

# 我国古代梅瓶初探

□ 石 红

梅瓶是唐以后古代南北瓷苑中常见的一种器皿,特征是小口,短颈,腹修长,近底处微外撇,全器成修长优美的S形曲线。最早出现于唐代,宋辽时期较为流行,并且出现了许多新品种。关于梅瓶,一说以为是容酒的器皿,又称为“酒经”或“经瓶”。宋人赵德麟《侯鲭录》卷三记载:“陶人之为器,有酒经焉。晋安人盛酒以瓦壶,其制小口颈,环口,修腹,受一斗,可以盛酒。凡馈人牲,兼以酒置,书云酒一经,或二经,至五经焉。他境人有游于斯邦,不达其义,闻五经至,束带迎于门,乃知是酒五瓶为五经焉。”上海博物馆收藏有两件磁州窑梅瓶,上书“醉乡美酒”和“清沽美酒”,可知宋代时梅瓶确是用于盛酒的。宋代这种瓶是酒器,考古发掘材料也有证明,1951年安徽白沙北宋墓甬道西壁画上,画三人一马,马后人头系一卷,卷上墨书“昼上崔大朗酒”6字,双手捧一黑色酒瓶,形制与梅瓶相同<sup>[1]</sup>。

宋代皇帝设讲经制度,定期请大学士等熟悉四书五经的官员任讲官,设讲筵。每年二月至端午节,八月到冬至为讲经期,适单日为皇帝讲经。这种讲经制度一直延续到明清,并派生出了讲筵用酒,产生了一种特殊的酒文化。讲经结束后,皇帝总要设宴,款待执行讲官及参与这一活动的众官员,装酒的瓶子,就是这种“经瓶”。宋人称这种“经宴”上特用的酒瓶为“经瓶”,也有称“鸡腿瓶”的。以“经”名瓶是有三层含义,即(一)它是一个盛酒的酒器;(二)它有特定的样式;(三)它有限定容量。一瓶酒就是一经,酒五瓶就是五经。

到了元明时期,从当时的一些诗文来看,又多称之为“酒樽”或直称“酒瓶”。

另一说以为梅瓶“以口小只能插梅枝得名”。“梅瓶”的称谓最早见于清末寂园叟所著《陶雅》一

书。也有说其名称与“梅坛酒”有关,第一种说法为多数人接受。近人许之衡《饮流斋说瓷·说瓶》记载:“梅瓶口细而颈短,肩极宽博,至胫稍狭折,于足则微丰,口径之小,仅与梅之瘦骨相称,故名梅瓶也。……元明暨清初,历代皆有斯制。”详细地描述了梅瓶的形制、特征及名称由来。目前梅瓶的实物始见于宋代。由此可以认为,梅瓶作为盛酒容器,始于宋代;沿袭数百年后,到清代才转变为插花陈设品。

我国古代烧制的梅瓶既是酒器,又是一件令人爱不释手的观赏品。其种类繁多,造型精巧,纹饰丰富,精美绝伦,成为传统瓷器造型中的一朵奇葩。我们常见的口小、肩丰、圈足的梅瓶,它也是随着时代不同而变化。

关于梅瓶的起源,目前学术界普遍认同北方起源说,认为梅瓶的出现与辽国契丹族有着重要关系,其前身即是契丹族独创的鸡腿瓶。但笔者根据以下一则资料认为这种梅瓶的造型有可能始于唐代。1973年陕西三原县焦村发掘了唐贞观五年(631年)唐淮安靖王李寿墓,墓室内石槨内壁布满了划刻画,其中以捧持各种器具的侍女形象和乐舞伎乐人形象最为生动。孙机先生在研究这些侍女捧持的器具时,指出其中一侍女手中捧有一只长瓶,造型上与后代所称的宋元盛酒具梅瓶相近<sup>[2]</sup>。这种小口长腹的瓶造型有可能早到唐代,而鸡腿瓶只是梅瓶演化进程中的一个重要环节。

契丹民族原居今内蒙、辽河一带,过着游牧生活。《辽史》卷三十二《营卫志》记载:“辽国尽有大漠,浸包长城之境,因宜为治。秋冬违寒,春夏避暑,随水草畝,岁以为常。四时各有行在之所,谓之捺钵。”契丹族在唐代时就与我国北方汉族和人民多有交往,对唐朝有朝贡,也有冲突,并于唐末与唐朝恢复臣际

关系。辽代陶瓷业受中原地区的影响较深,文献记载契丹兵多次掠掠燕、代、河北汉民,其陶瓷工匠主要来自燕、蓟、河北一带。正是由中原输入的陶瓷器从而为辽代陶瓷器提供了新的款式。

“辽的设窑烧造陶瓷器皿,大约始于辽太宗朝。烧制陶瓷的造型,既有契丹形成,又有中原形式,这是因为辽国实际上是以契丹人作为主要统治阶级的多民族地方政权,农业区居民和官手工业工匠又主要是汉人和汉化很深的渤海人,这种社会、经济状况决定了辽朝烧制的陶瓷造型。”<sup>[9]</sup>契丹人在长期的生活实践中,运用制瓷技术生产出一种叫“鸡腿瓶”的储水器。在辽代墓葬中的壁画上,可以清晰地看到契丹人使用鸡腿瓶背水的画面。瓶身细高如鸡腿,小口,短颈,宽肩,平底。大体上可以分为二式:一式是浅钵形小口,短颈,宽肩,大平底,腹部状如圆柱,较粗,器身较矮,上下粗细基本一致;另一式是小唇口,无颈,溜肩,上腹部微鼓,其下内收,器身细高,小平底,是一种贮酒器。其肩部常划制作时间(辽国纪年)和作者姓氏,多划汉字,亦有划契丹文字的,或契丹文、汉字并用的,也有划朵花或契丹人物者,但光素无纹者占大多数。赤峰缸瓦窑屯和林东白音戈勒有专烧这类产品的窑口。“辽瓷的器型基本上可分为两大类:一类是中原传统风格的器型,即中原器型;另一类是契丹民族风格的器型,即契丹器型(包括从中原或中、西亚地区引进并经辽国工匠按契丹民族习俗需要加以改造而产生的新器型)。”<sup>[10]</sup>鸡腿瓶是属于典型契丹形式的陶瓷制品,但我认为

它的出现并不是偶然的,肯定是受到中原地区此类造型器物的影响,并且由工匠按照契丹民族游牧生活的实际需要加以改造而产生的新器型,其小口是为了避免盛装的水、酒溅出,减少酒的挥发并方便携运。用绳索捆绑后背运很方便,倒梯形造型会使绳扣越勒越紧,非常实用。辽壁画中还有表现契丹人运输鸡腿瓶的画面。辽代梅瓶实物在造型上有继承契丹传统造型的鸡腿瓶,如辽宁省博物馆收藏的“乾二年田”款茶叶末釉梅瓶,高64.9厘米,腹径24.3厘米,口径8.4厘米,作平底,底足无釉。“乾二”应当是指辽乾统二年(1102年)，“田”字应为制作工匠的姓氏。也有受汉族文化影响而烧造的剔刻花填彩梅瓶。如大同市博物馆藏有辽白釉刻花梅瓶,口径6.1厘米,底径10.3厘米,高37.1厘米(图一),小口,直颈,广肩,鼓腹下收,圈足,腹壁饰刻划花草纹。这足以证明,鸡腿瓶是契丹人受中原文化影响,又根据自己的实际需要而创立的,它从辽早期一直延续到辽末期,可以认为是梅瓶之前身。但鸡腿瓶并不是梅瓶的唯一起源,只是梅瓶演化进程中的一个重要环节,对梅瓶的最后成熟及广泛使用奠定了基础。而中原此类造型的器物有可能从唐代开始出现,到宋代造型固定下来。北方保留鸡腿坛的样式,形体修长;南方梅瓶形体矮胖,造型上显得比较稳健,并且后代一直在沿续发展演化。这二者之间同时共存,并相互影响,相互借鉴,使得梅瓶的造型趋于成熟。辽代陶瓷文化是在中原陶瓷文化的影响下产生的,辽代陶瓷的器型、胎釉、装饰技法、纹饰题材以及烧造工艺等方面,不仅对金、元时期及其以后的北方陶瓷产生了深刻的影响,而且对宋代中原陶瓷乃至南方陶瓷也有一定影响。

随着社会经济的发展,社会生产力的提高,契丹族逐渐由游牧走向定居,因而这种鸡腿瓶需要放置在固定的地方。1993年3月河北宣化下八里村张文藻夫妇合葬墓(辽道宗大安九年,1093年)出土了2件绿釉鸡腿瓶,造型作小口、短颈、溜肩、长圆腹、小平底,墓中壁画是反映墓主人生活的风俗画,前室东壁上描绘有“童嬉图”,主要为有关茶道的内容。画面中木桌上放有一只短腹小口梅瓶,桌下的矮几上放有腹部修长的鸡腿瓶,说明当时的梅瓶已分长腹、短腹两种,短腹梅瓶已可摆放在桌上了。宣化县曾发掘了辽天庆六年(1116年)张世卿墓,后室南壁壁画中描绘有两个捧有酒壶、酒杯的男侍者,画面上画有三只平行摆放的青绿色梅瓶。这三只梅瓶放



图一 辽白釉刻花梅瓶



图二 元酱釉鸡腿坛

置在低矮木几上,木几上开有三个圆口,梅瓶刚好卡放在木几上,说明当时这种体积较大的长腹大梅瓶还上不了餐桌。到了宋代,梅瓶大量生产,南北方窑口都有烧造,宋代景德镇青白瓷梅瓶的烧造,从一个侧面反映了梅瓶经由北方已逐渐南传。

辽代典型的契丹型器物在金元时期大部分已经消失,但仍有一些器物被继续烧造,其中具有浓郁契丹特色的鸡腿坛在金元两代不仅仍在烧制,而且数量还很大。考古资料显示,北至内蒙、黑龙江,南到北京、河北,东起辽宁,西到山西广大地区的金、元墓葬中,多有鸡腿坛出土,甚至在地处我国东南边陲的福建泉州元代清静寺奉天坛基址也有出土。在我国北方的青磁窑中也有许多鸡腿坛出现。大同市博物馆藏有元酱釉鸡腿坛,口径3.3厘米,高30.8厘米,底径8.8厘米(图二),卷唇,小口,斜肩,肩以下渐鼓而后内收至底,底内凹,施釉不到底,肩部一圈刮釉。虽然金、元时期的鸡腿坛与辽代鸡腿坛相比略有变化,但其基本造型都是小口、溜肩、瘦腹、细高身、小平底。可见,金、元时期鸡腿坛不仅仍在烧造和流行,同时也有一定的数量,而且其造型也与辽代的基本相同,应是直接由辽代承袭而来。

梅瓶自宋代开始出现比较成熟的样式,宋代的梅瓶造型是小口外卷,短颈,肩特别丰,身体修长,肩部以下渐收敛,长腹至足胫部稍狭,圈足,给人以古朴秀美之感。宋朝时南北方梅瓶的造型不尽相同。北方梅瓶的形体显得特别修长秀丽,一般多在50厘米左右,瓶口多作蘑菇或斜梯形,正由于腹特长,底

部又小,故不便放于桌上,只能放在桌下,一般则多置于开有圆孔的低矮木几上,只有把梅瓶置于木几的圆孔中,重心才得以移。大体到北宋晚期,北方地区才出现长腹和短腹两种梅瓶的造型;而从现有出土资料来看,南方地区只盛行一种短腹的梅瓶,一般多在20~30厘米左右,容积也小,可置放于桌上;南方生产的梅瓶则肩较溜,略显矮胖。各地窑口均有烧造,磁州窑、耀州窑、湖田窑、吉州窑等烧制的梅瓶造型各有所异。这些造型样式不同却又相近一致,其造型形态的变化,可以说是“大体则有,定体则无”,一种造型的形式结构多种多样,形态特点变化虽然各有其个性,但又比较接近。

宋代耀州窑系梅瓶的造型是小口、宽沿、短颈,丰肩下折,深长腹,圈足,以流畅犀利的刻花为装饰图案,刻工自然流畅,纹饰线条粗细相间,错落有致,釉色为青黄色。如现藏上海博物馆的北宋耀州窑缠枝牡丹纹梅瓶,高48.4厘米,口径7.5厘米,腹径19.3厘米,瓶胎色灰白,施青绿色釉,微泛黄,小口外翻,短颈,丰肩向下渐敛,圈足。瓶身肩部与腹下部各有双弦纹一道,把器体分成三部分,以刻花技法装饰,布局严整,刀法精湛。上部和中部满饰缠枝牡丹纹,大朵盛放,生动自然。下部为仰莲瓣纹,整体造型秀美,为宋代梅瓶代表之作。釉色青翠,刻花娟秀,刚劲有力,瓶身各部分比例匀称,是典型的宋代梅瓶造型,也是耀州窑鼎盛时期的代表作品之一。与梅瓶相近似的瓶类还有大口梅瓶,又可称为罐式梅瓶,其特点是大口短直颈,圆弧腹,内凹圈足。像棒槌瓶、罐式梅瓶这些从梅瓶造型衍变而来的多种瓶类的出现,正是宋代耀州窑工匠创新精神的体现。

宋金时期的磁州窑梅瓶是当时典型的名贵品种,其特点是普遍采用白地釉下黑彩划花工艺,它把制瓷工艺和传统书画艺术两者结合在一起,黑白色彩形成鲜明对比,富有强烈的艺术美,器物有白地黑花或黑地白花梅瓶。上海博物馆藏有两件梅瓶,瓶上分别题“醉乡酒海”、“清沽美酒”,有的梅瓶题“风吹野外十里香瓶”等字,此类题字对于研究宋金时期民俗、文学、艺术都有一定的作用,是有价值的文化遗产。

宋代景德镇梅瓶以青白瓷梅瓶最具代表性。北宋早期景德镇青白瓷的梅瓶,小口,短颈内敛,溜肩,椭圆腹,呈橄榄状,小平底。北宋中期偏早时的梅瓶,尚承袭早期橄榄状的风格。南宋早中期的青白瓷梅瓶,特点是小口,丰肩,往下渐削,底径稍大。南宋晚





图三 宋白釉刻划花芍药纹梅瓶

期的青白瓷梅瓶，主要的一种仍然保持着丰肩、长腹往下渐收的特点，只是短颈平口上配有杯形盖；另一种则肩更丰，下腹更修削，底足微外撇。如景德镇市郊宋墓出土的一件，器壁剔刻缠枝花卉，剔地以篦纹为饰。元代的青白瓷梅瓶多小平口，短颈上细下粗，肩部浑圆，显得饱满雄伟，下腹修削，出现矮圈足稍外撇，有的下置有带镂空的花墩式瓷座，有的带有宝珠纽，或内心置圆管榫的杯形和狮纽形盖。

定窑烧造的梅瓶多采用刻、划花的装饰艺术，如大同市博物馆藏的宋白釉刻划花芍药纹梅瓶（口径6厘米，高36.5厘米）（图三），卷口，细颈，丰肩，下腹斜收，圈足腹部施三层纹饰，上为十字形花叶纹，中为折枝芍药纹，下为莲瓣纹。江苏金坛发现一座宋代砖室券顶墓，发掘出一件宋代定窑柿釉梅瓶，为酱釉色，保存完美，工艺精良，属于非常罕见的“紫定”，盘口，短颈，丰肩，圆鼓腹渐下收，圈足外撇，据传是宋人饮酒用品。

我国古代南方烧造瓷器最有影响的窑系是越窑，在今浙东宁绍平原一带的上林湖，在唐及五代和北宋前期曾烧造供奉朝廷的秘色瓷器。1981年陕西法门寺地宫出土越窑秘色瓷梅瓶，小口侈沿，细直颈，圆肩鼓腹渐收成小平底，下附圈足，通体满釉，通高29厘米，最大腹围62厘米，口径和底径同为9厘米。瓶身垂立，稳重大方，以变化的弧线构成柔和、匀称的瓶体，在色釉瓷器以青为尚的宋代，这件青瓷秘色梅瓶的发现，为我们研究宋瓷提供了十分难得的实物资料，具有极高的研究价值。

辽、西夏及金代梅瓶均受北宋北方窑的影响，具有形体挺拔修长的特点。辽代的梅瓶经过改进，

瓶体增粗，器型为中原器型，小口卷唇，细短颈，丰肩瘦腹，卧足，底足稍外展或不展，均为白瓷。纹饰多为剔划缠枝牡丹纹，有的还划双叶牡丹或复瓣仰覆莲纹带作为辅助纹饰，有填黑或不填黑的两种，给人一种空灵感。辽代墓葬壁画中就有插花梅瓶的图案，似为陈设品。北京故宫博物院收藏的辽白釉刻花牡丹纹梅瓶，小口，短颈，丰肩，上腹圆鼓，下腹收敛，底部饰蕉叶纹，优美的造型充分体现了宋代瓷器秀雅的艺术风格。大同市博物馆收藏的辽白釉刻花梅瓶（口径5厘米，底径7.5厘米，高28.6厘米）（图四），盘口，细短颈，圆肩，鼓腹，腹下内收，圈足，底部纹饰分两层，上层为曲带纹，下层为刻划莲花，通体施白釉，足无釉，代表了辽代梅瓶的特点。

元代梅瓶造型为小口外折，短颈加高呈上窄下宽之梯形，肩部比宋代梅瓶更趋丰满，胫部也随之增大，至足部微外撇，放置时趋于平稳。元代的梅瓶在造型上多为丰肩上带盖。元代以后随着青花瓷器趋于成熟，青花梅瓶亦随之盛行于世。元代梅瓶以景德镇窑青花梅瓶最为精美，烧制窑口也以景德镇窑为主。元末明初云南玉溪窑，也烧造过青花梅瓶，其形体较大。元青花梅瓶分圆形和八棱形，圆形瓶为小口，丰肩，圈足，是元代瓷器的典型器型，以景德镇青花最精。宋代梅瓶和元代梅瓶造型不同，北宋的梅瓶修长，南宋梅瓶圆润，共同特点是底小；元代梅瓶风格统一，短颈均呈上小下大的梯形，肩部元代梅瓶比宋代丰满，足部微外撇，增加了重心的平稳程度。八棱形梅瓶是元青花梅瓶的一种特殊造型，如元青花八棱海水龙纹梅瓶，通身从盖至底均为八棱



图四 辽白釉刻划梅瓶

形,因为这种多棱形器物烧制难度很大,所以在元代青花中比较少见。从出土及传世的青花梅瓶看,图案纹饰一般密布全器,一般典型元青花瓷器的图案装饰大多分较多层次,在器身上以主题纹饰和辅助纹饰密切结合,构成整体。梅瓶以5~6层图案为多见,也有4层细辅纹、3层主纹的7层构图,层次最多的是至正十一年(1351)铭大瓶,达8层之多。元青花梅瓶多以完整的人物故事图作为绘画主题及主题纹饰,此纹饰最为精美,如“萧何月下追韩信”图梅瓶、“四爱”图梅瓶。“四爱”指王羲之爱兰、周敦颐爱莲、孟浩然爱梅、林和靖爱鹤)、“三顾茅庐”图梅瓶等。这些图主要来源于当时民间喜闻乐见的元曲剧本版画插图,人物造型多为宋时装束,所绘人物形象生动,生活气息盎然。第二是动物纹,以龙纹(云龙、海水龙)为主,亦有凤凰、孔雀、麒麟、草虫等。三是花草纹,以缠枝牡丹及缠枝莲花及松、竹、梅使用最多。其辅助纹饰典型的有卷草纹、锦地、回纹、海涛、蕉叶、莲瓣、缠枝花、杂宝、云肩纹、忍冬草等纹饰,主要用在梅瓶的口部、底足部,在瓶身上往往用来间隔几组主题纹饰。器物多上、下饰莲瓣纹,肩饰如意纹,中间为主题纹饰,梅瓶近底部大多饰仰莲瓣纹。元青花装饰的层次繁而不乱,华丽丰满,浑然一体,在梅瓶上体现得淋漓尽致。同时景德镇窑以青花题写的款也随之出现,有一元青花云龙纹梅瓶,器身绘青花云龙纹,云龙旁有青花篆书“春寿”二字。现藏南京博物院的蓝釉白龙梅瓶,其口部成梯形,是典型的元代梅瓶式样,高43.3厘米,而这种高温钴蓝釉为元代景德镇的创制。日本亦有同类形的蓝釉白龙梅瓶,只是器形稍小,高为34.3厘米。元代以后,因为制胎原料采用了瓷石和高岭土两种原料混合而成,提高了烧造温度,胎壁厚重,造型上就显得粗犷硬朗,棱角峥嵘。

明代的梅瓶,体形从瘦长形演变为肥矮丰硕并逐渐由日用瓷转为陈设用瓷,口部浑圆厚实,多为唇口,没有明显的线角转折,肩部向上抬起,线条饱满而有力,腹部之下近于垂直状,有的微向内收,足部稍向外撇。如果说宋代的梅瓶造型挺拔俏丽,那么元明时代的梅瓶则是雄健、浑厚、多姿多彩。在各时期的梅瓶造型中,元明梅瓶造型更胜一筹,更为精美,尤其是明代梅瓶的烧造已达到了登峰造极的地步。

明代早期,梅瓶口为卷唇口,肩丰而斜,下身略胖,改变了宋代的修长身形,向平稳实用发展,这是

梅瓶造型最美的时期。明代以永乐、宣德时期的梅瓶最具代表性,小唇口微外撇,短颈中部微束,丰肩,腹以下渐收敛,给人敦厚稳重之感。永乐时期梅瓶胎轻,造型古朴,肩部丰满圆润,腹下较元代的开阔、稳重,纹饰纤细,足底为平底,微有修胎痕,呈直角式小斜坡状。器型可分为大中小三类,较大的梅瓶,上部胎薄,下部渐厚,托于手上其重量要比视感为轻,肩部有青花楷书“内府”二字。盖上传以青花折枝花果的梅瓶为永乐时所独有的品种,当属宫内用品,极为罕见。宣德时期梅瓶有大中小之分,口也有大小之别;唇口外卷或平口,颈稍长,肩较丰满,均为砂底浅圈足,有青花,红釉刻海水龙纹器与白釉底部署青花款器,典型器有宣德青花云龙纹大梅瓶,小卷口,短颈,丰肩,腹下收,足底外撇,肩部绘有兽面,间以云纹并用楷书写四字款。腹部绘青花单龙纹,足边饰莲瓣纹,纹饰对称,双龙多绘成相对飞舞状,釉面都有开片。宣德时还出现一种小口梅瓶,其器身修长,小口外卷,溜肩,下腹削瘦,圈足,内底为浅台阶式,此种足型系宣德朝所创,并成为这一时期瓷器底足处理的典型。器身饰青花缠枝莲纹,肩与下腹部饰蕉叶纹,青花款写于底部。此外宣德时还出现了梅瓶罐,该器口径比梅瓶大,下腹收缩往底渐细,与梅瓶相比,比梅瓶丰满,这是宣德时梅瓶罐的特有造型。江苏省江宁县发现的宣德五年(1430年)宋琥(永乐安成公主驸马)墓,曾出土一件釉里红松竹梅三友梅瓶(现由南京博物院收藏),其器身既有别于元代器的细瘦修长,略丰的下腹又与永乐、宣德器稍有出入;就其纹饰而言,松竹、蕉叶与山石形象虽仍有元人笔意,受元末画家柯九思画风影响,但书法却见柔和,据上述这些元末明初的特点及墓主的身份,此件应属洪武时官窑之作。

明代中期,正统时烧制的青花梅瓶的基本型制是:小口丰肩,长腹下收,浅宽圈足,胎体厚重。天顺时梅瓶胎体比成化时厚重,器型较宣德时高长;器口造型所具有的上收下阔特点,则与成化时琢器常作的工艺一致。成化时期梅瓶器口收拢,侧视如等腰梯形,溜肩,圆腹下敛,砂底无釉,微有浅圈足,颈部饰青花朵云莲瓣,肩及底部分饰蕉叶、莲瓣纹,腹部绘缠枝卷灵芝纹或携琴访友图案。正德朝梅瓶卷口,短颈,圆肩,平砂底,胎体多厚重,绘有青花人物仕女、缠枝莲、八仙等纹饰,画意灵秀淡雅。

明代晚期,嘉靖时梅瓶,其形撇口,长颈,硬折肩,腹直下敛或呈束腰形,釉色有青花蓝釉和白釉



图五 清蓝釉白花梅瓶

等,多以青花绘松下老人、八仙、云鹤及缠枝莲等。万历时梅瓶,撇口或小直口,长颈,硬折肩,腹细长渐收,器身最高的可达60厘米左右,纹饰常绘各类人物、莲瓣、缠枝莲、云龙等。

明代桂林靖江王陵出土了大量的梅瓶,大都来自景德镇,反映了明代梅瓶纹饰丰富的特点,纹饰有气势非凡的龙凤纹,活泼雅致的花卉鱼禽纹,仪态万千的人物纹等,还有多姿多彩的色釉梅瓶,其中有哥釉类梅瓶、哥釉加彩类、酱釉、蓝釉、法花彩、孔雀绿等。明靖江王陵出土的青花梅瓶与南京明故宫遗址出土的白釉褐彩“赏赐”梅瓶、北京西郊出土的永乐青花“内府”文字梅瓶,堪称青花梅瓶之最。

清代梅瓶除仿永乐、宣德时的造型外,有所创新,口部增大,肩部也加宽且常有附加装饰。清初的梅瓶除腹部为圆形外尚有八角形制品,器口出唇,有的在肩部有凸起的弦纹或装饰三个圆形小系,还有平肩丰腹的梅瓶。清康熙时的梅瓶口部有大小之分,短颈丰肩(也有平肩或溜肩的),腹下收敛,造型稳重敦厚,器型虽多样,但大同小异,底足有平底、宽壁形底、二层台底和圈足等。梅瓶中的天蓝釉品种,有的肩部有对称月牙形装饰,颈部有细小弦纹,且底为较高的二层台,器型既有拙重感,又显丰实秀丽。后仿器较多,大都依照真器样式制作,但仅形似而失其古拙风貌。大同市博物馆藏有清蓝釉白花梅瓶(口径7.8厘米,底径6.5厘米,高25.5厘米)(图五),撇口、粗颈、溜肩,肩以下弧形内收至足部外撇,圈足,蓝色作地露出原器白釉构成折枝梅花纹饰,

通体两折枝梅,底有款“康熙年制”。发展到清雍正时的梅瓶,以明代早期为式样,但其口往往略高于明代,和颈相接处像欠一定弧度似的,丰肩,下身加粗;器型较之后来乾隆时的更为秀美,除传统器型外,还有器口出唇,肩腹部饰凸弦纹,肩饰三个圆形小系或三双卧牺的。到了清后期,造型较呆板。

梅瓶是起源于唐代的一种传统瓶式,到宋代时已很流行,各时期均有多个窑口烧造出品种丰富的器物:

宋代北方河北磁州窑、定窑等名窑出的梅瓶有白釉黑花、白釉划花、钧釉、黑釉白花、白釉划花等。南方江西景德镇窑、吉州窑等名窑分别烧制青白釉、白釉褐花、黑釉剔花、青釉及褐釉彩绘梅瓶。

元代景德镇烧造出青白釉、青花、蓝地白花、釉里红梅瓶,磁州窑烧造白釉、孔雀绿釉、孔雀绿釉黑花梅瓶。

明代梅瓶品种有青花、釉里红、青花红彩、青花红绿彩,还有白釉、甜白釉梅瓶及黄釉、青花加红、哥釉青花、仿哥釉、青花赭彩等几十个品种。其中明嘉靖有青花、三彩、五彩、蓝釉白花、白釉等品种。万历有青花、青花地红彩与红彩地青花、哥釉、青花赭彩等品种。明代青花梅瓶装饰纹样丰富多彩,题材广泛,主要可分为六大类:青花龙纹梅瓶、青花龙凤纹梅瓶、青花双凤纹梅瓶、青花山水人物故事纹梅瓶、青花花鸟纹梅瓶、青花婴戏纹梅瓶,产地多为景德镇民窑。

清代梅瓶品种更为丰富,计有青花、豆青釉青花、黄釉青花、青花红彩、青花胭脂紫彩、淡描青花、釉里红、粉彩等近百个品种。其中雍正有仿官釉、仿汝釉、冬青釉,仿永乐、宣德的青花和釉里红等品种。康熙有釉里红、白釉、青花釉里红、青釉瓷等品种。

至于梅瓶的用途,最初为实用器,大多用于盛酒或其他液体。从文献记载、传世实物和古代绘画均可知宋代的经瓶即梅瓶,是盛酒器,它的这种功用一直沿续到元明时期。如宋代磁州窑生产的梅瓶,其肩部开光内有“清沽美酒”4字,在其他一些梅瓶中,还发现有“醉乡酒海”字样。桂林窑址中也出土过一件肩部写有“清香好酒”字样的梅瓶残件,均表明了梅瓶的储酒功用。后来,梅瓶逐渐作为陈设装饰品或明器使用。在北方辽代墓葬的壁画中曾发现了有用梅瓶来插花的图案。在桂林博物馆藏的梅瓶中有部分器物肩部有“福”“寿”“日”“月”等字样,这从另外一个侧面反映了梅瓶用途向明器转化的过程。



从明代墓葬的出土资料得知,明代时梅瓶常被作为冥器随葬,成为上层统治者等级地位的标志和“风水”寓意的象征,把盛酒的梅瓶排列在棺槨旁,应有其特殊意义,按“酒”与“久”谐音,“瓶”与“平”同音,所以把酒瓶放在槨旁隐含有天长地久、江山太平之寓意。1958年明定陵出土瓷器16件,其中有8件是青花梅瓶,均为小口、细颈、广肩、瘦高腹、平底有盖,都是作为御酒陪葬。万历帝槨旁也发现有4件白地青花梅瓶,瓶盖绘双龙及蕃莲纹。清代梅瓶多为传世品,这应与梅瓶此时主要用于陈设有关。桂林博物馆藏的一件宣德时期的青花携酒寻芳(携琴访友)图在反映古代梅瓶用途上是很显而易见的,该瓶图案为高士出行访友,其中仆人所挑担子一头是食簠,一头是一只装着美酒的梅瓶,图中梅瓶明显被用作酒器。在北方辽代墓葬的壁画中,曾发现了

有用梅瓶来插花的图案。可见,梅瓶在早期大量被用作实用器,只是后来随着社会的发展,梅瓶的用途也随之发生了变化,同时具有实用器、陈设器、明器等多种用途。

[1]《白沙宋墓》,文物出版社,1957年。

[2]《浅谈梅瓶的源流与演变》,《收藏界》2003年2期。

[3]冯先铭《中国陶瓷》。

[4]李红军《辽代陶瓷鉴定与鉴赏》,江西美术出版社。

(作者工作单位:山西省大同市博物馆)

栏目主持/赵曙光

(上接28页)

要组成部分,因此有必要将每座墓葬的随葬品位置发表出来,还有一些类似的情况也应相应地将资料重新发表。(三)现有的考古报告发表的资料不足以满足研究的需要;等等。鉴于上述原因,我们认为考古报告在出版一段时间后,随着考古学研究的深入,考古报告应该做适当的修订或增补,以弥补当初报告编写时未充分注意或根本就未注意到的那部分遗存,而这些遗存在后来的考古学研究中却又是非常重要的信息,以适应整个考古学研究的水平的发展。如果考古报告出版后,发掘材料就归入库房或博物馆,无人问津的话,那么当初报告编写时未充分注意或根本就未注意到的那部分遗存的信息就不会为考古者所知。本身考古学的发现就是支离的、破碎的,如果再加上人为因素的话,就会束缚整个考古学研究的发展,另一方面,作为一个文物保护工作者,我们有义务也有必要将这部分信息发表出来。

通过上述分析,笔者以为理想的考古报告其实并非有一个固定的模式,考古报告要遵循客观性、详实性、全面性、客观性原则以外,还应再加上一个灵活性,具体遗存具体对待,最大限度地发表考古资料,这是我们考古工作者始终所努力达到的目

标。同时笔者还指出报告出版以后,随着考古学研究水平的发展,考古报告应适当的作些修订或增补一些考古遗存信息。这些都是笔者一些不太成熟的想法,如有不对,敬请各位方家指正。

[1]张忠培《漫议考古报告》,《中国文物报》2001年9月2日。

[2]谢尧亭《从天马一曲村谈考古材料的整理和报告的编写》,《文物世界》2005年第3期。还有一些文章引自中国文物信息网:朔知《从考古报告的特点看理想的考古报告》;黄建秋《关于理想的考古报告的理性思考》;刘国祥《如何编写理想的考古报告》;王妙发《理想的考古报告——不厌其详的“全信息报告”》;星灿《我看考古报告的编写》;赵春青《编写考古报告的几点意见》。

[3][4][6]张忠培《庙子沟与大坝沟·序言》,中国大百科全书出版社,2003年。

[5]魏坚《庙子沟与大坝沟》,中国大百科全书出版社,2003年。

(作者单位:吉林大学边疆考古研究中心,吉林省高句丽研究中心)

栏目主持/郜志