

文艺心理学论稿

WENYIXINLIXUELUNGAO

金开诚



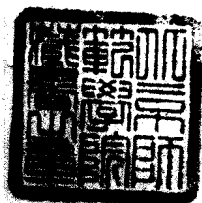
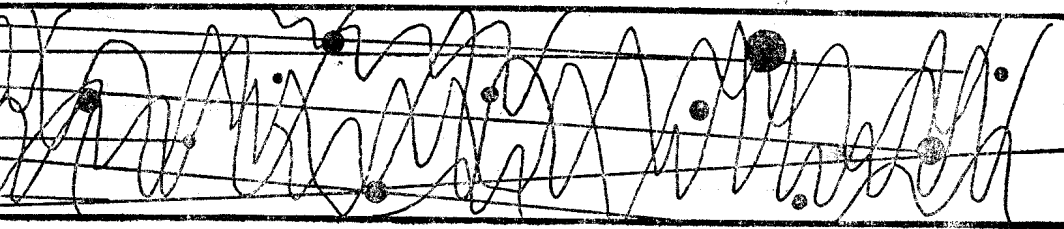
文艺美学丛书

北京大学出版社

10/43

文艺心理学论稿

金开诚 著



北京大学出版社

首都师范大学图书馆



20863949

文艺心理学论稿

北京大学出版社出版

(北京大学校内)

新华书店北京发行所发行

北京印刷三厂印刷

850×1168毫米 32开本 9.5印张 232千字

1982年4月第一版 1982年4月第一次印刷

印数：1—40,000册

统一书号：10209·19

定价：1.20元

致青年读者

一九八〇年暑假以后，我在北京大学中文系开设了《文艺心理学》选修课。一年来，收到许多青年同志的来信。这使我很感动，也很不安；但写回信又限于时间不能详谈。所以现在乘本书出版之机，向同志们谈谈写信时想说而未及说的话。又因为谈的内容多半是学习方法问题，所以或许也可供更多的青年同志参考。

同志们来信都希望得到《文艺心理学》讲义，但讲义在当时并未印发，所以现在用这本书来代替。我的讲稿本来有五部分，即《反映论篇》、《表象篇》、《思维篇》、《情感篇》和《欣赏心理篇》。由于整理全稿花时间太多，会影响其它教学任务，现在就采用一篇篇文章的形式出版。其中《表象》、《思维》、《情感》三篇的内容基本上都已收入；《反映论》和《欣赏心理》二篇则只收了一部分。另外又收了几篇开课以前所写的文章，它们的内容也或多或少是与文艺心理学有关系的。至于四篇书法论文则是附录性质，附录的原因，一方面是其中三篇也包含着一点文艺心理学的内容；另一方面是因为我想把粉碎“四人帮”以后所写的较长的文章集在一起，借以检视自己为社会主义现代化建设所作的一点微薄努力。

我为什么要突出《表象》、《思维》、《情感》三部分呢？这是因为我根据自己对文艺创作和欣赏的粗浅认识，特别是根据我对心理学所阐明的大脑是一个整体、其两半球的活动彼此制约调节的理解，坚信文学艺术创作只能是在反映客观世界的基础上实现了形象、理性、情感三者的统一，而不能把其中任何一个因素绝对化。这才符合文艺创作心理活动过程的实际情况。但是，世界上也有其它创造活动是需要形象、理性、情感三者并用的，

那么文艺创作的心理活动究竟有什么与众不同的特点呢？在我看来，特点就在于文艺创作中的“自觉表象运动”占有突出的地位，它在自觉性、深广度和普遍性上都远远超过了其它创造活动所可能出现的表象活动。而且文艺创作中的“自觉表象运动”是遵循美的法则来进行的，它的直接结果就是创造出典型的艺术形象，这也与其它创造活动中的表象活动很不相同。

然而文艺创作中的“自觉表象运动”不论多么突出，多么特殊，却决不是孤立的心理活动，它是始终和抽象思维、情感活动融铸在一起的。当然我在具体论述的时候，还是只能采用分析的方法：先讲表象的运动；再讲它如何受到抽象思维的指导、配合、制约与渗透；然后再讲情感与认识的关系，主要也就是情感活动对表象运动和抽象思维的依存。这样使它们有机结合在一起。

以上是讲了《表象》、《思维》、《情感》三篇的一个脉络，也许有助于同志们了解本书中的一些篇章。不过书中的论述都不成熟，只供同志们参考。我现在写这篇《致青年读者》，主要也不是为了解释书中的内容；而是因为看了许多青年同志的来信，心里很感动。他们多么渴望学习与创造，但却有种种困难。为此我不敢自外，愿就学习方法问题讲一些心里话，主要是说在条件不足的情况下，怎样进行学习和研究。

我首先要说，前辈学者和当代专家所教给人们的方法都是他们自己的成功经验的总结，是行之有效的，同志们应该尽量按照他们所说的去做，在此前提下，再拿我的门外之谈作为参考。

我所要说的意思集中到一点，就是依靠自己，自力更生。当然，客观条件是重要的，我们都要努力去争取和创造较好的条件。但是这在很大程度上是不以个人意志为转移的，诸如工作岗位、图书资料、指导力量等等，都不是说改变就能改变的。在我看来，个人意志能起较大作用的是在自己身上挖掘潜力，舍得呕心沥血。人们常说“有一分热，发一分光”，为了“发一分光”，我们应该甘愿燃烧自己的血液，也不去偷取别人的一滴汽油。

燃烧血液所发的光尽管微弱，但它毕竟是从我们自己身上发出来的。这样就会因感到自己在为国家和人民尽力而在心中产生幸福之感。

那么具体说来究竟怎样做呢？

第一、吃透基本原理，运用基本原理。

我想，一个有志于学习的人，无论感到图书资料多么不足，要找一些讲述基本原理的书总还是比较容易的；有的同志可能认为基本原理懂了就算，还能怎样呢？其实要讲到真正的学习和创造，在吃透基本原理、运用基本原理上还是很有可为的。我们看报刊杂志上有些好文章，其中所用的基本原理是人所共知的，但因为作者理解透彻，用得灵活，所以往往能讲出一些新意，使人受到启发。在这方面，我自己也有一点体会。很久以前，我就想用心理学的原理来解释文艺创作、文艺欣赏中的一些事情。但在很长一段时期中，我却找不到把二者结合起来的有效方法。我总以为这是由于我在心理学上知识太少的缘故，所以读书一味贪多求快，结果是在杂乱的知识中总找不到一条主线，只觉得可以结合的地方倒不少，但星星点点连不成一片。直到六十年代前期，我集中心思学习了曹日昌先生主编的《普通心理学》，情况才有了变化。我认为这是一本很有益于人的著作，具有态度谨严、内容实在、持论通达、平易近人等优点。我由于学习此书，而在掌握基本原理上真正有了一点进步，因而也就比较能够加以运用。每当我想起当年的情况，我心里总是把曹日昌先生以及该书的其他编者当作我在心理学上的真正老师。我说这些话，并不是让青年同志不要博览群书，而是说在图书资料不足的情况下，真正读通一部讲述基本原理的书，还是很能得益的。就算具有博览群书的条件，也要注意形成一条主心骨；就象一棵树一样，先要有比较巩固的根与本，然后上面生出繁枝密叶来。

第二、对常见材料进行深入研究。

在资料考据工作中，对有关材料的广泛掌握是极其重要的，

真所谓“一步不到，一步不了”，有时候一条材料会关系到整个成果。所以这类研究工作没有充足的图书资料是难以进行的。相比之下，分析评论一类的工作，情况就有所不同。它往往可以因地制宜，根据能够找到的材料来进行研究。同志们可能会说，在那种人所共知的材料中，能发掘出什么新意来呢？情况并非如此。例如“春眠不觉晓，处处闻啼鸟，夜来风雨声，花落知多少”这首诗，几乎家喻户晓，然而是否有一篇文章真正把它的好处说出来了呢？好象还没有。就是别人研究过多少次的材料，也还可以再研究。不久以前，我在《北京晚报》上看到弓羽生同志写的一篇题为《熟知并非真知》的文章，觉得很有道理，尤其可供青年同志参考，现在摘引其中的两段：

“熟知并非真知”，这是德国哲学家黑格尔多次说过的一句名言。这句话曾经引起列宁的重视，在《哲学笔记》中作了摘录。黑格尔在《精神现象学》的序言中说：“熟知的东西所以不是真正知道了的东西，正因为它是熟知的。”这就是说，人们对于熟悉的东西，往往习以为常，不加深究，因而容易停留在表面现象的了解，对它的本质并没有真正深切的认识。

.....

科学技术上的创造发明，有一些也是从日常熟知的现象中有所发现、有所突破，经过长期的努力钻研，取得成就，从而在科学技术的发展史上作出贡献，把人们的认识推到一个新的高度。

当然，我的意思并不是说同志们用不着努力去占有材料，就算分析人们熟知的东西，也往往要运用广泛的知识。所以材料和知识总是越多越好。但如果寻找材料确实受到条件的限制，那么与其心里着急，怨天尤人，那就还不如对能够找到的材料先进行研究。虽然有时也难免研究出来的结果别人已经说过了，但由于你并非抄袭，所以至少也锻炼了思维的能力和运用基本原理的能力，从长远来看，这也是一种收获。

第三、建立联系，形成焦点。

大学者的学问好象一个大的蜘蛛网，环绕着中心占据一大片空间。初学的同志结不成这样一个大网，但可以结一个小网。就是说把自己的各种知识(包括从生活中得来的和从书本上得来的)联系起来；不要任其零散，干不成事。事实上各种知识本来就是互相联系的，只待人们用心去发现它。在建立联系的同时，还要形成一个焦点，使各种知识都来为它所用。这个焦点如果时时在心，那么在工作、生活、娱乐、休息等各种情况下，都可能有感于物，有悟于心，找到可为焦点服务的东西。许多人在看电视、看电影、看小说上要用不少时间，而对研究文学艺术的人来说，这恰恰可以成为一种学习。只要你始终想着那个焦点，那么电视、电影、小说中就有可与焦点联系起来的東西。蜘蛛之所以能随时捕获小虫，就因为它那个网是联系、结构得很好的；假如蜘蛛东吐一丝，西挂一缕，那么它到处爬动也并不会有什么收获。所以在学习上要做一个有心人，要善于触类旁通，以至于融会贯通。

第四、看为基础，想为主导，落实到写。

许多同志信中谈到学习上的困难，突出之点是一个图书资料问题，这当然是客观事实。但是我也从中看到，他们是把注意力完全集中在一个“看”字上了。“看”当然重要，它是学习的基础，没有看过什么书，没有多少知识，的确难以有所创造。但是学习中毕竟要以“想”为主导，“想”是脑力劳动的主要特征，有志于创造的人不仅不该把脑力劳动降为眼力劳动，而且也不该把智能(特别是包括想象力在内的创造思维)的全面发展限止在记忆力的片面使用上。前面讲了运用基本原理，深入研究常见材料，以及在各种知识之间建立联系，这些处处都离不开一个“想”字。不论对于学习条件较好或不好的人来说，“多思”都是十分重要的，而尤其对学习条件不好的同志来说，它更是在自己身上挖潜力的一种主要表现。所以我建议同志们，在勤奋看书的基础上，一定要牢牢树立“想为主导”的观念，并形成习惯。另外就

是要写。从许多青年同志的来信看，大都写作上还不够成熟，大学生也往往勤于看书，懒于动笔。这是片面的。“写”不是一个单纯的写作技术问题，而是智能的综合表现，它能使人在脑力劳动上得到全面而深刻的锻炼。有的人“看”了，也“想”了，但写出来就不是那么回事了。这就因为写作是思维深入化和周密化的过程，并不是简单地把“看”和“想”的结果记录下来。“落实到写”是学习和研究最终能否有成果的一个大关。这个大关不是等学好了再去闯，而是边学边闯，才能保证智能的全面提高。写作要高标准，严要求，不是想到什么写什么，而是以“写”促“想”，以“写”促“看”，力求准确与周密。“写”在脑力劳动中强度最大，同志们应当主动接受这种艰苦的训练。

学习方法就说这些。我要告诉同志们，照以上所说的方法去做，并不能成为学问家。所以我一开始就说同志们主要应吸取前辈学者、当代专家所传授的经验。我说的这一切，不过是一个“饿汉子”给其他“饿汉子”出的穷主意。因为有感于许多同志在条件不足的情况下仍渴望学习与创造，所以不怕貽笑大方，说了以上这些话，以表示我对广大有志青年的一点心意。我想，如果真能做到以上几点，大概总会有利于工作和学习，也总会有一点成果，特别是能够避免在生活上过于追求安逸，而始终保持你们那种学习、创造的热情。

1981年9月9日，于北京大学蔚秀园。

目 录

致青年读者	1
表象的特性及其在文学艺术创作中的作用	2
文学艺术创作中的自觉表象运动	
——兼论形象思维问题	11
一 自发的表象活动	11
二 自觉的表象运动	17
三 形象思维问题	39
抽象思维与自觉表象运动的关系	51
语言与形象	68
再谈语言与形象	83
文学艺术创作中的情感活动	93
一 前人对情感的作用论述举例	93
二 情感与认识的关系	96
三 文学艺术创作中的情感表现	118

表象的特性及其在文学艺术创作中的作用



所谓表象，就是在记忆中所保持的客观事物的形象。表象作为人的大脑反映客观事物的一种形态，它的最大特点就在于直接反映客观事物的形貌，具有形象性；而且它还可以保留在人的记忆之中。这种特点决定了它在艺术创作中必然要起到巨大的作用。因为一切艺术创作都要用艺术形象来感染人，而表现在创作中的艺术形象，乃是作者头脑中的经过了加工的表象的艺术外化。当然，作者头脑中的表象不过是客观事物的反映，它外化为艺术形象，归根到底也仍然是客观事物的反映。整个艺术创作的过程，不论是积累素材的阶段、构思的阶段以及工艺表现的阶段，始终离不开表象和自觉的表象运动。所以黑格尔在谈到艺术创作的想象时指出：“属于这种创造活动的首先是掌握现实及其形象的资禀和敏感，这种资禀和敏感通过常在注意的听觉和视觉，把现实世界的丰富多采的图形印入心灵里。此外，这种创造活动还要靠牢固的记忆力，能把这种多样图形的花花世界记住。”（《美学》第一卷 348 页，朱光潜译）这里所说的就是表象。艺术创作者从客观世界获得丰富多采而记忆牢固的表象，是进行艺术创作的前提。

为了进一步说明表象的特性及其在艺术创作中的作用，需要把表象同知觉（包括感觉，下同）、概念对比着来讲。表象同知觉的对比可以讲四点：

（一）表象和知觉相比，在反映客观事物的直接性和具有形

象性这一点上，它们是相同的。当然表象的形象性所具有的鲜明度不及知觉。例如人们到过长城，留下了关于长城的表象，这种表象的鲜明程度总不如直接面对长城所感知的形象。但是知觉只有在客观事物正处于人的感觉器官所及的范围之内时才得以产生；一旦客观事物脱离开人的感知范围，知觉也随即消失。例如关于长城的知觉总是随着游览结束而消失；而关于长城的表象却由于人类大脑的记忆功能而历久难忘。

表象与知觉的这种区别，使它们在艺术创作中可能发挥的作用大不相同。知觉在艺术创作中只能起到某种契机的作用，即当创作者面对某种客观事物，可能由当时的知觉引发某种创作的冲动或构思的启发；它却不能作为创作的素材被积累起来，因而也就无法直接进入创作的构思。有谁听说过为了积累素材而把长城搬回家去以便随时获得关于长城的知觉的？这显然不可能。但有的同志可能不服气，他反驳道：“长城不能往家里搬，难道画家不能搬到长城那里去，对着长城创作写生画吗？”这个反驳似乎很有力，但实际上还是无济于事。要知道当写生画作者抬头观看长城时，他固然能产生对长城的知觉；可是当他低下头来作画时，他所依据仍然主要是留在脑子里的长城表象，而非知觉了。

有人问，为什么说“主要是”，而不说“纯粹是”呢？这是因为考虑到在创作写生画这种特殊情况下，“视觉后象”也许能起一定的作用，而“后象”是属于知觉，与表象有别。但“视觉后象”在写生中绝不会起什么大作用，因为当画家的眼睛由长城景色落到画幅之上时，由于没有闭上眼睛，所以关于长城的“视觉后象”必然受到画幅的干扰而所剩无几了。所以“视觉后象”实际上也不能进入创作；只是为了保险起见，不妨说写生画所依据的主要是表象。

看来，世界上大概只有一种“艺术”可以直接把知觉作为素材并用以“构思”，这就是一般的照相。试看一群人带着照相机在风景区到处找景，一个说“这儿好，这儿好”，一个说“那儿

好，那儿好”，最后是两边各照一张。在这种情况下，大概是根据知觉来“构思”的；不过这也许不能称之为构思，因为事实是有感而无思。至于比较高级的摄影艺术，那就的确要构思，要在一定程度上撇开眼前景物，构想最终的艺术形象并力图使之得到完满的表现，因而同样贯彻了“意在笔先”的原理。

“意在笔先”是唐人张彦远在《历代名画记·论顾陆张吴用笔》中提出来的，说的是画，而其精神则适用于一切艺术创作。能否做到“意在笔先”，“笔”是否充分体现了“意”，这是区分艺术真伪的一个重要标志。关于这一点，应该学一学马克思在《资本论》中说过的一段名言：

在蜂房的建筑上，蜜蜂的本事还使许多以建筑师为业的人惭愧。但是，使最拙劣的建筑师和最巧妙的蜜蜂相比显得优越的，自始就是这个事实：建筑师在以蜂蜡构成蜂房以前，已经在他的头脑中把它构成。劳动过程结束时得到的结果，已经在劳动过程开始时，存在于劳动者的观念中，所以已经观念地存在着。

虽然这里说的不仅仅是艺术创作，但艺术创作作为一种特殊的创造性劳动当然必须具有鲜明的自觉意识，是大脑中的构思成果在外化过程中控制着有关的工艺制作（当然这并不意味着构思成果一成不变，在工艺制作阶段上，原来的构思也可能有所发展），而并非拿了有关的工艺制作材料在那里胡拼乱凑，炮制成啥样就啥样；即使胡拼乱凑也有歪打正着的时候，那也根本不反映创作者自觉创造艺术之美的能力。所以意大利伟大雕塑家密该朗基罗说：“画家作画，不是使手而是使脑。”当然更为全面的说法应该是“意在笔先”、“心手相应”，但他这话的精神仍然是可取的。

根据“意在笔先”的原理，可知表象在艺术创作中的巨大作用。因为只有它才是艺术家头脑中的“蜂蜡”，在逻辑思维的指导下，可以用它在头脑中构成“蜂房”，然后通过工艺表现外化为艺术的“蜂房”。

艺术构思用的是表象而非知觉，这一基本事实在人类的艺术创造中具有重大的意义。创造艺术形象的种种奥秘、法则与方法都是同这一基本事实相关的。

这里有必要说明，唯心主义的文艺心理学也强调表象在艺术创作中的巨大作用，然而他们把表象理解为“异乎知觉本象之心象”，是艺术家本身的个性感悟的产物。（参阅德国福尔倍著《造形美术》第一章，钱稻孙译）这就是错误的看法。因为表象只能通过知觉而获得，是知觉本象在人类记忆中的“留影”；离开了知觉对客观事物的直接反映，人的头脑不会自动产生任何表象；而艺术家之所以要对表象进行自觉加工，也无非是为了更加真实而完美地反映客观事物的形象和本质。

（二）表象和知觉相比，它所反映的客观事物形象不如知觉本象那样稳定。知觉不存在不稳定的问题，你看到一幢房屋，产生对房屋的知觉，这知觉可以随着感知程度的加深而加深，却谈不到稳定不稳定。它是红墙灰顶，那就是红墙灰顶；它是一门二窗，那就是一门二窗，作为知觉的本象都无法改变。也许开头未感知这房屋究竟是几层，后来看仔细点，才知道原来是五层；又发现红砖墙上一些地方变得乌黑了，这都只是使知觉更加准确而全面。在感知加深的各个阶段上，都是感知什么便是什么，不存在稳定不稳定的问题。表象的情况便大不相同了。你在三年前见过一幢房屋，可是它究竟是红墙灰顶呢，还是灰墙红顶？表象可能模糊了。它是一门二窗还是一门四窗？也记不清楚。它好象有四层，不过也许是五层。总而言之，由于实物已不在感觉范围之内，又由于记忆不够准确牢固，因此人们保存在脑海里的表象往往是不稳定的。

与表象的不稳定性相关联，它同时还具有变异性和可塑性。例如英国大数学、物理学家麦克斯韦幼年时，他父亲让他对着一瓶菊花画写生画。画成以后，他父亲一看不禁笑了起来，原来花瓶画成了梯形，菊花画成大大小小的圆形，叶子画成大大小小的

三角形。他父亲因此看出了儿子的数学天赋而加以正确的引导。这件事当然说明麦克斯韦的父亲善于发现人才；而从心理学的角度看，则是表象变异的一个突出例证。表象在人脑中的变化，可以是自发的、无意的；也可以是自觉的、有意的。麦克斯韦这个例子，就是属于自发的变化，也就是说他本人并未意识到花瓶和菊花的表象都发生了变异。至于文艺创作中的自觉表象运动，那就是有意要表象发生变化；变化的方式不一，而最重要的方式就是表象的分解与综合，也就是人们常说的想象。关于这一点，将另有专文详加论述。这里只是作为表象的特性而约略提及。

关于表象的不稳定性，还需要说明两个事实：

第一，由于表象的不稳定以及随之而来的不鲜明的特点，因此当其在创作构思中凝成艺术表象之时，不管作者的主观愿望如何，它总是经过了或大或小的加工，才得以外化为艺术形象；而在这种加工过程中，不管作者主观上是否意识到了，他也总是或多或少地把自己的感情倾向、美学趣味融化了进去。就算是写生画，它所依据的表象比较最为稳定而鲜明，然而不论就客观事物反映为表象来说，还是就表象外化为艺术形象来说，创作者的主观因素总要渗透于这两个阶段之中，这甚至是不以作者的主观意志为转移的。唐人张璪提出“外师造化，中得心源”，这说明他是在一定程度上认识到了艺术创作的规律，因而根据这个规律来要求创作者发挥更大的主观能动作用，在艺术创作中实现主客观的高度统一，以便更为本质、更为完美地反映客观世界。

第二，所谓表象的不稳定、不鲜明，这是一个总的情况，是同知觉相比较来说是这样；至于实际的稳定程度和鲜明程度，那还是因人而异、因事而异的。艺术创作者必须在深入观察事物的基础上，力求获得尽可能稳定、鲜明而深刻的表象。决不能因为表象本来具有不稳定性而满足于在生活实践中蜻蜓点水，搞一点浮光掠影的表象就去创作。表象的稳定度、鲜明度越高，就越便于加工，越利于外化，这也是艺术的辩证法。鲁迅在谈到阿Q形

象时说：“阿Q的影象，在我心目中似乎确已有了好几年。”

（《华盖集续编·阿Q正传的成因》）这说明鲁迅头脑中关于阿Q的艺术表象是相当清晰而稳定的。又如根据考证，托尔斯泰所刻划的安娜·卡列尼娜的外貌是以普希金之女玛丽亚·普希金娜为原型的，托尔斯泰在土拉同普希金娜见过一面，而过了十三年至十五年，他刻划安娜的外貌，竟能酷肖普希金娜。（参阅上海《书讯》1980年7月10日）这充分说明托尔斯泰在表象记忆上具有多么卓越的能力。许多艺术家曾通过各种方法锻炼这种能力，这就因为他们认识到，力求表象的稳定和鲜明在艺术创作中是极为重要的。

（三）表象和知觉相比，在有无概括性这一点上也不相同。知觉没有概括性，客观事物是什么，它就照样反映。表象的情况不这样简单，它可以是某个独特事物的反映，例如关于长城的表象、关于黄山迎客松的表象、关于班上某个同学的表象等等，这些都没有概括性，因为它们所反映的事物在客观世界中是独一无二的。但表象也可以反映一类事物中的某种具体形象，例如关于房屋的表象、关于树的表象、关于人的表象等等，这种表象便有一定的概括性。例如说到房屋，大城市的居民可能想起平顶高层、露砖构缝的公寓式房屋，小城市的居民可能想起砖木结构、斜顶铺瓦、墙面抹灰的二层楼房，农村居民可能想起一明两暗、灰泥顶、四角硬的平房。这三种房屋表象已经不包含任何一种房屋中的实际个体所具有的许多具体特点，从而突出了三种房屋分别表现的某些共同的、一般的特征（如样式、高低、外墙和屋顶等），因而它们在同类房屋中就有了一定的概括性。虽然如此，表象仍然有具象的性质，即带有形象性，属于感性认识的范畴，与高度抽象概括、不可感知的概念仍有根本的区别。

表象的这种既有一定程度的概括、又有一定程度的形象的性质，就使它最适合充当艺术创作的原材料。特别因为它还具有可塑性、与概念和语言保持紧密联系等特点，因而这种原材料就有

可能在逻辑思维、语言活动的指导配合下，通过复杂细致的加工，而出现这样一种特异的现象，即它的概括性既不断提高，它的具象性也不断提高，从而成为具有典型意义的表象；创造这种具有典型意义的表象，是艺术创作过程中一项极为重要的心理活动内容。

（四）表象同知觉相比，还有一点很不相同。知觉只能产生于人们对客观事物的直接感受，表象则有可能通过间接的途径形成。例如人们看小说，小说中描述的人物形象就可以唤起读者的想象而在他头脑里形成表象。诸葛亮、张飞谁见过？李逵、武松谁见过？贾宝玉、林黛玉谁见过？谁都没见过。但人们头脑里却有这些人物的一定的表象，这就不是直接从现实生活的实践中得来的表象，而是由间接途径得来的表象。这种表象照样可以在艺术创作中加以运用，演员可据以塑造剧中人物的形象，画家可据以作画，音乐家可据以作曲，雕塑家可据以塑象，诗人可据以咏诗等等。不仅是文艺创作中的艺术形象可成为人们的间接表象，许许多多客观事物都可以经由书面或口头的描述而在读者听众的头脑里形成一定的表象，而这些表象也都可能在艺术创作中被积极运用。大家都知道，间接生活经验对艺术创作者也很有用，其含义之一就在于间接生活经验可以帮助作者获得丰富的间接表象。事实上艺术创作光靠直接生活经验和直接表象创作出来的情况是极为少见的，或甚至是不可能的，所以艺术创作者以及一切有志于认识客观世界的人，都不可以轻视甚至拒绝由间接途径形成的表象，因为它们在艺术创作和生活实践中都极为有用。

以上四点，是表象同知觉相比而表现出来的特性，人们足以据此而知表象在艺术创作中的作用。下面再把表象同概念相比，主要讲两点：

（一）表象同概念相比，认识上有高低之分，但二者各有各的作用，彼此不能替代。表象的确不能象概念那样反映客观事物的本质、全体和内部联系；它虽有一定的概括性，但由于受到它