

文章编号: 1674-3180 (2011) 03-0186-12

拆迁、搬迁与变迁： 中国当代电影对城市拆迁的再现

陈涛

(新加坡南洋理工大学 中文系, 新加坡)

摘要: “拆迁”是中国当代电影的重要主题。尤其随着20世纪90年代以来城市化进程的加剧和住房改革的深化, 再现城市拆迁的影片也逐渐增多, 而且跨越了不同的代际和类型。本文试图分析中国电影再现拆迁的方式, 思考导演们如何利用影像和声音思考城市化进程中城市空间、家庭关系及社会道德的拆解和重构。本文将简单梳理“新时期”以来中国当代电影中的拆迁主题, 并在此基础上细读张扬的《洗澡》(1999)、安战军的《美丽的家》(2000)和宁瀛的《夏日暖洋洋》(2001)这几部拍摄于世纪之交的电影, 分析三部电影再现北京市城市拆迁时的三种不同角度: 一座建筑的拆迁、一个家庭的搬迁和一座城市的变迁。而当代导演对于城市拆迁的负面再现, 其实显示了艺术自主性的张扬, 可被看做是同主流体制和话语的一种“对话”。

关键词: 拆迁; 当代电影; 艺术自主性

中图分类号: J905

文献标识码: A

Representations of Urban Demolitions in Contemporary Chinese Cinema

Chen Tao

Abstract: With the rapid development of urbanization and housing reform since the 1990s, the topic of *chaiqian* (urban demolition), as one of the important themes of contemporary Chinese cinema, has become increasingly appealing to Chinese directors (of different generations) and thus has been widely represented in various genres of film. This essay intends to explore cinematic representations of urban demolition with a focus on the question: how do directors represent the themes of destruction and reconstruction in cityscape, family and social ethics as a result of urban demolition? The essay begins with a review of Chinese films (since the 1990s) dealing with *chaiqian*, and then discusses the three dimensions of *chaiqian*—the demolition of a building, the move of a family, and the transformation of a city—in the

收稿日期: 2011-07-01

作者简介: 陈涛(1981—), 男, 山东莱州人, 博士研究生, 主要从事中国当代电影及先锋艺术研究。

films: *Shaver* (Xizao, 1999; dir. Zhangyang), *The Life of Ordinary People* (Meili de jia, 2000; dir. An Zhanjun), and *I Love Beijing* (Xiari nuanyangyang, 2001, dir. Ning Ying). The essay also examines how, through certain cinematic techniques, directors project their own perspectives upon cinematic narrative. By infusing their “voices” into the narrative, directors are able to, in championing the “autonomy of arts”, express a different voice other than the mainstream discourse on urbanization.

Key words: urban demolition; contemporary Chinese cinema; autonomy of arts

一、新时期中国电影中的拆迁主题

“拆迁”是从20世纪90年代以来中国大众媒体的新闻报道中经常出现的一个关键词,“拆迁”和“动迁”的语义是相同的,即拆除原有的建筑物,居民被迫迁移到别处。具体来说,拆迁的过程是:取得拆迁许可的单位(拆迁人/拆迁单位),根据城市建设规划要求和政府所批准的用地文件,依法拆除建设用地范围内的房屋和附属物(附属物是指为了房屋的使用而建造的必须的附属设施,包括墙、甬路、门楼、厕所、棚屋等),将该范围内的单位和居民(被拆迁人/单位)重新安置,并对其所受损失予以补偿的法律行为。从字面来看,“拆迁”其实分成两个部分:“拆”和“迁”。这两个动词的宾语是不同的:拆的对象,是旧有的建筑物;而迁的对象,是被迫搬家的居民。这也说明城市拆迁影响城市发展的两个主要方面:一是城市建筑的变化和城市景观的更新,一是市民家庭的搬移和生活的变化。

从这两方面入手,我们能清楚地了解当代城市拆迁的社会历史语境。当代的城市化进程是拆迁最重要的社会语境;可以说,拆迁是“后新时期”城市化在空间方面的重要表现。20世纪90年代以来,中国的城市空间发生了巨大的变化;传统城市建筑(例如北京的胡同和上海的弄堂)被拆迁,旧的设施逐渐被快速崛起的高速公路、地铁轻轨、购物中心和金融中心代替。如果说“建”是我们能够观察和见证的正面积极的城市化过程,那“拆”就代表了城市化的破坏性一面。城市中林立的吊车、脚手架、推土机的咆哮、无处不在的尘埃——这些没完没了的拆迁现象,出现在很多城市居民的日常生活中。可以

说,当下的中国(China)城市随时都在“拆呐”(chai na)^①的过程中。很多胡同、弄堂、四合院、石库门等旧的建筑和设施被拆掉,取而代之的是现代化的商场和酒店。城市景观的变化是城市发展的外部特征,也是我们容易觉察到的。

“新时期”以来的住房改革是影响拆迁的另一个政策语境。^②在1978年改革开放之前,中国实行的是“统一管理,统一分配,以租养房”的公有住房实物分配制度——单位分房制度。应该说,这种制度模式在当时较低水平的消费层次上,较好地满足了职工的基本住房需求。住房制度改革起始于1980年邓小平关于住房问题的讲话,当时谈到住宅问题,邓小平说:“要考虑城市建筑住宅、分配房屋的一系列政策。城镇居民个人可以购买房屋,也可以自己盖。不但新房子可以出售,老房子也可以出售。可以一次付款,也可以分期付款,十年、十五年付清。”自此之后,中国的房改大致经历了试点售房(1980—1985)、提租补贴(1986—1990)和以售带租

^① 当代中国如火如荼的拆迁现状,令中国(China)的谐音有了“拆呐”的意思,这一文字游戏被应用于很多报刊、电视、网络等大众媒体。很难追寻到最早使用这一文字游戏之出处;在学术方面,鲁晓鹏(Sheldon Lu)曾在文章中使用这一谐音,他分析了中国城市中随处可见的“拆呐”的口号和现状,并认为“拆呐”是中国城市化发展的缩影。“拆呐”从20世纪90年代始成为中国城市空间发展的主要声音,一直持续到21世纪;而“拆”也是中国当代大众电影和先锋纪录片中的重要主题。^[1]

^② 黛博拉·戴维斯(Deborah Davis)认为,从20世纪80年代开始,中国城市在数量、规模、人口、城市景观等方面发生了巨大变化。她比较了毛时代(Mao Era)的“单位分房政策”和改革开放后的商品房政策,认为后毛时代(Post-Mao Era)的商品经济促使中国的城市空间快速变化和繁荣,这又引起城市文化和生活方式的改变,并加速了人口的迁移。正因为如此,城市化体现在后毛时代中国经济、社会和文化发展和转型的各个层面,是当代中国发展最明显也是最剧烈的方面。^[2]

(1991—1993) 等改革阶段, 以及全面推进住房市场化改革的确立 (1994—1997) 阶段。^① 用一句话来说, 改革开放后的“商品房政策”逐渐取代了“住房政策”, 这种以市场为导向的商品经济模式促使中国的城市空间得以快速发展和变化, 也同时造成了城市文化和生活方式的改变。

在明确了 20 世纪 90 年代以来中国城市拆迁的社会和政策语境后, 我们便可以来考察中国当代电影中的拆迁主题。作为再现社会生活的一种形式, 当代电影对于城市化进程中的拆迁予以关注, 城市拆迁成为一些影片的重要主题。第五代导演周晓文的《青春无悔》(1991) 是“新时期”电影中第一部包含拆迁情节的影片。^[3] 在此之前, 一些电影表现了“新时期”中国的新都市面貌, 尤其是林立的高楼、繁复的立交桥和熙攘的人流车辆等城市意象, 例如第四代导演郑洞天的《鸳鸯楼》(1987)、米家山的《顽主》(1988)、谢飞的《本命年》(1988)、张暖忻的《早安, 北京》(1990) 等。这些影片更多地展示了北京的高楼大厦或正在施工的建筑工地, 并没有直面要拆毁的建筑和要搬迁的老居民。

而从《青春无悔》开始, 很多电影中都以拆迁作为重要的主题或情节。这些作品包括: 黄建新的《站直! 别趴下》(1992)、管虎的《头发乱了》(1994)、章明的《巫山云雨》(1996)、贾樟柯的《小武》(1997)、《三峡好人》(2006)、《二十四城记》(2008)、施润玖的《美丽新世界》(1998)、杨亚洲的《没事偷着乐》(1999)、张元的《钉子户》(1998)、《过年回家》(1999)、金琛的《网络时代的爱情》(1999)、张扬的《洗澡》(1999)、张艺谋的《幸福时光》(2000)、霍建起的《生活秀》(2000)、路学长的《卡拉是条狗》(2003)、安战军的《美丽的家》(2000)、《胡同里的阳光》(2007)、《万家灯火》(2008)、阿宇的《我的回忆值一个亿》(2009), 以及宁瀛的“北京三部曲”(1992年的《找乐》、1995年的《民警故事》和2001年的《夏日暖洋洋》)。在这些电影中, 城市拆迁作为重要的情节, 经常成为影片中一些人物生活的转折点。

从地域来看, 这些拆迁题材的电影故事主要

发生在中国的一些大城市中, 例如北京(《过年回家》、《万家灯火》、《胡同里的阳光》、《洗澡》等), 天津(《没事偷着乐》), 上海(《美丽新世界》), 西安(《站直! 别趴下》)等; 另外一些导演也对当代的一些重大拆迁项目投诸目光, 例如贾樟柯的《三峡好人》和章明的《巫山云雨》的故事情节都发生在三峡工程开工时期。三峡工程的库水淹没区涉及湖北和重庆的 20 多个区市县, 造成库区淹没区的大批居民被迫移民, 三峡一期和二期工程移民人数达到 70 多万人。这些平民迁徙的故事, 在两部影片中都有所再现。霍建起的《生活秀》则描绘了武汉吉庆街上个体女老板来双扬(陶虹饰)的纷繁复杂的生活, 通过这一形象表现了吉庆街的拆迁过程, 及其对当地居民的影响。另外, 贾樟柯的《二十四城记》纪录了四川成都“成发集团”(原“420”军事工厂)的土地转让对原厂职工造成的影响; 随着一座大工厂被房地产公司改建成名为“24 城记”的商业大厦, 很多工作了数十年的工人被迫下岗。贾樟柯采访了近百名下岗职工, 不仅将纪录同虚构平行放置于影片叙事中, 更将访谈内容集结出版为《二十四城记——中国工人访谈录》一书。^[4]

另外, 北京市的拆迁问题一直以来都是媒体关注的焦点。北京在 20 世纪 90 年代以来经历了大规模的拆迁, 尤其为了迎接 2008 年奥运会, 四环以内的旧城区进行了全面拆迁。酒仙桥、五里坨、西黄村、六娘府等拆迁项目都受到了社会各界的瞩目, 这些拆迁项目也促使了相关法令法

^① 1994 年 7 月中国国务院发布的《国务院关于深化城镇住房制度改革的决定》开启了城镇住房制度改革正式改革之路。该文件提出城镇住房制度改革作为经济体制改革的重要组成部分, 目标是要建立与社会主义市场经济体制相适应的新的城镇住房制度, 实现住房商品化、社会化; 把各单位建设、分配、维修、管理住房的体制改变为社会化、专业化运行的体制; 把住房实物福利分配的方式改变为以按劳分配为主的货币工资分配方式; 建立以中低收入家庭为对象、具有社会保障性质的经济适用住房供应体系和以高收入家庭为对象的商品房供应体系; 同时, 建立住房公积金制度, 建立政策性和商业性并存的住房信贷体系。另外, 1998 年的《关于进一步深化住房制度改革加快住房建设的通知》和 2003 年的《关于促进房地产市场持续健康发展的通知》也是深化改革的重要法规。这些法律条文都促成了“商品房政策”的推行, 实施和完善。

规及实施机制的完善和健全。^[5]根据北京市长王岐山的讲话内容，从1991年到2003年的这段时间内，北京已有超过150万市民的住处遭到拆迁。^[6]加上北京作为中国的首都和政治文化中心，是中国当代电影人最重要的文化场所，因此再现北京市拆迁状况的电影占了绝大多数。

除了当代电影，当代先锋艺术也对城市拆迁这一主题进行了深入而广泛的探索。在这一领域，巫鸿曾撰文探讨了吴山专、黄永砵、曾浩等人在上世纪80年代末90年代初作品中的“废墟”和“破碎”概念，这一概念不仅指向空间（城市）的“废墟”，也指向时间（历史）的“碎片”和“废墟”。^[7]除此之外，在当代先锋艺术中，较为重要的表现“拆迁”主题的作品包括：展望《废墟清洗计划》（行为，1994），刘彦《文本》系列（装置，1993—1996），荣荣《无题》系列（摄影，1996—1997），隋建国《美院搬迁计划》（行为/装置，1994），王劲松《百拆图》（摄影，1999），张大力《对话》（涂鸦，2000），李松《转与玩偶》系列（油画，2003），许江《历史的风景》系列（摄影/装置，1999—2003），卢昊《消失的家园》系列（油画，2005）以及刘小东《三峡新移民》（《三峡大移民》）系列（油画，2003—2005），等等。在这些艺术再现中，“拆”不仅被指涉为物质或建筑的消解，也隐喻了夫妻家庭的拆散，甚至是心灵或精神世界的瓦解。在中国如火如荼地进行城市化的当下，老建筑的拆毁，旧有生活方式的改变，伴随着精神的失落和价值的重构，很多作品也探讨了拆迁中底层民众的生活问题，包括对于拆迁民工的关怀、被拆迁居民与政府的对话、退休老人记忆的保存等。

笔者将具体分析三部电影中的拆迁主题，并探讨拆迁造成的城市居民生活空间的变化。张扬的《洗澡》（1999）、安战军的《美丽的家》（2000）和宁瀛的《夏日暖洋洋》（2001）这三部当代电影都拍摄于世纪之交，故事情节也都发生在首都北京。三部电影，从一栋建筑、一个家庭、一座城市三种不同的角度，再现了“后新时期”的拆迁现象，也都表达了导演对于这一社会问题的思考。

二、废墟与怀旧

电影《洗澡》讲述了一个京味十足的百姓故事：老刘（朱旭饰）是北京某胡同里一家传统澡堂“清水池”的老板，不仅外貌慈祥温和，而且性格开朗豁达，通情达理且与人为善。他的大儿子刘大明（濮存昕饰）曾因不认同父亲的澡堂生活而离开了父亲和他的澡堂，离家出走走到深圳经济特区“淘金”；后来，他误以为父亲病重而赶回北京，却逐渐体验到澡堂生活的魅力。随着老刘的突然离世，大明肩负起照顾智障兄弟二明（姜武饰）的重任。随着北京城市化进程的加快，这间传统的澡堂要拆了，大明和二明的生活面临着新的转折。

整部电影都围绕着“清水池”这一澡堂展开，它是整部电影最重要的一个符号。那么“清水池”是个什么地方呢？影片极力回避“清水池”澡堂作为经营实体的经济运作和金钱效益，而是极力渲染澡堂对于社区和远亲近邻的凝聚作用，澡堂似乎是一个共享天伦之乐和人情之乐的大家园，而老刘就是这个大家园的家长。在这里，性格、身份、年龄各异的人都能找到自己的快乐，即使像二明这样的傻儿子也能够找到自己的位置，得到父亲的宠爱。在这里，澡堂已不仅仅是一个供人洗澡的商业场所，更代表了一种传统而温暖的生活方式：人们在这里拔火罐、斗蛐蛐、遛鸟、听收音机，下象棋；每个人都和乐融融。不仅如此，澡堂和老刘还为何正摆脱了欠债，令其走入正途；也令夫妻生活不和的张金浩和王芳夫妇重新牵手、言归于好；更能令吵架的老林和老吴和好如初、重拾友谊。正如“清水池”澡堂里高挂的匾额“上善若水”、“大道无言”所说的那样，水是亲情、友情和爱情的象征，澡堂是治愈人们精神创伤，老少咸宜、妇孺同乐的人间天堂。

“清水池”不仅是一个物理空间，也是一个具有象征意义的文化符号。尹鸿曾一言道明，“清水池”澡堂其实象征了传统文化。他认为，“《洗澡》中的‘水’负载了明确文化意义的符号”，具有“东方的仁慈、宽厚、和睦、亲情”。

是一个“正剧式的拯救”，而且“‘水’的隐喻、人们对澡堂的无限眷恋提供了一种对东方传统的自我膜拜。”因此，他认为《洗澡》整部电影其实“不遗余力地神化长者，神化澡堂文化，神化东方人伦传统”。^[8]这种看法透彻地点明了《洗澡》中“水”和“澡堂”的象征意义，尤其是“上善若水”等道家的精髓之言，俨然昭示着亲情如水，大爱无言。而笔者认为，这种传统文化符号和精神美德，在电影中更成为一种意识形态，询唤了观众的认同；而且是通过将观众置入“大明”这一角色中进行询唤。可以说，传统的美德和精神财富主要体现在老刘身上，而在影片中，主人公大明是一个接受了现代教育和西方文化的年轻人，这同多数观众的背景和认同是相似的。电影将大明塑造为一个“被感染者”和“被教育者”，同观众一样，深深地被父亲的宽厚、亲切和超功利性的东方人伦所询唤、感动和征服；而老刘这一人物形象所询唤的传统“澡堂”文化和意识形态，也在影片中默默塑造着剧中人物和观众的认同。

而这样一种美好的传统“澡堂”文化，也抵不过现代化和城市化的浪潮。在影片的后半段，如天堂般温暖的澡堂也逃不脱被拆迁的命运。被拆除的不仅是一座澡堂，更是很多市民的生活空间，甚至是居住空间。对于影片中的北京市民来说，澡堂的拆迁绝不意味着文明和进步，反而是对其赖以生存的生活空间和文化的剥夺。影片后半段，在一个池子里泡澡的老林、老吴等人谈起拆迁和搬家时说——

老吴：“您家分哪儿去了？”

老林：“冲东。”

老吴：“不错呢。我们家分大冲了。”

老林：“那可够远的。”

老吴：“可不，往后咱们要在这儿捣蚰蚰啊，可不大了。”

老林：“反正我也想开了，一搬家，我也不养蚰蚰了。”

老吴：“怎么了？”

老林：“不知道吧？蚰蚰，一离开地气，立刻就不活了！我有个小兄弟，

去年搬到楼里去了。你猜怎么着？好几十只蚰蚰，一眨眼工夫，全死了！与其这样，还不如把它们都放了。”

老吴：“唉，往后呀，也没什么好玩的。”

在这段对话中，楼房所承载的现代生活方式丝毫引不起这些老北京居民的兴趣，而且更是扼杀其消遣娱乐的祸首（蚰蚰离开“地气”就死了）。而这里的蚰蚰也可看做是被迫搬迁的老百姓的隐喻：离开“地气”的不仅仅是蚰蚰，还有土生土长的老北京居民；这些居民搬到新楼里后，“往后也没什么好玩的了”。养蚰蚰作为北京人一种传统的文化和生活方式，正在随着旧胡同、旧建筑的拆迁也逐渐销声匿迹。而即将消逝的不仅仅是蚰蚰，还有“澡堂”文化。几个老人接下去说：

老林：“唉，玩啊，我倒不担心；我担心的是啊，一搬进新小区，连个澡堂也没有，上哪儿洗澡去啊？”

老澡客：“就是啊。”

张金浩：“哎，哎，我们家买了热水器啦，正装修呢。明天啊，在家里就能洗鸳鸯浴啦。”

老林：“去去去，还鸳鸯浴呢。就那热水器，一个人淋着，哪有在这泡着舒服呀。”

老吴：“是啊，你看大伙，在这澡堂里说说笑笑，多热闹啊。唉，完了，完了……”

和斗蚰蚰一样，澡堂也是老北京人重要的市民空间，在这里“大伙说说笑笑”，享受“热闹”的邻里街坊生活。而这样的市民空间，正由于城市化和拆迁如火如荼地进行而不复存在了。可以说，澡堂和澡堂所代表的传统生活方式（拔火罐、斗蚰蚰、遛鸟、下象棋等）是老林、老吴等退休老人赖以生存的生活空间。随着结尾处推土机的轰鸣，澡堂被夷为平地和废墟，他们的生活空间也就不复存在了。

和这些澡客相比，本身就居住在澡堂里的老刘一家（具体来说是老刘和二明）来说，拆除的就不仅仅是洗澡的空间，而且也是生活的场所。但影片安排老刘在自己热爱的澡堂和水（传统文

化和生活方式)中死去,因此他没有受到现代化文明的“荼毒”,而是完整而彻底地保存了“上善若水”的美德。老刘的这一结局也可看做影片对现代化中传统空间和文化行将死亡或消逝的怀旧与哀悼,借此影片也避免了传统文化和美德化身的老刘与城市化拆迁之间的正面冲突。也正因为如此,智障的二明成为传统文化和空间最后的捍卫者。在影片中,二明作为一名残障人士,只有在澡堂中才能发挥他的作用。换句话说,离开了澡堂,他就丧失了赖以生存的能力。在影片前半部分,天真无邪的二明为影片增添了很多幽默元素,澡堂及其所在的胡同是他所有的生活空间。同老刘一样,他每天保持同样的习惯:在胡同中跑步,在水里练习憋气,以及替人搓背和浇水;他的智力水平决定了他很难从事脑力劳动。澡堂的拆掉,其实就等于剥夺了他的全部生活空间:他所熟悉和习惯的环境将完全变化,使他无家可归甚至成为无法生存的城市游民。影片结尾处,当搬家公司的人进入澡堂搬走家具,迎面遇到二明愤怒的驱赶:他以管引水喷向搬迁的工人,将其赶出澡堂。大明试图阻止,也被淋得满身是水。二明的行为最多是一种无意义的抵抗——他试图捍卫澡堂这一承载了传统文化和他全部生活方式的空间,但始终在轰隆的推土机面前无能为力。

《洗澡》虽然表现了一些老北京市民百姓在拆迁过程中生活方式的失落,但没有表现出太多控诉的力量,反而尽量描摹传统澡堂中的人和文化安逸、踏实与温暖。这种感觉,来自影片浓厚的怀旧气息。影片多次表达了旧建筑和旧空间给人的安定踏实,以及旧的生活方式所孕育的和谐氛围。根据廖炳惠的解释,怀旧(nostalgia)作为一种文学和艺术表现方式,往往用以表达对“现代化”话语的抗拒,因为“怀旧”与文明之间总存在一种意欲改写历史的张力。^[9]城市化是现代化的重要特征,《洗澡》作为一种怀旧的表达,直接对抗的就是以拆迁为缩影的现代化建设。影片借由对传统生活方式怀旧表达了一种对不断向前发展的城市化过程的不满和抵抗。这种作为抵抗的怀旧,其实也是一种意欲改写城市化历史、解构城市发展的尝试。

杰姆逊(Fredric Jameson)曾提出“对当下的怀旧”(nostalgia for the present)这一概念,因为后现代社会的迅速发展使人在目不暇接的变迁过程中,感觉没几年的时间就仿佛超越了一个时代,怀旧感的产生不再仅仅是针对过去,也逐渐针对当下发生的事情。^[10]从这一角度来看,围绕“洗澡”的主题,影片将北京现代化的一面(洗澡站、汽车美容站、摩天大楼等)与传统性的一面(澡堂、社区公园、胡同等)交叠再现,令观众一方面对现实发展有所认同,一方面也能体会到传统的当下性。一方面新的城市空间和建筑正在如火如荼地规划和建造,另一反面旧的城市空间和建筑正陆续接踵地倒塌和拆掉。“拆”和“建”的同时进行,令怀旧感不再仅仅针对过去,也指向现在。或许今天还存在的旧街道、旧建筑、旧房屋,明天便整饬一新。这种短时间内物是人非的对比,也体现了中国城市化发展速度之快。

三、平民家庭搬迁史

如果说《洗澡》讲述了一个“拆迁”之前的故事——影片结束于澡堂面临拆迁,胡同居民面临四散,刘家面临分解的时刻;那么《美丽的家》(2000)则展现了城市平民拆迁之后的琐碎生活,以及拆迁对普通家庭的影响。

《美丽的家》是由北京紫禁城影业公司于2000年春节期间推出的贺岁片,导演为安战军。这部作品被定位为“喜剧片”,而片名“美丽的家”似乎也呼应了这一影片定位。但联系剧情来看,影片的这一标题和内容之前其实存在一种反讽。电影讲述了张大民(梁冠华饰)一家乔迁新居后的“美丽”生活:大民一家每天早晨都在邻居令人惊厥的电钻声、电刨声中惊醒,宛若身处一个巨大的引擎旁边。随后楼上的王科长家卫生间的水又总往大民家漏,因说理不成功,大民一家只能穿着雨衣洗漱。邻居古三更挥锤推倒一堵墙,令楼房的承重都有问题……不仅过不了安静的日子,大民一家在生活上也困难重重:大民是矿泉水厂的送水工,妻子云芳(朱媛媛饰)是纺织厂的女工,家里每月挣的钱非常有限;家里还有半痴的老母,孩子运气也不好——本来吹小号

是他的特长，但今年又改招萨克斯特长生；他去别的区考试，小号又在路上被骑车压扁了。最惨的是，大民家两次装修都被骗：第一次大民在街上遇到一个外表憨厚的人，将其丈母娘一年的退休金骗走；第二次是云芳同事表姐的朋友，最终不仅价格更高，还搭进上百元的电话费。可以说，张大民搬家后的新家并不“美丽”，他的新生活也并不“幸福”。

因此，《美丽的家》其实讲述了一个颇为辛酸的搬家故事，再现了一个平民家庭搬迁后的遭遇。但这个故事其实还有前文。1998年，根据刘恒同名中篇小说改编的电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》由北京电视艺术中心出品，由刘恒担任编剧，沈好放担任导演。这部二十集的电视连续剧以轻松幽默的形式反映了北京大杂院里平民百姓的普通生活，创造了高收视率；“张大民”一角正是由梁冠华担纲。同样在1998年，刘恒的同名小说也被改编为电影《没事偷着乐》，导演为杨亚洲，而扮演张大民的是著名相声演员冯巩。这几部作品都讲述了张大民一家在胡同中狭小的房子里局促的生活，故事的结局都是胡同的拆迁以及大民一家的被迫搬移。相比而言，《美丽的家》则更像是《没事偷着乐》或《贫嘴张大民的幸福生活》的续集，故事正是从大民一家搬入较为宽敞的楼房开始说起，从而引出了搬迁后的平民“幸福”生活。因此，从《贫嘴张大民的幸福生活》的小说到电视剧，从电影《没事偷着乐》到《美丽的家》，“张大民”的故事成为当代最典型的搬家故事，这些作品也构成了银幕上的“平民家庭搬迁史”。

说起银幕上的“平民家庭搬迁史”，另一部更早的电影也值得关注。同样由冯巩担纲主演的《站直！别趴下》（1992）同样讲述了一个“搬家”的故事：冯巩饰演的高文在搬入胡同以后遇到了邻居张勇武（牛振华饰）和刘干部（达式常饰）的口角与麻烦，最后只得搬家。影片结尾处，张勇武拆掉了高文的房子，也请来了摄影师给全部的胡同邻居合影留念作纪念。影片最后定格在一张失去平衡的照片上（摄影师照相时被香蕉皮滑倒），这张照片纪录了平民在搬迁前的邻居，也定格了平民胡同生活的历史。

而到了1998年的《没事偷着乐》，平民的搬家就不再像《站直！别趴下》中所描述的那样容易和轻松了。在《没事偷着乐》结尾，张大民家所在的胡同要被拆除，大民一家被迫搬进新的居民楼。大民为了保障自己的利益，拒绝签署搬迁合同，之后同拆迁人员动起手来，结果因斗殴被抓进了派出所。这种情况一定程度上是现实情况的反映。上世纪90年代末以来，很多拆迁公司因急功近利非法拆迁，从而造成被拆迁居民举报的案例屡见不鲜，很多被拆迁者同拆迁公司之间也冲突不断。和《洗澡》不同，影片《没事偷着乐》并没有正面展现房屋拆迁的过程，但却表达了被拆迁居民同拆迁方的冲突及其后果。当大民从监狱中走出，背后监狱的大门重重关上，也隐喻了他与过去的告别。在这里，影片集中表现了被拆迁人和拆迁方之间的矛盾冲突。大民作为被拆迁人，在与拆迁方发生冲突的过程中充当了牺牲者的角色；他的入狱显示了底层平民在面对有权有势的拆迁公司时的弱势和无奈。

平民搬家的历史，其实充满了艰辛和无奈。与《没事偷着乐》相比，《美丽的家》并没有表达对政府和权力机构的批判；整部电影虽然也再现了底层平民家庭搬迁的艰辛，但却处处充满一种乐观和积极的情绪，甚至具有某种喜剧色彩。这种喜剧色彩，其实大大削弱了影片对拆迁这一社会问题的批判力度。《美丽的家》其实表现了导演安战军的一种“温和”的批判和抵抗策略；而这样一种策略，其实贯穿于安战军所有的电影中，也指导了安战军电影的艺术再现方式。所谓“温和”的抵抗策略，具体来说：一方面，通过表现弱势群体和底层平民，电影揭露了一些社会的不公问题；另一方面，与批判现实主义不同，安战军的平民电影弱化了平民与权力体制的冲突，也弱化了电影对权力体制的批判。笔者将从三个方面，具体分析这种“温和”的抵抗策略。

首先，从人物形象的塑造来说，《美丽的家》强调了大民的性格特征，而弱化了其底层的身分特征。电影塑造了一个具有阿Q精神的张大民形象。这部电影连同《没事偷着乐》以及电视剧的整合传播，令这张大民的形象很快受到广大观众的欢迎和认可，成为一个典型人物。他具有底

层平民的身份特征：贫穷、弱势、职业不固定，但他也拥有喜剧化的性格：贫嘴、乐观、忍耐，以及善于自我安慰。电影中的大民在采买浴缸时打电话给妻子：“你知道吗？这里的浴缸一万多块钱！当时那浴缸里没水，要不然我就一头扎进去了。”这句诙谐幽默的玩笑话，是典型的“张大民式”语言：既出其不意、妙趣横生，又将贫富之间的差距和张大民的底层身份表现出来，而且说出来不卑不亢，颇有一种潇洒的姿态。但仔细体会，我们会发觉大民语言中的幽默是以他贫困的底层生活为基调的，因此是一种含泪的幽默。饰演大民的演员梁冠华在探讨这一人物形象的特点时说：

张大民就是张大民。他是北京胡同里常能见到的小人物，但小人物身上并非无什可取，他乐观、忍耐，不向命运屈服，而是相反，靠自己善良的心地和诚实的劳动，来过他感到幸福的生活。“贫嘴张大民的幸福生活”中的幸福两字，是不带引号的。^[11]

梁冠华所说的“幸福两字是不带引号的”，其实突显了两种对于“张大民”这一人物形象的理解，其症结就是要强调“幸福”还是强调“不幸”。对于“带引号”的理解，自然认为这是一种反讽，即大民的生活不仅不幸福，而且充满底层的困顿和无奈；但梁冠华显然不这么认为。其实，电影的处理方式，正是以张大民的乐观、忍耐和贫嘴的性格特征，弱化其弱势底层的身份特征；大民“苦中作乐”的幽默话语，也冲淡了生活的艰辛。

其次，从影片的情节设置和表现方式来说，《美丽的家》强化了邻居间的摩擦，冲淡了民众和权力机构及拆迁公司之间的冲突。在电影中，张大民一家在装修上面临的困难，无论是房间漏水或是环境嘈杂其实都来自邻居，是楼上王科长、邻居古三等为了自家利益所造成的困扰和摩擦。大民两次装修被骗，主要是因为他的拮据和节省，似乎也怨不得别人；而妻子的考试失利和儿子的学校招收困难也都来自他们的霉运。相比较而言，《没事偷着乐》正面表现了拆迁机构和被拆迁居民的冲突，这部分内容在《美丽的家》中

是看不见的；《美丽的家》将居民生活中的矛盾来源由外部转为内部，弱化和消弭了底层居民和权力机构的冲突。

另外，影片虽然表现了张大民一家处处不如意的生活，但却在音画处理方面有意弱化了这种困顿的状况。影片中的配乐主要是吹小号，这一方面符合影片的剧情设置——大民的儿子小树特长是吹小号，影片中大民也经常烦恼或困难时让儿子演奏小号给他听；另一方面也因为小号的音色相对而言较为昂扬和积极。这种表现方式，是导演安战军的有意安排；正如他自己的解释：“小号在影片中的反复出现，象征着昂扬、敞亮、进取、向上。”^[12]作为画外音的小号，给观众以积极和奋进的感召，大大降低和弱化了影片的悲剧性。

这样一种“温和”的抵抗策略，是典型的安战军式风格特征。而这种策略其实是一种有意的选择：一方面，他在市场和政府两者的压力下，必须取悦“贺岁片”档期的和“主旋律”风格的要求；另一方面，他也在一定程度上表达了导演自己对底层平民的关怀。正是由于“贺岁片”和“主旋律”的双重压力，安战军在情节安排、镜头风格、影片定位和宣传策略等方面都具有“温和”和“迎合”的特征。这也是他能获得金鸡奖、华表奖等中国电影政府奖项的原因所在。但无论如何，其对于底层生活的关注，令张大民这类的底层形象不仅能走向市场，更能走向主旋律，这无疑拓展了底边阶层的发声渠道，也加速了主流与边缘之间的对话进程。

四、一座城市的变迁

从人与城市拆迁的关系来看，《洗澡》和《美丽的家》都将镜头焦点对准被拆迁的底层平民这一群体；相较而言，《洗澡》侧重于“拆”的过程中居民的无所适从和游民的无家可归，《美丽的家》则更关注“迁”的过程中城市平民的生活状态和心路历程。与这两部电影都不同，宁瀛的“北京三部曲”则以整座城市的空间外观变化为视角，审视了城市拆迁和经济发展对普通的北京平民所带来的影响；而这些城市平民不再是被拆迁人，而是这座城市消失、变化和更新的

见证人——在北京的大街小巷中穿行的“都市漫游者”。

宁瀛曾留学意大利系统学习电影理论，并在意大利导演贝托鲁奇（Bernardo Bertolucci）执导的影片《末代皇帝》（1987）中担任副导演。从1990年的电影《有人偏偏爱上我》开始，宁瀛拍摄了《希望之旅》（2001）、《无穷动》（2005）、《A面B面》（2010）等电影，但最为人熟知的还是代表作“北京三部曲”：《找乐》（1992）、《民警故事》（1995）、《夏日暖洋洋》（2001）。

从拍摄时间上来看，这三部电影覆盖了北京骤变的整个20世纪90年代；这个期间正是中国城市化发展速度最快的十年，无论从城市的外观到社会内部结构，以及人的价值体系都发生了不可逆转的巨大变化。正如宁瀛自己所说：“我曾经熟悉的一切正在变得陌生，我爱过的人和城市正在离我远去，我们经历的是一次失恋的过程。所以我把这三部电影称作‘我爱北京’三部曲。”^[13]

如果我们比较三部电影中的北京城市外观，则会明显地发现十年来北京城市的巨大变化。《找乐》中，红砖青瓦的古朴城墙和老胡同构成了主人公的主要活动场景；而《民警故事》则充斥着巨大成片的工地、过街天桥和马路；到了《夏日暖洋洋》中，耸立的摩天大楼、繁复的立交桥和烟尘滚滚、拥挤不堪的公路则成为彰显北京新都市面貌的重要影像符号。

有趣的是，在再现北京的城市空间时，三部影片都采用了一种共同的叙事策略，即借由“都市漫游者”（flaneur）的穿街走巷而实现的“感官地理”（sensuous geography）。罗德威（Paul Rodaway）在《感官地理》（*Sensuous Geographies*）一书中将认识空间的方式分为两种——“认知绘图”（cognitive mapping）和“感官地理”（sensuous geography）；对于城市来说，“认知绘图”强调街道、建筑、名胜古迹等地标的重要性，重视认知者的历史和地理知识，是理性的认知；而“感官地理”是个人色彩的随心游走，是包含游者记忆和情感的感官经验，是感性的漫游。^[14]在三部电影中，观众跟随叙事和镜头认识北京的主要方式就是“感官地理”。可以说，三部电影都是通过

不断安排主人公在北京城的各个角落“穿街走巷”，从而引发电影故事情节的“穿针引线”。

在表现都市漫游者的“感官地理”时，三部电影的镜头使用上采用了多种方式：主观镜头和客观镜头相结合，运动镜头和静止镜头相搭配。跟、摇、推、拉、移等运动镜头的经常出现，也是描绘和追踪主人公、实现城市的“感官地理”的需要。另外，部分主观镜头的应用，也令观众更能够身临其境。笔者在此以三部电影的开头部分为例，分析导演再现主人公“感官地理”的镜头运用方式。

三部电影在一开头都运用了主观和运动镜头相结合的表现方式。《找乐》的开头是单纯的主观运动镜头，即没有人物角色的出现。轻微晃动的镜头应该来源于摄影机置于运动交通工具（例如汽车）上的缘故，给观众造成一种真实的身临其境的效果。镜头的内容为街边的风景，包括食品店前成排的自行车、过马路的熙攘人群、街边小卖铺的各色琳琅的小吃和饮料，以及“金龙百货商店”等标牌。伴随着流动的画面，声音为轻快的小号演奏，时而夹杂着京韵大鼓的声音。一种夹杂于传统和现代的城市面貌就在这样的影像和声音的配合中表现出来。而当小号演奏的画外音停止，我们看到了走在路上的主人公——老韩头（黄宗洛饰）。因此刚才的一系列“风景”镜头其实可以被看做以老韩头为视角的主观镜头。

相比而言，《民警故事》的开头则采用了客观运动镜头与主观运动镜头相结合的表现方式。情节内容为“片儿警”杨国力正在向王连贵解释工作的内容，两人骑着自行车并行在北京的大街上。和《找乐》不同，两位民警在客观镜头中一直处于画面的中心，因此随着他们的运动，不断改变的是街道两边的风景。这些风景不仅包括行走、行驶的人和车辆，还有两旁较为低矮的建筑、停靠的自行车，修车配钥匙、卖早点的小摊贩，卖菜的菜农，以及巨大的推土机和成片的建筑工地。但此处的运动镜头相比于《找乐》要复杂得多，主要是以同步的跟镜头为主，但镜头时而在人物之前，时而在人物之后。另外，在处理人物拐弯时，影片也使用了摇镜头和静止镜头。尤其值得一提的是，这个段落中唯一一个第一人

称视角的主观长镜头是用于表现建筑工地。面积广大的工地上满是断瓦残垣，远景中是建好的居民楼。声音方面，段落采用自然录音，并没有画外音的成分；尤其配合表现拆迁场面的主观镜头，对话的内容是两人关于拆迁的对话。

王连贵：“这儿片拆掉的有六七百户吧？”

杨国力：“有六七百户，这以前全是大杂院儿；拆了迁以后全住进高楼里去了，哪儿还有那么多民事纠纷？省得我们今天给他们家调解，明天给他们家调解的。”

杨国力对拆迁后情形的推断可能言之过早；联系到《美丽的家》，我们知道百姓的生活纠纷和困难在迁进高楼之后非但没有变少，反而更多了。这个段落一直到两人进入一个居委会所在的四合院中方告结束。

至于《夏日暖洋洋》的开头则较为独特，它抛弃了“漫游”式的表现模式，而是以一系列短镜头的快速剪切组成一个多镜头段落。这些镜头并非是北京城的各个角落，而是同一个地点（十字路口）在不同时间的交通状况。镜头以远景俯拍宽阔的十字马路，无论在哪个时间段其同样熙熙攘攘；其中行人、自行车、公交车、私家车在一起被挤得水泄不通，而且时常发生堵塞街口的状况。配合这样一种高效率、快节奏、现代化的生活方式，画外音选择了一段节奏非常快的音乐进行表现，并配合交通工具中时常听的广播内容。朗读速度和频率极快的播音和同样快节奏的音乐一起，烘托了快速、高效、拥挤的气氛，和画面一起表现了20世纪末北京市的繁忙交通与快节奏生活。这里影片以一种看似旁观者的视角，其实通过声音和画面已经令观众参与到对场景的感觉和认同中了。

有趣的是，虽然三部电影的主人公作为“都市漫游者”，都在北京的大街小巷中漫游，并完成了电影的叙事；只不过三部电影的漫游工具各不相同；而且《找乐》的步行、《民警故事》的自行车、《夏日暖洋洋》的出租车也呈现了一种交通工具愈来愈进步的趋势。这种交通工具的发展速度，同城市建设和拆迁的速度是相对应的。

交通工具就是速度的载体，而这种速度也是城市居民生活速度的隐喻。这种设置，自然是导演的有意安排。宁瀛认为“《找乐》就是老头儿走路的速度”，而“《民警故事》中生活的速度就是自行车的速度”。她说：“《找乐》那会儿老头儿们是走路，在一个小小的市区之内就能够体会到北京当时生活的风貌。《民警故事》的时候已经是靠着骑自行车，范围已经大一些了……而做《夏日暖洋洋》最初的想法是——我不爱开车老是打的，北京立交桥一架起来就变了，我就不知道东西南北了。”^[15]因此从这种速度的改变方面，北京的城市发展也能够窥豹一斑。

这些都市漫游者见证了一座城市的变化，而这个变化正是通过不断地拆迁和建造而来的。谈到这三部电影创作的初衷时，宁瀛说：“改革开放以后，北京开始有大面积的拆迁，好多体制也进行改革。所以当时有一种很强烈的愿望，就是怎么样能够把我们生活的现实纪录在35毫米的胶片上面。但是一进入创作的时候，我觉得我的影片最终的初衷就是这样，主要是为了纪录当时的一种生活现实。”^[15]因此拆迁正是这几部电影所要表现的重点之一。但更为精妙的是，正是有了三部电影的互相比较，北京在上世纪90年代的城市发展速度才能够得以彰显。正如宁瀛在创作《民警故事》时所说，她之所以选用自行车来表现城市面貌，是因为“没有自行车，这种流动的速度已经不能把这一城市拆迁的面表现出来”^[13]；而在《夏日暖洋洋》中她已经满足不了自行车的速度，而改用汽车来表现。她说：“在影片开头也许你们看到的是旧楼拆迁过程中尘土飞扬的场面，那正是北京这座城市发展过程中的真实一幕。”^[16]这正是都市漫游者通过不同速度的交通工具所实现的对于上世纪90年代北京城市发展的见证，以及北京市民生活的见证。

因此，宁瀛的电影“北京三部曲”正是对于这种变化中的城市空间的见证，或者说，一种“纪录”。为了更好地纪录变化中的现实，宁瀛选择了一种“纪实”的摄影风格。正如她自己所说：“‘北京三部曲’是为了写巨变中的中国社会，我需要镜头流动起来，需要通过镜头的运动囊括一个变化中的城市。所以当时选定了‘纪实’的

拍摄风格。‘纪实’风格简单地说，就是找到一种拍摄的方式，最后让观众以为整个影片是即兴拍成的。”对笔者来说，宁瀛电影的“纪实”性不仅仅是电影艺术技巧和影像风格的表现，也是其内容，尤其是电影在人物和主题上的重要特征。宁瀛将摄影机对准城市中的底层民众，这本身就是一种现实主义的关怀和姿态。她的“北京三部曲”所关注的对象都是生活在城市中的底层居民，通过他们在城市中的生活故事，揭示城市化发展中暴露的种种现实社会问题。而且，“北京三部曲”中的都市漫游者中很多都是无固定职业和居住场所的底层人，正如《找乐》中的老韩头，以及其他的退休老人一样。对于这些人群的关注，使其电影具有了更多的人文关怀，这一点也是一些学者对宁瀛“纪实性”风格加以肯定的原因所在。

正是从底层民众的角度来思考，我们更能理解城市拆迁的破坏意义：空间的背后其实还有这些人的生活轨迹和记忆。当城市的旧建筑拆掉，新建筑取而代之，改变或变迁的不仅是城市的外观，底层城市居民的记忆也跟着不复存在了。正如本雅明（Walter Benjamin）所言，“活着就是留下痕迹”（to live is to leave traces）^[7]，没有生活痕迹之处，犹如陌生异地般令人感到异化和疏离；身体—城市空间的感官记忆的消失，是同建筑和墙壁的倒塌、城市的更替相对应的。这正如宁瀛自己所说：

我觉得人的记忆是跟砖头联系在一起的，这堵墙在，记忆就在，墙倒，记忆就没了。所以，拍《北京三部曲》重要的是城市的外观，外观是你记忆的现实写照，很多时候是城市的建筑激发你的记忆的。我的电影是不怀旧的，不会限在仅仅拍四合院的美，总是在揣摩敏感的脚步已经探到什么地方了，老是在琢磨那“第一步”的前沿已经到什么地方了。在现在这么躁动的环境下怀旧显得很幼稚，我要做一个大纪录，拍完《找乐》、《民警故事》的时候，还没想到变化会这么快，只是明确要记录下变化中的中国。^[15]

因此宁瀛的野心正是想以影像纪录这个正在变化中的城市和这个正在变化中的国家，这种纪录并非“怀旧”，而是一种跟踪，一种保存，甚至是一种介入。对于房屋的拆迁、家庭的搬迁和城市的变迁，宁瀛等当代导演所拍摄的影像不仅仅是真实客观地呈现，更是一种主观意识和观点的表达。

同是拆迁主题，三部电影从一栋建筑、一个家庭和一座城市三个不同的角度，探讨了拆迁、搬迁和变迁的主题，并将关怀焦点投射到不同的群体：被拆迁人、拆迁人和拆迁见证人。从类别上来看，三部电影都属于“新主流”电影，其风格大体上都是现实主义，但在其中三位导演都表达了自己的主观倾向。无论是《洗澡》中的怀旧色彩，其对于旧有的人事物和生活方式的眷恋；还是《美丽的家》中对拆迁方的批评及被拆迁平民家庭的关怀，抑或《夏日暖洋洋》中对于变化中城市的纪录和保存，以及在此过程中的忧郁色彩，都表达了导演在拆迁这一问题上的鲜明立场和独立思考。

而且，这些电影对于拆迁这一社会现象都没有进行正面的再现，反而大都给予负面的再现。对于拆迁的这种负面的艺术再现，是否与现实相符合，且是客观而公正的？而这些导演通过电影所发出的声音，是否是底层城市居民的心声？换句话说，拆迁对于大多数的老百姓来说，到底是福音还是灾难？正如尹鸿在分析《洗澡》时所说：“如果是灾难，为什么有那么多的人在心急如焚地等待旧房的拆迁和新楼的重建？”^[8]不可否认，很大一批底层居民在拆迁中受到了不公正的待遇（例如《没事偷着乐》中的情节），其对于老建筑、旧文化的依恋都是确实存在的，但还是有很大一批市民是支持拆迁、欢迎拆迁的，因为拆迁就意味着他们能够搬到更现代化的楼房去。虽然现实的拆迁过程中屡屡出现类似房屋补偿问题、暴力拆迁问题和拆迁纠纷裁决等社会问题，但就针对拆迁这一现象的态度而言，完全的批判和完全的赞同其实都只代表了部分底层百姓的意见，也只传达了部分市民的心声。

因此，与其将当代导演和艺术家们对拆迁进行的负面再现当做客观现实的反映和底层市民心

声的传达, 不如认为这样的再现只是一种艺术自主性的追求。毕竟, 拆迁归根结底是政府的决策命令, 是城市化进程中无法避免的从上而下的实施, 都是一种主流体制或政策的产物。当代导演对于拆迁的批判和负面再现, 其实显示了艺术家和主流政策体制之间的一种对抗。卡林奈斯库 (Matei Calinescu) 曾将现代性的矛盾视为物质商品化的资本主义文明和个人主观自我 (self) 之间的两种价值体系的对抗, 后者是现代主义文化的精神中心, 前者是其持续不断斗争的对象。两者的对抗, 令伸张自我的艺术家和代表主流的政策体制之间产生疏离, 也催生了对于艺术自主性 (autonomy of arts) 的觉醒和要求。^[18] 宁瀛、安战军、张扬等导演对于城市拆迁所代表的主流价值体系的对抗, 显示了其艺术自主性的觉醒和张扬。

但从实质上来说, 这些当代导演的做法更多的不是一种“对抗”, 而是一种“对话”。尤其是“新主流电影”的导演及其作品, 例如本文在前面分析的几部电影, 其实都只是在某种程度上, 以及某个局限的范围内表达一种对主流体制或政策的对抗——或通过怀旧的情节, 或通过主旋律式的基调, 或通过与传统文化的嫁接表达一种“温和的对抗”, 或者是与主流体制的一种“对话”。正如创造了《对话》系列涂鸦作品的先锋艺术家张大力的所说: “主流社会和底层人群之间需要对话。”^[19] 张大力的《对话》系列, 正是在全中国拆迁工地的断瓦残垣上涂鸦人头, 并请民工将头像凿出来。他通过这种形式, 呼吁拆迁的墙内外得以对话, 拆迁人与被拆迁人之间能够对话, 人和环境之间也要达成对话。而与此相似, 当代导演也通过自己的作品, 代替城市底层市民, 同主流体制进行对话。

参考文献:

- [1] Lu, Sheldon H. Tear Down the City: Reconstructing Urban Space in Contemporary Chinese Popular Cinema and Avant-Garde Art [M] // Zhang Zhen. The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century. Durham and London: Duke University Press, 2007: 137-160.
- [2] Davis, Deborah S. Introduction: Urban China [M] // Deborah S. Davis, Richard Kraus, Bary Naughton and Elizabeth J. Perry. Urban Spaces in Contemporary China: The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China. New York: Cambridge University Press, 1995: 1-22.
- [3] Braester, Yomi. Tracing the City's Scars: Demolition and the Limits of the Documentary Impulse in the New Urban Cinema [M] // Zhang Zhen. The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century. Durham and London: Duke University Press, 2007: 161-180.
- [4] 贾樟柯. 二十四城记——中国工人访谈录 [M]. 济南: 山东画报出版社, 2009.
- [5] 郑萍萍. 北京的拆迁户群落及生存状况 [J]. 新闻周刊, 2003 (36): 27-29.
- [6] 葛柱宇, 杨杨. 王岐山坦然面对三大现实问题 [N]. 京华时报, 2004-02-22.
- [7] 巫鸿. 废墟、破碎和中国现代与后现代 [M] // 作品与展场: 巫鸿论中国当代艺术. 广州: 岭南美术出版社, 2005: 1-18.
- [8] 尹鸿. 《洗澡》: 新生代的成人式 [M] // 尹鸿影视时评. 开封: 河南大学出版社, 2002: 226-236.
- [9] 廖炳惠. 关键词200: 文学与批评研究的通用词汇汇编 [M]. 南京: 江苏教育出版社, 2006.
- [10] Jameson, Fredric. Nostalgia for the Present [M]. Jameson. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, N. C.: Duke University Press, 1991: 279-296.
- [11] 众口评说《美丽的家》 [N]. 北京日报, 2000-12-27.
- [12] 柳戈. 平民导演安战军 [J]. 电影画刊. 2004 (4): 19-21.
- [13] 杨文杰. 导演宁瀛与《我爱北京》三部曲 [N]. 北京青年报. 2001-9-13.
- [14] Paul Rodaway. Sensuous Geographies: Body, Sense and Place [M]. New York: Routledge, 1994.
- [15] 宁瀛. 与城市俱进 [N]. 北京青年报. 2006-06-01.
- [16] 张蕾. 宁瀛: 我属于十年后的观众 [N]. 劳动报. 2001-06-22.
- [17] Benjamin, Walter. Paris, Capital of the Nineteenth Century [M] // Peter Demetz. Reflections. New York: Schocken, 1978: 139-155.
- [18] Matei Calinescu. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitch, Postmodernism [M]. Durham: Duke University Press, 1987.
- [19] 杜曦云. 现场·朴素·心痛——张大力访谈 [J]. 天津美术学院学报. 2008 (2). 8-15.