



# 短片剧本写作

Crafting Short Screenplays That Connect

[美] 克劳迪娅·亨特·约翰逊 (Claudia Hunter Johnson) 著

余韬 译



世界图书出版公司

# 短片剧本写作

Crafting Short Screenplays That Connect

[美] 克劳迪娅-亨特·约翰逊 (Claudia Hunter Johnson) 著  
余韬 译

世界图书出版公司

北京·广州·上海·西安

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

短片剧本写作 / (美) 克劳迪娅·亨特·约翰逊著; 余韬译. —北京: 世界图书出版公司北京公司, 2016.12

书名原文: Crafting Short Screenplays That Connect

ISBN 978-7-5192-2152-2

I . ①短… II . ①克…②余… III . ①剧本—创作方法 IV . ① I053

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 282713 号

Copyright © 2015 by Taylor & Francis.

Beijing World Publishing Corporation is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese (Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout Mainland of China. No part of the publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher. 本书中文简体翻译版授权由世界图书出版公司北京公司独家出版并在限在中国大陆地区销售。未经出版者书面许可, 不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。

Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover are unauthorized and illegal. 本书封面贴有 Taylor & Francis 公司防伪标签, 无标签者不得销售。

All rights reserved.

---

书 名 短片剧本写作  
DUANPIAN JUBEN XIEZUO

著 者 [美] 克劳迪娅·亨特·约翰逊 (Claudia Hunter Johnson)

译 者 余 韬

策划编辑 余 希

责任编辑 余 希 陈俞蓓

装帧设计 Lou

出版发行 世界图书出版公司北京公司

地 址 北京市东城区朝内大街 137 号

邮 编 100010

电 话 010-64038355 (发行) 64037380 (客服) 64033507 (总编室)

网 址 <http://www.wpcbj.com.cn>

邮 箱 [wpcbjst@vip.163.com](mailto:wpcbjst@vip.163.com)

销 售 新华书店

印 刷 北京博图彩色印刷有限公司

开 本 889mm × 1194mm 1/16

印 张 28

字 数 380 千字

版 次 2017 年 8 月第 1 版

印 次 2017 年 8 月第 1 次印刷

版权登记 01-2015-6445

国际书号 ISBN 978-7-5192-2152-2

定 价 68.00 元

---

版权所有 翻印必究

(如发现印装质量问题, 请与本公司联系调换)

## 第四版序

这本书是我在佛罗里达州立大学20余年剧本创作技巧授课内容的精华。我突然领悟到“关联性”或者说“角色关系”<sup>①</sup>在我们生活中以及故事讲述中的重要性。在那些年中，我非常欣喜地发现，“关联性”在各种银幕所呈现的故事中承担着越来越重要的角色。

我也目睹了短片（时长短于30分钟）渐渐从“作为电影创作者为自己的简历添彩，以图进入行业的敲门砖”演变成一种“独立的艺术表现形式”。随着网络时代的兴起，网络平台为展示和观看短片提供了极大的便利，也成了一些杰出影片崭露头角的舞台，短片叙事正一步步成为我们这个时代叙事模式的核心。

基于我早年在佛罗里达州立大学的教学经验，我发现学生的短片剧本写作和当下的剧作教学在三个方面存在着严重的缺失：

1. 短片剧本写作的基本要点和基础知识缺失。
2. 真正可以接触到的短片剧本缺失。在阅读这些剧本的过程中，创作者

---

<sup>①</sup> 作者在本书中讨论剧作的一个核心观念就是connection，主要的意思就是讨论剧本中各元素关联性的建构。全书（包括标题在内）反复出现“connection”和“human connection”两个词汇。译者根据个人的理解把它们统一翻译成“关联性”和“角色关系”。——译者注

（包括教师和学生）才能真正地看到写作中的选择和调整——那些好的、不好的或者很差劲的——以及他们最终被创作出来的样子。

3. 众多剧作书中的讨论往往都集中于好剧本是什么样子，而很少谈到问题和冲突。

这些年来，我通过不断的努力——常常是在试错——尝试解决以上这些问题。我将在本书中为读者奉上一套我设计的、短片剧本写作实际可操作的方法。同时，我还将给各位提供一些优秀短片的链接以及它们的剧本。各位可以通过本书的合作网站（[www.craftingshortscreenplays.com](http://www.craftingshortscreenplays.com)）观看一些获奖短片，而本书的第三部分则为各位提供了这些短片的剧本。网剧《冷静》（*Chilln'Out*）除外，它在网上已经无法观看了。

我在本书的标题中使用“手艺”（craft）一词，旨在表达“所有能够让观众产生强烈的代入感，并让这种代入感在观赏过程中一直保持下去且最终让整个观看经历充满意义的一切手段”，正如罗伯特·麦基（Robert McKee）在《故事》（*Story*）一书中表述的那样。

换句话说，也就是建构“关联性”。

这本书专注于讨论这样一个观点：各元素之间关联性的成功建构是所有优秀剧本的基础，无论剧本的长度如何。

我虽然同意剧作家威廉·吉布森（William Gibson）所说的：“剩下的就是艺术，它只能由上帝来决定。”但我依然确信“手艺”是可以被教授的。对于那些希望写出好的短片剧本的人来说，学习这些“手艺”是非常必要的。迈克·拉比格（Michael Rabiger）在《导演电影：拍摄技巧和美学》（*Directing Film: Film Techniques and Aesthetics*）一书中告诉我们，这些内容包括：“娴熟的性格刻画，紧凑的叙事风格，以及集中的主题呈现和新颖的表现技巧。”实际上，片子越短，对技巧的要求越高。

拉比格指出：“制作一部优秀的5—10分钟的短片其实比制作一部30分钟片子要求更高。”

剧作是一门复杂难学的手艺，我发现最有效的方式是把它分割成“可教”和“可学”的小部分，这样我们就可以各个击破。而这也正是本书内容整体设计的出发点。

我相信“实践是最好的老师”，所以在学习过程中你需要不断练习写（以及不断修改、重写）五个长度和复杂性都不断增加的短片剧本，用于着重训练不同方面所必需的剧作技巧。每一个剧本的写作都将使用到你在之前一个训练中学到的技巧。按照理想化的设计，在你完成全部五个剧本的创作后，你将掌握剧本创作中最为关键和重要的那些内容和技巧。

我的目标一直是引导学生写出内容丰富的作品，而短片剧本是既特别又具有普适性的例子。这本书的目的也是一样的，它试图提供一种试验性的方法，帮助你（或你的学生）去写出具有良好“关联性”<sup>①</sup>的短片剧本。出于这一目的，本书分成了以下四个部分。

第一部分——写作短片剧本的前期准备——探索一些创作前期的问题：了解建构“关联”的重要性；你的独特素材和观点的关联；你个人创作过程的“关联”（无论你是单独写还是合作创作）；以及在剧本核心观念上的关联，在深层次上表现为角色转变的模式，在表层上表现为剧本的格式。

第二部分——技巧面面观——详解故事和剧本、角色、结构以及对白。书中关于结构和对白的章节是本次修订新加入的内容。

第三部分——五个简单的剧本（它们实际上并不简单）——分别讲述剧

---

① 本书的核心词汇是“connect”和“connecting”，它的原意是“联系”（动词）。而基于译者对语境的理解，本书中会翻译为“关联性”“关联”“联系”“关系”，它们在原书中对应的都是英文单词“connecting”。——译者注

本创作不同方面的关键技巧，它们会指导你学会剧本写作的基本手法。

1. 发现：一个三页<sup>①</sup>的剧本，故事专注于一个角色因为发现而导致的改变。
2. 决策：一个五页的剧本，故事专注于角色做出决定而导致角色的改变。
3. 矛盾、冲突和博弈：一个五至七页的剧本，故事专注于一个角色希望得到某件另一个角色并不想给予的东西。
4. 意料之外，情理之中（创建关联）：一个七页的剧本，故事专注于创造一个合理但是出乎意料的角色关系模式。
5. 篇幅较长的短片：一个十到十五页的剧本，专注于讲述一个适合银幕的故事，并将你在前四项训练中学到的技巧全部运用进来。

第四部分——让一切看起来简单的十一个剧本——通过网剧《冷静》和佛罗里达州立大学学生的十个获奖短片的剧本，我希望能为你提供一些启示和灵感。这个优秀的作品集包括学生艾美奖（Student Emmy Awards）最佳喜剧的三个获奖作品，分别是最近加入的《难以应付的观众》（*Tough Crowd*），以及之前的《割礼》（*Kosher*）和《制造“杀人风筝”》（*The Making of “Killer Kite”*）。除此之外，还有学生的两个学院奖获奖作品：《在收银台前的走道慢舞》（*Slow Dancin’ Down the Aisles of the Quickcheck*）和《进行中的作品》（*A Work in Progress*）。我还最新加入了学生的两个获奖毕业作品（根据它们拍摄出来的影片在合作网站上也能看到），《交流》（*Intercambios*）和《地下》（*Underground*），后者还赢得了两座学生艾美奖的奖杯。

我在选择这些剧本时询问过原作者，并让他们自己来决定愿意在书中发表的版本。他们中没有人选择根据银幕呈现去对剧本做重新修改，这点不像你们

---

<sup>①</sup> 原书中所有的剧本页数全部以英文剧本为准，翻译按照原书翻译。因为中文和英文表达和格式的差异，剧本翻译成中文后页数多少会有变化。——译者注

平常能够找到的大部分发表的剧本作品。正如鲍勃·格雷（Bob Gray）在把他的剧本《制造“杀人风筝”》发给我时所说：“我抵御住了重新改写剧本好让它看上去与最终拍摄出来的电影更加匹配的诱惑。我发给您的就是拍摄版本，最终电影就是按照这个版本的剧本拍摄的。我认为这样更具有教学价值，让大家看到剧本和最终拍摄剪辑出来的电影之间的那些差异。”

我同意这一观点。通过观看和比较合作网站上的完成影片以及它们的剧本，你将有机会去观察和学习从剧本到银幕这一艰苦过程中做出的改变。我强烈建议你在观看影片之前先阅读书中的剧本，你甚至可以在仔细阅读本书之前先去看看那些剧本，我将会在书中不断地提到它们。

在每一个剧本的导读中，我让它的作者简要地介绍了从剧本到制作中所做的修改。这八位作者是：布莱恩·古铁梅斯·阿梅约（Brian Gutierrez Aramayo）、阿基尔·都彭（Akil Dupont，他同时也是《地下》剧本的合作编剧之一）、艾曼·扎瓦里（Iman Zawahry，他同时与布莱恩·夏普合作了《难以应付的观众》）、艾米·巴斯（Aimee Barth）、巴里·詹金斯（Barry Jenkins）、威斯·波尔（Wes Ball）、拉尼·希安德拉（Lani Sciandra）和托马斯·杰克逊（Thomas Jackson）。他们分别导演了各自的影片《交流》、《地下》、《难以应付的观众》、《割礼》、《我的约瑟芬》（*My Josephine*）、《进行中的作品》、《库尔·布瑞兹和布兹》（*Cool Breeze and Buzz*）以及《在收银台前的走道慢舞》。马特·史蒂文斯（Matt Stevens）创作了网剧《冷静》的剧本，同时他也是影片《制造“杀人风筝”》的原创故事作者，鲍勃·格雷把它写成了剧本。瑞秋·维特斯坦（Rachel Witenstein）创作了《莱娜的意大利面》剧本，并由乔·格雷科执导完成。导读中还为大家介绍了他们的创作现状。

他们中的一些人现在还为包括视频网站在内的一些新媒体创作30秒的短



片，这是一个让优秀编剧展示他们才华的良好平台。他们中的另一些人开始创作长片剧本，短片剧本创作（虽然它其实有着自己的一些艺术特点）往往是通向长片之路的良好训练。本书中谈论的一些创作技巧其实是通用的，无论你面对的是长片还是短片。即便你已经在写长片了，偶尔回过头来写一写短片剧本，其实可以更好地帮助你夯实写作技巧（我自己就在创作过几个长片剧本后，重新思考了短片写作，我发现它给我带来了许多新的挑战，让我重新获得了很多对剧本的新认识）。

创作一个合格的短片剧本要求作者聚焦于基本的技巧，就像中世纪的艺术家在树上刻画和在贝壳上刻字一样。它其实对你的创造力提出了更高的要求。所以我一直不同意一些人看低短片创作的作用，我一直都认为写好短片是你在剧本创作训练中面临的巨大挑战。

写短片是让你创作的内容走上银幕并被别人看到的最好方式。迈克·拉比格说：“让你的影片被人看见是引起业界注意的第一步。精确的统计结果告诉我们，电影节上的短片作品比长片更容易得到入围放映的机会。”而长片剧本就像精子一样，要在与好几百万个“竞争对手”的拼搏中才有可能获得机会。

最重要的是，这本书也许是行业内第一部专注于讨论“联系”（而不是“冲突”）的作品。书中将“联系”看作是好剧本的核心部分，同时它也是剧本创作过程中的重要部分。建构“联系”的思路让我的学生创作出了更加丰富的作品，这些作品获得了许多国内外的奖项。用本书的理论来说：他们通过自己的剧本和这些剧本获得的认可，建构起了自己和产业之间的“联系”。我希望，你们通过这本书也能做到。

最后，希望这本书能够让我们的世界多些“联系”，少些“冲突”。我想这对我们都是有益的。

## 致 谢

向以下人员致以最诚挚的感谢……

焦点出版社的高级编辑丹尼斯·麦克道纳格，他一直支持和推进本书第四版的修订出版工作。还有我一直以来的合作伙伴，耐心的项目经理彼得·林斯里，他在整个项目过程中回答了我无数的问题并一直跟进整个项目的情况。

我的孩子安妮和罗斯，以及他们的伴侣伊森和卡洛琳，他们都是我认识的最有趣的人。他们总是会在晚餐的餐桌上和我玩“弹球游戏”，不断地就我提出的问题展开交锋和讨论。感谢你们这些年来和我一起看了那么多电影，并在观影后展开热烈的讨论。同样要感谢你们为我的纪录长片《沉默的另一面：鲁比·迈考伦不为人知的另一面》（*The Other Side of Silence: The Untold Story of Ruby McCollum*）提供的帮助。我在这个过程中收获了许多关于剧作的思考。

我还要感谢我长期的写作伙伴——马特·史蒂文斯。那些我们一起创作时发出的欢声笑语，我们一起喝的美味葡萄酒都让我铭记于心。谢谢你长时间听我唠叨关于“联系”的想法。谢谢你和我一起创作那些作品，并在创作过程中持续提出富有洞察力的想法。还要感谢你同意我使用你的短片剧本《冷静》及《制造“杀人风筝”》。

感谢佛罗里达州立大学电影艺术学院的梅儿·沃伦、布兰达·米尔斯、理查德·查维斯以及琳达·海思丽，谢谢你们在我写作和指导学生剧本创作遇到困难时给予的帮助。感谢学院让我使用那些获奖作品的影像资源。

感谢法勒、施劳斯和吉鲁出版社（*Farrar, Straus and Giroux*），允许我引用谢默斯·希尼《苦路岛》的诗句。

最后，感谢本书中提及的所有作品的编剧，尤其是最后学生剧本的十三位作者。谢谢你们允许我使用你们优秀的剧本，谢谢你们愿意把它们分享给全世界的人。

能在本书中讨论你们的作品是我的荣幸。

# 导 言

---

## “关联性”的力量与重要性

一直以来，我不断地跟学生们说：“再挖掘得深入一些，最好的故事都是关于角色内心的。”

其实，我也不是特别确信自己想表达的意思。我知道，这句话不单单是指好莱坞老派的“投入真情实感”那一套，我更倾向于认同萨姆森·拉斐尔森在《剧作的本性》（*The Human Nature of Playwriting*）中谈莎士比亚时所提出的观点：“他不是一个现实主义的作家，他作品的极度真实是通过对人类心灵最深处的挖掘呈现的。”

我最初讲授了一门戏剧技巧课——它是佛罗里达州立大学英语学院的第一门剧作课程，当电影学院成立后，我开始上剧作课——围绕着建构悬念、冲突、危机和高潮展开，但我总是感觉这些内容里似乎忽略了一些重要的东西。我一直没想明白到底忽略了什么，所以，我希望能够引导我的学生来发现它。

### 当我们讨论戏剧时，我们在讨论什么

戏剧一词从希腊词“dran”——直译为“行动”——派生而来，表示角色

的争取、争斗。当意愿遇到了阻碍，冲突便产生了。在两百多年，甚至更长的时间里，我们一直以这样的方式来讨论戏剧化的故事。乔治·伯纳德·肖（Georgette Bernard Shaw）将戏剧定义为：“一个人的意愿与他所处环境之间的冲突。”接下来的时间里，不同的人在戏剧的传统智慧上添加上自己的一些看法。

埃里克·本特利（Eric Bentley）在《戏剧理论的观念》（*Concepts in Dramatic Theory*）说：“自十九世纪初期开始，戏剧中的‘冲突理论’便主宰了戏剧评论，并且在一定程度上也主宰着戏剧家的实践创作。它也成了二十世纪戏剧理论中的核心假定。”而在电影这项投资和金融风险都更大的行当中，游戏的规则和条例则显得更加严苛，因为失败的结果几乎是灾难性的。

悉德·菲尔德（Syd Field）几乎在他的每一本书中都提及一个共同的观念：“冲突是所有戏剧性内容的基础。如果没有冲突，就不会有行动，没有行动就不会有角色，没有角色也就不会有故事，没有故事，当然也就不会有剧本了。”

几乎所有的剧作书籍，无论是关于长片还是短片的写作，几乎都把一件同样的事情作为最重要的内容。威廉·弗格（William Froug）在《实用剧作小技巧》（*Screenwriting Tricks of the Trade*）中就坚决明确地提出：“如果没有精心设计的冲突，你的写作就走上了完全错误的道路。如果没有冲突，你的观众就会昏昏欲睡。你将永远无法获得观众的认可，游戏结束了。”

冲突的概念为我们思考戏剧性提供了方向，与此同时，这种思考模式本身也为推进对冲突本身的理解提供了可能。多纳·库珀（Dona Cooper）在《如何写出好的影视剧本》（*Writing Great Screenplays for Film and TV*）一书中提出了一个关于剧本写作非常有启发性的比喻——过山车。这绝对是一个欢闹的画面，比我在之前所有关于剧作的书里看到的比喻都更加有力量，也更加形

象。可惜的是，作者在书中的描述——动作不断地升级，最后跌落——却只是十九世纪理论模式“弗赖塔格金字塔”（Freitag's Pyramid）的一个简单翻版，那些在各类写作书籍中反复出现的老生常谈，其中也包括珍妮·布罗维（Janet Burroway）《虚构作品创作》（*Writing Fiction*）的早先几个版本。但我的这位同事最近也开始对这种始终与冲突理论关联的故事思考方式表现出不满了。

还有一些作家（她们大多是女性）也表现出了一些忧虑。娥苏拉·K. 勒瑰恩（Ursula K. Le Guin）的一段话清晰地表达了我当时的感受：

讲故事的人总是告诉我们：大家都暴戾、充满攻击性、被烦恼所困；人们要么与自己斗争，要么互相为敌，他们的故事中总是充满着对抗。如果说这种满是冲突的内容才算故事，其实是“以偏概全”的。我们是在用存在的一个方面，去涵盖其他更多的方面。其实，另外的一些故事并不全是如此，它们并没有被完整地理解。

冲突没有错，只是并不完整。它没有真正进入到问题的核心，到达故事最深的那个层面。冲突只是问题的一个部分，但在很长时间里，我都没想明白另外的部分是什么？

## 鲁比和我

在1994年1月的某一天，我正在冲凉，突然感觉自己触摸到了它——那关于故事的，我还没有想明白的另一部分。我不知道冲凉对于诱发灵感到底起到了什么神奇的作用，但据可靠的证据显示：爱因斯坦是在洗澡时想到了他最

伟大的理论；想必大家都知道阿基米德的事儿吧，他也同样是在洗澡的时候有了伟大的发现。我是双鱼座，所以我喜欢在水里思考，这不仅仅是工作之余的休闲。正如弗里乔夫·卡普拉（Fritjof Capra）在他的《物理学之道》（*Tao of Physics*）中写道：“这些洞见都来得很突然，而且它们都不是在你正襟危坐在书桌前时出现的。这些灵感都来自放松的时刻——洗澡、林中漫步或沙滩上。”

我当时手头正在做一个关于审判佛罗里达州最著名的杀人犯鲁比·麦科勒姆（Ruby McCollum）的纪录片。鲁比是和我们一同生活在这个平静小镇的一位非裔美国女性，她枪杀了小镇中最有名望的白人，她的医生和“情人”——参议员勒罗伊·亚当斯（Leroy Adams）。但她扣下扳机时——我是说，如果她真的这么做了——他的生命也就因此走向了尽头。所有的关系都被切断了，她丈夫在第二天就因为心脏病去世了，她被迫与自己的孩子、亲人和朋友分开长达20年之久。

鲁比的案子深深地吸引了我，我也无法理解自己的情感为什么会如此深陷其中。我和她除了性别相同且同住在佛罗里达州北部的这个小镇之外，没有任何共同点。这件事的报道也仅仅就像肥皂剧的剧情一样——金钱、贪腐、出轨、谋杀——这些都与我平静的生活毫无关系。我之所以会这么有感触，肯定是内心深处的某个地方被触动了。于是我仔细思考了触动我的到底是什么。我发现：原来它就是“关系”（或“联系”）本身。在鲁比这个故事的所有矛盾冲突之下，在这件事与她我的生活相关性之下——在任何一个好的故事（无论它是真实的还是虚构的）之下——都有一个关于“改变的模式”，一个“关系”被建立和被切断的模式。矛盾冲突和表面事件就像是海浪，但它的底下暗藏着感情的潮汐——角色关系的涨退。这一点其实跟矛盾冲突一样，都是构成故事的核心部分。但长期以来，它一直被忽略了。

我不是爱因斯坦，没有赤裸着身体从浴缸里跳出来跑到大街上。但是我的确在洗澡的时候立即大声叫了出来，我喊着：“我找到了，我找到它了！”我的确做到了，生平第一次，我感觉我看到了戏剧的全部。这是来自最深处的和谐关系：结构、情绪和节奏。这就是被娥苏拉·K. 勒瑰恩发现并声称“被丢失了”的部分。

想通这一点之后，所有的内容似乎都找到了属于自己恰当的位置。我用以往从未有过的理解方式去重新审视了情感在剧本中的作用。让“罗密欧与朱丽叶”从一个平凡的故事变得如此经典的正是在故事之中关于两人情感联系的建构和破坏模式。这种联系不仅限于两个命运不济的爱人，还包括在他们情感建构网络中的其他各个角色——修女、父母、茂丘西奥、提伯尔特、劳伦斯修士以及王子；同样，让《推销员之死》从一个简单的失败推销员的无聊故事中解放出来的，则是威利与他人关系建构和破坏的悲剧模式，尤其是比夫。

从此我理解悲剧和喜剧有了全新的方式和视角——喜剧结束于关系的建立，而悲剧结束于关系的终止。借用亚里士多德的一句话：悲剧中最悲催的部分，不是英雄从他的权力位置上跌落，而是那些经历着这些不济的厄运并同时承受着这些让人恐惧的事情本身的人们。我们可能会怜悯从高位上掉下来的人，因为我们也害怕跌倒。但是跟关系的破裂相比，害怕跌落的恐惧简直差远了。即便是死亡——这种生命终结一切联系的最终形式——跟那些毫无关联的生命比起来也变得不那么可怕了。

“嘿！放逐，”罗密欧说道，“慈悲一点儿，还是说‘死’吧！不要说‘放逐’，因为放逐比死还要可怕。”

人际关系是人存在的重要构成，也是构成故事的重要元素。人际关系的获得和失去提供了情感的力量，正如亚里士多德在《诗学》（*Poetics*）中所说：



现在让我们研究一下，哪些行动是可怕的或可怜的。这样的行动一定发生在亲属之间、仇敌之间或非亲属非仇敌之间。如果是仇敌杀害仇敌，这个行动和企图都不能引起我们的怜悯之情，只是被杀害的痛苦有些使人难受罢了；如果双方是非亲属非仇敌的人，也不行；只有当亲属之间发生苦难事件时才行，例如弟兄对弟兄、儿子对父亲、母亲对儿子或儿子对母亲施行杀害或企图杀害，或做这类的事——这些事情才是诗人所应追求的。<sup>①</sup>

同时，我也理解了对于我看过的电影来说，即便是那些最冷峻（hard-boiled）的类型，情感力量的主要来源也是关系的建构和阻断。《亡命天涯》（*The Fugitive*）在建构关系方面比同类型的大部分电影都要成功。逃亡者金贝尔（Kimble）与联邦法官杰拉德（Gerard）之间的关系随着积怨的加深一步步变得紧密。而从杰拉德的情绪线来看，他从“我不在乎”（演员托米·李·琼斯为了说这句台词练习了好几天）转变为他的最后一句台词“我在乎，但别告诉任何人”。这之间的关联就是整个故事的核心所在，这也是这部影片建构意义的模式。它填补了金贝尔的妻子被残忍谋杀时所产生的巨大情绪缺口。人们在观看电影故事时和他们在真实生活中一样，都讨厌情感的真空。

想明白这些后，我去找了珍妮。她听了我的想法后说：“这是个大发现，这就是亚里士多德之外的另一半。”之后，她从书架上抽出几本关于“关系”的书——路易斯·海德（Lewis Hyde）的《礼物》（*Gift*），简·贝克·米莱（Jean Baker Miller）的《女性心理学初创》（*Toward a New Psychology of Women*）以及卡罗尔·吉利根（Carol Gilligan）的《不同的声音》（*In a Different Voice*）。她打开海德的书，翻到有关巴勃罗·聂鲁达（Pablo

---

<sup>①</sup> 《诗学》，亚里士多德著，罗念生译，人民文学出版社，2002年版，第37页。