

# 琴曲《平沙落雁》审美意象的存在方式及其普适价值

武文华

[摘要] 《平沙落雁》是古琴曲中的经典之作，彰显了中国人广泛共有的艺术审美旨趣。不同名家演绎的版本各具特色，值得从音乐美学、艺术哲学、音乐批评等维度进行品鉴。本文基于一度创制（音乐创作层面）、二度演奏（演绎层面）、三度接受（听众接受层面）三个层面，考察《平沙落雁》经典版本给听众带来的审美体验。研究结合中国传统意象美学，分析不同演绎在审美共性与个性上的体现，运用“创化万物、明朗万物”等现当代阐释观念，揭示琴音如何从自然声响（物甲）转化为审美意象（物乙）。进而解析琴音审美意象的存在方式：本体平和、喻体娴雅、喻象缱绻、喻意旷缈。这既是对古琴艺术传承价值的彰显，也体现了中国人在艺术追求中“优美人格”的主体性自觉。

[关键词] 《平沙落雁》；管平湖；张子谦；意象美学；艺术哲学；音乐批评

中图分类号：J601 文献标识码：A 文章编号：1001-5736(2025)03-0082-07

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.03.10

对中国古典乐器和器乐而言，《平沙落雁》是具有厚重艺术底蕴、独特艺术魅力及中国传统审美情趣的美学符号。在中国古汉语的修辞语境中，《平沙落雁》体现了笔者崇尚的艺术主旨——娴雅：“平”在《周易·泰》《左传·庄公十三年》《荀子·天论》中有平坦、平息、安定和太平之意<sup>[1]</sup>；“落”在《诗经·卫风·氓》《论衡·知实》《左传·昭公七年》中具有对某种庄严典礼落成之意<sup>[2]</sup>。这种古典修辞的审美立意描绘了临水之畔的沙洲美景，修饰了随季候迁移、鸣声和顺的“雝雝”之状，赋予了《诗经·邶风·匏有苦叶》中寓意甚佳的雁鸟<sup>[3]</sup>符号的艺术美感定位，也为音声比拟“体”“象”间的艺术行为确立了中国式的“闲适中正”的雅乐基调，更彰显了中国先贤们对这类音乐文化符号的审美认知与精神旨趣。这种审美观为本文分析琴曲《平沙落雁》的存在方式及其普适价值奠定了扎实的认知基础。

有《平沙落雁》之名的音乐作品通常指演绎版本成熟且多样的琵琶曲——如有“小平沙”之称的《海青拏天鹅》和有“大平沙”之称的同名曲。<sup>[4]</sup>在热爱古琴艺术的审美主体内心中，琴曲《平沙落雁》具有审美接受的广泛性，故在专业表演领域内或坊间的自娱行为中流传、沿袭了众多的演绎版本。笔者由此特选其中的两种经典演绎音像——有“北平沙”之称且谱自《琴学丛书》的管平湖（被认为是极具代表性的现代琴坛六家之一）<sup>[5]</sup>演奏版（以下简称“北管”）；有“南平沙”之称且谱自《蕉庵琴谱》的张子谦（“今虞琴社”创始人之一，被认为是具代表性的现代琴坛六家之一）<sup>[6]</sup>演奏版（以下简称“南张”）。“北管”“南张”的历史余音有着延绵不绝的美感示意，审美意象的主体观照、解析活动以此展开。

沉思一种审美对象的艺术美感，感悟审美对象的存在方式，思考表象与本质问题，并于文本

书写中阐发相关的主体审美体验，是审美受众依照自身感性经验、凭借一定的主观审美判断能动而形成的一种对艺术实践状态的主体性自觉，人们口头禅般的“有一千个读者，就有一千个哈姆雷特”得以成就审美品鉴话语存在方式的某种共识性。如果想沉浸在审美品味中并积极探寻“北管”“南张”《平沙落雁》的主体听觉美感现象，合理阐述审美本质作用下相关主体化的审美接受经验，人耳听觉的直觉审美判断力作为寻音、探美的前提，需要关注以下要义：一是读“志言”处“至战国时，雅乐废而淫乐兴，尚铿锵坠靡之声，而厌和乐深静之意”<sup>[7]</sup>的朱氏文字，可深感雅乐具备“和乐深静”的审美特质。“北管”“南张”的古琴音声对作品立意及其诠释旨趣而言，均趋同于“和乐深静”的雅乐古意，其情趣充盈的琴音共性对受众审美的接受性而言，充分展现了当代中国审美琴家崇尚、呼唤艺术作品“审美意象”时的某种主体化自觉，指向热衷国乐艺术的普适审美的人文倾向。二是在审美范畴大体一致的定位下，两个经典版本的琴音又存在诸多个性化、具象化的美感表达，各自呈现的音响典范性和鲜明示意性，表征着经典琴家演奏风格在“迥异”“有殊别”艺术情致下的某种主体化面貌。笔者将通过观照角度有所拣选的一度层面的创制关系、二度层面的演奏关系、三度层面的接受关系及意象审美本体性等内容具体展开。

### 一、创制关系中旋律呈示化的繁简与浓淡

中国传统器乐的构曲法，擅长凸显旋律的极致美感，以生发律动为基本要旨。此种旋法意识在世界音乐之林中，可彰显华夏儿女艺术特质的民族审美特长，是一种民族审美普适化的音乐感性倾向，笔者认为，该音响创制所具备的审美优越性，体现了一种与西方作曲的多层化音响观念、加厚式演绎技法截然不同的独特原则，值得国人引以为豪。即便从欧洲中心主义视角看，它被不公正地归入所谓亚洲高文化的身份范畴中。中国

传统器乐的构曲技法，仍在呈现一种非华夏民众难以直观感知的艺术本真特质——自古以来，中国音乐艺术高度注重精细化旋律线条的设计，具备卓越的线性形态建构能力，这种审美取向始终内蕴于华夏民众的主体性自觉中。这种根植于本能的审美热衷，最终使华夏民众的旋律审美范式形成了有别于其他民族同类艺术手法的独特审美特质与个性化导向，包括《平沙落雁》在内的传统乐曲旋法原则，便是这一特质的绝佳例证。

中国传统音乐对旋律精深发展的审美追求，展现出绵延不绝的艺术传统与风范。从听觉审美与批评判断的学科角度看，音乐作品的艺术性以旋律要素为凸显手段，并非意味着狭隘旨趣的、或纯粹、或单薄、或扁平化的单向乐感，对旋律要素的倾向性恰能体现出华夏民族对音乐艺术的旋法追求和品位。中国传统音乐具备极致的美感判断力与创制力，呈现出超越性的旋法之美，这种独特的乐声存在方式，理应获得人们对其审美共识性的普遍认可。中国经典器乐作品正是以这样的存在方式，凸显了高度发达的旋律化思维和精妙绝伦的音响勾画意识，中国传统构曲原则在旋法意识中的美感状态在《平沙落雁》这类古琴作品中已得到完美体现，而中国传统器乐经典化、彰显化的作品形式则映照在国人艺术审美旨趣及其主体性自觉的状态里。

不同于西方音乐在艺术发展中不断追求精确化、理性化的节奏与节拍等呈现方式，中国古琴音乐的旋律呈示化特征似乎更倾向于非格式化的审美诠释手法，不易确切分辨其旋律生发与律动状态的极为特殊的主体化美感情致，此情致亦是对老子“大象无形”观念在音声存在方式上的某种深刻体证与运用。对已适应西洋音乐呈现方式与形制手段的受众听觉来说，在接受古琴音声方面会产生一定的适配差异感，或是在音乐认同感方面会产生某种审美的疏远性与隔阂性，导致审美主体难以瞬间捕获、参透古琴音响的内在意蕴。这说明琴音意蕴恰是在非刻意性的节奏模态下，作为一种敬畏天地与自然万物、自省于本我主体

性而发散的从艺灵性,此高贵的艺术本质展现了非凡绝妙的音乐喻体、喻意的古韵艺道,诠释了中国人艺术审美旨趣中古雅韵致的巅峰态势。

当审美主体的精神品格深度融入艺术形式的审美灵境时,具体音响的本真形态便会呈现出自然抒发、自由徜徉、自得其妙的声音情致。也正因如此,古琴艺术打谱(传谱)所独具的解读的开放性与独特性,构成了古琴作品区别于当代人受西学影响的后现代审美思维判断的核心前提。简约且泛听化的音声接触方式,难以追寻古琴旋律存在方式之妙,正缘于古琴艺术节奏自由多变的性征,音声旋律化状态以弹性、散板速度、即兴而为的姿态出现,加之艺术面貌以哲思学意内涵的深刻化存立于世,故大多数琴曲以定性论域极其宽泛的呈示过程、以琴家自主性的诠释风格,为接受主体带来有宽容度的审美领会性与艺术想象力空间,受众审美体验会在“无限徜徉”的情势下生发出更多的可能性。而那些体现为规则节拍条件的、明晰化旋律呈示方式的琴曲,体量则相对较少,且存在着实际表演诠释的可商榷、可圈点之处。

上述审美意识若对“北管”“南张”所奏的《平沙落雁》以音声旋律程式化状态进行比对聆听,会发觉在浓淡、繁简等外显程度上,“北管”之声有更加鲜明的琴音旋律化特征——充盈的旋律呈示状态,美好的歌咏性,较集中且方整的旋律化篇幅,都造成了旋律表达与主体化程度更为凸显、浓烈的演绎现象。尤其在管平湖传谱《琴学丛书》的第三段中,音声正式凸显之前已有了主体化的细致铺垫过程——乐曲最初以极为短小(约长几十秒)的引述性音声,将一种旷邈、淡远的散板情愫引入,经初步的美感塑形与搭建手段后,带有一定吟唱气质的第二段(特别是该段结尾处)的铺垫功能发挥了审美完型作用,接续了一种可被看作全曲具有相对完整的乐句结构并有起承转合之能势的旋律化,犹如一首美好的西洋咏叹调被奏出,这种“中式咏叹”能够对接接受主体的审美期待给予高度的契合感与审美愉悦,直

接为追随音响生发情状的听众在美感神思与艺术想象空间上,描绘出一种仿佛大雁翩然起舞、人心振奋、纵情讴歌的诗意咏叹场景。而“南”“张”之声针对旋律方面的具体诠释手法,则几乎始终处于“神龙见首不见尾”的点化式音效中,不知不觉间,所闻音响已然融合成一整片的音流状态,不断奔涌前行,受众听觉难以明晰体验其旋律段落的起讫详处,难以确定某种是否具有集中化表达歌咏语气的演奏主体意愿。

## 二、演奏关系中“吟”“猱”“绰”“注”技法的互文与显隐

“北管”“南张”的主体演绎意志与演奏风格均体现了古琴表演美学对古典审美兴味的关切度和聚焦“平和”本体的审美情怀,被极致追索的这种情怀在描摹雁飞、雁落时,显现了音响喻象的某种缱绻气韵的审美意味。缱绻之美使管平湖、张子谦二人的“吟”“猱”“绰”“注”处理手法各有其妙道,且处于各自的琴艺妙境之中。这种综合了演奏感性、诠释理性的古琴技法的美感存在方式,从互文性、显隐性的音声表现关系中不断漫溢而出。

管平湖成才于传统绘画艺术底蕴深厚的家庭,作为一位造诣深厚并享誉世界的中国现当代琴家,其具备非常全面的艺术素养。琴音表现出管平湖善从九嶷派、武夷派、川派等不同琴家名流宗派的风格化上精修的从艺能量。他沉淀着自我习乐意志里的操抚真知。基于对他者、中国民间音乐、打谱传承意识等积极融会的悟道,管平湖不断增益琴品修为,最终形成抚琴、打谱、学术研究等体系化发展的主体性艺术表达方式,古琴表演美学自成一派。

管平湖的技法风格和艺术感染力体现了苏州人士血脉里细腻、敏锐的艺术洞察力和美感表现基础。管平湖不自满于此,并在主体成长环境内多方借助、广泛汲取中国北方都城与民众宽厚的气质特征,融汇九嶷、武夷、川派的艺术表现专

长，因此，他能够表现苍劲坚实、潇洒雄健、峻急奔放、气势恢宏等艺术特点。管平湖对审美意象的主体化做派形成了诸多个体的领悟，特别是受到师父（九嶷派创始人杨宗稷）的琴道影响，使他既能传承南方审美中的细腻、成熟、稳重，又能发扬北方琴派较为刚健的曲风特色。

琴曲《平沙落雁》中的“吟”“猱”指法干练、明快、有力，颇具峻拔、秀雅的神采。如果古琴音声充满流畅、跳跃、方正的吟猱韵味，说明该曲已处于某种生机勃勃的主体艺术情绪中，这是一种相对显性的音乐表达方式，让乐曲多处节奏徐缓的段落能够徐徐脱颖而出，无厚重停滞之感。琴曲《平沙落雁》中的“绰”“注”指法又以非特意显示滑动处理的巧妙诠释性，与“吟”“猱”指法相互交融在旋律之内，共构出某种自然的音响走势。在该谱式的一些当代记谱细节上，管平湖实际演奏的技法处理甚至都有一种果断越过分缠绕化部位的情形，让音响表达最终变成了一种简约化音声，形成了相对隐性的音乐表达式。“北管”之音对“吟”“猱”“绰”“注”处理的显隐手法，彰显了主体性自觉的审美互文性，使人能够感受柔中带刚、绵中蓄力、矫健奇绝的审美风格，体现了极其热情、率真的音乐性格，体现出琴家内在活力四射的演奏情绪。在乐曲《平沙落雁》中，雁姿、雁态被展现得十分优雅与祥和，使听众产生了生动、具象的音乐想象。

作为承继广陵派琴道精髓、为“今虞琴社”的奠基与发展作出了重大贡献的名家张子谦，其对《平沙落雁》的演奏意志，真切流露在具体的演奏实践之中，并未拘泥于广陵派标志性的自由散板风格。其音声生成始终遵循打谱所定的节奏与节拍规律，这种演绎方式从主体性自觉出发，恰好呼应了“入拍的有节奏琴曲”这一审美评价<sup>[8]</sup>，带给人鲜明的审美惊奇。同时，张子谦对该曲“吟”“猱”“绰”“注”等指法的精妙处理，与“北管”音乐方正、明快、富歌咏性的入拍节奏形成对照——受众能清晰感知到，其演奏中蕴含的散板余韵与广陵派的风格底色，早已深植于

他的艺术表达之中，成为无法磨灭的鲜明印记。

这种风韵洋溢的音声色彩让“南张”之音的“绰”“注”情势更加突出，张子谦将琴音的内在张力和有可能形成的旋律歌咏，通过这种“绰”“注”铺陈方式，散化且细腻地诠释为某种超绝、淡然、舒缓又静谧的声音情致，其音响余音伴随着久久盘踞心头的某种神秘感，亦有主体怀古情愫的缭绕态势，因此整体上是一种显性的音乐表达。张子谦对该曲“吟”“猱”指法的处理则要相对隐性化，这种隐性的音乐表达在审美本质上更配合了其“绰”“注”指法的艺术彰显化的存在方式，让全曲在更加精悍的演绎时长中，以一种趋向主体恬淡感的诠释情怀和曲风变化更加微小的主体风格，朝向世界，面对着珍惜琴音的耳朵与心灵，不断展现琴家互文性的审美情怀，最终诠释出国人从艺境界的价值。

版本对比下的“北管”“南张”音声听觉审美，可以宏观地总结为以下特点：前者刚劲、后者绵长；前者跃动、后者徐缓；前者浓烈、后者淡然；前者健硕、后者沉稳；前者壮美、后者秀雅。在笔者看来，这些听觉感悟的修辞语境，都离不开对“吟”“猱”“绰”“注”手法在显隐关系、互文关系上的表演美学主体化呈示。

### 三、特性化音响处理的普适审美意识

“北管”“南张”演绎的《平沙落雁》都蕴含了一种平和、中正的气象，显示了主体向往旷邈古意的音声喻意。无论是管平湖韵味荡漾、一叹三绝、歌唱性显著的旋律化诠释，还是张子谦犹如“从心所欲不逾矩”般心境的浑脱挥洒与按弹风姿，都将娴雅、恬淡、悠远等意境的主体情思，通过琴音、琴韵而全然宣泄。

中国古典知识分子情结浓郁的“士无故不撤琴瑟”所标志的古琴艺道，在“北管”“南张”的《平沙落雁》中，从其音声、曲情、曲境里静谧流淌，它们是怀古意识的一种主体性自觉下的“心志”指向——被全然渗透在每一次主体化抚弄琴

弦的过程性演绎的细节内,演奏主体将作品音声的个性化美感控制在抑扬顿挫、徘徊往复、高低按移、循序转却之间,在整体态势上将演奏美学建立在“敏运作”“闲心境”的主体情格之中,切磋琢磨般地对琴音的微妙性、繁复性、神思感给予了尽可能多的审美诠释空间。这些音声喻象明确地向世人展现了中国古典知识分子心中“大雁栖居于净沙间”的意象之美,使绝尘弃俗的美感形态在名家每一种弄弦技巧的使用中,表现出无尽的审美雅趣,这是主体间性里不可复制的佳美音质之维。对雁栖之态的艺术塑造,以生动鲜明、精细入微为要,其艺术诠释了中国人艺术审美旨趣和人文归属感,作品广义上建构了中国人极致追求旷逸品格与人文情趣的共识感。

经典演绎版本的细致、细腻化操琴细节在两首作品中不可尽述,作品的音乐之美在本质上体现为音声“类对象物”的存在方式。曲中一个音声奇特之点,这不仅是展现《平沙落雁》艺术特性化处理的审美高光点,也是全曲唯一的全然休止处,它鲜明地体现了声音艺术的寂静之美。在笔者看来,这种美感符合《道德经》中有关“大音希声”的审美意境所指——以临时失却任何现实琴音的留白式绝美状态,彰显一种非死寂般的纯然审美情致。这既是一种沉静又涌动的音声存在方式,又是一种内在生命力潜流于时空表象的琴道存在方式。这种潜流性让古琴音声暂时全然停顿,使古琴的生命力巧妙处于一次“深呼吸”中。此种手法的目的,也仿佛让更多的“氧气”注入乐曲音声,形成新生命的发轫契机。此音响空白部位让笔者陷入审美沉思,继而不停比对“北管”“南张”历史音声的“收放”细节处理,以感受他们主体性自觉中不同的审美表达意志。

首先,管平湖对这个休止节奏的处理不是特意或强调性地演绎,使受众在欣赏时稍不留神就会忽略这种稍纵即逝的留白感,继续顺着刚健、雅致的乐声跟进主体的审美联觉活动;张子谦对这个留白之处的处理手法是明显且特意给出了一个较为夸张的操弄姿态,音响停顿的演奏意志非

常鲜明,似乎有某种决绝感,受众会在他的演绎中明确感受到一种戛然而止的收拢情势。其次,管平湖对这个留白之处未给出太多音色、速度、力度和心气、耐性、性格等主体呈示或变异化的对比度,他让这个暂时的音响停顿以顺滑、前后统一的“镶嵌”姿态,体现在音声呈示情致的整体演奏面貌中,以无断裂感、无失重感和无音响落差感的音声意象示人。管平湖收放意识形成的前后音响的联合效果就较为流畅,主体演奏情绪也无较大差异,全曲艺术效果呈现出悄然旋变的整体态势;张子谦的手法则在收放间形成了被突然打断的语气错愕感,留白前后的音响性格也有某种画风突变的审美意味,其演奏时一划间的动作幅度较为剧烈和直接,这与乐曲原本维持的恬淡音声风格形成了强烈对照,音响前后的表达殊别感也更为突出。

从对全休止处的两种艺术处理方法看,古琴名家所诠释的琴曲休止状态的寂静之美完全取决于演奏家对作品美感的释放空间、审美诠释的理解与品味。音乐留白意识对主体的演奏诠释是否得体与合宜,也在于其音响的最终呈现是否真正具备美感的自洽性。

管平湖在空拍上形成了丝滑过渡的处理状态,让他的表演美学沉浸在曲风统一、滚拂审慎的主体情境内;张子谦在空拍处的演绎大胆随性,其处理方式赋予音乐以强烈的可塑性艺术张力,令人直观领略到独特的审美冲击力。“北管”“南张”在这个特性化的音响处理中体现的审美意识及其表达,不仅是见仁见智的美感诠释性问题,也是主体差异中涌现出的艺术共性问题。二者在演奏中所采用的表现手法,均为听众所认可与接纳的艺术表达范式。诸位名家自成一派的演奏风格,不仅赋予作品出神入化的演绎美感,更使其蕴含了独特的审美意趣。他们带给听众的审美体验各不相同,但听众由此获得的细腻真切的感觉性认识却具有相近的深刻度,折射出传统艺术一脉相承的精神内核,充分展现了中国人对艺术审美的旨趣与眼光。

#### 四、构型关系中从“物甲”到“物乙”的审美悠游

在品鉴“北管”“南张”《平沙落雁》经典演绎的珍贵历史余音时，接受主体会在听觉审美的过程中产生经验的现象，又有其审美共相与殊相的相应存在方式。南柔、北刚的审美殊相，本身就是主体个性展示的具体化表征问题，因为艺术本质是不一而足且各有其审美情趣的。追寻共相审美的方向，人们又会深切感受到该乐曲演绎的整体性，契合中国传统意象美学论域，特别是现当代阐释语境下援引宗白华先生对审美意象本体论式的“创化万物、明朗万物”“鸢飞鱼跃、活泼玲珑”等传统审美主张。

按照叶朗承继宗白华、朱光潜之意象学统的启示要旨，意象之美是从“物甲”到“物乙”的一种主体化的生成结果<sup>[9]</sup>。《平沙落雁》作品之“物甲”，是自然界翱翔、栖息于净沙坦洲的大雁或雁群，是主体临近雁飞、雁落于佳美良地的一种赏心悦目之情，当主体触景生情、情动于中时，沙洲雁群、翩然翔落具象化在主体内心中便逐渐脱离了自然之物的生成本然，瞬间感性地转向某种分有形式，这种分有形式同时具有本体论价值的创化能动及照亮能动，这些本体论意义的能动能够让主体演绎的实创音声勾画出一个内在的、鲜活的艺术时空，最终完成从自然生成本然去不断质变为艺术本质化表达的主体化审美路径，也即是一次审美意象生成机理的完形之为<sup>[10]</sup>。意象之美是一种主体审美的完形过程，这在审美哲学中也是一个重要概念，因此，这种认知反映的是当代思维对传统意象美学的从“物甲”到“物乙”命题的跟进研究意识。

具有艺术美感的音响，其艺术本质是一种活泼、清澈、澄明、精致的生命力度和蓬勃状态，又是一片生机盎然的美感构成态势，音乐作品以此彰显艺术鲜活的生命样式。“北管”“南张”演绎的《平沙落雁》便是如此立美的，在二人具体

演绎的个性特征和审美差异性，让受众领略到名家在艺术情趣、情志、情势间诠释音声的主体性差异，感悟到其音响神韵、气度、风骨的卓尔不群的审美性。音声刻画雁鸟时，是群，是单？是翔，是落？是落定前的迅猛作势，还是落地后的渐歇感？雁之鸣叫模拟是形似，还是神似？是隐喻的，或是鲜明的、突出的？笔者认为，管平湖的诠释具有“北之俊凤”般的劲朗感与清越感；张子谦的诠释具有“南之祥龙”般的浑然感与洒脱感，二人可谓在琴艺生命的彰显状态里各有其韵、各具其色，但究其审美本质，这些主体外显的具体化以殊途同归的审美奔赴性，聚焦于作品审美意象这一终极目的，佐证了主体间性所认定的艺术之美。

琴家经典演绎凭借审美意象的生成机理，在音响中表现艺术的美感，机理的语境透露琴音审美意象的存在方式——平和的本体、娴雅的喻体、缱绻的喻象、旷缈的喻意等。这些具体的形态充分说明演绎主体对“物乙”的最终实现具有神奇的主观能动性，其意象的构成因素，也即龚刚在《“美在意象”说的误区及意象意境的英译》中的定义：“意象是意之象，是融入主观情思的物象，是一种精神图像或思想图像，意象中充满精神性内涵。”<sup>[11]</sup>因此，当《平沙落雁》音声审美意象充满了“北管”“南张”的主体精神性内涵时，受众也自然会从其音响内在的传递中切实感受到这些意象存在方式赋予的人文意义。

综上所述，审美意象的产生机理除了与《周易大传》、刘勰《文心雕龙》的描述相关之外，还与王夫之倡导的、以“现在、现成、显现真实”为核心的“现量”观非常接近。<sup>[12]</sup>作品的意象本质是彰显古琴艺术，借助历代集约的传承模式成就本真艺道。通过以上所思所感、所想所述，主体审美视觉已与悠扬流畅之曲调，通过时隐时现的雁鸣，描写雁群降落前在空际盘旋顾盼情景产生联觉，主体品鉴了《天闻阁琴谱》言述《平沙落雁》为借鸿鹄之远志，写逸士之心胸的绝美古意。笔者从接受美学、艺术、哲学与音乐批评的

角度,观照《平沙落雁》的经典音声,并体验其音响感性特质。由此,向庄子所倡导的主体精神表达致意——在审美意象、哲思内涵与精神向往路途中,又完成了一次审美“悠游”。

#### 参考文献:

- [1][2][3]王力,等.古汉语常用字字典:第4版[Z].北京:商务印书馆,2005:293、253、444.
- [4]中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部.中国音乐词典[M].北京:人民音乐出版社,1985:294.
- [5][6][8]李祥霆.琴史·综议[M].北京:中华书局,2023:326.
- [7][宋]朱长文.琴史[M].北京:中华书局,2010:187.
- [9]叶朗.“美在意象”是从朱光潜、宗白华“接着讲”[J].北京大学学报(哲学社会科学版),2024(1):52-56.
- [10]武文华.生生不息之观照物甲物乙之完型:以三种文献情态考察中国古典乐论意象思维与审美修辞[J].中国音乐学,2025(1):25-32.
- [11]龚刚.“美在意象”说的误区及意象意境的英译[J].太原学院学报(社会科学版),2022(6):105-107.
- [12]叶朗.中国美学史大纲[M].上海:上海人民出版社,1985:663.

## The Aesthetic Imagery and Its Universal Value of the Guqin Piece Pingsha Luoyan

Wu Wenhua

**Abstract:** Pingsha Luoyan (Wild Geese Alighting on the Sandbank) is a classic masterpiece of Guqin, embodying the widely shared artistic aesthetic orientation among Chinese people. Different interpretations by renowned masters each possess distinctive characteristics, meriting appreciation from perspectives such as music aesthetics, art philosophy, and music criticism. This study examines the aesthetic experience that classic versions provide to listeners, based on three dimensions: first-degree creation (compositional level), second-degree performance (interpretive level), and third-degree reception (audience reception level). Integrating traditional Chinese imagery aesthetics, the analysis explores how different interpretations manifest both universal and particular aesthetic qualities, employing contemporary concepts such as "creating and illuminating all things" to reveal how guqin sounds transform from natural acoustics (wu jia, Object A) into aesthetic imagery (wu yi, Object B). It further deconstructs the modes of existence of aesthetic imagery of Guqin: the noumenon being peaceful, the metaphorical entity being elegant, the metaphorical image being lingering, and the metaphorical meaning being vast and ethereal. This not only highlights the inheritance value of Guqin art but also demonstrates Chinese people's subjective consciousness of "graceful personality" in artistic pursuit.

**Key words:** Pingsha Luoyan; Guan Pinghu; Zhang Ziqian; Imagistic Aesthetics; Art Philosophy; Music Criticism