

文 化 产 业 丛 书

北京文化产业发展需求五论

Beijing Wenhua Chanye Fazhan Xuqiu Wulun

耿 波 著

中国传媒大学出版社



耿波，1976年生，山东沂源人，中国传媒大学文法学部中文系副教授，北京师范大学文艺学博士。主要研究方向集中于审美文化、城市文化及非物质文化遗产保护与传承研究。现已出版专著2部，合著5部，在各类学术期刊发表论文80余篇，多篇被《新华文摘》《人大复印资料》全文转载。在“城市化进程与审美现代性”“北京城市发展与文化资源”“非物质文化遗产保护与传承的中国实践”等研究领域成果丰富。

文化产业丛书

文化产业教程

文化产业比较案例

文化创意产业项目管理

中国文化金融合作与创新

文化创意产业投融资创新

北京文化产业发展需求五论

创意产业概论：从理论到实践（引进版）

创意产业的核心概念（引进版）

创意产业：文化与政策（引进版）

.....

责任编辑：李水仙

特约编辑：杨云飞

封面设计： 大鵬設計
010-81574849

北京市优秀人才培养资助项目
中国传媒大学文法学部学科建设出版资助项目

- ◎ 本书从“人的多元需求”出发对北京文化产业发展进行了深度考察与反思。以“文化产业发展的多元需求建构”为切入角度，分别考察了北京艺术产业、非物质文化遗产产品品牌产业、旅游产业、都市农业及会展业五大产业的现状与问题，并有针对性地探究了不同文化产业领域中深度需求的特征、形态与可激发性途径。
- ◎ 本书开启了“文化产业发展的社会—文化反思”之崭新研究范式。

上架建议：文化产业



定价：56.00元

文 化 产 业 丛 书

北京市优秀人才培养资助项目

中国传媒大学文法学部学科建设出版资助项目

北京文化产业发展需求五论

Beijing Wenhua Chanye Fazhan Xuqiu Wulun

耿 波 著

中国传媒大学出版社

· 北京 ·

图书在版编目(CIP)数据

北京文化产业发展需求五论 / 耿波著. —北京: 中国传媒大学出版社, 2017. 1

ISBN 978-7-5657-1852-6

I. ①北… II. ①耿… III. ①文化产业—产业发展—研究—北京 IV. ①G127.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 248353 号

北京文化产业发展需求五论

BEIJING WENHUA CHANYE FAZHAN XUQIU WULUN

作 者 耿 波

策划编辑 李水仙

责任编辑 李水仙

特约编辑 杨云飞

封面设计 大鹏设计

责任印制 阳金洲

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编:100024

电 话 010-65450532 或 65450528 传真:010-65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京玺诚印务有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 12.5

字 数 172 千字

版 次 2017 年 1 月第 1 版 2017 年 1 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-1852-6/G·1852 定 价 56.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

目 录

CONTENTS

第一章 北京艺术产业的发展与公共转向 / 1

第一节 一切始于“游逛者” / 1

第二节 先锋艺术家的“二次出走”与北京艺术产业兴起 / 9

第三节 城市之内：新兴“游逛者”群体与北京艺术产业 / 18

第四节 由“土地升值”而产生的“空间政治”与后奥运北京城市艺术产业 / 24

第五节 北京城市艺术产业的公共转向与“游逛者”返城 / 34

第二章 北京文化遗产发展的多元需求与整体保护 /43

第一节 北京文化遗产发展的历史误区与新需求下的遗产保护 / 43

第二节 北京遗产保护研究的学术谱系与需求满足定位 / 53

第三节 吴良镛的菊儿胡同城市历史街区保护个案 / 65

第四节 北京遗产文化发展应遵循整体性保护原则 / 74

第三章 北京旅游产业发展的多元需求与旅游一体化建设 /81

第一节 北京旅游产业发展的主导模式 / 81

第二节 北京旅游需求的转型与相关问题 / 99

第三节 “首都经济圈”旅游一体化的需求背景与文化内涵 / 110

第四章 北京都市农业发展的多元需求与建设路径 /122

第一节 北京现代都市农业发展的历史 / 122

第二节 北京都市农业发展的政策导向与总体布局 / 125

第三节 北京都市农业的产业需求 / 133

第四节 北京都市农业发展的居民需求 / 140

第五节 北京新农村建设与都市农业发展关系问题 / 143

第六节 国外都市农业发展模式与经验启示 / 146

第五章 北京会展产业发展的多元需求与建设路径 /153

第一节 北京会展产业的发展与问题 / 153

第二节 北京会展业的现状与问题 / 156

第三节 北京会展产业中的多元需求与冲突 / 166

第四节 发展以满足多元需求为中心的北京会展产业 / 182

后 记 /191

第一章

北京艺术产业的发展与公共转向

第一节 一切始于“游逛者”

当代北京艺术产业,应始于20世纪80年代中期以来出现于全国、聚集于北京的“游逛者”人群。“游逛者”概念出现于19世纪末德国哲学家本雅明对波德莱尔的研究《发达资本主义时代的抒情诗人》一书中。本雅明指出,在19世纪为巴黎博览会而建造的拱廊街中出现了现代都市的独特人群——“游手好闲的人”(“游逛者”)。“这些人在拱廊街所形成的空间中,靠在房屋外的墙壁上,就像一般的市民在家中的四壁里一样安然自得。对他们来说,闪闪发光的珐琅商业招牌至少是墙壁上的点缀装饰,不亚于一个有资产者的客厅里的一幅油画。墙壁就是他们垫笔记本的书桌;书报亭是他们的图书馆;咖啡店的阶梯是他们工作之余向家里俯视的阳台。”^①本雅明笔下的“游逛者”人群,其实是随着19世纪末资本主义经济发展而出现的“社会零余者”。19世纪末期,资本主义发展渐入佳境,资本主义生产方式对社会整体的整合渐次从政治、经济而深化到社会身份层次,在资产阶级与无产阶级两

^① [德]本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店2007年版,第56页。

大阶级对立的社会格局中,产生了大批身份不明的人。这些人不属于有产者,因为他们并无过多的固定资产,也并不以榨取剩余价值来生活;但他们也不属于无产者,因为他们不必靠出卖人身自由来谋生。这些人逃离了资本主义生产方式的整合,同时也被抛出了资本主义社会的正常结构。他们游荡在社会边缘,出没于城市角落,以其身份不明的状态捕捉已被资产秩序禁制化的日常生活中人们所忽视的景观,并通过出卖这些景观而过活。本雅明认为,波德莱尔、爱伦·坡等 19 世纪作家就是典型的“游逛者”。

一、中西文化语境中的“游逛者”与盲流

据本雅明的观察,在资本主义的现代城市中,“游逛者”人群包含了多种社会职业,妓女、罪犯、拾荒者等,然而令人惊讶的是,现代艺术家也赫然在列。城市“游逛者”成为现代艺术家,或者现代艺术家作为“游逛者”人群的原因,正在于“游逛者”的游逛行为是对社会控制之网的突破,在社会控制已然极度深化而成为“现实”的前提下,“游逛者”的游逛便具有了超现实的艺术意味。本雅明以现代艺术家代表波德莱尔为例展示了“游逛者”的抵制艺术:“法国大革命以来,一个广泛的控制网络将资产阶级的生活更牢固地纳入网中。大城市的住房编号记载了标准化的进步。拿破仑政府在一八零五年使这一做法在法国强制化。在无产阶级的区域内,这种简单的强制措施无疑受到抵抗……当局通过各种注册办法挽救这种局面。在波德莱尔看来,这种努力的侵害性简直同犯罪一样。他从债主那里逃出来,便到酒吧或文学朋友那里。有时,他同时有两个住处,一旦租期到了他就和朋友到另一处过夜。这样,他就在久已不是游手好闲者之家的大城市中游荡。他睡的每一张床都成了一张碰运气的床。克雷·佩特查明,在一八四二到一八五八年之间,波德莱尔共有十四个住址。”^①现代艺术家的“游逛者”特征使之在现代社会中遭遇尴尬境地:一方面,他们带给人们现实禁制之外的希望,具

^① [德]本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,张旭东、魏文生译,生活·读书·新知三联书店 2007 年版,第 66 页。

有神秘和被景仰的魅力;另一方面,他们又在不停地破坏着人们的现实生活,使人们感到不安。这后一方面使得他们成为不受欢迎的人,而这种不受欢迎又将随着生活禁制化的加深而不断加强,艺术家最终将在社会身份上与罪犯同列。然而,即便如此,作为“游逛者”的现代艺术传统将始终是最为重要的传统。正如本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中指出的那样,在资本主义的经济禁制中,禁制越深,抵制越深,注重个体“回忆”体验的灵韵艺术终将消失,而彰显抵制的艺术冲动将愈加昭彰,“游逛者”的艺术认同性也将愈加强烈。

通过本雅明的解读可知,“游逛者”是19世纪末欧洲资本主义经济发展的产物,但并非独特产物。“游逛者”人群的社会实质,是经济发展导致社会整合的不同步性而出现的身份零余者,因此,在世界范围内,伴随着经济的高速发展,各地都有可能出现“游逛者”。经济的高速发展是“游逛者”人群出现的首要条件。另外,还需要城市社会的高度发展。“游逛者”人群作为逸出经济、社会体制之外的零余者,其生存来自于对体制本身的解构。在禁制化的日常生活中展现出艺术化的生存方式,是“游逛者”群体实现自身生存的支撑点,而唯有在城市化社会中这一生存方式才能真正得以实现。在西方,自19世纪中晚期以来,城市发展在资本控制中空前禁制化;与此同时,资本扩张引起的城市扩张又使得城市空间、时间、社会组织结构趋向于空前疏松。这就造成了在城市禁制中产生的“游逛者”人群,又在城市宽容中找到了容身之地,这种奇特的产生机制唯有资本城市才能提供。

当代中国“游逛者”人群的初萌,就其发生而言,与上述两个原因有所出入。事实上,是西方文化思潮的外来影响与传统士人文化认同的内应共同造就了当代中国最早的“游逛者”。当代中国最早的“游逛者”出现于对现行艺术体制的反叛中。据中国先锋艺术的拓荒者栗宪庭分析,20世纪70年代,中国画坛出现了因主倡形式化而被排斥在体制外,却获得了显著社会声名的一批画家,他称其为“第一代盲流”。“第一代盲流”,在南方,他们是“林风眠、刘海粟、关良这些在30年代搞现代艺术的人的学生,艺术上受他们的影响,在1953年中国开始苏化、写实主义一统化之后,这些人退出学院,开始

流落到生活中。1979年,他们最早出来走向社会……1979年这拨人也是形式上开始追求各种形式美,以前不准追求形式美,多少要反映生活重大题材”。^①在北京,“北京一些盲流的主要老师赵文量、杨雨树,从60年代就开始抵触学院式教育,自己带了一批一批的学生,星星美展很多人是他们的学生,这些人在艺术上是早期革命现实主义模式的离心分子,在艺术观念方面与官方的相反、对官方的反叛造成了他们离开原有的职位,有的是自己离开的,有的是被迫离开的,有的甚至被开除。但很快星星美展包括许多盲流开始引起了西方的注意,这些人开始走进在北京的外国人的客厅里大谈艺术,西方新闻界也开始注意到他们,同时出现了一个副现象,认为同外国人打交道的非官方的才是真正中国现代艺术的代表,而且这些人中也画出了一大批专门以讨好在京的外交官的艺术品,外国人喜欢什么他们就画什么。第一代盲流就是在这种洋沙龙中实际上被殖民化了”。^②

栗宪庭的梳理极具价值。“第一代盲流”其实不仅仅是当代中国的艺术现象,更是中国社会发展的节点,它的出现标志着当代中国“游逛者”群体的首次亮相。“第一代盲流”的初萌有着明显的西方文化诱因,但使此诱因得以发生实际效应的根源,则是在艺术家内心中因对艺术绝对性的执念而产生的对当下制度禁制的离心。在他们所认定的艺术绝对性与现实禁制性的冲突中,他们选择了前者、自愿游逛;然而,问题在于,在十年“文革”推倒了人们的神圣信仰之后,艺术必然无法免俗。“第一代盲流”奉献于艺术绝对性的献祭行为在失去了现实职位之后,必然需要其他的世俗补偿,谋求来自西方的关注与肯定成为必然的选择。“文革”后一直到新世纪第一个十年,在当代中国与西方保持持续张力的历史语境中,西方的关注成为中国“游逛者”群体的最大动力。这同时解决了一个当代中国的“游逛者”群体,为何集中于北京的问题。原因即在于,北京有其他城市所不具备的西方关注资源。

栗宪庭指出,“第二代盲流”的产生同样循此逻辑。“第二代盲流”的主

① 汪继芳:《20世纪最后的浪漫:北京自由艺术家生活实录》,北方文艺出版社1999年版,第65页。

② 汪继芳:《20世纪最后的浪漫:北京自由艺术家生活实录》,北方文艺出版社1999年版,第65—66页。

体是 80 年代后各个大专院校的毕业生,“这代人一开始就不是把艺术作为盲流的起点,而是生活的方式,首先是对分配的工作不满意,或者是分到外地不愿走,寻求自由职业或者更低一级来说就是要留在北京,当时社会开放也给他们一种生存机会,比如可以画到广告啊、作品可以卖给外国人等。他们有的到圆明园的一亩园(我去过)租房子住,势力并不大,还没有形成一种聚到一块的力量,都散漫在社会上,但这批人也很快找到了洋老婆,纷纷出国”。^① 在栗宪庭的考察中,北京“第二代盲流”在其游逛行为上出现了极其重要的发展:他们从原先“第一代盲流”盘踞的西方人的客厅开始,向城市更加丰富的空间开拓、挺进,而同样的空间挺进也曾出现于欧洲“游逛者”的游逛行为变迁中,圆明园周边地区作为北京“游逛者”群体的聚集之地,如同 19 世纪末的巴黎拱廊街一样,上升为北京城市“游逛者”的天堂。

二、圆明园与北京城的“游逛者”群体

为什么是圆明园? 先锋艺术家的游逛为何到最后会聚集到这样一处特定的空间?

这应从 20 世纪 80 年代至 90 年代中叶的北京城市文化地理入手考察。20 世纪 80 年代,在刚刚过去的十年“文革”中,威信受损的官方在北京这个政治舞台上保持着暂时的沉默,这使得各种声音可以在北京空前喧嚣,而自由的基调则逐渐从反思、抒怀上升到控诉与审判,并最终在自由即将失控的时刻遭遇勒制。但一直到 20 世纪 90 年代中叶,北京整体都沉浸在因意识形态离心而产生的自由狂欢中。发生在 20 世纪 80 年代至 90 年代上半叶北京的自由狂欢,成分极其复杂,其中包含着人道主义者在“文革”结束后的狂喜,欧美文化推崇者对“西化”的高调赞扬,中国传统传承者的历史反思,也包含着因社会转型而滋生的混水摸鱼、投机取巧,而在各种自由的狂欢中,先锋艺术家在北京自由舞台上的表演毫无疑问具有引领意义。栗宪庭所谓第一、二代“盲流”,也就是自 20 世纪 80 年代至 90 年代初出现在北京的先锋

^① 汪继芳:《20 世纪最后的浪漫:北京自由艺术家生活实录》,北方文艺出版社 1999 年版,第 66 页。

艺术家,他们出没于西方人的北京客厅,高谈阔论,以鲜明的反体制、去中心的姿态投合了西方评论家的所好,同时他们也成为北京城中最高调的自由斗士,无形中成为城市自由的引领者。而他们也不负众望,制造了一个又一个的“自由事件”,使城市自由持续升温。

然而,在这场自由狂欢中,官方的沉默是暂时的,它终将要再次返回话语中心,成为权威与游戏法则的制定者。从20世纪90年代初开始,官方在城市禁制中的出场自上而下,层层推进,一直到90年代中后期,虽然狂欢依旧,先锋艺术家营造“自由事件”的创意与热情同此前一样高涨,但就城市总体而言,其情形犹如随着太阳高升、树木的阴影逐渐缩短一样,因官方在北京城市中的出场而导致的自由撤退已经开始。与此同时,正如同自由发展即将进入高潮、先锋艺术家能先于众人高蹈一样,在城市的自由即将退潮的前夕,先锋艺术家同样应时进入了退潮期,即从城市自由舞台的中心向边缘退却,这就是“圆明园村”在1990年年初开始成为城市可识别空间地带的原因。

事实上,早在1986年,圆明园地带就有艺术家赁房居住,其中有百余名青年艺术家,先后在圆明园周围的圆明园西村、福缘门村,北大西门外的娄斗桥、挂甲屯,甚至再往西面的一亩园落脚居住,这一地带就是所谓的“圆明园艺术村”。就北京的文化地理而言,“圆明园艺术村”所在的空间位置,自清代中叶以来,就一直是京城士人、精英知识分子的聚集地,北大、清华、人大、中央美院都与此有着密切的地缘关系。“圆明园艺术村”在形成之初,主要是各大艺术院校的毕业生不愿或无力融入体制,生计无着,于是借着此地房租便宜,紧邻院校,生活能得到最低保障,算是寄食在此。但从20世纪90年代初开始,“圆明园艺术村”的成员就不再是艺术院校的毕业生,而是从全国各地来“闯北京”的盲流艺术家,他们的到来彻底改变了“圆明园艺术村”的空间性质。当“圆明园艺术村”中的成员只是贪图生活之便、寄食在此时,“圆明园”只是单纯的空间载体;而当这种寄食维生却心系艺术成为一种被推崇的生活方式时,“圆明园”空间便变成了一种象征。“圆明园”的这种象征意义在以下两个方面被不断强化:一方面,这个地方自古以来就是北京士

人的栖居之地,士志于道的想象在此被放大;另一方面,随着官方表达在 20 世纪 80 年代末的出场,先锋艺术家的退守不断加剧,“圆明园”距离城市政治中心(天安门广场)遥远,成为先锋艺术退守的最佳象征空间。随着盲流艺术家的到来,“圆明园艺术村”成了具有丰富疏离意义的典型象征空间。

20 世纪 90 年代初,盲流艺术家进驻“圆明园艺术村”,使得“圆明园艺术村”成了城市中的典型疏离空间,这是城市中的“空间被生产”;反过来,“圆明园艺术村”作为具有特定象征意义的疏离空间,也同时产生着主动生产效应,生产了栗宪庭所谓的“第三代盲流”。与第一、二代“盲流”相比,“第三代盲流”的社会零余特征更加突出——没有户口、没有单位、没有家庭,在北京城市意识形态禁制的层层推进下,他们被挤压进“圆明园艺术村”这样的城市边缘地带,在此寄食,越来越接近于本雅明笔下的 19 世纪末巴黎的“游逛者”群体。

北京自由作家汪继芳在《20 世纪最后的浪漫:北京自由艺术家生活实录》一书中详细记录了“圆明园艺术村”中先锋画家的众生相,崇高的艺术信仰、卑贱的物质生活与纵欲的杂糅成为全书凸显的主调,“他们没有抱怨生活的贫困,对自己的‘三无’(无户口、无公职、无家庭)处境也只字不提。他们以每天能填饱肚子能画画为满足。他们寻求快乐,快乐来自于酒和女人。他们列出了一周中的喝酒名目:星期一为生日而喝;星期二为离婚纪念日而喝;星期三为感冒好了而喝;星期四为希望而喝;星期五为客人来喝;星期六为女朋友来喝;星期日则为休息而狂喝”。^① 他们舍弃社会身份,以此换来从事艺术的机会,其实又是以艺术之名来维护绝对的自由。这种对绝对自由的渴望和践行出于对“文革”集权专制传统的泄愤,但偏偏又要聚集在万众瞩目的北京,这种绝对自由便又有了一种表演的特征。

他们在“圆明园艺术村”的存在与惊世骇俗的出世表演,似乎是一枚出乎意料的棋子,对北京的城市秩序产生着奇妙的撼动意义,这种撼动回避政治上的冲突,而是针对人们的现实认同提出质询:你是否乐于做一个“俗

^① 汪继芳:《20 世纪最后的浪漫:北京自由艺术家生活实录》,北方文艺出版社 1999 年版,第 17 页。

人”？这种质询经由刚刚兴起的媒介文化被放大。1992年《中国青年报》发表《圆明园废墟上的艺术村落》，由此引发了媒体对“圆明园艺术村”的广泛关注，从此以后，几乎在所有的媒体叙事中，“圆明园艺术村”都被置放在神圣与世俗的二元结构中并给予了神圣化塑造，比如“从北京大学正门往西北，沿着达园宾馆的古老围墙一直走，就可以到福缘门，再往前则是圆明园。这一带草木葱茏，民居错落，洋溢着浓郁的田园气息，默默独处的圆明园残垣断壁，似乎在低诉着它昔日的辉煌与不幸。它以其荒芜凄凉的场景和丰厚特殊的文化含义，成为近当代诗人、画家等文人们借以激发灵感、抒发感情的好去处。自1985年以来，这里一直聚集着一群来自全国各地的流浪艺术家，在这里生活、从事艺术创作……于是，人们开始关注起这个孤独的‘文化岛屿’”。^①现代媒体对“圆明园艺术村”神圣化的放大叙事，为“圆明园艺术村”的艺术家真正实现了他们想要达成的城市生存状态：自由自在，并且是以其自由自在而为大众所知；物质上可以卑贱，但应有世俗崇拜作为补偿。

在此意义上，20世纪80—90年代出现在北京的“游逛者”群体还是与本雅明笔下的19世纪末巴黎的“游逛者”群体有别的。在本雅明的观察中，19世纪末巴黎的“游逛者”群体是典型的匿名群体，世俗大众的崇拜于他们而言是致命的，因为这将暴露他们在城市中“游逛”的行踪并使他们面临被城市秩序禁制的危险。但在八九十年代的北京，“圆明园艺术村”的先锋艺术家却高调出世，当众孤独，就城市生态所造成的客观效果而言，是冲击了日益禁制化的城市日常秩序、营造了城市实现艺术提升的契机；就主观欲求而言，邀名获誉、获得世俗的成功却是隐藏在艺术面具后的鲜活心态。在《20世纪最后的浪漫》中，汪继芳的观察突出了这一点，比如行为艺术家马六明就有明确的邀名观念：“他（马六明——引者注）说艺术有两种，一种是画得好的有欣赏价值的能进博物馆的那种，另一种是探索得前卫的能够提出问题引起争议的。‘我强调这后一种，我搞艺术一定要有冲击力，绝对要独挡

^① 杨启刚：《圆明园艺术树：废墟上的文化群落》，《东方艺术》1994年第3期。

一面独树一帜,当就当最棒的,否则就卷铺盖回家’。”^①马六明的心态在当时先锋艺术家群体中是普遍的;与19世纪末巴黎的“游逛者”相比,中国先锋艺术家的“游逛”其实是个体获取世俗成功的空间展演。浓重的名利心理,注定了在他们身上产业必将趁隙而入,艺术免不了失守的结果,但就北京艺术产业的发展而言,这却是城市艺术产业做成的重要内因。

第二节 先锋艺术家的“二次出走”与北京艺术产业兴起

1994年左右,“圆明园艺术村”出现新变:方力钧、刘炜、岳敏君等一批艺术家希望到更加安静的地方从事艺术创作,他们将工作室从“圆明园艺术村”迁到了远在北京东郊的通州宋庄,从此拉开了北京先锋艺术家“二次出走”的序幕。

一、从“一次出走”到“二次出走”

20世纪80年代末,在日益强化的意识形态禁制的驱赶之下,先锋艺术家“出逃”城市中心而退守“圆明园艺术村”这个似在城外又在城里的空间,这可看作是他们的“一次出走”。从1994年起,大量“圆明园艺术村”的艺术家为寻求“安静”的地方纷纷迁出城市,来到北京东郊落脚,这可看作是他们的“二次出走”。自1994年以来,京城艺术家“二次出走”的目的地已遍布北京东部郊区县,通州宋庄镇几乎所有的自然村都有先锋艺术家的身影。1997年,京城先锋艺术家的“二次出走”达到高潮,引起了各方舆论的关注。

京城艺术家为何要“二次出走”?这次“出走”为何始于1994年?

方力钧等人解释自己出走的原因时说,“希望到更加安静的地方从事艺术创作”,这是可信的,但也只是部分原因。就这批艺术家来源而言,京城先

^① 汪继芳:《20世纪最后的浪漫:北京自由艺术家生活实录》,北方文艺出版社1999年版,第259页。