



艺术的自在

厉震林 著

我喜欢如此的“自在”境地。为人，应该一心不能二用，不能排他和自负。在艺术学术和创作上，我也追求“自在”的境地，无涉外在的羁绊，完全按照生命的真实以及情感的需求表达，希望能够形成个人化和自在性的独特表述方式，印刻上自身的思想标识符号以及风格。



上海交通大学出版社
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

艺术人文系列

艺术的自在

厉震林 著



上海交通大学出版社

内 容 简 介

本书系上海戏剧学院教授、博士生导师厉震林近三年的论文集。它从一个侧面反映了厉震林教授三年以来的关于电影、戏剧、艺术学科的学术思考及其由于个人心境变迁所带来的学术气质变化,既有对电影、戏剧本体问题的美学阐释,也有对艺术热点以及文化意识形态的哲学辨析,多篇论文曾在学术界产生较大的影响,并引起了理论争鸣。厉震林教授体悟和追求一种人生以及艺术的“自在”之境,形成了个人化和自在性的独特表述方式,并印刻上自身的思想标识符号及其风格。本书适合相关专业人士阅读。

图书在版编目(CIP)数据

艺术的自在 / 厉震林著. — 上海: 上海交通大学出版社, 2013

(艺术人文系列)

ISBN 978-7-313-10024-5

I. ①艺… II. ①厉… III. ①文艺—文集 IV. ①J—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 140400 号

艺术的自在

厉震林 著

上海交通大学出版社出版发行

(上海市番禺路 951 号 邮政编码 200030)

电话: 64071208 出版人: 韩建民

上海颀辉印刷厂印刷 全国新华书店经销

开本: 710 mm×1000 mm 1/16 印张: 16 字数: 293 千字

2013 年 8 月第 1 版 2013 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-313-10024-5/J 定价: 49.00 元

版权所有 侵权必究

告读者: 如发现本书有印装质量问题请与印刷厂质量科联系
联系电话: 021-57602918

艺术的自在与文化的自觉

——厉震林《艺术的自在》序

丁罗男

英国美学家冈布里奇在其名著《艺术的历程》的导言里，开宗明义地断言：“实际上并没有‘艺术’这种东西，有的只是艺术家而已。”显然，他在这里强调的是人的主观能动性，认为那种抽象的、脱离具体的时代和艺术家个体创造的“艺术”是不存在的。

我之所以想起并引述冈布里奇的话，是因为厉震林博士新出版的论文集题名为《艺术的自在》。当他把书稿送给我并索要一篇序言的时候，我脑子里闪过一丝念头：一向在学术上富有锐气、颇有个人见地的震林，何以开始感兴趣于“物自在”、“不可知”这样的哲学命题？

读完全部书稿之后，明白了作者所言“艺术的自在”的真正含义。他在“后记”里说的一段话，也印证了我的看法：

因为现在的我，确实很想体悟和追求一种人生以及艺术的“自在”之境。已过不惑之年，经历过了一定的人和事，不能说是一切皆已看空，也多少有些看淡了，心态静然。

他还谈到了台湾地区佛门星云大师的箴语：“世间上的一切，只要我心中能包容，它就与我同在”；谈到了美国作家海明威所说的：“更深的东西是您看懂了以后所看到的東西”……这番感受倒是引起了我的深切共鸣，虽然震林比我年轻不少，在理论研究和艺术创作上正当中年有为之时，但他的为文为人显然荡涤了时下不少年轻学者的浮躁、夸饰之气，而是向着更为平和、深沉的境界行进。这一点是很值得称道的。

近几年来,厉震林博士担当着多重的身份角色:作为一名上戏教授,他要上课、带硕士博士研究生,还要完成各种科研项目;作为一名中层干部,他要负责全院的教务管理工作。此外,在许多社会活动、学术会议上,我们也经常看到他的身影。在如此繁忙,甚至事务性工作缠身的情况下,能保持这份不急不躁的自在心境,能埋头做学问、搞创作,实属不易。当然,也正是得益于这样的多重身份角色,他的学术研究有了开阔的视野,他的理论思考也触摸到更多的社会实践,接收到更广的动态信息。

汇集在本书里的论文有两个特点令我印象深刻,相信读者们也会有同样的感受。

首先,本书论题广泛、内容丰富。这些年来作者不仅一如既往地探讨与研究电影、电视、戏剧领域的学术问题,而且通过策划、主持各类学术活动,将关注面扩大到了国家形象、城市气质、文化地理、青春美学等艺术文化课题。参与学院教学管理的实践经验,也促使他对艺术教育的本质和方法有了新的思索。就研究的角度与方法来看,这些论文也是丰富多彩的,既有《先锋话剧导演批评纲要》、《关于戏剧影视文学研究的再度现代化》、《电视艺术的多重视域与文化分析》等一类宏观概括式的理论,也有对《一个与八个》、《黑炮事件》等影片的细致的文本解读(也是其教学成果的一种转化);既有关于导演、表演、编剧等方面的专业性很强的学术探讨,也有《师徒式、主体性与风格化——上海戏剧学院工作室教学的探索和实践》这样的经验总结。

可贵的是,本书作者对所有这些方面的思考和研究,都是有感而发、切合实际的,而不是那种空洞的“纯理论”。现在有些被称为“写书机器”的青年学者,他们可以申请到许多“项目”,快速地出版一本又一本的“专著”,但其内容不是拼凑,就是重复,似曾相识,似是而非。他们属于为了写书而写书的一族,和现实的文化实践没有关系,所以这样的文章或书,多一篇(本)少一篇(本)都是无所谓的。

在震林的这些文章中,没有那种不痛不痒的空论,而大多有新的发现和思考。比如,《新世纪泰国电影文化及其表演形态》一文,可谓是国内最早对近十年来迅速崛起的泰国电影做了较系统研究的论文,而且是从文化的角度高屋建瓴地进行分析,指出其电影文化所映照的第三世界固有的“传统”与“现代化”之间的矛盾,这无疑是具有普遍性理论意义的。又如,关于“第六代”电影导演的研究论文《中年“第六代”:“父”和“代”的命名》,也很有独到的见地,至少引起了我的同感。已到中年的“第六代”电影导演虽已被认同为“代”,并且因为更年轻一代导演的出现而坐上了“父”辈的位子,但他们的尴尬处境似乎没有变。文章深入剖析了他们所处的外部环境的险恶(商业化和边缘化)和内部条件的欠缺(思想深度与艺术积累不足),结合他们的近作评价,认为他们需要在个性化创作与消费娱乐性之间找到一种新

的平衡。这些观点都是肯綮有力的。

关于艺术教育的一组文章虽然都不长,但同样有价值。我对其中“艺术学学科是文科中的工科”这一命题颇感兴趣。如果不是咬文嚼字地进行曲解的话,那意思就是强调艺术学的实践性特点。艺术学,无论涉及创作还是理论,其实都离不开实践,这是它区别于其他文史哲学科的根本所在。不是说艺术学忽略理论,而是坚定地把理论与实践串连在一起,以实践教学为基础,就像工科大学也并非没有理论一样。我个人在艺术教育岗位上工作了几十年,对这一点深有体会。然而,作为国家的教育主管部门,虽已将艺术学从文学学科中单列了出来,但对艺术学的这个重要特点恐怕还是缺乏认识的。比如,对艺术院校的学科评估体系和指标设定,仍然与其他文科毫无二致;又比如,至今还在以论著作为评定艺术学教师职称的唯一标准,继续演绎着研究某画家的人可以当教授,而画家本人却只能评副教授这类的笑话;等等。

其次,本书的另一个明显的特点是,虽然论述面广,涉及许多的艺术门类(电影、电视、戏剧)和艺术问题(创作、研究、批评、教育),但作者的理论眼光始终聚集于一个更高的焦点——文化,将林林总总的问题归结至艺术文化的层面加以思考和阐发。这不仅让我们觉察到各篇论文之间的内在联系,而且感受到作为知识分子和艺术家对社会与文化的一份强烈的责任感。震林攻读博士学位起始于“戏剧文化”研究,从此他便一直保持着文化的视角,体现出自觉的文化意识。所以,在本书的几乎每一辑中,也都有包含有“文化分析”、“文化责任”、“文化担当”、“文化自觉”等关键词的文章。

于是,一方面如前所述,在经历了十多年的人生历练和理论积累之后,作者的学术心态渐趋平和、包容,开始追求一种艺术的自在之境;另一方面,时时涌动于心的那份文化自觉,又促使他主动地探寻艺术之美的奥秘,不断地发出自己的声音。其实,“自在”之境并不是否定艺术的主体性原则,康德的“自在之物不可知论”也并非像我们过去批判的那样,是一种消极的“唯心主义”哲学。至少在认识论的层面上,康德提出了世界(自在之物)的无限性和可能性,以及人的有限性和局限性这对矛盾,这并不是贬低主体的价值和作用,相反地可以激发人去探索未知世界的热情与希望。只是这种探索不能随心所欲,需要尊重客观规律,在包容和“看懂”自在之物的心态中获得一种物我交融的自由和超越之境。可以说,艺术的自在与文化的自觉,这两个方面在震林的身上达到了某种程度的协调与统一。

本书中的不少论述与观点,都是我十分欣赏和赞同的。比如,谈到影视评论的作用时,作者写道:

目前的影视对观众的影响力太大,让观众失去判断抵抗的能力,如果我们

的评论能够跟上,发出独立的声音,也许就不是如此的状况。另一个问题是,现在理性的声音太少,要么热捧、要么棒杀,真正能够说理的美学评论文章,尤其是让创作者心服口服的太少。

一个城市如果有理性评论的声音,可以塑造一个城市的风气甚至品质,而不是随波逐流……如果评论人能有一些理性的声音的话,多少可以改变一些,有利于培养社会成熟的美学观和价值观。我希望领导也能重视评论,因为评论对市场和社会是有引领性的。我们缺少敢于说真话、有悟性、真思想的好评论家(《影视评论的文化担当》)。

针对近些年来消费主义思潮对文化的严重侵蚀,作者明确地指出:

我认为文化应该和卫生、教育一样,成为纳税人享有的社会福利。文化是不能完全被市场化的。我们需要大力发展文化产业,但是,应该少提文化产业化,一个“化”字很有可能将文化的精神功能也被裹进了经济功能,本质主义的表述会使文化迷失它的方向……如果把文化全盘产业化,文化所承担的社会责任、精神引领的职能就会因为市场化竞争而被忽略(《电影应该肩负更多的文化责任》)。

当下文化的众多失范现象引起了作者的深切关注:“这些文化的集体无意识或者底色,都已经无法与国际化的社会经济发展相适应。如此的文化关系,不但难以承担起为中国社会供给精神资源,产生一种文化力的社会效益和经济效益,而且,内部的无序状态使社会经济‘让人震惊’的‘变化速度’不能形成可持续性发展的动力及其潜质。”为此,作者大声疾呼:“文化确实已经到了需要自觉的时刻!”(《关于文化自觉的若干关键词》)

文化的自觉,首先就是知识分子、文化人的自觉,而目前中国的状况并不令人乐观:

中国从事文艺创作的群体对自己的定位是有一个变迁过程的。20世纪50年代时,他们是为党 and 人民服务的文艺工作者;到了80年代这一文化启蒙时代,他们自诩为艺术家,是文化精英;如今,他们给自己定位为艺人。“艺人心态”对建立起“民雅”和确立文化的精神价值是非常不利的,因为“艺人”这个概念属于娱乐范畴,是纯商业的,缺乏文化引领性(《电影应该肩负更多的文化责任》)。

这番话使我想起了法国媒体学家德布雷曾经对欧洲知识分子的演变历程所做

的有趣分析。他认为自法国大革命以后,欧洲的知识分子先后出现过两种代表性群体:一是大学里传道授业的教师,一是著书立说的作家。他们长期坚守着独立的文化立场和价值观念,是社会精神的引领者。但从20世纪60年代进入后现代社会和大众文化的高潮期以来,知识分子的代表性形象开始以“文化名流/明星”的面目出现在各种大众媒体上,他们与商业化的媒体形成了“共谋”关系,实际上已变成了“追名逐利的动物”。德布雷的看法也许有点绝对和偏激,不过他对当代许多知识分子奉行的犬儒主义哲学的尖锐批评,却是一针见血的。上面引述的“艺人心态”,在当下中国文艺界就很流行。面对大众文化的特点和需求,我们的文艺家应该放下“精英”的架子,这是对的,但这并不等于降格以求,完全屈从于市场,放弃文化人和知识分子应有的文化引领的职责。

当然,在新的时代条件下,知识分子确实存在着重新定位的问题。诚如本书作者多次提到的,“中国目前处于‘泛知识分子时代’”,“现在都称专业人士,不再称知识分子。这样的时代对文化的影响是深刻的”。从全社会和大众的知识文化水平空前提高这点上说,传统意义上的知识分子概念的确模糊了,少数知识精英的话语霸权也逐步消解了。然而,从本质上说,知识分子并不是只有“知识”的人,而应该是有独立“思想”的人。任何时代、任何社会都需要这样一群思想者和文化引领者。美国著名学者、文化批评家萨义德在《知识分子论》中对当代社会中的公共知识分子有非常精辟透彻的论述,不妨摘录其中的两段,以帮助读者理解现阶段中国缺少的是怎样的“知识分子”:

这里存在着一个危险:知识分子的风姿或形象可能消失于一大堆细枝末节中,而沦为只是社会潮流中的另一个专业人士或人物……但我还坚持主张知识分子是社会中具有特定公共角色的个人,不能只约化为面孔模糊的专业人士,只从事他/她那一行的能干成员。我认为,对我来说主要的事实是,知识分子是具有能力“向(to)”公众以及“为(for)”公众来代表、具现、表明讯息、观点、态度、哲学或意见的个人。而且这个角色也有尖锐的一面,在扮演这个角色时必须意识到其处境就是公开提出令人尴尬的问题,对抗(而不是制造)正统与教条,不能轻易被政府或集团收编,其存在的理由就是代表所有那些惯常被遗忘或弃之不顾的人们和议题……我的论点是,知识分子是以代表艺术(the art of representing)为业的人,不管那是演说、写作、教学或上电视。

在我心目中,知识分子无疑属于弱者、无人代表者的一边……然而,知识分子的角色并不那么简单,因此不能以太浪漫的理想主义就轻易打发掉。根据我的定义,

知识分子既不是调解者,也不是建立共识者,而是这样一个人:他或她全身投注于批评意识,不愿意接受简单的处方、现成的陈腔滥调,或迎合讨好、与人方便地肯定权势者或传统者的说法或做法……

这并不总是要成为政府政策的批评者,而是把知识分子的职责想成是时时维持着警觉状态,永远不让似是而非的事物或约定俗成的观念带着走^①。

这样的知识分子才是真正的文化自觉者,他们不是艺人、作家、技师一类的“专业人士”,也不一定是高学历、高职位的“成功人士”,他们的思想深度与自身的一技之长没有直接的关系。最重要的是如同萨义德所说的,他们具有独立的批评意识,对社会文化现象始终保持着警觉,敢于冒着风险公开发表自己的意见,绝不随波逐流或迎合讨好。这也从深层次上解释了为何一个时期以来中国“缺少敢于说真话、有悟性、真思想的好评论家”的原因。可喜的是,我们在本书中还是读到了不少这样的文字。比如,作者对中国某些“先锋话剧”与时尚的“接轨”很不以为然,认为“与先锋无关”;对话剧舞台上翻炒影视作品的现象发出呼吁:“话剧岂能成为影视的‘剩饭剩菜’?”;对电影生产被几个“寡头导演”所垄断的现状也提出了尖锐批评。在新近发表的《关于文化自觉的若干关键词》一文中,作者又对政府行为“把文化全盘产业化”、对目前文化产业存在的种种“误区”、对演艺文化事业单位改制成为企业的“一刀切”等提出了一连串的异议。文章最后有几段话是发人深思的,既是批评,也富有建设性:

国家宣传文化主管部门应该重视文化建设的假繁荣、假发展现象,不能只重视一时一地的表面“大繁荣大发展”,而应该切实而具体地扶持更多优质的文化产品,使这些文化产品扩大到最大的受众群体。

如果仅仅把文化当作一种产品或商品,片面追求文化 GDP,并以此为衡量文化艺术工作的标准,那不但是对文化艺术的亵渎,更重要的是对一个民族以及国家精神等级的自我降低……

不要对文化 GDP 过分崇拜或者过分迷信。如同在经济领域破除 GDP 崇拜,逐步确立“国民幸福指数”概念一样,文化艺术领域也应该破除 GDP 崇拜,确立一种“国民满意指数”的概念。在“国民满意指数”的概念中,是以一个地区以及省份、国家的国民对文化艺术的满意度作为衡量指数,它不仅仅是迎合国民的文化艺术需求,而且是引导和重塑国民的文化艺术需求。

^① 爱德华·W. 萨义德:《知识分子论》,生活·读书·新知三联书店 2002 年版,第 16~18、25~26 页。

写到这儿,我想也该结束这篇有点罗嗦的序言了吧。但愿读者能把以上文字当作一篇导读,有助于对厉震林博士的这本论文集以及作者本人有更多的了解和理解。果能如此,我的任务也就完成了。

震林作为一位年富力强的学者,我当然希望他不断地写出更多、质量更优的论著,以飨读者。让我们共同期待着。

2013年2月28日

目 录

艺术的自在与文化的自觉

——厉震林《艺术的自在》序	丁罗男 1
---------------------	-------

电 影 篇

新世纪泰国电影文化及其表演形态	3
中年“第六代”：“父”和“代”的命名	17
《一个和八个》：电影美学的基因突变	23
电影《一个和八个》造型意象的修辞学分析	31
论电影《黑炮事件》中的“赵书信性格”	38
论电影《黑炮事件》中的“情绪团”美学	46
论电影《黑炮事件》的画面造型与模糊表演	56
“百花奖”和“金鸡奖”的美学坐标	67
影视评论的文化担当	72
电影应该肩负更多的文化责任	82

戏 剧 篇

若隐若现的先锋话剧及其宿命	91
话剧岂能成为影视的“剩饭剩菜”	97

先锋话剧导演批评纲要	103
------------------	-----

散 论 篇

关于戏剧影视文学研究的再度现代化	113
论国家形象与城市气质的艺术图谱	119
论青春美学及其精神等级	127
文化地理学视域下的江南意象	134
导演的文化身份及其表达	142
电视艺术的多重视域与文化分析	154

艺术教育篇

论德国戏剧教育的“洪堡思想”及其启示	173
艺术学学科是文科中的工科	182
再论艺术学学科是文科中的工科	192
师徒式、主体性与风格化——上海戏剧学院工作室教学的探索和实践	203

艺术随笔篇

关于文化自觉的若干关键词	215
艺术批评之维	226
编剧的手艺和艺术	230
《外滩》的诱惑	233

后记	235
----------	-----

电 影 篇



新世纪泰国电影文化及其表演形态

21 世纪以来,泰国电影突然发力,颇有成为继中国、日本、韩国、伊朗之后的亚洲电影新势力之趋势。有的论者将它称为泰国电影“新浪潮”运动,甚至惊呼“担心泰潮来袭”。

这里,颇耐咀嚼的是它的时间,正是亚洲金融风暴之后。此时,泰国经济遭受重创,电影业却在经济复苏中逆势再生,频频在国内外获得重要的文化和商业影响,超过了此前泰国电影的国际知名度和美誉度。它不禁令人想起 20 世纪 30 年代初期的美国电影。当时正是美国经济大萧条时期,但是电影业却异常繁荣,出现了一系列经典电影以及“微笑天使”秀兰·邓波儿等时代流行人物。

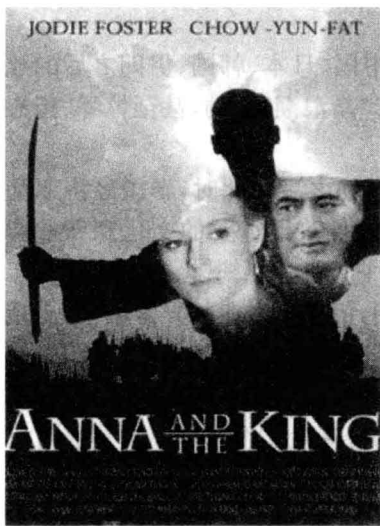
经济危机与电影复兴之间是否存在着一一条神秘的内在通道?作为发展中国家的泰国与发达国家的美国的情形是否一样?泰国的特殊性又在哪里?它是否可以成为发展中国家的电影发展规律?

毫无疑问,20 世纪 30 年代的美国电影,乃是经济危机时期人们的“精神冰淇淋”、“银色之梦”成为美国人逃避现实的情感避难所和寄情物,从而也成为美国人精神和梦想的救助站与孵化器。21 世纪的泰国电影并不如此,它的振兴首先是外国力量作用的结果。由于金融风暴后的泰国泰铢贬值,在泰国的拍摄费用仅为在西方的 1/5 甚至 1/10,加上泰国独特的地理环境和文化因素,使泰国成为许多西方电影的外景地,尤其是好莱坞电影偏爱来到泰国取景,《早安越南》、《天与地》、《007 系列之明日帝国》、《古墓丽影 2》以及奥利弗·斯通的《亚历山大大帝》等好莱坞影片都在泰国拍摄完成。

亚洲金融风暴除了自身的经济泡沫原因,西方国家的“金融大鳄”乃是它的直接“黑手”。同样,由于西方影片的猛烈冲击,到了 20 世纪末期,泰国电影几乎已经

没有还手之力,2000年只生产了7部电影。现在,西方电影资本又充分利用在它操纵下形成的泰国低廉物价,生产准备返销到泰国的西方电影,更为重要的是,它利用泰国优美的自然景观和具有浓郁东方地域特色的建筑作为电影主体影像,使东方国家再度成为“他者”,是西方视域中的东方奇观及其价值指称。

殖民时代早已成为过去,现在,随着东西方关系的逐渐缓和,第一世界大国在不断增加贸易和资本输出的同时,也以文化判断和传媒干扰的方式,对发展中国家进行意识形态的编码和程序控制。这种后现代文化战略,体现了一种经济至上的全球意识。在实业发达与商品过剩的工业强国,文化与精神产品成为它的最大受害者,而形成世界意义的经典神话,成为一个意识形态批发中心^①。



《安娜与国王》海报

故而这种“对发展中国家进行意识形态的编码和程序控制”,导致1999年好莱坞拍摄的以19世纪泰国历史作为背景的电影《安娜与国王》,在电影故事的“母国”泰国引起极大反弹。由于电影以“白人拯救史”作为主题,演绎东方“专制君主”与西方“自由女性”之间的浪漫情史,不但遭到禁映,而且泰国自己拍摄了气势恢弘、规模盛大的史诗巨片《苏里约泰》,它描写了在民族战争中鏖战疆场的古代女英雄,泰国人开始书写自己心目中的民族影像史。

这种发展中国家与发达国家的文化较量以及斗争,颇有弗雷德里克·杰姆逊论文《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》某些观点的意味:

所有第三世界文化都不能被看做人类学所称的自主的或独立的文化。相反,这些文化在许多显著的地方处于同第一世界的文化帝国主义进行生死搏斗之中。这种文化搏斗本身反映了这些地区的经济受到了资本的不同程度的、有时被委婉地称为现代化的渗透。

第三世界的文本,甚至那些看起来好像是关于个人的和利比多(欲望)的文本,总是以民族寓言的形式来投射一种政治,关于个人命运的故事,包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。

尽管弗雷德里克·杰姆逊“第三世界理论”，是一种第一世界内部的“他性政治”，即所谓的总体制度内的“飞地抵抗”，需要警惕它的主客体位置及其权力关系，但是，它仍然可以给予一些与现实相符的启示。正是在这种“生死搏斗之中”，《苏丽约泰》在民族精神上的立场，这种自我确认与自我张扬的价值形态，“总是以民族寓言的形式来投射一种政治”，开始辨识自己的民族历史，同时，使长期被当作“他者”对待的第三世界观众，激发了他们对于本国电影的热情支持，市场票房获得极大成功，犹如一次全民性的电影狂欢。由于政治和经济的“文化搏斗”，政府开始介入其中，加大对于电影业的扶持力度，相继出台了几项促进电影发展的优惠政策，泰国一位王子甚至亲自执导电影，参与电影制作。

但是，这种“文化搏斗”，实质上是在磋商、妥协等相互博弈过程中发展的。从某种意义而言，它是发展中国家和发达国家争夺文化权利甚至霸权的过程，而这种争夺必然是充满复杂局面的。西方马克思主义思想家葛兰西的“霸权理论”认为：“统治者/统治阶级的思想要在社会中取得最广泛的接受，获得多数人由衷的拥戴和认同，就意味着它不可能是铁板一块的系统和表述，它必须以某种方式吸纳、包容被统治阶级的文化、表述于其中”；“文化霸权与其说是一种既定事实，不如说是一场无休止的争夺战。这场争夺战不断地表现为统治阶级与被统治阶级的文化和利益始终处于一种谈判、协商(negotiation)之中。”^②葛兰西论述的是一个国家内部的“文化霸权”，按照弗雷德里克·杰姆逊的观点，“第一世界”的无产阶级曾经扮演的历史角色和功能，已经转移到了第三时间，因为实物生产已经基本转移到第三世界和地区，故而发达资本主义国家内部的“无休止的争夺战”，也已经转移为世界不同区域，尤其是发达资本主义国家与第三世界国家间的冲突、抵抗和斗争。正在由于这种冲突、抵抗和斗争，使发展中国家的知识分子仍然具有传统的政治启蒙身份，而且，表现得异常活跃。这些知识分子对于“传统”和“现代化”，必然表现出一种矛盾的复杂情怀。

正由于在第三世界众多的国家和地区，知识分子仍然是相当活跃的社会功能角色，而且他们大都首先是政治的/有机的知识分子，因此，他们的社会活动与文化/文学书写，首先是对他们所置身的本土现实的直面。而对于第三世界本土的社会、政治、文化实践而言，第三世界知识分子中的多数首先是现代化进程的推进者，是本土社会政治生活中压抑性力量的批评者。而关于“传统”的叙述，尤其是国家民族主义的多种形态，则频繁地为本土社会生活中的压抑性力量所借重，也因此而成为本土知识分子批判与反抗的重要对象。从某种意义上说，第三世界的知识分子间或在明确的国际视野中，对抗“第一世界的文化帝国主义”，批判并反抗发达资本主义国家的经济、政治、文化渗透；