



中国高等院校

《艺术素养》丛书



类型电影

聂欣如



上海人民美術出版社

《艺术素养》丛书

主编 李维琨

类型电影

聂欣如

11/15/08

上海人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

类型电影 / 聂欣如编著. —上海: 上海人民美术出版社, 2001.9

(中国高等院校《艺术素养》丛书)

ISBN 7-5322-2854-1

I . 类 . . . II . 蔡 . . . III . ①商业片 - 鉴赏 - 世界
②商业片 - 电影评论 - 世界 IV . J291.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 049731 号

中国高等院校《艺术素养》丛书

类型电影

编 著 者: 聂欣如

责任编辑: 张 晶

出版发行: 上海人民美术出版社

地 址: 上海长乐路 672 弄 33 号

电 话: 54044520 邮编: 200040

经 销: 全国新华书店

印 刷: 上海中华印刷有限公司

开 本: 850 × 1168 1/32 印张 4

出版日期: 2001 年 9 月第 1 版 第 1 次印刷

印 数: 5000

书 号: ISBN 7-5322-2854-1/J · 2733

定 价: 8.00 元

中国高等院校
《艺术素养》丛书

主 编 李维琨
策 划 张 晶

编 著 聂欣如
责任编辑 张 晶
装帧设计 卢 卫
技术编辑 霍小旦
殷小雷



什么是类型电影（序）

“类型电影”这一概念的提出者本不是专家，而是大众。在国外的电视杂志上，每一部预告影片的名字后面，都注明了这是一部什么类型的电影，这对于观众选择影片是很有帮助的。不过，“类型电影”并不是一个科学的概念。它对电影所作的区分也不是根据某个统一的原则。当我们说一部电影是“武打片”的时候，这部影片很可能同时也属于喜剧片、警匪片，如成龙的许多电影。但是，这并没有妨碍人们以自己的方式对电影进行区分，当人们在说到某一部影片的类型时，对于这种类型与其他类型的区别，人们心里是非常清楚的，但如果一定要他们把这一类型的定义说出来的话，他们很可能会感到困难，或无法进行准确的描述。这是为什么呢？这是因为我们在下意识中对某一事物最突出的特征进行了归纳，而对某些次要的、个别的情况进行了忽略。而科学的定义则不允许人们这么做。比如说，一般人不会认为“水里游的是鱼”这样的判断有什么不妥。而科学家却会从一万条鱼中挑出一条来，然后告诉你：“这是海豚，是哺乳动物，不是鱼。”科学家固然没错，但要一般人记住动物的繁殖方式或呼吸消化系统显然是有困难的。因此大部分人还是宁可使用那些不那么科学、但一目了然的概念。类型电影就是这样，当我们在叙述某一种类型的时候，这种类型中的某些影片也许会同其他类型交叉。这并不可怕，我们只要指出这种情况，或简单地忽略它就行了。对于“科学家”们，我们只需要告诉他，现在我们的兴趣是那9999条鱼，而不是那一

只海豚。以往的电影史大多将注意力集中在那些对电影本身的发展有着影响的影片和流派之上，如意大利新现实主义，法国新浪潮、左岸派，德国新电影等等，这些选择的基本出发点在于人类思维、文化所具有的意义，而对那些拥有大量观众的商业化影片不屑一顾。其实，从某种意义上来说，商业化同精英文化并不矛盾，商业电影总是在吸收精英文化，如果没有商业化，精英文化也就成了无源之水。因此，类型电影及其发展史的研究与传统的电影史研究并不互相抵触，而是相辅相成，只有通过这两种研究我们才能更清晰、更全面地了解电影。

尽管这本书被要求写成一本适合非电影专业读者的读物，但仍然是对类型电影进行全面探索的一个尝试。在写作过程中发现，用传统的方法来对类型电影进行研究不甚合适。因为传统的研究方法在研究那些主题上、思想上标新立异的影片时比较有效，而对于类型电影中无所创新的个案却显得束手无策，而且，类型电影中所涉及的影片往往不是个案，而是“批量”。因此，我在研究中引进了社会学的方法，试图从社会发展、社会变迁的角度对影片的总体的把握。另外，类型的提出来自于大众，因此研究也就不得不“随机应变”，如战争片，这一类型的定义是从影片的内容出发的；而喜剧片则是观众所感受到的影片的效果：动作片所涉及的既不是影片内容也不是观众感受，而是影片所具有的某种形式上的特点。归类方式的不同，实际上也就决定了研究





出发点的不同。在这本书中，叙事片、战争片、科幻片、伦理片、警匪片是从主题入手进行研究的；悬念片、恐怖片、喜剧片是从观众接受心理入手进行研究；动作片和歌舞片则是从外在形式入手进行研究；西部片是一个例外，只能用例外的办法来对待。在交替使用各种研究方法，频繁出入历史、文化、社会、音乐、舞蹈、心理……甚至动物学等各门学科的过程中，深感自己的才疏学浅。唯一能够聊以自慰的是，目前国内还没有一本专门研究类型电影的专著，无论如何，这都是一块引玉之砖。砖者、粗也。这是可以想见的。从卢米埃尔的《工厂大门》开始至今，人们所拍摄的影片已经不下三万部，在这样一本十多万字的小册子中显然不可能面面俱到。不过，对于那些想要从总体上了解类型电影的人来说，这部书为他们提供了类型电影发展的最基本的线索。在近一百年的时间里，人类社会及意识形态变化给电影带来的影响也有所涉及。

原先的想法是在这本书中对所有的类型片进行探讨，但是在写作中发现这是不可能的。除了主观上的原因之外，类型电影本身的发展也出现了这样的情况：一些类型开始走向消亡，一些类型正在形成。如欧洲的山地片，主要是反映阿尔卑斯山区人们生活 and 景色的影片，在第二次世界大战前曾风行一时，但到了战争之后便不再流行。悬念片在20世纪的30—60年代有过一段辉煌的时期，但在今天，几乎所有的商业片都在尽可能地加强悬念，单单以悬念来结构的影片反而不多见了。又如20世纪末开始越来越多出现的有关人们心理状态的影片，开始具有独立的意义，如《巴黎野玫瑰》、《发条橙》、《德州巴黎》等，已经有人将这些影片称为心理片，似乎也可以作为一个独立的类型，但我觉得还不太成熟，因为关于心理方面的影片散见于各种类型片之中，这

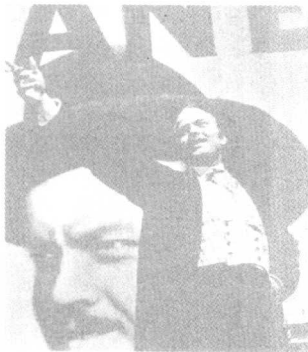
些影片如何来梳理、分类还是一个问题。另外，有一些类型不为中国观众所熟悉，如专门以法律诉讼为题材的影片，如《因父之名》、《造雨人》、《刺杀肯尼迪》等。所以，有些影片的缺而不论是有一些客观原因可找的。不过，最主要的缺失还是因为主观上的原因。在这本书中，比较大的类型里缺了色情片、灾难片、儿童片和历史传记片。缺少儿童片和历史传记片似乎情有可原，因为这两个类型同一般概念中的艺术类电影相去甚远，儿童片要考虑儿童的接受能力，历史传记片要考虑史实所起到的作用，都可以作为独立的研究课题。而色情片和灾难片的缺少则不能不说是一大遗憾。另外，已经予以讨论的类型片之中，西部片、伦理片只涉及了局部，没有能够充分展开，也十分遗憾。所有这些，只能等以后有机会的时候再予增补。

在这本书中，涉及中国电影较少。一是因为主观上对中国电影研究得不够，但更主要是因为中国的类型电影有些“发育不良”，这主要表现在两个方面：1，类型不齐全，或者说类型较少。比方说科幻片、歌舞片，只有可数的那么几部，不成其类。2，在一个类型之中变化较少。

聂欣如

2001年5月于上海





什么是类型电影 (序)

第一章 叙事片 / 1

第二章 战争片 / 14

第三章 科幻片 / 24

第四章 伦理片 / 34

第五章 警匪片 / 44

目 录



目 录

第六章 西部片 /54

第七章 悬念片 /64

第八章 恐怖片 /74

第九章 喜剧片 /84

第十章 动作片 /94

第十一章 歌舞片 /104

第一章 叙事片

在类型电影中既没有“类”、也没有“型”的就是叙事片了。一般来说，所谓类型片总有些自己的特点，或者在内容上，或者在形式上，只有那些不具备明显特点可以归类的影片无以名之，便用“叙事片”这个大而化之的名字来囊括一切了。换句话说，这一类影片其实是类型片“之外的”、“剩余的”影片，在国外，这一类影片被称作“剧情片”或“情节片”。叙事片尽管无所归类，但这并不说明它没有自己的风格，正相反，叙事片是因为其风格化、个性化太强而无从归类的。同其他类型片相比，这一类影片在题材的范围上无拘无束，在思想上同样也“无法无天”，因而显得极其丰富多彩。

为了便于叙述，我们将叙事片按照一般的欣赏习惯进行了划分，可分为史诗、人物、事件、荒诞、哲理等不同的形式。当然，任何影片中都少不了写人、说事，这里只是就影片相对的侧重点来说的。

史诗类叙事片

这一类叙事片同一般记人记事的叙事片不同之处就在于对“史”的关注。这类影片往往会从一个更为广阔的角度来展现历史中的社会，将影片中的人和事置于一个历史变迁的大背景之下。因此，这一类影片所表现的时间跨度往往比一般影片更大，并且经常都是以重大历史事件为背景。如中国观众所熟悉的由费雯·丽主演的《乱世佳人》(Gone With The Wind)，是以美国南北战争为其主要历史背景；《日瓦戈医生》(Dr. Zhivago) (图1) 是以苏联十月革命为其主要历史背景；中国影片《霸王别姬》横跨了民国、抗战、解放、“文革”等中国现代史上重要的时期；《活着》同样也是从民国一直写到了“文革”。这一类影片同其他影片一样，少不了也要表现人物的命运、悲欢离合，但这一类影片中的人物命运相对来说较少个人色彩，或者说较少个人的主动性，而更具历史的必然性。

在美国电影《乱世佳人》(图2) 中，女主角郝思嘉在南北战争开战的前夕嫁给了查理，查理因病死在军中。后来又嫁给商人法兰克·肯尼迪。最后嫁给了白瑞德。如果说郝思嘉的第一次出嫁是因为她的个性使然的话，那么她的第二次出嫁就完全是为生活所迫了：几乎被战火毁掉的家园必须缴纳300美元的

税款，为此，郝思嘉嫁给了有钱人。在一场种族偏见的冲突之中，郝思嘉再一次失去了丈夫。郝思嘉两次丧夫，三次结婚，战乱、艰辛、奢华像走马灯似的在生活中更替。对于观众来说，他们所关注的已经不仅仅是郝思嘉的爱情生活，而是这个人物在历史中的浮沉。在《日瓦戈医生》中我们看到的是几乎同样的情形。十月革命后，日瓦戈医生被赶出了大城市。来到了偏远的农村，在那里找到了一份安宁、一份爱情、一份诗意盎然的生活。但是，急需医生的红军几乎是在一瞬间迫使他放弃了这一切，他被迫参军，连同家人告别的机会都没有。历史就像一个巨大的车轮，在它的滚动和碾压之下，个人的情感，甚至个人的生命，有时就像一株稚嫩的小草，不得不弯腰，不得不低头。中国影片《霸王别姬》(图3)中，由张丰毅饰演的段小楼从一个天不怕地不怕、挨打受罚都无所谓的孩子，到面对一群地痞流氓毫无惧色的“霸王”，到一个连一句心里话都不敢说的懦夫，到一个卖友求荣的卑微小人，似乎让观众看到了一个在历史的碾压之下不得不弯下腰的扭曲者的形象。尽管影片刻意地注入了同性恋这样的传奇色彩，但在特定的历史条件之下，个人之间的恩恩怨怨刹那间都化作了致人于死地的利剑，并在毫无思想准备的情况之下杀死对方。一个个活生生的人，在历史的股掌之上显得那么渺小、那么可怜。从气吞山河到忍气吞声，人之作为人，居然有如此之大的弹性，居然能够被如此地扭曲，这一切如果不是在电影这么一个被压缩的历史时空中，往往很难被意识到。在另一部影片、张艺谋导演、巩俐和葛优主演的《活着》(图4)中，人和历史的关系被再一次生动地展现出来。

《活着》的故事是从一个名叫福贵的人开始的。福贵家有豪宅，终日游手好闲，除了赌博和唱皮影戏外一无所长。一天，终于将祖传的大宅输



图1



图2



图3

给了龙二，一夜间成了无产者。福贵无法再赌，只能靠唱皮影戏来维持一家人的生计。那时正是解放前夕，福贵在唱戏时被国民党军队抓了丁。不久又成了解放军的俘虏，为解放军唱戏和当民工。回家时有了一张解放军给的证明。

福贵回家后，正值搞阶级划分。龙二划成了地主，被当成恶霸枪毙。福贵吓得尿了一裤子，庆幸自己把房子和地主的成分一起输给了龙二，如今落了个贫民的好成分。

在大跃进中，所有的人都日夜炼铁，连孩子都不能照顾。福贵的儿子在一堵墙下睡着了。区长前去视察，吉普车碰倒了墙，砸死了福贵的儿子。这时福贵才知道原来区长就是以前同他一起唱皮影戏、一起被抓丁、一起被解放军俘虏的春生。福贵媳妇恨透了春生，说他欠了一条命。

“文化”革命开始了。福贵夫妻俩所担心的哑巴女儿的婚事倒是有了转机。工人阶级领导一切，女儿看着工人顺眼。经人介绍，城里一个腿有残疾的工人同她结了婚。婚礼热闹，婚后日子倒也美满。

一天夜里，春生突然来找福贵，要把自己的存折交给福贵，说欠下福贵的也算是还了。福贵听着不对，再三追问。原来春生叫人打成了“走资派”，媳妇自杀，自己也不想活了。福贵叮嘱春生，一定得活着。福贵媳妇冲着远去的春生喊道：“别忘了，你还欠着我们一条命呢！”

福贵的女儿快要生产了。福贵和媳妇来到了医院。看到医院尽是一些年轻的女孩子，很不放心。于是让女婿借口批判反动学术权威，找来了妇产科的教授。这位教授三天没有吃饭，一口气吃了福贵给他买来的7个馒头，又喝下了一茶缸水，顿时撑得不能动了。这时，福贵的女儿产后大出血，医院里的革命小将束手无策，福贵的女儿就这样一命归西。

事情过去很久了，福贵同他的媳妇还经常回忆起医院的那位教授，听说他打那以后就再也不吃面食了。

在历史的大潮中，一些人浮上去了，一些人沉下去了，而在另一个历史时期中，情况则可能相反。所谓“大江东去，浪淘尽千古风流人物”。《活着》给我们展示的正是这样一幅历史的“大浪淘沙”图。曾经是颐指气使的福贵，一夜之间沦为赤贫；然而又“塞翁失马，焉知非福”，赤贫的身份使他在社会主义的中国重新又成为领导阶级的一员。尽管他从来也没有意识到，或有意无意地去利用这种身份，但他还是从中得到了好处。至少，他把女儿体面地嫁出去了。与那个家破人亡的区长春生相比，与那个再也不能吃面食的教授相比，福贵真没有什么可以抱怨的。在历史的长卷中，人生的意义既不在显赫一时，也不在随波逐流，而只是像片名所写的那样——活着。就像影片中当春生表示，只要能让他开汽车，死了也情愿；而福贵却说，要活着回家，老婆和孩子比什么都

好。理想、愿望，在人的生命无疑都是闪光的亮点，但这些亮点一旦置于历史的长河之中，往往会显得漂浮而难以把握。福贵的人生哲学虽然浅显，但却厚实，充满了朴素的生机。这就是为什么当春生想要寻短见的时候，福贵夫妇能在精神上给他以强有力的支持的原因。一般来说，电影是很难搞出什么哲理来的，如果要硬搞，往往会显得不伦不类。《活着》是一个例外。

人物类叙事片

这类叙事片与史诗类的相比得更强调人物个性的作用，这类影片在数量上占有很大的比重，它们相对史诗类型的叙事片来说投资较小，因此在制作上比较容易。这一类影片中出名的作品很多，为我国观众所熟悉的有《公民凯恩》（一作《大国民》）（Citizen Kane）（图5）、《靡非斯特》（Mephisto）、《布拉格之恋》（The Unbearable Lightness Of Being）等。国产影片中比较优秀的有《芙蓉镇》、《牧马人》、《人到中年》、《漂亮妈妈》等。这类影片往往取某一个或某几个人物生活中的一段，来展现他们的生活和情感。《公民凯恩》是个例外，因为影片制作者想从一个人的一生来说明问题，又不愿意让真实的历史过多地参与。这部影片想说的是，这个人物创造了历史，而不是从属于历史。作为一部作品来说，这自然是无可厚非，不过以今天的眼光来看，这部影片显得比较意念化而缺少生动的细节。当然，这部影片制作于1941年，在当时是无法顾及今天观众的口味的。

在这一类影片中，比较有特色的一部是《布拉格之恋》（图6）。

《布拉格之恋》是以1968年苏联入侵捷克斯洛伐克为背景的爱情故事。影片中主要表现了脑外科医生托马斯和后来成为摄影记者的泰瑞莎的爱情。托马斯为人豪爽而善良，但好色，同许多女性来往。但当他在一个偶然的的机会看到了泰瑞莎时，



图4



图5



图6

立刻爱上了她。两人一见钟情，很快结婚。婚后不久，托马斯“旧病”复发，又与其他的女人有染。泰瑞莎感到难以忍受，想要离家出走。就在这时，苏军的坦克开进了布拉格。作为摄影记者的泰瑞莎拍摄了许多有关的照片，受到了追查。于是同托马斯双双逃到了瑞士。在瑞士，泰瑞莎失去了工作，她无法适应瑞士的工作环境，于是独自回到了布拉格。深爱着她的托马斯知道这一消息后马上赶回了布拉格。尽管托马斯过去工作过的医院急需医生，但他回医院工作的前提是填写自首书和出卖朋友。这对于托马斯和泰瑞莎来说是无法接受的。于是托马斯给人擦玻璃，泰瑞莎在酒吧当招待，以图糊口。

尽管生活艰难，托马斯的陋习还是积重难返，遇到投怀送抱者便情不自禁。泰瑞莎一怒之下，便在酒吧结识了一位男性工程师。但不久有人告诉她，这位工程师可能是秘密警察。这使泰瑞莎对生活感到恐惧，当她在河边准备自尽时，托马斯发现了她。泰瑞莎哭着请求托马斯带她离开布拉格。托马斯把她带到了农村，他们同一位老农住在一起，这位老农曾是托马斯的病人。他们过起了无拘无束的乡间生活，他们彼此倾心相爱，不再有政治上的麻烦。

在一次意外的车祸事故中，两人离开了尘世。

这些影片的特点之一是展示“普通人”。这些人物在影片所展示的时代背景中既不是“佼佼者”——如《公民凯恩》中的主人公是报业大王，独霸一方；《靡非斯特》（图7）中的主人公是德国第三帝国时期的文化部长；也不是“倒霉蛋”——如《芙蓉镇》中被作为反革命来批斗的男女主人公；《漂亮妈妈》中没有丈夫、只有一个聋哑儿子女主人公；《人到中年》里一病不起的女医生等等——托马斯和泰瑞莎都不是政治活动中的积极分子，尽管他们都有自己的政治信仰。所以，当托马斯拒绝出卖朋友、出卖良心之后，最大的打击也就是失去医生的工作，他还能保留一个相对自由的生活空间。泰瑞莎也一样，当她的照相机被收缴之后，她只能到酒吧去当招待，她不能拍照，拍了也不会有地方给她发表。他们可以在不反对当局的前提下过相对安宁的日子。表现普通人在某种程度上会冲淡戏剧冲突的尖锐性，但却能在最大限度上给观众提供亲切感和可信性。前面我们提到的两部中国史诗类的叙事片《霸王别姬》和《活着》（图8），正好就是在同一历史背景之下使用了两种完全不同的人物塑造方法。在这里，我们无意评价这两部影片的孰优孰劣，但《霸王别姬》较强烈的戏剧冲突和《活着》较浓郁的生活气息则是显而易见的。

《布拉格之恋》另一个突出的特点是对死亡的处理。我们常说“爱和死是文学永恒的主题”，这是因为，“爱”是人们所渴望得到的，“死”使人感到恐惧。我们在许多影片中看到了从容赴死的场面，这些场面往往表现出荡气回肠的英雄气概，以证明这些人并不畏惧死亡。尽管如此，这也是以观众畏惧死亡为大前提的，没有观众对死亡的畏惧，就不会有影片中的英雄气概，这两者相

辅相成。所以，影片中主要人物的“死”，不是让人觉得悲伤，就是让人觉得英勇，观众的胸中不是充斥着一种豪情，就是徘徊着萦绕不去的哀怨。而《布拉格之恋》中对男女主人公死亡的处理，既没有让人感到突然暴发的悲哀，也没有让人感到十分的不幸。影片将男女主人公的死处理得如此甜蜜，如此高雅，不禁让人拍案叫绝。人类恐惧死亡，这一几乎是天生的、最一般的规律，在这部影片中被打破了。影片中死亡的前夜，男女主人公载歌载舞，尽情地享受生活、享受爱情……第二天凌晨，他们开车回家，在卡车的驾驶室里，两人亲密地依偎；卡车静静地驶过下着蒙蒙细雨，湿漉漉的山岗……上帝之手就在那一瞬间取走了他们的生命。他们都没来得及感受痛苦，感受恐惧，就这样去了。影片主人公这样一种没有被破坏的甜蜜感，随着银幕上最后一个淡出的镜头留给了观众，同时也给电影艺术史上留下了一个令人难以忘怀的典范。

事件类叙事片

这一类叙事影片为我国观众所熟悉的有《偷自行车的人》(Ladri Di Biciclette) (图9)、《飞越疯人院》(One Flew Over The Cuckoo's Nest)、《惊爆十三日》(Thirteen Days) 等，国产片有《秋菊打官司》、《我的父亲母亲》、《有话好好说》等。这类影片所涉及的事件大小不一，大到几乎酿成世界原子大战的古巴导弹事件，小到偷一辆自行车、打一架，都可以成为影片的题材。影片题材的大、小，引人注目的程度，都不能成为评价这一类影片好坏的标准。这一类影片的好坏，完全在于影片所展示的事件是否能引起观众的共鸣和认同。所以，这一类影片经常会带有批判现实主义的倾向。如《偷自行车的人》中，一个好不容易找到一份贴广告工作的工人，在工作的时候被人偷了自行车。这是他工作中必不可少的交通工具，于是



图7



图8



图9

他努力查找，终于发现了线索，可是因为没有证据，奈何不了小偷。百般无奈之下，只能去偷别人的自行车，却被别人逮了个正着。二次世界大战之后，意大利社会的不公和工人贫困的生活状况给观众留下了深刻的印象。《飞越疯人院》(图10)表现的是一个正常人被关进了疯人院。他那正常而又理性的思维方式得罪了不把患者当人看待的看护医疗人员，这些人最后给他施行了脑部手术，使他变成了一个名副其实的白痴。人的残忍和欺压弱小的本性，在这部影片中被表现得淋漓尽致，让人看了感到毛骨悚然。《秋菊打官司》尽管拍得十分写实，但其中的故事却颇有传奇色彩。一个文化程度不高的农民，一个向来被大老爷们看不上眼的女子，为了给自己挨打的丈夫“讨一个说法”，硬是把官司从县里打到省里，而且居然赢了这场官司。这使这部影片带上了一些女权主义的色彩。《有话好好说》则通过一次打架事件，把中国人身上的愚昧、无知、霸道、残忍尽情地给抖了出来。对于大部分中国人来说，多多少少都能从这部影片中找到自己的影子。这是一部毫不媚俗且很有风格的影片，是张艺谋众多影片中值得“刮目相看”的一部。从批判现实主义的角度来说，《我的父亲母亲》是一个例外。这部影片显然不太愿意让历史走上前台，因此故意将那本来就不甚清晰的年代背景往暗处推了又推，以至现在人们看到的是一首优雅的爱情小诗。这是一首有着大量“留白”，可以让观众自己去胡思乱想的中国诗。尽管这部影片在外国得了奖，但令人怀疑外国人是否真能看懂。

荒诞类叙事片

这是一类很有自己特色的叙事片。当人们的思想、情感在正常的发泄渠道或形式中不能得到满足的情况下，人们往往会创造出与之相适应的渠道和形式。由于这些形式非同一般，或者反过来说，在一般的人看来这样的形式很奇怪，于是便给了它一个特别的名字：“荒诞”。荒诞叙事片很容易被区分，因为影片中总有那些匪夷所思的事情发生，如《铁皮鼓》(The Tin Drum)(图11)中的男孩，他不愿意长大，于是便停留在3岁，永远也不长大。他的嗓子能发出一种超高频的尖叫，可以把人们手中的玻璃杯或窗户上的玻璃震碎。《雨人》(Rain Man)(图12)中，达斯廷·霍夫曼饰演的精神病人，可以像计算机那样，背出电话号码本上所有的姓名和电话号码。《德州巴黎》(Paris, Texas)中的男主角不但长时间不说话，而且在渺无人烟的荒漠之中购置地产……荒诞叙事片不但向它的观众提供了一种异想天开的奇妙景象和令人忍俊不禁的画面，同时也给观众提供了超乎于一般影片的思考空间。1994年获奥斯卡大奖的《阿甘正传》(Forrest Gump)(图13)就是其中很有特色的一部。

《阿甘正传》讲述的是一位名叫弗勒斯·甘的美国人的故事。当阿甘还是