

美國公路攝影初探（1935-1980）

王涵智

一、前言

公路攝影常常以不同身分或面貌出現而不被發覺，如風景攝影、紀錄攝影（Documentary Photography）、旅遊攝影、西部攝影……等等。¹ 本文首要的目標就是提出公路攝影作為一種攝影類型的可能性，並以攝影史作為佐證。在電影研究當中已有公路電影的類型，² 我們不禁要問，同樣訴諸視覺語彙，在攝影研究中，是否會有公路攝影的類型呢？另外，在攝影史中已有街道攝影的類型，那麼是否也有公路攝影，體現公路美學呢？這成為本文所要探索的目標，即將經驗的旅程。

那麼，何為美國公路攝影呢？顧名思義，即以攝影媒材所呈現之美國公路相關內容，或進而體現公路美學特質的作品。

對美國而言，公路被形容為串聯各州的線段，粗估美國人一年在公路上行駛約五兆哩路。³ 回顧攝影史，符合此一命題的攝影家不在少數，由於篇幅和資料的侷限，許多延伸子題僅能留待日後發展和深究。

（一）風景意識

公路攝影涉入了風景與空間的研究範疇，首先我們必須試圖定義藝術中的風景（Landscape in Art），回溯西方視覺藝術中風景意識發展的脈絡與歷程。風景

¹ 一件公路攝影作品，可能因為它的風格、性質、功能（歸類於紀實攝影、旅遊攝影）、主題內容（歸類於西部攝影或風景攝影）、材質（被歸類於黑白或彩色攝影）。它有不同的面貌，本文試圖解析的是攝影作品中所呈現的公路場景，或是所體現的公路美學。

² 見 Susan Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*, (New York: Routledge, c.1996), pp. 300-301。Hayward 提到公路電影，顧名思義，其故事中的主要人物往往在移動之中，在有限的和依照時序的時間中從 A 地方到 B 地方。此電影類型若以圖像誌式的（iconographical）路徑觀察，主要透過汽車、推軌鏡頭（tracking shot）以及寬廣和荒野的開放空間來構成，因此，公路電影類型與西部電影也常有許多相似之處，而公路電影也包括了某種拓荒者情境（frontiersmanship）探索的符碼，只是其中常是對於對自我的探索。從旅程的角度看來，公路作為一敘事體系和文藝類型應可連結至西方基督教文明的退省（retreat）或朝聖（pilgrim）傳統，甚至也可延伸到神話故事中英雄的旅程，此問題應值得另文深究。

³ Andrew Cross, *Along Some American Highways*, (London: Black Dog, 2003)。Andrew Cross 是英國的攝影家和藝術家，除了有拍攝美國鐵路的系列作品外，本書是他特地造訪美國公路如地誌學般進行拍攝的成果，包括公路、汽車、路旁商家等等都是鏡頭下的主題。

畫中表現廣闊鄉野之道路場景最著名的，當屬十七世紀霍柏瑪 (Meindert Hobbema, c.1638-1709) 《在米德哈尼斯的大道》 (*Avenue at Middelharnis*, 1689) 畫面中心所出現一條深景道路的構圖【圖 1】，他描繪的是在荷蘭南方米德哈尼斯 (Middelharnis) 地區的鄉間風景，筆直的道路延伸到遠處的村落和教堂，道路兩旁的白楊樹加深了道路向遠處消失的視覺效果，畫面中的天空也加強了作品開放的空間感，該景致從十七世紀以來幾乎沒有太大的改變。然而本文的主角並非風景畫，但希望指出的是從風景畫以來所建立的風景意識，其血緣關係和在文藝發展中所承擔的角色與功能。從文藝復興以來，畫面中透視法的使用，建構了一個理性有秩序的世界觀，風景紀錄斯土斯情，也強調了人與環境的對應關係，風景意識從風景畫承接到風景攝影，甚至是公路攝影中的構圖與空間感。我們不難理解風景攝影也肩負著風景畫所承載的美學上或是實用上的使命與意義。

(二) 從街道到公路

再者，我們若是針對街道攝影 (Street Photography) 與公路攝影 (Road Photography) 進行簡單的分析與比較，相信更能清楚勾勒出美國公路攝影的輪廓。首先，街道攝影主要以街道為場所，發生在城鎮之內，屬於城市風景 (Urban Landscape) 的範疇。然而，它也充滿許多的人和相關的人文元素，蘊含了部分的「風俗畫」 (genre painting) 成分。⁴ 相對而言，公路攝影，似乎較街道攝影更貼近自然，因為公路主要聯絡城鎮與城鎮之間，所以它常發生於城鄉交界或城鎮之外，少有擁擠的人群或高聳的摩天大樓，較接近自然或荒野，畫面中易出現較為深遠、開放的透視空間感，反而凸顯風景 (Landscape) 一詞中土地 (Land) 傾向自然的意涵。⁵ 街道攝影和公路攝影皆具有體現風土民情的內容，然而從風景畫承接到風景攝影的次類型 (sub-genre) 公路攝影，從公路內容所形塑出的公路美學，更明顯體現了「風景」本義所蘊含自然與土地的特質。

(三) 一路向西

⁴ 簡單來說，風俗畫以日常生活與週遭環境為題材，注重人的行為和事件。而街道攝影雖屬風景範疇，但街道攝影的場景有時擴展到酒館、商家、咖啡廳、餐廳、廣場、公園……等等，可見得街道攝影的拍攝也在戶外街道和室內空間中游移，因而，人們則也會成為其涵蓋的對象之一，包括上下班、工作、嬉戲、休憩、用餐、乞討、遊行……等等，都可能成為攝影者捕捉的畫面。而風俗畫純為強調人與事，地點為次要呈現，不僅限於街道，還有農莊、工作坊、市場、花園、廳堂、宴會……等等，街道攝影雖專注於地點和景物，卻也常無法忽略空間中的人，甚至是人的生活百態。換言之，從某些角度切入，街道攝影雖具有風景的身分，但也承擔了部分畫類中「風俗畫」的精神和功能。在此並非絕對進行二分，而是街道攝影和公路攝影兩者之間所含風俗與風景美學意涵的程度各有不同，我們可以在作品中的視覺內容得到應證。有關街道攝影的發展，可見 Colin Westerbeck & Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography*, (Boston, Mass.: Bulfinch, c2001.)。

⁵ 公路的建設是否真的屬於自然是另一值得延伸的問題，因為對土地而言，公路也像是一條條切割線，甚至如同傷疤 (若以空照圖片為例)。

以主要在西部活動的 Edward Weston (1886-1958) 為例，他曾出現過少許與公路攝影相關的作品，如 *Heimy in Golden Canyon* (1937) 【圖 2】、*Quaker State Oil, Arizona* (1941) 【圖 3】，前者讓我們了解攝影家為了進行拍攝在峽谷中穿梭往返的旅途經過，而後者則出現了典型美國西南部的自然與曠野景象，以沙漠和山脈為背景的公路。事實上，Weston 的攝影作品包括西部風光、女體、單一事物（瓜果、貝殼），追求承接自 Alfred Stieglitz (1864-1946) 畫意派攝影（pictorialism）以來純粹的形式美感，但公路對他而言卻也是抵達目的地的過程，對許多攝影家的作品來說亦是如此，有時公路攝影未必是終點。比如 Dorothea Lange (1895-1965) 的《遷居的母親》【圖 4-6】雖是一件肖像攝影，但卻也是其整體公路拍攝計畫中的一小片段。換言之，許多作品畫面中未必有公路內容的出現，但缺席的公路卻仍舊重要，因為拍攝依附公路或汽車才得以完成。

在對於「西部」(West) 相關的研究中，西部的定義也因著時代而改變，譬如對於早期的美國而言，可能是以密西西比河或是密蘇里以西稱為西部（獨立初期的美國領土僅有東部的十三州），當時稱為「跨密西西比」(trans-Mississippi)，⁶ 這樣的概念在南北戰爭後快速的發展，隨著文明發展不斷地西進，以及美國的擴張主義，後來則以直到太平洋岸的大陸盡頭為西部，這就包括了以舊金山和洛杉磯為據點的加州，還有整個落磯山脈地區，或是內華達州的大峽谷……等等。因此就某方面而言，所謂的「西部」是一個有變動性的形容詞和名詞，甚至可能是一個動詞，它蘊含了所謂的「西部神話」(West as mythology)，「West」一詞不只是一個地理上的定義，也形成了文化上的意涵，因為「West」可能牽連出自由、個人主義 (individualism)、英雄主義，⁷ 引領人們追求未知的、未馴化的新領域，藉由征服荒野與拓展文明，達成自我的實現，進而追求所謂的美國價值 (American Value)。這一方面跟美國建國的時代背景相關，十九世紀浪漫主義的文學、哲學和藝術也促成了美國崇尚自然的美學態度。使得美國這個新世界的認同藉由自然荒野而建立，當時的畫家，如 Thomas Cole (1801-48)、或是德裔的 Albert Bierstadt (1830-1902)⁸ 都替當時的美國自然荒野留下了視覺證據。而到了美國歷史學者 Frederick Jackson Turner (1861-1932) 在 1893 年的研究報告，⁹ 則使得人們對於「邊疆」(Frontier) 和「西部」(West)，以及這兩個關鍵詞與美國的關係有了更進一步的認識。F. J. Turner 發現整個美國文明的發展是由東向西推進擴張的，而 Frontier 象徵了文明的一條界線。由於經濟的開發，西

⁶ 見 Phillips, Sandra S., *San Francisco Museum of Modern Art, Crossing the Frontier-Photographs of the Developing West, 1849 to the Present.* (San Francisco, Calif.: San Francisco Museum of Modern Art, c.1996)。

⁷ Ibid.

⁸ Albert Bierstadt 最著名的便是繪製了許多屬於美國西部風光的速寫與油畫，如落磯山脈或是優勝美地 (Yosemite)。

⁹ Frederick Jackson Turner, "The Significance of the Frontier in American History", "The West and American Ideals", in *The Frontier in American History*, (New York: Henry Holt and Company, c.1962)。

部不只是人們眼中待開發的處女地(如:淘金熱),也當然提升成爲一種精神象徵,比如在 Carleton Eugene Watkins(1829-1916)¹⁰ 的攝影 *Cape Horn near Celilo* (1867)【圖 7】中我們就可以看出當時的鐵路應當是公路之前從東到西、從文明到自然、從現實到夢想的一條連結線。

二、紀錄攝影的傳統

(一) Dorothea Lange

Dorothea Lange (1895-1965) 是美國攝影史上影響深遠的攝影家,其代表作是在大蕭條時期替農業安定局 (Farm Security Administration, FSA)¹¹ 拍攝的作品,如《遷居的母親》(*Migrant Mother*, 1936)【圖 4-6】¹² Lange 的作品將大蕭條時代的悲慘結果透過攝影流露出人性的關懷訴求,體現了紀錄攝影的傳統,也影響了其後的發展。她出生紐澤西州,在紐約開始職業生涯,1918 年又遷往舊金山從事肖像攝影工作,當大蕭條開始時她將注意力轉往無家可歸的人們,後來參與了聯邦的 RA-FSA 的攝影計畫。此攝影計畫的主持人是 Roy E. Stryker (1893-1975), Stryker 畢業於哥倫比亞大學後留任母校的經濟系任教,曾和 Rexford Guy Tugwell(1891-1979)合作了《美國經濟生活》(*An American Economic Life*, 1925)一書, Stryker 雖然不是攝影師,但卻肯定用攝影紀錄工作和生活方式的價值,抱持著強烈的社會良心,相信照片具有撼動人心的力量。FSA 計畫中,除了 Lange 還有其他重要的紀錄攝影家及其作品,如 Walker Evans (1903-1975) 攝於阿拉巴馬州 Hale 郡的《在南方市郊的汽車修理廠》(*Garage in Southern City Outskirts*, 1936)【圖 8】也隱約見證了當時美國的公路文化,以及 Arthur Rothstein (1915-1985) 攝於奧克拉荷馬州 Cimarron 郡的《沙塵暴》(*Dust Storm*, 1936)【圖 9】則是 Lange《遷居的母親》中該族群舉家遷徙的原因之一,雖然皆以大蕭條時代的社會現象爲拍攝背景,但卻呈現了不同的攝影風貌,更重要的是 Lange 相較於他們,有更多涉及公路的視覺內容明顯地出現於作品之中。

¹⁰ Watkins 被認爲是美國十九世紀最重要的風景攝影家,因為藉由他的攝影作品美國才得以定義所謂的「西部」,攝影行爲伴隨著早期美國地質研究 (U.S. Geological Survey, 1866-71) 一起進行,此地誌學式 (topographic) 攝影行爲和我們所要討論的公路攝影血緣相近,彷彿是公路攝影的前身, Watkins 的攝影見證了鐵路的開拓,也見證美國西部原生的自然雄渾之美,為往後許多的風景攝影家樹立了典範,從浪漫主義描繪西部的風景畫到 Watkins,再傳承到 Ansel Adams (1902-1984) 以及本文許多探尋風景真諦的攝影家,我們可以發現一條企圖再現美國風景世界的脈絡。

¹¹ 主要運作於 1937-1942 年,其前身是 R.A. (Resettlement Administration), 是 Rexford G. Tugwell 替羅斯福所構思的計畫,屬於新政的一部分, Tugwell 在羅斯福選後任職農業部,說服羅斯福成立機構安置因失業而在州與州之間遷徙流浪的農民。

¹² 【圖 4】為 Lange 在攝影史上的代表之作,而我們則可以從【圖 5】更爲了解 Lange 當時的拍攝環境,【圖 6】則是 1936 年 8 月 10 日的紐約時報針對加州農工問題的報導,而這群農工也就是 Lange 拍攝的主要對象。

An American Exodus—a record of human erosion (1939)【圖 10-13】¹³ 是 Lange 和其夫 Paul Schuster Taylor¹⁴ 合作並自行出版的攝影書，Taylor 本身是一位研究勞工問題的社會與經濟學者，1935 年他在友人的推薦下看到 Lange 的作品，被相片中充滿尊嚴和張力的臉孔所吸引，當時的舊金山的街上已經越來越多因大蕭條失業流浪的人們了。Taylor 原本正在替 *Survey Graphic*¹⁵ 寫一篇關於 1934 年舊金山大罷工的文章，1935 年開始和 Lange 一同進行拍攝計畫，在 *An American Exodus* 出版之前，同年的三月到八月之間 Lange 拍攝超過 150 張相片，配合 Taylor 的文字敘述，他們先後徒手製作了五本相簿，穿梭在加州和華盛頓特區當局間用來替農工們募款，這成爲了 *An American Exodus* 的先聲。如此舉動吸引了羅斯福 (Franklin D. Roosevelt, 1882-1945) 幕僚中 Tugwell 的注意，於是 RA-FSA 開始籌設團隊關注並協助出版這類型的作品，身爲此攝影計畫主持人的 Stryker 回憶說：「我們將需要用新的措施，包括電影、攝影或是其他方式，告訴世界上其他人有一群這樣的人存在著，他們和我們一樣都是人類的一部分……。」¹⁶ 隨後，同年九月便邀請 Lange 加入攝影計畫的行列之中。Lange 自己認爲這是一個能夠呈現並傳達這特定情況的空前機會，¹⁷ 於是即刻讓自己投入拍攝工作當中，Lange 不斷地向 Stryker 提議一種「社會學式的攝影」(sociological photography) 的主題研究。

An American Exodus 的「Exodus」一字意味成群出走，同時也指涉聖經舊約當中的〈出埃及記〉，摩西 (Moses) 帶領猶太人出走埃及，找尋上主所應許的豐饒土地。對美國發展史來說，有兩波重要的「exodus」，其一是五百年前來自歐洲的移民，因爲歐洲種種的問題，他們前來北美新大陸開墾築夢，這些人引領美國逐漸都市化和工業化。另一波，則是在 1831-32 年遊歷美國的法國政治家暨歷史學者 Alexis de Tocqueville (1805-59)，所談論的西進運動，也就是美國以密西西比河爲界一路向西發展，往西部拓荒的過程。¹⁸ *An American Exodus* 以「exodus」爲名，其主題則意指在大蕭條時代下從中南部遷往太平洋岸 (Pacific Coast) 的人們，這時的土地已受侷限，沿路上的城鎮，充滿了失業的散工 (Okie)。¹⁹

¹³ 書中主要的段落共分為 Old South、Plantation under the Machine、Mid-Continent、Plains、Dust Bowl、Last West。需要注意的是，即便 Lange 的代表作《遷居的母親》並未在收錄在此書之中，或有部分與公路相關的攝影未收錄其中，但本書仍舊是關鍵出版物，爲 Lange 此一時期作品集和體現公路文化的重要索引。

¹⁴ Taylor 是加州大學經濟學的教授，出生於愛荷華州，並對中西部、中南部有深入的了解，他和 Lange 在 1935 年結婚。

¹⁵ 這是一本帶有左傾思想，充滿社會關懷意識，關注工人與貧民社會問題的雜誌，其主編 Paul Kellogg 當時已經對於以攝影作爲了解社會問題的工具產生了興趣。

¹⁶ Henry Mayer, "The Making of a Documentary Book" in *An American Exodus*, p.p ccxvi.

¹⁷ 同上。

¹⁸ Paul S. Taylor, *An American Exodus* 中的序言。

¹⁹ Okie 一詞係指遷徙的農工，特指原居於奧克拉荷馬州的一批。與此類似的 Arkie 一詞，則指在阿肯色州的相似的農工族群，因爲失業只好在不同的州和城之間遷徙，尋求謀生的機會，此族群的出現在加州也成爲一種社會現象，既是 Lange 作品中的拍攝對象之一，也是諾貝爾文學獎得主史坦貝克 (John Steinbeck, 1902-68)，《憤怒的葡萄》(*The Grapes of Wrath*, 1939) (臺北市：志

由於 Lange 對這些貧窮農民的體察，以及 Taylor 對被排除於社會安全制度 (social security program) 之外農工的研究，讓他們覺得自己漸漸遠離新政的軌道，執政當局對他們關於牽引機所導致後續問題的論述充耳不聞，官方對於這些相片少有藝術性或知性的認知和要求，使得相片沒有辦法如 Lange 所期待的發揮教育與政治上的影響力，和 FSA 意見相左後讓 Lange 設法自行出版，並得到 Stryker 私下的諒解，Taylor 也開始替此書撰寫文章，教育大眾認清羅斯福推行的新政只有表面上膚淺的功效。

正如 Lange 和 Taylor 所訴求的，*An American Exodus* 有三個重要的立足點，一是 Lange 的相片，二是兩人在拍攝過程中所紀錄被攝對象自身的證詞 (testimony)，三是 Taylor 的研究和論述。書中專注的並不是個人，而是強調社群 (community) 和社會運動 (movement)，Lange 的選擇是偏向全景式的 (panoramic) 和象徵性的 (symbolic)。²⁰ 她堅信這些紀錄攝影不只是「根據事實的相片而已」，而是能夠承載事件、情境或狀態中所顯露出完全的意義和重要性，這些都是藝術家所承擔的特質。Lange 再次確認了紀錄攝影的傳統，*An American Exodus* 中的圖文則是彼此強化，創造另一層效果。

如前所述，公路攝影常常隱身在不同的攝影類型之間，提供背景，而不易引人注目。若以紀錄攝影為例，Lange 的 *An American Exodus* 有許多關於移民散工的作品，包括她為人所熟知遷居營地 (Migrant Camp) 中移民的生活寫照，而她也常在公路上進行拍攝，因此時而出現移民散工學家在公路上搬運、遷徙的畫面【圖 11-13】，當然也會出現純粹的以公路為主體的作品。最具代表性的就是《西向公路》(*The Road West*, 1938)【圖 14】，這是新墨西哥州南方的 54 號公路 (US Highway 54)，從密蘇里州開始到新墨西哥州可以連接到 40 號公路然後通往南加州，當時她以汽車代步【圖 15】，穿梭在亞利桑那州、新墨西哥州、德州、奧克拉荷馬州、阿肯色斯州、田納西州、密西西比州、喬治亞州、密蘇里州甚至到了加州，許多家庭和工人都希望從公路向西行，尋找新的工作和生活，因此，西岸的加州成為希望的象徵，雖然可能從零開始，看來卻充滿了可能與機會，甚至在相同題材的電影《怒火之花》(*The Grapes of Wrath*) 中，主角 Joad 一家從奧克拉荷馬州經由 66 號公路舉家遷往加州，途中即將越過克羅拉多河 (Colorado River) 時父親遠眺山另一面的加州說：「各位，『奶蜜之地』的加州就在那兒」。²¹ 事實上，史坦貝克的著作，甚至到後來改拍成電影，不僅

文，1983)故事中的主角。有關 Okie 的社會研究，可見 James N. Gregory, *American Exodus: the Dust Bowl Migration and Okie Culture in California*, (New York: Oxford University Press, 1989)。

²⁰ Paul S. Taylor, *An American Exodus* 中的序言，pp. ccxvii

²¹ 史坦貝克 (John Steinbeck, 1902-68)，《憤怒的葡萄》(*The Grapes of Wrath*, 1939) (臺北市：志文，1983)，由著名的西部片導演 John Ford 根據此一著作改拍為電影《怒火之花》(*The Grapes of Wrath*)，二十世紀福斯 1940 年出品。加上 Lange 的作品，三者雖屬不同的媒材 (小說、電影、攝影)，但皆根據相同的社會背景，經過視覺分析和比對，我們也可以發現 Ford 和 Lange 作品的視覺語彙有許多雷同之處，甚至電影的拍攝也援引 Lange 的攝影來作為真實性 (authenticity) 的

是建立在真切的社會問題，也將虛構 (fiction) 建立在 RA-FSA 中許多攝影家 (特別是 Lange) 所留下關於小說中主角族群的文獻基礎和視覺證據上，就因為這些攝影使得史坦貝克得以勾勒出 Joad 一家人所行經的路線，而 Taylor 的文字則也喚起了史坦貝克在其小說中所尋求的哀傷特質 (elegiac quality)。²²

Lange 和 Taylor 將 *An American Exodus* 建構在相片、證詞紀錄、研究論述三個重要面向，是深具有社會意識、人道關懷的圖文集合，用複合方式訴說社會現實，以中間偏左的路徑，覺察農工問題，追求人性尊嚴，延續並再次確認紀錄攝影的傳統，以社會觀察的角度忠實且深入地見證公路文化。儘管由於出版時機稍晚於史坦貝克的小說，在當時多被認為是後續報導 (follow-up) 而未受到應有的重視，並且因為歐戰的爆發，使得社會輿論無力關注國內此悲苦寫實的社會問題，而轉向同仇敵愾和歌功頌德的意識形態，直到晚近 *An American Exodus* 才隨著視覺文化、攝影史或美國研究的爬梳又受到肯定，雖然如此，但它卻始終是見證美國社會發展的重要里程碑，甚至是美國公路攝影不可或缺的環節。

(二) Robert Frank

Lange 的作品無形中透露出公路攝影類型存在的事實，不僅如此，以《西向公路》為例，我們也在稍晚的 50 年代中看到瑞士裔攝影家 Robert Frank (1924-) 的《新墨西哥州 285 號公路》(*U.S. 285, New Mexico, 1956*)【圖 16】中看到類似的典型構圖，此作品出現在 Robert Frank 的《美國人》(*Les Américains, 1958 / The Americans, 1959*)【圖 17-18】²³ 一書中，Robert Frank 早期受到歐陸攝影家的風格影響，如 Henri Cartier-Bresson (1908-2004)、André Kertész (1894-1985)，在 1955 年時一個傳奇性的舉動便是在他得到古根漢的獎助 (Guggenheim Fellowship) 後，租了一輛二手車，開車漫遊 (crisscross) 美國，進行兩年的拍攝計畫，他捨棄了大城市，而穿梭在酒吧、撞球間、公園、車站……等等，紀錄他親眼所見的一切，想要在作品中呈現美國人們多元文化的不同面向，以及許多不為人知的美國生活和社會型態，後來集結成《美國人》。

值得注意的是此書在美國出版的隔年前已先在法國出版，即便後來較為普遍的是僅有 Jack Kerouac (1922-69)²⁴ 序言加上 Robert Frank 相片，較貼近純攝影

依據，見 Colin Naylor ed, *Contemporary Photographers*, (Chicago: St. James Press 1988), pp. 580.

²² Henry Mayer, "The making of a documentary book" in *An American Exodus*, pp. ccxix.

²³ 法文版出版於 1958 年，*Les Américains* (Paris: R. Delpire, c.1958)，並由 Alain Bosquet (1919-) 撰寫文字，該書左頁皆為 Bosquet 所引述的文字，而右頁則是 Robert Frank 的相片。而英文版 *The Americans* (New York: Grove Press, 1959) 則由 Jack Kerouac (1922-1969) 撰寫序言，書中沒有其他文字敘述，比較接近純攝影的出版形式。

²⁴ Jack Kerouac (1922-69) 代表之作是小說《旅途上》(*On the Road, 1957*)，其中的主角是當時的累垮世代 (Beat Generation, 或譯敲打世代)，主要根據 Kerouac 本人漫遊美國時的見聞紀錄，累垮世代意指此時具有疏離、孤立社會傾向的青少年，喜好探索新的生活方式，反對傳統的

集的英文版本。而 Jack Kerouac 替 Robert Frank 所撰寫的序言中，由於本身亦有流浪漫遊的體會，他將 Robert Frank 一幅幅的相片以自由的筆調和簡段的文句描述，串聯成如同紙上電影一般。另外我們也應考究其最初法文版本的出版動機和整體特色，因為 Robert Frank 個人初始並不希望塑造一種美國人所希望看到的或是容易接受的觀點，因此法文版並沒有真正所謂的序言，而是以 Alain Bosquet 簡短的電報作為開始，隨後引述了許多法國學者對美國相關的著作，也引用部分美國偉人的名言佳句，呈現對於美國社會文化和價值觀的法式解讀，似乎企圖塑造客觀抽離的距離，其中引述最頻繁的包括 Alexis de Tocqueville 的《民主在美國》（*De la démocratie en Amérique*, 1835）、Simone de Beauvoir（1908-1986）《西蒙波娃美國紀行》（*L'Amérique au jour le jour*, 1954）、André Maurois（1885-1967）《美國史》（*Histoire des Etats-Unis*, 1943）……，如此看來 Robert Frank 的作品也像是一本充滿法式觀點的美國見聞錄，是對於美國的觀感札記，但以攝影作為媒介，如此文字與相片並列出現的出版形式，不免令人想起 Lange 的 *An American Exodus*，雖然《美國人》書中的文字和攝影並非直接的對應關係，但正如 Tocqueville《民主在美國》的中心論旨，民主也是一種社會狀態，因而 Robert Frank 其實是將對於美國社會狀態和風土民情的探查訴諸攝影，此書實際切入的面向和議題包括了美國的政治、社會、文化、歷史、城市……等等。在此，Robert Frank 像是圈外人（outsider）一樣呈現了不純屬美國本土的觀點，Bosquet 使用文字，Robert Frank 則透過攝影，例如 *Newburgh, New York*【圖 18】，畫面中機車騎士的回眸眼神，透露出拍攝者其實保持了若即若離的身分和距離，這看來像是警察路邊攔檢的場景，也使得 Robert Frank 像是個旁觀者，清醒、深刻地揭露美國的生活現實。

有關以公路上機車騎士為對象的攝影，我們也可以在 Danny Lyon（1942-）的作品中觀察到，他生於紐約布魯克林，大學時代在芝加哥求學，曾經擔任過 Robert Frank 電影拍攝的助理，Lyon 的拍攝往往直接參與被拍攝對象的行為，比如在《摩托車騎士》（*The Bikeriders*）²⁵【圖 19-20】系列中，則是他 1963-67 年間以自己週遭所認識的摩托車騎士進行拍攝的個人紀錄，除了攝影之外，該書後半也包括 Lyon 與這些摩托車騎士的訪談和對他們的生平側寫，他關注這些常被認為是反社會份子的摩托車騎士，包括他們的行為、穿著、表情、動作……等等，甚至是車友們的家庭、聚會、常出現的競技場和酒館，其目的在於見證並且彰顯這群美國摩托車騎士的生活和精神，拍攝的對象亦包括了非法的（outlaw）騎乘

約束，頗有近似於波西米亞的價值觀。Kerouac 的文學作品便是美國戰後 50 年代中期，此一時代的代表。

²⁵ Danny Lyon 在《摩托車騎士》（*The Bikeriders*）（San Francisco: Chronicle Books, 2003）再版的序言中談到當時（60 年代）的中西部並無「bikeriders」此一稱呼，不過人們也不會用「motorcyclists」來稱呼他們，而「bikers」據 Lyon 的了解則是最早使用於加州，而由於騎乘的機器稱為「Bikes」，因而 Lyon 將「bike」和「rider」組成自創的新字「bikeriders」，雖然當年（1968）的出版商認為並不合用，稱不上是一個字詞，但 Lyon 依舊堅持，因他認為「biker」一字已過於平凡，Lyon 所知曉並且熱愛的那份傲骨以被全然遺忘，請見 p. 1。

俱樂部，他們有時在競技場馳騁，有時也會在公路上、城鎮間穿梭，也常常將摩托車改裝，換下減音器，享受在引擎的怒吼聲中。

(三) Lee Friedlander

Lee Friedlander (1934-) 生於華盛頓州的 Aberdeen，作品中最具代表性的特質就是以拍攝一種未曾被關注的美國社會風景。雖然 Friedlander 的作品以市區風景為主，作品中常出現部份的建築物、安全島 (curbing)、停放好的車輛、電線桿、街燈、和無意識的行人，以及莫名其妙 (oddly) 關聯的天棚彼此交錯。如同 Robert Frank 一樣，約同時期的 Lee Friedlander，也將紀錄攝影從街道延伸到公路。稍後的《公路上的房子》(House on Highway, 1975)【圖 21】服膺了 Lange 和 Frank 的經典構圖，但像 John Ford 一樣在電影中的公路上加上了汽車的母題【圖 22】。事實上 Lange 的 *An American Exodus* 於 1939 年版本就是以一輛破舊的馬車作為封面【圖 10】，而今在 Friedlander 的作品中則成為拖拉屋。Friedlander 再次見證了美國典型的游牧生活，早期西部拓荒時代，拓荒者將全部的家當放在貨運馬車 (wagon) 中，現在由於公路交通的便捷，人們可以居住在近於貨櫃屋大小的組合屋中，然後用拖車拖曳的方式，在各州之間穿梭度游牧生活。他一張有趣的《自拍照》(Self-portrait, Haverstraw, New York, 1966)【圖 23】，則是不免令人聯想公路電影裡的角色和情節，人們 (主要以男性為主)²⁶ 拋棄了現有不順遂的生活，遠離城市的喧囂與家庭包袱，開車上公路，近似於自我流放，尋找新的自我，駛往未知的他方。

(四) Robert Adams

進入 70 年代，風景攝影出現了一支浪潮稱為「新地誌攝影」(New Topographic Photography)，²⁷ 當中一位出生紐澤西橘郡後來遷居科羅拉多的攝影家 Robert Adams (1937-)，其攝影作品中的特質和 Timothy O'Sullivan (1840-1882)【圖

²⁶ 如此探險歷程的電影，當然和西部片所形塑出男性的英雄主義有關，不過近年來也有逆向操作的例證，如在電影《末路狂花》(Thelma and Louise, 1991) 中，就是主角與好友開車逃離現實生活的枷鎖，行駛公路橫越美國，該片以女性套用公路電影的架構，探討婚姻、工作、獨立、大男人主義等等議題。

²⁷ 這個命題應當來自於 Robert Adams 於 1975 年在紐約參加的展覽，名為 *New Topographies, Photographs of a Man-Altered Landscape*，所謂的新地誌攝影應當對照早期的地誌攝影，也就是 Carleton E. Watkins (1829-1916)、Timothy O'Sullivan (1840-82)、William Henry Jackson (1843-1942) 等人伴隨地理勘查研究的攝影作品。新地誌攝影發生於 70 年代，主要成員包括了 Robert Adams、Stephen Shore、Lewis Baltz (1945-)，被認為受到觀念藝術的影響，由於許多學院藝術家以及藝術界中觀念藝術的進行使用了攝影作為手段。前後地誌攝影作品中明顯的差異是，早期的風景多以純粹的自然為主，而後者則改變了風景的定義，出現了文化或社會風景，包括道路、橋樑、號誌……等等，反而將人介入風景之中，並在現介於場域 (places) 與非場域 (non-places) 之間，如在城市邊緣的人為環境 (man-made environment)，以揭露現代社會與其缺失 (failing)。見 Mary Warner Marien, *Photography-A Cultural History*, (Harry N. Abrams, Inc, Publisher, 2002) 或 Brigitte Govignon ed, *The Abrams Encyclopedia of Photography*, (New York: Harry N. Abrams, 2004)

24】、William Henry Jackson (1843-1942) 相近，Timothy O'Sullivan 在投身美國南北戰爭之後，參與了美國西部地理調查 (U.S. Geographical Surveys West) 的攝影工作，他主要的任務是透過對西部的拍攝而吸引前往西部的拓荒者，接近地貌研究或地質探勘的攝影行爲，而 Robert Adams 的攝影更有其藝術性，作品所探究的面向包括自然之美，也包括人文世界存在的紀錄以及承認人在風景中的介入 (intervention in the landscape) 痕跡，因爲他所紀錄的情境是二戰之後美國郊區的開發，他以中性的方式呈現，不帶有多餘的情感或是判斷，攝影就如同紀錄文件一般。代表之作就是拍攝中西部地區移民的新聚落，所運用的構圖有時和一個世紀前的探勘地誌的攝影相類似，採取略爲俯瞰的視野，讓自然的山岳與天空佔據了一半的畫面，而呈現了人們的新興社區聚落，不僅作品中亦有屬於公路場景的作品外，更重要的是 Robert Adams 引領我們重返早期美國擴張時期的拓荒情境，並重新思索被人所改變的風景空間，以及傳統風景攝影美學信念的課題【圖 25】。

三、邁進彩色的時代

(一) William Eggleston

最初的紀錄攝影和報導文學有許多重疊之處，早期仍舊是黑白攝影的年代，William Eggleston (1937-) 則剛好處在紀錄攝影從黑白到彩色的關鍵轉折【圖 26-28】，他算是許多首批引領攝影邁入彩色時代的攝影家之一，在 1974 年獲得古根漢基金會的獎助 (Guggenheim Fellowship)，並早在 1976 年就於紐約現代美術館 (MOMA) 舉行個展 *William Eggleston's Guide*，由於利用彩色的特性，使得相片能夠呈現更高的視覺強度和色彩對比，特別是當作品出現在展場時，也較之前的黑白作品栩栩如生，更具有真實感和視覺的臨場震撼。其作品有某種接近純粹攝影 (Straight Photography) 與快拍攝影 (Snapshot) 的特質，特別是後者，²⁸ 他企圖捕捉一種平常的但卻始終靜默存在的片刻，早期的攝影常在田納西州的 Memphis 和密西西比州靠近家鄉之處進行，比如在 *William Eggleston's Guide* 中的 *Southern environs of Memphis*【圖 27】就以廣角鏡頭的使用讓道路在眼前和在不遠處的消失點呈現強烈的寬窄對比，佔據面上半部的天空和較低的拍攝視角也強調了位處郊區的開放空間。而另一個系列 *Los Alamos*【圖 28】也出現不少公路場景，Los Alamos 是一地名，位於新墨西哥州，此一攝影集中的作品主要拍攝於 1966-74 年，1973 年他經過新墨西哥州，停留在 Los Alamos，一個曾經是原子彈秘密試爆的地點，這個有關於美國土地的典故和自身美學信念的議

²⁸ 見 Colin Naylor ed, *Contemporary Photographers*, (Chicago St. James Press 1988) pp. 271。Barbara Norfleet 提到，Eggleston 的作品更接近快拍攝影，因為相較於那些為了美術館展示的藝術攝影家，他更像是一個業餘者在拍攝週遭的朋友與場所。

題，成爲了他攝影集的書名。綜觀 William Eggleston，他挪用了廣告攝影複製相片的手法，其作品的時代意義在於確立了彩色紀錄攝影和藝術攝影（Art Photography）融合的先例，體現了尋常事物中的不尋常之處（the uncommonness of the commonplace）。²⁹ 這個世代將攝影帶入彩色新局，融合紀錄、廣告、藝術攝影的攝影家除了 William Eggleston 外，還包括了 Stephen Shore 和 Joel Sternfeld。

（二）Stephen Shore

隨著攝影器材不斷地改良進步，不僅讓人人都可以運用攝影作爲視覺表現的工具（藝術家亦然），拍攝工作也更具有便利性，攝影漸漸成了旅遊的一部分，更能夠貼近大眾的日常生活。提到尋常（common）與不尋常（uncommon），另一個被稱爲新地誌風格（New Topographic）的攝影家是 Stephen Shore（1947-），在 1971 年時成爲首位在紐約大都會美術館舉辦個展的在世攝影家，早期受到了 Walker Evans、Robert Frank 作品的啓發，³⁰ 其最重要的攝影系列便是《不尋常之處》（*The Uncommon Places*），在 1972 年展開一連串橫跨美國國土的旅程，造就了許多「在旅途上」（on the road）的風景攝影系列。³¹ Stephen Shore 常像 William Eggleston 一樣，也將路旁的休息區空地、信箱、加油站、告示牌、汽車旅館或是沙漠中的十字路口……等等納入畫面之中【圖 29-31】，彷彿是旅程中的片刻停留，也讓觀眾不得不駐足欣賞這些存在於周遭生活的尋常景物。

（三）Joel Sternfeld

談論到人與空間的對應關係，還有一個值得關注的攝影家 Joel Sternfeld（1944-），獲得兩次古根漢的獎助，並花了六年的時間漫遊（crisscross）美國各地，他經常使用前景景深較長的畫面構成，也因為保持了一定的距離，所以往往對於拍攝的對象物有不同的解讀，因為建立這樣的距離後，畫面中出現的任何細部也可能肩負相當重要的意味，得以經營出近似於旁觀和見證的現場。由於 Joel Sternfeld 曾先研究過美國各地區的地質、季節、農作物與工業，並熟讀美國文學以了解各地不同生活細微差異，藉由指認個別風景中的特定地點，讓人辨識出此實屬美國風景，並且察覺身處於美國地理、歷史或文化的情境脈絡之中，如此說來，Joel Sternfeld 所命名的《美國眺望》一義也就指涉了美國的未來和其一

²⁹ 請見 <http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/photography/photographers.php>，Victoria and Albert Museum 網頁中 William Eggleston 的敘述部分。從 William Eggleston 的作品看來，體現尋常事物中的不尋常之處意味其攝影作品往往包括了不少日常生活的場景，如路旁空地、停車場、前後庭院、街角或屋內一隅……等等，William Eggleston 善於捕捉這些看似平凡卻又別有風味的片刻，讓觀眾不得不體察相片所呈現生活中的細微片段。

³⁰ 請見 Metropolitan Museum of Art, http://www.metmuseum.org/toah/hd/ndoc/hod_2003.452.htm。

³¹ 請見 J. Paul Getty Museum, <http://www.getty.edu/art/collections/bio/a3666-1.html>。

覽無遺的 (commanding) 現狀，而《美國眺望》(American Prospects) 系列所蘊含的也不僅是物質的與精神的，還包括現象學式與心理學式的觀點。Joel Sternfeld 在非預期的地方尋找美感，避免美國所刻意保存的荒野，而是專注於呈現風景中因人的各種用途而有所改變 (alter) 的土地，因此作品的重點往往是人與自然的互動，他常探尋日常生活作為題材，因他認為即便如此也有值得粹取的充分視覺內容，藉此使觀眾注意場景和細部。³² 比如，有時作品會先以自然之美吸引觀眾，但卻又伴隨了一些弔軌不甚合理的巧妙事物組合，例如：南瓜田後遠方的房屋正在失火，而消防隊員卻在這方的瓜果攤挑選南瓜【圖 32】、筋疲力竭的大象在公路上的離奇意外【圖 33】、矗立在荒蕪沙漠中的籃球框架【圖 34】、公路旁休息區的火箭和女廁【圖 35】……等等，都透露了 Joel Sternfeld 自身的攝影美學和黑色幽默，其中涉入的公路場景，也延續了新地誌攝影所提問因現代人與現代社會發展所改變的自然風景樣貌。

四、結語

本文提出美國公路攝影的命題，先以 Dorothea Lange 到 Joel Sternfeld 作為起訖，梳理從 1935 年到 1980 年的發展脈絡。公路攝影可能是攝影家的公路旅程，亦包括旅程上所見的人事物，其內容涵蓋單純的公路場景、交通工具（汽車、機車或徒步）、遷徙的人群、沿途的新聚落、周邊景物（告示牌、加油站）…等等，它是一個既存的生命個體，與其他攝影類型有所互動，它過去可能藏身於其他類型，或和其他類型有所重疊，如：紀錄攝影、旅行攝影、風景攝影、西部攝影…等等，公路攝影傳承了紀錄與報導、風景與空間、人與自然種種的美學傳統，彷彿就在我們身邊，只是不曾被深刻發覺，如今應當提出公路攝影作為新的攝影類型，以創造更豐富的觀看與詮釋的可能性。礙於資料和篇幅，有許多攝影家和作品無法一一詳述，特別是進入九十年代後更是有許多精采的公路攝影故事。從 1930 年代 Dorothea Lange 的黑白攝影到接近 80 年代的 Joel Sternfeld 彩色相片，從紀錄攝影過渡藝術攝影甚至到融合廣告攝影的手法，公路攝影有屬於個別不同的動機、內容、風格……等等，雖然公路攝影所容納的並非純粹的自然風景，還包括了人文與社會的景象，而整體歸納起來則會發現它由於和街道攝影的拍攝地點、場景、對象有所差異，由於貼近自然與荒野，公路攝影也多分布於中南部、西部地區，³³ 我們若借用同樣訴諸視覺語彙的電影研究為例，公路攝影其實也

³² 請見 Colin Naylor ed., *Contemporary Photographers*, (Chicago St. James Press 1988), pp. 989-990.

³³ Lange 的攝影從中南部、西南部一直到西部加州（主要為加州，亦包括亞利桑那州和新墨西哥州），Robert Frank 和 Lee Friedlander 從街道延伸到公路，也穿梭於各州之間，Danny Lyon 則是側寫其大學時代（芝加哥大學）的摩托車友生活圈，其公路攝影多屬於中西部城鄉之間的漫遊，Robert Adams 的作品回歸了早期西部拓荒的意涵，多於西南部（特別是科羅拉多州）進行，探討人所改變的風景和空間，也思索傳統的風景美學價值，而 William Eggleston 的拍攝常環繞在其中南部家鄉附近（田納西州和密西西比州），Stephen Shore 和 Joel Sternfeld 的攝影則是公路旅途漫

牽連了意義系統和神話學的問題，比如在《認識電影》中就談到電影中的東部和西部若被以結構主義和符號學的進路分析則會出現以下關鍵對比：

西部	東部
野性的	文明的
個人的	社區的
自由	壓抑
自然的	文明的
未來的	過去的
美國的	歐洲的
..... ³⁴

即便電影和攝影屬於不同的媒材，有著不同的敘事結構和美學語彙，但若將此分析套用在攝影上，似乎也具有相當重要的參考價值。其實從 Lange 的作品便點出了關鍵性的問題，那就是《西向公路》所牽連出的邊疆 (Frontier)³⁵ 界線，所謂的西部為何？公路又承載了怎樣的神話？眾所皆知美國建國的歷史並不長，而主要的人口組成又多是從東而來的歐洲移民，並且歷經了政治上的擴張主義時期，因為時代與環境的因素，讓所謂的美國精神（五月花精神），其實建立在美國的移民特性上，包括了開墾拓荒、冒險犯難、堅忍不拔，向不可知的自然挑戰、征服客觀環境的嚴峻考驗……的種種特質，因此早期的風景攝影也隱然呈現了美國如同處女地一般的豐饒和等待開發的意象，這類以美國土地為主軸的攝影成了「美國夢」的最佳代言，若延續這樣的傳統，此一類型作品在體現美國風土民情的同時，也宣揚美國式的生活和價值觀，而對電影研究來說，西部電影是美國獨有的類型，而西部電影和公路電影在視覺內容上多有相似之處，雖然公路電影和公路攝影訴諸不同的媒材，但皆體現公路文化和公路美學，如此一來公路攝影彷彿蘊含了像是西部電影所體現的西部神話的前身——自然荒野的美學觀，而將之轉化於公路內容之上，在參照《認識電影》所歸結出西部特質的同時，也讓我們一路向西，並身處於屬於美國的公路神話之中。

遊之作，穿梭全美。公路攝影從初始的紀錄風格，也漸漸容納了廣告的手法和藝術的目的，早期的 Lange、Robert Frank、Danny Lyon、Lee Friedlander 和 Robert Adams 堅守紀錄的傳統，特別是 Lange 作品中亦流露出濃厚的社會意識，Robert Adams 則回溯十九世紀地誌攝影的情境，提出風景美學的省思，而進入彩色時期則多有挪用廣告攝影的手法，甚至是 Stephen Shore 亦有商業攝影的作品。

³⁴ 路易斯·吉奈堤 (Louis Giannetti) 著，《認識電影》(臺北市：遠流，2005) pp. 515。

³⁵ Frontier 的字義是指未知待拓展的、開發的領域，字源於拉丁文，十五世紀被英文和法文使用，意指 borderland，也就是指邊疆的意思。由於美洲大陸的發現從東開始，從歐洲來的移民在東岸定居後，對於他們而言未知的領域相對而言就是西方，而西方也相對於東方要為蠻荒、等待開發，因此在美國研究中常發現，對於 Frontier 和 West 所涉及範圍多有所重疊，這當然有待後續的釐清，而本研究須暫且擱置這樣的問題。

公路攝影作品體現了什麼？從純粹自然的再現，到了第二層次的自然（非我的外在世界），或者人與自然之間的關係，人與場所環境的對話，人對於自然與環境的體驗。這樣的美學觀其來有自，攝影和自然彷彿懷抱著一種佩托拉克（Petrarch）式的傳統，人可以藉由面對自然，達成自我的省察，³⁶ 這在公路上屢見不鮮，因為公路有著不易發覺也不可抗拒的吸引力，它可能驅使人們逃離城市、自我放逐，也可能驅使人們征服荒野、體認自然，挑戰未知的一切。公路的確不必然是終點，而可能只是過程和連結，是中介，但是因為美國幅員遼闊，各地風景也各有特色，所謂的公路攝影可能嚴肅地如同地誌學一般，紀錄不論是自然或是人文風景的地形地貌，也可能輕鬆如同開車旅遊一樣，作為出遊的紀念照。過去，我們可能追尋大峽谷、優勝美地這樣的精神象徵，就像 Ansel Adams（1902-1984）和 Edward Weston（1886-1958），將土地視為某種美感的源頭，或是超越主體的本質。在早期，公路尚未發達，這樣的類型可能以火車為主，常常伴隨著地理、科學、商業上的勘查或研究所發生，見證了文明的西進，如 Watkins 的作品，在公路上未普及之前，整個地域的交通藉由鐵路連結。然而，隨著汽車成為美國家庭或成年人必備的基本交通工具，整個公路文化也在美國生活中扮演了相當的重要性。公路替風景攝影提供了一個利多，因為它使我們更能接近想拍攝的目標與目的地，而攝影提供了更多記錄的便利性與可行性。隨著公路建設的發達與汽車的普及，以及火車的行駛速度越來越快，其拍攝的不便度可能因而增加，較不易進行，這可能使得公路成為一種較容易掌控的、也較為與人的生活連結的一種題材與類型。公路與汽車的普及，當然也帶動了旅遊的風氣，攝影的便利性不斷地提升，不論專業或業餘，不論是藝術目的或是旅遊性質，公路攝影可能會更容易出現在我們眼前，而在美國風景攝影中也有可能發現更多運用公路場景或是蘊含公路美學特質的作品。

如果說公路攝影身上存在著紀錄攝影的傳統，這意味了什麼？紀錄攝影的重要意義就在於對事實的再確認（reconfirm），也就是說當我們所見的美國公路攝影，一方面它承接了「風景畫」的索引功能，另外一方面就是，當我們看到了這類的公路攝影作品，其實是對於事實的再陳述，從相片的真實中讓人更加確認自身所處的現實。因為公路是一個過程和中介，它是一種位移，可能從 A 點到 B 點，從東到西，從文明到荒野，從人文到自然，從已知到未知...等等。如果說，「凡走過必留下痕跡」，那麼公路是途徑，攝影是載體，紀錄了走訪美國風景的視覺痕跡，它有著索引功能，也體現了「此曾在」，讓我們得以回溯當下的時間與空間，甚至是歷史與文化情境，這樣的故事在公路上演著，呈現了美國特定的土地（Land）與景觀（Scape），也呈現了所謂「美國」的空間氛圍。

³⁶ Mick Gidley ed, *Views of American Landscape*, (New York: Cambridge Press, 1989)

參考資料

中文：

1. Wells, Liz, 《攝影學批判導讀》(台北：韋伯，2005)
2. Giannetti, Louis, 《認識電影》(臺北市：遠流，2005)
3. Steinbeck, John, 《憤怒的葡萄》(臺北市：志文，1983)

外文：

1. Cohan, Steven and Hark, Ina Rae, eds., *The Road Movie Book*, (London New York Routledge, 1997)
2. Deverell, William ed, *A Companion to the American West*, (MA: Blackwell Publishing Ltd, 2004)
3. Eggleston, William, *William Eggleston :Los Alamos*, (Zurich: Scalo, c.2003)
4. Eggleston, William, *William Eggleston's Guide*, (New York: Museum of Modern Art, 2002)
5. Frank, Robert, *The Americans*, (New York: SCALO Publishers in association with the National Gallery of Art, Washington, 1998)
6. Frizot, Michel ed., *A New History of Photography*, (Koln: Konemann, c.1998)
7. Gidley, Mick ed, *Views of American Landscape*, (New York: Cambridge Press, 1989)
8. Govignon, Brigitte ed, *The Abrams Encyclopedia of Photography*, (New York : Harry N. Abrams, 2004)
9. Gregory, James N., *American Exodus: the Dust Bowl migration and Okie culture in California*, (New York: Oxford University Press, 1989)
10. Guillemot, Michel ed, *Dictionnaire de la Photo*, (Paris: Larousse, c.1996) Keller, Judith, *Dorothea Lange: photographs from the J. Paul Getty Museum* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, c.2002)
11. Hayward, Susan, *Key Concepts in Cinema Studies*, (New York: Routledge, c.1996)
12. Lange, Dorothea and Taylor, Paul S., *An American Exodus: A Record of Human Erosion*, (Paris: Jean-Michel-Place edition, 1999)
13. Lemagny, Jean-Claude and Rouille, Andre ed., *A History of photography: Social and Cultural Perspectives*, (New York: Cambridge University Press, c.1987)
14. Lyon, Danny, *The Bikeriders*, (San Francisco: Chronicle Books, 2003)
15. Marien, Mary Warner. *Photography-A Cultural History*, (Harry N. Abrams, Inc, Publisher, 2002)
16. Naylor, Colin ed, *Contemporary Photographers*, (Chicago St. James Press, 1988)
17. Orvell, Miles, *American Photography* (Oxford, New York: Oxford University

- Press, c.2003)
18. Phillips, Sandra S., San Francisco Museum of Modern Art, *Crossing the Frontier-Photographs of the Developing West, 1849 to the Present.* (San Francisco, Calif.: San Francisco Museum of Modern Art, c.1996)
 19. Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography,* (New York: Abbeville Press, c.1984)
 20. Shore, Stephen, *Uncommon Places: photographs* (New York, Millerton, N.Y.: Aperture, c.1982)
 21. Smith, Henry Nash, *Virgin land the American West as symbol and myth,* (Cambridge Harvard University Press, 1978)
 22. Sternfeld, Joel, *American prospects : photographs,* (New York: Times Books in association with the Museum of Fine Arts, Houston, c.1987)
 23. Turner, Frederick Jackson , “The Significance of the Frontier in American History”, “The West and American Ideals”, *The Frontier in American History,* (New York Henry Holt and Company, c.1962)
 24. Westerbeck, Colin & Meyerowitz, Joel, *Bystander: A History of Street Photography,* (Boston, Mass.: Bulfinch, c.2001)
 25. Wilson , Alexander, *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to the Exxon Valdez* (Massachusetts: Blackwell, 1992)

網頁：(瀏覽日期 2006, 4, 27)

1. <http://www.answers.com/> (線上百科)
2. <http://www.getty.edu/art/collections/bio/a1692-1.html> (蓋提美術館 D. Lange 收藏)
3. http://www.getty.edu/art/collections/presentation/p41_129158-1.html (蓋提美術館 D. Lange 訪談)
4. <http://www.egglestontrust.com/index.html> (W. Eggleston 官方網頁)
5. <http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/photography/photographers.php> (V&A 博物館 W. Eggleston 介紹)
6. http://www.metmuseum.org/toah/hd/ndoc/hod_2003.452.htm (大都會藝術館 S. Shore 介紹)
7. <http://www.getty.edu/art/collections/bio/a3666-1.html> (蓋提美術館 S. Shore 收藏)