



风光摄影大师

风光的内在 摄影师的洞察力与灵感

[英] 戴维·沃德 著

浙江摄影出版社

landscape Within

Insights and Inspiration for Photographers

First published 2004 by Argentum,
an imprint of Aurum Press Ltd,
25 Bedford Avenue, London WC1B 3AT
Copyright © David Ward 2004

浙江摄影出版社拥有中文简体版专有出版权,盗版必究。

浙江省版权局
著作权合同登记章
图字:11-2009-61号

图书在版编目(CIP)数据

风光的内在: 摄影师的洞察力与灵感 / (英)沃德著;
洪钢译. —杭州: 浙江摄影出版社, 2009.6
(风光摄影大师)
ISBN 978-7-80686-728-0

I. 风... II. ①沃... ②洪... III. 风光摄影—摄影艺术
IV. J414
中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第074926号

风光摄影大师

风光的内在: 摄影师的洞察力与灵感

[英]戴维·沃德 著
洪 钢 译

责任编辑 余 谦

封面设计 黄业成

浙江摄影出版社出版发行

(杭州体育场路347号 邮编: 310006)

电 话 0571-85159646 85159574 85170614

网 址 <http://www.photo.zjcb.com>

制 版 杭州开源数码设备有限公司

印 刷 广东省博罗园洲勤达印务有限公司

开 本 889×1194 1/16

印 张 8

2009年6月第1版 2009年6月第1次印刷

I S B N 978-7-80686-728-0

定 价 58.00元



风光的内在



风光的内在

摄影师的洞察力与灵感

[英] 戴维·沃德 著

洪钢 译

浙江摄影出版社

目 录

前 言	6
-----	---



序 言	8
-----	---



第一章：光之流	13
摄影与现实之联结	



第二章：无穷的瞬息与光辉	31
摄影与一个迥然不同的感知领域	



第三章：天地之中有天地

49

风光摄影画面的不同处理方法



第四章：观察的艺术

71

驾驭我们的创造性



第五章：我的实践

93

原理的实际应用



第六章：起源及在柏拉图的洞穴里

111

摄影及感知力的深层探索



前言

很多摄影杂志曾对读者作过问卷调查，结果显示，在所有的摄影门类中，风光摄影一直是最受读者喜爱的。而且市面上每年都出版许多有关风光摄影创作的书籍，杂志上也有大量的专题文章。

然而事实却是，大部分出版的书籍和发表的文章，在内容上都失之于肤浅。这些书刊或许会提供很多摄影器材信息，介绍大量的摄影技术，还会对特别适合摄影实践的外景地作一些报道，此外，或许还会讲述一些野外摄影的经历和某些轶事趣闻。但是，很少有书刊会问：为什么风光摄影应该这样拍？或者，这张或那张照片传达的是什么意思？而试图对风光摄影的基本原理作一番表述的，则是少之又少！

如今，对任何事情都作思辨性的总结，已经不那么时兴了。但假如对摄影创作不分析，不思考，要真正理解和提升我们的作品，就会有困难。有了一定的思考，接下来就是对直觉或本能的拓展，对分析和感知能力的提高，以及对创作方法与艺术品位的培养。画家在绘画时，如有瑕疵败笔，可以刮擦涂抹，继续创作；风光摄影师则不然，在整个创作过程中，他必须做出正确有效的抉择。他的摄影技术必须完美无缺，构图必须精心巧妙，时间的选择和把握也必须无可挑剔。风光摄影这门艺术形式，靠的是摄影师完美的判断、丰富的经验以及清晰的视觉图像。风光摄影作为科学、技术和艺术的融合，其创作活动对于摄影师的心力、体力及精神的需求，实在是很高的，理应有人对它进行深入研究，融会贯通。

而这正是本书所要做的事情：向人们展示风光摄影作品中所包含的不容忽视的哲学和文化内涵。戴维·沃德告诉我们，山水风景是如何从摄影技术发明之日起，就一直成为摄影师们所痴迷追求的对象。他说，人们为争取摄影作为一种艺术的地位，其真正的“战场”，基本上就在这山水风景之间。值得讨论的问题林林总总，沃德在书中主要探究了人类视觉与感知的本质问题，以及摄影制造现实错觉的各种表现方法。此外，他还就超越性、等效性、浪漫精神以及旷野问题，提出了令人佩服的独到见解。

然而，这一切却并非枯燥无味的学术表述，因为作者本人就是一个正在从事职业创作的风光摄影师。从少年时代起，沃德就对大千世界抱有巨大的热情（尽管他的摄影技艺，在20世纪80年代早期他还在伦敦的广告工作室工作时就得到了磨砺）。我们在书中可以从他充满才智和妙趣的讲述中得到教益，而他所选用的照片，与他智慧的思想相比，实在也毫不逊色。这些照片继承了斯特兰德（Strand）、韦斯顿（Weston）和安塞尔·亚当斯（Ansel Adams）所倡导的美国风光摄影的英雄主义传统（当然，沃德的照片是彩色的）。沃德还熟知摄影领域各式各样的“理论”，例

戴维·沃德
彻底打破了人们的
成见……他向大众
证明了，一个摄影
家，不仅有能力写
作，而且有能力进
行阐述和讲解、激
发思想，给人们带
来快乐。更为重要
的是，他还能够以
自己创作的意象，
振奋人们的精神。



如，英国砂质的纪实现实主义，新地形学派，以及艺术收藏机构管理者常有的那种对震惊和冲突的情有独钟。我们发现，沃德在其专著中所表达的思想其实非常简洁，却给我们一种耳目一新的感觉，即：山水风光与自然世界的存在，既让人惊叹，又赋予人灵感！

沃德肯定小型山水景观的创作价值，或者说是一种亲切怡情的风光摄影，本书的书名即含有此意。书中也收入了许多大场面的风光照片。无论是近摄还是远摄，沃德的作品都是对现实风光的真实记录，是人们观看外部世界的窗口。但除此以外，这些照片还代表了他对大自然作出的纯粹个人的诠释，是他热爱大自然和激情创作的真实写照。这一窗口和写照之间的平衡，也是沃德叙述文字其中的一个关键点。

一个常见的现象是：作家中很少有人懂得摄影；而摄影家中懂写作的，那就更少了！戴维·沃德就彻底打破了这个定规成见，他把科学家、作家、艺术评论家和思想家的观点和理论都融会贯通了，以此向我们表明，摄影家不仅有能力写作，而且有能力进行阐述和讲解，激发思想，给人带来快乐。更重要的是，他还能够以自己创作的意象，振奋人们的精神。这也许是他关于风光摄影的第一本专著，但我希望，这不是他最后一本有关风光摄影的著作。

正如沃德所说的：
“每次我们按下快门时，
都要发挥充分的想象力，
需要激发某种绝对的信念。”

乔·科尼什

序 言

我热爱山水风景，但是，我首先热爱山水大地，而不只是那些完美地进入取景框的山水影像。我有这种感受已经很久了，远在我有志于投身山水风光摄影之前。

我从何时开始热爱摄影的，还真的记不真切了，大致是在读小学的时候。我是在伦敦周边的城市绿化带地区^①长大的。受到战后限制全面发展的法律条文^②的保护，这片土地属于漫漫旷野乡村的一部分，也是经过精心规划的农耕地的一部分，还是原始森林的一部分。我的孩提时代，除了到学校上课，其余时间都是在我家附近的山毛榉树林中度过的，无论晴雨天：在长满藻类的光滑的山毛榉树枝上攀爬，然后掉落在满是发霉树叶的地上；在齐胸高的蕨丛中及枯朽的树干上构筑起窝穴；在死水潭中抓鱼——尽管我从来没有抓到过一条；观看被我抓来的蚂蝗在果酱瓶里混浊的水中蠕动，表演动作缓慢的水中芭蕾；在树林中把金黄色的落叶堆起来再用脚踢散，跑步或骑自行车，穿行在高耸的大树中间的烂泥路上。简言之，我过的就是一个典型的半农村地区的英国式童年。也许这也正是20世纪60年代在欧洲和美国的大部分地区成长起来的许多男孩、女孩度过的童年吧。我们不再像先辈们那样需要在农田里劳作，广阔的原野就成了我们的户外游乐场。

也许有点自相矛盾，但依我看来，摄影的内涵其实与照相机和摄影技术几乎没有什么关联。

但是，那一片土地还不是“风光美景”，它只是我习以为常的周围环境而已。我第一次意识到某处的自然景色也许符合“风光美景”的定义，是在我孩提时代的某年秋天，我们到英国的湖泊地区度假的时候。我的父母都不热衷于徒步旅行，因此假期中有相当一部分时间，我们都驾车旅行，四处观景。当然，“湖泊地区”雨水充沛。在我的记忆中，当时的大部分时间是这样度过的：我被困在汽车的后座上，透过雾蒙蒙的车窗，眺望周围的褐色山峰消失在低垂的雾霭之中，而大滴的雨水啪啪地打在车窗上。一天下午，当时我们正从温德米尔湖^②驱车前往一个位于湖泊地区北部的名叫格伦里丁的小村庄。忽然间，云开雾散，刚刚还乌云遮蔽的天空现出了偏蓝色，日光照射在覆盖着橙色蕨林的丘陵山冈上，光影对照明显。过了特劳特贝克，我们沿着山坡小道向上攀升，我们通过了位于右侧的一片树林，眼前展现出一幅山水画。此时，我们正处在一个宽阔的山谷的顶端，透过打满了雨点的车窗玻璃，我可以看到一长条高地山岬伸入这条U字形的峡谷。在山脚下，一幢粉墙石屋农居静静地伫立在那里。山石构筑起农舍的屋基，穿过绿色田野，向更远、更高、连绵起伏的山脊延展，放牧的羊群在其间吃草。在这些景致之上有一弯美丽的彩虹，横跨在浅黑色的天空之上。

咔嚓！可是，还不能——因为当时我还没有照相机。

① 伦敦市周围的城市绿化带最初在1935年由大伦敦区域规划委员会提出。1947年，《城乡规划法案》实行鼓励地方政府划定城市绿化带的政策，以防止城市无限制地扩大，从而保留传统的农牧乡村风貌。

② 英格兰面积最大的湖泊，位于英格兰西北部，是湖泊地区的旅游胜地。



回忆童年时在湖泊地区的那一天，我总在想，不知当时是什么让我感动，促使我把山水和山水风光加以区别对待。

我认为，在摄影创作中，你首先应该培养你的眼光；你得训练自己的观察力，而不仅仅是简单地环顾周围，你必须完全专注地观察周围的环境。

回忆童年时在湖泊地区的那一天，我总在想，当时是什么让我感动，促使我把山水和山水风光加以区别对待。不知是因为天空中的光线，还是因为天气和地形两者的作用，我视野中的山水才转换成了一幅美景。难道那是我从前看到过的类似美景的再现？是我曾经看到过的上千张风景明信片的记忆回馈？也许是因为我所见过的康斯特布尔^①的画作《索尔兹伯里教堂》？有的景象会让人产生再现现实的创作欲望，有的却没有，这是为什么呢？我写作本书的目的，就是要对摄影实践中遇到的下列问题作出解答：我为什么要进行摄影创作？我所创作的影像，何以有的成功，有的却不然。换言之，我要探究摄影艺术的真谛。

英国的湖泊地区，是山水风光的胜景之一。因此，我在那里接受了山水和山水风光存在重要区别的启蒙，也就不足为奇了。我第一次把身边的世界看作是山水风光，居然是通过一片有着框架的玻璃完成的，这实在有趣。这种情况（指透过玻璃看风景）实际上起到了一部照相机的功用，其意义在于，我借此看到的是一幅现成的、经过选择的外景。山水与山水风光之间的区别在于，山水风光总是精选的。

在摄影实践中，我有时感到目标是虚幻不真的，就像那水蒸气一般。有人曾把爱比作是不可捉摸的水银：手掌朝上张开，你可以托住它，但假使你把手掌握紧，水银就会从你的指缝里溜走。我感到，摄影也像那水银，闪亮发光，但滑溜而难以捉摸。你能够在水银的表面看到自己有些扭曲失真的反射影像，但你的所见也不过是反射而已，你无法超越这一层面。

也许有些自相矛盾，但依我看来，摄影的内涵其实与照相机和摄影技术几乎没有什么关联，与摄影技术书上写的关于超焦距或三分之一律^②或自动曝光锁定等，其实关系也不大。其本质内涵不是一个简单的真理，而是一系列互相关联的因素，尽管这些因素到底是哪些，一下子还不明确。不管什么事物，要找到构成这些事物的答案，就必须找到其根本结构，而不是作一些表面的剖析。不管作什么样的调研，都必须对人在思维过程产生的一系列问题作出解答，并把结果应用于摄影实践。这些问题包括：人类的大脑是怎样感悟周围的世界的？在人们视力所见的自然风光与照相机对自然所作的再现之间，又存在着怎样的区别？

有一句老话说，美图一幅，胜于千言。何以如此？当我们注目于一处美景，我们的大脑思维经历着怎样的过程？我们的所见，与我们对它的解释，是否总是与描述符号或语言相关联？如果我们把极易辨识的事物从取景框内除去，如果我们创作一个抽象的影像，那么，整个指称过程又将发生什么变化？

有些影像作品，技术应用上乘，构图恰当，但不知为何，就是无法激起人们的强烈共鸣，这样的情况我们都曾见过，这样的作品我们也曾创作过。那么，这些照片为何会缺乏灵魂呢（一时没有更合适的词，姑且这么说吧）？

① John Constable, 1776~1837, 英国风景画家，其画作真实再现了英国的乡村生活。

② 三分之一律，即构图主体距照片边沿的距离占整幅照片的三分之一时，照片构图一般被认为最佳。

这中间，究竟缺少了什么呢？

多年以来，你也许与我一样，孜孜以求地学习和掌握各种摄影技巧，并且在购置最新的摄影器材上花费了不少钱财。这一切付出使你的摄影技术日臻完美，而且很多人就把这看作是一种终极目标。但是，仅仅只有技术上的完美是不够的，高超的摄影技术不一定会给人带来灵感，不一定会让读者的心因你的照片而受到感动。要让读者感动，仅有一定的技术和直观的阐释还不够，我们必须超越它，我们必须找到用艺术传达情感的适当途径。我们要寻求超越，要唤起某种东西，而不是仅用照相机对眼前的景物进行直观的记录。一幅摄影作品达到了这个层面，它所传达的信息就超过了汇聚在取景框内的色调和结构的总和，也就超越了能被附加在图片上、用于解释作品要义的语言本身。我认为，一个摄影师要取得进步，就要更熟练地把这种难以把握的因素结合进自己的作品中。这一过程是必然的。我们面临的问题是，如何实现这一目标？秘诀到底在哪里？

我认为，在摄影创作上，我们首先应该培养的是眼光；你得训练自己的观察力，而不仅仅是简单地环顾周围，你必须完全专注地观察周围的环境。但是，所谓“眼光”，往往被认为是某人的天分，而非人人能够学会的。其实，每个人都具有某种创造性的眼光，我们应该认识到这种潜能。假如说，艺术表现的可能性是向我们每个人敞开的，那么，我们应当怎样去很好地利用这种潜能，我们的创造性又是来自哪里呢？

正如一位朋友在讨论我的作品中那些独创思想时指出的那样，这是一本探究“为什么这样做”的书籍，而不是一本教人“如何做”的入门书。当然，这并不意味着书中就没有任何指导读者如何创作山水摄影作品的意见和建议，这些内容在书中随处可见，尤其集中在最后一个章节中。然而，我在此说明，书中照片（当然有些在文中会特别提到）并非文章内容的图解，配上这些照片，是因为它们本身就是行文语句，是与书中的叙述相辅相成的。

我并不期望对摄影的本质内涵作出定义性的描述，相反，我希望激励广大的摄影师进行更为深入的探索。我打算审视各种不同的话题和领域，例如艺术史、摄影史、心理学及哲学等，以期对一些问题作出解答。我希望，在注重视觉和社会层面之外，同时把重心放在智力与精神层面之上：我想探索我们心目中的山水风景是如何影响我们对外部世界的描绘，并如何影响到我们对其他人创作的摄影作品的理解。我希望我的这番探索，会有助于读者对摄影创作过程有更深入的了解，并在这一阅读体验过程中，顺便为各自的摄影创作找到些许灵感。

有的景象会让人产生再现现实的创作欲望，有的却没有，这是为什么呢？我写书的目的，就是要解答我在摄影实践中遇到的此类问题，即：我为什么要进行摄影创作？我所创作的影像，为何有的成功，有的却不然。

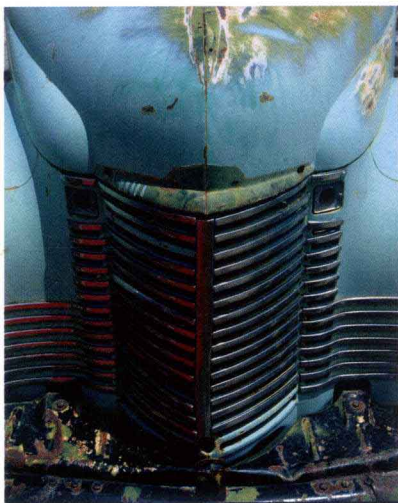
苏珊·桑塔格指出，在“美”与“真”这两极之间，摄影具有一系列的意義：“美”代表个性思想的表现，代表对审美及情感的关注，而“真”代表着交流与沟通。

第一章

光之流



摄影与现实之联结



照片可以被看作是透明的东西，无论拍摄时用的是哪种摄影方式——负片也好，正片也罢，或是一次性成像。

照

片已成为人们日常生活密不可分的组成部分，我们早就习以为常了。作为摄影师，对于制作一张照片所需的技术过程自然精通得很，但这些技术过程到底怎样影响了我们对照片的感知，人们往往不愿去深思细究。我想探讨的是，拍摄一张照片所采用的创作方法，会对取景的感觉、内容取舍，产生怎样深刻的影响。

我先提一个有可能引发议论的想法：照片可以被看作是透明的东西，不论拍摄时用的是哪种摄影方式——负片也好，正片也罢，或是一次性成像。这话听起来有些夸张和荒谬，但是我指的不是一张照片的物理特性，而是说，我们应该怎样看待收入取景框的那些摄影信息。对于大多数不加鉴别的读者来说，摄影作品与人们目力所及的景象几乎是可以互换的，唯一的区别在于距离间隔的远近。很多人一边看着照片，一边大呼小叫：“哇，看了照片，真有一种身临其境的感觉！”——这样的感叹，我们一定听过不少。

粗略地一看，你会认为照片是透明的，这部分是因为我们忽视了照片的实质存在。当然，我们都看得到，印好的照片是有形的，它有点分量，有点厚度，还像珍珠那样具有表面光洁度。但我们在看照片的时候，往往会忽略这些特性：我们所看到的影像，不是投影在一个表面之上，而是印在一个平面之上，就像一面玻璃或一扇窗户。透过照片的表面，我们看到了实物世界的一个片段，就如同我们透过玻璃向外看一样。我们往往会把照片看作是观察世界的窗户；当人们在一间熄了灯的房间里观看投射在屏幕上的幻灯片时，情况就更是这样。照片的影像，被看成了现实世界的直接写照，其部分原因是，在很多情况下，它与人类的视觉在光学上是一致的。但是，让人把照片与所描述的实物相联结的，还有另一个光线直接照射的原因。

英国人威廉·亨利·福克斯·塔尔博特^①是近代摄影术的发明者，他颇有趣味地将自己的第一本摄影著作命名为《大自然的画笔》（*The Pencil of Nature*），这似乎是暗指我们所固有的某种描画能力，让自然世界能够展现其真实风貌。举起一面镜子，我们就能不经由艺术家之手这一媒介，看到大自然的真实面貌。photography（摄影）一词的日文词可以进一步支持这一看法，因为日文把photography一词翻译为“真实的映象”^②。摄影媒介的英文名，其语源自希腊语，它告诉大家（或许没有日文那么自信），我们是在（直接）用光线制图。

在观看照片时，我们一般不会意识到，四维的现实已经以二维的形式记录在了照片的表面上。法国哲学家罗兰·巴尔泰斯（Roland Barthes）曾经这样写道：照片再现的，“既非影像，也非现实，而是一种崭新的开端，是一种人们再也无法触摸的现实”。我们在观看照片的时候就是这样，我们已经被转移到了照片所展现的另一个现实当中。我们赋予照片以某种拔高的地位，说它具有真实的精确性，这是因为，在被摄影的实物与这一实物的实况照片之间，似乎存在着某种内在联结，而这一联结

① William Henry Fox Talbot, 19世纪英国光化学家、考古学家、语言学家及摄影先驱，1841年发明碘化银纸（即卡罗式）照相机。

② 日文汉字为“写真摄影”。

正是因为现实与摄影之间所存在的这种联结，会赋予照片本身以某种客观真实的特殊地位……所以，我们在看到经过处理的照片时，心里所产生的那种被欺骗的感觉，才会格外地强烈。

