

# 文化周刊

中华读书报

第 299 期

13

■本版编辑:赵晋华 ■电话:010-67078073

■E-mail:dushubao@263.net 2015年12月2日

## “拆”之三图:符号、怀旧与对话

■陈涛

关注城市化和城市生活是当代视觉艺术的重要特征。20世纪90年代以来,受到改革开放、市场经济、消费文化及大众文化的影响,中国的城市化速度加剧,城市无论规模大小,在基础设施、城市空间、社会形态和城市文化方面都发生了翻天覆地的变化。在城市景观方面,传统城市建筑(例如北京的胡同和上海弄堂)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”就代表了破坏性一面。当下的中国(China)城市随时都在“拆卸”(Chai-na)的过程中。作为再现社会生活的一种手段,中国当代视觉艺术也对于城市化进程中的拆迁现象予以关注。

### 《百拆图》:符号与“采样式摄影”

在当代视觉艺术家中,王劲松对“拆迁”这一主题的表达最为直接,也最为强烈。《百拆图》是王劲松1999年的作品,他以北京乃至全国的城市建设圈写在要拆除的旧建筑上随处可见的“拆”字为对象,拍摄了百幅“拆”字摄影作品,命名为《百拆图》。这每一幅的“拆”字图像,看上去只是简单的一个中国字,一个符号,但每一个“拆”字的背后都是一栋即将被拆迁的建筑。艺术家选取了“拆迁”这一过程中最具有代表性的符号来再现拆迁主题,既准确生动,又具有震撼人心的视觉冲击力。

王劲松曾经在80年代末至90年代初创作了《大合唱》和《大气功》等“大”系列美术作品,以一种幽默的风格开启并成为“玩世写实主义”的代表艺术家。而到了90年代,在玩世写实主义最盛行之时,他放下了画笔,开始将视野放在新媒体艺术的创作上。他尤其擅长以摄影捕捉现实中发生在普通人身上的变化,并以客观、冷静的眼光再现90年代之后现代化的城市生活。

他的摄影作品都以独特的视觉语言来窥探社会的表层现象,试图引导人们看到表象背后的真相。为了达到这种效果,他总是以“旁观者”的身份来定位自己,努力不加过多的感情色彩在自己的作品中。在《百拆图》中,每一幅“拆”字摄影都是以同一个平视的角度进行拍摄的,而每一个“拆”字的大小也几乎相同。除此之外,这种客观和真实感也来自于作

品的表现媒介——摄影,正如苏珊·桑塔格(Susan Sontag)所说:“一张照片与可见现实的关系,比起其他艺术形式更为直接,更为具体。”在王劲松的作品中,摄影的客观性不仅来自艺术形式本身,也来自摄影师的“非介入”的旁观身份。

王劲松在并没有过多追求形式和技巧,只是运用了一种简单的手法——重复。同一主题的“拆”字照片拼凑在一起,形成了一堵城墙般的强大背景,百个“拆”字符号与影像造成一瞬间的视觉爆炸,无形之中造成了一种视觉压迫感,使人不得不面对视觉所传达的现实问题。这种重复并非简单照搬——每一张照片都是不同的,都再现了某一座单独的建筑,每一个拆迁的项目,以及每一个搬家故事。如果将其中的每一张单独照片看作一个文本,那百张照片拼在一起便构成了互文,彼此构成表述之间的交错重装,令符号具有了社会批判性。而这样一种重复和拼贴的手法,也被邱志杰成为“采样式摄影”,即“将同一主题,甚至造型本身也极为相近的对象进行拍摄,然后拼贴成为棋盘的格局”。王劲松擅用这一手法,在《标准家庭》(1996)、《双亲》(1998)等作品中,以此表达了对独生子女、留守儿童等重要社会问题的思考。

另外,《百拆图》的“拆”字单来看,几乎都是刺眼的白色粉糊,很多以古时死刑判决前使用的猩红色作背景。而且所有的拆字都有一个共同的特点,即“霸气”,显示了一种权力话语的绝对权威,一种高高在上的气度”,隐喻了拆迁自上而下的性质。然而,“拆”的指涉绝不止于此。王劲松把这百幅作品顺序编号为1900至1999,自然以作品隐喻中国20世纪的一百年走过的风风雨雨,正如他自己所说,“拆”是“中国百年以来的主旋律”。所谓“不破不立,破字当头”,“拆”似乎是一条临界线,左边是毁灭,右边是重建。所以,新中有旧,旧中有新。

而对于当代的城市化进程来说,“拆”的也绝不仅仅是建筑。在旧的四合院、胡同、弄堂、石库门拆迁之后,建筑承载的传统生活方式和文化也逐渐式微;这是另一位艺术家卢昊所关注的问题焦点。

### 《消失的家园》:怀旧与传统的诗意

《消失的家园》是卢昊在2005—2006年间创作的布面油画系列作品,共一

百多张,所画的是北京城的普通城市角落,这些角落里的四合院、砖瓦房、小胡同等因城市拆迁而逐渐消逝。谈到创作《消失的家园》系列画作的初衷,卢昊说,作为一个地道的北京原住居民,他自小生长在北京的四合院中,记忆中最深处的便是院子里宁静祥和的生存状态,此后随着城市拆迁,他目睹了北京旧城区的消失,因此他带着遗憾、心痛、迷茫和彷徨的复杂心情想要为这座正在消失的城市做些什么,因此画了“一些跟老北京有关的画”。从这个意义上来说,这些画是对于正在逝去的城市的记忆。他认为大规模的拆迁“不仅包括城市物理环境的丧失,而且包括对原住民的整体清除;一个城市的建筑拆没了并不可怕,人没了就可怕了”。

《消失的家园》并没有表现出太多控诉的力量,反而整个构图与画面给人一种诗意的感觉。这种感觉,不仅来自旧建筑给人的安定踏实,也不仅源于画面大幅的留白,更是因为这些景色其实是属于“过去”的,相较当下飞速发展城市化就显得尤为宝贵。从这个意义上说,卢昊的《消失的家园》其实是一种“怀旧”(nostalgia),一种以诗意的方式表达的“消失的美学”。“怀旧”作为一种现代主义的文学和艺术表现方式,往往用以表达对“现代性”话语的抗拒,因为“怀旧”与现代化之间总存在一种意欲改写历史的张力。卢昊的《消失的家园》作为一种怀旧的表达,直接对抗的就是城市化。

杰姆逊(Fredric Jameson)曾提出“对当下的怀旧”(nostalgia for the present)这一概念,认为怀旧感产生不再仅仅是针对过去,也逐渐针对当下发生的事情。从这一角度来看,卢昊在《消失的家园》中所表达的怀旧其实也是对“当下”的怀旧,如火如荼的城市化进程飞速发展,北京城处处轰鸣着挖掘机的声音,很多不足十年的建筑也面临被拆迁的命运。或许今天还存在的旧街道、旧建筑、旧房屋,明天便便伤一新。正如卢昊在谈及作画初衷时所说,“两个月前木樨园地还是传统的杂院,两个月后已变成了断瓦残垣”——这也体现了中国城市化发展速度之快。

从表现形式来看,《消失的家园》是布面油画。卢昊的作画过程是先“将被拆除的建筑拍下来”,然后才“画成油画”。相对而言,摄影术是一种复制(copy)的艺术,它讲求客观完整地再现物理现实。而不断复制,会导致

本雅明所说“灵韵”的消失以及原本(original copy)不复存在的危险,也就是鲍德里亚(Jean Baudrillard)所说的“类象”(simulacrum)。摄影作品的不断拷贝复制,其实是一种走向现代甚至是后现代的艺术尝试。正如这两幅世界艺术史上重要的鞋子——根据海德格尔的解释,梵高的《农人鞋》(Old Shoes with Laces)表达了“存在之有”,而杰姆逊则将安迪·沃霍的《冰晶鞋》(Diamond Dust Shoes)称为“死物”,诠释了“类象”的意涵。

当油画变为摄影,艺术形式经历了传统到现代的转变;而由摄影变为现代,艺术形式则经历了现代到后现代的转变。卢昊则反其道而行之。正因为再现的是传统建筑和生活方式,因此需要回归传统的表现方式。弃摄影而取油画,正是这样的艺术追求。卢昊自己承认受波普艺术影响不浅。但在他后期的艺术作品中,他却以油画表现摄影能传达的内容,而且画面呈现出摄影的特征,这正是对波普艺术的反叛。正如他以精细雕琢的油画功力再现现代生活特征的油画作品《风景》(2006)系列,无论从色彩、构图、光影等方面都突出摄影的效果。这些复制“摄影”的油画作品,展现了在城市的超市中随处可见的日常“风景”角落——罐头、饮料、奶制品、拖鞋的货架等。同《消失的家园》一样,卢昊舍弃摄影回归油画,并表达了反波普艺术的倾向,由此反思了现代性(modernity)的生存现实。

相对于王劲松直接、客观、冷静及具有爆发力的符号式再现,卢昊在《消失的家园》中选择了一种诗意的、怀旧的、回归传统的表现形式来描画的记忆,一方面表达了对城市拆迁的批判和抵抗,另一方面也表达了对传统文化、生活方式和艺术形式的呼唤与崇尚,也表达了对北京原住百姓生活状态的关注。而这引申出的问题是,他以这样的涂鸦和行为艺术的方式所进行的创作是否真正能够发出声音?而这样的声音是否能引起社会的反响?这些声音和反响是否会又被权力机构听见?这些都是《对话》所提出的问题,值得深入思考。

### 《对话》:底层再现与暴力书写

1990年,吴文光拍摄了一部关于“北漂”生活的纪录片《流浪北京》,片中 he 跟拍了几个在北京闯荡的文艺青年,张大力就是其中一位。1995年,张大力开始在北京街头进行涂鸦艺术。他以自己为原型,在很多墙壁上喷漆了“空洞的人头”。后来他开始将拆迁的断瓦残垣上涂鸦人

头,并请民工将头像凿出来。2000年,他的涂鸦作品是故官旁边正在拆迁的墙上凿出的一个人头形状的“类象”——这幅照片登上了美国《新闻周刊》封面,后来成为他的代表作之一。从凿空的头像中看出去,可见紫禁城在阳光下闪闪发亮的琉璃瓦,以及崛起在一片老房子的废墟中的新建住宅小区。他将凿空的涂鸦作品命名为“对话”。

简单来说,“对话”这一标题具有几个层面的意涵。首先是凿空的头像内外的人与人之间的对话。墙是一种有形的区隔力量,可以令本来在一起的人、团体甚至国家被分裂和隔离,例如长城和柏林墙等;在墙上凿洞,本身就是打破墙的界限功能,沟通墙的两边,使两边的人能够对话和交流。在《对话》中,正在工地内部拆迁的建筑工人在墙内,而街道上的旁观者在墙外,这个洞是两者之间的对话。另外对于拆迁的项目来说,被拆迁者和拆迁者之间也构成对话关系。其次是人和环境之间的对话。正如张大力所说,“仅拍那个人头和墙是没有意义的”,镜头必须拍到“广阔的整体环境”。这个环境,是城市化甚至是现代化的社会环境。再次是传统与现代的对话。紫禁城是中国古建筑的精华,是传统空间与文化的象征;而拆迁作为一种城市化过程中不可避免的行为,是现代城市空间的表现;这两者之间构成张力,也需要对话。中国城市拆迁遇到的最大难题之一就是古建筑和遗迹的保护问题。这种传统与现代之间的张力,也体现在《对话》中。最后是艺术作品和接受者之间的对话。张大力也认为自己的作品“需要对话”,这引申出的问题是,他以这样的涂鸦和行为艺术的方式所进行的创作是否真正能够发出声音?而这样的声音是否能引起社会的反响?这些声音和反响是否会又被权力机构听见?这些都是《对话》所提出的问题,值得深入思考。

从艺术形式来看,涂鸦艺术和嘻哈音乐一样都起源于纽约的布朗克斯区(Bronx),是典型的亚文化形式,黑人和来自中北美洲的拉丁裔居民利用涂鸦表达底层生活和对社会反抗。张大力选择涂鸦这种边缘艺术形式,本身就具有底层性质,而且一种暴力的

## 变“物的牢笼”为“人的家园”——在城市中寻找空间正义

■郑以然

20世纪最著名的政治哲学家之一,哈佛大学教授约翰·罗尔斯在1971年出版了影响全世界的著作《正义论》。空间正义在西方已形成了较成熟的理论脉络并引领了众多社会运动实践。马克思、恩格斯曾批判过三种资本主义的空间非正义现象,包括资本全球布局的中心——边缘模式、城乡二元对立,以及城市内部空间分化与隔离。法国城市社会学大师亨利·列斐伏尔提出“城市权利”概念,吁求城市中的正义、民主和公民权利,其观点极大影响了包括“五月风暴”在内的众多社会政治运动。英国地理学家大卫·哈维在《社会正义与城市》中引申发展出了“领地再分配正义”概念”,要求社会资源以正义的方式实现公正的地理分配。而美国城市学家、洛杉矶学派领军人物爱德华·苏贾则通过回到空间本体论的《寻找空间正义》一书让更多人关注现实中的种种空间非正义现象。

大卫·哈维和爱德华·苏贾等城市权利派认为,城市空间总是会成为激烈的社会斗争的焦点。伴随着空间的生产与再生产,各种力量和展开博弈。在当代城市里,资本和权力对空间的渗透和介入愈演愈烈,城市中各种利益主体都在为对公共空间、生活空间、交通空间的争夺中获得最大利益,空间矛盾成为社会的焦点性矛盾。人们开始认识到空间的非正义性,空间不公成为压迫的源泉和社会运动的动力。伴随空间意识的觉醒,如何更有效进行城市规划、协调不同群体的空间利益,需要对空间正义的理论与实践进行思考和探索。

众多学者共同指出,不平等的城市空间表现形式主要有居住分区与歧视、空间剥夺、驱逐与边缘化、景观破坏等等,这是产生空间不平等与空间非正义的重要原因。

### 空间的区隔

居住分区是世界上大多数城市都存在的现象。电影《贫民窟的百万富翁》里提到的达哈维孟买规模最大的贫民窟,在仅1.75平方公里的面积上,居住着百万贫民,而它与豪宅遍地的富人区,明星云集的宝莱坞不过咫尺之遥。纽约曼哈顿上东区和皇后区也有着迥异的景象与文化氛围。在城市化进程中,移民大量涌入都市,而在市场化的指导下,城市的住房等资源的分配必然将贫困人口滞留在城市边缘,或者聚居在某些房价低廉,消费水平低下的地区,甚至成为无家可归的流浪者。爱德华·苏贾认为,空间不正义主要表现为无家可归和居住差异,即贫富差距导致的居住差异,并将这种空间不正义归咎于资本任性和权力滥用。

2015年5月“北京人口调查报告”显示,五环外常住人口达1097.9万人,占全市的51%,而外来常住人口有65%住在四环至六环间,明显显现出人口,尤其外来和贫困人口沿环路圈层向外拓展聚集的特点。更加值得关注的是青年人普遍居住状态不良,“房奴”“蜗居”“蚁族”已经成为他们的标签。海量大学毕业生成为空间赤贫的“北漂”,东三环的求职公寓90平米要挤进26人,京郊城中村甚至形成了“高知贫民村”。以致有学者认为,“蚁族”(即大学毕业生聚居群体)已经成为继农民、农民工、下岗职工之后的第四大弱势群体。

在某些国家造成移民贫困的原因包括自身能力不足(如外国移民的语言障碍),或者脱贫动力不足(如欧洲过于舒适的社会保障体系导致移民可以靠政府补助维持生活)。而中国广大移民从乡村来到城市,并非能力不足或者脱贫动力不足,造成他们陷入贫困的根本原因在于贫民的权利不公。由于户籍等制度的存在,

外来移民在城市不能获得同等的工作权、受教育权、居住权、交通权、迁徙权等等。从经济资源分配的不公正,到社会地位的不公正,导致他们缺乏发展的机会,而最终导致贫困。因此,要消除空间非正义要从消除贫困做起,而消除贫困应从消灭权利的不平等,保障权利的公正性开始。

而同样值得注意的,是低收入人口高度集聚在城中村或者某些政府所建的保障房小区内,整日为生计奔忙,又带有大量不满情绪,难免营造出相对消极负面的精神生态与文化氛围,这影响了这一空间内年轻人的心理状态,长远来看一定程度上阻碍了他们未来的上升路径,从而造成社会阶层的凝固化。为此,实现深层次的空间正义,应该在不同空间内达到社会地位、文化生态、价值取向、思想情感等方面的平等。让所有人都能享受到大都市便捷的服务、优质的教育、卫生优美的环境,以及有品质的文化生活。正如刘易斯·芒福德在《城市文化》中指出的,文化是城市的深层本质,“贮存文化、留存文化、和创造文化,这大约就是城市的三个使命。”满足城市所有居民的精神文化需求,提高其文化素质,即是城市发展的内在使命。

### 空间的剥夺

空间剥夺的表现形式则包括公共空间被占用,个人空间被剥夺,以及居民互相争夺空间等等。有学者认为左右空间的三股最主要的力量,分别是政治权力、资本权力,以及社会权力。政治权力以国家意志为根本导向,以强制行政手段制定空间的布局与运行规则。资本权力则无视固定疆界的限制,在资本逻辑的驱使下,以强大的流动性企图占据一切空间。社会权力则是一种防御性权力,是民间的个人或团体试图对空间所

有权的捍卫与争取。对空间的剥夺背后就是这三种权力的作用。

一方面,在城市翻新与扩张的过程中,资本权力强力介入,土地开发中的市场行为被强化,开发商尽其中间降低低成本,提高收益,因此广场绿地等没有商业价值的公共空间被一再挤压。同时千城一面、恶俗建筑、风景的破坏等乱象在各大城市普遍存在。众多忽视其功能、与周围环境不协调的“奇奇怪怪的建筑”,又带有大量不满情绪,难免营造出相对消极负面的精神生态与文化氛围,这影响了这一空间内年轻人的心理状态,长远来看一定程度上阻碍了他们未来的上升路径,从而造成社会阶层的凝固化。为此,实现深层次的空间正义,应该在不同空间内达到社会地位、文化生态、价值取向、思想情感等方面的平等。让所有人都能享受到大都市便捷的服务、优质的教育、卫生优美的环境,以及有品质的文化生活。正如刘易斯·芒福德在《城市文化》中指出的,文化是城市的深层本质,“贮存文化、留存文化、和创造文化,这大约就是城市的三个使命。”满足城市所有居民的精神文化需求,提高其文化素质,即是城市发展的内在使命。

另一方面,城市景观的改造,是城市与人的创造活动之间的互动,反映了权力创造与公众需求之间的矛盾。拆迁和搬迁极大的改变了城市的景观,而且也改变了居民生活的状态。伴随着四合院的拆除重建,老北京讲究大家庭、胡同邻里的传统伦理价值观也被重铸。同时,空间资源紧张使得市民之间的空间争夺日渐严重,譬如,大城市迅速增长的机动车使得有车一族和无车一族之间对空间资源展开了激烈的争夺,机动车、行人、骑车人互相争夺道路通行权与停权。而且这种空间争夺会以恶性循环的方式继续,行人由于自己的活动空间被汽车所挤压,因而希望通过拥有汽车而占据空间使用的优势地位,而最终导致城市道路被越来越多的汽车占有,城市变成“堵城”,所有人都失去了基本的通行权。

实现空间正义的原则

城市规划是关于城市空间资源

的制度性安排,它作为一种基础设计和配置深刻影响到人口集聚、经济增长、社会生活、文化消费等城市化进程的主要领域,也是实现空间正义的重要保障因素。然而,中国的城市规划面临着许多难题。上海交通大学城市科学研究院院长、首席专家刘士林指出,中国的城市化在深层结构上是一种“巨国型城市化”,如果说俄罗斯是面积大国,印度是人口大国,那么面积大和人口多的叠加,就形成了所谓巨国效应。中国城市化的总体背景恰可以概括为“地广人多”,从优势方面来看,面积大意味着城市经济发展的空间和内需大,而人口多则意味着城市化的后劲足和可持续性不强。然而,空间和人口之间也存在着矛盾冲突,中国很多城市面积过大,极易导致区域发展不平衡,而人多则会加剧生存竞争的残酷性,尤其在城市化速度过快,人类环境与资源已相对不足的情况下。巨国型城市化不仅没有现成的他国经验可以借鉴,而且在深层机制上具有明显的“测不准”属性,如以往对我国城市人口增长的预测,对房地产市场的估计都出现了较大偏差,这就导致中国的城市规划尤其困难重重。

为此,在呼吁空间正义的同时,也要考虑到我国城市规划的复杂性。在中国城市化进程中,有传统农民、现代产业工人、和后现代生产者三种主体,而三者无论在精神意识还是现实利益上都存在巨大差异与冲突,在讨论空间正义问题时无法形成共识,出现了各自呼求“自己的正义”的局面。所以,最终的“空间正义”只能是各个社会群体、阶层、组织和个体反复博弈相互妥协的结果。

著名学者陶东风指出,空间正义主要包括三个原则:

第一是人本性原则,这是城市空间生产与消费的人文精神的体现。



特质,从性质上来说基本属于本雅明所说的“毁法暴力”,具有纯粹的开成性(affirmative)特征。

这种具有开成性质质的“底层书写”,是张大力艺术作品的本色。用他自己的话来说,“我的作品无论怎么改变,精神上都有底层的记忆”。《对话》本身就包含了民工与城市拆迁之间的“对话”;城市拆迁过程中,民工是最主要的参与力量。从《对话》到《种族》,从《人与兽》到《风马旗》,张大力的作品都是以底层民众为灵感来源进行创作,尤其是城市民工;尤其在《100个中国人》中,张大力更加彻底地表达了对民工阶层的关怀。他找来真正的农民工,用石膏为其头部翻模,再用融化的肉皮冻灌注,最后形成肉皮冻制成的人头形状,并形成它直接搬进美术馆。每个民工头模的表情都很痛苦,是因为他们怕石膏灌进去;而这种痛苦的表情恰恰表达了他们痛苦的感觉、遭遇和处境。随后,他进一步将农民工全身灌模,然后将雕塑倒悬挂在展览场地。他想表达的是“底层生命的无法自知,和被生活推拉翻转的现实”。可以说,关注底层是张大力作品一以贯之的特点。

从《百拆图》到《消失的家园》再到《对话》,三系列艺术作品的开放性逐渐增强。从《百拆图》以封闭构图实现的符号批判,到《消失的家园》以系列作品表达的诗意回归,再到《对话》以公共空间完成的开放诠释,三位艺术家以不同技巧、手法、形式、材料和观念再现了城市中无处不在的拆迁,对如火如荼的中国城市化建设提出了自己的见解,以视觉艺术的方式反思了城市化中的诸多问题和症候。

另外,这三个作品都对当代的城市化进程予以较为负面的再现,这样一种倾向与其本该当作客观现实的反映和底层市民心声的传达,不如认为这样的倾向更多显示了艺术家和主流政策体制之间的一种对抗,是其艺术自主性的张扬与追求。这样一种方式与其看作为“对抗”,不如看作是同主流政策体制的“对话”。城市,毕竟是大多数人的现代家园,“百拆”终有建,我们期待现代城市能够在高楼大厦林立的同时,亦留住“消失的家园”。

城市空间应该是以人为本的,而不是“物的牢笼”;人在城市空间里应该享有家园感,而不是被异化为“非人”,同时,城市空间的规划应该以方便市民生活为本,而不是以方便城管管理为本。

第二是平等性原则。杜绝特权阶层通过非正义程序造成的空间机会不平等和空间占有不平等(比如当权者通过暗箱操作占有稀缺的公共土地资源),同时也应该通过公共政策适度矫正由市场导致的空间占有的结果不平等,使所有居民实现最起码的“居者有其屋”的理想。这也是罗尔斯说的差别原则——“最少受惠者的最大利益”。

第三是多样性原则,这是城市空间保有活力的源泉。这种多样性既表现为显性的物质结构如单体建筑、街区风格的多样性,又表现为无形的生活习俗的多样性、尊重差异。城市空间的生产、分配和消费应该充分尊重 and 满足城市人群的多层次需求,营造丰富、生动的城市空间。

空间正义及其实现问题,是一个多层次、多方面的复杂的系统问题,涉及到理论与实践、政府与民众、文化与资本等各个方面。而仅从理论层面,就又涉及到社会正义、人的主体、私人性与公共性等一系列的问题。空间正义问题不仅仅是空间问题,其实更是人的发展问题,人的自由发展的问题。城市空间正义的实施,需要政府与个体双方的共同努力。

(日前,北师大文化研究院召开了“空间正义与城市规划”学术研讨会,70位城市规划、建筑、社会学、人类学、文史哲等学科的专家学者进行了深入探讨。学者们提出空间正义问题,并不仅限于理论的研讨与话语的生产,而希望能在社会中引起广泛关注,刺激从决策者到普通民众的意识觉醒。)