



在中国共产党的百年文艺工作历程中,“延安文艺”具有重要的历史意义。从文学革命到革命文学,从延安文艺再到人民文艺,伴随着世纪风云的激荡,党的文艺工作实现了文学艺术的创作主体、表现对象、受众群体、生产机制、形式实践的一系列转换与重造。尤其是在战争与革命相交织的20世纪40年代,延安文艺运动不仅以文艺的方式呈现出新的政治构造与社会制度,而且广泛、深入地重塑了普通百姓的情感结构、伦理世界、价值准则乃至日常生活。从毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》开始,“延安文艺”开启的文化脉络不仅内在于社会主义实践,其生产机制与具体经验也将为当代中国的文化创造与公众文艺生活提供新的启示。

### 文艺与政治的联动与整合

延安文艺生产机制的特殊性首先在于中国共产党所践行的现代政党政治与以人民群众为主体的革命政治理念对于文艺实践的主导和组织。在1942年的延安文艺座谈会上,毛泽东就开宗明义地指出,召开这次座谈会的目的即在“研究文艺工作和一般革命工作的关系”,“我们今天开会,就是要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分”。这也构成了延安文艺与此前左翼革命主导的文学大众化等文艺运动的差异性。一方面,民族解放战争与政党博弈的现实语境既构成了中国共产党在抗战初期面临的巨大困难,也提供了变被动为主动的历史契机。在以延安为中心的陕甘宁边区这一特定的时空范畴与历史条件下,中国共产党必须找到具体的进入乡村、改造乡村、治理乡村的革命形式,这也构成了延安文艺面对的现实情境与具体问题。另一方面,在当时的整体语境下,延安的文化政治实践所具有的历史方向性也超越了一时一地的具体性,指向一个新的民族国家的远景,更指向一种崭新的、具有普遍意义的、以人民为主体的政治图景的建立。在这个意义上,如何将更广泛的“工农群众”塑造为新的民族国家和历史发展的主体,也就成为了延安文艺实践的核心问题。

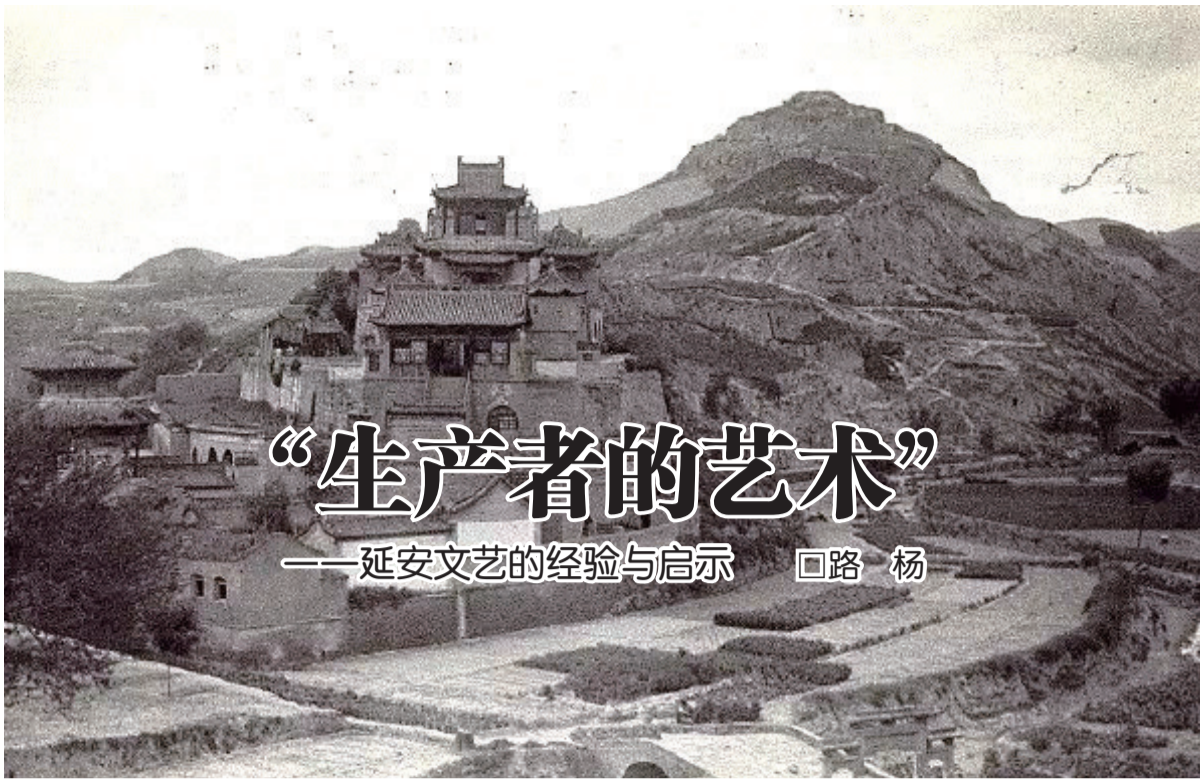
随着中国共产党对于边区农村社会的全面深入,延安的文化政治实践也承担起对于社会结构和文化权力的改造与变革。通过发动大规模的生产劳动、深入乡村基层社会等方式,中国共产党一方面打开了进入乡村的人口;大生产运动、军队生产、下乡工作、义务劳动,改造了军队作风、知识分子习气和官僚主义作风,创造出一种新型的政党与群众的关系;另一方面,则通过变工队、扎工队、合作社等生产互助组织以及读报小组、识字小组、冬学、村学等文教组织,创造出集体文化与民主生活的雏形,从而将处在分散的小农经济与传统的血缘、宗族、行帮意识中的农民“组织起来”,实现了对这一缺乏集体意识的革命主体的改造。此外,从减租减息到土地改革则通过对物质财富的再分配以及“劳动创造价值”而非“土地创造价值”之辩,使农民在“经济翻身”的同时也逐步获得“政治翻身”的意识与能力。正是在这种整体性的革命观念和实践方式的重塑之下,中国革命获得了本土化的新形式。与此同时,延安文艺实践深入参与了这一历史过程,与政治实践、社会实践共同构成了一种具有整体性的联动机制。

在这个意义上,延安文艺实践表现出多层次的整合性。文艺与政治之间的高度关联性也要求文艺实践在主体、对象、工作方式、创作机制等方面做出一系列调整与自我改造。在文艺实践的层面,延安文艺以“文艺工作者”取代“专门家”,意味着取消不同专业的文艺创作者的自我限定,打破小说家、诗人、音乐家或画家的“小圈子”,同时也打通了不同艺术门类之间的界限。更重要的是,通过下乡工作、与当地农民同住同劳动等工作方式的转换,文艺家的主体位置也由此文艺创作转向战地宣传工作者或农村基层工作者,实现了思想认识与情感结构的自我改造,更将文艺生产嵌入到乡村基层治理的过程中。在形式创新的意义上,延安文艺也表现为一种整合性的文艺形态。“文”“艺”不分家的提法,本就内蕴了将各种文艺艺术门类综合对待并加以组织的倾向。这一“文艺”概念还包含了将新文艺、通俗文艺、民间文艺、旧文艺等各种文化谱系及其具体的形式传统整合起来的生产机制。不同的文艺或艺术门类由此发生碰撞、融合,或是导向了秧歌剧、新歌剧这类新型的、综合性的艺术形式的生成。

延安文艺运动中提出的“古元的道路”或“赵树理方向”,正显示出中国共产党理想中的“文艺工作者”的主体形态与工作方式,更蕴含着生活实践、情感实践、创作实践与政治实践之间的统一。鲁艺美术系教员蔡若虹曾不无激动地在笔记本上写下:“现代的盘古——用锄头和木刻刀——代替斧头——在黄土高原的脊梁上——生产小米——和小米一样的艺术。”作为一种象征性的概括,“小米一样的艺术”或许道出了延安文艺的某种理想形态:它是从土地、劳动和群众生活的内部生长出来的,又能够反过来哺育群众的劳动与生活。延安文艺运动作为一场大规模的试验,正是希望建立某种具有普遍性的文艺生产机制,以达成社会生产与文艺生产、政治工作与艺术创作之间的统一。

### 乡村文化权力的重造

在延安文艺整合性的“文艺”概念与生产机制下,不同于五四新文学诞生以来确立的那种以文字为中心、以都市读者为接受群体的文化秩序、文类等级及其形式方案,新的文艺形式的建立是与农村受众的审美趣味与接受习惯背后的认知方式相联系的。这一转变同时也取消了“现代文学”体制创生时建立起来的文艺制度及其内在的等级关系。延安的文艺生产从农村现实的实际需要出发,重新拣选和建立起文艺体裁的类别系统。其中,小说在文艺创作中的优先性明显让位于其他更加通俗易懂、能够更直接、有效地反映现实和组织群众的艺术门类。具象艺术,具有通俗性或“有声性”的叙事艺术,尤其是互动性强的表演艺术如版画、通讯、活报、快板、鼓书、秧歌剧等,以其鲜活的形式特征和强大的怡情功能契合了农民受众的审美需求,也使以此为载体的革命理念更易于植入乡村自身的文化网络,实现战争动员、革命教化、移



# “生产者的艺术”

## ——延安文艺的经验与启示 回路 杨

风易俗的社会效果。

对于延安文艺实践而言,乡村世界的风俗民情不仅是乡土文化生活的习惯,也构成了群众认识世界、解释世界的主要方式,并与农民的日常生活经验紧密地结合在一起。在民众娱乐改进会宣言中,柯仲平曾用“娱乐”这一老百姓自己的说法来指称文艺。柯仲平特别看重歌谣、秧歌、跳舞、戏曲、杂耍与民众的生活、劳动以及情感之间的关系,同时也发现了民间文艺作为文化权力的表征与意识形态战场的意义。但面对抗战以来处在大变动中的现实生活与新生事物,有些民间文艺其实已经脱离了生活内容本身。鲁艺工作团下乡时就发现,很多农民并不满足于农村里的旧戏;赵树理也观察到,新翻身的群众开始对一般的旧戏和秧歌失去兴趣。换言之,民间文艺在内容和形式上都与新的现实产生了隔膜,而1944年春节延安的新秧歌之所以闹得热火朝天,从农民观众的接受来看,正是因为秧歌剧的“实”与“新”。恰恰是内容上的充实、贴切及其与当下生活之间紧密的关联性,使得新秧歌突破了旧秧歌程式化的表演方法,产生了新的形式趣味。由此可见,所谓的“娱乐改进”并不是单纯地改进文艺的内容或形式,或一味以“旧瓶装新酒”,而是回到那种文艺与生活相互生产的关系中去,从群众正在切身经历的历史内容的实质中,去找寻一种能够勾连起乡村世界的“常”与“变”的形式感。在此过程中,乡村固有的生活方式、价值观念以及舆论氛围也将得到潜移默化的改造。

以秧歌剧和小说为代表,延安文艺创作可以分为两类不同的文艺系统。秧歌剧面向的是文化水平不高、识字能力有限的工农群众,而小说实际上面向的是具有一定文化能力的乡村知识分子、工农干部及外来知识分子。正如时任冀中工协主任的王林所说,文艺只有“成了戏,成了歌,成了大鼓”,老百姓才能“看得懂”与“被感动”。从根本上讲,无论是秧歌还是小戏,民间曲艺的性质与功能仍然在于“娱乐”,其抵达现实的方式是依靠形式的表情达意与乡土世界之间建立起一种共情机制,在怡情与移情的双重作用下将政治教化蕴蓄其中。更重要的是,作为一种可以共享的集体娱乐,乡村戏剧与民间曲艺能够打破文字的垄断,为农民观众提供一个敞开的、具有互动性和参与感的形式空间,由此生成社会教育及组织现实的能力。由此可见,无论是旨在“进一步地夺取那些封建小唱本的阵地”的赵树理小说,还是诉诸“娱乐改进”的新秧歌运动,延安文艺的核心诉求都在于把群众“组织起来”,动员一切潜在的社会力量,促使其转变为新的革命主体与可依靠的群众基础,在情理结构、生活方式、共同体意识等层面实现乡村文化权力网络的重造。

### 从群众中来,到群众中去

毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出,文艺“大众化”的根本在于使文艺工作者“到群众中去”:“就是我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。而要打成一片,就应当认真学习群众的语言。”赵树理小说最初在延安文艺中脱颖而出并被标举为“方向”即与其小说语言中别具一格的“群众性”有着密切的关系。这种文学语言上的“群众性”包含了双重的位置感,既发源于工农群众的日常生活,向知识分子与外来干部言说农村现实,又带着知识分子与基层工作者的眼光和立场与农民沟通。这就使得延安文艺对于新语言的创制变成了双向的,既要面向五四新文学的欧化文风与不识字的工农群众之间的巨大差距,又要面向乡土中国旧有的语言传统以及西北农村具体的地方性。在语言之外,赵树理的创作对于民间文艺形式的汲取也存在类似的双向转换与有意识的融合过程,或显示出在传统文体与现代文体之间的复杂化合,或透露出以民间文艺的形式表述现实生活与乡村革命的用心。尽管具体的实践路径不同,延安文艺工作者都非常重视民间文艺资源的汲取与改造。早在1938年到1939年,陕甘宁边区娱乐改进会、鲁艺的中国民间音乐研究会就在延安各地展开了大规模的民歌采集工作。1942年延安文艺座谈会之后,鲁艺的戏剧工作开始从过去的“排大剧”转向创作老百姓看得懂的活报、舞蹈等“小形式”,鲁艺秧歌队在1943年新年排演的《兄妹开荒》等秧歌剧演遍了延安,在群众中引起了热烈的反响,秧歌也由此成为最受重视的民间文艺形式。

如果说对于群众语言和民间形式的汲取是“从群众中来”,那么进一步的问题则在于如何“到群众中去”。1944年后,陕甘宁边区的文艺工作开始重视农村本身的文艺娱乐活动、人才及其组织。如果说民歌搜集等活动还是以知识分子为主体,将民歌作为研究对象与形式资源,带有“采访”意味的调查研究与创作准备,那么发掘群众自发的歌唱、秧歌则是以农民为主体,重视其自身关于新生活的艺术表达。这一从“秧歌下乡”到“乡下秧歌”的转变,意味着党的文艺实践的某种有意识的调整。如果说“鲁艺家的秧歌”仍近于自上而下的教化与动员,那么“乡下秧歌”则试图激活农民自身的文艺能力与文艺主体性。文艺工作者的位置与功能也转向了文艺的组织者,

为群众自己的文艺活动提供辅助和技术支持。通过发掘各地方的民间“文教英雄”以及农民自发的文艺活动经验,大量属于农民自己的文艺组织如秧歌队、村剧团、自乐班等团体得以在延安及各抗日民主根据地建立起来。

由此可见,群众文艺运动正是要使新的文艺真正“到群众中去”,调动起农民群众自身的主观能动性。从总体上讲,将娱乐、教育和生产相结合,是延安群众文艺运动展开的主要方式。这不仅反映出延安在革命政治、社会改造与文化实践之间的联动性,也显示出群众文艺的生产机制在理解“文艺”概念时的特殊性。将文艺活动根植于本土本土的劳动生活内部,从农民自身的劳动、生活经验和日常情境中发现形式、创造形式,把生产组织与文艺组织相结合——群众文艺的生产机制打破了生产劳动与创作劳动之间的现代分工,避免文艺成为脱离农民劳动、生活而独立存在的少数人的活动甚至特权,展现了一种以视听艺术沟通与组织人民生活,将普遍的文化权利重新赋予广大群众的文艺民主化路径。

### 生产性的文艺

1934年,鲁迅曾在《论“旧形式的采用”》中指出,“消费者的艺术”与“生产者的艺术”之间的关系正在于“高等有闲”与“无人保护”之间的对立,并揭示了既有的艺术秩序对“生产者的艺术”造成的压抑。1947年,赵树理在《艺术与农村》中延续了鲁迅关于艺术秩序之阶级性的判断,并强调在农民翻身后的农村,“这土地不但能长庄稼,而且还能长艺术”。这意味着文化权力结构与艺术秩序的打破必须首先建立在阶级关系的重构之上,而对“生产者的艺术”而言,重要的是整个文艺生产机制能否回到某种生产与生活、劳动与娱乐、政治与伦理一体化的状态中去。真正具有“人民性”的文艺也必将是这样的“生产者的艺术”,能够打破旧有文化权力结构的垄断,将艺术的创造与欣赏归还到人民群众的生产劳动、政治生活与伦理世界中去。

相比于五四以来的新文学,延安文艺正内含着一种从“人的文学”到“人民文艺”、从“消费者的艺术”到“生产者的艺术”的转换逻辑,其特殊的生产机制也呼唤着一种具有生产性、实践性与认识论意味的“文学/艺术”概念的建立。延安文艺实践以生产者为主体,其生产性不仅朝向艺术形式的内部,还可以抵达外部现实中的社会改造与日常生活,起到移风易俗甚至促进劳动力再生产的作用,推动新型的集体劳动、集体生活与集体文化的生成,具有吸纳现实经验甚至构造新的现实秩序的能力。

延安文艺与当下文化语境的关系看似遥远但绝非断裂。相反,延安文艺的机制与经验展现出一种延绵的生产性,为今天消费主义甚嚣尘上的文化氛围带来必要的警醒和新的启示。前不久热播的扶贫剧《山海情》以地地道道的西海固农民与举步维艰仍砥砺前行扶贫干部打动了无数观众的心。主人公马德福从移民吊庄到整村搬迁,面对的既是祖祖辈辈安土重迁的农民,也是打断骨头连着筋的父老乡亲。因此其动员工作必须挨家挨户了解情况,从村民们的生活经验、思维方式与所急所想出发,以他们能够理解的语言调动其身心感受,扶贫工作才可能完成。在这样的工作方式中,我们看到的正是中国共产党在延安时期的乡村革命与基层治理中发明的“群众路线”;在这样的干部身上,我们也同样可以看到延安文艺中的田保霖、高干大这些出身农民的“有机干部”的身影;在凌一农教授教农民种菇的故事中,甚至还能看到和农民一起下地劳动的赵树理,或是帮农民修纺车、教妇女纺线的丁玲。

我们为《山海情》感动,不仅是被精湛的表演、良心的制作所打动,更是为背后真实的人物和历史、朴素而壮阔的奋斗所震撼。创作团队深入闽宁镇和西海固地区的移民生活,与掏家舍业、扎根荒原的基层干部深入交流,才能以朴素有力的现实主义写出民族的史诗。在“写什么”的层面,该剧展现的正是中国共产党从延安时期就坚持的自力更生的奋斗精神与深入群众的工作方法;在“怎么写”的层面,使艺术鲜活起来的也恰恰是扎根基层、扎根群众的创作姿态与刻苦实践。这与延安文艺的机制和经验有着深刻的血脉关联。因此,无论是“群众路线”“延安精神”还是“文艺下乡”“深入生活”,都并非抽象的名词或概念,正是这些具体鲜活的经验构成了延绵至今、生生不息的民族力量,是值得我们通过真诚的学术研究与文化创造去挖掘、继承和重造的。

从延安文艺到人民文艺,党的百年文艺工作在文艺主体的创生、文艺形式的改造、文艺创作机制、文艺的社会功能、群众文化生活的重造等方面都展现出一种新的形态,并与在这一历史过程中新生的社会运动及历史主体有着密不可分的关系。“文化民主主义”的具体路径与文艺的人民性,也在延安文艺实践中呈现出一种高度自觉且富于创造性的实践形态。在历史语境与文化逻辑都已发生巨大变迁的今天,面对艺术媒介的多元化与大众消费文化带来的挑战,我们更需要回到党的百年文艺工作具体的历史现场与鲜活的历史经验中去,才有可能找到更具想象力和前瞻性的思想方法与现实道路。

(上接第1版)

在时代的发展进程中,文艺责无旁贷成为时代的引领者和歌者。20世纪90年代以来,文艺慢慢被边缘化,与时代社会拉开较大距离,这是需要反省的。新时代文艺应投身国家战略发展大局,进一步发挥轻骑兵、引领者、育人功能作用。

### 二、文艺思想与中国精神再造

时下,一些文艺作品跟不上时代,也失去了广大读者。究其原因,主要是没有力量,对社会的复杂深刻变化缺乏解释力,不能以真善美打动人心,更不要说以思想的穿透力、美好的想象力、强烈的生命力拨开历史与现实迷雾,进入未来的社会图景。因此,文艺如何思想,再造中国精神,成为新时代文艺创作的根本要求与必然选择。

首先,改变西方思想对于中国文艺的制导性,克服后现代主义虚无思想的消极影响。近现代以来,中国文艺受到西方思想的深刻影响,这对改变传统特别是封建专制主义思想具有重要意义,但也带来一些不良倾向。最突出的是悲剧观特别是后现代主义虚无思想,它在强化了文艺的矛盾冲突与悲剧美学时,也带来消极悲观绝望。很多作家都受到叔本华和尼采等人悲观思想影响,导致文艺观、人生观、价值观的强烈悲剧感乃至虚无主义,这对后世是有深刻内在影响的。这也是为什么面对改革开放以来的巨大成就,不少文学创作和研究仍抱定悲观绝望情绪。新时代文艺要克服“西方式现代性”局限,以中国式现代化理念,实现思想文化的突破创新,特别是以积极进取精神获得对于时代社会发展的正确判断与理解。

其次,坚定中国文化自信和确立中国人的精神,重申中国传统优秀文艺精华。大胆向西方学习和采取拿来主义,建立现代性思想文化,这是五四以来中国文艺的重要取向。这种价值取向有时候是以全面批判否定传统为前提,其中国传统文化自信与中国人的精神在非人那里渐渐弱化为乃至丧失了。比如,西方信仰是非常一般的文艺作品一夜间就会被介绍到中国,而有着数千年文明的中国思想文化却不受重视。换言之,中国现代文艺为西方向中国传播打开通道,但中国传统优秀文艺向西方介绍之路却比较狭窄和阻碍不畅。以往,我们只重视五四那一批新文化主张,但对西方介绍中国文化的辜鸿铭、林语堂却不以为然,甚至给他们贴上保守的标签。其实,辜鸿铭与林语堂学贯中西,是在真正了解西方后,高扬中国传统思想文化的。今天,新时代文艺讲中国文化和中国人的精神,不能忽略辜鸿铭、林语堂的巨大努力与贡献,是他们在融通古今中外后,进行了思想文化的再选择,表现出对中国思想文化的自信心与雄心。

再次,再造新时代中国文艺精神,注入更多充满生机活力和审美力量的思想元素。目前,对于思想文化有两种错误认识:一是盲目崇拜西方,一切以西方为准绳,形成以西方思想文化对于中国的全覆盖和强制阐释;二是倡导回归传统,认为文化复兴就是回到古代,古代文化可以指导中国现实甚至能拯救世界。这两种看法最大的问题是忽略了时代在飞速发展,中华民族伟大复兴是一项前无古人的伟业。这就牵扯到中国文艺精神的再造,在对古今中外优秀思想文化进行大胆吸收基础上,根据中国国情实行新的探索创造。具言之,文艺一方面要继承中外思想文化传统;另一方面,以社会主义核心价值观为指导,在人类命运共同体视域重塑中国文艺精神,这是一个更具有历史感、现实性、未来意义的全新课题。

思想文化是文艺的钢筋铁骨,新时代文艺更应强调文化容量、思想穿透力、品质境界、精神高度、审美趣味。因此,打破既往成规特别是固化观念,将思想文化和中国精神看成生命的活水,这样的文艺就会拥抱时代生活,着眼于未来,面向世界,并创造灿烂美好的明天。

### 三、文艺需发挥文化智慧力量

近现代以来,世界文化和文艺逐渐形成一种价值趋向:相信智力特别是崇尚力量和森林法则。这是一种具有外在化特征思维模式和审美选择,其优点是缺乏智慧、生命力不会长久。新时代文艺应确立辩证思维,既重视智力又充满智慧,是一种兼具器道、内外双修的思想文化精神品质。

第一,新时代文艺在借鉴先进科技时,将“人的文学”作为内在发展动力。科学技术的引进和日新月异发展,整体改变了文艺面貌、特点甚至思维方式,这在五四以来的科学、民主、自由、平等意识不断得到加强,以及系统论、信息论、进化论等的广泛运用上可见一斑,时下的新媒体文艺突飞猛进更是如此。新科技似乎以一种摧枯拉朽的力量改变着文艺,也产生了巨大威力。不过,新时代文艺要避免陷入技术主义、碎片化和科技至上泥潭,更要注意由此带来的反人性、反人情、反人类的恶果。相反,应具有人文情怀,这样既能充分显示人的伟力,又能克服和弥补技术带来的局限不足,还能充分显示人文精神与智慧选择。特别是在智能对于人类的不断修改过程中,文艺更要起到主导作用,给人的主体性、价值尊严、智慧生成以足够的肯定与信心,避免倒向无限的悲观主义。因为机器智能再先进发达,都离不开“人”这一物质和精神的主宰。

第二,新时代文艺在强调“力”之美时,更应相信柔性哲学的内在动力。正大强健的阳刚之美给文艺带来巨大力量,但如不能正确理解,很容易导致悲剧美学与暴力美学。现代文学史上的一些悲剧,在充满现代意识的悲剧感中,将人生有价值的东西撕裂给人看,在给人以灵魂震撼时,又充满悲观绝望甚至走向虚无,对于人性的拷问和幻灭。同理,新时期以来不少作品以丑恶暴力为时尚,在人性之恶上将作品推向深渊。这些作品最大的问题不是写了悲剧与丑恶,而是其外在化的表现方式,尤其是缺乏温暖的力量底色和柔性哲学的内在支撑,因此也就不会有智慧产生。再以新时期农村题材文学作品为例,在农民工纷纷涌入城市大潮时,乡村破败景象在所难免,于是文学的现实书写成为必然。不过,这些作品最大的问题是弥漫其中的悲观绝望以及对于农村暴力的书写兴趣,难以让人看到人情的温暖和生命的坚韧,更忽略和遮蔽了那些蓬勃发展的新农村。因此,概念化写作是新时期作家的一个通病,需要尽量避免这种表面化、观念化的书写。

第三,新时代文艺既要充分发挥“文”的优势,更应发挥“文史哲”的合力作用。现代知识分工越来越细,文艺与历史、哲学的分离在所难免,它从世界整体中独立出来也在情理之中。从优长方面看,强调“文”的独立性,有助于自身优势地位发挥;但不足是碎片化地理解问题,导致知识漏洞和思维短路,更缺乏智慧。如不少作家就文学谈文学,对于改革开放以来中国社会发展的判断失误,这在城乡的悲观书写中表现得最为明显。在这方面,我们应学习路遥。路遥对时事政治十分关心,他的《平凡的世界》与时代社会紧密相连。为了解时势,他翻阅大量报刊社论,为此磨破手指,作品的大格局、大气魄、大智慧显然不是凭空想象来的。路遥将“文史哲”结合起来,又有天地之宽与天地大道,还能深入现实生活,有坚定的中国文化自信和人民性立场,这是他能创作出不负于时代的经典作品的关键。反观一些大历史文化散文,由于不懂历史,亦无哲学高度,就不可能获得智慧,出现知识硬伤、观念错误、思维偏执、情感泛滥,也就容易理解了。

优秀文艺是生命之树开放的美丽花朵,但它离不开树的枝干、根系,更离不开天空大地、春风化雨。因此,新时代文艺应将历史、哲学作为自己的思想文化背景底座,将社会主义核心价值观作为支撑,将人民性作为内动力,才能焕发出真正的生命活力。某种程度上说,习近平总书记的信既是给《文史哲》编辑部的,也是给人文学科工作者的,更是为了确立中国文化自信和进行中国精神的重塑。