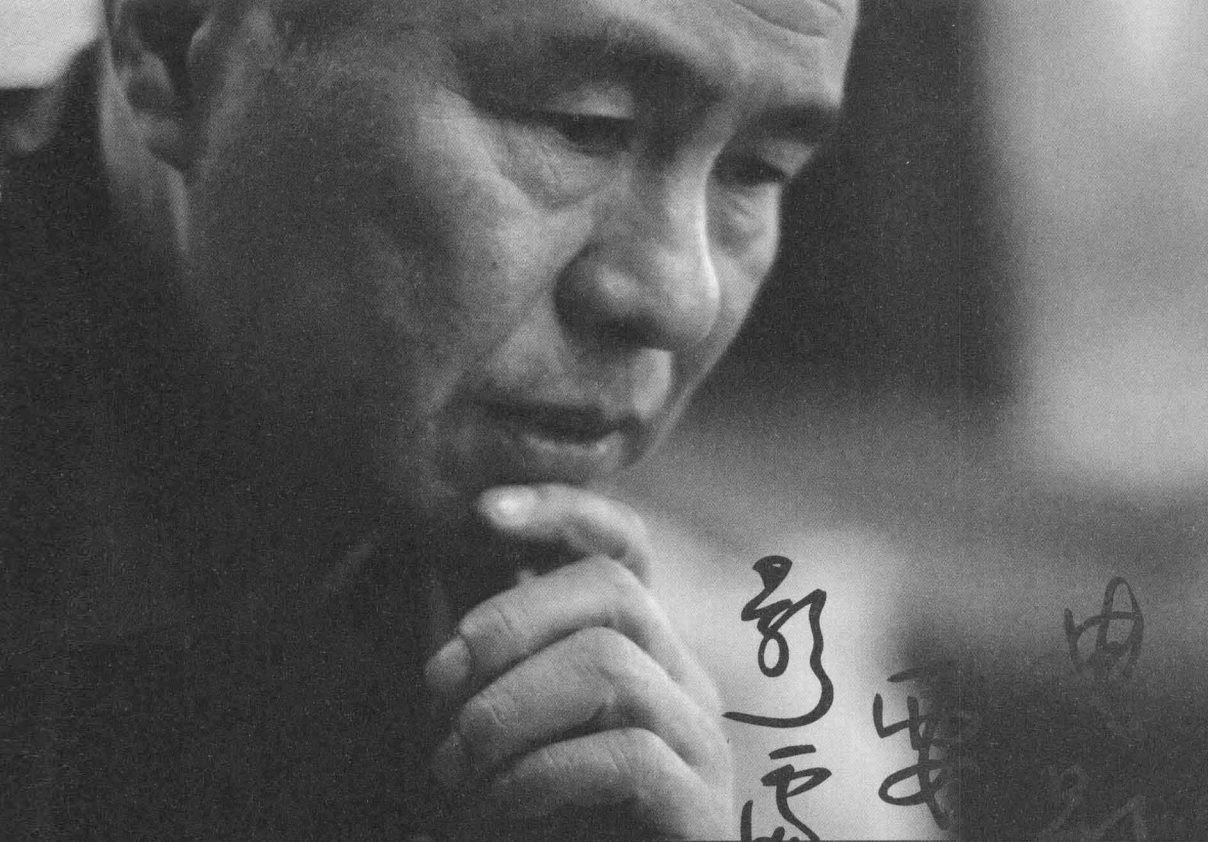


電影  
要從非電  
新電影的

侯孝賢電  
研究

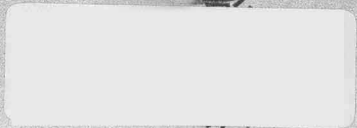
饶曙光 主编



電影從非電  
影

侯孝賢電影  
九

饶曙光 主编



CFP 中国电影出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

电影要从非电影处来：侯孝贤电影研究 / 饶曙光主编. —北京：中国电影出版社，2013.7

ISBN 978-7-106-03684-3

I. ①电… II. ①饶… III. ①侯孝贤—电影评论

IV. ①J905.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2013）第153947号

责任编辑：类成云

装帧设计：燧天下

责任校对：黄建芸

责任印制：张玉民

## 电影要从非电影处来——侯孝贤电影研究

饶曙光 主编

---

出版发行 中国电影出版社（北京北三环东路22号）邮编 100013

电话：64296664（总编室） 64216278（发行部）

64296742（读者服务部）Email: cfpymb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2013年7月第1版 2013年7月北京第1次印刷

规 格 开本 / 787 × 1000毫米 1/16

印张 / 19 插页 / 8 字数 / 286千字

---

书 号 ISBN 978-7-106-03684-3/J · 1429

定 价 56.00 元

电影  
一定要读非电

侯孝贤电影研究

总策划  
傅红星

主编  
饶曙光

副主编  
左 衡

编委（以姓氏笔画为序）

支菲娜	左 衡	刘 军	李 相	李晓红	李道新	李 迅
吴冠平	肖 风	张思涛	陈 山	陈犀禾	陈飞宝	陈旭光
范志忠	周 星	赵卫防	胡 克	饶曙光	皇甫宜川	聂 伟
唐晨光	黄式宪	黄钟军	黄 颖	焦雄屏	程晓玲	傅红星

路海波 裴亚莉

特约编辑  
周 舟 迟 宁 尹鹏飞

## 传承与变革

- 002 黄式宪 略论侯孝贤作品可贵的人文亲和力及其文化品格  
——兼议台湾“新电影”的崛起及其人文脉理
- 018 饶曙光 尹鹏飞 背向台北的乌托邦  
——对侯孝贤都市电影的一种观察
- 036 陈犀禾 本土意识和民本意识  
——简论侯孝贤的电影创作
- 043 赵卫防 侯孝贤与台湾电影母题

## 形式与意义

- 052 李 迅 形式和意义：重新认识侯孝贤电影
- 069 陈旭光 李雨谏 “长镜头”的“似”与“非”：语言、美学与文化  
——侯孝贤与贾樟柯比较论
- 081 陈飞宝 侯孝贤电影：历史的观照和客观叙事风格  
——兼论侯孝贤在中国电影中的地位和影响
- 095 裴亚莉 艺术抒情本体的电影化显现  
——关于侯孝贤电影的几个问题
- 111 李 相 电影作者侯孝贤  
——个人书写与历史印记
- 125 周 舟 《海上花》的电影化转译与重写

## 历史与意象

- 136 吴冠平 阅读侯孝贤，再论艺术电影的空间与机制
- 141 周星 电影在地性与透视生活的真切感  
——关于侯孝贤电影的意义认知
- 148 范志忠 侯孝贤作品与第三世界新电影的叙事策略
- 157 马聪敏 那些“欲说还休”：侯孝贤跨国族主义电影中的  
交通影像和城市地理
- 167 黄颖 以诗的方式  
——从片头看侯孝贤电影的风格基调

影  
要  
從  
非  
電

## 接受与互动

- 184 肖风 侯孝贤的影像
- 190 聂伟 冯凝 “重生”与“变奏”：侯孝贤与是枝裕和电影美学传承举隅
- 201 左衡 会心  
——侯孝贤现象与其被接受的现象学
- 208 支菲娜 一种东方表达的传承与变奏  
——从小津安二郎到侯孝贤，再到是枝裕和

## 特别收录

- 218 《悲情城市》十三问
- 236 侯孝贤访谈
- 248 侯孝贤与中国电影艺术研究中心研究生交流实录
- 270 焦雄屏与中国电影艺术研究中心研究生交流实录
- 300 后记

侯孝賢

Hsiao-hsien Hou

【传承与变革】

# 略论侯孝贤作品 可贵的人文亲合力 及其文化品格

## ——兼议台湾“新电影”的 崛起及其人文脉理

黄式宪

面对时下浮躁的市场，有机会重新观赏并研读侯孝贤的电影作品，不由得顿时就会沉静下来，紧随着他影片里人物命运的起落变化，一点点地去品味人的生命尊严及其中社会、历史和时代的多重意蕴。

2012年七月下旬，在北京，由中国电影资料馆举办了回顾侯孝贤系列性电影作品的观摩和研讨活动，犹如一石投水，激起一片片人文凝思的涟漪。

温故而知新，30年前台湾“新电影”崛起及其兴盛的往事，

电影要从非电  
开始



一层层地又从人们记忆里被唤醒。它俨然是一面镜子，不妨用来比照一下，眼下中国电影市场上那种“为娱乐而疯狂”的观影潮声此伏彼起，浮躁、浅薄、低俗，竟然逐步形成了一种市场金本位的定势，以“吸金”的思维代替了文化的主体性，造成人文原创性的匮乏，令人不禁忧心忡忡。

是的，侯孝贤的作品再一次感动了我们，他的作品，俨然静水深流，潜藏着一种可贵的人文亲和力，为我们带来了别具意味的文化启迪。回眸历史，侯孝贤的作品，就是在20世纪80年初台湾“新电影”兴起的独特历史和人文氛围里“蹦”出来的。著名作家阿城说得好：“石头里蹦出个猢猻，台湾出了个侯孝贤。尽可以用各种流派去比量孝贤的电影，尽可以用孝贤去串联小津、费里尼甚至安东尼奥尼等，孝贤的电影都是自成智慧的。大师之间，只有尊敬，真理的对面，还是真理，无小人戚戚。这恐怕是我敬孝贤的基本道理罢。”<sup>①</sup>

## 一

不可忽略的一个事实是：台湾由于曾经度过长达半个世纪“日据”时期的黑暗岁月，一度曾陷于民族性文化的迷失，到20世纪50年代“西化风”又大张其势，十分流行。但是，台湾是拥有悠久而优秀的民族文化传统的。“二战”前以赖和、吴浊流、杨逵为旗帜，战后以钟理和、林海音以及陈映真、钟肇政、王禎和、黄春明、王拓等为代表的“乡土文学”，曾高扬着中华民族的正气和人文精神，与日本的“皇民化”和后来的“西化风”相抗衡，体现了台湾的民气、民心和可贵的民族人文传统。台湾电影作为文化角色，特别是经过70年代中、后期先后两场关于“乡土文学”和“现代诗”的大论战，在六七十年代又有以李行、白景瑞为代表的“健康写实主义电影”的诞生，特别是李行后期又以大师手笔，奉献出根据著名乡土文学作家钟理和同名小说改编的《原乡人》

<sup>①</sup> 阿城：《侯孝贤作品：散文式的电影最中国》，引自星岛环球网www.stnn.cc 2006年9月13日。

新電影要從非電

(1980)<sup>①</sup>，该片无疑是焕发着“乡土文学”神韵和诗意的经典之作。正是在这样的历史传承的人文脉理上，台湾“新电影”乃在80年代初应运而生，它一步一步地向前走，逐渐呈现出鲜明的本土性和复苏中的民族气质。台湾新电影所揭示的主题恰恰是在回归乡土写实、探讨成长经验、反省台湾历史这一时代大脉络上的书写和伸展。

作为台湾新电影的主将，侯孝贤和杨德昌，各具风格、殊途同归。新电影这一拨精英群，大都是“二战”前后出生并成长起来的新生代，如侯孝贤、陈坤厚（稍大几岁）、张毅、王童等都是深受“乡土文学”启蒙的本土派，特别是侯孝贤从乡土写实出发，由《童年往事》、《恋恋风尘》到《悲情城市》（1989），一层层向具有现代意味的诗化叙事和史诗巨片提升；而杨德昌、曾壮祥、万仁、柯一正等则都属于留美归来的“海归派”，往往以现代性的冷峻反思来渗透叙事，更多着眼于对都市空间及其人际关系的剖析，特别是杨德昌从现代主义出发，由《恐怖分子》、《海滩的一天》、《独立时代》到《麻将》，再到《一一》（2000）<sup>②</sup>，作为这位大师的绝笔之作，其叙事回归平实（与前期的象征和隐喻迥异其趣），只是写生活的日常形态，诸如童年困惑、少女心事、事业危机、家庭纠葛以及对宗教的迷惘和对时事的喟叹等，着力描述了台北一个中产家庭里三代亲人之间的伦理与亲情关系，并透现出在时光流逝、历史衍变中的种种心态，独以诸多细节见精神，彰显出杨德昌以宽容而淡淡的人文笔致，非常出乎人们意料地实现了镜语的返璞归真。

综上所述，台湾新电影乃有了“华、洋汇流”的文化精英群之称谓。以《光阴的故事》（1982）和《儿子的大玩偶》（1983）为

① 钟理和作为战后台湾一代人所敬重和景仰的乡土文学大师，也是笔者心神向往的文学大家。以钟理和为代表的乡土文学作家群体及其经典作品，曾给予台湾新电影以文学的滋养和重要的文化启迪，深刻地体现出一种值得珍惜的人文传承的意义。

② 关于《一一》的片名，杨德昌如是说：“《一一》代表一切简单自然，其实指的就是人与人之间的关系，这个关系不仅是言语的相互沟通，更重要的是情感的交流，我坚持每一生命个体的重要性。”该片英译名是：《A One and A Two》，两个“一”叠在一起就成了“二”，如此简单而自然。

滥觞，其后四五年相继有《小毕的故事》、《童年往事》、《恐怖分子》、《油麻菜籽》、《我这样过了一生》、《我们都是这样长大的》以及《香蕉天堂》等脍炙人口的作品问世，呈现出一种主体苏醒而在美学观念上从传统走向现代的突围与创新。

诚如台湾著名学者焦雄屏所论述的：“新电影的导演与上一代导演最大的不同，是他们彻底抛弃了商业企图的逃避主义，不再做浪漫地编织爱情幻境，也不依赖钢索弹簧床制造飞天遁地英雄。他们都努力从日常生活细节或是既有的文学传统中寻找素材，以过去难得一见的诚恳，为这一代台湾人的生活、历史及心态塑像。”<sup>①</sup>

新电影这一拨精英群，渴求在电影叙事里融入“民族的自主文化”意识，“要争取商业电影以外‘另一种电影’的存在空间”。1987年2月，在由著名文化学者詹宏志执笔起草，有53位新电影创作者、评论家和文化界人士签名的著名的《台湾电影宣言》里，开宗明义就提出：“我们认为，电影是一种有意识的创作活动，电影可以是一种艺术形式，电影甚至可以是带着反省和历史感的民族文化活动。”<sup>②</sup>

这篇“宣言”无疑体现了一种鲜明的文化自觉和带有现代意味的主体性美学求索。在创作实践里，台湾新电影呈现出如下两个突出的特征：

其一，自觉地与70年代那些“武打功夫”和“琼瑶言情”式逃避主义的类型电影决裂。侯孝贤、杨德昌们的作品则体现出一种历史意识的萌发和深化，将电影提升为一种审度自我成长、反省历史经验的语言，凝视并关注台湾从纯朴的农耕文明向现代工业文明转型的历史进程及其世俗百态，充盈着主体性的现代张力。诚如台湾学者曾昭旭所论述的：台湾文化整体上的问题，“主要是日本统治时期造成文化断层，是台湾最严重的匮乏与创伤；而到目前仍没有

<sup>①</sup> 焦雄屏：《台湾新电影的历史及文化价值》，载《北京电影学院学报》1990年第2期（下半年刊），第87页。

<sup>②</sup> 詹宏志：《民国七十六年台湾电影宣言》，原载《文星》杂志第104期，1987年2月。其后，收入焦雄屏：《台湾新电影》，时报文化出版企业有限公司1988年，第111至118页。

電影要從非電

回归到历史上，感觉还是在朦胧中。”<sup>①</sup>事实上，多年来，在台湾的“主流电影”（含政宣片与商业类型片）里，非历史或消解历史，正是它们致命的痼疾。而侯、杨们的新电影，恰恰在台湾所谓“国策与商业的夹缝里”磨砺出自身独有的一种文化品格，尤其在其沉潜的人文意蕴上，从专注于成长情结（如《童年往事》、《油麻菜籽》等），工业化后的都市焦虑（如《恐怖分子》、《海滩的一天》）到闯开历史禁区而寄寓历史反省意识的作品（如《悲情城市》、《戏梦人生》、《好男好女》和《牯岭街少年杀人事件》、《一一》等），这种从非历史回到历史，从非人回到人的文化发展脉络是十分清晰的。

其二，与此种主体对历史的艺术化思辨相适应，侯、杨们的新电影强而有力地唤醒了“文体的自觉”，回归电影本体，着意探索电影画面元素的张力，或求写实性、或求象征与诗化，逐步形成了电影叙事格局从内涵到镜语呈现一体化的重新建构。侯、杨们的新电影，排斥好莱坞式的经典叙事，也即刻意编织故事，以因果关系为轴线的单向型叙事，他们则注重生活自身的变动及其所蕴含的意趣和哲思，或以段落事件的曲线累积，或以隐喻、象征、诗意等手法来构成复沓型叙事。这样，他们便将电影从媚俗式商业电影体制的桎梏中解放出来，使电影成为“有创作企图、有艺术倾向、有文化自觉的电影”<sup>②</sup>，不独内容具有原创力，含纳历史感，而且构思各有神貌，镜语别开新意。

## 二

侯孝贤的电影，根深叶茂，自成智慧，体现出一种作者式的个人风貌，昭示出一种唯他所独有的一种东方诗韵，凝重、丰厚而大度。那么，他文化的“根”究竟在哪里？毋庸置疑，其作品主人公

<sup>①</sup> 曾昭旭：《台湾新电影人文走向》，载台湾《电影年鉴》（1989年）。

<sup>②</sup> 詹宏志：《民国七十六年台湾电影宣言》，原载《文星》杂志104期，1987年2月。其后，收入焦雄屏：《台湾新电影》，时报文化出版企业有限公司1988年版，第112页。

的命运，无不是与台湾现代历史之进程休戚相关的；而其创作灵感则深受“乡土文学”的启迪，因其扎根于台湾“乡土文学”这一片肥沃的土壤而焕然生辉，张扬着一种可贵的人文亲和力。

在台湾电影历史的演进和代际更替的轨迹上，侯孝贤扮演的的是一个承上启下、继往开来的角色。自1969年到1972年，他在国立艺专攻读并完成了电影专业的学业。事实上，对于在60年代兴起而风行的由李行、白景瑞所代表的“健康写实主义电影”，如《街头巷尾》、《养鸭人家》或《家在台北》等作品，他都是十分熟悉并深受其熏陶和影响的。十分巧合的是，当年经校方推荐，侯孝贤在1973年就曾担任了李行“琼瑶片”《心有千千结》的场记，后又曾任助导，并得到李行的赏识而结下忘年之交。到1979年李行筹拍《早安台北》时，侯孝贤应邀做了该片的编剧而实现了一次十分具有诚意而愉快的合作。事实上，这里所呈现的恰恰是一种代际间文化传承与更替的关系，在这部影片的形象结构里，清晰地融入了侯孝贤对社会、人生特别是对底层角色独到的观察和感同身受的情感，由江明饰演的那个孤儿出身的唐风，曾在街头摆衣摊，后因车祸丧生，但却留下遗言将他赚得的钱和人寿保险金全数捐给了孤儿院；而由林凤娇饰演的那个渔家出身的女广播员苏琪，则热心社会公益活动，其后父亲出海遇难她也坚强地挺了过来；再由钟镇涛饰演的那个退休教授的儿子叶天林，曾瞒着父亲从大学辍学到咖啡厅打工，影片将这几个年轻人之间的友谊和爱情写得楚楚动人，充盈着人情、人性的美。该片曾获得1980年第17届金马最佳剧情片奖，诚可谓实至而名归。

与此同时，侯孝贤还和比他大八岁的资深摄影师陈坤厚建立了很好的友情和默契的合作关系，《在那河畔青草青》（1982）之前，两人就曾合拍过《我踏浪而来》、《天凉好个秋》以及《悄如彩蝶飞飞飞》等六部商业喜剧片，而陈坤厚又是与李行合作多年的摄影师，如《原乡人》、《小城故事》、《汪洋中的一条船》等经典作品无不是由他掌镜的。就侯孝贤与陈坤厚的合作，文化学者詹

新電影  
要從非電

宏志曾给出这样的分析和评价：“由他们展开的乡土写实风格，视野既广，成就也高。”继而又说，他们“两个人为台湾本土电影找到的自主美学与社会视野，已经使他们跳脱了西方电影的影响与限制，最有可能成为台湾电影中具有独立的、足以傲视世界的电影作者……他们两人的突破，可能就是台湾新电影的突破。”<sup>①</sup>如《儿子的大玩偶》以及最初几部描述少年成长情结的《风柜来的人》、《冬冬的假期》、《童年往事》、《恋恋风尘》等，其故事和主人公的命运，无不是借重台南澎湖小岛或台北边缘乡村的乡土环境以及地域风情来烘托并呈现的，而掌镜的人都是陈坤厚。

侯孝贤在其同辈中，是以锐意进取、锲而不舍的韧性著称的，他的电影叙事比较疏于情节，而侧重诗意的提升，含有一种坚守人文精神的自觉性，在总体上形成一种独家风骨：自我内省、切近现实、忧国伤时，以台湾经验作为艺术母题：紧紧追踪“二战”后台湾历史的变迁，由个人体验辐射开来，在大时代的动荡中描绘出台湾世风民情的现代变貌。就像掘井那样，从80年代初起步而愈掘愈深，到1989年，他终于攀登上史诗式创造的新高度，向人们奉献出他的呕心沥血之作《悲情城市》。

事实上，侯孝贤的创作，也有一个逐渐成熟的过程。他作品的“根”，正是深深地扎在“乡土文学”这一片肥沃土壤里的，同时又赋予“乡土文学”以一种清新的现代性语言和审美意味。如果说，80年代初，他在拍摄《在那河畔青草青》时，明显地还带有与“健康写实电影”互为呼应的叙事特色，譬如将乡间小学孩童们纯朴而活泼的校园生活与“保川护鱼”这类“健康又写实”的社会话题相衔接，未免稍显牵强。而自《儿子的大玩偶》（1983）到《风柜来的人》（1983）、《冬冬的假期》（1984）和《恋恋风尘》（1986），其创作气度为之一变，渐渐脱出“浑沌一片”而凭直觉拍片的状态，形成某种主体的苏醒及其文化的原创力。他与朱天文、吴念真等作家合作编写剧本，就《风柜来的人》、《冬冬的假期》、《恋恋风尘》三部影片来说，显著地，分别呈现出孝贤、天

<sup>①</sup> 詹宏志：《台湾新电影的来路与去路——一个报导与三个评论》，引自焦雄屏编著：《台湾新电影》，时报文化出版企业有限公司1988年版，第37、38页。

文、念真等人若干自传性的笔墨；而透过这种自传式的笔触则又提升了叙事的概括力。他们以直抒胸臆的方式，诗情盎然地描述了战后台湾青少年成长的历程，诸如田园式的眷恋、青春期的躁动、初恋时的纯情、初涉人生以服兵役来履行“成人仪式”时所获得的格物致知和生命的尊严感，写来都平白如话，却无不含纳着朴素的乡土诗情；同时，还漫散开去，生动地触及七八十年代乡镇、渔港、矿区以及都市生活诸般的差异，难得地还对人物性格及其心态做出了细致入微的剖析。

需要特别提及的是由《儿子的大玩偶》三则短故事之一的《苹果的滋味》而在大众传媒上引发了一起轰动效应的“削苹果风波”<sup>①</sup>，由此不难看出，当时台湾电影的生态环境是何其保守与封闭，还有就是那种无形或有形的政治高压又是何等令人窒息。人们看到，该三个短片的故事，分别都是根据乡土文学作家黄春明的短篇小说改编的，均由陈坤厚摄影，包括《儿子的大玩偶》（侯孝贤执导）、《小琪的那顶帽子》（曾壮祥执导）、《苹果的滋味》（万仁执导）。侯孝贤以其冷峻而写实的镜像，反映了小镇草根小民人生的艰窘与挣扎，年轻无业的爸爸坤树，找了份工作，模仿外国“小三明治”人，丑扮成“三花脸”，身前身后挂着电影广告牌，走街串巷为戏院打工。然而，一旦他回家卸了妆，竟连在襁褓中的小儿子也认不得这个爸爸而哇哇地哭了起来，委实令人心酸而伤感。而在曾壮祥寓嘲讽于写实的笔墨里，则描写了两个青年为了挣钱谋生，接了一单活儿，下乡去推销日本产的劣质“快锅”（相当于后来的高压锅），在示范操作时竟屡屡留下笑柄，其中一个青年还因“快锅”爆炸而意外丧命，辛辣地揭示出一幕日本劣质产品倾销台湾造成的令人发指的悲剧。而在万仁所描述的故事里，那还是台美“邦交”尚未中断的年代，在台北，一辆美军军车将一

<sup>①</sup> “削苹果风波”：《儿子的大玩偶》为三段式集锦片，由万仁执导的《苹果的滋味》（第三段），在影像叙事上，涉及台北贫民窟与美军医院之间环境及其影像差异悬殊之对比，写了美国军人开车撞伤台湾贫民的悲喜剧。因有人写黑函密告电影主管部门，中影公司作为出品方出于畏事就自行作了修剪。此事先经《联合报》记者杨士琪揭发，并辅以影评人焦雄屏撰文公开抗议；一周后，《中国时报》以整版篇幅声援。两大主流传媒的舆论，激起社会对此事的公愤，乃被人们谑称为“削苹果”事件。

位多子女而生活艰窘的工人阿发双腿轧断，肇事者格雷上校为平息民愤、阻止事态恶化，就到阿发所住的贫民窟来将阿发的妻子与子女一道接来美军医院探望，并承诺赔偿美元等，单看表象，阿发一家俨然因祸得福，一口口咬着美国苹果竟不知是何滋味。在影像层面，以喜剧调子的夸张，在台北贫民窟的破败与美军医院的豪华（一片高调子洁白的影像）之间构成了尖锐的对比，悲剧而“喜”做，发人沉思。作为一部集锦短片，它无疑成了台湾新电影的“奠基作”，一开始就标示出它努力传承乡土文学精神，并在批判社会现实、针砭时代弊端上做出了可贵的拓展。

特别是《童年往事》（1985），俨然标志着侯孝贤创作的“成人礼”。该片的叙事构架是在三代人命运的交错和生死承续中形成的，特别是通过父亲猝死、母亲病逝和老祖母安然长眠的家庭变故，以这些生生死死的段落事件，以曲线累积的方式，烘托着少年主人公阿孝（笔者注：粤语将阿孝读作“阿哈”，实暗喻孝贤儿时的小名（也即“个人身份”）），明显地带有自传体叙事的意味。阿孝的人生历练与成长，对于从大陆移居到台湾的“外省人”郁于内心而难以排解的“原乡情结”给出了真切而微妙的刻画。譬如老祖母带着阿孝一路寻认梅江桥的段落，呈现出一种时光倒错而凄凄然的苍凉笔触，而阿孝作为新一代对于老祖母潜藏心底涉及广东老家梅江桥的心结，则自然木知木觉而并不认同，由此便以曲折而淡化的历史色调，在世代更替、时运交移中，一层层凸显出阿孝的成长与时代变迁的某种遇合，诸如1958年的“八·二三”炮战、1961年的“反攻大陆”、1965年的陈诚逝世等，尽管也只局限于背景式的点染，但却隐隐地折射出台湾历史的变迁。与《风柜来的人》、《冬冬的假期》和《恋恋风尘》不同，《童年往事》在描述少年成长时，在主人公命运的脉络里，因与历史或隐或显地淡淡钩沉、相互对应，写来竟然如此熨帖，并不着痕迹地勾连出大时代的曲折演变，更让艺术叙事平添出一份淡淡的却挥之不去、发人沉思的历史悲情。

新電影  
要從非電



### 三

在电影《悲情城市》的一张海报上，赫然写着：“在今天以前，这个故事，你听不到也不能讲……”

为什么？——这部电影所触摸到的那一段历史，恰恰属于台湾当代史上一个最为敏感的政治“禁区”。这就是发生在1947年的“二·二八事件”，它无疑正是烙刻在台湾人民心头一个难以愈合的历史伤口。从1947年“戒严”，到1987年解除戒严，凡40年。在那长达40年的政治“戒严”时期，这桩事，诚然是人们绝口回避而不能言说的。“二·二八事件”一直以“叛乱”定性而被载入经过合法改写的历史，甚至多数战后出生的青少年，根本不知道这段历史的真相，以讹传讹迄今，它又俨然是一个历史的“盲区”。

1947年2月27日傍晚，台湾“专卖局”六名缉查员在台北取缔私烟，开枪打死市民一人，伤二人；翌日，学生、市民纷纷抗议，并到当年台湾省行政长官公署门前请愿。群情激愤，却久候无果，便冲击长官公署的大门。当时省长官公署主席陈仪随即下令开枪，当场打死三十余人，伤者无数。其后，事态更趋恶性发展，它以本省人、外省人冲突的形式，引发了民众对国民党政府暴政的抗议，继而演变成为规模较大的人民起义。惧于事态的不断扩大，陈仪曾下令戒严，后迫于形势作为缓兵之计乃一度解除戒严。等到蒋介石从大陆调军队来到台湾，陈仪便再次宣布戒严，大肆搜捕进步知识分子，疯狂屠杀，一片白色恐怖。并且，自此“戒严”竟一“戒”而达40年。《悲情城市》就以“二·二八事件”作为叙事焦点，将“本、外省情结”作为一种内在的史态性结构，给予了再度影像化的呈现。

人们知道，就历史的原貌来看，台湾有三种人：原住民、本省人（指17世纪至“二战”前的大陆移住民）和外省人（指“二战”后的大陆移住民）。影片中的林阿禄一家，日据时期就在基隆经营艺旦间，可谓土生土长的本省人。这家人早在日据时期就被战乱所裹挟，除了老大林文雄守在基隆撑门户，老二文龙远涉菲律宾，老