范围，形成为由唐而溯晋的艺术道路与宗旨，可称为“帖学”书法。此外的“金石刻”，包括三代鼎彝、秦汉南北朝刻石，统是碑学书法的范围。从书法艺术发展的历史看，并无碑与帖的泾渭之殊，只是各个历史时期的不同表现形态。而且其间环环相扣，联系紧密。只是在书法的历史上，由于书法家们取法艺术传统的不同偏向，导至出现某些传统因素被重视、某些传统因素被忽略的艺术现象。帖学书法即是如此。当它由宋而至清，发展了数百年之后，在衰微的势头中日益暴露出它开始时就潜在的各种弊端。阮元言：“短笺长卷，意态挥洒，则帖擅其长；界格方严，法书深刻，则碑据其胜”。由于帖学书法适于遣兴墨戏，总的来说是一种潇洒自然、秀雅姿媚的艺术表现，如其书者，具有内向的艺术性格。宋人由唐而溯魏晋的艺术道路，虽然书学的开始总是由楷书入手，但并没有使他们孜孜不倦于唐代楷书，相反，让他们交口而赞的是颜真卿《祭姪文稿帖》、《争坐位帖》一类的行书作品。结论是：“颜鲁公行字可教，真便入俗品”；甚至贬斥“柳与欧为丑怪恶札祖”。欧、柳的行书也不能入眼，原因就在于他们的书法没有一种文秀洒脱的风姿。这样的审美趣味与艺术理想，一方面使书法艺术获得深入、细腻的表现能力；另一方面则又因其艺术的内向性格而被束缚于一个狭小的表现天地里。于是，帖学书法发展至明、清时代，书法愈讲脱俗而愈趋薄弱，愈求天真而愈为生涩，结果趋于委靡不振状态，引起了一些书法家的不满，并产生了变革帖学书法的要求。乘帖学书法之坏，碑学书法遂起，但也曾经历了一段历史时期的酝酿和摸索，至乾、嘉时期才逐渐明确起来。明万历年间以后，直接针对帖学书法大家董其昌秀弱的书风，一些人开始追求艺术表现的朴拙、力量和气魄，其中如黄道周的倔强方劲，倪元璐的朴茂沉著，王铎的凌厉浑劲，傅山的雄浑纵逸等等，他们先后齐名并称，首先从帖学营垒中有所变化突破。适逢其时，著名的汉碑《曹全碑》新出，朴、秀兼能的书法立即引起了反响。郑簠兼师《曹全》、《礼器》二汉碑，尤受《曹全》碑书的影响，创“草隶”一体，卓然成家。在其先后或同时学汉碑隶书的书家，还有宋珏、王时敏、朱彝尊等人，他们虽未脱尽帖学书法的秀颖，但终于跳出了帖学书法的窠臼。尽管书法史上所称的碑学书法有其特定的范围与表现形态，但郑簠等人确实已开其先路，比黄道周、倪元璐、王铎、傅山等人又接近了一步。随后至雍正、乾隆时期，绘画史上所称“扬州八怪”的金农、郑燮、高凤翰诸人，又创“漆书”、“六分半书”等新书貌。康有为也看到了这种现象，他说：“乾隆之世，已厌旧学，冬心、板桥，参用隶笔，然失则怪，此欲变而不知变者”。应当说，这是尝试，是渐变过程中的实践。在举世尚行帖学书法之时，他们是有胆识的革新者，惟其如此，所以被人目之以怪。但终于涓涓细流汇而成河，涌起了碑学书法的波澜，在乾、嘉时期出现了“碑学中兴”的历史现象。

帖学书法的衰微，除却书法艺术发展规律这一因素外，与此直接相关的另一因素就是书学的物质条件。帖学书法崇尚晋唐法帖，但千百年来晋唐法帖随世湮没，早已如凤毛麟角，即使有存，也多是唐人钩摹本，习书者所阅“大抵宋、明重钩屡翻之本，名虽羲、献，面目全非，精神尤不待论”。因此，自宋以后书者虽然都言书追晋唐，其实直至皓首也未必能得见一件真迹。至清代，康熙、乾隆两代皇帝喜爱书法，搜罗了存世不多的珍书名帖入宫，更垄断了书学者必不可少的物质条件。也就是在那个时期，乾、嘉之学兴起，学者们重经史考证，往往藉金石碑版上的文字以作考证之资。于是，地上的访古，地下的发掘，大批碑刻被发现，被重视。经史考证之余，旁习其书，这些碑刻书