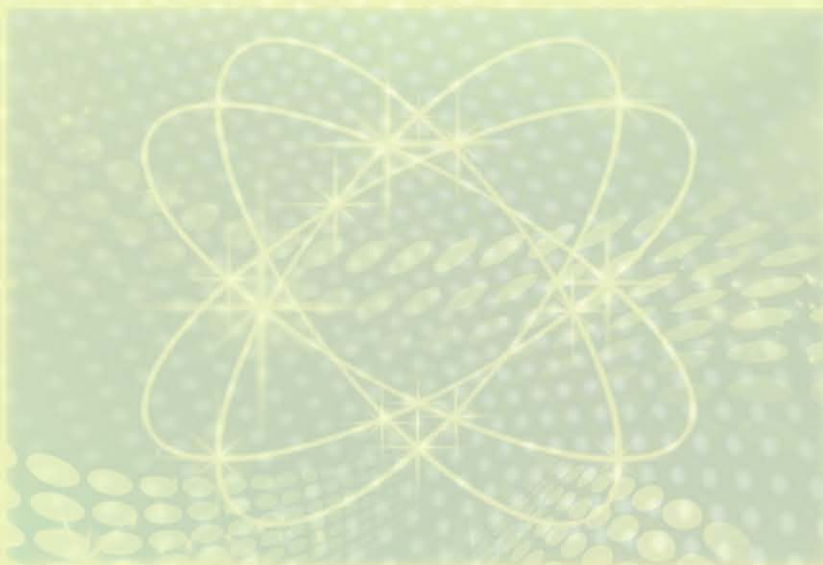


玉虎藏陶

张迪 张礼智 主编



三秦出版社

西安半坡博物馆
陕西元阳文化博物馆

玉虎藏陶

张迪 主编

陕西出版集团
三秦出版社

图书在版编目（CIP）数据

玉虎藏陶 / 张迪主编 ; 张礼智等编撰. — 西安 :
三秦出版社, 2012.11
ISBN 978-7-5518-0316-8

I. ①玉… II. ①张… ②张… III. ①马家窑文化 —
彩陶 — 介绍 IV. ①K876.3

中国版本图书馆CIP数据核字（2012）第276302号

玉虎藏陶

张迪 主编

出品人 支旭仲
责任编辑 高峰
出版发行 陕西出版集团 三秦出版社
陕西新华发行集团有限责任公司
社址 西安市北大街147号
电话 (029) 87205121
邮政编码 710003
印刷 陕西锦绣印务有限责任公司
开本 889mm×1194mm 1/16
印张 9.5
字数 110千字
版次 2012年11月第1版
2012年11月第1次印刷
印数 1—1000
标准书号 ISBN 978-7-5518-0316-8
定价 150.00元

网 址 [http:// www.sqcbs.com](http://www.sqcbs.com)

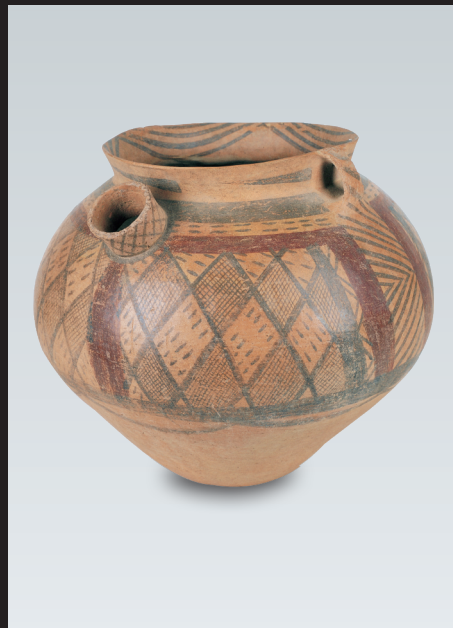
《王虎藏陶》

学术顾问 张礼智 何周德
主 编 张 迪
副 主 编 孙毓斛
编 委 张志敏 马雨林 郝 娟
张阿强 师瑞玲 雷新华

摄 影 武天合
英文翻译 申芝茹
编 排 陈 涛









机缘——《玉虎藏陶》序

◎ 张礼智

办一个展览，出一本画册以做宣传和资料留取之用，在博物馆界已成普遍的做法，从这个意义上说，《玉虎藏陶》并没有什么特殊之处。民办博物馆在国有博物馆举办企业或个人收藏展，也不是什么新鲜事。然而，偏偏还有几句话要说，乃因为一段机缘。

西安半坡博物馆与陕西元阳文化博物馆的邂逅，看似偶然，实则必然。

很容易想到的是，西安半坡博物馆是一座史前遗址博物馆，而陕西元阳文化博物馆以收藏历代陶器为己任，且其中以马家窑文化等史前陶器为大宗。趋同的志趣，使两个博物馆的相遇仅剩一个时间问题，或者说仅仅需要一种合适的催化剂。

该来的终究会来。

2010年，西安市出台了《关于大力发展博物馆事业的实施意见》，鼓励个人、法人和其他社会组织依法参与包括近现代工、农、科、教在内的历史文化遗产保护与利用，积极探索和实施在土地、建设、金融、税收以及日常运营管理等各个层面的优惠扶持政策，为民间资本投资博物馆建设提供优良的服务和保障。接着出台了配套的《关于鼓励促进西安地区行业和民办博物馆发展的实施（暂行）办法》。这对民办博物馆来说是一种具有实质性意义的实惠政策。这项旨在鼓励民办博物馆建设和发展的举措，获得民办博物馆的支持是可想而知的。然而，无论是从历史的还是从理论的角度，都应该给予更深地解读。

和全国民办博物馆发展同步，西安的民办博物馆都曾经历了相当长一段时间的纠结和迷茫。从陕西第一个民办博物馆创办人吴振中先生的申报无门，到金泉钱币博物馆的关门歇业，从一边倒的呼吁、支持的强大舆论，到实质性可操作性政策的阙如，凸显了民办博物馆在初期发展中的阵痛和尴尬。在这种情况下，西安市率先出台了奖励民办博物馆建设和发展的办法，实为一个历史性的突破。这一点不仅会对西安市民办博物馆的发展产生积极影响，在全国也必将引起一定反响。

当然，也有一种（主要来自国有博物馆的）声音，认为政府将财政经费



直接投到民办博物馆，还缺乏理论的支持。从研究的角度出发，我是理解这种认识的，因为从法理上未获得支持的政策是难以为继的。期待研究的突破。

可能扯远了，回到正题上来。

《办法》对民办博物馆的鼓励和奖励作出了详细的规定，其中一项是对民办博物馆进行评估和考核，笔者有机会参与了这项活动，正是在这一项活动中，我有幸结识了孙毓斛先生。

孙毓斛毕业于延安大学经济管理系，1984年进入横山县食品公司工作，经过十几年的摸爬滚打，于1999年创办了一家建筑公司，几年后发展为五阳房地产公司，2006年创办了陕西元阳文化传播有限公司，在西安市建设博物馆之城的热潮中，他又创办了陕西元阳文化博物馆，从而将个人收藏转化为社会共享的文化资源。这样一段人生履历的简单介绍，似乎能够使我们对于一个企业家的机敏和胆识有所了解。

孙毓斛是地道的陕北人，说话语速很慢，似乎有点木讷，但这掩盖不住其深藏于心的坚定与自信。孙毓斛为人谦和，尤其是他和属下的员工关系很亲密，这给我留下了很深的印象。举办展览的事定下来之后，我馆的业务人员要去选择展品，我给他打电话，他马上说：“好的，我给那些说一下，让他们准备。”“那些”、“这些”是陕北人常用的口头语，用于指代关系密切的一群人，这种称呼的一个主要特征就是“我”也是“那些”中的一员。

在一系列企业和社团组织头衔中，我最看重的是孙毓斛所担任的陕西省民间博物馆协会常务副会长的职务，这预示着他将在陕西民办博物馆事业中扮演更为重要的角色。我期望他在这条路上走得更远，也期望陕西的民办博物馆事业走得更远。因为我认为民办博物馆应该有更大的作为，不仅在数量上会不断壮大，其作用也将更加显现、地位更加突出。我对此深信不疑。

（作者系西安半坡博物馆馆长）

马家窑彩陶纹饰试解读

◎ 张迪

马家窑文化

主要分布于“甘肃中南部地区，以陇西黄土高原为中心，东起渭河上游，西到河西走廊和青海省东北部，北达宁夏自治区南部，南抵四川省北部。”^①其绝对年代约为公元前3300年~前2050年，经历了三个发展阶段：马家窑类型、半山类型和马厂类型。马家窑文化是一个较有地方特色的考古学文化，它突出特征就是彩陶特别发达，在整个陶器中约占20%~50%，在随葬品中有时多达80%以上。^②其中“马家窑类型是以一群自具特征的陶器为代表，并以造型别致、制造精美的彩陶而著称于世，其器型之多样、纹样之繁缛、构图之独特，反映了彩陶艺术的鼎盛风貌。”^③

一、人类学角度

1. 图腾崇拜与族徽标志

王大有、王双有先生《图说中国图腾》中就认为：“陶器、陶塑是自然图腾的直接模拟，是享物替代物”^④；“彩陶、彩绘陶是陶礼器。在彩陶上绘制的纹样，都不是无意识的即兴之作，而是图腾徽铭，示族属。”^⑤；“凡彩陶上的纹样，无论繁简，具体或抽象，都具有图腾崇拜或祖先崇拜”^⑥的含义。马家窑文化中蛙纹、鸟纹、变体蛙纹或是演变的几何纹样，在何星亮先生看来：“新石器时代彩陶上的动物纹样及其象征性纹样是古代氏族部落的图腾标志。”何先生认为，“首先，任何一种文化现象都有一定的功能，尤其是在原始

时代，陶器是原始人的重要财产之一，没有标志，极易混淆。在彩陶上绘上图腾标记，主要是为了区别。图腾标志代表氏族和家族等，是人们熟悉的记忆，因而在彩陶上绘上图腾标记以资区别。其次，西安半坡氏族的图腾无疑是鱼，而鹿纹和鸟纹等，可能是家族图腾或个人图腾等。第三，在图腾文化后期，一个氏族或家族崇奉两个或两个以上的图腾的现象在许多地区存在。姜寨彩陶上的鱼蛙纹和鱼鸟纹，表明彩陶的主人是崇奉两个图腾的。第四，彩陶上的单体鱼纹和复体鱼纹，人面鱼纹和图案化的象征性鱼纹等，可能是一个氏族内各个家族，为了相互区别，便以同一图腾动物的变体纹样作为标志，这样，从纹样上可以看出它属于哪一个氏族，同时也可以与其他家族相区分。”^⑦众多学者的观点都将彩陶纹饰解读为远古氏族图腾崇拜的一种方式。

彩陶纹饰成为原始族群图腾的同时，也就成了氏族的族徽。王仁湘先生《论我国新石器时代彩陶花瓣纹样图案》一文中，通过对大汶口、仰韶文化、“前马家窑文化”等文化花瓣纹的分析和比较研究，认为“花瓣作为新石器时代彩陶的一种图案母题，可能是具有一种我们现在还揣度不出的神秘意义，或是一种什么特别的标志，而且能为不同地区不同文化的居民接受”^⑧。并引用苏秉琦先生的观点：“在仰韶文化庙底沟类型时期，也就是公元前四千年前后，远古华夏共同体的形成已经迈开了坚实的步伐，花瓣纹的流行便是鲜明的标志之

一。”^[9]花即为华，是中华民族族徽标志。

2. 生殖崇拜

用生殖崇拜理论解释彩陶纹饰中的某些图案的观点，其中最具代表性的属赵国华先生《生殖崇拜文化论》。主要包括：鱼纹、蛙纹与生殖崇拜；花卉纹与女阴象征；三足鸟与男根象征等等。其中很多是对马家窑文化彩陶纹饰的生殖崇拜的解读。徐建融先生认为生殖崇拜是统摄了彩陶艺术创作的一个主导性观念，认为“几乎所有具有相对典型和普遍性的彩陶主体纹饰，均为生殖崇拜的图示符号”^[10]。王巾《马家窑彩陶艺术中生殖崇拜观念的表现》是对生殖崇拜理论的进一步演绎。文中对马家窑文化三个类型期的彩陶不但从彩陶的纹饰，而且从其彩陶器型详细地剖析其生殖崇拜内涵。从纹饰方面，他认为蛙纹上乘仰韶文化，贯穿于马家窑文化始终，从写意绘画到抽象符号都蕴含着一种深意，寄托着先人多子多孙的愿望。从器型看马家窑时期的盆、钵，器壁略往外鼓，瓮、罐、瓶类肩部膨大，腹部往下形体微收，器物造型更显圆鼓饱满，给人以充盈、稳定之感。相比之下，马家窑时期的彩陶造型更突出了女性身体特征中肥胖、硕大等和生殖能力相关的特征。这种造型理念表现出马家窑文化的早期阶段先民们对母性、生殖的尊崇和对丰产、丰收的期盼。^[11]

3. 祖先崇拜

阿朝东先生对青海柳湾出土的人像彩陶壶的分析得出“在人类早期，人们为了生存，在不同的时代分别选择崇拜对象作为保护自身生命安全的神灵（图腾）。进入氏族社会后，人们发现，决定氏族生存能力的是它的成员的数目，因而崇拜对象渐渐过渡到人本身——即祖

先崇拜。柳湾人像彩陶壶上的裸体人像正是母系氏族社会向父系氏族社会过渡时期人类祖先崇拜的一种反映。这种现象可以说是同一氏族中的共同祖先，也可以解释为同一氏族中对双系祖先的共同崇拜。”^[12]

4. 自然崇拜

何星亮先生《中国自然崇拜》在日月神与日月崇拜一章中引用大量的马家窑文化的彩陶纹饰为例，对太阳崇拜进行论证。马家窑文化马厂时期彩陶纹饰出现了回纹，回纹也称雷纹或螺旋纹。它是上古纹饰中的重要因子。沈括也早就对雷纹有所解释：在“如◎者，雷字也。古文为雷，象回转之声。”应为雷神象征^[13]，也是自然崇拜的纹饰写照。

二、哲学角度

1. 哲学内涵

彩陶的实用功利性和超越实用的精神性，统一于彩陶的“形”，“形而上者谓之道，形而下者谓之器”。作为实用之具，彩陶是“器”，作为精神的物化，彩陶负载着“道”。先民在制作陶器时，没有老子抽象的概念，但却为道器观念的生成和关系奠定了基础。以上阐述出自林少雄彩陶哲学意蕴的研究，著作有《洪荒燧影——甘肃彩陶的文化意蕴》和《人文晨曦：中国彩陶的文化读解》，主要观点包括：第一，圆可以说是陶器的一个重要的特征，它抽象地表现为“道”，具象地表现为“轮”。“圆”的意识与观念的起源，追根溯源，莫不寻觅到陶器时代，莫不与陶器的发明发生密切的关系。由此可见，华夏文明对于“圆”的体悟与形而上的思考。第二，道与器的统一。它们之间的关系是抽象道理与具

体事务之间的关系问题。第三，陶器的虚实相生。如果我们将陶罐的器壁看做是作为客观存在的“实”，那么这里边就包含了“虚”与“实”的辩证法。第四，阴阳相成。陶器的质地、器型、色彩、纹饰、用途等都是中国阴阳模式的体现。

2. 原始人本主义

在马家窑文化中，陶器器形的人格化非常明显。“将器形制作成人形，或将其人化的目的，不是仅仅为了耐看、美观，因为当时这种纯粹的美的观念还不发达，也主要不是为了实用，而是为了使器形成为人的某种精神的化身。”⁽¹⁴⁾“这些观念的具体化，在原始人看来有独特的功用。或是图腾崇拜，或是生殖崇拜，或是族类的标识；或是象征男女，祈求生育繁衍，或意味着人自身的永恒，表现一种对安定的愿望，一种对外界的把握。总之，它使人自身在巨大的空间中找到了固定的位置，在时间上显示着永恒。它或许就是原始人面对混沌不开、无法理解的现实世界而又希求把握世界的心理需求的反映，或许就是为了为人自身争一地位。”⁽¹⁵⁾远古人类对自身的表达，是在制陶过程中通过陶器的制作而完成的，把自己的身影留在了陶器上。自我意识的产生推动了这一过程的进行，同时也将自我意识物化在陶器上。

3. 彩陶刻画符号：中国汉字的起源

彩陶上刻画符号与中国汉字的起源有着密切的联系，“其一，陶器为汉字的产生提供了诸多实物摹本；其二，陶器为汉字字形做好了准备；其三，为汉字书写工具的产生作出了重要贡献；其四，为汉字书写风格的确立奠定了基础。”⁽¹⁶⁾彩陶被称为是远古时期的“文

件”，彩陶纹饰是我们的先民对自己周遭事物的表达，把自己看到的自然界的事物用画笔绘制在陶器上。或许当时的这种生产活动在无意中为中国象形文字的出现做好了社会实践的准备工作。文明是一种积累，是千千万万远古劳动者用汗水创作的。

在我国史前时期文化遗存中，比如西安半坡、临潼姜寨、青海柳湾等遗址均发现陶器刻画符号，它们属于仰韶文化、马家窑文化。郭沫若先生在《古代文字辩证的发展》中说：

“彩陶上的那些刻画符号，可以肯定地说就是中国文字的起源，或者中国原始文字的孑遗。”尚民杰先生认为，这些彩绘符号是制陶工匠们留下的一种不定型的表示一种临时意义的特殊标记，可能是为了调节某种生产秩序而做，是在彩陶器大规模制造的情况下制陶业内部不同劳动分工的产物，绘制时带有极大的随意性，是纹饰抽象化的顶点。⁽¹⁷⁾王震中先生认为那些较有规则的或笔画较多的符号，可能是制陶时为了表明处于某一生产环节上的某一组陶器的件数⁽¹⁸⁾。至于同墓出土的器物上的记号往往有好多种的情况，他认为需要考虑到制陶者与使用陶器者的区别，尤其那些大量的较为特殊的符号，可能是制陶者的特殊标志⁽¹⁹⁾。

三、自然环境角度

在马家窑文化的彩陶中有许多反映自然环境的纹饰，比如波浪纹与旋纹。这两种纹饰是比较具有代表性的对水描绘的纹饰，特别是波浪纹是对水动态的写实风格的描写。旋纹则不断的呈现出抽象化的趋势，体现了当时河流奔腾而下的磅礴气势，说明这时期甘青地区气候潮湿、降水丰富。还有一些回形纹也称雷纹或

螺旋纹，可能是当时原始先民对雷电的一种顶礼膜拜，雷电之后的降雨浇灌了农作物，丰沛了河流。像一些圆形纹、锯齿纹、万字纹，有可能有太阳崇拜的观念存在。太阳代表了光和热，特别是在黄河上游发现的诸多考古学文化中都发现这种圆形纹。⁽²⁰⁾ 青海柳湾墓地共出土679件画有彩绘符号的陶器，其中圆圈形符号59件，十字形符号116件，万字纹符号26件，圆点形符号13件⁽²¹⁾。蛙，这种两栖动物多生活在温暖潮湿地区，以昆虫为主要食物，具有极强的繁殖能力。蛙纹彩陶贯穿于整个马家窑文化时期。说明当时甘青地区河流众多。

自然环境影响着远古马家窑先民的思维，使他们在制陶过程中，将这种意识表达了出来。这种人与自然的相互作用在史前文明中表现的格外突出。我们通过对先民留下来的器物进行研究，可以依稀看到马家窑文化时期人们周围的自然环境，也就可以理解自然力是如何进入史前人类的意念中。人与自然的关系，在远古时期是以人的顶礼膜拜来表现的。这是生存、生产的需要，也许先民会用自己制作的精美的彩陶来向自然表达自己内心的情愫。他们适应了自然环境，自然环境为他们提供了生存的必需品，而制陶却是他们自己在创造。他们创造了高于自然存在的彩陶，同时彩陶也携带着大量自然因素，这些因素是先民对自然环境的感知与感恩。墓葬中出现大量的彩陶随葬，或许说明生者希望用绘有自然神明的彩陶来保护逝者，而其中的内涵也许是逝者生前告诉他们的子孙。彩陶所折射出的远古文化遗产，在这生与死的祭奠中得到完美的体现。对自然的感情也就人格化了，对祖先的感情随之带有浓郁的地域环境色彩。彩陶就成了这种人与自然

生生不息的交融关系的结晶。

马家窑文化中陶器不断变大，盛放的东西越来越多，说明生存规模在扩大。“生产量决定了史前储藏器的大小与数量。虽然储藏器不是唯一的原始经济信息载体，但它们却是最直观的量化物，这一点原始农业生产工具是无法达到的。如果对陶制储藏器的容积、数量进行研究，得到与当时社会生产情况相近的数据也是有可能的。”⁽²²⁾ 这和历史上该地区的自然环境有非常重要的关系。温暖的河谷地区、森林边缘潮湿地区、河流两岸的二、三级台地，这些自然地理环境构成了孕育马家窑文化的良好外部环境。

(1) 郎树德、贾建威：《彩陶》（遥望星宿：甘肃考古文化丛书），敦煌文艺出版社，2004年，第101页。

(2) 《中国大百科全书·考古卷》，中国大百科全书出版社，1986年，第302页。

(3) 谢瑞琚：《马家窑文化渊源试探》，中国大百科全书出版社，1986年，第369页。

(4) 王大有、王双有：《图说中国图腾》，人民美术出版社，1997年，第40页。

(5) 王大有、王双有：《图说中国图腾》，人民美术出版社，1997年，第40页。

(6) 王大有、王双有：《图说中国图腾》，人民美术出版社，1997年，第104页。

(7) 何星亮：《中国图腾文化》，中国社会科学出版社，1992年，第37~39页。

(8) 王仁湘：《我国新石器时代花瓣纹彩陶图案研究》，《考古与文物》1989年第1期

(9) 王仁湘：《我国新石器时代花瓣纹彩陶图案研究》，《考古与文物》1989年第1期

(10) 徐建融：《彩陶纹饰与生殖崇拜》，《美术史论》1989年第4期。

(11) 王巾：《马家窑彩陶艺术中生殖崇拜观

念的表现》，《美与时代》（下半月）2008年第11期，第103~105页。

（12）阿朝东：《从青海柳湾人像彩陶壶谈人类祖先崇拜现象》，《青海民族学院学报》1997年第3期，第34页。

（13）叶舒宪、萧兵、【韩】郑在书：《山海经的文化寻踪：“想象地理学”与东西文化碰撞》，湖北人民出版社，2004年，第1463~1465页。

（14）程金城：《远古神韵：中国彩陶艺术论纲》，上海文化出版社，2001年，第159页。

（15）程金城：《远古神韵：中国彩陶艺术论纲》，上海文化出版社，2001年，第159~160页。

（16）林少雄：《洪荒燧影——甘肃彩陶的文化意蕴》，甘肃教育出版社，1999年，第164页。

（17）尚民杰：《柳湾彩绘符号试析》，《文博》1988年第3期，第31~37页。尚民杰：《柳湾彩绘符号试析》，《考古与文物》1990年第3期，第

31~37页。尚民杰：《柳湾彩陶的两个问题》，《史前研究》1990年~1991年，第212页。

（18）王震中：《从符号到文字——关于中国文字起源的探讨》，《考古文物研究——纪念西北大学考古专业成立四十周年文集（1956~1996）》，三秦出版社，1996年，第160页。

（19）陈晓峰、马清林等：《马家窑类型彩陶黑、白颜料的X—射线衍射分析》，《兰州大学学报》（自然科学版）2000年第2期，第54~58页。

（20）段小强：《马家窑文化》，文物出版社，2011年，第139页。

（21）青海省文物管理处考古队、中国社会科学院考古研究所：《青海柳湾》（上册），文物出版社，1984年，第159~165页。

（22）张迪：《西北大学学报》增刊 2009年第39卷，总第158期，第388页。

从仰韶文化到马家窑文化的嬗变

——庙底沟类型、石岭下类型试比较分析

◎ 张迪

根据考古发掘资料可知,在甘青地区早于马家窑文化且与马家窑文化类型关系最为密切者当属仰韶文化,其分布以渭、汾、洛诸黄河支流汇集的中原地区为中心,北到长城沿线及河套地区,南达湖北西北部,东至豫东一带,西到甘青东部^①。据放射性碳素断代并经校正,年代约为公元前5000~前3000年,属新石器时代晚期至铜石并用早期。

马家窑类型分布较为广泛,东起甘肃东部清水县,西至青海贵南县,北进入宁夏南部,南达四川阿坝汶川县。目前经过试掘或正式发掘的主要遗址有:甘肃永登蒋家坪、兰州王保保城、东乡林家、永靖范家村、青海大通上孙家寨、民和核桃庄等十几处遗址^②。

一、庙底沟类型的历史阶段与分布区域

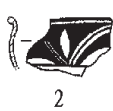
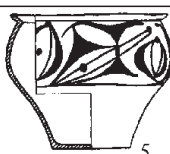
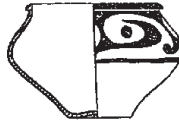
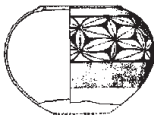
甘肃境内的仰韶文化主要分布于渭河、泾河上游流域、西汉水流域及白龙江中游流域。经正式发掘含有该阶段遗存的遗址有天水赵师村、西山坪、秦安大地湾、王家阴洼、武都大李家坪等。这些遗址的文化面貌同陕西境内仰韶文化半坡类型相似或者基本相同,差别不大,应可归为同一类型^③。

庙底沟类型为仰韶文化迅速发展的阶段,除渭河上游、西汉水、白龙江中游流域外,甘肃中部黄河沿岸、洮河流域及青海东北部的民和、循化等地都发现有该阶段遗存,经发掘或试掘含该阶段遗存的遗址有大地湾、师赵村、西山坪、大李家坪、礼县高寺头、民和阳洼坡等。陶器可分泥质灰陶、细泥红陶、夹粗砂黑陶、细泥黑陶四种陶系,其中以泥质红陶为主。常见的器型有曲腹盆、曲腹碗、双唇小口尖底或平底瓶、宽肩小平底瓮、大口缸、折肩浅腹圆底釜、盆形甑等,纹饰有绳纹、线纹、划纹、附加堆纹及彩纹。庙底沟类型的彩陶已处于仰韶文化彩陶工艺的鼎盛时期,多为红地黑花,还出现少量的白衣彩陶,花纹母题主要以圆点、勾叶、弧边三角及曲线组成的带状纹饰为主,还有垂帐、豆荚、花瓣、网格等纹样,花纹繁复华丽且富于变化,此外有鸟纹、蛙纹、鱼纹等动物图形^④。

我们知道,仰韶文化是地处黄土高原的一种农业文化,这种地理环境和生存方式是产生和发展彩陶的优良条件。在早于仰韶文化的老官台文化时期,渭水流域已出现了彩陶的萌芽,以后一直到仰韶文化中期,关中、豫西和晋南地区,一直保持着彩陶发展水平最高的优势。在整个仰韶文化范围内,这一地区是彩陶发达的中心;在地理位置上,它也是仰韶文化的中心地区。基于这两点,根据文化传播的一般规律,庙底沟类型彩陶向周围辐射传播,影响所及已超出了仰韶文化范畴,几乎遍及黄河流域,南已至长江流域。如此大幅度的传播,成为仰韶文化的重要特征之一。

庙底沟类型彩陶向各地传播的途径是不尽一致的,所产生的结果也因各地情况而各不相



	东庄类型 早期阶段	东庄类型 晚期阶段	庙底沟类型 早期阶段	庙底沟类型 中期阶段	庙底沟类型 晚期阶段
豫晋 西北 西南 区	 1	 2	 3	 4	 5
陕甘 青地 区		 6	 7	 8	  10
北方 地区			 11	 12	 13
地区 豫中 南			 14	 15	 16
地区 河北				 17	 18
地区 海岱 江淮			 19	 20	 21
江汉 地区			 22	 23	 24

图一 庙底沟时代各地区的花瓣纹彩陶盆

1~2. 仰韶文化东庄类型；3~5. 仰韶文化庙底沟类型；6. 仰韶文化史家类型；7~10. 仰韶文化泉护类型；11~13. 仰韶文化白泥窑子类型；14~16. 仰韶文化阎村类型；17~18. 仰韶文化钓鱼台类型；19. 大汶口文化；20~21. 崧泽文化；22~24. 大溪文化。

同。庙底沟类型彩陶在向仰韶文化内部各地区，即第一层次地区传播时，是直接传播。因为第一层次传播地区的关中西部和甘青地区、内蒙古河套和冀西北地区、豫中地区和江汉地区北区都紧绕在庙底沟类型分布区的周围。这种直接传播，或沿黄河和汉水而下，或溯渭水和汾河而