

叙事耗尽之后： 贝拉·塔尔电影的时间政治与感性分配

文 孙百卉/Text/Sun Baihui

提要：本文以贝拉·塔尔的代表性作品为研究对象，考察其电影如何在传统叙事逐渐耗尽之后，通过时间结构的重组与空间策略的转变，生成一种独特的影像政治。文章首先分析了《诅咒》《撒旦探戈》《鲸鱼马戏团》《都灵之马》等影片如何呈现了影像组织原则从叙事行动到纯粹时间经验的转向。其次，文章分析了塔尔的电影通过延宕、循环与耗尽等时间生成机制，使政治不再以直接冲突或行动的形式出现，而是以一种被悬置的方式潜伏在影像结构之中。最后，借助雅克·朗西埃提出的“感性分配”概念，本文进一步分析塔尔如何使用时间的空间化手段重组影像结构，并通过使原本不可见或不被视为主体的存在被持续地看见来扰动传统的感知秩序，使时间本身成为政治经验得以显现的场所。

关键词：贝拉·塔尔 时间政治 叙事耗尽 感性分配 时间的空间化

匈牙利导演贝拉·塔尔(Béla Tarr)被广泛认为是当代最具思想性与美学形式最激进的作者导演之一。他在自己全部的九部电影长片中担任编剧，其中前四部《家庭巢穴》(*Family Nest*, 1979)、《局外人》(*The Outsider*, 1981)、《预制人生》(*The Prefab People*, 1982)、《秋天年鉴》(*Almanac of Fall*, 1984)是独立编剧，后五部《诅咒》(又译《天谴》，*Damnation*, 1988)、《撒旦探戈》(*Satan-tango*, 1994)、《鲸鱼马戏团》(*Werckmeister Harmonies*, 2000)、《伦敦来的男人》(*The Man from London*, 2007)、《都灵之马》(*The Turin Horse*, 2011)都是与小说家、2025诺贝尔文学奖得主克拉斯诺霍尔卡伊·拉斯洛(László Krasznahorkai)联合编剧。贝拉·塔尔在编剧上的独立合作分野恰好与他创作的时间背景分野重合，即社会主义匈牙利晚期-资本主义匈牙利早期，同时还伴随着摄影方式从彩色转变为黑白，因此，《诅咒》通常被研究者看作是贝拉·塔尔创作的转型之作。例如他最重要的研究者雅克·朗西埃(Jacques Rancière)就将前期的贝拉·塔尔

称为“愤怒的年轻导演”，而将后期称为“成熟的电影制作者”，尽管“贝拉·塔尔一再告诉我们：在他的作品里，没有一个社会电影的时期和一个形而上学与形式主义电影的时期”。^[1]

对贝拉·塔尔已有的研究主要关于他的核心创作理念、作品的视听风格特征、对后殖民语境中的权力关系的呈现以及与作家克拉斯诺霍尔卡伊·拉斯洛跨媒介的共构式合作等方面。电影对于贝拉·塔尔来说“不是故事，也与讲故事无关”，^[2]他希望通过电影展示“生命的绝对运动”，^[3]“探知存在的低语”。^[4]这种将电影视作存在的显现的反叙事传统既是对安德烈·巴赞(André Bazin)现实主义电影伦理与美学原则的呼应，也是对吉尔·德勒兹(Gilles Louis René Deleuze)意义上的电影呈现时间本身的实践。塔尔不承认自己具有对于超长镜头的恋物情结，他将其视作保持时间与空间的完整性、创造出人与人之间真实而特殊的张力的必要手段。他认为对着分镜头剧本拍摄是无聊的，因为“剪辑在摄像机内部

孙百卉，中国传媒大学艺术研究院副教授

发生”。^[5]对于色彩,塔尔的看法近乎偏执,他宣称色彩不过是伪饰,而影像之美应该是对一种忠诚的回报。在一次未发表的访谈中,塔尔谈到色彩“是为那些不懂得如何运用空间与光线营造氛围的导演而发明的”。^[6]这正是他自1988年之后只拍摄黑白电影的原因,正如雅克·朗西埃所说:“电影是一种关于可感之物的艺术,不只是关于可见之物。”^[7]塔尔对于声音与众不同的处理方式也是研究者们津津乐道的,“在塔尔的电影体系中,声音景观是至关重要的表意载体”。^[8]比如他总是让米哈伊·维格(Mihály Víg)提前制作音乐,并为电影中所有声音都是后期制作的感到骄傲。他会选择比较关键的声音放大突出,也会选择让本该嘈杂的声音沉默,但这些都比不上他对台词的超现实处理方式,永远出乎意料的配音让塔尔成为反对逻辑却又自成逻辑的“魔法师”。但塔尔视听语言中最天才的部分是他对空间与运动的挑战,研究者认为,他“强调身体对空间与运动的具身化体验”,^[9]空间中物的肌理与天气或是摄影器材带来的影像颗粒感激活了观众与影像之间的触觉。通过极低视角的凝视、触觉性的移动、封闭与延展的对比,塔尔将电影空间从单纯的叙事载体提升为一种能够与观众产生生理和哲学共鸣的“生命场”,“提出了有关空间表征与媒介政治的新颖路径”。^[10]在讨论塔尔与拉斯洛合作的“文学三部曲”时,研究者们指出,他们的作品以一种“少数派电影”的抵抗姿态,对东欧历史深处的创伤进行体检,在后殖民的废墟之上,为人类共同的苦难和尊严构筑永恒的寓言。丽拉·托凯(Lilla Tóke)赞扬身处匈牙利民族电影边缘位置的电影艺术家们,面对宇宙的幽暗,“试图为我们编织不同的故事——关于如何作为陌生者、卑贱者、少数者、未成年者生存的故事”,^[11]“将观者推向一种普世的、伦理意义上的人道主义确证”。^[12]



图1.《咀咒》剧照

毫无疑问,针对贝拉·塔尔电影的研究应该被置于当代电影叙事危机的背景之下。尽管学术界尚未对电影叙事危机形成系统性的总结,但围绕着传统电影叙事机制在应对现代时间经验、数字媒介结构变化以及观众感知转变时的失效所展开的讨论一直占据着当代电影叙事的中心。从吉尔·德勒兹的“时间-生成”影像讨论到雅克·朗西埃的“感性分配”研究,都揭示了长镜头与“慢电影”在电影叙事转型中的实践意义。而贝拉·塔尔的电影正是这一转型实践中典型的文本案例。本文试图沿此美学-哲学路径,以时间政治为研究的立足点,分析叙事耗尽之后,塔尔电影中的政治是如何被显现与被感知的,从而探索理解当代电影中政治、美学与时间关系的未垦之地。

一、叙事耗尽与时间结构转型

有关经典电影叙事的权威描述来自大卫·波德维尔(David Bordwell),他认为现代美国电影的叙事绝大多数在为“时间、空间、目标成就、因果关系等诸如此类的东西”提供稳固策略的清晰变体。^[13]茨维坦·托多洛夫(Tzvetan Todorov)也提出经典叙事往往遵循“平衡—失衡—重新平衡”的结构模式。20世纪后期,对经典电影叙事结构的挑战此起彼伏,以人物行动推动情节完成与意义闭合的叙事机制陷入危机。激进的导演将目光转向了时间经验本身,即吉尔·德勒兹所论述的由“运动-影像”向“时间-影像”的电影哲学转向,影像不再服务于行动,而是成为展示时间流动方式的结构,德勒兹将其概括为“视觉符号和听觉符号是时间的直接显现”。^[14]作为一种回应战后现代主义思想危机的电影体制,时间-影像呈现了一个在叙事耗尽之后不断解体的世界。早期与稍晚一些实践的大师包括安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)、罗西里尼(Roberto Rossellini)、小津安二郎(Yasujiro Ozu)、雷乃(Alain Resnais)、塔可夫斯基(Andrei Tarkovsky)和安哲罗普洛斯(Theo Angelopoulos)等人。在当代,时间-电影的影像实践则更多被纳入“慢电影”的创作谱系之中,贝拉·塔尔、香特尔·阿克曼(Chantal Akerman)、蔡明亮、阿彼察邦(Apichatpong Weerasethakul)等是居于核心的代表者。

贝拉·塔尔的电影呈现了叙事不断被稀释以至终于耗尽的过程,无论是每部影片内部从开头到结尾的过

程,还是影片外部从《诅咒》到《都灵之马》的整体性寓言。如果将每部影片的第一个镜头和最后一个镜头放置在一起考察,导演缜密而精巧的创作意图便会一览无余。《诅咒》的第一个镜头以持久的固定远景展开,阴雨弥漫中粗粝的颗粒质感引导了观众对于工业污染严重的矿山景观的想象,装载矿物的(或许是空置的)吊厢在等距排列的运输高塔间匀速滑行。在这里,氤氲的空间质感让时间的停滞与弥散、稀释与衰竭获得了具体的感知形式;而吊厢机械化的循环运动则形塑出一幅工业废墟行将就木的绝望景观。《诅咒》的最后一个镜头呈现的是欲望无法达成之后的主体崩溃时刻。男主人公卡雷尔像影片中反复出现的狗一样在泥泞中游荡,然后他自然地爬向其中的一只,开始与它相对吠叫,象征循环的旋转帮他完成了没能与女歌手跳成的舞蹈。从开场工业景观的机械循环,到结尾人类主体的物化与崩解,叙事与存在的耗尽结构不言自明。这种通过首位镜头建构时间影像结构闭环的方式被导演在其后的作品中反复强化。电影《撒旦探戈》的开头以一个长达7分钟的长镜头跟随一群漫无目的行走的牛群,摄影机刻意保持遥远的距离以确保凋敝的农舍能够依次进入画面。影片的结尾是听见丧钟的医生筋疲力尽地回到自己的房间,将曾经象征着对外部世界偷窥与凝视的窗户用木板彻底钉死,他的故事与他的生命都与天光一同寂灭。塔尔用这两个镜头讲述了从农庄的破产与旧有社会秩序的瓦解,到世界的彻底封闭与历史叙事的终结的过程。《鲸鱼马戏团》的结构与前作稍有差异,影片的开头是塔尔电影中少见的鲜活且灵光闪现的场面,尽管也是一个长镜头,但詹诺斯的出现赋予了开头甚至是整部影片以无上的理想主义含义,他让酒馆里的醉汉们模拟星球的运转,应接不暇的旋转是对梵高绘画中所揭示的漩涡般宇宙秩序的具身性表达。然而,当结尾终于来临,当观众看到曾经圆睁着仿佛能够容纳宇宙全部光亮的眼睛已经变得呆滞而空洞,与詹诺斯的身体一同被囚禁的还有他的想象力与对人性的信任。塔尔在这个结尾想要表达的已经不仅仅是对社会政治失序的愤怒,政治在塔尔眼中从来就是不值一提的,他想讲述的是一种更为根本的存在主义悲剧性:政治之所以邪恶而荒谬是因为它对宇宙和谐秩序的不断摧毁。《都灵之马》是塔尔时间-影像叙事的终结之作,影片的第一个镜头透过马的存在呈现

了末世终风里生命的艰难承受与逐渐衰弱,而最后一个镜头甚至镜头本身也已不再运动了——这在塔尔的电影中是极为罕见的。父女二人面对生土豆完成最后的求生仪式,不知为何亮起又不知为何熄灭的光像是在完成最后一次天亮-天黑的循环,在这最后的微弱而迟疑的弥赛亚时刻,塔尔也耗尽了属于他自己的叙事。



图2.《撒旦探戈》剧照

从工业景观的机械重复到破产农庄的徒劳循环,从历史叙事的关闭到宇宙秩序的幻灭,最终整个世界在人类的贪婪与虚伪中失去生机,塔尔的创作呈现了影像组织原则从叙事行动到纯粹时间经验的转向。朗西埃毫不吝啬地称赞这些电影是“浓缩了‘宇宙’压力的时间晶体的聚集”。^[15]从某种意义上来说,塔尔的超长镜头承担了拉斯洛小说中那些佶屈聱牙的长句修辞功能。因此,至少在塔尔的电影中我们可以看到,“慢电影”的时间机制绝不仅仅是将镜头拖慢、拉长这么简单,“重要的是时间在镜头中流动的方式,它的张力或它的稀释度”。^[16]

二、政治悬置与时间生成机制

贝拉·塔尔对待政治的态度看起来是矛盾的。一方面,在他的访谈中对于具体政治的蔑视是毫不掩饰的,这解释了他的电影从不将镜头对准政客的原因,他从根本上反对一切权力说教;另一方面,他又被电影中那些充满政治意味的时间深深打动,他将《诅咒》中透过大雨横移拍摄工人群像的镜头看作是影像的匈牙利国歌,“因为它承载了我们匈牙利人的精神宣言。这个长镜头是具有政治性(的)”。^[17]与其说塔尔的电影中没有政治故事的位置,毋宁说他对政治的关注不再是通常意义上的政党、政策、革命事件或是意识形态的表达。在笔者看来,塔尔的电影非但不是政治的缺席,反而实践了一

种新的政治权力感知方式。塔尔不再相信行动会带来处境的变化,当上帝死亡、历史停滞,政治也就不再表现为革命,而是被持续地悬置。在那些被超长的镜头和循环的结构不断呈现的漫无目的的行走、放浪形骸的舞蹈、徒劳无功的等待和不堪重负的劳作中,塔尔的电影构建出一个政治能动性既不能被实现也不能被取消的阈限性时间。

乔治·阿甘本(Giorgio Agamben)在论述“能力”^[18]时引入了古代罗马法中的“悬法”概念。悬法即法律的悬置,“在悬法期间行动的人既非执行,亦非违反法律”,^[19]法律被悬置于一个含混、模糊的阈限地带。阿甘本指出,能力不仅意味着能够行动,也意味着能够不行动。“在这个意义上说,本真的自由既不是完成这样或那样的行动的潜能,也不仅仅是未完成(这样或那样的行动)的潜能,而是在与丧失的关系中维持自己,有它自己的非潜能的能力。”^[20]贝拉·塔尔电影中的政治即这样一种状态,政治作为一种行动的潜能正在丧失,仅保留了作为经验的潜能,政治不再介入事件,而是生成一种对时间的承受状态。通过延宕、循环与耗尽三种时间生成机制,塔尔用时间经验勾勒出政治悬置的阈限状态:它不完成历史,不发生转折,不通向未来。

作为贝拉·塔尔时间生成最显著的特征,延宕并不限于时间的拖延(长镜头)与节奏的放缓(减少剪辑),而是对时间结构的安排。塔尔热衷于展现行动将要发生却又无法真正发生前的状态,人物在时间的延宕中不断接近行动的临界点,希望在延宕中得以保存,也在延宕中逐渐瓦解,政治在一场接一场的虚张声势中不了了之。在《撒旦探戈》中,在伊里米亚什找到煽动与行骗的成熟时机之前,他始终在村民们的恐惧与期待中无所事事,村民们在讨论、报信与等待中尽情暴露着贪婪、自私、反智、反理性、放弃思考、得过且过的人性弱点,以至于当伊里米亚什终于在小女孩的尸体前发表他的行骗宣言的时候,场景与其说是对未知的布道,不如说是对必然的审判。村民们不会结束贫瘠而堕落的生活,不是因为伊里米亚什的一再回归,而是因为他们对于打破惯习的恐惧,很难说清楚他们更害怕一无所有还是更害怕脱离群氓的生活,当众人进入乌托邦“豪宅”,本该发生的觉醒被睡眠取代,在塔尔精心设计的主观视角长镜头中,每个人都仿佛得到了弥赛亚的救赎幻象。叙事从上

一个等待进入到下一个等待,人物被困在一个接一个的持续等待中,行动的潜能一直存在,但历史却从未得到完成。类似的时间延宕结构也出现在《鲸鱼马戏团》中,所有暴民都聚集在广场上等待马戏团的到来,但他们并不是在等待巨大的鲸鱼,而是等待煽动暴动的神秘的“王子”。影片中的暴民先于观众知道并没有所谓的王子,在这里被推迟满足的是观众的好奇,当观众知道暴民们根本不需要王子的时候,塔尔的政治观念得以显形。



图3.《鲸鱼马戏团》剧照

贝拉·塔尔电影中时间生成的另一个重要机制是循环,它是三种时间生成机制中最接近哲学的一个。塔尔年轻时的理想是成为哲学家,后来他把电影拍成了显现其哲学理念的晶体-影像。《撒旦探戈》的结构被设计成探戈的舞步,向前几步就会后退几步,时间看似在向前,但最终一步一步退回到影片开头的时空,现实与回忆相互交织又模糊不清,同一事件在不同人物的视角中重复呈现,如同尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche)所说的“永恒回归”。关于永恒回归的讨论见于《快乐的科学》倒数第二部分,尼采假设有一个恶魔在你最孤独的夜晚潜入,许诺你将一模一样的人生永恒循环地过上一遍又一遍,你是否愿意?尼采许诺中出现的蜘蛛也出现在了电影中,而魔鬼显然就是一次次对同一群人行骗的伊里米亚什。只是塔尔的时间循环在政治上走向了尼采的反面,尼采的寓言是为了肯定强力意志,塔尔却是为了讽刺人性的不可救药。《都灵之马》中,塔尔同样利用时间的循环来取消转变发生的可能性。这一次他所采用的是德勒兹对永恒回归的阐释,即每一次回归都产生新的差异。在反创世结构的六天时间中,父女二人每天重复着起床、穿衣、劳作、吃土豆、睡觉等生活行为的循环,但每一天都比前一天损耗掉一些资源与能量。塔尔精心设

计了时间的循环,却不是为了修正,而是为了展示转变的绝望,这种彻底的反乌托邦政治主张一直为塔尔所固守。



图4.《都灵之马》剧照

循环递损的结果就是耗尽,这是贝拉·塔尔最后的时间生成机制,它负责使政治不通向未来。塔尔电影中的时间本质是一种“熵时间”,无论是几百人的矿区和小镇、几十人的村庄,还是仅有两个人的小屋,共同之处都是系统的封闭且无序。观众能够清晰地看到,处于系统中的每个人的能量都在持续消耗以至于衰竭。当然,如果塔尔是一个为了宣告毁灭的必然而对悲剧乐此不疲的导演,那他或许只能沦为一个二流的导演,朗西埃说,他“不是一个为悲观主义的故事塑造精致的段落镜头的‘形式主义’的电影作者”。^[21]正因为他没有因为对政治的悲观而丢掉对人民的悲悯,我们才得以在绝望的消耗中看到那些面对绝境仍然努力维持人性尊严的角色,那个整个镇子上唯一想看鲸鱼并且看了两遍的理想主义者,那个每天去精神病院跟不发一言的好友聊天的音乐教授,还有那个在打包逃难的行李时将母亲遗像仔细放好的女儿。

通过延宕、循环与耗尽等三种时间生成机制,贝拉·塔尔用政治的悬置来“反映出他对权威的更广泛的反抗,而非试图推行某种固定的政治纲领”。^[22]在塔尔的电影中,政治从未隐身,而是被转化为一种时间的持续承受经验,成为时间-影像中逡巡不散的“在场”。

三、感性分配与时间的空间化

在前文中,笔者已经讨论了当传统叙事耗尽之后,贝拉·塔尔如何通过改变时间生成机制,使政治悬置于他的电影之中。接下来需要进一步讨论的是,塔尔的电影如何经由时间的空间化来重组感官经验,从而改变社

会的“感性分配”。感性分配是雅克·朗西埃为了阐明美学与政治的关系而提出的核心概念。在《美学政治》一书中,朗西埃指出:“我称之为‘感性分配’的,是那套自明的感知事实系统。它既展现出某种共同事物的存在,又界定了界限,从而定义了这套系统中各自的组成部分和位置。”^[23]在朗西埃看来,政治的本质首先是一场关于感官秩序的重新分配,是对“空间与时间、可见与不可见、言语与噪音”^[24]的重组,那么打破二元界限就是现代艺术兑现民主精神的必由之路。

在贝拉·塔尔的电影中,将空间与时间进行感官重组的方式可被概括为时间的空间化。塔尔电影的空间往往呈现出单调而持续的特征,一旦他选定了适合放置人或动物存在其中的空间,便会沉溺于对空间细节的放大与扫描。在影片中,观众经常会看到人物在不同的空间里走来走去,包括但不限于在街道、泥泞的道路、广场、山坡或者只是家门口……这些行走(或滞留)要么是没有特定的目的,要么是机械地重复。空间存在的意义不再只是行动展开的场所,而是转化为盛装时间、使时间的流动得以被感知的容器。塔尔电影中空间影像策略的丰富程度足以构成一项独立的研究。比如,他总能在水平与纵深的方向上分隔出多个层次的空间,且空间经常是先于人物被凝视,人物则是在镜头对空间的检阅中毫无预兆地入画再出画。与传统电影中“人物大于空间、空间大于时间”的结构正好相反,在塔尔的镜头中,人物小于空间,而空间又在更为形而上的意义里小于时间——这里所谓的大,是指叙事与感知上的重要性。再比如,塔尔的空间中几乎不能没有流动或弥漫、升腾或落下的水与气。《都灵之马》中从未停止施展暴力的狂风固然摧枯拉朽,但《撒旦探戈》里紧紧跟在伊里米亚什身后的风更耐人寻味:它似乎蜕去了自然的属性,仿佛一个狐假虎威的随从,张牙舞爪却始终不越雷池。这超自然的风隐喻了伊里米亚什即将对村庄所施展的蛊惑力量——无根无据却又无孔不入。除了风之外,还有雨、雪、雾、泥,这些意象持续不断地沉积在时间里,成为可被观众感知的沉重困境。描摹空间构成的肌理是塔尔构建电影空间语言另一个不容忽视的手段,他将摄影机当作放大镜,让观众以近乎触觉的方式感知材质表面的颗粒感与独特纹理。“由于大多数情况下,我们的注意力无法在这些漫长的场景中被心理状态、社会问题或

动机行为所吸引,我们不会专注于叙事元素,我们的注意力会转移到物体、微观事件和黑暗上。”^[25]塔尔电影这种不被叙事征用的存在方式被伯恩斯坦看作是“有机电影”的重要机制之一。一个最典型的例子是墙壁,墙壁的潮湿、剥落与裂隙就是时间空间化的最好证明。无论是以上哪种方式,时间的持续都是空间“魔法”得以实施的关键,当原有的感知秩序被扰动,新的政治便有可能产生。观看塔尔的电影,便意味着准备好要进入那些在现实中不会想要涉足的领地——那些永远不会成为散步或旅行的目的地,以及那些永远避之不及的恶劣天气。塔尔用影像宣告的是:这些贫瘠而凋敝的地方还有人在意。

另一个重要的扰动旧有感性分配的影像策略是变不可见为可见。在贝拉·塔尔的电影中,那些被传统叙事体制所排除在外的边缘人,还有除了在卡通片中极少被赋予主体身份的动物,都成为被持久凝视的对象。正如塔尔自己所说:“之前的作品都在刻画那些大概永远也没有机会登上时髦杂志封面的丑陋、可怜的人。”^[26]朗西埃认为政治发生于当“无份者的一份”被确立的时候。塔尔的电影就是献给匈牙利“无份者”的影像史诗。这些无份者是由“骗子、傻子、疯子”组成的群氓,是赤贫者,是被信仰舍弃的人,也是被历史遗忘的人。“塔尔的电影揭示了一种在古典体制下难以想象的匈牙利贫困群体……但《鲸鱼马戏团》不仅仅是展示贫困。许多政治倒退的电影也做了类似的事,只会让对穷人的刻板印象变成陈词滥调。”^[27]在塔尔的“时间-影像”叙事中,贫穷、匮乏、饥饿、疲惫、孤独、无力、平庸、堕落等被发展为一种平民美学的组织形式,并以此指出被刻意隐藏起来的国家与时代的背面。塔尔的每一部电影中都有跳舞的场面,即使在末日降临的《都灵之马》中,也由吉卜

赛人带来了短暂的手舞足蹈。舞蹈是展现群像最佳的情境,比如《诅咒》里的舞蹈最能体现匈牙利的民族性、《撒旦探戈》里的舞蹈最能揭示人性的堕落,而《鲸鱼马戏团》里开头的宇宙之舞无疑是塔尔电影中最迷人的一抹灵光。因为被詹诺斯指定为太阳、地球和月亮,前一秒还涣散如泥的醉汉马上显露出神圣的忧郁,想象星辰是他们抵抗麻醉与下坠的形而上的游戏,而他们对此如饥似渴。“塔尔创造了一个只有这些‘迷失个体’的宇宙:不是英雄,也不是受害者,当然也不是反派,而是晦涩的奇点。我们被召唤与他们一同迷失,打破解释习惯,努力在感觉与意义之间建立全新的联系。通过这种方式,我们开始参与那种深刻的政治行为,挑战官方秩序中认为有意义的东西。”^[28]当观众被迫长时间凝视那些糅合了忧郁与美丽的面庞,塔尔重新分配了可见与不可见的感知秩序。

结语

在传统叙事的动力逐渐耗尽的时候,贝拉·塔尔坚定地选择将电影还给时间本身。通过延宕、循环与耗尽的时间生成机制,他迫使行动不断被推迟、原地打转,政治也因此被悬置于时间之中。塔尔的作品——尤其是《诅咒》之后风格进入成熟时期的那些杰作——让时间成为影像经验的核心对象,为“无份者”争取公共的感性关注,正是在这种对时间与空间、可见与不可见的重新配置中,既定的感性分配被用力地扰动。在有限的创作生命里,塔尔执拗地将镜头对准那些被遗忘的空间与被忽视的个体。从这个意义上说,当我们告别贝拉·塔尔,我们告别的不仅是那些异质的空间与失落的生命,也是在告别一种“抵抗的忧郁”,以及蛰伏其中的政治潜能。

[1](法)雅克·朗西埃《塔贝拉尔:之后的时间》,尉光吉译,郑州:河南大学出版社2017年版,第6页。

[2](匈)贝拉·塔尔、吴冠平、张正《以纯粹的电影语言解读生活——贝拉·塔尔访谈》,《北京电影学院学报》2025年第5期。

[3][26](匈)贝拉·塔尔《贝拉·塔尔——拍电影是件苦差事》,罗娇译,《世界电影》2013年第1期。

[4]Fred Kelemen, The Last Dance, in Gone With The Wind, Sight and Sound, 2012(6): p. 39.

[5]受访(匈)贝拉·塔尔、采访彭万荣、翻译整理谢诗思《成为你自己——贝拉·塔尔访谈》,《电影艺术》2018年第1期。

[6][9][10]Khalili A H, The Cinema of Béla Tarr: The Architectonics of Time, Movement and Hapticity, Architectural Theory Review, 2025(29): pp. 45-71.

[7]同[1],第7页。

[8]姚睿《克拉斯诺霍尔卡伊·拉斯洛小说及贝拉·塔尔电影改编中的世界构造与寓言想象》,《广东外语外贸大学学报》2025年第36期。

[11][12] Lilla Tőke, *The Outsider Within: Béla Tarr and Hungarian National Cinema*, *Hungarian Cultural Studies*, 2016(9): pp. 90–100.

[13](美)大卫·波德维尔《好莱坞的叙事方法》,白可译,南京:南京大学出版社2009年版,第85页。

[14](法)吉尔·德勒兹《时间—影像》,谢强、蔡若明、马月译,长沙:湖南美术出版社2004年版,第64页。

[15]同[1],第47页。

[16]同[14],第65页。

[17]苏牧、梅峰《贝拉·塔尔的电影课堂》,《北京电影学院学报》2016年第3期。

[18]作者注:法语 *puissance* 一词在英语中多被译为 *potentiality*, 中文多遵英译为“潜能”。在王立秋翻译的《考古学家与历史学家:与吉奥乔·阿甘本的对话》一文的译后记中论述了依据法语原文译为“能力”而非依据英译译为“潜能”的原因,详见 https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_32005848, 查阅日期:2026年3月15日。

[19](意)吉奥乔·阿甘本《例外状态:〈圣/牲人〉二之一》,薛熙平译,西安:西北大学出版社2025年版,第75页。

[20](意)吉奥乔·阿甘本《潜能》,王立秋、严和来译,桂林:漓江出版社2014年版,第301页。

[21]同[1],第63—64页。

[22] Bleart Thaçi, *Béla Tarr (1955–2026)*, *Freedom*, 2026. 1. 10, <https://freedomnews.org.uk/2026/01/07/bela-tarr-1956-2026/>, 查阅日期:2026年3月15日。

[23] Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Bloomsbury Publishing, 2013, p. 7.

[24]同[23],第8页。

[25] Thorsten Botz-Bornstein, *Organic Cinema: Film, Architecture, and the Work of Béla Tarr*, Berghahn Books, 2017, p. 180.

[27] Phillip Roberts, *Control and Cinema: Intolerable Poverty and the Films of Béla Tarr*, *Deleuze Studies* 11.1(2017): pp. 68–94.

[28] Rosa Barotsi, *The Lesson of Rancière*, in Edwin Mak and Matthew Flanagan. *After The Time After: Reflections on Jacques Rancière on Béla Tarr*, p. 3. https://www.academia.edu/26819154/After_The_Time_After_Reflections_on_Jacques_Rancière_on_Béla_Tarr, 查阅日期:2026年3月15日。

After Narrative Exhaustion: Temporal Politics and Sensory Distribution in Béla Tarr's Films

Abstract: This paper takes the representative works of Béla Tarr as its object of study and examines how his films generate a distinctive politics of the image through the restructuring of temporal configurations and transformations in spatial strategies as traditional narrative is gradually exhausted. It first analyzes how films such as *Damnation*, *Sátántangó*, *Werckmeister Harmonies*, and *The Turin Horse* demonstrate a shift in the organizing principles of cinematic images from narrative action to pure temporal experience. It then explores how Tarr employs temporal mechanisms such as deferral, cyclicity, and exhaustion, through which politics no longer appears in the form of direct conflict or action but instead remains suspended within the structure of the image. Finally, drawing on Jacques Rancière's concept of the distribution of the sensible, the paper further argues that Tarr restructures cinematic images through the spatialization of time, disrupting the established perceptual order by rendering continuously visible those who had previously remained unseen or had not been recognized as subjects. In doing so, time itself becomes the site where political experience emerges.

Keywords: Béla Tarr; politics of time; narrative exhaustion; the distribution of the sensible; the spatialization of time