

继承与建构：胡小石先生的书法史观*

徐兴无

摘要：受清代书风变革和学术演进的影响，碑派书学在实践和理论上皆有发展，至何绍基、康有为和李瑞清等集大成。胡小石在继承何、李的书学的基础上创发建构。由碑溯源，进而探求帖学之本，重新梳理了中国书法发展的脉络；由八分入手，分辨了中国书法的结体规律；借鉴美学和科学的理论，提出中国书法的发展方向。其《中国书学史》《书艺论略》是现代书学的开创性著作。

关键词：清代碑学 八分 书艺

因为举办胡小石先生的书法文献展览，今天向大家讲的内容，只是将有关清代以来的书学史和胡先生的书学成就做个梳理，主要涉及三个问题：第一，清代碑派书法的理论与实践，它的重点在哪里；第二，胡小石的老师清道人李瑞清在书法史观方面对胡小石的影响；第三，胡小石在继承清代碑派书学的基础上，有哪些创新。

一、清代碑派书法的理论与实践

明朝人好谈心性，崇尚性灵，在文学上、思想上都是这样。明人的书法基本上以唐宋为宗，最高的成就，一个是狂草，以徐渭、王铎、傅山等为代表。王铎被视为明代第一家；徐文长的草书满纸烟云；傅青主的草书率意之极。

* 本文据2018年12月28日作者在南京大学美术馆“胡小石与他的时代书法文献展”讲座稿修订。

但是狂草毕竟是一种纯粹表现的艺术，抽象的艺术。在日常生活当中，或者是一般的书法展示の場合，主要还是行楷书。行楷书明代有文徵明，但文徵明没有完全摆脱二王和黄山谷的面目，只是往精妙处走；被推为明代书画集大成者是董其昌^①。董其昌的书风以虚灵流转为美，在明代就有很大的影响，特别是他受到清朝两个皇帝康熙、乾隆的推崇，所以他在清初风靡天下。但是他的书法是比较柔美的，特别是他继承了帖派，字写得流转。他自称“最得意在小楷书”^②，因此他很善运指，笔法精致。他自己论用笔，反对“信笔”作书，讲究“一转一束处皆有主宰”^③。但是到了康、乾时期，也有一些书法家想拓展书风。中国古代书法家很多都是官僚、学者，比如刘墉、翁方纲等，他们转向了碑版，主要是转向唐碑，因为他们原来学的都是阁帖，就是宋代以来翻刻的古代的法帖。将古人的帖摹写出来，在石头上面翻刻出来，再打拓成字贴，我们叫刻帖，这里最有名的就是北宋的《淳化阁帖》。刻帖本来失真，再拿来摹写，就会更失真。但是古人造碑，比如汉魏晋南北朝唐代刻碑，先用朱砂写在石头上写，叫书丹，然后再刻，失真度要小。所以，如果一下子转向学习唐人的碑版，比如说看到颜真卿的《颜氏家庙碑》，看到《勤礼碑》，书风就开始变得真切厚重，运笔劲健，所以他们努力地拓展书风。

董其昌的字，广泛吸收了晋唐宋元的书法，他自称初学颜真卿《多宝塔》，后去而学锺王，再从宋人哪里理解了书法。^④他的字写得非常流利婉转，非常美，而且很有中国艺术追求的“神韵”。他又是个画家，知道运用墨色来写字，他说：“字之巧处在用笔，尤在用墨。”^⑤我们知道，康德把审美判断分为两种，一种叫崇高，还有一种是优美。优

① [清]梁穆敬《画禅室随笔序》曰：“有明一代书画之学，董宗伯实为集其大成。”《艺林名著丛刊》，北京：中国书店，1983年，第1页。

② [明]董其昌：《画禅室随笔》，《艺林名著丛刊》，第9页。

③ 同上书，第3页。

④ 同上。

⑤ 同上书，第2页。

美是艺术家创造的纯粹、形式意义上的美，直接让人产生协调和愉悦感、迷恋感。大自然的伟大及其引发出来的人的道德感、崇敬感叫崇高。人面对大自然要经过压抑、升华的过程。如果我们简单地借来打个比方，董其昌的这种美，可以看作是优美，用中国的美学术语讲，也可以说是阴柔的美。但是刚才讲到的刘墉，他又写颜体，他也学董其昌，但他一写颜体，字开始变得重浊。重浊了以后就厚、拙，有崇高或者阳刚的气质，不像董其昌追求精巧，追求优美。

这样就改变了审美和欣赏习惯。再比如说翁方纲。他主要是练欧体，欧阳询，直追唐碑，字变得刚健，笔法也变得厚重，有了劲健之气，柔气就要洗掉一些。这是康、乾时代的书风状态。虽然这些人都没有能够开辟一个新的境界，但是都有可贵的尝试。

到了乾嘉时代就不一样了，我们知道乾嘉时代的学术是以经学反对理学，这个时代的书学是以碑学反对帖学。清代经史之学很重视金石考证，对古代钟鼎、彝器、碑版、墓志、砖文等考古史料非常重视，对它们的研究蔚然成风。清代人的书法上继宋元明而来，都是临帖出身。但这时有一些人开始变了，开始不学帖了，或者说，他们当中有的人想洗掉原来帖学的背景，尝试取法新的范式，寻找比帖学更远的范式。他们认为刻帖失真，就找一些更真的，或者说找一些帖学之外的，不出名的，不是二王的东西，这样就转变了风格，开启了碑派的书法实践。早期不是一些很有地位的学者来实践新的书风，而是一些民间的书画家，他们的书风带些险怪，很有冲击力。比如说金农，扬州八怪之一，他的字很像《爨宝子碑》的风格，但他的字又不是临《爨宝子》的。他把侧锋和铺毫安排在一个字里面，竖细横粗对比到极致，形成一种特殊的字体，有楷有隶有篆，号称“漆书”。一般的字形是左下低，右上高，他反过来，形成左上高到右下低这样的结体，把视觉平衡的习惯也打乱了。这是一种创造，别有味道，古味开始重了，金石味开始重了。但这种字只能他写，其他人写得不好就变成美术字了。

另一位“扬州八怪”郑板桥刻意把隶书融入到行楷书中来，而且

能和他的画融为一体。所以大家说他的字是“乱石铺街”。今天的主持人赵益老师的老师——卞孝萱先生，就是研究郑板桥的大家。

伊秉绶这个人很重要，他做过扬州知府，和阮元是同榜进士，但比阮元大十岁。伊秉绶开始比较完整地临习汉碑，特别是东汉那些重要的碑刻，比如《韩仁铭》《尹宙碑》《孔宙碑》《张迁碑》《衡方碑》等，这是所谓的东汉的隶书。后来胡小石先生把这种字体叫作“八分”，将这种字体与早期的隶书分开。我们可以看到，他整个字的结体，包括他的行书用笔都开始变化了，但是他还没有找到一种表现碑版古韵的特殊运笔方式，他还是用简单的铺毫写字，还是临帖的那种笔法。明朝人不会写隶书，清朝人开始写隶书，还没有摆脱一些东西。这个书风影响很大，比如说清朝人刻书写书的封面喜欢写隶书，很受他的影响。

第二个很重要的人物是邓石如，邓石如没有做过官，身份比较低，是民间书家，但他交游极广，比如刘墉、程瑶田、包世臣等。他在江宁人梅镠家做门客，梅家藏有很多古代的碑拓，他临习了很多隶篆，后来自己又访碑临习。所以伊秉绶和他被认为是清代碑学的两个开山鼻祖，从他们开始，碑学具有了实践意义上的面目。邓石如不仅写隶书，他的篆书也写得很好。他的篆书，还没有写到先秦的大篆，而是所谓的秦小篆，也不是唐篆。胡先生认为邓石如是在清代隶书上有成就的，“上推曹魏，用笔沈鸷”。不过，邓石如也有缺点，他的字看多了以后就觉得有点俗，缺乏韵味。

阮元是一个不会写碑的人，但是这个人对于碑派书学的贡献特别大，为碑学奠定了理论基础，特别是建构了清代碑派书法的历史理论。他自己的书法是帖学出身，但是他受到伊秉绶的影响，并且他在实践上也开始追摹汉隶。他的理论概括起来就是：“书分南北”，“南帖北碑”。中国人将学术史和艺术史分为南北，起源很早。六朝时的人就比较北人学问与南人学问的不同，可以在《世说新语》等史书中看到。唐代分禅宗为南、北二宗。大概南方的风格清通简要，重悟性；北方

渊综广博，重功夫。后来中国人谈诗、画、书法、文章都喜欢分南北，南北已不仅仅是空间概念，而是不同风格的鉴赏标准。明朝董其昌说唐代禅宗分南北，山水画也分南北。李思训着色山水为北宗，王维水墨山水开南宗。清代的厉鹗说辛稼轩、陈后村是词的北宗，姜白石、周清真是南宗。张祥河说颜真卿、柳公权是北宗，褚遂良、虞世南是南宗。对此，大家可以参看钱锺书先生的《中国诗与中国画》。^①但是阮元是乾嘉学派的路子，讲实证，他讲南北就不是感性的鉴赏了。他最大的贡献是两篇文章，第一篇文章是《南北书派论》。^②他告诉我们，随着南北朝的分裂，南派是“江左风流”，形成“二王”的帖派传统。学习刻帖的人，基本上都是从“江左风流”的传统往下写，这一派的书法“长于尺牍”，草书“减笔至不可识”，但是里面汉魏的篆隶遗法到东晋已经没有了，不用说到宋齐了。但是北派却保存了“中原古法”，虽然“拘谨拙陋”，但是“长于碑榜”。阮元这个人学问很大，他从经学的角度来讲。他说南北朝的经学有质实和轻浮之别，书法也一样。所以元明以来的书家被北宋的《淳化阁帖》所拘囿，除了《阁帖》不知道有其他的书法，可是我们所处的乾隆、嘉庆年间，已经能看到北朝的很多古碑了，这就是所谓的“北碑”。阮元编过很多金石方面的书，他认为他所处的时代已经能看到很多的北碑。所以他举了一些北碑，如《刁遵墓志》《司马绍墓志》《高植墓志》《贾使君碑》《高贞碑》《高湛墓志》《孔庙乾明碑》《郑道昭碑》《武平道兴造像药方记》《启法寺》《龙藏寺》等。他要为碑派找到源流，找到祖宗；还要为碑派提供一系列新的临写典范。他说自己的字写得不好，“见道已迟”，但是已经从金石和正史中看出南北两派，希望以后的人能够追随北派，用汉魏的古法打破目前流俗的弊端，“不为俗书所掩”。《北碑南帖

① 参见钱锺书：《七缀集》，上海：上海古籍出版社，1985年。

② 参见上海书画出版社、华东师大古籍整理研究室选编、校点：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第629—635页。

论》是第二篇，^①其中特别讲了北碑和南帖的差别，他认为南帖是“短笺长卷”，这样的书法，写帖比较好；但如果“界格方严，法书深刻”，当然写碑好。汉唐碑版之法盛，但是汉唐时钟鼎文、即金文传下来的笔法已经衰微，尽管宋代欧阳修、赵明诚等人喜欢研究钟鼎文，但是法帖的书风反而盛行。他说：“商榷古今，步趋流派，拟议金石，名家复起，其谁与归。”他这是寄希望于后代。胡先生对他这个理论是接受的，胡先生的书法理论也注重书法史、注重从历史文化的角度讲书法。但胡先生能够打通南北，这是他最为创新的地方。

第二个理论家是包世臣，包世臣这个人在书法上有大名，其实包世臣的书法成就不算太高，运笔过于做作扭曲。胡先生说他开始学苏东坡学不成，但是他有一本讨论书学的著作很著名，叫《艺舟双楫》，其中有《述书》等篇。^②胡先生说他讲得也不精。但是不管怎么样，包世臣在当时有大名，他对碑派的提倡之力是很大的。他自己自诩为“右军之后第一人”，但十分崇拜邓石如，推其篆隶为清代唯一的神品，八分和真书是妙品中的上品。他提倡碑学和阮元不一样，阮元是一个学者，他是从文史的角度和金石学的角度来分辨南帖北碑，讨论的是书法史，但是包世臣从书法技艺角度谈论碑派的书法理论。书法的技艺，首先是执笔，第二是运笔。笔怎么拿，怎么运。然后就是字怎么结体，笔画结成一个字叫结体，很多字在一起叫布局。所以书艺里面就四个词，执笔、运笔、结体、布白。除了这四个东西之外，没有别的东西。其实书法不神秘，只要好好练，都能练成。胡小石特别批判了他的执笔法，他说，“执笔无定，世人心领神会耳”，每一个书法家都知道执笔无定法，根据个人怎么方便怎么执笔，真正会写字的人“无法可守”。但是他也承认，清代讨论书法的只有包世臣一个人，胡先生讲书学，不仅继承阮元推阐历史渊源的方法，也继承了包世臣分析技艺的方法。那么包世臣的学说对当时有什么影响呢？

^① 参见《历代书法论文选》，第635—637页。

^② 同上书，第640—679页。

第一，他讲执笔。简单来说，帖派的执笔，运指很重要，但开始临汉碑时，汉碑的笔画沉着，手指就运不起来了。包世臣说把虎口向左侧，侧了之后毛笔管便向左，稍稍后偃。之前执笔时手腕是竖着的，写时间长了，字写大了就累，如果手腕侧一点，把手腕放平，这样力气就到了手背。这样的执笔，大拇指就不能往上竖着了，大拇指就要和中指对应着捏着笔管。他告诉你这样写字，大拇指一根筋可以通到胸部，中指一根筋可以通到背部，写字时全用腕臂之力，这叫“悬著腕”，是秀水王仲瞿（1760—1817，乾隆年间的举人，书画家）传给他的。碑派大多反对运指写字，比如曾熙就说临小楷不会有长进，因为运指而不运腕。只是包世臣有点神秘其说，后来胡先生说这是江湖术士的派头，但他说的头头是道。不过他还有更神秘说法。他说汉朝人写隶书的方法是“无不平满”，不像我们一撇写得有粗有细，写一横两边粗中间细（按：像一根骨头一样）。他说汉人不是这样的，汉人是平铺的，他说这是蔡邕（蔡中郎）看到人家刷墙得到的灵感。他说观察古碑的刻划，刀锋直是直下的，刻划的底子是平的，所谓“直墙平底”。这就是说刻划好像挖水渠一样，像挖槽子一样的，两边直竖，下面平底，是“凹”字形的。但宋元以后的碑，是写在纸上，再上石刻，刀锋斜入，刻划呈中间深，两边斜，是“V”字形的。他认为汉魏时期的刻工都懂得书家写字的时候是铺毫写的，所以“用刀必正下以传笔法”。他说这种方法叫“始良终乾”，是阳湖黄乙生（1771—1821，清代诗人黄仲则的儿子）传给他的。后世石工不懂笔法，刻晋唐法帖时刀尖斜下，所有的笔画都成了尖锋，让人看不到书法的妙处了。什么是“始良终乾”？很多人都解释不清楚，后来沈曾植认为包世臣神秘其说，胡小石先生跟着老师清道人在上海，和陈三立、沈曾植、曾熙等遗民交往很多，他后来在《中国书学史》中特别批判这个方法。其实包世臣的笔法一点都不神秘，因为后人讲得不清楚的地方，不妨简单地分析一下。包世臣认为唐楷是“始巽终坤”，任何一个笔画都有八个面向，东、东南、南、西南、西、西北、北、东北，围成一圈，可以用《后

天八卦图》表示，就是震（东）、巽（东南）、离（南）、坤（西南）、兑（西）、乾（西北）、坎（北）、艮（东北）。写唐楷，比如一横，起笔一顿，笔尖朝着巽（东南）；从左向右写，收笔时笔锋向下一顿，笔锋此时扭转对着左上方，也就是对着坤（西南）的部位，一笔完成，其笔锋始于巽终于坤。但是写魏碑、写隶书就不同了，比如写一横，起笔要往下走，笔锋对着艮（东北）的位置起笔，这样从左向右行笔时笔锋就沉着粗厚，收笔时下顿还要回锋，力度大，笔锋对着乾（西北）的位置。相对于“始巽终坤”，“始艮终乾”的运笔可以说是大起大落，扭转乾坤。这么简单的事情，但是被他说成八卦之后，就成“八卦”了。

第二，他说看古人的碑拓，其中的运笔“行处皆留，留处皆行”。“行处皆留”，意思是我们写一横，横着就过去了，但是古人在写的时候，就不断地留，有点像后来看到的“抖笔”的笔意，不像写楷书笔画那样一下子写过去，要不停地“留”。所谓“留处皆行”，就是笔画拐弯的地方。古人到了“转折挑剔之处”是不停的，笔锋向上一提就带过去了，而我们写楷书会在这些地方停顿一下，蓄点势再提上去。“行”、“留”就是书法中很讲究的“疾”“涩”运笔。包世臣的观点说到底就是这么简单，但是他对这些基本方法的提示，奠定了碑派书法技艺的法门。

第三，他还提到结体，说我们写字喜欢写九宫格，九宫格的中间三格最重要。要把字稳定在中间，笔画向周围伸展。这就是所谓的中宫收紧，四面伸展的结体原则。如果字写多了，那么整幅字的布白就是一个大九宫。大九宫就是当你写很多字时，以九个字为一个组合，把中间那个字当作最重要的，与周围的字要发生统摄关系。小九宫是一字，叫结体，大九宫就叫布白。他认为宋人不懂九宫，拿来计算字的大小，其实看过两晋真书碑版之后，就发现这里面还有小九宫、大九宫，每一个字的结字和很多字在一起的布白，也能在古人的碑版上看到法则。所以他就从执笔、运笔、结字、布白四个方面系统阐说了碑派的书法技艺。

道光以降，按照这种碑派的理论和实践，不断地有大家出现，其中有一位是胡小石先生特别推崇的，就是何绍基。胡先生非常推崇何绍基，他的临古作品后面的跋语中就有“恨不及何道州”、“虚不及何道州”等，说明他对何绍基很崇拜，觉得达不到何道州的程度。据说何道州临《张迁碑》临了一百多遍。而且他创了一种“回腕执笔”，其实他的右手有腕病。他是练颜体的，帖派中练颜体的人最讲中锋运笔，当他转而写碑的时候，又不放弃中锋运笔，不愿意蹲锋铺毫。包世臣说过，帖派和碑派最大的区别就是不能运指，要运臂。何道州发明“回腕执笔”，这样手指头就没法动了，只能捏着笔。其实后来还有一些书法家发明了更怪的姿势，很多人有不同的执笔方法。何道州创出一种“生拙迟涩”之笔，这样一来书风就变了。我们看他带有颜体风格的行书，但里面带有很强的隶味。他的字和董其昌的字不一样了，笔画很沉着质实。他的字也美，可是他的美是一种古典的美。如果将董其昌的字和何绍基的字相比，董其昌的字就像簪花插翠的美女，而何绍基的字的就像落拓潇洒的名士。

所以胡先生在《中国书学史稿》里讲，清代书风到何绍基之后风气大变，“其书汉碑，唐而后无一能及之人”。胡先生特别欣赏的是他能“临汉碑去汉人面貌”，成一家之法。胡先生说“其生平论书数语，名贵可珍”，特别提到何绍基的“悬臂乃能破空，搦笔惟求杀纸，须探篆籀精神，莫习锤王柔美。写字即是作人，先把脊梁竖起”。胡先生说“悬臂”二语更是学书语，“自宋以后，有高座写字者，皆不能悬臂”。宋以后，有的人为了把字写大，把座位抬高，坐在高椅上写，但是他的臂悬不起来。后来胡先生讲书艺的时候也特别讲到，唯有“杀纸”，字才有骨，所以“能书者当能杀纸，能杀纸破笔，纸中一段势也。”“纸中一段势”指的是纸的物质性对运笔产生的阻力。他指出“贞公生早数十年，近世西州简漆未及见，而书有暗合之，是其书能得汉人之神也。惟何贞公腕强始用生纸”。纸，比如宣纸，有生纸、熟纸之分，生纸表面绵柔，笔墨易渗开，稍有滞迟就成墨晕，所以笔力要强健，不能

迟疑，既要有速度又要有力度，既要能虚又要能实。熟纸用矾做过处理，表面光滑，一般写小楷、画工笔用，墨色浮泛，渗入不了纸中。而何绍基笔力强劲，可以用生纸。

何绍基时代还有一些人再往上追，追到秦代的碑如李斯的篆书以上，这时就出现了杨沂孙这样的书法家，他开始写《散氏盘》，这就是金文。我们看胡先生也好，清道人也好，都是在金文上下了很大的功夫。还有吴大澂，他是受杨沂孙的启发，他也开始临写金文，后来像吴昌硕、清道人同时代的人，也写金文。所以金文也是顺着碑派的路再往上走，再去找新的典范。随着安阳甲骨文的出现和青铜器的大量出现，金文的典范越来越多，所以后来清道人居然能用不同时期或国别的青铜器铭文——“金文”的书风来划分中国的书派，如果青铜器的出土数量不到一定的程度，而书法家又没有机遇目睹手摩出土的器物，他是做不出这样事情的。王国维先生《古史新证》提倡“纸上材料”和“地下新材料”构成了“二重证据”；陈寅恪先生《陈垣燉煌劫余录序》认为：“一时代之学术，必有其新材料与新问题。取用此材料，以研求问题，则为时代学术之新潮流。”所以，清代金石学和甲骨文等出土文字，不仅对学术产生了极大原向，也是碑派书风盛行的重要原因。在当时，大家只能找字数多的，《散氏盘》《毛公鼎》临的人比较多，等安阳甲骨文出来以后，卜辞也进入书法。比如罗振玉等人的甲骨文创作。胡先生也临卜辞、甲骨。这是时代的大趋势。

到晚清，出现了一个人物叫康有为，他写了一本重要的书，叫《广艺舟双楫》。^①《广艺舟双楫》表明他在思想、理论上认同、接续包世臣，系统地阐述了碑派书法的理论。首先，他在《尊碑》一篇中讲了清代碑派的兴起，主张尊碑卑帖。他认为碑帖经后人翻刻已经面目全非，没有古人的精神了。在乾隆之世，伊秉绶、邓石如“启碑法之门”，“开

^① 参见《历代书法论文选》，第747—868页。

山作祖，允推二子”。阮元在理论上说“知帖学之大坏，碑学之当法，南北朝碑之可贵，此盖通人达识，能审时宜”，是“作之先声”，也就是做了理论上的准备。碑学兴盛的时候，正好是“帖学之坏”的时候，金石学也盛行了起来。乾隆、嘉庆之后，金石学方面出现了很多著作，所以现在我们看到的南北诸碑，多是嘉庆、道光以后新出土的，以后还会更多。“出碑既多，考证亦盛，于是碑学蔚为大国。适乘帖微，入纘大统，亦其宜也。”

他表扬了包世臣“表新碑，宣笔法”，认为包世臣在笔法上贡献是比较大的。他认为碑学有五个好处，一是碑易临摹，笔画完整；二是可以考证书法的流变；三是为后世考证源流提供依据；另外唐朝的书法重结构，宋代书法尚意态，这两个优点在六朝的碑版中都具备了，而且“笔法舒长刻入，雄奇角出，迎接不暇”，为唐宋书法所不及。康有为认为这五个好处是尊碑的前提。

其次，康有为也讲执笔，他说帖派主要靠运指，碑派是通一身之力的，用全身来写。他的方法是大拇指要往下拿，假如“以指代运”，笔力就弱。笔法上他提出方笔、圆笔两种笔。方笔就是顿笔，下去之后是方的。其实胡先生大量的字就是方的，清道人的字是方的，曾熙的字是圆的。康有为在书里讲到方笔、圆笔各自适合写什么字，另外，“妙处在方圆并用，不方不圆，亦方亦圆，或体方而用圆，或用方而体圆，或笔方而章法圆。”这是他讲运笔之法。方笔、圆笔在胡先生的书学理论里被发展为贯穿在中国整个书法史的两种笔法，这是他的一个继承与发挥。

另外康有为告诉我们哪些碑是方笔，哪些碑是圆笔，哪些碑是方圆并用之笔。就是说如果想练方笔，可以练哪些碑；如果想练圆笔，可以练哪些碑。他提供了书法学习的典范。他还在《碑品》里建立了艺术和审美典范，包括神品、妙品、高品、精品、逸品、能品等，这样就把书法典范和碑结合起来。不断出土和传世的碑，无论是南北朝的碑还是汉代的碑，都没有用艺术的方法分过类，以前阮元、

包世臣只是提倡几种碑很好，但是到康有为就不同了，金石学的大多数谱系是历史的时间谱系，先断代。还应该有器型的谱系，这是现代考古学的分类法，康有为还不懂，后来清道人就懂了，他是以器型分判书风的。从金石学的谱系、从历史的谱系，再用艺术的谱系来系统地重新建构书学史脉络的，康有为是开创者。不仅如此，他的《碑评》还建立了碑派的批评理论，告诉我们这些碑的风格、审美特点，这影响了晚清民国时期的临碑、评碑。晚清民国时期的书法家临完碑之后，包括李瑞清、曾熙、胡先生他们都喜欢写几句评语，实际上是一种即兴的，随着临碑的实践，或者是结合书法史做一些评点，或者写些心得。

最后总结一下清代碑派书学的主要特征。首先它有深厚的学术文化背景，这是最重要的，它不是一个纯粹的艺术学本身的东西，它必须以经学、史学、金石、考据等所谓的“古学”作为根基。其次是有系列倡导的人物，这里面有大量的学者及官员。另外，它的艺术理论涉及书史、书艺、批评三个方面。书史包括甲骨、钟鼎金文、秦篆、汉碑、北碑、南碑，实际上是从南北朝的碑向前推，随着考古学发展，一直追溯到商周；书艺包括执笔、运笔、结体、布白。另外也建构了批评与鉴赏理论，由于碑派人物的学术与文学水平很高，所以书法批评的水平很高，包括他们的碑评、碑跋等。总而言之，这些遗产体现出了古典主义的审美观，即“帖失真面流俗，碑近古而格高”，这就是清代碑派书学给我们的遗产。

二、清道人李瑞清

胡小石在《中国书学史稿》里没有一个字提及康有为和他的《广艺舟双楫》，这个问题还是一个谜。据说他的老师李瑞清和曾熙他们不喜欢康有为，因为他们看到康有为结交太监，但这些都是传闻，我们暂时还找不到确切的史料。不过据马宗霍先生《彀子随笔》所载，

曾熙批评康有为的字如“鳄浪千寻”，“有凶横之气”。又说康有为《广艺舟双楫》“多夸词臆说”，看来他们对康有为的书法评价不高。胡先生在讲到清代书学时，论述了包世臣。按说康有为的书法观点在当时已经很有影响，胡先生不会不知。但有可能因为康有为与清道人、曾熙等是同时代的人，胡先生讲书学史时当然不会将康有为纳入他的书学授受统绪之中，所以他讲李瑞清的书学，直接推到何绍基。他说李瑞清先生早年受到何绍基影响作“八分”，“后至超绝之境”。何绍基是虚锋不能实笔，但是“本师之笔皆可刻”。清代碑学从邓石如开始，到他的老师集大成。清道人的魏碑写得很好，现存南京大学鼓楼校区的“两江师范学堂”石匾就是他写的。

胡先生认为他的老师清道人最大成就是书学，不是书艺。因为碑学十分注重学，而他的老师本来是经师，治《公羊春秋》，“晚年以治经之法论书，从眼观手摹中分别时代、家数、前后系统与影响”。这句话很了不起，这就是说清道人用他的方法建构书法史。清道人写成《玉梅花盒论篆》，刊在东南大学《国学丛刊》（1925年，第3卷第四期）中（《清道人遗集》收作《玉梅花盒书断》）。胡先生说：“今兹所论书学史，本之师说。以书学立场论，自南北朝后碑法中绝，先生一一还其面目。世之嫉者，以为先生惟能摹仿，不知此存古而传于后，如惠栋经学之功云。”清道人临碑不分家数、南北，从甲骨文开始，把所有碑甚至阁帖都加以临习。以书学代书艺，按照书法史的谱系来练习书艺。胡先生说他的老师“古文最得力《散盘》”，“神游三代，目无二李，求篆于金，求隶（分）于石”。清道人自己在《玉梅花盒书断》中说，学书要“从篆、分入，学书不为学篆，犹文家不通经”。为什么要从篆、分入手呢，就是要从追摹笔法的源头入手，而不拘束于是碑还是帖，是隶还是真。清道人的书学超越了字体、字形、超越了南碑北帖等书法艺术的载体，直追书法的艺术语言及其表现手段的历史脉络，探求书法艺术的最基本的元素。曾熙也说：“学书当先篆，次分、次真，又次行”，他说现在的人学书，被包世臣迷惑，一开始就写魏碑，

其实魏碑之所以沉着，“多从古篆、分、隶得来”^①。所以，清道人认为，从金文中把握篆书的笔法，从汉碑中把握隶书和八分书的笔法，掌握笔法，就能通贯各种书体，甚至打通碑派与帖派的界限，打通字体的界限。他不像康有为那样尊碑贬帖，而是纠正了阮元南帖北碑的绝对论，说南方也有《爨宝子》《爨龙颜》这样与北碑一样古朴的书风，而北碑中也有《敬使君》《张黑女》这样妍雅的书风，说明古人明白写碑和写帖采用不同风格的书法，正如阮所云，前者“界格方严，法书深刻”，后者是“短笺长卷，意态挥洒”，各有其体用，但古人对二者皆能致力，皆能擅场。唐宋以后推崇二王，人们知帖不知碑；清代人又推崇北碑，人们又知碑不知帖。于是有了泾渭，相互不通。为了纠正当时的人们都去学六朝古碑的风气而不知其笔法渊源的弊病，清道人也临写法帖，自称“临帖以碑笔求之，辄十得八九”^②，希望“纳碑于帖”^③。临写出来后，多次付印出版。沈曾植不同意他的“纳碑于帖”说，提出要“化碑为帖”。^④曾熙评价说，碑与帖不通，就像不能用作碑文的文体撰写信札一样，只是唐宋法帖失了真，所以清道人“不得不以两汉隶、分生六代之枯骨”^⑤。也就是说，用近于源头的笔法，来恢复刻帖书法的生气。清道人还说：“章草久已无传，余近见流沙坠简，欲以汉人笔法为此体中兴也。”^⑥他认为可以用汉碑的笔法来恢复章草的笔法。清道人的这些实践，其实开启了胡小石先生从南碑、汉简、楼兰残纸等书法出发，直追二王笔法的先河。不过，清道人心中还有碑、帖体用分途的界限，他追求写碑写帖能各具风格，所以写书札时还是采用灵动圆熟的帖学风格，而后来胡先生就实现了碑帖的融通，写信札、写行草也能化用碑笔。

① 曾熙：《游天戏海室雅言》，《书法》，2008年第2期，第58页。

② 《玉梅花盒书断》。

③ 《玉梅花盒临古跋》。

④ 《玉梅花盒临古跋序》。

⑤ 同上。

⑥ 《玉梅花盒临古跋》。

清道人受人指责的是他在写篆、分、北碑时，其运笔看上去有点刻意地抖动。胡先生对此作了辩白：“先生清末受何贞公影响，用涩笔而瘦能顿挫。顿挫者弹性之谓也。世以为抖笔，此真痴人说梦。”他认为清道人不是抖笔，而是涩笔，因为他的老师能够“一近所拓之异境界”，看得到最好的拓本，所以看得真切，进入到那种意境，知道古人的笔法，而世人认为是刻意的抖笔，那是痴人说梦，不能理解他。曾熙是清道人的同道，他也实践这种涩笔。他说：“清道人学书最勤，书中甘苦，知之最深。其一波三折，皆从顿挫提转中来。所谓行乎不得不行，止乎不得不止。海上后生，学之不得，徒得其丈牙相错之状。不知者或咎梅庵作俑，此真梅庵之罪人也。”^①这种自家体会来的笔法，后人刻意摹仿形状，当然很难成功，但是清道人细辨古人用笔，发明笔法的精神，却是值得继承的。胡先生的书法实践过程恰恰证明了这一点。他早期也学习清道人用笔，但后来脱去形迹，得其神髓，创发了自家的笔法，形成了自家的面目。这才是善学者。清道人很重视笔法，他认为《散氏盘》的笔法值得追摹。我们知道古代的经文，有些是用毛笔写的，有些是刻的，但不管怎么样，都是刻写在泥范上，在上面灌注铜水，制作出来的时候之间形成的一种特殊的线条视觉效果。春秋战国有直接刻在器物上的文字，但西周的很多重器，特别是像毛公鼎这些书法好的，都是铸造出来的。这种效果，加上古代碑刻上刀锋的效果，因为古，凝结在上面的历史的价值就会让人产生崇敬感，让人折服，形成特殊的美感，这种美感和世俗的美感不同，因此，只要古拙就可以洗脱媚俗，唐朝的韩愈一看到秦石鼓，就被它的“古”所震撼，写了一首七言长诗《石鼓歌》，感叹“羲之俗书趁姿媚”。所以碑派洗脱帖派的媚俗书风，主要靠两个方法，一是追求古拙雄健，二是读书知古。清道人说：“学书尤贵多读书，读书多，则下笔自雅。故自古以来学问家虽不善书，而其书有书卷气。”^②曾熙也

① 曾熙：《游天戏海室雅言》，《书法》，2008年第2期，第59页。

② 《玉梅花盒书断》。

说：“凡作书者，宜先读书。如能读破万卷书，虽不孳孳临池学书，而书自能清雅绝俗。”^①所以，清道人追摹考古实物上的笔锋、刀锋，以及由时间造成的残损效果，我们姑且将此叫做“气锋”，在追摹当中形成了自己的笔法，也就是一种带有古味的笔法。我们从清道人临的《散氏盘》可以见到所谓的“抖笔”。看上去，他写横笔的时候上下抖，写竖笔的时候左右抖，其实决不是简单地机械地上下左右交替运笔。

胡先生早期也“抖”，后来他更加内化了，变成一种顿挫之法，不单纯地追求一种表面上的效果。其实清道人的“抖”，是写大字，如果我们站远了看，它的力量美感就出来了。

清道人在书法史和书法理论上的代表作是《玉梅花盦书断》，其中认为青铜器是按不同的时代和地点分布的，按时间分，有西周的有东周（春秋、战国）的；按地域国别分，有楚器、齐器、周器等。这些器物越来越得到考古学的丰富补充。我们知道王国维先生也是考古器物看得多的人，他很早就认为汉代人所说的“隶书”，其实是战国的秦系文字；所谓的“古文”，其实是战国时期东方六国系的文字。清道人的方法是按器物分派，把甲骨分为殷派，下面分为周庙堂体、齐侯壘派、楚公钟派、散氏盘派、克鼎派等十派。他说“各有各国之风气，故书法不同”，他以楚公钟派中的盂鼎作为后来的方笔之祖；以散氏盘派“用笔醇厚，雄浑当为篆书第一”；他还说篆书都是纵势的，而《散氏盘》却结体“横衍”，所以字的布白章法，也源自于钟鼎文字。总之，清道人的书学史建构一直追溯到甲骨，并且以两周钟鼎金文的笔法来分派，以笔法为源，统摄后世的书风，包括碑、帖；分为用笔（方笔与圆笔）、结体（纵势与横势）两大类。方圆之笔和纵横之势的笔法与结体理论，胡先生不仅继承了，还做了很好的创发。

^① 曾熙：《游天戏海室雅言》，《书法》，2008年第2期，第59页。

三、胡小石的创新

1934年，胡小石先生率先在金陵大学开设中国书法史课程，他的讲义《中国书学史稿》被宗白华先生誉为“第一部中国书学史”。晚年应江苏政协的要求，于1961年在江苏社科院讲书法，讲稿被整理为《书艺论略》，刊于《江海学刊》第七期，现收于《胡小石论文集》。《中国书学史稿》为其女弟子游寿所记，在“文革”中遗失，2009年在南京为人购得，上面有胡先生批注，2014年由中国文史出版社出版。但是《中国书学史稿》的《绪论》在宗白华先生主编的《时事新报》上刊出过两次。宗白华先生是胡先生的好朋友，他在《编辑后语》说：“然而一部中国书学史还没有人写过，这是研究中国艺术史和文化史的一个缺憾。近得胡小石先生《中国书学史》讲稿，欣喜过望。”胡先生很早就开始写《中国书学史》，晚年又用“书艺”这个词，著作《书艺论略》，这说他的书学建立在书法史和书法技艺两大基础之上。

胡先生在《书艺论略》中指出：书学“凡有三事：一为文字变迁，二为八分书在书艺上之关键性，三为学书诸常识。”

“文字变迁”指的是字体演变的历史，胡先生从中分析出方笔、圆笔两种基本笔法。胡先生在这方面钻研至深，考证切实。他对甲骨文、金文研究很深，在这方面撰写的论文篇幅甚至超过研究中国文学方面的论文，如《考商氏所藏古夹钟磬》《甲骨文例》《金文释例》等。胡先生继承师说，又以实物与《说文》互证，超越了康有为、李瑞清以碑、鼎等器物上的书法风格分判流派的书法史观和批评方法，他将方、圆两种笔法的流变建立在现代古文字学的基础上，将其确立为中国书法史上的两大基本笔法。他说，“自殷至西周早期铜器上所见方笔用折之文字，相当于古文”，“自西周中叶以下至东周早期铜器上所见圆笔用转之文字，相当于大篆”，大篆发展至春秋时，用笔越来越细。后来考古者所说的六国文字，实际上是大篆在河东与江外演变之末流。

他的古文字流别论，既有历史的连续性，又有地域的差异性。

秦始皇统一中国后，推行小篆，二世元年秦诏版出现了“化曲笔为直笔而更简易可速书者，此即当时新兴之所谓隶书”。胡先生一直认为，这种秦系的简化字体才是隶书，后来汉人发展出的隶书叫作“八分”，并不是隶书。隶书的字体形成以后，再在运笔上加以装饰，写出波磔，所谓蚕头燕尾，应该是汉人后来增饰的，叫作“八分”，这是从汉武帝时开始出现的。他说：“隶加波磔，而行笔又加简疾，则为章草。”“章草”与“八分”都在西汉出现，可证之于西垂居延木简。胡先生在这方面临写了很多。比如胡小石先生临《楼兰简》，由此探得“八分”的笔法和结体。胡先生临的汉简，既有八分又有章草，胡先生有时把它们临在一张横幅上面，这说明他在探索这些字体，认为这都是一个时代的。他的书法理论里面所讲的内容，我们都可以在他的临古作品里找到，他的“临古”正是一种书学史的撰写方式。

在探求古人笔法上，胡先生也有自己的理解，比如临《张迁碑》，与何绍基的相比较，何绍基回腕执笔，圆笔多，方笔少，胡先生临的《张迁碑》更有《张迁碑》的风采，因为此碑是方笔多。

“八分书在书艺上的关键性”是胡先生书学理论中非常重要的观点。所谓“关键性”，即胡先生通过分判“隶书”与“八分”，不仅分出了两种不同的字体，同时他在字体演变的历史中，重新定义了“八分”的“分”，作为衡量中国书法中“纵势”和“横势”两种基本结体类型的标准。“八分书”在中国书法史上作为书法结体的术语，一般指取用篆、隶二体的结字方式或笔意的多少。刘熙载在《艺概·书概》中说，八分书的“分”法有两种，一种是“分数之分”，即我们现在说的百分比；还有一种就是“分别之分”，即字的结体形状是相向的还是相背的。“分数之分”如《书苑》中引蔡文姬的话说：“割程隶字取二分，割李篆二分取八分，于是为八分书。”^①二分隶，八分篆，

^① [清]刘熙载：《艺概·书概》，《历代书法论文选》，第683—684页。

叫八分书，这是作分数解，分数就是不同字体的结合比例，不同字体如何结合呢？其实就是从笔法上讲八分，即写一个字时，有些用笔运用沉着方广的隶书笔法，有些则采用圆通婉转的篆书笔法。他又举南朝的王愔说东汉书法家王次仲“始以古书方广少波势，建初中以隶草作楷法，字方八分，言有模楷”^①。“古书方广少波势”，指的是隶书的用笔，王愔把隶草中有波磔的用笔融合到隶书中，字体才形成了八分模样。所以这里说的八分，其实是从结体上讲的。刘熙载认为：“以参合篆体为八分，此后人亢而上之言也。以有波势为八分，觉于始制八分情事差近。”^②所以。他认为八分讲的可能是的字形，而不是篆隶两种笔法的比例。但是他没有坚持，又说：“汉隶既可当小篆之八分书，是小篆亦大篆之八分书，正书亦汉隶之八分书也。”^③认为后出的字体都是以前字体用笔比例的减少。康有为在《广艺舟双楫》中也谈到“分变”，说“八分”只是古人讲字体演变的一种术语，他也是笼而统之地取“分数之分”。

胡小石先生的父亲胡季石，曾受教于刘熙载。胡小石取刘氏“分别”之意，是取结体字形的定义，他既有碑学的新证，又创为贯穿书法史中的结体类型。他说中国书学史的关键，首先是明辨“八分”。“八分”就是相背，不是蔡文姬说的“八分”，而是“以八之相背，状书之势者”。就是以“八”的字形来形容字的体势，“非言数而言势”。这样一来，胡先生就把帖学中的锺、王二祖，即锺繇和王羲之区分开两派。他说帖学派以锺、王并称，其实我们真正地讲书法，不能把他们并称，“吾辈不当求其同而当求其异”。怎么求异呢？锺繇是曹魏时代的人，“善书八分书体（即区别于秦隶的汉隶），而其书体结体呈相别背之势”，他的字带有八分书的色彩，他虽然写楷书，但“真书亦带分势”，字体趋扁，好像后来的苏东坡的字那样，梁武帝萧衍评锺繇的字“如云

① 《历代书法论文选》，第684页。

② 同上书，第684—685页。

③ 同上书，第686页。

鹤游天，群鸿戏海”^①，字如飞鸟，张翼翱翔，分张得很。而王羲之就不同了，王羲之的字虽然学锺繇，但是他“易翻为曲，减去分势”，“一撮直下”，字的结体变成了纵势。梁武帝评王羲之的字“字势雄强，如龙跳天门，虎卧凤阙。”有一股向上腾起的气势。清道人和曾熙两人的字不同，也有这两种取向的意味。曾熙的字写得扁，用圆笔，他的书斋就叫“游天戏海室”。他的门人朱大可说近代作魏碑分两大派，清道人折旋中矩，曾熙周旋中规。矩为方，规为圆。胡先生认为：锺繇是北书之祖，北方人不管写什么，都喜欢像锺繇那样把字写得扁扁的，向两边开拓。“其后锺为北书之祖，而王为南书之祖。北朝多师锺，故真书皆多分势，乃至篆书亦以分意入之。”

胡小石先生临《楼兰晋简》之后，写了一个跋：“启山阴之先河。”意思是说从西晋人的字里面，我看到了王羲之的渊源。晋人写字分势不明显了，开始收缩了，呈现出纵势，字形竖起来了。他又说：“自元魏分裂以为东西以来，邺下晋阳书风，有一部忽趋秀发。”这是指东魏、西魏分裂后，在东魏的书法里，有一支突然变得不怎么八分了，变得纵势了，“忽趋秀发”。他认为这是因为南方士族流入，带去了南朝的书风。“洛下长安，保守旧习之力特强”，但是王褒入北，北方人就都开始跟着王褒学。王褒的字现在看不到，但是胡先生认为王褒的字一定受王羲之影响。清道人和胡先生都临过北魏的《敬使君碑》，清道人的跋语说：“与《黑女志》同一圆笔而稍加隶势，何道州得其化实为虚之妙。”他是将此碑当作圆笔的典范。而胡先生在跋语中说：“书至东魏使挺秀，有南风矣。”他从中看到的是南方纵势结体的书风北传的信息。

南朝的碑，现在只能看到《萧憺碑》及《萧秀碑阴》等。为什么南碑少呢？因为南朝的时候禁碑，不许立碑，所以临写的范本少。但是胡先生很了不起，他的学问大，他对南京周围六朝遗迹的考古很精通。

^① [南朝梁]萧衍：《古今书人优劣评》，《历代书法论文选》，第81页。

他发现《萧愔碑》是一个丰碑巨制，字很多，结体是纵势的，很像王羲之的字，不像鍾繇的字那样呈横势。他也下功夫临习，发现其中有“乌衣子弟风度，实南书之矩矱”，就是说我们可以从这个南碑去上推二王的笔法，因为他们是一脉相传的。

胡小石先生一直在追寻古人的笔法，他不是像包世臣那样从书艺上来讲笔法，而是从书法史的角度来讲笔法，最后把笔法变成了书法史的术语。他最后总结出这样的定律：“鍾、王而降，历代书人每沿此二派以为向背。在唐，虞褚齐名。虞书内擫，分势少；褚书外拓，分势多；在宋，苏、黄齐名。苏书外拓，分势多，黄书内擫，分势少。”所以有人说，黄庭坚讥讽苏轼的字是“石压蛤蟆”，苏东坡就讥讽黄庭坚的字是“树梢挂蛇”。在他这里，八分已经成为一个书学术语，成为一个书法理论的范畴。

胡先生临北魏的碑，落了一个款“此纯出元常耳”，虽然是楷书、魏碑，但是它取的是分势。我们知道鍾繇是楷书的始祖之一，但是他的字还有那种八分的姿态。胡先生说这样的字“纯出元常”，就是纯粹出于鍾繇风格的字。胡先生不仅从南碑得了王羲之的笔法，他也临王羲之的草书，但写出来的是他自己面目的草书，有碑的笔意在里面，这和徐渭、王铎的草书注重圆转写意完全不一样。

就字体而言，八分是隶书的楷化，字形有波折，呈相别的横势。胡先生特地把它与隶书分开，但这不是主观臆断，而是经过了书法史的考察。然后他又用结体中分势的多少来讲中国书法的结体趋势，这是一种创见。据金启华先生回忆，1944年春天，罗常培先生请胡小石到西南联大讲“八分书在书学史上的地位”，胡先生当时将他临写的各种字体带上讲台，讲完后掌声热烈，汤用彤、余冠英等先生连赞精彩。^①他在西南联大专门讲过八分书，说明这是他得意的地方。胡先生的字方圆兼备，但是他主要是写方笔，取方笔、纵势的一路。他独追

^① 金启华：《追忆胡小石先师书学二三事》，求雨山文化名人纪念馆主编：《胡小石书学轶事》，南京：凤凰美术出版社。

晋纸、南碑，进而探得二王家法，自开格局，熔碑帖于一炉，既赋予碑派以抒情色彩，不落板滞，又赋予帖派以劲健雄浑之气，一洗流俗。进而再参学宋人以下行书，创出自家的行书面目。

胡先生行书写得最好，他的结体有米芾、黄庭坚的影子，但是他在吸收他们的时候，出发点和基础不一样。他是从碑里体会出二王的方法，再从二王往下探，形成了他的行书那种劲健、秀丽、挺拔又优美的风格。胡先生通过继承清代碑派书学的临古方法，向上追至甲骨，向下由汉简分判隶、分，由晋纸探寻帖学笔法，由南碑打通碑帖界限，重新建构了书学史、书艺史，并以此指导自己的书艺实践，创新了书法境界。

胡小石先生还能超越书法，从时代思潮、社会文化的角度揭示书法中蕴涵的人生情感和美学价值。他在《中国书学史稿》里特别讲到“今以书体论之，八分为表现真实人生，用笔八面周到。真书则空流圆转，表现玄冥之思想。北人存八分是儒家，南人兴真书是玄风也”。他研究书法史，却进入了文化史，这就跟康有为不一样了。胡先生也超越了阮元，阮元对南北朝文学研究很深刻，他在这个基础上分出南帖北碑。而胡先生则从南北思想的不同来判别书法的文化内涵。美学家宗白华在给胡小石先生《中国书学史绪论（续）》写的“编辑后语”中说：“中国书法有‘方笔’、‘圆笔’之分。圆笔所表现的是雍容和厚，气象浑穆，是一种肯定人生，爱抚世界的乐观态度，谐和融洽的心灵。王羲之的书法是圆笔的，有取象于鹅项。晋人书札是家人朋友间的通讯，他们用笔圆和亲切。方笔是以严峻的直线折角代替柔和抚摩物体之圆曲线。它的精神是抽象地超越现实，或严肃地统治现实（汉代分书）。龙门造像的书体皆雄峻伟茂，是方笔之极轨。这是代表佛教全盛时代教义里超越精神和宗教的权威力量。”宗白华先生是美学家，胡先生也是美学家，他们都能把书法的用笔和当时的思想文化，情感品质融合起来讲，但他们讲得内涵却如此不一样，所以美学是感性的，没有什么客观标准。

“学书诸常识”旨在开示书学门径。胡先生打破了清代碑派的运笔禁忌，主张自由执笔、运笔、结体、布白，拓展了书法表现空间。他在《书艺论略》批评包世臣那些神秘的笔法，主张“执笔无定法”，只要“指实掌虚”，虚实结合就可以了，“若夫强立科条，使学者自由活泼之手，横被桎梏。夸张新奇，苟以哗众，此乃江湖术士所为，识者所不道也”。这些议论体现出现代书法观念。不管写什么字，都要灵活。根据字、根据自己的创造，根据个人的心得，可以“蹲锋”，可以“铺毫”，写字是自由的，不要拘泥。“言结体者，首辨纵横。纵势上耸，增字之长，横势旁鹜，增字之阔。此每与时代、地域或作家有关。”他是从历史文化当中讲书法，而不是简单地从书法技艺来讲。

此外，胡先生的学术方受到进化论的影响。他以“一时代有一时之胜”通观书法的时代性，与其所持“一代有一代之所胜”的文学史观相呼应，构建出中国书法的演进史观。宗白华在《中国书学史绪论编辑后语》中提到：“中国乐教衰落，建筑简单，书法成了表现各个时代精神的中心艺术。胡先生根据最新材料，用风格分析的方法叙述书法的演变，以文化综合的观点通贯每一时代的艺术风格与书型。”胡先生对时代有独到的见解：“时代云者，实即在同一段时期内群众努力所得成绩积累之总和，亦即群众力量所共同造成之一种风气。凡系同时代人之书，彼此每每有几分相近。夫学书之初，不得不师古，此乃手段而非目的。”胡先生主张既要继承，也要创新。他在《书艺论略》中说“前无古人，后无来者”这句话割断了历史前后关系，孤立了作家存在地位。应该说：“前不同于古人，自古人来，而能发展古人；后不同于来者，向来者去，而能启迪来者。”

总之，胡先生既是一位书法家，又是书学史家，所以他能从更多的时代中汲取书法的资源 and 风气，与古为新，创造自己的书风，建构自己的书学。