

景觀

地域意識與本土觀照

——鏡頭下的中國西北穆斯林

● 張 峻

在中法文化年舉辦二十周年、「中法文化之春」活動愈來愈頻密的2023年，中國西北六位攝影師劉勁勛、張峻、張健、馬一、賈新城、純碱，以及法國人類學家伊瑪麗 (Marie-Paule Hille) 聯合舉辦的主題攝影展——「亦近亦遠：鏡頭下的中國西北穆斯林」於6月6日在法國展出。

作為本次展覽的參展攝影師和學術主持，筆者與策展團隊就展覽的各個環節有過多次的溝通與討論。展覽由法國孔多塞人文館 (Humanthèque Condorcet) 主辦，法國高等社會科學研究院 (EHESS)、學生團結與發展基金 (FSDIE)、近代現代中國研究中心 (CECMC)、法國國家研究所“Red Golden Legend”項目等提供贊助和支持。孔多塞 (Nicolas de Condorcet, 1743-1794) 是法國十八世紀的偉大思想家之一、啟蒙運動最年輕的代表人物，是「百科全書派的最後一名成員」(米什萊 [Jules Michelet] 語)，有法國大革命「擎炬人」之譽。本次展覽的

主辦機構——孔多塞人文館即以「孔多塞」命名，場地位於館內的弗朗索瓦絲·埃里蒂埃展館 (Espace Françoise Héritier)。

本次展覽繼2022年EHESS舉辦的「熟悉的陌生人」攝影展後^①，進一步確立了「區域民族文化板塊」的策展思路，以費孝通關於中國民族地區「六個板塊」(北部草原、西南角的青藏高原、沿海地區、東北角的高山森林區、雲貴高原和中原地區)、「三條走廊」(西北民族走廊、藏彝走廊、南嶺走廊)的劃分^②，以「青藏高原」北邊緣和「西北民族走廊」為主線或文化輻射帶，仍以信仰伊斯蘭教的回族、東鄉族、哈薩克族等為拍攝主體對象。在2022年展覽主要覆蓋中國西北甘肅、寧夏地區的基礎上(實際上馬一的作品以調研的方式涉及全國有回族聚居的地區)，是次邀請了青海的純碱、新疆的賈新城兩位攝影師加入，攝影師陣容、作品體量和覆蓋範圍均有了一定擴充，以「西北民族



「亦近亦遠：鏡頭下的中國西北穆斯林」展覽以地理空間和民族文化為主題。（圖片由 Campus Condorcet 提供）

走廊」地域和族群文化空間作為清晰的聚焦目標，形成了本次主題學術展的總體樣貌。

這些作品主要覆蓋了寧夏、甘肅、青海、新疆等回族聚居區，攝影師從這些地理空間進入，通過不同的影像語言風格，圍繞該地區以回族為主體族群的獨特文化現象進行了長時間、全方位的深入觀察和呈現。中國西北邊疆自古以來是歐亞大陸內東西方互通交往，南北蒙、漢、藏之間多元文化交流、多民族互染交融的過渡地帶，也是中原與西域族群之間此消彼長、進退拉鋸的農牧交錯帶。作為對這一地區特定族群地方性的視覺呈現，以及體現該地區民族、文化和宗教多樣性，本次展覽提供了具有影像民族志價值的文化深描。

藉着本次以地理空間和民族文化為主題的展覽機會，本文對聚焦中國西北地區的七位攝影師的參展作品作一簡要介紹，在作品分析中同時涉及形成這些作品的作者因素——毋寧

說正是因為與本土文化有着深度關聯的地域情結、地方經驗的「背後因素」，才促成了關於這一地區民族文化具有內生性力量的影像表達。同時我們看到，在攝影史的框架和視野內，自2000年以來興起的西北本土影像創作浪潮（包括七位攝影師在內），已經構成西北區域攝影運動的重要一環。

一 劉勁勛：自我的發現

劉勁勛是中國最具實力的青年攝影家之一，曾任第三任甘肅省青年攝影家協會主席、第一任蘭州穀倉當代影像館館長，現任銀川賀蘭山美術館館長。對於劉勁勛的參展作品，國內讀者並不陌生，他的《蘇菲的高原》（2006-2010）系列是繼回族攝影家王征拍攝西海固的作品《寂寞生靈》^③之後，人們通過攝影了解這片土地的第二部力作。

《蘇菲的高原》的拍攝初衷，可以追溯到劉勁勛1990年代初讀大學期間閱讀張承志的《心靈史》受到的震撼。劉勁勛是一位出生在甘肅的回民，閱讀《心靈史》的那一刻激發他去探尋自己的民族和信仰身份、文化母體的自覺，以此重建自己的身份歸屬。劉勁勛和王征拍攝西海固的起因來自於同一本書，這是兩者的共同基點。但是王征走向了社會現實的公共性一面，即「地方的發現」，更加關注生存空間、生存境況、生存層面的觀察與呈現；而劉勁勛則從個體的精神向度出發，在西北這片「蘇菲的高原」上追尋和完成自我身份確認的過程，將「自我的發現」和本土性深度嵌套在一起。雖然追尋的出發點屬於私人領域，但是他卻將一個地域的文化視像以不同於王征的影像風格展現——在一定程度上是避開同一題材經典的「陰影」（在創作期間刻意不去看王征的作品，有意識地躲避先入為主的視覺模式對自己創作的影響），呈現出他的母族神秘、肅穆、優雅、異質以及更加形而上的精神性面相。從微觀個體出發的創作，同時也是對整個區域內族群的深度觀照，進而對族群生活的本土性予以人文地理式的重新命名。

劉勁勛將這片土地命名為「蘇菲的高原」。「蘇菲」在漢語語境中是一個異質性的外來詞彙。它是伊斯蘭教神秘主義的一個派別，在阿拉伯語中是「羊毛」的意思，因其成員身着粗羊毛織衣，恪守苦行禁欲的功修方式而得名。該派自公元900年前後進入新疆，後陸續分布在甘肅、寧夏一帶，融入這片土地並過着本土化的生活。

中國回族的形成，可從唐宋時期來華的阿拉伯人、波斯人和九姓胡人等，以及元代隨蒙古軍東遷的中亞和西亞工匠、平民、軍士以及一些將領、貴族和學者穆斯林那裏找到源頭，當然後來的回族也是這些外來民族和本土民族互相融合的結果。這些外來民族在中國經過數十代的繁衍生息，到了明朝已在陝、甘、寧、新等西北地區形成中國化的回族。據《明史·西域傳》載：「元時回回遍天下。」劉勁勛鏡頭下的「蘇菲」，主要拍攝的是甘肅和寧夏境內的回族群體。

本次展覽還展出了劉勁勛的另一組彩色作品《西海固紀事》（2006-2010），相對於《蘇菲的高原》黑白影像營造的肅穆經典的氛圍，這組彩照則顯得更為生活化，捕捉了該地域之前被有意遮蔽的色彩。攝影師本人在談到這兩組作品的區別時指出，《蘇菲的高原》基於當時主要採集到的關於當地民眾宗教生活以及日常中能指向其精神領域的圖像，以黑白呈現更為抽象的面貌；彩色的這組作品則趨近日常，或者說是世俗化生活的一些切片。總之，劉勁勛通過兩組作品與其說創造了一種「宗教美學」與「生活的色彩」，不如說是還原了該地區特定人群的生活本身，借助於自己的影像體系重塑了這片文化的高原，以影像的方式建構了屬於個人的「私家地理」。

二 賈新城：攝影與翻譯

賈新城長期生活在新疆，他抓住新疆地緣的獨特性，堅持地域視覺敘

事的自覺和主體性，始終將鏡頭對準新疆本地族群的各種生活形態。他的參展作品《柏楊河的東干人》(2013-2023)拍攝於烏魯木齊郊區的柏楊河鄉，那是個哈薩克族村落，居住着哈、回、維、漢等多個民族，自發形成農業、畜牧業、牲畜交易和宰殺販運的職業分工。當地聚集了駱駝、馬、牛、驢、羊的專業牲畜交易市場，他經常進入這些地方觀察每一種牲畜的性格特徵，發現大小動物由不同的民族明確分工屠宰；他一方面觀察那些即將遭到宰殺的動物的哀鳴，另一方面觀察這裏的世居回族。沉浸於這樣的田野和文化的內部，地方性知識的獲得反映到他的鏡頭細節中去。比如他注意到，回族或哈族等穆斯林民族在宰殺牲畜時，都會唸唸有詞，爭取牲畜的原諒，畢竟牲畜也是生靈。回族宰殺牲畜時默唸「泰斯米」：「必思敏倆黑勒罕麻寧來黑米」，意思是奉至普至尊的真主旨意。哈族唸的和回族大致意思一樣，也是要求得牲口對宰殺行為的同意、認可、原諒：「你生不為罪過，我生不為挨餓。」在這個層面而言，與其說賈新城是攝影家，不如說他是一位視覺人類學家。

賈新城的另一個身份是俄羅斯和烏克蘭文學譯者，「跨文化」成為譯者的精神活動常態。譯者要對他面前的兩種文化予以同情之理解，懂得怎樣在語言和文化之間進行信息的轉換，以及在人與人之間怎樣進行語言、目光交流和信任的交換，而這種文化認知能力必然會在鏡頭中自然而然地流露出來。批評家斯坦納

(George Steiner)曾寫道，「如果沒有翻譯，我們無異於住在彼此沉默、言語不通的省份」^④。譯者、交流者、拍攝者、自我與「他者」，因為互相坦誠相見而彼此了解和欣賞，就像鳩摩羅什在梵語和漢語之間所做的毫無隔閡的溝通一樣。賈新城長期浸淫於俄羅斯詩歌版圖，在俄—漢兩種文字之間轉譯、搬運，作為兩種語言世界之間的「行腳夫」，他同時兼具俄羅斯、烏克蘭語的譯者和漢語的使用者身份，其間的深度文化牽連和價值糾結，更是常人難以體會的境界。

正如他引用桑塔格(Susan Sontag)《論攝影》(*On Photography*)中的話：「當我們害怕，我們射殺。當我們懷舊，我們拍照。」^⑤他將自己對新疆的熱愛與懷戀，兌換為幾十年間不停地按下快門，先後定格為《龜茲故人》(2008-2020)、《終結的牧歌》(2014-2019)等作品。跟翻譯一樣，攝影也成為他認識世界、理解世界，向世界發言的主要方式。他沉浸在這片東西文化交流的十字路口，樂此不疲，正如他在《龜茲故人》的作品陳述中寫道：「無論龜茲樂舞，還是鳩摩羅什的《金剛經》，都是不同民族、不同文化相互匯聚，相互欣賞，相互彌補，共同發展的結果。你來我往，貫穿東西。在這裏駐足、眺望、聚合、離散。」賈新城駐守在東西方文化的樞紐地帶，為我們帶來少數族群多元共生、五彩斑斕的文化樣貌，我們也藉此觀看和觸摸到了該時空內與中原文化「亦近亦遠」的文化質地。

三 純碱：另類藏地美學

純碱出生在青海，多年來他的攝影主題聚焦於安多藏區（藏區按方言分為康巴、安多、衛藏三個區域，根據每一區域的特徵，又稱「衛藏法域」、「安多馬域」、「康巴人域」），主要分布在甘肅、青海西南部到四川省阿壩州之間。從歷史形成的民族文化走廊看，該地區處於藏彝走廊的上端，即甘青南部。純碱除了採用攝影，還通過文字、電影、裝置等多種媒介（如對佛造像的改造加工），呈現他生存其間的由草原文化和藏文化所覆蓋的地域，他沉浸、觀察、反思，通過不同的藝術形式去表達、敘述和轉化對該區域地理和民族文化的視覺觀察與思考。

關於藏地，純碱近些年先後完成了《牙什尕》（2016-2021）、《羌羌木》（2017-2019）等重要作品，無不在竭力避開潮水般湧入藏地的遊客視角，以色彩的敏感、形式的抽象化，既貼近又疏離的方式重新切入藏地元素，包括地貌、建築、生態、人物、服飾，等等，通過「文化持有者」（格爾茨[Clifford Geertz]語）的眼光，以一己之力去抵禦和消解被「香格里拉化」消費圖像所掩埋的藏地，呈現出獨特表象之下安多藏地文化的內部肌理、形式構成和視覺的現代性。

純碱生活工作在西寧，這裏也是回族、撒拉族等少數民族聚居區，讓他無法不將鏡頭對準身邊的這些族群。筆者之所以要把純碱的作品選進本次展覽，除了因為他所拍攝的地區——青海是展覽主題必須覆蓋的地區之一，還有一個原因就是它具有鮮

明標識的現代主義攝影風格。筆者曾在〈藏在角落「褶子」裏的藝術風格〉一文中專門討論過純碱的「另類藏地美學」^⑥，實際上作為對色彩和形式異常敏感的攝影師，他的這組回族題材參展作品《東關東》（2019-2023）仍然延續了這一視覺慣習。線條及其幾何抽象性，是他第一個鮮明的風格特徵。純碱具備將看到的事物轉化為一種線條和形式的視覺能力，或者說給一幅照片「賦形」的能力；而色彩是其作品內容主題之外的「另一個主題」——色彩本身就是主題，就是主體，它脫離於作品的敘事主題而邏輯自治，或者說色彩成為其作品表現與敘事的主要語言。

關於純碱這組作品的標題——《東關東》，這三個字放在一起表面上看比較令人費解，而視覺上卻極為對稱，其實也包含着作者在形式設計上的巧思。他在作品介紹中說：「東關清真大寺（青海西寧）是西北地區四大清真寺之一，我的拍攝也是從這裏開始的，以及寺南側的下南關巷。在西寧，東關代表着回族聚集區，如果把東關東的關字縮小字號，兩個東字就像大寺兩側的宣禮塔。拍攝一直沿着『三河間』向東擴展，也就是大通河、湟水河和黃河的河湟谷地，從東關一直到蘭州，居住着大量的穆斯林。」由此來看，《東關東》既包含了一個文化地名，也是利用繁體漢字的對稱結構進行視覺設計，而這一點又與純碱作為一名設計師不無關聯。其實我們看到，每個攝影師的作品的營養渠道往往並非單一來源，他周圍的環境、自身的各種文化修養均會融入到作品中去。因此，攝影不僅僅是單

一的視覺藝術，而是一個承載了多種文化信息的綜合載體。

對於純碱這組參展作品《東關東》，我們在策展中通過篩選突顯了他的色彩敏銳度和形式把控能力。在這些色彩與形式之中，我們清晰地看到了青海地區回民的日常生活、建築、服飾、飲食等文化符號。關於這組作品，還有一個令人感興趣的題外話，就是純碱本身非常複雜的家族環境。他的外祖母是黃南藏族自治州的土民，也就是蒙古族和藏族的後裔，而他的母族是漢族（筆者曾經一度先入為主地視其為藏族）。據他介紹，「小學班裏同學一半回族一半藏族，有時候父母工作忙，中午一般會去回族同學家蹭飯，回族同學媽媽的茶飯永遠那麼棒。我有一個姨奶奶是撒拉族，她女兒姓白，我叫白姨娘，撒拉族源自中亞撒馬爾罕，白姨娘的皮膚和她媽媽一樣白，臉部下頷線清晰，鼻樑高鼻頭尖眼窩深，細看血統還是和黃種人有一些差別」。

上述純碱對自己所處文化環境的描述表明，在「藏邊」與「西北民族走廊」地區的疊加地帶，存在着普遍的文化混雜性、模糊性，這一點可以從歷史中找到主要的成因。十三世紀初，北方蒙古勢力擴張和入主中原，蒙古人南下建立元朝後對西藏進行了百餘年的統治，並為明朝順利地繼承對西藏的統治權打下了基礎。從蒙古人在青海駐軍屯牧開始，涉藏地區逐步納入蒙元政權，蒙、藏、漢通婚雜居，民族融合空前加劇。可以說，蒙古為連接西藏與中原起到了不可替代的作用。在武力征服之外，以1247年

窩闊台次子闊端與藏傳佛教薩迦派領袖薩迦·班智達的「涼州會盟」為標誌，蒙古高原與青藏高原兩大民族之間結下了不解之緣。1260年，薩迦派第五代法王八思巴被忽必烈封為帝師，直至元朝結束，共有十四位帝師。這種愈來愈密切的蒙藏關係，促進了這一地區蒙、藏、漢、土等各民族文化的多元共生與交流融合。從文化融合邏輯上講，其實漢族也是一個「想像」的結果，它也反映了歷史上鮮卑、契丹、女真、匈奴等民族的融合。一種文化、一個民族的發展，少不了對周邊、對外來民族文化的吸收。當我們把這種民族文化的交流放到整個中西方的交流層面看，西方的思想文化於中國已經不只是體現在某一個方面，而是內嵌並成為中國的一種特質，從歷史到現實均是這樣一種中西調和的狀態。

生活在回、藏、撒拉等少數民族「多元一體」的民族大融合文化環境下的攝影師，親身感受着中國的邊疆總是與少數民族密切相關這一歷史和現實。作為觀眾，對於攝影師所處地域、族群文化環境的了解，對於一些民族起源、發展、融合和分化演變的歷史沉積帶的認知，更有助於理解這些作品是由本土「長」出來的，是具有文化生命力和生命情感溫度的作品，而非外部遊客視角走馬觀花地獵奇得到的結果。這一點成為我們策展時選擇這些攝影師的前提，即注重作品背後的地域意識、本土觀照和內生性力量，而這種力量來自於攝影師與拍攝對象經過時間檢驗的、深度嵌套的文化聯繫。

四 馬一：伊斯蘭與東方文化的結合

馬一也是一名出生於青海的回族藝術家，他的身份和作品之間具有一種「天然」的聯繫，也具有局外人所不能抵達的內生性深度。馬一的參展作品只有兩幅，但是其所承載的容量並不小，每一幅都包含着九十九樣事物，呈現出一種「類型學」的作品結構。從《九十九朵雲》(2013)這一作品標題看，由一組數據「九十九」和作為形象的「雲」所構成；前者為實數，後者為象徵。這裏的「九十九」，在第一幅作品裏是攝影師拍攝的九十九位男性穆斯林的肖像，在第二幅作品裏是他收集的九十九位穆斯林的帽子，擺在空曠無人、伸向遠方的柏油路上。

當然，「九十九」只是一種看似實數的虛數。攝影師花了兩年時間，在全國範圍內訪問了九十九個戴帽子的回族人，用他們來代表這個族群。對於回族具有代表性的帽子，馬一在作品陳述中對其有着詩意化的描述：「在我到過的每個地方，白色的帽子如螢火蟲般的點在自己的軌迹中閃爍。」而「雲」這個具有通感和聯想性的形象(從白色的帽子過渡到「雲」)，表達了攝影師與回族族群的親密關係和視覺上的昇華與美化。如上的理解和闡述，僅僅是筆者作為文化的「外人」的淺顯解讀。而在這一族群成員和「文化持有者」馬一看來，「九十九」還指向安拉的九十九個尊名，以及伊斯蘭哲學中「九十九」具有延伸性，指向廣闊無邊的宇宙；甚至也可以闡釋為「九九歸一」，即外來族群與文

化經過本土化後，融匯到中華民族這個共同體之中。而「雲」作為比喻，攝影師視其為伊斯蘭文化從中東傳播到東方，通過東方意象符號「雲紋」或雲朵來意指這個東方化了的族群。他通過將伊斯蘭文化中的數字哲理和東方詩意文化意象相結合的方式，完成了兩種文化間濡化與包容的視覺表達，也是以當代藝術語言的方式對自身文化母體的一種回饋。

需要注意的是，馬一的作品並沒有局限在出生地青海。固定區域田野是人類學考察的一個傳統，從部落、村莊到街區，一般都是劃定一個地方來做調查，但它的可掌控性也同時代表它的封閉性和局限性，這種封閉區域切斷了與外部的聯繫，對於一些具有流動性和「溢出」效應的田野，就難以描述其全貌，尤其在地方與全球充分交互的今天。比如梁鴻2010年完成中原一個村莊的調查報告《中國在梁莊》後，意識到這並非一個完整的梁莊，因為進城務工群體是梁莊生命外延的重要部分。為此，她又隨着人群流動線索繪製出一幅「出梁莊地圖」——《出梁莊記》^⑦，田野由一村輻射到一國，成為流動性、線索式、打破固定區域田野的經典案例。梁莊人近四十年的流動足跡，成為一個民族命運波瀾壯闊的當代畫像，也是中國經驗的重要樣本。攝影界也有沿着山川河流的流動式考察拍攝，比如楊達「流域範式」的視覺考察《瀾滄江—湄公河》(2015-2016)、駱丹「公路範式」的視覺考察《318國道》(2006)。而馬一遵循的並非自然地理線索，而是民族—身份線索，他以散點式「取樣」的方式，繪製的乃是一幅「白帽

子」的全國流動地圖。我們將馬一的作品選入本次展覽，也是考慮到在創作範式上，既要包括地域性創作，也要兼顧區域—外延性創作，這兩種視角都是我們觀照地域族群文化時不可或缺的角度。

五 張健：紀實與深描

張健是一名甘肅的攝影師。在甘肅臨夏回族自治州東鄉族自治縣實施脫貧攻堅期間，他進行了長達六年的跟蹤拍攝，全景式記錄了扶貧前後東鄉族人在交通、教育、農業、住房等生活方方面面發生的巨大變化。

東鄉族因居住在河州（今臨夏）東鄉地區而得名，是中國五十五個少數民族之一，信仰伊斯蘭教，使用阿爾泰語系的蒙古語，沒有本民族的文字。關於東鄉族的族源眾說紛紜，主要有「沙陀突厥說」^⑧、「吐谷渾說」^⑨、「蒙古主體民族說」^⑩。由外來民族與當地土民融合形成新的民族，是歷史上戰爭、貿易、文化、人種交流融合的普遍現象，而這種交融在中國的發生地主要是費孝通所說的三大「民族走廊」，從另一方面表明這些地方是幾種文化接觸、碰撞的前沿、邊緣、邊界，就像「司馬遷線」（司馬遷在《史記·貨殖列傳》中把龍門—碣石兩座山連成一線，發現南北出產與文化差異很大，即分別為遊牧和農耕地區）、「胡煥庸線」（地理學家胡煥庸提出的人口分布線，與現代氣象學上的「400毫米等降水量線」有重合）和長城線（長城是關內外文化衝突和文化交流的分隔線、分界線、平衡線）

作為農耕和遊牧兩種文化的邊界一樣。地理形態決定了文化成因，亦即文化最終是「投影」在大地上的，這是可以透過地理／區域視角考察文化的學術根據，也是我們將這個展覽確定為地域民族文化主題，並落實在「西北民族走廊」的考量。

東鄉族生活的環境山大溝深，土地貧瘠，是甘肅省的重點貧困縣。因此有「全國扶貧看甘肅，甘肅扶貧看東鄉」之說。張健的參展作品《東鄉族人》（2016-2021）呈現了該地區人類征服自然的艱難過程，並在東鄉脫貧攻堅後獲得了「徐肖冰杯」紀實攝影獎。扶貧視角並非容易把握的拍攝題材，但是在這樣一個具有歷史性的節點，作品以扎實的紀實手法，重在採集各種生活場景、地理空間和人群狀態，企圖通過近距離的深描讓觀眾身臨其境地體會到東鄉族人無法擺脫的地理困境與環境約束，以及為了改變這樣的困境所付出的艱苦卓絕的努力。而對這一過程的忠實記錄，也便具有了一圖勝千言的歷史文獻價值。

六 張峻：跨文化體驗和實踐

《穆斯林的葬禮》拍攝於2010年，是筆者從業餘攝影邁入專題拍攝的第一步，也是相對完整的一部作品。之所以將攝影作為一種表達方式，可能跟小時候家裏有一台紅梅牌皮腔式120照相機有關（這台相機至今仍然保存）。在1970年代甘肅和寧夏交界的地方，住房、溫飽這些問題還遠遠

沒有解決，銀川攝影家王征鏡頭下的西海固，與筆者的家鄉沒有兩樣。在那樣的情況下，父親竟然斥資買了一台照相機，那是全鄉第一台照相機。母親用那台照相機給村民拍了大量照片，自己配置顯影和定影藥水；晚上在紅色的燈泡下看着她洗印出一張張黑白照片，對我來說印象很深。在學生時代，筆者曾在校園廣播站做過新聞照片的拍攝，但那時對於紀實、專題拍攝還沒有入門。

長大之後，筆者生活工作的蘭州是一個多民族混居的碼頭型城市，對於其中回族、藏族等少數民族由最初的一無所知，到一步步從書本上、生活中了解、接觸，這其實是一個漫長的過程。後來自學人類學，並完成了一部反觀自己家鄉的人類學著作《黃土地的變遷：以西北邊陲種田鄉為例》^⑪，這是對自己出生地的一次文化回望。此後，有意識地將目光轉向異民族、異文化，通過了解「他者」來認知自我。藉着書本上的知識和熟人的引導，一步步走向「亦近亦遠」的身邊「他者」。這是筆者走進他們的文化內部，進行跨文化體驗和實踐的一個路徑。

自中學時期閱讀了霍達的長篇小說《穆斯林的葬禮》之後，拍攝一部《穆斯林的葬禮》的願望就在心中埋下了種子。因緣際會，筆者在2013年得到蘭州一位阿訇的幫助，進而跟隨穆斯林的送葬隊伍赴會寧縣完成拍攝；此後有更多的機會認識到更多的伊斯蘭文化，了解他們的歷史，進入他們的生活現場，面對面與他們交流，拍攝他們的信仰實踐。那幾年，先後完成了《上墳》、《出上圈》、《肖

像》(2010-2013)等穆斯林主題系列作品。

此後，筆者還多次進入甘南和青海安多藏區，了解遊牧文化、藏傳佛教、藏族同胞的生產生活方式，領會漢藏文化雜糅地帶獨特的文化魅力。長期以來，作為一名業餘的人類學者和攝影師，通過與「他者」的交流交往，得以獲知一種與「他者」互為主體的文化自覺意識。生活在西北民族地區的文化環境，以及相關的學術訓練和素養，使筆者能夠打破民族之間的區隔和認知局限，樹立一種多元共存、和而不同的文化理念。包括在法國的兩次西北穆斯林主題影展的策劃實踐，均受益於以「他者」為師、極富寬容對待多元文化的態度，這也是對自己生活在邊疆民族地區的一個文化習得、文化回饋過程。

七 伊瑪麗：民族志攝影

伊瑪麗是EHESS人類學和民族學博士、副教授，也是本次展覽的策展導師和學術主持之一。2005至2017年，她曾經在甘肅省甘南藏族自治州臨潭縣西道堂的穆斯林社區，做過十餘年的人類學民族學田野考察，並與蘭州大學西北少數民族研究中心的楊文炯教授合作完成關於西道堂商業運營的課題研究。

本次展覽收入的作品《聖紀》(2007)，即為伊瑪麗的田野考察。她以清真寺紀念先賢期間的烹飪活動為拍攝對象，以廚房空間作為特定的觀察單元，並延伸到對整個儀軌進行細緻的全程影像記錄。這些熱氣騰騰的

照片帶給觀眾強烈的現場感與感染力，並由此認識到這些活動不僅是神秘的宗教儀式，更是一種熱氣騰騰的生活方式本身。她的學術功底確保了這樣的微觀研究具備儀軌流程的完整性、影像的飽滿豐富性以及地方性知識的密度，是一組在場景、人物、活動流程、細節上都交代清楚的民族志攝影。當然，一張照片是否具有民族志屬性，僅有現場畫面的記錄是不夠的。對於不熟悉照片所承載的文化意義的觀者而言，有需要由專業人士對圖像作出進一步闡釋，而對於作為人類學家的伊瑪麗來說，圖像的文化「翻譯」或文字民族志正是她的專長。

將伊瑪麗的民族志攝影放進本次展覽，也是策展意圖中對女性視角、田野考察方法、西道堂的獨特性、穆斯林社區的集體主義生活方式、格爾茨「寫文化」^②意義上的經典個案等方面的綜合考慮。布展順序上以《聖紀》放在首位，藉着這樣一些紀念先賢的大型活動場面，作為觀眾了解回族生老病死等人生禮儀的重要視角，並由此進入地域族群更為深廣的生活與精神空間。因此，從本質上看，這七位攝影師都是本土文化的「內部持有者」，他們的作品注定有更多的文化反省、身份思辨、視覺考量等對話空間包含其中。

八 結語

本次參展作品主要創作於2000年以來的二十餘年間，從西北攝影史和

創作實踐來看，這一時期西北本土攝影師建立了足夠的文化自覺，具備了地域意識、本土關懷和自我身份，這對於他們從內部視角出發的「自我觀看」及呈現起到了決定性的作用。

如果將西北視覺生產和攝影史放在更長時段的脈絡看，筆者認為大致可以分為三個階段。自晚清以來，西北邊疆作為一塊處女地，殖民考察浪潮將攝影術帶入西北，是這一地域首次、大規模地被「他者」目光所塑造。這也是中國西北攝影歷史的發端和第一個高潮。對於這一批攝影活動和考察，可稱為「他者的目光」或「殖民主義的觀看」。伴隨着1931年東北淪陷、開發西北的戰時動員，西北再次成為一個集中了邊疆危機、民族主義觀念、民族國家建構等話語共同體的邊疆領土空間，邊疆和邊疆民族成為民族國家的另外一個「肉身」，各種形式的民族識別、文物考察、邊疆寫生等「本土西行」活動相繼疊加，由此迎來西北邊疆第二階段的視覺與知識生產，但總體上仍是外來視角主導的時代。直至新世紀以來，伴隨着西北本土攝影師對自身文化和主體性的覺醒，確立了自己的地方身份認同，將始終籠罩在「他者」目光下的西北邊疆形象逐漸祛魅，且決意以自己的視覺語言進行地域詮釋和地方視覺形象的創造性重建，向世界展現「文化持有者」的「內部眼光」。而這一轉折，也是從客位凝視向主位觀看的具有歷史意義的時刻。

本次展覽邀請的西北攝影師，作為長期生活在本地的觀察者，他們的眼光多了幾分來自地域、身份和長期

的生存體驗，並具有深刻的內省與審慎。他們對本土文化的認知和地理情感深度，具有外部觀看者不可比擬的優越性。因此，他們的攝影創作，在中國近代以來的視覺形象塑造、西北地區攝影史的本土發展——這一並行的歷史延長線上，貢獻出了屬於他們這一歷史環節的、極具個性的、赤子般的詩意目光，並且在國際文化交流中具有與「他者」繼續展開對話的潛質。

註釋

① 張峻：〈Familiar Strangers: 在法國社會科學高等研究院開幕〉（2022年10月4日），「時間圖鑒」微信公眾號，https://mp.weixin.qq.com/s/TPOyE1h_4WUi1uWhROD5Eg。

② 1981年在中央民族學院民族研究所的座談會上，費孝通提出了「六大板塊和三大走廊」格局學說。參見費孝通：〈民族社會學調查的嘗試〉，《中央民族學院學報》，1982年第2期，頁7。其中「西北民族走廊」的範圍包括「從甘肅沿『絲綢之路』到新疆。在這條走廊裏，分布着土族、撒拉族、東鄉族、保安族、裕固族等等，他們是夾在漢族、藏族、蒙古族、回族中間。有的信喇嘛教，有的信伊斯蘭教；有的講藏語，有的講蒙古語，有的講突厥語，也是很複雜的，不容易處理。有些民族講兩種語言。上述幾個複雜地區，一條西北走廊，一條藏、彝走廊，一條南嶺走廊」。參見費孝通：〈談深入開展民族調查問題〉，《中南民族學院學報（哲學社會科學版）》，1982年第3期，頁2-6。

③ 該部作品的同名書籍收入陳小波主編的中國攝影家黑皮書系列。參見陳小波主編：《寂寞生靈》（北京：中國人民大學出版社，2007）。

④ 參見斯坦納（George Steiner）：〈理想國譯叢序〉，https://chuangshi.qq.com/read/33204792/1?source=m_jump。

⑤ 桑塔格（Susan Sontag）著，黃燦然譯：《論攝影》（上海：上譯文出版社，2010），頁17。

⑥ 張峻：〈藏在角落「褶子」裏的藝術風格〉（2022年10月22日），「時間圖鑒」微信公眾號，<https://mp.weixin.qq.com/s/BMgc7R9-9llaXu2EF56j7g>。

⑦ 梁鴻：《中國在梁莊》（南京：江蘇人民出版社，2010）；《出梁莊記》（廣州：花城出版社，2013）。

⑧ 東鄉族自稱「撒爾塔」，「撒爾塔說」（即「沙陀突厥說」）來源於《蒙古秘史》，它記載了十三世紀初，成吉思汗「征撒爾塔兀勒凡七年」，大量的撒爾塔人被「簽發」東遷。現代血型和基因技術檢測結果，也證實了東鄉族是以中亞撒爾塔人為主的族源事實。

⑨ 馬通在〈中國東鄉族與伊斯蘭教〉中指出，西晉末年吐谷渾部落首領遷至甘肅、青海，並建立政權。東鄉地區一度歸其管轄，主要依據是東鄉族稱東鄉語為土語。參見馬通：《中國西北伊斯蘭教基本特徵》，修訂本（銀川：寧夏人民出版社，2000），頁45-59。

⑩ 成吉思汗1226年征西夏時，部分蒙古軍留駐河州、臨洮一帶；持該說的依據是東鄉族語言屬於蒙古語。費孝通也認為「東鄉族和保安族都是信奉伊斯蘭教的蒙古人的後裔，說蒙古語」。參見費孝通：〈甘南篇〉，載《行行重行行》（北京：群言出版社，2014），頁219。

⑪ 張峻：《黃土地的變遷：以西北邊陲種田鄉為例》（北京：人民出版社，2011）。

⑫ 參見格爾茨（Clifford Geertz）著，韓莉譯：《文化的解釋》（南京：譯林出版社，2014）。

張 峻 中國大陸攝影師、藝術家。