

王朝晖

创作、欣赏 与认识

四川人民出版社

艺术创作有特殊规律

(一)

在学习毛主席给陈毅同志谈诗的一封信时，想起陈毅同志关于政治与艺术的关系的生动比喻，他说：作家艺术家好比飞行员，红与专不可偏废。如果没有无产阶级的政治头脑，有可能把飞机开到台湾去；如果不精通飞行技术，难免使飞机从天上摔下来。结合着“四人帮”反对毛主席革命文艺路线的种种罪行，领会陈毅同志这段话，有助于加深对毛主席关于诗的论述的理解，更加感到掌握文艺创作的特殊规律，对于繁荣社会主义文艺，贯彻百花齐放方针的重要。

毛主席早就指出：“马克思主义只能包括而不能代替文艺创作中的现实主义，正如它只能包括而不能代替物理科学中的原子论、电子论一样。”^①毛主席给陈毅同志谈诗的一封信，再一次阐明了文艺创作的特殊方法。毛主席指出：“又诗要用

^①《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》合订一卷本第831页。

形象思维，不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的。”“要作今诗，则要用形象思维方法，反映阶级斗争与生产斗争。”形象思维这一概念的来历和定义，我目前尚处于学习阶段。但根据自己非常有限的创作经验和欣赏经验，体会毛主席的这些教导，我认为，形象思维、典型化原则、革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合，这些有关文艺创作的方法，都是马克思主义美学体系中的重要组成部分。就理解形象思维的重要性来说，也包含着批判地继承过去文艺遗产的问题。所以毛主席在信上要陈毅同志读李贺的诗，说“李贺诗很值得一读”。

毛主席称赞的唐人李贺的诗，就是运用形象思维和比、兴两法以反映客观事物的。例如他那《李凭箜篌引》一诗中，“空白凝云颓不流”，“芙蓉泣露香兰笑”，“石破天惊逗秋雨”，“老鱼跳波瘦蛇舞”等诗句，只要我们克服了词义难懂的障碍而明了这些诗句的形象是什么，就可以感到这位惯于苦吟的年轻诗人，是怎样在听音乐时就已经进入了所谓的“神与物游”的境界，从而在写诗时利用自己的感觉、印象和想象，表现诗人感到的箜篌演奏的美，表现了诗人的丰富的思想感情。正因为诗人在写诗的时候，力求创造性地利用比、兴两法，确切表达自己的感受，读者才从此物与彼物的联系中，自然而然地进入诗作的境界。如果我们把取材和艺术样式基本相同的唐人顾况的《李供奉弹箜篌歌》和李贺的《李凭箜篌引》相比较，不难发现李贺诗在创作方法上的优越性。顾况似乎远不如李贺那么懂得语言艺术的特长和局限性。也可能是顾况没

有体现出诗论“善藏其拙，巧乃益露”的要求，他虽然也在诗中追求音乐形象的再现，却还不如李贺的诗篇动人。杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》一诗中，“来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光”等诗句，也不就是女伎高超的舞技的视觉形象的简单摹拟，而是利用语言艺术的长处，以比、兴之法写出高超的舞技对诗人所引起的感受。在李贺其他诗作中，例如“草细堪梳，柳长如线”，“秋肌稍觉玉衣寒，空光帖妥水如天”，“云根苔藓山上石，冷红泣露娇啼色”……许多难于一一摘引的诗句，使我觉得这位给我们留下了许多宝贵遗产的诗人，不只善于创造性地利用生动的形象，把他那来自实际生活的感受显示给读者，而且他在感受生活的时候，已经在进行形象的思考，发挥着创造性的想象了。

作家艺术家与非作家艺术家的差别，不只表现在用什么形式表现生活，而且表现在他们对于生活的观察、体验、分析、研究时已有差异。同一时代，同一阶级，同一民族的科学家和艺术家，如何概括现实的形式和方法，既有联系又有差别。不必说，科学发明和文艺创作，都不能不有想象以至幻想；科学家从事他的研究，也象艺术创作一样不能没有激情。无视科学家与艺术家的共性，对于科学与艺术的差别只能作出主观的妄断。但是由于他们所要提供的文化成果不同，不能不反过来影响他们在思维方式上的差别。其实，并非专业的诗人，对生活有了深切的感受，也能创作出非凡的诗篇。例如大跃进时的民歌，不论是四川的“燕子衔泥没地方”，还是藏族的“草原紧靠天安门”，这些充满革命豪情，体现着革命的现实主义和革

命的浪漫主义相结合的创作方法的诗句，不是不知诗的人所能创作的。人们从事的职业的差别，的确不足以确定他的作品一定比别人的优越。但是不能因此认为，文艺创作与科学研究没有差别。而且，这种差别不只表现在双方的劳动成果上，也不只表现在进入创作活动或写科学论文这样的阶段上，它还表现在这之前的准备阶段，表现在双方与客观世界的接触过程中。在南泥湾，我和一位三五九旅的同志，常常在双方工作之余谈天，甚至谈到各自的梦境。他对日本帝国主义的飞机的憎恶，表现在他的梦境里，是发明了一种百发百中的速射步枪，如意地、准确地把日寇的飞机击落下来。而偏重美术业务的我，梦虽不少，却有不同的梦境。我曾梦见和鲁艺的同志，在延河边上看见日寇的飞机，突然停止在我们头上的低空；好象杂技表演一样，机身分成前后两段，后一段打了一个回旋，再与前段联接成一体，扬长而去。这种目中无人，得意忘形的表演，使我生气而惊醒。在抗日后方的我，和来自抗日前方的那位同志的梦的差异，显然反映了生活经验的差别。即使我现在用文字记述自己这种荒唐的梦境时，也排除不了和不准备排除它那具体性的特征。

从我个人在一九四九年塑造《民兵》的经验来说，从创作的动机的引起，一直到造型的构思，我的思考始终是和形象不可分割地结合在一起的。我既不是企图复写我所接触过的民兵，也不是以召之即来，来之能战这一如何认识民兵的指导思想，来代替与《民兵》的题材不可分割的主题思想。我在全部创作过程中，从来没有作过什么叫做民兵这一概念的抽象的推

理和判断，只不过是把保留在我的记忆中的，包括通过日寇封锁线时，那许多有个性也有共性的民兵的印象和感觉，以及我对他们的感情，用我所掌握的雕塑手段体现出来。经过反复推敲，用粘土塑造出来的这一民兵的形象，也不能说完全是忘我的东西。因为我在全部构思过程中，有时站在观众的立场，设想形象将会对人们产生什么感觉、印象和影响。所以我的构思和推理判断并不是矛盾和对立的。但是，包括形体结构的反复修改，我始终不是从概念出发，用形象图解概念，而是通过许多民兵在站岗放哨时，那警惕敌人的机警等视觉特征的再现，显示出民兵的本质特征。当然，我个人这种微不足道的经验，未必能代表创作经验丰富的雕塑家们所体现的艺术规律。我之所以提到它，只不过企图说明，把艺术的思维和科学的思维混为一谈，否定艺术思维特殊性的论断，至少不符合我塑造《民兵》时的实际状况。

也许，由于生活经验的不丰富和看问题的方法不那么正确，在文艺批评里，往往出现自以为是、其实错误的论断。宋诗人王介甫（即政治家王安石），没有读懂李贺的诗作《雁门太守行》。他指责这一诗篇的头两句——“黑云压城城欲摧，甲光向日金鳞开”是不合理的。他嘲笑说：“此儿误矣！方黑云压城时，岂有向日之甲光也？”如果可以用今天的话来说，这是批评李贺的诗不科学或歪曲现实。明诗人杨升庵（被贬到云南的杨慎）跟王介甫的判断争鸣，他引用前人诗句“东龙白日西龙雨”，反驳王介甫的武断，嘲笑“宋老头巾不知诗”，还以自己的生活经验作根据，替李贺的诗作辩护。他说：“予在

真，值安风之变，居围城中，见日晕两重，黑云如蛟在其侧。始信贺之诗善状物也。”看来杨升庵替李贺所作的辩解，还停止在艺术形象与描写对象的直接关系方面，没有从李贺写这首诗的动机、感情和诗的主题的特殊性作分析。这种分析，应当留给文学史家去完成。我只想说，诗和其它文艺创作，作为一种区别于科学论文或干部鉴定表、行政布告之类的精神产品，由于状物是为了抒情，由于“观物”不能不受“我”的主观条件的支配，所以，出现在文艺作品里的客观事物，不可避免地而且应当容许它有“我”在。如果用对于科学论文的要求来读李白的《蜀道难》，那么，它的头一句就可以当作废话删去。什么“噫吁戏，危乎高哉！蜀道之难难于上青天。”至于其中的“猿猱欲度愁攀缘”，也难免遭受把人和猴子对困难的感受混为一谈的指责。那“连峰去天不盈尺”，就更不能谅解了。不是吗？多么高耸的山峰，和无限高的天空怎么能只有几寸的距离呢？但是，在文艺创作里，没有作者在感受上的特殊点，没有以生活经验为基础的创造性的想象，没有艺术的夸张，没有比、兴，或者说没有形象思维，实际上也就取消了正确意义上的文艺创作。说实在的，我那《民兵》的造型，并不是生活的机械的摹拟。仅就那两条腿的站法而论，如果要找一位男子当模特儿，绝不可能站得和这个瞬间的姿态完全吻合。如果雕塑创作不能违背适宜于照像的“科学”，我宁可不做雕塑。至于更不受造型拘束的诗创作，例如人所共知的“黄河之水天上来”等名句，如果以抽象思维来代替形象思维的高论来衡量，恐怕更加于理不通了。

“四人帮”提倡的所谓“三突出”、“主题先行”等等创作原则，从艺术思维的角度来考察，同那位反形象思维的论者的论调相一致。一九六六年，当叛徒江青伙同卖国贼林彪，炮制了“黑线专政”论之后，紧接着发表的那篇所谓在“文艺领域里必须坚持马克思主义的认识论”的文章，公然断言“当前，我们的社会主义文化革命正在深入发展。在文艺领域中，我们正在对一些反社会主义的作品和理论进行斗争，这是完全必要的。但是，如果不彻底破除形象思维这个反马克思主义的体系，那就等于还给反社会主义的文艺在认识论的根本问题上留下了一个掩蔽的堡垒。”而这位“坚持马克思主义的认识论”的论者，根本否认文艺对现实的认识有其特殊之点，提出了文艺创作对现实认识的“阶段论”，说“作家创作的总的思维过程是：表象（事物的直接映象）——概念（思想）——表象（新创造的形象），也就是：个别（众多的）——一般——典型”。这个臆造的公式，实际上是在支持所谓“标语口号式”的创作倾向，对于后来这十年间的帮八股的泛滥，也不能不说，它起了推波助澜的作用。

毛主席的《长征》和其他伟大诗篇，是形象思维、“两结合”创作方法的典范。关于怎样创造性地运用了比、兴两法，正如对于形象思维这一概念那样，定有比我还有条件的专家来解释。为了说明上述反形象思维的论调站不住脚，不妨再读一读大家熟知的《阿Q正传》。单说小说中阿Q配不配姓赵的纠葛，就是一场写得很有独特性的阶级斗争。有一回阿Q似乎是说他姓赵，不只赵太爷责骂他不该说姓赵，而且旁人也怪“阿

Q太荒唐”，不该以为自己是赵太爷的本家。在情节上封建势力虽然占了上风，但因小说对它的暴露，运用了生动而鲜明的现实的描绘，在真实的画面里显示了社会的阶级关系，从而达到正确的思想内容与完美的艺术形式的结合。这是形象思维方法的卓越成就，是想象与思考的结晶。如果作家没有革命的理想，对于这样的社会现象不会引起这么强烈的敏感；如果作家没有掌握客观现实的根据，虚构不出这种很有普遍性的典型人物；如果作家不懂得形象思维而只靠散文式的直说，他也创造不出这种看起来很平常却又令人惊心动魄的形象。毫无疑问，从概念到概念的方法，是根本不可能创造出《阿Q正传》这样伟大的作品来的。

“表象——概念——表象”或“个别——一般——典型”的三段论，不能正确解释文艺的典型化，尽管论者好象也在提倡典型化的样子。普遍性寓于特殊性之中，没有个性就没有共性。那种把“典型”当作“一般”即类型来理解的理论，作为一种“体系”，用论者自己的话来说，是“反马克思主义认识论”的。马克思主义美学认为典型环境中的典型人物，是“每个人都是典型，但同时又是一定的单个人，正如老黑格尔所说的，是一个‘这个’，而且应当是如此。”^①这就是说，典型必须有鲜明的个性描写，它是具体的而不是抽象的。艺术形象作为社会生活在作家头脑中加工的产物，它在典型化的过程中，并不排斥理性认识。作者对于素材的提炼取舍都不能不体

①恩格斯：《致敏·考茨基》，《马克思恩格斯书信选集》第434页。

现一定程度的判断和推理。只凭直觉、印象和记忆，没有理性的认识，看不见现象的本质，不能识别真善美与假恶丑，怎么能创造出具有深刻社会意义的典型形象？但是，艺术思维的特征在于它始终是寓于形象的形式之中，是结合着事物的具体性和个别性的。“个别——一般——典型”的公式，不符合现实主义的典型化原则，不符合文艺创作的认识过程及其特殊规律，甚至也违反一般的认识论的常识。

(二)

毛主席指出：“要作今诗，则要用形象思维方法，反映阶级斗争与生产斗争”。对于社会主义文艺创作来说，就是要求作家运用“两结合”创作方法来反映不断发展不断前进的人民的生活和斗争。“两结合”的创作方法，典型环境中的典型人物的创造，形象的思维，这些创作方法中的各个方面之间，是互相联系的。我们在学习毛主席关于形象思维的教导时，为了肃清帮八股的流毒，必须批判叛徒江青伙同卖国贼林彪所炮制的“黑线专政”论中有关创作方法的种种谬论。

“四人帮”打着红旗反红旗，宣称“在创作方法上，要采取革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的方法，不要搞资产阶级的批判现实主义和资产阶级的浪漫主义”。方法、观点和立场不可分割，“四人帮”站在资产阶级的反动立场上，怎么可能真正“采取”为无产阶级所需要的“两结合”的创作方法呢？构成这一方法的两个方面的关系，我们敬爱的周恩来同

志曾经作过辩证的概括：以革命的现实主义为基础，以革命的浪漫主义为主导。这就是说文学艺术必须真实地历史地具体地反映客观世界，作家艺术家必须具有正确认识现实的无产阶级的世界观。艺术家只有站在无产阶级立场，用辩证唯物主义和历史唯物主义观点认识现实，才能发挥文艺在改造现实中所起的影响和作用。现实是发展的，已经成为的现实和将要成为的现实是连续不断的，是紧密联系不可分割的，我们的今天就孕育着并包容着我们的明天。反映现实的文艺，既可以描绘已经存在而具备典型意义的事物，也可以描绘符合革命理想并可能成为现实的萌芽状态中的事物。关于革命的现实主义和革命的浪漫主义的关系，我认为也可以结合着毛主席关于模范的共产党员的标准的论述来理解。毛主席指出：“共产党员应是实事求是的模范，又是具有远见卓识的模范。因为只有实事求是，才能完成确定的任务；只有远见卓识，才能不失前进的方向。”^①革命的作家能够象模范的共产党员那样，把实事求是同远见卓识结合起来，他就有可能正确理解和运用“两结合”的创作方法去反映现实。如果作家没有远见卓识，没有共产主义的远大理想，那么，对于已经出现、尚未成为普遍、然而却代表着共产主义未来的新事物，不管它多么富有生命力，因为作家自己视而不见，也会当面错过。如果作家不从生活实际出发，而从道听途说或自己主观主义的空想出发，那么，他也不可能掌握生动丰富和富于典型意义的事物。没有远见卓识，看

^① 《中国共产党在民族战争中的地位》，《毛泽东选集》合订一卷本第488页。

不见事物的联系和发展，难免使现实生活的反映成为片面的表面的描绘。不实事求是，脱离生活源泉的公式化、概念化的倾向就克服不了。公式化、概念化的倾向，同艺术的典型化、“两结合”的创作方法是对立的。作家艺术家只有在观察、认识现实生活的过程中，捕捉到体现着革命理想又有现实根据的生活形象，才能创造出具有典型意义的艺术形象。

林彪吹捧为“在政治上很强，在艺术上也是内行”的江青，她搞篡党夺权的阴谋政治的确不弱，对社会主义文艺嘛，却是冒充内行，其实一窍不通。江青之流那些关于创作方法的谬论，是完全违反形象思维、典型化和“两结合”创作方法等等艺术原则的。其思想基础是唯心主义形而上学。他们炮制的所谓“黑线专政”论和关于怎样反映现实的谬论，常常是语无伦次，自相矛盾的。比如，他们说塑造无产阶级英雄典型，“不要受真人真事的局限”。孤立看来，这句话本身并没有什么错误。社会主义文艺当然不能简单地摹仿生活实际，而“应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进。”^①塑造无产阶级英雄典型，怎么能不对生活的原型进行艺术的集中和概括呢？形象思维也就是通过作家创造性的想象对生活的现象加以集中和概括，即典型化。但是，江青之流反对写真人真事的目的，却是为了阻挠、反对塑造植根于人民大众中真正的无产阶级英雄人物，也是为了塑造那些与人民为敌的所谓“反潮流”的英雄，例如电影《反击》中的江涛、赵欣

^① 《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》合订一卷本第818页。

之流大大小小的资产阶级野心家、阴谋家。由此可见，就创作方法来说，所谓“不受局限”云云，无非是给他们那反现实主义的阴谋文艺开辟道路。这种文艺既违反现实的基础，也背叛了革命的理想。如果这也算是“采取”了“两结合”创作方法的，那只能说是对“两结合”创作方法的歪曲和诬蔑。

他们攻击革命文艺，“写了英雄人物，但都是犯纪律的，或者塑造起一个英雄形象却让他死掉，人为地制造一个悲剧的结局……”被“四人帮”判了无期徒刑的电影《上甘岭》、《白求恩》，歌剧《刘胡兰》，或小说《红岩》等为广大群众所喜闻乐见的革命作品中，英雄人物的牺牲怎么可能理解为“人为地制造一个悲剧的结局”呢？在现实生活里，英雄人物的结局，包括受“四人帮”迫害的革命先辈，有的在革命斗争中牺牲了，有的经过严酷斗争的考验而健在。用革命英雄主义、革命乐观主义武装起来的革命家，对人民的教育作用如何，不决定于他是生还是死。即使英雄在残酷斗争中不幸牺牲了生命，一概笼统地称之为悲剧结局，也未免失之于常识的谬误，这且不论。影片中董存瑞这些崇高的英雄虽然牺牲了，但他的形象至今仍然活在人民的心中，继续激励着人民的战斗意志。这种处理符合生活的真实，符合情节发展，符合人民对革命文艺的政治要求，有什么可以非难的呢？

同样受到“四人帮”无情打击被判处无期徒刑的话剧《豹子湾战斗》和影片《上甘岭》，也是以辩证唯物主义和历史唯物主义为指导思想，用形象思维的方法创造出来的好作品。作者不是孤立地静止地对待他们所再现的生活，不回避描写英

雄人物的成长过程，同“四人帮”要求塑造英雄人物“起点要高”、“三突出”的原则毫无共同之处。大家不会忘记，《上甘岭》里的连长张忠发，巧妙地利用敌人的心理特征，用罐头筒换来了一场摧毁敌堡的胜利。他是那么机智和果敢，但作为指挥员来说，他有功也有过，犯了老毛病——丢下指挥岗位，亲自出马去炸敌堡。但观众并没有因为看见他这样“犯纪律”而削弱了自己对他的崇敬。正因为他不是“人为地制造”出来的高不可攀的偶像，而是在烈火的锻炼中成长起来的活生生的英雄，才能自然地引起了观众向他学习的教育作用。《豹子湾战斗》中的大个子，比张忠发所犯的纪律要大得多。他把后方的生产建设同前方的消灭敌人这两项战斗任务对立起来，为了上前方消灭日寇而“开小差”。连长没有因此对他进行斗争，观众也没有因此看他不起。因为他“开小差”的动机还是为了革命，虽然观众觉得他的言行可笑，这是笑他的形而上学，而不是对他的品质的奚落。也许，有的观众从他的身上发现了自己在不同情势下，也有片面地看问题的毛病，笑他也就是在笑自己，从而产生了促使自己惊醒起来感奋起来的作用吧？

把英雄人物加以神化的创作方法，是早就受到马克思、恩格斯所批判过的唯心主义形而上学的方法。这种方法塑造不出典型环境中的典型人物，也不能算是革命的浪漫主义。这种方法为帮八股所重复，为“四人帮”所拥护。这种不以革命现实为基础的创作方法，只能导致文艺上的形式主义。帮八股的形式主义，既表现在形态似乎逼真、其实根本背离现实生活的形象上，也表现在作品的社会作用方面。如果接受“三突出”之

类的谬论，那么，创造出来的所谓英雄人物，其实不过是俗话所说的“泡桐辣椒”，看起来很吓人，实际上一点劲头也没有。这样的形象既违反了生活的真实，也丧失了艺术的真实，不仅歪曲了现实，而且把革命文艺的政治作用架空了。

关于人物性格有发展过程的常识，在古今中外的文艺史上都不乏先例。帮助李世民打天下的大将李勣，曾对人这样评说他自己：“我年十二三为无赖贼，逢人则杀。十四五为难当贼，有所不快者无不杀之。十七八为好贼，上阵乃杀人。年二十便为天下大将，用兵以救人死。”唐人刘餗这样的记述，对于“四人帮”那花岗岩的脑袋当然是无补的；对于我们如何发展地认识现实中的人物，却有值得借鉴的意义。当然，李勣不是无产阶级的英雄，而且，当他做“无赖贼”和“难当贼”的时候，恐怕连“中间人物”也混不上。不过，从这段记述来看，就是描写相信唯心史观的封建阶级的英雄人物，尚且不讳言他有个成长过程，没有随意地加以神化，那末，以唯物史观为指导思想的社会主义文艺，为什么写无产阶级英雄人物，却不可反映他的成长过程？当然，作品中写不写英雄人物的成长过程，这是根据人物性格发展的客观逻辑来决定的，不能主观主义地硬性规定。我想，这也是无须置疑的常识吧？

江青伙同林彪所炮制的谬论，也表现在怎样描写敌人的问题上。他们胡说什么我们的社会主义文艺“对敌人的描写，却不是暴露敌人的剥削、压迫人民的阶级本质，甚至加以美化”。这又是在睁着眼睛说瞎话，在玩弄耸人听闻的吓人战术。社会主义文艺对阶级敌人的反动的阶级本质，当然要无情地暴露之，不

能掩盖其反动本质而美化他们。但问题不在这里。要害在于“四人帮”是要求文艺作品再现他们在现实生活中颠倒了的我关系，把好人写成坏人，把忠于党、忠于人民、勤勤恳恳、忘我工作的老一辈无产阶级革命家当做“走资派”加以暴露，而把“四人帮”及其以打砸抢起家的社会渣滓当做英雄加以歌颂。这种为他们篡党夺权服务的阴谋文艺，我们必须反对。但是，在革命作品里，也确实存在着一个如何暴露敌人的问题，有一个是用形象思维还是从概念出发的问题，是现实主义还是形式主义的问题。如果因为“表示”要藐视敌人，就不顾形象的现实性，不顾作品的社会效果，用形象图解抽象的概念，那么，实际上就取消了现实主义，取消了生活中的阶级敌人那既是纸老虎又是铁老虎的双重性。如果是把敌人写成了不堪一击的、用唾沫也可以淹死的废物，这样一来，对于所要歌颂的与之相对立的英雄人物，因为他没有用武之地，客观上难道不也是一种贬抑以至丑化？这种不从生活实际出发，而从抽象概念出发的写法，怎么可能深刻揭露阶级敌人的本质？这种违反形象思维艺术规律的方法，在艺术上只能产生“不但不便于表现革命精神，而且非常容易使革命精神窒息”^①的八股式的东西。

没有想象以至幻想，没有夸张以至虚构，就没有文艺创作。这是常识。但是，包括讽刺画在内，一切革命的文艺，既然是现实的反映，它就必须排斥冒充革命浪漫主义的帮八股，一切违反生活实际的浮夸和捏造的恶劣影响。形象思维并不排

①《反对党八股》，《毛泽东选集》合订一卷本第797页。

斥人物的豪言壮语。因为处于一定时间、地点、条件下的现实生活，本来就存在着符合客观事物发展规律的豪言壮语。受“四人帮”压制的优秀影片《创业》中，“没有条件创造条件也要上”，这句话有生活的原型。但因为它与电影中的人物和情节的真实状况相一致，用了它，就产生了令人信服和鼓舞人心的力量。只要我们不从概念出发而从生活出发，大寨人 and 大庆人在荒山或荒原上所创造出来的最新最美的“图画”，也可以说是贯彻了革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的“创作”。在文艺创作的过程中，区别于抽象思维的形象思维，总是伴随着事物的感性和具体性的；包括想象、幻想、夸张以至虚构，都是来自生活的。只要是作者在阶级斗争和生产斗争中的深切感受，他那种浮想联翩的境界，常常是作者自己也感到意外而又愉快的境界。苦吟的诗人所以感到苦中有乐，从根本上说，仍然是生活实践给他提供了足以充分发挥创作的创造性的现实根据。“四人帮”霸占别人的劳动成果，只能有掠夺别人心血的剥削者的“愉快”，不可能得到有所发现，有所发明，有所创造的愉快。大跃进的四川民歌：“一对鸳鸯不多大，修塘开堰挑泥巴，莫嫌我的鸳鸯小，一匹大山装得下。”这首民歌体现了“两结合”的创作方法，是谦虚而又豪迈的思想感情的典型化，是形象思维的结晶。它既不是味同嚼蜡的直说，又完全没有脱离现实。如果不是大跃进的革命实践，这么动人的民歌怎么可能产生？

为了把“四人帮”颠倒了理论是非颠倒过来，为了繁荣社会主义文艺创作，反映人民的生活和斗争，讴歌社会主义革