

# 多面之城：《柏林苍穹下》中城市影像的图像学阐释

尹孟飞，傅 琪

大连外国语大学德语学院，大连 辽宁

收稿日期：2026年1月9日；录用日期：2026年2月1日；发布日期：2026年2月11日

## 摘 要

德国导演维姆·文德斯1987年执导的电影《柏林苍穹下》以天使视角，诗意地再现了冷战时期柏林的城市图景。潘诺夫斯基图像学理论的三大层次——前图像志描述、图像志分析与图像学阐释——可用于解析影片中那些具有象征意义的城市图景，如废墟般的波茨坦广场、分隔东西阵营的柏林墙，以及充满生机的马戏团。这些图像共同构建了柏林作为“创伤之城”“压抑之城”和“希望之城”的复杂形象。而对这些视觉元素的层层解读，最终指向了《柏林苍穹下》中城市图像所蕴含的希望之光，在历史的阴影下，柏林依然闪耀着对未来的期许。

## 关键词

《柏林苍穹下》，城市影像，图像学阐释

## The Multifaceted City: An Iconological Interpretation of Urban Imagery in *Wings of Desire*

Mengfei Yin, Qi Fu

School of German Studies, Dalian University of Foreign Languages, Dalian Liaoning

Received: January 9, 2026; accepted: February 1, 2026; published: February 11, 2026

## Abstract

German director Wim Wenders' 1987 film *Wings of Desire* poetically reimagines the urban panorama of Cold War Berlin through an angelic perspective. Erwin Panofsky's iconographic theory, with its

three levels—pre-iconographical Description, Iconographical Analysis and Iconological Interpretation, can be employed to decipher the symbolically significant urban images within the film, such as the ruined Potsdamer Platz, the Berlin Wall dividing East and West, and the vibrant circus. Collectively, these images construct Berlin's complex image as a "City of Trauma", a "City of Oppression" and a "City of Hope". Ultimately, the layered interpretation of these visual symbols points to the beacon of Hope embedded within the urban imagery of *Wings of Desire*, where Berlin, even under the shadow of history, continues to radiate anticipation for the future.

## Keywords

*Wings of Desire*, Urban Imagery, Iconological Interpretation

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

## 1. 引言

欧文·潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)的图像学理论为艺术阐释提供了经典范式,即通过前图像志描述、图像志分析与图像学阐释的三重递进,揭示视觉元素背后的文化内涵与时代精神。在数字媒体时代,电影已成为主流的视觉艺术表达形式,不仅为观众带来丰富的动态视觉体验,也常被导演用以通过精心构建的画面传递特定情感与价值观念。对电影中特定影像的深入解读,与图像学旨在揭示“图像背后意义、文化内涵及艺术价值”[1]的研究目标高度契合。因此,将图像学理论引入电影分析,有助于更为全面、深入地感知影片所处的时代语境与其承载的文化气息。

德国导演维姆·文德斯(Wim Wenders) 1987年拍摄的影片《柏林苍穹下》被公认为一部兼具诗意与哲理的作品,文式电影一贯的“去叙事化”风格在该片中得到鲜明体现,隐匿连贯故事情节而将画面置于前景。正如影片标题所示,柏林才是整部电影的主角,文德斯运用丰富的、充满隐喻的视觉元素构建了特定历史语境下柏林的城市图像。但就此电影在国内的研究现状而言,多数集中在电影主题及风格方面。例如,钟海清(2020) [2]聚焦影片中的独白镜头及其语言策略,探讨其对电影叙事节奏、人物形象及美学风格的作用。吕憬岩(2025) [3]则以独特的文氏公路电影为研究对象,试图阐释文德斯的电影美学思想,总结其电影美学观。此外,近年来关于德国历史记忆题材的电影也引起学界关注。汪黎黎(2023) [4]从“性别”“怀旧”“隐喻”三个维度分析德国电影如何承载“文化记忆”。张超群、杨士博(2025) [5]则从有关两德分裂时期的影片入手,探寻德国电影对分裂历史的审慎思考。这些研究虽从不同侧面触及文德斯电影的语境与形式,也关注到了德国历史记忆与电影美学的深层关联,却尚未系统观照影像本体的建构意义。

文德斯在为《柏林苍穹下》而写的影评《试图描述一部“无法描述”的电影》中提到,“再没有其他城市像柏林一样拥有如此意义非凡的形象”[6]。文德斯借助天使漫游柏林的视角,既展现了战争对世界的伤害,又展现了柏林当前的颓废与凄迷,还把对未来的希冀投放其中。因此结合图像学由浅入深、层层递进的分析路径可以更好地剖析《柏林苍穹下》如何以视觉语法构建柏林的复合身份。

## 2. 创伤之城

《柏林苍穹下》中出现了许多充满隐喻与象征含义的城市意象,例如在影片伊始反复出现的波茨坦广场与柏林墙。潘诺夫斯基指出,“图像是文化的表征,关乎一个民族、一个时代、一个阶级、一种宗教

或一种哲学学说的基本态度” ([7]: p. 5)。可见图像背后关系着民族和时代, 波茨坦广场和柏林墙的图像再现了战争遗留给德意志民族的创伤以及冷战时期分裂的痛苦, 柏林满目疮痍的形象也由此建立起来。

在前图像志分析阶段, 潘诺夫斯基认为要“基于生活经验对图像中的物象与事件进行分析, 包含图像的视觉表现、事实主题和表现特征” ([7]: p. 1)。因此, 对电影经典图像分析时, 首先要关注其中能被直观捕捉的具体对象。影片伊始, 文德斯并未急于叙事, 而是用一系列空镜头凝视波茨坦广场——坑洼的地面、遗弃的建筑, 在黑白影像的渲染下, 直接而有力地将一片“废墟”景象推到观众眼前。这种视觉上的空旷与荒芜, 构成了对战争创伤最原始的视觉陈述。而当镜头模糊, 色彩流动, 一位老人的画外音幽幽响起: “这边以前很热闹, 有有轨电车, 还有公共马车……这边还有韦尔特海姆百货公司。”影片巧妙地通过老人的独白, 将回忆与现实的画面并置, 打破了时间的线性束缚。从图像志分析的维度出发, 广场的废墟景象超越了单纯的物质呈现: 黑白影调下的残垣断壁作为基础视觉母题, 与老人追溯往昔繁华的独白相结合, 共同构建了一个复杂的象征结构。这种声画关系的精心设计, 使波茨坦广场在《柏林苍穹下》中不仅仅是一个地理坐标, 更是一个时间与记忆的交汇点。曾经的波茨坦广场是柏林最繁华热闹的中心区域之一, 然而却在二战中被彻底摧毁, 并在冷战期间被柏林墙一分为二, 变成了戒备森严的“边陲之地”。进而, 在图像学阐释层面, 通过将废墟景象置于德国战后历史的文化语境中解读, 广场所呈现的废墟便不再仅仅是物质的残骸, 而更多是历史的承载者。落寞的波茨坦广场走向无人问津的结局, 既象征着战争带来的阴影和伤痛, 也昭示着人们正在遗忘惨痛的历史, 由此奠定了柏林“创伤之城”的底色。

图像的构图、造型、线条是前图像志描述阶段的主要关注对象。在《柏林苍穹下》中, 文德斯对柏林墙的影像建构展现了精密的视觉设计: 广角镜头下, 墙体以一条冷硬的水平线条横贯画面, 与远处波茨坦广场的残垣形成构图呼应; 随着镜头拉升, 这道混凝土屏障以其压倒性的体量与垂直线条, 将城市空间生硬地分割为对峙的两部分; 而当镜头推进, 墙体粗糙的肌理、密布的铁丝网、瞭望塔和巡逻士兵共同构成了一个充满压迫感的视觉场域。这些形式要素——包括分割性的构图、冷峻的线条与防御性的造型——通过黑白影调的强化, 直接作用于观众的视觉感知, 奠定了柏林墙作为分裂象征的形式基础。柏林墙始建于1961年8月13日, 在影片拍摄期间, 柏林墙尚未拆除, 柏林分裂的状态已经持续了26年之久。柏林墙作为冷战时期不同社会阵营对立的具象化身, 其存在不仅是物理意义上的阻隔, 更在文化和精神层面造成无法愈合的伤痕。将柏林墙的图像置于更广阔的历史文化语境中进行解读时, 它无疑是柏林乃至德国重要的“记忆之场”。柏林墙是分隔东西柏林的物理界线, 同时具象化了德国的分裂状态, 彰显了两德人民对国家分裂和民族认同危机的痛苦记忆, 使得“创伤”不再是一种抽象的概念, 而成为可以触摸和感受的现实。通过图像学阐释可以看到, 影片中关于柏林墙的画面揭示了一个时代的精神创伤与一个国家难以弥合的分裂状态。

由此可见, 《柏林苍穹下》中的波茨坦广场与柏林墙, 绝非简单的城市背景, 而是经过精心选择和加工的艺术图像, 承载着深刻的历史记忆和文化内涵。波茨坦广场作为战争废墟, 承载着残酷的记忆; 柏林墙作为冷战时期分裂的象征, 承载着国家分裂的痛苦记忆, 二者共同构建了一个复杂而深刻的“创伤图像”。

### 3. 压抑之城

坍塌的波茨坦广场和矗立在城市中的柏林墙, 共同构筑了柏林“创伤之城”的底色。然而, 这些并非故事的全部, 当镜头逐渐从历史的伤痕转向当下的困境时, 一种新的城市景象开始浮现: 现代社会的疏离、焦虑和空虚如同慢性疾病一般, 侵蚀着人们的精神世界, “压抑”的氛围逐渐在柏林蔓延开来。

文德斯善用长镜头构建独特的视觉场域, 地铁中的一组长镜头成为前图像志分析的最佳注脚。天使

视角化为长镜头扫过地铁中形形色色的乘客,麻木的面部表情与僵硬的肢体语言——呆滞凝望窗外的目光、无意识搓动的手掌、在昏暗光线中静止如雕塑的身形,这些被长镜头捕捉的细节,以其原始而真实的质感,构成了都市疏离感最直接的视觉证据。而文德斯借助“天使”能聆听世人心声的设定,亦将人们的真实内心彻底释放出来。镜头表面的静默与画外交织的内心独白形成复调结构,看似沉寂的车厢,实则充满了嘈杂的心声。这种声画对位的艺术处理,精准印证了齐美尔(Georg Simmel)所论述的都市心理特征——被迫的共处与实质的疏离,使地铁车厢成为现代社会关系的微缩景观。早在一个多世纪以前,德国哲学家齐美尔就注意到,“在公共汽车、火车、有轨电车还没有出现的十九世纪,生活中还没有出现过这样的场景:人与人之间不进行交流而又必须几分钟,甚至几个小时彼此相望”([8]:p.44)。地铁作为公共交通工具,是窥探社会形态和城市形象的绝佳窗口,车厢内是城市中最真实的剧场。在长镜头的持久凝视里,现代都市生活压抑的面相映照在每个人疲惫的脸庞上。当他们共处于狭小的空间,人与人之间的距离被压缩到极致时,心与心的距离却更加遥远,仿佛有一道无形的墙阻隔人们之间的交流,每个人都迷失在自己的生存困境中。从图像学角度看,地铁车厢内的画面超越了具体场景的再现,展现出深层的文化意涵与时代症候,成为对资本主义现代都市生活所造成的精神压抑和个体异化的隐喻。那道阻隔在人与人之间的“无形的墙”,与柏林墙形成某种精神同构,共同指向人们普遍存在的沟通困境与精神孤独。

从社会到家庭,文德斯将视觉的解剖刀进一步指向了都市生活的微观单元。在拍摄家庭的画面时,文德斯借用“天使”的视角,首先从高空俯拍柏林城中密集的居民楼,随着镜头不断向下俯冲,透过一扇扇窗户,现代家庭的真实状态暴露在观众眼前。每个被观察的家庭单元都呈现出相似的静默与疏离:父母与子女之间、夫妻之间、兄弟姐妹之间不存在语言和肢体上的互动。他们要么各自忙碌,要么面无表情地坐在那里,仿佛生活在各自的孤岛上,构成一幅幅当代家庭关系的冰冷图像。从图像志阐释维度看,这些家庭场景超越了日常记录的功能,成为现代人际关系异化的表征。天使所捕捉的内心独白与画面中的无声状态形成悖论,他们之间或怀有期待或潜藏冲突,却始终未能通过交流将这些显现出来,反而造成亲密关系中的情感断裂。这种视觉呈现与巴什拉对“家宅”的诗意定义形成强烈反差。巴什拉在其著作《空间的诗学》中,将“家宅”视为“具有独特价值的受到保护的内心空间形象”([9]:p.2),认为人居住其中会产生安定感和幸福感,“没有家宅,人就成了流离失所的存在”([9]:p.1)。家庭成员之间建立起深厚的联系,家庭才能具备温暖和保护的功能。而影片中的居住空间,因家庭成员间沟通的缺失、情感的淡漠,非但不能提供精神庇护,反而成为情感孤岛的具象呈现,完成了从诗意栖居到存在困境的意义转换。家庭是“构成社会的基本空间单位”[10],与社会存在统一性。由此,这些家庭图像聚合为对现代文明困境的观照。文德斯通过这种由表及里的视觉修辞,将个体的生存困境扩展为整个社会的文化隐喻。当最基本的社交单元都丧失了情感的流动性,现代人的精神困境便获得了最有力的证明。

将柏林“压抑之城”形象推向顶点的,是年轻男子在“奔驰”办公大楼顶部跳楼自杀的画面。文德斯以近乎残酷的镜头语言,构建了这个充满辩证张力的视觉现场:一位年轻人独自坐在高耸的奔驰大楼顶端,双腿悬空,俯瞰着整个柏林城。楼顶上巨大的三叉星徽,在阳光下熠熠生辉。他的面容憔悴而迷茫,眼神空洞而绝望,内心说着“我已考虑过千万次,这回一定要付诸行动”。镜头跟随着他的移动轨迹来到天台边缘,此时傍晚的天空已不再明亮,西悬的太阳驱散不了城市中的迷雾,这个迫于生存压力、不断陷入自我怀疑而筋疲力尽的年轻人,最终选择以极端的方式逃离。他人的呼唤劝阻、天使于无形中的安慰都无力挽救这个生命的消亡。一个年轻的生命被生活的重担压到尘埃里,就此变得轻盈而虚无。这个精心设计的场面,成了对现代性悖论最直接的图像陈述。在图像志分析的视野中,这一场景的各个视觉元素被赋予了明确的文化指向。三叉星徽作为工业文明与技术理性的图腾无法掩盖人们精神世界的虚无。站在天台俯瞰,高楼林立的城市一片繁荣气象,个体内心的挣扎显得渺小而无力。年轻人那句“柏



林对我没有意义”的终极结论彻底宣告了他与现代社会的断裂。物质繁荣与精神虚无的并存,共同书写了一部现代都市生活的黑色寓言,这也正是齐美尔所诊断的“虚无主义是大都市精神生活宿命”[11]的视觉印证。在图像学阐释的层面,这个场景超越了个人悲剧的范畴,成为对现代文明本质的深刻叩问。年轻人的纵身一跃,不仅是个体生存意义的幻灭,更是整个时代精神症候的集中爆发。文德斯通过这个极具冲击力的视觉隐喻,将柏林的城市图像推向了一个哲学的高度:在技术理性登峰造极之处,生命的价值反而变得轻如鸿毛。

地铁车厢的拥挤与疏离、家庭空间的冷漠与隔阂,以及奔驰大楼顶端年轻人的绝望一跃,这些看似独立的场景,实则构成了一组具有内在关联的视觉文本,深刻揭示了城市生活所驯化的精神范式——压抑、疏离、迷失[12]。它们如同三把利刃,刺穿了柏林的伪装,揭示了其冰冷而残酷的内里,从而再现了一个令人窒息的“压抑之城”。

#### 4. 希望之城

在经历了战争的创伤,遭受了分裂的痛苦,并深陷现代都市的种种困境之后,文德斯并没有将柏林的城市图像定格在“创伤”与“压抑”之中。相反,他用充满诗意的镜头,为这座饱经沧桑的城市注入了希望的光芒。文德斯在影评中用“幸存之地”[6]来定义柏林,正如这部影片,既展现柏林的不堪,又带着对柏林的怀恋,在“如此悲情的人间图景”[2]中,仍然留下救赎的希望。

在柏林灰冷的城市肌理中,搭建在小广场上的马戏团帐篷以其独特的视觉形态构成了一个异质性的存在。帐篷的圆弧造型、演员的鲜艳服饰与流动的彩旗气球,构建了一个充满曲线与色彩的符号系统。这些直接作用于感官的视觉元素——饱满的色调、有机的形态与欢快的运动——与城市中冰冷的建筑形成强烈反差。当镜头横向扫过观众席,孩子们脸上跃动的光彩,因兴奋而睁大的眼睛,冲上舞台肆意奔跑的轨迹,充满动感的运镜与前文城市段落中固定的凝视镜头形成鲜明对比,创造了第一个层面的视觉冲击。在图像志分析层面,这个充满仪式感的封闭空间展现出明确的象征功能。马戏团在此超越了娱乐场所的简单定义,成为福柯所描述的“异托邦”的范例。福柯在《另类空间》中提出了“异托邦”这一概念,其中“补偿性异托邦”是指,“创造了一个与真实空间不同,但同样完善、严密的空间,这种异托邦反映人们对完美世界的愿望和理想”([13]: p. 27)。《柏林苍穹下》中的马戏团是一个脱离常规秩序的场域,但又未完全处于现实世界之外。在此,文德斯通过电影媒介特有的视觉手段,创造了欢乐的美学形态,将马戏团打造为异托邦般的存在。从图像学阐释维度看,马戏团图像揭示了文德斯对城市本质的深刻理解。这个看似边缘化的临时社区,以其对欢乐、想象与人性连接的坚持,构成了对都市创伤与压抑的抵抗。它不仅是柏林“希望之城”的视觉宣言,更是对现代人类生存困境的一种诗意回应——在最压抑的环境中,人类依然保有创造快乐、感知奇迹的本能。

玛丽安作为马戏团的天使扮演者,其视觉呈现构成了柏林城市图像中至关重要的转折点。当马戏团因租金问题撤离柏林时,文德斯通过精妙的镜头运动与色彩调度,完成了对这个角色内心世界的视觉转化。从高空俯瞰的视角下,独坐广场的玛丽安被处理成一个孤寂的视觉焦点,空旷的环境强化了她的渺小与漂泊感;而随着镜头缓缓降至平视,那句“未来任我想象”的内心独白与画面由黑白转为彩色的技术处理同步发生,构成形式与内容完美契合的视觉时刻。在图像志分析的层面,玛丽安的职业身份与个人遭遇被赋予了深刻的象征意义。作为被迫失业的杂技演员,她却依然保持着对未来的信念,这种反差使她成为柏林城市精神中坚韧品质的化身。特别是在影片结尾,她身着红色连衣裙,与灰暗的城市背景中形成强烈的色彩对比,这一视觉建构绝非偶然——红色在此不仅是色彩的回归,更是一种生命意志的视觉宣言,与三幕式结构中“希望”主题的最终呈现紧密相连。从图像学阐释角度看,玛丽安的形象超越了个人命运的范畴,成为柏林城市转型的视觉隐喻。她的职业困境映射了后冷战时期柏林面临的困境,

而她的坚韧态度则预示着城市再生的可能。通过从黑白到彩色的转换,文德斯不仅完成了个体命运的描绘,更构建了一个关于城市复兴的视觉寓言——正如玛丽安在困境中依然保持希望,柏林这座饱经创伤的城市也将在个体的坚韧中找到重生的力量。

天使丹尼尔选择堕入尘世的时刻,构成了《柏林苍穹下》电影图像与哲学思考的完美交汇。丹尼尔曾说:“我用无穷尽的时间去俯望芸芸众生,却宁愿改变自己去感受一抹目光,一声短促的呼喊或是一缕强烈的气味。”当他化作肉眼凡胎能真实感受世界时,影片的视觉系统发生了根本转变:此前贯穿全片的黑白影调被温暖的色彩取代。镜头捕捉到他脸上混合着惊讶、好奇和兴奋的复杂表情。他看到柏林墙上色彩斑斓的涂鸦,热情地与路人搭讪,闲聊天气的冷暖,在冬日的街头品味着咖啡的温度和香气。此刻平视视角、跟拍运动和细节特写复活了感官,呈现了最直接的生命体验。从图像志分析角度看,天使的坠落被赋予深刻的象征内涵:这一选择不仅是个体身份的转变,更是对观察者与被观察者、永恒与瞬间、神性与人性等二元对立的超越。天使是超脱自然的存在,为了感知人类美好而复杂的情感,他选择放弃永恒观察者的身份,体验短暂的生命历程。曾经他以旁观者的姿态见证了柏林的过去和现在,看到了战争的创伤,也看到了现代都市的压抑。但他同时也看到了孩子们的纯真,玛丽安的坚韧以及马戏团的奇幻和活力,这些景象中都蕴含着希望。所以他放弃做一个高高在上的旁观者,选择成为一个积极的参与者,融入柏林的美好和希望中去。因此,天使“堕落”的图像本质上表现的是人性的复归,是对生命的拥抱和对希望的追寻。当天使降临人间时,一切都染上了颜色,那些尚未被人们认识到的美好以及还处在蛰伏中的人性的力量都蓄势待发。救赎的力量并非由天使掌握,希望就蕴藏在柏林城自身中。

《柏林苍穹下》通过马戏团、孩童、女主人公和天使的图像,构建了一个充满希望的“未来之城”。这幅图像是对前文“创伤之城”和“压抑之城”的反拨,同时也完成了对柏林城市图像从压抑、创伤走向希望的整体性构建。它提醒人们,即使在最黑暗的时刻,也要保持对美好的向往,要相信爱和希望的力量。

## 5. 结语

通过对《柏林苍穹下》中关键城市影像的图像学分析可见,柏林在影片中并非以单一、固化的形象呈现,而是置身于历史、现实与未来的张力之中,持续生成的“多面之城”。波茨坦广场的废墟与柏林墙的割裂,铭刻着历史的集体创伤;地铁车厢中的疏离与家庭场景的沉默,揭示出当下的精神困境;而马戏团的绚烂色彩、玛丽安坚韧的形象以及天使坠落人间时乍现的眩光,则共同编织为希望的视觉语言。正是在“创伤”“压抑”与“希望”三者的并置与对话中,柏林的多重面相得以完整呈现。这种希望并非对历史伤痕的否定,亦非对现实困境的逃避,而是在直面分裂与痛苦的基础上,为城市未来保留的一种可能性空间。

在图像阐释学的视野下,《柏林苍穹下》中的城市影像超越了表层的叙事功能,凸显了视觉元素所承载的文化深度与时代精神。柏林之所以成为一座“多面之城”,关键不在于其身份结构的复杂本身,而在于“希望”作为贯穿始终的维度,使城市得以在创伤与压抑的阴影中,持续生成新的意义,指向重生的可能。

## 基金项目

辽宁省教育厅高校基本科研项目“本雅明城市美学思想的跨界重释及当下性研究”(JYTMS20230535)。

## 参考文献

- [1] 陈谨,李秋雯.数字图像时代的影像表现与电影美学——从图像学角度进行的考察[J].电影评介,2024(16):67-71.

- 
- [2] 钟海清. 电影《柏林苍穹下》中的独白镜头及其语言策略[J]. 中国电影市场, 2020(3): 52-57.
- [3] 吕憬岩. 维姆·文德斯公路电影创作研究[D]. [博士学位论文]. 长春: 东北师范大学, 2024.
- [4] 汪黎黎. 性别·怀旧·隐喻: 近年来德国电影的“记忆”运作[J]. 世界电影, 2023(3): 40-50.
- [5] 张超群, 杨士博. 分裂的伤痕: 当代德国电影中的历史消费与重审[J]. 电影评论, 2025(3): 4-16.
- [6] 维姆·文德斯. 试图描述一部“无法描述”的电影[EB/OL]. <https://movie.douban.com/review/10582173/>, 2026-01-04.
- [7] 欧文·潘诺夫斯基. 图像学研究: 文艺复兴时期艺术的人文主题[M]. 戚印平, 范景中, 译. 上海: 上海三联书店, 2011.
- [8] 瓦尔特·本雅明. 发达资本主义时代的抒情诗人[M]. 王涌, 译. 上海: 华东师范大学出版社, 2016.
- [9] 巴什拉. 空间的诗学[M]. 张逸婧, 译. 上海: 上海译文出版社, 2012.
- [10] 傅琪, 尹孟飞. 本雅明回忆录《柏林童年》中的家宅空间书写[J]. 洛阳师范学院学报, 2025(3): 60-64.
- [11] 吴伟. 现代大都市生活的精神危机与伦理空间的重建[J]. 当代国外马克思主义评论, 2021(3): 233-253.
- [12] 傅琪. 现代乌托邦抑或罪恶巴比伦: 重鉴《柏林, 亚历山大广场》之城市书写[J]. 广东外语外贸大学学报, 2025(5): 109-118.
- [13] 福柯. 激进的美学锋芒[M]. 周宪, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2003.