

书法技法讲座

⑨

唐——褚遂良

孟法师碑

楷书

〔日本〕二玄社·金田心象编·徐小艳译



湖南美术
出版社

策划、责任编辑、美术编辑：许涌

监制：汪华 邹建平 · 湖南美术出版社

9



每套：150.00 元
单册定价：45.00 元

书法技法讲座

9

唐——褚遂良

孟法师碑

楷书

〔日本〕二玄社·金田心象编·徐小艳译



湖南美术出版社

《书法技法讲座》丛书
孟法师碑

原 著	褚遂良
编 者	金田心象
译 者	徐小艳
责任编辑	许 涌
美术编辑	许 涌
责任校对	宋燕飞
出版发行	湖南美术出版社 (长沙市东二环一段622号)
经 销	湖南省新华书店
印 刷	长沙化勘印刷有限公司
开 本	889 × 1194 1/16
印 张	5.75
字 数	4 万
印 数	1-3000 册
版 次	2005 年 11 月第 1 版 2005 年 11 月第一次印刷
书 号	ISBN 7-5356-2346-8/J · 2154
全套定价	150.00 元/每册 15.00 元

著作权合同图字：18-2005-093 号

图书在版编目 (CIP) 数据 孟法师碑 / (日) 金田心象编；徐小艳译. — 长沙：湖南美术出版社，2005 (书法技法讲座) ISBN 7-5356-2346-8 I. 孟… II. ①金…②徐… III. 楷书—书法—教材 IV. J292.113.3 中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 101964 号
--

【版权所有，请勿翻印、转载】 邮购联系：0731-4787105 邮编：410016 网址： http://www.arts-press.com/ 电子邮箱： market@arts-press.com 如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系调换。
--

孟法师碑

孟法师碑是早于《雁塔圣教序》十年、在褚遂良少年时创作的杰作。清朝王文治这样评价：『圣教序『究明飞动』、孟法师碑『古拙幽深』。确实这两个碑虽然出自同一作者，但却体现了完全不同的书法风格。孟法师碑的风格看上去简单明了，所以在日本明治时代有临摹本以来就一直得到高度的重视。不过，正如诸家所评价的那样，这个碑包含了于世南、欧阳询作品中可见的唐代楷书精髓和北魏的险峻、或者说是汉代隶书的遗风，并且展开了其独特的书法境界。其中所蕴涵的厚重无法估量。本书分析了孟法师碑的用笔、结构，希望读者能将之作为楷书学习的第一本教材。

书法技法讲座 凡例

一、《书法技巧讲座》是为了学习各种字体、各种风格的基本用笔，结构法而从历代名家中选取被认为适合的笔迹编辑而成的字帖。

二、各册只限定一种笔迹，字数较多的笔迹为了避免学习的繁杂及归纳其技巧，系统地选出了这种字体中具有典型性的完好字及部分进行了排列，排除了其他部分。

三、名家字帖为了使读者明白易懂地理解其技巧和易于练习，将各种笔迹进行了适当的扩大，另外还登载了原来尺寸的笔迹以便进行对照。

四、技巧的解说是以入门阶段的自学者为对象的。

五、《书法技巧讲座》各册是作为各种字体、风格的入门书籍，并不规定学习的顺序。

关于本书的编辑

一、本册作为《书法技巧讲座》丛书之一是按从书惯例而构成的。

二、登载的笔迹是从唐代褚遂良的孟法师碑中选取具有典型性的文字，依照本册的宗旨进行了排列。

三、各文字都将原文进行了恰当的扩大，按照半张纸六个字的大小构成。

四、本书的构成如下所示：

- (1) 综合解说。从各种观点分析孟法师碑，并进一步对此的学习方法进行详细论述。
 - (2) 基本笔画。选出了被认为学习孟法师碑所必要的基本笔画，并对此进行了说明。
 - (3) 结构和用笔。分析了对孟法师碑的文字、形态的理解方式，并且举出各种例子对其用笔反复进行了详细论述。
 - (4) 根据部首的排列。将孟法师碑的文字按部首顺序排列，是考虑到学习偏旁更能提高效率。
 - (5) 原文的登载。
 - (6) 为了方便初学者学习字帖的文字，将各文字分成九等分，并描上了红线。
- 五、在用笔方面，考虑到能更加具体地把握笔锋的功能，使用了两台具有连拍功能的自动照相机，一台越过挥毫者的左肩，另一台从左前方拍摄了照片。
- 六、关于孟法师碑，希望参照繁社出版的《中国书法选33·孟法师碑》、《中国书法指南33·孟法师碑》。

写给孟法师碑的学习者

一、关于对书法的个人看法

对于书法，我有如下所述的想法。这种想法大约在二十岁左右萌芽，在三十岁左右整理成章。在我近四十年的书法修业中，可以说大部分时间都在研讨这种理念，并且从始至终对此产生的学习方法进行不断的实践。

(1) 书法体现了作者的性格、体质、思想、环境等特色。

自古以来就有书法体现作者的人格这种说法。然而全部的艺术形式乃至日常行动都是如此，并不仅仅限于书法。

不过，书法是书写记号（文字），文字的大小、形状、颜色并不是固定的，由于它只有点和线怎样结合的约束，所以与其他东西相比，作者表达的自由度明显大一些。特别是作者的性格、体质、思想等会对作品产生很大的影响，这一点是无可质疑的。然而，如果看到书法作品就具体地推测作者的人格这也是困难的。

(2) 用材用具的性能决定书法的特点

如前所述，书法体现了作者个人的特色，但如果使用的砚、墨、笔不同的话也会有显著的变化。例如，看到空海的《灌顶记》这幅作品时，我们几乎不可能具体地推测空海是怎样的人，但我们基本上可以估计到是使用了什么笔。其他大多数的笔迹也如此。因此，用材用具对书法的影响之大是非作者本身对其影响所能比的。

基于这种想法，对于砚我是非常注重，不仅只把它作为磨墨的工具，更把它当作是整笔的工具。因此，相对于砚所用的石材，我更加注重砚的形状，我使用的砚几乎没有不经过亲手加工的。

(3) 书写目的的不同赋予了书法（文字）不同的特点

书写的东西根据其使用目的对其文字的大小、字体也会有规定，基于这点，书法风格产生了自己的特点。

像写在石碑等方格中的字由于行中上下不同所产生的字形变化就很少，而在书信等中，如

果将行未采用的字型用到行首，就会产生明显的不协调。日月、收件人姓名等的书写根据其位置、字数等会产生显著的特色。

二、书法的学习方法

自古以来，书法的学习就是采用临摹字帖来打下自己书写的基础这种方法。本书也是作为字帖之一编辑而成的。对于其使用方法可以说有好几种吧。

在这里，我想谈谈字帖、字帖的学习方法或者被认为与他人想法不同的两叁个问题。

另外，我也顺便稍稍提一下我自己的问题。临摹是作为一种学习手段，所以临摹作品作为作品的价值是很低的。当然，我的书法作品是以我的恩师铃木翠轩的书法以及古典的临摹字帖和鉴赏作品为基盘的，可以说我的作品没有超出他们一步，甚至远不及他们。只是我没有具体地继承他们的笔画、结构、布局、性格等，而是通过具体的模仿，探究其原理，然后根据这种原理进行创作。这点作为初学者的临摹和自我操作的方法之一我想也许值得称道吧。

(1) 心理准备

毋庸多言，无论是谁，在书写文字时，都是基于知识的理性判断和基于感觉的感性意欲支配的。例如在书写与现实生活紧密相关的以阅读为目的的书信、稿子时，主要是根据一般意义上的知性判断。而如果是为了鉴赏，或者创作为了满足创作欲望作为美术形式的书法作品时，那么作者的感觉、主观想法就成为主要的了。不过，作为生活技巧的文字书写相对于制图等又要感性得多。

书信、稿子一般书写在格子纸或稿纸中，不过只是规定了文字的位置大小，一个字一个字的构成完全是由作者的感觉来决定的。曾经有一次，我为一本教材书写了信封的写法。编辑的人将收信人姓名部分的倾斜作了改变。我一打听理由，原来是稿子上面是倾斜的，所以他们用尺量着把它纠正成直线了。我要求他们又改回原样。书信中的收信人姓名并没有必要写成像经过尺子量过一样那么垂直。只要与地址的写法均衡，作为信封套整体协调就行了。认为应该垂直地书写收信人姓名这种想法是考虑到协调调整的一种方式，并不是说垂直地写就一定好，而只是整体感好一些。在学习书法时，不应该用尺子测量来确定笔画的长短、间隔等，而应该学习根据美学来判断比例、对称等，这一点与制图是完全不同的。

(2) 基本笔画

熟练文字的基本笔画,牢固基础的必要性是无庸多言的。然而,抛开象汉字的“一”、片假名的“ノ”、这种一个子一种笔画的不说;例如,有的文字的构成部分有转折、弯钩等笔画,是否将这些挑出来单独练习很难判断其利弊。例如在学习人物的基础知识的时候,经常对头、手臂等部分进行单独练习,然而基本笔画绝对与之不同。基本笔画不同头、手,而是相当于眼睛、嘴巴的功能吧。另外,我们对人体的熟悉度是不能与对文字的形狀熟悉度相提并论的。

不过,在用笔上有必要熟练掌握要点,所以在练习“日”时在一连贯的学习中将“横折钩”“挑出单独练习,在学习“色”中反复练习“竖弯钩”应该没有什么坏处吧。

(3) 文字的大小

书法风格如前所述受用材用具的影响十分显著,然而笔画的形态、性格也会因文字的大小产生变化。因此在临摹字帖学习技巧时,如果学习的文字大小与字帖的文字大小不同时,理所当然就会产生矛盾。从道理上来说应该首先按照字帖相近的大小开始学习。

(4) 字体

书法的基础学习首先应该强调草书(即使是不理解文字的幼、少年时代,并不是学习文字而只是从美术的角度学习书法也不例外)。这是因为楷书和草书的特质决定了在学习书法上最重要的一点——理解毛笔的作用上有着显著的差异。

汉字的字体自创以来有篆书向隶书向楷书的形式变迁。这种推移的形式满足了对文字的书写和阅读两方面的要求。楷书可以说是汉字的完成和最高峰。另外,汉字还有行书、草书的区别。这两种字体相对于阅读更主要的原因是考虑到了为了书写的方便而发展而来的。篆、隶、楷是按照文字体系的完成而变迁的。而行、草体是按照书写的方便性展开的。在当今复写印刷发达、手写的必要性减少的时代,对文字的要求相对于书写的方便,更加强调的是阅读的正确性,所以理所当然在实际生活中行、草就被忘却,只有楷书得到重用。行、草是为了书写的方便分家而来的,从这点来看,作为记号完成的楷书是类似本家一样的存在,在今天,书写的必要性减少,所以分家在不断消失。

以上所述是从作为文字的汉字的立场来说的,与作为美术作品的书法的立场不同。作为美术,楷书应该也有其独特的优点,但在书法学习的主要部分——理解学习毛笔的功能这点上草

书有其绝对的优越性。这是因为:如果用不安定的毛笔来书写楷书这种已经完成了的整齐记号的话,不仅不能积极地发挥毛笔的作用,反而会练习技术来矫正乱笔,与此相反,草书却可以自由地使用毛笔,根据毛笔的功能的变化写出不同的字形。所以与削弱毛笔的功能使字形朝均一化方向的楷书相比较,草书当然更加适合书法的学习,对于这一点有学习经验者谁都会有实际感受吧。

三、我个人的想法与本书的方针、立场

以上我阐述了我对书法及书法的学习方法的想法,读者中也许有人会注意到上述我的观点与本书的编辑方针相矛盾吧,事实也确实如此。

首先第一点是本书的字帖是将原本扩大了三倍。我认为学习书法时字帖以与原本大小相似为宜,刚才我也说过文字的笔画根据大小会产生形态、性格上的变化,文字的大小不同如果想要保持其笔画形态、性格一致的话,则必须改变两者之间的用材用具或者书写技巧。另一方面,如果扩大原本,形态方面是按照那样扩大了,而性格方面已经发生了变化。不用说两者总体的印象当然不同,所以,字帖是原本大小是最为理想的。

但是,扩大的字帖也未见得就只有害处,它也有优点。学习字帖的出发点首先是观察,扩大得越大,观察就越明了。因此,感性的印象虽然发生了变化,但扩大了的字帖更为适合理性的观察。

第二,关于本书所采取的九宫法。这一点也是考虑到分成九个小格在尺寸上更加方便观察,文字本应该以此为主,但文字本身也是有个性化的,并且这种意义绝对不小。何况以尊重个性强调独创性为目的的美术它的创作态度是根据个人的感觉进行,而不是用尺寸测定后再来构成。所以,在学习字帖方面也必须采取这种态度吧。然而,为了理性地观察判断却更加适宜采用尺寸来测定。

将字帖扩大,以及利用方框来学习在培养感性上有很大的损失。但是在理性的把握之上其优点却不小。特别是刚才我所论述的观点是以那些立志成为书法家、具有难得的天资才能的极少数特例的人而言的,作为一般人,特别是基础学习者的教材,像本书一样将文字扩大,采用九宫法的学习反而肯定更具效果。

我以上述观点对待在我门下的书法学习者。并且由我主持的心画院展览会举办了数十年，致力于按原尺寸大小的复制的古典临摹。有好几人制作了十分优秀的临摹作品。但是我对临摹作品进行奖励，并不是为了制作临摹作品，而是为了使他们打下自我创作的基础。然而这些人一旦创作自己的作品时，就失去了值得一看的东西，包括书法的大学教授，在数百人中，都没有培养出我期待的弟子，这个事实不得不让我进行深刻的反省。

欣赏复制的美术作品作为一般的美术鉴赏本身是可以的。但如果是就学习书法并进行创作而言，培养那些天资极为罕见者如果采用一般的方法确实是劳多功少。

最近，我对门下的一般弟子采用大字，的字帖让他们练习，并且这些人按照古典的原尺寸反复练习的人相比，我认为他们对书法的理解及技巧并不会差一些。

一般来说，本书的方针与我上述的想法在实践上确实还要优越一些。不过，在学习本书的人中，也许会出现并不是遵从上述的想法，而根据其自身学习经验产生与我的想法相同的人吧。

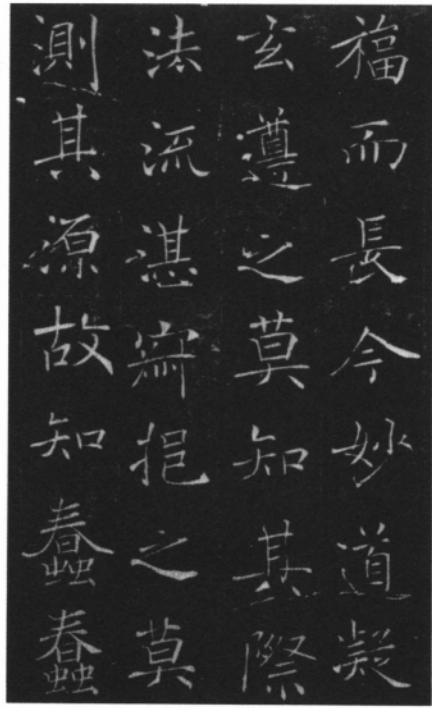
四、孟法师碑的特点

在我们的观念中，有的是听到或者读到什么加以理解，引起共鸣，或者了解了这个形成记忆。另外还有是自己思考，自己实行所得到的结果。虽然这两种都已成为确定无疑的，在接受新东西时是很少考虑其他而成为这种观点的俘虏，但似乎由自己实行所得到的认识有根据新经验而重新思考，不受已有观念所拘束的余地。在学习字帖时，对于书法的特征和技巧方面如果是别人教授的，那么长年累月也仅仅停留在此，而通过自己的眼、手自己发觉的特征及技巧却似乎可以不断地感受其他方面，并且与既成的想法相对比。因此，如果对字帖的特征及技巧要领等加以解说，在开始阶段确实具有速效，但由此产生的观念却容易大大地妨碍对于其他方面新的发现。

我在进行书法指导中，最近我强烈地感到应该尽量减少具体的实践后加上语言的解说，如果可能的话最好是完全没有，所以，我对孟法师碑的解说即使读者只是明白了一点点，与读者本身所发现的相比较，也会非常的根深蒂固，从长远的眼光来看我想其弊病远远大于优点。所以以下我只想笼统和少量地阐述一下我的观点，我希望读者一定要注意，希望大家只是以此作



伊阙龕碑



雁塔圣教序

为一个契机，而千万不要被此所拘束。

(5) 孟法师碑的书法风格

褚遂良的楷书先有伊阙佛龕碑，后有雁塔圣教序，以及其他作为楷书的字帖都非常优秀。孟法师碑即使与初唐三大家的于世南、欧阳询等的诸碑相比，作为初学者的楷书字帖也有着其独特的意义。

孟法师碑与褚遂良其他的碑及初唐的其他人的碑相比作为初学者的字帖有着特殊意义，

是因为有着以下三个特色：

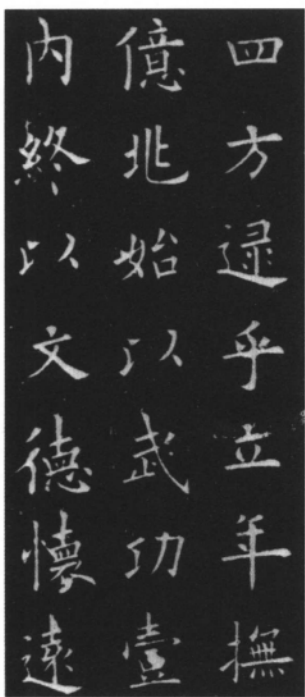
1、苦涩与宽厚

如果看孟法师碑的话，可以感到他确实充满了苦涩。在限定的矩形中没有笔画长短的奔放不羁，笔画的起始也固守已定的形态，缺乏作为毛笔自然变化的流露。

例如，拿横笔的形状来说吧，作者似乎是想将这种笔画在限定的矩形中一味地写满，将固定的横笔呕心沥血地写好，然后塞进固定的矩形中，身子动都不能动一下，充满了这样的苦涩感。但是，这只是这个碑帖的表情之一，如果转眼一看，就可以感觉到这个碑帖更加具有与此相反的那种宽厚的性格。充实、宽厚这两种相反的表情对于初学者来说是最好的精神食粮。既不轻薄，又不平板，这种温厚的充实不是笔调轻易能完成的。给人的感觉是一心一意、费尽苦心才总算完成的。一方面让我们觉得有一种不通融的死板的同时，另一方面也给我们演示了那种尽力完成后类似舒心感的宽厚、充实。让我们感觉到作为书法可贵的温厚、充实的同时，又以同志



虞世南·孔子祠堂碑



欧阳询·九成宫醴泉铭

的热情激励了那些立志修成正果、呕心沥血的初学者，如果自己尽力练习的话，也能达到如此。

2、整齐与变化

正如刚才所说固定笔画和文字使人感到苦涩一样，碑帖的整齐就不用指出来了，在这里我们也不能忽视与整齐相反的变化。

例如：如果以一个字的结构来看，「渤」字与欧阳询等相比，将力量充分地地下移，体现出其变化，如果以单独的笔画来看「横撇」等实在是有个性，与世南的相比也很明了。一个字的形态与笔画的形态并不是特意构思这样的变化，而是不得不这样的结果，这不是为了避免平凡的一种变化，而是闪耀着不可埋没的个性色彩。

另外，我想指出一下在技巧方面特别值得注意的几点。但是我希望大家将这些只作为小小的参考，而不要拘泥于此，而是通过自己的眼睛和手的经历，自我发现，自我修炼，保持推陈出新的勇气，不懈地努力前进。

○竖钩

请留意「用·简」的钩。「用」的钩很短，但从竖笔挑出的幅度明显的很宽，并且竖笔的下端比较尖。这种形态只有是笔的功能在活动状态之下才能产生。这里是探究笔的功能的重点。「用」的竖笔比较粗，还比较难以看出来。「简」的笔画比较细，可以很容易看出笔的功能。

两者相比，「简」不仅限于竖笔，从横笔向竖笔移动的转折也比「用」更加容易看出笔的功能，竖钩的这种特征在「朝·能」上也很显著。「有·問」与前者相比特征没有那么明显，但也应该理解成同一用笔方式。

○从竖笔向右钩

「館·雖」两字的从竖笔向右钩的部分和刚才向左钩的合起来，在观察笔的功能上有很多有益的地方。「館」是从直线开始就直接钩上去。「雖」的用笔是将墨向左流进一点再钩上去。掌握「虽」的用笔方法，然后以这种眼光来看「館」就比较容易理解吧。观察「玄」字的两个折笔中的上部分就更容易理解。「法·昆·公」等特别厚重、简洁。「均·壤」或者「表」则各有



欧阳询

察「玄」字的两个折笔中的上部分就更容易理解。「法·昆·公」等特别厚重、简洁。「均·壤」或者「表」则各有



其风格,但在理解方法上都遵循同一原则。当然这些都体现了孟法师碑突出的用笔法,也可以说是了解孟法师碑的一扇宝贵的窗户。

○特殊的用笔方法

观察「卢·成·列」的左边的撇,就可以发现弯曲的幅度很大,这是孟法师碑的特征之一。一般应该撇的部分却采用这样的形态与其说是为了追求形式的变化,不如说是用笔产生的必然结果。在这里,对于把握刚才两例的用笔要领也很有帮助吧。

另外,向「窮·豪·婁」等字的宝盖头应该钩的部分而写成了竖线这一点也可以作为对前面论述的用笔法的旁证而具有引人注意的地方。

但是,作为字帖,特别是作为初学者的字帖,学习者越是优秀就越难寻求到一类类似此碑

这样值得学习的内容如此之丰富的字帖吧。

作为书法的价值与作为字帖的价值各有不同。在这种意义上,我能担当孟法师碑的解说实在让我感到高兴。

五、书法的未来

以上的论述是为孟法师碑的学习,也是为了将历史上的东西作为今天的东西来学习的目的。未来与今天息息相关,要把握今天就必须回顾过去,展望未来。并且我也有自知之明,像我这样对过去知之甚少者,展望未来简直是难上加难。然而,我却对未来又难以抑制地有着自己的思考。我想这个自己想想也就算了,不应该公之于众,可是我又想说了的话也像对百年之后作天气预报一样,那么把它当作人生的游戏之一也很有趣。

科学为了生活的方便而前进。生活越丰富,心灵的空虚反而却越大。填补这种空虚的所有东西中,我想主要的是创造新的东西,然后体味这种创新的东西,也就是进行艺术创造吧。

我想艺术的创新也就是创造新的艺术生命。然而我现在创作的书法是对过去既存东西的模仿。不止是我的书法,我的内心无一不是模仿外界的映照。也就是说是对他人既存东西、对自然界既存东西的模仿。我所创作的书法不过是我内心世界的映照的再生,并不是我所思考意义上的创造。人们接触未经历的东西时,与接触为了此人所创造的东西具有同等的价值。另外,我们也能感受到与既知东西重逢的喜悦。所以,模仿并不是没有艺术的价值。另一方面,在人类灭亡之前,科学会取得难以估计的进步。

与此相对,人类也会不停地追求对艺术的创造。在未来的时代,我想书法是不是最具有成为创造新艺术形式契机的有利条件呢。这是因为限制书法创造的只是记号,没有固定的色彩、形状、大小。也就是说与其他的美术相比,由书法派生的亲属很少,这种贫乏的人对飞跃、变化没有过去的羁绊,能勇敢地坚决前行。书法确实能轻装上阵前行者之一。

如果我的这种对百年之后作的天气预报能准确的话,那我就能成为这个漂亮的新生儿遥远的、贫乏的祖先之一。想一想这会是一种怎样的情形呢,不管怎样,这都是我所剩无几的余生的快乐梦想吧。

上

可

王

百

十

貞

上王十可百貞

横笔(勒)

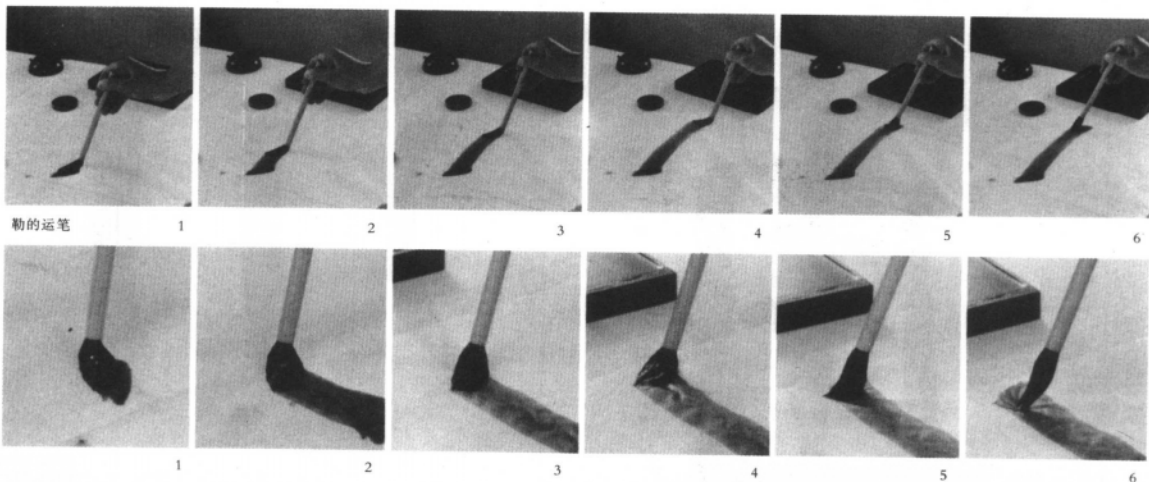
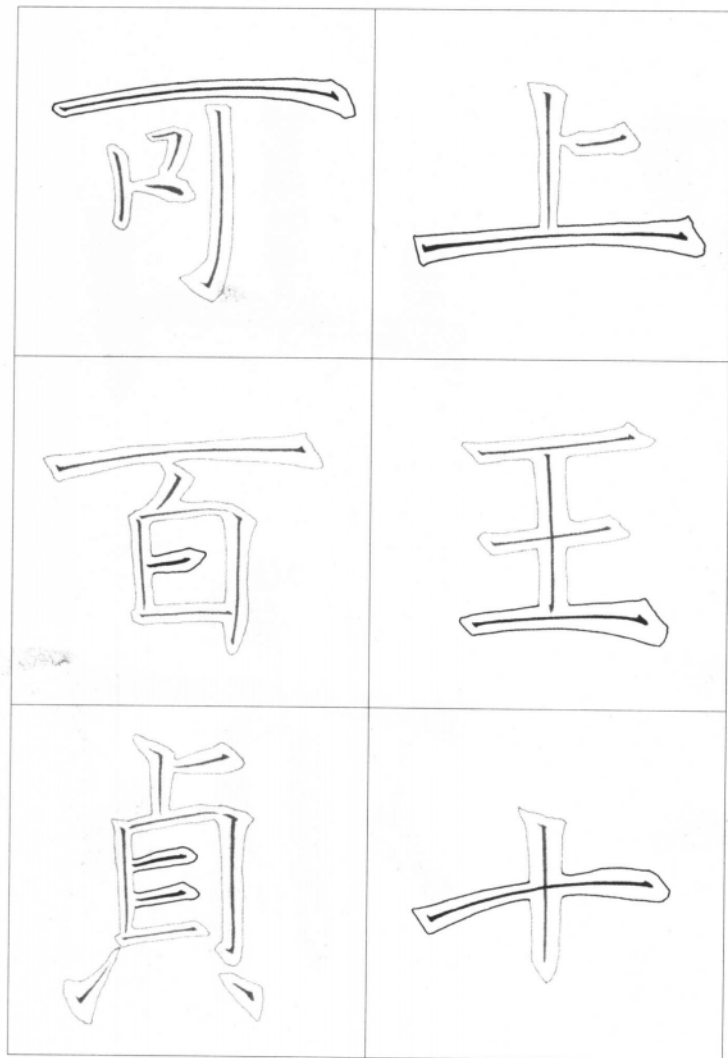
「上」的长横慎重地起笔,轻轻地压住后保持这种压力向右推进,干净利落的停笔。整个字有一种凛然的感觉。

「王」的三横采用仰、平、覆的态势。上面两横不用什么抑扬,用最后的一横来稳固整体。

「十」的结构十分简单,书写反而很难。横、竖在哪儿交叉是关键。横笔稍微采取覆势。

「可」横笔细长。这种线条如果不充分发挥笔锋的作用就会有显得很虚弱的感觉,与横笔对应,应该仔细观察清楚竖笔在什么位置。

「百」白字中间的短横用笔锋轻轻地拉一下,然后离笔,不要压下去。上面的横笔是主笔,应该写得有厚重感。「貞」目字的短横笔与「白」字相同。「横竖钩」的写法是将压笔的方向改为向右下,缓和一下再向下。然后向右边的点稍稍靠近一点垂直地竖下来。偏旁的竖笔粗实、姿态稳重。



勒的运笔

1

2

3

4

5

6

1

2

3

4

5

6

山

亦

川

中

年

甫

山亦川中 年甫

竖笔(弩)

「山」的第一笔轻轻地压住后拉下来，
 结笔时加压力后将笔提起，这是竖笔
 普遍性的写法，又称为铁柱势。

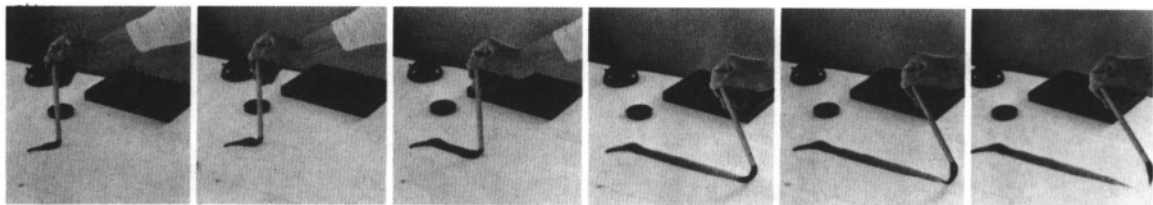
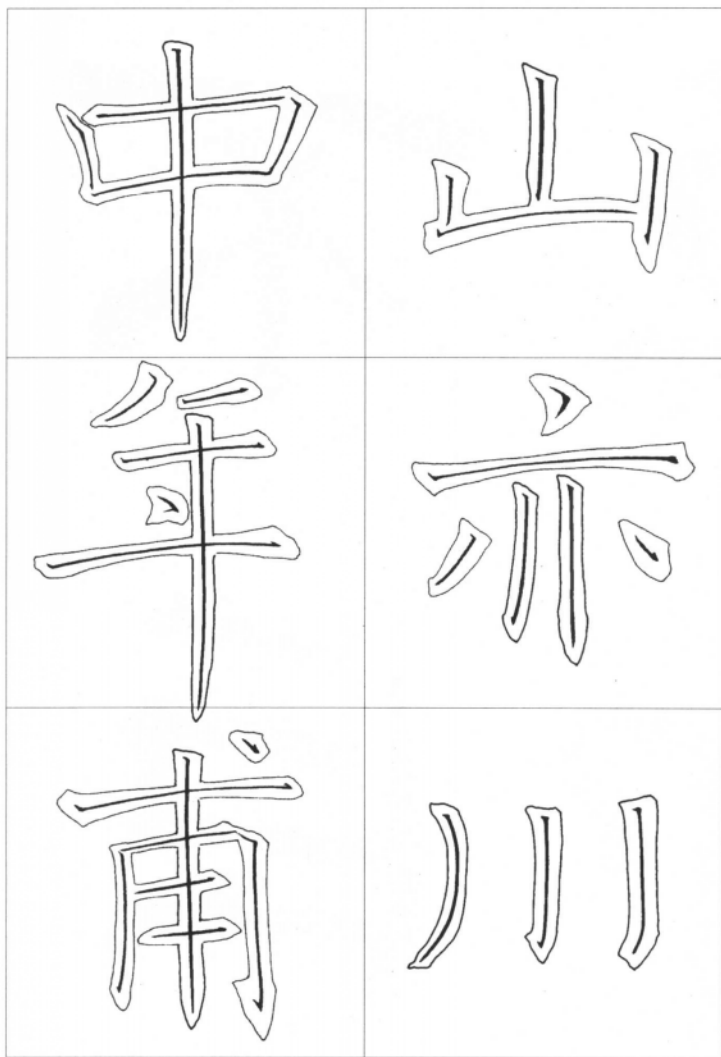
「亦」两根竖线排列在一起时，一般是
 左笔轻、右笔粗实。两笔结笔的处理方式
 也有变化。

「川」三根竖线排列在一起，在篆书时
 期，三根竖线的写法是相同的，但从隶书
 起，第一笔就多数开始向左撇，第二、第
 三笔也开始显示其变化了。

「中」竖笔在结笔时慢慢地拔出笔锋，
 用中锋（笔锋不偏向任何一方）的状态
 书写是最为理想的。

「年」竖笔的写法与「中」相同。这种用
 笔方式又称为悬针势，横笔稍稍位于上
 部，竖笔比较长。

「甫」中间的竖笔在结笔时稍稍向下压
 一点，然后轻轻地拔笔。挑的幅度不能太
 大。左右的竖笔采用背势。



弩的运笔(1)

1

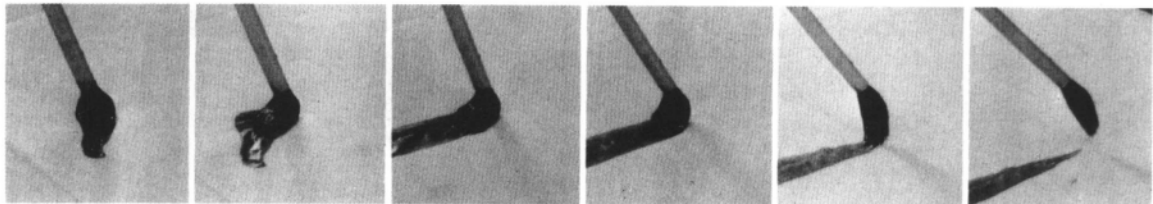
2

3

4

5

6



1

2

3

4

5

6

不

悼

臣

卿

仲

門



「不」竖笔的起笔部比较夸张，与左撇搭上。最后一点要注意左右的平衡。如果看错了长度、角度的话就会导致失败。

「巨」轻轻地起笔，偏向左鼓一点的同时加压力向下，最后用力压一下。

有一定的距离，所以与一般的竖笔具有相同的效果。写法与「巨」相同，只是要写得短和急促一些。

「悼」左边偏旁的写法是先写点，先写完左右两点后，稍稍靠近右边的点垂直地书写竖线。右边偏旁稍微粗实，字形稳重。

「卿」三个部分应该排列合理，注意笔画的粗细、间隔的大小。最后一笔比较细，但要避免给人一种空虚的感觉。

「門」横折钩的写法是写完横笔后将笔停顿一下后再改变方向，然后慢慢地加压力向下，最后压进去后轻轻地向上方压一下。

