

臺灣人文風景印記： 論林智信《迎媽祖》和《芬芳寶島》作品中的集體記憶**

余青勳 *

摘要

風景不僅是美麗的景致，同時也見證著我們如何觀看、如何思考這個世界，以及如何表達我們和世界、和他人、甚至和我們自己的關係。出生於臺南的藝術家林智信以《迎媽祖》木刻版畫系列及《芬芳寶島》（副標題「憶象：1950年代的臺灣」）巨幅油畫，刻畫出臺灣的人文與文化風景。兩系列創作透過藝術家個人的詮釋與經驗，展示臺灣傳統媽祖文化祭儀和農村生活的集體記憶，彰顯以臺灣文化為主體的歷史意識（historical consciousness）。林智信的創作不能簡單地被視為臺灣自然與人文風景的紀錄，更重要的是，其作品提供視覺文化作為集體記憶物質觀點的證明，也使我們對農業時代和現今生活之間的變化，產生了回憶與懷舊的情懷。對於曾經生活在這個時代的人們來說，林智信的畫作是勾起過往回憶的媒介，對於未來的世代，則是一份歷史的圖像例證。在十年、百年之後，20世紀臺灣迎媽祖的傳統文化祭儀和各地人文風景特色，便可由林智信的畫作得到驗證。本文藉由集體記憶（collective memory）的觀點，探討林智信創作對藝術家個人的意義、對社會集體記憶可能的影響，以及其創作在臺灣藝術史和文化史上所承載的意義。

關鍵詞

人文風景、集體記憶、芬芳寶島、迎媽祖、林智信。

投稿日期：2022年7月19日；通過日期2022年10月19日。

* 國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所博士，臺南市美術館研究典藏部主任。作者非常感謝本刊3位匿名審查委員所提供之寶貴意見，使本文更臻完善。文中若有任何疏誤，均屬作者之責。此外，也非常感謝林智信老師授權本文相關圖像之使用。

** 本文主要内容曾以〈記憶寶島的芬芳：從集體記憶觀點試論林智信《芬芳寶島》的意義與影響〉口頭發表於2022年7月2日「風景再論—戰後臺灣風景畫・風景攝影」臺南市美術館2022臺灣藝術史學術論壇，臺南市美術館。

The Imprint of Cultural Landscape in Taiwan: Collective Memory in Lin Chih-hsin's *Celebrating the Matsu Festival* and *Formosa the Beautiful*

Yu, Ching-shiun Rita*

Abstract

Landscapes are not only beautiful to look at, but also witness how we view and think about the world, and how we express our relationship to our surroundings, other people and ourselves. Tainan-born artist Lin Chih-hsin depicts Taiwan's cultural landscapes in the series of woodcut prints *Celebrating the Matsu Festival* and the huge oil painting *Formosa the Beautiful* (subtitled "Images of Taiwan in the 1950s"). Interpreted through the artist's experience, the works showcase Taiwan's traditional Matsu rituals and collective rural memory, demonstrating historical consciousness through the lens of Taiwanese culture. Lin Chih-hsin's works cannot simply be regarded as a record of Taiwan's natural and cultural landscapes, but more importantly provide evidence of visual culture as a material expression of collective memory. By making us aware of the changes between the agrarian past and life today, memories and nostalgia arise. For those alive during this era, Lin Chih-hsin's works evoke memories of the past, and for later generations, they serve as historical pictorial evidence. Ten or a hundred years later, Taiwan's Matsu festival traditions and the defining features of local landscapes during the twentieth century can be verified by Lin Chih-hsin's works. From the perspective of collective memory, this article explores the significance of Lin Chih-hsin's works to the individual artist, their possible impact on the collective memory of society, and the significance of his creations to Taiwan's art and cultural history.

Keywords

Cultural landscape, collective memory, *Celebrating the Matsu Festival*, *Formosa the Beautiful*, Lin Chih-hsin.

* Head of Research and Collection Department, Tainan Art Museum

壹、序言

2017 年榮獲臺南文化獎的藝術家林智信（1936-），1936 年生於臺南縣歸仁村，從小看到紅龜粿用板模印壓的龜殼和媽祖遶境的精采活動，引起他對美術的興趣。林智信擅長以「臺灣鄉土」為素材，風格生動樸實，色彩鮮豔明朗，給人溫馨、歡樂與喜悅的感覺，展現人性積極和樂觀的一面，極富生命力。熱愛臺灣鄉土的他，分別花了 20 年和 26 年的時間完成約 124 公尺《迎媽祖》木刻長卷版畫和 248 公尺《芬芳寶島》巨型油畫，以臺灣北、西部為主要地點，創下當時世界最長版畫和油畫的紀錄。為了迎接 2024 年臺南 400 年的慶典，臺南生活美學館自 2022 年 4 月 16 日到 5 月 29 日舉辦「林智信版畫·陶藝大展—生活、民俗、節慶」，以及接下來從 2022 年 6 月 14 日到 9 月 4 日的「林智信油畫·雕塑大展—土地、人民、記憶」，分別展出《迎媽祖》與《芬芳寶島》。在 21 世紀的今日，觀看林智信所描繪的一甲子以前的臺灣，從初見時的陌生、好奇，到漸漸被喚起的歷史意識與情感，林智信的作品以最誠懇真摯的表達方式撼動人心。

臺灣媽祖信仰之鼎盛，不僅信徒眾多、資源最豐，「三月瘋媽祖」的媽祖遶境文化更是獨具特色。林智信在不惑之年，有感於傳統民俗文化日漸式微，傳統的儀典、舞曲、服飾、道具等，逐漸流於簡俗，因此發願在有生之年，要竭盡心力完成以記錄臺灣民間虔誠崇拜的「迎媽祖」為主題的巨幅版畫作品。1995 年《迎媽祖》木刻長卷版畫在臺北市立美術館首展。多年後，再度執筆繪製《芬芳寶島》巨型油畫。《芬芳寶島》描繪 1950 年代的臺灣生活景觀，這不僅是單純景物寫生的作品，102 件畫作的取材，有如史詩般的場景，無論史實或表現技法，在在都考驗著藝術家。

1920 年代，法國社會心理學家莫里斯·哈布瓦赫（Maurice Halbwachs, 1877-1945）首次將集體記憶（collective memory）這一概念引入社會心理學領域。與他同時代的德國藝術史學家華堡（Aby Warburg, 1866-1926）在也此時期將目光投向了「記憶」研究。¹ 不過，關於集體記

1 Aleida Assmann, "Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften" in *Kulturwissenschaften: Forschung - Praxis - Positionen*, eds. Lutz Musner and Gotthart Wunberg (Wien: WUV 2002), 27-45.

憶研究的論述一直要到 1980 年代才又重新得到重視。文化記憶理論主要是從文化角度對記憶的形成進行研究，並對組織「文化與記憶之關係」的媒介和機構進行探究。目前，在博物館學領域（例如創傷博物館等）可以見到以文化記憶理論進行的研究成果，在藝術史領域中比較少見。

哈布瓦赫假設記憶是社會建構的，因此是集體的，而不是個人的。他認為即使人們未親身參與事件或親眼看到了事件的發生，還是可能會通過其他人的記憶而回憶起事件發生當下的情況。² 本文旨在藉由集體記憶觀點的分析和討論，探討林智信充滿回憶的創作對藝術家個人的意義、對社會集體記憶可能的影響，以及其創作在臺灣藝術史和文化史上所承載的意義，期能深入探討藝術與文化的連結，透過作品不僅可以「對抗遺忘」，同時也為了能更好地「理解現在」。

貳、生平與創作

林智信自小生長在民風純樸的南臺灣農村，養成他「莊稼漢」的個性，林家世代務農，農家生活寫照成為他早年創作的靈感泉源。林智信早年喪父，身為家中長子的他，小小年紀便擔負起全家仰事俯畜的責任，雖然生活在艱困顛沛的生活環境，卻更砥礪他一往向前的志氣。由於家中環境使然，初中畢業後即報考臺南師範學校（以下簡稱南師）藝師科公費生，開始接受美術教育的啟迪和薰陶。

南師畢業之後，林智信奉派進入校園從事美術教育，在課餘浸淫於版畫創作，童年農村生活記憶的鄉村景觀，成為他最早的創作靈感來源，舉凡純樸的農家、憨直的農民、勤儉的農婦、稚幼而天真的牧童、肥壯的水牛、活潑的鴨群、金黃的稻穗等，都鮮活地出現在他的畫作中。透過林智信粗獷有力的線條刻畫，加上明朗亮麗的色彩，呈現出農村的怡然自得，洋溢著歡樂和喜悅，林智信將臺灣農村給刻活、畫活了。林智信的作品溫馨而光明，筆觸所及表現的是渾厚而健康，充分表現出人生的積極面，將他個人內心世界的所思所感，轉化成作品中蘊含的強烈奮鬥意志。

2 Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis* (Stuttgart: Enke, 1967), 66-76.

林智信深恐有世界三大宗教活動之譽的「迎媽祖」會漸漸失傳，因而興起擔負保存這些傳統宗教民俗文化的責任，以木刻版畫的形式創繪「迎媽祖」。創作過程中，他花費相當長的時間進行畫面內容及典故資料的研究與考據，接著雕刻木板、印刷及染色，程序複雜、工程浩大。終於在 1995 年 60 歲之際完成了總長約 124 公尺的《迎媽祖》木刻長卷版畫，記錄了媽祖迎神賽會過程中的各式陣頭儀典，展現最地道的庶民文化。

《迎媽祖》版畫的手繪稿是在 10 年中歷經 3 次修方才定稿。從畫稿到單幅的木刻版畫、再到完整的連作，總共花費了 2 年的時間。林智信選在 1987 年——媽祖昇天的 1 千週年，在農曆 9 月 9 日重陽節午時，在刻印的線圖上手繪上彩。他在創作自述中說道：

「迎媽祖」：此作係第三次畫稿，前一、二次畫稿雖然花上十年的時間，但是場面不夠充實，內容尚欠完整而捨棄不用，於是再繪本原作稿。由於，曾累積之前的一些經驗，因此，在兩年的期間繪製完成。民國七十六年，歲在丁卯，正值媽祖昇天的一千週年，特擇訂於這年的農曆九月九日重陽節午時；也是媽祖昇天的時刻，邀請來約六十多位前賢長輩暨藝壇畫友，於「智廬畫室」舉辦酒會。在他們的期許與見證之下，開筆上墨，繪上木刻創作史上的重要一筆，並題跋落款，於是這一幅長卷的「迎媽祖」版畫，就正式開始上路創作。³

《迎媽祖》木刻版畫接近尾聲時，林智信早在 1989 年又有了創作巨幅關於臺灣風景的想法，歷經收集各地山川文史資料與寫生，自 2007 年開始，林智信正式提筆彩繪《芬芳寶島》油畫長卷，曾經多次修改、捨棄、重繪，終於在 2014 年完成高 1.2 公尺、長 248 公尺的巨幅油畫彩繪作品。創作期間林智信每天至少工作 8 小時，102 幅 150 號的油畫畫布無縫接軌完成。《芬芳寶島》的副標題為「憶象 1950 年代的臺灣」，所繪正是藝術家林智信的青少年時代，也是他一生中充滿美好回憶的年代：

3 國立歷史博物館編輯委員會編，《天佑人間·海神媽祖：林智信傳統木刻水印版畫「迎媽祖」展》（臺北：國立歷史博物館，2017），頁 50。

五〇年代的臺灣，是我記憶裡最美好也最懷念的時代。那時候雖是物質生活匱乏的農業社會，但是民風純樸可愛，人們守信互助、講信修睦、少見紛爭，到處一片祥和的景象。那時候，在廣闊翠綠的鄉野有紅瓦厝及三合院點綴其間，放眼眺望在阡陌縱橫的田野上，處處有牛隻與農夫們勤耕種田，白天時而雞啼狗吠、時而市井攤商吆喝聲，黃昏之際瓦厝屋頂炊煙裊裊，那是一種單純、質樸的快樂生活。這樣的景像每每在我的腦海中清晰浮現，撼動著我內心的情愫，這是我生長的地方，我的故鄉，多麼美麗又可愛，我要把這些生命記憶裡的感動彩繪到畫布上，讓雪泥鴻爪不會變成過眼雲煙，而是可以化為永恆留存在歷史的軌跡上。⁴

參、繪畫內容與特色

一、《迎媽祖》木刻版畫



圖1 林智信創作《迎媽祖》木刻版畫。



圖2 林智信，《迎媽祖（集錦）》，木刻版畫，57×88 公分，國立歷史博物館藏，典藏編號 89-00260。

4 林智信，《芬芳寶島彩繪展—憶象 1950 年代的台灣》（臺北：國立國父紀念館，2018），頁 26。

《迎媽祖》（圖 1、圖 2）總長 12,403 公分，由每幅寬 3 尺（99.99 公分）長 6 尺（199.98 公分）、總計 68 張畫幅接連而成，每一單幅皆有以活動為題材的描繪，整體前後連貫，從開始至結束，表現媽祖誕辰當天，臺灣南部的一系列迎媽祖儀典。畫中也表現了從清晨到黃昏的時間流動，第一張畫幅是描繪黎明時分，百姓在家門口擺設香案以「迎媽祖」開始，一隊隊旌旗鼓樂的廟陣，一齣齣百戲紛陳的民俗表演，例如蜈蚣陣、白鶴陣、跳鼓陣、搖旱船（桃花過渡）及海族陣等，加上四面八方湧進陣頭的香客信眾，讓畫面整體喧鬧熱烈，連續不斷直至最末段「隨香客」出現時，已經到了傍晚時分，白鷺鷥紛紛返巢，也隱喻活動接近尾聲。媽祖廟後方的人群攜老扶幼徐徐前進，人物重疊地往下方排列，畫家暗示了信徒不絕於途，有延伸場面的效果。媽祖廟的後方以荷花池為背景，荷花象徵純潔寧靜、出污泥而不染，藝術家在作品最末段安排荷花池的景像，令人有種清淨的感受，舒緩緊湊的布局。

林智信運用木刻板的刀法，以厚實的線條刻劃《迎媽祖》的內容，其人物造型給人樸拙的感受。由於採取手繪上彩的方式，單版木刻的墨線與色彩交疊，呈現豐富的層次感。

《迎媽祖》作品有民俗性、時代性及地方性的特色，以藝術表現呈現特定時代社會中的風俗內容，其內容是創作者客觀的事件描述及主觀的情思表露。林智信表示：

這幅「迎媽祖」版畫，總計花費二十年的心血製作而成，全幅總長 408 尺，從搜集資料、揣研構圖、刻版、彩繪、典故說明等等，均由本人一手擘劃獨力製作完成；它收集了台灣各地媽祖繞境中的重要陣頭、精采的曲藝和藝陣、藝閣等，再精研篩檢其內容重點，依據傳統的形式及排列的程序，加以取之精髓，棄之糟粕重新佈局構圖而成為現在的全貌。這是一幅記錄本土百姓崇信媽祖神祇，虔誠膜拜的民族習性，啟示人民行善止惡，教化子弟認知傳統的文化，各方特殊民情，並將民俗與藝術性結合為一禮。⁵

5 國立歷史博物館編輯委員會編，《天佑人間·海神媽祖：林智信傳統木刻水印版畫「迎媽祖」展》，頁 50。

林智信繪製《迎媽祖》木刻版畫的目的在於「啟示人民行善止惡，教化子弟認知傳統的文化」，合乎傳統觀念上藝術對於善良風俗具有引導的作用。中國傳統上對風俗畫的創作要求，不僅是筆墨的形式趣味，更在於忠實地呈現當下的時代樣貌。⁶ 全幅以長卷式的表現形式拓展了畫面空間及時間，又精心安排幾組場景以媽祖遶境隊伍貫穿全畫，展現出「具音樂性的韻律感」。⁷ 長卷的表現形式是中國傳統繪畫的特色，延展了二度空間並加入時間的概念和透視的自由度。一如北宋張擇端所作的風俗畫《清明上河圖》般，利用開封城內一條河道作為貫穿全圖的主軸，描繪出北宋首都市民的生活景況。林智信的《迎媽祖》在形式上有其歷史性的傳承。

遵循有根據的形貌和事件是風俗畫創作的原則，畫家根據觀察到的現象轉化成創作的內容，經此描述的事件可能成為重要的圖像文獻。因此，一幅優秀的風俗畫必須是有現實事件的根據，並且能將現實的事件成功的轉換為藝術形式表現，即同時兼具歷史事實與藝術表現兩種特質。林智信耗費多年苦心收集臺灣各地媽祖出巡遶境風俗的圖文資料，使民間迎媽祖信仰的景況得以如實地呈現在《迎媽祖》畫幅中，達到「成人倫，助教化」的藝術感染作用。而《迎媽祖》版畫所呈現的地方性民情風俗，亦為臺灣後世子孫保存了圖像紀錄。因為這些圖像為這個時期的臺灣作出了準確的註腳，基於其歷史性意義與價值，國立歷史博物館曾多次規劃此件作品參與國際文化交流，2000 年曾先後在立陶宛色立昂尼斯國家美術館（M.K. Ciurlionis State Museum of Art）、拉脫維亞國家歷史博物館（Latvijas Nacionālais vēstures muzejs）以及德國慕尼黑國立民俗博物館（Staatliches Museum für Völkerkunde München）等地展出，將臺灣媽祖文化引介至國際友邦，博得國際友人的高度讚賞。⁸

6（唐）朱景玄《唐朝名畫錄》一書中：「（韓滉）能圖田家風俗、人物、水牛，曲盡其妙」，由此書可知「風俗畫」被定義為畫作的題材之一。風俗畫題材多樣，舉凡人間百態皆為風俗畫系統之題材範圍。（唐）朱景玄，《唐朝名畫錄》，《維基文庫》<https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E5%94%90%E6%9C%9D%E5%90%8D%E7%95%AB%E9%8C%84>（檢索日期：2022 年 7 月 19 日）。

7 胡懿勳，〈林智信迎媽祖版畫的內在意義解析〉，收入國立歷史博物館編輯委員會編，《海神媽祖：林智信迎媽祖木刻水印版畫全集》（臺北：國立歷史博物館，2000），頁 18。

8 國立歷史博物館編輯委員會編，《天佑人間·海神媽祖：林智信傳統木刻水印版畫「迎媽祖」展》，頁 4。

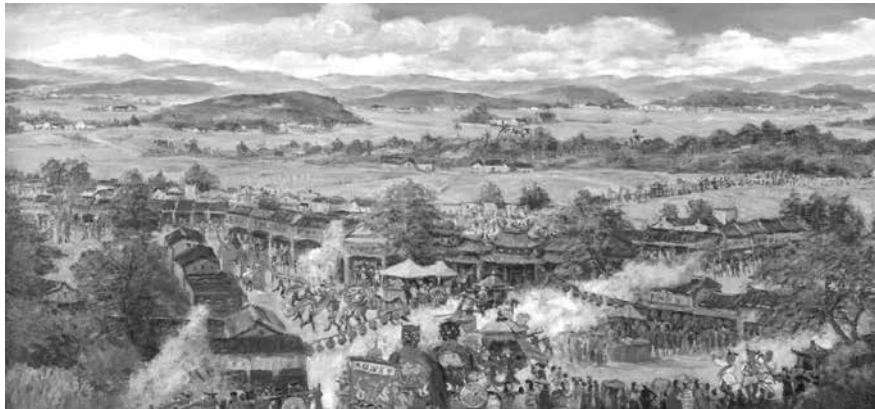
二、《芬芳寶島》油畫長卷



煦煦春陽



野柳奇岩



大甲鎮瀾宮媽祖廟



西港、七股：虱目魚之鄉



安平運河、北側塹仔地



府城民俗活動之一



府城民俗活動之二



府城民俗活動之二



我的故鄉：歸仁紅瓦厝及機場

圖 3 林智信，《芬芳寶島》局部，油畫，120×24800 公分，畫家自藏。

《芬芳寶島》（圖3）油畫長卷以玉山之春和山巔盛開的杜鵑開啟序幕，呈現臺灣含括特殊的生態環境與自然景觀。接著展開自基隆到屏東、由北而南之人文及自然風景的描寫。以基隆嶼為起點，遠眺東北角海岸，帆船與輪船交雜航行於海上，海鷗飛翔其間。寬闊的海在金瓜石、九份一帶轉入內地，經猴硐、瑞芳，展現出當年由繁華礦區轉為寧靜山城的歷史變貌，基隆河流經瑞三拱橋下。隔著山巒另一頭，是基隆八斗子漁港，礦坑與漁村藉由山海的依託，造就出 1950 年代八斗子最繁華的年代。

斜風細雨間來到雨都基隆，三面環山一面環海，大船入港，基隆是 17 世紀即有歐洲人足跡的港都。經過狹長的海岬，便到了臺灣海岸奇景的代表—野柳，各種蕈狀石、燭臺石、女王頭等。緊臨著野柳的是萬里、金山，畫面下方的一對燭臺石又有夫妻石的別稱。接續進入知名的淡水與觀音山。淡水市是日殖時期以來，許多畫家寫生彩繪的景點，馬偕之子所蓋的紅磚教堂矗立在聚落之間。溯流而上，畫家描繪北臺灣最古老的媽祖廟——關渡宮，緊臨關渡的是淡水、竹圍之間的紅樹林生態保護區，由於地處河海交會處，每年皆是侯鳥停駐過冬和賞鳥的重要地點。由此遠眺臺北盆地，可見高塔聳立的總統府建築。

越過群山到達三峽溪、橫溪、大漢溪等三溪匯流的三角湧（今三峽），集閩南式建築與傳統工藝於一處的清水祖師廟，是此區重要的宗教建築代表。在燒窯練陶知名的鶯歌旁，便是 1958 年動工、1964 年完工的石門水庫；位於桃園地區的大溪是一群山環繞的城鎮，早年靠著大漢溪水之利，以木器經營為主的老街店商雲集。自古有所謂「竹塹多風、蘭地多雨」，畫家經常畫竹叢以表現多風。新竹市區的城隍廟口有以白布為篷的攤販，廟口之後即接苗栗的獅頭山，獅頭山的巨型岩洞地質、畫面左上方五指山的獨特山形皆具特色。獅頭山以下，一路為南庄、鹿場、梯田、龍騰斷橋、鯉魚潭、火炎山、大安溪等皆在苗栗縣境。苗栗原為原住民賽夏、泰雅族的活動之地，畫面前景有賽夏族裝扮的男與女，遠處則有象徵泰雅族傳說與信仰的彩虹橋。

結束了竹苗地區的風景之旅，便進入位於臺中大甲的鎮瀾宮媽祖廟以及廟前盛大的祭典場面。成串的紅色燈籠和煙硝砲灰中，遊街的將爺、輦轎、獅陣、龍陣和人群，綿延數里，呈現媽祖遶境的熱鬧場景。接著是大甲溪、

大肚山和臺中市鳥瞰及日月潭遠眺，隨後又進入八卦山與鹿港天后宮的迎神廟會。芳苑是臺灣重要的養蚵地區，當地居民利用潮間帶發展養蚵事業。但從芳苑到海岸採收牡蠣來回得走十多公里，為此，居民在當年多以黃牛拖著牛車載運，「海牛載蚵」於是成為當地一種奇特的風景。

《芬芳寶島》長卷以濁水溪為南北分界，1952年完工的西螺大橋橫亘其間成為醒目的地標。林智信在自述中表示：

《芬芳寶島》油畫將台灣以濁水溪劃分隔為南、北兩段，北方為「乾」、南方為「坤」。乾段俗稱為頂港，畫面彩繪表現方式，是以於海洋上半鳥瞰台灣，瞭望島上雄偉的美景而創作；坤段俗稱下港，則是以呈現貼近了台灣這塊土地，身歷其境所感觸的情景……濁水溪來作為南北差異的分水嶺……「溪北」地區：百姓大致的生活步調較為積極，處世態度思維熟慮；地貌風景則見山脈陡峻且氣勢雄偉，氣候終年比台灣南部陰沈。「溪南」地區：人民生活簡樸辛勤且溫和，個性爽朗熱情待人；地貌景緻是越接近南方的山脈漸漸緩和渾圓，天候經常豔陽高照，這就是台灣南北兩地在人、事、物顯露出的不同特質。⁹

長卷南段以雲林海濱為起始點，描繪居民提桶持鏟在出海口的濕地挖蛤蜊的情景。沿著海岸線南下，藝術家分別描繪了臺西風光、雲林臺地、雲嘉沿海、濱海濕地、雲林鄉野、雲林農耕等，這些畫作中巧妙地加入平原地區農漁民生活的種種日常，例如農耕、放牧、運蚵、晒網、種菜、養雞、收稻、燒田、採收西瓜及進香等，畫面在北港朝天宮媽祖廟千里眼、順風耳為諸神祇開路的廟會活動中，再一次達到高峰。離開鑼鼓喧天的慶典，進入眼簾的是今日已然消失的人文景觀「牛墟」——牛隻交易的傳統市集。

到了嘉義段，畫面由海濱轉向內陸。隔著廣闊的平野，阿里山火車遠遠駛過，觀者看到了觸口、奮起湖、阿里山、塔山，沿途看到了神木、姐妹潭，終至玉山。再前進原住民鄒族部落的達邦山區，畫家描繪了正在氏

9 林智信，《芬芳寶島彩繪展—憶象 1950 年代的台灣》，頁 26。

族祭屋前舉辦傳統祭典的場景，而魚群滿溪美麗的達娜伊谷就在旁邊。

離開嘉義，在一片葱鬱林木間，畫家自關仔嶺開始描繪家鄉臺南。在諸多西部縣市中，102 幅畫作中臺南獨占了 17 幅，是所有縣市中描繪得最詳盡的，充分展現藝術家對家鄉的熱愛與熟稔。關仔嶺以溫泉而聞名，畫家刻意畫出前方的山洞，是舊關仔嶺獨特的地景。看到畫面遠方的烏山頭水庫，前景便是林木、農田、紅瓦厝交錯的平野和嘉南平原。平原穿越官田、六甲的菱角之鄉，採菱婦女在田中工作。緊臨菱角之鄉的是盛產文旦的麻豆，麻豆糖廠和虱目魚之鄉的西港、七股。作品說明中記載了關於虱目魚一段有趣的傳說。相傳當年國姓爺鄭成功帶兵來臺攻打荷蘭人時，軍隊駐紮曾文溪沿岸的溪口。一日深夜，士兵們看鄭成功火熬夜練兵，想給他煮個消夜吃，正愁找不到食材時，忽見溪上銀白跳躍，趨前一看，發現是一種滿身銀白鱗片的魚，遂進入溪中捕撈，後佐薑絲煮給國姓爺吃。鄭成功吃了之後驚於魚肉之鮮美，於是問士兵這是麼魚。士兵不知魚名，一急之下回覆「啥米魚」，後來口耳相傳，於是「啥米魚」變成了「虱目魚」。於是，從西港到安平曾文溪沿岸，到處可見張網捕魚、銀白色虱目魚在水面上跳躍的景觀。

安平舊聚落從臺江內海的河道逐漸進入街區，河道上各種漁船、貨運船、擺渡船和竹筏沿著水岸羅列，安平小炮臺在畫面中央，呈現防禦的磅礴氣勢。沿著日本人開鑿的安平運河進入繁華的臺南市區，運河上正舉辦龍舟競賽。作為開臺首府的臺南市，是《芬芳寶島》全幅中呈現最大的城市。除了赤崁樓、大天后宮、土地銀行、林百貨、舊州廳（今國立臺灣文學館）、孔廟、舊警察署（今臺南市美術館 1 館）等古蹟建築清晰可見之外，「府城觀光年」的旌旗下，各種民俗活動正在鳳凰花的烘托下熱鬧地展開。

出了大南門便來到藝術家的故鄉歸仁。居民在此晒穀、養牛、養豬，這個距離臺南十多公里的偏僻小鎮，卻有全縣唯一的孔子廟，早年的臺南縣祭孔大典皆在此地辦理，文風薈萃、人才輩出。1950 年代的鄉下純樸而恬靜，街道上可見循古禮抬轎迎親的景象。歸仁戲院旁的紅瓦民宅是畫家的故居，白色的山牆上有作者、母親和妻子三人的指印，是藝術家情繫故鄉的印記。

離開歸仁，一路進入了鳳梨之鄉關廟、田寮、月世界、旗山和美濃，

月世界的白堊地形和土質形成奇特的景觀，此區的土壤中富含鹽分，白堊土質雖然寸草不生、難以種植，但卻是放牧羊群的好地方，因此，在月世界、田寮一帶經常可見成群覓食的山羊，而鄰近的岡山則以出產羊肉聞名。蒼翠的山巒下是客家人聚居的美濃鎮，挑高二層的瓦簷建築是美濃菸樓，曾經締造美濃菸草的產業奇蹟。

隨著火車轟隆從高屏鐵橋駛過，前方是嶺口臺地和大樹地區。嶺口臺地在 1950 年代相思樹林密集，故使這裡成為有名的木炭產製區。繼續前行是早期平埔族馬卡道族聚集的燕巢、大社及左營的蓮池潭、春秋閣和半屏山。為了描繪高雄港、旗津、大型輪船繁忙的進出，觀看的視點再度由內陸變成在半空中，最後以林園和鳳鼻頭為終點。

越過高屏溪，畫幅最後一段描寫的是南國屏東。細雨紛飛的高屏溪畔，水牛和白鷺鷥倘佯在綠色的回野上。椰林和檳榔樹點綴在屋舍間，畫作中央是忙著收割、搬運、晒穀的農民。素有陽光之鄉的屏東是臺灣的三大米倉之一，一年可耕作三季稻子。東港是南臺灣的第一大漁港，鮪魚、烏魚子、櫻花蝦並列為東港三寶。而東港的地標東隆宮正舉行三年一次的燒王船祭典，在鑼鼓喧天和隆隆鞭炮聲中，信徒們亦步亦趨地緩緩護送王船前往燒王船的地點。畫面在東港大鵬灣處轉為恬靜的田園風景。沿著林邊、枋寮、車城、四重溪，進入恆春、南灣，最後在鵝鑾鼻燈塔結束。鯨豚跳躍海面，蘭嶼的拼板舟繞行海角，暗示了遠方的蘭嶼和綠島。

林智信在《芬芳寶島》長卷油畫創作中，充分表現出他個人獨特表現鄉土美學的題材與方法，如何建構畫作中的時間及兼具故事性的敘事，他曾說：

芬芳寶島畫作，主要是呈現台灣各地的風華特色，為此本人創作時，不受限於時空、季節、晨昏等等的束縛，儘量以擷取各地方其中獨特性的風貌精華，作為創作的表現，同時也兼顧有故事性的敘述描繪，讓畫作更具有張力。¹⁰

10 林智信，《芬芳寶島彩繪展—憶象 1950 年代的台灣》，頁 26。

中國繪畫中有三遠法的深遠、平遠、高遠的取景，林智信在《芬芳寶島》畫中採以東方的「多視點」畫法，而非西方的「單一視點」畫法，正如作者自述：

我一直在思考，要像一隻大鵬鳥，自由翱翔，或低、或高、或俯或仰來觀看大地美麗的景點並將之入畫，這樣的內涵會更寬廣、充實而豐富。¹¹

其中又以俯瞰為主，畫家居高臨下而畫，例如府城的民俗活動、迎媽祖的祭典儀式等，好比開著直升機俯看世界一般，得到一種視覺開濶明朗的布局。102 張作品中，藝術家所站位置忽左忽右、忽南忽北，好比齊柏林「發現臺灣」360 度靈活轉動的全面攝影效果。然而，林智信當年只憑靠資料的彙集，就能從南到北地把臺灣的地貌和風土民俗發揮得淋漓盡致，若非豐富的想像力和創作力，恐怕是難以達成的。

畫作中資料收集盡得地方特色：包括自然景觀的造景和人文活動的特徵，都在畫中呈現。例如鳳凰花之於臺南、紅瓦厝之於關廟，香蕉之於旗山，以及北港、鹿港、臺南等地的迎媽祖和東港東隆宮燒王船等，在畫面中使人感受到不一樣的地方，不一樣的文化層面，心境與畫境也隨之變化。寫景寫實之際，作者將自身主觀抽離，採取客觀的景物描繪，人文互動則將通俗抽離，成為雅致的畫作。

《芬芳寶島》不是第一件呈現臺灣壯麗山水和風土民情的創作，早在 1981 年，國立歷史博物館何浩天館長及姚夢谷顧問就曾發起創作一幅巨幅山水，以呈現臺灣壯麗河山、進步建設及風土民情的構想，邀集了當時的水墨名家黃君璧、張大千、張穀年、胡克敏、李奇茂、范伯洪、羅芳、蘇峰男、羅振賢、蔡友等老中青三代共 10 位水墨畫家，歷經數次環島寫生，並參考向軍方特別取得的空拍照片，合力分段繪製而成《寶島長春圖卷》。然而，林智信的《芬芳寶島》與多位藝術家共同創作的《寶島長春圖卷》卻大不相同。林智信作品的關鍵焦點在這塊土地上生活的人們，自然景觀

11 林智信，《芬芳寶島彩繪展—憶象 1950 年代的台灣》，頁 30。

與人們的生活相互關聯，而不是永遠不會相交的獨立世界，林智信描繪的寶島臺灣是人們生活的開放空間。

再論創作的題材內容，媽祖傳統是大陸東南沿海的信仰傳統，林智信的木刻版畫《迎媽祖》和《芬芳寶島》作品中，都有精心描繪的迎媽祖祭儀場景，他不僅賦予這些主題新的共鳴，這系列作品似乎代表了藝術家回歸 1950 年代鄉村環境的幻想，他的畫作隱含了他的記憶和渴望：

台灣有眾多的媽祖信徒，媽祖信仰文化名聞遐邇，本人繼在 1995 年，創作完成有 408 尺長的《迎媽祖》長卷木刻版畫之後，這次再以油畫的方式擘劃製作巨幅《芬芳寶島》創作，記錄台灣的風土民情，印證台灣的美麗，我並特別將迎媽祖慶典活動再現於畫面，尤其是重點的媽祖廟，而這項台灣庶民的迎神賽會文化活動，是世界三大宗教活動之一，現今已列入聯合國世界文化遺產，其重要性可見一斑。¹²

媽祖慶典一次又一次地在《芬芳寶島》油畫長卷中出現，在集體記憶的理論背景下理解這種重複的意義、繪畫本身的行為以及主題的頻繁重複，追本溯源與藝術家個人的生活記憶息息相關。

大約一甲子前，古都府城「迎媽祖」堪稱臺灣最負盛名的民俗活動之一，是地方難得的盛會。林智信回憶起大約 8、9 歲時，每逢媽祖聖誕期間，大天后宮媽祖遶境熱烈登場，祖父時常騎著腳踏車，從鄉下載著他到府城看熱鬧。林智信在回憶錄中曾經表示，為何會在 40 歲那年興起創作《迎媽祖》版畫的念頭呢？實在是因為童年記憶太深刻了。

我從小就喜愛傳統文化，對於媽祖慶典活動特別感興趣；對於威風凜凜的眾神爺、高人一等的踩高蹺、風趣的民俗表演、鄉韻情濃的民間古樂曲調等等，隨著隆隆的鞭炮聲以及五彩繽紛的煙火助陣逐一登場，真是熱鬧非凡，每每令我忘情佇足。¹³

12 同註 11。

13 林智信，《雋藝風華：藝術拓荒者林智信回憶錄》（臺南：臺南市政府文化局，2019），頁 162。

至於《芬芳寶島》巨幅油畫的創作，藝術家感慨今日生活所見物換星移，家鄉老街風華不再，只能憑藉 1950 年代年少時的記憶，在《芬芳寶島》油畫中，彩繪美如史詩的故里紅瓦厝昔日景致，並且出版回憶錄盼留後人津津樂道。

自我有記憶以來，家鄉的點點滴滴一直在我腦海中迴盪著。那些又苦又甜的回憶，除了藝術創作之外，我也希望藉由回憶錄留予後人懷念，同時也能體會我們這一代人經歷過的歲月。¹⁴

肆、以畫作保存共同的記憶

為了保留記憶中媽祖傳統文化的想法，促使林智信發願創作《迎媽祖》版畫。數年之後，《芬芳寶島》油畫長卷的創作，同樣也是為了保留臺灣 1950 年代純樸生活的美好記憶。林智信耗費數十年創作這兩件作品，便是想要留存個人記憶中的美好，並透過創作傳達與分享給更多人，成為大家共同的美好回憶。當未來世代對臺灣過去的認知與某種特定意義產生連繫時，過去才能成為記憶。透過林智信畫作所傳達的集體記憶，迎媽祖的熱鬧壯麗、純樸努力親切的人們，成為 1950 年代臺灣的象徵，也提醒我們 21 世紀當下生活已經失去的東西。

從《迎媽祖》本刻版畫到《芬芳寶島》油畫長卷作品，林智信在《芬芳寶島》油畫中，描繪北部關渡宮、中部北港天后宮、大甲鎮瀾宮和臺南府城等北中南四個城市不同的媽祖祭儀，苦心蒐集的資料加上豐富的想像力，林智信畫出他記憶中熱鬧、豐富、充滿民俗活力與熱情的媽祖祭儀，串聯了許多人共同的回憶。學者認為「集體記憶」（collective memory）是指人對自己所屬群體的過去之感知與詮釋，它是個人和集體賴以自我認同的出發點。¹⁵ 集體記憶可分兩個層次來討論，一是個人自傳式的記憶，而個人記憶是集體記憶的基礎。集體記憶關係到個人對過去之所知、所信、

14 林智信，《雋藝風華：藝術拓荒者林智信回憶錄》，頁 20。

15 Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, 66-76.

所感受的事物之散布；再者，集體記憶不是統一的記憶，無論是考慮特定時間點的差異，還是跨時間的類似差異，集體記憶不僅僅是解釋個人記憶內容的框架。個人記憶的散佈本身就是一種社會對個人記憶內容所產生的直接影響。集體記憶的同義詞為公眾意見（public opinion），意見如同記憶，有個人的也有公眾的，公眾的意見 / 集體的意見會影響多數人的意見和想法，公眾意見和集體記憶影響了選擇、行為的標準，甚至物品與服務的價值。¹⁶

為了凝聚群體認同，集體記憶之形成必須仰賴各種物質或非物質的過去加以傳遞，例如儀式、慶典、嘉年華、聚會等定期舉辦的紀念行為；可加強記憶的文本，譬如語言或圖像；近年來陸續在各地成立的紀念博物館（如二二八紀念館、國家人權博物館）或紀念空間等，可重複集體記憶以強化團體的凝聚力。「重複」是一種記憶的手段，從某種意義上來說，「記憶」是無法直接認知的，但我們可以借助於「敘述」瞭解和解讀記憶。林智信的芬芳寶島系列畫作正是透過畫家個人考據及回憶，完成充滿張力的敘事內容。他對意義的定位和追尋反映了這一代人持續的和深刻的文化認同與懷舊的情緒。儘管藝術家與觀者的集體記憶存在著複雜的分層，但是意義已經在敘述和回憶中完成。

集體記憶的積極作用在於對過去許多方面的認知與詮釋會影響現代的情感和決定，同時也是決定對未來採取何種行動的出發點。回憶往昔，府城迎媽祖的熱鬧盛會深深地烙印在林智信的記憶之中，雖然早年的物質條件匱乏、民生貧苦，廟會不若現代那麼鋪張，但人們對傳統禮俗傳承充滿了敬仰之心。從事創作多年以後，林智信發現迎媽祖廟會式微了，許多傳統藝陣消失了，取而代之的是商業化表演團體；傳統的文武場也幾乎不見了，取而代之的是喧囂的電子琴花車、流行音樂和電音。傳統服飾、兵器、刀具也不像往昔那麼講究。深入了解原因後發現，現代化社會變遷使年輕人口外移、老藝人凋零，許多傳統藝陣幾乎後繼無人，再加上商業化的結果，出陣工資開銷大，自然經辦者雇用傳統藝陣的意願也就越來越低。

16 Barry Schwartz, "Rethinking the Concept of Collective Memory," in *Routledge International Handbook of Memory Studies*, ed. Anna Lisa Tota and Trevor Hagen (Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2016), 8-21.

霍華德·舒曼（Howard Schuman）和賈桂琳·斯科特（Jacqueline Scott）對代際傳承、生命歷程和集體記憶之間關係的研究證實：每一代人的集體記憶在很大程度上都是受特定年齡的生活經驗的影響的，而青春期和成年早期的記憶體驗比後來的經驗具有更強的影響。¹⁷ 也有學者認為，容易被記住的還是那些改變人們生活的事件。¹⁸ 1950 年代對林智信而言，是辛苦但充滿記憶的年代，民風淳樸、刻苦耐勞。作為曾經生活在這個年代的一員，林智信以繪畫實踐記憶傳承，表現出他記憶中的家園。林智信畫他的童年記憶、畫他印象深刻的臺灣與傳統媽祖祭儀，正符合上述記憶研究學者的理論。

記憶本身如何形成，是個十分複雜的問題，它不僅是被歷史、文化、政治等外部力量「型塑」的產物，也是記憶主體「能動性」地「建構」的結果。就個人的經歷來說，敘事功能非常重要，實際經歷是零亂的、複雜的和不明晰的，透過「講述」或「敘述」則把雜亂無章的經歷條理化和明晰化了。林智信透過蒐集資料和親力親為的田野調查，透過彩筆為觀者「講故事」，因而使他的經歷變得有意義。正如林智信在回憶錄中所傳達的，如今事業比較成功、生活比較優越，一切總算苦盡甘來，從前的日子就當「吃苦等於吃補」。在這套思維邏輯下，林智信《芬芳寶島》的創作，也提供曾經離鄉背井到都市奮鬥的鄉村居民，看到的鄉村過去的樣貌。《芬芳寶島》構建了一組關於 1950 年代人們生活的共同記憶，同時滿足了對這些時代記憶重新體驗的願望。

法國美學研究者卡特琳·古特（Catherine Grout）在《重返風景：當代藝術的地景與再現》（*Representations et Experience du Paysage*）一書中，探討從古至今，從風景繪畫到地景創作、現地製作等不同表現形式，所帶起有關地景、地方課題的探討。從把風景簡單視為一塊有人活動的地方，到視其為自然與文化二元對立的表徵，到我們的身體經驗與背後隱含的空間政治，顯現既豐富又多元的「風景」概念，它見證著我們如何觀看、如

17 Howard Schuman and Jacqueline Scott, "Generations and Collective Memories," *American sociological review* (1989): 359-381.

18 Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge England; New York: Cambridge University Press, 1989), 1-16.

何思考這個世界，也表達我們和世界、和他人、甚至和我們自己的關係。¹⁹ 臺灣藝術史研究者廖新田也論道：「風景是人與自然、人之間、人與自我的一個關係詞，其中的核心是『人』。風景不僅是美麗的景致，在文化的脈絡中有另一番意味。沒有意味，風景不再是風景，只是一堆亂石與雜草。簡單的說，只有人跡走過之處（實質與意識上），風景才成為風景，風景的概念與表達蘊藏著文化的意涵。」²⁰

博物館作為社會教育不可或缺的一環，肩負彰顯歷史意識、重構在地文化脈絡、提升美學涵養等使命，國立臺南生活美學館為迎接府城 2024 年建城 400 年的慶典，以「生活·民俗·節慶」為策展主題，邀請臺南傑出藝術家林智信於 2022 年展出巨幅版畫《迎媽祖》和油畫《芬芳寶島》及相關創作，以臺灣文化響應建城 400 年的里程碑。林智信憑藉其堅忍意志及藝術傳達美善的信念，把故鄉之美和對傳統文化的善念描繪於畫作之上。他因為親身經歷臺灣這一甲子來的生活與社會變化，更感受到對消失的不捨，透過刻刀與畫筆，將少年時期的記憶與這塊土地人民生活的點滴，化作亙古永恆。林智信作品的內容蘊含這塊土地上人們的共同記憶，透過展覽策劃與主題構思，形塑臺灣具文化主體性的藝術史觀。

伍、結論

媽祖的傳說故事隨著時間的流傳與散播，使媽祖成為民眾精神上的支柱，信眾興建廟宇供奉媽祖，媽祖信仰經數百年的演變，已然成為臺灣民間的重要信仰。大甲媽祖遶境進香活動不僅是臺灣民間重要的宗教信仰活動，更深受全世界矚目，美國的 Discovery 頻道將該活動與回教的「麥加朝聖」、天主教的「耶誕彌撒」並列為全世界三大宗教慶典，而媽祖信仰更在 2009 年被「聯合國教科文組織」（UNESCO）列入「世界非物質文化遺產」（Intangible Cultural Heritage）之一。從小生長在古都臺南的林智信，有感於傳統民俗文化日漸式微，傳統的儀典、舞曲、服飾、道具等逐

19 卡特琳·古特（Catherine Grout），黃金菊譯，《重返風景：當代藝術的地景與再現》（Representations et Experience du Paysage）（上海：華東師範大學出版社，2014）。

20 廖新田，〈解放風景：自然的新人文思索〉，《藝術欣賞》4 卷 2 期（2008.4），頁 97。

漸流於簡俗，因此發願在有生之年，要竭盡心力完成以記錄臺灣民間虔誠崇拜的「迎媽祖」為主題的巨幅版畫作品。

在約 124 公尺《迎媽祖》木刻版畫即將完成之際，林智信又開始計畫描繪 1950 年代的臺灣海岸、海港捕魚的作業情景，以及岸上陸地的都會活動，藉由畫家之筆一一呈現芬芳寶島臺灣的景致。林智信繪製《迎媽祖》木刻版畫的目的在於「啟示人民行善止惡，教化子弟認知傳統的文化」，合乎傳統觀念上藝術對於善良風俗具有引導的作用。他創作《芬芳寶島》巨型油畫，則是將個人記憶中的美好年代，透過圖像的敘述讓觀者感受到藝術家對 1950 年代臺灣生活的理解，透過經驗的分享，畫作的內容也將成為大眾記憶的一部分。

無論是版畫《迎媽祖》或油畫《芬芳寶島》，兩者皆蘊含了藝術家個人的記憶與臺灣社會的集體記憶，並以視覺圖像結合各種記憶的方式，傳達臺灣藝術史和文化史上的精神意涵。藝術家在作品中將個人記憶擴及族群、社會及國家層次，並成為集結時代、社會與文化等多重的象徵意義，林智信的案例在臺灣藝術史上並非孤例。然而，像林智信這般耗費多年，以單一主題分別創作了 68 幅（《迎媽祖》）和 102 幅（《芬芳寶島》）的連作，完成民俗史畫般的作品，實在是前所未有的特例。

關於臺灣的集體記憶，既存在於藝術家所描繪的千差萬別的城市風景當中，也存在於文學家講述的小說創作之中。在畫家們關於臺南的敘述中，廟會祭儀活動、純樸的生活和吃苦耐勞的人們，始終占據核心的位置。林智信的作品不能簡單地被視為臺灣風景的紀錄，他的作品同時也是視覺文化作為集體記憶物質觀點的證明，提供生活在 21 世紀現代化生活的我們，對 1950 年代農業時代生活和這一甲子以來的變化，充滿回憶與懷舊的素材。林智信的作品展示了農村生活的集體記憶如何通過繪畫永存。這些風景對曾經生活在這個時代的人們來說是一份記憶，對於未來則是一份歷史的圖像例證。在十年、百年之後，20 世紀臺灣寶島的芬芳便可由此系列畫作驗證。

參考書目

一、文獻史料

(唐) 朱景玄《唐朝名畫錄》，《維基文庫》，<https://zh.wikisource.org/zh-hant/%E5%94%90%E6%9C%9D%E5%90%8D%E7%95%AB%E9%8C%84>，檢索日期：2022年7月19日。

二、專書

林智信，《芬芳寶島彩繪展—憶象1950年代的臺灣》，臺北：國立國父紀念館，2018。

林智信，《雋藝風華：藝術拓荒者林智信回憶錄》，臺南：臺南市政府文化局文化局，2019。

胡懿勳，〈林智信迎媽祖版畫的內在意義解析〉，收入國立歷史博物館編，《海神媽祖：林智信迎媽祖木刻水印版畫全集》，臺北：史博館，2000，頁16-22。

國立歷史博物館編輯委員會編，《天佑人間·海神媽祖：林智信傳統木刻水印版畫「迎媽祖」展》，臺北：國立歷史博物館，2017。

卡特琳·古特 (Catherine Grout)，《重返風景：當代藝術的地景與再現 (Representations et Experience du Paysage)》，上海：華東師範大學出版社，2014。

Assmann, Aleida. "Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaft." In *Kulturwissenschaften. Forschung - Praxis - Positionen*, edited by Lutz Musner and Gotthart Wunberg, 27-45. Wien: WUV-Unv.-Verl, 2002.

Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge England; New York: Cambridge University Press, 1989.

Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: Enke, 1967.

Schwartz, Barry. "Rethinking the concept of collective memory." In *Routledge International Handbook of Memory Studies*, edited by Anna Lisa Tota and Trever Hagen, 8-21. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2016.

三、論文：

廖新田，〈解放風景：自然的新人文思索〉，《藝術欣賞》，4卷2期，2008年3月，頁97-102。

Schuman, Howard, Jacqueline Scott. "Generations and collective memories." *Journal of American sociological review* (1989): 359-381.