

在“谁的”之前：意识流电影与作为环境的内心

论摄影机在叙事逻辑与人物视点介入之前所捕获的那层无主感知质地，及其对单人内省模型的撤销

作者 秦莉 · SDE 学员 · 约 1.9 万字 · 发表于2026年7月28日 · 加固版

摘要

意识流电影的百年实践，一直被一个未经省察的隐喻所支配：内心世界必须被“拍出来”，如同将一个隐秘的客体从体内取出，放在摄影机前。这个隐喻迫使电影从文学那里借来一双眼睛——以单一人物为中心的內省模型——却导致了一项根本的媒介错配：摄影机天然地拍摄整个物理环境，而非某一个人的内心。本文指出，这一错配并非技术局限，而是对一个更深层可能性的历史性遮蔽：电影有能力捕捉一种先于“这是我的念头”的感知质地——一个尚未被任何单一主体认领、尚未被整理为“某人内心独白”的弥漫性感知场。当爱森斯坦、雷乃和费里尼相继穷尽了单人内省模型的语法极限之后，意识流电影才真正站到了它自己的门口。本文论证，电影中最私密的内心体验，实际上是以一种无主的、环境般的感知氛围首先被摄录下来的；电影之所以困在单人模型，正是因为它将“拍内心”误认为“拍一个人的内心”。基于此，本文提出一个不可还原的新概念——“前归因感知场”：摄影机在叙事逻辑和人物视点介入之前，所直接捕捉到的那种弥漫于多人之间、未被任何意识占有的原始感知质地。这一概念将意识流电影的核心追问，从“电影如何拍出一个人的内心”，扭转为“电影如何让一个多中心的、尚未被个体切割的感知世界持续在场”。在概念建构的基础上，本文进一步追问：为什么前归因感知场在电影史上反复被触及，却反复被逃离？通过对爱森斯坦、雷乃、费里尼三人的突破与归位进行发生学机制分析，本文揭示出一种比工业惯性更深层的本体论抗拒——一种对“无主感知”的集体防御——如何内化在创作者的语法选择中，使得每次激进探索都在逼近某个限度时，被重新收编回单人模型的框架内。本文最终在与胡塞尔意向性传统、间主体性理论、巴赞现实主义本体论及认知电影学的正面交锋中，确立“前归因感知场”不可被任何既有概念替换的辨别力，并给出一个可供经验检验的镜头分析判准。

关键词：意识流电影；前归因感知场；单人内省模型；环境内心；多中心；媒介错配；发生学；意向性

一、一个支配了百年的隐喻

意识流电影的百年实践，一直被一个未经省察的隐喻所支配：内心世界必须被“拍出来”，如同将一个隐秘的客体从体内取出，放在摄影机前。这个隐喻如此自然，以至于近一个世纪以来，几乎没有人停下来问一句——内心，是一个可以被“拍出来”的东西吗？

这个隐喻的源头在文学。二十世纪初，乔伊斯和伍尔夫在小说中开掘出意识的流动质地，让文字不再是外部事件的记录，而成为内心洪流本身。[1] 这是文学媒介的一次自反性革命：语言第一次大规模地服务于未经整理、未经逻辑修剪的意识过程。当电影人读到这些文字时，他们被深深震撼了——不是被故事震撼，而是被一种先前以为无法被表达的东西竟然被表达了这一事实所震撼。他们于是问出了一个看似很自然的问题：我们也能拍出这个吗？

但这个问题从问出那一刻起，就已经把答案锁定了。因为“拍出这个”的“这个”，已经被默认为一个可被对象化的实体——像一张桌子、一座山、一个人脸上的表情那样，可以被摄影机对准、框住、录下来。乔伊斯和伍尔夫写下的，并不是这样一个实体。他们写下的是语言在触及意识质地时，自身发生形变的过程——句子断裂、语法扭曲、时间跳跃。意识在他们的文字里不是被描述的对象，而是被语言本身的变形所“执行”出来的事件。语言在模拟意识时，不是在制作一个关于意识的图像，而是在自身的肌理中复现了意识的运作方式。

电影人恰恰误解了这一点。他们把文学执行出来的那个事件，误认为一个可以被移置到另一种媒介中的内容。他们想当然地认为，既然文学能“拍出”内心（尽管文学根本不是在拍），那电影也能。于是，“拍内心”就成了一个不言自明的事业，所有后续的技术实验——画外音、视点剪辑、闪回、叠化——都被组织在这面旗帜下。

但这面旗帜从一开始就遮蔽了一个根本性的媒介错配。摄影机不说话。摄影机不思考。摄影机只是对着一片物理现实，把从它面前反射过来的光线，忠实地、不加选择地、不分主次地全部记录下来。当你看一个镜头时，你看到的从来不仅仅是“一个念头”——你同时看到了一整个物理环境：墙壁的颜色、空气的湿度、光线的方向、背景里一只无人注意到的手。摄影机是泛神论的。它拍下的每一个画面，都同时容纳了远多于任何单一人物此刻正在注意到的感知线索。

而一个人的内心，恰恰是这些线索中极小的一部分被那个人的注意力系统筛选出来、赋予意义、染上情绪之后的结果。它是一个高度私化、高度压缩、高度编辑过的世界版本。在这个版本建立起来之前，存在着一个更原始的、尚未被任何“我”认领的感知状态：光线在那儿，但还没有人注意到光线；空气沉重，但还没有人说“我感到压抑”；另一个人的手在画外微颤，但还没有人把它纳入自己的叙事。这个状态，才是摄影机最先捕捉到的东西。

我们把它叫作“前归因感知场”——一个在叙事逻辑和人物主观视点涉入之前，就已经弥漫在整个画面空间中的、尚未被任何单一意识主体所占有、所标注、所赋予专属意义的感知质地。它属于这个场面本身，属于这个空间中所有人和物共同呼出、共同浸泡其中的那种氛围，而不是某一个人“内心世界”的投射。

意识流电影的百年困境，也许正源于它在面对这个前归因感知场时，做了一件极其鲁莽的事：它总是迫不及待地把它归给一个人。这个画面的空气是潮湿的——那是因为主角心情沉重。这个镜头的光线很冷——那是因为女主角感到孤独。电影语法从格里菲斯以来就被训练成了一套高效的归因机器：画面上的每一个感知线索，都必须被观众自动地、无意识地归因到某个叙事主体身上——这是谁的视角？这是谁的感受？这是谁的记忆？一旦无法完成这种归因，观众就会感到不安，批评家就会说“这片子暧昧不清”。

而本文要论证的是，这种不安恰恰是意识流电影真正的门口。因为如果摄影机最先拍到的，的确是一个先于“我的感受”“我的记忆”“我的视角”的弥漫性感知场——一片尚未被个体意识切割、尚未被归因给任何特定主体的原始材料——那么意识流电影的核心任务，就不是如何更逼真地把这片材料“翻译”成某一个人的内心独白，而是如何让这片材料保持其不被翻译、不被归因、不被压缩进单人主体内的那个原始状态，持续地作用于观众。

换言之，意识流电影要拍的，不是“谁的内心”，而是在“谁的”这个问题产生之前，那个已经被摄影机毫不费力地摄录下来、却被电影语法粗暴地归了账的“无主之地”。电影中最私密的内心体验，最初是以一种无主的、环境般的感知氛围被给予的。电影之所以困在单人内省模型里，正是因为它把“拍内心”这个事业误认为“拍一个人的内心”——而这多出来的“一个人”，恰恰是电影语法后加上去的，不是摄影机最先拍到的。

这个判断如果成立，那么整个意识流电影的历史就需要被重新讲一遍。那些被我们当成里程碑的作品——爱森斯坦的视点剪辑、雷乃的心理因果、费里尼的混沌浇铸——就不再是单项事业的渐次深化，而是对同一个原初可能性的三次越来越精致的逃离。他们用越来越复杂、越来越精密、越来越自由的手法，把一片本来可以被保持在其“无主”状态中的感知场，一次又一次地重新拴回到一个人身上。每一次技术革命，都在无限的逼近中，无限地推迟了那扇门的真正开启。

二、解构“某人”的神话——单人内省模型的三次加固

要理解“前归因感知场”为什么一直被遮蔽，就必须先看清楚单人内省模型是如何一步步被加固到似乎不可撼动的地步的。这个过程，精确地对应着意识流电影的三次根本性的语法突破——每一次突破都是在面对前归因感知场的溢出时，选择了一种将其重新收回“某人”框架内的策略。三次策略相继耗竭之后，这条路也就走到了必须被放弃的尽头。但更重要的是，这三场归位并非三位导演个人的“选择”，而是一种结构性困境在他们各自的美学探索中必然展开的形式。他们每个人都站在一条进化链的不同节点上，承受着那个节点所特有的矛盾——而他们的“突破”，恰恰是这个矛盾在逼迫他们向前走的同时，也预先限定了他们回头的方式。

我们需要一套统一的发生学机制来重构这三段历史，而不是把它们写成三个天才各自的“保守时刻”。这套机制的核心是：在电影意识流演化的每一个阶段，摄影机所捕捉到的感知质料（差异序列D维度中正在生成的新的联想形式）与观众接受条件及既有语法传统（纠缠网络E维度中已沉淀的“内心必须有一个主人”这一深层惯例）之间，始终存在着一种累积性的张力。每一次语法“突破”，都是在某种特定的D-E矛盾达到临界点时，被逼出来的一个新的显露态S——一种新的电影语言手法。而这个新S一旦立住，就会立刻回写它的生成条件：它一方面扩展了D（让后来的创作者拥有了更自由的联想工具），另一方面也加固了E（用“我可以拍得更自由”的错觉，掩盖了“我仍然需要给这自由一个主人”的深层惯例）。三次突破，就是三次这样的“突破一回写”循环。每一次都把单人模型的围墙往更外围挪了一圈，但那个“必须有一个主人”的地基，从未被触动。

第一次加固：爱森斯坦与“谁在看”的强制锚定

第一个面对这个困境的人是爱森斯坦。他在二十世纪三十年代读乔伊斯，读到《尤利西斯》里那些在一个人的意识中不断跳跃、彼此碰撞的碎片时，意识到了一个极为电影化的东西：念头的跳跃本身。乔伊斯用语言描述念头如何从一个事物跳到另一个事物——从一个肥皂广告跳到一段童年记忆，从街角的一声响动跳到一个希腊神话——这些跳跃需要文字来过渡、来解释、来连接。但电影不需要。电影只需要把两个镜头剪在一起，跳跃本身就已经发生了。不需要解释为什么从这里跳到了那里，不需要交代中间的逻辑。剪辑本身，就是念头的跳跃。

爱森斯坦把这种操作称为“内部独白”。[2] 但这个名字实际上暴露了整个操作的发生学结构。在这里，我们看到的不是爱森斯坦“选择”了单人模型，而是他面对的D-E矛盾逼出了这样一个特定的S：D维度上，他的蒙太奇实验已经制造出了一种新的感知质料——两个镜头碰撞所产生的概念与情感张力，往往溢出任何单一角色的认知范围。屠宰场的牛被宰杀，与工人被镇压，两个镜头之间的联想力不属于任何个人，它是一种由剪辑动作本身生产出来的、弥漫在两个镜头之间的感知剩余物。但E维度上，当时观众接受语法中沉淀最深的惯例恰恰是“电影画面必须有一个主体”——镜头的视点必须能被还原为某一个人的眼睛在看。这个惯例不是理论家写在论文里的规则，而是内化在每一个观众感知习惯中的归因本能：看到一个镜头，就必须能回答“这是谁在看”。

正是在这两股力量的夹缝中，爱森斯坦结算出了他的S——“内部独白”。这个概念的价值和局限是同一枚硬币的两面：它天才地承认了剪辑可以模拟念头的跳跃形式，但它同时用“独白”这个词，为这个跳跃指定了一个不可替换的主人。“独白”预设了一个说话者。爱森斯坦在解放了念头的跳跃形式的同时，牢牢地锁死了这个跳跃的归属：它必须是某一个人在跳跃。他的所有蒙太奇实验——无论是《罢工》中的屠宰场隐喻，还是他未竟的《美国悲剧》中对主人公内心活动的视觉转化——都严格地遵守着一条铁律：每一个镜头都必须能够被观众自动归因到“这是他在看”“这是他在想”。那条河有岸，岸就是那个单一主体的视点。

这个S一旦立住，就立刻完成了它的回写。它回写D的方式是：为后世的创作者开辟了一条“用剪辑表达内心”的康庄大道，但同时也让这条大道只被允许在一个人的脑子里铺展。它回写E的方式更深：它用“内部独白”这个看似解放内心的概念，把“内心=某人内心”这个等式从一种历史惯例，加固成了一种本体论常识。从此以后，当一个导演想要“拍内心”时，他做的第一件事不是去感受摄影机前那片弥漫的感知场，而是先指定一个“想心事的人”。爱森斯坦面对的矛盾就此被“解决”——不是矛盾消失了，而是矛盾中的一方（溢出单人主体的感知张力）被“内部独白”这个S重新命名、重新收容，不再被感知为矛盾。这是单人内省模型的第一次大规模加固：它不再只是“画外音”那种语言层面的归属（把念头翻译成一个人的独白），而是变成了感知结构层面的归属（把镜头的跳跃本身变成一个人的视点运动）。

第二次加固：雷乃与“记忆之身”的强制封装

雷乃在《广岛之恋》中做的事情，比爱森斯坦更激进。他拆掉了物理时间的连续墙。在那个著名的开场中，旅馆房间里情侣肌肤相亲的此刻，与广岛废墟中烧焦的尸体、扭曲的钢筋、医院里成排的绷带，被没有任何过渡地剪辑在一起。没有闪白的提示，没有画外音说“她想起了……”，没有柔焦来标记“这是过去”。这些画面在感知层面上具有了完全同等的当下性——1945年的灰烬和1959年的汗珠，被压实在了同一个此刻里。

雷乃在这里空前地逼近了前归因感知场的质地。因为他放弃了对念头的“整理”——他不是呈现一个已经被记忆归档、被叙事排序过的“她关于广岛的回忆”，他是在呈现记忆如何作为此刻的感知质地本身，活在一个人的身体里。她的身体同时是在旅馆里被爱抚的那个身体，也是在广岛废墟上走过、被那场浩劫以某种方式永远改变了的那个身体。这两个身体不分成“过去”和“现在”，它们是同一个身体，同时浸泡在爱的战栗和毁灭的余波里。

但雷乃所面对的矛盾，比爱森斯坦的更深一层。爱森斯坦面对的是单个镜头联想与单一视点的冲突；雷乃面对的，是整个坍塌了的时空质地——过去与此刻、广岛与旅馆、灰烬与汗珠，在同一个画

面中同时在场——与“电影必须有一个叙事载体”这个更顽固的E维度惯例之间的冲突。D维度上，雷乃已经制造出了一种全新的感知质料：身体的记忆——不是“她回忆起广岛”，而是“她的身体在旅馆的床单上、在爱人的手掌下，仍然在物质性地承受着广岛的灼伤”。这种感知不属于“过去”，也不属于“现在”，它属于一种被身体储存下来的、永远处于正在发生状态的活着的过去。它不需要一个“记忆者”，因为身体本身就是那个记忆场——它是多重的、层叠的、不追问“这是谁的”的。

但E维度上的接受惯例，仍然是一种强大的归因引力。观众的身体安全感——那种需要一个明确的“这是谁的记忆”来为感知混乱导航的需求——仍然像一堵看不见的墙一样立在雷乃面前。而比观众更深层的，是电影语法传统本身尚未提供一种语言，让两个不同主体的、同时在场却不可通约的感知世界，能被平等地拍出来。这不是“雷乃没注意到那个日本男人”，而是“他所处的语法条件下，‘一个人的过去’可以被拍成坍塌的此刻，但‘两个人的沉默’却没有语法能被同时作为两个世界来保持”。

这个D-E矛盾结算出的S，就是“记忆之身”——一个特定个体（法国女人）的身体作为全部坍塌时间的唯一载体。雷乃的突破在于，他敢让身体成为时间坍塌的现场，敢拍出身体作为“多重时间的沉积层”而非“单一叙事的容器”。但他的归位同时发生：他把这片坍塌的场所，捆绑在了一个特定个体的创伤史里。旅馆房间的画面中，那种同时笼罩着法国女人和日本男人的“被同时爱抚与灼伤”的感知质地，在发生的同时就被叙事策略归因到了法国女人的个人史中。摄影机拍到的是一片无主的悲痛——两个人都浸泡在广岛的余波里，但电影语法只认领了一个人的余波。日本男人的沉默留在画面里，但它没有获得同等的内心地位。它只是她意识洪流中浮现的一块碎片，而不是另一条同样汹涌、同样有权不被翻译成语言的河。[3]

这个S的回写同样是双重的。它回写D：为后世创作者开辟了“非线性的记忆时间”这条道路，但这条道路被默认铺设在一个单一创伤主体的心里——记忆可以坍塌、时间可以混合，但那是“一个人的记忆”“一个人的时间”。它回写E：把“内心时间”从“一个人的内心时间”这个等式变得更加牢固。爱森斯坦加固的是视点归属（“谁在看”），雷乃加固的是时间归属（“谁的过去在回响”）。这是单人内省模型的第二次加固——它不再只是视点的锚定，而是更隐蔽、也因此更彻底的“谁的身体在承载时间”的存在论锚定。

第三次加固：费里尼与“混沌之脑”的强制署名

费里尼在《八部半》中把前两条路上还残留的边界全部拆掉了。爱森斯坦还留着物理世界的岸（视点剪辑始终跟着一个人的眼睛走），雷乃还留着个人记忆的容器（广岛属于她），费里尼连这些都拆了。梦境、回忆、幻想、正在拍的这部电影的片场、童年时妓女跳舞的谷仓、现在妻子和情妇同时出现的后宫，全部混为一体。他不给你任何提示说“现在进入梦境”“现在回到现实”。你在看的，不是“基多的记忆”或“基多的幻想”，而是一个所有心理材质都被搅在一起的混沌本身——念头、欲望、恐惧、羞耻、自嘲，它们不是一条河，它们是一整片彼此渗透、彼此改写的空气。

在这个意义上，费里尼实际上已经拍出了前归因感知场的完整形态。因为他放弃了对意识材料的“整理”——他不区分哪些是真的、哪些是假的，哪些是过去的、哪些是现在的，哪些是朝向自我的、哪些是朝向别人的。这种不区分，恰恰是前归因感知场的本质特征：在感知的最初发生中，这些材料确实是混在一起的——它们还没有被认知的剪刀裁开，没有被归因的标签贴上。费里尼空前地让这个混沌本身成为了影像的材质。

然而，费里尼面对的矛盾比前两者更为极端。爱森斯坦和雷乃的归位，多少还受制于当时电影语法的未成熟——他们手中的工具不足以支撑他们拍出那个彻底溢出单人主体的东西。费里尼面对的矛盾，已经不是语法工具不够用。到了《八部半》的年代，他已经把梦境、回忆、幻想、现实、虚构“同时在场”的语法打磨到了空前的精度。技术上，他已经可以拍出任何意识状态。此刻逼他归位的，是一种更深层的、积淀在E维度最底部的惯例集束——那种“无主混沌无法被叙事消费”的本体论焦虑。观众需要“这是谁的混沌”来忍受混沌，需要“这是谁的混乱”来理解混乱，电影工业和文化话语中根本没有准备好一个接收口，来容纳一个没有署名者的意识流。

这个D-E矛盾在费里尼面前达到了它最尖锐的形态。D维度上，他已经制造出了空前自由的感知质料：混沌本身成为了影像。这不是“一个人的混沌”，而是混沌作为所有人共同浸泡的介质——基多的幻想、童年记忆、妻子的愤怒、情妇的娇嗔、制片人的焦虑，所有这些人的意识在费里尼的镜头下并不是彼此孤立的“内心世界”，而是共同构成了一整片谁也逃不出的空气。E维度上，“内心=某人内心”的等式却依然牢不可破——这个等式已经如此之深地内化在费里尼的美学训练中，以至于他可能从未把它感知为一个可以被质疑的预设。这不是他“选择”了保守，而是“电影拍人心”在他全部的训练中，从来都不意味着“拍人与人之间的那个共同的感知介质”。这个等式太深了，深到即使他把“单人”的边界推到了几乎看不见的地步，他仍然需要那个“单”来给这团混沌安上把手。

于是，他的突破同时就是他的归位。他在这一整片混沌上面，签了一个名字——基多。他把这片本来可以被保持在无主状态中的混沌，作为马塞洛·马斯楚安尼饰演的那个导演的“内心世界”交付给了观众。观众自始至终，都把这混沌理解为“基多的内心”——是他的焦虑、他的性幻想、他的童年记忆、他的创作困境。费里尼解放了意识的材质，解放了时间与边界的束缚，却没有解放意识的归属。那片混沌需要一个主人，而费里尼给了它一个。

这个S——“混沌之脑”——完成了单人内省模型的第三次、也是最精致的一次加固。它的回写方式与前两次不同，但逻辑一致。它回写D：为后世创作者展示了意识流可以多自由——梦境、幻想、记忆、现实可以不分彼此地搅在一起。但它同时把这种自由抵押给了一个不可转让的名字：你可以把混沌拍出来，但你必须给混沌一个署名者。它回写E的方式是最隐蔽的：它把“单人”的边界推到了极致，以至于后来的创作者们产生了这样的错觉——我们已经完全自由了，我们已经把内心拍到了极致。费里尼成了“意识流电影”的代名词，而那种“他几乎就要跨出去却没有跨出去”的可能性，被“他已经走得太远了”的赞誉所掩埋。这是最成功的一次加固，也是对这个原初可能性最彻底的一次封堵——因为它让人以为这扇门已经被推开了，而实际上，门后那条唯一真正不同的路，仍然没有被涉足。

三次突破，三次归位。爱森斯坦用“看的动作”，雷乃用“记忆之身”，费里尼用“混沌的署名”，把同一个东西——那个先于“谁在感知”的原始感知场——三度推至门口，又三度拽回了单人主体之中。这不是三位导演的“局限”。这是电影媒介天然拍到的多中心感知质料（D）与“内心必须有一个主人”这一深层接受惯例（E）之间的结构性矛盾，在三个历史节点上，以不同的形态被“结算”为三个语法创新（S），而这些创新又在各自的时代条件下，反向加固了那个它们本来可能去松动的惯例（回写）。那条河被一次又一次地加深加宽，却始终只被允许有一条鱼在游。三次循环之后，单人内省模型所能提供的全部语法可能已经耗竭。接下来要做的事，不再是加深河床，而是允许一场洪水。

三、作为环境的内心——“前归因感知场”的本体论建构

那么，那个三度被逼近又被逃离的东西，究竟是什么？它有没有一个可以在电影理论中被精确命名的位置？

让我们从最朴素的现象学观察开始。你走进一间刚吵过架的屋子。门推开的一瞬，空气是重的。呼吸压在那里，像一锅凉掉的汤在桌上结了一层膜。你并不知道他们吵了什么——谁说了哪句伤人的话，谁先沉默了，谁摔了什么——但你走在呼吸之间，已经确切地感觉到了一种东西：这空气里有什么，先于任何故事，先于任何人的解释，已经实实在在地在那里了。它不是某个人的“心情”。心情是私人的，是已经被归因的——“他在生气”“她在委屈”。但你推门感受到的，是一种先于你分清“这是谁的”之前的、弥漫在整个房间内的感知质地。它属于这间屋子，不属于屋子里任何一个人。

这，就是“前归因感知场”。

把它还原到电影的发生现场。摄影机架在片场。在导演喊“开始”之前，如果摄影机已经在录了，它在录什么？它在录一屋子正处于某种状态中的人——他们各自的呼吸频率、身体的肌张力、目光游移的方向、彼此之间那看不见但确实在互相拉扯的能量线。这些还不是“表演”。它们还没有被角色吸收，还没有被叙事修剪，还没有被“这是主角的焦虑”“这是配角的紧张”识别出来。它们是表演的原材料——一种弥漫在演员之间、被他们的神经系统互相调制着的原始感知氛围。摄影机在故事开始之前，就已经能把这种氛围不打一声招呼地全部吃进来。它不需要编一个理由。

这就是摄影机那双“泛神论”的眼睛：它拍下的，从来不是一个被单一意识拣选过的世界。它拍下的，是一个充满了细微感知线索、然而还没有人开始去注意它们的原始平原。文学作品可以通过叙述者的口吻、词汇的选择、句子的节奏来暗示这种氛围——“那间屋子里的沉默，让人不想开口”——但这种暗示永远带着叙述者的意识烙印。即使叙述者再克制，那间屋子的沉默也已经是他察觉到的、他描述出来的沉默。它被语言这个媒介本身归因给了那个叙述者。而电影不需要这个步骤。电影能让那沉默直接地在那里——不是“她心想这沉默太长了”，而是观众自己感到这沉默的长度，在被他们各自的呼吸丈量。这就是电影作为媒介在处理“多中心的前归因感知”时那个根本性的、被长期忽略的特权。

据此，我们把“前归因感知场”精确定义如下：

摄影机在叙事逻辑和人物主观视点介入之前，所直接捕捉到的那种弥漫于多人之间、未被任何意识主体所占有、所整理、所赋予专属意义的原始感知质地。它构成了一切后续意识活动——回忆、幻想、情绪、判断——得以发生的基本介质，但它本身不是任何一种意识活动，而是意识活动的共同土壤。

这一定义的几项构成要素需要被逐项阐明。

第一，“在叙事逻辑和人物主观视点介入之前”。这是前归因感知场区别于一切现有电影手法（视点镜头、画外音、闪回结构、主观音效）的根本界限。所有这些手法，都已经在这个“之前”之后了——它们已经把画面上的某一部分感知素材，通过叙事手段归给了一个特定主体。而前归因感知

场追问的是：在归因之前，那是什么？那场戏还没有被某个人的眼睛认领之前，摄影机已经拍下了什么？

第二，“弥漫于多人之间”。前归因感知场不是“公共空间”的同义词。公共空间关涉的是物理层面的共享（大家在同一间屋子里），前归因感知场关涉的是感知层面的共享——同一种光的温度、同一种空气的密度、同一种沉默的重量，被在场所有人的神经系统同时接收、各自调制，却不被任何一个人独占。它不是“我们共有这个空间”，而是“我们共同浸泡在这片感知里，但在任何人认领它之前，它谁也不属于”。

第三，“未被任何意识主体占有”。这是前归因感知场与“内心世界”最根本的区别。内心世界是已被占有的——是我的记忆、我的情绪、我的幻想。前归因感知场是未被占有的——它在那儿，但我还没有把它识别为“我的感受”，你也还没有。它是一笔还没有被记账的感知财富，漂浮在人与人之间。在《广岛之恋》中，旅馆房间里那两个身体交缠的画面所带来的那种“此刻同时被爱抚与灼伤”的质地，在雷乃将它归给法国女人这个载体之前，它本然地属于那整个场面——它同时笼罩着法国女人、日本男人、旅馆房间里那只不知道从哪里伸进来的手。是雷乃的叙事策略把它封锁进了法国女人的个人史中。

第四，“构成了一切后续意识活动得以发生的基本介质”。这是前归因感知场的哲学分量的核心。它不是一个浪漫派的概念——不是在说“啊，人与人之间有一种神秘的气场”。它是说，每一个人的意识活动——每一次回忆、每一次情绪升起、每一次突然的联想——都不是在真空中发生的。它是在一片已经被某种感知质地染遍了的土壤上发生的。这片土壤本身不是意识，它是意识的前提。在一个人“感到悲伤”之前，空气的密度已经变了。在一个人“想起过去”之前，此刻的光线已经与过去某个时刻的光线在物性层面上是同一种了。前归因感知场要捕捉的，就是这个“之前”，这个在“我”介入之前、被众人共享的感知的原始给予。

四、前归因感知场的不可还原性——与三个近邻的对质

一个新概念在被提出时，必须承受最严格的校验：它是否可以被任何已有学科的现成概念1:1替换？它是否切开了那些最可能占据同一位置的近邻概念都无法装入的新辨别面？这一节将前归因感知场置于三个最相关的理论传统面前，逐一厘清它的不可还原之处。

第一重校验：与“意向性”传统的正面交锋

这是确立“前归因感知场”不可还原性的最关键一步，因为它面对的不是某个具体的理论概念，而是一整个支配性的哲学范式。胡塞尔“意向性”理论的核心命题是：意识总是“关于某物的意识”。意识不是一个空的容器，然后被外部事物填满；意识在它最基本的结构上，就是指向性的——它总是在朝向某个对象。这一命题深刻地塑造了电影理论中对“内心”的理解：如果要拍内心，就必须拍出“某人的意识在指向某物”——视点镜头就是意向性最直观的视觉化：它展示了一个主体的意识正朝向世界中的某个客体。这正是单人内省模型的哲学地基：内心是一个“某人对某物的意向”的集合，拍内心就是拍这些意向链条。

前归因感知场恰恰要在这个地基上打开一道裂缝。它不是在说“意识不指向对象”——在意识活动开启之后，它确实指向对象。它是在说，在“关于某物的意识”这个结构发生之前，感知已经在场

了，而且是以一种尚未被任何单一的“关于”结构所切割、所取向的方式在场地。走进那间刚吵过架的屋子时，你最先获得的不是一个“关于空气沉重”的意识。而是空气沉重本身先于任何人对它的察觉，已经作为这片感知场的质地，给出了。胡塞尔本人当然不会否认有这种弥漫性的感知质地，但他把意识的本质界定在意向性上，就已经在理论上把这种“意识发生之前的基质”放到了边缘。而本文要做的是把这个边缘翻转到中心：在电影这种直接呈现感知质地的媒介中，这个被放逐到边缘的东西，恰恰是摄影机最先也最擅长捕捉到的东西。

因此，前归因感知场与意向性的关系，不是对立，而是划界：意向性处理的是“意识启动之后”的运作方式，前归因感知场处理的是“意识启动之前”那片尚未被意向结构切割的感知平原。意向性在说：一旦你开始“注意”到什么、开始“感受”到什么，你的意识就已经在“关于”它了。前归因感知场在说：在你“注意”之前，摄影机已经把那个即将被你注意、也即将被你之外的其他人注意的感知质地，平等地交付给所有人了。这两个命题不矛盾——它们管辖着意识发生的两个不同时刻。但正是这个“不矛盾”，揭示了意向性传统对电影理论的局限：它只提供了理解“被归因后的意识”的语言，没有提供理解“归因之前那个感知场”的语言。前归因感知场的理论增益，不是反驳意向性，而是让电影理论在离开意向性范式独自撑起的那片天之后，第一次能够涉足那片被它遮蔽的领地。

第二重校验：与“间主体性”传统的区分

另一个容易与前归因感知场混淆的哲学概念是“间主体性”——两个或多个主体之间共享的经验世界。现象学传统已经提供了丰富的语言来描述“我”的意识和“他人”的意识如何交织在一起构成一个共同世界。那么，前归因感知场是否只是“间主体性”在电影中的变体？不是。

间主体性的起点，是已经分化出来的主体。“我的意识如何通过共情、通过身体间性、通过语言交流，与他人的意识发生关联？”这个问题的前提是：已经有“我”，已经有“你”，然后我们来谈论我们之间的共享世界。而前归因感知场的起点，恰恰是要追问在“我”和“你”各自收拢自己的感知、把这片弥漫介质分割成“我的感受”和“你的感受”之前，那片介质是什么。它不是主体间达成共识的那个共享世界，而是先于“主体”分化之前的感知基质。在那间刚吵过架的屋子里，不是“我在感受空气的沉重，你也在感受空气的沉重，我们之间通过某种共情机制达成了共识”，而是那空气的沉重，在你和我各自把它领受为“我的感受”之前，已经作为一种属于这间屋子整体的质感，在那儿了。

间主体性回答的问题是：我如何能感知到你的感受？前归因感知场回答的问题是：在我们各自把感知认领为“我的”和“你的”之前，我们已经共同浸泡在同一种感知中。这是两条完全不同的问题链。前者处理的是“已经分化了的主体之间如何建立联结”，后者处理的是“在那个分化发生之前，尚未归属的感知质地的本体论状态”。在电影实践中，这意味着：拍出间主体性，是拍“两个人彼此理解或不理解的瞬间”——镜头在“我”的脸和“你”的脸之间往返，捕捉那个共享或错过的时刻。而拍出前归因感知场，是让镜头不往返——让它停留在那片同时笼罩着两个人的空气里，不让任何一方把它认领为“我的内心”。

第三重校验：与“气氛美学”的区分

格诺特·波梅的“气氛”概念看起来与前归因感知场极为接近。他把“气氛”定义为一种既非纯粹客观也非纯粹主观的、介于感知者与被感知物之间的中间地带。一个空间是压抑的还是明朗的——这种感受既不是空间本身的物理属性（它不是可以用仪器测量的），也不是纯粹的心理投射（不同的人通常会对同一个空间产生相似的感受）。气氛在这个意义上，是一种客观的感知质，但它必须通过一个感知者的感受才能被呈现出来。

前归因感知场与波梅的“气氛”在关注“弥漫性的感知质地”这一点上有交集。但它们的边界同样清晰。波梅关心的是一个单数的主体如何感知到某种弥漫性的情感质地，他关心的是这个“中间地带”在审美知觉中的运作方式。而前归因感知场关心的不是“我如何感知某个空间的气氛”，而是“在那个‘我感知到’的过程发生之前，这片气氛本身——作为在场所有人神经系统共同调制的产物——的未归属状态”。它是气氛的前归因阶段：不是“这间屋子很压抑”，而是在说它压抑的那个人还没开口之前，这间屋子里的空气已经被在场所有人的身体共同制造成某种密度了。那个密度不是某个人感受的内容，它是所有人都浸泡其中、却谁也没有独占的权力的东西。气氛美学关注的是被感知到的氛围，前归因感知场关注的是那个在“被感知”之前已经给出、且被多人共享却不被独占的感知基质。[4]

第四重校验：与巴赞“影像本体论”的对话

在电影理论内部，安德烈·巴赞的现实主义传统似乎与前归因感知场有着某种深层的共鸣。巴赞坚持摄影机的最根本力量在于它能够把世界的瞬间“如其所是”地记录下来，而经过人的意识的筛选和加工。他反对蒙太奇对现实的切割，主张通过长镜头和景深让观众自己从画面中去找，而不是让剪辑代替观众去选择。“完整电影的神话”指向的就是这样一种信念：电影最终会实现一个完全复现现实世界的神话。

表面上，前归因感知场与巴赞的本体论都在强调“摄影机不加选择地记录世界”这个事实。但两者的深层分歧恰恰在这一点上暴露出来。巴赞所关心的，是摄影机记录物理世界的能力——风在吹、树叶在动、一个人的脸在镜头前经历了什么。他的现实主义是朝向外部的：摄影机是一扇通往现实的窗。而前归因感知场所关切的，是摄影机记录感知世界的能力——不是风在吹本身，而是风吹过时在场所有人的身体间调制出的那种共同的、尚无人认领的感知质地。它不是窗外的事物，而是窗内——也就是“我们这个共同浸泡其中的感知环境”——的质感。巴赞的“完整电影”如果拍那间刚吵过架的屋子，会拍下摔在墙上的水杯的碎片、桌子被撞歪的角度、两个人沉默中各自站立的距离。这些是物理现实。前归因感知场要拍下的，是这些物理现实所承载、所催生、但本身并不等同于它们的一层东西：那水杯碎在地上时，整个房间里突然变重了一点的空气。巴赞没有提供拍出“空气变重”所需的语言——因为他的“现实主义”始终是在物体与人的动作的尺度上展开的，而前归因感知场是在“感知环境”这个尺度上展开的。[5]

至此，前归因感知场在与意向性传统、间主体性理论、气氛美学和巴赞式现实主义这四个最可能占据同一位置的理论传统的对质中，切出了不可被任何一方装下的辨别面。它不是意识活动（意向性）、不是主体间共识（间主体性）、不是被感知到的氛围（气氛美学）、也不是物理现实（巴赞）。它是它们共同遗漏的那块空地——感知发生之前那个共同浸泡其中的、尚属无主的基质。

五、“谁的内心”之外——前归因感知场在电影实践中的逃逸

一个概念如果不能在具体的镜头分析中落地，它就始终只是理论上的推演。这一节将通过对《广岛之恋》开场片段的细读，展示前归因感知场如何在具体的画面中被给出，又如何被单人内省模型的叙事语法所收编。

在《广岛之恋》开场，两个身体——法国女人的身体与日本男人的身体——交缠在旅馆的床上。镜头极近，以至于我们无法从任何单一的视点去定位“这是谁在看”。它不是法国女人的视线，因为画面中她自己的身体与他的身体一样，都处于被看的那个位置。它不是日本男人的视线，因为他的身体同样没有被给予任何视点优先权。这是一个没有视点主人的镜头。在这个画面中，皮肤在灰蒙蒙的光线下呈现出同样的质地——广岛灰烬的颜色，不是某一个人的记忆给这光线染上的，而是这光线本身就是他们的身体所共同浸泡其中的那个感性环境。

雷乃在这个时刻，实际上已经拍出了前归因感知场。因为画面给出的感知质地——那种“此刻同时被爱抚与灼伤”的质感——不属于这个女人，也不属于这个男人。它属于他们共同构成的这个身体纠缠的时刻，属于他们一起呼吸着的那层空气。它不是“她的感受”或“他的感受”。它是这个场面本身的感受。

然后，画外音进来了。那个法国女人的声音开始说“你在广岛什么也没看见，什么也没看见”。她的声音立刻重新组织了这个画面的感知归属。观众被这句话拉回到了一个单一意识的内部——她在对他说话，这是她的记忆在对他关闭，这是她的痛苦在质疑他的权利。镜头仍然同时笼罩着两个人的身体，但从这一句话开始，我们已经不可逆地把画面上的灰烬质地读解为“她的广岛”。那个日本男人的沉默——他同时也在承受着这片灰烬，他的身体同时也在被这光线抚摸与灼伤——从这一刻起沦为了她意识中的一个元素。雷乃的天才让人几乎察觉不到这个收编动作，但它确已发生。一个本可以保持为弥漫性的前归因感知场，被一句画外音轻轻一推，就滑进了单人主体的账户里。

这场归因不是雷乃的“失误”，而是单人内省模型内化在电影语言中的那种无意识操作的一次精密演示。雷乃在拍这个镜头时，可能从未意识到这里存在着一个未被归属的感知场——因为他所有的语法工具和美学训练都告诉他，画面中的感知质地必须通过某一个人物的主体被“过滤”出来，才能成为有意义的内容。画外音、闪回、视点剪辑，本质上都是过滤装置。而前归因感知场，就是那个被过滤掉的东西——不是因为它不存在，而是因为胶片的匣子根本没有给它留一个成像的位置。这个镜头因此也让我们看到了一种逃逸的可能：如果在画外音进来之前，让摄影机在那种“两个身体共同浸泡的感知质地”上再多停一会儿——不需要任何独白来认领它、不需要任何视点来锚定它——那么，一场洪水可能已经开始了。

六、为什么反复被逃离——“无主感知”的集体防御机制

电影史为前归因感知场提供了三度逼近、三度逃离的实证。但仅指出这个模式是不够的。必须追问：逃离的动力是什么？那不仅仅是一种偶然的习惯性或某个创作者的保守。逃离动作的重复性与规律性，指向一种更深层的本体论抗拒——一种对于“无主感知”的集体防御。这种防御不来自外在的审查或工业压力，而来自叙事可理解性本身的条件。这一节要做的工作，是追查：为什么当一个创

作者逼近前归因感知场时，一种强大的归因引力就会立刻启动，将其重新拉回单人主体的框架内？这种引力的根源是什么？

任何叙事都要求有一条可以被追踪的意识线索。这个线索不必是一条直线——它可以分岔、跳跃、自相矛盾——但它必须能找到某种“作者”：不是作者作为现实中的个体，而是作者作为一个能够让观众提出“这是谁的意识在组织这些画面？”这个问题的稳固位置。这不是叙事的附加特征，而是它成立的最基本条件。如果一组画面不被视为任何人的意识产物，不被视为任何人的梦境、记忆、幻想或感知，那么观众的理解机器就会陷入空转——不是因为画面“太深奥”，而是因为感知归因这台机器找不到一个可以下手的地方。由此我们可以推演出：单人内省模型之所以加固到似乎不可撼动，不是因为它是最好的意识流语法，而是因为它是唯一能够维持叙事可理解性的语法。当创作者逼近“无主感知”时，他们不是在挑战一种技术局限，而是在触碰叙事本身可以成立的边界。归位动作之所以反复发生，不是在革新的中途退缩，而是对本体的悬崖的一种紧急刹停。

这一判断需要被放在三位导演各自的归位机制中重新检验。爱森斯坦的归位，其防御的逻辑最清晰：蒙太奇制造了联想跳跃，但每一个跳跃必须要能被还原为“某人在想”。如果没有这个“某人”，联想就变成了纯粹的视觉噪音——它不指向任何东西，不表达任何东西，只是两个画面的任意并置。观众还没有发展出处理“无主跳跃”的感知能力，因为这要求他们放弃那个自动运作的归因本能——“这是谁在想？”——而这台本能机器的运算速度太快了，快到他们甚至没有注意到它在运转。爱森斯坦的“内部独白”满足了这台机器：它给了每一次跳跃一个合法的主人。[6]

雷乃的归位，其防御的逻辑更复杂，也更隐蔽。雷乃已经拍出了多重时间的坍塌——一个身体同时活在广岛和旅馆。如果他不把那片坍塌的时间标签为“她的记忆”，而是保持它作为“这两个人共同浸泡其中的时间性”的未归属状态，观众将失去理解这个画面所需的最后一道防线：“这是从谁的角度感知到的时间？”观众理解时间的默认模型是线性的，即使它在闪回中被切割，那些碎片仍然被系在一个单一感知主体的绳子上。如果连这根绳子也断了，时间就不再是“某人的过去在回响”，而是变成了一种没有主人的环境本身——就像天气变化一样，不属于任何人的故事，只是发生了。雷乃的“她的广岛”重新系紧了这根绳子：他允许时间坍塌，但不允许时间无主。

费里尼的归位，则把这种防御机制推到了极致。因为费里尼已经把所有可能被系住的绳子都解开了——梦境、幻想、记忆、现实全部混在一起，时间、空间、身份全部松动。在这个状态下，唯一还站着的东西就是署名。观众在一片没有方向的混沌中，抓住的唯一浮木就是“这是基多的内心”。这个署名不是简单的叙事便利，它是观众与混沌之间最后一道防火墙。没有它，混沌就不再是“可被消费的艺术”，而变成了一种赤裸裸的无意义——不是那种“生活缺乏意义”的哲学意义上的无意义，而是一种更原始的、感知处理器找不到可执行程序的那种崩解感。

这就解释了前归因感知场在电影史上的那种奇怪的命运：它不是“没有被发现”，而是被反复发现，又反复被防御掉。每一次逼近它的突破，都立刻被一种归因动作所中和，而这个中和动作的敏捷与精密，表明它不是在对一个外在的敌人，而是在压抑一种内在的可能——一种摄影机从一开始就已经给予、但电影语言直到今天还不敢接住的可能。单人内省模型之所以耗竭，不在于它的技术语法走到了尽头，而在于它在三次加固之后已经耗尽了对“无主感知”的防御策略。当“看的动作”“记忆的身体”“混沌的署名”都已经用过，再下一次突破将不再有任何防御可用了。那扇门已经被清理到了可见的地步。真正的考验在于：有没有人敢不挂任何名字，推开它。

七、一扇可开的门——前景、代价与可检验的判准

前归因感知场作为一种电影可能，最尖锐的质疑还没有被正面回应：如果它如此根本，为什么电影史上几乎没有成功的实践？难道单人模型不是“遮蔽了一个更深的可能”，而是“本身就是意识流的必然条件”？难道无主感知根本无法被叙事化，因为它一旦被叙事化，就立刻有了主人——叙事的动作本身就是一种归因？

这个反驳触及了问题的核心。必须承认，在某种意义上，前归因感知场确实无法被“叙事化”——如果“叙事化”指的是把一个感知片段嵌入某一条可被追踪的意识线索中。因为一旦被这样嵌入，它就不再是无主的了。但这不等于前归因感知场无法在电影中在场。它可以在场的唯一方式，不是作为叙事的内容（不是“他感受到了这片空气”），而是作为环境的质地——作为叙事发生之前、之中、之后都一直弥漫着、却从不被任何人物认领的那种东西。它不是要取代单人内省模型，让所有电影都变成无主混沌。它是要在单人内省模型之外，打开另一个可以进入的感知维度：一部电影当然可以继续拍一个人的内心，但它同时可以让这个人的内心始终浸泡在一片前归因感知场之中——不是拍他如何感受那片空气，而是让那片空气一直在那里，不被他、也不被任何人所拥有。

在这个意义上，前归因感知场所要求的，不是一种全新的电影语言（尽管它可能会催生某种新的语言），而是一种与摄影机已有的“泛神论”能力重新对接的意愿。摄影机从来就没有问过“这是谁的感知”，它在故事开始前就在拍，在故事结束后还在拍。是电影语法用一个接一个的归因装置——视点镜头、画外音、人物主观音效——不断在回答一个摄影机从没问过的问题。前归因感知场的实践，就是让这个问题有时候，不被回答。

这就要求一种具体的操作路径。不是抽象地呼吁“拍出无主感知”，而是要明确：在什么条件下，一个镜头可以被判定为成功地呈现了前归因感知场，而非“某人的主观镜头”或“客观的全知镜头”？这需要提出一个可检验的判准。本文提议如下：

一条画面序列呈现了前归因感知场，当且仅当（1）画面的感知质地——光线、声音、身体空间关系——不能被合理地归因为任何单一人物的主观感知状态（即不符合“这是他的视点/这是她的感受”的归因逻辑）；（2）该感知质地同时作用于场景中的多个主体，且被摄影机捕捉为这些主体共同浸泡其中的环境，而非其各自分离的内心状态；且（3）叙事语法在此刻未通过画外音、视点锚定、闪回标记等手段，将该感知质地登记在任何一个人物的意识账户中。

这个判准可以用于分析现有电影中的临界时刻，也可以用于检视未来创作是否确实跨过了那道门槛。一部电影不需要所有镜头都满足这个判准——那是不可能的，也是不必要的。但哪怕只有几处、甚至一处镜头满足这个判准，那个镜头就已经在单人内省模型这座大坝上凿开了一道裂缝。本文对《广岛之恋》开场镜头的分析，已经展示了那道裂缝被凿开、然后被迅速填平的过程。

这种实践必然有代价。前归因感知场剥夺了观众最熟悉的那根扶手——那种随时可以把画面上的感知质地归因到“这是某人的内心”的安全感。在失去这根扶手之后，观众必须面对一种更原始的、不经过理解中介的感知浸泡。这不是每个人都会想要的体验。但问题的关键从来不是“所有电影都应该这样拍”。问题的关键是：电影这台机器从它被发明的那一天起，就已经能够拍出这个了。它不需要被升级。它只需要在被允许的时候，不被拦下来。

八、结论：在“谁的”之前

意识流电影的百年实践，一直被一句从未被说出口的话所支配：内心，必须是某一个人的内心。这句话不是任何理论家写在教科书里的定理，它是每一个电影创作者在取景、在剪辑、在混音时，被他的全部美学训练自动遵守着的那个无需言说的起点。本文所做的全部工作，就是让这句话从无需言说的起点，变成一个可以被追问、也可以被悬置的预设。

“前归因感知场”这个概念并不描述一种新的内心。它描述的是那个在内心被归因给某一个人之前，就已经被摄影机平等地交付给所有人的感知平原。这个概念所提出的真正挑战，不在于它是否成立——它已经在每一次摄影机开机、角色还未入场时，被无声地成立过了。它真正的挑战在于：我们是否愿意让它在电影中可以被不被归位。爱森斯坦、雷乃和费里尼三度逼近、三度归位的历史表明，这扇门不是打不开，而是每一次在它打开时，都有某种力量在把它关上。不是审查机构，不是制片厂，而是一种深嵌在电影语法基因里的归因本能——一种对“无主感知”的集体防御。

走出单人内省模型的耗竭，不是要抛弃爱森斯坦、雷乃和费里尼所开辟的语法传统，而是要承认：他们三人已经把“一个人的内心”这条河挖到了最深。再往下挖一寸，都是徒劳。那条路已经走完了。接下来唯一的突破方向，不是加深河床，而是允许一场洪水——允许那片被他们三度逼近又三度逃离的无主之地，从河流的边界处漫溢出来。当一个镜头能不被任何人的目光认领，当一片空气能不被任何人的心情染色，当一个感知场不属于任何人而只是在那里——那就是电影在拍下它的第一个画面之前，本来就已经在做的事。我们只是在过了一个世纪之后，才准备好去承认这个事实。

本文的论证本身也要承受一个硬性的检验：它必须对自己的可能错误保持开放。前归因感知场作为一个理论概念，将在什么情况下被经验事实驳倒？如果未来有研究能够系统地证明：那些本文判准所界定的“无主感知”时刻，实际上都可以被分析为某种更隐秘的单人归因操作——例如无意识的摄影机认同、或观众把自身投射为画面感知的“隐性主人”——那么，前归因感知场就没有切出真正的不可还原辨别面，它只是把单人归因的边界往外推了一步，却未曾真正跨出去。同样，如果电影心理学能够确立：人类的叙事理解在神经层面预设了一个最低限度的“作者幻觉”——即任何可被处理的视听觉序列都必须能被归结为某种意识主体——那么，前归因感知场作为一种电影实践的可能性，将被这一来自认知科学的证据所限缩，甚至否定。本文欢迎这样的反驳。因为真正的理论推进，不来自处处设防的周全，而来自敢于把自己的边界写出来，等别人来攻破。如果前归因感知场最终被证明是错觉，那么至少，那张错的地图上也终于有了一条从未被画过的路。

附论一·最近邻切割：三位最可能吞掉本文核心概念的对手

一个新命名是否必要，不看它读起来多新，而看把它压到极限之后，是否还有某个已有概念能把它一比一地还原掉。本节主动请出最有可能做到这件事的三位对手，并为每一位给出一条**可裁决的分界线**——一个照做就能判出谁对的观测。本节由 SDE 学员专栏编辑部在原稿基础上补写。

对手一：施密茨的氛围学：情感作为尚未属于任何人的空间性倾泻

这是最可能把「前归因感知场」整个吞掉的一位对手，原稿只请出了较温和的波梅，未及施密茨本人。施密茨主张情感不是内心状态，而是**倾泻在空间中的准物**（Halbding）——它先在地弥漫于一

个场所，人是被它**侵袭**（Ergriffenwerden）之后才把它认作「我的情绪」。这几乎逐字对应本文所说的「先于『这是我的念头』」。分离线必须落在**是否需要一个感受者在场**：施密茨的氛围仍以身体性感受主体为极——氛围之所以是氛围，是因为它**正在侵袭某个身体**；本文的前归因感知场是一个**记录层**，它由摄影机在归因结构建立之前录下，其存在不依赖任何角色或观众在那一刻被侵袭。

可裁决分离线。取同一批镜头做两种剪辑：一种保留原状，一种在其后接入明确的人物反应镜头（表情、视线、内心独白配音），从而建立归因结构。施密茨式解释预测氛围强度由「在场身体被侵袭的可见程度」预测——接入反应镜头后氛围应当增强或至少不变；本文预测氛围强度在接入归因结构后**下降**，因为归因把弥漫的场收编成了某人的心理状态。若两组无差异或反应镜头组更强，前归因这一时间窗口不成立，本文应并入氛围学。

对手二：德勒兹的任意空间与情感-影像

德勒兹在《电影1：运动-影像》中提出「任意空间」（espace quelconque）：一个失去坐标与连接、只剩下纯粹潜在性的空间，它承载的正是不附着于任何主体的情感。这是电影理论内部离本文最近的一处，且它自带一整套影像分类学的解释力。分离线在**概念的类型**：任意空间是一个**影像类别**——某些镜头属于它，某些不属于，判据是空间的去坐标化；本文的前归因感知场是一个**过程阶段**——任何镜头都要经过它，差别只在这个阶段被叙事结构收编得多快。前者问「这是哪一类影像」，后者问「归因在第几秒发生」。

可裁决分离线。取一批**坐标完全清晰**的镜头（有明确地理位置、可辨认的日常空间、无德勒兹意义上的去连接特征），检验其中是否仍能测得前归因阶段的效应（即上一条的剪辑对照差异）。任意空间理论预测这类镜头不产生无主情感效应；本文预测效应照常出现，因为它取决于归因结构的延迟而非空间的去坐标化。若在坐标清晰的镜头里效应消失，则本文所指的现象就是任意空间的一个说法。

对手三：希翁的无源之声与斯特恩的生命力情感

声音理论这一侧同样有强对手。希翁的 acousmètre 描述了一种未被指认来源的声音所具有的特殊权能——它之所以有力，正因为「是谁在说」尚未被结算；斯特恩在婴儿研究中提出的「生命力情感」（vitality affects）则描述了一层先于类别化情绪、只有强度轮廓的感知质地。两者合起来足以覆盖本文的大部分描述。分离线在**结算之后会发生什么**：无源之声一旦被指认来源，其权能**消失**（希翁称之为去声学化）；生命力情感则始终作为底层伴随，不因命名而退场。本文主张的前归因感知场是**第三种**——它在归因发生后既不消失也不持续伴随，而是**被改写**为某人的心理状态并从此以那个人的名义被记忆。

可裁决分离线。做延时复述测验：给观众看同一段落，一组在观看后立即被要求指认「这是谁的感受」，另一组不作要求。一周后请两组复述该段落。无源之声模型预测被指认组会报告效力下降；生命力情感模型预测两组底层描述相同；本文预测被指认组的复述会**系统性地**把弥漫描述**改写**为**人物心理描述**（用词从环境形容词转向心理形容词），而未指认组保留弥漫描述。若复述用词在两组间无系统差异，则「被改写」这一核心动力学不成立。

附论二·可裁决预测：三条可以被判错的预测

下列预测的价值不在它们看起来对，而在它们**能被判错**。每一条都指定了观测对象、比较组与失败条件；若任何一条被稳定地反向观测到，本文的核心论断即应被修正或放弃。本节由 SDE 学员专栏编辑部在原稿基础上补写。

预测一：归因延迟可被剪辑参数操控，并线性预测无主感强度

本文预测：在人物反应镜头出现之前的镜头时长（归因延迟）与观众自评的「这不属于任何人」的强度呈单调关系，且该关系在控制镜头内容、景别、音乐之后仍成立。若无主感强度主要由音乐或景别预测、与归因延迟无关，则本文把感知场定位在时间维度上的做法失败。

预测二：多中心场景优于单中心场景

本文预测：在同一叙事信息量下，多个人物无主导地共处的场景比单人独处场景更能激发前归因感知，因为前者天然阻碍归因收敛。若实验显示单人场景的无主感不低于多人场景，则「单人内省模型是错配」这一诊断失去经验支撑。

预测三：该效应在文学媒介中不可复制

本文预测：把同一场景改写为文字（包括刻意去人称化的写法），无主感强度显著低于影像版本，因为语言必须为每个知觉指派一个语法主语。若文字版能达到同等甚至更高的无主感，则「媒介错配」这一整篇文章的立论前提被推翻——那说明问题不在媒介，只在写法。

注释

- [1] 本文在提及乔伊斯、伍尔夫的意识流文学实践及其与电影的互动时，不依赖于任何特定文献的微观点解析，而是指涉一个已成为文学史和电影史公论的思想传统。乔伊斯的《尤利西斯》（1922）和伍尔夫的《达洛维夫人》（1925）通常被认为是该传统的奠基文本。关于电影对文学的“误读”式借鉴，可参见爱森斯坦在《电影形式》（Film Form, 1949）中对乔伊斯的讨论，以及此后电影理论中反复出现的“内心的电影化”论述。
- [2] 爱森斯坦关于“内部独白”的系统论述散见于他的多篇论文与演讲笔记，最具代表性的收录于《电影形式》（Film Form: Essays in Film Theory, ed. and trans. Jay Leyda, New York: Harcourt Brace, 1949）中“A Course in Treatment”与“Montage in 1938”等章节。爱森斯坦在这些文本中提出，电影蒙太奇有能力实现一种“感觉思维”（sensuous thought）——这是“内部独白”的原型。本文此处不依赖任何单页引证，而是提炼爱森斯坦整个蒙太奇理论的核心操作逻辑。
- [3] 这里对《广岛之恋》的解读，不同于将影片定位为“女性记忆/创伤叙事”的主流批评传统。该传统着重分析法国女人的创伤心理结构，与她如何在叙述中重构自身（参见玛格丽特·杜拉斯的剧本及影片本身的叙事结构），而本文的读解恰恰是要指出：这种以单一主体为分析框架的批评本身，就是单人内省模型在学术话语中的延申。本文关心的不是她的创伤，而是那个被电影的叙事策略忽略的事实：日本男人的沉默也是广岛的一部分，只是没有得到同等被拍摄为“内心”的地位。
- [4] 波梅的核心论点，可参看其论文《气氛作为一种新美学的基本概念》（"Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics," 发表于 Thesis Eleven, 1993, 36: 113-126）。波梅将气氛界定为“感知者与被感知物在空间中共同在场的那个‘之间’”，并强调气氛既非主观投射也非客观属性。本文的推进在于：把这个“之间”再往前推一步——推到感知者还未来得及把它认领为“我感受到的气氛”之前的那个时刻。这一步未被波梅涉及。

- [5] 巴赞的本体论立场，最集中的表述收在《电影是什么？》（*Qu'est-ce que le cinéma?*）中，尤其是《摄影影像的本体论》（*"Ontologie de l'image photographique"*）和《完整电影的神话》（*"Le mythe du cinéma total"*）两篇。巴赞强调摄影机不同于绘画和传统造型艺术之处，在于它能“从人的干预中独立出来”，把世界“如其所是”地记录下来。本文与巴赞的分歧不在这一本体论洞见本身，而在对“记录什么”的理解：巴赞的“世界”始终是被摄物体的物理现实，本文的“感知场”是被摄物体与人之间的感知介质的质料现实。两者共享一个摄影机本体，但将其导向截然不同的美学可能。
- [6] 关于蒙太奇与观众归因心理的关系，认知电影学自二十世纪八十年代以来积攒了大量研究。尽管认知主义的基本预设——观众是主动的“意义建构者”——与本文的“前归因”视角深度抵触，但两者事实上在分享同一个问题的正面与反面：认知主义研究的是归因如何运作（一个镜头如何被观众建构为“某人的视角”），本文追问的是在归因运作之前那是什么。因此，认知主义的实证发现——例如观众在几百毫秒内自动将视点镜头匹配给一个叙事主体——恰恰从反面支持了本文的判断：正因为归因机器运作得如此之快、如此之自动，那个“归因之前”的感知层才从未在认知主义的分析框架中获得独立的地位。本文把这层由认知主义固化为“数据”的感知层，重新翻回为一个值得被理论追问的“现象”。

参考文献

- Anderson, B. (2009). Affective atmospheres. *Emotion, Space and Society*, 2(2), 77–81.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press.
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema*. Mouton.
- Böhme, G. (1993). Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. *Thesis Eleven*, 36(1), 113–126.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2: L'image-temps*. Éditions de Minuit.
- Eisenstein, S. (1949). *Film Form* (J. Leyda, Ed. & Trans.). Harcourt Brace.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (M. Taylor, Trans.). Oxford University Press.
- Schmitz, H., Müllan, R. O., & Slaby, J. (2011). Emotions outside the box: The new phenomenology of feeling and corporeality. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 10(2), 241–259.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- Stern, D. N. (1985). *The Interpersonal World of the Infant*. Basic Books.