**《推手》**

　　影片资料：

　　名称：《推手》(PushingHands)

　　导演：李安

　　主要演员：朗雄，王莱，黛博拉.史赖德

　　获奖记录：第37届亚太影展最佳剧情奖

　　出品年份：1992

　　李安导演我是很早就有所闻，作为能够打进好莱坞的几个为数不多的中国导演来讲，李安以及他的作品在我心目中的地位可以说是举足轻重。虽然到目前为止我对李安的作品还不是非常了解，但是就他个人的导演地位无论是就世界影坛还是我个人来讲也都是独一无二的。

　　为什么说李安是“独一无二”的呢?这方面我只能框框的来谈一谈，因为毕竟我对他的作品了解得不是很深，但是谈及《推手》又不能不谈李安，所以我就以此为引来谈《推手》。

　　毋庸置疑，李安与吴宇森是两位能够闯进好莱坞的中国导演。但是两位导演所凭借的作品却是大不相同，直白点说，李安能够闯进美国市场要比吴导更加艰难。因为二者所喜欢的东西不同，这就造就了两个人的导演生涯的不同。吴宇森喜欢的是打斗类的影片，这里面当然包括很多类型电影，但是以警匪、黑帮的影片为主这就漠然地与美国好莱坞大片有了一种契合，而且香港的打斗片与美国打斗片虽有不同，但是毕竟都是同一类影片，在此基础上，香港的此类型电影越来越趋于好莱坞制造，这在最近的刘伟强的《无间道》中我们可以隐约地看到，再加上吴宇森个人独特的“暴力美学”去迎合大部分具有冒险猎奇心理的观众口味，我想吴导想要移居好莱坞并不是件难事。

　　但是李安向我们展示的他的个人三部曲更是具有他个人神化的一面——《推手》、《饮食男女》以及《喜宴》所展现的都是东西方文化的这种婚姻式的隔膜，家庭与个人作为李安影片的展示背景，但它讨论的却是这样一个有着深远的社会意义的主题，并且他个人影片的中国特色较浓，而且其间又夹杂着许多美国文化，我想他要迈进美国去拍他的文化片想必是有一些难度的。后来，李安又执导了外国名著《理智与情感》的拍摄，这就又不能不让我们对他的文化底蕴产生深深的敬仰，在美国文化中注入中国文化那甜美的乳汁，我想目前为止也只有李安一人了，以后还会不会出现这不好说，但是我想还是会有的，但是李安是这第一人，这点我们是无可否认的。

　　那么，我们再来看一看《推手》，正如前面所述，这部影片所讲述的是中西方文化之间的隔膜，虽然二者之间有隔膜，但是二者又彼此相互依靠，甚至有的时候产生了妥协，彼此分开，但是却又不能彻底的“划分界限”。这就好比一对欢喜冤家，两口子结了离，离了结，各自有各自的特点，但又相互依恋，有隔膜但一方又不能把一方压倒，这两种文化又在此之间产生了联姻关系。

　　影片一开头，李安就向我们非常简洁地交待了两种文化的不同和它们之间的这种奇妙关系。影片以老朱推手作为开场，既点明了影片片名又向我们展示了东方的古韵文化。然后是玛莎的出场，交待了老朱是东方人，玛莎是西方人，此时二人各自代表的已不是他们个人，而是两种文化碰撞在一起时之间所产生冲突与矛盾。第一，二者语言不通，彼此相互不能沟通，当然也就得不到彼此的谅解，整个片头场景至少有近十分钟的时间都是在无人物语言的状态下拍摄的，此时可以说是“无声胜有声”了，并且也表现出两种文化的这种有着亲情关系的隔膜，实在是妙不可言。第二，导演不仅在这短暂的十几分钟里向我们展现了二人的语言不通，而且在各个方面上都向我们展示了东西方文化的不同。譬如，朱老先生时的是中国所独有的文房四宝来练习书法，而玛莎用的是高科技的电脑来写书;老朱的中国烹饪与玛莎的西方快餐在同一个场景中展现了出来，体现了相对的抵触心理，但是在两人各自吃中午饭的时候，玛莎吃着自己的东西，看着对方碗里的食物，又表现出西方文化对东方文化的那种缠绵之情，那种猎奇心理的探视。像这样的对比用法还有很多，再例如老朱、陈太太与玛莎等西方人的服装饰物的对比，老朱与玛莎的写字台，老朱那简洁的房间布置都表现出了两种文化之间的不同与隔膜。在这开场的场景中，有一个从房外拍摄的大全景也是用得非常巧妙，这个镜头显明地交待了两个人都各自在做什么事情，而且也交待了两个人分别在两个不同的房间里做事，因为两扇窗户之间的房板无形地把这两个人划分开来。这个镜头在此段落中重复了两次，显而易见的镜头交代方式用得实在是点睛之笔。

　　其次，我想谈一谈导演是如何来展现“推手”的。可以说，导演对于“太极拳”这个话题所用笔墨不是很多，因为导演并不是要让我们去多么深的了解“太极拳”，而是通过中国这样一种独特的古韵文化来向我们讲述如何去看待东西方文化的这种奇妙关系。

　　对于“场面戏”我是比较推崇两种派别的，一种派别就是以好莱坞大片为代表的纯以场面取胜的影片。这种影片无疑在商业上是胜利的，因为他们为制作好每一个镜头投放了大量的资金和人才，这样制作出来的影片无疑也是一种文化大餐，这类影片在画面制作与音响效果上求得是一个“新”字，这是一种文化，亦是一种享受。所以，张艺谋的《英雄》在这方面无疑是个“英雄”，香港大侠导演徐克在这方面也是“英雄”，值得大家钦佩。但是可惜现在有些影视作品，尤其是一些电视剧中陈旧老套的打斗场面甚多，没有丝毫的价值，在某种程度上有损了影片的整体故事全貌。

　　还有一种，就是以《推手》这类影片为首的借“场面戏”来衬托故事所要表达的内涵。影片中仅有两场可以称之为打斗的戏，但是两场戏却又没有一点多余的东西是经典中的经典。第一场戏是老朱与陈太太见面的这一场，老朱为了向陈太太展现自己武功的高强，多次从远处把学员推向摆放着包子的桌子，最后一次竟把一个高大体重的学员推了足有几十米，最后撞倒了桌子，这唯有一个目的，就是想让观众了解中国太极拳的厉害，这样既调动了观众的欣赏兴趣而且又为影片增色不少，可以说是一处妙笔。但是我觉得李安处理的老朱推胖子的几个镜头过于快速，并且用了一个跟拍全景头来展现胖子快速滑行的场面，因此没有展现得很完全，因胖子滑行的速度太快，没有给观众以足够的猎奇感与危机感。我觉得这场戏应该多用一些特写镜头，至多用一两个全景镜头来拍摄较为合适。因为我们大家都知道特写镜头因容纳内容的空间小，交待的内容和事物少，可以起到延长时间，扩大空间范围的目的，而不会使观众感觉到失真。譬如，我们可以给朱老先生脸部和推手时的手部以足够的特写，还有胖子滑动时，脚部滑动的特写与胖子整个身体滑动的中近景交换更切，我想比原剧的时间长那么不到十秒钟，最后以一个大全景收场，整体感觉就会明显得多。因为观众看你推手时有足够的心理准备，他们完全明白你后面要做哪些事，而调动他们观赏兴趣的是要看你如何去展现这个场景(这就好比很多青少年朋友都看过《哈利波特》和《魔戒》的原著，但还是要去观赏电影，他们此时关心的并不仅仅是故事情节，而更关心的是你如何去展现这个故事。)，但是如果你在此时用的时间过少，就会使观众产生一种失落之感。对于此种说法我发表的只是个人言论，是否合适还有待和别人一起商榷。

　　第二场打斗戏就是老朱在中国餐馆打工的那一段了，从老朱与饭店老板之间的对立，到老朱与年轻流氓之间的打斗，再到与美国警察之间的抗衡，从中国到外国，编导向我们展现了几个人群对中国古韵文化的这种惊奇与抗衡心理。但是在紧接的戏中，我们看到了老朱因为这种“英雄”行为，最终被玛莎所接受，并且还有像玛莎一样的很多外国人从内心中开始赞叹其中国古韵文化的伟大。他们至少都抱着一种猎奇心理开始去尝试中国“推手”，影片在此时也算是把要描述的这种东西方文化之间独有的婚姻式隔膜画上了一个不完全的句号。

　　当然，以《推手》为代表的李安三部曲还不仅仅是对文化的剖析，正如我们又称李安三部曲又为家庭三部曲一样，他对家庭的剖析也是相当到位的。正如推手所暗示的那样，在这双人进行的游戏式锻炼中，运动者可以增强个人平衡协调能力。用“推手”做片名，导演借此隐喻家庭成员之间的冲突、妥协、宽容的复杂关系。如何去协调家庭成员之间的关系是全世界各个文化背景中人们所普遍面临的问题。李安从“推手”这样一个中国太极拳的运动中悟出了家庭成员间如何来平衡和协调，这更体现出了他的文化功底。导演在此片中对人物眼神的刻画，著名演员郎雄的表演风格都是值得分析的，但是在与篇幅和时间的关系，我就不在这里加以阐述。

　　李安导演所带有的中国文化，在美国的这一漫长旅途中，他只不过是做了一个好的开始，东西方文化的这种契合在一定程度上还需要一个很长的磨合期，至少在电影这门奇幻的艺术领域中是如此的。但是我相信两种文化最终会有一天达到这种默契。那时候，电影所向我们展现的文化蓝图将会更加宽泛。

　　对于《推手》这部以美国社会环境为故事背景的电影，其主题依然承载着厚重的中国文化。什么是推手呢?这是中国“太极”中的一种专业术语，即便是中国人也不一定知道其含义，更别提影片中的美国儿媳妇了。

　　片中李安以“推手”博大精深的内涵视为中国人的处世哲理，即“寻求自身的平衡”，然而在导演看来，任何事情都需要辨证来看，“寻求自身的平衡”有时候也是“逃避”的一种表现。片中的父亲便是以逃避家庭“战争”开始，以主动寻找自己的爱情生活为结局，也算是结局圆满了。

　　影片开头长达七分钟的无对白，形成了“无声胜有声”的效果，将父亲与儿媳妇之间的紧张关系刻画的无懈可击。导演以短焦拍摄父亲打太极的长镜头时，角度刚好以儿媳妇因无法写作而抓狂的作背景，反之当导演以短焦拍摄儿媳妇的烦躁时，又以父亲泰然地打着太极为背景，在仅为一墙之隔的封闭空间里，突显了各自内心强烈的自我感，这也是二人矛盾的根源。为影片后来的冲突埋下伏笔。

　　李安的“父亲三部曲”都是以“家”为单位拍摄，因此大部分的“内景”也成为影片拍摄的最大的局限，在有限的空间内，精准地把握人物性情的同时做到避免场景的反复，需要导演在场面调度上的深厚功底，也处处闪现着智慧的火花。

　　李安对电影的细节要求甚至精确到每一侦画面的结构图。当一家人围坐在餐桌旁，父亲与儿媳妇的误会越积越深，儿子的大怒才使得二人安静下来，此时，画面结构是父亲在左，儿子在中，妻子在右。这样的安排体现作为一家之主的儿子的两难处境，同时体现了儿子是这个家庭中的平衡点，因此一旦他的情绪到了无法控制的时候，父亲和儿媳妇之间的矛盾将由隐性转变为显性，导致父亲的不告而别。

　　当然，世界上不存在永久的和平，也不存在无休止的战争。当家庭的主要矛盾暴露以后，也使得各自找到了宣泄的方式，儿子与妻子的争吵，父亲在打工的餐馆为自己的尊严较真……庆幸的是，最终换来彼此的理解。这也是中国“太极”中阴阳相生的规律所在。

　　父亲和陈太太的爱情之路是影片的第二条主要线索，也为整部电影赋予了想当高水准的喜剧色彩。如果说，父亲对儿子的无奈妥协是由于一位有着西方文化血统的儿媳妇所促成的;那么，父亲与陈太太这两位分别来自北京和台湾的单身老人则有着相同的文化根基，因此，爱情也是在含蓄、温情中收获。在两位老人的戏分中，导演融入了大量的中国文化来表现二人的共同之处，比如小笼包、书法、太极、中医甚至是共同经历过的那段历史，无不体现了他们在西方文化环境中骨子里那份抹不去的那份中国情。

　　李安用客观的眼光来审视父亲的形象，或慈祥，或迂腐，或严厉，或自负都传达出他对父亲的理解与尊重，他对父亲这样一个伟大而平凡的身份的揣摩，没有用过多的象征、夸张的手法，而是从真实生活中挖掘角色，这也是李安经典的电影的独特气质，平凡人物的伟大之处就在于能引起人们的共鸣。

　　一、摄影

　　作为一部以文化冲突为主要探讨目的的戏剧性电影，李安在要在片头部分迅速地建立起冲突双方的对峙性局面。而片头段落的这68个镜头，其实是相对完整地交代了朱老与玛莎共处一个房檐之下一个白天左右的时间，只有非常少量的对白。(朱老甚至都没有台词)那么这个任务最主要的当然要由影像来完成。为了构成这种对峙性局面，李安在基本平实的影像风格下动用了大量的视听语言手段，显示了李安作为一个成熟导演对视听语言娴熟掌握的高超技巧。但是作为运用这些手段的最主要的两个主导思想则是对比与均衡。

　　让我们先来做一个简单的算术：整个段落共68个镜头，除了一个有朱老、玛莎和琳达的三人镜头、一个琳达的单人镜头、一个玛莎和琳达的双人镜头外，没有人只有物的镜头18个，朱老与玛莎处于同一镜头内的镜头16个，朱老的单人镜头16个，玛莎的单人镜头15个，李安在这里几乎做到了最大可能的势均力敌。也就是说他首先在数量上达到了均衡，下面进入相对细化的分析：

　　1、风格

　　如果做简单的现实主义的或形式主义的划分是没有意义的。因为电影发展到今天，形式的美感与日常生活的真实感在一部影片中都是不可或缺的。(绝对的形式主义影片除外)但是《推手》一片具备相对鲜明的现实主义影片风格，而导演在光效与色彩的运用上却是表现主义与形式主义的，所以，我更愿意在本片的摄影风格上贴上主观性的现实主义的标签。

　　2、景别

　　这个段落用的最多的是特写和中近景。这倒也简单，摄影机局促在房间之内总不会象史诗性电影那样大量使用大全景。而且，作为一部戏剧性的影片，近景镜头无疑有助于突出表演的确定姿态。不过，在这个段落中，有两个从室外进行窥视的镜头却显得意味深长。镜15与镜29是景别最大的，这是两个大全景。但我们看到的却不是这座房子整体的全貌，而是经过镜头切割的一个对称而又对抗的世界，透过窗子我们可以看到朱老与玛莎两人处在导演刻意构置的同一房檐下的两个空间里，虽然相对比较平静，但玛莎所处的位置更加突前，也更靠近镜头，所以占据了更加强势的位置。虽然草地上的童车和玩具交代了儿童的存在从而使这个场景带上了某些温和的色彩，但其凌乱摆放的位置暗示了这种均衡的态势无疑是不稳定的。李安通过这种精心设置的景别刻意地在告知观众，朱老所处的空间是如此的狭窄与逼仄，那么，按照片尾处晓生的解释，“推手就是闪躲与逃避”，我们要看的自然就是朱老如何的闪展与腾挪。

　　3、角度

　　这个段落主要以平视为主，略带俯视与仰视的变化。影片中平视角度的运用除了常规性的拍摄介绍场景以及作为人物主观视点镜头出现外，最主要的是作为导演李安本人的主观镜头出现的。是李安在引导着我们看，而镜头的俯视与仰视的变化也代表了导演李安的态度。如影片开篇的前3个镜头是关于朱老的，对于这个人物的开端性介绍暗含了导演面对这个人物时的态度。镜2用了俯视的全景，镜头内是相对逼仄的空间环境。字画的出现。朱老背对镜头起，由左向右推手，室内呈现相对的暖色。而在镜3马上又还了一个由正面水平成微弱的仰视角度。在确定的审视之后对人物做出了相对明确的肯定。俯仰之间我们似乎可以看到导演李安面对这个人物的尴尬。作为一个在拍摄这部影片之前在美国室内做了六年饭的华人导演，他清楚地知道面对强势的美国文化，中国传统文化所面临的尴尬处境，而作为一个由这种文化孕育出来的个体，面对异质文化的侵袭而又无法放弃对母体文化的依恋。这体现在镜34至镜36：镜34是朱老在洗毛笔，玛莎的声音闯入，朱老看，镜头平视;镜35是朱老的主观视点镜头，玛莎在窗外从画左至右跑步，边跑边打拳，镜头俯视;镜36是朱老的的特写，反应镜头，观察的结束，他的脸上露出了善意与略带嘲讽的微笑，镜头微仰。(玛莎对朱老的观察到未必是不善意的，但是却带有威胁性与紧张感)镜34是朱老在这个段落中首次被玛莎的存在所打扰与引起注意，于是，在镜35，俯视的角度与镜36的朱老的微笑叠加构成了朱老作为文化符码的居高临下审视的角度，这大概也是李安所无法摆脱的血液中的东西，从中可以看出李安自身也是处于一种尴尬与矛盾的文化心态之中，所以我说看到的是一个郁闷的导演游走于心绪自由与规避体制之间的游戏性流程在镜语的俯仰之间得到表现。

　　4、光影

　　这个段落的光影效果运用的是自然光效与模拟的自然光效。但是，光影同样要服务于导演李安的对比与均衡的指导思想，而且以对比为主。以镜16至镜18为例：镜16固定机位。玛莎的中近，略侧对镜头，可以理解为对着电脑发呆。朱老的肢体在后景踢腿猛地闯入画面(由空门构成的朱老空间)。以玛莎的角度观望，朱老处在阴暗的地带。而在镜17，朱老的动作结束。以这个角度看玛莎的世界是明亮的，不带恶意的。而紧接的镜18同镜16。朱老在黑暗中移动。由此可见，朱老在玛莎的世界里是一个闯入者，虽然他的动作是强烈的，但却由于整个人处于暗影中，同时又是后景，所占的空间很小，已经暗示了朱老在这个世界中的虚弱并投射了其真实位置的象征性写照。但是，光影明暗的反向运用也具备了我们在前面提到的李安尴尬心态的文化内涵。除了有数的几个镜头外，这个段落中给朱老的光大部分是相对明亮与柔和的，突显了人物的亲和力。(其代表性的是镜22，朱老回到自己的房间，大块面的白墙以及放下窗帘后室内所形成的柔和的光线)而玛莎的光影处理处于相对的暗面，如玛莎出现的第一个镜头(镜8)，就用了暗调处理，而电脑的反光与其凌乱的金发合作使玛莎的面部特写略显狰狞。以上是通过剪辑构成的对比，下面让我们来看看一个镜头内的光影明暗对比。如镜57小全，似乎是自然光效。朱老站在门口抽烟，是明亮的。玛莎坐在沙发上看书，光线透过百页窗透进来是柔和的，是黄昏已经降临的暗示。这是一个相对弱化的明暗对比。而当朱老回到室内，把门一关，整个人顿时陷入到了黑暗之中，几乎看不见了，这似乎象征着他在这个家庭中尴尬的地位。

　　5、色彩

　　在看本片时，我一直困惑于李安对于蓝色的运用，为什么用蓝色是我一直在问自己的问题。因为这部影片的形式主义元素基本上是由色彩构成的，蓝色的运用是李安最主要的表现手段。朱老的蓝色唐装、玛莎的蓝色运动服，大量运用的蓝色光效，电脑屏幕上的蓝底黄字，甚至连影片片名──推手二字也是蓝色的。另外两种颜色是红色与白色，如白墙、玛莎桌前的红色台灯和运动服上的粉红色块、洗手盆里的红色内壁等，但最突出的还是蓝色。李安所以会这样处理自有其道理，但我并未看到任何这方面的文字资料或是李安自己的解释，于是我试图从色彩本身的文化涵义的层面上来强作解人。

　　蓝色在西方文化中意味着神秘、宁静、高贵、与宗教有关等，这是切合朱老作为太极拳武术大师的身分在西方人眼中的形象的，从这个层面上讲，蓝色是人物的象征与外化。而蓝色在中国文化中的解释则是悲哀、阴郁与纯净，这也同样切合了李安对于朱老这个人物所进行认定的文化心态。而红色与蓝色的对比是强烈的，这也为二者的对立提供了视觉的基础。另外，即便是同一种颜色中也存在着色阶的差别：朱老的对襟唐装是深兰色，是暗调的;而玛莎运动服是浅蓝色，是明调的;朱老在洗毛笔时洗手盆内壁是深红色的，而玛莎运动服上是浅红色的块面。换言之，李安对色彩的考虑是脱离其对表面生活真实感的追求的，而更服务于其对戏剧性的自觉演绎。

　　二、场面调度

　　作为一部戏剧式电影，场面调度应该是李安所精心设置与刻意追求的。从片头这个段落看，以68个镜头构置起二人一个白天的生活流程与对峙性局面的确立，本片的场面调度体现出了两个特点，一是简洁，二是丰富。

　　1、画框

　　1：1.85的常规影片。

　　2、构图设计

　　这个段落中展现的是公媳二人一个白天内的日常性生活断片，所以本片的构图设计应是以追求现实主义的日常生活感受为基础的。但由于对对峙性局面的设置，本片的构图在表面的自如、随意之后隐藏的是李安的精心设计。其中，最重要的构图模式就是李安对空门的运用。通过台词的交代我们得知这座房子很小，所以为朱老和玛莎在一个镜头空间内出现提供了生活依据。那么，对于一个镜头空间内的两个世界的划分与两个世界的对峙又如何构成呢?这主要是靠空门来实现的。空门划分了两个空间，形成了前后景关系与景深镜头。在这个段落中，除了在镜22中朱老关上了自己的房门，隔断了玛莎的世界外，几乎在所有的构图设计中都有一扇空荡荡的没有门板甚至没有门框的空门。(即便是有门板也是被打开的)这样，通过空门，形成了对峙的，又是可以互相窥视的两个空间，进而是两个世界。而在这个段落中，两个人都没有跨过自己的界限，均止步于空门前，没有踏足对方的世界。如镜9，朱老在前景打拳，中间是字画，两扇没有封闭的门，可以窥视私隐的门，门内的世界是蓝色的，玛莎在后景横向移动，窥视祖父，随后离开进入厨房，镜头很小的横移，可以发现又是一个空的门。空门，似隔断又能互相窥视，的确是可以以之展现一个世界对另一个世界心理上的侵略与贸然闯入。如镜52，玛莎开门，中近。琳达到来，两个女人处在一个镜头内。两人向镜头前进而镜头后拉，三人出现在同一镜头内，等于是两个女人闯入了老人的世界，打扰了他的安静。其实两个女人并没有闯入，而是在空门边上停止了前进。在接了镜53朱老疑惑的反应镜头后，镜54反打琳达从空门进入了玛莎的世界。同盟的到来益发显示了朱老的孤立无援。在另一方面，李安所用的大部分构图方式是封闭性构图，这更加重了这种印象。试比较镜25与镜56，镜25是固定机位，有极微小的移动。白色的餐桌把镜头分成两个部分。玛莎在画右吃东西，朱老入画，坐到玛莎对面亦即画左吃饭，两人是对立与对峙的。(当然这个镜头内还有许多含义丰富的细节与信息，但我们且不去谈它)而镜56也固定机位，也在厨房。白色餐桌呈半对角线铺在画左，两个女人处在同一边，画右，一前一后交谈，不搅扰观众的注意力。两人是一边的，二人是同盟。

　　3、距离模式

　　这两人的距离模式非常有意思。因为对峙性局面的构成，以及两人之间的疏离感，所以两人即使在一个镜头内也离得很远，基本上是社交距离，保持着克制。而当两人互相靠近，进入到私人距离内，就必然是两人的冲突产生或是冲突的起点。如镜24摇，玛莎被微波炉的爆炸声所惊动，起身来到厨房。两人均来到后景，中间是空门，两人终于面对面地出现在后景，但两人之间的关系则是对峙和抵触。在镜50中也是如此，两人同处在一个画面内，中间隔着耳机。玛莎示意朱老带上耳机。朱老无奈地带上耳机。最有意思的处理是本段的结尾部分，在一个中近景的镜头内，在厨房与灶台的狭小空间内，朱老在中部炒菜而玛莎在下部打开烤箱又在上部打开碗柜，两人的距离几乎是近得不能再近了，但两人却处于互相妨碍、互相干扰又不得不互相躲避的过程。在最后一个镜头中，朱老在镜头前景，似乎占据了强势的位置，但玛莎猛然打开的柜门把朱老吓了一跳。随即玛莎从朱老身前过来迎向镜头，把朱老挤出了镜头，最后她的身体占据了整个的镜头空间。我们无可奈何地注意到李安在开端部分做出的明确暗示，在这场对峙中，玛莎获得了最后的胜利。

　　三、运动

　　1、人物运动

　　朱老的动作是以太极拳以及气功修练、打坐写毛笔字等为主，其动作带有较强的程式性与仪式感。而玛莎基本上是富于真实感的日常生活化的行动，两人再次构成对比。但前面提到过的镜35，玛莎的跑步的过程中在打美式拳击的动作，拳击与太极拳再次构成了文化冲突层面上的内涵。如果对中华传统文化有所了解，必然会知道太极阴阳学说与中国古代哲学观念天人合一的关系。具体体现出来的就是太极拳的修练应当处于与自然相亲近的状态中，所以在我们的观念中，打太极拳的老人无疑应该是早晨在公园里修行的，而不是空气流通不畅的室内。但影片起首让我们看到的就是朱老在一个狭窄的室内空间打拳，这本身就已经构成了一种文化进入异域之后与异质文化对抗所产生的尴尬。

　　2、摄影机运动

　　这个段落大量地应用固定镜头，伴随着幅度不是很大的推拉摇移。这是符合影片平实的风格的。而片头的三个交代朱老的镜头虽然是运动镜头，但却节奏舒缓，沉稳宁静，是对朱老所代表的东方文化色彩所做的点染。而这个段落中的冲突感、对峙感与焦虑感，基本上是通过剪辑与空门构成的景深关系完成的。

　　四、声音

　　1、音响

　　本片对音响的运用是以现实主义为基础的，又带有表现主义的成分。这个段落的台词非常少，所以音响除了装饰性的任务之外还具备了相应的剧作功能，以声响突出二人的内在心态，形成音响上的对比与抗衡，为整体的对峙性格局服务。音响均为有声源音响，保持了日常生活的真实感，但同时又作为人物心理与情绪的外化手段而存在。如玛莎犹疑的打字声，朱老强劲的踢腿声，朱老看电视录像时录像中经过夸张的打斗声与吃饭的咀嚼声，把朱老的陌生、犹疑、无奈与玛莎的焦虑、烦燥、无可奈何等情绪直接诉诸观众的视听感官。同时音响还具备了一定的喜剧性效果，如公媳二人吃饭的镜头，玛莎的刀叉、盘子在叮当做响，而朱老所发出的却是咀嚼之声，难怪有人说吃饭也能看出文化内涵与文化差异来。而音响的高潮部分出现在这个段落的结尾，朱老的切菜声与玛莎倒烟头时盘子与灶台的撞击声形成了音响的二重唱，但却是不和谐的与对抗的二元对立格局，看到此时，观者不免相视而笑。至少我们同学们看到此处时都笑了。

　　2、音乐

　　本段的音乐只持续了一个片头与前三个镜头，都是为朱老这个人物服务的。在出字幕以及《推手》片名时，这时与其说是音乐还不如说是一种充满神秘感的音响更为准确，是为烘托朱老作为太极拳宗师的身分而设计的。真正的音乐部分贯穿了前三个镜头，与朱老的太极拳动作极为协调，确定了影片的基调与氛围，但在第三个镜头快要结束时，玛莎的打字声侵入进来，音乐由此消失，由此暗示了玛莎的强势力量的入侵。音乐的舒缓与平稳富于东方色彩，但在同时也显得虚弱。

　　3、人物语言

　　这个段落中话最多的反而是琳达。朱老干脆没话。如果从话语权的角度来说，朱老是权力的丧失者，他展现的更多的是肢体语言。有意思的是李安为两个美国女人所写的对白，是道地的美国人的语言方式，足可见李安在美国文化中浸淫之深。也只有对这两种文化吃得比较深，才能拍出这种文化冲突为主题的电影来。

　　五、剪辑

　　我个人感觉，李安在这个段落中的剪辑有点生硬，他还是以连贯性剪辑为基础的，但为了服务其艺术构思，形成镜头装配的对比与多义，他还是放弃了追求连贯与流畅的剪辑，而更注重镜头与镜头之间的关系与对比，这在前面已有所涉及。如镜21与镜22之间就形成了最强烈、最鲜明的对比、对峙关系：镜22，固定机位，以侧后的视点观察玛莎。是以电脑为中心的杂乱的空间世界。而镜22是简单的摇。朱老的世界，简洁的空间，素朴、明亮的白墙、斜挂的宝剑、一幅字。与前一个镜头形成明显的反差与对比。所以单纯从剪辑上看，我到觉得这并不是美学上的牺牲，而是对于美学追求所做出的积极选择。

　　六、视点

　　视点问题应归属于叙事层面，在这68个镜头之中，绝大部分是导演的全知视点，而且李安不追求全知视点的客观性，而人物的主观视点镜头非常少，而在这有限的主观视点镜头中，玛莎占据了绝对的优势，她获得了看的权利，如镜9玛莎在后景对朱老的窥视;镜26与28中吃饭时玛莎对朱老的观察，甚至琳达的到来也承载了对朱老进行观察的任务。而朱老的主观视点镜头都是被迫的反应，如琳达的到来惊扰了他，他被迫对琳达进行了观察的任务，而他对玛莎的“看”也是在受到玛莎打拳发出的声响的干扰而做出了被迫的观察。由此可见，真正掌握了看的权利的还是玛莎，所以，虽然李安用尽了一切办法构置起了二人对立的对峙性格局，但他依然在明确地告诉我们，一个善于闪躲的大师进入异质文化的世界之后，他所呈现出来的虚弱与苍老，这或许是李安的清醒，也是他的无奈吧。