

談幾種不同類型的藝術語言

黃一平



在藝術創作中，題材的選取、主題的開掘、構思構圖的苦心經營固然重要，但對藝術語言的錘煉、藝術表現手法的探索，也是不可忽視的重要環節。因為，作品的題材內容、主題思想無論怎樣深刻，構思構圖無論怎樣別具匠心，而作品所能達到的思想水平和藝術境界，最後都得通過一定的物質材料為中介，使作品的思想內容獲得物化形式的藝術語言，才能表現出來。因此，藝術語言運用得是否恰當，對作品的成敗，也就具有至關重要的意義。古今中外一切有成就的藝術家，他們都有各自個性鮮明而獨特的藝術語言。歷代那些名垂史冊的藝術大師們注重筆情墨趣，在藝術語言上千錘百煉、精益求精的精神，值得我們永遠學習。

隨着社會生活和文學藝術的不斷向前發展，由於人們對社會生活認識和理解的不斷加深，人們在藝術創作中用以反映社會生活和表達自己的思想感情的藝術語言，也就越來越豐富，越來越成熟。在藝術發展的歷史長河中，人們為了表達各種不同生活內容和思想內容，創造了多種多種、各具特色的藝術語言。

藝術語言雖然豐富多樣，但概括起來，它們的具體表現形態不外乎有：寫實的、誇張的、變形、寫意的、象徵、寓意的，非具像的幾種類型。下面結合當前比較流行的一些看法，談談自己對這幾種不同類型的藝術語言的一些認識和思考。

(一)

寫實的藝術語言。

寫實，就是作品中的藝術形象按社會生活的本來面目，如實描繪和塑造，樸素自然地再現生活和表達人們的思想感情。造型藝術中的寫實語言，是以形似為基礎的“傳神寫照”。當然，所謂寫實，只能是相對而言。實際上任何再寫實的形象，也不可能完全窮盡客觀物象的一切形貌特徵。再就是寫實的藝術語言，也有個不斷完善和成熟的發展過程；也可採用不同形式來寫實；寫實所能達到的境界也是不等的。因此，寫實與否，不能以其寫實的程度來界定，而只能以其是否提供了客觀物象某一方面的完整的外立形象去判別。

寫實的藝術語言，在西歐發展得最完善、影響也最大。美術史表明，寫實的語言早在人類童年時期的原始藝術中就已出現。從原始的洞窟壁畫和崖畫到古希臘的彫塑藝術，到文藝復興時期，和十九世紀的繪畫、雕塑藝術，西方造型藝術中的寫實語言，經歷了一個不斷充實、完善和成熟的歷史發展過程。以中國為代表的東方藝術中寫實語言的確立和發展，其進展大體上與西方相同。但由於不同的社會歷史原因、不同的審美觀念的影響，又使我國民族傳統畫、彫塑藝術的寫實語言，具有自己鮮明的民族特色。它以綫造型，注重“常理”的表達，追求意象的美，以神韻為最高境界。其寫實的語言中帶有較多的理想的成分和更多的裝飾性。

寫實的藝術語言，強調按照生活的本來面目如實地進行描繪，這和現實主義創作方法的基本原則有一致的地方。因此，它常常為現實主義藝術家們採用。但絕不能因此就簡單地將寫實的語言和現實主義創作方法完全等同起來，以為凡採用了寫實語言的就是現實主義；現實主義就只能採用寫實的語言。因為，只具備藝術描繪的寫實性，還不能成為現實主義。現實主義的基本原則，更主要的還在於它要求通過對現實的如實描繪，以揭示生活的本質。現實主義有時也可採用其它的藝術語言。另外，寫實的藝術語言也可能為其它的創作方法所採用。自然主義可以說更強調寫實，只是他們的寫實是為其“純客觀”地紀錄生活的創作原則服務的。浪漫主義的藝術家雖然主張按照理想的面目來描繪生活，但由於他們的理想（指積極的浪漫主義）不是脫離現實憑空產生出來的，他們描繪的“所願望可能的東西”是從現實中抽出的意義上面“再加上”去的。所以，浪漫主義的藝術家有時也借助寫實的語言。如浪漫主義的主將德拉克洛瓦的名作《自由神引導人民》，除了自由女神是理想的形像外，其它的人物和場景，就完全是巴黎人民反對波旁王朝復辟的七月革命的真實寫照。西方現代派中的超級現實主義，其藝術語言寫實的具體詳盡程度，甚至超過了一般攝影鏡頭的效果。但這是只重外形的如實複製和模仿，忽視對象內在本質的刻劃，忽視藝術家主觀的思想感情在創作中的主導地位的“寫實”。可見，同樣的寫實，但被不同的創作方法，不同的藝術家所採用，就會產生不同的藝術效果。

寫實的藝術語言，按照社會生活的本來面目如實地進行描繪，它符合藝術必須通過具體、生動、可感的形象來反映社會生活的特質；符合人們的審美感知必須見諸于事物的具體形象的特殊規律；它形象具體明晰，因而具有能夠比較具體地、確切地反映社會生活和表達思想感情的優點，具有容易為人們所接受、雅俗共賞的長處。現在有些人受西方現代派文藝思潮的影響，貶低寫實的藝術語言，認為它是一種媚俗的、低級的、過時的藝術語言，認為它不便於表現藝術家主觀的感受、不善於抒發藝術家的思想感情和理想，不適合現代人的審美趣味，有的甚至把寫實藝術語言和自然主義等用起來，企圖全盤否定。我們認為這些觀點都是違背客觀歷史事實的，對寫實語言的一種誤解。我們難道能夠說達·芬奇、米開朗哲羅、倫勃朗、委拉斯凱支、列賓的寫實語言，顧愷之、閻立本、顧闈中、張擇端、黃筌、徐熙、荆浩、董源、苑寬的寫實語言是媚俗和低級的嗎？在他們那些現實主義的傳世佳作中，難道不也充分地表現了畫家的主觀感受和強烈的情感態度嗎？致於說到它是否過時、是否適合現代人的審美趣味的問題，歷史發展的事實是最好的回答。七十年代以來，在抽象藝術流行了半個多世紀的西方國家，不是正在出現一個寫實主義回歸和復活的潮流嗎？它有力地證明了：寫實的藝術語言還具有強大的藝術生命力，它不是誰想否定就否定得了的。



當然，寫實的語言也不是像有些人認為的那樣：是藝術表現的唯一的手法，更不是用以表現什麼內容都很恰當的十全十美的藝術語言。應該承認，寫實的語言也有其局限性。如果僅僅用它反映現代人越來越豐富複雜的內心生活，就有較大的局限性。

(二)

誇張、變形、寫意的藝術語言。

誇張與變形都以現實為基礎，在不徹底背離物象的限度內，抓住物象本身的某些特點，依據作者主觀的想像，不同程度地改變物象實際存在的形式，以期達到作者預想的目的。誇張與變形既有聯繫又有區別。誇張的結果，必然導致變形，變形常常借助於誇張。但誇張並不就是變形，變形又不都是誇張。誇張和變形在改變物象外觀的程度上、在目的上、在具體手法上，都有一定的區別。對物象的外觀只作局部或不十分顯著的改變時，是誇張；而對物象外觀作了大部或全部，並非常明顯的改變時，謂之變形。誇張主要是為了突出物象的“神”，變形的目的往往不完全着眼於物象，更多是側重表達作者主觀的感受及其理想和追求。誇張只是達到變形的一種具體手法；而變形除可用誇張手法外，還可以採用分解、移位、拼合等其它手法。

所謂寫意，就是藝術家在塑造形象時，不拘泥於客觀物象的表面的形似和細節的真實，而強調着重表現物象的神韻，表現藝術家主觀的感受。它不要求完全忠實於客觀的物象，而要求忠實於藝術家頭腦中的意象。它要求以簡約而精煉的筆墨，去表現豐富而深刻的內容。寫意，其具體的表現手法除了簡化、概括外，常常多採用誇張與變形。

誇張、變形、寫意，是藝術家們適應着人們喜好奇特多變的

審美趣味，為了突出地表現事物的某種本質特徵，表達自己的獨特感受和強烈的愛憎感情時，經常採用的幾種不完全相同、但又十分類似的藝術語言。誇張、變形、寫意的藝術形象，從表面的形似上看，似乎不真實，而實際上更接近本質的真實。梁楷的《太白行吟圖》和羅丹的《巴爾扎克》雕像，就是極好的例證，實踐證明：它們都是強化形象，使形象更深刻地反映客觀事物，更強烈地抒發作者思想感情的一些行之有效的藝術手法。它對開拓人的內心世界，確立藝術家的思想感情在藝術創造中的主導地位，增強作品的藝術感染力，具有不可忽視的作用。

誇張、變形、寫意的藝術語言，因為強調表現藝術家主觀的思想感情和願望，及其在生活中獨特的感受，和浪漫主義、現代派的創作方法的基本原則，有某些共同的地方。因此，它們常常為浪漫派或傾向浪漫派的藝術家們所採用。但由於現實主義藝術家，也要在作品中表現他們對生活的認識理解和評價，也有他們的理想，因此，不少現實主義的藝術家，也不時地把誇張、變形或寫意的手法和寫實的藝術語言有機地結合起來，為表現其特定的內容服務。

對於變形的藝術語言，在我國有相當長的一段時期，由於極左思潮的影響，一直被斥之為資產階級形式主義，而受到排斥。近幾年來，在思想解放運動的推動下，一些同志寫了不少文章為之翻案，我們認為這個案翻得好！過去那種獨尊寫實的錯誤傾向，是我們思想上的形而上為的思想方法、審美觀上的偏狹之見的反映。它對社會主義美術事業的繁榮和發展造成了極為不利的影響，實際上也是導至我們當時的美術創作千篇一律、單調乏味的重要原因之一。

可是，我們也不能不看到，近幾年來，在撥亂反正的大好形



徐仲偶

勢下，在美術界也出現了另一種值得引起重視的傾向。這就是有不少同志把變形、寫意的手法說得十全十美，似乎只有變形、寫意，才是藝術表現的“至法”，只有變形才“美”，只有寫意才“高”。這種認識也是一種不利於社會主義美術事業繁榮和發展的偏頗之見。實際上，同寫實的語言既有長處、也有短處一樣，誇張、變形、寫意的藝術語言，也並非完美無缺。如果說一味強調寫實，忽視藝術家在創作中的主導作用，就有可能流於自然主義；而過份強調寫意和變形、忘記了客觀物象的描繪，是藝術家所要表達的“意”、“神韻”的依托，那末，作品就可能陷於“狂”、“怪”，而難於為羣眾所接受。

（三）

象徵、寓意的藝術語言。

在藝術創作中，為了使作品的內容更加含蓄，使作品的意味更加深長，給欣賞者更多想像、聯想和回味的餘地，藝術家們還經常採用一種象徵、寓意的藝術語言。所謂象徵，就是借助某種有形的事物或符號以表現某種無形的思想觀念。所謂寓意，就是借此事此物的描繪來寄托、隱喻彼情彼意。

這種象徵、寓意的藝術語言，在中外藝術史上都是屢見不鮮的。在西方，我們經常看到藝術家們以鴿子和橄欖枝象徵和平、劍與火象徵戰爭、少女象徵青春、骷髏象徵死亡。波提切利在《維納斯的誕生》中，以鮮花和香草在維納斯身邊紛飛，象徵維納斯的美麗和聖潔。畢加索在《格尼卡》中，用野牛象徵黑暗和獸性，馬象徵人民。我國民族民間的繪畫、雕塑和工藝品中，象徵、寓意等曲折隱喻的藝術語言更是隨處可見。如果追溯起來，象徵、寓意的藝術語言的出現，可能和原始人的圖騰紋身、

和神話有關。這種古老的習俗和傳統，影響波及到以後民族生活的各個方面。如以松鶴象徵長壽，以鴛鴦象徵愛情，以巨龍象徵我們中華民族。戰國時的《人物夔夔帛畫》、據郭老分析，畫面上的夔、夔都有象徵意義，夔象徵惡、夔象徵善。夔在爭鬥中居高臨下，占優勝地位，象徵善靈的勝利。宋元以後發展起來的“文人畫”借景抒情，托物言志象徵、寓意的作品就更多，如為文人畫家們反復描繪了數百年的所謂“四君子”、“歲寒三友”，就都是他們用以象徵某種高尚人品的形象的語言。中國民間年畫中用“蓮”和“年”、“魚”和“余”的諧音，來表達“年年有餘”的良好願望；用喜鵲登梅來隱喻“喜氣臨門”。中國封建時代的工藝裝飾紋樣，大量應用寓意圖案到明清時竟達到了“圖必有意，意必吉祥”的地步，什麼“龍風呈祥”、“平安如意”、“五谷豐登”，比比皆是。……總之，這種象徵、寓意的藝術語言，以事物之間的某種聯系，或以在人民生活中約定俗成的某些觀念為依據，借助欣賞者聯想的幫助，使人心領神會，這比和盤托出，直接述說，就更加發人深思、耐人尋味。所以，它也是在藝術表現中行之有效，並為人民羣眾喜開樂見的藝術語言。

今天，我們有的同志對這類藝術語言，也有缺乏研究和了解因而重視不夠的現象。有的人可能認為它陳腐、俗氣，不能登大雅之堂，因而不屑一顧。我們認為這也未免失之偏頗。馬克思曾說：“人民歷來就是作家‘夠資格’和‘不夠資格’的判斷者”。人民羣眾既然欣賞和喜愛，那末，作為人民羣眾的忠實代言人的革命藝術家，有甚麼理由不去研究它掌握它呢！

當然，我們在使用這類藝術語言時，也要力求推陳出新，蘊含新意。要注意防止牽強附會的庸俗化傾向。更不要不顧人民羣眾的理解能力和欣賞習慣、去製造一些不加解釋就任何人也看不

懂、猜不透的所謂象徵性的“語彙”。

(四)

非具象(即抽象)的藝術語言。

所謂非具象的語言，即運用造型藝術的那些基本語彙(亦即客觀事物視覺形象的那些構成因素)綫條、形體、明暗、色彩、來描繪非再現任何客觀物象、但又是具體可感的“藝術形象”，以表達藝術家的審美體驗和審美感情，或在滿足人們日常生活的實際需要的同時，滿足人們的審美需要。這種藝術語言，最初出現在實用藝術領域，在繪畫、雕塑藝術中也存在某些“抽象”的因素或成份。但在本世紀初，西方現代派中的抽象派藝術家，把這種藝術語言，運用到繪畫、雕塑領域，搞所謂“抽象派藝術”，並企圖以此來否定傳統的造型藝術。近幾年來，一些同志受了現代派文藝思潮的影響，對這種藝術語言也作了不切實的褒獎。目前，美術界對究竟存不存在這種“抽象”的藝術語言？存不存在由這種“抽象”藝術語言所表現出來的“抽象美”？分歧還特別大。筆者認為，縱觀中外藝術發展的歷史，這種非具象的藝術語言，是客觀存在着的，我們對它採取不承認主義、或者迴避它，都是不明智的。因為，你不承認它，它還是要發揮其影響。如果禁止它，它還可能因逆反心理的緣故，對那些缺乏了解的人們具有更大的吸引力。正確的態度應該是：既承認它是客觀存在；又對它進行實事求是的分析和研究，闡明它形成和發展的原因，對它在藝術表現中的優越性和局限性，對它在藝術發展中的地位 and 作用，作出真正科學的分析和判斷。

根據對原始藝術的考查和分析表明，這種非具象的藝術語言最初出現在工藝美術中。如我國新石器時代彩陶裝飾藝術中的幾何形紋樣，就是在我國目前能夠看到的，採用非具象的藝術語言所製作出來的最早的裝飾藝術品。以後它又在工藝美術和建築藝術中，得到進一步發展和大量運用。之所以如此，這是由工藝美術及建築藝術裏的本質特徵和特殊的社會功能決定的。它們都不可能也不必要象繪畫、雕塑那樣如實地再現生活中某些具體事物的形象，而是通過它們特有的藝術表現手法，以一種比較“抽象”的形式，來概括地反映生活，體現一定的審美理想和審美情趣。

工藝品的造型，色彩和紋樣裝飾，建築物的平面設計，體積布局、比例關係、空間安排、結構形式，及其所構成的特有的“藝術形象”，有的有一定的模似成份，因為許多形式，大都是以一定的實物形象逐漸變化而來的，所以至今還可以隱約地看出它們所模似的生活原型的痕跡；然而大多數的工藝美術品和建築藝術品，主要還是以從對美的客觀事物的形貌特徵中抽象概括出來的形式美的法則為依據。來進行造型和設計的。其最後製作和建造出來的工藝品和建築物，也就具有較程度的抽象性，而不是任何客觀自然物象的直接模似。如哥特式的教堂和故宮的整個建築設計，就是最好的實例。但這些非具象的“形象”，因其體現了一定的形式美的法則，並由此可以使人聯想到體現這些形式美法則的那些美的事物，因此，它也就能夠給人以美的享受。

我國很早以來，就有把一些具有特殊色彩和紋理的大理石作為大小屏說、把一些形狀奇特、玲瓏剔透的山石放置在庭院內，供人觀賞的習俗；我國特有的書法藝術，也廣為人們欣賞和推崇。這些也可以說是我們民族，對於那種非具象的，但卻體現了一定形式美法則的、審美對象的、欣賞的、審美好尚的體現。這種審美好尚，在中國的繪畫和雕塑中表現為在重視內容的同時，都比較注重按照形式美的法則來造型，注重盡可能地發揮各種形式因素的相對獨立的審美價值，在再現的同時更側重表現。但中國繪畫和雕塑在發揮各種形式因素的相對獨立的審美價值時，始終沒有超出“相對獨立”這個界限，也始終沒有忽視繪畫、雕塑與工藝、建築的區別，它們沒有違背藝術創作的有關規律，因此能為人們所欣賞和接受。

現代西方的抽象派藝術，把形式的能動作用和相對獨立性絕對化，把形式因素的相對獨立的審美價值絕對化，把繪畫、雕塑和工藝、建築混為一談，甚至要求繪畫、雕塑向非造型藝術的音樂看齊。他們反對藝術對客觀物象進行如實的描繪，而主張運用形、光、色、綫等形式因素組合的“無物象”的表達形式，來直接反映事物的“內在音響”、“純粹實在”，反映隱藏在物象外表後面的“永恆的規律”，表達藝術家的感情情緒。應該承認，現代派在革學院派和自然主義的命，反對“奴隸式的再現自然”，強調藝術家的主觀感情在藝術創作中的作用，探索各種形式因

(下轉74頁)



送牛糞(石版)
吳長江

甚而進一步將這表現的局限性認定為它的特點。但是，我們却堅信，在此基礎上的所謂特點其實也是處於不斷發展之中的。戰國漆器以朱黑為主要色調，這是不是說在以後時間過程中新出現的一些色調就不能屬於漆飾的範疇呢？其實，一切藝術形式的當初是什麼樣兒的呢？不會出乎這樣的想象，那就是一點點地發展而成。人們在兩千多年前於器皿上鑲嵌象牙、寶石，開初有什麼具體意義呢？象徵富有。但在後來又將蛋壳這樣的一般質材嵌於器物的時候，恐怕其意義就發生了變化。比較能解釋過去的恐怕就是人們逐漸由純粹的財富象徵慢慢過渡到對美的渴求。於是蛋壳的富於變化韻味的裂痕以及明亮的色質被人們所看重。以後就大量地嵌用於器物之上，直到今天的鑲嵌部類中差不多成為了主要的材料。那麼，隨着我們的新的藝術表現的需要，我們為何又不可尋求蛋壳外的更不被人所看重的材料呢？例如河沙。我在漆畫《蒼海橫流》的製作就大量地利用了它的質地的粗樸，從而創造了蒼茫雄渾的境界。我之所以試用人們在漆畫中從未用過的這樣的材料，其實就是主題的需要所決定的。我把這叫做主題對表現技法的選擇。開初我試用了已知的很多材料。蛋壳粉，銀粉，色漆粉等等，都不能表達出我的意圖。蛋壳粉太亮，使境界坦露而不含蓄，鉛粉上漆後顆粒感頓失，且有渾濁感；色漆粉則浮俗，不沉實也同蛋壳粉一樣的淺露。最後，恰恰是河沙，在試驗中我發現它那半透明特殊質地以及它那不明也不暗的中灰色性，表達我的意圖是再好沒有的了。在另外一幅畫面《蒼山雨來》中我

也用河沙表現暴雨將至時的灰黯而又飽含濕度的雨雲，取得了意想不到的氣氛效果。當有人看到我這樣作的當初，也是提出了對於從未用過的河沙的異議的。我想，如果認為沙的本身太粗糙和無價值，那麼蛋壳又有多少高貴呢？它不也堂堂躋身於漆飾材料的行列之中？問題在於，藝術創造所要喚起人們注意的，不是材料本身的質地，而是通過它的質地使人們產生藝術錯覺，成為我們稱之為神韻的東西。從這個意義來說，如果黃金白玉使用不當，它的價值倒不如蛋壳、粗沙。

當然，無可非議，任何一件完美的藝術作品，除去藝術構想飽含詩境外，它的外在形式也應該是非常完美的。倡導藝術構想優於製作技能，僅僅是從藝術創作的出發點而言。這裏絲毫不存在於對製作技能的輕視與鄙薄。為了主題的需要，我們在技法上努力尋求新的發現，就是最好的說明。再者，特別應該看到，即使我們的命題完全放到研究製作技能方面，在活躍的、充滿生機的藝術思想的推進作用下，恐怕得到的新的技術進展比之為技術而研究技術所得到的好處要多得多。

我們之所以強調把製作技能放到後一些的位置，是基於這樣一個信念，那就是藝術的真正目的和使命。最後，讓我們記住這樣一段話：忘却技巧就是最好的技巧。

(上接64頁)

素的表現力等方面，都是可以肯定的。但他們由一個極端滑向另一個極端，形而上學地否定事物的外在形象與它們的內在精神、現象與體質，偶然和必然之間的必然聯系。似乎事物的內在精神不是通過其外部的形貌特徵表現出來的；本質不是透過現象得以顯現的；必然不是通過偶然來實現的。精神、本質，只是一種虛無飄渺的東西，不可能通過外在的形貌特徵、現象、偶然去認識和把握，而只能通過什麼神秘的直覺和本能、什麼夢幻似的下意識去頓悟，只能通過他們那種抽象的“無物象”的表達形式來表現，這就從根本上違背了客觀事物本身的辯證關係、違背了人們認識活動的一般規律，違背了藝術必須通過形象來反映生活、表達藝術家的思想感情的特質，因此，他們要想表現甚麼“內在音響”，“純粹實在”、“永恆的規律”，只能是一種不切實際的、根本實現不了的主觀臆想。一些西方資產階級的藝術評論家，說他們（抽象派）已經發現了“現實的可破譯的密碼”，那也只能是誰都不可置信的自欺欺人之說。

當然，西方現代派藝術家們之所以如此憎惡和背離客觀的現實，而迷戀於藝術形式和技巧的探索，熱衷於抽象的表現形式，除上面所提到的認識上的原因外，還有他們社會的歷史的原因。表現主義的代表畫家之一弗朗茲·馬克，在一封信中談到他為什麼熱衷於表現動物和抽象時曾說：“幼年時，我便已經感到人是醜惡的，動物似乎比人純潔、比人美。但是甚至在它們身上，我也發現不少討厭的東西。於是，出於一種內心的迫切願望，我的藝術本能地日趨象徵化、抽象化。”從一斑可窺全豹。從這裡我們可以清楚地認識到：現代西方形式主義新流派，的確是現代西方社會那種特定社會歷史條件下的產物。

由此看來，我們有些同志所大講特講的所謂“抽象美”，實際上也不存在。他們所列出的證明“抽象美”存在的大量藝術現象，實際上就是人們常說的形式美的具體體現。或者更明確地說，就是李澤厚同志所提出的那種積淀着現代人類所早已遺忘、却仍潛存於其心理結構中的、極其豐富複雜的這種、那種社會生活內容的“有意味的形式”的美。當然，我們否認“抽象美”，並沒有否認利用形式因素的相對獨立的審美價值，所形成和發展起來的非具象的表現手段，及其可能具有的藝術表現力。我們只是說，這種非具象的表現手段，及其所組合的特有的“形象”，雖然具有某種程度的抒情因素，具有一定的審美價值，但它們的藝術力量只是相對的、有限的，實際上只是一種比較概括的、模糊有限的情緒表現。如果說這種非具象的表現手段，在工藝、建築、書法等其社會功能主要在於美化人民生活，給人以美的享受，具有一定程度“抽象”性的藝術中，有其合理性。那麼，在那些不僅讓人賞心悅目，還要擔負一定社會道德責任，不僅表現一定的形式趣味，還要表達更為豐富、更為深刻的社會內容，以形象再現社會現實的繪畫、雕塑作品中，假如不是在幫助造型的同時，再盡可能地發揮形式因素相對獨立的審美價值，而是僅僅依靠形式因素那種有限的情緒表現力量，那就十分不夠了。

以上，我們對在藝術史上曾經出現過的各種不同類型的藝術語言，作了一些粗略的探討。至於在具體的藝術創作實踐中，我們如何根據各種藝術門類所使用的物質工具和材料的性能和表現能力，根據自己的創作個性，來用其所長，避其所短，充份發揮它們可能具有的潛在能力。