

HOW I MADE A HUNDRED MOVIES

[美] 罗杰·科曼 | 吉姆·杰罗姆 著 黄渊 译

剥削好莱坞

IN HOLLYWOOD

上海译文出版社

AND NEVER

LOST A DIME



剥削好莱坞

〔美〕罗杰·科曼—吉姆·杰罗姆 著

黄渊 译

图书在版编目(CIP)数据

剥削好莱坞/(美)科曼(Corman, R.), (美)杰罗姆(Jerome, J.)著;黄渊译. —上海:上海译文出版社, 2010.7

书名原文: How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime

ISBN 978-7-5327-4955-3

I. 剥... II. ①科... ②杰... ③黄... III. 科曼, R. — 自传
IV. K837.125.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 221531 号

Roger Corman and Jim Jerome

How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime

Copyright © 1990 by Roger Corman

This translation published by arrangement with Random House, an imprint of Random House Publishing Group, a division of Random House, Inc.

图字: 09-2007-349 号

剥削好莱坞

[美] 罗杰·科曼 吉姆·杰罗姆 著 黄渊 译

责任编辑/张吉人 装帧设计/朱氓

上海世纪出版股份有限公司

译文出版社出版、发行

网址: www.yiwen.com.cn

200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc

全国新华书店经销

上海市印刷七厂有限公司印刷

开本 890×1240 1/32 印张 10.75 插页 3 字数 201 000

2010 年 7 月第 1 版 2010 年 7 月第 1 次印刷

印数: 0,001—7,000 册

ISBN 978-7-5327-4955-3/K·203

定价: 29.00 元

本书中文简体字专有出版权归本社独家所有, 非经本社同意不得连载、摘编或复制
如有质量问题, 请与承印厂质量科联系。T: 021 69113557

引 子



我的电影生涯，在好莱坞绝对算是个异类。人们给我各种头衔，从“B级片之王”到“流行电影教父”；因为我执导过 50 多部低成本独立电影，还通过自己的新世界电影公司(New World Pictures)以及协和/新地平线电影公司(Concorde/New Horizons)制作或发行过另外 250 多部影片。好莱坞有个传统，不管你这片子的实际票房究竟多少，最终肯定看不到利润在哪里，但我却做到了，在我参与的那 300 来部电影里，可能有 280 部盈利。虽然都是些低成本制作，但它们的足迹也遍及全球各大权威电影节，我还是在巴黎电影资料馆、伦敦国立电影院和纽约现代艺术博物馆举办过个人作品回顾展的导演里，最最年轻的一位。20 世纪 70 年代，我一边在新世界电影公司制作发行限制级的剥削电影^①，同时，又将海外的优秀艺术电影引入国内，其中更有五部获得了奥斯卡最佳外语片殊荣。

时过境迁，电影工业也经历了许多意义重大的变革，既有社会意义上的，也有经济角度的。露天汽车电影院，曾是我那些电影的一个重要放映场所，如今早已被推倒重建成大型购物中心和现代影城。20 世纪 70 年代曾一度被剥削片或 B 级片占据的电影市场，早已被各大主流电影公司占据，取而代之的是高成本加大明星的大制作，很长时间里一直

都属于那些“快枪手”电影人的疆域，也都被崇尚高科技的大导演们抢占了。就这样，低成本电影将自己的主战场，转移到了电视媒体和录影带市场。另一方面，20 世纪 40 年代，大型电影公司在制作、发行、放映上“一条龙”垄断权的终结^②，也帮助独立电影逐渐渗入市场。那么多年来，我和我的公司始终与时俱进，直至今日，我们仍是美国独立电影制作与发行公司中的领头羊。

正因为我“反叛者”的名声早已在外，新一代的电影人，浸淫于 60 年代反文化氛围中的他们，都将我视为于建制之外拍摄电影，永不妥协的艺术家和实干家。他们从我这儿学到的，不仅仅是拍电影的技巧，不仅仅是筹备、布光、轨道车、机内剪辑、构图和节奏控制，还有营销、广告和发行上的基础知识。用棒球联盟来打比方，如果你打小联盟时，在“科曼队”里待过，那绝对是你进入大联盟的最快捷径。

话说当年，罗伯特·唐恩^③的第一个剧本，是我拍的。杰克·尼科尔森(Jack Nicholson)，早在好莱坞还没从《逍遥骑士》(*Easy Rider*)中“发现”他的才华前，杰克已经演过我八部片子了，我还制作过他写的三个剧本。还有弗朗西斯·科波拉(Francis Coppola)和彼得·博格丹诺维奇(Peter Bogdanovich)，最早他们都是替我剪片子的，剪那些我从苏联买来的科幻片，后来，我又资助他们拍摄了各自的头一部电影。还有丹尼斯·霍普(Dennis Hopper)，他给我的《旅行》(*The Trip*)当过第二组摄影师。

不过，“科曼电影学校”真正浮出水面，成为学习独立电影的机构之

① exploitation film, 20 世纪 70 年代于欧美等国流行的泛电影类型，强调官能刺激，弱化影片故事性与艺术性，按其不同主题，又可细分为黑人剥削片、性剥削片、女囚剥削片、摩托党剥削片、食人族剥削片等小类。——译者

② 1948 年 5 月，美国最高法院对派拉蒙电影公司一案做出裁决，判定电影公司拥有院线为垄断行为，各大公司只得纷纷售出旗下电影院。——译者

③ Robert Towne, 好莱坞著名编剧，1974 年凭《唐人街》获奥斯卡奖。——译者

一,那还是在 20 世纪 70 年代,在我对导演一职心生厌倦、转而开创新世界电影公司之后。从我那里“毕业”的学生们,如今有很多成了好莱坞的名导演或制片人,为各家大公司赚入了数以亿计的美元,其中包括马丁·斯科塞斯(Martin Scorsese)、乔纳森·德米(Jonathan Demme)、朗·霍华德(Ron Howard)、乔·丹特(Joe Dante)、乔纳森·卡普兰(Jonathan Kaplan)、阿兰·阿库什(Alan Arkush)、约翰·塞尔斯(John Sayles)、詹姆斯·卡梅隆(James Cameron)、强·戴维逊(Jon Davison)、盖尔·安娜·赫德(Gale Anne Hurd)、弗朗西丝·多尔(Frances Doel)和芭芭拉·博伊尔(Barbara Boyle)。

我永远都不会忘记,20 世纪 50 年代早期,我为能进入大电影公司而费了多少工夫,因为在那个时候,业界还没多少独立电影公司可供选择的。为找工作,我花了几个月的时间,最后还是靠走关系,才进福克斯公司当上了送信的。随后,我在斯坦福大学的工科背景起了作用,它给了我细心谨慎的个性,以及对于效率和纪律的推崇。

我有很多电影,都是用一两个星期就拍完的,成本不到 10 万美元。我曾经因为跟人打赌,结果用两天一夜时间、35 000 美元,拍出了《恐怖小店》(*Little Shop of Horrors*)。我决定在尚无完整剧本的情况下,用两天时间完成了《恐怖古堡》(*The Terror*)的一半拍摄工作,仅仅是因为我觉得《乌鸦》(*The Raven*)拍完后剩下那个哥特味十足的布景,就此废弃不用那真是太浪费了。我还有过同时开拍两部电影的经验,一次是在夏威夷,一次是在波多黎各,为的是节约物流费用。1966 年拍《野帮伙》(*The Wild Angels*)时,为让作品更加逼真,我雇了“地狱天使”来参演,还让他们开着自己的摩托,带上自己的女伴。一年之后,在讲述 LSD 迷幻药的影片《旅行》开拍前,我在大苏尔山间第一次体验了毒品。

我一开始的 17 部电影,全都挣钱了,然而纪录在第 18 部戛然而

止,那是关于种族隔离的艺术片《入侵者》(*The Intruder*)。我吸取了教训,之后的电影,几乎没有再赔一分钱。

甚至还有人请我去做某家大电影公司的经营方,不过薪水不如我自己干来得多。我希望能拥有绝对的控制权,并视之为必须条件,没得商量。对方当然拒绝了我的要求,在大公司里,没有哪位经营者能拥有这样的权力,所以我还是宁可保持自由之身。大公司要发展,靠的是权力分散,共同努力,它不会让权力集中在某一个人手中太长时间。

作为我自己公司的主事人,我偏爱的是小巧、结构松散的办公环境,重视的是员工的奉献精神与称职能力,反对的是过度膨胀的官僚作风。在我那里,职位和职务描述其实都是虚的,公司从上至下都信奉一点:任何人可以做任何事,而且事实上,大家也都是那么做的。公司里容不下耍大牌的人,也容不下勾心斗角。

一次,推广部经理强·戴维逊跟我打赌,只用10天时间、不到9万美元,就能拍部电影出来。结果,他找了专门替我剪辑预告片的阿兰·阿库什和乔·丹特,一起拍了《好莱坞大道》(*Hollywood Boulevard*),赢得了赌局。三人后来都成为成功电影人,而他们的第一部电影,就是在新世界一起完成的。类似这样的例子直到今天依然很多,前不久我们拍一部周期一个月的电影,专门雇了个打杂的,第一个星期拍完,他被提拔为第二副导演。等全部杀青时,他已经变成第一副导演了。之后他又参与了我们的两部电影,随后我升他当了制片经理。

弗朗西丝·多尔

我曾给罗杰当过16年的助理和故事编辑,与他共事的时间,或许比其他任何人都长。在放权这件事情上,他的做法相当的矛盾。在创作的事情上——包括写剧本和当导演——他会把艰巨的

任务托付给几乎完全没有相关专业背景的年轻人，让他们边干边学。但在经营公司的事情上，想让他把决定权下放给别人，那真是比登天还难。

举个例子，我在新世界工作期间，从没碰上过一次工作会议。哦，除了一次。那次会议是在芭芭拉·博伊尔的力挺下才召开的。芭芭拉是公司副主席、法律顾问、谈判专家，她告诉罗杰，其他的电影公司，无论大小，都有定期召开工作会议的惯例。虽然罗杰十分犹豫，但还是答应尝试一次。

公司上下都视之为新鲜事，周一早晨踏进办公室，你需要面对的不再是老板给出的艰巨任务，而是一次集体大会。全员到位，罗杰出现了。

我们向他提出了各式各样的问题，他却只是一个劲地嘟囔“不知道”、“我们尚未做出决定”，没错，用的还是正式无比的“我们”，或者，他就干脆沉默。

会开了整 20 分钟，他一个实质性的答案都没给出。那次之后，再也没有召开过一次工作会议，他没法容忍这样的官僚行为和浪费时间。

约翰·塞尔斯^①

起步的时候，大部分编剧都有这样的遭遇，写了十二三个剧本，结果只有两个能拍出来的。而罗杰这个人身上，有一点特别重要，那就是他确实是在拍电影，而不是浪费时间。他能很快作出决

^① John Sayles，著名导演、编剧，曾凭影片《激情之鱼》(Passion Fish)和《孤星》(Lone Star)两度获得奥斯卡最佳原创剧本提名。——译者

定：“我要找人写个剧本，也就是说，只要一有剧本，我们就开拍。至于剧本的质量，只要能对得起我给它花的钱和时间，那就行了。”我一共为他写过三个剧本，都拍成了电影。这就是他令人赞叹的地方，跟着他干，学习、积累经验固然是不会少的，而且最终还能将这些东西化作实打实的电影。

他的公司不大，关系简单，只有一个老板，就是他自己。所以你不必先跟十几个所谓的负责人打交道，然后才找到最终主事的那一位，决定剧本生死。换成大公司的话，你得倾尽全力，才能说服某人，然后再将剧本传到下一位手里，而下一位的意见却有可能与前者完全不同。这样子，你永远都不知道真正的读者是哪一位，你的剧本里渗透着五六个人的意见。但在新世界就不一样了，只有罗杰和弗朗西丝两位，你一上来就能和握有生杀大权的人直接对话。

我替罗杰写剧本时，修改的次数远比替其他公司写的时候要少得多，但在我看来，修改数量的增加，并没有令拍出来的电影变得更好。之所以会这样，还得归咎于大公司内部的层层干预。

对一家独立公司来说，拍完电影，然后等着钱入账，那简直就是在寻死。毫不夸张地说，院线老板花上一年时间，才会把独立公司的电影票房登记入册。尽管，其实早在最后一场放完、清扫地上撒落的爆米花时，他们已很清楚你这部电影赚了多少钱。在这件事情上，我跟他们打过不止一次官司，每次，支票都会如期地在开庭前不久送过来。正如一位律师曾对我说的：“往好的地方想想吧，至少，他们靠你这些钱赚到的利息，能拿来修建漂亮的新电影院。”

尽管如此，我还是宁可这利息让我自己来赚。能自己控制发行的独立电影公司凤毛麟角，这种情况下，想要能继续生存下去，就得靠从

发行商手里拿预付款,才能不断地拍新片。从1954年至今,我几乎不间断地一直在拍片。我制作的第一部电影——一个发生在水下的怪物故事,成本是12 000美元现金,外加5 000美元拷贝冲洗费,但是可以延期付款。最终我盈利10万块。很快,我从这部片子的发行商那里拿到一笔预付款,用来拍我的下一部电影。随后,我与当时尚未最终成立的美国国际电影公司(American International Pictures,以下简称AIP)签订了一份包含三部电影的合同。有了稳定的现金流,我又可以投资更多的新电影。50年代晚期时,我曾经一年制作拍摄过8部电影。这样的速度一直保持着,1987年至1989年,我的公司制作发行了60多部电影,超过任何一家大公司在那三年里的产量。

后来,剥削片的市场被大公司占据了,他们拍出来的同类影片,制作成本高于我们十倍,如何寻找新的市场和弥补损失,成了一个大挑战。我曾经拍过关于星际大战的电影,那时候,乔治·卢卡斯(George Lucas)还在上学读书。《纽约时报》的文森特·坎比(Vincent Canby)曾经这么写过:“《大白鲨》不就是一部高成本的罗杰·科曼电影吗?”后来,斯皮尔伯格们和卢卡斯们也拍摄了这类电影,技术上精益求精的同时,也失去了我们那些电影所具有的独特吸引力。他们为大公司拍的电影,要冲印1 000至1 500个拷贝,这样的发行规模和涉及的宣传费用,没有哪家独立发行公司能负担得起。此外,我们的成本只有他们的十分之一,影片制作水准远低于他们,也是很自然的事了。

所以,等到70年代晚期时,我们的电影只能卖给电视台,并且专攻新兴的付费电视市场。建立了良好的口碑之后,我们便开始了电影的预售工作。通过这种操作手法,我们常常能在影片开拍前便预先收回全部制作成本,例如《冰山灾难》(*Avalanche*)和《疯狂蜜月车》(*Grand Theft Auto*),各自以百万美元的价格,开拍前便预售给了电视台。

又过了几年，这个市场也开始失守。因为有线电视台和公众电视网也加入了追逐大制作影片的队伍，而观众也渐渐习惯了制作成本1 000万、2 000万美元以上的科幻片、恐怖片、动作片或冒险片。因此我再度调整公司经营方向，转做录影带预售市场。我与多家录影带经销商签订一揽子协议，这样，我制作或发行的每部电影，都能从他们手里得到一笔额外的预付款。同时，这些影片我只在有限的影院中发行放映，既能为录影带的销售打广告，又大大节约了发行费用。

我总能为录影带经销商提供令他们大赚的作品，这样的良好口碑很有好处。有件事情我记得特别清楚，那时我人在德国，和一位经纪人共进午餐。我问她：“你手里有没有什么现成的英语片？或许我可以拿去美国发行。”

她提到一部几年前于柏林拍摄、但始终并未完成的摇滚电影，丹尼斯·霍普饰演了其中摇滚推手一角。我把片子拿来看了一半，她问我作何感想。“不怎么样，”我告诉她，“情节混乱，而且，你说得没错，故事都还没拍完。我可以接受5万美元的价格，买下它的美国发行权。”

她被这价码惊呆了。“罗杰，你不可以只用5万就买一部电影的。”结果，我就是买到了，不过最终价格还是稍稍比5万高了一点。回到洛杉矶后，我让公司的广告经理罗德曼·弗兰德(Rodman Flender)负责这片子的重新剪辑，他当时也才20多岁。在此过程中，我们遇到两个大问题：片子拍得实在太凌乱了，德国制片人该给丹尼斯·霍普的钱还没付全。好在我想出了一个办法。

遇到情节混乱的电影时，我最喜欢的解决办法就是添加旁白。立刻，所有不连贯、不统一的地方都不见了，旁白填补了所有漏洞。另一边，我答应把制片方欠丹尼斯的钱给他补上，然后再从原定的购片合同中扣除这个数字。就这样，我其实一分钱没出，就把丹尼斯找来念了后加的旁白。最后，又从我们公司的某部影片里剪了点美国摇滚乐的段

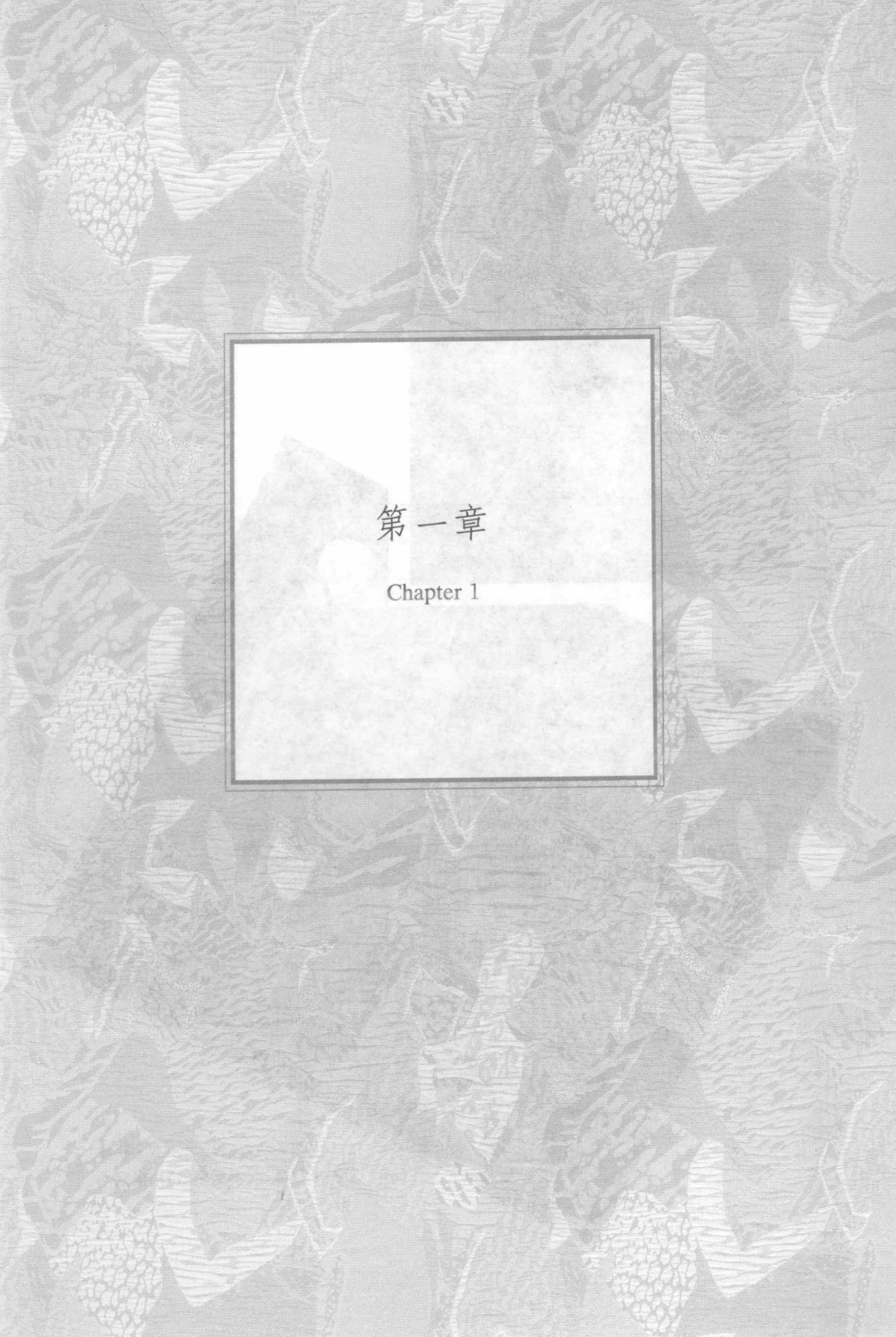
落,放在了这部电影里,还给它起了个《尽情摇滚》(*Let it Rock*)的新片名。

所有这些工作,差不多花了两星期时间完成,费用是2万美元。我在这片子上的总投入仍旧低于10万美元。片子随后卖给了一家跟我们有一揽子协议的录影带公司,价格是45万美元。这个,就是电影这一行的奇妙之处了。只要你找到了办法,翻新、重剪、补拍,就一定有利润可图,甚至像这样达到350%。这也是独立电影的优势所在。

好莱坞大公司制作的电影,平均成本达到2000万美元一部,其中有一部分的原因是因为制作成本确实高,大牌明星的片酬也确实贵;但是,还有一部分原因,其实只是因为低效率的工作方式。一部号称百万预算的电影,我看一下,就能告诉你钱究竟是真花掉了,抑或只是幌子。但是,一部号称3000万或5000万的制作,我这里就没有参照项了。谁能说得清楚,5000万的电影究竟应该什么样子才对。看卢卡斯《星球大战》,你很清楚那钱花得物有所值,一分一厘都能从银幕上看到;但《天堂之门》(*Heaven's Gate*)或《飞跃迷城》(*Ishtar*),显然就没法从银幕上看得到。

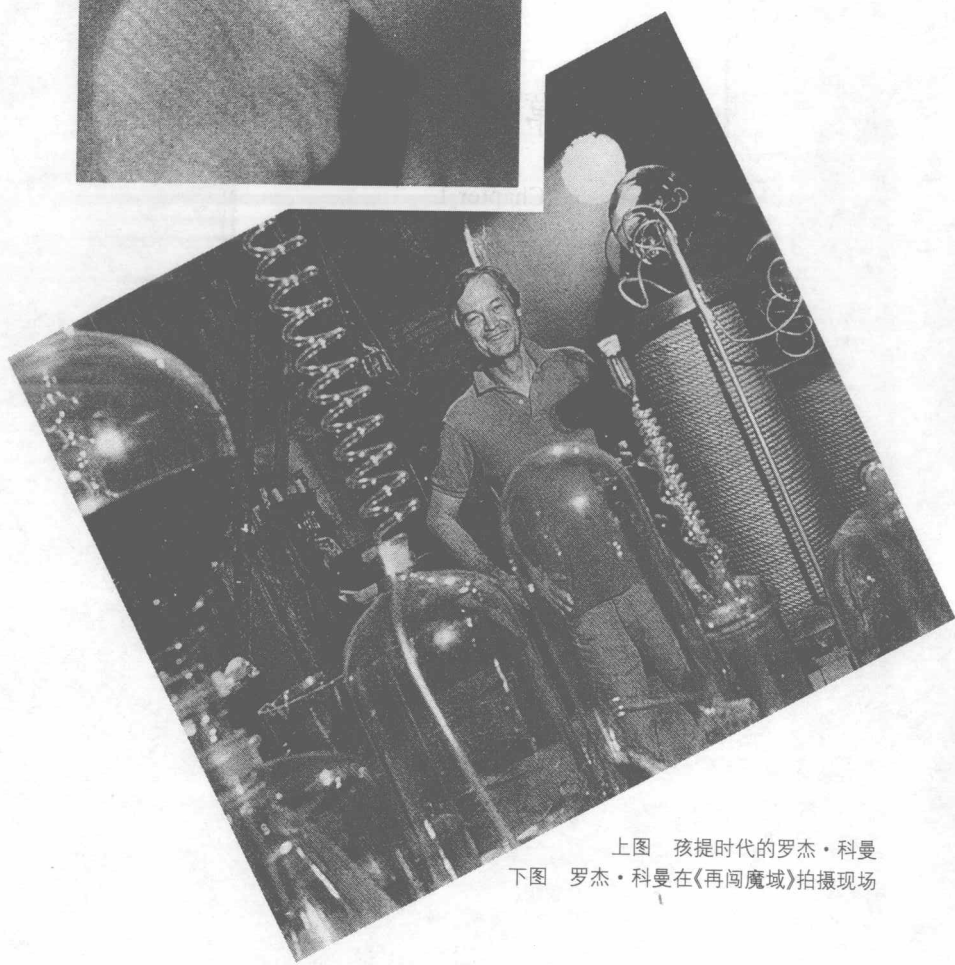
我还记得大约30年前在希腊拍摄《阿特拉斯》(*Atlas*)时,我正在筹备战场上的高潮戏,勇士阿特拉斯率领国王普拉西梅德斯的士兵攻打塞尼斯城。我请求希腊退伍老兵基金会支援我500个群众演员,作为回报,我会给他们一笔捐款。到了开拍那天,只来了50个人,我怀疑是不是有人少写了一个零。按照原定剧情,普拉西梅德斯的士兵以人数之优攻破了城防军,现在只能放弃原计划,放弃气势磅礴的全景镜头,改用多组近身格斗的画面来掩饰人少的尴尬。开拍之前,我赶紧写了几句新对白,让阿特拉斯质询国王,带着人数那么少的军队,怎么指望能攻城拔寨。国王回答他,在他看来,只要拥有一小队高效、用命、精训的勇士,再多数量的乌合之众都不在话下。

这个,就是我拍电影的理论。



第一章

Chapter 1



上图 孩提时代的罗杰·科曼

下图 罗杰·科曼在《再闯魔域》拍摄现场

一个“反叛”或者说“异端”的电影人，究竟是从哪里蹦出来的？具体到我自己，那便是底特律和比佛利山了。那时我大约 14 岁，全家从典型中产阶级的底特律郊区，搬到了比佛利山。在底特律时，我们学校可没什么“富二代”，但到了比佛利山高中，一进去我就发现了，有些学生的家境真是十分富裕。

可是，那儿的人并没什么势利眼，或者说很少很少。在那里我从来都不缺少同龄好友，相比之下，跟远离城区中心、远离“潮人”的朋友打交道，要更轻松，而面对比佛利山核心区域的这些更具攻击性、更早熟的同龄人时，我也确曾感到过尴尬；只是，那更多的是因为，在相当长的一段时间内，我一直都是班级里年纪最小、个子也最小的那个，这一点直到我长到一米八后才有所改变。

在这充满魅力的好莱坞拥有属于自己的电影事业，对小时候的我来说，那是根本就不可能去幻想的事情。我一直都以为，将来会子承父业，和父亲威廉·科曼一样，成为工程师。他在圣路易斯长大，从当地的华盛顿大学工程学院毕业，是个尖子生。第一次世界大战时，他以海军工程师身份服役，之后在底特律当了白领。一次打网球时，他认识了我母亲，安。为他俩做下大媒的，就是那场不分伯仲的网球单打赛。

我父母都是海外移民落户美国后生下的第一代。父辈均来自欧洲大陆，本身并无多少积蓄，完全靠个人打拼跻身中产阶级。先是拥有了自己的商店，后来又涉足房产领域。

我出生于 1926 年 4 月 5 日。大约 18 个月之后，我弟弟吉恩(Gene Corman)也呱呱落地。我们在底特律的六里路那一带长大，住的是一

栋小型砖结构房子，门前还有块草坪。即便是大萧条时期，我父亲也一直都有工作，他为麦克雷钢铁公司设计桥梁、道路和水坝，还曾参与亨利·福特的绿地村项目，他们要复制出一个19世纪美国中西部风格的村落，村中那个湖泊上的水坝，就是我父亲设计的。

初中时我读得很不错，跳了一级。平时我爱和朋友们一起运动，橄榄球，还有篮球；冬天结冰后，我们还会打冰球。那时的我长得高且瘦，在同龄人里属于较有运动细胞的那种，所以，一旦遇到更大块头的孩子，我总会成为他们重点“照顾”的对象。打橄榄球时，我的位置一直是边锋，因为我总能及时到位，完成防守任务，比赛中，对于我这么个大个子，对手往往会痛下杀手。我纯粹是靠着勇气，才能坚持完一场又一场的比赛，因为我并不属于那种肌肉男。

我母亲是天主教徒，我和弟弟也先后受洗，不过我俩和宗教的关系，差不多也就止步于此了。父母很相信学校教育，学习上对我要求严格；基本上，我也符合他们对我的要求。课余我爱读书，爱做飞机模型。模型用木头、纸片制成，靠燃气推动，翼展能有一米多长。周一到周五，我每天花一小时在做模型上，周末则加码到大约两小时。我和吉恩合住一间屋，那儿看上去就像是微缩版的机库，房间里弥漫着胶水的气味。周日，我还会和弟弟一起去看早场电影，看过不少类似《叛舰喋血记》那样的片子，那是我最钟爱的影片之一。

和当时大多男孩一样，我也读《大众机械》杂志，也读以汤姆·斯威夫特为主人公的冒险小说，读霍华德·皮斯(Howard Pease)写的那些冒险故事，还有《男孩的生活》(*Boy's Life*)。这类书，有不少其实只是软性宣传品，推销美国式的人生模式，强调好公民的标准，强调团队精神。在那些涉及运动的故事里，主人公常会是体格上不占优势的家伙，仅凭胆量和决心，便实现了巨大成就。可是，当我尝试将这一套搬入生活中，在橄榄球比赛中实践时，我得到的，却只是更多的伤痛。

小时候，父亲并没催着我去打工。我本想找份送报的兼差，他却劝我先别干。“想工作的话，你以后有的是时间。”他告诉我，他宁可我管他要零用钱，把时间都用在读书和玩乐上。父亲是个很有智慧、很有逻辑的人。对他来说，知性可能比感性来得更重要。或许他确实不如有的父亲那样，善于表达情感，但我从不曾怀疑过他对我们的爱。

我的童年正遇上大萧条时代，1929 年经济大崩溃时，我正好 3 岁。我总觉得，我这一生中，对于金钱的态度，其实全都来自这样的背景。我拍的电影，成本之低，早已恶名在外，但是，看到大公司拍片时的那种浪费铺张，我这个旁观者都觉得心痛。

我们家属于条件尚好的中产阶级家庭，但我耳中也曾听到过大人间那些忧心忡忡的对话，关于金钱、节俭、哪个朋友又破产了之类。父母也在为未来担忧，父亲被降薪，一半同事被解雇。此时，父亲已近中年，还有老婆孩子要养活，此时的他在专业领域也算颇有成就了，可赚的钱却反比他 20 多岁打光棍时还要少。好在，他至少还有份工作可干。

父亲做事很有条理，谨慎小心，43 岁时，他决定提前退休，靠储蓄和养老金生活。不过部分也是出于健康原因，虽然他天性安逸，但心脏却不太好。对他来说，加州似乎是他迁居的理想之所，在他之前，早有数以百万计的移民和梦想家来到这里。对他们来说，这是一片“黄金之地”。之后，父亲也没有彻底休息下来，他会接些咨询顾问的活。刻板的早九晚五生活和密歇根的寒冬，他实在是受够了。当时我刚准备初中升高中的，也很希望生活能有点变化。

我们搬到了威尔薛大道南面的南奥尔蒙特街区，那是比佛利山地区稍显不太时尚的一块。我在比佛利山高中的不少同学，都有着显赫的家姓：高德文、华纳、祖克、法克托、勒梅尔。所以我常能从他们那儿