

中國書法全集

2 商周金文

主編 劉正成

本卷主編 叢文俊
學術顧問 姚孝遂

2

商周編
商周金文卷



AAC75/9

(京)新登字019號

顧 問	沙 洪
	林 准
	龔如甲
策 劃	葉妮妮
	劉正興
責任編審	王鐵全
技術編審	崔志強
責任編輯	王 紅
圖版編輯	蕭新柱
技術編輯	張志學
	張殿凱
地圖編輯	李 淼
封面設計	羅 洪
設計指導	侯榮亞
扉頁題簽	劉正成
責任校對	張家璋

中國書法全集 第2卷

劉 正 成 主 編

出版者：榮寶齋（北京宣武區西琉璃廠）
總經銷：新華書店首都發行所
排版：好利（北京）電腦印刷有限公司
印刷：北京市通縣京通印刷廠

開 本：850×1168 1/16 印張：16.6
1993年4月北京第一版 1993年4月第一次印刷
ISBN7-5003-0129-4/J·130

2—004600

序言

人類的發展，有了精神創造。這精神創造，首先用來改造自然，同時用來改造自己。於是，改造人類自己的活動——藝術誕生了。

有人說，書法是線的藝術。那麼，當人在畫出第一條線時，不是用來從事改造自然的勞動，線的藝術便誕生了。這線的藝術，便是人類為改造自身的精神創造的產品。線的藝術先於文字，但當中華民族的先民們所創造的、始於象形的文字出現以後，線的藝術獲得了最為成功的發展。這就是書法。書法靠一種不斷約束自己，並創造自己的規範，把人類自己富有思維與理智的精神創造活動，表現得如此淋漓盡致；同時，又在不斷創造前此沒有的『自己』，即創造的理想境界——意境。

書法的技藝是如此玄妙莫測，有時候，一點一畫，使你終身追求而不得。而書法的意境，即它所包容的精神、意識、情感的藝術創造部分，絢麗非凡，魅力無窮，一點一畫，會使你頂禮膜拜，陶醉終生！

愈有民族性，便愈有世界性。書法藝術的世界性，便存在於創造和運用它的我們先民們遙遠的藝術創造史，和這種藝術創造所達到的高度與深度。它並非能為這個世界上所有的人理解，但它不是不可理解。理解了我們的民族，便可能理解它；當然，理解了它，便可能理解我們的民族，我們民族的精神、意識、情感與心靈，我們民族如此驚人的創造能力與技藝，理解到人類在改造自身時的那麼多美好的追求。線的藝術——書法，在這一點上，是我們所能看到的最直接、最單純、也最高的人的真實。

因為它是真實的，所以它美好而崇高。張芝、王羲之、懷素、顏真卿，這些『草聖』、『書聖』，他們的隻字片紙，為什麼今天竟價值連城，萬金不易？就因為他們在表達人的心靈與情感上，達到了超凡入聖的境界。

人類發展到今天，改造自然的力量和成就出現了奇蹟。工業化、原子能、電腦、太空技術、遺傳工程……這眼花繚亂的一切，幾乎使人類遺忘了自己，遺忘了最需要創造和建設的那個部分——人的精神和情感現象——人之所以能君臨萬物、能創造這個世界上屬於最崇高、最美好的那個部分。因此，皈依藝術的熱潮興起來了。億萬中國人，甚至於所有漢文化圈的人，在拿起筆來作一種創造的時候，便同時想到為了『自己』的那種因素——書法藝術，並熱烈地投入其中，去實現、創造更為美好的『自己』。

回顧中華民族的歷史，並非到今天才出現了『書法熱』。先民們剛剛創造了文字，便紛紛把它『書』在祭祀、占卜的龜甲、牛骨上，『書』在一切器皿、工具上，『書』在山石

上。他們爲能創造『自己』而激動振奮、驚喜異常。在創造和普及了紙和毛筆的那個時代——漢代，書法出現了有文字記載的第一個熱潮。第二個熱潮，是在從外飾的輝煌走入內心的玄想的東晉。從唐代以來，幾乎每一個時代，上自帝王將相，下至士民百姓，甚至企圖逃離人世的僧侶，多少人奮身投入其中，以至終其一生，造成一個又一個新的熱潮；多少多少美妙絕倫的『心靈圖畫』應運而生，令我們爲『自己』而驚嘆不已。金石與紙俱會銷毀，人們運用物質手段不斷翻錄下來，流傳永遠。唐太宗的宮廷，最先開展大規模的響搗摹製工作，複製二王書跡。宋太宗則開展了更爲大規模的複製工作，即刻搗《淳化閣帖》。民間亦風起雲從，上行下效，叢帖蔓生。清高宗弘曆運用強大的國力，編輯、刻搗了更爲浩大的《三希堂法帖》，流傳於今三百年而不廢。鄰邦日本，在本世紀運用現代印刷術，編輯出版了好幾套卷帙浩繁的《中國書道全集》。這對我們是一種幫助，亦是一種激勵。今天，當我們已經有了能力來自己動手的時候，爲什麼還要延誤時機？

王羲之云：『一死生爲虛誕，齊彭殤爲妄作。』任何個體的生命，在天地運行中，只是一瞬。但是，歷史的大創造，又往往在一瞬之中完成。我們在一瞬中存在，又在一瞬中創造和完成。存在、創造當然與一定條件相聯繫。目前，我們的國家尚未達到十分富裕的階段，所以，我們不得不採用民間的手段，聚集民間的人力、物力、財力，來繼續我們的前人樂此不疲的工作，延續書法藝術這條生命鏈。爲了歷史，也爲了明天。於是，便有了這部《中國書法全集》。儘管這個創造如此匆忙、很不理想、很爲有限，我還是要感謝將自己可貴的『一瞬』投入這個創造性勞動的所有人。

中華民族數千年的藝術創造勞動，留存於今者，亦浩如烟海。這部《全集》，雖浩浩百卷，亦只是其中一瞬。而每一件入選作品，又只是書家的一瞬。然而，我們的全部研究、編纂工作，即從這『一瞬』出發。翻開這部書的時候，你會發現，不管是『斷代卷』，還是『名家卷』，都是以作品和書家研究爲中心。緒論、評傳、考釋、年表等等，都圍繞這個中心而設計和完成。因爲我們還有一個現實的目的，即爲熱愛書法、研習書法、創作書法的愛好者和書法家服務。藝術作品，是藝術創造活動的開始和歸宿。因此，我們選擇了這種方法。我們的目的有限的，但它爲我們提供延續和再創造的空間是無限的。

希望您喜歡它，批評它。

劉正成

公元一九九一年九月一日於八方齋



師丞鐘



司母辛方鼎



十三年庚壺



史牆盤

總目錄

序言

原色金文器物圖選

商周金文書法綜論

書法奇觀·吉金篇

象形裝飾文字：塗上宗教色彩的原始書法美

籀文考述

附表一：象形裝飾文字與甲骨文形體對照簡表

附表二：西周積年與分期簡表

商周金文書法作品

作品考釋

叢文俊

1

安旗

13

叢文俊

22

叢文俊

38

叢文俊

189 49

附：參考書目與簡稱

商周金文年表

商周有銘青銅器出土分布示意圖

主要引用參考文獻

圖版目錄

叢文俊

245 241 239 238

商周金文書法綜論

叢文俊

中國書法史前期所見各種藝術現象都是伴隨着書體演進發生的①，所以，研究前期書法藝術，不僅要以書體研究為基礎，而且還要較多地涉及造成不同書體形態的那些特定的時代與文化背景，討論中國書法史起點的商周書法尤須如此。

商周時期的書法作品主要有三種類型：甲骨文是契刻而成，自成系統，我們將獨立成卷加以介紹；象形裝飾文字的形體有明確的美化特點，後面有專文論述；本文所要談的，是佔主流地位的書寫性金文，即大體反映這一時期文字實際書寫狀態的書體及其藝術問題。凡涉及前二者之處，請讀者分別檢閱，本文不再注出。

一、『篆引』線條的涵義

過去，人們習慣於把小篆以前的古文文字書體統稱為大篆，這不準確。《說文解字》以篆為『引書』的解釋似乎是專指籀文大篆和小篆的線條特徵與基本筆法而言，謹慎把孔壁所出戰國手抄本古書書體和先秦金文均稱『古文』也可以提供佐證。考察書體，不具有『篆引』的特徵，是不宜稱之為『篆』的，不論是狹義還是廣義的提法，都不科學。所謂書體，

它包括書寫方法、標準、式樣等內容，代表着文字形體的群體類型特徵。不同書體，即意味着書寫方法、標準、式樣的不同，反過來說，如果這些內容有些差別，就不能屬於同一書體。討論書體的美感、書體演進中的美感變化、書體相對穩定中的流派風格與作品的個性風格，都要以此為基本出發點，否則，就會流於膚淺或造成混亂。



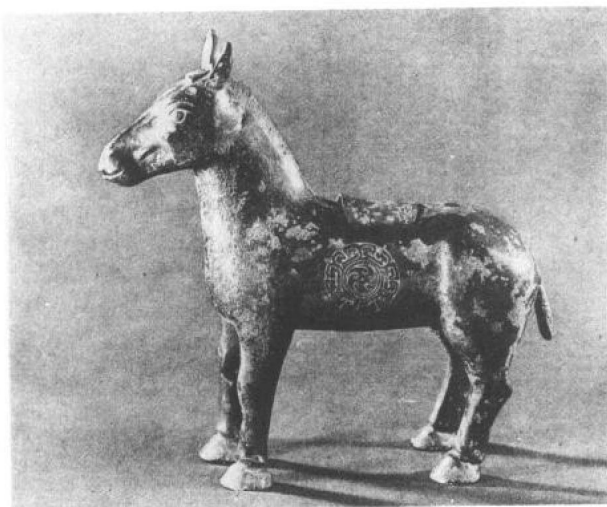
鼎是商周時期最重要的禮器，是政治權力和財富、身分等級的象徵，用於祭祀和燕享。西周禮制規定，天子用九鼎，諸侯、卿大夫按七、五、三的數目遞減，士一鼎；因為“禮不下庶人”，所以庶人無鼎。鼎有方、圓兩種，圓者多見，銘文多鑄於器內底部、壁上，個別也有鑄在鼎耳上面的。此二鼎銘文在器內壁上。

我們知道，漢字的基本形體大都是來自客觀事物的圖象，《說文解字》稱這種象形符號的構形特點是『畫成其物，隨體詰屈』。『畫成其物』是摹擬客觀事物的圖象，『隨體詰屈』是概括線條的仿形性質。由此而演化出兩個要素：一是描摹客觀事物、準確反映字形特徵的仿形線條，二是完成線條式樣的書寫方法。

象形符號的基本形體大約一百五十個左右，却能藉助於點、線的輔助性說明構成指事字，藉助於兩個以上形體的組合關係，如位置方向等變化構成會意字，藉助於改變字形局部式樣、增減筆畫線條的數量進行分化，藉助於歸納類比和抽象表現的方法使形體作音義分工而組合形聲字，還可以借形記音、同音假借，利用少數形體的參伍變化，巧妙地組建起一個以象形符號為基調的基本自足的中國文字體系。

造字伊始，人們會理智地考慮字形構成的合理性、式樣與音義聯繫的基本準確性。一旦付諸使用，立場和觀念就會發生轉化，要滿足於實用，必須使字形簡化、使書寫方法和標準簡化，做到文字符號系統的協調與規範化，再加上與生俱來的、潛在的審美需求。也就是說，實用的文字形體不論它們原來像什麼，或者說它們所描摹的客觀事物的固有形狀、性質和特徵是什麼，都必須通過簡化進入書寫狀態，不同程度地轉化為一種符號，其式樣必須具有群體類型特徵的共性，從而使象形文字的形體從本質上與圖畫相區別。代表動物的那些字形能令其四足騰空並進一步簡化，也可以證明從人的觀念到符號式樣的相應轉變。簡化使字形式樣與其構形初始拉開距離，字形即從實際上的象形轉化為概念上的象形，也就有了書體的進步。歷史地考察，文字形體的發展是一個不斷概念化、抽象化的過程。從圖畫到象形文字，表現為一種符號涵義的規定；從象形符號到抽象符號，表現為一種符號形式及其價值的否定和轉化再生。書體不斷演進，美和美的創造也不斷地發展、更替、豐富、完善，由此構成前期書法藝術的主要特色。

古代中國人十分注重內心感受，人們的習慣心理所能接受的東西往往



尊是商周時期常見的盛酒器，形制較大，取材多樣，如普通的廣口圓尊和方尊、動物類的犀尊和羊尊、禽類的鸞尊等。此器以馬駒為尊形取材，有其特殊的紀念意義。銘文多在器蓋內、器底部，表面飾以各種紋樣和浮雕，此銘則分鑄於馬駒胸部和背上的蓋內。

非常寬泛，有時則表現為單純，感性多而理性少。文字形體原本是『匯備萬物之性狀，博採衆美』而來，象形符號本身便具有藝術美的基礎，當人們對其再作加工（簡化和美化）之後，線條及其書寫方法也隨之獲得了相對的獨立性。人們逐漸從這種獨立性中發現一些可塑的、帶有審美意味的東西——在我們今天看來是屬於藝術的那些特質，於是去作進一步的發



鐘是商周時期最重要的樂器，大小依音階製作，成套的名為編鐘。銘文鑄在鼓間或鉦間，視字數多寡而定；書法與紋樣、乳釘互相應和，形式的本身就構成了韻律的美感。古代把鐘銘與鼎銘合稱鐘鼎文，鐘鼎大篆，用以代表所有的金文書法作品。

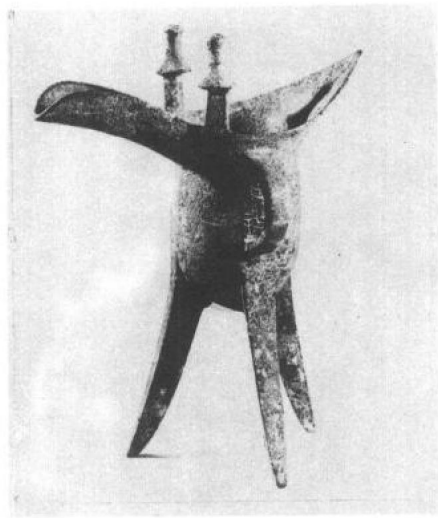
掘、改造、完善，使之達到內心感受的理想程度，以實用文字的書寫為審美對象的書法藝術即由此萌生和發展。在通常情況下，文字形體的構成式樣與涵義只表現在造字思想和符號選擇上面，是一次性的，書寫則是天天、年年、代代地重複進行，用字的人們不會有多少時候去考慮造字者的本意，後代人也不會有多少時候去想文字形體最初是怎麼一回事。所以，線條式樣與書寫方法的相對獨立性常常因為簡化、美化等需要而被擴大化，反饋到字形上面，其結果很可能是書體發生了變遷。從象形文字到小篆，書法藝術美感的構成是建立在線條式樣及其既定的組合關係之上，進而對書寫技術水平和字形體勢進行審美認知的。在這裏，「篆引」是靈魂，是了解象形符號系統藝術內涵的一把鑰匙。

《說文解字》釋篆為「引書」，裘錫圭先生疑篆當讀為「瑑」，取《漢書·董仲舒傳》顏注「雕刻為文」的意思^②。按，《周禮·春官·宗伯·巾車》「孤卿夏篆」，鄭注云「五采畫轂約也」，《考工記·鳧氏》以「鐘帶謂之篆」，表明篆有圖案花紋的意思。又《考工記·玉人》「瑑圭璋八寸」，鄭注云「瑑，文飾也」。瑑是雕刻圖案花紋，篆字從竹，應該是從「箸於竹帛謂之書」的意思而來，為書體專名，上面文獻所用為引申義。又，啓功先生據《說文解字》釋引字為「劃線」、「劃道」，^③頗有啓發意義。我們合篆、引二字為「篆引」，是想以之作為標尺，用以衡量象形符號系統之內各種書體產生與變化、演進的線索、美感特徵、作品的流派與個性風格，等等。其中以「篆」代表大小篆書體線條的等粗，排列組合中的等距等曲等長、式樣上縈繞迴疊和屈曲圓轉而類似花紋圖案的特徵，「引」代表書寫上的轉引仿形、中含內歛、力弇氣長之類的用筆。大篆書體是象形符號簡化、脫略古形之後第一個發展階段的規範式樣，也是「篆引」的前期形態。那麼，「篆引」與象形符號的仿形有什麼必然的聯繫呢？

如前所述，仿形是象形符號的性質所決定的。但為着實用，線條與書寫方法即成為改造原始形體的重要途徑之一。線條的式樣體現着書寫方

法，後者或工或草，每一個細微的改變都會影響到前者。文字簡化通常有單純的結構簡化，我們稱之為字式簡化；還有書寫方法的簡化，即書體簡化，書體簡化的表現形式是書體演進，並且往往能夠導致字式發生改變，最重要的如隸變以筆畫部件取代仿形線條所帶來的古今文字的根本性變革。我們在甲骨文字形中，已經看到運用純熟的線條式簡化和線條式省略，如馬字由比較象形到頭部變形同於「目」、表示腹部形廓的線條省略、表示足蹄的兩圓或兩短直畫省略的現象。簡化的結果，線條與書寫方法的獨立性相對擴大，既不需要考慮如何畫像馬頭，也不用再為它的形體準確與否花費心力，馬字開始轉向概念上的象形，成為一個規定的符號。經過這一步重要的變化，使線條和書寫方法獲得一定程度的解放，預示着書體演進即將開始了。

天地萬物可以簡單地概括為方圓兩類，象形符號的形體則以直曲兩種線條來摹擬象徵，而由於仿形帶有圖繪性質，使得其線條與書寫方法本身天然地具備了「篆引」的一些因素，只是有待於發現、提煉，使之成為規範，成為普遍運用的法則。當簡化引起象形符號變形、漸離造字初衷之後，字形現狀的實用、規範和美化問題便被突出出來。我們看到商代和西周早期書寫性金文的兩種狀態：一是偏於實用而略帶簡率特點的作品，一是偏於規範美化而比較工整、略帶修飾意味的作品；前者受簡化影響較



爵是商周時期常見的飲酒器，銘文通常鑄於壺內、器壁紋帶中、流上、柱上，字多時往往分鑄兩處以上，內容相對獨立，或者連續，此爵素面，銘文在壺內器壁上。

多，後者受象形裝飾文字美化字形的風氣影響較多；彼此互相促進：前者作爲推動書體演進的原動力在發揮作用，後者規範美化變易的每一環節，以使書體發展成熟。

商代和西周早期是人們有意識地追求文字形體線條化、簡化和規範化的重要發展時期，從構形而來的曲線或呈自然狀態，或被簡化和美化，總體上是自由的發展和探索。在用字的實踐中，周人終於認識了曲線美，他們以新發現的、帶有文字規範美化涵義的曲線，去改造舊有的原始仿形的剩餘狀態和已經被簡化破壞的、簡單實用的式樣，同時加以推廣，以取代更多的直線及其構形功能，以文飾、規範的美取代直曲變化的、樸素的美。例如像房屋形狀的偏旁「宀」形，原本用直線中分對稱，四筆完成，構成有屋頂屋檐的直觀象形符號；被曲線改造之後，變成曲線中分對稱，兩筆完成的新式樣：尖屋頂變得圓曲，屋檐消逝。在文字學上，這是書體的簡化和演進，完成了象形符號由實際象形到概念象形的轉化。在書法藝術上，曲線中力和氣的流貫則爲人們帶來更多變化的、運動的美感，簡單明快的節奏被綿亘悠長的符號美和書寫美的信息所取代，字形組合的均衡、張力被和諧的美、含蓄的美所籠罩，由此而意味着「篆引」行將成熟，一統天下的時代行將到來。

大篆書體工整規範，是西周中期「篆引」成熟之後逐漸形成的正體，它比古形有着更多的書寫美感，筆順和筆數相對穩定，線條的排列組合雖然更趨嚴密，却已經開始脫離仿形的贅累，向抽象化的符號方面轉化。與此同時，還有一種比較簡便實用的簡化「篆引」形式，很少注意字形大小的均勻整齊和線條的屈曲圓轉，這就是被稱爲「草體」或「俗體」的日常書寫類型④。在其早期，二者之間的書體分別並不明顯，我們統稱爲大篆而別爲正、草兩種類型，以頌壺（圖版一〇六）、頌壺（圖版一〇八）和散盤（圖版一〇三）爲代表。

「篆引」的成熟是文字學、書法史上具有重要意義的事情。在文字形體從實際象形轉化爲概念象形之後，人們仍可以根據世代相傳下來的知



壺是商周時期祭祀、燕享中常見的盛酒器。形制較大，有方壺圓壺、帶蓋和無蓋的分別，有提梁者別名提梁壺。銘文多鑄在壺底或圈足部位，此器銘文在頸部，與精美的紋樣輝映成趣。

識，通過意會聯想，指出新書體式樣與原始構形涵義的一致性，如象什麼形，會什麼意，並不在乎已經出現了多少誤差。在實際應用當中，在書寫心理上，以類似花紋圖案的字形代替摹擬客觀事物的圖象，也會變得輕鬆、自由、方便許多。更重要的是，「篆引」在改造古形的同時，也改造了人們的思想觀念，爲文字形體向抽象符號化方面發展打下了堅實的基礎。從仿形到「篆引」，是一個巨大的進步，中華民族以其特有的高度概括能力和聯想能力，創造了不斷促使書體演進的「大概框架相似」的書寫性簡化方式，保證了在實用的前提下文字形體的連續性發展。世界上其他國家、民族的象形文字沒有發展流傳下來，而改用拼音文字，究其原因，即在於他們缺少這一基礎。從書法藝術的角度看，書體進步強化、突出了實用文字的審美價值，人們從象形裝飾文字的審美轉移到實用文字書寫美的追求方面，從形象、修飾、直觀的美感衝動轉移到抽象、寬泛、富於可塑性的美感方面，從附屬於原始宗教之特殊的巫術符號轉移到現實生活中理性的視覺語言符號方面，實現了書法藝術質的突破性發展，標誌着先秦藝術精神的昇華。

以上是從文字和書法本體方面對「篆引」所作的考察，現在我們再從文化、藝術與人的綜合涵義方面加以討論。

先提一個問題：商小子卣（圖版四）簡潔明快，並不強調「篆引」，但書寫美感極強，爲什麼沒有被繼承發展呢？推想起來，不外有以

甲骨文和書寫性金文是實用書體，儘管在今天看來它們很美，但商周時人肯定不會這樣認為。在草書體成熟以前，人們把主要精力投放到文飾美方面，這是由時代的審美觀念所決定的。從甲骨文開始，在實用性書體中即已有大量的精品佳作存在，如一期卜辭的開闢雄放，商金文中很少可與比肩，但商人自己也不曾留意於此。周金文中的散盤堪稱不世之作，竟然不出於王室作器，倒讓饒內小小的散國獨佔鰲頭。商人使書法服務於宗教，周人使書法體現禮樂精神，功利性如此明確，當然不會發現自己手中創造出來的實用性書體之美，更不要說倡導與發揚光大了。



鼎是商周時期常見的食具，用於燒煮，與甗相配，功用同屬，用於蒸製食品。銘文多鑄在口沿上（拓本呈環形或半環形）和口內壁（拓本呈條形），此銘位置為後者。

第二，商人有豪邁瀟灑的性格，有宗教的激情，處於象形文字書法的創立和開拓階段，即使是隨意書寫，也會流露出質樸率真的美質來。這種由先進文明薰陶出來的性格、修養和泱泱氣度，使大樸時期的書法藝術成為一代難以企及的高峰。當周人接續過來之後，出於文化與性格的本能，加之禮樂精神和政治秩序的需要，他們把眼光更多地投向書體的文飾美上面。對於文化落後的周人來說，優美的誘惑是不可抗拒的，他們錯過了象形文字書法的創立與開拓階段，自身素質也與商人相去甚遠，自然難以領

悟隨意書寫的美。一近一遠，在周人手中使象形文字書法轉化為「篆引」的韻律也就不奇怪了。在前期書法藝術發展中，總是正體戰勝草體，穩居大雅之堂，這種文化現象自西周開始，即已奠定了深厚的基礎。

第三，商周文化之不同，有表面上看得見的東西，還有流動在血液中的、銘刻在骨子裏的與生俱來的那些看不見的東西，作用於藝術，就會表現為對哪些形式內涵的親和、乃至於融會發展，或是排斥。商人馳騁游牧，自北向南，縱橫華夏幾千里、數百年，其間見與積聚築起一代文化豐碑，周人只能是「高山仰止」。按傳說記載，商人祖先「契」與周人祖先「棄」為同時人，契以佐助大禹治水有功受舜之封，棄因農業生產技術的卓越被舜封為「后稷」，都是了不起的英雄。後來商人經過相土、王亥、上甲微等先公數代努力奮鬥，國勢如日中昇，至商湯滅夏建立商王朝，已經是從遠自西部氏羌到桀驚不馴的荊楚，「莫敢不來享，莫敢不來王，曰商是常」⑤的局面，而其時的周人祖先仍然流竄於戎狄之間。直到殷墟文化中期，商人已經純熟地運用甲骨文，創造出象形裝飾文字這種附屬於宗教的書法藝術形式的時候，周人為避戎狄之寇擾，才由古公亶父（太王）率領越過梁山，定居於岐山脚下，蓋起房子，結束「陶復陶穴」的野處穴居生活，逐漸發達起來⑥。但周人在克商以前，一直在商王朝的控制之下，任其生殺予奪⑦。

周人以農業為根本，農業文化所孕育出來的理性精神和謹嚴的生活秩序，使周人立國後不久，即進入以「禮樂」為基本形式的統一政治制度與行為規範之中。這種禮樂文化代表了貴族的統一意志和嚴格的等級秩序，是維護政權統治的基礎。

從周人歷史、文化中我們抽繹出兩個可以影響到藝術的因素。一是周人性格圓曲深沉，從古公避戎狄舉族遷徙到文王吃用親生兒子烹作的肉湯都可以證明；質樸中帶有拘謹，如《詩經》中周人作品《周南》、《召南》諸篇所見。二是內心的自卑感與表面上的文飾。周人以小國取代商王朝而定一尊，並沒有改變其自卑的心理：周公作《大誥》，自稱「小邦

周』；召公作《召誥》，呼商爲『大國殷』、『大邦殷』⑧；詩人美文王從商王朝娶來好妻子，云『大邦有子，倪天之妹』⑨，都是生動的例子。周公制禮作樂，並不是空洞的東西。《禮記·樂記》云：『是故先王之制禮樂也，非以極口腹耳目之欲也。將以教民乎好惡，而反人道之正也。』《詩·大序》述詩歌的政治學涵義云：



盤是商周時期祭祀、燕享中常見的盛器，形制較大，有方、圓兩種，器表飾有精美的紋樣，器內鑄銘。此盤與散盤、散盤三足鼎立，銘文書法都是罕見的精品，在西周金文大篆中佔有重要的位置。

關雎，后妃之德也，風之始也，所以風天下而正夫婦也。故用之鄉人焉，用之邦國焉。風，風也，教也。風以動之，教以化之。……故正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。……是以一國之事繫一人之本，謂之風；言天下之事，形四方之風，謂之雅。雅者，正也，言王政之所由廢興也。政有大小，故有小雅焉，有大雅焉。頌者，美盛德之形容，以其成功告於神明者也。……

周人的教育制度更是落實禮樂文化精神的基本保證。西周教育分王室與地方鄉、遂兩種機構，教育內容相同。《周禮》載師氏教以『三德』、『三行』，保氏教以『六藝』、『六儀』，大司樂教以『樂德』、『樂語』、『樂舞』，樂師教以『小舞』。這種繁縟、縝密的文化結構與形式，作爲政治學涵義的文飾，支撐、美化着周王朝統治的大廈，爲孔子孜孜以求⑩，成爲儒家美學思想的源泉。這一切，與《尚書·周書》諸篇所流露出來的憂患意識，恰成鮮明對比。

周人性格圓曲深沉、質樸拘謹，天然地阻礙他們去發現和欣賞簡潔明快、放縱不羈的藝術形式，自卑與文飾則促使他們向字形的美化方面靠攏。周初的叔德簋銘文（圖版二六）工美至極，介於象形裝飾文字與書寫性金文之間，代表了周人最初對『篆引』的理解：通過修飾描摹以獲得希望的式樣，與成熟的『篆引』尚有一段距離。

西周早期，是商周書法藝術的交匯、融合和發展階段，有商人書法的延續，有摹擬商人的作品，象形裝飾文字的某些美的和規範的東西被借鑑於書寫性金文，原始象形符號的簡化與書體的規範在同時進行，發展『篆引』的傾向剛剛出現。儘管如此，周文化的淵藪已經陶冶化育出表現其個性的審美追求，僅就線條的美感質量而言，成康時期的許多作品都能以沉着厚重的特點暗示其深蘊的美和大可發掘的藝術潛力，頗能代表周王朝國