

20 世紀 70 年代“歷史影像”的生成 ——從福柯與《電影手冊》訪談說起

徐擬禹 余盛凱

摘要：20 世紀 70 年代，法國思想家米歇爾·福柯受到《電影手冊》編輯的邀請，參與了關於“反懷舊”的主題訪談。在訪談中，福柯不僅批評了路易·馬勒《拉孔布·呂西安》中對歷史的回避，還指出，歷史影像應當超越對事件真實性的還原，關注歷史如何在權力與話語機制中被建構。更進一步而言，電影應使觀眾從“被觀看者”轉變為“歷史的參與者”，通過呈現被遮蔽的民眾記憶，實現對“總體歷史”的超越。福柯的這一歷史影像觀——“生成性歷史影像”，不僅為 70 年代法國電影批評帶來轉向，還為歷史影像創作與認知提供了方法論啟示。

關鍵字：“歷史影像” 《電影手冊》 米歇爾·福柯

The Generation of Historical Images in the 1970s ——Starting from Foucault and the *Cahiers du Cinéma* Interview

XU Niyu YU Shengkai

Abstract: In the 1970s, French thinker Michel Foucault was invited by the editors of *Cahiers du Cinéma* to participate in a discussion on the theme of “Anti-Rétro”. In the interview, Foucault not only criticized Louis Malle’s *Lacombe Lucien* for its evasion of historical and political issues but also argued that historical images should move beyond the mere restoration of factual authenticity and instead focus on how history is constructed within mechanisms of power and discourse. More radically, he contended that cinema should enable viewers to shift from passive spectators to participants in history, and through the presentation of suppressed popular memory, transcend the dominant framework of “Histoire Globale”. Foucault’s conception of historical imagery—generative historical images—not only marked a critical shift in 1970s French film theory, but also offered methodological insights for both the creation and cognition of historical images.

Key words: Generative Historical Images; *Cahiers du Cinéma*; Michel Foucault

【作者簡介】徐擬禹（1996-），江蘇泰州人，四川大學文學與新聞學院 2024 級博士研究生，主要研究方向為影視文化，電影哲學與法國紀錄電影史；

余盛凱（1997-），浙江衢州人，上海師範大學電影學碩士，重慶移通學院創意寫作學院講師，主要研究方向為東亞電影、媒介與文化。

引言

1974 年夏，米歇爾·福柯（Michel Foucault）首次接受《電影手冊》（Cahiers du Cinéma，下文簡稱《手冊》）的邀請，參與一場以“反懷舊”（Anti-rétro）^[1]為主題的訪談。^①正是這次對話，使塞爾日·達內（Serge Daney）日後稱福柯為《手冊》“持續而不可替代的重要參照”。^[2]編輯部之所以聚焦“反懷舊”（Anti-Rétro），是由於當時法國文藝界“懷舊模式”的廣泛流行。這種潮流已滲透至文學時尚與電影等多個領域。統計顯示，僅在 1974 至 1978 年間，法國共拍攝了約 45 部關於二戰的影片，數量超過此前十年總和。1976 年上映的影片中，有 11 部明顯帶有懷舊色彩，占全年電影產量的 7%。^[3]然而，這一時期所謂的“懷舊”並非單純的集體記憶的回返，而更是一種政治姿態的展演。它表現為對歷史表象的膚淺迷戀，對往昔的商品化處理，以及對既有權力機制的認同。^[4]

在這樣的文化背景下，《手冊》與福柯的交會雖具偶發性，卻並非毫無前兆。如學者多克·紮班揚（Dork Zabunyan）所指出，福柯之所以進入法國電影界視野，主要出於以下幾方面原因：首先，60 年代的《手冊》主編與導演們深受福柯思想啟發。例如，雅克·裏維特（Jacques Rivette）曾興奮地發現 1964 年出版的《雷蒙·魯塞爾》（Raymond Roussel）一書。60 年代末，編輯部其他成員也紛紛前往巴黎八大聽福柯授課。^[5]⁶⁰其次，1973 年福柯編輯出版了《我，皮埃爾·裏維爾，殺死了我的母親、妹妹和弟弟》（Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère，下文簡稱《我，皮埃爾·裏維爾》）。書中展現了對一種特殊文本實踐的敏銳分析：這類文本不依賴於既定知識，卻彙聚了司法、員警、醫學等多種權力機制，並在無意識中建構出知識的結構性懸念。這一分析路徑啟發了《手冊》的編輯們，使他們看到了超越懷舊電影傳統、重新探索電影記憶機制的可能^[5]⁶³。再次，《手冊》希望借助福柯之聲，回應一種過度僵化的批評立場。編輯們渴望獲得一種新的話語姿態，以面對現實並介入鬥爭，而不僅是維持一種既缺乏政治動盪時代經驗，又未能處理電影如何再現這些鬥爭的批評模式。^[5]⁶¹更現實的動因則來自影片本身。《手冊》的批評經驗在面對路易·馬勒（Louis Malle）的《拉孔布·呂西安》（Lacombe Lucien, 1974）時顯得力不從心。編輯們疑問：“在這樣的影像與聲音結構中，是否還存在可以反駁《拉孔布·呂西安》的手段？”，而福柯的研究為他們提供了一種可能。在另一個領域——無論是歷史還是文

^① 1974 年 7 月，福柯接受《手冊》關於“懷舊風潮”的採訪，當時的採訪由波尼澤爾（Pascal Bonitzer），圖比亞納（Serge Toubiana），以及達內（Serge Daney）三位編輯完成，參見 Michel Foucault, *Anti-Rétro: entretien avec Michel Foucault* [J]. *Cahiers du cinéma*, 1974, 251-152 (7-8) .

學——他關於皮埃爾·裏維爾的分析，為這部影片中那種“原始”的主體構型提供了異質的批判角度。^[5]⁶³

不過，紮班楊在論述中忽略了一段關鍵的歷史背景，而這段訪談的前史對於理解《手冊》為何邀請福柯至關重要。實際上，這種對於福柯訪談歷史背景的選擇性忽視並非只出現在紮班楊這裏，在國內關於福柯與電影的多數研究中，都只是將研究重心落足於福柯的理論本身，例如國內安捷提出的“記憶裝置”，^[6]以及張錦的“歷史裝置”^[7]，支運波的“事件、生命政治與異托邦”^[8]以及哥倫比亞學者卡德納斯的“電影作為福柯式的裝置：一種不合時宜的唯物主義方法”^[9]等等。這些研究都將福柯與《手冊》的訪談視為既定的結果，在此結果之上再從福柯思想史切入。當然，不可否認的是，這類研究確實給傳統電影研究帶來了深度與厚度。但是，這種研究路徑也在一定程度上忽視福柯理論與電影相遇的細節與紋理。也就是說，如果我們僅將福柯與《手冊》的相遇作為結果來接受，而不去深究雙方為何在 70 年代相遇以及雙方在對於電影的思考上是否達成一致抑或產生偏差，那麼我們既無法理解福柯為什麼要接受《手冊》的訪談邀請，也無法理解《手冊》為什麼如此需要福柯的理論工具。

因此，針對上述問題，本文試圖突破先前研究中僅側重福柯思想史的探究路徑，通過結合思想史與電影史兩條脈絡，意圖打開福柯與《手冊》相遇的“褶皺”。借助這一雙重緯度，我們不僅能為福柯理論對電影的發展，尋得準確的電影史地位。同時也可以補足我們對於福柯思想脈絡的理解，^①甚至在一定程度上可以發現《規訓與懲罰》（*Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, 1975）思想的蛛絲馬跡。總之，通過回返《手冊》訪談現場的方式，本文試圖展現“生成性歷史影像”是如何從福柯訪談以及個人思想中浮現，進而回答 20 世紀 70 年代法國歷史影像如何在福柯權力視野下完成再生產，最終實現對於當下“歷史影像”創作的啟示與反思。

一、從“懷舊”批判到“歷史影像”

1960 年，吉洛·彭泰科沃（Gillo Pontecorvo）的影片《零點地帶》（*Kapò*）在威尼斯電影節上映九個月後，雅克·裏維特（Jacques Rivette）在《手冊》第 120 期撰文批評。他寫道：“看看《零點地帶》中裏瓦沖向通電鐵絲網自殺的鏡頭。在那一刻，攝影機低角度向前跟拍，重新構圖她已無生命的身體，確保將她高舉的手掌納入最後一個畫框。這樣一種選擇，只配受到最嚴厲的

^① 在福柯的學術脈絡中，1974 年，福柯剛剛完成了《我，皮埃爾·裏維爾》的書籍出版，但置於更大的緯度中，1974 年正是福柯從《知識考古學》（1969）走向《規訓與懲罰》（1975）的時期（有資料顯示福柯《規訓與懲罰》書寫完成於 1974 年，本文還是按照書籍出版的時間為主）。

蔑視”。^[10]日後，塞爾日·達內（Serge Daney）也指出，這種跟拍鏡頭將觀眾置於一個“我們不屬於其中”的位置。“我……不能，也不想抵達那個地方”。^[11]

從這一批評事件中可見，60 年代初《手冊》的編輯們試圖將意義直接銘刻於景框之中。這種批評實踐體現了兩個核心維度：一是源自圖像學傳統的影像本體分析，將技術性對象（包括攝影、表演等）賦予本體論上的首要地位；二是將影像分析與闡釋學緊密相連，強調意義的解讀既依賴圖像本身，也取決於所採取的研究範式與哲學立場。這兩個維度也體現了 60 年代《手冊》的核心批評理念：“盡可能讓內涵自身發聲，而非停留在指稱意義的表面”。^{[12][238]}事實上，這一思想深受羅蘭·巴特（Roland Barthes）神話學的影響。一方面，《手冊》借用巴特的理論框架，將“指稱”與“內涵”的區分作為影像分析的基本起點；另一方面，相較於表面意義的揭示，編輯們更關注影像中隱含的結構性寓意。這種批評取向，也契合了巴特提出的命題——“真理是建構的結果”。^[13]

1974 年，路易·馬勒（Louis Malle）執導的《拉孔布·呂西安》（Lacombe Lucien）上映後，在法國引發激烈討論。影片講述一位出身底層的法國青年誤入納粹協助系統的故事。儘管他拯救了猶太裁縫之女，卻最終被抵抗組織處以死刑。觀眾感到困惑：“難道他因為救了那位猶太女孩，就不應被判為邪惡？難道這樣的行為不值得寬恕”。^{[12][237]}《手冊》則認為，馬勒觸及了一個令法國社會難堪的主題，並在影片中引入多重政治風險。一方面，是對納粹主義形象的色情化處理；另一方面，則是影片中對政治立場的逃避。很快，《手冊》第 250 期刊發帕斯卡·波尼澤爾（Pascal Bonitzer）撰寫的批評文章《膠布的歷史》^[14]（Histoire de sparadrap）。文中聚焦影片一處細節：呂西安因不滿囚犯稱呼他為“你”，而用膠布封住對方的嘴。波尼澤爾指出，這一動作構成了影片中政治表達的核心。他認為，呂西安貼膠布的舉動，更多地表現了角色的心理，而非真正的政治態度。影片試圖將他塑造為一個“想被當作成年人對待”的“穿短褲的男孩”，^{[14][43]}賦予他人性與複雜性。但波尼澤爾隨即提出質疑：這個人物究竟只是幼稚的象徵，還是政治立場搖擺不定的象徵？他的行為是天真，還是反映出對政治的徹底逃避？^{[14][45]}波尼澤爾進一步指出，影片將呂西安的行為解釋為家庭缺失所致。他是一個尋找父親的孩子，而這一主題在片中得到了明確暗示。於是，影片的焦點便從“佔領”時代的政治現實轉向“父親缺席”這一心理結構。呂西安的行為因此被還原為一個關於家庭語境下的象徵性表意，而非對政治立場的深層質詢。波尼澤爾最終得出結論：這部電影講述的是一個被簡化了的故事，而其唯一的歷史分析工具，是心理學。^{[14][46]}

事實上，波尼澤爾試圖通過對“膠布”情節的分析，將影片引入“懷舊模式”的批評框架。但由於他將批評的重心過多放在呂西安的心理層面及場景的象徵意義上，反而忽略了影片文本中更深層的歷史問題。法國歷史學家馬克·費羅（Marc Ferro）對此就表達了不同看法。他明確表示對《拉孔布·呂西安》持欣賞態度：“馬勒令人欽佩地指出，只要一個社會像我們的社會一樣運作，它就可能產生‘呂西安’式的個體。這部作品之所以引發強烈反響，是因為我們的社會確實渴望瞭解自身的運作機制。然而，傳統知識卻始終警惕地壓制這種探索。歷史本應對此作出回應，但它在體制的規訓下，常常只是在科學主義的偽裝中傳播幻象。它過於拒絕解釋當下，最終被一時興起的社會學潮流所取代”。因此，費羅主張賦予歷史研究更為現實的效能：“當務之急是使歷史學成為一門真正可行的科學”。^[15]與波尼澤爾不同，費羅敏銳地指出影片背後隱藏的歷史癥結。他並未對影片作出意識形態式的否定，而是強調：相比於對電影進行政治或倫理的道德批評，更應重視其作為歷史文本所揭示的結構性問題。通過費羅的回應，《手冊》的編輯們也開始意識到，無論是圍繞《拉孔布·呂西安》的爭議，還是對於“懷舊模式”的批判，其核心問題其實都歸結於歷史。這是因為，人們往往將“歷史”視為一個不證自明的事實性存在，缺乏反思地加以接受。這種認識的轉變促使《手冊》在至少兩個方面進行了批評調整。首先，面對原有批評模式的僵化傾向，編輯們意識到需要突破以分析與闡釋為中心的封閉結構，將批評置於更開放的理論語境中。其次，這也引發了對傳統歷史觀的重新審視，特別是理解歷史作為一種建構實踐的問題。

正是在這種理論與實踐的雙重契機中，米歇爾·福柯進入《手冊》的編輯視野。或許在面對70年代諸多與歷史影像相關的難題時，福柯確實被視為最佳“診斷者”。不過，關於福柯為何在這一時期深入介入電影實踐，學界更傾向於將他視為被動回應者。正如在紮班楊的論述中，他將福柯描繪為《手冊》的“救兵”：“他們邀請福柯本人，請他介入運動影像的藝術”。在他看來，《手冊》之所以想要“邀請福柯”^{[5]60}，主要是源於兩個緊迫的理論訴求。相比之下，帕特里斯·馬尼利耶（Patrice Maniglier）的判斷更為清晰：“不是福柯主動走向電影院，而是電影通過批評家與導演提出的問題找到了福柯”。^{[5]97}然而，即使如馬尼利耶所說，福柯並非主動“走向”電影，但他是否在這一時期有意推動自身思想進入影像領域，使評論家與導演在當時的理論氛圍中“遇見”他？馬尼利耶對此並未進一步說明。

1973年福柯出版了《我，皮埃爾·裏維爾》，該書源於1835年諾曼第地區真實殺人事件，書中詳細整理了主犯裏維爾的殺人自述、審訊記錄以及醫學診斷說明等原始檔案，完整呈現了裏維爾從殺人到最終被診斷為精神疾病的過程，通過這種方式福柯展示了瘋子、罪犯的身份是如何

在一個具體的歷史過程中被生產出來的。1976 年阿裏奧（René Allio）執導、福柯編劇的同名影片上映，展現了福柯在歷史文本實踐到影像實踐這一過程中的主動性。因此，與其說電影通過一些評論家和導演所提出的問題找到了福柯，不如說，是福柯通過對具有當下性的歷史文本和影像的抵抗性姿態，主動進入了法國電影界的視野。

當然，紮班楊與馬尼利耶都敏銳地指出了福柯理論與影像實踐在經驗層面的契合，“二者都可以構成一種經驗的力量”。^[16]他們確實幫助我們認識到福柯理論對歷史影像分析的重要性。然而，當我們進一步追問：福柯如何看待歷史影像？影像又應如何建構歷史？他們卻並未給出明確回應。這些看似關於“歷史影像”的疑問，實則已成為當今各國在歷史影像創作中普遍面臨的難題。而真正回應這些問題的關鍵，或許正是在於回到 20 世紀 70 年代福柯的訪談現場，重新審視其哲學理論與影像實踐如何交織展開。

二、人道主義反思與民眾記憶複歸

1974 年，在波尼澤爾、塞爾日·達內與圖比亞納的追問下，福柯回應道：“在《拉孔布·呂西安》中，情色與激情的表達功能是容易捕捉的。實際上，這是一種對反英雄立場的妥協，一種不明確反對的姿態”。^[110]

福柯的回答，一方面或許令編輯們稍感釋然，但他顯然並不支持將該片歸入“懷舊模式”。在他看來，呂西安作為納粹的共謀者，既無法真正認同法西斯，也無法抗拒法西斯帶來的誘惑，因此始終處於行為與思想的拉扯之中。正是這種影像中的矛盾、妥協與不堅定，不僅將馬勒置於爭議中心，也成為當時“懷舊模式”的症候。實際上，《手冊》與福柯在此持有一致立場——他們皆指出資產階級意識形態與納粹可見性結構之間存在驚人的同構性，^{[12]237}因此主張創作者在呈現二戰歷史影像時必須明確自身的立場。另一方面，福柯關於“反英雄妥協”的批評，也顯示出他對馬勒影片的期待未被滿足。他借此回應自己在訪談開篇就強調的問題：“不存在民眾鬥爭，真正的鬥爭，是英雄的鬥爭”。^[17]福柯通過這種表述，賦予那些被歷史邊緣化、看似無名的“民眾”以面孔，同時也促使《手冊》重新思考應如何理解“人”與“人道主義”。

對福柯而言，所謂“人”作為一種總體性話語，主導著現代歷史敘事。人既是知識的主體，也是知識的客體，一種關於“人”的現代知識型由此生成，人道主義便在此基礎上浮現。^{[17]VI}然而，在“存在主義是一種人道主義”^[18]的戰後語境中，人道主義成為對抗法西斯意識形態的重要堡壘，拒斥它似乎成為一種政治不正確的姿態。但福柯指出，人道主義依然是由形而上學支撐的

總體性事業的一部分。“從黑格爾到薩特，哲學始終追求總體化：即使不是世界或知識的總體化，至少也是人類經驗的總體化”。^[19]因此，在福柯著名的“人之死”論斷中，“人是一項近期的發明，也許正在接近其終點……人將被抹去，如同大海邊沙地上的一張臉”。^[20]⁵⁰⁶這一判斷直指以薩特為代表的存在主義人道主義傳統。對福柯來說，“人”並非自然存在，而是權力話語建構的結果。這個“大寫的人”正逐漸被歷史化的“小寫的人”所替代。與此同時，伴隨“人”的歷史化，福柯認為歷史研究也應隨之轉向。從傳統關注“誰”在書寫歷史，轉向至文獻本身的物質性。他主張，從過去那種“使遺跡成為文獻”的研究方式，轉變為“將文獻轉化為遺跡”^①的方法。在福柯看來，歷史學應不再圍繞某一中心原理組織材料，而要呈現由多重要素構成的彌散空間^[21]⁸。正因此，福柯認為，“總體歷史”（Histoire Globale）的主題和可能性正在消退，而一種新的“一般歷史”（Histoire Générale）則初現端倪。^②

通過上述福柯對歷史樣態的論述我們不難發現以下兩點。首先，“總體歷史”常以人道主義與主流話語為依託，恰恰構成福柯不斷反思的對象，而他反復強調的“民眾鬥爭的歷史”與“記憶”的棲居地，往往被排除在這一總體結構之外。其次，“總體歷史”以中心化與規範性體現其支配地位，而“一般歷史”則具有潛在性與非連續性。若將“總體歷史”視為延伸不斷的直線，“一般歷史”則更像是圍繞它的點狀斷裂與片段性延伸。當“一般歷史”試圖撼動“總體歷史”的主導地位時，便會被指控為“歷史被謀殺了”。^[21]²⁵因此，在福柯看來，那些無名者若要在“總體歷史”中顯影，往往只能通過非同尋常的行為——要麼至善，要麼極惡^[17]³¹¹——以進入可見領域。

儘管福柯堅信，那些承載民眾鬥爭的“彌散空間”^③終將逼近主流視野，但70年代的“懷舊模式”卻使電視、電影等大眾媒介成為壓制“一般歷史”的新型機制。這種壓抑最終導致的是對民眾記憶的割裂。在評價《悲哀與憐憫》（Le Chagrin et la Pitié, 1969）時，福柯指出，民眾記憶“必須保留這種記憶，支配它，告訴它應該被記住的部分。當人們看到這些影片時，人們要學會應該記住什麼”。^[15]《悲哀與憐憫》記錄了德國佔領下的法國情境，一方面展現了軍官、官員、百姓的個體陳述，另一方面也呈現了部分民間抵抗。然而福柯敏銳地指出：雖然影片表面上展現

① 福柯在《知識考古學》中表示，“‘記住’過去的遺跡，將它們轉化成文獻，促使這些痕跡說話”轉變為“歷史學就是將文獻轉化成遺跡的過程，而且在人們曾經是什麼樣子的地方，歷史學展現了大量的要素……”，參見[法]米歇爾·福柯.知識考古學[M].董樹寶譯.北京:三聯出版社, 2021:8.

② 在福柯看來，“總體歷史”是一種圍繞單一中心展開的敘述形式，強調統一的原則、精神或世界觀；而“一般歷史”則摒棄中心結構，展現出碎片化的空間邏輯，參見[法]米歇爾·福柯.知識考古學[M].董樹寶譯.北京:三聯出版社, 2021:11.

③ “彌散空間”一詞來自福柯的《知識考古學》，福柯用“彌散空間”來表示那些與完整的線性空間有所差別的，斷裂、碎片、邊緣的空間狀態。當然這裏的空間也並非是傳統意義上的物理空間，而是福柯意義上由權力與話語結構的空間，參見[法]米歇爾·福柯.知識考古學[M].董樹寶譯.北京:三聯出版社, 2021:8.

了民眾鬥爭，但真正承載民眾記憶的“一般歷史”依然未能顯現。影片所構成的影像網路，標誌著電影實踐的再現極限，因為這些影像依然受制於“總體歷史”的話語結構。正如福柯所言，“這個影片系列切實證明了一種不可能性——其中的每一部影片都強化了這種不可能性——拍一部關於法國在戰爭和抵抗運動中可能出現的正面鬥爭的影片”。^{[1]8}與此同時，在福柯看來，只要歷史仍以史詩或英雄主義的方式講述，就難以讓民眾記憶獲得可見性。^{[1]8}而作為“歷史裝置 (dispositif)”^①的電影，其真正使命應在於呈現民眾的記憶，而非再造英雄敘事。

由此，一種反宏大敘事的姿態躍動於福柯的話語之間。他堅信，唯有這種姿態才能真正將歷史與記憶歸還於民眾。

三、“生成性歷史影像”與抵抗鬥爭

如果延續福柯關於電影中民眾記憶與歷史建構的思考，新的問題也隨之浮現：電影應如何書寫歷史？是否可能借助影像，使民眾越過權力話語的阻隔，觸及某種“真正的歷史”？

1976 年，由阿裏奧執導、福柯擔任劇作的影片《我，皮埃爾·裏維爾》上映。這部根據 1835 年諾曼第真實案件改編的影片，很快引發關於歷史再現的討論。福柯隨即接受採訪，^②面對編輯提出的追問：“這是否才是真實的皮埃爾·裏維爾”。^{[22]52}編輯們顯然仍持有某種關於“真實歷史”的信念，並視福柯的哲學工作為揭示這一“真實”的有效工具。然而，福柯並未直接否認“真實歷史”的存在，而是將問題轉向歷史本身的生成。他強調，與其執著於已被主流話語確認的歷史事件，不如關注這些事件如何在具體的知識與權力關係中被建構為“歷史”。換言之，歷史並非潛藏於迷霧之後，而恰恰由這些“迷霧”本身所構成。正因為如此，真正的問題並不在於揭示一個既定的、被遮蔽的“歷史”，而在於認識到歷史從未靜態存在，而總是在生成。由此出發，福柯主張一種能意識到自身建構過程的歷史書寫形式，影像也必須轉向“歷史的生成”這一維度。所謂“生成性歷史影像”，強調的不是事件的還原或真實性，而是歷史如何在權力、話語和記憶

① 關於“裝置”一詞是福柯 20 世紀 70 年代頻繁使用的理論概念，“裝置”這一概念具有幾個關鍵特徵：首先，它能夠連接話語與非話語的多種實踐形態，從而突破傳統意義上的符號與物質二分。其次，它既具有物質性或身體性的實證維度，又包含知識性與意識性的符號維度，這一點與阿爾都塞提出的意識形態國家機器構成了結構上的類比。第三，裝置具有可拆解、可重組、可重裝的結構特性，使其在方法論上具有將歷史對象化的功能，進而形成一種具有認識論隱喻的操作方式。第四，它與主體的建構密切相關，或更確切地說，它介入了福柯所界定的“主體化過程”之中。在電影研究的語境中，“裝置”既指涉電影工業及其技術性機制，同時也指涉電影作為歷史經驗與記憶生產機制的文化功能，參見張錦，歷史裝置、電影作者與“人民”考古——福柯論電影[J].當代電影,2020(09):20-28.

② 1976 年 12 月，福柯在《我，皮埃爾·裏維爾》上映後曾接受過兩段採訪，一是由《手冊》編輯卡內 (P.Kané) 進行的訪談，參見 Michel Foucault, Le retour de Pierre Rivière, Entretien avec Michel Foucault[J].Cahiers du Cinéma,1976(271); 二是由《電影雜誌》編輯戈蒂耶 (G.Cauthier) 進行的訪談，參見 Michel Foucault, Le retour de Pierre Rivière,entretien avec G. Gauthier [J].La revue du cinéma,1976(312).

的交織中被不斷建構。這種立場，亦早已在1974年《手冊》對《拉孔布·呂西安》的批評中有所顯現，“如果電影不是歷史的真實，而是其再現，那麼電影必須強調自身如何構成對歷史的視角”。^[23]

那麼，“生成性歷史影像”應如何呈現？福柯通過《我，皮埃爾·裏維爾》提供了具體實踐，影片中，各類人物從自身立場出發，對案件發表見解。然而，這些敘述並未拼合出一個統一的“真相”，反而構成了一個異質話語交鋒的場域，“但是，對於所有人而言，以及在他們的異質性中，這些論述所形成的既不是一部作品，也不是一個文本，而是一場古怪的角力，一種對抗，一種權力關係，一場關於話語和通過話語的戰爭”。^[24]正是在這種話語的分裂與抵抗鬥爭中，歷史的生成性逐步顯現。對福柯來說，抵抗本身即是歷史構成的關鍵維度。正如他在《悲哀與憐憫》與《拉孔布·呂西安》中看到了一種雙重結構，即“英雄不存在……鬥爭也不存在”。^[24]這不是否定鬥爭，而是指出，在缺乏可見主體、宏大英雄的歷史敘述中，鬥爭反而以更加分散而微觀的方式進行。因此，否定史詩並非投向懷舊，而是喚起新的行動的可能——正如他所言：“哪里有權力，哪里就有抵抗”。^[25]

《我，皮埃爾·裏維爾》正是這種非史詩敘事策略的產物。影片中，裏維爾成為一個聚合各種權力話語的節點，醫生之間相互爭鬥，也與司法機構對抗；法官面對醫學話語、減刑制度與司法邏輯之間的張力；村民們則在“瘋癲”與“犯罪”之間重塑罪行的意義。^[24]這些微觀權力網路所體現的，正是福柯所謂的鬥爭不再是主體與結構的對立，而是權力分佈中的差異運動。而歷史，也就在這種多重鬥爭的交匯中生成。將“生成性歷史影像”進一步延展，我們或可重新理解克勞德·朗茲曼的紀錄片《浩劫》（Shoah, 1985）。該片摒棄虛構，通過長時間訪談集中營倖存者、普通村民與德國軍官，揭示大屠殺的歷史。但不同於彭泰科沃以視覺暴力直觀展現苦難，朗茲曼強調歷史的不可見性與不可言說。他直言，“我們有責任避免依賴圖像來還原大屠殺的真相，因為圖像太弱”。^[26]這正體現了福柯所說的影像的另一種職責——並非還原事件本身，而是揭示影像話語在建構記憶與歷史中的過程。

因此，“生成性歷史影像”，不僅僅是福柯本人所參與的電影文本具有的某些特徵，這一概念所意指的那種電影與歷史之間的關係觸及到了歷史書寫問題的核心，從而有效構成了後世歷史題材創作的價值尺度。其內涵由以下三個層面構成：首先，相比於歷史事實本身，“生成性歷史影像”所關注的是歷史事實的生成維度，即歷史被書寫、確立與認同的過程；其次，這一生成維度需要展現在職業、地位、身份等諸多方面都不盡相同的異質個體——尤其是那些被主流敘事所

忽視的個體是如何共同參與到這一過程之中的；最後，必須呈現這些異質個體與權力之間的差異關係，在福柯看來，“我”與“世界”都是在權力話語中被構造的。因此，鬥爭不再是以主體為中心的反抗，而是主體在權力網路中穿行的策略性遊移。這種遊移既受權力制約，又能在權力縫隙中創造空間，形成短暫的“真空”，在這種偶發的裂隙中，觸及“真實歷史”的可能性悄然顯現。也正是在這一層面上，“生成性歷史影像”打開了一條不同於傳統歷史敘事的新路徑。

四、“生成性歷史影像”的超越可能

當影像呈現出歷史的生成與抵抗鬥爭時，所謂的“真實歷史”便浮現出來。這“不是什麼偉大的力量、生命和死亡的推動力”。^[27]正是在這層意義上，歷史影像得以掙脫對“歷史客觀性”的盲信，從而為“民眾記憶”作為“一般歷史”的生成創造條件，使其獲得超越“總體歷史”的可能，“生成性歷史影像”的超越性也就由此凸顯。

海德格爾（Martin Heidegger）在《論真理的本質》（*Vom Wesen der Wahrheit*）中提出：“非真理，比此一存在者或彼一存在者的任何一種可敞開狀態更為古老。它也比‘讓存在’本身更為古老……”。^[28]海氏的論述為我們理解民眾記憶提供了哲學參照，民眾記憶與非真理狀態同構，它不是由主流話語生產出來的歷史成果，而是一種被主流敘事遮蔽、卻先於其存在的虛空。因此，民眾記憶並不在“總體歷史”之外，而恰恰潛伏於其中，作為其被排除、被遺忘的基礎性條件。從這一視角重讀《我，皮埃爾·裏維爾》，我們會發現，該片的意義不在於超越虛構，而在於超越歷史本身。它所呈現的，並非一組封閉的歷史事件或人物“真相”，而是那些在主流話語中被遮蔽、卻在生成過程中被召回的民眾記憶。影片通過不斷交錯的證詞與語境，讓“總體歷史”內部的裂隙暴露出來，使影像成為一場關於歷史可見性與不可見性的例證。因此，借助於《我，皮埃爾·裏維爾》，我們不難發現，“生成性歷史影像”通過展現歷史的生成過程，即在影片中通過展現村民、法官、員警以及醫生之間的權力鬥爭，讓“總體歷史”黯然失色，進而讓觀眾獲得超越於“總體歷史”的真實體驗。這一策略同樣在阿倫·雷乃（Alain Resnais）的《夜與霧》（*Nuit et brouillard*, 1956）中得以體現。雷乃通過圖像與文字的張力展現，構造出一種拒絕再現、拒絕認同、拒絕觀眾完整理解的影片結構。影片的字幕明確指出語言的局限，圖像則在不斷切換歷史檔案與現實遺址的過程中，啟動觀眾的歷史感知。正如馬尼利耶所言，這是一部“嚴格意義上的福柯電影”，^{[5]162}不僅因為它呈現出被壓抑的民眾記憶，更因為它在方法論層面上啟動了福柯式的歷史批判。

歷史不在別處，就在個體自身的感知場域中，而“個體”不僅是影像中的他者，更是指向觀眾本身的主體。正如他在《詞與物》（*Les Mots et les choses*）中對委拉斯凱茲（Diego Rodríguez de Silva y Velázquez）的《宮娥》（*Las Meninas*, 1656）分析所示^{[18]5}，觀看本身就構成了權力關係，而電影觀眾的視角，也正是在影像之中獲得權力與記憶的位置。因此這也便可以理解，1974 年福柯之所以批評《拉孔布·呂西安》，“原因就在於它們關涉的主題是民眾沒有抵抗和鬥爭，只有對權力的愛和盲從”^{[1]10}。福柯所期待的，是電影能夠激發觀眾對於自身與歷史之間複雜關係的感知，從而從“被觀看者”轉變為“歷史的參與者”。因此，當“生成性歷史影像”被民眾捕獲時，它不僅召回被壓抑的記憶，也預示著某種“權力真空”的可能性。正如《我，皮埃爾·裏維爾》中裏維爾弑親後的奔逃，或如《索爾之子》（*Saul fia*, 2015）中索爾在集中營中短暫的逃逸，這些影像所表達的，不是勝利的反抗，而是掙扎於全景式權力機制中的微小斷裂，是在幾乎無所不在的規訓體系中，個體尋找喘息之隙的努力。維特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）曾說：“對於不可說的東西我們必須保持沉默”。^[29]而福柯則在影片與文本中指出，歷史並非不可說，而是必須以新的方式被說出。無論是阿裏奧的多視角呈現，還是雷乃的影像阻斷，抑或《索爾之子》導演奈邁施（Laszlo Nemes）以影像製造不可敘述性，這些影片實踐指向的都是歷史話語的極限與形態的斷裂。正如福柯所寫：“這些生命本來能夠、而且應該處於無名的黑暗之中，然而，與權力的一次偶然相遇，卻把他們從黑暗之中拖拽出來；如果沒有這樣的衝突，絕不可能留下隻言片語來記錄他們轉瞬即逝的一生”。^{[17]297}

因此，所謂的“生成性歷史影像”的超越可能，其所超越的絕非單一的歷史敘述模式或再現邏輯，而是以“總體歷史”為核心的權力機制與話語結構。在這一機制下，歷史被規訓為線性、確定、主體明確的敘述產物，進而服務於某種權力的合法性重建。而福柯所啟發的“生成性歷史影像”則通過對歷史碎片、邊緣經驗和多重視角的組織，使影像不再成為歷史的複現場所，而是成為歷史生成的場域。由此，影像不再是歷史的結果複演，而是歷史的生成過程；觀眾也不再是歷史的接受者，而是歷史的參與者。

結語

本文從 1974 年與 1976 年福柯兩次接受《手冊》採訪的歷史節點出發，結合訪談所處時期一系列交叉的藝術、文化與政治事件，逐步探討並闡釋福柯關於歷史影像的核心觀點——“生成性歷史影像”。這一思想不僅有助於我們深入理解《手冊》在 70 年代所經歷的批評轉向，同時也

為重新勾勒福柯的思想譜系提供了重要線索。“生成性歷史影像”與福柯一貫反對歷史宏大敘事的立場密切相關，它根植於福柯對歷史文本生成機制的哲學反思。在福柯看來，真正合格的歷史書寫必須暴露其文本自身生成的過程，而歷史的“真實性”亦正是在這種生成性中得以體現。生成性的標誌是權力與鬥爭的交織，這種交織不僅存在於影像內部，更作用於觀看者主體本身。影像因此不再是靜態的再現，而是主體介入歷史、觸碰記憶、參與權力關係的仲介場所。這一理論問題並非局限於西方語境，在當下東亞的影像實踐中同樣具有現實針對性。面對國家敘事與地方記憶、官方歷史與民間口述之間的張力，如何賦予觀眾主體以歷史能動性，成為創作者亟待回應的議題。

在此背景下，中國第六代導演通過一種將歷史嵌入個體生命經驗的策略，構建出介於私人記憶與社會記憶之間的影像形式。尤其值得注意的是，賈樟柯、婁燁等導演近年來頻繁調取其早期影像素材，將其嵌入當下的敘事之中。這些舊影像既承載私人歷史的痕跡，又轉化為新的敘事節點，成為啟動歷史感知與再生產的媒介。這種影像策略不僅打破了作品之間的封閉邊界，也凸顯了個體記憶在歷史建構中的能動作用。在這些文本中，歷史不再是被回顧的對象，而是在影像的不斷拼貼與引用中生成、延展的過程。影像本身成為“歷史裝置”的組成部分，不再只是敘事的載體，而是一個積極介入記憶的行動性主體。在這一意義上，個體記憶不再附屬於歷史敘述，而是成為其前提性結構力量，彰顯出歷史書寫的非線性與多元性。從《悲哀與憐憫》到《我，皮埃爾·裏維爾》，從阿裏奧與朗茲曼的實踐到中國第六代導演的影像策略，在這條橫跨半個世紀、跨越歐亞文化語境的創作譜系中，我們清晰地看到一種影像形而上學的悄然生成。這種影像不僅超越了對歷史與記憶的傳統界定，更以具體的技術、結構與觀看機制呈現並喚回“民眾記憶”。正是在“生成性歷史影像”的維度中，電影作為“歷史裝置”的潛能得以充分展開，從而使歷史與記憶重新歸於民眾自身。

【參考文獻】

- [1] Michel Foucault, *Anti-Rétro: entretien avec Michel Foucault*[J]. *Cahiers du cinéma*, 1974: 251-152(7-8).
- [2] Olivier Assayas, Alain Bergala, Pascal Bonitzer, Serge Daney, Daniele Dubroux, Jean-Jacques Henry, Serge Le Péron, Jean Narboni, Guy-Parick Sainderichin, Louis Skorecki, Charles Tesson, and Serge Toubiana. *Dictionnaire sans foi ni loi*[J]. *Cahiers du cinéma*, 1981, 325(6): 116.
- [3] Greene N. *Landscapes of loss: The national past in postwar French cinema*[M]. Princeton University Press, 1999: 65.

- [4] Atack M. Performing the Nation in the Mode Rétro[J].*Journal of War & Culture Studies*,2016:335-347.
- [5] [法]帕特里斯·馬尼利耶,道爾·紮班揚.福柯看電影[M].謝強譯.上海:華東師範大學出版社,2017.
- [6] 安婕.福柯如何看電影?[J].*文藝研究*,2018,(08):88-98.
- [7] 張錦.歷史裝置電影作者與“人民”考古——福柯論電影[J].*當代電影*,2020(09):20-28.
- [8] 支運波.事件、生命政治与异托邦:福柯的电影批评[J].*北京电影学院学报*,2023(04):4-10.
- [9] Juan David Cárdenas.Cinema as a Foucauldian Dispositif: An Anachronistic and Materialistic Approach[J].*Palabra Clave*,2017(20):69-95.
- [10] Rivette J.De l'abjection[J].*Cahiers du cinéma*,1961,120(6):54-55.
- [11] Daney S. Le travelling de Kapo[J].*Traffic*,1992:5-19.
- [12] Margarida Maria Adamatti.The retro fashion and fascination with Nazism:Lacombe Lucien and the French film criticism[J].*Revista Interamericana de Comunicação Midiática*,2019.
- [13] Roland Barthes.Roland Barthes por Roland Barthes[M].São Paulo:Cultrix,1977:73-74.
- [14] Pascal Bonitzer.Histoire de sparadrap[J].*Cahiers du Cinéma*,1974:250(5).
- [15] Marc Ferro.Cinéma et histoire:entretien avec Marc Ferro. Entrevista concedida a Serge Daney e Ignacio Ramonet[J].*Cahiers du Cinéma*,1975(257):22-27.
- [16] Michel Foucault.Entretien avec Michel Foucault,Dits et écrits II. 1975–1988[M].Paris:Gallimard,1994:860.
- [17] [法]米歇爾·福柯.聲名狼藉者的生活[M].李洋,譯.北京:北京大學出版社,2015.
- [18] [法]讓-保羅·薩特.存在主義是一種人道主義[M].周煦良,湯永寬,譯.上海:上海譯文出版社,2008.
- [19] [法]米歇爾·福柯.福柯答覆薩特[J].莫偉民,譯.*世界哲學*,2002(05):65-67.
- [20] [法]米歇爾·福柯.詞與物:人文知識的考古學[M].莫偉民譯.上海:上海三聯書店,2002.
- [21] [法]米歇爾·福柯.知識考古學[M].董樹寶,譯.北京:三聯出版社,2021.
- [22] Michel Foucault,Le retour de Pierre Rivière,Entretien avec Michel Foucault[J].*Cahiers du Cinéma*,1976:271.
- [23] Serge Daney.Histoires d'A[J].*Cahiers du Cinéma*,1974(254-255):35.
- [24] [法]米歇爾·福柯編.我,里維耶,殺害了我的母親妹妹和弟弟:19 世紀的一樁弑親案[M].王輝,譯.上海:上海人民出版社,2021.
- [25] Michel Foucault.The History of Sexuality. Vol.I:An Introduction[M].New York:Pantheon Books.1978:95.
- [26] Gérard Wacjman. “Saint Paul” Godard contre “Moïse” Lanzmann[N].*Le Monde*,1998(03):12.
- [27] Michel Foucault,Le retour de Pierre Rivière,entretien avec G.Gauthier[J].*La revue du cinéma*,1976(312):42.
- [28] [德]馬丁·海德格爾.路標[M].孫周興譯.北京:商務印書館,2014:226.
- [29] [英]路德維希·維特根斯坦.邏輯哲學論[M].賀紹甲譯.北京:商務印書館,1996:131.