

被觀看的臺灣，誰的記憶？從森山大道的《臺灣紀行》談起

Whose Memory does Taiwan's to-be-looked-at-ness Belong to? Moriyama Daidō's *Taiwan Travel Notes*

張敏琪
Min-Chi CHANG

巴黎高等社會科學研究院博士
Ph.D. École des hautes études en sciences sociales, Paris

| 摘要 |

作為「記憶之鏡」的攝影，是曾經存有之事物的見證，也是將遙遠他方展現於眼前的重要媒介。在資訊傳播迅速的今日，影像更是能帶領我們跨越現實的限制，以虛擬的方式繼續開展世界的探索。其中最重要的關鍵，便是影像的生產者，也就是實際走訪各地的攝影師。他們以各具特色的觀看方式，來賦予地方不同的色彩。當中，被譽為「街拍傳奇」的森山大道，不只帶我們走遍日本與歐美，也曾造訪過臺灣。他以森山式的拍攝直覺，捕捉不同城市的生活痕跡與美感，並透過其影像，將城市的氣味展露出來。不過，他鏡頭下所呈現的，並不僅僅是個別的經驗事實，而是一種以攝影師為中介所形成的混合記憶（*mémoire mixte*）。這記憶，使鏡頭前的此時此地，成為了疊合不同時空印象的載體。事實上，這現象並不侷限於個體經驗，它也存在於許多異域的觀看之中。這些觀看影像所投射出的記憶是共構的，也是共享的。因此，我們將透過森山大道的攝影與記述，來爬梳其影像中的記憶構成，同時，我們也將借其攝影下的臺灣，來探索屬於或不屬於我們與他者的記憶。

關鍵詞 | 地方、森山大道、攝影、臺灣紀行、混合記憶

* 特別感謝匿名審查委員們的寶貴意見，使本文更臻完善，謹此衷忱致謝。

* 本文投稿日期：2021.11.29；
最後修訂日期：2022.04.20；
接受刊登日期：2022.05.18。

| Abstract |

As a "mirror of memory," photography is a testimony to what has existed before, and an important medium for bringing faraway things right before our eyes. Today, with the rapid spread of information, images can lead us to overcome the limitations in reality and continue to explore the world in a virtual way. The key to making this dream come true is the producer of the image, that is, the photographer who actually visits various places. Their unique observations will give a place a distinctive color. Among them, Daido Moriyama, known as the "street photography legend," not only has taken us to Japan, Europe and the United States, but also traveled to Taiwan in his footsteps. He captures the traces of living and beauty in different cities with Moriyama-style shooting, and reveals the scent of the city through his images. However, what he presents via his lens is not just individual empirical facts, but a kind of mixed memory formed by the photographer. This memory makes *hic et nunc* in front of the camera a carrier of superimposing different time-space. In fact, this phenomenon is not limited to individual and personal experience, it has also existed in many foreign gazes. The memory projected by this viewing image is co-constructed and shared. Therefore, we will use the photographic images and text records of Daido Moriyama to sort out the memory structure under his photos. At the same time, we will also explore Taiwan in his photography to further investigate what memories belong to us and others and what do not.

Keywords | place, Moriyama Daidō, photography, *Taiwan Travel Notes*, mixed memory

一、前言

關於腳下的這片土地，不管是賦予地理上的名稱，還是行政上的稱謂，似乎都難以精準地呈現它與我們之間那超越地域指向的關係。它不只是一個客觀上的座標位置，也不單單指涉這個空間中的社會活動，而是一個具有空間、生活與記憶，並不斷在流變與形塑的整體。因此，本文將以「地方」這個概念來重新看待臺灣，並視其為一種認識的方式，以期待如英國地理學家提姆·克雷斯維爾（Tim Cresswell, 1965-）所言，當「我們把世界視為包含各種地方的世界時，就會看見不同的事物」（Cresswell 2006: 21）。倘若，我們將臺灣視為一個「地方」，那麼它又會是一個什麼樣的地方？法國史學家皮耶·諾哈（Pierre Nora, 1931-）曾把法國的概念寄存於充滿象徵的事物之上。他在《記憶所繫之處》（*Les Lieux de mémoire*, 1997）一書中談到，許多法蘭西的象徵符號——無論是艾菲爾鐵塔、馬賽曲還是普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）——背後都是歷史與記憶的種種糾纏。它們在建立與傳承的過程中凝聚了集體的記憶，因此才會成為兼具物質、象徵與功能的文化遺產。若說繫起法蘭西記憶的，是其人民所共同經歷的歷史與文化，那麼，構織出臺灣歷史記憶的主體又會是什麼呢？臺灣人嗎？還是，曾在臺灣的人呢？事實上，臺灣的記憶有很大一部分是由他者所貢獻的，無論是他者之眼，還是他者之手。像是先民的生活樣貌，許多是藉由他者的遊記或調查所記錄下來的，而今日留在這塊土地上的文化與古蹟，也有著數種外來殖民政權的痕跡。因此，作為一個「地方」，臺灣不斷地被重塑與再詮釋，而這個過程與結果，也真真實實地成為了臺灣歷史的一部分。然而，他者的觀看與創造並未隨著局勢穩定而終了，我們與他者的交會，仍持續以新的形式進行著。

過去所遺留給我們的，除了歷史，還有記憶。而這兩者，都可以在圖像裡加以保存，尤其是在名為「記憶之鏡」(Holmes 1859: 739)的攝影影像之中。攝影記錄了世界的影像、生命的軌跡，也捕捉了珍貴的瞬間。其不僅喚起了昔日感，也真確地留下了昔日的片段。法國哲學家余貝·達米施(Hubert Damisch, 1928-2017)曾說：「再也沒有比攝影更能加速回憶(anamnèse)工作的東西了」(Damisch 2001: 23)。這種回憶並不是一種模糊的追憶(réminiscence)或對過往之事的記憶(souvenir)，而是對過去的一種記述，因此，具有明確、客觀與敘事性的攝影，便成了實現這種回憶的最佳工具。然而，攝影雖取自於現實，但卻未必只等同於現實，甚至是關於記憶的工作，也未必如我們所期待。但攝影影像仍是一個重要的起點，讓我們能夠藉此展開一段攝影者與觀者所共有的「記憶」旅程。日本攝影師荒木經惟(Araki Nobuyoshi, 1940-)曾說：「我將記憶交由相機來存取，當它變成了照片，就會孕育出新的記憶來」(荒木經惟，2010：214)。這新的記憶必然是攝影師本真(authenticity)的一部分，因為攝影師會將拍攝當下所有真實的感知都忠實地呈現在照片之中；但它也不盡然僅是如此，因為影像的訊息在觀看中會產生出新的詮釋與理解。因此，被觀看的臺灣、為臺灣創造影像的攝影師以及面對臺灣影像的觀者，都共同參與了這個臺灣記憶的建造工程。然而，我們不只是一要積極地為這個地方創造記憶，也要不斷地回首思考這些影像的意義，這乃是要為過去曾在這片土地上所發生過的人事物留下見證，也是為當下與未來的觀看者保留一方能夠去眺望、記憶與思想的視覺紀錄。

二、透過影像所被觀看的臺灣

我們可能透過敘事去理解，但卻憑藉攝影去記憶。

——大衛·里夫（Sontag 2005: 190）

要建構臺灣初期的歷史與面貌，他者的觀看與紀錄是不可或缺的重要資料。像是法國博學家梅西塞德克·泰孚諾（Melchisédech Thévenot, 1620-1692）的《寰宇旅行見聞錄》¹（*Relations de divers voyages curieux*, 1663）、荷蘭醫生作家歐弗·特達波（Olfert Dapper, 1636-1689）的《第二、三次荷蘭東印度公司使節出使大清帝國記》²（*Gedenkwaardig bedryf der Nederlandsche Oost-Indische maetschappye, op de kust en in het keizerrijk van Taising of Sina*, 1670）等，都曾讓我們瞥見大航海時代中所被發現的臺灣身影。而後，隨著商貿的穩定發展、外國人的長期旅居，間接地也成就了不少關於臺灣的專書著作。像是 1867 年羅發號事件（又稱羅妹號事件）中擔任交涉的美國駐廈門領事李仙得（Charles W. Le Gendre, 1830-1899），就留下了四卷《臺灣紀行》（*Notes of Travel in Formosa*, 1874-1875）³，而法國遠征軍尤金·加諾（Eugène G. Garnot, 1857-1925），也在 1894 年留下《1884-1885 年法國人遠征福爾摩沙》（*L'expédition française de Formose 1884-1885*）一書。這些著作，都以豐富的圖文為早期臺灣留下寶貴的歷史見證。在這段遙遠的被觀看歷史中，我們可以發現兩種不同的距離與影像表現：一是物理空間所帶來的事實距離，如泰孚諾、歐弗·特達波的著作與圖版，就是一種充滿奇想與非真實的想像圖像。因其文本的形成，主要是透過二手資料的收集而非實地的田野調查，而其附錄圖版也是建立在二手資料上的想像創作。第二種距離狀態，是攝影

¹ 泰孚諾的資料來源，主要是荷蘭東印度公司之法籍士兵莫里涅爾（M. de la Maurinière）之記述所寫成，該士兵曾於 1653 年起在臺生活超過五年。（Laplanche 2021: 17）

² 事實上，歐弗特達波並未離開過荷蘭，他所著作的書籍內容與插圖之資料來源，主要是當時曾經實地到過亞洲的耶穌會教士與探險家之書信與紀錄。此書收錄了荷蘭使節第二、三次出訪中國的相關旅遊紀錄。而使節的第一次出訪，則紀錄在喬漢尼·尼霍夫（Johannes Nieuhof, 1618-1672）的《荷蘭出訪中國記》（*Het gezantschap Der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den Grooten Tartarschen Cham, Den tegenwoordigen Keizer van China*, 1665）中。

³ 四卷的《臺灣紀行》之初稿於 1874 年 9 月完成，後被呈給李仙得的上司大隈重信（1838-1922），並有日文譯本為《李氏臺灣紀行》（1998）。中譯本則於 2012 年由臺灣歷史博物館出版為《臺灣紀行》。

影像所帶來的心理距離。像是《1884-1885 年法國人遠征福爾摩沙》中的版畫附圖，其實是來自於一位戈耶巡弋艦船長（M. le capitaine de frégate Goëz）所提供的攝影；而蘇格蘭攝影師約翰·湯姆生（John Thomson, 1837-1921）的臺灣老照片，也同樣以攝影轉版畫的方式被運用在 1875 年的《環遊世界：新旅遊誌》（*Le Tour du monde: nouveau journal des voyages*）中。這些圖像因為有紀實攝影為基礎，所以其作用從純粹引導想像的插畫，轉向了提供再現真實資訊的圖鑑功能。此後，攝影的重要性，在地方探索誌中愈發明顯。如在十九世紀法國漢學研究者兼外交官于雅樂（Camille Imbault-Huart, 1857-1897）所出版的福爾摩沙研究書籍⁴，或是日治時代的風俗寫真帖與人類學調查文件⁵中，都能夠看到攝影的價值與意義。這些越來越真實的影像，成功地將觀者之眼帶往遠方，並促成了文化上的實質溝通與交流。不過，這種透過書籍文獻來間接呈現臺灣面貌的做法，會容易產生片面化的危機。美國歷史學家瑪莎·桑德維斯（Matha A. Sandweiss）便為此留下了一個貼切的註腳：「攝影的能耐是召喚而非訴說，是透露而非解釋，這樣的能耐，讓它變成歷史學家或人類學家或藝術史學家眼中的迷人素材，他們會從一大疊收藏中單只拉出一張，來編織他或她想說的故事」（Dyer 2013: 17）。當他者不再只是想像而是真實，而認識真實的過程卻缺少深層理解時，這觀看便容易形成一種奇觀（spectacle）。嚴格來說，這奇觀仍是一種想像的衍生物，只不過是由腦中的想像轉化成為了眼睛的想像，其本質仍是眾盲摸象。

然而，隨著科技進步與全球化的實現，不只人的跨域移動更加便利，用影像來記錄旅行見聞，在今日也不再是多麼稀奇的事了。我們透過自己的旅行，確認了過往知識的真確性，也改變了攝影的價值：其逐漸從探索未見

⁴ 如《福爾摩沙之歷史與地誌》（*L'île Formose, Histoire et Description*, 1893）、《福爾摩沙原始文獻》（*Documents originaux utilisés pour l'illustration de L'Île Formose*, 1893）、《福爾摩沙原住民》（*Les sauvages de Formose*, 1898）等書。

⁵ 當時臺灣田野探勘資料的人類學家，如伊能嘉矩（Inō Kanori, 1867-1925）、鳥居龍藏（Torii Ryūzō, 1870-1953）、森丑支助（Mori Ushinosuke, 1877-1926）等人，都留下相當多原住民文化紀錄與生活調查。

的異域，轉向了展現異國情調之美。像是泰國曼谷的攝影師甘納維（กันกัณวี, Kan Kankavee）在臺灣所拍的一系列照片，以及攝影師薩克斯里塔維（ธีรศักดิ์ ศักดิ์ศรีทวี, Theerasak Saksritawee）的《Lost in Taiwan》等，都曾引起媒體的追捧⁶。而以《Follow Me To》牽手照成名的俄國攝影師奧斯曼（Murad Osmann），也曾與妻子娜塔麗（Nataly Zakxarova）受邀出外景到臺灣。這些網紅攝影師鏡頭下的臺灣，有著異國的光彩魅力，也有著打卡美照的經典範式，包括特定的美感形式、鮮明的地域特色、以及吸引人仿效的影像語言等。我們的確能透過他們的攝影之眼，看到了另一種臺灣之美，並重拾了因久居而逐漸遺忘的觸動。但是，被如此呈現的臺灣，卻也產生了一種因美感而出現的心理距離，彷彿攝影師鏡頭下的世界，與我們腳下的這片土地無關。他們所捕捉與呈現的「臺灣」，像是被套上濾鏡的相似物（analogue），使我們雖然能夠指認，卻仍感到陌生。而這樣的陌生感，其實是來自於生活氣息的缺乏。

生活氣息，或許是在旅遊者的步調中逐漸喪失的，那如集點般快速捕捉城市景點的移動，會讓旅人無法與土地產生真實的連結。與之相反的，是一種「漫遊者」（flâneur）⁷的姿態。其不一定是速度上的「慢」，但卻具有一種心態上的「漫」。當人們的步伐能夠真正落在土地之中，並細緻地凝視這個社會的狀態時，才能看到一個城市內在不可見的東西。正如瑞夫（Edward Relph, 1944-）所言：「內在於一個地方，就是歸屬並認同於它，你越深入內在，地方認同就越強烈」（Relph 1976: 49, Cresswell 2006: 74）。像是近代日本小說家司馬遼太郎（Shiba Ryōtarō, 1923-1996）的《臺灣紀行》⁸，就有著如此一般的相似狀態。他透過文字所構成的意象，帶有庶民生活的痕跡以及對地

⁶ 事實上，在數位時代快速的影像交流下，產生同質性影像的趨勢是顯而易見的。尤其是在 Instagram 這樣的影像社交平臺上，更容易產生模仿效應，無論是構圖還是風格。像是文中所提到的攝影師甘納維，在發表臺灣系列之後，也陸續有報導提出其原創性的爭議。（張嘉晏，2019）

⁷ 「漫遊者」一詞來自法國詩人波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）於 1863 年發表於《費加洛報》上的〈現代生活的畫家〉（Le Peintre de la vie moderne）一文。爾後被德哲學家國班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）與德國社會學家齊美爾（Georg Simmel, 1858-1918）等所引用。

⁸ 其內容記述司馬遼太郎在 1993 年間兩次來臺環島的見聞，先是在《週刊朝日》雜誌上的「街道漫步」專欄系列中發表，後集結成書。

方歷史的再思考。雖然瑣碎斑駁，卻很真實。當觀看者與地方的交會，從被動旁觀轉化為主動關懷時，其相遇就會成為紀錄者的一段生命經驗，並真實地連繫著行旅者與土地之間的情感、記憶與認同。那麼，這個被呈現的地方，就不再是一個存於外的空間樣貌，而是成為內在共享的地土了。對此，日本攝影大師森山大道（Moriyama Daidō, 1938-）便試著以攝影影像來回應這個說法，並為臺灣留下了屬於他的觀察與詮釋。

三、在流浪中撿拾記憶的森山大道

事實上，在森山之前也有許多日本攝影師與臺灣有過特別的交集。像是被譽為日本現代主義攝影之父的木村伊兵衛（Kimura Ihei, 1901-1974），就曾在日治時代時來到臺南的遠藤寫真館學習過攝影（1920-1924），而戰後臺日交流雖一度中斷，但自 1980 年代開始又有許多知名攝影師訪臺並留下作品，像是東松照明（Tōmatsu Shōmei, 1930-2012）的攝影集《臺灣紀行》（1982），以及須田一政（Suda Issei, 1940-2019）在雜誌《日本相機》（日本カメラ）中所刊登的臺灣系列——《臺北吉祥》（1984）、《臺北街視》（1990）與《基隆》（1991）等。而與森山大道同期的荒木經惟也有攝影集《臺北》（1998），並且其後的檳榔西施系列也為瀨戶正人（Seto Masato, 1953-）所延續。透過這些攝影師們的觀察與呈現，我們得以看到不同時代下的臺灣面貌。而其中，森山大道以完整的攝影影像與文字記述，更清楚地傳遞了攝影師與臺灣之間的情感聯繫與記憶糾纏。

生於大阪府池田町的森山大道，以充滿高反差粗粒子與晃動模糊的黑白影像作為其攝影的標誌性風格。他自述道美國攝影大師威廉·克萊因（William Klein, 1928-）的《紐約》（*New York*, 1954）對他影響深遠，並立志追隨克萊因的腳步去實踐出街頭的另類美學。森山大道的攝影態度，猶如他所加入的實驗性團體／雜誌《PROVOKE（挑釁）》⁹一樣，都是以相當強悍的姿態與力量，衝撞著既有的一切，包括攝影自身。他對攝影的創作相當積極，而且是不同於美國攝影師南·戈丁（Nan Goldin, 1953-）那種因為害怕失去，而選擇以攝影作為留存的態度¹⁰。攝影對森山而言是一種欲望的出口，因此他的創作能量總是相當地豐沛。這也反映出了當時日本攝影界的蓬勃景象——充滿著熾熱的創作能量與熱切的密集交流。那時期的許多攝影師不只是拍照，也會積極地透過文字來傳遞創作理念，像是除了森山大道之外，中平卓馬、荒木經惟、篠山紀信（Shinoyama Kishin, 1940-）等都是相當熱衷於書寫的攝影師。透過他們的訪談與文字，不僅能夠更清楚地了解其創作歷程，也幫助了觀者與學習者能夠更容易地掌握其影像的魅力。

被譽為「街拍傳奇」的森山熱愛街頭，因為那裡對他而言是一個教室，充滿著靈感與引導，並使其能隨著自己的渴望，盡情地去探索這個世界。他的「流浪犬」與深瀨昌久（Fukase Masahisa, 1934-2012）的「鴉」，並稱是戰後日本攝影史上最令人無法忘懷的兩個攝影符號。森山曾自喻為野犬，因為「野犬沒有專屬固有的領域，它們總是為了尋找食物流連於街頭。由於我的拍攝範圍並沒有固定的場域，為了尋找被攝對象，我如同野犬般走在街頭」（森山大道，2009：272）。而深瀨則說過：「烏鴉本身並不是重點，因為我自己已經變成烏鴉了」（飯澤耕太郎等，2012：273）。無論是流浪犬還是烏

⁹ 《PROVOKE》是日本戰後最著名的攝影團體與雜誌，於1968年時由中平卓馬（Nakahira Takuma, 1938-2015）與評論家多木浩二（Taki Kōji, 1928-2011）所發起。在1969年解散前，該團體共發行過三期雜誌，而森山大道是在第二期加入的。

¹⁰ 善於紀錄私密生活的美國攝影師南·戈丁曾說：「我曾經認為，如果我瘋狂地去拍，那我就永遠不會失去。但事實上，照片卻恰恰讓我看見我到底失去了多少」。這種消極的態度，彷彿呼應著巴特之言：「相片又將這真實帶返過去（「此曾在」），暗示這真實已逝去」（Barthes 1997: 96）。戈丁之言出自其與古爾薩德（Edmund Coulthard, 1961-）所共製的紀錄片《我會成為你的鏡子》。

鴉，都不單單只是攝影師所鍾情拍攝的對象，同時也是攝影師自身的投射，是一種寄寓他者的私攝影¹¹。他們在拍攝中將自己化為他者，開展出一種獨特的視角與姿態，並與他者在亦此亦彼的形象中達到靈魂的共振。森山從流浪街犬的角度所看到的世界，充滿著躁動與喧嘩，一如他攝影影像中強烈的色調對比一般。他以流浪者的狀態，在世界許多地方留下經典影像，即便是如此，他仍私心地認為，「巴黎就該讓巴黎的攝影家去拍」（森山大道，2013：28、46），一個地方的面貌該由最熟悉它的鏡頭去捕捉會更好。不過，臺灣對他而言或許是一個例外。

森山曾數次造訪臺灣，他說：「我感覺自己在臺灣拍的照片，比起在其他任何國家拍的照片，更貼近我內心的情緒，我想我可以說，臺灣之旅便是我的記憶之旅吧！」（森山大道、仲本剛，2015：146）森山大道曾在不同的書中，多次提到美國作家傑克·凱魯亞克（Jack Kerouac, 1922-1969）的小說《在路上》（*On the Road*, 1957）。這個書名，最後也成了他臺灣攝影紀行的英文副名。《在路上》的故事中，兩名年輕男子聽從了心的召喚，展開他們在廣大美洲大陸上的旅行。這樣的出走，有著浪漫自由的不羈，也有著對內在感動的誠實回應。這勇氣喚醒了森山的流浪的本性，他便開始追隨自己渴望拍下某種物體的欲望，以漫遊者的姿態在世界不同的角落裡展開探索。他說：「這只能說是一種習性吧。我從小就沒有好好地上學，只喜歡在街上閒晃。有這種習性的人只要一拿起相機，自然而然就會踏上街拍這條路」（森山大道、仲本剛，2013：7）。這般在城市中的移動，雖沒有方向，卻非沒有目的。森山忠實地順從拍攝的直覺，並留下了《紀錄 No.18（臺北）》（2011）與《紀錄 No.28（臺灣）》（2015）等純影像之攝影集。從這兩本攝影集中，我們可

11 「私攝影」一詞乃是二十世紀特殊的日本文學體裁「私小說」的衍伸。根據《私寫真論》作者、攝影評論家飯澤耕太郎（Lizawa Kōtarō, 1954-）之言，本質上來說，「所有的照片都是『私寫真』，都是從『私我』與被攝主體（現實世界）間的關係層層篩濾而成的結果」，不過狹義而言，私攝影是「類似家庭相簿那樣，讓『私我』清楚入鏡的照片」（飯澤耕太郎，2016：12、18）。

以看到他對臺灣的觀察越來越細緻，也越來越散發出生活感。當然，其呈現的都是森山式的臺灣¹²。

森山鏡頭下的臺灣之所以具有生活氣息，很關鍵的兩個特徵是：「角度」與「速度」。在此所謂的角度有兩個內涵：一是如前所述，森山自喻為野犬在城市街道中遊蕩的視野，那是絕然不同於上帝視角或是疏離視線的一種觀看方式。這種角度是將自己埋入「之中」所形成的——在人群之中、在事件之中、在某種氛圍之中，而這種身處其中的姿態，正是攝影者與地方產生連結的開始。而另一種角度，則是拍攝者風格的一種呈現，也就是其看待對象物的態度。正如馬格蘭攝影通訊社（Magnum photos）成員、美國攝影師艾略特·歐維特（Elliott Erwitt, 1928-）所言：「攝影是一個觀察的藝術。這是關於在平凡的地方中找到一些有趣的東西……。我發現它與你所看到的事物無關，而是與你看待它們的方式有關」¹³。然而，在旅遊街拍上所遇到的困難是，我們難以避免地會被美的事物所吸引，而那些事物，往往都會是所謂的地標（landmark）。因此，許多關於地方的攝影，便會或多或少地受到被攝物的侷限，在主題呈現上都會有趨同的傾向。所以，森山曾說：「在選擇上，我會主動避開拍攝一些該地的風情」（森山大道，2013：47）。不過，他也并非全然地拒絕。當地方象徵以一種更奇特、更有趣的方式展現自身的時候，他也会願意忠心地獻上他的底片。換句話說，森山所避開的，是標誌性而非對象物自身；他所拒絕的，是平庸性而非世界的樣貌。他說：「我只盯著眼前看，眼前有有趣的東西這就夠了，這樣的感覺很強烈。所以，就算是在旅遊地拍攝的照片，應該也感受不到什麼旅行的心情」（森山大道，2013：140）。就像是他到臺北時也曾拍攝過臺北 101，但他鏡頭中的 101 卻

¹² 在 2021 年時，森山大道被邀請以「南國風情·森山大道的臺灣紀行」為題，來展出在 2015 至 2016 年間在臺拍攝的 25 張作品以紀念臺日友好，這標題也就是本文的由來。

¹³ Elliott Erwitt. "Life According to Elliott Erwitt". *Magnum photos*. Retrieved November 22, 2021, from <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/elliott-erwitt-life/>

是帶有「森山式濾鏡」¹⁴的101形象。他認為，在攝影影像中所呈現的就是拍攝者最真實的意志，因為「轉眼間掠過腦中的記憶、美學、思考、欲望等都會被反映出來」（森山大道，2013：49）。即使這些與拍攝者的連結，在拍攝動作完成之後就會與攝影者脫離，但它們所留下的痕跡卻是真實且深刻的。

森山作品中展現生活感的另一個要素是速度，也就是漫遊者的移動狀態。在臺灣的旅行中，他同時以高速與低速的方式行進著，這讓我們想起了他的《國道》（1968）與《犬的記憶》（1982）系列中不同的速度感。森山在城市中慣性游走的步調，總是且行且停的，這讓他的攝影會有一種遊晃不定的感覺。然而，在《國道》系列中卻展現了另一種不同的「街景」。在這個系列裡，森山多是在疾馳的車上拍攝，因此，我們會看到涵洞、隧道、高速公路中央以及一旁因速度而略微晃動的景象。對他而言，在高速移動中感受萬物朝你迎面襲來的感覺十分令人玩味，但同時，身邊瞬逝的景象，也會讓急切想捉住影像的攝影師感到哀痛與不安（森山大道，2013：134-138）。因此，他在臺灣的旅途中延續了這兩種速度感：為了滿足快速移動各地的需求，他必須走上國道，但同時他也常暫停在車上的拍攝，並決定下車重新與土地連結。這樣的節奏，讓他能夠在短期的移動中最大化地與地方產生交集，並且，這種速度感的紀錄也間接地具象化了他的移動痕跡。因此，我們不只是透過他的照片來看到一個地點或景象，而是在其中也能感受到他漫遊的過程。當一個路徑被具體呈現出來時，觀者隨之遊走的想像便能夠藉此展開；而當足跡開始在一個地方蔓延後，行走者與腳下的土地便會開始產生情感上的交流。這樣的交集與影響會慢慢改變觀看中的對象，使得一個地方的面貌與意

¹⁴ 筆者特以此名詞來形容森山大道的標誌性攝影風格，包括粗粒子、高反差以及獨特的觀察角度等影像特點。

義會不斷地流變與增生。

森山的臺灣影像，似乎能在照片中散發出城市的氣味。然而，若是照森山先前所言——地方該交由地方之人來拍攝的話，那麼，我們真的能透過臺灣攝影師的作品，看到更貼近這塊土地的內在面貌嗎？或許，我們可以藉由受森山大道影響的音樂人兼攝影師伍佰（1968-）的作品，來繼續探究這個問題。在《伍佰·臺北》（2014）這本攝影集中，我們看到了與森山相似的底片粒子與重色調，但伍佰的攝影影像卻顯得較為溫和，不帶刻意的挑釁。伍佰有一幅臺北 101 的攝影，是站在信義區松勤街的眷村文物館前拍攝。他刻意在這個角度上，透過建物來對比臺北的新舊歷史。這個位置，是需要熟悉臺北生活脈絡的人才能夠捕捉到的文化細節。以此而言，臺北這個「地方」的確被地方之人妥善地呈現了。然而，森山的臺北 101 的影像魅力，並不在於它是否說出了我們所熟悉的臺北故事，而是那個攝影中的 101，既是臺北的，也是森山的。當然，攝影影像必然是攝影師的一部分，但是森山的呈現卻是將其意志與拍攝物緊密相連著，因而我們可以清楚地指認並感受到，那是我們所熟知的那個地方，但卻又彷彿不是它，甚至不自覺地浮現了東京的既視感（*déjà vu*）。這讓我們想起了羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）曾對其母親的照片說的：「這幾乎是她！」（Barthes 1997: 84）他能指認出照片中的人物，但有著同樣人物的照片卻不總是他的母親。他從母親臨終前的照片往前追溯，生命在照片中復甦，記憶也在傷痛裡回復，故最終巴特「終於尋回了原原本本的她……」（Barthes 1997: 89）。同樣地，有著臺灣形象的照片是臺灣，卻也不總是臺灣。但或許在某些照片的相遇中，我們能夠尋回真真實實的臺灣。

那麼，森山大道與臺灣的連結感又從何而來？其一部分是個人情感經驗的延續，另一部分，或許是來自於日本與臺灣之間，歷史糾纏的集體記憶之遺留。在臺灣的旅途中，森山常本能性地在陌生中尋找熟悉。他總是在不同的城市中尋找以記憶為連結的攝影趨動力，無論是與家鄉相似的小鎮，或是帶有日本記憶的元素。像是他對大船海港有著特殊的情感，因此他便深深地愛著充滿海洋氣味的港都基隆。同時，森山也總是會在臺灣的某些交會瞬間，與日本的記憶連結起來，如他在高雄市場裡聽到了〈上海的賣花姑娘〉¹⁵一曲時，便悄悄地浮現了他幼年記憶中的昭和時代影像¹⁶。這歌曲對森山而言，是勾動記憶的觸發物（*évoqueur*），一如在普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）的《追憶似水年華》（*À la recherche du temps perdu*, 1913）中那著名的瑪德蓮蛋糕和虛構作曲家凡德伊的奏鳴曲（*sonate de Vinteuil*），都是觸發追憶並帶領人離開現實的重要引子。不過，他很快地便中止了這樣的聯想。他說：「只有一瞬間是如此，並沒有持續很久。就算我有意追尋著記憶之輪所投射出的影像，但卻不敵眼前現實街道上所充滿的各種聲音、氣味，一直不斷地誘發別的記憶」（森山大道，2015：25）。換言之，他的「攝影式記憶」並不是單向的溯往過去，在追憶之後，他又經歷了脫離與重構的過程。而使他脫離追憶狀態的關鍵，是意識的轉移：從腦（想像）轉向了眼（觀看）。這使他在重疊情境所產生的幻覺中，能夠重新產生出分辨出現實與想像差異的能力。然而，連結不同時空之物仍在現實觀看中作用著，這奇妙的相似性與共鳴，在現實中發酵出一種新的感受。這種迥異於既視感，未見卻似見、確見卻似未見的感受，被森山稱之為「未視感」。他認為「那也是我心中記憶的一種，也可以說是未來的記憶」（森山大道，2015：58）¹⁷。事實上，森山所謂的「記憶」，並不單單只包含了「過去的記憶」，而是含有「當下的感

¹⁵ 〈上海的賣花姑娘〉（上海の花売り娘）一曲由日本歌手岡晴夫（Oka Haruo, 1916-1970）於1939年（昭和14年）5月演唱發行。

¹⁶ 森山大道曾拍攝過的砂町，也因當地的商店街而讓他感受過懷念的昭和氛圍。（森山大道，2013：16）

¹⁷ 其另作《犬的記憶》中亦有類似敘述（森山大道，2009：123）。

知」，甚至是「未來的直覺」（森山所謂的未視感）的一種綜合性心理狀態。只不過，這個狀態是以過去的記憶為基底，甚至是為記憶與經驗所發動，所以他認為這些都該被稱之為記憶。他曾說：「若要說的話，那其實是別人的記憶，但我認為我們真的很常將他人的記憶收入自己的記憶之中（……）。這所有的記憶與時間遠近沒有關係，而是與現實中自己所見的、之後成為影像或資訊收錄在我腦海中的所有記憶，一瞬間全都疊在一起了」（森山大道，2015：59）。因此，不同的地方、不同的時間、不同的情境，會因著森山的記憶、感知與直覺而被疊合在一起，所以就會產生一種特殊的視域：「雖然白天的布宜諾艾利斯，與已經日落、昏暗的時刻所拍的高雄，兩者在光線上是完全不同的，但是博卡港的景象，在我心中的記憶之輪（memory layer，記憶皮膚之衍伸意）有著清晰的模樣，拍攝時，我感覺那光景重疊（overlap）在眼前現實中的高雄港之上，成了雙重曝光（double exposure）」（森山大道，2015：10）。

四、他者影像下的記憶共享

美國攝影評論家桑塔格（Susan Sontag, 1933-2004）曾說：「照片與其說是記憶的工具，不如說是發明記憶或取代記憶」（Sontag 1997: 240）。這段話，在不同的歷史階段中有著不同的正確性，但其的確標示出了攝影與記憶之間的三個階段性關係：等同（équivalent）、逾越（dépassé）與自主（autonome）。在初代攝影中，攝影的確具有見證與留存歷史事件的功能，這也就是為什麼巴特會以「此曾在」（ça-a-été）一詞來強調攝影的特質。但是，紀錄並不等

同於記憶。加州大學的研究團隊曾在《記憶與認知應用研究期刊》(*Journal of Applied Research in Memory and Cognition*) 中所發表一篇論文指出，攝影並非留住記憶的完美工具，相反地，它加速了記憶的喪失 (Soares and Storm 2018: 154-160)。其主要的原因，在於攝影的精確紀錄功能會鬆懈拍攝者的注意力，並使其記憶能力弱化。這論點，其後也被認知心理學家透過博物館活動為研究對象而被實證 (Henkel 2013: 396-402)，並將其現象歸因於「交互記憶」(transactive memory) 作用的緣故。「交互記憶」是一個心理學的假說，由美國社會心理學家丹尼爾·韋格納 (Daniel Wegner, 1948-2013) 於 1985 年所提出，意指一群人共同編碼、儲存並共享一些知識的心理機制。亦即，當有輔助的人或工具共同參與記憶活動時，主體的記憶範圍與強度便會分散出去，因其相信最終團體能夠共組還原出一個原始且完整的記憶內容。這個假說也間接暗示了，記憶的活動不一定在功能上是個人性的，並且是可以透過操作而「後製」出一段記憶內容。這論點顯然是顛覆了柏拉圖在〈泰阿泰德篇〉(Theaetetus) 中以蠟塊為喻所堅信的記憶原理，記憶不僅可能無法長久「烙印」在我們腦中，甚至其精確性也有待考驗。

先不論記憶在時間耗損與個人理解偏差的情況下，所產生的錯誤記憶 (faux souvenirs) ¹⁸ 現象，即便是真實的記憶，在不同的時空中被重新喚起時，仍會出現一些交織重構的情況。這也就是為什麼巴特會認為攝影的本質不是回憶，因為「回憶的文法時態當是完成式，而相片裡的時態無寧是不定過去時 (aoriste)」(Barthes 1997: 109)。法國哲學家西爾維安·阿加辛斯基 (Sylviane Agacinski, 1945-) 在《時間的擺渡者》(*Le Passeur de temps*, 2000) 一書中也談到了這種「混合記憶」(mémoire mixte)。她說：「拍照就是創造

¹⁸ 關於「錯誤記憶」的研究，最早由法國心理學家皮耶·賈內 (Pierre Janet, 1859-1947) 與佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 所展開。而後許多科學家對此進行了跨域的研究與實證，最著名的例子有曼達拉效應 (Mandela Effect) 的研究。

一種物質記憶，以彌補日常記憶的脆弱。（……）但它只會威脅到一種自然錯誤的記憶，基本上就是健忘症。與所有其他記錄、繪畫或書寫的過程一樣，它有助於構建『混合記憶』，並將生活經驗與痕跡融合在一起」（Agacinski 2000: 113）。事實上，這並不是一個創新的概念。十八世紀的哲學醫學家安托萬·勒·加繆（Antoine Le Camus, 1722-1772）在其《靈魂醫學》（*Médecine de l'esprit*, 1753）中就曾談到，流動記憶的運作與其他官能一樣具有同等的能力，且有著細膩的區分。他將「感覺的記憶」（*mémoire sensible*）稱之為「回想」（*ressouvenir*），將「沈思的記憶」（*mémoire réfléchie*）稱之為「追憶」（*réminiscence*），而「混合的記憶」則是他認為嚴格意義上的記憶（Le Camus 1753: 372）。對胡塞爾（Edmund Husserl, 1859-1938）而言，這就是在事件當下所產生的第一記憶之後，透過必要的修正（*mutatis mutandis*）而產生的第二記憶（*sekundäre Erinnerung*），或稱為再回憶（*Wiedererinnerung*）¹⁹。因此，森山所言及其攝影，便成了上述論點的最佳註腳。他說：「記憶對於攝影是重要的密碼，和紀錄性一樣重要。（……）攝影所拍攝下的是攝影家個人的記憶，但對觀者而言，他們看到的不只是攝影家的記憶，還加上觀者自身的記憶相互融合起來。也就是說，任何一張照片，都包含了無數的記憶」（森山大道，2013：110）。這些記憶以複多的狀態，隨著每一次的觀看而不斷改變自身，並在最後疊合成為新的舊記憶，展現於攝影或任何一種再現的形式之中。

即便攝影與記憶在等同關係上已經被證實是脆弱的，但兩者之間仍有著相當細密的連結。只不過，這個非等同（*inéquivalent*）會導向其關係的第二個危機——攝影的逾越。桑塔格曾道：「問題不是人們藉由照片記憶，而是人

¹⁹ Husserl, Edmund. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Hg. v. Martin Heidegger. Neuausg. der ersten Auflage von 1928. Tübingen 1980, S. 411.

們可能只記得照片，經由照片而來的記憶，讓其他形式的理解都黯然失色」（Sontag 2004: 102）。這也就是巴特所言的反記憶（contre-souvenir）（Barthes 1997: 109）。巴特認為，攝影影像很有可能會成為阻礙觀者記憶之物。其原因如桑塔格所言，是因為我們常常會過度依賴且相信攝影影像所提供的資訊，並在觀看的過程中，忽略了影像背後的歷史脈絡，以及影像之外的其他訊息。在這樣的情況下，攝影影像便不再能夠完整說明被拍攝的那個時空狀態與事件，而是成為了一個斷裂的文本。於是，最終便會形成第三階段的影像的自主。而觀察到影像自主性的首位先行者，是德國藝術史學家阿比·瓦堡（Aby Warburg, 1866-1929）。義大利哲學家阿岡本（Giorgio Agamben, 1942-）曾說：「瓦堡是第一個注意到影像是通過歷史記憶來傳承的，影像的傳承不是惰性的和靜態不動的，而是擁有一種特殊的並已消逝的生命，他稱之為『死後的生命』或者『生命之後』」（Agamben 2016: 32）。圖像中遺存的記憶與情感，會從圖像自身的脈絡中脫逸，並且透過形式的相似性（如悲愴圖式）而被重新召喚出來。這樣的作用，不僅是在瓦堡的「圖輯—記憶」（Bildatlas Mnemosyne）計畫中，透過並置圖像來展現，也在攝影的幻像（phantasme）中顯露出來。所謂攝影的幻像，是依存在攝影影像之中，是記憶真正存放之處。也因為如此，幻像才能夠脫離物質性的影像，而與另一時空的幻像重疊與融合，進而促成新的記憶的產生。如同森山所說：「所謂記憶，不是重複過去、再生的東西，而是把『現在』這個分水嶺當作邊界，想像過去，透過各式各樣的媒介再構築，然後投影在未來，永遠的循環週期」（森山大道，2009：176）。

倘若，攝影所帶來的是一種混合的記憶，那麼除了混合攝影者自身生命經驗

之外，還包含了什麼？森山大道的答案是：攝影當下的整體，包括拍攝者與被拍攝之物的記憶。他說：「就像人擁有記憶，街道與夢想也擁有記憶。人們的記憶，是由各式各樣的東西混合而成，街道也是由各種的物質與時空交錯混合而成。街道將人們擁有的全部的慾望與相對的絕望，全部蠶食繼續生存下去」（森山大道，2009：116）。這樣的想像，讓他在拍攝時不禁會去思考「現在腳下的土地到底記述著多少層的記憶呢」（森山大道，2009：116）？的確，自太古至今朝，還有那昔往今來的人們，都曾在這片土地上留下屬於他們的生存痕跡。這些點點滴滴的故事，或許不為人所熟知，但卻真真實實地記錄在地方的記憶與城市的肌理之中。因此，無論臺灣是透過什麼樣的方式被觀看、被紀錄，它都保有有形與無形的痕跡，是為森山所謂的記憶。不過，這樣的記憶在觀看的過程中勢必是要被取捨的。班雅明就曾以說故事的人來告訴我們：「說故事的人越是能放棄心理細節的描述，他的故事便越能深印於聽者的記憶，如此這個故事便越能和聽者自己的經驗相同化，而他便越有可能在未來轉述這個故事」（Benjamin 1998: 28）。所謂地方的記憶，其實是一種被篩選過、相對簡樸的陳述自我的方式。也因著這樣的化約，讓觀者能夠自由地汲取與其本質相應的部分，進而生產出對一個地方的理解與論述。因此，地方不再是被觀看地方，而是與我們相互凝視並共同觀看自身的地方。

五、結語

記憶，一直是森山大道攝影中的重要課題。曾與森山共同聯展「森山・新宿・

荒木」(2005)的荒木經惟曾說：「比起記憶，我的攝影確實記錄性的部分比較強烈，森山是記憶的部分比較強烈」(森山大道，2013：358)。所謂的紀錄性，意指在影像中留存某一個時間切片的綜合狀態。然而，森山的攝影不只是留住了事情發生的當下時間，也連接了其前後、相關的時間，形成一種綿延 (durée)，因而更能展現記憶的特質。所以，對森山而言，「與其說攝影是紀錄，毋寧說攝影是記憶，一連串記憶累積的歷史過程，同時也是時間的化石，更是光影的神話」(森山大道，2009：272)。他也為自己的攝影列出了一個等式：光＝記憶＝照片＝歷史＝自己。在這個等式中，所有的項目都具有個別的價值，其意義同時也是通同的。因此，我們在森山的攝影中可以看到他自己的影子，也能看到一段攝影者與被攝者共享的歷史。而當中的混合記憶，則是森山大道之臺灣系列形成的關鍵。即使森山自言道他並不是拍攝臺灣的最佳人選，但他仍自願一拍再拍，除了是受到外在環境的吸引之外，與臺灣這個地方的內在共振，也是驅動他用影像再現這份記憶與感動的主因。所以，「地方該由地方之人來拍攝」這句話在森山的作品中並不顯矛盾，因為生於地方之人與地方有著原生性的臍帶關係，自然能夠提出難以取代的在地觀點，但當藝術家願意將地方納為己有 (s'appropriier) 時，他也將在精神上、在意義上，成為這個地方所孕育出來的人。這種後天所產生的地方連結，就是在混合記憶被召喚出來的那一刻開始出現的。

森山將自己過往在日本的生活經歷，融入了拍攝當下的臺灣觀察之中，這是一種熟悉化陌生之地的方法，使之能夠快速地與地方產生情感上的連結。然而，這臺日混合記憶下的攝影作品，卻對臺灣的觀者產生出了陌生化熟悉之地的作用，使我們能夠獲得了新的眼光去重新觀看腳下的這個地方。而我們

之所以必須關注他者的觀看、重視混合記憶的結果，並不只是為了要探索另一種自我觀照的方式，也是因為這些紀錄都是形成臺灣多樣面貌的重要拼圖之一。

地方，從來就不是他者，而是一部份的我們。人寄居於世界，並隨己意而在地方之間轉移。我們選擇了地方，但地方卻接納了一切。它靜默地乘載著土地上的來來去去，並將人們的故事與生活的氣味烙印在街道上、巷弄裡。因此，地方是一個變也不變的所在——不變的是它的存在，可變的是它被賦予的意義與價值。透過凝視與書寫，這些無形的意義便被轉移到了文字與圖像之中，並成為了過去的見證、地方的歷史。而攝影師走到這些地方，將地方的影像帶到我們面前，就是為了告訴我們這些地方不只是一個地方，它懷藏有龐大的敘事內容，並且蘊含著豐富的生命與記憶。攝影為我們留存了各種痕跡，不僅是讓我們看到過去臺灣存在的樣貌，也讓我們看見這片土地所乘載的記憶與夢想，並引導我們如何透過影像將其傳遞給下一代的人們。

引用書目

Agamben, Giorgio 著，藍江譯。《寧芙》（*Ninfe*）。重慶：重慶出版社，2007/2016。

Barthes, Roland 著，許綺玲譯。《明室：攝影札記》（*La chambre claire: Note sur la photographie*）。臺北：臺灣攝影工作室，1980/1997。

Benjamin, Walter 著，林志明譯。《說故事的人》。臺北：臺灣攝影工作室，1998。

Cresswell, Tim 著，王志弘、徐苔玲譯。《地方：記憶、想像與認同》（*Place: a Short Introduction*）。臺北：群學，2004/2006。

Dyer, Geoff 著，吳莉君譯。《持續進行的瞬間》（*The Ongoing Moment*）。臺北：麥田，2005/2013。

Laplanche, Frédéric 著，徐麗松譯。《穿越福爾摩沙 1630-1930：法國人眼中的臺灣印象》（*Regards français sur*

Taiwan 1630-1930）。新北：八旗文化，2021。

Plato 著，王曉朝譯。〈泰阿泰德篇〉，《柏拉圖全集》。臺北：左岸，2003。頁 4-98。

Sontag, Susan 著，陳耀成譯。《旁觀他人的痛苦》（*Regarding the Pain of Others*）。臺北：麥田，2003/2004。

——，黃翰荻譯。《論攝影》（*On photography*）。臺北：唐山，1977/1997。

——，黃燦然、陳軍、陳耀成、楊小濱譯。《蘇珊·桑塔格文選》（*Selected Writings*）。臺北：麥田，2005。

山內宏泰著，楊家昌譯。《聽森山大道說：攝影的複習》（森山大道的言葉）。臺北：流行風，2013/2014。

荒木經惟著，柯宛汶譯。《荒木經惟的天才寫真術》（天才アラーキー写真ノ方法）。新北：大家，2001/2010。

森山大道、仲本剛著，王淑儀譯。《森山大道的臺灣街拍》（*On the Road, Taiwan*）。臺北：大鴻藝術，2015。

——，蘇聖翔譯。《上街去吧！森山大道的街拍意見》（森山大道 路上スナップのススメ）。臺北：大藝，2010/2013。

森山大道著，廖慧淑譯。《犬的記憶》（犬の記憶）。臺北：商周，1984/2009。

——，廖慧淑譯。《晝的學校，夜的學校》（昼の学校 夜の学校）。臺北：商周，2006/2010。

——，黃亞紀譯。《森山大道，我的寫真全貌》（森山大道、写真を語る）。臺北：原點，2009/2013。

飯澤耕太郎著，黃大旺譯。《私寫真論》（私写真論）。臺北：田園，2000/2016。

飯澤耕太郎、伊奈信男、扎科夫斯基、石原悅郎、網野奈央、調文明、番場文章、黃亞紀著，黃亞紀編譯。《写真物語 上：日本攝影大師語錄 1889-1989》（*The Tales of Syasin: Words by Japanese Photographer 1889-1989*）。臺北：亦安工作室，2012。

張嘉晏。〈泰攝影師拍「機車瀑布、鏡像 101」萬人讚，歐陽靖：臺灣攝影師才是原創〉。《ETtoday 新聞雲》。2019.06.18。https://www.ettoday.net/news/20190618/1469657.htm。2021.11.21 瀏覽。

Agacinski, Sylviane. *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*. Paris : Seuil, 2000.

Damisch, Hubert. *La Dénivelée : À l'épreuve de la photographie*. Paris : Seuil, 2001.

Elliott Erwitt. "Life According to Elliott Erwitt". *Magnum photos*. Retrieved November 22, 2021, from https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/elliott-erwitt-life/

Henkel, Linda A. "Point-and-Shoot Memories: The Influence of Taking Photos on Memory for a Museum Tour". *Psychological Science*. 25 (2). December 2013. 396-402.

Holmes, Oliver Wendell. "The Stereoscope and the Stereograph". *Atlantic Magazine* 3, no. 20, Juin 1859. 739.

Husserl, Edmund. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Hg. v. Martin Heidegger. Neuausg. der ersten Auflage von 1928. Tübingen 1980, S. 411.

Le Camus, Antoine. *Médecine de l'esprit*. Tome II. Paris : Ganeau, 1753. 372.

Nieuwhof, Johannes. *Het gezantschap Der Neêrlandische Oost-Indische Compagnie, aan den Grooten Tartaarschen Cham, Den tegenwoordigen Keizer van China*. Amsterdam: By Joacob van Meurs, 1665.

Relph, Edward. *Place and placelessness*. London: Pion, 1976.

Soares, Julia S. & Storm, Benjamin C. "Forget in a Flash: A Further Investigation of the Photo-Taking-Impairment Effect". *Journal of Applied Research in Memory and Cognition*. 7 (1). March 2018. 154-160.