

一個客籍藝術家的誕生—製作「蕭如松」

朱玲瑤

摘要

蕭如松（1922–1992）生前主要以自我探索與藝術創作為核心，其創作風格融合西方現代主義思潮，並強調個人的審美追求和繪畫技藝鍛鍊，不具有單一族群或地方色彩的風格。雖然他出生於新竹客庄，卻無意刻意挾帶客家身分進入藝術場域，其生前形象多為孤高自守、專注創作的教學型藝術家。然而，隨著 1990 年代臺灣民主化及本土多元認同的推動，蕭如松的形象於身後經歷重大轉折，逐步被製作為代表客家精神、鄉土美學的象徵人物，其作品也被納入族群美學論述之中。而此一「製作」歷程則與客家族群意識的興起及其想像共同體建構有關。

本文透過分析蕭如松生前創作歷程及死後形象轉折，闡釋作者與作品之間的關係並非僅止於藝術家本人的原創性或內心表達，也並非如羅蘭·巴特（Roland Barthes）所說文本的多重性聚焦是在讀者而不是作者，因而把作者取消，而是在多重社會力量與場域中被挪用、重塑與再脈絡化，最終成為臺灣當代社會中的一種新神話。蕭如松在美術史上的定位，展現了作者本質的多重延伸及族群認同生產的複雜過程，反映出臺灣藝術場域中身分建構與文化書寫的多元探索。本文認為作者仍然存在，即使被挪用而創造出各種新的可能境況。

關鍵詞：蕭如松、客家、挪用、製作

一、前言

羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1977, p.148）在“The Death of the Author”一文裡直言是文字在寫作者而不是作者在寫文字。他進一步總結道，文本的多重性來自文化、對話、模仿、爭辯等相互關係，而這些多重性聚焦在讀者而不是作者，最後下了一個不但沒有作品原創性（originality）這回事，甚至是「作者之死」的斷言。如果把上面的描述裡的文本（text）二字換成藝術作品，那麼我們亦可以宣稱創作者／畫家之死了。

然而，站在創作者的角度來看，創作的源頭、原創性的有無，及原創性的內容則是兵家必爭之地，而這種對藝術作品與作者之間本真性（authenticity）連接關係的看重，顯然和巴特的觀點不同調。馬蒂斯（Henri Matisse）就曾論及西斯萊（Alfred Sisley）的差異在於他自己的作品反映出他發自內在本真的一瞬；相對的，西斯萊的作品則是他對自然的觀點之投射或呈現（Schiff, 1984, p.55）。如果我們讓巴特和馬蒂斯隔空對話，那麼問題的焦點便是：一幅作品反映的是作者內在本真性，或者所謂作者的意圖只是上述多種關係的聚合，也就是所謂的作者已死？又或者有第三個可能，也就是作者在死與不死之間，內在本真被別的力量發明、再造、變形或延展，以一種新的生命再現？

本研究以蕭如松為研究對象，先是呈現此人生前做為一個只有在藝術圈內才知曉的畫家，到過世之後，世人對他的描述卻出現另一種不同的樣貌（強調愛鄉土的客籍或客家本質的藝術家）；也就是說，有前後兩個看起來不大相同的蕭如松。而這兩個蕭如松到底是像油和水般的不相容，或兩種蕭如松可以豐富彼此且相互證成？這涉及到作者本體是什麼？以何種面貌存在？影響存在面貌的力量及力量作用程度和結果又是什麼？本研究將分別從蕭如松的生命史及作品分析（1922-1992）、他的新形象如何被生產和製作，以及蕭如松形象轉折的意涵與族群建構歷程等三個面向來探究作者、作品與政治之間的複雜關係。

二、蕭如松其人、其作、其展（1922-1992）

蕭如松（1922.9.20-1992.4.14）被認為是臺灣水彩畫史中不能被忽視的藝術家之一。臺灣的水彩畫始於日治時期，經由日籍教師石川欽一郎（1871-1945）的提倡奠定了基礎，並培育出第一代的水彩畫家倪蔣懷（1894-1942）、藍蔭鼎（1903-1979）、李澤藩（1907-1989）等。石川欽一郎將西方寫生觀念引入，全新的美學使臺灣風景題材與西方繪畫表現方式接軌。出生於日治時期的蕭如松雖未受教於石川欽一郎，但曾經接受過鹽月桃甫（1886-1954）的指導，在摸索創作的過程中，亦曾受益於李澤藩（顏英娟，2008，頁 14-18）。以教師為主業的蕭如松，因其對繪畫的熱情，終其一生在美術領域裡探索，雖然早就在臺陽美展中嶄露天分，但他的創作並未廣為人知。直到晚年時，在學生的協助下辦理畫展後才逐漸被建立起名聲。

關於蕭如松的作品已有不少評論家提出其創作的特色與風格。對於蕭如松繪畫最早的評論來自於他參加第 19 屆台陽美展時畫作，李仲生（1956，1956.9.16）指出其獲得台陽第 3 獎《花》具有中西利雄不透明水彩的畫風。蕭瓊瑞（2004，頁 37）認為蕭如松處於類印象派和抽象風格的時代，但其嘗試以物象變形的分割畫面手法來表現，例如，1955 年的作品《檸檬》就具有豐富的層次變化與靜謐的氛圍（圖 1）（蕭瓊瑞，2013，頁 50）。王白淵評介蕭如松很堅實的走在造形藝術的路上，並帶著清高之美（引自倪再沁，2005，頁 150）。雷田（1977，頁 34）認為其畫作有探究新造型的趨向（圖 2）。博山（1979，頁 131）評其水彩以簡潔的造形、輕快的筆調搭配強勁的墨線，一向令人注目。畫家李焜培（1988，頁 172）觀看蕭如松的個展後說到他雖是表現生活中實際的事物，然突出的造形、精確的空間與密度是概念和感性的綜合體。當然也有不同看法的評論，賴傳鑑（1977，頁 133）提出蕭如松第 30 屆青雲展的作品，所描繪的簡化哈密瓜，其抽象形式則有待商榷。從以上的短評，可以看出蕭如松對於如何來表現景和物一直保持創新的態度，他並不想一味承襲前

人的風格，而是試圖走出當時的主流風格，尋找不同的表現方式。

接著，則有研究者將蕭如松歷年來的作品做一類型風格的探討。吳世全（1993，頁 25-27）將蕭如松的水彩作品與臺灣同時代的水彩畫作一分析和比較，認為其作品具有「意象自然的取向」、「幾何靜物的探索」以及「人的哲思」等特點。蕭如松藉由「自然風景」表現出他心靈內在心境的詮釋，因此，畫面是經過絕對理性的方式來處理色塊和筆觸；以幾何方式創作的靜物畫，亦著重於整體色彩的掌握和氣氛的營造（圖 3）；在人物作品方面，同樣呈現幾何之基調（圖 4），且認為蕭如松的性格影響，使得人物畫顯現出孤寞和冷寂。

倪再沁（2005，頁 149-151）認為蕭如松因孤絕的人生與性情，而創造出與眾不同且悖離主流風格的作品。他透過蕭如松的人生歷練與年代，將作品區分為早、中、晚三期，早期受到西方大師諸如馬蒂斯的影響，以較厚實的塗抹表現，結構緊密、色彩濃郁，刻意追求平面化空間及分割式的色面。中期是蕭如松作品表現最豐富的時期，中前期（60 年代）的作品從簡化、純化到抽象化的造型（圖 5、6）；中後期（70 年代）從抽象化中走出，加入幾何造型，並與自然景物保持適當的距離感（圖 7、8）；晚期的畫作，倪再沁則認為其生活的不順遂與內心的不平靜，作品少有佳作。然而蕭如松的作品不論是風景、靜物、人像，想表達的是不被世俗所干擾、靜謐、詩意世界。

凌春玉（2004、2011、2012、2022、2023）主要研究蕭如松的作品風格。她將蕭如松遺留的筆記、信件、參展紀錄做了整理，並從他的生平、繪畫創作的歷程做了分析。依照凌春玉的分析，她將蕭如松的創作風格依序分為青年、中年與晚年三大階段；青年階段具有野獸派風格；中年階段（1961-1982）的風格較為多樣，可區別為「幾何抽象」、「玻璃與窗的對話」、「藍青色時期」、「橢圓形時期」、「膠彩與國畫」（圖 9）、「人物群像時期」、「畫我家鄉」（圖 10）；以及晚年階段的「簡素化、變形風格」。凌春玉強調蕭如松在中年階段的風格多變，表現形式多元，因此其風格交錯並行。雖然凌春玉的分類基礎顯然不太一致，有以風格來談，有以造型、色彩來區別，也有以媒材和題材

來分類，但可以確定的是蕭如松不斷的嘗試著各種風格和主題，將日常觀察到風景、靜物、人物、花卉等景象，以各種形式結構、色調來呈現。

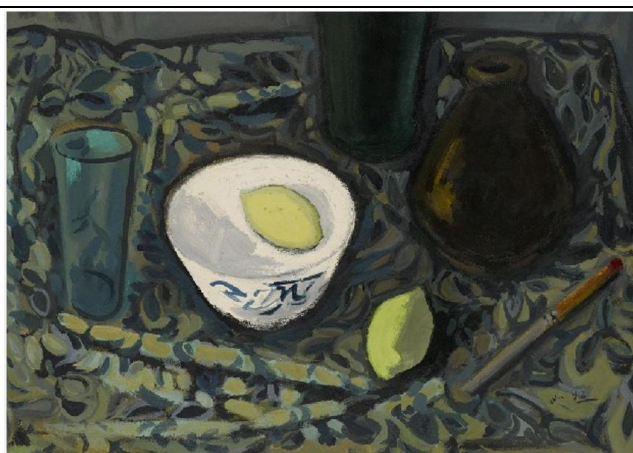


圖 1 蕭如松，檸檬，1955，水彩，50.5x65.2cm，國美館典藏（圖片來源：國美館數位典藏網）

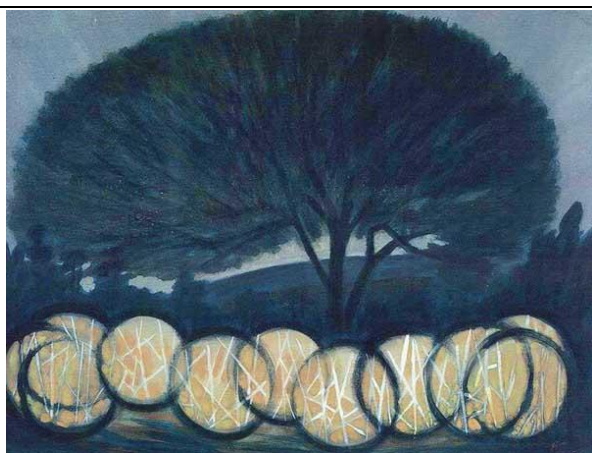


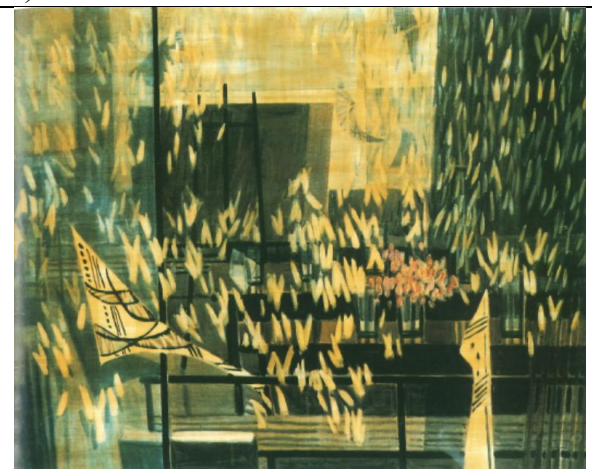
圖 2 蕭如松，面盆寮所見，1977，水彩，紙，51.5x70.5cm，私人收藏（圖片來源：《靜謐·清澄·蕭如松》，頁 77）

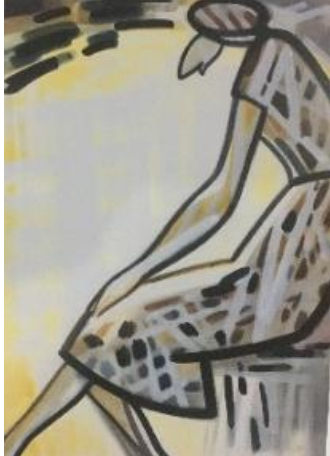

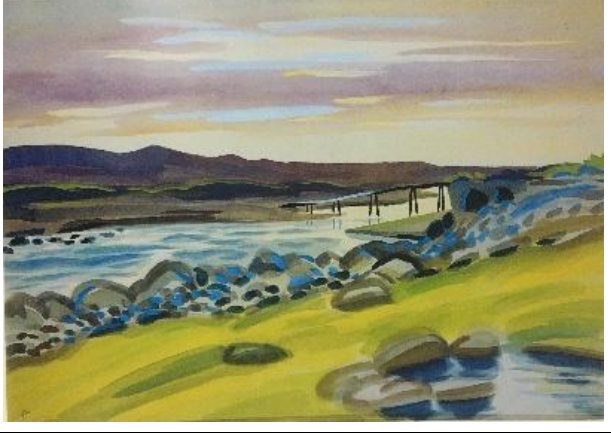


圖 3 蕭如松，Lamp，1976，水彩，紙，80x100cm，私人收藏（圖片來源：《靜謐·清澄·蕭如松》，頁 56）



圖 5 蕭如松，Model，1978，水彩，紙，72x98cm，私人收藏（圖片來源：《靜謐·清澄·蕭如松》，頁 97）



<p>圖 5 蕭如松，窗，1965，水彩，紙，78.5x59cm，私人收藏（圖片來源：《靜謐·清澄·蕭如松》，頁 53）</p>	<p>圖 6 蕭如松，Atelier，1968，水彩，木板，91x116cm，私人收藏（圖片來源：《靜謐·清澄·蕭如松》，頁 57）</p>
	
<p>圖 7 蕭如松，夜市，1975，水彩，紙，72x53cm，私人收藏（圖片來源：《靜謐·清澄·蕭如松》，頁 73）</p>	<p>圖 8 蕭如松，少女，水彩，紙，100x72cm，私人收藏（圖片來源：《靜謐·清澄·蕭如松》，頁 108）</p>
	
<p>圖 9 蕭如松，信，1970，膠彩，紙，90x64cm，私人收藏（圖片來源：《靜謐·清澄·蕭如松》，頁 90）</p>	<p>圖 10 蕭如松，頭前溪春日，水彩，紙，52x71.5cm，私人收藏（圖片來源：《靜謐·清澄·蕭如松》，頁 105）</p>

對於蕭如松來說，他認為繪畫創作的過程必須要有自主的思考，不要用手畫，而是要用頭腦畫畫，個人的作品要有自己的個性和創造力（凌春玉，2004，頁 29）。因此，如果要將他的作品界定或歸納為某一畫的話派，不如說蕭如松的畫作是在寫生的基礎之下，經過消化吸收之後，再以自己的視覺觀點建立出自我的風格。亦即如同 Ernst Gombrich（1960, p21）所說：「藝術家的繪畫再現，是由一套已有的慣例所觸發的，是畫家自身通過某種氣質，所看見的一角。從這個意義上而言，藝術作品能否傳達強烈的現實性印象，部分取決於藝術家用來表達其主題的慣例體系的合理性與深刻性。」

三、製作蕭如松（1992-至今）

蕭如松過世之後，在學生及畫廊的努力之下，隨即於 1993 年在臺北市立美術館舉辦「蕭如松藝術展」，並出版畫冊及典藏作品。此後，每隔數年各地就會舉辦蕭如松作品展，或者是蕭如松及其師生聯展等。從這個角度來看，蕭如松仍是那個只專注於追求藝術的蕭如松，並沒有其他（如本土或客家等）光環圍繞著他。但不久後，事情就不再這麼簡單了。

蕭如松於 1992 年過世時，臺灣已解嚴數年，且民主化進程正方興未艾，而當時本土化的施政方針也漸趨穩固。1980 年代中期至整個 1990 年代的臺灣正是各種社會和政治運動頻繁之際，由下而上的民眾聲音，以及公民意識的抬頭，形成一股不可忽視的力量，其中也包括臺灣民族主義和各種族群文化運動。從 1980 年到 2000 年這段時間為日後 21 世紀臺灣的民主奠定了基礎，而此時也是蕭如松的「客家」身分開始在此脈絡下浮現，並被強調與「製作」出來。要描述蕭如松如何被「製作」，就有必要盤點他在過世後的 30 年間如何被描述與呈現，以及由誰來呈現或描述他。

回顧蕭如松過世的這 30 年間，已有累積了不少展覽與研究，展覽方面，除了由學生與畫廊辦理的個展或師生聯展以外，近 20 年更增加不少由政府單位所舉辦的展覽。例如，2001 年由新竹縣政府所策畫的「風華再現－客家影像紀錄展」，展覽主要是為配合全球客家文化節活動，播放攝影家鄧南光、作家鍾理和、李喬、以及藝術家蕭如松等客籍名人的身影（黎慧琳，2001）。再來有由客委會所主辦的大型藝術展覽「傑出客籍美術家邀請展」（2003）、「發現客庄美學 DNA」（2017），展出包含蕭如松在內的客家籍美術家的作品。前者的展覽主題是「看見美麗客家」，展出蕭如松《窗外》（圖 11）與《玻璃廠》（圖 12）兩幅畫作；後者展出蕭如松 1960 年至 1980 年的《小徑》、《崖》、《粽子》（圖 13）、《面盆寮笑窟》（圖 14）、《老茶亭》、《水邊》等六幅作品。



圖 11 蕭如松，窗外，年代未知，水彩，紙，41x53cm
（圖片來源：《傑出客籍美術家邀請展》，頁 9）



圖 12 蕭如松，玻璃廠，年代未知，水彩，24x33cm
（圖片來源：《傑出客籍美術家邀請展》，頁 10）



圖 13 蕭如松，粽子，1970，水彩，紙，53x41cm
（圖片來源：《發現客庄美學 DNA》，頁 32）



圖 14 蕭如松，面盆寮笑窟，1980，水彩，紙，19x24cm
（圖片來源：《發現客庄美學 DNA》，頁 33）

以上的兩場客委會主辦的展覽，蕭如松的作品即有 6 幅是描寫竹東當地的景色的寫生作品，就主題來說相當符合客家或客庄的題目，但也僅止於寫生的地點相符；另兩幅則是蕭如松最擅長的靜物與窗景的畫作，這兩幅作品其實無法直接對應到客家。然依據策展人蕭瓊瑞（2017，頁 9）的論述中指出，蕭如松的水彩畫作除了個人特色表現外，也對應到臺灣美術的時代交替與文化變遷，而其沉靜的水彩畫中，透露了「硬頸族群」內斂含蓄的美學品味。這已經將原本蕭如松內在、自身的感受：「我一人獨自面對透明玻璃杯裡的鮮花，靜靜用筆描繪，這是人生何等的享受！（黃寶萍，1989.11.09）」或者是蕭如松讚嘆：「光的瞬間變化，光與色之間的微妙關係。」以及光線所產生的視覺殘留經驗的刺激（凌春玉，2012c，頁 100）等等的繪畫體驗，已被轉而提升為族群的特

性和意識形態的表現了。

2022 年是蕭如松誕生百年。為了向大師致敬，新竹縣政府文化局辦理了「2022 百年蕭如松」系列活動，活動包含了展出百餘件畫作、手稿與昔日文物的「臺灣水彩畫的非具象派—蕭如松百年冥誕紀念巡迴展」，以及「蕭如松學術研討會」、「蕭如松紀念音樂會」、「畫我家鄉美術比賽」、「說蕭老師的故事」專題演講等。展覽將蕭如松定位為新竹縣的代表畫家，有「新竹縣之美詮釋者」之名（自由時報，2022）。同樣的，在這個系列活動裡，我們不斷的看到幾個「政府單位」、「客家」、「客委會」及「縣政府」等幾個關鍵字，並且在這些展覽或活動的文案裡不僅蕭如松的族群身分被凸顯，更暗示著他的作品風格與族群特性脫不了關係。

四、蕭如松的形象轉折

在前面的章節介紹過蕭如松其人其作以及他身後的形象被如何製造之後，在進一步討論二者之間的落差及轉折前，此處再略加補充來突顯在生前與身後的對比。在蕭如松過世後 25 年（2017），由客家委員會主辦的「發現客庄美學 DNA」展覽，邀集了 53 位藝術家，展出 105 件藝術作品，其中一個子題「客庄神采」即是對客家前輩藝術家的緬懷與敬意，展覽論述強調以水彩見長的蕭如松，其作品的風格除了個人特色表現外，也從透露了硬頸族群內斂含蓄的美學品味（蕭瓊瑞，2017，頁 9）。亦即其水彩畫作所呈現的美學與風格，是受到了時代氛圍的影響，以及族群身分之天生氣質所形塑而成。

從美學的立場來看，藝術作品的視覺再現使我們得以掌握文化的相貌與社會美的脈動，但因為藝術品是無言的，需要論述與展覽手法來詮釋藝術的故事（廖新田，2017，頁 216）。另一方面，藝術創作確實會隨著情境改變，亦隨著人們的不同詮釋與理解，不斷加深或拓寬其意義（謝東山，2008）。我們也許不能完全否定蕭如松的創作毅力多少受到族群性格的影響，但蕭如松在這一

波族群認同的浪潮中，因客家籍身分的被強調而有了更多曝光的機會。不僅他故居獲得修護保存，且作品透過展覽與研究不斷的曝光，而其身分被附加上了臺灣客家藝術家的稱號，成為代表客家美術的象徵人物。其中特別的是，關於蕭如松作品的描述加入社會上對於客家的印象，「質樸」、「實作」、「硬頸」、「勤儉」個性，企圖形塑出蕭如松的創作成分源自於族群身分的天生氣質。

誰製造蕭如松？要回答這個問題，還是回到場域的概念。場域指的是各個行動者（agent）在其身處的環境依其身分地位及所應遵守的社會規則、慣習、自己可以使用的策略、各種有形或無形的資本彼此之間互動的結果所造成的社會與權力交織成的空間（Bourdieu, 1984）。因此，自 1990 年代之後，也就是蕭如松逝世之後，臺灣進到一個民主化／本土化的時代氛圍，每一個行動者，不管是上至中央部會的客委會或下至地方政府或民間學者，為了完成這個民族工程的建構，共同處在一種協作或共謀的境況下。也就是說，蕭如松的製作不是僅憑一己之力，某一個機構，甚至某一個方向（如由官方的由上而下，或民間自發的由下而上）就可以獨自完成的；相反的，我們看到的是場域裡許多不同的行動者相互呼應，彼此協作，現在大眾熟知的有著硬頸精神、熱愛鄉土的客籍藝術家蕭如松才在這個客家的想像共同體或民族工程學的需求下被製作出來（以每一個細部的「製作」來完成整個「工程」）。

作者不死！作者我們這個時代以多種面目共存與延伸。不同向度的蕭如松並不互斥，可以成為彼此的註腳。原本生前的蕭如松或許在藝術實踐上並沒有客家意識。源自於對自然的熱愛，蕭如松希望透過畫筆將眼睛所見到的自然轉化為藝術，所以他透過練習、嘗試，透過觀摩西方藝術作品與吸收藝術理論，來轉化成為自己的創作風格。他每天作畫是為了不斷練習自己的技巧，不是因為是客家人的「實作」、「硬頸」精神。另外，蕭如松會用水彩畫畫，是因為戰時與當老師時期的經濟沒有很充裕，因此水彩變成他的主要媒材，他也想透過水彩來呈現油畫的紋理質感，不是因為客家人的「勤儉」。然而，他出生及

成長與長年工作於客庄的事實也不容否認。他畫作裡呈現的風景正是道地的客庄景致與人情。身故後的蕭如松被挪用來與土地（上坪、竹東、新竹縣、廣義的客庄）及施政（族群文化及觀光休閒政策如藝術園區）連結（例如，觀光、紀念音樂會、藍晒實做、親子活動、網紅景點、輕旅行等），可以說是一種過去有著孤高形象的蕭如松與社會間的再連結或再脈絡化。這種連結與脈絡化不只是橫向的，還有縱向的歷史深度面向（如「百年蕭如松」紀念活動），也就是一個人和一個地方歷史的連結（強調「百年蕭如松」的同時也突顯了比百年歷史更長的共同體的存在）。作為作者蕭如松於是跨出畫紙之外，和上坪、竹東、新竹，甚至整個臺灣合為一體，而在此同時，他的藝術家特質仍然長存不滅。

五、結論

蕭如松的例子似乎在告訴我們作者與作品之間的關係並不是一對一的內在的心與外在的作品對應關係，也並非（或至少並不完全）如羅蘭·巴特所說文本的多重性來自文化、對話、模仿、爭辯等相互關係，而這些多重性聚焦在讀者而不是作者，因而把作者取消。以蕭如松為例，本文舉出另一種可能，那就是作者的本質沒有消滅，也可能被挪用、被延伸、被橫縱連結，甚至可能一如多重宇宙般的有多種蕭如松自為與自在地存在於同一個場域裡的不同維度中。

參考書目

- Samuel P. Huntington (2022)。第三波：二十世紀末的民主化浪潮（劉軍寧譯，5版）。臺北：五南圖書出版。（原著出版於 1991）
- 王白淵（1960 年 9 月 25 日）。青雲美展評介。中華日報。
- 吳世全（1993）。澄明•清境•意向-談蕭如松的水彩作品。現代美術，第 49 期，頁 25-28。
- 李仲生（1956 年 09 月 16 日）。十九屆臺陽美展觀感。聯合報，第 06 版，聯合副刊藝文天地。
- 李焜培（1988）。重理念，開發心靈之窗—觀蕭如松畫展後感。雄獅美術，第 207 期，頁 172。
- 邱榮舉、王保鍵、黃玫瑄（2017）。臺灣客家運動的回顧與展望：以制度安排為中心。客家研究，第 10 卷第 1 期，頁 1-32。
- 阿波羅畫廊（2018）。畫廊四十週年特展系列（一）蕭如松紀念展。非池中。
<https://artemperor.tw/tidbits/6969>。
- 客家新聞 Hakka News（2017 年 12 月 17 日）。蕭如松畫作展 臺三線 4 鄉鎮展出。客家新聞 2017，<https://www.youtube.com/watch?v=RsjP2A7yBQw>。
- 客家新聞 Hakka News（2022）。百年蕭如松。客家新聞雜誌，第 816 集，
<https://www.youtube.com/watch?v=17l62V5yhk>。
- 倪再沁（2005）。詩入松風-蕭如松的藝術世界。典藏今藝術，第 157 期，頁 148-151。
- 凌春玉（2004）。臺灣美術全集 24—蕭如松。臺北市：藝術家出版社。
- 凌春玉（2011）。靜謐·清澄·蕭如松。臺北市：行政院文化建設委員會。
- 凌春玉（2012a）。蕭如松美術教學寶典 I-造型原理。竹北市：新竹縣文化局。
- 凌春玉（2012b）。蕭如松美術教學寶典 II-色彩學。竹北市：新竹縣文化局。
- 凌春玉（2012c）。蕭如松美術教學寶典 III-教學原理。竹北市：新竹縣文化局。
- 凌春玉（2012d）。蕭如松現代繪畫意識探討。載於蔡榮光編靜聽松風·蕭如松

- 九十冥誕紀念畫集（頁 8-18）。新竹縣政府文化局。
- 凌春玉（2022）。蕭如松風景再現之研究－反複、變異與風格形成（未出版博士論文）。國立臺灣藝術大學美術學院書畫系。
- 凌春玉（2023）。蕭如松風景畫風格軌跡探討。書畫藝術學刊，第 34 期，頁 99-165。
- 國家文化資產網（2010）。竹東蕭如松故居建築群。文化部文化資產局，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/historicalBuilding/20100206000005>。
- 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）（計畫編號：PG11010-0015）。客家委員會學術獎助成果報告。
- 張正霖（2024）。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。客·觀，第 6 期（2024.11），頁 65-87。
- 陳宛茜（2003 年 9 月 23 日）。客籍美術家展姿彩。聯合報，第 B6 版。
- 陳德馨（2019-2020）。蕭如松晚年水彩畫之研究。108 年度客家知識體系發展補助計畫研究計畫成果報告書。
- 陳德馨（2020）。蕭如松晚年水彩畫之研究。108 年度客家知識體系發展補助計畫研究計畫成果報告書，國立空中大學執行。
- 博山（1979）。青雲畫展第 32 屆展出。雄獅美術，第 102 期，頁 129-131。
- 雄獅美術月刊編輯（1988）。蕭如松首次個展以精鍊詮釋創作。雄獅美術，第 205 期，頁 166。
- 黃寶萍（1988 年 2 月 22 日）。蕭如松自迷「謎」人繪畫天地-苦行僧紅黃藍綠四十春秋。民生報，第 08 版，文化新聞。
- 黃寶萍（1989 年 11 月 9 日）。做人零分、作畫百分 蕭如松蟄居鄉間久跨步走出來。民生報，第 14 版，文化新聞。
- 楊長鎮（1997）。民族工程學中的客家論述，收於施正鋒編族群政治與政策（頁 17-35）。臺北：前衛出版社。
- 葉建宏（2016 年 12 月 21 日）。蕭如松畫作搬上竹東街頭。聯合報，B2 版，新竹新聞。

- 雷田（1977）。臺陽展：從「臺陽」的歷程談時代樣式—寫於四〇屆臺陽展前夕。雄獅美術，第 79 期，頁 28-36。
- 廖新田（2017）。展覽的「真相」。臺灣美術新思路—框架、批評、美學（頁 216-217），藝術家出版社。
- 廖新田（2022）。百年松風，如何聽濤？蕭如松藝評考察與臺灣美術史。臺灣美術，第 123 期，頁 66-89。
- 潘示番（2023）。神祕光影與秩序建構—臺灣水彩畫的非具象派-蕭如松百年冥誕紀念巡迴展。藝術家，第 572 期，頁 244-247。
- 潘庭松整理（1993）。蕭如松先生口述稿。蕭如松藝術展畫冊。臺北：臺北市立美術館。
- 黎慧琳（2001 年 9 月 7 日）。客家影像紀錄展 歡迎參觀。聯合晚報，第 23 版。
- 蕭如松藝術園區（2023）。文化部文化地圖，文化基地內容。
<https://map.culture.tw/base/20241211004>
- 蕭瓊瑞（2004）。撞擊與生發：戰後臺灣現代藝術的發展（1945-1987）。臺灣美術，第 56 期，頁 30-49。
- 蕭瓊瑞（2013）。戰後臺灣美術史（初版）。臺北市：藝術家出版社。
- 蕭瓊瑞（2017）。找尋文化的基因—發現客庄美學 DNA。載於杜秀雲編，發現客庄美學 DNA（初版，頁 8-11）。新北：客家委員會。
- 賴傳鑑（1977）。看三十屆青雲展。雄獅美術，第 78 期，頁 131-135。
- 謝東山（2008）。藝術概論。東都文化。
- 顏英娟（2008）。折射的西洋美術潮流—臺灣水彩畫的誕生。載於楊恩生編，臺灣水彩 100 年（初版，頁 14-18）。臺北市：國立歷史博物館。
- 藝文/即時（2022 年 12 月 23 日）。臺灣非具象派水彩畫家代表「蕭如松百年冥誕紀念巡迴展」亞美館開展。自由時報。
<https://art.ltn.com.tw/article/breakingnews/4163467>。
- Richard Shiff(1984), *Cezanne and the End of Impressionism: a study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago, U.P., 'Matisse and Origins', pp.55-64.

- Barthes, Roland(1977), *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.
- E.H. Gombrich(1960), *Art and Illusion, A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press ◦
- Nelson, Robert S. 1996 Appropriation, in *Critical Terms for Art History*. Robert S. Nelson and Richard Shiff eds., Pp116-128. Chicago: The University of Chicago Press.