台灣認同與跨國工作的改變

九〇年代以來的晶圓代工、動漫、網路、劇場與語言復振

2025年底，王嘉明被問到台灣文化應如何得到更有機、更多元的代表。他沒有交出新的台灣定義。他區分創作與行銷，反對在做戲之前先抓住「台灣精神」這樣的答案；比起替國家尋找特徵，他更有興趣知道身邊的東西如何長成、自己與別人能一起做出什麼。[1]

這個拒絕，值得放在一篇討論台灣認同的文章開頭。因為如果連不願以國族作為創作起點的人，都能被解釋為更深刻地表達台灣，那麼「認同」便成了一個永遠不會錯、也不再能解釋差異的詞。

可是，有些人會把自己對國家歸屬的重新理解，帶進下一本小說要寫什麼、技術應該服務誰，以及資源可以用來承擔什麼風險的決定。這時，認同已經參與了工作的選擇。它的作用有多深，仍得從實際過程辨認。

這些差異使我們需要分開幾件常被一起叫作「台派」的事：回答自己是哪裡人，把工作朝向台灣的生活與問題，在特定議題上結盟，以及支持某一政黨。它們可能互相促成，卻沒有一項能自動證明另外三項。台語歌手不因語言而天然屬於某個陣營；寫開放原始碼，也不是一張國族認同證明。

本文要追問的，是比較慢、也比較具體的改變：一個人開始重新理解自己與台灣的關係之後，原來熱愛的故事、熟練的技術、信任的合作對象，還能照舊安放嗎？哪些東西被留下，哪些工作變得非做不可，又有哪些要求遭到拒絕？

從這個問題出發，台灣認同的作用便不只在於替已經完成的好作品命名。它也可能進入工作的前端，改變人想理解什麼、讓誰說話、願意為哪種未來投入時間。但這種改變不是把外來文化刪去，也不保證人們終於得到一致的方法。恰恰相反，真正開始寫、唱、排戲、製造或協作，往往才會發現：共同的政治願望，仍不足以替具體生活作答。

跨國工作的養成：九〇年代以後

先把「國際」放回這些工作的內部，才能理解後來到底改變了什麼。

聯電2005年的公司回顧，把1995年轉向專業晶圓代工、與夥伴合資建廠，以及2000年的整併和紐約上市，放在同一條發展路徑上。更早的技術起點則包括RCA授權。這份企業自述留下了一個必要的基線：台灣的生產能力，本來就是透過外來技術、企業分工與跨國資本逐步組成。後來政治認同的變化，發生在這套工作世界之中。[2]

在這種工作裡，「為台灣做事」可以首先指向一間公司的延續：設備與製程要能運作，組織要能接單，技術人員的能力不能因經營中斷而消失。可是，一家公司的利益如何成為國家利益，並沒有永久不變的答案。國家可能被要求提供保護，也可能被指責妨礙企業。後來的政治轉向若抹去這一層，就會把曾經實際存在的專業責任，誤寫成尚未覺醒的空白。

楊双子回憶，《七龍珠》教她讀故事、想故事；九〇年代中期的台灣言情小說熱潮、與中學同學寫作

的約定，促使她動筆。[3]

生產與閱讀之間有一個值得保留的差別。工業的跨國關係可以從合資、授權與市場看到，小說家的養成則還包含閱讀時發現自己也想試試看的瞬間。前者較容易留下機構文件，後者常須等當事人回顧才顯現；兩者卻都在後來的政治選擇之前，累積了可用的能力。

跨海工作也不一定伴隨移民。2017年，唐鳳面對訪問者預設的「從矽谷回來」敘事，特別更正：她大部分時間住在台灣，遠距與Apple等公司合作，偶爾短期赴美。時差甚至可以限制會議的長度。她所謂離開矽谷，主要是工作與付款關係的調整，並不是一次返鄉。[4]

她一直住在這裡，工作的同儕、客戶與工具卻分布各地。這種安排使跨國關係進入作息本身：何時開會、哪些事情能在線上完成、誰有權要求另一個人待命。之後轉入政府，合作對象和制度位置改變了，對工作關係的理解卻可以留下。

從九〇年代的產業與閱讀，延伸到唐鳳其後的遠距工作，可以看見不同時期形成的跨國關係。它們不會替人投下一張選票，卻會決定政治問題出現時，手上已有什麼，以及哪些關係不能輕易捨棄。

2005年的股東信與2008年後的閱讀

2005年12月29日，曹興誠在致股東信中表示準備辭去聯電董事長與董事。他把當時的財報申報爭議描述為國際專業受到政治壓力，並要求壓力集中在自己身上，不要傷害公司、股東及員工。同一封信已將聯電及其員工稱為國家的重要資產。這是他對衝突的公開解釋，不能當作爭議各方責任的裁決。[5] 董事會在2006年1月9日正式接受辭任，另作榮譽及顧問安排。[6]

國家早已在曹興誠的論述裡。當時他試圖保護的對象，是一套能參與全球競爭的公司與專業組織；他要求國家辨認這套組織的價值。要解釋後來的變化，應問他如何重新判斷危險、對誰提出要求，而不只是追問何時開始愛台灣。

楊双子的改變發生在閱讀裡。她在2021年回顧，自己曾於眷村經驗中形成強烈的中國認同；2008年野草莓運動、準備台文所時讀戰前文學，以及對言情寫作的困惑，使她開始想寫自己生活的土地。[7]

在她的回顧裡，運動經驗經過閱讀，才深入小說：新的歷史問題，碰上原來戀愛形式難以容納的現實。

她也說，《論語》曾使她嚮往中國文化，後來再讀，反而開始追問它如何被權力使用。[8]

若把兩段人生並讀，會看見「認同改變」裡至少有兩種時間。曹的舊說法原本就有國家，需要重建的是國家與專業利益如何重新接合；楊則明白描述了歷史歸屬的重新定位，但她的敘事欲望並沒有因此從零開始。兩人都不能套進一條從文化中國醒來、走向台灣的共同時間線。

Melissa J. Brown研究台灣身分時，提醒讀者區分人們用來解釋認同的祖先、文化，與使某種認同變得有意義的社會經驗。[9] 這個區分也適用於工作：把一份經歷中的中國、日本、美國元素逐項盤點，不能算出此人的國族答案。我們需要知道，在某段關係裡，誰給他機會、誰要求他服從、什麼經驗使原來的解釋不再足夠。

曹興誠2019年的演講尤其顯示，轉向並不會一次完成。當年12月，他批評北京處理香港抗議的方式，也反對一中框架；但演講末尾仍提出，由北京拿出統一條件，交台灣民眾公投，不通過就修改條件再來。[10] 拒絕脅迫與保留協商程序，在這個時點同時存在。它讓我們看見一個人如何修改原先的安排，

而不是事後把每一步都讀成早已確定的終點。

在小說裡，重新定位也會帶來不容易安置的殘餘。原先喜愛的日本文化，可能成為理解台灣的入口；走進去之後，卻不能只留下美感與親近。親近與不平等可以同時存在，並在作品裡成為難題。

崑曲、日劇與殖民地小說

2012年，王嘉明執導《南柯夢》，前後在南京排練半年多。他回憶大學時第一次受到崑曲震動：少量演員、一桌二椅，能以極細的表演組織出空間和情緒。真正與蔡正仁、張繼青等人工作，他又發現，一個字可以反覆琢磨，當代導演未必適合站在這套系統的主導位置。[11]

中國文化在這裡有技術上的吸引力：動作、字音與伴奏之間，存在導演還需要學會的關係。到南京工作，他得花時間聽別人，承認熟悉的導演方法有時需要退後。這段合作具有自己的尺度：一種表演方式值得投入半年多的生活，一個字的質地值得放慢排練。

隔年，《SMAP × SMAP》採取幾乎相反的製作語法。王用日劇的十一話及特別篇結構回看台灣九〇年代，把舞台當攝影棚，讓攝影機與影像合成參與表演。製作訪談列出日劇、電影、《灌籃高手》與《名偵探柯南》等材料，演員還要練習台語與日語交雜的發聲。[12] 另一篇製作預告則提出警覺：流行文化帶來的私人幸福，可能遮住公共生活的後果。[13]

從製作構想看，日本流行文化在這裡有兩種作用。一方面，它是觀眾進入九〇年代的線索；另一方面，它提供可被改造的舞台句法。分集、切換、即時影像，把生活變成接續而來的可觀看片段。作品要問的，因而可以是人如何學會觀看自己生活的年代，而不只是這個年代有多少日本元素。

相隔一年，導演使用了幾乎相反的方法：在崑曲裡放慢、細究，在日劇式舞台上拼接、切換。這種差異很難用國族距離來解釋。兩個製作延續的是王對形式的興趣，台灣經驗可以成為其中一齣戲的問題，卻沒有接管全部美學生命。

楊双子則在既有的台灣女同志文學之外，選擇動漫畫百合，尋找自己想讀、想寫的另一條路。[14] 日本在這裡提供了女性關係的想像與讀者期待，歷史小說又讓這種期待碰上難以移除的制度。

《臺灣漫遊錄》的公開開篇〈瓜子〉，先讓讀者跟隨日本作家青山千鶴子。她不願為南進政策寫稿，又想擺脫家庭安排的婚姻；最後，支持她來台旅行的，卻包括殖民統治機構。台灣話在她的聽覺裡可以變成無法辨認的X，日語則被自然地稱作「國語」。[15]

這個入口讓讀者先接近她想掙脫束縛的欲望，再看見自由的條件：支持她出門的制度，正是別人受到支配的制度。語言又把這個位置做進閱讀本身，讀者跟著她看見台灣，卻也跟著她聽不見某些話。於是，有魅力的敘事者同時是一個需要被辨認的盲點。

比「使用日本文化表達台灣」更精確的說法，是熟悉的文化欲望開始接受新的追問。王可以借日劇回看台灣生活，楊可以讓日本女人帶領敘事；但前者不需要因此宣告日本的政治意義，後者卻必須處理角色身處的殖民關係。同一個日本，並沒有替兩份工作提供同一種答案。

楊仍想寫愛，卻不願讓愛情輕易克服殖民秩序。她原先最想對話的百合讀者未必接住作品，文學界的重視反而出乎預期。[16]

公共科技與客語音樂的製作

小說改變了觀看歷史的位置，技術工作則可能改變公共參與的方式。但兩者都要使用已經形成的能力，不能單靠認同的強度完成。

唐鳳回顧2014年的參與時，把頻寬、直播與讓現場討論被看見，連到自己的公共投入。當年年底，蔡玉玲又參加g0v黑客松，邀請社群將討論方法用於政策問題。[17]

2016年8月，唐鳳在紐西蘭參加開源與開放社會年會時接獲入閣邀請。兩年後，她在〈打造數位國家創新生態系〉中，以空氣盒子為例，說明學校與居民的感測工作如何與政府資源接合，再透過開放軟硬體讓其他地方使用；她把這種先處理本地問題、再分享方法的方向，稱為台灣的「暖實力」。[18]

在這項施政主張裡，國家的對外角色也跟著調整：對外貢獻不必只靠掌握別人無法取得的技術，也可以在於把可供重用的解法交出去。若原始碼、硬體設計和參與方法真的開放，其他地方的人便能因自己的空氣、學校或社區而加入，並不必先接受台灣的全部自我敘述。

與曹興誠2005年的信相比，兩種「對國家有價值」並不相同。一種要求保護已具生產能力的企業與員工，另一種主張以可共享的解法增加台灣的國際連結。兩種主張使「台灣需要科技」包含了不同問題：需要哪些組織繼續存在，又希望哪些成果能被誰拿去使用，會導向不同的專業承諾。

文化工作裡也有類似的細部選擇。柯智豪談三牲獻藝《八仙》時，描述的是讓客座歌手進入電子音樂製作，而非讓固定團員包辦演唱。他使用「製造臺灣」這個說法，卻不把辨認詞語是否來自中國當作創作純度的測試。[19] 台灣在此是從生活和製作中形成的關係，還需要找聲音、做編曲、決定誰來唱。

黃子軒說明《牛騷》的製作時，則談到邀請賴仁政以海陸腔為山歌格律填詞，再用Neo Soul的轉音與滑音銜接曲調。語言、格律與唱法必須一起調整。[20]

這與王嘉明的南京排練形成一個比較：新的文化關係可以從技術問題開始。創作者需要重學工作方法，美感上的吸引力足以使人接受這種不方便。

這時，認同既可能是起點，也可能是工作的結果。有人因為在意語言而投入音樂；有人先被一種音樂吸引，才開始學習語言；還有人在實作中發現，原以為只要表態支持的文化，需要遠比預期多的練習。把它們都稱為本土化，固然簡便，卻會遮掉時間究竟花在哪裡。

英語出版與中國的聽眾

當作品完成，它還要進入別人的工作與欲望。認同因而不只關乎作者如何命名自己，也關乎接受作品的人願不願意讓她保留那個名字。

金翎在2019年紐約亞裔美國作家工作坊的一門課中接觸楊双子的作品。後來推介《臺灣漫遊錄》時，她一面做其他工作，一面翻譯、準備提案，向七家出版社投出詢問，只收到兩家回覆。[21]

出版前投入的勞動，也改變了風險的分配：還沒有收入與發行保證，譯者已經開始付出時間。

最後合作的是明尼亞波利斯的Graywolf。編輯Yuka Igarashi早先曾與金翎合作短篇小說，這次又願意承擔這本書。[22] 學習場合讓人遇見作品，過去寫作留下的關係則使提案找到可以認真討論的對象。出版機會由這些不同時間的工作接在一起。

作者與譯者也未必用同一種理由，讓自己留在這本書旁邊。有人先讀愛情，有人被旅行與食物吸引，也有人由殖民關係進入。如果只保留代表台灣歷史的任務，便會忽略一件事：對特定作品的喜愛，是勞動得以開始的理由；不同的閱讀欲望，也可能把人帶到同一張工作桌前。

國際出版的成果，值得肯定，卻無法單獨替選擇機制的公平背書。哪個人有時間先做譯稿，哪種提案能遇到願意投入的編輯，會影響讀者最後看得見什麼。作品得到承認的同時，我們仍可以追問：還有哪些工作，停在尚未獲得回覆的地方？

跨海的親近，還可能產生更強的占有。黃俊銘研究中國聽眾如何感受台灣流行音樂，訪談主要集中在2013至2014年，另有2019年的補充。部分聽眾把音樂中的台灣聽成比較理想的中國；當歌手表達不同政治身分，原有的情感連結便可能轉成不滿。但研究也留下接受台灣差異、因而欣賞作品的受訪者。這是有選樣限制的訪談研究，不能當作全體中國樂迷的態度分布。[23]

兩種反應的分歧，比「文化可以化解政治」更值得理解。聽眾的親近感可能建立在承認對方不同，也可能建立在相信對方終究與自己相同。後一種親近，在沒有遇到明說的差異之前，同樣可以熱烈而真誠。問題出現在作者或歌手不肯繼續配合那個想像的時刻。

因此，文化交流的政治效果，不能只看交流有沒有發生，或市場上有多少喜愛。有時候，交流增加了接受差異的能力；有時候，它增加的是要求對方符合自己期待的理由。對台灣創作者而言，能否說明自己的歸屬，不能由作品曾經受到誰喜愛來決定。

唐鳳2022年回憶，她與中國流亡者談溝通技術，對方未必支持台灣自行決定未來；她把這連到二〇〇〇年代初的Freenet工作。[24]

與前述樂迷對照，這段自述提出了另一種親近的可能：合作能否容許對方保留不同的政治答案？

政治風險與政府承諾

專業合作可以容納分歧，卻不表示所有關係都能靠繼續合作維持。當人認為共同生活的條件受到威脅，認同也可能促使他縮小原來願意妥協的範圍。

2022年，曹興誠在中央社訪談節目介紹中，把2019年的香港經驗說成重要轉折，並重新說明自己過去提出的和平安排。[25] 同年9月，他展示恢復的中華民國身分證，將此事說成要與台灣共同承受風險，同時宣布支持民防訓練的資助計畫。[26]

這是卸任企業領導人的個人行動。他公開要求的國家關係已不同於2005年：當年要求政治壓力不要破壞公司，如今則強調自己不能只在風險之外發言。

專業人生留下的資源，也在這裡得到新的用途。過去職涯帶來的聲望與財力，能被用於新的政治目的；這個目的又要求發言者交代自己處於什麼位置。身分證在此不只是分類文件，而是他選來表達風險關係的物件。它不自動證明其政策主張正確，卻使他的承諾具有可被公眾檢驗的形式。

然而，共享外部風險並不能代替國家內部的權利問題。回到2016年，巴奈曾在蔡英文就職典禮上歌唱。2017年接受公視訪問時，她仍說不後悔當初的真誠期待，卻已因原住民族土地問題走到凱道抗議。她要求具體改變，拒絕讓與總統的友好關係取代監督。[27]

這份要求並不只是典禮之後的感情破裂。2016年8月1日的總統道歉文本，把和解責任放在政府，並邀請原住民族監督。[28] 2017年2月的《原住民族土地或部落範圍土地劃設辦法》，則在傳統領域土地的定

義中限定公有土地。[29] 巴奈與夥伴抗議的，是國家承認原住民族歷史之後，制度仍如何劃定權利可以涉及的範圍。

沿著這份承諾來看，巴奈後來的抗議與原先的期待存在連續性。支持政黨輪替，可以包含對女性參政、原住民族權利與政治改變的期待；當政府未能實現其中的要求，原本的支持也可以轉成抗議。若台派被理解成一旦結盟便須維持一致，政治共同體反而會失去它曾經承諾要聽見的人。

這也改變我們評價文化代表性的方式。歌手站在國家典禮上，確實使某種聲音進入公共視野；但在場不等於有權決定土地，受到邀請不等於獲得答覆。前面英語出版的問題，在這裡以更直接的制度形式重現：被看見是一種成果，仍不是所有問題的終點。

唐鳳在2022年的同一份訪談中，則把自己的公共角色界定為不涉黨派、以民主為工作的對象。[30] 這項自我要求與巴奈的抗議不相同，卻都使「投入台灣」與「支持當權者」之間留有距離。距離未必削弱承諾；它也可能使一個人能在政府更換或合作破裂後，繼續說清楚自己究竟答應了什麼。

因此，曹興誠、唐鳳與巴奈不是三種可以合併的台派典型。前者強調與台灣共同承擔威脅，中者為公共工作設定超越黨派的定位，後者從曾經的期待向執政者索取未實現的權利。這些行動都可能涉及台灣的未來，卻要求不同的風險、時間與忠誠關係。

客語、台語與不必一直代表誰的歌唱

語言復振的工作，也讓政治願望遇到日常製作的難題。

劉榮昌回顧自己的早期作品受到鄉親指正，認為創作者需要學會使用語言，願意重錄、接受檢驗。黃子軒也看見後學將華語直譯成客語的問題，卻更強調輔導與讓人進入。他們談到的當代作品，又已包括以客語龐克處理都會生活的不快，不能只由農村懷舊定義。[31]

在語言使用環境縮小時，歌曲也可能成為教材，準確有其必要。但把每次嘗試都當成代表族群的考驗，又可能讓初學者不敢開口。

王嘉明在南京需要重新學習，客語歌手則對學習的門檻各有看法。把兩者並讀，會發現文化親近還包含一種時間安排：是否給人練習、犯錯、再做一次的機會？

巴奈的父親是卑南族、母親是阿美族，最早對她說的卻是台語。九〇年代唱片公司時期，一次關於原住民處境的提問，促使她從自身經驗寫歌；後來在原舞者，她透過田調與工作帶學習排灣族樂舞，卻也察覺最先學會的台語正在流失。[32]

如果台灣人取代中國人便是故事的終點，這些工作反而無從理解：歌手為何需要學習？什麼聲音可以陪她走下去？台灣的共同名字，還得容下彼此不同的語言歷史。

Brown對台灣起源敘事的警覺在此尤其重要：漢人主體可以藉原住民祖先宣稱自己不同於中國，同時又把活著的原住民族納入自己的國族故事。[33] 多元的象徵未必帶來對等的關係。不能因為巴奈使台灣的聲音更豐富，就把她對土地、語言與政府的要求，化成大家共同欣賞的特色。

但巴奈還想做別的事。2023年底發行的《夜婆》，是她與柯智豪合作十多年的台語專輯。她把寫歌交給柯，自己想卸下傾吐的任務，輕鬆當歌手。[34]

這個選擇沒有取消前面的政治要求。當一種身分終於能夠發聲，接下來還有一個問題：發聲的人，可

不可以繼續改變自己想做的事？

王嘉明開頭的拒絕，到這裡才得到更充分的重量。如果再把他的拒絕稱作真正的台灣精神，便會取消這個拒絕。巴奈也無須用新的政治宣言，來證明輕鬆歌唱具有價值。有些工作之所以重要，恰好在於人能暫時不替共同體回答問題。

認同的影響，可以從改變需要付出的代價來辨認：多花了哪些時間，重想了哪些習慣，為哪些人或哪種未來投入了資源。但代價也會使承諾得到修正。作品遇到的讀者、工作需要的同儕，以及沒有獲得解決的生活要求，都可能讓一個人重新理解原本相信的答案。

台灣認同因而不宜被寫成外來關係逐漸退場的歷史。比較值得追蹤的，是人如何重新決定哪些關係可以繼續、哪些不平等不能再被親近感掩蓋、哪些未來值得自己投入。這些決定會改變作品與工作，也會被作品與工作的實際困難修正。

如果「台派」要指向一種共同生活的承諾，它便不能要求所有人的文化愛好、工作方法與政治忠誠都重合。它需要容得下對政府的責問，容得下尚未談妥國家問題的合作，也容得下一位歌手只是想把歌唱得輕一點。共同體能保護多少種這樣具體的生活，比它能列出多少項共同特色，更接近認同最終值得承擔的問題。

資料範圍與閱讀說明

本文以1990年代至2020年代的工作經驗為主，資料核對截至2026年10月12日。人物訪談中的生命轉折，是受訪者對自身經歷的解釋；公司公告與政策文章則分別用來辨認機構記錄及施政主張。本文不以這些人物估計整體台灣社會的認同分布。

《臺灣漫遊錄》的文本分析限於出版社公開的〈瓜子〉選摘。舞台與音樂製作依據當事人的工作說明，未據此宣稱完整觀看演出、聆聽專輯或評定其效果。黃俊銘的研究主要涉及2013至2014年的特定中國聽眾，並非2026年意見調查；土地辦法用以定位2017年的爭議，不作後續法律發展的完整評估。

註釋

1. 郝妮爾訪問、王嘉明口述，〈莎士比亞的妹妹們的劇團團長王嘉明：鬼才會去想台灣精神是什麼〉，《PAR表演藝術雜誌》第361期，2025年12月，問題三及網站公開回答。原訪談。↩

2. UMC，二十五週年公司回顧，2005年6月1日，關於RCA授權起點、1995年專業晶圓代工轉型及2000年整併、上市的敘述。聯電公告。↩

3. The Booker Prizes，楊双子與金翎訪談，2026年3月16日，本文採楊的閱讀回顧。作者與譯者訪談。↩

4. Mele-Ane Havea訪問，〈Audrey Tang is radically transparent〉，Dumbo Feather，2017年8月訪談、12月7日刊登，唐鳳更正遠距工作與居住地的回答。本文不採訪談導言的職銜錯誤及正文的全球資訊網年代說法。原訪談。↩

5. Robert Tsao, letter to shareholders, UMC，2005年12月29日。本文採其預告辭任、保護股

東員工及國家資產的自我定位，不將信中的法律與政治判斷作為獨立認定。聯電公告及信件。↩

6. UMC，董事會人事公告，2006年1月9日：接受曹興誠辭去董事長與董事，另作榮譽及顧問安排。聯電公告。↩

7. 郭如梅整理，楊双子、陳雪對談，Openbook閱讀誌，2021年，尤見〈從類型通往社會與歷史〉及〈重新丈量文學史的尺度〉。文中百合讀者與文學界接受情形，為楊的自述。對談全文。↩

8. The Booker Prizes，楊双子與金翎訪談，2026年3月16日，本文採楊的閱讀回顧。作者與譯者訪談。↩

9. Melissa J. Brown, Is Taiwan Chinese? The Impact of Culture, Power, and Migration on Changing Identities（2004），第一章〈What’s in a Name? Culture, Identity, and the “Taiwan Problem”〉，本文使用其中關於身分、社會經驗與起源敘事的討論，尤見印刷頁2–5、20–21、24–34。大學網站公開章節。↩

10. 繆宗翰，〈曹興誠：九二共識胡說八道 陷一中圈套沒活路〉，中央社，2019年12月25日。本文只採當日演講的政治主張與公投方案，不採未另核實的歷史引語及壓縮的人事年代。當日報導。↩

11. 周伶芝，〈王嘉明 不談創新傳統 回望簡約之美〉，《PAR表演藝術雜誌》第238期，2012年10月；本文使用網站公開正文。原訪談。↩

12. BIOS monthly，〈繁花似錦的九〇年代寓言：專訪《SMAP X SMAP》導演王嘉明〉，2013年9月2日。本文採製作結構與排練描述，不沿用文中將MSN、部落格概括置於九〇年代的說法。原訪談。↩

13. 廖俊逞，〈《SMAP X SMAP》哈日風下探九〇年代〉，《PAR表演藝術雜誌》，2013年8月號，及鄒欣寧側記。原文。↩

14. 郭如梅整理，楊双子、陳雪對談，Openbook閱讀誌，2021年，尤見〈從類型通往社會與歷史〉及〈重新丈量文學史的尺度〉。文中百合讀者與文學界接受情形，為楊的自述。對談全文。↩

15. 楊双子，《臺灣漫遊錄》（春山出版，2020），春山公開選摘〈一、瓜子〉。公開文本末尾標示未完；正文只分析這段敘事，不將角色發言當成作者的直接意見。出版社公開選摘。↩

16. 郭如梅整理，楊双子、陳雪對談，Openbook閱讀誌，2021年，尤見〈從類型通往社會與歷史〉及〈重新丈量文學史的尺度〉。文中百合讀者與文學界接受情形，為楊的自述。對談全文。↩

17. Audrey Tang and Josh Rogin, “Interview with Josh Rogin,” 數位發展部公開逐字稿，2022年10月24日建檔、11月9日更新。本文採2014年參與及蔡玉玲合作、不涉黨派的自我要求，以及Freenet和中國流亡者的回憶；不將個人回顧視為合作成效的獨立驗證。官方逐字稿。↩

18. 唐鳳，〈打造數位國家創新生態系〉，《台灣經濟論衡》第6卷第4期，2018年12月，印刷頁6–15；本文採頁6–8的入閣邀請、空氣盒子與對外分享主張。國發會公開PDF。↩

19. 李鑫，〈用音樂「製造臺灣」，柯智豪談三牲獻藝《八仙》：這張比起「演唱組合」更像「組合演唱」〉，《吹音樂》，2022年。原訪談。↩

20. 李鑫，〈「客語創作中生代」劉榮昌、黃子軒，與金曲製作人柯智豪深談「客語音樂五想」〉，《吹音樂》，2024年1月5日，尤見語言使用、學習標準及《牛騷》製作的對談。原對談。↩

21. Jowen Li, “Lin King: Taiwan’s First U.S. National Book Award-Winning Translator,” CommonWealth, 2025年2月5日，關於2019年課程、推介出版與編輯合作的報導。原文。↩

22. Jowen Li, “Lin King: Taiwan’s First U.S. National Book Award-Winning Translator,” CommonWealth, 2025年2月5日，關於2019年課程、推介出版與編輯合作的報導。原文。↩

23. 黃俊銘，〈國族、中介與情感結構：中國人如何感受台灣流行音樂〉，《台灣社會學》第42期（2021），頁1–59；本文依方法、主要分析及結論的指定頁段，含接受台灣差異的受訪者B-8。研究採立意及滾雪球取樣，共35位受訪者，不能推估全體中國聽眾。論文全文。↩

24. Audrey Tang and Josh Rogin, “Interview with Josh Rogin,” 數位發展部公開逐字稿，2022年10月24日建檔、11月9日更新。本文採2014年參與及蔡玉玲合作、不涉黨派的自我要求，以及Freenet和中國流亡者的回憶；不將個人回顧視為合作成效的獨立驗證。官方逐字稿。↩

25. 中央社文化＋，曹興誠專訪節目文字介紹，2022年10月28日。本文採其對香港經驗及過往方案的回顧，不冒充完整影音逐字稿。節目頁文字。↩

26. 中央社，曹興誠恢復中華民國國籍及資助計畫記者會報導，2022年9月1日。本文將公開宣布與實際支付、訓練成果分開。當日報導。↩

27. 管中祥、陳睿哲採訪，田舒媛整理，〈和小英還是朋友？巴奈：不可能被騙第二次〉，PNN公視新聞議題中心，2017年3月5日。本文採巴奈對政治期待、土地抗議與監督關係的說明，不採未經證實的利益動機推斷。原訪談。↩

28. 中華民國總統府，〈總統代表政府向原住民族道歉〉，2016年8月1日。道歉、責任及邀請監督的承諾，與履行成果分開看待。官方文本。↩

29. 原住民族委員會法規資料庫，《原住民族土地或部落範圍土地劃設辦法》，2017年2月發布，尤見第3條關於傳統領域土地的定義。此處僅說明當時爭議所涉公有土地範圍。法規文本。↩

30. Audrey Tang and Josh Rogin, “Interview with Josh Rogin,” 數位發展部公開逐字稿，2022年10月24日建檔、11月9日更新。本文採2014年參與及蔡玉玲合作、不涉黨派的自我要求，以及Freenet和中國流亡者的回憶；不將個人回顧視為合作成效的獨立驗證。官方逐字稿。↩

31. 李鑫，〈「客語創作中生代」劉榮昌、黃子軒，與金曲製作人柯智豪深談「客語音樂五想」〉，《吹音樂》，2024年1月5日，尤見語言使用、學習標準及《牛騷》製作的對談。原對談。↩

32. 陳劭任，〈反抗與歌唱：專訪巴奈 Panai Kusui〉，BIOS monthly，2024年3月21日。本文依其族屬、最初語言、原舞者學習與《夜婆》合作自述；不同報導對專輯萌芽年份有差異，故採「十多年」。原訪談。↩

33. Melissa J. Brown, Is Taiwan Chinese? The Impact of Culture, Power, and Migration on Changing Identities（2004），第一章〈What’s in a Name? Culture, Identity, and the “Taiwan Problem”〉，本文使用其中關於身分、社會經驗與起源敘事的討論，尤見印刷頁2–5、20–21、24–34。大學網站公開章節。↩

34. 陳劭任，〈反抗與歌唱：專訪巴奈 Panai Kusui〉，BIOS monthly，2024年3月21日。本文依其族屬、最初語言、原舞者學習與《夜婆》合作自述；不同報導對專輯萌芽年份有差異，故採「十多年」。原訪談。↩