

唐寅《小姑窺春圖》的想像、象徵和真實

林如熙*

摘要

本文試圖以拉崗(1901-1981)精神分析的主體理論，即想像—象徵—真實的三界拓樸學，解讀唐寅(1470-1523)《小姑窺春圖》。我們將看到的小姑作為欲望的主體切入，從她對門縫內場景的窺視，尋找自戀產生及誘惑的想像認同，進到象徵界呈現的絕爽和性別關係，再通過他者場域確認自身的主體性，發現真實界中小姑的欲望，其實也是他者的欲望，但由於真實界的這一不可能性，主體的欲望滿足只是不可能性的邏輯。所以，如同拉崗所講，自我在本質上就是一個他者，真實的自我是不存在的，那麼小姑其實就是主體的一個幻象，只是一個虛空，一個不在。當小姑窺視的同時，自己成了他者欲望的客體，並來自大他者的隱密凝視和投射，也就成了大他者的欲望。畫家是另外一個言說的大他者，透過觀看滿足陽性絕爽滿足外，也在父權文化體制下，藉由女性的陰性絕爽，還原人性的欲望本質。

關鍵字：《小姑窺春圖》、想像、象徵、真實、大他者

投稿日期：2019/11/05；接受日期：2020/04/29

* 國立台灣師範大學美術學系博士生

Three Orders (RSI) of Tang Yin-Xiao Gu Kui Chun Tu

Ju-Hsi Lin*

Abstract

This paper based on Jacques Lacan's (1901-1981) concept of the three orders topology of the psychoanalytic theories.(the Imaginary, the Symbolic and the Real) Decoding Tang Yin (1470-1523) painting Xiao Gu Kui Chun Tu, Xiao Gu taken as the subject of desire. For example, she peeing from door hole, looking for narcissism and lure with imaginary identifications. By entrying into the Symbolic presents jouissance and sexual relationship, then other field to confirm the subject identity. We can discover the Real of Xiao Gu, the desire of Other, the Real is impossible, so subject desire as impossible logic can never be satisfied.

However as Lacan said "Ego is Other, the Real does not exist." Xiao Gu as illusion, lack and absence. When Xiao Gu peeking meantime turn over other subject of desire, came from the Other secret gaze and projection, than as desire of the Other.

Painter is another the Other speaking subject, excepting look through phallic jouissance, under patriarchy by feminine jouissance to restore human nature.

Keywords: Xiao Gu Kui Chun Tu, the Imaginary, the Symbolic, the Real, the Other

Submitted: 2019/11/05 ; **Accepted:** 2020/04/29

* Doctoral student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

壹、前言

明朝中葉，由於城市經濟發展、市民階層擴大，加上印刷工業的發達，帶動了文化藝術的興起。當情色小說順勢快速流傳，作為插圖的秘戲圖也因版畫技術而隨之傳播。萬曆年後，秘戲圖已經普遍發展，不再是統治階層或有錢人家的專利，一般目不識丁的平民百姓也能從中窺得情欲之美。諸如當時著名的文人畫家唐寅、仇英、丁雲鵬等，亦紛紛投入版畫藝術的起稿創作，使得秘戲圖無論在數量和質量上都遠遠超過前代。根據荷蘭的漢學家高羅佩(R. H. van Gulik 1910-1967)深入研究，雖然各朝代都有秘戲圖現世，但因宋元時期畫作已經無法取得，以本自唐寅的繪畫者為最佳。由於明朝秘戲圖畫家並不刻意落款署名，現今傳世題名為唐寅所作秘戲圖，其實大多是畫劣粗俗的贗品。儘管他的大幅絹本秘戲圖已不可復見，但目前收藏於日本的《小姑窺春圖》，有別一般感官刺激秘戲圖，內容情趣娛人耳目，且上有名士題詞助興，多位學者均認為是唐寅所畫。¹畫面大致二分為屋裡門外，房裡案桌上擺放香爐、茶壺、書籍、毛筆、筆筒、尺牘等，床帳遮住正在纏綿追歡的男女，而帳隙則曳出高翹紅繡金蓮的小腳。門外邊有少女腳踏坐墩，從門縫往裡邊窺看，還情不自禁地將左手伸進自己的裙子裡。



唐寅《小姑窺春圖》

¹ 清初陳其年作〈菩薩蠻〉：「桃笙小擁樓東玉，紅蕤濃染春鬢綠，寶帳鎮垂垂，珊瑚鉤響時，花陰搖屈戌，小妹潛偷窺，故意纏屏中，瞬他銀燭紅。」劉達臨，《性的歷史》（台北：台灣商務出版社，2001年），頁443。彭羨門詠畫詩：「玄女搗罷明於雪，拏帷人似嬋娟月，何必駕羈雌，有人簾外窺，嬌羞生不慣，驚遲檀郎看，香汗玉膚潮，無聲落鳳翹。」殷登國，《春—中國古代情色文學和春宮秘戲圖》（台北：新銳文創出版，2015年），頁67。

通常秘戲圖及版畫中表現的偷窺主題，大都將偷窺者隱藏在暗處，並通過遮蔽物凝視他人的裸體或性行為來達到性滿足，這種現象在心理學上稱為窺視欲(scopophilia)。偷窺者的動機主要是出於追求性刺激，當窺看時的壓力愈大，則愈能得到性快感及性滿足。有如，精神分析電影理論家克利斯蒂安·麥茨(Christian Metz)認為，電影的原初認同於某種在觀看的東西，那是一個純粹、全視且不可見的主體。在此情境下，被看到的物件並不知道自己正在被看，也正是物件不知道自己被看到的這種缺失，促成了電影的偷窺性質。從本質上來講，電影觀眾就是偷窺者，儘管他們並不知道自己具有窺視欲。²畫中小姑是青春尚未出閣的少女，此時她心裡想要什麼？又她到底看到什麼？為何小姑的欲望也是他者的欲望？這個他者的欲望是什麼？為何最後成了另一個言說大他者的投射對象呢？這些能指單憑其自身是無法界定的，若不進入分析的情境和闡釋的辯證，將只是無意義的圖像。

本文試圖援引拉崗的精神分析理論，以想像(imaginary)、象徵(symbolic)和真實(real)三界做為討論主體問題的結構性框架，當主體所處界域的不同，或主體與對象的不同關係結構，因而使對象呈現出不同的面相。³首先將小姑作為人類存在的欲望主體，也就是拉崗所稱的欲望人化，從她對門縫內場景的窺視，尋找自戀產生及誘惑的想像認同，接著進到象徵界呈現的絕爽(jouissance)和性別關係(sexual relationship)，最後再通過他者場域，確認自身內有的他者欲望關係，也就是人的欲望也是他者的欲望。畫家是另一個言說的大他者，在父權文化體制下，依照自己的欲望構想出一個幻象小姑，在穿越那欲望的幻想，象徵性的移情關係中，重構自己的主體性。當我們聽從拉崗所言，不要在自己的欲望上讓步，沿著大他者的欲望探索，終究發現人性自身的欲望。

貳、從想像界看自戀與誘惑

想像界首先指的是主體與其構成性認同之間的關係，其次是主體與現實之間的關係。主體借助鏡像認同而完成了自我的構成，但自我並非真正的主體，它只是主體的一個部分，一個虛幻的部分，也就是主體借鏡像構成的自我，是一個想像性的存在，是一個在他人形象中，以誤認投射出來的理想自我。畫中小姑從門縫往裡邊窺看，我們亦可將之視為一種鏡像觀看。當拉崗用想像界來重述鏡像階段的時候，在他第一期研討班(1953-1954年)中已經說得很明確：

鏡像階段不單只是發展中的一個時刻，也有一種可仿效性的功能，因為就其關涉著自我的原型(Urbild)而言，它揭示了主體與其鏡像的關係。⁴

² Sean Homer, *Jacques Lacan*, New York: Routledge, 2004, p29-30.

³ 拉崗提出三界框架描述人類主三體的生存秩序、定位精神分析的經驗和技術，以便於他的精神分析教學。想像界的認同是自我(ego)和鏡像(specular image)之間的二元關係。象徵界概念則受結構人類學家李維史陀(Claude LéviStrauss)以及語言學家索緒爾(F. de Saussure)與雅各森(R. Jakobson)的影響。實在界是處在主體性與象徵秩序中心的創傷性內核，作為人類經驗不可言說的終極界限，被聯繫於死亡衝動與享樂。三界既是主體存在的三個維度，也是結構主體的三種機制，因而主體屬於或處在哪一個維度與秩序，其結構性效果以及與他者的關係模式也將不同。

⁴ Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, BOOK I, Freud's Papers on Technique 1953-1954*, ed. Jacques- Alain Miller, Cambridge University Press, 1985, p74.

透過門縫，小姑從人的鏡像和他人的表情及行為中，接受一種非我的強制投射。也就是小姑通過外在於自身的形象來認同自己的，不管這個形象是真實的鏡像，還是另一個小他者的形象，一旦她對某一外在形象產生認同，她就認為可以做以前所不能做的事情，原因在於這個看起來很完整的形象，能讓她用新的方式控制自己的身體。這就是拉崗所說的，通過「另一個」形象(小他者)來實現的意象功能。可是，理想化即意象中的誤認，其中已經內含了虛假的成份，觀看者並不知道在這個整體性和自律性的想像外觀中，它恰巧在無知的誤認中失卻了自己。這個同一性，恰巧是負面的幻象。拉崗認為：

意象最初在人身上出現的影響是主體的異化，這是本質的重點。主體是在他人身上開始認同和感受自己。⁵

拉崗的想像性認同，即是對小他者的想像認同，而所構成的就是理想自我，這個自我總是以「我之曾是」來牽引自己的力比多(libido)投注，因而這個「我」卻總是處於妄想中。通常主體不僅以這種自戀的想像來結構理想自我，進而把理想自我的形象投射到自己未來的自我理想，以結構「我之將是」，因為主體不知道自己的理想自我的構成本身，就有賴於他者(小他者和大他者)的介入，因此，這是以偽主體(自我)與他者構成的想像性的二元關係偽世界，而鏡像關係的本質就是一種負意象。

在拉崗的愛從廣義上來說，指的是人與人之間某種移情關係(Einfühlung)。愛本質上具有一種自戀性結構，我們愛他人其實愛的是我們自己或者是我們的自我，我們因為愛的衝動，而在他人身上投射一個「鏡像幻影」，並把自己設想為被愛的對象，以為他人也能夠以我們想要的方式來愛我們，由此形成一種相互性的幻覺，而實際上這種相互性只是一種欺騙，一種自欺。按照拉崗的邏輯，鏡像的認同是一種自戀的想像性認同。「自戀」(narcissism)一詞最早在佛洛伊德的著作中出現後，即在精神分析理論中扮演重要角色。佛洛伊德就把自戀定義為欲力對自我的投注，並認為自戀與對象愛(object-love)，也就是與力比多投注於對象正好相反。拉崗則進一步發展佛洛伊德的觀念，他特別強調「自戀」一詞字源上與納西瑟斯(Narcissus)神話的關聯，把自戀定義為來自鏡像的情欲牽引。這種情欲關係構成原初認同的基礎，而自我在鏡像期中成形，靠的就是原初認同。自戀的性質是具有性欲的，自戀主體就像納西瑟斯神話的情節一樣，受到自己形象的完形強烈吸引，因此自戀具有性欲的色彩。⁶按英國性學大師哈夫洛克·霽理士(Havelock Ellis)的觀點，一切不由旁人刺激而自發的性情緒現象都可以叫做自戀，它包括性愛的白日夢、性愛的睡夢、影戀和手淫的現象。凡事用手做工具，在自身上取得性的興奮行為叫做手淫，也就是自慰。自慰是指任何一種能產生性欲喚起自己對自己的刺激行為，並擴及一切有觸覺刺激的行為和狀態。中國古代秘戲圖繪畫內容，或其他文學創作對於自慰的描寫是不勝枚舉的，例如《金瓶梅》對於女人自慰的描寫很多，包括潘金蓮、李瓶兒、楊春梅等人都有自慰的行為，又《西廂記》中的紅娘見到張生時就挑細說：「指頭兒告了消乏。」就是嘲笑張生不老

⁵ 同上，p148.

⁶ Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York: Routledge, 1996, p.122-123.

實，搞自慰來解饞。另外《肉蒲團》神偷賽崑崙告訴書生未央生，他經常偷看少女的裸體來引發自慰行為。這些文學記載皆反映，古人並不大驚小怪男女自慰行為而給予責怪或負面評價。畫中小姑窺看閨房內的男女歡愛，心蕩神搖之餘也自慰起來。事實上自慰是一種生理需求的發洩管道，也是自我欲望本能最直接的紓解方式，這是人群族類不限男女都會發生的自體性行為。如德國著名人類學者亨特爾·馮·施沃茨博士(Dr. Hentre Von Shwards)發現，自慰是靈長類動物的自然行為，而美國金賽博士(Dr. Alfred C. Kinsey)領導的美國性行為研究小組，就提出了「自慰是一種正常的性行為」。先前《紐約每日新聞》報導，美國「Hot Octopuss」公司在曼哈頓(Manhattan)街頭，利用一個廢棄的公用電話亭設立「GuyFi」免費自慰亭，宣稱在繁忙的大都會紐約，男人就需要這樣暫停一下的空間。據載在開幕首日，還就有 100 名男性上門光顧。⁷

再者，拉崗將想像一詞與象徵及真實界相對立，當成名詞使用就另有錯覺、迷惑或誘惑等意義。想像植基於主體和他自己的身體形象之間的關係，倘若基於鏡像的效果，想像對主體展現一種魅惑的力量，這種誘捕的力量即具有誘惑力。通常想像主要是表現在性的層次，例如性的展現或求愛的儀式，猶如動物界的求偶方式，為了要取得性擇優勢費盡心思爭奇鬥艷，就是希望可以贏取異性青睞。畫面上可以看見一隻紅色金蓮曳出帳幃，但令人質疑女性小腳風情要如何發揮撩人情思的挑逗作用呢？英國生物人類學家德斯蒙德·莫利斯(Desmond Morris)在《裸女》(The Naked Woman)提出精闢見解：

世界各地男人都把女人的雙腿視為性欲特徵，熱衷著迷在腦中早已根深蒂固，尤其女性腳的分叉之處，猶如充滿希望的天堂，不論張開或併合都能讓人產生性的聯想力。⁸

德國心理學家艾格雷蒙特(G. Aigremont)《腳與鞋子的象徵及色情》(Foot and Shoe Symbolism and Eroticism)說：「赤裸的腳是表現性魅力的一種方式，腳和性的事物有著密切的相關性。」西·韋萊特·康林唐(C. Willet Cunnington)在《女人為什麼穿衣服》(Why Women Wear Clothes)表明了同樣的看法：「女人的腳具有不同尋常的性魅力。」⁹馬思恩在《纏足幽靈》也說：「腳在許多文化裡代表陽具，歷來也常讓人聯想到生命之繼起。尤其女人的腳向來就象徵多產和繁殖力，也代表女人和大地母親間的連屬關係。」¹⁰許多心理學的研究顯示，人在性興奮期間，身體上的若干部位會輕易成為其他器官的「結構模仿」。高度興奮的大腦會把嘴唇當成陰唇，嘴巴當成陰道，僵直的手指當成陰莖，並把乳房當成臀部。¹¹腳是很多重要經脈的發源，也和性器官的神經多有重疊，腳底也有眾多反射區，所散發的費洛蒙不但有催情作用，同時也具有誘惑的性魅力，能傳遞性的信號具有性的功用，再透過觸覺感官的接觸，更能產生親密的性感受。

畫中床帳內正上演一場耐人尋味的床戲，搖曳出來的小腳其實是金蓮上罩著紅色凌波小襪，按李漁(1611-1680)說法裸足是禁忌，纏足的女人若完全退去遮蔽，就猶如無葉之花，不耐

⁷ 201601/17 <http://www.appledaily.com.tw>

⁸ Desmond Morris, *The naked woman: a study of the female*, New York: Thomas Dunne Books, 2004, p235.

⁹ 同上，p3.

¹⁰ 馬思恩著/吳菲菲譯，《纏足幽靈》(台北：心靈工坊出版社，2015年)，頁43。

¹¹ Desmond Morris, *The naked woman: a study of the female*, New York: Thomas Dunne Books, 2004, p254.

看也令人倒盡胃口。高羅佩也說：

宋代以及宋以後的春宮畫，把女人畫得精赤裸裸，連陰部都細緻入微，但從未見過有人畫不包裹腳布的小腳。¹²

小腳女人被人視為嬌弱、不食人間煙火而浪漫的生物，其最大的願望就是滿足男人的幻想。¹³畫家巧妙安床帳排遮蔽但露一腿的戲碼，是有意操弄觀看者的目光。因為知道男人視金蓮為性，所以將女人的纖足仔細鋪張與描繪，此時紅色不僅是女人的象徵，藉以聚焦人性的欲望和幻想。纏了足的腳成了人性欲望的追求，也是吸引男人的一種道具，不但有很大的性誘惑力可魅惑男人，亦具有絕妙的催情作用，女人雙腳被摸不會無感或只是一個被把玩的對象，而是透過親吻、吸吮、舔舐的行為達到強烈感受，進而達成共創床第之間的歡愉。所以，即使在床帳中女人未裸露或不直接表現她的「性感」，卻能透過腳的「姿態」來傳遞性訊息，挑起男人的欲望及性幻想，這欲望的對象就是拉崗所稱的小對形(object petit a)，他把小對形定義為：後鏡像階段的欲望能指，用小對形代表欲望的對象，它是想像的局部對象(object-partiel)，是被想像與身體其他部分可分離的一個部分。¹⁴它不僅能成為他人的欲望對象，也是促成欲望的原因，同時也象徵女人一種絕爽的撩撥，更是「挑逗」的姿態表達。對男人來說，女人的存在並不是做為一個真實的主體，而只是做為幻見的對象，一個可以引發他欲望的對象。「女人不存在」(la femme n'existe pas)亦或女人「並非全部」(not-whole)的觀念，常常被看作是拉崗有關女性性欲最冒犯的闡述。但是與陽具的概念一樣，這種解讀也是對拉崗根本性的誤讀。正如陽具是一個「空」的能指—它是一個缺失的能指，並沒有確定的內容，「女人」這個符號也沒有任何確定或經驗的所指，「女人」這個符號並不指涉任何女人的普遍範疇。因此，把女人看作是一個同質性群體的概念，也就是訴諸於一種想像且虛幻的同一性。此外，當拉崗談及存在的時候，他指涉的即是處在象徵界層面上的某種東西。倘若女人要存在，那麼她就必須存在於象徵界的層面上，而這一點具有很多的意味。¹⁵

參、從象徵界看絕爽與性別關係

象徵界可說是精神分析主體自我結構形成後，開始理論實踐運作的歷程。佛洛伊德借用費賀納(G. T. Fechner)「另一種場景」(another scene)的說法，運用在《夢的解析》(The Interpretation of Dreams)一書中，用以陳述「夢的活動場景不同於醒覺狀態下的觀念流轉生活」。這導致佛洛伊德構想出「心靈的場所」的觀念。不過佛洛伊德強調，場所這個概念不應該與物理的或解剖學上的場所相混淆，拉崗採用了這種說法，做為他自己運用「拓樸學」的辯護理由。¹⁶拉崗也

¹² R.H. Van Gulik, *Sexual Life in Ancient China*, Leiden: E. J. Brill, 1961, p218.

¹³ 馬思恩著/吳菲菲譯，《纏足幽靈》(台北：心靈工坊出版社，2015年)，頁38。

¹⁴ Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York: Routledge, 1996, p.128-129.

¹⁵ Sean Homer, *Jacques Lacan*, New York: Routledge, 2004, p102.

¹⁶ Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York: Routledge, 1996, p171.

運用「場景」這個詞，來指涉想像界和象徵界的劇場，這劇場建立在真實世界的巨大結構上，以便主體於其中搬演他的幻想。幻想場景是一個虛擬空間，其框架就像劇場舞台所設定的戲劇場景，反之，世界卻是個超越框架的真實空間。拉崗運用場景這個理念，來區分動作搬演與投入動作的不同。前者停留在場景內部被銘寫在象徵界當中。然而投入動作卻離開場景，跨越象徵界通向真實，對於小對形有一種完全的認同，因此廢除主體。幻想場景對於誤用來說，也是重要的面向。典型的誤用，會透過某些高度風格化的場景，依照其典型的腳本來搬演他的樂事。

17

畫中房內略開的床帳曳出紅繡鞋小腳，明白揭櫫床帳內是性愛進行場地，這個場景是不為主體所知，但卻具支配主體的他在性。語云：「飲食男女，人之大欲存焉。」男歡女愛人之常情，性乃是人生不可避免的一樁大事，床帳裡面的男女，正翻雲覆雨展開性嬉戲。此時外面的小姑正以眼睛進行窺視，她到底會看到什麼呢？通過門縫得知房間是一不寬敞的丈室，案桌上面擺放香爐、茶壺、書籍、毛筆、筆筒、尺牘等，這些物件若透過拉崗無意識運作的語言隱喻(metaphor)，能藉符號體中字面器物的意義去替代另一種意義。¹⁸但若仔細端詳畫面，首先搶入眼簾的是那隻紅色的金蓮小繡鞋，古時女子的三寸小腳能投合男人口味，完全在其「軟紅一握，見者魂消」之意興，能叫逐臭之夫為之瘋狂顛倒。唐寅詩作〈瞥見娉婷〉「杏花簫寺日斜時，瞥見娉婷軟玉枝，撮得繡鞋尖下土，搓成丸藥救相思。」及〈掛歌〉「第一嬌娃，金蓮最佳。看鳳頭一對堪誇，新荷脫瓣月生芽，尖瘦纖柔 滿面花，覺別後，不見她，雙鳧何日再交加。腰邊摟，肩上架，背兒 擎住手兒拿。」句中滿腔情欲小鞋的讚嘆，並深情寫出對女人三寸金蓮的相思及愛戀。纏小腳的女子，不但步態嫵娜妖嬈，使男人在白天看來心生憐惜，晚上撫摩柔若無骨的三寸金蓮，則愈親愈耐摩撫。有了三寸金蓮充當男人宣洩欲望的工具，不但可供男人燈前把玩，還能將纖纖玉趾置於掌上，腰邊摟、肩上架，且又具有嗅、舔、嚙、吞、握、捏、捻、挑等諸多性愛技巧，也能刺激情欲引起官能性快感，更有助男女交合活動。

在中國有關兩性交合的文學作品，如白行簡〈天地陰陽交歡大樂賦〉前言：其中「天地交接而覆載均，男女交接而陰陽順」即是「天人合一」的闡述結構。¹⁹又〈洞玄子〉在論及「房中術」的根源提到在所有欲求當中，最為精微的就是「交合」，也就是男女交媾的歡愉與生命的傳承，將交合與天象結合視為房中術的重要法則。²⁰人的房中欲求以天地作為準則，於兩漢時

¹⁷ 同上，p172.

¹⁸ 丈室最初為佛家用語，語出《維摩經》。相傳毗耶離(在中印度)維摩詰大士生病時曾與前來問疾的文殊等討論佛法妙理。其臥疾之室雖一丈見方而能容納無數聽眾。唐朝王玄策奉勅出使印度，過維摩詰故宅，以手板縱橫量之僅得十笏，因此方丈、丈室之稱由此得來。現言丈室，其喻房間狹小。古代文人經常以丈室形容小居，一禪椅、一木桌、一臥榻、一打舊書，勾勒出了隱逸文人的丈室佈局。文震亨，《長物志》(重慶：重慶出版社，2008年)，頁15。

¹⁹ 夫性命者人之本，嗜欲者人之利。本存利資，莫甚乎衣食。既足，莫遠乎歡娛。至精，極乎夫婦之道，合乎男女之情。情所知，莫甚交接，其餘官爵功名、實人情之衰也。夫造構已為群倫之肇，造化之端，天地交接而覆載均。男女交接而陰陽順，故仲尼稱婚姻之大，詩人著《螽斯》之篇，考本尋根不離此也。

²⁰ 洞玄子曰：「夫天生萬物，唯人最貴。人之所上，莫過房欲。法天象，地規陰矩陽。悟其理者，則養性延齡，慢其真者，則傷神天壽。」高羅佩著，楊權譯《秘戲圖考》之〈秘書十種〉中的〈洞玄子〉，(廣東：廣東人民出版社，1998年)，頁247。

男陽女陰的系統中，按照宇宙和自然界的結構生化，男與女進行陰陽交接之道。這顯示出符號他者的法則，在某種程度上體現了拉崗所謂的男女快感原則，按照拉崗的說法，這便是對超我的「去爽！」(Jouis！)律令的回答：「聽到！」(J'ouïs！)，而「聽到」意味著「聽到意義」(J'ouïs-sens)，是對理念的依從。²¹

由於拉崗的哲學語境是來自柏拉圖《饗宴篇》(Symposium)的男女一體論，他視兩性的出現，是原初的整一性分裂的結果，愛即是人對已然失落的完整性的尋求，是人對隨其產生而來的原初分裂的一種想像性解決，而當蘇格拉底把這一尋求完整性愛的神話提升為心靈理想至善完美的渴望，此時，性愛的欲求就變成有關永恆的「一」的知識神話的隱喻。對拉崗而言，在這個隱喻中都存在一個男性原則和女性原則的二分模式，也都存在一個有關「整一」或「一」原始和諧的基本幻象。兩性間的愛是互相無能的，因為愛不能意識到它僅成為一的欲望，這個一將我們帶向建立兩性間關係的不可能，男人與女人之間的關係永遠無法和諧，男人與女人之間永遠存在著最赤裸的敵對關係，愛情只不過是一種幻象，性驅力並不是被導向一個「整全的人」，而是被導向局部對象。因此，並沒有兩個主體之間的性關係這樣一回事，而只有一個主體與某個部分對象之間的性關係。他進一步闡述：「存在是身體自身(即非性的身體)的絕爽，因為我們所知的性的絕爽，是由建立唯一性關係的一不可能性所標識和決定的」。²²也可以說，沒有一個陰陽交合的終極完美，這印證了拉崗的命題一並不存在任何性/別關係(il n'y a pas de rapport sexuel)。拉崗不是否認人們有性關係，而是「不同性別之間並沒有任何關係」。基本上，他所強調並不是交合的行為，而是在陽性的性別位置與陰性的性別位置之間的關係問題。²³進一步推想，拉崗所謂的男人和女人，是任一主體在結構中的位置，這個位置的獲得和生理意義的性別並無必然關係，拉崗指涉的是一種比這更加根本的關係，也就是兩個人之間，產生完美性結合的不可能性。或許，我們如今所擁有的最普遍的文化性幻想之一，就在希望找到我們完美的伴侶，並與另一半發生一種完全和諧與滿足性欲的關係。但在拉崗看來，這是一種有害的幻想，而精神分析的角色，即在於揭示出這種和諧關係是根本不可能的。²⁴按照拉崗的邏輯，只有在不可能性中，才能開出一條可能性的道路。

他早期使用絕爽只是如飢餓的生理需求，得到滿足所帶來的愉悅感，之後來性的意涵逐漸鮮明，意指享受性客體以及自慰的快樂，並明確指出絕爽是性高潮的意思。因為主體是天生分裂的，並且是永遠無法滿足的，因此作為主體我們會焦慮自己的絕爽，擔心自己的快樂或愉悅永遠不夠而苦惱。換句話說，我們被一種內在的不滿或不足感所驅策。我們會不斷地產生這樣

²¹ 對於任何言說者來說，絕爽都是被禁止的。換言之，絕爽只能流露於法之主體的字裡行間，因為法就是建立在這個禁止之上的。確實，即使法命令說「絕爽吧！」(Jouis)主體也只能回應說「我聽到了」(J'ouïs)，在此，絕爽只是被領會到。但是並非法本身阻擋了主體通向絕爽，它只是從一個幾乎自然的阻隔內製造了被劃杠的主體。因為給絕爽設置限制的是快感，這快感有如把不統一的生命捆綁在一起，直到另一種不可挑戰的禁止，從佛洛伊德作為快感的原發過程和一律法制訂的規則中衍生出來。Jacques Lacan, *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 2005, p696.

²² Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore 1972-1973, On Feminine Sexuality: The limits of Love and Knowledge*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 1998, p7.

²³ Dylan Evans, *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*, London: Routledge, 1996, p184.

²⁴ Sean Homer, *Jacques Lacan*, New York: Routledge, 2004, p106.

一種感覺，覺得還有某種更多的東西，雖然不知道那是什麼，但是卻感到它就在那裡，而且正是想要得到的，這是拉崗稱為陽具的絕爽(phallic jouissance)。陽具的絕爽是大多數人，在大部分時間都體驗著的那種形式的絕爽，即便在我們自以為佔有我們欲望的物件時，亦即成為另一個人，一種新的佔有，甚至是我們一直努力把握，仍然感到欲望是不滿足的。這種總會留下某種欠缺之物的不滿足感，這就是拉崗將其稱之為陽具的絕爽，並以此來定義男性結構的東西。一個男性結構的特徵，即在於把大他者轉變成一個對象，並錯誤地以為那個對象，可以充分滿足我們的欲望。陽具的絕爽並非是男性的，不論男人和女人都能夠體驗到它，而單就其特徵在於失敗而言，它才被界定為陽具性的。²⁵男人和女人都可以體驗到陽具的絕爽或大他者的絕爽，而界定一個人是否具有一個男性或女性結構的，也正是其所體驗到的絕爽類型。根據拉崗說法，在男人與女人之間卻存在著關鍵性的差異，就是女人可以同時體驗到兩種形式的絕爽，男人只能體驗到其中的一種，那就是陽具的絕爽或大他者的絕爽。在象徵性認同中，小姑認同的乃是他者所提供的意義，或者說他者位置的凝視，其所形成的自我理想總是以「我之應當」來評判自己，而這個「我」總是活在他人的目光下，「我」總是把他人對「我」的象徵的看轉換為「我」對自己的想像。拉崗的精神分析實踐的運作就是主體的欲望，是一種純粹的欲望，一種朝向原初真實界的原質之物的欲望，一種服從於求絕爽意志的欲望。

肆、真實界看小姑與他者的欲望

如果有任何概念可以稱為是拉崗思想核心的話，那便是有關欲望的概念。拉崗認為，在欲望中恰巧沒有真實的需要。「欲望是要求中無法化約為需求的東西，從要求中減去需求，就得到了欲望。」²⁶拉崗依循史賓諾沙(Spinoza)的觀點，主張「欲望是人的本質」，欲望同時也是人類存在的中心，是精神分析關切的主題。然而，當拉崗討論欲望時，他並不是指任何欲望，而是特指無意識欲望。此原因不是拉崗認為意識欲望不重要，而是因為無意識欲望，其實構成了精神分析的基礎。無意識欲望基本上全部是具有性欲的，「無意識的動機是被侷限在性欲的，……另一種主要的一般欲望、飢餓，則沒有被表現」。²⁷拉崗對於需要與欲望的區別，將欲望概念完全提升於生物領域之外，非常類似於科耶夫對於動物與人類欲望的區分，欲望顯然是屬於人類的，因為欲望不是朝向另一個欲望，就是朝向一個「從生物性觀點來看完全無用」的對象。²⁸

性欲是人類一種重要本能，畫中小姑是處於荳蔻年華的青春少女，當她經過房門時，也許傳來的男女歡樂之聲讓她停下腳步，基於孩童天真的好奇心，於是索性墊上坐墩一窺究竟，因此受到性刺激而興起性的欲望。小姑因窺淫不自覺產生了自慰行為，若按拉崗的觀點，這不是一般意義上的享受或享用，而是對欲望和欲望過程的享受或享用，主體對不可滿足的欲望，或欲望過程的享受和享用稱作主體的絕爽，這一享受使人在滿足的缺席中欲望著。在拉崗看來，欲望不是對某個現實對象的欲望，而是對他者及他者之欲望的欲望，而這個他者與他者之欲望

²⁵ 同上，p104.

²⁶ 褚孝泉譯：《拉岡選集》（上海：上海三聯書店，2001年），頁365。

²⁷ Dylan Evans, *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*, New York: Routledge, 1996, p36-37.

²⁸ 同上，p38.

原本就是一種欠缺，主體的欲望總是被這個他者及他者的欠缺規定著和限制著。拉崗提到了「手淫的絕爽」²⁹，而在 1958 年為一次有關女性性欲的學術會議所準備的主題發言中，他還使用了「女性絕爽」(feminine jouissance)和「陰蒂絕爽」(clitoral jouissance)這樣的說法。³⁰應該還存在著某種專門的女性絕爽，只有女人們才可以體會到，但是她們卻無法言說，這使得它更接近於神秘主義的絕爽。與男人的絕爽相比，它是一種額外的絕爽，而不是一種補充性的絕爽。此外，還有一個專屬於女性和神秘主義者的額外部分。拉崗在神秘主義提供了一個例子：

至於聖特蕾莎，你們只需去羅馬看看貝爾尼尼(Gianlorenzo Bernini)的雕塑，就會立即明白她在絕爽，這是無庸置疑的。但她在絕爽什麼呢？顯然地，神秘主義者的基本證言聲稱他們體驗到了它，但卻對它毫無所知。³¹

這種不可言說的狂迷體驗，即被拉崗稱作是另外的或女性的絕爽。這個大他者的絕爽超出了陽具的絕爽，它也超越了象徵界與主體，並因此是處在無意識之外的。從某種意義而言，《小姑窺春圖》重要的並不是發現小姑她欲望的對象，而是揭露她從何處欲望，她認同於什麼主體？小姑的欲望不是對陽具絕爽「有」的執著，而是陰性絕爽對「不有」也就是「無」的體認。也就是絕爽是多樣面貌的，可以是持續延宕為一種空缺的欲望型態，或體現典型的神秘主義陰性絕爽，或透過陽具符號空缺反襯陰性空虛的力量。

「他者」大概是拉崗著作中最為複雜的概念。當拉崗在 1930 年代最初使用此辭彙時，只僅僅指涉「其他人」。雖然佛洛伊德的確曾經使用「他者」一詞，指涉「其他人」(the other person)以及「他性」(otherness)，拉崗是透過科耶夫於 1933-39 年間在高等學院的系列講座而借用自黑格爾的概念，³²大他者指稱根本的他性(radical alterity)，一個超越想像界虛幻他性的他性(other-ness)，它無法透過認同而被同化。拉崗將此根本他性等同於語言與律法，因此大寫他者被銘刻於象徵界中。大寫他者同時是另一個主體，就其根本他性與無法被同化的獨特性而言，它也是調節與其他主體關係的象徵界。嚴格說來，「做為另外一個主體的大他者」的意義次於「做為象徵界的大他者」的意義，「大他者首先必須被視為一個場所，一個構成說話的場所」。只可能以間接的方式來說做為主體的大他者，也就是說，主體有可能占據此位置，而成為另外一個主體的大寫他者。³³拉崗最常重複的公式是：「人的欲望是大他者的欲望」。等同是「欲望大他者的欲望」，也就是欲望成為他者欲望的對象，並被他者認可的欲望。³⁴

²⁹ Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre IV, L'relation d'objet 1956-1957*, Texte établi: Jacques-Alain Miller trans, Paris: Éditions du Seuil, 1994, p241.

³⁰ Lacan, Jacques. *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 2005, p612.

³¹ Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore 1972-1973, On Feminine Sexuality: The limits of Love and Knowledge*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 1998, p76.

³² Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York: Routledge, 1996, p135.

³³ 同上，p136.

³⁴ 拉崗之概念是透過科耶夫而取自黑格爾：欲望只有當人不欲望身體，而欲望他者的欲望時，才是人的欲望。……意思是說，如果人要「被欲望」或是「被愛」，更應該說是他的人類價值「被認可」。……換句話說，所有人類發生的(大寫)欲望……最終都是「被認可」之欲望功能。A. Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel*, trans. James H. Nichols Jr. Cornell University Press, Ithaca and London, 1980, P.6

主體以大他者的方式欲望化，是主體從另一人的角度欲望，而其效果則是「人的欲望對象……本質上是另一人所欲望的對象」。令事物具有可欲望性質的原因，不是其本身的內在特質，而只是因為它被另一人欲望。大他者的欲望，使得物體成為對等而可交換，「此特質使得任何一個特別物體，都不會具有特殊意義。但同時也使得對象，可以無限出現」。這個觀念也是得自於科耶夫對於黑格爾的詮釋。科耶夫主張：「朝向自然對象的欲望，只有透過另一人對同樣對象的(大寫)欲望『中介』時，才是人性的：「因為其他人也欲望，所以我欲望」。³⁵畫中小姑基於人性欲望的欲求是被認可的，透過欲望另一個人(他者)所欲望之物，小姑可以使另一個人，承認她能夠擁有此物的權利，從而使這個人(他者)承認這事實。

拉崗曾說：一直以來發現自己的欲望存在於外部，而所欲望的總是某種自己匱乏的東西，即自己相對於他人(other)。他認為每一個人欲望的實現，總是依賴於自然界或者他人。因此，可以肯定地說，一個人的欲望就是「他者的欲望」。欲望不是對某個現實對象的欲望，而是對他者及他者欲望的欲望，而這個他者與他者之欲望原本就是一種欠缺，主體的欲望總是被這個他者及他者的欠缺規定和限制著。欲望與他者間的關係，是欲望無法通過佔有某個現實物件獲得滿足，相反的，欲望為欲望，恰恰是由於欠缺一個能夠滿足它的物件。所以對於主體的過程，我們必須理解為一種只能不斷地去尋找、不斷地去欲望的主體只能在欲望中欲望著，或者說在不滿足中欲望著那個不可能的滿足，主體享受著這個不斷尋找、不斷欲望的過程，並從中獲得快感、一種絕爽。

另外，所謂「欲望對欲望的關係」不是指一個主體欲望對另一個主體欲望的關係，而是指主體欲望對自身內有的他者欲望的關係，也就是「人的欲望即是他者的欲望」，只有當他認識到那所謂的欲望對象，不過是自己依照他者欲望所構想出來的一個幻象時，才有可能穿越那欲望的幻象，在象徵性的移情關係中，重構自己的主體性。拉崗一再強調的「不要向欲望讓步」，就是要求主體直視自身欲望的真相，不要屈從於自己的欲望，即人的欲望總是他者的欲望。所以，那所謂的不要向欲望讓步，是指不要向他者的欲望讓步，不要屈從於想像界和象徵界提供的幻象所支撐的欲望滿足，而是要認識到欲望的永恆化，要認識到欲望滿足的不可能性。其實，對拉崗而言，可以歸於一個不可能性的邏輯。不可能性總是與真實界相關聯，真實界作為主體的一個存在界域，恰恰是主體不可抵達的場所，正是真實界的這一不可能性，完全的主體化是不可能的，主體間的關係是不可能的，主體的欲望滿足是不可能的，性關係或愛也是不可能的，乃至最後包括精神分析也是不可能的。

伍、結語

一隻小腳要發揮挑逗的作用，倘若單從腳本身並不能做出充分解釋，隱藏在後的是腳與男人性心理之間的聯結關係。哈夫洛克·霽理士在《性心理研究》(Studies in the Psychology of Sex)裡說：「在所有形式的性象徵物中，最常見的是理想化描寫腳和鞋的象徵物……即使在正常的情侶眼中，腳也是身體中最有誘惑力的部位。」康乃狄克大學的社會學家瑪麗·勞一羅森克蘭茲

³⁵同上。

(Mary Lou Rosencranz)《服飾概念》(Clothing Concepts)中說：「很多人把鞋子和腳當作一種性象徵。」³⁶中國自宋代以下男人強迫女人纏足，一則滿足男人控制女人的權力欲望外，小小三寸金蓮象徵小小陰器，滿足男人喜歡窄緊陰器的本能和想像。精神分析學派的心理學家認為，女鞋其實是陰道的象徵，就像秀髮是陰毛的象徵一樣。因此，當男人看到性感的女鞋就莫名心動，就在於它們的形狀都類似陰器和陰道，使男人在性幻想與真實之間產生聯結而興奮。通常男人物戀女足也會愛屋及烏地迷戀女鞋，對男人來說，女鞋就像胸罩及內褲一樣，是遮蔽性感器官的私人物件，因而想像羅織產生一種性意識，然而男人看到的不只是一雙鞋，而是自己的欲望，欲望的對象也就是享樂的對象。帳幃中搖曳出來的三寸金蓮，不僅能代表中國傳統女性的美，也在展露色相，所謂「癡魂銷一捻」，其主要目的乃是在挑起情欲。性驅力並不是被導向一個「整全的人」，而是被導向局部客體。因此，並沒有兩個主體之間的性關係這樣一回事，而只有一個主體與某個部分客體之間的性關係。誠如佛洛伊德所指出的，不是任何一個客體或某一客體在任何時候都可以成為欲望對象的，因為能否成為這種物件不是取決於物件本身的性質，而是取決於它有沒有滿足驅力，並且作為驅力物件的東西不一定是整體的人，也可以是人的身體的某個部分或稱部分物件，甚至還可以是與人相關的某個物。拉崗說：「女人即是症狀」。明確的說，女人即是男人的症狀，意即女人只可能進入到男人的心靈經濟中，做為幻見的小對形，並成為他們欲望的原因。對男人而言，小對形占據的是失落的伴侶的位置，它會產出幻見的基式。

當我們觀看《小姑窺春圖》發現床帳內有正在進行的春宮活動，但畫中卻另有他者也在窺看，而這他者是一個妙齡少女，她是現場的目擊者，但卻不知觀畫者的目光也在看她，拉崗將這稱為「凝視的前存在」(the pre-existence of a gaze)，即主體在向外觀看的同時也被另一個東西所注視，主體總是處在來自另一個領域的目光的包圍之下：「我只能從某一點去看，但在我的存在中，我卻在四面八方被看。」³⁷這樣畫中他人看的活動成為被看，也就是畫中窺看者不知不覺讓自己從主體轉為客體，成了觀畫者的矚目對象。在古代的中國秘戲圖或西方也幾乎所有的作家、畫家、雕塑家都是男人，作品所預設觀眾也是男人。³⁸如同勞拉·穆爾維(Laura Mulvey)的著名公式—「女性為男性凝視中的圖像」³⁹，約翰·柏格(John Berger)也認為，男人是理想的觀賞者，女人形象是用來討好男人的。⁴⁰尤其中國古時社會為男人主導，男人習慣「去看女人」，且可以評頭論足，但不想自己被女人看或被評論，女人在父權文化體制下，只是做為另一個男人的能指罷了。

至於小姑最後到底窺視到什麼，這點並不特別重要，畫中小姑是為滿足欲望而存在，而與她個人的欲望並無直接關係。遮蔽的閨房激情是偷窺癖小姑的欲望，也是觀畫者(他者)的欲望。中國古代文學幾乎所有悲嘆婦女命運、描寫女子感情的詩皆出自男人之手，男人以女人的口吻

³⁶ William A. Rossi, *The Sex Life of The Foot and Shoe*, Krieger Publishing Company, 1976, p3.

³⁷ Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, London and New York: Penguin Books, 1979, p72.

³⁸ 賽門·古希爾著、郭乃嘉譯，《愛·性與悲劇》(台北：麥田出版社，2011年)，頁41。

³⁹ Laura Mulvey, 〈Visual Pleasure and Narrative Cinema〉, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press, 1989, p19.

⁴⁰ John Berger, *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation, 1972, p64.

表達他們的痛苦。⁴¹用美國現代詩人瑪利安·摩爾(Marianne Moore)的話來說：「藝術家是直接傳達想像的人。」這與勞倫斯·基薛涅(Lawrence E. Gichner)在《中國古代性生活》(Sexual Life in Ancient China)提出秘戲圖中女人看見兔子交媾而跟著自慰，這應是來自男人的想像，而畫中女人是為取悅男人的性欲而存在，與她自己的性欲並無關係。⁴²佛洛伊德也認為藝術家的作用，是將性幻想與欲望用美學形式表達出來。唐寅《小姑窺春圖》以三寸金蓮誘引觀者眼神滿足窺看欲望，並藉女性的自體享樂，表達女性也有滿足欲望的權利，用以還原人性的欲望本質。拉崗所謂自戀是鏡像中想像認同用來包容欲望的型式，此時畫中小姑或許已經不是畫家的激情，而是入神狀態中的另一個自我，一個幻象，一個虛空，一個不在。因此，小姑是一不能言說的大他者。在小姑窺視的同時，自己也成了他者欲望的客體，更是來自大他者的隱密凝視和投射，也就是大他者的欲望。當我們聽從拉崗所言，不要在自己的欲望上讓步，沿著大他者的欲望探索，終究發現人自身的欲望。

參考文獻

一、專書

(一)古籍

〔清〕李漁：《閒情偶寄》，北京：中國華僑出版社，2014年。

(二)近人專著

1.外文著作

(1)中文譯著

(荷)高羅佩著，楊權譯：《秘戲圖考》，廣東：廣東人民出版社，1998年。

(英)達里安·萊德著，龔卓軍譯：《拉岡》，新北市：立緒文化出版，1998年。

(法)拉岡著，褚孝泉譯：《拉岡選集》，上海：上海三聯書店，2001年。

(荷)高羅佩著，李零等譯：《中國古代房內考》，台北：八方出版社，2006年。

(斯洛維尼亞)紀傑克著，蔡淑惠譯：《傾斜觀看－在大眾文化中遇見拉岡》，台北：桂冠出版社，2008年。

(奧)佛洛伊德著，謝敏敏、王春濤編譯：《精神分析引論》，北京：中央編譯出版社，2008年。

(香港)馬思恩著，吳菲菲譯：《纏足幽靈》，台北：心靈工坊出版社，2015年。

(2)外文原著〔依作者姓氏字母排列〕

Bertholet, Ferdinand M. *Dreams of Spring: Erotic Art in China*, Amsterdam: Pepin press, 1997.

Bertholet, Ferdinand M. *Gardens of Pleasure Eroticism and Art in China*, Munich: Prestel, 2003.

Derrida, Kristeva and Michael Payne. *Reading Theory: An Introduction to Lacan*, Oxford: Blackwell,

⁴¹ R. H. Van Gulik, *Sexual Life in Ancient China*, Leiden: E. J. Brill, 1974, p111.

⁴² Lawrence E. Gichner, *Erotic Aspects of Chinese Culture*, 1957, p22.

- 1993.
- Eidelsztein, Alfredo. *The Graph of Desire Using the Work of Jacques Lacan*, London, 2009.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York: Routledge, 1996.
- Gichner, Lawrence E. *Erotics Aspects of Chinese Culture*, Priv. Published, 1957.
- Gulik, R. H. Van. *Erotic Colour Prints of The Ming Period*, Tokyo: Priv. Published, 1951.
- Gulik, R. H. Van. *Sexual Life in Ancient China*, Boston: Leiden Brill, 1974.
- Homer, Sean. *Jacques Lacan*, New York: Routledge, 2004.
- Kojeve, A. *Introduction to the Reading of Hegel*, trans. James H. Nichols Jr. Cornell University Press, Ithaca and London, 1980.
- Lacan, J. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore 1972-1973, On Feminine Sexuality: The limits of Love and Knowledge*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 1998.
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, BOOK I, Freud's Papers on Technique 1953-1954*, ed. Jacques-Alain Miller, Cambridge University Press, 1985.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre IV, L'Relation d'objet 1956-1957*, Texte établi: Jacques-Alain Miller trans., Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- Lacan, Jacques. *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 2005.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, London and New York: Penguin Books, 1979.
- Leupin, Alexandre. *Lacan Today: Psychoanalysis, Science, Religion*, New York: Other Press, c2004.
- Liao Yi, Lin. *The Tao of Seduction: Erotic Secrets from Ancient China*, New York: Abrams, 2007.
- Rossi, William A. *The Sex Life of The Foot and Shoe*, Krieger Publishing Company, 1976.
- Soler, Colette. *What Lacan Said About Women: A Psychoanalytic Study*, New York: Other Press, c2006.

2. 中文著作

- 杜三升：《秘戲圖大觀》，台北：金楓出版社，1993 年。
- 王國芳、郭本禹著：《拉岡》，台北：生智文化，1997 年。
- 李幼蒸：《欲望倫理學－弗洛伊德和拉康》，嘉義：南華管理學院出版社，1998 年。
- 劉達臨編著：《中國歷代房內考上中下卷》，北京：中醫古籍出版社，1998 年。
- 中國古代春宮藝術編輯小組：《掬香問影－中國古代春宮藝術》，台北：映捷公司，1999 年。
- 吳存存著：《明清社會性愛風氣》，北京：人民文學出版社，2000 年。
- 謝釋惟：《綢繆繾綣－古中國房中養生與春宮藝術》，台北：發達出版社，2000 年。
- 高洪興：《纏足史》，台北：華成出版社，2004 年。
- 文震亨：《長物志》，重慶：重慶出版社，2008 年。

吳瓊著：《雅克·拉康－閱讀你的症狀》，北京：中國人民大學出版社，2011 年。

臥龍村人：《素女經－現代長生術》，台北：新潮社出版，2011 年。

樊雄：《中國古代房中秘戲文化》，台北：小倉出版社，2012 年。

楊小濱：《欲望與絕爽－拉岡視野下的當代華語文文學與文化》，台北：麥田出版社，2013 年。

殷登國：《春－中國古代情色文學和春宮秘戲圖》，台北：新銳文創出版，2015 年。

張一冰著：《不可能的存在之真－拉岡哲學映射》，台北：秀威出版社，2015 年。

二、期刊論文

周小儀：〈拉康研究與三種主體性〉，《批評空間》，1997 年第 1 期，頁 54-65。

盧青：〈精神孤島－以拉康精神分析理論解讀《福》中的人物〉，《西北大學文學院文學評論》，1998 年 2 月，頁 54-55。

艾之玉：〈中國歷史上的性教育〉，《歷史月刊》，1998 年 9 月，頁 50-53。

江曉原：〈中國房中術的理論與技巧〉，《歷史月刊》，1998 年 9 月，頁 54-60。

黃宗慧：〈他不看時她在嗎〉，《歐美研究》，1998 年 9 月，頁 69-74。

劉達臨：〈春宮畫－中國古代性文化園地的一朵奇葩〉，《歷史月刊》，1998 年 9 月，頁 43-49。

黃宗慧：〈走出歇斯底里之後－試論戀物癖建構女性主體之可能與困境〉，《歐美研究》，2005 年 3 月，頁 51-59。

劉宏、周寧：〈虛幻的自我－論拉康的鏡子階段理論〉，《紅河學院學報》，2006 年 6 月，頁 85-88。

劉玉環、林琳：〈分裂的主體・無盡的慾望－《裸體吃中餐》中的拉康式解讀〉，《長春工程學院學報》，2010 年 11 月，頁 71-73。

王智博：〈《看不見的人》的拉康式解讀〉，《綏化學院學報》，2011 年 2 月，頁 144-146。

郭寶成：〈淺說春宮畫〉，《收藏》，2011 年 8 月，頁 9。

謝麥斯：〈對《妻妾成群》中頌蓮人物形象的拉康式解讀〉，《四川大學文學院學報》，2011 年 10 月，頁 274-275。

蔣興儀、魏建國：〈從致命女人到「女人不存在」－紀傑克解析女人及其對性別教育之啟發〉，《政治與社會哲學評論》，2012 年 9 月，頁 101-151。