

# '26 praxes <sup>23</sup>

實踐設計學報 | Praxes | 第二十三期  
2026 Design Journal  
Shih Chien University No.23

# 第二十三期

## 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 | 第二十三期

2026 Design Journal

Shih Chien University No.23

論文

---

- 2 服裝設計領域 / 研究式論文  
聯覺共感對聽障感官互補影響下之服裝創作實驗  
**A Fashion Design Experiment on Sensory Compensation in Hearing Impairment through Synesthetic Empathy**  
張語珊、葉立誠 | YU-SHAN CHANG, LE-CHANG YEH
- 28 服裝設計領域 / 研究式論文  
極簡主義服裝的形上學邏輯之探討——從結構純粹化到存在的展現  
**The Metaphysical Logic of Minimalist Fashion: From Structural Purification to the Manifestation of Being**  
陳育信、葉立誠 | YU-XIN CHEN, LE-CHANG YEH
- 56 工業產品設計領域 / 教學創新與實踐  
「看中學」和「做中學」提升工藝機具操作學習成效之研究  
**Improving Craft Machinery Operation Learning through Observational and Active Learning**  
王則眾、黃鼎億 | CHE-CHUNG WANG, TING-YI HUANG
- 80 服裝設計領域 / 研究式論文  
父權社會下自我認同的反饋 - 以「我」個人成長剖析作為服飾創作之告白  
**Reflecting on Self-Identity in a Patriarchal Society: A Confession in Clothing Creation Based on My Personal Growth Analysis**  
潘子君、葉立誠 | TSZ-KWAN POON, LE-CHANG YEH

## 聯覺共感對聽障感官互補影響下之服裝創作實驗

張語珊 \*

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

本研究以聽覺障礙者的感官經驗為出發點，探討「聯覺共感」(synesthetic empathy) 在服裝創作中的轉譯實踐。由於研究者自身為極重度聽障者，對聲音的缺席反而激發了對其他感官的敏銳感知。本研究嘗試建構從小說敘事出發，連結感官經驗與服裝語彙的創作流程。

研究採行動研究法，結合自傳小說書寫與服裝設計，發展出「敘事 → 感官召喚 → 聯覺轉譯 → 設計實踐」的流程。共創作四篇自我敘說小說，描繪成長中的身體感知與社會互動，並以其中的感官語言為素材，轉化為色彩、材質與版型等服裝語彙，呈現感官補償的具象表現。

本研究不僅呈現身障者的感官世界，呼應出透過文學轉化為設計的創新模式與感官補償的趨勢，也回應了「身體—記憶—感官—設計」之間的創作連動，為設計領域帶來一種以文學為基礎、具敘事深度的創作方法。

**關鍵字：**聽覺障礙、感官補償、聯覺共感、敘事設計、服裝創作、自我敘事

\* 通訊作者。

E-mail 地址：fashion\_rosalina@yahoo.com

## A Fashion Design Experiment on Sensory Compensation in Hearing Impairment through Synesthetic Empathy

YU-SHAN, CHANG \*

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

LE-CHANG, YEH

Assistant Professor, Department of Fashion Design, Shih Chien University

### Abstract

This study centers on the sensory experiences of individuals with hearing impairments and explores the translational practice of synesthetic empathy in fashion design. As the researcher is a person with profound hearing loss, the absence of auditory stimuli has, in turn, heightened the sensitivity toward other senses. This research aims to establish a creative process that begins with narrative fiction and bridges sensory experience with fashion vocabulary.

Employing an action research methodology, the study integrates autobiographical fiction writing with fashion design, formulating a four-step creative framework: “narrative → sensory evocation → synesthetic translation → design practice.” Six autobiographical short stories were composed to depict the embodied perceptions and social interactions experienced during the researcher’s growth. Sensory language embedded in the narratives was then translated into concrete fashion elements such as color, material, silhouette, and detail to represent the aesthetics of sensory compensation.

This study not only presents the sensory world of individuals with disabilities but also echoes emerging trends in transforming literary narratives into design expressions. It responds to the interconnections between body, memory, senses, and design, proposing a literature-based, narratively enriched method of fashion creation.

**Keywords:** Hearing impairment, sensory compensation, synesthetic empathy, narrative design, fashion creation, self-narrative

\* Corresponding author.

E-mail address: fashion\_rosalina@yahoo.com

## 第一章 前言

### 1-1 研究背景與動機

本研究從極重度聽障者的生命經驗出發，探討在「聲音缺席」的狀態下，其他感官如何發展出補償機制，並透過聯覺共感 (synesthetic empathy) 的觀點，轉化為服裝創作語彙。由於社會對差異的包容有限，研究者長期將與眾不同的感官經歷隱藏起來，直到重新回望生命歷程，才意識到這份缺席不應被壓抑，而是一種可被重構與表述的感知資源。

童年時期長年接受語言訓練、家人奔波南北、面對無形歧視的經歷，皆構成研究者身體記憶的核心。在創作小說的過程中，曾經遺忘或封存的感受——聲音的缺失、氣味的記憶、觸覺的騾動——如潮水般湧現，促使研究者開始思考如何讓這些感官記憶不再虛無，而能以具體形式傳遞。在自我敘述與小說書寫的過程中，語言成為召喚感知的容器，也開啟以服裝為媒介的感官轉譯之路。

因此，本研究選擇從個人生命經驗與小說創作出發，建構「小說—感官—設計」的跨媒介創作模式，藉由五感與聯覺美學將難以言說的內在情感、記憶與缺席經驗視覺化與物質化，建立一套源於障礙者視角的感官敘事創作方法。

### 1-2 研究目的

1. 探討聽覺缺席狀態下，其餘感官（視覺、觸覺、嗅覺等）如何被強化與召喚，並透過小說書寫進行自我敘事與感官回溯，建立個體與世界的感知連結與存在感。
2. 以小說中的感官描寫為服裝設計靈感來源，透過色彩、面料、版型等轉譯手法，發展融合多感官與自我敘述的設計實踐路徑，形塑具聯覺共感意涵的服裝語彙。

### 1-3 研究限制範圍

本研究聚焦於聽障者於感官缺席條件下的敘事設計實驗，研究方法橫跨自我敘述、感官分析與服裝設計三個層面。感官面向以五感與其延伸概念（聯覺、通感、移覺）為基礎，創作方法以自傳小說為主體，將個人記憶轉譯為服裝設計語彙。

由於感官與聯覺的相關研究橫跨心理學、文學與設計領域，故本文採跨領域參照策略，不拘泥於單一理論系統，並承認記憶的非線性與主觀重構特質，創作內容亦為主觀詮釋結果。在創作技術上，服裝表現受限於資源、時間與技術條件，部分感官意象以象徵性手法表現，非以量化驗證為目標。研究核心不在於建構可複製模式，而是提出一種來自個體經驗、強調敘事與感官轉譯的創作觀點。

### 1-4 研究流程

本研究流程的執行主要分為三階段：

1. 文本建構與感官分析：以生命經驗為基礎創作四篇小說，拆解文本中的視覺、嗅覺、觸覺與聽覺描述，建立感官對應表，作為服裝設計之素材依據。
2. 設計轉譯與實驗實作：根據感官元素進行設計構想與打樣實驗，每篇小說對應一套服裝，整合布料、色彩、結構與副料語彙，並記錄創作歷程與修正策略。
3. 成果呈現與反思：最終以攝影與文本方式呈現作品，檢視創作流程的可行性，並進行理論反思與未來延伸的可能。

此研究流程強調敘事與感官的互動關係，透過感知的召喚與轉譯，提出以文學為起點、服裝為媒介的多感官設計實踐，展現設計不僅為物件表現，更是一種感知與存在的敘述方式。

## 第二章 文獻探討

### 2-1 聽覺障礙者之特性與感官補償

聽覺障礙在其外觀常與一般人無異，卻面臨溝通與人際上的挑戰（臺北市教育局，2023）。聽障者即使配戴助聽設備，亦無法完全還原聲音的真實樣貌，特別在嘈雜環境下更難理解語意，進而影響其溝通與社交互動。

根據我國《殘障福利法》聽障分級為輕度（55–69 分貝）、中度（70–89 分貝）與重度（90 分貝以上），重度以上聽損者除聽力外，也可能伴隨前庭失衡，影響身體協調。

研究指出，聽障者因感官缺失傾向發展出視覺與觸覺的敏感補償機制（蔡佩倫、黃馨瑤，2014）。如水墨畫家林散之與西方畫家哥雅皆於失聰後展現更深層的感知與創造力。此外，吳翠松（2013）透過媒介生態學觀點指出，聽障學生的寫作敘事具高視覺性、非線性與情感強度，展現不同於聽人的認知風格，亦反映出感官補償對創造力的貢獻。

### 2-2 感官互補與聯覺共感

「聯覺」(synesthesia) 係指多重感官間自發性連動之現象，屬於一種跨感官認知機制。高志明（2009）區分其與「移覺」的關係，指出聯覺偏向生理反應，而移覺則為心理意識中的通感表徵。前者如聽聲見色，後者則如嗅覺觸發回憶或情緒。

在創作實踐中，移覺可成為設計轉譯的潛在觸發點。例如：某些人會將聲音視為空間的浮動色彩，或將氣味轉化為質地與情緒的投射（陳薇、黃莉婷，2019）。這些跨感官經驗成為轉化抽象感知為具象作品的設計資源。

對於聽障生而言，正因失去聽覺，其他感官更加敏銳，創作也更傾向以觸覺、視覺或嗅覺為敘述媒介。小說、設計、裝置藝術皆能透過移覺與聯覺體現個體對世界的獨特知覺。

## 2-3 自我敘述的創作價值

自我敘述 (self-narrative) 是一種將個人生命經驗轉化為敘事文本的研究與創作方法。張怡婷與洪瑞斌 (2018) 指出，透過敘述重構生命經驗有助於自我認同、專業反思與創意生成。

翁開誠 (2002) 則進一步提出「我感、我是、故我在」的敘事理念，強調情感感知與生命志向的結合能轉化為創作的動力與價值。透過敘述與反思，個人故事不僅是記憶重現，更是創造美感與存在意義的過程。

## 2-4 感官轉譯之創作案例分析

以下列舉數位重要案例，作為感官轉譯應用於設計創作的參照依據：

1. 視覺摹寫：劉秋固 (2017) 以莫內《聖拉札車站》系列探討如何透過視覺呈現聲音質感，呈現聯覺的空間與氣氛塑造。
2. 嗅覺摹寫：陳可真 (2022) 從《寄生上流》、《香水》兩部電影分析「氣味—階級—情感」之間的關聯，並以「人類過敏實驗室」裝置轉化感官經驗。
3. 觸覺摹寫：陳思璇 (2019) 以刺繡作為記憶與觸覺的表達載體，透過手工創作探索記憶情感的深層感知。
4. 聽覺摹寫：張雅嬪 (2006)、孫貴珠 (2012)、梅家玲 (2011) 皆以文學文本出發，分析聽覺語言的敘事功能與節奏美感，提供聽覺作為創作靈感的實證依據。

# 第三章 研究方法及創作前的準備

## 3-1 研究方法

本研究採用行動研究 (Action Research) 作為主要研究方法，強調實踐者 (研究者) 與其生命經驗之間的交互反思，並透過書寫、實作與修正的循環歷程，建立一套感官轉譯的創作路徑。行動研究常見於藝術與設計領域，尤適合針對個人經驗進行深入探索，並轉化為具象的創作語彙。

本研究的創作歷程則主要分為三個階段：

1. 小說創作：敘事出發研究者以自我敘說為方法，撰寫四篇小說（《紅山》、《玉蘭花》、《月票》、《未竟》），內容涵蓋童年經歷、身體記憶與社會互動等主題，為後續的設計轉譯提供敘事基礎與感官素材。
2. 感官抽取與聯覺轉譯：分析轉換自小說中提取包含視覺、聽覺、觸覺、嗅覺等元素，進

行感官拆解與對應分析。研究者以聯覺共感 (synesthetic empathy) 為概念核心，嘗試將敘事中的聲音、氣味、觸感與心理情境，轉譯為服裝設計中的布料選擇、版型結構與色彩層次。

3. 服裝設計實踐：感官具象化依據各篇小說所提煉的感官特徵，發展出四套對應服裝作品。每一作品皆對應一篇小說，並以「感官—文本—服裝」的關聯架構進行轉譯，強調服裝作為感官經驗的視覺與物質載體。

此一研究法則，在於將小說作為感官經驗的容器，使設計不僅是美學的呈現，更是一種經驗、情緒與身體記憶的再現。

## 3-2 創作前的準備：自我對話與創作發想

### 3-2-1 文學作為創作基礎

文學文本具備豐富的敘事層次與情感張力，長久以來即為服裝設計轉譯的靈感來源。簡明正 (2011) 透過《羅密歐與茱麗葉》中茱麗葉角色的情境分析，轉化為服裝創作；吳采頤 (2020) 則從《紅樓夢》角色林黛玉的性格與語境出發，探索文本與服裝設計的交會模式。此類研究顯示，文學作品不僅可提供角色性格與情緒背景，也能轉譯為服裝的材質、輪廓與色彩語彙，實踐敘事美學的跨域延伸。

本研究以小說為創作起點，藉由文字重構感官記憶，使抽象經驗得以轉化為具體服裝語言，擴展設計的敘事深度與文化厚度。

### 3-2-2 自我敘說中的創作發想與記憶轉化

自我敘說作為一種創作策略，能將個體生命歷程與感知經驗轉化為設計靈感來源。張怡婷、洪瑞斌 (2018) 認為，自我敘說不僅為情感的抒發，也是設計語彙積累的過程；汪瑋婷 (2015) 則透過角色扮演與創作回顧，重構個人記憶並轉化為服裝設計表現，展現自我書寫的創作潛能。

本研究以自傳式小說進行記憶回溯與感官提取，儘管小說皆以第三人稱敘述，實則皆源自個人真實經歷。這些故事在敘事過程中逐漸清晰，並召喚出過往對聲音缺席、視覺代償、情感記憶的感官敏感度，進而提供豐富的創作素材。

這些非線性的記憶與感知，在小說與設計的交錯中，成為本研究創作的核心動力，也印證每一位創作者皆可從自我經驗出發，縫製出專屬的視覺敘事語言。

## 第四章 創作執行與實驗過程

### 4-1 從敘事到設計：小說文本的感官轉譯實踐

本章節將呈現研究者所創作的四篇小說文本，作為後續感官設計轉譯的敘事基礎。這些小說皆以自身成長經驗與感官缺席為核心素材，融合記憶、情緒與生活場景，展現出對「聽覺缺席」所引發的感官補償現象的敘事探索。每篇小說皆呈現獨特的感官敘事模式，並圍繞主角「許莘」於不同人生階段的身體與情感經驗，映射出研究者的生命歷程與感知轉變。

在此章節的 4-1-1 至 4-1-4 中，將依序呈現四篇小說之完整文本，作為設計創作的敘事起點。至於每篇小說如何轉譯為服裝語彙、感官如何轉化為設計元素，則將於 4-2 之後進行說明與分析

#### 4-1-1 紅山

二十五年前的台北，踢踏踢踏的腳步聲，在景福通道蜿蜒展開，如一首節奏平穩卻無人聽見的老歌，靜靜地滲入那舊城的水泥牆裡。人來人往，誰也來不及細看別人的青春——擦肩而過時，也許正是某個人一生中最明亮的時刻，卻只留下鞋底聲短暫的回音。牆上的老照片與褪色的畫像，對年輕人而言只是過去的殘影，帶著些模糊不清的陌生與距離。對老一輩的人來說，卻像是嵌進皮膚的熱鐵，每一筆輪廓都痛得鮮明。記憶的重量不等於時間的長度，它總是悄悄地，在人毫無準備的時候沉甸甸壓下來。我們像飛鳥，偶然掠過天邊，沒有預告也沒有回程。隔著二十幾年的塵埃，景福通道的名字聽來依然熟悉，卻已在記憶裡斑駁，一如那濕漉漉的天花板與微微斑黃的燈光，總不免透出點蒼涼的味道。

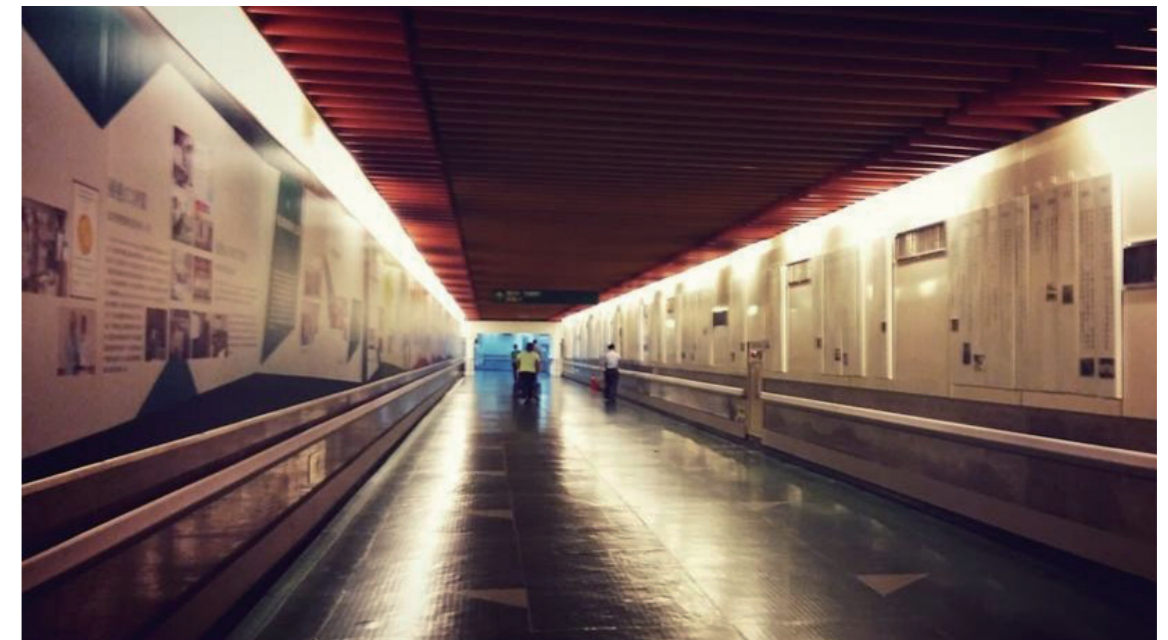
出了景福，轉過一個彎，402 號病房靜靜地躲在走廊盡頭，彷彿世間所有的疼痛都集中在這個被白牆包圍的小空間裡。濕氣從天花板滲下來，帶著霉味，如同一種溫吞的哀傷，在鼻息間緩慢地擴散。蕭蕭站在門邊，手中拿著手術同意書，聲音柔軟又機械地說：「媽媽您好，我來確認您們的開刀時間，以及手術前的禁食注意事項。」語句剛落，就被一個小小的拉扯打斷。「ㄊ一ㄤ 蕭姊姊，我什麼時候能去找隔壁的繃帶阿公玩？」病床上的許莘，左手被紙板固定，卻仍用力地舉起，勉強勾住蕭蕭的衣角。床邊的母親抬頭，聲音輕得幾乎隨時會散掉。「小姐，是不是……真的開了這個刀，我的孩子，或許能比較像個正常人？」她眼底的光像一枚微顫的針尖，在醫院平靜的節奏中顯得異常銳利。「沙——沙——」紙張翻動的聲音忽然大了起來，像是在掩蓋什麼，又像是要證明什麼。蕭蕭沒說話。她的手悄悄地在口袋裡摸索著識別證的扣環，一圈又一圈，像是要抓住某種可以言說的安全。「姊姊！我有聽媽媽和醫生伯伯說，要用力睡一覺，醒來我就能聽到好多聲音耶！」許莘笑了起來，兩顆梨渦陷進臉頰裡，短暫地，讓媽媽和蕭蕭鬆了一口氣。「一切都會好轉的。」蕭蕭低聲說，語氣不自覺地變得像哄睡的小曲，一句話裡藏著太多不能說明的東西。

「好苦！」許莘輕聲嘀咕，麻藥的苦澀一股股地湧上舌尖，吞嚥下去時彷彿吞進了整個世界的重。她努力轉過頭，想避開那份強烈的味道，但左手的針仍牢牢插著，將她困在床上，動彈不得。她用微弱的力氣轉過頭，腦袋一陣眩暈，仿佛所有的力量都在一瞬間被抽走，剩下的只有那片紅磚色的天花板，沉重、壓迫，彷彿在逼近。「匡噹、匡噹」，病床的輪子與地板摩擦的聲音在耳邊回響，明明什麼也聽不見，但她依然能感覺到，那是一種前進的力量，帶著她離開了這裡。她的視線在模糊中掠過那些斑駁的牆面，白色帶著許多黃斑的牆上掛滿了許多照片，照片中的人看起來有些好痛苦，有些好嚴肅。漸漸地，整個世界似乎都在變得遙遠，視線中的每一樣事物都不再真實。她放棄了與這一切對抗，只有那一陣又一陣的「匡噹」聲在繼續，帶著她進入一片更為深邃的黑暗，許莘努力的把頭轉回正面，映入眼簾的是天花板，紅色的磚瓦，一片一片的堆砌，它們延綿不斷，就像紅色的山巒，在眼前，顯得巨大而壓迫。紅色的天花板抵擋不住潮濕的味道，即使有多麼的暈，霉味卻毫不留情的爬進許莘的鼻子，那苦澀的餘味，又更重了。麻醉師在手術房等著了、醫生到了嗎？蕭蕭一邊推病床一邊問。「許莘！莘啊！加油！爸爸和媽媽還有哥哥都等你！」媽媽抓住病床的把手喊著，她看到那一瞬，閉上眼睛，讓一切都沉默下來。「匡噹、匡噹」病床的滾輪放肆的在紅磚白牆的地板上滑行，消失在景福通道之中（如圖 1）。

圖 1

台大醫院景福通道之照片

註：引自痞客邦，子兔姊姊，2015(<https://i2ji.pixnet.net/album/photo/614628385-104-7-16%EF%BC%8822%EF%BC%89-%E6%99%AF%E7%A6%8F%E9%80%9A%E9%81%93>)



#### 4-1-2 玉蘭花

這是一條細細長長的小巷，像一條被歲月遺忘的藤蔓，蜿蜒而行。寬僅二點五米，卻是村裡穿梭最快的一條捷徑。人們來來往往，像潮水一樣湧進湧出，各自懷著目的。它在鄉間或許只是微不足道的一隅，卻像老屋裡那顆固執的螺絲釘，位置小，力道卻不可少。

玉蘭花（如圖 2）樹就長在小巷邊，一戶灰白磚瓦的平房裡，像是那戶人家的哨兵。斑駁的樹幹皮一層層剝落，如老人臉上的皺紋，頑強地往上延伸。五月時節，葉片間開出乳白色的花朵，細細的白絨毛包裹著一股溫柔的清香，在悶熱裡，像一絲夢裡的涼意。

「踢踏、踢踏」，腳步聲輕重不一，在晨光裡映出一個倉促的影子。離學校不過十分鐘的路程，莘卻總是走得像在趕考，神情不耐，腳步卻沒停過。她是全校榜上有名的學生，這樣的光環卻不能擋住耳語。「欸你看，那個說話不清楚的人來了。」「噓！別被她聽到。」「她怎麼可能會聽得到？嘻嘻嘻嘻！」「也是，每天帶隨身聽的人功課又好有什麼了不起。」莘忽然回頭，眼神像針一般扎過來。她其實知道，戴著助聽器的人聲，永遠不夠圓滿。那些話語的縫隙，總有一兩句她是聽不清的。「我聽不到，沒錯。但你功課比我好嗎？」語畢，那些原本嘴巴停不下來的同學噤聲了。「最後還不是你們來求我教英文。」她嘸著嘴，一扭身走進教室。背後傳來一聲悶悶的「臭屁」，這次，她是真的沒聽見。她其實不討厭這些不完整的聲音，只會為了「聽不清楚」而感到煩惱。

離畢業不過一個月，小學時光就要畫下句點。許莘早已習慣了那副「異類」的標籤——整天戴著像隨身聽的東西。她的性子樂觀，眼神常帶著超齡的平靜，因此真正的霸凌從未降臨，但閒言閒語的狀況像點燃的香煙一樣，瞬間瀰漫著嗤鼻的味道，短暫的揮散不去。久之之後，又會再次的點燃，而總有人愛一邊假裝聞不到味，一邊不斷點煙，像是對某種排斥上了癮。

她走得很快，像是在逃。手指無意識地撫過耳後的裝置，那本來是她的翅膀，可現在卻像一個徽章，提醒著別人，也提醒著自己——她始終不是「正常」的。「又在學校不開心了？」母親彎著腰掃地，花瓣積了一地，像地毯。「沒人欺負我。」莘低著頭，「我也不給他們機會。只是六年了，他們還是不懂我耳朵上的這東西而已。」母親笑了笑，掃帚刷過地面發出細聲。「莘，你看玉蘭花。它們花期短，開的時候卻極其明亮。孤高，決絕，卻又優雅大方。妳像它們，開得很好。沒人能說妳什麼，妳也從沒對不起誰。」莘凝視著地上的玉蘭花瓣，宛如夜晚的星星熠熠生輝，那時候是六月。

它仍然是一條蜿蜒的小巷子，熙來攘往的人依舊很多，但曾經駐足的人事物也隨著時間前進而不再後退，那高大的玉蘭花樹最後長了顆樹瘤，阿公嫌他會招陰，便找人把它砍了，灰白磚瓦平房顯得更沒有光彩，而小巷子依然包容一切的改變。許莘拖著行李，走過碩大的庭院，望著已被草堆起的玉蘭花樹根，那堆草像是替它草草掩埋的墓。她彎下身，摸著那被草覆蓋的樹根。那些年玉蘭開得急，也謝得快，好像從不問人間冷暖。也許她從小就學會別去問為什麼，能站著就不坐，能笑著就不哭。她想起過往那片乳白色的星海，而此刻她要去的，是另一片光亮——不再是月色與花香，而是五光十色的霓虹燈。

圖 2

玉蘭花之照片

註：引自農友種苗，（<https://shop.knownyou.com/products/fs-001%E7%8E%89%E8%98%AD%E8%8A%B1>）

#### 4-1-3 月票

黃綠相間的大客車，每天清晨五點半，準時停在媽祖廟前。天還未亮透，車身已泛著一層灰濛的油光。學生們像一行行沒有表情的影子，手裡各握著一張月票，遞過去，讓司機用那把彷彿永遠鈍著的剪刀，剪去當日的一角。車廂內的臉孔一樣的蒼白、青澀，有些低聲唸著英文，有些直盯著物理、化學，有的乾脆靠在窗邊打起盹來。許莘拿著從廟前廣場買來的飯糰，熱氣與糯米香一併冒出，油條與肉鬆混在一起，濃濃一股膩香，彷彿那一車人的青春氣味。她穿過狹長的過道，挑了一個靠窗的位置坐下，飯糰還沒來得及咬一口，就閉上眼沉沉地睡去了。這輛車滿載著一車沉睡的年輕人，往市區奔去，像是每日一次的押送。前方的目的地，是另一座鐵皮與講義堆砌起來的牢籠。車內靜得像沒人，卻不是真正的安靜。煞車聲尖銳，吊環搖晃，鋼鐵與塑膠互撞的聲音在車廂裡胡亂奔跑。但沒人皺眉，也沒人轉頭。這些聲音，就像呼吸一樣，習慣了也就無聲了。

牢籠的生活從清晨開始。早自習像一場無聲的集體儀式，接著是國文、英文、數學、化學、物理、社會、地理、公民……課表像鐵軌，我們像卡死在軌道上的列車，一日復一日，無法轉彎，也無處可逃。「讀書」兩個字，是牆上貼著的標語，是老師口中的希望，是父母深夜裡的嘆息聲。那時它撐起整個青春，也壓住了整個青春。說是考進來的，說是全縣最好的學校，說是單純、正氣、光明——因為我們是「陽光的孩子」。但陽光也會曬死人，只是說的人從來不曉得。

黑板上的「競爭」兩字被紅筆圈得像傷口，課文說：競爭是人與人之間的相處方式，是成就的指標，是社會的推進力——說得像詩，卻聽來像命令。許莘歪著頭看著那段話，腦中浮起資本主義四個字，像口裡還沒化開的藥片，苦澀又冰冷。「呵呵，也許這世界早就被操控了。」安雅笑得有點輕佻，卻用鉛筆很認真地在課文邊上畫了個金字塔，頂端畫了一隻眼睛，像是監視器也像神。「你看，我們以後可能都會在這下面，被他們牽線。」她筆尖點了點那隻眼，語氣近乎愉快。許莘撐著腮，懶懶地回了一句：「我們現在就被操控得不輕了吧？書那麼多，考卷那麼厚，還輪得到誰來控制我？吊車尾多自由啊，沒人管我追不追得上。」安雅沒接話，只盯著她看了一會兒，忽然正色道：「你是被數學拖垮的。你數學一上來，全校前幾十名跑不掉。你知道嗎？我還

真沒看過有誰數學差得那麼離譜，其他科目卻高得那麼嚇人。」說完，她扮了個鬼臉，把頭轉了回去，彷彿那剛才嚴肅的語氣從來沒存在過。

那堂是公民課，老師的聲音平得像牆上的漆，一層又一層，塗得密不透風。許莘轉頭望向窗外，那棵兩豆樹正輕輕搖著枝葉，像老人在午睡中翻身。它靜靜地站了不知道多少年了，看過無數屆的學生進進出出，有人意氣風發，也有人崩潰成碎片。它什麼都不說，只是陪著，長成一個巨大的、沉默的綠色影子。教室裡是密閉的，空氣像積水，讀書像溺水。兩豆樹在外面，風一吹，葉子晃得像在輕聲安慰，可惜誰也聽不見。

那一年，許莘高一下，呼吸變得困難。不是生病，也不是疲倦——只是活著本身，就夠噏了。

那台黃綠色的大客車準時在清晨五點半停在媽祖廟前，像是一種不容違抗的宿命。學生們上車，一個個把月票遞出去，讓司機剪去代表今天的數字——日子被這樣一格一格地剪過去，乾脆、無聲，像刀切豆腐。臉孔依舊青澀，只是眉眼間的疲倦更深了些。兩豆樹的葉子越發繁茂，卻也垂得低了，像是沉不住的嘆息。梅雨季將至，整個學校像泡在水裡，一點一滴地發霉。安雅分到了第二類組，許莘照例進了第一類組。她成了班上的異類，也不想擠進去。她習慣了邊緣的位置，不冷不熱地過著每天，考不好沒人責怪，考得好也只是偶然。這樣剛剛好，不會掉下去，也不用往上爬。安雅卻不同。她擠進了升學自習班，那是另一個世界，空氣裡都是筆尖摩擦紙面的聲音，呼吸都得算進分數裡。她開始變了。不再聊天，也不再畫金字塔，眼神越來越像霧裡的玻璃，裡面有人，卻看不清楚。她常對著牆壁發呆，有時嘴唇微動，像是低聲唸著什麼，也可能什麼都沒說。學校裡怪怪的人不少，可安雅，是最寂靜也最響亮的那一個。將近晚自習時分，許莘靠過去，小聲問：「週五了，要不要一起吃飯？今天早點回家休息。」安雅沒有抬頭，眼珠子像黏住了一樣，死死盯著數學講義。連一聲「不」也沒有。許莘站了片刻，然後說：「卓安雅，你多保重呀。」她拿著月票，推開牢籠的大門，走了出去。風裡沒有什麼變化，只是天更濕了，走廊更滑了，夜也更深了。

梅雨季像未乾的墨，一層層地洇染整個校園。兩豆樹的葉子一片一片地落下，滴滴答答，像鐘錶拆開之後，零件還在無聲地走動。那些濕潤的綠色貼在水泥地上，被曬到微微發亮——綠得過分，亮得過分，像一種冷靜的掩飾。鳳凰花開了，火紅得近乎俗氣，卻毫無羞赧地在牆邊怒放。花開與否，從來不是學生能決定的，就像榜單從來不會問他們準備好了沒有。「台灣大學中文系，你不讀嗎？」母親皺著眉，把錄取通知單遞給許莘。許莘看了一眼，笑笑說：「累了，我不想再讀了。私立也可以，不花錢就行了。」她把數學課本整疊丟進資源回收筒，那聲音不重，但乾脆，像把過去的重量切成了兩半。母親嘆了一口氣，卻沒說什麼。勸是不可能勸的，她早已不是那可以被推著走的人了。

那輛黃綠色的大客車（如圖 3）依舊在早晨五點半準時停靠，只是車身上多了幾道咖啡色的剝落痕跡——像某種不動聲色的衰敗，舊得剛剛好，沒人覺得奇怪。那年，榜

單貼滿了整面牆。紅紙金字，炫目得像元宵節，卻沒有一點喜氣。許莘的名字在其中，安雅的，不在。牢籠的空氣鬆了些，但上頭的人沒有鬆手。他們立刻又開了第二輪的升學自習班，就在榜單那面牆的樓上，一層樓的距離，卻像是另一個世界。

那天傍晚，許莘背起書包，月票還在手裡捏著。她走在教室走廊，遠遠看到安雅站在榜單那面牆，仰著頭，像在讀，也像在等。她沒有喊她，只是停下了腳步，看了幾秒。然後安雅低下頭，慢慢往下走，黑色皮鞋踏在樓梯上，搭著白襪，停留在日色昏黃的樓梯上。停了一會，然後又轉過身去。一級一級地往上走，走進沒有光的所在。

圖 3

早期屏東客運之照片

註：引自末小貓的拍車日誌，2010(<https://taipeicity641.pixnet.net/blog/post/13732713>)

#### 4-1-4 未竟

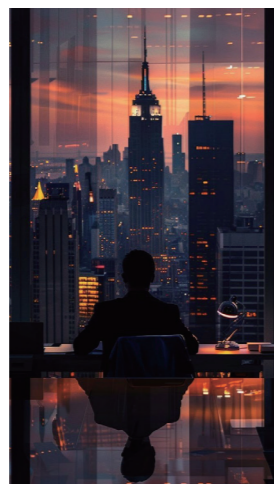
小時候，眼裡盡是綿延不絕的山巒，腳下滿是油亮亮的兩豆葉，日子悠悠地，從磚瓦灰白的屋簷滑落，一直滑進高處那棵玉蘭花樹的香氣裡。黃昏來時，庭院外的雲，像誰手中灑落的橘黃顏料，濃得化不開，夕陽一步一步走進山的懷裡，像神明合起眼睛之前最後一瞥，靜默又窒息。黑暗尚未完全沉下，皎潔的月亮便不疾不徐地升了起來——那彎月似刀，卻不是鋒利，是精緻。那彎彎的月勾，卻勾起了銀河、勾起了過往、勾起了回憶。三十年前的月亮是如彎刀一樣的乾淨利落，月光照耀潺潺溪流，清澈而純潔。老年人回憶中的三十年前的月亮是歡愉的，比眼前的月亮大，圓，白；然而隔著三十年的辛苦路往回看，再好的月色也不免帶點淒涼。

「喀拉、喀啦」的聲音在靜謐的辦公室裡一下一下地劃過，好像誰悄悄在縫補一件撕裂的生活。格子狀的屏風像是遮羞布，擋住了每個人不同的神色與相同的倦怠。人們坐得端正，彷彿正在接受審判，而面前那冷冰冰的方形機器是法官，敲擊鍵盤的聲音快得像要把什麼吞下肚去。電話此起彼落，有人皺著眉頭硬著頭皮應答，有人面無表情像在接聽他人的命運，有些乾脆裝作沒聽見，讓那響聲繞過耳邊，不留一絲責任感。許莘的位子靠著窗，往外一看，是一排排疊得齊整的大樓，玻璃帷幕像沒情緒的臉，把太陽吞了，也把窗內人的疲憊與隱忍，一併反射出去。

「吶，莘！週五了，要不要下班一起吃個飯？這陣子訂單堆得像山一樣，我都快加班加出內傷了。」長懿隔著屏風露出半張臉，笑得像剛捲起捲簾的陽光。「不了，今天得把越南那邊的案子處理好，不然倒霉的還是我。」許莘低聲回應，眼神沒從螢幕上離開。「行吧行吧，我先撤了，你也別太晚啊。」長懿風風火火收拾起桌面，像個急著脫逃的士兵。許莘留在原地，窗外暮色漸起，霓虹初亮，像從天花板滴下來的顏料，一點一滴將現實染上疲憊的色調。她進的是上市公司，聽起來風光，實則日日像在挖井，越挖越深。公司裡沒有人刻意刁難她，他們只是「忘了」她有聽力障礙。忘得乾乾淨淨，仿佛她就是個跟大家一模一樣的「正常人」。這份「平等」像張無聲的網，越是掙扎，越是困住她。她知道，演得太像了，便沒人再記得她在扮演——最後吃虧的，也只能是她自己。她已經學會了他們希望她成為的模樣，標準、穩定、合理得不留餘地。至於同理心？那東西像辭典裡泛黃的詞語，翻得到，看不見——這大概就是社會的樣子吧。

「喀拉、喀拉」的鍵盤聲在辦公室裡斷斷續續地響著，像一支被人遺忘的老樂隊，最後只剩下空調低低的怒吼聲，無力又固執。手機忽地響了起來，像插進靜夜的一根針。許莘趕緊先將手頭的訊息點了送出，才接起電話。「莘啊，什麼時候回來？」電話那頭，母親的聲音一如既往地清楚，像從老家廚房飄出來的一碗熱湯。「這週末吧，我剛忙完客戶的案子。」她的聲音也平淡得像一層剛煮開的黃豆皮。「那快些回來！你爸一天到晚掛念你。」電話掛斷，世界也跟著靜了下來。她伸了個懶腰，骨頭「喀啦」一響。夕陽的光芒從兩棟大樓之間擠了進來，像偷情者遲來的一瞥，在辦公桌邊的玻璃上映出散亂的光斑，柔軟而疲憊（如圖4）。許莘靠在椅背上，半夢半醒。三十年來，她與那份與生俱來的靜默共處，如同與一條沉默不語的河並肩走了半輩子，許多難關不是沒過，而是過了之後，沒死也送了半條命。她摸了摸耳朵上的電子耳，徐徐將那電子耳的開關鈕一按——聲音瞬間像抽乾的湖泊，退得無影無蹤。她站起來，按下電腦關機鍵，收好文件，關掉了燈。她打了一張她「聽不見」的下班卡，關掉了她「聽不見」的空調低鳴。窗外天已全黑，紅塵落盡，月照黑雲，像一個遲暮的美人，不願被人看見餘燼。三十年前的月亮早已沉了下去，三十年前的人依舊苟延殘喘，然而三十年前未竟的故事還沒完——完不了。

圖4  
《未竟》之聯想圖片  
註：引自 pinterest, BoudreauLeslie (<https://pin.it/1VyncrM54>)



#### 4-1-5 小結：敘事與設計之間的感官橋接

在這四篇小說中，研究者不僅梳理自身生命的感官經驗，也透過敘事語言模擬出一種多感官的沉浸場域。這些小說不僅是敘述的終點，也是設計的起點——每段敘事中彼召喚出的氣味、觸感、視覺片段，都成為服裝設計中具象語彙的原型。

小說與設計之間的關係，在此不再僅是主題對應，而是一種由「記憶－敘述－感官－形式」組成的內在邏輯鏈結。每一篇小說所構築的場景與情緒線索，皆蘊含著特定的感官強度與節奏，而這些元素在設計轉譯中轉化為面料的肌理、版型的流動、色彩的層次與結構的設計策略。換言之，小說中對聲音的缺席、嗅覺的放大、觸覺的敏銳與視覺的異常凝視，皆如實地滲透進後續服裝創作之中，形成一種以聯覺共感為橋樑的敘事設計法。

下一節將進一步說明研究者如何在服裝設計的創作實踐中，將這些小說中潛藏的多重感官訊息具象化，轉化為可穿、可視、可感的實驗作品。此過程不僅為聽障經驗開啟新的表述通道，也試圖擴展服裝設計的敘事能量與感官深度。

#### 4-2 創作理念：小說與服裝之間的感官轉譯

每篇小說皆是一段與內心深處的對話，承載著記憶、夢想與未竟的情感碎片。在書寫過程中，我並非僅僅編織故事，而是試圖透過敘事召喚過往經驗，進一步將其轉化為服裝設計的形式與語彙。創作歷程中，虛構與真實交錯浮現，彷彿《紅樓夢》中所言：「假作真時真亦假，無為有處有還無。」小說的虛構情節蘊含真實感受，服裝的結構與形體則轉化為感官與情緒的視覺語言。

在《紅山》中，許莘進入手術房前經過景福通道，霉味、天花板與病床輪聲共同構成壓迫感。這段體感被轉譯為厚重布料、不對稱剪裁與紅磚色系，象徵身體與空間的對抗。《玉蘭花》主角於成長記憶與校園現實間穿梭，帶有超現實感；服裝則以白色多層次的結構傳達其孤高氣質。《月票》描寫主角許莘於學業壓力下的掙扎，兩豆樹葉片象徵時光凝結，這些意象轉化為服裝中的層疊紋理與時間感結構。《未竟》中對職場壓力的壓抑與突破，分別以象徵式設計呈現：前者以黑夜中的禮服隱喻命運軌跡與希望交會，後者則以橘色套裝與罩衫建構職場與自我之間的張力。

本研究服裝創作邏輯奠基於「感官－文字－視覺」的轉譯路徑。小說中大量描寫如霉味、牆面、藥味、繃帶等感官細節，透過聯覺操作（Synesthesia），將聽覺化為線條、嗅覺轉化為色彩、觸感轉譯為布料，建構出多感官的設計語彙。創作流程分為三階段：

1. 感官提取：從小說中辨識情緒張力強的感官描寫。
2. 情境分析：釐清角色與空間的交互關係。
3. 視覺轉化：以剪裁、布料與色彩操作重構小說中的感知經驗。

小說成為創作的起點，服裝則是記憶與感知的視覺延伸，兩者相互映照，建立起情緒與敘事的穿戴經驗。

### 4-3 感官與聯覺共感的轉譯方法

如第二章所述，聽障者在生理補償下，對視覺與觸覺具有更高感知能力（McKellar, 1965）。其中，視覺不僅是接收資訊的主要感官，更承載記憶與敘事，成為本研究中轉譯其他感官經驗的核心平台。

在小說創作與服裝實作之間，「視覺」同時扮演觀察者與建構者的角色。對主角許莘而言，在聽覺缺席的狀況下，她更加依賴光影、表情與動作等視覺線索感知世界。而在服裝創作中，我進一步以視覺為橋梁，將無形感官（如氣味、聲音、味覺）化為具象的面料紋理、色彩層次與服裝輪廓。

例如霉味轉譯為陰沉色調、紙張翻動的聲音成為線性構圖、苦藥滋味則透過配件與結構的張力表現。這是一種聯覺式設計邏輯，使服裝在視覺上超越圖像層次，成為敘事、記憶與情感的綜合展現。

### 4-4 四篇小說之感官線索圖譜

本研究以四篇小說作為創作實踐的敘事基礎，透過文本中的場景、情感與記憶，梳理出每一篇作品所蘊含的感官敘事特徵，進而對應至服裝設計的材質、結構與色彩語彙（如表1）。此處所呈現之「小說感官線索圖譜」，以橫軸列出四篇小說標題，縱軸則整理出五種感官元素（視覺、聽覺、嗅覺、觸覺、味覺），對應小說中的感官敘事片段，並進一步提煉為可供設計轉譯的符號語言與設計意象。

此圖譜不僅是創作方法的具象化，也是聯覺共感理論實踐於文本與設計之間的分析架構。每一感官項目的轉譯，皆強調感受與材質之間的共鳴關係，藉此回應聽障者特殊的感官補償模式與情緒記憶軌跡。

圖譜中所呈現的對應，不是單向的解釋，而是小說與服裝之間持續往返的思索與重構，形成一個多層次的感知設計地圖，亦即由內在敘事感官出發，轉譯為身體可穿戴的創作語彙。

表 1

四篇小說的感官轉譯圖譜整理  
註：本表格為研究者自行整理

小說	視覺	觸覺	嗅覺	聽覺／聲音 意象	感官意象	設計語彙
《紅山》	紅磚天花板、景福通道。	藥水的苦味、壓迫感。	斑駁牆壁的霉味。	匡噹聲。	霉味、紅磚、匡噹聲。	解構堆疊、不對稱剪裁、紅磚色布料。
《玉蘭花》	白色花瓣、灰白色磚瓦。	撫摸耳後的裝置。	玉蘭花樹的清香。	掃帚刷過地面發出的聲響。	純白花香、成長自我認同。	漸層染色、白與黑交錯
《月票》	兩豆樹葉、鳳凰花、紅色的榜單。	嘴巴裡還沒化開的藥片。	空氣潮濕氣味、青春的氣味。	剪月票的聲音。	曬人陽光、兩豆樹葉、課業壓力。	葉片剪裁、壓線領片、學生服。
《未竟》	日落與月出、玻璃帷幕外整齊的大樓。	疲憊的伸懶腰。	煮開得黃豆皮豆香味。	空調聲、打字鍵盤聲、電話聲。	黑夜、夕陽、出社會後的壓力與無奈。	漸層網紗罩衫、橘色西裝。

### 4-3 感官與聯覺共感的轉譯方法

本研究從自我敘述出發，藉由小說文本的感官書寫，轉譯為具有觸覺、視覺與聽覺聯結的服裝作品。以下將依序呈現四張服裝設計圖，分別對應四篇小說《紅山》、《玉蘭花》、《月票》、與《未竟》。

每一件作品皆以小說中的感官場景與情緒意象為基底，進行材質、剪裁與色彩的視覺構成與轉化，反映出聯覺共感的設計邏輯，以及聽障者所特有的感知視角。

在這些圖像之中，不僅承載了主角許莘的成長歷程與身體記憶，也回應了本研究「由敘事通向設計」的創作實踐主軸。服裝不只是外在的形式延伸，更是情感、記憶與缺席聲音的可見化表徵。以下表 2 將以四篇小說轉化為服裝設計圖呈現。

#### 4-6 服裝設計圖呈現

表 2  
四篇小說轉化為服裝設計圖之表格解說  
註：本表格為研究者自行整理

	《紅山》	《玉蘭花》	《月票》	《未竟》
				
設計理念	有種灼燒肌膚的視覺感（打底衣）、下身-山巒剪影感	上衣設計為多層次，長短搭配、印花轉印在綢緞上、褲子褲管使用虹吸染色，由深藍直至黑色	以屏東客運的車身顏色為發想、兩豆樹的葉片以及它的形狀作為此單衫的廓形。整體以學生時代的學生制服為創作設計的一環。	以職場上的西裝作為主要輪廓。只有一半剪裁的西裝上衣，代表還沒完成。外層的單衫逐漸地轉黑夜，也帶來了周而復始的一天
材質	絨布、網紗、蠶絲	絨布、綢緞、印花、雪紡紗、棉布	絨布、雪紡紗	絨布、網紗、流蘇
顏色	紅色、咖啡色、咖啡紅、深紅、白色	白色、深藍色（丈青）、黑色	黃色、綠色、淺橘色、白色	橘色、深藍色（丈青）、金色

#### 4-7 作品的實驗過程

本研究將小說視為服裝設計的感官母體，從情節中萃取色彩、質地、聲響與氣味意象進行轉譯。文字不僅是靈感來源，更是情緒與記憶的感官場域，研究者透過織物、版型與結構回應小說場景與心理氛圍。

實驗初期依小說段落製作「感官拆解表」，分析各篇的視覺、觸覺、聽覺與嗅覺元素，並探索其聯覺可能性。例如，《紅山》中的霉味、紅磚色與金屬撞擊聲，啟發了材質層疊與解構形式；《玉蘭花》則以絨布與多層剪接呈現純白花瓣的孤傲與潔淨。

選材涵蓋硬挺與柔滑的異質拼接、織紋、流蘇與金屬扣飾，強化視覺與聲音的互動。每件作品皆經過多次測試與修正，旨在讓小說中的細微感官線索，以立體鮮明的姿態呈現在人體之上，傳達角色的身體記憶與情緒起伏，並引發觀者對感官經驗與敘事連結的反思。

#### 4-7-1 《紅山》小說情節轉換實驗過程

《紅山》是關於手術與聽覺失落的記憶烙印。耳後的手術疤痕象徵著燙痛的經驗與持續的提醒。設計上選用半透光、具強烈肌理的花紋網紗，象徵記憶與身體之間的界線與壓痕。透過「對花剪接」強化連續的燒灼感，並保留粗糙邊緣，呼應小說中病房的壓迫與不安。此設計不僅再現外觀，更演繹了記憶被喚起的過程，使壓抑與疼痛得以在服裝語言中具象化。圖 5 為上衣完成於人台呈現方式。

圖 5  
上衣完成於人台呈現方式  
註：本研究提供



#### 4-7-2 《玉蘭花》小說情節轉換實驗過程

《玉蘭花》描寫少女從被孤立與自我懷疑走向認同與社會融合。設計以漸層染色的褲管，由白過渡至鮮色，象徵成長歷程中心理與環境的轉變。面料結合柔軟與挺拔，表現溫柔而不失堅定的姿態。上身以花瓣層疊的貼片剪接呈現玉蘭花意象，並傳達內在堅韌與外在優雅的並存，使服裝成為成長記憶的視覺註解。圖 6 為《玉蘭花》布料染色過程組圖。

圖 6  
染色過程組圖  
註：本研究提供



#### 4-7-3 《月票》小說情節轉換實驗過程

《月票》呈現高中升學壓力下的沉默與孤寂，雨豆樹成為唯一慰藉。外層罩衫以葉片剪裁呈現生命力量，內襯領片延續葉形意象，並以 0.5 公分車縫線構築葉脈細節。領片立起象徵抵抗，散開則代表柔軟與自我空間。設計將自然意象轉化為服裝結構，使穿著者在沉重氛圍中仍能感受呼吸與自由。圖 7 組圖為《月票》領子葉片設計呈現於服裝之樣式。

圖 7  
領子葉片設計呈現於服裝樣式  
註：本研究提供



#### 4-7-4 《未竟》小說情節轉換實驗過程

《未竟》描寫職場壓力與隱性障礙的內外矛盾。設計以多層網紗罩衫構成，由淺紫至墨黑的漸層色彩象徵日光消逝與壓力累積，形成「柔性牢籠」。基底橘色布料象徵希望餘光，從袖口與下擺隱約透出，如電子耳開關瞬間的微光。服裝結構保留開放性，傳達人生未完與渴望持續的意念。圖 8 為《未竟》製作漸層罩衫之過程。

圖 8  
製作漸層罩衫之過程  
註：本研究提供



## 第五章 作品呈現

### 5-1 衣著於身，情感於形：小說感官的服裝實現

本章呈現四套依小說感官線索轉譯的服裝成果，並透過攝影延伸敘事氛圍。拍攝過程中，研究者與攝影師就場地、光線、姿態與構圖多次討論，力求還原小說場景的心理與情感層次，使影像不僅展示服裝細節，更再現小說的時間、空間與感知溫度。攝影因此成為感官敘事的延伸，使「小說—身體—服裝」的轉譯在視覺中達到完整呈現。

#### 5-1-1 無聲中的身影：模特兒的詮釋

攝影邀請兩位外表不易辨識其障礙的身心障礙模特兒，回應社會中「未被看見的障礙」與沉默的身體經驗。他們以自然的姿態與凝視詮釋角色生命節奏，讓服裝語言更具深度，呼應研究中「每個身體都有自己的敘事」的理念。

場景與光影安排皆為貼近小說情境，促成模特兒與作品的情感共鳴。透過他們，觀者得以理解障礙的多樣面貌與內在力量——即使無聲，仍能美麗地表達、傳遞情感。模特兒因此不僅是展示者，更是作品的參與者與敘事延伸。圖 9 至圖 12 為本系列作品之照片組圖呈現。

圖 9  
《紅山》照片組圖呈現  
註：本研究提供



圖 10  
《玉蘭花》照片組圖呈現  
註：本研究提供



圖 11:  
《月票》照片組圖呈現  
註：本研究提供



圖 12  
《未竟》照片組圖呈現  
註：本研究提供



### 5-2 小結：從無聲處聽見創作——小說與感官的縫合實驗

本研究以自身極重度聽障的生命經驗為出發點，透過小說書寫與服裝設計雙軸交織的創作實驗，建構出一條以「聯覺共感」為橋梁，進行感官轉譯的創作實踐路徑。研究者選擇以四篇自我敘述小說作為敘事核心，描繪了從童年到職場、從語言訓練到內心掙扎的生命斷面，並逐篇拆解小說中的感官線索——視覺、聽覺、嗅覺、味覺與觸覺——進一步轉化為服裝設計中的剪裁結構、布料紋理、配色層次與細節語彙，實踐從文字到服裝的感知延伸。

研究過程歷經文本整理、感官圖譜分析、設計實驗與製作修正等階段。初期以小說作為情緒與記憶的感官母體，建立「小說情節—感官意象—設計語彙」對應表，並透過大量實驗布樣、試穿與修改，嘗試重構「無聲世界」中的多感官層次。儘管設計技法上未追求華麗繁複，但每一處細節都深藏情境：如《紅山》中的霉味與病房聲響轉化為紅磚堆疊布料、《玉蘭花》中的漸層染色象徵逐漸步入社會的轉折……每一件服裝都是一次身體與記憶的回應。

## 第六章 結論與建議

本研究《聯覺共感對聽障感官互補影響下之服裝創作實驗》，透過自身極重度聽障者的生命經驗為基本發展概念，結合小說敘事與服裝設計，試圖探討聽覺缺席如何引發其他感官的補償與覺醒，並以聯覺共感為創作方法，開展一場關於記憶、身體與感官之間的深層對話。四篇小說文本作為敘事起點，不僅描寫了主角許莘不同生命階段的感知經驗，也作為服裝設計的感官母體，透過設計轉譯、面料實驗與視覺語彙重組，發展出四套具備敘事深度與感官對應的服裝作品。

本研究的主要成果可歸納如下：以小說為轉譯媒介，建構聯覺式服裝設計語彙：從小說文本中提取視覺、嗅覺、聽覺、觸覺與味覺的敘述，建立「小說—感官—設計語彙」之對照系統，開展出具敘事性的設計實踐方法。確立敘事導向之服裝創作流程：從自我敘說出發，歷經小說書寫、感官拆解、媒材實驗、轉譯設計與實體製作，完整呈現一條結合敘事與設計的創作軌跡。

## 研究成果：

1. 從缺席的聽覺中，尋找其他感官補償的可能性：藉由小說中視覺、嗅覺、觸覺與味覺的豐富描寫，彌補聽覺無法表現的感知經驗。
2. 實驗聯覺與感官轉譯的創作方法：以氣味轉換色彩、聲響傳遞布料等方式，開發出屬於自身的感官語彙系統。
3. 建立「敘事－感官－服裝」的對應模型：透過圖譜建構與服裝設計成果，視覺化感官與文本之間的連結。

## 研究貢獻：

1. 開創性地將聯覺應用於聽障者創作實踐：以身體經驗為核心，跨越語言、感官與藝術之界線，展現少見的聽障者自我表述與創造模式。
2. 建立敘事式服裝設計的感官方法論：將小說文本作為設計主體，細緻拆解小說段落中的感官元素，轉譯為設計結構與素材選用，發展出具敘事性與感官美學的設計流程。
3. 拓展服裝設計中的多感官敘事表現形式：跳脫純形式或流行趨勢導向，將服裝作為「敘述記憶」與「呈現感知」的載體，探索更多元的視覺語彙與身體意涵。

## 未來方向：

1. 擴充不同障別的感官轉譯方法：例如視覺障礙者對觸感或聲音的高度敏感是否亦可轉譯為服裝結構與質地。
2. 與科技媒材結合，探索互動性設計：如導入聲音感測裝置、氣味釋放機制或觸覺回饋技術，使設計更具動態感官連結。
3. 深化敘事與觀者的互動經驗：未來若有展出機會，可考慮結合小說朗讀、裝置互動與穿戴體驗，讓觀者進一步進入故事與感官世界。

## 反思：

本研究雖完成了整體創作實驗歷程，然在技術與創新層面尚有許多可提升之處。例如製作技法仍多依賴手工與傳統拼接，在媒材應用、服裝工藝與展演形式等方面仍可拓展更多可能。此外，聯覺共感的呈現仍處於初階嘗試，未能全面轉化每一種感官感知，這亦是後續進階創作可努力之處。

儘管如此，透過此次創作實驗，研究者對自身感官經驗有了更深層的理解，也開啟了服裝設計作為感官表述與情緒載體的可能。未來期望能持續推進此一方向，深化敘事與設計的交會，讓更多未被看見的感知經驗，得以被世界感受與理解。

對研究者而言，本論文是一段從自我出發、也終將回到自我的歷程。那道耳後的手術疤痕不再只是身體上的標記，而成為敘事與設計中最深刻的開端。文字、面料與身體記憶，在這次創作中緩緩縫合——或許未盡完滿，但確實存在；或許不夠聲張，卻意義深遠。

## 參考文獻

### 書籍

1. 張春興 (2004)。心理學 (修訂版)。東華書局。
2. Ackerman, D. (2007)。感官之旅：感知的詩學 (莊安祺 譯)。時報文化。(原著出版於 1990 年)

### 期刊

1. 吳翠松 (2013)。聽覺障礙大學生文字敘事結構與特色之初探：一個媒介生態學的觀察。傳播與社會學刊, 26, 101-140. [https://doi.org/10.30180/cs.201310\\_\(26\).0005](https://doi.org/10.30180/cs.201310_(26).0005)
2. 歐德芬 (2014)。多義感官動詞「看」義項之認知研究。語言暨語言學, 15(2), 159-198。
3. 羅傳清 (2010)。危機中的突圍與自救：論東西小說的感官世界。河池學院學報, 30(4), 62-66。
4. 蔡佩倫、黃馨瑤 (2014)。關上耳朵之後：淺談聽障學校的視覺藝術教師。國立臺灣藝術教育館出版, 45, 45-49。 [https://ed.arted.gov.tw/ch/content/m\\_periodical\\_content.aspx?AE\\_SNID=3273](https://ed.arted.gov.tw/ch/content/m_periodical_content.aspx?AE_SNID=3273)
5. 高志明 (2009)。通感：語義、語法及修辭闡釋。福建師範大學學報 (哲學社會科學版), 2009(5), 80-85。
6. 陳薇、黃莉婷 (2019)。聯覺共感之美感體現轉化於藝術應用與穿戴實驗。實踐設計學報, 13, 50-64。
7. 張怡婷、洪瑞斌 (2018)。自我敘說作為專業反思與發展之方法：一位設計師的奇幻探險旅程。生命敘說與心理傳記學, 6, 117-150. [https://doi.org/10.6512/lnp.201812\\_\(6\).0005](https://doi.org/10.6512/lnp.201812_(6).0005)
8. 翁開誠 (2002)。覺解我的治療理論與實踐：通過故事來成人之美。應用心理研究, 16, 23-69。
9. 劉秋固 (2017)。莫內〈聖拉札車站〉畫中的火車聲：通感與身臨其境的審美體驗。視覺藝術論壇, 12, 34-49。
10. 孫貴珠 (2012)。從摹寫聲音三至文綜觀唐人摹擬聲情手法之沿襲與創新。大同大學通識教育年報, 8, 25-46. [https://doi.org/10.6514/tjge.201207\\_\(8\).0002](https://doi.org/10.6514/tjge.201207_(8).0002)
11. 梅家玲 (2011)。有聲的文學史—「聲音」與中國文學的現代性追求。漢學研究, 29(2), 189-223。

### 論文

1. 黃秉琪 (2011)。彰化縣國小聽覺障礙學生情緒及行為表現之研究 (未出版之碩士論文)。國立臺中教育大學。
2. 陳可真 (2022)。刻板印象嗅覺化體驗之創作與研究 (碩士論文)。實踐大學, 台北市。取自：<https://hdl.handle.net/11296/5pjkqx>
3. 郭岳東 (2017)。一位聽障小子的桌球人生 (碩士論文)。臺北市立大學, 臺北市。取自：

<https://hdl.handle.net/11296/k322gc>

4. 陳思璇 (2019)。絆—情感之於記憶與觸覺的呈現：結合手工刺繡插畫創作 (碩士論文)。崑山科技大學, 台南市。取自：<https://hdl.handle.net/11296/wy9a89>
5. 張雅嬪 (2011)。《全元散曲》擬聲詞探究 (碩士論文)。國立政治大學。取自：<http://nccur.lib.nccu.edu.tw/handle/140.119/54506>
6. 簡明正 (2011)。情境設計—東溯茱麗葉概念服飾設計創作 (碩士論文)。嶺東科技大學, 台中市。取自：<https://hdl.handle.net/11296/e58835>
7. 吳采頤 (2020)。文本間的服裝設計學—經典文學〈紅樓夢〉之角色林黛玉為實驗研究 (碩士論文)。實踐大學, 台北市。取自：<https://hdl.handle.net/11296/s68sb7>
8. 汪瑋婷 (2015)。從角色扮演, 二次創作到自我探問 (碩士論文)。國立交通大學, 新竹市。取自：<https://hdl.handle.net/11296/88f445>

### 外文文獻

1. McKellar, P. (1965). The investigation of mental images. Harmondsworth, England: Penguin Books.

### 網路資料

1. 樓永堅 (2009 年 6 月 4 日)。氣味行銷成為新趨勢。《今周刊》。取自：<https://www.businessstoday.com.tw/article/category/154685/post/200906040008/>
2. 黃國樑、陳國祥、黃妙雯、洪詩涵 (2010 年 10 月 23 日)。互動介面與視覺感性意象之研究。發表於台灣感性學會研討會, 東海大學, 台中市。取自：[http://twtik.org/tik/attachments/067\\_E-02.pdf](http://twtik.org/tik/attachments/067_E-02.pdf)
3. 臺北市政府教育局 (2023 年 1 月 15 日)。融合教育現場教學手冊 (上三) 聽覺障礙。臺北市政府教育局。取自：[https://www.doe.gov.taipei/News\\_Content.aspx?n=09EB907447DBD66F&sms=69B4E6B26379EE4E&s=0C960ECB7DF949B3](https://www.doe.gov.taipei/News_Content.aspx?n=09EB907447DBD66F&sms=69B4E6B26379EE4E&s=0C960ECB7DF949B3)
4. 萬芳醫院小兒科主治醫師—郭雲鼎 (n,d)。視、聽、觸覺新體驗。取自：<http://www.dadupo.com.tw/new/30.htm>

## 極簡主義服裝的形上學邏輯之探討——從結構純粹化到存在的展現

陳育信\*

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

極簡主義服裝並非僅僅關於「少」，而是一種對「是」的哲學提問。服裝作為身體的延伸與世界的介面，在結構的簡化中，展演了一場存在的折射。它減去物質的繁複，卻留下更難言說的深度，成為一種關於存在方式的暗示，也是對形與無形之間關係的直觀書寫。

有別於既有研究多停留於風格、符號或市場策略的層面，本研究以形上學視角切入，探討極簡服裝如何透過結構純化與語言的沉默，揭示服裝作為存在媒介的可能性。除了回顧極簡主義在藝術、建築與服裝中的發展脈絡，更進一步引介海德格「物的召喚」、梅洛-龐蒂「身體—世界」、沙特「自由與責任」、德勒茲「生成與差異」等哲學框架，建構跨學科的分析視野。

在方法上，本研究採取哲學詮釋學與現象學還原，並以八個當代極簡品牌（The Row、Lemaire、Jil Sander、Issey Miyake、Phoebe Philo、Maison Margiela、Rick Owens、COS）為案例，分析其剪裁、結構、色彩與身體感知的實踐層面。透過此理論與實踐的對話，揭示極簡服裝如何在去除中生成，成為顯現存在的在場機制。

**關鍵字：**服裝哲學、極簡主義、形上學、存在主義

\* 通訊作者。

E-mail 地址：xinix.cyx@gmail.com

## The Metaphysical Logic of Minimalist Fashion: From Structural Purification to the Manifestation of Being

YU-XIN CHEN\*

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

LE-CHANG, YEH

Assistant Professor, Department of Fashion Design, Shih Chien University

### Abstract

Minimalist fashion is not merely about “less,” but poses a philosophical inquiry into “being.” As an extension of the body and a mediating interface with the world, clothing refracts existence through structural reduction. By subtracting material excess, it leaves behind a depth that resists articulation, offering both a hint of possible modes of being and an intuitive script of the relation between form and the formless.

Departing from studies that tend to remain at the level of style, semiotics, or market strategy, this research adopts a metaphysical perspective to explore how minimalist clothing, through structural purification and the silence of language, reveals the potential of fashion as a medium of existence. Beyond tracing the genealogy of minimalism in art, architecture, and dress, it draws upon the philosophical frameworks of Martin Heidegger’s call of the thing, Maurice Merleau-Ponty’s body-world relation, Jean Paul Sartre’s freedom and responsibility, and Gilles Deleuze’s becoming and difference, thereby constructing an interdisciplinary lens of analysis.

Methodologically, the study employs philosophical hermeneutics and phenomenological reduction, while grounding its analysis in eight contemporary minimalist brands—The Row, Lemaire, Jil Sander, Issey Miyake, Phoebe Philo, Maison Margiela, Rick Owens, and COS. Through their practices of cut, structure, color, and bodily perception, this research illuminates how minimalist fashion, in the act of reduction, generates presence and becomes a mechanism through which existence itself is disclosed.

**Keywords:** Clothing Philosophy, Minimalism, Metaphysics, Existentialism

\* Corresponding author.

E-mail address: xinix.cyx@gmail.com

## 第一章 緒論

### 1-1 研究背景與動機

傳聞中米開朗基羅 (Michelangelo Buonarroti) 在雕刻大衛像 (David, 1501-1504) 時曾言：「其實這型體本來就存在於大理石中，我只是把不需要的部分去掉而已。」<sup>1</sup> 在這樣的觀點中，藝術家的 工作不是創造新的形式，而是發現潛藏於材質中的本質，藉由去除冗贅，讓那原已存在的形體顯現 出來。此一立場與柏拉圖 (Plato) 式的理念論如出一轍，預設了形式的先在性，也就是本質先於存 在。

然而，存在主義哲學家尚 - 保羅 · 沙特 (Jean-Paul Sartre) 在其著名命題中提出：「存在先於本 質 (l' existence précède l' essence. )」<sup>2</sup>。沙特認為人首先存在於世界之中，然後才在行動與選擇中為 自己奠定本質。這意味著，並無任何先驗形式可供還原，存在是一種開放的生成，而非回溯的揭 示。

當現代社會以速度與圖像吞沒視覺經驗之時，極簡主義 (Minimalism) 所提出的減法，成為對 存在進行還原的重要途徑。在時尚語境中，服裝常被視作功能、裝飾或符號，是消費表面的一部分。然而，若從形上學 (Metaphysics) 的角度回望，服裝同時也是一種現象：既具物質性，又攜帶 情感、記憶與身體意識，因而構成「物」 (Das Ding)<sup>3</sup> 的特殊樣態。更重要的是，服裝亦是我們通 往世界的介面，如梅洛 - 龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 所言，身體是我們感知世界的原點，而服裝 作為身體的延伸，使存在得以展現，並在世界之中留下痕跡。<sup>4</sup>

現有的時尚研究，雖廣泛討論極簡作為風格、符號與市場策略，卻鮮少從哲學與存在論的角度 深入探究服裝的意涵。這使得極簡主義服裝長久以來被簡化為「少即是多」的設計口號，而忽略了 它在感知、倫理與本體論上的深層價值。研究者企圖以此補足這個缺口，將極簡服裝重新放置於哲 學語境中，讓它成為一種思考存在的路徑。

本研究的緣起，即在於重新思考服裝之於「存在」的角色與意義。極簡設計中的結構簡化，指 向某種本體的清澈；而個體，亦能在簡約之中重新定位自身。這些思考不僅涉及設計的形式邏輯， 更開啟一場哲學與感知的深層對話。

註 1：此為無法驗證的引用，此語未見於其存世文獻中，為後世整理之轉述，見於多種藝術評論與引言集中。

註 2：意味著人類沒有固定的本質，而是在其選擇與實踐中形塑自身。Sartre, J.-P. (2007). Existentialism is a humanism (C. Macomber, Trans.; J. Kulka, Ed.). Yale University Press. (Original work published 1946)

註 3：德文原文 Das Ding，意為「物」；其作品《事物》中提出「物」不是單純的客體，而是一種聚合世界四重結構 (天、地、神、人) 的存在樣態。Heidegger, M. (1971). The Thing. In Poetry, Language, Thought (A. Hofstadter, Trans.). Harper & Row. (Original work published 1950).

註 4：法文原文 Le corps propre，意為「自身身體」；他在《知覺現象學》中強調身體並非物理物體，而是與世界互動的感知主體，是所有經驗的起點。Merleau-Ponty, M. (2012). Phenomenology of Perception (D. A. Landes, Trans.). Routledge. (Original work published 1945).

### 1-2 研究目的

本研究旨在從存在論的角度，探討極簡主義服裝如何作為一種顯現存在的媒介。在此基礎上， 本研究設定以下四項目的：

- 一、鋪陳極簡服裝與存在哲學之間的理論脈絡，並建構一套跨學科的分析框架。
- 二、探討極簡設計如何呼應沙特所提出的自由與責任，並成為個體自我建構的實踐方式。
- 三、分析海德格 (Martin Heidegger)、梅洛 - 龐蒂等哲學觀點，如何透過「物的召喚」與「身體 - 世界」的互構，重新定義服裝的存在角色。
- 四、透過德勒茲 (Gilles Deleuze) 關於生成與流動的思想，理解極簡服裝如何在符號的開放性 中展現多義，並超越風格化的侷限。

### 1-3 研究問題

極簡主義服裝在割捨繁複與否定裝飾的過程中，是否也同時揭示了人對於存在純度的渴望？倘 若服裝是一種文化意象的結構物，它如何能在形式被極端壓縮之際，反而表露出更為深層的人類本 體訊息？以下四點問題，構成本研究試圖探問的哲學輪廓。

問題一：在「自由即責任」的框架下，極簡服裝的簡約選擇如何影響穿著者的自我建構？沙特的存在主義思想中，自由不是選擇的結果，而是不得不選擇的本體命運<sup>5</sup>。在日常著裝中， 我們透過一個反覆進行的行為，主動而反思性地建構自我，而極簡服裝的選擇，是否意味著一種對 個體更赤裸地面對自身存在的形式？

問題二：海德格所言「物的召喚」如何通過極簡設計的沉默剪裁得以呈現？德國哲學家馬丁 · 海德格 (Martin Heidegger) 將「物」視為與世界連結的節點，並將存在理解 為通過日常物件的使用而展現出來<sup>6</sup>。若如此，服裝並非只是一種實用工具，而是能成為召喚存在的 容器，那麼，極簡設計的「少」，是否是一種對存在深度的召回？

問題三：「身體與世界」交織中，極簡服裝如何重塑穿戴者的感知敘事？梅洛 - 龐蒂以「身體與世界」的互構關係作為感知的起點，主張身體不是經驗的容器，而是意義 生成的活躍場域。在服裝與身體親密貼合的關係中，極簡主義設計重構了我們的感知敘事，它與身 體的貼合是否帶來新的感知可能，而非僅是風格選擇？

問題四：「生成觀點」如何解釋服裝符號學在極簡主義中的流動與多義？

在法國哲學家吉爾 · 德勒茲 (Gilles Deleuze) 看來，世界是生成與差異的過程，意義總在流動中誕生。極簡服裝在捨棄裝飾與標誌後，正釋放出更開放的符號空間，在其簡約之 中，服裝不再陳述固定意涵，而成為一種流動的語言，一場穿著者與觀者共構的意義生成。於此脈絡下，是否「少」並非終點，而是建構生成的起點？

註 5：法文原文 condamnés à être libres，意為「被迫自由」，指人在無神世界中無法逃避選擇與承擔的命運。Sartre, J.-P. (1993). 5 Being and nothingness (H. E. Barnes, Trans.). Routledge. (Original work published 1943), pp. 485.

註 6：海德格在《事物》(Das Ding, 1950) 中指出，「物」為召喚世界的節點，其存在意義不在功能，而在於與世界的關係。Heidegger, M. (1971). The Thing (pp. 158-162). In Poetry, Language, Thought (A. Hofstadter, Trans.). Harper & Row. (Original work published 1950).

## 1-4 研究方法

本研究採取哲學詮釋學 (hermeneutics) 與現象學 (phenomenology) 為主要方法論基礎，嘗試在極簡主義服裝的形式中，提煉其存在論意涵。研究者並非純以歷史學派的方式追索極簡風格的發展脈絡，而是選擇以形上學視角切入，從「何謂服裝之存在」此一哲學問題出發，展開對當代極簡主義服裝的意義層析。

方法論上，採用以下四項路徑：

一、現象學還原：依循埃德蒙德胡塞爾 (Edmund Husserl) 的還原法 (Reduktion)，將社會與符號預設置於括號中，以還原 (epoché) 「純粹服裝經驗」。<sup>7</sup>

還原並非抽象的哲學宣言，而是藉由暫置對服裝的社會評價與審美偏好，回到穿著者對服裝在觸感、重量、剪裁與運動中的直接經驗，以還原服裝經驗的存在層次。側重描寫意識中現象的出現方式，不求外在事實之再現。

二、哲學詮釋學：以海德格《存在與時間》、梅洛-龐蒂《知覺現象學》、沙特《存在與虛無》為鏡，展開概念辯證。

哲學詮釋學作為一種理解的結構，強調研究者與文本間的詮釋循環 (Hermeneutic Circle)<sup>8</sup>，透過重返原典、比對概念脈絡與語義轉換，此方法用以解析三位哲學家關於存在、身體與自由的論述，並轉化為服裝設計的意義結構。本研究以詮釋學建構理論理解框架，再以現象學還原作為經驗層面的檢證，互補構成理論與經驗的雙重還原。

三、個案分析：選取 The Row、Lemaire、Jil Sander、Issey Miyake、Phoebe Philo、Maison Margiela、Rick Owens、COS 八個極簡服裝品牌，進行結構、色彩、版型與感知場域分析。

四、跨域參照：輔以建築、極簡藝術與生活美學的比較，構築更完整的形上學脈絡，將這些個案分析置於哲學討論框架中，藉由交織理論與實踐，構築服裝作為「顯現自身」之技術的可能性。

註 7：「還原」(epoché) 為現象學之基本方法，源自愛德蒙·胡塞爾 (Edmund Husserl)，意指暫停對現實的自然態度與判斷，進而純粹地考察意識中的現象呈現。Husserl, E. (1983). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy* (pp. 60-78). (F. Kersten, Trans.). Kluwer Academic Publishers. (Original work published 1913).

註 8：Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and Method* (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans., 2nd rev. ed.). Continuum, pp. 268-274.

註 9：此處為多處引用之概括，並參照藝術史學家詹姆斯·梅耶在其著作《極簡主義：1960 年代的藝術與論戰》中針對極簡主義的論述。Meyer, J. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. Yale University Press, 2001.

註 10：該資料為跨設計領域參照，此為研究者於服裝設計語境之轉譯。Volker Fischer (ed.), *Design Now: Industry or Art?* (Munich: Prestel, 1989), pp. 101-110.

## 1-5 研究限制

本研究著重於極簡主義服裝在存在論層面的意涵探討，由於哲學詮釋與現象學還原皆屬質性方法，其分析結果依賴研究者的理解結構與描述能力，難以形成可量化驗證的結論，惟此限制亦顯示其價值所在，即從主體經驗出發，揭示服裝之存在意義。

此外，本研究視角立基於形上學與感知現象學，故在理論建構與分析過程中，對於服裝之社會性、文化互動與消費行為等面向未予深入討論。期待未來研究可延伸至服裝社會學或文化研究的層面，擴展對極簡服裝之理解，形成理論與實踐並行的研究網絡。

## 第二章 文獻探討

當我們談論「極簡」，往往聚焦於形式上的簡約、裝飾的剝除，然而，極簡主義遠不止於視覺風格的選擇，它是一種關於如何存在的深層提問。這不僅改寫了藝術與設計的語法，更在去除之中召喚出對物、身體與感知的重新認識。

本章旨在追溯極簡主義作為視覺語言的歷史與文化脈絡，並進一步探討其在形上學框架下的哲學潛能，透過此一鋪陳，為後續對極簡服裝之哲學分析奠定理論基礎。

## 2-1 所謂極簡

極簡主義 (又稱低限主義或極限主義) 作為一種視覺語言，其最初的輪廓可溯及 20 世紀中葉的美國極簡藝術 (Minimal Art)，該思潮興起於 1960 年代，作為對抽象表現主義 (Abstract Expressionism) 情感過剩的反動。

極簡主義強調減法邏輯，主張「非表現性」(non-expressive)、「非主觀性」(impersonality) 與「物質的純粹存在」，將物自身 (Objecthood)、去中心化 (Decentralization)、模組與重複 (Modules and Repetition) 與去作者性 (Authorial removal) 作為核心理念，不僅在於形式上的簡化，更在於對結構、物質與知覺經驗的再探討。<sup>9</sup>

1980 年代，極簡主義被定位為對後現代裝飾性與高彩度語彙的還原性回應，其關注材料、結構與比例的本質呈現，和原型設計 (Archetype Design) 構成設計光譜的減法端點，並與埃托雷·索特薩斯 (Ettore Sottsass) 為首的曼菲斯學派 (Memphis Design) 等後現代主義學派並置互證。<sup>10</sup>

極簡藝術的理論與實踐核心人物唐納德·賈德 (Donald Judd) 在其論文《具體物體》(Specific Objects, 1965) 中寫到：

“A shape, a volume, a color, a surface is something itself. It shouldn't be concealed as part of a fairly different whole.” (Judd, 1965, p. 4)

這句話指出了極簡藝術的本體論立場：一個形狀就是一個形狀，一個物體就是一個物體，它的存在是自足的，無需象徵、暗喻或更大的敘事架構。賈德拒絕稱自己為雕塑家，正如他主張具體物體（specific objects）概念，藝術作品不應再被理解為繪畫或雕塑，而是作為一種空間與物質實體的直接經驗，藝術回歸其物質性本身，而非傳遞情感或概念。

極簡主義的藝術與建築不僅是形式的簡化，而是將物歸還給其存在。這與海德格在《詩人為何？》（Wozu Dichter?, 1971）中所言不謀而合：

“The thing things.”（Heidegger, 1971, p.174）

海德格指出：「事物自身會去實現它的事物性（thinging）」<sup>11</sup>。這種語法上的奇異語言，意圖讓我們重新意識到：物不是為了被我們使用，而是本身即存在的顯現。極簡主義正是這種思維的設計化實踐。它拒絕將物件淪為符號或裝飾，而是讓物以最原初的狀態，與我們發生「在場」（presence）的關係。此種視覺純化的邏輯，也與20世紀現代建築師路德維希·密斯·凡德羅（Ludwig Mies van der Rohe）的名言「少即是多」（Less is more）<sup>12</sup>相互呼應。

西方極簡重在從物件本體論出發對抗過度符號化，而東方極簡則強調與時間與自然共生的生活哲學。法國哲學家米歇爾·傅柯（Michel Foucault）在《自我技術》（Technologies of the Self, 1988）中指出：

“Care of the self was an activity, not a state. It was not simply a matter of introspection, but of constant practices.”<sup>13</sup>

極簡主義作為「自我技術」，正是這種日常自我照料的表現。它不是逃避世界，而是以簡為刀，切割出一塊可以安頓身心的場域。

有趣的是極簡主義在誕生之初，往往被視為一種對抗現代性焦慮的美學姿態，意圖以少即是多的理念抵抗過度消費與視覺雜訊，重建人與世界之間的感知關係。它帶有某種烏托邦式的倫理企圖，即透過物質的簡化，引導生活的澄明與自由。但這場簡化革命亦迅速陷入一個根本難題：極簡也可以被消費，甚至成為一種新的資本主義面貌。法國社會學大師皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu）在其經典著作《區辨》（La Distinction, 1984）中寫到：

“What is consumed is not the object but the distinction it confers.”（Bourdieu, 1984, p.6）

在此觀點下，極簡主義所表現出的節制品味，實際上是一種中上階層的文化資本再製。有餘裕的人才能選擇少，因為他們已然擁有多。

註 11：即本質，與法國哲學家尚-保羅·薩特（Jean-Paul Sartre）之「存在先於本質」相呼應。Heidegger, M. (1971). Poetry, Language, Thought (A. Hofstadter, Trans.). Harper & Row. (Original work published 1959). p. 174.

註 12：原句出自羅伯特·布朗寧（Robert Browning）1855年的詩作《Andrea del Sarto》，後被密斯借用並廣為人知。Browning, R. (2003). Andrea del Sarto. In The Cambridge Edition of the Poems of Robert Browning (pp. 234-238). Cambridge University Press. (Original work published 1855).

註 13：引自傅柯於1982年在美國加州大學伯克利分校的一場演講，講稿後收錄於“Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault”（Foucault, M. (1988). Technologies of the self. In L. H. Martin, H. Gutman, & P. H. Hutton (Eds.), Technologies of the self: A seminar with Michel Foucault (pp. 16-49). University of Massachusetts Press.

## 2-2 極簡主義中的形上學邏輯

形上學向來是哲學思考的根本形式。古希臘哲學家亞里斯多德（Aristotle）將形上學定義為探討「存在者之為存在者」的學問，亦即研究萬物存在的最終本源。此一追問逐步建構出一套關於本質（essence）、實體（substance）與變化（becoming）的思想譜系，從中浮現出兩條重要脈絡，一是將存在視為可被還原與認知的「本質實體」，另一則是在近代後轉而思索「存在自身」如何發生、生成與顯現。

傳統本質論（Essentialism）之下，存在被認為是具有先驗邏輯的結構，如柏拉圖的「理型世界」（world of Forms）即主張「每個具體的存在皆對應一個抽象且完美的形式」。此觀點深深影響西方美學與藝術創作觀：藝術即是模仿（mimesis）真理的表現，而創作者之任則在於將現象還原為本質。然而這樣的邏輯，也建構出一種封閉的形式體系，使存在陷入了靜止的本體論視角。

到了現象學（Phénoménologie）與存在主義（Existentialisme）興起後，形上學出現了根本的轉向。海德格在《存在與時間》（Sein und Zeit, 1927）中提出：「存在的問題已被遺忘」<sup>14</sup>，他主張我們不該再將存在視為某種可定義的本質，而應回到人的經驗與此在的狀態中，重新開啟對存在的發問。存在不再是已然發生的事物，而是一種在世界中生成、顯現與消逝的過程。梅洛-龐蒂亦從知覺出發，強調身體作為感知與存在的起點，認為「世界並非我所擁有的對象，而是我與之交織的場域」<sup>15</sup>。這種非本質論的取徑使形上學不再停留於對形式的追索，而成為一種思考如何存在的動態邏輯，將變化與生成納入形上學的思辨核心。

極簡主義在這樣的視野下，便不只是對形式的簡化，而是一種在不確定中追尋純粹的生成實踐。德勒茲在《差異與重複》中提到，真正的創造並不在於重複已知的本質，而是在於差異的顯現：形式之所以有力量，是因它召喚出未顯之物的生成<sup>16</sup>。這與極簡主義在服裝中的實踐密切呼應，即在最少的線條與剪裁中，啟動一場對「何為衣服」的哲學提問。

而作為此提問的鋪陳，本研究嘗試以「存在論」、「虛無主義」和「現象學」三個面向分析。

### 2-2-1 存在論

存在論關注的是存在的本質，這是極簡主義美學的深層根基。極簡主義追求物質世界的最純粹顯現，而這種純粹性正是對海德格存在論的實踐。

海德格在《存在與時間》（Being and Time, 1927）中將「存在」分為此在和物的存在。他強調，人的存在是無法與物的存在劃分開來的。我們的存在不是單純的靜態存在，而是通過經驗和與世界的互動而顯現的。

註 14：德文原文 Die Frage nach dem Sein ist vergessen，出自海德格《存在與時間》頁1。Heidegger, M. (1927). Sein und Zeit. Niemeyer. (p. 1)

註 15：Merleau-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la perception (p. 94-97). Paris: Gallimard.

註 16：Deleuze, G. (1968). Différence et Répétition (pp. 293-298). Paris: Presses Universitaires de France. 另參見 Deleuze, G. (1981). Francis Bacon: Logique de la sensation (pp. 47-52). Paris: Éditions de la Différence.

### 2-2-2 虛無主義

虛無主義認為世界本無固有意義，極簡主義作為鐘擺效應（pendulum effect）下與後現代主義對抗的產物，強調的是形式本身的存在，而不是附加的意義或價值。正如弗里德里希·威廉·尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）的虛無主義強調的是現代人面對傳統價值崩塌後所處的空虛狀態。其在著作《歡愉的智慧》（The Gay Science, 1882）中認為，人類歷史上的價值系統已經失去了基礎，這使得我們生活中的所有價值都變得可疑。

"God is dead. God remains dead. And we have killed him."<sup>17</sup>

尼采的這一名言表達了世界的無意義狀態，並激發了對空虛和虛無的反思。在這樣的背景下，極簡主義作為一種美學風格，正是對虛無的視覺表達。它將一切不必要的象徵與裝飾性元素去除，專注於物體的純粹存在。

### 2-2-3 現象學

現象學關注的是人類如何感知世界，極簡主義的設計強調直接的感知，而非間接的理解或解釋，梅洛-龐蒂在《知覺現象學》一書中說明，感知不僅僅是對外部世界的認知，還是身體和世界之間的一種交互。極簡主義的設計促使我們回到最基本的感知，讓物體和空間的「本質」直接進入感官經驗。

"Perception is not the passive reception of data, but an active process of constituting meaning."<sup>18</sup>

梅洛-龐蒂指出，感知是積極的過程，是我們與世界之間的交互。極簡設計通過去除多餘的視覺元素，讓我們將注意力集中在事物的本質上，這種回歸本質的過程正是現象學的核心。極簡藝術的意圖正是讓觀者從直接的感知中理解事物，而非從複雜的解釋中尋找意義。

唐納德·賈德《無題》系列作品中，以其著名的「堆棧」（stack）形式，將作品各個部分水平放置、等距均分，懸置於牆上，展示了簡單的幾何形狀（如矩形盒子、柱狀物體）被排列在空間中，這些方塊本身並沒有任何象徵意義，觀者只是直接地感知它們的形狀、材料與空間的關係。這是一種現象學的回歸，通過極簡的視覺元素來直接體驗物體的存在。

至此研究者認為，在極簡主義的形上學視野中，對「存在」的追問並非停留於形式的簡化，而是在於洞察事物如何在顯現與消逝之間生成其自身的存在意義。亞里斯多德在其《形而上學》中指出，對「存在者之為存在者」的探討必須回到本質與實體的辯證，才能理解萬物如何以其內在邏輯構築「存在」<sup>19</sup>。然而，當本質論被鞏固為對抽象理型世界的追索時，存在往往被視為靜態且可完全還原的結構，忽略了時間與生成的動態維度。

### 2-3 身體服裝

服裝不僅是一種覆蓋身體的物質結構，更是一種符號系統與社會實踐，它位於個體與世界之間，調節、構成並展現如何存在。自人類穿衣的歷史開始，服裝即不僅是遮蔽與保暖的工具，而是一種存在策略（strategy of being），也是身體與文化交界的場域。

在人類學脈絡中，美國社會學家厄文·高夫曼（Erving Goffman）所著的《日常生活中的自我表現》（The presentation of self in everyday life）探討了服裝在社會互動中的象徵意義，在此觀點下服裝常被視為「第二皮膚」<sup>20</sup>，承載著個體的社會身份、性別角色、階級位置，並在不同文化語境中具有儀式性與象徵性。巴特在《服裝系統》（Système de la mode）中指出，服裝不僅是物質衣物，更是語言結構的一部分，是一種由社會建構的符碼體系（Barthes, 1967, p. 67）。在他看來，服裝的形式與風格不只是審美選擇，而是隱含著權力、價值與文化再生產的敘事。

現代服裝設計中的極簡主義，亦可視為一種對身體與世界關係的重新詮釋。當複雜的裝飾語言被去除，服裝本身作為身體的界面便更為突顯。在此過程中，服裝的語言不再依賴過度的符號，而是轉向一種極為純粹的空間構造與觸覺感知。服裝不再只是展示外部身分的載體，而是引導穿戴者回到存在的經驗層面。美國當代藝術家傑西卡·蒂特納（Jessica Titchener）在牛津藝術期刊（Oxford Art Journal）發表的〈極簡藝術中的物性與觀眾性〉（Objecthood and Spectatorship in Minimal Art, 2015）一文對極簡藝術的物件本體論研究中發現，極簡藝術藉由強調幾何結構、尺度與物質性<sup>21</sup>，使觀者直接面對作品的「物自身」，並在與作品的身體互動中生成感知經驗。

從符號學與政治視角出發，服裝作為身體的外延，承載著社會對性別、階級與身份的制約。巴特將服裝視為系統化的語言結構，服裝的每一次穿著都是一種符碼的「陳述」（statement）；但當些符碼被極簡主義剝離至近乎純物質狀態，身體得以暫時擺脫既定身份標籤，進入一種符碼懸置的空間，使穿戴者重獲解釋與再定義自身的主動權。

雖極簡主義自許為去符號化的實踐，然其實未曾真正脫離符號結構，反而生成出一種更加純粹而隱微的語意場。巴西時尚研究學者艾莉卡·索布雷拉（Érica M. C. Sobreira）與丹妮埃拉·曼托瓦尼（Danielle Mantovani）在《極簡美學：透過穿著風格傳達形象》（Minimalist Aesthetics: Conveying an Image through Clothing Style, 2024）一文中指出，極簡服裝風格在社會感知中常被視為理性、自律<sup>22</sup>與專業的象徵形象。這使得極簡不再是「無」，而是一種高度精煉的社會語言，重新編碼觀看權力，也調整了主體與其所屬世界之間的識別關係。

註 19：亞里斯多德在《形而上學》開篇（Book Γ, 1003a21-24）就提出：「有一門學問探討存在者就其為存在者（τὸ ὄν ᾗ ὄν），以及其所固有的屬性。」 Aristotle. (1995). *Metaphysics* (W. D. Ross, Trans.). Revised edition. Princeton: Princeton University Press, Book Γ, 1003a21-24.

註 20：此觀點由人類學家艾文·戈夫曼（Erving Goffman）等學者所提出，並深入探討了服裝在社會互動中的象徵意義。Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life* (pp. 67). Anchor Books.

在現象學語境中，極簡主義服裝設計尤能顯現身體的「界面性」與「生成性」。梅洛-龐蒂指出，身體非物的支架，而是感知世界之原場。當繁複裝飾被捨棄，服裝中的觸感、剪裁的不穩定性與皺褶垂墜的空間感，反而強化穿戴者對此刻存在的感知強度。服裝於是由靜態的披覆物轉化為動態的在場機制，與身體共同構成一種感官之域。

由此見，極簡主義、形上學與服裝三者構成一個迴圈式的詮釋動力場，服裝作為存在的實踐場域，形上學提供其哲學支架，而極簡主義則是這一哲學得以現形的美學通道。本研究即定位於這三者的交叉點，旨在從極簡服裝的結構純化與感知誘發中，揭示「何以為存在」與「何以為衣物之為衣物」之間的深層關係。

## 第三章 極簡主義服裝的哲學邏輯關係

### 3-1 存在的媒介

服裝是否只是「物」？還是通往存在的媒介？對於極簡主義服裝的哲學探問，首要問題便是：服裝是否僅僅是一種實用性的「物」，或它是否蘊藏著通往存在（Sein）的可能性？在海德格的思想脈絡中，「物」並非單純作為一個客體存在，而是一個開啟世界的場域，其本質關乎於「聚集」（Versammlung）與「呈現」的方式。

挪威哲學家斯文森所著之《時尚：一種哲學》（Fashion: A Philosophy, 2006）一書中提到：

“Fashion is not merely about clothing; it is a way of expressing oneself, a means of communication that transcends the material.”（Svendson, 2006, p.13）

斯文森的觀點中，服裝並不單只是「物」，而是在不同的主體視角之間，作為一種傳達意念的溝通手段。在《物》一文中，海德格指出，真正的「物」之所以為物，不在於其物理屬性或功能性，而是在於它能夠「聚集天地神人四者」（das Geviert）<sup>23</sup>於其場域中，物本身成為一種存有的場所（Ort）<sup>24</sup>，讓存在顯現，而非僅僅是工具性的被用之物。以陶罐為例，其空無之中盛裝著天地，

與人類的的使用共同成為物的存在方式。同樣地，若將服裝僅視為覆蓋身體的工具，便無法看見它作為通往存在的通道，或說一種使身體得以被世界開顯的中介。

此觀點挑戰了傳統對物的工具理性理解，尤其是在時尚產業中，服裝常被視為功能性、表象性或符號性的載體。然而在海德格的思維框架中，若我們將服裝僅視為「物質性的衣料」或「表徵性的意義集合」，便無法進入服裝的存在論層次。相反地，服裝若能讓穿著者重新感知自身與世界的關係，那麼它不僅是「物」，更是促成存在顯現的媒介。

註 21：Titchener, J. (2015). Objecthood and Spectatorship in Minimal Art. *Oxford Art Journal*, 38(1), 77–98.

註 22：研究者認為，這種將理性與克制內化為外在標記的現象，可被理解為一種「符號的逆建構」。Sobreira, E. M. C., & Mantovani, D. (2024). Minimalist aesthetics: Conveying an image through clothing style. *Fashion Theory*, 28(1), 45–62.

在《存在與時間》中，海德格對「存在」與「存在者」（Seiendes）的區分，是其存有論的核心。存在者是具體的事物，例如衣服、身體、空間；而「存在」則是使這些存在者得以被經驗、被理解的方式。然而，大多數日常生活中，我們處理的是「存在者層次」（ontisch）層次的事物：它們有用途、名稱、功能，卻不被追問其「是」的方式；唯有透過「存有論層次」（ontologisch）的反思，我們才可能從「存在者」轉向「存在」本身<sup>25</sup>。

延續此脈絡，海德格進一步提出兩種與物互動的方式：「上手」（Zuhandenheit，即 ready-to-hand）與「在手」（Vorhandenheit，即 present-at-hand）。當我們穿上一件衣服，而不刻意意識其存在，它就是「上手」的；我們與之共在，它融入我們的活動脈絡中。但若這工具失靈、破裂、過於緊迫或陌生，我們會意識到它的存在，轉而以「在手」的方式觀看它，此時，它成為問題性的對象，彷彿脫離世界關聯的單獨物體<sup>26</sup>。

而服裝正處於這一區分的臨界點。一件極簡主義服裝的力量，恰恰在於它讓「上手」與「在手」之間的界線變得模糊。它在質地、剪裁或氣味的某個瞬間跳脫熟悉的使用狀態，使穿著者感到陌生，甚至與自身的身體產生距離，而這份距離喚起的，可能不是對服裝功能的再認識，而是對「我正在存在於這裡」的驟然感知。

研究者認為，這種從「上手」斷裂到「在手」的過渡，在海德格的分析中，與「怖」（Angst）與「畏」（Furcht）的區別互為鏡像。畏懼對象具體，針對某事某物，而「怖」則是無定向的，它不指向任何具體存在者，卻讓人整體性地意識到存在的空無。在這樣的狀態中，一切存在者退場，只留下裸露的存在本身。極簡主義服裝所造成的「寂靜」、「潔白」、「空曠」，或許正是召喚出「怖」的氛圍：它不是對物的情感反應，而是對存在之為存在的懸置。<sup>27</sup>

海德格稱這種讓存在顯露的方式為「詩意的棲居」（dichterisch wohnen）<sup>28</sup>，在這層意義上，極簡主義服裝設計者的工作，不再是構造一件物，而是建立一個存有可發生的空間。於是，服裝不再是單純的「物」，也不是象徵的載體，而是一種讓「此在」得以覺察其與世界的連結狀態的媒介。在這意義上，極簡服裝並非少了什麼，而是讓存有得以在最少中發聲。

海德格對「在世存在」（In-der-Welt-sein）的闡釋揭示了人與物之間的本體論關係。人的存在不是與世界對立的主體，而是總是「在」世界之中，透過與「上手性」的事物相互作用來開顯意義<sup>29</sup>。服裝作為一種上手性的存在者，它不僅被穿戴使用，更在穿戴中形塑我們的「此在」。極簡主義服裝正是透過「沉默的剪裁」開啟對身體存在的凝視，使人與世界的關係更為直接與純粹，這樣的服裝不再是展現個體的裝飾，而是迫使我們重新理解「我是如何存在於此時此地」經驗。服裝不再遮蔽存在，而是讓存在被「揭露」出來（Unverborgenheit）。

註 23：德文 das Geviert，意為「四重結構」，指天地神人之聚合。Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (p. 165-167.)(J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Harper & Row. (Original work published 1927)

註 24：德文 Ort，意為「場所」，在海德格哲學中指涉存在得以顯現的場域。Heidegger, M. (1950). *Das Ding*. In *Vorträge und Aufsätze* (pp. 165–187). Pfullingen: Neske.

註 25：在《存在與時間》開篇指出我們日常多處於生存論層次，唯有透過存有論反思，方能轉向存在本身。ontisch 指涉「具體存在者的層次」，ontologisch 指涉「存在本身的方式」。Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). New York: Harper & Row, pp. 25–35.

註 26：此處以「衣服」為例，為研究者的延伸說明。Zuhandenheit：通常譯作「現成在手／上手」，指在實踐中融入活動脈絡的物；Vorhandenheit：通常譯作「現成於手／在手」，指被抽離脈絡、成為單純對象的物。Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). New York: Harper & Row. (Original work published 1927), § 15–16.

註 27：此處為研究者依據海德格對「怖」的分析所作的歸納性表述。Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). New York: Harper & Row. (Original work published 1927), § 40.

同時，海德格在《詩人何為？》(Wozu Dichter?) 一文中指出，詩意的言說 (Dichtung) 乃是一種使存在顯現的方式<sup>30</sup>。若服裝能如詩一般，使無形的存在透現於形體，那麼極簡主義服裝所強調的材料、輪廓與節制，便成為這種詩性存在的實踐方式之一。因此，在海德格的視野下，服裝絕非僅是遮蔽寒冷的物件，而是一個開啟存在的「通道」。極簡主義的設計語言並非貧乏的美學，而是一種存在論的節制，藉由剝除外在符號，讓穿著者自身成為存在的場所。服裝作為「物」，正是通往存在的媒介，且唯有當服裝喚起我們對「何為存在」的思考時，它才超越了物的層次，進入存在的場域。

在對極簡主義服裝進行存在論考察時，首要之問即在於服裝究竟是簡單的「物」，抑或它可被解讀為通往「存在」之媒介？海德格提醒我們，「物」並非僅指具備物理性與功能性的客體，而是一種「聚集」天地、神人於一域的場域，其真正的「所是」在於如何開啟和呈現世界<sup>31</sup>。當我們將此視角投射於服裝時，便可超越其保暖或遮蔽的功利，用以檢視它如何在穿戴者與世界之間創生存在經驗。

因此，在海德格的視野下，服裝絕非常見的覆蓋物，也非僅為社會身份的符號。唯有當它觸發使用者從上手到在手的轉向，並在此刻喚起此在對自身與世界的覺知時，服裝方才超越物的層次，真正成為通往存在的媒介。極簡主義設計不再是少即是多的消解美學，而是一種存在論的節制，以最簡的形式承載最深的存有。

### 3-2 服裝、身體與世界關係的重塑

「身體不是我所擁有的一個物件，而是我存在於世界的方式。」<sup>32</sup>

梅洛-龐蒂稱身體為我所是的方式，而非我所擁有的物體。這一觀點標誌了「身體主體」(le corps propre) 的哲學重構，在現象學中，身體不再是意識的附屬器官，而是主體本身的條件。穿著者之所以能知覺、行動、在場於世界中，正是因為有一個「作為存在方式」的身體在場。服裝作為一種貼合、覆蓋、參與身體的事物，自然也不再是裝飾或功能性外層，而是與這個「身體主體」共構世界的場域之一。其在著作《知覺現象學》(Phénoménologie de la perception) 中重新定位了主體性：我們不是通過純理性理解世界，而是透過感知與運動、以身體為媒介，在與世界的交織中生成經驗。

而同樣將服裝作為身體與意念延伸的還有斯文森，他在 2006 年出版的《時尚：一種哲學》(Fashion: A Philosophy) 中寫到：

“Clothing is not just something we wear; it is something that becomes part of us, shaping our perceptions and interactions with the world.” (Svendsen, 2006, p.45)

在這樣的現象學脈絡下，服裝作為「第二皮膚」不再只是外在附著的物質，而是一種參與知覺與意義建構的存在結構。服裝不單是一層覆蓋，更是身體向世界敞開的層次之一。它與皮膚共振，與空間互動，在每一次穿著、移動、摩擦與垂墜中，形成一種「感知的回聲」。

如此服裝與身體關係的觀點，喬安·恩特威斯特 (Joanne Entwistle) 在其論文《時尚身材：時尚、服裝和現代社會理論》(The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory) 中也有著相似的論述：

“Dress is situated bodily practice: it is through dress that the body is made ‘social’, and through dress that the individual comes to feel comfortable, at home, in the social world.” (Entwistle, 2015, p.37)

正如恩特威斯特所言，穿著行為不僅僅是裝飾或表達，更是一種將身體社會化的實踐方式。她指出：「透過服裝，身體成為社會性的存在，個體也因此在此社會世界中感到熟悉與安頓」。這與梅洛-龐蒂對身體為感知中心的主張相互呼應，使我們能從社會與感知的雙重層面理解服裝的存在意義。

梅洛-龐蒂指出，知覺不是被動接受，而是「意義的構成行動」。當我們穿上一件服裝時，其不只是反映主體的選擇，而是參與了身體與空間之間的調解過程。極簡設計將注意力從視覺消費拉回到身體本身，不是風格的炫耀，而是存在的觸動。簡化的結構、流動的剪裁、與身體輪廓間刻意保留的距離，促使我們感受到衣物如何「與我一起存在」，而非「附屬於我」。

這種知覺經驗是具動態性的，服裝並非靜止的物，而是「通過動作展現自身」的身體延伸。梅洛-龐蒂曾以盲人拄杖為例，說明拐杖不是外在之物，而會成為感知的一部分<sup>33</sup>。對穿著者而言，服裝亦是如此，它是某種身體意圖的延長，是我如何「抵達世界」的一種方式。我們不再只是穿著服裝行動，而是透過服裝行動，讓自身成為可被感知的存有。

進一步來看，極簡主義服裝的「留白」並非缺席，而是一種感知的策略：它拒絕視覺的強迫性，使身體與空間的關係被重新調頻。正因為設計的節制，服裝才得以讓身體與環境重新協商邊界。這也體現在梅洛-龐蒂對「身體世界交織」(intertwining) 的重視，我們並非一個在世界中的主體，而是與世界共構的存有，服裝正是這種共構的中介。

註 28：海德格在〈人，詩意地棲居〉一文中援引荷爾德林詩句，提出「人，詩意地棲居於大地之上」(“... dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde ...”)，以此表明「詩意」是存在顯現的方式。Heidegger, M. (1971). Poetry, Language, Thought (A. Hofstadter, Trans.). New York: Harper & Row. (見《Poetically Man Dwells...》與《The Thing》)

註 29：海德格在《存在與時間》中將「此在」(Dasein) 規定為「在世存在」(德文 In-der-Welt-sein，英譯 Being-in-the-world)，指出人的存在方式總是已然置身於世界之中，而非先有主體再面對客體。Heidegger, M. (1962). Being and Time (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). New York: Harper & Row, pp. 78-90.

註 30：海德格在〈詩人何為？〉(Wozu Dichter?) 一文中強調，詩 (Dichtung) 不是附屬於藝術的裝飾，而是使存在得以顯現的言說方式。Heidegger, M. (1971). “What Are Poets For?” In A. Hofstadter (Trans.), Poetry, Language, Thought (pp. 89-142). New York: Harper & Row.

註 31：Heidegger, M. (1971). Poetry, Language, Thought (A. Hofstadter, Trans.). Harper & Row. (原文發表於 1946，收入 1950 年文集) 註 32：Heidegger, M. (1971). Poetry, Language, Thought (A. Hofstadter, Trans.). Harper & Row. (原文發表於 1946，收入 1950 年文集)

註 32：此為梅洛-龐蒂在《知覺現象學》核心思想的歸納轉述。法文原文 Mon corps n'est pas seulement un objet parmi tous les autres objets, il est un moyen pour moi d'avoir un monde. Merleau-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, p. 171.

註 33：Merleau-Ponty, M. (2012). Phenomenology of Perception (D. A. Landes, Trans.). London/New York: Routledge, p. 165.

此外，梅洛 - 龐蒂亦提出「習慣性身體」（le corps habituel）的概念，指出身體具有留存經驗、生成習慣與感知模式的能力。當我們長期穿著某類型衣物，例如寬鬆、柔軟或硬挺的服裝，身體會在不自覺中內化這種穿著的姿態與呼吸節奏。極簡主義服裝的質地與剪裁，若能與身體的習慣構成和諧共振，將不再是穿在身上，而是自我身體的一部分，反之，若其形式太過異質，也可能激發「陌異感」，使穿著者重新意識到正在被衣服包覆，從而導引對身體的再反思。而這也與前一小節中海德格提出的「上手」與「在手」相呼應。

服裝在此意義上，並非一種對世界的反應，而是我們如何向世界開啟的構造。它不是訊息的載體，而是存在的實踐場域。極簡主義服裝，因其形式的極度純化，更逼近這種深層的感知介面，使穿著者與世界的邊界得以重新定位。在這種感知重構中，服裝即是存在的界面。

梅洛 - 龐蒂在晚期著作《可見與不可見》（Le visible et l' invisible）中，更進一步提出「肉」（l' chair）的概念，試圖打破主體與客體、看與被看、觸與被觸的二元界線。他認為，一切存在都參與於一種「交互感知」（intercorporéité）中。服裝亦可置於此關係網絡之內，它既是身體的外延、也是世界的觸感界面，是布料與皮膚的貼合、與空氣的摩擦、在光線中的折射。極簡主義服裝，因其排除過度造型與裝飾，更將這些「微細的感知關係」暴露出來，讓穿著者與世界間的感知界限得以重新校準。

### 3-3 穿著與自我決定

若將存在主義哲學延伸到服裝的討論場域，沙特的觀點顯得格外銳利而富有挑戰性。他最著名的哲學命題「存在先於本質」，意味著人並非出生便被賦予某種預先決定好的意義或本質，而是在自由的選擇與行動中不斷建構自身。這個命題如果套用到服裝這一日常經驗上，即引出一個尖銳的問題：我們所穿的服裝，究竟在何種意義上是我們自由選擇的結果？這種選擇，是否即是對自身存在的主動決定？

對沙特而言，穿著服裝並非被動地接納社會所給定的角色或外在的形象規範，而是一種積極的、自我決定的行動。在他的視野下，每一次穿衣的動作，都是一場對自我的賭注：我們透過選擇衣物，向世界展示自身希望被理解與接受的方式。我們穿什麼、如何穿著，從根本上決定了我們如何「被看見」。而這種被看見的狀態，便形成了沙特所稱的「凝視」（le regard）<sup>34</sup>，也就是我們透過他人的凝視而確認自己的存在，進而意識到自己在世界中的位置與意義。

然而，自由在沙特的哲學中並非輕盈或容易的存在狀態，而是伴隨著沉重的責任與焦慮。當我們意識到沒有任何外在權威能替我們選擇如何穿著時，這種自由便成為一種負擔。我們面臨的是無限的可能性，每一次選擇背後都潛藏著喪失其他可能的焦慮感。服裝因此成為自由的舞台，卻同時揭示了自由的深淵，在無窮選擇面前，我們必須為自己的存在負起全然的責任。

同時，沙特所討論的「自我欺騙」（mauvaise foi）<sup>35</sup> 現象也值得關注，我們常常試圖掩飾自己的自由，假裝自己的選擇受限於某種外在的規範或風格的必然性，以逃避自由所帶來的沉重責任。

這種逃避，或許解釋了為何某些人會嚮往品牌的符號性庇護，或選擇跟隨流行而不去反思其背後意涵。然而，極簡主義服裝因其刻意的象徵性弱化，反而使這種「自我欺騙」更為困難。我們被迫坦誠地面對自己的選擇，自由的責任再次尖銳地浮現於眼前。當極簡服裝將所有外在符號抽離，穿戴者無所遁形，便迫使個體面對其自由的沉重性，我們不能再能託辭於品牌、潮流或他人期望，必須承擔自身選擇所引發的一切意義與後果。這種無所隱匿的存在境遇，既令穿著者感到孤獨，亦提供了真正的誠實：在最少的外在條件中，我們才可能真實地反省「我之所以為我的原因是我自己的選擇，而非外在規範」<sup>36</sup>。

因此在沙特的觀點中，服裝絕不僅僅是美學或功能性的事物，而是我們面對自身自由所進行的實踐行動。透過服裝，我們持續不斷地決定自己應如何呈現於世界、如何被看見，這種決定也反過來形塑我們對自我的理解。極簡主義服裝作為最少限制、最少暗示的穿著方式，正因為最少，才最為深刻地觸及了自由的真實含義，也就是那份自由的沉重與開放的不安。在穿著的決定中，我們不斷地重塑自我，並一次又一次地確認自己存在於世界中的真實與孤獨。

在極簡主義服裝實踐中，這種沙特式的自由與責任同時體現在設計者與穿戴者兩端。設計者以簡約架構剝除所有遮蔽，將服裝還原為最基本的「存在載體」，而穿戴者則在無符號的「空白領域」（terrain vague）中，以自身意志不斷投射與重塑意義。正如沙特所言，真正的自由是「始終在路上」的，無論是設計者賦予的極簡形態，還是穿戴者對自我投射的回應，自由皆在不斷的選擇與行動中被實踐與確認。於此，極簡主義服裝不僅是審美取向，更成為一處「存在的實驗室」，讓每個個體在他的凝視與自身決定中，持續地「存在」，並在最少的語言中述說最豐富的存在故事。

### 3-4 服裝符號生成的存在

巴特將服裝放置於符號學（sémiologie）的視野之下，指出服裝不僅僅是物質的表象，更是一種語言結構、一個符號系統<sup>37</sup>。在《服裝系統》中，巴特清晰地描繪了服裝如何在文化與社會語境之中被賦予意義。每一件衣物皆是一種符號，透過視覺與物質質地傳達著意涵。穿著者經由服裝，發出訊號，同時也在訊號中閱讀自身在社會中的位置與價值。

註 34：凝視（英譯 the Look），出自《存在與虛無》第三編第一章，描述人在他人注視下意識到自身作為「被看見」的存在。Sartre, J.-P. (1993). Being and Nothingness (H. E. Barnes, Trans.). New York: Washington Square Press. (pp. 340–350).

註 35：沙特在《存在與虛無》中提出「自我欺騙」（mauvaise foi，又譯惡意、非真誠），指人以否認自身自由的方式來逃避責任，藉由假裝自己受制於外在規範而非自由選擇。Sartre, J.-P. (1993). Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology (H. E. Barnes, Trans.). New York: Philosophical Library. "Bad Faith" (pp. 47–70).

註 36：沙特在《存在與虛無》中強調「人是自由的，注定要自由」（l' homme est condamné à être libre），並且「人除了其行動之外什麼也不是」（l' homme n' est rien d' autre que ce qu' il se fait），此處為研究者意譯性表述。Sartre, J.-P. (1993). Being and Nothingness (H. E. Barnes, Trans.). New York: Washington Square Press, p. 553.

註 37：巴特在《服裝系統》中將服裝納入符號學的分析，他強調服裝的「能指／所指」運作，並且指出服裝如何透過社會與文化規範成為可閱讀的系統。Barthes, R. (1983). The Fashion System (M. Ward & R. Howard, Trans.). New York: Hill and Wang.

然而，在極簡主義服裝的情境之下，巴特的符號學觀點面臨特殊的挑戰，當服裝的設計簡化到極點時，其作為符號的功能似乎也被弱化。設計者刻意排除可辨識的品牌標誌、華麗裝飾與過多的視覺刺激，反而使服裝成為某種難以明確解讀的符號邊界。正因如此，極簡主義的服裝或許不再能夠明確地表示穿著者的社會階層或文化角色，而轉變為某種更加曖昧的語言，邀請穿著者和觀者共同重新建構其意義。

在此轉折，德勒茲的哲學提供了重要的補充與拓展。他於《差異與重複》中強調，真正的創造與新意並不在於重複已知的本質，而是於差異的顯現之中<sup>38</sup>。套用於服裝，德勒茲的視角意味著服裝的本質並不存在於某種固定的意義或既定的符號結構，而在於其如何持續不斷地生成差異，並邀請穿著者參與到這種差異的流動之中。

這樣的觀點也呼應了德勒茲與瓜達里在《千高原》中提出的「生成」（devenir）概念：「生成並非達到某個既定的身份或形式，而是始終處於變動、不確定、開放的狀態之中。」<sup>39</sup>。極簡主義服裝正是提供了一種生成的場域，它未給予穿著者明確的角色或身份指示，而是讓穿著者在穿著的行為中不斷探索、發現、重構自身與世界的關係。

於此，巴特與德勒茲的觀點形成了一種富有張力卻極為豐富的互補關係，巴特提醒我們服裝始終具有符號的潛能；德勒茲則指出符號的本質並非固定的，而是持續生成與變異的。極簡主義服裝成為這種張力的絕佳表現場域，它一方面極度節制符號的明確性，一方面卻促使我們意識到每一個符號的曖昧與多義。

因此，在極簡主義的穿著經驗中，服裝從來不只是「象徵」或「符號」，更是一種不斷「生成」的存有狀態。服裝不再固定我們的身份，而是在每一瞬間都讓身份與世界的連結變得更加動態而富於可能性。當我們穿上一件極簡設計的服裝時，我們並非只是確認自己的社會角色，而是在生成的狀態中與世界展開新的對話。我們透過穿著，進入一種永不停止的差異生成歷程，在每個動作、每個姿勢、每次感知之中，重新創造與詮釋著自身的存在。

英國的曼徹斯特大學社會學教授蘇菲·伍德沃德（Sophie Woodward）和諾丁漢特倫特大學藝術與設計教授湯姆·費舍爾（Tom Fisher）在其合著論文《以材質造形：物質性、物質實踐與時尚》（Fashioning through materials: Materiality, material practices and fashion, 2014）中提到：

“Materials do not simply signify but are constitutive of fashion practice: they enable and constrain, invoke memories, emotions, and bodily movements.”<sup>40</sup>

在此論文中，伍德沃德與費舍爾進一步強調了材質本身即具有符號生成的力量。他們指出：「材質不只是意義的載體，而是實踐的構成元素：它們限制與啟動行動，召喚記憶、情感與身體動作」。這使我們理解極簡服裝中質地與剪裁的選擇，不僅是風格決策，更是深層存在感知的觸發器。至此研究者認為，極簡主義服裝，最終揭示的或許並非單一意義或單一真理，而是在符號的寂靜與生成的流動之間，對存在持續不斷的提問。

此外在極簡主義服裝與存在之間的對話中，不可忽視義大利哲學家喬治阿甘本（Giorgio Agamben）對「形式生命」（form-of-life）的詮釋。他主張，一種形式生命不是純粹的生物生存（bios），而是能夠將自身生活方式作為實踐的生命狀態，在生存與其表達形式之間不再有距離<sup>41</sup>。這樣的生命，不是被形式包裹，而是自身即為形式。在極簡主義服裝中，那些去除符號、標籤與過剩裝飾的服裝，恰恰開啟了一種與生命不可分割的設計語言，穿著不再是對外的樣貌，而是與自身共構的方式。這也意味著，極簡不是風格的歸零，而是一種倫理姿態，一種選擇以最少的形式，承擔最清楚的存在方式。穿著成為承擔，布料即為生命的邊界。

在巴特與德勒茲的視野之上，喬治·阿甘本的「形式生命」進一步將服裝與存在的對話推向倫理維度。阿甘本闡釋：「形式生命既非單純的生物生命，也非僅屬於符號的表象，它是在生存與表達形式之間消弭一切距離的存在方式」<sup>42</sup>。在這一框架下，極簡服裝的留白與節制不僅僅是視覺策略，而是一種倫理抉擇。穿戴者透過選擇極簡服裝，自覺地承擔「最少形式，即最豐富存在」的命題；而衣物亦透過其純粹結構，回應並形塑穿戴者的生活方式，成為一種「可被行動化的生命」。

註 38：在《差異與重複》中，德勒茲主張「差異」才是真正的創造性來源。他批判傳統形上學將差異降格為「相同的變化」或「同一的否定」，強調差異本身就是生產性的、生成性的（productive / generative）。Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition* (P. Patton, Trans.). New York: Columbia University Press.

註 39：此為研究者的意譯，原始譯文為“Becoming is not to imitate or to identify with something; it is to extract particles between which one establishes relations of movement and rest...” Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press. 頁 272。

註 40：此處中文譯文為研究者翻譯。本文進一步將其觀點延伸至極簡服裝的質地與剪裁之選擇，視其為觸發存在感知的方式。Woodward, S., & Fisher, T. (2014). *Fashioning through materials: Materiality, material practices and fashion*. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 5(1), 3-23.

註 41：阿甘本在《無目的的手段》中提出「形式生命」（form-of-life）的概念，指一種無法將生存與其表達形式分割的生命狀態，在其中生活本身即是實踐。Agamben, G. (2000). *Means without End: Notes on Politics* (V. Binetti & C. Casarino, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 3-12.

註 42：原文為“A form-of-life is a life that cannot be separated from its form.” Agamben, G. (2000). *Means without End: Notes on Politics* (V. Binetti & C. Casarino, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 4.

## 第四章 極簡主義服裝的形上學實踐

### 4-1 純粹與靜默

極簡主義服裝作為一種美學與哲學實踐，最顯著的特徵即在於其對形式與結構的嚴格節制，以及對服裝本質的持續追問。這種追問，與海德格所提及的「本真存在」（*eigentliches Sein*）概念具有深刻的共鳴，其認為並非通過外在的符號或裝飾彰顯存在，而是在靜默與單純的狀態中，使存在本身被顯露出來。誠如斯文森在《時尚：一種哲學》所寫：

“Minimalism in fashion seeks to strip away the superfluous, aiming to reveal the essence of the garment and, by extension, the wearer.”（Svendsen, 2006, p.89）

所謂極簡去除的不僅只是表象的「物」，服裝作為一種身體延伸與意念表達，當表象被去除時，其做為服裝的本質、乃至於身體的本質便會顯現。作為極簡設計典範的 The Row 與 Lemaire，正是這種哲學意涵最具體而微的體現。

2006 年 The Row 由奧爾森家族的瑪麗 - 凱特（Mary-Kate Olsen）與阿什利（Ashley Olsen）姐妹創立於紐約市，品牌以其無可挑剔的剪裁精度、質地奢華卻又內斂的面料，創造出一種難以言喻的靜謐氛圍。每一季的設計皆刻意避免引人注目的視覺符號，幾乎徹底排除流行的干擾，以近乎禁欲的方式回歸服裝之為服裝的基本狀態。從梅洛 - 龐蒂的觀點來看，這樣的設計並非僅僅為了去除視覺上的多餘，而是在深刻的感知層次重新定義身體與世界的聯繫方式<sup>43</sup>，服裝此刻成為身體的直接延伸，亦即主體與世界交織的邊界。一件 The Row 的羊毛大衣或絲質襯衫，透過觸覺與動覺的感官經驗，建立了與身體無縫銜接的默契，達成身體主體概念的完美詮釋。

1991 年成立於巴黎的法國品牌 Lemaire，同樣以清晰而安靜的設計語彙著稱。設計師克里斯託夫·勒梅爾（Christophe Lemaire）與莎拉 - 林·陳（Sarah-Linh Tran）強調衣物與穿著者之間的對話關係，其設計特點並非來自任何刻意突顯的視覺細節，而是從穿著動作中緩緩浮現的。Lemaire 的服裝經常使用柔和而自然的色調，搭配上寬鬆卻不失結構性的剪裁，使服裝不僅僅是視覺上的存在，更成為穿著者行動的引導與延續。從沙特的自由概念來分析，Lemaire 所創造的正是「穿著作為自我決定」的實踐場域，在這裡，每一位穿著者並非受限於外在的身份符號，而是透過對服裝的自主穿搭，積極且自覺地選擇自己的存在狀態。

援引德勒茲的生成理論來解讀這兩個品牌的設計哲學，我們可以看到服裝作為符號的流動性與曖昧性更加明顯。德勒茲認為，差異才是生成的動力，形式只有在差異的生成中才具有生命力，而非重複已知的符號或身份。The Row 與 Lemaire 正是透過刻意保留設計上的模糊與空缺，使服裝的意義保持在生成狀態，每一位穿著者的身體姿態、氣息節奏、甚至動作頻率，都將重新形塑衣物的存在狀態。這種不斷變化與生成的狀態，超越了符號學的框限，使穿著者與服裝之間建立起更開放、更具潛能的關係。

The Row 與 Lemaire 的設計實踐亦可借鑑巴特所提出的服裝符號系統理論，正如巴特所強調的服裝是一種符號系統，其意義乃經由語言與文化建構。<sup>44</sup> 在極簡主義的設計框架下，這個符號系統被刻意簡化乃至解構，迫使穿著者不得不重新建立自身與服裝、服裝與世界的互動模式。換言之，極簡主義服裝並非缺乏符號，而是其符號具有高度的不確定性與可塑性，這種不確定性給予穿著者更多的自由與責任，去重新定義自己與世界之間的聯繫。

### 4-2 服裝與共振

若說 The Row 與 Lemaire 所呈現的是一種本真存在的靜默狀態，那麼 Issey Miyake 與 Jil Sander 則進一步探討了服裝如何作為身體與外在世界之間的共振介質。透過材質、結構與技術的創新，將服裝的意義從純粹的視覺美學推進到更深刻、更豐富的存在經驗層次。

日本設計師三宅一生（Miyake Issey）自 1970 年代開始，以獨特的面料實驗與服裝結構而聞名於世。他著名的「褶皺系列」（*Pleats Please*）不僅僅是設計上的突破，更可視為對身體感知與空間關係的哲學探索。正如設計師三宅一生曾言：「我的所有作品都源於最簡單的想法，這些想法可以追溯到最早的文明：用一塊布製作衣服。這是我的基石。」<sup>45</sup>

三宅一生透過特殊的熱壓技術，使布料產生富有彈性與生命感的永久褶皺結構，這種設計不僅增加了服裝的彈性與包容性，更讓衣物與身體之間形成一種有機互動的連結。穿著者的每一個動作、姿勢與呼吸，都使這些褶皺隨之律動與變化，彷彿在物質之中召喚出一種活生生的呼應與共振狀態。從梅洛 - 龐蒂的「身體主體」理論觀點來看，Issey Miyake 的設計恰恰體現了服裝與身體作為共同主體存在於世界的本質，它們彼此呼應，協調一致，並在運動與變化中共同生成存在的意義。

由德國設計師吉爾·桑德（Jil Sander）於 1986 年創立的同名品牌 Jil Sander，其設計哲學同樣強調服裝與身體之間的緊密連結，但她的實踐更為強調嚴格的形式精煉與極度的質地純粹性。Jil Sander 以乾淨利落的線條、細膩的布料質感，以及對結構細節的完美控制而聞名。桑德本人對服裝設計的嚴謹態度，使其作品超越了單純的視覺美學，進一步深化了穿著者的身體感知。以海德格「上手」的概念來理解，Jil Sander 的服裝設計完美地將衣物從被觀看的「在手」狀態轉換到被直接使用、體驗的「上手」狀態，進而使服裝成為我們存在於世界中的自然延伸。

註 43：梅洛 - 龐蒂在《知覺現象學》中強調「身體不是我所擁有的物件，而是我存在於世界的方式」，此為研究者援引後的延伸。Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception* (D. A. Landes, Trans.). London/New York: Routledge, pp. 169–172.

註 44：巴特在《服裝系統》中指出，服裝應被視為一種符號系統，其意義乃透過語言、文化與社會脈絡被建構，而非對現實的直接映射。本文將此觀點延伸至 The Row 與 Lemaire 的極簡設計，認為極簡主義並非缺乏符號，而是使符號處於高度不確定性與可塑性之中。Barthes, R. (1983). *The Fashion System* (M. Ward & R. Howard, Trans.). New York: Hill and Wang.

註 45：三宅一生在展覽專書《Issey Miyake: Making Things》中提到：「All of my work stems from the simplest of ideas that go back to the earliest civilizations: making clothing from one piece of cloth. It is my touchstone。」此處中文譯文為研究者者翻譯。Miyake, I. (2016). *Miyake Issey Exhibition: The Work of Miyake Issey*. Tokyo: National Art Center, Preface.

若從德勒茲的哲學視角來看待這兩個品牌的設計實踐，我們將發現服裝的意義不在於傳遞固定的符號，而是透過材質與剪裁創造出一種持續生成的「動態場域」。德勒茲指出，形式的真正力量來自於差異的顯現與動態的生成<sup>46</sup>。Issey Miyake 的褶皺設計，便是這種差異生成的最佳例證，褶皺不僅增加了視覺與觸覺的豐富性，更在每一次動作中呈現出細微卻多樣的變化；Jil Sander 則透過極端精緻的設計語言，使每一次穿著都成為一次全新的身體感知與身體記憶的生成過程。

從符號學的角度來說，這種動態的共振設計也呼應了巴特對服裝作為符號系統的見解，服裝不僅僅是被動地傳遞意義，而是主動地參與意義的創造與變化。Issey Miyake 與 Jil Sander 的設計，通過高度節制卻又充滿張力的形式與質地，促使穿著者不斷重新感知與詮釋自身與世界之間的關係，服裝成為了符號不斷重組與重新生成的場所。

#### 4-3 自我與匿名性

The Row、Lemaire 透過靜默的剪裁追求存在的本真狀態，Issey Miyake、Jil Sander 則探索服裝如何與身體產生共振，那麼 Phoebe Philo 與 Maison Margiela 則進一步挑戰了極簡主義服裝中自我與匿名性的微妙關係。透過有意識地拒絕傳統服裝設計中的符號化表述，這兩個品牌在極簡主義的實踐中提出了一個根本的哲學提問：當服裝剝除身份的符號時，剩下的是更純粹的自我，抑或是徹底的匿名性？對此，斯文森在《時尚：一種哲學》中有這樣一段敘述：

“Fashion allows for both the expression and the concealment of identity, offering a paradoxical space where one can be both seen and unseen.” (Svendsen, 2006, p.112)

這樣看似相互衝突的關聯，在彰顯與隱藏、被看見與未看見中來回拉扯擺盪，卻精準的指出時尚的矛盾與弔詭，也正如本研究第四章第一節所言：「當表象被去除時，其做為服裝的本質、乃至於身體的本質便會顯現」。在極簡主義的語彙下，刻意的剝除自我作為對匿名的表達，卻是形成另一種自我的開端。

英國設計師菲比·菲洛（Phoebe Philo）於 2008 年至 2018 年執掌法國品牌 Céline 時，以強調女性自主、內省而有力量的極簡美學著稱。她的設計語言有意識地避免華麗的裝飾與刻意的視覺表達，偏好簡潔的輪廓與低調的色彩，以表達一種極具內在力量且自省的女性形象。菲洛設計的服裝，並非要將穿著者定義於任何既定的身份或角色，反而透過形式的節制與精準的剪裁，提供了一個自我反思與重新建構身份的場域。從沙特「自我決定」的哲學視角來看，Phoebe Philo 的服裝設計正是促使穿著者直面自身自由的責任，即穿著者必須在沒有外在符號支撐的情況下，主動而自覺地定義自己，透過穿著來不斷確認與重塑自我的存在狀態。

相較於菲比·菲洛的自我探索，比利時設計師馬丁·馬吉拉（Martin Margiela）的設計哲學則更為激進且充滿挑戰。他在 1988 年創立的個人品牌 Maison Margiela 設計實踐中刻意隱去個人痕跡，服裝上幾乎沒有任何可辨識的品牌標誌或風格符號，甚至以匿名的方式來進行團隊創作，將設計師個體的痕跡降至最低。甚至在 1996 年的春夏秀場中，以特製的面罩將模特兒的五官遮住，作為去個人化的設計表達。馬吉拉更以「解構」（deconstruction）手法聞名，將傳統服裝的結構與形式拆解、重組，並刻意暴露製作過程中的縫線、邊緣與接縫。這種解構的實踐，迫使觀者與穿著者不斷重新審視與反思服裝作為物質與符號的本質。從海德格的存有論來看，Margiela 的設計可視為一種「去熟悉化」<sup>47</sup>（defamiliarization）的實踐：透過故意暴露服裝結構的內在細節，使服裝由上手的日常狀態，轉為在手的問題性狀態，使人重新關注服裝作為存在物的本身，而非單純作為使用工具或身份象徵。

由哲學家德勒茲與瓜達里的「生成」（becoming）與「匿名性」（anonymity）概念來審視，Phoebe Philo 與 Margiela 的設計分別從不同角度表現了存在的「匿名性生成」。德勒茲與瓜達里主張，「生成」並非追求一個固定的身份或本質，而是透過不斷變化與流動，打開各種可能的存在方式。Phoebe Philo 的極簡設計透過不彰顯符號的形式，使穿著者在一種相對中性的狀態中自我決定並探索自身身份的可能性；而 Margiela 則以徹底的匿名設計方式，徹底去除任何固定身份的線索，強迫穿著者處於純粹存在的開放狀態之中。

進一步從巴特的符號學理論觀之，馬吉拉所實踐的極簡主義不僅解構了服裝作為社會身份符號的功能，更質疑了符號本身作為意義承載媒介的穩定性。馬吉拉的匿名性並非缺乏表述，相反的，透過徹底的符號缺席，使穿著者與觀者必須主動參與意義的重建與再創造，從而將服裝符號系統轉化為一個持續變動的意義生產場所。在這種交織中，極簡主義服裝不再是靜態的符號，而是動態的存在場域，一個在「顯／隱」、「有／無」之間不斷再造自我與他者關係的試驗場。

#### 4-4 流動與未完成

極簡主義服裝的實踐呈現了一種本真存在的靜默、身體與衣物的共振，以及自我與匿名性的辯證關係，Rick Owens 與 COS 進一步帶領我們踏入一個更具開放性與流動性的存有空間。在這兩個品牌的實踐之中，極簡主義的形象不再是靜止的美學結果，而是一種持續動態、未完成的狀態，呼應了德勒茲與瓜達里所提出的「生成」概念。透過對流動性與不確定性的刻意設計，Rick Owens 與 COS 使服裝成為一種存在的詩性探索與持續的生成過程。

註 46：德勒茲在《差異與重複》中強調，哲學的創造力來自差異本身的生成，而非同一的重複；形式的力量正是透過差異的顯現而展開。此處中文表述為筆者意譯。Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition* (P. Patton, Trans.). New York: Columbia University Press, pp. 28-30.

註 47：此處借用形式主義的「去熟悉化」（defamiliarization）一詞，來描述 Margiela 設計中與海德格「在手化」的呼應。

美國設計師瑞克·歐文斯 (Rick Owens) 自 1994 年推出第一個個人系列起，便以其獨特的「哥德式極簡主義」(Gothic Minimalism) 設計風格著稱，但從根本來說，他的設計是一種對流動性與過渡狀態的哲學探索。歐文斯經常使用誇張的剪裁比例、非對稱設計與層次感豐富的面料，使他的服裝不僅僅是一個視覺對象，而是一個處於持續變化、流動與未完成狀態的存在物。他的服裝設計往往不明確地定義身體輪廓，而是允許身體在服裝的流動結構中自由遊移，這使穿著者經驗到一種特殊的身體意識，身體此刻並非固定的實體，而是處於不斷生成與變動的存在狀態。從梅洛 - 龐蒂的現象學觀點來看，Rick Owens 的設計恰恰凸顯了身體與世界之間相互構成的關係，身體並非靜態的存在，而是在動態感知中持續重新定義自身與世界的關係。

美國時尚雜誌 Style Rave 在 2025 年 2 月 18 日的報導〈Rick Owens and the concept of fashion as rebellion〉中寫到：

“Owens incorporates elements like surrealism, brutalism, minimalism, and a strong undercurrent of anarchy to provoke introspection about our values and the way we spend our money in today’s world.”<sup>48</sup>

由此可見，瑞克·歐文斯的設計融合了極簡主義、超現實主義、粗獷主義 (Brutalism) 與無政府主義等元素，旨在激發人們對當代價值觀的反思。這種設計理念深刻體現在他的作品中，透過極簡的形式與結構，揭示存在的本質與人與物之間的關係。

相較於 Rick Owens 的深邃與戲劇性，瑞典品牌 COS 則呈現了一種平靜而更內斂的流動性。作為全球知名零售集團 H&M 的旗下高端品牌，創立於 2007 年的 COS 設計以嚴謹的線條與清晰的剪裁為基礎，但其嚴謹的形式並非僵化的，而是在簡潔輪廓與中性色調中，創造出一種視覺與觸覺上的輕盈與舒適。服裝與身體之間保持著適度的距離與空間，使得衣物在穿著者的動作中產生一種柔和而微妙的律動。COS 設計的服裝形象始終處於「未完成」的狀態，正如德勒茲在《差異與重複》中的思路啟發，形式從未靜態完成，而是處於差異生成的狀態。穿著者的每一次動作、每一次姿勢變換，皆使服裝重新生成新的存在方式，這種生成不僅僅是視覺上的，更是觸覺、動覺與存在感知上的重新建構與調整。

COS 的設計哲學根植於建築、圖形設計與藝術，強調服裝與身體的互動，以及穿著者的感知經驗，品牌的創意總監卡琳·古斯塔夫森 (Karin Gustafsson) 在 2018 年 9 月 18 日接受建築文摘 (Architectural Digest) 的個人採訪報導〈Karin Gustafsson〉中表示，COS 的設計旨在創造一種多感官的體驗，讓穿著者在簡約的設計中感受到服裝與身體的共鳴：

“We've always been rooted in minimalism... Our stamp is timeless design that focuses on functionality—how to offer new materials and new experiences.”<sup>49</sup>

這種設計理念體現在 COS 的服裝中，透過簡潔的線條與高品質的材質，創造出與身體互動的服裝，強化穿著者的感知與體驗。

若從海德格的存有論視角來審視 Rick Owens 與 COS 的設計實踐，可以說兩者皆對服

裝的「未完成性」提出了深刻的哲學詮釋，即服裝的設計並非為了達到某種固定或完美的存在狀態，而是在服裝與身體、主體與世界之間保持開放的間隙與可能性。這種存在的未完成性，使得服裝與穿著者始終處於一種動態且開放的互動狀態，穿著的過程因此成為一種哲學性的「居間狀態」(in-betweenness)<sup>50</sup>，持續於上手與在手之間擺盪，不斷重新定義自身與世界的關聯方式。

從巴特的符號學觀點來說，Rick Owens 與 COS 的極簡主義服裝挑戰了服裝作為固定意義載體的角色，促使我們重新思索符號本身的流動性與開放性。服裝在此不再作為一種穩固而明確的社會符號或美學象徵，而是作為一個持續變動的意義場域，邀請穿著者主動參與意義的再創造與重新生成。

#### 4-5 小結

本章透過八個當代極簡主義品牌之比較，歸納出結構、色彩、版型與感知場域四項分析向度。從圖像資料可見，各品牌雖共享極簡語彙，但在結構策略與感知邏輯上呈現不同的存在詮釋。從 The Row 在無聲中顯現身體的重量與時間感，到 COS 模組化結構、標準化比例，將極簡化為日常態度。

這些差異顯示，極簡主義服裝並非單一風格，而是一種在不同文化與身體脈絡中被不斷重構的存在實踐。透過品牌間的橫向與縱向分析，極簡服裝的哲學意涵得以具體顯現，也為後續研究提供跨品牌、跨文化的分析基礎。

## 第五章 結論

本研究以「極簡主義服裝的形上學邏輯」為主題，立基於對存在、物、身體與主體性的哲學省思，試圖揭示極簡服裝作為形式上的「減法」背後，其在存有論、現象學與符號學中的潛藏結構，並回應一個形上學性的問題：「極簡形式是否指向本質？抑或成為對存在的重新敞開？」。以下研究者將針對主要問題進行整體回顧與深化，逐步剖析極簡服裝中所隱含的存在論語境，回應先前提出的幾項核心問題：

註 48：Style Rave, “Rick Owens And The Concept Of Fashion As Rebellion,” Style Rave, February 18, 2025. 網址出處：<https://www.stylerrave.com/rick-owens-fashion-rebellion/>

註 49：Karin Gustafsson, “Karin Gustafsson,” Architectural Digest, September 18, 2018. 網址出處：<https://www.architecturaldigest.com/story/karin-gustafsson>

註 50：德勒茲與瓜達里在《千高原》中將「生成」(devenir) 描述為一種「在兩者之間」(the in-between) 的狀態。本文借用此語境，將「穿著的過程」理解為一種哲學性的「居間狀態」(in-betweenness)。

## 一、極簡的「去除」是指向原初的召喚，亦是生成中的顯現

極簡主義在形上學的層面上，並非固定於某種單純之物的召喚，而更是一種讓尚未定義之物發聲的策略。極簡設計所去除的，未必是裝飾本身，而是文化對於服裝應為何物的預設，從而創造出更接近存在本身的空間。於此去除成為一種逆向創造，讓未被言說者得以登場。

透過沙特的「存在先於本質」與米開朗基羅「去除冗餘」之辯證，本文指出：極簡主義既非單純還原，也非虛無拒絕，而是一種動態的存有實踐。

## 二、服裝不僅是物，也是作為存在的媒介

極簡服裝設計的特質正處於這兩者之間的張力地帶。它因其形制上的極端簡化，反而容易打破「上手性」的隱沒狀態，進而使穿著者在使用當下反思其存在。這種被喚起的感知斷裂，使服裝從單純的「物」轉化為一種通往存在之路徑的媒介：服裝因此不再只是遮蔽身體的物件，而是一種讓存在得以顯影的「場域」（Topos）。

這種服裝到存在的連結並非來自服裝本身的本質，而是源於它在使用中所喚起的感知轉變與存在顫動。在海德格的觀點中，極簡服裝從「上手性」的融入轉化為「在手性」的顯現，使穿著者與其存在發生新的關係。服裝於此不再是附屬，而是存在之路徑。

## 三、極簡服裝對身體與世界關係的重新書寫

在極簡服裝的實踐中，服裝因其節制，不再以符號堆疊主導我們如何被觀看，反而強化我們與服裝之間的觸覺關係，布料如何貼合肌膚、重量如何作用於脊椎、袖口如何跟隨手臂擺動而垂墜，而當服裝的形式趨近安靜時，身體反而得以言說。這種現象學式的身體再覺察，不僅改變穿著者的空間經驗，也重構服裝與世界之關係，服裝不再只是通往他者視線的介面，而成為主體與世界互為交織的接縫，甚至是一種動態存在的延伸物。

梅洛-龐蒂的現象學提供一個強而有力的詮釋架構：極簡服裝因其節制與留白，使身體的動作、空間感與物質感更加被察覺，促使「感知的生成」成為哲學事件。

## 四、自我在極簡中消失，卻得以被看見

在沙特的觀點中，自由即是「無事先定義的存在」；在德勒茲與瓜達里的「生成」概念中，主體不是被確認，而是在不斷移動的過程中形成。極簡服裝的匿名性、非標籤性、性別模糊性，正是提供主體不被預設定義的空間，使穿著者有機會重新決定我是誰，甚至是我可以成為什麼。

斯文森在《時尚：一種哲學》中提出時尚最終是對虛無的馴服，一場企圖給浮動身份提供暫時邊界的儀式。<sup>51</sup> 這句話點出了時尚作為現代性的鏡像，其功能即在於製造穩定與秩序的幻象。

而極簡主義的服裝設計，卻在這幻象機器中插入了沈默與空缺，它拒絕符號的洪流，不是因為反抗風格，而是因為它更關注「存有的稀薄性」，這稀薄不是空洞，而是令存在有呼吸之可能。極簡不只是審美命題，而是一種形上學立場，它讓我們重新思索在最少形式中，何者仍能留下？何者值得被留下？

註 51：斯文森在《Fashion: A Philosophy》中認為，時尚是一種應對「虛無」的方式，只能為個體提供暫時性的身份定位。本文所言「時尚最終是對虛無的馴服，一場企圖給浮動身份提供暫時邊界的儀式」，乃研究者對其觀點的意譯與歸納。Svendsen, L. (2006). Fashion: A Philosophy. London: Reaktion Books.

## 參考文獻

### 書籍出版

1. 葉至誠、葉立誠 (1999)。《研究方法與論文寫作》。商鼎文化出版社。
2. Agamben, G. (2016). *The use of bodies* (A. Kotsko, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 2014)
3. Barthes, R. (1983). *The fashion system* (M. Ward & R. Howard, Trans.). University of California Press. (Original work published 1967)
4. Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition* (P. Patton, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1968)
5. Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1980)
6. Entwistle, J. (2015). *The fashioned body: Fashion, dress and modern social theory* (2nd ed.). Polity Press.
7. Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and Method* (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans., 2nd rev. ed.). Continuum.
8. Heidegger, M. (1962). *Being and time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Harper & Row. (Original work published 1927)
9. Heidegger, M. (1971). *Poetry, language, thought* (A. Hofstadter, Trans.). Harper & Row.
10. Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge. (Original work published 1945)
11. Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible* (A. Lingis, Trans.). Northwestern University Press. (Original work published 1964)
12. Sartre, J.-P. (1992). *Existentialism is a humanism* (C. Macomber, Trans.). Yale University Press. (Original work published 1946)
13. Sartre, J.-P. (1993). *Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology* (H. E. Barnes, Trans.). Washington Square Press. (Original work published 1943)
14. Svendsen, L. (2006). *Fashion: A philosophy* (J. Irons, Trans.). Reaktion Books.
15. Volker Fischer (ed.), *Design Now: Industry or Art?* (Munich: Prestel, 1989).

### 論文期刊

1. Judd, D. (1965). "Specific objects." *Arts Yearbook*, 8.
2. Titchener, J. (2015). "Objecthood and spectatorship in minimal art." *Oxford Art Journal*.
3. Zwirner, D. (1996). *Untitled* (for Robert Ryman). David Zwirner Gallery.

## 「看中學」和「做中學」提升工藝機具操作學習成效之研究

王則眾 \*

實踐大學 工業產品設計學系 專任教授

黃鼎億

實踐大學 工業產品設計學系 專任副教授

### 摘要

本研究針對實踐大學工業產品設計學系「模擬構成」課程中學生工藝機具操作學習成效不佳的問題，提出結合「看中學」與「做中學」的創新教學策略。研究採用主視角教學影片搭配實體操作的混合教學模式，透過「視覺化示範—階梯式實踐—迭代反思」三階段教學設計，系統性提升學生工藝機具操作能力。

研究以近四學期 117 名學生為研究對象，運用量化與質化混合方法進行成效評估。量化分析採用單因子變異數分析檢驗學期間成績差異，並透過灰色理論與熵權重法處理多元評分者資料；質化分析則透過課程滿意度問卷與學習回饋調查，深入了解學生學習狀態。統計結果顯示，雖四學期整體成績差異未達顯著水準 ( $p = 0.06 > 0.05$ )，但 112 下學期總平均成績 ( $M = 67.55, SD = 24.64$ ) 較 111 上學期 ( $M = 53.36, SD = 26.68$ ) 呈現改善趨勢；另，學生課程滿意度達 4.5 分 (五點量表)，其中「教學影片輔助理解操作流程」( $M = 4.6, SD = 0.42$ ) 與「實體操作強化技能掌握」( $M = 4.4, SD = 0.51$ ) 獲得高度認可。

本研究引入灰色理論與熵權重法於教育評價中，有效平衡教師與業師群評分差異，提升作品評價客觀性。然而，學生在「獨立設計與製作複雜工藝作品」( $M = 3.8, SD = 0.83$ ) 及「靈活運用技能解決實際問題」( $M = 3.7, SD = 0.79$ ) 等高階能力指標上仍有改善空間。研究建立之機具操作標準程序影片庫為同類課程提供可參考資源，對工藝教育教學具參考價值。

**關鍵字：**工藝機具操作混合教學模式、學習成效、灰色理論、教學創新

\* 通訊作者。  
E-mail 地址：zawang@icloud.com

## Improving Craft Machinery Operation Learning through Observational and Active Learning

CHE CHUNG, WANG\*

Department of Industrial Design Shih Chien University, Professor

TING YI, HUANG

Department of Industrial Design Shih Chien University, Associate Professor

### Abstract

This study aims to address the challenge of inadequate learning outcomes in craft machinery operation among students in the "Simulating Construction" course at Shih Chien University's Department of Industrial Product Design. A novel integrated teaching strategy was developed, combining the approaches of "learning by observing" and "learning by doing". The strategy employed a three-phase pedagogical framework, utilizing first-person perspective instructional videos and practical exercises. The following sequence of steps is recommended: firstly, a visual demonstration; secondly, progressive practice; and thirdly, iterative reflection.

The research employed a one-group pretest–posttest action research design, involving 117 students across four consecutive semesters. Mixed methods were utilized to evaluate the effectiveness of the instructional intervention. On the quantitative side, one-way analysis of variance was conducted to examine grade differences across semesters, complemented by grey theory and entropy weighting methods to process multi-rater evaluation data. Qualitative analysis incorporated course satisfaction questionnaires and learning feedback surveys to gain deeper insights into student learning experiences. The statistical results indicated that, although the overall difference in grades across the four semesters did not reach conventional levels of statistical significance ( $p = 0.06$ ), a positive improvement trend was observed. In particular, the second semester of 2023 demonstrated a substantially higher average total score ( $M = 67.55, SD = 24.64$ ) compared with the first semester of 2022 ( $M = 53.36, SD = 26.68$ ). The mean score for student course satisfaction was 4.5 out of 5, with "instructional videos enhancing understanding of operational procedures" ( $M = 4.6, SD = 0.42$ ) and "hands-on practice reinforcing skill mastery" ( $M = 4.4, SD = 0.51$ ) both receiving high recognition from students.

This study introduced grey theory and entropy weighting methods innovatively into educational evaluation, effectively balancing the differences in subjective scoring between faculty and industry mentors and thereby enhancing the objectivity of work assessments. However, there is room for improvement in higher-order competency indicators, such as 'independent design and production of complex craft works' (mean = 3.8, standard deviation = 0.83) and 'flexible application of operational skills to solve practical problems' (mean = 3.7, standard deviation = 0.79). The established video library of standard operating procedures for machinery provides valuable resources for similar courses and has significant implications for pedagogical reform in craft education.

**Keywords:** craft machinery operation, blended teaching model, learning effectiveness, grey theory, innovation

\* Corresponding author.  
E-mail address: zawang@icloud.com

## 第一章 前言

### 1-1 研究背景

在全球設計創新驅動發展的浪潮下，產品設計教育承擔著培養兼具創新思維與實作能力專業人才的關鍵使命，工藝機具操作能力更是將創意轉化為實體作品的核心環節，直接影響學生的專業素養與職涯競爭力。然而，現階段產品設計相關科系在工藝機具操作教學上，普遍面臨學習成效不佳、學習落差擴大及安全風險意識不足等問題。

以實踐大學工業產品設計學系「模擬構成」課程之車床單元為例，近五年課程數據顯示，學生學習成績波動顯著且呈現惡化趨勢（單因子變異數分析顯著性為  $0.001 < 0.05$ ）：111 上學期平均分僅 53.36 分，較 109 上學期（61.80 分）下降 13.7%，且補考人數與次數呈持續上升趨勢，部分學生重考 5 次仍未通過機台操作測試，詳見表 1 及表 2。

表 1  
近 5 學期之敘述統計（數據來源：本課程自行整理）

學期	授課人數	平均值	標準差	標準誤	平均值的 95% 信賴區間		最小值	最大值
					下界	上界		
109上學期	29	61.80	10.79	2.00	57.69	65.90	46.67	86.67
109下學期	28	69.58	10.53	1.99	65.49	73.66	53.25	86.67
110上學期	28	70.44	14.19	2.68	64.94	75.94	37.80	90.00
110下學期	32	61.77	12.93	2.29	57.10	66.43	31.25	90.00
111上學期	28	53.36	26.68	5.04	43.02	63.71	0.00	80.00
總計	145	63.33	16.98	1.41	60.55	66.12	0.00	90.00

表 2  
近 5 學期之單因子變異數分析（數據來源：本課程自行整理）

學期成績	平方和	自由度	均方	F檢定	顯著性
群組之間	5435.211	4	1358.803	5.271	0.001
組內	36091.44	140	257.796		
總計	41526.65	144			

從教學現場觀察可見，機台數量與授課時長的限制，使得學生實際操作時間明顯不足，平均每人每次操作時間不足 10 分鐘，難以透過反覆練習累積足夠經驗。教師與助教的人力亦有限，無法在高密度操作情境下即時回應所有學生的個別問題，導致部分學生在尚未建立正確操作程序之前，就已對機具產生恐懼與退卻心態，增加潛在安全風險。

從學習理論角度來看，Kolb 的體驗學習理論指出，技能學習需經歷「具體經驗、反思觀察、抽象概念化與主動實驗」的循環，僅有單向講述或短暫示範，難以支撐完整的經驗轉化歷程（Kolb, 1984）。Bandura 的社會學習／社會認知理論則強調，學習並非只來自直接操作回饋，而是高度仰賴對榜樣行為的觀察、模仿與內化（即所謂「看中學」）（Bandura, 1977）。Sweller 所提出的認知負荷理論進一步指出，當學習者同時面對複雜步驟、專業術語與高風險情境時，若教學設計未妥善控制內在與外在認知負荷，極易造成「看不懂、學不會、不敢做」的惡性循環（Sweller, 2020）。另，在產品設計與技職教育情境中，相關研究亦指出，初學者若缺乏足夠結構化引導與安全示範，常在機具操作課程中出現信心不足、錯誤率偏高與動機快速下滑的情況，而教學現場「理論與實務脫節」與「個別化指導不足」更是被反覆提及的關鍵問題。綜合上述，如何在有限的教學時數與設備條件下，有效結合理論與實作，並同時兼顧操作安全與學習效率，已成為產品設計工藝機具操作教學中亟待回應的重要課題。

此外，設計教育中對工藝作品與操作表現的評量，長期仰賴教師經驗判斷，容易受到主觀偏誤與標準不一的影響。灰色理論等客觀化分析方法，提供了一種在樣本數有限且資訊不完備情境下，更系統化整合多項評分指標、降低個別評分差異的工具，特別適合用於本研究所處的教學現場。本研究遂以實踐大學工業產品設計學系「模擬構成」車床單元為例，結合「看中學／做中學」與認知負荷理論之整合性架構，並引入灰色理論作為評量工具，嘗試回應工藝機具操作學習成效不佳與評分主觀性的雙重問題。

### 1-2 研究目的

本研究以實踐大學工業產品設計學系「模擬構成」課程之車床操作單元為實證場域，聚焦於工藝機具操作教學中學習成效不佳、人為錯誤頻仍與評量主觀性等問題，在 Bandura 「看中學」、Kolb 「做中學」以及 Sweller 認知負荷理論的整合架構下，設計並實施一套結合課前主視角影片預習與課堂實作反思的創新教學模式，並引入灰色理論以提升評量的客觀性。本研究擬達成以下三項具體目的：

(1) 教學模式創新之目的：

構建「課前視覺化示範—課堂階梯式實踐—事後迭代反思」之整合教學模式，並探討此模式對學生機具操作規範性、加工精度與問題解決能力之影響。研究中特別運用頭戴式主視角影像重現教師操作流程，搭配分層工作項目設計，以降低初學者的認知負荷，強化從觀察到實作的技能遷移。

(2) 人為錯誤預防與安全強化之目的：

參考 Swain 與 Guttman (1983) 的人為錯誤訊息處理模型，並結合「四 E 對策」（Education / Engineering / Enforcement / Example），分析「課前主視角影片+課堂實作」之虛實整合教學，對於降低規範性錯誤（如刀具安裝順序錯誤）與功能性錯誤（如附件選用不當）的可能機制。藉此回應學生面對高風險機具時的畏懼感與高失誤率問題，提升其操作安全意識與風險辨識能力。

(3) 操作錯誤記錄與評量機制優化之目的：

建置以頭戴攝影裝置為核心的操作歷程紀錄系統，搭配師生協同回看與反思流程，發展一套可將操作錯誤「看得見、說得清、改得動」的數位化教學迭代機制。進一步結合灰色理論，嘗試在多評分者與多指標情境下，建立較為客觀的一致性評量架構，以做為後續教學調整與課程品質管理的依據。

## 第二章 文獻回顧

科技工程教育當以設計 (Design) 與實際動手做 (Hands on) 的歷程，透過專題製作而傳輸科技與科學知識。科技教育與其他領域知能差異之處，為「講究技能教學與方法論 (Methodology)」；科技工程教育最應涵括的課程內涵，除了智能 (Intellectual Capacities) 外，最應該凸顯顯實作性技能 (Performance Skill)、「設計」與「解決問題 (Problem Solving) 的方法」。設計、實際動手做、解決問題，大概即可以歸類為引導學生學習科技工程教育內涵的策略。期待透過專題式的教材單元，引導學生歷經實作性技能、設計與解決問題等科技策略的學習，學生即可以將這些科技策略，轉移運用到未曾學習過的材料、機具與技術等，亦即「學習遷移 (Transfer of Learning)」學習者既有或先前所習得的知識技能，對學習新知識技能產生影響 (Schunk, 2020)。

### 2-1 「看中學」與「做中學」的理論基礎

「看中學」與「做中學」的教學理念源於認知心理學和建構主義學習理論的深厚基礎。Bandura (1977) 的社會認知理論 (Social Cognitive Theory) 強調觀察學習的重要性，認為個體可以通過觀察他人的行為及其結果來學習新的技能和知識。這一理論為「看中學」提供了堅實的理論支撐，特別是在技能型學習中，學習者可以通過觀察專家示範來建立初步的認知模型。然而，此理論在解釋複雜工藝操作技能習得時，可能未能充分考量學習者內在認知結構與實踐情境的交互作用，特別是當觀察對象的行為複雜度高於學習者現有認知水平時，單純的觀察學習可能導致認知荷過重負 (Kalyuga, 2011)。與此同時，Kolb (1984) 的體驗學習理論 (Experiential Learning Theory) 為「做中學」提供了理論框架。該理論提出學習是一個循環過程，包含具體體驗、反思觀察、抽象概念化和主動實驗四個階段。這一理論強調實踐經驗在學習過程中的核心作用，認為真正的學習必須通過實際行動和反思來完成 (Kolb & Kolb, 2017)。儘管 Kolb 的理論強調了實踐的重要性，但其在對大規模教學情境時，如何有效提供個性化實踐機會與即時反饋，仍是教學實務中的一大挑戰 (Fenwick, 2003)。

Sweller (2020) 的認知負荷理論 (Cognitive Load Theory) 進一步解釋了「看中學」的認知機制。該理論指出，學習者的工作記憶容量有限，有效的教學設計應該考慮如何減少外在認知負荷，增加與學習目標相關的認知負荷。主視角教學影片通過減少不必要的視覺干擾，直接呈現操作過程，能有效降低學習者的認知負荷，提升學習效率。然而，該理論主要

關注認知資源的分配，對於學習者情感因素（如操作畏懼、挫敗感）對學習成效的影響，以及如何透過教學設計來緩解這些負面情緒，則較少深入探討 (Pekrun, 2006)；另，張春興 (2013) 在《教育心理學》中強調，技能學習需要經歷認知階段、聯結階段和自動化階段三個發展過程。其中認知階段主要依賴觀察和理解，而聯結階段和自動化階段則需要大量的實際練習。這一觀點與本研究的「看中學」結合「做中學」的教學理念高度吻合。陳嘉陽 (2019) 在探討台灣技能教育發展時指出，傳統的示範教學往往受限於時空因素，學習者難以重複觀察關鍵操作細節。數位化教學影片的引入可以有效解決這一問題，讓學習者能夠反覆觀看，深化理解。然而，儘管數位化教學影片解決了時空限制，但如何確保學生在觀看後能將所學知識有效轉化為實際操作技能，並在實踐中獲得即時、精準的指導，仍是數位化教學面臨的挑戰 (Means et al., 2009)。

綜合上述，「看中學」（Bandura，強調觀察與模仿）、「做中學」（Kolb，注重體驗與反思）以及認知負荷理論 (Sweller，聚焦於資訊處理效能) 彼此具有互補關係；本研究將三大理論整合於課前預習 (降低初始認知負荷)、課堂觀摩 (增強正確操作程序)，並配合現場實作與反思，建構出一個多元支持且階段性引導的教學模式，以同時兼顧技能掌握與認知負荷之調控。

### 2-2 人為錯誤

人為錯誤指作業進行中，在作業標準 (SOP)、品質標準 (SIP) 或標準文件 (制度) 要求之下，由於人員疏失造成設備財產損失或品質問題、作業延誤，也可能是由於人員教育訓練不足、技術不足、管理監督不週延、工作環境不適當等原因，導致品質、系統的異常或意外事故 (廖仁傑, 2003)。本研究中，學生在工藝機具操作過程中可能出現的失誤，即屬於此類人為錯誤範疇。然而，廖仁傑 (2003) 的定義雖然全面，但對於設計教育情境下，學生因認知發展階段、手眼協調能力差異或對機具原理解理解不足所導致的「學習性錯誤」與「操作性錯誤」之間的區分，仍有待進一步細化 (Dekker, 2014)。

Reason (1990) 在其著作《人為錯誤》中提出了錯誤分類的理論框架，將人為錯誤分為基於技能的滑失 (Skill-based Slips)、基於規則的錯誤 (Rule-based Mistakes) 和基於知識的錯誤 (Knowledge-based Mistakes) 三類。這一分類為理解學生在工藝機具操作中的錯誤類型提供了重要的理論基礎。在工藝教學中，初學者常見的錯誤多屬於基於技能的滑失和基於規則的錯誤，但儘管 Reason 的分類廣泛應用於工業安全領域，但其在教育情境下，如何將這些錯誤類型與具體的教學預防措施相連結，仍需進一步的實證研究 (Hollnagel, 2004)。另，Siewert & Hochman, (2015) 中強調有效的錯誤預防需要從系統設計、訓練方法和回饋機制等多個層面進行整合考慮。這一觀點為本研究的教學設計提供了重要指導，特別是在錯誤記錄與修正機制的構建方面。然而，Siewert 等人的研究主要聚焦於成人專業操作者，對於初學者在學習過程中因認知負荷、心理壓力等因素導致的錯誤，其預防策略的適用性仍需在教育情境下進行驗證 (Parasuraman & Wickens, 2008)。

Swain and Guttman (1983) 對造成人為錯誤之行為可能歸因於：(1) 在提供訊息時發生錯誤；(2) 在接收訊息時發生錯誤；(3) 在處理訊息時發生錯誤；(4) 在對訊息進行回應時發生錯誤；(5) 以上各種狀況之組合情形。由以上敘述可見人為疏失預防對教育訓練及設備（施）是非常重要的問題（夏太長，2007）。為有效預防學生在工藝機具操作中發生人為錯誤，本研究借鑒了 Swain & Guttman (1983) 及吳家潤 (1985) 提出的「對策的四個 E」：Education (教育), Engineering (工學上對策), Enforcement (強調), Example (範例)。這些策略，如「做給他看」（範例）、「講給他聽」（教育訓練）、「讓他試做」（鍛鍊身心及提高知識意識及感受性），以及「如不予賞識讚美，人不會動」（強調），均被整合至本研究的教學設計中，旨在從多方面降低學生操作失誤率。然而，儘管「四個 E」策略在工業安全領域被證明有效，但其在教育情境下，如何針對不同學習階段和錯誤類型進行精準應用，並評估其對學習成效的具體影響，仍是值得深入探討的研究方向 (Kletz, 1991)。

本研究將人為錯誤理論與工藝機具操作學習情境相結合，旨在探討如何透過創新的教學模式，有效預防和修正學生在操作過程中可能出現的錯誤。特別是針對初學者常見的技能性消失和規則性錯誤，本研究將引入視覺化示範與迭代反思機制，以期降低認知負荷，提升操作的正確性。

### 2-3 錄影分析相關文獻

Collins, A., & Halverson, R. (2009) 的研究中，每位拍攝者分享錄影資料，並可將自己的資料依特定主題分類於不同類屬之下，因此觀察者可比較同一類屬之下，不同攝影者之間的觀點。研究者分析比對不同錄影分析的結果，並與實際拍攝者進行訪談，發現透過彼此觀點的對照而互相交流。而且藉由分享彼此的不同觀點，教師與學生都能在教與學的策略上更有彈性，且更有創意地扮演自己的角色。然而，研究主要聚焦於教師專業發展中的反思性實踐，對於如何將錄影分析應用於學生技能學習過程中的錯誤診斷與即時回饋，仍有待進一步探討 (Sherin & van Es, 2009)。

近年來，錄影分析在教育研究領域的應用日漸普遍，且錄影分析已為教育研究中重要的技術之一。錄影分析的第一項問題是：為何要使用錄影紀錄做為研究工具？錄影紀錄所涵蓋的複雜內容和可重複觀看性為其重要特性，也使它不同於其他的紀錄工具，若妥善的使用，不僅可提供多方法、多領域的分析，避免自陳資料所產生的偏誤，更可協助教育研究者對所關心的現象有更深入的了解 (吳心楷 et al., 2010)。儘管吳心楷等人強調了錄影紀錄的優勢，但其在實際應用中，如何有效處理海量錄影數據、確保分析的客觀性與可靠性，以及如何將分析結果轉化為具體的教學措施，仍是錄影分析面臨的挑戰 (Derry et al., 2010)。

Zhang, Y. (2022) 的分析研究檢視了影片回饋對技能學習的影響，發現影片回饋能夠顯著提升學習者的技能表現，特別是在運動技能和職業技能領域。研究顯示，影片回饋的效果與影片品質、回饋時機和學習者特徵等因素密切相關。另，Gaudin 和 Chaliès (2015) 的研究進一步探討了影片在教師專業發展中的應用，發現基於影片的反思活動能夠促進教師的專業成長。這一發現對於本研究具有重要啟示，即影片分析不僅有助於學生學習，也能夠促進教師教學能力的提升。顏國樑和林佳蓉 (2018) 的研究則發現，在台灣的教學情境下，影

片分析需要考慮師生互動的文化特徵；此外，學生在面對攝影設備時可能會出現不自然的行為，這需要研究者在設計和實施階段予以充分考慮。近年來，隨著人工智慧與機器學習技術的發展，錄影分析已從傳統的人工編碼逐步轉向自動化行為識別與數據分析，這為大規模、精準地分析學生操作行為提供了新的可能性。

綜合上述相關文獻，不難發現若持續「做給他看」及「講給他聽」，資訊傳遞內容又須始終如一且正確無誤，運用錄影分析（享）法是一種有效的教學輔助手段。本研究即利用錄影分析技術，製作主視角教學影片，並記錄學生操作過程，以提供學生重複觀看與教師精準指導的依據，從而提升教學效率與學習成效。

### 2-4 灰色理論在教育評價中的創新應用

灰色理論由鄧聚龍 (1989) 提出，作為一種處理不確定性系統的數學方法，其核心在於通過有限樣本數據的生成與分析，揭示系統內部的潛在規律。近年來，國際學者開始關注灰色理論在教育評價中的潛在價值；此外，儘管灰色理論在工程、經濟等領域應用廣泛，但在教育評價領域的應用仍相對較少，尤其是在技能型學習成效的量化評估方面，其潛力尚未被充分挖掘 (Deng, 1989)。Liu 和 Lin (2006) 首次將灰色關聯分析應用於學生學習成效評價，發現該方法能夠有效處理多維度、多層次的評價問題。Kuo 等人 (2008) 的研究進一步發展了基於灰色理論的教育評價模型，將灰色關聯分析與模糊理論相結合，構建了一個更加穩健的評價框架。該研究在台灣的大學教育評鑑中得到應用，顯示出良好的實用性和有效性；然而儘管 Kuo 等人的研究主要聚焦於宏觀的教育評鑑，對於微觀層面，如學生個體操作技能的精準評價，其模型仍需進一步細化以適應複雜的實踐情境 (Liu & Lin, 2006)。Zhao 等人 (2010) 的研究專門探討了灰色理論在多評分者情境下的應用優勢。研究指出傳統的評分一致性檢驗方法往往無法有效處理評分者間的系統性差異，而灰色關聯分析能夠在保持個別評分者特徵的同時，生成更加客觀的綜合評價結果。該理論在教育評價中的創新應用體現於客觀化評價體系構建與多維度動態反饋兩方面，尤其適用於工藝機具操作這類依賴實踐技能、評價指標複雜的教學場景。另，灰色理論在教育領域的應用已獲得跨學科驗證。蘇永裕 (2004) 在產品設計評價中證實，該方法可顯著提升評分客觀性。本研究嘗試將灰色理論系統應用於工藝機具操作評價，通過「錄影記錄 - 數據生成 - 關聯分析」閉環，彌補了傳統評價在「實時性」與「科學性」上的不足，為設計教育評價提供另一評分參考模式。此外，灰色理論雖在處理不確定性數據方面具有優勢，但其在教育評價中的應用仍需注意評價指標的選擇與權重設定以確保評價結果的有效性與解釋力 (Li, C., & Sun, Z., 2024)。

灰色理論在教育評價領域的應用，為解決傳統評價方法的諸多困境提供了創新途徑。以下通過具體案例闡釋其在教育層面的實際成效。台灣科技大學附屬科技學院在技職教育實習環節運用灰色理論，解決實習評價主觀性強、難以量化實踐能力的問題 (陳柏宇, 2021)。以機械工程專業為例，針對三年級學生為期半年的企業實習，從操作技能、問題解決、團隊合作、職業素養四個層面設計 12 項評價指標。該案例中，評價數據整合、熵權法確定權重、灰色評價模型運用等步驟，為本研究在處理教師與業師群評分差異、提升作品評價客觀性方面提供了重要借鑒。本研究將灰色理論與熵權法引入工藝機具操作學習成效評價，旨在解決多評分者主觀性差異問題，並提供一套客觀、精準的評價工具，這將為設計教育領域的技能評價提供新的視角與方法。

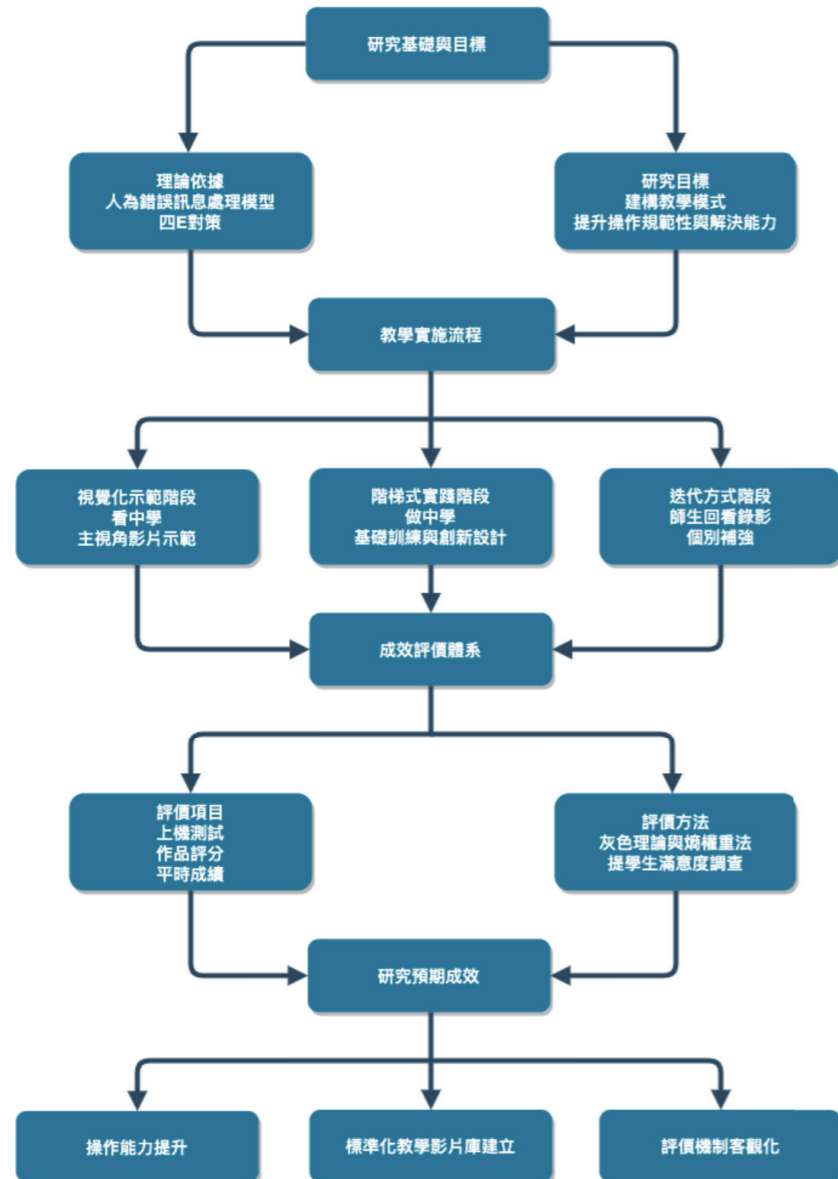
### 第三章 研究設計與方法

#### 3-1 教學目標體系構建

本研究以實踐大學「模擬構成」課程為實證場域，基於「看中學」與「做中學」整合教學理念，構建「視覺化示範—階梯式實踐—迭代反思」的教學模式。研究架構如圖 1 所示，圍繞三維目標展開：

- (1) 知識傳輸：透過第一視角教學影片，拆解車床、銑床等加工機具的操作原理與標準流程；
- (2) 技能養成：設計「基礎訓練→階梯式工作項目→創新設計」三階段實踐任務，強化操作規範性與加工精度；
- (3) 素養發展：藉由頭戴式攝影記錄與評價，培養學生錯誤修正意識與問題解決能力。

圖 1 研究架構圖



#### 3-2 教學方法

本課程概分兩階段，每週兩小時。第一階段課程以訓練學生「熟悉」各種加工母機及加工作業流程為主，使學生先瞭解材質、加工方式間之關係及其限制，訓練學生可獨立操作加工母機及達成加工精度需求的能力；第二階段以「解構再重組」為主，跳脫第一階段的標準加工藍圖，另自行設計設計作品藍圖，結合造形美學、材質及製程方法，與指導老師討論過加工流程後，製作獨一無二作品，呈現學習成果。另，教學實踐研究主要對象為實踐大學工業產品設計學系大學部一年級學生，約 70 人，為有助學習成效，課程分別由上、下學期實施（各個學期約 35 人），學生性別有生理男性及生理女性。另，目前執行之場域，會在校內實驗工廠等區域執行（圖 2）。

圖 2 實驗工廠等場域及機器配備



車床區

銑床區

木工區

真空成型機區

第一階段課程以「熟悉」各種加工母機及加工作業流程為主，「過往（對照組）」授課實施以講義與實際機具操作方式進行；相對的，「目前（實驗組）」計畫授課方式，如下說明：每週實作課程，在課程進行前 10 分鐘讓學生藉由手機進入 TronClass 系統內觀看實作影片，教師再針對影片之重點進行教學說明，隨之同學進行實驗操作；此外，並於學期中安排適當上機測驗及作業進度等，以瞭解學生學習成效；另，受測未能通過之同學，在補測期間為記錄學生詳細的操作流程與可能發生的錯誤，本研究採用了一款市售的頭戴式 4K 高解析度運動攝影機。該設備能以第一人稱視角進行錄影，其高畫質與防手震功能有助於後續的教學反思與錯誤分析，一邊執行機台操作動作，同時需要口述動作，將有助於後續從影音檔觀測出操作動作不正確之處，有助於改善機台操作學習上的困擾。此外，訂定各機具的操作評量表，以「車床機具操作評量表」為例（研究者自編），藉以評量受試學生在實驗教學各階段中的機具操作學習表現，評量項目依工作分析步驟區分，共有十項評分項目，如下：

1. 正確裝置刀具；
2. 正確開啟主軸方向（正轉或反轉）；
3. 正確運用游標卡尺及量測材料尺寸；
4. 正確運用刀具接觸材料，建立加工基準面；
5. 消除縱、橫向進刀螺桿間隙；
6. 加工進刀量的計算（加工尺寸轉化為機具加工刻度）；
7. 執行粗加工；
8. 執行精加工；
9. 修毛邊；
10. 再次以游標卡尺及量測材料尺寸；
11. 完成

第二階段以「解構再重組」為主，跳脫第一階段的標準加工藍圖（圖 3），另自行設計設計作品，結合造形美學、材質（金屬、木材與水泥等）及製程方式（結合金工、木工及真空成型等）並與授課老師討論過加工流程後，製作獨一無二作品，呈現學習成果如圖 4。

圖 3  
燭台制式藍圖

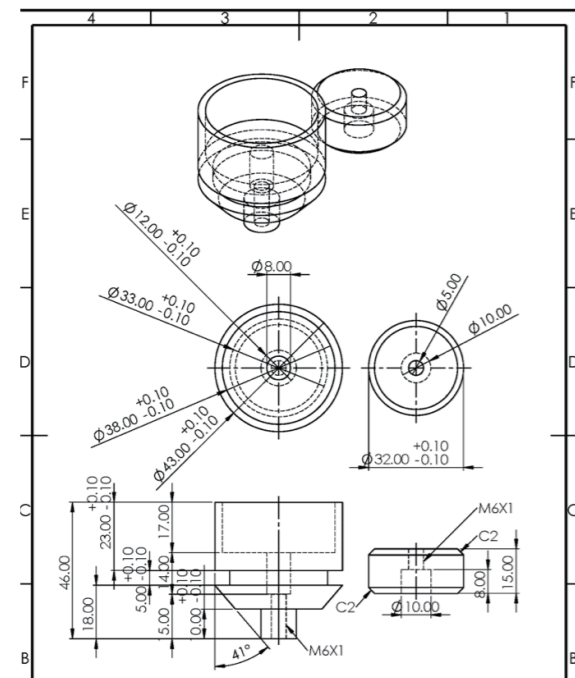


圖 4  
期末作品（燭台）總評



### 3-3 成績考核方式

成績考核方式概分為三類項度評分：上機測試（40%）；作品一（25%）、作品二（25%）及平時成績（10%）。上機測試實施方法主要為提供指定工作藍圖，依據工作實施條件，參閱（表 3），在特定時間內完成。考核方式分別為：加工操作方法的正確性、加工精度與操作時間等。作品一（陀螺）評分考核方式有三（如圖 5）：陀螺本體可旋轉時間（愈久愈好）、靜態美學及動態美學；另，作品二（燭台）評分考核方式有二：作品加工精度及造形美學（如

圖 6)。另，在成績考核作品評分中，因為評分委員由來至教師群及業師群，評分者的喜好度及內心評分的量尺亦有所不同。評分區間有習慣用 A ~ F 區隔、Likert（5 或 7 級距）、0 ~ 10 以及 0 ~ 100 分數；另，有些評分者比較保守，分數間距較小；相對的，亦有些評分者分數間距的差異性較為顯著。故本研究運用灰色理論及熵權重 (Entropy Weighting) (蘇永裕, 2004; Liu & Han, 2005)，作為分數資料處理之量尺，其分析過程如下：

表 3  
上機測試題型範例（車床：磨級桿）

Diameter: <b>40±0.10 mm</b>	Rough Cutting Condition: <b>320 rpm</b>
Length: <b>10±0.10 mm</b>	Finish Cutting Condition: <b>1800 rpm</b>

圖 5  
作品一（陀螺）



圖 6  
作品二（燭台）



#### 步驟 1：灰關聯生成

序列群組間作灰關聯分析，所有序列間之因子須具無因次性（No dimension）、同等級性（Scaling）及同級性（Polarization），如序列間不具可比性，則須藉由灰關聯生成法將原始序列因子空間轉換為測度空間，形成比較序列。灰關聯生成有數種方法，本研究採線性數據法有下列三種型式：

(1) 望大型式：上限效果測度，希望目標愈大愈好。

$$HB: x_i^*(k) = \frac{x_i^{(0)}(k) - \min x_i^{(0)}(k)}{\max x_i^{(0)}(k) - \min x_i^{(0)}(k)} \quad (1)$$

(2) 望小型式：下限效果測度，希望目標愈小愈好。

$$LB: x_i^*(k) = \frac{\max x_i^{(0)}(k) - x_i^{(0)}(k)}{\max x_i^{(0)}(k) - \min x_i^{(0)}(k)} \quad (2)$$

(3) 望目型式：佳中效果測度希望為某一特定目標值且目標值介於最大值與最小值之間，設目標值為  $X_0$ 。

$$NB: x_i^*(k) = \frac{|x_i^{(0)}(k) - x_0(k)|}{\max |x_i^{(0)}(k) - x_0(k)|} \quad (3)$$

式中

$x_0(k)$ : 參考序列;  $x_i(k)$ : 特定之比較序列;  $x_i^*(k)$ : 灰關聯生成後之數值 (用於後續關聯度計算)

步驟 2：賦予權重之灰關聯分析

每一品質特性的權重影響整個製程最佳化參數設定，本研究採較客觀之熵權重，求多重品質特性之權重分配：

(1) 求出序列中各屬性 (Attribute) 因子的總和。

$$D_k = \sum_{i=1}^m x_i(k) \quad (4)$$

(2) 求出正規化係數 (Normalization)

$$K = \frac{1}{0.6487 m} \quad ; m: \text{評分委員的人數} \quad (5)$$

(3) 求出屬性的熵

$$e_k = K \sum_{i=1}^m W_e(z_i); W_e(z_i) = z_i e^{(1-z_i)} + (1-z_i) e^{z_i} - 1; \text{ and } z_i = \frac{x_i(k)}{D_k} \quad (6)$$

(4) 求出熵的總值

$$E = \sum_{k=1}^n e_k \quad (7)$$

(5) 求出相對權重

$$\lambda_k = \frac{1}{m - E} |1 - e_k| \quad (8)$$

(6) 利用正規化法求出各個屬性的權重

$$\omega_k = \frac{\lambda_k}{\sum_{i=1}^n \lambda_i} \quad (9)$$

步驟 3：灰關聯度

灰關聯度的定義為在灰關聯空間中，兩個序列間的關聯度，公式如下所示，計算灰關聯度：

$$\Gamma_k = \frac{\Delta_{min} + \Delta_{max}}{\Delta'_j + \Delta_{max}} \quad (10)$$

式中

$\Delta_{min} = \min_j \in \min_k \|x_0(k) - x_j(k)\|$  : 最小絕對差

$\Delta_{max} = \max_j \in \max_k \|x_0(k) - x_j(k)\|$  : 最大絕對差

$\Delta'_j = \frac{1}{n} \sum \Delta_{0i}$  : 平均絕對差

$\Gamma_k$  : 值越接近 1，表示該成績數據越接近理想解

$x_0(k)$  表示理想序列

$x_j(k)$  表示比較序列

因為灰關聯度值  $\Gamma_k$  直接由  $\Delta'_j$  中之  $\Delta_{0i}$  的平均值求出，而  $\Delta_{max}$ 、 $\Delta_{min}$  為常數，所以  $\Gamma_k$  及  $\Delta'_j$  兩者係呈線性函數關係，故所求出的灰關聯度為計量值，不僅可得知各關聯度的排序大小，且各關聯度值為絕對值的關係；灰關聯度分析結果如表 4 所示。

表 4  
灰關聯度分析

No.	Gray Relationship Generating			Gray Relational Analysis			Absolute value of the difference between sequences ( $\Delta_{0i}$ )	Gray Relational Grade	
	OB1	OB2	...OB4	Weighting via Gray coefficient				$\Gamma_j$	Rank
				W1	W2	...W4			
1									
2									
3									
--									
--									
N									

3-4 學習成效評量工具

學習成效成效評估方法來自於學生各步驟階段與課程整體的回饋，以及平時練習作業及期末設計作品整合成果的成熟度直接驗證。課程中第一階段以問題導向教學現場的互動，教師從學生所遇到的問題以及尋求解決方法的路徑，可以直接在課堂上或課後藉由對話，初步質性瞭解學習進程。第二是透過學期末的網路問卷調查，受測學生針對問卷中以李克特 (Likert) 量表設計的選擇題，以及若干個質化的問答題來回答，修課學生對於課程目標、內容與流程等，於修課前後進行差異性的比較與實質的改進建議；最後，統計各項學習內容與成果的相關程度，進行量化與質化分析與結論歸納。

第四章 研究結果與討論

4-1 從敘事到設計：教學過程與成果

學生創作作品 (圖 7) 的評分，因為評分委員由來至教師及業師，評分者的喜好度及內心評分的量尺亦有所不同。評分區間有習慣用 A ~ F 區隔、Likert (5 或 7 級距)、0 ~ 10 以及 0 ~ 100 分數；另，有些評分者比較保守，分數間距較小；相對的，亦有有些評分者分數間距的差異性較為顯著；因此，為求得評分的公平性，本研究選用灰色理論及熵權重，作為資料處理之依據，經由方程式 (1)~(10) 分析，因版面緣故，評分的部分結果，詳如表 5 所示。另，近 4 學期之敘述統計數據，如表 6 所示；及以之顯著水準，檢定近 4 學期之學習成績，是否有差異；分析結果顯示 4 學期間之單因子變異數分析如表 7 所示，其顯著性為  $0.06 >$ ，顯示 4 個學期之學習成績並無顯著差異，雖是如此，但 112 學期成績平均值仍高 111 學期成績，顯示本研究所採取的教學方法與工具仍是發揮應有的作用與價值。

圖 7  
期末作品總評

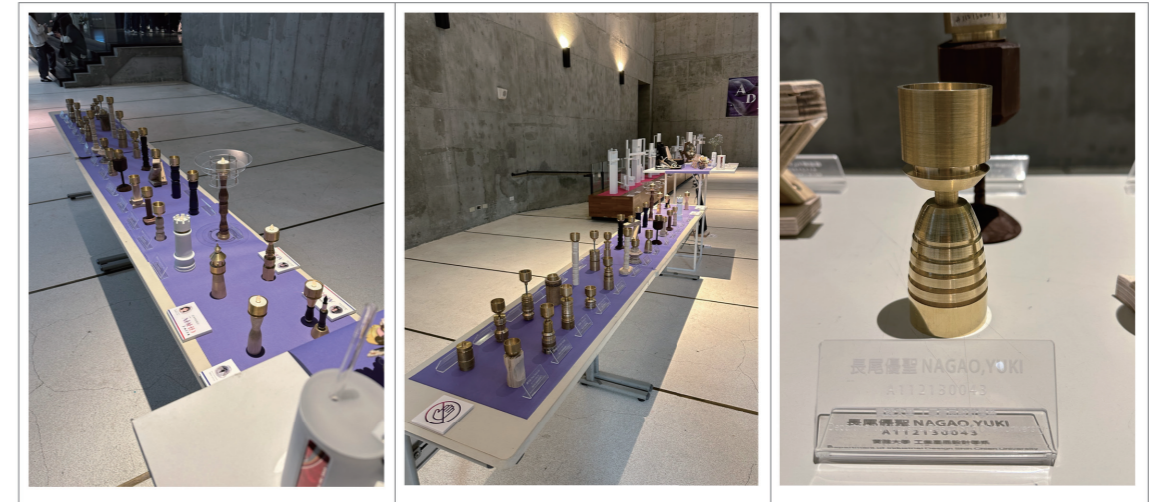


表 5  
運用灰關聯度分析為創作作品評分過程

學號	Gray Relationship Generating			Gray Relational Analysis			Absolute value of the difference between sequences ( $\Delta_{0i}$ )			Gray Relational Grade
	委員A	委員B	委員C	Weighting via Gray coefficient						$\Gamma_j$ *100 (得分)
				委員A	委員B	委員C				
				0.330	0.338	0.332				
1	6	70	E+	0.264	0.254	0.221	0.066	0.085	0.111	79.5
2	7.5	80	D	0.330	0.338	0.277	0.000	0.000	0.055	94.8
3	6	70	C-	0.264	0.254	0.332	0.066	0.085	0.000	87.1
4	5.5	60	E+	0.242	0.169	0.221	0.088	0.169	0.111	73.4
5	7	70	C-	0.308	0.254	0.332	0.022	0.085	0.000	90.5
6	7	70	D	0.308	0.254	0.277	0.022	0.085	0.055	86.2
7	5.5	60	E+	0.242	0.169	0.221	0.088	0.169	0.111	73.4
8	5.5	60	E+	0.242	0.169	0.221	0.088	0.169	0.111	73.4
9	6	60	D	0.264	0.169	0.277	0.066	0.169	0.055	77.7
10	5.5	60	E+	0.242	0.169	0.221	0.088	0.169	0.111	73.4
11	5.5	60	E+	0.242	0.169	0.221	0.088	0.169	0.111	73.4
12	5.5	70	D	0.242	0.254	0.277	0.088	0.085	0.055	81.7
⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
21	5.5	60	E+	0.264	0.254	0.221	0.066	0.085	0.111	73.4
22	6	70	E+	0.286	0.254	0.221	0.044	0.085	0.111	79.5
23	6.5	70	E+	0.220	0.169	0.221	0.110	0.169	0.111	80.9
24	5	60	E+	0.242	0.254	0.221	0.088	0.085	0.111	72.2
25	5.5	70	E+	0.220	0.169	0.221	0.110	0.169	0.111	78.2

表 6  
近 4 學期之敘述統計 (數據來源: 本課程自行整理)

學期	授課人數	平均值	標準差	標準誤	平均值的 95% 信賴區間		最小值	最大值
					下界	上界		
111上學期	28	53.36	26.68	5.04	43.02	63.71	0.00	80.00
111下學期	26	66.82	10.84	2.13	62.44	71.20	40.00	81.51
112上學期	33	61.86	21.47	3.74	54.25	69.48	0.00	82.02
112下學期	30	67.55	24.64	4.50	58.35	76.75	0.00	85.81
總計	117	62.39	22.38	2.07	58.29	66.49	0.00	85.81

表 7  
近 4 學期之單因子變異數分析 (數據來源: 本課程自行整理)

學期成績	平方和	自由度	均方	F檢定	顯著性
群組之間	3598.17	3.00	1199.39	2.49	0.06
組內	54509.07	113.00	482.38		
總計	58107.24	116.00			

#### 4-2 教師教學反思

目前實施教學過程中發現「外在」的影響因素為一學期的課程從 18 週濃縮成 17 週，且多半會碰到 1 或 2 次的國定假日的影響；另，「內在」因素為當授課課程若碰到其他產品設計課程評圖時，學生可能缺席，或是體力不濟無法專注學習；但此一課程之授課內容，有其難度與連貫性，一旦中斷，學生要自我學習有其困難性，故會影響教學成效與品質。教師如何補救部份同學因缺課學習力的不足或是自身運動神經（反應力）不足，是未來教學上仍有努力的空間。

#### 4-3 學生學習回饋

教學過程後期實施學習問卷填答，課程問卷平均分數為 4.5（註記：採用 Likert 五點式評量尺度進行量表分析，1 分代表最差，5 分代表最好）。學生學習回饋量化分析，詳如表 8 所示；由表內顯示題目「我認為我已達成該課程所設定的目標與能力」，其平均值較他題為低且標準差較高。細察原因，有兩位同學在此題填答為 1 分，代表教師教學上仍有努力及改善的空間；另亦顯示學生學習階段有其困難性，或是自身理解能力的不足。此外，學生學習質化回饋，詳如表 9，回饋反應大致良好，但課程進度的緊湊性，呈現授課內容與進度仍有調整的空間。

表 8  
學生學習回饋量化分析

題目	平均值	標準差
我在本科目出席情形	4.23	0.65
我對本科目投入的時間	4.12	0.68
我認為我已達成該課程所設定的目標與能力	4.06	0.82
我對本科目的興趣	4.66	0.58
教學進度安排完善循序漸進	4.57	0.78
課前準備充分對授課內容了解深入	4.60	0.52
對教學科目學有專精深具教學能力	4.62	0.43
教學鼓勵學生表達意見並樂於回答學生的問題	4.67	0.48
因材施教鼓勵創意與自我突破	4.58	0.53
教學能啟發學生的學習興趣	4.45	0.78
對學習成效的評量方式適切，且公平合理	4.58	0.56
透過本課程讓我感到滿意且有收穫	4.48	0.35

表 9  
學生學習回饋質化分析

題目	學生回饋
請舉出本科目對你學習最有幫助的特點	<ul style="list-style-type: none"> <li>手做</li> <li>認識到工廠的各個工作臺，也學習了很多，很棒</li> <li>金工車床的使用</li> <li>讓我更了解工廠</li> <li>對工廠的機器更加熟悉了解</li> <li>學會使用許多工廠器具與機器，能夠運用在作品及作業上。</li> <li>讓我能熟練掌握工廠各個機器的操作方式</li> <li>學會如何加工金屬</li> <li>這堂課是整個學期比起創基更讓我有壓力與更有成就感的課程，每周分配的進度都很剛好不多不少，評分也很公正，老師的教法也非常吸引人，每次上課都很焦慮，不過和老師提問都得到解答，如果遇到問題老師也會試著幫忙，作業不簡單但也真的不難，只要認真地跟上老師的節奏都不會有大問題，是這學期最有收穫的一堂課，這學期也辛苦老師和助教學姊了。</li> <li>學會金屬加工</li> <li>如何操作機器更熟悉並且安全</li> <li>教了很多小撇步</li> <li>車床 銑床</li> <li>工廠機器的操作學習有助於日後在工廠工作</li> <li>如何安全的使用各項機具</li> <li>知道工廠機器的使用方式 避免意外</li> <li>不知道但我蠻喜歡這堂課，最有幫助可能是學會車床怎麼用吧</li> </ul>
請舉出本科目最應該改進的地方	<ul style="list-style-type: none"> <li>助教講話太小聲!</li> <li>無</li> <li>教授的聲音常常被機器蓋過去，可能可以帶個麥克風什麼的</li> </ul>
其他意見或建議事項	<ul style="list-style-type: none"> <li>無</li> </ul>

#### 4-4 建議與省思

在此計畫執行後所建立的工具操作影片，詳見網址（附錄 1），雖然建置完成，但擔心內容是否太過沉悶，無法引起學生學習動機與意願；另，因為接觸到從事 YouTuber 網紅工作的碩一研究生，發現若以網紅視角拍攝教學工具操作影片，對學生學習，是否更有成效，故又執行另一問卷，網址（附錄 2）；主要想分析以「傳統教師」和「網紅」視角拍攝機台加工操作影片，提高課程的教學成效是否有差異性。此一問卷結果進行成對樣本 t 檢定分析如下，敘述統計分析結果如表 10 所示；成對樣本 t 檢定分析結果如表 11 所示，雖然以「傳統教師」優於「網紅」視角拍攝機台加工操作影片，且具有顯著性【p（雙尾）<.001】，推測源於學生對安全規範、標準操作及正確性需求更甚於趣味性。未來可探索以適度活潑元素輔助，但仍須維持專業嚴謹，回應實作課程之風險特性。

表 10  
敘述統計分析

研究議題	平均值	樣本數	標準差	標準誤平均值
以「傳統教師」視角拍攝機台加工操作影片，能提高課程的教學成效。	4.41	22	0.67	0.14
以「網紅」視角拍攝機台加工操作影片，更能提高課程的教學成效	3.45	22	1.06	0.23

表 11  
成對樣本 t 檢定分析

研究議題	平均值	標準差	t	df	p（雙尾）
以「傳統教師」視角 v.s. 「網紅」視角拍攝機台加工操作影片，能提高課程的教學成效是否有差異性？	0.96	1.13	3.95	21	<.001

## 第五章 結論

本研究以實踐大學工業產品設計學系「模擬構成」課程為探討對象，針對學生工藝機具操作學習成效不足的問題，探索「看中學」與「做中學」相結合的教學策略，通過主視角教學影片與實體操作的協同介入，系統檢驗其對學習成效的影響。研究結果與發現如下：

### 一、教學策略的實踐成效

#### (1) 學習成績的積極變化

對近 4 學期學生成績的統計分析顯示，雖單因子變異數分析未達顯著性差異（ $p=0.06 > 0.05$ ），

但 112 學期總平均成績（112 上學期  $M=61.86$ ，112 下學期  $M=67.55$ ）較 111 學期（111 上學期  $M=53.36$ ，111 下學期  $M=66.82$ ）呈現逐步上升趨勢。這一結果驗證了「課前視頻預習暨課上實體操作」模式的有效性，主視角教學影片幫助學生提前熟悉機台操作流程，減少了課堂操作的盲目性，尤其在車床階級桿加工等標準化工序中，學生操作規範性顯著提升。

#### (2) 學生認可度與參與體驗的提升

課程滿意度問卷顯示整體得分達 4.5（Likert 5 點量表），其中「教學影片輔理解操作流程」（ $M=4.6$ ， $SD=0.42$ ）和「實體操作強化技能掌握」（ $M=4.4$ ， $SD=0.51$ ）獲得最高認可。質化反饋顯示，學生認為可重複觀看的視頻資源彌補了機台數量不足、輪流操作時間短的缺陷；而補考時使用頭戴式攝影機錄製操作過程，通過師生共同回看分析失誤，增強了學習的針對性。

#### (3) 評價體系的客觀化改進

引入灰色理論與熵權重處理評分數據，有效平衡了教師與業師群評分標準的差異（表 9）。通過將主觀評分轉換為灰關聯度指標，不僅提升了作品評價的公平性，也為設計類課程實踐能力的量化評價提供了可行方法。

### 二、現有挑戰與改進方向

#### (1) 高階應用能力的薄弱環節

問卷顯示，學生在「獨立設計與製作複雜工藝作品」（ $M=3.8$ ， $SD=0.83$ ）和「靈活運用技能解決實際問題」（ $M=3.7$ ， $SD=0.79$ ）等指標上得分較低，反映出課程在從「模仿操作」到「創新應用」的轉化階段存在不足。這與課程進度緊湊（18 週濃縮為 17 週）、學生個體運動協調能力差異（如文組背景學生適應困難）等因素密切相關。

#### (2) 教學資源與實施條件的優化

儘管「傳統教師視角」影片在教學成效上顯著優於「網紅視角」（ $p < 0.001$ ），但未來仍建議增強視頻趣味性（如加入誤操作案例警示）。此外，課程時間因國定假日或與其他課程評圖衝突被壓縮，導致部分學生難以跟上連貫性學習，需優化課程時段與補救機制（如額外補習時段等）。

## 致謝

本研究承教育部教學實踐研究計畫 (PHA1121985) 與實踐大學專題研究計畫 (P3-2-114-05-0102) 經費補助，特此感謝。

## 參考文獻

- Bandura, A. (1977). *Social learning theory*. Prentice Hall.
- Collins, A., & Halverson, R. (2009). *Rethinking education in the age of technology: The digital revolution and schooling in America*. Teachers College Press.
- Dekker, S. (2014). *The field guide to understanding human error*. CRC Press.
- Deng, J. (1989). Introduction to grey system theory. *Journal of Grey System*, 1(1), 1-24.
- Derry, S. J., Pea, R. D., Barron, B., Engle, R. A., Erickson, F., Goldman, R., ... & Sherin, B. L. (2010). Conducting video research in the learning sciences: Guidance on issues and methods. *Journal of the Learning Sciences*, 19(1), 3-53.
- Fenwick, T. J. (2003). *Learning through experience: Troubling orthodoxies and intersecting questions*. Krieger Publishing Company.
- Gaudin, C., & Chaliès, S. (2015). Video viewing in teacher education and professional development: A literature review. *Educational Research Review*, 16, 41-67.
- Hollnagel, E. (2004). *Barriers and accident prevention*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Kletz, T. A. (1991). *An engineer's view of human error*. The Institution of Chemical Engineers.
- Kolb, D. A. (1984). *Experiential learning: Experience as the source of learning and development*. Prentice Hall.
- Kolb, A. Y., & Kolb, D. A. (2005). Learning styles and learning spaces: Enhancing experiential learning in higher education. *Academy of Management Learning & Education*, 4(2), 193-212.
- Kuo, Y. F., Chen, P. C., & Lin, Y. H. (2008). A grey-based evaluation model for university education. *Expert Systems with Applications*, 34(1), 162-170.
- Li, C., & Sun, Z. (2024). Evaluation of the Quality of Sustainable Entrepreneurship Education in Universities Based on the Grey Correlation Algorithm. *Journal of Information & Knowledge Management*, 23(03), 2450026. <https://doi.org/10.1142/S0219649224500266>
- Liu, S., & Lin, Y. (2006). *Grey systems: Theory and applications*. Springer.
- Marsh, H. W., & Mitchell, M. (2014). The effect of video feedback on skill learning: A meta-analysis. *Journal of Sport and Exercise Psychology*, 36(2), 188-202.
- Means, B., Toyama, Y., Murphy, R., Bakia, M., & Jones, K. (2009). Evaluation of

- evidence-based practices in online learning: A meta-analysis and review of online learning studies. U.S. Department of Education, Office of Planning, Evaluation, and Policy Development.
- Parasuraman, R., & Wickens, C. D. (2008). Humans and automation: Use, misuse, disuse, and abuse. *Human Factors*, 50(3), 526-528.
  - Pekrun, R. (2006). The control-value theory of achievement emotions: Assumptions, corollaries, and implications for educational research and practice. *Educational Psychology Review*, 18(4), 315-341.
  - Reason, J. (1990). *Human error*. Cambridge University Press.
  - Schunk, D. H. (2020). *Learning theories: An educational perspective (8th ed.)*. Pearson.
  - Siewert, B., & Hochman, M. G. (2015). Improving Safety through Human Factors Engineering. *Radiographics*, 35(6), 1694-1705. <https://doi.org/10.1148/RG.2015150107>
  - Sherin, M. G., & van Es, E. A. (2009). Tracing the contributions of video clubs to teachers' professional learning. *Instructional Science*, 37(3), 277-293.
  - Sweller, J. (2020). Cognitive load theory and educational technology. *Educational Technology Research and Development*, 68(1), 1-16. <https://doi.org/10.1007/S11423-019-09701-3>
  - Swain, A. D., & Guttman, H. E. (1983). *Handbook of human reliability analysis with emphasis on nuclear power plant applications*. U.S. Nuclear Regulatory Commission. (NUREG/CR-1278; SAND-80-0200).
  - Zhang, Y. (2022). Feedback for promoting motor skill learning in physical education: A trial sequential meta-analysis. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 19, 15361. <https://doi.org/10.3390/ijerph192215361>
  - Zhao, C., Li, Y., Luo, L., Zhao, Y., Liu, Y., & Wang, H. (2010). Application of Gray Relational Analysis for Course Evaluation. *International Conference on Intelligent Computation Technology and Automation*, 1, 758-761. <https://doi.org/10.1109/ICICTA.2010.546>.
  - 吳心楷、宋曜廷、簡馨瑩 (2010)。錄影分析在教育研究的應用。教育科學研究期刊，55(4)，1-37。 [https://doi.org/10.6209/JORIES.2010.55\(4\).01](https://doi.org/10.6209/JORIES.2010.55(4).01)
  - 吳家潤 (1985)。人為錯誤與其防止方法。工業安全衛生，(54)，80-82。
  - 夏太長 (2007)。建構飛航系統人為錯誤定性模型。人因工程學刊，9(2)，1-10。 [https://doi.org/10.6273/JES.2007.9\(2\).01](https://doi.org/10.6273/JES.2007.9(2).01)
  - 張春興 (2013)。教育心理學：三化取向的理論與實踐 (重訂二版)。東華書局。
  - 陳嘉陽 (2019)。教育概論 (上冊)。教甄策略研究中心。
  - 陳柏宇 (2021)。灰色理論在技職教育實習評價之應用研究 [碩士論文，台灣科技大學]。台北市。
  - 鄧聚龍 (1989)。灰色系統基本方法。華中理工大學出版社。

34. 廖仁傑 (2003)。有關「人為錯誤」之探討。品質月刊, 39(11), 35-39。https://doi.org/10.29999/QM.200311.0007
35. 蘇永裕 (2004)。應用熵權重法與灰色理論於產品設計之研究〔碩士論文, 國立成功大學〕。台南市。
36. 顏國樑、林佳蓉 (2018)。影片分析在師資培育的應用：考量臺灣師生互動文化特性。臺灣教育評論月刊, 7(5), 142-148。

## 附錄

1. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLny1twrtRT4rwphkCM5kJKSJ0IwxrUiBGL>
2. <https://www.surveycake.com/s/2V0xo>

## 父權社會下自我認同的反饋 - 以「我」個人成長剖析作為服飾創作之告白

潘子君 \*

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

本研究探討父權體制下，生理男性擁有陰柔氣質時的自我認同與內心掙扎。研究者透過回顧個人成長歷程，剖析社會規範與自我認知的衝突，最終建構出超越原生框架、具流動性的性別期許。

時尚領域中的「無性別」服裝元素，可助探索服裝作為情感轉化與自我反思的媒介功能，運用剪裁、模糊性別邊界的廓形及精緻細節，挑戰傳統陽剛的著裝規範。通過色彩、觸感與解構手法，為不同成長階段的情感具象化，展現從內在衝突到接納特質的完整轉變。

透過服飾創作的告白實踐，了解成長掙扎可轉化為可視化的設計元素。服裝不再僅是外在風格，更是回顧生命的心理載體，將關注點從社會期許轉移至獨特精神經歷，驗證服裝是個體重新賦予自我身份、跳脫傳統審美標準並實現性別流動性的有力工具。

**關鍵字：**父權社會、自我認同、性別、服裝創作

\* 通訊作者。

E-mail 地址：kwanita.kp@gmail.com

## Reflecting on Self-Identity in a Patriarchal Society: A Confession in Clothing Creation Based on My Personal Growth Analysis

POON, TSZ-KWAN\*

Master program, Department of Fashion Design Shih Chien University

YEH, LE -CHANG

Assistant Professor, Department of Fashion Design, Shih Chien University

### Abstract

This study explores the self-identity and internal struggles of cisgender males with feminine traits within a patriarchal system. By reflecting on personal growth, the researcher analyzes the conflict between social norms and self-perception, ultimately constructing a fluid gender expectation that transcends original frameworks.

'Genderless' clothing design in fashion serve as a medium for emotional transformation and self-reflection. By utilizing tailoring, gender-blurring silhouettes, and exquisite details, this work challenges traditional masculine dress codes. Through color, texture, and deconstructive techniques, the emotions of different developmental stages are materialized, showcasing a complete transformation from internal conflict to the acceptance of one's unique traits.

Through the practice of fashion creation, this study demonstrates how the struggles of growth can be converted into visual design elements. Clothing is no longer merely an external style but a psychological vehicle for life reflection. By shifting the focus from societal expectations to unique spiritual experiences, this research validates that clothing is a powerful tool for individuals to redefine their identity, break free from traditional aesthetic standards, and realize gender fluidity.

**Keywords:** Patriarchal Society, Self-identity, Gender, Fashion Creation

\* Corresponding author.

E-mail kwanita.kp@gmail.com

## 第一章 前言

### 1-1 研究背景與動機

父權體制對性別的框架賦予了相應的期待和規範，以貶低氣質不夠陽剛的男性或其他非典型個體，將其特質與受男性操控的女性特質相連結（Johnson，1997/2008）。這種標準和輿論會為被評核者帶來傷害和自我否定，但驅使了自我認同與探索的產生。近年時尚界出現的「無性別（Genderless）」服裝<sup>1</sup>，打破服裝在男女間的性別刻板印象，以削減個體性別特徵的區別，拉近男女裝之間距離和跳出非黑即白的評核準則，以服裝彰顯個性特質。

對於研究者個人身為一位擁有與自身生理性別相對氣質的個體而言，不同成長階段的轉變和自我認同探索，將直接驅動服裝風格的調整與改變。這不僅展現對父權規範的理解與回應，更是個體對自身特質的內心世界掙扎、逐步理解，與最終接納和解讀的成熟反映。

### 1-2 研究問題

本研究透過剖析研究者在父權社會下的成長歷程，探討服裝如何成為個體建構自我認同過程中的重要展現工具。同時聚焦於陰柔氣質的男性形象，以服裝創作呈現研究者在不同時期的自我認同與內心世界。本論文主要研究目標為以下三點：

1. 揭示性別氣質與認同建構：深入探討父權體制下，生理男性擁有與自身性別規範相對的性別氣質時，其自我認同的建構過程與經歷。
2. 探索服裝作為性別氣質與認同建構的展現媒介：探索服裝如何成為研究者在個人不同成長階段中，實踐自我性別氣質展現和認同建構的有效媒介。
3. 期許：分析個體的成長歷程與自我探索如何反映在服裝選擇上，並對未來服裝表達的可能性提出期許。

### 1-3 研究限制範圍

本研究將以陰柔氣質的男性為核心切入點，分析社會文化、個人成長與服裝選擇及展現之間的複雜互動關係與相互影響。本論文將以下列三個問題作為核心探討方向：

1. 規範與認知：在父權社會的性別規範下，研究者個人的成長經歷如何形成對性別角色的認知與期許？
2. 認同與接納：研究者在成長過程中，如何建構自我認同並最終洞察與接納自身的陰柔特質？
3. 轉化與創作：伴隨自我認同的建構與轉變，研究者成長過程的情感變化和內心掙扎如何被轉化為可行的創作元素，並透過服裝設計進行成長過程的回顧？

註 1：引自 Unisex | 服裝從來不在意你是男還是女：<https://read01.com/aAMB3K.html#YWulet1Bzzc>

### 1-4 研究流程

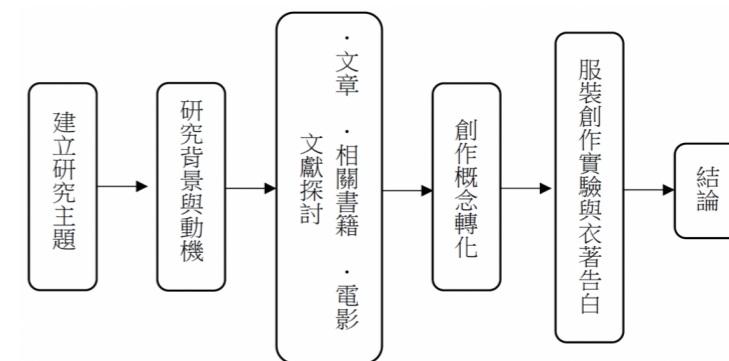
本研究透過服飾設計來體現成長過程中內心世界的轉變掙扎與反思，探討之設計以服裝本體為限，不探討配件類別，例如鞋子、帽類、珠寶首飾等非服裝本體之設計。

### 1-5 研究方法

本研究以文獻資料分析法、文本分析法為基礎，了解父權社會的形態和自我認同的建構過程，並與研究者個人成長與轉變經歷進行對照，統整並歸納出六個關鍵成長階段。而這些階段的內心狀態將被以創作實驗法，系統地轉化為設計可運用的元素，包括服裝樣式、材料與裝飾加工，帶出對自身成長的反思與回顧。

### 1-6 研究流程

圖 1  
研究流程圖  
圖片來源：研究者



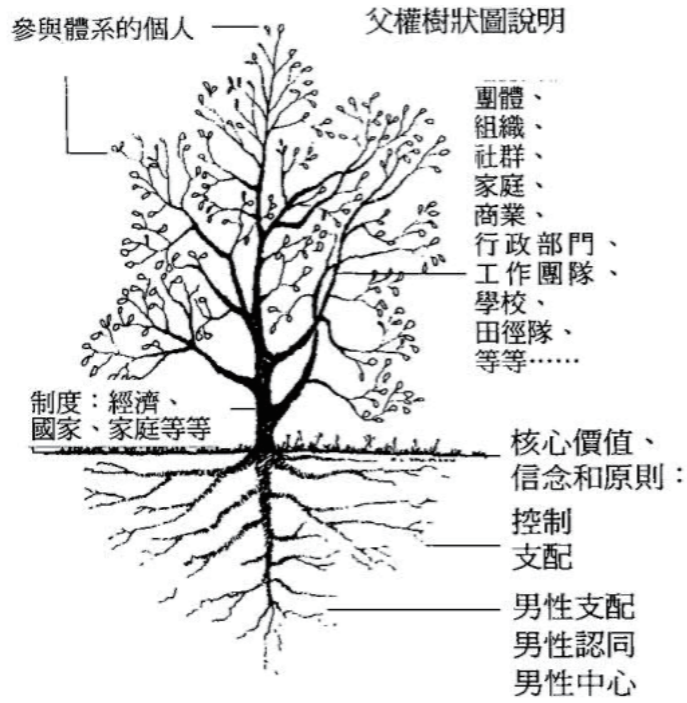
## 第二章 文獻探討

本章節共分為七個部分，從中了解和探討父權社會中性別框架與文化的社會定義，分析性別框架如何影響自我認同的建構，並進一步理解性別觀念與服裝演變之間的關聯。

### 2-1 社會中的父權體制

自古以來，社會以性別二元方式對性別角色的劃分均有著明顯的標準。父權體制是一種以男性為中心的社會結構和實踐體系（Johnson，1997/2008），透過壓迫和剝削女性，或區隔性別角色和氣質特殊的個體，來維持其優勢地位（如圖 2）。但父權社會中的男性之間也存在著激烈的競爭現象，以競爭能力來證明自己的男子氣概和成就。因此，父權體制不僅壓迫女性，也在一定程度上限制了男性的自主性，使他們陷入了相互競爭的困境之中。

圖 2  
宗族父系繼嗣體制樹狀圖  
圖片來源：性別打結 (p.38), Allan G. Johnson, 2008, 群學



### 2-1-1 男子氣概

在男性為中心的社會中，被女性控制的男人會被視為懼內，而男人在控制女人則會是一個種英雄觀念 (Johnson, 1997/2008)。父權社會中，一切皆以男性標準作測量考核和控制，不論是哪個階級和種族的男性時時刻刻都必需遵從男性氣概的規範，把內心的軟弱和一切屬非男性應有的傳統行為和氣質給好好掩蓋。只要被認為不是「真正男子漢」，其地位就會受到質疑，掉入恐懼中。

### 2-1-2 女性主義

在父權體制下，有部份女性對於傳統「男尊女卑」、「男主女副」的思想抱有不同的反抗意見，因而引伸婦女運動形成。<sup>2</sup> 她們主張的並不是通過批判和打壓男性，從而獲的社會上被認同的地位和權力，而是表達性別平等的社會觀念，消除性別定型的刻板印象和壓迫，同時爭取教育，職業工作和政治參與的機會等。

### 2-1-3 母系社會

母系社會，指的是以母方的「血緣」為依據，組成家族和繼承，與「父系社會」有所不同。<sup>3</sup> 母系社會中的女性在家族中具有被尊重認同的重要地位，但同時男性和女性在氏族中的地位仍是平等的。母系文化的核心不在婚姻和其治理模式，而是兩性在同一環境下人人和諧，共同展現剛強柔弱的特性，帶出男女尊卑權力平等的價值觀。

## 2-2 認同中的求同存異

認同，意解是個體於某一個人或某一團體所產生的感情上認定，因而在行為方式、價值標準等方面加以模倣，而使本人與他人或團體趨向一致的心理歷程。認同可以分為三種層次：第一層次，認同是與團體有一定固定的情感；第二層次，認同是將個人內設到自我中；第三層次，認同是將內化的特質分享與他人 (陳月娥, 1986)。社會學家 Cooley 提出「鏡中自我」(looking-glass self) 的概念，指出人與人之間是互相反影的一面鏡子，個體會通過與別人溝通和互動的反應與意見來認識自己，並且從中攝取應有的形象或自我態度。

### 2-2-1 自我認同

自我認同，包含兩個維度：個人認同與社會認同。前者指個體對自身獨特特質的知覺和表現；後者指個體與某一群體之間所共有觀念的歸屬表現。朱敬先 (1992) 指出，個體在與周圍人們的交往和社會認同中，會逐漸把他人的判斷內化為自己的判斷，個體會把判斷和評價作為一個客觀的標準而內化到自己的心理結構中，以此為基礎形成自我形象。

### 2-2-2 社會認同

社會認同，指個體通過自我認同的經歷過程，認識到他屬於的特定社會群體和作為該群體成員會帶給他的情感和價值意義。社會認同理論強調社會背景及時代因素所產生的個人想法，也包含對於族群中的文化看法及認同，進而影響其自我概念 (劉炳輝, 2006)。社會認同可通過圈內 (正向情感) 和圈外 (不具有正向情感) 團體所產生 (戚樹誠、羅新興, 2001)，繼而透過社會分類找出認同自己所屬的團體，形成「求同存異」的過程。

## 2-3 自我認同的心理學探討

在社會上存在著很多從遠時定下來的社會法則，大多數的人都會順著這些既有的法則去生存和適認著，但是也會有部份人按隨著自己的想法來生活和試著改變，無分對錯。

### 2-3-1 「本我、自我與超我」

「本我、自我與超我」是由精神分析學家 - 佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 在 1923 年提出相關概念和人格結構理論 (Auchincloss, 2015/2020)，用以解釋個體的意識和潛意識的形成和相互關係。「本我」(Id) 是與生俱來的，以感性的方式讓個體對外界事物所感受和產生出的慾望和滿足，他是完全潛意識和不受主觀

註 2：引自全球婦女運動的發展與歷程 文／王磊《交流雜誌 109 年 8 月號第 172 期 (歷史資料)》：<https://www.sef.org.tw/article-1-129-8743>

註 3：引自母親當家—阿美族、卑南族的母系社會：<https://women.nmth.gov.tw/?p=1883>

意識的控制；「自我」（Ego）是個體自出生後從學習中所獲得的經驗，負責處理現實世界的事情，協調本我和超我間的衝突；「超我」（Super-ego）是個體經歷社會化，所獲得的良知或內在的道德判斷能力，具有管制或壓抑本我衝動的判斷功能（游恒山，2024）。這三個「我」之間透過彼此的互動而產生一種內在的人格動力，形成促使個體成長階段間人格發展的主要因素（張玉筠，2009）。因此透過穿著者的個人背景經歷和穿著體驗，探討衣服如何影響穿著者的心理過程。

### 2-3-2 人格發展

精神分析學家 - 佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 提出的人格發展理論中，提到一個人的人格在五歲時就已形成，也是代表著個體在日後的人格發展和其展現會受著兒時經驗而有所影響。個體在各發展階段中，不同身體部位也可引起快感，而性心理發展期 (psychosexual stages) 的理論則是利用這些部位的名稱，來表達個體人格發展的過程說明：口腔期、肛門期、性器期、潛伏期、性徵期。<sup>4</sup>

### 2-4 符號學

符號學是個專門研究符號傳達意義的學問，同時也傳承了文化延續的重任。符號的形式很多樣，可藉由語言、聲音、動作、姿勢、文字、圖像、表情、情緒等形式表達事物，而這些形式就是符號（盧志耕、鍾成鴻，2020）。符號學除了研究符號本身的形式之外，更是了解和研究符號所衍生意義的學問，其廣義上的符號學分為：自然符號（自然而然產生的）、文化符號（人類去創造而成的一個記憶點）。

#### 2-4-1 符號分類

查爾斯·桑德斯·皮爾士 (Charles S. Peirce, 1839-1914) 被譽為美國實用主義的創始人之一。皮爾士將符號學定義為一種廣泛的「準必然性學說」(quasi-necessary doctrine)，旨在研究任何事物的符號本質。他的核心理論圍繞著一個三元符號模型展開：代表項、對象、解釋項。而最著名的貢獻之一是他的符號分類法，他基於符號與其對象的關係將符號劃分為三種類型：圖像、標誌，象徵。

費迪南·德·索緒爾 (Ferdinand De Saussure, 1857-1913) 被普遍認為是現代語言學和歐洲結構主義符號學的奠基人，他的學生根據其講課內容整理出版了《普通語言學教程》(Cours de linguistique générale)，成為了符號學研究的起點。而他提出以二元符號模型為核心，將符號視為能指和所指的不可分割的結合體。

註 4：引自佛洛伊德 (Freud) 的人格發展理論：https://pedia.cloud.edu.tw/Entry/WikiContent?title=佛洛伊德 %28Freud%29 的人格發展理論 &search=佛洛伊德 %28Freud%29 的人格發展理論

在服裝設計中，符號學可將服裝元素視為一種非語言的溝通系統。能指（如材質與剪裁）與所指（如性別意象）的結合，使服裝成為表達自我的「視覺語言」。透過皮爾士的分類，服裝可作為呈現身體輪廓的「圖像」、暗示社會地位的「標誌」，或是承載性別氣質與文化隱喻的「象徵」。這種符號化過程，讓研究者能透過設計手法，將內在情感編碼為外顯的服裝符號，達成認同的傳達。

### 2-5 性別文化

在以男人主導為中心的父權體制中，對於氣質不夠陽剛或個人取向不一樣的男性會被加以標籤。然而隨著兩性教育的普及和不同國際文化的流入，社會大眾較過往的傳統思維觀念開始持有新的想法，並出現或劃分出不同族群文化，以正面和包容接納的角度，給予不同族群一個被尊重的社會地位。

#### 2-5-1 性別平等

性別平等<sup>5</sup>除了是著重「男女兩性平等」外，更廣泛的意思是包含對不同性別、性取向、性別認同、性別氣質以及 LGBTQ 族群在社會中的性別平等提倡。性別平等的提倡有助改變現時對兩性和不同性取向之個體，跳脫性別規限及性別不平等的社會文化和價值觀，擺脫父權體制下傳統兩性觀念定義所帶來的自我制約。

#### 2-5-2 性別流動

性別流動<sup>6</sup>意指個體的性別認同不侷限於男女兩性，同時也可以被視為一種反抗主流架構下性別二元區分的趨勢，使個體在性別光譜上自由流動。性別流動強調的是個體性別認同的流動性，而這流動的改變一般會比較頻繁，而且不會固定在某個性別，故此可以歸類為「性別流動」。

#### 2-5.3 多元族群 - LGBTQ

LGBTQ，是給非異性戀的性取向族群統稱：女同志 (Lesbian)、男同志 (Gay)、雙性戀 (Bisexual)、跨性別者 (Transgender) 和認為自己不屬於傳統性別者 (Queer)<sup>7</sup>。多元的觀念是希望能尊重差異，讓各種不同的聲音、看法與價值觀得以展現，達成和諧共融。

註 5：引自羅東鎮戶政事務所 - 性別平等 :https://ldhro.eland.gov.tw/cp.aspx?n=41F51A6FA2672860

註 6：引自認識性別流動與非二元：我可以不男不女或既男又女嗎 :https://www.queermargins.tw/genderfluid-nonbinary-lorraine-pan

註 7：引自 LGBTQ 與 LGBTQ 的意思與由來 :https://lgbtq.tw/meaning-lgbtq/#google\_vignette

### 2-6 相關議題影視作品《少年不戴花》

《少年不戴花》（蔡辰書，2007），以有著一頭自然捲的主角為中心，講述在遇見轉學生之後於生活中發生的改變，以及與青梅竹馬之間關係的變化。作品將「自然捲」和父權社會中與傳統男性相異的「性傾向」或性別氣質帶來的困擾結合，並透過自我懷疑以及心裡的糾結與徘徊為過程為刻畫，帶出自我認同所作出的反思為結尾。

### 2-7 服裝發展與轉變

衣服不單單是用作區分性別和遮蓋身體的功能，也是個人風格的展示，在更早遠的時代更是區分社會不同階層的地位象徵。隨著時間的轉移和工藝的進化，服裝的設計出現了更多不同的風格和別出心裁的造型。而男女之間服裝的性別定義也在不同時空背景和社會文化間更迭，不斷的被改變、推翻，並重新定義著。

#### 2-7-1 性別化服裝歷史概述

男女兩性的服裝在中世紀以前是以披掛式方式的裙裝款為主，以髮型、頭飾作性別判斷。到 14 世紀中期後和文藝復興時期出現，因工作需求和行動方便等因素影響，男女裝開始出現早期的所屬形式。男裝強調上重下輕的感覺，呈顯整體倒三角形「V」字形的形態；女裝則出現緊身胸衣和裙撐，以上身「V」形和下身「A」形的整體「X」形形態展現。這些改變全因文藝復興時期所強調人生不應消極、提倡個性解放和開始解體封建制度所帶來的創新方向（蔡宜錦，2016）。其後由於工業發展和 19 世紀的縫紉機出現和更普及化，使版型和剪裁出現了更多的花款，而男女裝的各方發展逐漸變大（蔡宜錦，2016）。

#### 2-7-2 「無性別」服裝

從 70 年代開始，社會上開始出現一鼓「無性別」的風潮，突出性別中立之意，接受自己既不是男生，也不是女生。當中，無性別服裝意指「無性別化趨向服裝」，服裝不再具有性別判定的符號與定義（楊凱翔，2017），是一種男女裝看似相似或是一模一樣的服裝。這種服裝風格能削減自身性別特徵的區別，以「男女皆可穿」的方式設計衣服（楊凱翔，2017），令男女裝之間的距離逐漸拉近，從服裝中彰顯個性的同時，既能滿足女性在社會中嶄露角頭的競爭力，也能讓男性享受時尚美感的愉悅。「無性別」服裝讓個體在性別光譜上沒有確定位置，使到性別界線越來越模糊，也能彌補男女兩性之間在傳統觀念上的差異。

## 第三章 自我認同成長的剖析與創作概念的轉化

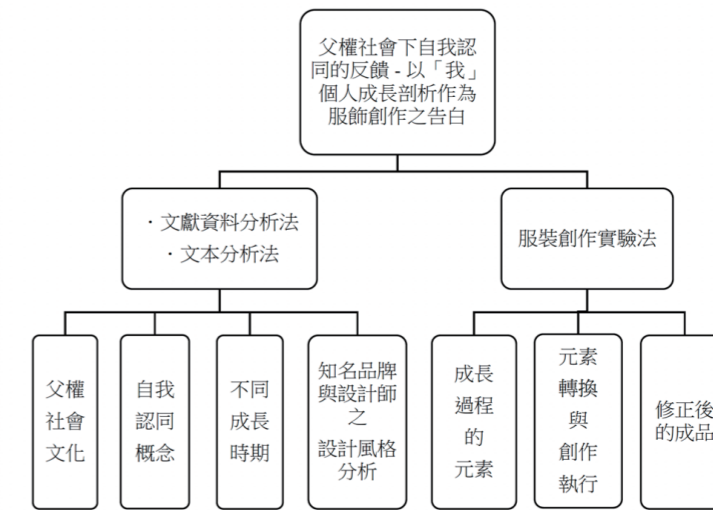
社會對男性服裝的期待往往狹隘且僵化，而自身對服裝的喜好與社會規範產生了衝突，無法找到平衡點呈現和彰顯自我。因此，研究者開始深入思考，社會對性別的規範、服裝與自我認同之間的關係，並試圖透過研究，探索可突破性別刻板印象的平衡點。

### 3-1 研究對象

本研究以研究者在父權社會中身為生理男性卻擁有與自身性別規範相對的性別氣質時，對性別刻板印象的親身感受，繼而洞察和重新定義自我認知的歷程。以研究者的陰柔氣質和成長過程為切入，進行分析和分類出設計元素，進而發想新的 6 套服裝創作和重新演繹不同成長時期的「我」，和呼應父權社會下的「我」在成長中的剖析與服飾研究。

### 3-2 研究架構

圖 3  
研究架構圖  
圖片來源：研究者



### 3-3 「我」的成長剖析

研究者的成長歷程是一場探索自我的旅程，在不同的階段受到周遭環境和人際關係的影響，對個人身份的認知也隨之改變。在父權社會的框架下，研究者逐漸意識到身上所具有的陰柔特質，與傳統男性形象產生了衝突。服裝的穿搭是以外顯方式表達內心感受，並在不斷的穿嘗試中尋找一個更真實的自我。隨著年齡的增長而對性別的行為、氣質等認知不斷演變，服裝穿搭更是能從中協助建構性別認同的發展，看見研究者如何與周遭世界互動，並在過程中逐步找到屬於個人的獨特身份。

### 3-3-1 「我」的自我探索成長

個體從小時候被動地由接收父母長輩灌輸的性別觀念，到後來開始擁有並主動塑造個人想法，並會透過結交朋友和相互影響，逐漸建立個體的心理、社會性發展及身份認同，對了解社會性別意識價值觀和行為至關重要。當研究者意識到自己擁有與傳統男性相對的陰柔氣質時，為了避免被同輩質疑差異和希望融入群體尋求認同與接納，個體會經歷行為、情感和思想的轉變，內心會產生妥協與模仿的迷惘，是青春期的探索中獨特的挑戰性。儘管這種壓力帶來了衝突與不一致的情感，但也是一種正面試探和了解不同性別角色、氣質和形象在社會中位置的機會。

在成長經歷過程中，同輩的影響和互動促進了個體心理與社會的發展，為日後建立清晰的自我認知和肯定奠定了基礎。這種探索和學習，研究者來說是自我認同的成長中得以適應並產生正向的變化。以研究者的成長經歷作歸納可大致分為六個階段：自我身份建立期、自我價值觀建立期、自我角色實驗期、自我確認期、自我展現期以及自我反思期。這6個成長階段的經歷和內心感受塑造了獨一無二的個人特質，並為未來做出調整，而把這六個時期串聯起來，就是一個連續的動態歷程。而這整個過程中的想法和心態轉變，也隨即反映在服裝穿搭選擇之上。

### 3-3.2 不同時期的「我」與服裝

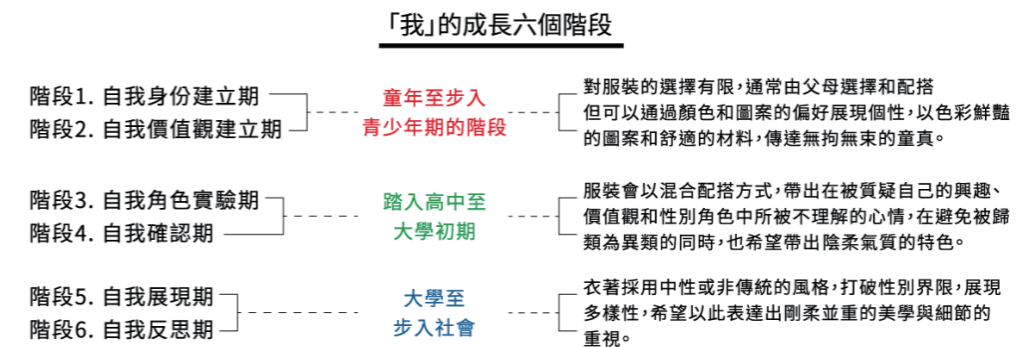
在童年至步入青少年期前是自我身份建立期和自我價值觀建立期的階段，服裝通常由父母選擇配搭，反映家庭和社會對於男性的價值觀和期望，被保護著剛面對新事物所感受到的脆弱與不安感。儘管當時研究者對服裝的選擇有限，但可通過顏色和圖案的偏好展現個性，衣服多以色彩鮮豔的圖案和舒適的材料，傳達無拘無束的童真。

在自我角色實驗期和自我確認期是踏入高中至大學初期的青年，開始探索自我身份，留意社會和時事流行趨勢，也會為同輩間的言語變得敏感與細膩，渴望被接納與找到群體中的歸屬。服裝除了融入當前流行元素，更會以混合配搭方式結合個人的興趣和風格，帶出被質疑差異和被不理解的內心心情，同時表達對性別、文化或社會身份的探索，形成初步的自我認同。

在自我展現期和自我反思期是成熟的內省與沉思，研究者了解到自身擁有的情感豐富和心思細膩，具有創造力，也不受傳統性別限制的為事物作出選擇，突破傳統與自我。反思社會對性別的刻板印象對於個體的情感與個性影響的責任和重視，在衣著上採用中性或非傳統的風格，打破性別界限，展現多樣性，希望以此表達出剛柔並重的特色，帶出對美學與細節的重視，展現成熟的自我認同。

圖 4

「我」的成長六個階段 - 對應圖  
圖片來源：研究者



### 3-4 相關經典設計之借鑒與分析

從 70 年代開始，社會上開始出現一鼓「無性別」的風潮，讓穿著者能在性別光譜上遊走，擺脫「非黑即白」的評核標準，提供性別中立的想法。故次，將會借鑑不同相關的經典服裝品牌進行分析，從中深入了解模糊性別輪廓的設計手法和元素。

#### 3-4-1 經典設計

YSL「吸煙裝」，顧名思義是跟香菸和服裝有關，由法國著名設計師伊夫·聖·羅蘭 (YSL) 在 1966 年，於女權尚未啟蒙的年代大膽開創中性風格，設計了第一件女性吸菸裝。吸菸裝的經典元素有：領結、馬甲、鉛筆褲、粗根高跟鞋、金屬質感配飾、英倫紳士禮帽。吸菸裝是一種結合經典男士禮服細節的設計，和女性高雅溫柔的中性風格，表現出由身份和衣著所帶來的反差，以及呈現服裝與配搭的特色，啟蒙日後的中性服裝設計。

Vivienne Westwood 在 2017 倫敦男裝周發表了不分性別系列的作品，模糊了性別的界線，創造出男生和女生都能穿的無性別服裝。設計以中性作為主軸，顏色採用開心繽紛的配搭，靈活的剪裁設計可使衣服男女互換，希望大眾都能享有同樣的生活機會，一起體驗不分性別的樂趣，並且共穿彼此的衣服，更能表達出真實的自我。

在 Balenciaga 2019 的秋冬系列中，出現了西裝，長衣、襯衫的常見的中性服裝，衣服的版型和剪裁都較多採用寬鬆和沒腰身的設計，呈現自然的服裝輪廓，減少帶有性別框架的剪裁。在衣服顏色上，以黑、紅、藏青等中性單色為主，同時加插鮮豔的湖水藍吸引大眾目光。而簡單的直線或格紋的常見幾何圖紋，讓衣服在沒有過多配件的襯托下，也能顯的不單調，帶出女生的別緻亮麗和男生的低調不造作。

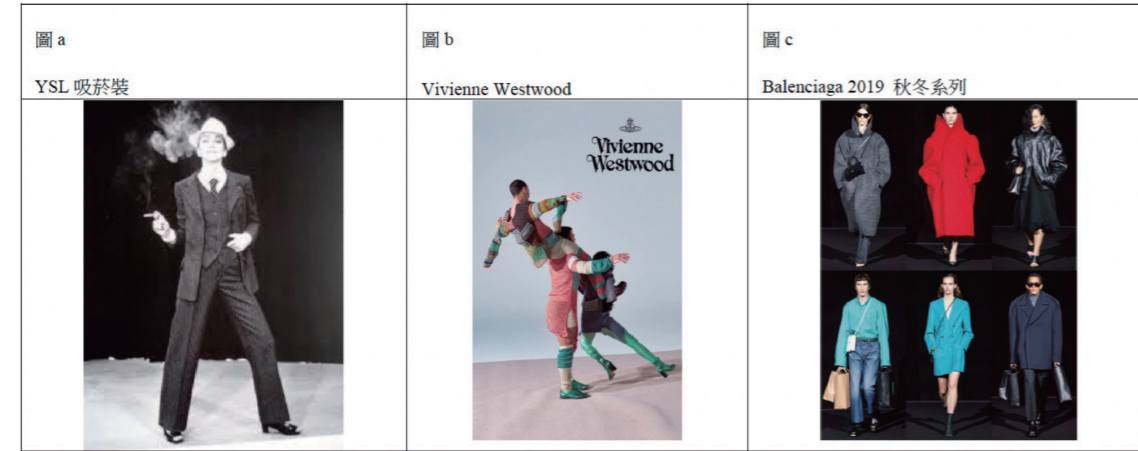
表 1

相關經典設計之參考

圖片來源：EVERY ART 日日美 60、70 年代  
聖羅蘭黑色菸裝 (<https://www.everydayart.com.tw/blogs/news/60-70-le-smoking?srltid=AffmBOoo3ZncyBZgqai25EpWcPeWwDnHuP-NhTHPSSbrREbU5yVvrwJRy>)

圖片來源：JUJSY 捷喜多媒體, 2021  
(<https://www.juksy.com/article/68717>)  
(<https://www.juksy.com/article/68717>)  
NhTHPSSbrREbU5yVvrwJRy)

圖片來源：JOPBEE 線上時尚生活網站, 2019  
(<https://popbee.com/fashion/runway-fashion/balenciaga-2019-fall-demna-gvasalia-paris-fashion-week>)



### 3-4-2 「無性別」服裝的設計元素整合

通過對不同相關意念之服裝品牌作品之借鑑與分析觀察，從中了解到「無性別」服裝的創作手法，可透過剪裁、色彩、布料和圖紋等方向作綜合統整為設計元素：

1. 簡約的服裝線條：寬鬆畢直的元素，自由變化的肩膀線條和流暢剪裁，沒有多餘的裝飾加工，讓設計在中性服裝之中有著優雅感，男女身形更加模糊。
2. 純潔色彩：選色可以簡潔經典的黑白灰、混濁灰彩色調、大地色等作主軸，再添加少許的鮮艷顏色作點綴。純粹的色彩都能讓服裝面料呈現完美姿態，同時以大自然相關的氛圍呈現出樸實無華感覺。
3. 樸實的面料：在面料的選用上大多都以帶有光澤、柔軟感、講究層次變化，能充滿展示流暢簡潔的線條。
4. 單純洗鍊的圖案：圖案的選擇最常見是屬重複且簡約的格紋、線條和幾何圖樣，同時配合顏色的運用，呈現隨意而又嚴謹的視覺美。

### 3-5 設計元素概念轉化

通過以研究者的成長經歷作歸納出的成長六個階段，並結合模糊性別輪廓方式的服裝設計要點，和各成長階段的內心世界變化，將轉化出合適的設計元素。

表 2

「無性別」服裝創作的元素對比列表

表格來源：研究者自行整理

特徵	服裝創作元素
柔和線條	柔軟、流暢的剪裁與設計
色彩柔和	使用大地色系或柔和色系（如粉色、淺藍、薰衣草紫等）
輕盈面料	輕薄、透氣、流動感強的布料（如絲綢、雪紡等）
裝飾細節	精緻刺繡、荷葉邊、蕾絲等細膩裝飾
不對稱設計	非對稱的裁剪、斜裁設計，打破傳統對稱感
輕鬆休閒感	自由、隨性、舒適的服裝風格（如寬鬆的襯衫、長褲等）
層次感與重複性	服裝的層次搭配與重複元素（如疊穿、重複圖案）
模糊性別界限	結合傳統男性與女性元素，突破性別界限的中性設計

表 3

「與傳統男性形象相對的陰柔氣質」的內心世界與服裝創作元素對比列表

表格來源：研究者自行整理

內心世界特徵	服裝創作元素
敏感與細膩	柔軟、細緻的布料，如絲綢、雪紡，突顯精緻的質感
情感表達與柔和	使用柔和色彩，傳達內心的情感與溫柔優雅的線條和剪裁，注重流動感
內省與沉思	簡約、極簡的設計，強調自我反思與沉靜
脆弱與不安	輕盈、飄逸的設計元素，強調柔弱感 使用不對稱剪裁來表現不穩定感
渴望接納與歸屬	混搭與層次感的多元化設計，展現出多樣性與接納的態度
突破傳統與自我探索	無性別設計、多種媒介融合元素，呈現獨特的自我探索
柔軟性與適應性	柔軟但具有結構感的設計，強調服裝的可變性與調整性，符合自我調整的過程
美學與細節的重視	精緻的刺繡、細緻的布料選擇，強調細節的美學和獨特性

表 4

「與傳統男性形象相對的陰柔氣質」的成長要素轉化為服裝創作元素對比列表

表格來源：研究者自行整理

成長要素	服裝創作元素
對自我認同的探索與不確定性持開放態度	無性別設計、模糊邊界的剪裁，呈現流動感與開放性
情感的波動與變化	色彩過渡與層次感設計，如大地色系、重複元素
內心的柔弱與強韌並存	結合柔軟與結構化面料，如絲綢與硬挺布料的混搭
反叛與突破傳統規範	非對稱設計、不對稱裁剪，打破傳統性別與服裝規範
脆弱與自我保護	層次豐富的服裝設計，如多層穿搭或包裹感設計，強調保護感
尋找歸屬與接納自我	包容性強的服裝設計元素（如寬鬆的長袍、寬褲）
不斷變化的自我與成長過程	服裝結構的變化與可調整性，如可拆卸設計、可變形的服飾
情感的細膩與細節關注	精緻的刺繡、珠片、蕾絲等細節，突出服裝的精緻與情感層次
自我挑戰與內心堅持	強烈對比的元素設計，如剛柔並濟、尖銳的線條與圓潤的細節

表 5  
「我」與服裝創作元素的連結應用對比列表  
表格來源：研究者自行整理

成長六個階段	內心世界特徵	成長要素	元素的連結應用
自我身份建立期	情感表達與柔和	脆弱與自我保護	流暢的剪裁與設計， 配搭柔和色彩
自我價值觀建立期	敏感細膩 與脆弱不安	情感的波動與變化	強調柔弱感的輕盈飄逸設計元素， 配搭層次感和大地自然色彩
自我角色實驗期	突破自我 與探索	自我挑戰 與內心堅持	結合多種媒介， 形造強烈對比感覺
自我確認期	接納與歸屬	尋找歸屬 與接納自我	混搭與層次感，配搭包容性意喻的 設計
自我展現期	突破傳統， 重視美學與細節	反叛與突破 傳統規範	細緻編排的方式和布料選擇，配合 不對稱裁剪
自我反思期	內省與沉思	內心的柔弱 與強韌並存	簡約、極簡的設計，強調自我反思 與沉靜

## 第四章 創作執行與實驗過程

### 4-1 創作背景

研究者個人的成長環境，如同多數傳統亞洲家庭和社會環境，體現了強烈的父權規範。從父母、長輩、校園文化等的學習場域，開始建立對傳統性別規範的基礎。這種傳統性別規範的概念除了滲透至日常生活，甚至會影響學習文化、學科選擇和工作的領域。

#### 4-1-1 研究者的成長背景

成長是一場人格結構不斷衝突、協調與重塑的歷程。對於一位生理男性但擁有陰柔氣質的研究者個人而言，這趟旅程充滿了社會規範與內在天性的拉扯，清晰地勾勒出本我、超我與自我之間如何動態運作，最終達成和解與自我認同。

童年時期，研究者由「本我」主導，展現天生的陰柔氣質，享受色彩與美感，對傳統男性遊戲不感興趣，這些純粹的興趣是快樂原則的體現。然而，同儕的嘲笑（如：娘娘腔、人妖）和社會規範的約束，標誌著「超我」的建立。這種內化的道德判斷讓研究者認為自身氣質是錯誤的，而「自我」迫使個體學習掩飾與壓抑本我，情況在國高中階段衝突最為劇烈。當在升學路上傾向選擇設計藝術學科時，是潛在的非主流宣告，但在成長環境缺乏支持和同儕標籤加劇性別分層意識下，「超我」的壓力到達頂點，要求研究者遵循主流陽剛形象。這段掙扎期間，幸運地獲得好友支持與讚賞，為「自我」提供正向能量，使其敢於挑戰傳統，決意選擇藝術學科。在進入大學平面設計系後，環境接納性別多樣性，同時強調創意、美感和情感展現，為陰柔特質的研究者提供合法性與優勢。因此在設計專業中，研究者經歷自我認同和把細膩心思轉視為資產，學會運用設計表達自我，將「本我」特質與學術訓練結合，從而削弱「超我」的聲音。

最終，研究者達成「本我」、「超我」與「自我」的和諧統一。明白男性擁有陰柔氣質並非缺陷，而是豐富且具洞察力的特質。這段從掙扎到接納的成長歷程，正是「自我」最終戰勝「超我」、實現「本我」價值，並展現在個人作品中的最佳寫照（如表 6）。

表 6  
研究者的成長與「本我、超我與自我」的關連  
表格來源：研究者自行整理

成長六個階段	面對的事物	本我、超我與自我
自我身份建立期	快樂原則體現	本我
自我價值觀建立期	與自身的性別氣質的衝突	超我
自我角色實驗期	自我認同的挑戰 和建立更真實的自我	超我 + 自我
自我確認期	確認自己的身份與價值觀	自我
自我展現期	充滿自信和肯定自己	自我
自我反思期	內省與沉思	自我

### 4-1-2 研究者的工作背景與啟發

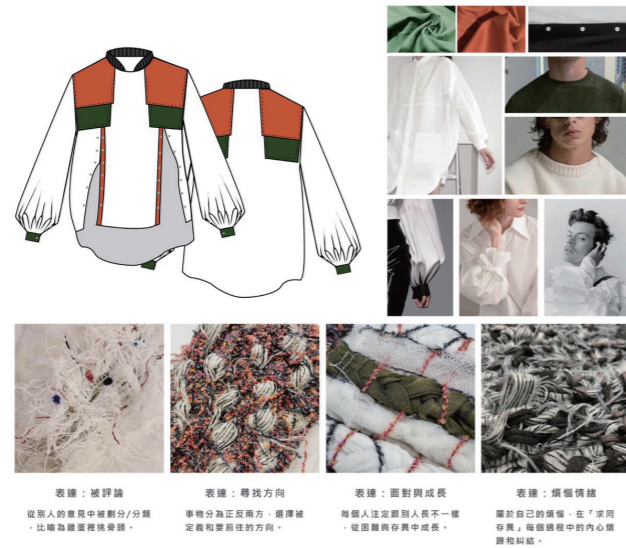
研究者因工作機緣接觸休閒運動服裝領域，學習版型與結構，並觀察到其設計與社會對性別氣質的刻板定義有所區別。傳統上，社會對運動選擇也抱有根深柢固的性別規範，如男生打籃球，女生打排球；男生打排球是「同性戀」、「娘娘腔」，女生打籃球是「男人婆」、「不溫柔」。

但隨著社會文化進步，休閒運動服設計也隨之改變。現今許多服飾改採男女通用寬鬆版型，藉此減少穿著時突顯的性別特徵，同時增加活動靈活性。此外，考量到團體隊伍的兩性需求，服裝視覺設計廣泛運用中性化顏色和圖紋（如深紫色、橘黃、水藍色），營造活潑中帶有閒雅溫文的氛圍。這些設計趨勢有效減少了設計偏重於單一性別的感受，體現了服裝在性別規範上的開明與自由。

### 4-2 創作實驗

研在實驗中，主要會使用顏色和衣服外觀輪廓的方式作呈現，表達個體是具多面情感和虛實融合作，突顯男女共穿的概念和對性別新的反思意識傳達為主（如圖 5）。

圖 5  
創作實驗  
圖片來源：研究者



### 4-3 創作應用

隨著深入了解自我認同和成長變化的解讀，研究者開始有意識地將其陰柔氣質視為一種反抗性身份和個人特色。這種理解意識，推動了穿著風格與配搭的改變，從小時候由父母和學習環境中同儕給予最初的隱藏保守穿著配搭方向，轉向了對剪裁、材質與製作技法的敏感性表達。

#### 4-3-1 衣服形式

社會制度的變革是一個長期的歷史積累過程，個體在期望推動外部體制轉型之前，最根本且有效的行動是優先塑造與內化個人的核心價值觀，並將其融入日常生活，由自己以行動實踐。系列的服裝設計採用日常穿著的成衣形式為主，其普及性與易得性，能成為一種具有策略性的小規模突破，易於被大眾接納的實用性媒介，避免了過度的浮誇與激進，使得個體能夠以一種不至於引發社會強烈排斥的方式，將個人價值觀融入主流視野。

#### 4-3-2 衣服中的刻劃標誌

在此系列服飾創作中，研究者會借用雛菊的圖案作為服裝的核心標誌，以文化符號的運用和借喻的修辭手法，把象徵意義融入服裝設計，使服裝不僅是蔽體的織物，更是情感與哲思的載體。雛菊在符號學中，是代表著快樂、希望與對新開始嚮往的一種文化符號。在台灣文化中，學生畢業時佩戴胸花的習俗，是一種對過去學涯的告別，也是對未來前程似錦的祝福。研究者希望透過這種文化意涵融入作品，透過雛菊的標誌，象徵著對人生中六個不同成長階段的「畢業」與「告別」。希望可把抽象的情感具象化，和把文化習俗轉化為創作元素，建立更深層次的情感連結。

### 4-3.3 衣服設計應用

本系列以成衣為載體，將陰柔氣質轉化為日常實踐的「微觀反抗」。設計捨棄浮誇，透過對剪裁、材質和細節裝飾的精確掌控，將個人核心價值融入主流視野。核心標誌採用雛菊圖騰，借喻台灣畢業胸花的「告別」意涵，象徵六個成長階段的轉化與重生，讓服裝成為承載希望與自我認同的哲思媒介（如圖 6）。

圖 6  
衣服設計最終設計圖 - 全系列  
圖片來源：研究者



### 4-4 創作成品

#### 4-4-1 拍攝與展示規劃

服裝成品拍攝旨在表達個體內在的轉變以及對外部社會的心路歷程告白，並通過敘事效果呈現。拍攝環境將選擇單純、無干擾的白背景，隱喻了父權社會所建立的單一標準、僵硬規範與約束感。而服裝本身的色彩與設計細節，將帶出個體自我認同的告白，與環境形成鮮明的對比。拍攝會配合不同成長時期的內心世界，以動作和表情情緒作表達，體現個體從小時候的「被規範」到經歷成長過後的「自我解放」，所獲得的反饋與成長動態過程（如表 7）。

表 7  
衣服設計 - 拍攝動作的敘事方式  
表格來源：研究者自行整理

時期	拍攝動作	表情／情緒
1. 自我身份建立期	簡單純樸、身體蜷縮	眼神迴避和被規範
2. 自我價值觀建立期	無力感、身體墜落身體	空虛感
3. 自我角色實驗期	試探和尋求的展示	害怕但帶好奇
4. 自我確認期	肢體舒展、自信向前	自信和勇敢
5. 自我展現期	誇張的步代	反叛與追求時尚
6. 自我反思期	告白、解放的感覺	感受世界自然氣息

### 4-4-2 大圖背景設計

除了通過拍攝表達成長動態過程，同時會把 6 個成長時期的內心世界感受和情緒，轉換為簡單的線條和幾何圖案等的平面設計元素並加以後製（如表 8），最終作為每款衣服設計的大圖背景設計，呈現個體的內在與外界規範的內心掙扎和回應。

表 8  
衣服設計 - 圖案設計  
表格來源：研究者自行整理

時期	內心世界	圖案設計
1. 自我身份建立期	情感表達與柔和	
2. 自我價值觀建立期	脆弱不安與情感波動	
3. 自我角色實驗期	突破 / 挑戰自我	
4. 自我確認期	接納與歸屬	
5. 自我展現期	突破傳統 / 反叛	
6. 自我反思期	內容與沉思	

### 4-4.3 成品呈現

除了通過拍攝表達成長動態過程，同時會把 6 個成長時期的內心世界感受和情緒，轉換為簡單的線條和幾何圖案等的平面設計元素並加以後製，最終作為每款衣服設計的大圖背景設計，配合衣服的面料、剪裁、廓形設計和細節裝飾，呈現個體的內在與外界規範的內心掙扎和回應（如表 9）和（如圖 7）。

表 9  
衣服成品 - 6 個成長時期  
圖片來源：研究者

自我身份建立期	自我價值觀建立期	自我角色實驗期	自我確認期	自我展現期	自我反思期

圖 7  
衣服成品 - 全系列大圖設計  
圖片來源：研究者



## 第五章 作品呈現

本研究從父權社會的文化慣性切入，指出社會對男女兩性傳統的常規標準，導致任何不符既有性別規範的個體，皆面臨被歧視、質疑與孤立。面對「與眾不同」是否錯誤，或會否有損自身性別角色身份的疑問，本論文的回應是：個體可以且應該在既有框架中實現自我認同與展現。

### 5-1 結論

本論文透過研究與創作執行借此針對研究者的成長進行剖析，最終回答本研究問題，並呼應研究目的，歸結出以下三點結論：

結論 1. 本研究透過對研究者個人成長經歷的深度剖析，回應了規範與認知的衝突。在父權社會對「陽剛」的僵化要求下，形塑了研究者早年對自身性別角色的認知，從「本我、自我、超我」中更深入了解個人成長與行為的關係。此過程最終建構出一個以自我主體性為核心，超越原生性別框架、更具流動性的性別期許。成功揭示了在父權社會的性別規範下，生理男性擁有陰柔氣質時，其自我認同的建構與內心掙扎過程。

結論 2. 本研究探索並成功確立了服裝作為情感轉化與自我反思的有效媒介功能。在建構自我認同的過程中，研究者有意識地運用服裝語彙作為溝通橋樑：透過布料與剪裁來模擬並承接內在的陰柔情感；藉由模糊性別邊界的廓形設計與細節裝飾，挑戰傳統男性剛硬、結構化的著裝規範。透過此達到自我了解與成長的路徑，研究者最終成功洞察並接納了自身的陰柔特質，證明自我認同的建構是一個可打破社會藩籬、重塑性別期許的強大驅動力。每一階段成長過程的情感，皆被具象化為色彩層次、觸感與解構重建的設計手法，以外顯的服裝形式作為載體，展現從內在衝突到自我認同的完整轉變。

結論 3. 本研究成功以服飾創作之告白的實踐方式，反思了個體的成長歷程與自我探索如何反映在服裝選擇上，並對服裝表達的可能性提出更多期許。本研究實證研究者成長歷程中的內心掙扎與情感轉變，可透過設計元素轉化與應用、材質搭配與版型運用等方式，具體轉化為可視化的創作元素。服裝創作不僅僅是外在的風格展現，更成為一種心理媒介，使穿戴者能夠回顧與反思自身的長過程。此系列的創作將關注點從父權社會中對其生理性別的期許規範，轉移至獨特的精神與經歷融合，為服裝的自我展現作用提供了實證基礎。透過此系列的服裝設計與應用方式，作品成功遊走於模糊性別界限，有效體現了性別流動性與多元性的實現。同時，驗證了服裝是個體在無法控制社會文化背景時，可重新賦予自我身份、跳脫傳統審美標準的有力工具，帶出服裝於自我表達的可能性與期許。

## 5-2 建議

針對本次研究之建議，本研究的服裝創作雖然並不完全迎合主流市場的性別區隔，但希望以研究者個人的一份之力踏出行動的第一步，提供一個充滿情感與反思的實踐模型。建議以下兩點：

建議 1. 在設計過程中，因各衣服的版型不同，對布料的用量控制略有偏差。因此建議可利用電腦設計軟件，以一比一的布料尺碼和衣服馬克作排版比對，預先規劃馬克在布料上的擺放位置，掌握較精準的用布量，從而最大化地利用資源和減少浪費。

建議 2. 因研究者非服裝設計本科系專長，鑑於研究者在布料與材質的應用技法上尚不夠熟練，這是本次創作的一大限制。展望未來，能多加拓展材質研究與運用，學習運用多樣的技巧來營造獨特的觸覺質感。如此不僅能讓作品呈現方式更加豐富，更能細膩地傳達心世界的複雜情緒，提升作品的氛圍感與表達力。

針對未來研究之建議。我們期許，未來服裝的表達可能性能夠體現以下兩點：

期許 1. 跨學科合作與應用：期許未來能將性別氣質服裝設計與心理學學科結合，探索將此類服飾創作方法，應用於協助性別探索者或有相同經歷個體。這項跨學科合作可融入藝術治療的專業知識，運用藝術特有的非語言溝通條件，協助個體表達難以言喻的內在感受與潛意識意念。透過選擇布料、顏色、剪裁，或僅是簡單的媒材創作，讓個體可以在安全且有結構性的框架下，將壓抑的情緒轉化為視覺心象，達到情緒釋放與自我覺察的目的。希望在通過這跨領域的合作，能協助有需要的人進行自我治療、自我解釋和自我發現意義，期盼藉由設計的外顯轉化力量與藝術治療的內在療癒機制，幫助更多人在實現自我接納與身心整合的旅程中走得更穩健。

期許 2. 推動產業鏈的「無性別」實踐普及：正如本研究強調，個體無法一蹴而就改變制度，但可以從個人價值觀的實踐出發。成衣是個體在不選擇極端前衛或昂貴訂製的前提下，實現自我展現的平衡點。這將使更多人能夠透過日常的穿著選擇，溫和且持續地挑戰社會規

範，實現微觀的文化改變的推動。本研究驗證了模糊性別輪廓的「無性別」服裝設計潛力和以成衣的角度作出創作，未來期許服裝產業能在版型設計上，鼓勵業界發展更多中性尺碼系統的版型款式，使「無性別」服裝不只停留在概念設計。針對服裝業界提出具體的、可實施的設計與生產變革，期望能夠成為商業上可持續且普及的主流選擇，從而以市場力量逐步解除父權社會的刻板印象。

## 參考文獻

### 中文著作

1. 朱敬先 (1992)。健康心理學 (初版)。五南書局。
2. 蔡宜錦 (2016)。西洋服裝歷史 (2 版)。全華圖書股份有限公司。

### 翻譯著作

1. Johnson, A. G. (2008)。性別打結：拆除父權違建 (成令方、王秀雲、游美惠、邱大昕、吳嘉苓譯；1 版)。群學出版有限公司。(原著出版於 1997)
2. Auchincloss, E. L. (2020)。精神分析的心智模型：從佛洛伊德的時代說起 (陳登義譯；1 版)。心靈工坊文化事業股份有限公司。(原著出版於 2015)

### 學位論文

1. 李宇文 (2020)。從具陰柔特質的男同志之生命故事探討台灣男同志圈的陽剛霸權意識。(碩士論文)。國立政治大學。
2. 林嘉章 (2013)。高職學生對職業類科之自我認同及社會認同。(碩士論文)。國立東華大學。
3. 陳月娥 (1986)。城鄉地區居民生活型態、文化參與及文化認同之研究。(碩士論文)。東吳大學。
4. 陳忠虎 (2005)。團隊成員的組織基礎自尊與社會優越傾向對衝突行為的影響—探討社會認同的干擾作用。(碩士論文)。國防管理學院。
5. 張怡祺 (2015)。父權社會影響下兩位選擇中性穿著成年女性之敘說研究。(碩士論文)。國立東華大學。
6. 劉炳輝 (2006)。國小原住民學童適應行為、文化認同、自我調整學習與其學業成就關係之研究。(博士論文)。國立屏東教育大學。
7. 楊凱翔 (2017)。藩籬內的游離界域—以「跨性別」轉化解離於印花服裝創作實驗。(碩士論文)。實踐大學。

### 期刊

1. 蘇文清、嚴貞、李傳房 (2007)。符號學與認知心理學基礎理論於視覺設計之運用研究—以「標誌設計」為例。人文暨社會科學期刊，3 (1)，95-104。
2. 羅新興、戚樹誠 (2002)。團體認同、正義知覺與生涯期望關係之研究 - 以國防大學成員為樣本。國防管理學報，23 (2)，1-15。
3. 張玉筠 (2009)。「本我」、「自我」和「超我」在辛蒂·雪曼的作品風格之表現。造形藝術學刊，2009 (12)，63-78。
4. 楊裕隆 (2012)。符號理論與應用。科學發展，(478)，16-22。
5. 盧志耕、鍾成鴻 (2020)。從社會符號學論海軍陸戰隊形象形塑對於全民國防教育之影響：以潛龍高手在民間系列節目為例。海軍軍官學校季刊，39 (4)，8-23。

## 網路資料

1. 痞客邦 (2017 年 5 月 10 日)。「吸菸裝」服飾風格~~ 女人衣櫥裡必備的男人服裝。文化服裝教育協會。<http://bunkaifc.pixnet.net/blog/post/220958661>
2. Jane Tsao (2021 年 7 月 2 日)。女生可以穿褲子，男人為什麼不穿裙裝？衣著背後的性別史。BeautiMode。<https://www.beautimode.com/article/content/88525/>
3. Miss 邦 (2016 年 6 月 3 日)。在這顆星球上，有一群男人比女人更適合穿女裝。壹讀。<https://read01.com/jDdoAz.html>
4. wowtrend (2018 年 6 月 8 日)。Unisex | 服裝從來不在意你是男還是女。壹讀。<https://read01.com/aAMBB3K.html#.YWulet1Bzzc>
5. 王磊 (2023 年 7 月 13 日)。全球婦女運動的發展與歷程。財團法人海峽交流基金會。<https://www.sef.org.tw/article-1-129-8743>
6. 行政院原住民族委員會文化園區管理局、原住民族委員會。(n.d.) 母親當家—阿美族、卑南族的母系社會。臺灣女人。<https://women.nmth.gov.tw/?p=1883>
7. 佛洛伊德 (Freud) 的人格發展理論。(n.d.)。教育百科。<https://pedia.cloud.edu.tw/Entry/WikiContent?title=佛洛伊德%28Freud%29的人格發展理論&search=佛洛伊德%28Freud%29的人格發展理論>
8. 精神分析筆記：三我系統。(2021 年 10 月 6 日)。VOCUS。<https://vocus.cc/article/615db896fd89780001b253d5>
9. 羅東鎮戶政事務所 (2022 年 9 月 27 日)。性別平等。宜蘭縣羅東鎮戶政事務所。<https://ldhro.e-land.gov.tw/cp.aspx?n=11179>
10. Lorraine Pan (2025 年 7 月 14 日)。認識性別流動與非二元：我可以不男不女或既男又女嗎？。酷兒翻越 QueerMargins。<https://www.queermargins.tw/genderfluid-nonbinary-lorraine-pan>
11. 有靈 (2023 年 5 月 19 日)。什麼是無性別？：認識「沒有性別」的性別認同。酷兒翻越 QueerMargins。<https://www.queermargins.tw/what-is-agender>
12. GEEQ 編輯部 (2021 年 1 月 4 日)。花戴與不戴，都是追尋自我的那個少年：蔡辰書導演專訪。Medium。<https://medium.com/gender-equity-education-quarterly/花戴與不戴-都是追尋自我的那個少年-蔡辰書導演專訪-e965ccbf459>