

'25 praxes ²¹

實踐設計學報 | Praxes | 第二十一期

2025 Design Journal

Shih Chien University No.21

第二十一期

塞奧多洛問蘇格拉底

你這話是什麼意思，蘇格拉底？

我的意思和那個故事的含義相同，
相傳泰勒斯在仰望星辰時不慎落入井中，
受到一位機智伶俐的色雷斯女僕的嘲笑，
說他渴望知道天上的事，但卻看不到腳下的東西。
任何人獻身于哲學就得准備接受這樣的嘲笑。
他確實不知道他的鄰居在幹什麼，
甚至也不知道那位鄰居是不是人；
而對什麼是人、什麼力量
和能力使人與其他生靈相區別這樣一類問題，
他會竭盡全力去弄懂。

柏拉圖 泰阿泰德篇一七四—a

PRAXES

實踐設計學報 | Praxes | 第二十一期

2025 Design Journal

Shih Chien University No.21

論文

-
- 2 服裝設計領域 / 論文類
正針、反針之針織伸縮變化研究
Research on the Stretch and Yarn Variations of Knitting with Plain and Purl Stitches
賀晉慈 | Chin-Tzu Ho
- 26 服裝設計領域 / 論文類
臺灣閩客女性個人服飾穿著的經歷及其看法之初探 -- 以 45 位 1930 年代出生的女性耆老為研究對象
A Preliminary Study on Taiwanese Minnan and Hakka Women's Personal Clothing Experience and Opinions: the research subjects were 45 elderly women born in the 1930s.
葉立誠 | Le-Chang Yeh
- 52 服裝設計領域 / 論文類
十九世紀英國維多利亞時期設計風格運用在服飾創意設計之探討
A Study on the Fashion Styles of 19th-Century Victorian England and Their Derivative Designs
陳禹義、葉立誠 | Yu-Xi Chen, Le-Chang Yeh
- 78 服裝設計領域 / 論文類
無意識接觸 —— 紙纖維藝術創作實驗論述
Unconscious Contact: Experiments and Discussions on Paper Fiber Art Creation
蔡佳曄 | Chia-Yeh Tsai
- 98 服裝設計領域 / 論文類
符號於時尚品牌中的視覺敘事 - 以 PRAXES 為例
The Visual Narrative of Symbols in Fashion Brands :A Case Study of PRAXES
林珮瑄、黃莉婷 | Pei-Hsuan Lin, Li-Ting Huang
- 138 服裝設計領域 / 論文類
場所精神在服裝設計中的實踐：以台灣廟宇與外台為例
The Embodiment of Genius Loci in Fashion Design: A Case Study of Taiwanese Temples and Outdoor Opera Stages
鄭羽聲、黃莉婷 | Yu-Sheng Cheng, Li-Ting Huang

正針、反針之針織伸縮與紗線變化研究

賀晉慈

實踐大學設計學院服裝設計學系 碩士研究生

摘要

這篇論文聚焦於針織組織的效果呈現，尤其著重於正針、反針使用在多種不同創作出的圖面織造後，兩者交接產生的伸縮效果。

研究的動機為研究者在 PRAXES 品牌實習期間接觸到針織機台與編織後，發現針織布料基礎的正針、反針在交接處會因張力使平面的針織組織產生伸縮變化。因此想以這種因組織正反兩面交錯而產生的伸縮變化，做布片設計上的研究，並設想將開發出的針織組織提供給 PRAXES 品牌中毛衣設計的素材。

實驗期間使用 14 針機台進行了一系列測試，探索正針、反針使用在多種不同創作出的圖面織造後的紋理效果。這些測試結果做出的布片將記錄下不同針織組織因各種交錯和本身彈性所產生的伸展和縮放，並將設計出的布片根據其展現的特性，思考能用在成衣上的可能性。

在最後的研究結果中，將組織模擬在 3D CLO 穿著後的效果。而最終伸縮實驗總結為：實體的針織組織伸縮度與 SDS-ONE Design 系統模擬的伸縮仍會有差距，且當正針與反針的排列方式分佈不均勻時，則模擬與實際織造的差距最為明顯。軟體對於羅紋的伸縮無法進行預判模擬，模擬的伸縮僅限於垂直方向而非根據作者定義的組織方向進行伸縮。但對於其他織法分佈均勻的組織或是緹花則伸縮幅度相差較不大，可為業界作為開發服裝的參考。

關鍵字：針織伸縮性、正針、反針、針織組織、布料創作、紗線變化、PRAXES

* 通訊作者。電話：+886 979-401-019
E-mail 地址：hochintzu@gmail.com

Research on the Stretch and Yarn Variations of Knitting with Plain and Purl Stitches

CHIN-TZU HO

Master Program, Department of Fashion Design, Shih Chien University

Abstract

This paper focuses on the effects of knitted structures, specifically emphasizing the interplay between knit and purl stitches and the stretch effects created at their junctions. The study was motivated by the researcher's internship at the PRAXES brand, where exposure to knitting machines and fabric construction revealed how the tension between knit and purl stitches causes variations in the flat surface, leading to stretch and contraction effects.

The research aims to explore this phenomenon and develop fabric swatches based on the stretch variations caused by alternating knit and purl stitches. The ultimate goal is to provide PRAXES with innovative knitted materials for sweater designs.

During the experimental phase, a 14-gauge knitting machine was used to test various patterns combining knit and purl stitches, analyzing the resulting textures. The swatches created from these tests documented how different knit structures and their inherent elasticity led to varying degrees of stretch and contraction. The designs were then evaluated for their potential applications in garment production based on their characteristics.

The final research outcomes were simulated using CLO 3D to visualize the effects of stretch in wear. The key findings concluded that discrepancies exist between the actual stretchability of knitted fabrics and the stretch simulated by the SDS-ONE Design system. The most significant differences were observed when knit and purl stitches were unevenly distributed. Notably, the software was unable to accurately predict ribbing stretch, as its simulations were limited to vertical directions rather than the structural orientation defined by the designer. However, for evenly distributed patterns or jacquard knits, the differences in stretch were minimal, making the simulations a useful reference for garment development in the industry.

Authors Keywords: Elasticity of knitting, Plain Stitch, Purl Stitch, Knitting Structure, Fabric Creation, Yarn Variations, PRAXES

* Corresponding author。Tel: +886 979-401-019
E-mail address: hochintzu@gmail.com

第一章 緒論

1-1 研究背景

研究者大學為台灣藝術大學的雕塑系畢業，高中為明倫高中美術班的背景，因此對於立體的结构、線條、體積、層次構造非常敏銳與喜愛，在台灣藝術大學的4年課程中其一必修課程為藝術人體解學，此課程對日後服裝設計進修有非常顯著的幫助。大學畢業後曾到國外留學與工作共6年，留學期間參訪許多美術與服裝設計博物館。回國後任職布料製作與進出口業務，在同時開始對各種布料熟悉之後也開始萌發想要進修服裝設計的想法，因而轉職品牌公司的服裝設計助理並且開始籌備申請實踐大學的碩士班，並參與109下半年勞動部勞動力發展署產業新尖兵計畫。

1-2 研究動機與目的

研究者在實踐大學的碩士班之PRAXES品牌實務課程中接觸到針織機台後，透過學習針織後，並發現如以兩種不同的針法碰撞在一起時，正針、反針的交接處會因針法的張力與伸縮不同，使布面產生不預期的伸縮及立體浮動，由以往的工作背景覺得此研究也許可替成衣產業帶來一份參考資料。

由於研究者背景之因素，知道微小的變化會影響到最終成果，因而產生研究動機思考如何將伸縮實驗並紀錄，作為後續開發參考數據。

研究目的如下：

1. 兩種不同的針法產生的伸縮效果
2. 驗證軟體產生的伸縮是否與實際織造的織片相同
3. 運用模擬織片導入CLO模擬成衣

1-3 研究方法

本研究主要採用文獻資料分析與實驗法。

文獻資料將搜集國內外的針織藝術家作品，並從藝術家作品中分析出使用正針及反針產生的效果。

實驗法將會選定SDS-ONE Design系統中既有的部分由正針、反針組成的組織，將各個組織的長寬高設定在同樣的參數，並做出織片用以反推系統模擬的效果是否一致，以及SDS-ONE Design系統模擬圖是否可以修改達到如實際成品。

1-4 研究流程

第一階段：蒐集針織品牌、藝術家、相關組織研究者的作品或實驗成果，並且分析出使用正針、反針的伸縮特性在針織衣服上做出變化的案例。

第二階段：羅列出正反針常見的組織並作為創作的運用跟構思。

第三階段：使用正針、反針畫出織造圖，並用SSR123機台將試片織出，並運用在3D模擬CLO系統中的服裝設計

第四階段：創作成果呈現、檢討與展望 - 根據試驗織片效果模擬針織服裝，並探討可進一步發展的研究與創作方向。

1-5 研究架構

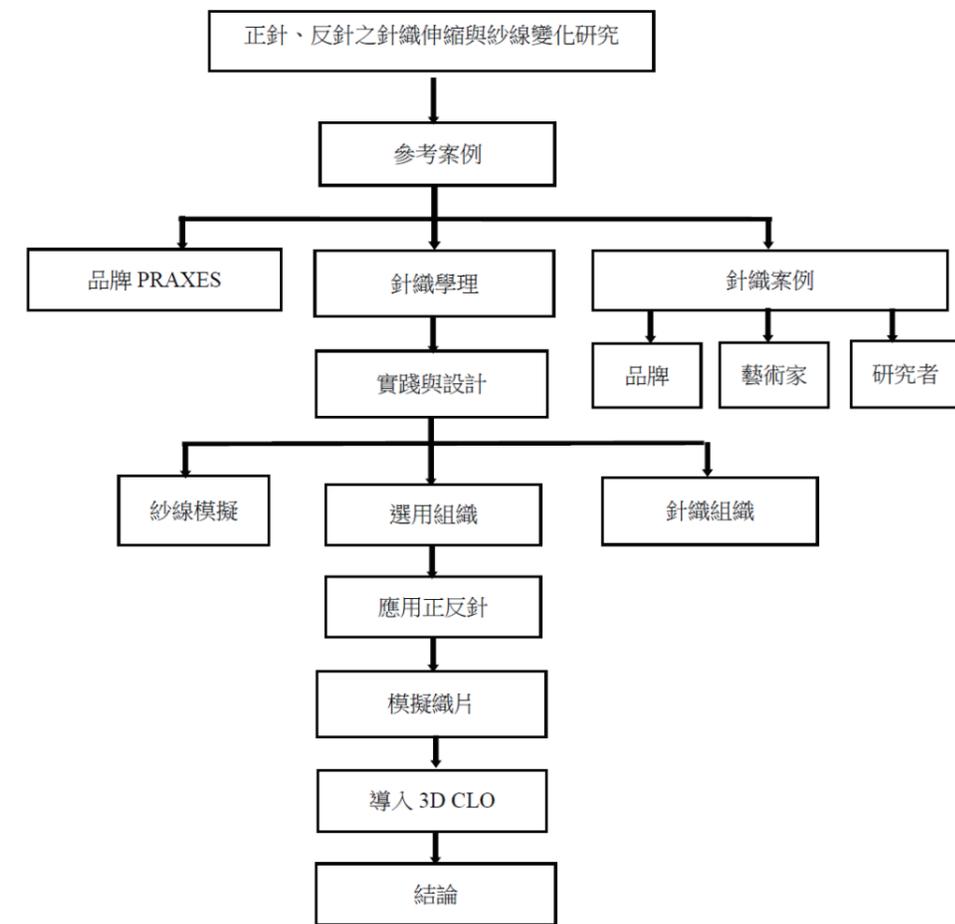


圖 1：研究架構
實驗方法的架構與流程

第二章 文獻探討

2-1 Cynical Chéri 品牌介紹

實踐大學於 2013 成立 PRAXES 品牌概念店，致力於培養學生的創意和實踐能力，並強調設計實踐與市場需求之間的橋樑。期望透過建立一個實務性平台培育符合業界需要的人才，讓學生以實作的方式與時裝產業對接，為達其真實性，規劃每一季企劃，從概念的發想、轉化、設計款式到生產，並在市場上進行實驗。

Cynical Chéri 為 PRAXES 旗下女裝品牌，此品牌精神為優雅不羈、特立獨行且勇於追尋自我，除了十足的女性精神作為品牌靈魂之外，此品牌每一個季度都用藝術家的創作作為靈感開發。

以實作的方式與業界時裝產業對接，除了規劃每一季設計款式的種類與生產數量，PRAXES 也很積極地參加各種海外展覽，曝光知名度及開發潛能訂單。例如美國紐約展 Coterie、上海 On time show、巴黎 Who's Next、上海時堂展等，並且有優異的展覽成績，國外的快閃店活動則曾在韓國首爾的 common ground 貨櫃屋文創園區舉辦。

國內則曾經駐點在松菸誠品店中 (2017~2021 年)、也參加華山 1914 文化創意產業園區的文創節活動〈Taipei In Design 臺北映時尚〉、2018 臺灣文博會〈Body Defining | 時尚的日常〉，並受邀於松山文創園區 4 號倉庫發表服裝動態展演走秀。2014 年曾與 Dream Hi 未來教育概念展聯名在華山園區發布概念教學的活動。

2-2 針織藝術家

以下案例舉例為針織藝術家 Khanh Brice Nguyen。

2-2.1 Khanh Brice Nguyen

對 KHANH BRICE NGUYEN 來說，針織不是穿著層層的厚重毛織品，而是讓身體的線條擁抱針織設計，並讓針織品看起來像是第二層肌膚。

因曾在 Dior 實習看到工作室的工作方式與客製化布料而開啟對針織的興趣，後續前往 Sonia Rykiel 品牌實習期間開啟針織的旅程，後來參加的舞蹈課程，啟發他活用過往學到的針織技法到後續的創作中。

他的系列作品其實起源於一個錯誤，一開始沒意識到錯誤織法的他持續做了一段

時間，不過後來發現這個意料之外的”錯誤”，反而使作品產生有趣的變化，在舞蹈課程中學到的自由與隨興，使他順著錯誤繼續創作出獨特的服裝。

後續他開創自己的工作室，創作了使針織品非常貼近身體線條的作品 (圖 2B)，系列作品中大量使用具有高彈力的羅紋，使針織品更貼近身體表層。

羅紋本身就是使用正針與反針兩個不同方向的針法，產生伸縮性的組織，他只用羅紋與平紋，便使服裝的張力增大而有一種戲劇性的效果 (圖 2B)，平鋪放的時候 (圖 2A) 似乎沒有太大的感受但穿在人體上時卻與平鋪直放有相反的效果。

實驗布片 (圖 2C) 很清楚地看到直向羅紋與平紋反針兩者產生的伸縮與張力。



圖 A：作品一

圖片來源：<https://1granary.com/designers-3/khanh-brice-nguyens-on-knitwear-experimental-processes-and-freelance-work/>



圖 A：作品一

圖片來源：<https://1granary.com/designers-3/khanh-brice-nguyens-on-knitwear-experimental-processes-and-freelance-work/>

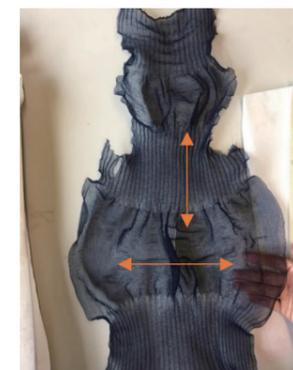


圖 C：箭頭標示直向羅紋與平織反針而造成的伸縮差距
圖片來源：<https://1granary.com/designers-3/khanh-brice-nguyens-on-knitwear-experimental-processes-and-freelance-work/>

圖 2：KHANH BRICE NGUYEN 作品

第三章 機台系統與紗線模擬

3-1 研究設備與 SDS-ONE APEX 系統

實驗使用機台：SHIMA SEIKI 針織系統 (島精針織機)。是一種具有獨特差異和優勢的針織機台。憑藉著技術創新，展現出先進的針床結構和操作系統。這種技術創新使得島精針織機能夠提供更高效率的生產效率和更靈活的设计功能。此外，島精針織機具有多功能性，能夠實現不同的編織結構和紋理，從單色到多色、從平紋到針織花紋，展現出豐富的设计效果。

在此研究中使用到的軟體為 SHIMA SEIKI 的 SDS-ONE APEX，SDS-ONE APEX 系統有分許多項不同的功能，例如其中的針織设计系統 Design 中，透過繪畫版设计圖案，將圖形上的線條、顏色、區塊直接套用針織組織的方式，能在一面布塊上同時呈現多種組織的效果，此研究運用此種方式排列布塊組織，而觀察各組織的伸縮。如果不想使用 SDS-ONE APEX 系統 Design 中內建好的組織，也可以選擇使用 KnitPaint 直接自己畫出想要的組織设计。

3-2 SDS-ONE APEX (Design) 系統內建正針與反針圖形

以下只列出軟體中內建的正反針組織，由於 SDS-ONE APEX 系統中所有運用正針與反針的兩種針法組合不勝枚舉，所以不在此實驗中全數羅列出來。在系統中，普遍以正紅色代表正針而正綠色代表反針。

SDS-ONE APEX 內建的組織分成 3 個選項：

1. 正針 / 反針 (Plain / Purl Stitches)
2. 正反針與羅紋 (Plain and Purl Stitches & Ribs)
3. 令士 (Purl Structure, Links-links)

選項 1(圖 19) 正針 / 反針中，只有 2 種組織：面針、底針。

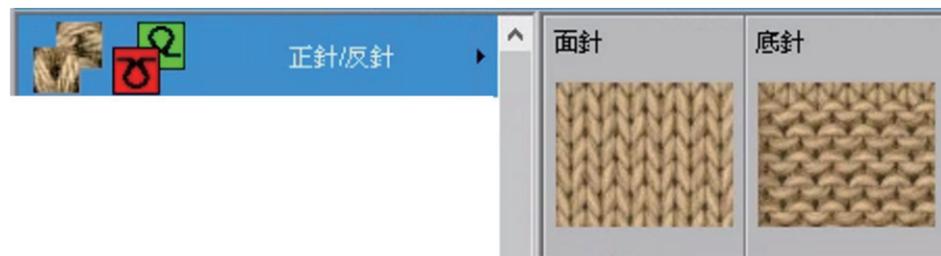


圖 19：正針 / 反針模擬圖
圖片來源：SDS-ONE APEX 系統截圖

選項 2(圖 20) 的正反針中有 6 種組織：正反針 1x1、正反針 2x2、羅紋 1x1、羅紋 2x2、羅紋 3x3、羅紋 4x4、羅紋 6x6。

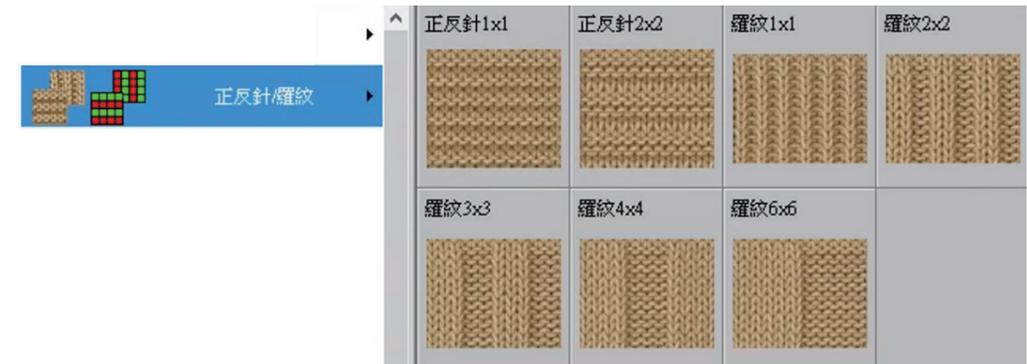


圖 20：正反針與羅紋布片 (圖片來源：SDS-ONE APEX 系統截圖)

選項三(圖 21) 的令士則有 59 種，為 10 種單面羅紋、16 種對角線、12 種人字形圖案、2 種蜂窩紋、19 種未命名組織。



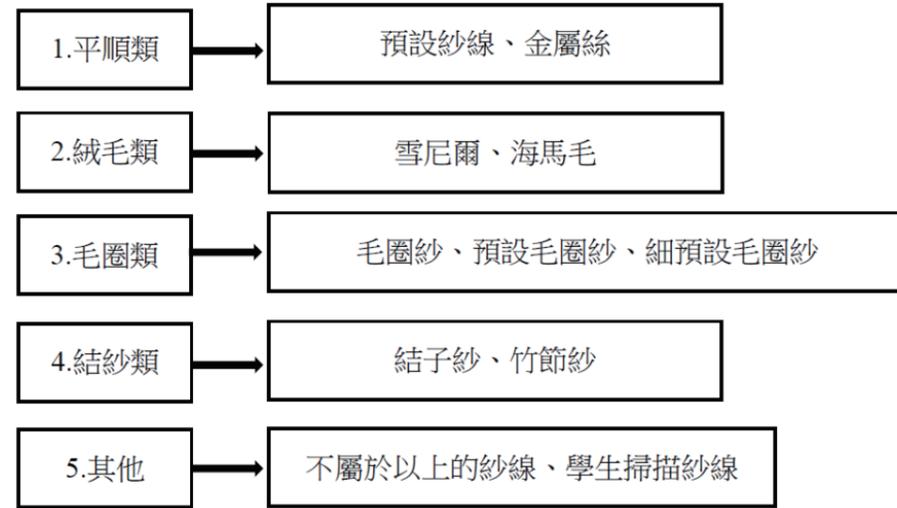
圖 21：資料來源：研究者分類令士布片模擬圖 (圖片來源：SDS-ONE APEX 系統截圖)

3-3 紗線與正反針組織模擬

以下小節將 SHIMA SEIKI 軟體中的紗線數據以 3D 模擬正反針織造效果，以及伸縮效果。作為後續使用者在模擬圖案，挑選紗線前可以用以參考效果而省去大量電腦運算的等候時間。

紗線種類會按照紗線外表分成 5 大類 (表 2)，用以方便檢視。

表 2：紗線種類分類表



資料來源：研究者分類

1. 平順類：表明呈現平順無起伏的紗線，分別是系統預設紗 CirDefault、金屬絲 Lame。
2. 絨毛類：表明呈現許多絨毛的紗線，分別是雪尼爾 Chenille、海馬毛 Mohair。
3. 毛圈類：表明呈現毛圈或是許多細纖維隔段合捻而有澎起效果的紗線，分別是毛圈紗 Loop、預設毛圈紗 Loop default、系統預設毛圈紗 Loop Sim Default。
4. 結紗類：表明呈現結粒效果的紗線，分別是結子紗 Knot、竹節紗 Slub。
5. 其他類：其他 others以及自行設定名稱的紗線。

系統紗線總表 (2) 標示各種類內的紗線名稱、每個紗線的紗支以及系統建議使用模擬的合適支數。

表 3：軟體內建紗線表

紗線種類與紗支 以下標黃部分唯有呈現在模擬部分的紗線

紗線種類	名稱	紗支	合適支數	
平順類	CirDefault	CirDefault	30/2	15GX1
		CirDefault2	30/2	
		Melange	30/2	
		2col.grandrelle	30/2	
	Lame	Lame01	1/26	12GX1
		Lame02	1/33	12GX2
		Lame03	1/33	12GX2
		Lame04	1/33	12GX2
		Lame05	1/56	12GX3
		Lame06	1/56	12GX3
Lame07		1/75	12GX3	
Lame08(transparent yarn)		1/71	18GX1	

	Straight	Solid01	1/4.5	4GX1
		Solid02	2/15	7GX1
		Solid03	2/20	10GX1
		Solid04	2//26	12GX1
		Solid05	2/30	14GX1
		embdfault2	120/2D	
		Transparent		
		150D(silky)		
		18DX30D	48/1D	12GX3
		Chenille	Chenille01	1/6
		Chenille02	1/7	5GX1
		Chenille03	1/13	10GX1
		Chenille04	1/1.5	3GX1
		Chenille05	1/6	6GX1
		Chenille06	1/7	5GX1
		Chenille07	1/7	5GX1
		Chenille08	1/13	10GX1
		Mohair	Mohair01	1/12
		Mohair02	1/13	7GX1
		Mohair03	1/13	10GX1
		Mohair04	1/20	10GX1
		Mohair05	1/27	12GX1
		Mohair06	1/44	12GX1
		Loop	Ring01	1/14
		Ring02	2/22	12GX1
		Ring03	1/14	14GX1
		Ring04	1/15	12GX1
		Boucle01	1/4.5	4GX1
		Boucle02	1/8	7GX1
		Boucle03	3/12	4GX1
		Boucle04	3/12	4GX1
		Boucle05	1/4.5	4GX1
		Boucle06	1/8	7GX1
		Boucle07	1/16	12GX1
		Boucle08	1/18.4	12GX1
		Corkscrew01	1/3.3	3GX1
		Corkscrew02	1/26	12GX2
		Corkscrew03	1/3.3	3GX1
		Corkscrew04	1/26	12GX1
		Loopdefault	Default	2/30
		Default2	2/30	7GX2
		LoopSimDefault	Default_10_400	1/10
		Default_15_800	2/30	
		Default_9_800	1/9	

結紗類	Knot	Knot01	1/3.6	4GX1
		Knot02	1/7	7GX1
		Knot03	1/3.6	4GX1
		Knot04	1/7	7GX1
		Knot05	1/21	12GX1
		Loopknot01	1/3	3GX1
	Slub	Slub01	1/3	4GX1
		Slub02	1/3.6	4GX1
		Slub03	1/3	4GX1
		Slub04	1/3.6	4GX1
		Nep01	1/4.5	5GX1
Nep02		2/15	7GX1	
Nep03		1/4.5	5GX1	
Nep04		2/15	7GX1	
其他	others	Lily yarn	1/5	5GX1
		Roving	1/1.8	3GX1
		Angora	2/10	5GX1
		YarnName3		
		Background		
		YarnName4		
	Twist			

表格來源：研究者整理

第四章 創作成果

此研究以正針、反針的兩種針法為研究方向，並使用日本島精的 SHIMA SEIKI 機台作為操作實驗機台。

4-1 組織選用

實驗設定組織：由 SDS-ONE APEX 系統內篩選出正、反針組成的組織，並將篩選完的組織分類，並分成 4 個布片執行實驗，使用實驗紗線為包芯紗 2/50NM SNOWY(圖 21)，成分為 72ECOVERO VISCOSE 28 POLYESTER，廠商代碼為 ID071B1163BP，以下所有實驗組織的度目都相同不調整，因要呈現此紗線自然伸縮的效果。

包芯紗的製造方式為紡絲芯開始會將短纖維纏繞在長纖維上，因此紗線會有短纖維的柔軟觸感與長纖維的堅韌性。

正、反針組織：

軟體中內建的正、反針組織有 3 個選項，選項 1 的正針 / 反針中只有 2 種組織：面針、底針。



圖 21：實驗使用紗線



圖 22：正針 / 反針模擬圖

正針與反針布片模擬 紅色圈起部分為選用的實驗組織

正反針 / 羅紋 (Plain and Purl Stitches & Ribs) :

選項 2 的正反針 / 羅紋中有 6 種組織：正反針 1x1、正反針 2x2、羅紋 1x1、羅紋 2x2、羅紋 3x3、羅紋 4x4、羅紋 6x6。

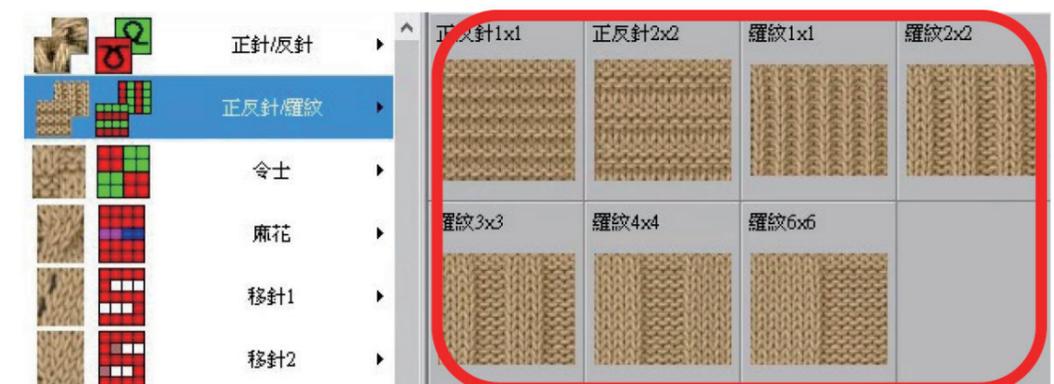


圖 23：正反針與羅紋布片

正反針與羅紋布片模擬 紅色圈起部分為選用的實驗組織

令士 (Purl Structure, Links-links) :

選項三 的令士組織則有 59 種，為 10 種單面羅紋、16 種對角線、12 種人字形圖案、2 種蜂窩紋、19 種未命名組織。在接下來實驗組一的橫向羅紋沒有歸類在系統中，而按照 Knitting Technology 的分類，橫向羅紋組織應歸類在此項令士組織之中。

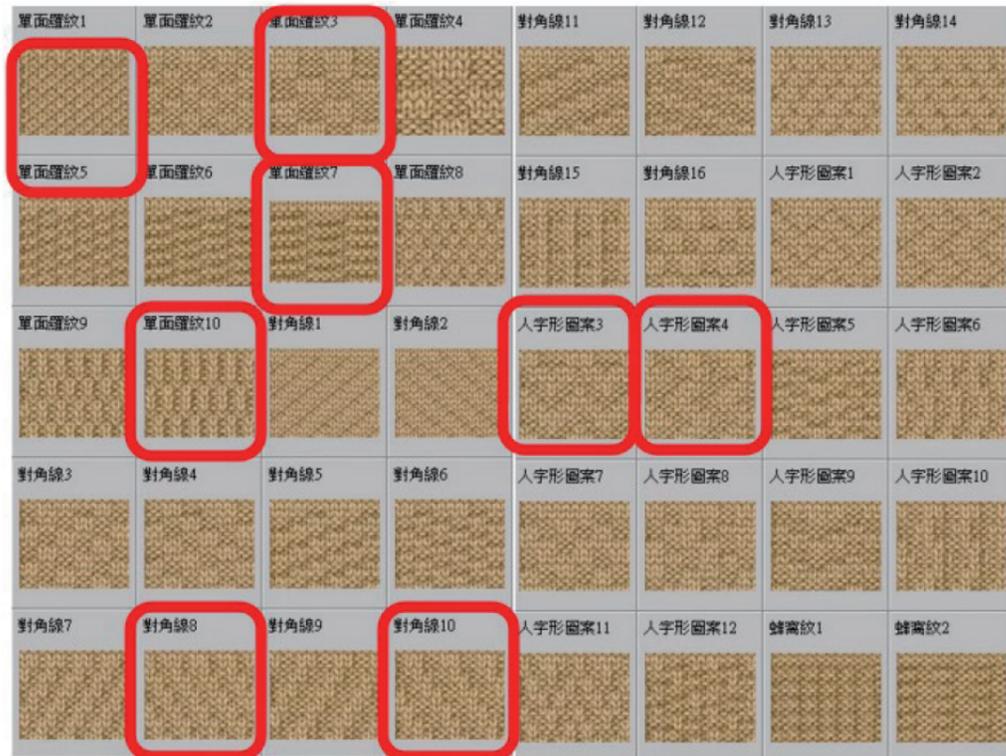


圖 24：令士組織布片模擬
令士組織內的所有組織種類 紅色圈起部分為選用的實驗組織

4-2 實驗設定

1. 織造設定：織造圖的範圍設定為寬度 216 針 高度 56 針，每個範圍區間用 1 條藍色紗線做為分割線方便辨識，從分割範圍可以判斷正針與各組織的伸縮對比。
2. 實驗限制：實驗紗線限於 SNOWY 紗線，其餘紗線數據需做額外實驗與研究。實驗織造紗線：為實驗室中常規的包芯紗 2/50NM SNOWY，成分為 72%COVERO VISCOSE 28 POLYESTER，廠商代碼為 ID071B1163BP。包芯紗的製造方式為紡絲芯開始會將短纖維纏繞在長纖維上，因此紗線會有短纖維的柔軟觸感與長纖維的堅韌性。
3. 織造度目：所有織造範圍的度目均設為 15，以此觀察組織自然產生的伸縮幅度。
4. 織造完成組織後整處理：織造完成的組織使用工業熨斗隔空距離織片 5 公分，使用蒸氣使織片收縮，之後放入常溫水中浸泡 5 分鐘，然後平放靜置自然烘乾至自然回彈狀態。所有織片都是平放靜置 2 天後測量的數據。

4-3 組織伸縮實驗對比

2.3.3 Ernesto Neto (1964-)

第一組的織造圖 (圖 25) 組織為：反針、橫羅紋 1X1、橫羅紋 2X2、橫羅紋 3X3、橫羅紋 4X4。

實際織造圖 (圖 25C) 中看到，反針夾在正針區塊的中間時，會呈現凸起狀態，而在回推知道模擬圖 2 (圖 25D) 中，模擬無法回推實際織造布片中的突起效果。

橫羅紋 1X1 則在模擬圖與實際織造上沒有太大差異。

橫羅紋 2X2、橫羅紋 3X3、橫羅紋 4X4 則在回推織造模擬圖 2 (圖 25D) 與實際織造圖 (圖 25) 差異顯得較大。

橫羅紋 2X2、橫羅紋 3X3、橫羅紋 4X4 這三種組織與平針區塊交互時，實際織造圖 (圖 25C) 上有呈現垂直的縮起並且橫羅紋 4X4 縮起程度最為大，雖呈現垂直的鎖起但有往水平延伸的趨勢。回推織造模擬圖 2 (圖 25D) 透過設定將該三個組織：橫羅紋 2X2、橫羅紋 3X3、橫羅紋 4X4 的反針縮率設為 3.0 後，可見雖然 2X2、橫羅紋 3X3、橫羅紋 4X4 呈現垂直縮起但是卻使正針產生許多褶皺，此效果與實際不符合。

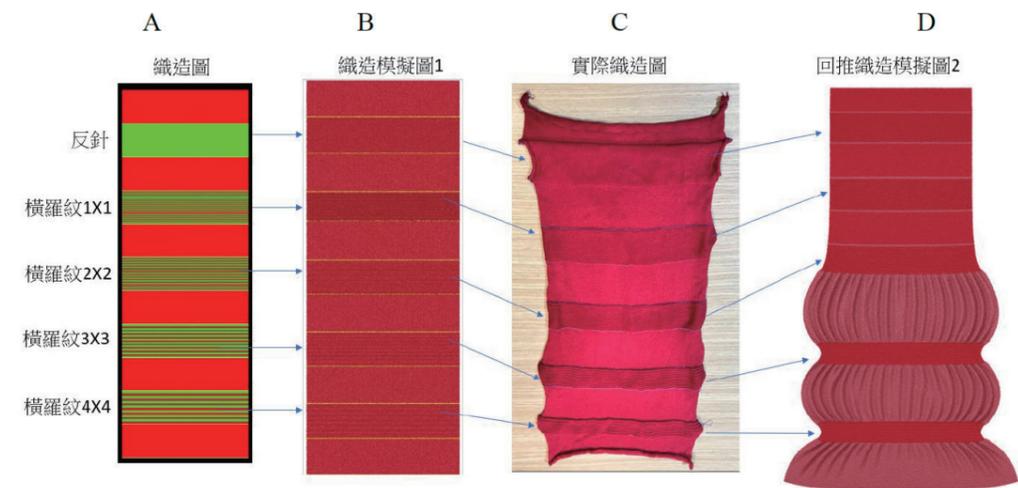
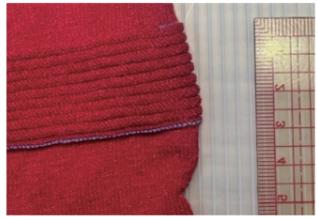


圖 25：研究者實驗組 1

表 65：實驗組 1 伸縮尺寸圖例與說明

圖片	圖片說明
	組織：反針 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 5CM
	組織：1x1 橫向羅紋 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 4CM

3		組織：2x2 橫向羅紋 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 3.1CM
4		組織：3x3 橫向羅紋 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 2.9CM
5		組織：4x4 橫向羅紋 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 2.1CM

第二組的織造圖 (圖 26) 中組織為：直羅紋 1X1、直羅紋 2X2、直羅紋 3x3、直羅紋 4X4、直羅紋 5X5。

實際織造圖 (圖 26C) 中看到此 5 種直向羅紋的伸縮大小為直羅紋 3X3 大於直羅紋 2X2 大於直羅紋 1X1，而直羅紋 3X3 與直羅紋 4X4 的伸縮度呈現類似的寬度，且反針在實際織造圖中幾乎是縮到看不見。

回推織造模擬圖 2 (圖 26D) 中即使把反針伸縮功能數值設置到最大，也仍可以在圖上看到反針呈現凸出來而不是如實際織造圖 (圖 26C) 那樣往內縮。

回推織造模擬圖 2 (圖 26D) 與實際織造布片 (圖 26C) 的差異還可看出，模擬圖 2 上 (圖 26D) 無法模擬直向羅紋的水平方向伸縮，只能模擬上下垂直縮起的樣子。且由羅紋伸縮而使正針布片產生的皺褶也沒有被模擬出來，反而是實驗組 1 (圖 27D) 的回推織造模擬圖 2 裡平針區塊產生較多的皺褶，效果比較像實驗組 2 的實體織造。

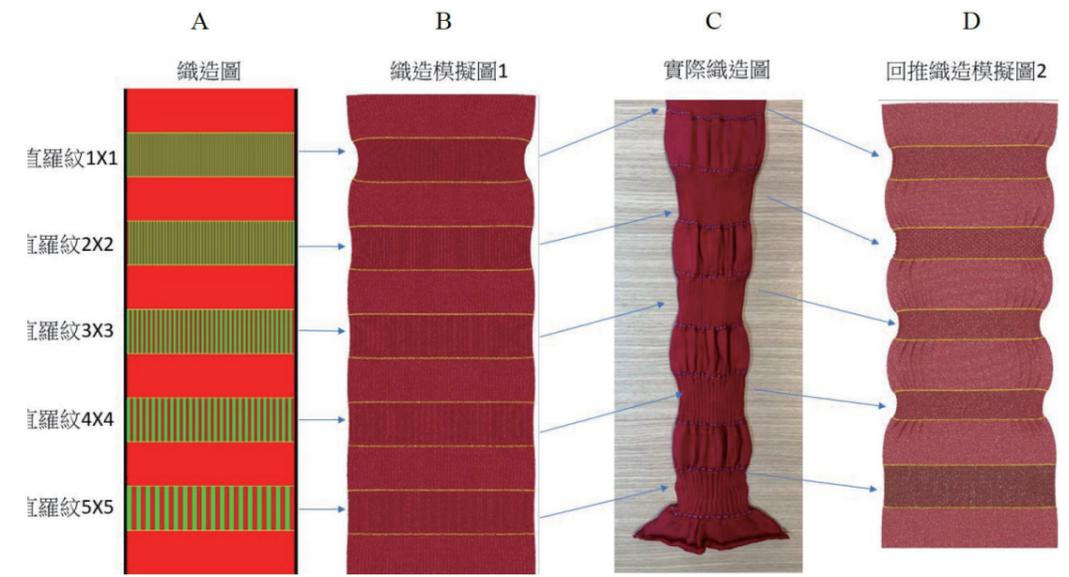


圖 26：研究者實驗組 2

表 66 實驗組 2 伸縮尺寸圖例與說明

圖片	圖片說明
1	組織：正針 (度目：15) 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 織造尺寸：此組織織造後的完成尺寸為 5.3CM
2	組織：1x1 直向羅紋 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 6CM
3	組織：2x2 直向羅紋 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 6CM
4	組織：3x3 直向羅紋 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 5.5CM

5		組織:4x4 直向羅紋 度目:15 紗線:包芯紗 snowy 尺寸:寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 5.6CM
6		組織:5x5 直向羅紋 度目:15 紗線:包芯紗 snowy 尺寸:寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 5CM

第三組的織造圖 (圖 27) 為令士組織圖,組織名為:單面羅紋 1、單面羅紋 3、單面羅紋 7、單面羅紋 10、對角線 8。

實際織造圖 (圖 27C) 與回推織造模擬圖 (圖 27D) 中可以看到織出效果差異不大,伸縮差異比較顯著的是單面羅紋 10 與對角線 8 在實際織出後並沒有像是模擬圖 1 或模擬圖 2 中縮起,反而因為平均的正針與反針比例而保有原比的寬度和高度。

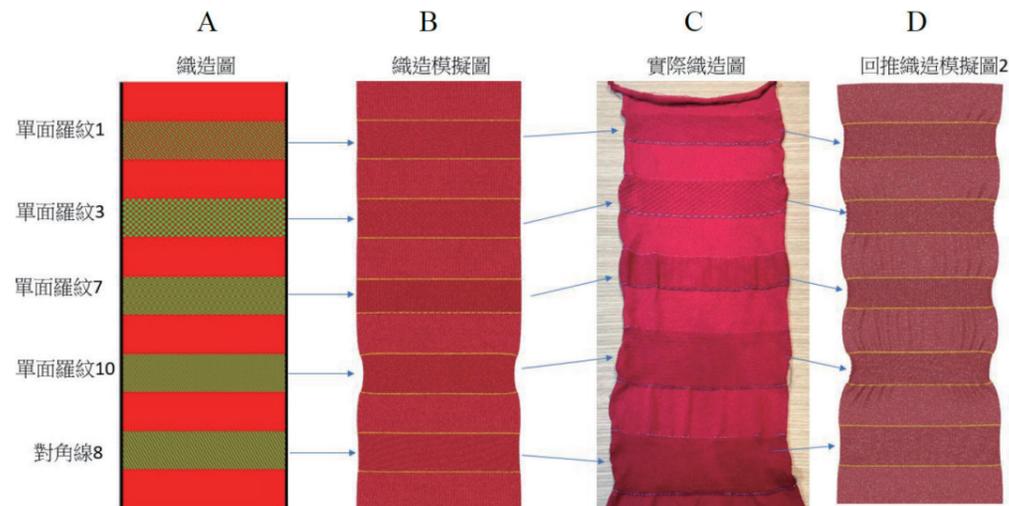


圖 27: 研究者實驗組 3

表 67: 實驗組 3 伸縮尺寸圖例與說明

序號	圖片	圖片說明
1		組織:單面羅紋 1 度目:15 紗線:包芯紗 snowy 尺寸:寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 4.9CM
2		組織:單面羅紋 3 度目:15 紗線:包芯紗 snowy 尺寸:寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 5CM
3		組織:單面羅紋 7 度目:15 紗線:包芯紗 snowy 尺寸:寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 4.2CM
4		組織:單面羅紋 10 度目:15 紗線:包芯紗 snowy 尺寸:寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 6CM
5		組織:對角線 8 度目:15 紗線:包芯紗 snowy 尺寸:寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 5.5CM

第四組的織造圖 (圖 28) 為令士組織圖,組織名為:對角線 10、人形圖案 3、人形圖案 4、令士 9、令士 11。

實際織造圖 (圖 28C) 可以看到除了最上方的對角線 10 因為正針與反針分佈較為平均,所以沒有大幅度的伸縮並且仍保有原本的高度以外,其他的組織都有垂直縮起的效果。

而回推織造模擬圖 2 (圖 28D) 在對反針設定縮起的數值之後，對角線 10 的組織卻與實際織造效果不同呈現縮起的狀態，織造模擬圖 (圖 28D) 可以看到垂直縮起效果最為顯著的是對角線 10，與實際織造的結果相反。

其他組織則呈現水平縮起並讓平針的區塊產生部分褶皺。

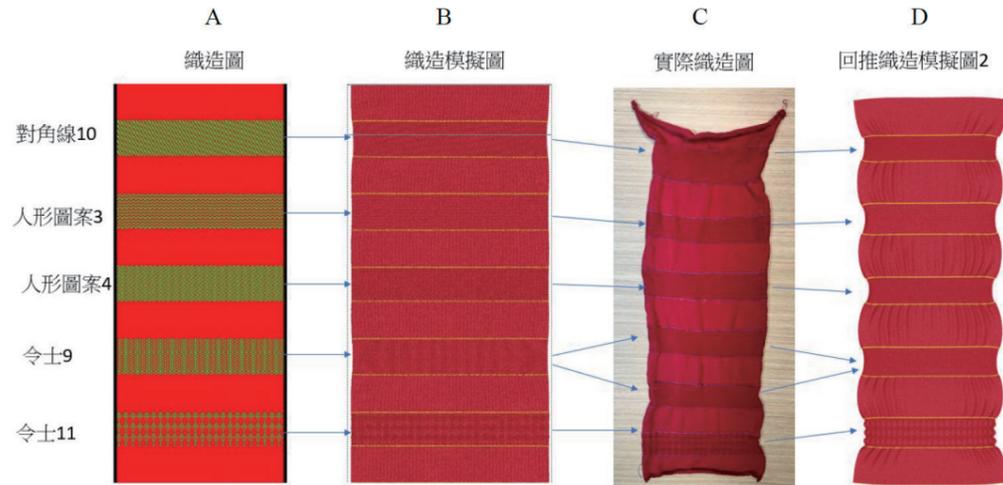
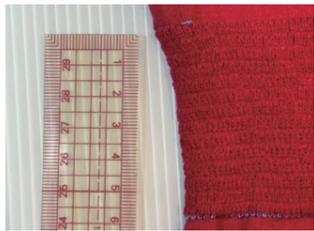


圖 28：研究者實驗組 4

表 68：實驗組 4 伸縮尺寸圖例與說明

圖片	圖片說明
1	 <p>組織：對角線 10 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 6CM</p>
2	 <p>組織：人形圖案 3 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 4CM</p>
3	 <p>組織：人形圖案 4 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 4.9CM</p>

4	 <p>組織：令士 9 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為 5.3CM</p>
5	 <p>組織：令士 11 度目：15 紗線：包芯紗 snowy 尺寸：寬度 216 針 高度 56 針 此組織織造後的完成尺寸為約 5CM</p>

小結：

由以上實驗可以得知結論：若正針與反針在組織上分佈均衡的情況下，布面模擬的效果會比較相近實體織造出來的樣子，而若正針與反針的分佈組織類型呈現比較極端的型態，例如：直向羅紋 3X3 或橫向羅紋 3X3，布面模擬效果則無法達到實際織造圖的模樣。由以上實驗可以推測此種軟體比較合適開發平整的布面組織，若希望用軟體模擬較為誇張伸縮的布片效果則需要有其他軟體操作。

做完組織模擬之後發現，軟體中對於每條紗線的伸縮力度與實際上真實的紗線伸縮沒有太大的關聯性。

4-4 3D 模擬服裝設計

由前面實驗後得出的伸縮效果和紗線模擬的經驗，利用 SDS-ONE Design 系統設計出以下模擬布片，並將模擬布片導入 3D CLO 軟體中，模擬模特兒穿著由布片製成的虛擬服裝展示穿著效果，走秀影片中則可以看到針織布料的彈性、垂墜度、重量、厚度等效果。

布片設計靈感來自研究者前往冰島的旅遊記憶，由於前往的季節正值下大雪的期間，因此色調會以冷色調為主。

布片設計 1: 靈感來自於冰島的船型地標公共藝術，此地區的人長年在海面上獵捕為生活常態，因此使用水波紋意象的組織與魚網狀組織疊加設計後產出這樣的效果。底色為透明紗線 Transparent, 160/1D 做出網的意象，而藍色的點狀圖案則是水的意象，呈現網子被灑向大海還沒沉下水面而停留在水面，像是海面上的泡沫般的一刻 (圖 29A)。

布片設計 2: 選用 ring01 的小毛圈紗線設計成羅紋布片，帶有小毛圈的紗線使布料具備保暖與豐厚的手感，而羅紋組織會使這種豐厚手感更加紮實 (圖 29B)。

布片設計 3: 透過疊加與覆蓋的方式，將類似杉樹的三角圖案作為底層圖，上方以其他組織覆蓋，使用帶有絨毛的白色紗線呈現出雪花的情境，使布面圖案看起來像是一片丈青色的杉樹林漸漸被一片大雪覆蓋。(圖 29C)。



圖 29：研究者設計組織 2

4-5 成品設計呈現

設計款式由上一結中的設計布片延伸設計而成，研究者在紗線模擬的實驗中特別喜歡透明紗線的透徹效果，因想在設計中要做出與光滑且透徹的透明紗線對比的效果，於是將圈織紗線與絨毛紗線與透明紗線運用在布料上，使透明的紗面布料帶有絨毛燒花的布料效果，而絨毛的毛衣上又有透明的部分組織使布面帶有呼吸的空白。運用正針與反針的設計，可以在走秀影片中看到布片呈現的彈力與垂墜效果。



圖 30：設計款式



圖 31：走秀網址 QR CODE
走秀影片連結網址：<https://youtu.be/PCwzVEhWlog>

第五章 結論

本論文旨在研究正針與反針產生的伸縮變化，將 SDS-ONE Design 系統內的正反針組織模擬並織造出布片，對比 SDS-ONE Design 系統內的伸縮模擬效果與實際織造伸縮效果，並由實驗中得取的經驗設計針織布片，運用並設計成 3D 服裝款式。

實驗最終結果可以得知實體的針織組織伸縮度與軟體模擬的伸縮仍會有差距，且當正針與反針的排列方式分佈不均勻時，則模擬與實際織造的差距最為明顯。軟體對於羅紋的伸縮無法進行預判模擬，模擬的伸縮僅限於垂直方向而非根據定義的紗線進行伸縮。但對於其他織法分佈均勻的組織或是緹花則伸縮幅度相差較不大，可為業界作為開發服裝的指標。

5-1 SDS-ONE Design 系統 伸縮模擬數值限制

最終完成實際織造圖之後，研究者透過織造模擬功能回推實際的織造效果。在內建軟體中的伸縮效果功能數值只能設置 1.0 到 4.0，任一區域設置不能低於 1.0，且數值小數點不可更改，因此一個組織中最多只能有 3 種伸縮調整 (4.0 在系統中使用會被回歸成 3.0，因此只有 1.0、2.0、3.0 三種數值可以調整)。

5-2 SDS-ONE Design 系統模擬與成衣產業

由於研究者目前工作為開發外貿中型連鎖品牌以及連鎖店的成衣業務，客戶品牌例如 BEBE、SHASA、COPPEL、Valija、美國連鎖商場經銷商等，因此在下做產業與市場小結：

在成衣產業中，若以客戶為低價中型連鎖店為例，這樣類型的客戶對毛衣的需求大多較偏向為圖案或是緹花設計而非組織變化或是開發特殊組織的毛衣，而對於中價位以上的成衣品牌以及美國連鎖商場，則對開發組織以及款式有興趣，因此本研究對於中價位以上的市場較為有參考價值，透過 4 組實驗中可以看到同樣的度目值以及紗線的設定下，可以從組織的伸縮以及可預測的扭曲作為設計的參考。例如，國外曾一度流行伸縮度很高的薄毛衣，平放時看起來像是 S 碼但在身上則是 M 號都能輕鬆穿起來，其毛衣便是使用羅紋伸縮產生的彈力，不穿著時則體積較小便於收納。因此組織的伸縮運用可以根據產業以及客戶的需求做更多的測試及開發。

回到 SDS-ONE Design 系統對於產業的貢獻，在開發的第一時間系統可以很有效率的模擬出客戶希望能看到的局部織片效果，不過如果是使用組織產生伸縮效果的款式，系統對於組織伸縮的模擬效果限制較大，因此還是會需要根據織造後的織片做測試較為準確。

如果僅限於模擬緹花效果與不同紗線織成的布片效果，SDS-ONE Design 的模擬則十分具有參考指標。

參考文獻

中文文獻

1. 賀慶玉 . (2000). 針織工藝學 (No. 7506418061402; 1st ed.). 中國紡織出版社 .
2. 施雅玲 . (n.d.). 針織設計的肌理藝術 (No. 9789866142178; 初版). 新一代圖書 .
3. 湯俊翔 . (2021). 藝術創作轉化印花設計 - 以 Cynical Chéri 為例 . Design Journal, Shih Chien University, Issue15, Page 4
4. 王家玄 . (2013). 不同伸展臺類型與模特兒臺步動線之關係 . 運動研究 , 22(2), 16-31. [https://doi.org/10.6167/JSR/2013.22\(2\)2](https://doi.org/10.6167/JSR/2013.22(2)2)

英文文獻

1. Erika knight. (2015). Ultimate Knit Stitch Bible 750 Knit, Purl, Cable, Lace and Colour Stitches (9781909397989、1909397989). Pavilion Books.
2. Michaël smith. (2021, May 12). KHANH BRICE NGUYEN ON KNITWEAR, EXPERIMENTAL PROCESSES, AND FREELANCE WORK. 1 GRANARY. <https://1granary.com/designers-3/khanh-brice-nguyens-on-knitwear-experimental-processes-and-freelance-work/>
3. Sonia Rykiel. (n.d.). <https://www.vogue.com/fashion-shows/designer/sonia-rykiel>
Malgorzata a. zboinska, & Erica hörteborn. (2021). Exploring Expressive and Functional Capacities of Knitted Textiles Exposed to Wind Influence. *Frontiers of Architectural Research*, 10(3), 669-691. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2021.02.003>

臺灣閩客女性個人服飾穿著的經歷及其看法之初探 -- 以 45 位 1930 年代出生的女性耆老為研究對象

葉立誠

實踐大學服裝設計學系 專任助理教授

摘要

「有關以「臺灣服裝歷史文化」作為主題的研究，時至今日已有相當豐富的成果，但同時選定一個年代出生的一群臺灣庶民女性進行服飾的研究，則相當罕見，尤其是針對經歷過日治時期及戰爭，並且曾目睹臺灣服飾從中式傳統到現代西化流行轉變的親身經歷者，那就更加的稀有。

本次研究本持著搶救歷史見證者的使命，以「口述歷史」作為研究基底，特別針對同出生於臺灣 1930 年代的 45 位漢族女性耆老為對象。在透過訪談法的進行，最後發掘出：「臺灣漢族身分差異與穿著的關係」、「委託行在臺灣民眾購買曾所扮演的重要角色」、「生於同年代者對西方流行時尚的看法」、「臺灣服裝布料曾採用過的特殊用料」等議題的新發現，並相當程度驗證出，經歷大時代環境的同個年代人們，即便每個人家世環境各有所異，但還是會孕育出一種屬於他們的時代共同記憶，而這種共同記憶也會顯現在服飾衣生活之中，且成為臺灣服裝歷史文化建構的重要主軸。

關鍵字：臺灣閩客女性、口述歷史、臺灣服飾歷史

* 通訊作者。電話：+886 935213621
E-mail 地址：leyeh@g2.usc.edu.tw

A Preliminary Study on Taiwanese Minnan and Hakka Women's Personal Clothing Experience and Opinions: the research subjects were 45 elderly women born in the 1930s.

LE-CHANG YEH

Department of Fashion Design, Shih Chien University Assistant Professor

Abstract

Research on the theme of "Taiwan's clothing history and culture" has been quite fruitful so far. However, it is quite rare to select a group of Taiwanese women born in the same era to conduct research on clothing, especially those who have experienced the Japanese. Those who have experienced the transformation of Taiwanese clothing from Chinese tradition to modern Westernized fashion are even rarer.

This research adheres to the mission of rescuing historical witnesses and uses "oral history" as the research base, specifically focusing on 45 Han female elders who were born in Taiwan in the 1930s. Through the interview method, we finally discovered: "The relationship between the identity difference and clothing of Taiwan's Han people", "The important role that commissioned banks played in Taiwanese people's purchasing history", "The views of people born in the same generation on Western fashion", "Special materials once used in Taiwanese clothing fabrics" and other issues, and it has been verified to a certain extent that people of the same generation who have experienced the great era environment, even if everyone's family background is different, will still breed a kind of It is their common memory of the times, and this common memory will also appear in clothing life, and become an important axis in the construction of Taiwan's clothing history and culture.

Keywords: Taiwanese Minnan and Hakka women, oral history, History of clothing in Taiwan

* Corresponding author。Tel: +886 935213621
E-mail address: leyeh@g2.usc.edu.tw

第一章 緒論

1-1 研究背景與動機

2002 年 8 月 28 日於臺北「女書店」舉辦一場名為「傾聽她們的聲音 --- 談女性口述歷史」的座談會，會中出席了多位長期關注口述歷史研究的拔尖學者。在這場座談與會的學者們，都一致將論述的重心聚焦在「口述歷史」的議題上，並且從中衍伸出多項精闢的看法，而這其中對於「女性口述史料的運用」之討論與分享尤為熱絡，也特別發人省思。整場座談會的最後，還特別將「口述歷史」與「多數庶民女性」兩者相互緊密環扣，並且做出多項論點的歸結。在這些擲地有聲的見解，確實提供給有心致力於臺灣歷史文化的研究者，不論是在議題的思考或是執行的操作，都有很好的啟發。¹

就以「口述歷史」作為歷史文化議題的研究而言。我們知道在研究當代的歷史，除了文字的史料、器物的史料、圖像的史料之外，還有就是深藏在每個人記憶中的史料，而透過訪問的方法，把史料挖掘出來，這種方式就稱之為「口述歷史」。² 另外，曾擔任美國口述歷史學會會長的 Donal A. Ritchie，他也曾為「口述歷史」（oral history）一詞，提出扼要的定義：「是以錄音訪談（interviewer）的方式蒐集口傳記憶以及具有歷史意義的個人觀點」。³「口述歷史」，它在歷史學研究中是相當受到歡迎並且廣為採用的一項研究法則，它是作為探索歷史的一種方式，也是蒐集歷史資料的一種途徑，至於其所取得到的歷史資料，則主要是來自於受訪者的記憶。以「口述歷史」作為探究歷史的模式，最大的價值，就是能有效彌補過往文獻中的缺失與不足，並且另闢出不同角度的新觀點。

以研究者個人長期在執行臺灣服裝歷史的探索歷程來說，一開始由於面臨相關文字史料的不足，所以轉而採納大量傳世老照片作為研究的素材，雖然這種方式確實能有效為不同時期臺灣人們穿著的外觀，勾勒出一個頗具脈絡性的樣貌。不過，研究者進一步發覺，單憑穿著表象就來推說服裝歷史的全貌，其實是相當不足的，尤其是在沒有經過對話的方式，讓當事者或關係人，對影像提出說明與解釋，少了「視覺現象」與「背後意義」之間的鏈結，恐陷入瞎子摸象的疑慮。所以，這也讓研究者尋求進階的補強，嘗試加入深度訪談的「口述歷史」方式，來彌補文字史料的不足及圖像史料的侷限。在加入訪談法的執行後，不但修正單憑影像表面摸索所造成的誤解，也釐清現象彼此之間的關係與始末，並且還發掘出新的事證與觀點。

就以「多數庶民女性」作為口述歷史訪談的對象而言。過去一般普通的庶民，尤其是女性，由於沒有甚麼豐功偉業，故而在歷史研究的選角上，就很少會將她們視為是一群重要的訪談對象，這也使得她們的聲音經常被忽略、漠視。對於這種狀況，也不禁要讓我們反問：「難道一般庶民女性只能是研究的邊緣人？」雖然說，以口述歷史作為研究法則早有所見，但將女性作為訪談的主角，在國際學術界的發展卻相當晚，以美國為例，要到 1970 年代才

開始。⁴ 至於臺灣的學術界，則要遲至 1992 年 6 月，當時國內歷史學研究最高學術殿堂的中研院近史所，出版了第一部女性口述歷史的專書，這才算是有了正式的起步。⁵ 而很快的在各個學門研究者的關注與積極作為之下，陸續產出了多篇豐富的研究成果。但只不過這些研究在選擇訪談的女性，多半還是聚焦在精英或是特定的專業人士為主，至於針對於一般市民小井的女性而言，相形之下就少的不成比例。對於這種現象也讓我們進一步反思到：若忽視女性的觀點，將會淪於僅限男性觀點的偏失；若忽略一般庶民的觀點，將難以貼近事實完整的全貌。

回看研究者個人在執行「臺灣服飾歷史」口述歷史的選角上，由於考量到兩性中的女性對服飾與其生活之間的關係，女性所展現出來的敏銳性、參與性，甚至豐富性都遠勝過男性，所以在訪談對象的選角都是以女性為主，不過研究者一開始，在單篇研究僅規劃一位社會的菁英女性作為對象，雖然說聚焦在單一受訪者能得到深度性的成果，但僅以一個個案，就將之擴大推論到其他人或是全體，其明顯不足，尤其是菁英者與一般庶民的「衣生活」是有顯著的差距，所以這也讓研究者又有了修正，將受訪對象由單一擴增到多位，並且盡可能將受訪者的身分擴充到社會不同階層的一般庶民。在經由以多位不同階層一般庶民女性作為受訪對象的調整後，確實讓研究者在定義服飾穿著時代性的論述有了大幅的提升。

植基於上述背景的論述，研究者在面對接續而來的臺灣服裝歷史文化探究之路，除仍以多位一般庶民女性作為口述歷史訪談的對象之外，也期盼還能有嶄新的拓展。研究者在檢核過往選擇訪談對象的耆老，事後檢討發現有兩大問題：其一是受訪者年齡層因沒設限，而出現控制鬆散的問題；其二是受訪者族群身分由於太過侷限單一族群，而出現代表性不足的問題。

針對這兩個問題，故而在本次研究做出兩項調整：一是將受訪者的年齡層縮近，設定在同個年代，以降低誤差性。二是將受訪者的族群屬性擴大，增加屬性較接近的其他族群，以提高代表性。有了這樣的想法，研究者回歸到個人周邊資源進行檢視，在考慮自身周遭資源的便利性與優勢性之後，決定以研究者的父母作為發想的基礎。經審視：母親是閩南籍，出生於 1930 年代的 1932 年；父親是客家籍，出生於 1930 年代的 1930 年。

最後，依此發展出本次研究的對象，確立了同出生於臺灣 1930 年代的閩南及客家籍庶民女性，來作為訪談的焦點人物且為本次研究的主體，但盼經由這群生於同個年代的臺灣漢族女性耆老，就她們對服飾穿著的共同珍貴記憶，除了做為臺灣服裝史實有力的見證，亦為臺灣女性史研究提供可參酌的史料素材。

1-2 研究目的

目的一：期望藉由口述歷史的執行方式，針對同出生於臺灣 1930 年代的漢族女性們，經由訪談法來瞭解她們這個世代，在服飾穿著的實際經歷及看法，找尋出她們所處的大時代下，對服飾的共同記憶，以為臺灣服裝歷史的真相作見證。

目的二：期望藉由多位臺灣耆老深度訪談所獲得的第一手口述史料，能有效補強過往臺灣服裝文獻史料的缺漏，並肯定訪談法在歷史文化議題研究上所具有的價值。

目的三：期望藉由臺灣一群庶民女性耆老的口述歷史，能為臺灣的「女性生命歷程」、「大時代轉變」、「服裝穿著文化現象」，這三者進行關聯性的串接，以為臺灣女性觀點下的臺灣服裝史，提供新的素材。

1-3 研究方法

本次研究方法採「深度訪談法」(in-depth interview)，研究主要是根據 45 位 1930 年代出生於台灣閩客的耆老女性作為訪談對象。正式訪談從 2021 年 1 月開始，並在 2022 年 12 月確認所有的訪談資料，以此作為本次研究論述的基礎。

在訪談大綱的擬定上，基於有效便利的原則，先是以研究者同生於 1930 年代的父母為前測對象，藉此以建構出訪談大綱的基礎，此步驟從 2020 年 6 月開始。⁶當題目大綱完成後，便開始尋覓合乎條件的受訪者，最後選定了 45 位受訪的女性耆老。其基本資料詳如表 1。

表 1：受訪者個人基本資料一覽表

代號	出生日期	出生地	族群	教育程度	主要行業	子女數
A01	1930/2/8	高雄	客家	無	務農	5 女
A02	1930/1/2	彰化	閩南	初中	家管	2 男 4 女
A03	1930/2/15	台南	閩南	國小	務農	2 男 4 女
A04	1930/10/30	屏東	閩南	國小	務農	1 男 1 女
A05	1930/5/26	新竹	客家	初中	郵局 / 業務員	1 男 2 女
B01	1931/12/15	台南	閩南	高中	公務員	2 男 2 女
B02	1931/8/5	台北	閩南	師範學校	國小老師	2 男 2 女
B03	1931/4/17	台中	閩南	師範學校	國小老師	2 男 2 女
B04	1931/3/29	台南	閩南	國小	家管	4 男 5 女
C01	1932/11/24	雲林	閩南	兩年日文	麵包店 / 老闆	1 男
C02	1932/12/12	台北	閩南	國小	百貨業 / 銷售	2 女
C03	1932/7/22	嘉義	閩南	國小	家管	4 男
C04	1932/7/14	新北	閩南	國小肄業	務農	4 男 4 女
C05	1932/9/10	桃園	客家	初中	家管	1 男 1 女
D01	1933/1/9	台南	閩南	無	務農、幫傭	2 男 2 女
D02	1933/12/9	台中	閩南	初中	藥房 / 老闆	2 男 2 女
D03	1933/10/31	嘉義	閩南	國小	家管	2 男 5 女
E01	1934/8/18	新北	閩南	國小	裁縫	2 男 1 女
E02	1934/9/18	台中	閩南	初中	裁縫	3 男 2 女
E03	1934/1/12	新北	閩南	國小	家管	1 男 4 女
E04	1934/11/11	台北	閩南	初中	成衣廠 / 作業員	3 男 2 女

F01	1935/11/28	屏東	客家	無	市場小販	2 男
F02	1935/1/1	台北	閩南	高中	飾品店 / 老闆	3 男 2 女
F03	1935/5/15	彰化	閩南	無	成衣 / 老闆娘	1 男 2 女
G01	1936/5/20	台南	閩南	國小	裁縫	3 男
H01	1937/3/14	苗栗	客家	無	農	1 男 3 女
H02	1937/10/19	台東	閩南	國小	家管	3 男 5 女
H03	1937/5/1	苗栗	客家	國小	工廠 / 領班	3 男 5 女
H04	1937/9/1	新竹	客家	國小	裁縫	4 女
H05	1937/6/23	宜蘭	閩南	無	家管	3 男 2 女
H06	1937/7/2	花蓮	閩南	高中	公務員	1 男 3 女
H07	1937/9/30	台中	閩南	初中	工友	無
H08	1937/4/20	新北	閩南	國小	工廠 / 作業員	2 男 2 女
I01	1938/8/29	宜蘭	閩南	國小	紡織廠 / 作業員	1 男 3 女
I02	1938/12/2	高雄	閩南	高中	會計	1 男 1 女
I03	1938/4/14	嘉義	閩南	無	裁縫	1 男 4 女
I04	1938/8/31	台南	閩南	高職	公務員	1 男 4 女
I05	1938/8/29	宜蘭	閩南	國小	紡織廠 / 作業員	1 男 3 女
I06	1938/10/25	嘉義	閩南	商職	會計	1 男 6 女
J01	1939/3/20	南投	閩南	國小	禮服製作	1 男 3 女
J02	1939/10/9	台中	閩南	國小	家管	1 男 3 女
J03	1939/9/10	台中	閩南	國小	裁縫	1 男 1 女
J04	1939/4/20	宜蘭	閩南	國小	紡織廠 / 作業員	2 男 1 女
J05	1939/10/9	桃園	閩南	無	電子廠 / 作業員	無
J06	1939/11/18	新竹	閩南	國小	五金回收	2 男

附註：1. 基於保密協定，不揭露受訪者姓名，而以代號取代。代號編碼方式，從 A 至 J 分別依序代表 1930 年至 1939 年。2. 出生地以今日用語為準。

本次研究訪談的執行流程，每位受訪者訪談時間規劃為 2 小時。每次訪談都安排 1 位受訪者的親人陪同協助。訪談時是在尊重受訪者的語言脈絡（但還是希望受訪者盡可能以國語回答）之下，採開放性的主題綱目與半開放性的問題下交叉進行。而所有受訪者集中在 2021 年一年之內完成訪談。

本次研究方法的理論基礎，是以訪談稿的描述、解釋、理論所建立的「紮根理論」為主。在進行訪談過程中盡可能把握四大原則：

1. 訪問過程中盡量避免或少附加自己的看法，讓被訪者能獨立思考和獨立回答問題，尤其是避免將自己的意見和觀點強加於受訪者。
2. 當受訪者不能直接就某個問題進行回答時，會適時換個相近的問題提問，並透過問題之間的關聯性，以引發受訪者的回答。
3. 在訪問過程中，充分啟發受問者對過往的回憶與個人的看法，使其能回想過往的點滴，並且表述個人的意見。
4. 在訪談過程中觀察和揣摩對方的心理活動及行為動機，當出現受訪者不真誠合作的異常情況時，會請求陪同者的協助，以迅速掌握主動權，克服僵持的狀態。

在信度與效度方面。本研究在信度的定義是指測量產生一致結果的程度（黃朗文，1999；王文科 2001）。至於效度則是指測量能與研究者所想測量相符合的程度，方法是用調查所得答案和一件沒有誤差事物的測量，比較兩者之間相關或相符合的程度來評定（黃朗文，1999）。研究中採用「三角測定」（triangulation）的方式來檢測信、效度。

1-4 研究範圍與限制

本次研究在對象範圍，鎖定的 45 位的受訪者，她們出生地區域含蓋臺灣本島的北、中、南、東。分布情形：北部 17 人、中部 12 人、南部 14 人、東部 2 人。全體受訪者所屬族群的人數比例：閩南 38 人（85%）、客家 7 人（15%）。⁷

由於研究者與每位受訪者都是首次見面，所以一開始彼此都相當陌生，不過由於每次訪談都有一位受訪者親人陪同協助，加上研究者的身份讓受訪者得到信賴，所以彼此之間的尷尬很快就化解，並且還能暢所欲言。另外，受限於安排上的問題，每位受訪者無法進行多次的訪談，故只能就集中在少數焦點問題上進行訪談。

由於本次研究所設定的為「初探式的巨觀型研究」，故而在執行研究前先行預設限制，其相關之研究限制，載明如下：

1. 就受訪者的家庭狀況、教育、工作等背景因素差異之細項，將不內入本次研究各議題的討論。
2. 本次研究僅以單一質性研究為執行方式，對於量化數據進階之分析，排除在此次研究進行的範疇。

1-5 文獻回顧

與本次研究相近或相關的論文，依時間先後有下列五篇，以下分別就其重點進行扼要的簡述。

夏士敏，《近代婦女日常服表演變之研究》。該論文是以服裝歷史發展為觀點，表達服裝除了可展現個人的風格、社會的流行外，更可以反映出時代的生活及民族性。

葉懿慧，《現代婦女流行服飾風格演變之研究—西元一九四五年 - 西元一九九〇年》。該論文是以政治、經濟、社會文化、婦女生活及流行產業等背景因素，分析臺灣從 1945 年至 1990 年這段時間國內整體的服飾發展。

宋佳妍，《台灣客家婦女服飾之研究—西元 1900 年至 2000》。該篇論文採用歷文獻資

料分析，並輔以田野調查為研究方法，藉此來確立客家女性百年以來服飾的轉變。

吳旻蓉，《台灣婦女服裝現代性演變歷程之研究—以雲林縣元長鄉為例 (1945-1989)》。該論文主要採用實地調查來進行研究。文中特別提到訂做服在臺灣服飾發展中的角色。

吳奇浩，《洋風、和風、臺灣風：多元雜揉的臺灣漢人服裝文化（1624-1945）》。該論文提到，在 1945 年之前的這段時期，臺灣人雖然積極主動地追求現代性洋服，但並未捨棄在地的臺灣服。

歸納上述五篇論文，雖然都是以「臺灣服裝」作為主題，但每一篇所聚焦的重點都不同，其研究所採取的方式也不盡相同，不過每一篇都提出豐碩的研究成果，確實為臺灣服裝歷史的建構提供相當大的貢獻度，但在檢視這些論文也發現，仍有諸多重要議題值得進一步的探討，這其中包含：1. 同為漢族客家與閩南族群的實際穿著經歷；2. 國人購買衣物曾有過的重要場所；3. 國人對於西方服飾流行文化的實際看待；4. 國人在布料用料上曾有過特別的共同經歷。而這些議題也成為本次研究所要探索的重點。

第二章 客閩族群身分與自我穿著經歷、看法之關係

有關臺灣客閩傳統服飾的研究，雖然都已經有了相當明確的揭示，但大都聚焦在服飾的形式樣貌上作為重點，至於有關以自身族群身分的識別與個人穿著經歷、看法之間，其所進行的深入探討，則相形少見。對此，研究者從自己父母的觀察，發現他們雖然都同出生於 1930 年代，但卻因自身族群身分的不同（父親為客家籍、母親為閩南籍），不僅在語言上有所差異（父親經常講客家話，母親則常講閩南話），兩人對穿著的價值觀念與態度也是有明顯的不同。對此也引發研究者的好奇，想透過此次研究，了解生於日治時期至今且同出生一個年代的臺灣客閩女性，就她們個人的族群身分，對應到自己穿著的實際經歷與看法，究竟為何？

（一）就客家籍受訪者的探討

本次受訪者中共計有 7 位客家籍女性耆老，她們生地分別為桃園 1 位、新竹 2 位、苗栗 2 位、高雄 1 位、屏東 1 位。這 7 位受訪者皆能說出流利的客語，不過在受訪時的陳述都還是以國語為主。針對這 7 位受訪者，研究者特別先就客家精神中對女性有所謂的「四頭四尾」諺語，來作為開場，⁸ 希望受訪者能就個人的族群身分，與穿著實際經歷、看法，之間的關係進行陳述。有關她們回答內容的重點如下所示：

「我從出生以來都住在美濃。美濃以前是鄉，後來縣市合一就變成區，在地住的都是客家人。小時家裡務農，我沒有上過學，都在家裡幫忙。丈夫是高樹鄉的人，他也是客家人。美濃這一帶住的都是客家人，大家生活一般都很簡樸，工作都很勤勞，懶惰的人是會被大家瞧不起，女性責任很重，更要忙裡忙外承擔家計，就是你（訪談者）說的『四頭四尾』精神，

一直到今天我還保有這種觀念，所以裡裡外外都還是能做就做，這種勤奮精神，大概就是我們客家女人天生注定的勞碌命吧。印象中小時我的阿媽（母親）就是穿藍衫，一直穿到她過世。在我 20 歲出頭時還曾看到有 70、80 歲的老人家在穿藍衫，只不過已經是少之又少，到我 30 歲（1960 年）左右，平日還有在穿的人已經很少會看到。雖然我是正宗的客家人，但沒穿過藍衫，藍衫是老一輩傳統、老式、過時的客家服。至於你（訪談者）問的旗袍，我女兒結婚時我還特別去訂做一件，只有在重要的場合才偶爾穿穿，後來穿不下就一直小心保存著，至今還擺放在衣櫃。」（A01）；「我出生於新竹縣的竹東鎮，5 歲時被自己親生父母賣掉，所以對自己的親生父母還有印象。養母跟親生父母是同村的人，她都很熟，都是在地的客家人，她買我是因為沒生孩子。養母對我很好，有讓我去學校念書，當時正好是日本統治的時候，所以有學習到正規的日語，日本時代重男輕女觀念很嚴重，女性都必須要做很多家事，養母也會教導我，包括縫紉，畢竟我是被買來當女兒的，所以就認真學習。養母也會灌輸我勤儉持家的觀念，說那是身為客家女性最基本該有的，也曾聽她提過類似『四頭四尾』的概念。後來，我到郵局工作當業務員，雖然是坐著上班沒有到田裡拿鋤頭工作，但還是秉持『四頭四尾』打拼的精神，也因為這樣才能一直做到退休。有關客家藍衫，我沒穿過，但小時有看過年長的人在穿，還算普遍，不過後來穿的人漸漸少了，我記得在我 20 多歲在上班時，看到一位老人家到郵局來辦事，身上就穿著客家藍衫，那時眼睛還為之一亮。我認為客家衫確實代表了我們客家的精神，但沒穿也不代表就不具客家精神。尤其是從我這一輩開始。旗袍我當然有穿過，在我成年的那個年代，不分客家、閩南、外省，大家都有在穿，一般都是訂做，是正式場合時穿的。」（A05）；「我出生在以客人為主的楊梅，家裡一直保有客家精神，從小時父親就告誡我，以後結婚對象不能找跟我們一樣同姓鍾的人。另外，范、姜、彭、蕭也不好，因為都是同宗，血緣近，怕生出來的孩子會有問題。家裡住在山坡的田間，從小家裡是種田、種茶，上學以外的時間都要幫忙，不論農務或是家事都一概要做，因為是女生所以小時也就經常被提醒要遵照『四頭四尾』，雖然我有念到中學，但還保有這種觀念，這種觀念也影響我一輩子，像我就不會把錢浪費在穿著打扮，我有兩個女兒也告誡她們要遵循，只不過後來女兒到外縣市都市念書、工作，生活環境不同，觀念當然沒有像我還這麼守舊。我也要強調，雖然我沒有穿過客家長衫，但我還都一直保有客家精神的特質。」（C05）；「我一直都住在屏東麟洛鄉，麟洛鄉是客家六堆中的『前堆』，當地居民大都是客家人。兒時家裡很窮，家裡有 9 個兄弟姊妹，從小就開始幫忙家裡下田、做家事、砍材，沒有上過學。25 歲（1960 年）嫁給同村的丈夫，丈夫他也是客家人和我家裡都是務農種田。30 歲生了大兒子。35 歲（1970 年）開始在鄉內市場賣豬肉。65 歲（2000 年）把攤子交給兒子，退休後開始茹素學佛到今天。對於客家女性來說『要勤勞節儉』本來就是理所當然，小時家裡窮，根本就沒有可以浪費的，那時有一塊豬肉就不得了，不是拿來吃，是炒菜煮湯時拿來過個油，有肉味就很滿足了。阿媽（母親）、阿爸（父親），對自家妹仔（女兒）特別有要求，就是要符合『四頭四尾』。提到客家女性穿著代表的藍衫，我是很清楚，可以告訴你我實際看到和知道的。從小時候我就有看過，像是我阿媽（母親）就有在穿，藍衫一直到我 18 歲之前（1953 年），在我們屏東都還很容易看到有人穿，也有人在做，客家婦女穿著客家衫褲是不論家庭好或壞，款式都是一樣的。不過隨著時間而來，穿著的人變少，也只

有在老人家身上看到。我阿媽（母親）後來沒有穿，但把一整套的藍衫和大襠褲，放在衣箱最下面，稱為 ab`xiong`dai`（壓箱底），她還告訴我說，這是客家人的一種傳統的習慣，意思是 m`mong bun`（毋忘本；不忘本）。不過，到了我們這一輩客家衫褲就沒有人在穿。另外，我還要補充強調一下，雖然我生活過得去，經濟寬裕了，但穿著都還是很節省、樸素，捨不得浪費，還保有客家精神，」（F01）；「我出生在苗栗南庄，父母都是客家人，小時候就是童養媳，所以從小就住在夫家，養父母也是南庄的客家人，但住在不同村，兩家都是以務農為生。夫家住在山區，主要是靠種水果維生，栽種水果很辛苦需要幫手，所以很小就在開始幫忙。我不僅要幫忙果園的事，還要幫忙煮飯，忙裡忙外，養母也經常提醒我以後要持家，責任很重，女人是要有擔當。後來養父母年紀大了也都是我在照顧，說起來我的一生這就是『四頭四尾』的寫照。客家藍衫我沒穿過，小時有看過大人們在穿，後來就沒看到，因為這種傳統的服裝過時了，大家都買 zo pien ge sam（做好的成衣）。雖然都是西式的款式，不過客家女性穿的都還是較為簡單的樣式。我認為客家藍衫是代表客人的穿著，但以我來說，像我有穿旗袍、洋裝，但一樣保有客家精神。」（H01）；「我出生苗栗頭份，小時家裡很窮，6 歲就開始養鴨，當時最辛苦的是趕老鷹，要拿棍子來驅趕，以避免鴨子被吃掉，養鴨工作一直到我 16 歲。雖然小學有去註冊，但因為要養鴨子所以就經常缺席，不過還是有把小學念完。說到念書，我一年級念日本書，二年級開始躲空襲，光復先念一本客家話漢文，三年級就進入正式國語。在我 17 歲（1954 年），那時做衣服的工作很有利潤，所以就跑去學裁縫。不過，在我 20 歲時頭份當地塑膠桶工廠開幕需要人手，待遇不錯所以改到工廠上班，後來還當到工廠領班。對我們客家女性來說，一生都是克勤克儉，從我小到雖然有不同的經歷，但我都是勤奮工作、照顧家庭、侍奉公婆，一點也沒有怨言，始終保有客家人那種『四頭四尾』精神。說到客家女性傳統服裝，我阿媽（母親）就有在穿，她穿的黑色 tai nong fu（大襠褲），就是結婚時陪嫁的嫁妝。到了我這個年代就沒有人在穿，那是上一輩人的穿著。我一生都受客家人精神的影響，平日穿著都很簡單，很少在化妝，買衣服，不過我倒是有兩件旗袍，那時是為了娶媳婦和嫁女兒時特別訂做的。」（H03）；「身為客家女性的我，從小就被長輩告誡不要太重視穿著打扮，穿著如果太招搖是會惹人閒話，客家女人一生就是要把一個家顧好，那才是最要緊，至於穿甚麼都是其次不重要，這種想法也說明了，為何客家人即便家境環境過得去，但女性穿的都還是很低調、樸實。我阿爸（父親）」也曾告訴過我，有關客家女性『孺人』稱號的故事，身為客家女性是有一份榮譽感。『勤勞、苦幹、節儉、本分』就是我們家的祖訓，我生了 4 個女兒也一樣有告誡她們，客家女性所該有的婦德，只不過時代不同，小孩也有自己的想法，能聽進多少做多少就看個人了。小時家裡務農，所以從小就要到在田裡幫忙，除了田裡的事要忙，家裡的家務也一樣沒少。我 18 歲（1955 年）開始學洋裁，22 歲出師教人做衣服，之後就一直幫人做衣服。我阿媽（母親）她有穿客家藍衫與黑褲。藍衫與黑褲是平面式裁剪，和洋裝立體裁剪不一樣，這種中式傳統的服裝，在我開始學洋裁時就很少有人穿，大家都改穿西式服，就只剩下老人家還維持在穿。不過，很快的我也注意到，在當時我們做裁縫的這個行業，原本有在做客家服的裁縫店陸續關門，除了是因為沒生意的原因，另外就是師傅的年紀大了退休，所以客家人的衫褲，就成了骨董了。不過有趣的，做客家服的店一家家的關，但同樣是代表傳統服飾的旗袍店卻

很盛行，這種被當成外省人的服裝，在國民政府到臺灣之後開始普遍流行，那時大家都在穿，我也跟著這股流行趨勢訂做旗袍，款式很合身，尤其是參加重要的場合都會穿。」（H04）。

根據上述全體 7 位客家耆老的陳述，我們都可以清楚了解到，在她們成長過程，從小就被長輩灌輸身為客家人的身分，尤其是女性更該具有的「婦德」觀念，對於祖訓的「四頭四尾」也都要一一遵守服膺，為人處事更是要練就出任勞任怨、吃苦耐勞的精神。針對於這樣的信念，由於她們年少所處的時代剛好是適逢臺灣戰爭時期，在大時代環境的影響下，當時臺灣居民生活普遍都相當困頓拮据，對她們來說「勤儉吃苦」是不分族群，因為大家都是一樣，所以也就不以為意，只不過她們對客家宗族的訓示，以及自己客家人的身分，都一直是深刻烙印在心中沒有遺忘，甚至到了日後，當大時代整體經濟環境變好，生活條件有了改善，但她們依舊還是保有客家的簡樸、節省精神。另外，她們在面對自己的小孩、晚輩時，也會以傳承者的角色，將這些客家固有的信念與精神，「耳提面命」的傳遞給下一代，只不過對下一代要求的力道，相形於她們自己長輩對她們來說，則是減少了許多。

針對服飾的議題，我們也可以從客籍女性她們所處的「大時代環境的轉變」，以及「自身客家女性傳承下來的嚴格家規祖訓」，這兩者交互影響下，反映在個人的穿著經歷以及看法，獲得以下四項果結果發現：

1. 就代表客家傳統服飾的「素雅簡單藍衫搭配黑色大襠褲」，對於出生 1930 年代的客籍女性而言，在她們人生歲月中都看過有人穿，也清楚是客家人獨特的穿著代表，只不過穿著者都是母執輩以上的人，至於受訪者個人則都未曾穿過。我們從大量傳世的老照片及訪談者的陳述，將這兩類資料相互比對，確認在 1950 年代還是有少數長者平日在穿，但是到了 1960 年代，隨著這些長者離世之後，以客家傳統服飾當成平日常服穿，也就殆盡不復見，而成為過往的歷史。
2. 以本次 7 位訪者為例，雖然說她們都一致認同自身客家人的身分，且對個人族群的認同性也是極高，不過對於代表客家精神象徵飾的「素雅簡單藍衫搭配黑色大襠褲」，作為平日常服穿，個人接受意願則不高，全體 7 位受訪者不但都未曾穿過，並且都認為那是上一代老人長者的服飾，屬於舊式、過時、傳統的衣物，已不符合時代，所以這種服飾被她們明確定義為：「是客家形象的傳統符號代表」。然而有趣的，從 1950 年代之後，這些受訪者在受到大時代趨勢的影響，卻都先後穿著被當時視為是「外省籍」代表的旗袍款式，這顯示了她們是在受到大時代的影響之下，轉而選擇兼具「中式、傳統」意涵，但卻非屬客家傳統符號象徵的服飾來穿著。⁹
3. 根據所有受訪者的陳述可知，雖然她們穿著的經歷，都未曾穿過代表客家服飾精神的傳統服飾，而是順應時代的變化而跟進，但她們還是自認自己始終保有客家人的精神，並將這種精神顯露在她們的穿著態度與行為上。例如，秉持客家節儉惜物、不浪費、不愛

打扮，自認比其他族群女性穿著要樸素。對於這種穿著打扮行為態度，相當程度呼應了「四頭四尾」這項祖訓，對客家女性「禮教與規訓」所帶來的意義與影響，此也符合了客家作家張典婉在其《客家女性》一書所言，或是中央大學客家語文暨社會科學學系蔡芬芳副教授，在其發表於《女學學誌：婦女與性別研究》期刊中，以〈性別、族群與客家研究〉為題的研究，是一致的。

4. 面對「大時代環境的改變」，以及「自我族群獨特的家規祖訓」，這兩者因素條件下，讓我們看到這個世代的客家女性，在穿著觀念與實踐上，同時存在於「變」與「不變」，兩者相互並存的事實。「變」的是順應時代的穿著款式；「不變」的是客家精神。

（二）就閩南籍受訪者的探討

在本次受訪的對象，閩南籍共計 38 位，她們都是光復之前就出生於臺灣。研究者在進行訪談時，以「閩南纏足的三寸金蓮鞋」作為開場，希望受訪者能就個人族群身分與穿著之間的實際經歷、看法進行陳述。有關她們陳述的重點代表內容如下：

「我出生成長的環境跟別人比算是比較好的，小時家裡開米店，家裡有讓我受教育，唸到中學。阿嬤有綁腳，穿大襟衫，阿母就沒綁，但她一輩子都是穿中式，不過到了我這一代都是穿洋裝。戰爭時大家生活都很辛苦，穿著都很簡單，在鄉下衣服都是補釘，光腳走路也是很普遍，這種情形到光復後十多年還是一樣，一直要到臺灣經濟好轉才有所改變。我並沒有覺得因為閩南人的身分，會對我穿著有甚麼影響，我一輩子的穿著，大致都是依照時代背景的變化在走。」（A02）；「我們家雖然是務農，但有大塊田地，也雇有長工幫忙，生活算是過得去，比較好的。小學入學前有穿過中式，後來念書就以西式為主。阿母一直都是穿中式大襟衫，她說已經習慣了，西式的服裝穿不慣也不適合。你（訪談者）問我們閩南人穿著，是否有受到族群身分的影響？沒有。穿著應該就是跟個人家裡環境狀況的好壞有關。」（A03）；「我出生屏東枋寮鄉，住的是三合院，從小家裡就務農，家境不是很理想，阿嬤有綁腳，印象中她都穿中式黑色大襟衫。老母（母親）穿的有中式也有西式。我穿的是西式，不過都是穿姐姐穿過的舊衣服，衣服破了就再補。不過，結婚後生活慢慢有了改善，穿著也跟著好轉起來，也都能跟上社會的流行。你（訪談者）問我們閩南人穿著，是否有受到族群身分的影響？沒有。不僅我沒有，跟我同輩的閩南人都沒有。」（A04）；「我出生台南市，家裡環境算還是不錯，因為是生活在都市所以從小穿的就比較好，小時經歷過日據時期，阿嬤有綁腳，印象中她都穿中式黑色大襟衫。閩南人沒有像客家人對女性要求那麼嚴苛，甚麼事都要女人一肩扛，閩南女性通常只要把家照顧好就可以，外務或是農務粗重工作就交由男性去做。我個人從小到大，穿著都是受到時代環境的影響，大家穿甚麼就跟著穿甚麼，例如在民國五十年代，當時社會中式旗袍很盛行，我也有去訂做過，尤其像是我又是公教人員，在重要場合就會穿，這種象徵中華文化精神，在當時是不分族群都會穿。」（B01）；「從我出生以來一直是住在台中市的市區，我過去是在國小任教，是一名老師。回想我孩童時期，

剛好正值日本時期的皇民化運動，印象中最深刻就是父母會教我如何穿和服，母親則是穿日本所推行的改良服和燈籠褲。從我小時到民國四十年代，這個階段大家生活都很辛苦，穿著也就非常簡單樸素，材質相當粗劣，由於我是住在都市，生活條件比較好一些，穿著還算勉強過得去，要是在鄉下那就很慘，身上補釘、光腳丫比比皆是，臺灣當時城鄉差距非常大，生活水平有很大的落差。閩南人沒有像客家人那樣要求女性，生活處處都要做到克勤克儉，我周邊所認識的客家女性也都非常節省又顧家，不論家境好壞，穿的都很簡單也不太愛打扮。你（訪談者）問我們閩南人穿著，是否有受到族群身分的影響？我想，大概就是我阿嬤有綁腳，腳上穿的三寸金蓮，那就是閩南的特色，客家女性則是不綁腳，不過那也已經是上上一代的事，從我母親那一輩開始，日本政府就不准臺灣女人綁腳。至於閩南人家庭對女性穿著有甚麼特別要求，從我到周遭來看是沒有，如果要有差別，那就看家裡經濟條件的好壞來決定。說到穿著，那時民國五十年代，我 30 多歲在學校當老師，有重要集會或是參加正式活動，都會被要求穿旗袍。」（B03）；「幼時家住臺北大屯山的山區，家境貧窮，父親早逝由阿母與阿嬤帶大，當時家中日用品都是靠家裡養的牲畜來換取。在我小時候的日據時代，學生上學穿著是日式西服，大人有中式、西式，也有和式，不一定。小時因為家裡窮都是光著腳走路，冬天腳都會有凍瘡，衣服都是補了又補，當時能吃飽就很滿足，那還敢奢望吃好。客家傳統女性的穿著形象和閩南人要求不一樣，客家人不論家境好壞，都很節省，像是女性穿的客家衫來說，是不分身分、貧富，款式都一個樣子，不過閩南人穿著就看家境環境好壞，還有城市與鄉下來決定。像我阿嬤老一輩穿中式黑衣黑褲，還綁小腳，而我阿母就沒綁小腳，經常看她穿木屐，她在家穿的款式跟阿嬤差不多，不過顏色比較淺，有看過她出門辦事，參加活動時穿過旗袍。光復後我先是在果菜市場工作，後來就到『建新百貨公司』，它以前叫『菊園百貨公司』擔任銷售小姐，進去公司的規定很嚴格，服裝儀容都很要求，早上還要唱國歌，每天上班都要化妝，我在擔任銷售小姐的階段都是以旗袍為主，從那時之後我就經常穿旗袍，這又讓我想到日據時代母親曾穿過，隔了這麼多年又流行。不過，除了旗袍之外，社會在流行甚麼我就跟著穿甚麼。」（C02）。

根據所有閩籍受訪者就族群身分對個人穿著是否具有影響及其看法的陳述，經過重整後衍生出三項結果：

1. 就閩南族群女性身分條件與穿著之間的關聯，最明顯就是臺灣閩南女性所傳承的陋習文化—纏足，但這對出生於 1930 年代的閩南女人來說，那已經是上上一代的過去，是屬於隔了兩代的阿嬤，至於自己的母親則都沒有纏足，受訪者中多數人親身見證過這段歷史。同樣的，隔兩代的阿嬤穿著也是以中式傳統款式為主，並一直維持這樣的穿著。
2. 對於同出生於 1930 年代閩籍女性受訪者，她們母親的穿著有中式、西式，但是到了她們這個世代則主要是以西式穿著為主，兩代穿著模式有明顯的變化。不過，她們與前述同年代出生的客家籍女性一樣，在 1950 年代之後也都同樣有穿著屬於中式意象的旗袍經歷。
3. 根據訪談的整體來說，身為閩南籍的女性受訪者，她們對於自己的閩南身分是否會影響

個人穿著態度與行為？都是以「微乎其微；沒有影響」來回答，這與同出生於 1930 年代的客家籍女性，是明顯不同。至於影響她們個人人生的穿著，從訪談綜合來看，「大時代環境」是影響她們穿著趨向的主軸，不過在此主軸之下，處在同一個時代的閩南女性，則會受因於「個人家裡經濟條件狀況」，以及「城鄉的差異」這兩項因素，顯現出彼此之間的差異。

第三章 委託行與自我穿著經歷、看法的關係

回顧過往臺灣服裝歷史的相關文獻，針對服飾販售的場所及民眾購買服飾的來源，相關論述皆相當少見，對此也引發研究者的好奇，故而在本次研究的前測時，特別詢問前測對象的父親與母親，結果他們都共同一致提到「委託行」一詞，並強調委託行在臺灣服裝市場買賣中曾扮演過的重要角色。

基於這項前測的結果，本次訪談大綱中也規劃了一個提問，那就是希望受訪者能針對服飾選購的場所，就自己人生中特別有印象的情形來進行陳述，並且還會進一步詢問：「對於委託行是否知道？能否進一步說明您實際的親身經歷？」

在執行完全體受訪者的訪談後發現，不論是受訪者的主動告知，或是經研究者的提醒而回答，每一位受訪者都知道「委託行」，甚至還有 40 位受訪者，陳述了個人與委託行之間，有過直接或間間接觸的親身經歷，而其中更有高達 30 位曾有前往購置服裝的經驗。以下就列舉其中幾則代表的內容，予以佐證：

「說到『委託行』，那是我們這一代對流行、時髦、高檔、好貨品的共同記憶。臺灣在國民政府到臺之後，一直到開放光觀之前，這一段時期沒有像今天這麼容易買到國外的貨品，當時就有船員、日本香港華僑，以跑單幫方式帶貨回臺灣，請『委託行』來代售。」（B02）；「我家住雲林，雲林算是一個比較鄉下的縣市，當地一般人大多是以務農耕作為主，由於要勞動所以都是隨便穿穿，有衣服穿就好了，對流行時髦根本很少會在重視。我 18 歲就結婚，當時沒錢，結婚時穿的禮服還是跟自己的姐姐借來的，老公的衣服、鞋子也是跟別人借。結婚後跟老公一起開始學做餅，後來存了一些錢才開了自己的麵包店。婚後雖然生活很辛苦，但我對穿著還是很有憧憬，尤其是想到結婚時的衣服是跟人家來的困苦，所以就希望自己如果有能力，一定要讓家人的穿著能體面一點，為了讓家人在穿著上有所改善，我在 30 歲買了一台舊的裁縫機，自己很高興，不用再以手縫方式幫家人做衣服，不過當麵包店的生意愈來愈好，也讓我沒時間來做衣服，但心裡還是很在乎穿著，所以大約是在民國六十年左右開始，每一年我都會固定約小妹，過年前趁空檔專程跑一趟基隆的委託行，幫家人買外國來的衣服，尤其特別會挑大衣外套，樣式時髦品質又好。」（C01）；「我原本是住鄉下跟家人一起務農，22 歲結婚就跟先生搬到都市，27 歲（1960 年）有人介紹我幫舞小姐洗衣服，這項工作我做了有 5 年之久，工作雖然很辛苦，但還是能在乏味的工作中找到一些樂趣，就是所謂的『苦中作樂』。說到最快樂的，就是當洗一大堆衣服時，能看到舞小姐們所穿的內衣褲，那種心情就像是挖到寶一樣，因為她們穿的胸罩與內褲都很奇特，不是當時臺灣一般百貨行可以看得到的，顏色有黑色、有紅色、有亮色，這些顏色當時普通人是不敢穿，普通市面上也沒有在賣，當時一般就只有膚色與白色兩種。不僅是顏色，在款式上也很大膽，而且還有漂亮的蕾絲花色，這些在一般百貨行或市場都很少見，一般都是素素的簡單簡單。我一直很好奇這些內衣褲是從哪來的，有一次與

頭家娘（老闆娘）開槓（閒聊），就順口問她，她就回答我，說是專程跑到熟識的委託行購買，一次都買很多，這些都是走船的船員特別從海外帶回來賣的。頭家娘（老闆娘）還說，其實當時這種胸罩和內褲在臺灣需求量還滿大，她也很想找個跑單幫的一起合作來賣。」（D01）；「我 15 歲離開三峽山上，到臺北『稻江洋裁講習所』學習裁縫，學習一學期之後就跑到親戚工作室開始縫紉的生涯。25 歲（1959 年）我決定到臺北開自己的裁縫工作室，來了四個學徒還有一些專門縫製的小姐一起工作，工作室的名字叫『優美服裝』。當時在臺灣做衣服的行業十分盛行，雖然生意相當好，但其實也很競爭，尤其是緊接來的客人對穿著的要求也越來越多，過去一般簡單的款式已經無法滿足他們，所以就有人會拿一些國外畫報明星的穿著圖片，要我們照做，還有客人跟別人借委託行買來的衣服，要我們做一樣的款式。當時對於製作我們都有能力可以解決，不過對於如何走在別人前面，要向客人說明最新的時髦樣式，那就很困難。後來我跟店裡小姐一起想到方法，就是輪流去委託行逛逛，看國外流行的款式，回來大家討論後就當成我們店裡流行趨勢的樣式。說到委託行賣的衣服，最讓我驚訝的是有在賣國外來的女性胸罩、內褲，款式很大膽，花色很漂亮，顏色很多，這都跟當一般市面上賣的不一樣，那時還沒有黛安芬、華歌爾。在我們店裡也有幫人訂做內衣，都是棉布，白色與膚色兩色，款式就是基本的樣子而已，像那種國外的樣式我們是做不來的。」（E01）；「我過去是做衣服的，結婚後為了能補貼家用又能照顧小孩，於是就在自己家開了間簡單的洋裁店，在民國五十年代，臺灣經濟變好，大家對穿著開始講究起來，我的客人也一下子變多了，每天都要忙得為客人通宵趕衣服，可能是生意太好有市場，所以在我家後面隔兩條街的巷子口，也新開了一家一樣是家庭式的洋裁店，自己就感覺到有一種競爭上的壓力，雖然我對自己的手藝做工都很有自信，不過也希望能在款式上有所進步，好留住客人。說到款式，過去自己學的洋裝樣式都比較簡單，一般外面賣的款式，在當時幾乎都沒有什麼變化，也沒什麼新樣式可參考的。不過，還好我有想到委託行，因為委託行都會賣一些時髦新款的洋裝，我就會到委託行去看最近國外有什麼新的款式，回家之後依樣畫葫蘆照著做，有時也會買個幾件，向客人介紹這是國外最新流行的，所以生意就一直維持得不錯。再說到委託行賣的衣服，最令我眼睛一亮的其實是女性胸罩內褲，因為這些從國外來的都很漂亮花俏，但顏色款都滿大膽，跟當時一般市面上所賣的簡單樣式完全不一樣，我是沒有在做內衣，我想要是以這種款式做給一般客人，大概客人也不敢穿吧，哈哈。」（E02）；「我結婚前是住臺北景美，20 歲（1954 年）結婚後就搬到基隆市，一直住到現在。我家因為住在基隆市，所以對委託就特別熟悉。其實基隆的委託行前身是叫『估衣店』，賣的是美國的二手衣，像是孝二路 23 巷，就被稱為『估衣巷』。後來，臺灣生活水提升，客人就不再買廉價的二手衣，而是希望購買品質佳的新貨品，由於市場需求改變，腦筋動得快的估衣店，就委請熟識的船員幫忙帶貨，由於店家是以委託方式經營，所以漸漸地就把『估衣店』稱呼改為『委託行』。委託行的貨品也並非都只有等船員帶來，還有一種叫『跑單幫』，跑單幫的人由於有特殊身分，可以方便出國，就幫店家帶貨，所以貨品翻新的速度就變得更快了。」（E03）；「委託行賣的都是海外來的高檔舶來品，總類繁多，像是服飾、皮件、化妝品、擺飾品。大約在民國五十、六十年代委託行相當盛行，它滿足了一些人對國外高檔貨的需求。當時能到委託行消費，就表示家中的經濟條件不錯，生活也較為講究。當然，在委託行所賣的服飾，也就成了當時社會作為流行時髦的一種代表。」（H06）；「委託行，一般大家比較熟悉的地區，都說是在北部的基隆，其實在南部也同樣有在做委託行的生意，像是今天高雄的鹽埕區，也曾經是委託行主要的所在地，我年輕時也會去那裏買衣服。高雄港是國際商港，船員都會帶一些國外時髦的衣服到委託行來轉賣，很多人逛委託行，就等於是在接受流行的新資訊。」（I02）；「我住在南部很少到北部，在南部也有一些較熱鬧的商區有在開委託行，所賣的服裝、鞋子都是外國來的舶來品。這些流行的款式對我們當時人來說，就是最時髦的代表。」（I04）。

綜合本次訪談過程中，對於受訪者購買服飾的場所，有一項重要的發現，那就是許多受訪者都一致提到「委託行」一詞，並明確表達光復之後，如果要選購較特殊、新穎、時髦或是奢侈的服飾，就會到「委託行」去購買，甚至有人還會千里迢迢專程跑一趟，來到「委託行」的匯集之地進行採買。

對於過往一般臺灣服裝研究鮮少提及，但卻又是本次受訪的耆老們，她們相當熟知且評定為曾扮演重要購物場所的「委託行」，它的出現始於光復之後的 1950 年代，這些店家通常是位在大都會熱鬧的街頭巷弄間，例如臺北延平北路或是中山北路；或是靠近港都周邊熱鬧的地區，例如今日基隆市仁愛區。

至於說到「委託行」在臺灣的歷史，其淵源可追溯自 1860 年代基隆港開港之初，基隆因為擁有地利之便的優勢，所以就順理成章成為了海外商品來臺落地的初始地。到了二戰結束後，在高砂公園（大約是現今基隆港南側忠三路、孝一路、忠四路所圍繞的區域）與炭仔頂一帶，有許多將被遣返的日本人，將未能帶走的家具與生活用品，擺放於此處拍賣，希望在遣返前，能稍微換些許現金返日。¹⁰ 由於販售的貨品品質佳、物美價廉，再加上大量集中，所以吸引了各地前來的光顧者到此採購，並進而發展出市集化的擺攤型態。在日本人遣返離臺結束之後，販售的貨源出現了變化，轉而以船員帶來的二手物品為主，當時一開始是船員從日本、琉球帶回來的舊衣、舊物品，且大多是美軍與日本人用過的舊品和穿過的舊衣。那些衣物雖然舊且穿過用過，卻是質料很好的紡製品、毛製品。¹¹ 也由於有利潤可圖，有人就以估價方式專收這些舊衣物，而販售的型態也從擺攤逐漸發展出店面的經營模式，正因為是以估價方式來買賣，所以這些店家就被稱為「估衣店」。而到了 1960 年代，臺灣經濟日漸復甦，民眾的消費能力與需求大幅提高，社會上也營造出對個人形象美感看重的風氣，當時若要顯示一個人的品味，被公認最佳的方式，就是穿上一件海外高品質又時髦的服飾，此時的「估衣店」看到商機，不再買賣舊衣，而是開始委託船員帶回海外較高檔時髦的貨品入店販售，由於貨品是以委託方式收購而來，所以就改稱為「委託行」。¹² 當時一般民眾受限於無法出國的禁制，所以就會到委託行採購舶來品，受到消費人潮湧入的激勵，這也讓委託行如雨後春筍般一間又一間地開，不過由於競爭加上市場的需求，所以走私猖獗，政府也為此祭出加強取締的措施以為杜絕。在 1970 年代，委託行進入到黃金時代，因為當時政府有條件的放寬，這也讓「委託」工商界人士，或專業跑單幫者願意花萬元買貿易商牌照，甚至直接加入公會訪問團或五大工商團體工會，方便跑單幫帶貨回國。¹³ 有了跑單幫的加入之後，委託行的貨品就更加地豐富，這些琳瑯滿目由海外流入的時髦流行商品，打造了臺灣委託行的盛世。不過到了 1979 年政府開放國人觀光，一般人都可以自由出國旅行，國人不再需要透過委託行才能買到來自國際的流行貨品，再加上貿易關稅降低後代理海外服飾大量的進口，以及國際品牌紛紛來臺設立專櫃等諸多因素影響之下，委託行的生意就一落千丈，到了 1980 年代之後更是一厥不振漸，其亮眼的榮景也就黯然退隱。

從上述就「委託行」在臺灣歷史發展中曾扮演過的重要角色，讓我們理解到服飾在時代背景下，國人購買衣物服飾場所的歷史真相及轉變，這對於當時有過同樣經歷的人們而言，都是一段共同的歷史記憶。我們從「委託行」的歷史發展，除了確知國人對服飾衣物購買，曾經從「購買海外的二手舊衣」轉而到「購買外國舶來品」的事實。另外，根據受訪者的綜合回答，也讓我們獲知以下四項重要的結果：

1. 根據訪談者的陳述，確知「委託行」不僅是出生於 1930 年代者的一段歷史共同記憶，同時它也是 1950 至 1970 年代這段時期，提供給臺灣民眾實際接觸國際流行資訊與穿著選購，一個最直接、最主要的來源地。
2. 從受訪者的背景對應到訪談的內容，可知個人生活條件確實時會影響到前往「委託行」購買的情形。不過，對於「自己是否會做衣服」這項因素，是否成為前往「委託行」購買衣物的關鍵，經交叉比對，結果發現，並此項並非是關鍵因素。因為「不論自己是否會做衣服也都有至委託行購買的經歷」。
3. 在委託行興盛的時期，店內所展示販售的服飾，甚至還成為當時服飾訂製店，視為是定義流行的一項指標，甚至還將之做為參考學習仿效的樣板來源。此修正了過往認為在這段時期民眾對流行資訊範疇，僅只限於報刊、雜誌、影視作為的媒介之觀點。
4. 透過「委託行」的探究也讓我們重新對於臺灣女性內衣的發展有了新的見解。其不僅釐清臺灣女性對於胸罩款式開始穿著的時間點及購買來源，也讓我們確知委託行對國內女性內衣西化過程，所扮演關鍵性的重要角色。在過往，一般都認為臺灣市面上出現國際海外的女性內衣，是源自於 1969 年德商「黛安芬」來台設廠運作之後才開始，而市面上要看到可購買的國內外內衣則要到 1970 年。根據本次研究發現，其實並不然，國際海外的女性胸罩出現在臺灣市場，應該提早至 1960 年代的初期，當時就已經可以在委託行購得。所以說，委託行是最早提供國人可在國內市場購得到國外品牌女性胸罩的初始地，而且色彩、款式、花色的新穎，都有異於當時市面上國產或是國內訂製的內衣。

第四章 西方流行與自我穿著經歷、看法的關係

國際知名的法國社會文化歷史學者 Daniel Roche，在他多篇的著作中都不斷強調一項重要概念：「人類與物質生活是具有密不可分的關聯，甚則還會依據脈絡形成出發展的型態，而這其中最為顯著的就是人們所穿著的服裝。服裝這個項目，能在歷史、社會、經濟下找到代表的價值，並且清楚反映出整個人類文明的發展」。¹⁴ 眾所周知，時代環境的因素，包含政治、經濟、社會，都會直接影響到人們穿著的行為和想法，當一個時代環境因素改變，穿著的行為和想法也會跟著出現遞變。從 20 世紀至今，臺灣民眾在不同時期，也都呈現出不同的穿著風格與態度，這其中受到來自西方流行文化的影響，可說是相當明顯，不過在過往有關口述歷史的質性訪談研究中，鮮少探討生於同個年代、同個性別的臺灣民眾，他們是如何看待西方流行，而以本次研究中同出生 1930 年代的女性耆老，在她們的人生歲月都剛好經歷過：從日本殖民到國民政府的不同政體，也都身處過戰爭到戰後時期的轉變，而且還親身目睹見證過，臺灣社會人們穿著從傳統中式到西式服飾轉折的變化，對於如此獨具特色的生命歷程，她們又是如何看待西方流行？這也成為了本次研究所要探究的重點之一。

(一) 對於西方流行影響臺灣時尚最具代表款式的看法

研究者從個人家族傳世照片的觀察，發現母親在特定的年代裡曾出現穿著「迷你裙」及「喇叭褲」的畫面，而這種現象也同樣出現於其他家族傳世照片的女性身上，甚至也能從「中央通訊社影像空間」(https://www.google.com/search?q=%E4%B8%AD%E5%A4%AE%E7%A4%BE%E7%85%A7%E7%89%87&oq=%E4%B8%AD%E5%A4%AE%E7%A4%BE%E7%85%A7%E7%89%87&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIKCAEQABiABBiiBDIKCAIQABiABBiiBDIHCMQABjvBdIBCjI2MDg3ajBqMTWoAgCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8)。看到大量從 1960 年到 1970 年代女性穿著「迷你裙」及「喇叭褲」的歷史影像。

研究者也因而想進一步了解，在眾多源自於西方的流行款式中，就這群同生於 1930 年代且不同階層的臺灣女性們，究竟她們對於「影響臺灣最具代表的西方流行款式」之看法。

就此議題，研究者在執行受訪者的訪談，採取先後兩階段的方式進行：第一階段，研究者詢問受訪者：「請說明您個人認為西方流行中影響臺灣時尚最具代表的款式？至多以三款為限。」研究者在此階段不主動提服裝款式名稱，只提醒受訪者要說出具體的款式名稱。緊接在第二階段，研究者會主動提及「迷你裙」與「喇叭褲」，並詢問她們：「是否認同該兩款服飾是西方流行中影響臺灣時尚最具代表的款式？並請說明這兩款服飾與個人有過的實際經歷。」

針對此議題，經過全體受訪者訪談後的結果，在第一階段同時主動回答「迷你裙」與「喇叭褲」這兩款服飾，有 42 位的受訪者（佔全體受訪者 93%）。在第二階段則是全體受訪者都一致認同。

有關受訪者就「迷你裙」、「喇叭褲」與自己實際經歷的陳述，最具代表內容如下：

「迷你裙與喇叭褲，這兩種都是最能代表西方世界對臺灣流行影響的款式，兩種我都有穿過，兩款的流行是有先後順序，先迷你裙後來才出現喇叭褲。我記得很清楚，由於迷你裙太短，還被視為是奇裝異服，在民國五十年代後期到六十年代，當時還有警察在取締。」(B01)；「那時不僅是國內藝人、明星這樣穿，華人電影香港的女藝人也是一樣的打扮，受到這些公眾人物的影響，很自然的，臺灣大大小小、老老少少的女性們也跟著模仿學習，我認為迷你裙與喇叭褲是最具有時髦的象徵，它所代表的是臺灣人對西方流行追求的一個里程碑，讓更多人開始重視到西方流行與臺灣流行的結合。兩種款式我先後都有穿過，我也是有跟過這一波的流行。」(B02)；「迷你裙與喇叭褲是從西方來的流行，那時從少女到成年人都有在穿，我認為所謂真正的大流行是不分年齡層的，而這兩款服裝正好都是，所以我會認為它們就是最具代表的款式。兩款服裝在流行時我也都有穿過。」(E03)；「迷你裙與喇叭褲才讓我真正了解到西方流行影響臺灣的道理，當時臺灣社會女性一窩蜂跟著學習這種款式的穿著。」(F03)；「如你（研究者）所說，每一個時代都會有屬於他們共同的歷

史記憶，對於我們那個年代的人來說，對西方流行，最具代表的就是迷你裙和喇叭褲，這才讓我了解到真正的西方流行對臺灣女性穿著影響。」（H06）；「我從事的行業是裁縫，所以對於服裝和流行就會特別去注意，大約是在我 25、26 歲時臺灣迷你裙開始在大流行，很多人找我將裙子改短，而到了我 35 歲左右，也就是隔了 10 年，迷你裙就已經不再流行，被喇叭褲取代。都然這兩款服裝我都有親身穿過。」（J03）。

根據全體受訪者的回答，我們可以將之歸納並加以衍生出以下三項結果：

- 經過兩階段的詢問，對於出生 1930 年代的同世代女性而言，西方流行影響臺灣最具代表的款式，為「迷你裙」與「喇叭褲」這兩款。此確立了「迷你裙」與「喇叭褲」在臺灣流行的發展中具有重要的歷史定位。
- 在第二階段有多位受訪者能清楚說出這兩者流行發展的時間始末，也就是：「迷你裙」在臺灣開始流行於 1960 年代中期，至 1970 年代中期快速沒落。「喇叭褲」則是接續而來，流行始於 1970 年代的中期，至 1980 年代中期結束流行。這兩款服飾流行的時間周期，經由本次口述與傳世照片得到一致的呼應。
- 對於從「迷你裙」再到「喇叭褲」的西化流行發展現象，也就是從 1960 年代中期至 1980 年代中期的這段流行期，根據受訪者搭配個人生活照的陳述，確知穿著的臺灣女性年齡層其實是相當廣，並非只侷限在某個特定對象，而是從年輕的少女到中年的婦人皆有穿著。
- 對於「迷你裙」與「喇叭褲」這兩款服飾，除了全體受訪者都知道，有多數人還有實際穿著的親身經驗，少數人雖然自己沒穿，但也有親眼目睹周邊人穿的經歷。「迷你裙」與「喇叭褲」這兩款服飾，對生於 1930 年代臺灣女性而言，確實是一段令她們印象深刻的歷史共同記憶。

（二）西方流行中個人最無法接受的穿著款式

研究者曾經專訪出生於 1923 年臺灣望族的施素筠教授，希望她能就其生命歷程中，穿著西化過程的點滴進行陳述。她特別描述一段個人童年時的往事：「我小時穿著白色的鞋子，只要被阿嬤發現就會被嚴厲的責備，因為阿嬤認為穿白色衣物就是代表服喪戴孝的意思，很不吉利、觸霉頭。其實我很想告訴阿嬤，時代不一樣了，現在受西方流行的影響，黑色才是喪服的顏色，白色則是代表美好，例如現在流行的新娘禮服，就早已經從過去的紅色改成白色的婚紗了。」¹⁵

根據上述的這段口述讓我們理解到，不同的時代、不同的文化、不同的價值，都會影響到服飾的穿著及流行的走向。而且，在同個文化系統下的同個時代，但不同世代的人們，在穿著態度以及面對流行，則會出現明顯的差異。臺灣自 20 世紀以來，民眾服飾穿著深受西

方流行文化的影響而產生變化，有些流行款式能引起一些人熱情的接受，但同時也可能遭來另外一些人的反感與排斥，這也引發了研究者想了解，針對同出生於 1930 年代的臺灣女性們，她們在面對臺灣西方流行，是否有什麼是她們共同最無法接受的西方流行款式？以及無法接受的原因？

就本項議題，研究者先向受訪者解釋提問的意涵，在確認受訪者都能充分明瞭之後，便採完全開放式讓受訪者主動的回答，訪談期間不再刻意做任何引導式的提醒。

在執行完全體的訪談，結果發現「肚臍裝」是最多人提到的款式，共計有 39 位（占全體受訪者 87%）。其他零星的回答還有：「破的牛仔褲」、「寬垮褲」、「泡泡襪」等。

有關針對受訪者提到的「露肚臍裝」，其中最具代表性的內容羅列如下：

「我最不能接受的流行就是露肚臍裝。我們都知道自古以來在穿著上要避免讓肚臍露出，睡覺時還要蓋條被子來顧肚臍，因為肚臍很容易招風受涼。就中醫來說，肚臍是元神出入處，是養生的重要的穴道，必須要保暖，否則會引起許多病痛。我也不知年輕人會這麼無知的追求這種有害的流行。」（A03）；「我記得很多年前在收看華視『紅白勝利』綜藝節目（經研究者推算是 1997 年），看到女藝人穿露出肚臍的上裝，這是我第一次看到，認為很不可思議，當場就提醒我女兒要教好兩孫女，不准穿這種衣服，會讓人家覺得很隨便又不雅觀。」（B04）；「是露肚臍的衣服，我還記得為了這種衣服還和我外孫女爭吵，因為我看她穿了件很短的上衣，刻意露出肚臍眼要出門，就用手幫她把上衣往下拉，結果她很不高興，不僅撥開我的手，還頂嘴說，這是最新的流行。我真的很難接受這種流行。」（C05）；「對於我們這個年代的人來說，算是比較保守，穿著也都是謹守分寸，所以最不能接受的穿著，應該就是露東露西的服裝，特別是露個肚臍眼的穿著，實在是令人看不慣。我想應該不是只有我，一般的長輩也都會和我一樣，不希望看到自己的晚輩穿這種服裝吧。」（F01）；「我最不能接受的流行就是女生穿露個肚臍的衣服。我記得很清楚那時（1996 年），因為孫女考上北一女，就攜同女兒一起逛百貨公司想買件衣服送給她，結果逛街時一連看到好幾位年輕女孩都是露個肚臍的穿著，我就向女兒抱怨，並提醒她要告誡孫女。結果女兒回我說，這種短版衣服，現在的年輕女孩都流行在穿，不要大驚小怪。」（F02）；「當然是把肚臍露出來的衣服，我記得很清楚，就是在我過 60 歲生日當天（1996 年）的壽宴，一家人原本高高興興在一家高級餐廳辦慶生，結果 21 歲的孫女穿了件露出肚臍的上衣來參加，當場讓我傻眼，狠狠念了她一頓，問她為什麼穿成這個樣子？孫女不高興的回嘴說，這是目前最時髦的款式，還說我不懂現在的流行，當場更讓我生氣。我是看不慣這種把肚臍露出來的衣服，女孩露個肚臍既不端莊又容易著涼感冒，結果這頓飯大家吃的都很不開心。」（G01）；「時代在改變，穿著上也會跟著改變，我認為在接受流行時總要有個道理，像我年輕時就接受穿迷你裙款式，雖然都同樣是展露，但上衣短到露出肚臍眼就沒道理，不美觀也不健康。這應該就是我最不能接受的一種穿著款式。」（I04）。

依據受訪者的陳述，最後我們可將之歸結並衍生出四項結果：

1. 對於生於 1930 年代的臺灣女性，最無法接受且看不順眼的流行服飾款式，多數的受訪者都回答是上身穿著「露肚臍裝」。根據受訪者的陳述及進一步推算，以及研究者長期執行台北都會街頭田野調查兩相比對，確知該款在臺灣開始流行的時間點為 1990 年代中後期。
2. 「露肚臍裝」這款服飾，清楚顯示：「在同一個文化系統下，服飾穿著是會形成世代的差異」之事實。對受訪者而言，她們以身為祖母長輩的身分，在面對自己家屬孫字輩的女性成員穿著這款服飾，所表現出強烈的排斥與不悅感，而形成服飾穿著的世代之間，確實是會有差異的現象。
3. 對於受訪者之所以無法接受「露肚臍裝」的原因，可歸納為「有害健康」、「有礙觀瞻」、「不美觀」三項。此也可視為是生於 1930 年代的世代，她們在面對西方流行時，屬於她們共同「反流行」（Anti-fashion）情節的綜合因素之所在。
4. 根據研究者重整受訪者的穿著經歷後發現，其實多位受訪者年輕時也曾在 1960 年代穿過展露大腿的「迷你裙」，而有趣的是，但她們對同樣也是具有展露效果的「露肚臍上衣」卻不能接受，形成了耐人尋味的對照。

第五章 以喪禮的白布作為內衣用料的共同經歷

綜觀臺灣服裝歷史的發展，我們可知人們身上穿著所使用的布材與材質，必定是扮演著影響的關鍵角色。對此，研究者為進一步想要了解有關穿著的布料，究竟在臺灣服飾歷史發展中所具有的影響情形？曾於 2014 年造訪臺灣華歌爾公司前董事黃添近先生¹⁶，請他以專家的身分，就「布料材質與國內服飾發展的關係」為題進行談論。在該次晤談中他一再強調，「布料的用料」確實是決定臺灣服飾發展的關鍵所在，而且還表達是全面性的影響，甚至以「布料革命帶動臺灣人穿著的革命」來強調。在他的口述中清楚說道：「臺灣在 1950 年代開始出現以人造纖維作為服飾的材料，這種新的材質不僅僅對國內服飾產業界的發展產生大影響，而且也連帶影響到當時國內一般民眾長期以來的穿著習慣，大家紛紛改穿人造纖維的布料，就像是進入到一場服飾的革命。」¹⁷

對於布料用料，除了有前述專家的陳述之外。另外，有關臺灣民眾在服飾穿著布料的使用，最令大家津津樂道的，無非就是在 1950 年代美國提供麵粉援助臺灣的時代，當時國內正處於布料物質短缺的時局，加上民眾普遍惜物心態之使然，於是民間社會出現拿麵粉袋做成內衣褲用布的普遍情形，而有趣的是內褲甚至還出現「中美合作」的字樣與中美兩國國旗的圖樣，這也

為臺灣服裝的歷史增添一則趣談。¹⁸

根據前兩項的敘述，研究者進一步反思，「布料的用料」對於這群同出生 1930 年代的臺灣女性而言，是否還有一些現今鮮為人知，但卻又是她們過往人生經歷中，曾經普遍出現的情形？在執行本題的提問，研究者先以 1950 年代美援臺灣，國內社會開始出現「用麵粉袋布料做衣服用料」，作為開場。

經過全體受訪者的訪談後發現，所有受訪者老對於麵粉袋做成衣服一事，每一位都清楚，甚至有人還能侃侃而談。除此之外，也有受訪者還提供其他寶貴的資訊。例如，出生屏東受訪者說到：「在日本時期，布料相當缺乏，什麼布料都有可能被拿來當成衣服的用料，但裝米所用的布料就不行，因為相當的硬，只不過有人會將這種布料剪成布條，捲曲圍繞在腰圍上，把私房錢藏在這種腰圍布條裡。」（A04）；出生於雲林的受訪者提到：「父母親會去台北拿米或花生換日本和服裡的內襯衣，將內襯衣兩個大大的袖子製成一件小孩衣服，再加以利用其他的剩布做大人的衣服。當時日本統治臺灣，家裡的經濟沒有很寬裕，有些家裡更貧困的小孩連內衣都沒有，只穿用布袋做成的衣服。」（C01）；出生桃園客家的受訪者親眼目睹並陳述：「在日據時期米袋、甘蔗袋都是麻布做的很粗，是無法當一般衣服用布，但有人會拿麻布袋當作雨衣」（C05）；生於台南縣東山鄉提到自己孩童時期說道：「我記得小時家裡用自己種的農作物換取破衣服，來縫補衣服上的破洞。而且還會用一種叫袋仔樹的纖維『袋子絲』（袋子絲，即為苧麻的俗稱）當線來縫補衣服。」（D01）。

不過，在相關訪談的回饋中，最重大的發現則是：「以喪禮的白布拿來做為內衣的材料」。針對這一項全體受訪者都知道此事，而且其中更有高達 40 位的受訪者，個人有過實際的經歷。¹⁹ 以下就列舉其中幾則代表的陳述內容，予以佐證。

「我拿到這種喪家給的白布，自己很捨不得用，都是拿來幫小孩做成內衣褲，讓他們穿著能舒服些。」（A04）；「現在參加喪禮，通常喪家會給來的人一條毛巾或是手帕，以前是給一塊白布，這種布在當時算是很棒的材料，而且又是新的布，參加喪禮的人拿到都會很高興，將它再利用，特別是拿來做成內衣褲的用布。」（B03）；「大家可能都只知道用麵粉袋做內衣褲，因為媒體都有在報導，其實以前更普遍的是，會用喪家給的白布做內衣褲，因為這種布料很細緻，做成內衣褲穿起來很舒服，小塊一點還能當女生用的月經布。」（C04）；「以前喪家會給來參加喪禮的人一塊白布，意思是讓參加人擦拭淚水之用。這種『白綾布』質地細緻，早年布料缺乏時還經常被拿來當成內衣褲的用布，甚至我住的鄉下，民國六十年代還有人在穿。」（D03）；「在我們那時候有一種說法，就是小孩要好養就要給他穿人家穿過的舊衣服，小孩要聽話就要讓他穿喪事白布做的衣服。所以我生育後還特別向人討了一塊喪家的白布，幫剛出生的小孩做一件和尚衣（右斜襟綁帶衣）和尿布讓他穿。」（E01）；「小時家裡窮，只要有家裡認識的親朋好友家裡辦喪事，母親都要我們兄弟姊妹一起參加，因為除了可分到一些祭品，最重參加的目的就是每人可以拿到一份喪家給的白布，有次妹妹生病想在家休息，不想參加，就被母親一直碎碎念，說這會少拿一份。」（F01）；「臺灣在經濟起飛前，大家生活都很窮困，物質缺乏之下衣服都是補了又補，大的穿過之後再給小的穿，連一點剩布都捨不得丟，所以能在參加喪禮時拿到一塊白布就高興的不得了，喪家也很聰明，希望參加喪禮時人能多又能待久一點，所以都會把發白布安排在最

後，而且按人頭發。這種白棉布通常會拿來做成內衣褲，質料好很透氣。而且還有人專門在收購，染成不同顏色來賣。」（H04）；「我印象很深刻是在我剛要念國中，母親要我穿喪家給家裡的白布做成內褲，當時我很不情願穿，還跟母親回嘴，結果挨了一記耳光。」（I06）；「小時我有穿過用喪家給的白布做的內衣褲。」（J01）

對於「以喪禮的白布拿來做為內衣的材料」，經由受訪者所提供的資訊，我們進一步可以將之歸納出以下三項重點結果：

1. 受訪者中除了有人實際幫家人小孩以喪事的白布做成內衣褲之外，在 1930 年代後期出生的受訪者中，也有人自述自己還在孩童、少女時，曾穿過的親身經驗。所以，根據全體受訪者的陳述，得知穿著主要為孩童、少女，至於成人則沒有。
2. 「以喪禮的白布為內衣材料」，這種情形涵蓋全省各地，並且曾經一度成為常民衣生活極為普遍性的常態。研究者除了依據本次受訪者的陳述之外，並進一步向 1930 年代以後出生的女性詢問：「是否也有同樣的經驗？」結果經交叉比對之後，確認了時間範疇，是從 1940 年代至 1970 年代初為止。並也確知，由於受因於「城鄉差異」因素的影響，所以遲至 1970 年代初，居住臺灣偏鄉窮苦人家仍還存在之種情形。²⁰
3. 「以喪禮的白布做內衣材料」，確實是同出生於 1930 年代這個世代的人們，一段共同且深刻的記憶。這項「布料用料」的曾經現象，見證了臺灣服飾穿著的變遷。

第六章 結論

結論一

誠如本研究在文獻回顧中所述，不論是「臺灣漢族身分差異與穿著的關係」；或「委託行在臺灣民眾購買曾所扮演的角色」；或「生於同年代者對西方流行時尚的看法」；或「臺灣服裝布料曾有過的特殊用料」，這些在過往臺灣服飾歷史文化研究中，被忽略且尚未見有所探討的議題，最後皆能順利在本次研究中被揭示，並建構出新的論點。正因為這四大議題為新開發的探索性議題，雖無法得知此四大議題，其他不同意見的論述與看法，但期盼後繼者能以本篇研究為基礎，進行相關延續性的探討。

結論二

本研究依據研究目的，相當程度呼應了：「生長在不同時代的人們，會受因於所經歷的不同時代大環境的影響下，而產生不同價值的差異。同樣的，生長在同一個時代的人們，也會因為經歷一樣的大時代環境，而形成出共同的信念與價值判斷，甚至還孕育出一種屬於他們時代的共同記憶」。在本次研究，分別詢問 45 位同出生於 1930 年代的臺灣漢族女性，就

她們個人對服飾穿著的經歷與看法，結果發現雖然她們各有不同人生經歷，但由於每個人成長起點都是在相同的年代，受因於同處於一樣的大時代環境之條件下，所以也自然地形成出，屬於她們對時代所產生的共同記憶。另外，對於「共同的歷史記憶」，本研究根據全體受訪者所陳述的回饋，也更進一步提出一項論點：所謂的「共同的歷史記憶」，按照程度它會有三個層次，依序從「僅止於知道耳聞」到「目睹周邊有人的實際經歷」，再到「自己個人有過實際的經歷」的差異。對於本次研究所提出的這項論點，也建議後續未來的研究，若也能輔以量化數據，相信能達到更具體另個層次的貢獻。

註釋

1. 2002 年 9 月由游鑑明搭配此次座談會，同步出版發行《傾聽他們的聲音—女性口述歷史的方法與口述史料的運用》一書。
2. 引自張玉法在《傾聽他們的聲音—女性口述歷史的方法與口述史料的運用》一書的序，頁 4。
3. 引自 Donald A. Ritchie 在《Doing Oral History》一書，頁 34。
4. 根據 Paul Thompson 在《The Voice of the Past: Oral History》一書，頁 73 所載：至 1970 年代，美國的口述訪談對象才擴展至其他族群和婦女。
5. 根據葉漢明《主體的追尋—中國婦女史研究析論》香港教育圖書公司，頁 162。
6. 在研究者成長過程中，從小到大親身目睹父母親生活的情形，這也包括他們在面對穿著時的行為與態度。從 2020 年 6 月開始，研究者將過往對父母親的觀察及曾經詢問過有關穿著的問題進行回溯，草擬出焦點問題，並重新再次詢問父母親，藉此作為本次訪談大綱的基礎。整個過程當成本次研究的前測階段。
7. 依據中華民國客家委員會官網 <https://www.hakka.gov.tw/Content/Content?NodeID=627&PageID=37512> 引用〈透過閩南人與客家人文化之比較考察臺灣社會—清朝閩客『分類械鬥』起〉一文，該中所提：「從人口的比率來看大概是閩南人 (74.5%)，客家人 (13.2%)，外省人 (9.9%)，原住民 (2.4%)」。若單獨取臺灣客、閩兩項來看，這與本次研究中閩南籍 38 位；客家籍 7 位，人數的占比剛好吻合。
8. 根據龔萬灶對「四頭四尾」的說法：「客家族群一向都是以勤奮為家訓，尤其客家婦女更有勤儉持家的美德，無論是相夫教子、耕稼蠶桑或是針黹女紅，家裡內外、粗工細活都是全力以對。自古以來對客家婦女的風評總是褒勉為多，一直留傳在客族社會的關於婦女的本份職有『四頭四尾』的說法。客諺有云：『田頭園尾、針頭線尾、灶頭鑊尾、家頭教尾，學會四尾好嫁人。』甚至有沒學會『四頭四尾』不可嫁人的潛規矩。」；「『四頭四尾』是客家婦女『婦德』的最高表現，在客家家庭裡，每一個女性都會接受『四頭四尾』的教育，出嫁後就身體力行，而後教育自己的子女，如此代代相傳而成為客家家庭教育永續的基石。」

教育部《語文成果網》：language.moe.gov.tw/001/Upload/Files/site_content/M0001/hkknowledge/03/111_014_四頭四尾.pdf。

9. 旗袍曾在 1930 年代的臺灣盛行過，其款式有別於傳統客家女性的服飾。在國民政府撤退到臺灣之後，這款被視為是「外省籍」的旗袍款式，又再次於 1950 年代開始成為當時臺灣的一款服裝代表，它融合了中華文化意象代表的「國服」、正式款代表的「禮服」，並且在 1960 年代普遍被社會所接受。
10. 引用《關鍵評論》，何昱泓 2021/2/5/，〈委託行如何在 70 年代的台灣閃耀發光？這得從基隆的前世『雞籠』說起〉。<https://www.thenewslens.com/article/145959/page3>。
11. 許慈芸，《基隆委託行的演變及其對基隆地方社會之影響 (1946-1989)》，頁 58。
12. 研究者認為由「估衣店」改稱為「委託行」，是一種有助於提升店家形象的策略，將過去販賣舊衣的印象轉型，提升成高檔舶來品的高級買賣、是一種脫胎換骨的策略。
13. 張舒涵，《戰後基隆委託行空間文化形式之研究 (1970s)》，頁 65。
14. 詳見 Daniel Roche 在 1996 所著的《The culture of clothing dress and fashion in the 'ancien regime'》以及 2000 所著的《A history of everyday thing: the birth of consumption in France, 1600-1800.》
15. 本段訪談紀錄取自於研究者在 1999 年 10 月 15 日訪談施素筠教授時的手抄稿。
16. 黃添近先生是臺灣華歌爾公司創始人之一，從 1970 年該公司開創以來，就一直負責產品開發的主導，並擔任公司的董事，對臺灣服裝產業的歷史發展相當熟爛。
17. 本段訪談紀錄取自於研究者在 2014 年 11 月 13 日，於黃添近先生桃園家中所進行專訪的手抄稿。
18. 同樣根據文化部，《國家文化記憶庫》，〈美援麵粉袋以及棉花〉一文所載：「1950 年代的臺灣正值美援時期，物資缺乏的臺灣人使用美援麵粉袋做成大內褲……當時臺灣人大多還是穿麵粉袋內褲……。」引自：https://memory.culture.tw/Home/Detail?Id=310263&IndexCode=Culture_Object
19. 研究者是在訪談到第 3 位受訪者時，獲得這項資訊，並隨後再致電詢問第 1 及第 2 位是否也知道？兩位都回答確有此事。所以從第 4 位之後的訪談，研究者便會主動提問「是否知道以喪禮的白布做為內衣材料的情形？」。
20. 研究者也同步向周邊親友一一探詢，最後獲得兩則實際的案例。案例一，是出生於 1952 年從小家住台東成功鎮的張女士回憶，剛上初中母親還要她繼續穿用喪禮白布做成的內褲，她不從與母親發生爭執的往事，因為她覺得自己已經不再是小孩而是少女，若再穿會很尷尬。案例二，出生於 1962 年的廖女士提到，自幼家住雲林偏鄉地區，由於家境環境差生活窮困，到她小學六年級時，都還繼續穿用喪禮白布做成的內褲，深具服飾專業素養的她明確表達，在 1970 年代初期，這種情形還有出現在偏鄉窮困的家庭，至於都會地區則已經是消逝絕跡。

參考文獻

中文資料

1. 王文科 (2001)。教育研究法。五南。
2. 吳奇浩 (2011)。洋風、和風、臺灣風：多元雜揉的臺灣漢人服裝文化 (1624-1945)。〔未出版之博士論文〕。國立暨南國際大學歷史學系。
3. 吳旻蓉 (2008)。台灣婦女服裝現代性演變歷程之研究—以雲林縣元長鄉為例 (1945-1989)。〔未出版之碩士論文〕。輔仁大學織品服裝學系。
4. 宋佳妍 (2002)。台灣客家婦女服飾之研究—西元 1900 年至 2000。〔未出版之碩士論文〕。輔仁大學織品服裝學系。
5. 夏士敏 (1994)。近代婦女日常服表演變之研究。〔未出版之碩士論文〕。文化大學家政學系。
6. 張舒涵 (2013)。戰後基隆委託行空間文化形式之研究 (1970s)。〔未出版之碩士論文〕。中原大學建築研究所。
7. 許慈芸 (2014)。基隆委託行的演變及其對基隆地方社會之影響 (1946-1989)。〔未出版之碩士論文〕。國立臺灣海洋大學海洋文化研究所。
8. 游鑑明 (2002)。傾聽他們的聲音—女性口述歷史的方法與口述史料的運用。左岸。
9. 黃朗文 (1999)。標準化的調查訪問。臺北市：國立編譯館。
10. 黃淑怡 (2019)。歷史建物區群再利用之研究：基隆市委託行場域轉型為在地文化創意街區的研究與建議。〔未出版之碩士論文〕。崇右影藝科技大學文化創意設計研究所。
11. 葉漢明 (1999)。主體的追尋—中國婦女史研究析論。教育圖書。
12. 葉懿慧 (1996)。現代婦女流行服飾風格演變之研究 - 西元一九四五年 - 西元一九九〇年。〔未出版之碩士論文〕。輔仁大學織品服裝學系。

英文資料

1. Donald, A. Ritchie (2014). *Doing Oral History*. Oxford University Press.
2. Roche, Daniel (1996). *The Culture of Clothing : Dress and Fashion in the Ancien Regime*. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Roche, Daniel (2000). *A History of Everyday Thing: The birth of consumption in France, 1600-1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Thompson, Paul (2017). *The Voice of the Past : Oral History*. Oxford University Press.

十九世紀英國維多利亞時服飾風格探討與衍生設計

陳禹羲

實踐大學設計學院服裝設計學系 碩士研究生

葉立誠

實踐大學設計學院服裝設計學系 助理教授

摘要

維多利亞時期（1837–1901 年）是英國歷史上經濟、工業及藝術成就輝煌的時代，不僅推動了工業革命高峰，亦孕育出獨具特色的文化與設計風格。服裝設計在此時展現了強烈的美學意涵，透過廓形與細節反映出當時的社會階層與價值觀。

隨著經濟繁榮與科技進步，服裝風格不斷演變，美術工藝與新藝術等設計流派興起，回應社會對美學與創造力的需求，並彰顯服裝作為文化與身份象徵的重要地位，成為維多利亞時代設計語彙的核心元素。

關鍵字：維多利亞時代、美術工藝運動、新藝術運動、服裝設計

* 通訊作者。電話：
E-mail 地址：u22041@yahoo.com.tw

A Study on the Fashion Styles of 19th-Century Victorian England and Their Derivative Designs

YU-XI CHEN

Master Program Student, Department of Fashion Design, Shih Chien University

LE-CHANG YEH

Assistant Professor, Department of Fashion Design, Shih Chien University

Abstract

The Victorian era (1837–1901) marked a period of remarkable achievements in Britain's economy, industry, and arts, driving the peak of the Industrial Revolution and fostering a distinctive cultural and design style. Fashion design during this time reflected strong aesthetic values, with silhouettes and intricate details representing societal hierarchy and values.

As economic prosperity and technological advancements spurred innovation, fashion styles evolved continuously. The emergence of design movements such as the Arts and Crafts and Art Nouveau responded to society's demand for aesthetics and creativity, highlighting the importance of fashion as a symbol of culture and identity, forming the core elements of Victorian design language.

Keywords: Genius Loci, Temples, Fashion Design, Traditional Chinese Opera Culture, Outdoor Stages, Sense of Presence

* Corresponding author。Tel: +886 939-121-714
E-mail address: u22041@yahoo.com.tw

第一章 前言

1-1 研究背景與動機

外台戲作為酬神文化中重要的娛樂形式，不僅體現地方信仰，更體現強烈的臨場感。外台充滿流動性的戲劇空間，隨著節慶活動依附廟宇作為酬謝神明的儀式，其實它的文化價值遠超過宗教層面——人群參與、情感交流與庶民娛樂的場域，體現地方文化的共榮性與動態性。

研究者自童年時期就對廟宇與外台有著深刻的情感連結。因母親家族自日治時期便致力於北管戲曲（北管亂彈戲向來就是台灣寺廟祀天娛人的正統戲），因此研究者自幼便常隨家人至各廟宇間，參與酬神演劇。回憶起當時的情境，臨場的氛圍深深烙印於記憶中——高亢的嘖吶聲、鑼鼓的敲擊、戲曲的唸唱與對白，伴隨著香火與人潮的流動，構成了熱鬧的場域景象，至今仍然歷歷在目。因此，本研究聚焦於外台酬神演出時所營造的臨場互動與氛圍，並探討如何透過服裝設計轉化這種場所精神，透過研究者本身的專業領域——服裝設計，以其結合傳統文化得以再現與延續，並以現代服裝視覺與結構的語言帶領觀者置身於傳統戲曲的熱鬧場景，感受廟宇與外台融合的文化意涵，進一步激發台灣傳統文化的認同與共鳴。

1-2 研究目的

本研究以研究者童年記憶中的廟宇與外台場所精神為核心，將廟宇建築作為服裝設計的實體靈感，並結合流動性的外台文化設計服裝配飾。中國廟宇承載豐富文化內涵，透過祭祀與戲曲酬神展現神聖價值，並推動傳統戲曲與民間信仰的發展。本研究從建築結構與文化元素汲取靈感，透過服裝設計再現廟宇與外台的喜慶氛圍，體現文化傳承與情感延續。本研究創作目標：

1. 探索廟宇與外台的場所精神——廟宇作為戲曲酬神的文化核心，外台則發展出流動性與互動性，形成獨特的庶民文化空間。
2. 服裝設計與外台文化的動態結合——透過廟宇結構展現穩固與莊嚴，外台則體現即興與互動，使服裝回應「即時、動態、參與」的場域特質。

1-3 研究限制

本研究論文以西元 1837 年至 1901 年，維多利亞女王統治時期之英國歷史背景為研究對象，並挑選以下對於後續歷史文化影響力較深遠的重點藝術相關文化活動：美術工藝運動及新藝術運動為主要研究方向，利用歷史文獻及照片、歷史圖畫分析之方法論為本論文研究範圍，以十年為單位進階剖析與探討英國歷史對流行服裝風格演變的影響，以服裝廓型及印

花與色彩三個面向進行實驗創作。本研究探討之服裝風格以女性及男性服裝為限，不探討配件類例如鞋履、帽類、珠寶首飾等非服裝本體之設計。

第二章 文獻探討

2-1 十九世紀英國維多利亞時期時代背景與設計風格之概述

十九世紀的英國維多利亞時代是工業革命的鼎盛期，也是英國經濟與社會結構轉型的關鍵時期。此時期的社會風氣以保守、嚴謹為主流，對性別角色有明確的規範，男性在外從事事業，女性則強調家庭角色，這在服飾風格上有著明顯的體現。女性的服裝華麗而繁複，象徵其家族地位與社會形象，緊身胸衣、澎裙等成為典型的服飾特徵；而男性則以低調的深色西服展現嚴肅穩重。（Johnston, L., 2005）隨著社會中階級分化的明顯，服飾也成為彰顯階級身份的象徵。

維多利亞風格作為當時美學的集大成，涵蓋了建築、服飾、室內設計及工藝等多個領域，並以華麗、細緻、精雕細琢為其核心特徵。服飾方面，女性服裝突顯腰身，搭配澎裙、蕾絲與緞帶等裝飾，強化其柔美與優雅；而男性服裝則呈現莊重低調的風格，以深色為主，強調社會地位的穩重與權威。

源起於英國十九世紀下半葉的「美術工藝運動」（Arts and Crafts Movement），就其外顯的表象而言，是一場面臨工業社會中針對家具、居家用品以及建築素材在機械化與量產化的生產結構中所產生的劣質商品之反抗運動。在工業革命期間，不僅出現機械生產漸漸取代手工製作的趨勢，而且數以萬計的新產品出現位人們提供了大量物質財富和生活便利。但與此同時，工業化的產品在此階段顯得過於簡化粗糙和功能性，藝術與趣味性蕩然無存。在這種環境背景下的英國首先發起了美術工藝運動，這場運動的參與者涵蓋各種不同領域，其中以英國詩人、文藝評論家羅斯金（John Ruskin）以及工藝美術家莫里斯（William Morris）等人為代表的傳統派認為，真正的藝術品應為美觀且實用的。他們站在審美的角度反對工業化時代機械生產及其造型樣式，號召設計師將生活用品的藝術設計融合其實用性，藉此引導人們重現對工業產品的藝術設計。在否定機械化粗糙的樣式前提下，運用花草紋樣等自然物裝飾，呈現富有生機的動態感，變化豐富的曲線紋樣與巴洛克、洛可可等風格有密不可分的关系。（K. B. Valentine, 1975）

西元 1880 年至 1910 年英國的新藝術運動（Art Nouveau）風格非常活躍且廣泛，其領域廣泛且極其多樣化。與歐洲其他地方一樣，它的特點是「自由風格」，新藝術風格充滿了線條之美、形式的優雅和自由。（Jeremy Howard, 1996）新藝術風格的起源可以追溯到維多利亞時代的英國。其深受美術工藝運動風格的影響，也成為其理論基礎的思想。（William Hardy, 1986）

2-2 十九世紀英國維多利亞時期女裝設計風格之概述

十九世紀初的女裝持續延續的上個世紀末的新古典主義風格，但是在日後每一次社會的大變動以及文化潮流變遷下，都給女裝帶來巨大的變化。(Cunnington, C. W., & Phillis, 1970) 表 1 以每十年為單位統整英國維多利亞時期的女裝特色：

表 1：英國維多利亞時期的女裝特色

年代	圖示	說明
1840 年代	 資料來源：The Court Magazine and Monthly Critic and Lady's Magazine and Museum, March, 1840 (22)	1840 年代，女裝的特點是以寶石裝飾領口和長袖。高領的設計通常搭配羊腿袖型；低領設計則搭配泡泡袖 (Puff Sleeve)。
1850 年代	 資料來源：The Englishwoman's Domestic Magazine, 1850 (30)	廓形為鐘形裙子，連在合身的緊身胸衣上，衣身前端中央略為尖型。顏色、面料、裝飾和裁縫細節比 1840 年代更加華麗。
1860 年代	 資料來源：The Englishwoman's Domestic Magazine, November, 1860	裙型轉變為正面平直而背後上部翹、下擺落地的樣式，裙身重點轉移向身後，表現出強調臀部曲線的特徵。
1870 年代	 資料來源：The milliner and dressmaker, May, 1870	女裝開始使用巴斯爾裙襠 (Bustle)。巴斯爾時代除了注重裙裝廓型以外，也強調服裝表面的裝飾效果，為這個時代女裝美的另一種詮釋。
1880 年代	 資料來源：Page of newspaper adverts, 1886	女裝晚禮服後裙襠多為拖地式，裙後下方和拖地部分佈滿花飾或繁縟出花樣變化。

1890 年代		資料來源：Nineteenth-Century Fashion in Detail (page 91), Lucy Johnston (2005), V & A Publications	羊腿袖 (Gigot Sleeve) 在 1894 年至 1896 年間非常流行，其具有很強的裝飾性，同時配合細腰形成明顯的 V 形。
---------	---	---	---

資料來源：本研究整理

十九世紀維多利亞時代的英國女裝版型風格以華麗、繁複且層次豐富為其主要特徵，深刻體現了當時對女性形象的審美觀念。此時期的女裝設計強調腰身曲線，以束腰、束腹等衣物收緊腰部，使之呈現纖細感，並搭配蓬鬆的裙擺以增添優雅和華麗。早期風格受浪漫主義影響，裙擺較簡潔，但隨著時代發展，裙襠逐漸加寬，並加入鋼圈裙撐，使裙型更加誇張與立體。後期受到工業革命的影響，裙裝結構日益複雜，出現後臀突出的「巴斯爾裙」設計，進一步強化了曲線美感。此外，袖子設計從貼身的小羊腿袖演變為寬大的燈籠袖、蓬袖，形成鮮明的視覺重點。維多利亞時代女裝版型的發展，不僅反映了當時社會對女性溫婉、端莊形象的塑造，也通過繁複的服飾細節彰顯出貴族階級的身份地位，成為當代時尚的象徵性符號。

2-3 十九世紀英國維多利亞時期男裝設計風格之概述

男士西裝的廓形兩百年來幾乎保持不變，而這種不變的視覺形式可以代表男性的權威、自我延續的象徵和情感力量。這是一種現代化的信念，外在廓形保持不變，但是內在的細節不停在轉換，在兩個世紀的波動中，訂製西裝並沒有消失，而是改變了背景和視覺重點，也改變了它們的社會意義。以下表 2 將維多利亞時代男裝分為三個時期說明：Advanced Textiles EXPO 美國國際產業用紡織品展覽會。

表 2：英國維多利亞時期的男裝特色

年份	圖示	說明
1837 至 1850 年代		資料來源：Willett and Phillis Cunningham A Handbook of English Costume in the Nineteenth Century, (London: Faber, 1970), 211。 男士的日常服裝包括長外套，類似現今的大衣，通常是黑色或深色。高領襯衫和背心是常見的配件，胸前通常有裝飾性的釦子或蝴蝶結。褲子通常是寬鬆的長褲，配上馬靴或皮鞋。
1860 至 1880 年代		資料來源：Willett and Phillis Cunningham A Handbook of English Costume in the Nineteenth Century, (London: Faber, 1970), 232。 流行狹窄、修身的西裝，背心逐漸變成西裝的一部分。豎條紋的褲子和外套成為流行趨勢。
1890 至 1901 年代		資料來源：Willett and Phillis Cunningham A Handbook of English Costume in the Nineteenth Century, (London: Faber, 1970), 317。 西裝的設計更著重線條和輪廓，褲管變得更修身。白色領帶和領結成為男士正式服裝的常見配件。簡潔、俐落的設計取代了過去的繁複風格，體現出對現代化的追求。

資料來源：本研究整理

在維多利亞時代，男士的服裝風格受到社會地位和職業的影響，上層社會的紳士通常穿著更為考究的訂製西裝，而工人階級則穿著簡單耐用的工裝。此外，隨著工業革命的進行，新的布料和製作技術的出現也影響了男裝的設計和製作。總體而言，維多利亞時代的男裝在整個時期呈現出從保守到漸漸現代化的變化趨勢。

2-4 十九世紀維多利亞時期風格運用在服裝設計之案例

維多利亞風格在現今社會中也常被運用於設計上，以精品品牌 BURBERRY 2020 春夏為例，BURBERRY 2020 春夏大秀以「進化」為主題，2020 年的英國正值內閣改組的政治混亂期間，面對時下英國政治局勢的紛亂，創意總監 Riccardo Tisci 選擇回溯英國最繁盛的年代—維多利亞時代，因此，蕾絲、堆疊荷葉邊、刺繡、束腹馬甲、帽飾則成為該季女裝的重點。以蕾絲拼接成前短後長的白洋裝，或是堆疊成蕾絲荷葉邊的袖子或領口；緊身馬甲被重組製成現代感的夾克；風衣下擺則拼接復古印花絲巾；以及現代棒球帽和英式女裝帽 (bonnet) 的結合。Riccardo Tisci 著實將英式古典和他擅長的哥德美學做了結合。據觀察許多設計師品牌在設計維多利亞時期風格服裝時，通常大量採用蕾絲、荷葉邊等素材作不同廓型或是異素材的變化，廓型方面除了寬大的袖型之外，馬甲造型亦為時常被參考的廓型。(Heaven Raven, 2019)



圖 1：BURBERRY 2020 春夏時裝周女裝造型。(資料來源：Vogue Runway, Vogue, 2019)

以 Christian Dior 2016 春夏伸展台造型為例，創意總監 Raf Simons 的靈感來自維多利亞時代，沒有在外在太過琢磨華麗的裝飾，反而重視純粹了線條，讓觀眾穿梭在歷史與現代感之間，象徵著女性溫和美的圓潤元素也被廣泛運用在設計中。Raf Simons：「本季我希望能讓服裝回歸純粹，保留衝擊性和力量的同時也以簡單的線條展現女性氣息中敏感脆弱的一面。」Raf Simons 運用簡潔乾淨的剪裁以及線條，讓衣服保有原始的風格，不加多餘綴飾，顏色以白色為主，面料選擇輕盈的綢緞、薄紗等，一切看起來唯美浪漫。(Jennifer, 2015)



圖 2：Dior 2016 年春夏時裝周女裝造型。(資料來源：The Femin, Vogue, 2015)

分析以上資料可得知維多利亞風格設計在現代日常服裝中的詮釋方式。首先，品牌運用維多利亞時期的典型裝飾元素，賦予服裝細膩的細節與質感，例如蕾絲以及透膚布料，但在結構設計上更偏重現代簡約的剪裁，避免過度繁複，從而使服裝更加符合當代女性的日常穿搭需求。其次，這些設計作品在版型設計上更注重實穿性，透過日常化的版型使維多利亞風格元素得以融入日常著裝中，實現了傳統與現代審美的融合。在色彩應用上，品牌選擇了白色、藍色及淺褐色等基礎色調，這些色彩不僅傳遞出維多利亞風格的優雅與純淨，同時也符合現代人對簡約乾淨的視覺偏好。此種色彩策略在視覺上營造出整潔而俐落的效果，強調服裝的簡潔美學，避免過於華麗的色彩搭配對日常著用性造成限制。總體而言，這些品牌通過對版型、材質及色彩的精選與整合，在維多利亞風格的基礎上創造出符合當代生活美學的成衣風格，實現了歷史風格在現代時尚中的創新應用。

第三章 實驗過程

3-1 廓型實驗

1. 袖型實驗

羊腿袖的紙型是參考 1897 年創刊的《Harper's BAZAAR》雜誌，其為最早透過時尚角度解析女性的刊物之一。透過參考以及實驗搜集到的紙型歷史資料並經過修正後，得出本研究最後採用之羊腿袖紙型。另外作者也針對單一裁片之羊腿袖做實驗，但是效果不如預期，袖寬不夠大，上下對比不夠明顯，無法顯現本實驗欲凸顯之維多利亞時代精神，故最後放棄此做法。而在修改版型方面，為了使袖型更貼合人體且視覺效果更優雅修飾，作者將每片裁片袖口及下手臂處的尺寸平均扣小至剛好符合手腕及手臂寬度，另外在內側增加隱形拉鍊的細節，增加功能性。

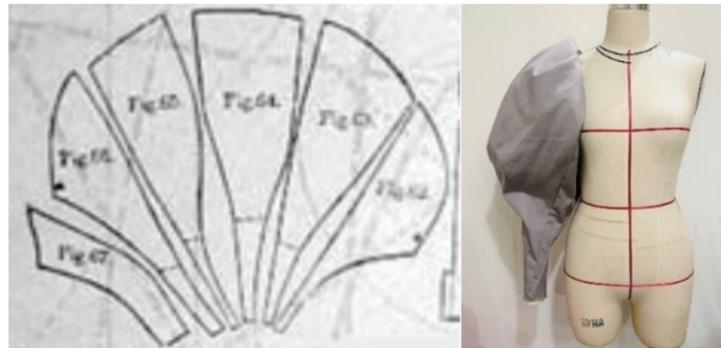


圖 3：六裁片羊腿袖紙型及部分縫。(資料來源：Harper's BAZAAR, 1895)



圖 4：單裁片羊腿袖部分縫。(資料來源：作者自行拍攝)

在參考資料中，作者蒐集到兩款取自於《英國女性家庭雜誌》(The Englishwoman's Domestic Magazine) 的泡泡袖紙型，本研究將實際依照蒐集到的紙型製作泡泡袖，並且依照本實驗之需求做改版。

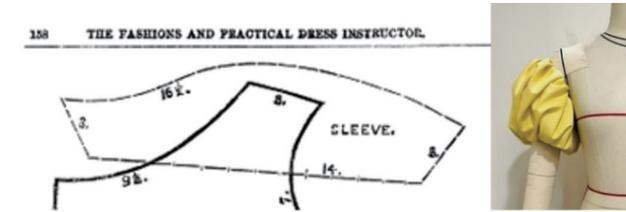


圖 5：泡泡袖紙型 (1) 及部分縫。(資料來源：The Englishwoman's domestic magazine v.7)



圖 6：改版後之泡泡袖部分縫 (2)。(資料來源：作者自行拍攝)

2. 上衣廓型實驗

本研究依據以下蒐集到之參考文獻版型，經延伸設計後製作出高領短版上衣，重新設計之版型與參考資料的差別在於長度改短至胸下，於兩側斜邊增加脇片，摺份由前片轉至與脇片的接合處，使衣身無任何褶，另外除前片改為開襟式之外，也在斜邊接合線及前片下擺增加荷葉邊裝飾。



圖 7：高領短版上衣紙型及部分縫。(資料來源：The Englishwoman's domestic magazine v.1)

馬甲造型也是為多利亞時代女裝的一大特色，本研究也採用馬甲版型創作其中一套造型，本研究中設計的馬甲造型的腰部分為九裁片，版型採用前後中較長、側邊較短的線條，拉長上半身曲線，前方使用雙面絨織帶做交叉綁帶裝飾。馬甲版型參考以下歷史資料，統整歸納出維多利亞時代馬甲版型皆是由直向切線的裁片組合而成，並且利用多裁片的組合創造

更凹凸有致的身體曲線，裁片的形狀大部分都有前長側邊短的特色。在細節上也幾乎都有綁帶的設計，以便調整鬆緊程度。本實驗中的馬甲版型設計擷取了许多參考資料中可見的版型細節，差異較大的部分是在胸部的版型上增加了胸罩式的特色，相較於維多利亞時代的完全直向的版型而言能更優雅地展現女性身體線條，穿著上也不會有壓胸的情形。



圖 8：馬甲上衣參考圖及部分縫。(資料來源：Harper's BAZAAR, 1870)

3. 外套廓型實驗

維多利亞時代男裝元素也是本研究中的重點，故本實驗針對維多利亞時代男性西裝外套版型也進行版型設計與實驗，西裝外套版型增加了較多變化，採用標準領搭配落肩的線條，袖子則是以烏干紗做抽皺倒拋的女裝袖型，衣身前後下擺則是開衩的設計，並且以圓弧形收邊的廓形加強外型的柔軟線條。西裝外套外又另外疊加了一件變體版型的短板背心，除了使層次感更豐富之餘，也顛覆了傳統背心穿著於外套內的想法，並且更強調男女裝細節混搭的視覺效果。西裝外套的版型參考了以下圖片的男士西裝外觀，並加以重新設計後完成本實驗之西裝外套版型。可看出圖中的兩位男士皆穿著中版及臀長度的標準領西裝外套，其中左邊的男士西裝領子是由不同素材製作的，並且衣身有大袋蓋的細節，本實驗設計保留了該口袋的裝飾細節。



圖 9：標準領西裝與本實驗之部分縫。(資料來源：The West-end Gazette Of Gentlemen's Fashion, 1863)

燕尾服西裝外套參考了以下資料並且重新設計，本研究中的燕尾服版型設計融合西裝背心前片下擺之尖型設計，並且相較於男裝版型而言更短版合身，後方的燕尾細節為了搭配高臀墊裙裝故扣短了一些，使視覺上更強調裙身效果。由下圖可看出男士所穿著的燕尾服西裝前衣身長大約長至臍骨以上，下擺呈現直角角度，領口較低，後片長度長至膝窩。本實驗中的燕尾服版型設計融合了圖片中的特色，創造出獨一無二的燕尾服版型。



圖 10：燕尾服西裝與本實驗之部分縫。(資料來源：The Tailor & Cutter, 1901)

4. 裙型實驗

維多利亞時代女裝最著名的特色屏除袖型特色外，以裙型為其特點，依據不同年代，流行不同形狀之裙撐，本研究的設計中加入兩種差異性較大的裙撐形狀做對比，同時相互之間又能有連貫性。經由參考以下歷史資料的裙裝樣式及細節特色，歸納分析出適用於本實驗的細節設計，最後經由規劃整體視覺後，創作出利用烏干紗以及印花布料呈現出的維多利亞風格裙裝作品。其一為四面平均澎起的裙撐，在本研究中使用這種裙撐呈現短澎裙的效果，烏干紗的半透視效果與光澤感呈現出維多利亞時代對於宮廷生活夢幻的意象；另外使用臀部隆起，前側較平坦的裙撐，使用於長裙以及半身裙的設計中，利用蛋糕式裙擺的效果增加華麗的視覺呈現，復刻當時型元素並且結合褲裝的搭配。



圖 11：本研究中使用之澎裙裙撐。(作資料來源：者自行拍攝)



圖 12：澎裙圖示與實驗成品。(資料來源：The Court Magazine and Monthly Critic and Lady's Magazine and Museum, February 1840)

另一種裙型是參考以下資料所延伸設計的版型，本實驗為一件長度及膝的半身裙，後片為三層蛋糕式裙擺，以寬摺增加份量，前片的設計以左右兩片裁片利用皺褶加上往側邊收進後片裙擺中，利用往側邊收的設計做出維多利亞宮廷式窗簾布幕的視覺效果。後片三層蛋糕裙擺都分別於下擺加上荷葉邊裝飾，呈現維多利亞時代流行女士服裝豐富華麗的裙擺細節特色。



圖 13：本研究中使用之高臀墊裙撐。(資料來源：作者自行拍攝)



圖 14：高臀墊裙型圖示與部分縫。(資料來源：Harper's BAZAAR, 1870)

總結以上廓形實驗及研究測試，以下統整本研究最後成品之設計圖及概念說明：

表 3：本研究中作者成品設計圖

成品設計圖	版型設計概念
	<p>第一套以維多利亞時代女裝最知名的特徵：羊腿袖加上高臀墊的細節，搭配男裝燕尾服的變體上衣，保留長下擺的特色，腰圍扣小凸顯腰身。下半身以高臀墊半身裙型搭配褲裝，傳達男女裝混合搭配的概念。</p>
	<p>第二套為泡泡袖搭配高領開襟上衣，領口飾有荷葉邊細節，上衣前後片邊緣皆以荷葉邊點綴，凸顯維多利亞時代宮廷華麗的氛圍。下半身利用吊帶褲的設計，帶入英國工業革命時期最具特色之男裝特色。</p>
	<p>第三套為馬甲融合蛋糕是澎裙的設計，綁帶的細節帶出當時流行的女裝對女性身體的束縛，下身搭配的褲裝也利用綁帶細節與上衣設計相互呼應。</p>
	<p>第四套為西裝外套的版型，增加後中開衩細節，內著澎裙使視覺上成為短版洋裝，袖子及裙擺倒拋為維多利亞時代女裝裙擺的變體。外層搭配荷葉邊背心，呈現男裝背心與外套層次互換的效果。</p>

資料來源：本研究整理

本研究之整體創作脈絡可分為幾個關鍵階段：

參考與研究研究：從 19 世紀末至維多利亞時代的服裝風格，藉由歷史資料蒐集羊腿袖、泡泡袖、馬甲、西裝外套、燕尾服、裙撐等服裝元素，分析其版型結構與設計語彙。

元素擷取：研究的關鍵在於提取維多利亞時代服飾的典型設計特徵，並且分析其背後的結構邏輯與功能性，包含袖型變化、馬甲曲線強調以及男裝元素混搭等。這個階段強調的是元素的歸納與解構，找出具有代表性的服裝特徵，並進行重新排列與組合。

轉化與創意設計：在此階段，研究者將傳統元素轉化為符合當代審美與機能性的設計，例如馬甲的現代化轉化、西裝外套的混搭風格以及裙撐與布料的運用。這顯示出創作不僅是復刻歷史服裝，而是透過設計手法進行調整，使其符合新的審美觀點與實際需求。

整體視覺規劃：最後，研究者將各種設計元素結合，建立一個完整的視覺風格，透過層次感強調時代特徵、版型的流動與結構呼應以及裙裝的形態對比，這一步驟讓設計不只是單一件服裝的變化，而是形成一個完整的系列與概念體系。

將四套服裝的主要版型元素拆解，分類成以下幾種可重複組合的模組：

袖型模組：羊腿袖（褐韻流華）、泡泡袖（暖韻星語）、倒拋澎袖（水光詩語）

上衣結構：燕尾服（褐韻流華）、高領開襟（暖韻星語）、馬甲（晨曦輕舞）、西裝外套（水光詩語）

裙型模組：高臀墊半身裙（褐韻流華）、蛋糕裙（晨曦輕舞）、內搭澎裙（水光詩語）

如此模組化研究方式，在未來開發系列作品時，能更有效率地延續設計風格，且符合時尚設計中的「解構與重組」概念，同時也能應用在現代時裝設計的數位化流程中。

3-2 布花及色彩實驗

1. 圖像色彩分析與應用

新藝術運動中最著名的畫家莫過於法國藝術家阿爾豐斯慕夏（Alphonse Maria Mucha，1860-1939），慕夏繪製的海報中多使用米白、綠、淺棕等淡色調營造高貴典雅質感（陳淑敏，2018），本設計藉由參考慕夏之畫作，並且分析其色彩組合，進而將該色彩組合融入布底的印花中，故以黃色、棕色、綠色、米色等為主色調，其中加入深藍色以增加視覺衝突感，藉此呈現新藝術運動時期作品運用黑色勾勒出之強烈的邊線。

表 4：本研究中參考慕夏作品與色彩分析及 William Morris 公司產出之印花

參考的慕夏作品	色彩分析	印花選擇
 <p>Autumn, 1896 資料來源： Mucha Foundation</p>	 <p>主要由高彩度暖色系組成，帶有濃厚的秋季氛圍融合復古感。</p>	 <p>Brother Rabbit, William Morris, 1882 此款印花為威廉·莫里斯為 1881 年默頓修道院工廠開幕而設計了此圖案，但直到 1882 年才註冊這個圖案。莫里斯在這個設計中使用了成對的動物和鳥類在樹葉中奇妙的搭配，其靈感源自莫里斯為女兒讀的童書。 資料來源：The Metropolitan Museum of Art</p>
 <p>Rêverie, 1898 資料來源： Mucha Foundation</p>	 <p>主要由低彩度的自然色系組成，具有柔和的文藝風格。</p>	 <p>Iris, John Henry Dearle, 1887 以山楂為背景，以藍色和粉色的鳶尾花、萬壽菊和小鳥為特色。 資料來源： Victoria and Albert museum</p>
 <p>The Moon and the Stars: study for The Moon, 1902 資料來源： Mucha Foundation</p>	 <p>主要由低彩度的冷色系組成，整體偏向安靜、沉穩的色調。具有冷靜內斂的風格。</p>	 <p>Iris, John Henry Dearle, 1887 以山楂為背景，以藍色和粉色的鳶尾花、萬壽菊和小鳥為特色。 資料來源： Victoria and Albert museum</p>

資料來源：本研究整理

本研究之顏色使用上融合新藝術運動時期之設計特色，使用許多暖色系的色彩包含鵝黃、中黃、米色、橘色以及棕色等加強系列感，穿插低明度的綠色、藍色及紫色作為襯托，其中一套以深藍色打破平淡的視覺效果，為整個系列增加亮點。

2. 布花色彩分析與配色應用

滿版印花的布料依據版型不同，分別搭配烏干紗以及合成皮革兩種不同素材，而配布的色彩則是依據印花色彩做不同的延伸，以下是各印花顏色分析以及實驗設計之統整：

表 5：本研究實驗創作配色設計圖

實驗創作設計圖	配色設計說明
	第一套使用棕色布花製作上衣及半身裙，並且搭配暖橘色合成皮革製羊腿袖及長褲，除平衡上下身色彩比例之外，在充滿皺褶的廓形中，使得視覺上有渲染的效果。
	與第一套相比利用相反的色彩比例做差異化。利用合成皮革硬挺的布性製作上衣，使其如同男性的盔甲般堅挺，加上優雅的荷葉邊細，創造出柔和的視覺衝擊。深褐色的皮革吊帶為整體的色彩增加層次。
	第三套利用鵝黃色烏干紗製作的蛋糕式澎裙銜接上下身，雖然布花有粉紅、粉藍、淺綠等色彩，但是和布底的淡鵝黃色搭配的相得益彰，粉紅和粉藍的花漾反而成為整體視覺的配角。
	第四套以深藍色的布底成為整個系列的視覺衝擊主角，烏干紗材質的背心增加布花的層次感，被遮蓋的花色若有似無，亮色的小花如同螢火蟲般繚繞。袖子和裙擺利用烏干紗的特性，蓬鬆又能帶出線條感。

資料來源：本研究整理

3-3 材質實驗

1. 荷葉邊實驗

荷葉邊作為維多利亞時期的重要裝飾元素，增添了服裝的柔美感。研究中選用棉布與烏干紗進行不同皺摺倍率的實驗，以測試不同材質在不同部位的裝飾效果。棉布和烏干紗在不同倍率的荷葉邊效果上產生了質地和視覺上的對比，使服裝在層次感和立體度上呈現出豐富變化。

表 6：本研究中作者利用不同素材測試不同摺份之荷葉邊效果

荷葉邊實驗照片	皺摺倍率與荷葉邊長度	應用範圍
	2 倍皺摺份 寬 4 公分	此款荷葉邊應用於蛋糕式澎裙，蛋糕裙上的荷葉邊每層寬度不同，以第一層為例，皺摺份量是以上三種中最少的，目的是為了避免荷葉邊重疊太多而裙擺過度蓬鬆，破壞整體比例。
	3 倍皺摺份 寬 2.5 公分	薄棉布材質軟塌，優點是做成荷葉邊後視覺上會比烏干紗更流暢柔軟。此款荷葉邊應用於短版上衣下擺及領口，刻意利用高倍率的荷葉邊製作與皮革銜接的邊緣，減低兩種素材厚度及柔軟度的差異。
	2.5 倍皺摺份 寬 3.5 公分	此款荷葉邊應用於高臀墊半身裙的裙擺，為避免重量太重導致襯裙無法撐起裙擺，又必須與裙身有明顯的差異性，故荷葉邊寬度以及皺摺份量皆為三者之中的中等。
	2 倍皺摺份 寬 5 公分	此款荷葉邊應用於烏干紗外罩式背心的下擺，寬度最寬且皺摺份最少，原因也是為了減少和烏干紗的材質差異性，並且平衡整體比例。

資料來源：本研究整理

2. 袖型布底實驗

泡泡袖是維多利亞時期流行的誇張輪廓之一，但其立體感對材質的選擇和製作技術有較高要求。研究中使用薄棉布進行泡泡袖製作，最初因布料的垂墜性不足，無法表現出理想的立體效果，故後來改以貼襯方式支撐泡泡袖，使袖型更為立體，從而更好地再現了維多利亞時期典型的線條。



圖 14：無貼襯之棉布泡泡袖。(資料來源：作者自行拍攝)



圖 15：有貼襯之棉布泡泡袖。(資料來源：作者自行拍攝)

3. 馬甲材質實驗

馬甲是維多利亞時代表性的服裝之一，其功能在於塑造身型。研究中比較了使用魚骨和不使用魚骨的馬甲效果，結果顯示魚骨的使用使馬甲更貼合身體線條，腰臀曲線更加分明，達到強化身形的效果。因此，本研究最終選用有魚骨的設計，以突顯維多利亞風格的線條特徵。



圖 16：無使用魚骨之馬甲。(資料來源：作者自行拍攝)



圖 17：有使用魚骨之馬甲。(資料來源：作者自行拍攝)

4. 吊帶材質實驗

維多利亞時代男裝講究配件的搭配性，因此本研究在吊帶褲皮帶材質上進行了多次調整。最初選用的淺褐色薄皮革帶因強度不足而變形，改用厚度較厚的合成皮革與騎車合，雖提升了穩定性，但是表面仍然因為過於柔軟出現皺摺紋路。最後更換為較硬挺的皮革腰帶，並採用 D 型帶環與金屬撞釘作為扣環設計，成功再現了維多利亞風格的配件特點，使整體更具時代感和精緻度。



圖 18：單層皮革織帶效果。(資料來源：作者自行拍攝)



圖 19：雙層皮革織帶效果。(資料來源：作者自行拍攝)



圖 20：修正後的皮帶質感較厚挺，顏色較深。(資料來源：作者自行拍攝)

總而言之，本研究通過多種材質和技術的嘗試，對維多利亞時代服裝的各項細節進行了現代化的實驗與還原，力求在保留其時代特徵的同時，展現出服裝在輪廓、材質和裝飾上的多樣性和豐富性。

第四章 成果展示與說明

表 7：創作實驗系列展示

系列展示	作品說明
<p>《褐韻流華》</p> 	<p>這套服裝結合燕尾服剪裁與羊腿袖，展現十九世紀維多利亞時代風格。下身採高臀墊裙搭配合成皮革西裝褲，傳達對傳統性別規範的挑戰。色彩以褐色印花布料為基調，展現典雅穩重，搭配淺橘色皮革，融入新藝術運動的自然美學，形成古典與現代交融的視覺效果。</p>
<p>《暖韻星語》</p> 	<p>這套服裝融合維多利亞時代與美術工藝運動風格。以復古吊帶西裝褲為基礎，結合泡泡袖與高領皮革上衣，荷葉邊與霧金色釦飾增添華麗層次。褐色與橘色印花呼應自然色彩，皮革材質強化粗獷與耐久質感，體現古典與現代美學的平衡。</p>
<p>《晨曦輕舞》</p> 	<p>這套服裝以淺黃色底布搭配紅藍花卉印花，營造清新自然的美感，展現維多利亞時代的華麗與典雅。馬甲版型結合雙面絨織帶，凸顯腰身線條，搭配層次感強烈的鵝黃色蛋糕裙，象徵高貴與豐饒。下身寬褲設計中和上身柔美元素，體現男女裝混搭的服裝理念，呈現中性平衡的時尚風格。</p>
<p>《水光詩語》</p> 	<p>這套服裝結合維多利亞風格男女裝設計理念，以男士西裝版型為基礎，融合泡泡袖、荷葉邊與澎裙等女性化細節，挑戰傳統性別符號。深藍色搭配暖色調設計，呼應新藝術運動中的色彩與線條運用，強調結構與層次感。烏干紗背心與印花荷葉邊裝飾豐富視覺效果，呈現古典與現代交融的創新時尚。</p>

資料來源：本研究整理

第五章 結論與建議

本研究深入探討維多利亞時代服裝與藝術背景，將典型男裝與女裝版型結構結合美術工藝及新藝術運動元素，創新設計出維多利亞風格服裝，挑戰傳統性別分界。研究結論如下：

1. 文化與審美反映：維多利亞服飾展現性別分工與社會價值，女性服裝以 X 型輪廓、繁複裝飾強調柔美；男性服裝則以 H 型輪廓、深色系突顯理性與責任，服飾成為性別與階級象徵。
2. 設計細節創新應用：將馬甲、澎裙與寬褲重組，解構性別符號，轉化為強調自由與多元的服裝廓型，平衡華麗與實用。
3. 色彩特徵現代應用：融入維多利亞時代的寶石色調與自然色彩，新藝術運動的動態美感及美術工藝運動的手工質感結合，重新詮釋歷史審美，賦予當代服飾更多創作可能。

本研究聚焦於西衣服裝的歷史文化背景及其藝術文化的推廣方法，旨在結合歷史精髓與現代設計需求，創造出具當代意涵的服裝作品。研究者採用模組化概念，透過服裝版型與藝術色彩的系統化設計，重構傳統元素，推動服裝設計的創新與文化傳承。

首先，在版型模組化設計方面，研究者以維多利亞時代服裝為範例，將其核心構成要素分解為多個模組，包括領型、袖型、腰部輪廓、裙型及裝飾細節。例如，將領型區分為高領、低領等，袖型分為羊腿袖、泡泡袖，裙型則涵蓋澎澎裙與魚尾裙等。透過數據分析與比例調整，為每一模組設計標準版型，使各模組能靈活組合，既保留經典風格又滿足現代需求。這種模組化設計讓設計師能自由搭配不同元素，例如結合羊腿袖、高領與澎澎裙，打造宮廷風格，或搭配泡泡袖、低領與魚尾裙，呈現復古與現代兼具的設計。

其次，色彩與印花模組化設計進一步提升設計靈活性與辨識度。研究者建立色彩與印花模組庫，涵蓋典型的維多利亞配色（如深藍、酒紅、金色）及復古印花（如花卉、藤蔓圖案等）。這些模組可與版型模組結合，創造出統一而富有創意的設計語言。此研究透過模組化設計保存傳統服裝的美學價值，增強創造力與生產效率，為服裝產業在文化傳承與當代設計中注入新生命，並在推動藝術文化創新與教育普及方面發揮積極作用。

參考文獻

中文部分

1. 李懿 (2011)。二十世紀初英國工藝美術發展現代設計之形塑〔未出版之碩士論文〕。國立台灣師範大學歐洲文化與觀光研究所。
2. 張雅茹 (2023)。運用光固化半浮雕技術於文具商品設計研究 - 以新藝術女性風格為例〔未出版之碩士論文〕。國立台灣師範大學藝術學院設計學系研究所。

英文部分

1. A Committee of the Above Society (1860). *West-End Gazette of Gentlemen's Fashion*. Oxford University Press.
2. Adams, S. (1987). *The Arts & Crafts Movement*. Chartwell Books.
3. Ann Ferebee. (1993). *A History of Design from the Victorian Era to the Present*. New York, Van Nostrand Reinhold.
4. Beetham, M. (1996). *A Magazine of Her Own? Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914*. Routledge.
5. Cole, D. J., & Deihl, N. (2005). *The History of Modern Fashion*. Laurence King.
6. Cunnington, C. W., & Phillis (1970). *A Handbook of English Costume in the Nineteenth Century*. London: Faber.
7. Fukai, A., Suoh, T., Iwagami, M., Koga, R., & Nii, R. (2006). *Fashion: A History from the 18th to the 20th*. Taschen.
8. Hardy, W. (1986). *A Guide to Art Nouveau Style*. Apple Press.
9. Hollander, A. (2016). *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*. Bloomsbury Academic.
10. Howard, J. (1996). *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*. Manchester University Press
11. Jamie Elizabeth Olive Cantoni. (2008). *Victorian Fashion: A Middle-Class Makeover* [Unpublished master's thesis]. Western Connecticut State University.
12. Janson Horst Woldemar (2009). *Janson's Basic History of Western Art*. Upper Saddle River, N.J. : Pearson Prentice Hall.
13. K. b. valentine. (1975). *Motifs from Nature in the Design Work and Prose Romances of William Morris*. William Morris Archive, 13. <http://morrisarchive.lib.uiowa.edu/items/show/1104>
14. Kim, J., & Lee, Y. (2016). Expressive characteristics of genderless style appeared in contemporary women's fashion. *The Research Journal of the Costume Culture*, 24(6), 903-919.
15. Paoletti, J. B. (2015). *Sex and Unisex: Fashion, Feminism, and the Sexual Revolution*. Indiana University Press.

16. Purbrick, L. (2001). *The Great Exhibition of 1851: New Interdisciplinary Essays*. Manchester University Press.
17. Racinet, A. (2012). *The Complete Costume History: From Ancient Times to the 19th Century*. Taschen.

無意識接觸 —— 紙纖維藝術創作實驗論述

蔡佳曄

輔仁大學織品服裝學系 碩士研究生

摘要

本文原為筆者 2019 年的創作隨筆，由筆者進行改寫，將保留筆記時的結構與語氣風格，撰文的緣由是將第三屆台中纖維獎新纖維類之入選作品，有個正式的留檔紀錄。

透過紙繩探索線條在固定結構中以彎曲形式展現的流動感，創作靈感來自天然菜瓜布的結構觀察，發現自然曲線的規律性。嘗試以堅硬的線狀材料重新組構，模擬菜瓜布曬乾後的纖維形態。

以紙繩層層交疊，重構菜瓜布的紊亂結構；鋁線作為骨幹，象徵分節特徵，展現纖維曬乾的形態。透過線材的轉化，將紊亂的意象以線構成的面呈現，並藉由穿透性的紋理對比現代環境中的事物，傳達自然與人造間的互動。

關鍵字：纖維創作、織品設計、曲線結構、紋理轉化、自然與人造

* 通訊作者。電話：+886 987-133-592
E-mail 地址：tsaijiaye@gmail.com

Unconscious Contact: Experiments and Discussions on Paper Fiber Art Creation

CHIA-YEH TSAI

Master Program, Department of Textiles and Clothing, Fu Jen Catholic University

Abstract

Originally a 2019 creative note by Chia-Yeh Tsai, this text retains the original tone and structure. It serves as an official record of the shortlisted work for the 3rd Taichung Fiber Creation Award – New Fiber Art Award.

Using paper string, this work explores the flow of curved lines within fixed structures. Inspired by the observation of natural loofah textures, it examines the inherent regularity of curves in nature. The creation reimagines rigid linear materials, reconstructing their forms to simulate the appearance of dried loofah fibers.

Layered paper string replicate the loofah's chaotic structure, while aluminum wires serve as a backbone, symbolizing its segmented nature and the shape of dried fibers. Through material transformation, disordered imagery is expressed as line-formed surfaces. The translucent textures contrast contemporary environmental elements, reflecting the interplay between the natural and the man-made.

Authors Keywords: Fiber art, Textile Design, Curved structures, Texture transformation, Nature and artificiality

* Corresponding author。Tel: +886 987-133-592
E-mail address: tsaijiaye@gmail.com

第一章 創作動機與方法

1-1 創作實驗動機

原先從菜瓜布中的細小纖維來當作最小單元型來做發想，起因是在於觀察菜瓜布纖維聚合的樣子之後，發現其能變成堅韌聚集體的構成，因而開始試想，也許將本身堅硬的線狀體透過結構上不同型態的重組之後又將呈現怎樣的新樣貌。

1-2 創作實驗方法

本次創作的材質主要是使用人工製成的紙繩 (paper string)，以其剛性強韌的特性，作為發展主要結構的方式。利用堅硬且可彎曲的軟鐵絲作為其骨架，「繩結」作為軟鐵絲和紙線的連結。透過指尖的溫度讓紙繩能輕易塑形，且讓紙線經過結和結的固定之後呈現彎曲狀。因此筆者以天然菜瓜布的結構作為基礎，絲瓜本身圓潤的外型與絲瓜經營曝曬乾後呈現的曲線分佈為臨摹對象，發展此作品。



菜瓜布細節。(圖片來源：筆者拍攝提供)



菜瓜布細節。(圖片來源：筆者拍攝提供)

第二章 原料探索與基礎學理

2-1 紙繩 Paper String

紙繩 (paper string) 和拉菲草 (raffia) 與劍麻 (sisal) 所具有的天然纖維形狀不同，它的表面光滑且略帶光澤。其物理特性都是從「人工製品」的概念引入，不僅是在功能面上具有無塵的特性，在視覺觀看上其輪廓 (形式) 以及結構上具有一定程度的純淨 (無毛羽) 與清晰度。在加撚的過程中，不免會造成紙的斷裂，但加撚完成後的紙繩在剛性 (stiffness) 上是堅韌的，但重量相對起來是相當輕量，而紙線的強度根據紙張的厚度和生產方式而有不同，因此有因應不同狀況而研發的多種紙繩。



創作材料紙繩。(圖片來源：筆者拍攝提供)



創作材料紙繩細節。(圖片來源：筆者拍攝提供)

雖然剛性強韌可能會被認為是其材料的缺點。剛度在於能防止彎曲 (無彈性)，而線材彎曲是在編織 (梭織或是針織) 上所必須具備的基本功能，以至於紙繩較不適合做為其生產材料，可紙繩並非完全不能彎曲，而是只能做相對大幅度的，若是放入橫編機中則因其特性較無法做出成形的紗環。但紙繩與其他材質相比：本身摩擦係數低產生的聲音小、所產生的線條乾淨平滑、重量輕以及無塵。它的獨特物理特性，也讓它成為一傑出材質。紙繩也具有原始 (儘管是以加工方式製成) 且獨特的美感，它具有其自身的顏色屬性，以及其吸收和反射顏色和光的方式。

2-2 設計基礎轉化：分析「線」

點、線、面為構成自然界萬物形態的根本。因使用之材料紙繩其型態可視為線材，因此在此段落中將說明點線面之中「線」之形態的分析及應用。

根據文藝復興時期的建築師萊昂·巴蒂斯塔·阿伯提 (Leon Battista Alberti) 於 1435 年就以提出，線為點的移動軌跡，在視覺上因它的延伸而產生一定的動感效果。而其具有位置、長度，能形成畫面中的骨架，線的型態變化多，能夠透過不同的型態產生心理暗示，畫面中的「長與短」、「粗與細」都為相對存在的線的型態；也可從不同領域中來觀看線的定義與其所在的位置，在繪畫、雕塑、書法的領域當中；可以發現線的存在方式可能是虛擬的、意向的 (intending)、代表走過的痕跡、物質性的或是空間性，和人文、社會學、歷史和藝術具有強大的淵源。20 世紀的六〇年代隨著國際洛桑掛毯雙年展 (The International Lausanne Tapestry Biennials, 1962-1995) 的成立，原本以工業導向的紡織開始反思其在工藝領域的定位；開始進行自主的藝術實踐；經歷過十幾年的耕耘後，逐步確立了纖維藝術的概念 (王薏茗, 2019)。

在當代纖維藝術的發展中，線條不僅是形式的構成要素，更是動態與感知的媒介。Tim Ingold (2007) 在《Lines: A Brief History》中提出「線條現象學」(Phenomenology of Lines) 的概念，將線分為「軌跡線」(trace) 與「絲線」(thread)，並探討它們在不同文化和媒材中的作用。

Tim Ingold 在《The Life of Lines》(2015) 中進一步發展了「線條現象學」，他認為線不只是靜態的結構，而是動態變化的生命形式。本文以紙纖維為創作，即能對應到 Ingold 的「絲線」概念，即線條本身作為獨立的物質存在，而非單純的視覺輪廓；它們具有連續性，可以被編織、結合或拆解。紙繩在交疊、編結的過程中，形成不斷變化的結構與層次，使得作品不僅是靜態構成物，更是動態發展的編織體系。此創作方式也與中國書法中的「行筆」概念相似，線條不只是形狀，而是透過運動與時間來生成意義。

本創作體現了「絲線」與「軌跡線」之間的交互關係：

* 絲線 (thread)：紙繩作為物質性的線條，透過編織與結構組合形成可觸知的空間構造。

* 軌跡線 (trace)：作品在光影的作用下，投射於空間中的線條變化，形成一種不穩定但具有動態性的視覺效果。

Tim Ingold 在《Lines: A Brief History》(2007) 與《The Life of Lines》(2015) 皆指出，「線條不應僅被視為邊界，而應被理解為關係的一部分。」Ingold 批評傳統西方視覺藝術將線條視為「形狀的邊界」，而忽略了線條的動態性與連結性。在西方透視法中，線條通常被用來區隔物體的輪廓，強調物體的獨立性；而在東方書法、纖維藝術與編織結構中，線條則強調的是流動性與結構的延展性，這與本創作關注的線條交疊、穿透與空間構成概念相契合；作品不再是靜態的結構，而是一種透過材料、光影與空間的互動，創造出動態的線性體驗 (Ingold, 2007; 2015)。

透過 Ingold 的「線性世界觀」，本創作進一步理解線條不只是造型的構成元素，而是一種動態關係的展現。紙纖維的編結過程並不僅是技術性的處理，而是一種與材料互動、適應環境條件、調整形態與結構的過程。於此視角下，本創作方法不僅是對材料的探索，更是對線條如何塑造空間與感知的研究，體現「線條作為關係」的概念，透過紙繩的交錯與結構安排，探索線條如何在空間中形塑動態的視覺與觸覺體驗；不再只是靜態的作品結構，而是透過線條的交錯與張力來形塑空間關係時，線條之間如何互動？如何影響光影？如何影響觀看者的感知？這些問題構成了作品的核心。紙繩的編結方式亦決定了線條的疏密與方向，使作品在不同的觀看角度下呈現不同的空間層次。光線透過紙繩的間隙產生陰影與透視變化，使觀眾在移動過程中感受到不同的視覺體驗。這樣的關係並非預設的，而是在創作過程中逐步發展而成。

2-3 同質性創作

2-3-1 Edoardo Tresoldi (1987-)

Edoardo Tresoldi 的金屬網裝置藝術為本創作提供一個與線性結構相關的視覺與空間探討的參考。Tresoldi 以金屬網作為創作媒介，透過細緻的線性結構建構出透明且輕盈的建

築形態，營造「消失的建築」之意象。他的作品經常模仿古典建築的形態；但由於金屬網的材質 Tresoldi 善於運用光影變化，使得作品在不同時段與光線條件下呈現截然不同的視覺效果，白天時，陽光穿透金屬網，使建築的輪廓隱約可見，形成半透明的層次；夜晚則透過燈光的照射，強化結構的線條感，使作品在環境中成為光與影交織的立體形態。此種透過線條構築出虛實交錯的空間，使觀者在移動過程中體驗到建築的變化，視角的不同會影響結構的可見度，從而產生流動的觀看經驗 (Francesco Del Sole, 2021)。Tresoldi 的作品與本創作在「線條如何形塑空間」這一議題上有著相似的關注點，但其方法與目標有所不同。筆者透過紙纖維的編結與排列，探索線條如何在不同密度與方向的交錯中，影響光影與空間感知。相較於 Tresoldi 以透明的金屬網模糊建築邊界，本創作則是透過線條自身的物質性來塑造虛實之間的視覺變化，並透過手工編結的方式，使作品的結構在穩定與流動之間取得平衡。



Edoardo Tresoldi, Incipit, 2015, Meeting del Mare Marina di Camerota, Italy (圖片來源：Fabiano Caputo, 2015.)

2-3-2 塩田千春 (Chiharu Shiota, 1972-)

塩田千春 (Chiharu Shiota) 的裝置藝術亦為本創作提供了重要的參考方向。她的作品透過大量交錯的線條，營造出充滿情感與記憶性的空間，特別是在《不確定的旅程》(Uncertain Journey, 2016) 中，紅色線條交織成錯綜複雜的網絡，包圍著幾艘空船，象徵生命旅程的未知與流動。紅線自天花板垂落、延展，形成具有張力的視覺結構，彷彿是命運與關係的象徵。塩田千春的創作核心關注個人記憶、身分與生死議題，她認為自己的作品探討「不確定性、不安、生與死」，並透過線條來視覺化這些抽象概念 (黎煥雄, 2021)。其中，黑色線條象徵宇宙與死亡，紅色線條則代表連結、緣分與生命的延續這些線條不僅是物理性的結構，更成為情感與記憶的載體 (林錦秀, 2022)。與本創作相較，兩者皆使用線條來形塑空間，並透過層疊與交錯來產生動態的視覺體驗。但塩田千春的作品更偏向於記憶與情感的象徵，而本創作則著重於線條本身的物理性與結構塑造，並以不同的排列方式來影響光影與觀看體驗。利用線的交織，兩者皆營造出具有流動性與變化性的場域，使觀者在其中產生不同的感知體驗。



塩田千春，《静默中》，2002 / 2021，燒焦鋼琴、燒焦椅、Alcantara 黑線，尺寸依空間而定。（圖／林冠名攝影）



塩田千春，《不確定的旅程》，2016 / 2021，金屬框、紅毛線，尺寸依空間而定。（圖／林冠名攝影）

2-3-3 Ernesto Neto (1964-)

Ernesto Neto 於 2006 年在巴黎萬神殿展出的《Léviathan Thot》。由萊卡網布 (Lycra tulle)、聚醯胺織物 (polyamide fabric) 與保麗龍球 (Styrofoam balls) 構成，呈現出類似生物結構的有機形態。Neto 並未透過精確計算來建構作品，而是利用材料的延展性、懸吊與重力作用，使作品在空間中自然生成形態。《LéviathanThot》中央的白色結構向四周延展，搭配滴狀的垂掛結構，透過柔軟的材料與空間互動，使觀者得以透過觸覺、移動來感知作品的存在。這種動態的觀看方式與筆者的紙纖維作品有相似之處，透過紙繩的編結與層疊，讓結構的張力與密度影響其形態，並非依賴剛性框架，而是透過手工技法與材料特性來決定最終的造型。兩者皆強調非計畫性的結構生成，作品的形態取決於材料的適應性與環境條件，而非預先設計好的固定形狀 (Neto,2006)。



Leviathan Thot, 2006. Lycra tulle, polyamid fabric, styfoam balls. Dimensions variable. Courtesy: Galeria Fortes Vilaca. Photo: León Birbragher.

第三章 創作材質實驗過程

3-1 創作方法與實驗性探索

此文本以創作所驅動之研究方法 (Practice-based Research)，核心方法論基於材料的適應性與創作過程中的試驗性。其過程並非依靠預先設定的結構計算，而是透過實驗性探索來理解材料特性，並觀察其如何影響最終作品的形態與空間關係。在創作初期，原先嘗試使用菜瓜布作為主要材料，因其透光性與質感能夠呈現輕盈且具空間感的結構。隨著實驗進行，發現菜瓜布的結構較為鬆散，缺乏足夠的穩定性。

本創作所使用的紙繩，最初來自研究室內的材料遺留。相較於有計畫性的材料選擇，本創作的材料來源更趨近於偶然的機緣，這種偶然性成為探索材料特性的契機。原先在創作中使用的是菜瓜布，其材質柔軟且富有彈性，透光度與結構的空間感為作品帶來特殊的視覺效果。在進一步發展過程中，發現菜瓜布的結構較為鬆散；無法提供足夠的支撐力，於是轉而嘗試不同的線性材料，其中紙繩因其特殊的物理性質而成為主要媒介。紙繩的高燃度特性使其在結構上具有更高的穩定性，相較於菜瓜布，它的纖維排列更為緊密，使其在維持形態上具備剛性。此外，紙繩本身的可塑性允許透過不同的編結與排列方式來調整作品的結構，使得創作過程能夠在材料的適應性中發展。

透過這種材料轉化的過程，探索線性結構如何影響作品的視覺與空間體驗，並透過不同材質的比較，觀察紙繩如何在轉化過程中塑造作品的形式與結構，並在過程之中觀察其與陽光之間的互動。

3-1-1 創作過程中的調整與決策

根據梅洛龐蒂 (Merleau-Ponty) 的現象學理論，知覺並非單純的視覺輸入，而是透過身體的移動與環境的交互作用來建構經驗。藝術作品的意義不僅來自於其靜態的結構，而是透過觀看者的參與和視覺動態來生成知覺體驗。梅洛龐蒂以「身體現象學」提出了一種新的藝術認知模式：即觀看不是純粹的視覺行為，而是涉及身體、運動、觸覺與環境互動的過程，此種觀察模式與傳統的「靜態觀看」不同，強調的是「體驗過程」與「環境中的感知行為」(蔡錚云，2002)。

在創作過程中，本創作並未依循單一路徑，而是透過不斷的試驗與調整來適應材料特性，使作品的形態在時間與空間的互動中逐步生成。本創作的紙纖維作品，透過線條的交錯與層疊，展開對材料與結構的探索，也涉及觀者如何透過「無意識接觸」來感知作品的存在。使觀者在不同的角度與距離下觀看時，產生不同層次的視覺變化。此種「移動中的觀看」與梅洛龐蒂對於「知覺的動態性」相呼應，觀者的視覺經驗不再是靜態的；而是根據自身的空間位置、觀看路徑來塑造感知歷程。本創作不只是關注紙纖維

結構本身，也透過觀者的知覺參與，使作品成為「動態的視覺場域」，從而回應現象學對於藝術體驗的討論。

本創作所使用之創作方法亦與 Tim Ingold 所提出的「線條現象學」相關。Ingold 認為，線條不只是形體的邊界，而是一種動態的關係與過程，透過編結、疏密變化與空間流動來影響知覺體驗。透過紙繩的編結技法，使線條的結構並非依賴剛性框架，而是在編結過程中適應重力、張力與材料特性，逐步發展出最終形態。這樣的發展模式，使得作品不僅僅是靜態的結構展示，更是與觀者知覺互動的動態場域。

透過以上方法，筆者歸類出紙纖維材料在裝置藝術與線性結構中的可能性，並透過創作實踐來理解材料如何影響作品的最終形態與觀者的體驗。觀者的身體參與、移動方式與觀看角度，成為作品視覺經驗的一部分，使作品不再只是靜態物件，而是一種「知覺的生成」，進一步回應現象學對於藝術體驗的討論。

3-2 材質實驗

3-2-1 菜瓜布拆解階段

從原先使用菜瓜布來當作最小單元型來做發想，起因是在於觀察菜瓜布聚合的樣子之後，發現能變成堅韌聚集體的構成，因而開始試想，也許將之解構、經過不同型態的重組之後的新樣貌。於是經過了多次實驗，先將長方形稍微厚的體積、拆解成片狀，再用熱烘槍進行低溫烘烤。

烘烤過後的菜瓜布片狀結構，變得相對於未加工過的更加的輕薄，將菜瓜布的空隙讓陽光穿透過來，空洞所造成的不規則型，讓筆者對於結構上產生了興趣，因此前期都在做關於菜瓜布的拆解和重新聚合。不過由於菜瓜布本身的單一元素，非常脆弱和短小，如果要有不同型態且牢固的出現一定是要有聚合的方式。但以此方式執行又會和原先一開始的完整菜瓜布並沒有太大的區別，於是決定轉換不同的材質但仍是線性的材料為主。

經過烘烤過後的菜瓜布有著顏色的深淺變化與抽絲後的重複堆疊，這兩者都加深了菜瓜布本身的空間感，雖然有些許的立體處讓此試片產生流動感，層次也較為豐富，不過以菜瓜布所構成的結構脆弱以及趨於平面，若是和其他主題結合做發揮，應該會更有效果，因此試驗後決定將重心放到研究能夠較為堅挺組成結構的材料當中。

3-2-2 線段空間之關係

直線（水平線、垂直線、傾斜線）通常帶給人果斷、明確、理性、堅定、直線（水平線、垂直線、傾斜線）通常帶給人果斷、明確、理性、堅定、力量等形容詞的氛圍；而曲線（圓、波浪線、流線型）則是柔和、自由、圓潤，在觀察以線構成的畫面當中，可藉以窺探作者的個性與所欲表現的情感與思緒。

試驗（一）：

左圖均等分配線材，當切分為一固定比例當中會讓畫面呈現平衡。水平線多讓人會有安靜平和的感覺，這些心理暗示是與我們生活上觀察的事物有關。例如：水平線會聯想到海平面、夕陽、一望無際的平原等等，而垂直線則會讓人有上下綿延的連續感，例如：高樓大廈、高聳的樹木。而等分的概念也經常使用在布面織品的設計上，例如：條紋和格紋，同時搭配顏色與粗細製造韻律感與活潑感。右圖線的疏密能產生空間感，能在一個平面上製造層次。密集的排列可以讓線材產生面積感也會堆疊份量感，同時產生畫面的順序感。



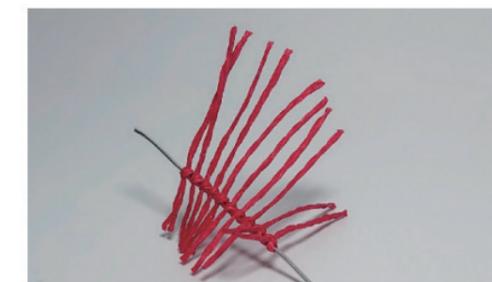
材質試驗（一）/左。（圖片來源：筆者拍攝提供）



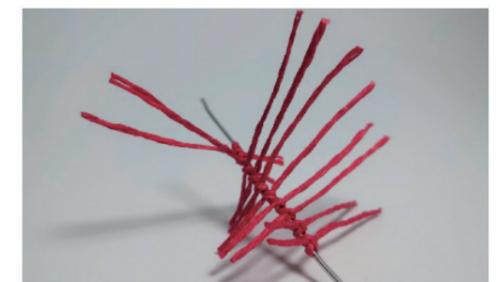
材質試驗（一）/右。（圖片來源：筆者拍攝提供）

試驗（二）：

下方這兩張圖可以說明線具備方向性，可以讓人產生明確的空間感，可以透過放射性的線體來製造衝擊性的視覺感，同樣長度的前後關係與方向性的不同讓結構有變化也讓視覺感延伸。



材質試驗（二）/左。（圖片來源：筆者拍攝提供）



材質試驗（二）/右。（圖片來源：筆者拍攝提供）

試驗 (三) :

骨幹的方向性也讓主體呈現的氛圍不同，左圖比較方向性可以看出一個 90 度的立面的形成，而右圖則是放射狀，兩者比較起來在三度空間的表現上左圖感覺為依循同一脈絡的順序感，右圖則較為奔放。



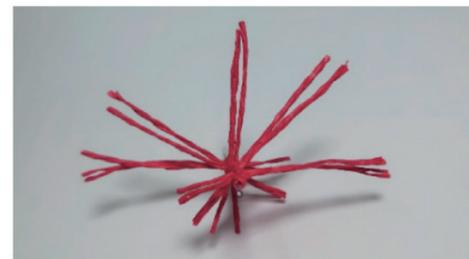
材質試驗 (三) / 左。(圖片來源:筆者拍攝提供)



材質試驗 (三) / 右。(圖片來源:筆者拍攝提供)

試驗 (四) :

同樣是利用等距的方式但是建構在空間當中時，從正面觀察是為一等角度的放射圓，從側面觀察時即可得知他們並不在同一位置上，此方法多用在大型立體物體上，時常會讓人有「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同」的氛圍，讓人從不同角度觀察都有了趣味性。



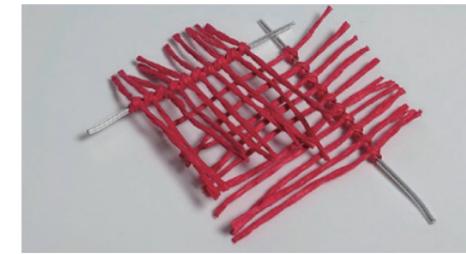
材質試驗 (四) / 左。(圖片來源:筆者拍攝提供)



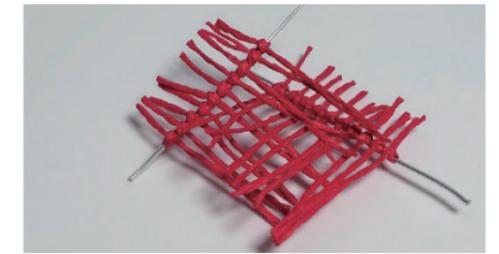
材質試驗 (四) / 右。(圖片來源:筆者拍攝提供)

試驗 (五) :

一樣是以交疊方式，左圖是以兩線材構成的平面做上下交疊，偏於平面的意象，若在構成當中使用層面組織，將面按一定的規律和次序依序排列。主要是根據重複和漸變這兩種形式進行造形；雖然紙繩的微彎曲性會讓畫面有可能呈現紊亂的感覺，但在這其中仍然保有了某一程度的順序性。左圖是梭織經緯上下交織的意象來做重疊，但因為繩結可旋轉，因此有更明顯的層次變化（如右圖），如果從多方角度放置線材所構成的平面，利用面發生角度和方向的改變，造成具有一定深度的立體空間，產生網紋的結構應該會更具有噴發性。



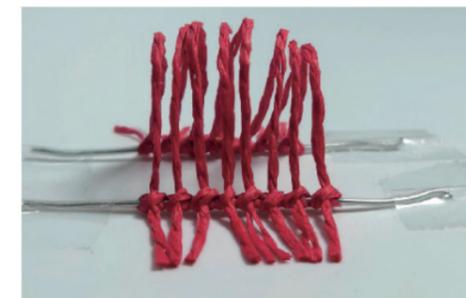
材質試驗 (五) / 左。(圖片來源:筆者拍攝提供)



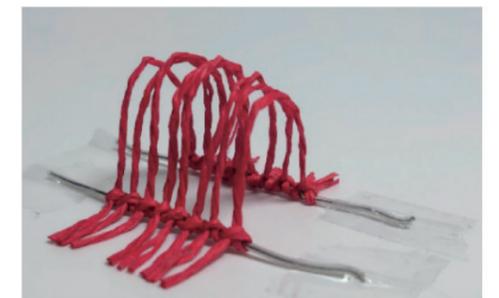
材質試驗 (五) / 右。(圖片來源:筆者拍攝提供)

試驗 (六) :

使用同樣等長、等距的方式排列列，但曲線比起直線更具動感、飄逸同時又有帶著柔和，幾何曲線多用在裝飾性質或者是平面設計當中，像是古典希臘的石柱、或者是拱橋的設計常利用此手法來製作華麗、莊嚴、宏偉，且富有景深感的畫面。



材質試驗 (六) / 左。(圖片來源:筆者拍攝提供)



材質試驗 (六) / 右。(圖片來源:筆者拍攝提供)

試驗 (七) :

等距、等長的曲線，利用位移產生了不同於試驗 (六) 的莊嚴感，斜線的效果製造了飛躍、下滑的感覺，從側面觀察也製造了錯視的效果。



材質試驗 (七) / 上。(圖片來源:筆者拍攝提供)



材質試驗 (七) / 下。(圖片來源:筆者拍攝提供)

試驗（八）：

兩兩結構起始點固定，所產生的曲面有著圓滑的輪廓，流線型的型態也會有速度感，也透過角度的轉換讓同一長度的線材產生線條感，形式上也不無趣，而此手法在建築師札哈·哈蒂的作品上十分常見，這樣的型態在某個程度上也具有仿生的意象，像是海螺、鸚鵡螺的貝殼，也是在同一脈絡上。



材質試驗（八） / 上。（圖片來源：筆者拍攝提供）



材質試驗（八） / 下。（圖片來源：筆者拍攝提供）

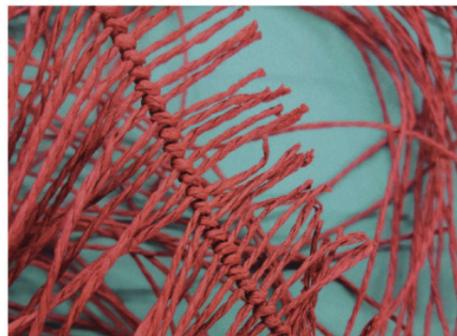
第四章 創作材質成品與結果

4-1 主體構成

綜合第三章所實驗分析的結果，配合到想要呈現的畫面以及臨摹之天然菜瓜布之外觀型態輪廓，決定採用試驗（六）、（七）、（八）當中所運用的曲線，並結合紙繩可微彎曲的特性，運用不等距的方式、不同的線段長度來製造上下左右延伸至四周的波動感，利用鋁線當作是骨幹像是菜瓜布的分節，用線的線條來表示曬乾的纖維，經由線材的轉化將紊亂的意象以線構成後的面狀透過穿透的特性來表達。



編織中的局部（一）。（圖片來源：筆者拍攝提供）



編織中的局部（二）。（圖片來源：筆者拍攝提供）

本創作所選擇的紙纖維材料，展現了介於剛性結構與柔性結構之間的特性。紙繩的高撓度使其在骨架支撐上具有剛性，而編結與層疊方式則賦予了作品更高的可塑性，使線條的排列能夠在秩序與隨機之間取得平衡。此種材料特性使得作品能同時體現線條的流動感與結構的穩定性，並在觀者的觀看與移動之間產生不同的空間感知。相較於平面結構，線狀的構成方式使作品具有更輕盈的視覺效果，並讓觀者在觀看時能夠透過不同的角度與光影變化來感受線條的動態性。

這樣的結構方式與 Tim Ingold 的「線條現象學」產生對話。根據 Ingold 所提出之理論，「線條不應只是形體的邊界，而是關係的建立與動態的延展」。本創作的作品透過「結」的聚合，使線條彼此交錯、延展，並非靜態地排列於單一視角，而是隨著編結方式與空間的關係而改變形態，形成具有開放性的結構。當紙繩與鋁線交錯，觀者的視覺將在細膩的線條變化之間游移，從而產生不同層次的感知。這種視覺與知覺的變化，使作品在觀看的過程中呈現動態的視覺體驗，而非僅僅作為靜態的裝置物件。

此外，鋁線的彎曲感在試驗（七）中展現了「位移」的視覺效果。透過鋁線的上下拉動，在不同的排列方式下，紙繩的長短變化形塑出類似音樂節奏中的強弱起伏，使得整體結構呈現出帶有「律動感」的視覺效果。這樣的動態關係，使作品的視覺經驗不再是固定的，而是透過觀者的觀看角度、移動與距離產生變化，這也與梅洛龐蒂（MerleauPonty）所提出的「知覺的模糊性」概念相呼應。

在光影變化的影響下，作品的視覺體驗進一步擴展。孔洞的設計使自然光得以穿透，投射於地面，並產生模糊且流動的陰影效果。這讓線條的視覺屬性不僅限於物理結構，而是在影子的層次變化中形塑出一種「虛實交錯」的觀看經驗。當陽光穿透不同密度的線條時，影子的形態亦隨之改變，使得前後結構彷彿融合於同一個平面。產生出的「影像的流動性」，不僅回應了「線條現象學」中對於線的動態性討論，也與梅洛龐蒂的現象學觀點產生關聯——即知覺並非靜態的影像再現，而是透過身體與環境的交互作用所產生的動態經驗。

本創作從線性結構出發，探索紙纖維的物理特性；更關注如何透過「線的交織」、「影像的流動」與「觀者的知覺參與」來形塑作品的最終體驗。在未來的展示方式中，亦將進一步延伸對於光影互動的討論，透過展覽空間的安排，使光影變化成為作品的一部分，進一步深化觀者的空間知覺與體驗。

4-2 光影與結構的動態關係

本次創作的線性結構作品，不僅透過材質本身的可塑性展現形態，亦藉由光影的變化強化其視覺層次與空間感。從編織過程到最終展示，光影成為作品不可分割的一部分，影響觀者對結構的感知。



編織時觀看光影的變化。
（圖片來源：筆者拍攝提供）



編織時觀看光影的變化。
（圖片來源：筆者拍攝提供）

在陽光或人造光源的不同角度下，錯綜交織的紅色線條投射於地面或牆面，產生複雜且富有動態感的影子，使作品在視覺上延伸至其物理結構之外。

當作品安置於人台上時，層疊的線條順應人體的起伏曲線，形成一種介於服裝與雕塑之間的視覺效果。紙繩與鋁線交錯的結構不僅貼合於人台表面，也在局部位置懸浮、離體，營造出一種若即若離的張力，使作品呈現半透明的視覺層次。這種線條的堆疊與分離，使材料本身的柔韌性與剛性並存，當光線穿透不同層次時，更進一步強調了線性結構的動態特質。



編織完成的局部放置於人台。(圖片來源：筆者拍攝提供)

第五章 檢討與後續展望

5-1 材質檢討

在發想的前期耗費的時間過多，以致於轉化的過程花費了不少的時間。在線材與線材連結嘗試了多種方式，但最後決定以結的呈現方法，並且以雙結的方式讓結的雙頭在同一平面上更加的平整，收尾的部分也更加利索。經過多種不同材質的試驗中，能夠了解到筆者自身較專注在「結構」的應用上，與線材交互輝映；於是在結束菜瓜布的實驗之後有開始以鋁線為骨架先試做了立體構成上的試驗。



《無意識接觸》(圖片來源：筆者拍攝提供)

5-2 後續發展

紙繩在規律的格子結構中彎曲排列，形成了一種內在的張力：結的規則性建立了一種秩序，而紙繩弧狀的變化則打破了這種嚴謹的節奏，構成一種視覺上的矛盾。紙繩的排列方式與菜瓜布纖維的組織結構相似——遠觀時呈現同色系的錯綜交纏，而近看則能發現其內部仍具一定的規律性。這種錯視現象來自於纖維長度與排列的微妙變化。該作品的核心手法在於「將2D的線條導入3D的空間維度」，透過展覽方式的調整，探索平面與立體之間的對比與轉換。未來的發展方向可以從以下幾個面向進行延伸：

5-2-1 材質與技術的深化探索

嘗試不同纖維與金屬線材的組合，例如將紙繩與導電材料結合，探討可互動的光影效果；或是利熱塑性材料來提升結構的可塑性與穩定性，進一步拓展作品的材料語彙。



《無意識接觸》(圖片來源：筆者拍攝提供)

5-2-2 身體與空間的關係

現有作品在人台上的展示已建立起身體與線性結構的關聯，未來可進一步發展動態穿戴式作品，使線條的排列隨著人體運動產生變化，並透過影子的投射擴展作品的感知維度。甚至可以與表演藝術結合，讓作品成為動態舞台裝置的一部分，增加與觀者之間的互動性。

5-2-3 光影與環境互動

目前的影像紀錄顯示光影變化對作品的影響極大，未來可於不同空間條件下進行展示，例如透過可調式燈光模擬日照變化，或是利用戶外自然光探索更豐富的投影效果，使作品在不同環境中呈現多層次的視覺經驗。

5-2-4 數位編織與參數化設計

利用數位工具（如 Grasshopper 或 Processing）計算線條的變形模式，使編織結構能夠自適應不同的環境條件，甚至發展模組化設計，使作品能根據展覽需求靈活調整其形態與結構。

透過這些發展方向，作品將不僅侷限於靜態展示，而是能夠跨足不同領域，從視覺藝術、空間設計到身體動態的多元應用，進一步探索線性結構的可能性，並開拓其在不同場域中的敘事能力。

《無意識接觸》創作論述：

《無意識接觸》以線材的轉化與結構編排為核心，探討線條如何在既定框架內透過彎曲、交疊與結構組織，形成具流動性的立體形態。作品的發想源於對天然菜瓜布結構的觀察，發現其曬乾後的纖維呈現有機的錯視狀排列，既紊亂又蘊含秩序。此種結構並非隨機，而是來自於纖維長度與排列方式的規律性。因此，本作品試圖透過紙繩與鋁線的組合來重構這種視覺與結構的雙重關係，藉由材料轉化的方式，呈現線條在空間中的塑形與張力。



《無意識接觸》（圖片來源：筆者拍攝提供）

從材料選擇的角度來看，紙繩本身具有一定的柔韌度，但單獨使用時難以支撐立體結構。因此，作品引入了鋁線作為骨架，使其成為支撐與分節的核心。這種「骨架與纖維」的關係，使紙繩不僅僅是一種裝飾性的元素，而是參與結構組成的關鍵部分。在此過程中，作品不僅涉及線條的排列方式，更進一步探討線材如何影響觀看者的感知，並與空間產生互動。

梅洛龐蒂 (Merleau-Ponty) 在《知覺現象學》(Phenomenology of Perception, 1945) 中指出，人的知覺並非純粹透過視覺進行，而是透過身體與環境的互動來構成。本作品透過紙繩的彎曲與交錯，使線條的排列方式形成一種錯視效果，觀者的視覺會在秩序與混亂之間游移，產生一種難以被單一視角完全解讀的空間經驗。此外，作品的結構並非單一固定，而是依據展示方式、觀看角度與光影變化產生動態的形態轉換，強調知覺的流動性。這種不確定性與動態性，正體現了梅洛龐蒂對於「知覺並非靜態圖像，而是透過身體在空間中的運動所建構」的觀點。

作品的展示方式進一步強調了線條與環境的互動性。在人台上的展示使其與人體輪廓發生對話，產生形體上的對應與並置，使線性結構不再是純粹的靜態裝置，而是與身體共存的動態結構。此種方式亦可呼應 Ingold (2013) 在《Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture》中提及的「線的生態」概念——線條不僅是靜態的視覺元素，更是一種在環境與運動中不斷生成的過程。筆者也從與材料的對話當中感受到 Ingold 所說的「材料的回應性」，它能使創作變成一種「與世界互動」的方式，而非單純的技術操作。

在《無意識接觸》在創作過程中，筆者試圖在線條與纖維的組織方式，於秩序與紊亂、平面與立體之間建立一種張力關係，在材料、結構與展示方式的相互作用，探索線性結構在空間中的多重可能性；使觀看者在視覺與感知層面經驗到材料的可變性與流動性，光影的變化與觀者觀看角度的不同，紙繩的排列方式產生不同層次的穿透感，進一步模糊了實體結構與影像之間的界限。這種視經驗使作品超越了單純的物理結構，而成為一種在環境與觀者互動中不斷變化的知覺現象。作為創作者，筆者從設計作品的結構開始，在創作過程中透過材料的回應與空間的調整，參與了作品最終形態的生成；也進一步實踐了 Ingold 反對「設計與執行」的二元論，他認為真正的創作是在製作的過程中發生的。讓此創作不再只是預設概念的實現，而是一種動態的建構與對話。

參考文獻

外文文獻

1. Ernesto Neto. (2006). Leviathan Thot. Ernesto Neto Weebly Website. <https://ernestoneto2015.weebly.com/leviathan-thot.html>
2. Francesco Del Sole. (2021). The Architectural Illusion of Edoardo Tresoldi: The Reconstruction of the Basilica of Siponto. *Athens Journal of Architecture*, 7(2), 257-274. <http://dx.doi.org/10.30958/aja.7-2-2>
3. Ingold, Tim, 2007, 《Lines: A Brief History》, Singapore: Taylor & Francis Asia Pacific.
4. Ingold, Tim, 2013, 《Making Anthropology, Archaeology, Art and Architecture》, Singapore: Taylor & Francis Asia Pacific.
5. Ingold, Tim, 2015, 《The Life of Lines》, Singapore: Taylor & Francis Asia Pacific.

中文文獻

1. 王慧茗 (2019)。纖維之線：論纖維藝術的線性建構 [未出版之博士論文]。中國藝術學院。
2. 林錦秀 (2022)。論以藝術創作媒材「線」的文化隱喻建構審美路徑 —— 以塩田千春與阿部幸子的創作為例。 [未出版之博士論文]。國立臺灣師範大學藝術學院。
3. 蔡錚云 (2002)。視覺藝術的認知模式—梅洛龐蒂的現象學美學觀。《視覺藝術》，5，71-88。
<https://doi.org/10.6960/VA.200205.0071>
4. 黎煥雄 (2021)。不在中的存在：塩田千春的舞台設計。《現代美術期刊》，202，16-23。

符號於時尚品牌中的視覺敘事 - 以 PRAXES 為例

林珮瑄

實踐大學設計學院服裝設計學系 碩士研究生

黃莉婷

實踐大學設計學院服裝設計學系 副教授

摘要

自 20 世紀初以來，時尚與藝術界的跨界合作愈發普遍，藝術為時尚帶來新價值。正如村上隆在《藝術創業論》中所提，藝術是發揮想像力的生意，這一觀點啟發了本研究。隨著網際網路的發展，視覺圖像成為人們接收信息的主要方式，尤其在視覺化消費時代，藝術家運用大眾文化符號、卡通角色、花朵等元素與時尚結合，實現藝術創作的商業成功，成為本研究的核心課題。

圖像作為當代符號語言，經過多元素組合，逐步演變為不依賴語言的抽象藝術，傳達深刻意涵。視覺符號的發展讓服裝成為傳遞訊息的有效媒介，透過視覺化敘事引起受眾共鳴，形成共同的意識形態。本研究從品牌如何利用象徵性符號來提升識別性入手，分析視覺符號的構成與轉化，探討符號在品牌傳遞價值中的角色。這些符號不僅增強了品牌的識別度，也讓服裝設計能夠跨越語言與文化的界限，產生情感共鳴。

關鍵字：符號學、品牌識別、符號意識、視覺敘事

* 通訊作者。電話：+886 970-535-935
E-mail 地址：peggy12333@gmail.com

The Visual Narrative of Symbols in Fashion Brands: A Case Study of PRAXES

LIN, PEI-HSUAN

Master Program, Department of Fashion Design, Shih Chien University Associate Professor, Department of

HUANG, LI-TING

Associate Professor, Department of Fashion Design, Shih Chien University

Abstract

Since the early 20th century, collaborations between fashion and art have become more common, with art bringing new value to fashion. As Takashi Murakami stated, "Art is a business of imagination," highlighting the importance of artistic expression. In the internet age, visual imagery is a dominant communication form. This study explores how artists use cultural symbols, cartoon characters, and flowers combined with fashion to create commercially successful art. Visual symbols have evolved from simple communication tools into abstract art that conveys deeper meanings. By analyzing how brands use these symbols, this research examines how fashion enhances its identity and conveys value.

Authors Semiotics, Brand Recognition, Information Transmission, Visual Narrative.

* Corresponding author。Tel: +886 970-535-935
E-mail address:peggy12333@gmail.com

第一章 緒論

1-1 創作背景與動機

隨著時代的變遷，生活步調不斷加速，能夠在其中找到片刻的休憩對許多人來說都是極其珍貴的。這些珍貴的片刻不僅讓人有機會放鬆身心，還可以衍生出各種休閒娛樂活動，其中日系卡通漫畫已成為一種大眾化的休閒娛樂，研究者也深受影響。卡通漫畫藝術，即所謂的「卡漫藝術 (Coman Art)」，結合了漫畫 (Comics) 和動畫 (Animations) 的元素，因其易讀性及圖像化敘事的特點廣受歡迎。通常這些作品以鮮明的角色形象、誇張的肢體表現以及引人入勝的劇情為視覺核心，觀眾透過這些圖像符號進行直觀的聯想，從中獲取意涵，並將其與自身的生活經驗和想像進行聯結。

近年來，這些圖像符號漸漸成為當代文化的主要趨勢，其影響甚至擴展到時尚潮流中。時尚品牌意識到圖像所具備的高度視覺影響力，因此選擇與這種通俗文化相結合，藉此擴展品牌的可能性。雖然品牌與卡漫文化結合，但仍然保持了各自的本質，甚至提升了彼此間的價值。研究者觀察到，這些時尚品牌與卡漫藝術在識別度上具有一定的共通性，其視覺敘事以圖像化符號為主，形成獨具象徵性的辨識細節。

實踐大學服裝設計學系 (所) 於 2013 年設立品牌 PRAXES，設立目的即是將服飾產業之樣貌導入教育體系，藉由創立品牌 Cynical Chéri，使學子能透過教育養成計劃，進行品牌實務等各項演練與市場試驗 (王思豪, 2016)。然而，隨著大眾化趨勢的影響，品牌識別需不斷調整，以吸引更多廣泛受眾並適應市場的變化。PRAXES 品牌創立十餘年，在識別方向上進行全面的調整。23AW 季度款分別針對 Cynical Chéri 與 PRAXES 主品牌設計，以吸引不同的客群；而到了 24SS 季度則完全回歸 PRAXES，呈現全新的品牌面貌，進一步貼近現今市場需求。

PRAXES 品牌識别的重大轉變不僅來自學生流動性，更深層的動因在於世代變遷與資訊媒體的快速發展，PRAXES 品牌具備高度的包容性，使其更易於進行創新調整。基於圖像符號的影響力，研究者期望透過現有素材進行創作實驗，藉由圖像符號協助 PRAXES 強化品牌識別，並透過學校的實務操作平台，在品牌辨識的觀點上探索新的可能性。

24SS 品牌信念為：

「我們設計，我們實踐。」

PRAXES 從生活、流行文化、當代藝術的視覺符碼與隱喻中，找出具時代感的創作思維，在服裝的制約中表現自由的意象。

品牌在正式與休閒之間取得美好的平衡，中性俐落的輪廓點綴著細膩的細節巧思。

藉此信念，解讀當代生活中對於藝術的重視，而 PRAXES 以當代的視覺符碼來敘事其價值意涵。這種視覺符碼的觀點聯想到了村上隆 (Murakami Takashi) 在《藝術創業論》提到「藝術是發揮想像力的生意 (村上隆, 2007)」，章節內容認為繪畫僅是在紙上或布上留下顏料或痕跡，而這些痕跡本身並不具有價值；然而，透過人類的想像力，這些痕跡被賦予了價值。「藝術必須具有許多發揮想像力的引爆劑」，在數位化時代和資訊爆炸的背景下，「視覺化」成為了想像力的引爆劑之一，並且人們對圖文影像表現出更高的忠誠度。

對於品牌而言，如何獲得消費者的忠誠度成為了核心關鍵，因為這直接影響著品牌對消費者忠誠度的掌握，尤其對於品牌化的服裝來說，市場因素對設計產生重要影響，推動設計走向市場需求。因此，研究者期望透過研究，設計出具象徵性的符號，以提升品牌的識別度，並為未來的持續發展奠定基礎。

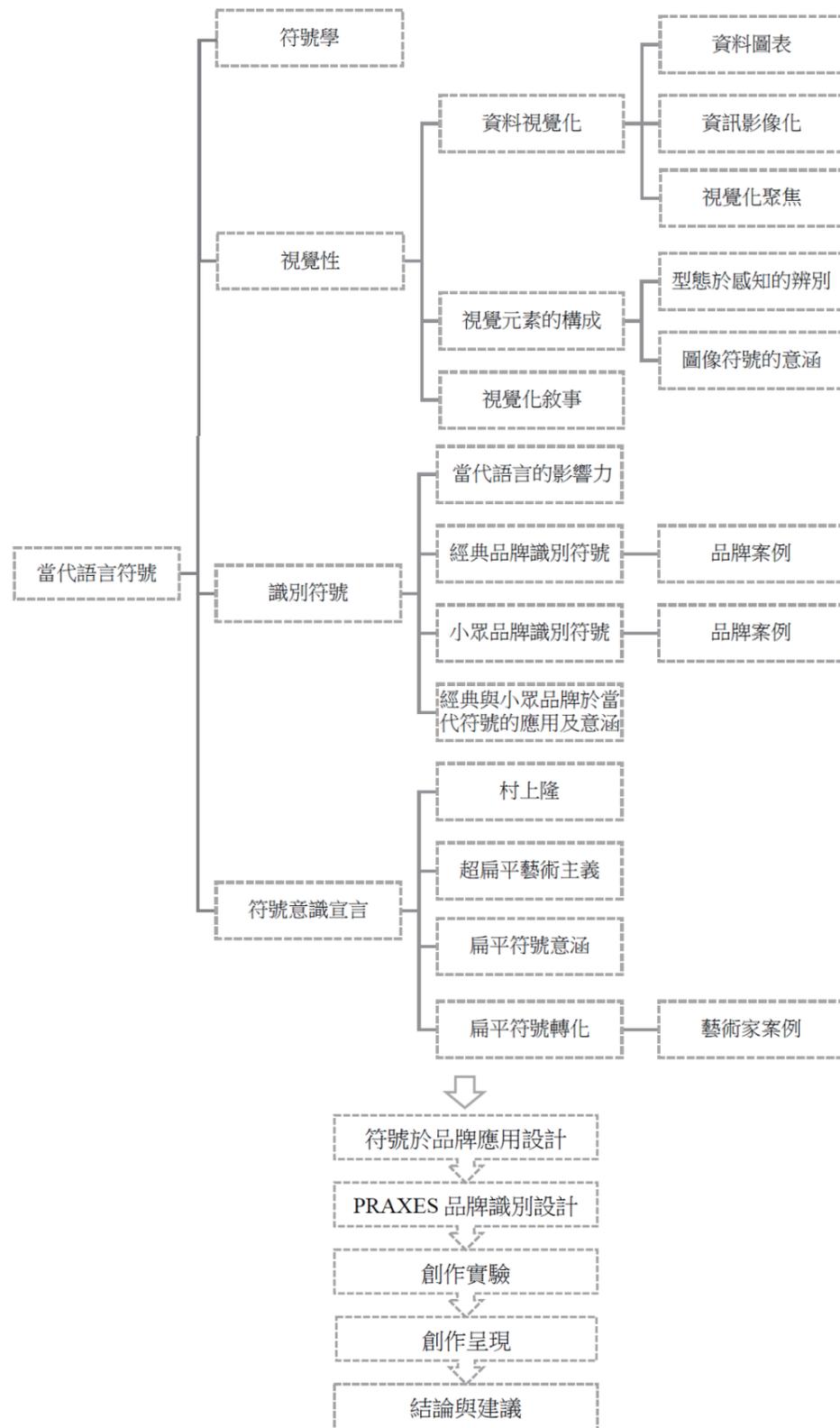
1-2 創作目的

研究者觀察到當代語言中流行的意象，通常呈現為圖像化的敘事，無論是透過何種形象轉換方式，這些角色無一不承載著情感表達，或展現撫慰人心的童趣意象，其共同特色為扁平化圖像，使其成為易記憶的符號。這些圖像符號不僅成為日常情感表達的工具，同時在時尚快速變遷的時代中扮演著重要角色。在競爭激烈的時尚市場中，服裝品牌往往以極具象徵性的標誌來提升識別度。因此，本研究旨在協助 PRAXES 品牌提升品牌識別度，透過視覺化的圖像符號轉換，使這些符號有效地代表品牌的視覺風格。透過在服裝細節上的視覺性，可以設計出能夠提升品牌辨識度的元素，並以此為基礎來幫助 PRAXES 品牌提升其識別度。

創作目的為：

1. 探討當代語言符號的影響力：透過符號學與視覺符號的研究，理解其在情緒表達和社會文化中的角色，並尋找這些符號背後的意義和價值。
2. 分析時尚品牌如何運用視覺敘事：瞭解不同時尚品牌如何使用視覺符號來傳達品牌故事，探討其議題性。
3. 探討視覺給予聚焦性：分析資料視覺化如何透過圖像元素呈現品牌的數據和訊息，有助於觀眾更容易理解品牌的意涵。
4. 創作 PRAXES 品牌識别的物件：透過品牌形象化的符號，應用於服裝上的符號細節設計，協助 PRAXES 於品牌識别的基礎奠定，提供未來的發展與應用。

1-3 創作流程圖



註：研究者繪製

1-4 創作流程與方法

研究者聚焦於 PRAXES 品牌識別的實踐提升，採用階段性研究與創作方法，綜合文獻回顧、案例分析及創作實驗，深入探討視覺符號在品牌識別中的應用與價值。此階段的研究方法不僅強調理論與實務的結合，亦兼具創新性與實驗性，旨在為品牌識別研究提供具體案例與參考模式，並協助 PRAXES 品牌在競爭激烈的市場中建立更清晰的識別形象。具體創作方法分為三個步驟：

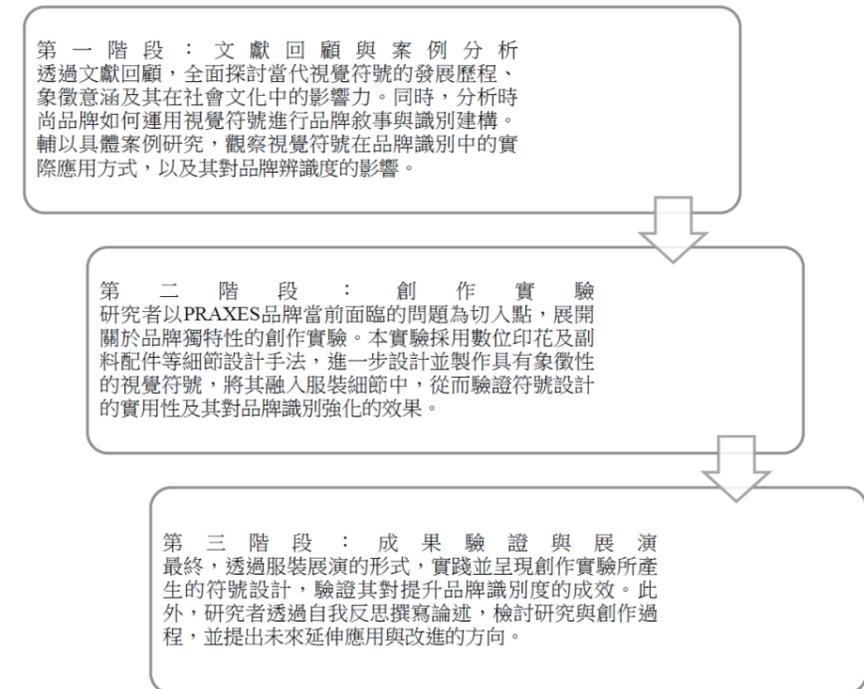


圖 2：創作流程階段圖 (註：研究者繪製)

第二章 文獻探討

2-1 符號學

在 20 世紀初，瑞士語言學家索緒爾提出了一門嶄新的學科，專注於符號與意義的關係；約莫同一時期，美國哲學家皮爾斯也發展出他稱為「semiotics」的符號理論。雖然兩人各自獨立研究，但其核心觀點卻多有相似之處：索緒爾與皮爾斯皆將符號作為研究重點，並關注符號結構模型，即符號各組成部分之間的關係。他們一致認為，符號成分間的互動是將信號轉化為可理解訊息的關鍵。儘管兩者採用不同術語，描述符號模型的方式卻顯示出顯著的相似性 (David Crow, 2016)。

符號學還深入探討了藝術與內在心理的關聯，將藝術創作與欣賞視為超越語言的媒介，用以表達並探索個體的情感、思想與記憶。藝術作品常映射心理狀態，正如佛洛伊德所言，人們被藝術吸引，是因其能釋放壓抑的本能需求。無論是創作還是欣賞藝術，都能讓被抑制的慾望獲得滿足（葉自強，2009）。通過分析藝術中的符號元素，符號學進一步解讀創作者的情感表達，深化了對情感、潛意識與心靈的理解，成為探索他人內心世界的重要工具，並揭示藝術作品的深層價值。

此外，視覺化如何刺激潛意識及其是否受主觀知覺影響，可從符號學角度解釋。以完形心理學（又稱格式塔學派）為例，該學派強調心智運作基於整體論，認為「整體不同於其部件的總和」。例如，對一朵花的感知並非單純由形狀、顏色、大小等感官訊息構成，還包含過往經驗與情感印象的綜合作用。這些因素整合後，才形成完整的感知。因此，即便在相同條件下，不同個體因主觀感知的差異，對同一素材的詮釋與呈現形式也會有所不同（n.d.,2023）。

2-1-1 完形心理學

完形心理學是完形心理學派的核心觀點之一，對人類知覺的研究作出了重要貢獻。其主要理念認為，個體的知覺經驗受到刺激訊息組合形式的影響。這一觀點由 19 世紀末的完形心理學派學者提出，其中「完形」意指「形狀」或「組合」。其核心涵義是，部分的總和並不足以代表整體的知覺經驗（張景媛，2000）。

德國心理學家魏泰默爾（M. Wertheimer）研究知覺與意識時，反對結構主義與行為主義的觀點，認為知覺並非單純由多個反應組成整體。他指出，雖然外在刺激訊息可能是分離的，但個體的知覺經驗卻具有整體性。這是因為在人類接受訊息的過程中，心理現象會對訊息進行組織與加工，賦予其意義，從而形成個人獨特的知覺經驗（潘麗珠，2023）。

完形心理學者進行了許多實徵研究，並總結出「完形的組織法則」，包括相似法則（law of similarity）、接近法則（law of proximity）、閉合法則（law of closure）及連續法則（law of continuity）。這些研究表明，人類視覺具有自然傾向，能將不完整的訊息組合為完整的整體知覺經驗（潘麗珠，2023）

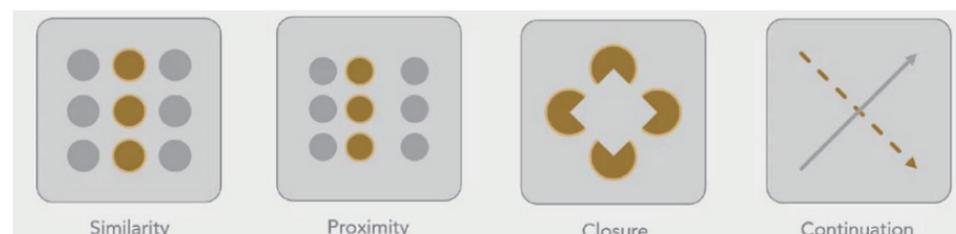


圖 3：完形的組織法則圖

註：引自設計法則：格式塔理論 Gestalt Theory, Jhane Chou, 2021 (<https://deerlight.design/design-rule-gestalt-theory/>)

2-2 視覺性

視覺性是透過視覺感知來理解世界的能力，不僅限於物質層面感知物體的形狀、顏色、大小和位置，更是一種精神層面思考和交流方式。在《Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture》的書籍內容中提到「無論我們是視力良好之人，或是必須藉助輔助科技的低視能人士，也無論我們是居住在廣告或符號觸目皆是的都會空間，或是得倚靠螢幕與『世界』連結的偏遠地帶，我們都是透過視覺文化（visual culture）與這世界協商（Marita Sturken、Lisa Cartwright,2013）。」

2-2-1 資料視覺化

資料視覺化的發展因數位科技進步，捕捉、創建和分享視覺內容變得更加輕鬆；而社交媒體和在線平台的普及，進一步強化了以圖片和影片形式呈現資訊的趨勢，滿足現代社會對多媒體交流的需求。

然而，資料視覺化並非僅僅為了傳播便利之功能而存在，有效的資料視覺化應該兼具美學形式與功能平衡；但這並不意味內容變得枯燥或過於複雜，反而是通過直觀地傳達資訊的關鍵特徵，使其引人入勝，更進一步想深入瞭解。精心設計的資料視覺理應能夠引導觀眾在相當稀疏而複雜的資料集裡，一瞬間掌握重點並從中獲取有價值的見解。因此，資料視覺化的魅力在於結合直觀的美學與高效的功能，以更豐富且引人入勝的方式呈現資訊（許子凡 & 林演慶，2020）。

1. 資訊圖表

資訊圖表（infographic）的命名來看，是由資訊（information）與圖像（graphic）兩個單字所組成。它指的是將資料、資訊或知識以視覺化的方式呈現。主要應用於需要準確解釋或清晰表達複雜龐大資訊的情境，其設計理念強調將繁複的內容化簡（n.d.,2023）。

資訊圖表充當了轉換的關鍵工具，通過簡約的圖像呈現，使視覺感受更豐富，激發各種思考。這種轉換過程揭示了資訊圖表的構成要素，其中資料、設計和敘事相互交融，形成了這一視覺化表現形式的基石。



圖 4：資訊圖表系列 What's in the Customer's Mailstream? / 設計師 Grayson Cardinell

註：引自 Visual Storytelling: Infographic Design in News (頁 204) , Media Liu Yikun 、Dong Zhao 、Ed.Visual , 2016 , Images Publishing 。

2. 資訊影像化

資訊影像化因其直觀性和高效性，使文字轉化為圖像或影像後，能幫助人類大腦更快速地理解視覺訊息，圖像不僅能清晰傳遞豐富的內容，還能有效提高受眾的關注度。隨著科技的不斷進步與社交媒體的普及，人們更加傾向於分享視覺內容，進一步推動了資訊表達方式向圖像化轉變的趨勢，這樣的轉變既迎合了現代社會的快節奏需求，也使資訊呈現更具感染力和影響力。

圖像之所以對訊息接受者具有吸引力的原因為「人類感官絕大部分的感知能力是由視覺所引領」，人類大腦有大半部分，直接或間接地和視覺相關，甚至可以說了解人類如何看見事物，就可以知道大腦的基本運作（孫若盈，2021）。

3. 視覺化聚焦

視覺化聚焦性的關鍵在於圖像的直觀性和訊息呈現效果（許子凡，2020）。首先，圖像以生動的視覺元素呈現訊息，使人們能夠迅速理解並專注於主要內容；其次，圖像能夠在瞬間傳遞大量訊息，提供高度壓縮的視覺摘要，有效縮短了理解時間。這種資訊密度有助於引起觀眾的興趣，提高對內容的關注度；再者，圖像在視覺記憶方面表現優越，觀眾更容易記住圖像中的細節，這進一步鞏固了訊息的影響。情感聯繫是另一個重要因素，圖像能夠通過顏色、表情等情感元素引起觀眾的共鳴，使訊息更加深入人心。此外，圖像的多層次呈現提供了更全面的理解，觀眾能夠同時從多個角度解讀訊息，加深對內容的把握。總的來說，圖像的直觀性、資料密度、視覺記憶效應、情感聯繫以及多層次呈現共同作用，形成了視覺化聚焦性的關鍵元素。



圖 5：Mafalda-Who's That Girl / 設計師 Norberto Baruch B.

註：引自 Visual Storytelling: Infographic Design in News (頁 128) , Media Liu Yikun 、Dong Zhao 、Ed.Visual , 2016 , Images Publishing 。

2-2-2 視覺元素的構成

視覺元素的構成是藝術與設計的核心，它們不僅是靜態存在，更是將符號轉化為圖像並傳達理解的媒介（許子凡，2020）。通過形狀、線性、質感、材質、色彩等元素的組合和運用，創作者能夠表達情感、意念和觀點，並引起觀眾的共鳴。這些視覺元素可以將複雜的文字簡化為易於理解的符號，使作品更具親和力和想像力，增強觀眾的理解和感受。因此，視覺元素的構成不僅僅是技巧，更是將抽象概念轉化為可感知的形式，為藝術作品賦予生命和意義的重要媒介。

1. 型態於感知的辨別

圖像符號在人類感知中扮演著關鍵角色，透過形狀、色彩和線條等視覺元素賦予意義，使觀者能夠快速辨識和理解所代表的內容或意涵（Bruce A. Block, 2020）。圓形常被描述為友善、被動、浪漫、自然、柔和、童趣；方形則被視為直接、工業化、有序、人造、成熟和僵化；而三角形因其尖銳的角度，通常被描述為具有攻擊性、動態、威脅、可怕、混亂、迷失方向和無組織性。然而，這些情感關聯並非絕對規則，反而可能導致刻板印象的形成。

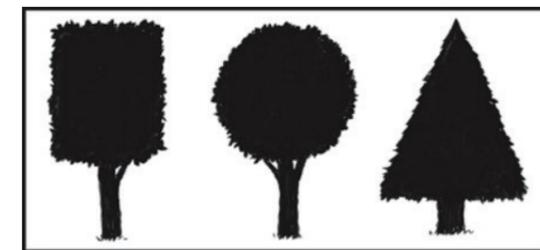


圖 6：「樹木外型輪廓的視覺效果」

註：引自 The Visual Story (頁 119) , Bruce A. Block , 2020 , Routledge Publishing 。

2. 圖像符號的意涵

圖像符號具有轉述故事的能力，透過形式化的表現，呈現故事情節或情感，使觀眾能夠輕易理解並參與其中，以卡漫藝術文化為例，其具有易讀性與圖說性之特色存在，因此常在當代藝術的創作應用中，被挪用與再次詮釋（陳仲賢，2017）。圖像符號在卡漫文化中佔有極為重要的地位，其塑造的世界往往透過現實生活改編，作為背景元素，使得觀看者能夠更容易地投入其中，當中角色往往以可愛的形象呈現，將抽象的情緒價值具象化於扁平圖像之中。

2-2-3 視覺化敘事

視覺化敘事在心理層面發揮關鍵功能，透過巧妙運用視覺元素，深刻觸動情感和心靈。使用圖像和影像的呈現，可以使敘事更生動，引起觀眾情感共鳴，激發內在感受和情緒反應，這種情感連結使故事更易引起觀眾的興趣和關注，並在心理上留下深刻印象。此外，視覺性敘事啟發觀眾的想像力，讓他們更深入參與情節，進而產生更強烈的情感共鳴。

視覺活動屬於心智活動的一種，圖像的理解需要進行視覺詮釋，語言無法完全取代視覺的角色，換言之，意義是視覺與知識運作下的產物（廖新田，2007）。這進一步凸顯了視覺敘事在深度思考和情感表達方面的獨特優勢。心理學研究顯示，人們更容易記憶和理解以視覺呈現的訊息，這不僅豐富了觀眾的情感體驗，同時也強化了對資訊的記憶和理解。總體而言，視覺性敘事在心理活動中扮演引導者的角色，讓觀眾深入故事，營造更豐富且深刻的情感體驗。



圖 7：「光於應用的視覺效果」
註：引自 The Visual Story (頁 119)，Bruce A. Block, 2020, Routledge Publishing。

2-3 識別符號

識別符號在日常生活中透過聯想幫助人們辨識事物的媒介，一般來說，識別符號主要指品牌在物理上呈現的形式，包括標誌（如標準字和標準圖形）以及相關的設計元素。在藝術和時尚領域中，識別符號可以分為兩類：1. 個人識別符號，通常由藝術家本人或其作品來形成；2. 品牌識別符號，聚焦於品牌標誌和特色商品。這兩種符號的構成方式通常是形象化的建構，並以圖像化結構為主，這種建構方式與當代流行文化密切的關係。

2-3-1 當代語言符號的影響力

於二一世紀資訊發達的時代，大眾對於議題的關注變得更加豐富多元。為了更好凝聚受眾、傳遞訊息，傳播者需要採用更具代入性的傳播手法，以引發更廣泛年齡層的共鳴。在這個過程中，扁平化的圖像符號成為了訊息轉化傳遞的重要推手。

圖像符號將抽象的敘述性結構轉換為以陳述自我感受的精神和心理層面為主的形式，通過抽象的形式和顏色相互組合，這種結構傳達出具有表情和生命力的寫意表現。如此的表達方式使得任何外在現實在創作者解構之下都可以呈現出夢境一般、無序的畫面結構，從而賦予觀者更廣泛的自我思考和想像空間。

2-3-2 經典品牌識別符號

在經典品牌遇到時代變遷時，研究者發現其應對手法，採取使用服品牌符號做變動，時尚精品業的聯名合作多集中於圖像符號的運用，使品牌視覺化創造出新的目的性。聯名合作主要可分為兩類：第一類是時尚品牌與其他公司品牌的合作；第二類是時尚精品品牌與名人的合作。這些聯名形式展現了一種動態整合過程，涉及到價值的分享和策略性資源的整合，不論是短期或長期的合作，整合度越高，意味著合作雙方能夠利用彼此的核心技術與能力，獲得更高的競爭優勢（吳世家，2021）。

透過這種分析，時尚精品業者可以更清晰地識別自身的優勢，並制定相應的市場策略，以提升品牌的競爭力。

1. 古馳 / Gucci

古馳（Gucci）由 Guccio Gucci 於 1921 年在佛羅倫斯創立，最初專注於高端行李及皮具，並以其卓越品質和工藝迅速贏得市場認可。為迎合上流社會對馬術運動的熱愛，Gucci 引入馬銜鏈設計與紅綠直紋（Webbing）帆布，成為品牌經典元素。2014 年，設計師 Alessandro Michele 重新定義品牌，將藝術家跨界合作和多樣風格融入設計，讓 Gucci 成為文藝潮牌，推向新黃金時代。他融合傳統工藝與街頭時尚，將品牌推向新高度（HELEN CHANG, 2017）。

2. 路易威登 / Louis Vuitton

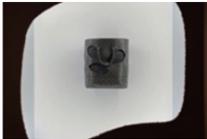
路易·威登（Louis Vuitton）於 1854 年在巴黎創立，以「LV」標誌聞名。品牌依托皇室御用與頂級工藝，創造出經典設計，成為時尚旅行的象徵。品牌積極與藝術家合作，包括攝影師 Cindy Sherman、藝術家 Richard Prince 和草間彌生，開創新藝術體驗。路易·威登也以不斷重新詮釋 Monogram 標誌而聞名。2022 年，品牌為慶祝 160 週年，舉辦「LV DREAM」展覽，展示珍貴工藝、歷史故事和藝術家合作，

結合當代科技與美學，呈現 Louis Vuitton 的非凡創作與藝術成就 (TRAVIS HUNG & MINA CHOU, 2022)。

3. 繆繆 / Miu Miu

Miu Miu 於 1993 年創立，名稱來自創辦人 Miuccia Prada 的小名，風格簡約青春，迅速贏得時尚界青睞，與 Prada 風格相對，注重活力與俏皮。品牌主打素色配色，少用黑色，並融入可愛圖案，為年輕女性提供既可愛又實穿的服飾。2020 年，Miu Miu 推出《Upcycled by Miu Miu》計劃，回收古著製作 80 年代復古風服飾，推動永續時尚。2021 年，品牌與 Levi's 合作，回收 80 至 90 年代牛仔服，並結合手工水晶刺繡，將復古與現代風格巧妙融合 (Ellen Wang, 2021)。

表 1：品牌於符號間的合作案例

品牌	藝術符號間的結合	特色
Gucci & Trouble Andrew	 圖 8：「2016AW Gucci&Trouble Andrew」 註：引自 GQ Taiwan，Xiaoyao Liu，2016，(https://www.gq.com.tw/fashion/content-29266)	2016 年，Alessandro Michele 與塗鴉藝術家 Trevor Andrew 合作，推出 Gucci Ghost 系列。Andrew 以雙 G Logo 為靈感創作街頭藝術，並化身為「Gucci Ghost」，成功將街頭藝術與高端時尚結合，為 Gucci 注入創意活力。(HELEN CHANG, 2017)。
Louis Vuitton& 川久保玲 Rei Kawakubo	 圖 9：「川久保玲的路易威登世界 The World of Louis Vuitton According to Rei」 註：引自 Vogue Taiwan，Vuitton，2022，(https://www.vogue.com.tw/fashion/article/lv-dream-exhibition)	2008 年，川久保玲為 Louis Vuitton 設計的 Party Bag 創新十足，並於 2014 年推出「Bags With Holes」打洞包，通過不規則挖洞設計優雅顛覆傳統 Monogram，展現其創意巧思。(TRAVIS HUNG、MINA CHOU, 2022)。
Miu Miu & Levi's	 圖 10：「2021Upcycled by Miu Miu」 註：引自 Popbee，Ellen Wang，2021，(https://popbee.com/fashion/fashion-news/levis-miu-miu-upcycled-501-jeans-jacket-when-may-2021)	Miu Miu 將 Levi's® 背貼標誌重新設計為粉紅色，並在 80 至 90 年代美式復古單品如男士 501® 牛仔褲和卡車司機夾克上進行定制，巧妙融合陽剛與陰柔，演繹青春叛逆的經典風格。(Ellen Wang, 2021)。
共通點	這些品牌本身已具有一定的品牌辨識度，並且根據當代的語言符號，精心打造與流行意象最貼切的形象，它們的影響範圍逐漸擴大，隨著時代的變遷，不同類別間開始融合出多元文化的特色。有些品牌勇於嘗試融合次世代反諷文化，或是與競爭產業合作，以其獨特的特色技法塑造獨具魅力的合作夥伴。 這些合作都是基於雙方具有標誌性的符號，這些符號呈現出具有圖像性的表現手法，透過符號間的對話來詮釋當代流行文化的價值觀。	

註：研究者根據時尚媒體資訊整理

2-3-3 小眾品牌識別符號

受特定群體喜好的品牌通常被稱為「小眾品牌」或「利基品牌」(niche brands) (程心蕾, 2021)，這些品牌專注於滿足特定市場需求，以獨特的產品、風格或價值觀吸引特定的消費者群體。小眾品牌強調個性化和獨特性，並在特定文化或社群中建立深厚的連結，與大眾品牌形成鮮明對比。

小眾品牌的識別符號通常包括簡約且富有意義的圖像設計，這些符號有效傳遞品牌的核心價值，例如：扁平化的設計風格、鮮明的色彩，使品牌更具辨識度，進而引發消費者的共鳴，此外也經常利用名人效應來提升知名度，並通過與名人的合作增強品牌曝光度，尤其善於利用社交媒體與消費者互動，分享穿搭靈感，並透過與其他設計師的合作來拓展市場。

隨著環保意識的提高，許多品牌也強調可持續性，吸引重視社會責任的消費者 (吳世家, 2021)。這些品牌透過提供獨特的款式和富有情感的品牌故事，增強品牌的辨識度，並與消費者建立深厚的情感連結。

因此，小眾品牌的識別符號不僅是視覺的標誌，更是品牌文化和消費者共鳴的重要載體。

1. Marine Serre

2017 年，Marine Serre 在 LVMH Prize 新銳設計師比賽中獲冠，開創自己的品牌。她在比利時時尚學院畢業時推出的設計「Radical Call for Love」，首次展示了品牌標誌性的新月圖案，提升了辨識度 (Ting, 2020)。Marine Serre 注重地球生態與永續發展，推崇環保時尚，致力於創造耐穿的服飾，並通過再生賦予衣物新生命。她將品牌定義為「未來服飾」，設計融合未來美學與消費主義反思，並將功能性與精緻工藝融入回收重製 (Upcycling) 產品中。

2. Ami Paris

Ami Paris 由設計師 Alexander Mattiussi 於 2011 年創立，名稱意為「朋友」。品牌初期專注於簡約、高品質的男裝，旨在創造負擔得起的時尚。Alexander 的作品融合巴黎氣息，展現輕鬆別緻感，設計常帶有俏皮元素，包含鈕釦襯衫、外套與經典 T 恤。自 2017 年推出 De Coeur 系列後，品牌愛心 A logo 獲得廣泛喜愛，迅速崛起。標誌性單品「Ami de Coeur」針織毛衣，靈感來自 Alexander 童年簽名，象徵愛與友誼的核心價值 (Hung, 2020)。

3. Yan Yan knits

Yan Yan Knits 由陳紀歷和鍾宛嫻於 2019 年創立，旨在以色彩繽紛的針織衣物重新定義時裝價值。品牌融合有趣與搞怪元素，巧妙運用刺繡、圖案與復古風格，吸引新世代客戶，並在國際時尚界獲得認可。她們從祖母年代的服飾獲得靈感，將「奶奶時尚」融入設計，鼓勵勇敢展現自我風格。品牌提倡「慢時尚」，注重設計與生產過程，拉近品牌與顧客的連結，讓服裝成為帶來快樂的媒介 (Cherie Kong, 2021)。

表 2：小眾品牌的識別符號

品牌	識別符號	特色
Marine Serre	 <p>圖 11：「SPRING 2018 READY-TO-WEAR」 註：引自 Vogue, Holgate, 2017, (https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/marine-serre)。</p>	Marine Serre 選擇月亮作為品牌象徵，因其多重意涵：代表月球、神像、旗幟，並與《美少女戰士》中的月亮標誌及銀元素相聯繫。月亮作為女性化符號，承載古老且無所不在的象徵意義 (Ting, 2020)。
Ami Paris	 <p>圖 12：「Ami - Alexandre Mattiussi Menswear Fall/Winter 2018-2019」 註：引自 Vogue Taiwan, Hung, 2021, (https://www.vogue.com.tw/fashion/article/ami-artifacts-limited-t-shirt-taiwan)。</p>	2017 年，AMI Paris 識別度最高的圖騰 De Coeur 誕生，以一個愛心連結品牌名字的第一個字母 A，到品牌最常使用的口號「We Are F.AMI.LY」，都呼應了 AMI 的品牌基因，更是 AMI 令人著迷的原因。符號則大量出現在 T 恤、毛衣、和各式各樣的款式上 (Hung, 2021)。
Yan Yan knits	 <p>圖 13：「Yan Yan knits 2021 康乃馨搖太極夾克」 註：引自 MING' S, Cherie Kong, 2021, (https://www.mings-fashion.com/yanyanknits-%e4%ba%ba%e4%ba%ba%e9%87%9d%e7%b9%94-suzzie-338013)。</p>	YanYan Knits 以「百子圖」為靈感，將幽默與有趣元素融入針織設計，巧妙運用色彩、刺繡與圖案，創造出復古風格，深受新世代喜愛，成功將傳統文化與現代設計融合，成為品牌象徵之一 (Cherie Kong, 2021)。
共通點	小眾品牌的共通性在於，符號和視覺元素的高度重視，透過象徵符號來表達品牌個性和文化內涵。例如，Marine Serre 的月亮標誌象徵女性力量與神秘，AMI Paris 的愛心符號「De Coeur」傳達愛與家庭的概念，Yan Yan Knits 則從中國「百子圖」中汲取靈感，融合復古與手工針織技藝。這些品牌不僅將文化、歷史融入設計，還通過符號賦予其更深的情感，創造出獨特的視覺語言，成功吸引其受眾群。	

註：研究者根據時尚媒體資訊整理

2-3-4 經典與小眾品牌符號於當代符號的應用及意涵

在當今迅速變化的時尚界，經典品牌面臨時代更替的挑戰，為了持久傳承並維持市場地位，品牌需適應當代符號進行變革。符號學研究指出，品牌符號的意義由三個領域組成：符號本身、符號組成系統與符號出現的脈絡。這些識別圖像極具象徵性，品牌常透過圖像的重新組合來實現創新。

以 Gucci、Louis Vuitton 和 Miu Miu 為例，這三個品牌分別採取不同策略展示當代符號的意義。Gucci 與街頭文化藝術家 Trouble Andrew 合作，將經典圖像與街頭文化相結合，重塑品牌形象，增強了品牌辨識度並吸引年輕消費者；Louis Vuitton 則與川久保玲合作，運用解構手法創新經典標誌，賦予品牌新解釋與視覺衝擊；Miu Miu 則結合 Levi's 經典背貼標誌，強調品牌間的承襲與聯繫，拓展市場影響力。這些品牌透過將標誌與當代潮流結合，使品牌能夠跟上時代步伐，推動市場效應，並使符號重獲新生，保持競爭力。

小眾品牌也在符號應用上展現其獨特策略，強調個性與文化意涵。例如，Marine Serre 的月亮符號象徵女性力量與神秘，AMI Paris 的愛心標誌代表愛與家庭，而 YanYan Knits 則透過傳統圖案展現復古趣味。這些品牌利用符號傳遞品牌精神，融合歷史、文化與當代時尚，創造出獨特視覺語言，吸引消費者共鳴。

根據「審美觀和學習模式」(Aesthetic Perceptions and Learning Model) 分析，消費者在探索新事物 (例如聯名的時尚產品) 時，會感知整體及相關成分，形成初步評估。消費者通常會「喜歡」與熟悉事物相似的新刺激，但不會偏離太遠或過於複雜。這些新刺激能增進消費者的熟悉度與好感，最終成為可接受的時尚狀態 (吳世家, 2021)。

總結來說，無論是經典品牌還是小眾品牌，都在符號與當代藝術結合中找到了市場延續的潛力。這種做法不僅增強品牌辨識度，還為經典符號賦予新生命，使其能在變化快速的時尚市場中保持競爭力。

2-4 符號意識的宣言

在當代語言中，符號被視為一種象徵性存在，深刻影響著大眾的想法、價值觀和行為。擁有豐富的文化、社會和個人意義符號不僅僅是表達形式，更是價值觀的載體和傳遞者，蘇珊·朗格 (Susanne K.Langer) 說：「藝術是表現人類感情的符號，符號的跳躍性使欣賞者享受了一種由此及彼的想像、思考和聯結的自由，發揮了他們的審美主動性。」符號的簡潔性開拓了以少勝多、以虛帶實、以筆帶意的創造功能 (黃玉秀, 2005)。她深刻理解符號及其意義的能力對於我們的認知和溝通至關重要。

由於訊息的豐富性可能導致負荷超載，因此簡化符號的轉換變得必要。符號意識宣言呼籲通過最簡潔純粹的轉換，使符號更具象徵性，讓更多人能夠理解和尋找屬於自己的符號價值，這種轉換不僅使符號更易於理解，同時也有助於促進文化交流和理解，創建出屬於各自符號意象，尋找到現實與想像間的平衡點。

於時尚品牌而言這種趨勢的成功，部分來自於時尚與圖像符號間的共通性。以卡漫符號為例，時尚和卡通皆具有懷舊和逃避現實的特質，讓成年人能夠透過卡通人物重新喚起童年的純真心靈。此外，卡通人物所呈現的俏皮和質樸形象，與奢侈品的品牌形象形成有趣的對比，從而為奢侈品增添了新的吸引力，這種合作不僅為品牌注入新的潮流元素，更為其增添了許多話題性。

2-4-1 村上隆

村上隆，1962 年出生於東京，受到日本動畫和漫畫的影響，專注於御宅族文化和生活方式，成為了後現代藝術風格之「超扁平」運動的創始人。他的靈感來自於眾多古怪的浮世繪藝術家和金田伊功，以及於 1983 年發佈的動畫作品《Harmagedon》（「村上隆」，2021）。1993 年在東京藝術大學美術研究所取得了「日本第一個日本畫的博士學位」的他，儘管擁有深厚的美術學術成就，但由於其強烈的商業取向，與日本藝術界的生態格格不入。直到 1994 年，他獲得了羅克菲勒財團的 ACC 首獎，得以停留在紐約創作一年，這段文化與環境的衝擊讓他重新檢視了自己對於日本文化的看法，並透過深入研究現代藝術與御宅族文化，開始了他的創作之旅（村上隆，2007）。

村上隆的作品以大膽鮮明的糖果色調和日本「可愛」中帶點怪奇的風格為人所知，將西方藝術融合，重新演繹普普藝術，並融合了傳統浮世繪的元素，他自創了一套獨特的美學，被稱為「超扁平世界」，這也是他對戰後日本普遍沈迷歐美大眾文化的反諷。

2-4-2 超扁平藝術主義

超扁平風格這一概念最早由日本藝術家村上隆提出，他也是超扁平藝術運動的創始人。Superflat 這個英文詞彙為日造詞彙，它指日本動漫、藝術創作和平面設計中的二維屬性，亦指日本大眾文化無深度，戰後的日本也經歷了一系列改變，即大眾文化和社會階層的「扁平化」。

在 1996 年第二屆亞太三年展《Present Encounter》中，村上隆以作品《Mr. DOB》，發表《超扁平宣言》（村上隆，2007）。他說到：「將來的社會、風俗、藝術、文化，都會像日本一樣，都變得極度平面，日本電玩和卡通動畫最能表現這種特質，而這些又在世界文化中具有強大的力量。」村上隆認為經歷戰後、經濟泡沫和沙林毒氣事件等社會壓力後，現實幻滅與心理機轉，造就日本社會轉向喜愛可愛甜美的扁平化趨勢，他的宣言使東方平面藝術挑戰西方藝術史，讓卡漫藝術成為全球藝術史的一支重要流派（村上隆，2007）。

2-4-3 扁平符號的意涵

扁平符號背後所代表的理念，可用村上隆的詞彙來闡述，透過可愛萌化的風格圖像，逃避現實世界的複雜，尋求治癒，這些可愛圖像帶人們回到最純真的幼童世界，在那裡，他們可以盡情遊戲，無拘無束，並重新連結到內在真實的自我，從而實現心靈的療癒。扁平符號所傳達的意義，類似一種包裝完善的治療藥物，可治療不同心境的病患，幫助他們轉換思維，尋找內在平靜與療癒。

2-4-4 扁平符號的轉化

扁平符號代表著一種現代化和時尚感，符合當今流行的設計趨勢，在設計和視覺上採用簡化、平面化的圖像風格，避免使用立體效果或逼真的陰影和質感，這種設計風格強調簡潔、清晰和直接，將訊息以最簡單的形式傳達給觀眾。扁平符號的轉化在於其簡約性和易讀性，它將複雜的概念和訊息化為視覺上的簡單符號，使觀眾能夠快速理解和消化訊息。

扁平符號代表了一種現代化、簡約化和直觀化的設計理念，是現代視覺文化中的一個重要元素，其應用範圍廣泛，從網頁設計、應用程式介面到品牌標誌都能見到其身影，它不僅在視覺上吸引人，還提供了更好的使用者體驗，使訊息更易於被記憶和理解。

表 3：藝術家與符號

品牌	藝術家	圖像符號意涵
村上隆	 <p>圖 14：「村上隆 - 微笑小花」 註：引自 Kaikai Kiki Co., Ltd, Takashi Murakami, 2001, (https://www.kaikaikiki.com)。</p>	村上隆的「微笑小花」融合東西方藝術與嬉皮文化，象徵著和平與希望。他將花朵與笑臉結合，傳遞「生活再辛苦，總要笑著面對」的人生哲學，成為其辨識度極高的代表符號。
奈良美智	 <p>圖 15：「奈良美智 - 《Knife Behind Back》背後藏刀」 註：引自奈良美智 背後藏刀, n.d., 2019, (https://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-evening-sale-hk0885/lot.1142.html)。</p>	奈良美智的「背後藏刀」象徵青春的陰鬱與叛逆，顛覆可愛形象，隱喻潛藏的力量與自我矛盾。這一圖像強調想像力與潛在反抗，成為奈良美智的代表性符號。（奈良美智 背後藏刀, n.d.）。

草間彌生	 <p>圖 16：「草間彌生 -Yayoi Kusama A- 南 (BAGN8)」 註：引自 Yayoi Kusama 草間彌生 A-Pumpkin (BAGN8) 50th Anniversary · Sotheby's, n.d. · 2023 · (https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/contemporary-evening-auction/yayoi-kusama-cao-jian-mi-sheng-a-pumpkin-bagn8)。</p>	草間彌生以波點為標誌性符號，視植物為與人類同類，受家族育苗場的影響，早期作品源自對花卉的觀察，特別迷戀南瓜，因其獨特的形態，這成為她創作的靈感來源。(Sotheby's, n.d.)。
共通點	作品的呈現都是透過扁平化的圖像，作為藝術家極具象徵性的符號。	

註：研究者根據時尚媒體資訊整理

2-4-5 操作手法與應用圖像的藝術家

高田唯，創立 Allright 設計工作室的創辦人及東京造型大學教授，是「新醜風 New Ugly」設計的代表人物，他的風格打破了傳統審美的框架，無法僅以「美」或「醜」來簡單定義。他擅長用簡約隨性的線條，創作出具有強烈個性的變形字體，並利用故意錯誤的印刷偏差，營造看似草率卻具深度的設計效果。

311 大地震後，高田唯開始反思傳統的精緻設計，轉向觀察街頭常見的簡樸廣告。這些不拘設計規範、直接表達訊息的風格，逐漸影響並形成了他的新醜風。這種風格以高飽和的色彩、無邏輯的排版、簡單的幾何圖形和手繪插圖為特徵，挑戰大眾對「美」的固有認知 (LIU JOU, 2022)。

高飽和高明度的色彩、衝突的配色、無襯線的基礎字型、簡單的幾何圖形及純樸的手繪插圖以及隨興無邏輯的排版，這些特色使得新醜風的風格不受到大眾眼光與喜好的拘束，呈現出屬於自己的獨特色彩。比起裝飾性或經過精心設計的編排，新醜風更強調貼近真實生活的設計，就如同這個風格的代表人物 - 設計師高田唯所認為的，設計源自於生活，像沒學過設計的人一樣去做設計，更能得出意外且驚喜的結果。

簡單的幾何圖形如圓形、矩形與三角形等都是常出現於新醜風的圖形，透過堆疊、重疊等拼湊出新的視覺效果，也會適時的加入一些手繪的插圖、標誌效果等，增加整體的豐富度。



圖 17：高田唯花展「你你我我」
註：引自 WONDER 覺誌，劉芳柔 LIU JOU，2022，(<https://wonder.am/2022/02/09/yui-takada>)。

2-4-6 小結

在 21 世紀資訊發達的時代，大眾對議題的關注變得更加豐富多元，為了更好地凝聚大眾、傳遞訊息，傳播者需要採用更具代入性的傳播手法，以引發更廣泛年齡層的共鳴，在這個過程中，扁平化的圖像符號成為了訊息轉化傳遞的重要推手。

身處於影像化世代，圖像符號的生成具有深刻的價值意涵，透過視覺文化呈現，它們有效吸引觀看者的注目。根據《Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture》中提到的觀點，某些理論家認為，這種優勢訊息的強力散布被稱為「意識形態」，在這個論點上，觀看者對影像或文本的體驗被認為是製造者透過行銷策略致力在觀看者身上達到的目標 (Marita Sturken、Lisa Cartwright, 2013)。

行銷策略旨在找出哪些符碼和慣例最能有效「觸及」目標觀眾。以時尚品牌為例，無論是經典品牌還是小眾品牌，簡易的圖像識別能夠提升品牌識別度，藉由行銷常用的 SWOT 分析，在「優勢」(strength) 這點，許多歷史悠久的時尚品牌擁有豐富的品牌資產和深入人心的風格，並且在全球擁有高識別度的據點。例如，Prada 的經典三角 Logo 手提包和 Roger Vivier 的方釦鞋，都是運用扁平化圖像符號的具體案例，這些簡化的符號不僅吸引了顧客的注意，也引發了對品牌背後意義的深思 (吳世家，2021)。

在資訊繁雜、多元的環境下，簡化的符號語言逐漸凸顯其重要性，尤其是以扁平化為特徵的設計形式，透過形態的簡化，在符號文化盛行的背景下展現出獨特的魅力。這些扁平化圖像通常運用簡單的元素、流暢的曲線輪廓、鮮明的色彩，甚至透過角色化的塑造，打造出能輕易引發觀者共鳴的視覺效果，這種簡化不僅象徵意象的純粹，更激發人們對圖像背後意涵的思考，從而引發熱烈的討論。

無論製造者身處何種領域，紛紛運用簡化的符號來傳遞與觀看者的價值意涵。因此，簡化成為當代符號語言最常運用塑形的的方式之一。

第三章 創作實驗

研究者將透過自身對視覺性的符號感知，創造並詮釋各種意象，以服裝創作為媒介，呈現個人獨特的風格和識別符號。首先通過觀察周遭生活及情感，將有形和無形的元素紀錄下來。再以收集童話繪本並觀察這些繪本，探索其中繪製的線條和色塊，並將其視覺化。透過觀察紀錄並借鑑繪本中的繪畫技法，研究者將設計出獨特的圖形、輪廓和色彩，以創作個人風格的印花設計，為後續品牌於符號創作上奠定基礎。

第一階段：觀察繪本線條、輪廓曲線、處理方式以及色系運用，並將其交織重疊，進入電繪繪製成全新布花樣式。

第二階段：將這些印花布卡樣式拼貼，並在描圖紙上畫出輪廓，輪廓以簡單俐落圓弧曲線的線條呈現，再捏塑出一些立體紙型輪廓，最後將印花圖騰伴隨外圍輪廓去作排列。

第三階段：最後實際結合成服裝將平面立體化，以穿上身上的扁平服裝呈現其效果。

符號對於研究者而言，為「以可愛來包裝不美好」的意涵，因此在這系列的創作實驗，從周遭那些平凡無奇事物去做最直白的創作連結，利用數位化的繪畫技巧使這些事物以另一種型式呈現出來，這些視覺物件轉化，透過平面化符號圖型，再以穿插交錯的手法去做層次堆疊，實際運用在服裝上時，以最簡化的輪廓線條創造出內在最直觀的逃離意識。

3-1 印花設計創作

服裝設計中的細節設計涵蓋眾多技法，而數位印花則是其中一種裝飾性的技法。選擇印花設計作為自我詮釋的表達方式，印花圖騰具有較大的視覺張力，且適用範圍廣泛，手法多樣，更能突顯個人風格特色，因此在展現個人化風格上具有優勢。

在這次的印花實驗上，希望透過生活周遭常見到的事物，進行一連串的紀錄描繪，以最能表現自己的圖形線條，來創作可重新包裝、具真實面向的圖形符號。研究者採用日式、可愛文化所產成的圖樣藝術，作為觀察輪廓，這些可愛文化下的產物，線條輪廓主要以較為圓滑曲線朔造，色階上也採用較為柔和朦朧的色系，整體視覺效果展現出一種療癒的形象為創作發想。

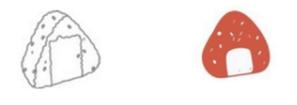
3-1-1 符號的簡化

物件符號化的簡化輪廓不僅具有真實的線條，也開啟了更廣闊的想像空間。這種簡約的輪廓，讓人想像連接的範圍更廣泛，更能深入表達各種情緒。透過簡化後的圖像符號，能夠直接感受到情緒的真實。這些符號不僅讓自身沉浸在回憶中，同時也有能力吸引他人，一同體驗創作者的情境世界。

在符號的塑造中，黑白線條的表現就像將結構固定在既定框架中一樣。相比之下，鮮豔、圓潤的圖塊，則詮釋了理想世界中的自由與安逸。研究者通過符號的簡化運用，

將人們與他人分享時的感受，作為另一種情緒表達方式。同時，這也是一種尋找共感者，分享研究內在背景意涵的方法。

表 4：符號簡化過程

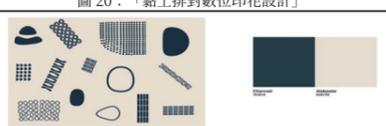
	將茄子的葉片光澤簡化
	將飯糰米飯平滑流暢化
	選取熨斗重要元素作為基礎輪廓
將符號由複雜轉換成簡化的過程	

註：研究者創作整理

3-1-2 符號的排列與意涵

透過數位印花的創作手法，設計出三款印花圖騰，其元素取材於日常生活中常見的事物。這些圖像符號承載著表達自我逃離現實空間的故事內容，成為故事主軸的一部分。通過將實物元素的外輪廓線條簡化，重新定義刻板印象，以其所產生的色彩，設計出專屬的色調和輪廓。將這些印花圖轉換成色卡的模式，作為布料選擇的參考，進一步融入款式設計和模擬製作的過程中。

表 4：符號簡化過程

	將日常生活中的事物，做線條簡化採替換，色系採用糖果色系擺脫原始色彩，而底色採用石膏米接觸到現實後，所表現出人最淺在的表層。
	將奶嘴去做線條簡化做出，線條化與幾何圖形兩種款式，而奶嘴的採用粉橘色系，表內在想像中的甜美，而底色採用雞蛋殼色還未受到環境浸染，還保留些許暖色調，來表現出人最淺在的表層。
	將常見的幾何圖形將比例縮放，去做重複排列組合，以木炭藍的色系的視角去看待，外在那些圈圍繞繞繁瑣的世界，同樣底色採用石膏米接觸到現實後，表現出人最淺在的表層。
將符號由複雜轉換成簡化的過程	

註：研究者創作整理

3-2 細節設計

服裝細節設計的要素應與整體設計思想相融合，以提升服裝品味，成為其獨特之處。細節設計不僅可以突顯服裝的精緻之美，更能為其增添新意。品牌常見的識別符號，多屬裝飾性細節，裝飾包含在表面添加附屬物料，以提升其美感。服裝常見的裝飾手法包括刺繡、

釘珠、副料配飾、鉤編、鏤空、打磨、做舊、緝明線、鑲邊、包邊、流蘇、印花、染製、手繪等。在服裝設計中，裝飾是不可或缺的藝術手段。

表 6：應用於品牌的細節設計

品牌	細節設計	背景意涵
Maison Margiela	 <p>圖 21：「Maison Margiela- 數字標籤」 註：引自 ELLE，WAWA CHANG，2023，(https://www.elle.com/tw/fashion/issue/g45718791/maison-margiela-brand/)。</p>	Maison Margiela 的商標是一塊白色布標，簡單縫上數字並固定於四角，代表單品系列分類。這種設計便於顧客拆除，體現品牌專注本質而非表象，成為其獨特的專屬標誌。(WAWACHANG,2023)。
Simone Rocha	 <p>圖 22：「Simone RochaSS 23- 花型珍珠刺繡」 註：引自 Vogue Taiwan，ZIMMER L.，2022，(https://www.vogue.com.tw/fashion/article/simone-rocha-taipei-interview)。</p>	Simone Rocha 的標誌符碼包括荷葉邊、珍珠與薄紗，特別是珍珠刺繡，成為品牌識別的重要元素。設計靈感來自感性情緒，珍珠取代了 logo，成為品牌獨特的象徵。(KUAN LIN, 2022)
Seivson	 <p>圖 23：「Seivson- 六角形螺絲造型的鈕釦」 註：引自 ET Fashion.，n.d.，2018，(https://fashion.ettoday.net/news/1276183)。</p>	Seivson 以螺絲為品牌識別，象徵事物和人際關係中的關鍵連結。品牌注重細節與品質，致力於創造新女性風格，顛覆傳統女裝設計思維。(ETtoday 新聞雲，2018)。
共通點	這三個品牌分別涵蓋經典奢侈品牌、小眾潮流品牌以及台灣設計師品牌，面向的客群遍佈多個層級與市場趨勢。這些品牌之間的特點在於其標誌的設計語言。有些標誌透過編碼式的數字圖像傳達訊息，而有些則以元素的排列構成花型圖案，甚至利用物件形象塑造成六角形圖像。這些標誌的共通點在於它們都具有象徵性意涵，並巧妙運用了圖形轉化技法進行細節實驗，從而賦予品牌鮮明且具有辨識度的視覺特徵。	

註：研究者根據時尚媒體資訊整理

3-3 平面圖像線條構成

設計以圓滑曲線為主輪廓，這些曲線表面平靜，實質上能作為防禦外界刺激的盾牌。曲線不僅具可塑性，也能自由變動，即使波動或曲折，仍維持在曲線家族內，賦予整體輪廓高塑造性，簡化線條並增加視覺張力。將曲線與色卡結合，創造出富有故事感的设计，通過平面打版構建結構化線條，將扁平的線條相互接合，實現立體化效果。套上色卡後，尖銳的接合處變得圓滑，並蘊含生命力。

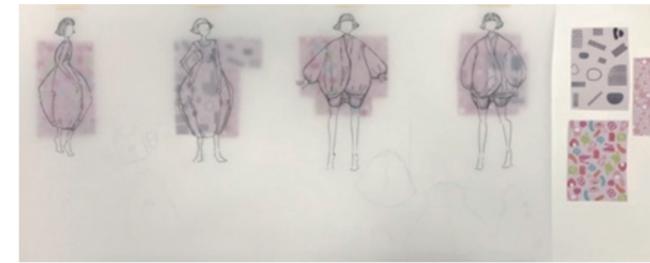


圖 24：「將印花轉換成色卡，繪製拼貼設計稿」

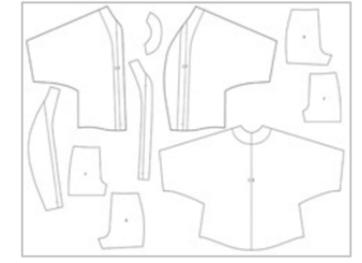


圖 24：「將印花轉換成色卡，繪製拼貼設計稿」

3-4 立體化的塑造

將設計過後的圖像進行輸出，並使用實際尺寸的版片剪裁、製作，藉由扁平結構下所塑造出的立體服裝，證實扁平結構並非都像表面呈現出的那麼簡化空泛，這些簡單符號的背後都在訴說著不同的故事，而故事的起源皆來自於那些繁雜瑣事的生活，在種種事情的醞釀下造就出許多扁平化的構成。

服裝在輪廓的塑造上，須將外在輪廓線條效果支撐起來，因此在製作中使用了較類似太空棉的材質去製作，印刷輸出的同時也要確保色彩其飽和度是否滿足需求，在內層依舊採用相似材質太空棉的鋪墊，不與表層互相衝突，便能在結構構成的同時，達到所求的圓弧立體感。



圖 26：「服裝實體」

3-4-1 小結

通過以上藝術手法，可以驗證超扁平藝術所談的「可愛」僅是一種隱藏內在的包裝手法，而這些可愛的事物串連著每個片段的故事。每個創作階段都反映了現實生活中的各種情境。首先，在印花設計階段，看到的是人們日常生活中，周圍環境的事物，而這些事物在不同人眼中，呈現的形態與色彩各異。接下來，在第二階段，這些事物被拉縮成扁平化的線條結構，並結合故事圖像色彩，象徵著人們在現實社會中面對的單一思想及尋求躲避的內心衝突。最後，在第三階段可以看到，無論逃避與否，最終所顯現的樣貌，都會回歸最初的形式。即使是立體的形塑，也是經過簡化演變的，給予人們所期望的安全感。因此，通過視覺上的聚焦，識別性的塑造在圖像中表現出來，這種識別性不斷地從每個階段的簡化中浮現，同時證實符號成為虛意象，以及在實際物件中最佳識別性的包裝工具。

第四章 創作與呈現

PRAXES 平台提供了一個深入了解時尚品牌服裝製作環境的教育平台。對於初出茅廬者或跨領域人士而言，這是一個非常友善，且無需擔心操作問題的資源。平台還提供針對個人需求的課程規劃，讓人們能在這裡盡情發揮創意，嘗試各種不同風格和技巧。然而，在如此龐大的時尚市場中，PRAXES 在識別度上仍面臨一定困境，在競爭激烈的眾多品牌、快速變化的時代風格及多元文化的背景下，這是個需要面對的挑戰。因此，研究者透過自身創作探索，去衍生創作出屬於品牌的象徵符號，以克服品牌辨識上的困境。

在創作方法上，以品牌操作的視角為出發點，深入挖掘細節，並引入 24SS 所提及的視覺符碼。透過研究者對符號在當代語言中的影響力進行探討，從視覺符號與隱喻中提煉出具時代感的元素，進一步融入創作思維之中。在現有服裝框架內，通過細節的疊加設計，凸顯品牌特色，賦予其獨特的視覺辨識度。基於此觀點，將符號與隱喻運用於 PRAXES 品牌的辨識設計之中，透過裝飾細節的創意設計與具象化呈現，展現品牌的創意價值與視覺語言。

第一階段：藉由於品牌任職視角下，概述當前品牌所面臨的問題，並通過構圖表進行分析，揭示品牌在不斷重新定位過程中的核心挑戰。借此，制定一套以品牌符號為核心的創作方法，為品牌提供更具針對性且切實可行的方針，助力其突破現有困境，實現長遠發展。

第二階段：透過於第三章自身實驗性創作，針對於裝飾細節上如何透過符號，去衍生發展應用於品牌上的創作。

第三階段：實驗創作手法及應用過程，最後的呈現與結論。

4-1 符號於品牌

近年來，品牌不斷面臨相似的困境。在不同季度中，流行趨勢各異，不同受眾對趨勢解讀也呈現多樣化。對於品牌而言，如何強化獨特性以提升識別度，顯得尤為重要。

4-1-1 品牌困境分析及改善流程

PRAXES 品牌每年都由新一批研究生接手操作，如何在此過程中保持每季服裝的連貫性成為一大挑戰。如圖 4-1 所示於目前的形象來看，品牌的整體串聯性與辨識度仍不夠顯著。



圖 27：PRAXES 列年春夏形象照（註：引自 PRAXES 品牌官方網站）

因此，研究者以 4-2 圖表簡要分析品牌當前所面臨的困境，針對存在的問題提出解決方案，並設計出一系列服裝作品，旨在為未來接手品牌的創作者奠定基礎，助力品牌實現更持續且有辨識度的發展。

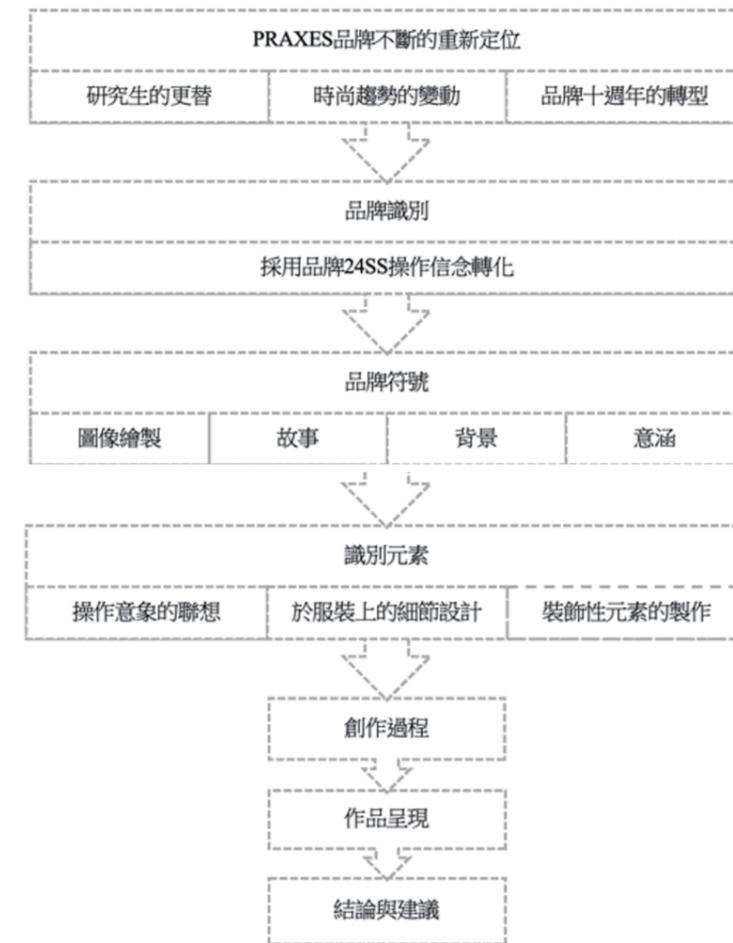


圖 28：創作流程圖（註：研究者繪製）

根據 4-2 圖表的分析，品牌當前面臨的核心問題在於其不斷進行重新定位。在此背景下，如何優化品牌定位並提升市場識別度，成為需解決的課題。於此動機，研究者於品牌任職期間，正值品牌十週年轉型的關鍵時刻。此次轉型以 24SS 的操作信念為核心，強調「從生活、流行文化與當代藝術的視覺符碼與隱喻中，提煉具時代感的創作思維，並在服裝的制約中展現自由的意象」。

如第二章所提到，經典品牌與小眾品牌如何吸引消費者目光，往往藉由圖像符號來傳遞品牌訊息。這些現代化的圖像符號通常以簡化的輪廓傳遞意念，但背後卻蘊含著豐富而複雜的內涵。

因此，研究者於通過品牌符碼設計，作為未來品牌識別的核心特色。研究者任職期間擔任生產組組員，負責多項與服裝細節相關的實務工作，包括設計圖稿繪製、主料確認、副料選定後的質料採購與建檔，以及服裝洗標檔案的製作等。基於這些實務經驗，研究者以素材為創作起源，打破傳統服裝設計的框架，通過副料的多樣化運用，為作品增添細膩且高度辨識度的特色。

最終，這些創作成果形成了品牌的獨特識別亮點，為品牌識別設計注入新的可能性。同時，研究者為品牌的可持續發展提供了具體的實踐基礎，助力品牌在未來更好地應對市場挑戰並維持長期競爭力。

4-2 品牌符號創作

根據圖 4-2 品牌流程圖，開始構思出適合品牌形象的故事，並設計出專屬於 PRAXES 的品牌符號。PRAXES 品牌本身由一群學生運營，而這些來來往往的學生，正是品牌最具特色的象徵。他們不僅構成品牌的核心力量，也帶來了獨特的多樣性和鮮明的形象。當提及「服裝設計學生」，外界對他們的刻板印象往往豐富多元，如同透過濾鏡觀看一般，展現出多種型態的可能性，這些想像建構了他們鮮明且深刻的印記。

研究者以這種不斷變遷的學生群體，作為品牌符號的核心靈感，將其故事作為品牌形象的主軸。正如第二章所提及的藝術家如何通過對圖像進行提煉與簡化，塑造出具有代表性的符號，研究者將這些方法應用於品牌設計，將學生群體的特質抽象化並融入品牌符號之中。這些符號成為品牌與受眾之間的連接橋樑，透過簡單且具有辨識度的視覺符碼，直觀地傳達品牌核心理念與獨特性，形成強烈的視覺聯覺效果，使人一目了然地感知 PRAXES 品牌的故事與價值。

4-2-1 品牌符號的發展

通過設定六種不同的人物性格，為每個角色賦予獨特的象徵性特質。研究者從自身觀察視角出發，刻畫角色特徵，設計表情、髮型到服裝造型的每個細節，以突顯其個性化特徵。同時，呼應第二章中提到的設計理念，角色外型輪廓以圓滑曲線為主，而內部的服裝細節，則運用線性與矩形設計進行勾勒，展現服裝的特點。每個角色的色彩搭配，以雙色為主，輔以相關聯的輔色，來強化系列的整體統一性與連結感。鮮明的色彩運用與角色化的形象塑造，營造出能直擊觀看者內心的視覺效果。

在設計過程中，最初版本的角色造型未能充分呈現，其情緒與服裝特點。因此，在原有設計基礎上進行了更具象化的設計，特別著重於表情與服裝細節的刻畫。通過這些調整，每個角色的特性變得更加鮮明，設計更能有效傳達角色性格特質，增強了視覺吸引力與記憶點，為整個系列作品注入鮮明的視覺特徵與敘事深度。

表 7：人像符號的設計過程



註：研究者創作整理

4-3 識別元素應用於服裝之設計

本次系列服裝的設計目的，是探索如何通過細節元素將每一季的服裝串聯起來，形成品牌辨識的記憶符號。在服裝設計上，本系列選擇了品牌以往季節中較為基礎的款式，以此展現即使是最簡約的設計，也能突顯品牌獨特的標誌性元素。

在色彩選擇上，整體布料以單一深色系為主，進一步突顯識別元素的視覺效果，讓其更加鮮明地展現設計的目的與意義。同時，在壓線設計中採用單色的明亮線條，為服裝增添層次感與細節應用，體現品牌在細節設計上的精緻度。

4-3-1 服裝設計稿

設計圖稿選擇了幾款剪裁俐落的服裝作為基礎，並為每套服裝配置多樣化的辨識元素，巧妙融入服裝細節之中。這些辨識元素包括三種尺寸的織標、兩種款式的自製釦子，以及特製的識別圖像洗標。同時，透過數位印花技術，將辨識圖像應用於服裝細節甚至配飾上，以增加設計的層次感與品牌識別度。這種細節處理方式不僅為服裝增添了專屬性，還提升了整體設計的精緻感與獨特性。



圖 33：設計稿-1 (研究者電腦繪圖服裝畫)



圖 33：設計稿-1 (研究者電腦繪圖服裝畫)

4-4 細節設計與實驗

識別元素的製作應用於第三章提及的服裝細節設計。研究者基於現有條件，採用了以下幾種呈現手法：第一、數位印花的應用 (圖 4-7)；第二、副料與配飾的塑造 (圖 4-8)；第三、電子刺繡標的設計與運用 (圖 4-9 至圖 4-11)。

在各種細節設計手法中，實驗過程中不可避免地會遇到各類問題。研究者針對這些問題進行了深入探索與解決，以提升識別元素的精細度，使其能夠更鮮明地突顯於服裝設計之中，進一步增強整體作品的視覺辨識度與吸引力。

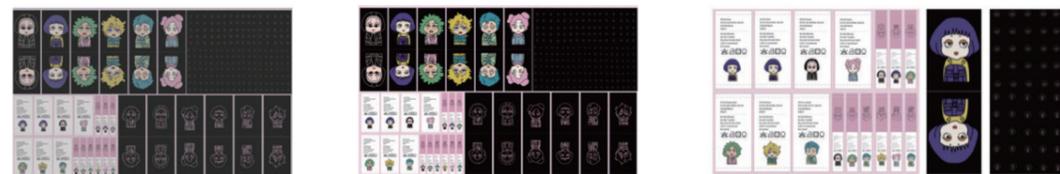


圖 35：電子數位印花及數位印花模擬圖

在印花實驗過程中，布料選材特別注重質感的挑選，優先選擇與實際洗標，滑面輕薄質地相近的材質。同時，為了確保圖案的清晰呈現，布料必須具備高顯色性能。由於印製過程中採用了黑色作為主要圖檔顏色，因此需要多次進行校色調整，最終實現了高飽和度且不跑色的優質印製效果，確保了細節的精緻與呈現的穩定性。

熱轉印實驗



水轉印實驗



圖 36：轉印實驗 (研究者操作實驗圖)

在釦子實驗中，由於製作量少，無法找到廠商進行專門生產，因此嘗試利用熱轉印紙來進行押釦實驗。在測試過程中，由於溫度設定過高，導致圖案融化。後續採用紙膠帶固定熱轉印紙，同時降低溫度進行操作，雖然效果有所改善，但轉印後的表面呈霧面狀態，仍需額外加上一層透明膠才能使圖樣清晰顯現。然而，此方法的成功率較低。

因此，轉而嘗試水轉印貼紙的技術。該方法操作相對簡單，只需將水轉印紙泡水軟化，覆蓋定位後撕下，再晾乾即可完成，無需額外塗膠，圖樣便能清晰呈現。通過這樣的實驗，實現了少量客製化釦子元素的製作，為細節設計提供了更多可能性。

表 8：織標實驗

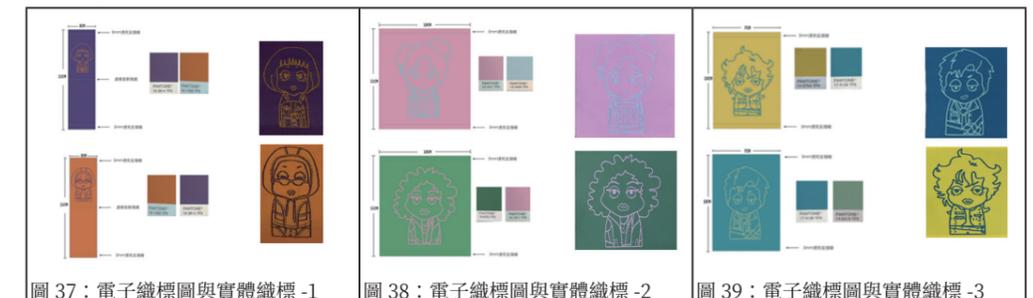


圖 37：電子織標圖與實體織標 -1

圖 38：電子織標圖與實體織標 -2

圖 39：電子織標圖與實體織標 -3

在織標的實驗中，為簡化製作流程並突出設計效果，採用了雙色設計作為織標的主要配色，而非多色編織。同時，將六款設計圖案以雙色為基調，作為織標的核心元素，並依據服裝版型進行款式與配置的量化規劃。

在實驗過程中，與廠商之間的來回校正主要集中於紗線的選擇與配色。現有的色票卡與廠商提供的紗線色卡，之間的對應關係成為關鍵問題之一，因此確保色卡準確度，是織標製作過程中最重要的環節。這些調整不僅提升了織標的品質，也為後續的服裝細節設計奠定了堅實基礎。

4-5 細節設計應用之呈現

細節設計在服裝整體性中的應用，其核心用意在於增強品牌辨識度與設計層次感，同時

賦予作品更多的視覺記憶點與情感連結。這些細節不僅是功能性與獨特性的結合，更是品牌理念的具象化表達。通過巧妙的細節設計，為消費者帶來豐富的感官體驗，進一步鞏固品牌形象，提升其市場價值，並增強品牌在識別度與獨特性。

4-5-1 作品呈現

整體拍攝採用整潔俐落的背景作為設計理念，以凸顯服裝及其識別元素的獨特性與吸引力。這樣的背景安排能有效襯托符號圖像的視覺焦點，進一步引發觀者對其背後訊息的好奇心。透過這種手法，視覺符號不僅成為服裝的亮點，更承載了敘事功能，傳遞品牌想表達的理念與故事。

表 9：整體形象照



4-5-2 識別元素模擬應用

識別元素的應用旨在成為，串聯每個季度設計的關鍵橋樑。如（圖 4-14 至圖 4-20）所示，研究者以 23AW 與 24SS 兩個季度的服裝款式，進行實際展示與操作，作為實例說明。此外，為增強創作手法的說服力與識別圖像的影響力，研究者亦延伸至 22AW 和 25SS 兩個季度，設計模擬款式圖，進一步探討識別元素在不同季節中的應用效果，全面展現其在品牌設計中的整體價值。

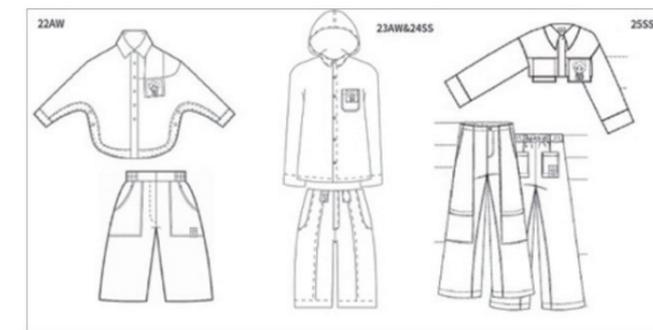


圖 47: 識別元素運用之模擬圖

首先，透過展示前後幾個季度的設計（如圖 4-21 所示），直觀展現識別元素在串聯各季度設計中的作用與效果。同時，也能清晰觀察到細節元素在不同季度間的應用如何形成穿插與連貫性，為設計注入統一的視覺語言。這種設計方式為未來季度提供了延續與拓展的可能性。

接著，採用 22AW 與 25SS 兩個季度的六項款式，進行分析與展示（如圖 4-22 至圖 4-25 所示），進一步探索識別元素的多樣化應用方式。不僅強化了整體設計的連貫性，還將凸顯出品牌識別統一性與其鮮明特色，實現更具層次感的視覺效果及成效。

表 10：識別元素模擬實驗



4-6 小結

藉由以上的創作實驗，本研究驗證了 PRAXES 品牌在「品牌如何透過象徵性的符號的辨識」的應用與實現。此觀點涵蓋了符號的生成過程及其最終成效。符號生成可分為幾個階段：

第一階段，分析符號應用的背景因素。觀察到品牌在季度設計上的不連貫性，以及每季操作過程中附加問題的存在。以此為出發點，研究者嘗試尋找其解決方法。

第二階段，基於第二章的探討，分析了現代品牌如何在市場中脫穎而出，並歸納出品牌間的共同特徵。這些特徵通常來自具有象徵意義的圖像符號，這些符號如同黑洞般吸引觀賞者的目光，激發其濃厚的好奇心，讓人不由自主地想深入探索其背後蘊含的故事與意義。此手法間接呼應了研究者在第三章中所提到的超扁平藝術風格，通過創造個人特色的設計語言，並以圖像符號敘事及隱藏意涵作為創作靈感的核心來源，進一步強化了品牌的視覺語言與情感聯結。

最終階段，由於自身創作不受季度限制，而品牌設計則需更注重其目的性與整體連貫性，因此識別元素的串聯成為設計的核心。基於研究者在品牌任職的經驗，聚焦於服裝細節

設計，將圖像符號巧妙融入品牌副料之中，形成可串聯各季度的設計元素，從而打造出具有象徵性的品牌識別物件。這一設計策略不僅突顯了圖像符號在品牌識別中的重要性，更實現了視覺表現與品牌精神的深度融合，為品牌塑造出更鮮明的形象與價值。

第五章 結論與建議

本章節將分為三個部分進行探討：第一部分：回顧研究內容和研究目標；第二部分為創作結論，著重分析個人創作與品牌成果之間的相似與差異；第三部分則為研究建議與限制，旨在為未來的發展與應用提供實用的建議。本研究同時希望能夠為有志於操作品牌的人士提供具參考價值的建議與方向，協助其更有效地實現品牌目標。

5-1 研究內容

本研究旨在探討當代語言中流行的意象呈現，這些意象通常以圖像化的敘事形式展現，無論透過何種形象轉換方式。這些圖像的共同特徵是扁平化設計，使其成為易於記憶的符號。這些圖像符號不僅成為日常情感表達的工具，並在快速變遷的時尚時代中扮演著關鍵角色。在競爭激烈的時尚市場中，品牌常透過具象徵性的標誌來強化其識別度，進一步提升品牌的市場影響力。

本研究旨在協助 PRAXES 品牌提升品牌識別度，透過視覺化圖像符號的設計與轉換，賦予品牌鮮明的視覺風格。藉由服裝細節設計的視覺性，創造出能強化辨識度的元素，為品牌建立清晰形象並增強市場競爭力。本研究首先探討符號在情緒表達與社會文化中的影響力，解析時尚品牌如何運用符號傳達故事與議題，進一步分析視覺化設計如何透過圖像元素呈現品牌訊息，增強受眾對品牌價值的理解。最終，創作應用於服裝細節的識別符號，為 PRAXES 奠定品牌形象基礎，並支持其未來持續發展，確保在競爭激烈的市場中脫穎而出。

5-2 創作結論

設計創作結論，將透過（表 5-1）進行更詳細對比，個人創作與品牌創作的相異之處。本研究首先簡要描述了服裝輪廓設計的限制，並從面積層面的大小對兩者進行比較，進一步探討圖像符號的類型及其未來應用範圍。最後，研究聚焦於整體識別性，分析圖像符號如何在視覺敘事中對觀者產生影響，並深入探討其所傳遞的深層意涵。

表 11：圖像符號應用創作之對比

符號圖像於創作之條件	個人創作	品牌創作
作品形象照		
服裝版型輪廓限制	版型具有較高的變化性，輪廓也能進行大幅度的調整與變化。	版型受限於時尚潮流和市場需求，因此其輪廓變化幅度較小。
符號的運用	應用面積較廣	應用面積較小
圖像的類型	幾何圖形符號	具象化角色圖形符號
圖像符號的應用範圍	僅系列作品	可運用的季度較廣
視覺之敘事性	整體識別圖像較為突出，使作品的視覺效果更為顯著，但其中蘊含的意涵則需要進一步深入探討。	由於識別物件相對精緻，因此作品的視覺效果更能吸引觀看者的注意，並激發他們進一步的觀察與探討。

註：研究者創作整理

研究發現，個人創作與品牌創作在圖像符號的應用上既有相似也有差異。對於個人設計而言，圖像符號的運用不會受到輪廓和面積的限制，因此其整體設計意涵通常只有在特定系列中才能充分展現。而在品牌創作中，儘管整體圖像符號的應用面積較小，但這些符號具有較強的連貫性，可以跨季度延續使用，不會受到季度主題的影響。因此，符號在品牌視覺敘事中的重要性尤為突出，必須將其塑造為品牌的象徵性存在，才能為每個季度的創作賦予一致的品牌價值。

研究進一步指出，儘管個人與品牌創作在某些方面存在差異，兩者在圖像設計中皆具有專屬的解讀特質。不同圖像對整體性的影響與敘事功能，充分展現了圖像符號的獨特性。在服飾設計中，細節設計的應用突顯了創作的多樣性，打破了大面積、繁複堆疊的設計框架，精緻而巧妙的細節元素同樣能成為創作亮點。透過簡約扁平的符號相互呼應，設計不僅完整表達了視覺意涵，還增強了品牌識別性，展現出創新設計的可能性。

5-3 研究建議與限制

本研究針對品牌創作中的細節設計提出以下建議，並根據研究過程中遇到的限制條件進行分析與總結。

首先，關於圖像符號的創作，本研究提出兩種實現手法：第一種是基於品牌已有的故事，從中提煉出能代表品牌精神的角色，並將其具象化為專屬符號，以強化品牌識別。第二種是

將品牌 LOGO 進行標準字的圖像化設計，並採用扁平化藝術風格重新詮釋 LOGO，從而創造出嶄新的品牌識別圖像，進一步賦予品牌更高的價值和理念。

在研究過程中，遇到的主要挑戰來自小量客製化副料的製作限制。例如，細節元素如釦子的設計因無法進行小量開模而受到制約。因此，品牌在開發過程中必須慎重考量其長期發展性及素材運用的時間效益，才能有效利用識別設計手法，確保品牌識別的連貫性與實用性。

本研究透過第四章所提出的創作手法，展示了品牌如何塑造獨特的辨識元素，這些元素不僅可應用於副料設計，還能通過其他細節設計手法，將圖像符號廣泛應用於不同層面。當符號與當代語言相結合時，能夠有效推動市場發展。這一做法不僅增強了品牌的辨識度，還為經典符號注入新的生命力，使其在快速變化的時尚市場中保持競爭力。品牌的持續創新與符號重塑將有助於在未來市場競爭中佔據有利位置，並引領新一波的時尚潮流，最終提升品牌識別度與設計價值。

參考文獻

博碩士論文 / 期刊文章

1. 王思豪 . (2016). 服裝品牌風格款式原型之研究—以 Cynical Chéri 版型為例 [實踐大學]. 臺灣博碩士論文知識加值系統 . 台北市 . <https://hdl.handle.net/11296/55sffc>
2. 程心蕾 . (2021). 利基品牌競爭優勢與策略研究 - 以 Lululemon 為例。 [碩士論文。國立中山大學] 臺灣博碩士論文知識加值系統。 <https://hdl.handle.net/11296/wkktrc>
3. 孫若盈 . (2021). 敘事型資訊圖表知識轉譯與視覺化過程之研究 [國立臺灣科技大學]. 臺灣博碩士論文知識加值系統 . 台北市 . <https://hdl.handle.net/11296/7nc9pr>
4. 許子凡 , & 林演慶 . (2020). 表現形式與性別對資訊圖像偏好與注目性之影響 [The Influence of Expression and Gender on Infographics Preference and Attention]. 藝術教育研究 (40), 1-37. [https://doi.org/10.6622/rae.202012_\(40\).0001](https://doi.org/10.6622/rae.202012_(40).0001)
5. 許子凡 . (2020). 資訊圖像 - 資訊與圖解的設

圖文書籍

1. David Crow (2016) 。看得見的符號：154 個設計藝術案例理解符號學基本知識。 [羅亞琪譯]。麥浩斯資訊股份有限公司。
2. Marita Sturken、Lisa Cartwright (2013) 。觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論 (全新彩色版) Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture。 [陳品秀、吳莉君譯]。臉譜出版社。
3. 村上隆 (2007) 。藝術創業論。 [江明玉譯]。商周出版。
4. 吳世家 (2021) 。向時尚品牌學風格行銷：風格決定你是誰——不出賣靈魂的 27 堂品牌行銷課。積木文化。
5. 潘麗珠 (2023) 。潘麗珠詞學研討之完形理論篇潘麗珠詞學研討之完形理論篇。萬卷樓。
6. Bruce A. Block (2020) 。The Visual Story — Creating Visual Structure in Film, TV, and Digital。Routledge Publishing。
7. Media Liu、Yikun Dong Zhao、Ed. Visual (2016) 。Visual Storytelling: Infographic Design in News。Images Publishing。

網路相關資源

1. 村上隆 (2021 年) 。載於維基百科，自由的百科全書。 <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/村上隆>
2. 奈良美智 | 背後藏刀 (2022 年 10 月 2 日) 。sothebys。 <https://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-evening-sale-hk0885/lot.1142.html>
3. 格式塔學派 (2023 年) 。載於維基百科，自由的百科全書。 <https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%A0%BC%E5%BC%8F%E5%A1%94%E5%AD%A6%E6%B4%B&oldid=78947397>

4. 張景媛 (2000 年 12 月) 。完形心理學。教育百科 | 教育雲線上字典。 <https://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail/?title=%E5%AE%8C%E5%BD%A2%E5%BF%83%E7%90%86%E5%AD%B8&search=%E5%AE%8C%E5%BD%A2%E5%BF%83%E7%90%86%E5%AD%B8>
5. 資訊圖表 (2023 年) 。載於維基百科，自由的百科全書。 <https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E4%BF%A1%E6%81%AF%E5%9B%BE%E5%BD%A2&oldid=78702885>
6. Cherie Kong (2021 年 12 月 29 日) 。【專訪】有點 QUIRKY 有點 WEIRD 的「奶奶時尚」香港本土針織品牌 YAN YAN KNITS 回歸慢時尚。MING' S。 <https://www.mings-fashion.com/yanyanknits-%e4%ba%ba%e4%ba%ba%e9%87%9d%e7%b9%94-suzzie-338013/>
7. Corporate Site (2024 年 2 月 11 日) 。村上隆 - 微笑小花。Kaikai Kiki Co., Ltd。 <https://www.kaikaikiki.co.jp/>
8. Chou, J (2021 年 01 月 27 日) 。設計法則：格式塔理論 Gestalt Theory。Deerlight Design | 曝鹿設計。 <https://deerlight.design/design-rule-gestalt-theory/>
9. Ellen Wang (2021 年 5 月 5 日) 。粉紅皮標 Levi' s 的秘密？水晶、珍珠 ... 閃閃惹人愛的時髦系列！。Popbee。 <https://popbee.com/fashion/fashion-news/levis-miu-miu-upcycled-501-jeans-jacket-when-may-2021>
10. ETtoday 新聞雲 (2018 年 10 月 9 日) 。Hebe、TWICE 定延都在穿的六角螺絲大衣 出自兩位女孩的「SEIVSON」。ET Fashion | ETtoday 新聞雲。 <https://fashion.ettoday.net/news/1276183>
11. HELEN CHANG (2017 年 9 月 20 日) 。由 10 個品牌重點，了解 Gucci 的迭起與復興。Harper' s BAZAAR。 <https://www.harpersbazaar.com/tw/fashion/designer/reviews/g1511/10-things-to-know-about-gucci/>
12. Holgate, M (2017 年 10 月 18 日) 。Marine Serre Spring 2018 Ready-to-Wear Collection。Vogue。 <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/marine-serre>
13. Hung T (2020 年 6 月 22 日) 。燒遍 IG 的愛心 A 到底是什麼牌子？三點帶你快速認識 AMI，充滿巴黎不經意隨性格調品牌。Vogue Taiwan。 <https://www.vogue.com.tw/fashion/article/ami-artifacts-limited-t-shirt-taiwan>
14. Hung T (2021 年 2 月 18 日) 。你男友都在默默購入的 AMI PARIS 愛心 T 恤！打底或是單穿都百搭的「AMI DE COEUR」系列單品全推薦。Vogue Taiwan。 <https://www.vogue.com.tw/fashion/article/10-best-ami-paris-item-to-invest>
15. KUAN LIN C (2022 年 12 月 20 日) 。專訪設計師 Simone Rocha—女人擁有珍珠般夢幻的外表，與最堅毅剛強的本質。Vogue Taiwan。 <https://www.vogue.com.tw/fashion/article/simone-rocha-taipei-interview>
16. LIU JOU 劉芳柔 (2022 年 2 月 9 日) 。「我身為我即好，你身為你即可！」日本設計師高田唯離經叛道的「新醜風」設計之道。WONDER 覺誌。 <https://wonder.am/2022/02/09/yui-takada>

17. Sotheby's(2023年)。Yayoi Kusama 草間彌生 | A-Pumpkin (BAGN8) | 50th Anniversary。Sotheby's。https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/contemporary-evening-auction/yayoi-kusama-cao-jian-mi-sheng-a-pumpkin-bagn8
18. Ting A(2020年7月14日)。獨家!目前最前衛時髦的法國設計師 Marine Serre 專訪,為何連 BlackPink 都穿她的新月服。Vogue Taiwan。https://www.vogue.com.tw/fashion/article/
19. TRAVIS HUNG、MINA CHOU C(2022年12月7日)。慶祝 Louis Vuitton160週年!巴黎「LV DREAM」大展9大主題特色一次看,典藏工藝品、多媒體設計打造的沉浸式旅程。Vogue Taiwan。https://www.vogue.com.tw/fashion/article/lv-dream-exhibition
20. Vuitton L(2022年12月6日)。Louis Vuitton Magazine 路易威登最新消息:藝文。Vogue Taiwan。https://tw.louisvuitton.com/zht-tw/magazine/arts-and-culture
21. WAWA CHANG(2023年11月9日)。Maison Margiela 為什麼人人搶著買?以怪誕時髦著稱,靠分趾鞋紅遍時尚圈!。ELLE。https://www.elle.com/tw/fashion/issue/g45718791/maison-margiela-brand/
22. Xiaoyao Liu C(2016年9月19日)。Gucci 與塗鴉藝術家聯手推出秋冬新品 - 潮流新聞。GQ Taiwan。https://www.gq.com.tw/fashion/content-29266
23. ZIMMER L(2022年9月21日)。2023春夏服裝系列:揉合浪漫情懷與陽剛氣息,Simone Rocha 首推男女混裝設計。The Femin。https://thefemin.com/2022/09/simone-rocha-spring-2023-rrady-to-wear/

場所精神在服裝設計中的實踐：以台灣廟宇與外台為例

鄭羽聲

實踐大學設計學院服裝設計學系 碩士研究生

黃莉婷

實踐大學設計學院服裝設計學系 副教授

摘要

本研究以「場所精神」(Genius Loci)為核心，透過研究者童年對台灣廟宇與外台的記憶，探討如何運用服裝設計詮釋傳統文化與表演場域的臨場互動感。Norberg-Schulz (1995) 提出「場所精神」概念，指地方的形態、質地與顏色等要素，共同構成其獨特環境。台灣廟宇不僅承載宗教儀式與文化象徵，亦是戲曲酬神演出的場域，使民眾透過參與形成文化經驗，而「外台」則以短暫結構與即時演出展現動態性與流動性的觀演關係。

本研究運用文獻分析探討廟宇與外台的歷史、結構與設計語彙，視覺分析解析其空間關係與裝飾特徵，並透過敘事研究轉譯研究者童年記憶與文化互動。

在設計實踐以廟宇建築結構發展服裝版型，結合外台流動性概念，透過立體剪裁與結構變化轉譯建築語彙。配飾設計則運用可拆卸結構與多層次裝飾元素，強化服裝的動態表現，使其於靜態與動態間轉換。整體創作回應研究者的演出記憶，探索傳統文化於現代服裝設計的應用，促進傳統與當代設計的對話。

關鍵字：場所精神、廟宇、服裝設計、戲曲文化、外台(戲台)、臨場感

* 通訊作者。電話：+886 906-223-185
E-mail 地址：mycheng1994@gmail.com

The Embodiment of Genius Loci in Fashion Design: A Case Study of Taiwanese Temples and Outdoor Opera Stages

CHENG, YU-SHENG

Master Program Student, Department of Fashion Design, Shih Chien University

HUANG, LI-TING

Associate Professor, Department of Fashion Design, Shih Chien University

Abstract

This study explores the application of Genius Loci in fashion design, integrating the researcher's childhood memories of Taiwan's temples and outdoor stages. Defined by Norberg-Schulz (1995), Genius Loci refers to a place's essence—its form, texture, and color—shaping cultural and spatial identity. Temples serve as religious and theatrical hubs, while wai-tai (outdoor stages) create a dynamic performer-audience interaction.

To integrate these cultural and spatial elements into fashion design, this study uses a multi-method approach. Document analysis explores the history and structure of temples and outdoor stages. Visual analysis examines their spatial forms, decorations, and colors for design inspiration. Narrative inquiry reflects on the researcher's childhood experience of accompanying family members during their performances, linking personal memories to creative expression.

Cultural elements are reinterpreted into garment design through structural and visual analysis. Temple roofs shape silhouettes, while detachable accessories enhance stage fluidity. Transformable details, like removable pieces and layers, reflect stage shifts and costume changes, merging tradition with contemporary fashion.

Keywords: Genius Loci, Temples, Fashion Design, Traditional Chinese Opera Culture, Outdoor Stages, Sense of Presence

* Corresponding author。Tel: +886 906-223-185
E-mail address:mycheng1994@gmail.com

第一章 前言

1-1 研究背景與動機

外台戲作為酬神文化中重要的娛樂形式，不僅體現地方信仰，更體現強烈的臨場感。外台充滿流動性的戲劇空間，隨著節慶活動依附廟宇作為酬謝神明的儀式，其實它的文化價值遠超過宗教層面——人群參與、情感交流與庶民娛樂的場域，體現地方文化的共榮性與動態性。

研究者自童年時期就對廟宇與外台有著深刻的情感連結。因母親家族自日治時期便致力於北管戲曲（北管亂彈戲向來就是台灣寺廟祀天娛人的正統戲），因此研究者自幼便常隨家人至各廟宇間，參與酬神演劇。回憶起當時的情境，臨場的氛圍深深烙印於記憶中——高亢的噴吶聲、鑼鼓的敲擊、戲曲的唸唱與對白，伴隨著香火與人潮的流動，構成了熱鬧的場域景象，至今仍然歷歷在目。因此，本研究聚焦於外台酬神演出時所營造的臨場互動與氛圍，並探討如何透過服裝設計轉化這種場所精神，透過研究者本身的專業領域——服裝設計，以其結合傳統文化得以再現與延續，並以現代服裝視覺與結構的語言帶領觀者置身於傳統戲曲的熱鬧場景，感受廟宇與外台融合的文化意涵，進一步激發台灣傳統文化的認同與共鳴。

1-2 研究目的

本研究以研究者童年記憶中的廟宇與外台場所精神為核心，將廟宇建築作為服裝設計的實體靈感，並結合流動性的外台文化設計服裝配飾。中國廟宇承載豐富文化內涵，透過祭祀與戲曲酬神展現神聖價值，並推動傳統戲曲與民間信仰的發展。本研究從建築結構與文化元素汲取靈感，透過服裝設計再現廟宇與外台的喜慶氛圍，體現文化傳承與情感延續。本研究創作目標：

1. 探索廟宇與外台的場所精神——廟宇作為戲曲酬神的文化核心，外台則發展出流動性與互動性，形成獨特的庶民文化空間。
2. 服裝設計與外台文化的動態結合——透過廟宇結構展現穩固與莊嚴，外台則體現即興與互動，使服裝回應「即時、動態、參與」的場域特質。
3. 呈現文化傳承與情感延續——透過服裝設計再現記憶中的文化氛圍，展現地方精神的深層記憶與文化傳承。
4. 融合文化元素與現代設計語言——結合廟宇與外台符號與當代設計語彙，實現傳統文化的創新詮釋，突顯服裝作為文化交流載體的可能性。

第二章 文獻探討

2-1 場所精神

2-1-1 諾伯舒茲的「場所精神」概念

場所精神（Genius Loci）源於古羅馬信仰，指的是每個場所都有其守護神，賦予該地區獨特的特性與氛圍。諾伯舒茲（Norberg-Schulz, 1995）進一步闡述，場所不僅是抽象的地理位置（Location），而是由物質本質、形態、質感與顏色所構成的整體，這些元素共同決定了環境的特性，也形塑出該場所的本質與氛圍。

「認同感和方向感是人類在世存有的主要觀點。因此認同感是歸屬感的基礎，方向感是在於使人成為人間過客的功能。」——諾伯舒茲，《場所精神：邁向 建築現象學》（1995，頁 22）

認同感與方向感是人類存有的核心觀點，認同感建立於歸屬感，而歸屬感的產生需依附於具體的空間環境。在場所現象學（Phenomenology of Place）中，人與建築、人與環境的關係，皆透過場所的認同感來展現。具體場所的形成可分為地景與聚落，並透過內、外區分空間概念，使其具備數學的結構。最終，場所的「特性」則體現在其獨特的「氣氛」，這也是場所精神最豐富的層面。

現代建築理論多以具體、定量的方式界定空間，然而基提恩（S. Giedion）提出「內與外」的空間分野，林區（K. Lynch）則透過「節點、路徑、邊界、區域」等概念來分析空間，使人能夠在環境中獲得方向感與安全感。同樣的概念也適用於住家環境，如牆壁、天花板、地板等，這些元素共同形塑了內外空間的關係，並強調空間的擴展性與包覆性。聚落作為一種包覆性的具體空間，則進一步強化了人們對場所的認同，讓使用者在心理層面獲得歸屬感與安全感。

場所精神強調人與場所的生命聯繫，並透過環境影響人們的創作靈感與生活方式。例如，古埃及人依循尼羅河的水位變化來調整農耕活動與建築配置，以適應自然環境，這樣的設計體現了對自然秩序的尊重。同樣的概念也影響了現代建築，許多建築師開始推崇與自然共生的設計，使建築融入自然環境，實現人、場所與自然之間的和諧共存。

2-1-2 場所與文化的交融——以《行者》、紫藤廬與《南方澳大戲院興亡史》為例

場所精神（Genius Loci）指涉一個場所的本質，包括其物質特性、氛圍與文化意涵。透過不同的文化場域，如蔡明亮的《行者》、紫藤廬與南方澳大戲院，可以看見場所精神如何影響個體記憶、文化延續及建築空間的互動關係。

蔡明亮的《行者》：影像與建築的結合

導演蔡明亮的《行者》系列自 2012 年開始，透過慢步行走的方式探討時間、空間與身體的關係。2018 年，在建築師黃聲遠的邀請下，《行者》進駐宜蘭壯圍沙丘館，打造了一場融合建築、影像與自然景觀的藝術展演。該展場由黃聲遠設計，以「空出谷地，看見沙丘」為核心概念，透過不規則的建築牆面與起伏地面，營造出沙穴迷宮的意象，使觀眾在步行中體驗空間的變化與時間的流動。

蔡明亮認為，這場展覽的關鍵不只在於建築本身，而是人如何感受環境。他將自身的影像創作與建築場域結合，使空間成為「精神場域」，讓觀眾在行走間進入沉靜的冥想狀態。這種結合展現了場所精神不僅來自建築結構，也源於文化行為的再現。



圖 2.11：天光雲影共徘徊（壯圍沙丘生態園區全景圖）
註：引自交通部觀光局東北角暨宜蘭海岸線國家風景區管理處，
2025 (<https://www.necoast-nsa.gov.tw/Attraction-Content.aspx?a=286&l=1>)

紫藤廬：歷史與文化的交會點

紫藤廬建於 1912 年，最初為日治時期的官舍，後成為經濟學者周德偉的住所。戰後，紫藤廬成為自由主義學者聚會的場所，並隨著時代演變，轉變為藝文工作者的文化空間。1997 年，紫藤廬因老舊建築與使用規範問題面臨拆除危機，經由公民社會的積極連署與文化界的努力，最終獲得保存，成為台北市定古蹟。

紫藤廬的保存並非僅因建築本身，而是其中發生的歷史故事與文化氛圍。周渝先生曾表示：「我們家被指定為古蹟，並非因為硬體，而是因為歷史記憶與文化氛圍。」紫藤廬象徵著集體記憶的場所精神，其價值來自於人與場所的長期互動，使其成為承載自由思想與文化傳承的重要空間。



圖 2.12：紫藤廬內花廳，又稱「日光畫廊」
(左) 與紫藤廬外庭院 (右) 註：本研究提供。

南方澳大戲院：地方記憶的文化據點

南方澳大戲院建於日治末期，戰後轉為民間經營，成為南方澳居民的娛樂與社交中心。除了戲曲、電影放映，戲院也是地方公共活動的場域，如選舉政見發表、消防演習與社區聚會。作家邱坤良在《南方澳大戲院興亡史》中，透過個人的回憶，描述這座戲院如何形塑地方文化與居民的生活方式。

邱坤良認為，南方澳大戲院不僅是建築物，更是一座心靈啟蒙的場所。他回憶道：「這兒有我快樂地生活的記憶，與我沈浸其中的一幕幕人生戲曲。」透過細膩的敘述，邱坤良將場所精神具象化，使讀者感受到戲院如何承載人們的集體情感。



圖 2.13：南方澳戲院
註：引自再說一段南方澳情事，邱坤良，2007，蘭博電子報，032 期
(<https://www.lym.gov.tw/ch/collection/epaper/epaper-detail/116cf733-c731-11ea94d3-2760f1289ae7/>)。

結論：場所精神的動態意涵

蔡明亮的《行者》、紫藤廬與南方澳大戲院雖然類型不同，但都展現了場所精神的多層次意涵。這些場所不僅是物理空間，更是文化行為、歷史記憶與社會互動的載體。場所精神不僅來自建築形式，也來自於人們在其中的體驗與情感投射。透過藝術、文化與建築的結合，這些場所持續影響著人們對空間的認同，並塑造著集體文化記憶。

2-2 廟宇精神

2-2-1 廟宇作為酬神與庶民信仰場域

中國廟宇建築自古以來與戲曲酬神文化密不可分，戶外戲台的配置反映了漢人祭祀與演劇並存的傳統。雖然戲曲曾在酒樓、勾欄等場域發展，但廟宇始終是其最重要的發展場所。這一習俗隨著移民傳至台灣，並融合閩、粵文化，形成獨特的地方戲曲信仰儀式。

元代時期，由於科舉制度廢除，文人轉向戲劇創作，使戲曲進一步發展，並與廟宇酬神活動結合。例如廣勝寺水神廟的元代壁畫，即記錄了戲曲在廟宇中的演出證據，顯示戲劇在宗教空間中的重要性。

在台灣，酬神戲種類繁多，其中北管亂彈戲是最早期的代表，後來演變出歌仔戲、客家戲等在地劇種。酬神演出中，「扮仙戲」為開場必備橋段，被視為祈福與帶來吉慶的儀式，因此亦稱為「吉慶劇」或「神功戲」。其中，北管亂彈的「扮仙戲」保存最完整，仍為傳統戲曲的重要環節。

台灣的戲曲表演分為「內台」與「外台」，其中外台主要用於酬神戲，由請主提供演出場地，多以竹、木、帆布臨時搭建，若天候不佳則移至廟內演出。酬神戲雖不如內台華麗，但信徒認為神明會巡視前後台，因此戲班有嚴格禁忌，如不可喧鬧後台、不可亂動戲偶、扮演神明需稟報戲神等，以保持演出的莊嚴神聖性。

此外，戲班供奉西秦王爺或田都元帥（戲神），祈求庇佑。台灣北管亂彈戲的重要傳承者潘玉嬌（亂彈嬌）及邱婷等人，皆致力於戲曲文化的保存與推廣，確保這項融合信仰與表演的傳統得以延續。



圖 2.2.1 山西博物院的元代古戶外戲台模型
註：邱婷拍攝。(n.d.)。私人收藏。



圖 2.2.2 山西洪洞的廣勝寺水神廟南壁東側所繪的一幅元代戲劇壁畫 註：邱婷拍攝。(n.d.)。私人收藏。

2-2-1 宗教建築的神聖性與文化承載

宗教建築作為神聖與世俗交匯的空間，承載了信仰與文化象徵意涵。根據伊利亞德（Mircea Eliade, 1987），神聖與世俗雖然對立，但宗教場所能調和這種關係，使信徒透過儀式進入神聖領域。例如，寺廟、教堂等建築透過莊嚴的空間配置營造超凡氛圍，而祭祀與宗教儀式則賦予空間神聖性，形成精神與空間的交融。

汪碧芬與何明泉（2012）歸納出三種神聖與世俗的關係模式：

分離式——神聖空間與世俗完全分隔，如寺廟、教堂等固定神聖領域。

互動式——神聖與世俗可交融，如廟會廣場、街道儀式，隨著活動開展與結束轉變其屬性。

融入式——透過信仰者的精神狀態轉化空間，如個人禱告時將任意空間聖化。

另外，台灣寺廟的發展承襲閩、粵地區的儒釋道信仰，並隨歷史變遷豐富其信仰體系。自鄭成功時期移民攜帶守護神入台，寺廟成為安定人心、凝聚社群的場域。信仰內容涵蓋自然崇拜、靈魂崇拜與器物崇拜，如敬天思想、祖先祭祀、王爺信仰及媽祖文化。1960年調查顯示，全台供奉王爺（717座）、觀音（414座）、媽祖（383座）等神祇，反映地方文化的信仰特色。

台灣廟宇不僅是信仰中心，也展現豐富的文化與藝術價值。其建築融合宗教、民俗與社會功能，成為儀式、聚會與戲曲酬神的重要場域，象徵著台灣歷史與文化發展的縮影。

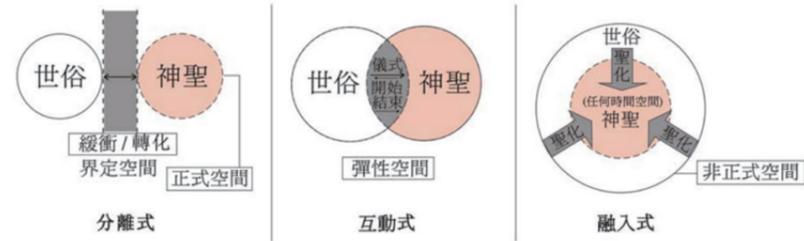


圖 2.2 3：神聖空間與世俗三種關係概念圖神聖空間與世俗三種關係概念圖 (資料來源：引自建構空間中神聖場域設計之基礎模式，汪碧芬、何明泉，2012，設計學報，第 17 卷第 4 期，頁 35 (https://www.jodesign.org.tw/index.php/JODesign/article/viewFile/945/502))

2-3 服裝、心理與空間精神

2-3-1 服裝與自我認知的情感連結

服裝不僅是遮蔽與裝飾的工具，更是自我表達與身份認同的象徵。心理學家 John Carl Flügel (1930) 指出，裝飾是服裝的核心動機，人類透過服裝傳遞個人特質與社會角色。James (1950) 提出的自我概念可分為三個層次：

身體自我——服裝能修飾外貌，增強個人形象管理與自信。

社會自我——服裝反映個人角色與社會身份，如性別、職業與經濟條件。

精神自我——服裝影響個人情感與內在狀態，可表達內心世界與自我認同。

研究顯示，服裝選擇可提升自我意識與情緒，影響心理狀態與人際互動。服裝不僅是外在包裝，更是個體文化與情感的延伸，連結個人經驗與社會環境，展現穿著者的內在精神世界。

2-3-2 場域、服裝與情境氛圍的互動

建築場所與服裝皆影響個人的心理感受，並反映穿著者的內在需求與社會情境。服裝設計不僅滿足基本功能，亦可透過材質、色彩與結構體現穿著者的情感與文化認同。研究顯示，人們會根據場所精神選擇服裝，例如：

藝術展覽——穿著獨特風格以展現藝術品味。

儀式活動——選擇正式服裝以表達尊重。

自然環境——偏好輕便舒適的服裝以適應環境。

聚會慶典——選擇亮麗服飾以融入歡樂氛圍。

場所精神影響服裝選擇，服裝則透過色彩、剪裁與質感回應環境氛圍，使穿著者與空間產生情感互動，形成文化與個人心理的深層連結。

2-3-3 宗教與中華傳統文化在服裝設計中的運用

宗教與傳統文化在服裝設計中扮演重要角色，許多設計師透過宗教符號、儀式美學與建築工藝轉化為當代服裝語彙。本節選取三組跨界合作案例，分析其文化元素應用與設計創新。

以下這些案例展現了傳統與當代設計的融合，設計師透過建築與工藝元素轉化服裝語彙，並利用剪裁、材質與視覺張力，使服裝成為文化承載與精神傳遞的重要媒介。本研究同樣透過廟宇場所精神與外台元素轉譯服裝設計，延續文化記憶並探索設計創新可能性。

表 2-3 1：服裝設計師周裕穎與傳統建築彩繪工藝師莊武男的合作作品分析表

來源	靈感	服裝設計呈現	傳統元素設計應用分析
儒釋道的教義文字與符號		 <p>圖 2-3 1：JUST IN XX AW23 周裕穎與莊武男合作的作品系列之一 註：Justinxx_offical, Instagram, 2023 (https://www.instagram.com/justinxx_offical/p/CryLBJHPWpY?img_index=1)。</p>	周裕穎設計師與莊武男彩繪工藝師的服裝合作，透過彩繪作品縮小擺置服裝之上，將不同的禮教文字，可所見的「忍」、「禮」、「恥」、「悌」等文字間隔分布在裙擺，並額外於胸前呈現「仁」、「禮」二字。巧妙地將這些傳統元素運用在現代服飾之中。
		 <p>圖 2-3 2：周裕穎與莊武男合作的作品之一 註：Justinxx_offical, Instagram, 2023 (https://www.instagram.com/justinxx_offical/p/CryLBJHPWpY?img_index=1)。</p>	透過彩繪作品放大之後，擺放至大型立體造型的外衣上，在模特兒行走之時流動的風撐起了立體服飾的輪廓，呈現壯觀的造型外觀。

宮廟建築門神彩繪	 <p>圖 2-3 3 : JUST IN XX AW23 周裕穎與莊武男合作的作品系列之一 註：Justinxx_offical, Instagram, 2023 (https://www.instagram.com/justinxx_official/p/CryLBJHPWpY/?img_index=3)</p>	<p>門神是傳統廟宇建築彩繪工藝中很重要的藝術元素，其象徵意義深遠且視覺衝擊力強。在服裝設計中，門神圖像的應用需要特別考量如何在保留其完整性的同時於服裝結構相結合。周裕穎設計師在其作品中將門神完整繪圖呈現在長身外衣的前方，以較大面積的平面形式凸顯其視覺效果。這種設計方式體現了在應用大幅度繪畫藝術於服裝設計時，選擇簡潔的版型更能突出繪畫主題的完整性與服裝的文化價值。</p>
	 <p>圖 2-3 4 : JUST IN XX AW23 周裕穎與莊武男合作的作品系列之一 註：Justinxx_offical, Instagram, 2023 (https://www.instagram.com/justinxx_official/p/CryLBJHPWpY/?img_index=6)</p>	<p>類似的服裝設計亦遵循相同理念，選用大面積的平面版型以呈現門神的彩繪線稿，將門神繪圖藝術的完整性得以保留並充分展現。</p>
宮廟的「殿龍」彩繪	 <p>圖 2-3 5 : JUST IN XX AW23 周裕穎與莊武男合作的作品系列之一 註：Justinxx_offical, Instagram, 2023 (https://www.instagram.com/justinxx_official/p/CryLBJHPWpY/?img_index=5)</p>	<p>與先前運用完整門神彩繪的服裝設計不同，該作品採用了分裁重組的設計手法。透過裁片精選出繪圖中的殿龍圖案，在重新拼接縫製，是服裝呈現出更豐富的層次感。雖然殿龍的形象經過擷取與重構，但其「動態」特質得以更鮮明地展現，避免了不完整的感受。</p>
與具吉祥意義的「福祿壽」的蟠虎彩繪	 <p>圖 2-3 6 : JUST IN XX AW23 周裕穎與莊武男合作的作品系列之一 註：Justinxx_offical, Instagram, 2023 (https://www.instagram.com/justinxx_official/p/CryLBJHPWpY/?img_index=8)</p>	<p>在先前的作品分析中已提到對文字與符號進行放大或縮小的創作手法，而在此作品中，設計師周裕穎以「葫蘆團」字體為基礎，將其製作成多個刺繡貼布，並相互連結形成網狀結構。這種設計不僅展現了服裝的豐富層次，也賦予了文字新的視覺動態與空間感。</p>

行天宮廟宇的「葫蘆團」字體	 <p>圖 2-3 7 : JUST IN XX AW23 周裕穎與莊武男合作的作品系列之一 註：Justinxx_offical, Instagram, 2023 (https://www.instagram.com/justinxx_official/p/CryLBJHPWpY/?img_index=10)</p>	<p>除了上述的設計手法，周裕穎設計師將門神的下半身擺置在下半身的裙擺上，呈現轉移效果。</p>
莊武男工藝師以葫蘆團字體創了「夢」字	 <p>圖 2-3 8 : JUST IN XX AW23 周裕穎與莊武男合作的作品系列之一 註：Justinxx_offical, Instagram, 2023 (https://www.instagram.com/justinxx_official/p/CryLBJHPWpY/?img_index=7)</p>	<p>周裕穎設計師利用將葫蘆團字體所創的「夢」字除了擺放在胸前，同時也將其作了放射性的延伸將字體結構性地分佈至整件裙身。這樣的手法除了強調並保留了元素文字的視覺中心性，也同時透過延伸性的佈局，讓服裝視覺更豐富。既突出了設計元素的主題性，也展現了現代服裝與傳統文化元素之間的連結。</p>

資料來源：本研究整理

表 2-3 2：服裝設計師簡君嫻與漆藝大師林清霜的跨界合作的作品分析表

來源 靈感	服裝設計呈現	傳統元素設計應用分析
傳統漆藝	 <p>圖 2-3 9：AW23 簡君嫻與林清霜漆藝大師合作的服裝設計系列作品之一 註：引自 2023 台北時裝週開幕移師台南，在南鯤鯓代天府打造一場最台、最生猛的大秀，Vogue Taiwan，2023 (https://www.vogue.com.tw/fashion/article/2023-taipei-fashion-week-opening-show)。</p>	<p>服裝設計師簡君嫻與人間寶漆藝大師林清霜聯手打造了一系列融合傳統與現代的服裝設計作品，其中包括將林清霜於 1992 年創作的漆藝作品《劍獅 - 祈福》進行重新詮釋。</p>
	 <p>圖 2-3 10：林清霜大師 1992 年的作品《劍獅 - 祈福》 註：引自 2023 台北時裝週開幕移師台南，在南鯤鯓代天府打造一場最台、最生猛的大秀，Vogue Taiwan，2023 (https://www.vogue.com.tw/fashion/article/2023-taipei-fashion-week-opening-show)。</p>	<p>簡君嫻以服裝為載體，將劍獅的面部特徵巧妙地運用於服裝的正面設計，而劍獅口咬劍鞘的裝飾元素則依據原作位置分別呈現在服裝的兩側手臂。這種設計手法擷取了漆藝作品中的核心視覺符號，並透過重新配置與轉化，實現了漆藝美學在服裝設計中的全新表達。</p>
	 <p>圖 2-3 11：簡君嫻轉譯林清霜的作品《月下美人 2008》(左) 服裝作品 (右) 註：引自理首時間的，都化成了美轉譯百年漆藝，每一條針線都通往經典，cacaomag，2023 (https://cacaomag.co/c-jean-2/)。</p>	<p>簡君嫻 (2023) 充分認識到漆料應用於布料中的局限性，因此將設計重點轉移至漆藝的工藝特性，強調其層層疊疊的技法處理與細緻緩慢的製作過程。透過印花、對花、刺繡與縫珠等服裝製作技術，設計師成功詮釋了林清霜大師作品的精神與意境。在服裝作品中，光澤、質感與層次感的表現不僅體現了漆藝的美學特徵，也彰顯了傳統工藝與現代設計的深層對話。</p>
	 <p>圖 2-3 12：簡君嫻轉譯林清霜的作品《重生 1999》 註：引自理首時間的，都化成了美轉譯百年漆藝，每一條針線都通往經典，cacaomag，2023 (https://cacaomag.co/c-jean-2/)。</p>	

資料來源：本研究整理

表 2-3 3：服裝設計師唐宗謙與東華皮影戲團的跨界合作的作品分析表

來源 靈感	服裝設計呈現	傳統元素設計應用分析
皮影戲	 <p>圖 2-3 13：唐宗謙與東華皮影戲團 / 團長張博國跨界合作的作品之一 註：引自 2023 臺北時裝週開幕秀移師臺南，7 個時尚品牌 +7 種傳統工藝展現最潮台味聯名，VERSE，2023 (https://www.verse.com.tw/article/aw23tpf)。</p>	<p>皮影戲以獸皮製成的平面戲偶，透過置於光影與屏幕之間的操作，形成朦朧的畫面效果，演繹戲劇故事的情節。設計師唐宗謙以此為靈感，通過在服裝的不同水平線上排列皮影戲偶的動態姿態，模擬演出時戲偶的彈跳與俏皮動感。</p>
	 <p>圖 2-3 14：唐宗謙與東華皮影戲團 / 團長張博國跨界合作的作品之一 註：引自 2023 臺北時裝週開幕秀移師臺南，7 個時尚品牌 +7 種傳統工藝展現最潮台味聯名，VERSE，2023 (https://www.verse.com.tw/article/aw23tpf)。</p>	<p>此外，唐宗謙將皮影戲偶的形象放大並連接至服裝的前片，以膚色布料與簡約版型來削弱服裝自身的存在感，進而強化大型戲偶設計的視覺主體性。此設計手法使服裝成為襯托皮影戲偶的載體，凸顯了戲偶本身的藝術特質。</p>
	 <p>圖 2-3 15：唐宗謙與東華皮影戲團 / 團長張博國跨界合作的作品之一 註：引自 2023 臺北時裝週開幕秀移師臺南，7 個時尚品牌 +7 種傳統工藝展現最潮台味聯名，VERSE，2023 (https://www.verse.com.tw/article/aw23tpf)。</p>	<p>最後，設計師運用半透明的紗料，模擬皮影戲中屏幕的半透明質感，並以戲偶的關鍵色彩作為紗料拼接設計的參考。兩片紗料的縫製組合進一步模擬了戲偶的形態與色彩，巧妙再現了皮影戲的視覺效果。</p>

資料來源：本研究整理

最後，這些案例展現了傳統與當代設計的融合，設計師透過建築與工藝元素轉化服裝語彙，並利用剪裁、材質與視覺張力，使服裝成為文化承載與精神傳遞的重要媒介。本研究同樣透過廟宇場所精神與外台元素轉譯服裝設計，延續文化記憶並探索設計創新可能性。

第三章 設計概念與方法

3-1 場所精神的記憶與互動

「場所精神」可視為環境與人互動所營造的氛圍，正如諾伯舒茲所述：「物質的形態、質感與顏色共同決定了一種"環境的特性"，亦即場所的本質。」這種氛圍往往難以言喻，卻深植於人們的記憶與情感之中。

研究者的童年深受寺廟與戲班文化影響，外祖父母作為北管戲的傳承藝師，經常參與戲曲演出，使得研究者自幼便熟悉戲台與廟宇的場域氛圍。孩提時期，穿梭於台前台後、敲打樂師樂器、甚至因外婆的戲服裝扮而嚇哭，這些片段形塑了對於「場所精神」的初始印象。透過老舊照片回顧，這些童年回憶與寺廟戲台的文化脈絡交織，為後續的服裝創作提供了情感與視覺上的靈感來源。

廟宇作為社區核心，承載著宗教信仰與民間活動，廟埕不僅是信徒聚集的場所，更是戲班演出、廟會慶典、攤販集市的舞台。對戲班而言，廟宇不僅是表演場域，更是短暫的「棲身之地」，白天喧囂、夜晚寂靜，展現了動態且多層次的場所精神。在此環境中，人與空間的互動，強化了建築的象徵性，使得廟宇成為兼具宗教與文化功能的場域，這種氛圍的流動性與人群的參與感，也成為研究者服裝設計的重要啟發。



圖 3-1 1：孩提時期在戶外外台前後穿梭
註：本研究提供。



圖 3-1 2：外婆在戶外戲台上演出，從台裡向外拍攝到對面的廟宇建築
註：林柏樑攝影。邱婷提供。

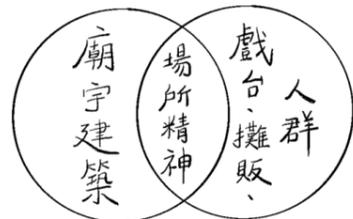


圖 3-1 3：廟宇建築與戲班關係圖
註：本研究提供。

3-2 場所精神特徵與轉化

本研究透過視覺分析與敘事研究，歸納出廟宇與外台的場所精神特徵。廟宇建築以其穩定性與莊嚴氛圍呈現神聖象徵，屋頂的翹角與瓦隴結構強調沉穩與對稱。而外台則展現流動性與隨性，其鋼架、塑料帆布搭建的臨時性結構，色彩鮮豔，帶來活力與靈動感。兩者在空間意涵上形成神聖與世俗的對比，也展現出場所精神的獨特互動。

表 3-2 1：廟宇建築與外台的特徵對比表格

場所精神特徵	廟宇建築	外台
形態	穩定、大	流動、小
結構	堅固、穩重	靈活、輕盈
顏色	厚實沈穩色調	繽紛霓虹色調
材質	木結構與水泥	鋼架、木板、塑料帆布
視覺效果	凹凸「瓦隴」屋面、翹角形成彎曲的屋頂曲線	色彩鮮豔、簡易帆布搭建
氛圍	莊嚴、神聖	活力、隨性
功能	宗教信仰、社區中心	酬神表演、娛樂

註：本研究自行整理。

基於此，研究者將場所精神轉化為服裝設計概念，運用「主與副」的設計關係，以廟宇為主體、外台為輔體，透過廓形、材質與色彩對比來呈現場所精神：

穩定與流動：主體服裝透過硬挺的廓形體現建築穩固性，而配飾則利用柔軟且垂墜的剪裁，展現外台的靈動感。

穩重與輕盈：選用毛料、絨布等厚重材質模擬廟宇的沉穩感；輕盈的雪紡、綢緞則表現外台演出的生動氛圍。

單調與鮮豔：透過莊嚴的低飽和色調對比外台的繽紛霓虹色彩，強化服裝的視覺張力與氛圍再現。

此設計轉化不僅是形式的對比，更是一種場所精神的體現，讓服裝在靜態中展現穩重，在動態中流露靈動，使其不只是服裝設計，而是一種文化敘事的延續。

3-3 設計實驗與技術探索

本研究透過創作實驗，探索如何將廟宇建築與外台文化的場所精神轉化為服裝設計，分為版型結構實驗與視覺元素演繹兩大方向。

廟宇建築形態的版型轉化：服裝設計以廟宇建築的穩定與莊嚴為靈感，透過剪接版片與布料特性（如厚度、墜性與挺度）來模擬屋頂結構與立體形態。台灣寺廟以「硬山式」與「歇山式」屋頂為主，其翹角結構成為服裝版型設計的重點，如肩部的「燕尾」設計與裙擺的「翼角」元素，營造穩固對稱的視覺效果。布料選擇上，透過硬挺材質與黏襯技法加強建築感，使服裝即使在靜態中亦能展現建築結構的力量感。



圖 3-31：硬山式（左）與歇山式（右）
註：引自台灣古建築圖解事典（頁 107），李乾朗，2003，遠流。



圖 3-32：車縫技法體現廟宇屋頂的「斜脊」
註：本研究提供。



圖 3-33：版型實驗圖組
註：本研究提供。

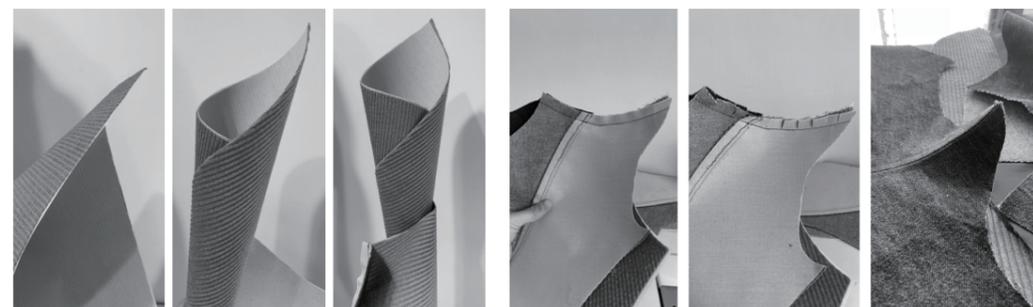


圖 3-34：材質實驗圖組
註：黏燙硬厚的襯布厚的雪花絨布，如紙張一般，雪花絨的布性柔軟，燙後能夠有平順的性質，硬挺的材質能夠很好呈現建築的穩重。本研究提供。

圖 3-35：車縫實驗圖組
註：上翹的車縫呈現，步驟一為對齊車起來，步驟二，縫份剪段，步驟三，翻至正面後上線固定縫份，及得到起翹的「燕尾」。本研究提供。

外台元素的視覺轉化：外台文化展現靈動與流動的特質，研究者參考北管戲演出、外台布幕的鮮豔配色與傳統裝飾圖騰，提取「出將」、「入相」等戲曲符號作為視覺靈感。外台的臨時性與靈活性，則轉化為可拆卸、擺動感強的配飾，分佈於頭部、手臂、腿部與腰間，使服裝動態地呼應外台的自由特性。此外，透過紅白藍塑膠帆布元素，象徵戲台的即興性與庶民文化，進一步強化場所精神在服裝設計中的展現。



圖 3-36：新美園北管劇團的扮仙戲，包括台上的布幕
註：引自 Sean Chiu，維基百科，2018 (<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8C%97%E7%AE%A1%E6%88%B2>)。



圖 3-37：蘆洲湧蓮寺廟埕內的外台演出
註：舞台使用紅白藍的塑膠帆布遮擋了四方型外台的側面給予遮蔽保護。本研究提供。

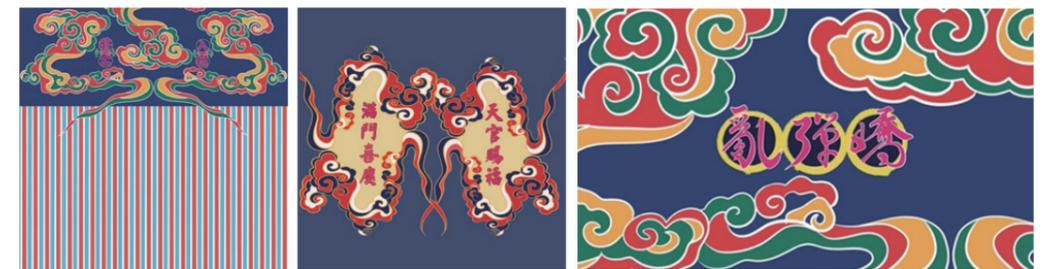


圖 3-38：傳統戲曲外台元素創作為布料印花系列圖
註：本研究提供。

小結：

本研究的設計實驗從場所精神出發，透過結構與視覺的雙重轉化，展現廟宇的穩重與外台的靈動，並在布料選擇、版型設計與裝飾元素中建立對比與融合，使服裝不僅具備美學價值，也能傳遞文化與情感意涵。

第四章 作品呈現

4-1 設計核心與發想

本設計以廟宇建築的穩定性與外台的流動性為核心概念，透過服裝設計體現兩者在戲曲場域中的對比與並存關係。廟宇的結構感轉化為服裝的主要廓形，集中於軀幹部分，而外台的靈動特性則延伸至手腳，以可拆卸、可變化的配飾呈現，使服裝在靜態與動態之間靈活轉換。

在觀演與戲曲工作者的雙重視角下，服裝設計除了展現外台的光鮮亮麗，也模擬從後台望向廟宇的莊嚴氛圍。透過配件設計，如可拆卸的透紗袖與裙襬，模擬戲台布幕開合，強調場景轉換的戲劇性。最終，研究者延伸出六套服裝與配飾，使服裝不僅作為靜態的文化符號，更能與場域產生互動，體現戲曲文化的臨場感與動態精神。



圖 4-11：主體服裝
註：本研究提供。



圖 4-12：主體服裝與副體搭配示意
註：本研究提供。

4-2 場所精神的服裝呈現

本次設計共包含 6 套主體服裝與 6 套配飾，透過不同搭配，展現 12 種造型變化，象徵廟宇與外台在不同情境下的互動關係——當廟方未請戲時，廟宇獨立存在；當外台搭建時，則形成動靜交錯的視覺對比。



圖 4-2 1：整體服裝作品六套組圖
註：服裝設計擁情境細節，以 6 套服裝主體設計，外加上 6 套配飾，搭配起來 6 種造型，單獨主體 6 種造型。本研究提供。



圖 4-2-2：主體服裝六套組圖

註：單獨主體 6 種造型，就如當廟方沒有請戲的時候，只有建築本身情境。本研究提供。

服裝攝影選用劇場黑盒子作為場域，透過舞台燈光的明暗對比，突顯服裝如廟宇般的穩重結構與外台戲曲元素的色彩層次。整體造型亦融入戲曲元素，包括妝髮與鞋履設計，使場所精神在服裝呈現中更具氛圍感與完整性。

第五章 結論

5-1 成果與研究目標的實現

本研究以台灣廟宇與外台的場所精神為核心，透過文獻分析、視覺分析與敘事研究法，探索如何將傳統文化與個人記憶轉化為服裝設計。研究成果體現了四大目標：

場所精神的概念轉譯：透過視覺與結構設計，研究者將廟宇的穩定性與神聖性，以及外台的流動性與活力轉化為服裝語言。服裝設計不僅呈現靜態的文化符號，也藉由可拆卸結構，模擬戲曲演出的臨場變化。

建築與外台元素的设计轉化：結合外台戲曲的動態特性，如舞台布景轉換與觀演互動，研究者透過可拆卸透紗袖與裙襬，讓服裝回應場所精神的靈活變動，實現傳統文化與現代服裝設計的連結。

文化傳承與情感延續：透過敘事研究，研究者將童年記憶與創作實驗結合，轉譯外婆的戲曲經歷與廟會氛圍，使服裝不僅承載文化意象，也蘊含家族傳承的情感價值。本設計不僅向傳統文化致敬，也探索了文化記憶如何透過當代設計語言延續。

文化元素與現代設計語言的融合：研究者透過視覺分析法，將廟宇屋頂的結構線條與外台布幕的戲曲圖紋轉化為服裝設計，強調場所精神的動靜對比，展現服裝作為文化交流與設計創新的潛力。

未來，本研究可延伸至更多文化服裝研究與跨領域合作，例如透過科技材質強化結構穩定性、探索戲曲服飾與當代時尚的融合，或進一步拓展至表演藝術與沉浸式體驗，深化服裝在文化傳承中的角色與應用可能性。

參考文獻

書籍

1. 諾伯舒茲 (Christian Norberg-Schulz), 《場所精神：邁向建築現象學》，台北市：田園城市文化，民 84，頁 22。
2. Eliade, M. (Renew 1987). *The sacred & the profane: The nature of Religion* (W. Trask Trans.). New York, NY: Harcourt. (Original Work Published 1957)
3. 林美容 (2003)。從民間造經傳統的神明經書來分析神聖性的塑造。摘自：王碧芬、何明泉 (2012)，*建構空間中神聖場域設計之基礎模式* (頁 21-24) 台北市：五南圖書。
4. Armstrong, K. (2002). Jerusalem: The problems and responsibilities of sacred space. *Islam & Christian-Muslim relations*, 13(2), 189-197.
5. 李乾朗 (1986)。《台灣的寺廟》。台中：台灣省政府新聞處。
6. Flügel, J. C. (1930). *The Psychology of Clothes*. Hogarth Press.
7. James, W. (1950). *The Principles of Psychology*. New York: Dover Publications.
8. Rogers, C. R. (1959). A theory of therapy, personality, and interpersonal relationships as developed in the client-centered framework. In S. Koch (Ed.), *Psychology: A study of a science* (Vol. 3, pp. 184-256). New York: McGraw Hill.
9. Hubner, J. J., & Shavelson, R. J. (1983). Self-concept: Its multifaceted, hierarchical structure. *Educational Psychologist*, 18(1), 5-16.
10. Stanton, H. E. (1987). Self-concept, self-esteem, and academic achievement. *Journal of Counseling and Development*, 66(2), 145-152.
11. 黃希庭 (2002)。《心理學概論 (Introduction to Psychology)》。台北：五南圖書出版公司。

期刊

1. 江寶釵 (2015)。論邱坤良《南方澳大戲院興亡史》中地方精靈的記憶與再現。《戲劇學刊》第二十二期，頁 7-24。
2. 汪碧芬、何明泉。(2012)。建構空間中神聖場域設計之基礎模式。《設計學報》17(4), 21-44。
3. Eliade, M. (Renew 1987). *The sacred & the profane: The nature of Religion*. 摘自：汪碧芬、何明泉 (2012)。建構空間中神聖場域設計之基礎模式。《設計學報》17(4), 21-44
4. 陳紅 (2003)。身體自我與服裝選擇的關係。《心理與行為研究》，1(1), 45-50。
5. 齊志家, & 古怡 (2005). 社會角色與服裝表達的互動關係。《社會心理學研究》，9(2), 67-74。
6. 王霄月 (1992)。服裝作為自我表現的社會性研究。《社會學研究》，10(3), 34-41。
7. Bubler, R., & Gurel, L. (1984). The influence of clothing on self-perception and mood. *Journal of Fashion and Textiles*, 7(4), 23-31.
8. 阮諾男 (2011)。服裝設計中的情感因素探討。《服裝設計與研究》，3(2), 45-50。

論文

1. 邱婷 (2001)。台灣戰後初期的亂彈班研究 [碩士論文]。取自：<https://hdl.handle.net/11296/wu3x2j>

網路資料

1. 沈佩臻 (2022)。蔡明亮大展《行者》續展登場：邀法籍藝術家共譜創作，6 大主題展廳、8 部行者影像再現。2022 年 12 月 13 日，取自：<https://500times.udn.com/wtimes/story/12672/6052819>
2. 交通部觀光局東北角暨宜蘭海岸國家風景區管理處 (2025)。壯圍沙丘生態園區。2025 年 02 月 06 日，取自：<https://www.necoast-nsa.gov.tw/Attraction-Content.aspx?a=286&l=1>
3. 蘇子睿 / 藝術很有事 (2018 年 10 月 12 日)。藝術很有事第 33 集之 1：田中央的建築詩 [視頻]。YouTube。https://youtu.be/HVe_-DELUoc
4. 蔡明亮 (2018 年 10 月 12 日)。藝術很有事第 33 集之 2：行者·蔡明亮 [視頻]。YouTube。https://youtu.be/bIVyCLUXhQo?si=Csl6qqP538JLfXtM
5. 林惠君 (2018)。黃聲遠、蔡明亮名人加持，最天然的美術館。遠見。2022 年 12 月 14 日，取自：<https://www.gvm.com.tw/article/44935>
6. 孫松榮 (2018)。自然就要放慢腳步：「行者·蔡明亮」的影像工夫論。2022 年 12 月 14 日，取自：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ssy/2018050801>
7. 紫藤廬 (2022)。古蹟歷史，無和有之鄉——紫藤廬。2024 年 11 月 27 日，取自：<https://www.wistariateahouse.com/tw/history>
8. 聖凱 (2015)。宗教建築的精神內涵與功能。2022 年 12 月 13 日，取自：<http://www.pacilution.com/ShowArticle.asp?ArticleID=7281>
9. 簡君嫻 (2023)。埋首時間的，都化成了美：轉譯百年漆藝，每一條針線都通往經典。cacao，可口，2024 年 11 月 25 日，取自：<https://cacaomag.co/c-jean-2/>
10. 邱婷 (1991)。阿母，上戲了——北管戲后潘玉嬌。台灣光華雜誌，2024 年 11 月 25 日，取自：<https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?Guid=a9e39736-2d43-4b82-b639-2ad0cc97984f&CatId=8&postname=%E9%98%BF%E6%AF%8D%EF%BC%8C%E4%B8%8A%E6%88%B2%E4%BA%86%E2%80%94%E2%80%94%E5%8C%97%E7%AE%A1%E6%88%B2%E5%90%8E%E6%BD%98%E7%8E%89%E5%AC%8C&srsltid=AfmBOoqQwmfts84OnBc8y0VqwMQmCQ-Iukz8RhZlk8F3KeK3MtPtMLox>
11. 維基百科 (2024)。邱婷。維基百科，2024 年 11 月 25 日，取自：<https://zh.wikipedia.org/wiki?cv=1&curid=805643>

PRAXES

實踐設計學報 | Praxes | 第二十一期

2025 Design Journal / Shih Chien University No.21

出版者：實踐大學設計學院

發行者：丁斌首

地址：104 台北市中山區大直街 70 號設計學院

電話：+886-2-2538-1111 分機 7001、7002

傳真：+886-2-2533-1588

編審：實踐設計學報編輯委員會

總編輯：丑宛茹

編輯委員：王則眾 | 實踐大學工業產品設計學系專任教授

顏忠賢 | 實踐大學建築設計學系專任教授

(排列依姓名筆畫序)

許鳳玉 | 實踐大學服裝設計學系專任教授

蘇志昇 | 實踐大學媒體傳達設計學系專任副教授

校外委員：王學武 | 國立臺北教育大學數位科技設計學系專任教授

吳光庭 | 國立成功大學建築學系專任教授

林銘煌 | 國立台灣科技大學設計系專任教授

林靜娟 | 國立台北科技大學建築系專任副教授

陳俊智 | 國立高雄師範大學工業設計學系專任教授

陳宇進 | 中原大學建築系專任教授

許言 | 大同大學設計研究所教授

許峻誠 | 國立陽明交通大學應用藝術研究所教授

鄭如伶 | 台南應用科技大學服飾設計管理學系專任副教授

(排列依姓名筆畫序)

吳志富 | 大同大學工業設計學系專任教授

宋同正 | 國立台灣科技大學設計系特聘教授

林豪鏘 | 國立臺南大學數位學習科技學系專任教授

陳殿禮 | 國立台北科技大學工業設計系專任教授

陳華珠 | 輔仁大學織品服裝學系專任教授

陶亞倫 | 國立政治大學傳播學院教授

許素朱 | 國立清華大學藝術設計學院教授

梁容輝 | 國立台灣科技大學設計系專任副教授

薛丞倫 | 國立成功大學建築學系專任副教授

國外委員：Jeffrey Bardzell | Professor, College of Information Sciences and Technology,
The Pennsylvania State University

Shaowen Bardzell | Professor, College of Information Sciences and Technology,
The Pennsylvania State University

Ulrike Nägele | Professor, School of Design, University of Applied Science Fresenius

Jeanne Tan | Associate Professor, Institute of Textiles & Clothing,
The Hong Kong Polytechnic University

(排列依姓名筆畫序)

美術編輯：曾亞婕

出版日期：2025 年 4 月

I S S N : 2409-2649