

母職的煉金術

汪曉青攝影作品析論*

The Alchemy of Mothering

Analysis of Annie Hsiao Ching Wang's Photographs

呂筱渝
Lu Hsiao-Yu

法國巴黎第八大學婦女與性別研究博士
Ph.D. Women's and Gender Studies, University Paris 8

| 摘要 |

西方宗教畫常見的聖母子，為世人建立了理想母親形象的典範，其教化目的不言自明。母職遂成為許多母親的緊箍咒，特別顯現在照顧家庭與發展志業的兩難衝突上。本文首先引述女性主義與精神分析學對母職成因的分析，釐清生為女人與專司母職之間的不必然關係；另一方面，再針對哲學概念中孕育生命的「宮籟」一詞，引介它具有母親、餵養者等之富饒豐沛、取之不竭，用之不盡的含義，表明孕育生命者在根本意義上的主體性。汪曉青將母親繁衍與撫育的生命創造意義，拓展至藝術領域的創造，也將單向的（母生子）生產，轉變成雙向的（母與子）衰老與成長之間的映照、消長、循環的生命敘事歷程。她的攝影創作，不但是一種家庭紀念照式的紀錄，更是一場母親藝術家的見證。20年來記錄她的生命階段，也記錄孩子的成長歷程，更印證藝術具有轉換「底片」／「陳套」的能力——將繁重的母職實踐，改造成獨特的藝術實踐。

關鍵詞 | 母子圖、母職、宮籟、套層密藏、綿延

* 誌謝：本文研究過程中，感謝洪致美女士給予諸多協助，亦感謝兩位匿名審查委員的寶貴意見，使本文更臻完善。

| Abstract |

With an obvious purpose of enlightenment and cultivation, Madonna and Child depicted in Western religious paintings has produced for all people the paragon image of an ideal mother. Consequently, mothering imposes on many mothers a trammel in particular the choice between taking care of the family and developing personal career. Starting with quotes of cause analyses of mothering based on feminism and psychoanalysis, this essay clarifies that being a woman and being a dedicated mother does not go with the territory. Focused on “chora” a philosophical term refers to conception of the young, the essay further manifests subjectivity of a conceiver with implications of fertility, abundance and inexhaustibleness of that term.

Expanding the purport of a mother’s life creation in propagation and nurturing to her art creation, Wang’s photographic creations not only record family commemorations, but also witness a mother taking the role of an artist. Photographs of the past 20 years keep track of different life stages of the artist and the growth process of her child. More importantly, transformation of “cliché” by art has also been verified, turning strenuous motherhood practices into unique artistic practices.

Keywords | Madonna and Child, Mothering, Chora, Mise en abyme, Durée

一、前言

臺灣在日領時期有幾位與陳進（1907-1998）的家世背景和繪畫天分相當的女藝術家，例如周紅綢（1914-1982）、黃荷華（1913-2007）與郭翠鳳（1911-1935）。然而她們終其一生並沒有累積出豐厚的創作成果，更遑論達到陳進卓越的藝術地位，因為她們紛紛因結婚懷孕而放棄畫筆或中斷學業，就當時傳統的價值觀來看，似乎也是不得不的決定。對於女藝術家這種有才華卻未能取得公認的創作成就的現象，學者賴明珠分析，主要的原因是女性容易屈服於父權社會的性別角色規範：

由於她們都囿於父權社會下女性角色的定位，缺乏與現實社會折衝的膽識，未能在創作的路途上有所堅持，因而也就無法創造璀璨斐然的成績。〔……〕因懾服於父權社會的結構體制，在既被動又自動的情況下，將自我掌控的權杖交付出去，因而她們失去了發揮潛能創造自己藝術生命的機會。（賴明珠，1998：63）。

當時，唯有陳進是唯一的例外。若非陳進從年輕就持續創作到 40 歲才結婚，以及她的夫婿同意她婚後可繼續創作，這位女大師恐怕難以累積她在臺灣藝壇的卓越成就。儘管時代變遷，過去男主外、女主內的性別觀已經逐漸鬆動甚至易位，但 21 世紀的女藝術家在婚姻中面臨的考驗，依然是家庭生活和藝術創作的兩難抉擇。一直以來，在現實層面的多方考量下，女性通常還是留在家裏照料家庭的優先人選（薛保瑕，1998：157-158），¹ 自然也必須中斷婚前的藝術生涯，不論是暫時或永久的。即使她們在婚後仍持續創作，也容易被調侃為業餘的「星期天畫家」，例如陸蓉之的研究指出：「多數的女

¹ 薛保瑕對 11 位女性藝術家的訪談中問道：「妳的創作歷程與經驗是否曾受到性別之限制？」其中一位受訪藝術家鄭瓊娟的回答，清楚指出女藝術家確會因生育而中斷創作，但她選擇接受現實：「不是限制，是限制有了才變成這樣，如果我生為男的我就不會中斷了，受影響很大，但是我不恨這個命，也沒有錯過，因為在養孩子中，得到不少關於人生觀的一切。所以對待人，關於孩子和父母，人與人之間的關係，也是我們美術關心的。」

藝術家，仍然受到婚姻家庭的牽累和約束，無法全心投入藝術，雖然其中也有創作不斷者，但是往往被視為業餘的『星期天畫家』，無法獲得藝壇的正視，而且缺乏認真對待的論述。女性藝術家是否必須在家庭與創作事業之間作二選一的抉擇，依舊是現實存在的兩難局面。」（陸蓉之，1998 :33）這些被戲稱為「星期天畫家」的女藝術家，多半只能利用家務工作以外的閒暇空檔作畫，星期天是臺灣還沒有實行週休二日以前，一週中唯一的休假日。但隨著社會風氣改變，在經濟或某些條件的許可下，也有女藝術家將小孩交給保姆照顧，以保有自己的空間和時間，例如王雅慧（1973-）在產後仍如常創作，也不認為性別差異、母職實踐會造成創作的束縛或無力感。不過她也坦言每個人的婚姻、經濟等狀況不同，受到的影響也會有所不同（姜麗華、呂筱渝，2016 :107）。² 也就是說，在面臨家庭事業兩難時，多數女藝術家或者選擇中斷創作照顧家庭，或者在各方面條件允許的情況下仍可繼續創作。有別於上述兩種處境，本文研究的對象汪曉青，則在家庭生活和藝術創作兩者的調合中找到新的契機。

汪曉青，1972年生於臺北，現居花蓮，2009年取得英國布萊敦大學（University of Brighton）藝術創作博士，創作媒材以攝影和繪畫為主，主題多與女性認同、母職有關，其性別觀亦展現她的女性意識。汪曉青早年師承游本寬，深受觀念攝影影響，分別於1994年和1997年擔任「捏造攝影」³ 展覽的策展人與參展人，懷孕後的關懷主題轉向身體、母親身分（motherhood）、女性認同等。本文擬探討汪曉青從妊娠、生育、養育至今創作的五組系列攝影作品，研究她如何結合母親和藝術家兩種角色進行創作，並分析她從一人創作轉換到母子雙人合作的過程，與從中激盪而來的靈

² 王雅慧訪談中表示：「因為我算是比較晚結婚的，所以我自己的生活模式，我已經確立得比較好，如果我是更年輕的時候結婚，包括經濟上或者是說個人與他人的關係上，可能還不那麼確定，就很容易受到影響，所以我現在包括我結婚或者是生小孩，我可能在某種程度上還是可以繼續工作，因為我工作我經濟能力比較好，我還可以請個保姆之類的。當然時間分割上有所影響，可是我覺得我白天還能出來這邊工作，已經算是跟以前的女生很不一樣了，她們可能必須要在家帶小孩，帶小孩是非常耗損的一件事情。就是沒有時間，你連腦袋都沒有空去思考。」

³ 游本寬曾撰文為捏造攝影寫下數段定義，文章中的「捏造」一詞既是聯展名稱，又是參展作品的共通特質。關於「捏造」的意義，散見在他所評析的展覽作品之間，筆者僅截取有關「捏造」的部分文字：「『捏造』族群的攝影內容許多是以散溢著濃郁的『自我』為原點，而那種不超過真實經驗的表白，也正是那些作品令人覺得貼心、切實的重要原因。〔……〕『捏造』族群的攝影內容也許是內斂的，但是影像形式卻是外張與顛覆的。〔……〕『捏造』者的攝影觀是，可以讓影像進入單一不可複製的殿堂。〔……〕『捏造』者的理念是，人已被自己所製造的影像給駕馭了。〔……〕『捏造』者的彩色攝影觀是，為攝影化學中的「形」與「色」再找一張新的畫布。」（游本寬，1997: 67-73）。

感、產生的想法，以及五個主題的攝影作品本身內容與衍生的意義，作品名稱依序為：《孕鬱》（2000-2001）、《我簽故我在》（2001）、《關係測量》（2001-2002）、《我的兒子和我一樣高》（2002-2020），以及藉由文學和電影理論的「套層密藏」（mise en abyme），分析《母親如同創造者》（2001-2020）此一創作時間至今（2020年）橫跨19年的攝影系列，是如何將作品變成一個開放的文本，開啟了有限文本裏的多重意義。

二、母職與藝術創作

女性不論何種身分或職業，一旦母職的實踐與個人生涯規劃有所衝突，如前文所述，往往以母職的實踐為優先考量。事實上，母親除了有孕育胚胎、分娩、泌乳的生理方面的功能外，也具有教養和影響子女心理方面的作用。然而弔詭的是，女性此一做為人類繁衍生命的重要主體，卻在父權體制下僅被視為生育的肉身載體，而成為受制於世俗完美母親形象的性別他者。本節擬從西方宗教畫所欲傳達的聖母形象，到女性主義與精神分析學對母親的解構，破除完美母親的迷思，以及生為女人與專司母職之間的不必然關係。其後以汪曉青身兼母親與藝術家二種角色所面臨的困境、在維持家庭關係與發展志業缺一不可的條件下，提供她如何建設性地轉化兩者衝突的經驗。

（一）孕育生命的他者

西方藝術史對母親的歌詠，廣為流傳也最為人熟知的是基督宗教的聖母子

圖，其中以文藝復興時期義大利畫家拉斐爾（Raffaello Sanzio da Urbino，簡稱 Raphael, 1483-1520）描繪的聖母特質最為膾炙人口：溫婉、端莊、謙卑、沉靜……。這種藉由宗教題材投射世俗價值的完美母親形象，⁴ 深具性別的教化意味，成為人類理想母親的原型——一個孕育生命的他者——也是數千年來女性擺脫不掉的宿命。正如汪曉青在發現自己懷孕以後寫下的感想：「我和我的身體在一個小小的生命入侵後，變得無法自主的行動與思考：昏眩、噁心、無力、疼痛……，孕症猶如止不住血的傷痕，不停息地摧殘著我。大量完美母親的影像，一種犧牲自我的互古典範，猶如巨大漩渦，誘使我無可自拔之地墜入。」（汪曉青，〈《孕鬱》創作理念〉）由於母親角色一向是完成女性特質最終的目標，母職（mothering）是「女性於生育和養育過程中的日常生活經驗」。⁵ 然而在法國女性主義者西蒙·波娃（Simone de Beauvoir, 1908-1967）眼裏卻是一種誘使女人陷進「內在」（immanence）⁶ 的生理圈套，就像汪曉青的描述：「我的心如同我懷孕的身體，被壓制入幽暗鬱悶的空間，懼怕與厭惡，籠罩著我對我母職的想像。我的身體與自我開始逐漸地支離破碎，我可以感受到無我的命運已遞交給我。好想脫逃。但我能嗎？」（汪曉青，〈《孕鬱》創作理念〉）不管自願與否，女人一旦懷孕了，無法逃脫的不只是生兒育女的照護工作，隨之而來還有必須犧牲自我的時間、精力，甚至放棄原本追求的志業。「女人不是天生的——而是變成的」（On ne naît pas femme : on le devient）（Beauvoir, 1949, vol. 2: 13），特別是母職實踐才能「變成女人」的論調，和假借生理差異強加的義務導致性別不平等，正是波娃所要對抗的性別歧視之一。對波娃而言，母職使女人落入「內在」的生理陷阱不得脫身，反觀男人可以隨心所欲地從事「超越」（transcendence）的精神活動。這種「變成女人」的命運猶如一項被指派而必須完成的任務，是

⁴ 拉斐爾（1483-1520），義大利文藝復興時期畫家，畫過的聖母子圖不勝枚舉。例如在〈帶金鶯的聖母〉（Madonna of the Meadow，約 1505，佛羅倫斯烏菲齊美術館收藏），前景以聖母、耶穌與聖約翰構成穩定的三角構圖，而背景則是靜謐的田園景致。聖母一邊閱讀祈禱書，一邊溫柔呵護膝邊正在撫弄金鶯的兩名幼童，並由聖子踩在聖母的腳背，來傳達聖母子間自然流露的親情。

⁵ 母職（mothering）指的是「女性於生育和養育過程中的日常生活經驗」，而母性（motherhood）則是「社會文化透過社會政策或制度運作，對女性與家庭的關係進行定義，進而規範女性在母職扮演中的角色與行為」（潘淑滿，2005：46）。

⁶ 「內在」與其相對的「超越」皆為西方哲學之形上學概念，根據國家教育研究院的釋義：「在形上學中，內在與超越分別表達某種形上原理與現行世界的不同關係；內在指該原理雖然抽象普遍，欲內存於具體個別的事物之中，超越則指抽象普遍形上原理完全超越現象世界。後者可以柏拉圖（Plato, 427-347 B.C.）的「理型論」（doctrine of forms）為代表，前者則以亞里斯多德（Aristotle, 384-322 B.C.）的「形質說」（hylomorphism）為代表。」網站連結：<http://terms.naer.edu.tw/detail/1302679/?index=2>，瀏覽日期：2020/6/6。波娃借用這兩個相對的概念，比喻傳統女性囿於母職的生理宿命，在養兒育女的家庭生活自我耗盡，無法成長，而男性卻不受父職束縛，可以隨其所欲在家庭之外從事物質活動或精神追求。

「一種呈現恐怖之特質的命運」（Duroux, 2000 : 18，粗體為原文所加）。而且若說只有「變成母親」才能「變成女人」，才能實踐女性特質的真正內涵，這種屈從於自然的（natural）生理宿命，對波娃而言無異皆是壓迫女人的貶義詞。因此，為了抵抗生理差異產生的性別不平等，她鼓勵女性都應斷然拒絕生兒育女，並且支持墮胎和追求經濟獨立，才能擺脫所謂「變成女人」的性別枷鎖。（Beauvoir, 1949, vol. 1: 11-32）然而在波娃所處的存在主義盛行的年代，「存在先於本質」的觀念有時淪為哲學流派的「唯意志論」（voluntarism），即深信意志優於智性、行動高於思考，以及主張個體的意志能改變社會或心理的束縛。不可諱言地，波娃的呼籲雖深具啟發性，但對多數女性仍希望成為母親、實踐母職心態的深層原因未能提供開創性的觀點，在說服力上仍顯薄弱，不過反過來說，她同時也提供了一條思考的路線，意即回到「女人為何當母親」這個看似單純的基本問題上重新深究。本文接著藉由精神分析學的相關研究，為這個令人困惑的現象提出另一種觀點。

精神分析學家雀朵洛（Nancy J. Chodorow, 1944-）指出，有關「女人為何當母親」的問題，多半傾向採取先天或後天兩種相對的觀點來回答，即「母愛天生說」和「角色訓練說」。然而這兩種論點依然不夠周延，因為「母愛天生說」最多證明女人妊娠和泌乳行為的關係，無法證明照顧小孩（child care）和生育小孩（childbearing）是同一種慾望，簡言之，生為女人與擔任母職之間並無必然關係。而後天的「角色訓練說」則是預設女人之所以「專司母職」，乃是出自行為上的順從和個人的意願，然而此種看法仍無法解釋在婦運興起和女性意識逐漸提高的現代社會，為何多數婦女仍安於傳統的性別角色分工，並視克盡母職為自身的職責所在？（Chodorow, 1999 / 張君玫

譯，2003：20)

雀朵洛的研究發現，母職是一種社會結構引發的性別心理過程，是通過行為與心理的雙重複製結果。儘管女孩有能力創造和他人的情感聯繫，但由於社會主導的性別心理結構，使她難以發展出獨立的自我。這也是為何她在成年後自願擔任母職的原因，並也願意將這些複製後傳承給下一代，如同她從母親身上接收到所有關於母職的訊息與暗示。因此，母職的循環再製，維繫並推動女性在家庭領域中的位置，與其不斷複製與再生產的責任，繼而形成社會性別分工的固定型態之迴圈。雀朵洛進一步指出，母職的活動關乎雙重認同：做為母親的認同與做為孩子的認同（Chodorow, 1999 / 張君玫譯，2003：261-262）。這樣的雙重認同使得女性的前伊底帕斯情結（意即與母親合一）持續內化，導致女性與這世界的正常關係以及她的自我經驗，在照顧孩子時就會重新啟動，因為女人對於母職有一種特定的情感需要。換句話說，母職滿足了女性的前伊底帕斯情結（做為孩子的認同），同時也滿足了身為母親的需求（做為母親的認同）。這種對母職的心理和情感需要，也使她們比較不會像男性容易形成親子關係上的防衛狀態。

在臺灣本土的母職研究方面，根據潘淑滿對 37 位婦女進行的深度訪談，發現女性因社會位置的不同，實踐母職的策略也互異，基本上可歸納出三種模式：（1）犧牲主體性，卻否定母職價值；（2）放棄或擁有部分主體性，但肯定母職價值；（3）重視主體性，對母職價值有較多反思（潘淑滿，2005：72-78）。關於第三種模式的原因，研究者分析原因在於她們擁有「非正式支持系統的支持」（例如：娘家或婆家提供照顧小孩或其他方面的支援）以及「社會成就感與重視女性主體性」（如高學歷背景對女性主體的意識啟

蒙)。而根據另一份對 18 位臺灣女藝術家（出生年介於 1950 年代至 1980 年代）的訪談研究（姜麗華、呂筱渝，2016）則指出，在婚姻狀況方面，18 位中有十位單身，已婚且生兒育女者有六位，約占三分之一。這六位仍繼續創作的母親藝術家，與潘淑滿歸納的第三種模式相當類似，她們的背景至少滿足以下三種條件中的兩種：擁有碩、博士的高學歷、經濟來源穩定、長輩幫忙看顧小孩。且就社會學的角度來看，臺灣社會重視生育率，少子化現象也引起許多人的恐慌和關注，但若職業婦女的權益未能妥善照顧，社會福利等相關配套措施仍嫌不足，讓養兒育女之事淪為各憑本事和資源的個人問題。另一方面，即便有女藝術家以親子關係為創作題材，但藝壇始終存在「媽媽經難登大雅之堂」的偏見，也使得她們重拾畫筆的意願較為低落。

由以上的分析可知，當社會將對女性文化性創造的期待（例如當一個藝術家），轉向對她們生物性繁衍的期待（例如母職的複製與實踐），因女性生命週期經歷的轉換而造成的耗損，她們要成為專業藝術家的資源條件在立足點上就已經不如男性。這個現象或許也可以用來解釋，為何高等院校的藝術相關科系，女學生的數量往往高於男學生甚多，但畢業後從事專業藝術創作、持續發表新作、在美術館或畫廊展出的藝術家仍以男性為多數的現象。本文企圖探討的即是：身為專職的藝術家汪曉青如何面對母職帶來的束縛？母職的實踐可以變成創作的來源嗎？藝術家的主體性、母職實踐和創作生涯是否能取得平衡，並且達到互利共存的狀態？

（二）宮籟的孕育：結合母職的藝術創作

西方攝影界相當知名且極具爭議性的美國攝影家莎莉·曼恩（Sally Mann,

1951-)，同樣也將母職轉化成藝術創作的靈感來源和創作方式，她的作品原本以風景鄉野為題材，後因育有一子二女，無法再像以前那樣外拍，遂就地取材地以三位兒女成長過程為拍攝主題，除了家居生活與度假場景，也包括他們的肖像和裸體。這些具有畫意派 (Pictorialism) 柔焦效果的攝影作品，營造出兒童裸體「官能式」 (sensual) (Woodward, 1992 / 劉瑞琪, 2004 : 194) 的唯美意象。儘管她的兒女赤身裸體地面對鏡頭毫不扭捏，呈現出孩童自然、開放與純真的性情，但這些作品卻難以避免地引起社會輿論和藝評家對兒童身體色情化、戀童癖 (pedophilia) 的疑慮 (劉瑞琪, 2004 : 193-196)。

臺灣當代攝影以母職、親子為主題的作品，可舉攝影家高媛 (1958-) 的《十二個月亮》系列為例，她是少見以「非母親」的身分進行與母職相關的創作。這系列拍攝了 12 對來自中國大陸各個省份的母子肖像，裸身的幼兒被母親雙手環抱，表現出母子緊密的關係。這 12 位母親都是隨著丈夫落腳北京，他們都是從外地來北京蓋房子的勞工。儘管這系列的創作靈感、構圖形式和透視角度多仿照文藝復興時期的聖母子圖，但《十二個月亮》融合今日中國城鄉的景象，藉由母子恆常的關係反襯城市的破壞與建設：透過 12 種詭譎的天色烘托 21 世紀經濟起飛的中國大陸，正面臨著以晨曦與暮色、舊城與新樓、荒涼與建設等為隱喻的巨大變遷。

此外，臺灣也有幾位結合母職創作的女藝術家，她們的作品媒材多樣，側重的主題也各異，例如謝鴻均 (1961-) 將她與女兒的關係，以陰柔、簡潔的筆觸和線條，流露她抽象表現主義的繪畫風格，也交織出回溯自身生命歷程的路徑；林介文 (1982-) 以編織、金工和各式循環回收利用的複合媒材，

創作出胚胎的發展、形成到母體分娩過程的作品；陳韻如（1980-）則藉由錄像拍攝 15 位年紀四歲以下的孩童，訪談記錄他們口述的前世記憶、選擇投胎、子宮印象等令人不可思議的童言童語，並透過觀眾移動互動裝置的元件位置，以隨機的方式重新建構這 15 位孩童的記憶片段。

而對於意外懷孕的汪曉青而言，既然母職將是擺脫不掉的責任，不如將妊娠的過程，包括生理與心理的變化當作創作的題材，《孕鬱》便是在這個想法下產生：以攝影來記錄因懷孕導致生活和身心的短暫失序狀態。而在度過孕吐階段後，她在鼓起的肚皮上以《我簽故我在》宣示母親的主體性。孩子出生後所拍攝的《關係測量》系列，除了表達母子在血緣上不可抹滅的「親屬」關係，也呈現母子在身體上一消一長的「相對」關係。而《我的兒子和我一樣高》系列，忠實地拍攝母子相伴的成長過程，以「一樣高」的概念基調貫穿長達 18 年（2002-2020）的創作，自始至終傳達她尊重每個個體是獨立與平等的理念。

1. 孕鬱（2000-2001）

凌亂的居家環境，一切彷彿在混沌狀態，因為新的生命進駐體內了。汪曉青在英國留學時意外懷孕，打亂她原有的生涯規劃。孕吐的汪曉青的生活彷彿只剩吃、睡、泡澡的循環；狼藉的流理台、散落床頭櫃的零食，說明了孕育生命帶來母體的不適和消耗。《孕鬱》（圖 1- 圖 6）系列作品中，藝術家本人成為被拍攝的對象，由她的丈夫掌鏡，以家庭生活照的方式記錄家裏的各個區域和空間：餐桌（圖 1）、廚房（圖 2）、客廳（圖 3）、浴室（圖 4）、臥房（圖 5）、書桌（圖 6），分別表現出無力整理的紊亂（例如：圖 1 的餐桌、

圖 2 的廚房流理臺與圖 6 的書桌桌面)、疲憊(圖 3、圖 4) 與睡眠(圖 3、圖 5)，呈現一位女留學生原有的正常生活作息受到干擾的停擺狀態，成了一段因「孕育」而產生的「孕鬱」時期。拍攝者以一種輕描淡寫的手法，看似不經意地記錄「家」中每一個不同功能的空間，這六張透過擷取某段時間的片段影像，凸顯超出每個空間原本功能以外的「插曲」，例如圖 5 的臥房應該用於休憩或睡覺，但床頭櫃的零食、保溫壺等等物件，間接暗示了該空間在功能上某種程度的「失序」狀態。



圖 1



圖 2



圖 3



圖 4



圖 5



圖 6

圖 1-6 汪曉青，《孕鬱》，彩色相紙，23×15cm，2000-2001© 汪曉青。

意外懷孕亦是人生的「插曲」，而新生命的降臨，也造成母體該一空間機能上的「失序」。這系列透過拍攝家庭空間裏不起眼的角落，凸顯出其中潛藏的不安與騷動，同時也串成一個原本計畫攻讀博士的留學生生活軼事。如果

汪曉青只是任由自己昏沉地熬過九個月的妊娠期、只安於傳統的母親角色，那麼恐怕也很難逃過前言提到的幾位女前輩藝術家的命運，以選擇回歸家庭、中斷學業和藝術創作生涯告終。

2. 我簽故我在（2001）

汪曉青在《孕鬱》之後接著創作了《我簽故我在》。在這系列創作理念，汪曉青表達她身為孕婦的疑惑：「肚子漸漸隆起，持續的折磨終於有一點小小的成果，我的身體極為專注地創造一個生命，如同我用心創作我的藝術作品一般。為什麼這樣『偉大的身體』，一個能創造生命身體只是被視為一個『容器』？」（汪曉青，〈《我簽故我在》創作理念〉）事實上，這個汪曉青心目中「偉大的身體」，在亞里斯多德（Aristote, 384-322 B.C.）的口中淪為「容器」的子宮，卻在柏拉圖（Platon, 428-348 B.C.）的哲學裏有著「陰性空間」的深刻意涵，稱為宮籟（Chora）：「就其本質而言，宮籟如同萬物的鑄模。」（Platon, 2001[1992]：149）。德希達（Jacques Derrida, 1930-2004）又進一步闡釋柏拉圖的觀點，將宮籟清楚定義為「場域」（lieu），它有無法觸及與不會減損的特質，既非感性也非智性可感知，是屬於兩者之外的「第三種類型」（Derrida, 1993：15-23）。簡言之，德希達認為宮籟是「母性的」（maternel）、「原初的」（virginal），它正是「子宮」（matrice）、「養育者」（nourrice）；其次，宮籟並不是修辭學的暗喻法，它是本義上（sens propre）的母親、餵養者、匯聚處（réceptacle）、鑄模（porte-empainte）和寶藏，有著富饒、大量、用之不盡的意義。據上所述，母親及其子宮的這個「偉大的身體」當然不是一個容器，也不應被視為一個容器而已，不論就本義或引申意而言，母體都是一個豐沛的陰性場域，克莉絲蒂娃（Julia

Kristeva, 1941-) 也認為：「母親並不只是一個單純的生育者，而是賦予此一贈與行為以生命意義的人」（Clément & Kristeva, 1998 : 26，粗體字為原文所加）。生育行為本身就是一種贈與行為，只是以生命的意義來贈與兒女，而新生命雖是透過父母雙親各自贈與的精子與卵子結合而生成，但在自然的情況下，受精卵必定是由子宮單獨孕育，而且也只有在這個陰性空間裏，生命才能成形和誕生。由此觀之，母親並非只是個培養生命的載體，她除了提供陰性空間，更贈與了生命。

汪曉青無法接受父權社會要求母親必須拋棄自我、變成一個「無名無我的母親」的價值觀，她為了證明母親是一個「生命創作者的存在」，遂將笛卡兒（René Descartes, 1596-1650）的名言「我思故我在」（Cogito, ergo sum）改寫成「我簽故我在」，也就是在微凸的肚皮，以色筆簽下代表主體身分的英文名字（Annie）和中文姓氏（汪），也寫下當天的年月日。這組九張影像組成的《我簽故我在》，記錄了汪曉青在腹部簽名的分解動作（圖 7），正中間的作品是這一連串簽名過程完成的結果，拍攝角度由高處俯視，因此肚皮的簽名看起來上下左右顛倒，這張的背景（地板）也相同於其他八張。

如果腹部（子宮）是汪曉青的領土，那麼簽名的動作便是象徵領土所有權的「宣成」（performativity），如同透過語言文字的宣稱進而主張對某個對象擁有主權，換言之，是由母親主體性的確立保證胎兒該一個體的存在，並透過「簽名」此一行為代表藝術家「身為一個生命創作者的存在」，同時也代表她對「無名無我的母親形象的反抗」（汪曉青，〈《我簽故我在》創作理念〉）。



圖7 汪曉青，《我簽故我在》，彩色相紙，25×15cm（9張），2001©汪曉青。

3. 關係測量（2001-2002）

《關係測量》（圖8—圖9）可說是汪曉青即將邁入母子雙人關係的第一組系列作品。作品的第一張是懷孕中，大大鼓起的腹部顯示分娩的日子在即；第二張是生產後，抱著嬰兒；第三張一樣是將嬰兒抱在胸前，只是她的兒子比前一張明顯長大許多，身體變長，相同的姿勢但頭部超過母親的肩膀，頭髮也更為濃密。



圖8 汪曉青，《關係測量 No. 1》，黑白相紙，25×27.5cm、28×29cm、30.5×33cm、2001-2002© 汪曉青。



圖9 汪曉青，《關係測量 No. 2》，黑白相紙，20×26cm、24×28cm、31.5×35cm, 2001-2002年 © 汪曉青。

汪曉青不使用既有的長度計算單位來測量他們的身高體重，因為人與人、父母與孩子這種充滿感情的關係是無法為公分所衡量。既然科學的度量單位測不出溫度和情感，她因而刻意選擇身體為量詞，兩人分別獨立成長（或衰老）的自然狀態下，以一種相對性的測量來表現母子關係之間的消長。這件《關係測量》（Relative Measure），除了表達父、母、子在血緣上不可抹滅的「親屬」（relative，名詞）關係，也雙關語地呈現親子之間身體上互為消長的「相對」（relative，形容詞）關係。汪曉青認為，這體驗式的相對性身體測量，除了測得物理性的高矮胖瘦以外，「還測出一種需要互相依靠的引力，一種彼此追求獨立的拉力」。（汪曉青，《關係測量》創作理念）母與子有各自的生命軌跡，互相依存又彼此獨立；母職不再只是單方面的撫育照顧行為，而是以身體變化為起點的情感連結，也因此這系列作品的裱框，像階梯般向上爬升的形狀，來代表三個階段的時間與身體變化，與象徵母子間的內外關係的成長，這系列也是汪曉青母子雙人創作的開端。

4. 我的兒子和我一樣高 (2002-2020)

《我的兒子和我一樣高》(圖 10 — 圖 15) 原本是汪曉青為開始學步的兒子發明的遊戲，在母子同樂之餘，這個遊戲也讓她思索，如何在生活中表述兩個獨立個體地位平等，與傳達男女兩性的價值相同 (equivalence) 的觀念？



汪曉青，《我的兒子和我一樣高 NO.3》，彩色相紙，17.5×28cm，2003© 汪曉青。



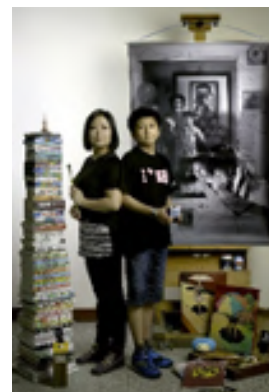
汪曉青，《我的兒子和我一樣高 NO.8》，彩色相紙，17.5×28cm，2003© 汪曉青。



汪曉青，《我的兒子和我一樣高 NO.13》，彩色相紙，17.5×28cm，2003© 汪曉青。



汪曉青，《我的兒子和我一樣高 NO.15》，彩色相紙，17.5×28cm，2003© 汪曉青。



汪曉青，《我的兒子和我一樣高 NO.19》，彩色相紙，17.5×28cm，2003© 汪曉青。



汪曉青，《我的兒子和我一樣高 NO.24》，彩色相紙，17.5×28cm，2003© 汪曉青。

同樣和《關係測量》以身體做為測量單位的概念出發，《我的兒子和我一樣高》從2002年到2020年為止，總共完成了二十餘張，幾乎每張都有事件性，例如小姑結婚(圖10)、搬家前夕(圖11)、自英國返台(圖12)等等，也有單純的家庭旅遊紀念如石梯坪(圖13)，或具有里程碑意義的「真的一樣高」(圖14)，以及換成汪曉青要墊高自己才能跟兒子「一樣高」的七星潭留影(圖15)。這系列的作品結合家庭生活事件，看似隨性實則刻

意地設計「一樣高」的場景，尤其是成長中的孩子勢必一年比一年高，母子倆借助椅子、矮牆、石墩、石塊等，好讓兩個人並站時齊頭等高。相機的拍攝高度置放於視平線，也就是在自己的視線高度為基準下，從該處平視時的水平線。作品中表現的這種齊頭式的等高，客觀來說，兩人的身高當然並沒有一樣高，但汪曉青想表達這所謂的「一樣高」，毋寧是主體價值意義上的相等，因此是屬於主觀的詮釋意義，根據作品的視覺影像呈現不精確的、不以公分數測量，甚至只需單方或雙方口頭的宣稱：「我們一樣高！」、「你跟我一樣高！」即可成立。而且因為孩童踩著物件墊高自己，便可以與對方平視，而不會有仰視母親的心理與視覺的壓迫感，也正是在這個意義底下，汪曉青和她的兒子在各方面都是「一樣高」，汪曉青甚至主張即使兩人有關係、年齡或性別等差異，兩人在主體的意義上都是平等的。汪曉青從第一張家庭照與站上矮牆的一歲兩個月大的兒子合照後，發現這種「一樣高」的遊戲其實有助於自我了解與肯定自我價值。身為藝術家和母親，汪曉青以寓教於樂的方式，讓孩子從小尊重個體的價值，會比追求「第一」、「比別人高」來得重要。汪曉青在母職實踐的過程中創作，也在創作的過程中實踐母職，為自己找到一個魚與熊掌得兼的方式，也昇華了懷孕初期對完美母親形象的恐懼和抗拒。

三、攝影的套層密藏：《母親如同創造者》（2001-2020）

本文分析的最後一組圖像文本《母親如同創造者》（2001年迄今仍創作中），表現出汪曉青在構圖、影像修辭和技巧等匠心獨具。在創作這系列之前，她

必須先思考到，如何記錄與孩子互相陪伴的日子、如何以攝影保存他們最美好的時光？而這便涉及汪曉青如何在日復一日、年復一年的居家生活裏，提煉出生活點滴中最精粹的意象，進而構思一張最能代表當時生活狀態的畫面，然後透過擺拍的方式，讓母子兩人在鏡頭前再度重現一場最具代表性或紀念性的生活場景。此外她還要面臨的問題是，如果一張照片都是一個珍藏的記憶，那麼在可預知的來年，該如何在每一個拍攝的當下，同時呈現過往所有累積的影像？如何讓每一個拍攝下來的場景長存不滅？又如何讓這些累積的記憶影像繼續累積下去，就像布景或背景一樣持續出現在「現在」的這件作品裏？筆者認為，《母親如同創造者》系列耐人尋味的地方，在於每張作品皆極富敘事性以外，更在於它構圖上的苦心孤詣：每一幀作品如漩渦般向心式地依時序鋪展。而這樣的構圖形式，是源於法國文學理論、其後廣泛應用至電影、媒體廣告等的「套層密藏」（mise en abyme）。

套層密藏又譯為鏡淵或迴狀嵌套法，係由法國文學家紀德（André Gide, 1869-1951）在其著作《日記 1889-1939》（*Journal 1889-1939*）（Gide, 1948: 41）首度提出。紀德在書中列舉了兩種套層密藏的類型，一種是以作品的局部反射作品的整體，或以相似的橋段穿插在作品中，如戲中戲再次呼應作品的情節。第二種則是在象徵歐洲貴族門第的紋章中鑲嵌（mise en）另一個構圖相似的紋章，造成一種無止境的鏡淵（abyme）效果。本文採用吳珮慈「套層密藏」的譯法，因其較能表達法文語法中“mise en”（置入）“abyme”（深淵）的動態情境，以及由之衍生出無限延伸、不斷嵌套的迴狀意象。

根據吳珮慈的解釋，套層密藏「最常用來比擬“mise en abyme”的兩個典型例子，一個是對面而立的雙鏡，由於相互的映照折射，而將穿越其中的

人或物的鏡像予以無限分裂的狀態；另一個似乎更能簡單地落實想像的例子，就是在大的玩偶內依序套入更小的玩偶的俄羅斯套層娃娃。」（吳珮慈，2007：130）。而以套層密藏的文學表現手法為研究主題的瑞士學者達倫巴（Lucien Dällenbach, 1940-），也在《敘事內鏡：論套層密藏》（*Le récit spéculaire : essais sur la mise en abyme*）一書指出，套層密藏就像位居領土之外的一塊屬地，它與包含了它的這個文本之間維持著相似的關係（Dällenbach, 1977：18），這一說法其實也是根據紀德的話引申而來：「我相當喜歡一件藝術作品中的人物，甚至是這件作品的主題被調換位置」，表明了他對藝術作品產生次序顛倒的興味，如同將「盾形紋章圖集『置入中心內予以密藏』的過程」（吳珮慈，2007：131）。此外，達倫巴也將套層密藏視為一面內嵌的鏡子，透過簡化、重複或形似的重製手法（*réduplication*），來反射故事的整體（Dällenbach, 1977：52），就像是一件作品的「內容的引言」（*citation du contenu*），通過重複的特性和手法，將想要傳達的訊息濃縮在故事的內容中，一次或多次地藉由某種相似性的符號，迂迴地揭示文本、故事或歷史裏隱而未顯的觀點。

達倫巴歸結套層密藏的特色，在於它的自我反身性的敘事手法，像一個凝縮時空的樞紐，同時也是個放射不滅能量的中心點；套層密藏宛如一顆被扔到無波水面的石頭，在湖面上泛起大量圍繞它的同心漣漪（Dällenbach，1977：136）。套層密藏通常也是複製和映射的同義字，在作品的整體和局部之間再次重複或以微型結構映出整體。最後，不論哪一種套層密藏，其理論都是根據「遞歸原則」（*le principe de récursivité*），如果小說的空間有重複的特性，那麼無限大的特性便會在每一個部分中出現，如同無窮小的深度。

在汪曉青創作時間為期最長，也最精彩的作品《母親如同創造者》（圖 16—圖 21），展現了紀德所說的第二種套層密藏的模式：較舊的影像被新的影像包含，舊的含納在新的之中，而這件新影像又被下一個更新的影像以同樣的方式含括進去，畫面像是不斷自我指涉並向背景推移。換句話說，每一件新作品除了本身的符號之外，又結合上一張作品的符號，因而不斷地形成新的表意符號（signification）。



圖 16 汪曉青，〈預產期前一天〉，《母親如同創造者》，黑白照片，119×81cm，2001© 汪曉青。



圖 17 汪曉青，〈一起按快門〉，《母親如同創造者》，黑白照片，119×81cm，2002© 汪曉青。



圖 18 汪曉青，〈兒子的腳裹石膏〉，《母親如同創造者》，黑白照片，119×81cm，2003© 汪曉青。



圖 19 汪曉青，〈慶祝聖誕節〉，《母親如同創造者》，黑白照片，119×81cm，2004© 汪曉青。



圖 20 汪曉青，〈用功〉，《母親如同創造者》，黑白照片，119×81cm，2006© 汪曉青。



圖 21 汪曉青，〈為自由而爭辯〉，《母親如同創造者》，黑白照片，119×81cm，2018© 汪曉青。

從 2001 年拍下在自己的身體寫下 “My Belly, My Baby”、名字和日期。這天是她預產期前夕，也是這系列的第一張作品（圖 16）。隔年 2002 年，她抱著滿周歲的兒子坐在前一張作品的前面「一起按快門」（圖 17），除了回溯身懷六甲的樣子，也為往後的共同創作埋下伏筆。接著 2003 年 5 月 24 日，汪曉青架著相機腳架，右手牽著腳打石膏的兒子，左手持快門線，

背景是前兩年的作品（圖 18），依此類推，一圈又一圈，像漣漪一樣包覆圓心，最舊的一直往地平線後退，較新的離前景最近，而作品的主要畫面則是拍攝的當下。

拍攝時間至今長達近 20 年的《母親如同創造者》，可說每一張都是嘔心瀝血、匠心獨具之作。每一年的紀錄凝縮了當時的記憶，每一張也都巧妙而自然地在作品標示出拍攝的日期，觀眾只需稍加留意即可發現，例如我們可以在 2004 年的作品發現聖誕樹掛著 01 Dec 2004 的幾張手形小紙片（圖 19），以及 2006 年的日期，自然地融入在小男孩正在畫畫的畫紙上（圖 20）。這組另類的成長記憶作品，所記錄的不是一個小男孩逐年長大的故事，也不是一個母親日益衰老的模樣，而是透過拍攝時的表情、衣著、場景布置與物件安排，將兩個人的生命狀態凝縮在瞬間之中，運用套層密藏把這「此曾在」（ça a été）如坊間的俄羅斯娃娃一層一層地密藏著，造成時間的錯置（anachronism），並產生一種螺旋狀的時間流動感，彷彿每一個年代的自我持續存在於層層包覆的時空裏。就空間而言，每件作品中的場景亦從未消失，它只是不斷被壓進更深的背景之後，而使得創作者本人和觀眾，在跨時空的記憶、過往與當下現實等等多重維度中游移，並且開啟了對於未來的想像。

汪曉青將母親繁衍與撫育的生命創造意義，拓展至藝術領域的創造，也將單向的（母生子）生產，轉變成雙向的（母與子）衰老與成長之間的映照、消長、循環的生命敘事歷程，一如汪曉青所說的：「在不斷創造的意念下，我試圖讓身為母親與藝術家的角色的我緊緊結合，以表露出一種複雜、多樣且具創造性的真實母職體驗」。（汪曉青，〈《母親如同創造者》創作理念〉）

她不但創造了生命，也在親子關係上持續地創造多重面向的生活體驗。2018年的作品〈為自由而爭辯〉（圖 21），汪曉青與兒子不再像以前那樣並肩或攜手，他們一前一後，一左一右，各自占據一個角落，似乎象徵脫離母子長期以來的依附關係，並以漫畫風格在這張作品打上旁白，母親：「沒必要的事就不做，必要的事就盡快做」；兒子：「為了守護自由而捨棄自由，這實在是……」，成長中的男孩爭取自由，而母親則在乎行事的方法和效率，道盡了為人母與青少年各自關注的焦點和心聲，也是母子彼此間最坦率的對話。

總括來說，這件拍攝時間橫跨 19 個年頭的系列作品獨特之處，在於它的每一件作品不但能夠單獨呈現自身的符號，又能在結合上一張作品的符號後，重新構成一組新的表意符號，使該系列成為一種不斷延展、開放的視覺敘事文本。此種影像文本所蘊含的時間性，是一種「過去」與「現在」並存共時的元素。誠如德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）在闡釋柏格森（Henri Bergson, 1859-1941）的「綿延」（*durée*）概念所強調的，綿延是人類心理意識活動的特徵，它向我們呈現出一種沒有外在性的純粹內在的連續（Deleuze, 1966/2004: 29）。綿延與記憶有關，而記憶則與過去有關，而人類的時間觀往往劃分為過去、現在和未來三種時態，不過德勒茲認為，就柏格森的觀點來看，「過去」才是存在的，反而是「現在」才不存在：

我們之所以有那麼多的困難去思考過去在自身中的繼續存在，那是因為我們認為過去不復存在、過去停止存在。這樣，我們就把存在和現存（*être-présent*）混淆起來了。然而，現在不存在，毋寧說，它是純粹的生成，總是在自我之外。它不存在，但在起作用。它特有的成分

不是存在，而是活躍的或有用的。關於過去則相反，應該說它已經停止活動或不再有用，然而，它沒有辦法停止存在。它是無用的、不活躍的、僵硬的，但從詞的絕對意義上，它卻是存在的：它和自我中的存在融合。（Deleuze / 張宇凌、關群德譯，2002：143）

人們若不是容易沉湎過去，就是極力否認過去，而忽略了我們過去的記憶，或說對在空間中逝去之物的回憶，本身就已經包含綿延的精神，易言之，記憶並不消逝無蹤，而是永恆存在著（Deleuze, 1966/2004: 29）。總之，上述援引的柏格森思想，強調過去和現在是兩種共存的元素，而運用在藝術圖像的呈現上，正似汪曉青在《母親如同創造者》系列作品的意涵：她將每一次拍攝時的現在、這個不停成為過去的現在密藏在時間的層套裏，所有的過去（每件作品）與每個現在（拍攝的當下）並存，藉由影像的方式完整保存下來。身兼母職的汪曉青，更為臺灣攝影界展現一場極為獨特且又別開生面的藝術創作。

四、結論

本文以文獻研究法探討汪曉青五組系列作品，根據作品主題相關的學理概念，闡述藝術家對母職的認知、母職的實踐，以及將母職為材料和基底的藝術創作歷程。本文亦使用圖像分析法，針對每個系列作品的創作形式進行綜合性論述。20年來記錄她自己的生命階段，也記錄孩子的成長歷程，更印證藝術具有轉換（transformer）「底片」／「陳套」（cliché）⁸的能力。從《孕

⁸ 法文 cliché 有「底片」和「陳套」（老舊落伍的模式）的意思，意指攝影如果僅只做為寫實與記錄的工具，便容易如同陳套般，失去了它做為創作的底片之意義。

鬱》、《我簽故我在》、《關係測量》、《我的兒子和我一樣高》到《母親如同創造者》，汪曉青使用早期用於記錄的攝影做為創作媒材，因其機械性與複製性難以躋身藝術行列，在汪曉青透過刻意重複拍攝的行為，發展母子相依而各自獨立的觀念，與刻劃親子關係的演變……，宛如煉金術般地將陳套的貶義轉換成每一張精彩的底片（影像）。

本文尤其著重在《母親如同創造者》系列的分析研究，同樣也提到汪曉青運用套層密藏構圖的藝評人張世倫認為，《母親如同創造者》是「儀式化之時間標籤的親族紀念照」（張世倫，2016:157），並提出套層密藏鬆動了傳統攝影中觀看者的位置：「此一手法在呈現具有某種迷宮式幻象感的今昔一體或時空錯位時，由於多所擾動了觀看者原本相形穩固守成的凝視位置，因此它也常構成了一種對於『何謂攝影』的深刻質問」（張世倫，2016:157）。誠然，《母親如同創造者》在視覺呈現上，除了擺脫拍攝／被攝的主、客體定義以外，它一再自我疊合的複合式影像內容，已經不像傳統紀實攝影那種呈現拍攝內容，與留供觀者自行詮釋的靜態視覺形式。相反地，它於單一畫面展現了多重、複數、並存的視覺時空，以及因套層密藏而來的下一張可預期的、生成的、潛在的（virtual）影像，因而使它具有動態的視覺形式；而在內容方面，它的敘事本身即為敘事形式的基本結構。這組作品的影像構成如同一種朝向圓心的移動，最後的時間包含著先前累積的時間，而在壓縮、集疊這些「過去」的照片的同時，又對觀者展示按下快門的「現在」。此種創作的形式對攝影帶來多重的觀看方式與哲學的思考觀點，也是汪曉青的作品令人耳目一新的原因。

綜觀而言，特別是《我的兒子和我一樣高》或是《母親如同創造者》，汪曉

青創作最終的意義，不僅留下了珍貴的親族紀念照，同時也企圖透過藝術創作，翻轉以聖母子圖所象徵的「理想母親」形象：「如此複數多元的女性自我再現概念將持續下去，用生命與時間挑戰傳統那種單一且固定的刻板母親形象」（汪曉青，〈《母親如同創造者》創作理念〉）。汪曉青由生養孩子的經驗體會到母職是長期耗費心力的生命歷程，遠非刻板的聖母子圖所能表述。而這種不可能實現的理想化母親形象，乃是一味地以生物學和性別角色苛求女性克盡母職，忽略了理想母職背後隱含的文化建構成分：母職是一種性別心理結構的內化過程，它也是將女性分配為家庭照顧者的社會性別分工的結果。因此，在面對巨大而無法憑一己之力撼動的父權體系，汪曉青選擇在藝術領域另闢蹊徑，讓母職與創作兩者互相滋養，互為彼此的源頭活水，將看似庸碌實則繁重的母職實踐，改造成獨特的藝術實踐。

引用書目

中文書目

吳珮慈（2007）。《在電影思考的年代》。臺北市：書林。

林文淇（2009）。〈《意外的春天》與《珈琲時光》的「套層密藏」詩學〉，《藝術學研究》，第5期，頁79-110。

姜麗華、呂筱渝（2016）。《過程中的女性主體：臺灣女性藝術家的陰性特質調查研究》。臺北市：姜麗華。

張世倫（2016）。〈作為親族、時光與連環嵌套（Mise en Abyme）的攝影術：試論汪曉青的《母親如同創造者》〉，《藝術觀點》，第67期，頁156-157。

游本寬（1997）。〈從「美術攝影」到捏造美術——以「非常捏造攝影展」為例〉，《現代美術雙月刊》，第73期，頁67-73。

陸蓉之（1998）。〈閨秀藝術的古今演變〉，收錄於林珮淳編，《女藝論：台灣女性藝術文化現象》，頁19-40。臺北市：女書文化。

- 賴明珠（1998）。〈日治時期留日學畫的台灣女性〉，收錄於林珮淳編，《女藝論：台灣女性藝術文化現象》，頁 41-72。臺北市：女書文化。
- 潘淑滿（2005）。〈台灣母職圖像〉，《女學學誌：婦女與性別研究》，第 20 期，頁 41-91。
- 薛保瑕（1998）。〈台灣當代女性抽象畫之創造性與關鍵性〉，收錄於林珮淳編，《女藝論：台灣女性藝術文化現象》，頁 107-174。臺北市：女書文化。
- Chodorow, Nancy Julia 著，張君玫譯（1978/2003）。《母職的再生產：心理分析與性別社會學》（The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender）。臺北市：群學。
- Deleuze, Gilles 著，張宇凌、關群德譯（2004[1966]/2002）。《柏格森主義》（Le bergsonisme）。北京市：社會科學文獻出版社。
- Sayers, Janet 著，劉慧卿譯（1991/2001）。《母性精神分析：女性精神分析大師的生命故事》（Mothers of Psychoanalysis : Helene Deutsch, Karen Horney, Ann Freud, Melanie Klein）。臺北市：心靈工坊。
- 劉瑞琪（2004）。〈莎莉·曼恩兒童攝影中的母性拜物主義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第 17 期，頁 191-226。

西文書目

- Beauvoir (de), Simone (1949) . Le deuxième sexe I : Le faits et les mythes. Paris : Folio.
 — (1949) . Le deuxième sexe II : L'expérience vécu. Paris : Folio.
- Clément, Catherine and Kristeva, Julia (1998) . Le féminin et le sacré. Paris : Stock.
- Dällenbach, Lucien (1977) . Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques (1993) Khôra, Paris: Galilée.
- Duroux, Françoise (2000) . “Portrait de la psychanalyse en otage du féminisme : Retour sur ‘la double impasse’.” Femmes, féminisme, féminité : Représentations et ruptures,” 32 : 17-32.
- Gide, André (1948) . Journal 1889-1939. Bibliothèque de la Pléiade, tome 1. Paris : Gallimard.
- Platon (2001) . Timée, Critias, Paris : GF/Flammarion.
- Woodward, Richard B. (1992) . “The Disturbing Photography of Sally Mann”, The New York Times Magazine (Sep. 27) : 28-36, 52.

網路／電子資料

- 汪曉青，〈《孕鬱》創作理念〉。汪曉青個人網站。 <https://artanniewang.weebly.com/depressed-pregnancy.html>
 (2020/2/1 瀏覽)

- ，〈《我簽故我在》創作理念〉。汪曉青個人網站。<https://artanniewang.weebly.com/i-sign-i-exist.html> (2020/3/28 瀏覽)
- ，〈《關係測量》創作理念〉。汪曉青個人網站。<https://artanniewang.weebly.com/relative-measure.html> (2020/3/28 瀏覽)
- ，〈《我的兒子跟我一樣高》創作理念〉。汪曉青個人網站。<https://artanniewang.weebly.com/my-son-and-i-at-the-same-height.html> (2020/4/17 瀏覽)
- ，〈《母親如同創造者》創作理念〉。汪曉青個人網站 <https://artanniewang.weebly.com/the-mother-as-a-creator.html> (2020/5/30 瀏覽)