

# 罗伯特·麦基的叙事理论批判

康 尔

**内容提要** 罗伯特·麦基的叙事理论经济、实用,贴近创作实际;简洁、明快,揭示了好莱坞电影在编剧层面的许多奥秘。但是,麦基的叙事理论,疏漏与缺憾也是明显存在的,概而言之有三:在材质分析中,强调矛盾冲突,无视题旨蕴意;在谋篇布局中,注重动作设计,忽视情感铺陈;在故事编创中,只谈如何编写,不说编写什么。据此笔者认为,麦基的电影叙事理论零散、琐碎,以偏盖全,离完整的理论体系尚有很大的差距。

**关键词** 罗伯特·麦基 叙事理论 疏漏与缺憾

康 尔,南京大学艺术研究院教授 210093

将职业培训师誉为“编剧教父”,是舆论界对于罗伯特·麦基三十多年辛勤劳作的褒奖。从1981年起,在好莱坞担任过职业看稿人的麦基开始从事编剧艺术的教学与培训。因身份特殊、背景优越、经验丰富、教学有方,更因为宣传到位、学员众多、成才率高、影响巨大,使他获得了“好莱坞最受欢迎的编剧领袖”、“好莱坞的福音传教士”、“好莱坞最受欢迎的编剧导师”<sup>[1]</sup>的赞誉。2013年10月22日,罗伯特·麦基又与坐落在上海松江大学城的“德稻教育”签署协议,成立了德稻“麦基编剧故事学院”。此举,标志着麦基开始将他的编剧培训产业向中国大陆挪移。

麦基的叙事理论,集中体现在畅销了十多年的培训教材《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》(以下简称《故事》)中。此外,由别人整理、出版的麦基演讲稿汇编《遇见罗伯特·麦基:2011-2012:“好莱坞编剧教父”谈电影与剧本创作》,也记录了他对编剧艺术、叙事策略的最新思考。麦基的叙事理论,经济、实用,贴近创作实际,特别适合于刚入行或想入门的年青人。麦基的编剧课程,简洁、明快,揭示了好莱坞电影尤其是类型大片叙事层面的许多奥秘。在林林总总的编剧教材、叙事学著作中,麦基的《故事》特色鲜明,独树一帜,堪称不可多得的实用教材。但是,毋庸讳言的是,麦基建构、传播、补充、修改了三十多年的那套叙事理论,疏漏并不鲜见,缺憾也明显存在,最突出的有三点:

1. 在材质分析中,强调矛盾冲突,忽视题旨蕴意

---

本文为国家社科基金艺术学一般项目“剧情片叙事策略研究”(编号:13BC028)的阶段性成果之一。

[1][美]罗伯特·麦基口述,黎宛冰主编:《遇见罗伯特·麦基:2011-2012:“好莱坞编剧教父”谈电影与剧本创作》,〔北京〕电子工业出版社2012年版,第283页。

材质(substance)在罗伯特·麦基的叙事理论中,是一个使用频率很高的概念。艺术原理告诉我们,材质就是艺术的原材料,就是艺术品得以存在的基本构成要素。对于这个观点,麦基似乎并不反对。因为他也认为,舞蹈家采用的材质是“形体”,雕塑家采用的材质是“石头”,画家采用的材质是“颜料”,作曲家采用的材质是“乐器以及乐器奏出来的音符”。但麦基并不同意将故事的材质简单地认定为“言语”<sup>[1]</sup>。关于故事的材质,麦基有自己的见解。麦基说:“所有的艺术家都能亲手摆弄其艺术的原材料——唯有作家例外。因为在故事的内核中装的是‘材质’,就像在一个原子核中旋转的能,既看不见,也摸不着,更听不到,然而我们的确知道它并能感觉到它。故事的材料是活生生的,但也是无形而且不可触摸的。”<sup>[2]</sup>他还说:“在故事的心脏跳动的,是比纯粹的言语远为深奥的东西。”<sup>[3]</sup>那么,“比纯粹的言语远为深奥的”故事的“材质”究竟是什么?麦基在《故事》中洋洋洒洒用了三万多言讨论、分析了这个问题,最终得出的结论是:“故事的材质是鸿沟,是在一个人采取行动时期望发生的事情和实际发生的事情之间裂开的鸿沟,是期望和结果之间、或然性和必然性之间的断层。”<sup>[4]</sup>

麦基的这个观点非常突兀。如果比照中国传统戏曲理论中的“戏胆”说、“戏核”说、“种子”说,理解起来其实也不难。所谓“鸿沟”,就是阻止人物行动的障碍,就是切断美好追求的深渊,就是主人公行为的羁绊,就是电影剧本中存在的“对抗力量”。由于“鸿沟”在故事的叙事中具有不可或缺、影响全局的统领地位,由于“断层”在剧本的创作中将发挥突显人物、营造张力等重要作用,所以麦基认定,这才是故事的“材质”。麦基的这个观点,体现了他对矛盾、冲突的高度重视,体现了他对矛盾、冲突在叙事作品中不可或缺的强调,也体现了一种透过表象删繁就简、直扑本质的努力。麦基的这一观点,特别有助于提醒编剧务必选好“良种”,务必找对“戏胆”、“戏核”。

然而,令人遗憾的是,在以“材质”为关键词的整个理论板块中,麦基没有提到价值取向、价值判断、价值遴选等问题,这不能不说是一个重大的疏漏。因为在英文中,substance这个概念,既指材质、材料,也指题旨、蕴意。换言之,探讨叙事中的价值问题,原本就是分析、谈论substance的题中之意。麦基的叙事理论,只谈矛盾不谈题旨,只谈冲突不谈蕴意,只谈矛盾、冲突的架构与态势,不谈这种架构、态势所蕴含的价值、意义,显然是不恰当的。因为,在故事的材质中,人物、事件与意蕴,三大元素缺一不可。如果说,在麦基所说的“鸿沟”、“断层”与“对抗力量”中已经包含了人物与事件,那么,意蕴这个元素,同样是故事的材质中不可或缺的重要构成。

在美国的电影界,包括麦基在内的许多“大佬”,总是在有意无意地传播这样一种声音:我们的作品远离意识形态,我们的创作不存在价值取向、价值判断、价值遴选的问题,更不用说价值植入、价值推销了。事实果真如此吗?就在麦基的《故事》里,而且就在讨论“材质”的第七章中,麦基用了大量的篇幅,推介、分析了银幕剧作家罗伯特·汤恩编创的《唐人街》。令人感到不解的是,《唐人街》所讲述的故事,自始至终与华人没有一点关系,编剧为何非要将最后的血腥枪战安排在唐人街上?《唐人街》中充斥着乱伦、欺诈、阴谋与暴力,编剧为何非要将这部与华人无关的黑帮片命名为《唐人街》?对此,《唐人街》的编剧罗伯特·汤恩没有作过说明,推崇与赞誉这部作品的麦基也未做出分析。那么,合乎逻辑的解释只能是,在罗伯特·汤恩和罗伯特·麦基的心目中,华人的聚集区,从来就是脏、乱、差、假、丑、恶的集散地,让血腥、暴力、阴谋与暗杀发生在这里再恰当不过了。这个印象真实吗?这种判断正确吗?显然,这里就涉及到主创的价值观了。

艺术创作,永远离不开价值判断、价值选择。有学者明确指出:“价值观念存在形态有多复杂,文艺在这方面的呈现就有多复杂。”<sup>[5]</sup>贾磊磊的观点更是一针见血:“好莱坞这个美国式的生活方式、美

[1][2][3][4][美]罗伯特·麦基:《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》,周铁东译,[北京]中国电影出版社2001年版,第159页,第159页,第159页,第208页。

[5]马建辉:《文艺创作中的价值选择》,[北京]《文艺报》2013年10月23日,第2版。

国国家形象的‘巨型广告’，靠它丝丝入扣的故事情节，靠它精心设置的‘视觉奇观’，掩饰了作品表达的意识形态动机，使它在一种看似无意的叙事进程中，诱导着观看者走进它的‘美国至上’的影像帝国。在这个带有强烈‘自恋情节’的文化空间里，美国就是人间天堂，它能够消除一切阶级差别、种族差别，它永远能够使有情人终成眷属，永远能够使有志者如愿以偿，美国永远是正义的使者，是上帝的化身。这一切，已经成为一种文化记忆嵌入到现代人的心理图景中。”<sup>[1]</sup>当片中出现血腥、暴力、乱伦、暗杀等与“美国至上”、“人间天堂”风马牛不相接的情节时，美国的编剧自然会将鸿沟、障碍、深渊、羁绊等“对抗力量”设定为外国人，或者本国非白人的弱势族群，将藏污纳垢的渊藪挪移到华人、黑人或墨西哥人的聚集区。出现这样的趋同，是他们的价值判断使然。

长期以来，三个层级的美国文化——表层的物质文化、中层的制度文化和深层的价值文化——已经被好莱坞的主创巧妙地植入形形色色的美国大片。随着这些大片对国际电影市场的抢占，美国的价值观已经并正在影响全世界。这是不争的事实。如今，麦基的编剧教材、叙事理论，以及推销这套理论的故事学校，也在遍地开花。如果我们相信，故事的“材质”就是“鸿沟”，就是“断层”，就是一种显现矛盾、承载冲突的架构；如果我们以为，艺术的原材料中并不包含题旨、蕴意等与价值取向、价值观念相关的元素，那么，这套理论的缺陷，就不仅仅是挂一漏万、以偏盖全的问题了。

笔者认为，被麦基称之为材质的“鸿沟”与“断层”，是对于矛盾、冲突的又一种具象化的表述，将其认定为电影剧作的“戏核”、“戏胆”或“种子”的构成元素无可厚非。但是，题旨与蕴意从来都是艺术“材质”的有机构成，这一点毋庸置疑。不能因为麦基“教父”没有提及，进而怀疑艺术原理或基本常识的正确。

## 2. 在谋篇布局中，注重动作设计，忽视情感铺陈

在罗伯特·麦基的叙事理论中，动作(action)是一个反复强调、贯穿始终的关键词。在麦基的《故事》里，“人物”是动作的主体，“对抗”是动作的阻力，“激励事件”是动作的起因，“情节”是动作的序列，“场景”是动作的逗号，“幕”是动作的分号，“节奏”是动作的韵律，“结构”是动作的模式，而“危机、高潮、结局”，则是动作的发展轨迹。在对优秀电影剧作的举例与分析中，麦基用得最多的字眼，依然是“动作”，如“里克的动作”、“伊尔莎的动作”、“卡林的动作”、“马丁的动作”、“戴维的动作”等。

在叙事理论中强调动作的重要性，对于警匪片、战争片、打斗片、公路片等动作电影的创作，显然具有合理性。对于矫正电影界一度存在的淡化情节、无视节奏、动作设计乏善可陈的弊端，无疑也能够起到疗治作用。但是，电影剧本的谋篇布局，电影编剧的任务与天职，仅仅是设计动作、引发动作、延宕动作、编排动作、激化动作吗？叙事学原理告诉我们，叙事类作品需要编织的，至少是两条线：一条是动作线，一条是情感线。动作线，又称事业线、事件线、职业线、任务线，在叙事作品中固然承担着支樑架栋的重任，但在一部剧本中，如果仅有动作线，如果缺了情感线，人物不可能丰满，故事不可能感人，矛盾不可能复杂，各种冲突、激变、突转也不可能合乎情理。

艺术作品永远离不开情感。关于这一点，古今中外的艺术理论家均有雄辩、精彩的论述。

刘勰的《文心雕龙》，总计五十篇，论及情感的至少有三十篇。《熔裁》篇中说：“万趣会文，不离辞情。”《神思》篇中说：“神用象通，情变所孕。”《风骨》篇中说：“情与气偕，辞共体并。”《体性》篇中说：“情动而言形，理发而义见。”《定势》篇中说：“情者，文之经；辞者，理之维。经正而后维成，理正而后辞畅。此立文之本源也。”在刘勰的叙事理论体系中，情感，既是艺术作品的经脉与内涵，也是气韵变化、情节发展的主因。克莱夫·贝尔的《艺术》，开篇第一句便是：“一切审美方式的起点必须是对某种特殊感情的亲身感受，唤起这种感情的物品，我们称之为艺术品。”<sup>[2]</sup>苏珊·朗格在《艺术问题》中所表

[1]贾磊磊：《美国的徽号——好莱坞电影的文化价值取向》，[北京]《当代电影》2013年第10期。

[2][英]克莱夫·贝尔：《艺术》，周金环、马钟元译，[北京]中国文联出版公司1984年版，第3页。

达的观点与贝尔极为相似：“要确定一件作品是不是艺术，却要看这件作品的创造者是不是意在把它构成一种表现他认识到的情感概念或整套情感关系的形式。”<sup>[1]</sup>李泽厚也认为，艺术品，就其本质而言，是人类情感本体物态化的对应物。他说：“情感本体或审美心理结构作为人类的内在自然人化的重要组成，艺术品乃是其物态化的对应品。艺术生产审美心理结构，这个结构又生产艺术。”<sup>[2]</sup>他还说：“艺术品作为符号生产，其价值和意义即在这里。这个符号系统是对人类心理情感的建构和确认。”<sup>[3]</sup>

许多叙事艺术的经典作家与编剧，也都认为艺术离不开情感，甚至干脆认为，艺术就是情感的记录、情感的结晶、情感的媒介。作家、编剧老舍先生说过：“小说，我们要记住了，是感情的记录，不是事实的重述。”<sup>[4]</sup>托尔斯泰也说过：“艺术活动就是建立在人们能够受到别人感情感染这一基础之上。”<sup>[5]</sup>“使人的心灵和另一个人的心灵融合在一起，这种感情就是艺术的本质。”<sup>[6]</sup>

人物情感的萌动、生成、延续、发展直至爆发与流逝，在叙事作品中也会呈现出线性发展的情状。这样的一条线，即便时常成“草蛇灰线”状，也是需要精心铺陈、努力编织的。更何况，动作线与情感线，有时并不重叠。人们常常把情感的运动喻为“感情流”，时而汨汨流淌，时而奔腾涌动，时而九曲回环，时而一泻千里，这就是情感的常态。在谋篇布局过程中，如果不作精心的铺陈与编织，不仅有悖常理，也与创作实践（包括好莱坞的创作实践）不符。例如奥斯卡最佳影片《逃离德黑兰》，编剧为一号主人公托尼·门德兹设计了一条明晰的动作线，从接收任务、研究任务到执行任务、完成任务，四个关键动作环环相扣一气呵成。但是在谋篇布局的过程中，同样也为主人公铺设了一条连贯的情感线：（1）答应出山之前，与儿子先通电话；（2）谈妥剧本之后，与盟友畅谈家庭；（3）接受任务之后，把戒指留给儿子；（4）出征候机之时，不忘给儿子写信；（5）最后上交资料时，扣下了一张图——英雄救子的剧情图；（6）大功告成之后，回家探望妻儿。进而完成了对于硬汉门德兹内心世界多侧面、立体化的塑造。

依据电影艺术的特性、特征，结合电影语言的优势、弱点，电影编剧不仅不能忽视情感线索的铺陈，还应该把精力与智慧投放在人物情感的外化上。具体说来，应该在复杂情绪的具象化、细微情感的扩大化、隐秘情思的动作化上下足功夫，让情感世界变得清晰可辨、可观可看。也只有这样，才算完成了对电影剧作的谋篇布局。对于麦基在这方面的疏漏，我们应有清醒的认识。

### 3. 在故事编创中，只谈如何编写，不说编写什么

“写什么”和“怎么写”，从来都是写作学、编剧学、叙事学中的一对核心问题。麦基的编剧理论，只谈了二者之一，也即只讨论了“怎么写”的问题。至于说“写什么”，麦基几乎没有论及。这是一个明显的缺憾，也是又一个重大的疏漏。

“写什么”是“怎么写”的前提，这是编剧学的基本常识。有“编剧教父”之美誉的麦基，为什么会出现这样的疏漏？是他对于编剧技巧的过度自信？还是不愿透露好莱坞成功的奥秘？详情不得而知。在麦基的编剧教材和培训课程演讲稿中，我们能够见到的，是他对于“写什么”的忽略与不屑。例如，他说过：“任何东西都有可能成为写作的前提，甚至如对窗外不经意的一瞥。”<sup>[7]</sup>麦基甚至认为，应该把“写什么”的纠结交给直觉、交给灵感。他说：“灵感或直觉的闪现，看似杂乱无序，随意冲动，事实上却是天赐至宝。因为能够激发一个作家灵感的东西将会为另一作家所忽略。”<sup>[8]</sup>这样的言论，如果出现在诗歌创作论或散文创作谈中，或许还有局部的合理性，但是，在电影剧作论中出现这样的

[1][美]苏珊·朗格《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，[北京]中国社会科学出版社1983年版，第105页。

[2][3]李泽厚：《美学四讲》，[北京]三联书店1989年版，第150页，第181页。

[4]《老舍谈创作》，上海文艺出版社1988年版，第91页。

[5][6]《托尔斯泰文集》第14卷，[北京]人民文学出版社1992年版，第172页，第271页。

[7][8][美]罗伯特·麦基：《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》，周铁东译，[北京]中国电影出版社2001年版，第134页，第134页。

观点,只能归为谬误。

电影剧本具有“蓝图”性。就某个角度而言,电影剧本是一项庞大、复杂、精密工程的“创意图”、“示意图”甚至“施工图”。编创这样的“蓝图”,只谈怎么写、怎么编,不讨论写什么、编什么,不是轻率、傲慢、浅薄,那就只能是有意留一手了。众所周知的事实是,一部优秀的电影剧作,其成功的奥秘一半隐藏在“写什么”当中,好莱坞也不能例外。电影剧本应该写什么呢?依据电影的特性、属性以及成功的概率,电影剧本在“写什么”的问题上至少已经显现出这样的规律:

(1)将重大事件列为创作题材 事件电影,是电影中的常青树。将重大的历史事件,包括政治事件、经济事件、文化事件、军事事件、名人事件、伟人事件、灾难性事件等,遴选为创作题材,是好莱坞的一贯做法。以一战为题材的《西线无战事》、以二战为题材的《卡萨布兰卡》、以越战为题材的《现代启示录》、以反恐为题材的《猎杀本·拉登》、以灾难性事件为题材的《泰坦尼克》,均有骄人的业绩。其它国家的电影人,也有成功的尝试。例如,苏联及俄国电影《战舰波将金》、《列宁在1918》、《这里的黎明静悄悄》、《攻克柏林》、《斯大林格勒》以及国产电影《南征北战》、《上甘岭》、《大决战》、《建国大业》、《建党伟业》、《屠城血证》、《南京,南京》、《唐山大地震》等,也都有不错的口碑与业绩。

电影剧本创作在选材上的这点奥秘,已为许多学者所认知。因为,“成功的‘事件’电影能够持续不断地吸引观众去电影院,‘事件’电影有一个短暂但却令人惊喜的票房收入高峰期,所以现在统计票房数据都以首映票房、首周票房为重要参考指标。……《十二生肖》中展示的中国十二生肖铜兽首于1860年圆明园被英法联军洗劫一空,以及围绕‘盗宝’题材映射出几年前就被国际舆论吵得沸沸扬扬的苏富比、佳士得拍卖中国国宝‘生肖铜首’事件,是举世瞩目的历史事件和新闻事件,极易引起民族认同感和全球关注度,故而影片在题材上与国际接轨。”<sup>[1]</sup>因此,在“写什么”的问题上,将重大事件列为创作题材,应是选项之一。

(2)将热门话题列为创作题材 话题电影,特别容易在受众中形成期待、产生共鸣。因此,寻找热门话题、研究热门话题、反映与表现热门话题,一直是电影人在选题的过程中重点考虑的选项。

起源于英国、流行于西方的陪审员制度,长期以来一直受到民众的热议。拥戴者称之为“自由的明灯,宪法的车轮”,而质疑者认为是“虚伪的民主”。对于这个热门话题,好莱坞于1957年率先将其拍成了电影《十二怒汉》。此后,这个话题被反复叙述,这部影片被一再翻拍。1991年,出现了日本版的《十二怒汉》,导演是中原俊;1997年,美国导演威廉·弗里德金也重拍了《十二怒汉》;2006年,日本人再次拍摄《十二怒汉》,导演是三谷幸喜;2007年,俄罗斯导演尼基塔·米哈尔科夫也拍了一部名为《十二怒汉》的电影。看来,对于热门话题,全世界的电影人都会抓住不放的。

近年来,美国白宫不断遭遇袭击。开车撞击的有,开枪射击的有,乱扔炸弹的有,混进白宫白吃白喝并与总统七拉八扯的也有。具有象征意义的白宫安全突然成了民众热议的话题。于是就在2013年,好莱坞一下就拍了两部大片——《白宫坠落》(White House Down)和《奥林匹斯陷落》(Olympus Has Fallen),赚足了观众的眼球。近年来,国产电影中业绩较好的影片,大多也与热门话题有关。例如:《钢的琴》的话题是转型与自强;《失恋33天》的话题是失恋与疗伤;《致青春》的话题是任性与怀旧;《小时代》的话题是自恋与互助;《北京遇上西雅图》的话题是迷失与自救;《中国合伙人》的话题是尊严的失而复得。由此可见,将热门话题列为创作题材,是电影编剧思考“写什么”的时候可资借鉴的规律。

(3)将地域文化列为创作题材 将地域文化尤其是将一个国家、一个民族的文化精髓列为创作题材,也是成功的电影人较为经常的选择。回眸几十年来,走得出去并能在国际市场上产生较大影响的中国电影,首先是以《少林寺》、《精武门》、《卧虎藏龙》为代表的中国“功夫电影”。源远流长的中华武侠文化,是这类电影的丰厚内涵、迷人之处。其次便是以《推手》、《喜宴》、《饮食男女》、《霸王别

[1]丁亚平、储双月、董茜:《中国电影海外传播现状与国际化转型》,[北京]《新华文摘》2013年第18期。

姬》、《红高粱》等为标志的具有浓郁的中国特色的“文化电影”了。

关于这一点,有些人不以为然,认为美国人从来不打文化牌,照样称霸全球电影市场。笔者以为,这个结论下得有点仓促。确实,好莱坞的电影人长期以来也是这么声称的,但是只要稍作分析,这种言不由衷、表里不一的马脚,还是不难发现的。以美国人偏爱的“拳击文化”为题材的电影,不仅已成系列,而且愈拍愈多。1976年,好莱坞开始拍摄以拳王、拳师为主角的《洛奇》系列电影。紧接着,便推出了《愤怒的公牛》(1980)、《搏击俱乐部》(1990)、《一代拳王》(1996)、《飓风》(1999)、《阿里》(2000)、《终极斗士》(2002)、《百万宝贝》(2004)、《铁拳男人》(2005)、《终极斗士2》(2006)、《重整旗鼓》(2007)、《地下拳击场》(2009)等一批取材单一的动作电影,这些电影打的就是美国的“拳击文化”牌。美国的“赛车文化”也已成为好莱坞电影编剧常规性的创作题材。电影《极速狂飙》(1971)一炮走红之后,以赛车、飙车为题材的电影,在好莱坞就没有断过。风靡一时的《极速69秒》(2000)、《速度与激情》(2001)、《车舞狂沙》(2005)、《汽车总动员》(2006)、《死亡飞车》(2008)等,在世界各地甚至已经培养了一批“赛车电影”迷。

“民族的才是世界的”,这个命题近年来频频受到抨击,以至于遭到了摒弃。但如果我们在“民族的”后面再加几个限定词,把这句过于粗糙的表述修正为“民族的,同时又是优秀的、先进的、具有普适价值的,才是世界的”,那么,在国人正在研论如何讲好中国故事的当下,这个命题应该具有继续存在的理由。当然,对于地域文化尤其是中国文化的遴选与提炼,我们还有很长的路要走。有学者就指出:“目前中国电影传播的文化内容对中国功夫、自然景观、中国建筑等相对直观易懂的文化符号展现得较多,所以国外观众对于中国对白、故事和演员的认知度较高;而国外观众非常感兴趣的汉字、音乐、哲学等富含情感与文化内蕴等内容则明显开发不够,在传播中国文化深层内涵方面还很乏力。”<sup>[1]</sup>这样的见解,无疑具有启迪意义。

(4)将科学幻想列为创作题材 早在默片时代,电影人就发现,营造梦境、展示幻境、表现千奇百怪的妙想,是电影艺术的强项。近百年来,好莱坞在抢占、围攻、蚕食全球电影市场的一个个战役中,科幻电影一直是主打片种之一。仅2013年,好莱坞推向国际市场的科幻电影就多达数十部,影响较大的至少有:《金蝉脱壳》、《地心引力》、《世界末日》、《奇幻心旅》、《重返地球》、《星际传奇》、《遗落战境》、《赏金杀手》、《极乐空间》、《环太平洋》、《宿主》、《安德的游戏》、《僵尸世界大战》、《超人之钢铁之躯》、《正义联盟之闪点悖论》、《变形金刚领袖之证》、《特征不对:全面反击》以及《独立日2》、《金刚狼2》、《海扁王2》、《饥饿游戏2》、《全民超人汉考克2》、《钢铁侠3》、《终结者5》、《侏罗纪公园(3D版)》、《星际迷航12:暗黑无界》等。说这类影片偏重娱乐、时有重复、艺术质量普遍不高固然有一定的依据,但也不能因此全盘否定这类电影存在的价值。像詹姆斯·卡梅隆执导的《阿凡达》、彼得·威尔执导的《楚门的世界》、马丁·斯科塞斯执导的《雨果》、伍迪·艾伦既编又导的《午夜巴黎》以及李安执导的《绿巨人》、《少年派》等影片,充满了奇思妙想,已经或必将在世界电影史上留下浓墨重彩的篇章。

在国产电影中,这类题材的电影发展特别滞后。“从故事题材看,全球热卖的影片多是基于外来时空或虚拟时空展开,打破了不同文化之间的文化隔阂,中国电影却反其道而行之,反复围着本土或历史题材进行翻拍,势必影响海外观众的接受度。”<sup>[2]</sup>因此,将科学幻想列为创作题材,列为“写什么”的又一个重要选项,不仅具有理论上的合理性、已然性,同时也具有实践层面的必要性、紧迫性。

综上所述,麦基的编剧教材、叙事理论,虽然影响巨大,且具有经济、实用、简洁、明快特点,但在总体架构上明显存在零散、琐碎、以偏盖全的毛病。麦基的那套风靡全球的教材与理论,离完整、周延的叙事理论体系尚有很大的差距。

[责任编辑:平 啸]

[1][2]丁亚平、储双月、董茜:《中国电影海外传播现状与国际化转型》,〔北京〕《新华文摘》2013年第18期。