

让沉默发声

——记忆研究中的“沉默”及其表征

赵静蓉

【摘要】沉默是记忆研究的核心要素,其意义就在于呈现无法呈现的,使被遮蔽的无声无言之物得以揭示。见证文学中的沉默源自声音的缺席,口述史中的沉默体现了语言的困惑,是一种新的话语形式,静物艺术中的沉默经由形象发声。依据沉默的表征及其与语言(声音)的关系,这三种形态的沉默依次愈益主动并富有建设性,其道德倾向和情感色彩也相应变化。今天的沉默是一种社会建构和文化实践,我们应当在社会语境中研究沉默的集体化及其对记忆研究的作用。

【关键词】沉默;记忆;见证文学;口述史;静物艺术

【作者简介】赵静蓉,暨南大学中文系教授(广州 510632)。

【原文出处】《探索与争鸣》(沪),2023.1.135~147

【基金项目】广东省哲学社会科学规划项目“数字时代创伤书写的跨媒介研究”(GD21CZW04)。

在记忆研究中,“沉默”是核心的要素,这是毋庸置疑的事实。之所以这么说,不仅仅因为记忆的缘故就是一个沉默的方位辨识行为(西摩尼德斯的记忆术),是刻印在心灵中的无声的记忆痕迹(柏拉图的“蜡板假说”、亚里士多德的“记忆印痕”、洛克的“心灵白板”等),还因为记忆活动本身就呈现为一种无言、寂静和沉默;记忆行为从发生、开展到结束,都是在沉默中完成的,它是内在的、心理的和意识的,而不是外显的、行动的和语言的。当我们记忆时,或者说当记忆发生时,我们往往是沉默的,我们不需要告诉别人“我们正在记忆”。人类大脑中的海马体处理各种信息,这些信息就像电脑中的文件一样,能够被储存,也“能够被抽出、检索和替换”。^①这是一个动态的而非静态的积极过程,但同时也是一个不可视的和不发声的过程。所以说,沉默是记忆的背景,沉默也是原初的、原生态的记忆形态。

记忆研究中的沉默

从“沉默”(silent)的拉丁词源来看,它最初的意思就是“没有言语,不说话”“安静、静止、平静”;14世纪之后,沉默开始指称“缺乏声音”,尤其在1580年代之后,沉默更指“没有噪音或声音”。^②沉默可能源于无

法发声或不愿说话,因此它也涉及秘密、死亡、未知世界或者政治意义上的被忽视、不能公开表达等。可以说,沉默从一开始就不是一个客观中性的词,它复杂多意、形态不一,揭示出记忆的复杂面相。记忆本是在沉默中行动的,但悖论的是,不发声、不可视的记忆活动往往要借助符号才能被看见、被听见,才能被我们“知道”,比如言词和形象、仪式和声音。也许正因如此,我们往往把符号化的记忆称作记忆的“二次诞生”。其实从“沉默”研究的角度来看,记忆的“二次诞生”就是记忆打破沉默、开始发声、得以呈现,即记忆成为可被认知的、可交流的、可被阐释的。它至少可以包括两种含义:其一,针对沉默是“没有噪音或声音”的,记忆就是打破寂静,产生声音,开始说,有所行动;其二,针对沉默是拒绝发声的,不论因为什么原因不能“发声”,也不论以怎样的形态“发声”,记忆都是消除无名或未知,开始以各种方式呈现或表征,能够生产意义。或许可以断言,记忆的符号化实质上就是要为沉默重新命名、赋形、规定或指意,使那些被遮蔽、被忽略甚至被遗忘的东西能够为我们所关注。基于这两点,我们可以认为,沉默的另一面就是呈现、生成和诞生。如果说沉默意

意味着原初而混沌、朴素而庞杂,意味着阿莱达·阿斯曼意义上的“存储记忆”,是一座死火山;那它的另一面就是被整理被建构的、秩序化理性化的,是一座活火山。可以断言,沉默从不彰显自身,但却无处不在并且至关重要,它就像记忆的幽灵,从始至终萦绕在记忆的全过程。

西语学界对沉默的研究大致可以分为两条路径。其一,现象学的路径,即聚焦于沉默和载体的关系,借助研究沉默在不同形式载体中的表征,来探讨载体的独特性以及载体对沉默的独特揭示。比如诗歌和戏剧中的“停顿”、阅读中的“沉浸”、口述中的“省略”、绘画中的“留白”、建筑中的“静止”等。最具代表性的成果是爱尔兰学者伊莱恩·马汀(Elaine Martin)的著作《奈莉·萨赫斯:沉默的诗学与表征的限度》(*Nelly Sachs: The Poetics of Silence and the Limits of Representation*, 2011)。这本书分析了诺贝尔文学奖得主、德国犹太裔诗人奈莉·萨赫斯的诗作,特别考察了萨赫斯诗歌中的沉默。作者认为,萨赫斯诗作中的沉默具有双重功能:一方面,面对恐怖的罪行,诗歌的声音是沉默而无助的,它与阿多诺所说的“逃避概念的极端”^③有相似之处;另一方面,这种沉默的极端必须被表征,而其“表征的有限性”同时也已为沉默赋形。萨赫斯因此积极呼吁读者在感知台词背后的现实中发挥积极作用,呼吁读者感知被赋予沉默的事物,将“极端”主题化。^④其二,修辞学的路径,即通过考察沉默的形式内涵和修辞性来分析沉默的功能,尤其侧重探讨沉默的伦理功能。最具代表性的成果是美国学者南希·比利阿斯(Nancy Biliass)和澳大利亚学者西瓦拉姆·维穆里(Sivaram Vemuri)合著的《沉默的伦理学:跨学科案例分析方法》(*The Ethics of Silence: An Interdisciplinary Case Analysis Approach*, 2017)。作者认为,沉默有七种主要类型或七个主要表现特征,分别是:空洞的言辞、傲慢的沉默、绝望的沉默、被压迫者的沉默、恐惧的沉默、专注倾听的沉默以及为对话创造空间的沉默。为引起注意并解释沉默,我们必须顺序经过五个必不可少的步骤,即注意沉默—体验关注—通过完全投入来分析沉默—将沉默铭刻在自己的思想中—有意识地在这个反思过程的基础上行动。在此基础上,对沉默的伦理反思才是有效的和有价值的。作者结合大

量案例,讨论了沉默与时空、沉默与身份构型、沉默与希望和治愈等的关系,界定了沉默作为一种存在态度、作为一种自我牺牲、作为沟通差异的桥梁以及作为门槛的功能意义。他们最终认为,了解沉默可以为我们创造新的可能性和潜力。^⑤

不管从现象学还是从修辞学进入沉默,可以确定的是,沉默绝不是一个孤立的存在,也并非单一和静止不动的。从最直观的角度来看,沉默相对声音才有意义,因此沉默往往是寂静无声的;但若更深入地分析,沉默的缘起也可以与声音无关,它就是不言说、不表达,终止指意行为,拒绝被符号化,因此沉默又有着非常复杂的内蕴。也许对记忆研究而言,沉默的真正意义正在于此。我们需要深入理解被沉默所遮蔽的无声无言之物,也需要分析那些尚未被呈现、无法被呈现却又必须呈现的东西,我们只有穿越沉默的领地才能抵达记忆深处。

国内学界对沉默的研究多集中在法学、经济学、教育学、语言学、文学和哲学领域,研究议题主要涵盖沉默权、刑讯刑事、信任、企业管理、利益表达、内隐理论、员工建言、课堂沉默、学生沉默等。但在记忆研究的背景下讨论沉默,我们则更多关注沉默的衍生意义而非本意,即“不发声”而非“无声”。具体来看,大概有三条路径。第一,沉默是一种不发声的叙事话语。这方面主要体现为亚裔美国文学批评中的“沉默诗学”研究。蒲若茜、潘敏芳、徐双如等学者认为,“在女性主义和少数族裔话语中,‘沉默/言说’的二元对立与权力关系密不可分”;亚裔作家利用沉默书写来刻画历史、建构自身的族裔身份,并借此来保护弱势的自我和抵抗强势的“他者”。^⑥第二,沉默是一种不可言说的记忆形态。学者刘亚秋提出“记忆的微光”概念,将其与阿莱达·阿斯曼的“存储记忆”概念进行对照式解读,认为这些“不被察觉,经年沉默,不被需要”^⑦的记忆尚未产生意义,它处在沉默的状态中,偏向记忆中被遗忘的一端,它不可言说而且是“社会或政治的禁忌”,始终提醒我们要充分关注记忆的个体及其困境。^⑧第三,沉默是一种创伤症候。这部分的研究大多散见于学界对创伤记忆的讨论中,其中,王蜜关于“痕迹写作”和刘亚秋关于“记忆的幽灵”或“幽灵性记忆”的讨论都值得关注。“痕迹写作”反映出某种创伤经历在文学书写中的匮乏,

它“不是创作的主题,而是被裹挟其中,甚至有时成为不易发现的‘痕迹’默默隐于背景之中”。^⑨“记忆的幽灵”也指一种“凝结的苦痛”,它是记忆的残片,“顽固地久驻人心,如影随形,影响着人们的各种行为”,具有不可言说、难以描画、不可翻译等特性。^⑩

在现有关于沉默的研究成果中,沉默最常被作为“语言”“言语”或“声音”的对应概念,而涉及记忆研究时,沉默的内涵又更为复杂。本文所致力于探讨的,就是沉默的复杂本质及其与记忆的悖论关系,即重点不是沉默作为记忆的原始形态,不是沉默在记忆发生学的层面上所体现出来的形式内涵和修辞性,而是沉默作为记忆结构的一部分,它在本体论和认识论的层面上发挥的作用和功能。下面,本文将借助见证文学、口述史和静物艺术三种沉默类型来诠释记忆研究中的沉默特征。

见证文学:沉默源自缺席的声音

见证强调见证者的亲历性和在场性,这使得“过去”在见证文学中举足轻重,而“过去”恰恰是沉默的重要源头。但见证文学最终要指向现实和未来,因此对“过去”的见证必须要通过对“过去”的克服才能完成,这种对抗关系构成了沉默的悖论,也是我们研究见证文学的重要基础。

实际上,在见证文学研究中,沉默被认为是最接近真实的模式,因为见证文学中沉默的涵义与其在词源学上的原义是一致的,即声音的缺席(absence of sound)。来自过去的声音的缺席,至少有两种可能。其一,真正的见证者是那些已经死去不能作证的人,死者的沉默无处不在,这就造成了记忆的罅隙和空白(lacuna),见证也因此成为“极端之事”(extremity)。沉默意味着不能言说,意味着记忆的巨大空虚,也意味着语言的崩溃和有限性。这是一种绝对的、不可追回也无法弥补的沉默,它直接揭示出历史的残酷和真相的恐怖,并且只能以一种含混暧昧和阴郁晦暗的形式被体验。在死者证人的沉默面前,死亡及其所掩盖的历史悲剧必然会变成一个无法被言说、也不可能被表达的事件,无法被言说是因为死亡的“内部没有声音”,死亡只能被呈现;不可能被表达是因为随着声音的失落,“说明、知识、意识、真相、感觉能力和表达能力”^⑪等一切事物都会转为沉寂,无从传达。

毋宁说,在第一种可能中,沉默是一种存在的态度或姿态。如果我们不能直接经由沉默来理解或体会所发生的事情,我们就只能将沉默变形,以隐喻模式和转喻模式来表达见证。因为死者只能通过活着的人说话发声,不能被目击见证的过去只能经由想象性见证来补偿。所以说,声音缺席的第二种可能就是见证者的沉默,以及由此带来的表征失败或见证不充分。

第二种沉默之所以可能,原因极为复杂。但究其根本,理应与见证主体的多元身份及其复杂心理、历史真实及其文学反映的有限性、想象性创伤与亲历性创伤的鸿沟及其与现实情境的交互性等密切相关。比如说,最有道德优势的见证者是作为受害方的幸存者,但有很多事例告诉我们,许多幸存者在战后往往隐姓埋名过着隐居的生活,因为沉重的过去不堪回首,他们只能将其作为个体的历史和群体的历史一同“埋葬”在记忆的深处,以一种“去人格化和疏远个人的方式”^⑫来生活。这种“埋葬”就形同在一个人的情感世界里制造一个保护壳,这些幸存者把自身痛苦的经历“沉浸”甚至“淹没”在“无我”的现世生活中,以一种想象的安全感来安抚他们受伤的内心。尽管这样做令他们表现得非常脆弱甚至麻木,也许他们还要承受来自内在自我的谴责,但不能否认的是,这确实不失为一种有效的复原方式。至少这种方式暂时缓解(或麻痹)了幸存者的内在冲突,将沉重的记忆延迟为空洞的言辞,也即停滞性的沉默。

不仅如此,即使这些幸存者掘开了自己的坟墓,他们去回忆,去关注,去言说,他们的见证也面临着多重困境。就像阿多诺的经典断言“奥斯威辛之后,写诗是野蛮的”所揭示的那样,在经过像奥斯威辛这样反人类的大屠杀之后,任何用审美的方式来表达人类的痛苦、罪行和创伤的努力,都是不恰当的,任何诗意的发声和表达都是无意义的,都是在表达不可表达之物,都是一种极端行为。更进一步说,在这之后,作为幸存者的见证者被剥夺的还远不是对生活予以距离化的审美感知能力,而是更为基本的对历史和过去的记忆意识。也就是说,巨大的创伤把幸存者与过去自动隔离开来,尽管过去“继续以事实序列的形式存在于头脑中——但要创造一个生动的

运动来传递或传递给它们,并通过这种运动将它们从固态物质转化为柔性精神物质,是极其困难的”,阿米尔(Dana Amir)将这种状态界定为“冻结状态”,认为只有通过隔离把创伤叙事放置在一种“精神福尔马林罐”中,历史和过去才能保持为一个连贯的序列,^⑬幸存者才有可能在“未被触碰”的状态下正常生活。

不难理解,当见证者是作为受害方的幸存者时,沉默几乎是最恰当的、也最安全的见证方式。比利时学者薇薇安·利斯卡(Vivian Liska)就曾这样说过:“只有沉默才能真正用一种没有被不充分的话语所污染的语言来表达所发生的事情和过去的恐怖。……只有沉默本身,交流话语的中断,字里行间的空白,无法表达的自我抹去的痕迹,深渊的开放伤口,顿音,破裂,口吃,接近沉默的结巴话语,才是真实的。”^⑭在这一方面,除了利斯卡所说的“沉默的文学”^⑮之外,伊莱恩·马汀所说的“沉默的诗学”、^⑯德裔美国学者艾内斯汀·施拉特(Ernestine Schlant)所说的“沉默的语言”^⑰等,对此都有过很精彩的论证。

幸存者以沉默的方式见证,意味着被传唤的并非真正的过去,而是对过去的被动承认。沉默令见证行为更自然更自在,但它同时也限制了见证者的情感宣泄和创伤叙事,因而在此,见证必然是不充分的,对历史和过去的表征也一定有缺陷。但这恰恰从另一个角度反证出见证的必要性及其伟大意义。也就是说,尽管沉默的历史和过去拒绝被阐释、也无法被阐释,但记忆以及对记忆的反思却必须发生。打破沉默有可能对幸存者造成“二次伤害”,甚至使其陷入更深幽的绝境,比如意大利学者普利莫·列维(Primo Levi),他扛过了奥斯威辛大屠杀,但在40年后仍然选择自杀;德国诗人保罗·策兰(Paul Celan),在第二次世界大战结束后从事翻译和创作多年,最终也是以自杀脱卸了历史对其生命的重负。然而,即使见证是以否定的形式发生,沉默中也潜藏着未知的建设性力量,那就是“将否定从黑洞变成空间的可能性”,“将反复醒来的创伤噩梦转化为创造行为的能力,从混乱中提炼出一个地狱本身发出声音的世界”。^⑱由此,沉默再次呈现出它的悖论性来,即沉默必须被呈现。文学、历史和现实因为沉默而晦暗不

明,但我们必须要让读者知道这些隐而不见的沉默,并积极关注和参与到这个呈现与揭示的过程中来。这也正是见证文学之所以作为“沉默的诗学”的核心内容。简而言之,沉默的诗学最重要的目的就是要赋予沉默以形式和结构,使沉默被主体化,从而为读者提供感知沉默的条件,并最终导向沉默被理解被体会。

沉默之所以能够被打破,是因为沉默绝不不是一个统一的、同质的或者整体的“虚空”。艾内斯汀·施拉特认为,“文学……揭示出,即使在它沉默的地方,它的盲点和缺席也在言说。……沉默不是一种语义空白。沉默是因为语词的缺失而造成的,但同时也因此而呈现了这种语词的缺失”。^⑲“非同一次性”是沉默的另一个重要特征,当见证者是作为当事人的施害者或旁观者时,这一点就表现得尤其突出。施害者往往因为不愿承认自己的错误、害怕被惩罚、逃避责任、无力反思等不去作证,旁观者则因为没有行使正义、难以应对良心的谴责、对待罪行冷漠自保,甚至曾助力犯罪而回避作证。可以认为,是施害者和旁观者,甚至协同受害者和幸存者,一起构成了一张密不透风的“沉默之网”。

美国学者肖娜娜·费尔曼(Shoshana Felman)和多利·劳伯(Dori Laub)在分析大屠杀电影《浩劫》(Shoah, 1985)时提出了“内部见证”和“外部见证”的概念,“内部见证者”和“局外人证人”约略等同于织造“沉默之网”的这个群体。费尔曼和劳伯认为,在战争期间,所有人都被“灭绝犹太人”的绝对秘密所钳制,“它是如此可怕,当事人自己也不想知道。即使是理性或者理智的力量也难以打破这种沉默”,而在战争结束后,仍然没有人能够“摆脱事件的污染力量”,“没有人能够充分远离事件内部,完全摆脱被牵制的角色以及随后的身份定位”,“没有哪个观察者可以全体或独自地保持完整”,大屠杀创造了“绝对的灭绝”,即“自我见证,也即从内部见证的能力”,^⑳因此,无论是谁,都无法彻底见证历史的真相。在这个意义上来看沉默,沉默又必然是结构性的,一方面,“沉默是真正的罪行”,^㉑另一方面,沉默又是“对主动记忆的呼唤”,“只有保持记忆开放,让奥斯维辛集中营伴随着所有的思想,才能避免任何重复的可能性。……阿多诺的新的绝对命令才得以

实现,即‘以这样的方式思考和行动,奥斯维辛将不再是这样’”。^②

口述史:沉默作为新的话语形式

在见证文学中,沉默源自声音的缺席,与声音的对立既是沉默最原初的意义,也往往是沉默最恰当的呈现形式。事实上,我们对沉默的讨论常常就是从声音的角度来切入的。声音被忽视、被掩盖、被抹除,必然会导致沉默,沉默总是在特殊的背景下针对具体的触发因素作出自愿或非自愿的反应。可以做这样的推论:如果我们可以根据需要制造出各种各样的声音,那在某种程度上,我们就可以根据需要控制沉默,将沉默转换为一种有用的资源,“用来提高意识,促进团结,并构建新的思维和对话范式”。^③南希·比利亚斯和西瓦拉姆·维穆里就认为,“沉默不是抽象的:它既有具体的表现,也有可识别的含义……沉默通常是战略性的……沉默总是带有价值偏见”。^④

辨析声音和沉默之间的关系,也是沉默研究的重要主题之一。如果说,在见证文学中,二者之间的关系是截然对立、根本冲突的,那在口述史中,这种对立冲突就被大大改善了。特别是随着口述媒介的演变,新媒介时期的口述史对声音与沉默的认识已与传统大有不同。简而言之,沉默不再意味着死亡、麻木、反抗、恐惧、回避、主动遗忘等消极意义,而是越来越富有表现性,甚至开始具有治愈的功能,并转换为另一种新的话语形式。

以往的口述史研究告诉我们,最初的口述访谈是以文字记录为依据的。1948年口述史中开始引入磁带录音记录,1960年代口述史作为历史的补充记录得到了长足的发展。那个时候,很多访谈者在访谈结束之后,会根据访谈现场的录音对文字记录进行补充和订正,但最终会毁掉现场录音,因为文字为上,访谈的最终目的是要确保访谈历史的唯一性和正确性。假如在访谈过程中受访者说错了话,且是那种连受访者都避免出现的错误,那么访谈后的文字修订显然就大有可为。一来它可以更改这种错误,二来它可以在更改错误的同时避免错误被记录下来,从而保持未被中断的、“完美”的问答过程。而录音就不一样,录音不仅会记录下原始错误,而且声音的不可逆性会夸大这种错误的影响,也许会令受

访者感到不愉快,甚至误导受众对受访者的理解与同情。从口述史的长远发展来看,随着时间的流逝,文字记录最终所呈现出来的“现场”显然要比现场录音更贴近所谓的历史真实。所以说,毁掉现场录音是为了确保历史真实以及我们对历史真实的理解,尽管它是以抹除“即时错误”或“历史杂音”为前提而实现的,但当时的很多口述史工作者认为这种取舍是值得的。

显而易见,访谈者对文字的信任远远超过了对声音的信任,这形象地反映出了文化演进的内在逻辑,也即从口传文化向印刷文化的推进确实与文字力量的根本性拓展有密切关系。更重要的是,这一逻辑实际上认同了将文字记录作为原始文献,因此在本质上它也体现了早期口述史以访谈者为中心、以受访者为辅的主副关系。当然,我们都知道,保持文字记录的唯一性实际上是把访谈变成了一个文本故事。因为没有声音的介入,或者说,因为这个文本故事是沉默的,所以历史更多地向我们呈现为一种知识,而不是一个自明的生活世界,其中“历史现场”的失落大概是在声音消除的过程中口述史工作最大的损失。威廉姆·施耐德(William Schneider)认为,“文本、纹理和语境是口述史工作的核心”,优秀的口述史必然要包括两个方面,即“作为展演的叙事和作为数据的叙事”(narrative as performance and narrative as data),“口述史的保存和呈现是个合作创造的工作,叙事者、搜集者和技术人员都要分享‘共享的责任’和‘共享的权威’”。^⑤如果只有文字记录没有现场录音,就意味着访谈只有“作为数据的叙事”,而没有“作为展演的叙事”,或者说,只有故事本身(文本),而没有故事如何被讲述的痕迹(纹理)。

也许正是因为对文字和声音的核心作用争论不休,后来的口述史就不再销毁现场录音了。受访者的错误,还有访谈中的结巴、停顿、空白、沉默,甚至包括访谈者的各种卡顿和不流畅等,都被原封不动地记录并保存下来。发展了的口述史观认为,这些同样构成了真实的历史,并且是其不可或缺的重要部分。“一个典型的口述历史访谈包含了大量的信息——提问、回答、描述、反思、对话、笑声、沉默、语言、文化、世界观,然而,从研究者的角度来看,口述史最大的价值在于那些个瞬间。”^⑥至此,沉默开始作

为一种积极的因素隆重登场。我们要通过倾听声音来帮助复活那些有价值的瞬间,而被倾听的声音里也包含了沉默——在与声音的这种非常微妙的关系中,沉默变成了一种建设性的因素,对帮助我们理解意义起到了重要的作用。换句话说,“语言在沉默中是完全活跃的……沉默是实现真正意义的必要先决条件。它是相互联系的声音的基础和促进者,而不是用来发出声音的敌人或战场……沉默不需要被填满,就可以被肯定或有意义;事实上,有时候沉默比语言甚至音乐更能帮助我们将不同的主体联系起来。”^②毋庸置疑,沉默的凸显使我们有机会关注到“转变的时刻”或“不同寻常的瞬间”,使作为历史补充的口述史能够加入更多个体的丰富细节,从而增强我们对历史和世界的理解。

当然,我们是从沉默与声音的对应或对立关系来切入口述史中的沉默的,但实际上,口述过程中所出现的沉默并不只是“声音的反义词”这么简单。一个被访谈者在陈述事件或描绘经验的过程中,如果出现了停顿、结巴乃至沉默,往往意味着记忆主体对自身回溯性记忆的犹豫、质疑,甚至否定。也许被访谈者只是单纯地出现了“记忆卡壳”,大脑瞬间短路,原本以为坚不可摧的记忆竟然无声无息地消失了;或者被访谈者出于各种政治或社会禁忌不能说,囿于某些伦理常规不方便说,害怕承担后果不敢说。总之,在这些被突然中断的言语空白中,凝聚着的是沉默不语的、甚至不自知的顾虑和恐惧,是对过去的历史将要浮出意识前的自我审查,是记忆主体一直以“保存”的方式所遗忘掉的去。

这样的沉默异常复杂,蕴含着很多研究者难以捉摸,口述人也无法言明的东西。或许我们可以将其比作“记忆的褶皱”,在那些厚厚的、沉重的“褶皱”里,个体的历史经验实际上是被压抑着的,意义和语言在那里都是无效的,不仅道德于此暧昧不清,连情感都是晦暗不明的。如果删除口述中的现场录音,这样的沉默就会陷入“绝对的沉默”中,永远无法得到彰显;而只有保留各种现场的声音,才反而能够令我们注意到那些片段式的沉默或停顿。沉默在此已然转变为一种被悬置的历史,一方面,它把连续的记忆之流戛然切断,使历史的沉重和难堪不得不显露出来;另一方面,它又在瞬间串联起很多无意识的历

史碎片,使一些难以言明、不可翻译的感受和经验得到理解。我们很难用一种确定的说法来框定这个概念,但可以肯定的是,无论在内涵还是在价值功能上,它都是多面相的,比如它可能意味着一段创伤经历,也可能具有某种“治愈性”的特点。

有趣的是,随着媒介技术的飞速发展,数字化又越来越成为口述史工作不得不思考的问题语境。数字时代的口述史有相当一部分会被放在网络上成为公共资源,甚至变成公共话题。相应地,我们获取口述资料的途径也愈益便捷。比如,我们可以通过点击链接免费或付费来收听访谈音频,还可以观看完整的访谈录像,所以,传统意义上口述史的“口述性”就越来越被削弱了,取而代之的是口述史作为口头传统的“展演性”。可以认为,在数字媒介时代的口述史中,声音越来越成为身体的代言人。受访者怎么说或怎么想,不仅可以通过声音的表述来传达,还能借助身体的姿态来展现。我们可以倾听,也可以观看,进而有足够的空间和条件进行想象与补充。这样一来,声音成了一种强大的工具,既“是一种交流潜能,具有一定的节奏、音调和材料”,也是“群体身份的话语标记,具有传播和支持意识形态的功能”,“与权力的行使有关”。^③自然而然,对沉默我们也应当刮目相看。

美国学者谢尔娜·伯格·格鲁克(Shera Berger Gluck)敏锐地捕捉到了“声音记忆”的问题,在研究口述史时,她非常重视声音的多维表述与听众的多维倾听。作为新一代女性主义口述史学家的代表,她与众多其他同道一样,呼吁“给予无声者以声音”,把声音用在被压制的妇女大众身上。这不仅意味着要让民众看到那些被印刷出来的话语,还要让民众听到那些“未被调解的声音”,即“口述史叙事者的复杂表现,包括他们的语调、音调、节奏和韵律”。^④美国著名的口述史学家和声音实践革新者查尔斯·哈迪三世(Charles Hardy III)认为,口述史的本质就是听觉史,口述史所要处理的历史和记忆的问题实际上就是声音、阐释和意义等之间的关系问题。在制作纪录片时,他这样理解他的工作,要“将页面上的文字转换成耳朵里的声音”,因为“读得好的东西不一定听得好”,“我还必须选择标点和背景所需的音乐、氛围和声音效果,以便将采访定位在其起源的声景中,

提供听觉描述,并放大、加深和增加解释的意义”。^③为了使声音能够帮助受众更好地理解纪录片所要记录的历史,展现出历史本身的矛盾和复杂性,哈迪要求他的同仁在录制实际的采访之外,还要去录制更多的声音,包括“音乐、店面、教堂礼拜、家庭野餐、纳皮尔和根特家周围的音景、公鸡和鸡、雷雨打在铁皮屋顶上、汽车和客厅里的对话等等”,一方面,他试图把“人的故事和世界带入生活所需的全方位的声景、声音标记和声音事件”;^④另一方面,他又要把这些声音与“不同的故事、理论、叙事、情感、政治”统一起来,增进受众理解历史的访谈及访谈的历史,使被印刷品重塑过的文化和教育再次变得鲜活起来。合成声音蒙太奇,或者从无到有地制作声音,恢复了听众的“声学能力”。

这已经不折不扣属于“创造历史”或“建构记忆”了。经由这样的声音处理,受访者的原生记忆变成了被访谈者阐释过的记忆,那些本该是沉默却被制造出来的声音所填充的瞬间也由此成为跨越时空的聚合之地,恰恰是这样一个又一个的聚合之地挑战了受众倾听、学习、理解乃至想象的能力,使大写的群体历史具象化为个体的经验史,也使一切历史都成为当代史。从其本质来看,这种制作声音的方式不仅是要用技术手段来补充沉默所导致的历史知识“空白”,那些提倡声音口述史的工作者们还试图以技术征用来解决沉默背后所隐藏着的情感、伦理乃至政治问题,或者至少他们是把复杂的沉默化简为“无声”,用“声音材料”置换“发声的话语”,把口述中的“沉默的人及其历史”提炼为“安静的环境及其现实”。

我们还不能绝对地判断这种变革是好是坏,但它确实改变了我们反思沉默的立足点,把多意的沉默转换并简化成本质的和原生的沉默,摒弃了沉默表象所背负着的复杂动因。也许这是一个尚待我们去挖掘的新议题,也许它与数字文化息息相关。本文无意对这个问题深入探讨,不过,值得注意的是,口述史的这一技术变革也有积极的一面。当我们在本应沉默的时刻保持沉默时,沉默背后所蕴含的受访者的复杂情感就还是私密的、属于过去的、静态的、感性的,但当访谈者凭借技术优势打破这些沉默时,原有的访谈双方之间的平衡关系就不复存在了,

声音在此象征了一种理性知识,它进占并改造了感性的沉默,把属己的、私人化的沉默重建为一种开放的、可供交流的,甚至可视化的“另类声音”。在此,沉默不再是言语的对立面了,而是另一种话语形式,访谈者借此邀请受众主动上前,自觉解读沉默,并大胆地将曾被沉默掩盖和清除了的事件重新构造出来。我认为,这种看似被解构重构的沉默其实就是一种格鲁克所提出的“多声道声音”(multichannel sound)。多声道声音被认为是口述史发展的趋势,也是声音世界里的三维世界,它需要听众“重新编程他们的期望和耳朵”,而听众则“需要听到被写作所掩盖的人类动态经验的同时性”。^⑤这可能终将改变我们对传统口述史的认知。

格里·扎哈维(Gerry Zahavi)^⑥就重新界定了口述史,他认为口述史就是:

一种新的听觉史体裁,它在对话中平衡了主体和学者的声音,不仅是在口述访谈中实时发生的对话,而且是在创造解释、生产学术的过程中发生的对话,是一本关于声音创作的指导手册及其各种宣言。它促使口述史学家真正去探索他们在学术上创造并利用的一切来源的全部维度,促使他们真正参与到了口述来源的“口述性”中。它向所有历史学家提出了挑战,要求他们考虑解释的其他模式,这些模式使解释行为更可见,同时也保持和尊重了原始资料的完整性。^⑦

不能否认,是数字技术强化了我们修正过去的冲动,也是数字技术使沉默“发声”。在数字技术和媒介技术的加持下,口述史越来越倾向帮助我们理解个体、尊重差异,而不只是补充记录历史。而其中沉默的角色也发生了重要的转变:从被抹除到被保留,从受访者的自然显现到访谈者的主动介入和“强制阐释”,沉默越来越主动,也越来越从功能性角色转变为结构性角色,成为一种建设性的记忆元素。

静物艺术:沉默由形象发声

从主客关系的角度来看,见证文学和口述史中的沉默主体都是人,是人的不发声和不表达形成了沉默,也是人的符号化表意活动构建了多面相的沉默形态。人是沉默的缘故,同时也是沉默的产物;沉默既反映为人的行为功能,同时又是人的生存活动本身。从对见证文学和口述史中沉默的梳理可以看

出,“人的沉默”或“沉默的人”已然变成了一个相对独立的哲学命题。然而,沉默的能指还不止于此——在人类的沉默之外,还有一种更本质化的、更具象也更积极的沉默,即物的或物性的沉默。后一种沉默在静物艺术中得到了充分的展现,沉默于此成了独立自洽的结构本体。

顾名思义,静物艺术就是指安静的、不发声的艺术,比如绘画、雕塑、建筑、纪念碑等。静物艺术中的沉默,是直观的、形象的、视觉的,因而比见证文学和口述史更加平民化、大众化。从记忆研究的角度来看,沉默的静物艺术之所以“充满内容”,是因为这些艺术形式首先和直接地呈现为“地点”,它们既有地理学意义上的直观性和时空感,也有文化学意义上的象征性和功能性。在这些地点中,沉默昭示着一种绝对的开放结构,不仅不与表征对抗,而且也不是被动的表征,更没有拒绝阐释,相反,静物艺术中的沉默是“语言的庇护所”,它始终在等待和借由形象来诱导观众介入。而且可以说,这些沉默的地点为观众介入创设了不被打搅的空间——没有听觉上的噪音,也没有视觉上的障碍,更没有现实中的“第三者”。所以,置身于这样沉默的艺术情境中,观众只能“沉浸式”阅读或观看,独自想象性地理解和体验这些艺术作品。借用苏珊·桑塔格(Susan Sontag)的话说:“在这个意义上,沉默是苦思冥想的地带,是思想成熟的萌芽阶段,是最终为言说争取到权力而经受的磨炼。”^⑤或许可以这么理解,静物艺术中的沉默绝不是空洞的空白,恰恰相反,观众“内心的声音”或“思想的声音”可能比在别的喧嚣的场所更活跃、更激荡。这实质上就是一种被激活的想象力,一种观众与作者、艺术品之间的无声交流。

比如在艺术批评史上有一个非常经典的案例,即海德格尔对凡·高画作《农鞋》的艺术评论,以及夏皮罗、德里达、卢卡奇、麦克卢汉等对海德格尔评论的批评。从沉默与记忆的关系角度来看,无论是艺术史批评与艺术哲学批评的差异(夏皮罗),思与物的关系差异(德里达),还是理论批评与实践批评的不同(卢卡奇),或者是“听觉空间”与“视觉空间”的不同(麦克卢汉),这些批评都无法否认海德格尔的评论实际上是将无声画布上的农鞋与有声生活世界中的农

鞋关联了起来。也就是说,海德格尔使沉默回归到了记忆当中,令沉默的物在其作为“有用”和“可靠”的器具被使用的现实存在中得以自我揭示。颜料、画布,乃至色彩、线条、形状等都是无言无语的,但它们却通过艺术家结为一体,相互依赖,又彼此独立,其背后所隐藏着的农妇的行程、阅历、情绪、感觉等一切生活信息被呈现出来,以一种难以言明的方式点燃了观众的思想,深化了观众的想象和反思。沉默的农鞋知晓一切,它召唤我们各自从自身的知识和经验进入到它的世界中。而且它的沉默让我们无法从想象性的、创造性的经验流动中分心,我们也无法忽视沉默所营造的艺术作品的神圣性和严肃性,沉默变成了“赋予特定对象光环的东西”,即“存在变成缺席的边界”,“然后构成‘一种微妙的振动,一种无声的语言’”,^⑥我们只有通过沉默才能与作为形象的农鞋、作为器具的农鞋、作为世界的农鞋等不同层面的“农鞋现实”发生联系,也只能借助沉默向画家表达我们的敬意。

不难看出,在静物艺术的“有声”与“无声”之间,其实隐藏着一个非常明显的悖论,这个悖论基于我们对沉默的歧义的理解,即“没有声音”不等同于“没有言说”,沉默也不等同于不表征。静物艺术就是这样,它通过形象或形式来言说,尽管没有声音,但指意活动从未中断。它的沉默与“发声”相对,但却完全与“言说”不违和,这是一种“沉默的言说”。

从这个意义上来看,沉默的静物艺术不仅是“地点”,还是“支点”,它不仅能够承载观众的价值、意义、情感、信念等众多因素,还对观众的多元化解读或差异性阐释具有包容性。也就是说,静物艺术中的沉默非但不拒绝阐释,而且邀请和诱导阐释,甚至还鼓励不统一、不同一的多样化阐释,沉默是实现意义的必要先决条件。可以想象一下,当我们置身于一座纪念碑前或一个传统的博物馆中,这些沉默的居所在被我们观看和思考的同时,似乎也在反观并反思着我们。喧嚣的时间被聚集在静默的空间里,沉默因为与过去的、不朽的事物接壤而富有巨大的意义。它期待被理解,但又阻隔这种理解顺利实现;它期待还原唯一的历史真相,但更开放于未知的多种可能性,并能够承担这一多种可能性带来的阐释

危机或意义谬误;它无限延宕了我们叙事的冲动,但又拒绝被遗忘的可能,不接受僵化的或重复的所指,它有着异常丰富的能指。更重要的是,这里的沉默还是“忏悔精神的一部分”,“是忘记自我的先决条件”,^⑥在这些场景中的沉默是必须的,它构成了观看仪式的一部分,所表达的是对过去的人与物的尊重。

当我们谈论物或物性的沉默时,我们往往有三个层面的意思。其一,物作为“容器”,包蕴并展示了沉默,“地点”的意义就在于此。其二,物作为“媒介”,传达或具象化了沉默,“支点”的意义就在于此。其三,物作为“发动机”,生成或创造了沉默,此时的静物艺术即为“基点”。当然,物的这三层含义以及其中沉默的表征方式并不是截然孤立的,特别是第三点,作为“发动机”的物往往在揭示沉默的同时也创造沉默,是沉默形成的原因,也是沉默导致的结果。比如,宗教建筑、实验剧场、法庭等特殊场所更强调人的“精神练习”或“内在约束”,因此,这些场所所营造的沉默正是要抵制和消除外界的喧嚣,只有沉默才能保持和验证人与环境的和谐关系。这样的沉默更倾向于倾听与内省。

事实上,物与物性的沉默一直被认为是声音景观改变后的产物。换句话说,不是我们对声音的接受度和容忍度降低了,所以才对沉默有更多需求,而是因为随着社会历史的发展,不仅声音的构成日新月异,对我们的感官、感觉以及我们感知外界的

方式提出了新的要求,而且声音的文化蕴含也时刻在变化,使我们对声音的解读、判断和期待也相应改变。更深入地讲,由于声音记忆的形象、媒介与手段在不断更新,在声音的生产和接受过程中,人们所形成的理解、经验和知识也在日益革新。静物艺术自古有之,但随着艺术实践的不断发展和人类认知的不断更新,艺术表现的观念性愈益增强,对“物”的体验越来越发展为对“物性”的把握和理解,学界对装置艺术、行为艺术乃至观念艺术的热烈讨论就是最好的佐证。而在这个“观念性”日益增强、“实物性”渐趋弱化的变化过程中,沉默的力量也越来越强大。与之相应的是,静物艺术对“无声”的呈现越突出,它的“言说”可能性就越大,我们对沉默的阐释就越多元。也正是在这个层面上,我们才可以断言,相比见证文学和口述史,静物艺术中的沉默才是真正积极主动的、开放包容的,由此才是真正自反性的,这就再一次印证了其“沉默的言说”的精妙本质。

根据法国历史学家艾伦·科宾(Alain Corbin)在《沉默的历史》(*A History of Silence*, 2018)中的梳理,沉默的发展至少有三个历史节点值得我们关注。第一,沉默与人们对“隐私”的认识及重视程度息息相关,因为“知道如何保持安静和谨慎成为18世纪末发展起来的私人领域的基石。它基于对秘密及其传播的严格限制”。^⑦第二,沉默与战争密不可分。“第一次世界大战改变了沉默的含义、意义和品质。工业战是一个声音地狱,是一种巨大的、萦绕不去的、持续不断的杂音,在这种杂音中,武器和号角的声音与愤怒和痛苦的哭声以及垂死者的死亡嘎嘎声交织在一起——直到1918年11月11日的大沉默、绝对沉默,它有力地标志着世界已经进入了战后时期。”^⑧第三,沉默与视觉艺术的兴盛相关。绘画、图像和视像令眼睛的直观取代了耳朵的倾听,形象作为一种具有规则和惯例的语言,可以直接阻断语言的交流,生成主体之间沉默的交互性。所以,在无声的凝视中,沉默借助形象可以引发更有效的“共鸣”。

结语

或许可以认为,从见证文学中的沉默到口述史



凡·高油画《一双鞋》

中的沉默,再到静物艺术中的沉默,从“前数字时代”到“数字时代”,沉默与语言的界线已经越来越模糊了。沉默不再意味着语言的丧失,甚至不再象征语言的困惑,而是悄然转变为“多声道的声音”,即多层面、多形式、多意蕴的声音。沉默越来越主动,也越来越成为独立自洽的自体。

在与语言(或主要以声音形态所表现的语言)的关系结构中,沉默除了其内涵、意义及其与语言的关系发生了转变,沉默的道德倾向和情感色彩也越来越不同,粗略地说就是,道德方面越来越趋于中立,情感方面越来越多元。这恰恰从另一个维度佐证了本文开篇即宣扬的观点:沉默本来就不是空洞和虚无,沉默不仅有丰富的思想内容,还有更复杂的价值意蕴。同样表现为沉默的语境,可能隐藏着巨大的痛苦,也可能是无法言明的喜悦;可能承载着良知和善意,也可能是邪恶和危机;可能指向少数人对真理的坚守,也可能是沉默的庸众、是“乌合之众”集体性的缄默。

总之,沉默关乎隐私和秘密,但这并不等于说沉默就只是个体的事情。恰恰相反,我们研究沉默必须要在一个社会情境中进行,尤其在当下社会,沉默更凸显了它作为一种文化实践对人类日常生活与精神世界的深刻影响。正如以色列裔美国学者伊维塔·泽鲁巴维尔(Eviatar Zerubavel)所分析的那样,“只需要一个人就能产生语言……但需要所有人的合作才能产生沉默”,沉默必然是一种社会建构。沉默的社会建构最通常地表现为“沉默的阴谋”,^⑩就是说,人们集体性地忽视每个人都知悉的事情,这个事情就像一个公开的秘密,每个人都知悉它的存在,但大家却集体保持缄默,不承认他们与他们所知悉的事情之间这种“沉默的见证”关系。造成这种沉默的原因可能非常复杂,比如恐惧、逃避、冷漠、盲从、习惯等,但不管是哪种原因,沉默的阴谋都体现了个体意识与公共问题,乃至社会话语之间的失衡。在泽鲁巴维尔看来,这个被集体保守的秘密就是“隐藏在众目睽睽之下的令人不舒服的真相”,人们为了维持现存秩序,甚至不惜以牺牲真相为代价,可见沉默背后的权力动力多么强大。泽鲁巴维尔说:“我们经常以三只猴子的形式来表现这种阴谋,它们不作恶,不听

恶,不说恶。它们总是一起出现的事实清楚地表明,社会系统而非个人是研究沉默最合适的背景。”^⑪毋庸置疑,集体沉默是三只猴子合力作用的结果,它最终使沉默保持为一种“伤口”的形象。换句话说,在今天这个飞速发展、瞬息万变的时代,沉默常常代表着一种被压抑、被掩盖的矛盾和冲突,是人们日常生活中不安或焦虑的重要根源之一。这是一个数字化的时代,技术裹挟着每个人匆匆向前,在看似喧闹或热烈的生活场景中,我们几乎很难安静乃至沉默下来。无论是个体还是集体的沉默,都意味着距离、无名、失语,不论是个体的独善其身,还是群体的怀疑与抗拒,在这个众声喧哗的时代,沉默都不是透明的,沉默与时代的文化主因之间隐藏着巨大的紧张感。

可问题在于,即便我们都清楚沉默是现代生活中的一道伤口,我们也不能不让它存在。就像记忆的边界是由遗忘所创造的一样,言语的边界或可能程度也是由沉默所创造的,伤口的价值恰恰在于它揭示了治愈创伤的起点和可能性。所以,沉默确实可谓记忆的“幽灵”,无论是令人欢喜还是令人恐慌,它都如影随形,始终萦绕在我们的记忆和现实生活之中。然而,沉默愈益开放,记忆才越有可能被唤醒。沉默不是要让我们遗忘,而是要让我们记住。这是沉默最根本的价值,弄清楚这个问题才有可能继续推进和深化今天的沉默研究。

注释:

①史蒂文·罗斯:《大脑如何产生记忆》,帕特里夏·法拉、卡拉琳·帕特森编:《记忆》(剑桥年度主题讲座),户晓辉译,北京:华夏出版社,2011年,第128-152页。

②参见<https://www.etymonline.com/search?q=silent>。

③Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, E. B. Ashton, trans., New York and London: Continuum, 2007, p. 365.

④⑩Elaine Martin, Nelly Sachs, *The Poetics of Silence and the Limits of Representation*, Berlin & Boston: De Gruyter, 2011.

⑤Nancy Billias, Sivaram Vemuri, *The Ethics of Silence: An Interdisciplinary Case Analysis Approach*, New York: Palgrave Macmillan, 2017.

⑥参见蒲若茜等:《亚裔美国文学批评范式与理论关键词研究》,北京:中国社会科学出版社,2020年。

⑦阿莱达·阿斯曼:《回忆空间:文化记忆的形式和变迁》,潘璐译,北京:北京大学出版社,2016年,第177-178页。

⑧刘亚秋:《记忆的微光的社会学分析——兼评阿莱达·阿斯曼的文化记忆理论》,《社会发展研究》2017年第4期。

⑨王蜜:《从个体想象到集体记忆——文学表征中的“记忆的微光”与1918年大流感》,《东南大学学报》(哲学社会科学版)2021年第3期。

⑩刘亚秋:《记忆的幽灵及其挖掘》,《文化研究》第42辑,2020年秋。

⑪Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychology and History*, London and New York: Routledge, 1992, p. 231.

⑫"Introduction," Kathryn Gillespie and Patricia J. Lopez, eds., *Vulnerable Witness: The Politics of Grief in the Field*, Oakland: University of California Press, 2019, p. 6.

⑬⑭Dana Amir, *Bearing Witness to the Witness: A Psychoanalytic Perspective on Four Modes of Traumatic Testimony*, New York and London: Routledge, 2019, p. 155, p. 8.

⑮Vivian Liska, *When Kafka Says We: Uncommon Communities in German-Jewish Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 2009. 转引自 Dana Amir, *Bearing Witness to the Witness: A Psychoanalytic Perspective on Four Modes of Traumatic Testimony*.

⑯"Introduction," in Ernestine Schlant, *The Language of Silence: West German Literature and the Holocaust*, New York and London: Routledge, 2005, p. 18.

⑰Dana Amir, "Hermetic narratives and false analysis: A unique variant of the mechanism of identification with the aggressor," *Psychoanalytic Review*, vol. 103, no. 4, 2016.

⑱Ernestine Schlant, *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*, New York and London: Routledge, 1999, pp. 1-7.

⑲参见秀娜娜·费尔曼:《见证的危机及其超越——纪录片〈浩劫〉的见证艺术》,陶东风编译,《文学与文化》2020年第4期,第38-40页。Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychology and History*. (为保持引用的准确性,作者保留了陶东风老师对姓名的原译,但在正文中做了小小的改动,特此注明。)

⑳Hanna Segal, "Silence is the real crime," *International Review of Psychoanalysis*, vol. 14, 1987.

㉑Elaine Martin, Nelly Sachs, *The Poetics of Silence and the Limits of Representation*, p. 185.

㉒㉓Nancy Billias, Sivaram Vemuri, *The Ethics of Silence:*

An Interdisciplinary Case Analysis Approach, p. 163, p. 104.

㉔William Schneider, "Oral History in the Age of Digital Possibilities," in Douglas A. Boyd, Mary A. Larson, eds., *Oral History and Digital Humanities: Voice, Access, and Engagement*, New York: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 24-25.

㉕"Introduction," in Douglas A. Boyd, Mary A. Larson, eds., *Oral History and Digital Humanities: Voice, Access, and Engagement*, p. 4.

㉖Daniel Heath Justice, "Significant Spaces Between Making Room for Silence," in Daniel F. Chamberlain, J. Edward Chamberlin, Or Words to That Effect: *Orality and the Writing of Literary History*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2016, p. 118.

㉗Frederico Augusto Garcia Fernandes, "The Puzzle of Voice: Oral Poetry and Literary Studies," in Daniel F. Chamberlain, J. Edward Chamberlin, Or Words to That Effect: *Orality and the Writing of Literary History*, p. 263.

㉘㉙Sherna Berger Gluck, "Why Do We Call It Oral History? Refocusing on Orality/Aurality in the Digital Age," in Douglas A. Boyd, Mary A. Larson, eds., *Oral History and Digital Humanities: Voice, Access, and Engagement*, p. 36, p. 64, p. 67.

㉚㉛㉜Charles Hardy III, "Adventures in Sound: Aural History, the Digital Revolution, and the Making of 'I Can Almost See the Lights of Home': A Field Trip to Harlan County, Kentucky'," in Douglas A. Boyd, Mary A. Larson, eds., *Oral History and Digital Humanities: Voice, Access, and Engagement*, p. 63, p. 65, p. 68.

㉝格里·扎哈维是《多媒体历史杂志》(*The Journal for MultiMedia History*)的编辑之一,这本杂志是一份新的、实验性的在线杂志,致力于“重新构想历史研究和教学的工艺与艺术”。哈迪及其朋友的创新型工作得到了扎哈维的关注,后者向前者约稿。参见Charles Hardy III, p.69.

㉞苏珊·桑塔格:《沉默的美学:苏珊·桑塔格论文选》,黄梅等译,海口:南海出版公司,2006年,第51页。

㉟㊱㊲㊳Alain Corbin, *A History of Silence*, trans., Jean Birrell, Cambridge: Polity Press, 2018, p. 29, p. 78 p. 94, p. 98. (与此书相关的引文均引自此书的epub版电子书,引文页码均出自epub电子书的排版,特此说明。)

㊴㊵Eviatar Zerubavel, "The social sound of silence: Toward a sociology of denial," in Efrat Ben-Ze'ev, Ruth Ginio, Jay Winter, eds., *Shadows of War: A Social History of Silence in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 32-36, p. 36.