

自我、現代性及其視覺再現：日治時期 客籍美術家之藝術實踐與主體意識*

張正霖**

摘要

臺灣美術史學界認為，日治時期（1895-1945）構成是臺灣現代美術成長的濫觴階段。於日本殖民統治階段，在公學校與總督府國語學校等體制內開始出現圖畫課等訓練，現代美術觀念逐步引入臺灣。臺灣美術進入另一「現代性」（modernity）階段：藝術家身份認同、西方媒材、藝術展會、藝術競賽、藝術訓練學歷，以及各種體系化的美學思潮，開始在臺灣紮根及增長。於此同時，來自客家族群的、有志於藝術創作的菁英們，也藉此契機拓展自身的藝術道路，開展出不同於傳統文人身份的創作模式。此一審美現代性，賦予臺灣客家族群現代文化發展的創新內涵。隨著歷史發展，客籍美術家在不同階段將體現出具有差異型態的現代性藝術再現。

易言之，日治新的現代性概念進入臺灣，開啟和構造了臺灣的藝術場域的雛型；客籍美術家亦身處其中，同時擁有傑出表現。藝術場域的發展賦予藝術創作更高的自主權，同時為更為純粹的審美實踐創造空間，其中包括更顯著之創作者自我認知。由日治階段之啟蒙時期起，客籍美術家越發具備充沛的審美主體意識，且將之應用於觀察自我、物體、地景或社會生活等範疇，從而形成不同主題的作品內容。本文即依據上述觀點和角度，以邱創乾、吳松妹、彭瑞麟、鄧南光、邱金蓮、蕭如松等，具代表性之客籍美術家與視覺藝術家為分析對象，論述日治時期之現代藝術啟蒙及其所構成之現代性脈絡，如何在客家族群中產生與傳統差異的文化身份和自我認知。

關鍵詞

自我、現代性、客籍美術家、藝術實踐、主體意識

* 本文主要內容來自〈當代臺灣客籍美術家之視覺符號系譜：視覺文化的探究（1980年代迄今）〉研究計畫，客家委員會110年度客家知識體系發展獎勵補助（編號：PG11010-0015）。初稿並曾於《世界客家研究大會暨全球客家研究聯盟2023國際雙年學術研討會》宣讀，國立中央大學主辦。

** 國立聯合大學文化創意與數位行銷學系副教授，聯繫方式：changchenglin@nuu.edu.tw。

Self, Modernity and Its Visual Representation : Artistic Practice and Subjective Consciousness of Hakka Artists in the Japanese Colonial Period

Chen-Lin CHANG

Abstract

From the perspective of art history, the period of Japanese rule (1895-1945) constituted the initial stage of development of modern art in Taiwan. During the Japan's colonial rule, training such as drawing classes began to appear in public schools and the Taiwan Governor-General's National Language School, and the concept of modern art was gradually introduced to Taiwan. Taiwanese art has entered another stage of "modernity" : artist identity, Western media, art exhibitions, art competitions, higher degrees in art, and various systematic aesthetic thoughts and art knowledge have begun to take root and grow up. At the same time, artists from the Hakka group who were interested in artistic creation also take this opportunity to expand their own artistic paths, and develop a creative mode that is different from traditional literati. This aesthetic modernity endows Taiwan's Hakka group with innovative connotations in the development of modern culture. With historical development, Hakka artists will embody different types of modern art reproduction at different stages. In other words, the new concept of aesthetic modernity under the Japanese rule entered Taiwan, constructing the prototype of Taiwan's art scene. Hakka artists also participated in it, and had outstanding performances. The development of the art field has endowed artistic creation with greater autonomy, while creating space for purer aesthetic practices, including a more significant self-awareness of creators. From the enlightenment period during the Japanese colonial period, Hakka artists have more and more abundant aesthetic subjective consciousness, and apply it to observe self, objects, landscape or social life, thereby forming the content of art works with different themes. Based on the above viewpoints and angles, the article uses artists as QIU Chuang-Qian, Wu Song-Mei, PENG Rui-Lin, DENG Nan-Guang, QIU Jin-Lian, XIAO Ru-Song as the analysis objects, discussing how the enlightenment of modern art during the Japanese colonial period and the context of modernity formed produced a new cultural identity and self that was different from the traditional culture in the Hakka group.

Keywords

self, modernity, Hakka artists, artistic practice, subjective consciousness

一、問題意識：自我意識、審美現代性與臺灣客家群體

臺灣美術史學界均認為日治時期（1895-1945），可視為臺灣近現代美術的濫觴階段（蕭瓊瑞 2015；邱琳婷 2015）。自此，臺灣美術史進入了新的現代性時期：藝術家身份認同、西方媒材、東洋媒材、藝術展會、藝術競賽、藝術訓練學歷等現代機制，以及諸多現代美術思潮被引入臺灣。清領時期偏向文人雅趣與師徒傳承制度的藝術培育機制，被日人引進之學校化視覺藝術教育體系大量取代。殖民時期，日人亦將自由畫、美術研習會、官辦美展、民間美術團體等新事物帶進臺島，而由日本至臺授課的日人藝術家與教師亦接續出現，總總現代藝術事物對臺灣美術造成長遠影響（王麗雁 2008：109-121）。在此現代性趨勢中，有志於視覺藝術之客籍藝術家藉以開啟自身的事業，開展出不同於傳統文人身份的創作模式。

然而，1980年代起客家研究蓬勃發展，各類研究大量集結成為臺灣客家研究的重要部份。其中涉及的研究主題，從族群認同、語言、地區經濟、社區營造、民間工藝、歷史記憶、文創產業、傳播媒介、地方創生、客家社團組織、族群公民權、全球客家社群乃至研究方法論等範疇，惟關於客籍藝術家之研究卻未獲得有效拓展。然如上所述，約自日治時期起，客籍藝術家在現代教育體制的啟蒙之下，已開始運用現代藝術媒介去表達其生命經驗，藝術作品作為重要媒介，實應被視為考察客家人現代性體驗的重要媒介。而發生於日治時期的現代藝術啟蒙，客籍藝術家究竟如何接觸此一新事物，又為何以此為志業、終生投入，乃至於擁有在客家傳統文化中所無的現代藝術家主體意識？此一疑問，便是本文企圖考察及回答的核心問題。本文所選擇檢視的6位前輩藝術家，即旨在用以闡釋此一主體意識可能的發展軌跡。在傳統客家文化中，藝術往往被視為實用性強的工藝，而非自我表達的媒介。然而，隨著現代藝術媒介的引入，客籍藝術家開始形成了新的藝術創作者理念及主體性，成為文化創新的推動者。這一轉變，使得客籍藝術家在藝術創作中，能夠更自由地表達自我生命經驗。

同時值得關注的是，既有客家研究成果較視客家族群為一社會、文化整體，傾向於以一整體論的方法視角詮釋客家族群之存在，取得許多貢獻、更有助於強化客家族群認同（黃永達 2004；林正慧 2015）。本文則嘗試由微觀層級（micro-level）的視角切入，分析作為行動者的客家先賢，如何藉由作品體現和表達其個體感受與自我意識。在具代表性的日治時期客籍藝術家的作品中，我們將看見客家文化菁英在巨觀結構下仍然擁有的豐沛創造力及能動性（agency）。如同 Tony Bennett 建議研究者們，須將文學、藝術和審美認知模式，視為在不同社會和歷史條件下塑造主體性的特殊技術。現代的審美主體被賦予了自主性內涵，

使之更具自我意識地認知身處之環境，因之產生相應的視覺文本和客體（Bennett 1990）。這一觀點不僅為我們理解藝術創作提供了新的視角，也讓我們重新思考客籍美術家在日治時期的成長歷程。據此觀點考察，客籍美術家之現代主體性的誕生，與日治時期的藝文啟蒙之歷史脈絡密切相關。此為本文以日治時期成長之經典客籍藝術家為分析起點，逐步擴展至代表性藝術家至戰後初期的緣由。

另一方面，Julia Kristeva 亦曾界定在審美現代性的影響下。藝術家自我意識的產生經常伴隨著高度的主體能動性，善於表達與再現自身的生存處境（蔡淑玲 2002）。這一觀點不僅揭示了藝術創作的主觀性，還反映了藝術家在創作過程中所經歷的情感與經驗。易言之，現代意義的藝術家主體，其創作乃不具功利性與目的性，而是以自身的經驗與感動為依歸，視審美之實現本身即為目的。此種無功利性和目的性的審美意識形態，某種程度上亦為日治時期客籍美術家創作理念的內涵：即以自身的經驗為基礎，賦予作品獨特的個人色彩和情感深度，同時構成觀看世界的自我方式。龔卓軍（2002）藉由討論 J. Habermas 與 M. Foucault 的審美現代性概念，便總結指出「感覺、感知、感受、感情」等層次之自我意識，與「啟蒙理性」等範疇同時作用，應被視為現代性中多元並存的特徵（龔卓軍 2002）。換言之，審美感性與啟蒙理性兩者應被視為現代性的共同特徵，而在日治時期客家族群中此二者均開始紮根。此種現代性的文化面向在傳統客家文化中尚不存在，日治時期之客籍美術家們某種程度上成為本族群的先行者。此點，使客籍美術家成為臺灣客家研究具有獨特意義的研究對象。

復依據 Anthony Giddens（2005）的理論闡述，現代性將為自我認同的高度發展帶來新機制。在此新機制中，自我的存在焦慮將驅策主體意識的發展，持續產生對於生活風格的需求。傳統社會中，自我認同往往與固定的社會角色和身份相連結，而在現代社會中，這種連結變得更加脆弱。個體不再僅依賴於傳統的社會位置來確定自我，而是在多元的選擇中尋找自我認同的基礎。Giddens 更提醒吾人，此一出自現代性的對生活風格的關注和追求，以及具有反思性的自我意識，將降低傳統秩序的指引作用。此種現代性自我，更加關注的是自我目標的實現和完善（Giddens 1990：80-88）。亦如 Pierre Bourdieu 曾議論，文學與藝術場域在現代社會中擁有相對於經濟與政治場域之自主性，置身其中的藝術家們秉持自身的自主原則和越發純粹的美學信念，獲取自身的自主權、並賦予其自身所體驗的世界客觀化的形式（Bourdieu 2016：94-195）。李歐梵對於審美現代性中「自我」概念的研究，在藝術領域中存在個人主義的自我意識，即藝術家關切的是透過作品表達與呈現自身的情感、經驗和生活態度，而非將藝術置於政治或社會目標之下（李歐梵 2002：20-34）。結合 Giddens、Bourdieu、李歐梵的理論可察覺在現代社會中，

主體性與生活風格之間具有高度關聯，而藝術創造是展現此一聯繫的關鍵領域。援引此一觀點，可發現日治時期客籍美術家們透過新產生的藝術場域，嘗試拓展出在傳統文化中未曾存在的現代審美主體。抑或說，勇於展現自我生活風格的新型主體經驗。換言之，日治時期客籍美術家已開始產生為藝術而藝術的意識，重視透過自我感知到的審美經驗。

綜合上述關於現代性、自我與審美主體之理論觀點，吾人可發現自日治時期起，現代性便給予客家族群的藝術探求者，成為具有高度自我意識的主體位置的機遇。置身如此的現代性時代變遷中，客籍美術家的主體擁有了與傳統文化和社會生活的對話空間。亦即，客籍美術家在藝術創作中優先成為新的現代主體，從而被賦予凝視或反思外在或內在世界的契機。無論此一凝視或反思的對象是自然、社會環境，乃至於是文化傳承和家族關係。某種程度上，在新的現代性主體產生的條件下，客籍美術家們開始了對客家文化的現代轉變歷程。客籍美術家的存在，也將幫助我們分析一重要問題：即在客家族群的文化現代性歷程中，個體 / 主體將如何在歷史脈絡內回應和行動，並將之轉變成為具體的藝術文本（artistic texts），亦即客體化的藝術作品及與其緊密聯繫的風格抉擇。在關於客家文學的研究中，已開始探討現代性的自我意識對於作家之影響（柳書琴 2011；黃琪椿 2019）。

本文運用 6 位代表性客籍美術家，以之為分析對象闡述此一歷程，詮釋視覺藝術此一現代事物，如何藉由自我認知與創作者主體意識的產生為憑藉，在日治時期開始進入臺灣客家族群中。本文亦嘗試剖析此種新的審美主體，如何透過其現代性特質引領日治時期之客籍美術家形塑自我。上述 6 位代表性客籍美術家包括：邱創乾（1900-1973）、吳松妹（1901-1931）、彭瑞麟（1904-1984）、鄧南光（1907-1971）、邱金蓮（1912-2015）、蕭如松（1922-1992）。在日治時期，臺灣藝術界經歷了一場深刻的變革。邱創乾與吳松妹作為最早進入官辦美展的客籍美術家，不僅在當時的藝術環境中逐漸嶄露頭角，更是風景寫生創作的先驅者之一。他們的作品不僅展現了自然之美，更反映了昔日藝術家如何觀照外在世界的探索。彭瑞麟作為日治時期臺灣攝影藝術的奠基者，對於攝影技術的探索與創新，無疑為臺灣視覺藝術開啟了新路徑，更將自我的概念深刻融入其創作中。鄧南光亦接續引領著臺灣攝影藝術的發展，成為該領域的重要開拓者。兩位藝術家的努力不僅提升了攝影的藝術地位，更為新的視覺語彙注入客家文化中。在女性藝術創作方面，邱金蓮的出現則無疑是日治初期的一個重要里程碑。作為極少數的客籍女性創作者，讓我們看到了女性藝術家在客家族群中的存在和境遇。蕭如松作為日治中期的傑出美術家，則在這一代群體中扮演了領航者的角色。他的作品從描繪外在風景逐漸轉向內心世界，這一轉變除反映了他個人藝術追求的深化，也標誌

著臺灣藝術在探索自我與表達上的重要進展。在這些藝術家身上，外在世界、生活場景和個人經驗，透過現代的構圖技巧和形式、色彩運用等要素被加以傳達。

二、臺灣客籍美術家的歷史分期

(一) 客籍美術家的歷史分期

在闡述客籍美術家的主體及審美現代性發展時，吾人仍須先就整體歷史分期進行探究。參照臺灣美術史的一般分期方式：清領時期、日治時期、戰後至解嚴前、當代時期的劃分。並配合臺灣客家族群的歷史演變主要階段：清領時期、日治時期、戰後時期（林正慧 2015）。同時，一併考量臺灣視覺藝術教育史的階段劃分：日治之前、日治時期、戰後至解嚴前（1945—1987）、解嚴之後（1987—）等四大階段（王麗雁 2008）。再依據客籍美術家的出生年代及世代分佈，並考量其在藝術世界獲得聲望之時期，本研究將客籍美術家的歷史分期劃分為 4 個主要階段：文人時期（清領時代）、啟蒙時期（日治前期）、增長時期（日治後期），以及當代時期（解嚴後迄今），如下表 1 所示。在表 1 中，本研究亦將各時期主要藝術家置入其相應歷史階段。

表1 臺灣客籍美術家之歷史分期

序列	時期名稱	年代界定	主要藝術家
一	文人時期	清領時代	黃驥雲、張維垣、江昶榮、丘逢甲、吳湯興、姜紹祖等
二	啟蒙時期	1895 年—1920 年	傅燠生、丘創乾、吳松妹、彭瑞麟、鄧南光、蔡蔭棠、邱金蓮、彭蓉妹、王沼臺等
三	增長時期	1920 年代初期—1980 年代中期	蕭如松、賴傳鑑、何肇衢、何文杞、鍾桂英、魏坤松、陳樹業、丘煥堂、曾文忠、黎蘭、張秋臺、劉同仁、陳煥堂、潘朝森、謝孝德、何恒雄、江明賢、戴武光等
四	當代時期	解嚴後（1987）迄今	詹前裕、李銘盛、謝鴻均、于彭、曾肅良、梁平正、彭賢祥、徐瑞憲、劉時棟、彭弘智、黃心健、葉偉立等

資料來源：張正霖（2022）。

啟蒙時期意指於日人治臺後，透過殖民教育體系等途徑接受現代美術教育或接觸現代藝術媒介的階段。值得注意的是，諸多在日治後期出生之客籍美術家（1920年代中期之後出生者），其接受藝術教育和藝術事業增長的主要時期均在二次大戰結束後。於此同時，日治時期的藝術風格與美育思想的主流影響力亦持續至1980年代，直至解嚴後更多元化之藝術思潮興起，方形成在更多元之本土藝術世界。考量此一特殊情形和美術史本身的歷史沿革，上述之時期劃分被相應細分，即將日治前期（即啟蒙時期）與日治後期（增長時期）加以區分，以1920年代初期為劃分點。

日治前期之客籍美術家可謂接受現代美術教育的第一代臺灣創作者，主要培育場域均為日人設置之師範與高等教育體系。日治後期之客籍美術家，則在前人基礎上持續拓展藝術事業。本研究將日治後期命名為「增長時期」，意指於此階段較前二期出現更多客籍美術家，作品數量與各類藝術聲望也較前期為甚，故以「增長」名之。增長一詞，同時指涉該階段是客籍美術家參與藝術世界的快速發展階段，許多此時期之美術家成為下一階段「當代時期」（解嚴後）藝術家的培育者。

另值得注意的是，清領時代並未存在正式之現代美術教育體系，主要創作者均受傳統文人養成訓練，因此本研究將之界定為「文人時期」。意指主要藝術家均為文人雅士，其創作型態和目的亦非專業化，在媒材及風格上以水墨與書法的雅趣為主，非現代所定義之專業藝術家。由此一歷史時期與藝術家的分類架構看，日治時期（1895—1945）構成臺灣現代美術的啟蒙時代。此一時代亦為Ale Eyiavec（2019）界定之「審美革命」階段，意指審美概念變遷造成之認知圖像改變的具體化。不同的世界觀，將通過藝術作品獲得可感知的形式及象徵體系。在上表1中，吾人亦可發現自日治時期起，油彩、水彩等西方媒材的運用逐漸成為主流，表徵現代美術教育對客籍美術家創作領域的影響。其次，膠彩媒材於日治時期自日本傳入臺灣，與水墨、書法等媒材構成客籍美術家運用之主要東方媒材。換言之，日治時期作為重要轉折時期乃具有「審美革命」的內涵與特質，無論是由媒材的創新、形式的變革，而至其背後之美學象徵體系的產生均然。

（二）日治時期客籍美術家之整體狀況

配合上述表1之歷史分期，本研究進一步以出生於日治時期之客籍美術家進行整體梳理，彙整如下表2所示，涉及姓名、生卒年、主要媒材、主要創作類型與主題、訓練、背景、籍貫、主要職業選擇等範疇。

表2 日治時期主要客籍美術家之整體狀況

編號	姓名	生卒年	主要媒材	主要創作類型與主題	訓練背景	籍貫	主要職業選擇
啟蒙時期：1895年 - 1920年							
1	傅煥生	1899 - 1967	水彩	風景	個人探索	桃園楊梅	教師
2	邱創乾	1900 - 1973	油彩	風景、人物	個人探索	桃園八德	教師、自營行業
3	吳松妹	1901 - 1931	油彩	風景	個人探索	桃園新屋	教師
4	彭瑞麟	1904 - 1984	水彩、攝影	自我、人物、風景	專業科系、民間機構	新竹竹東	自營行業
5	鄧南光	1907 - 1971	攝影	自我、風景、人物、社會生活	個人探索、民間機構	新竹北埔	自營行業
6	蔡蔭棠	1909 - 1998	油彩、水彩	風景	個人探索	新竹新埔	教師
7	邱金蓮	1912 - 2015	膠彩	靜物	個人探索	苗栗通霄	家管
8	彭蓉妹	1912 - ?	膠彩	靜物	個人探索	桃園中壢	家管
9	王沼臺	1916 - 1989	油彩	風景、自我	個人探索	新竹竹東	教師
增長時期：1920年 - 1980年代中期							
10	蕭如松	1922 - 1992	水彩	人物、風景	美勞教育	新竹竹東	教師
11	賴傳鑑	1926 - 2016	油彩	風景、人物、靜物	專業科系	桃園中壢	教師

編號	姓名	生卒年	主要媒材	主要創作類型與主題	訓練背景	籍貫	主要職業選擇
12	曾現澄	1928 - 2015	水彩	風景、人物	專業科系	桃園新屋	教師
13	何肇衢	1931 - 2023	油彩	風景、靜物	專業科系	新竹芎林	教師
14	何文杞	1931 - 2023	油彩	風景、動物、 社會生活、 政治抗議	專業科系	屏東大埔	教師
15	鍾桂英	1931 -	油彩	風景、靜物、 人物	專業科系	桃園新埔	教師
16	魏坤松	1934 -	油彩、 水彩	風景	美勞教育	新竹芎林	教師
17	陳樹業	1930 -	水彩	風景	專業科系	苗栗大湖	教師
18	曾文忠	1935 -	油彩、 水彩	風景、人物	專業科系	高雄美濃	教師
19	黎蘭	1936 -	油彩	風景	專業科系	苗栗頭份	教師
20	張秋臺	1938 -	水彩	風景、人物、 動物、社會 生活	個人探索	苗栗公館	教師
21	劉同仁	1933 -	油彩	抽象繪畫	專業科系	苗栗 苗栗市	教師
22	陳煥堂	1934 -	陶藝	抽象造型、 靜物	專業科系	苗栗通霄	教師
23	潘朝森	1938 -	油彩	人物、風景	美勞教育、專業 科系	新竹尖石	教師

編號	姓名	生卒年	主要媒材	主要創作類型與主題	訓練背景	籍貫	主要職業選擇
24	謝孝德	1940 -	油彩、水彩	風景、人物、哲學思考	專業科系	桃園新屋	教師
25	何恒雄	1942 -	雕塑	人物、靜物、抽象造型	專業科系	桃園新屋	教師
26	江明賢	1942 -	水墨	風景、靜物	專業科系	臺中東勢	教師
27	戴武光	1943 - 2020	水墨	花鳥（靜物）、風景	民間工藝、專業科系	新竹橫山	教師

資料來源：張正霖（2022：25-28）。

在表2中，我們可發現世代初步分化的現象，在日治時期之客籍美術家群體中已形成。學校與專業系所的養成教育，對於世代化的構成亦有助益。藝術媒材的運用在日人殖民的兩個時期越發純熟，啟蒙時期、增長時期美術家們對媒材和題材專心致志的探索。²在籍貫分佈上，客籍美術家之出身與臺灣傳統客家聚落地點顯著疊合，主要分佈於桃園、新竹、苗栗、高雄、屏東、臺中等地。在主要職業選擇上，由表2可知大多數客籍美術家均選擇各級學校教師為職業。此一現象之構成因素，主要與日治時期起現代美術教育主要進行於師範院校中有關，此情形持續至1980年代初期。另一方面，教師職業使客籍美術家們在獲得經濟條件的保障時，仍能擁有某種程度的創作時間和空間。而存在於全臺及各縣市的地方美術協會、公辦美展等，也提供了從事教職的客籍美術家們活動、交流和展示的場域，有助於其持續創作、拓展藝術事業。此種以教師為主流職業選擇的情形，直至1980年代後期方有較顯著轉變。1980年代起臺灣之商業畫廊逐步興起、公立美術館逐步設置、替代空間陸續成立等情況，才愈發包容更多元化的藝術職業選擇。

通過本研究梳理，由啟蒙時期至當代時期，客籍美術家之創作主題和風格，基本上可歸納如下表3所述之12種類型：

² 日治時期客籍美術家主要之藝術訓練與養成途徑，本研究將之歸納為6類：（1）專業科系：培育精緻藝術專業者之大學院校及系所。（2）個人探索：以自我實踐與學習為養成途徑。（3）美勞教育：師範體系內的美勞教育專業師資培育途徑。（4）民間機構：（畫室、攝影學校等）：民間興辦之藝術補習教育機構、組織、培訓班或社團等。（5）民間工藝：接受傳統工藝或繪畫訓練。（6）跨領域管道：由非美術科系進入或結合藝術創作。

表3 客籍藝術家涉及之主要藝術主題與風格類型

排序	主題類型	定義	主要涉及之風格類型
一	風景	以自然景物、地理空間、生態場景為主題進行之藝術創作與內容呈現	具象、半具象、地景
二	人物	以他人形象進行之藝術創作與內容呈現	具象、半具象、雕塑造型
三	靜物	以靜態物件為主題進行之藝術創作與內容呈現	具象、半具象、抽象
四	自我	以自我形象進行之藝術創作與內容呈現，如自畫像、自攝像等	具象、半具象、雕塑造型
五	動物	以動物等生物為主體進行之藝術創作與內容呈現	具象、雕塑造型
六	社會生活	以日常生活、社會現實、勞動場景、人際關係為主題進行之藝術創作與內容呈現	具象、半具象、物體、雕塑造型、裝置、影像、數位內容、行為藝術
七	哲學思辨	以生命體驗、心理活動、宗教追尋為主題進行之藝術創作與內容呈現	具象、半具象、物體、雕塑造型、裝置、影像、數位內容
八	性別議題	以性別、酷兒、情欲與同性戀主題進行之藝術創作與內容呈現	具象、半具象
九	當代文化	以消費、次文化、數位文化、文化衝突、全球化等主題進行之藝術創作與內容呈現	具象、半具象、物體、地景、裝置、影像、數位內容
十	族群意識與省思	以客家族群認同、反思性，或跨族群論述為主題進行之藝術創作與呈現	具象、半具象、裝置

排序	主題類型	定義	主要涉及之風格類型
十一	歷史事件	以描繪特定歷史事件為主題進行之藝術創作與呈現	影像、數位內容
十二	政治抗議	以傳達政治理念、宣揚特定政治意識形態為訴求之藝術創作與呈現	具象、半具象

資料來源：本研究整理。

在上述啟蒙時期、增長時期風景、人物、靜物、自我、動物等主題為主要特徵。由主題內涵之差異論，我們可將風景、人物、靜物、自我、動物等題材界定為「再現性題材」。此類型題材強調藝術家通過其主體，對於外在客體世界的關注、呈現和美學化。「再現性題材」之背後，仍須存在一具有高度自我意識和反思性的審美主體。此種情形，說明藝術主體此種現代性理念與事物，自日治時期起已在臺灣客家族群的藝術菁英群體中萌芽、紮根和成長。確實在日治時期之客籍美術家群體中，較為缺乏社會生活、哲學思辨、性別議題、當代文化、族群意識與省思、歷史事件、政治抗議等「社會-文化性題材」，此部份之藝術題材須至 1970 年代晚期、1980 年代初期後方顯著出現。1970 年代晚期，謝孝德自歐美回臺後倡議之新寫實主義，可視為原來之再現體制較明顯轉向社會意識階段的先聲。謝孝德在寫實技法的基礎上，嘗試將社會生活乃至社會事件等題材帶入藝術創作之中。

由個體至整體，自日治時期起，伴隨著 P. Bourdieu (1992/2016) 所界定之現代藝術場域的出現和發展，亦出現了實際意義上的藝術家網絡 (artists network)。此網絡的建立，可能來自師承、同鄉、同學，亦可來自畫會、社團或個人情誼等關聯 (P. Bourdieu 1992/2016)。如增長時期知名之客籍美術家賴傳鑑 (2002) 即曾撰寫《埋在沙漠裡的青春：臺灣藝壇交友錄》一書，其中敘述他與藝壇師長、友人、知己、學生們的交往，可證此網絡的成形和存在。而在關於蕭如松 (凌春玉 2011)、何肇衢 (陳長華 2013)、賴傳鑑 (賴明珠 2015) 等人的研究專著中，亦闡述此間客籍美術家與臺灣美術運動諸多相關人士的互動、交遊、共事等事蹟，指出了藝術家網絡自啟蒙時期、增長時期不斷成長。此一網絡的存在，亦有效地傳播了美術思想、創作題材和展覽動向等訊息，使得風景、人物等主題在啟蒙時期、增長時期成為主要典範。另根據簡永彬等 (2019) 針對日治時期寫真館及相

關攝影家進行之系統性研究，亦發現攝影藝術家的網絡對於各類攝影技術、思潮、美學的傳播效用（簡永彬等 2019）。同時，客家攝影家也得以在此網絡獲得生存及發展契機，如彭瑞麟、鄧南光等更因之成為臺灣攝影藝術史的關鍵人物。

在藝術世界及其藝術家網絡形成的專業結構中，仍有少數客籍美術家未曾進入此一場域，主要為啟蒙時期的邱金蓮、彭蓉妹（彭雪紅）女士。兩位均為臺北第三高等女學校（今臺北市立中山女中）之畢業生，同時受業於著名之日籍膠彩畫家鄉原古統（1887-1965），在繪畫主題亦均以靜物（花草植物）為主。邱金蓮曾入選第臺灣美術展覽會第6屆（1932），應為客家女性最早入選官方美展者，具有歷史意義。但與其同窗彭蓉妹相同在嫁作人婦後便停止創作，直至2010年代初期，方有相關專著針對邱金蓮之生平與創作進行探究（許佳文 2012）。邱金蓮等人是少數被紀錄在日治時期臺灣美術史重要文獻中的客籍女性創作者，此點應受到臺灣客家研究重視。

三、自我意識與現代性再現：代表案例分析

（一）創作意識的現代性演變

根據張正霖（2022）的研究，自啟蒙時期（日治前期）至當代時期（1980年代晚期後）的客籍美術家，各階段之創作意識和取向，可概分為「個體意識階段」、「社會意識階段」、「族群藝術階段」以及「多元意識階段」（如圖1）。

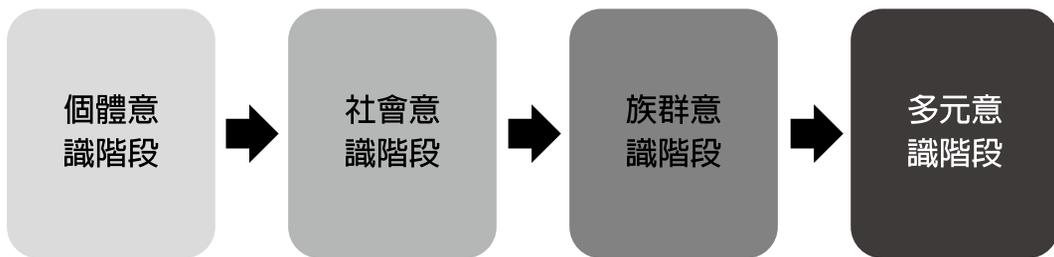


圖1 客籍美術家創作意識的演變階段（資料來源：張正霖 2022）。

在內涵定義上，個體意識階段意指：透過藝術創作，凝視自我與外在事物（景物、靜物等），突出自我意識的地位；社會意識階段：在藝術作品中關注他者、文化與社會存在；族群意識階段：在創作內融入客家與跨族群議題；³ 多元

³ 「族群意識」階段的創作，可以客籍美術家彭賢祥的創作為起點。彭賢祥 1990 年代開始關於客家族群意識與自我生命經驗反思的創作創作，開始獲得藝術世界關注，亦是臺灣當代藝術家介入客家身份認同創作的先行者。

意識階段：在創作過程中涉及多面向的哲學、社會與文化議題。上述啟蒙階段與增長階段的日治時期客籍藝術家，主要屬於「個體意識階段」，少數涉及社會與族群意識；至1980年代後的客籍美術家，在主題範疇愈發拓展，從而更加涵蓋個體意識、社會意識、族群意識與多元意識的多層次內涵。在1990年代，正式出現客家族群意識再現及省思的創作，應視為客家美術的重要發展。簡言之，自日治時期起，當客籍美術家與現代藝術媒材接觸之際，具有審美現代性意義的個人主義自我意識即已誕生。在各類文獻中，日治時期出生之客籍美術家經常流露出個體強烈的藝術追求，以及高度的藝術家身份意識。而由個體意識階段的濫觴及發展起，至1980年代後之多元意識階段，則形成如Paul du Gay等人（1997：3-4）闡述之文化迴路（circuit of culture）狀態，在越發成熟的藝術場域中，藝術文本及其內容的生產（Production）、認同（Identity）、再現（Representation）、消費（Consumption）、規範（Regulation）等作用相互影響，賦予客籍美術家更多樣的表現媒介和語彙。某種意義上，個體意識、社會意識、族群意識與多元意識⁴者，在此期間經常相互支撐、融合。

整體歸納，個體意識階段的核心藝術主題如風景、人物等外在客觀事物，以及同樣作為重要觀看對象的自我，均通過主觀改造被加以審美再現。在審美現代性的發展過程中，自我與個體意識成為客籍美術家獲得創作機遇和生涯空間的重要基礎。在充分認識和感受到自身藝術理念、追求和使命的情況下，客籍美術家自日治時期起，通過學校教育、自我探索或民間機構等資源，將自身形塑為藝術主體。在前述諸多日治時期前輩美術家的訪談和文獻資料中，便不斷提及其如何在艱難條件下展開對藝術事業的追求。⁴

接著，本研究以6位經典或代表性視覺藝術家為分析對象，詮釋其自我意識及審美現代性主體的成形和內涵。

（二）代表案例分析

1. 審美自我意識的初現：邱創乾與吳松妹

邱創乾，字曉峰，9歲進入八塊厝公學校（今八德國小），在入學前曾接受漢學啟蒙。1919年自臺北國語學校公學師範部乙科畢業，隨即返鄉任教。1921年，擔任「大溪郡文化會」大溪分會指導員。1921年至1938年，

⁴ 本研究亦發現自啟蒙時期起至當代時期，客籍美術家們運用之媒材雖有變遷，但強韌的自我意識和藝術主體性在時間過程中越發清晰。來自主體的存在焦慮，以及對藝術創作的自我要求，乃至於思辨自我與藝術、社會世界的關係型態，自啟蒙時期的客籍美術家起便已存在。當代時期的客籍美術家可謂先行者們的繼承者，並在解嚴後的社會脈絡中開展出新的主體性面貌和樣態。

歷任員樹林公學校溪西分教場（今大溪中興國小）等校訓導之職。1940年，參與八塊庄「興風會」之創立。1950年，當選第一屆八德鄉民選鄉長。於殖民教育體系中，邱創乾開始接觸西方素描、水彩、油畫等現代媒材（桃園市政府文化局 2017：167）。於國語學校就讀期間，邱創乾受教師石川欽一郎之美術啟蒙與教導。1927年，以作品〈崖〉入選官辦之第一回「臺灣美術展覽會」（簡稱「臺展」）西洋畫部。1930年，以〈裡道〉再次入選第四回「臺展」。在1926年至1938年間，邱創乾創作了系列畫作，以鄉土景色、市井人物與現代建設（如公共設施等現代性題材）為主要題材，並加以個人風格和情感的審美再現（桃園市政府文化局 2017：184-185）。由既存史料看，應為臺灣客籍美術家入選「臺展」之第一人。

邱創乾的藝術之路，印證了客籍菁英從傳統文人概念轉向現代美術教育的過程。他創作之〈崖〉和〈裡道〉兩作，均展現了他由自我角度出發，對自然地景和鄉土景色的觀察及描繪。邱創乾創作於1926左右之水彩作品〈輕便車路邊住家〉，亦開始出現軌道等現代事物。如廖新田（2015）的分析，電線杆、橋樑和鐵路等景物，經常作為現代性的表徵進入日治時期風景畫中，構成新的美學次序。邱創乾繪畫作品中之現代題材，亦可依此角度詮釋。但在此新美學次序的背後，仍是藝術家的主體作用：他觀察、描寫、改造。在邱創乾1927年之〈自畫像〉中，更明確以自我作為觀看主題。在此作中，藝術家堅定且個性化的容貌，訴說著作者認知自我的方式。由再現景物而至認知自我，審美主體意識在邱的關鍵作品中已展現影響。

1901年出生於桃園新屋之吳松妹，與邱創乾擁有相似的藝術啟蒙背景。吳松妹的繪畫之路，亦由觀察外在風景為起點，將透過藝術呈現的景物納入客家族群的文化文本中。1922年進入臺北師範學校準教員講習科，觸發了對現代繪畫的追求之心。1926年，他取得公學校圖畫科正教員資格。1928年10月，他以〈枯木風景〉及〈茄冬溪海岸〉兩作，入選第二回「臺展」（桃園市政府文化局 2017：174）。然而，由於他1931年便亡故，並未留下太多傳世作品。但自其立志學習現代繪畫的歷程，可證實現代性之創作者意識已明確出現。透過此一創作者之自我視角，他之風景畫作已傳達出客籍美術家將外在世界視為客體，從而進行藝術轉化的實踐過程。

2. 自我與他者的摩登再現：彭瑞麟

出生於1904年之彭瑞麟，可視為對臺灣攝影藝術影響深遠的奠基者，尤其是他的攝影創作擁有繪畫訓練的根源。作為視覺藝術重要一環的現代

攝影，自日治時期起便在臺灣逐步形成體系。1923年，彭瑞麟畢業於臺北師範學校（就讀期間接觸圖畫教育），以該校校友身份約於1923至1928年間與石川欽一郎密切互動，受其藝術啟蒙（馬國安 2018）。其約1924年創作之水彩作品〈男子〉中，技法雖相對質樸，卻可見以人物為主題已明確出現。石川欽一郎更影響了彭瑞麟前往日本學習攝影，1928年考入東京寫真專門學校就讀，1931年畢業成為臺灣第一位攝影學士。由彭瑞麟創作於1930年之藝術寫真《靜物》，可印證繪畫元素對其攝影的影響（林千郁 2017：31-36）。

1931年彭瑞麟返臺，同年至1944年間，於臺北開設亞圃廬寫真館。於亞圃廬寫真館執業時期，彭瑞麟亦進入其創作高峰。而在其東京留學階段，彭瑞麟便開始了〈習作自拍照〉、〈短髮女子寫真〉等人物作品，自我與他者成為其重要主題。謝世英（2013）的研究即曾指出，日治時期繪畫與藝術作品中的現代女性形象，本身乃為現代性與傳統價值的混融產物。1930年代間，彭瑞麟更留下臺灣視覺藝術早期的自我寫真，從1932年之〈彭瑞麟〉、〈自拍像〉，我們均可見證彭瑞麟明顯的自我意識。彭瑞麟的創作中，將自我設置為一長期主題。而他創作於1933至1938年間之〈太魯閣之女〉等作，亦證實他善於運用自身風格化之藝術視角，對外在景物或他者進行改造，從而構成新的審美意境。

在日治時期之美術與攝影中，彭瑞麟的創作最為突出自我的角色。他創作於1932年之〈背影〉，明顯地有意識將自我作為審美凝視的對象。自我與個性，在他的攝影中獲得清晰印證。此種藝術風格，在日治時期客籍美術家間亦是甚為突出的。而在其留學地日本，從事藝術寫真創作的先驅者和投入者，亦多與藝文界及繪畫界關係密切（林千郁 2017：68）。易言之，彭瑞麟更接近以美術家身份，參與了攝影藝術的創作和變革。1931年彭瑞麟的返臺，某種意義上亦表徵藝術攝影作為現代性產物，開始進入臺灣客家族群的文化創新中。較為遺憾的是，二次大戰後彭瑞麟幾乎結束了藝術創作。自1930年代中期起，另一位視覺藝術家鄧南光，在「新興寫真」理念的薰育下，接續對臺灣攝影實踐及美學產生影響。但鄧南光作為彭瑞麟後繼之攝影家，對於藝術創作同樣環抱堅定之信念和主體意識。

3. 凝視自我和社會生活：鄧南光

與產生於工作室之「藝術寫真」相較，興盛於日本1930年代之「新興寫真」，則因其強調「速寫寫真」（sketch photography）的優點，以及

藉由小型相機的機動性等特質，賦予創作者更自由的創作空間。在專注取景的同時，更能將對象藉由攝影者的心念加以純化、呈現（簡永彬 2013：185-186）。1907 年生於新竹北埔，本名鄧騰輝的鄧南光便是新興寫真的佼佼者。以鄧南光（2014：206）自身的語言界定，藝術寫真亦稱為「畫意攝影」，新興寫真則可另稱為「寫實攝影」：前者偏重唯美形式，後者則更接近純粹現實景物的再現。亦如其所述：「…… 在適應你的個性和愛好方面，久而久之，自會選擇一條你應走的道路…… 因一位藝術家的氣質，是有他獨特範圍的」（鄧南光 2014）。由其論述中，藝術家的自我特質與主體位置的優先性十分突顯。

作為北埔新姜家族的後人，鄧南光在 1924 年前往東京名教中學就讀，在此期間開始接觸攝影藝術。在就讀法政大學期間（1929 - 1935），鄧堅定了對攝影的信念，並將鏡頭投向城市生活和尋常人物。他創作於留學時期及返臺初期之〈海濱一景〉、〈候車室的心情〉等，均充分印證此一取徑。前者具有浪漫意趣，後者傾向社會觀照，在鄧南光具自我意識的攝影鏡頭中均化身為審美對象。同時，除拍攝東京、臺北等處之對象外，1935 年起，鄧南光更將視線轉至其故鄉北埔的地景、人物和社會生活之中（古少騏 2012）。諸如廟會、宗教儀式、市街、戲臺、傳統戲曲演員、兒童、婦女、農民、乞丐、義民廟、地方士紳、婚禮、喪禮、出征、攤販、農舍、家畜、家禽等題材，均進入鄧南光的攝影作品當中，成為紀錄北埔社會生活珍貴的影像檔案。鄧南光有關北埔之系列歷時頗長，成為其規模和體系最完整的個人攝影實踐，可見客家原鄉對其深鉅意義。

在他有關北埔的攝影中，觀者能清楚發現拍攝者（鄧南光）的視線：即鄧不僅是客觀紀錄，也是有意義的進行影像創作。如陳佳琦（2017）的論點，影像作為一種現代性的產物，本身具備如實紀錄的特質，令拍攝者得以將其關注的世界可視化。在鄧南光 1935 年的作品《平安戲—北埔》，即可發現他站在一個凝望者的視角，企圖再現整個客家大戲的可視化全景。演員、觀眾、舞臺和街區空間融為一體，呈現出客家傳統文化在現代社會中猶存的生命力，以及對昔時客家人群、觀眾的吸引力。在鄧南光其他有關尋常人物的攝影中，他也經常會保持某種冷靜、距離以外的視角。通過攝影機和視線他已參與進了整個社會場景之中。距離構成必要的美感和鑑賞空間，使尋常事物成為藝術對象。易言之，他所進行的是飽涵個體意識的藝術創作，而非單純的光影紀錄。

作為具有主體意識的創作者，鄧南光即便是在進行有關家族成員的拍攝時，他仍保持著高度的冷靜和審美控制力（如拍攝其弟鄧騰駿之婚禮）。在現代性的自我中，家族成員在傳統意義上的地位高低並非主要考量，取而代之的是鄧南光企圖從對象物中發現審美的感染力。因此，幫傭的使女、辛勤的佃戶等人物，與其核心家庭成員在攝影中獲得某種程度的平等對待。攝影使他確立了自我的存在，也確立了對象物之間在藝術內涵上的平等屬性。透過審美主體的作用，傳統社會的角色位階被某種程度打破或擱置。在鄧南光重視個體性的作品中，指涉著唯有集合個別的客家人的生存歷程，方能凝聚成為客家族群的文化及日常生活整體面貌。

4. 女性審美主體的機遇及制約：邱金蓮

1912 年出生於苗栗通霄庄（今苗栗縣通霄鎮），如前所述邱金蓮於就讀臺北第三高等女學校時（簡稱臺北第三高女），受業於膠彩畫家鄉原古統。1932 年，邱金蓮以〈雁來紅〉入選第六屆臺展東洋畫部。邱金蓮出身地方望族，自小接受良好教育，在第三高女就學期間開始接觸膠彩畫與現代寫生概念（許佳文 2012：50）。〈雁來紅〉一作即源自自然寫生，再運用膠彩技法和自身審美取向逐步完成。1933 年，邱金蓮接續以〈阿拉曼達〉，入選第七屆臺展，美術天賦與才具獲得肯定。

1936 年，邱金蓮嫁與醫師林龍生後便停止繪畫創作，長期扮演傳統母職角色。而在邱金蓮接受許佳文訪談時，仍對其 1933 年入選臺展，且獲《臺灣日日新報》昭和 7 年（1932）10 月 21 日顯著報導感到光榮（許佳文 2012：50-51）。顯見，身為藝術創作者的主體意識和自覺，仍曾在邱金蓮的創作歷程中出現，使其終生記憶。邱金蓮婚後停止創作，應視為臺灣及客家美術史的重要遺憾。殖民時代之現代教育體系與社會環境，在支持女性成為專業藝術創作者上仍缺乏有效管道。緣此，於主要均為男性之日治時期客籍美術家群體中，邱金蓮等人之存在應受到更多關切。但邱金蓮作為在日治時期接受過高等教育的女性，透過繪畫創作仍曾展現過自身的審美能動性及主體性，卻無以長期維持。她晚年境遇坎坷，更突顯早年客家女性在生涯拓展上承受之制約性（祁容玉 2009）。

5. 關注人物與地景的造型本體：蕭如松

1922 年出生於臺北萬華之蕭如松，為本文所歸納之「增長時期」的領軍人物。蕭如松之父蕭祥安（1891-1966）為日治時代臺灣首位律師，其長

兄蕭雲嶽，為取得醫學博士之知名外科醫師。在此一名門背景下，蕭如松在公學校殖民圖畫教育與臺灣總督府博物館（今國立臺灣博物館）等之薰陶，開始與父兄願望相背之藝術啟蒙道路（凌春玉 2011：10-13）。1935年蕭如松考入臺北州立臺北第一中學校（今臺北市立建國中學），開始接觸現代美術，並立志學習繪畫藝術。1939年，入選第五屆臺陽美展，在藝壇初試啼聲。1940至1942年間就讀新竹師範演習科，確定了他追求美術、成為藝術家的志向和自我意識，也因之與家族產生衝突與長期隔閡（凌春玉 2011：14-17）。

為求兼顧生存與繪畫創作，1942年至1988年間，蕭如松開始了長期教職生涯，在淡薄與謹慎的姿態中堅持水彩等媒材的藝術實踐（凌春玉 2011）。蕭如松的繪畫作品在半具象的基礎上，融入了野獸派及立體派的元素，形成獨特的藝術語言。如其1972年的作品〈窗邊〉，在窗前的一方天地中、在仍舊能辨識物件的型態上，描繪出了畫者特殊的心象和審美意境。蕭之《春》（1976）等作品，則將人物巧妙融入半具象的畫面中，形成風格突出的水彩畫作。此種心象及半具象風格交織的風格，在其早期階段之〈室內〉等作中即現端倪。

蕭如松在創作上屬於前述「個體意識」階段的創作者，他以自身敏銳的觀察能力將事物的本來型態改造，探求其背後的造型本體。他高度自我要求的創作歷程，確保了主體審美意識的有效實踐。客觀世界的靜物、人物和風景，均成為他視覺再現和重構的對象。此一創作取徑，不僅被他應用於諸多客觀題材之上，亦被他用於描繪其新竹故鄉。在1970年代間，蕭如松進行了一系列以故鄉風景為主題之繪畫創作，故鄉之河流、丘陵、山川和自然光線，被他繪入作品當中（凌春玉 2011：101-106）。對於寫生概念的堅持及實踐，使客庄故鄉風景得以持續產出。但對於蕭如松，自我的藝術創作需要仍凌駕於鄉土色彩的情感因素。他所念茲在茲者，仍在於完美繪畫的完成。而在日治後期出生的客家前輩畫家如何肇衢（1931-2023）、賴傳鑑（1926-2016）等人身上，我們同樣能觀察到相近的藝術信念實踐（陳長華 2013；賴明珠 2015）。繪畫對象在通過畫者主體的觀察及改造後，以具象、半具象乃至抽象風格呈現。此種藝術信念，更成為啟蒙時期至增長時期眾多客籍藝術家們信守的創作路徑。

6. 小結

在邱創乾、吳松妹的作品中，吾人可發現個體意識已開始出現於客籍美術家的創作之中。然而在此階段中，其審美主體性尚處於發軔階段。即經常透過對外在事物的觀照，加以主觀化的改造，從而形成新的感官表現方式。此種方式，在傳統客家文化尚未存在。而在彭瑞麟、鄧南光的作品中，個體意識已相對明確，包括十分清晰對自我的察覺、再現。於鄧南光的作品中，則在某種程度上觸及社會意識，將社會生活納入觀察對象。而至蕭如松，其已能在自我與外在世界之間不斷相互交織、融合，最後將風景轉化為「心境」。在蕭的創作中，自我的存在已愈發成為現代性中客家人生活風格的選擇之一。邱金蓮的繪畫雖未能達到藝術上較高之成就，但亦將女性的聲音匯入此一審美現代性歷程中，令吾人看見其中的性別差異。

四、結論

本文透過文獻與案例分析，論證在審美現代性驅動下，自我、個體性和越發強烈的藝術創作者意識，如何在日治時期進入臺灣客家族群當中。在本文闡述之美術家案例中，均可發現昔時之客籍菁英在現代藝術教育體系等因素的影響下，開始產生清晰的、探求藝術事業的心志，從而將自我意識投向自我與外在世界。審美現代性的萌芽及發展，確保了客籍創作者成為藝術家的可能。具有現代性內涵的藝術與審美概念，在殖民時代開始進入客家族群中，帶來傳統文化未曾具有之現代角色。傳統審美傾向之文人雅趣模式，開始為受過現代美術薰陶及訓練的文化菁英取代。藝術創作成為人生志業，審美本身作為目的性凌駕於政治或社會目的之上。此種現代性概念，亦為臺灣客家族群的文化創造帶來創新部份。至為重要的是，此一持續性的創新，還伴隨著源源不絕的藝術及文化文本的產生，從而成為客家族群共同的資產。透過本文梳理，我們亦可發現對於日治時期客籍美術家來說，藝術創作不僅是表達個人情感的手段，更成為許多人生命中的志業。亦即在如是脈絡下，藝術創作的目的性在於其能夠超越傳統的社會功能，成為一種自我表達的方式。日治時期客籍美術家的抉擇，成為臺灣客家族群面臨傳統與現代化衝突時的一種特殊應對方式，豐富了客家文化的內涵和活力。這種自我形塑的過程，使得客籍美術家在現代性與傳統之間找到了新平衡，形成了獨特的藝術家身份認同。也是在此意識中，戰後更明確之社會與族群反思方獲得堅實基礎。

另一方面，我們也可發現在諸多日治時期客籍美術家身上，因其追求自我與藝術家主體意識，而與家族成員的傳統價值與生活方式產生衝突或隔閡。如本文

論及彭瑞麟、鄧南光、蕭如松等案例，其探求藝術的道路中均導致與家庭關係的某種緊張，或者是採取與家族價值及願望相背之生涯抉擇。此一現象，亦說明審美現代性在遭遇傳統價值體系必然產生的調適過程或融合問題，從而影響了客籍美術家的具體人生。在此歷史過程中，女性在生涯選擇與主體實現上顯然較男性弱勢。如邱金蓮的案例所示，在當時具有才華的客家女性仍須於順從傳統母職，從而放棄繼續藝術事業。此種性別所帶來的自我實現的權力差異，應可作為後續客家研究的重心之一。然而，在自我與集體的緊張關係中，亦為客籍美術家的創造帶來新的可能。如在鄧南光、蕭如松及其它創作者中，故鄉始終是藝術觀照及再現的對象。在如是的現代性歷史中，日治時期客籍美術家在高度自我意識的藝術探求中，更為後續時期的客籍創作者奠定基石。於 1970 晚期、1980 年代起，在臺灣藝壇越發增長的具備社會、族群與多元意識的客籍創作者，即可作為明證。

參考文獻

- 王麗雁，2008，〈視覺藝術教育篇：臺灣學校視覺藝術教育發展概述〉。頁 106-163，收錄於《臺灣藝術教育史》。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
- 古少騏，2012，《看見北埔：鄧南光》。臺北：遠流。
- 何文杞，1991，《臺灣鄉土禮讚：何文杞畫選集》。高雄：臺灣現代水彩畫協會。
- 李歐梵，2002，《中國現代文學與現代性十講》。上海：復旦大學出版社。
- 林正慧，2015，《臺灣客家的形塑歷程：清代至戰後的追索》。臺北：臺大出版中心。
- 林千郁，2017，《近代攝影與繪畫交錯中的彭瑞麟》。臺北：國立臺北藝術大學美術學系碩士論文。
- 祁容玉，2009，〈邱金蓮前輩畫家坎坷人生〉。《聯合報》C2版，2009年2月22日。
- 邱琳婷，2015，《臺灣美術史》。臺北：五南。
- 許佳文，2012，《百年流轉的邂逅：百歲臺灣東洋畫女畫家與我生命故事的交織》。新竹：國立新竹教育大學教育心理與諮商研究所碩士論文。
- 桃園市政府文化局，2017，《新修桃園縣志—藝文志（上）》。桃園：桃園市政府。
- 凌春玉，2011，《靜謐·清澄·蕭如松》。臺北：藝術家。
- 鄧南光，2014，〈畫意攝影與寫實攝影的認識和比較〉。頁 206，收錄於簡永彬編，《再見鄧南光攝影全集典藏版（III）：凝視浪漫 1930s-1971》。臺北：行人出版社。
- 張正霖，2022，《當代臺灣客籍美術家之視覺符號系譜：視覺文化的探究（1980年代迄今）研究計畫成果報告》。新北市：客家委員會 110 年度客家知識體系發展獎勵補助。
- 馬國安，2018，《臺灣攝影家：彭瑞麟》。臺北：國立臺灣博物館。
- 蔡淑玲，2002，〈現代性的隱喻·隱喻的現代性—克莉絲蒂娃論波特萊爾的耽諦主義〉。《中外文學》30（11）：10-31。
- 莊美秀，2015，《桃園藝術亮點：油畫寫意遊情的新寫實主義：謝孝德》。桃園：桃園市政府文化局。
- 陳佳琦，2017，〈攝影檔案與影像的現代性經驗：以 1935 年臺灣博覽會的照片展示、實踐與保存為起點〉。《現代美術》33：39-40。
- 陳長華，2013，《寫景·抒情·何肇衢》。臺中：國立臺灣美術館。
- 柳書琴，2011，〈跨時代跨語作家的戰後初體驗：龍瑛宗的現代性焦慮（1945-1947）〉。頁 213-244，收錄於陳萬益編，《臺灣現當代作家研究資料彙編 07·龍瑛宗》。臺南：國立臺灣文學館。
- 黃永達，2004，《臺灣客家讀本：臺灣客家史地、語文、社會、曲藝與建築》。臺北：行政院客家委員會。

- 黃琪椿，2019，〈殖民現代性主體的生成與破滅：再論《植有木瓜樹的小鎮》〉。
《文化研究》28：107-140。
- 謝世英，2013，〈混搭現代性與傳統價值：日治時期臺灣美術中的女性形象 1927 - 1945〉。《藝術學研究》13：79-139。
- 廖新田，2015，〈陳澄波藝術中的摩登迷戀〉。《雕塑研究》14：1-41。
- 簡永彬等，2019，《凝視時代：日治時期臺灣的寫真館》。新北市：左岸文化。
- 簡永彬，2013，〈站在攝影歷史轉捩點上的鄧南光〉。頁 185-186，收錄於簡永彬編，
《再見鄧南光攝影全集典藏版（III）：凝視浪漫 1930s-1971》。臺北：行人。
- 蕭瓊瑞，2015，《圖說臺灣美術史 III, 深耕戀曲（日治·戰後篇）》。臺北：藝術家。
- 賴明珠，2015，《沙漠·夢土·賴傳鑑》。臺中：國立臺灣美術館。
- 賴傳鑑，2002，《埋在沙漠裡的青春：臺灣畫壇交友錄》。臺北市：藝術家。
- 龔卓軍，2002，〈審美現代性之爭：哈伯瑪斯與傅柯論波特萊爾〉。《中外文學》
30（11）：32-61。
- Bennett, Tony (1990). *Outside Literature*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre 著，石武耕、李沅沅、陳羚芝譯，2016，《藝術的法則：文學場域的生成與結構》。臺北：典藏。
- P. Du Gay, S. Hall, L. Janes, H. Mackay, K. Negus, 1997, *Doing Cultural Studies: The Story of Sony Walkman*. London: Sage.
- Eyiavec, A. 著，胡漫譯，2019，《批判美學與當代藝術》。北京：東方出版中心。
- Giddens, A., 1991, *Modernity and Self Identity: Self and Society in the Modern Age*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Giddens, A 著，趙旭東、方文譯，2005，《現代性與自我認同：晚期現代的自我與社會》。臺北：左岸文化。