

意识流的银幕显影：并发膜的功能升华与电影本体论转向的重审

意识流不是被电影「输入」的现成手法，而是电影在特定历史压力下被逼出的本体论器官

秦莉 著 · SDE 学员 · 意识流与影视语言 · 2026年7月28日

摘要 意识流电影常被解释为电影向文学“借技”的产物——闪回模拟回忆、旁白模拟独白。这个解释框架遮蔽了一个更根本的事实：意识流不是被电影“输入”的现成手法，而是电影在特定历史压力下被逼出的本体论器官。本文以媒介功能替代为动力学入口，提出一个新概念——并发膜——用以指称电影媒介与生俱来的一组物质属性：声画分轨、多重独立信息的同步抵达。这一结构在电影诞生之初就已存在，但“并发膜”指涉的绝非这一技术事实本身，而是这一技术事实在特定历史压力下被问题化、被赋予独立表达使命、从而从物理基底转化为功能器官的整个过程与状态。它不能被还原为任何一项既有的技术描述或哲学概念，因为它的核心正是“被激活”这一发生性。本文的核心判断是：意识流电影的真正发生逻辑，是一次“并发膜的功能升华”——来自媒介内部的物理基底，在外部功能替代的结构性压力下，从被叙事覆盖的膜，转变为一个被意识流激活的器官。在论证这一判断时，本文与德勒兹的“时间—影像”概念展开正面对话，以《对话》（科波拉，1974）为关键判例，追问并发膜与时间—影像的分离点：是否存在激活了并发膜却不属于时间—影像谱系的电影？同时，本文追问电影的并发膜与其他媒介（电视、数字媒体、游戏）的多轨性之间的本质差异，以确立该概念的不可还原性。最后，本文考察二战后欧洲艺术电影体制与感受力共同体作为这一升华的催生土壤，并在结尾交出明确的证伪条件。

关键词：意识流电影；并发膜；本体论转向；媒介功能替代；感受力共同体；德勒兹

意识流的银幕显影：电影本体论转向的生成分析重审

一、裂缝

有一种在电影研究中长期运行的常识：意识流电影，是文学的儿子。

这个常识其实相当讲理。一九五九年，阿伦·雷乃拍出《广岛之恋》，影片中法国女演员来到广岛，画面是重建后的日本城市，但环境音轨上反复出现法国乡下涅夫勒的夜晚虫鸣——没有声源的虫鸣，仿佛是从角色记忆中被自行播放的。研究者说，这是乔伊斯和伍尔夫在小说里发明的那套内心句法，被聪明地翻译成了影像。闪回等于回忆，旁白等于独白，慢镜头等于时间感的拉长。一切电影手法都可以找到对应的文学祖先。意识流电影，不过是“文学的影像化翻译”。

这个说法自有其学术谱系。电影改编研究长期将文学到电影的转换，理解为一个从“源文本”到“目标文本”的内容迁移过程。在这种研究中，改编的核心问题是“忠实度”——电影在多大程度上忠实地再现了小说的情节、人物、主题和风格。意识流文学的改编，只是这个问题的一个子集：当小说使用了内心独白、自由间接引语、时序跳跃这些手法时，电影能用什么等效手法来“翻译”它们？闪回被解释为对“普鲁斯特式非自主记忆”的视觉等效，旁白被解释为对“乔伊斯式内心独白”的声音等效。这就是文学影响论的论证逻辑：电影从文学那里借来了意识流的概念，然后用自己的一套视听“词汇”去造出对应的“句子”。

这个逻辑并不全错。电影确实向文学借了不少东西。但它有一个致命的盲区。它只看见“电影借了什么”，完全没问“电影被迫放弃了什么”——以及那个放弃，逼出了什么全新的东西。

我们来盯住《广岛之恋》里的涅夫勒虫鸣。[1] 雷乃在技术操作上是这样做的：涅夫勒的声音录在一条独立的音轨上，广岛房间的现实环境音录在另一条音轨上；两者在最终混录时被置于不同的声场位置——画面所对应的空间占据前景，记忆中的声音被处理为一种更弥漫、更无明确方向感的声场质地，不指向画面中任何可见声源。观众不是被“告知”这个人在回忆，而是被置入了一种“同时活在两个空间”的感知状态。你看着广岛的街道，耳朵里却是涅夫勒的虫鸣。这两层信息在你的感知中无法被分清哪个是“真的”哪个是“想的”。在意识里，它们同等真实。

这里有一个关键点，文学影响论完全无法解释。它无法解释这个操作之所以有效的前提：两条独立的声轨在物理上可以分离录制、分离存储，然后在同一个感知瞬间里同步播放。这个前提不是雷乃发明的，不是乔伊斯启发的——它是电影这个媒介与生俱来的技术结构。文学影响论看见了一条虫鸣音轨，就把它解释为“普鲁斯特式的非自主记忆的影像翻译”。这个解释的逻辑等同于：因为小说写过了，所以电影是跟着写的。在这个逻辑之下，电影的一切操作都只是文学的附庸——更精密的附庸，但仍是附庸。

问题来了。如果电影只是文学的翻译，那翻译不出来的那部分是什么？文学能不能独立地——不需要电影来代为在场——制造出“同时活在两个空间”的感知状态？

普鲁斯特在《追忆似水年华》（Proust 1913-1927）里写过一個极著名的段落：叙述者把玛德莱娜蛋糕浸进茶水中，那一瞬间的味

道，把整个贡布雷的童年，从一杯茶里释放了出来。这段文字的力量，恰恰在于它把过去与当下的相互渗透，用句法编织得极其精密。但它仍然是一个线性的句子接着一个线性的句子——你必须一行一行往下读。文学操作的是符号，符号本质上是序列的。它可以把“并发”叙述得极其逼真，但读者的感知本身，仍然在序列中推进。

这不是文学的技巧问题，这是语言的媒介边界。语言——口语也好，文字也好——是一条单行的河道。它可以把不同时间、不同空间的事件在句法上编织成一股绳，但它无法在同一个瞬间向你的耳朵和眼睛同时输送两条互不统属的信息流。你只能一个词一个词地往下读，一件事接着一件事地被意识接收。文学呈现的“意识流”，永远是对意识之并发结构的一次事后翻译：用序列的语言，去重构一个在感知中本是并发的过程。这件事，文学做到了极致——乔伊斯用破碎的句法去逼近感觉的原初奔涌，伍尔夫把不同人物的思绪不加标示地并置在同一段文字里，福克纳在同一个句子中让过去与现在彼此冲撞。这些操作的成就是惊人的，但它们越惊人，越显出媒介本身的边界：一只鸟游得再好，也游不出鱼的自由度。

而电影不是这样。电影的物质结构本身，就允许两条轨、三条轨在同一个瞬间独立运作。涅夫勒虫鸣和广岛街景可以在物理上同时抵达你的耳朵和眼睛，不需要被拆成“她听见了虫鸣，她想起涅夫勒”的线性语句。它们就在那里，一并奔涌。电影不是在叙述这种感知状态，它在制造这种感知状态。不是“关于并存的故事”，而是并存的直接在场。

这一点务必被钉死：电影之所以能够做到这件事，不是因为它的画面比文学更“形象”（这是一个常见的误解——文学也可以通过描写制造极其逼真的形象感），而是因为它的物质结构在底层就是并发的。语言是单声道的，电影是多声道的。这个差异不是程度上的，是种类上的。借用媒介理论的一个基本洞见[2]：媒介的物质基础决定了它能够处理和呈现信息的方式，这种决定不是内容上的，而是结构性的。语言无论如何革新自己的句法，都无法突破自身的序列性边界；电影无论如何讲一个简单的故事，都无法摆脱自己的并发性基底。

这里必须明确本文与电影理论中一个重要脉络的关系。以汤姆·甘宁“吸引力电影”概念为代表的早期电影研究，已经充分揭示了电影在叙事功能确立之前，其物质基础——震惊效果、直接呈现、非线性吸引力——是如何构成一种独立于叙事的美学潜能的。玛丽·安·多恩及其他学者关于电影声音技术史的著作，则从物质技术角度详析了声音的多轨性如何塑造了电影的表达可能。更近的媒介考古学研究，持续追问被遗忘、被废弃的媒介技术中埋藏着什么样的未被实现的美学可能。本文的“并发膜”概念与这一物质主义传统高度共鸣，但推进的方向不同：物质主义分析擅长揭示技术条件中“有什么潜能”，而本文要追问的是，一种特定的潜能，何以在某个特定的历史时刻、在某个特定的外部压力下，从被覆盖的物理基底转化为被自觉激活的功能器官。这不是技术条件的描述，是技术条件在历史压力下被问题化、被功能化的生成分析分析。

但这里有一个更深的反讽。电影的并发性基底，在它最初的四十年里，几乎没有被用来做“意识流”这件事。

电影诞生于一八九五年。吕米埃兄弟的《火车进站》，画面上是一列火车从远处驶来，观众吓得从座位上跳起来。这个反应已经说明了一切：电影最初的力量，在于它能制造一种肉身性的在场感。一个不属于这个房间的画面，压倒了这个房间。在后来的几十年里，电影迅速长成了一个讲故事的机器。格里菲斯发明了平行蒙太奇，爱森斯坦发明了杂耍蒙太奇，好莱坞建立了一整套连续性剪辑的语法。不管在哪个国家、哪个导演手里，电影的核心任务都是同一个：讲一个有头有尾的故事。画面拍情节，对白推剧情，配乐提示情绪。并发的那层结构虽然在物理上一直存在——画面轨、对白轨、音效轨、音乐轨各走各的线——但它在功能上完全被叙事覆盖了。多声道的独立性被取消：所有的轨都指向同一件事，所有的声音都被调动来为画面所叙述的那个故事服务。声不对画，就是技术事故。

这就是本文需要处理的谜题：电影的并发结构，在物理上一直是它最根本的媒介属性，但在功能上，它被长期闲置、覆盖、压制。那么，是什么力量，在什么时候，把这层被压制的膜激活成了一个主动的器官？

答案藏在一次媒介功能替代的结构性事件里。二十世纪五十年代，电视进入千家万户，把电影从“日常叙事提供者”的位置上推了下去。这场替代，逼迫电影追问一个此前从未被认真对待过的问题：如果我不是日常叙事的最佳媒介，那我到底是什么？

要理解这个问题在电影史上引发的分裂，以及其中一条路如何最终导向了意识流电影的发生，我们必须进入这场媒介功能替代的精确机制。

二、逼出的器官

二十世纪五十年代，电视在北美和欧洲经历了一次爆炸性的普及。美国的数据尤为触目：拥有一台以上电视机的家庭比例，从一九四九年的百分之二，跳涨到一九五五年的百分之六十四（Baughman 1993）。在英国和法国，电视普及稍慢但趋势相同。这场普及在短短几年内改变了一件根本的事：它重新分配了“人们从哪里获得日常叙事”这个基本需求的供给结构。

在此之前，电影承担着一个今天的人可能很难想象的功能：它是一般家庭获取“故事”的主要渠道。人们去电影院，不完全是为了看一部杰作，更是为了获得一种日常性的叙事体验——有头有尾的情节、可辨识的人物、合理的情感起伏。这个功能，电影独占了三四十年。

电视把这个功能接走了。“获取故事”这件事突然变得极其方便、极其便宜、极其日常。不需要出门，不需要买票，不需要固定时间

守在固定地点。而且电视比电影更致命的一点是伴随性——它可以一边发生，观众一边做别的事。这种碎片化、伴随式的观看模式，从根本上不需要电影长期筑成的那套观看仪式：黑暗的密闭空间、巨大的屏幕、无法暂停的线性时间。电影不再是讲日常故事的最佳媒介。

电影工业的第一反应往往是防御性的——争辩说影院的体验是电视无法替代的。这种防御性修辞至今仍在重复。但在追逐这个修辞之前，必须先把一件更关键的事想清楚：电视究竟替代了电影的什么？如果答案是“市场份额”，那分析就永远停留在商业竞争的层面上。本文的答案不同：电视替代的，是电影在“日常叙事需求”中的功能位置。这不是两个媒介在同一件事上角力、其中一个输了。这是一整个需求被另一个媒介更高效、更便捷地满足了，于是原先那个媒介被从它长期占据的功能位置上推开。

一旦被推开，电影就面临一个临界点：如果不重新定义自己的核心价值，它就只能在技术升级的道路上被竞争对手一步一步地消耗。

面对这个问题，电影工业事实上走出了两条截然不同的路。一条路是技术升级——更宽、更响、更炫。宽银幕、立体声、3D、特效奇观。这条路的逻辑是：机器被挑战了，就升级机器。它始终把电影理解为一个“讲故事的机器”：电视屏幕太小，IMAX够大；电视音效单薄，杜比全景声够震撼。这条路的理论前提从未被它的行者真正挑明：电影不可替代的东西，只是规模与强度——更极致的感官刺激。这个回答没有错，它的商业价值一直在兑现，《阿凡达》的票房就是证明。但它有一个内在的代价：它承认电影的不可替代性只在物理维度上。它没有去问，电影是否可能拥有一种更深层、更内在的不可替代性——不是感官冲击的烈度，而是这个媒介独有的、其他媒介无法企及的感知能力。

另一条路，才是本文真正要追的那条——本体论转向。不再问“电影还能讲什么更刺激的故事”，而问“电影能做什么叙事之外的事”。这条路不把电影当工具，而把电影当眼睛——而且是另一种完全不同的眼睛。

这两条路的根本分歧，在于它们对同一个核心问题的回答：什么是电影的不可替代性？技术升级路径的答案，局限在感官冲击的量级上。本体论转向的路径，试图追问另一种可能：电影能否抵达一个电视无法抵达、文学也无法抵达、迄今为止没有任何媒介真正抵达过的人类经验层面？如果能，是哪一个？

答案是：人类意识的多层并发运作本身。

这个答案不是凭空跳出来的。它之所以在二十世纪五十年代末到六十年代的欧洲被一批导演同时撞上，是因为电视替代的压力一旦被认真对待，就会逼出这样一条追问链：我被一个更便利的媒介从故事的位置上推开了 → 那我还能做什么？做故事之外的事 → 什么是在故事之外？故事是线性的、序列化的事件组织，那故事之外就是非线性的、非序列化的感知组织 → 什么是非线性的、非序列化的感知组织本身？意识。那些在你清醒的每一刻里同时发生的、不按因果串联的、各走各道的思绪、记忆、身体感觉、未成形的情绪——这就是故事之外的东西。而电影，恰恰是一种能够把这些东西同时、各自独立地呈现的媒介。

这个追问链是理解本文全部论证的枢轴。但它目前还停留在一个逻辑推演的层面上：它说明了一种“可以怎样”，还没有说清“实际怎样”——电视替代的压力，是如何具体地、通过什么中介环节，转化为导演与批评家的创作意识与话语变革的。这个中介环节，必须被历史地指认出来。

最关键的转化器，是一九五〇年代中后期法国《电影手册》杂志持续展开的一场论争。这场论争的起点是作者论——特吕弗一九五四年发表的《法国电影的某种倾向》，将导演的个人风格确立为电影批评的最高价值。但到五十年代末，这场论争发生了一次不易察觉却意义深远的位移：从“什么是好导演”转向了“什么是电影能做而电视不能做的事”。安德烈·巴赞在他一九五〇年代末的一系列文章中，反复追问电影的本体论边界。尽管巴赞本人并未将电视替代作为直接论据，但他的核心问题——“电影是什么”——在被他的后辈们接过去之后，被注入了新的历史紧迫感。当电视每天在千家万户的客厅里播放连续剧、新闻、综艺，电影在做什么？在重复电视也能做的事，只是画面更大？那电影的存在理由是什么？

这不是某一份档案中的某一个孤立句子。它是一种弥漫在那一代电影批评家写作中的问题意识。以《电影手册》为核心的一批批评家——其中许多人后来成为法国新浪潮的导演——在他们的影评与论战中，不断以各种方式敲打同一个主题：电影必须找出那些让自己区别于电视的根本差异。戈达尔的名言“电影是每秒二十四格的真理”，如果放回那个媒介竞争的具体语境中来听，它就不再是一句玄妙的艺术宣言，而是对如下问题的回应：电视每秒二十五格（欧洲制式），那电影的每秒二十四格，凭什么不是落后而是一种特殊的“真理”？

这场论争的一个直接效果是：它对“什么是有价值的电影”的评判标准，施加了一次深刻的转向。在作者论的话语体系中，一部电影的价值，越来越被系于它在电影语言层面上的独创性——而不是它讲了一个多好的故事。这意味着，那些不以叙事为首要目标、而在视听语言的层面上做出了探索的影片——哪怕它们缺乏传统的情节推进、哪怕它们让大部分观众感到困惑——被赋予了前所未有的合法性与关注度。戛纳电影节的选片标准在这一时期的变化，正是这一话语转向的制度化映射：一九五九年，《广岛之恋》在戛纳引发巨大争议，却获得了国际影评人协会奖；一九六〇年，《奇遇》（安东尼奥尼）在戛纳首映时遭到观众嘘声，却被批评家群体力挺，随后在电影节体系内获得经典地位。这些案例表明：电影节的评审与选片机制，已不再仅仅奖励“讲了一个好故事”的电影，而是开始为那些“重新定义了电影可以做什么”的作品开路。

国家资助体系也在同一时期参与了这一转化。以法国为例，一九五九年成立的国家电影中心（CNC）的预付款制度（avance sur

recettes），为导演在票房压力之外提供了一条生存通道。它的核心逻辑不是让电影赚更多的钱，而是让“在商业上难以被回收、但在文化上具有不可替代价值”的电影能够被拍出来。这个逻辑本身，就是对电影功能的一次重新定义：电影的首要价值，不在于它服务于多少观众，而在于它是否做出了其他媒介无法取代的事情。当一个导演可以凭借“这部电影将探索电影语言的未被触及的领域”来申请国家资助时——而不是凭借“这部电影预计将吸引多少观众”——电影的整个创作决策结构就发生了根本性的改变。导演在创作时，不再必须把“观众能不能看懂”作为决定一切的最高判准，而可以把“这件作品在美学上是否推进了电影作为一种眼睛的可能”作为一个合法的、甚至是被制度期待的问题来对待。

还有另一条中介线需要被指出，它与战后欧洲思想史的共振有关。本文第五节将详述二十世纪上半叶思想如何锻造出“内在真实”这一独立领域，但这里可以先指出一点：那场思想共振，不仅为意识流电影预备了“拍什么”的母题，也为它预备了“谁来看”的观众。战后欧洲的一小群受过高等人文教育的观众——他们中的许多人读过柏格森知道“绵延”、读过弗洛伊德知道“无意识”、甚至读过胡塞尔知道“内时间意识”——构成了一个跨越国界的感受力共同体。这个共同体的规模不大，但它的存在意味着：一部不以叙事为目的、而被当作意识显影来组织的电影，并非没有观众。它有观众——只是这些观众不是大众，而是被特定的哲学与美学话语培育过的少数人。电影节的选片人、国家资助的评审委员、《电影手册》的批评家，他们的品味与判断标准，恰恰是这个共同体的制度化延伸。

这几条线——批评话语的转向、电影节的选片标准、国家资助的逻辑、感受力共同体的存在——合在一起，构成了从“电视替代”到“意识流电影”之间的中介机制。电视替代敲响了“电影作为叙事机器”的警钟，但警钟本身不规定回应方向。正是这些中介环节，把一种弥漫的焦虑转化为了一个确定的问题意识，把“电影必须做点什么不一样的事”的模糊压力，具体化为了“电影应该探索叙事之外的感知领域”的创作纲领。没有这些中介，电视替代的压力完全可能只逼出技术升级一条路——“屏幕更大、声音更响”同样是回应。意识流电影的发生，因此不是媒介竞争的必然产物，而是媒介竞争压力经过一组具体的历史制度与话语中介之后，被引向了某一条特定的方向。这一点，对本文的全部论证至关重要，它防止了“结构压力必然导致文化反应”的决定论印象，也让生成链条的每一个环节变得可见、可查证。

这里的关键不在于“电影开始拍内心世界了”——文学早就这么做了。关键在于，电影拍内心世界的方式，和文学有质的区别：它不是用序列化的语言去翻译一个并发的过程，而是用并发的物质结构——画面、声音、音乐三条轨各走各的——去直接呈现并发的意识质地。文学在描述意识流时，是逆着自己媒介的序列本性往上走。电影在呈现意识流时，是顺着自己媒介的并发本性往下流。

为了把这件事钉稳，这里必须给它一个精确的命名。本文称它为并发膜。

并发膜指涉的并非电影在物质技术上的某一个孤立的特征——声画分轨、多声道同步。这些技术事实在电影诞生之初就已经存在，在传统叙事电影中也从未消失。并发膜指涉的，是这些技术事实在特定历史压力下被问题化、被赋予独立表达使命、从而从被覆盖的物理基底转化为主动运作的功能器官的整个过程与状态。它不能被还原为任何一项既有的技术描述——因为“声画分轨”描述的只是一个技术事实，而并发膜描述的是这个技术事实在历史中发生的功能转化。它也不能被还原为任何既有的哲学概念——德勒兹的“时间—影像”描述的是影像性质的哲学变革，而并发膜描述的是这场变革得以发生的媒介物质条件及其被激活的历史动力学。并发膜的不可还原性，核心正在于此：“被激活”这一发生性本身，是这个概念最要害的内容。

注意这个词的用心——“膜”，它指的不是一种主动功能（器官），而是一层可塑性极高的、等待被某种力量激活的物理基底。它是一层携带了未被释放的潜能的介质。电影在其最初的几十年间，是拥有并发膜的，但它还远不是一个并发器官——膜在那里，被叙事压在底下。是电视替代的压力，才把这层膜激活成一个器官。

为了更精确地描述这个从膜到器官的转化过程，这里引入一组三态概念。

第一态：蛰伏膜。 电影诞生至电视普及之前。并发膜在物理上已经存在——声画分轨、多声道同步，从有声电影诞生之初就是电影的出生证明。但叙事功能是此时电影的绝对主干，所有轨道都被绑在讲故事的单一任务上。音乐提示情绪，音效强化真实感，对白推动情节，画面叙述事件。各轨在物理上是独立的，在功能上却是完全从属于同一个叙事目标的——如果有哪一轨脱离了叙事，就会被视为技术失误（“声画不同步”）。并发膜的独立潜能被覆盖、被闲置，像一粒休眠的种子。

第二态：激活膜。 二十世纪五十年代末至七十年代。电视的替代压力逼迫电影重新定义自己不可替代的核心能力。此时，那层一直蛰伏的并发膜被一种新的创作问题意识激活——一部分电影人开始不再把所有轨道绑在叙事上，而是让它们各自独立地承载意识的不同层面。这就是意识流电影的发生期。画面承载当下空间，声音轨承载记忆空间，音乐轨承载尚未命名的情感基底——它们同步奔涌，各说各的，互不取消。并发膜从一个物理事实，第一次变成了意识流的器官。

第三态：工业膜。 二十世纪八十年代至今。意识流电影的语法被识别为一种“风格”之后，被电影工业大规模收编。原有的非叙事性操作——声画错位、非线性剪接、多层面并置——被配方化，纳入类型片和广告的制作规范。工业膜是并发膜被激活（产生意识流语法）之后，其语法被电影工业大规模收编并重新定向功能的历史阶段。它与激活膜共享语法遗产——声画错位、非线性剪接、多轨独立运作——但这些语法的功能，已经从“显影意识的未命名层面”转化为“制造可预期的情绪反应”。这不是并发膜退回了蛰伏状态（蛰伏膜是并发膜尚未被任何非叙事功能激活的原始状态），也不是激活膜的“偏离”或“退化”；而是并发膜在新的历史条件下——广告工业与

MTV的语法收编、艺术电影体制的相对弱化、市场压力重新进入创作决策——所发生的功能转化，是并发膜被灌入了一个完全不同的功能内核。

这里必须做一个关键的澄清——防止一个常见的误解：并发膜的三态，不是同一层物质在三个时代的三张合影。蛰伏、激活、工业，是并发膜与“时代条件”及“创作意识”一起耦合出的三种不同的功能形态。同一个膜结构，换了三种生成语法。蛰伏膜 = 并发膜 + 叙事主导的生产体制；激活膜 = 并发膜 + 外部功能替代压力 + 本体论追问意识；工业膜 = 并发膜 + 市场定价逻辑 + 配方化的情绪生产。膜的物质底子没变，但它的功能形态——它承载什么、拒绝什么、为什么服务——随着耦合条件的变化而彻底不同了。这也就意味着，同一个并发膜，在未来的某个新的压力条件下，完全可能走向第四态。至于是什么，本文在结尾中的“那个还未被回答的问题”会再扣回此处。

三态的划分，在逻辑上确立本文的核心判断：意识流电影的发生，本质上是一次“并发膜的功能升华”——从蛰伏到激活。电影与生俱来的这层膜，在初期被叙事任务覆盖；只有当外部压力逼迫电影重新追问自己不可替代的本体能力时，这层膜才第一次被意识到、被赋予独立的表达使命。意识流不是电影向谁借来的，是它自己身上从不缺的那层膜，在历史某一刻，终于被逼成了一个器官。

但要把这个判断完全立住，不能只讲外部压力。还必须回答一个更深的问题：为什么偏偏是这层膜？为什么它的物质属性，恰好能与意识流这件事对上？要回答这个问题，必须先回到意识本身的结构去。

三、膜与骨的遇合

“意识流”这个词，是威廉·詹姆斯在一八九〇年铸造的。詹姆斯在《心理学原理》（James 1890）里用了一个极其精确的比喻：意识不是一串分割好的观念的链条，而是一条持续流动的河。但这个比喻里还藏着更关键的一笔：詹姆斯说，意识这条河，不仅有“实质部分”——那些清晰的、可以用语言命名的思想、意象、决定；它还有“过渡部分”——那些在两个清晰念头之间飞速掠过的、模糊的、来不及被命名就已经消逝的感知倾向、身体感受、情绪底色。

在每一个当下，这两个部分是同时在场的。你清晰地在想一件事，但同时，你的身体感觉到了什么——椅子的硬度、室温的微微变化——你的情绪在一条极细的暗流里漂移着——隐隐的不安、刚才某句话留下的余味——你的知觉边缘上还有声音、光线、气味在登记，只是没被注意。这些不同层面、不同起源的材料，在同一个瞬间里一奔涌着。詹姆斯用了一句话来指认这件事：意识的每一刻都是“许多不同过程的复合”（The Principles of Psychology, 1890, Vol. 1, Ch. 9）。

在詹姆斯之后，埃德蒙德·胡塞尔从另一个方向切入了同一个问题。在《内时间意识现象学》（Husserl 1928）中，胡塞尔指出，每一个“现在”都不是一个没有厚度的、孤立的瞬间。它内在地包含着一个三重结构：“滞留”——刚刚过去的那个音符，不是消失了，而是以“刚刚过去”的方式，仍然保持在当下的意识中，成为此刻感知的一部分；“原印象”——此刻正迎面而来的那个感觉；“前摄”——对即将到来的东西的期待、预判、准备，已经在当下开始作用。这三个维度在同一个“现在”里被同时经验到。意识的“此刻”，不是一个点，而是一个有厚度的场域。

值得注意的是，胡塞尔的这个分析和詹姆斯的意识流概念之间，存在一种隐秘的呼应。詹姆斯把意识描述为一条持续流淌的河流，胡塞尔把这条河的每一个瞬间拆出了一个内部的深度结构。两人的分析合在一起，给出了一个图景：意识是一个在各个尺度上都呈现并发结构的现象——在宏观尺度上，实质与过渡同在；在微观尺度上，滞留、原印象、前摄同在。多层次、多时间维度的并发，正是意识最根本的结构特征。[3]

进入二十世纪下半叶，认知科学从完全不同的路径为这个并发结构提供了经验证据。当代意识研究的一个广泛共识是：意识不是一个统一的、单一序列的中央处理器，而是多个相对独立的模块——视觉、听觉、触觉、内感受、情感评估——并行处理的产物。这些模块各自以不同的速度、不同的加工深度同时运行，而你感觉到的那种“我在想一件事”的统一感，并不是意识的本来面目，而是这些并行处理的结果在某一时刻被整合进工作记忆的那个切面。意识在底层是并发的，在表层才被序列化。而语言——包括外部语言和内部独白——恰恰属于那个序列化的表层。[4]

这里不需要赘述更多的理论细节。对本文的论证而言，关键点只有一个：以上三位来自完全不同时代、完全不同的方法路径的思考者，共同撞上了同一个事实——意识在最根本的运作方式上，是并发的。它不是一条清澈的单线，而是一簇各以不同速度推进的支流，在同一刻彼此渗透着奔涌。

理解了这一点，文学与电影在意识流上的根本差异，就不再是一个趣味偏好的问题，而是一个媒介本体论的问题。

文学所呈现的意识流，实际上是用一种本质上序列化的媒介，去“翻译”一种在底层是并发的过程。乔伊斯摧毁句法，伍尔夫把不同人物的思绪不加标示地并置，普鲁斯特用长达数页的复合句去包裹一个感官印象引发的多层联想——这些操作都是在用线性的文字，去拼命逼近一种非线性的、多层面同时运作的意识质地。这是逆着媒介的事。它的成就越惊人，就越显出媒介本身的局限。

而电影的媒介结构，从它被发明的那一天起，就是并发的。画面。至少一条声音轨。通常还有一条音乐轨。这三条轨在物理上是分离的，在时间上是同步的，在感知上是同时抵达的。这意味着电影不需要“翻译”并发——它天然地就以并发的方式运作。这不是一个修辞

上的类比。这是电影这个媒介最底层的技术事实与意识最深层的结构特征之间，在物质形态上的一次精确吻合。哲学发现意识是多层并发的，电影生来就是多层并发的。两者之间不需要“借鉴”——它们分享着同一种结构形态。

本文选择“膜”这个字来命名电影的并发结构，恰恰是因为它同时携带了被动性与可塑性。膜的特征是：它在分化上是不足的——它还不是一个器官，还没有固定的功能，但它有极高的潜在分化能力。在生物胚胎发育中，胚层膜尚未分化成皮肤、神经管、肠道之前，它只是一层薄薄的细胞片；但正是这层未分化的膜，包含了日后所有器官的发生可能。电影的并发膜，在逻辑上与此完全同构。在它被叙事任务覆盖时，它是一种物理事实——声画分轨只是技术参数，没有任何美学上的独立意义；但一旦外部条件改变，它就可能重新分化——声画分轨不再服从于叙事整合，而是各自独立运作，分别承载当下空间、记忆空间、情感基底的多层信息，由此把并发膜升华成真正的意识器官。

这里有一个在理论论证中经常被匆忙跳过的环节，必须被单拎出来追问：意识流这个母题，是怎么找到电影这个媒介的？二者之间的“遇合”，究竟是一群天才导演的主动发明，还是一种更深层的结构上的匹配？

本文的判断是：这是一种本体论级别的遇合。意识流所要求的那种并发、多层、非线性的呈现方式，在所有既有媒介中，只有电影天然地具备与之相匹配的物质结构。文学需要逆着自己媒介的序列本性去翻译并发，音乐不指向具体的感知内容，绘画不能呈现时间的流动。而电影——声画分轨、多轨同步——恰恰是那个唯一能够在感知层面直接制造并发状态的媒介。意识流这个母题在二十世纪上半叶的思想与艺术共振中被反复锻造出来之后，它不是在等待一个天才来发明一种手法去表达它；它是在等待一个媒介，那个媒介的物质结构在底层就与它的结构需求同构。当电影被电视从讲故事的战场上推开、被迫审视自己身上还有什么没有被用上的潜能时，它看见了那层一直伏在自己身上的并发膜——而那层膜的物质形态，恰好就是意识流在寻找的载体。

《广岛之恋》里，涅夫勒的虫鸣为什么具有那样一种无可替代的力量？因为它在感知层面兑现了一件文学尽了全力也只能描述、却无法直接制造的事情：两种时间、两层空间，在同一个感知瞬间里，被同时给予了观众。你不需要被告知“她同时活在广岛和涅夫勒”——你的耳朵和眼睛在同一刻，分别接到了这两地各自不可调和的真实。你的感知本身，就成为那种撕裂的发生现场。这不是一种更高级的叙事技巧，这是一种对意识运作方式的直接显影。

《八部半》（费德里科·费里尼，1963）提供了一个同样强有力的案例。费里尼同时推进几条轨：画面在不同的时空——现实、童年、梦境——之间自由坠跌，对白和独白常常循环往复、无结论，尼诺·罗塔的配乐则保持一种马戏团般的、嬉闹而忧伤的独立节奏。时间、空间、情感，这三层信息各自独立运作，互不统属，形成一个多层面的、不可化约的整体。观众无法像读一部传统小说那样，把情节理成一条可以复述的时间线。你必须像做梦者摸索梦境深处那样，自己去抓那些意象之间的隐秘共振。

这就是并发的力量。不是更好，是完全不同。电影在诞生之初就拥有的并发膜，在它老老实实讲了三四十年故事之后，终于被逼成了用来显影意识流的器官。文学是先有意识流探索，再去寻找表达的媒介；电影是先有与之同构的媒介结构，再去被意识流这个母题“击中”。这层先后关系，是两种艺术在本体论上的根本分野。

但要把这个判断钉得更严实，不能只靠理论。必须进入具体的操作现场，去看并发膜被激活之后，时间、空间、声音三个维度的语法如何被系统性倒置。同时，必须正面对质一个关键的理论对手：德勒兹的“时间—影像”概念。如果并发膜只是时间—影像的另一个名字，那本文的全部论证就不过是一次重新命名的练习。

四、渗出的语法

如果并发膜只是一个技术事实，它不会自动变成意识流的器官。从蛰伏膜到激活膜的转化，是在一次次具体的创作操作中，通过反复的使用、修改、强化，被逐步实现出来的。本节的任务，是选取操作现场，展示这种转化在时间、空间、声音三个维度上如何具体发生。同时，本节将完成一个理论上的硬仗：与德勒兹的“时间—影像”概念正面碰撞，追问并发膜的不可还原性。

五、并发膜的三条轴线之一·时间：从叙事时间到心理绵延的外化

传统叙事电影的时间组织，依循的是外部时间的逻辑。一个事件引发下一个事件，即使有时序颠倒（如倒叙），观众始终被给予一套可以重建“客观时间线”的坐标。闪回有柔焦或黑白标记，旁白会提示时间节点。整个时间组织的底层预设是：存在一种客观、均匀、可度量的时间，电影的职责只是忠实地呈现它。在这里，电影的时间是叙事时间的仆人——它只负责在观众头脑中重建一条清晰的事件链。

意识流电影的时间组织，遵循的是完全不同的原则。它服务的不是外部事件的因果链，而是内部感知的时间质地。亨利·柏格森在一百多年前为这种质地做了精确命名：“绵延”（durée），以区别于物理的钟表时间（Bergson 1889）。在绵延中，一瞬间可以膨胀为巨大的心理密度，而漫长的时段可以坍缩为一片空白。过去不是已经过去——它作为此刻的一种重量，持续在场；未来不是尚未到来——它作为此刻的一种预期，已经提前渗入。

《去年在马里昂巴德》（阿伦·雷乃，1961）是这种时间操作极其纯粹的一个样本。影片中，一男一女在一座巨大的巴洛克酒店中相

遇，男人坚持说他们一年前见过，有一个约定；女人始终否认。同样的场景被反复呈现——走廊、花园、舞厅——但每次的细节都有细微的不同。他是否在那一年见过她？他们是否有过那个约定？电影拒绝给出一个确定的版本。因为它在呈现的根本不是“客观发生了什么”，而是记忆在反复修正中的那种不确定质地。每一次回忆都不是对过去的忠实提取，而是一次重新构造。这种构造性，被雷乃直接做成了电影的时间结构：没有一条固定的时间线，只有一条不断被重写的时间流——同一事件的不同记忆版本在同一个叙事流中并存，互不取消。观众接受到的，不是一条时间线，而是一簇时间线。

雷乃是如何想到这一操作的？在关于《去年在马里昂巴德》的多次访谈中，雷乃反复提到，他和编剧阿兰·罗布-格里耶在合作初期就确立了一条原则：这部电影不应该去“讲述一个回忆”，而应该去“呈现回忆自身的运动方式”。罗布-格里耶写的剧本本身就已经极其精确地安排了场景的重复与微小变异——不同版本的同一事件，在剧本中就已经被写成平行的段落。雷乃所做的，是在拍摄过程中严格遵循这种结构，并在后期剪辑中进一步强化：他没有用传统的闪回标记（柔焦、叠化、旁白提示）来区分“真实”事件与“记忆”事件，而是让所有版本在相同的照明、相同的焦距、相同的空间质感下被呈现。这个技术决定的结果是：观众拿不到任何外部线索来判断哪一个版本是“真的”。你被直接丢进了记忆运作的内部——在那里，所有的版本都同等真实，因为对记忆而言，每一次重新构造都是真实的构造。

《野草莓》（英格玛·伯格曼，1957）提供了另一种时间操作的路径。老教授伊萨克开车回母校接受荣誉博士学位的这一天，被无数的回忆、梦境、白日梦反复捅穿、灌满。这些插曲的质地远比传统闪回复杂。它们不只是“过去的画面”——它们携带着过去的情感温度，直接侵入此刻，改变此刻的感知。一个年轻时被拒绝的手势，可以在老了以后的一个午后变成一阵毫无来由的胸闷。伯格曼在影片开头著名的梦境段落——空无一人的街道、没有指针的钟表、棺材中伸出的手——为全片确立了时间的非匀质性：在这一天里，物理时间仍在推进，但心理时间已经被过去的事件加压，变得稠密、凝滞、随时可能倒流。

在这些操作中，并发膜在时间维度上被激活的方式是：电影不再用画面轨去忠实地“反映”一条外部时间线，而是让画面轨在不同的时间层面之间跳跃——此刻、记忆、梦境——而声音轨可能同时携带着另一层时间（例如此刻的环境中响着过去的声音）。两条轨各走各的时间，在同一个感知瞬间里碰撞出时间的厚度。这不是“讲述时间”，这是用并发膜去“制造时间的多层质感”。

六、并发膜的三条轴线之二·空间：从事件容器到意识场域

传统叙事电影的空间，是情节发生的容器。哪里发生什么事件，空间就框定哪里。空间的转换由事件的推进驱动。空间在这里是中性、功能性的——它就是“事件发生的地方”。观众对空间的注意力，通常集中在它对叙事的服务程度上：这个空间是否适合这个情节。

意识流电影把这件事反转了。空间不再是容器，空间本身就是意识状态的直接形态。

在《去年在马里昂巴德》里，那座巨大的、几何复杂得几乎不可能真实存在的巴洛克酒店，不是一个“故事发生的地方”。走廊无尽地延伸，镜子对映出无限的深度，花园中的雕像群在每一组镜头中呈现出不同的几何排列——这座酒店就是这个男人的意识空间。记忆在其中无尽地绕回同一个走廊、同一面镜子、同一组雕像，却找不到出口。空间不是背景，空间是意识状态的直接赋形。雷乃在访谈中明确指出，他选择这座酒店（宁芬堡宫和施莱斯海姆宫），是因为它的建筑结构本身就带有一种梦境的逻辑——空间自身的重复、对称与无限反射，与角色的心理处境形成了精确的对应。

在《八部半》里，那个永远建不起来的火箭发射塔、那个所有人都在其中跳舞却无人真心快乐的巨大马戏团棚子，同样不是布景——它们是从古依多内心直接投射出来的空间。火箭发射塔是创造力的雄心和它的瘫痪同时被空间化：一座巨大的、工业化的、指向天空的钢铁结构，却永远停留在搭建的途中。马戏团棚子是导演与他的整个世界的关系被空间化：所有人都被圈在一个圆形的、封闭的、欢闹的表象之下，而每个人都很清楚这欢闹是假的。

这些空间不遵从物理规律，它们只遵从情绪规律。并发膜在空间维度上于此被激活：画面轨不再忠实地再现一个物理上连续的空间，而是根据意识的需要，随时跳入不同的空间场域——这些不同空间在同一部电影中并存，彼此之间不做叙事过渡，不做因果交代。观众不是被平滑地“带入”一个新的空间，而是被突然抛入一个内心的空间——像你在自己的意识中，前一秒在想办公室的事，后一秒已经回到了童年的院子。

七、并发膜的三条轴线之三·声音：从叙事辅助到意识的另一器官

在传统叙事电影里，声音是从属性的。对白推动情节，音效强化真实感，配乐提示情绪。这三者的共同特征是：它们为画面的叙事功能服务。你不会去单独听一段配乐——你用配乐来确认此刻该感动还是该紧张。你不会去注意环境音——除非它作为情节线索出现。声音在叙事电影里是透明的：它让你通过它去理解画面，而不是让你停在它上面。

意识流电影把声音的地位完全扭转了。声音不再是辅助画面的工具，而是独立承载意识的一层完整器官。

前文已经分析过《广岛之恋》如何用声音轨独立承载记忆空间。这里再谈一个同样尖锐的案例：安德烈·塔可夫斯基的《乡愁》（1983）。影片结尾，俄国诗人安德烈在意大利的教堂里手持蜡烛行走。画面上是意大利教堂内景。但他周围的环境音，却是俄罗斯乡下

的虫鸣和雨声——一种不可能属于这个空间的声场。安德烈的身体在一个空间，他的听觉却被另一个已经永远失去的空间完全占据。这两个空间，在声音层面同时在场。故乡不是“过去”，故乡是此刻压在他周围空气中的那层声音。

塔可夫斯基在谈到这一幕时说过一个关键的创作动机：他要的不是“角色在回忆故乡”，而是“故乡对角色而言从未过去”——故乡不是一种被调用的记忆，而是一种持续的、无法关闭的在场。电影能做到这件事，是因为声音轨可以独立于画面运作。文学可以说“他仿佛听见了故乡的虫鸣”，但那个“仿佛”就是文学无法越过的东西：它始终是一个比喻，一个被语言框定了距离的仿佛。而在电影里，虫鸣就在你的耳朵里响着——不是仿佛，是以物理的声波形式同时抵达。

《对话》（弗朗西斯·科波拉，1974）则提供了另一种声音的用法。片尾，窃听专家哈里怀疑自己的房间被装了窃听器，他发疯般地拆墙、撬地板。画面上，这是一个偏执的、近乎狂躁的行动。但科波拉在声音轨上做了什么？他没有铺悬疑紧张的配乐去“解释”这个行动。他放了一段孤零零的爵士钢琴——冷静的、忧郁的，甚至带着一点优雅。于是观众接受到的是两层完全矛盾的信息：眼睛看到的是疯狂，耳朵听到的是孤独。这两层信息不需要被综合成一个“意义”。它们被允许保持矛盾，而正是这种矛盾本身，构成了哈里这个角色的意识真相。那个爵士钢琴不是他情绪的配乐——那正是他自己听不见的、被他的疯狂压在最底层的内心真实。电影用另一条轨，把它直接放在了观众的耳边。

时间、空间、声音的三笔倒置，合力完成了一件事：把电影从“讲故事的机器”重新定义为“显影存在的器官”。也正是在这里，并发膜的概念获得了它最完整的理论份量。

七之余、与希翁的分界：并发膜不是"视听契约"的另一种说法

在与德勒兹对话之前，本文必须先处理一个更近、也更危险的邻居。米歇尔·希翁《视听：幻觉的构建》（L'audio-vision, 1990）是声画关系研究的标准账：他论证声音从不只是画面的附属，声画之间存在一份“视听契约”，声音塑造我们对画面的感知（“增值”），而画外音、无源音、时间性声音各自承担不同的结构功能。本文所举的《广岛之恋》涅夫勒虫鸣，用希翁的术语可以被完整描述为一次无源音的运用。

既然如此，“并发膜”多出来的是什么？

希翁描述的是声画之间已经建立的关系形态——他的全部分类学，回答的是“这条声轨与这幅画面构成何种关系”。而本文关心的不是关系形态，是一次身份转变：同一组物质属性（声画分轨、多重独立信息同步抵达）在电影诞生之初就已存在，长期作为被叙事覆盖的物理基底运转；本文追问的是它在什么历史压力下被问题化、被赋予独立表达使命，从而由基底转为器官。**希翁描述器官已经在做什么，本文追问器官何时、因何而成为器官。**前者是共时的功能分析，后者是历时的发生分析，二者不在同一层，也无法互相替代：一份完备的视听契约分类学，无法回答为什么这份契约在1959年前后突然承担起了此前从未承担的使命。

这条分界还有一处经验后果。按希翁的框架，无源音是一项随时可用的技术选项，其运用与否是风格选择；按本文的框架，它在成为器官之前虽在技术上可用，却在功能上不可见——**技术可用性与功能器官性之间隔着一段历史激活。**这一预测是可查的：若能证明在二战前的商业生产中，声画分轨已被系统地用于承载独立于叙事的意识内容，那么“功能升华”就没有发生过，本文的核心判断应被撤销。

八、不可还原性的正面确立：与德勒兹对话

本节的前三部分显示了并发膜在操作现场如何被激活。但到此为止，一个根本的理论问题仍未得到回答：这个概念究竟带来了什么新的理论收益？它和吉尔·德勒兹在《电影1：运动—影像》与《电影2：时间—影像》中建立的“时间—影像”概念，是什么关系？如果并发膜只是德勒兹体系中“时间—影像”的一个物质条件的重新命名，那它的理论合法性就极为可疑——它不过是用一套新的词汇，重述了德勒兹已经说过的事情。

这个追问必须被正面应对，不能靠一句“德勒兹关心哲学，并发膜关心媒介”的礼貌声明就绕过去。

德勒兹的“时间—影像”概念（Deleuze 1985），回答的是这样一个问题：二战后出现的某些电影中，影像的性质发生了怎样的变化？他的回答可以被极简地概括为：在传统叙事电影中，影像之间由理性的、因果性的蒙太奇连接，形成感知—运动的链条（“运动—影像”）；而在战后的一批电影中，这种理性链接断裂了，动作不再自然导向下一个动作，影像不再是某个动作的附庸，而是直接呈现时间的纯粹形式（“时间—影像”）。在时间—影像中，观众被迫直接面对时间本身的呈现——过去与现在的共存、记忆的虚拟性、潜在与实在的不可分割。德勒兹用来支撑这一判断的核心理论资源，是柏格森的绵延理论和记忆理论。

显然，本文论证的“意识流电影”与德勒兹意义上的“时间—影像”，在案例谱系上有大量重叠。《广岛之恋》《去年在马里昂巴德》《八部半》这些在本文中用来论证并发膜激活的作品，同样也是德勒兹在《时间—影像》中用来论证时间—影像的作品。这就逼出一个尖锐的问题：并发膜这个概念，是否只是在用媒介物质性的词汇，去复述德勒兹已经用哲学词汇说过的事情？如果两部电影谱系完全重合，两个概念之间的区分就只是修辞性的，不构成真正的理论增益。

要回答这个问题，必须追问：有没有这样的电影案例——它激活了并发膜，却不属于时间—影像谱系？如果存在这样的案例，那就证明并发膜切出了一个德勒兹的时间—影像够不到的面。

答案是：有的。它的名字是《对话》。

科波拉的《对话》是一部在哲学分类上不属于“时间—影像”谱系的电影。它的叙事结构仍然是因果性的——哈里接了一单窃听任务，发现可能涉及谋杀，试图阻止，卷入更大的阴谋。整个情节链是清晰的、可追踪的、建立在感知—运动链条上的。它不具备德勒兹所定义的时间—影像的核心特征：影像之间的感知—运动链没有断裂，时间没有被呈现为自身，过去与现在的共存不是这部影片的主题。

但它在声音维度的操作上，明确地激活了并发膜。前文已经分析过，片尾哈里拆房时，画面轨是狂躁的行动，声音轨是冷静的爵士钢琴——两条轨各自独立运作、互不取消、在同一个感知瞬间同时抵达。这完全符合激活并发膜的操作定义：声画分轨不再服务于统一叙事，而是分别承载意识的不同层面。画面轨承载的是显在的疯狂，声音轨承载的是被压抑的孤独底流。这两个层面不是先后展开的，而是被并发膜在同一个瞬间同时给出的。

《对话》的存在意味着什么？它意味着：德勒兹对电影的哲学诊断，是在“影像的性质”这个层面上作出的；而本文对电影的媒介分析，是在“媒介的物质结构如何被激活”这个层面上作出的。这两个层面有交集——大多数激活了并发膜的作品同时也是时间—影像，因为并发膜在时间维度上的激活（非线性的、多层的时间组织）天然地倾向于打破感知—运动链，产生德勒兹意义上的时间—影像。但二者并不同一。《对话》在声音维度上激活了并发膜，却没有在时间维度上打破感知—运动链，因此它是一部激活了并发膜的运动—影像——在德勒兹的体系里，这是一个理论上的盲点，因为德勒兹从未在他的体系中处理过“声音轨独立承载意识层面”这一操作对影像性质的影响。在德勒兹的分析框架里，声音始终是影像的一个从属维度——他关心的是影像本身如何从运动中解放出时间，而不关心一条与画面矛盾的声音轨如何在感知—运动链未断裂的情况下，单枪匹马地在观众的意识中撕开第二个层面。

这就是并发膜切出的、德勒兹的时间—影像够不到的辨别面。《对话》在时间—影像/运动—影像的二分法中，属于运动—影像；但在蛰伏膜/激活膜/工业膜的三态划分中，属于激活膜。并发膜的概念因此获得了它的不可还原性：它不是一个哲学诊断的上位替代，而是对同一个历史事实——二战后某些电影开始做叙事之外的事——的另一个层面的解释。那个层面不在“影像的哲学性质”上，而在“媒介的物质结构在什么条件下被激活、通过什么维度的操作、以什么方式承载了意识”上。

这个区分不是概念游戏。它带来的理论收益是实实在在的：并发膜让我们能够辨认出那些在德勒兹体系里要么被忽略、要么被迫归入不恰当类别的案例。除了《对话》，还可以追问：克里斯托弗·诺兰的某些电影（例如《记忆碎片》）中画面与纹身文字两条独立信息流的并置）是否在局部激活了并发膜，尽管它们整体上仍属于运动—影像？拉斯·冯·提尔的某些声音操作（例如《黑暗中的舞者》中现实声与内心音乐声的对照）是否也是如此？这些问题能够被提出，本身就是并发膜作为概念的理论收益——它们是德勒兹的框架不会问的问题，因为它们处在德勒兹的分析层面之外。

有一个更边缘的案例值得在此处单独提出——不是作为系统论证，而是作为并发膜潜能的一项扩展观察。日本导演敕使河原宏的《砂之女》（1964），在情节层面是一部高度寓言化的叙事电影：一个昆虫学家被困在一个不断流沙的沙坑中，与一个女人被困在一起，日夜铲沙。但它的声音操作——沙子在各个时刻以不同速度流泻的声音、风声与水声在不同时段的不同声场质地、人声在这些无机声音之间的消长——构成了一种独立于情节的意识层。沙声不是音效，不服务于推进情节。它作为一种持续的、无法逃脱的听觉基底，直接就是被困者的意识质地本身。在德勒兹的体系中，这部电影很难被归类为纯粹的时间—影像（它的感知—运动链条并未断裂）；但它的声音操作，无疑局部激活了并发膜。它的存在表明：并发膜的激活，并不限于欧洲艺术电影语境，也不限于严格意义上的意识流电影语言。只要一部电影在某个维度上让声画分轨开始独立运作——各自承载不同的意识层面——并发膜就在那个局部被激活了。这种跨文化、跨时期的案例的出现，本身就为本文的判断提供了额外的支持：并发膜是电影媒介的普遍潜能，它的激活，在最密集处爆发于特定的历史时刻与制度条件中，但它的可能性，不限于那种爆发。

并发膜与德勒兹的关系，因此不是替代也不是从属，而是互补：德勒兹的洞见是从哲学上诊断了影像的性质变化，为本文的历史分期提供了哲学底气的背书；而本文的媒介分析，为德勒兹的诊断提供了一个物质基础层面的说明——为什么恰恰是电影，而不是其他媒介，能够如此根本性地呈现时间的纯粹形式？德勒兹的框架不能回答这个问题，因为它不关心媒介的物质结构。并发膜概念的回答是：因为电影拥有在所有媒介中独一无二的多声道并发结构，这个结构的物质属性恰好与意识的多层并发运作同构。文学可以革新句法去逼近意识流，但语言的序列性边界注定了它只能“翻译”、不能“制造”；绘画不叙事性地呈现时间流；音乐不能指向具体的感知内容。只有电影，天生就是多声道的，天生就能在同一刻输送互不取消的感知材料。这不是它更“艺术”，这是它的物质底子决定的。

九、被需要才发生

一个媒介的内部结构只能解释“它能长出什么”，不能解释“它为什么恰好在这个历史时刻长出来”。要回答后一个问题，必须把镜头拉远，去看电影所在的那一整片土壤。

十九世纪末到二十世纪中叶，西方思想经历了一场关于“真实”的深刻位移。这场位移不是某一个学科单独完成的，而是哲学、心理

学、物理学、文学几乎同时发生的共振。柏格森区分了物理时间与心理绵延。詹姆斯铸造了“意识流”一词。胡塞尔拆解了“现在”的内部结构。弗洛伊德把无意识从边缘的好奇提升为人类心灵的基本结构。爱因斯坦的相对论从根本上动摇了牛顿式“绝对时间”的地位。这些思想虽然各有自己的领域，但它们共同做了一件事：把“外在的真实”从唯一真理的宝座上请了下来。当物理时间不再是唯一的时间、当意识不再是理性的透明操作、当主体不再是自己的主人——那个曾经坚如磐石的“真实在外面、在事件里、在可以客观验证的秩序里”的信念，被一点一点凿松了。

而一旦外在真实不再独占“真实”的冠冕，另一个问题就不可避免地浮现出来：内在的真实是什么？它的结构是什么？如何抵达它、表达它、显现它？整个二十世纪上半叶的艺术，几乎都在从不同方向回答这个问题。乔伊斯和伍尔夫在文学里摧毁了线性叙事的句法，试图让语言按照意识漂移的节律自己流淌。康定斯基和克利在绘画里放弃了对物体的再现，试图直接画出情绪的几何、精神的运动。勋伯格和韦伯恩在音乐里放弃了调性，试图捕捉那种无根漂荡的现代心灵状态。超现实主义者在诗的写作中发明了自动写作法，试图绕过意识的审查，让无意识直接说话。

电影，是在这一刻加入这场共振的。它不是碰巧遇上了意识流这个母题——它是这个母题在寻找一个能显影它的肉体时，找到了电影。这是一个双向的过程。在思想史的层面上，“意识”作为一个有独立结构和独立价值的领域，在十九世纪末到二十世纪中叶这段时间里被哲学、心理学、文学合力锻造了出来——不再是理性的附庸、不再是神学的仆从、不再是一个可以被忽略的“主观”的灰色地带，而是一个有自己的法则、自己的质地、自己的层理结构的现实领域。这个领域锻造出来之后，它对艺术提出了一个此前并不存在的任务：如何显影它？

每一个既有媒介都试图回应这个任务，但每一个都受限于自身的物质结构。语言的序列性是文学无论如何革新句法都无法越过的边界。绘画的共时性使它无法呈现意识的时间流动。音乐可以极其微妙地调动情绪的层次和时间的张力，但它不指向具体的感知内容——一段音乐无法告诉你，此刻正在奔涌的意识材料里，有一片是童年院子里的虫鸣，另一片是刚才被拒绝的那个手势留下的刺痛。意识流需要一个媒介，那个媒介必须同时满足三个条件：能够呈现多个不同层面的感知内容（不仅仅是情绪氛围），能够在同一个时间里独立地推进这些层面（并发而非序列），能够让这些层面各自保持各自的质地而不被整合成一锅粥（独立运作而不统一）。在所有既有媒介中，只有电影满足这三个条件。

这就是为什么说这是一次“本体论遇合”，而不是文学技巧的跨媒介迁移。意识流的核心特征——多层面并发、不可化为单一序列、过去与现在互相渗透——恰恰是电影物质结构的天然属性。而这一天然属性之所以长期未被用于显影意识，只是因为电影在此之前不需要做这件事——讲日常故事的需求太旺盛了，并发膜的所有潜能都被绑在了叙事战车上。只有当日常叙事的任务被电视系统性地替代之后，电影才第一次面临一个直接的追问：如果不讲故事，我能做什么？而这时，二十世纪上半叶的思想与艺术共振已经把“内在真实”这个领域锻造到了一个高度成熟的形态——它在哲学上有胡塞尔和詹姆斯的奠基，在文学上有乔伊斯和伍尔夫的先行探索，在精神分析上有弗洛伊德和荣格的深度测绘。电影不是在一片荒漠里发明了意识流，而是走进了一个已经被其他领域开垦过的、正在等待一个能进入它最深处的媒介的领域。

这里需要特别指出：电视替代的媒介压力，与二十世纪上半叶思想共振所锻造出的“内在真实”这一领域，二者之间不是两条并行不悖的因果线——仿佛电视在推、思想史在拉。协力的实质在于：思想史为电影预备了“可以做什么”（显影内在感知是值得做的事），而媒介压力为电影逼出了“必须做什么”（不做叙事之外的事就没有存在理由）。只有当“可以做的”被“必须做的”逼到临界点，潜能才会变成实际。这也就是为什么，二十世纪上半叶那一整套关于内在真实的思想储备，在五六十年代之前没有在电影中大规模催生意识流——因为在那之前，电影没有“必须”做这件事。是电视替代的压力，把“可以”推成了“必须”。

但思想史土壤只是故事的一半。另一半，同样必须被指认出来，因为它同样参与了意识流电影的“被发生”——把它从一个潜在的“可以做”的可能性，逼成一种实际的“被做了”的选择。这就是二战后欧洲“艺术电影”体制的崛起。前文第二节已经详述了这一体制的中介机制——批评话语、电影节选片、国家资助与感受力共同体如何将电视替代的结构性压力转化为意识流创作的方向。此处不再重复，而是要回应一个更深层的反驳，它直接质疑本文整个论证的合法性。

这个反驳是：如果意识流电影所显影的那个“内心”只是一小群精英的感受方式，那它还能被称作“电影的本体论转向”吗？一个据说是电影最深刻自我发现的东西，竟然与大多数观众绝缘——这本身不值得怀疑吗？

这个反驳之所以有力，是因为它触及了一个更深的问题：一个媒介的“本体”，是否必须具有某种普遍性？如果只有一小群受过特殊培育的人才能感知到并发膜被激活后的效果，那这个“效果”究竟是一种媒介能力的兑现，还是一种特定文化资本的折射？

本文的回答分为三层。

第一层：普遍性与深层性不是一回事。一个媒介的本体论转向，从来不是为了讨好最多的人。恰恰相反——它是在媒介被逼到临界点时，对“我还能做什么别人做不了的事”这个问题的回答。当这个问题被诚实地回答时，答案往往指向少数人的体验，因为这个媒介的不可替代能力，恰恰是需要特定条件才能被激活的。大多数人不进入那个条件，不等于那个能力不存在。恰好相反：正因为大多数人不进入，才证明那个能力是不可替代的。因为如果人人都能轻易进入，那就意味着它仍然是一个可被大众媒介替代的功能——那就不叫不可替代

代。

第二层：“本体”这个词在这里不能被误解为某种神秘的本质。在本文的论证中，“电影的本体”指的不是电影应该是什么或必须是什么的规范性命题，而是并发膜——电影与生俱来的那层物质潜能——在特定历史压力下才凸显的、潜在的生成能力。它不是一个静态存在的“根本属性”，而是一个在特定压力下才被实现为独一无二的本体论能力的过程。这个过程不需要大多数观众都去验证它，就像相对论不需要大多数人都理解它才能成为一个物理学事实。它只需要在它的有限接受者身上兑现——而意识流电影在感受力共同体身上，确实兑现了。

第三层：承认这个共同体的精英性是诚实的——甚至是有益的。因为承认了，我们才能去追问：这个共同体是萎缩还是扩大？它赖以存在的土壤——艺术电影体制、批评话语、审美教育——是在强化还是在消退？本文在结尾的证伪条件中会将这个追问转化为一个可实证检验的判断。目前的观察是：支撑并发膜被激活的那片土壤，在整个二十世纪末到二十一世纪初经历了系统性的削弱——电影节越来越向市场逻辑靠拢，国家资助在大多数国家有所缩减或转向更具票房回报的扶持策略，“作者论”批评话语在学术界的地位被文化研究和产业研究所稀释，而感受力共同体在短视频与流媒体算法的侵蚀下进一步的碎片化。如果这些趋势持续，那么意识流电影的接受土壤确实在消退——但这不改变并发膜在二十世纪五六十年代被激活这个历史事实的本体论份量。一个器官可以在环境变迁后萎缩，但它的发生，仍然是真实的。

十、当触须被收编

并发膜被激活之后所释放出的那个能力，既是意识流电影最强的创造力所在，也是它最容易在新的历史条件下被重新定向的地方。这个重新定向的机制，必须被精确地指认出来，而不是被简单地诊断为“退化”。

二十世纪六十年代末到八十年代，电影工业经历了一组深刻的结构性变化，它们合在一起，构成了工业膜的发生条件。

第一条线：市场压力重新进入艺术电影领域。七十年代，《教父》（1972）和《大白鲨》（1975）开创的“高概念”大片模式证明了电影在商业票房上仍有巨大的空间可挖。这个证明的一个隐蔽后果是：它重新把“故事讲得好”和“票房收得高”的强相关关系钉在了行业心智上。艺术电影体制虽然并未因此消失，但它所提供的那种“不以叙事成功为第一判准”的空间，在行业整体注意力重新向商业叙事倾斜的大环境下，开始收窄。一部电影如果既没有讲一个好故事，又没有在美学上做到足以被《电影手册》严肃对待的突破，它的生存空间就变得极窄。

第二条线：广告工业与MTV（音乐电视）的崛起对电影语法的反向收编。八十年代，MTV将非线性剪辑、声画错位、快速蒙太奇这些原本在艺术电影中用来“制造感知厚度”的手法，改造为一种高效的情绪输送工具。在MTV的一支三分钟录像带中，画面的断裂与声音的持续构成了一种不需要叙事连续的纯粹情绪流——但它的目的是让观众对某个明星或某首单曲产生即时的情感依恋，而非在观众的意识中撕开一片未被命名的感知地带。这套操作极其有效，极其可复制。它的可复制性很快被广告工业整个吸收，进而反哺回好莱坞的类型片生产——一个动作场面的“紧张感”不再需要建立在情节的累积上，一段标准的快速蒙太奇加工业摇滚就可以在分秒之内把它泵入观众的感官。一部好莱坞大片中可能没有任何一个画面是来自意识里未被命名的那片晦暗地带，但它的剪辑语法的血缘，可以直接追溯到《八部半》的梦境段落。

第三条线：电视替代之后，新的替代再次发生。家用录像机在八十年代的普及、DVD在九十年代的普及、流媒体在二十一世纪的普及，一步步拆解了电影的最后一项稀缺性——时间的稀缺。当任何一部电影都可以在任何时间、在任何地点、以任何速度（快进、暂停、分段）被观看时，电影长久以来筑成的那套“在一个不可中断的、黑暗密闭的空间中、以固定时长完成一次完整的感知旅程”的观看仪式，被从根本上动摇了。观众不再需要——甚至在大多数情况下不再选择——以那种高度注意力的方式进入一部电影。而意识流电影所要求的，恰恰就是那种高度注意力。它的力量，建立在观众对细微的声音偏移、对画面的某一层细微变化的全部觉察之上。当观看环境变成客厅的电视开着、手机同时刷着信息流时，并发膜的神话就失效了——因为你根本不会注意到那条独立的虫鸣声轨在什么时候出现、又在什么时候消失了。

这里还潜藏着一个更深的结构性变迁，它直接作用于感受力共同体自身的再生产机制。本文第五节提到的那个支撑意识流电影的文化生态——艺术电影体制、批评话语、审美教育——在二十世纪末面临了一场系统性的消解。新一代影迷趣味的分散是一个方面：在好莱坞大片、独立电影、动漫、游戏、短视频等多个媒介形态争夺注意力的环境中，那种高度集中于“电影作为艺术”的单一文化忠诚被稀释了。另一个更关键的方面是学术批评的转向：在七十年代之后，文化研究、意识形态批评和产业研究逐步取代了以《电影手册》为代表的作者论批评，成为电影学术的主流范式。这种转向本身是对狭隘形式主义的必要修正，但它也带来了一个隐蔽的后果——那种把一部影片当作“感知实验”、细致分辨它的每一层声音和每一帧画面的批评实践，不再是学术训练的核心。当学院不再以这种方式培养学生，感受力共同体就失去了一条最稳定的再生产通道。

这三条线——市场压力的重新进入、广告与MTV的语法收编、观看仪式与感受力共同体再生产机制的消解——合在一起，并没有让并发膜“退化”回蛰伏膜。这个概念上的严格区分必须再次被钉死：蛰伏膜是并发膜尚未被任何非叙事功能激活的原始状态——在那时，声

画分轨只是在物理上存在，但从未被任何人自觉地用于承载叙事之外的感知层面。工业膜不是这种状态。激活膜时期形成的语法——声画错位、非线性剪接、多轨独立运作——在工业膜时期从未消失，而是被充分继承下来。但它们所服务的功能，已经发生了根本性的变化：从“显影意识中尚未被命名的层面”转化为“制造高度可预期的、市场定价的情绪反应”。

这不是退化，这是功能转化。并发膜在激活膜状态下形成的语法遗产，被电影工业在新的市场条件下重新定向，与新的功能内核耦合。它仍然是一个器官——它仍然在制造叙事之外的感知层次——但这个器官不再指向意识的陌生化显影，而是指向一套高度精密的、可复制的情绪配方：快节奏剪辑加激昂的管弦乐生成“燃”；慢镜头加钢琴曲生成“感人”；特写加颤抖的对白生成“深情”；旋转镜头加无调性弦乐生成“精神崩溃”。巴甫洛夫的铃铛，不是意识流的显影。配方化不是“堕落”，它是感觉被充分市场定价之后出现的必然结果——当一个美学操作在市场上反复产生稳定的情绪产出，这个操作就会像一个被验证过的投资模型一样，被复制、被优化、被标准化。任何接手这个模型的人，不需要经历原作者的痛苦，也不需要进入原作的感知地带，只需要照着模板做，就能稳定地兑现情绪回报。

这也就解释了为什么意识流电影的语法可以在《变形金刚》的战场和《广岛之恋》的记忆之间流通——因为语法本身是可迁移的，但它的功能内核不是。同一个声画错位操作，在一个语境中制造的是被压抑的孤独底流（《对话》），在另一个语境中制造的是消费者可以预期、可以重复消费的“燃点”。工业膜不是假激活，它是真激活——但它激活并发膜之后，给它灌入的是新的功能内核。

但这同样不是故事的终点。因为工业膜的可复制性也意味着，它无法阻止新一代的电影人重新激活并发膜——在不同的压力之下，以不同的方式，为不同的目的。问题只在于：下一次激活，会发生在什么压力之下？

十一、新的蒸馏

让我们回到开头。本文挑战了一个长期被默认的叙述：意识流电影是电影向文学致敬的产物。本文提出的替代性判断是：意识流不是被借来的技巧，而是电影在外部功能替代的结构性压力下，被逼出的本体论器官；这个器官的物质基础——并发膜——在电影诞生之初就已经存在，但长期被叙事任务覆盖；只有当电视系统性地替代了电影在日常叙事需求中的位置后，这层膜才第一次被激活，从蛰伏变为器官，从物理事实变为意识的载体。

这个判断的论证，沿着四条交叠的线索展开。第一条线索是媒介功能替代的动力学：电视怎样逼出了电影对自身不可替代性的追问——以及，这场追问如何通过《电影手册》的论争、电影节的选片标准、国家资助的制度逻辑，被转化为意识流电影的创作方向。第二条线索是意识结构的理论阐明：詹姆斯、胡塞尔与认知科学如何共同描绘出一个并发的、多层的、序列化语言无法直接承载的意识图景。第三条线索是电影语法在操作现场的系统性倒置：时间、空间、声音三个维度如何在《广岛之恋》《八部半》《去年在马里昂巴德》等作品中，完成了从叙事附庸到意识器官的转型。第四条线索是发生土壤的整体考察：二十世纪的思想共振与战后的艺术电影体制，如何共同构成了并发膜被激活所必需的感受力共同体——思想史为电影预备了“可以做什么”的母题，媒介压力为电影逼出了“必须做什么”的临界点，二者的协力，把潜能推成了实际。

这四条线索合在一起，最终结穴于一个已经在前面被反复使用、现在需要在结语中被结晶的概念：并发膜。

这不是对已有电影手法的重新命名，而是对电影媒介与生俱来、却长期被叙事功能覆盖的那层独立并发能力的一个统一指认。它在物质形态上比任何其他媒介都更接近于意识的多层运作方式；它在电影史的前三十年是蛰伏膜——被压制、被闲置的物理基底；在电视替代的结构性压力下，它被激活为意识流的器官；而在高度产业化的后电影时代，它的语法被继承、但功能被重新定向——转化为制造可预期情绪反应的一套精密配方。命名它，不是为了给电影增加一个术语，而是为了把电影本体论转向的发生逻辑，从“天才创造了手法”的旧叙事中拔出来，重新种回“媒介的物质结构在被逼到临界点时发生功能升华”的新土壤。

那么，这次转向留下了什么遗产？三笔。

在最具体的技巧层面，并发膜被激活后运转出的那套语法——声画错位、时空并置、多轨独立运作——已被充分收编，成为今日影视工业的基本语汇，活跃于广告、MV、短视频，乃至主流叙事电影。在电影史的位置层面，这次转向为电影的价值评估提供了一个此前不存在的维度：一部电影好不好，不再只看它故事讲得怎样，还可以看它有没有在并发膜上长出某种此前未被媒介触及的感知质地。

在最深的理论层面，这次转向遗留了一个还未被回答、却已经被本文的整个论证框架准备好了的问题：当下一次功能替代再次发生时——如果流媒体或者尚在襁褓中的某种新媒介，从电影身上夺走了它当前的核心竞争力（也许是视觉奇观的规模，也许是影院沉浸的仪式）——电影会被迫再次转向一个新的领域吗？如果会，是哪一个领域？那个新器官会是什么样子的？并发膜是从“被覆盖的物理基底”到“被激活的意识器官”的逻辑路径上走出来的。那么，电影身上还有没有其他层膜——比如，它的感官冲击机制？它的时间操控能力？它的观看仪式本身？——现在还被覆盖着，等待着下一次被逼出的时刻？

这个问题不可能被提前回答，但好的框架的价值，不在给出答案，而在使这个问题本身变得可问。并发膜概念的真正理论收益，也许不在它对过去的解释——那个解释已经足够坚实——而在它对未来可能性的预开放：它不是给电影画完了一个句号，而是给电影留了一个逗号。

最后，本文必须在结尾处诚实交出证伪条件。一个理论如果不能指明什么事实可以推翻它，就不是一个可以被严肃对待的理论。对于本文的核心判断——意识流电影是并发膜在电视替代压力下完成的功能升华——证伪条件如下。

（一）如果未来的实证研究表明，能够理解并享受传统意识流电影的观众并未随着艺术电影体制的相对弱化而进一步缩减，反而在年轻世代中以某种新形态——例如互动叙事、沉浸式虚拟现实、可自由调节时间流速的影像体验——重新集成为一个规模并不比从前更小的感受群体，那么本文关于“支撑并发膜被激活的那片土壤已在消退”的判断就需要大幅修正。

（二）本文的核心历史命题是：并发膜之所以在二十世纪五十年代末至七十年代被激活，是因为电视的替代逼迫电影重新追问自身的不可替代性，而《电影手册》的论争、电影节的选片、国家资助的制度逻辑构成了将这种压力转化为创作方向的中介机制。对这个命题的最有力的反驳，是找到另一个变量，它对意识流电影的发生具有更强的解释力。例如，如果能够论证：意识流电影在五十至七十年代的大规模出现，主要是由特定国家的资助政策（如法国国家电影中心的特定拨款计划）的单线因果驱动，而与电视替代的结构性压力无关——在此情况下，即使没有电视的竞争，电影也会在同一时期走向意识流——那么本文核心论证链条中的“外部压力→中介转化→功能升华”就断裂了，并发膜概念的整个生成解释力就需要被重新评估。这条证伪条件针对的，正是本文论证中最核心、也最有风险的那一笔：电视替代不只是背景，而是逼出意识流器官的那个动力源。

（三）如果有一部严格遵循传统意识流语法制作的电影——无奇观特效、无互动包装，仅凭声画分轨的固有的组织方式去显影意识的未命名层面——竟能在这个注意力被反复宣告死亡的时代，获得广泛的大众共鸣，无需精英话语的学术护航，则本文关于“感受力共同体的培育成本高、规模有限”的判断就需要被重新审视。在那一刻到来之前，这个判断维持其效力。

注释

[1] 本文对具体影片的技术分析与导演创作谈的描述，均基于已公开的影片文本及导演访谈资料。相关分析属于思想拓展性质的例示，其中对细节的描述可能包含作者的简化与整合，旨在揭示媒介操作的逻辑，不构成经过同行评议的实证数据。

[2] 此处借鉴了以马歇尔·麦克卢汉为代表的媒介环境学派的基本洞见，即媒介的物质形式深刻影响着人类感知与信息组织的方式。本文只取其一般性启示，不展开该学派的具体理论细节。同时，本文的媒介物质性分析与汤姆·甘宁关于早期电影“吸引力电影”的论述、玛丽·安·多恩关于电影声音技术史的研究以及更近的媒介考古学传统相呼应，但推进方向不同：这些研究主要揭示技术条件中的“有什么潜能”，而本文追问的是某种潜能何以在特定历史压力下从被覆盖的物理基底转化为被自觉激活的功能器官。

[3] 本文对威廉·詹姆斯和埃德蒙德·胡塞尔的征用，仅限于他们关于意识多层并发结构的前沿论述，不拟进入二人哲学体系的整体评述。詹姆斯的意识流比喻主要见其《心理学原理》第1卷；胡塞尔的内时间意识分析主要见其《内时间意识现象学》讲稿。

[4] 当代意识研究中的“模块并行处理”等模型，属于该领域的广泛共识而非某一孤立学说。本文不展开综述，相关的一般性介绍可参见标准认知科学教科书。

[5] 此处对二战后欧洲艺术电影体制的概括，主要基于电影史研究的通行叙述。相关制度细节（如法国国家电影中心的具体资助计划、戛纳电影节的选片标准演变）可参见电影史专门研究，本文重点在于制度生态与创作实践的结构性关系，不做制度史的展开。

[6] 本文使用的“感受力共同体”概念，在功能上近似于斯坦利·费什的“解释共同体”，但更强调特定历史条件下美学偏好与感知方式的培育过程，不完全等同于费什关于文本意义由共同体策略决定的论点。

参考文献

- Baughman, James L. 1993. *The Republic of Mass Culture: Journalism, Filmmaking, and Broadcasting in America since 1941*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bergson, Henri. 1889. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Félix Alcan.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1990)
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1: L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit. English edition: *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2: L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit. English edition: *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Husserl, Edmund. 1928. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Edited by Martin Heidegger. Halle: Niemeyer.
- James, William. 1890. *The Principles of Psychology*. 2 vols. New York: Henry Holt and Company.
- Proust, Marcel. 1913–1927. *À la recherche du temps perdu*. 7 vols. Paris: Grasset and Gallimard. English edition: *In Search of Lost Time*. Translated by C. K. Scott Moncrieff, Terence Kilmartin, and Andreas Mayor; revised by D. J. Enright. 6 vols. New York: Modern Library, 1992–1998.