

中文摘要

目前，我国的钢琴艺术事业正处在蓬勃发展的阶段，为了将钢琴艺术的演奏理论引向新的理论高度，我们必须从较高层次来探究如何建立钢琴演奏正确的声音观念及处理演奏本身诸多问题的科学依据和科学方法。钢琴演奏不单是手指的技巧，更重要的是是一种很强的艺术思维活动和心理动势。如果演奏者的艺术思维越高，就越能准确理解作品、传达作品。

灵感在钢琴演奏中具有重要的作用。目前，灵感在钢琴艺术领域中的研究寥寥无几，作者希望能通过本文对灵感在钢琴艺术领域的研究做出有意义的尝试；希望有助于灵感这一理论体系的建构和完善，澄清一些关于在灵感理论认识上的误区；希望有助于为灵感在钢琴演奏中的相关研究提供一个新的平台。并籍这篇文章“抛砖引玉”，引起钢琴学术界乃至艺术界之士对这一具有很强理论价值和实践意义的课题的广泛关注和研究。

本文在结合音乐心理学、音乐美学、音乐表演学等学科的基础上，借鉴和吸纳前人的研究成果进行综合思考研究，主要运用逻辑思辩，实例论证的方法来撰写这篇论文。文章阐述了灵感的定义、特征、类型、产生的条件和机制，从三个方面挖掘了灵感在钢琴演奏中的作用，重墨归纳了灵感在钢琴演奏中的四个激发途径。作者认为，灵感在钢琴演奏中有着相当重要的作用和科学的激发途径，并期待能够为灵感在钢琴演奏中的出现创造更多的可能性和有利条件。

关键词：灵感 钢琴演奏 作用 激发途径

引 言

目前，我国的钢琴艺术事业正处在蓬勃发展的阶段，为了将钢琴艺术的演奏理论引向新的理论高度，我们必须从较高层次来剖析和审视我们的演奏和教学，探究如何建立演奏正确的声音观念及处理演奏本身诸多问题的科学依据和科学方法。思维是意识的核心，是最高水平的心理活动。钢琴演奏不单是手指的技巧，更重要的是一种很强的艺术思维活动和心理动势。如果演奏者的艺术思维越高，就越能准确理解作品、传达作品。很明显，以思维的形态来探索钢琴作品的内在涵义和演奏的本质，其作品的精华将被演奏体现得更为鲜明、更为突出。

灵感这个词语在众多的文学作品中，音乐表演中，和日常生活中被人们频频使用，而人们对灵感的认识似乎又是模糊的。钢琴艺术理论在当今社会的研究已发展到一个较高的水平，却鲜有人从“灵感”的角度来分析和探讨。灵感在其它领域诸如自然科学、文学艺术的“一度创作”中得到广泛例证，但在音乐表演中特别是钢琴演奏中却很少引起充分关注和做出有意义的研究。钢琴演奏的过程实质是一种二度创作的活动过程，钢琴演奏者把作曲者“一度创作”的成果诉之于钢琴这个载体传达给听众。其实，灵感在钢琴演奏中有着不可小视的作用，清醒地认识到它的客观存在和作用，演奏者会不断强化“灵感出现”这一意识的期待与积极培养。这将为成功的演奏提供一个良好的心理和技术准备。成功的演奏，不仅能把作曲家的创作淋漓尽致地表现出来，而且还能通过表演者富于灵感性的创作表演产生更为丰富的审美效果。灵感是钢琴艺术创造活动中的一种最神妙的精神现象，是非常重要的思维形态，是取得创造性表演的重要因素。了解到灵感在钢琴演奏中的作用及其激发途径，无疑将为如何提高钢琴演奏的水平提供清晰的思路和可行性依据。

西方对灵感的看法最早是古希腊自然哲学家德莫克利特的断言：诗人只有处在一种感情极度狂热或激动的特殊精神状态下才

会有成功的作品。西方现代艺术理论的灵感观点对此有了发展，认为灵感不仅存在于诗歌创作中，也存在于其他艺术形式中，是和天才、无意识精神相结合的。

在中国较早注意到创作中灵感现象并作了相当详细的描述的是晋代的陆机，在《文赋》中，他描写了灵感袭来时的“思风发于胸臆，言泉流于唇齿...”灵感退去时的“六情底滞，志往神留，兀若枯木...”^①后来的许多作家，艺术家，文学家，美学家，都在某方面或某种程度上吸收了陆机的思想并有新的发展。

灵感在创造心理学中已有相关的研究和论述，并逐步被艺术心理学，音乐心理学，音乐表演学作为深入研究的对象。例如罗小平1989年在《中国音乐学》上发表的《试论音乐创作中的灵感》一文中就探讨了灵感是如何产生的，灵感的特点等内容。继而，学术界对灵感的研究突破了停留在心理分析的层面，在灵感产生的生理机制上运用生理科学进行了研究，并取得了相关的成果。例如1999年出版的由吕景云，朱丰顺合著的《艺术心理学新论》中就有相关的论述。更令人惊喜的是，在2004年美国纽约召开的国际“人类脑成像”大会上，中国科学院心理学家罗跃嘉、罗劲等对灵感的发源地———大脑“扣带前回”的发现这一研究成果向世人展示出来，为揭开灵感产生之谜奠定了坚实的基础。

虽然中西方对灵感有较早的相关阐述，但是在其理论研究上还是显得滞后。虽然人们对灵感的重要性的认识达成了共识，但还存在研究上的误区和缺陷，例如有一些研究者认为灵感是超出了抽象思维和形象思维的“第三种思维”，甚至陷入“不可知”的认识中。尤其是对灵感在音乐艺术领域中的相关研究甚为缺乏，致使人们对灵感的了解和把握不够全面和深入。

随着艺术领域的不断发展、拓宽和延伸，人们对创造力、创新意识的要求愈加渴求，灵感已被艺术家们看作是创作成功作品的不可缺少的条件。作者认为灵感不是虚无飘渺的，不是不可知或不可把握的，它在音乐创造活动中起着巨大的作用，我们应该在科学研究的指导下，挖掘灵感的本质特征，揭开它神秘的面纱，

^① 陆机《文赋》，《陆平原集》卷之一，第5-6页

让它在音乐创作活动中发挥更大的作用。本文在借鉴前人研究成果的基础上，归纳、总结出灵感的定义，特征，类型及其产生的条件，并尝试阐述其在钢琴演奏中的作用，力图在其激发途径上重点思考和研究，并辩证地认为虽然灵感在创作中具有决定性作用，但这并不意味着凡灵感都是正确的、认为只要抓住它就可以取得创造性成果，而应该树立正确对待灵感的态度和认识。以期能对钢琴演奏者演奏水平的提高和钢琴艺术理论的深入、多视角的研究尽绵薄之力。

1、关于灵感

1.1 灵感是什么

灵感在辞海中的定义：一种人们自己不易控制，创造力高度发挥的突发性心理现象。即文艺、科学创造过程中以未经考虑和完全没有意料到的方式突然获得的异常强大的创造能力。灵感状态下产生的作品具有高度的独创性，是不可模仿的，作者在灵感状态下思想感情的表达十分敏捷和有序，并伴随着高涨的亢奋情绪，灵感的产生是创造者对某个问题长期实践、经验积累和思考探索的结果。它或是在原型的启发下出现，或是在注意转移，致使紧张思考的大脑得以放松的时机出现。灵感在一切创造性劳动中都起着不可轻视的作用。

灵感（Inspiration）一词的最早提法来自古希腊的哲学家柏拉图，他在《论辩篇》中说：“诗的创作并非来自智慧，而是凭某种天赋和一种不可理喻的灵感力量”。在中国古代的文化中，诸如“灵光、灵犀、灵运、灵性、顿悟、豁然”等，都有类似灵感的意思。最早出现灵感一词的是曹植的诗《洛神赋》：“于是洛灵感焉，徒倚彷徨”。随后中国出现了许多形容灵感的诗句，如“踏破铁鞋无觅处，得来全不费功夫”，“灵机一触，计上心头”，“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”，“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”。我国学者夏衍说：灵感是“突然沟通，显现于意识”。

让它在音乐创作活动中发挥更大的作用。本文在借鉴前人研究成果的基础上，归纳、总结出灵感的定义，特征，类型及其产生的条件，并尝试阐述其在钢琴演奏中的作用，力图在其激发途径上重点思考和研究，并辩证地认为虽然灵感在创作中具有决定性作用，但这并不意味着凡灵感都是正确的、认为只要抓住它就可以取得创造性成果，而应该树立正确对待灵感的态度和认识。以期能对钢琴演奏者演奏水平的提高和钢琴艺术理论的深入、多视角的研究尽绵薄之力。

1、关于灵感

1.1 灵感是什么

灵感在辞海中的定义：一种人们自己不易控制，创造力高度发挥的突发性心理现象。即文艺、科学创造过程中以未经考虑和完全没有意料到的方式突然获得的异常强大的创造能力。灵感状态下产生的作品具有高度的独创性，是不可模仿的，作者在灵感状态下思想感情的表达十分敏捷和有序，并伴随着高涨的亢奋情绪，灵感的产生是创造者对某个问题长期实践、经验积累和思考探索的结果。它或是在原型的启发下出现，或是在注意转移，致使紧张思考的大脑得以放松的时机出现。灵感在一切创造性劳动中都起着不可轻视的作用。

灵感（Inspiration）一词的最早提法来自古希腊的哲学家柏拉图，他在《论辩篇》中说：“诗的创作并非来自智慧，而是凭某种天赋和一种不可理喻的灵感力量”。在中国古代的文化中，诸如“灵光、灵犀、灵运、灵性、顿悟、豁然”等，都有类似灵感的意思。最早出现灵感一词的是曹植的诗《洛神赋》：“于是洛灵感焉，徒倚彷徨”。随后中国出现了许多形容灵感的诗句，如“踏破铁鞋无觅处，得来全不费功夫”，“灵机一触，计上心头”，“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”，“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”。我国学者夏衍说：灵感是“突然沟通，显现于意识”。

1.2 灵感的特征

灵感通常具有引发的随机性、出现的瞬时性、目标的专注性、结果的独创性、主体的亢奋性等特征。

引发的随机性：指灵感既不会像具有必然性的逻辑思维那样可以有意识的导出，也不会如同形象思维那样有可能自觉地进行思索，灵感的出现常常是人们始料未及，难以预测的，但可以肯定的是，不同的人的灵感往往是在不同的情况下产生的，甚至同一个人的灵感也会在不同的条件下出现。贝多芬就谈到：“它们不请自来，像似间接的，又像直接的出现。我在大自然的怀抱里，在林中漫步时，在夜的寂静中捕捉它们...”^①。灵感出现的这种随机性，往往给灵感抹上了一层神秘的色彩，因而使得人们在研究它时常常错误地陷入到不可知论之中。

出现的瞬时性：灵感往往是以“一闪念”的形式出现的，它常常瞬息即逝。宋代苏轼的“作诗火急迫亡逋，情景一失永难摹”诗句，即是对灵感瞬时性的生动写照。著名钢琴家刘诗昆谈到灵感造访时的经历时说：“灵感和灵性这东西很奇妙，常会时隐时现，转瞬即逝，来去不定。多年前，我在钢琴演奏中就已常能产生灵感和灵性，但每当灵感和灵性产生后，在脑中保持和留存的时间都比较短促，而且在灵感和灵性消失后，虽有时尚能较长久地保存下来，但更多的则会很快就淡忘掉”^②。因此，灵感一旦出现，就要立即抓住。爱因斯坦迫不及待地在朋友家新桌布上记下公式、约翰·施特劳斯情急之下在衬衣袖口上写下不朽的《蓝色的多瑙河》，就是在及时抓住瞬时出现的灵感。

目标的专注性：任何灵感都是针对某一问题或某个方面而产生的，这就是灵感的专注性。同一个灵感不可能解决多方面的问题，多方面的问题也不可能指望出现一次灵感而得到解决。当然，专一的灵感来自于之前对于某一专门问题的充分考虑与过量思考。

结果的独创性：这是灵感最关键的特征。古往今来的重大科学发现、技术发明和杰出的文艺创作和表演，无不与灵感的新颖性

^① 捷尼索夫《论作曲过程》，载于《中国音乐》1984年第3期。

^② 同注释1，第246页。

或独创性有关。诗人、文学家的“神来之笔”、军事指挥家的“出奇制胜”、钢琴演奏家的“神妙意境”和科学家、发明家的“茅塞顿开”等等，都充分体现了灵感的创造性。钱学森在《关于形象思维和抽象思维问题的一封信》中对灵感给予了很高的评价：“光靠形象思维和抽象思维不能创造、不能突破；要创造突破，得有灵感”。

主体的亢奋性：灵感是催化剂，当灵感闪现时，人的情绪往往处于极度亢奋状态，想象异常活跃，激情似脱缰的野马在内心奔腾。正如历来论者所描述的：如痴如醉，如迷如狂，情思超常明晰和敏锐。狄更斯“抚稿恸哭”，果戈理“大笑不止”，郭沫若“亲吻大地”，沃利斯“几乎昏厥过去”，还有在钢琴演奏时的“旁若无人，心弦颤动”，都是灵感造访时主体极为亢奋的表现。

1.3 灵感的类型

灵感的表现形式多种多样，按思维触发信息的来源，一般可以把它们归纳为外部机遇型和内部醒悟型两种基本类型。

外部机遇型灵感就是当人们对某一问题经过长期思索，仍不得其解时，后来在某一偶然的外部条件触发下，思维顿时豁然开朗，迸发出创造设想，问题迎刃而解。原型启发是产生灵感的催化剂，所谓原型启发是指从其它事物中获得解决问题的启示，从而找到解决问题的途径或方法。相传鲁班从被茅草边缘的细赤割破手指而得到启发，发明了锯子；圆舞曲之王约翰·施特劳斯在多瑙河畔散步，大自然的美景诱发了他的创作灵感，情急之下，他脱下衬衣，在衬衣上写下了《蓝色的多瑙河》这首世界名曲。在这里，灵感的出现与外部事物的刺激有着一定的必然联系，离开这种特定的刺激，灵感就难以出现。当然，外部事物能否起原型启发的作用，不仅决定于它本身的特点，还与创造者的主观条件有很大关系。

内部醒悟型灵感就是创造者对某一问题的顿悟，不是借助外部事物的刺激，而是通过内在的省悟、“思想的灵光”。这类灵感只有在大脑内部的信息加工活动达到一定程度时才会出现，是潜意识活动的结果。肖邦在写给朋友的信中也谈及“对她的想念使我产生了《协奏曲》的慢板的乐思，她使我今晨获得灵感去创作寄

给你的那首圆舞曲”^①；柴可夫斯基在给梅克夫人的信中把他的作品分为两大类，一类是“主动地由于忽然的意趣与内在迫切需要而写的曲子”。他说：“这类作品是因内心灵感的冲动而写成的”^②。

1.4 灵感的产生

揭示灵感产生的条件和其产生的生理、心理机制是有着重要的现实意义的。它可以彻底破除灵感的神秘性。灵感是长期艰苦劳动和忘我探求之树结出的美丽硕果。

1.4.1 灵感产生的条件

1.4.1.1 大脑中要有一个待解决的中心问题。

就是主体对一定形式的体验的准备性、倾向性，当主体处于一定的心理定势的情况下，对外在有关信息的刺激与主体意识和潜意识的相互作用就会特别敏感，想象与联想活动就会十分活跃，内在的积淀就会一触即发，很容易迸发出耀眼的火花。这是由灵感的专注性决定的，它是产生灵感的前提。很明显，一个在头脑中并无需要解决问题的人，决不会产生有关问题的灵感。因此，灵感与要解决的问题有直接的关系。

1.4.1.2 对于渴望解决的中心问题要过量思考

对于渴望解决的中心问题要反复地、艰苦地、长时间的思考。也就是说要对需要解决的问题进行超出常规的过量思考。这种过量思考是有意识的，其中也包含许多无意识（潜意识）的成分，于是过量思考就是促使灵感到来的必经阶段。人们对处于这一阶段的人往往很不理解，他们常被人们视为“精神失常”、“疯子”、“狂人”等等，如陈景润走路撞电线杆，误把墨水当水喝，安培在马路上把马车厢当做黑板解题等许多事例，都生动地说明了处于这一阶段的创造者的过量思考情形。然而尽管这样，有时问题还是得不到解决，在思考达到饱和之后，人的思路常常进入僵局状态。

1.4.1.3 搁置。

人们在进行过量思考、思路进入僵局状态后，可把要解决的

^① 《肖邦书信选》，第 38 页。

^② 柴可夫斯基《我的音乐生活》，第 146 页。

问题暂时放一放，使大脑放松放松，也可从事其它性质的活动，或者改换一下环境，缓冲一下紧张思考，使大脑不再受压抑，以促使头脑中的潜意识积极活动，保持宁静的心理状态和良好的情绪状态。在搁置阶段，头脑中已形成的潜意识信息一旦遇到相关的刺激，常会自然地产生“一闪念”（或顿悟）。青年钢琴家郎郎在多次的访谈中谈到灵感，他称自己在繁忙而紧张的钢琴演奏会之后会经常走进大自然中放松大脑，或者做做运动、或在小河边找寻灵感。

1.4.1.4要有足够的知识储备或信息资料积累。

也就是要充分实践，不倦的工作。这是灵感产生的一个重要条件。比如，一个不懂文学的人决不会出现写诗的灵感，一个毫无钢琴基础的人也决不会有钢琴演奏的灵感。究其原因，主要在于他们不具备相关知识和资料。奥地利天才作曲家莫扎特之所以创作灵感滔滔不绝，也是他刻苦积累的结果。他就对哈茨说过，没有一个音乐名家的作品，他不是彻底研究过，并且经常浏览的。他还说：没有人对于作曲的研究下过我这样的功夫。所以灵感的产生是以一定的知识积累或经验为先决条件的。

1.4.2 灵感产生的心理依据和生理依据

灵感是感性与理性的结晶，是形象思维与逻辑思维的产物，是创造者在显意识与潜意识的想家之中多次叠加，反复交替作用而获得的。即储存在潜意识领域中的联想、想象、情感体验的动态形式被外在的刺激信息激活产生了与创作表演相对应的活动，或被外在刺激接通连接的环节形成与创作形式相应的结构，与意识领域的活动形成共振，从而冲破“意识阈限”（由近代心理学家赫尔巴特提出的概念，以区分显意识和潜意识的活动范围），由潜能转化为显能。

灵感产生有两个方面的神经来路：一是休息时由内部潜意识心理活动忽然发现和接通了所急需的信息。人的大脑神经系统是个有机的立体网络系统，它有几百万条信息通道并联结着每个神经细胞。大脑中任何一个神经区域，都是由一定的有机、立体、纵横交错的大量的神经细胞群组成，许多信息沉积多年，形成长时

间遗忘，有的重叠挤压、疲弱无力，显意识一时是很难以调唤起它们的积极作用的。而且显意识是一种自觉的、有意志、有控制力的心理，它却往往容易抑制潜意识的记忆复苏。所以，当显意识的心理活动停止或休息后，潜意识的心理活动倒是可以自由活动起来，在偶然的碰撞的机遇中，潜意识发现或接通了所急需的信息。二是从外界忽然在潜意识中触发接通了所急需的信息。长时间在社会生活中孕育起来的创作内容和创作欲望唤起了潜意识心理活动，在潜意识心理活动过程中偶然发现或接通了外界的有关信息。这种在偶然间由外界机遇引发的灵感的神经生理机制，也仍然是由无意识的神经生理机制起着重要作用，是需要显意识进行长期积累和孕育起来的创作内容和创作欲望来调唤和推动的。一旦由潜意识忽然发现所需要的外界信息后，立即要诉之于意识并以意识为主导作用才能最后完成某个艺术思维任务的。这就是我们所说的灵感闪现。

我国心理学家罗跃嘉、罗劲等对“灵感”的发源地——大脑“扣带前回”的发现，为揭开“灵感”产生之谜奠定了基础。此项研究成果在2004年美国纽约召开的国际“人类脑成像”大会上正式发表。罗教授在大会上兴奋地指出：实验结果非常明显，人脑产生‘顿悟’时，大脑中‘扣带前回’区域的神经活动异常强烈。这项研究成果为灵感的探索和研究找到了坚实的依据和有着突破性的意义。

2、灵感在钢琴演奏中的作用

灵感是客观存在的，灵感得到人们的充分认可之后在许多领域被作为研究的对象，众多研究者希望通过对这一课题的研究能够对相应的领域起到帮助拓宽视野和提升品质的作用。

目前，灵感在钢琴艺术领域中的研究寥寥无几，还有相当大的研究空间。在音乐艺术领域，钢琴作为“乐器之王”占有重要的地位。它有着独特的音色、极其宽广的音域和其他单旋律乐器无法比拟的和声效果和交响性。相比其他单旋律乐器的演奏，优秀的钢琴演奏者必须具备出色的思维协调能力、敏锐的和声听觉能力、更为丰富的音乐想象力和强大的音乐知识储备。钢琴演奏是

间遗忘，有的重叠挤压、疲弱无力，显意识一时是很难以调唤起它们的积极作用的。而且显意识是一种自觉的、有意志、有控制力的心理，它却往往容易抑制潜意识的记忆复苏。所以，当显意识的心理活动停止或休息后，潜意识的心理活动倒是可以自由活动起来，在偶然的碰撞的机遇中，潜意识发现或接通了所急需的信息。二是从外界忽然在潜意识中触发接通了所急需的信息。长时间在社会生活中孕育起来的创作内容和创作欲望唤起了潜意识心理活动，在潜意识心理活动过程中偶然发现或接通了外界的有关信息。这种在偶然间由外界机遇引发的灵感的神经生理机制，也仍然是由无意识的神经生理机制起着重要作用，是需要显意识进行长期积累和孕育起来的创作内容和创作欲望来调唤和推动的。一旦由潜意识忽然发现所需要的外界信息后，立即要诉之于意识并以意识为主导作用才能最后完成某个艺术思维任务的。这就是我们所说的灵感闪现。

我国心理学家罗跃嘉、罗劲等对“灵感”的发源地——大脑“扣带前回”的发现，为揭开“灵感”产生之谜奠定了基础。此项研究成果在2004年美国纽约召开的国际“人类脑成像”大会上正式发表。罗教授在大会上兴奋地指出：实验结果非常明显，人脑产生‘顿悟’时，大脑中‘扣带前回’区域的神经活动异常强烈。这项研究成果为灵感的探索和研究找到了坚实的依据和有着突破性的意义。

2、灵感在钢琴演奏中的作用

灵感是客观存在的，灵感得到人们的充分认可之后在许多领域被作为研究的对象，众多研究者希望通过对这一课题的研究能够对相应的领域起到帮助拓宽视野和提升品质的作用。

目前，灵感在钢琴艺术领域中的研究寥寥无几，还有相当大的研究空间。在音乐艺术领域，钢琴作为“乐器之王”占有重要的地位。它有着独特的音色、极其宽广的音域和其他单旋律乐器无法比拟的和声效果和交响性。相比其他单旋律乐器的演奏，优秀的钢琴演奏者必须具备出色的思维协调能力、敏锐的和声听觉能力、更为丰富的音乐想象力和强大的音乐知识储备。钢琴演奏是

演奏。既然灵感对我们的钢琴演奏至关重要，那么，灵感在钢琴演奏中有什么作用呢？

2.1 使演奏者的各种心理因素协调运动并处于最佳状态

灵感的特征决定了灵感具有主体的亢奋性。灵感在钢琴演奏中的产生能够使演奏者产生积极的情绪及良好的心理状态，情感的能量得到充分释放。能够使钢琴演奏者的注意力高度集中，注意力加大，感知清晰，记忆牢固，思考异常活跃。主体的各种心理因素综合运动并处于相互协调、相互促进的最佳状态。使演奏者完全沉潜到自己的思想涌泉中去，抓到真正有音乐艺术意义的东西。

钢琴家安东·鲁宾斯坦对勃拉姆斯的音乐是喜爱有加，用他自己的话说，自己“被勃拉姆斯缠住了”，每次只要一上手便觉得兴奋如狂：“当我弹奏他的协奏曲时，我就觉得我是世界上最尊贵的人，因为我感到音乐的丰富、奇妙、崇高，我感到很骄傲”^①。我国著名的钢琴表演艺术家刘诗昆在接受采访时谈到：“我弹钢琴和作曲时常会产生灵感和灵性。特别是登台演奏时，灵感和灵性会接踵而至。通常，我登台演奏，弹得总会比平时更好。主要原因之一就是在舞台上，特别是在一些重要演出的舞台上，随着自己在演奏中精神的高度亢奋，常会自然而然地突发涌现出一些平时不可能产生或不可能充分产生的灵感和灵性，这些灵感和灵性的涌现常常会导致自己在舞台上的演奏出现突然地提高和升华，从而弹得比平时更好。这些灵感和灵性的涌现，还常会使自己在台上演奏的短暂时刻中，能突然发现、理解和领悟到不少自己平时从未充分察觉、感受或思考到的种种更深、更高的钢琴演奏内涵奥妙”^②。

其实，刘诗昆的这段话也正好说明，灵感的产生可以使演奏者的精神高度集中和亢奋。平日里被忽视或模糊的演奏部分和环节在这时变得突出和清晰起来，大脑中沉寂在潜意识的信息被充分调动，演奏者的各种心理因素综合运动并相互协调、相互促进，

① 谢颖编著《20世纪钢琴大师》，第28页。

② 鲍慧芬著《鲍慧芬倾听同行中外钢琴家访谈录》，第246页。

使得演奏者的身心都处于最佳状态。同时，演奏者精神的高度集中和亢奋又加速了灵感的出现，因为在大脑中潜意识中储存的信息需要演奏者对它进行强烈而合理地刺激才会与显意识一起联系起来。所以，灵感的产生与演奏者精神的高度集中和亢奋又是相互作用，相互依赖的。

2.2 使演奏者准确地找到表现创作意图的音响形式

即某种审美理想在瞬间找到了准确的表达形式（音乐音响的样式与被表现对象具有准确而充分的联觉对应关系）。灵感具有对思考目标的“专注性”的特点，良好的演奏要求钢琴演奏者调动自己的信息储备，充分发挥想象，能够对其思考的目标，即表现创作意图的音响形式有准确的把握。当灵感产生时，演奏者头脑中的音乐想象力处于平时所不能达到的特别活跃、丰富的状态，并与作曲家的创作表现意图相吻合。演奏者仿佛直觉地抓住那使作曲家在写作时激动的思想，而且作为真正的解释者，把这些思想用相同的形式转达给听众。

钢琴演奏作为二度创作，它与一度创作有着产生基础和转化功能的不同：一度创作受到作曲者所接触的现实生活及对生活的感受、体验、理解的制约，而钢琴演奏则在一定程度上受到一度创作成果的制约。一度创作完成的是从生活表象至感情状态再到想象中的音响运动形态并写成符号形式这几个环节的转化，二度创作实现的是赋予乐谱可感的音响形象的最后一个环节的转化。所以，在钢琴演奏中要以一度创作为依据，不能随心所欲地改变其性质，以主观臆造的音乐形象来偷换作品原来的形象。

灵感是形象思维和逻辑思维相互作用的结果。丰富的想象来源于形象思维，而灵感的迸发极大的激发了演奏者的想象力。穆索尔斯基的《展览会上的图画》这部作品本来就具有着许多大胆新奇的幻想风味和创意迭出的语言特点，为演奏者提供了相当大的表象空间。在钢琴家李赫特富于灵感的演奏中，丝毫没有凌驾于作品之上的随意性处理，而注重对作品内涵的深度挖掘，并辅之以凝重内敛的触键及整体上的静动对比，凸现出作曲家特有的那种扎根于俄罗斯泥土中的粗犷和野性。李赫特的感情是纯俄罗

斯的：内在、含蓄与深沉，并结合着强烈的戏剧性表现力，把乐曲中那一幅幅机趣盎然的图画诠释得栩栩如生、色彩鲜明。所以当灵感产生时，钢琴演奏者能够积极地将大脑中储存的信息进行迅速、高效地整合，并将音乐的创作内涵表达得非常清晰，准确而富有意味。

2.3 使演奏有一种新颖的表述

灵感的产生能够使演奏者的每一次演奏都具有新的生命、新的心灵感应和思想飞跃，把演奏激活。灵感作为人的情感经验与感受的一种特殊表现形式具有一种不可抑制的内驱力，表演者富于灵感的创作表演不仅能把作曲家的创作淋漓尽致地再现出来，使作品的精华体现得更加鲜明和突出，而且还能产生更为丰富的审美效果。

我们知道，创造性是灵感最重要的特征，而钢琴演奏的创造性是这门艺术中不可被替代的本质属性。同时，钢琴演奏作为二度创作还是有着广阔的创造自由和可能性的。作曲家把自己创作的音响形象写成乐谱，内涵着作曲家创作的构思与激情，对生活的感受与体验，显现出作曲家创作的风格与特点，成为作曲家与演奏者交流的基本依据。但是，它仅仅是演奏者创造的起点。无论多详尽的乐谱都无法非常精确地记录事物运动的内在韵律，也不能非常贴切地体现人类感情运动的细致变化、感情性质和感情色彩的微妙差异。符号难以完全展现作曲家生动的精神创作，作曲家精心写下的乐谱，与他希望通过乐谱表现的内容可能已经有了一定的差距。要使乐谱潜藏的东西得到挖掘，要使演奏出来的音响形象更接近作曲家原来的构思，这就需要演奏者的再创造。而且，演奏者不仅应该准确地把握作曲家企图通过乐谱表现的一切意图，并予以生动、鲜明地再现，还必须强调作曲家创作中最积极的因素、有价值的思想倾向，使精华体现得更鲜明、突出。

我国著名的钢琴表演艺术家刘诗昆在接受采访时也谈到：“这些灵感和灵性的涌现，还常会使自己在台上演奏的短暂时刻中，能突然发现、理解和领悟到不少自己平时从未充分察觉、感受或

斯的：内在、含蓄与深沉，并结合着强烈的戏剧性表现力，把乐曲中那一幅幅机趣盎然的图画诠释得栩栩如生、色彩鲜明。所以当灵感产生时，钢琴演奏者能够积极地将大脑中储存的信息进行迅速、高效地整合，并将音乐的创作内涵表达得非常清晰，准确而富有意味。

2.3 使演奏有一种新颖的表述

灵感的产生能够使演奏者的每一次演奏都具有新的生命、新的心灵感应和思想飞跃，把演奏激活。灵感作为人的情感经验与感受的一种特殊表现形式具有一种不可抑制的内驱力，表演者富于灵感的创作表演不仅能把作曲家的创作淋漓尽致地再现出来，使作品的精华体现得更加鲜明和突出，而且还能产生更为丰富的审美效果。

我们知道，创造性是灵感最重要的特征，而钢琴演奏的创造性是这门艺术中不可被替代的本质属性。同时，钢琴演奏作为二度创作还是有着广阔的创造自由和可能性的。作曲家把自己创作的音响形象写成乐谱，内涵着作曲家创作的构思与激情，对生活的感受与体验，显现出作曲家创作的风格与特点，成为作曲家与演奏者交流的基本依据。但是，它仅仅是演奏者创造的起点。无论多详尽的乐谱都无法非常精确地记录事物运动的内在韵律，也不能非常贴切地体现人类感情运动的细致变化、感情性质和感情色彩的微妙差异。符号难以完全展现作曲家生动的精神创作，作曲家精心写下的乐谱，与他希望通过乐谱表现的内容可能已经有了一定的差距。要使乐谱潜藏的东西得到挖掘，要使演奏出来的音响形象更接近作曲家原来的构思，这就需要演奏者的再创造。而且，演奏者不仅应该准确地把握作曲家企图通过乐谱表现的一切意图，并予以生动、鲜明地再现，还必须强调作曲家创作中最积极的因素、有价值的思想倾向，使精华体现得更鲜明、突出。

我国著名的钢琴表演艺术家刘诗昆在接受采访时也谈到：“这些灵感和灵性的涌现，还常会使自己在台上演奏的短暂时刻中，能突然发现、理解和领悟到不少自己平时从未充分察觉、感受或

后，又急起直追，仿佛熊熊燃烧的烈火吞噬着一切。……最后，演奏会在霍罗维茨充满灵感的，奇迹般的效果中结束”^①。

富于灵感的钢琴演奏是多姿多彩的，在不同的作曲家和演奏者身上又各有特点：舒伯特是色彩大师，但是他的色彩与德彪西的色彩是不一样的。德彪西的色彩是用眼睛可以看到的，而舒伯特描绘的是心灵的色彩，像盲人心中所能感受到的色彩，但是又很简单。而斯克里亚宾则是每个音都蕴涵着不同的色彩。

演奏者自身的灵感素质对作品的诠释会有天壤之别，两个技术条件相等的钢琴演奏者演奏同一个作品。一个人的演奏枯燥无味，死气沉沉，是硬记死背出来的，而另一人的演奏不知道因为什么却是无法形容地美妙。听众觉得，这个演奏由于充满了生机而在颤动，它使听众发生兴趣和受到鼓舞。这种把生命力注入普通音符的重要火花到底是什么呢？这既是人们叫做灵感的奇异的现象。有如C. P. E巴赫曾经谈到：作曲家写下的音乐作品，如果让一个洞察力灵敏的、知道什么是成功的演奏的人演奏这些作品，作曲者就会惊讶地发现他的音乐中竟会有以前他不知道、不敢相信的东西。因此，灵感是钢琴创造性表演的重要因素。可以说，钢琴音乐语言的最终表现效果就是通过演奏的灵感来创造性地刻画艺术形象的神韵神态，反映艺术美的本质的思想情感。

所以，灵感在钢琴演奏中有着极其重要的作用：它能够使演奏者的各种心理因素协调运动并处于最佳状态；能够使演奏者准确地找到表现创作意图的音响形式；能够使演奏有一种新颖的表述。

3、灵感在钢琴演奏中的激发途径

研究灵感的目的是为了为了使钢琴演奏处于良好的状态。所以在明确了灵感的实质、基本特征以及心理活动的实质和作用之后，接下来的研究就应该放在灵感在钢琴演奏中的激发途径上。根据灵感的主要特征和产生的条件，我们就可以把灵感的研究落到这样两个方面：如何快速而准确地获得符合音乐表现意图的音响形式；如何保持活跃、丰富的音乐想象力。因为，钢琴演奏中产生

^① 转引自谢颖编著《20世纪钢琴大师》，第76页。

的灵感是建立在准确地获得符合音乐表现意图的音响形式的基础之上的，如果违背了这个原则，那么我们对灵感的研究是毫无价值的，它违背了钢琴音乐艺术的审美准则。另外，活跃、丰富的音乐想象力则是保证灵感富于创造性成果的不竭源泉，失去了活跃、丰富的音乐想象力的灵感将无从谈起。这两方面缺一不可，它们相互作用，又互为依赖。那么，为了有效地激发钢琴演奏中的灵感，让灵感更好的服务于我们的钢琴演奏，我们可以从以下四种途径来实现：

3. 1在有意追求中无意得之

有意追求与无意得之的关系即是偶然与必然的辩证统一。所谓“有意追求”：是指钢琴演奏者要能够始终把情感、意志等各种心理因素凝聚在同一追求的方向和目标，具备强烈的再创造意识和演奏激情以及收放自如、控制激情的能力。灵感的产生需要具备主体对目标的长期、专一的关注和思考的先决条件。这种“有意追求”为有效地激发灵感提供了正确的思想意识上的准备。钢琴演奏者要有强烈的表演和创作欲望，在演奏中的精神要专注于弹奏的用力方式，技巧展示，音乐意象的想像和准确表达等上面，要有一种不可抑制的内驱力。只有处于这种状态的人对信息才会有一种高度的敏感性，沉在人脑潜意识的信息才会显现于所专注的目标，灵感才会在无意之中受到某种触动而产生，这种不思而得其实正是有意追求的结果。

3.1.1 追求专注而强烈的再创造意识和演奏激情

专注而强烈的再创造意识和演奏激情可以使演奏具有丰富、清新的美感。这种再创造意识和演奏激情可以使表演者对作品的美感不断深化，并运用自己掌握的技巧逐步达到预想的完美效果。柴科夫斯基就曾经说过：“只有艺术家完全被沉思所占有的时候，才能产生灵感”^①。也就是说，我们在钢琴演奏中所出现的灵感都不是偶然的，是演奏者的大脑集中于某个演奏技巧或者音乐意境等的思考而得到触发后的灵光闪现。苏联音乐学家克列姆辽夫指

^① 柴科夫斯基《我的音乐生活》，第116页。

出：“在表演时丧失创造的热情和直接的神往，无疑会使表演艺术贫乏。”

著名钢琴家鲁宾斯坦在批评那些演奏上缺乏创造激情的演奏家时说：“有不少艺术家当他们‘学会’了一个作品，就把这个作品放进口袋里——从那以后，他们就只是从口袋而再也不是从心里演奏了”^①。他强调了创造的激情和意识在演奏中的重要性。那种缺乏灵感的表演是千篇一律、单调贫乏的。钢琴演奏作为一种再创造，如果没有不断求新、精益求精的热情，寻找新的感悟、新的美感的追求，灵感是永远也不会造访的。而苏联钢琴家索甫罗尼兹基演奏的肖邦F大调夜曲可以演奏十次，每一次都像初次听到一样。涅高兹演奏任何一首作品无论表演过多少遍，次次常新，均是诗意的冲动和有灵感的即兴表演的产物。从刘诗昆谈到他自己为什么在登台演奏的时候更容易激发灵感，我们不难得知，有些人在舞台上演奏比在台下弹奏更让人迸发出激情。这也是为什么许多大师级的钢琴家终生致力于舞台表演，乐此不疲。像李斯特、霍罗维茨等，是观众和舞台给了他们许多的激情和灵感。大师们热爱他的听众，热爱他的舞台，因为这一切让大师们感到兴奋，而大师们回报给观众的是更多的兴奋、快乐与惊叫，更多的灵感。而钢琴大师格伦·古尔德则不同，当这位钢琴“怪杰”厌倦了在众多的嘈杂的观众面前表演后，他退出了舞台表演，热衷于在录音棚的演奏录音，并疯狂地迷上了它，这也许是录音棚能够给他更多的激情和灵感。

3.1.2 追求创造激情的释放与理性控制的统一

钢琴演奏者富于创造激情的释放与理性控制的统一是实现完美创造的保证。就是指演奏者的感情的变化在一定的理性的控制下，根据作品要求收放自如，并使感情的强度及变化的幅度不影响作品整体性及形式美的法则。

拉米什维里就认为：“无论外界客观的和主观的因素如何，善于抑制自己、控制灵感一直到创作过程的完结，具有重大的作

^① 韩里《他的艺术气质和创作道路》，载于《人民音乐》1983年第12期。

用”^①。演奏者要既能掀动听众的感情、感染他们，还要有调动、控制这种激情的办法，使激情沿着理性的轨道发展而不会溢出理智的堤岸，使即兴的创作灵感不会有损整体的美感，才能使感情的表达不会影响形式美的法则。如杰出的钢琴家霍罗维茨在演奏拉赫玛尼诺夫《第三钢琴协奏曲》时，既有澎湃的气势、扣人心弦的热情，又能以理性来控制自己的巨大能量，从而能够达到艺术创造的至高境界。钢琴家李赫特的现场演奏，总能以其淳朴、真挚、绝无夸张与造作而又抒发出炽热的情感赢得听众与行家的认可。反之，当演奏者缺乏自制力和镇静的创造心情，演奏的效果就会受到较大的影响。有着“令人生畏”的精湛技巧的范·克莱本在一次和交响乐团的合作演奏中，就认为他自己虽技术高超，但“这次表现得非常不够”，其原因在于缺乏自制力和镇静的创造心情，而“处于手忙脚乱的状态”。这就要求演奏者需要达到创造激情的释放与理性控制的统一。

要在演奏中达到创造的激情与控制的统一，首先，对于作品要有一个总的布局及设计，而在练习时表演者又能从整体来把握它，并从多次的练习中使这种总体感得以稳定。其次，对乐曲的感情有了深刻的体验及表现能力以后，要有随时呼唤感情与灵感的能力及控制感情程度的能力。斯坦尼斯拉夫斯基说：“演员艺术与其他艺术的主要区别就在于，所有其他艺术家只有在被灵感控制的时候才能进行创作。可是舞台艺术家应该自己控制灵感，只要演出海报上刊有自己演出的消息就能随时呼唤灵感”^②。这也适用于钢琴表演，只要表演者一出现在舞台上，他就应该能呼唤创造的灵感进入状态，在创造的过程中又能控制它的变化程度，自如地调节它的强度与收放的幅度。最后，演奏者还要培养自己既是表演者又是听众的双重角色。即能入又能出，随时随地客观地注意自己的表演。所以，实现良好的创造激情的释放与理性控制的统一既能促使演奏者的审美感受更深入，又能使这种美感的外化更准确。

^① 拉米什维里《音乐的哲学与演奏者的创造》，《国外音乐资料》第14辑第14页。

^② 斯坦尼斯拉夫斯基《我的艺术生活》，第14页。

所以，在钢琴演奏中，要达到完美创造的境界，演奏者除了必须具有对作品的审美感受和使之化为感情形式的技巧之外，还应有强烈的再创造意识和创造的激情以及收放自如、控制激情的能力。即要能够达到创造激情的释放与理性控制的统一。美的创造是情感与理性平衡的创造，它不仅能给人以美感，还能从哲学的角度给人以启示。

3.1.3 追求一种“有准备”的意识

“有准备”的意识是一个高素质心理能力的必备条件，它为灵感的激发奠定了基础。常言道：“心有灵犀一点通”就十分形象地说明了有准备的价值。

灵感是一种高级思维活动，尽管灵感的表现方式常常带有突发性、瞬时性，但它毕竟是在长期有意识追求和长期善于思维以及集情感、意志和其它各种心理因素之和的基础上，以一种特殊的心理动力的方式表现出来的。人们思维活动若处于最佳竞技状态的环境，常易引起潜意识的涌现，进而迸发灵感或其它创造性思维。黑格尔就曾说过：“要扇起真正的灵感，前面就应该先有一种明确的内容，即想象所抓住的并且要用艺术方式去表现的内容”^①。从准备意识的结构来分析，它是一种心理感情的活动方式，有其准备心理自身的习惯模式（如饭前洗手，就是一种有准备的心理习惯）。因此，这种习惯不是孤立存在的，而是与处事、实践相结合的。在钢琴演奏中，这种准备心理的表现尤为突出，常常因为用力的方式的不同决定音色的质量。没有准备好的用力方式和有准备的用力方式，对比十分明显。前者常表现出随意、粗糙、不稳定、易失误和不完整等，而后者则表现出投入、认真、有目标性、失误少和整体性强等特点。从感觉上讲，有准备的声音具有感情的选择性、目标性、从而产生与演奏者意念相符的声音，而无准备的声音，常显得感情呆滞、盲目性、随意性等特点。所以，有准备的用力方式直接关系到有准备的声音效果，这样才可能产生与音乐表现意图相吻合的准确的音响表现形式。有一句名言说得很有道理：“机遇总是光顾那些有准备的人”，现在，我想应该可

^① 黑格尔《美学》第1卷，商务印书馆1984年版第364页。

以这样说：灵感总是光顾那些有准备的头脑。

3. 2在长期积累中偶尔得之

在长期积累中偶尔得之是潜意识思维向显意识思维的飞跃，灵感的偶尔迸发得益于长期的积累。所谓“长期积累”是指，演奏者应该正确、熟练地掌握钢琴弹奏的各种技能技巧并恰当地运用技巧，注意培养良好的练习和演奏习惯；深入学习钢琴艺术理论、钢琴艺术发展史，广泛地接触不同时代、不同作曲家的不同风格的作品，深入了解不同作曲家的创作风格，钢琴作品的创作背景等方面的知识；广泛涉猎其它姊妹艺术，注重对哲学、文学、历史、数学等等各种知识的积累和修养；同时，还要多听别人成功的演奏，细致地体会音乐作品的时代风格和个性特点。

钢琴艺术中富于创造性演奏的过程是一个形象思维与逻辑思维相互渗透的过程，形象思维与想象密切相关，而想象力的丰富源于生活体验的丰富。灵感的产生是形象思维与逻辑思维相互作用的结果。高度的灵感来源于人的知识和经验，是以实践为基础的。所以，知识的积累是灵感产生的必要前提。柯克曾对灵感有过精辟的话语：“我们称之为灵感的东西，只不过是把传统中已经存在的材料加以下意识地、创造性地再塑造而已”^①。因此，要激发钢琴演奏的灵感，一个重要的前提就是，必须注重知识经验的长期积累。这样，就为丰富的音乐想象和创造构建了广阔的知识背景，也就为灵感的激发打下了深厚的基础。

3. 2. 1对钢琴演奏的各种技能技巧的积累

正确、熟练地掌握钢琴弹奏的各种技能技巧并恰当地运用技巧，注意培养良好的练习和演奏习惯是激发灵感产生的前提之一。

钢琴演奏作为一种再创造，演奏者不仅应对作品有丰富的审美感受，而且还要通过一定的物化手段，通过表演技巧把这些美感以具体的音响形式展现出来，把乐谱上的音符转化为有生命的音响形象，才能完成再创造的神圣使命。音乐是声音的艺术，要把钢琴这种没有文字的声音艺术语言化，让听众觉得生动易懂，就

^① 柯克《音乐语言》，人民音乐出版社，1981年版第210页。

必须在触键上狠下功夫。音色和音量的种种变化，犹如朗诵诗歌时的抑、扬、顿、挫，它能恰如其分地抒发和传递各种不同的思想感情，同时还可以起到文字所无法描述，但令人回味无穷的效果。没有技术，音乐内容的表现只是一句空话。因为，演奏者内在的感受、想象并不能代替使之外化的技巧。正如大钢琴家霍夫曼指出的：“艺术上的自由需要有充分地运用技巧的能力”^①。试想没有高超的八度技巧，如何奏出李斯特作品那辉煌的气势，华丽的色彩？弹不出柔美的音色又如何表现肖邦夜曲的诗意？没有一定的手指控制能力，又怎能弹好莫扎特作品那种清新典雅、悦耳如歌的乐句？只有在演奏技巧掌握得越纯熟、表现手法越多，在艺术创造上就越自由，那么，激发灵感出现的机遇就会越高。著名钢琴家拉赫玛尼诺夫曾经说：“技术上的熟练应当是那些想成为一个优秀钢琴家的学生的首要条件之一”。综观钢琴史上著名的优秀钢琴演奏家，在他们闪耀着灵感的演奏中，无一不是有着辉煌超群的演奏技术。例如霍罗维茨的旋风般的轰鸣效果，波利尼的连奏触键，格伦·古尔德的弹跳绝活等等。所以，在钢琴演奏中，灵感因素不仅能反映在对音乐的表现上，也能反映在对技术的完美展示中。

从过去的一个世纪的中后期至今，世界钢琴的演奏风格和对钢琴演奏水准的评定标准的趋势和潮流，总体上，较过去出现了一定程度的向理性化方面更多偏重的演变。这其中，对于钢琴演奏在纯技术方面，特别是在技术的精、准、快、匀、严、完等纯竞技标准方面，比过去更加看重和苛刻了许多。没有精湛的技术，一切优秀的、有灵感的演奏都将无从谈起。在这方面，有两位钢琴家人物是备受人们注目、最为典型、最具代表性的：一位是1960年于“第六届肖邦国际钢琴比赛”获冠军而一举成名的意大利钢琴家波里尼，另一位是1962年于“第二届柴可夫斯基国际钢琴大赛”获冠军后“叛逃”至西方国家的俄罗斯钢琴家阿什肯纳奇。这两位钢琴家以富于灵感的演奏征服了在场的评委，并且他们还有共同的优点：都是以演奏思维的高度理智、冷静、明确、

^① 霍夫曼《论钢琴演奏》，第50页。

清晰、严密、和弹奏技术、特别是手指指功技术的高度把握、准确、精密、快速、清楚、均匀、规整、完整的大为过人而著称于世，被人们形象地比喻称之为“电脑型钢琴家”。其中波里尼被钢琴大师阿瑟·鲁宾斯坦称赞为“比我们的技术都好”的钢琴家，因其弹奏钢琴技术性织体，特别是弹奏手指连续快速单音技术性织体时，触键发音的音点硕大、饱满，而被称为“大电脑钢琴家”；而阿什肯纳奇因其弹奏钢琴技术性织体，特别是弹奏手指连续快速单音技术性织体时，触键发音的音点精细、小巧，而被称之为“小电脑钢琴家”。由此可见，当技术已不成为他们在演奏上的障碍时，灵感自然愿意光顾他们。灵感的产生需要要有足够的知识储备或信息资料积累，也就是要充分实践，不倦的工作。这是灵感产生的一个重要条件。钢琴演奏中产生的灵感也源自于不懈的对各种钢琴演奏技能技巧的掌握。试想一个在演奏技能技巧上还有障碍的演奏者是不能良好诠释一部钢琴作品的，更谈不上灵感对他的造访。

·当然，掌握了一定的钢琴演奏技巧并不等于会恰当地运用技巧。只有善于运用技巧，这种技巧才是有价值的。正如霍夫曼指出的：“技巧好像是放在抽屉里的工具，精明的艺术家会在适当的时候，为了正确的目的从中取出他所需要的工具。仅仅拥有这些工具是毫无意义的，什么时候和怎样去应用这些工具的那种艺术直觉才是真正有价值的”^①。灵感的产生还应该以大量的思考为前提，不断思考演奏技术与技巧的良好结合与应用也为灵感的激发提供了更多的可能性。那么，如何运用技巧才是恰当的呢？

首先，技巧的运用要以表现作品的内涵为目的。李斯特指出：“在音乐诗人和普通的音乐家之间有着巨大的差别。前者力求表达作曲家和自己的感受，把这些感受再现于音乐中，后者循着传统的陈规，将音符排列、组合，轻巧地超越种种障碍，得到的至多是一些新奇而任意复杂的音响配合”^②。这说明技巧的训练和掌握并不是目的，而是有助于完美揭示作品内容，获取灵感的手段。

^① 霍夫曼《论钢琴演奏》，第50页。

^② 转引自拉米什维里《音乐的哲学与演奏者的创造》，《国外音乐资料》第14辑第17页。

其次，钢琴演奏技巧地运用要适应表现的需要。苏联钢琴家涅高兹指出：“我们应当使永远变化无穷的多种多样的表演手法同作品、作品的意义、内容，首先是同它的形式结构、同作曲法本身、同组织起来的实际声音素材取得完全的协调。只有这样，表演才可能是好的、艺术性的”。钢琴演奏技法的选择、运用是根据作品表现的需要，每一种手法只有最大限度地为塑造音乐形象服务，最准确、生动地反映了演奏者内心的体验，才是运用得最恰当、最有意义的。例如我们演奏巴洛克时代的作品，应该尽可能地将各个声部的层次表现得清晰生动；而弹奏浪漫派作曲家的作品，就要重点突出在音色和分句上的处理。演奏手法掌握得越多、越熟练，又能正确地运用它们，他的表现力就越丰富，在这样的演奏中，灵感就会呼之欲出。再者，在真正优秀的钢琴演奏家的表演创造中，美感与技巧的结合是高度统一、非常协调的。要使内心的审美体验外化为感性形式就必须采取审美感受与物化手段相结合的原则，即要有表现内心体会、审美感受为目的的表演技巧，又要采取最适宜的表现手法，深入、准确、富于创造性的把这种内心的美感充分呈现出来。在他们的手上，技巧已化为与内容密不可分的音乐整体。这正如肖斯塔克维奇说的：“当技术色彩消匿的时候，我们听到的仅仅是音乐……当我们欣赏优秀的演奏家们的演出时，我们几乎从不说他们有多么深的技术造诣。但恰好在这里，这些音乐家们具有的各种表现手段真正完美的综合，总是完全从属于尽可能鲜明而令人信服地体现出作曲家的构思，并将这一构思传达给听众这一任务”^①。

在评论家看来，钢琴家李赫特从不沉溺于他辉煌而纯熟的技巧，而是擅长运用自己对作品的透彻分析，完美、细腻地表现音乐意境，即使对于乐谱中极其细微的音符，他都能加以挖掘和表现。狄努·利帕蒂是20世纪钢琴演奏史上的一位罕见的旷世奇才。他有着过人的演奏技术，但从不流于表面上的技法处理。他善于深入音乐的内部，揣摩并挖掘作品蕴涵着的深层内容。利帕蒂的老师、钢琴家柯尔托说：“不管是莫扎特或巴赫，抑或是舒伯特和

^① 转引自拉米什维里《音乐的哲学与演奏者的创造》，《国外音乐资料》第14辑第17页。

肖邦，他都具有能超越单纯的技术和音色，并表现出其精神意味的准确理解力”^①。在这里，技巧释放出艺术家创造的灵感，转化为音乐，使人们感受到音乐的美。

另外，培养良好的练习和演奏习惯对灵感的激发也至关重要，这直接关系到能否科学地掌握熟练的演奏技巧和顺利地进入灵感的轨道。良好习惯的养成是一种平衡发展的综合功能，它本身具有内部结构的逻辑性。好比一张桌子，其四个脚的粗细、桌子的高度和承受力的大小等结构都是十分符合逻辑的。钢琴演奏中也是这样，手指的纵向触键与手背的架子支撑、以及手腕的横向带动等都是一个极其细微的紧密的逻辑合作。通过这种正确的逻辑合作必然会产生正确的声音效果，这种效果的认识就是灵感的萌芽，借助这种效果来总结经验，并再上升到一种以声音效果感觉为主要思维方式的直感认识之中，这种直感就会激发灵感的产生。

3.2.2 对钢琴演奏艺术各种理论知识的积累

深入学习钢琴艺术理论、钢琴艺术发展史，广泛地接触不同时代、不同作曲家的不同风格的作品，深入了解不同作曲家的创作风格，钢琴作品的创作背景等方面的知识。

这将有利于演奏者快速而准确地获得符合音乐表现意图的音响形式，既对作曲家的创作意图、音乐音响的表现方式、音乐情感的表达有准确的把握和富于创造性地诠释。这就为灵感的激发创造了条件。钢琴演奏者要对演奏中音乐音响的表现方式有准确的把握和富于创造性地诠释，就必须对作曲家的创作风格，作曲家的创作意图，作品的创作背景等方面的知识有足够的信息储备。因为处于一定历史阶段的作曲家，其创作总会受到该时代的社会风尚、思想动态、文化倾向、民族风格的影响，总是会反映出该时代的精神及倾向、社会的普遍要求、民族的精神与性格以及审美习惯和审美理想。同时，音乐作品的内涵往往是某种人生感受、体验、情感的高度概括和深化，并不表现这些情感、感受产生的原因、背景。因此，这些深化的情感状态就可以超越自身的历史具体性，具有一定的普遍性。尤其是其中的积极因素以及美的表

^① 转引自拉米什维里《音乐的哲学与演奏者的创造》，《国外音乐资料》第14辑第118页。

现形式就更具长久的审美价值，可以不受时空的限制，为不同时期、不同地区的人们欣赏。

透彻掌握钢琴艺术发展的历史，各种风格的创作特征，各个作曲家的思维方式，可最直接地领会到音乐的本质。钢琴艺术的发展经历了：巴洛克风格时期、维也纳古典风格时期、浪漫主义风格时期、印象主义风格时期，20世纪现代音乐风格时期。某位作曲家的作品被定位在某个时代的某种风格中是有一定根据的，因为我们总是可以或多或少地从每一部作品中看到某种风格经典化了的特征，也就是风格中的“精髓”。比如：平衡、典雅、自然是古典风格的精髓；而浪漫风格则注重色彩，并含有许多主观情感因素。对于演奏者而言，掌握不同时期、不同风格的作品，需要相应地作出不同处理。

复调性是巴洛克钢琴音乐的重要特点，尽管每位作曲家复调性的程度不同，但不论演奏巴洛克时期哪一位作曲家的作品，严格的复调训练都是基础的基础。复调音乐由几个并行不悖的线条构成，一般不分主次。即使有突出，也仍保持几个声部的独立进行。在大多数巴赫的作品中，自由声部中暗藏着富有情感化的乐句。不容置疑，主题是集中的，凝练的，在短小精巧的乐句中包藏着最丰富的对比与信息量。因此，在演奏巴洛克风格的作品，尤其是巴赫的作品时，不宜孤立的强调其中某一个因素。而要致力于尽可能地解释每一个细节中有意义的方面。在他的作品中，除极少例外，巴赫几乎不在手稿上注明乐曲的速度、力度、表情等等记号。演奏家由此获得极大的自由，允许在总体风格的范畴内，作出种种创造性的解释。总之，演奏巴洛克音乐，应当树立起“使每个音符、每个线条都歌唱”的基本概念。要使每个声音典雅高贵，置于小心的控制之下；又使每个声音清晰连贯，纳入延绵的呼吸之中。

而弹奏古典时期海顿、莫扎特的作品时，个人感情应稍微收敛，触键以清新细腻为主，音乐充溢着健康、明快、幽默、热情和乐观的气氛；音乐语言通俗易懂，朴素亲切，不乏深邃的感情，力求营造一种彬彬有礼又不张扬的整体效果，这样就十分符合人

们对古典音乐的欣赏习惯。正像莫扎特 1781 年 9 月给他父亲的信中所说：“因为感情——无论是否激烈——永远不可以令人厌恶的方式表现，所以即使在最惊心动魄的场面中，音乐也永远不能引起耳朵的反感，而仍应当令人入迷，换句话说，要始终成为音乐”^①。这就是莫扎特的音乐。

浪漫主义时期的音乐家们，更多地挖掘和发挥音乐更多方面的表现性能，在形式上无拘无束，从题材到具体表现手法都有革新。在曲调、节奏、和声等方面，都对古典主义音乐作了突破性发展。在旋律上，更富于歌唱性和抒情性，认为优美的长串旋律线条，比主题合乎逻辑的严格发展更重要。浪漫主义音乐带有强烈主观倾向的情感主义，所推崇的是个人情感最大限度的释放，所以作品更注重表情变化，因而大量使用术语，例如：Pastorale（田园的），Furioso（狂怒的），Garbato（优美的），Nobile（高贵的）等等。在这一时期，诞生了众多伟大的音乐家，德国作曲家门德尔松和舒曼是浪漫时期的中心人物。门德尔松开辟独立的标题性交响曲的天地，创立了《无词歌》的形式，这是浪漫主义标题性、歌曲性器乐小品的代表作。舒曼的音乐语言比较主观，富有诗意和抒情性，虽具有随意性，但结构工整，节奏和织体的处理大胆而新颖。在他的作品中，一切都化成了纯粹的情感，没有任何装饰布景，这些决定了他的音乐创作风格以及音乐评论中的情感美学特征。人们称舒曼是“诗人音乐家”。

因此，钢琴演奏者一方面要尊重作品的历史个性，置身到创造作品的时代和文化里去，研究该时代的审美意识特点、思想潮流发展的趋向，音乐创作的风格和特点，从而把握这一时代的历史个性和特殊的风貌及其在作品中的体现。然后通过自己的再创造，鲜明、准确地把它表现出来。真正的艺术家都力求从历史的角度来把握作品的风格，力求忠实地再现作品的历史风貌。艾涅斯库就谈到：“我觉得，如果我在演奏巴赫的一部奏鸣曲时，不置身于 18 世纪……那么我恐怕就不能很好地把作品表达出来”^②。

① 萨姆·摩根斯坦编《作曲家论音乐》，第 132 页。

② 艾涅斯库《小提琴，当我们受你支配的时候》，音乐译文，1959 年第 4 期，第 40 页。

另一方面，演奏者要以自己时代的观点来研究作品的内涵，要拂去历史的尘埃。要站在更高的角度去发展作品存在的进步、积极因素和审美价值。以当代的审美观来研究、认识作品，挖掘新意，丰富作品的表现，使形式美的特点更鲜明，更有感染力，展现前人未曾注意到的美的因素。

杰出的演奏家通过对不同时期、不同作曲家的不同风格作品的研究和探索，了解作曲家创作的背景，可以使演奏内涵不断升华，甚至使作曲家没有明确意识到的积极因素、美的因素得到发挥，提高了演奏的审美价值。钢琴家希夫的老师迈考姆就极力主张他学习更多有关风格的知识，并且阅读一些文字资料如：C. P. E 巴赫、匡茨、基恩贝格的著作。迈考姆说：“你要把它当作巴赫的课题来研究。对演奏者来说，巴赫是一位慷慨大方的作曲家，同后来的作曲家相比较，他给了我们更多的自由。在贝多芬时期乐谱已经写出了很多的力度、分句和踏板标记。而巴赫除了音符什么也没给我们留下，所以作为演奏者，你既有责任同时又有很大自由”^①。

上述的这些积累为我们的演奏提供了多种清晰、合理的音响表达方式，它不仅能够在演奏需要的时候为准确地表达作品的内涵提供合理的依据，并可能在演奏者的身心与作曲家的情感表现达到高度共鸣，在内心激情四溢的时机随时跳出极富创造性的表达方式。这种极富创造性的表达方式就是建立在积累之上的灵感闪现。

3.2.3 对提高其它多方面修养的积累

就是应该广泛涉猎其它姊妹艺术，注重对哲学、文学、历史、数学等等各种知识的积累和修养以及对生活实践的体验；同时，还要多听别人成功的演奏，细致地体会音乐作品的时代风格和个性特点。

广泛的涉猎其它姊妹艺术，注重对哲学、文学、历史、数学等等各种知识的积累和修养以及对生活实践的体验，将会为我们创造性的钢琴演奏提供一种情感体验的积累。钢琴演奏最终的目的

^① 转引自谢颖编著《20世纪钢琴大师》，第308页。

是表达人类的情感体验，优秀的艺术作品在情感的表达中具有清晰的轮廓、鲜明的脉络以及一定的逻辑性。演奏者只有在深刻理解作曲家创作的情感动机和情感体验之后才有可能抓住其本质，作出合理的诠释。试想一个少有社会经历，内心情感平淡，体验不到作曲家创作意图的钢琴演奏者是不可能找到灵感的。钢琴家吉列尔斯在经过第二次世界大战的战争炼狱的洗礼后，其演奏艺术也随之上升到了一个崭新的境界，从早先偏重纯粹的技术展示转化为力度与诗情的相辅相成，在表面厚实强悍的展开中呈现出音乐的深度与质感，同时闪耀出人性的丰富和透人肺腑的情感光芒。那么，广泛涉猎其它姊妹艺术和注重各种知识的积累和修养为丰富我们的内心情感体验提供了一个良好的平台。每个艺术家的生活经历和情感历程都不一样，我们也不可能重新体验他们的情感经历，但是，通过他们的艺术作品可以对他们的情感世界进行了解、感受、体验。一方面可以作为直接情感体验的补充，另一方面作品集中展现的人类各种情感的典型状态，又可以强化、深化我们从生活中获得的情感体验。

活跃在当代世界钢琴乐坛的钢琴家李云迪，朗朗在少年时代就因出色的演奏受到人们的喜爱，他们虽然谈不上有丰富的人生阅历，但能把高深的作品表现得淋漓尽致，这就是他们长期积累的丰富的情感体验在音乐中的充分释放。一位外国评委在听李云迪弹了李斯特的《奏鸣曲》之后惊讶地说：“他才17岁，但好像这首曲子里所要表现的一切：人生、爱情、死亡……他都理解了。”“他这么年轻，好像是上帝教给了他一切”^①！李云迪在后来的访谈中说：“我看了李斯特的传记，还听了几乎全部的李斯特的作品，这对我掌握李斯特的风格、声音有很大的帮助”^②。朗朗谈到自己学习的体会时说：“我觉得弹琴和文学其实是很有关系的。如果心里没感觉，别人就不能从你的演奏里感到一个point（质点），相反，从文学里你可以懂得你所没有经历过的东西，听众就会感到你的演奏不同凡响。我现在还喜欢看画，比如莫奈、凡

① 鲍慧芬著《鲍慧芬倾听同行中外钢琴家访谈录》，第325页。

② 同上。

高的画，还读唐、宋的诗词。盛唐时候的诗里有一种自豪感；而宋代相反，诗词里总是充满了忧虑。这种感觉在音乐里有时更能‘抓住’人，在人心里引起共鸣。音乐是‘流质’的，但要‘捏住’它、‘框住’它，就要靠自身各方面的修养了”^①。

音乐作为艺术形式中最抽象的门类，本身充满着“数”。钢琴作品中离不开复调、对位、和声、曲式，这些都是以“数”作为其存在的基础。和声的和谐程度与紧张度的大小也有着深刻的“数”的背景。比如巴赫，他常常是用1-4、2-3的和声连接，有时可以用数学公式、几何图形来表示。钢琴演奏者如果对“数”与音乐的关系有着透彻的了解，将有助于处理和揭示音乐内部固有的，音与音之间的和谐、对称、比例、从属、排斥等等相互关系。这对于我们深刻挖掘作品的美、准确地表达作品的内涵会产生很大的帮助。

音乐还充满着哲学层次的抽象与升华。音乐作品本身具有哲学内容。许多作曲大师把追求宇宙的和谐与结构的奥秘作为其音乐作品的主题。贝多芬的晚期奏鸣曲，李斯特的《b小调钢琴奏鸣曲》，斯克里亚宾的后期奏鸣曲，都具有这样的哲学品格。约·塞·巴赫更是创造了他本人的以和谐与不和谐的辩证关系为基础的音乐哲学世界。《平均律钢琴曲集》与《赋格的艺术》的哲学意义得到了广泛的重视。音乐的构成中也充满着辩证关系。阴与阳，两个对立物的互相对比，互相排斥，互相渗透，互相依存，互相转化，充满着构成音乐的全部参数。音位的高与低，音量的大与小，音色的清与浊，速度的快与慢，织体的疏迷与密，时值的长与短，结构的异与同，等等，都是演奏者考虑乐曲的处理、布局、诠释的依据。这就要求钢琴演奏者用哲学的头脑去思考音乐中的每一个细节。不少人弹不好琴就是因为对钢琴演奏中的一些问题缺乏辩证的理解。例如由于片面强调“高抬指”而流于手指与键盘关系不密切、音色粗糙单一；由于片面强调“放松”而使手指或手腕疲软，缺乏弹性与支撑，等等弊病。只有从哲学高度对钢琴演奏进行从细节到整体的系统的研究和剖析，才能更好地帮助我们

^① 《钢琴艺术》，2002年第9期第6页。

把握其本质，提高审美标准，从而找到合理和新颖的表现方式。当我们的自身修养和知识积累愈加丰富的时候，我们的演奏就有可能从新的角度去审视作品，灵感也就会闪现其中。

经常聆听别人成功的演奏也会强化自己的再创作意识，并激发出灵感。当作曲家把一度创作的成果写成乐谱时，这个用乐谱记录下来的作品就成为一种供人们研究、认识、表演的客体。各个国家的表演艺术家也以其特具个性的再创造为欣赏者提供丰富的范本。这些研究及表演形成了对作品的社会占有形式、因袭的评价及表演的传统。成功的演奏为我们进行二度创作提供了大量的可资参考、借鉴的素材。当然，演奏者在对某一作品进行二度创作时，既要认真研究前人的成果，吸取其精华，分析其限制，还要不受前人、他人的约束，以先进的审美观寻找自己创造的新角度，挖掘再创造的新的可能性，并结合自身的素质、才能、条件、修养及独特的审美感受方式、表现方法，扬长避短地发挥自己的创造力，形成自己的风格。李云迪在访谈中就谈到自己在这方面的感受：“我能从每一次比赛中获得新的感受和收获。在比赛中听了别人弹，自己又会有了新的追求，对好的演奏，自己总想去学习、模仿，从‘琢磨’别人中也就提高了自己”^①。正是这种精益求精、不断求新，在艺术追求上永无止境的学习品质加速了李云迪成为世界级钢琴家的步伐。也正是这种品质加速了演奏灵感的到来。美国著名钢琴教育家马丁·凯宁说：“当然，你听得越多，心里的音乐也会越丰富，才会不断有再创造的灵感”。

3.3 在不寻常思索中反常得之

灵感实际上是平时刻苦研究的过程在思维上的一种突破和飞跃。人的思维长期束缚在规则与框框之中，若不是有意识地激发想象力，就会使想象力减退以致萎缩，在这种情况下，创作中的灵感是不会出现的；反之，注意积累、突破、重组三个阶段的培养与训练，在常规思维的基础上敢于非常规思维，充分发挥演奏者的能动性和创造力，经常有意识地激发想象力，突破常规的思

^① 鲍慧芬著《鲍慧芬倾听同行中外钢琴家访谈录》，第327页。

思维方式，大脑的思维就会形成积极、活跃的状态，想象力就会在这种状态下积极、活跃起来。在这种情况下，创作中就会比较容易形成灵感勃发的状态。钢琴的演奏是多层次、多角度的心理和生理活动，例如思维认知、动作规则、综合协调等层次。各个环节既相互独立，又相互作用，演奏者在这些不同层面和不同角度所反映的心理和生理活动的质量差异，直接影响到灵感的产生。

享誉全球的“钢琴泰斗”霍罗维茨在全世界拥有无数的崇拜者，人们对他的赞誉不仅仅是他技巧的高超，更因为在他高超技巧下所蕴涵的强烈情感和艺术灵性，对音乐作品进行个性化的，迸溅出“心灵的”、“活的火花”的演绎。在演奏中，他强调个人的理想表现，追求标新立异，敢于突破常规思维，从不受任何即定的规范所限制。他有一句名言：“贝多芬和其他作曲家的作品一样也可以加以改进，他们的乐谱又不是《圣经》，音乐不是在音符的下面而是在音符的后面”^①。作为一位熟知艺术本质的音乐家，霍罗维茨喜欢改动他所弹奏的所有作品，常常改变乐谱所标的重音，而且在公认的一些著名乐句的传统诠释上，别出心裁地找出其支声部加以强调，让自己的个性得以更富丽堂皇的展示。他可以使肖邦的《葬礼进行曲》中的送葬行列停顿下来，用沉重的强音来表达呆立人群头上的轰鸣；他可以把舒曼抒情的《梦幻曲》处理得充满紧张而不安；他还可以把穆索尔斯基《展览会上的图画》中一瘸一拐的侏儒形象用强音敲击成巨人，能用极快的音型把慢悠悠的牛车表现成古罗马军团在行进。而对他这种处理的非议，霍罗维茨的回答极为简单：“我觉得一切都要考虑情感的需要，如果不是情感的需要，那我决不使速度加快或放慢”。他把这称作“伟大的手法”，并说：“我告诉你们，我在铤而走险。当我有一个错音时，你一定会发现，如果你要求我弹奏的所有音符不带有我特有的音色和力度的话，那我一个错音也不会有。要敢想敢做、标新立异，永远不要去模仿别人，不要撑着拐杖去演奏”^②。霍罗维茨作为一位熟知艺术本质的音乐家，敢于打破常

① 转引自谢颖编著《20世纪钢琴大师》，第76页。

② 同上，第76-77页。

思维方式，大脑的思维就会形成积极、活跃的状态，想象力就会在这种状态下积极、活跃起来。在这种情况下，创作中就会比较容易形成灵感勃发的状态。钢琴的演奏是多层次、多角度的心理和生理活动，例如思维认知、动作规则、综合协调等层次。各个环节既相互独立，又相互作用，演奏者在这些不同层面和不同角度所反映的心理和生理活动的质量差异，直接影响到灵感的产生。

享誉全球的“钢琴泰斗”霍罗维茨在全世界拥有无数的崇拜者，人们对他的赞誉不仅仅是他技巧的高超，更因为在他高超技巧下所蕴涵的强烈情感和艺术灵性，对音乐作品进行个性化的，迸溅出“心灵的”、“活的火花”的演绎。在演奏中，他强调个人的理想表现，追求标新立异，敢于突破常规思维，从不受任何即定的规范所限制。他有一句名言：“贝多芬和其他作曲家的作品一样也可以加以改进，他们的乐谱又不是《圣经》，音乐不是在音符的下面而是在音符的后面”^①。作为一位熟知艺术本质的音乐家，霍罗维茨喜欢改动他所弹奏的所有作品，常常改变乐谱所标的重音，而且在公认的一些著名乐句的传统诠释上，别出心裁地找出其支声部加以强调，让自己的个性得以更富丽堂皇的展示。他可以使肖邦的《葬礼进行曲》中的送葬行列停顿下来，用沉重的强音来表达呆立人群头上的轰鸣；他可以把舒曼抒情的《梦幻曲》处理得充满紧张而不安；他还可以把穆索尔斯基《展览会上的图画》中一瘸一拐的侏儒形象用强音敲击成巨人，能用极快的音型把慢悠悠的牛车表现成古罗马军团在行进。而对他这种处理的非议，霍罗维茨的回答极为简单：“我觉得一切都要考虑情感的需要，如果不是情感的需要，那我决不使速度加快或放慢”。他把这称作“伟大的手法”，并说：“我告诉你们，我在铤而走险。当我有一个错音时，你一定会发现，如果你要求我弹奏的所有音符不带有我特有的音色和力度的话，那我一个错音也不会有。要敢想敢做、标新立异，永远不要去模仿别人，不要撑着拐杖去演奏”^②。霍罗维茨作为一位熟知艺术本质的音乐家，敢于打破常

① 转引自谢颖编著《20世纪钢琴大师》，第76页。

② 同上，第76-77页。

人终生难忘的音乐所赐予的最大的欢乐，这也就是钢琴家在钢琴演奏中的灵感带给我们的最大的欢乐。有些人一辈子都在学习如何使用踏板，这是高等钢琴教育的较为困难的领域。当然，可以确定一些使用踏板的基本规则，演奏者必须仔细地加以研究，但是同时，为了得到某些不寻常的、迷人的色彩，还可以巧妙地违反这些规律。我们所说的规则，就是一系列在我们音乐理智的知觉范围内的一定的原则，然而我们不应当做程式化的俘虏。要知道一切伟大的作曲家和演奏家都是在那个被他们破坏的程式的废墟上建造新的大厦的。创造比模仿不知要美妙多少。

吉列尔斯早年在敖德萨音乐学院跟随特卡奇接受了严谨而稍显单一的技巧训练，后来钢琴教育家涅高兹告诉吉列尔斯：“从技巧上说，你已习惯靠走捷径来达到目的，但现在你需要试着学习用各种相反的方式去解决问题”^①。在涅高兹悉心而严格的调教下，吉列尔斯的弹奏技艺开始有了新的突破和发展。音乐评论家说：“如果说吉列尔斯的手腕力度的出色控制、手指触键的明确清晰得益于特卡奇的指教，那么能够自如地运用多种技巧来演绎不同风格的作品、合理地表达丰富多变的音响色彩和音色对比，则无疑体现了涅高兹的教学成果”^②。人们称吉列尔斯为俄罗斯钢琴乐派的当代传人，他那“钢铁般的触键”势如破竹、对作品意境的深邃处理和炽热如火山喷发般的爆发力，处处暗示着灵感的闪现，这也是他独具魅力的个性所在。杰出的表演者一方面运用感情、想象、理解等心理因素逐步趋向客体，力求准确、深入、形神兼备地对作品进行再创造。另一方面由于他们在审美意识、审美趣味及性格气质方面具有各自独特的方式。正是这种独具个性的审美感受以独特的表现手法传达出来，便形成了演奏艺术丰富的个性特点。这种在审美意识、审美趣味及性格气质方面的独特的方式也得益于一种大胆的非常规思维。

在钢琴演奏和学习的过程中，要敢于突破常规思维还有另外一层含义，就是要培养从多层次、多角度思考的习惯。即从多个

① 转引自谢颖编著《20世纪钢琴大师》，第108页。

② 同上，第109页。

层面思考和处理问题。例如“断奏”是钢琴演奏中一个最基础而又一直被人们在教学中不停研讨的训练和演奏方法。在“断奏”的训练方法上，我们就应该把握好多个层面的思维能力。首先从思维的角度上，我们就可以分为动作形式的规则标准、动作用力的逻辑关系、动作作用点的基本过程等层面；其次，从动作行为的角度上，我们要通过实践理解手腕用力提起的感觉和手指放松的感觉，这种用力与放松的感觉往往无法用语言来表达，需要以感觉思维方式来把握尺度，其实，这种尺度就是思维活动，它着重在实践的行为活动中；最后，就是综合过程。综合可以是局部思维过程的综合，如意象思维，就是一种以信号为标准的综合思维，在钢琴演奏中，当我们一看到乐谱，立刻就能反映出一串思维活动过程，就是思维的综合。也可以是动作综合，这好比人走路一样，尽管人们都知道走路时抬腿用力，落腿放松，但人们决不会经过思考之后才走路，而是自然地把这种用力与放松感觉综合起来，这就说明了动作规则的综合能力。只有多层次、多角度地思考和剖析“断奏”的弹奏要点，才能科学地掌握这一演奏方法，才能在演奏中随心所用。所以，培养在演奏技法、情感表达、音乐表现上进行多层次、多角度的思考将会加速演奏中灵感的激发。

3.4在卸重时刻轻而得之

演奏者的精神状态要松紧适度，张弛协调。灵感，有时不一定出现在紧张的寻觅阶段，却出现在高度紧张之后的松弛阶段。此时，演奏者虽然不在演奏的状态，但在这个阶段能够为演奏者灵感的出现提供良好的心理和生理上的准备。这正是大脑皮层的兴奋过程与抑制相互诱导的规律在起作用。兴奋与抑制是大脑神经活动的两个基本过程，当大脑皮层上一定部位发生兴奋时就会产生负诱导，同时在它的周围部位引起抑制。这种抑制作用，限制了兴奋过程的扩散，也会抑制了思路外围部位的激活。而当这种紧张思索的兴奋中心区域在休息时就可以使原来兴奋部位周围的神经元处于兴奋状态，形成新的优势兴奋中心，从而调动了循轨思维外围的潜在能量和积累，形成新的联系与突破。这种卸重

状态其实也就是本文在第一章中所阐述的一种搁置状态。

人们在进行过量思考、思路进入僵局状态后，可以把要解决的问题暂时放一放，使大脑放松放松，也可以从事其它性质的活动，或者改换一下环境，缓冲一下紧张思考，使大脑不再受压抑，以促使头脑中的潜意识积极活动，保持宁静的心理状态和良好的情绪状态。在这种状态下，头脑中已形成的潜意识信息一旦遇到相关的刺激，常会自然地产生“一闪念”（或顿悟）。焦虑不安、悲观失望、情绪波动较大都会妨碍创作中的创造性发挥，使灵感难以产生。青年钢琴家郎郎在多次的访谈中谈到灵感，他称自己在繁忙而紧张的钢琴演奏会之后会经常走进大自然中放松大脑，或者做做运动、或在小河边找寻灵感。其实这种休息的方式是一种积极的方式，他不仅让身心得到调整，它还可以将大脑中在前一段时间大量的繁杂、紊乱的信息进行重新排列、组合，并可能构成新的联系。许多有经验的艺术家都清楚一点，他们注意自己身心的调节，做到张弛有度，虽然表面上在放松地休息、可没获答案的那颗心却始终留着神。让人惊奇的是，音乐史上有不少的优秀作品来源于作者的梦境中。如海顿、莫扎特、瓦格纳、塔尔蒂尼、柏辽兹、斯特拉文斯基等人的一些创作都是在梦的启发下获得创作灵感的，这也说明了灵感会在人们处于休息状态时造访。处在梦境中的状态在我们一般看来是一种休息状态，此时，在白天活跃的显意识处于抑制状态，而在白天被大脑皮层所抑制的少数细胞在梦境中活跃起来（潜意识活动），并在潜意识兴奋时可能突破白天的思维模式。同时，梦的产生摆脱了意识强有力的控制，会更灵活，善于变化，对于情感的细微差别有极为敏锐的感应，想象的形态更新奇、创造的形象更独特。当梦中出现的听觉形象或情感状态以有序、独特的运动形态出现，又符合钢琴演奏者的表达和创作需求，就会成为其创作的灵感。

所以，我们在长期思考和处理某个问题和事情久不能解的时候，不妨可以退一步，暂时放一放。常言道：退一步海阔天空。灵感说不定就会在这个时机出现。

以上论述了灵感在钢琴演奏中的四种激发途径：在有意追求

中无意得之；在长期积累中偶尔得之；在不寻常思索中反常得之；在卸重时刻轻而得之。这四种激发途径并不是孤立的，我们应该结合这四种途径辩证地看待。它们彼此相互联系，相互渗透，又相互作用，时而矛盾，时而统一。要辩证的看待只有很好的理解灵感的性质、特征、产生的条件以及产生的机制和作用，并较好地结合激发灵感的四种途径，努力在实践中不断尝试。相信灵感会在你执着呼唤它的时候如期而至，并将会在你的钢琴演奏中展现出耀眼的光芒。

结 语

灵感是神奇的，是迷人的。钢琴艺术是神圣的，多少人为它在一生中执着追求，钢琴演奏中出现的灵感闪耀着动人的火花让人沉醉而痴迷。当人们认识到这一点后，灵感与钢琴艺术开始结下了深厚的缘份。历史发展到今天，灵感的神秘面纱已在这个科技高度发达的社会被人们逐渐揭开，人们不再回避这个话题，开始正视它，开始对灵感有了更多的研究和了解，并介入到包括音乐在内的各个领域。那么在此之前，我们首先要解决的问题是：如何正确地对待钢琴演奏中的灵感。

对待灵感历来有两种错误的观点，一种是把灵感神秘化，认为灵感是神赐的天赋才能，而且只有少数超人获得。柏拉图认为诗人并非借助自己的力量，而是由神灵凭附着来向人说话。在作曲家中也有对自己的创造灵感作出神秘解释的，如海顿曾经说他的清唱剧《创世纪》有一部分是“来自天上”的。现代某些西方学者还把灵感和梦境、幻觉、错觉、精神错乱联系在一起，甚至有人想用某些药物来人为地刺激创造性想象，寻求灵感的出现。这和我国古代相传的唐代诗人王勃是靠喝墨水才引出灵感的谬说颇为相似。这种观点的产生是因为灵感出现的随机性给灵感抹上了一层神秘的色彩，因而使得人们在研究它时常常陷入到不可知论中。另一种观点是否定创作中的灵感，认为灵感只不过是唯心主义的谬说。这种观点在我们过去的理论研究工作中有一定的影响，致使我们长期对灵感这种在创造性劳动中出现的心理现象很少问津，更谈不上从理论上对之做出科学的分析和解释。

把灵感神秘化和否定灵感都是错误的，因为它们都不符合创作心理实际。我们认为灵感是存在的。并进一步认为钢琴演奏中的灵感产生于演奏者（创造者）长期艰苦的创造性劳动过程中。灵感在钢琴演奏中的主要功用在于引发创造能力和把以往的艺术经验付诸实践。所以灵感貌似神秘，但它却有深刻的现实基础。灵感虽然具有突发性的创造力，但它却牢牢地依赖于创造者以往

的艺术经验。应该指出，虽然灵感在创作中具有决定性作用，但这并不意味着凡灵感都是正确的、只要抓住它就可以取得创造性成果。实际上，无价值的灵感也可能不会比成功的少，只不过人们事后追忆的往往是一些成功的例子而已。所以，我们应该对钢琴演奏中的灵感有一个正确的认识，以便能正确地掌握规律，并帮助我们有意识地创造条件，激发灵感的产生。

本文在结合音乐心理学、音乐美学、音乐表演学等学科的基础上，借鉴和吸纳前人的研究成果进行综合思考研究，主要运用逻辑思辩，实例论证的方法来撰写这篇论文。文章阐述了灵感的定义、特征、类型、产生的条件和机制，挖掘了灵感在钢琴演奏中的作用，重墨归纳了灵感在钢琴演奏中的激发途径。需要指出的是，文章在努力做的研究只是为灵感在钢琴演奏中的出现创造更多的可能性、条件和机遇。作者认为，要深刻挖掘出灵感在钢琴演奏中的作用与激发途径，让人们清楚地认识到灵感的重要性和具有现实可操作性，就作者自身的学识水平和目前的研究是远远不够的。而且还有一些课题是目前作者自身感到困扰和今后需要继续努力探索的，诸如：如何将灵感带来的钢琴演奏的提高和升华长久保持？如何及时捕捉、归纳、记忆、稳住钢琴演奏中的灵感？灵感产生有没有质量上的差异，究竟有多大的差异？等等问题。作者希望能通过本文，能对灵感在钢琴艺术领域的研究做了一个有意义的尝试并为今后的后续研究打下良好的基础；希望有助于灵感这一理论体系的建构和完善，澄清一些关于在灵感理论认识上的误区；希望有助于为灵感在钢琴演奏中的相关研究提供一个新的平台。并籍这篇文章“抛砖引玉”，引起钢琴学术界乃至艺术界之士对这一具有很强理论价值和实践意义的课题的广泛关注和研究。