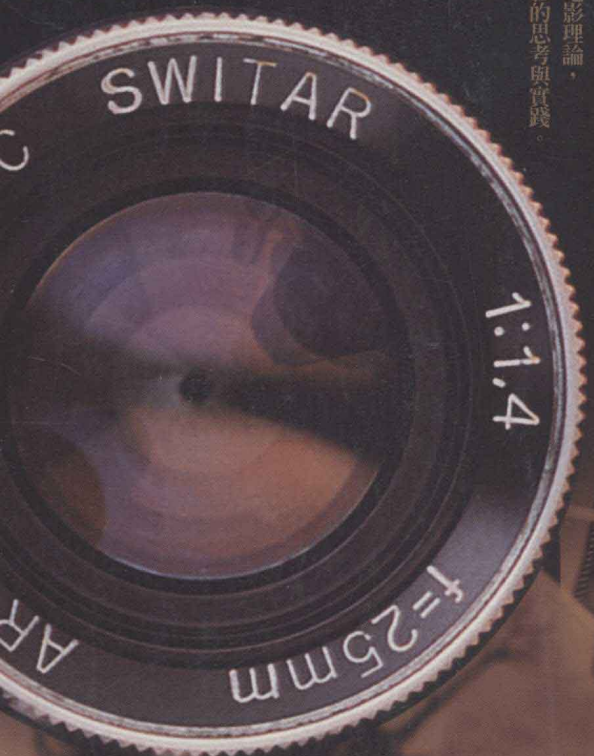


電影理論

黃新生◎著

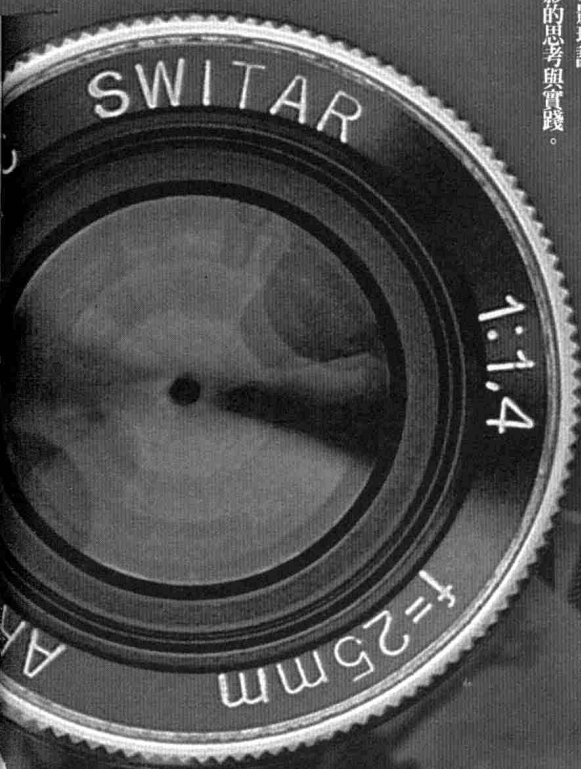
本書介紹二十世紀迄今的電影理論，
有助於電影的愛好者對電影的思考與實踐。



電影理論

本書介紹二十世紀迄今的電影理論，
有助於電影的愛好者對電影的思考與實踐。

黃新生◎著



五南圖書出版公司 印行

國家圖書館出版品預行編目資料

電影理論／黃新生著． — 初版． — 臺北市：五南，2010.02
面： 公分
參考書目：面
ISBN 978-957-11-5893-8（平裝）

1. 電影理論

987.01

98025138



1ZB7

電影理論

作 者 — 黃新生(292.3)

發行人 — 楊榮川

總編輯 — 龐君豪

主 編 — 陳念祖

責任編輯 — 李敏華

封面設計 — 哲次設計

出 版 者 — 五南圖書出版股份有限公司

地 址：106台北市大安區和平東路二段339號4樓

電 話：(02)2705-5066 傳 真：(02)2706-6100

網 址：<http://www.wunan.com.tw>

電子郵件：wunan@wunan.com.tw

劃撥帳號：01068953

戶 名：五南圖書出版股份有限公司

台中市駐區辦公室/台中市區中山路6號

電 話：(04)2223-0891 傳 真：(04)2223-3549

高雄市駐區辦公室/高雄市新興區中山一路290號

電 話：(07)2358-702 傳 真：(07)2350-236

法律顧問 元貞聯合法律事務所 張澤平律師

出版日期 2010年2月初版一刷

定 價 新臺幣330元



前言

有一首流行歌曲，其中的歌詞是這樣的：「如果沒有你，日子怎麼過？」，如果稍加更動，改為：「如果沒有電影，日子怎麼過？」，就足以形容我鍾情電影的感覺。

的確，我一直是個標準的影迷，從少年時期迄今，愛看電影的興趣有增無減，常常到廢寢忘食的地步，而且對偵探／間諜類型電影情有獨鍾，想盡辦法蒐藏電影光碟，偶得一片珍品，就沾沾自喜，引為樂事。

其後，我在美國西北大學主修大眾傳播，特意選修電影相關的課程，下功夫研讀電影理論，並大量觀賞好萊塢主流之外的經典影片，在電影理論知識與電影文本的相輔相成之下，彷彿被武林宗師灌入一股「神功」，從此眼光大開，品味翻新，境界豁然開朗。

如今，我自己在大學教書，開設一些電影的課程，更加體會電影理論與知識的重要性，不但可以照明電影文本的深層脈絡，解析其政治、歷史與文化的深意，而且能夠導航電影拍攝的實務，使形式與內容立基於知識的架構，可以說發揮大破大立的功力，有脫胎換骨、去腐生新的轉化效果。

基於我前述的經驗與體會，本書所涵蓋的範圍、立論的方向與章節的佈局油然而生，而在寫作的過程中享受知識累積的快樂，深得學習成長的滿足感，都是意想不到的收穫。基本上而言，本書介紹的是二十世紀20年代迄今的電影理論，回顧社會人文思潮轉變的衝擊，並據以解析相關影片的內涵，希望有助於電影的愛好者、電影專業人士、影評專家、電影研究學者、電影科系學生的思考與實踐。

因此，本書在寫作策略上有兩大主軸，一是整理與釐清各主要電影理論的概念，深入淺出，容易貫通領會；二是將理論的概念應用在經典名片的解讀，提綱挈領，挑出片羽吉光，利於觀念的啟發。前者是我讀破萬卷書的結晶，而後者是我看穿無數影片的心得，期望這樣獨特的用心，對讀

者有相得益彰的效果。

本書之所以順利撰寫完成，主要得力於兩位人士的協助：一位是五南圖書出版公司的陳副總編輯念祖先生，他風度翩翩，文質彬彬，最早提出本書的發想，開啟我構思文章的靈感，確有指點之功；另外一位是世新大學的黃耀德老師（目前是世新大學傳播研究所的博士候選人，也是澳亞衛視台灣地區的總經理），他熟稔電腦專業的技能，經常在百忙中應召救援，為我排除電腦上的疑難雜症，使寫作工作順利進行，頗有俠義之風。因此，在本書付梓之際，我感念兩人的支持，在此一併表達謝意。

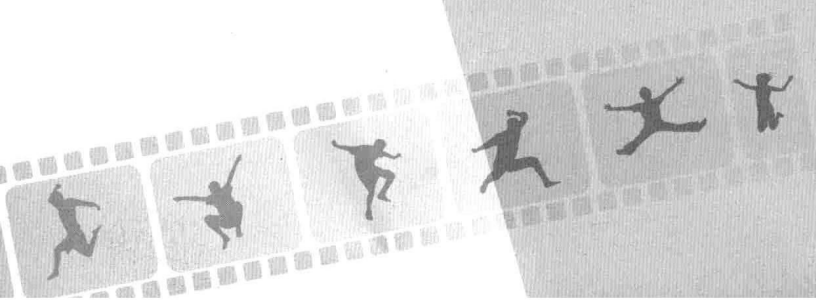
目
錄



contents

前言

- 1 形式主義／《發條橘子》—001
 - 2 蒙太奇理論／《波坦金戰艦》—017
 - 3 作者理論／《驚魂記》—033
 - 4 寫實主義／《單車失竊記》—049
 - 5 心理分析理論／《野草莓》—063
 - 6 結構主義／《1997 勢不兩立》—077
 - 7 後結構主義／《記憶拼圖》—095
 - 8 女性主義／《時時刻刻》—105
 - 9 後殖民理論／第三類電影／《夢回藻海》—125
 - 10 後現代主義／《下妻物語》—149
 - 11 文化研究理論／《貧民百萬富翁》—171
 - 12 全球化理論／《世界是平的》—185
 - 13 結語—203
- 參考書目—209



chapter



形式主義
《發條橘子》





1 形式主義 《發條橘子》

在電影默片的時代，理論家多是形式主義者（formalist），主張以擺脫客觀現實拘束的方式，呈現電影中的世界，才能使電影媒體成為藝術。換句話說，形式主義者即是建構主義者（constructionist），借助詩學的隱喻技巧，重組鏡頭畫面，讓觀眾看到的是創作者選擇的事物，而非以攝影機單純地複製事物，非以電影反映「真實的生活」。（Shlapentokh and Shlapentokh, 1993）

1920-1930年代，電影的形式主義（formalism）盛行於蘇俄，基本上是受到文學形式主義的薰陶。早在1917年，俄國沙皇專政崩潰，社會上瀰漫著革命與改革的氣氛，影響及於各個層面，有一批文學青年倡議形式主義的新思潮，衝擊著文化藝術的理論，匯集一股創新的氣象。

當時，形式主義者反對象徵學派的主觀詮釋的文學觀，而要求公正客觀的「科學性」，對文學內容與原始資料做具體的研究，進而主張文藝領域的專業自主，脫離政治或歷史的觀點。（方珊，1999）

1928年之後，俄國的文學形式主義運動受到官方意識型態的打擊，其相關的團體紛紛瓦解。究其主因，當時俄國共產黨開始緊縮文藝批評的空間，以馬克思主義作為正統的意識型態，其他不合流的文藝思潮有如異端邪說，皆遭批判與揚棄，無立足之地。

直到1960年代，西方開始討論蘇俄早期的文學，將形式主義相關的著作譯成西方文字，才有機會在西方問世，引起有關敘事形式的熱烈討論。

文學的形式主義

1917年，俄國希可洛夫斯基（Victor Shklovsky）提出文學的「怪異化」或「陌生化」（defamiliarization）的概念，他主張藝術的目的是注入虛構的／煽情的／陌生的技術，使得內容怪異，增加讀者認知了解的難度與長度，因為認知的過程即是美學的目的，文學家必須運用技術加以延長，以戰勝習慣所造成的無感覺。換句話說，形式主義者必須採用技術，逼迫讀者以奇特的方式，去看待人間事物，去體會文學所關照的主題。當然，這種「怪異化」的文學技巧對於詩學特別有用，因為詩的用語多是怪異的、奇特的、甚至神祕的、難解的。（Crawford, 1984）

在文學的領域，形式主義者主張藝術主要是一個認知的過程，因此必須研究有效的形式或設計，例如故事與情節（story and plot），以達到其效果。因此，形式主義從1925年起，針對小說敘事的研究，探討的是虛構事件的順序與敘事的模式（pattern），議論的是情節的轉向／時間變化／重複／伏筆等等。（Christie, 2000）

卜羅普的貢獻

然而，形式主義的萌芽與發展衝擊了俄國與全世界的人文思潮，具有不可磨滅的貢獻。特別要舉出的重要人物，是俄國民俗學者卜羅普（Vladimir Propp）（1895-1970），在1928年發表《故事形態學》（*Morphology of Folktale*）大作，為形式主義注入活水，對於西方的敘事學研究之發展頗具影響力，特別是受到法國人類學家李維一史陀（Claude Lévi-Strauss, 1908-2009）重視，用在人類神話的討論上。（Christie, 2000）

卜羅普蒐集俄羅斯的傳奇故事／民間故事，針對其組合規律與關聯性進行分析，因此發現「行動」或「功能」（function）是故事中不變的結構因素，故事中不同的人物有相同的行動，於是，根據角色的功能進行故事的研究，是一種可行的方法。（賈放譯，2006）

根據卜羅普的研究，不同的故事有七種主要的角色類型，包括：

1. 壞人／惡棍（the villain）
2. 協助者／提供者（the donor or provider）
3. 救援者（the helper）
4. 公主與公主之父（the princess and her father）
5. 信差（the dispatcher）
6. 英雄（the hero）
7. 假英雄（the false hero）

而不同的角色都不斷地重複著相同的功能／行動，從「準備」、「複雜」、「移轉」、「爭鬥」、「歸鄉」到「認同」，共計三十一項，以推動故事情節的發展，有一套不變的深層結構，成為故事中的定律。（黃新生，2008）

顯然，卜羅普的專論是配合形式主義的風潮，以科學的精神為導向，分析蘇俄的傳奇故事／民間故事，化約為一套簡單的基本公式，十分的精確。

形式主義電影理論

總結來說，形式主義的本質在於以「科學的觀點」，深入文藝內容與資料中，找出支配性的與關鍵性的規則／定律／結構，而影響所及，電影評論家企圖將同樣的觀念與作法，轉移到電影的研究上，以建立一套電影的視覺風格／規則。（Stam, 2000）

何以一個文學的形式主義風潮會涉入電影的領域呢？因為當時蘇俄的電影藝術家都以意識型態觀點處理電影，以致電影媒體成為政治的議題，電影美學成為爭論的焦點，官方與民間十分關切其走向，企圖找到最適合的電影理論。（Christie, 2000）

電影的形式主義的倡議者，主要有艾森斯坦（Sergei Eisenstein）與魯道夫·安海姆（Rudolf Arnheim），強調電影工作者如何利用電影的形式屬性，使用視覺的構圖規則與法則，形塑電影的形式，以及影響觀眾的反應。（Lehman and Luhr, 2003）

基本上，艾森斯坦的形式主義是揉合詩的隱喻性與散文的敘事性，強調兩個並列攝影鏡頭之間的衝突，展現蒙太奇的辨證過程，所綜合的新意義（將於下一章深入探討）。安海姆的形式主義則建立在一個原則上：電影藝術家藉著支配／操縱電影的形式，唯有脫離寫實，才能再現事物，具有美學的價值，可以稱為藝術。（陳國富，1983）

簡單的說，電影形式主義重視的是媒體的形式屬性（formal properties），其塑造電影視覺與聽覺的因素，諸如：構圖、攝影風格、時間與空間、敘事對白、角色、服裝造型與音效等等，以創造電影的世界，形塑藝術風格，對觀眾產生必要的效果。顯然，形式主義者主張放棄現實世界的時間與空間法則，而以構圖與剪輯的形式因素建構自我的世界，創造藝術的空間。

早在1923年，俄國希可洛夫斯基就運用形式主義分析卓別林（Charlie Chaplin）的電影，發現「查理」的角色使用相同的電影「特技」（stunt）設計，有些動機（motive）明顯，有些動機不足。

到了1927年，蘇俄的電影形式主義到達高峰期，以「電影詩學」（the poetics of the cinema）的名義發揚光大，探討「電影片語的聯接方式」、「電影劇情的自然轉折方式」、「電影視覺的暗喻」等等。（Christie, 2000）

好萊塢的形式

長期以來，美國好萊塢電影產業為因應量產與票房保證，已經發展一套制式的形式因素（formal elements），其運用攝影機的位置與剪輯的模式是可以預期的，受到影棚制度（studio system）的規約，難以突顯（導演）的個人

風格。基本上，好萊塢電影有兩個制式特徵：一是以「隱匿的」（invisible）剪輯方式，剪掉無關緊要的時間與空間因素，使得敘事顯得流暢，二是鏡頭切換（cut）以動作／反應／對白為基礎，藉以抓住觀眾的注意力，掌控觀眾的視覺凝視（gaze），使得觀眾對視覺空間（電影畫面）無思考的選擇，詳細說明如下：

1. 配合動作做鏡頭的切換

電影中角色的動作有所變化之際，攝影機鏡頭隨之變換。

2. 配合對白做鏡頭的切換

電影中兩個或兩個以上的角色在對話中，攝影機鏡頭捕捉講話者，再以反應鏡頭（reaction shot）與反轉鏡頭（reverse shot）表達交談者的互動。

3. 全景鏡頭（establishing shot）

又稱為主鏡頭（master shot）或長鏡頭（long shot），建立起完整的空間概念，其後的場景都在其中發生，以便觀眾了解角色之間的位置與關係，以及重要的背景／道具的關聯性。

4. 180度的規則

在角色與攝影機之間劃下一條想像的線（假想線），攝影機的位置總是保持在假想線的一邊，而全部的場景都在其間拍攝，不得跨越180度的假想線，使觀眾對電影角色／動作／方位／關係不至於混亂（disorientation）。（Lehman and Luhr, 2003）

《大國民》廣受好評

有趣的是，在好萊塢商業的主流電影橫掃國際的時空下，竟然出現少數的獨特個人風格的電影，突顯某些電影的形式，令人「驚艷」，殊為難得。例如，日本導演小津安二郎（Ozu Yasujiro）執導的《東京物語》（Tokyo Story, 1953），故事是鄉下的一對老夫婦心血來潮，突然去造訪在東京工作的兒女與寡居的媳婦，道盡子女為工作賺錢而冷落父母的人情冷暖，突顯世代之間人性的厚薄，相當的感人。在影片的形式因素方面，小津安二郎的攝影構圖風格頗為突出。除了老夫婦搭乘公車遊覽東京的少數鏡頭之外，他在影片中安排靜止不動的攝影機，對準室內榻榻米的空間，拍攝角色的對話與動作，其構圖的方式似乎讓觀眾冷眼窺看一切，揭露不同角色之間的心機與言行，是相當成功的視覺表達。

另外，2003年由拉斯·馮·提爾（Lars von Trier）導演的《厄夜變奏曲》（Dogville），在視覺構圖的安排上更是創意十足，令人驚嘆不置。《厄夜變奏曲》的故事似乎簡單無奇，一位嬌美的大都會小姐葛莉絲，為躲避黑道與警方的追查，逃進一座偏遠的「狗村」，彷彿到了對外隔絕的世外桃源，受到十五位村民的收容，她為了爭取村民的認同，於是自願無償為每戶人家服勞役，相安無事，其後，村民知道她忍氣吞聲，生性善良，更無法逃出村莊，於是開始一反常態，以不人道的方式虐待異鄉人，不但對她枷鎖上身，無端打罵，強暴性侵，無所不為，而且故意破壞她的精神寄託，幾乎令她完全崩潰。更大的打擊緊接著來到，與她相戀的村長湯姆不守承諾，暗地向黑道老大密告舉發，而全村村民靜待她喪命黑槍之下，毫無憐憫之意。不料，事情直轉而下，一日有數輛黑頭車開進狗村，黑道老大竟然就是葛莉絲的父親，執意要迎接她回家，此時她歷經人性的摧殘，下令開槍殺盡村民，放火燒光整個村莊。導演拉斯·馮·提爾以舞台劇的道具安排，採用鏤空透明方式空拍狗村，讓房屋道路透空，並在高處安排攝影機，向下俯視村莊村民的舉動，讓觀眾猶如上帝一般，高高在上，透過望遠鏡瞭望，以法眼真睛看盡

世事與人性的變化，其形式的風格真是不同凡響。

不過，最受好評的影片，當屬奧森·威爾斯（Orson Welles）執導的《大國民》（Citizen Kane）（1941），經常被列為有史以來少數偉大的電影之一。

《大國民》故事的主角是美國報業大亨查爾斯·福斯特·凱恩，他晚年孤苦伶仃，離群索居，76歲死於其私人宏偉神祕的帝宮中。凱恩留下的遺言「玫瑰花蕾」，詭異而無解，經過公開報導，引起一位記者湯姆笙的好奇心，想要挖掘其背後的真正涵義，因此，湯姆笙透過訪問與查證，深入凱恩一生的恩怨情仇，以便了解他的真面目，對他做蓋棺論定。

影片開場，攝影機的鏡頭停在豪宅大門「禁止入內」的告示牌上，接著鏡頭向上拉高，越過鐵絲網／鐵窗／鐵門，門上刻著「K」（表示是凱恩的財產），彷彿帝王宮殿一般的莊園在晨霧中隱約可見，整棟大樓只有一扇窗戶還露著燈光。

室內燈光突然熄滅，影片畫面上出現大雪紛飛，農舍的屋頂覆蓋著白雪。（鏡頭拉回）原來是一個老人躺在床上手握著水晶球，球內是雪片紛飛覆蓋農舍的造型。（特寫）留著鬍鬚的嘴唇說「玫瑰花蕾」，接著斷氣死去，手中的水晶球掉落地上，護士走進室內熄燈。

新聞影片報導仙納度宮殿主人的死訊。「報業忽必烈可汗」凱恩耗費鉅資蓋仙納度莊園，其華麗宏偉有如私人的宮殿，收刮世界各地的名畫／雕像／奇珍／動物。1941年舉行盛大葬禮，這位大人物終於安息。回顧凱恩事業全盛時期，掌控新聞傳播集團，公開地攻擊敵人與支持友人，也曾經主導美國捲入西班牙戰爭。他兩度結婚與離婚，第一任夫人是總統的姪女，離婚後兩週另娶歌手蘇珊，為她在芝加哥蓋歌劇院。凱恩也一度介入政治，參選州長選舉，民調顯示當選有望，但投票前爆發與歌手蘇珊私通的緋聞，因而一敗塗地，從此斷送政治生命。1929年經濟大蕭條，凱恩的報社關門倒閉或出售，此後他離群獨居，孤獨地死去，遺言是「玫瑰花蕾」，無人能解其意。

看完新聞影片之後，記者湯姆笙與報社新聞採訪主任討論，決定出馬調查凱恩的真面目。

下雨，雷聲大作，（鏡頭從酒吧屋頂zoom in），酒吧生意清淡，無客人上門，湯姆笙面對凱恩第二任妻子歌手蘇珊，她爛醉如泥，拒絕回答記者有關凱恩的問題。

湯姆笙來到柴契爾紀念圖書館，借閱柴契爾生前未出版的回憶錄，提到1871年他與小凱恩見面的經過。小凱恩在雪地玩雪橇，玩雪球，堆雪人，非常的快樂，母親從屋內玻璃窗看著，（鏡頭zoom out，將屋外小凱恩與屋內父母、柴契爾先生三人包括在長鏡頭內），母親與銀行代表柴契爾先生簽約，將6歲的小凱恩委託監護與教養，以收取金錢報酬，小凱恩的父親反對，但母親做主堅持依約行事。小凱恩在屋外被告知，他表示不情願離家，並以雪橇推打柴契爾先生跌倒在雪地上。事後，雪橇擺在雪地上，大雪覆蓋之。

接著，回憶錄又提到凱恩25歲生日，柴契爾先生依約將財產權歸還凱恩，當時凱恩決定收購詢問報社，反而放棄油田與金礦的生意，令柴契爾先生大為不解。柴契爾親到報社查問，目睹凱恩與助手伯恩斯丁、李蘭導演古巴戰爭的情況。

繼之，湯姆笙訪問伯恩斯丁，後者回憶凱恩擁有報社之後，要求工作人員改變傳統，改以製造假新聞，報導煽情頭條新聞，並且向對手報紙挖角，找來專業人才，結果報份大增，業績超前。伯恩斯丁又想起凱恩到歐洲訪問，購回大批名畫與雕像，並娶總統的姪女艾蜜莉為妻，前途一片光明。最後，伯恩斯丁起身向記者表示不知「玫瑰花蕾」是何意義，他說「也許是他失去的東西」。

記者湯姆笙來到療養院大樓（畫面中記者在旁向上看，鏡頭慢慢地由下往上仰拍高樓），對坐在輪椅中的李蘭進行專訪。李蘭表示凱恩與艾蜜莉婚後忙於事業，兩人感情轉為淡薄（畫面出現三幕凱恩與艾蜜莉在早餐桌前的口出怨言，話不投機，隨著年齡漸長，兩人面容老去，終於不願開口交

談)。李蘭也回想凱恩與蘇珊結識與金屋藏嬌的經過，蘇珊是個夢想成為名星歌手的美女，經常彈琴唱歌給凱恩解悶。不久凱恩參與州長選舉，看來勝利在望，向選民宣布準備上任後起訴有黑道背景對手。不料，對手挖出凱恩與歌手蘇珊的緋聞，投票結果凱恩敗選，艾蜜莉要求離婚，李蘭知道大勢已去，請求調職芝加哥，擔任劇評專欄作家。

凱恩娶蘇珊為妻，為她花大錢蓋歌劇院，聘老師訓練她的歌唱技術（畫面中老師對蘇珊的表現非常不滿意，想盡辦法更正她的錯誤，鏡頭zoom out可見舞台上眾多人手忙著排練，兩位工人在上方處理布景，聽到蘇珊的歌聲，臉上出現厭惡的表情）。

表演之後，凱恩到報社會晤李蘭，發現他醉倒在桌前，未寫完的劇評文章，對蘇珊的拙劣演出大感失望。凱恩取過劇評依照李蘭的文氣繼續寫完，並解僱李蘭的職務。最後，李蘭感慨地對記者說，是凱恩要改造蘇珊成為明星，以證明自己有獨到的眼光。

（攝影機特寫蘇珊歌手的藝名海報，慢慢地移動到酒吧屋前方的蘇珊藝照，再移動到屋頂從上向下zoom in屋內），記者湯姆笙再度訪問蘇珊，她表示自己不願唱歌，是凱恩逼迫她上舞台表演。（影片回溯），老師在鋼琴前訓練蘇珊唱歌劇，一臉無助無奈的表情，凱恩在旁觀看，堅持她繼續演練。蘇珊在舞台中央排演，老師發火，眾人忙著搬動道具。正式演出，蘇珊在舞台中央表演唱歌／觀眾席／（特寫）凱恩沉重的臉／李蘭低頭看手中說明單／舞台上蘇珊（特寫）裸露著大腿走動／老師在樂隊席搖頭歎息／李蘭低頭玩弄手中說明單／蘇珊在舞台中央表演／（特寫）凱恩沉重的臉，他聽到有人說「很恐怖」，轉頭看／（特寫）蘇珊在舞台吃力的表演／（特寫）凱恩沉重的臉／老師在旁提示／李蘭低頭撕碎手中說明單／老師痛苦表情／（中景）蘇珊在舞台吃力的表演／老師無奈的樣子／（特寫）蘇珊唱歌／（特寫）凱恩沉重的臉／李蘭低頭無聊的樣子／眾人鼓掌／（zoom out）凱恩沉重的臉／旁邊多人鼓掌／（特寫）凱恩大力鼓掌／蘇珊接受獻花，終於唱完，

喘一口氣／凱恩起身獨自用力鼓掌。

（影片回溯）蘇珊讀報紙李蘭的負面評論，怒責凱恩交了壞朋友，凱恩堅持蘇珊繼續唱歌表演。（疊影）報紙報導蘇珊的表演新聞／售票一空報導／老師與凱恩的表情／老師的指導手勢／蘇珊的歌聲突然中止。

（影片回溯）凱恩在仙納度莊園大廳，看見寂寞的蘇珊獨自玩拼圖遊戲，要求回去紐約，凱恩拒絕。蘇珊繼續玩拼圖遊戲，凱恩走下台階，大房間顯得空蕩蕩。蘇珊終於採取行動要離去，凱恩打她耳光，再道歉央求蘇珊留下，但蘇珊堅持出走。房間留下凱恩禿頭蒼老的身影。

（回到專訪現場）蘇珊表示不後悔離去，只是損失一些錢而已，她建議湯姆笙訪問仙納度莊園的管家雷蒙。

（特寫仙納度莊園大門的K字）管家雷蒙接受湯姆笙的訪問，表示不知道「玫瑰花蕾」的意義，（影片回溯）蘇珊求去之後，凱恩激動不安，大發雷霆，動手毀掉傢俱，撕破床單，但拿起「玫瑰花蕾」水晶球，放在自己的西裝口袋，表情木然地走到大廳，鏡面反映出很多凱恩的身影，孤單寂寞的樣子。

湯姆笙結束訪問，走到莊園出口，眾多人正在拍賣凱恩的名畫與雕像收藏品，有人說「擁有一切，又失去一切」。（鏡頭zoom out）莊園中擺滿裝箱的收藏品與雜物，有些工人正在燒毀雜物，（鏡頭越過無數的雜物zoom in到火爐），有工人將一把雪橇丟入爐火中，雪橇上印有「玫瑰花蕾牌」的商標，在熊熊的爐火中溶掉。

（遠景鏡頭）仙納度莊園大樓的煙囪冒出黑色的濃煙，長長的一條黑煙飛上天空，（鏡頭緩慢從莊園向外移動）越過鐵絲網，回到莊園大門「禁止入內」的牌示，只見宮殿一般的莊園在迷霧中消失。

顯然，《大國民》跳脫好萊塢主流電影的窠臼，走出傳統的、公式化的慣例，令人耳目一新。首先，其關鍵場景運用長景（long takes）／移動的攝影機畫面／深焦（deep focus）鏡頭，完整呈現影片時間與空間的細節，將各