

---

# 自然的亲证

## ——关于中国古代长啸艺术的音乐学阐释 及其现代遗存的田野调查

### Natural Proof—A Musicological Interpretation of the Traditional Chinese Art of Throat Singing (changxiao) and Field Surveys of Its Contemporary Survivals

---

范子烨

Fan Ziye

#### 内容提要：

本文从乾隆诗中的“长啸”意象出发，结合广泛的田野调查和丰富的历史文献，分别对传统的“啸即口哨”论和处于假说状态的“啸即浩林·潮尔”论进行了深入的研究，重点从七个方面证明了后一假说的正确性，具体包括：

（一）从《啸赋》的“互文性”建构看长啸与浩林·潮尔（Holin-Chor）的同一性；（二）长啸与浩林·潮尔在音乐形态上的同一性；（三）长啸与浩林·潮尔在发声方法上的同一性；（四）长啸与浩林·潮尔在宗教功能上的同一性；（五）从命名上证明“啸即浩林·潮尔”；（六）与浩林·潮尔在配器上的同一性；（七）从啸者与闻啸者的民族属性证明“啸即浩林·潮尔”。文章强调，口哨与浩林·潮尔都属于啸史的有机组成部分，但前者一直处于民间的状态，是非主流的，而后者则由草原游牧民族传入中原，渗透于魏晋士林的高知识阶层，实现了由“原生态”向“次生态”的革命性转化，实现了对儒释道的多元文化的兼容，并升华为中国古典文学特有的音乐意象。

#### 关键词：

乾隆 长啸 口哨 浩林·潮尔（Holin-Chor）  
呼麦（khoomei）胡笳 泛音

#### ABSTRACT

Based on the imagery of “throat singing” mentioned in the Qianlong Emperor’s (r. 1736-1795) poems, the article refers to extensive field surveys and rich historical literature in order to examine two theories – the traditional theory regarding throat singing as whistling and the hypothesis that “throat singing is Haolin-Chor”. The author proves the latter’s validity in seven respects, including their homogeneity as indicated by the intertextuality of *The Rhapsodies of Throat Sing (Xiao fu)*, in terms of their musicological form, in the method of voice production, as well as in the perspective of their religious functions, nomenclature, orchestration, and the ethnic attributes of both the throat singer and the listener. The article stresses that both whistling and Haolin-Chor are organic components of the history of throat singing. Yet the former remained part of the folk tradition and did not enter the mainstream, while the latter was introduced into Central Plain of China by nomadic tribes and penetrated into the elite scholarly stratum of the Wei (220-265) and Jin (265-420) dynasties, thus realizing the revolutionary transformation from its “primitive form” into “subprimitive form”. The result was the plural co-existence of Confucian, Buddhist, and Daoist cultures, and that throat singing had transcended into a unique musicological imagery in traditional Chinese literature.

#### KEY WORDS

The Qianlong Emperor, whistle, Haolin-Chor, khoomei, reed pipe, overtone

## 引言

时而如龙吟大泽，时而如虎啸深山，时而如凤鸣朝阳，时而如雁叫霜天，时而如鹤唳晴空，时而如蝉鸣高枝，时而如万马奔腾，时而如广漠长风，时而如惊雷激越，这就是东方古国的长啸之音。在百转千回、千回百转的长达二十余年的苦苦追寻中，我终于找到了这种神奇而伟大的声乐艺术的主体性的现代遗存，那就是蒙古人所说的浩林·潮尔（Holin-Chor），俗称呼麦（khoomei）——我国西部和北部游牧民族的喉音艺术。在最终揭开这个巨大的历史文化之谜的时候，我感觉自己确实实同一个未知的声音世界遭遇了。由此我实现了听觉感知上的革命性转换。我发现，在长啸之音中，人们几乎可以同时实现对历史、现实和未来的参与；换言之，在一位啸者的心中，历史也不是过去，现实也不是现在，未来也不会到来，因为他们在特殊的心理时间的支配下，能够从容地与天地、宇宙、自然和谐共振，与历史、现实和未来自由交流。如果说哲学始于仰望星空的话，那么，音乐则始于一声长啸。长啸是人类的最高音，是对人类集体记忆的深情呼唤，是东方文化的声音符号，它自始至终都与华夏文明相依相伴。一部辉煌的中国诗史，实际上就是一部伟大的啸史。从穹庐民族“天苍苍，野茫茫”（《敕勒歌》）的自然歌唱，到士林精英们的嗜啸成风以及中国文学的一种特殊的音乐意象的生成，从萨满的欢歌到佛门释子的转读和道教黄冠的秘术，长啸成为连接游牧文明与农耕文明的和谐纽带，成为兼容儒释道多元文化的艺术法宝，成为华夏文明的声音载体。长啸是什么？是一种超现实的声音存在？还是人与神的对话？是神的创造？还是神的默示？抑或是苍天之音与大地之声的同步映射？无论如何，能够走出历史的迷雾，并在时贤提出的假说的基础上最终较为彻底地完成相关的学术论证，我都是万分愉悦的。在长啸的历史之音中，我的心灵也似乎不断经历着约翰·克里斯朵夫式的洗礼、升华与超越；而当我发出声声长啸的时候，我的震撼与感动也常常使自己流泪<sup>1</sup>。

### 一 问题的提出：乾隆诗中的“长啸”意象

清代康、雍、乾三大君王，无不笃好诗书，雅爱文章。如康熙皇帝“运筹决胜之余，寓志艺林，励精宵旰，万几余暇，矢咏卷阿”，于是有《圣祖仁皇帝御制文集》一百七十六卷传世，“圣祖仁皇帝御制诗文，篇章繁富，前后共分四集，以次成编”<sup>2</sup>，为清代宫廷文学之创作开疆奠基，厥功甚伟。雍正“晨昏余暇，复覃精图籍，研悦文章，汲古之勤，为儒生之所不及。迨乎握符合契，应运龙飞，宵旰励精，心营四海。”“仰计十三年中，固无日不亲御丹毫，畴咨庶政。而寄情翰墨，遂炳然与典诰雅颂辉映后先。盖体协健行，心怀无逸，精明强固之气，举措万化而有馀。故旁涉词章，尤足以陶铸百氏”<sup>3</sup>，于是有《世宗宪皇帝御制文集》三十卷传世。尤可称道者为乾隆皇帝〔图一〕，更是集文治武功于一身。乾隆三十七年（1772年）正月，乾隆帝下令在全国征书，次年二月，一大批杰出的学者便正式开始了纂修《四库全书》的艰巨工作；十年之后，在乾隆四十六年的十二月，中国人便拥有了一部包罗万象的文化瑰宝。不仅如此，乾隆平生还致力于文学创作，

1 《新唐书》卷一七七《崔咸传》：“素有高世志，造诣崭屹。间游终南山，乘月吟啸，至感慨泣下。”

2 《四库全书总目》卷一七三《集部·别集类》二六，第1518页，中华书局，1965年。

3 同注释2，第1518、1519页。

其成就正如四库馆臣所言：

心契道源，学蒐文海，题咏繁富，亘古所无。而古体散文亦迥超艺苑。凡阐明义理之作，多濂、洛、关、闽所未窥；考证辨订之篇，多马、郑、孔、贾所未及。明政体之得失，则义深乎训诂；示世教之劝惩，则理准乎《春秋》。至于体裁尽善，华实酌中，则贾、董、崔、蔡以还，韩、柳、欧、曾以上，号为作者，无不包罗，岂特列朝帝王之所无。臣等上下千年，编摩四库，所谓词坛巨擘者，屈指而计，亦孰能希圣制之万一哉<sup>1</sup>。

统合三万三千九百五十余首。甲辰以后，未剗刷宣布者尚不知其数焉。自今以往，亿万斯年，更不知其数焉。自古吟咏之富，未有过于我皇上者。盖自抚临六幕，宰制万几，勤民莅政之余，紫殿凝神，别无嗜好，惟以观书乙夜，悦性怡情。是以圣学通微，睿思契妙，天机所到，造化生心。如云霞之丽天，变化不穷，而形容意态，无一相复；如江河之纪地，流行不息，而波澜湍折，无一相同；如二气之育物，生化不已，而耳目口鼻无一相类。故从心所欲，动合自然。染翰擘笺，顷刻辄数十首。侍臣授简，吮墨沉思，前韵未赅，新题已作，丹毫宣示，日以为常。……文采焕于星汉，苞涵富于山海，为有目所共睹也哉<sup>2</sup>。



图一 清高宗纯皇帝

中国第一历史档案馆编：《御笔诏令说清史——影响清朝历史进程的重要文献》，山东教育出版社，2003年

尽管目前在中国文学史中，乾隆皇帝尚未获得其在中国政治史中的一样的地位，但是，他的文学创作绝对是一个不容忽视的客观存在。而以现代性的眼光来观察，其诗歌的特殊价值乃在于其所具有的极其丰富的历史和文化内涵，换言之，乾隆诗的历史和文化价值远远大于其诗的文学和美学价值。就此而言，他的诗是一座尚待开发的巨大宝藏。仅以盈溢中国诗史的“啸”的意象为例，我们对这一点即可获得切实的体认。因为这种优美而奇异的音乐意象在乾隆诗中的存在与展演是极其丰富、生动而富有意义的。乾隆诗的“长啸”之例，如：

1. 仰有阴可乘，俯有鱼可钓。中有静观人，悠然发长啸。（《御制诗初集》卷一《小匡庐六首》其五）<sup>3</sup>
2. 触目有怀皆远俗，忘言何处不随安。炉烟昼永禽鱼适，长啸一声天地宽。（《御制诗初集》卷七《题瀛台随安室》）
3. 骑龙晓赴三清朝，翱翔紫府偕佺乔。东游海上唤太真，重舞霓裳按六么。黄鹤未鸾栖瑶圃，神之君子翩来下。一声长啸万窍风，几回洒涕三秋雨。（《御制诗初集》卷九《神仙引》）

1 《四库全书总目》，第1519页，中华书局，1965年。

2 同注释1，第1519～1520页。

3 本文所据清高宗诗集为影印文渊阁《四库全书》本，台湾商务印书馆，1983～1986年；本文引用古代文献，凡不单注版本者，皆为此本。

4. 何时长啸眺沧海，千仞冈头衣始振。（《御制诗初集》卷十八《望千山》）

5. 盘谷实有三，中盘为最幽。我曾坐松下，几度沿溪流。契理在寸心，旷观足千秋。长啸万壑空，仿佛晤田畴。（《御制诗初集》卷二十六《中盘》）

6. 山中无朝暮，行漏丁丁报。东峰尚夕阳，西岭已落照。秋云淡远天，万里纵清眺。有时噫气作，于喁号万窍。而我亦会心，凭虚一长啸。（《御制诗初集》卷二十七《题四面云山亭子》）

7. 昔闻东陵侯，种瓜隐青门。……长啸非我徒，永言乐邱园。（《御制诗二集》卷四十二《和江文通杂拟诗三十首有序·左记室咏史》）

8. 山庄最高处，建亭名撻云。云却在足底，把捉徒云云。长啸倩谁答？秋空惟碧旻。（《御制诗二集》卷二十《撻云亭》）

9. 青枫过雨霏香，诘曲兰椒里强。陟顶砭然长啸，千峰紫翠夕阳。（《御制诗二集》卷二十九《枫香坂》）

10. 收核刘郎意太贪，千年一实待谁堪。不如长啸歌《梁甫》，又恨曾谗壮士三。（《御制诗三集》卷十四《桃子》）

“啸咏”之例，如：

11. 官汝称名品，新瓶制更嘉。随行供啸咏，沿路撷芳华。（《御制诗初集》卷十一《咏挂瓶》）

12. 春流活可临，春舟轻可刺。川云供啸咏，草树参幽思。（《御制诗初集》卷三十《春水泛舟》）

13. 烟霞供啸咏，林泉堪赏托。（《御制诗初集》卷三十三《玉乳泉》）

14. 近傍林亭寻啸咏，遥看黍稷利耘耕。（《御制诗二集》卷十九《喜晴》）

15. 郁律山堂倚碧嶂，建时犹自纪庐陵。膾炙佳胜七百载，啸咏风流四五朋。（《御制诗三集》卷四十六《题平山堂》）

“吟啸”之例，如：

16. 引水成湖面，为亭据石头。略教加点缀，便可学沧洲。山鸟能延客，莎蛩特韵秋。昔年吟啸处，历历记清游。（《御制诗二集》卷十一《小金山作》）

17. 覆屋惟诛草，起楼非背山。松阴常匝匝，溪水自潺潺。适足供吟啸，居然谢往还。应须笑文景，名姓噪人寰。（《御制诗集三集》卷九十八《松溪草阁仿王濛》）

“啸歌”之例，如：

18. 佩萸把菊为清游，佳辰胜赏聊尔酬。月日难逢九复九，啸歌最喜秋之秋。（《御制诗集二集》卷三十《九月九日作》）

“清啸”之例，如：

19. 清啸非应我所为，山亭对景偶名兹。风林瀑涧如相谓，触籁无心那禁之。（《御制诗五集》卷八十《清啸亭口号》）

“啸傲”之例，如：

20. 偃息白石上，啸傲青松底。（《御制诗初集》卷二十三《偶为松阴高士图并题以诗》）

“酣啸”之例，如：

21. 中流豪歌复酣啸，老僧笑晤心何惭。（《御制诗三集》卷二十《自金山放舟至焦山三迭苏轼韵》）

除“酣啸”之例外，上举“长啸”、“啸咏”、“吟啸”、“啸歌”、“清啸”、“啸傲”各例均已见于中古时代的诗文，在后代的诗文中更是屡见不鲜，“酣啸”的意思可能如宋孙应时《烛湖集》卷十二《茅唐佐府君墓志铭》所说“酒酣啸咏，风味郁然”或者明释妙声《东皋录》卷中《浮玉轩记》所谓“酒酣啸歌”，但这种说法也并非乾隆自造，如明胡直《衡庐精舍藏稿》卷十《贺陈柱峰六十寿序》“酣啸胜夙时”，明孙继皋《宗伯集》卷七《勅封文林郎陕西延安府鄜州洛安县知县逸庵陈公墓碑铭》“酣啸竟日夕”，皆是其例，由此足见乾隆皇帝的博雅。

乾隆作诗很喜欢使用与“啸”有关的典故，如《陶渊明集》卷五《归去来兮辞》：“登东皋以舒啸，临清流而赋诗。”这在乾隆的笔下表现为：

22. 林泉惬清兴，舒啸寄东皋。（《御制诗初集》卷二十七《山庄杂兴》）

23. 我向登峰志舒啸，不同七十二朝君。（《御制诗二集》卷二十二《见山》）

24. 登皋偶舒啸，临流或赋诗。（《御制诗二集》卷五十《拟古诗三十首有序·潘安仁河阳县作》）

苏轼《东坡全集》卷三十三《后赤壁赋》：“予乃摄衣而上，履巉岩，披蒙茸，踞虎豹，登虬龙，攀栖鹘之危巢，俯冯夷之幽宫，盖二客不能从焉。划然长啸，草木震动，山鸣谷应，风起水涌。”这在乾隆诗中表现为：

25. 月白风清千古心，巉岩一啸响留今。（《御制诗初集》卷三十《题赵伯驹后赤壁赋图》）

26. 披蒙茸复踞虬龙，长啸划然肃改容。（《御制诗四集》卷四十《和阆玉镂东坡后赤壁赋图》）

27. 昂首最高峰，巉岩拾级上。药草堪摄生，含芳袭人赏。北睇见大江，颢气涵漫滢。吾怀与之如，廓然坦荡荡。忽忆东坡翁，赤壁曾独往。俯冯夷幽宫，长啸发逸响。其气盖古今，其景融机象。斯游可同乎？吾惟企遐想。（《御制诗二集》卷七十一《游摄山栖霞寺用尹继善沈德潜倡和韵》）

但就啸史而言，这些典故都是流，而不是源。因此，从啸史之源着眼，乾隆对阮籍与苏门真人以及孙登长啸的历史故事给予了高度的关注，成为其诗中津津乐道的话题：

28. 何异苏门啸，萧然天幕间。（《御制诗初集》卷九《金昆虎邱待月图》）

29. 潺溪惬静聆，清泚供幽眺。心与境俱适，何必苏门啸。（《御制诗初集》卷二十二《玉泉》）

30. 丛林籁作风含翠，曲埭秋来叶有丹。一啸苏门天地阔，飘飘直欲驾仙鸾。（《御制诗初集》卷二十七《翠风埭》）

31. 户庭不出意如何？消受烟云供扬多。谡谡松风来洞口，苏门啸答葛天歌。（《御制诗初集》卷三十四《张宏松崖水阁图》）

32. 高阁据半岭，实擅兹山妙。虽较栖月低，亦可骋遐眺。我久未游览，重来似初到。云标俯绿町，树杪流丹照。新晴畅清襟，众籁含幽调。可悟维摩诗，似闻苏门啸。近远诂系统，会心须识要。（《御制诗二集》卷十《心远阁》）

33. 骋怀命笋舆，点笔倚云峤。石白无俗韵，松苍有古貌。春深峰翠迟，风劲衣寒峭。寥朗极遐观，籁奏苏门啸。（《御制诗二集》卷三十二《山中》）

34. 雕虫习气澄，静赏得心凝。九夏浑无暑，一轮都是冰。桂棹荡宁缓，绡衣凉不胜。云岩苍鹿呦，何殊啸孙登。（《御制诗二集》卷四十九《载月用旧作秋夜泛湖赋唐文皇爽气澄兰沼得诗五首原韵》其三）

35. 孙登苏门山，严陵富春滩。独乐信无闷，楚诵嘉荃兰。文皇我同道，遐心企贞观。惟怀万民忧，非图一己欢。（《御制诗二集》卷四十九《载月用旧作秋夜泛湖赋唐文皇爽气澄兰沼得诗五首原韵》其四）

36. 中峰巖嶷自居尊，渌水回川曲抱原。萝磴千盘落虚籁，冷冷还似啸苏门。（《御制诗四集》卷二十二《题钱维城四季山水花卉册·萝磴盘云》）

37. 设使步兵曾到此，应闻长啸发孙登。（《御制诗二集》卷五十《凌太虚》）

38. 别峰最上层，虚榭雅堪凭。与颢气俱尔，知祝融几层。博疑逢子晋，啸或听孙登。理趣将诗境，于斯识妙凝。（《御制诗二集》卷七十八《构虚轩》）

39. 廿载别初地，一心忆柰园。因之纡蹊路，重与问禅门。石漱笛吟马，松风啸拟孙。轻舆共春入，幽谷有禽言。（《御制诗三集》卷三十七《重游潭柘岫云寺迭甲子旧作韵》）

40. 入斋极幽僻，开牖对峻嶒。叶有红相绿，云时散复凝。隐非学颜阖，啸似听孙登。合此蠲诸虑，忘言得未能。（《御制诗三集》卷七十六《忘言馆》）

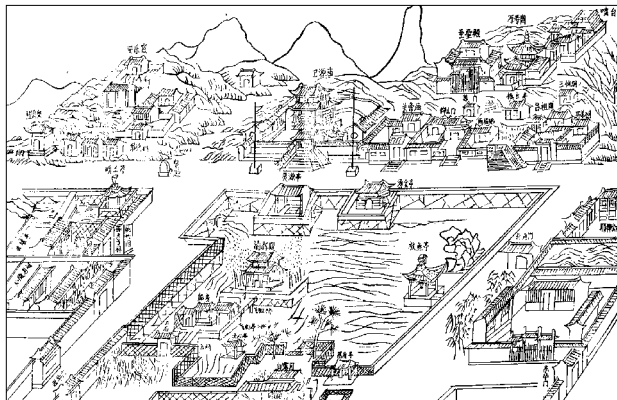
苏门山位于今日河南省新乡市辉县市百泉公园内。这里是卫水的发源地，也是《诗经·卫风》诞生区域之核心。《诗经·邶风·泉水》：

毖彼泉水，亦流于淇。有怀于卫，靡日不思。爰彼诸姬，聊与之谋。

出宿于涉，饮饯于祢。女子有行，远父母兄弟。问我诸姑，遂及伯姊。

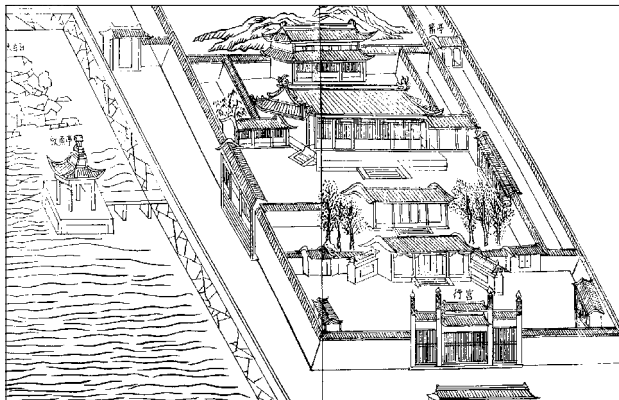
出宿于干，饮饯于言。载脂载辖，还车言迈。遄臻于卫，不瑕有害。

我思肥泉，兹之永叹。思须与漕，我心悠悠。驾言出游，以写我忧。



图二 清代百门泉图

清修《辉县志》，第一卷，《辉县志》编辑委员会整理出版，1959年



图三 清代百泉行宫图

清修《辉县志》，第一卷，《辉县志》编辑委员会整理出版，1959年

对此诗，宋朱熹（1130～1200年）解释说：“泉水，即今卫州共城之百泉也；淇水，出相州林虑县东流。泉水自西北而东南来注之。”“卫女嫁于诸侯，父母终，思归宁而不得。故作此诗。言然之泉水，亦流于淇矣。我之有怀于卫，则亦无日而不思矣。是以即诸姬，而与之谋，为归卫之计。”<sup>1</sup> 泉水是卫国的象征，卫国女子的肥泉之思实际上凝聚了对亲人和祖国的思念。《诗经·卫风·竹竿》：

籊籊竹竿，以钓于淇。岂不尔思，远莫致之。  
 泉源在左，淇水在右。女子有行，远兄弟父母。  
 淇水在右，泉源在左。巧笑之瑳，佩玉之傩。  
 淇水滟滟，桼楫松舟。驾言出游，以写我忧。

对此诗，朱熹解释说：“卫女嫁于诸侯、思归宁而不可得。故作此诗。言思以竹竿钓于淇水。而远不可至也。”“泉源，即百泉也。在卫之西北，而东南流入淇，故曰‘在左’。淇，在卫之西南，而东流与泉源合，故曰‘在右’。”<sup>2</sup> 因此，百泉作为卫水的发源地，它在卫国人的心目中是极其神圣的，由此百泉也为后人所瞻仰所讴歌。而百泉的这种文化精神积淀在后世兴建的卫源庙上〔图二〕<sup>3</sup>。乾隆十五年（1750年），乾隆皇帝驻蹕百泉行宫〔图三〕，有御制“卫源庙”匾额一幅，御制卫源庙对联一副：“源濬苏门灵泉昭上瑞，流敷卫土渥泽济群生。”同时，他连续创作了九首诗<sup>4</sup>。如《御制诗二集》卷二十一《谒卫源祠》诗：

1 《诗集传》卷二，第24页，上海古籍出版社，1958年。

2 《诗集传》，第38、39页。梅鼎祚《古乐苑》卷三十著录卫女所作《思归引》二首：“涓涓泉水，流及于淇兮。有怀于卫，靡日不思。执节不移兮，行不辍！矜何辜兮，离厥苗。嗟乎何辜兮，离厥苗。”“涓涓淇水，流于淇兮。有怀于卫，靡日不思。执节不移兮，行不辍！坎坷何辜兮，离厥茨。”注云出自《琴苑要录》和《风雅逸篇》。诗题下有注曰：“《思归引》，一曰《离拘操》。《琴操》曰：‘卫有贤女，邵王闻其贤，而请聘之，未至而王薨。太子曰：‘吾夫闻齐桓公得卫姬而霸，今卫女贤，欲留，大可。’曰：‘不可。若女贤，必不我听；若听，必不贤，不取也。’太子遂留之。果不听，拘于深宫，思归不得，遂援琴而作歌曲，终缢而死。”

3 《明万历卫辉府志》卷五《祠祀志·卫源庙》：“在苏门山麓百门泉上。庙创于隋，殿名‘清辉’，以祀卫源之神。宋宣和七年，封威惠王。元至元二十一年，加封洪济威惠王。大明洪武十一年，改称‘卫源’之神。每岁以四月八日日本府致祭。其庙宋庆历间重建。金明昌间，元至治、至正间重修。大明嘉靖三十三年，巡抚御史霍冀檄有司撤而新之，有五龙庙在清辉殿左，宣泽侯庙在清辉殿右。万历十四年，知府周思宸、知县卢大中重修。”第121、122页，中州古籍出版社，2010年。

4 详见清修《辉县志》，第一卷，第21～23页，《辉县志》编辑委员会，1959年。

驻蹕苏门下，躬瞻清卫源。地灵神以妥，派远物蒙恩。百颗珠呈琲，一泓月贮痕。流淇润桑土，利泽永中原。

以及《驻蹕百泉作》二首：

清蹕来游卫水源，小加构筑俨林园。洛中名胜山川秀，秋杪风光松菊存。座俯沧池下鸥侣，阶含碧藓育桐孙。读书近溯周程旨，恰喜明窗暖日暾。

半顷明湖绿竹围，卫诗风景尚依依。大珠小珠玉盘落，智乐仁乐逸兴飞。竿线不期鱼受钓，樊笼独惜鹤思归。巡檐更读前人句，却似韩陵可语稀。

在这里，他仿佛仍然能够感受到《诗经》时代的“卫诗风景”。他徜徉在百泉湖畔，登上了啸台——当年阮籍与苏门真人对啸的地方。《御制诗二集》卷二十一《登啸台有作》：

太行秀迤苏门山，宜为隐者所盘桓。我来深秋气萧霏，旷怀以上千年间。辞骑屣步陵崇峦，憩藉猗靡之皋兰。谖谖天风吹凤鸾，即遇公和相周旋。清激《啸旨》我不解，慷慨啸理我或闲。嗣宗猖狂岂能攀，诗留片石飘乎仙。

其遣词用语，虽然笨拙之极，毫无美感可言，但如果以诗的内容为观察的中心，我们由此则可知乾隆笔下对“啸”的意象书写并非偶然的诗学现象，它不仅与我国的诗学传统有关，更与乾隆苏门之游有关。由《登啸台有作》诗可知，乾隆曾经读过唐人孙广所著《啸旨》一书——我国古代关于长啸艺术的唯一的专著<sup>1</sup>，同时还认真思考过“啸理”的问题。《御制诗四集》卷二十《清啸亭》诗：

翼然亭子据峻嶒，清啸为名兴偶凭。未学役心与蹙口，早知阮籍逊孙登。松风石濑宁非比，溪虎峡猿安足称。高士旷音非我事，我惟无逸凛冰兢。

在“溪虎”一句下，乾隆自注曰：“《深溪虎》、《巫峡猿》，皆啸章之名。”这正是孙广《啸旨》中的两章。《御制诗四集》卷八十八《题清啸堂》诗曰：

1 唐代大理寺评事孙广所著《啸旨》一书是我国古代唯一的也是最早的一部关于“啸”术的专著。1938年，英国学者E. D. Edwards在其所著《公元618～906年的中国唐代散文作品解题》(Chinese Prose Literature of The Tang Period A.D. 618～906, London, 1938)一书中(Vol.1, Miscellaneous Literature, pp178～180)率先著录了《啸旨》(Principles of Whistling)。1957年，她又将此书译为英文发表(E. D. Edwards, “Principles of Whistling: HPSiao-chih,” Bulletin of the School of Oriental and African Studies 20, 1957)。尽管她的译文存在许多错误，但对于解释“啸”的有关问题仍然颇具参考价值，而西方学者对我国文化中的学术瑰宝的敏感，也令人深深地敬佩，而E. D. Edwards女士不过是当年伦敦大学的一位讲师而已。本文引用《啸旨》，依据《丛书集成初编》第1680册，中华书局，1985年。



天籁落空地籁应，气求于此理原彰。至音盖莫愈乎此，何必区区学啸章。

这里的“啸章”也是指《啸旨》。而对于长啸与自然之关系的认识，乾隆无疑也深受《啸旨》的影响。如《啸旨·深溪虎章第三》：

深溪虎者，古之善啸者，听溪中虎声而写之也。雄之余，怒之末，中商之初，壮逸宽恣，略不屈挠。若当夏郁蒸，华果四合，特宜为之。

以及《啸旨·高柳蝉章第四》：

高柳蝉者，古之善啸者，听而写之也。飘扬高举，缭绕萦彻，咽中角之初，清楚轻切，既断又续。华林修竹之下，特宜为之。

《御制诗初集》卷二十二《镂月开云》诗序曰：

殿以香楠为材，覆二色瓦，焕若金碧。前植牡丹数百本，后列古松青青。环以杂藁、名葩。当暮春婉婉，首夏清和，最宜啸咏<sup>1</sup>。

这种表述显然是上引《啸旨》文字的翻版。《御制诗二集》卷七十九《移竹》诗曰：

疏密叶多防露态，高低枝尽啸风材。

《御制诗五集》卷三十《清啸亭口号》诗曰：

啸法而今谁复能？空称阮籍与孙登。试听树籁和泉韵，谓之曰然岂不应。

这些诗句也同样闪动着《啸旨》的光影。乾隆对长啸的思考，还表现在他对成公绥《啸赋》的关注。《御制诗五集》卷十四《清啸亭》诗：

石泉溶滴树僦池，高下都宜清籁吹。那更芸编抽插架，天然佳赋注公绥。

1 王直：《抑庵文集》卷三《爱竹堂记》：“长夏烈日，垂阴满地，绿云布而苍烟绕，此吾先人之尝偃息以休也。良宵暇日，器尘不惊，微风徐来，清响互答，若蛟龙之吟、鸾凤之音，此吾先人之尝啸歌以相和也，则吾何能忘情于竹哉？”这种描写似乎也受到了《啸旨》的影响。

《御制诗五集》卷六十四《清啸亭得句》诗：

啸本高人放达为，泉涛林籁总同之。子安体物为长赋，工固工哉费巧思。

《御制诗二集》卷七十九《古今体六十七首·戊寅五》之《咏葫芦笔筒》诗注曾引成公绥的佚文“经纬天地，错综群艺”二句，可见乾隆的文化眼光确实是很独到的。尤为难能可贵的是，乾隆似乎已经领悟到啸与和声的关系。《御制诗初集》卷三十九《众音松吹》诗序曰：

水石间锵然成韵，为环佩，为琴筑，为笙竽、钟磬，泠泠盈耳；至清飙一过，或长风号空，为惊涛，为鸾凤啸，漆园氏所谓天籁，意其是欤？

诗曰：

伏流飞瀑浑无定，此独松间汇小池。已觉地琴清越矣，更兼天籁始终之。忘机徐听韵盈耳，得意闲凭绿暎眉。正是八音繁会处，高山何必待钟期。

自然界的和声与风的作用是分不开的。《御制诗三集》卷二十一《云山纵目》诗：

奇峰截嶙树茏葱，峰若吐云树啸风。纵目好山如画者，不知身在画图中。

《御制诗三集》卷六十《意行》诗：

意行那约马兮舆，峻岭崇山适所如。云一片飞阴作爽，风无形啸谷含虚。且前林下宛逢鹿，便到溪边不钓鱼。个里尘心消欲尽，但余吟兴未全除。

《御制诗初集》卷六《小金山》诗：

探奇如食蔗，裁句拟游仙。振袂一声啸，秋风满碧天。

可见在乾隆皇帝的笔下，“啸”与“风”是始终相伴的。这些体验和思考在啸史的发展历程中都是非常重要的。1952年12月，日本学者青木正儿（1887～1964年）在《立命馆文学》杂志发表了《啸之历史与字义之变迁》<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 《青木正儿全集》，第八册，第161～168页，春秋社，昭和五十九年；青木正儿著、范健明译：《中华名物考》，第180～188页，中华书局，2005年。



图四 本文作者在巴音布鲁克草原九曲十八弯  
汤晓清（中国社会科学院民族文学研究所副所长）拍摄并提供



图五 本文作者在大兴安岭嘎仙洞考察  
傅道彬（黑龙江省文联主席）拍摄并提供

一文，他指出中国文化传统中的“啸”作为一个词语具有“有声之啸和无声之啸这两层意思”，其所谓“有声之啸”就是实际的历史场景或自然场景中的人的啸声，所谓“无声之啸”就是意象化的啸声。后者来源于前者，乃是啸史文化积淀的必然结果。毫无疑问，乾隆是一位并不会发啸的帝王诗人，他的“啸诗”乃是一种固化的诗歌文本。尽管他对啸的音理本质有所思考有所探求，但是，他始终未能解答的问题是：长啸究竟是什么？或者说，究竟什么是长啸？长啸的音理如何？由此我们不妨进一步追问：长啸在现代的人类社会还有遗存吗？而这正是笔者近二十年来努力探求的问题，也是本文要解决的主要问题。

## 二 “啸即口哨”论：关于长啸的传统解说

在东方古国的五音繁会中，长啸是一种颇为神奇的声乐艺术，对于我国的文学艺术和文人生活皆有广泛而深刻的影响。因此，笔者多年来一直沉浸于对这一问题的研究，广泛搜集古今中外的各种资料，参考前人及时贤的研究成果，并多次深入草原和山区进行田野调查〔图四、五〕，先后有多篇学术论文发表。其中刊发于《中国文化》杂志的三篇论文最具有代表性，即《“啸”：东方古国的口哨音乐》<sup>1</sup>，《呼麦与胡笳：中古时代的喉音艺术——对繁欽〈与魏文帝笈〉的音乐学阐释》和《鱼山声明与佛经转读：中古时代善声沙门的喉音咏唱艺术》<sup>2</sup>。在第一篇论文中，我主要传达了一种关于长啸的传统解说：长啸就是口哨，发啸就是吹口哨，对长啸所作的“结论”是：“一颗深埋在华夏古国雄厚而坚实的文化沃壤下的璀璨明珠，一种被禹域众生所遗忘的高雅的音乐艺术，一片积淀在中国古代文学的千岩万壑中的夺目光彩。它并非人间的勇士斗胆偷天的产物，而是与我们富于审美情味的往修先贤朝夕与共、唇齿相依的实实在在的伴侣。因此，尽管啸音早已绝响于历史的长空，却弥足珍贵。而以钩沉之力，发溟漠之音，也正是笔者的意旨所在。”在我国古代典籍中，啸确实有口哨的意思，如《礼记·内则》所言“男子入内，不啸不指”<sup>3</sup>。许氏《说文》：“啸，吹声也。”许慎

1 《中国文化》，1995年秋季号，总第12期。

2 此二文分别见《中国文化》，2009年春季号，总第29期；2011年春季号，第33期。

3 陈澧：《礼记集说》卷五《礼器第十》：“不啸不指，谓骇人视听也。旧读啸为叱，今详啸非家庭所发之声，宜其不可。”湛若水：《格物通》卷三十八：“不啸不指，男子入内之礼也；拥蔽其面，女出门之礼也。”

认为嘯是吹气之声。《诗经·召南·江有汜》：“之子归，不我过，其嘯也歌。”郑玄笺曰：“嘯，蹙口而出声也。”“蹙口”，即双唇向前凸起而发声，正是吹口哨的意思。而关于嘯的音理，孙广《嘯旨·序》说：“夫气激于喉而浊，谓之言；激于舌而清，谓之嘯。”根据以上记载，吴宗济指出：“嘯的发音方法是‘蹙口’、‘舌端’、‘吹气’、‘清声’等，都合口哨之义。”<sup>1</sup>而赵憇之解释说：

我们由此可以知道“嘯”与“言”的确不同。其不同之点，即一在于气激喉中而浊，一在于气激舌端而清。以今日之音理解释之，即凡“言”俱带元音，故振动声带而谓之浊，而嘯既激于舌端而清，当然是不震动声带所发出子音性质之清音<sup>2</sup>。

出于长嘯没有声带振动的这种理论认识，通过对《嘯旨》所记载的四个“近于不震动声带之子音”的分析，赵氏最后得出结论说：“执此以言，则古之所谓嘯者，实即今之‘打呼哨’……我住在后局大院时，有小贩能以打呼哨摩出流行歌曲，此即今日之嘯也。”新加坡学者苏瑞隆在 *Whistling and Its Magico-Religious Tradition: A Comparative Perspective* 一文（未刊稿）中也说：“追溯嘯的源流，从文字学及各类文献中，调查嘯自先秦时代以来各种不同的意义，发现嘯主要的意义，就是不用声带，撮口发声，也就是与现代所谓吹口哨大致相同。虽然有时其意义也与吟唱诗歌有关联，但其吹气发声的基本意义是不变的。”吹口哨的方式，除常见的“蹙口而出声”外，〔图六〕还有另外四种：

第一，以指入口，吹指出声，如明方以智《通雅》卷二十九《乐曲》所载：“余洪江见王少夫善嘯，或以指入口，能作诸声。”宋徐铉《稽神录》卷六《朱廷禹》：

廷禹又言其所亲自江西如广陵，携一十岁儿。行至马当，泊舟登岸晚望。及还船，失其儿。遍寻之，得于茂林中，已如痴矣。翌日，乃能言，云：“为人召去，有所教我。”乃吹指长嘯，有山禽数十百只应声而至，彩毛怪异，人莫能识。自尔东下，时时吹嘯，众禽必至。至白沙，不敢复入，博访医巫治之，积久乃愈。

第二，以指夹唇〔图七〕。《资治通鉴》卷一百四十一《齐纪》七《明帝建武四年》：“初，魏迁洛阳，荆州刺史薛真度劝魏主先取樊、邓。真度引兵寇南阳，太守房伯玉击败之。魏主怒，以南阳小郡，志必灭之，遂引兵向襄阳；彭城王勰等三十六军前后相继，众号百万，吹唇沸地。”元胡三省注：“吹唇者，以齿啮唇，作气吹之，其声如鹰隼；其下者以指夹唇吹之，然后有声，谓之嘯指。”<sup>3</sup>胡氏关于“嘯指”的解释是正确的，但是，“吹唇”却是截然不同的嘯法，所谓“以齿啮唇，作气吹之”，只能通过呼麦的发声技巧才能实现，这种嘯法多见于中古时代的胡人军队中（详见下文），胡氏将其与“指嘯”混为一谈，乃是由于不明音理所致，

1 吴宗济：《吴宗济语言学论文集》，第560～575页，商务印书馆，2004年。

2 赵荫棠：《嘯歌之兴替与音理解释》，《中央日报》，民国二十六年（1937）1月31日（星期日）第3张第3版《文史》副刊；后收入赵憇之《等韵源流》，第35～41页，台湾文史哲出版社，1985年。赵憇之就是赵荫棠。

3 《资治通鉴》，第五册，第4412～4413页，中华书局，1956年。



图六 著名河南口哨艺术家王明磊在晋孙登啸台吹口哨 本文作者拍摄



图七 新疆吹口哨的哈萨克儿童 本文作者拍摄



图八 在美国俄克拉荷马州塔尔萨市吹口哨的人们，左侧第一位女士正吹齿哨 本文作者拍摄

尽管如此，他所说的“以指夹唇”的啸法却是存在的。

第三，双手合拢，中间留缝，用嘴吹气。

第四，齿哨，即用气流冲击一侧的牙齿发出哨音，《艺文类聚》卷十九引《庄子》佚文：“童子夜啸，鬼数若齿。”或许这就是齿哨。后两种吹口哨的方式我在美国口哨艺术协会于2000年10月在俄克拉荷马州塔尔萨市举办的口哨音乐会上都曾亲眼见到，表演者是两位女士。吹齿哨的狂放女士来自芝加哥，她能够吹奏乐曲，并发出非常尖利、细长的声音，有一定穿透力。我注意到，她在吹齿哨时，脸部极度向左侧倾斜，而不吹口哨时，她的脸也有点左偏，这可能是长期练习齿哨造成的〔图八〕。另一位女士抱拳式的口哨能够发出似箫似埙的乐音〔图九〕，低回婉转，非常迷人，但目前，我尚未发现相关的古代文献记载。将手指（每个手指都可以）伸进口腔或者用手指夹唇，这种“指啸”可以极大提高口哨的音量，延长哨音的传播距离〔图十〕。蒙古人有一种叫做潮尔的弓弦乐器，为增强共鸣，加大音量，并使音色更为集中，蒙古乐师常常将蒙古刀斜插在琴码下，而不同的插刀位置和不同的插刀方式还会带来音色上的细微变化<sup>1</sup>。就乐理而言，“指啸”的以指入口与潮尔的这种情况非常相似。“啸指”这种吹口哨的方式很早就产生了〔图十一~十五〕，如佛典的记载：

或有扬声，大叫大唤，或复吹指，或弄衣掌。

或于口中吹指造作种种鸟声。

解夏小参，呼风啸指，傍若无人<sup>2</sup>。

另如日本音乐史家林谦三所言：

<sup>1</sup> 参见徐欣：《内蒙古地区“潮尔”道声音民族志》，第52页，上海音乐学院博士学位论文，2011年。

<sup>2</sup> 以上三条材料分别见隋天竺三藏闍那崛多译《佛本行集经》卷第八《从园还城品》第七上，《大正新修大藏经》，第3册，No.0190，0690c10；卷第十六《耶输陀罗梦品下》，《大正新修大藏经》，第3册，No.0190，0726b01；参学道准禧会绍贤编《临安府净慈报恩光孝禅寺后录》，《虚堂和尚语录》，《大正新修大藏经》第47册，No.2000，1045a24。





图九 在美国俄克拉荷马州塔尔萨市吹口哨的人们，中间穿红色衣服的女士采取仿埙式吹法 本文作者拍摄



图十 湖北口哨艺术家魏民安的指啸表演



图十一 指啸，大同云冈石窟，第十窟，第一组，北魏中期  
《中国音乐文物大系·山西卷》大象出版社，2000年



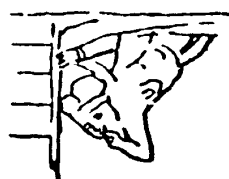
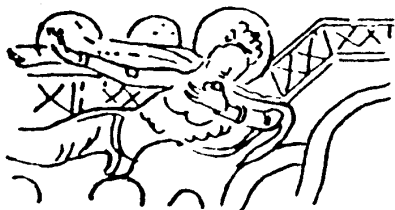
图十二 指啸，大同云冈石窟第十二窟，第一组，北魏中期  
《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000年



图十三 指啸，大同云冈石窟，第十三窟第一组，北魏中期  
《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000年



图十四 指啸，大同云冈石窟，第十一窟，第六组，北魏中期  
《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000年



图十五 古天竺键陀罗艺术中的指啸雕刻  
[日]林谦三：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962年

啸是利用口唇的，也是大家普遍知道的口中卷起舌尖，含住一指或二指而发为高声的技术。此时可以认为口腔与唇，合舌、唇、指而构成了一种指笛。这种笛虽不能奏乐曲如啸，却能发出声音来比啸强大得多。在大众欢呼、喧嚷的环境中，最容易发生效果。想不到古印度老早就用这种吹法来礼赞尊贵、神圣的人或物，有时就以吹鸣代替了奏动乐器。其情景，在巴尔胡提塔的浮雕里就能见到，都只限于礼赞的场面。或敬菩提树，或礼拜寺院，将拇指与食指含在口里，表现着有如后文所引经典里说的发出鸟声的样相。同样的表现，也见于犍陀罗雕刻。新疆赫色勒的龟兹壁画里，也画着有这种景象。波罗浮屠的浮雕里也还有个类似的表现。龟兹画也许只是按粉本摹写出来的，可是在印度以及印度附近的古雕刻中如此频见，可知那是存在着这么一种习俗。用这吹法为表示礼赞的一法，或与奏动乐器有同等的意义。同时也可知古时这吹口哨，绝不像今人动辄视为儿戏而付之一笑的。佛典中往往有这吹法的记载。……还有《大宝积经》的《贤护长者会》里的：“又其家内，复有种种最上音声，手打指弹，及以气吹，其响微妙，鸣亮入神。”也似乎是指啸（吹口哨）而言的。<sup>1</sup>

这些技艺都属于口哨的范畴，也属于古代啸术的范畴。吹口哨，又称捻捎子，黄天骥认为这“实即吹口哨或是在喉吻间吹奏哨子的伎艺”，其表演形态常见于宋金元时代的戏剧当中〔图十六、十七〕，如《都城纪胜》“瓦舍众伎”条说：“杂扮，或名杂旺（班），又名纽元子，又名技禾，乃杂剧之散段。在京师时，村人罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东河北村人以资笑。今之打和鼓，捻捎子，散耍皆是也。”这是“宋金院本演杂扮的‘副净’（也即后来的‘丑’）‘要掌握的一种很独特的本领’<sup>2</sup>。薛瑞兆指出：“自宋金，打口哨是净的表演特征之一，以表现所扮人物的无赖习气。……净打口哨，南北皆然。元佚名《错立身》戏文一二出《调笑令》，生扮延寿马唱：‘我这鬻体不查梨，格样全学贾校尉。趋抢嘴脸天生会，偏宜抹土擦灰，打一声哨子响半日，一会道牙牙小来为。’<sup>3</sup>出于对上述有关啸的传统解说以及诸多文献记载乃至鲜活的民间遗存的遵从，我过去对啸的研究一直集中在口哨音乐这一领域。当然，西方学者对“啸”的解释和翻译更进一步诱导了我对“啸即口哨”论的遵从。譬如，西方学者自美国汉学祖师卜弼德（Peter A. Boodberg, 1903~1972年）开始，大都将“啸”译为“whistling”（口哨，名词）或“whistle”（吹口哨，动词）。如王维《竹里馆》诗“弹琴复长啸”一句，卜氏译为“To thrum the



图十六 开封宋代杂剧砖雕中的副净指啸  
徐苹芳：《宋代的杂剧砖雕》，《文物》，1960年第5期



图十七 山西襄汾金墓伎乐砖雕中的指啸  
《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000年

1 林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，第327、328页，人民音乐出版社，1962年。

2 黄天骥：《论“丑”和“副净”——兼谈南戏形态发展的一条轨迹》，《文学遗产》，2005年第6期。

3 薛瑞兆：《宋金戏剧史稿》，第46页，三联书店，2004年。关于这一问题，可参见张应斌：《口哨与杂剧》，《山西师大学报》（社会科学版），2005年第2期。

lute, once more to long while whistling”, “long while whistling”即相当于“长啸”之意<sup>1</sup>。王维《偶然作》六首之三“孙登长啸台”一句,宇文所安(Stephen Owen)译为“The site of Sun Teng’s Whistling Terrace”<sup>2</sup>;陈子昂《入峭峡安居溪伐木溪源幽邃林岭相映有奇致焉》“啸徒歌伐木”一句,宇文所安译为“I whistled to companions, sang ‘Chopping Wood’”<sup>3</sup>;陶渊明《咏二疏》“高啸返旧居”一句,海陶玮(James R.Hightower)译为“With a high-pitched whistle they went back home”<sup>4</sup>;《小雅·鱼藻之什·白华》:“漉池北流,浸彼稻田。啸歌伤怀,念彼硕人。”有人译为:

How the water from the pools flows away to the north,  
Flooding the rice fields!  
I whistle and sing with wounded heart,  
Thinking of that great man.<sup>5</sup>

侯思孟(Donald Holzman)更是直言不讳地说:“As a last recourse he tries Hsiao 啸, which I have translated as ‘Whistling’.”<sup>6</sup>《文选》卷十八成公绥《啸赋》,对这首赋的篇名,维梅恒(Victor Mair)和康达维(David R.Knechtges)均译为“Rhapsody on Whistling”<sup>7</sup>。当然,对“长啸”,西方人有时又译为“long-drawn”,譬如《楚辞·招魂》:“魂兮归来,永啸呼些。”David Hawkes译为:“All things are there proper for your recall;and with long-drawn, piercing cries they summon the wandering soul”<sup>8</sup>。《国风·王风·中谷有蓷》:“中谷有蓷,曷其修矣。有女仳离,条其啸矣。条其啸矣,遇人之不淑矣。”有人译为:

In the valleys grows the mother-wort,  
But scorched is it where it had become long.  
There is a woman forced to leave her husband,  
Long-drawn are her groaning!<sup>9</sup>

有时“啸”也被译为“blow”(动词,吹)。《国风·召南·江有汜》:“江有沱,之子归,不我过;不我过,其啸也歌。”有人译为:

- 1 Cedulae from a Berkeley Workshop in Asiatic Philology (《爱文庐札记小跋》, with Postscript by S.H.Chen), Cedulae Reprinted 1969, 7 On Allotonic Overtones in Chinese Poetry, Selected Works of Peter A. Boodberg, Compiled by Alvin P. Cohen, PP.181 ~ 182, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1979.
- 2 The Great Age of Chinese Poetry, The High Tang, Part One: The Beginning of the High Tang and the Poets, Wang Wei: The Artifice of Simplicity, p.40, New Haven and London, Yale University Press, 1981.
- 3 Chen Tsu-ang’s Poetic Career, The Poetry of the Early Tang, p.170, New Haven and London, Yale University Press, 1977.
- 4 James R. Hightower, Tao Chien’s “Drinking Wine” Poems, James R. Hightower and Florence Chia-Ying Yeh, Studies in Chinese Poetry, Published by the Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, and London, 1998.
- 5 The Chinese Classics with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena, and copious indexes by James Legge, Volume IV, pp.416 ~ 417, The She King, 台湾南天书局有限公司, 1991.
- 6 Donald Holzman, Poetry and politics: The Life and Works of Juan Chi, A.D.210~263, 8 The pursuit of immortality, p.151, Cambridge University Press, 1976.
- 7 Rhapsody on Whistling by Cheng Gongsui, translated by Victor Mair, Victor Mair ed., The Columbia Anthology of Traditional Chinese Literature, pp.429 ~ 434, New York: Columbia UP, 1994; Rhapsody on Whistling by Cheng Gongsui, translated by David R. Knechtges, Wen Xuan or Selections of Refined Literature, Volume III, p.315 ~ 323, Princeton: Princeton University Press, 1996.
- 8 Chao Hun, Ch’u Tzu, The Songs of the South—An Ancient Chinese Anthology by David Hawkes, p.105, Oxford at the Clarendon Press, 1959.
- 9 The Chinese Classics with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena, and copious indexes by James Legge, Volume IV, pp.116 ~ 617, The She King, 台湾南天书局有限公司, 1991年。





图十八 美国十九世纪口哨艺术家阿丽斯·肖  
李曼：《“上帝赐与的魔笛”——漫谈口哨艺术》，《世界知识画报》，总第89期，1990年



图十九 美国早期口哨艺术学校的口哨教学  
李曼：《“上帝赐与的魔笛”——漫谈口哨艺术》，《世界知识画报》，总第89期，1990年



图二十 美国当代著名口哨艺术家 Robert Stemmons  
本文作者拍摄



图二十一 美国当代著名口哨艺术家 Whistling Tom  
本文作者拍摄



图二十二 新疆吹口哨的哈萨克儿童  
本文作者拍摄



图二十三 新疆吹口哨的哈萨克青年牧民  
本文作者拍摄

The Keang has the T' o,  
Our lady, when she was married,  
Would not come near us  
She would not come near us;  
But she blew that feeling away, and sang.<sup>1</sup>

此外，我在2001年12月7日、12日，2002年4月4、8日，曾经以《中国中古时代的啸音》（“Whistling in Early Medieval China”）为题，分别在美国威斯康星大学东亚系、明尼苏达大学东亚系、华盛顿美国亚洲学会第53届年会和美国耶鲁大学东亚系发表了学术演讲，也是对西方这一学术传统的回应。事实上，口哨作为一个独立的艺术门类，无论在东方，还是在西方，都有着非常生动的民间形态的展演〔图十八～二十一〕，而据我调查，今日我国新疆、内蒙古等草原地区的牧民也都会吹口哨〔图二十二、二十三〕。正如格日勒

1 The Chinese Classics with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena, and copious indexes by James Legge, Volume IV, pp.32 ~ 33, The She King, 台湾南天书局有限公司, 1991年。

图所说：“蒙古人极擅长吹口哨，有多种多样的吹法，例如有唇音口哨、硬腭口哨、舌尖口哨……蒙古人的习俗同样不允许在室内吹口哨，必须在室外或野外，而且也喜欢在高处吹口哨。除了吹奏音乐自娱外，蒙古人还有在酷热的夏天为了乘凉或吹走尘土而吹口哨呼风唤凉的习俗。”<sup>1</sup>但是，现在的口哨就是古代长啸的文化遗存吗？多年来，我带着这个巨大的疑问仔细审核古人遗留给我们的种种文献记载，最后得出了一个新的结论：口哨仅仅是啸的一个类型，仅仅属于啸的一个品种，它与啸并非对等的关系；不仅如此，口哨基本上停留在民间的状态，对高层知识分子的生活和思想也没有太多的渗透。原因有五：第一，由于没有声带的震动，口哨的声音比较微弱，缺乏穿透力，所以传播的距离和传播的范围十分有限；第二，口哨没有宏大的气势，也难以创造奔放的音乐风格，其在情绪的表达上以欢乐为主，即使偶尔有抑郁的情调（如美国口哨家 Whistling Tom 的口哨，图二十一），也绝难体现大悲的意绪和巨痛的情怀；第三，口哨不能用于吟诗和诵经，因而也就不能创造古人所谓“吟啸”或“啸咏”乃至“转读”的艺术盛业；第四，口哨不能用于祭祀，不具备沟通人神的宗教艺术功能；第五，古代喜爱吹口哨者，多有民间之流氓阶级和底层人物，如杂剧演员、市井小民乃至绿林中人之类的社会角色，所谓“啸聚山林”就是这种意义上的啸，这与中古世族之文化精神甚不相侔。口哨的这些特点与关于长啸的主要文献记载都是不相吻合的。我们试看中古时期的汉译佛经：

尔时南方国大萨遮尼干子与八十八千万尼干子俱，游行诸国教化众生，次第到于薺闍延城。复有无量百千诸众，或歌，或舞，吹唇、唱、啸，作百千万种种伎乐<sup>2</sup>。

或笑，或舞，或鼓唇、弹鼓簧，或啸。或鼓口作吹贝声，或作孔雀鸣，或作鹤鸣<sup>3</sup>。

有男有女同一床坐，同一器食，同一器饮，歌舞戏笑作众伎乐。若他作者，即复唱和共作。或吹唇，或弹鼓簧，或作吹贝声，或作孔雀声，或作鹤鸣，或走，或佯跛行，或啸，或作俳说人<sup>4</sup>。

这些文献描写了佛陀时代天竺国流行的民间文艺，诸如口技、杂耍、俳优和弹奏口弦之类。在这些文献中，“吹唇”、“鼓唇”与“啸”是并列的关系。这足以表明在早期的印度民间艺术系统中，口哨与长啸是截然不同的艺术品种，人们对这一点是有充分认识的。2003年12月13日，由首都师范大学中国诗歌研究中心赵敏俐教授主持的“中国诗歌与音乐关系研究学术研讨会”在北京紫玉饭店召开<sup>5</sup>。在这次学术会议上，我见到了著名音乐家和音乐学家赵宋光教授。他对我的研究表示欣赏，同时还指出：“你研究的长啸，不是吹口哨，而极可能与蒙古人的‘呼麦’有关。”当时对我而言，“呼麦”还是一个闻所未闻的全新概念，我甚至不知道这两个字应该怎样书写。但是，赵先生的文化底蕴、学术造诣以及他对有关音乐学研究的高度敏感，使我不得不正视他这富有智慧并充满善意的提示。事实上，赵先生为我关于长啸的研究指引了一个光明的前途，此后十年在这一领域的艰难跋涉，无不肇源于此。2009年7月7～9日，在内蒙古草原文化基金会举办的“2009中

1 格日勒图：《呼麦艺术初探》，《内蒙古大学艺术学院学报》，2007年第2期。

2 《大正新修大藏经》，第9册，No.0272，《大萨遮尼干子所说经》卷二。

3 《大正新修大藏经》，第22册，No.1428，《四分律》卷十二。

4 《大正新修大藏经》，卷四十。

5 在这次会议上，我宣读了《啸：中国古典诗歌中的一种音乐意象——关于中国古代音乐与诗歌之关系的一项研究》一文，对自己过去的相关研究进行了总结。该文参见赵敏俐主编：《中国诗歌与音乐关系研究学术集》，第174～216页，学苑出版社，2005年。



图二十四 赵宋光教授与本文作者合影  
何尔基（中国藏学研究中心）拍摄并提供



图二十五 莫尔吉胡在蒙古国接受院士奖章  
蒙古国国家科学院拍摄并提供

国·第五届草原文化百家论坛会议”上，我再次与赵先生相遇〔图二十四〕，他对我提交的会议论文《呼麦与胡笳：——从繁钦〈与魏文帝笈〉看蒙古民族潮尔音乐的起源》给予了非常中肯的评价。这篇文章的撰写正是缘于2003年以后我对呼麦艺术的研究。在呼和浩特市开会期间，我还有幸结识了著名作曲家、内蒙古音乐协会主席莫尔吉胡先生〔图二十五〕。由此我的目光转向了蒙古音乐的相关研究成果。1990年10月，莫先生在蒙古国召开的“国际民族民间研讨会”上宣读了《“潮儿”音乐之我见——试论阿尔泰蒙古古音乐文化圈》<sup>1</sup>一文。在该文中，他首次提出了“啸即浩林·潮尔”的新说。他指出：“作为东方文明发源地之中国，在她洪荒时代亦或称为文明曙光年代，曾经历过‘啸’乐文明时期。……农业经济走向成熟高峰，随着整个文明程度的发展，音乐文化也进入成长发达时期，‘啸’乐渐渐失传，历史发展到今天，‘啸’乐便在封闭的地区，例如阿尔泰地区保存下来。”1999年5月，莫先生又撰《“啸”的话题》一文<sup>2</sup>，进一步论证了他的上述观点。这一观点的提出，缘于他在新疆考察胡笳遗存的过程中对“浩林·潮尔”的发现。据《“浩林·潮儿”之谜》一文<sup>3</sup>，1985年4月，他在阿尔泰山罕达嘎图蒙古自治乡初次发现了“浩林·潮尔”的存在。莫先生的这一重大发现及其关于“啸即浩林·潮尔”之新说的大胆提出与初步论证，在中国乐史研究上写下了浓墨重彩的一笔。他的依据主要有两个方面：其一，浩林·潮尔是由高音和低音合成的由一个人发出的二重音乐织体，这与古代文献关于长啸的记载是相吻合的，就音乐人类学而言，这种吻合具有唯一性；其二，汉语的“啸”乃是“潮尔”的音转。但是，不可忽视的是赵磊于1996年初所发表的《啸与浩林·潮尔》一文<sup>4</sup>，尽管该文的篇幅极为短小，但作者根据莫氏对“浩林·潮尔”的发现与音乐形态描述，对啸与“浩林·潮尔”的对应关系作了比较有力的论证，他指出：

啸作为语素时同时指两种截然不同的声音：一种是尖锐而清亮的如口哨般的高音声响，一种是

1 莫尔吉胡：《追寻胡笳的踪迹——蒙古音乐考察纪实文集》，第202～226页，上海音乐学院出版社，2007年。1998年，该文以《“潮儿”现象及“潮儿”音乐——试论阿尔泰蒙古古音乐文化圈》为题，正式发表，见《音乐艺术》，1998年第1、2期。

2 《追寻胡笳的踪迹——蒙古音乐考察纪实文集》，第136～145页。

3 《追寻胡笳的踪迹——蒙古音乐考察纪实文集》，第33～37页。

4 《草原艺坛》，1996年第1期。

低沉而悠长的如呼号般的低音声响。“啸聚山林”、“虎啸猿啼”即是这二者的引申义。……对于啸的声响《啸赋》如是说：“声不假器，用不借物。近取诸身，役心御气。动唇有曲，发口成音。触类感物，因歌随吟。大而不洩，细而不沈。”这里已隐含了二重音响之意。在该文中如“发妙声于丹唇，激哀音于皓齿”、“或冉弱而柔挠，或澎湃而奔壮”、“逸气奋涌，缤纷交错”，这类对高低两种声响的对比描述比比皆是。……这里（指《世说新语·栖逸》第1条）所说的“数部鼓吹”除声音响亮的含义外，还应有多重声部之意。……正是因为它同时存在两重音响，所以，后人在以啸作语素时才分化出鹰隼尖鸣和如虎狼长吼两种截然不同声响的语义。……这种演唱形式在文化人类学中具有特殊的意义。它是人类幼年时在长声呼嚎中引发出了泛音旋律以抒发内心情感的一种自娱性“歌唱”，应属于人猿揖别之际从动物性吼叫向人的歌唱发展过程中的一个重要环节。它为人类从无序的音高中引申出有序的音律提供了必要的认识与实践。它也为探讨歌唱的起源提供了一种值得研究的形态。

同时，根据西晋著名诗人和音乐家刘琨（271～318年）啸退胡兵的历史故事（详见下文），赵氏非常果断地指出：“根据当代人对浩林潮尔的考察与古籍中对啸的记载的比较，我们仍然可以作出这样的推断：浩林潮尔即是古籍中所说的啸。”赵氏的研究不仅进一步证实了莫氏的假说，而且为这方面的研究开启了新的门径。这一观点在2000年后得到了更多的音乐学者的支持。尤其是格日勒图发表的两篇论文<sup>1</sup>，他不仅对有关啸的两条核心材料进行了有力的申论（详见下文），甚至还直接提出了“啸性呼麦”作为呼麦在音乐表现形态上的分类；此外如包铁良<sup>2</sup>和贾威<sup>3</sup>，都沿袭了这一观点。尽管从之者为数不少，甚至人们普遍有一种“啸即浩林·潮尔”的学术期盼，但事实上，这个问题还远远没有解决，基本上停留在假说的阶段。学术研究需要热情和理想，但更需要冷静和理性。因此，最近杨海源撰文指出：“有人认为浩林·潮尔是古代文献中记载的啸。……关于这一点日本学者林谦三在其《东亚乐器考》一书中已明确了啸是口哨，利用口腔和唇、舌，从而构成了一种笛声。……我们认为古书记载的啸就是用口形或舌尖卷起或二指而发为高声的技术。因此，啸之说还有待深入研究。”<sup>4</sup>这表明，“啸即浩林·潮尔”这一假说并未得到音乐学界的普遍认可，同时，将口哨艺术排斥在啸史之外，这显然也是一种学术偏颇<sup>5</sup>。尽管如此，“啸即浩林·潮尔”仍然不失为一个伟大的学术假说——它的出现使我们的文化视野从狭小的中原地区走向了广阔的江山塞漠，从恒河流域到雪域高原，

1 即《呼麦艺术初探》和《试论呼麦的种类及其发声技巧》，后者发表于《中国音乐》，2007年第3期。

2 《图瓦·蒙古呼麦演唱艺术论析》，《乐府新声》（《沈阳音乐学院学报》），2008年第4期。

3 《呼麦艺术的音乐心理学研究》，首都师范大学硕士学位论文，2009年。

4 杨海源：《再析蒙古族传统声乐艺术——浩林·潮尔》，《天津音乐学院学报》，2011年第1期。

5 口哨是古人之啸的现代遗存之一，仍然有其特殊的文化价值和学术价值。譬如，作为西班牙所属卡纳利群岛（Las Islas Canarias）之一的“口哨之岛拉歌美拉”（Las Gomera），岛上通行的具有语言功能的口哨艺术即采用了非常特殊的啸法。美国著名体质人类学家胡顿（Earnest Albert Hooton，1887～1954）在1925年出版的《加那利群岛的古代居民》一书中，对岛上居民使用的“口哨语言”（Whistling Language）作了非常深入的研究，见Hooton，Earnest Albert，“The Ancient Inhabitants of the Canary Islands”，*Harvard African Studies*，Vol. III，pp.61～63，New York：Krauss Reprint Co.台湾作家三毛在她的散文《逍遥七岛游》中对拉歌美拉岛上的“哨语”也有动人的描写，见《三毛作品集》，第242～248页，海峡文艺出版社，1991年。而目前在海内外非常活跃的口哨艺术家们，也确有迷人的艺术展演。这对于我们研究口哨之啸具有一定的参照作用。但是，口哨的存在状态一直是民间的，对我国古代的文人士大夫没有太大的影响，我国古典文学中的长啸意象也与口哨无关，因此，其在啸史中的位置是非主流的。

从昆仑山到阿尔泰山，从蒙古高原到西伯利亚，从亚洲腹地到北欧各国，人类文化的万千气象和波谲云诡纷然闯入我们的文化视野。然而要证实这一假说，殊为不易。因为要解决这个问题，必须具备：第一，具有很强的汉语古籍阅读和解读能力以及对相关文献资料的搜集与分析能力；第二，善于浩林·潮尔之歌唱，对其音乐学特征和美学风格具有深刻的体悟；第三，对于中西方的音乐史有较多较深的了解；第四，具有沟通和嫁接音乐学研究尤其是蒙古音乐研究与古典文学研究的能力；第五，广泛、深入而卓有成效的田野调查等五项基本条件。对大多数现代学者而言，这五方面的能力和机缘很难集于一身。2007年秋天，我偶然到什刹海边上的京城呼麦传习馆拜访著名蒙古族艺术家宝力道先生，他用马头琴伴奏，用呼麦即兴吟唱了一曲蒙古乐歌《祭祀》，那雄浑恣肆的风格，那高低抑扬的和声，那冲破群山的穿透力，使我受到了深深的震撼，在百感莫名、孔子闻韶式的激动和体验中，我的心灵已经皈依“啸即浩林·潮尔”的假说。此后，遂苦苦学习呼麦吟唱<sup>1</sup>，至今有四年之久；与此同时，我反复参酌时贤关于呼麦艺术的研究成果，在探索中逐渐拨开了历史的重重迷雾，在朗朗的学术天空之下，长啸艺术的庐山真面终于显露出来了。

浩林·潮尔是蒙古族复音唱法潮尔(Chor)的演唱形式，是一种高超的喉音艺术，它不仅在内蒙、外蒙、南西伯利亚的图瓦、阿尔泰(中国、蒙古国、俄罗斯以及哈萨克斯坦共有的)等地区有广泛的流传，而且对中亚的穆斯林音乐文化系统有广泛的渗透，主要表现为哈萨克人的阔麦依艺术。就这种声乐艺术的称谓而言，莫尔吉胡认为，浩林·潮尔比呼麦更为科学和准确。在此基础上，乔玉光对这个问题进行了非常清晰而科学的界定，他指出：

“呼麦”一词据说为鄂温克语，意思是“喉”或“嗓”之意；“浩林·潮尔”意为“喉部和声”。这两个称谓，共同之处，均明确指出了发声部位或器官；所不同的是，“浩林·潮尔”不仅指示了发音器官，而且指示了器官所发之声的本质特点即多声部的和声。呼麦(浩林·潮尔)共同的本质性特征，也就是呼麦(浩林·潮尔)的定义内涵，可以做如下表述：一个人纯粹利用自身的发声器官在气息和某种特殊的发声方法的作用下产生的多种和声的艺术现象。这一定义主要突出强调了三个关键点：第一，是“一个人”而不是多个人所发之“和声”，以此区别于多人和声，如蒙古族著名的“潮尔音道”；第二，是“纯粹利用自身的发声器官”，也即是不借助人体以外的任何发声器而构成的和声，以区别于人体发声器官与其它发声器所共同构成的和声，如“冒顿·朝尔”即胡笳，是由人体发声器官和管乐所发之声共同构成的和声；第三，对“多种和声”的强调，这就意味着不仅仅是指某一种特定的诸如基础低音与“哨音”的和声，而是突出了在呼麦(浩林·潮尔)这一特定语境中，多样化的和声形式，也就是除了基础低音与“哨音”的和声之外，还有基础低音与低音、

1 2011年8月24日~28日，我在南京大学文学院、南京大学古典文献研究所举办的“《文选》与中国文学传统国际学术研讨会”上，有幸结识香港中文大学黄坤尧教授。在欢送晚宴上，我即兴吟唱了一首《敕勒歌》，黄教授赞赏不已。29日晚，即收到他用电子邮件发来的他的组诗《清怀新稿·辛卯南京诗稿》六篇，词清意雅，情味深长，其中的《范子焯唱呼麦》一诗并自注，对繁钦《与魏文帝笺》之解悟颇深，尤其契合我心者，是黄先生对个人相关艺术实践的解会，兹录于下，以见其深心雅意：“车子回旋响应多，浮沈曲折泛音和。当时未解繁钦乐，诡异犹存呼麦歌。”此诗黄先生自注云：“繁钦《与魏文帝笺》摹述都尉薛访车子的歌音，丰富入神。范子焯认为所谓‘喉啖引声，与笛同音’即是今日蒙古族之呼麦，乃早期匈奴音乐之沉积，少年车子亦匈奴人。呼麦能同时发出多声部，与普通之唱法截然不同。而范子焯即席演唱呼麦，声振林木，亦诡异也。”2009年6月5~8日，我参加台湾中山大学清代学术中心举办的“第五届国际暨第十届全国清代学术研讨会”，临别之际，该校中文系主任简锦松教授赠诗一首，其中有“范子尤能发奇啸”之句。这是指我前一天晚上在高雄海边面向祖国大陆曼声长啸一事。谨书于此，以志一时之雅事。



次中音、中音等等的和声形式<sup>1</sup>。

因此,本文论及喉音艺术之多声部问题时,主要依据浩林·潮尔这一概念,这就是格日乐图所说的“啸性呼麦”:

所谓“啸”性呼麦就是指用人的发声器官靠气息的憋、挤、顶等运动来发声的特殊声音艺术。“啸”性呼麦是指喉咙里发出沙哑浑厚声音作为基音而持续存在,并在其上面同时发出高于四个八度(基音与最高的音之间)的哨音旋律的呼麦。通常不很了解呼麦艺术的人们所说的呼麦实际上就是指“啸”性呼麦。呼麦的发声方法主要也就是指“啸”性呼麦的各种发声方法<sup>2</sup>。

就称谓的指向而言,浩林·潮尔是一种“无词歌”(songs without text)、“双声歌”(two-voices song)或者说是“双声无词歌”(two-voiced song with no words)<sup>3</sup>,与此相对应正是所谓呼麦技法(khoomer)和西奇(sygyt)技法。钟明德指出:“khoomer 这个字原义为‘喉咙’,一方面泛指各种喉音,另一方面,同时也指喉音技法中偏中到高泛音的特殊唱法。根据图瓦人的说法,‘呼麦’乃风卷过岩石峭壁所发出的声音。‘呼麦’的发声技法近似元音,演唱时口腔形状仿佛‘呜’(u)的发声,据说其他各种特殊的喉音唱法均源自‘呼麦’。‘呼麦’作为喉音之母,虽然不像其他唱法那么璀璨炫丽,但是,平实之中自有一种洗净铅华的兼容并蓄、淡远悠长。”“Sygyt 原义为‘挤出来的声音’,一般直译为‘哨音’。这种演唱技法能产生像口哨、笛子一般高而尖锐透明的泛音,经常是呼麦演唱会上最受欢迎和最叫人惊艳的喉音风格。图瓦人认为‘西奇’模仿夏天吹过大草原的轻风或鸟鸣,演唱时嘴形略如‘哦’(ö)的发声。‘西奇’似乎荡漾着西伯利亚萨满巫术的魔力。”<sup>4</sup>而在论及喉音艺术之单声部问题(以浩林·潮尔之基音发声作为歌唱的形式)时,本文主要采用格日乐图所说的“唱性呼麦”这一概念:

1 《“呼麦”与“浩林·潮尔”:同一艺术形式的不同称谓与表达——兼论呼麦(浩林·潮尔)在内蒙古的历史承传与演化》,《内蒙古艺术》,2005年第2期。关于“呼麦”的概念,徐欣在《西方视野下的泛音歌唱研究》(《内蒙古大学艺术学院学报》,2010年第4期)一文中作了梳理,录以备考:“呼麦”一词是图瓦语的“喉咙”之意,从局内自称和其声音产生的身体来源角度,可以译作“喉音歌唱”(throat singing);但因其在声音形态上的特性,很多学者又称为“泛音歌唱”(overtone singing)。译名的不同体现出呼麦在生理器官与物理现象上的两种特征,代表了呼麦这一概念本身所包含的两个层次,即:如果从全球多样的文化传统当中来考察,则在“喉音歌唱”层面,其与一切运用喉部特殊发声技巧的人声演唱相关;在“泛音歌唱”层面,则与所有产生明确的泛音,形成双声的人声演唱相关。这两个层面既不能完全重叠,其概念也不能通用与互换。也就是说,仅从名称来看,所有的泛音演唱都是“喉音歌唱”,而所有的喉音歌唱并非都是“泛音歌唱”,二者不是并列的概念范畴,而是既互有交错,又彼此独立。另一方面,两种译名也凸显了局内自称与局外他称的差异。用“泛音歌唱”来代替“呼麦”(喉音歌唱),无疑将聚焦的视线从发声部位转向了更受西方人关注的双声形态,在意义与内涵上并不能恰当的体现局内价值。在早期的研究中,西方学者有着多种译法,从“双声”(two-voiced solo、split-tone singing、biphonic Singing)、“喉音”(throat singing)到“泛音”(overtone singing、harmonic singing)都有。但90年代之后,其名称逐渐统一,直接以khoomer(呼麦)、或throat singing(喉音歌唱)称谓图瓦、蒙古等地区的呼麦,而将西方歌手、乐团、作曲家的实践统称为“泛音歌唱”(overtone singing)。

2 格日乐图:《试论呼麦的种类及其发声技巧》。

3 李世相指出:“历史上以潮尔命名的音乐现象有很多,根据民间的称谓与学术界的共识,按潮尔所借助发音体的不同,以‘吟、唱、吹、弹、拉’为序可有以下五种具有代表性的形式:浩林·潮尔,潮林哆,冒顿·潮尔,托布秀儿,乌他顺·潮尔……浩林·潮尔是以人类自身条件为器来达到共振音响目的,而其他‘潮尔’现象则是借助工具(乐器)或强化协作的结果。两者相比,前者显然是人类尚未学会运用外力来完善自身行为的表现。‘在追求二重结构音响的观念上二者一致’,‘潮尔’现象自从诞生之时起,在以蒙古族为代表的北方草原音乐文化中一直延续着、演变着,尽管在慢慢历史长河中时而掀起高峰时而跌入低谷,但始终没有消失。它似一个五形的精灵,一直存活于穹庐民族的灵魂深处,始终飘荡在北方草原的辽阔天空。”参见其《“潮尔”现象对蒙古族音乐风格的影响》一文,《中国音乐学》,2003年第3期。

4 钟明德:《呼麦:泛音咏唱乃入神的上道》,《OM:泛唱作为艺乘》,第33、34页,台湾“国立”台北艺术大学,2007年。

这种呼麦是指用发出呼麦基音的挤压的沙哑声音唱出有词的唱段或歌曲。这种呼麦不强调上方的哨音，能否出来哨音无关紧要，主要是把词唱好，但必须用呼麦基音的发声方法演唱，不能用声乐正常歌唱的发声方法演唱。其中有些呼麦是“啸”一段后在唱一段，轮流交替进行。这种形式如果是群体性的，那就可以唱与“啸”同时进行。有人唱，也有人“啸”<sup>1</sup>。

“唱性呼麦”是一种“有词歌”（songs with text），它虽然不强调双声，但并非绝对没有双声，只是它的“基础低音与低音、次中音、中音等等的和声形式”（上引乔玉光语）不像浩林·潮尔那样明显而已，与此相对应的正是喉音咏唱的卡基拉（kargyraa）技法。钟明德指出：“kargyraa 原义为‘哮喘’或‘咆哮’，图瓦人以为其在模仿咆哮的冬风或失子骆驼的哀号声。‘卡基拉’发声时口形如‘啊’（a）的发声，关键在于假声带必须有规则地振动。‘卡基拉’能同时发出三、四个高低泛音，尤以低于基础音八度的颤动低音尤为特色。”无论如何，以上两种唱法都是“喉歌”（Throat Singing），鼓喉而歌是其共同特征，而浩林·潮尔则是喉歌艺术的灵魂，也是复音音乐的根本。这也是本文展开讨论的一个重要前提。潮尔的蒙语发音为“chor”，而欧洲语系中的和音、和弦、合唱等术语则有“chorus（英）”、“chord（法）”、“chor（德）”等书写方式，其词根惊人地相似。这种语言现象使我更加醉心于追寻浩林·潮尔艺术的起源。余秋雨在他的散文《遥远的绝响》中写道：

那应是黄昏时分吧，离开广武山之后，阮籍的木车在夕阳衰草间越走越慢，这次他不哭了，但仍有一种沉重的气流涌向喉头，涌向口腔，他长长一吐，音调浑厚而悠扬，喉音、鼻音翻卷了几圈，最后把音收在唇齿间，变成一种口哨声飘洒在山风暮霭之间。这口哨声并不尖利，而是婉转而高亢。这也算一种歌吟方式吧，阮籍以前也从别人嘴里听到过，好像称之为“啸”。啸不承担切实的内容，不遵循既定的格式，只随心所欲地吐露出一派风致，一腔心曲，因此特别适合乱世名士。尽情一啸，什么也抓不住，但什么都在里边了。这天阮籍在木车中真正体会到了啸的厚味，美丽而孤寂的心声在夜气中回翔<sup>2</sup>。

阮籍之啸是其生命力的勃发与激扬，是雄浑和伟力的象征，具有忧郁、悲怆、彷徨、凄凉、哀怨的情感特征（参加下文对阮籍之啸的讨论）。我们很难想象口哨艺术能够承担传达这些情愫的重任。同时，按照余氏的描写，啸既然是吹口哨，就不应与“喉音、鼻音”有关，由此我想到迟子建在她的长篇小说《额尔古纳河右岸》中多次描写鄂温克人演奏“穆库连”（就是口弦，古人称为簧，参见下文），一律用“吹”这个动词（实际上应该用“拨”或者“弹”），余氏是否也犯了类似的低级错误？大约在2005年，我偶然见到中国少数民族语言文字工作委员会的巴图（汉语名为戴鑫英）先生，他会吹一种喉哨——一种呼麦与口哨相结合的低音口哨〔图二十六〕，那“呜呜”的低沉的声音，最适合倾泻抑郁的情思了。这使我惊讶不已。后来，我在蒙古

1 格日乐图：《试论呼麦的种类及其发声技巧》。

2 余秋雨：《余秋雨的历史散文》，第49、50页，河南文艺出版社，2008年。



图二十六 京旗后裔戴鑫英(巴图)先生  
巴图(中国少数民族文字工作委员会)提供

国的呼麦艺术中，再次发现了这种喉哨的遗存。那么，阮籍之啸是否也是喉哨？余氏为戏剧学专家，他对阮籍之啸的描写说明他对长啸问题是有特殊感悟的。

解决如此重大的学术问题，科学的预见和推测固然非常重要，但是，一切学术论证必须靠文献说话，必须对相关的文献进行科学的音乐学阐释。让我们先读一下林志钧先生所撰《说啸》一文：

啸，乃吾国一种失传之古代艺术，如歌舞乐曲，古盛今微，乃至完全绝迹者，正复相类。啸之最盛，在魏、晋六代，入唐已微，仅诗文中尚喜用之，盖沿六朝流风，作为成语用之而已。使吾注意啸之问题者，记得某年读《晋书·阮籍传》，籍尝于苏门山遇孙登，与商略终古，及栖神导气之术，登皆不应，因长啸而退。至半岭，闻有声若鸾凤之音，响乎岩谷，乃登之啸

也。《阮籍传》本极可喜，此段尤使人神往，其时所想象啸之为声，必音调极悠长洪亮，别具格调，迥殊凡响，所惜除《文选》留了一篇将近八百字的《啸赋》外，难得整篇啸的参考资料。至魏、晋以前，啸之初见于记载者，究在何代，似以见于《诗经》者为最早。《召南·江有汜》第三章：“江有沱，之子归，不我过；不我过，其啸也歌。”《王风·中谷有蓷》第二章：“有女仳离，条其啸矣。”《小雅·白华》第三章：“啸歌伤怀，念彼硕人。”此三诗恰恰皆指女子，因联想曹植《美女篇》：“顾盼遗光彩，长啸气若兰。”陆云《九愍》：“琼娥起而清啸，神风穆其来应”等句。以是对于啸之观念，顿觉一变。啸既为女子所优为，其声音悠长则有之，而必不甚宏大，螭首娥眉之人，蹙口作曼声而已。（《诗·召南》郑笺云：“啸，蹙口而出声也。”）方干诗：“谁道高情偏似鹤，自云长啸不如蝉。”陆游诗：“穿林袅袅孙登啸。”此亦皆形容其非洪声巨响也。孙登之啸，又见《水经注》：“孙登尝经宜阳山上峰，行且啸，如箫韶笙簧之音，声震山谷。”此与苏门山“响乎岩谷”云云，皆属神秘的描写，犹之《拾遗记》所载：因霄国人皆善啸，丈夫啸闻百里，妇人啸闻五十里，如笙竽之音，同是一样写法。事实上之啸，绝非如是。《陈留风俗传》载：阮嗣宗歌啸，声与琴谐。古琴之声，吾人今日尚得闻之，啸声能振山谷，岂能与琴谐乎？以上说明女人啸声，固近微细，丈夫啸亦不是一味狂喊。成公绥《啸赋》，堪作吾人研究啸之材料者，有下列各句：……案《晋书·成公绥传》，绥雅好音律，尝当暑承风而啸，泠然成曲，因为《啸赋》。夫以啸风方盛之时，又是音律家而兼能啸者，所作此赋，其价值自极贵重。即照以上所引，亦可得啸之明确轮廓，其一，啸之发声，在两唇间，或唇齿间，或口边（吻，口边也）。而非唇双启齿洞豁之绝对开音，既不用鼻音，亦不用喉门直发之音。其二，声调之妙，全在抑扬断续离合间，时细时大，时反时放，时柔时壮，“大而不媠，细而不沉”，二语极要。其曰冲郁，曰横郁，曰拂郁，皆就气言，所谓役心御气是也。其三，啸无一定规律，故曰“良自然之至音，非丝竹之所拟”，曰“唱引万变，曲用无方”，曰“因形创声，随事造曲”，至



云“音均不恒，曲无定制”，则更为啸无固定方法之确证。成公子安是音乐家，故赋中屡用“动唇有曲”、“随事造曲”之语，不可以辞害意，以为啸真有曲谱也。其四，啸之形态，或立、或倚、或行、或坐，无一定形式，唯啸时似未有不昂首者，《啸赋》“仰抃抗首”，苏舜钦《沧浪亭记》亦有“踞而仰啸”之语，皆足为证。李善注《啸赋》，只解字面，全篇无一处道着肯綮，此君强于记诵而乏理解，观此益信。当其注《文选》时，关涉啸之材料，当尚未尽散失，如稍加掇拾，传之久远，其所以裨助后人者岂浅鲜哉！惜乎其无意及此也。志均稿。1939年5月6日。<sup>1</sup>

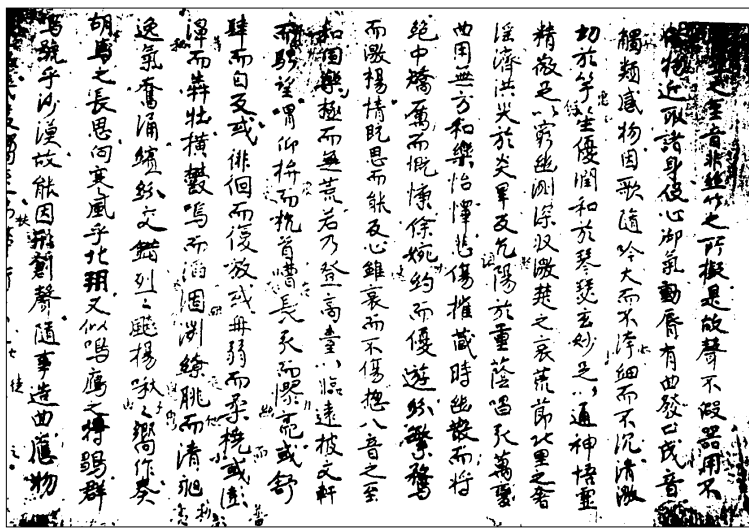
关于啸的核心性文献，林氏基本上都提到了，他对这些文献的梳理和阐发也很有意义。其中最重要的文献是晋人成公绥的《啸赋》，十六国前秦王嘉的《拾遗记》和唐人孙广的《啸旨》，就让我们以这三篇文献为中心，并结合其它文献的相关记载，来论证“啸即浩林·潮尔”这一学术假说。

### 三 “啸即浩林·潮尔”论：一种学术假说的多重证据链

对于“啸即浩林·潮尔”这一学术命题，我们试从以下七个方面予以证明。

#### （一）互文性建构——《啸赋》文本的生成及其啸史意义

成公绥创作《啸赋》是中古赋史上的一道亮丽的风景。〔图二十七〕《艺术类聚》卷五十六引陈沈炯《六甲诗》：“丁翼陈诗罢，公绥作赋成。”南齐画家王奴的《啸赋图》，流行于当时<sup>2</sup>。而《啸赋》进入《文选》，尤其彰显了长啸在我国文化史上的特殊意义。由此可见，《文选》的选录标准具有多元性：除了文学的标准、审美的标准乃至政治的标准外，还有一个文化的标准。《文选》卷四十繁钦《与魏文帝笺》〔图二十八〕也是这种文化标准的反映。这是一封写于建安

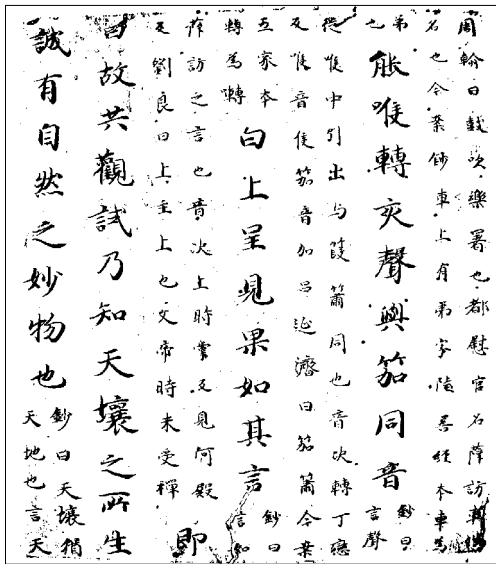


图二十七 敦煌写本成公绥《啸赋》(局部)

饶宗颐编：《敦煌吐鲁番本〈文选〉》，中华书局，2000年

1 林志均即林宰平，林庚教授的父亲。此文见其《北云集》，第265～267页，铅印线装本，1963年。1952年2月1日，林氏又作《啸法》一文，该文主要引述了明方以智《通雅》卷二十九《乐曲》的记载，见《北云集》，第267页。承蒙袁行霁教授惠示林氏《北云集》中的这份珍贵资料，特此致谢。

2 顾起元《说略》卷十六《书画》：“王奴有《啸赋图》。”《御定佩文斋书画谱》卷四十五《画家传一》“王奴”条：“王奴有《啸赋图》，行于代。”清人王毓贤《绘事备考》卷二：“王奴画《啸赋图》。”朱谋坚（1631年前后在世）《画史会要》卷一：“王效有《啸赋图》。”“效”或为“奴”字之讹。



图二十八 唐写本繁钦《与魏文帝笺》(局部)  
周勰初编:《唐抄文选集注汇存》,上海古籍出版社,2000年

十七年(212年)正月的书信,信中记述的匈奴少年“喉啜引声,与笳同音”的歌唱艺术就是浩林·潮尔<sup>1</sup>。此时的曹丕尚未称帝,所以作品的题目是后来追加的。成公绥创作《啸赋》的具体时间不明,但可以肯定这篇作品最迟完成于晋武帝泰始九年(273年,成公绥在这一年去世)之前。这两篇作品问世的时间大约相距60年。我们试将其文本加以拆分,并进行对比:

1. 窃惟圣体,兼爱好奇。(《与魏文帝笺》)/逸群公子,体奇好异。(《啸赋》)
2. 是时日在西隅,凉风拂衽。(《与魏文帝笺》)/于时曜灵俄景,流光蒙汜。(《啸赋》)
3. 哀音外激。(《与魏文帝笺》)/发妙声于丹唇,激哀音于皓齿。(《啸赋》)
4. 潜气内转。(《与魏文帝笺》)/响抑扬而潜转,气冲郁而燥起。(《啸赋》)
5. 乃知天壤之所生,诚有自然之妙物也。(《与魏文帝笺》)/良自然之至音,非丝竹之所拟,信自然之极丽。(《啸赋》)
6. 迭唱迭和,喉所发音,无不响应,曲折沈浮,寻变入节。(《与魏文帝笺》)/动唇有曲,发口成音。触类感物,因歌随吟。(《啸赋》)
7. 大不抗越,细不幽散。(《与魏文帝笺》)/大而不滂,细而不沉。(《啸赋》)
8. 曲美常均。(《与魏文帝笺》)/音均不恒。(《啸赋》)
9. 暨其清激悲吟。(《与魏文帝笺》)/清激切于竽笙。(《啸赋》)
10. 自初呈试,中间二句,胡欲傲其所不知,尚之以一曲,巧竭意匮,既已不能。而此孺子遗声抑扬,不可胜穷,优游转化,余弄未尽。(《与魏文帝笺》)/唱引万变,曲用无方。和乐怡怪,悲伤摧藏。时幽散而将绝,中矫厉而慨慷。徐婉约而优游,纷繁骛而激扬。(《啸赋》)
11. 凄入肝脾,哀感顽艳。(《与魏文帝笺》)/情既思而能反,心虽哀而不伤。(《啸赋》)
12. 咏《北狄》之遐征,奏《胡马》之长思。(《与魏文帝笺》)/奏胡马之长思,向寒风乎北朔。(《啸赋》)
13. 背山临溪,流泉东逝。(《与魏文帝笺》)/若乃游崇岗,陵景山。临岩侧,望流川。坐盘石,漱清泉。(《啸赋》)
14. 能喉啜引声,与笳同音。(《与魏文帝笺》)/若夫假象金革,拟则陶匏。众声繁奏,若笳若萧。(《啸赋》)
15. 自……史纳、睿姐名倡,能识以来,耳目所见,金曰诡异,未之闻也。(《与魏文帝笺》)/

<sup>1</sup> 参见拙文《呼麦与胡笳:中古时代的喉音艺术——对繁钦〈与魏文帝笺〉的音乐学阐释》。

羌殊尤而绝世，乃知长啸之奇妙，盖亦音声之至极。（《啸赋》）

16. 同坐仰叹，观者俯听，莫不泣泪殒涕，悲怀慷慨。（《与魏文帝笺》）/ 于时绵驹结舌而丧精，王豹杜口而失色。虞公辍声而止歌，宁子检手而叹息。钟期弃琴而改听，孔父忘味而不食。百兽率舞而抃足，凤皇来仪而拊翼。（《啸赋》）

这种情况足以表明《与魏文帝笺》是《啸赋》的写作蓝本，用西方后解构主义的观点对此加以审视，我们可以发现这两篇作品具有“互文性”（intertualité, intertextuality）关系。所谓互文性，又叫“文本间性”，按照法国学者的结构主义文本理论，互文性是指任何一个单独的文本都是不自足的，它的意义在于与其他文本交互参照、交互指涉的过程中产生。因此，任何文本都是一种互文，都是对其他文本的吸收与转化，这种被吸收与转化的文本称为“底文”（soustexte，也就是“文下之文”）或“隐文”<sup>1</sup>。《与魏文帝笺》正是《啸赋》的“底文”。这种互文性关系的建立，是成公绥有意创作、刻意追求的结果，其本质是依拟或模拟，属于狭义的互文性写作，即典型的互文性写作。狭义互文性主要关注文际关系，属于诗学的范畴，如萨莫瓦约所言，“一篇文本对另一篇文本的吸纳就是以多种形式合并和黏贴原文被借用的部分”，“引用完全隐含并融于受文（texte d'accueil）。它绝对是深藏不露的，要想发现这种引用的存在，要么由作者给出别的迹象，要么就靠诠释者自己的洞察力了。”<sup>2</sup>而在我国的文学传统中，这种狭义的互文性的建立，通常是以描写对象的一致性为前提的。譬如，程毅中曾经撰文指出，张衡的《骷髅赋》和曹植的《骷髅说》都是“依据《庄子·至乐》篇的寓言再创作的故事”，只是文体形式不同而已<sup>3</sup>。后世的许多经典之作，如元稹的《莺莺传》，王实甫的《西厢记》和董解元（生卒年不详）的《西厢诸宫调》，其间的互文性关系莫不如此，所以我们很容易发现其语言、情节的相似性。明确这一点，非常有助于我们理解长啸的本质。因为在这种狭义的互文性的视域下，我们可以断定繁钦《与魏文帝笺》所描写的匈奴少年“喉啞引声”的歌唱艺术就是成公绥在《啸赋》中倾情描写的长啸，否则，我们对以上 16 个互文性例证就无法解释。宋叶廷珪《海录碎事》卷十六《音乐部·啸门》著录了七条有关啸的材料，其第六条是出自《与魏文帝笺》的“与笛同音”：“薛访车子，年十四，能啞喉引声，与笛同音。”此前的三条均见成公绥《啸赋》。此后是“舒啸”条：“登东皋而舒啸。舒，发也，缓也。《归去来词》。”这种情况表明，叶氏是将“啞喉”视为长啸的。由此，我们得出的必然结论是：长啸乃是我国古代的喉音艺术。这种喉音艺术的现代遗存就是浩林·潮尔。其实关于啞喉与浩林·潮尔的关系，我已经作了比较深入的

1 [法] 蒂费纳·萨莫瓦约著，邵炜译：《互文性研究》，第 85 页、第 30～31 页，天津人民出版社，2003 年。

2 [法] 蒂费纳·萨莫瓦约著，邵炜译：《互文性研究》，第 48～49 页。

3 《叙事赋与中国小说的发展》，《中国文化》，2007 年第 1 期。

阐发<sup>1</sup>，只是没有直接点明长啸就是浩林·潮尔而已。当时之所以这样做，主要是出于一种学术策略的考虑：一个重大的学术目标，必须慢慢靠近它，只有如此，才能有效地予以实现，才能使更多的人接受它，乃至成为多数人眼中不争的事实。但是，这个问题在本质上是一个音乐史问题，而不是文学史问题，因此，更多的学术知音可能来自音乐学领域的专业学者，而非文学领域的专业学者。

就乐理而言，浩林·潮尔与冒顿·潮尔（胡笳）既有密切的关联，又有高度的相似。在这种意义上，它们是孪生的兄弟艺术，也是孪生的姊妹艺术，本来就是一而二、二而一的<sup>2</sup>。《全晋文》卷六十孙楚《笑赋》曰：

有度俗之公子，总万物之细故，心仿佛乎巢由。以得意为至乐，不拘恋乎凡流。会亲戚于高宅，结宗盟于绸缪。所以交颈偃仰，推胸指掌。亢洪声于通谷，顺长风以流响。气参谭以相属，若将颞而复往。或顿蹙俛首，状似悲愁，怫郁唯转，呻吟郁伊。或携手悲啸，嘘天长叫。迟重则如陆沈，轻疾则如水漂。徐疾任其口颊，圆合得乎机要<sup>3</sup>。

1 参见拙文《呼麦与胡笳：中古时代的喉音艺术——对繁钦〈与魏文帝笺〉的音乐学阐释》和《鱼山声明与佛经转读：中古时代善声沙门的喉音咏唱艺术》。关于“喉啞”与长啸的关系以及《与魏文帝笺》与《啸赋》的关系，徐恩广已经注意到了，他指出：夏统在《晋书》中的形象是一位身怀奇术又绝意仕进之传奇隐士，贾充要求夏统演唱家乡民谣，夏统除了高歌之外，更展现了神奇的声音技艺，他“引声喉啞”、“含水漱天”、“叱咤欢呼”、“集气长啸”，可说已将一切声音口技融于歌唱之中，成为一种综合性的音乐艺术。关于夏统集气长啸之相关记载，在《记纂渊海》卷七十八“笳”条引《夏仲御别传》中更加入了“激南楚、吹胡笳，风云为之动摇，星辰为之变度”等充满了“啸吹意向”描述——用最能代表啸吹音乐的古歌“激楚”和最能将啸之音色具象化的“胡笳”突显夏统“啸歌”的形象，无形中强调了其并非一般的歌者，而是身怀绝技的“啸者”。啸、喉啞、胡笳的联系再一次显现三者关系的密切，而且同属一个音声技艺系统的可能。……“喉啞”最具特色的重要技巧就是“潜气内转”，繁钦在《与魏文帝笺》中提到：“潜气内转，哀音外激，大不抗越，细不幽散。”与西晋成公绥《啸赋》中描述啸的发声部位与技巧的重要句子非常类似——《啸赋》曰：“发妙声于丹唇，激哀音于皓齿。响抑扬而潜转，气冲郁而爆起。”唐代李善《昭明文选》注解解释“响抑扬而潜转”一句，明确指出：“言声在喉中而转，故曰潜也。”由此知“潜转”或许即“喉啞”，乃属于与啸相近的技巧。……繁钦提及的“外激”、“散”、“越”刚好是唐代道士孙广《啸旨》一书记载的啸法，孙广可以总结前代与啸有关的音声技法，也许综合了部分道门密法，无论如何，他意识到喉啞在啸中的运用。在孙广归纳的十二啸法中，“藏”之法便是以“潜”之发音方式为主——“藏”：用舌如上法，正其颊辅，端其唇吻，无所动用，而有潜发于内也。”所谓“有潜发于内……”“藏”法运用舌头的方式与“外激”有关，而所谓“外激”的用舌之法是：“以舌约其上齿之里。”所以“藏”的技法简而言之就是将舌头抵住上齿内侧，将面颊肌肉及嘴唇调至不松不紧的状态，虽“无所动用”，但已有声音在喉中潜转。“藏”之法明显就是为了“大沉”之法作准备，在“大沉”中我们可以发现喉部的特殊应用——：“用舌如外激法，用气令自高而低，大张其喉，令口中含之。大物含气，煌煌而雄者，谓之大沉也。”舌头既已上抵，喉部又放松大张，这也正是智一“张喉”的绝技；可以说“大沉”之法综合“外激”与“藏”表现出了“喉啞”的精髓。……关于喉部的特殊发音方式其实很多，Tuva及蒙古猎人传统的喉音唱法能震动喉头发出奇特的颤音，能同时配合以鼻腔、脑后、吹气等共鸣发出令人惊讶的双音，听起来的确有“煌煌而雄”的“大沉”之气势。资料显示也有人能从喉部发出哨音，这是否近于“喉啞”？还有待研究。……从“喉啞”的技巧所表现的音乐题材和类型来考察，我们有证据可以推测其与“吹声”音乐的关系。繁钦说道：“而此孺子遗声抑扬，不可胜穷，优游转化，余弄未尽；暨其清激悲吟，杂以怨慕，咏《北狄》之遐征，奏《胡马》之长思，凄入肝脾，哀感顽艳。”对于这一段，《文选注》解释道：“《北狄征》、《胡马思》皆古歌曲名，皆能‘喉啞’，为之凄伤。”《北狄征》、《胡马思》这两首曲调凄凉的悲歌都是适合以“喉啞”的手法表现的歌曲，《啸赋》亦云：“逸气奋涌，缤纷交错。列列飘扬，啾啾响作。奏胡马之长思，向寒风乎北朔。”提到《胡马思》与《北朔》。……观此二曲名称，极可能是北地胡人的歌曲，而且是能以“笳”演奏的吹声音乐，对此孙楚《笳赋》有所描述：“衔长葭以泛吹，嗷啾啾之哀声。奏《胡马》之悲思，咏《北狄》之遐征。”……《与魏文帝笺》向来不为研究啸的学者所注意，繁钦这篇赞赏一位喉啞少年之奇技的短文写在《啸赋》之前，文采虽不及成公绥，然而经过解读，却可以在其中发现啸技的蛛丝马迹，甚至连唐代《啸旨》这部将“啸”的技法渲染穷究臻于极致的著作，都承接了《与魏文帝笺》的音乐术语脉络。这篇短笺在音乐史上的位置值得重新评估。参见徐恩广：《从“吹声”到“异响”——论上古至魏晋啸的音乐文化》，第52～54页，“国立”成功大学艺术研究所硕士论文，2003年。徐氏的这察与阐释都是相当精彩的，只是由于徐氏过于笃信传统的观点，沿袭了长啸与声带无关这样一种错误的观点，同时又不了解蒙古的潮尔音乐，于是便与一个重大的学术发现失之交臂了。

2 参见下文所引莫尔吉胡“浩林·潮尔与冒顿·潮尔对照表”及拙文《呼麦与胡笳：中古时代的喉音艺术——对繁钦〈与魏文帝笺〉的音乐学阐释》。

3 严可均：《全上古三代秦汉三国六朝文》，第二册，第1800页，中华书局，1958年。子焯案：孙氏此文下有“或中路背叛，更相毁戩。倾倚匡我，雕声迄乎日晏。信天下之笑林，调谑之巨观也”诸句，与上文绝不相属，可能此赋有残佚；而赋题亦当作“啸赋”，而非“笑赋”。钱钟书《管锥编·全上古三代秦汉三国六朝文》第一一八条“《全晋文》卷六十”：孙楚《笑赋》。按虽云：“信天下之笑林，调谑之巨观也”，而只刻画笑声，略如成公绥《啸赋》之制，未及笑理、笑资。“或吨颞俯首，状似悲愁，怫郁唯转，呻吟郁伊。或携手悲啸，嘘天长叫”；直与题旨水火，虽“老人十拗”之笑时出泪如哭，亦无此状。不赋捧腹、抚掌，而道“俯首”哀呻、“携手”悲嘘，取材甚别。又承之曰：“或中路背叛，更相毁戩”，则大似“当面输心背面笑”之讪笑，非“人世几回开口笑”之嘻笑，与上下文脱算失卯，孤行子立，有如错简。《艺文类聚》卷一九所录必非全文，见存此篇乃删节之余，尚不足比《怡情小品》卷一卓人月《笑赋》也。钱说，是。参见《管锥编》，第三册，第1143页，中华书局，1979年。

以上为孙氏此赋的残存片段，我们试将其与成公绥《啸赋》加以对比：

1. 有度俗之公子，总万物之细故，心仿佛乎巢由。以得意为至乐，不拘恋乎凡流。（《笑赋》）  
/ 逸群公子，体奇好异。傲世忘荣，绝弃人事。晞高慕古，长想远思。将登箕山以抗节，浮沧海以游志。（《啸赋》）

2. 会亲戚于高宅，结宗盟于绸缪。（《笑赋》）/ 于是延友生，集同好。（《啸赋》）

3. 亢洪声于通谷，顺长风以流响。（《笑赋》）/ 济洪灾于炎旱，反亢阳于重阴。（《啸赋》）

4. 气参谭以相属，若将颓而复往。（《笑赋》）/ 怫郁冲流，参谭云属。若离若合，将绝复续。（《啸赋》）

5. 或嘏蹙俛首，状似悲愁，怫郁唯转，呻吟郁伊。或携手悲啸，嘘天长叫。（《笑赋》）/ 或舒肆而自反，或徘徊而复放。或冉弱而柔挠，或澎湃而奔壮。（《啸赋》）

6. 或携手悲啸，嘘天长叫。（《笑赋》）/ 逍遥携手，踟蹰步趾。发妙声于丹唇，激哀音于皓齿。（《啸赋》）

7. 迟重则如陆沈，轻疾则如水漂。（《笑赋》）/ 发徵则隆冬熙蒸，骋羽则严霜夏凋。动商则秋霖春降，奏角则谷风鸣条。（《啸赋》）<sup>1</sup>

8. 徐疾任其口颊，圆合得乎机要。（《笑赋》）/ 是故声不假器，用不借物。近取诸身，役心御气。动唇有曲，发口成音。触类感物，因歌随吟。大而不洩，细而不沈。清激切于竽笙，优润和于瑟琴。（《啸赋》）

显而易见，孙氏的《笑赋》与成公绥的《啸赋》也具有“互文性”关系，后者乃是前者的“底文”。而《全晋文》卷六十孙楚《笛赋有序》尤其值得注意：

顷还北馆，遇华发人于润水之滨，向春风而吹长笛，音声寥亮，有感余情，爰作斯赋。

衔长葭以泛吹，噉啾啾之哀声。奏胡马之悲思，咏北狄之遐征。顺谷风以抚节，飘逸响乎天庭。尔乃调唇吻，整容止，杨清曛，隐皓齿。徐疾从宜，音引代起。叩角动商，鸣羽发徵。若夫广陵散吟，三节白紵。太山长曲，哀及梁父。似鸿雁之将离，乃群翔于河渚。<sup>2</sup>

这也是孙氏此赋残存的片段，我们试将其与繁钦《与魏文帝笺》和成公绥《啸赋》加以对比：

1. 向春风而吹长笛，音声寥亮。（《笛赋》）/ 喟仰抃而抗首，嘈长引而寥亮。（《啸赋》）

2. 衔长葭以泛吹，噉啾啾之哀声。（《笛赋》）/ 逸气奋涌，缤纷交错。列列飘扬，啾啾响作。（《啸赋》）

3. 奏胡马之悲思，咏北狄之遐征。（《笛赋》）/ 咏《北狄》之遐征，奏胡马之长思。（《与魏文帝笺》）/ 奏

<sup>1</sup> 《曹子建文集》卷九《七启》：“弹徵则苦发，叩宫则甘生。”此文也是《啸赋》这四句的底文。

<sup>2</sup> 严可均：《全上古三代秦汉三国六朝文》，第二册，第1800页。

胡马之长思，向寒风乎北朔。（《啸赋》）

4. 顺谷风以抚节，飘逸响乎天庭。（《笳赋》）/逸气奋涌，缤纷交错。列列飘扬，啾啾响作。（《啸赋》）

5. 尔乃调唇吻，整容止，杨清眙，隐皓齿。（《笳赋》）/发妙声于丹唇，激哀音于皓齿。（《啸赋》）

6. 徐疾从宜，音引代起。（《笳赋》）/是故声不假器，用不借物。近取诸身，役心御气。动唇有曲，发口成音。触类感物，因歌随吟。大而不洩，细而不沈。清澈切于竽笙，优润和于瑟瑟。（《啸赋》）

7. 叩角动商，鸣羽发徵。（《笳赋》）/发徵则隆冬熙蒸，骋羽则严霜夏凋。动商则秋霖春降，奏角则谷风鸣条。（《啸赋》）

8. 若夫广陵散吟，三节白纛。太山长曲，哀及梁父。（《笳赋》）/若夫假象金革，拟则陶匏。众声繁奏，若笳若萧。（《啸赋》）

9. 似鸿雁之将离，乃群翔于河渚。（《笳赋》）/又似鸿雁之将雏，群鸣号乎沙漠。（《啸赋》）

10. 潜气内运，浮响外盈。（《佩文韵府》卷二十三之七引孙楚《笳赋》）潜气内转，哀音外激。（《与魏文帝笺》）/响抑扬而潜转，气冲郁而燦起。（《啸赋》）

而就孙氏本人的创作而言，上引其《笳赋》“顺谷风以抚节，飘逸响乎天庭”与《笑赋》“亢洪声于通谷，顺长风以流响”也具有互文性。这种文本上互文性关系（特别是上举之例3和例10）足以表明喉啾就是长啸，因此，“喉啾引声”的浩林·潮尔艺术与冒顿·潮尔（胡笳）的关联性和相似性问题也就是长啸与胡笳的关联性与相似性问题。我们再对比一下传为宋玉所作《笛赋》和成公绥的《啸赋》：

于是天旋少阴，白日西靡。命严春，使午子。延长颈，奋玉手，摘朱唇，曜皓齿。赭颜臻，玉貌起。吟清商，追流徵。歌《伐檀》，号《孤子》。发久转，舒积郁。

于时曜灵俄景，流光蒙汜。逍遥携手，踟蹰步趾。发妙声于丹唇，激哀音于皓齿。响抑扬而潜转，气冲郁而燦起。协黄宫于清角，杂商羽于流徵。……若乃游崇岗，陵景山。临岩侧，望流川。坐盘石，漱清泉。……舒蓄思之悱愤，奋久结之缠绵。

显然，上引两篇作品的语言、语义和句式都非常相似。在“杂商羽於流徵”一句下，李善注就征引了宋玉《笛赋》“吟清商”一句，显然已经看出了这些语句之间的互文性关系。尤其是“发久转，舒积郁”二句，“转”就是“喉啾引声”的歌唱技巧。这种情况也足以表明，所谓宋玉的《笛赋》不过是出自东汉作家之手的一篇拟托之作而已<sup>1</sup>。

成公绥《啸赋》塑造的“逸群公子”具有浓厚的阮籍色彩。吴宗济在《阮啸新探》一文中指出：“此赋也如汉赋体裁，托名一个‘逸群公子’。他的性格是‘傲世忘荣，绝弃人事。晞高慕古，长想远思’；这和阮籍的性格：‘傲然独得，任性不羁’；‘旷达不羁，不拘礼俗’是相同的。又逸群公子的学问是‘精性命之至机，研道

<sup>1</sup> 也有许多学者认为不应剥夺宋玉享有此赋的著作权，参见高秋风《宋玉〈笛赋〉真伪考》，《刘正浩教授七十寿庆荣退纪念文集》，第165～205页，台湾文史哲出版社，1999年。但仅就以“转”指代“喉啾”这一语言现象而言，此赋也绝对不可能出自先秦作家的手笔，即使在先秦时代已经产生了“喉啾”式的声乐艺术。

德之玄奥’；而阮籍的学问是：‘博览群籍，尤好庄老’；他对孙登大讲其黄帝、神农、老子及三代圣贤等人的道德；两者又是这样的雷同。还有，逸群公子好游，‘将登箕山以抗节，浮沧海以游志’。阮籍的游兴也是‘登临山水，经日忘归’，我们有理由这样认为：成公绥笔下的逸群公子，很可能是以阮籍为原型的。”而从互文性的写作规律出发，我们可以确证这一点。宋庠《元宪集》卷一《啸台赋》和元王沂《伊滨集》卷一《啸台赋》都以阮籍为主人公。我们试将这两篇作品与成公绥的《啸赋》加以比较：

1. 狭世路之阨僻，仰天衢而高蹈。邈跨俗而遗身，乃慷慨而长啸。（《啸赋》）/ 狭世路之多辟，兆天衢而观妙。悟跨俗以遗累，喜凭高而临峭。（宋庠《啸台赋》）

2. 协黄官于清角，杂商羽于流徵……清飙振乎乔木。（《啸赋》）/ 激清飙于万穹，纳素气于元胎。（宋庠《啸台赋》）

3. 响抑扬而潜转，气冲郁而燿起。（《啸赋》）/ 精感飞潜，气周动植。（宋庠《啸台赋》）

4. 于时绵驹结舌而丧精，王豹杜口而失色。虞公辍声而止歌，宁子检手而叹息。钟期弃琴而改听，孔父忘味而不食。百兽率舞而拊足，凤皇来仪而拊翼。（《啸赋》）/ 天籁停响，龙吟辍息。兽将骋而拄喙，禽当飞而坠翼。（宋庠《啸台赋》）

5. 又似鸿雁之将鸩，群鸣号乎沙漠。（《啸赋》）/ 雁唳而孤鸣。（宋庠《啸台赋》）

6. 邈跨俗而遗身，乃慷慨而长啸……若乃登高台以临远，披文轩而骋望。（《啸赋》）/ 既骋望以慷慨，乃长啸而自适。（王沂《啸台赋》）

7. 乃吟咏而发散，声駉駉而响连……礚礚震隐。（《啸赋》）/ 音礚礚而络绎。（王沂《啸台赋》）

8. 或徘徊而复放。（《啸赋》）/ 或徘徊而萦云。（王沂《啸台赋》）

9. 凤皇来仪而拊翼。（《啸赋》）/ 鸟悲鸣而举翼。（王沂《啸台赋》）

10. 清飙振乎乔木。（《啸赋》）/ 清飙振而若厉。（王沂《啸台赋》）

11. 精性命之至机，研道德之玄奥……良自然之至音，非丝竹之所拟。（《啸赋》）/ 研群声之至清，舍自然之钟律。（王沂《啸台赋》）

12. 散滞积而播扬，荡埃藿之溷浊。（《啸赋》）/ 涤埃藿之溷烦，聊超然而独立。（王沂《啸台赋》）

以上 12 个互文性例证表明宋庠和王沂的作品确实是以成公绥的《啸赋》为底文的。这种互文性关系的构建，不仅由于成公绥的《啸赋》是写啸的名篇，而且还由于阮籍就是这篇赋主人公的原型，即使这并非宋、王两位作家的主观意识，他们的互文性写作在客观上也足以表明这一点。案《啸赋》最后两句“乃知长啸之奇妙，盖亦音声之至极”，李善注引《晋书》曰：“阮籍，字嗣宗，陈留尉氏人。容貌赜杰，志气宏放，尤好庄、老，嗜酒能啸。籍尝于苏门山遇孙登，与商略终古，栖神道气之术，登皆不应，籍因长啸而退至于半岭，闻有声若鸾凤之音，响乎岩谷，乃登之啸也。”这说明李善也已经看出了《啸赋》与阮籍的关系。《晋书》所谓“尤好庄、老”以及“栖神道气之术”，这在李善所揭示的《啸赋》的底文中有非常充分的体现（详见下文）。

阮籍比成公绥大 21 岁，正好差了一代人。但可以想见，阮籍辞世后的二十年，其长啸的流风遗韵仍然强烈地影响着士林。可能出于政治上的顾忌，成公绥乃以暗写的方式歌咏阮籍的长啸；但令人回味的是，其作品所吸纳的主体性底文却出自侍奉曹氏的文人繁钦之手。因此，长啸艺术的高绝、壮美与政治寓意的深沉、巧妙在《啸赋》中珠联璧合，交融无间，由此使之成为中国赋史上的一篇绝唱。不仅如此，正如上文所言，《啸赋》的出现，在中国文化史上具有极其特殊的意义。这种文化意义在《啸赋》李善注所揭示的底文中有充分的体现。《啸赋》首先强调了长啸的玄学品格和理性特征，具有明显的玄学化的倾向；其次，成公绥还强调了长啸的儒学品格及其与传统儒家精神的一致性，表现了玄学与儒学合流的文化倾向，我们试观察以下八例：

1. 浮沧海以游志。（《啸赋》）/子曰：“道不行，乘桴浮于海，从我者其由欤？”（李善注引《论语》）
2. 于是延友生，集同好。（《啸赋》）/与我同好。（李善注引《尚书序》）
3. 精性命之至机，研道德之玄奥。（《啸赋》）/乾道变化，各正性命。（李善注引《周易》）
4. 愍流俗之未悟，独超然而先觉。（《啸赋》）/不从流俗（李善注引《礼记》）虽有荣观，燕处超然。（李善注引《老子》）伊尹曰：“天生斯民，使先知觉后知，使先觉觉后觉也。”（李善注引《孟子》）
5. 近取诸身。（《啸赋》）/近取诸身。（李善注引《周易》）
6. 玄妙足以通神悟灵，精微足以穷幽测深。（《啸赋》）/玄之又玄，众妙之门。（李善注引《老子》）夫礼乐通乎鬼神，穷高远而测深厚。（李善注引《礼记》）
7. 心涤荡而无累，志离俗而飘然。（《啸赋》）/圣人无天灾，无物累。（李善注引《庄子》）
8. 情既思而能反，心虽哀而不伤。（《啸赋》）/关雎哀而不伤。（李善注引《毛诗序》）

《周易》、《老子》和《庄子》，正是魏晋时代盛行的“三玄”；而《论语》、《尚书序》、《礼记》、《孟子》和《毛诗序》都属于儒家经典。在成公绥看来，长啸是玄学精神和儒学精神的统一，在这一前提下，他重点表明和长啸是符合传统儒家的“中和”的音乐观的：

收激楚之哀荒，节北里之奢淫。（《啸赋》）/纣使师涓作淫声，北里之舞，靡靡之乐。（李善注引《史记》）

但是，成公绥对长啸艺术的这种儒学式的文本解读和价值界定，李善注并未能充分展现出来，因为他忽略了《左传》襄公二十九年所载季札观乐于鲁的故事：

吴公子札来聘……请观于周乐。……为之歌《豳》，曰：“美哉，荡乎！乐而不淫，其周公之东乎！”……为之歌《颂》，曰：“至矣哉！直而不倨，曲而不屈，迥而不偪，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流。五



声和，八风平。节有度，守有序，盛德之所同也。”<sup>1</sup>

以及传为宋玉所作《笛赋》：

夫奇曲雅乐，所以禁淫也；锦绣黼黻，所以御暴也。舜则泰过，是以檀卿刺郑声，周人伤北里也。<sup>2</sup>

“美哉，荡乎！乐而不淫”，“迂而不淫”和“哀而不愁，乐而不荒”正是上引《啸赋》“收激”二句的底文，“行而不流”一句直接被《啸赋》吸纳。而“节北里之奢淫”的底文正是上引宋玉赋的这个片段。可见成公绥对长啸的儒学品格进行了非常充分的阐释。不仅如此，《啸赋》还确立了长啸在道教文化系统中的特殊地位，长啸的“通神悟灵”的法术品格被大力张扬。《啸赋》“济洪灾于炎旱，反亢阳于重阴”二句，李善注引《灵宝经》曰：

禅黎世界，坠王有女，字姓音。生仍不言。年至四岁，王怪之，乃弃女于南浮桑之阿，空山之中。女无粮，常日咽气，引月服精，自然充饱。忽与神人会于丹陵之舍，柏林之下。姓音右手题赤石之上。语姓音：汝虽不能言，可忆此文也。遣朱官灵童，下教姓音治灾之术，授其采书八字之音，于是能言。于山出，还在国中。国中大枯旱，地下生火，人民焦燎，死者过半。穿地取水，百丈无泉。王恓惧，女显其真，为王仰啸，天降洪水至十丈。于是化形隐景而去。

在《啸赋》问世以后，长啸艺术逐渐渗透于中古时期的上清派道教中，成为道教文化的一种特殊的声音呈现方式。因此，这首《啸赋》实际上就是一篇“啸论”，通过对长啸的多元文化阐释，成公绥最终确立了长啸在华夏音乐文化系统中的地位，为其流传与发展开辟了广阔的空间。后来东晋时代桓玄和袁山松关于啸的学术讨论，则进一步突显了啸的玄学品格，这无疑是对成公绥《啸赋》玄学思想的进一步发挥<sup>3</sup>。

当然，就《啸赋》整体的艺术结构和艺术手法而言，它明显是对汉代大赋的模拟。艺术形式的依拟也是互文性建构的一个重要方面。《啸赋》“逸群公子，体奇好异”云云式的发端，常见于汉赋的开篇。如《文选》卷二张衡《西京赋》“有凭虚公子者，心奢体怵”，卷四左思《三都赋》“有西蜀公子者，言于东吴王孙”，卷三十四枚乘《七发》“楚太子有疾，而吴客往问之”等等，皆是其例。而从《啸赋》结尾“于时绵驹结舌而丧精……凤皇来仪而拊翼”一段，我们也明显看到了《七发》中音乐描写的痕迹：

客曰：“龙门之桐，高百尺而无枝。中郁结之轮菌，根扶疏以分离。上有千仞之峰，下临百丈之溪。……于是背秋涉冬，使琴挚斫斩以为琴，野茧之丝以为弦，孤子之钩以为隐，九寡之珥以为约。使师堂操畅，伯子牙为之歌。歌曰：‘麦秀蘩兮雉朝飞，向虚整兮背槁槐，依绝区兮临回溪。’飞鸟闻

1 《春秋左传注》，第三册，第1161～1164页，中华书局，1990年。

2 宋章樵注《古文苑》卷二。

3 参见《艺文类聚》卷一九，桓氏《与袁宜都书论啸》和袁氏《答桓南郡书》。

之，翕翼而不能去；野兽闻之，垂耳而不能行；蚊蠕蝼蚁闻之，拄喙而不能前。

这种极富夸饰性的描写无疑对《啸赋》产生了重要影响。

## （二）“一声能歌两曲”：长啸与浩林·潮尔在音乐形态上的同一性

在音乐形态上，长啸与浩林·潮尔的吻合主要表现在三个方面，即五声音阶的调式特征，一口气旋律与拖腔的吟唱特征以及二重音乐织体的结构特征。鉴于相关历史文献彼此交叉的粘连状态，我们对这三个吻合之点进行综合性的讨论。

啸的音乐调式属于传统的五声音阶，而以宫调式为主。唐袁郊《甘泽谣·韦骸》：“韦骸者，明五音，善长啸，自称逸群公子。”<sup>1</sup> 类似的意见已见于《啸旨·权舆章第一》：

五太者，五色也。官商徵羽角所为之五太，八九五少为应，故为之大，以配仁义礼智信。此有看之本，谓声者皆不逃五太，但以宫商发应，君使次序，理则声理，乱则声乱。

五少者，五太之应。五太自有阴阳，然推本而言，五太为阳，五少为阴。用声之至，详而后发。凡十二法，象一岁十二月：“内激”为黄钟，“外激”为应钟，“太沉”为太簇，“小沉”为夹钟，“五太”为姑洗，“五少”为仲吕，“散”为蕤宾，“越”为林钟，“匹”为夷则，“叱”为南吕，“舍”为无射，“藏”为大吕，律吕相生而成。又此则十二法之首也。

而根据浩林·潮尔的音乐特质，李世相认为，“一个以宫调式为中心的无声音节体系已是客观的存在”，“五声性调式基础、曲折婉转的旋律形态，自由散意性的节奏观念等基本音乐内涵”在浩林·潮尔艺术中有充分的体现<sup>2</sup>。他进而指出：“纵观世界各民族民歌，其旋律的展示多数是围绕着主题及主题的发展而进行，是抓住一点而扩散的音乐发展思维。蒙古长调民歌的旋律展示则是‘围绕拖腔而衍生’，其旋律由五声音阶骨干音搭起音阶式框架，在此基础上利用多种装饰性独特演唱方式构成多种形式的拖腔，从而展现出丰富多彩的长调旋律线条。”<sup>3</sup> 采用“拖腔”，也正是长啸的突出特征之一。唐范摅《云溪友议》卷三“舞娥异”条：

李尚书（翱）初守庐江，有重系者合当大辟，引谿之时，启鸣曰：“某偶黷典章，即从诛戮，然昔于群小专习一艺，愿于贵人之前试之，死而无憾。”问之，乃长啸也。公命缓系而听之，清声上彻云汉。公曰：“不谓苏门之风，出于赭衣之下！可命鸾鹤同游，可与孙阮齐躅。”去其械梏，蠲其罪戾<sup>4</sup>。

1 《太平广记》卷三百一十一。

2 李世相：《从呼麦中寻觅长调音乐风格的成因》，《内蒙古大学艺术学院学报》，2004年第1期。

3 李世相：《蒙古族长调民歌旋律的拖腔体特性探析》，《中国音乐》，2007年第1期。

4 《丛书集成初编》第2832册，中华书局，1985年。

只有采用浩林·潮尔的拖腔，才能收到“清声上彻云汉”的效果，因为呼麦的泛音激扬在悠长的拖腔内，其穿透力是很强的。这位“啸囚”称其啸技得于“群小”，也就是说这是从下层社会学来的。从这种情况推断，所谓“群小”可能是胡人，因其进入中原地区，特别是在长安、洛阳一带，常常以群居的方式生活。《钦定续通典》卷八十九《乐·歌》引宋张昞《云谷杂记》：

宋太祖潜耀日，尝与一道士游，姓名无定，自曰混沌，又曰真无，善歌，能引其喉于杳冥之间，作清微之声，时或一二句，从天风飘下。

所谓“引其喉于杳冥之间，作清微之声”就是“清声上彻云汉”的意思，明显是呼麦的拖腔；至于“时或一二句，从天风飘下”，则表明这位道士的清啸乃是一口气的旋律，在每个乐句之间存在着空白和间隔，而且没有固定的曲调。《国风·王风·中谷有蓷》“有女仳离，条其啸矣”，徐恩广认为，“条”做动词，便是将啸音拉长，亦即长啸<sup>1</sup>，这显然也是拖腔。尼咏梅称新疆阿勒泰汗德尕特蒙古民族乡的呼麦：“每首乐曲，往往是一气呵成的一句长乐句稍加即兴变化的多次反复，使音乐主题集中，形象鲜明生动，具有标题性和追求一种特定意境的形象思维音乐特征，具有模仿性、形象性。”<sup>2</sup>也点明了呼麦的一口气旋律特征。Theodore C. Levin and Michael E. Edgerton 在《图瓦的喉歌者》一文中指出：

这种音乐既是一种富有趣味的文化的组成部分，又是人类声音的典型人工产物。

另一种文化特色是延长了喉音呼吸之间的停顿（这些呼吸每次可持续长达 30 秒），对一个西方的听众来说，这些停顿似乎长得不合调，妨碍了持续的旋律乐句的流动。但是图瓦的音乐家并不把乐句作为构成音乐的一个单位，而是每一乐句传达一个独立的声音形象。长时间的停顿为歌者聆听周围的声音并作出反应——当然，还有呼吸——争得了时间<sup>3</sup>。

但是，这种具有间歇性的一口气旋律恰好是浩林·潮尔的突出特征之一，因为喉音艺术是建立在强大的体内气息的基础之上的，从喉音诵经到史诗吟唱，从浑厚凝重的卡基拉到飘渺潇洒的西奇，从啸性呼麦到唱性呼麦，都决定于一口气旋律这一音乐特质。不仅如此，每个乐句之间的间隔，形成了声乐艺术的“飞白”，在成公绥《啸赋》“若离若合，将绝复续”式的艺术情景中，啸者和听啸者审美感知的空间被无限扩大了，其诡异、奇谲的美学情调深深地契合于中古时代知识分子的审美情怀。

二重结构的音乐织体是长啸与浩林·潮尔最主要的吻合之点，这也是二者最本质的艺术特征，这种艺术特征上的吻合乃是艺术上的唯一的同质性。元伊世珍《琅嬛记》引《志奇》曰：

1 徐恩广：《从“吹声”到“异响”——论上古至魏晋啸的音乐文化》，第 33 页。

2 《中国民间文化艺术之乡建设与发展初探》，第 744～747 页，中国民族摄影艺术出版社，2010 年。

3 *Scientific American*, September, 1999, 见 <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=the-throat-singers-of-tuv>。

绛树一声能歌两曲，二人细听，各闻一曲，一字不乱。人疑其一声在鼻，竟不测其何术<sup>1</sup>。

所谓“一声能歌两曲”说的就是浩林·潮尔，就是长啸。“一声在鼻”表明绛树所采用的具体歌唱方式是“鼻腔呼麦”，如格日乐图所言，“鼻腔呼麦发声时嘴唇完全闭合，声音全部灌进鼻腔里，是呼麦种类中比较特殊的封闭式的发声技巧。”“鼻腔哨音只使用在鼻腔呼麦中。发出这种哨音时把嘴唇完全闭住，全部声音都灌进鼻孔里，其他共鸣腔体几乎不起作用。”<sup>2</sup>Theodore C. Levin 和 Michael E. Edgerton 在《图瓦的喉歌者》一文中对浩林·潮尔作了如下界定：

一种一个歌唱者可以同时发出两种截然不同的声调的引人注目的歌唱技巧。一种基调是低而持续的基本音高，类似于风笛之声，另一种则是一系列像长笛一般的泛音，这种基调使得上一种基调产生共鸣。

莫尔吉胡《浩林·潮儿之谜》一文指出：

这种唱法是，先发出主音上的持续低音，接着便同时在其上方（相差三个八度）唱出一个音色透明的大调性旋律，最后结束在主音上。如同上文介绍的胡笳曲一样，全曲也是一口气唱完的。……吟，是持续的低音，一直延续到全曲结束。而在其相差三个八度的上方，叠量出现一个优美完整的旋律线条（音色近似长笛高音区）。乐曲极为简单，全部是一口气一段的大调性曲调，无题无词。有时低音的吟是四度跳进到主音。……泛音旋律线与持续低音的有趣结合，构成了奇妙的二重结构的音乐（原始多声部音乐），其音响多彩，令人感到空旷而神奇。……“浩林·潮儿”应归属于人类早期的音乐文化范畴。比胡笳可能更早、更远古一些。主持续低音上构成的大调性五声音阶的旋律以及二重结构的音乐程式，将会给我国古代音乐、乐律以及了解人类对调式的发现与发展的过程提供重要的线索；是珍贵的音响。音乐是听觉艺术，古代音乐的声音是怎样的？会发出怎样的实际音响？胡笳与“浩林·潮儿”音乐是看不见的古文物。〔图二十九～三十五〕

1 明刻《说郛》卷三十二，第4册，第1475页，上海古籍出版社，1988年。绛树是汉末建安时代的歌舞家。《全三国文》卷七曹丕《答繁钦书》：“今之妙舞，莫巧于绛树，清歌莫善于宋臈。”《汉魏六朝百三家集》卷八十四梁元帝《玄览赋》：“乃有青琴、碧玉，绛树、绿珠，西河王豹，东野绵驹。兰缸夕然，合璧斜天。照流风之回雪，映出水之初莲。非吾心之所悦，曾未始而流连。”卷九十九庾肩吾《咏美人》：“绛树及西施，俱是好容仪。非关能结束，本自细腰肢。”卷一百何逊《七召》八首《声色》：“绿珠绛树，宋臈韩娥。青春婉婉，上客轻过。”卷一百二陈后主《东飞伯劳歌》：“池侧鸳鸯春日莺，绿珠绛树相逢迎。”卷一百三下徐陵《杂曲》：“倾城得意已无俦，洞房连阁未消愁。宫中本造鸳鸯殿，为谁新起凤凰楼。绿黛红颜两相发，千娇百念情无歇。舞衫回袖胜春风，歌扇当窗似秋月。碧玉宫妓自翩妍，绛树新声最可怜。”这些诗人都盛赞绛树的绰约风姿和歌舞艺术。其中徐陵“绛树新声最可怜”的说法尤其值得注意。这足以表明在徐氏以前绛树“一声能歌两曲”的故事已经广泛流传，《琅嬛记》所引《志奇》的记载是有历史依据的。

2 格日乐图：《试论呼麦的种类及其发声技巧》。



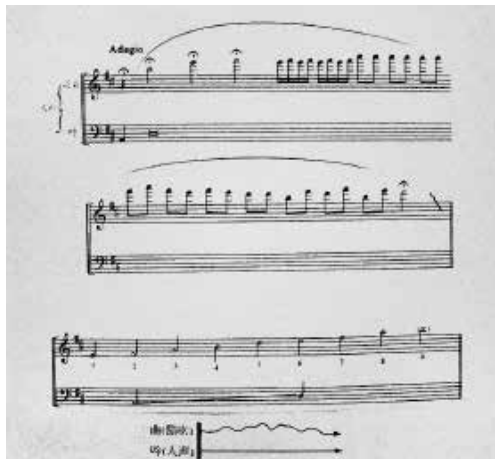
图二十九 晋代婺州窑青瓷五联罐中的胡笳吹奏

徐卫、蒋金治：《汉晋时期婺州窑青瓷五联罐的造型艺术》，《中国文物报》，2012年1月18日，第5版



图三十 吹奏胡笳，大同云冈石窟北魏中期第六窟第三组，北魏中期

《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000年



图三十一 莫尔吉胡先生在阿尔泰山深处记录的呼麦和胡笳乐谱

莫尔吉胡：《“潮儿”现象及“潮儿”音乐——试论阿尔泰蒙古音乐文化圈》，《音乐艺术》1998年第1、2期



图三十二 新疆阿勒泰山罕达嘎图蒙古自治乡蒙古族牧民的胡笳吹奏，先生莫尔吉胡摄于1985年4月

莫尔吉胡：《“潮儿”现象及“潮儿”音乐——试论阿尔泰蒙古音乐文化圈》，《音乐艺术》1998年第1、2期



图三十三 蒙古国阿尔泰山区吹奏胡笳的老人

莫尔吉胡：《“潮儿”现象及“潮儿”音乐——试论阿尔泰蒙古音乐文化圈》，《音乐艺术》1998年第1、2期



图三十四 莫尔吉胡先生在阿尔泰山深处记录的呼麦乐谱

莫尔吉胡：《“潮儿”现象及“潮儿”音乐——试论阿尔泰蒙古音乐文化圈》，《音乐艺术》1998年第1、2期



图三十五 李世相教授记录的呼麦乐谱

李世相：《“潮儿”现象对蒙古族音乐风格的影响》，《中国音乐学》2003年第3期

以下是莫氏对浩林·潮尔和冒顿·潮尔的比较：

	浩林·潮尔	冒顿·潮尔
形态	人声	人声, 胡笳
结构	二重结构(泛音旋律/吟、持续低音)	二重结构(笳管旋律/吟、持续低音)
调式	大调、五声音阶	大调、五声音阶
旋法	一口气唱完	一口气吟、奏完
内容	无标题、无词	有标题内容、无词

那么, 浩林·潮尔与冒顿·潮尔, 这两种极为相似的艺术在产生的时间上究竟何者居先? 南朝梁刘勰《文心雕龙·声律第三十三》曰:

夫音律所始, 本于人声者也。声含宫商, 肇自血气, 先王因之, 以制乐歌。故知器写人声, 声非学器者也。故言语者, 文章神明枢机, 吐纳律吕, 唇吻而已。古之教歌, 先揆以法, 使疾呼中宫, 徐呼中徵。夫商徵响高, 宫羽声下; 抗喉矫舌之差, 攒唇激齿之异, 廉肉相准, 皎然可分。<sup>1</sup>

刘勰认为, 音律产生于“人声”, “人声”本身即包含着五音调式, 因此, 乐器是模拟人声的, 人声却不是模拟乐器的。在本源的意义, 他的观点无疑是正确的。呼格吉勒图说: “歌唱大自然的浩林·潮尔为使用工具的吹管潮尔(冒顿·潮尔)、弹拨潮尔(托布秀尔)、弓弦潮尔、叶克勒潮尔、潮尔歌曲的产生奠定了坚实的基础。这些都有一个共同特点。一个是上声部, 即有旋律声部, 另一个是下声部, 固定低音的持续。具有深刻影响的潮尔现象发展为‘潮尔系统’。”浩林·潮尔正是表现了草原游牧民族的“多声音乐感的神奇感知”, “其表现特点是, 上一声部表现了对自然界本身的律动之感和对于草原的赞美之情; 下一声部则表现了蒙古人对大草原本身的一种静态之感和对无边无际的辽阔大地的赞美之情。”<sup>2</sup> 而根据我个人的经验, 呼麦完全可以发出几乎和胡笳同样音色的乐声, 这就是格日勒图所说的“唇边呼麦”(引见下文); 而成公绥《啸赋》所说的“若笳若箫”, 既是强调长啸与胡笳的具有同质性的品格, 也是凸显其二重音乐织体的艺术特征。针对《啸赋》“乃慷慨而长啸……随事造曲”一段, 莫尔吉胡在《“啸”的话题》一文中指出:

这段记述已相当清晰地描绘了啸。首先, 啸的结构是由“丹唇”发出的“妙声”同“皓齿”激出的“哀音”同时发出, 其次, 双声之间又有着和谐的音程关系。即宫音与角音相谐(三度关系), 商音羽音夹杂徵音(五度、四度关系); 第三, 二声部结构的音乐自始至终运作在同宫系统之内(自然大调式)<sup>3</sup>。

1 范文澜:《文心雕龙注》, 下册, 第552、553页, 人民文学出版社, 1958年。

2 呼格吉勒图:《蒙古族音乐史》, 第455页, 辽宁民族出版社, 2006年。

3 《追寻胡笳的踪迹——蒙古音乐考察纪实文集》, 第136~145页。



其实《啸赋》“发妙声于丹唇，激哀音于皓齿”，正是对“唇边呼麦”的描写，《啸旨·下鸿鹄章第七》“激气出于唇齿之间，妙声转于风景之际”正渊源于此。因为共鸣点在唇齿之间，由于共鸣点在最前端，所以由此开始，歌唱者可以向任何一种呼麦技法进行切换，从而创造出极为丰富的音响效果。《啸赋》所说的“大而不洩，细而不沈。清激切于笋笙，优润和于瑟琴”也是对长啸的多声部特质的生动表述：“大”是高音部，“细”是低音部，“清激”是高音部，“优润”是低音部<sup>1</sup>。事实上，在东汉晚期，由一个人创造的多声部音乐已经引起了人们浓厚的情趣。《抱朴子外篇》卷四《弹祢》第四十七称祢衡：



图三十六 呼麦歌手朝乐蒙的马头琴演奏  
朝乐蒙提供

缚角于柱，口就吹之，乃有异声，并摇鼗击鼓，闻者不知其一人也<sup>2</sup>。

所谓鼗，俗称拔浪鼓，乃是早期萨满的法器<sup>3</sup>。这种“一个人的乐队”的和声形式很可能来自汉代的乐舞、百戏，就本源而言，它应当是西域胡人的音乐艺术。但这种重视一人和声的音乐欣赏心理，无疑为长啸的风行提供了契机。事实上，通常人们在听到呼麦之声的时候，也常常是“闻者不知其一人”，多声部的人声加上陶布什或马头琴之类的乐器伴奏，也往往具有“一个人的乐队”的效果〔图三十六〕。

黑格尔曾经指出：“最自由的而且响声最完美的乐器是人的声音，它兼有管乐和弦乐的特性，因为人的声音一方面是一个震动的空气柱，另一方面由于筋肉的关系，人的发音器官也像一根绷紧了的弦子。正像我们谈到人的肤色时说过它是理想的统一体，把其余一切颜色都包括在内，因此他本身就是最完美的颜色，人的声音也是如此，它是分散在各种器乐里的响声的理想整体。因此，人的声音是完美的，可以与任何器乐配合得顶合适，顶美。此外，人的声音可以听得出来就是灵魂本身的声音，它在本质上就是内心生活的表现，而且它直接控制着这种表现。在一切其他乐器里，只是一个与灵魂和情感漠不相关的、在性质上相差很远的物体在振动，但是在人的歌声里，灵魂却通过它自己的肉体而发出声响来。所以人的声音，征象主体的心灵和情感本身一样，展现出大量的个别特殊情况的变化。”<sup>4</sup>这段精彩的话仿佛就是针对浩林·潮尔和冒顿·潮

1 钱钟书：《管锥编·全上古三代秦汉三国六朝文》第一一七条“《全晋文》卷五九”：成公绥《啸赋》：“良自然之至音，非丝竹之所拟。是故声不假器，用不借物，近取诸身，役心御气。”按卷一一二陶潜《晋故征西大将军长史孟府君传》：“又问：‘听妓，丝不如竹，竹不如肉，’答曰：‘渐近自然’；陶宗仪《辍耕录》卷二七载燕南芝庵先生《唱论》引陶潜语而证以谚曰：“取来歌里唱，胜向笛中吹”即此意。杜甫《织妇》：“悲丝与急管，感激异天真”，可相发明，“天真”犹“自然”也。盖啸之音虽必成方、成文，而不借物、假器，故较金石丝竹为“自然”耳。然虽不借器成乐，却能仿器作声，几类后世所谓“口技”；观“若夫假象金革，拟则陶匏，众声繁奏，若箭若箫”云云，足以知之。又观“列列飏扬，啾啾响作。奏胡马之长思，向寒风乎北朔，又似鸿雁之将雏，群鸣号乎沙漠。故能因形创声，随事造曲”云云，则似不特能拟箫箭等乐器之响，并能肖马嘶雁啾等禽兽鸣号，俨然口技之“相声”。相声旧称“象声”，如蒋士铨《忠雅堂诗集》卷八《京师乐府词》之三《象声》；亦名“象生”，如汪懋麟《百尺梧桐阁全集》卷六《郭猫儿传》：“善姬，尤善象生。象生者，效羽毛飞走之属声音，宛转逼真，尤工于猫。”“胡马”、“鸿雁”亦犹猫之为有“生”之物也。第三册，第1142页。钱氏虽然渊博过人，但是，把长啸与口技混为一谈，实为绝大之错误。

2 杨明照：《抱朴子外篇校笺》下册，第483、484页，中华书局，1991年。

3 林谦三解释说：“鼗是这样构造的一种鼓：在一根柄上，穿着一个、两个、或三个小鼓，鼓腹的两侧各有带纽，系有小球；将柄左右旋转摆动，两旁的小球便来回抡打鼓面。这样的鼓，在中国是周代以来就有的了，因其柄上穿鼓之多寡，而有路鼗、灵鼗、雷鼗的分别，用于宗庙社稷之祭祀的雅乐里。由于鼗的构造只须一只手就能摇动打响，渐渐想出另一手也拿上个只手能奏的乐器来二器并奏。其代表例是鼗和一种球状而有两面的叫做鸡娄鼓的小鼓来相配合。这种方式，或许不一定是汉族，而是西域各民族所创造的。”参见《东亚乐器考》，第124、125页。

4 黑格尔：《美学》，第三卷，上册，第369、370页，商务印书馆，1984年。

尔说的。尤其当歌唱者以啸技奏响“人体的胡笳”的时候，“主体的心灵和情感”被倾情托出，具有极强的艺术感染力。今本《文选》卷十七《音乐上》有王褒《洞箫赋》、傅毅《舞赋》，卷十八《音乐下》有马融《长笛赋》、嵇康《琴赋》、潘岳《笙赋》和成公绥《啸赋》。这种情况足以表明：在萧梁时代，人们不仅把长啸视为一种重要的音乐艺术，而且把长啸视为一种乐器。而日本学者林谦三也是把“啸”划归到“气乐器”中的，其所著《东亚乐器考》一书的第四章就是“《气乐器·啸与指笛》”。这是非常令人回味的音乐学现象。《三家评注李长吉歌诗》卷四《苦篁调啸引》：

请说轩辕在时事，伶伦采竹二十四。伶伦采之自昆邱，轩辕诏遣中分作十二。伶伦以之正音律，轩辕以之调元气。当时黄帝上天时，二十三管咸相随，唯留一管人间吹。无德不能得此管，此管沉埋虞舜祠<sup>1</sup>。

徐恩广对这首诗作了非常独到而有趣的分析：“本诗主题讲的是吹管乐神话，李贺诗中本多隐语，笔者以为‘唯留一管人间吹。无德不能得此管，此管沉埋虞舜祠’三句就是‘啸’的隐喻。所谓‘沉埋虞舜祠’引用了‘舜歌禹啸’的典故，而‘无德不能得此管’则暗指此管并非实际的乐器，乃是有德者始能表现的吹声，这与啸的文化象征也暗合。”<sup>2</sup>换言之，在李长吉的眼中，“啸”就是管——黄帝留给人类的管。《淮南子》卷六《览冥训》谓“夏桀之时”，“黄神啸吟”，汉高诱注：“黄帝之神伤道之衰，故啸吟而长叹也。”<sup>3</sup>神话之如此巧合，真令人不可思议！

### （三）缩喉与反舌：长啸与浩林·潮尔在发声方法上的同一性

长啸的发声方法与呼麦的发声方法是完全相同、完全一致的。不仅如此，在人类的声乐艺术乃至非声乐艺术层面的声音现象中，这种相同或一致具有唯一性。从发声机制看，声带和舌头是最为关键的器官，换言之，声带振动与否，舌头位置如何，乃是证明“啸即浩林·潮尔”这一学术问题的瓶颈所在。在此方面，孙广《啸旨序》的相关阐述似乎一直起着“有利于啸即口哨这一传统观点”的导向作用：

夫气激于喉而浊，谓之言；激于舌而清，谓之啸。

人们通常据此认为“言”与“啸”的差别在于前者有声带振动，而后者没有声带振动，如徐恩广所言，“语言之发声传达，主要依靠声带的震动，而吹啸则否”<sup>4</sup>，他认为，“孙广所谓‘夫气激于喉而浊，谓之言；激于舌而清，谓之啸’，很清楚地将‘语言’与‘喉’归类成一组，‘啸’与‘舌’归类成一组，两组有着‘清’、‘浊’的对比关系。”<sup>5</sup>其实，孙氏说“夫气激于喉而浊，谓之言”，这并不意味着“言”与“舌”无关；他说“激于舌而清，谓之啸”，也并不意味着“啸”与“喉”无关。此乃互文见义的表述方式，而不是将“言”和“啸”划清界限。

1 李贺注、王琦等评注：《三家评注李长吉歌诗》卷四《苦篁调啸引》，第139页，上海古籍出版社，1998年。

2 《从“吹声”到“异响”——论上古至魏晋啸的音乐文化》，第75、76页。

3 《诸子集成》，第七册，第96页，上海书店，1986年。

4 徐恩广：《从“吹声”到“异响”——论上古至魏晋啸的音乐文化》，第93页。

5 徐恩广：《从“吹声”到“异响”——论上古至魏晋啸的音乐文化》，第15页。



所谓互文见义,是指“上下文义互相阐发,互相补足”<sup>1</sup>,王昌龄《从军行》其三“秦时明月汉时关”,清沈德潜注:“备胡筑城,起于秦汉。明月属秦,关属汉,互文也。”<sup>2</sup>另如:

日月之行,若出其中;星汉灿烂,若出其里  
(曹操《观沧海》)<sup>3</sup>。

将军角弓不得控,都护铁衣冷难著(岑参《白雪歌送武判官归京》)<sup>4</sup>。

感时花溅泪,恨别鸟惊心(杜甫《春望》)<sup>5</sup>。

水光潋滟晴方好,山色空濛雨亦奇(苏轼《饮湖上初晴后雨》二首其二)<sup>6</sup>。



图三十七 宝力道先生在后海京城呼麦传习馆门前向学生演示卷舌的技法  
《百科探秘·一个人的合唱》(CCTV10 纪录片)截图

这是一种非常古老的修辞手法。孙广关于“言”与“啸”的表述正是如此。没有舌头,就不能说话,这一事实与“气激于喉而浊”没有冲突;同样的道理,没有喉咙就不能发啸,这与“激于舌而清”也没有矛盾。无论是“言”,还是“啸”,“喉”与“舌”都是必备的器官。当然,采取这种互文见义的表达方式,孙广意在突显“言”与“啸”的密切关系,特别是咬字的技巧对学习啸术的重要性。

根据当代音乐学者的研究以及我个人的吟唱体会,浩林·潮尔发声的要领有二:一是缩喉,一是反舌,缩喉在先,反舌在后,但先后相承的间隔是很短的,几乎缩喉的同时就要反舌。正如郭云鹤所言,呼麦的要领,“一个是反舌,就是舌尖上卷,一个是缩喉,所谓的憋气。反舌时气流直冲上颌,会发出金属般的泛音。缩喉时胸腔和口腔被连接共振,出现低音。”〔图三十七〕“缩喉”的作用在于通过“憋”、“顶”、“挤”的过程,将丹田之气提升到喉部,用回旋气流同时冲击主声带和次声带;“反舌”的作用在于分气,如郭云鹤所言,“呼麦是人体发音体的相对性艺术”,“利用舌把气流分开,所谓分气法的喉音艺术”,“呼麦的唱法是,先发出主音上的持续低音,接着便同时在其上方唱出一个音色透明的大调性旋律,最后结束在主音上。全曲是一口气唱完的。气流冲击声带发出低音声部,同时气息在口腔内被一分为二。”<sup>7</sup>舌头正是这种将气息一分为二的工具,由此而创造一种神奇的复音声乐。《明万历卫辉府志》卷之一《古迹·啸台》引元刘赓诗曰:

舌如卷叶口衔环,裂石穿云讵可攀。鸾凤不鸣人去久,荒台无语对共山<sup>8</sup>。

1 《汉语大辞典》“互文”条之第一义项,第一册,第489页,汉语大辞典出版社,1994年。

2 沈德潜:《唐诗别裁集》卷十九,第647页,上海古籍出版社,1979年。

3 《乐府诗集》卷五十四。

4 沈德潜:《唐诗别裁集》卷五,第167页。

5 沈德潜:《唐诗别裁集》卷十,第345、346页。

6 《施注苏诗》卷六。

7 郭云鹤:《试论呼麦及其演唱方法》,第11、12页,中央民族大学硕士学位论文,2007年。

8 《明万历卫辉府志》卷一《古迹·啸台》,第44页。



图三十八 本文作者长啸于新疆天山，口如衔环  
汤晓清（中国社会科学院民族文学研究所副所长）拍摄并提供



图三十九 胡格吉勒图先生在进行呼麦教学 他用钢琴的中央C键确定基音，脚踩踏板，然后以“衔环”式的口型发出呼麦之音  
《让生命在乐声中奔腾——记蒙古族呼麦大师胡格吉勒图》，《内蒙古画报》，2006年第6期

“舌如”一句将长啸的发声方法和口型特征说得既贴切又形象〔图三十八、三十九〕，“裂石”句则是说长啸的艺术效果。这首诗表达了诗人对长啸艺术，特别是对西晋时代苏门之啸的科学理解和诗性感悟。相比之下，宋释觉范《石门文字禅》卷六《王仲诚舒啸堂》诗写得更为精彩：

隔岸莫山秋翠重，少焉月作冰轮涌。闲披白帟登此堂，绛阙神清气深稳。齿应衔环舌卷桂，两鬓西风心一寸。此中不着丝竹耳，但觉清圆林叶动。余韵夫须百里闻，风露清冥人跨凤。恐君夜残亦仙去，弃米叫云空目送。

日暮秋山，月如冰轮，第一、二句交代了发啸的自然环境与时令特征；披帟登堂，神清气稳，第三、四句描写啸者风度的潇洒和气息的深稳；第五、六句，上句即“舌如卷叶口衔环”之意，准确地写出了啸者的口型与舌位特征，所谓“桂”是指桂枝，极言啸者气息的美好与芬芳，下句写西风随着啸声飒飒而来，仿佛撩动着啸者的心灵；第七句至第八句写啸声远播，响动林木，如同仙人王子乔骑凤吹箫；最后两句写诗人对啸者可能“仙去”的隐忧，盖长啸本为通神之秘术，在一片风清月朗、玉宇无尘的光景中，长啸之音仿佛引领我们到达了仙界的边缘。王嘉《拾遗记》卷五：

太始二年，西方有因霄之国，人皆善啸，丈夫啸闻百里，妇人啸闻五十里，如笙竿之音，秋冬则声清亮，春夏则声沉下。人舌尖处倒向喉内，亦曰两舌重舌，以爪徐刮之，则啸声逾远。故《吕氏春秋》云“反舌殊乡之国”，即此谓也。有至圣之君，则来服其化<sup>1</sup>。

1 齐治平校注，第124页，中华书局，1981年。王嘉引：《吕氏春秋》“反舌殊乡之国”，兹就此事申论如下。《吕氏春秋·仲春纪第二·功名》：“善为君者，蛮夷反舌殊俗异习皆服之，德厚也。”（陈奇猷：《吕氏春秋集释》，上册，第110页，学林出版社，1984年）高诱注：“东方曰夷，南方曰蛮，其在四表，皆为夷也。戎狄言语与中国相反，因谓反舌。一说：南方有反舌国，本在前，末倒向喉，故曰反舌。”（陈奇猷：《吕氏春秋集释》，上册第112～213页）梁玉绳曰：“反舌即缺舌。注中二说恐非，《为欲》注只载前说。”（陈奇猷：《吕氏春秋集释》，上册，第113页）《吕氏春秋·离俗览第七·为欲》：“善为上者，能令人得欲无穷，故人之可得用亦无穷也。蛮夷反舌殊俗异习之国，其衣服冠带，宫室居处，舟车器械，声色滋味皆异，其为欲使一也。三王不能革，不能革而功成者，顺其天也；桀、纣不能离，不能离而国亡者，逆天也。”（陈奇猷：《吕氏春秋集释》，下册，第1293～3294页）汉高诱注：“反舌，夷语，与中国相反，故曰反舌也。”（陈奇猷：《吕氏春秋集释》，下册，第1293～3294页）反舌就是缺舌，如同孟子所说“南蛮缺舌之人”，清人梁玉绳的观点是正确的。《淮南鸿烈解》卷四《坠形训》说“自西南至东南方”有“反舌民”，高诱注：“反舌民，语不可知，而自相晓。一说：舌本在前，不向喉，故曰反舌也。南方之国名。”“反舌民”就是缺舌之民，其语音清浅，如同鸟叫，故所谓西方吟啸国之民，与《吕览》之说毫无牵连，王嘉取以为证，大误。然则，小说家言，本为张皇其说，而非严谨之论断也。有学者认为：“反舌国即南蛮，也即先秦时期的岭南地区，由于此地的蛮族人擅长反舌长啸的技法，故获此‘反舌国’雅号。”参见刘晓明《试论以巫啸、符法为中心的岭南民间信仰》，《世界宗教研究》2001年第3期。这种观点无疑受到了汉人高诱那含混其词的注释的误导。

太始为汉武帝年号,太始二年即公元前95年;所谓“因霄之国”,当为“吟啸之国”,“因霄”与“吟啸”发音相近,由音近而致讹。此虽小说家言,却是证明“啸即浩林·潮尔”的核心性文献之一。格日勒图指出,“舌尖处倒向喉内”这个简短的说明重若千斤,一语道破天机,确实指出了呼麦艺术发声方法的关键所在。”<sup>1</sup>这里同时指明了舌与喉对啸的重要意义。所谓“舌尖处倒向喉内”,是说用舌头制造一个封闭的共鸣咽腔,在气流对声带的冲击下,喉头不断震动,发出持续的啸声。清刘鹗《老残游记》第十回《骊龙双珠光照琴瑟,犀牛一角声叶箜篌》写黄龙子发啸,与扈姑吹角,玲姑弹箜篌,胜姑摇铃相应和:“这时黄龙子隐几仰天,撮唇齐口,发啸相和。尔时,喉声,角声,弦声,铃声,俱分辨不出。耳中但听得风声,水声,人马蹙踏声,旌旗照耀声,干戈击轧声,金鼓薄伐声。”在这里,啸是与喉声相对应的。而扈姑的相貌特点是:“丰颊长眉,眼如银杏,口辅双涡,唇红齿白,于艳丽之中,有股英俊之气。”<sup>2</sup>显然是清代土尔扈特部的蒙古女子,其所操之角为胡人之乐器,通称胡角。在乾隆时代,原处于唐努乌梁海(今俄罗斯境内的图瓦人民共和国)的卫拉特蒙古人之一部,在其首领渥巴锡的率领下回归祖国,受到朝廷之封授和礼遇,其中一部分人定居于新疆和静地区[图四十、四十一]。扈姑当属于该部之女性音乐家。刘鹗曾因受袁世凯的迫害而被放逐于新疆,对土尔扈特人当有所了解,故《老残游记》的这段音乐场景描写,亦当有实际的依据。刘鹗为晚清之著名古琴家,属于广陵琴派之传人,具有极高的音乐修养,故而深明长啸之音理<sup>3</sup>。关于舌头对啸的重要性,徐恩广根据《啸旨》的记载也进行了分析<sup>4</sup>。《啸旨·权舆章第一》:

夫权舆者,啸之始也。夫人精神内定,心目外息,我且不竞,物无害者,身常足,心常乐,神常定,然后可以议权舆之门。天气正,地气和,风云朗畅,日月调顺,然后丧其神,亡其身,玉液旁润,灵泉外洒,调畅其出入之息,端正其唇齿之位,安其颊辅,和其舌端,考系于寂寞之间而后发。折撮五太之精华,高下自恣,无始无卒者,权舆之音。近而论之,犹众音之发调,令听者审其一音也。耳有所主,心有所系,于性情和,于心神当,然后入之。

1 格日勒图:《呼麦艺术初探》。

2 刘鹗:《老残游记》,第59~90页,太白文艺出版社,2007年。

3 关于刘鹗的音乐活动和音乐创作,详见其后人刘德隆整理的《刘鹗集》,吉林文史出版社,2007年。

4 徐恩广:《从“吹声”到“异响”——论上古至魏晋啸的音乐文化》,第13、14页。



图四十 本文作者罗布桑(蒙语名字)与朝戈金教授(中国社会科学院民族文学研究所所长、党委书记)在新疆和静县学术会议上合影  
汤晓清(中国社会科学院民族文学研究所副所长)拍摄并提供



图四十一 本文作者与中国人民解放军空军学院满琳大校(最后一位土尔扈特公主)在和静县清代土尔扈特王府前合影  
汤晓清(中国社会科学院民族文学研究所副所长)拍摄并提供





图四十二 四川雅安县博物馆收藏的汉代啸俑



图四十三 四川雅安县博物馆收藏的汉代啸俑  
李晓明拍摄并提供



图四十四 内蒙古呼麦培训班的学员们在学唱呼麦  
乔玉光（内蒙古文化厅厅长）提供

在这里，徐恩广阐述了进入“啸境”的基本要领和基本条件：第一，要做到“精神内定”，耳有所主，心有所系，于性情和，于心神当，然后入之”，也就是要确立长啸的意念，在此意念的导引下进入“啸境”，啸者的精神当深深地沉入一种虚空的状态，忘掉一切外物的存在，然后发出啸声，即所谓“考系于寂寞之间而后发”。因为浩林·潮尔之歌唱最怕干扰，如果有外来干扰，或者精神不集中，不用说唱曲，就是发声都很难，所以，大多人在演唱时都有闭目的习惯〔图四十二～四十四〕。第二，天气晴和，风云朗畅的自然条件和气候条件；第

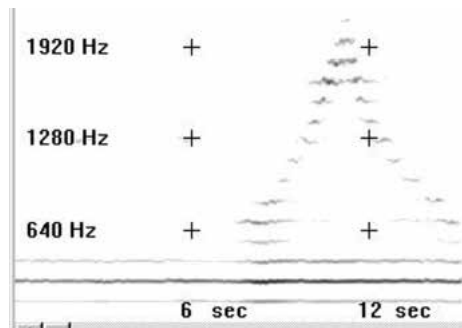
三，保持喉咙的湿润、口腔的润泽，即所谓“玉液旁润，灵泉外洒”；第四，调节气息，使之通畅，即所谓“调畅其出入之息”；第五，确定口型，校正“乐器”，即所谓“端正其唇齿之位，安其颊辅，和其舌端”，布贺朝鲁说：“唱呼麦时，口型是非常重要的。越往高音区唱，口型越扁；越往低音区唱，口型越圆，这是控制呼麦的音高的基本方法。”<sup>1</sup>以上五个环节，实际的运作时间是很短的。值得注意的是孙广对舌位的强调（“和其舌端”），我们且看《啸旨》讲述的十种啸法：

1. “外激”，以舌约其上齿之里，大开两唇而激其气，令出入，谓之外激也。
2. “内激”，用舌以前法，闭两唇，于一角小如麦芒，通其气，令声在内，谓之内激也。
3. “含”用舌如上法，两唇但起，如言“殊”字而激其气，令声含而不散矣。
4. “藏”，用舌如上法，正其颊辅，端其唇吻，无所动用，而有潜发于内也。
5. “散”，以舌约其上齿之内，宽如两椒，大开两唇而激其气，必散于为散也。
6. “越”，用舌如上法，每一声以舌约其上颚，令断气绝用口，如言“失”字，谓之越也。

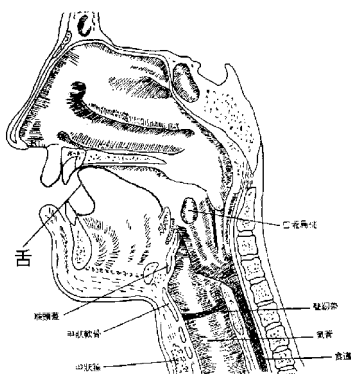
1 布贺朝鲁：《喉音艺术——呼麦初探》，《内蒙古大学艺术学院学报》，1992年第2期。

7. “大沉”，用舌如外激法，用气令自高而低，大张其喉，令口中含之。
8. “小沉”，用舌如上法，小遏其气令扬。
9. “疋”，用舌如上法，如言“疋”字，高低随其宜。
10. “叱”，用舌如上法，如言“叱”字，高低随其宜。

可见用舌之法对长啸至为关键。我们试看蔡振家从物理学和发声学的角度对浩林·潮尔之西奇（Sygyt）唱法所进行的科学测试与解析。<sup>1</sup>



Sygyt 泛音唱法，舌头由后向前、再由前向后移动，可得此旋律线



舌头拱起，在前端造出共鸣腔

由此足见舌头对浩林·潮尔的重要性，对这种重要性，宝力道先生在呼麦教学中曾多次用“巧舌如簧”这个成语来加以强调，他实际上已经触及了长啸技巧的根本。美国音乐学者 Theodore C. Levin and Michael E. Edgerton 在其著名的《图瓦的喉歌者》一文中也指出：

在一项获得美国国家声乐中心支持的研究中，威斯康星大学的医院和诊所引导图瓦和西方的泛音歌手进行视频透视（X光移动）和鼻内透视（用微型摄像头扫描声带）。该研究证明歌手通过控制其声道来转变共振峰频率，并且使之与泛音结合。通过连续地加强不同的泛音，它们就能形成一个旋律。该项研究中的九个音乐家表明至少有四种特定的方式来完成这种转变，其他方式也有可能。

第一种方式，舌尖在上牙后面而舌的中部升高来连续吟咏更高的泛音。另外，歌者通过定期微微张开嘴唇来调整共振峰。图瓦的音乐形式就是用这种被称为西奇（sygyt，口哨）的方式。第二种方法，歌者将舌头前移，作出在正常发音中由元音 o 变为 i 的动作，最低的共振峰下降，第二个则上升。通过精确控制共振峰分开的数量，图瓦音乐家能调节任一个至单独的泛音——因而同时加强了不是一个而是两个音高，正如有时发生在 khoomei 类型中那样。

第三种途径需用喉而不是嘴唇的运动。对低泛音，歌者将舌根靠近喉的末梢。对中高泛音他们则往前移动舌根直至在会厌谷中出现缝隙——会厌谷是舌根与会厌（阻止食物进入肺中的软骨皮瓣）之间的空间。对最高泛音，会厌往前摆动，关闭会厌谷。

<sup>1</sup> 蔡振家：《泛音唱法的物理基础》，参见 <http://www.sciam.com/1999/0999issue/0999levinbox6.html>。

尽管我们难以将其关于呼麦音理的现代阐释与上引《啸旨》的文字对应起来，我们却很容易发现其强调舌位控制的态度与孙广是完全一致的。《玉台新咏》卷六费昶《萧洗马画屏风》诗二首其一《阳春发和气》：

日净班姬门，风轻董贤馆。卷耳缘阶出，反舌登墙唤。

“反舌登墙唤”就是“啸命”——以啸声传达指令或者进行呼唤，如托名作者为班固的六朝杂传体小说《汉武帝内传》在描写西王母降示仙法后写道：“王母言粗毕，啸命灵官，使驾龙严车欲去。”<sup>1</sup>《文选》卷十九曹植《洛神赋》：“命侑啸侣。”皆是其证。《乐府诗集》卷二十五《陇头歌辞》：

陇头流水，流离山下。念吾一身，飘然旷野。  
朝发欣城，暮宿陇头。寒不能语，舌卷入喉。  
陇头流水，鸣声幽咽。遥望秦川，心肝断绝。

这是一组著名的北朝乐歌。歌中的主人公是一位长期客居异乡、漂泊天涯的游子。“寒不能语”，是说天寒地冻，说话很困难，同时又无人倾听自己的诉说；“舌卷入喉”，则是说主人公在万分孤独的时刻，发出低沉的啸声，来抒发痛苦的情怀。奔腾的“陇头流水”为他那凄凉的啸歌提供了自然的伴音，幽咽的水声正显示了主人公不平的心曲。在漫漫的羁旅中，主人公飘荡在旷野之间，远离了社会，远离了人群，因而在遥望秦川——那幸福的家园之时，他感到“心肝断绝”了。或许，他本来就是一位秦人？在深秋时节，这寂寞而痛苦的乡愁都凝聚在“舌卷入喉”的啸声中了。黑格尔说：“音乐的诗的方面就是灵魂的语言，它把内心深处的哀乐情绪流露于声音，在这种流露里它对情感的自然烈性加以缓和，因此使自己超出了情感的自然烈性，因为它使灵魂认识到当前自己受情感激动的情况，使它成为自由流连欣赏的对象，因此就使人心摆脱了哀乐情绪的压力”<sup>2</sup>。总之，在音乐领域里，灵魂的自由音响才是旋律。”<sup>2</sup>《陇头歌辞》所表现的陇头之啸正是“灵魂的自由音响”，它充分显示了长啸艺术的自慰性特征，而自慰性也正是浩林·潮尔最突出的音乐特质之一。当一个牧人唱起呼麦的时候，常常只有天地、自然和牲畜倾听他的歌声，因此，这种自然中的歌唱乃是歌者对自己灵魂的抚慰。长啸是灵魂的歌唱。啸声是内在的，是与人的存在并存的。人们的内在歌唱是平等的，通过内在的歌唱，人人可以将音乐带进精神活动的其他领域，包括政治、宗教和哲学等。长啸体现了一种弥沦万物的音乐精神。因为这种音乐精神的存在，整个世界便不再是一片沉寂静止的死水，而呈现出从混沌无序向和谐有序运动的有声状态，体现了音乐的最源出的最深邃的内涵，体现了内在心灵的最高真实。

《啸旨》“大沉”啸法“大张其喉”的表述，已经点明了喉与啸的关系，与此相对，另外八种啸法则自然是不必“大张其喉”了，尤其值得关注的是上引《啸旨》所说的：

### 3.“含”，如言“殊”字（读 shù）

1 《太平广记》，第一册，第15页，中华书局，1961年。

2 《美学》，第三卷，上册，第378页。

6. “越”，如言“失”字（读 shī）

9. “疋”，如言“疋”字（读 yǐ）<sup>1</sup>

10. “叱”，如言“叱”字（读 chì）

这样的解说，实质是讲咬字的技巧。孙氏“用舌如上法”的表述，意味着4.“藏”和5.“散”，也要咬“殊”字，7.“大沉”和8.“小沉”，也要咬“失”字。也就是说，在十种啸技中，有八种可以通过咬字的训练来掌握。一般唱呼麦时，首先要发出一个持续的基音，随后让气息上升，再用舌头分开气息，由此产生二声部，泛音列随之生成。如果说基音的作用如同飞机的跑道的话，那么，所咬的字就是跑道的起点。“言”是一切声乐艺术的基础，所以哑巴是不能唱歌的。譬如，我们咬住“疋”字，发出 yǐ 的持续音，最后可以唱出很漂亮的西奇（sygyt），至于另外三种咬字，则是普通呼麦（khoomei）歌唱的起始技巧。由此，我们也就理解孙广为何以互文见义式的修辞来陈述长啸的发音原理了。杜海霞说：“清晰的语言是听众听懂歌曲并与演唱者产生情感的关键。要想使语言清晰，包括两个因素，一是咬字，二是吐字。咬字就是通过唇、齿、舌、腭等器官把字咬成不同的发音形态，吐字就是把唇、齿、舌、腭咬成的字吐出去（发出去）。咬字、吐字是一个过程，咬字是吐字的前提，吐字的清晰与否又直接决定了歌曲的表情达意。”<sup>2</sup>通过持续的咬字，啸者可以进入浩林·潮尔的声音世界，但即使是“唱性呼麦”，也并不追求吐字的清晰和准确，这是“啸”与“言”的重大区别，也是泛音歌唱与普通唱法的重大区别<sup>3</sup>。孙广强调咬字，这绝非“对‘原音重现’的追求”<sup>4</sup>，而是为初学啸术者提供一把进入泛音艺术之门的钥匙。《啸旨》这部书，实际就是我国古代浩林·潮尔艺术的教科书，也是到目前为止，人类关于泛音歌唱的唯一的教科书，具有不可估量的学术价值和文化价值<sup>5</sup>。但是，书中讲述的咬字技巧，只对初学长啸者适用，一个成熟的啸者不用咬字也能够发出啸声。《晋书》卷十六《律历志》上：“灵帝熹平六年，东观召典律者太子舍人张光等问准意，光等不知，归阅旧藏，乃得其器。形制如房书，犹不能定其弦缓急。音，不可书以晓人，知之者欲教而无从，心达者体知而无师，故史官能辨清浊者遂绝。其可以相传者，唯候气而已。”孙广可能考虑到浩林·潮尔艺术师传的艰难，便撰写了《啸旨》一书。《啸旨序》曰：“老君授王母，王母授南极真人，真人授广成子，广成子授风后，风后授啸父，啸父授务光，务光授尧，尧授舜，舜演之为琴与禹。自后乃废。续有晋太行山仙君孙公获之，乃得道而去，无所授焉。阮嗣宗得少分，其后湮灭，不复闻矣。”这种神乎其神的夸饰之说正可视为《啸旨》一书的广告词，其用意在于吸引世人的注意，所谓“其

1 这个字在中古时期还有另外两种读音，即 yā 和 pì。

2 《音乐艺术研究文集——内蒙古大学艺术学院音乐系教师论丛》，第286～292页，内蒙古人民出版社，2003年。

3 赵荫棠称《啸旨》“所举之音，曰殊，曰失，曰疋，曰叱，皆近于不震动声带之子音，盖避免与气激于喉中而浊之言相混也”（参见《啸歌之兴替与音理的解释》），吴宗济说：“殊、‘失’、‘疋’都是不带音的‘轻擦音’；‘叱’是不带音的‘轻塞擦音’。我们就无可怀疑地断定：当时的‘啸’是类似轻擦音或轻塞擦的音。”“它的声源不是来自声带的颤动，而是来自舌、唇狭缝的湍流。”（参见《阮啸新探》）。

4 徐恩广：《从“吹声”到“异响”——论上古至魏晋啸的音乐文化》，第85页。

5 徐恩广指出，《啸旨》所列举之种种吹啸的法门，虽然在讲述上多精简扼要，但对于发音部位和声音特征的描摹却一点也不马虎，这样的文献的确有几分为实用目的而作之指导教材意味。有学者认为它是道教秘笈甚至气功法门，虽然目前并无直接证据，但至少可以由此确定其“声音教材”的意义……“叱”、“疋”的发声方法虽然一样，却是差距细微的两种不同声音，《啸旨》的作者煞费苦心将这种区别以吐字送气的自然描摹微妙地表达出来，不论是为了音乐上的需要或是道门法术上对音声要求的正确性，都是基于实用性理由而作的“备忘”。“声音溯源”在此所显现的重要性一览无余。……《啸旨》采用了严密的方式铭刻“啸”的声音符码，其再现“啸”之音声的目的，并非出于文学创作之美学行需求，《啸旨》的目的无疑是希望以一种最具普遍性的声音表达方式，力图把僵死于纸上的声音活化，在传授吹啸的发声方法的同时，也能借助最简单的声音类比理解“啸”的真正音质。”（《从“吹声”到“异响”——论上古至魏晋啸的音乐文化》，第86、87页）尽管他的这些表述并不准确，但是仍然很富有启发性，特别是其“声音教材”的说法，是很令人回味的。



后湮灭，不复闻矣”，正足以突显《啸旨》的重要意义。明陈继儒《岩栖幽事》云：

韵书、字学、《啸旨》，山居清暇，不可不习<sup>1</sup>。

《古今图书集成》卷七三引《通州志》：

孙幼登字啸父。为诸生，谢去，浪迹吴越间。遇异人王元阳，授以《啸旨》。每作鹤啸，野鹤皆应声而来，遂以啸名。

《啸旨》正是被作为长啸艺术的教科书来使用的。当然，这与长啸的养生功能也有密切关系（详见下文）。

上文提到“唱性呼麦”，如格日勒图所言：“这种呼麦是指用发出呼麦基音的挤压的沙哑声音唱出有词的唱段或歌曲。这种呼麦不强调上方的哨音，能否出来哨音无关紧要，主要是把词唱好，但必须用呼麦基音的发声方法演唱，不能用声乐正常歌唱的发声方法演唱。其中有些呼麦是‘啸’一段后再唱一段，轮流交替进行。这种形式如果是群体性的，那就可以唱与‘啸’同时进行。有人唱，也有人‘啸’。”古人所说的“啸歌”就是这种呼麦。《世说新语·赏誉》第97条刘孝标注引《江左名士传》记西晋名士谢鲲：

邻家有女，往挑之，女方织，以梭投折其两齿。既归，傲然长啸，曰：“犹不废我啸歌。”

“唱性呼麦”与牙齿确实没有关系，所以一向“不事形骸”的老谢在被打掉了牙齿后也并不着急。这种呼麦艺术在我国音乐史上出现得很早，尤其以女性歌唱家的展演最为精彩迷人。前引《国风·召南·江有汜》：“江有沱，之子归，不我过；不我过，其啸也歌。”以及《小雅·鱼藻之什·白华》：“滌池北流，浸彼稻田。啸歌伤怀，念彼硕人。”皆是其例。《啸旨·流云章第二》：

流云，古之善啸者，听韩娥之声而写之也。淫润流转，妙中官声，沉浮起伏，若龙游戏春泉，直上万仞，声遏流云，故曰流云。此当林塘春照，晚日和风，特宜为之。始于内激，次散，自舍、越、小沉，成于匹、叱，且五少，则流云之旨备矣。其音有定，所之若龙若虎，若蝉若鬼。一发之后，更无难挠。亦由易之有可适，亦谓云。凡十二啸之变态极矣。

所谓“韩娥之声”，如《列子》卷第五《汤问篇》所载：

昔韩娥东之齐，匱粮，过雍门，鬻歌假食。既去而余音绕梁欂，三日不绝，左右以其人弗去。过逆旅，逆旅人辱之。韩娥因曼声哀哭，一里老幼悲愁，垂涕相对，三日不食。遽而追之。娥还，

1 《丛书集成初编》，第687册，中华书局，1985年。

复为曼声长歌。一里长幼喜跃抃舞，弗能自禁，忘向之悲也。乃厚赂发之。故雍门之人至今善歌哭，效娥之遗声<sup>1</sup>。

韩娥以她那感人至深的“曼声长歌”彻底瓦解了“雍门之人”的对立情绪，征服了他们的心灵，甚至使他们丧失了自我控制的能力。唐杜佑《通典》卷一百四十二载：

自宣武已后，始爱胡声，泊于迁都。屈茨，琵琶，五弦，箜篌，胡直，胡鼓，铜钹，打沙罗，胡舞，铿锵铿锵，洪心骇耳，抚箏新靡绝丽，歌响全似吟哭，听之者无不凄怆。琵琶及当路琴瑟殆绝音。皆初声颇复闲缓，度曲转急躁。按此音所由，源出西域诸天诸佛韵调，娄罗胡语，直置难解，况复被之土木？是以感其声者，莫不奢淫躁竞，举止轻飙，或踊或跃，乍动乍息，跷脚弹指，撼头弄目，情发于中，不能自止<sup>2</sup>。

由此推断，韩娥的“曼声长歌”乃是一种“胡声”（参见下文关于长啸与游牧民族之关系的讨论），即“唱性呼麦”。韩娥的啸歌，采用了长啸艺术的诸多技法，其曲调乃是以宫调为主的大调式，“若龙游戏春泉”，这是其低音部的歌唱效果，“直上万仞，声遏流云”，这是其高音部的歌唱效果。旋律的起伏变化与凄凉的美学情调，使她的啸歌极富感染力。对于啸歌艺术，唐代著名音乐学家段安节已经作了准确的记载和深刻的阐释，如段氏《乐府杂录》“歌”条所述：

歌者，乐之声也。故丝不如竹，竹不如肉，迥居诸乐之上。古之能者，即有韩娥、李延年、莫愁。善歌者，必先调其气，氤氲自脐间发，至喉乃噫其词<sup>3</sup>，即分抗坠之音。既得其术，即可致遏云响谷之妙也。明皇朝有韦青，本是士人，尝有诗：“三代主纶诰，一身能唱歌。”青官至金吾将军。开元中，内人有许子和者，本吉州永新县乐家女也，开元末进入官，因以永新名之，籍于宜春院。既美且惠，善歌，能变新声。韩娥、李延年歿后千载，旷无其人，至永新始继其能。遇高秋朗月，台殿清虚，喉啜一声，响传九陌。明皇尝独召李谔吹笛逐其歌，曲终管裂，其妙如此。又一日赐大脯于勤政楼，观者数千，万众喧哗聚语，莫得闻鱼龙百戏之音。上怒，欲罢宴。中官高力士奏请命永新出楼歌一曲，必可止喧。上从之。永新乃撩鬓举袂，直奏慢声，至是广场寂寂，若无一人。喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝。自渔阳之乱，六官星散，永新为一士人所得。韦青避地广陵，因月夜凭栏于小河之上，忽闻舟中唱《水调》者，曰：“此永新歌也。”乃登舟与永新对泣。久之。青始亦晦其

1 杨伯峻：《列子集释》，第177、178页，中华书局，1979年。

2 《通典》，第四册，第3614、3615页，中华书局，1988年。

3 案“噫”，《文渊阁四库全书》本《太平御览》作“噎”。对此，乔新建在《论唐代段安节的声乐说》（《殷都学刊》，2002年第3期）一文中指出：“‘即分抗坠之音’，《乐记·师乙篇》：‘上如抗，下如坠，累累乎端如贯珠。’‘抗’，悠扬的高音，低回的中低音。‘抗坠’即上下贯通、悠扬低回的声音。这一句是说，用气有方，吐字正确，就可以产生有高低、上下贯通的音乐；‘遏云响谷’包含有良好的共鸣、充沛的感情的含义。掌握了以上所说的全部要领，就可以达到有良好共鸣的、感情充沛的、美好的声音。”

事。后士人卒，与其母之京师，竟歿于风尘。及卒，谓其母曰：“阿姆钱树子倒矣！”<sup>1</sup>

永新的喉啾，就是韩娥式的啸歌，亦即唱性呼麦。“慢声”也就是“曼声”，指拖腔旋律。晋葛洪《西京杂记》卷四说“东方生善啸，每曼声长啸，辄尘落帽”<sup>2</sup>。又如汉伶玄《飞燕外传》：

帝于太液池作千人舟，号合宫之舟。池中起为瀛洲榭，高四十尺。帝御流波文縠无缝衫，后衣南越所贡云英紫裙，碧琼轻绡，广榭上后歌舞《归风》、《送远》之曲，帝以文犀簪击玉瓿，令后所爱侍郎冯无方吹笙，以倚后歌。中流歌酣，风大起，后顺风扬音，无方长啸细袅与相属。后裙髀曰：“顾我顾我！”后扬袖曰：“仙乎仙乎！去故而就新。宁忘怀乎！”帝曰：“无方为我持后。”无方舍吹持后履。久之风霁，后泣曰：“帝恩我，使我仙去不得！”怅然曼啸，泣数行下<sup>3</sup>。

太液池是汉武帝时代在建章宫内开凿的人工湖，湖中有蓬莱、瀛洲等名胜。这里描写的是汉成帝时代一场太液池中千人舟上的音乐盛会，在此盛会中，歌、舞、笙、啸是浑然一体的。冯无方“长啸细袅”，乃是为飞燕的歌唱伴奏，其音乐艺术形式与繁钦《与魏文帝笺》对匈奴少年车子“喉啾引声”的描写完全相同：“与黄门鼓吹温胡，迭唱迭和，喉所发音，无不响应，曲折沈浮，寻变入节。”而倾城倾国的赵飞燕最终以“曼啸”之声征服了君王，正如永新以其啸歌创造了制止万众喧闹的歌史奇迹一样，这完全是由“唱性呼麦”的艺术特点以及歌唱者超绝的艺术造诣所决定的。赵飞燕和永新无疑延续了韩娥的艺术传统，在啸史上留下了她们青春的身影和美妙的啸音。尤其值得注意的是，段安节在这里对啸歌乐理的阐发。他指出，发唱者气沉丹田，引声长歌，同时唱出两个声部：“抗”是高音声部，“坠”是低音声部，它们同时发出，即可收到“遏云响谷”之效，而“至喉乃噫其词”，是说气息从丹田上提之后，冲击声带，在舌根部位发出一声部的沙哑的持续音，处于“含词未吐”<sup>4</sup>的状态，而当此种状态结束时，“抗”、“坠”之双声音部就同时产生了。尽管段氏忽视了舌头的封闭和分气作用，他对啸歌乐理的阐发还是基本准确的。在当代的呼麦艺术家之林中，能够为韩娥、飞燕和永新的啸歌艺术提供参证的人物是苏依拉·赛汗〔汉语名文丽，图四十五〕。她原来毕业于内蒙古大学音乐系声乐专业，主要学习西方的美声唱法，后来去蒙古国进修，改学呼麦。她那草原人的天性以及特殊的天赋使她的呼麦歌唱达到了很高的境界。尤其是她的卡基拉唱法，能够在歌唱的同时，发出哨音，时而疾风暴雨，时而万马奔腾，“天苍苍，野茫茫”的大草原风光从她的口中奔涌而出，令人情思激荡，遐想不已。

由于采用喉音发声，并且努力追求泛音的效果，所以长啸的音量就非常大，声波的辐射范围也比较广，这与浩林·潮尔的特点也是完全吻合的。上引王嘉《拾遗记》称“因霄之国，人皆善啸，丈夫啸闻百里，妇人啸闻五十里”。经现代科学检测，同等身高的人，女子的声道要比男子短三分之一〔图四十六〕，因此，女子之啸不及男子之啸传得远，这是可以理解的。又如谷杰指出：“对于发声系统，理论上一般认识为：声带

1 《乐府杂录》第5、6页，辽宁教育出版社，1998年。

2 葛洪：《西京杂记》卷四，第31页，中华书局，1985年。

3 周光培编：《历代笔记小说集成·汉魏六朝小说》，第一册，第358页，河北教育出版社，1994年。

4 《文选》卷十九，曹植《洛神赋》。



图四十五 苏依拉赛汗·那顺在草原上演唱呼麦  
乔玉光（内蒙古文化厅厅长）提供



图四十六 著名呼麦艺人那木达格老人  
乔玉光（内蒙古文化厅厅长）提供

有如簧振乐器的簧片。为了进一步了解簧振动原理，我们在理论上可以将簧看成是扁形棒。棒的基频计算公式为： $f_n = (2n-1)c/4L$  ( $n=1, 2, 3, \dots$ )，其中  $c = \sqrt{E/p}$  (E= 物体弹性模量，L= 棒的长度，p= 材料密度)。从上式可以看出，棒的振动频率与棒长成反比，与棒振动速度成正比。而棒振动速度又与棒体的弹性和材料的密度有关，因此我们导出这样结论：簧振动的频率，决定于簧舌的长度、弹性模量和材料的密度，簧舌越短，弹性越强，密度越低，振动频率就越高，反之则越低。改变上述三个因素中的一项，就能改变簧片发音的高低。将上述原理运用于声带振动问题的探讨，我们可以推导出这样的结论：声带绷得越紧、张力越大、声带越短，则发音越高；反之，声带越松，张力越小，声带越长，发音就越低。女声比男声发音高，其主要是因为妇女的声带较短。”<sup>1</sup> 这是非常准确的解释。但即使是魏晋时代的“五十里”，折合为现代的里数，那也是不近的距离。《春秋谷梁传》鲁宣公十五年（公元前 594 年）说“古者，三百步一里，名曰井田。井田者，九百亩，公田居一”<sup>2</sup>，以此推断，秦汉时代的一里大致为现在的 415.8 米<sup>3</sup>；那么，100 里则大约是 41580 米，约等于现在的 83.16 里，即 41.58 公里——“因霄之国”的男子之啸可以传播这么远，而女子之啸则可以传播 20.79 公里。我们看宋普济《五灯会元》卷五《药山惟俨禅师传》：

师一夜登山经行，忽云开见月，大啸一声，应澧阳东九十里许，居民尽谓东家，明晨迭相推问，直至药山。徒众曰：“昨夜和尚山顶大啸。”李（翱）赠诗曰：“选得幽居惬野情，终年无送亦无迎。有时直上孤峰顶，月下披云啸一声。”<sup>4</sup>

这里写的惟俨禅师与明陈鼎《虞初新志·啸翁传》描写的“长啸老人”汪京非常相似：

啸翁者，歙州长啸老人汪京，字紫庭，善啸，而年又最高，故人呼为“啸翁”也。啸翁尝于清

1 《声乐的“人体乐器”观念及其相关物理声学实验》，《戏剧之家》，2009 年第 3 期。

2 范宁集解、杨士勋疏：《十三经注疏》，下册，第 2415 页，中华书局影印，1980 年。

3 参见《梁方仲文集：中国历代户口、田地、田赋统计》，第 527 页，中华书局，2008 年。

4 苏渊雷校点：《五灯会元》卷五，第 261 页，中华书局，1984 年。

夜独登高峰头，豁然长啸，山鸣谷应，林木震动，禽鸟惊飞，虎豹骇走；山中人已寐者，梦陡然醒；未寐者，心悚然惧，疑为山崩地震，皆彷徨罔敢寝。达旦，群相惊问，乃知为啸翁发啸也。啸翁之啸，幼传自啸仙，能作鸾鹤凤凰鸣，每一发声，则百鸟回翔，鸡鹜皆舞；又善作老龙吟，醉卧大江滨，长吟数声，鱼虾皆破浪来朝，鼉鼉多迎涛以拜。他日，与黄鹤山樵、天都瞎汉、潇湘渔父、虎头将军十数辈，登平山六一楼，拉啸翁啸，啸翁以齿落固辞，强而后可。初发声，如空山铁笛，音韵悠扬；既而如鹤唳长天，声彻霄汉。少顷，移声向东，则风从西来，蒿莱尽伏，排闥击户，危楼欲动；再而移声向西，则风从东至，闾然荡然，如千军万马驰骤于前，又若两军相角短兵长剑紧接之势；久之，则屋瓦欲飞、林木将拔也。于时炷香尽，而啸翁气竭，昏仆于地。众客大惊，亟呼山僧，灌以沸水，半晌乃醒。归而月印前溪矣。啸翁能医，工画，善歌，垂八十，声犹绕梁云。外史氏曰：古善啸者称孙登，嗣后寥寥，不见书传。迨至我朝称善啸者，洛下王、昭阳李而已，然予尝一闻之矣，第未知与苏门同一声响否？昨闻啸翁之啸，则有变风云、动山岳之势，大非洛下者可几及也，岂啸翁之啸，直接苏门者耶<sup>1</sup>！

所谓“空山铁笛”，“鹤唳长天”，正是对“啸性呼麦”的描写，正如格日乐图所言：“所谓‘啸’性呼麦就是指用人的发声器官靠气息的憋、挤、顶等运动来发声的特殊声音艺术。‘啸’性呼麦是指喉咙里发出沙哑浑厚声音作为基音而持续存在，并在其上面同时发出高于四个八度（基音与最高的音之间）的哨音旋律的呼麦。通常不很了解呼麦艺术的人们所说的呼麦实际上就是指‘啸’性呼麦。呼麦的发声方法主要也就是指‘啸’性呼麦的各种发声方法。”“这种呼麦哨音非常突出，开始时先发出基音，当哨音出来后，基音就退居二线了，甚至有些呼麦手的基础低音几乎完全隐去。哨音就像笛声一样清脆明亮。”至于“千军万马驰骤于前，又若两军相角短兵长剑紧接之势”，则完全是啸翁一人发出的多声部的和声造成的艺术效果，这种效果我们可以在卡尔梅克艺术家查干扎木吟唱的《江格尔》和《母亲》这两首歌曲中获得充分的领悟。这里包含着浩林·潮尔的基音歌唱、卡基拉唱法、西奇唱法以及多种唱法融为一炉的高度自由的呼麦艺术技巧。但是，啸翁毕竟年事已高，他的气息已经不适应这种高强度的呼麦吟唱，尤其是“空山铁笛”式的哨音呼麦的运用，对他已经老化了的声带绝对是一个严峻的考验，由于在吟唱的过程中大脑供血不足，结果造成了短暂的昏厥。2010年北京酷热，我在地铁站的滚梯上唱呼麦，几乎昏倒（身体已经倾斜至45度，但随即清醒，扶住滚梯，再次进行试验，仍然如此），恰好验证了《啸翁传》的相关记载。至于啸翁于清夜独啸于高峰之上，这样的啸者身影，我们在六朝时代的文献中就已经看到了，南朝宋刘敬叔撰《异苑》卷一：

寻阳姑石山，在江之坻。初，桓玄至西下，令人登，之中岭便闻长啸，声甚清澈。及至峰顶，见一人箕踞石上<sup>2</sup>。

1 何满子、夏咸淳主编：《明清闲情小品》，第一册，第193～196页，东方出版社，1997年。

2 刘敬叔：《异苑》第2页，中华书局，1996年。

或许，这是六朝时代的另一位啸翁。为何啸声传播如此之远？首先，是山地的环境，宛如一个共鸣极好的自然音箱，能够将啸声送到很远的地方；其次，古代绝对静音的社会，使人们很容易听到啸声；第三，山中的潮湿比较大，林木郁茂，溪泉争流，更有助于啸声的传送；第四，低音之啸，比高音之啸传播更远，以低音呼麦而论，其声音不仅可以转弯，而且在传送的过程中在一定阶段内还具有加强的功能。Theodore C. Levin and Michael E. Edgerton 在《图瓦的喉歌者》一文中指出：

第四种方式，歌者把嘴扯宽至恰当位置，其声学效果是缩短声道，提高第一共振峰的频率。可强化的最高泛音主要是通过辐射损失得到限制，嘴的扯宽则弱化了辐射损失。依据基本音高，一个歌手能够发出单独的第 12 级泛音，图瓦人把上述技巧与第二声源结合，创造了卡基拉（*kargyraa*）形式，在这种音乐形式中，一个人可能把泛音加强至令人难以置信的第 43 级。然而图瓦人认为喉音演唱是他们模仿的典范成就。那种富有意味的语言中受人尊敬的要素是从语文结束处开始的。对图瓦游牧民族而言，它传达出语文所无法表达的狂喜、自在。如同传统艺术中常见的一个特色：外加束缚愈多，内在自由愈大——喉音演唱亦然。喉音演唱触及了人声的极限，因此内在自由也趋近圆满。

当“一个人可能把泛音加强至令人难以置信的第 43 级”的时候，在特殊的山地环境中传送到几十里地以外是根本不成问题的，因为此时的音频已经达到 4200 赫兹以上<sup>1</sup>！《宋书》卷三十一《五行志》：“吴孙休世乌程民有得困疾，及差，能以响言者，言于此而闻于彼。自其所听之，不觉其声之大也；自远听之，如人对言，不觉声之自远来也。声之所往，随其所向，远者不过十数里。其邻人有责息于外，历年不还，乃假之使为责让，惧以祸福。负物者以为鬼神，即倾倒畀之。其人亦不自知所以然也。言不从之咎也。”这里所谓“响言”实际就是长啸，乃是“唱性呼麦”的曲词兼有的唱法。唐释道宣《续高僧传》卷第三十载：

贞观年中，豫州治下照机寺昙宝禅师者，断谷练形，戒行无点，年六十许，常讲观音导引士俗。而声调超挺，特异人伦。寺有塔基，至于静夜，于上赞礼，声响飞冲周三十里。四远所闻，无不惊仰<sup>2</sup>。

昙宝禅师于夜深人静之时发出的赞礼之音，可远达三十里外，这实际上就是乌程民的“响言”——低音的长啸。如果没有喉音的作用，如果没有泛音列的音乐呈现，任何人要把自己的歌音传送到这么远的地方都是不可能的。唐封演《封氏闻见记》卷五“长啸”条：

1 犬类对声音的敏感度要远远超过人类，一般能够接受 452Hz ~ 1800Hz 的声音，而声音一旦大于 1800Hz，一般的犬就受不了，通常会变得焦躁和愤怒，所以即使秉性温良的狗也忍受不了我的呼麦之声；但是，在新疆巴音布鲁克草原和青海湖畔藏獒园对藏獒所作的测试中，我却意外发现藏獒对呼麦有异常的表现：它们或者无动于衷，或者愉快地摆尾，最有趣的是，藏獒园中的一条藏獒在听呼麦时呈现出极端焦躁的状态，后经主人证实，它原来是一条血统极不纯正的藏獒。

2 《大正新修大藏经》，第 50 册，No. 2060，《续高僧传》，0704c21。





图四十七 阮籍长啸图，南京西善桥南朝大墓出土的砖画《竹林七贤和荣启期》(局部)  
南京博物院、南京市文物保管委员会《南京西善桥南朝墓及其砖刻壁画》，《文物》，1960年8、9期合刊

其值得注意的是封演“今之啸者，开口卷舌，略无蹙口之法”的陈述，这意味着开口卷舌的啸法是唐代社会常见的啸法，开口越小，声音越大，传播越近，开口越大，声音越小，传播越远。长啸的这种声音特征与浩林·潮尔是完全一致的。我们读《列子》卷第五《汤问篇》：

薛谭学讴于秦青，未穷青之技，自谓尽之；遂辞归。秦青弗止；饯于郊衢，抚节悲歌，声振林木，响遏行云。薛谭乃谢求反，终身不敢言归。<sup>1</sup>

清王士禛《池北偶谈》卷十三“啸”条：

族叔与盛字崧生，开封太守曙峰公（之都）孙也。美如冠玉，性聪悟，诗文、伎艺，寓目即工，尤能曼声长啸，响振林木。崇禎壬午年死于兵。

“声振林木”、“响遏行云”之类的说法虽然未免夸张，但是在比较封闭的山地环境中，啸声的回音效果确实是令人吃惊的。2010年4月8日上午，我伫立在江西三清山上发出呼麦之音，据有的同事说，他们在山下都能够听到。我坚信，如果是在古代的静音社会，无疑会有更多的人在更远的地方听到我的“响言”。

这里我们结合上文的讨论并以阮籍之啸为个案进一步探讨长啸与浩林·潮尔的契合之点。阮籍是开启魏晋士林啸风的关键人物，对后世影响极大。尤其是1960年4月，南京西善桥大墓出土的砖画《竹林七贤和荣启期》<sup>3</sup>，画中有阮籍长啸的具体场景〔图四十七〕。因此，论证“啸即浩林·潮尔”这一学术命题，我们对这幅砖画以及与阮籍之啸有关的历史文献必须给予合理的解释。

首先，阮籍之啸采用的合乎音律的五音调式。《渊鉴类函》卷二六七引《白孔六帖》：“阮嗣宗善啸，声与琴谐，

1 赵贞信校注：《封氏闻见记校注》，第44、45页，中华书局，1958年。

2 杨伯峻：《列子集释》，第177、178页，中华书局，1979年。

3 参见南京博物院、南京市文物保管委员会：《南京西善桥南朝墓及其砖刻壁画》，《文物》，1960年8、9期合刊。

《诗笺》云：“啸，蹙口出声也。”成公绥《啸赋》：“动唇有曲，发口成音。”而今之啸者，开口卷舌，略无蹙舌之法。孙氏云：“激于舌端”，非动唇之谓也。天宝末，有峨眉山道士姓陈，来游京邑。善长啸，能作雷鼓霹雳之音。初则发声调畅，稍加散越，须臾穹隆磕泻，雷鼓之音，忽复震骇，声如霹雳，观者莫不倾悚<sup>1</sup>。

所谓“声如霹雳”，实际是用啸音模拟雷声，运用浩林·潮尔的卡基拉唱法很容易做到这一点。譬如，我曾亲眼目睹宝力道先生在京城呼麦传习馆模拟雷声。尤其

陈留有阮公啸台。”《太平御览》卷六百二引《魏氏春秋》曰：

阮籍幼有奇才异质，八岁能属文，性恬静，兀然弹琴长啸，以此终日。

“与琴谐”，即不违背音律，能够依照五音来表现丰富的情感，因而带有鲜明的音乐特征。

其次，阮籍之啸属于一口气旋律，并带有明显的拖腔特征。《啸旨·苏门章第十一》：

苏门者，仙君隐苏门所作也。圣人述而不作，盖仙君述广成、务光，以陶性灵，以演大道。晋阮嗣宗善啸，闻仙君以为己若，往诣焉。方被发握坐，籍再拜而请之。顺风而请者三，承风而请者再，仙君神色自若，竟无所对。籍因长啸数十声而去。仙君料籍固未远，因动清角而啸，至四、五发声，籍但觉林峦草木皆有异声。须臾，飘风暴雨忽至，已而鸾凤孔雀缤纷而至，不可胜数。籍既惧又喜而归，因传写之，十得其二，为之苏门。今之所传者是也。深山大泽，极高极远宜为之。先发五太五少沉激内外，一十二法备举，方得苏门之音矣。

这里所说的“籍因长啸数十声而去”和“至四、五发声”，都是一口气旋律的典型表述，因为对普通的歌唱而言，这样的表述都是不能成立的。《啸旨·阮氏逸韵章第十三》：

阮氏逸韵者，正阮籍所作也，音韵放逸，故曰逸韵。……善啸者多能为之。林泉逸人，每为呼风。亦偶作一韵，法寄在众之中。兴举则发之，兴尽则止，则阮氏逸韵之旨备矣。

所谓“偶作一韵”以及“兴举则发之，兴尽则止”正是李世相所说的“围绕拖腔而衍生”的蒙古声乐的建构方式。这是一种即兴式的吟唱，没有固定的曲子，其审美的情调完全契合于晋人纯任自然的人生哲学。

第三，由阮籍长啸于苏门山的历史故事，我们可以清晰地看到长啸的二重结构的音乐织体特征。《世说新语·栖逸》第1条：

阮步兵啸闻数百步。苏门山中，忽有真人，樵伐者咸共传说。阮籍往观，见其人拥膝岩侧。籍登岭就之，箕踞相对。籍商略终古，上陈黄、农玄寂之道，下考三代盛德之美，以问之，佗然不应。复叙有为之义、栖神导气之术以观之，彼犹如前，凝矚不转。籍因对之长啸。良久，乃笑曰：“可更作。”籍复啸。意尽，退，还半岭许，闻上哂然有声，如数部鼓吹，林谷传响。顾看，乃向人啸也。

本条刘孝标注引《魏氏春秋》曰：

阮籍常率意独驾，不由径路，车迹所穷，辄恸哭而反。尝游苏门山，有隐者，莫知姓名，有竹

实数斛，杵臼而已。籍闻而从之。谈太古无为之道，论五帝、三王之义，苏门先生翛然曾不眛之。籍乃嘤然长啸，韵响寥亮。苏门先生乃逌尔而笑。籍既降，先生喟然高啸，有如凤音。籍素知音，乃假苏门先生之论以寄所怀。其歌曰：日没不周西，月出丹渊中。阳精晦不见，阴光代为雄。亭亭在须臾，厌厌将复隆。富贵俯仰间，贫贱何必终！

所谓“如数部鼓吹，林谷传响”，正足以表明苏门真人之啸乃是一种多声部的声乐艺术。因为如果仅仅是为了形容苏门真人之啸的音量很大的话，那么，用“声如鼓吹”这样的说法也就足够了，但是，加上“数部”二字，就绝不仅仅是形容声音大的问题了。每一部鼓吹都是一个小乐队，根据《世说》的描述，则苏门真人之啸相当于好几个小乐队，这是由一个人产生的“巨型合唱”。根据我的调查，当代的呼麦艺术家，只有查干扎木一人能够用浩林·潮尔创造这样的声乐艺术效果，譬如他的三声部呼麦吟唱，完全具有“如数部鼓吹”的气势。此外，“如数部鼓吹”的说法与鼓吹乐中必备的笛吹也有密切关系。汉晋时代的鼓吹乐，至少要有一支胡笛的吹奏，否则就不能构成鼓吹。《乐府诗集》卷二十一《横吹曲辞》一：“横吹曲，其始亦谓之鼓吹，

马上奏之，盖军中之乐也。北狄诸国，皆马上作乐，故自汉以来，北狄乐总归鼓吹署。其后分为二部，有箫笛者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐。汉武帝时，南越七郡，皆给鼓吹是也。”又《晋书》卷九十四《隐逸列传》说贾充对隐士夏统“欲耀以文武卤簿，觐其来观，因而谢之，遂命建朱旗，举幡校，分羽骑为队，军伍肃然。须臾，鼓吹乱作，胡葭长鸣，车乘纷错，纵横驰道”，这里所说的“胡葭长鸣”，就是“文武卤簿”的一部分。如上文所论，长啸与胡笛具有同质性，因此，“如数部鼓吹”的比喻并非夸张性的形容，而是有实际的音乐内涵。魏晋时代的苏门山是一个丛林郁茂、百泉涵汇的地方，当时的自然环境要比乾隆时代好得多。但这座山不过是海拔一百米左右的小山，“啸闻数百步”的阮籍在这里很容易让苏门真人听到他的啸声〔图四十八〕。山下碧波荡漾的湖水，不仅有助于啸声的传播，而且在日光的照耀之下，湖中升起的水雾能够阻挡声波，因而产生回声。《太平御览》卷五百二引王隐《晋书》曰：



图四十八 河南新乡市辉县市百泉公园苏门山晋孙登啸台，横额为袁世凯题字。  
本文作者拍摄

魏末有孙登，字公和，汲郡人，无家属。时人于汲郡北山上土窟中得之。夏则编草为裳，冬则被髮覆之，为人无言，好读《易》、鼓琴。初宜阳山中作炭者忽见有人不语，精神不似常人。帝使阮籍往视，与语亦不应。籍因大啸，野人乃笑曰：“尔复作向声。”又为啸。籍将求出，野人不听而去。登岸，啸如箫鼓笙簧之音，声震山谷。而还问炭人，曰：“故是向人耳。”寻求，不知所止。推问久之，乃知姓名。

孙登之啸的特点是“如箫、鼓、笙、簧之音，声震山谷”，《晋书》连用四种乐器作为喻体，意在凸显其多声部的音乐结构特征。但在鼓吹乐中，并没有簧这种小小的乐器。但正如上文所言，簧音与啸声具有同质性，因而这个比喻也是非常恰当的。这里所说的孙登与苏门真人并非一人，其与阮籍长啸的地点在今河南省焦作市修武县云台山百家岩，这就是孙登啸台。百家岩是太行山南来之余脉。孙登啸台位于百家岩的悬崖上。登台远望，山色空濛，东、西、北三个方向山势交汇，使得山下形成一个巨斗状的山谷，山谷的南部开口通向山外，豁然平敞，但西部的山势一直向南延伸，远处一条河水闪闪发亮，汇聚在远山之下。这无疑是一个天然的共鸣效果极佳的大音箱。与苏门山相比，这里的环境更适合长啸<sup>1</sup>。〔图四十九~五十一〕最值得注意的是上引《晋书》中的这几句话：“而还问炭人，曰：‘故是向人耳。’寻求，不知所止。”本来听到孙登的啸声，以阮籍的审音与欣赏能力，他应该马上就能够判断出那是孙登发出的声音，他偏偏要向烧炭人核查，询问那啸声是否由孙登发出。在确定自己的

1 《世说新语·栖逸》第2条刘孝标注引王隐《晋书》曰：“孙登即阮籍所见者也。嵇康执弟子礼而师焉。魏、晋去就，易生嫌疑，贵贱并设，故登或默也。”刘宋史学家臧荣绪之《晋书》和唐修《晋书》都沿袭了这一错误说法。这一点清李慈铭早已指出：“苏门长啸者，与汲郡山中孙登，自是二人，王隐盖以其时地相同，牵而合之。荣绪推问二语，即承隐书而附会，唐修《晋书》复沿臧说，不足信也。”（李慈铭《越缦堂读书简端记》）《世说新语》条，王利器纂辑，天津人民出版社，1980年）唐人孙广犹知其实，故《啸旨·动地章第十》与《啸旨·苏门章第十一》分叙孙登和苏门真人之啸。但以史实而论，孙登出现在百家岩，而苏门真人出现在苏门山，虽然二人出现的时间可能相同，但出现的地点也绝不相同。故苏门山所谓孙登啸台，实乃张冠李戴之纪念性建筑。但是，自宋代以来，后人多昧于此事。正一道士陈葆光撰集《三洞群仙录》卷一九称阮籍“尝于苏门山遇孙登”（《道藏》，第32册，第360页），《明万历卫辉府志》卷之五载辉县“孙登祠”：“在苏门山颠。正德十一年，御史许完建。”（第122页）同书卷十一：“孙登，字公和，汲郡共人也。无家属，于苏门山上为土窟居之，号苏门先生。”（第243页）阮籍在苏门山遇到的啸者是苏门真人，嵇康在百家岩遇到的啸者是孙登，嵇、阮与这两位啸者可能都有接触。百家岩上的孙登啸台，是一块巨石，下边是悬崖峭壁，上边也没有建筑物，但从啸台上行，却是一大片草木茂盛的坡地，坡地北端的尽头耸立着一座巍峨的高山。



图四十九 河南焦作市修武县云台山百家岩孙登啸台，俯瞰  
本文作者拍摄



图五十 在百家岩孙登啸台上极目远望，山谷的远处是一条大河  
本文作者拍摄



图五十一 本文作者在河南焦作市修武县云台山百家岩孙登啸台上长啸  
赵奎（中共河南省修武县委宣传部文产办主任）拍摄并提供

判断后，却又找不到孙登本人。表面上这似乎非常神秘，其实根本没有神秘可言。我们试读唐释道宣《续高僧传》卷第三十：

释慧常，京兆人。以梵呗之工住日严寺。尤能却噤，唢响飞扬，长引滔滔，清流不竭。然其声发喉中，唇口不动，与人并立，推检莫知，自非素识，方明其作。

呼麦发声的方向是向后脑走的，这与普通的歌唱正好相反，因此，一般人很不容易确定声源的位置。“唇口不动”，说明这是闭口形态的呼麦，“与人并立，推检莫知”是绝对真实的描写，按照我个人在公共场合的多次实验，这几乎是屡试不爽的。在阮籍登岸之后，他与孙登已经有了一定的距离，这样他判断孙登长啸的声源位置就更加困难。《太平御览》卷五七〇引《晋纪》：“孙登字公和……弹一弦琴，善啸，每感风雷。”孙登之啸，名为“动地”，气势宏大，富有阳刚之美。《啸旨·动地章第十一》：

动地者，出于孙公，其音师旷清徵也。其声广博宏壮，始末不屈。隐隐习习，震霆所不能加，郁结掩遏，若将大激大发；又以道法，先存以身，入于太上之下，喜怒作气，呵叱而令山岳俱举。

这种“动地之啸”，明显是浩林·潮尔的卡基拉唱法。孙登能够模拟雷声，这与现代的呼麦遗存也完全吻合（参见上文）。

第四，南朝砖画《竹林七贤和荣启期》中的“阮籍长啸图”，完全符合浩林·潮尔的艺术特征。但吴宗济曾经指出：“据砖画来看，阮籍的侧面突出了他的唇形。正是‘蹙口而出声’，或是在作‘含’或‘疋’的啸声的姿势。他的两腮鼓起，似乎像《啸旨》中的《动地章》的‘鼓怒作气’。在画中阮籍的左手支撑在皮褥之上，颇似《动地章》所说：‘将手出于外，夫坤仪至厚，地道至静，而以一啸动之。’最关键的是他的右手，是以肘托在屈起的右膝上；右手拇指伸向唇边，食指伸直向上，中指向内弯成锐角，无名指和小指弯成直角。这完全是要用手指（拇指）伸入口中，让啸者能够及远的动作。这证明了阮籍作啸是用手指伸入口中够的。”<sup>1</sup>因此，这幅“阮籍长啸图”似乎为“啸即口哨”的传统观点提供了有力的考古学佐证，故人们通常认为这幅画表现的是阮籍即将把大拇指放入口中的瞬间，这就是“指啸”。我过去也一直尊奉着这一观点，但是，随着对浩林·潮尔的不断研习，我发现人们关于阮籍长啸的传统解说是完全错误的，而这幅画在音乐史和音乐学方面的重大价值也被完全遮蔽了。因此，我们在这里试对这幅阮籍长啸的画面重新加以解读：第一，画中的阮籍头部微扬，身体后倾，所以这是典型的仰啸。第二，左手接触地面，既是为支撑身体，也表明他正在用腹部发力，调节丹田之气。第三，双唇向前努起，表明其发声之共鸣点在唇齿部位，这是典型的“唇边呼麦”，如格日乐图所言：“唇边呼麦是将基音的共鸣点放在唇齿部位，其他各个共鸣器官都起不到太大的作用。并且完全用嘴唇来调节哨音的音色音量。基音的高度比其他种类的呼麦偏高、声音也偏细、偏窄。适合于男女高音声部。发出哨声时嘴唇明显向前翘起。因为只有唇齿的共鸣，所以哨音的音量不大，但很清脆干净。”“唇

1 吴宗济：《阮啸新探》。

边哨音是用在唇边呼麦的发声中，哨音通过各种共鸣腔体的震动，从口腔里发出通过嘴唇时把嘴唇翘起来通过蠕动来调节变化音量和音色。这种哨音的音色比较纤细明亮，但音量不大，因为里面其他共鸣腔体及器官的作用减少，共鸣主要集中在唇齿部位，故音量就变小了。”<sup>1</sup>这种描述是基本准确的。但是，当我用这种方法进行呼麦吟唱的时候，居然发出了与胡笳非常相似的声响，那低沉的嘶嘶，那淡淡的哀怨，仿佛来自茫茫的草原，来自遥远的塞外。尤其当我鼓起两腮，发出持续的“呜呜……”之声时，则又仿佛是画角长鸣，自觉心动不已。第四，阮籍将右手的手指托举于唇前，这是在模拟吹奏胡笳的动作，这是以手指代替胡笳。类似的情况如中古时代之清谈家，常常使用一种用麋鹿的尾毛制成的道具，名曰麈尾，以此作为主讲人身份的标志，如《世说新语·赏誉》第59条：“何次道往丞相许，丞相以麈尾指坐，呼何共坐，曰：‘来，来，此是君坐。’没有麈尾，就不能进行清谈”<sup>2</sup>。《陈书》卷三十三《张讥传》载：

后主尝幸钟山开善寺，召从臣坐于寺西南松林下，敕召讥竖义。时索麈尾未至，后主敕取松枝，手以属讥，曰：“可代麈尾。”

于是，“松枝麈尾”便成为中古清谈史上的佳话。阮籍本来就是一个任情任性的名士，用自己的手指拟代胡笳，正是得意忘言、得意忘形的玄学观念的生动体现，因此，这是最自然最符合其个性也最具魏晋意味的动作，长啸与胡笳的关系也再次得以彰显。第五，阮籍之啸采用的啸法是“含”，如《啸旨》所言，“以舌约其上齿之里”，“两唇但起”。第六，按照这种啸法发啸，自然成韵，也可啸出固定的胡笳曲目。第七，在这幅砖画中，弹琴的嵇康脸部朝向阮籍，表明他是在为阮籍的长啸伴奏，而阮咸弹阮更增加了和声的丰富性——在优雅的悠扬的乐声中，山涛正襟危坐，端起酒杯，刘伶贪恋地俯视着酒杯，似乎用手指轻轻地滑过酒的表面，王戎潇洒地舞弄着他的如意，向秀眉峰攒聚，陷入沉思，凝想中仿佛进入了庄子的哲学世界。原来这是一幅《竹林七贤雅集图》！

清淡是以语言达意的，寓玄理于唇枪舌剑的俊辩之中；啸是以声达意的，寄深义于唇舌之间。此二者所传达的东西可统称为“道”（the Way）——一个来自老子的哲学本体观念。《世说新语·栖逸》第1条刘孝标注引晋袁宏《竹林七贤论》：“籍归，遂著《大人先生论》，所言皆胸怀间本趣，大意谓先生与己不异也。观其长啸相和，亦近乎目击道存矣”。

“目击道存”，语本《庄子·田子方》：“仲尼曰：‘若夫人者，目击而道存矣，亦不可以容声矣。’”这是孔子评论温伯雪子的话。孔子认为像温伯雪子这样的人，视线所触而道自存（眼睛看到哪里，哪里就有真理），会见他根本不需要用语言。袁宏借这个典故评论阮籍与“苏门真人”的“长啸相和”，说明二者均为得“道”之人。在他们之间，啸已成为特殊的论“道”方式，尽管外人感到神秘莫测，他们却是了然于心的。而长啸作为魏晋风度的艺术化显现，也是一种声乐形态的悟道方式。正如牟宗三所言，阮籍之啸“是一种寂寞寥廓之声音，吐向寥廓之宇宙以舒畅胸中郁闷之气”，“此长啸于山谷，畅通其生命，而声音与天地通和也。”<sup>3</sup>黑格尔说：“如

1 格日乐图：《试论呼麦的种类及其发声技巧》。他明确指出：“呼麦的哨音是呼麦艺术的灵魂。”这也是长啸艺术在表演形态上最迷人的地方。

2 参见拙文《说麈尾——六朝的名流雅器》，《中国文化》，2001年第17、18期合刊。

3 《才性与玄理》，第254～255页，广西师范大学出版社，2006年。



果我们一般可以把美的领域中的活动看作一种灵魂的解放，而摆脱一切压抑和限制的过程，因为艺术通过供观照的形象可以缓和最酷烈的悲剧命运，使它成为欣赏的对象，那么，把这种自由推向最高峰的就是音乐了。”<sup>1</sup>“内心生活作为主体就是一种精神点，声音就是这种精神点的外化，所以精神点在声音里觉察到自己。”<sup>2</sup>如果说《咏怀诗》八十二首是以诗的艺术形式激扬其心灵世界的天风海涛的话，那么阮公之啸，则是以音乐的艺术形式传达其对现实与人生的体悟与忧怀，淋漓尽致地展现自我的个性。<sup>3</sup>阮籍之啸，是知与意的融合，是情与理的凝铸。他的血肉之躯在历史的秋风中早已凋谢了，他的啸声却仍然在华夏历史的长空里袅袅余回。在阮籍辞世后大约两个世纪，刘宋著名诗人颜延之在《五君咏·阮步兵》一诗中吟道：“阮公虽沦迹，识密鉴亦洞。沉醉似埋照，寓辞类托讽。长啸若怀人，越礼自惊众。物故不可论，途穷能无恸？”<sup>4</sup>人是生而自由的，但枷锁无处不在，无时不有。阮公以其卓尔不群的啸声，冲决了世俗的长堤，震颤了权柄的桎梏。

阮公之啸，其美何限！

#### (四)“转读”与“吟啸”：长啸与浩林·潮尔在宗教功能上的同一性

在佛教系统中，浩林·潮尔的基本功用在于吟诵佛经，在中古时期，这种诵经方式被称为“转读”，“转读”就是“转读”，名虽称“读”，实际是唱〔图五十二〕<sup>5</sup>。由于转读之风的盛行以及长期的转读训练，僧徒们很容易进入泛音的世界，所以在佛门中多有长啸的高手，上文提到的惟俨禅师即是一例。又如宋释赞宁《宋高僧传》卷二十九《杂科声德篇》第十之一《南宋钱塘灵隐寺智一传》：



图五十二 阿拉善博物馆中的东汉晚期转读僧人石雕 本文作者拍摄

释智一者，不详何许人也。居灵隐寺之半峰，精守戒范，而善长啸。啸终，乃牵曳其声，杳入天际，如吹笳叶，若揭游丝，徐举徐扬，载哀载咽，飏飏凄切，听者悲凉，谓之《哀松之梵》。颇生物善，或在像前赞咏流靡。于灵山洞边养一白猿，有时暮山逾洞，久而不还。一乃吮吻张喉，作梵呼之，则猿至矣，时人谓之曰“猿梵”，名一公为“猿父”。

1 黑格尔：《美学》第3卷，上册，第337页。

2 黑格尔：《美学》第3卷，上册，第369页。

3 日本学者甲斐胜二说：“阮籍《咏怀诗》大都是在他吟啸时吟的歌词。”其说虽乏依据，却很富有启发性。参见甲斐胜二：《阮籍〈咏怀诗〉和其“啸”的关系——阮籍怎样地〈咏怀诗〉》，《魏晋南北朝文学论集》，第264～272页，南京大学中文系编，南京大学出版社，1997年。又钱宰《临安集》卷五《长啸轩记》曰：“夫人心之感于中而发于外，必著见于颜色，充满于神气，簸扬于声音间，不可得而遏也。然而颜色之著，神气之充，或不足以尽摅其所蕴蓄，惟声之发于口也，抑扬宣畅，慨叹而不能自己，故其心之所感，莫不消融荡涤，神安气平，颜色之和，咸复其常焉。昔者舜歌南风，汉高歌《大风》，武帝歌《秋风》，与夫屈之骚，宋之赋，贾生、司马相如、扬子云辈之所述作，莫非有动于中而后发，然此皆著之言辞者也。若夫诸葛孔明、孙登、阮籍，则不假言辞，但长啸以发其胸中耿耿者，其快然自得何如也？余观籍以倜傥不羁之才宏放傲世，当魏晋间，伤时之不可为，乃恒寓之啸，以舒其郁抑之气；彼登者隐居不仕，遗落世事，尚犹不能平其心邪？然武侯躬耕南阳时，亦复抱膝长啸，乃知彼虽傲睨物表，而此心未尝忘天下，于是以其心之不平发而为啸也。”此论阮籍之啸，亦颇为有见。孙作《沧螺集》卷三《长啸轩记》：“人之声在天壤间，与元气同出入，犹鱼之在渊，与水同呼吸也。故凡声与气同，则虽生杀万物，惨舒阴阳，代谢四时，将无不至矣，其泛宫流徵，音中律吕，使庭柯脱叶，万籁为虚，凝游云而集长风，又何怪与？昔者圣人知夫情之不可已也，为之啸歌以泄其愤懑不平之气，是故啸之清也，凄然其似秋，使人无不悲歌之；和也，暖然其若春，使人无不悦，而八音之政于是通乎人焉。”此论亦可参考。

4 《文选》卷二十一。

5 参见拙文《鱼山声明与佛经转读：中古时代善声沙门的喉音咏唱艺术》。



图五十三 作者在山东省聊城市东阿县鱼山梵音洞考察鱼山梵呗的传说  
王宪民（山东省东阿县文化旅游局局长）拍摄并提供



图五十四 作者在甘南拉卜楞寺考察喉音诵经的情况  
杨晓斌（西北师范大学文史学院副教授）拍摄并提供

这里所说的“长啸”——“吹笛”式的《哀松之梵》，具有极长的拖音，显然是一种“啸性呼麦”；而智一长啸的方式是“吮吻张喉”：“吮吻”就是收唇，双唇向前突起，“张喉”就是缩喉。所谓“作梵”是指啸出《哀松之梵》，至于“在像前赞咏流靡”，其所采用的方式亦当为喉音咏唱〔图五十三〕。《高僧传》卷第七《义解》四《宋江陵琵琶寺释僧彻传》：

尝至山南攀松而啸，于是清风远集，众鸟和鸣，超然有胜气。退还咨远：“律制管弦，戒绝歌舞，一吟一啸，可得为乎？”远曰：“以散乱言之，皆为违法。”由是乃止<sup>1</sup>。

长啸呈现了和声的状态，尤其是二声部的哨音，非常优美动听，这样便具有了娱乐性；因此，多数僧徒在用喉音诵经的时候，都竭力控制泛音的出现。但由于中古时期名僧的名士化以及人们对长啸艺术的认识不断加深，所以人们一般对僧人长啸大都持有一种宽容和欣赏的态度。事实上，用浩林·潮尔诵经的传统至今未绝，但大都散落在偏远地区。如西藏密宗格鲁派的噶陀（Gyuto）寺和噶美（Gyume）寺，目前尚有使用低沉的喉音来唱诵经咒的传承〔图五十四〕。另如乔玉光所言：

原始形态的呼麦（浩林·潮尔），主要的社会功能有二：一是作用于生产领域——吸引猎物、捕捉猎物，劝奶等等与狩猎经济和游牧经济相关的实践，这种遗留在内蒙古的山林和草原民族中，至今依然可寻；二是引用于宗教领域——在宗教仪式中，用呼麦（浩林·潮尔）强调宗教气氛，并将之作为人与自然宇宙沟通的媒介与手段。古代蒙古族信奉萨满教，呼麦是萨满教仪式的组成部分；在宠信喇嘛教后，呼麦（浩林·潮尔）成为喇嘛诵经的重要方法，这一诵经方法被称为“堪布潮尔”，至今在内蒙古的喇嘛寺庙中仍可听到<sup>2</sup>。

1 《高僧传》卷七《义解》，第277页，中华书局，1992年。

2 乔玉光：《“呼麦”与“浩林·潮尔”：同一艺术形式的不同称谓与表达——兼论呼麦（浩林·潮尔）在内蒙古的历史传承与演化》。

这种“堪布潮尔”我在呼和浩特的大昭寺曾经亲耳听到过。郭云鹤指出：

低音呼麦多用于蒙古族的宗教信仰萨满教的诵经和作为战场上鼓舞士气的战歌。因为低音呼麦发音浑厚、低沉，营造出神秘庄严的气氛，所以在诵经时经常使用。……由于低音和中音呼麦曾被喇嘛广泛用于念诵经文，所以低音和中音呼麦便被视为封建迷信而在蒙古国受到严厉禁止<sup>1</sup>。

尽管如此，蒙古国用呼麦唱经的传统并未被割断，在唱经之时，他们并不排斥泛音，甚至有时还有女子伴舞，这几乎就是蒙古人歌舞艺术的展演，令人惊叹不已。楚高娃指出：

早在13世纪时，萨迦派大德萨班·贡嘎坚赞在著作《论音乐》中：“宗教音乐分为‘俱生乐’和‘缘起乐’两种，‘俱生乐’是指依靠人体自身发声器官以外的物体而产生的音乐，相当于现代声乐的概念；‘缘起乐’是指人体凭借自身发声器官以外的物体而产生的音乐，相当于现代器乐的概念。”

潮尔阿浩莱，Tsuraa hooloi，蒙古语“潮尔阿”是共鸣、回音的意思，“浩莱”是喉咙的意思，意为具有共鸣的发声方法。此种发声方法以口腔共鸣为主，用嘴唇的变动来控制声音和吐字，最终达到将其声音传到远处的目的。

哄格那森浩莱，Hungunsun hooloi，蒙古语“哄格那森”具有嗡嗡作响的意思，“浩莱”具有喉咙的意思，意为具有较大声响的发声方法。……哄格那森浩莱主要由翁泽颂诵经文时发声，多运用胸腔共鸣，旋律多在超低音区。此发声方法是格鲁派追求较粗声音的实例之一，在佛教中多有模仿公牛和大象的声音<sup>2</sup>。

这些情况都是古代僧侣“转读”艺术的遗存，与古代的长啸艺术是密不可分的。

与僧徒相比，道教中人无疑更重视长啸。南朝梁陶弘景《真诰》卷四《运题象》第四：

阿映遂能绝志山林，勤心道味，净神注精，研澄虚镜。玄渟独宴，孑栖偶真。乃翁道远之畴匹，姜伯真之徒也。服炁挹液，卒获其益，亦至事也。……映自强长啸，振褐抚发，尔乃整气扉口，叱咤而答曰：“大道不亲，唯善是与。天地无心，随德乃矜。是以阪泉流血，无违龙髯之举；三苗丹野，涿鹿絳草，岂妨大圣灵化，高通上达耶？”<sup>3</sup>

“整气扉口”就是闭气，“叱咤而答”就是通过“唱性呼麦”来作答。《左传》哀公十七年载：

卫侯梦于北宫，见人登昆吾之观，被发北面而噪曰：“登此昆吾之虚，绵绵生之瓜。余为浑良夫，

1 郭云鹤：《试论呼麦及其演唱方法》，第6页。

2 楚高娃：《蒙古语诵经音乐研究》，第17、18页，中央民族大学硕士学位论文，2011年。

3 陶弘景：《真诰》卷四《运题象》，第20册，第513页，上海书店、文物出版社、天津古籍出版社，1994年。

叫天无辜。”公亲筮之，胥弥赦占之，曰：“不害。”与之邑，寘之而逃，奔宋。卫侯贞卜，其繇曰：“如鱼窥尾，衡流而方羊。裔焉大国，灭之，将亡。阖门塞窦，乃自后逾。”<sup>1</sup>

梁启超指出，“此以墟、瓜、夫、辜为韵，古音同在鱼模部。”同时，他称这段“噪”出来的歌谣为“无影无踪的鬼语”<sup>2</sup>，实际上这里的“噪”与上文所说的“叱咤”的意思差不多。又如《太上无极总真文昌大洞仙经》卷四有“元始天王怡然啸咏曰”，此下是一首24句的五言古诗<sup>3</sup>。由此可以断定，所谓“啸咏”就是用啸法吟诗，与喉啭诵经之“转读”艺术是完全相同的，而以下诗句：

鼓翼舞时风，长啸激清歌<sup>4</sup>。

啸歌流激楚，伤此硕人怀<sup>5</sup>。

也是这样一种歌唱形式。对于这种歌唱形式，道教中人不仅有非常深入的研习，而且师传有序。《真诰》卷十三《稽神枢第三》：

赵威伯者，东郡人也，少学邯郸张先生，先生得道之人耳，晚在中岳，授《玉佩金铛经》于范丘林，丘林乃是汉楼船将军卫行道妇也。学道得仙，遂授行挹日月之道，又服九灵明镜华，遂得仙。……受范丘林口诀云：善嘯嘯如百鸟杂鸣，或如风激众林，或如伐鼓之音。时在天市坛上，奋然北向，长啸呼风，须臾云翔其上，冲气动林；或冥雾飘合，或零雨其蒙矣<sup>6</sup>。

“百鸟杂鸣”指西奇(sygyt)唱法，“风激众林”指普通的呼麦(khoomei)唱法，“伐鼓之音”为卡基拉(kargyraa)唱法。范丘林的这套长啸“口诀”属于形象教学，即直接以长啸达到的艺术境界为终极目标，这是非常有趣的现象，但与孙广的《嘯旨》相比，这套口诀就太缺乏科学性与可操作性了。《后汉书》卷八一《独行列传》说：

向栩字甫兴，河内朝歌人，向长之后也。少为书生，性越诡不伦，恒读《老子》，状如学道。……不好语言而喜长啸。

“长啸”与“学道”是相辅相成的，因为长啸本身就是道教徒的一种修身养气之术；同时，长啸本身也具有言说的功能。关于长啸的养生功能，李丰楙在《嘯的传说及其对文学的影响——以“嘯旨”为中心的综合考察》

1 《春秋左传注》，第四册，第1709、1710页。

2 梁启超：《中国之美文及其历史》，第184、185页，东方出版社，1996年。

3 《道藏》，第一册，第508页。

4 曹植：《曹子建文集》卷六《远游篇》。

5 《乐府诗集》卷十九《鼓吹曲辞》四《晋鼓吹曲》二十二首《芳树篇》。

6 《道藏》，第二十册，第569页。

一文中进行了深入而全面的研究<sup>1</sup>。他对孙氏《啸旨》有极为准确的论断：“唐人撰辑有关啸的文字，以《啸旨》为最具代表性，其中附会、依托之处也有，但保存啸法的原始，不失为研究道教之啸的重要道门秘笈。”“将练气与啸歌的发展结合为一，就是孙广《啸旨》的旨趣；而将其共通的修炼法作扼要的总结，成为啸史上最珍贵的文献。”同时，他还指出：

啸的本身仍为道士传统的练气法门，传习不绝。……啸法是在练气的筑基功夫之上，朝向与声乐结合的道法。可以单独吐纳气息，作纯气功的鼓荡音声之法；也可配合各种乐器，成为与有字词的歌略为异趣的发声法，这是中国式声乐的根本原则。孙广所归纳整理的十五章、十二法，为极有系统的归类与解说，可谓唐以前啸法理论的集大成。……练气士所修习的啸法，基本上属于精神的内功修为，需要隐居练气，因而典型的道士之啸都具有高隐的性格。由于啸之为气功，非常人所能为，因而道士行啸，常有游戏、表演的倾向，引致听闻者有惊诧的效果。……啸既为一种气功，其形式近于黄冠者流的符咒秘字，而佛教中人的梵唱也可参入长啸之法中，同属一种宗教性质的诵咏。正因为诵咏之声即为宗教仪式的音乐，或吐气纳息的发音形式，因此文士之善于音律者也易于揣摩其奥妙。

这些观点都是相当精彩的，长啸之所以畅行于中古士林，与其养生练气的功能是分不开的，因为嵇阮一类名士实际上也都是养生家。但是，李氏没有解答的问题是：何以长啸能够成为一种“内功修为”？何以长啸能够成为一种有助于养生的气功？我们试读《真诰》卷三《运题象》第三《太虚南岳真人歌》：

无待太元中，有待太有际。大小同一波，远近齐一会。鸣弦玄霄颠，吟啸运八气。奚不耐灵液，眇目娱九裔。有无得玄运，二待亦相盖<sup>2</sup>。

“鸣弦”指弹琴而言，正与“吟啸”相匹配，“吟啸运八气”已经明确点明了长啸和运气的密切关联。我们且看浩林·潮尔与运气的关系。布贺朝鲁指出：“学唱呼麦，就是应用气息的冲击力能产生高音哨声。在这方面，初学呼麦者体会更深。在学习呼麦的最初阶段，让声音分叉是最难的，如果这是用碗或是其它器具，向口腔扇点风，变成两个声部的技巧就容易一些了。这就是说气息的对流、风的对流是产生呼麦的条件。……如果从技巧上研究呼麦，除了一般的声乐发声原理之外，风便是呼麦产生的根源。他的神奇性、独特性正在于风力。”<sup>3</sup>布贺的观点使我们想到了《庄子·齐物论》：

子綦曰：“夫大块噫气，其名为风。是唯无作，作则万窍怒号。而独不闻之蓼蓼乎？山林之畏

1 《中国古典小说研究专集》5，第21～67页，台湾联经出版社，1982年；此文后来收入李丰楙《六朝隋唐仙道类小说研究》，第225～278页，为该书之第五章《道教啸的传说及其对文学的影响——以孙广〈啸旨〉为中心的综合考察》，台湾学生书局，1986年。

2 《道藏》，第二十册，第505页。

3 布贺朝鲁：《喉音艺术——呼麦初探》。

佳，大木百围之窍穴，似鼻，似口，似耳，似枅，似圈，似臼，似洼者，似污者；激者，謫者，叱者，吸者，叫者，譟者，突者，咬者，前者唱于而随者唱喁。泠风则小和，飘风则大和，厉风济则众窍为虚。而独不见之调调，之刀刀乎？”子游曰：“地籁则众窍是已，人籁则比竹是已。敢问天籁。”子綦曰：“夫吹万不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其谁邪！”<sup>1</sup>

大地上的各种声音都是风的吹拂造成的，而声音的不同是由于各种共鸣体形状的不同，实际上，庄子已经把长啸的原理准确地说出来了。我们再读这样一些诗赋：

仰庭槐而啸风，风既至而如汤。（王粲《大暑赋》）<sup>2</sup>

泛泛柏舟，载浮载滞。微啸清风，鼓楫容裔。（嵇康《酒会诗》）<sup>3</sup>

若乃祝融司节，炎精赫奕，敛朱唇而长啸，承音响而来薄。（陆冲《风赋》）<sup>4</sup>

淅清风以长啸，咏九韶而忘味。（孙承《嘉遯赋》）<sup>5</sup>

余与夫子，分以情照。如彼清风，应此朗啸。（孙绰《与庾冰诗》）<sup>6</sup>

凌晨风而长啸，托归流而永吟。（李充《吊嵇中散》）<sup>7</sup>

均可发现古人对啸与风的关系的洞察。风意味着充沛的氧气供应，新鲜空气吸入体内既有助于健康，又能够为啸者提供足够的气息，当然，啸声的走向是向后脑直冲大脑海马体，其声音震动具有按摩的功能，这对脑部的保健是有重要作用的，在练习呼麦歌唱的过程中，我对此有非常深切的体验。斯琴毕力格指出：“呼麦演唱方法的最主要特征在于气息的运用。声、腔、气是一切声乐的基本要素，是完成歌唱运动的互为前提和互相协作的动作过程。只是不同的声乐对这三者的关系及其运作方式各不相同罢了。蒙古族呼麦艺术运用声、腔、气的方法的特殊性之一，就在其吸气和运气以及口腔形态均围绕‘重音’的发声。因此，只有正确的呼吸和重组的气量以及富有节制和控制的气息，才能保证其有震撼力和穿透力的‘重音’音质音色和宏大的声响，并且保证口腔所形成的‘密封容器’中产生的由泛音构成的旋律。因此，气息是呼麦演唱的根本之根本。它既是其发声方法的物理力量或物质力量，亦是表现音乐艺术的情感激情及强弱、高低、快慢等特征的基本手段。”<sup>8</sup>在气息运用于与呼麦的关系方面，格日乐图的阐述最为全面，他指出：“呼麦艺术的真正发声方法概括起来讲是以人的发声器官为乐器，利用憋、挤、顶三种气息力量发出的特殊声音艺术。”“呼麦艺术同声乐和吹奏乐一样，首先是靠气息的力量发出声音，但是气息的运用比起前两种艺术的气息运用具有自己

1 陈鼓应：《庄子今注今译》，第33页，中华书局，1983年。

2 严可均：《全后汉文》卷九十。

3 《嵇康集》卷一。

4 严可均：《全晋文》卷八十六。

5 严可均：《全晋文》卷一百四十三。

6 《先秦汉魏晋南北朝诗》，中册，第899页，中华书局，1983年。

7 《北堂抄书》卷一〇二。

8 斯琴毕力格：“呼麦”基本演唱方法概说，《内蒙古艺术》，2010年第2期。



独特的运动规律和方法,它是气息的憋、挤、顶等强气压的力量使从声带发出非正常的挤压的基音通过胸腔、喉腔、口腔、硬腭、软腭、舌、齿、齿龈、唇、鼻等器官的运动或共鸣来发出各种有变化的特有的持续基音和哨音旋律。其中气息的运用是至关重要的。”如憋气:“呼麦的发声首先要学会憋气,所谓憋气是指将吸进肺部的气息从上至下用强力闭塞堵压,使气息在喉部、胸部和腹部(丹田)形成强有力的支持点。再结合挤气和顶气的力量,使这个压力变成反弹的推动力,使声带产生特殊的震动发出呼麦艺术所需要的特殊基音,从而唇、齿、齿龈、舌、硬腭等各个有关部位的共鸣及技巧发出哨音。这种憋气方法是很特殊的。在声乐艺术中不能憋气,讲究气息的畅通,而呼麦艺术必须把气息憋住才能发出所需要的声音。”“挤气”:“挤气在呼麦发声方法中及其重要,把憋住的气息挤出去时候,才能使声带发出呼麦艺术特需的声音。挤气的力量走向是从外向内的横向运动。呼麦手把憋住的气息向外呼出时,腹部、胸部、喉部的力量进行相对强有力的挤压才能发出特殊的基音和高频率的哨音。这种挤气的目的主要是为了给声带以额外的特殊压力,使其产生一种非正常的拉力而发出非正常的基音。声乐艺术的发声绝对不允许挤气,但呼麦艺术必须挤气,有趣的是从外向内挤压的时候,还要产生一种反方向的向外扩张感,虽说在向内挤压方面同声乐艺术相反,但在向外扩张感上,却很近似。挤气时挤压的力量支点集中在两个锁骨的中间喉咙的底部。”顶气:“呼麦的发声还需要顶气运动。在向下憋气的时候,自然产生一种向上顶气的力量,憋气和挤气都是为了顶气服务的。力量的集中点在丹田。这一点上同声乐艺术的气息支点一样,只是在气息力量的强度上有所区别。通过横膈膜、肋间肌、腹肌等各个有关部位的力量憋挤气息时产生反作用力,将气息向上顶出,从上往下、从外向内、从下往上的三种方向的气息运动力量,产生对抗。然而这种对抗力还有形成对立统一的协调动力,才能发出呼麦艺术非正常的特殊声音。”<sup>1</sup>而事实上,气息也正是长啸的“根本之根本”,一口气旋律的长短,拖腔以及多声部音乐织体的形成与否均依赖于气息的强弱。因此,正如浩林·潮尔一样,长啸的过程也就是运气的过程,这种对应性在人类的声乐艺术中也是独一无二的。当然,人类的歌唱活动都属于广义的气功,歌唱有助于养生已是不争的事实。如谷杰所言:“如果把声乐艺术比作‘人体乐器’艺术,从歌唱的声学功能系统和生理机制看来,歌唱的机制实际上是全身运动的机制。歌唱中除了上述呼吸系统、发声系统、共鸣系统的变化和运动外,参与歌唱过程的还有其他方面人体机制,如人脑在歌唱中起到总体协调和指挥作用;肢体的动作常常与歌唱作协调运动;听觉系统的作用贯穿歌唱的全过程,人们要通过耳朵接受和依据歌声的反馈信号来控制 and 调整自己的声音等。”<sup>2</sup>但是,呼麦歌唱所要求的气息条件以及人体内部的脏器条件和参与强度,一般的歌唱是无法相比的。明解缙《文毅集》卷七《舒啸轩序》:“声之动也,未有不由所感也。雷霆之砰訇,风水之震荡,声之出于自然也;钟鼓之铿锵,瓠匏之激越,笙磬之击发,声之出于使然也。假于器以出,是声也,人之歌呼、悲号、笑嘻、哭咷、噫嚅、呻吟,慨然而太息,划然而长啸者,假于口吻、喉舌、鼻嚏、噏呼,转运动定以出是声也。”长啸之所以能够成为中国道士的声乐形态的养生术,原因即在于此。所以,古代的啸者,特别喜欢发啸于长风皓月之下和名山大川之中,因为他们需要最新鲜的空气和最美好的环境,以实现体内气息与体外气息的充分交流,从而达到养生的目的。

1 格日乐图:《试论呼麦的种类及其发声技巧》。

2 《声乐的“人体乐器”观念及其相关物理声学实验》。

### (五) 因声定名：从命名上证明“啸即浩林·潮尔”

关于啸的称谓来源，莫尔吉胡在《“啸”的话题》一文中指出：

当代民族音乐研究中，译写汉字已没有了统一的规则，随意性很大。如将流传在内蒙古锡林郭勒草原上传统的民间合唱拼写为“潮尔”(Chor)。此字在科尔沁草原由于方言语音之故，念成Shior，而以新疆为代表居住在中亚一带的蒙古族却念成Tshoor，那么用汉字拼写为“啸儿”、“粗儿”而古代却译写成“箫”或“啸”省略掉入声字<sup>1</sup>。

在这里，他认为汉语的啸就是“潮尔”的译音，但是，“潮尔”一词的起源时间要大大晚于啸出现的时间，尽管如此，莫氏的观点却促使我们认真思考啸的名称渊源问题。啸既然是一种声乐艺术，那么，这个问题的答案或许就在其自身。《说文》：“啸，从口，肃声。”也就是说，啸字在古代读作肃(sù)。明方以智《通雅》卷二《疑始》“论古蒙古音·肃箫声转”：

《说文》曰：从肃，在口上，战兢也。甚牵强。按啸箫萧箫，皆以肃为声。《诗》“条其啸矣”与淑叶。……箫与肃实同声。肃转平声，则合也。……箫箫啸皆音肃。

可知啸的这种古音是没问题的。我们读《诗经·卫风·考槃》：

考槃在涧，硕人之宽。独寐寤言，永矢弗谖！  
考槃在阿，硕人之藹。独寐寤歌，永矢弗过！  
考槃在陆，硕人之轴。独寐寤宿，永矢弗告！<sup>2</sup>

第三章“独寐寤宿”的“宿”，闻一多认为它是“啸”的借字<sup>3</sup>，其《诗经通义乙》曰：“宿与言、歌之事不侔，且‘独寐寤宿’之语，亦不成文。宿当读为啸。宿啸音近义可通。《仪礼·少牢馈食礼》‘乃宿尸’，《注》：‘宿读为啸。’是其比。《江有汜篇》‘其啸也歌’，《白华篇》‘啸歌伤怀’，啸亦歌之类也。”<sup>4</sup>此说极是。“啸”的古音读肃，肃、宿同音。这样，“独寐寤宿”就与第一章的“独寐寤言”和第二章的“独寐寤歌”构成了在同一

1 《追寻胡笳的踪迹——蒙古音乐考察纪实文集》，第136～145页。

2 朱熹：《诗集传》卷三，第35页，上海古籍出版社，1958年。

3 他又指出：“两性间用对唱的方式互通款曲，是近代边区民族间还流行着的风俗。同样风俗之存在于《诗经》时代，则可由《陈风·东门之池》篇得到证明。‘寤言’、‘寤歌’见于《东门之池》，是情诗，本诗想也是一样。”参见闻一多：《诗选与校笺》，第18、32页，古籍出版社，1956年。

4 《闻一多全集》，第四册，《诗经编下》，第146页，湖北人民出版社，1993年。

逻辑层次展开的叙事话语<sup>1</sup>。类似例证也见于《说文》：“箫，从竹，肃声”。

段注：“《释名》：箫，肃也。其声肃肃而清也。酥凋切。古音在三部。”<sup>2</sup>又《说文》：“箛，吹箫也”。

段注：“吹箫，盖竹为之。《风俗通》曰：《汉书》注，箛，箫也。言其声音箛箛，名自定也。”<sup>3</sup>这两个例证说明，古人对乐器的命名，有时即来自乐器本身发出的声音，正是因其声而定其名。徐恩广指出：

某些乐器的名称之产生，乃是依据其本来发出的声响，再对应于发音差不多的文字，名称保留了模拟这种乐器的“原音”，所以往往“声音就是它的名字”。如“箫”古音读“肃”，“肃”这个声符就是要传达近似“肃肃”的箫声，这种“拟声”的表达方式是中国形声字传统形成的原因之一，只因文字的讹变和读音的声转，而失去了原本模拟的声音。文字的读音转变，也连带使得人对于所映射之物的理解有了隔阂<sup>4</sup>。

又如钱钟书《管锥编·毛诗正义》三八“伐檀”条：

象物之声（echoism），厥事殊易。稚婴学语，呼狗“汪汪”，呼鸡“喔喔”，呼蛙“阁阁”，呼汽车“都都”，莫非“逐声”、“学韵”，无异乎《诗》之“鸟鸣嚶嚶”、“有车邻邻”，而与“依依”、“灼灼”之“巧言切状”者，不可同年而语<sup>5</sup>。

啸之得名也是如此。现在俄罗斯境内的图瓦人表演浩林·潮尔，“肃”字通常是一曲的终音和收音，即使是图瓦儿童的呼麦歌唱，也几乎都是如此。就这种功能而言，“肃”字很像楚辞歌诗结尾的“乱”字。在一曲终了时，呼麦手都是非常清晰、果断吐出一个“肃”字，略带拖音，收束得很快。根据我个人的体会，这样发音，能够使自己迅速摆脱演唱呼麦所造成的口腔以及内部器官的紧张状态，使气息迅速回归于正常的状态。由此推断，啸也是因声定名，亦即《风俗通》所谓“自定名”的结果。

#### （六）“考槃”、弹琴与“鼓簧”：长啸与浩林·潮尔在配器上的同一性

《诗经·考槃》诗提到的槃是一种木制的敲击乐器，也就是一种节奏乐器。在这首诗中，考槃的作用是为主人公的“歌”、“言”、“啸”伴奏。《云笈七签》卷一百十三《马自然》：

马湘字自然，杭州盐官人也。……（马）植言：此城中鼠极多。湘书一符，令人帖于南壁下，

1 我们仿佛看到，在击槃发出的乐音的伴奏下，诗中的硕人或言，或歌，或啸，酣畅淋漓地抒发着自己隐逸的襟怀。但正如扬之水所言，“《考槃》之隐，与其说是放逸，毋宁说是忧思深而栖托远，——仍是处世，而非忘情于世的出世。它有孤独的痛苦，却没有独立于世的清高。”见《诗经别裁》，第60页，中华书局，2007年。因此，闻氏关于“宿”为“啸”的训释是至关重要的。

2 段玉裁：《说文解字注》，第197页，上海古籍出版社，1981年。

3 段玉裁：《说文解字注》，第198页。

4 徐恩广：《从“吹声”到“异响”——论上古至魏晋啸的音乐文化》，第23页。

5 钱钟书：《管锥篇》，第一册，第116、117页。

以筊击盘长啸，鼠成群而来，走就符下俯伏。

“以筊击盘”的“盘”是食盘，但“击盘”与“考槃”的伴奏作用是完全相同的。因此，“考槃在陆”与“独寐寤宿”正是具有关联性的音乐艺术形式。现在的呼麦吟唱者通常使用陶布什来伴唱，这也是一种节奏乐器，属于器乐潮尔的一种形式。也有一些呼麦手把雅托克（俗称蒙古箏）作为节奏乐器来使用，就是只拨两根琴弦，其它琴弦被闲置一边〔图五十五〕。《晋书》卷九十四《隐逸列传·夏统传》：“统于是以足叩船，引声喉啖，清激慷慨，大风应至，含水漱天，云雨响集，叱咤灌呼，雷电昼冥。”宋张孝祥《于湖集》卷三十一《念奴娇·过洞庭》：“客扣舷独啸，不知今夕何夕。”“叩船”或“扣舷”，也都是把船当做节奏乐器来使用的。

古代的啸者常常用琴来伴奏。《太平广记》卷三百二十七引《博物志》：

萧思遇，梁武帝从侄孙，父恂，为侯景所杀。思遇以父遭害，不乐仕进，常慕道，有冀神人，故名思遇而字望明，言望遇神明也。居虎邱东山。性简静，爱琴书，每松风之夜，罢琴长啸，一山楼宇皆惊。

王维《竹里馆》诗所谓“弹琴复长啸”<sup>1</sup>，也是以琴伴啸、琴啸相和的意思。唐玄奘《大唐西域记》卷第三《呾叉始罗国》五《南山窅堵波及拘浪拏太子故事》：

于是谋计，入王内厩，于夜后分，泣对清风，长啸悲吟，箜篌鼓和。王在高楼，闻其雅唱，辞甚怨悲，怪而问曰：“箜篌歌声，似是吾子。今以何故而来此乎？”即问内厩：“谁为歌啸？”遂将盲人而来对旨<sup>2</sup>。

盲眼太子以箜篌鼓和长啸，其乐理与琴啸相和是一样的〔图五十六〕。在琴的家族中，有一种非常独特的一弦琴，这也是一种节奏性乐器。《太平广记》卷九引《神仙传》：

孙登者，不知何许人也。恒止山间，穴地而坐，弹琴读易。……嵇叔夜有迈世之志，曾诣登，



图五十五 蒙古箏与呼麦



图五十六 高平陈 开化寺宋代奏乐壁画中的弹琴长啸场面  
《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000年

1 赵殿成：《王右丞集笺注》，第249页，上海古籍出版社，1961年。

2 《大唐西域记》卷三，第308页，中华书局，1985年。



图五十七 越南的独弦琴演奏，广西民族博物馆藏  
本文作者拍摄

登不与语。叔夜乃扣难之，而登弹琴自若。……叔夜善弹琴。于是登弹一弦之琴以成音曲，叔夜乃叹息绝思也。

《世说新语·栖逸》第二条刘孝标注引《康集序》曰：

孙登者，不知何许人。无家，于汲郡北山土窟住。夏则编草为裳，冬则被发自覆。好读《易》，鼓一弦琴，见者皆亲乐之<sup>1</sup>。

孙登的长啸就是用一弦琴来伴奏的〔图五十七〕。《太平御览》卷五七〇引《晋纪》：

孙登字公和……弹一弦琴，善啸，每感风雷。

孙登弹奏一弦琴，实际上体现了《老子道德经》第四十二章的“道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和”<sup>2</sup>的哲学思想，是对这种思想的音乐演绎。以弦数二论，我国古代的琴多为单数，即一弦琴、三弦琴、五弦琴、七弦琴和九弦琴，详见《宋史》、《金史》和《元史》各史乐志。其中一弦琴颇有神秘的文化特征。《拾遗记》卷二：

师延者，殷之乐人也。设乐以来，世遵此职。至师延，精述阴阳，晓明象纬，莫测其为人。世载辽绝，而或出或隐。在轩辕之世，为司乐之官。及殷时，总修三皇五帝之乐。拊一弦琴则地祇皆升，吹玉律则天神俱降。当轩辕之时，年已数百岁，听众国乐声，以审兴亡之兆。至夏末，抱乐器以奔殷。及纣淫于声色，乃拘师延于阴官，欲极刑戮。师延既被囚系，奏清商、流徵、涤角之音。司狱者以闻于纣，纣犹嫌曰：“此乃淳古远乐，非余可听说也。”犹不释。师延乃更奏迷魂淫魄之曲，以欢修夜之娱，乃得免炮烙之害。周武王兴师，乃越濮流而逝，或云死于水府。故晋、卫之人，镌石铸金以像其形，立祀不绝矣<sup>3</sup>。

“拊一弦琴则地祇皆升”的说法很值得注意，因为这可能与早期的萨满活动有关。如在世界各民族中间普遍存在的口琴（就是簧，俗称口弦），即曾被用作通神的法器。口弦，鄂伦春人和达斡尔人称为穆库连。这种小小的弹拨乐器遍布世界各地，几乎有无穷多的别名。乌兰杰指出：“利用口弦这一乐器来作占卜工具，

1 《真诰》卷十三《稽神枢》第三：“太宾亦有才艺，善鼓琴，昔教糜长生、孙广田。广田即孙登也，独弦能弹，而成八音，真奇事也（孙登即嵇康所谓长啸者，亦云见弹一弦之琴，斯言非虚矣）。”《道藏》，第20册，第568页。

2 陈鼓应：《老子注译及评介》，第232页，中华书局，1984年。

3 《拾遗记》卷二，第44、45页，中华书局，1981年。



这是蒙古族萨满教中的奇异巫术之一。”〔图五十八〕同时，他列举了岷峨山人《译语》的记载：

占卜休咎，必请巫至其家，或降神，或灼羊骨，或以口琴取声清浊，或置弓于两手上，视其动止，皆验<sup>1</sup>。

这里所说的“弓”很可能是弓琴，即蒙古人所说的淖木琴<sup>2</sup>。口弦是浩林·潮尔演唱时常用的乐器，其与浩林·潮尔的关联性主要表现为持续性基音的存在。换言之，拨动口弦的同时，还要借助气息发出持续的喉音，从而在口腔内制造出音响丰富的共鸣。唐段成式《酉阳杂俎》续集卷三载：

许州有一老僧，自四十已后每寐熟，即喉声如鼓簧，若成韵节。许州伶人伺其寝，即谱其声。按之丝竹，皆合古奏。僧觉亦不自知。二十余年如此。

所谓“喉声如鼓簧”，实际上就是发出呼麦之音。上引《拾遗记》卷五称“因霄之国”的国民“以爪徐刮之，则啸声逾远”，实际上说的就是簧，因为簧是一种内置于口腔当中来弹奏的微型乐器〔图五十九、六十〕，而且在弹奏时还几乎完全被手遮住，所以只要距离弹奏者稍远一点，也就很难发现它的存在。由于簧音与啸声非常相似<sup>3</sup>，所以便有人认为这是“吟啸之国”的国民在用手指刮舌头，因而将啸的伴音与啸本身混为一谈。实际上，舌头是刮不出声的。但是，《拾遗记》的这一错误记载恰好传达了“吟啸之国”长啸艺术的实况：人们在长啸的时候，经常用簧来伴奏，而现在的呼麦表演（如著名的《阿尔泰颂》）也常常如此。“啸即浩林·潮尔”的命题由此得到证明。



图五十八 蒙古国电影 Khadak  
（《哈达》）中的蒙古萨满在蒙古包内用口簧请神祛除体内魔鬼的场景。



图五十九 莫尔吉胡藏钳形铁制口簧  
莫尔吉胡（内蒙古音乐协会主席）拍摄并提供



图六十 莫尔吉胡藏条形竹制口簧  
莫尔吉胡（内蒙古音乐协会主席）拍摄并提供

1 转引自乌兰杰：《蒙古族音乐史》，第188页，内蒙古人民出版社，1998年。

2 布仁白乙、乐声：《蒙古族传统乐器》，第72、73页，内蒙古大学出版社，2007年。

3 参见拙文《鱼山声明与佛经转读——中古时代善声沙门的喉音咏唱艺术》。



### (七) 长啸与胡笳 :从啸者与闻啸者的民族属性证明“ 啸即浩林· 潮尔 ”

繁钦的《与魏文帝笺》已经向我们透露了早期匈奴人与长啸的密切关系。乔玉光说：“呼麦（浩林·潮尔）是北方草原民族最为古老的艺术形式，远在匈奴，至少在蒙古民族形成时期，就已经是北方草原民族艺术的重要构成。”<sup>1</sup>而根据我们对车子的民族属性的分析，现在我们可以肯定地说，在匈奴时代，浩林·潮尔在我国西部和北部的草原地区，已经是广泛流行，并且达到高度成熟的声乐艺术了。而那位与车子“迭唱迭和”的“黄门鼓吹温胡”，无疑也是一位胡人艺术家。《三国志》卷二十九《杜夔传》：“歌师尹胡能歌宗庙、郊祀之曲。”<sup>2</sup>中古时代的许多啸者都是匈奴人或匈奴人的后裔。《晋书》卷一百一《刘元海载记》：

刘元海，新兴匈奴人，冒顿之后也。名犯高祖庙讳，故称其字焉。……后王弥从洛阳东归，元海饯弥于九曲之滨，泣谓弥曰：“王浑、李熹以乡曲见知，每相称达，谗间因之而进，深非吾愿，适足为害。吾本无宦情，惟足下明之。恐死洛阳，永与子别。”因慷慨歔歔，纵酒长啸，声调亮然，坐者为之流涕。

刘元海就是刘渊，南匈奴单于於夫罗之孙，匈奴左贤王刘豹之子。十六国匈奴汉国的创立者，304～310年在位。他的长啸是忧生之啸，充盈着如煎汤火的焦虑和漠漠无极的悲愁。《晋书》卷一〇四《石勒载记》：

石勒字世龙，初名匄，上党武乡羯人也。其先匈奴别部羌渠之胄。祖耶奕干，父周曷朱，一名乞翼加，并为部落小率。勒生时赤光满室，白气自天属于中庭，见者咸异之。年十四，随邑人行贩洛阳，倚啸上东门，王衍见而异之，顾谓左右曰：“向者胡雏，吾观其声视有奇志，恐将为天下之患。”驰遣收之，会勒已去。

石勒倚啸于洛阳上东门之时，正与繁钦所描写的匈奴少年车子同龄。当时他的身份是一位贾胡，即从事贸易活动的胡商。王衍闻其啸声而称“其声视有奇志”，足以表明他的长啸具有一种奔放而雄浑的风格。《晋书》卷一〇四“史臣曰”称石勒“倚啸洛城，夷甫识其为乱”，王夷甫所依据的乃是汉人骨相学中的声相之法，即通过人物的声音预测其未来的一种技术<sup>3</sup>。可以想见，石勒虽幼，他的啸声却是震撼人心的，王夷甫由此感受到一种潜藏的英雄之气。《晋书·石勒载记》又载：

勒于葛陂缮室宇，课农造舟，将寇建邺。会霖雨历三月不止，元帝使诸将率江南之众大集寿春，勒军中饥疫死者大半。檄书朝夕继至，勒会诸将计之。右长史刁膺谏勒先送款于帝，求扫平河朔，待军退之后徐更计之。勒愀然长啸。

1 乔玉光：《“呼麦”与“浩林·潮尔”：同一艺术形式的不同称谓与表达——兼论呼麦（浩林·潮尔）在内蒙古的历史承传与演化》。

2 《宋书》卷八十四《邓琬传》附《刘胡传》称“以其颜面黝黑似胡，故以为名”，刘胡骁勇善战，其人必有胡人血统。

3 《晋书》卷九十八《桓温传》：“桓温，字元子，宣城太守彝之子。生末期而太原温峤见之，曰：‘此儿有奇骨，可试使啼。’及闻其声，曰：‘真英物也！’彝以峤所赏故，遂名之曰温。峤笑曰：‘果尔，后将易吾姓也。’”这也是声相的一个实例。

葛陂之啸也显示了这位羯族政治家不甘寂寞的人生理想。后来他成为十六国时期后赵的建立者，史称赵明帝，319～333年在位。在中国历史上，石勒是唯一的一位从奴隶到皇帝的风云人物。北齐魏收《魏书》卷七十五《尔朱兆传》：

兆性粗犷，意色不平，手舞马鞭，长啸凝望，深疑仲远等有变，遂趋出驰还。

尔朱兆是契胡部酋长尔朱荣的侄子。石勒的“愀然长啸”与尔朱兆的“长啸凝望”表明了他们的内心处于深思、迟疑的状态，非啸功深厚且平时以长啸为表达手段的人是做不到这一点的<sup>1</sup>。“五部高啸，一旦推英雄。”<sup>2</sup>“倚拔而倾山岳，腾啸而御风云。”<sup>3</sup>在中古时代，善于长啸和欣赏长啸的人有一部分是胡人的新贵，但更多的是游牧民族中的普通民众。《艺文类聚》卷四十四《乐部四》引《世说》：

刘越石为胡骑所围数重，城中窘迫无计，刘始夕乘月，登楼清啸，胡贼闻之，皆凄然长叹；中夜次奏胡笳，贼皆流涕，人有怀土之切；向晓又吹，贼并弃围奔走。或云是刘道真。

这是《世说新语·雅量》的一条佚文<sup>4</sup>。这里所谓胡兵，实际是匈奴兵，其作为侵略者当然是粗野无礼的，但是，他们心中充盈着的那细腻、缠绵、悲怨的草原情思却是挥之不去的。就发生在西晋末年的这场太原保卫战而言，刘琨率领的晋军实际上已经陷入了绝境<sup>5</sup>，他既没有与匈奴人对抗的实力，也没有实施诸葛亮式的空城计的机会，然而，他的音乐艺术却创造了军事史上的奇迹：他的一声清啸以及胡笳的吹奏，使匈奴人恹然动容，凄然长叹，深受感动的侵略者们带着一颗颗悲哀的心灵悄然退走了。如果说垓下之战中的四面楚歌是以敌军的乡音作为瓦解敌军斗志的手段而颇有落井下石的意味的话，那么，刘琨却是纯粹以一位个体的音乐家的情怀凭借长啸和胡笳征服强敌的。“音乐占有理性接近不了的崇高的一面。音乐能支配所有的东西，放射出不可言喻的感化来。”<sup>6</sup>事实就是如此。刘琨出身于中山刘氏，这是一个著名的音乐世家；在音乐艺术

1 封演《封氏闻见记》卷五“长啸”条说：“余按人有所思则长啸，故乐则歌咏，忧则嗟叹，思则吟啸。”见《封氏闻见记校注》，第44、45页。长啸与苦心思虑的心理活动是密切相关的。如《世说新语·文学》第102条：“桓玄尝登江陵城南楼，云：‘我今欲为王孝伯作诔。’因吟啸良久，随而下笔，一坐之间，诔以之成。”这是说作诗的构思过程。《全晋文》卷八十一蔡洪《围棋赋》：“各啸歌以发愤，运变化以相符。乍似戏鹤之干霓，入类狡兔之绕丘，散象乘虚之飞电，聚类绝贯之积珠。《太平御览》卷一百五十八《陈留风俗记》曰：“阮简为开封令，时外白有劫贼甚急，简方围棋长啸，曰：‘局上劫亦急。’”这围棋之啸表现了下围棋过程中的思考。又如汉刘向《古列女传》卷三《仁智传·鲁漆室女》：“漆室女者，鲁漆室邑之女也。过时未适人。当穆公时，君老太子幼，女倚柱而啸。旁人闻之，莫不为之惨者。其邻人妇从之游，谓曰：‘何啸之悲也？子欲嫁耶？吾为子求偶！’漆室女曰：‘嗟乎！始吾以子为有知，今无识也！吾岂为不嫁，不乐而悲哉？吾忧鲁君老、太子幼。’邻妇笑曰：‘此乃鲁大夫之忧，妇人何与焉？’漆室女曰：‘不然，非子所知也。昔晋客舍吾家，系马园中，马佚驰走，践吾葵，使我终岁不食葵。邻人女奔，随人亡，其家情吾兄行追之。逢霖水出，溯流而死。今吾终身无兄。吾闻河润九里，渐洳三百步，今鲁君老悖，太子少愚，愚伪日起。夫鲁国有患者，君臣父子皆被其辱，祸及众庶，妇人独安所避乎？吾甚忧之！子乃曰‘妇人无与者’，何哉？’邻妇谢曰：‘子之所虑，非妾所及！’三年鲁果乱，齐楚攻之。鲁连有寇，男子战斗，妇人转输，不得休息。君子曰：‘远矣，漆室女之思也！《诗》云：‘知我者谓我心忧，不知我者，谓我何求？’此之谓也。’这是为国家的前途忧虑而啸。在这里，长啸成为传达内心忧思的一种声音符号，长啸是焦虑的象征，非娴于长啸者，不能为也。

2 《晋书》卷一〇三《刘曜载记·论》。

3 《晋书》卷一二四《慕容宝载记·论》。

4 《晋书》卷六二《刘琨传》。

5 萧子显《南齐书》卷五十七《魏虏传》：“魏虏，匈奴种也，姓托跋氏。晋永嘉六年，并州刺史刘琨为屠各胡刘聪所攻，索头猗卢遣子曰利孙将兵救琨于太原，猗卢入居代郡，亦谓鲜卑。被髮左衽，故呼为索头。”

6 转引自何乾三选编：《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》，第109页，人民音乐出版社。

方面，刘琨正是其家族文化的杰出代表。他不仅擅长胡乐，而且在琴学方面造诣极深，在中国音乐史上有很大的影响。《文选》卷二十八刘琨《扶风歌》曰：

朝发广莫门，莫宿丹水山。左手弯繁弱，右手挥龙渊。据鞍长叹息，泪下如流泉。系马长松下，发鞍高岳头。烈烈悲风起，泠泠涧水流。挥手长相谢，哽咽不能言。浮云为我结，归鸟为我旋。去家日已远，安知存与亡？慷慨穷林中，抱膝独摧藏。麋鹿游我前，猿猴戏我侧。资粮既乏尽，薇蕨安可食？揽辔命徒侣，吟啸绝岩中。君子道微矣，夫子故有穷。惟昔李騫期，寄在匈奴庭。忠信反获罪，汉武不见明。我欲竞此曲，此曲悲且长。弃置勿重陈，重陈令心伤。

在时代的风云变幻中，刘琨的吟啸之声砥崖转石，激扬着雄强的人格力量和深沉的忧患意识。英雄的豪情，儒者的精神与啸者的悲怀，在诗中完美地交融为一。在诗人的笔下，山水、弓箭、宝剑、流泉、长松、悲风、涧水、浮云、归鸟、穷林、麋鹿和猿猴等一系列意象在啸声的衬托下更富有悲壮、雄浑和凄美的色彩。这是一曲勇于担当历史使命的知其不可为而为之的壮士之歌。《艺文类聚》卷四十四《乐部四》引曹嘉之《晋书》：

刘琨曾避乱坞壁，贾胡百数，欲害之，琨无惧色，援笛而吹之，为出塞之声，动其游客之思，于是群胡皆倚泣而去。

贾胡们胸中涌动的腾腾杀气，也被优美哀怨的胡笛之音化解了。北魏杨衒之《洛阳伽蓝记卷四《法云寺》曰：“市南有调音、乐律二里。里内之人，丝竹讴歌，天下妙伎出焉。”此文下有杨氏自注曰：

有田僧超者，善吹笛，能为《壮士歌》、《项羽吟》，征西将军崔延伯甚爱之。正光末，高平失据，虐吏充斥，贼帅万俟丑奴寇暴泾、岐之间，朝廷为旰食。延伯总步骑五万讨之。……时公卿祖道，车骑成列。延伯危冠长剑，耀武于前，僧超吹《壮士》笛曲于后，闻之者懦夫成勇，剑客思奋。……延伯每临阵，常令僧超为《壮士声》，甲冑之士，莫不踊跃。……二年之间，献捷相继。丑奴募善射者射僧超，亡，延伯悲惜哀恻，左右谓“伯牙之失钟子期，不能过也”<sup>1</sup>。

胡笛之音既能鼓舞士气，亦能激起敌人的故园情思而瓦解其斗志，因为就本源而言，胡笛（冒顿·潮尔）乃是胡人的艺术。我们再读《全唐诗》卷一百九十九岑参《胡笛歌送颜真卿使赴河陇》诗：

君不闻胡笛声最悲，紫髯绿眼胡人吹。吹之一曲犹未了，愁杀楼兰征戍儿。凉秋八月萧关道，北风吹断天山草。昆仑山南月欲斜，胡人向月吹胡笳。胡笳怨兮将送君，秦山遥望陇山云。边城夜夜多愁梦，向月胡笳谁喜闻。

这首诗对胡笛与胡人的关系及其文化特征作了非常充分而生动的描写。而这也就是刘琨在皎洁的月光之下吹笛、长啸的文化背景。在月光下流动的胡笛之音，无疑是人类极深沉的大悲调，它与长啸之声一同唤起了匈奴人对故乡草原生活的记忆，唤醒了他们曾经拥有的情感体验。黑格尔指出：“音乐所表现的内容既然是内心生活本身，即主题和情感的内在意义，而它所用的声音又是在艺术中最不便于造成空间形象的，在感

1 杨勇：《洛阳伽蓝记校笺》，第177页，中华书局，2006年。

性存在中是随生随灭的，所以音乐凭声音的运动直接渗透到一切心灵运动的内在的发源地。所以音乐占领住意识，使意识不再和一种对象对立着，意识既然这样丧失了自由，就被卷到声音的激流里去，让它卷着走。”<sup>1</sup> 这就是刘琨和刘畴等音乐家能够以音乐退敌的奥秘<sup>2</sup>。实际上，刘琨以清啸之音感动胡人，已经向我们传递出一个极为重要的文化信息：长啸乃是当时的胡人，尤其是匈奴人谙熟的声乐艺术。格日勒图说：“根据上述记载来看，啸乐确实为西域或北方胡人之艺术，否则不能有‘怀土之切’。”<sup>3</sup> 倘若没有这样的前提，刘琨岂敢在明月的照耀之下登楼长啸？在北元时期的蒙古音乐中，有一种武士思乡曲<sup>4</sup>，刘琨用胡笛吹奏的可能就是这类乐曲。无论是吹笛，还是长啸，都是胡人的生活习俗。西晋作家孙楚的《登楼赋》描写了西晋王都洛阳城外外的繁荣景象<sup>5</sup>，赋中所说的“牧竖吟啸于行陌”，正是一幅游牧民族的长啸图。又晋崔豹《古今注》卷中《音乐第三》：

《别鹤操》，高陵牧子所作也。娶妻五年而无子，父兄将为之改娶。妻闻之，中夜起，倚户而悲啸。牧子闻之，怆然而悲，乃歌：“将乖比翼隔天端，山川悠远路漫漫，揽衣不寝食忘餐。”后人因以为乐章焉<sup>6</sup>。

所谓“牧子”，自然属于游牧之人，他的妻子自然也是牧人。对这段记载，徐恩广分析说：“不论是否属实，在经由文人润色之后，整个叙述的方式其实透露出文人如何看待乡野庶民的音乐实践。在实际的庶民生活中，高陵牧子的身份只能是普通牧民，他有感于妻子的啸声而作了一首牧歌。这种音乐创作实况，在民间可谓俯拾皆是。而经过文人的笔墨点染，田野的啸声成为笔墨的灵感，这在先秦时期，琴尚未完全雅化为文人的‘道器’前，但就一个撰述此传说的晋人崔豹而言，这一切充满了浪漫的想象。高陵牧子从啸声中中国得到灵感的模式，其实可视作一种转喻。代表了文人名士将乡野的哀激之声去芜存菁，转换为庙堂的清雅之音。”<sup>7</sup> 一位俄罗斯乡间瓦匠的歌唱成为柴可夫斯基（Пётр Ильич Чайковский, 1840 ~ 1893）的《如歌的行板》——那支把伟大的列夫·托尔斯泰（Лев Николаевич Толстой, 1828 ~ 1910）感动得老泪纵横的世界名曲，其生成的过程也是如此。《文选》卷四十一汉李陵《答苏武书》：

- 1 黑格尔：《美学》第三卷，上册，第349页。《世说新语·任诞》第42条：“桓子野每闻清歌，辄唤‘奈何！’谢公闻之曰：‘子野可谓一往有深情。’”这也是黑格尔观点的佐证。
- 2 《御定历代赋汇》卷六十四，范镇《长啸却胡骑赋》曰：“制动者以静，善胜者不争。伊刘氏之长啸，却胡人之乱兵。初历历以传闻，合围风靡；遂稍稍而引退，一境尘清。当其分晋室之忧勤，守并门之冲要，边寇众至，虏战数挑。胜不可以近决，敌不可以前料。凌云拔帜，谁为赵壁之谋；诉月登楼，独引赤门之啸。出自予口，期于众闻。徵角更变，宫商互分。伊神意以不动，服戒心而若醺。终夜长吟，故异鸡鸣之客；远人咸听，遂收乌合之群。是知安可破危，利能图害。攻而至，吾不为之威；服而去，吾不为之泰。亦犹雅歌之乐，坐镇军中；不假射声之威，横行塞外。岂不以啸本予发，抑扬而自娱；骑虽尔众，顾视而如无。既倾听以知讷，乃散逃而入胡。若楚军夜遁之时，闻歌于四面；殊汉将道穷之日，振臂而一呼。宜夫深谋者为众归，尚力者必自匿。此以安而得俊，彼以强而失利。因惟口之出好，去满目之异类。遂使本朝双阙，时有内面之人；广莫一隅，不逢南牧之骑。大哉！人籟斯发，边兵遂潜。盖得先声之术，曾无黩武之嫌。谈笑而却秦军，理宜共底；偃息而藩魏室，功亦难兼。是何据一郡之尊，凭百姓之助。势至小也，以德而大；啸其微也，因诚以著。使被发之丑类，咸审音而远去。夫如是，则有天下之君，曷为西北之虑？”
- 3 格日勒图：《呼麦艺术初探》。
- 4 参见乌兰杰：《蒙古族音乐史》，第157~161页。
- 5 《全晋文》卷六十《全上古三代秦汉三国六朝文》，第二册，第1800页。
- 6 崔豹：《古今注》，第11页，商务印书馆，1956年。
- 7 徐恩广：《从“吹声”到“异响”——论上古至魏晋啸的音乐文化》，第70、71页。

远托异国，昔人所悲，望风怀想，能不依依！……凉秋九月，塞外草衰。夜不能寐，侧耳远听，胡笳互动，牧马悲鸣，吟啸成群，边声四起。晨坐听之，不觉泪下。

试比较唐人王维的《送高判官从军赴河西序》：

孤烽远戍，黄云千里，严城落日而闭，铁骑升山而出，边笳咽于塞下，画角发于军中，亦可悲也<sup>1</sup>。

可以发现这两篇散文所描写的塞外风物和哀飒边声是非常相似的。因此，尽管《答苏武书》可能出于后人的拟托，但是，这封书信却足以说明“胡笳”与“吟啸”都是塞外匈奴人的音乐艺术。胡笳的哀怨、骏马的悲鸣、牧人的吟啸，构成了诗意盎然、如泣如诉的塞外边声。这是何等壮美的民族生活画卷！

尤可注意者是经常出现在我国中古历史文献中的“吹唇”和“沸唇”，几乎就是胡人之啸的代名词。按照我个人的体会，这种啸法的口型与吹口哨的口型非常相似，只是前者高度紧张，后者比较松弛而已，除啸者本人外，旁观者根本看不出来二者的差别。正如上文所言，南朝砖画《竹林七贤和荣启期》中的阮籍，正是采用吹唇的啸法。这种啸法音色雄浑而低沉，音量不大，但传播很远，有胡笳的韵味，有画角的气势。《全唐诗》卷一百六十六李白《金陵歌送别范宣》“白马小儿谁家子，泰清之岁来关囚”，此二句诗下有注曰：“一作‘白马金鞍谁家子，吹唇虎啸凤凰楼。’”梁萧子显《南齐书》卷五十七《魏虏传》：

宏时大举南寇，伪咸阳王元禧……等三十六军，前后相继，众号百万。其诸王军朱色鼓，公侯绿色鼓，伯子男黑色鼓，并有鞞角，吹唇沸地。

这里是指北魏孝文帝拓跋宏率领鲜卑军队南侵之事，对此，宋李焘《六朝通鉴博议》卷九评论说：“佛狸虽以回山倒海之力，孝文虽以吹唇沸地之威，南临瓜步，西向荆襄，南来之势，意若无吴，而回轍之日，不能有吴之一民。”“鞞角”（鞞鼓、画角）与“吹唇”的配合，正足以展现长啸的宏伟气势。而在发生萧梁时代的侯景之乱中，我们也听到了这样的啸声：

景绕（台）城既匝，百道俱攻，鸣鼓吹唇，喧声震地<sup>2</sup>。

还将登太极殿，丑徒数万，同共吹唇，唱吼而上<sup>3</sup>。

贼复攻巴陵，水步十处，鸣鼓吹唇，肉薄斫上<sup>4</sup>。

侯景是北魏怀朔镇（今内蒙古固阳南）人，属鲜卑化羯人，而其部下亦多为胡人。元王恽《秋涧集》卷

1 赵殿成：《王右丞集笺注》，第343、344页。

2 《资治通鉴》卷一百六十一《梁纪》十七《武帝太清二年》，第六册，第4987页，中华书局，1956年。

3 李延寿：《南史》卷八十《侯景传》。

4 姚思廉：《梁书》卷四十五《王僧辩传》。

二十八《宫井七绝》：“金屑离离泛晓光，瀛池通气湿婴香。六龙不挽清波去，忍给吹唇燕御床。”以及清王士禛《精华》卷五《读史杂感》：“江陵士马控西疆，坐使吹唇沸建康。”都是有感于侯景率领其“吹唇”之胡军祸乱江南的历史惨剧。“吹唇”往往与那些在汉族人眼中具有叛乱性质的战争密切相关：

再歌南风终不竞，天骄吹唇鲁妇髻。  
羌儿杂沓近边鄙，意态诡异声嚣哗<sup>1</sup>。  
吹唇沸地势纵横，约束人称峡路兵<sup>2</sup>。

所谓“吹唇沸地”，就是“沸唇”，悠长的声调与恣肆的气势由此而形成。《白孔六帖》卷三十一“沸唇”条引贾谊之语曰：

沸唇扰塞垣之下，匈奴号也。

“沸唇”正是代指匈奴人的啸声。据梁萧子显《南齐书》卷四十七《王融传》载，齐武帝永明年间，敌遣使求书，朝议欲不与，丹阳令、中书郎王融上疏曰：

匈奴以毡骑为帷床，驰射为糗粮，冠方帽则犯沙陵雪，服左衽则风骧鸟逝。……及夫春草水生，阻散马之适，秋风木落，绝驱禽之欢。息沸唇于桑墟，别醍乳于冀俗，听《韶》《雅》如聋瞶，临方丈若爰居。

王融指斥匈奴人不懂汉人的雅乐，所谓“息沸唇于桑墟”，表明“沸唇”乃是匈奴人日常的生活习俗。这就是《晋书》卷九十七“史臣曰”所谓“沸唇成俗”：“爰及秦始，匪革前迷，广辟塞垣，更招种落，纳萎莎之后附，开育鞠之新降，接帐连鞬，充郊掩旬。既而沸唇成俗，鸣镝为群，振鸱响而挺灾，恣狼心而逞暴。”又《文选》卷五十四刘峻《辨命论》曰：

彼戎狄者，人面兽心，宴安鸩毒。以诛杀为道德，以蒸报为仁义。虽大风立于青丘，凿齿奋于华野，比于狼戾，兽何足逾。自金行不竞，天地版荡，左带沸唇，乘间电发。遂覆瀍、洛，倾五都。居先王之桑梓，窃名号于中县。与三皇竞其氓黎，五帝角其区宇。种落繁炽，充物神州。

李善注：“齐梁之间，通以虏为沸唇也。”张铤注：“不竞，犹微弱也；板荡，乱也；左带，戎狄之服也；沸唇，戎狄之语也。言戎狄自晋微弱，天地有乱，乃乘此间隙，如电之疾，以为叛逆也。谓刘聪之徒也。”宋叶庭珪《海录碎事》卷四上“左带沸唇”条：“‘左带’，夷狄之服；‘沸唇’，夷狄之语。”可见“沸唇”之啸已经被汉人视为胡人的一种声音符号。无论是“吹唇”，还是“沸唇”，都是长啸的别名，这种别名乃是汉人针对胡人之啸而

1 朱彝尊：《明诗综》卷二十四，郭登《楸子树并序》。

2 查慎行：《敬业堂诗集》卷二《黔阳杂诗》。



确立的，蕴含着贬义。

长啸来自中国西部和北部的茫茫草原，对这一点，中古时代的知识分子是心知肚明的。啸史的“原生态”固然可贵，但是，长啸的雅文化意味和真正的艺术成就却来自“次生态”<sup>1</sup>，那就是由魏晋名士所铸就的啸史的辉煌。而在魏晋时代，“啸”之所以成为魏晋风度的声音符号，正是缘于其草原游牧文化的特殊背景，而这种文化背景与中原固有的礼乐文明具有强烈的冲突。因此，在晋文王那庄严、肃穆的坐席上，阮籍“箕踞啸歌，酣放自若”，礼法之士便疾之若仇，要将他流放海外，以正风教<sup>2</sup>；而“阮籍遭母丧，楷弱冠往吊，籍乃离丧位，神志晏然，乃至纵情啸咏，旁若无人”<sup>3</sup>，面对这一段庄生鼓盆的故事的魏晋版，有世俗之徒名伏义者大肆攻击：“闻吾子乃长啸慷慨，悲涕潺湲，又或抚腹大笑，腾目高视，形性涛张，动与世乖，抗风立候，蔑若无人。”<sup>4</sup>凡此都与长啸的域外的非儒家的文化背景有关。《宋史》卷四三八《王柏传》：

柏少慕诸葛亮为人，自号长啸。年逾三十，始知家学之原，捐去俗学，勇于求道。与其友汪开之著《论语通旨》，至“居处恭，执事敬”，惕然叹曰：“长啸非圣门持敬之道。”亟更以鲁斋。

所谓“长啸非圣门持敬之道”，可谓一语道破天机。李丰楙的观点尤为精彩：“在儒家的礼乐文化中，制定各种制度、仪节，使人遵循合理而正常的方式，抒发其内在的情感，这种有节制、合乎节奏的乐，就是礼教之下的音乐、诗歌，为儒家精神的具体表征。但有时人的情绪无由而达，因此采用不尽合乎礼数的啸，基本上也是可接受的表情达意的方式。”“魏晋名士之奉道者，其思想在儒、道之间，实近于道家。因此，其崇尚自然、嗜好隐逸；乃至行为有悖于礼教等伦理大秩也是必然的。啸本就是与‘言’、‘歌’相异的表达方式；言、歌为心意、感情的约定俗成的表达方式，受社会契约关系的约束、节制，而啸则具有反言、反歌的不守约束性格。”<sup>5</sup>实际上，礼法之士所关注的乃是长啸所反映的存在于人们大脑中的，潜藏在音乐中的以及音乐行为背后的意识形态。《太平御览》卷八百五十九“羌煮”条引晋干宝《搜神记》曰：“羌煮貊炙，翟之食也。自泰始以来，中国尚之，戎翟侵中国之前兆也。”戎，是指西戎；翟，是指北狄。中古时代的民族冲突以及汉人在冲突中遭受的灾难，使得人们常常诿罪于胡人的文化，无论是对其饮食，还是对其音乐，一律讳莫如深。战争是人类的悲剧，民族冲突也是国家的悲剧，但由冲突而达到融合，由战争而传播文化，却是构建一个拥有多元文化的伟大国家的必由之路——大唐帝国、蒙元帝国乃至满清帝国皆由此而诞生。音乐是文化的先行者，语言之隔阂与民族之争战，赖音乐之传播得以化解，而音乐之传播，乃是实现异域文化之总体输入的重要前提。因为在人类的所有艺术形式中，音乐是心灵化程度最高的距人类心灵最近的一种艺术形式，在沟通地域不同、种族不同、风俗不同、文化不同、信仰不同和语言不同的各种人类群体方面，音乐艺术占有绝对的优势，因为音乐常常能够超越这些差异，成为维系人心、建立人类心灵秩序的基石，由此而创造一个

1 关于呼麦的“原生态”与“次生态”问题，可参见博特乐图《“潮尔—呼麦”体系的基本模式及其表现形式——兼谈蒙古族呼麦的保护》，《中国音乐学》，2012年第2期。

2 《世说新语·简傲》第1条。

3 《太平御览》卷五六一《裴楷别传》。

4 陈伯君：《阮籍集校注》，第74页，中华书局，1987年。

5 李丰楙：《啸的传说及其对文学的影响——以“啸旨”为中心的综合考察》。

又一个人类文化的奇迹。刘琨之啸退胡兵，其真正的文化意义就在于此。

以上七个方面的情况紧密咬合在一起，构成了一个关于“啸即浩林·潮尔”这一重大学术命题的极其丰满的证据链。尽管关于这一学术命题尚有许多文献证据有待挖掘和公布，但是，我们现在确实可以说“啸即浩林·潮尔”了。

## 结 语

长啸起源于自然界。人类的祖先生活在大自然中，他们是自然的一个有机组成部分。正如《庄子·马蹄篇》所言：“当是时也，山无蹊隧，泽无舟梁，万物群生，连属其乡；禽兽成群，草木遂长。……禽兽可系羈而游，鸟鹊之巢可攀援而窥。……同与禽兽居，族与万物并。”在广袤无际、生机勃勃、一派和谐的自然界中，人类与鸟兽草木相依相伴、相爱相亲。啸脱胎于大自然的音响。大自然所蕴藏的音响是丰富无比的。尚未摆脱蒙与野蛮的先民们置身于这样的世界，便不由自主地对耳闻的一切加以模拟。《吕氏春秋》卷五《仲夏纪第五·古乐》：

帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞞置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽<sup>1</sup>。

汉高诱注：“质当为夔。”<sup>2</sup>夔是上古传说时代的著名乐师。所谓“效山林溪谷之音以歌”，就是模拟自然界的和声来唱歌。倘若《吕览》的这一记载属实的话，则长啸艺术已经有五千年的历史，它发展到春秋时代，已然是登堂入室，成为周人礼乐文明的一个有机组成部分，于是方有《诗三百》之啸歌描写。乔玉光说：“蒙古高原的先民们，在长期的狩猎和游牧过程中，以宗教式的虔诚之心，细心聆听、模仿和试图解读来自大自然的声音——在他们看来，这极为重要，这是与自然宇宙有效沟通、和谐相处的重要途径，与他们的生产生活息息相关。在如此的岁月积累中，他们便获得了一种异乎寻常的能力和习惯——可细致入微地模仿来自大自然的他们认为有意义的声音。随着这种模仿的深入和技术的精熟，单纯的模仿自然之声，被越来越多地赋予了人文的理解，于是呼麦（浩林·潮尔）就产生了。”<sup>3</sup>这一观点可以印证上引《吕氏春秋》的记载。蒙古民族的呼麦艺术无疑是我国古代音乐文化的积淀，它确实堪称为人类“原始音乐世界的活化石”<sup>4</sup>。古代啸者准确地把握了啸的文化特质，譬如成公绥作为中古时代长啸艺术的专家，不仅对长啸有深刻的理论认识，而且在艺术实践方面也是行家里手。《晋书·成公绥传》说他“雅好音律，尝当暑承风而啸，泠然成曲，因为《啸赋》”。“良自然之至音，非丝竹之所拟。”“信自然之极丽，羌殊尤而绝世。”他对长啸的礼赞深刻地传达了他亲证自然的体验，而在无数次经历了同样的亲证之后，我也产生了同样真切的体认：“乃知长啸之奇妙，盖亦音声之至极。”

1 陈奇猷：《吕氏春秋集释》，上册，第285页。

2 陈奇猷：《吕氏春秋集释》，上册，第302～303页。

3 《“呼麦”与“浩林·潮尔”：同一艺术形式的不同称谓与表达——兼论呼麦（浩林·潮尔）在内蒙古的历史传承与演化》。

4 Theodore C. Levin and Michael E. Edgerton, 《图瓦的喉歌者》。

长啸是最自由最浪漫最纯粹的声乐艺术，正如成公绥《啸赋》所言：“声不假器，用不借物。近取诸身，役心御气。动唇有曲，发口成音。触类感物，因歌随吟。”长啸超越了尘世的回声，回答了人们看不见也听不见的本质。长啸的国度是信仰的国度，在这个国度里，我们的种种疑惑和苦难都被消释在啸音的河流中，人类的纷繁吵嚷被忘掉了，言语交流的喋喋不休以及象形文字的芜杂繁琐也被彻底摒弃了。我们的心灵脱离了尘世，缓缓进入静穆的信仰之国，进入自己的精神乐园。在啸音中，没有专业人士与业余爱好者的区别，也没有创作者与倾听者乃至天才与凡人之间的对立。长啸拥有创造神话的魔法和巫术效应，通过声乐艺术对人类心灵进行改造，最终实现宇宙和谐、万物统一的目标。总之，长啸的魅力就在于它是一种文化中的声音和一种声音中的文化，它代表了一种声音中的历史和一种历史中的声音，由此我们能够发现音乐是如何书写并表征历史的，也能够找到一条东方世界连接并维系游牧文明与农耕文明之密切关系的纽带，从而为伟大的华夏古国的多元文化共同体的形成提供了有力的现代性阐释。聆听啸声，就是在聆听历史老人的述说，因为长啸作为人类的艺术音声，对人类的情感具有最广大的包容力和最集中的显现力，东方社会乃至东方各民族的情感赖此得以凝聚。长啸，这种似歌非歌，似唱非唱，似吟非吟的喉音艺术，在我国文化史上实际构成了另一种历史书写方式——其本质乃是声乐形态的诗史亦即精神史<sup>1</sup>。

[作者单位：中国社会科学院文学研究所]

(责任编辑：赵中男 韦心滢)

1 “啸史”的概念，最早是由台湾著名学者李丰楙先生在其长篇力作《啸的传说及其对文学的影响——以“啸旨”为中心的综合考察》一文中提出来的。李氏在对长啸进行深入研究的同时，曾经指出：“啸的传说在六朝时期还有一种现象，就是不限于道士或奉道士族，其余也能啸，较特殊的有女子之啸、和尚之啸及胡人之啸等。”对于“和尚之啸及胡人之啸”，本文已经作了阐释，而对“女子之啸”则有另文专论。李氏对长啸的研究，无疑是二十世纪中古学术领域最重要的创获之一，但是由于他也受到了传统的“啸即口哨”论的限制，因而未能对长啸的养生修炼、沟通人神的宗教功能进行更为透彻、科学的阐发。其实在草原文化系统中，长啸的某些特殊技法（如浩林·潮尔之卡基拉唱法）乃是萨满之音，其功能在于沟通人神。在传入中原之后，这一功能为道教所吸纳和延续，成为沟通人神的一种声乐方式。但无论如何，这篇研究中古文化的力作，如果我在其发表之初就能够读到，则可以在过去的研究中避免走许多弯路，避免许多重复性的劳动。大约在1999年的秋天，台湾成功大学江建俊教授寄来了李氏论文的复印件，直到那时，我才有机会读到这篇重量级的学术论文。