



3.

土地的試煉

林智信版畫記錄了臺灣 20 世紀上半葉的土地容顏，不只如此，他也親自參與了那個時代的臺灣產業。這塊土地經歷日本人統治，走進近代化道路的同時，也逐步邁向被同化與捲入二次大戰的毀滅邊緣。二次大戰後，國府治臺到美援進入臺灣，政治趨向穩定，經濟開始由廣大農業社會走向工業社會前奏。臺灣民間傳統文化開始式微，上個世紀的土地記憶受到嚴重忽視，現代化成為時代的共同趨勢。臺灣民間建築風貌、生活習慣、生命禮俗、價值觀都遭遇嚴重衝擊。正在這個時期，林智信開始意識到傳統快速消失，於是透過版畫創作以回應上述複雜的課題。



【本頁圖】1959 年，林智信與妻子黃金桂年輕時的合影。

【左頁圖】林智信，〈築港（安平港）〉（局部），1980，油印木刻，50×47cm。

版畫教育的推廣

現在擔任教職是受到一般年輕人期待的工作，因為有穩定的薪資及受到妥善照顧的退休生活。但是，對於上個世紀1950到1960年代，甚而是1970年代的臺灣人而言，公教人員的薪資普遍偏低，時常無法養活家人。林智信在1950年代中期即投入教職，上有母親，下有幼小弟妹，一位初次離開學校擔任教職的年輕人，如何擔負起龐大計呢？

1955年林智信從臺南師範學校畢業，進入新化鎮那拔國民學校（今臺南市新化區那拔國民小學）服務，隔年1月入伍受訓四個月。當時兩岸局勢雖因中美共同防禦條約的簽定已經變得相對穩定，對峙依然劇烈。國民政府一方面整軍經武，同時為了教育的百年大計，解決教育人員不足問題，實施師範生受訓四個月政策。林智信入伍那年是師範生以四個月軍訓代替入伍服役的最後一年。受訓後，他就轉任關廟國小擔任美術教師，1970年轉調臺南勝利國小，1973年調任協進國小，1980年調派成功國小到1993年6月退休，服務教職長達三十七年半的歲月。

1959年，林智信與任職於關廟國小的黃金桂老師結婚大合照。



〔左圖〕1978年，林智信指導學生繪畫的身影。

〔右圖〕1983年，林智信攝於成功國小版畫教室。

1963年，關廟國校（即今關廟國小）出版的《美術科教學研究》專刊。



在1950年代還沒有九年國民義務教育的時期，學生課業十分吃重，不少學校將技藝科挪為補習其他學科之用，美術、音樂、勞作及體育課時常被挪用。關廟國小校長吳晚得頗不以為然，希望透過美育培育學生審美觀念，藉由創造力與想像力均衡學生情感教育，於是首推創新美術教育。臺灣前輩畫家之一的劉清榮（1902-1981）在南臺灣美術教育上擔任重要啟蒙角色。1950年代的美術教育處於臨摹作品時期，沒有任何創新教法。劉清榮1921年畢業於臺灣總督府臺北師範學校（後改制為臺北市立大學、臺北教育大學）後前往日本留學，進入私塾教育川端畫學校學習，日後再進入熊谷美術研究所受教於熊岡美彥。劉清榮作品屬於後印象派畫風，戰後他從澎湖馬公遷往臺南新化，出任前金國中校長，



【左圖】
早年臺南關廟一景。



【右圖】
1965年，林智信獲得關廟
國小優良教師之獎狀。

往後任教於市立女中、東方工專。他將美術創作的理念導入國民小學，為美術教育注入新的觀念。關廟國小請來劉校長講述啟發式兒童美術教育，使得關廟國小美術教育成果顯著，被臺南師範學校指定為示範學校。再者，因為學生獲得無數獎項，作品巡迴各地很快引起矚目，關廟國小頓時成為全省觀摩美術教育的學校。1965年，林智信教學未滿十年就獲選為臺灣省第1屆美術教育特殊貢獻優良教師。

林智信的教育成就引來一段美好姻緣。他的夫人黃金桂與母親楊環同為他一生當中最重要兩個女人。慈母含辛茹苦養育他成人。妻子與他在關廟國小認識，因為賞識其成就，兩人開始互訴衷曲。初因其妻父親本姓林，入贅黃家，有同姓不婚的爭議，飽受雙方家庭反對。然而兩人意志堅定，終成眷屬。往後黃金桂協助他在府城開設兒童美術班，打理複雜的農漁副業，在臺灣經濟尚且不太富足之際，籌措經費讓林智信

擔任關廟國小美術老師的林智信，正在指導兒童共同創作。



得以參訪美國聖若望大學。在創作方面，林智信的「迎媽祖」背後都有她辛勤付出的身影，可惜在「芬芳寶島」完成後四天，夫人便與世長辭。

日本為了推廣美術商品，有系統地在臺灣引進美術教學用的材

料。櫻花牌美術用品是臺灣當時重要的外來品牌，生產單位為新日本造形株式會社，負責臺灣區推廣活動的人是池田正雄。他在臺南啟聰學校舉行兒童版畫研習營，林智信與任職於啟聰學校的潘元石都是其中研習會員，往後兩人成為南臺灣推動版畫運動的重要人物。當時支撐臺灣兒童美術教育推動的一股產業力量來自日本，百點牌美術用品出版社發行《日本文化》、櫻花牌美術用品社發行《美術教育》、日本版畫教育學會發行《版畫教育》，這三分刊物成為臺灣兒童美術教育的重要借鏡。林智信指出：「那時期我任教於關廟國小，先後向日本訂閱……希望打破傳統的臨摹教學，而推動啟發性、自由創作為主軸的教學方式，新觀念的美術教學得以與國際接軌，為臺灣兒童美術教育開創新頁。」

林智信是一位具有強烈教育企圖心的老師，透過他的啟發與創新教學，除了兒童美術教育之外，兒童版畫教育也獲得長足發展，兒童作品屢屢獲得《版畫教育》刊登、中華民國及世界兒童畫展獎項，也獲得印度尼赫魯總理獎、德國全球兒童畫比賽第二名，在中華民國、日本以及韓國兒童美術畫展中屢獲金牌、特賞等殊榮。在林智信培育下，目前還從事版畫的學生有臺南大學教授高實珩、高雄師範大學美術系黃郁生，以及版畫家蔡宏霖等人，作育英才無數。

【左圖】
林智信（右4）擔任世界兒童畫展評審。圖片來源：何政廣提供。

【右圖】
1976年，林智信攝於協進國小合作社樓上的臨時美術教室。



版畫創作的視野

臺灣版畫發展具有兩種脈動方向，一種是從傳統出發，逐漸隨著個人風格而茁壯發展起來的木雕版畫系統，另一種是透過外國技術的啟迪，從西方版畫技術逐漸灌溉起臺灣版畫發展。這兩種脈絡彼此觀摩，相互激盪，成為臺灣現代版畫的發展力量。特別是在國際航運不甚發達時期，版畫寄送便利，成為國際美術交流中相當便利的展覽項目，除了傳統木刻的版畫之外，各種相關技巧也屢屢被加以實驗運用，楊英風「豐年時期」也有不少出色版畫留傳下來。

臺灣版畫在1970年3月有了重要發展，資深版畫家方向、周瑛、朱嘯秋、陳其茂等人成立「中華民國版畫學會」，隔年舉辦第1屆「全國版畫展」。1972年舉辦「中華民國青少年版畫展」，隔年起舉辦數屆青年版畫展。這個版畫學會在1973年還舉辦廖修平版畫演講與技法示範，成為推廣現代版畫的重要組織。

在此之前，「木刻版畫」與「版畫」這個名詞間的關係十分曖昧，1960年代屬於版畫作為一門藝術的萌芽時期，「我在臺南師範學校藝師科求學時期的木刻版畫經驗只限於印製黑白色版小品，圖像呈現效果像鉛筆畫，主要以線條粗細表現明暗。這種木刻作品多用以投稿報章雜誌

【左圖】
1976年，林智信參加「中華民國現代版畫展」的文宣。

【右圖】
1976年，林智信於聖若望大學「中華民國現代版畫展」展場與來賓合影。右起：聖若望大學副校長薛光前、馬白水、林智信、方向、顧重光。



當插圖，增添閱讀趣味性，因而風行一時。」木刻版畫當時作為報章雜誌的插圖，足以說明木刻版畫在當時僅只作為娛樂性或者輔助性功能，獨立作為一門美術範疇依然身分曖昧，但是這是臺灣的情形，國際上版畫早已成為藝術領域的一部分而茁壯起來。

除了傳統的木刻版畫之外，當時也從外國傳入嶄新版畫技術與理念，林智信初期的創作方向一度受到他人質疑。幸而，畫家席德進對他的版畫給予評價：「這種土味才是你的特質，是別人無法表現或取代的。」短短的一段話，給予受到質疑的林智信高度信心。林智信出身於農村，保有樸實的精神，往往受到質疑時或稍微猶豫，但是當他認定方向之後，幾乎是以一輩子的心力投入，堅韌不已，永不回頭。

1971年「中華民國全國版畫展」，林智信以〈歸〉的石膏版畫出品展覽，尺寸已經較以前為大，保持留白效果，保留傳統年畫與剪紙的效果，不同於以往作品風格的是以俯視來眺望這幅農村歸牧場面，牛隻毛髮、明暗、立體感十足，此外這三頭牛的動作經過細心排列，乃是他延續傳統木刻版畫風格之外，逐步掙脫空間束縛的優秀作品。1970年代以後，林智信作品保有幾個特色，首先是傳統木刻版畫特有的刀痕特色，其次是從小幅黑白木刻創作改而嘗試大幅套色油印版畫。後者的改變乃是因應參加比賽的尺寸限制外，為了在色調上更為豐富多元。



林智信·〈歸〉，1971，
石膏版畫，85×66cm。



1976年，林智信（左）參加美國紐約聖若望大學「中華民國現代版畫展」時，與何福祥夫婦合影。

〔左圖〕 林智信，〈牧童與牛〉，1972，油印木刻，95×72cm。

〔右圖〕 林智信，〈演傀儡戲〉，1974，油印木刻，116×76cm。



1972年起到1985年前後，林智信版畫逐漸步上國際舞臺。他的作品分別入選韓國、英國、挪威、烏拉圭、美國、義大利、西德、瑞士等國版畫展，歷史博物館推薦他前往法國、荷蘭、日本等國展覽，甚而受邀到美國舉行聯展與個展。綜觀林智信出品展覽或者獲獎版畫名稱，大體上可以知道他所關心的題材，〈牧童與牛〉、〈牧童〉、〈農婦〉、〈養鴨子〉、〈晨牧〉（P.45）、〈農閒樂〉、〈演傀儡戲〉、〈豐收樂〉（P.49）、〈國劇化妝〉、〈臺灣阿美族舞〉、〈舞龍〉（P.152）、〈放風箏〉（P.22）、〈臺



林智信，〈農閒樂〉，1975，油印木刻，68×162cm。



林智信，〈國劇化妝〉，1975，油印木刻，77×52cm。



林智信，〈臺灣阿美族舞〉，1975，油印木刻，77×52cm。

林智信，〈賣玩偶〉，
1979，油印木刻，
65×45cm。



【右頁上圖】
林智信，〈春牧〉，1979，
油印木刻，59×37cm。

【右頁下圖】
林智信，
〈蘭嶼木舟下水典禮〉，
1981，油印木刻，
50×64.5cm。

灣農婦〉(P.69)、〈搖孫仔〉、〈賣玩偶〉、〈春牧〉、〈親情〉(P.70右圖)、〈沐〉、〈蘭嶼木舟下水典禮〉、〈牛犁歌陣〉、〈疼孫仔〉(P.70左上圖)、〈浮生半日閒〉(P.18)、〈四季童玩：歡夏〉(P.72右上圖)等等。這些題材幾乎都是臺灣鄉土題材，臺灣經過1970年代鄉土文學運動之後，林智信的「土味」逐漸成為臺灣這塊土地的記憶與形象代言，受到矚目。

林智信從1973年起開始大量出現優秀作品的原因，在於他下定決心成為藝術家的強烈熱忱，所以有巨大轉折。1973年臺灣省教育廳預備在臺南市立人國小舉辦世界兒童畫展，選派林智信、何政廣、潘元石及陳國展等人前往日本、韓國考察美術教育，同時請兩國推派優





秀兒童畫到臺灣參展。林智信童年生長於日本時代，日語自然嫻熟。第一次離開國門，林智信雀躍不已，日本行程中由著名版畫家吹田文明擔任嚮導，使他受到強烈衝擊。

吹田文明當時四十六歲，林智信三十七歲，年齡相近不只語言可以溝通，對於求知若渴的林智信而言更是學習榜樣。吹田文明出身德島縣，1957年就獲得恩地獎、現代協會獎勵獎，隔年被推薦進入日本版畫協會，1958年獲得瑞士優秀版畫獎，1965年又獲得「盧比雅那國際版畫雙年展」典藏獎，1975年獲得第1屆「邁阿密印刷雙年展」典藏獎；日後擔任多摩藝術大學教授，受到紫綬褒章、勳四等旭日小綬章的褒揚。

有了這樣具備視野的藝術家引導，林智信自然而然地從吹田文明身上看到藝術家的態度與角色，此外到美術館初次看到西方繪畫名作，昔日他只能從印刷品上閱讀、揣摩、推敲西方大師的作品，現在居然可以站在原畫前面流連，感動不已，他說：「就在那一天，我見到畢卡索的畫作原圖了！我見到莫內畫作原圖了！……我的眼睛都亮了！我的心澎湃不已！我掩住內心激動，細細地慢慢地看個過癮，創作藝術的念頭瞬間泉湧而來。」



【上圖】1973年10月，於日本東京參觀教育大學時合影。右起：潘元石、林智信、倉田三郎、何政廣、陳國展。圖片來源：何政廣提供。

【中圖】1973年，林智信（右2）前往韓國考察美術教育，留影於首爾。圖片來源：何政廣提供。

【下圖】林智信（左）拜訪日本國際版畫大師吹田文明。



這次日本行激發出林智信的創作欲望，原本他只是身為教育家，擔任著兒童美術教育推動者角色，同時透過副業養家餬口，因為這個緣故他下定決心放棄所從事的副業，專心投入創作。他在那天晚上回到旅館後依然難掩心中的激動，當天半夜立即打電話回臺灣，希望妻子把豢養的牛全部賣掉，結束所有副業。

1950到1970年代，政府鼓勵農民貸款，農業、中小企業就在那時逐步站穩起來。再加上公教人員薪資低，教師從事副業的人不少。林智信身為家中長子，他與最小妹妹相差十餘歲，俗語說：「長兄如父」，落在他肩上擔子也更加巨大。此外，他出身農家，從小養成勤勞習慣，「只要有一口氣在，就要辛勤打拼，將生命發揮到淋漓盡致，並且要活出尊嚴有意義的人生。」林智信在教書後不久受鄰居慫恿開始了琳瑯滿目的副業生活。

他一面向政府貸款三十萬農民創業基金，從種植鳳梨開始，跟著社會流行產業的潮流走，流行什麼就養什麼、種什麼。他種鳳梨，養過鳥，種過菇，還養魚，養雞、也養鰻。他原本就擁有農人的勤奮精神，趁著下班與週六、日時間從事副業，每一行都能精益求精。可惜的是，每行生意都有風險，颱風豪雨的天災，使得養殖魚塭堤防崩潰，大量鰻



【左上圖】1972年，林智信開始建牛舍養牛。

【右上圖】1965年，林智信嘗試養殖木耳作為副業。

【下圖】1963年，林智信嘗試養殖鰻作為副業。



林智信·〈鳳梨之鄉〉，
1976，油印木刻，
66.5×86cm。

隻流失；因為遇人不淑，等待採收的成熟鳳梨被合夥人一夜採收殆盡；人為市場操作讓原本發展到四百箱烏籠的養鳥產業，卻在一夕之間暴跌。

林智信所從事的副業種類相當繁多，海陸空都有，就在積累近二十年副業經驗培植起基礎，獲利日後自然可期之際，他因為這場日本之旅，毅然決然放下手頭上所有副業，專注於藝術創作，正是因為這樣，1973年以後他的作品質量都大幅提升。他的副業生涯，意外地使得他的創作題材更加豐富，生命經驗更為成熟，譬如〈鳳梨之鄉〉參加韓國版畫展，畫面上出現販賣市場的等待、叫賣、討價還價等場景，生動有趣。這種題材正出自於他現實生活的體驗，有著發自於內在的感染力；〈採鳳梨〉（P.71下圖）也是種鳳梨種出的心得，配上童謠，更加生動。

從鄉土出發

林智信一度對於自己的藝術創作題材與風格感到困惑。畢竟在1960年代，臺灣美術是一個試圖向外追求新形式、新理念の時期，人們對於民間常見景觀，或者生活周遭の議題，並不感到興趣。但是，隨著臺灣進一步了解西方美術議題的同時，退出聯合國の衝擊，讓人們開始關注到自己生活周遭傳統文化，關注到藝術應該與現實生活有所關連。進入1970年代中葉以後，臺灣鄉土題材逐漸成為重要議題。



林智信·〈山胞織布〉，1987，
水印木刻，100×88cm。



林智信 1972 年留影。
圖片來源：何政廣提供。

我們從林智信接觸過的臺灣重要畫家，譬如楊英風、席德進等人對他影響可以得知，林智信在自己道路上的發展亦步亦趨，對於鄉土題材的內容也是從現實生活體驗出發，並沒有為賦新詞強說愁。他作品當中充滿許多自己對於題材的了解，以及根據生活經驗所得到的感受，由這樣的感受中去思考如何表現自己的經驗或者回憶，因此他的作品是自己現實生活的真切體驗，以及自己對過往生活的回顧或記憶。

如果我們將林智信 1950 到 1980 年代創作「迎媽祖」之前的題材進行歸類，可以發現有以下這些題材。一是童年生活，二是農業活動，三是民俗慶典。在西方古典主義的繪畫範疇，上述作品都歸類為民俗題材，屬於繪畫位階最低的題材。因為這裡所表現的主題與主角並非是特別有意義的歷史事件或者標記著偉人生活的事蹟，當然，也不是神話故事那種宇宙創造的道理或者變化多端的神奇故事。林智信不需要這些大道理，重要的是他如何創造出自己的感受與往昔所見的畫面與故事。童年記憶成為他創造這些作品時的重要經驗。

在當時物資貧乏時代，兒童的遊戲是每個生長於鄉間人的珍貴回憶，然而並非所有人會認為意義深刻，到底林智信採取何種觀點來描繪這些童年生活的點滴呢？〈村童〉是林智信第一幅套色版畫，描繪一位牧童在放牧之暇，自己一個人玩起布袋戲，後面有三隻山羊，小孩子天真地將頭頂的斗笠放在一旁，一隻手演著關羽，一隻手演出或許是關羽嫂嫂的女性。布袋戲有劇本，有口傳，即興演出特別多。林智信刻意將羊群構成一個循環關係，相當有創意。這件作品於英國第 3 屆「國際版畫雙年展」中展出。〈玩陀螺〉畫面上已經不同於 1970 年代那種端莊的人體動作，林智信將兒童的頭部做了靈活的擺置，使得畫面充滿了趣味性與動感，這種影響或許是他研究畢卡索之後的結果，畫面中的小孩頭部全被趣味處理，違反身體結構，即使如此，兒童呈現的趣味感卻更加豐富。絲瓜棚下還有文字，「一樟仔，二苦苓，那菝柴無路用，樟

【右頁上圖】
林智信，〈村童〉，1972，
油印木刻，60.5×90.5cm。

【右頁下圖】
林智信，〈玩陀螺〉，1987，
水印木刻，92×118cm。



仔柴吭吭號，那菝柴擲走狗。」這段話是說，做陀螺的木材樟木位居上等，其次是苦苓木，最差的是「那菝」柴。「那菝」柴就是芭樂樹的木材，樟仔柴做的陀螺打得聲音響亮，那菝柴的陀螺就只能拿來丟狗，把狗趕開。這些童謠都是他自己在童年玩耍時，一邊打陀螺，一邊哼唱的童謠，畫面生動有趣，可以講閩南語的人，一聽看一邊唱更能增加畫面的趣味感。林智信偶而會用國語來製作童詩，譬如〈灌蟋蟀——灌肚伯仔〉，上面的童謠有「荒野田間，蟋蟀叫，村童攜水輕步找，把瓶注水引出牠，你灌我抓樂陶陶。」這顯然是為了不懂閩南語人所特別製作的版畫，畫面前景更多花卉，充滿生機。

林智信的第二種題材是農業活動的題材。〈臺灣農婦〉是一件相當動人的作品。這件作品可以看到林智信昔日家中生活點滴，特別是對於母親昔日身影的追憶。這是當年臺灣農忙時期，鄉野慣常看到的農村婦女模樣，一位農婦揹著幼童，一手還挽著菜籃。背後的中景是收割完

林智信，
〈灌蟋蟀——灌肚伯仔〉，
1984，水印木刻，
60×91.5cm。



林智信，〈臺灣農婦〉，1977，
油印木刻，65×66cm。

成的稻草正一束束捆好豎立在田裡，背後是彎腰收割，還有踩著打穀機的農人。農婦的大花布衫、斗笠的圍巾，使得畫面充滿沉穩感。整幅作品充分表現出臺灣農業婦女的真實樣貌，一方面要操勞家務，同時也要照顧小孩，不只如此，更要成為支撐農業社會的穩定基石，人手不足時還必須成為填補的人工。「我們兄弟姐妹不忍母親過勞，齊



心協力利用課餘到郊外採野菜，撿拾柴草或食料餵豬，或是到田裡撿番薯貼補食糧，就希望能幫上一些忙，讓我們家能早日脫離貧困，重新過上溫飽的生活。」林智信回憶當時母親操勞家務的情形，小孩子懂事一起幫忙家務。這件作品藉由婦女的溫柔一面，表現出偉大的女性形象。對於母愛的歌頌，日前曾以一幅〈母愛〉木刻版畫來表現動人的畫面。背景幾條留白上的黑色線條，彷彿一股強風一般，畫面顯示出母鳥剛從外面捕捉

昆蟲回來，餵食嗷嗷待哺的幼鳥，早晚餵哺，感動人心。這種隱喻的手法在林智信的版畫當中相當少見。〈採鳳梨〉是他從事副業的經驗，關廟地區盛產鳳梨，平日所見不少。林智信創作了許多關於農忙的作品，不只如此，他自己也有飼養牛隻的實際經驗，因此在從事副業的時期，他必須在牛墟與販賣牛的農人打交道。

【左上圖】
林智信，〈疼孫仔〉，1982，油印木刻，50×50cm。

【左下圖】
林智信，〈母愛〉，1955，油印木刻，14×16.5cm。

【右圖】
林智信，〈親情〉，1977，油印木刻，66.5×72cm。



林智信，〈牛墟〉，1980，油印木刻，65×144cm。



林智信，〈採鳳梨〉，1986，水印木刻，60×92cm。



林智信的最後一種題材是民俗活動，〈嬉春〉畫面上並沒有慣用的黑色線條，整幅紅色調的畫面使作品展現出十分有趣而隱喻的感覺。這件作品表現的是姊弟的親情，姊姊用雙手舞著龍，背後用背巾揹著尚且幼小的弟弟。這件作品充分表現人倫關係，整幅敘說著姊弟親情。背後的煙火採用圖案化的手法來完成，從工序而言十分細膩。〈磨粿〉是一件相當民俗性的題材，逢年過節，農家總會自己製作糕點，磨粿是製作糕點前最吃力的工作，母親與女兒一起，女兒推著石磨，母親則一旁放入糯米，農村庭院的即景使得這個節慶前的生活顯得充滿喜慶的氛圍。林智信的版畫不只注意故事內容、刀法及構圖，在色彩上也逐漸走向統一的色調，年節喜慶的幸福感受在此作品上顯得十分動人。

林智信的刀下人物已經不是他自己所說的經歷艱辛的童年故事，或者自己從事副業所遭受到的損失或者災害，而是以一種感恩、幸福的心情來追憶過往的生活點滴，人倫親情的自然流露感人至深。

林智信的最後一種題材是民俗活動，〈嬉春〉畫面上並沒有慣用的黑色線條，整幅紅色調的畫面使作品展現出十分有趣而隱喻的感覺。這件作品表現的是姊弟的親情，姊姊用雙手舞著龍，背後用背巾揹著尚且幼小的弟弟。這件作品充分表現人倫關係，整幅敘說著姊弟親情。背後的煙火採用圖案化的手法來完成，從工序而言十分細膩。〈磨粿〉是一件相當民俗性的題材，逢年過節，農家總會自己製作糕點，磨粿是製作糕點前最吃力的工作，母親與女兒一起，女兒推著石磨，母親則一旁放入糯米，農村庭院的即景使得這個節慶前的生活顯得充滿喜慶的氛圍。林智信的版畫不只注意故事內容、刀法及構圖，在色彩上也逐漸走向統一的色調，年節喜慶的幸福感受在此作品上顯得十分動人。



林智信，〈磨粿〉，1982，油印木刻，50×50cm。

林智信，〈四季童玩——嬉春〉，1983，油印木刻，80×64cm。

林智信，〈四季童玩——歡夏〉，1983，油印木刻，80×64cm。

林智信，〈四季童玩——爽秋〉，1983，油印木刻，80×64cm。

林智信，〈四季童玩——暖冬〉，1983，油印木刻，80×64cm。