



理解一张照片：  
约翰·伯格论摄影

Understanding a Photograph

John Berger Geoff Dyer

[英] 约翰·伯格 著 [英] 杰夫·戴尔 编 任悦 译



# 理解一张照片：

约翰·伯格论摄影

**Understanding a Photograph**

**John Berger Geoff Dyer**

[英] 约翰·伯格 著

[英] 杰夫·戴尔 编

任悦 译

中国美术学院出版社

· 杭州 ·

**UNDERSTANDING A PHOTOGRAPH**

Copyright ©2013, John Berger

Selection, introduction and notes copyright ©2013, Geoff Dyer

All rights reserved

责任编辑: 孙丽英

责任校对: 杨轩飞

责任印制: 毛 翠

特约编辑: 胡 昊 马步匀

装帧设计: 陆智昌

内文制作: 龚碧函 李丹华

**图书在版编目(CIP)数据**

理解一张照片: 约翰·伯格论摄影 / (英) 约翰·伯格著;  
(英) 杰夫·戴尔编; 任悦译. — 杭州: 中国美术学院出版社, 2018.1

ISBN 978-7-5503-1524-2

I. ①理… II. ①约… ②杰… ③任… III. ①摄影评论—世界 IV. ①J405.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第255569号

理解一张照片: 约翰·伯格论摄影

[英]约翰·伯格 著 [英]杰夫·戴尔 编 任悦 译

出品人: 祝平凡

出版发行: 中国美术学院出版社

地 址: 中国·杭州市南山路218号 邮政编码: 310002

网 址: <http://www.caapress.com>

经 销: 全国新华书店

印 刷: 山东鸿君杰文化发展有限公司

版 次: 2018年3月第1版

印 次: 2018年3月第1次印刷

印 张: 10.5

开 本: 787mm × 1092mm 1/32

字 数: 120千

书 号: ISBN 978-7-5503-1524-2

定 价: 59.00元

想象另一种可能



理  
想  
国

imaginist

献给贝弗莉

## 谈约翰·伯格

与本雅明、巴尔特、桑塔格关于摄影的经典性论述相比，约翰·伯格同样视野宽广，极富洞见，以可敬的滔滔不绝使读者信服。伯格热衷于绘画、摄影，兼事媒体，并以卓越的写作照亮他的全部工作。他的文笔质朴而活泼，处处透露着无比善良的好奇心，或者说，正是活跃的好奇心，这位英国人的写作才会如此体贴而善良。摄影只是他议论的一部分，他的出其不意的智慧或许来自写作与绘画间了无滞碍的长期实践，因此，他不倦的窥探并非仅仅指向摄影与绘画，而是“观看”的诡谲。在我们可能涉及的有关观看的文献中，很难找到如此引人入胜的文字，这些文字有效化解了古典绘画被专业史论设置的高贵藩篱，也使照片摆脱过多

的影像理论，还原为亲切的视觉读物。阅读伯格，会随时触动读者内心极为相似的诧异与经验，并使我们的同情心提升为良知。

陈丹青

2007年

## 引言

我变得对摄影感兴趣，不是通过拍照片或是看照片，而是通过对相关书籍的阅读。有三位成为我向导的作家名字，想必大家不会意外：罗兰·巴特（Roland Barthes）、苏珊·桑塔格（Susan Sontag）和约翰·伯格。我是在读过桑塔格对黛安·阿勃丝（Diane Arbus）的论述之后，才又看到后者的照片（《论摄影》没有插图），至于巴特论安德烈·柯特兹（André Kertész），或是伯格谈奥古斯特·桑德（August Sander）的文章，除了刊登在《明室》和《看》里面的几幅复制作品以外，我对两位摄影师的作品几乎一无所知。[《看》的封面用图，其署名是加里·维诺格兰德（Garry Winogrand），可它对我来说没有任何意义。]



伯格也受惠于其他两位。他发表于 1978 年的《摄影的使用》，就是献给桑塔格的，这篇文章是伯格对桑塔格在早先一年出版的《论摄影》所进行的一系列“回应”：“这些思考间或是我自己的，但它们却都是在我阅读她这本书的过程中生发出来的。”（p.71）在《文之悦》（1973）书评里，伯格形容巴特是“我作为一名作家所认可的，唯一在世的文学与语言学批评家或者说理论家”<sup>1</sup>。

至于巴特，其作品《明室》（1980）后面的书目中就列有《论摄影》——在英文版中，这个部分被省略了。反过来，桑塔格也深深受到了巴特著作的形塑。此外，他们三人又都受到本雅明的影响，后者的文章《摄影小史》（1931）读起来就像是一张幸存的古老地图的局部，而这后来的三位，则以他们不同的方式，因地制宜地将自己的思想投射其上，继而让这张地图延展、提升和推进。本雅明不断闪现在巴特的写作中。而《论摄影》书末的语录集，也注明了“献给 W. B.”，桑塔格在这里用一种亲密的关联方式致敬这位她深受其教化且崇拜的伟大人物，而且她也相信这是她理应的致意。在《观看之道》第一部分的结尾，伯格也声称“很多想法”来自本雅明的文章《机械复制时代的艺术作品》。（要知道，这是在 1972 年，本雅明的这篇文章尚未成为他被机械复制最多和

---

1 John Berger, *New Society*, 26 February 1976, p. 445.

最常被引用的作品之一。)

摄影对这四位来说，是一种特殊的兴趣，而非专攻的术业。他们不是带着策展人或摄影史家的权威在谈论摄影，而是作为散文家与作家在探索摄影。他们对相关主题的论述与其说是知识积累的成果，倒不如说是知识和理解如何被获得，或者正在获得过程中的鲜活记录。

这一点在伯格身上尤为明显，在《另一种讲述的方式》(*Another Way of Telling*, 1982) 出版之前，他还从未就摄影这一主题出版过专著。不过在某种意义上，他倒的确是那个因为自己的学业和职业而更多地导向摄影的人。在桑塔格成为一名自由作家之前，她在学术研究上已颇有些建树了，而巴特则是终其一生都待在学院中。但伯格充满创造力的生活却是根植于视觉艺术的。离开学校之后，他满脑子里只有一个想法——“我要整天画裸体的女人”<sup>1</sup>，之后他进入切尔西艺术学院和中央艺术学院学习。20世纪50年代早期，伯格开始撰写有关艺术的文章，并成为《新政治家》(*New Statesman*) 杂志固定的评论人，他是反传统的，马克思主义的，不吝赞叹，但也时常鄙夷。他的第一部小说《我们时代的画匠》(*A Painter of Our Time*, 1958)，就是他在艺术世界和左派政治中

---

1 John Berger, *Selected Essays* (London: Bloomsbury, 2001), p. 559.



浸淫的结果。到了 60 年代中期，他已经有了更为广阔的视野，超越艺术和小说，成为不受任何类型和风格限制的作家。至为关键的是，伯格此时已开始与摄影师让·摩尔（Jean Mohr）合作。他们的第一本书《幸运的人》（*A Fortunate Man*, 1967），继沃克·伊文思（Walker Evans）和詹姆斯·阿吉（James Agee）关于美国大萧条时期贫困的农民生活的作品《现在让我们赞美名人》（*Let Us Now Praise Famous Men*, 1941）之后，又往前迈进了重要的一步。（《幸运的人》副标题为“一个乡村医生的故事”，我猜这是对 W. 尤金·史密斯发表于 1948 年《生活》画报上的伟大图片故事《乡村医生》的致敬。）这之后是他们观察研究移民劳工的《第七人》（*A Seventh Man*, 1975），最后是《另一种讲述的方式》。在这三本书中有一点很重要，即照片不是为文字服务的插图，而相对应的，文字也不只作为照片的某种延展的图片说明而存在。他们拒绝伯格称之为“同义反复”的图文关系，而是倡导一种嵌入的、相互提升的关系。一种新形态由此得以构成和提炼。

伯格与摩尔持续合作的一个附带效果是，多年来，他不但观察摩尔工作，也同时成了摩尔的拍摄对象。虽然从未受训成为一名摄影师的他应该更享受当一名艺术家的感觉，可他对处在拍摄这个行为另一面的经验——被拍摄——却也越来越熟悉。他的书，除了一张照片例外——由他的另一位朋友亨利·卡蒂埃-布列松所

拍！——其他作者像都由摩尔操刀，这构成了摩尔对这位伙伴的一份视觉传记。（关于摩尔的文字也收录在此书，记载了伯格试图回报，为这位摄影师创作一幅素描肖像的故事。）伯格评论绘画的文章是以一个画家的权威所作的发言，而他谈摄影则通常聚焦于那些被摄者——照片里所描绘的生命的经历。巴特《明室》写作的冲动是将摄影视作“反电影”<sup>1</sup>，伯格写摄影则来自它与绘画、素描之间的紧密关系。随着伯格年龄的增长，早年的素描训练非但没有在重要性上消退，反而成了一种他愈发信赖的用以调查和探索的工具。[一个有力的证明是，他2011年最近出版的新书某种程度上受到斯宾诺莎启发，其书名就叫作《本托的素描簿》（*Bento's Sketchbook*）。]在《我那美丽的》（*My Beautiful*）一文中有段描写也颇具代表性，在佛罗伦萨一间博物馆，伯格看到一尊由吕卡·德拉·罗比亚（Luca Della Robbia）制作的瓷制天使头像，他写道：“我画了一幅素描，为的是尝试更好地理解她的面部表情。”（p. 284）这会不会就是对伯格来说摄影的部分吸引人之处？不仅因为它全然是另一种图像生产方式，也因为它对借由绘画的阐释方式有免疫力？显然，照片也可以被素描，但它的意义又如何被素描（抽取）出来呢？

---

1 Roland Barthes, *The Grain of the Voice* (London: Jonathan Cape, 1985), p. 359.



这就是巴特和伯格共同的目标：阐明摄影的本质，或者，正如1914年，阿尔弗雷德·斯蒂格利茨（Alfred Stieglitz）所表述的“摄影之理念”（the *idea* photography）<sup>1</sup>。而当这种雄心壮志相当自然地汇入摄影理论研究之时，伯格的思路又显得十分个人化，自学成才者的秉性在他那里是那么根深蒂固地存在着，这让他没有屈服于20世纪70年代和80年代掌控文化研究的话语和符号学热。就拿当时一个代表性人物维克多·布尔金（Victor Burgin）来说，他从伯格身上学到不少，但相较而言，伯格却从没从布尔金那里得到太多。不管怎样，到《看》（*About Looking*, 1980）这本包含伯格一些重要摄影文论的合集出版的时候，他已经在法国的上萨瓦省住了差不多十年。他对摄影的研究（我保留研究这个词，尽管它相当不合适）与获得其他知识和理解的努力串联并行：关注居住在他周围的农民，撰写小说《劳作》（*Into Their Labors*）三部曲。不过很自然地，他试图传递的知识和思路依然不是一种直接表达。但不管是三部曲中前两部《猪猡大地》（*Pig Earth*, 1979）和《欧罗巴往事》（*Once in Europa*, 1987），其中虚构人物露西卡·布罗尔以及鲍里斯的生活描写，还是论及保罗·斯特兰德所拍下的贝内特先生的照片（p. 66），都需要一种全身心的关注（*attentiveness*），

---

1 Alfred Stieglitz, *Photographs and Writings*, ed. Sarah Greenough (Washington, DC: National Gallery of Art/Bulfinch Press, 1999), p. 13.

正如 D.H. 劳伦斯的诗《沉思》(*Thought*) 所表述的：

沉思是凝视生活之面庞，读那可以读到的，

沉思是在经验中徘徊，获取结论。

沉思不是鬼伎俩，不是练习，也不是一套躲闪规避术，

沉思是一个人的全部，整个都投入其中。<sup>1</sup>

就伯格而言，在他的孩提时代，沉思的习惯作为某种持续和规律的特质，就已本能地出现。在《我们在此相遇》(*Here is Where We Meet*) 一文中，作者的母亲曾谈及童年的伯格，在克罗伊登的电车上：“你坐在靠边的位子上，我从未见过任何人像你这样用力地看。”<sup>2</sup> 假使这孩子最终成为一个所谓的“理论家”，也就应了歌德描述的那种路径：“存在一种丝丝入扣的经验论，使得自身与客体休戚与共，由此成为真正的理论。”这句话曾被本雅明引用(在《摄影小史》中)，并在伯格的《西装与照片》中被转引(pp.48—49)<sup>3</sup>。

这是伯格何以成为如此优秀的实践派评论家，成为每一张照片的读者的原因（“凝视生活之面庞，读那可以读到的”），带着他

1 D. H. Lawrence, *Complete Poems* (Harmondsworth: Penguin, 1994), p.673

2 John Berger, *Here Is Where We Meet* (London: Bloomsbury, 2005), p.8

3 参见 Walter Benjamin, *On Way Street and Other Writings*, trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (London: New Left Books, 1979), p.252。



那具有标志性的密切关注，以及一贯的温情，不断地发问。[参见他分析柯特兹 1916 年 6 月在布达佩斯拍的照片《一位将要离开的红军士兵》，p. 108。] 在这个意义上，伯格写摄影延续了写绘画的风格，对可见之物提出质询。正如，在与塞巴斯蒂奥·萨尔加多对话的开始，他就提出：“我试着将我看见的东西转换成文字。”（p. 243）

到了 1960 年，伯格已将自已的美学标准锤炼得简洁且自信：“这部作品能否帮助或鼓励人们了解并宣示他们的社会权利？”<sup>1</sup> 与这个标准一致的是，从一开始，他的摄影写作就公然且毫不避讳地与政治关联，像 1967 年有关切·格瓦拉的文章《帝国主义的图像》就是如此。（1972 年，在《痛苦的照片》一文中，他也曾声称，那“看似”具有政治性的关于战争与饥荒的照片，通常用来将苦难从政治决策带来的影响中移除，使之变成一种不可改变的，且看起来会是永久存在的人类境遇。）于是很自然地，他会被政治、纪实或是“宣传”摄影师所吸引，但他关注的范围更广，且政治的概念从来都不能被简单化为印度摄影师拉古比·辛格（Raghubir Singh）所声称的“将悲惨作为对象”<sup>2</sup>。在《西装与照片》中，伯格以桑德的一张三个去跳舞的农民的照片为起点，论述了西服套装的历史，它作为“纯粹久坐不动的权威”的一种理想化身（p.

---

1 John Berger, *Selected Essays*, p. 7.

2 Raghubir Singh, *River of Colour* (London: Phaidon, 1998), p. 12.

56), 和它作为葛兰西文化霸权理论的一种图解。[与他引用本雅明的《机械复制时代的艺术品》一样, 要知道这是 20 世纪 70 年代, 比戈尔·维达尔 (Gore Vidal) 对迈克尔·富特 (Michael Foot) 说出“即使在美国, 年轻人也都在读葛兰西”的话早了将近二十年。<sup>1]</sup> 摄影师当中最不被理论所驱动的一位, 李·弗里德兰德 (Lee Friedlander) 曾提到, 有太多的东西, 大量无意图的信息在自己的照片中不期而至, 他对此不动声色地总结道: “摄影, 乃是一种慷慨的媒介。”<sup>2</sup> 《西装与照片》即是这样一堂示范课, 一张照片之中, 有太多信息有待发掘和揭露, 即便缺乏李·弗里德兰德作品那般视觉密度 (visual density) 的照片也不例外。而作为另一种经典范例, 它们还提醒我们, 这些极佳的文章堪比一段旅程, 认识论的旅程, 它们带我们超越所记录的那一时刻, 并且常常超越摄影, 当然, 有时候也会再回来。在为马克·特里维耶 (Marc Trivier) 2005 年展览所写的评论《在此地彼时之间》中, 伯格在谈照片之前讲了一个故事, 关于他的心爱之物——一个古老的闹钟, 那嘀嗒嘀嗒的声音仿佛让他居所中的厨房也有了呼吸。闹钟坏了 (被作者自己弄坏的, 那实在是一个让人沮丧的时刻, 是一次漫不经心的恶果), 伯格将它送去修理, 却发现……好吧, 我就不剧透了, 我想说的是,

---

1 Gore Vidal, *The Last Empire* (New York: Doubleday, 2001), p. 304.

2 Peter Galassi and Richard Benson, *Friedlander* (New York: Museum of Modern Art, 2005), p. 14.



最终正如文字上的相互呼应，伯格和巴特在这里也有个心照不宣的相互致意，因为巴特在《明室》里也有一段非常优美的关于钟表的文字：

于我而言，这些时间的声响却不是忧伤：我热爱铃声、钟声、表针走动的声音——我记得，最初，摄影的器具与木工的技巧和机械的精准有关：相机，简言之，就是一台用于观看的钟表，于我，这个老年人，我仍能听到这个摄影机械装置里木头鲜活的声音。<sup>1</sup>

在这里，我们得以一瞥作为小说家的巴特对精密装置的关注。同时，伯格的批评写作也和他大量的小说写作紧紧相连：伯格倾向于检视和发掘一张照片中流露或隐藏的故事，此时，他作为批评家和作为图像质询者的写作任务也为讲故事的人（storyteller）的职业需要所替代。然而他并非停留于此，伯格在《而我们的面孔、我的心，简洁如照片》（*And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*）提醒我们：“在故事和形而上学之间的来来往往从未停息。”<sup>2</sup>

本书所收录的文章基本以年代顺序编排。所选文章来自伯格的著作、之前未见收录的一些展评，以及他为画册撰写的前言和

1 Roland Barthes, *Camera Lucida* (《明室》), trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981) p. 15.

2 John Berger, *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos* (New York: Pantheon, 1984), p. 30.