

1960年代初香港與臺灣電影中的 族群對立與和解：《南北和》、《兩相好》 與《龍山寺之戀》*

Ethnic Conflict and Reconciliation in the Movies of Hong Kong and Taiwan in the Early 1960s: *The Greatest Civil War on Earth*, *Good Neighbors* and *Romance at Lung Shan Temple*

黃猷欽** Yu-Chin Huang

摘要

由於受到 228 事件及國民黨專政之影響，1950 年代的臺灣幾乎不見任何有關族群議題之電影作品，而只有少數以官方之名所發行的政治宣傳片。然而，1961 年由香港導演王天林所拍攝之《南北和》，以詼諧幽默之風格處理不同族群間的對立與和解，卻意外地促成了臺灣導演拍攝族群議題之契機。其中李行的《兩相好》與白克的《龍山寺之戀》皆探討新舊世代差異與族群通婚現象，以喜劇手法處理臺灣的敏感省籍衝突議題。

本文以上述三部電影為考察核心，透過電影美術與服裝設計等視覺呈現之分析，比較 1960 年代初期香港與臺灣電影中再現的族群議題，而有下列三點發現：首先是在香港並無因族群差異所導致的利益衝突，反觀臺灣則在族群權力關係上，有外省籍優於本省籍的設定出現；其次在新舊世代與通婚現象層面，香港是藉由青年世代的通婚，進而影響傳統世代的族群觀念，而臺灣始終都是舊世代在主導著族群認同；最後是關於探討族群對立與和解的過程中發現，儘管香港與臺灣的文化脈絡相異，但作為一種想像的西方文化與族群，持續地出現在族群認同的建構過程之中，因而這個「第三者」實有其必要納入討論。

關鍵詞：族群意識、電影美術設計、改編、《南北和》、《兩相好》、《龍山寺之戀》

* 本文為科技部專題研究獎助（MOST105-2410-H-369-001）之部分研究成果。感謝謝國斌教授數次與筆者討論臺灣族群研究之議題，並承蒙匿名審查委員們提供寶貴意見，特此致謝。

** 黃猷欽，國立臺南藝術大學藝術史學系副教授。

Yu-Chin Huang, Associate Professor, Department of Art History, Tainan National University of the Arts.



Abstract

Due to the 228 incident and the Kuomintang authoritarian regime, almost no film work on ethnic issues was seen in Taiwan in the 1950s. Instead, only a few films were produced as political propaganda by the official. In 1961, however, *The Greatest Civil War on Earth* filmed by Hong Kong director Wang Tian-lin, which portrayed the ethnic conflict and reconciliation in a witty and humorous manner, unexpectedly motivated Taiwanese directors in filming ethnic issues. Among them, Li Xing's *Good Neighbors* and Bai Ke's *Romance at Lung Shan Temple* both explored the phenomenon of generation gap and ethnic intermarriage, dealing with the highly controversial dispute between Chinese Mainlanders and Taiwanese with a comic touch.

Based on the analysis of the visual representation such as costume and production design, this article compares the ethnic issues in the movies of Hong Kong and Taiwan in the early 1960s with the following three findings. The first is that there is no conflict of interest caused by ethnic differences in Hong Kong. On the contrary, in Taiwan, the plot of Mainlanders having more advantage than Taiwanese appears in ethnic power relations. Secondly, it is the ethnic intermarriage of young generations that results in the ethnic reconciliation of old generations in Hong Kong, while in Taiwan the old generations always take command of shaping the ethnic identity. Finally, when discussing the ethnic issues, it is found that although Hong Kong and Taiwan have different cultural backgrounds, an imagined Western ethnic and culture continues to emerge in the process of constructing ethnic identities. Therefore, this “third party” becomes a crucial part in the discussion.

Keywords: Ethnic consciousness, Production Design, Adaptation, *The Greatest Civil War on Earth*, *Good Neighbors*, *Romance at Lung Shan Temple*



壹、如果沒有你：族群議題中的主體與他者

侯孝賢（1947-）在 1989 年所執導的《悲情城市》，向來被研究者及導演本人視為中華民國在 1987 年解除戒嚴後，第一部觸及臺灣政治禁忌二二八事件的電影作品。¹根據夏春祥對二二八事件在新聞媒體報導的發展階段分期，此重大議題相關新聞出現的比例分別為「事件初始（1947-1949）」的 29.19%、「軍事戒嚴時期（1949-1987）」的 0.01%和「解除戒嚴時期（1987-2002）」的 70.80%。²從這個角度來看《悲情城市》出現的時機，確如 June Yip 所說是侯孝賢對臺灣在解嚴後民主化的回應，她也認為該片挑戰了官方版本的歷史書寫，帶領觀眾進入外省人與本省人族群衝突的歷史過往。³然而令人好奇的是，「事件初始」時期是否存在著有關二二八事件的戲劇作品？而戒嚴期間，真的沒有任何電影題材觸及到二二八事件嗎？

最早對 1947 年二二八事件有所回應的表演藝術當屬舞臺戲劇。焦桐指出「大甲演劇音樂研究會」在事件結束後，曾演出提倡本省、外省人融合的笑劇《不痛》，只是水平不高，影響不大；而他認為更值得注意的作品是「實驗小劇團」在 1947 年 11 月 1 日在臺北市中山堂演出的《香蕉香》，這齣由陳大禹（1916-1985）編劇的四幕喜劇又名《阿山阿海》，內容描寫事件前後本省與外省同胞間的誤會，原因在於語言和生活習慣的差異，是臺灣戲劇史上第一齣、也是解嚴前唯一一齣以「二二八」為題材的戲劇。⁴然而該劇演出途中發生本省與外省觀眾的衝突，導致隔日遭到以「帶有煽惑性之劇本將加深本省與內地同胞間之隔膜」為由禁演，負責佈景設計的辛奇（1924-2010）潛回廈門，而陳大禹則在 1949 年 4 月避居中國。⁵

在電影作品方面，儘管解嚴前沒有直接描寫二二八事件的相關作品，但受該事件影響而反映在促進「族群融合」（ethnic assimilation）題材的電影確實存在。⁶以國家電影資料

¹ 例如林文淇，〈「回歸」、「祖國」、「二二八」——《悲情城市》中的臺灣歷史與國家屬性〉，收於林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲戀人生：侯孝賢電影研究》（臺北：麥田出版社，2000年），頁 161-162。侯孝賢對拍攝該片脈絡的自述，見卓伯棠編，《侯孝賢電影講座》（桂林：廣西師範大學，2009年），頁 29-31。陳儒修，〈二十年後重看《悲情城市》：聲音、影像、時間、空間〉，收於張靚蓓，《凝望·時代：穿越《悲情城市》二十年》（臺北：田園城市文化，2011年），頁 356。

² 夏春祥，〈新聞論述與臺灣社會：二二八事件的議題生命史〉，《新聞學研究》第 75 期（2003 年 04 月），頁 208。

³ June Yip，蘇培凱等譯，〈一個國家的建構——臺灣歷史與侯孝賢的「臺灣三部曲」〉，收於林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲戀人生：侯孝賢電影研究》（臺北：麥田出版社，2000年），頁 265。

⁴ 焦桐，《臺灣戰後初期的戲劇》（臺北：臺原出版社，1990年），頁 50-53。

⁵ 邱坤良認為禁演事件並未對陳大禹帶來太多影響，言行未明顯受到限制。邱坤良，《漂流萬里：陳大禹》（臺北：行政院文化建設委員會，2006年），頁 67-74。辛奇在 1949 年回臺，日後成為知名導演。黃仁編，《辛奇的傳奇》（臺北：亞太圖書，2005年），頁 26-34。

⁶ 吳乃德認為許多研究都指出臺灣族群的認同主要在戰後，國民黨來臺灣之後才形成。吳乃德，〈省籍意識、政治支持和國家認同——臺灣族群政治理論的初探〉，收於張茂桂等著，《族群關係與國家認同》（臺北：業強出版社，1993年），頁 30。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

館在 2003 年所策畫之「從對立到融合——228 事件半世紀影展與座談會」的內容來看，該企劃共選出六部電影放映，依序有《黃帝子孫》（白克，1955 年）、《宜室宜家》（宗由，1961 年）、《兩相好》（李行，1962 年）、《街頭巷尾》（李行，1963 年）、《茶山情歌》（劉師坊，1973 年）及《天馬茶房》（林正盛，1999 年），計畫說明活動是「為了紀念在二二八事件中所有的受難者，並促進族群融合」而舉辦。⁷雖然將這些電影放在紀念二二八事件脈絡下，是解嚴乃至於執政輪替之後的 2003 年，這些選擇更多地受到當時的認同變化與意識形態所影響，並不代表這些電影直接處理了二二八事件；但也因此，採取何種角度來重新審視過往的電影作品就成了關鍵，尤其是對 1960 年代初期閃逝具有族群意識（ethnic consciousness）題材的電影，將能有助於我們分析當時官方與民間如何藉由電影作品的呈現，來理解並嘗試消解潛在於社會之中的省籍與族群對立問題。

本文主要探究三部涉及族群議題的港臺電影——《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》，它們皆於 1961-1962 年間在香港與臺灣上映。這波電影仿拍風潮是由香港吹向臺灣，而以王天林（1928-2010）所執導的《南北和》（1961 年）為此類型故事之開創者，該片大受歡迎後還續拍了《南北一家親》（1962 年）與《南北喜相逢》（1964 年），而本文也將略論《南北一家親》以供比較分析。⁸在臺灣部分，則有李行的《兩相好》（1962 年）與白克的《龍山寺之戀》（1962 年），從兩部電影的開鏡日期來看，皆晚於《南北和》而早於《南北一家親》。⁹筆者之所以挑選這三部電影作為主要研究對象的原因在於：第一、它們都是正式發行的影音出版品，對於一般大眾在重新審思 1960 年代初期的族群議題，以及當下自我檢視族群認同與意識形態的互動上，具有較大的參照意義及實踐可能；第二、它們的劇情結構相似，皆描寫兩戶說著不同語言的家庭之間，因為第二代子女相互交往的自由戀愛關係，修正或改變了上一代父母彼此頑固對立的衝突，並以喜劇風格作為通片基調；第三、儘管內容相似，它們被製成的政治、歷史、社會、經濟與文化脈絡畢竟不同，因此在對香港原版改編的過程之中，加入了臺灣在地文化語境的轉譯現象，從語言、角色設定到電影美術設計的調整，適足以作為 1960 年代香港與臺灣跨文化比較分析的研究個案。

⁷ 黃仁編，《白克導演紀念文集暨遺作選輯》（臺北：亞太圖書，2003 年），頁 252-253。

⁸ 王天林的「南北系列」三部電影在香港的上映時間分為：《南北和》（1961 年 02 月 14 日）、《南北一家親》（1962 年 10 月 11 日）和《南北喜相逢》（1964 年 09 月 09 日）。黃愛玲、盛安琪編，《香港影人口述歷史叢書之四：王天林》（香港：香港電影資料館，2007 年），頁 240-242。前兩部現已正式發行有聲出版品，惜缺《南北喜相逢》。

⁹ 《兩相好》分別於 1961 年 11 月 2 日開鏡和 1962 年 02 月 18 日上映。〈寶島藝壇新片兩相好／今行開鏡禮復興劇校舉行公演〉，《聯合報》，1961 年 11 月 02 日，版 8。徐昂千，〈我看兩相好〉，《聯合報》，1962 年 02 月 18 日，版 8。《龍山寺之戀》則於 1962 年 05 月 19 日開鏡，同年 09 月 18 日上映。〈龍山寺之戀／訂今天開鏡〉，《聯合報》，1962 年 05 月 19 日，版 8。黃建業等編，《跨世紀臺灣電影實錄 1898-2000（上）》（臺北：行政院文化建設委員會、國家電影資料館，2005 年），頁 404。



黃仁與焦雄屏皆認為香港電懋公司的「南北系列」電影強調省籍融合的團結題材，直接影響了臺灣拍攝《宜室宜家》（1962年）和《兩相好》（1962年），它們都以「喜劇」方式來呈現省籍衝突及矛盾，黃仁表示「省籍的歧見在二二八的陰影及白色恐怖的威脅下，自然不能過於寫實」，焦雄屏則認為「喜劇方式淡化本省人與外省人的省籍鴻溝」。¹⁰因此，儘管白克早在1955年就開始拍攝《黃帝子孫》——一部闡揚臺灣與中國大陸本土血緣關係的歷史教育片，而如今同樣被視為是一部溝通省籍情結、強調本省外省一家親的電影，卻與他在1962年以喜劇風格所拍攝的《龍山寺之戀》大不相同。¹¹更重要的是，《黃帝子孫》缺乏香港電懋「南北系列」電影中同時處理世代通婚和職業階級的兩大主軸，而這種在敘事結構上的改變，也是本文將《龍山寺之戀》納入探討範圍的主要因素。

有趣的是，1957年《聯合報》曾出現一篇張生（即白濤）所寫的《黃帝子孫》觀後文，作者表示「本省外省的隔閡觀念現在已經沒有了」。¹²倘若其言屬實，那麼為何白克又要在1962年再次拍攝《龍山寺之戀》這樣一部關乎省籍議題的電影？又，香港的《南北和》為1960年代初期的臺灣電影，提供了何種有效的敘事模式，以避免如黃仁所說的政治陰影與威脅等問題？而在不同的政治、社會及文化語境之下，香港的《南北和》經過何種方式有效地轉譯為臺灣的《兩相好》？在相仿的敘事結構下，1960年代初期的臺灣導演們對其作品的調整，又意味著何種族群意識、乃至於國家認同的觀點？

本文所使用之族群（ethnic groups）一詞，係依普遍為學界所接受的伊恩·羅伯遜（Ian Robertson, 1943-）之定義：「因為擁有共同的血緣、語言、文化、宗教或祖先，而被其他人或自己認為是構成獨特的社群的一群人」，其中涉及到客觀認定（共通性）、主觀認定和相對性（兩個以上的族群關係）。¹³就本研究而言，即是分析香港與臺灣內部不同族群之間的關係，亦即《南北和》裡的北方人（主要是上海人）與南方人（廣東人或香港人），以及《兩相好》與《龍山寺之戀》裡的外省人與本省人，尤其關注這些電影中對不同族群

¹⁰ 黃仁，《電影與政治宣傳》（臺北：萬象出版社，1994年），頁300、319-321。《宜室宜家》正式開鏡的日期是1961年08月28日，並於同年11月15日上映。〈中影出外景／開到十一份／拍攝新片宜室宜家〉，《聯合報》，1961年08月29日，版3。〈宜室宜家／十五上映／羅濤影展明起展出〉，《聯合報》，1961年11月09日，版8。因此，書中黃仁與焦雄屏所謂張愛玲開創「南北和系列」的影響說是有問題的，畢竟張愛玲參與的是1962年和1964年的《南北一家親》與《南北喜相逢》，不包括《南北和》。黃愛玲編，《國泰故事》（香港：香港電影資料館，2002年），頁339。

¹¹ 〈紀念本省光復十週年／臺製明日開拍「黃帝子孫」〉，《聯合報》，1955年10月24日，版6。李行，〈臺灣電影界的前輩——白克導演〉與饒曉明，〈追念白克先生〉，分別收於黃仁編，《白克導演紀念文集暨遺作選輯》（臺北：亞太圖書，2003年），頁40-42與54-56。該片以「歷史事實，穿插現實故事」為主題拍攝，屬於臺灣省政府新聞處電影製片廠的政宣影片，見國家電影資料館本國電影史研究小組編，《歷史的腳蹤：「臺影」五十年》（臺北：電影資料館，1996年），頁132-135與頁216-219。

¹² 張生，〈《黃帝子孫》觀後〉，《聯合報》，1957年03月01日，版6。該文亦收在黃仁編，《優秀臺語片評論精選集》（臺北：亞太圖書，2006年），頁17-18。

¹³ 王甫昌，〈省籍融合的本質——一個理論與經驗的探討〉，收於張茂桂等著，《族群關係與國家認同》（臺北：業強出版，1993年），頁55。謝國斌，〈臺灣族群研究的發展〉，《臺灣原住民族研究學報》第1卷第1期（2011年），頁5-8。



生活行為與態度的視覺再現。吳乃德認為光有族群認同並不能產生族群意識，還必須具有對族群特殊利益的認識，也就是理解到社會資源分配的不均，因為族群身分是資源分配的重要基礎。¹⁴在族群衝突與融合的論點方面，王甫昌傾向認為族群之間既存著優劣的權力關係，統整出熔爐式、教化式和結構多元主義等多種不同的融合形式，其中熔爐式強調的是「相互滲透、及文化的雙向或多向融合過程」，而教化式則強調優勢對劣勢族群「單方向的教化過程」。¹⁵本文亦將族群間的權力關係與利益分配作為考察重點，並嘗試解析電影中香港與臺灣的族群融合論述。

香港與臺灣社會內部族群的學術研究起步甚晚，側重面向亦有所不同，對於早期戰後的族群議題缺乏分析，遑論有全面性普查的實證數據供做研究。以1961年《南北和》的拍攝背景來看，現有關香港彼時族群認同（ethnic identity）的研究，其實鮮少描述1945年戰後中國大陸移民與香港原住居民之間的衝突。晚近雖有學者指出香港人種歧視的情況嚴重，尤其是「對外來移民有嚴重的文化偏見」¹⁶，但對於70年前同為漢人的移民相處方式則較少著墨；反之，更多研究集中在分析港英政府下的中國身分認同轉變以及1970年代香港人意識的形成。正如蕭新煌和尹寶珊指出，在香港雖有研究顯示個別的族群認同與香港城市人的身分認同和價值觀不能融合，甚至產生衝突，但「省籍問題素來不被當作一個重要因素，過去的全港性社會調查俱不作探討」，因而這方面的資料確實缺乏。¹⁷這種對香港中國人社會內部的族群研究相對少見的現象，極有可能是因為香港「社會內部並沒有出現嚴重的族群矛盾或衝突的問題」，但王家英和尹寶珊也表示「一些類似族群身分的標籤，還是相當普遍地在社會成員間廣為流傳，相互指涉」，例如客家人、潮州人和上海人等等，而他們也嘗試以1999年底的一項電話民意調查，來探究香港族群認同的三個層面，即「中國人／香港人」的分類區隔、籍貫為基礎的省籍或地域認同、以及文化符號為主的自我族群認同，研究發現香港市民的族群界線模糊，原因可能有下列三點，分別是體質外觀區辨不易、港英政府對中國人社會內部並無族群上的差別待遇、以及香港移民社會的族群主義並不嚴重。¹⁸當然這是20世紀末的一項調查研究，與本文所探討之對象相差40年之譜，但卻提點出兩項思考，其一是假使過往缺乏相關研究，是因為現象並不顯著甚或並不存在，那為何出現「南北系列」電影達三部之數？其二是如果現象存在，那是否意味著在這40年間省籍問題已然消解，而這些電影便具有重要

¹⁴ 吳乃德，〈省籍意識、政治支持和國家認同——臺灣族群政治理論的初探〉，頁37-38。

¹⁵ 王甫昌，〈省籍融合的本質——一個理論與經驗的探討〉，頁55-69。

¹⁶ 古學斌、陳錦華、Karamjit Kaur Sandhu，〈香港南亞少數族群的工作與就業狀況分析〉，收於黃紹倫、尹寶珊、梁世榮編，《新世紀華人社會面貌：社會指標的分析》（香港：香港中文大學，2008年），頁218。

¹⁷ 蕭新煌、尹寶珊，《臺灣與香港的集體認同：一九九七前的比較》（香港：香港海峽兩岸關係研究中心，1998年），頁11。

¹⁸ 王家英、尹寶珊，〈香港的族群認同狀況〉，收於劉兆佳等編，《社會轉型與文化變貌：華人社會的比較》（香港：香港中文大學香港亞太研究所，2001年），頁431-457。



的文本分析價值？

在臺灣的族群認同研究方面，謝國斌認為可將 1987 年解嚴視為分界，而有之前的沉寂與之後的興盛兩個階段。¹⁹吳乃德則認為最早處理臺灣族群認同問題的學者是張茂桂與蕭新煌，他們在 1987 年的研究中開創了有關省籍與國家認同的研究設計，其中也納入了通婚觀念的分析。²⁰而與本文主旨最為相關的族群衝突與融合議題，當為王甫昌自 1990 年後一系列的省籍融合與通婚現象之研究。在王甫昌以 1991 年中研院社科所之「臺灣地區社會意向調查」為樣本的研究設計中，他引述米爾頓·戈登（Milton Gordon，1918-）的看法，認為族群同化的最後階段就是通婚，因而他特別關注了通婚狀態，以及語言使用及認同等經驗性向度，並特別比較教育及世代對這三個面向的影響，其結果發現高教育增加了本省人外婚、外省人內婚的可能，而年輕世代有較高的通婚趨向。²¹在王甫昌檢視 1950 年後的第一、二代省籍通婚研究中更發現，族群通婚並非如想像中的能夠產生同化效果。²²區辨出世代通婚現象的差異與原因是王甫昌相關研究的重要貢獻，尤其是第二代省籍通婚的主因在於文化和語言的同化、空間地理上的接近、以及教育普及所致，他還進一步地指出第二代嫁娶均衡的雙向通婚模式現象。²³

有別於上述社會學者們的研究取徑，筆者將以 1960 年代初期的《南北和》、《兩相好》和《龍山寺之戀》三部族群議題電影文本作為分析對象，參酌前述學者既有之研究成果與架構，著重考察影片中之通婚、世代、教育、階級和認同等面向，並將電影美術設計：包括空間佈景、道具和服裝，作為一個重要的隱藏文本加以討論，正如文後將闡述的，這些電影都隱藏著兩個族群之外的第三者，也就是想像中的西方價值觀或審美觀，如《南北和》裡借助西方現代化而將社會內部的族群議題暫時擱置，又如《兩相好》中藉由與之對抗而強化優勢權力者的意識形態，儘管這些文本所再現的內容與前述研究有所出入，卻也更凸顯出電影虛構設計後的族群同化意圖。

貳、兩忘「洋」水裡：隱身於《南北和》裡的西方價值觀

在進入到電影文本分析之前，有其必要回顧香港人身分認同的歷史演變。誠然，一個人的認同可以有家族、同鄉、行業、種族、社會階級和國家等層次，而蔡榮芳認為 19 世

¹⁹ 謝國斌，〈臺灣族群研究的發展〉，頁 14-21。

²⁰ 吳乃德，〈省籍意識、政治支持和國家認同——臺灣族群政治理論的初探〉，頁 33-34。

²¹ 王甫昌，〈省籍融合的本質——一個理論與經驗的探討〉，頁 77-85。

²² 王甫昌，〈族群通婚的後果：省籍通婚對於族群同化的影響〉，《人文及社會科學集刊》第 6 卷第 1 期（1993 年 12 月），頁 231-267。

²³ 王甫昌，〈光復後臺灣漢人族群通婚的原因與形式初探〉，《中央研究院民族學研究所集刊》第 76 期（1993 年），頁 43-96。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

紀香港華人的社會意識，大致偏重「家族、同鄉方言族群、同行職業」等各層次認同，表現在設置同鄉會館、行頭行會和南北行公所等各類組織；其中香港華人紳商領導超鄉籍、多方言的組織，助長港人對「香港華人社會」的認同意識。²⁴由此可見，香港過往的確存在著族群認同的議題，包含了族群意識、族群利益的認知與為族群融合的實際作為。到了20世紀上半葉，則因戰事頻繁而導致了兩次大規模移民潮，分別是1937年中國抗日戰爭爆發所帶來的25萬內地移民，以及1949年國共內戰下的大量湧入人口，促使港英政府訂定了《1949年移民管制條例》和《人口登記條例》，改變了過去兩地居民自由出入的情況。²⁵1950年的前六個月有超過70萬難民從內地湧入香港，而整個1950年代則有約200萬人都是新移民，因此馬傑偉和曾仲堅就認為現代香港其實誕生於1950年代，而非開埠的1842年。²⁶

1961年《南北和》中的族群議題，主要就是描寫這兩波移民潮後的情境。如果說因為不同族群的接觸，而有了文化差異所導致的衝突，那麼問題就在於這些衝突或同化現象是否曾被記錄下來。值得注意的是，對於香港早期住民來說，這個相對於自身的他者——儘管移民可能來自中國各個省份——往往被簡化為「上海人」，而這或許與1920-1930年代，上海文人和作家大量記述對香港的觀察有關。在王宏志、李小良和陳清橋的《否想香港》一書中，分析了雖同為殖民地的上海與香港，上海作家們卻將香港擺置在「邊緣的邊緣」，處處顯露出歧視香港是個充滿貪汙、洋奴、惡居、色情的城市。²⁷至於1950-1960年代「南來作家」對香港的書寫，張美君則認為不管左翼或右翼，他們都往往將北方浪漫化，以做為排斥香港這座南方小島的手段。²⁸

暫且不論前述這種來自北方或上海他者的負面觀察是否依然存在1960年代的「南北系列」電影之中，從香港人的南方觀點看北地移民，確實也存在著文化生活上的差異，但始終少見批評之論。²⁹也斯（即梁秉鈞）認為香港的身分極為複雜，對於香港人的身分認同他採取了一種相對的觀點，「香港人相對於外國人當然是中國人，但相對於來自內地或臺灣的中國人，又好像帶有一點外國的影響」，他接著又說：

²⁴ 蔡榮芳，《香港人之香港史——1841-1945》（香港：Oxford University Press，2001年），頁278-281。

²⁵ 周子峰，《圖解香港史：遠古至1949年》（香港：中華書局，2010年），頁136、154-155。

²⁶ 馬傑偉、曾仲堅，《影視香港：身份認同的時代變奏》（香港：香港中文大學香港亞太研究所，2010年），頁3-4。

²⁷ 王宏志、李小良、陳清橋，《否想香港——歷史·文化·未來》（臺北市：麥田出版社，1997年），頁47-78。

²⁸ 張美君，《流徙與家國想像——五、六十年代香港文學中的國族認同》，收於張美君、朱耀偉編，《香港文學@文化研究》（香港：Oxford University Press，2002年），頁30-39。

²⁹ 例如在討論1950-1960年代的流行音樂時，文翰觀察到內戰時期大批「外省人」（他還特別註明挾帶大量資金的上海人）來港，聽國語歌曲是他們消解鄉愁的方式。文翰，《流行音樂啟示錄》（臺北：萬象出版社，1994年），頁168-170。



他可能是四九年後來港的，對於原來在本地出生的人，他當然是「外來」或「南來」了；但對於七八十年代南來的，他又已經是「本地」了。³⁰

事實上在香港大眾流行文化中，上海人向來是香港影視作品裡的一個特殊題材。³¹這一點應與1935-1950年間，「上海——香港」電影跨界的緊密聯繫有關，這種上海影人南來的現象，幫助形成了香港的電影工業，並促使香港迅速成為中國電影的中心城市。³²

1961年香港電懋所拍製的《南北和》(*The Greatest Civil War on Earth*, 1961)，若從編劇宋淇(1919-1996)和導演王天林(1928-2010)的生平背景來看，兩人皆為浙江人，前者曾在上海從事話劇工作，後者則於上海完成小學學業，戰後都來到香港從事電影工作。³³此片的亮麗票房，也開啟了日後由出生於上海、在香港求學的張愛玲(1920-1995)編劇，王天林執導的《南北一家親》(*The Greatest Wedding on Earth*, 1962)和《南北喜相逢》(*The Greatest Love Affair on Earth*, 1964)等電影續集。³⁴對此一「南北系列」電影的成功，黃愛玲曾表示：

六十年代，戰後從國內南來的一代，在香港落地生根，南轅北轍的文化在這片殖民地上互相磨合、溶匯。加入電懋之前，王天林拍過不少粵語電影，對本地文化有第一手接觸的經驗，再加上他自己是上海人，能將宋淇、張愛玲等寫的劇本拍得諧而不謔，善意地化解了洋與土、南與北、老與少之間的矛盾。³⁵

那麼這一系列的電影，究竟算不算是具有族群意識的電影？從王天林的自述看來，他所在乎的是「趣味」，特別是電影中因為語言所導致的誤解與笑料，他甚至認為《南北和》

³⁰ 也斯，〈香港都市文化與文化評論（代序）〉，收於梁秉鈞編，《香港的流行文化》（臺北：書林出版社，1994年），頁9-10。

³¹ 例如香港電視劇《上海灘》(1980)中對上海人的描繪，相關分析見陳惠英，〈樂天知命電視劇〉，收於梁秉鈞編，《香港的流行文化》（臺北：書林出版社，1994年），頁165-173。

³² 傅葆石，劉輝譯，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》（北京：北京大學，2008年），頁19-21、227-228。

³³ 宋淇在1955年任國際（電懋）影片公司劇本編審人，1957轉任製片部主任，1965加盟邵氏。王天林1947年開始從事電影工作，1950年初執導筒，1958年由宋淇推薦入電懋，電影作品近200部。關於宋淇與王天林，見黃愛玲編，《國泰故事》，頁330、334。王天林的成長背景，見黃愛玲、盛安琪編，《香港影人口述歷史叢書之四：王天林》，頁32-34。值得注意的是，王天林曾在1956年為南華影業拍攝過廈語片《周成過臺灣》，這是一部講述清末福建商人來臺致富後，受到臺灣太太嗾使而將元配殺害，之後又因良心責備殺了臺妻後自殺；和《林投姐》類似，這種跨中國與臺灣重婚的負心漢類型故事，似乎也帶有族群議題的研究價值，惟本文暫不處理。黃仁編，《優秀臺語片評論精選集》，頁26-27。

³⁴ 馮祖貽，《百年家族——張愛玲》（臺北：立緒文化，1999年），頁394、428-429。

³⁵ 黃愛玲，〈王天林的言情文藝〉，收於黃愛玲、盛安琪編，《香港影人口述歷史叢書之四：王天林》（香港：香港電影資料館，2007年），頁20-21。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

的賣座，「令臺灣興起拍攝夾雜各種方言的電影」。³⁶如此看來，王天林對宋淇和張愛玲劇本的改動，似乎一切都是為了增加多一些地道笑料、噱頭和趣味。³⁷然而「南北系列」電影真是如此天真爛漫，而不帶有任何對族群議題的反思？而更必須釐清的是，受其影響所拍攝的臺灣電影《兩相好》與《龍山寺之戀》，真的僅是夾雜了各種方言笑料的喜劇電影而已？對於這些問題，筆者將借助電影美術設計的觀察，結合影片敘事結構的分析，逐一探討這些電影中所隱含的族群、階級、世代及文化認同等議題。

《南北和》講述的是從事相同行業、彼此競爭的兩戶不同省籍家庭之間的故事，藉由第二代年輕男女彼此相戀與合作，化解了上一代敵對的文化偏見，進而攜手並進、共創未來。由於李張二老惡性競爭，導致兩人的西服店皆經營不善，後透過王經理與張家表哥出資協助並入股，兩家店合併為「南北和」(United Tailors)西服店。從片中青年世代所從事的職業與男女間的戀愛配對關係來看，李家長女和張家表哥皆從事航空業，張家長女和王經理可以廣義地視為紡織業，配對方式則設計為跨越南北省籍的「通婚」模式。(表 1)

表 1、電影《南北和》中主要人物的省籍、職業與配對關係

省籍	角色		職業	配對關係
北方人 (上海人)	李家	父親	西服店老闆	
		長女	空中小姐	張家表哥
	王經理		中國紡織公司總經理	張家長女
南方人 (香港粵人)	張家	父親	西服店老闆	
		長女	父親西服店員工	王經理
		表哥	飛行機師	李家長女

電影開始以北方人(片中專指上海人)李四寶(劉恩甲飾)在南方人(香港粵人)張三波(梁醒波飾)的「南發洋服」店旁，新開了一間同為製作西服的「北大呢絨公司」。(圖 1)兩人初次會面，便因同行冤家，鬧得不歡而散。(圖 2)影片行走至此，觀眾除了可以聽見兩人使用語言的顯著差異，事實上亦能從該片美術設計：包含佈景、道具與服裝等視覺物件，感受到「南北」緯線之外的「東西」經線，前者指的是省籍／語言的南北差異，後者則指向傳統／西化的對比程度，筆者於後文也將說明，正是由於在片中適切地加入「東西」這個向度，進而有效地消解了「南北」差異的潛在矛盾。

³⁶ 黃愛玲、盛安琪編，《香港影人口述歷史叢書之四：王天林》，頁 65-66。

³⁷ 羅卡，〈管窺電懣的創作／製作局面：一些推測、一些疑問〉，收於黃愛玲編，《國泰故事》(香港：香港電影資料館，2002年)，頁 80-81。





【圖 1】王天林，《南北和》，1961 年



【圖 2】王天林，《南北和》，1961 年

在形塑一個外來競爭者的形象時，該片美術設計對北方（上海）老闆及其西服店家採取了較為洋化的視覺再現方式，相較之下，南方的港粵人物則顯傳統，甚或保守。³⁸「南發洋服」的店招以中國傳統匾額、楷體文字的方式呈現，下方安置著以粵語發音的英文譯名（Nam Fat）小招牌；「北大呢絨公司」則以設計感新穎的黑體中文字和並非全然音譯的英文店名（Beta）並置，中英文名並無上下大小之分。（圖 1）在人物形象設定方面，劇中角色名為張三（波）、李四（寶），除表明該片是香港日常生活裡稀鬆平常的小故事，實亦暗指「先來後到」之關聯。是以北方人的穿著與其店門裝潢一樣，都顯得更洋派作風，而由於兩人皆從事西服製作，穿著襯衫西裝似不可免，因此兩人形象的差異，便落在「領呔」（領帶，tie）和「煲呔」（蝴蝶結領帶，bow tie）的穿著之上了。（圖 2）按陳珮琪的分析，「煲呔」在 1950-1960 年代的香港是身分的象徵，有些中層人士出席隆重晚宴時亦會配戴。³⁹而在電影最後的大和解場景中，只見二老與兩對佳偶中的年輕男子共四人，全都配戴「煲呔」現身。依照南北二老服裝象徵意涵的設計邏輯，這是否意味著北方終究戰勝了南方呢？

就劇情結構的分析而言，該片看似南北族群之爭，實蘊東西文化之角力，且帶有新世代西方價值觀終將勝利的隱喻。片中南方人梁醒波在公眾場合（西服店或街道）及公寓住所（南北兩家人共租的一個樓層）裡懸掛著西畫和十字架的公共空間，例如客廳和飯廳，皆穿著西服；但在懸掛著中式山水畫軸的私人空間裡，則穿著中式長袍，也正是在這個場景中，他對愛上北方人王總經理的女兒（白露明飾）說，「洋鬼洋馬，外省人沒句真

³⁸ 「南北系列」的美術和佈景分為費伯夷與包天鳴，其中費也是畫家，而包則是來自上海的著名佈景師。黃愛玲、盛安琪編，《香港影人口述歷史叢書之四：王天林》，頁 64。石琪，〈國泰片場最後歲月：一個小工的回憶〉，收於黃愛玲編，《國泰故事》（香港：香港電影資料館，2002 年），頁 318-325。

³⁹ 陳珮琪，〈從電影分析五、六十年代中、上層的衣著〉，收於羅卡、吳月華編，《五十、六十年代的生活方式——衣食住行》（香港：香港電影資料館，2001 年），頁 7-8。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：
《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

話」。⁴⁰（圖3）而身為北方人李家長女的空中小姐職業與行頭，也被南方人視為時髦、追趕流行，甚至是自以為漂亮、人人喜歡而不怕害臊的外省女子。⁴¹至於南方人的張家表哥則被李父看作是沒出息、沒志氣的廣東人，因為婚後女兒還必須繼續當空姐賺錢，李女則辯解「雙薪家庭」並不可恥。



【圖3】王天林，《南北和》，1961年



【圖4】王天林，《南北和》，1961年



【圖5】王天林，《南北和》，1961年



【圖6】王天林，《南北和》，1961年

相較於觀念上的省籍偏見，《南北和》片中的新世代乃至於上一代，更在乎的是對西方物質生活的追求，從戀愛約會出遊所攜帶的洋娃娃和小型收音機（圖4），到兩家合租公寓中公共空間裡的電冰箱與收音機（圖5），才是南張北李競賽的場域。當二老爭吵時，廣播電台裡的粵曲和京劇再現了南北省籍差異的文化符號，但關鍵是，誰能掌控這臺（屬

⁴⁰ 一個相類似的觀察是，黃猷欽指出1970年代末的瓊瑤電影美術設計中，傳統父親角色與中式畫軸之間的呼應關係。黃猷欽，〈鉛華盡洗：1980年前後臺灣文藝電影美術設計的轉變〉，《電影欣賞學刊》第8卷第1期（2011年），頁29。

⁴¹ 張愛玲曾在〈到底是上海人〉一文中，比較過上海的上海人與香港的廣東人在面容上的差異，她說上海人白與胖，廣東人十有八九黝黑瘦小，其次是上海人「通」，且壞得有分寸。張愛玲，《流言》（臺北：皇冠出版社，1997年），頁55-57。這種對上海與香港粵人的比較觀察，或許亦是宋淇推薦她寫《南北一家親》和《南北喜相逢》電影劇本的原因。



於房東)機器的所有權?同樣地,當北李率先買了臺冰箱放在飯廳,並恩允南張的小西瓜和他的大西瓜並置時,這臺電冰箱霎時神化了。此後當北李繳不出貸款後,南張順勢將冰箱買了下來,成為飯廳這個公共空間裡的新勝利者。事實上,片中南北省籍的差異,並沒有造成兩家在經營西服事業上的不公平現象,而敵對意識也在片末藉著共享(儘管故事只停留在想像階段)一塊利益的大餅得以順利消解。一場設定在「日本料理店」的對話,顯得格外耐人尋味,當二老再度爭辯各自的家鄉美食遠勝於日本料理時,片裡身分地位最高的王經理要求兩人好好合作,儘管他依然以刻板印象進行對眾人的分工:南張因腳踏實地擔任經理、北李擅長宣傳手法接下營業主任,而由自己擔任董事長來主導歐美出口。這意味著社會內部族群必須攜手共同對抗境外的假想敵,南北省籍的偏見與戰爭(英文片名的Civil War顯然借自美國南北戰爭)必須放下,唯有團結聯合才是力量,正如影片最後新開張的「南北和」,其英文名稱寫做United Tailors(依然涉及美利堅合眾國一詞),對財富資本的追求終究才是正道(圖6)。

由此看來,電影中南北族群形象的設定,其實有別於1920-1930年代上海作家們的觀察,在片中上海人比香港人更加西化,香港人也不再是港英殖民政府下的墮落者,反而是中國傳統家庭與價值觀的固守者。令人好奇的是,1962年由秦亦孚(即秦羽)原著、張愛玲編劇的續集《南北一家親》,是否也具有「北洋南中」與「西方優越」的雙重設定呢?

表2、電影《南北一家親》中主要人物的省籍、職業與配對關係

省籍	角色	職業	配對關係
北方人 (河北人)	李家	父親	北順樓老闆
		母親	家管
		長子	西醫
		長女	廣播電台主持人
南方人 (香港粵人)	沈家	父親	南興酒家老闆
		母親	家管
		長子	衛生局查緝員
		長女	上班族

《南北一家親》與《南北和》的故事結構相似,只是本片的競爭場域改成了餐飲業。故事同樣始自北方人(此次改為河北人)李世普(劉恩甲飾)刻意在南方人(香港粵人)沈敬炳(梁醒波飾)的「南興酒家」斜對門開設了一間京菜館「北順樓」。⁴²從餐館門面

⁴² 南北二老的名字沈敬炳與李世普,透過相對他者的語言讀來即成了「神經病」和「離晒譜」,而這在各自的文化範疇中原是不存在的,說明了本片族群接觸與文化衝突現象。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：
《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

的美術設計來看，可以清楚發現營業較早的南興酒家偏向中式傳統裝潢，擺置木製桌椅和窗櫺樓樑，並以大量「壽」字為裝飾紋（圖 7）；而北順樓則以中英文兩列文字前後對排，多以玻璃門窗外加金屬把框，建築外觀偏向西式設計（圖 8）。



【圖 7】王天林，《南北一家親》，1962 年



【圖 8】王天林，《南北一家親》，1962 年



【圖 9】王天林，《南北一家親》，1962 年



【圖 10】王天林，《南北一家親》，1962 年

在南北二老住家的室內裝潢設計方面，可見北李家中有西式油畫與頭像雕塑，而南沈家中則佈滿了中式書畫掛軸、三聯屏風以及各式尺寸的中式瓷瓶。（圖 9）以二老穿著來看，北方人依然以「煲呔」為主，但南方人此次不論公私場域，皆穿著中式的長袍或唐衫了；值得注意的是，本片新添了兩位母親的角色，而且她們的穿著都是中式旗袍，但須將此種中國傳統女服放在 1960 年代香港的脈絡下理解，亦即在當時的粵語片中，穿旗袍者主要是名媛太太的身分地位表徵，事實上劇中的兩位母親也都較兩位父親開明。⁴³（圖 10）整體看來，「北洋南中」的設定依然存在。

至於「西方優越」的設定，也同樣存在於《南北一家親》之中。以片中青年世代所從

⁴³ 鍾婉儀，〈中國女性形象的體現——旗袍〉，收於羅卡、吳月華編，《五十、六十年代的生活方式——衣食住行》（香港：香港電影資料館，2001 年），頁 6-7。



事的職業與男女間的戀愛配對關係來看，北李的女兒從事傳播事業，片中曾出現「香港自由廣播電台」與 Hong Kong Liberty Broadcasting Station 的雙語招牌，她與南沈從事港英政府公務員的兒子配對，他們的戀情也是本片的主軸，從職業看來都具有社會服務的公共性質；另一對是北李的西醫兒子與南沈的上班族女兒戀情支線，職業上不論醫療或商業，都帶有對西方意象的指涉。（表 2）如前所述，新世代的年輕人更關心的是自身的幸福，儘管因為族群文化不同所帶來的語言或飲食習慣等差異，他們也嘗試克服、而不是屈服於自身族群的羈絆。

片中最耐人尋味的角色設定，當屬沈家任衛生局查緝員的長子，他所檢查的對象不分南北菜館，即便是自家經營的餐館也秉公處理，他所代表的是港英政府對衛生管理的要求，這種高於南北族群飲食文化的科層治理，和《南北和》中對資本競逐至上的觀念其實相近，也就是族群議題事實上被放置在西方優越的現代化和進步觀之下。這種現象同樣出現在南北二老的談判空間，這是一間名為翡翠的西式餐廳，片中招牌的美術設計以中英文字上下並陳（右書的「翡翠餐廳」和左書的 Emerald Restaurant/Night Club），似乎也暗示著最後的仲裁者（或場域），始終落在西方。

以兩部南北系列電影中的族群權力關係來看，似乎並沒有所謂優劣／強弱之設定。但如果加入西化（洋化）程度這個分析向度，則發現來自北方（主要是上海）的洋化視覺意象較南方（港粵族群）來的濃厚。也因此，假設在這些族群衝突與和解現象背後，還有一個更高更強大的西方價值觀在牽引的話，那麼偏近西方形象的北方人仍是這個「族群融合」下的相對優勢者。換言之，《南北和》與《南北一家親》仍屬於上海觀點，這個結局或許並不令人意外，畢竟我們一開始就知道從導演、製片到編劇，乃至於整個香港製片環境，盡是南來上海影人的影響。而更重要的是，雖然本片完全沒有出現任何英國殖民者的身影，但西方族群的文化影響力始終存在，反映在青年世代的教育、職業與價值觀，在這個「南北」族群融合的過程中，其實更像是西方族群教化式的單向同化。

參、盡在佈言「中」：《兩相好》與《龍山寺之戀》獨尊中國文化

如同來自上海的王天林早年在香港拍攝粵語片，具有中國成長背景的導演李行（1930年生於上海）和白克（1914-1964，生於廈門）早期亦以拍攝臺語片為主。⁴⁴這也使得他們日後拍攝《兩相好》和《龍山寺之戀》時，能較好地掌握國、臺語混合發音電影的語言趣

⁴⁴ 黃仁稱白克為「臺語片的拓荒功臣」。黃仁，〈臺灣光復後電影制作的「開山祖」白克〉，收於黃仁編，《白克導演紀念文集暨遺作選輯》（臺北：亞太圖書，2003年），頁15。許多電影學者都將李行電影創作的第一期定為臺語片時期或探索期。陳飛寶，〈李行的電影藝術創作及其在中國電影中的功績〉，收於黃仁編，《行者影跡：李行·電影·五十年》（臺北：時報文化，1999年），頁402-406。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

味。葉龍彥指出，1950年代中後期所興起的臺語片風潮，促進了族群的融合，其中語言的學習與交流佔了極大因素。⁴⁵電影評論和學者對於李行所拍攝的第一部國語電影《街頭巷尾》（1963）向來有極高評價。⁴⁶相形之下，同為李行自組「自立電影公司」出品最早的《兩相好》，則缺乏較多的分析探討，這或許與其模仿《南北和》及稍早中影《宜室宜家》的劇情結構有關。然而，在這種選拍「討好」題材的背後⁴⁷，是否潛藏著族群與文化認同的細微變化？由於香港與臺灣政治社會背景的差異，文本轉譯的過程反而才是不容輕忽的研究重點。

早在1961年，魯稚子就曾批評仿拍《南北和》的中影作品《宜室宜家》是拾人牙慧，他首先提及當時盛行的香港電影，始終與臺灣的環境、情形有所差別，他認為要達到政治或宣傳目的必須首重時效性，而《宜室宜家》晚了五、六年上映，錯失了「應時佳品」之譽，畢竟早期「本省女孩子為家庭反對與外省人結合而殉情」，如今地域觀念不成問題，老調重彈只會予人本外省籍成見依然存在，簡直弄巧成拙。⁴⁸直到1965年，魯稚子再度批評該片是一種低庸電影手法的笨拙宣傳，從文中他將《南北喜相逢》歸類為「胡鬧笑劇片」的做法看來，他似乎認為喜劇並不是處理省籍族群議題的最好方式。⁴⁹

有別於港片《南北和》中對相同職業的設定，臺灣版的《兩相好》雖然二老皆從事醫療工作，但中醫和西醫無論在基礎理論或臨床實務上都不相同，在中華民國也受到不同法律的規範。⁵⁰這個基本設定導致劇末根本不可能出現像《南北和》中，以合作代替競爭的方式收尾，港片中的商業逐利性格在此削弱；至於中西醫在文化象徵的意義上，亦有極大的差別，關於此點筆者將稍後討論。

《兩相好》中的青年世代全屬跨族群交往，從各人的職業設定與配對關係來看，陳家長子與黃家長女分別在（西醫）醫院和公家機關服務，黃家長子則透過陳家長子引薦在其表妹父親的營造廠上班，至於陳家次子通曉中醫家學而與黃家童養媳（原本配對給黃家長子）相戀。（表3）嫁娶比例是兩外省男與兩本省女通婚，一本省男與一外省女通婚，而三對戀人的性別與省籍優劣勢，以教育和職業來說，似有男性強於女性，且外省比本省優勢的設定。先扣除陳家次子中醫家學的教育程度認定，陳黃兩家長子分別是醫學系和土木

⁴⁵ 除此之外，葉龍彥指出1957年時，外省人主持的臺語片公司比本省片商多，而臺語片也高薪聘請外省籍導演，白克就是其中之一。葉龍彥，《春花夢露——正宗臺語電影興衰錄》（臺北：博揚文化，1999年），頁253-255。

⁴⁶ 例如梁良，〈見證臺灣電影崛起和沒落的關鍵人物——李行〉和劉成漢，〈《街頭巷尾》——李行的最佳作品〉，分別收於焦雄屏、區桂芝編，《李行——一甲子的輝煌》（臺北：躍昇文化，2008年），頁19-21和頁180-187。

⁴⁷ 林黛嫻，《李行的本事》（臺北：三民出版社，2009年），頁146。

⁴⁸ 魯稚子，〈我看「宜室宜家」〉，《文星》第9卷第2期（1961年），頁25。王甫昌指出外省人回大陸的希望在1960年代逐漸消失，也使男多於女的人口結構限制造成外婚壓力，因此有較多通婚現象。王甫昌，〈光復後臺灣漢人族群通婚的原因與形式初探〉，頁88。

⁴⁹ 魯稚子，〈中國電影到了怒吼的時候〉，《文星》第16卷第1期（1965年），頁45。

⁵⁰ 張芷雲，〈從不穩定的口碑到主要的求醫場所：臺灣西醫的制度信任建構〉，《人文及社會科學研究彙刊》第8卷第1期（1998年），頁161-183。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

工程學系的臺大同學，這和王甫昌分析教育程度越高、接觸機會越多則通婚比例增加的研究結果，大致相符。⁵¹至於陳家次子與黃家童養媳之間的配對關係，則帶出較多的疑問與思考空間，因為相較之下，陳中醫傳承祖上清代御醫的家學淵源，黃外科則有著東京大學醫學博士的學位，乍看二老的學經歷背景各擅勝場，但從年青世代的大學學歷來看，這種所謂非學院體制的中醫資歷，該片事實上是藉由對中國文化頌揚的論述方式，才獲得和西方科學教育平起平坐，乃至於更優越的地位。

表 3、電影《兩相好》中主要人物的省籍、職業與配對關係

省籍	角色		職業	配對關係
外省人	陳家	父親	中醫	族內通婚
		母親	家管	
		長子	西醫	黃家長女
		次子	從父習中醫	黃家童養媳
		表妹		黃家長子
本省人	黃家	父親	西醫	族內通婚
		母親	家管	
		長子	土木工程師	陳家表妹
		長女	臺北區消費合作社員工	陳家長子
		童養媳	護士、幫傭	陳家次子



【圖 11】李行，《兩相好》，1962 年



【圖 12】李行，《兩相好》，1962 年

影片始於黃家隔壁開了間新診所，陳中醫（魏平澳飾）的門前掛了塊「國醫陳奚亭」的長型木牌，近對著黃外科（屌斗飾）牆上的「醫學博士黃習明」方形木牌。（圖 11）本片美術設計刻意在傳統中國與近代西方的視覺符號上作出強烈對比，魏平澳始終穿著中式

⁵¹ 王甫昌，〈省籍融合的本質——一個理論與經驗的探討〉，頁 84。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

長袍，而屣斗則是襯衫、領帶加西裝褲。⁵²（圖 12）西醫診所的內部裝潢以沙發、木質匾額和印刷海報（美女月份牌）為主（圖 13），反觀中醫診所則佈滿了中式書畫長軸，傢俱則有太師椅和藤椅（圖 14）。在問診開藥的書寫工具上，該片特別強調中醫所使用的毛筆和硯墨；至於西醫在該片中的絕活，則似只有打針外，別無其他療方。在港片《南北和》中，南北族群的差異被競逐西方價值的文化符號所消解；反觀《兩相好》的外省／本省差異，李行卻將之轉換成「中國／西方」的二元對比，雖然同樣化解了省籍偏見，卻留下了另一組待解的意識形態問題。



【圖 13】李行，《兩相好》，1962 年



【圖 14】李行，《兩相好》，1962 年

事實上，《兩相好》對省籍偏見的呈現是有限的，而且只出現在陳黃兩家長子對擇偶條件的一場對話中，陳男表示他喜歡本省小姐的性情溫柔，黃男則說他喜歡外省小姐是因為夠刺激，而這些刻板印象顯然未必全屬負面。嚴格說來，本片中的「外省／本省」族群議題已完全被換置成對「中醫／西醫」的辯論，而這場出現在片末的激辯，是由外來者身分的中醫魏平澳開啟和主導，他說「中醫有中醫的長處，西醫有西醫的優點」，但他也認為西醫對外科和急病有效，各種疾病相雜的內科則不如中醫；對此，留日西醫屣斗反駁說中醫可治小毛病，重大病症要靠西醫，而中醫早已經落伍了。魏平澳接著表示中醫的奧妙是從小由經驗中習得而來，不像西醫只懂特效藥且假藥多；屣斗進而提出西醫能開刀，這是中醫做不到的。最後，當魏平澳義正詞嚴地說，西醫是外國人研究出來的，存在著崇拜外國人的心理，這才暫時終止了二老之辯。至於面對新生代跨省籍的自由戀愛，亦由魏平澳先主動提出婚約，他說「本省外省都一樣，只是聽不太懂，咱們都是中國人」，只見屣斗用臺語回應說，「我嘛甲意本省人外省人結婚」。

⁵² 彭世偉在本片中同時掛名「佈景設計」和「劇務主任」。彭世偉於臺灣製片廠工作，曾任劇務部主任，也多次參與話劇舞臺監督與設計，他同時也是白克《黃帝子孫》的佈景設計。黃仁編，《白克導演紀念文集暨遺作選輯》，頁 127。黃仁，《臺北市話劇史九十年大事記》（臺北：亞太圖書，2002 年），頁 68-69、78。〈日本電影美工部門／頗多創造性的改革／臺製劇場主任彭世偉談〉，《聯合報》，1965 年 5 月 24 日，版 8。



有別於《南北和》中由年輕人攜手合作來化解省籍差異的結局，《兩相好》則是由外省人的父親角色，單向式地來主導消彌省籍偏見。而香港電影中對商業利益追求的極大化，透過年輕人的新一代價值觀與經濟合作，轉移了南北族群間的文化偏見，並不存在因族群身分所造成追求經濟利益上的不公平競爭現象。反之，臺灣版的《兩相好》在職業別的設定上，無論新舊世代，皆不可能將中西醫合併作為追求最大商機的策略，兩者之間似是一條無法跨越的鴻溝，中醫與西醫的競爭，也同時暗喻著中西文化的競爭，纏繞在省籍議題之上，反而更顯得無從消解，結局卻只能以中國傳統文化的大帽子，強套在被視為是遭受殖民思想毒害者的身上。弔詭的是，本片看似中醫（外省人）和西醫（本省人）同在一個公平賽局裡收受病患，沒有因為省籍身分差異所導致在競爭上的不公平，但事實上卻是一種文化觀點上的偏袒，受惠者正是片中的外省中醫師，因為在臺灣現實社會裡的中醫，長期處在邊緣弱勢的發展狀態。



圖 15 李行，《兩相好》，1962



圖 16 李行，《兩相好》，1962



圖 17 李行，《兩相好》，1962



圖 18 李行，《兩相好》，1962

根據林昭庚對近代中醫發展史的觀點，20世紀初西方醫學明顯地衝擊著中醫，而主政者重西輕中的態度，也直接造成中醫的嚴重式微，儘管1958年成立了中國醫藥學院，



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

卻必須等到 1995 年全民健保將中醫納入醫療體系，才算正式獲得了認可，而中醫也不斷強調自身朝著現代化、科學化及國際化的方向而努力。⁵³張苙雲也指出，臺灣的西醫是日本殖民政府有系統推動的成果，西方生技以有別於傳統醫療系統的形象出現，不僅建構了科學性理論基礎，更強調其專業知識的不可替代性，從而衍生專業自主與專業壟斷；而戰後國民政府在臺灣也仿效日本「扶西抑中」的模式，此外歐美外籍醫療團的西醫資源，也是造成這種現象的主要原因。⁵⁴

因此，在《兩相好》裡魏平澳對西醫的攻訐雄辯，對照中醫在現實環境下的發展窘境，反而形成一種刻意的保護策略。片中兩名西醫皆憑藉著具有現代西方學院教育體制的認證行醫，而中醫世代家傳的學習模式，卻是透過陳家次子（金石飾）模仿父親的穿著，將自己披戴上象徵中國傳統文化的視覺符號，只見金石穿著中式長袍、戴上瓜皮帽和眼鏡後，便端坐在藤椅上開始問診。（圖 15-17）這套服裝造型是純然的視覺象徵，它在醫病關係中沒有實質的作用與功能，正是這種表演性讓我們反思了本片刻意拉抬中國文化價值的虛與實。耐人尋味的是，當陳家次子與黃家長子因擔心父母談判過程的安危而大打出手時，雖然並非肇因於黃家童養媳的歸屬爭奪，但這場武鬥的表演方式，卻是陳家次子左右手各持一木報夾，呈現手持雙劍之姿，大戰黃家長子以雙手握住掃帚的日本東洋劍士樣態。（圖 18）這種外顯的中日之戰表演，也讓我們看到了在中西醫論戰的背後，其實還包含了在東亞以西化文明進行殖民政策的日本身影，整體而言，本片可視為中國文化與西方價值觀的二元對抗模式。

有別於《南北和》或《南北一家親》中帶有中立性質的公共場域，像是用來談判或和解的日本料理店與翡翠餐廳，在《兩相好》中的談判和解空間卻安排在中醫師的家裡，並由中醫師來主導所謂「都是中國人」和「反對崇洋」的論述。對比「南北系列」裡「北洋南中」與「西方優越」兩種隱藏的族群價值觀，《兩相好》呈現的卻是中國文化等同、甚或超越西方文化，而連帶與西醫有關的本省日本意象，也在此受到了比較批判，劇中所謂的省籍／族群融合，其實不過是中國論述的單向教化模式。原本「南北系列」中年輕世代由下而上的影響過程，在此也呈現分裂的狀態，年輕人固然受到教育和接觸機會的因素而通婚，但舊世代「族群融合」的過程卻是透過批判西方、頌揚中國文化來強勢轉變。

本文最後要討論的電影作品是 1962 年由白克所執導的《龍山寺之戀》。雖同為省籍差異與世代通婚的喜劇設定，但本片對於省籍議題和西方態度皆採取了一種折衷手法，而與前述電影有著區別。從青年世代的職業和婚配關係來看，唐家二子皆從事傳播事業，教育

⁵³ 林昭庚編，《臺灣中醫發展史》（臺北：中華民國中醫師公會全國聯合會，2004 年），序。

⁵⁴ 張苙雲，《醫療與社會：醫療社會學的探索》（臺北：巨流出版社，2002 年），頁 163、169-171。以醫政關係分析中醫發展，見葉永文，〈臺灣民主化時期的中醫醫政發展〉，《臺灣醫學人文學刊》第 8 卷第 1-2 期（2007 年），頁 63-78。



程度和職業皆在性別角度上優於女性。(表 4) 最特殊的是，唐家次子放棄追求秦女成兄長之美的讓梨之舉，促成了與自家表妹結戀，形成本省族群內婚的結局，而唐家長子係在中國上海由羅姓外省人扶養 20 年後來臺，與其配對之秦家女兒則為山東人，儘管唐兄一再自稱自己是本省人，但無論從其成長背景、交友和工作環境、乃至於劇中他人對他的評論，唐家長子的外省特質明顯，因而這對戀人以外省族群內婚視之，或許更為合適。

《龍山寺之戀》講述的是山東秦家父女來到艋舺龍山寺前賣藥營生，面對此處原有本省賣藥攤販之競爭，秦父以耍關刀把式、秦女以歌聲賣藝贏得商機。另一方面，羅姓（真實身分為唐家長子）攝影記者對秦女之貌驚為天人，而唐姓（唐家次子）音樂家暨廣播電台職員對秦女之歌喉比為天籟，兩人遂展開追女行動，並在一場兄弟鬩牆的打鬥過程中，羅姓記者認祖歸宗，在雙方父親的認可之下，與秦女結為連理，唐家次子則與對之一往情深的表妹配成對。外省與本省藥攤之爭，亦在地方耆老的仲裁調解下，雙方一唱一說攜手合作表演，形成雙贏的結局。

表 4、電影《龍山寺之戀》中主要人物的省籍、職業與配對關係

省籍	角色		職業	配對關係
外省人	秦家	父親	賣藥酒	
		女兒	賣藥酒	唐家長子
本省人	唐家	父親	白領階級	族內通婚
		母親	家管	
		長子	環球畫報攝影記者	秦女
		次子	大明廣播電台職員	唐家表妹
		表妹		唐家次子

本片的族群衝突與族群偏見，主要反映在經濟利益與戀愛爭奪之上，但並非如「南北系列」和《兩相好》裡的兩個家庭競爭，此處是分開的兩條敘事軸線。和《兩相好》一樣，關於族群融合的方式都是用「口說」的，並透過安排外省人幫助了本省人的劇情橋段，讓本省人接納外省人為生意夥伴和婚配對象。龍山寺前地方耆老對本省藥攤的談話，屬於單向式的教化模式，當藥攤質疑本來龍山寺就是本省人的地界，外省人怎麼可以來這裡做生意時，老人說龍山寺是福建商人捐建的，而外省人、本省人都是自家人。另一方面，當唐家次子對表妹用臺語說「外省人喔，攏嘛不守信用」，秦女同時也向唐家長子表示「本省人啊，比較忠厚老實」的看法；但是電影結局卻以唐家長子的一番論點，讓雙親接納了外省媳婦，他自陳幼時是羅姓外省人扶養長大的，在平交道救他一命的也是外省山東秦老，



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：
《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

為什麼還要分本省人、外省人？

白克透過對唐家長子雙重身分的曖昧設計，轉化為外省、本省族群融合的契機，並非全然沒有質疑的空間，因為假使協助唐家長子的是外國人，比方說日本人，那麼他會說自己也是日本人嗎？如此看來，他所謂的不「分」外省、本省，其實是假定了在省籍認同之上，有一個更重要的中國國族認同，而這種中國國族認同的視覺設計，其實也存在於片中唐家客廳的空間設計上。在鏡頭對唐家客廳的調度上，透過窗戶由外向內看到的是掛在牆面上的西式油畫、檯燈與音響器材（圖 19），但從客廳向外的視角中，則見到兩幅中式花鳥畫與太師椅几（圖 20），形成了從外看本省人家庭是西式，而內裡卻是中國文化的視覺意象。這一點並非偶然之設計，因為當表妹操作著新式廣播音響，預備唱歌起舞時，在客廳另側放置祖先神明廳堂的唐媽，也在敲著木魚誦經，瞬時兩種聲音交雜喧鬧，讓一心期盼長子能有朝認祖歸宗的唐媽，對表妹是既無奈又憎煩。（圖 21）至於即便經濟較為弱勢的秦家，在室內裝潢設計上，除安置關公畫像的小供臺外，另一側並掛有中式花鳥長軸，屬於純然的中式意象。（圖 22）



【圖 19】白克，《龍山寺之戀》，1962 年



【圖 20】白克，《龍山寺之戀》，1962 年



【圖 21】白克，《龍山寺之戀》，1962 年



【圖 22】白克，《龍山寺之戀》，1962 年



從劇中個別人物房間的美術設計來看，則顯示出新舊世代的差異。唐家二老的房間裡，掛有至少三幅中式花鳥畫；相較於此，唐家長子的宿舍房間則貼滿了明星美女照片，而唐家次子房間也有美女畫報，此外尚有音樂家貝多芬的畫像及半身胸像、節拍器與小提琴，因此兩位男主角都帶有西化傾向。然而不同於《兩相好》裡中國與西方價值觀的二元對立論述，《龍山寺之戀》裡的西方意識形態顯得折衷。在負面的描述方面，當唐家兩兄弟尚未相認時，長子曾批評音樂家弟弟是「洋琴鬼」，而次子則譏笑攝影記者哥哥是「專拍光屁股照片的」，但也僅限於此，因為隨著劇情的鋪陳，我們看到的是這些洋玩意兒——錄音機與攝影機，如何正面地競逐來自山東的外省秦女，並宣告她在外貌與聲音的本質上皆優於本省籍的表妹。（圖 22）

當愛好歌唱表演的秦女打開家中的收音機時，她的穿著素樸、面容純淨（圖 23）；但隨著印尼民謠風的《出人頭地》歌曲響起，她瞬時在自己的幻想之中，穿戴上了西式禮服與耳環項鍊，唐家兩兄弟也著西裝入鏡，三人在畫有高樓大廈與街頭華燈的佈景前翩然起舞（圖 24）。⁵⁵明顯對比於此，當纏著唐家次子的表妹想要在表哥面前一展歌喉時，只聽得聲嘶力竭、亂無章法的唱腔，搞得唐氏一家不得安寧，也讓惱羞成怒的表妹拿起雞蛋直往貝多芬的頭像砸了下去。兩女氣質與文化涵養的對比，昭然若揭。只是在這種借助西方傳播媒體之效能以抬升外省女子作法的背後，卻犧牲了對本省女子較為客觀平衡的評價，這種偏頗最終還反映在具有中國生活經驗的大哥配對了外省秦女，而本省籍的表哥表妹只能順勢接受安排。



【圖 23】白克，《龍山寺之戀》，1962 年



【圖 24】白克，《龍山寺之戀》，1962 年

⁵⁵ 劇中唐家長子的同儕曾對著秦女的照片評論，認為從穿著整齊的打扮看來，她應該是本省女孩子，但唐兄得意地表示秦女是「道道地地的外省人」。也因此，演員造型的省籍意象與變裝之後「去省籍」的身分轉換，格外耐人尋味。



肆、結語

本文藉由分析三部製作於 1961-1962 年間涉及族群議題的港臺電影，發現在對初始版本轉譯的過程中，受到在地文化脈絡的影響，而出現了劇情設定與美術設計上的差異，並同時發現在族群／省籍二元對立之外的第三者，也就是各自所想像的西方族群和文化的存在，始終對雙方解構和建構族群認同起著重要作用。以下分三點比較香港與臺灣電影在處理族群議題上的分析結論。

首先在族群衝突與和解的層面，香港「南北系列」電影中並無因族群身分差異所導致的社會利益分配不均現象，反之臺灣《兩相好》與《龍山寺之戀》裡的省籍身分，的確造成雙方族群在商業競爭上的不均衡狀態。《南北和》裡的北方人與南方人西服店在平等基礎上競爭，《南北一家親》裡的餐館也沒有因為北方或南方而有著商機優勢，儘管從電影美術設計的研究發現，該系列皆有「北洋南中」的視覺意象出現，但一方面北方人並沒有因此生意較好，顧客的選擇也沒有受到族群特色和優勢所導致的偏好取向；另一方面，西方現代化與進步的價值都高於族群間的文化衝突，反而形成了香港社會內部族群的利益結盟，近似泛族群（panethnicity）現象，但卻並未共同向港英政府要求政治上之權力。

然而，《兩相好》裡的中醫與西醫之商戰，相比之下複雜許多。醫療涉及生命治癒延續之行為，絕非選擇西服製作和料理膳食等單純的消費，選擇中醫或是西醫不僅涉及到醫學，還與政治及文化價值的信仰系統有關。以曾殖民過臺灣的日本來說，過去就曾在中國醫學與西方醫學（最早為荷蘭解剖學影響）之間有著重大的國策辯論。⁵⁶在 20 世紀初的中國，也曾經歷過中西醫學與中西藥觀的論戰，陳勝崑表示中西醫學論戰其精彩程度，「當不下近代之中西文化論戰，中國社會史論戰或白話文言論戰」，而他也認為任何社會都有其特殊「文化模式」，醫療正是文化模式下的一個次體系。⁵⁷換言之，1961 年《兩相好》裡的中西醫論戰，其實是 20 世紀初期中西文化論戰的延續，討論內容大致相仿，無甚新意，而更重要的是，這不只是一場醫療之辯，更是一場文化戰爭。

在臺灣，中醫發展並非如《兩相好》所描寫僅由外省人主導論述，事實上根據日治初期的漢醫／西醫數量統計比為 1046：24，而著名的漢醫黃玉階便是日治時期中醫師執照的第一號，只是隨著日本全面推行西化醫療體系，漢醫數量急遽減少；而受到黃玉階所

⁵⁶ 陳勝崑，〈中國歷代醫學的發明（二十一）——中國傳統醫學輸入日本的經過〉，《當代醫學》第 5 卷第 12 期（1978 年），頁 1104-1106。陳勝崑，〈從兩位解剖學家比較中日近代解剖學的發展〉，《科學月刊》第 10 卷第 5 期（1979 年），頁 38-42。

⁵⁷ 陳勝崑，〈中國西化醫學史（十二）——余巖與中西醫學論戰〉，《當代醫學》第 3 卷第 3 期（1978 年），頁 1104-1106。陳勝崑，〈中國西化醫學史（六）——江南製造局與近代醫學〉，《當代醫學》第 2 卷第 8 期（1975 年），頁 73-76。陳勝崑，〈從中國西化醫學史論醫學中文化〉，《當代醫學》第 2 卷第 8 期（1975 年），頁 69-72。



影響的臺灣第一位西方醫學博士杜聰明，戰後也嘗試推行中醫發展數回，惟皆受挫敗。⁵⁸ 對比臺灣當時現實醫療環境，《兩相好》裡的中西醫論戰更像是文化論戰，而藉由分別賦予本省與外省族群的西醫與中醫形象，造成了以對抗西方文化，強化中國文化的比喻手法。因為省籍差異所導致對特定族群利益保障的現象，也同時出現在《龍山寺之戀》中，巧合的是，本片同樣以醫療作為利益分配的場域，雖然我們無法得知劇中本省與外省藥攤所販售之藥物是否有中西對比，但龍山寺前的營業權利，卻是透過一個更高的中國國族認同對外省族群加以保障。換言之，1960年代初期電影中的族群利益分配問題，明顯反映出臺灣比香港嚴峻。

其次是新舊世代族群認同轉變與不同教育、階級通婚之間的關聯。在香港「南北系列」電影中，受到新式教育並擁有現代職業類別的年輕世代（航空業、傳播業、紡織業和港英政府公務員等），因為族群外婚現象，而促使舊世代族群融合。但在臺灣的《兩相好》中，這種省籍融合卻是先藉由論述在兩者之上的中國國族認同，才讓族群外婚得以進行，儘管高教育促使了年輕世代接觸的機會屬實，但在敘事的因果順序上，卻看不到香港原版的世代逆向影響。至於《龍山寺之戀》所反映的族群內婚現象，更是對族群融合之說澆了一桶冷水，過度頌揚外省籍女子本質性的優越，導致外省成長經驗的長子與本省身分的次子鬩牆，族群同化的模式明顯受到中國文化認同的單向影響。⁵⁹

最後是潛藏在上述電影之中的「第三者」，也就是西方價值觀對香港與臺灣社會內部族群認同的影響，是本文透過對電影美術設計的微觀視讀，才能在文本敘事分析之外有所發現。香港「南北系列」電影裡的「北洋南中」與「西方優勢」等觀察，得助於對南北族群的服裝穿著、建築空間的裝潢設計以及道具陳設的辨識，因而尋出族群融合的模式，實受到一個不曾出現在電影之中的西方族群所影響，放進香港1960年代受港英政府治理的冷戰歷史脈絡，便不難發現這些電影其實反映更多的是游移在英國與中國之間的文化認同。正如呂大樂所指出的，在1970中期以前，國共長期在港有高度組織化活動，香港民眾得以選擇在殖民統治下的另一種親中共或親國民黨的社會系統裡生活。⁶⁰相形之下，南北各省籍之間的族群議題就顯得不那麼明顯，這個發現也符合了尹寶珊等社會學家的研究。

至於同樣指涉西方價值觀的臺灣電影《兩相好》與《龍山寺之戀》，在使用上除與香港版本有所差異外，兩者之間的設定也不相同。如果說「南北系列」裡的西方是用來消解族群對立問題的話，那麼臺灣這兩部電影就是利用西方作為一個假想敵，借之提升對中國

⁵⁸ 尚林榕、張永賢，〈行醫濟世移風易俗——臺灣漢醫第一人黃玉階〉，《北市中醫會刊》第55期（2009年），頁10-20。

⁵⁹ 一個可以平行觀察的現象是，臺灣在1960、1961、1962和1964年分別舉辦了四屆「中國小姐」比賽，透過對女子評價的審美觀，提升了中國國族主義的認同。

⁶⁰ 呂大樂，《那似曾相似的七十年代》（香港：香港中華書局，2012），頁50-55。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：
《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

之認同；港英政府作為南北族群之外的他者，在文化論述位置上高於或等同於南北族群的總和，但《兩相好》與《龍山寺之戀》裡的外省族群始終都是中國認同的闡釋主導者，本省族群則被設定成傾向西化或「非」中國認同者。最特別的是，《兩相好》裡的西方拿來與中國對抗，《龍山寺之戀》裡的西方技術（攝影記者與廣播電台等大眾傳播產業）卻是可用以放大對外省族群／中國認同的效果與影響力。最後本文認為，未來在探討族群對立與和解議題時，對於這種內隱未顯的西方認同，或許也有加入研究設定之必要。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：
《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

引用電影

王天林導演

1961，《南北和》。演出：劉恩甲、梁醒波。豪客。DVD。

1962，《南北一家親》。演出：劉恩甲、梁醒波。豪客。DVD。

白克導演

1962，《龍山寺之戀》。演出：莊雪芳、矮仔財、屌斗。豪客。DVD。

李行導演

1962，《兩相好》。演出：屌斗、魏平澳。豪客。DVD。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：
《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

表目錄

表 1、電影《南北和》中主要人物的省籍、職業與配對關係。資料來源：筆者自製。

表 2、電影《南北一家親》中主要人物的省籍、職業與配對關係。資料來源：筆者自製。

表 3、電影《兩相好》中主要人物的省籍、職業與配對關係。資料來源：筆者自製。

表 4、電影《龍山寺之戀》中主要人物的省籍、職業與配對關係。資料來源：筆者自製。



圖版目錄

- 【圖 1】 王天林，〈《南北和》〉，1961。
- 【圖 2】 王天林，〈《南北和》〉，1961。
- 【圖 3】 王天林，〈《南北和》〉，1961。
- 【圖 4】 王天林，〈《南北和》〉，1961。
- 【圖 5】 王天林，〈《南北和》〉，1961。
- 【圖 6】 王天林，〈《南北和》〉，1961。
- 【圖 7】 王天林，〈《南北一家親》〉，1962。
- 【圖 8】 王天林，〈《南北一家親》〉，1962。
- 【圖 9】 王天林，〈《南北一家親》〉，1962。
- 【圖 10】 王天林，〈《南北一家親》〉，1962。
- 【圖 11】 李行，〈《兩相好》〉，1962。
- 【圖 12】 李行，〈《兩相好》〉，1962。
- 【圖 13】 李行，〈《兩相好》〉，1962。
- 【圖 14】 李行，〈《兩相好》〉，1962。
- 【圖 15】 李行，〈《兩相好》〉，1962。
- 【圖 16】 李行，〈《兩相好》〉，1962。
- 【圖 17】 李行，〈《兩相好》〉，1962。
- 【圖 18】 李行，〈《兩相好》〉，1962。
- 【圖 19】 白克，〈《龍山寺之戀》〉，1962。
- 【圖 20】 白克，〈《龍山寺之戀》〉，1962。
- 【圖 21】 白克，〈《龍山寺之戀》〉，1962。
- 【圖 22】 白克，〈《龍山寺之戀》〉，1962。
- 【圖 23】 白克，〈《龍山寺之戀》〉，1962。
- 【圖 24】 白克，〈《龍山寺之戀》〉，1962。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

參考文獻

- 〈紀念本省光復十週年／臺製明日開拍「黃帝子孫」〉，聯合報，1955年10月24日，第6版。
- 〈中影出外景／開到十一份／拍攝新片宜室宜家〉，聯合報，1961年8月29日，第3版。
- 〈寶島藝壇新片兩相好／今行開鏡禮復興劇校舉行公演〉，聯合報，1961年11月2日，第8版。
- 〈宜室宜家／十五上映／羅濤影展明起展出〉，聯合報，1961年11月9日，第8版。
- 〈龍山寺之戀／訂今天開鏡〉，聯合報，1962年5月19日，第8版。
- 〈日本電影美工部門／頗多創造性的改革／臺製劇場主任彭世偉談〉，聯合報，1965年5月24日，第8版。
- 也斯，1994，〈香港都市文化與文化評論（代序）〉，收於梁秉鈞編，《香港的流行文化》，臺北：書林出版社，頁9-10。
- 王甫昌，1993，〈光復後臺灣漢人族群通婚的原因與形式初探〉，《中央研究院民族學研究所集》76：43-96。
- ，1993，〈省籍融合的本質——一個理論與經驗的探討〉，收於張茂桂等著，《族群關係與國家認同》，臺北：業強出版社，頁53-100。
- ，1993，〈族群通婚的後果：省籍通婚對於族群同化的影響〉，《人文及社會科學集刊》6：231-267。
- 王宏志、李小良、陳清橋，1997，《否想香港——歷史·文化·未來》，臺北：麥田出版社。
- 王家英、尹寶珊，2001，〈香港的族群認同狀況〉，收於劉兆佳等編，《社會轉型與文化變貌：華人社會的比較》，香港：香港中文大學香港亞太研究所，頁431-457。
- 文翰，1994，《流行音樂啟示錄》，臺北：萬象出版社。
- 古學斌、陳錦華、Karamjit Kaur Sandhu，2008，〈香港南亞少數族群的工作與就業狀況分析〉，收於黃紹倫、尹寶珊、梁世榮編，《新世紀華人社會面貌：社會指標的分析》，香港：香港中文大學，頁215-240。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

石琪，2002，〈國泰片場最後歲月：一個小工的回憶〉，收於黃愛玲編，《國泰故事》，香港：香港電影資料館，頁318-325。

李行，2003，〈臺灣電影界的前輩——白克導演〉，收於黃仁編，《白克導演紀念文集暨遺作選輯》，臺北：亞太圖書，頁40-42。

吳乃德，1993，〈省籍意識、政治支持和國家認同——臺灣族群政治理論的初探〉，收於張茂桂等著，《族群關係與國家認同》，臺北：業強出版社，頁27-51。

呂大樂，2012，《那似曾相似的七十年代》，香港：香港中華書局。

尚林榕、張永賢，2009，〈行醫濟世移風易俗——臺灣漢醫第一人黃玉階〉，《北市中醫會刊》55：10-20。

林文淇，2000，〈「回歸」、「祖國」、「二二八」——《悲情城市》中的臺灣歷史與國家屬性〉，收於林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲戀人生：侯孝賢電影研究》，臺北：麥田出版社，頁157-179。

林昭庚編，2004，《臺灣中醫發展史》，臺北：中華民國中醫師公會全國聯合會，序。

林黛嫻，2009，《李行的本事》，臺北市：三民出版社。

卓伯棠編，2009，《侯孝賢電影講座》，桂林，廣西師範大學。

周子峰，2010，《圖解香港史：遠古至1949年》，香港：中華書局。

邱坤良，2006，《漂流萬里：陳大禹》，臺北：行政院文化建設委員會。

夏春祥，2003，〈新聞論述與臺灣社會：二二八事件的議題生命史〉，《新聞學研究》75：201-242。

徐昂千，〈我看兩相好〉，聯合報，1962年2月18日，第8版。

馬傑偉、曾仲堅，2010，《影視香港：身份認同的時代變奏》，香港：香港中文大學香港亞太研究所。

國家電影資料館本國電影史研究小組編，1996，《歷史的腳踪：「臺影」五十年》，臺北：電影資料館。

張生，〈《黃帝子孫》觀後〉，聯合報，1957年3月1日，第6版。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

張美君，2002，〈流徙與家國想像——五、六十年代香港文學中的國族認同〉，收於張美君、朱耀偉編，《香港文學@文化研究》，香港：Oxford University Press。

張芷雲，1998，〈從不穩定的口碑到主要的求醫場所：臺灣西醫的制度信任建構〉，《人文及社會科學研究彙刊》8：161-183。

——，2002，《醫療與社會：醫療社會學的探索》，臺北：巨流出版社。

張愛玲，1997，《流言》，臺北：皇冠出版社。

梁良，2008，〈見證臺灣電影崛起和沒落的關鍵人物——李行〉，收於焦雄屏、區桂芝編，《李行——甲子的輝煌》，臺北：躍昇文化，頁19-21。

陳飛寶，1999，〈李行的電影藝術創作及其在中國電影中的功績〉，收於黃仁編，《行者影跡：李行·電影·五十年》，臺北：時報文化，頁400-431。

陳珮琪，2001，〈從電影分析五、六十年代中、上層的衣著〉，收於羅卡、吳月華編，《五十、六十年代的生活方式——衣食住行》，香港：香港電影資料館，頁7-8。

陳惠英，1994，〈樂天知命電視劇〉，收於梁秉鈞編，《香港的流行文化》，臺北：書林出版，頁165-173。

陳勝崑，1975，〈從中國西化醫學史論醫學中文化〉，《當代醫學》2：69-72。

——，1975，〈中國西化醫學史（六）——江南製造局與近代醫學〉，《當代醫學》2：73-76。

——，1978，〈中國歷代醫學的發明（二十一）——中國傳統醫學輸入日本的經過〉，《當代醫學》5：1104-1106。

——，1978，〈中國西化醫學史（十二）——余巖與中西醫學論戰〉，《當代醫學》3：1104-1106。

——，1979，〈從兩位解剖學家比較中日近代解剖學的發展〉，《科學月刊》10：38-42。

陳儒修，2011，〈二十年後重看《悲情城市》：聲音、影像、時間、空間〉，收於張靚蓓，《凝望·時代：穿越《悲情城市》二十年》，臺北：田園城市文化，頁356-367。

傅葆石，劉輝譯，2008，《雙城故事：中國早期電影的文化政治》，北京：北京大學。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

焦桐，1990，《臺灣戰後初期的戲劇》，臺北：臺原出版社。

馮祖貽，1999，《百年家族—張愛玲》，臺北：立緒文化。

黃仁，1994，《電影與政治宣傳》，臺北：萬象出版社。

——，2002，《臺北市話劇史九十年大事紀》，臺北：亞太圖書出版社。

——，2003，〈臺灣光復後電影制作的「開山祖」白克〉，收於黃仁編，《白克導演紀念文集暨遺作選輯》，臺北：亞太圖書，頁 10-19。

——，2003，《白克導演紀念文集暨遺作選輯》，臺北：亞太圖書出版社，頁 252-253。

——，2005，《辛奇的傳奇》，臺北：亞太圖書出版社。

——，2006，《優秀臺語片評論精選集》，臺北市：亞太圖書出版社。

黃建業等編，2005，《跨世紀臺灣電影實錄 1898-2000（上）》，臺北市：行政院文化建設委員會、國家電影資料館。

黃愛玲，2007，〈王天林的言情文藝〉，收於黃愛玲、盛安琪編，《香港影人口述歷史叢書之四：王天林》，香港：香港電影資料館，頁 18-23。

黃愛玲編，2002，《國泰故事》，香港：香港電影資料館。

黃愛玲、盛安琪編，2007，《香港影人口述歷史叢書之四：王天林》，香港：香港電影資料館。

黃猷欽，2011，〈鉛華盡洗：1980年前後臺灣文藝電影美術設計的轉變〉，《電影欣賞學刊》8：20-38。

葉永文，2007，〈臺灣民主化時期的中醫醫政發展〉，《臺灣醫學人文學刊》8：63-78。

葉龍彥，1999，《春花夢露——正宗臺語電影興衰錄》，臺北：博揚文化。

蔡榮芳，2001，《香港人之香港史——1841-1945》，香港：Oxford University Press。

劉成漢，2008，〈《街頭巷尾》——李行的最佳作品〉，收於焦雄屏、區桂芝編，《李行——甲子的輝煌》，臺北：躍昇文化，頁 180-187。



黃猷欽，2018，〈1960年代初香港與臺灣電影中的族群對立與和解：
《南北和》、《兩相好》與《龍山寺之戀》〉，《南藝學報》17：47-80

魯稚子，1961，〈我看「宜室宜家」〉，《文星》9：25。

——，1965，〈中國電影到了怒吼的時候〉，《文星》16：45-48。

蕭新煌、尹寶珊，1998，《臺灣與香港的集體認同：一九九七前的比較》，香港：香港海峽兩岸關係
研究中心。

謝國斌，2011，〈臺灣族群研究的發展〉，《臺灣原住民族研究學報》1：1-27。

鍾婉儀，2001，〈中國女性形象的體現——旗袍〉，收於羅卡、吳月華編，《五十、六十年代的生活
方式——衣食住行》，香港：香港電影資料館，頁6-7。

羅卡，2002，〈管窺電懣的創作／製作局面：一些推測、一些疑問〉，收於黃愛玲編，《國泰故事》，
香港：香港電影資料館，頁76-85。

饒曉明，2003，〈追念白克先生〉，收於黃仁編，《白克導演紀念文集暨遺作選輯》，臺北：亞太圖書
出版社，頁54-56。

June Yip，蘇培凱等譯，2000，〈一個國家的建構——臺灣歷史與侯孝賢的「臺灣三部曲」〉，收於林
文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲戀人生：侯孝賢電影研究》，臺北，麥田出版社，頁261-302。

