

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。」¹ 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.）」²。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）³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。⁴

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⁵。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⁶。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」。⁷

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)⁸，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。⁹

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。¹⁰

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）」¹¹。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）¹²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.”¹³

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」¹⁴，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」¹⁵。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¹⁶。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."¹⁷

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."¹⁸

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」¹⁹。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」²⁰，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²¹，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²²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）²³於其場域中，物本身成為一種存有的場所（Ort）²⁴，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, É. 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²⁵。

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²⁶。

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。²⁷

海德格稱這種讓存在顯露的方式為「詩意的棲居」（dichterisch wohnen）²⁸，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²⁹。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³⁰。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³¹。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。」³²

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³³。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）³⁴，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）³⁵ 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」³⁶。

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」，讓每個個體在他人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³⁷。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³⁸。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。」³⁹。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.”⁴⁰

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⁴¹。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」⁴²。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⁴³，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。⁴⁴ 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。」⁴⁵

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⁴⁶。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」⁴⁷（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.”⁴⁸

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.”⁴⁹

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)⁵⁰，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。⁵¹ 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.