

「讓世界看見台灣」： 《斯卡羅》與《茶金》的國族性敘事

黃淑鈴*

摘要

近年來「讓世界看見台灣」成為各領域的熱門詞彙，較少被注意到的是台劇的角色。本文將《斯卡羅》與《茶金》視為台劇邁向國際的期待下，凝聚國族認同並行銷台灣品牌的代表性文本，透過文化取向的敘事分析探討其產製條件、國族性的再現及敘事策略。本文在國家文化工程、文化國族主義與影視跨國化交織的脈絡下，審視這兩個文本的論述形構，論證它們如何透過「多元文化主義」與「海洋國家」的敘事來展示台灣，同時探討其論述建構的局限。

關鍵詞：論述、敘事、電視劇、認同、多元文化主義、海洋國家

投稿日期：2024.11.07 通過日期：2025.06.23

本文為科技部專題研究計畫「台劇的類型化（2015～）：類型研究與全球化的觀點」（MOST 110-2410-H-A49-044-MY2）部分研究成果。作者誠摯感謝三名受訪者接受訪談，本刊匿名評審提供寶貴的建議，以及研究助理翁思懷、林珮君、廖惠玲等人協助蒐集資料。

* 黃淑鈴 國立陽明交通大學傳播與科技學系副教授 shuang9917@nycu.edu.tw



"Let the World See Taiwan": Exploring the Narratives of Taiwanesehood in *Seqalu: Formosa 1867* and *Gold Leaf*

Shuling Huang*

Abstract

In recent years, the phrase “Let the world see Taiwan” has gained popularity across various domains in Taiwan, yet the role played by Taiwanese TV dramas has received less attention. This article uses *Seqalu: Formosa 1867* and *Gold Leaf* as case studies, viewing them as works that consolidate national identity and showcase Taiwan's representative characteristics, with the expectation of their potential to go global. Adopting the cultural approach to narrative analysis, I analyze their production conditions, representations of Taiwanesehood, and narrative strategies. By examining these two texts' discursive formation within the interconnected contexts of state-led cultural engineering, the participation of cultural nationalists, and the transnationalization of television, I argue that they employ the discourses of multiculturalism and maritime nation to highlight Taiwan's unique features. I also reveal the limits of these discursive constructions.

Keywords: discourse, narrative, TV drama, identity, multiculturalism, maritime nation

* **Shuling Huang** Associate Professor, Department of Communication and Technology, National Yang Ming Chiao Tung University shuang9917@nycu.edu.tw

壹、前言

《傀儡花》製作的目標，就是要讓世界看到精采的臺灣¹，相信在它完成之後，全國人民都會感到非常驕傲，因為我們不只有好山好水好人才，更重要的是，我們有很多熱愛這塊土地的人（斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867，2019 年 7 月 29 日）。

上述關於台劇《斯卡羅》（原名《傀儡花》）的製作目標「讓世界看到精采的台灣」，是 2019 年時任公廣集團董事長陳郁秀在該劇增資記者會上所闡述。近年來「讓世界看見台灣」成為論述台灣美好或台灣人成就的熱門詞彙，舉凡運動、文化、經濟、觀光、防疫等不一而足。回溯歷史，這種「讓我們被認識」的渴望，深植於 1970 年代外交挫敗以來台灣人對於文化認同的追求，並在 2000 年民進黨政府「品牌台灣」（branding Taiwan）的策略下具體化為文化政策，以重構台灣文化打造台灣品牌的獨特性，其終極目標即是「讓世界看見台灣（let the world see Taiwan）」（Chang, 2004）。然而，當時台灣影視業正值寒冬，電影業受好萊塢襲擊陷入低潮，而電視業則在哈日、韓流、中國歷史劇等夾殺下，面臨人才西進、產業空洞化的危機（張舒斐，2017；楊芳枝，2023；賴以瑄，2011）。直到 2010 年代中期後，隨著串流平台興起與政府文化政策支持，「新台劇」在資源挹注下壯大，並向外擴展市場，儼然形成一股新的「台流」（楊芳枝，2023）。

「新台劇」的發展引來媒體樂觀的期待與想像，諸如「新台劇 2.0」、「台劇復興元年」等詞彙陸續出現（陳倩如，2020 年 4 月 11 日；鄭人豪，2017 年 11 月 23 日）。而隨著海外市場的開拓，台劇也成為政府與民間積極推動「讓世界看見台灣」的新載體。2022 年外交部出版的《台灣光華雜誌》就規劃《台流來襲》專刊，以「迎接台劇大航海時代」為標題，說明在本土平台走向海外、國際合資與合製開展下，「台灣接連推出讓國際驚豔的影視作品……將台劇順著串流平台的趨勢，往世界的舞台駛去」（陳群芳，2022 年 12 月）。如果新台劇將航向世界舞台，那麼要讓世界看見的是什麼樣的台灣？亦即，其所欲呈現的是什麼樣的台灣性（Taiwanese）？背後又涉及什麼樣的國族論述建構？

楊芳枝（2023）認為「新台劇」所創造的「台流」，是從中國市場轉向全球市場，以在地性／本土性與國際連結，向全球觀眾「說台灣的故事」，以彰顯台灣的主體性與台灣性。延續這個觀點，本文認為在這波「台流」中，值得注意的是時代歷史作品的興起，並將台灣歷史化為戲劇資源，成為說台灣故事的媒介。2015年《一把青》、《燦爛時光》、《紫色大稻埕》等劇以高規格製作將台灣歷史影像化，開啟「時代劇」的潮流。2021年包括《天橋上的魔術師》、《斯卡羅》、《國際橋牌社2》、《茶金》、《華燈初上》等五檔題材殊異的作品接續上檔，被稱為「時代劇元年」（鄭秉泓，2022年3月25日）。值得注意的是，這些歷史時代作品不少是在政府資金挹注、且／或國家電視台積極推動下得以問世。其中《斯卡羅》和《茶金》引發外界對於歷史的熱烈討論，可視為 Alison Landsberg（2015, p. 62）所稱「具歷史意識的劇集（historically conscious drama）」²，即以重構「某個特別的歷史時刻活生生的輪廓」，以激發觀看者歷史意識的戲劇作品。

《斯卡羅》描繪1867年原住民與西方勢力衝突的羅妹號事件（Rover Incident），被陳郁秀譽為公視開台以來「第一齣歷史旗艦戲劇」（斯卡羅 SEQALU : Formosa1867，2019年7月29日）。部分評論者認為，該劇突破歷史題材小故事的敍事，以電影品質製作出時代的「大故事」，打破歷史劇叫好不叫座的魔咒，激起更多人對台灣史的熱情，已為歷史劇寫下新頁（野島剛，2021年9月；陳文瀾，2021年8月17日）。至於《茶金》則是從客家茶商出發，刻畫1950年代社會劇變下茶產業的興衰，被喻為「精緻還原台灣茶商輝煌史」的「最美時代劇」，並成為「客家躍進主流文化多元內容」的典範（客家委員會，無年代；Chiang & Chang，2021年11月5日）。《斯卡羅》與《茶金》雖然分別以歷史劇和時代劇行銷，但均為重構台灣歷史的國家文化工程計畫，由公視製播，並以大成本製作。前者得到蔡英文政府「前瞻基礎建設計畫」特別經費的支持，以總金額1.55億元的預算招標，單集製作費高達1,550萬元，寫下台劇的新紀錄；其後並打破公視慣例向民間增資，將總經費追加到2.02億元（Berton，2017年11月6日；吳尚軒，2018年3月23日）。後者則是客家委員會（以下簡稱「客委會」）推動，其產製規模雖不及《斯卡羅》，但最終亦耗資1.1億元，其中客委會出資近四千萬元，後來剪輯為12集的劇集，換算下來平均每

集成本約九百萬元（李英婷，2021年12月20日）。

如同其它「讓台灣走向世界」的策略，《斯卡羅》與《茶金》均是由公部門與民間協力打造。時任文化部長鄭麗君即強調《斯卡羅》是影視「國家隊」成形的第一步，未來將透過前瞻預算投入內容產製，期盼公廣平台與民間合作，成為把台灣內容帶到世界的「航空母艦」（吳尚軒，2018年3月23日）。「國家隊」的論述相當程度反映了電視劇，特別是歷史劇在當前塑造台灣品牌的關鍵地位，而這並非台灣的獨特現象。1980年代起在全球化的情境下，許多國家浮現歷史劇的風潮，成為塑造「國族性（nationalness）」、建構國家認同的核心（Higson, 1996）。其後在國家品牌論述及數位平台興起下，這類具歷史意識的作品因展示國族性特徵，成為行銷國家、擴展軟實力的媒介（Al-Ghazzi & Kraidy, 2013; Bondebjerg et al., 2017; Kaptan & Algan, 2021; Oliete-Aldea, 2015）。其內容和主題雖然反映不同國家的歷史與社會情境，但常以特定的「全球模式（global format）」製作（Oliete-Aldea, 2015），作為進入全球市場的路徑。在這樣的脈絡下，本文以《斯卡羅》與《茶金》為例，將之視為台灣國族建構及國家品牌打造的代表性作品，所要探討的是：（1）這兩部劇集產製的物質性和論述條件為何？如何成為台灣新國族論述實踐的場域？（2）它們所欲建構的是什麼樣的「台灣性」，有何國族意涵？（3）創作者如何挪用歷史劇的全球敘事模式作為國際化策略？

從 Foucault (1971/1986)「論述形構（discursive formation）」的觀點出發，並透過文化取向的敘事分析（Mittell, 2018），本文在國家文化工程、文化國族主義與影視跨國化交織的脈絡下，審視這兩個文本的論述形構，論證它們如何透過「多元文化主義」與「海洋國家」的敘事來展示台灣，同時探討其論述建構的局限。

貳、文獻回顧

一、歷史劇與國家認同

（一）歷史劇與國族性的生產

朱影等人 (Zhu et al., 2008) 強調，電視劇既是敍事形式、可交易的文化商品，也是社會論述。從 Foucault 的觀點來看，論述是一個再現系統或一組陳述，在不同歷史時期透過文本的重複性生產知識，規範了可說的話題及其實踐規則，即論述形構 (Hall, 1997)。在不同類型的電視劇中，歷史劇對於「過去」的敍事是從檔案資源重新詮釋集體的過去，構成了一種特殊的論述形式 (Rodríguez Cadena, 2004)。它們以虛構的方式讓歷史空間和人物具體化、甚至重新活了起來，召喚觀眾的情緒和經驗，使其記憶和生活與過去產生連結 (Bondebjerg et al., 2017)。特別是歷史劇常涉及英雄式的，或是重要的、關於集體起源的過去，從而建構個人、群體和社會的認同 (Warner, 2009)。

廣義的歷史劇是將故事設定在過去的戲劇作品，可能被稱為歷史劇 (historical drama)、時代劇 (period drama)、古裝劇 (costume drama) 等 (Monk & Sargeant, 2002)。然而這些標籤多是商業行銷與影評人等所賦予的，有些作品其實更適合歸類於其相應主題的類型；而什麼樣的「歷史時刻」可以構成一個時代，或是什麼樣的歷史脈絡是重要的，並沒有明確的定義 (Norman, 2009)。Landsberg (2015) 以「具歷史意識的劇集」來解決類型的混淆，並將之與歷史的感知連結。她強調，作為影音文本，具歷史意識的劇集可以引起觀眾的情感投入，進一步激發歷史的思考，因此其產製的是歷史的感性與時代精神，而非還原歷史事件 (Landsberg, 2015)。而劇集和電影相較，可更完整重現某時代人們日常生活的輪廓，表達劇中角色是如何被歷史的參數和條件所形塑，並允許較為複雜、微妙的敍事，使得劇情支線得以開展，讓觀眾慢慢熟悉劇中的角色，從而發展出歷史的時間感和空間感 (Landsberg, 2015)。然而如同 Warner (2009) 所指出的，歷史

不只是關於過去，也關於現在，人們總是利用歷史來發展對於政治、社會和文化認同的論證，使得歷史修正主義（historical revisionism）成為常態。Monk & Sargeant（2002）也強調，歷史作品再現的過去，不管是實際發生或是想像的，常和產製當下的政治和社會有所共鳴。

1980 年代起，全球化的浪潮引發國家文化消失的焦慮，以歷史為題材的影視作品在各國浮現，成為國族打造的文化工程之一，其中備受討論的是英國的「襲產劇（heritage drama）」或襲產電影。當時英國面臨生活方式受到威脅、國際地位消退、歐洲化的疑慮等多重危機，社會充斥著回歸傳統的懷舊慾望，而國家認同的重新定位就成為柴契爾政府文化政策的目標（Robins & Morley, 2001）。襲產因其與過去的連結成為國家認同的核心，並逐漸商品化為文物、影像、經驗等形式販售，其中以襲產包裝的優質時代劇對於國家的想像扮演了重要角色（Higson, 1996）。這類作品多以 19 世紀末、20 世紀初的英國為時代背景，透過視覺絢爛的表徵，例如優雅的服裝、壯麗的地景，加上文化保存下的鄉村房舍、室內設計和傢具等「博物館美學」，再現了某種純粹的、秀異的英格蘭性，即傳統的、保守的、田園的，從而建構國家認同（Higson, 2001, 2012）。

英國襲產影視作品常被批評為柴契爾政府的意識形態計畫，試圖從過去召喚真實的、或想像的英國價值，重新確保國族主義（Norman, 2009）。此外，在影視產業受到好萊塢支配下，襲產作品展現了英國文化自我確認的慾望以及國家認同的投射（Monk, 2002）。其敘事特徵是透過地景、建築、傢具和其他物品等時代細節的描繪，以「展示的美學（aesthetics of display）」喚起觀眾對於典雅的、有品味年代的集體記憶（Norman, 2009）。而其行銷則是圍繞在「原真性論述（discourse of authenticity）」，並由兩方面達成，首先是忠於原著改編所帶來的寫實效果，其次是對於時代場景、時尚、室內設計、文物等考究的正確性（Higson, 2001）。如後面將進一步說明的，英國襲產劇關於優質電視的論述、美學的品味、歷史的原真性等，對於包括台灣及其他國家歷史作品的敘事產生深遠影響。

在英國襲產劇之外，1980 年代其他國家亦浮現歷史題材的電視類型，但以不同的形式與主題表達國家認同。例如墨西哥的歷史肥皂劇經常描繪特定時期的歷史和英雄，並以戰爭、陰謀、英雄事蹟、國家統

一等主題，混合歷史人物與一般角色、真實歷史事件與日常生活，以避開官方歷史的爭議（Rodríguez Cadena, 2004）。1980 年代末期印度則出現史詩電視劇，以印度文明和輝煌的歷史為主題，並以統一的歷史奇觀、邪不勝正的敘事等內容，抹除族群和宗教間的差異和緊張，灌輸團結和國家整合的意識型態，喚起人民的驕傲感和對印度性的認同（Sarkar, 1997）。

上述文獻說明了全球化的發展促成 20 世紀末一波歷史劇的興起，並以國家共同的過去為資源，特別是那些輝煌的、英雄式的歷史，表達特定的國族性，凝聚處於危機的國家認同。在台灣，歷史劇如蔡琰所定義，原是「透過中國歷史和文學作品而可能流傳數個世代的戲劇故事」，是三台開台以來主要的電視劇類型，故事多設定於年代遙遠的中國（蔡琰，1996；Tsai, 2000, p.179）。然而，隨著 1990 年代起台灣製作人紛紛西進，台灣對於中國古裝歷史劇的詮釋權也逐漸喪失（Chen, 2009）。此時中國流行的清裝劇以強勢的清朝皇帝為英雄，塑造國家統一、和平、繁榮的意象，以鞏固中央政府的領導，並召喚光榮歷史的想像，觸動海內外華人的國族主義感知（Zhu, 2008, 2009）。在歷史劇的真空下，台灣電視作為本土意識表徵的則是新浮現的「鄉土劇」（程紹淳，2012）。

（二）歷史劇與國家品牌論述

1990 年代中期後在國家品牌化（nation branding）的論述下，許多國家都推動文化創意產業，將「國家」當成商品在國際上行銷販售（Kaneva, 2011）。歷史劇基於其蘊含的國族性特徵，也成為提升國家軟實力的象徵性工具，而英國的文化政策與歷史劇則成為仿效的對象。其時英國新工黨政府以「酷炫英國（Cool Britannia）」的文化政策重建新的國家認同，而隨著英國電影整合入全球娛樂產業，早期襲產電影的內涵也移植到不同類型的當代英國電影（Monk, 2002）。而電視產業則是到 21 世紀後才開始流行後襲產作品，在保留襲產劇的常規和意識形態下，加入創意的特徵和模糊空間（Abbiss, 2020）。隨著電視的跨國化，國家媒體走出國界，跨國媒體公司則在全球與在地串連起相互

依賴的網絡 (Chalaby, 2005)。此時英國的後襲產劇通常是與美國合製，如《羅馬的榮耀 (Rome, 2005)》、《都鐸王朝 (The Tudors, 2007)》、《唐頓莊園 (Downton Abbey, 2010)》等，成為英國軟實力的展現 (Bondebjerg et al., 2017)。

英國歷史劇除了在海外受到歡迎，對其他國家的電視產製亦產生影響。例如西班牙在本世紀後開始流行的時代連續劇就是師法英國的優質電視劇，將虛構故事置於大時代的脈絡，以創造「貌似真實 (verisimilitude)」的感覺，重塑閱聽衆的集體記憶 (Cascajosa Virino, 2018)。Oliete-Aldea (2015) 指出，這類影集主要是由西班牙公共電視 (RTVE) 播出，參照電視劇的「全球模式」，如檔案影片的使用、仔細考究的佈景等技巧，製造原真性的印象以及歷史的正確性，再生產在地的歷史事件，並對於西班牙性進行修正，以協商分裂的國家認同。至於近年來成為阿拉伯世界電視產製中心的土耳其，在艾爾段政府的「新鄂圖曼主義 (Neo-Ottomanism)」政策下，以「新鄂圖曼酷 (Neo-Ottoman Cool)」為國家品牌塑造，投射一個「歐洲的、伊斯蘭的、道德的、有政治影響力且經濟成功的」的土耳其意象，以推動商業與觀光 (Al-Ghazzi & Kraidy, 2013, p. 2348)。其中描繪鄂圖曼帝國光輝歷史的時代劇，如《輝煌世紀 (Magnificent Century, 2011)》，以戰事、宮廷密謀、浪漫關係等主題，在中東吸引廣大的收視群 (Ergin & Shinohara, 2021)。

2010 年代中期後，隨著國際串流平台介入，各國歷史劇的產製與敍事也產生變化。特別是 Netflix 自我定位為「全球敍事的中介者」，積極發展在地內容作為其進入邊陲市場的策略 (Meimaris et al., 2021)。在取得授權之外，Netflix 也投資更多原創節目，並以優質電視為訴求維持其品牌識別，例如其重金投資的《王冠 (The Crown, 2016)》即以高製作規格塑造後襲產劇新的典範 (Abbiss, 2020; Afilipoiae et al., 2021)。此外，Netflix 在取得土耳其的原創內容時，也以全球吸引力為考量，選擇具出口性的時代劇和通俗劇 (Ildir & Celik Rappas, 2022)。隨著更多平台加入土耳其的電視產製，帶進新的資金，優質電視論述也成為新的產業判準。土耳其電視從 2019 年起被納入政府計畫，擔負起推廣國家文化的使命；而產業界人士也將自己想像為國家的代表，留意如何在影視作品再現國家的歷史、傳統和文化感性 (Arslan & Tetik,

2021)。

在亞洲地區，Netflix 於 2018 年推出的《陽光先生(Mr. Sunshine)》，以遠超出韓劇預算規模的 430 億韓元製作，將奢華的場景、美麗的天然景色結合悲劇的敘事，呈現電影美學 (Kim, 2022)。不過 Netflix 是在《陽光先生》即將播映前才取得國際發行權，並未直接介入內容的產製，更加凸顯了影視業者在期待與跨國平台合作下所做出的主動回應 (Kim, 2022)。此案例也說明了在電視的跨國化下，國家媒體與跨國媒體相互依賴所形成的動態協商 (Chalaby, 2005, 2016; Iordache et al., 2022)。在此新的媒介生態體系下，歷史劇也漸以 Oliete-Aldea (2015) 所指出的全球模式再生產在地的歷史故事，並以優質電視為產製目標。

本文認為，在探討《斯卡羅》、《茶金》等具歷史意識劇集的產製，必須理解國家媒體在電視跨國化發展下的回應。而其再生產什麼樣的歷史故事？要傳達什麼樣的國族性？則必須考量在地的歷史社會脈絡，特別是其國族主義的論述。

二、台灣國族性的論述形構

台灣的國族認同是從 1970 年代以來的本土化過程被重新建構，逐漸由從中國中心轉向台灣中心；而文化國族主義的論述以建立台灣的文化主體性為核心，對於政治和社會的本土化產生極大的影響（葉蓁，2011；蕭阿勤，2012；Chang, 2004）。以下梳理兩個關於台灣主體性的核心論述，即多元文化主義與海洋國家，並將其論述形構放在台灣的歷史脈絡中討論。

（一）多元文化主義的論述

有別於政治國族主義以達成政治的獨立自主為目標，文化國族主義是聚焦於國家的文化，提供關於國家認同、歷史與命運的願景 (Woods & Debs, 2013)。文化國族主義是建構國族的重要意識型態力量，由知識分子、藝術家等由下而上推動，形塑國家為特殊的歷史共

同體（Hutchinson, 2000）。在台灣，包括台灣文學、本土語言運動、族群運動、台灣史觀、台灣新電影等，都被視為文化國族主義的重要論述形構，建構了多元文化的新台灣國族想像（葉蓁，2011；蕭阿勤，2012）。

戰後在官方中國國族意識的塑造下，台灣認同受到壓抑。1970年代的外交挫敗帶來文化危機感，鄉土文學作家率先探索「台灣是什麼？它是怎麼走到今天這一步？未來又將往哪兒去？」等本質性問題，在作品中聚焦於「斯時斯地」的細節描述，試圖捕捉台灣戰後社會文化變遷的經驗，並以本土和外來文化等對立建構新的國族想像，形塑了以台灣為中心的國家意識（葉蓁，2011，頁 31, 51）。1980 年代後半，台灣文化國族主義論述蓬勃發展，除了延續台灣／中國文化的對立外，並強調台灣文化的多元起源，試圖翻轉中國與台灣在歷史上的中心與邊陲關係，建立台灣的文化主體性（蕭阿勤，2012）。在這波論述中，台灣文化被描繪為「有彈性的、現代的、進步的、民主的、海洋導向的」，有別於中國文化是「僵硬的、封建的、反動的、壓迫的、定著於土地的」，且原住民文化被用來重構一個有別於中國文明的「系譜」，使得以多元族群、多元文化想像的台灣國族架構逐漸成形（蕭阿勤，2012，頁 213-214）。

此時期關於台灣多元族群的文化論述如林姵吟（2021，頁 15-16）所描述，具「紛陳多音之貌」，在福佬人、外省人之外，客家與原住民作家亦思辨其族群書寫，使得過去鄉土文學基於福佬中心所建構的本土性受到挑戰。同時，承續鄉土文學運動的台灣新電影在 1980 年代崛起，充分發揮電影作為國族文化形式的潛能，在作品中灌注強烈的地方感與本土意識，但同時也反思鄉土文學二元對立論述的局限性，以「新本土主義（neonativism）」傳達台灣社會的多元和複雜性，例如在電影中摻雜多樣性的語言而將台灣建構為「混雜的空間」（葉蓁，2011）。洪國鈞認為，新電影回歸戰後台語片的「在地混雜性（vernacular hybridity）」，正是表達了對台灣認同的想望與國族歷史的追尋（Hong, 2011）。Richard（2022）也認為新電影以多元語言傳達其主題、角色與敘事，呈現了台灣人相互對話的自然生活情境，建立了共同體的感知。

到了 1990 年代，社區總體營造、母語運動、原住民運動等進一步

促成了台灣社會多元文化主義的共識，並於 1997 年寫入憲法增修條文中（張茂桂，2002）。閩南（福佬）、客家、外省、原住民等四大族群的分類和「多元族群並存」的現實被社會接受，並成為「新台灣人」的論述內涵（王甫昌，2003）。至 1990 年代後半，台灣主體性論述已成為真理政體（regime of truth），其核心是將台灣建構為多元文化的「新故鄉」（Chang, 2009）。2000 年民進黨首次執政，在全球化的架構下展開新的國族打造工程，其重點是重構「什麼是台灣文化」，以建立台灣品牌的獨特性，透過本土語言、台灣研究、台灣史觀等的建制化，塑造以台灣為中心的世界觀（Chang, 2004）。張必瑜指出，台灣品牌的國族敘事特徵是建構當代台灣的「混雜文化」，並將其打造為國際認可的文化產品，以切斷與中國的文化連結（Chang, 2004）。

此時「歷史大戲」的推動亦被納入文化建設委員會（文化部前身，以下簡稱「文建會」）的多元文化保存計畫，促成三部歷史劇的製播，包括關於客家族群的《寒夜》（2002）、原住民的《風中緋櫻：霧社事件》（2003）以及以福佬人為核心的《台灣百合》（2004）等；此外客委會亦出資促成公視《寒夜續曲》（2003）的製作（公視新聞，2011 年 8 月 2 日；陳郁秀，2004）。而在多元文化論述下，客家電視台（以下簡稱「客台」）、原住民族電視台陸續成立，尤其是客台對於戲劇節目的投入及其對於多元題材的包容，開拓了客家內容的能見度（劉慧斐，2015）。而電視圈亦浮現懷舊的眷村電視劇，如《再見，忠貞二村》（2005）、《光陰的故事》（2008-2009）等（Huang, 2023）。

2010 年代後族群主流化的概念逐漸發酵，並在 2016 年蔡英文政府執政下從論述落實為政策（黃之棟，2019），此時影視作品也浮現「後族群」的想像。在電影方面，洪國鈞認為《海角七號》開啓「後新電影」時代，台灣的國族不再受到爭議，得以用「自己的方式看台灣」（Hong, 2011）。魏德聖的電影藉由中國的缺席，提供了「沒有中國的想像」（Berry, 2017）。其中《海角七號》脫離過去本土意識強調的悲情與排他，展現包容、多元的本土性（張靄珠，2015）。而作為台灣第一部原住民史詩電影，《賽德克·巴萊》則以煽動性的視覺奇觀展現歷史，並將莫那魯道描繪為史詩英雄，以當代的反思重構集體記憶，從原住民主權的回復來建構國族迷思（Wang, 2017）。在電視方面，黃鈺婷認為，2015 年曹瑞原導演的《一把青》告別眷村文學對於中國懷舊的敘

事，將其改編為外省人的創傷經驗，塑造「我們共同的故事」，傳達族群和解的意義（Huang, 2023）。不過，《一把青》、《賽德克·巴萊》等作品呈現的仍是單一族群的故事，如本文將分析的，《斯卡羅》與《茶金》則是台灣多元族群與文化的展示櫥窗，並且將之與海洋國家連結，重新定義台灣國族的起源。

（二）海洋國家的論述

如同多元文化主義，海洋國家的論述亦是將台灣從中國中心轉向台灣中心，促成國家認同的重新定位（Chang, 2018），而其發展則與史學密切相關。戰後在中原史觀的宰制下，台灣是被當成中國社會的實驗室，使其獨特的歷史記憶被邊緣化，直至 1980 年代以台灣意識為基礎的台灣史觀才公開浮現，促成台灣史在學界和民間的蓬勃發展（蕭阿勤，2012）。

1990 年杜正勝等歷史學者發起新史學運動，強調史學應依時代脈動與時俱進，尋找新的領域與課題；特別是在台灣主體意識覺醒、台灣史成為顯學、且經濟走向全球化之際，史學應跳脫以中國史及漢人為主體的束縛，重新建構「世界性」的歷史視野（杜正勝，2002）。隨後杜正勝 1990 年代中期提出同心圓史觀，主張歷史研究與教育應以台灣為中心、一圈圈向外認識世界，並且把中國和台灣均當作「多元複合體」，從多元的族群和文化理解其歷史（杜正勝，2004）。杜正勝（2002, 2004）在其後的著作中重申同心圓史觀，並解釋台灣與海洋的關係。他強調，台灣原是由南島民族構成的社會，在 1624 年荷蘭人佔領後被納入世界體系，而後歷經明鄭、清領、日本、國民黨政府等不同政權；因此台灣史研究應納入原住民觀點，並理解不同時期台灣與中國的互動，以及台灣為何在漢人具優勢地位後不再向海洋發展（杜正勝，2002, 2004）。

在杜正勝發起新史學運動之際，曹永和也於 1990 年提出「台灣島史」的概念，將台灣史放在世界史的脈絡研究（陳國棟，2005）。曹永和（1990，頁 7-8）的台灣島史觀將台灣視為「獨立的歷史舞台」，以人、時間和空間三個構面，「縱觀長時間以來台灣透過海洋與外界建立

的各種關係，及台灣在不同時間段落的世界潮流、國際情勢內的位置與角色」，理解各時代不同種族、語言、文化的人群在其中活動所創造的歷史，以翻轉統治者及漢人的觀點（曹永和，1990，頁 7）。其後曹永和（1998）提出台灣作為東亞轉運站的看法，分析荷蘭佔領以來台灣島在各國商業利益競逐下納入世界貿易網絡的歷史。他強調，台灣在歷史過程中匯聚來自各地的「海洋移民」，形塑出「文化十字路口」與「地球村」的雛形，而台灣島史觀則要重構被大陸文化所滯礙的海洋文化與海洋自覺（曹永和，1990, 2003）。

台灣島史觀開啟了台灣海洋史研究的濫觴，1990 年代末期後更建制化，相關的研討會、書籍相繼舉辦或出版（財團法人曹永和文教基金會，2005）。諸多史料的發掘證成了台灣不是孤懸於中國東南方的孤島，而是早在 17 世紀大航海就是各方勢力競逐、東西文化交會之處，走進世界史的舞台（吳密察，2003；戴寶村，2004a）。歷史學者戴寶村（2004a, 2004b）更呼籲，從海島國家、跨海移民、海洋經貿等歷史條件來看，台灣曾具有開放性與國際性的「海洋性格」，卻擺盪在大陸與海洋的角力之中，在全球化的新契機下，應建立以台灣為主體的海洋史觀、深耕海洋文化，以形塑新世代的民族特質。因此，海洋史觀不單是新史觀的建立，更關乎台灣的文化與認同問題。在海洋史觀外，此時期民間關於海洋國家的論述亦蓬勃發展，並將海洋文化當成大陸文化的對立面，用來建立台灣的主體性（戴寶村，2004b）。海洋國家強調台灣文化不是中國文化的複製品，而是具移民社會的「適應性、多元性、包容性、開創性」等特質（廖中山，1995，頁 21）。除了主張對於海洋態度的轉變外，並強調國民性格的海洋化，如包容博大、冒險犯難、求新求變的精神等（方力行，2002）。

在新史觀、海洋史觀、海洋國家等多元論述形構下，2000 年民進黨政府立下「海洋立國」的目標，出版《海洋白皮書》、成立海洋事務推動委員會，前總統陳水扁並多次宣示「台灣要永續發展就必須面向海洋，以世界為舞台」（胡念祖，2013 年 6 月 7 日；戴寶村，2004b）。張必瑜認為，陳水扁政府的海洋國家政策是國家重新品牌化的文化工程，涉及「國家地理」的重新定位，試圖將台灣從中國邊陲的島嶼變成人們生活世界的中心，向外整合入亞太的架構，更進一步變成「世界島」（Chang, 2018）。而 2016 年蔡英文政府的新南向政策亦是延續這

個論述，由中國中心轉向全球架構，創造台灣作為世界島和「全球貿易者」的獨特認同，以抗拒中國的統合 (Chang, 2018)。

以上文獻梳理說明了多元文化主義和海洋國家雖是形構於不同的知識系譜，但均成為建構台灣文化主體性的核心論述，而海洋國家關於海洋移民、文化十字路口的觀點，亦確認了多元文化主義的歷史正當性，並更進一步納入異文化的元素。本文認為，關於《斯卡羅》和《茶金》的國族敘事應放在這個「多元文化的世界島」架構來理解，從中分析其論述實踐。

參、研究方法

本文從新台劇「讓世界看見台灣」的問題意識出發，以《斯卡羅》和《茶金》這兩部具有歷史意識的劇集為案例，探討：

(一)《斯卡羅》和《茶金》產製的物質性和論述條件為何？如何成為台灣新國族論述實踐的場域？

(二)它們所欲建構的是什麼樣的「台灣性」，有何國族意涵？

(三)創作者如何挪用歷史劇的全球敘事模式作為國際化策略？

本研究從質性研究的批判典範出發，即從歷史、文化鬥爭及權力關係探究知識和論述的生產 (Lindlof & Taylor, 2019)，並參考 Mittell (2008) 文化取向的敘事分析，整合文件研究 (document research) 與深度訪談的資料以回答上述問題。Mittell (2018, p. 38) 指出，敘事分析是透過故事、論述和媒介三個層次的分析，探究「故事如何產生意義」。故事包含角色、場景和事件；論述則是故事被陳述的方式，即說故事的文法，會影響觀看者對於敘事的理解；此外敘事具媒介特定性，與其科技特徵和制度化的實踐有關 (Mittell, 2018)。Mittell (2008) 強調，文化取向的敘事分析跳脫文本主義的預設，以 Foucault 的論述取徑分析文本是如何成為論述實踐的場域，因此必須盡可能廣泛蒐集文本外的資源，並將這些內容與文本連結，從論述形構的角度理解。因此，本研究透過文件研究和深度訪談，了解《斯卡羅》和《茶金》的產製與行銷論述，並整合到文本敘事的分析。

文件研究蒐集的資料包括與《斯卡羅》和《茶金》相關的媒體報導、書籍、影評、YouTube 影片、政府報告及其官方臉書、YouTube 頻道等，主要了解這兩齣劇集的產製、內容、行銷、流通、接收等資訊，以及參與者的說法與詮釋。其中媒體報導是以「傀儡花」、「斯卡羅」、「茶金」、「時代劇」、「歷史劇」等關鍵字於 Google 進行搜尋，經篩選後取得 107 筆與研究主題相關的資料；臉書官網是於 2023 年十月蒐集，共擷取分析 97 筆；書籍包括劇本書、小說、史料相關書籍等。資料蒐集完成後，針對角色、場景、事件、產製過程等內容擷取主題進行編碼、分類資料，再與文本敘事分析的結果比對 (Lindlof & Taylor, 2019)。文本敘事分析包含故事的時空背景、涉及的歷史事件、主要角色和次要角色的設定、表達的敘事特徵等，並著重於這些敘事元素如何表達意義、實踐論述。至於深度訪談是於 2024 年七到八月進行，訪談對象包括前公廣集團董事長陳郁秀、《斯卡羅》導演曹瑞原、《茶金》導演林君陽等三人，採面對面訪談，每次訪談時間約兩小時，以客製化的題綱了解其參與經驗、對文本的詮釋、對於歷史劇的看法等。研究者在分析文件研究與深度訪談資料後，將之整合到文本敘事分析，綜合故事、論述和媒介的討論等，以探究其論述實踐。

肆、《斯卡羅》：打造台灣「首部旗艦歷史劇」

這是所有台灣人都必須知道的歷史，這是改變臺灣命運、影響東亞政治版圖的國際事件。（《斯卡羅》官方臉書／斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867，2021 年 3 月 12 日）

一、《斯卡羅》的產製：「讓台灣浮出世界歷史」

如《斯卡羅》的官方臉書宣傳所強調的，該劇是要讓「所有台灣人」知道台灣史上曾發生過的關鍵「國際事件」（《斯卡羅》官方臉書／斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867，2021 年 3 月 12 日），而其產製則是

國家積極介入的結果。2017 年公視從文化部獲得 6.5 億元執行「推動超高畫質電視內容升級前瞻計畫」，目標包括「資源導入民間，提升國內內容產製競爭力」、「培植獨立製片，建立臺灣品牌」、「重建時代場景，還原歷史記錄」等（財團法人公共電視文化事業基金會，2018）。透過「以影像敘述台灣歷史」的策略，公視投入《斯卡羅》與《天橋上的魔術師》兩大戲劇節目，而其背後推手是擔任董事長的陳郁秀（財團法人公共電視文化事業基金會，2018）。陳郁秀在 2000 年初期擔任文建會主委即推動《寒夜》等三部「歷史大戲」的製播。依據她的陳述，歷史大戲政策是希望將過去威權體制下「遭到扭曲與誤解的歷史傷痕事件」化為戲劇題材，彰顯台灣的文化主體性（陳郁秀，2004）。然而，當時台劇是以偶像劇和鄉土劇為主流，《寒夜》等歷史劇雖有口碑，並未獲得廣大注目。直到 2010 年代中期「新台劇」興起，類型走向多元化（楊芳枝，2023），也帶給歷史劇新的契機。

陳郁秀在個人訪談中表示，她在任職公視董事後，即承續先前歷史大戲的想法，與侯孝賢等人共同研議大河劇的製播，並於接任董事長後開始推動，但直到獲得前瞻經費才得以實行（訪談記錄，2024 年 7 月 12 日）。她在它處多次強調，推動歷史劇源自她的兩大願望：一是「透過各種劇種，讓閱聽衆了解自己的身世、探索自己的歷史」，二是「透過內容的整理、陳述，輔以高品質的製作，讓世界認識台灣、創造『台灣品牌』，凸顯台灣在世界版圖中應有的地位」（陳郁秀，2021b，頁 5），亦即歷史劇擔負凝聚國家認同、行銷台灣的雙重任務。從歷史大戲到大河劇的推動，也凸顯了陳郁秀將電視劇納入文化國族主義、建構新台灣國族想像的關鍵角色。

那麼什麼樣的大河劇可以達成探索上述的雙重願景呢？承襲過往歷史劇文學改編的傳統，陳郁秀一開始就鎖定陳耀昌的作品（陳郁秀，2021b）。著有多部台灣史小說的陳耀昌強調，其創作是以日本大河劇為藍本，以台灣史上重要的「真人真事」為依據，寫的是「小說化歷史」而非歷史小說，視史實比文學重要，用意是要扭轉過往的中原史觀、建立台灣英雄史觀，以形塑台灣人的國家認同（陳耀昌，2021，頁 27）。因此如同陳郁秀所推動的歷史劇，陳耀昌的小說是以歷史為敘事資源，目標是建構以台灣為中心的國族認同。後來公視擇定《傀儡花》改編，陳郁秀在接受媒體訪問時強調：

《傀儡花》的歷史背景設定在 19 世紀，當時的台灣時逢**大航海時代**，因地理位置開始與荷蘭、西班牙、美國、法國等國際列強都有了往來與交集。而《傀儡花》最重要的創作理念，正是從 1867 年的羅妹號事件開始把一個一個點連接起來，不但透過事件描繪出當時台灣的文化地圖，更巧妙地勾勒出該事件後續的蝴蝶效應，如何影響到 1874 年的牡丹社事件，間接促使台灣建省、沈葆楨來台等一系列台灣歷史進程（Berton，2017 年 11 月 6 日）。

上述文字說明了《傀儡花》以羅妹號事件為故事起點，並將其描繪為影響台灣歷史的關鍵事件，承續了曹永和（1990, 1998, 2003）海洋史觀所揭橥的以台灣島為中心，關注其在不同歷史階段透過海洋與外界所建立的連結。陳耀昌（2021，頁 31）亦將羅妹號事件形容為「國際事件」，並且將其時代背景設定為天津和北京條約後，台灣對「洋人」門戶洞開，造成宗教、醫藥、科學等社會變革。而《傀儡花》則是要讓羅妹號事件發生的 1867 年「浮出歷史」，讓台灣人知道台灣島與世界的緊密關聯與互動（陳耀昌，2021）。他強調：

台灣歷史教科書幾乎都不會提到 1867 年。這一年，以傳統史觀而言，平淡無奇……然而如果用台灣「本土」、而非「中土」的眼光去看，1867 年是台灣史上極關鍵的一年。這一年，是自從康熙封閉了台灣（1683 年），台灣及台灣人在世界史上銷聲匿迹 184 年之後，第二度登上了國際舞台（陳耀昌，2016，頁 444）。

從陳郁秀和陳耀昌的說法可以看出，《斯卡羅》的製作不只是要帶觀眾探索歷史，而且是一段台灣曾站上「國際舞台」的大歷史，而政府則扮演政策導引與資源挹注的角色。在前瞻經費支持下，公視以破天荒的 1.55 億元預算招標，期待在串流平台重構全球影視市場的契機下，將該劇推向國際。而取得標案的導演曹瑞原亦認為，當各國在國際 OTT（Over-the-Top，串流媒體電視）大打內容戰之際，國內影視產業應更有企圖心，製作宏觀的題材，讓作品登上「世界舞台」（劉慧茹，2018 年 4 月 24 日）；而台灣電視劇如果能有大資金的投入，有機會拍出如美劇《冰與火之歌：權力遊戲》的水準（訪談紀錄，2024 年 7 月 12

日)。在《斯卡羅》之前，曹瑞原拍過以日治時期為背景的《孤戀花》(2005) 及描繪 1949 年變動的《一把青》(2015)。他認為《斯卡羅》是一個新的嘗試，不僅是將歷史劇的光譜拉寬、年代拉遠，並且是將台灣「放在更寬闊的世界史中看待」(李易安，2021，頁 10)。此外，他也以韓國《大長今》為例，闡述全球化下歷史劇之於國家的重要性：

因為全球化，台灣必須拍更多的歷史劇，因為歷史劇是一個地方的 identity，如果台灣今天讓人家知道的只有珍珠奶茶，那我們跟新加坡、香港，甚至中國的任何城市沒有兩樣 (鄭淳予，2021 年 8 月 26 日)。

因此《斯卡羅》除了再現台灣與世界史的關係以凝聚國家認同外，也要以此為賣點對外行銷。陳郁秀認為，該故事包含台灣與英、美等外國人的連結，只要預算達到規格，是可以反攻國際市場的題材 (Berton，2017 年 11 月 6 日)。換句話說，《斯卡羅》的故事從台灣與世界的連結出發，也要將台灣影視產業推向全球、「讓世界看見台灣」。

二、《斯卡羅》的敘事：多元族群的台灣史觀

《斯卡羅》的劇情描述 1867 年美國商船羅妹號在恆春半島南端外海發生船難，船員上岸後誤闖排灣族領地遭到殺害，美國駐廈門領事李仙得³ (Charles Le Gendre) 奉命前往調查緝兇，最後與琅瑯十八社大股頭卓杞篤 (Tokitok) 簽署「南岬之盟」，並與擔任其翻譯的原住民女孩蝶妹產生愛情。《斯卡羅》的官方宣傳強調這是一部「跨國史詩」，描繪「美麗之洋，婆娑之島」的台灣如何因羅妹號事件改變命運，以再現「台灣族群與國際碰撞的歷史」(斯卡羅 SEQALU : Formosa 1867，2018 年 3 月 23 日)。因此《斯卡羅》的敘事是以台灣與世界接觸下的「國際事件」為核心事件，並以多人種、多族群的角色設定，呈現台灣多元文化的樣貌。

《傀儡花》小說分為十部，大抵以故事空間的轉移描繪恆春半島不同族群的生活情境，再帶出角色與事件的發展，以形塑當時台灣多

元文化的意象。書中主要角色如卓杞篤、李仙得都是真實歷史人物；其他多名次要角色也有所依據，如府城英商天利行經理必麒麟（William A. Pickering）、打狗海關醫館醫生萬巴德（Patrick Manson）、美國亞洲艦隊司令貝爾（Henry. H. Bell）、福爾摩沙遠征隊指揮官麥肯吉（Alexander Slidell MacKenzie）、臺灣鎮總兵劉明燈、台灣道道台吳大廷等。陳耀昌在小說後記〈小說·史實與考據〉中，即強調他對人物、時空、事件等「史實」的考究：

本書中，我所寫的有關正史人物的時空資料，如李仙得、劉明燈、必麒麟、卓杞篤等的行程，幾月幾日到某地（社寮、柴城、大繡房），甚至幾點開船，戰爭的經過，和談的安排，幾乎都是依照正史的資料寫的（陳耀昌，2016，頁453）。

從《傀儡花》的內容來看，陳耀昌的確寫歷史多於寫小說，頻繁以歷史文件、地名考據等陳述為主要敘事內容，並在小說前附上各種史料及田野考察的照片，以凸顯歷史原真性。在史料之外，他則創作出蝶妹這個虛構人物為女主角，以拉出愛情線，為故事增色（陳耀昌，2021）。此外，蝶妹具有指涉台灣的關鍵角色功能。「傀儡花」原先指的就是蝶妹，「傀儡」取自郁永河《裨海紀遊》提到的「傀儡番」，指涉琅瑠東方高山上的「生番」，而蝶妹這個「生番公主」是「唐山公」（客家人）與「台灣嬪」（斯卡羅原住民）的混血，其角色設定正是作為台灣混雜文化的隱喻（陳耀昌，2016）。陳耀昌表示，他將蝶妹設定為活潑、好學、有智慧的女性，以串起各線的敘事，並帶出台灣的（女）英雄與愛情的故事（Berton，2017年11月6日）。此外，陳耀昌的小說亦刻意強化卓杞篤和李仙得對於事件發展的影響性，弱化清朝文臣武將（如台灣道台吳大廷、台灣總兵劉明燈）的角色，並描繪他們如何將琅瑠視為境外之地（陳耀昌，2016，頁444）。這樣的敘事安排無疑是以杜正勝（2004）去中國化、去漢人中心等歷史「多元複合體」的觀點，建構他（陳耀昌，2016）所強調的，從當代原住民立場出發的「台灣英雄史觀」。

在次要角色方面，蝶妹的弟弟文杰是以後來的斯卡羅大頭目潘文杰為原型，其他社寮（土生仔）、柴城（福佬人）、保力（客家人）等頭人均为虛構，其功能是用來強化故事性，呈現當時恆春半島各族雜處、

互爭資源的狀況。陳耀昌強調，羅妹號事件發生時，台灣島匯集各路人馬，如「福佬、客家、生番、熟番、混血土生仔、清國官僚、外國使節、傳教士」等（唐千雅，2018年3月23日）。《傀儡花》書寫「1867年台灣的土、洋相遇」以及那個時代「族群融合的陣痛」，希望傳達的是「台灣是多族群，多元文化的社會」，以及「各族群應互相尊重，各自發展而並存共榮」（陳耀昌，2016，頁443）。因此，《傀儡花》再現了台灣品牌的國族敘事，凸顯台灣的世界島定位和混雜文化特色（Chang, 2004, 2018）。而在情節的安排中，小說詮釋羅妹號事件的起因（即原住民殺美國船員）與17世紀荷蘭人屠殺原住民有關，並將故事延續到後來的牡丹社事件及1935年總督府的「始政40週年紀念會」，串起台灣歷史的連貫性系譜，重構國族起源的敘事（Warner, 2009; Wang, 2017）。

在影視化的《斯卡羅》中，曹瑞原表示，他大致保留小說的主要與次要角色，但大幅的戲劇化修改，強化三條人物線的發展：首先是蝶妹和李仙得之間曖昧但昇華的情感，其次是蝶妹和弟弟阿杰不同的身分認同，最後則是賦予卓杞篤「故事靈魂的主人」角色，化解衝突並讓世界平息落幕（鄭淳予，2021年8月26日）。因此，在《斯卡羅》中卓杞篤的英雄角色更加顯著，蝶妹關於身分認同的掙扎也更具複雜性，且她並未如小說所描述，在事件落幕後與平凡的社寮頭人之弟結婚生子，而是在衝突中壯烈的死去。為凸顯多族群與多文化的意象，《斯卡羅》劇組找來多個外國演員與原住民演員演出，且多名主、次要角色的演員本身亦具有混雜的血統（詳見表1）。此外，多數演員均在劇中以其角色的身分自然發音，包括排灣語、福佬話、客語、清廷官話、英語等，目的是「忠實呈現歷史」（魯皓平，2021年8月28日）。尤其是飾演社寮土生仔（福佬與馬卡道族混血）頭人的吳慷仁以及飾演蝶妹的溫貞菱，更可以在多種語言間轉換。而在製作過程中，因原著書名「傀儡花」的用語引發蔑稱原住民的爭議，後經網路公開徵名、投票，更名為《斯卡羅》播出（斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867，2020年6月12日）。

表1：《斯卡羅》主、次要角色與演員

角色	身分	族群或國籍	使用語言	演員
卓杞篤* Tokitok	琅瓈十八社 大股頭	斯卡羅豬勝束 社	排灣族語	查馬克·法拉屋樂 Camake Valaule (排灣族)
主要角色	蝶妹 女	卓杞篤外甥 (豬勝束社)	客家、斯卡羅 語、福佬話、 混血	溫貞菱 (客家、菲律 賓、西班牙、福建等 混血)
	李仙得* Charles W. Le Gendre	美國駐廈門 暨福爾摩沙 領事	法裔美國人	法比歐 Fabio Grangeon (法國人)
	必麒麟* William A. Pickering	英商天利行 經理	英國人	周厚安 Andrew Chau (香港、美國 原住民語 混血)
	劉明燈*	臺灣鎮總兵	清朝漢人	黃健瑋
	吳大廷*	台灣道道台	清朝漢人	王振全
	水仔	社寮頭人	土生仔 (福佬 、馬卡道族混 血)	吳慷仁 (客家人)
	朱一丙	柴城頭人	福佬	雷洪 (客家人)
	林阿九	保力頭人	客家	夏靖庭 (客家、外省 混血)
次要角色	阿杰*	蝶妹的弟弟 · 卓杞篤的 外甥	客家、斯卡羅 (豬勝束社)	黃遠 (排灣族混血)
	烏米娜 Umi	卓杞篤女兒	斯卡羅豬勝束 社	程苡雅 Selep Ljivangraw (排灣族)
	朱雷 Cudjuy	卓杞篤姪子 · 豬勝束社 接班人	斯卡羅豬勝束 社	張瑋帆 (排灣族、阿 美族混血)
	伊沙 Isa	射麻里社首 領	斯卡羅射麻里 社	雷斌 · 金碌兒 Msiswagger Zingrur (排灣族)
	巴耶林 Paljaljim	龜仔角部落 首領	斯卡羅 (龜仔 角社)	余竺儒

註：*表示以真實歷史人物為本。

資料來源：本研究整合自文件蒐集資料

因此，在《傀儡花》多元族群的故事世界設定下，《斯卡羅》透過演員的選擇，以及多語言、自然相互溝通的安排，建構了更具體、可想像的「混雜文化」社會，即「我們」的祖先們共處的社會。曹瑞原強調，他拍《斯卡羅》是要將台灣這個「面貌模糊的母親」、「散落破碎的拼圖」重新拼湊起來，帶領觀眾重新認識台灣的關鍵歷史，並學習尊重多元族群的文化（斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867，2021 年 8 月 11 日）。而劇中蝶妹作為台灣多元族群的象徵性角色，曹瑞原也凸顯她對於身分認同的追尋，以及她與台灣命運的連結。《斯卡羅》推出的第一支預告影片，就以下述字幕表達關於族群與台灣認同的提問：

海上的風 吹來歷史巨變 (Sea gust brings historical changes.)

身分與認同 哪裡是歸宿 (Who are we? Where do we belong?)

各族群夾縫求生 只要活下去 (Each ethnic group of people seeking survival.)

文明帶來的是秩序 是毀滅 (Does civilization bring order or devastation instead.)

…… (斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867，2021 年 3 月 12 日-a)

在此前導影片中，各族群的「夾縫求生」凸顯了台灣命運的共同性與「我們是誰」的疑惑。關於身分與認同的提問也在《斯卡羅》第四集中出現，蝶妹在遭族人追殺後向李仙得哀嘆：「They don't see me as one of them. (他們沒把我當族人)」。李仙得回應：「It's because you don't know who you are, or where you belong (因為你不知道自己是誰？從哪裡來的？)」(第四集 32:20~32:40)。蝶妹對於身分認同的迷惑，以及無法自主的命運，傳達了台灣在多元族群的矛盾下，追尋主體性的掙扎。最後蝶妹穿回排灣族服飾，在返回部落途中被射殺，並在母親幻化的蝴蝶中喊著 ina (媽媽)、唱起媽媽教她的歌而死去 (第 12 集，42:50~43:20)。對於這個迥異於小說的結局，曹瑞原在訪談中表示這是基於戲劇要求，即蝶妹身為兩個弱勢族群混血的弱女子，無辜的被捲入一個大歷史，帶兵進入琅瑯而破壞了其原本的平衡，因此必須付出生命 (訪談記錄，2024 年 7 月 12 日)。劇中蝶妹對於身分認同的疑惑、命運的無能為力及其最終死亡，對照於陳耀昌小說中「活潑、好學、有智慧」的原住民女英雄設定及快樂結局，雖強化了故事的

戲劇性，但也抵觸了國族論述的禁忌（prohibition）（Foucault, 1972/1986），而引來部分網路輿論的撻伐，彰顯了戲劇性與國族意識形態之間的矛盾。

三、《斯卡羅》的「歷史原真性」論述

如文獻回顧所述，歷史原真性是當代歷史劇製作的全球模式之一，透過忠實於原著、對於場景等細節考究的正確性來創造貌似真實之感，喚起觀眾對於歷史的感知（Cascajosa Virino, 2018; Higson, 2001; Oliete-Aldea, 2015）。陳耀昌（2016）強調，他在《傀儡花》中是以小說的形式說歷史，盡可能翔實考察羅妹號事件的背景和經過。影視化的《斯卡羅》除了遵循原著對於歷史的考究，在行銷上也再三強調歷史的原真性。該劇片頭即標示「本片取材自真實歷史事件」，官方臉書宣傳亦頻頻使用「#歷史上的今天」標籤，讓戲劇和歷史產生連結。此外，劇組在接受媒體訪問時也圍繞在相關論述，強調該劇透過前期資料蒐集、諮詢學者、到恆春實地訪查等，對於事件、場景、服裝、道具、語言使用均翔實調查，以「重現當時多語言、多族群、多人種的人文生活樣貌」（王菲菲，2019年7月15日；徐佑德、林欣怡，2021年12月16日）。

在歷史考察之外，劇組亦強調「重建」影視化歷史現場的艱辛。例如負責服裝的姚君接受媒體訪談時就表示，該劇因涉及不同人群的穿著，其細節的講究連各種服飾的色彩與質地、卑南族和排灣族刺繡紋飾的差異等都必須注意（王心好，2021年8月15日）。為呈現各種壯觀場面，該劇共動用6000名臨時演員飾演啞角，包括170位美國士兵、500位剃頭的清兵等，都需要大量服裝及造型（劉慧茹，2018年4月29日）。而更困難的是搭建拍攝實景，其中工程最浩大的是在文化部及台南市政府補助4,000萬元下，於閒置多年的鹽水岸內糖廠搭建清朝府城街景（後成為岸內影視園區）；另外也在屏東野外搭建豬𦓐東社與射麻里社部落、柴城、保力、社寮、統領埔及鎮琅軍等不同人群的居住地和營地，總計蓋了近百棟房屋（王炳閔，2021年8月15日；王菲菲，2019年7月15日）。至於清廷官署、外國領事辦公室等建築

則是到板橋林本源園邸、淡水英國領事館等古蹟拍攝。而無法在預算範圍內以實景達成的場景和物件，如船艦、動物、帳篷、旗幟等，則透過動畫特效輔助完成（田育志，2021 年 8 月 26 日）。因此《斯卡羅》總經費 2.02 億元中逾三分之一是花在實景重現，如加上電腦特效則用掉半數經費（雀雀，2021 年 8 月；劉慧茹，2021 年 8 月 28 日）。

《斯卡羅》對於歷史原真性的強調，使其罕見地於第 57 屆電視金鐘獎在未獲取其他主要獎項下，得到最佳戲劇節目獎，而受到批判（見魏均，2022 年 10 月 24 日），評審評語即是：「強烈的影像風格，史詩般的大河劇……美術、服裝、道具、場景，真實的還原了歷史，開創了台劇影像風格的新高度」（斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867，2022 年 10 月 22 日）。

四、《斯卡羅》的接收

歷經兩年多的籌劃與製作，2021 年 8 月《斯卡羅》在公視、LINE TV、Netflix、MyVideo、Hami Video、TaiwanPlus 等國內外平台播出，除了創下公視開台收視紀錄，也在多個平台高居流量冠軍（公視，2021 年 8 月 16 日；斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867，2021 年 7 月 19 日）。

特別是該劇在 Netflix 播出首週，即登上台灣電視劇累計排行冠軍，至第三週仍高居該週觀看次數第一名，且連續七週保持排行榜前十名（TUDUM by Netflix, n.d.），說明了它在台灣市場的高接受度與迴響。不過 Netflix 只購買《斯卡羅》的台灣版權，該劇的國際播映權最後是交給 TaiwanPlus 作為其開台戲劇作品，免費提供海外觀眾收看（張雅淨，2021 年 8 月 29 日）。受限於 TaiwanPlus 的國際影響力，《斯卡羅》並未如公視和劇組所期待的走向國際、「讓世界看見台灣」。對於這個結果，曹瑞原認為，國際平台不可能購買像《斯卡羅》這種歷史題材的全球版權，就像「泰國拍了一個他們 150 年前的那種史詩，他們的歷史你要不要看？」（訪談紀錄，2024 年 7 月 2 日）。陳郁秀在訪談中則強調，和國際平台合作仍必須保有自己的「詮釋權」，而《斯卡羅》就其精緻度與引起的討論，已是成功的歷史作品（訪談紀錄，2024 年 7 月 12 日）。「詮釋權」的說法，說明了《斯卡羅》所擔負的「還原歷

史記錄」、「以影像敘述台灣歷史」使命，與「讓台劇航向世界」的目標本身潛在的衝突。

此外，以「旗艦歷史劇」行銷的《斯卡羅》，在播出後也在國內引發熱烈的討論與辯論，內容主要聚焦於史實／史觀、原住民的再現、美學與敘事表達等相關的批判（見傅紀鋼，2021年9月26日；廖錦桂，2021年8月22日；顏瑞霆，2021年9月6日；魏均，2022年10月24日等）。其中關於歷史的批判主要是針對該劇去中國化、簡化多元族群、美化李仙得及殖民主義的敘事，並上升到不同政治意識形態立場者的論辯，顯示這個慶賀台灣多元混雜文化的文本，並無法消解內部族群的矛盾與國族認同的歧異。此外，儘管《斯卡羅》的原著小說和影視改編均從英雄化原住民的立場出發，但其對於原住民的再現亦引起諸多爭議，包括斯卡羅一詞蘊含卑南族對於排灣族的殖民意涵、卓杞篤是否具「統領」身分等（巴代，2021年8月）。在史觀的論辯之外，當原住民文化被用來重構歷史系譜，使得多元文化的台灣國族想像更具有說服力（蕭阿勤，2012），其背後涉及的是在既有族群權力不平等的當代台灣社會結構下，誰站在論述主體位置、「挪用」原住民歷史並為之發聲的問題。

伍、《茶金》：建構族群融合的美好時代想像

「#茶金 不做世界第一，要做世界的唯一。」（《茶金》官方臉書／茶金 Gold Leaf 公視戲劇，2022年10月23日）

一、《茶金》的產製：凸顯台灣歷史的「榮光」

《茶金》是客委會繼2003年的《寒夜續曲》後，第二度出資與公視共同製作的電視劇，劇情描述1950年代台灣茶出口的「黃金時代」（此即茶金之意），茶商千金面臨時局變化，力圖重振家業、並將台灣茶帶向世界的故事。其內容取材自有客家第一茶商、「茶虎」之稱的姜

阿新生平，但並非人物傳記，也並非從原著改編，而是公視依客委會時代劇委託案所發想的原創劇本。公視製作人徐青雲（2021b）表示，當初她接到專案後爬梳資料，剛好閱讀到姜阿新女婿廖運潘所寫的《想到什麼就寫什麼》手稿（後濃縮為《茶金歲月：北埔姜阿新洋樓的故事》出版），書中翔實描述姜阿新的製茶產業、與洋行的貿易商業往來等，就決定以此書為故事藍圖。依據《茶金歲月》記載，姜阿新（1901-1982）是新竹北埔墾首金廣福姜秀巒的後代，1930 年代開始涉入造林與製茶產業，戰後籌組永光公司生產紅茶，並與日本三井農林、英國怡和洋行等合作出口，另外也涉足製糖與運輸業，且擔任過第一屆臨時省議會議員（廖運潘，2021）。徐青雲（2021a）認為，姜阿新曾擁有台灣最大的茶廠與最新的設備，並曾締造台灣紅茶最高的產量和出口量，其故事「實屬製作與時代相關作品的珍寶」（徐青雲，2021a）。鎖定北埔姜家的故事題材後，徐青雲邀請曾將《我們與惡的距離》、《誰是被害者》等劇推上 HBO Asia、Netflix 等國際平台的湯昇榮一起擔任製作人，並組成劇本開發團隊。

《茶金》主編劇徐彥萍表示，廖運潘的手稿書寫姜家從日本時代到 1980 年代的興衰，但她刻意將故事背景設定在戰後的幾年間（1949 年到 1956 年），主要是要凸顯台茶的「黃金時代」，以及 1949 年時代變動的衝突，來加強戲劇性（公視網路直播頻道，2022 年 1 月 22 日）。依據劇組的說法，他們在考究歷史時發現當時台灣茶產業的「國際連結」，於是打破原先職人劇的構想，將故事架構從新竹北埔的製茶業擴大到台北大稻埕的國際茶葉貿易，希望能以更大的格局來說這段歷史，並打破時代劇的想像（廖昀靖，2022）。共同製作人羅亦娌即表達了她在田調過程中了解到這段茶葉貿易史的「驚奇」：

我知道有很多的茶商，他們當時是非常驕傲的。他們會說你看，這是當時我們出口到什麼國家的紅茶。只是說發展至今的時候，我們從來沒有人去真的、去認真了解那一段茶存在台灣一個重要的歷史。這一段歷史對我來說自己覺得非常驚奇，我也覺得我們所有的觀眾朋友應該要知道，那個時候台灣是這樣子在做出口貿易的（茶金 Gold Leaf 公視戲劇，2021 年 9 月 24 日）。

因此不同於《斯卡羅》從小說原著改編，《茶金》是在劇本團隊蒐集資料後，重新「發現」、並擇定台灣茶產業國際化的重要「歷史時刻」(Landsberg, 2015; Norman, 2009)，再集思創作的結果。在公視推動《茶金》製播的陳郁秀即強調，台灣茶隱含著「一段風光台灣的歷史」，除了 19 世紀淡水開港後茶葉貿易的興盛外，二戰結束後台灣烏龍茶、紅茶及綠茶「遍佈美歐亞非四大洲，聲名遠播」，正是「**台灣茶葉第二次躍上國際的年代**」(陳郁秀，2021a，頁 6)。在茶產業「風光」的時代設定後，《茶金》以「茶葉、士紳家族故事、商戰、歷史」等元素定調，並加入戰後美援的背景，目的是將故事拉高到「國際」的格局(徐青雲，2021a，頁 6；羅亦娌，2021，頁 22)。因此《茶金》從時代背景(冷戰下的美援)、主要角色的身分(茶商)到敘事主題(商戰)等，均意圖連結台灣與世界的關係，建構的是如同張必瑜所稱，海洋國家論述下台灣作為「世界島」和「全球貿易者」的獨特認同(Chang, 2018)。

為了將北埔客家茶商的故事鑲嵌到世界史的架構，劇組表示，他們從台灣大學圖書館的狄寶賽(Valery Sergei de Beausset)文庫，了解當初他負責的懷特公司(The J.G. White Engineering Corporation)如何在台灣執行美援，並將台灣與世界歷史大事件相互比對製成年表，再插入虛構故事與人物以完成劇本(公視網路直播頻道，2022 年 1 月 22 日；徐青雲，2021a；湯昇榮，2021；羅亦娌，2021)。在虛實交錯的故事架構下，《茶金》的各種文本裝置均反覆地出現「世界」的主題，如場景(茶廠辦公室懸掛的世界地圖與各國國旗、國外場景等)、角色(英國、美國、印度等外國人)、真實事件(台灣美援聯合會、杜魯門聲明、韓戰、外匯風暴等)與虛構事件(天皇茶、英國參展等)等。而這個台灣作為「世界島」的想像，也具體論述於其片頭設計「一片茶葉，看大江大海」。其畫面一開始是如黃金般的流水在綠色的山林中緩緩溢出，逐漸形成台灣島嶼的形狀，最後化成一心二葉的茶葉，依據其宣傳內容，所欲表達的是：

茶葉曾經是台灣三大輸出品之一，當時所謂茶經濟，由上而下，引進滾滾不絕的財富，灌溉每個以茶為生的家庭……開頭隱約看到島嶼的一角，那是我們與世界交流的海口……(茶

金 Gold Leaf 公視戲劇，2021 年 11 月 14 日-b）。

「我們與世界交流的海口」是以茶葉貿易建構了歷史上台灣與世界的連結，並呼應了「品牌台灣」的論述(Chang, 2018；陳郁秀, 2021b)，以「世界的唯一」形塑台灣茶從代工走向建立品牌的過程。例如描繪這個過程的第 11 集中，即反覆出現「自己的特色」、「商標」、「走入國際」、「讓全世界看見」的意象與對話，除了建構台灣茶的獨一無二，也彰顯台灣品牌的獨特性。

二、《茶金》的敍事：多元族群的共同「命運」

《茶金》以時代劇的類型設定來刻畫 1950 年代台灣的茶產業，一方面力圖展現其時代風華，另一方面也加入 1949 年後時代的變動與政經局勢的動盪，以強化戲劇的衝突。其敍事的雙面性可由編劇黃國華的詮釋表達，即從歷史的「榮光」與「傷痕」再現「被遺忘忽略」的台灣史（茶金 Gold Leaf 公視戲劇，2021 年 11 月 14 日-a）。在《茶金》故事中，歷史的傷痕是透過不同族群的命運交集來論述，以建構同島一命的「共同體想像」(Anderson, 2006)。導演林君陽即對外說明他對《茶金》時代背景和故事設定的看法：

1949 年是個什麼樣的時代？那是一個政權統治半世紀之後，戰敗離開，重啟新世代的濫觴；那是國民政府來台之初，政權維穩動盪不安之下，不同語言、族群、政體、教育文化背景不相同的一群人要在這島上找到安身立命的一席之地（林君陽，2021）。

因此《茶金》從客家時代劇出發，以姜阿新的永光製茶（劇中為「日光公司」）興衰為故事架構，但刻意塑造出一個多族群共處的社會情境，並以各族群角色如何尋求「安身立命」建構多線人物間的交集。劇中的主要角色均是虛構的，但多由不同的真實原型人物雜糅而成（徐青雲，2021b），包括日光公司董事長張福吉（吉桑）、茶商千金張蕙心（小吉）、戰後返鄉的台籍戰俘劉坤凱（KK）、小茶商子弟范文貴、茶師羅山妹、京劇名伶夏慕雪以及隨國民政府來台的將軍靳元凱等。其

中吉桑、薏心、文貴、山妹為客家人，但男主角 KK 則設定為曾在二次大戰期間為日軍效力的福佬人，夏慕雪與靳元凱則是甫從中國撤離、等待「反攻大陸」的外省人，以帶出不同族群的生命故事以及彼此身分認同的衝突。除了這些台灣人主要角色外，《茶金》也加入幾個次要的外國人角色，如美國人迪克哈德遜（懷特公司）、歐文（懷特公司）、克拉克將軍、約翰領事及英國人大衛（怡和洋行）等，將當時的台灣置於國際政治與貿易的脈絡，凸顯世界性的意象。其中迪克是以狄寶賽為原型，克拉克將軍（Mark Wayne Clark）及約翰領事（John J. McDonal）則是真實歷史人物。

在多族群、多國籍的角色設定下，《茶金》雖以海陸腔客語為主要口說語言，但也融合不同鄉音的華語、福佬話、上海話、英語、日語等多種語言，各角色均採其角色設定的族群語言發音，但彼此多能溝通無礙。而男女主角 KK 及薏心更具備多語能力，能在多種不同的本國及外國語言間自然轉換，並未受到族群身分的限制或政權改朝換代的影響。特別是劇中年僅 19 歲的薏心受的是日本教育，KK 為戰後返台的台籍日本兵，兩人卻都能說標準流利的華語。對於劇集中多元族群與自然語言的安排，湯昇榮強調這是因應 OTT 時代語言的隔閡被打破，希望藉由多語言的設定將「『客家人文』推進到一個新的高度」（廖昀靖，2022，頁 180）。因此《茶金》的族群與語言設定，不僅帶有讓客家電視劇「出圈」的使命，更有一舉走向國際的企圖。而其所構築的後族群、後語言的想像，一方面符合台灣國族認同建構的多元文化主義論述，另一方面則是順應當代國際串流平台建構的「流行文化世界主義（pop cosmopolitanism）」論述（Elkins, 2019），以文化的多元性與混雜性建構其進步性，試圖與國際平台接合。

除了多元族群自然融合的安排外，《茶金》另一個消解族群衝突與矛盾的敘事裝置則是藉由情節串連角色間彼此共同的命運，亦即各種族群身分的人均因政治變局而在台灣島上交會，每個人都是「在大時代的洪流裡，泅水泳渡的小人物」（茶金 Gold Leaf 公視戲劇，2021 年 6 月 16 日），都有獨特的生命經歷、都是身不由己。在 12 集的劇集中，《茶金》的主線故事描述吉桑的日光公司在戰後面臨經營危機，經接下外交訂單、與懷特公司共同設立化肥廠、轉型生產綠茶等過程，最後仍破產倒閉；其女薏心則力圖撐起家業，與茶師山妹齊心製作出

日本「天皇茶」等級的東方美人茶，送到英國參展並獲獎。劇中日光公司的經營起伏是在戰後政經變動的脈絡下展開，對應的是通膨、四萬換一元、韓戰、以肥（料）換穀等國內外歷史事件，而懷特公司及其在台灣的美援業務也是真實存在的，以創造「貌似真實」的歷史感。《茶金》的另一條故事線是由戰後回到台灣的戰俘 KK 串起，他在懷特公司參與美援推動的化肥廠而結識薏心，並在雜誌發表政策言論而與國劇名伶夏慕雪相識。劇終 KK 與夏慕雪均因參與民主報刊受到白色恐怖波及失蹤（被情治人員帶走）；而 KK 第一次被構陷抓走時甚至是因夏慕雪的救援而獲釋。對於上述關於戒嚴時期的國家暴力，《茶金》是以勾勒時代背景處理，以強化「命運」的概念，並以民主與威權的二元對立，翻轉了白色恐怖「外省人＝加害者」、「本省人＝受害者」的敘事方式。

在兩條主要劇情軸線外，KK 與薏心、夏慕雪跨族群間（福佬、客家、外省）的情感，以及薏心與小茶商子弟文貴的關係，則連成複雜的感情線，除了增加戲劇性外，也強化族群間的情感連結，製造當代觀眾的共同體感知。導演林君陽在個人訪談中即強調《茶金》如何以現在論證過去 (Monk & Sargeant, 2002; Warner, 2009)，以喚起當代觀眾的「共感」。他表示，《茶金》籌備時期正逢中美貿易戰開打，他當下有種危機感，即台灣在大國博弈下一直被夾在中間，宛如風雨飄搖下的一片茶葉：「你就是那個飄來飄去的那片葉子」，這就是台灣人的「共性」，也是故事能引發共鳴的點（訪談記錄，2024 年 8 月 5 日）。

《茶金》劇中表達台灣人共同命運的主要符徵即是「東方美人茶」。在劇情最後，女主角薏心將奇蹟般「著蠍」的東方美人茶帶到倫敦茶葉博覽會。其中關鍵的一幕是薏心以英文解釋茶蜜香味的來源：「Yes, Oriental Beauty Tea is the tea that has been bitten by insects. And It's all naturally flawed tea. (是的，東方美人茶是被蟲咬過的茶，它天生就是有瑕疵的茶)」。之後她接著說：「However, the unique taste is due to the insect wound. (然而正因為這個傷口，造就了它獨特的味道)」（《茶金》第 12 集，43:57-44:50）。最後，透過蒙太奇的剪接手法，薏心與 KK 唸出：「Tea is like people. Wounds can make people weak, or can make people stronger. But it's the wound that makes you different from others. We're from Formosa... (茶就像人。傷口可以讓人脆弱，也可以

使人堅強，但正是這傷口，讓你變得跟別人不同。我們來自福爾摩沙……) (《茶金》第 12 集, 44:52-45:39)。《茶金》以有瑕疵、受過傷的東方美人茶比喩劇中人物，也比喩台灣及不同族群的台灣人，試圖傳達出撫平傷痕、共同堅強面向未來的共同體意涵。總結來說《茶金》以命運作為敘事核心，一方面延續了 2010 年代起影視作品後族群的想像，以「我們共同的故事」傳達族群和解的意涵 (張靄珠, 2015; Hong, 2011; Huang, 2023; Wang, 2017)；另一方面也是反映了楊芳枝 (2023) 所批判的新台劇溫情主義，即以個人式、去政治化的方式，化解結構不平等的問題。

三、時代劇的全球模式：《茶金》的「時代美學」論述

如同英國製產劇以修復的文化資產包裝上流階層的生活樣貌，透過展示的美學建構國家認同、輸出文化軟實力 (Bondebjerg et al., 2017; Higson, 1996, 2001, 2012; Norman, 2009)，《茶金》亦鎖定仕紳階級，藉由對其生活細節的描繪，再現一個富有美學的客家與時代想像。製作人徐青雲即提及，廖運潘的手稿「記錄家族經商的日常，翻轉一般人對客家文化的想像」，引發她改編的興趣 (劉慧茹, 2021 年 11 月 27 日)。羅亦娌 (2021) 亦表示，過去歷史課本對於台灣戰後的想像就是「穿著美援麵粉袋當作褲子的小童」，而《茶金》則是從「地方仕紳家庭」的視角展現其食衣住行的美學。她強調：

我們的刻板印象會覺得說，在那個年代，大家其實還是在一個很艱困的年代，可是我們是不是曾經感受過，那個時代除了這個層次之外，有沒有其他的層次？例如，比較上流社會的一個生活的樣貌。它可以是精緻的、古典的、打破你對時代的想像的，它是有美學的… (茶金 Gold Leaf 公視戲劇，2021 年 9 月 24 日)。

這個「精緻的、古典的」的美學再現，不只試圖翻轉刻板印象，以「美好的過往」建構歷史的光榮感以建構國族認同 (Higson, 2001, 2012)，也是學習當前時代劇製作的全球模式，期盼能讓台劇登上國際

平台。製作人湯昇榮即指出，過去他參與的時代作品都是便宜拍攝的，但因 OTT 產業崛起，平台上作品的流廣度和精緻度都提升，在經費足夠下，希望《茶金》能有更好的製作（Yahoo 奇摩娛樂新聞，2021 年 12 月 20 日）。林君陽在訪談中亦表達，OTT 讓各方面蓬勃發展，他在導演《我們與惡的距離》後想要拍「再好一點」的作品，而團隊覺得《茶金》的故事有機會，都希望「它可以再『一』出某種企圖性」（訪談記錄，2024 年 8 月 5 日）。

在提升製作水準、與國際接軌的企圖下，《茶金》從場景設計到服裝梳化等細節上，都力圖在美學上突破台劇的格局，因此總經費 1.1 億元中有 1500 萬元是花費在美術設計上（茶金 Gold Leaf 公視戲劇，2021 年 11 月 4 日）。在場景方面，劇組共在全台灣各地 20 個古蹟取景，包括主場景張家大宅是在彰化永靖餘三館、屏東佳冬蕭家古厝、北埔姜阿新洋樓等古蹟拍攝，日光茶廠則是在南投日月老茶廠、桃園大溪老茶廠、花蓮文化創意產業園區等老建築拆景拼接而成；另外包括殷海光故居、迪化街「十連棟」、台北賓館、花蓮瑞舞丹戲院等（上報，2021 年 12 月 18 日；徐青雲，2021b），均是近年來重新修復的文化資產。部分歷史場景則是透過電腦動畫後製，如台北橋、大稻埕街景、重慶南路街景、永樂戲院等（陳雅玲，2021 年 12 月 15 日）。這些歷史場景除了塑造美好的懷舊氛圍，也賦予該時代混雜現代性（hybrid modernity）與世界性（cosmopolitan）的意象，並以「和洋折衷」的美學行銷。例如主場景張家大宅是姜阿新在 1949 興建的洋樓，據文化部《博物之島》描述，該建築為「當時摩登的和洋式別墅」，「至今仍是北埔最美麗的日本巴洛克式風格建築」（陳佳汝，2023 年 3 月 15 日）。

對於場景的重視，林君陽在訪談中強調，《茶金》希望「讓大家想望某一群人美好的生活」，因此有「比真實的狀態再浮誇上去一點點」（訪談記錄，2024 年 8 月 5 日）。從《茶金》的臉書宣傳也可以經常看到「田調」、「4K HDR」、「時代」、「美學」、「復古」、「和洋折衷」、「上流社會」、「仕紳」等關於美學品味的描述，例如以下貼文就賦予觀眾窺視過往台灣土紳階級生活的愉悅感：

洋樓門內，是新竹北埔首富的張家，

人們流轉於此，喝白蘭地 XO，在庭院看戲，生日宴會隆重盛舉，

高檔物質生活，是習以為常的精緻品味，也是他們對家族、名聲、財富的維繫與追求。

洋樓門外的我們，對於 1949 年的上流文化有些好奇。

（茶金 Gold Leaf 公視戲劇，2021 年 7 月 27 日）

為塑造「北埔首富」的「精緻品味」，《茶金》亦從服裝、梳化上的細節呈現上流社會的奢華，除了訂做 200 套戲服，並參考當時的仕女畫作模擬「客家千金」蕙心的外貌形象與氣質（茶金 Gold Leaf 公視戲劇，2021 年 10 月 17 日；許容榕，2021 年 11 月 19 日）。以下就以《茶金》的首支宣傳影片《蕙心的千金養成記》(The Making of a Noble Maiden in 1949) 說明該劇如何塑造富家千金的生活品味。該影片以蕙心彈奏蕭邦第 20 號《夜曲》為背景，依序流轉出富家千金日常生活的畫面，並加上中英文字幕，標註其有別於市井小民的生活風格：

彈琴才藝陶冶性情 (Elegant Temperament)

報紙剪貼閒情逸致 (Leisurely Clipping)

餐桌禮儀舉止端莊 (Dignified Manners)

穿著典雅和宜 (Elegantly Dressed)

與名流看京劇交際 (Social Intercourse)

私家車專屬接送 (Private Schedule)

挽面保養初體驗 (Skin Maintenance)

西式婚紗跟上潮流 (Western Style)

（公視戲劇 PTSDrama，2021 年 7 月 28 日）

透過彈琴、剪報、餐桌禮儀、典雅服裝、看京劇、搭私家車、挽面、穿西式婚紗等生活上的細節，女主角蕙心被塑造為一個混雜現代性下，具多元文化涵養的上層階級仕女。總結來說，《茶金》師法英國襲產劇的製作，以時代美學翻轉過去影視作品對於台灣戰後貧困的再現，與其說是喚起觀眾對於精緻、古典、有品味年代的集體記憶，不如說是「重構」了集體記憶，以激發台灣觀眾對於該時代的光榮感與認同，並以影視製作的全球模式進軍國際。

四、《茶金》的接收

《茶金》製作的目標除了從客家「出圈」邁向族群主流化外，也有著影視國際化的企圖。和國際平台有相當合作經驗的湯昇榮，即相當看好該劇的題材、語言、美學等在全球市場的可行銷性。他強調，「當初韓國靠《大長今》打到國際，《茶金》題材跨國際，橫跨客、台、華、英、日語，又重視美學環節，肯定有機會打國際戰」（鄭景雯，2022年8月，頁39）。2021年11月《茶金》在公視主頻播出外，亦在公視+、中華電信MOD、Hami Video、Netflix、LINE TV、CATCHPLAY+（台灣、印尼、新加坡）等多平台上架，均取得當期收視冠軍，並在第57屆金鐘獎入圍16項獎項，刷新台劇紀錄（楊起鳳，2022年9月9日；廖昀靖，2022）。不過Netflix只購買《茶金》的台灣版權，使該劇與全球市場失之交臂，只透過CATCHPLAY+與公視+在有限的海外市場播出，也讓世界看見台灣的期待落空。

《茶金》播出後，其美學、敍事上的表現獲得正面評價，但對於歷史的描繪則引發爭議，其中最主要的是針對「四萬元換一元」政策⁴是否應為國民政府的主張、是否刻意美化國民黨政權、是否為了切斷台灣與中國的關係，以及是否造成民不聊生等，引來統獨政治立場兩端的批評；此外劇中對於二二八事件（KK父親的受難者身分）、白色恐怖（KK和夏慕雪的失蹤）的隱晦處理，亦遭到未能勇於面對歷史、淡化國民黨政權施政的批判（見李志銘，2021年12月2日；傅紀鋼，2021年12月31日；潘光中，2021年11月16日等）。《茶金》引發的多元解讀與批判，說明了該劇試圖以當代多元族群的論述抹平歷史傷痕，並以溫情主義回應轉型正義的問題，建構台灣國族命運共同體的想像，並未形成台灣社會的共識，國族認同仍是論述鬥爭的場域。

陸、綜合討論與結論

經由《斯卡羅》和《茶金》的敍事分析，本文探討這兩個題材、類型、時代、敍事方式等均不同的「具歷史意識的劇集」（Landsberg,

2015)，如何在所謂的「台劇大航海時代」建構國族認同、行銷台灣品牌，特別是其產製條件、論述主題和敍事模式為何。本研究的主要發現如下：

(一)《斯卡羅》和《茶金》的是鑲嵌於多重關聯性條件下所產製的代表性台劇，包括(1)國家文化工程(政策、資金、行政協助等)下的影視策略；(2)文化國族主義者(政策推動者、小說作者、主創團隊等)對於建構台灣文化主體性、「讓世界看見台灣」的渴望；(3)以及Netflix等國際影音串流平台重構全球電視產業的脈絡下，「優質電視」論述所建構的國際化想像，即以大成本大製作與國際接軌，讓在地作品被全世界的觀眾看到(Afilipoaie et al., 2021; Albornoz & García Leiva, 2022; Arslan & Tetik, 2021; Kim, 2022)。在「以影像敍述台灣歷史」的政策下，這兩部劇集的創作者如同土耳其產業界人士(Arslan & Tetik, 2021)，視自己為國家的代表，留意如何在影視作品再現國家的歷史，希望將「台灣」和「影視產業」同時帶向世界。這種「讓我們被認識」的渴望，必須放在國家無法獲得肯認(recognition)的歷史脈絡中審視(Chang, 2004)。而這些文化國族主義者對於戲劇的表達及詮釋，同時也是以說故事的方式實踐個人的敍事認同(蕭阿勤，2012)。

(二)《斯卡羅》和《茶金》的敍事延續了鄉土文學、新史學、新電影／後新電影對於台灣「混雜文化」的建構，以「多元文化主義」與「海洋國家」的論述，彰顯台灣的文化主體性，重新定義國族的起源，並凸顯台灣在全球架構下「世界島」的角色(Chang, 2018)。在此，族群作為一種論述資源，用來建構台灣為多元文化的展示櫥窗(而非過往「中國文化的展示櫥窗」)，建立有別於漢人／中國中心的歷史系譜，是以歷史修正主義形塑新的國家認同，並打造獨特的台灣品牌。

(三)《斯卡羅》和《茶金》在製作和宣傳上對於「歷史原真性」(Higson, 2001)與「展示的美學」(Norman, 2009)的強調，均顯示了英國製造劇如何成為歷史劇敍事的全球典範(Cascajosa Virino, 2018; Oliete-Aldea, 2015)，以及在國際串流平台建立起新的影視分工體系下，邊陲影視工業向中心的主動性仿效。

然而作為國族建構與國家品牌行銷的代表性作品，《斯卡羅》與《茶金》的產製與敍事也浮現幾個不易消融的分歧與矛盾。首先，這兩部劇集以「國家隊」的規模打造，希望將台灣歷史以戲劇的方式推向全

球觀眾，但最終未能向國際平台售出國際版權、「讓世界看見台灣」，凸顯了國家認同與國際資本的矛盾。例如 Netflix 雖以世界主義的論述宣稱「好的故事超越國界……我們的全球足印允許我們展示這些說故事者給全球的會員」(Netflix, n.d.)，但其投資在地製作著眼的是全球市場 (local-for-global)，即透過演算法的邏輯篩選那些能同時引起在地和國際觀眾共鳴的內容 (Brennan, October 12, 2018; Scarlata et al., 2021)。這個出發點對於國家歷史的再現帶來難題，例如為了登上國際平台，以日本殖民前夕為背景的韓劇《陽光先生》，在敍事上就抹除了對日本帝國主義的批判，並翻轉過去對於該時期較為黑暗的再現，代之以現代性的樂觀描繪 (Kim, 2022)；而享譽全球的英國後襲產劇《王冠》亦壓抑其內含的國族主義，而傳遞一個「跨國」版本的歷史 (Jenner, 2018)。兩者均說明了在地內容欲整合至全球影視體系的妥協，以及國家認同建構與國家品牌行銷的目標不一定能相容。因此，具歷史意識的影視作品是要引起台灣觀眾對於歷史的感知、還是全球觀眾情感的共鳴，或是如何兼備以符合跨國平台的品味，必須進一步深思。

其次，《斯卡羅》與《茶金》的敍事也凸顯了「歷史」與「戲劇」的矛盾，並在其引起的史實爭議中浮現。對於歷史戲劇作品原真性的強調是基於「忠實模型 (fidelity model)」，即追求「一個可驗證的、類似紀錄片的歷史現實」，但這類作品畢竟不是紀錄片而是戲劇，必須從虛構中凸顯戲劇張力 (Lees, 2016, p.202)。在台灣的脈絡下，戰後從去日本化、中國化、去中國化到台灣化的歷史過程，彰顯了每個時期的國族認同，均是論述建構與鬥爭的歷史性結果。如同 Foucault (1972/1986) 所強調的，每個社會的論述生產總是被一些程序所控制、選擇、組織和重新分配，而關於真實和虛假的對立是基於歷史性的、可修正的「排除系統」所建構，對於其他論述施展「限制」的權力。當歷史劇透過制度的權力生產了「歷史的知識」，並建構了特定的觀看方式，就很難再以戲劇的虛構性來卸除歷史的問題。不過什麼是歷史的真實總是可辨論的，關於史實的爭議其實反映特定的史觀，涉及的是論述的鬥爭而非歷史的真相本身。《斯卡羅》以歷史事件的再現出發，重構了歷史的系譜與國族起源的想像，其所引起的歷史爭辯就遠大於以時代劇刻畫國族共同的命運的《茶金》。

最後，《斯卡羅》與《茶金》欲將「族群」整合到「國族」論述中，

以族群融合／和解的「後族群想像」凝聚命運共同體與國家認同，也面臨來自內部的矛盾，特別是族群的權力位階與不平等的問題。徐正光（1994）在梳理台灣族群關係的演變時，就強調不同歷史階段（原住民社會、漢人移墾、日本殖民到中國化時期），台灣的族群如何經激烈的調整而重新被詮釋、建構或發明，在此過程中既形成共享的生活經驗，也累積了族群獨特的歷史記憶。《斯卡羅》與《茶金》分別從原住民與客家族群出發，一方面欲凸顯該族群在台灣歷史上的能見度與能動性，另一方面又強調不同族群共同的集體記憶，以自然化的方式呈現多族群、多語言共處、且溝通無礙的情境，並透過各族群在台灣「夾縫求生」、「安身立命」的敘事，本質化國族的統一性，消解內部的衝突與矛盾，以回答「我們是誰」的身分認同問題。此國族論述涉及的不僅是族群獨特歷史記憶的被稀釋，還包括誰擁有歷史詮釋權的問題，亦即論述主體的正當性。特別是《斯卡羅》是以具族群優勢的漢人代替原住民說話，並將原住民的歷史挪用為國族論述的資源，其出發點就很難實踐其主體性。

以上三點的反思，說明了《斯卡羅》與《茶金》以國族論述建構國家認同、行銷台灣品牌的局限性。總結來說，本文的研究發現具有以下意義：（一）在理論上，既有文獻多將歷史劇視為文化政策與國家意識型態計畫下的產物（Al-Ghazzi & Kraiedy, 2013; Norman, 2009; Zhu, 2009），忽略了行動者的角色，本文則從國家、文化國族主義者以及全球影視產業的動態審視，提供了新的反思。（二）在方法上，本文跳脫文本主義的預設，將《斯卡羅》與《茶金》放在台灣國族性生產的論述形構，整合了文本與文化的分析。（三）在研究主題上，過去以中國歷史為核心的歷史劇已有較多的討論（蔡琰，1996；Tsai, 2000），但以台灣史敘事的時代歷史作品仍較少受到學界注意，本文以備受輿論討論的《斯卡羅》和《茶金》為研究對象，期盼開啟新的對話空間。必須說明的是，《斯卡羅》和《茶金》的國族性敘事雖然亦再現於其他歷史影視文本，但本文並未進行概括性的推論。此外，本文聚焦於這兩部劇集的敘事與論述，而其引發的史實爭議、敘事美學等相關議題因受限於篇幅未充分納入討論，有待後續研究補足。

註釋

- 1 本文引文粗體的部分均為作者所加。
- 2 「戲劇」(drama) 是電視劇的類型之一，在台灣習稱「電視劇」，但在串流平台播出時多稱為「影集」，本文以「劇集」作為統稱。
- 3 《斯卡羅》劇中的地名和人名多有不同的中文寫法，本文統一採用《斯卡羅》劇本書的用法，例如「琅𤩧」。
- 4 《茶金》首集開頭即以字卡描述 1949 年台灣因軍公費用龐大，導致「金融波動、物價狂漲」，「為抑制通膨，切斷與大陸的經濟關係」，政府發行新貨幣，並以「四萬元舊台幣換一元新台幣」，其後並在該集的內容中，描繪美國代表在與行政院的會議中提出該項政策。

參考書目

Berton (2017 年 11 月 6 日)。〈公視時代劇《傀儡花》陳郁秀 x 陳耀昌：重新在世界地圖上找到台灣的位置〉，《娛樂重擊》。
<https://punchline.asia/archives/47373>

Chiang, D., & Chang, S. (2021 年 11 月 5 日)。〈最美時代劇《茶金》必知五大重點：精緻還原台灣茶商輝煌史、大時代下的女力爆發……〉，《ELLE Taiwan》。<https://www.elle.com/tw/entertainment/drama/g38099397/2021-gold-leaf-tv-series/>

Yahoo 奇摩娛樂新聞 (2021 年 12 月 20 日)。〈如何打造那麼多夯劇？《茶金》製作人湯昇榮談甘苦〉，《Yahoo》。<https://reurl.cc/5dYzNz>

上報 (2021 年 12 月 18 日)。〈《茶金》砸 1.1 億拍出細膩時代感 7 大古蹟拍攝處成熱門打卡景點〉，《上報》。https://www.upmedia.mg/news_info.php?Type=196&SerialNo=132828

公視 (2021 年 8 月 16 日)。〈公視《斯卡羅》刷新公視開台 21 年首播收視紀錄！首集瞬間最高收視 2.89 居全頻道戲劇收視之冠〉，《公共電視》。<https://about.pts.org.tw/pr/latestnews/article/4721>

公視新聞 (2011 年 8 月 2 日)。〈公視寒夜續曲 再現客家本色〉，《公視新聞網 PNN》。<https://news.pts.org.tw/article/32223>

公視網路直播頻道 (2022 年 1 月 22 日)。〈《茶金》時代劇創作歷程：導演與編劇剪接的對話 | 林君陽 徐彥萍 林姿嫻〉【影音】。
<https://www.youtube.com/watch?v=LWVlfcVpnLg>

公視戲劇 PTS Drama (2021 年 7 月 28 日)。〈薏心的千金養成記〉【影音】。
<https://www.youtube.com/watch?v=lGdLLRR9-Cg>

巴代 (2021 年 8 月)。〈創作，不必然得向「歷史」負責〉，公共電視、曹瑞原編《斯卡羅 Seqalu : Formosa 1867》，頁 38-43。印刻文學。

方力行 (2002)。〈海洋與台灣〉，劉康克、劉家瑄編《二十一世紀海洋台灣》，頁 6-7。科學月刊雜誌社。

王心妤 (2021 年 8 月 15 日)。〈知人知面還要知心 姚君看透演員本色打造專屬造型〉，《中央社》。<https://www.cna.com.tw/culture/article/20210815w002>

王甫昌 (2003)。《當代台灣社會的族群想像》。群學。

王炳閔 (2021 年 8 月 15 日)。〈《斯卡羅》台灣府城片場在台南 黃偉哲拍攝宣傳短片行銷岸內糖廠影視基地〉，《市府新聞》。
https://www.tainan.gov.tw/news_content.aspx?n=13370&s=7793030

王菲菲（2019年7月15日）。〈蠻荒中綻放傀儡花：專訪《傀儡花》曹瑞原導演〉，《開鏡季刊》，8，26-35。

田育志（2021年8月26日）。〈時代劇的正確打開方式：不討好的距離感還原時代樣貌，《台北歌手》從核心人物的內心矛盾提出當代省思〉，《劇夠》。<https://dramago.ptsplus.tv/?p=4214>

吳尚軒（2018年3月23日）。〈「把台灣最好的給國際看見」《傀儡花》非常完整 陳郁秀：可以躍上國際〉，《風傳媒》。<https://www.storm.mg/article/415290>

吳密察（2003）。〈以台灣史畫東亞地圖〉，邱文彥編《海洋文化與歷史》，頁1-10。胡氏圖書。

李志銘（2021年12月5日）。〈理解時代傷痛之必要：歷史劇《茶金》的史實爭議及反思〉，《思想坦克》。<https://voicettank.org/理解時代傷痛之必要歷史劇茶金的史實爭/>

李易安（2021）。〈我們真的好不容易，才走到今天：專訪《斯卡羅》導言曹瑞原〉，初安民編《斯卡羅 Seqalu：Formosa 1867》》，頁8-25。印刻文學。

李英婷（2021年12月20日）。〈客委會預算浮編？ 綜藝一句客語獲百萬元、補助台劇卻不見《茶金》〉，《太報》。<https://today.line.me/tw/v2/article/mWjjNqz>

杜正勝（2002）。〈新史學之路：兼論臺灣五十年來的史學發展〉，《新史學》，13(3)，21-42。

杜正勝（2004）。《新史學之路》。三民書局。

林君陽（2021）。〈大時代的洪流裡的掙扎奮戰〉，公共電視、客家委員會編《茶金創作全紀錄：劇本・影像・訪談》，頁28-31。印刻文學。

林嫻吟（2021）。《台灣文學中的性別與族裔：從日治到當代》。臺大出版中心。

胡念祖（2013年6月7日）。〈我國海洋政策發展歷程之回顧〉【論壇】。「世界海洋日論壇-我們的海洋：海洋資源利用與政策」，高雄市，臺灣。

唐千雅（2018年3月23日）。〈由曹瑞原領軍 公視億級歷史大戲《傀儡花》明年開拍〉，《鏡周刊》。<https://www.mirrormedia.mg/story/20180323ent013/>

徐正光（1994）。〈台灣的族群關係：以客家人為主體的探討〉。《客家文化學術研討會論文集》（381-389頁）。行政院文化建設委員會。

徐佑德、林欣怡（2021年12月16日）。〈臺灣時代劇的想像與實踐（上）：從《斯卡羅》與《茶金》談起〉，《TAICCA 文化內容策進院》。

<https://taicca.tw/article/7762add0>

徐青雲（2021a）。〈序：來。來喝茶〉，黃國華編《茶金》，頁 5-7。印刻文學。

徐青雲（2021b）。〈請大家來參與最後一里路：公視時代生活劇《茶金》製作全紀錄〉，公共電視、客家委員會編《茶金創作全紀錄：劇本·影像·訪談》，頁 14-16。印刻文學。

茶金 Gold Leaf 公視戲劇（2021 年 6 月 16 日）。〈《茶金》角色海報首發公開〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/932aN8>

茶金 Gold Leaf 公視戲劇（2021 年 7 月 27 日）。〈洋樓門內，是新竹北埔首富的張家〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/rvMAq1>

茶金 Gold Leaf 公視戲劇（2021 年 9 月 15 日）。〈受過傷才有獨一無二滋味〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/6drxm5>

茶金 Gold Leaf 公視戲劇（2021 年 9 月 24 日）。〈茶金 | 故事 幕後〉。【動態更新】。Facebook。<https://www.facebook.com/watch/?v=1712861542233342>

茶金 Gold Leaf 公視戲劇（2021 年 10 月 17 日）。〈茶金復古時尚走秀 X 大稻埕國際藝術節 TTT IFA〉。【動態更新】。Facebook。
<https://reurl.cc/bY0Ard>

茶金 Gold Leaf 公視戲劇（2022 年 10 月 23 日）。〈茶金不做世界第一，要做世界的唯一。〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/5dYz9G>

茶金 Gold Leaf 公視戲劇（2021 年 11 月 4 日）。〈一千坪的繁華，茶金年度特展，盛大開幕！〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/34v9nR>

茶金 Gold Leaf 公視戲劇（2021 年 11 月 14 日-a）。〈《茶金》作者黃國華寫在茶金首播的前夕〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/yvzG9y>

茶金 Gold Leaf 公視戲劇（2021 年 11 月 14 日-b）。〈茶金絕美片頭設計，完整解密〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/RexmVG>

財團法人公共電視文化事業基金會（2018）。《推動超高畫質電視內容升級前瞻計畫第一期結案報告書》。<https://reurl.cc/LnN2pL>

財團法人曹永和文教基金會（2005）。〈【台灣史與海洋史】系列叢書緣起〉，陳國棟編《台灣的山海經驗》，頁 3-4。遠流。

張茂桂（2002 年 3 月）。〈台灣是多元文化國家？！〉，《文化研究月報》。
http://www.ncu.edu.tw/~eng/csa/journal/journal_park86.htm

張舒斐（2017）。〈大製作模式對自由電視工作者的影響：以台灣電視工作者在中國大陸為例〉，《傳播與社會學刊》，39，61-92。https://doi.org/

10.30180/cs.201701_(39).0004

張雅淨（2021年8月29日）。〈國際影音平台 Taiwan+30 日開播 對全球播送斯卡羅〉，《中央社》。<https://www.cna.com.tw/news/firstnews/202108290069.aspx>

張靄珠（2015）。《全球化時空、身體、記憶：台灣新電影及其影響》。國立交通大學出版社。

曹永和（1990）。〈台灣史研究的另一個途徑：「台灣島史」概念〉，《臺灣史田野研究通訊》，15，7-9。

曹永和（1998）。〈十七世紀作為東亞轉運站的臺灣〉，《臺灣風物》，48(4)，91-116。

曹永和（2003）。〈曹序〉，邱文彥編《海洋文化與歷史》，無頁碼。胡氏圖書。

許容榕（2021年11月19日）。〈《茶金》如何力拚《王冠》美術高度？原來最大牌演員是「他」〉，《劇夠》。<https://reurl.cc/4dZnVY>

野島剛（2021年9月）。〈日本人為何也該看《斯卡羅》？〉，《天下雜誌》，732，150-160。

陳文瀾（2021年8月17日）。〈台灣歷史劇開啓新頁：談《斯卡羅》〉，《思想坦克》。<https://reurl.cc/GpW023>

陳佳汝（2023年3月15日）。〈永不放棄的茶虎精神（上）：專訪廖惠慶談姜阿新洋樓復返與整修〉，《文化部》。<https://museums.moc.gov.tw/Notice/ColumnDetail/87f31872-3b08-4a88-8fd1-ddeaffe59dae>

陳郁秀（2004）。《文化台灣：新世紀 新容顏》。文建會。

陳郁秀（2021a）。〈與茶共舞〉，《茶金創作全紀錄：劇本·影像·訪談》，頁6-9。印刻文學。

陳郁秀（2021b）。〈讓「臺灣的故事」一部一部拍下去〉，初安民編《斯卡羅 Sequalu：Formosa 1867》，頁4-7。印刻文學。

陳倩如（2020年4月11日）。〈台劇從「類型劇」開始的復活〉，《聯合新聞網》。<https://udn.com/news/story/7341/4482588&ust=1608295800000000&usg=AOvVaw2W94U623IoDY31Qn1HgFlV&hl=zh-TW>

陳國棟（2005）。《台灣的山海經驗》。遠流。

陳雅玲（2021年12月15日）。〈最美台劇隱形推手 「動畫特效」帶觀眾重回1950年代〉，《聯合報》。<https://vip.udn.com/vip/story/121160/5961539>

陳群芳（2022年12月）。〈壯大影視生態圈 迎接台劇大航海時代〉，《台灣光華雜誌》，12，19-27。

陳耀昌（2016）。《傀儡花》。印刻文學。

陳耀昌（2021）。〈由《傀儡花》到「斯卡羅」：小說化歷史與戲劇化小說的成功結合經驗〉，初安民編《斯卡羅 Seqalu：Formosa 1867》，頁 26-37。印刻文學。

雀雀（2021 年 8 月）。〈用時代劇幫大家辨識出「專屬於台灣的樣子」曹瑞原導演談《斯卡羅》與台灣影視產業的合流與機會〉，《放映週報》，697。<https://funscreen.tfaif.org.tw/article/9855>

黃之棟（2019）。〈族群主流化的理論框架與政策意涵〉。《東吳政治學報》，37(2)，117-165。

斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867（2021 年 3 月 12 日）。〈公視史詩旗艦戲劇《斯卡羅》Seqalu: Formosa 1867 首波預告〉【影音】。<https://www.youtube.com/watch?v=pIV4yXxsyIQ>

斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867（2018 年 3 月 23 日）。〈敬請期待斯卡羅 Seqalu 2019.3.12 開鏡〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/MjqVx3>

斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867（2019 年 7 月 29 日）。〈傀儡花〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/ad2AjD>

斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867（2020 年 6 月 12 日）。〈公視史詩旗艦戲劇《斯卡羅》定名〉。【動態更新】。Facebook。<https://psee.io/7xed3h>

斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867（2021 年 3 月 12 日）。〈歷史上的今天 18670312〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/ZVpv56>

斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867（2021 年 7 月 19 日）。〈《斯卡羅》斥資 2.02 億製作 導演曹瑞原重現「羅妹號事件」〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/0d7R8Y>

斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867（2021 年 7 月 31 日）。〈曹瑞原導演曝《斯卡羅》溫貞菱、黃遠、程苡雅選角秘辛〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/XR7yMj>

斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867（2021 年 8 月 11 日）。〈《斯卡羅》全球首映線上記者會〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/WNl7Qx>

斯卡羅 SEQALU：Formosa 1867（2022 年 10 月 22 日）。〈《斯卡羅》榮獲第 57 屆電視金鐘獎戲劇節目獎〉。【動態更新】。Facebook。<https://reurl.cc/NIV9dx>

湯昇榮（2021）。〈自由創作是台灣戲劇最棒的事〉，公共電視、客家委員會編《茶金創作全紀錄：劇本・影像・訪談》。印刻文學。

程紹淳（2012）。〈媒體市場區域化下被錯置的文化消費與生產？－台灣「鄉土劇」在中國大陸〉，《傳播與社會學刊》，19，141-179。[https://doi.org/10.30180/cs.201201_\(19\).0008](https://doi.org/10.30180/cs.201201_(19).0008)

傅紀鋼（2021年9月26日）。〈《斯卡羅》：敍事支離破碎、剪輯混亂失焦、劇情比重失衡，成就一部有正面意義的爛劇〉，《TNL 關鍵評論網》。
<https://www.thenewslens.com/article/156782>

傅紀鋼（2021年12月31日）。〈《茶金》：隱晦處理黨國陰影，台灣影視圈的「多力多滋人文主義」可惜了一齣好劇〉，《TNL 關鍵評論網》。
<https://www.thenewslens.com/article/160894>

楊芳枝（2023）。《台流·華影：中國霸權下的台灣電視劇文化、性別與國族》。國立台灣大學出版中心。

楊起鳳（2022年9月9日）。〈金鐘57多元紛呈 台灣劇金時代來了〉，《聯合報》，C1版。

葉蓁（2011）。《想望台灣：文化想像中的小說、電影和國家》。書林。

廖中山（1995）。《海洋台灣 vs 中國大陸》。海洋台灣出版社。

廖昀靖（2022）。《進擊的台劇：故事×技術×IP 放大》，聯經出版。

廖運潘（2021）。《茶金歲月：北埔姜阿新洋樓的故事》。聯經出版。

潘光中（2021年11月16日）。〈《茶金》：製作極其精良，卻是以還原歷史之名行架構平行時空之實？〉。<https://news.agentm.tw/201533/>

廖錦桂（2021年8月22日）。〈歷史劇的「斯卡羅爭議」，從10年前的賽德克·巴萊就開始吵了〉，《風傳媒》。<https://new7.storm.mg/article/3890020>

劉慧茹（2018年4月24日）。〈偶像劇嚇走觀眾 曹瑞原：要找回台灣的樣貌〉，《鏡周刊》。<https://www.mirrormedia.mg/story/20180423insight005>

劉慧茹（2018年4月29日）。〈《傀儡花》激勵影視產業 曹瑞原領台灣大河劇打國際盃〉，《鏡周刊》。<https://www.mirrormedia.mg/story/20180423insight001/>

劉慧茹（2021年8月28日）。〈斥資2.02億籌製《斯卡羅》 金鐘團隊打造專屬台灣場景〉，《鏡周刊》。<https://www.mirrormedia.mg/story/20210819insight004/>

劉慧茹（2021年11月27日）。〈《茶金》刻劃巨賈商戰 精裝時代感烘托茶葉輝煌史〉，《鏡周刊》。<https://www.mirrormedia.mg/story/20211119insight008/>

劉慧雯（2015）。〈客家電視台戲劇製作的困境與出路：外製的角度〉，《廣播與電視》，38，77-113。

蔡琰（1996）。《電視歷史劇價值系統與社會意識分析》。中華文化復興總會電視文化研究委員會。

鄭人豪（2017年11月23日）。〈那些年，我們一起追的電視劇〉，《新活

水》。<https://www.fountain.org.tw/search/taiwan-tv-series>

鄭秉泓（2022年3月25日）。〈《茶金》、《我們與惡的距離》、《想見你》三部關鍵劇集，挑戰台劇天花板〉，《聯合新聞網》。<https://500times.udn.com/wtimes/story/120840/6192191>

鄭淳予（2021年8月26日）。〈時代劇的正確打開方式 | 《斯卡羅》沒你想像的那麼偉大，但它終究不只是一個歷史故事〉，《劇夠》。<https://dramago.ptsplus.tv/?p=4094>

鄭景雯（2022年8月）。〈台劇、綜藝新盛世 誰能成為台灣CJ？〉，《天下雜誌》，755，34-39。

魯皓平（2021年8月28日）。〈忠實還原時代韻味！《斯卡羅》演員語言學習究竟有多難？〉，《遠見雜誌》。<https://www.gvm.com.tw/article/82020>

蕭阿勤（2012）。《重構台灣：當代民族主義的文化政治》。聯經出版。

賴以瑄（2011）。〈國家、無線電視台、製作人：台灣電視戲劇節目跨國生產的形成（1989-1992年）〉，《新聞學研究》，107，133-172。
[https://doi.org/10.30386/mcr.201104_\(107\).0004](https://doi.org/10.30386/mcr.201104_(107).0004)

戴寶村（2004a）。《台灣的海洋歷史文化》。玉山社。

戴寶村（2004b）。〈台灣海洋史的新課題〉，《國史館館刊》，復刊36，23-43。

魏均（2022年10月24日）。〈得獎的是——政治正確！談《斯卡羅》金鐘獲獎的可議之處〉，《鳴人堂》。<https://opinion.udn.com/opinion/story/10124/6709424>

顏瑞霆（2021年9月6日）。〈《斯卡羅》的真實與虛構？被埋沒的台灣，與當代多方詮釋〉，《鳴人堂》。<https://opinion.udn.com/opinion/story/122177/5724816>

羅亦娌（2021）。〈茶葉、仕紳、商戰，還原時代之美〉，公共電視、客家委員會編《茶金創作全紀錄：劇本·影像·訪談》，頁21-23。印刻文學。

Abbiss, W. S. (2020). Proposing a post-heritage critical framework: The Crown, ambiguity, and media self-consciousness. *Television & New Media*, 21(8), 825-841. <https://doi.org/10.1177/1527476419866427>

Afilipoaie, A., Iordache, C., & Raats, T. (2021). The 'Netflix Original' and what it means for the production of European television content. *Critical Studies in Television*, 16(3), 304-325. <https://doi.org/10.1177/17496020211023318>

Albornoz, L. A., & García Leiva, M. T., (2022). Netflix Originals in Spain:

Challenging diversity. *European Journal of Communication*, 37(1), 63-81. doi:10.1177/02673231211012174

Al-Ghazzi, O., & Kraidy, M. (2013). Turkey, the Middle East & the media| Neo-Ottoman Cool 2: Turkish nation branding and Arabic-language transnational broadcasting. *International Journal of Communication*, 7, 20. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/1881/1006>

Anderson, B. (2006). Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism. Verso.

Arslan, S., & Tetik, T. (2021). Quality TV, Turkish television history, and the transformation of Sıfır Bir. *Journal of Popular Film & Television*, 49(1), 40-51. <https://doi.org/10.1080/01956051.2020.1769018>

Brennan, L. (October 12, 2018). How Netflix expanded to 190 countries in 7 years. *Harvard Business Review*. <https://hbr.org/2018/10/how-netflix-expanded-to-190-countries-in-7-years>

Berry, C. (2017). Imagine there's no China: Wei Te-sheng and Taiwan's 'Japan complex'. In K.-f. Chiu, M.-y. Rawnsley, & G. Rawnsley (Eds.), *Taiwan cinema: International reception and social change* (pp. 111-121). Routledge.

Bondebjerg, I., Redvall, E. N., Helles, R., Lai, S. S., Søndergaard, H., & Astrupgaard, C. (2017). *Transnational European television drama: Production, genres and audiences*. Palgrave Macmillan Cham.

Cascajosa Virino, C. (2018). Creating locally for a global audience: Seis hermanas and the costume Serial drama as quality television. In D. R. J. George & W. S. Tang (Eds.), *Televising restoration Spain: History and fiction in twenty-first-century costume dramas* (pp. 183-201). Palgrave Macmillan Cham.

Chalaby, J. K. (2005). From internationalization to transnationalization. *Global Media and Communication*, 1(1), 28-33. <https://doi.org/10.1177/174276650500100107>

Chalaby, J. K. (2016). Television and globalization: The TV content global value chain. *Journal of Communication*, 66(1), 35-59. <https://doi.org/10.1111/jcom.12203>

Chang, B.-y. (2004). From Taiwanisation to de-Sinification culture construction in Taiwan since the 1990s. *China Perspectives*, 56, 1-19.

Chang, B.-y. (2009). The cultural turn and Taiwanese identity in the 1990s. In I.-c. Wang, C.-C. Cheng, & S. Totosy de Zepetnek (Eds.), *Cultural*

discourse in Taiwan (pp. 31-51). National Sun Yat-sen University Press.

Chang, B.-y. (2018). Politics of repositioning and state spatiality: From 'Xiangtu China' to 'Oceanic Taiwan'. In C. Storm (Ed.), *Connecting Taiwan: Participation-integration-impacts* (pp. 41-60). Routledge.

Chen, Y.-H. (2009). Looking for Taiwan's competitive edge: The production and circulation of Taiwanese TV drama. In Y. Zhu & C. Berry (Eds.), *TV China* (pp. 175-186). Indiana University Press.

Elkins, E. (2019). Algorithmic cosmopolitanism: on the global claims of digital entertainment platforms. *Critical Studies in Media Communication*, 36(4), 376-389. doi:10.1080/15295036.2019.1630743

Ergin, M., & Shinohara, C. (2021). Neo-Ottomanism and Cool Japan in comparative perspective. *New Perspectives on Turkey*, 65, 27-48. <https://doi.org/10.1017/npt.2021.17>

Foucault, M. (1971/1986). The discourse on language (R. Swyer, Trans.). In H. Adams & L. Searle (Eds.), *Critical theory since 1965* (pp. 148-162): UP of Florida.

Hall, S. (1997). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representation and signifying practices* (pp. 13-58): Sage.

Higson, A. (1996). The heritage film and British cinema. In A. Higson (Ed.), *Dissolving views: Key writings on British cinema* (pp. 232-248). Bloomsbury Publishing.

Higson, A. (2001). Heritage cinema and television. In K. Robins & D. Morley (Eds.), *British cultural studies* (pp. 249-260). Oxford University Press.

Higson, A. (2012). Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film. In G. Barry Keith (Ed.), *Film Genre Reader IV* (pp. 602-627). New York, USA: University of Texas Press.

Hong, G.-J. (2011). *Taiwan cinema: A contested nation on screen*. Palgrave Macmillan.

Huang, P. Y.-T. (2023). Nostalgia, adaptation and ethnic reconciliation: narratives of Juancun Mainlanders in the TV drama A Touch of Green. *Continuum*, 37(3), 348-364. <https://doi.org/10.1080/10304312.2023.2234680>

Hutchinson, J. (2000). Cultural nationalism, elite mobility and nation-building: Communicarian politics in modern Ireland. In J. Hutchinson & A. D. Smith (Eds.), *Nationalism: Critical concepts in political science*. Routledge.

Ildir, A., & Celik Rappas, I. A. (2022). Netflix in Turkey: Localization and audience expectations from video on demand. *Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies*, 28(1), 255-271. <https://doi.org/10.1177/13548565211060301>

Iordache, C., Raats, T., & Afilipoaie, A. (2022). Transnationalisation revisited through the Netflix Original: An analysis of investment strategies in Europe. *Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies*, 28(1), 236-254. <https://doi.org/10.1177/13548565211047344>

Jenner, M. (2018). *Netflix and the re-invention of television*. Springer International Publishing.

Kaneva, N. (2011). Nation branding: Toward an agenda for critical research. *International Journal of Communication*, 5, 117-141.

Kaptan, Y., & Algan, E. (2021). Introduction: Turkey's national television in transnational context. In Y. Kaptan & E. Algan (Eds.), *Television in Turkey: Local production, transnational expansion and political aspirations* (pp. 1-24). Palgrave Macmillan Cham.

Kim, Y. (2022). Historical drama in the time of global streaming platforms: Envisioning transition in Mr. Sunshine. *Television & New Media*, 23(6), 610-628. <https://doi.org/10.1177/15274764211010944>

Landsberg, A. (2015). *Engaging the past: Mass culture and the production of historical knowledge*. Columbia University Press.

Lees, D. (2016). Cinema and authenticity: anxieties in the making of historical film. *Journal of Media Practice*, 17(2-3), 199-212. doi:10.1080/14682753.2016.1248190

Lindlof, T. R., & Taylor, B. C. (2019). *Qualitative communication research methods*. Sage Publications.

Meimarisdis, M., Mazur, D., & Rios, D. (2021). From São Paulo to Seoul: Netflix's strategies in peripheral markets. *Comunicación y Sociedad*, 18, 1-25.

Mittell, J. (2008). A cultural approach to television genre theory. In G. R. Edgerton & B. G. Rose (Eds.), *Thinking outside the box: A contemporary television genre reader* (pp. 37-64). The University Press of Kentucky.

Mittell, J. (2018). Narrative. In M. Kackman & M. C. Kearney (Eds.), *The craft of criticism: Critical media studies in practice* (pp. 35-46). Routledge.

Monk, C. (2002). The British heritage-film debate revisited. In C. Monk & A.

Sargeant (Eds.), *British historical cinema: The history, heritage, and costume film* (pp. 176-198). Routledge.

Monk, C., & Sargeant, A. (2002). Introduction: The past in British cinema. In C. Monk & A. Sargeant (Eds.), *British historical cinema: The history, heritage, and costume film* (pp. 1-14). Routledge.

Netflix. (n.d.). Top Investor Questions: Why are you making non-English language originals?. <https://ir.netflix.net/ir-overview/top-investor-questions/default.aspx>

Norman, S. C. (2009). Nostalgia versus feminism in British costume drama. *Ileti-s-Im*, 10, 53-69.

Oliete-Aldea, E. (2015). Places of memory in the new millennium: British influence on Spanish transnational heritage cinema and television. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 12(2), 175-195. https://doi.org/10.1386/slac.12.2.175_1

Richard, T. A. M. (2022). Redefining Taiwan new cinema as borderless transcultural cinema from Taiwan. *Tamkang Review*, 52(2), 71-98. [https://doi.org/10.6184/tkr.202206_52\(2\).0004](https://doi.org/10.6184/tkr.202206_52(2).0004)

Robins, K., & Morley, D. (2001). Introduction: The national culture in its new global context. In K. Robins & D. Morley (Eds.), *British cultural studies* (pp. 1-15). Oxford University Press.

Rodríguez Cadena, M. d. l. Á. (2004). Contemporary hi(stories) of Mexico: Fictional re-creation of collective past on television. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 34(1), 49-55.

Sarkar, B. (1997). Epic (mis)takes: Nation, religion and gender on television. *Quarterly Review of Film & Video*, 16(1), 59-75. <https://doi.org/10.1080/10509209709361453>

Scarlata, A., Lobato, R., & Cunningham, S. (2021). Producing local content in international waters: The case of Netflix's Tidelands. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 35(1), 137-150. doi:10.1080/10304312.2021.1884654

Tsai, Y. (2000). Cultural identity in an era of globalization: The structure and content of Taiwanese soap operas. In A. Goonasekera, J. Servaes, & G. Wang (Eds.), *The new communications landscape: Demystifying media globalization* (pp. 177-190). Routledge.

TUDUM by Netflix (n.d.). Top 10 shows in Taiwan. Retrieved from <https://www.netflix.com/tudum/top10/taiwan/tv>

Wang, C. S. (2017). Becoming a nation: The shaping of Taiwan's native consciousness in Wei Te-sheng's post-millennium films. In K.-F. Chu, M.-Y. Rawnsley, & G. Rawnsley (Eds.), *Taiwan cinema: International reception and social change* (pp. 95-110). Routledge.

Warner, K. (2009). Talking about theory of history in television dramas. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 23(5), 723-734. <https://doi.org/10.1080/10304310903154644>

Woods, E. T., & Debs, M. (2013). Towards a cultural sociology of nations and nationalism. *Nations & Nationalism*, 19(4), 607-614. <https://doi.org/10.1111/nana.12036>

Zhu, Y. (2008). Yongzheng Dynasty and totalitarian nostalgia. In Y. Zhu, M. Keane, & R. Bai (Eds.), *TV drama in China* (pp. 21-32). Hong Kong University Press.

Zhu, Y. (2009). Transnational circulation of Chinese-language television dramas. In Y. Zhu & C. Berry (Eds.), *TV China*. Indiana University Press.

Zhu, Y., Keane, M., & Bai, R. (2008). Introduction. In Y. Zhu, M. Keane, & R. Bai (Eds.), *TV drama in China* (pp. 1-18). Hong Kong University Press.