

規訓之外 理想未滿 ——婁燁與「理想主義」的十年之戀



得獎者簡介

2009年畢業於北京電影學院，主修電影理論；2010年獲香港中文大學新媒體理學碩士學位。

南方都市報影評專欄作者。現居香港。

序

如果說當代內地華語電影創作者中，仍有徹頭徹尾的理想主義者，那麼婁燁一定無出其右。他是最擔得起「獨立影人」這一稱謂的少數內地創作者之一——從2000至2010年，十年裡他的四部作品，除去因以抗戰中地下鬥爭為主題、意識形態上「過關」的《紫蝴蝶》獲准在大陸公映，其餘三部皆被打上「禁片」標籤，一問世便註定不見天日，只能通過盜版DVD與觀眾相濡以沫。

當然，相比更多將「獨立」標榜到底、甚至終年穿街走巷手持拍攝的獨立影人相比，婁燁姿態絕非最為前衛，但他已構成一種符號式的存在——三部「禁片」部部非同凡響，幾乎像一道明燈，照亮所有「獨立影人」們的乾涸心靈。從《蘇州河》入選《時代》雜誌年度十

佳影片，到因《頤和園》「被禁五年」，再到《春風沉醉的夜晚》公然無視禁令、以港片身份送選戛納並拿下最佳編劇獎，他的獨立電影生涯本身，已是一部從無至有的、始終拒絕被「規訓」的「個人傳奇」。

當我們立足大受戛納青睞的《春風沉醉的夜晚》，回顧檢視婁燁這十年「獨立電影」之路，便能發掘其中的一貫性——永遠的「作者」表述。換言之，無論是激撞倫理、參與歷史、抑或呈現底層，婁燁的作品，看似極度感性介入，實則是理性透頂自我陳詞。

他的影像，只為他的感情而服務。因而在他承載了極豐富信息量的文本之下，完成得最充分的，仍是自我閱讀。他所不斷進行的「理想主義」思考，也是為著理清其中混沌，找到個人出路；從他三部作品中所呈現出的討論——想像、對峙、和逃遁進「幻想」，其思考本身，與真實現實始終構成一種斷裂與孤絕。

他戀戀不捨的「作者」表述，從來只是以愛情、家國、革命與倫理為切入點，去尋求一種探尋個人理想的途徑。因而，以今日的時間點，去重讀這三部一脈貫穿的影片，能夠更好梳理婁燁封閉完整的創作脈絡，以稀釋人們對他作品的誤讀。

《蘇州河》：當「想像」變為眼前現實

以今日立場去看這部十年前的作品，會發現事實上，它為婁燁的脈絡奠定了一種標準。

《蘇州河》的敘事結構——「四人」構成兩條感情主線、再套層交聯，被日後《頤和園》和《春風沉醉的夜晚》一路沿襲。對堅決排

斥情節劇方式的婁燁而言，使用這種結構，便要同時面對消解與隱藏影像所呈現「戲劇性」的矛盾。所謂「我的攝影機不撒謊」，則是他從《蘇州河》開始一路沿用的對抗方式：以極度「主觀」的電影語言，替代「客觀」的真實時間、專注締造「影像現實」。

因而，儘管《蘇州河》當年曾被無數次同《墮落天使》做互文對照，卻天差地別。如果說《墮落天使》以一種疏離姿態，對香港「這麼近那麼遠」的城市特質有所關照，那麼，《蘇州河》卻與它的背景上海毫無瓜葛。除去被符號化、作為意象呈現的河流，及生活於河上的群像，這部電影完全不需要「蘇州河」在身後。

《蘇州河》的故事，可被置入中國任何一座城市任何一條具備「底層」、「邊緣」氣質的河流上。它甚至沒有《墮落天使》那種孤獨的溫度，它看到孤獨，但置之不理，因為它是作者自給自足的「想像」體驗。

這種想像性，正是片中「牡丹美美悖論」的建基土壤。電影通過這個悖論——兩個完全相同卻完全不同的人——的主體間性，完成了移植與想像。但這種想像同時又是「見光死」的：當美美從未親眼見過牡丹時，作為「自我主體」的她，將牡丹的感情體驗，全部移植給了自己，陶醉於一種「個人理想主義」夢幻。而當「想像」變為眼前現實——當她見到牡丹屍體、發覺她的想像卻是另個人的現實時，她遭到毀滅性的雙重打擊——在「對象主體」面前、自己才是介入別人現實的「他者」和被用來想像的「客體」；而另一方面，所謂「理想」，本該只存乎想像，她無法面對這種「想像」成真——她根本就不相信它。

婁燁是永遠堅稱自己在做「愛情片」的導演，但事實上，他的文

本從《蘇州河》開始，便無時不刻在傳遞揭破愛情外在面目並加以推翻的殘酷理性。

「兩個以前從來不相識的人坐在了一起，然後呢？然後，當然是愛情。」一句畫外音道盡他刻骨的冷漠。《墮落天使》尚有兩個陌生人擦身而過時微妙的愛情乍現，但《蘇州河》卻是「愛情只能用來想像」，一旦接地，便粉身碎骨。愛比理想更冷，當「理想」變為眼前現實，崩潰之外，別無他法。

相較婁燁的日後作品，《蘇州河》獨有一種工整，和對感情的節制。四個人之間的勾連部分，被處理得異常乾淨，沒有雜陳晦澀的灰色地帶，更不模糊曖昧。這種創作初期的清朗線條——不像日後《頤和園》般放縱感情、放任表述慾、裹挾龐雜情意結，只是單純提出作者的想像，因而仍顯示出了「理想主義」充滿童話氣質的一面。

「牡丹美美悖論」的主體間性，並非身份指認，而是一種對「理想主義」的想像——馬達與美美，對「牡丹」抱有共同「想像」，兩人有著同一個「設問」：是否能找到牡丹？換言之，是在以理想主義者的身份質詢：「理想」是否能被找到？——「想像」能否成真、並被延續？

然而最終，當馬達找到牡丹，已實現理想的「理想主義者」，便等於完成宿命，唯以死亡終結。而馬達牡丹二人的死，也摧毀了支撐美美存活在「理想」狀態中的核心想像。美美不能離開「牡丹」而活，她被「想像成真」的真實性刺痛之際，也是她與「牡丹」的主體間性平衡被打破之時——失去「交互主體」的美美，無法再延續「理想」的「想像」；她的離開，正是對牡丹之死的互文。

因而，整個悖論，實際上通過一種「想像」，工整呈現了作者的「理想主義」思考。

但這種思考，並不介入現實。無論牡丹、美美、馬達、還是「我」，都處於一個被建構的情境內，感情只在其內部產生流動，與外部現實全無交集。那些手持搖移的蘇州河畫面、河邊的船屋、以及以河為生的剪影，只是一些被拼貼進影像的碎片，與劇情本身彼此隔絕。這種狀況，在婁燁其後的創作中被延續展現為：《頤和園》強調無涉歷史的「純粹性」，和《春風沉醉的夜晚》的文學性。

詩性的想像力，也是婁燁始於《蘇州河》的作者氣質。他所追尋的「詩意的節奏」，終於在日後《春風沉醉的夜晚》中到達頂峰。

《蘇州河》裡「牡丹美美」所構成的「時間的複沓」，是一種詩情的工整；而詩情本身，便有激情與撞擊力。如果說《蘇州河》中的詩情，是在對仗、可控的情緒中被呈現，那麼六年後的《頤和園》，則強化了「詩情」的反面——激情全然不受控，其原生的澎湃與盲目，被發揮至淋漓盡致。

美美尚未有余虹那種能將身旁所有人拉下深淵的爆發力，因而《蘇州河》中的「我」，還可以「閉上眼睛等待下一次的愛情」。

這部完成於十年前的影片，即使放在今日，都是具有典型意義的文本。在婁燁的創作光譜中，《蘇州河》具有一種線索意義——它給出了許多暗示：不受「規訓」的作者心性、「個人理想主義」情結、以及詩意追求。這些暗示，在之後兩部更負盛名的獨立電影中，被進一步抽取、放大、與重塑。但《蘇州河》始終流淌在婁燁的創作血脈中，十年輾轉，「想像」故我。

《頤和園》：不承擔歷史責任的「對峙」狀況

《頤和園》無疑是最具反叛姿態的當代中國電影：它公然挑戰了政權的最敏感神經，將作為禁忌的「六四」呈現人前。「六四」是中國的「切膚之痛」，中央政權時至今日仍舊「不可面對」；因而《頤和園》所實現的以電影為媒介、對意識形態構成的衝擊作用，遠高於當下中國任何一部現實主義電影。

但當我們細讀這部文本，便不難發現，正如婁燁曾無數次在導演闡述中所做的自我澄清：《頤和園》的勇氣，實質上並不基於政治、歷史與革命，你甚至可以說《頤和園》與「六四」本身，都是隔膜而少有關照的——《頤和園》只專注於它自己。

婁燁曾說過，「六四」是「一種戀愛的感覺」，其實更確切的表述應是：「六四」是「一種毀滅性的熱戀」；它有著通常意義上不溫不火的戀情永遠無法企及的高度：一種被瞬間點燃、便渴望燃燒至死的極端感觸——這種熱戀中，你甚至無需知曉那個愛人是誰。而當年當夕的天安門火光，則承擔了令人失卻理性的催情劑功用。

在那個格外默許精神自由的年代，第一次接觸到米蘭·昆德拉《生命中不能承受之輕》、被其中「非如此不可嗎」的質詢所震盪的年輕腦海們，只能去以行動做出回應——余虹衝上卡車的時候，根本不知道自己「為甚麼去」、「去做甚麼」，她只知道「非去不可」。

「熱戀」註定「失戀」，「六四」的結局，便是與北京的一場曠古銘心「失戀」；而《頤和園》想探討的，正是「失戀」之後、遠離北京、人可以怎樣活著？

此後漫長的十幾年中，人們是否仍在為當初的「熱戀」償還代價，人們又如何走過這場「失戀」？或是根本沒走過——如同李緹，當年看似不像余虹般遭受「失戀」太多衝撞，但直到多年時光過去，死寂的痛苦，才從她內心死角，生發出最恐怖力量。

你可以說，「六四」根本只是婁燁個人的作者情結，但倘若你生命最初的「失戀」，是以這種摧毀性的方式被迫完成，你又要用日後多少年，去緩解、迴避、遺忘和回憶它？

《頤和園》用了一種非常「局部」的、「背景」式的方式，去處理「六四」部分：沒有渲染、強化、價值判斷、更沒有道德優越感。「六四」事件，更像是余虹個人感情經驗背後的一大塊「幕布」——她只是不自覺被裹挾於那種恢弘的混亂中，「幕布」點燃了她身體內的「危險」渴望。這種「危險」，當然也可被解讀為「自由」，或是「毀滅」，但首先它是一種「理想」。

余虹就像是從婁燁腦海裡走出的「理想」人物，他根本不掩飾自己對銀幕上的這個「理想」那種迷戀之情，他賦予了這女孩一種極端的可愛：靈與肉的同一次性——執拗恪守「個人理想主義」的同一次性。

余虹身上，與「六四」狀況唯一相合的部分，是她作為一道「個人理想主義」符號，在與「集體權威主義」對峙之路上的潰敗。

「理想主義」本身便有各種混雜、矛盾、衝擊與幻想，《頤和園》的美學，也恰恰配襯出了余虹含混雜糅的精神世界——從圖們到北京到武漢，意識形態差異的混雜景觀，總給人一種視覺上的「不統一」。直到她輾轉多年「寸步難行」、與周偉在成都重逢時，城市才呈現出灰敗的協調——在這「協調統一」面前，個人的光芒聲色，終

於漸漸暗淡下去。婁燁藉助余虹，完成了這一極度個人主義的表述。

婁燁曾明確表達：「作為一個電影導演我承擔不了歷史責任。作者只對自己的文字負責。」

《頤和園》也確實沒有承擔歷史責任。作者使用了一種堅決不淪於情節劇的方式，去強調人物本身「不自覺」參與歷史後的自覺反應。這是一種遠離「標籤」與「判斷」的若即若離態度，看似低調、鬆弛，實則極度高調——一方面不去做出判斷、不承擔歷史記憶的任何必然性，放任人物自身行動力，另一方面，又將所有個人對歷史的經驗，投射為巨大的表述慾，透過余虹的矛盾重重，去「對峙」與宣洩。

感性與理性的斷裂，是余虹內部的矛盾。「身體幻象」中的加速度、一刻不停地促使著她去釋放和支配自己，她永遠處於無法自控、用力過度的情態中；而她的日記卻又能將自己的思維脈絡梳理得有條不紊、萬分理性；但這種理性，無法跟上她感性的狂暴速度。同時，身為極端個人主義者，她更不會去考慮身邊的人們能否承擔她的侵犯和凜冽。

這恰恰正是一種由個體所負載的歷史記憶——80年代末期的中國年輕人，身處一個精神空前解放的特殊階段：大量學術性的「理性個人主義」思想，侵襲佔領了他們的腦海，而他們急切需要用身體將其消化、轉化為一種「感性個人主義」、一種感性體驗。換言之，當時的他們，恰恰需要喪失理性，「六四」只是剛好成為令他們理性盡失、「跟著感覺走」的導火索。

但社會秩序很快便恢復理性，這便是余虹在此後十幾年中備受折

磨、始終身處「對峙」狀況中的原因：她無法在個人內心秩序與社會秩序間獲得平衡。沒有人永遠徜徉在歷史的傷疤裡戀戀不捨，除了她。她體內那「詩意的激情」在「六四」經驗裡沖上雲霄後，無法戛然而止，更無處安放；從此與這個現實社會，長久對峙。

可事實上，「六四」之後，中國以最短時間尋回了一種穩步繁榮的秩序，「集體權威主義」不但沒有令這個國家崩潰，反而使它飛速向前；而當身為一個「理想主義者」的余虹，發現自己體內的劇烈速度，相比外部現實，實際上已停滯不前時，她的理想便化為粉塵。

天地之大，卻仿佛只有她是參與過歷史的見證者，無人同她分享這段經驗，更無人在意她的身體表述。當她最終再次面對周偉——歷史的另一位見證者時，他們相顧對望，醒覺彼此的內在精神——自由與理想的渴望——業已凋零。歷史不會對他們被粉碎而難以重建的內心秩序負責，只有他們自己，始終在為當年「熱戀」，償還被打開的自由心性與尺度之代價。

從這個立場而言，作者不但不會為歷史承擔責任，更在心底，對歷史懷有一種隱秘恨意。

因而，無論婁燁做過怎樣冷靜、抽離的導演闡述，影像本身卻不會撒謊。《頤和園》是他個人的「切膚之痛」，唯一的釋懷方式也正是訴諸影像。

創作這部電影本身，已意味著對「規訓」的十足對峙。但衝擊「規訓」，卻只源於「理想主義」未滿的不甘，至於「六四」，只是恰好與這種「不甘」，有著歷史時間點的契合。



《頤和園》文本所進入的歷史，只是作者個人的歷史，它絕無共性。但《頤和園》，又是一件「必須完成的事」。正如婁燁所說：「得把這個趕緊過去」——因為只有當這段「個體記憶」被放置進《頤和園》，呈現為「集體記憶」，作為個體的他，才能走過這場「失戀」。

《春風沉醉的夜晚》：「逃遁」進詩意幻想

屬於南京的春之夜晚，困局之下浪漫的詩意表述，所有暗湧的光景都疲長得走了音，化作荒腔走板的嚙語；愛，只是一種詢喚——因為，在理想主義者的幻想中，有處「幻境」，完好不過。

《春風沉醉的夜晚》——作為一部拿下2009年戛納最佳編劇、以極富詩意的鏡頭，呈現出高度文學性的影片，它在婁燁討論「理想主義」的創作脈絡中，所做出的思考層次最為冷靜，而與真實現實的斷裂，也最不可彌合。《蘇州河》中的上海是碎片拼貼、《頤和園》中的北京是恢弘「幕布」，而《春風沉醉的夜晚》中的南京，則根本只是被幻想出的——模糊、纏拌、氤氳、悵惋的灰色地帶。

婁燁自然仍舊闡述這部影片是關於愛情——純粹之愛。

輕描淡寫，就昇華了大多數觀眾對影片同性戀主題獵奇樣的關注；但他並未講出自身所抱有的野心。也許可以這樣繼續他的表述：愛情是種具象依託，但實際上《春風沉醉的夜晚》想探討的，是比愛情更持久的戀戀不捨——對「幻境」南京的不捨，對懷有激情、卻置身局促生存現狀的不捨，對以失敗告終、短暫、但畢竟成功逃離過的自由理想的不捨。

《春風沉醉的夜晚》完整、嚴謹地展現了一場對理想主義的「規訓」儀式——不再是《蘇州河》和《頤和園》式的「沒有一個面對現實的理想主義者」，而給出了一種「面對」的可能性，並去細部討論由「不面對」到「面對」的轉化過程。

三個男人，都活在「理想主義」夢幻裡，以決絕或是軟弱的姿態，並最終都通過一種儀式，令這份「理想主義」消亡、逃離、或被規訓。

王平無法面對情人的絕情，他安然前往清晨的公園長凳，劃開手腕，毫不猶豫，以一副平靜面容，包裹內心洶湧絕望。他的求全之心，令他無法在「愛情已死」後，仍苟延殘喘下去。割腕是一種儀式——既完成肉身死亡，也達成對愛情懷有純至幻想的「理想主義」之心的消亡。

羅海濤的理想主義情結，則是一份微妙平衡——最愛的男人，和最愛的女人，缺一不可。他的天真直白，同時兼具麻醉劑與毒藥身份，維繫他渴望的兩全關係。而現實並非蹺蹺板擔得起的成人童話，平衡陡然瓦解，三人旅行的公路幻想，成為一場「理想主義」成人禮。

作為困局核心的男主角，薑城在千帆過盡後，最懷念舊情人王平沉靜為他念起郁達夫詩篇的情景。那是他們兩人感情最純粹、不含雜質的部分，因而成為雋永。天將明時，江上的風，還是徐徐吹進故人夢裡，只是故人卻已經歷第一任情人自殺、與第二任情人相忘、舊情人妻子找上門來尋仇等龐雜前塵；他的性情，變得漣漪不驚，遲滯平和——他已徹底棄絕所有強烈感情，安分守己過日子。

三種迥異命運——自殺、逃離、回歸現實，正是理想主義者所能選擇的三種出路：像王平，放棄與現實博弈，堅決尋死；像羅海濤，「理想主義」的自我，暴露在現實面前時，痛不可當、流淚逃離；或像薑城，被現實的刀刃割傷命脈、血流如注、倒地時無人問津、尊嚴盡失，形同一隻狗；但他捂著噴湧鮮血的傷口，活了下來，便完成了個人根本轉變。

在這場「規訓」中，只有薑城實現了「蛻變」，最終仍存活在現實中。當然他再不會是那個「理想主義」愛人，他已學會屈就現實。但戀戀不捨，卻纏綿著他，令他情不自禁去詢喚一種詩意的、「愛」的幻想，並渴望離開現實，逃遁其中。

這便構成了《春風沉醉的夜晚》內部，「幻境」與現實的斷裂。

片頭時間點上的王平與薑城，在晦暗小房間裡赤裸糾纏，並無過多美感可言；逼仄旅館，在連綿陰濕裡像座荒涼島嶼，載著兩個孤獨人兒點燃彼此，忘懷現世。所謂「愛」，只不過是渴望扎進對方身體求得溫暖。

但當片尾的薑城回憶這段過往時，同樣沉於黑暗中的這對愛侶，卻不再是盲目生硬交歡、而是藉著古城燈火裡的一絲溫潤，相互慰藉，大段郁達夫的柔和表述被琅琅帶出，朦朧得使人不敢正視。

可事實上，這早已不是他們曾一起共度的那段「真實時間」，彼時二人一派盲目，從未料想過現實負重會如此輕易擊垮他們的感情。當逝者已矣，薑城內心固執憑弔的，不過是他渴望逃遁其中的詩意幻想。事實上，他根本「不可面對」他與王平關係中不堪一擊、可以被輕易摧毀的所謂「真愛」；是他的懦弱，直接導致王平自殺。因而，

只有那些詩意的段落，可以幫助他完成自我催眠——他們曾經的感情，出塵明淨，如沐春風；而非現實中獲得的殘酷結局。

而羅海濤，則承襲了《頤和園》中李緹「介入」的功能性——他走進王平和薑城的戀愛「幻境」，以極強的行動力與侵略性，將「幻境」中的主體置換為「自我」。而可怕的是，這種置換其實並非出於自覺。自一開始，他在GAY吧內迷戀上薑城，便未分清「幻境」與現實的界限——GAY吧是絕對封閉系統，而他和薑城的糾纏，卻早已走到日光之下。

這種斷裂，一旦被戳穿，便會生發毀滅性的力量。正如「六四」幻境結束十餘年後，周偉的一個問題，便將李緹殘忍拽回現實。「你能告訴我，我們現在是怎麼回事嗎？」

婁燁「愛情」中的主角，永遠不是現實的對手。因而在這個和平年代裡，他們每一個人，都流盡鮮血。

作為一部十足文學化的電影，《春風沉醉的夜晚》充滿詩意，台詞之美令人目不暇接。但劇本與影像間的罅隙，卻令人無法忽視——將極富古詩詞意境的委婉劇本，放置進一種中國當代城市底層幻想中，情緒與影像便很難達成統一。其中的矯枉、無法渾然一體之處，源於其太過依賴以文學性去補足詩意幻想。但至少，影片通過這種方式，延續、演進了由《蘇州河》到《頤和園》的「理想主義」討論脈絡，並給出了一種詩意的逃遁途徑——理想主義者在終於接受「規訓」、「面對」現實後，仍會「逃遁」進幻想中，自我撫慰。

也許，最美好的部分正在於此。「幻境」生動活潑，並永垂不朽。因而干戈玉帛之後，你仍可辨認出理想主義者的傷感面容。但倘

若這不是電影，他們便只會被隱沒在更深處。而你，甚至永遠無法認出他們。

「不是愛風塵，似被前緣誤，花落花開自有時。」

結語

十年過去，婁燁仍舊是位理想主義者。

他以堅定不移的「作者」表述，一路尋找著「理想主義者」的出路、「作者」電影的出路、自由與愛的出路。無論是想像的孤助、對峙的激情、還是逃遁的隱忍，他的作品，始終貫徹一種專注。

儘管永遠置身「規訓」之外，婁燁所呈現出的柔性對抗與堅硬姿態，卻並非刻意；身為理想主義者，他難以在現實層面尋求到更貼切的表述方式。他極度理性的討論，被太過豐沛的感性文本所包裹，而影像本身的極度「個人化」，又使其間形成的複雜多樣性，遠高於同代其他中國「獨立影人」。

他的每部作品，都是一種極為孤單的嘗試。看似貼近現實，實則要從現實中尋獲一種最具對抗性的張力，去完成個人理想寄託。又因為他是很典型的「作者」導演，他的「理想主義」思考，一定基於一種個體感情經驗的剖析與閱讀。

如果說「愛情」是他作品的永恆表徵，那麼其背後所蘊藏的巨大表述動力，則源於內心的不滿足——永遠在丈量如何在「理想」與「現實」間獲得秩序與平衡。這種丈量，正如他電影中的美美、余虹和薑城一樣用力。從另個角度而言，「作者」氣質的極度排他性，也

使他的焦灼只限於影像內部「現實」，而與真實現實間存有隔膜。

始終不被「規訓」，始終「理想未滿」。

至少，婁燁與他的電影，在此前十年中，已書寫下一份同「理想主義」的動人戀情。

得獎感言

十分感謝城市文學創作獎，給予我這樣的鼓勵。評論是我所熱愛的與世界對話的方式，而婁燁導演的這三部作品，對我個人成長而言，有很重要之意義；因而，梳理他的創作脈絡，亦像是對自身生命經驗的一種檢視。感謝我本科階段的主任教員梅峰先生，他曾對我說，電影不是人生裡唯一的事情，這句話，我一直默記在心。而寫這篇評論，則是我以自己的方式，對恩師表達一份深重敬意。



評審意見

廖偉棠先生

文筆優美、多有頓悟，但過於抒情，分析未夠冷峻。對理想主義的理解亦有偏頗之處。

林沛理先生

一篇既見樹木，亦見樹林的優秀評論。作者顯示了犀利的把電影當作文本閱讀的能力，同時又能夠把電影放置在宏大的社會和文化範疇去評價。評論亦包含作者對導演的「親密的認識」(intimate knowledge)，散發一種 knowingness 與 authority。更難得的，是整套論述完全在作者的操控和掌握之中，由始至終在理性分析與感性欣賞之間保持平衡。作者亦具強烈的讀者意識 (sense of audience)，所以這篇有深度的評論可讀性亦高。

作者對評論的熱情躍然紙上，令人動容。

許知遠先生

作者的視野寬闊，因為敏銳的抓住了中國精神狀況的變化，他對於婁曄電影的分析，具有一種特別的穿透力，並讓讀者的思考不僅停留在電影本身，瀰漫到更廣闊與深入的領域。行文也富有力量。

