

图像学视域下的敦煌壁画飞天形象研究

周雯

山东师范大学，中国·山东 济南 250000

摘要：敦煌壁画是敦煌石窟艺术的一部分，是位于中国敦煌石窟内壁的绘画艺术作品，敦煌飞天是敦煌壁画中极具标志性的艺术形象，承载着独一无二的符号特征，作为我国宝贵的文化遗产，飞天图像不仅蕴含了丰富的物质与精神文化价值，还从多个角度深刻展现了制度文化的内涵，广泛涵盖了历史、民俗、宗教及艺术等诸多领域。对这些图像进行深入的研究探索，具有极为深远的社会现实意义。本文旨在运用潘诺夫斯基的图像学理论框架，从三个递进的层次出发，对敦煌飞天壁画的主题构思、结构布局、色彩运用及图案设计进行全面而细致的解读与分析，旨在挖掘地域性风土彩画背后深层的文化意蕴，并梳理出社会文化与世俗文化相互交融的历史轨迹。

关键词：图像学；敦煌壁画；飞天形象

【作者简介】周雯（2001-），女，湖南益阳人，在读硕士，山东师范大学舞蹈编导专业。

0 引言

“图像学”的概念最初见于瓦尔堡的《费拉拉的斯基法诺亚宫中的意大利艺术与国际星相学》一书。20世纪中期,现代图像学奠基人潘诺夫斯基在其专著《图像学研究》中,对图像从表象至本质的演变进行了透彻的阐述。他在这本书中,将图像学划分为三个层次:首先,是解读图像的直接、自然意义,这涉及识别画作中诸如人物、动物、植物等自然元素的形态与轮廓;其次,是发掘并阐释图像背后蕴含的传统隐喻或象征意义;最后,也是最核心的目标,是探索图像的深层意蕴或本质所在,这构成了图像学研究的终极追求。敦煌,位于丝绸之路的关键节点,是中西方文化在此交汇融合的咽喉之地,佛教东传促莫高窟开凿,敦煌壁画应运而生。敦煌壁画是莫高窟洞窟墙壁上的璀璨装饰,作为兼具艺术与技术双重特质的图案构成,它们展现了独特的地域文化风貌。这些壁画以其稳定的构图和丰富的绘制主题,成为探索不同朝代民俗风情、经济发展、思想观念和艺术风格的重要窗口。“将具体的艺术作品融入人类生存环境的广泛联系中,探讨其在客观现实与主观意识相互交织作用下的独特位置”,这将成为敦煌艺术文化研究领域的一项重大进展与突破。

本文运用图像学方法探析敦煌壁画中飞天形象的存在形态及其蕴含的人文内涵,同时系统性地梳理飞天形象所处的历史脉络与文化背景,以全面理解其产生的历史动因。从图像学三层次框架阐释飞天形象的内涵,以前图像志的方法详尽描绘飞天形象的基本特征,再借助图像志的分析框架,追溯并解析飞天形象中纹样的文化渊源与历史背景,最后,运用图像学的理论工具,深入剖析这些纹样所蕴含的象征意义与文化价值,以期全面而深刻地推进对敦煌壁画飞天形象的理解与研究,从而进一步深化对敦煌壁画飞天形象的研究层次。

1 飞天形象的前图像志描述

1.1 敦煌壁画的整体构图

敦煌壁画,作为敦煌石窟艺术的瑰宝,布

于中国敦煌石窟的内壁之上,它是以精湛的石粉彩绘技艺精心创作而成。敦煌石粉彩绘,作为历史悠久的绘画形式之一,自汉晋时期便在敦煌及其邻近地域广泛流传。自公元4世纪起,随着佛教向东传播与道教向西扩展的浪潮,敦煌地区迎来了石窟开凿与造像彩绘活动的蓬勃发展。在此过程中,石粉彩绘技艺在继承汉晋传统的基础上,融入了印度与西域的绘画风格与技巧,实现了技艺上的显著进步与飞跃。敦煌壁画内容丰富,展现神祇形象、活动及其与人的关系,寄托愿景,抚慰心灵。壁画人物分神灵(佛、菩萨等)与俗人(供养人、故事人物),均源于生活但各具特色。俗人形象洋溢着浓厚的生活气息,鲜明地反映了各个时代的特征;而神灵形象则显得相对稳定,融入了丰富的想象与夸张的元素。在服饰方面,俗人多穿着汉人的传统服饰,而神灵则保留着异国的衣冠特色。至于晕染技法,世俗人物采用的是中原地区的传统方法,而神灵则运用了西域特有的凹凸法,但这些特征随时代变迁而处于动态变化之中。

与造型形象密切相关的是变形手法的运用。敦煌壁画传承了传统绘画的变形技艺,成功塑造了一系列生动逼真的人物、动物及植物形象,展现了极高的艺术造诣。在不同的历史时期,伴随着审美观念的多元化发展,敦煌壁画中的变形程度与具体手法亦呈现出鲜明的时代特征和个性化风貌,成为了研究造型艺术演变的重要对象。早期作品变形较大,充满浪漫主义色彩,形象特征在作品中表现得尤为鲜明突出,特别是在隋唐之后的作品中,变形现象相对减少,而立体感显著增强,写实风格愈发浓厚。对于变形手法的分类,主要存在两种形式:一种是夸张变形法,该方法基于人物原型,依据一定的美学规律进行有规律的变化处理,具体表现为拉长身形比例、加粗肢体结构等;另一种是风格化的变形,如通过特定的线条和色彩运用来塑造特定的形象特征。这些变形手法共同构成了敦煌壁画独特的艺术魅力。

1.2 飞天形象的造型图案

飞天的起源最早可以追溯到印度,然而,

敦煌的飞天艺术形象乃印度文化、西域文化与中原文化深度交融、共同滋养的产物。它代表了在长期的文化交流与融合过程中，佛教、道教、西域以及中原的飞天形象相互借鉴、融合，从而形成了独具中国文化特色的飞天艺术表现形式。在佛教语境下，飞天被视为乾闥婆与紧那罗的化身，其中乾闥婆负责在佛国散布芬芳、供奉花卉与珍宝，栖居花海，翱翔天界；而紧那罗则专职于佛国演奏音乐、载歌载舞，却缺乏飞翔于云霄的能力。随着乾闥婆与紧那罗的融合，其性别与职能界限逐渐模糊，两者合而为一，催生了飞天这一艺术形象。早期在天宫演奏音乐者被冠以“天宫伎乐”之名，而后期手持乐器、载歌载舞的形象则被称为“飞天伎乐”。敦煌飞天形象不依赖翅膀或羽毛，仅以飘逸的衣裙与飞舞的彩带便能在云彩中自由翱翔。其形象一部分继承于本民族的艺术传统，并在此基础上，广泛融汇了外来的飞天艺术，丰富多样，变化万千。

敦煌壁画中的飞天形象伴随着十六国时期敦煌洞窟的开凿与建设而逐渐崭露头角，直至元朝末期，随着石窟工程的最终竣工，该艺术形式逐渐步入衰退阶段。在这一特定的历史时期，伴随着王朝的更替、政治权力的转移、经济的显著增长以及中西文化交融的不断深化，飞天艺术形象、体态表现、意境营造、风格特征乃至其内在情感意蕴均经历了持续且深刻的变迁与丰富，展现出极为多元且独具特色的艺术魅力。其演变历程与敦煌艺术整体的发展脉络大致相契合，可系统地划分为“萌芽兴起期、创意发展期、繁盛鼎盛期，以及衰退没落期”这四个历史阶段。

在长达170余年的十六国北凉至北魏时期，敦煌飞天艺术形象主要受到了源自印度及西域地区飞天艺术风格的显著影响，从而在宏观上展现出了典型的西域式飞天特征。然而，值得注意的是，这两个历史时期的飞天形象在表现上亦存在一定的差异性。就现存的、数量有限的北凉时期莫高窟遗迹而言，飞天形象多见于窟顶平棋岔角区域、藻井装饰部位、佛龕顶部边缘地带，以及本生故事画中主角的头顶上方

等关键位置，这些发现为我们提供了深入探究该时期飞天艺术风格变迁的重要线索。特别是第275窟北壁本生故事画中的主要人物头顶上方所绘的几身飞天，鲜明地彰显了北凉时期的独特艺术风貌。这些飞天的造型与艺术特色具体表现为：其头部装饰有圆光，脸型呈椭圆形，鼻梁挺直，眼睛大而明亮，嘴部与耳部相对较大，佩戴着环形耳饰，头发或束成圆髻，或戴着以蔓草或印度五珠宝冠为装饰的发饰。它们的身材相对粗短，上身常常半裸，腰部紧束长裙，肩部披挂着宽阔的巾帛，整体形态宛如“U”字形，双脚上翘，姿态或分或合，似乎正在凌空飞翔，却又带有一丝笨拙与下坠感，其“U”形的身躯显得有些僵硬，缺乏圆润感，在微弯之处还能隐约看到印度石雕飞天的影子。这些飞天因采用了晕染技法，使得鼻梁与眼珠因色彩变化而呈现出白色，该特征在造型构成、面部表情刻画、姿态展现、色彩搭配运用以及绘画技法运用等方面，均展现出了与西域地区龟兹等石窟中的飞天形象高度相似的特征，体现了两者在艺术表现上的密切关联。进入北魏时期，莫高窟飞天的描绘范围得到了扩展，不仅出现在说法图中，还延伸到了佛龕的内侧两侧。北魏时期的飞天形象，虽仍保留有西域式飞天的某些特征，却已显著地展现出向中国画风格靠拢的转型迹象。其面部轮廓经历了由丰满圆润向细长优雅的转变，五官特征鲜明且分布匀称，鼻梁挺拔，唇形小巧精致，整体呈现出高度的和谐与协调性。在头部装饰方面，或可见环绕的圆光，或佩戴镶嵌有五颗宝石的华丽冠冕，或以圆润的发髻束发。飞天形象的身材比例逐渐趋向于修长，部分个体的腿部长度的显著增长，甚至达到了腰身长度的两倍之多。在飞行姿态的展现上，飞天们呈现出更为丰富多样的形式，有的悠然横渡虚空，有的振臂高飞，有的合掌缓降，展现出一种豪迈而洒脱的气势，宛若翱翔于天际的飞鹤。飞天所经之处，伴随着片片芬芳花瓣的洒落，营造出一种“天花纷飞，充盈虚空”的诗意盎然氛围。至于最具北魏风格的飞天形象，则可见于第254窟的北壁之上（详见图1）。



图1 北魏飞天

从西魏至隋代约 80 年间，敦煌飞天艺术进入革新期，佛教天人、道教羽人、西域飞天与中原飞仙元素交融，形成独特中西合璧风貌，展现出鲜明的个性与特色。在西魏时期，莫高窟飞天绘制的位置与北魏基本保持一致，但出现了西域式与中原式两种风格。西域式飞天在北魏基础上进一步创新，比较显著的变化为乾闥婆开始抱乐器飞翔，紧那罗天宫伎乐也翱翔天际，两者融合成后来的散花飞天和伎乐飞天。其艺术上的标志性成就，突出表现在第 249 窟西壁佛龕内侧顶部的四尊伎乐飞天形象上（参见图 2）。与此同时，中原风格的飞天形象开始逐渐显现其独特魅力，这一转变很大程度上要归功于东阳王荣在瓜州（也即古代的敦煌）担任刺史时，成功地将洛阳的中原艺术风格引入到了这一地区，从而创新了飞天形象的表现手法。此类飞天形象实现了道教飞仙与佛教飞天元素的精妙融合：道教飞仙元素中，去除了羽翼的设定，代之以裸露上身、佩戴精致项链、身着飘逸长裙、肩披绚烂彩带的形象特征；而佛教飞天元素则摒弃了传统的圆光装饰与印度式宝冠，转而采用束发成髻、佩戴道冠的崭新形象呈现。这一融合不仅展现了两种宗教文化的深刻交汇，也体现了艺术创作中对于传统元素的创造性转化与融合。在人物形象塑造上，它们采纳了中原地区流行的“秀骨清像”风格，身形修长，面容清秀，嘴角微扬，展现出一种独特的韵味。以第 282 窟南壁上层十二身飞天为代表，他们束双髻裸上身，长裙彩带，以大开口横弓字形飞行，逆风起舞，奏琵琶、阮弦、箜篌，天花旋转，云气缭绕，飞天身姿轻盈，自由穿梭太空，尽享欢乐。

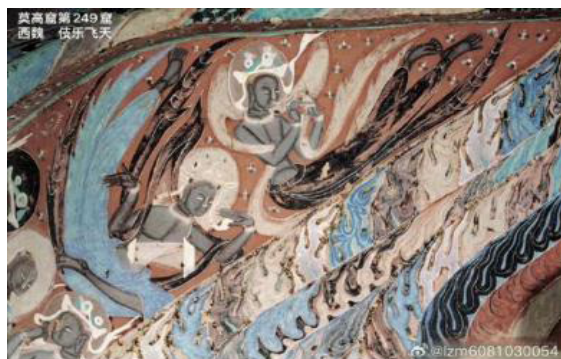


图2 西魏飞天

北周是中国大西北地区由鲜卑族建立的一个少数民族政权。尽管其统治年限不长，却在莫高窟留下了众多石窟的建造痕迹。鲜卑族的统治者深谙佛教信仰，并与西域保持着友好往来，这一变化促使莫高窟的飞天形象再次焕发出西域风格。这些新涌现的飞天形象，在创作上深度汲取了龟兹、克孜尔等石窟飞天艺术的精华与独特之处，表现为圆脸、体健、腿短，头戴圆形光环，配以印度式样的宝冠，上身裸露，胸部丰满，肚脐圆润，身着长裙，肩披飘带。尤为显著的是，它们的面部与身体运用了凹凸晕染技法，但因年代久远而色彩变化，形成了独特的“五白”效果：白棱、白眼珠、白鼻梁、白眼圈、白下巴。它们的飞行姿态展现为向外展开的“U”字形，体态显得短而结实，动作质朴无华，与莫高窟北凉时期的飞天绘画风格颇为相似。然而，与北凉时期相比，此时的飞天形象更为丰富多样，新增了许多乐舞飞天。最能体现北周飞天特色的，当属第 290 窟与第 428 窟中的飞天形象（见图 3）。



图3 北周飞天

隋代飞天正处于融合、探索与创新的阶段，不仅在数量上独占鳌头，它们的种类与姿态极

为繁多。隋朝时期，飞天的绘制遍布区域广泛，不仅涵盖北朝时期的传统位置，还扩展至窟顶的藻井周边、窟室内上层的四周，以及西壁佛龕的内外两侧，常以群体形式展现。隋朝飞天风格多样，体现在地域特色融合、面部与身形特征差异、服饰装扮多样以及飞行姿态四个方面，隋代飞天或保留西域特色，或彰显中原风情，或创新融合；其脸型与身材各异，但修长型身材更普遍；服饰从半裸到异域服饰，从无袖短裙到宽袖长裙，头戴宝冠或束发髻，甚至出现秃发僧人形象；飞行姿态自由舒展，不再拘泥于“U”字形。隋朝飞天处于交流、融合、探索与创新的黄金期，向更加中国化方向发展，为唐代飞天融入中国文化奠定了坚实的基础。第 427 窟与第 404 窟的飞天形象（见图 4）最具隋朝特色，为代表之作。



图 4 隋代飞天

唐代约三百年间，敦煌飞天艺术在本土传统上吸纳印度飞天的元素，融合西域与中原精髓，逐步创新并达到鼎盛。历经一个多世纪国内外广泛交流融合，唐代飞天已完全中国化。此时，莫高窟大型经变画丰富，飞天形象主要描绘其中，题材一方面主要展现佛陀讲法、歌舞礼赞等供养活动；另一方面描绘了佛国天界景象，如“西方净土”“东方净土”等极乐世界，飘逸灵动。敦煌石窟唐代艺术被细分为初唐、盛唐、中唐、晚唐四阶段，反映了各阶段社会政治、经济、文化形态。唐代前期飞天艺术奋发向上、自由灵动，其整体形象依然鲜明，展现出修长的身姿与轻盈的姿态，人体比例精准无误，线条勾勒流畅且充满力量，色彩运用鲜

艳且丰富多样，与唐王朝前期时代精神契合，无疑可以被视为唐代飞天艺术的杰出代表，以初唐第 321 窟双飞天壁画最为典范（见图 5）。后期飞天艺术失去前期精神与情绪，服饰淡雅轻薄，人体清瘦朴实，神态平静忧思，中唐第 158 窟《涅槃经变》图上方飞天壁画为代表，相较于唐代前期的激奋轻盈，其飞行姿态已呈现出一定的沉重感。



图 5 唐代双飞天

自五代起至元代止，这一时间段跨越了五代、宋代、西夏及元代这四个重要的历史时期，共计约 460 年之久。在这一漫长的历史阶段中，敦煌飞天艺术虽然在很大程度上承袭了唐代艺术的遗风，但在图形动态的革新方面并未取得显著突破，逐渐陷入了一种模式化的表达方式。相较于隋代的创新多变与唐代的蓬勃进取，这一时期的飞天艺术在技艺水平与风格特征上虽各有差异，但整体上却呈现出一种逐渐衰退的趋势，逐渐丧失了原有的艺术活力与生命力。五代至北宋，敦煌归河西归义军曹氏政权管治。曹氏尊崇佛教，促使其扩建莫高窟、榆林窟，设画院聘名匠，致力于延续唐代飞天的风格，涌现出了一些技艺精湛、风格独特的飞天作品，如榆林窟 16 窟（见图 6）与莫高窟 327 窟（见

图7)的飞天作品。榆林窟16窟为五代早期洞窟,虽缺乏唐代之灵动,显匠气,但装饰性强,两者均发髻高束,眉眼弯大,鼻直唇小,脸型圆润,戴耳环,上半身裸露,饰璎珞镯钏,长裙束腰,赤足露,双手娴熟弹弦,姿态雅致,在一定程度上反映了五代早期飞天艺术高峰及美学价值。



图6 五代飞天



图7 宋代飞天

2 飞天形象的图像志分析

从现存敦煌壁画飞天形象实例分析,敦煌飞天形象的发展在北魏开始兴起,在西魏开始创新,唐代达到鼎盛,五代开始衰落。敦煌地处丝绸之路的关键交通枢纽,其得天独厚的地理位置为文化的交流与融合提供了极为便利的条件。这一优越的地理优势促进了艺术的互通与交融,营造了一个开放包容的艺术环境。在这样的环境下,敦煌的飞天壁画不仅广泛吸纳了西域各地的艺术特色,还在此基础上发展出了独具一格的本土风格,实现了艺术的多元化

与本土化的完美结合。

2.1 飞天形象的形态溯源

纹样,这一装饰性花纹的通称,也常被称作花纹、花样,或是广泛地称为纹饰、图案。深入探究,其本质属性可以从功能基础、符号象征以及审美价值这三个层面进行细致分析。在中国悠久的传统文化里,飞天形象频繁地现身于墓室壁画之中,这一独特的艺术表达形式,寓意着墓室主人灵魂得以羽化升天、追求永恒的美好愿望。与飞天形象相伴出现的,还有各类神仙形象,共同构建了一个神秘而宏大的升仙场景。这一场景在战国乃至更早的墓葬中已有体现,而自东汉以来,随着神仙思想的盛行及早期道教的广泛传播,升仙题材在墓葬艺术中更为常见。

在佛教初传中国的魏晋南北朝时期,壁画中所呈现的飞仙形象,通常被称作飞天,此时,飞天与飞仙的概念尚未形成明确的界限。随着佛教与中国本土道教的不断深入交流与融合,两者在艺术表现层面上的飞天与飞仙形象,逐渐呈现出相互借鉴与融合的趋势。飞天形象逐渐在敦煌石窟壁画中得以集中展现,孕育出了独特的飞天艺术形象,这一形象特指那些在石窟壁画中描绘的飞神,其称谓后来成为了中国敦煌壁画艺术领域中的一个专有术语,凸显了飞天艺术在中国文化中的独特地位及其深远的艺术与文化价值。

从艺术形象学的视角进行深度剖析,敦煌飞天绝非某一特定文化土壤单独孕育的果实,而是多元文化相互渗透、相互交织并共同催生的复合艺术形态。这一形象不仅直观而深刻地映射出古代供养人对浩瀚天空与神秘天神的崇敬与向往,而且其外在形象与内在寓意均随着历史洪流的演进不断发生变迁,这一过程深刻地揭示了当时中国社会的复杂面貌与多元文化相互融合的宏大趋势。敦煌飞天通过细腻的笔触与丰富的色彩,以图像化的形式构建了一个极具神话色彩与幻想成分的审美世界。在这一世界中,飞天形象不仅展现了人类形体美的极致境界,更成为生命力旺盛与蓬勃发展的象征,凸显了古人对生命力量的崇尚与赞美。更深层

次地剖析敦煌飞天所蕴含的内在精神实质，是人类对飞行自由的无限向往与憧憬，是中华民族长久以来飞行梦想的乌托邦式映射，反映了中华民族对于超越现实束缚、追求精神自由的永恒追求。

2.2 飞天形象的色彩配置

古代绘画所采用的颜料种类繁多，基本是由矿土、矿石、植物加工而成。其中不乏宝石级的珍贵矿物或稀罕的植物。敦煌壁画用料较之唐卡、水陆画等比较单纯。敦煌飞天的形象具有身体比例的变形和扭曲，以及华丽多彩的装束和夸张的姿态。这些特点体现了绘画技巧上的尝试和创新，同时也表现了当时人们对于天上神仙形象的审美观念和想象力。

敦煌的色彩配置体系展现了高度的艺术审美与文化意蕴。常见组合包括：朱砂红、土黄与白色，朱砂红象征喜庆，土黄体现大地沉稳，白色增添清雅；花青、松石绿与金色搭配，花青奠定宁静基调，松石绿与之和谐，金色点缀则源自敦煌贴金技艺，增添华丽；天青、密陀色、土黄与铜绿组合，天青展现平和，密陀色源于药材，寓意尊贵，铜绿源自铜器上的绿锈，注入活力而不失风雅；青绿、白色与土黄组合，青绿象征生机，白色与土黄则构成青春、纯洁与稳重的和谐。在处理敦煌壁画色彩配置时，还需特别注意暗部的处理，通过巧妙的色彩运用，使得人物着装显得更加艳丽多彩，同时减小光比以增加画面的层次感和立体感，从而使整个壁画作品更加生动逼真、富有艺术感染力。

3 飞天形象的图像学解释

在社会和谐与经济繁荣的发展背景下，敦煌飞天艺术成为了民族审美文化的一种重要表现。从图像学的视角审视敦煌飞天，需综合地域特色、民众思想变迁以及时代演进等多重维度，结合本土习俗文化，对敦煌壁画中的飞天形象进行深入的图像学分析，从而揭示其象征意义与图像特征之间的内在联系。

3.1 飞天形象展现“轴心时代”思想

从敦煌飞天的各类佛像以及呈现道教意义

的图像可看出其中的佛、道流传。敦煌飞天壁画的内容丰富多彩，涵盖了神祇的形象描绘、神祇活动的展现、神祇间关系的勾勒以及神祇与人类关系的表达。其中，既有庄严神圣的神灵形象，如佛、菩萨等，也有生动鲜活的俗世人物，如供养人及故事画中的角色。这些形象不仅承载着人们的良善愿望，还起到了抚慰人心、净化灵魂的作用。其背后的原因，我们可以在《历史的起源与目标》一书中寻得一些启发。该书提出了一个核心观点，即“人类拥有一个共同的起源与目标，这一共同的基础被称之为‘轴心时代’”。文中指出该文阐述，在公元前 800 年至公元前 200 年间构成了人类精神文明的轴心时期，众多重大历史事件均汇聚于这一时间跨度内：中国有老子、孔子等哲学流派的产生；在古希腊，涌现出了荷马、苏格拉底、柏拉图以及亚里士多德等杰出人物；而在以色列，则出现了犹太教的先知群体；古印度的释迦牟尼佛、龙树菩萨等佛陀……“以后，人类每一次飞跃前，都要回顾这一时期，从中得到精神原动力，达到新的复兴。”敦煌飞天艺术文化可被视为中国艺术发展历程中的一个“轴心时代”的典范。因此，敦煌飞天形象之演变，不仅蕴含了丰富的文化思想内涵，而且旨在复兴并弘扬佛教与道教相融合、多元共生的文明特质，这一过程深刻体现了中古时期文化传承中的人文主义情怀与价值取向。

3.2 飞天形象蕴含人文情怀

飞天文化是敦煌艺术的精髓所在，它不仅是中国壁画艺术的巅峰代表，并深刻地体现了创作者卓越的艺术技巧与深厚的人文情怀。敦煌飞天在艺术塑造上展现出独特的形态：它们并无翅膀或羽毛附身，也不具备环绕的圆光，不直接依附于云朵之上，而是巧妙地利用云层的衬托，主要依赖轻盈飘逸的衣裙与随风舞动的彩带，在空中自由翱翔。这些飞天形象代表着人们的灵魂羽化升天的愿望，它们展现了人们对超越凡尘世界的深切追求及精神层面的升华渴望，巧妙融合了古代道家所倡导的“羽化登仙”理念与佛教中的“天人”形象，深刻体现了中国古代哲学中对于超脱尘俗、追求至

高精神境界的向往。敦煌飞天不仅是一种卓越的艺术创作,更是中国传统文化不可或缺的重要象征,其发展历程生动地揭示了不同历史时期文化交流对艺术形象塑造所产生的深远影响及其逐步演变的过程。敦煌飞天的艺术形象融合了古代中原文化、丝绸之路沿线文化以及印度文化的精髓,彰显出鲜明而丰富的多元文明交融特色,飞天所传递的信息,超越了单纯的宗教虔诚向往,更蕴含了对现实生活美好享受的向往,这种情感流露充满了浓厚的人文主义色彩。

再则飞天壁画与传统音乐有许多共鸣之处,它通过音乐动态引发人们对人性、艺术以及审美的深层次思考。飞天壁画不仅承载着丰富的文化内涵和深厚的历史底蕴,更是古代中国人民宗教信仰虔诚的生动体现。飞天壁画中的飞天形象常被描绘为飘逸、轻盈且自由飞翔的姿态,它们不仅展现了古人对宗教信仰的敬畏与虔诚,更深刻地触及了人性、生命以及宇宙等宏大议题的思考。而传统音乐蕴含着丰富的文化意蕴,通过旋律与节奏的细腻变化,传达了人们对生活、情感以及自然的深刻感悟与细腻体验,能够唤起人们的情感共鸣,使人们沉浸在音乐所营造的意境之中,从而引导人们思考生命的意义与价值,追求更高层次的精神境界。两者在文化内涵上相互呼应,共同构成了中国传统文化中不可或缺的组成部分。在审美价值方面,飞天壁画以其独特的艺术风格和精湛的绘画技艺赢得了世人的广泛赞誉,而传统音乐则以其优美的旋律和丰富的情感表达触动了人们的心灵深处,两者相互补充,共同提升了中国艺术的品位与影响力,为后世留下了宝贵的文化遗产。

在当代社会,敦煌飞天形象不仅承载着丰富的历史文化价值,更被赋予了新的象征意义,它成为了祖国伟大与富强的鲜明象征,深刻体现了国家的综合国力与文化软实力的强劲。这一形象以其独特的艺术魅力,跨越时空界限,向世界展示了中华民族深厚的历史文化底蕴和蓬勃的发展活力。作为甘肃省旅游产业的标志性符号,飞天形象寓意深远,它不仅仅是对甘

肃自然风光的艺术化再现,更是对甘肃旅游资源的全面概括与升华。飞天所展现的,不仅是戈壁滩的辽阔壮美,还有山水间的灵秀温婉;不仅是历史遗迹的沧桑厚重,更有文化积淀的绚丽多彩。这种独特的艺术表达,不仅丰富了甘肃旅游的文化内涵,也提升了其旅游品牌的国际影响力。

飞天形象中蕴含的生机与活力,是对人们追求美好生活的真实写照。它以一种超越现实的艺术形式,激发了人们对美好生活的无限向往与追求,展现了人类共同的精神追求与价值观念。正是这种对美好生活的执着追求,赋予了飞天形象源源不断的生命力,使其在不同的历史时期都能焕发出新的光彩。敦煌飞天形象在现代社会中的意义已远远超出了其作为艺术品的范畴,它成为了国家综合国力、地方文化旅游以及人类精神追求的重要象征,体现了艺术与文化的深度交融,展现了中华民族的文化自信与创新精神。

4 结语

本文运用图像学的研究方法,深入探索敦煌壁画中飞天形象所蕴含的文化信息,旨在通过变换思考路径,从多元化的视角全面理解敦煌飞天形象的丰富内涵,一方面通过大量解读敦煌飞天时期种类,探究飞天形象在纹样类别、色彩组合以及主题呈现上的规律性和独特性,此举旨在揭示并展现敦煌飞天形象在不同历史时期所呈现出的独特特征与演变轨迹;另一方面思考图像来源,结合“轴心时代”理论得出佛教与道教融合思想影响下敦煌飞天壁画中的人文思想与审美追求。对敦煌飞天形象展开多层次认识,运用图像学进行形象图案的研究,为多维度 and 结构化整合敦煌艺术提供了新的思路。

【参考文献】

- (1) 范景中.美术史的形状.I,从瓦萨里到20世纪20年代[M].北京:中国美术学院出版社,2003.
- (2) 唐宏峰.图像学3.0:20世纪图像理论的三个阶段[J].美术,2020(9).

- 〔3〕刘云飞.形式、主题与意义:潘诺夫斯基图像学思想研究[D].杭州:浙江大学,2019.
- 〔4〕朱素素.敦煌壁画中唐代飞天造型表现与应用研究[D].哈尔滨:辽宁师范大学,2023.
- 〔5〕李婷婷.身体表达与文化守正——敦煌壁画乐舞活态传播研究[J].中国舞蹈学,2023(2).
- 〔6〕穆杰.莫高窟第61窟乐舞图像的空间性研究[J].中国舞蹈学,2023(2).
- 〔7〕胡深.图像与解释的互动——论诺曼·布列逊的图像解释理论[J].艺苑,2023(6).
- 〔8〕符鑫.敦煌飞天伎乐在陶瓷釉中的探索与运用[J].陶瓷,2024(1).
- 〔9〕李煜.再叙敦煌“飞天”舞蹈意向背后的文化相悖论[J].黑河学院学报,2022(9).
- 〔10〕陈艳琴.图像学视域下的汉纹锦彩画研究[J].文物鉴定与鉴赏,2023(5).
- 〔11〕许嘉.敦煌北魏257窟的琵琶及飞天乐伎解读[J].黄河之声,2023(11).
- 〔12〕李昊蓉.敦煌飞天图像中的文化研究[J].文物鉴定与鉴赏,2023(19).
- 〔13〕E.潘诺夫斯基.视觉艺术的含义[M].傅志强,译.沈阳:辽宁人民出版社,1987.
- 〔14〕欧文·潘诺夫斯基.图像学研究:文艺复兴时期艺术的人文主题[M].戚印平,范景中,译.上海:上海三联书店,2011.
- 〔15〕愈新天,魏楚.关于雅斯贝尔斯的“轴心期”理论[J].史学理论,1988(1).
- 〔16〕卡尔·雅斯贝斯.历史的起源与目标[M].李夏菲,译.桂林:漓江出版社,2019.
- 〔17〕蔡彦.地域性色彩初探——从敦煌飞天色彩演变谈地域性色彩的成因和演化规律[C].中国流行色协会.当代亚洲色彩应用:第四届亚洲色彩论坛论文集.江南大学,2007.