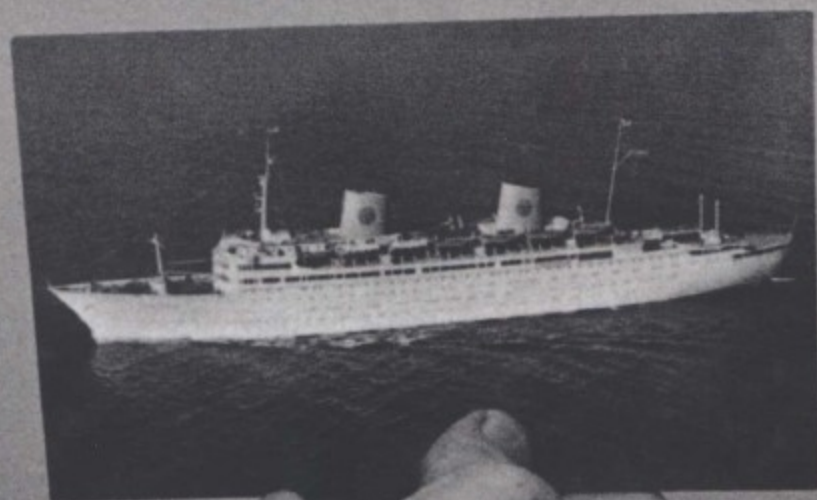


# 照片的本质

摄影启蒙读物

【美】斯蒂芬·肖尔 著 江融 译

The Nature of Photographs



中国摄影出版社

China Photographic Publishing House

AIDON

# 照片的本质



图书在版编目(CIP)数据

照片的本质 / (美) 肖尔 (Shore, S.) 著 ; 江融译

— 北京 : 中国摄影出版社, 2012. 7

ISBN 978-7-80236-729-6

I. ①照… II. ①肖… ②江… III. ①摄影技术  
IV. ①J41

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第050053号

北京市版权局版权登记合同图字: 01-2012-1978号

照片的本质

作者: 【美】斯蒂芬·肖尔

译者: 江融

策划出版: 赵迎新

责任编辑: 高扬 常爱平

装帧设计: 衣钊

出版: 中国摄影出版社

地址: 北京市东城区东四十二条48号 邮编: 100007

发行部: 010-65136125 65280977

网址: [www.cpphbook.com](http://www.cpphbook.com)

邮箱: [office@cpphbook.com](mailto:office@cpphbook.com)

印刷: 伟民制本(中国)有限公司

开本: 16

印张: 8.5

字数: 11千字

版次: 2012年7月第1版

印次: 2012年7月第1次印刷

I S B N 978-7-80236-729-6

定价: 128.00元

原书名: 照片的本质 © 2007年 费顿出版社

中文版由费顿出版社授权中国摄影出版社出版 © 2007年 费顿出版社。

版权所有。本书任何一部分内容未经费顿出版社书面许可, 不得以任何形式或任何方法(电子、机械、翻印、录音或其他方法)复制、储存在可取回的系统或传播。

Original title: The Nature of Photographs © 2007 Phaidon Press Limited

This Edition published by China Photographic Publishing House under licence from Phaidon Press Limited of Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1 9PA, UK. © 2007 Phaidon Press Limited.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

版权所有 侵权必究

阅 览

# 照片的本质

【美】斯蒂芬·肖尔 著 江融 译

中国摄影出版社

China Photographic Publishing House





# 目 录

7	照片的本质
15	物质层面
37	描述层面
97	心理层面
117	建造心理模型
134	图片出处
135	艺术家索引
136	鸣 谢

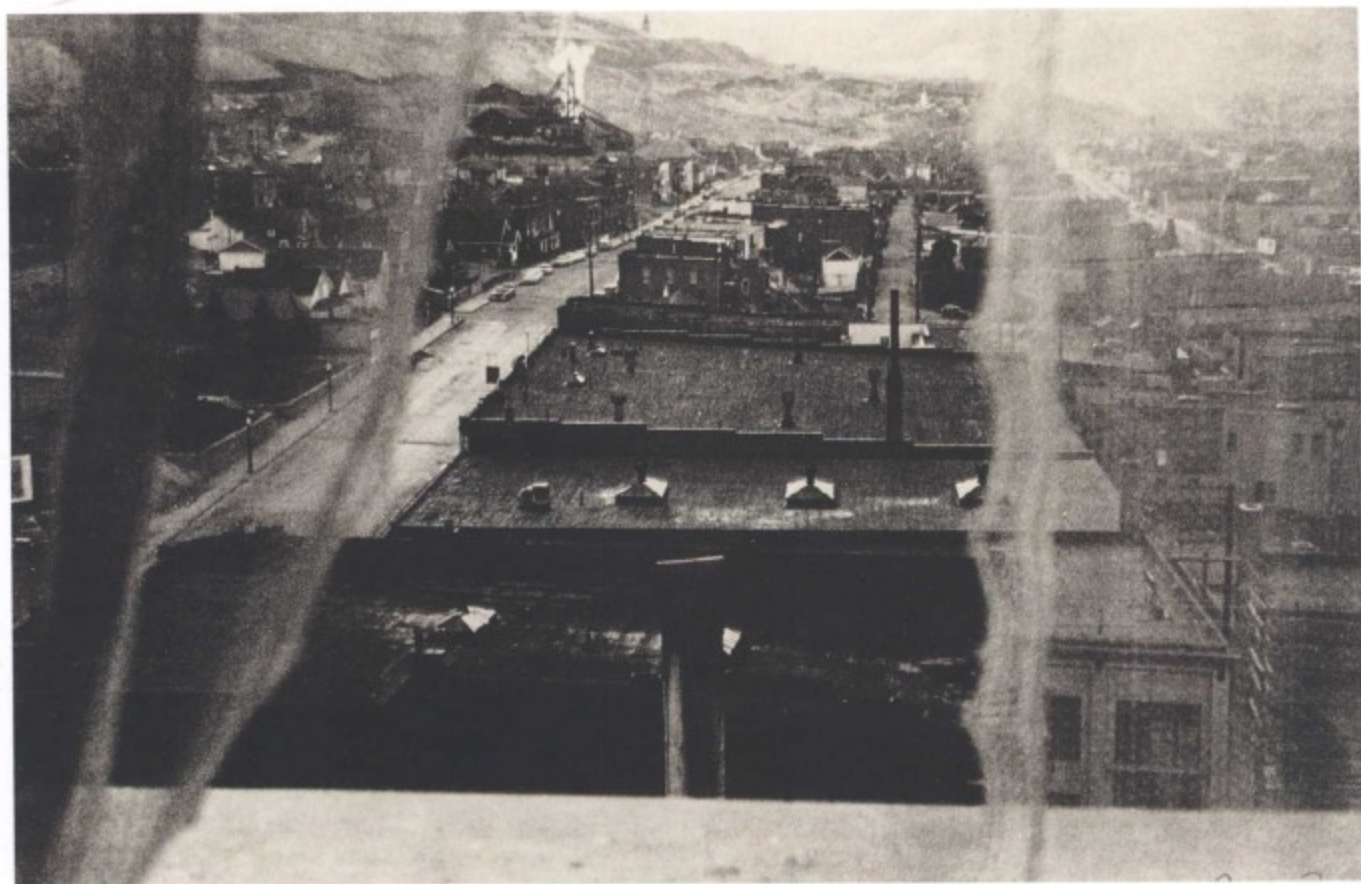


罗伯特·弗兰克

《旅馆窗外的景象》

蒙大拿州比尤特

摄于1955年至1957年期间



# 照片的本质

罗伯特·弗兰克站在比尤特旅馆房间，朝外看到洛基山脉北部这座令人沮丧的采矿小镇，其真实情景与这幅照片有何不同？该影像在多大程度上是镜头、快门和媒介的产物？照片的哪些特征可确定影像的视觉效果？



本书探讨如何理解照片的本质问题，阐明照片是如何发挥作用的，无论是最雅致优美的照片，还是所有其他用相机拍摄并从底片或数码文档直接印制的照片。所有照片都有共同特点，这些特点决定了镜头前的世界如何转变成照片，它们也构成了能表明照片含义的视觉语法。

约翰·戈塞奇

《浪漫产业 # 175》

摄于1998年



蘇  
知  
舟  
PDG

一幅照片可以从不同层面加以观看。首先，它是一个物体，一张相片。在相片之上，有一个影像，一个观看外部世界窗口的幻影。我们通常是在这个层面上阅读图片来发现其内容：异国的纪念品、情人的面孔、潮湿的岩石、夜晚的景色等。潜藏在该层面之下还有另一层面，其中有许多能唤醒我们心灵感官的信号。该层面能使我们的脑筋开始“转动”，思考影像的含义及其构成。

迪特尔·阿佩尔特  
《留在镜子上的呼吸痕迹》  
摄于1977年



设计  
字体  
排版  
PDG

因此，本书不是为了探讨照片内容，而是介绍摄影家如何利用照片的物质特征和形式特征，来界定和阐释照片的内容。

沃克·埃文斯

《弗兰克·坦格家中的家庭快照》

阿拉巴马州哈尔郡

摄于1936年



蘇  
采  
雅  
PDG

无名氏

《路边的汽车》

拍摄日期不详



## 物质层面

在大部分情况下，相片的片基是纸张、塑料或金属，上面涂有一层对光敏感的金属盐，或掺有植物或金属染料的金属盐。有些相片片基是直接涂有或印有染料、颜料或碳。照片是平的，它有边缘线，而且是静态不动的。然而，尽管是平的，它却不完全是平面的。照片有一个物质层面。



这些物质特征和化学特征构成了界定照片本质的疆界。这些特征在照片影像上会留下烙印。相片的物质性质在一定程度上决定了影像的视觉效果。平坦的相纸确定了图片的平面。相片的四条边缘线确定图片的界限。静态影像凝固了照片中所经历的时间。即使在电脑显示屏上，照片影像也是平的、静态的和有界限的。不同类型的黑白乳剂决定了相片的色相和影调范围。不同类型的相片片基决定了相片的质地。

斯蒂芬·肖尔  
《意大利鲁塞拉》  
摄于1993年



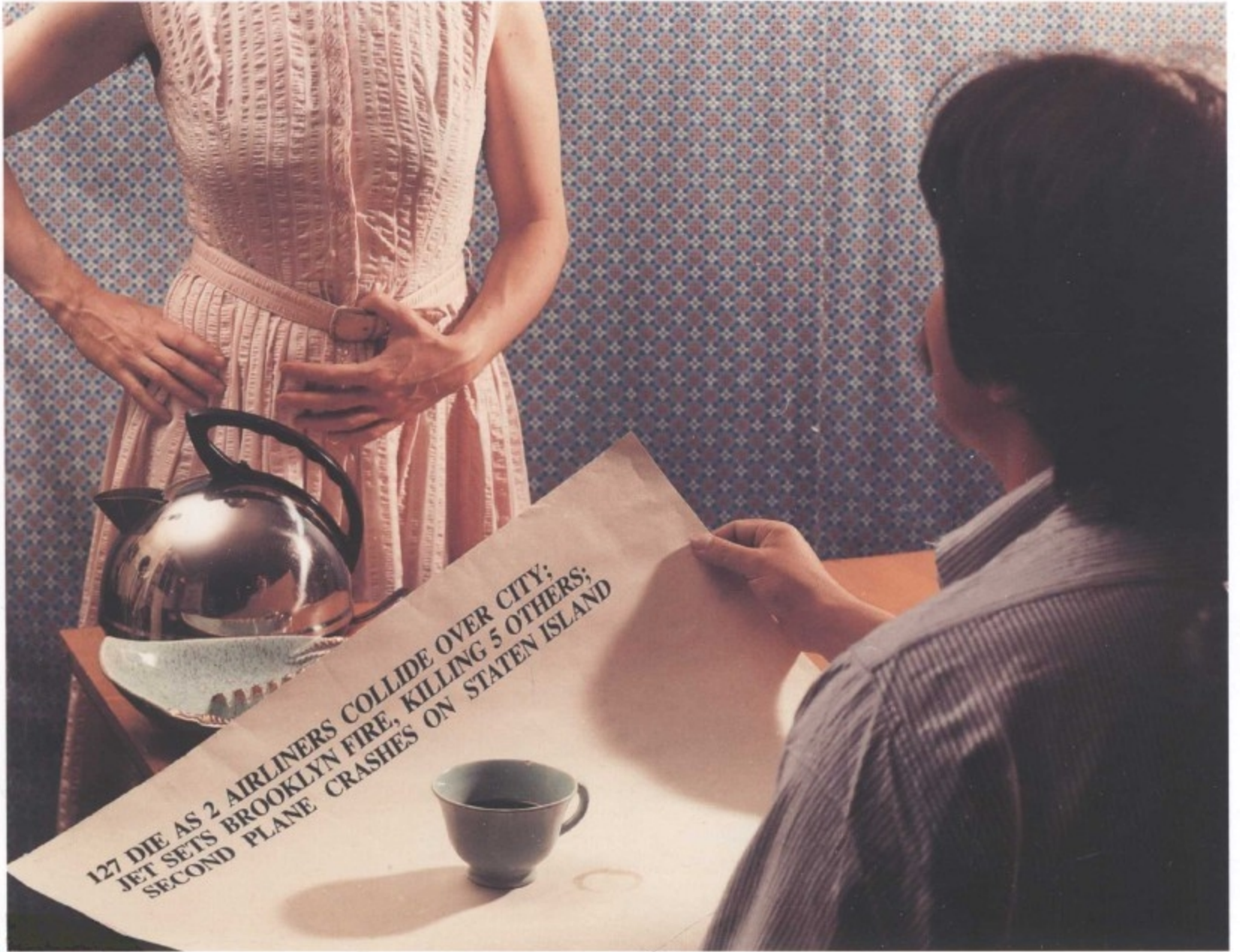
彩色可以扩展照片的色调，并为影像增添新的描述含义，使其更加明了。我们更容易看明白彩色照片，是因为彩色更接近于肉眼所看到的现实世界。彩色给照片增添了新含义，因为它可以显示光的颜色，以及一种文化或一个时代的各种颜色。尽管安娜·图林是在20世纪80年代拍摄了这幅照片，但其色调似乎使得该照片看上去更像是在60年代拍摄的。

安娜·图林

《1960年12月17日》

选自“闪光灯记忆”系列

摄于1986年



蘇  
采  
知  
舟  
麟  
PDG

斯蒂芬·肖尔

《假日旅馆28号房间》

埃伯塔省梅迪辛哈特

摄于1974年8月18日



乔尔·斯滕菲尔德  
《弗吉尼亚州麦克莱恩》  
摄于1978年12月



艺术  
设计  
PDG

斯蒂芬·肖尔

《德克萨斯州阿马里洛》

摄于1972年



托马斯·德曼特

《水槽》

摄于1997年



黑白相片的影调层次受相片不同感光乳剂的影响。胶片乳剂的成分、胶片和相片显影剂的化学成分,以及印制相片的光源性质,均决定暗部、中灰度和高光部在相片上的分布。它们决定相片包含有多少级灰度,以及这些影调是被压缩还是被扩展。

理查德·本森的这幅相片复制品影调十分丰富,暗部仍然有细腻、漂亮和层次分明的影调。相片原作用丙烯颜料输出到铝合金板上,它是从原底片八次网点分色制作的。

理查德·本森

《无题》

拍摄日期不详



作为一个物体，照片在诞生后有其自身的生命。它可以存放在鞋盒里，也可收藏在博物馆里；它可以复制为资料，也可用到广告中；它可以被买卖，可以被视为有用之物，也可视为艺术品。在何种背景下观看照片，会影响我们解读该照片的含义。

无名氏

《老人与苹果》

拍摄日期不详



蘇  
系  
甜  
糖  
PDG

辛迪·舍曼

《无题电影剧照》

摄于1978年



无名氏

《女演员琼·芳登宣传照》

摄于1953年



CUTE FELLOW: Joan Fontaine cuddles her "No Dice" Mexican Hairless pup, during a lull in shooting of Nat Holt's "Flight To Tangier" at Paramount.

(PLEASE CREDIT "FLIGHT TO TANGIER" )

新加坡  
知  
船  
PDG

蒂莫西·奥沙利文

《有关征服的西班牙文历史记录，

碑文石南面》

新墨西哥州

摄于1873年

美国地质调查局

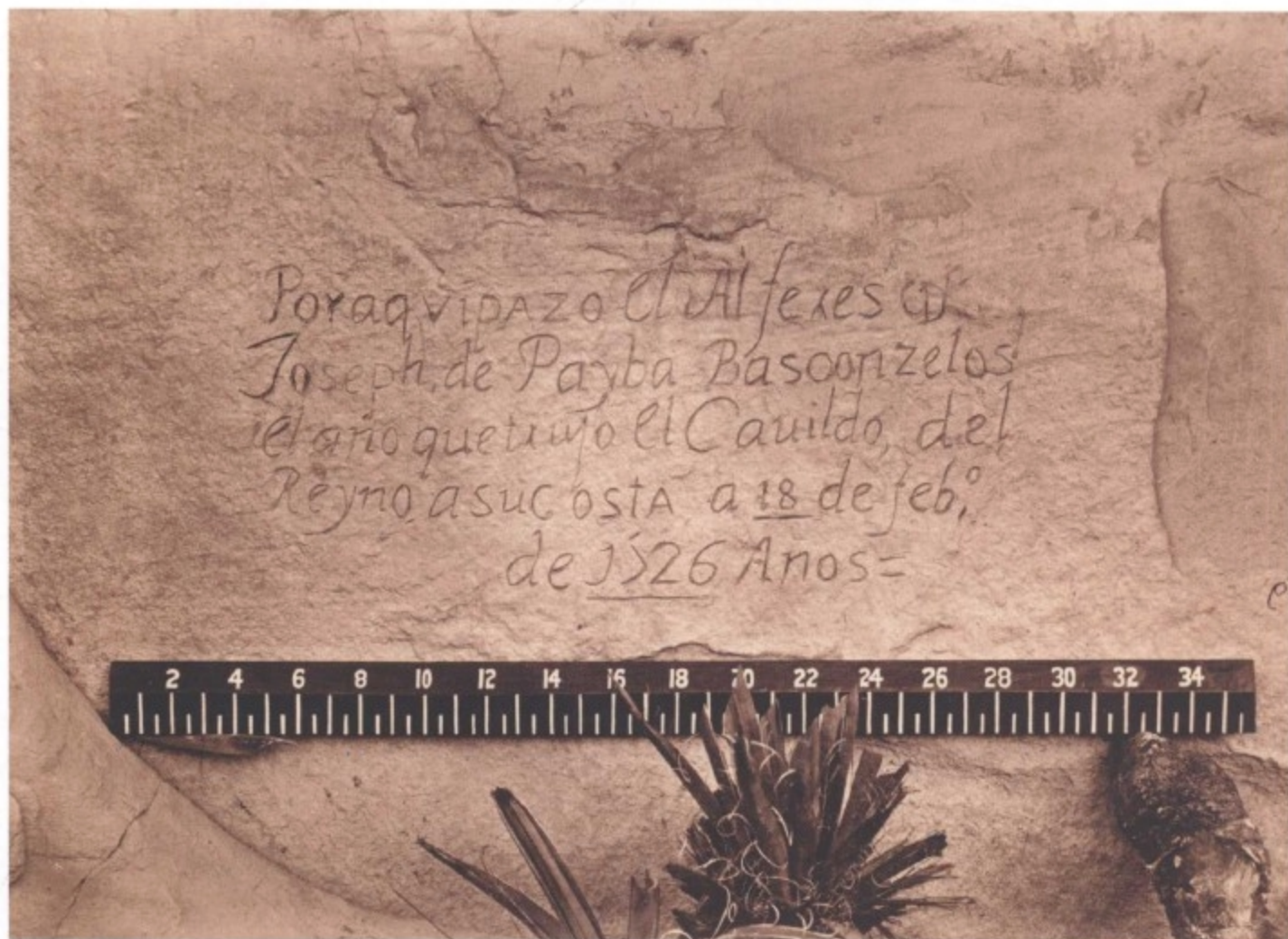
《纵向、抛物状和横向的沙堆，

亚利桑那州加瑟斯梅萨科科尼诺郡，

北纬35度39分，西经110度55分》

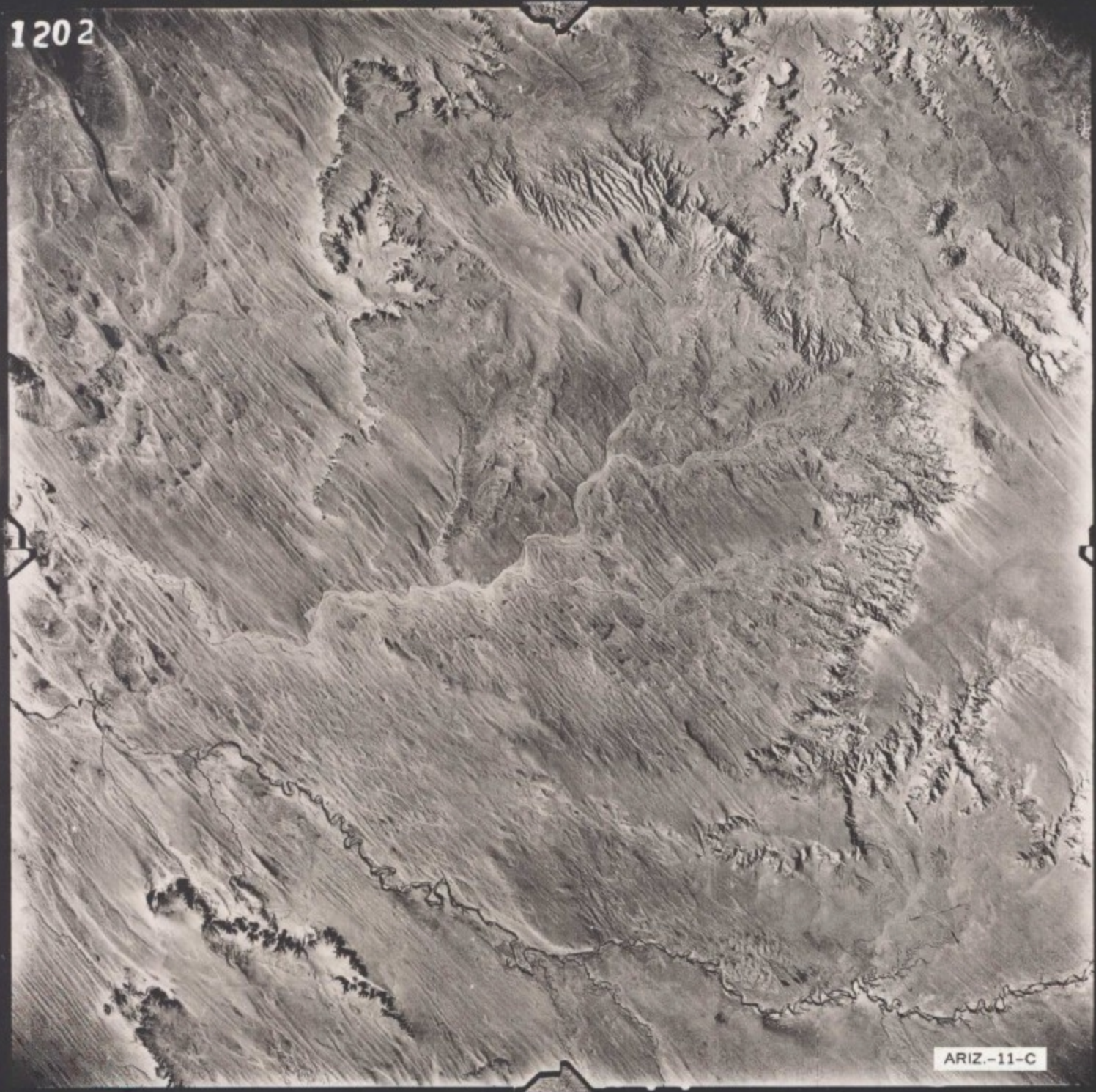
照片比例1:54000

摄于1954年2月19日



VV HU M 12 AMS 19 FEB 54 134

1202



ARIZ.-11-C

PDF

科利尔·施尔  
《新兵赫伯特》  
歌德街  
摄于2001年

贝恩德和希拉·贝歇尔  
《水塔》  
摄于1972年至1986年期间





摄影家刻意采用的视觉风格,可以为观看照片的背景提供依据,并对影像的解读提供含义。沃克·埃文斯正是为此目的才采用他所谓的“纪实风格”来拍摄该照片。

沃克·埃文斯  
《佃农房间中的床铺》  
阿拉巴马州黑尔郡  
摄于1935年



设计  
PDG

安德鲁·摩尔  
《汉堡王》  
纽约市总督岛  
摄于2003年



丽萨·克雷西  
《汉堡王》  
纽约市总督岛  
摄于2003年



## 描述层面

摄影实际上是一门分析学科。画家是从空白画布开始作画，摄影师则是从混乱世界中开始选择图像。他站在房屋和街道、人群和树木，以及带有文化色彩的各种人工制品之前，通过构图来简化混乱场景，给这个场景强加了秩序。摄影师通过选择观察视点、构图边框、曝光瞬间和聚焦平面来强加这个秩序。



在一些形式的局限下，照片影像只能描述世界的某一方面。埃文斯的这幅照片描述了一家商店、加油站、汽车、公路、山坡、房屋和天空。它也描述往后延伸的空间。

沃克·埃文斯

《西弗吉尼亚州采矿小镇》

摄于1936年

影像形式特征是由一系列物质因素和光学因素构成的。这些因素界定了照片的物质层面。但在描述层面，平面、边框、时间和聚焦是四个将镜头前的世界转化成照片的要素。

这四个要素界定了图片的描述内容和结构。它们构成了照片视觉语法的基础，也是造成拍快照者产生画面模糊、画框卡头、构图混乱，以及尴尬瞬间等“失误”的原因。摄影师通过这些要素表达对世界的感受，将他们的感受转变成构图，并赋予它们含义。



蘇子錦  
和  
PDG

平面是这种转变的第一种要素。世界是三维的，照片影像则是二维的。平面使得描述空间的深度总是与图片平面有关系。图片平面是镜头取景投射的画面。影像可停留在这个图片平面上，同时也可产生纵深感的幻觉。

卡尔顿·沃特金斯

《碉堡岩》

哥伦比亚河

摄于1867年



设计  
采编  
排版  
PDG

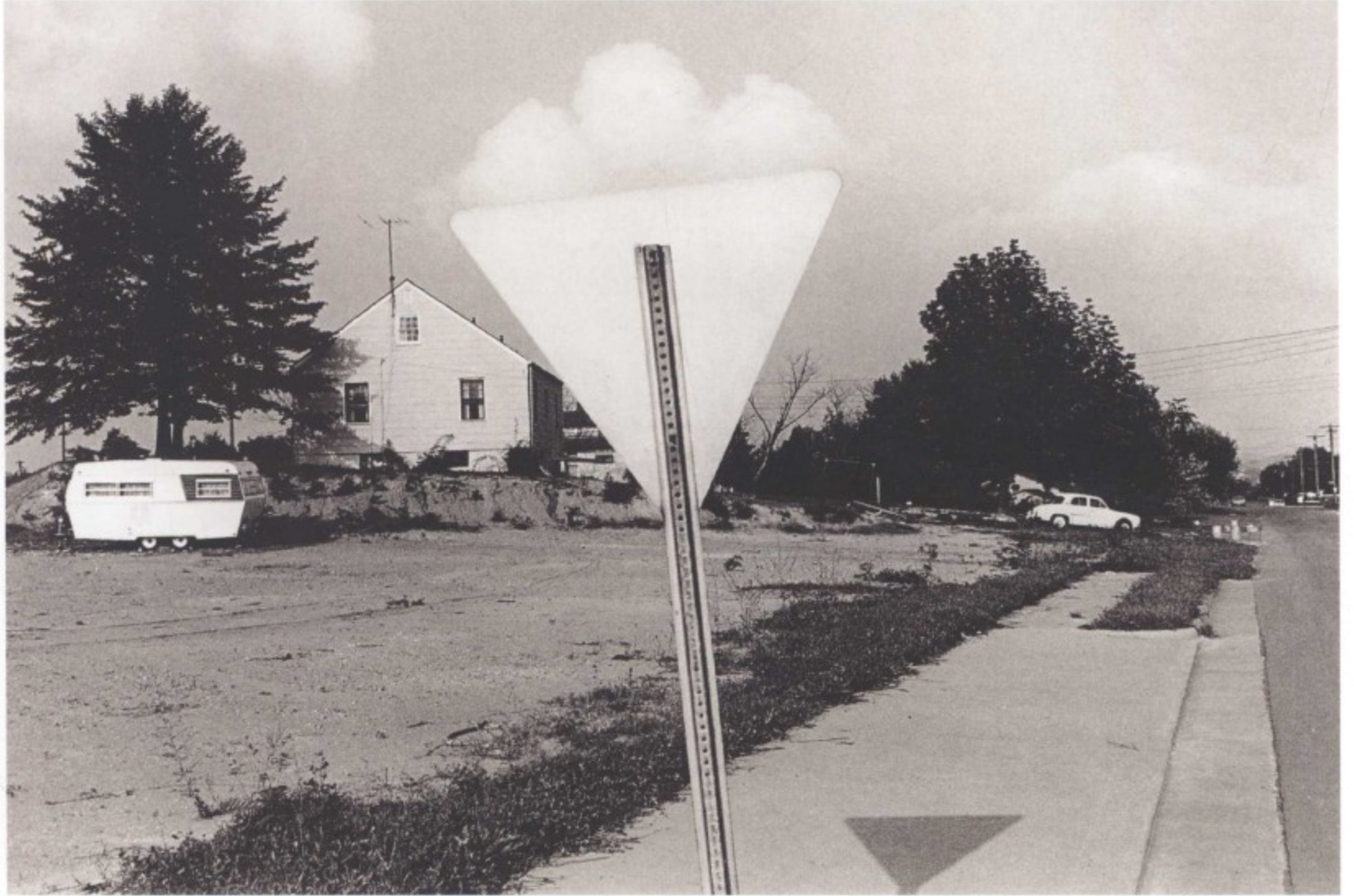
照片（除了立体照片之外）是单眼看到的景象，即只有一个明确的观察视点。它们没有我们的双眼所提供的纵深感。当三维的空间通过单眼透视投射到一个平面，会建立起拍摄照片之前不存在的各种关系。画面背后的物体会与前方的物体形成并置关系。观察视点的变化会造成这种关系的变化。闭上一只眼睛，在眼前举起一根手指，之后轮流闭上左右眼睛，你就会发现观察视点上仅仅两英寸的变化，就会产生十分不同的视觉关系。

所谓产生新的视觉关系，并不是说，李·弗里德兰德的这幅照片中减速标志牌与云团不在相机的前方，而是它们之间的视觉关系改变了，云团像棉花糖一样坐在标志牌上，这是摄影视觉的产物。

李·弗里德兰德

《田纳西州诺克斯维尔》

摄于1971年



有些照片不透明。观者对照片的理解停留在图片表面。

托马斯·斯特鲁斯  
《天堂9》  
中国云南省  
(西双版纳)  
摄于1999年





有些照片是透明的。观者可透过表面对影像产生幻觉。

托马斯·斯特鲁斯  
《罗马先贤祠》  
摄于1990年





除了在摄影工作室之外,摄影师在现场面临着各种复杂的视觉并置关系,摄影师每移动一步,这些视觉关系就会重新调整。每走一步,原来被遮挡的物体都有可能会出现在眼前;再走一步,眼前的物体可能会与远处的物体重叠在一起;另走一步,就能有明确的纵深感;再走一步,便失去纵深感。

安德烈·柯特兹

《迪博、迪邦、迪邦内\*》

巴黎,摄于1934年

\*译者注: Dubonnet(迪邦内)

是一种法国酒,同时又与法

文“两顶帽子”谐音。



莉塞特·莫德尔

《萨米酒吧》

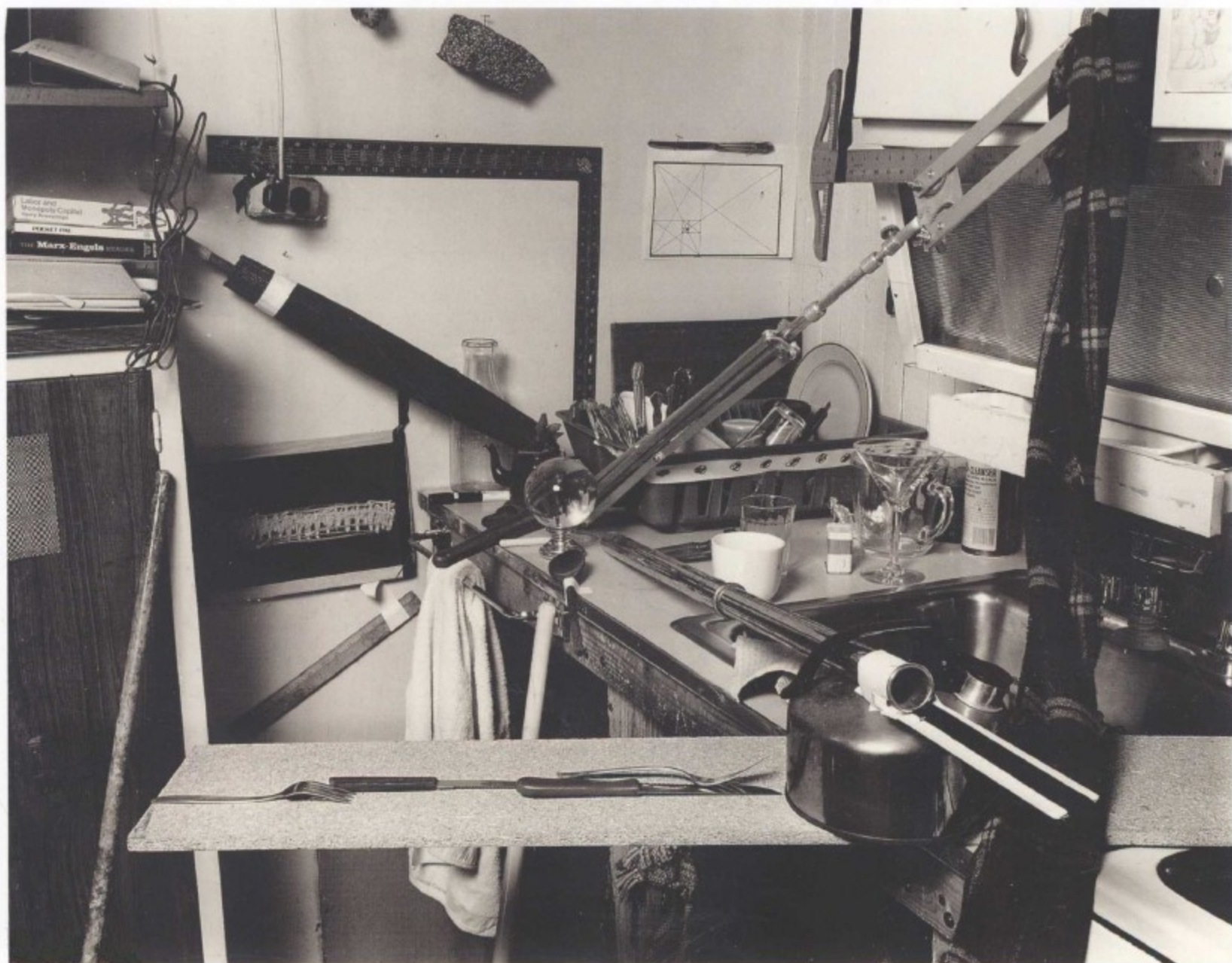
摄于1940年

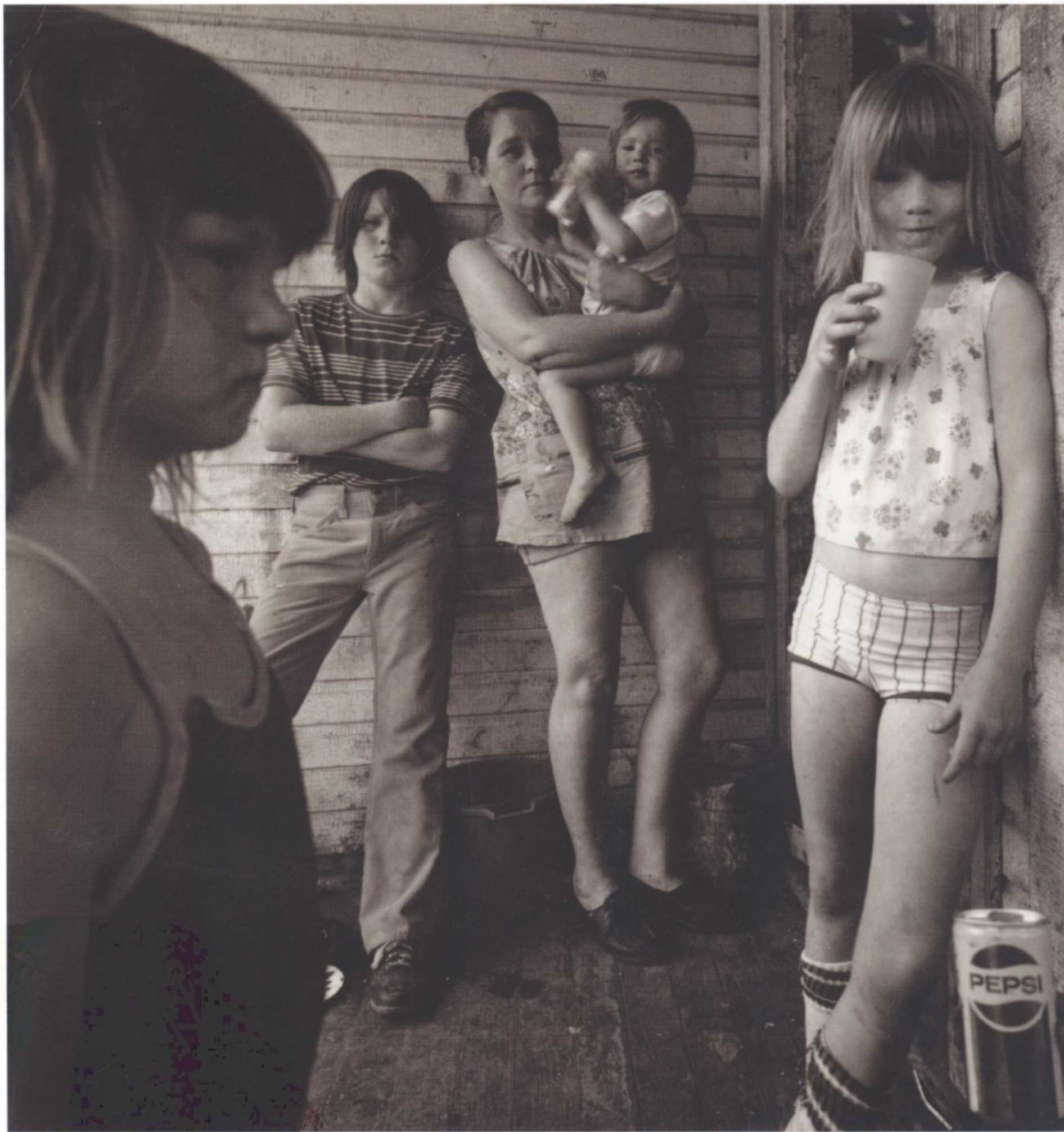


泽克·伯曼

《家里的静物，艺术与熵》

摄于1979年







尼古拉斯·尼克松  
《西弗吉尼亚州弗兰德利》  
摄于1982年

为了使该照片中的人物井然有序，摄影师更多是解决照片中的问题，而非通过构思来合成一张照片。

第二个转变因素是边框。照片有边缘线，但世界没有。边缘线将图片中的内容与图片外的世界分开来。如果罗伯特·亚当斯将镜头朝右下方移动一点，将铁轨包括在这幅树林被部分皆伐的西部景观照片中，则能通过影像的内容和含义引起令人寒心的反应。

罗伯特·亚当斯

《尼黑勒姆河岸边树林的皆伐》

俄勒冈州蒂拉穆克郡

摄于1976年



蘇  
平  
和  
PDG

边框界定照片的所有内容。在作出微妙的构图决定时，摄影师特别关注的物体、人物、事件或各种形式，成为边框内强调的重点对象。边框与它们产生互动作用，并吸引观者注意这些内容。

正如单眼透视能使线条和形状在影像中产生并置，边缘线会使得这些线条和形状与边框之间产生关系。边缘线所产生的这种关系既与视觉有关，又与内容有关。

阿伦·迪斯金

《影子》

摄于1995年



蘇  
子  
知  
舟  
PDG

在海伦·莱维特这张照片前景中，这些男人不仅相互之间有视觉关系，而且与边框的四条边缘线也有关系。边框使得这些人物周围的空间产生活力，这些形式要素使得该照片中相互没有关联的人，融合成一个整体：坐着呆望的人，左边随意聊天的那两个人，以及中间那个带有都市冷漠表情的人，构成了20世纪40年代纽约市街道生活的生动写照。

海伦·莱维特  
《纽约》  
大约摄于1945年



PDF  
PDG

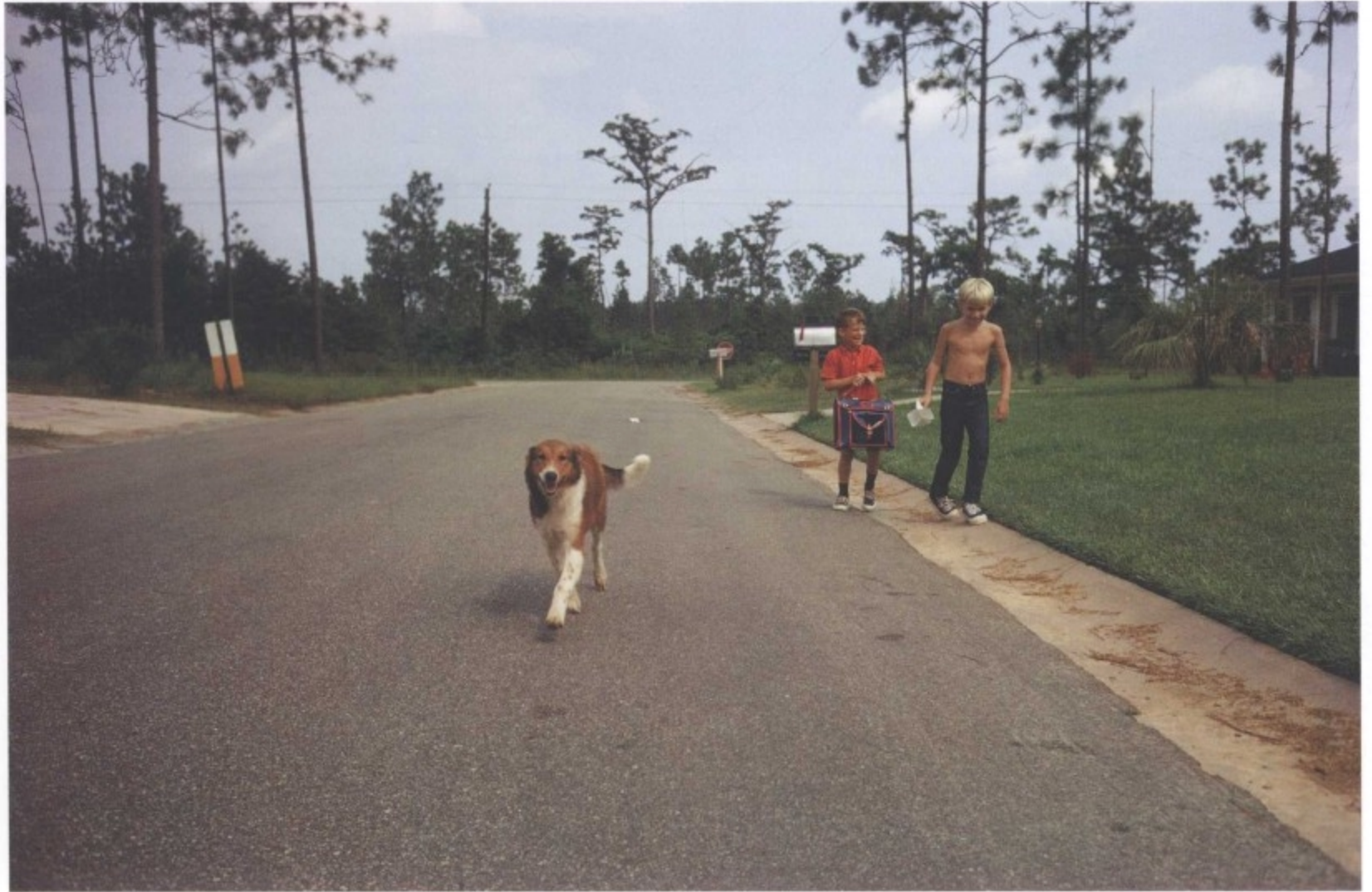
对于某些图像来说，边框的作用是被动的，它是画面结束之处。图像结构始于影像内部，并扩展到边框。

威廉·埃格尔斯顿

《无题》

大约摄于1970年

在威廉·埃格尔斯顿这幅照片中，街道引向该住宅区边界上的一片松林，因此，该照片的结构暗示在其边缘线以外别有洞天。



蘇子舟  
舟  
PDG

有些照片的边框是主动的。图像的结构始于边框，并朝画面的内部发展。

尽管我们知道建筑、人行道和天空延伸到这个城市街景的边缘线之外，但该照片中的世界被控制在边框之内。它不属于边框之外更大的世界。

斯蒂芬·肖尔

《埃尔帕索街》

德克萨斯州埃尔帕索

摄于1975年



第三代歌川丰国（歌川国贞）  
《歌舞伎的场景》  
大约完成于1850年

日本浮世绘利用边框的方式更让人联想到照片而不是西方绘画。有人认为，这是东方绘画卷轴传统的结果。卷轴在手中转动时，不同的裁切画面不断展现在眼前。我们或许可通过研究为何这些浮世绘能产生照片取景的效果，来理解照片如何取景。

请注意该图片右上方的边框是如何强调天使的手阻止那把刀。画家只用非常少的笔墨来描绘天使，换句话说，我们只需要少量信息，便能读懂这是指天使。我们能通过这些极少的描述作出这种阐释是很奇妙的。

现在再注意右下方伸进画面的腿。这位艺术家决定将这条腿加进画面，真是让人惊讶。这条腿与该画面中的任何行动没有任何关联，它完全是枝节的，很典型地反映了当照片边框割取外部世界一部分时那种似乎武断的裁切。虽然这条腿与该画面中正在发生的故事没有关联，但它暗示着这个故事画外有画。



保罗·格雷汉姆

《无题》（架上的硬币）

西班牙

摄于1988年



菲利普-洛尔卡·迪科西亚  
《哈特福德》  
摄于1979年



理查德·普林斯  
《无题（牛仔）》  
摄于1989年



理查德·普林斯  
《无题（牛仔4）》  
摄于1987年  
（局部）



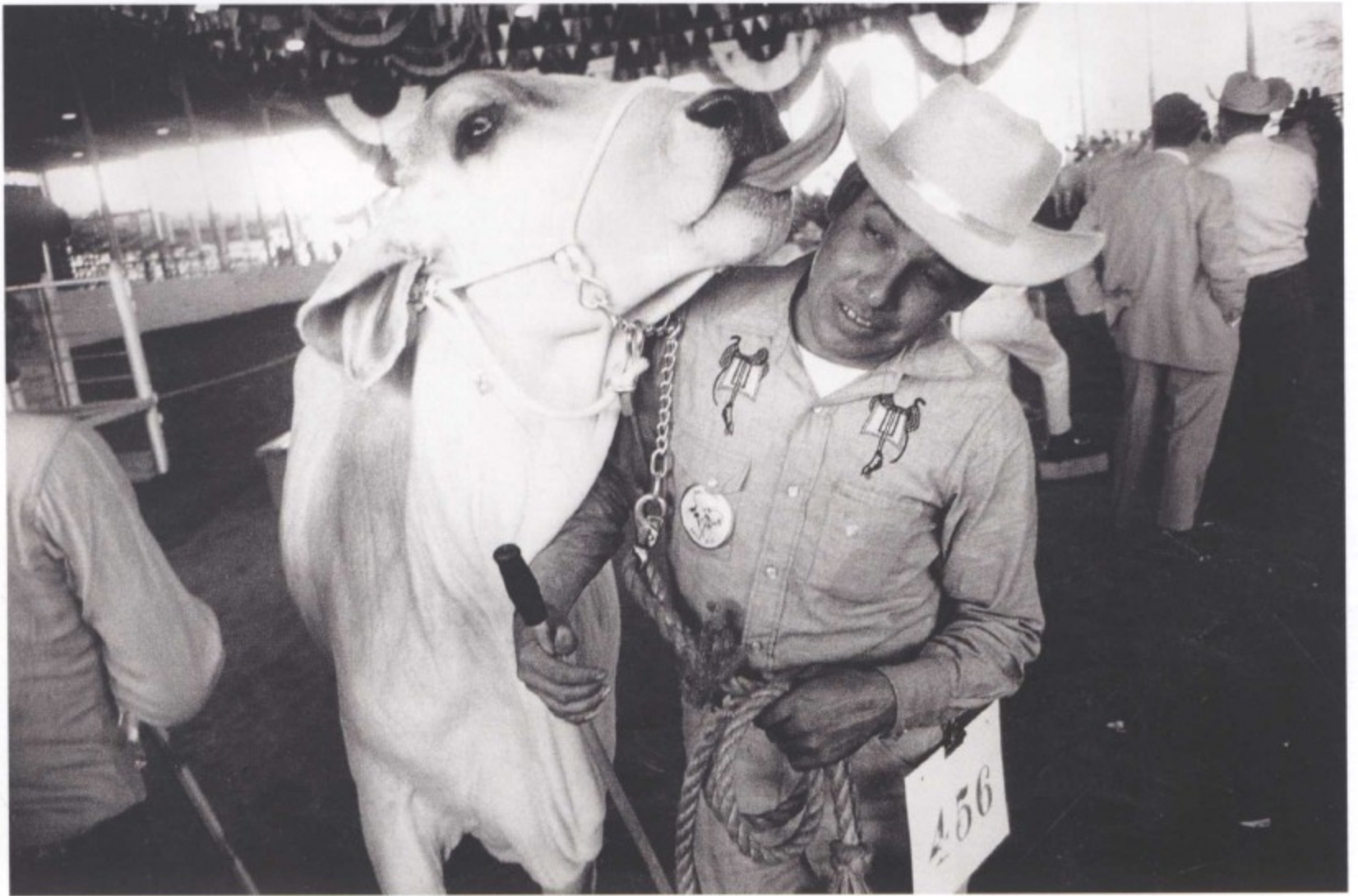
理查德·普林斯  
《无题（牛仔）》  
摄于1980年至1989年期间

艺术知识  
PDG

当别人给你拍照时，你说“茄子”，这表明你无意中承认该瞬间正转变成照片。照片是静态的，但世界是随着时间不断变化。照片截断这种变化的瞬间，便确定了一个新的摄影含义。虽然实际的情况是，你说了“茄子”，但相机作为无声的见证只记录了你在微笑，虽然可能是淡漠的、没有生气的微笑，如同毕业照或剪彩仪式上的微笑，不过，仍然是微笑。如果你说“傻瓜”，相机便会看到讥笑。

1964年的一天，在德克萨斯州农贸集市上，一头公牛在不断摆动着它的头并舔舌头，驯化师急忙躲避。在这些不断变化的动作中，有一个瞬间，一个1/250秒的瞬间，通过一个观察视点，公牛的舌头与其驯化师的帽檐形成完美对称的瞬间被记录在静态胶片上。该瞬间稍纵即逝，重新消失在混乱中。

加里·维诺格拉德  
《德克萨斯州达拉斯农贸集市》  
摄于1964年



新  
采  
和  
PDG

两个因素会影响照片中的时间感：曝光时间的长短和最终影像的静止程度。正如三维世界投射到平坦的胶片上时会被转变，流动世界投射到静止的胶片上也会被改变。曝光有一小段持续时间，约翰·沙考斯基在《摄影家的眼睛》一书中称之为“一段独特的时间”。曝光时间可以是……

拉里·芬克  
《54街演播室夜总会》  
纽约市  
摄于1977年5月

1/10000秒……

凝固的时间：短促的曝光，  
刹那之间，产生新的瞬间。



或者2秒……

缓慢挤出来的时间：相机前发生的动作，  
或相机本身的移动，累积在胶片上，  
产生了虚化的影像。

琳达·康纳

《睡着的婴儿》

尼泊尔加德满都

摄于1980年



PDF  
PDG

……或6分钟。

静止的时间：被摄物是静态的，  
时间是停滞的。

爱德华·韦斯顿

《青椒》

摄于1930年

静  
止  
的  
时  
间  
PDG



PDF  
PDF  
PDF  
PDF

托德·帕普乔治

《祖马海滩》

加利福尼亚

摄于1978年



弗兰克·戈尔克

《后果：德克萨斯州威奇托福尔斯，  
龙卷风第10A，斯科尔斯购物中心附近  
枫林大道，朝东方向》

摄于1979年4月14日

《后果：德克萨斯州威奇托福尔斯，  
龙卷风第10B，斯科尔斯购物中心附近  
枫林大道，朝东方向》

摄于1980年6月



鲍勃·穆利根

《希斯案判决次日的理查德·尼克松》

摄于1950年



迈克尔·施密特  
选自“停战”系列  
摄于1985年至1987年期间



聚焦是将世界转变成照片的第四个要素。相机不仅是从一个明确的观察视点单眼透视，它也通过确定单一的聚焦平面来建立描述空间的先后顺序。聚焦平面通常是与图片平面平行，会强调图片的某些部分，以突出照片的主题。

在爱默生的这幅照片中，聚焦清晰部分构成了该影像很浅的景深，该景深立即让观者注意到前景的三位收割芦苇者，并使得他们与第四位收割芦苇者以及背景的湿地拉开距离。聚焦平面能限制我们的注意力范围，划分对该场景的不同注意力。

彼得·亨利·爱默生  
《在收割芦苇期间》  
摄于1886年



蘇  
州  
知  
府  
田  
麟  
印  
PDG

让我们研究一下罗伯特·亚当斯这幅照片。将你的注意力从照片底部边缘，穿过停车场一直到电影屏幕，再从屏幕移到右边的山上，并从那里移向天空。

罗伯特·亚当斯  
《露天剧场和夏延山》  
摄于1968年

再按照相同路线看一遍该照片，但这一次你要知道，当你的眼睛扫过停车场，换句话说，当你的注意力沿描述空间从前往后退时，你会感觉到聚焦的变化，因为你眼睛会不断朝远处聚焦。

请注意，当你的注意力从屏幕移到山上，聚焦几乎没有变化。

当你的注意力从山上移向天空时，聚焦却有变化，但现在你似乎是向前聚焦，越来越接近你，而不是移向后方。

因此，你重新聚焦的方向和速度与描述空间不断后退无关。云层可能会比电影屏幕更远，但你的聚焦却越来越近。



虽然大多数相机的镜头是安装在坚硬的相机机身上，与照片平面构成固定的关系，但传统的大画幅相机镜头是附加在灵活的皮腔上，可横向或上下移动。这样可以更灵活操纵聚焦平面，以便它不再与图片平面平行。它甚至可以与图片平面垂直，如简·格鲁弗的这幅静物照片。

简·格鲁弗

《无题》

摄于1985年



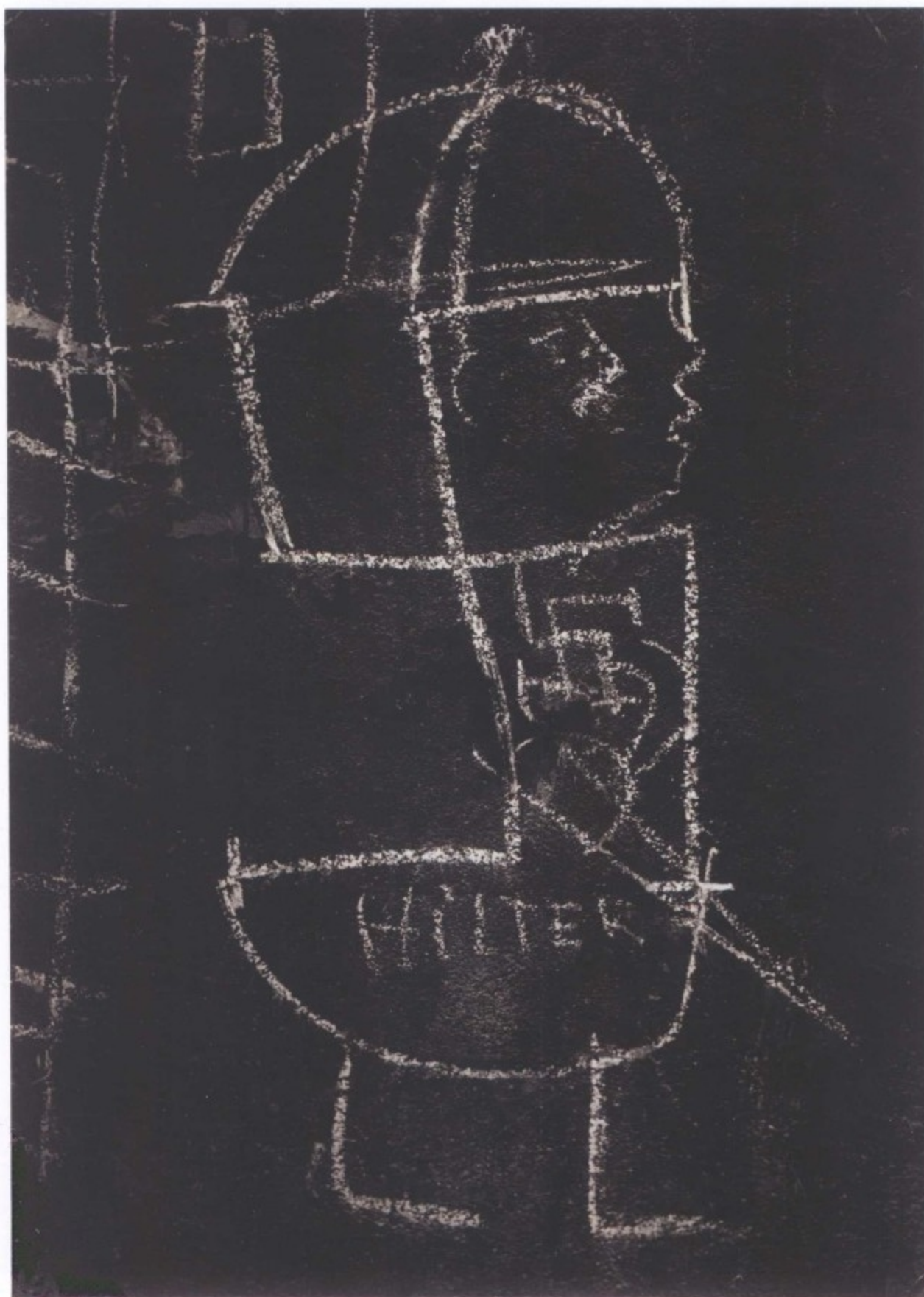
蘇  
吳  
雅  
琴  
PDG

聚焦平面产生的空间先后顺序, 只有通过拍摄与  
图片平面平行的平坦物体才能消除。

布拉塞

《涂鸦》

大约摄于1935年



虽然增加景深可以减少聚焦平面产生的先后顺序的重点,但仍然有一个平面聚焦最为清晰,其前后空间的清晰度不断递减。聚焦平面会吸引人的注意力,注意聚焦会使我们全神贯注。

朱迪思·乔伊·罗斯  
选自“伊斯顿肖像”系列  
摄于1988年



游  
采  
池  
PDF

无名氏

《新奥尔良船坞电影宣传剧照，

罗兰·温特斯饰演陈查理》

摄于1948年



维克·穆尼斯

《动态照片》

(仿汉斯·纳马斯拍摄的照片)

摄于1997年



数字资源  
PDF

米奇·爱泼斯坦

《无题》

纽约

摄于1998年



奎多·奎迪  
《里米尼北部》  
摄于1991年



蘇  
采  
知  
和  
禪  
PDG

保罗·卡波尼格罗

《死亡谷》

加利福尼亚州

摄于1975年



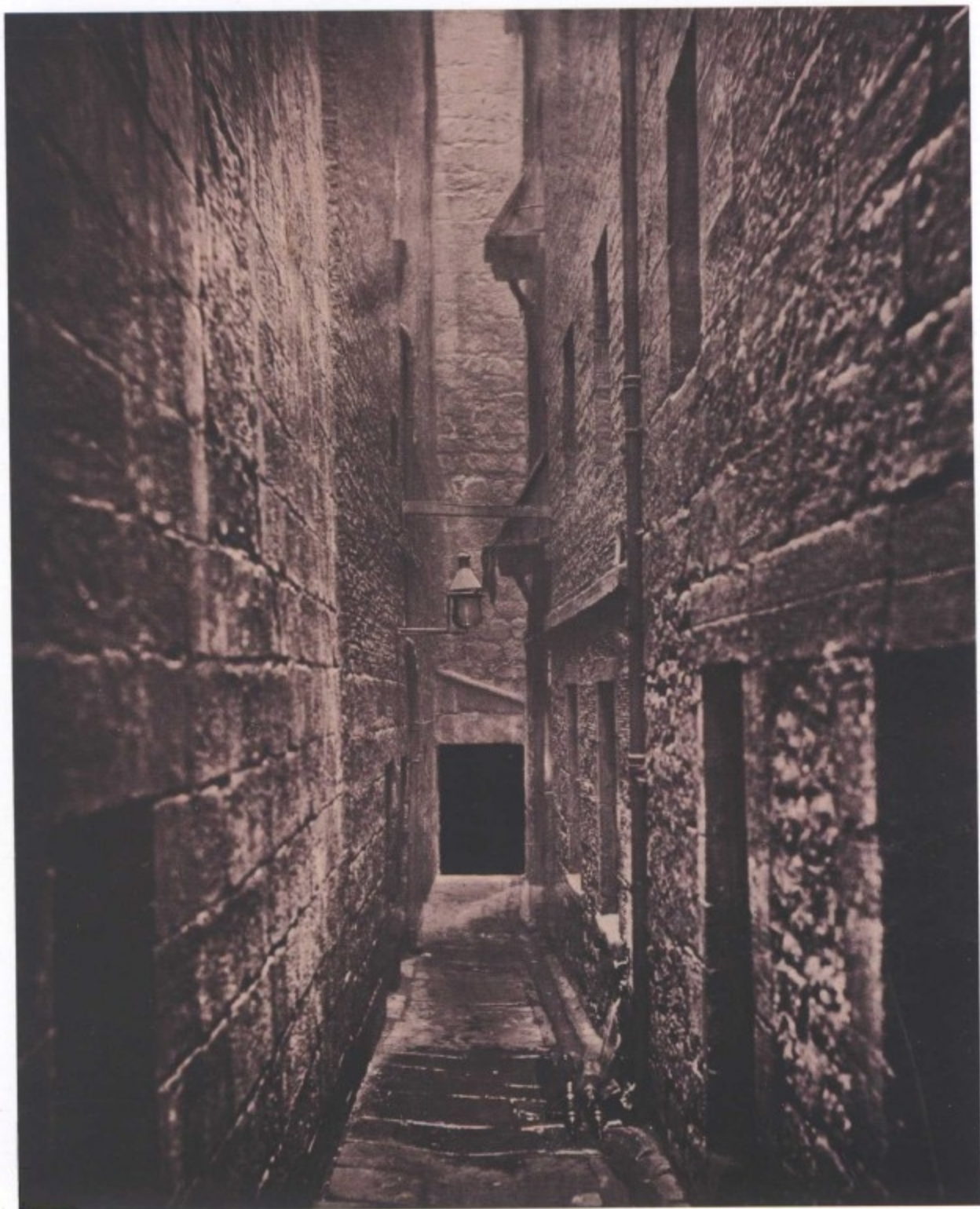


虽然心理层面与描述层面是有区别的,但心理层面受描述层面的一些构图决定的影响:观察视点的选择(究竟从何处拍摄照片)、边框(究竟包括什么内容)、时间(究竟何时按动快门)和聚焦(究竟利用聚焦平面来强调什么内容)。通过聚焦在这个非常窄的小巷尽头的黑洞,托马斯·安南让我们通过该影像的狭窄空间进行心理聚焦。聚焦是联系心理层面与描述层面之间的桥梁,其中包括镜头聚焦、眼睛聚焦、精力集中和心理聚焦。

托马斯·安南

《小巷,  
食盐市场第61号》

摄于1868年至1877年期间



蘇  
采  
雅  
集

一幅照片可能有较深的描述空间,但心理层面的空间较浅,因此,感觉上眼睛聚焦的变化不明显。

威廉·贝尔

《卡纳布峡谷干河床,  
科罗拉多州河,  
朝南方向》  
摄于1873年



相反的，一幅照片的描述空间可能较浅，  
但会有较深的心理空间。

弗雷德里克·萨默  
《玻璃》  
摄于1943年





一幅照片可利用结构手法来强调空间深度(不同层面的平面、逐步后退的对角线、与边缘线形成张力的垂直线等),但心理空间较浅。

贝伦尼斯·阿博特  
《港务局》  
纽约市  
摄于1936年



新  
知  
船  
PG

一幅照片可能没有太大的结构变化,却有深邃的心理空间。

保罗·卡波尼格罗

《桃子》

新墨西哥州圣达菲市

摄于1989年



请跟随你眼睛的焦点观察沃克·埃文斯这幅照片中的图像空间。

沃克·埃文斯  
《加油站》  
西弗吉尼亚州里兹维尔  
摄于1936年

请注意天空与该图像其余部分之间的关系。

与亚当斯拍摄的汽车剧场的照片（第85页）不同，那幅照片中的天空是向前移动的，而这幅照片的天空似乎漂浮在不同的平面，好像是从另一张图片中剪下来，拼贴在这幅照片上。这种拼贴效果的出现，是因为摄影师对图像不同部分的注意程度不同。为了做到这一点，摄影师必须高度明确集中注意图像的某一部分，而不那么注意另一个部分。



加里·威诺格兰德十分清楚一幅照片如何能凝固动作和时间,因此,这幅人们在板凳上互动的影像才能如此引人入胜。摄影师高超的观察能力会对照片的心理层面产生深刻的影响。这不是靠魔法变出来的。

摄影师确定图像内容和构图的基本形式手段是:观察视点、边框、聚焦和时间。摄影师的关注点决定了这些手段的运用(无论这些决定是自觉的、直觉的或是自动的)。这些决定反映了摄影师要明确表达的意图,符合摄影师内心或视觉上对该图像的构图。

如果你现在意识到你与这一页书之间的空间,那就说明你的注意力和感觉出现了转变。这种感觉上的变化,或者说是心理影像上的这种变化,会使得摄影师在拍摄照片时调整他们如何构图的决定。

加里·威诺格兰德  
《世博会》  
纽约市  
摄于1964年





古斯塔夫·勒·格雷

《榉树》

大约摄于1856年



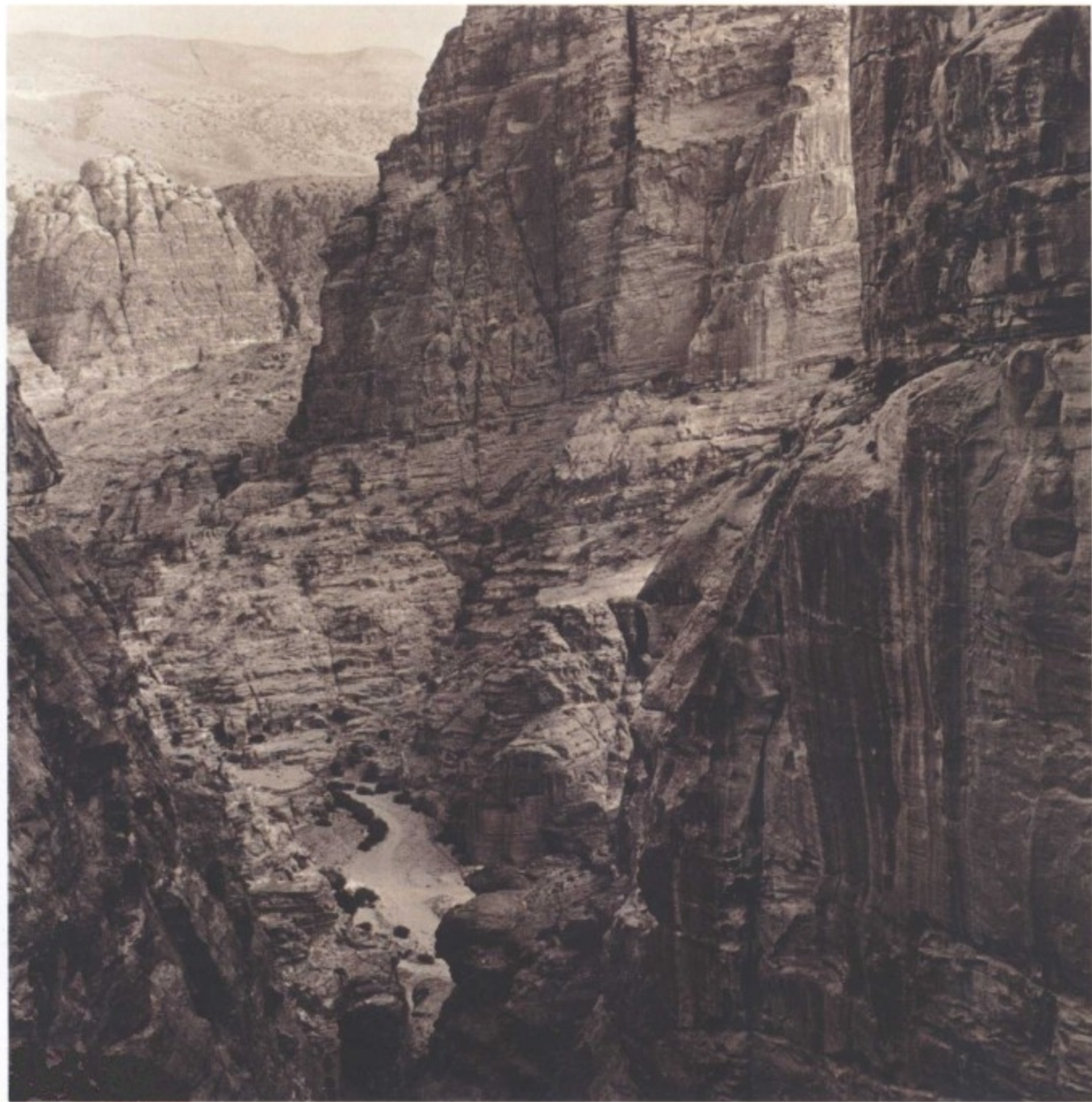
威廉·埃格尔斯顿

《无题》

大约摄于1970年



埃米特·高恩  
《瓦迪西亚山谷》  
约旦佩特拉  
摄于1982年



多萝西娅·兰格  
《第二个孩子》  
伯克利  
摄于1955年



新  
知  
船  
DG

阿尔弗雷德·斯蒂格利茨

《白杨树》

乔治湖

摄于1932年



## 建造心理模型

心理层面产生于摄影师内心对照片的构思。在拍摄过程中，摄影师对世界的洞察、适应和理解而建造的心理模型，会对他们的创作产生影响。

从一个极端的角度来说，模型是僵化不变的。受成长过程的影响，摄影师可能只选择符合模型的主题，或者机械地根据模型构图。这方面的一个基本例子是，心理过滤只允许像落日这样的美景通过。从另一个极端的角度来看，模型又是灵活善变，容易包容和适应新的感觉。

对于大多数摄影师来说，模型是不知不觉地在发挥作用。但是，如果意识到该模型，摄影师则能掌控该模型和照片的心理层面。

我在上文建议你意识到与本书书页之间的空间，这会引引起你心理模型的变化。如果你现在注意到自己靠着椅背坐在椅子上，则能增强这种意识。如果你注意到房间里的声音，又能进一步增强这种意识。同时，随着你的意识正在发生变化，你的心理模型不断转变，你正在读这本书，看到这些字，这些字只是印在纸上的油墨，描绘出一系列有趣的小符号，其意义是在心理层面传达。与此同时，随着你的理解转变，你继续阅读并思考照片的本质。

黛安·阿勃丝

《阳光下坐在凳子上的妇人》

纽约市

摄于1969年



李·弗里德兰德  
《爱达荷州》  
摄于1972年



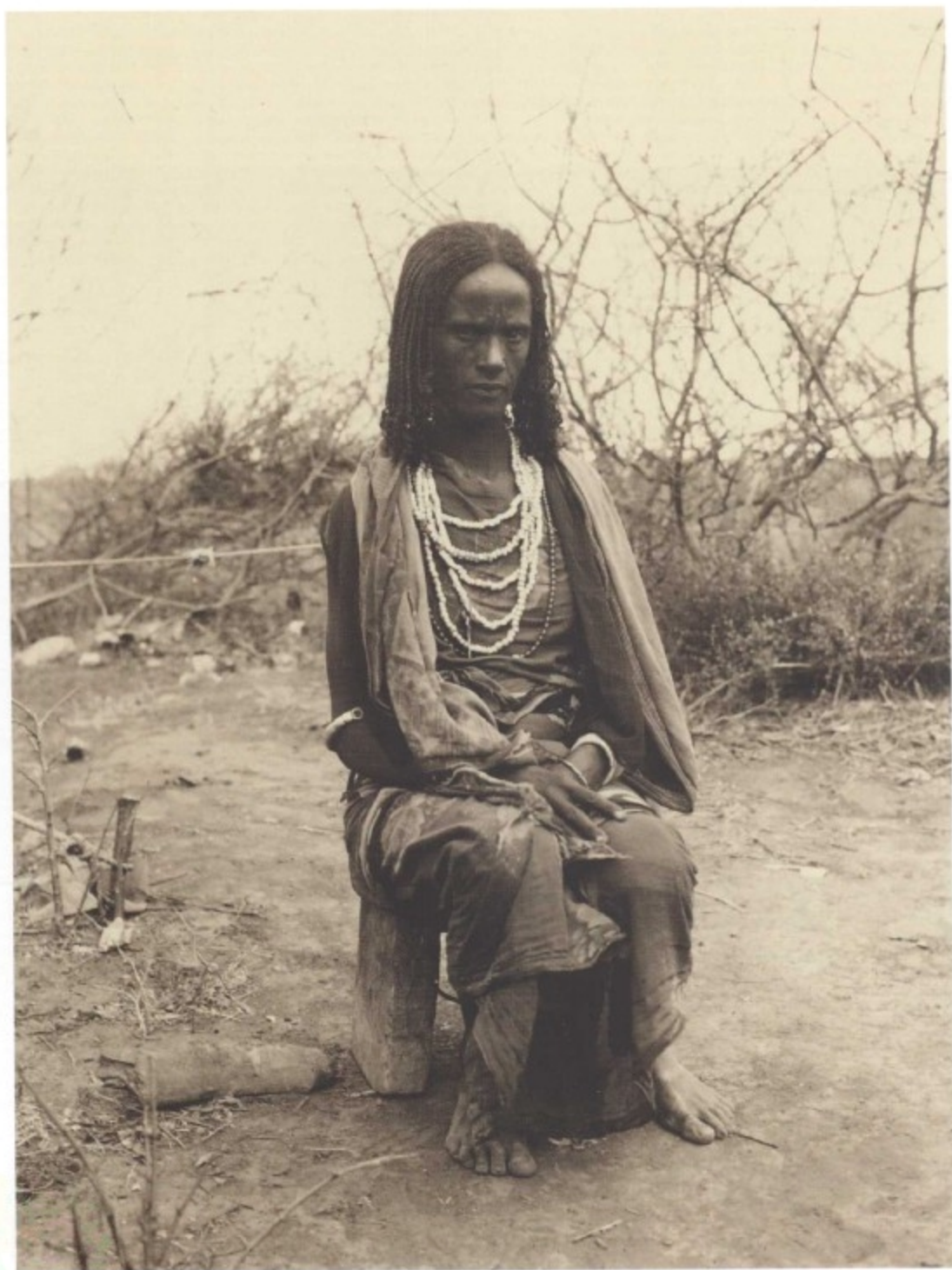
设计  
景观  
建筑  
PDFG

法扎勒·谢赫

《达米·哈拉克·吉洛》

肯尼亚索洛洛

摄于1992年至1993年期间



弗雷德里克·萨默

《圣母与圣婴、圣安娜与婴儿圣约翰》

摄于1966年



艺术  
设计  
视觉传达  
设计  
PDG

照片的每个层面是由上一个层面的特性决定的。相片为影像的视觉要素提供了物质框架。构图的决定本身就是该影像本质的产物，这些决定是心理模型用来构成影像的办法。每个层面都为下一个层面打下基础。同时，每一个层面均会反映上一个层面，以扩大它所基于层面的范围和含义。心理层面与描述主题相辅相成。照片影像使得一张相纸变成一个诱人的幻象，或美丽真实的瞬间。

欧仁·阿杰

《东方罂粟花》

拍摄日期不详

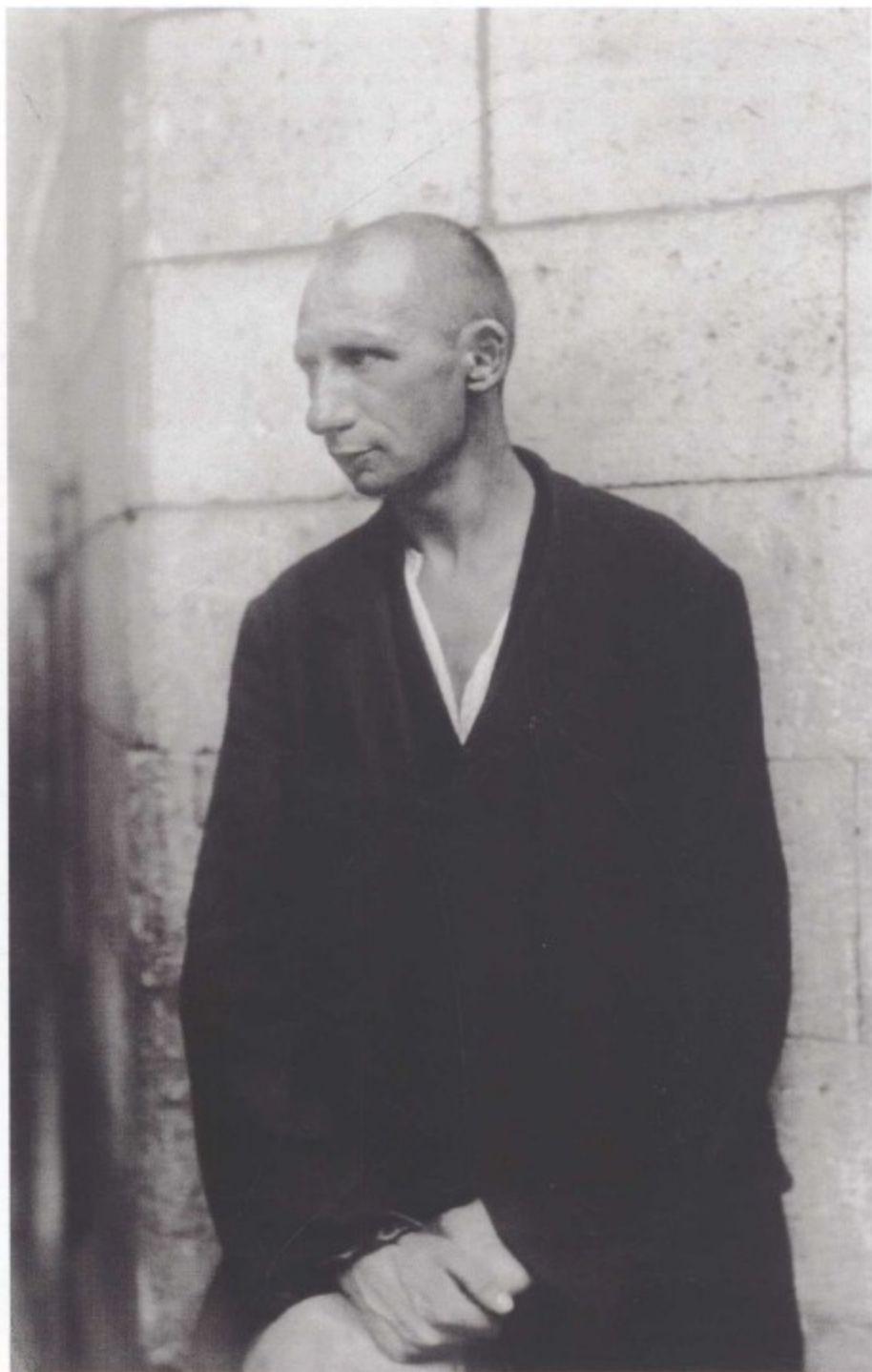


蘇  
子  
雅  
PDG

奥古斯特·桑德

《失业者》

摄于1928年



李安涓

《埋伏二》

选自“小型战争”系列

摄于1999年至2002年期间



设计知识  
PDG

杰夫·沃尔  
《街上的男子》  
摄于1995年



威廉·埃格尔斯顿

《无题》

大约摄于1983年



李·弗里德兰德  
《纽约》  
摄于1966年



肯尼思·约瑟夫森

《纽约州》

摄于1970年



蒂姆·戴维斯  
《苹果静物画》  
摄于2003年



安德烈亚斯·古尔斯基  
《格里利》  
摄于2003年



设计思维  
PDG

拍照时，我的感觉会进入我的心理模型。我的模型会进行调整，以适应我的感觉，这种模型的调整又会反过来改变我的感觉，并影响我拍摄的决定。这是一个动态的、自我修改的过程，工程师称之为“反馈回路”。

它是观察、理解、想象和意图之间的一个复杂、持续和自发的互动过程。

斯蒂芬·肖尔  
《墨西哥尤卡坦》  
摄于1990年



PDF  
知  
影  
PDG

## 图片出处

- 6 罗伯特·弗兰克, 选自《美国人》, 纽约佩斯/麦吉尔画廊提供;
- 9 约翰·戈塞奇;
- 11 迪特尔·阿佩尔特, 鲁道夫基肯画廊提供;
- 13 美国国会图书馆提供;
- 14 斯蒂芬和公爵·肖尔收藏;
- 17 纽约303画廊提供;
- 19 安娜·图林, 1986年;
- 20 纽约303画廊提供;
- 21 艺术家和勒尔林奥古斯丁画廊提供;
- 22 纽约303画廊提供;
- 23 艺术家和纽约303画廊提供;
- 25 理查德·本森提供;
- 27 斯蒂芬和公爵·肖尔收藏;
- 28 艺术家和纽约麦德龙图片画廊提供;
- 30 乔治·伊斯曼摄影之家提供;
- 31 美国地质调查局提供;
- 32 纽约303画廊提供;
- 33 贝恩德和希拉·贝歇尔提供;
- 35 美国国会图书馆提供;
- 36 上图, 安德鲁·摩尔, 扬西理查森画廊提供;
- 36 下图, 艺术家和扬西理查森画廊提供;
- 39 美国国会图书馆提供;
- 41 保罗盖蒂博物馆提供;
- 43 旧金山弗伦克尔画廊提供;
- 44-47 托马斯·斯特鲁斯, 2005年;
- 49 安德烈·柯特兹遗产, 纽约西尔弗斯坦摄影画廊提供;
- 50 波迪安勒邦基特曼画廊提供;
- 51 泽克·伯曼, 纽约劳伦斯米勒画廊提供;
- 52-53 旧金山弗伦克尔画廊提供;
- 55 旧金山弗伦克尔画廊提供;
- 57 阿伦·迪斯金提供;
- 59 海伦·莱维特, 纽约劳伦斯米勒画廊提供;
- 61 埃格尔斯顿艺术信托基金会, 2006年, 纽约钱姆和里德画廊提供, 未经许可不得使用;
- 63 纽约303画廊提供;
- 66 艺术家, 安东尼雷诺兹画廊提供;
- 67 菲利普·洛尔卡·迪科西亚, 佩斯/麦吉尔画廊提供;
- 68-69 理查德·普林斯, 照片: 大卫·里根, 纽约格兰德斯东画廊提供;
- 71 加里·威诺格兰德遗产, 旧金山弗伦克尔画廊提供;
- 73 拉里·芬克提供;
- 75 琳达·康纳提供;
- 77 创意摄影中心收藏, 亚利桑那大学学校董事会, 1981年;
- 78 托德·帕普乔治提供;
- 79 弗兰克·戈尔克提供;
- 80 贝特曼/科比斯提供;
- 81 迈克尔·施密特提供;
- 83 保罗盖蒂博物馆提供;
- 85 旧金山弗伦克尔画廊提供;
- 87 纽约珍妮特博登画廊提供;
- 89 布拉塞遗产-国家博物馆联盟/国家博物馆联盟图片社/亚当·赖吉普卡;
- 91 朱迪思·乔伊·罗斯, 纽约佩斯/麦吉尔画廊提供;
- 93 维克·穆尼斯和汉斯·纳马斯遗产/纽约视觉艺术和画廊协会, 弗迪斯维拉卡画廊、斯基马、詹金斯有限公司和西巴斯画廊提供;
- 94 黑河制作有限公司/米奇·爱泼斯坦;
- 95 奎多·奎迪提供;
- 96 保罗·卡波尼格罗, 未经许可不得使用;
- 99 保罗盖蒂博物馆提供;
- 101 保罗盖蒂博物馆提供;
- 102-103 弗雷德里克和弗兰西斯·萨默基金会;
- 105 贝伦尼斯·阿博特/商业图像有限公司提供;
- 107 保罗·卡波尼格罗, 未经许可不得使用;
- 109 美国国会图书馆提供;
- 111 加里·威诺格兰德遗产, 旧金山弗伦克尔画廊提供;
- 112 保罗盖蒂博物馆提供;
- 113 埃格尔斯顿艺术信托基金会, 2006年, 纽约钱姆和里德画廊提供, 未经许可不得使用;
- 114 埃米特和伊迪丝·高恩, 佩斯/麦吉尔画廊提供;
- 115 加利福尼亚州奥克兰博物馆多萝西娅·兰格收藏品, 保罗·泰勒赠送;
- 116 乔治·伊斯曼摄影之家, 乔治娅·奥基夫基金会提供;
- 117 黛安·阿勃丝遗产;
- 119 旧金山弗伦克尔画廊提供;
- 120 法扎勒·谢赫提供;
- 121 弗雷德里克和弗兰西斯·萨默基金会提供;
- 123 斯蒂芬和公爵·肖尔收藏;
- 124 科隆商业储蓄银行文化基金会摄影收藏馆-奥古斯特·桑德档案, 科隆; 设计和艺术家版权协会, 伦敦, 2006年;
- 125 纽约默里盖画廊提供;
- 126 杰夫·沃尔提供;
- 127 埃格尔斯顿艺术信托基金会, 2006年, 纽约钱姆和里德画廊提供, 未经许可不得使用;
- 128 旧金山弗伦克尔画廊提供;
- 129 肯尼思·约瑟夫森, 芝加哥罗纳霍夫曼画廊提供;
- 130 蒂姆·戴维斯提供;
- 131 安德烈亚斯·古尔斯基, 莫尼卡斯普鲁斯/菲洛门马格斯画廊提供;
- 133 纽约303画廊提供;
- 135 约翰·沙考斯基, 纽约佩斯/麦吉尔画廊提供。

## 艺术家索引

### Abbott, Berenice

贝伦尼斯·阿博特  
105

### Adams, Robert

罗伯特·亚当斯  
55, 85

### Annan, Thomas

托马斯·安南  
99

### Anonymous

无名氏  
14, 27, 29, 92

### Appelt, Dieter

迪特尔·阿佩尔特  
11

### Arbus, Diane

黛安·阿勃丝  
118

### Atget, Eugène

欧仁·阿杰  
123

### Becher, Bernd and Hilla

贝恩德和希拉·贝歇尔  
33

### Bell, William H.

威廉·贝尔  
101

### Benson, Richard

理查德·本森  
25

### Berman, Zeke

泽克·伯曼  
51

### Brassaï

布拉塞  
89

### Caponigro, Paul

保罗·卡波尼格罗  
96, 107

### Connor, Linda

琳达·康纳  
75

### Davis, Tim

蒂姆·戴维斯  
130

### Demand, Thomas

托马斯·德曼特  
23

### diCorcia, Phillip-Lorca

菲利普-洛尔卡·迪科西亚  
67

### Diskin, Aaron

阿伦·迪斯金  
57

### Eggleston, William

威廉·埃格尔斯顿  
61, 113, 127

### Emerson, P. H.

彼得·亨利·爱默生  
83

### Epstein, Mitch

米奇·爱泼斯坦  
94

### Evans, Walker

沃克·埃文斯  
13, 35, 39, 109

### Fink, Larry

拉里·芬克  
73

### Frank, Robert

罗伯特·弗兰克  
6

### Friedlander, Lee

李·弗里德兰德  
43, 119, 128

### Gohlke, Frank

弗兰克·戈尔克  
79

### Gossage, John

约翰·戈塞奇  
9

### Gowin, Emmet

埃米特·高恩  
114

### Graham, Paul

保罗·格雷汉姆  
66

### Groover, Jan

简·格鲁弗  
87

### Guidi, Guido

奎多·奎迪  
95

### Gursky, Andreas

安德烈亚斯·古尔斯基  
131

### Josephson, Ken

肯尼思·约瑟夫森  
129

### Kereszi, Lisa

丽莎·克雷西  
36

### Kertész, André

安德烈·柯特兹  
49

### Lange, Dorothea

多萝西娅·兰格  
115

### Lê, An-My

李安溍  
125

### Le Gray, Gustave

古斯塔夫·勒·格雷  
112

### Levitt, Helen

海伦·莱维特  
59

### Model, Lisette

莉塞特·莫德尔  
50

### Moore, Andrew

安德鲁·摩尔  
36

### Mulligan, Bob

鲍勃·穆利根  
80

### Muniz, Vik

维克·穆尼斯  
93

### Nixon, Nicholas

尼古拉斯·尼克松  
52-53

### O' Sullivan, T. H.

蒂莫西·奥沙利文  
30

### Papageorge, Tod

托德·帕普乔治  
78

### Prince, Richard

理查德·普林斯  
68-69

### Ross, Judith Joy

朱迪思·乔伊·罗斯  
91

### Sander, August

奥古斯特·桑德  
124

### Schmidt, Michael

迈克尔·施密特  
81

### Schorr, Collier

科利尔·施尔  
32

### Sheikh, Fazal

法扎勒·谢赫  
120

### Sherman, Cindy

辛迪·舍曼  
28

### Shore, Stephen

斯蒂芬·肖尔  
17, 20, 22, 63, 133

### Sommer, Frederick

弗雷德里克·萨默  
102-103, 121

### Sternfeld, Joel

乔尔·斯滕菲尔德  
21

### Stieglitz, Alfred

阿尔弗雷德·斯蒂格利茨  
116

### Struth, Thomas

托马斯·斯特鲁斯  
44-47

### Szarkowski, John

约翰·沙考斯基  
136

### Toyokuni III (Kunisada)

第三代歌川丰国(歌川国贞)  
65

### Turyn, Anne

安娜·图林  
19

### U.S. Geological Survey

美国地质调查局  
31

### Wall, Jeff

杰夫·沃尔  
126

### Watkins, C. E.

卡尔顿·沃特金斯  
41

### Weston, Edward

爱德华·韦斯顿  
77

### Winograd, Garry

加里·威诺格兰德  
71, 111

约翰·沙考斯基

《母亲》

摄于1998年

## 鸣 谢

本书缘起于我多年在纽约安南代尔哈德逊的巴德学院教授的课程。最初，我选用约翰·沙考斯基的《摄影家的眼睛》作为课本。没有此书的启发，《照片的本质》就无法诞生。

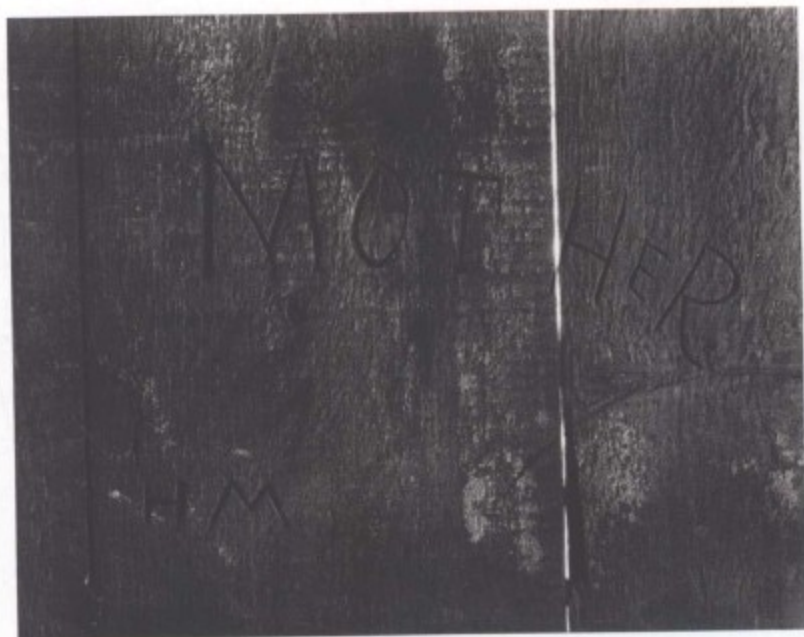
本书第一稿是我在新罕布什尔州的麦克道威尔艺术家聚集地做研究员时写成的。白天的孤独加上晚餐时的活泼交谈，使我能够集中精力写作。当时迈克尔·阿尔默瑞德给我许多建议，使我在创作的初期受益良多。之后，本书经过多次修改。我特别感谢詹姆斯·恩亚特、查尔斯·哈根，以及本书第一版的出版社美国地方中心的乔治·汤普森，感谢他们花了大量时间对我的手稿提出详细意见。

阿莫斯·冈斯伯格启发了我对集中精力重要性的认识。关于观看原理的描述，我参考了迈克和南希·塞缪尔所著的《通过心灵的眼睛观看》（1975年）。

如果没有相关摄影师、画廊和机构的合作，允许我在本书中复制他们的作品，本书就无法问世。我要特别感谢盖蒂博物馆韦斯顿·尼夫、佩斯/麦吉尔画廊的彼得·麦吉尔，以及303画廊的丽莎·斯佩尔曼和玛丽·斯皮里托。与大都会艺术博物馆杰夫·罗森海姆、加州理工学院彼得罗·佩罗纳和约翰霍普金斯大学迈克尔·弗里德的交流，不断启发我对摄影和感觉的思考。我也从巴德学院的同事劳里·达尔伯格、蒂姆·戴维斯、芭芭拉·埃斯、拉里·芬克、李安湄、约翰·皮尔森和鲁克·桑特，以及我的学生身上学到许多。

我十分感激费顿出版社的阿曼达·伦肖、亚历克斯·斯德特尔和保罗·麦吉尼斯，感谢他们在本书制作整个过程中的智慧和洞见；感谢斯科特·威廉斯和亨利克·库贝尔的高雅设计；并感谢理查德·施拉格曼坚持不懈的支持。

最后，我感激太太金爵的忠告和鼓励。



《照片的本质》不仅对摄影学生，而且对任何研究摄影媒介的人来说，都是一本必不可少的启蒙读物。史蒂芬·肖尔是一位具有开拓精神和影响力的摄影家，也是在摄影理论和实践方面的重要导师。他是纽约安南代尔哈德逊的巴德学院摄影系主任。

ISBN 978-7-80236-729-6



9 787802 367296 >

定价：128.00元

PHAIDON