬如長者所居之寶田澤屋舍
諸毒樹長者知已即便斫代永令滅盡又

(例圖八)

洛石赤心以出寶圖燕涎雞晨即瑞製書
有奕王門南土華腴獻其家琛陳于
華瀛之神匪臨伊摹史館之儲尚其不誣
倦翁岳珂書

(例圖六)

第三节 小楷收笔法

收笔亦是小楷用笔的重要组成部分。收笔不但意味着一画的结束，同时也意味着下一笔的开始。收束得好，不但能使点画形态完满，同时也能使整个字气完神足。在书写实践中，人们往往留意发笔，忽视收笔，只知起笔藏锋之不易，而不知收笔出锋更难。故倪苏门《书法论》谓：“用笔四处不可不留心，出也、收也、转也、放也。”其中就有三处涉及到收笔，下面我们就来谈谈收笔的基本法则：

(一) 小楷收笔有藏露之分：

小楷收笔，以藏锋为主，收笔时藏锋敛锷，宜将锋收归画中为度，唯能将锋收归画中，才能给人以一种圆融饱满的艺术感受。

藏锋收笔，用“轻提、轻顿、疾收”。以横画为例，当收笔时，用腕法（即将腕微向右上方翻动）将笔锋轻提至横画的右上角，然后轻轻向下顿挫一二下，再迅速向左反折而收之（例图九）；或至收笔时将笔锋稍提出画外，然后向右下蹲锋，再迅速反折收之（例图十）；或在写横画时，笔意向右上开拓，至收笔时，笔杆倒向左下方，稍向右顿挫一下，然后再反折而收之（例图十一）；或行笔时锋先笔后，逆势涩进，至收笔时，笔锋微向右上挑出，使其点画稍杂隶意（例图十二），由于方法不同，产生的笔形也不同。

再以竖画为例，亦用“轻提、轻顿、疾收”。即至收笔时，将锋向左上微提，然后向下顿挫一二下，再迅速向上反折收之（例图十三）；或中锋直下，到收笔时向下顿挫一下，使其墨精暗坠，然后向上反折收之，此即“垂露”法。在小楷中运用有古朴之态（例图十四）。



(例图九)



(例图十)



(例图十一)



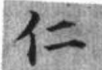
(例图十四)



(例图十二)



(例图十三)



收笔时用藏锋，在书法术语中又称为“护尾”。蔡邕《九势》中说：“护尾，点画势尽，力收之”。收笔时只有锋藏画中，才能八面出锋，才能使点画完满圆足，而笔势灵活，无板刻浮薄之弊。

小楷收笔，亦有出锋者，如挑撇、钩趯、悬针等（具体写法，详见基本点画章），但必须注意，凡出锋之笔，锋应由中而出，端若引绳，方为得法。冯班《钝吟书要》说“侧笔出锋，此大谬，出锋者，未锐不收，褚云：‘透过纸背者’也，侧则露锋在一面也。”

收笔无论藏露，都贵于收，凡藏锋之收笔于纸面上作收势，在书法术语中称“圆蹲直抢”；凡出锋之收笔于空中作收势，在书法术语中称“出锋空抢”。收笔的动作要快，所谓“缓去疾回”。收笔的方向当与下一笔起笔的方向遥相呼应，则自然气脉贯注，笔断而意连。

(二) 无往不收，无垂不缩是收笔大法：

写横画要收，写竖画要缩，或空抢，或实回，都是取一个“逆”字。其实收和缩，可以产生三种效果：一是能使点画在笔形上保持完满圆足。或收笔处隐隐有聚墨痕，或缩笔处墨精暗坠，都能给人以一种浑厚而饱满的立体感，显得精气结撰，墨光浮溢，点画周至，起讫分明。二能产生笔力。结尾处用收缩和发笔时用逆势一样，都是一种反作用的力。康有为《广艺舟双楫》中说：“抽掣既紧，腕自虚悬，通身之力，奔赴腕指间，笔力自能沉

劲”。“抽掣”即是“抢”法，好比拳击一样，必须先将拳头收缩，这一拳打出去才能迅猛有力一样。三能产生笔势。收与缩的主要目的在于产生笔势，楷书笔断意连，势从内出，盘纤于虚，为“无形之使转”。书写小楷在收笔时便要形成一种回顾之势，使其与下一笔的起笔遥相呼应，古人所谓“送脚如游鱼得水”，就好比鱼在水中突然回转，十分悠然自得，这样才能流转无穷。凡字得势，则结构自然妥贴。朱和羹《临池心解》说：“作字须有操纵。起笔处，极意纵去；回转处，竭力腾挪，则结构自然稳惬，所谓百丈游丝在掌中也。”小楷虽以端庄静穆为主，但贵在静中寓有动势，其气韵方能生动，正如黄庭坚《论书》所说：“心能转腕，手能转笔，书字便如人意，古人工书无它异，但能用笔耳。”他所说的“转”即运转指挥之意，“作真如草”即是指这种“静中发动”的圆活笔法。

总之，凡事当慎终于始，收笔处尤不可苟且，董其昌《画禅室随笔》说：“无垂不缩，无往不收，此八字真言，无等等咒也。”故作小楷，笔笔要有活趣，字字须求生动，点画之间，顾盼有情，起承转合，一气贯注，自然得势。

（三）收笔时要留得笔住：

书写小楷，在收笔时要留得笔住，不使其率然飘忽浮滑，特别是一些较长的笔画如垂露、悬针、长撇、捺脚等，出锋时不可作虚尖飘忽之状。所谓“要留得笔住”，即是指收笔时要凝重，有沉着之态。沈宗騫《芥舟学画编》中说：“笔行纸上，当以腕送之，不当但以指头挑剔，则自无燥烈浮薄之弊，用之既久，渐臻纯熟沉着，而笔墨间若有所以实其中者，谓之结心。”其中一个“送”字大可回味。以腕送之，要有含蓄收敛之意，不可势尽力竭，到收笔出锋时，好象一个人有十分气力，但只用了三四分一样，十分优裕从容不迫。力要送到锋尖，而笔意有所回顾，正如陈介祺《簠斋尺牍》中说：“屋漏痕，力犹有余，引而不发也。”这样，方能沉着，有雍容自得之状。所谓“屋漏痕”者，即因屋漏，雨水沿墙壁蜿蜒流下，由于受到墙壁的阻力，必左右动荡，蜿蜒流下，其留下的痕迹至末尾时，状如垂露，十分形象地比喻以曲势取直和留得笔住的用笔方法。梁同书《频罗庵论书》说：“漏痕……只是笔直下处留得住，不使飘忽耳。”一语道破了“屋漏痕”的用笔方法。

第四节 小楷转换法

“转换法”主要表现在点画交际、转折、连络、相接处，是组络点画，组成结构的关键之处。转换得好，不但点画交待得清楚，同时可使字形结构惬当熨贴，给人以一种精严浑成、体势茂密的艺术感受。下面我们就来谈谈转换中的几个具体方法：

（一）折以成方，转以成圆，是小楷用笔的基本大法。

小楷体势虽端庄方正，但用笔却有方圆之分。方圆主要通过两种形式来表现：一是表现在点画起止处，凡钩趯、撇捺处出现棱角或露锋者，统谓之方；凡藏锋敛锷，灭迹隐端者，统谓之圆。二是表现在转折上，凡转角时出现棱角，如划金剖玉，干净明利者谓之方；凡转角时圆转丰美、似钝钢之柔，婉融道润者谓之圆。方笔雄强，有阳刚之美；圆笔秀媚，具阴柔之美。历代小楷，在用笔上极尽方圆变化之能事，如钟繇的小楷，体裁稍扁，微杂隶意，而用笔却方圆并用。《宣示表》以方为主，《荐季直表》以圆为主，转折时兼用篆法，显得圆劲古淡；颜真卿的小楷，体势尚方，用笔多圆，在转折时亦用转法，虽不外耀棱角，但却筋骨内含，富有秦汉遗意，给人以一种质朴浑厚的古拙之美；王羲之的小楷，则以圆转为主，篆法中含，过笔转折处，丰实道劲，沉劲入骨，显得精醇粹美，含蓄蕴藉；赵孟頫、杨维贞、黄道周、文徵明的小楷，则以方折为主，点画虽方，而用笔却圆；体势虽方，而笔意极圆、骨力挺劲，如干将莫邪，难与争锋。由是观之，方圆实为用笔之大法。

圆笔起源于篆法，多用中锋；方笔滥觞于隶法，兼用侧锋。小楷用笔，画之中段，虽以篆法为主，但起止、转折、钩趯用侧锋者居多，这亦欲以侧取势，为了求得书写起来便捷的缘故。周星莲《临池管见》说：“至侧锋之法，则以侧势取其利导，古人亦亦有之。”宋曹《书法约言》亦说：“偶用偏锋（即侧锋）亦以取势。”这是因为侧锋用笔要比篆法的逆入平出来得便捷的缘故。古人作小楷，从不排除侧锋，以中锋立骨，以侧锋取妍（姿态变化），用笔极活极圆，四面八方，笔意俱到，特别是以方笔为主的小楷，岂能拘拘守定中锋为一定成

法，故丰坊《书诀》中说：“古人作篆、分、真、行、草书，用笔无二，必以正锋为主，间用侧锋取妍，分书以下，正锋居二，侧锋居一，篆则一毫不可侧也。”可知，古人作小楷不废侧锋。兼用侧锋的目的有三：一是取势，二是取妍，三是求变化。中锋与侧锋构成了书法用笔中一对最基本的矛盾，一阴一阳，一晦一明，从而可以产生神奇般的变化。那么什么是侧锋呢？它和偏锋的区别何在呢？下面我们先来谈谈“侧锋”的几个特点：

一、点法起笔是侧锋用笔的一大特点。写横画须直入笔锋，写竖画须横入笔锋，刘熙载《书概》中说：“凡书下笔多起于一点，即所谓‘侧’也，故侧之法，足统余法。”发笔时以侧取势，点法切入，其书写的速度要比篆法中锋的逆入平出快得多，其产生的变化亦要比篆书丰富得多。由于点入的角度、轻重、方向以及发笔时停留时间不同，可以产生笔形上的奇妙变化，它不象篆法起笔那样的单调，因此，历代书家作小楷时，都喜采用此法。

二、露锋尖笔是侧锋用笔的三大特点。作小楷发笔时尖锋侧入，顺势落笔比上法更为便捷，历观古代名贤墨迹，发笔处多微露锋芒，极有深意，神采焕发，笔势流转，发笔时虽带偏侧之势，但收笔时由偏转中，给人以一种浑厚之感。梁巘《执笔论》中说：“余历观晋右军、唐欧、虞、宋苏、黄法帖及元明赵、董二公真迹，未有不出锋者，特徐浩辈多折笔稍藏锋耳，而亦何尝不贵出锋乎？使字字皆成秃头，笔笔皆似刻成，木强机滞而神不存，又何书之足言。”故发笔时顺势利导，笔锋外出，笔肚著纸，方能指挥如意。



侧锋

(例图十五)

三、凡钩趯转折处出现棱角是侧锋用笔的三大特点。方笔楷书钩趯转折处常有棱角外露，能给人以一种峻利明快的艺术感受。这种棱角的形成主要是通过侧法来表现的，以写竖钩为例，发笔后即将笔杆微向右上方倾倒，使其笔毫斜铺于纸上，而笔身仍须保持斜挺之状，并运气暗提，着力下行，至出钩前，向下稍用力作快速的一挫（蹲锋）即形成一棱角，再借势趯起，力聚锋尖，骨力自然挺劲（例图十五）。由于运笔时，笔毫处于斜铺之状，故用力也不象“万毫齐力”的中锋那样匀齐，而往往将力偏重于右下方。要使笔毫自如地斜铺，并使笔身微微挺起。这种笔法在实际书写中也并不是一件很容易的事，需要有一定的笔力为后盾，故“运气暗提”四字很重要，若无笔力，一枝笔提不起，则笔毫不是蹲伏于纸上即坐卧于纸上，势必就会形成偏锋，归根结底，就在于一枝笔能否提得起。初学者当在不断的实践中悉心体味，久之自有会悟处。

笔画不同，笔杆倾斜的方向也不同，一般常与行笔的方向相反，如写浮鹅钩时，笔杆可随势渐向左侧微倾；写心钩时，笔杆可随势渐向左上方微倾；写戈钩时笔杆可随势向前方微倾；写横画发笔时，笔杆可微向右下方倾斜。笔正则锋藏，笔偃则锋侧，一起一倒，自然富有变化。刘有定《衍极》注说：“直笔圆，侧笔方，用法有异，而执笔初无异也，其所以异者，不过遣笔用锋之差变耳……欲侧笔则微倒其锋，而书体自方矣。”一语道破了侧锋用笔的奥秘。

由上可知，发笔时用点法则方，尖锋侧入则露，钩趯处用侧锋则有棱角，而方、露、棱角正是方笔的特点。因此所谓“侧锋”，即是方笔，是隶法的一种表现形式。

侧锋与偏锋在形式上很相似，但却具有本质上的差别，侧锋方，偏锋扁；侧锋能由偏转中，而偏锋却一偏到底；侧锋斜铺时，笔身自能保持挺立之状，一枝笔能提得起，而偏锋露于一面，笔身僵卧于纸上，故方笔有雄强峻利之美，而偏锋多浮薄扁平之弊，虽差之毫厘，但却有天壤之别，初学者最要留意。

“转折”又是方圆的另一种表现形式，转法圆润浑劲，折法方劲雄强，不同的用笔方法可以产生不同的美感。“折”可用提翻或提顿的办法。以横折为例，运笔右行，至折角时，用腕微向右上方翻动，将锋提至横画的右上角，然后迅速于纸面上侧势一翻，使锋面由阴面翻到阳面。翻笔时锋尖于纸上作一暗圈，动作极其爽快轻灵，翻笔实际上就是使横竖二笔吻合得自然，以不露痕迹为上。提翻后向右下作一斜横落点，点后再迅速朝里挫动一下，调锋后引笔下行（例图十六）。或用“提顿”，运笔右行，至折角时，将锋轻提，然后朝右下轻顿，调锋后再引笔下行（例图十七）。

折法以干净明利为上，如提得太高，超出画外，每易形成“扛肩”；如提翻时动作凝滞，水墨渗出画外，每易形成“鹤膝”；如提得不足，下顿太重，每易形成“塌角”，这都是比较常见的弊病，最要当心（例图十八）。

折法虽是方笔的表现形式，但写小楷时也要注意，不可太显露棱角，宜含蓄涵泳一些。正如董其昌《画禅室随笔》中所说的：“作书最要泯没棱角，不使笔笔在纸素成板刻样”。书写小楷时，只有泯灭那些不必要的棱角，便会产生一种萧散自然之气，就好比良工理材，斤斧无迹那样，无斧凿之痕，乃为高手。

书写小楷时，折法的整个动作是极其微小的，动作也是在极短的一瞬之间完成的，有时完全只是凭自己手腕中的一种感觉，如没有写大字的基础，就很难掌握这种微妙的用笔技巧。



(例图十九)

“转”用提锋暗转，此法从篆书中来，所谓“暗转”，即暗中取势，转换笔心，用腕法在转折处，运气提锋，轻轻挫动笔锋，再加上腕力的配合，使其保持中锋行笔（例图十九）。

“转”法以圆润有力为上，前人常用“折钗股”来形容这种笔法，欲其转折时，笔致圆融力匀，富有一种力度的弹性之美，刘熙载《书概》中说：“转折暗过处，方知折钗股之妙。暗过处，又是留处行，行处留，乃为真诀。”

书写小楷转肩时，要富有篆籀意度，方有灵和婉转，圆劲古澹之致，试观唐人临王羲之《东方朔画赞》小楷真迹，便可悟其笔法（附图十一）。如转卸处皆成偏锋，则轻佻浮薄之弊立见，此不可不慎。

书写小楷，贵于“体方而用圆”。小楷体裁尚方，而笔势要圆活，“圆者，用笔盘旋，空中作势是也”，这是一种无形的使转，使其笔意相连，处处能拓得开，兜得转，则流丽活泼，生动之态，跃然纸上。

总之，书写小楷，在用笔上没有绝对的方，亦没有绝对的圆，过方则刚而不韵，过圆则弱而无骨，以方笔为主者，用笔要圆；以圆笔为主者，体裁要方。圆不能无道劲峭刻之姿，方不能少灵和婉转之机，这样方能达方圆并用，刚柔相济之妙。

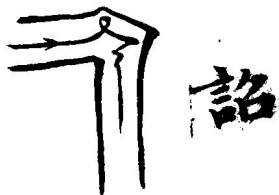
(二) 书写小楷用笔要交待得清

书写小楷，结体虽微，但用笔要交待清楚，其法主要表现在两个方面：一是组成小楷结构的点画，用笔要清楚，稍留渣滓不得，如用笔秽浊、臃肿、板滞、凝重，就势必会破坏结构的形体美；二是在书写小楷时，宜笔笔断而后起，使其点画在转折、交换、连络、衔接之处要吻合得自然，交待得清楚，使其笔意，既能脱得开，分得清，又能粘得住，合得浑。正如倪苏门《书法论》中所说的：“八法转换，要笔笔分得清，要笔笔合得浑。”要做到能清能浑，其法有二：一是在点画交际衔接处有意识地呈露出一个三角形的空隙，使其二笔若即若离，似粘似脱（例图二十）。在这里必须说明一点，我们并不要求在每一交际衔接处都要机械地这样做，看古人遣墨亦常常可以发现二笔完全吻合的，形虽合而意欲分，这样反见自然之趣。二是在转折过程中，要识得“提笔”二字，这种提笔有时是很明显的（例图二十一），但有时又不很明显，只是用暗提的办法（例图二十二），提而能换，自然笔笔“清”，笔笔“浑”。

转换法在书法术语中又称“密为际”。体势的茂密，用笔的精到，笔调的流贯往往在交际处表现出来。二笔在衔接的过程中关键处又在第二笔的起笔，它要顺着第一笔的收势，相呼应，相粘脱，故落笔要轻灵，不可重浊。

(三) “尖接法”在小楷中的运用：

凡小楷点画上下交际，左右相接之处，也是茂密拥挤之处，此处用笔宜虚，可用“尖接法”，即发笔时尖锋侧入，尖接则实中见虚，密中有疏，无窒塞拥挤之患，这种笔法，在书法术语中又称为“斗笋接缝”法，这是小楷用笔的一大特点。尖接有一尖接、二尖接、三尖接、四尖接、五尖接，亦有二并遥尖接（例图二十三）。朱和羹



(例图十六)



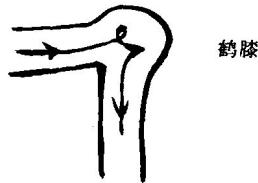
(例图十七)



扛肩



塌角



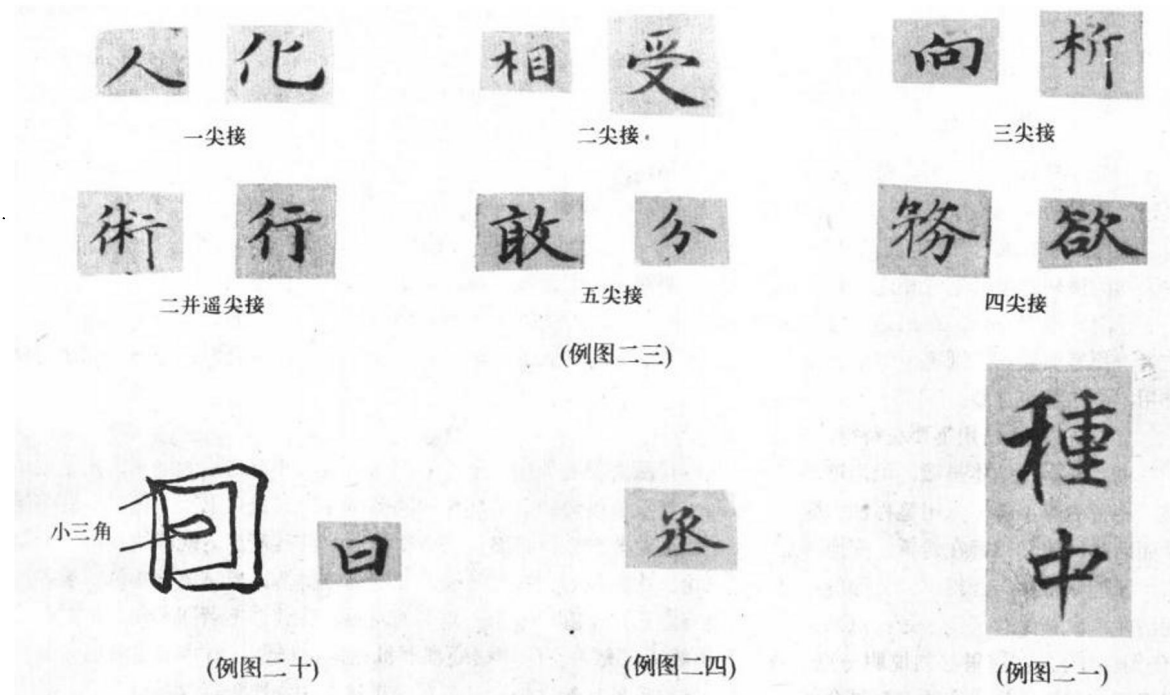
鹤膝

(例图十八)



(例图二二)

《临池心解》说：“字画承接处，第一要轻捷，不着笔墨痕，如羚羊挂角，学者工夫精熟，自能心灵手敏”。在尖接时要注意，发笔要尖，收笔要圆，且笔意向外开拓，形成一种内疏外密的体势，则字内间架开阔空朗；另一方面又要注意虚实的变化，如（例图二十四）中的“丞”字，左畔上挑用虚，下撇用实，右畔上撇用虚，下捺用实，一虚一实，自然结构稳妥而富有变化。



总之，“转换法”是用笔中点画交际的关键之处，笔势的衔接，血脉的组络，笔意的精到，结体的茂密往往在这种细微的地方表现出来，故点画周至，起讫分明，承接映带，一气贯注，实是书写小楷的重要笔法。朱和羹《临池心解》说：“作字以精气神为主，落笔处要力量，横勒处要波折，转捩处要圆劲，直下处要提顿，挑趯处要挺拔，承接处要沉着，映带处要含蓄，结局处要回顾。”要练就这些功夫，就当平日于窗下，一一运熟，迨纯熟之极，就会养成一种自然的习惯，书写小楷时，心手相忘，惟有神气飞舞而已。若初学便率意信笔，点画不分，举止匆遽，就势必会破坏书法艺术的形式美。

第五节 小楷基本点画的写法

点画是构成字形结构最基本的元素，尽管点画在用笔的书写方法上，小楷与大楷并无多大的区别，但事实上小楷比大字要细微得多，如果没有一定的大楷基础，就很难体味到小楷用笔的精到和微妙之处。

小楷的点画在形态上是很富有变化的，相传鍾繇小楷，点画各异，右军作书，万字不同。无怪乎姜夔在看到魏晋人的书迹后发出由衷的慨叹，他在《续书谱》中说：“古人遗墨，得其一点一画，皆昭然绝异者，以其用笔之精妙也。”故凡艺术的造诣愈深，变化就愈大，变化愈大，就愈觉其无止境，愈无止境，其所得到的乐趣亦愈无穷尽。但作为初学者来说，不必因此而畏难不前，我们应该看到，这些变化无非是形变，而这些形变亦只不过是方圓藏露的笔法中派生出来的。在令人目不暇接，眼花缭乱的形变之中，我们必须先找到其中具有个性的客观规律，这种规律就是历代书家所推崇备至的“永”字八法。戈守智《汉谿书法通解》中说：“凡学必

有要，若网在纲，有条不紊，‘永’字者，众字之纲领也，识乎此则千万字在是也。”故对于初学书的人，不必先去求变化，而当先从基本点画入手，以形求法，当掌握笔法中的基本规律之后，再由法循理，所谓“理”就是具有“共性”的客观规律。对于笔法来说，最重要的是“得势”二字，得势后便能通变而入化境，也就能获得创作上的自由境界。

古人研究“永”字八法，虽代有论述，但辞意不清，或言简而意骇，或艰涩而繁琐，很难使初学者一目了然，因此，为了便于初学者切实扼要的掌握此法，我们试图用比较通俗的语言作一些介绍。

(一) 点法。

点在笔法中占有很重要的地位，它起着画龙点睛的作用，若一点失所，则如美人之眇一目，势必就会破坏字形的结构美。况其它七法，发笔时皆从点起，点失势则画易失误，此最关紧要。小楷作点，以露锋者居多，这又是小楷用笔的特点。

作点之法，其势要重。所谓“重”即落笔的速度要快，但落点要轻，所谓：“每作一点，如高峰之坠石，磕磕然实如崩也。”“磕磕然”是形容石头互相碰击的声音，言其势重，不是指下笔时实用力。凡作露锋之点，当于空中作逆势，尖锋入纸，顺势落笔，落笔后即迅速将笔毫铺开，此即王羲之所说的“每作一点，皆悬管掉之，令其锋开，自然劲健也。”不可采用兜圈子的办法去填满笔形。

作点时笔力要深入，即收笔时用腕法轻提笔锋，然后借势向下顿挫一二下，再反揭收之，收笔的动作要快，这样水墨便能深入点内，力透纸背，《禁经》所谓“点如利钻镂金是也。”喻其有深入沉着之意。

凡露锋之点，发笔要尖锐而饱满，尖则锋芒外露，点有精神。若不尖则“芒角隐而书之神格丧矣！”。凡露锋之点，收笔要圆，圆则墨精暗坠；劲气内敛，而点亦能浑厚。

作点之法，要带侧势，柳宗元《八法颂》所谓：“侧不愧卧。”故凡作点向右，其势向左；作点向左，其势在右，以侧取势，点法自然灵活而富有姿态。

作点之法，为点必收，收笔的方向要与下一笔发笔的方向相呼应。凡出锋之点，其锋当由腹中而出，如是则点画蓄气血，顾盼含性情，点法自然生动而不呆滞。

作点之法，力要沉着。所谓“沉着”即用笔精到，如刻入缣素，无佻巧浮弱之谓，朱长文《墨池编》中说：“作点之法，皆须磊磊如大石当衢，或如蹲鸱。”《书法三昧》亦说：“夫作点之法，下笔须沉着，盖一点微如粟米亦分三过、向背、俯仰之势。”（所谓“三过”即逆入、作点、收笔这三个动作）

作点之法，又贵于通变。“点不变谓之布棋”，通变之法，贵在得势，即因其自然之体势与为消息。下面我们先解绍几种常用的点法。



(例图二五)

一、半蚁点：①尖锋入纸，顺势迅落，向右下铺毫，铺毫时借力于上，自然头尖、背圆、腹平。

②收笔时稍作一二次提顿，切忌动作太大，有时只是凭手腕中的感觉意思一下，然后迅速反收。见（例图二十五）。



(例图二六)

二、杏仁点：①尖锋入纸后向左下铺毫，力偏重于左。

②收笔时将锋向左上方轻提轻顿一二下，然后反揭而收之。见（例图二十六）。



(例图二七)

三、柳叶点：①轻锋入纸后即向右下运行，并逐步加重力量。

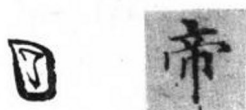
②收笔时用腕向右上轻提，轻蹲，然后反揭而收之。见（例图二十七）。

四、栗子点：①先轻锋逆入，将锋向左上角略提，然后向右作一斜横落点。

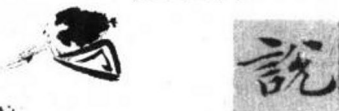
②点毕调锋后铺毫下行，至收笔时稍一衄挫，迅速反揭收之。见（例图二十八）。

五、三角点：①尖锋入纸后迅速将毫铺开，再用腕将锋提至右上角（但不可离纸）。

②将锋削下后迅速反收。动作要干净明利。见（例图二十九）。



(例图二八)



(例图二九)



(例图三十)



(例图三一)

六、暗筑点: ①先朝右下作一半蚁点, 收笔时将锋由腹中带出与下点起笔相连。

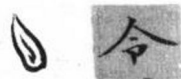
②再作一半蚁点, 收笔时使其锋再由腹中带出。二点笔势要迅疾, 有筑锋之意。见(例图三十)。

七、打点: ①先朝右下切入笔锋, 落点要快。

②点后稍一顿挫其锋后即向右挑出, 并迅速于空中作收势, 动作要爽利。见(例图三十一)。

以上几种点法熟练后, 可练习以下几种点法:

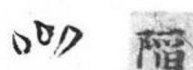
蝌蚪点、悬胆点、反捺点、鼠矢点、两向点、曲抱点、冰点、蟹脚点、曾头点、八字点、直波点、散水点、横三点、开三点、攒三点、悬珠点、横波点、三往一复点、向背点、连波点、聚四点、背四点等。见(例图三二)。



蝌蚪点



反捺点



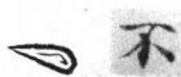
攒三点



悬珠点



悬胆点



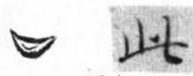
鼠矢点



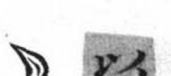
直波点



八字点



两向点



曲抱点



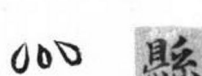
冰点



散水点



曾头点



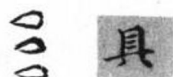
开三点



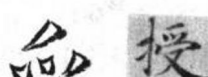
蟹脚点



连波点



横三点



聚四点



背四点



向背点



横波点



三往一复点

(例图三二)