

國立台東大學
兒童文學研究所碩士論文

指導教授：楊茂秀 先生

珍·布瑞德自寫自畫作品研究
——以《手套》為出發點

研究生：黃憶雯 撰

中華民國九十八年七月

國立台東大學
學位論文考試委員審定書
系所別：兒童文學研究所

本班 黃 憶 雯 君

所提之論文 珍·布瑞德自寫自畫作品研究--以《手套》為出發點

業經本委員會通過合於 ☒ 碩士學位論文 條件
☐ 博士學位論文

論文學位考試委員會：游鳳玲
(學位考試委員會主席)

劉文雲

楊苗芳
(指導教授)

論文學位考試日期：九十八年六月二十三日

國立台東大學

附註：1. 本表一式二份經學位考試委員會簽後，送交系所辦公室及註冊組或進修部存查。

2. 本表為日夜學制通用，請依個人學制分送教務處或進修部辦理。

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學研究 系(所)

日間班 組 97 學年度第 二 學期取得 碩 士學位之論文。

論文名稱：王珍·布希德自寫自畫作品研究——以《手套》為出發點

本人具有著作財產權之論文全文資料，授權予下列單位：

同意	不同意	單 位
☒	☐	國家圖書館
☒	☐	本人畢業學校圖書館
☒	☐	與本人畢業學校圖書館簽訂合作協議之資料庫業者

得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或其他各種數位化方式重製後散布發行或上載網站，藉由網路傳輸，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

☒ 同意 ☐ 不同意 本人畢業學校圖書館基於學術傳播之目的，在上述範圍內得再授權第三人進行資料重製。

本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請

文號為：_____，請將全文資料延後半年再公開。

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
☒	☐	☐	☐

上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之欄位若未勾選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：楊茂秀 (親筆簽名)

研究生簽名：黃憶雯 (親筆正楷)

學 號：9600119 (務必填寫)

日 期：中華民國 98 年 7 月 23 日

1. 本授權書 (得自 <http://www.lib.nttu.edu.tw/theses/> 下載) 請以黑筆撰寫並影印裝訂於書名頁之次頁。

2. 依據 91 學年度第一學期一次教務會議決議：研究生畢業論文「至少需授權學校圖書館數位化，並至遲於三年後上載網路供各界使用及校內瀏覽。」

授權書版本: 2008/05/29

博碩士論文電子檔案上網授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之論文為授權人在 國立臺東大學 兒童文學研究所

日語組 97 學年度第 二 學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目： 珍·布瑞德自寫自畫作品研究—以《手套》為出發點

指導教授： 楊茂秀

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文(含摘要)，非專屬、無償授權國家圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

● 讀者基非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法相關規定辦理。

授權人：黃憶雯

簽 名：黃憶雯 中華民國 98 年 07 月 27 日

謝 誌

關於我的手套

珍·布瑞德的手套裡裝滿了動物，我的呢？

我的手套裡塞滿了鼓勵和感激，有著楊老師無敵的寬容，讓我盡情地書寫，我常常會想起：「猴子，論文呢？」這句話，因為沒有這句話我肯定寫不到這一頁；還有 Kiwi 同學不斷地為我加油，不僅總是用最激勵人心的話安慰我，並且超有義氣地幫我接圖、縮圖，讓我加足馬力，有了往前衝的使命；大姐也不時站在前頭，停下腳步拉我一把；而僅隔一間浴室的室友小 Q，謝謝你全年無休的耳朵，聽著我訴說著關於論文的日記。偶爾也會接到來自桃園的電話，這是小靜在三百多公里外的叮嚀。

想對老爸、老媽說：「謝謝你們的不聞不問不催促，讓我平靜地完成一件大事。」

想對愚蠢國的子民說：「每個月的生日聚會，讓我短暫離開書桌前的小天地，天馬行空地東扯西聊，好像全世界只有我們會說話，急欲分享自己的每一刻生活，雖然總是圍繞著論文打轉，但仍彼此珍惜著一起奮鬥的日子，我能夠擁有一群互相陪伴的朋友，是一種福氣。」

想對兒文大家庭說：「曾經以為兩年不是我可以大聲說出來的目標，但現在我畢業了，謝謝你溫暖的大搖籃，因為在學業上有著老師們的辛勤的指導，以及學長姐們的耳提面命，讓我可以勇敢地踏出校門，找尋自己的路。」

想對自己說：「沒有理由讓自己在原地踏步，可以做到的事，就該加快腳步，這不就已經完成了一件事了嘛！還有啃，說好的未來，還是要繼續對生命保持敏感，就這樣一直走下去也不賴！」

想對台東說：「謝謝你這麼美！等待著月光溜冰場的現身、追逐著日出的第一道光芒，我的腳漫步在森林公園、海濱公園和舊鐵道，能在你的天空下呼吸，是一種幸福。」

我的手套，裝著滿滿的祝福與期待，雖然已經超重，但我將戴上它向前走，繼續裝進未來旅程中的寶物，有著它的陪伴，我會走得更有自信。

憶雯 敬謝

2009.7.27

珍·布瑞德自寫自畫作品研究

—以《手套》為出發點

黃憶雯

國立台東大學兒童文學研究所

摘要

圖畫書中顯現的訊息來自圖畫、文字或兩者合併所產生的和諧抑或衝突，閱讀動線時而聚集往同一方向進行；時而卻像雙頭馬車，奔向四面八方。珍·布瑞德的作品誠如後者表現出非線性的閱讀節奏，她巧妙地運用視覺框架，不僅營造出獨特的個人風格，也讓讀者留下深刻的印象。

本研究以珍·布瑞德 1989 年出版之《手套》為出發點，細讀後分析其圖文關係，從中發現非線性的閱讀結構、動物角色的設定、以及取材自民間故事等三個特點，即以此作為各章節之主題探討，再拉進相關書籍進行補充佐證，期能更全面性觀看其自寫自畫作品。

論文分為伍章，第壹章緒論，除了闡述研究動機與目的外，主要介紹珍·布瑞德其人與其書。第貳章閱讀非線性的珍·布瑞德，揭示其作品中無可取代的視覺饗宴，即非線性的閱讀結構，並從中分析造就閱讀動線中斷，以及構成開放性文本的特性。第叁章珍·布瑞德的動物園，活躍於作品裡的動物儼然是情節中不可或缺的角色，藉由動物與兒童間的關係探究，以及動物在文本中與動物、人和環境的互動中演繹出作者的生態觀。第肆章珍·布瑞德說民間故事，從「變」與「不變」的脈絡下看見作者改寫民間故事時的堅持，不僅再現地方文化且重溫口頭傳播的藝術。第伍章結論，回顧各章重點，並且發現在看似複雜的閱讀框架裡，其實有著順序化的情節發展模式，讓畫面維持平衡。

關鍵詞：珍·布瑞德、非線性、動物角色、民間故事

A Study of Jan Brett's Self-authored and Illustrated Picture Books

-- Starting with *The Mitten*

Yi-Wen Huang

The Graduate Institute of Children's Literature
National Tai-tung University

Abstract

When we read picture books, the information is hidden not only behind pictures or words but also revealed in the harmony or conflicts from the combination of both. The reading line might be set for one single direction or sometimes flow freely from one place to another. The reading lines in Jan Brett's picture books are non-linear. She makes uses of visual frameworks cleverly to develop a unique style, impressing her readers.

This study is set out from Jan Brett's picture book, *The Mitten*, published in 1989. By analyzing the relationships between pictures and words, the following chapters figure out the non-linear reading structure, animal characters, and folk tales based stories as the main characteristics of her works. Together with the supporting references, the study is searching for full perspective point of view while reading Jan Brett's other self-authored and illustrated picture books.

The whole study contains five chapters. Chapter One sets forth the motivation and purpose of the research and the biography of Jan Brett and the list of her works. Chapter Two expounds the non-linear reading structure which might interrupt the reading line and accompany with an opening text structure in Jan Brett's works. Animals seem to be essential in Jan Brett's picture books. In Chapter Three, the research figures out how animals related to children and how animals interact with animals, human beings, and the environment. Also the ecology thinking Jan Brett implies in her works. Chapter Four elaborates how Jan Brett takes folk tales as her writing materials. The elements she takes or differs from the folk tales both implies her insistence of representation the tradition oral performing art. In Chapter Five, besides reviewing the former key points, orderly developed plots are also found in the seemed complicated reading frameworks, keeping a balance while reading the non-linear texts.

Keywords : Jan Brett, non-linear, animal character, folk tale

目 錄

圖次.....	
第壹章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 認識珍·布瑞德.....	6
第三節 自寫自畫作品特色.....	12
第四節 關於《手套》.....	15
第貳章 閱讀非線性的珍·布瑞德.....	26
第一節 非線性哪裡來？.....	26
第二節 框架讓你困住了嗎？.....	39
第三節 你也可以是作者.....	50
第叁章 珍·布瑞德的動物園.....	56
第一節 話畫裡的動物.....	56
第二節 動物與兒童.....	65
第三節 動物的角色扮演.....	72
第肆章 珍·布瑞德說民間故事.....	79
第一節 「變」與「不變」都美.....	81
第二節 「新」瓶子裝「老」酒.....	92
第伍章 結論.....	100
第一節 回顧.....	100
第二節 發現.....	102
第三節 反思建議.....	106
參考文獻.....	107
附錄.....	115

圖 次

圖 1-1-1	《膽大小老鼠、膽小大巨人》封面 A.....	1
圖 1-1-2	《膽大小老鼠、膽小大巨人》場景 5、8.....	1
圖 1-1-3	《膽大小老鼠、膽小大巨人》封面 B.....	1
圖 1-1-4	《阿迪和朱莉》場景 5.....	2
圖 1-1-5	《黑與白》場景 1.....	2
圖 1-1-6	《莎莉，離水遠一點》場景 3.....	3
圖 1-1-7	《我以後要得諾貝爾和平獎》場景 4.....	3
圖 1-1-8	《爺爺一定有辦法》場景 5.....	4
圖 1-1-9	《大家一起拔蘿蔔》場景 7.....	5
圖 1-1-10	《一日遊》場景 4.....	5
圖 1-2-1	作者身影.....	6
圖 1-2-2	《帽子》書名頁.....	9
圖 1-2-3	《卡門的九條命》場景 8.....	9
圖 1-2-4	《綠色大傘》場景 8.....	10
圖 1-4-1	《手套》場景 1.....	15
圖 1-4-2	《手套》場景 2.....	16
圖 1-4-3	《手套》場景 3.....	16
圖 1-4-4	《手套》場景 4.....	17
圖 1-4-5	《手套》場景 5.....	17
圖 1-4-6	《手套》場景 6.....	18
圖 1-4-7	《手套》場景 7.....	18
圖 1-4-8	《手套》場景 8.....	19
圖 1-4-9	《手套》場景 9.....	19
圖 1-4-10	《手套》場景 10.....	20
圖 1-4-11	《手套》場景 11.....	20
圖 1-4-12	《手套》場景 12.....	21
圖 1-4-13	《手套》場景 13.....	21
圖 1-4-14	《手套》場景 14.....	22
圖 1-4-15	《手套》場景 15.....	22
圖 1-4-16	《手套》場景 4(箭頭).....	23
圖 1-4-17	《手套》場景 5(箭頭).....	23
圖 2-1-1	《爺爺的幸福咒語》場景 5.....	31
圖 2-1-2	《豬頭三兄弟》場景 4.....	31
圖 2-1-3	<i>There Was An Old Lady Who Swallowed A Fly</i> 場景 14.....	32
圖 2-1-4	<i>There Was An Old Lady Who Swallowed A Fly</i> 場景 15.....	32
圖 2-1-5	《莎莉，離水遠一點》場景 6.....	33
圖 2-1-6	《我以後要得諾貝爾和平獎》場景 6.....	34
圖 2-1-7	《綠色大傘》場景 12.....	34
圖 2-1-8	《小熊白遼士》場景 13.....	35
圖 2-1-9	<i>Voices In The Park</i> 場景 5.....	36
圖 2-1-10	<i>Voices In The Park</i> 場景 7.....	36

圖 2-1-11	《母雞蘿絲去散步》場景 2.....	37
圖 2-1-12	《母雞蘿絲去散步》場景 3.....	37
圖 2-2-1	《小矮人大麻煩》場景 4.....	41
圖 2-2-2	《薑餅娃娃的朋友》場景 6.....	42
圖 2-2-3	《小熊白遼士》場景 4.....	43
圖 2-2-4	《手套》場景 5.....	44
圖 2-2-5	《手套》場景 6.....	44
圖 2-2-6	《綠色大傘》場景 3.....	45
圖 2-2-7	《綠色大傘》場景 4.....	45
圖 2-2-8	《聖誕小矮人》場景 10.....	46
圖 2-2-9	《好奇的寶兒》場景 9.....	46
圖 2-2-10	《卡門的九條命》場景 7.....	47
圖 2-2-11	《卡門的九條命》場景 14.....	47
圖 2-2-12	《黛喜回家了》場景 2.....	48
圖 2-2-13	《黛喜回家了》場景 9.....	49
圖 2-3-1	《帽子》場景 3.....	51
圖 2-3-2	《帽子》場景 4.....	51
圖 2-3-3	《刺蝟的驚喜》場景 11.....	52
圖 2-3-4	《小熊白遼士》場景 9.....	53
圖 2-3-5	《小矮人大麻煩》場景 14.....	54
圖 3-1-1	《手套》場景 6.....	57
圖 3-1-2	《手套》場景 8.....	57
圖 3-1-3	《池上池下》場景 1.....	59
圖 3-1-4	《當蜂蜜獾遇見獅子》場景 9.....	61
圖 3-1-5	《手套》場景 11.....	63
圖 3-1-6	《手套》場景 12.....	63
圖 3-1-7	《帽子》場景 13.....	64
圖 3-1-8	《綠色大傘》場景 13.....	64
圖 3-2-1	《動物園的一天》(Zoo)場景 12.....	66
圖 3-2-2	《森林大熊》場景 4.....	66
圖 3-2-3	《安妮和野生動物朋友》場景 6.....	69
圖 3-2-4	《安妮和野生動物朋友》場景 10.....	69
圖 3-2-5	《第一隻狗》場景 6.....	69
圖 3-2-6	《第一隻狗》場景 7.....	69
圖 3-3-1	《野生的聖誕麋鹿》場景 9.....	73
圖 3-3-2	《野生的聖誕麋鹿》場景 10.....	73
圖 3-3-3	《安妮和野生動物朋友》場景 13.....	76
圖 3-3-4	《安妮和野生動物朋友》場景 2.....	76
圖 3-3-5	《小刺蝟起飛了！》場景 11.....	77
圖 3-3-6	《小刺蝟起飛了！》場景 15.....	77
圖 3-3-7	《聖誕夜誰來敲門？》場景 6.....	77
圖 3-3-8	《聖誕夜誰來敲門？》場景 11.....	77
圖 4-1-1	手套 A 封面.....	81
圖 4-1-2	手套 B 封面.....	81

圖 4-1-3	手套 J 封面.....	81
圖 4-1-4	手套 B 場景 2.....	82
圖 4-1-5	手套 J 場景 2.....	82
圖 4-1-6	手套 B 場景 6.....	82
圖 4-1-7	手套 B 場景 7.....	82
圖 4-1-8	手套 J 場景 7.....	83
圖 4-1-9	手套 A 場景 1.....	84
圖 4-1-10	手套 B 場景 1.....	84
圖 4-1-11	手套 A 場景 6.....	85
圖 4-1-12	手套 J 場景 7.....	85
圖 4-1-13	手套 A 場景 8.....	86
圖 4-1-14	手套 B 場景 10.....	86
圖 4-1-15	手套 B 場景 12.....	86
圖 4-1-16	《金髮女孩和三隻熊》場景 8.....	87
圖 4-1-17	《三隻北極熊》場景 9.....	88
圖 4-1-18	《三隻北極熊》場景 15.....	89
圖 4-1-19	《三隻北極熊》場景 16.....	89
圖 4-1-20	《薑餅娃娃》場景 2.....	90
圖 4-1-21	《薑餅娃娃》場景 12.....	90
圖 4-1-22	《薑餅娃娃的朋友》場景 12.....	90
圖 4-1-23	《薑餅娃娃的朋友》場景 2.....	91
圖 4-2-1	《手套》場景 4.....	93
圖 4-2-2	《聖誕夜誰來敲門？》場景 10.....	94
圖 4-2-3	《諾亞方舟》場景 5.....	94
圖 4-2-4	《手套》場景 15.....	95
圖 4-2-5	《城市老鼠和鄉村老鼠》場景 15.....	95
圖 4-2-6	《當蜂蜜獾遇見獅子》場景 16.....	95
圖 4-2-7	《美女與野獸》場景 6.....	97
圖 4-2-8	《美女與野獸》場景 8.....	97
圖 4-2-9	《當蜂蜜獾遇見獅子》場景 12.....	98
圖 4-2-10	《當蜂蜜獾遇見獅子》場景 13.....	98
圖 4-2-11	《三隻北極熊》場景 5.....	99
圖 4-2-12	《三隻北極熊》場景 9.....	99

第壹章 緒論

第一節 研究動機與目的

珍·布瑞德(Jan Brett1949-)與我的相遇始於圖畫書中的兩條線，是兩條時而平行；時而相交的故事線。在一段探索喜愛圖畫書類型的過程中，發現自己對於圖像與文字間的反諷，以及故事中蘊含的幽默特別感興趣。圖像若誠實表現文字，則輔助讀者的理解力，視覺所見達到和諧；而當圖像與文字之間存在著反差，則會造成視覺的衝突，試想此類型書籍若文字情節代表最直接呈現的第一個故事，如此一來與文字形成平行、互補或拉扯的圖像即是第二個故事。圖畫書中存在著兩條同時進行的故事線，實在不同於線性書寫的邏輯，拋開了圖與文相輔相成的力量，到底圖文間相斥的安排有何用意？會產生什麼效果？因此順著雙故事線的模糊概念開始著手蒐集此類圖畫書。



圖 1-1-1 《膽大小老鼠》封面 A



圖 1-1-2 《膽大小老鼠、膽小大巨人》合併場景



圖 1-1-3 《膽大小老鼠、膽小大巨人》封面 B

一開始依著自己對雙故事線的判斷，試著將蒐集來的圖畫書粗略分成三類，第一種類型是前後兩面皆可翻閱的書籍，或是同一個頁面被切割成兩個以上的畫面。前者以《膽小大巨人、膽大小老鼠》¹(圖 1-1-1、圖 1-1-2、圖 1-1-3)為例，故事發生在同一時間，不論讀者決定先翻開哪一則故事，當閱讀至兩則故事的中間點時，必須再將書籍旋轉，才能遇見另一則故事。兩則故事間互有關聯，少了

¹ 安格富修柏(Annegert Fuchshubr)著，梁景峰譯，《膽大小老鼠、膽小大巨人》(*Riesen Geschichte*) (台北市：格林，1994 年)。

任何一個即不完整，作者運用翻頁產生閱讀順序的變化，如此精心安排，無非只是要帶給讀者驚喜而已，中斷的閱讀節奏帶來什麼效果？若不以此方式來敘述，採用單一翻頁，故事會不會比較流暢呢？讀者也是文本創作的一環，作者將閱讀的自主權還給讀者，如何解讀文本沒有一定的答案。同樣類型的書籍還有《種子寶寶》²、《從山裡逃出來，垃圾丟啊》³、《疾疾如風飛毛腿，七頭大怪物》⁴、《這條毯子不要丟喔！》⁵、《你要去哪裡？去看我的朋友！》⁶等皆具有相同的創作形式。



圖 1-1-4 《阿迪和朱莉》場景 5



圖 1-1-5 《黑與白》場景 1⁷

後者則以《阿迪和朱莉》⁸為例，畫面被直接切割成上、下兩部份，上半部是獅子阿迪，下半部是兔子朱莉，兩條故事線間所描述的情節有一致性：一條是獅子父母訓練孩子狩獵的過程，另一條則是兔子父母訓練如何躲藏的技巧，因彼此是掠食者和被掠者的矛盾關係，故角色上表現出強烈反差(圖 1-1-4)。雖畫面甫開始分割成上、下兩部分，爾後在中間相遇後再平行繼續往前，卻仍有完整的故事結構，讀者可以自行選擇閱讀的動線，對於故事的理解將不造成影響。《黑與

² 提利·勒南(Thierry Lenain)文，塞哲·布洛克(Serge Bloch)圖，武忠森譯，《種子寶寶》(*Graine De Bebe*)(高雄：愛智，2004 年)。

³ 田島征三(Seizo Tashima)著，林真美譯，《從山裡逃出來、垃圾丟啊》(*Yamakara Nigetekita/Gomo Wo Poipoi*)(台北：天下雜誌，2007 年)。

⁴ 亞柏利希特·葛拉勒(Albercht Gralle)文，薇拉·艾格曼(Vera Eggermann)圖，《疾疾如風飛毛腿、七頭大怪物》(*Der Windschnelle Wuselbeinzack/Das siebenköpfige Trampelgeheuer*)(台北：上誼，2004 年)。

⁵ 東尼·羅斯(Tony Ross)，胡洲賢譯，《這條毯子不要丟喔！》(*The Happy Rag*)(台北：大穎，2006 年)。

⁶ 艾瑞·卡爾(Eric Carle)、岩村和朗(Kazuo Iwamura)著，信誼編輯部譯，《你要去哪裡？去看我的朋友！》(*Where Are You Going? To See My Friend !*)(台北：信誼，2004 年)。

⁷ 故事在一開始就分割成四個畫面，講述各自發生的事件。

⁸ 陳致元著，《阿迪和朱莉》(新竹：和英，2006 年)。

白》⁹(圖 1-1-5)、《米羅和發光寶石》¹⁰皆是以此種手法來創作。

第二種類型以《莎莉，離水遠一點》¹¹(圖 1-1-6)為例，媽媽所說的警告文字和莎莉幻想的圖像，完全背道而馳，讀者在閱讀文字的同時必須搭配圖像，才不會被文字欺騙，即可發現不協調的畫面其實訴說著作者最想傳達的主題，故此種類型的故事文與圖的份量同等重要，缺一不可，這不禁讓人思考：何種主題的圖畫書作者會想以反差的圖文結構來詮釋呢？約翰·伯寧罕(John Burningham)的《外公》¹²和《莎莉，洗好澡了沒》¹³也運用此手法來呈現；而《我以後要得諾貝爾和平獎》¹⁴中畫面出血、傾斜的線條、不完整的建築等都給人一股強烈反抗文字的意味(圖 1-1-7)。



圖 1-1-6 《莎莉，離水遠一點》場景 3



圖 1-1-7 《我以後要得諾貝爾和平獎》場景 4

最後再談到第三種類型，此種圖畫書中每一頁面皆有明顯的兩條故事線進行，其中一條以補充主軸文字情節或預測下一步內容為主，假若拋棄這條故事線並不會影響整體故事的流暢度。以《爺爺一定有辦法》¹⁵(圖 1-1-8)為例，畫面被線條切割成地面上和地面下兩部份，地面上為搭配文字敘述的主軸畫面，地面下則是超越文字之外，作者以圖來補充未盡之言，由此可知地面下的畫面僅是錦上添花，讓讀者知道文本外的小花絮，將其抽離並不會讓讀者在閱讀中產生疑惑。

⁹ 大衛·麥考利(David Macaulay)著，孫晴峰譯，《黑與白》(Black and White)(台北：上誼，1996年)。

¹⁰ 馬柯斯·費斯特(Marcus Pfister)著，朱昆槐譯，《米羅和發光寶石》(Milo and the Magical Stones)(台北：上誼，1998年)。

¹¹ 約翰·伯明罕(John Burningham)著，林真美譯，《莎莉，離水遠一點》(Come Away From the Water, Shirley)(台北：遠流，1998年)。

¹² 約翰·伯明罕(John Burningham)著，林良譯，《外公》(Granpa)(台北市：台英，1995)。

¹³ 約翰·伯明罕(John Burningham)著，林真美譯，《莎莉，洗好澡了沒》(Time to Get Out of The Bath, Shirley)(台北：上誼，2003年)。

¹⁴ 伊莎貝爾·潘(Isabel Pin)著，《我以後要得諾貝爾和平獎》(Wenn ich grob bin, werde ich Nobelpreisträger)(台北：大穎，2007年)。

¹⁵ 菲比·吉爾曼(Phoebe Gilman)著，宋珮譯，《爺爺一定有辦法》(Something From Nothing)(台北：上誼，1999年)。



圖 1-1-8 《爺爺一定有辦法》場景 5

然而就在搜尋此類型書籍的過程中，發現了珍·布瑞德的創作，初見其畫面風格時我感到十分驚訝，她不留一點空隙的構圖營造出豐富性，畫面上填滿色彩同時也填入了繪者的堅持，到處充斥著作者試圖想傳達給讀者的訊息，而這些訊息卻是攤開在來自四面八方的框架設計。我會喜歡她的創作，一方面是因作者精緻的舞台設計以及華麗的裝飾，不時讓我的目光停留；而另一方面是因閱讀珍·布瑞德作品的過程，就像在進行捉迷藏的遊戲，讓我不自主地想找出作者藏在圖畫裡的線索，並享受著從中來回翻閱文本的樂趣。一本圖畫書最大的價值莫過於帶給讀者娛樂性，而我在此獲得視覺上極大的饗宴。我不禁在心中想著：「作者想講的話好多，文字說不盡的話轉而用圖像來傳達，而框架的鑲嵌對於閱讀的動線有何影響呢？」不如就試著找尋解答，故我便想再深入了解珍·布瑞德的作品，讓原本只是感性的喜歡添加理性的分析，期全面性探究自己為何喜歡的出發點。

將視線拉回到台灣圖畫書近幾十年來關於非線性結構圖畫書的出版狀況，就翻譯的外文作品來看，從 1994 年安格富修柏(Annegert Fuchshubr)《膽大小老鼠，膽小大巨人》、1995 年約翰·伯明罕(John Burningham)《外公》、1996 年大衛·麥考利(David Macaulay)《黑與白》、1998 年約翰·伯明罕(John Burningham)《莎莉，離水遠一點》、1999 年菲比·吉爾曼(Phoebe Gilman)《爺爺一定有辦法》等作品的出版，雖為數不多，但此類型的圖畫書漸漸受到注意與認識，讀者對於這樣結構的敘述並不陌生。然而台灣本土作家的創作，是否也有受到影響？陳致元於 2006 年出

版《阿迪和朱莉》以及 2007 年出版《大家一起拔蘿蔔》¹⁶(圖 1-1-9)兩本作品皆是以非線性閱讀的結構敘述；另外榮獲第 20 屆信誼幼兒文學獎評審委員特別獎，孫心瑜所著之《一日遊》¹⁷(圖 1-1-10)，同樣也嘗試將畫面切割，造成圖文間的不協調。由此可知非線性結構的圖畫書雖未大量出版，也不普及於市場，但已有作者開始從事此種創作的手法，並在圖畫書的評選中漸嶄露頭角，因此其重要性不容忽視。



圖 1-1-9 《大家一起拔蘿蔔》場景 7



圖 1-1-10 《一日遊》場景 4

本論文的研究目的在於：藉由分析珍·布瑞德的自寫自畫作品，探索非線性閱讀結構與圖畫書結合的表現手法，以及作品中不可或缺的動物角色與兒童間的關係，並在探究動物與動物、人和環境三方面的互動過程中，演繹出作者的生態觀，最後再從民間故事所特有的普傳性、重複性等特色來觀看，民間故事在經由珍·布瑞德圖畫書的詮釋後，其所展現的新面貌。

¹⁶ 林世仁、陳致元改編，陳致元圖，《大家一起拔蘿蔔》(新竹：和英，2007 年)。

¹⁷ 孫心瑜著，《一日遊》(台北：信誼，2008 年)。

第二節 認識珍・布瑞德



圖 1-2-1 作者身影

珍・布瑞德(Jan Brett)1949 年 12 月 1 日出生於美國麻薩諸塞(Massachusetts)，小時候很害羞，喜歡用畫畫與人溝通，因此花很多時間在畫圖和閱讀上。在六歲的時候就確定自己要成為插畫家，她曾說過：「記得在某個特別安靜的下雨天，我感覺自己可以進入手中美麗的圖畫書裡，現在我嘗試創作出當時的感覺，一種相信畫出來的想像是真實的存在，而作品中呈現的細膩處幫助我更確信這件事，我希望其他人也有同樣的感覺，那些情境都是真的。」¹⁸試圖讓讀者接受她當下最誠實的感動，文字無法詮釋的部份就讓圖畫來說吧！

能夠堅定立下志願，一方面是自己喜歡畫畫，另一方面是受到家人的影響，並不是每個人都可以在睡前聽媽媽說故事，對她而言，這是很特別也幸福的經驗，再加上父親和祖父皆是說故事的高手，從小耳濡目染，不知不覺就蘊藏了往後創作的能量。

高中畢業後，1969 年進入 Colby Junior college 學習，隔年即至 Boston Museum School of Fine Arts School 就讀，並且花很多時間待在博物館裡頭，她說：「我實

¹⁸ 原文為：I remember the special quiet of rainy days when I felt that I could enter the pages of my beautiful picture books. Now I try to recreate that feeling of believing that the imaginary place I'm drawing really exists. The detail in my work helps to convince me, and I hope others as well, that such places might be real.參閱 http://www.yourlibrary.ws/childrens_webpage/e-author122001.htm Greenville Public Library 網站上關於珍・布瑞德作家介紹。檢索日期 2008.11.05。

在無法抗拒地去欣賞有著房子般大小的景致，強烈地被石頭雕刻品吸引，然後下一刻又被刺繡精細的日本和服和古老瓷器所著迷。」¹⁹對於藝術品的一股依戀，展現在往後的創作上，當時所見的零碎片段點滴在圖畫中發酵。爾後她與 Daniel Bowle 結婚，育有一女 Lia，這段婚姻維持了九年後結束，1980 年和波士頓交響樂隊的成員 Joseph Hearn 結婚，直到現在都是彼此不可或缺的好伴侶。

珍·布瑞德在 1978 年開始走上專職插畫家的生涯，第一本出版的書籍是與 Stephen Krensky 合作 *Woodland Crossings*，其後也與 Eve Bunting 合作過幾本書籍。第一本自寫自畫的創作是 1981 年出版的 *Fritz and the Beautiful Horses*(暫譯《福來季與漂亮的馬兒》)，故事以她飼養的馬為主角。在往後的二十幾年來維持著每年一至兩本的出版量，同時也獲得眾多獎項的見證，讓珍·布瑞德的著作在兒童圖畫書界佔有一席之地。

一本書的誕生源自於母體最初的感動，賦予其生命，當讀者翻開書的剎那，是什麼原因讓讀者肯定，這就是某某人的書？沒錯，珍·布瑞德的作品就是擁有這種魅力，我看見華麗營造的邊框，有著木刻紋路、繩索裝飾或是毛線編織，……等圖樣，讓我可以順著閱讀節奏預測下一幕登場的人物。但這樣的表現手法卻不是一開始就廣為接受，當她出版第一本書時，就想以複雜的邊框來呈現，但編輯回絕了她的想法。直到第二本書她才運用邊框的方式來詮釋，編輯一看覺得很特別，並以此形式出版，因此邊框的設計就成為珍·布瑞德作品中最具代表性的特徵。翻閱其書，讀者就像坐在舞台下的觀眾，掌握著劇情，並為正在台上演出的角色感到緊張。培利·諾德曼(Nodelman, Perry)說道：「風格是從藝術家對主題和呈現方式所做的不同選擇中發展出來的。「風格」指的是一件藝術作品突顯出來的部分——超越具體符碼的意涵，突顯它和其它作品的不同。」²⁰因為珍·布瑞德

¹⁹ 參閱 http://www.yourlibrary.ws/childrens_webpage/e-author122001.htm Greenville Public Library 網站上關於珍·布瑞德作家介紹。檢索日期 2008.11.05。

原文為：It was overwhelming to see the room-size landscapes and towering stone sculptures, and then moments later to refocus on delicately embroidered kimonos and ancient porcelain.

²⁰ 參閱《繪本棒棒堂》第四期(2006 年 6 月)，培利·諾德曼(Nodelman, Perry)著，黃孟嬌譯，*Words about pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*，Chapter three 〈Style as meaning〉，第三章—呈現的意義風格，頁 26。

堅持將框架運用在故事中，添加個人色彩，創造出屬於作者的獨特風格。²¹

除了上述華麗的框架設計打造出視覺閱讀的舞台外，閱讀珍·布瑞德自寫自畫作品時，讀者在口中咀嚼出溫馨且身歷其境的味道，是什麼東西在嘴中發酵？因不同的題材經由讀者的咀嚼便會產生不同的風味，故我從中歸納出作者題材產生的來源，主要有兩個方向，一個是來自日常生活中的經驗，另一個是針對民間故事進行改編。對於喜愛動物和旅行的珍·布瑞德而言，從飼養動物的過程中，獲得許多人與動物間相處的趣事，她試著站在人的立場，展現出對動物的關懷，並且透過旅行的所見所聞，將身歷當中所體驗的異地風俗、服飾裝扮、民間傳說等經歷都轉化成創作時的靈感來源。

一、生活經驗

以《帽子》(*The Hat*)這本書為例，珍·布瑞德之所以會寫下這個故事，跟其所飼養的刺蝟布吉脫離不了關係，有天早上，她發現布吉不見了，因為刺蝟喜歡陰暗的小角落，但她遍尋房子就是找不到其蹤影，最後在門邊看見一隻會移動的拖鞋，原來是布吉跑進一隻帶有襪子的拖鞋裡，身上的刺緊緊卡住鞋子，根本逃不出來，她拿起剪刀拯救布吉，即產生寫下這故事的靈感。有了故事架構但場景呢？就在一次前往丹麥的旅行中，她決定將刺蝟放在丹麥，書名頁上即出現丹麥紅、白相間的國旗在屋頂上飄揚，而屋頂的顏色也是經一番考究，才知道為什麼以橘黃色居多，故事出現的毛帽是作者參觀丹麥博物館時所畫出來的，當地稱其為九色帽(nine-color hat)，有趣的是它只有 4~5 個顏色，而書中出現的人物形象，也是來自她身邊熟悉好友的樣貌(圖 1-2-2)。²²

²¹ 培利·諾德曼(Perry Nodelman)著，劉鳳芯譯，《閱讀兒童文學的樂趣》(*The Pleasures of Children's Literature*) (台北：天衛，2000 年)，頁 256。風格是整體來看的效果總和，是插圖或文字之所以看起來或甚至獨特的原因。

²² 參閱珍·布瑞德個人網站 http://janbrett.com/newsnotes/the_hat_newsnotes_page_2.htm。檢索日期 2008.10.25。

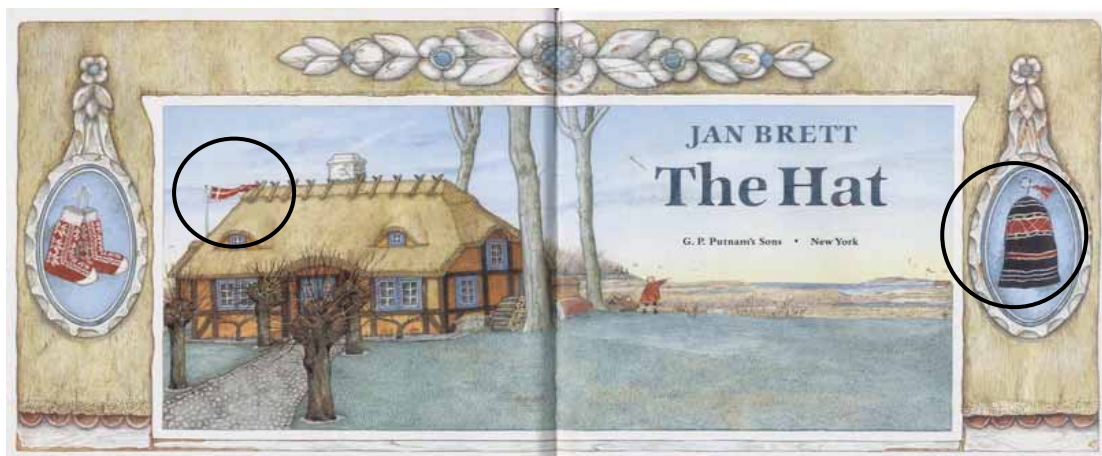


圖 1-2-2 《帽子》書名頁²³

閱讀珍·布瑞德的作品時，因作者最愛的寵物是刺蝟，故在翻閱的過程中總會特別注意每個角落或邊框，仔細尋找，珍·布瑞德會將刺蝟藏在哪裡？牠有時擔任故事中角色的寵物、聖誕裝飾、或刺蝟形狀的樹葉(圖 1-2-3、圖 1-2-4)；有時卻是故事中的主角。作者喜歡畫動物卻不將其卡通化，使其保有原本的習性和樣貌，讀者可以看到珍·布瑞德細膩的畫風，她使用非常小的筆刷去勾出動物的毛，真實到似乎可以摸到其柔順的皮毛，而動物微妙微肖的眼神、表情也充分展現出她敏銳的觀察力。



圖 1-2-3 《卡門的九條命》場景 8，刺蝟扮演寵物的角色。

²³ 左邊圈起的旗子為丹麥國旗，右邊框架裡的是九色帽。而屋頂之所以是橘黃色主要因為在塗油漆時添加了生鏽的鐵釘而形成的色彩。



圖 1-2-4 《綠色大傘》場景 8，右邊葉形框架裡有一片刺蝟形狀的葉子。

珍·布瑞德曾說：「為兒童書籍畫插畫是很大的挑戰，身為一個藝術家我必須去探查研究後，在主題上加入自己的想法，必須清楚知道關於主題所要呈現的每個細節。我試著讓每個角色住進不同的國家裡，從旅行各個國家中獲得靈感。」由此可知其每本創作都是經過審慎的思考，就連小細節也不容許有差錯，生活中的經歷幫助她創作，用圖畫來說故事，因為在她心中這些東西都是活著的。

二、改編民間故事

除了以生活經驗為主要進行創作外，珍·布瑞德的作品中竟高達九本書是改編民間故事的創作，其中包括耳熟能詳的《金髮女孩和三隻熊》(*Goldilocks and the Three Bears*)、《諾亞方舟》(*On Noah's Ark*)、《城市老鼠和鄉村老鼠》(*Town Mouse, Country Mouse*)、《美女與野獸》(*Beauty and The Beast*)等等書籍，都在她的重述下產生了不同的火花。

民間故事能夠流傳千年，主要是藉由口說為媒介，因其具有說的功能，所以往往會留下最適切的文字，造就民間故事簡潔、有力的優點。此外，把事件和語言加以反覆，除了讓人更好記誦外，也是民間故事為了增強情緒所使用的方法之一，²⁴這種有變化的反覆，可使讀者或聽者逐漸增高期待的心，以及漸進的趣味。

²⁴ 史密斯 (Lillian H. Smith) 著，傅林統譯，《歡欣歲月—李利安·H·史密斯的兒童文學觀》(台北：富春，1999 年)，頁 107。

²⁵民間故事的流傳從貝洛童話中帶有血腥色情的情節，到格林兄弟的重新改編詮釋，以及安徒生的再創作，透過文字的修潤，血腥畫面已被後人過濾後再搭配幾幅插畫，改編成適合兒童閱讀的童話集。

民間故事從童話呈現的模式過渡到以圖畫書來詮釋，這過程中民間故事的特性是否被遺漏？珍·布瑞德選擇以非線性閱讀結構的圖畫書重新改編民間故事，是否能夠保留其語言的韻律感、情節的重複性，抑或顛覆了讀者對於民間故事既有的刻版印象呢？與其他相同母題的民間故事進行比較，運用非線性閱讀的結構來呈現造成什麼效果？



²⁵ 同上註。

第三節 自寫自畫作品特色

根據珍·布瑞德個人網站²⁶上將其作品區分為兩個部分：一部分是其自寫自畫的創作，當中也包括了將傳統民間故事改編重新詮釋後的創作；另一部分則是與其他作家合作擔任繪者的作品。藉由瀏覽其個人網站，以及相關資料的蒐集與整理，間接了解作者的生活背景和創作動機，作為文本閱讀前的先備知識，爾後再深入觀察細讀，進行文本分析。

先就其個人網站上截至 2008 年底所出版的自寫自畫作品，共出版了 25 本，按出版年先後逐一做書籍大綱整理（見附錄），爾後粗略介紹珍·布瑞德自寫自畫作品的特色。

由於珍·布瑞德擅於營造畫面的豐富性，將空間達到最高限度的利用，以致於映入讀者眼簾的總是熱鬧景象。以下我先就情節設計、角色特性、圖像呈現三個觀點來看其作品的特色。

一、情節設定

珍·布瑞德慣用的情節模式是單獨角色的出現，經由聚集後再全部消散，故事中的角色由少變多，聚集後再因某個突發事件而解散，以《小熊白遼士》(*Berlioz the Bear*)為例：一開始公雞出現，緊接著貓、狗、羊、馬、牛全都聚集過來幫忙，最後出現一隻小蜜蜂，問題解決後全部的動物也跟著一哄而散，再此情節的反覆推演下，完整了故事，以同樣情節模式展現的還有《手套》(*The Mitten*)、《帽子》

²⁶ 參閱 <http://janbrett.com/index.html> 珍·布瑞德個人網站。網站內容除了對作者的生平、興趣提供完整的描述、列舉作者所有作品外，還會針對其創作動機和故事來源進行介紹，讓讀者在閱讀書籍的同時，不只能享受圖文帶來的樂趣，還可透過網路上資訊的搭配，達到完美的內外結合。靜態的部分還包括提供圖稿讓讀者下載，小讀者可下載著色，作者也會指導繪畫技巧，書籤和月曆等都是免費列印，甚至提供教育資源，設計數字習寫、數學演算題目，以及字母練習稿。至於動態的紀錄，每一次的新書發表會、與小朋友演講、討論會，或相關活動的舉辦消息，全都詳細記錄在網站上，方便讀者閱讀，亦可連結至其他探討珍·布瑞德的網站，觀看讀者對其作品的討論和看法。此個人網站提供諸多資訊，使我能更深入去認識作者創作的題材來源、動機和生活背景等等，以供論文參考。其他關於認識珍·布瑞德的網路資料一部分以書籍介紹為主，另一部分則偏重教學實務上的觀察，探討課堂上教師如何帶領珍·布瑞德的圖畫書，講述內容大多以建議教學過程中可執行的方向為主，或如何利用其書引起動機激起學生閱讀慾望等屬於教育應用的整理，另外還有不少對珍·布瑞德訪談的文章，皆可做參考。檢索日期 2008.10.25。

(*The Hat*)、《安妮和野生動物朋友》(*Annie and the Wild Animals*)、《綠色大傘》(*The Umbrella*)等作品。另外她也常設定一個女孩或男孩獨自面對眼前難題的狀況，故事進行中並不會有任何成人的出現，就如同《第一隻狗》(*The First Dog*)這本書中講述著一名男孩，在回家路上所遭遇的危險，故事在重複情節裡建立起男孩與狼間的感情，與其相類似的還包括《聖誕小矮人》(*Christmas Trolls*)、《小矮人大麻煩》(*Trouble with Trolls*)、《野生的聖誕麋鹿》(*The Wild Christmas Reindeer*)等同樣是大人角色缺席的作品。除了上述兩者常見的故事情節架構外，珍·布瑞德的作品通常還會以微小的事件為發端，並就此擴充讓故事單純以化解此危機來進行。在《福來季與漂亮的馬兒》(*Fritz and the Beautiful Horses*)中，故事中的福來季不斷地想要讓孩子騎在牠的背上，牠覺得孩子在其背上一定不會感到害怕，因此故事就順著福來季心理的需求持續進行，進展到最後福來季因解救困在橋對岸的孩子，得以如願以償完成心願。類似上述情節的處理方式也可從《小刺蝟起飛了！》(*Hedgie Blasts Off*)裡發現，文本脈絡皆環繞在小刺蝟的夢想，作者為滿足其成為一名太空人的夢想，因此派其拯救危機。

二、角色特性

談到角色特性，珍·布瑞德作品中動物角色往往比主角人物來得重要，故事中的動物沒有可愛化、誇張的臉部表情，作者藉著牠們擁有情緒，會高傲、自不量力、調侃、害怕等似人的反應畫出最真實的臉孔。《小熊白遼士》(*Berlioz the Bear*)中即展現出動物人性化的一面，作者以人為出發點，想像動物也會吹捧的樣子，每隻出現的動物都認為自己可以解決問題，但實際上都無法改變現況，最後反而是體格微不足道的蜜蜂破除了障礙。文本中唯一能確知的是作者改變了動物的食物習性，刻意忽略了弱肉強食的鏡頭，動物之間是和平共處的童話世界，作者用寫實的繪圖來表現不同於真實世界的遭遇，試圖將人類與動物放在平等的位置上，拉進兩者間的距離，提醒人類並不是高高在上；動物也是需要陪伴、情感需

求和依靠，也會追求最基本的溫飽，就像人類一樣擁有欲望和渴望受到關懷，人類在享受之餘也應注意動物的需求，就如同《手套》(*The Mitten*)、《帽子》(*The Hat*)、《安妮和她的野生動物朋友》(*Annie and the Wild Animals*)等書，動物在書中究竟擔任怎樣的角色？誰才是真正的主角？孩子與動物間相處的模式？作者對於生命關懷的態度值得讀者進一步細細品味與了解。

三、圖像呈現

漫畫家莫爾 (Alan Moore) 非常重視純文字與圖案之間「另一層意義」的發掘。在一次訪問中，他稱呼這層新意義為「言下之意」("under-language")：「讀者控制文字與圖案，更重要的是，讀者控制這兩個構成元素之間的相互作用，那是連電影都無法做到的。有一種「言下之意」的效果持續發揮作用，既不屬於視覺，也非純文字可達成，而是兩者結合所產生的獨特效果。」²⁷

莫爾的想法表現在珍·布瑞德習慣為每一幅畫添加故事細節的邊框上，她稱此為 *overflow of thoughts*，即溢出來的想法。常有人問珍·布瑞德為什麼喜歡將畫面切割成許多小邊框？讓每個作品都有被偷窺的趣味呢？她回答：「小時候我討厭故事最後的驚喜，喜歡看到整個故事的全面，總是先翻到最後一頁，想知道下一步將會發生的事，因為我很擔心主角。」²⁸因此珍·布瑞德筆下的故事，總有著預測性，儘管文字不會透露出下一個劇情，但藉由邊框內的圖示，讀者可以事先猜想未來即將發生的事。溢出來的想法全都藏在她精心設計的框架裡頭，框架為何存在？純粹只是造成閱讀時斷層的樂趣嗎？本論文也將針對這些問題來解答。

²⁷ 參閱 <http://benz.nchu.edu.tw/~intergrams/intergrams/002/002-lee.htm> 超文本文學形式美學初探—李順興。檢索日期 2008.11.29。

²⁸ http://www.hipark.austin.isd.tenet.edu/grade1/brunello/brett/jan_brett_interview.htm 關於珍·布瑞德訪談資料。檢索日期：2008.10.23。

原文為：When I was little, I always looked at the last page first because I would get worried about the characters. So now I put hints to tell you what's going to happen next.

第四節 關於《手套》

因珍·布瑞德自寫自畫作品為數眾多，故決定聚焦選擇以《手套》為出發點，其餘書籍為輔，歸納出作者創作的共通點，從中找出珍·布瑞德不同於其他作者的詮釋手法，進而瞭解珍·布瑞德如何呈現非線性閱讀的結構。為何決定以《手套》為分析主軸？一方面是因為此作品為自己與珍·布瑞德相遇的第一本書；另一方面則是因為珍·布瑞德在個人網站上特地將改編民間故事的創作，區分出獨立的一塊，這也引發我去思考民間故事在其作品的重要性。再加上題材來源同樣是改編自民間故事的九本創作中，1987 年第一本改編民間故事的《金髮女孩與三隻熊》中圖畫框架並沒有完整的故事性，1989 年出版的《手套》文本卻有著圖畫框架的完整性，同年出版的《美女與野獸》只有圖畫框架的形式，但框架單純只是框架，並沒有延伸出支線的故事，綜觀以上因素，《手套》是第一本擁有完整框架敘述支線故事的自寫自畫作品，因此我選擇以它為主軸。

細讀後經由分析，衍生出作者自寫自畫作品中的三大特色，即非線性閱讀結構的敘述、動物角色存在的重要性、且以民間故事為改寫題材，故我以此作為各章講述的主題，逐項進行探討。以下先將《手套》譯成中文。



圖 1-4-1 《手套》場景 1

曾經有個做叫 Nicki(尼奇)的小男孩，他很想要有一雙用毛線織成如雪一般白的手套。



圖 1-4-2 《手套》場景 2

起先，奶奶並不想編織一雙白手套給他。她警告地說：「假如你在雪地上掉了一隻，就再也找不回來了。」但是尼奇就是想要一雙白手套，於是奶奶還是織了一雙給他。



圖 1-4-3 《手套》場景 3

當她完成時，她說：「當你回到家時，我第一件事要看你是否平安、還有聽聽你的聲音，但是之後就會看看那雙如雪一般白的手套還在不在。」

就在尼奇離開不久後，一隻手套就被他遺落，掉在雪地上。

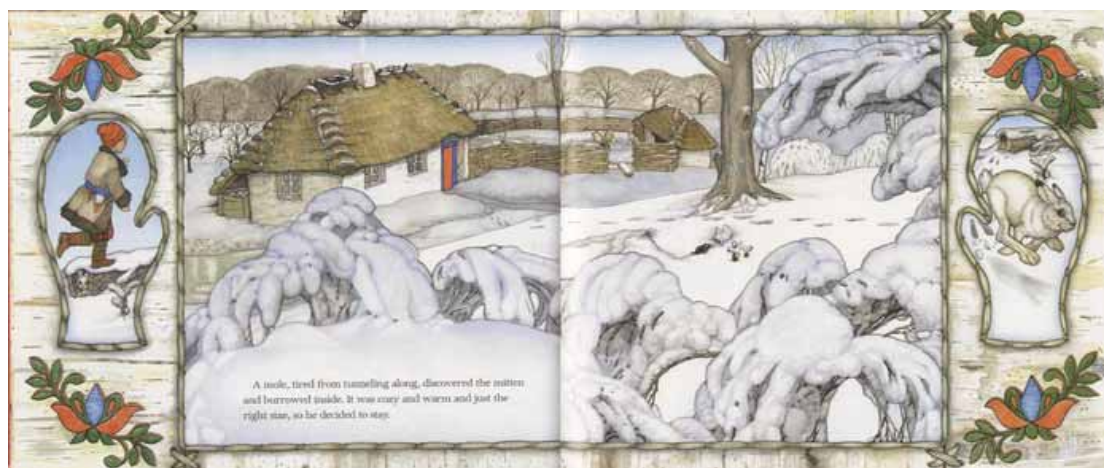


圖 1-4-4 《手套》場景 4

有一隻鼫鼠沿著洞穴疲憊地爬了出來，發現了這隻手套，馬上依偎在手套裡。這隻手套非常溫暖舒適而且正好適合他的體型，所以他決定待在裡面。



圖 1-4-5 《手套》場景 5

一隻穿著雪鞋的白兔跳著經過，不一會兒他停下來，開始欣賞他的冬天外套，就是剛剛看到的那隻手套，於是他扭動一下身體跑了進來，並且先讓腳踏進去。鼫鼠雖然不認為手套的空間足夠容納兩隻動物，但當他看見兔子大大地踢了一腳後，他挪開了一些。



圖 1-4-6 《手套》場景 6

接著有一隻刺蝟哧哧地嗅著沿途走來，他已經花了好長一段時間在濕樹葉底下尋找食物，因此他決定進來手套裡讓自己暖和一下。於是鼯鼠和兔子互相推擠讓出空位來，因為沒有誰想要去和一隻全身覆蓋著刺的動物爭論。



圖 1-4-7 《手套》場景 7

馬上刺蝟就消失躲進手套裡，但有一隻大貓頭鷹被這股騷動吸引，他飛了下來。當他決定也要進去手套裡時，鼯鼠、兔子和刺蝟都發出咕噥聲，但當他們看見貓頭鷹閃亮的爪子時，他們馬上就讓他進來。



圖 1-4-8 《手套》場景 8

有一隻獾從覆蓋著雪的洞底往上爬了出來，他的眼睛注視到手套並且開始爬進去，鼯鼠、兔子、刺蝟、貓頭鷹都覺得不歡迎，因為已經沒有剩下的空間了，不過一當他們看見獾挖掘的功力時，馬上就將手套放置大拇指的部份讓給他。



圖 1-4-9 《手套》場景 9

開始下雪了，但是這群動物在手套裡覺得非常溫暖舒適。狐狸發現有一股隨風飄散的熱流在空氣中瀰漫，於是快步跑來調查，他看到一個溫暖舒適的手套，這讓他感到昏昏欲睡。狐狸探出他的嘴巴想要進去手套，而當鼯鼠、兔子、刺蝟、貓頭鷹、和獾看到他閃亮亮的牙齒時，他們趕緊讓出很大的空間給狐狸。



圖 1-4-10 《手套》場景 10

有一隻熊笨重地移動著，他發現雪地上有一隻手套變得好好大好大。在這個寒冷的天氣裡沒有任何動物想被遺漏，於是他用鼻子去頂，也想進去手套裡面。這些動物們儘可能緊緊地塞在一起，因為沒有動物會想和一隻熊爭論！

手套開始腫脹撐大變鬆，就這隻手套的大小而言，雖然它已經被拉扯且擠壓過很多次，但奶奶的好手藝還是讓它很牢固。



圖 1-4-11 《手套》場景 11

接著來了一隻草原上的老鼠，她沒比橡實大多少，她扭動著身體蜿蜒前進，也想找一個地方安頓，最後她覺得大熊的鼻子是個很舒服的地方。



圖 1-4-12 《手套》場景 12

結果老鼠的鬍鬚讓大熊發癢，打了一個巨大的噴嚏，哈…哈…哈啾！這聲巨大的噴嚏將手套噴射到空中，其餘的動物也四散各地。

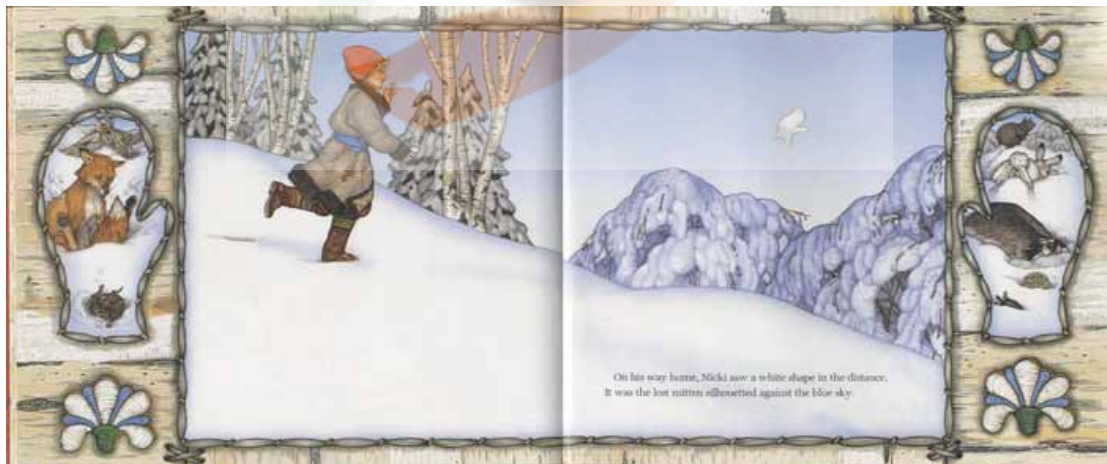


圖 1-4-13 《手套》場景 13

回家的路上，尼奇看見遠處有一個白色影子，襯托在藍色的天空下，仔細一看，原來是他遺失的手套所顯現出來的輪廓。



圖 1-4-14 《手套》場景 14

就在他跑去接住這隻如雪一般白的手套時，回頭看見窗戶上奶奶的臉。她先看見尼奇是否平安回來、再聽聽他的聲音，最後她看見他仍然拿著那雙新手套。



圖 1-4-15 《手套》場景 15

冬天到了，小男孩想要一雙雪白的手套，一開始奶奶就警告他白色的手套很容易在雪地上不見，因此男孩出門玩耍時，奶奶特別交代他要平安回來外，還要看手套是完整的。愛玩的男孩，一出門即丟了一隻手套，但他全然沒有發現。男孩的腳步聲吸引了動物，使其紛紛探頭出來，從第一隻鼯鼠、白兔、刺蝟、貓頭鷹、獾、狐狸、熊、老鼠等八隻動物，全都躲進掉落的手套裡，擁擠的手套擠滿了動物，由一個到多數，畫面漸趨熱鬧，當充斥整個版面後，最後再一哄而散。後到的動物皆有著威脅前一隻動物的武器，大腿、利爪、大嘴、尖刺等等逼得已無空間的手套必須再騰出空間來，好不容易塞進去了最大的熊，最後來了一隻小老鼠竟停在大熊溫暖的鼻子上，大熊於是打了噴嚏，全部的動物都被彈出來。而

回頭正在尋找另一隻手套的男孩，看見這隻被拋在空中的手套，很高興地將它帶回家。當奶奶看見男孩平安回家也帶著手套時，竟發現其中一隻手套怎麼被撐得好大好大！

讀者對其圖像和文字有了簡略概要的認識後，緊接著提出三點進行分享，之所以有此想法是在文本閱讀後，於某次訪問邱承宗²⁹的過程中提及此書，他以身為台灣知識類圖畫書作家，對於畫面的思考，提出其個人意見給予參考，爾後經反覆思索，我提出以下對於《手套》這本書的一些想法，整理歸納後作為後續各章中可延伸、並深入思考的先備課題。



圖 1-4-16 《手套》場景 4(箭頭)



圖 1-4-17 《手套》場景 5(箭頭)³⁰

一、空間感的營造

如同照片一般，當攝影師按下快門的瞬間，在他心中必定已抓到想要框住的鏡頭。如何讓畫面有空間層次的分布而不是平面的座落呢？《手套》中作者以跨頁呈現，不切割的方式製造出視覺的整體性，藉由景物的大小來分辨畫面上遠景、中景、近景的變化，並協調地搭配「動」與「靜」，「動」指的不只是文字情節中所描述的主畫面，它跟著你的思維不斷往前移動，以及畫面遠方雪地盡頭所構成的地平線(圖 1-4-16、圖 1-4-17)，它牽引著你持續往左翻頁，是控制你往下閱讀的動線。當讀者跟隨著作者預設的動線前進，直到情節中的男孩發現手套掉了，立即往回跑時，照理說此刻的動線應是折回，往反方向進行，但作者為了閱讀上的連貫，仍是讓其動作維持向右進行，讓閱讀動線不產生中斷；而靜止的畫

²⁹ 前紅番茄出版社老闆，現為知識性圖畫書作家，2008 年天下雜誌出版其第一本蜻蜓生態紀錄繪本《池上池下》。2009.02.27-28 與同學一同到其台北住家訪問，並談及珍·布瑞德的作品。

³⁰ 遠方雪地盡頭的地平線，與箭頭所指的方向一致，表現男孩不斷往上前進，越走越高。就圖 1-4-17 來看，遠景指的是稀疏的樹幹枝條；中景是樹幹；近景則是手套。

面是由遠方樹林、屋子、或一大片雪地所構成，因此畫面在這一「動」一「靜」的拉扯下有了生命。然而觀看的視角也會隨著讀者翻頁時轉變，視角原本是平視地看著屋裡的祖孫，爾後鏡頭再拉遠一點，男孩出門後轉為俯角，因男孩前進的路線不斷往上爬升，造就讀者由上往下看的視覺效果。而當動物一隻隻出現時又將鏡頭拉近，此刻讀者便會將注意力再放回手套即將遭遇的事件，空間感就在視角不斷轉換的過程中產生，除了造成畫面的活潑外，更提供一種平衡的力量。

二、矛盾與合理化

不必再對故事中虛構的現象做解釋，應是兒童文學中共通的默契。《手套》中出現的動物，若將場景移至現實生活中，絕不可能會相聚在一塊，食物鏈的生物本能會驅使牠們自相殘殺。再談到手套這麼一丁點兒大，竟然可以塞進如此多動物，手套竟還不致於解體，而手套最後以被撐大做結，除了帶給讀者一笑外，同時也將誇飾合理化，再加上畫面上大而遼闊的雪地與自然界中出現的動物形成呼應，小與大之間的對比，讓矛盾產生了趣味性。

雖然畫面呈現矛盾，但讀者總是能夠將畫面合理化，選擇忽略，並以其過往的經驗來詮釋畫面的不合理，舉例來說：人物大小的比例，小孩本來就比成人小，但放置在一個有遠近空間區分的畫面上時，讀者自然就會放棄這樣的理論，轉而視距離的不同來判斷人物的大小，這當中作者另一個用意應是：吸引讀者將視線放在近物身上，故將其放大。在《手套》書中邊框小手套裡出現的動物在整個構圖上是不合比例的，以及雪地上的鼯鼠要鑽進手套裡時，它的體型竟然大於手套等情節，這些不合理的畫面時而衝擊著讀者固有的認知，但卻會因作者細心的觀察繪圖而解除，讓讀者的目光轉移，轉而去欣賞每隻動物的唯妙唯肖。

三、等你揭發的暗示

明明是一隻小如橡實的老鼠卻造成戲劇性的轉折，你有注意到嗎？除了老鼠

是女生外其他的動物都是男生，為什麼作者要讓最後一個關鍵性的情節，由瘦弱的老鼠來當主角，而且還是女主角呢？³¹動物在故事裡頭是主角，讀者以全知觀點來閱讀，知道男孩永遠不曉得的秘密，男孩不知道他經過的腳步聲驚動了多少動物的出現，不知道手套為什麼飛在空中，但讀者卻可以掌控一切，就像站在窗戶外面的旁觀者，知道所有劇情的發展卻不伸出援手，並且從每個邊框的小手套中預知下一個動物的來臨。觀看雪地上每個動物的腳印，讀者也會發現作者根據不同動物而留下的樣貌，甚至連手套外觀的毛線花紋都被印在雪地上，而刺蝟身上的刺也會穿過手套，由此可見作者繪圖時的用心，她埋下許多故事支線，等待著讀者去挖掘。



³¹ 在英文原著裡，除了老鼠使用第三人稱 **she** 外，其餘動物皆用 **he**，因此得知作者設定老鼠為女生。

第貳章 閱讀非線性的珍·布瑞德

第一節 非線性哪裡來？

隨著社會科技的發達，人類傳播的方式由原本口耳相傳的模式，經由文字的發明而轉為書寫，再加上印刷術的進步，平面書籍的流通越顯普及，時至今日電腦的問世，開啓了一個知識爆增的新世紀。因網際網路的無遠弗屆，近幾年來興起的電子書正打入市場，虛擬的線上書籍正面衝擊著具體的平面文本，透過電腦超連結設定，只需輕按滑鼠，螢幕隨即顯示相關資訊，每個讀者都有自主選擇順序的權利，創造出屬於自己的閱讀路線。這種搭配電腦不同於一般讀者線性閱讀的平面文本，而隨之興起的新名詞為「超文本」。超文本(hypertext)或譯作多向文本，是由美國學者 Ted Nelson 所提出的概念：

指一種革命性的書寫方式，藉電腦處理展示文本材料的特性，實現過去在傳統印刷媒體下不可能呈現的陳述性格，亦即非直線(non-linear)、不依先後次序、一反「有始有終」或「從一而終」的行文組織傳統。它的關鍵處，在於各個書寫片段之間，埋伏下重重「鏈結」(Links)，……每一個鏈結，事實上正是一個指標或址碼，點向另一組文本單位(文字、圖像、聲音)的所在，……它完全脫離了紙張書頁及裝訂的束縛，……文本的長度，也從此脫離了封面封底的限制範定。它的文長，可以沒有窮盡；它的次序，可以任意排比。³²

多向文本重拾最原始口語傳播的優點，注重人與人的互動，不讓作者專斷，每個讀者都是一個冒險家，選擇不同的起點，分別擁有屬於自己的結局。非線性(non-linear)是對應於線性而出現，跳脫原本線性的次序概念，在歷經後現代主義的洗禮，許多創作者打破以往傳統的敘事型態，呈現另一番新面貌。羅蘭巴特(Roland Barthes)提出了兩種不同的書寫，一是讀式文本(readerly text)；一是寫式

³² 鄭明萱著，《多向文本》(台北：揚智，1997年)，頁5-7。

文本(writerly text)³³，讀式文本的作者是製造者，其讀者是消費者，就好像製造者做了一扇透明窗子，將「世情真象」呈現給消費者一般，但寫式文本不同的是，讀者需積極參與，創造意義，自行構築「真象」。³⁴多向文本的特性就如同寫式文本，拋開原本作者獨大，讀者受其控制的閱讀型態，轉而向羅蘭巴特所提出之「作者已死」的理論靠攏，失去了作者，文本還能自足地運轉，文本不再依據作者的外力來發動了，它自身就蘊藏足夠的能量，³⁵因此讀者再也不是資訊的接收者，而是生產者。

然而圖畫書的結構受到多向文本的影響也產生了變化，後現代主義思潮的出現帶領讀者看見圖畫書不一樣的呈現手法。早期出版的圖畫書從莫里斯·桑達克(Maurice Sendak 1928-)、艾瑞卡爾(Eric Carle 1929-)、蘇斯博士(Dr. Seuss 1904-1991)等人的作品裡，可發現其中固有的線性結構，圖文關係大多呈現一致性³⁶。但時至今日，受到後現代主義的影響，不僅是小說這個文類跳脫傳統的單一人稱敘述，添加多元視角的聲音，圖畫書的創作者也試圖尋找新穎的說故事方式，使其作品反映社會的變動，同時帶給讀者另一種閱讀的新體驗。圖畫書雖不同於多向文本藉電腦的功能有著利用滑鼠以及視窗轉換來詮釋多線敘述，卻擁有類似電腦的鏈結動作，當讀者鎖定其中一條故事線，即以此為一個新的鏈結，按一下滑鼠後就產生另一個文字文本敘述外的資訊，故非線性結構的圖畫書就此產生，其乃是經由讀者多元化的閱讀動線所構成，使原先順序化的閱讀節奏被打斷，轉而藉由拼湊一塊塊被切割的文本資訊，填補其間的空隙，進而連貫產生理解。Landow認為：「多向文本的聲音，乃是由眾多瞬間焦點的經驗結合過濾而來，也就是你

³³ 參閱汪民安著，《羅蘭·巴特》(湖南教育出版社，1999年)，頁186。巴特首先將文本和作品區分開來。他認為作品是物，可以用手抓住，而文本不是靜物，它只是在話語運動中存在，文本不是作品的解散物，作品是文本的想像性尾巴，或者說，文本僅僅在生產性活動中才會被體驗。

³⁴ 鄭明萱著，《多向文本》(台北：揚智，1997年)，頁54。

³⁵ 汪民安著，《羅蘭·巴特》(湖南教育出版社，1999年)，頁177。

³⁶ 參閱林德姮著，《圖畫故事中的後設策略》，台東大學兒童文學研究所碩士論文，2004年，頁49。史卡瓦茲(Joseph H. Schwarcz)描述「一致」是插畫家運用一些方法，使圖像和文字的故事線一致，其中有減弱(reduction)、詳說(amplifying)、延伸拓展(extends the situation)、互補(complement)、交替進行(alternate progress)。

此時正在閱讀的文片(lexia)³⁷，循著你此時選擇的閱讀路徑，不斷成形、流動的敘事過程。」³⁸圖畫和文字是靜止的物件，透過作者的主觀意識將其在畫面上定位，圖與文間必須經由讀者的閱讀動作才能夠達到雙重結合的效果。綜觀以上資訊可歸納出：多向文本的特性乃是構成非線性結構產生的背景，故非線性中擁有著以多向文本為基礎所展現的樣貌。

以下參閱 Goldstone 撰寫之文章 Whaz up with our books? Changing picture book codes and teaching implications³⁹中提出之後現代圖畫書所具備的特性，以及 The Postmodern Picture Book: A New Subgenre⁴⁰所談及文學在後現代文化中五種顯著的改變，進而歸納出四點後現代圖畫書的特性，並以此為依據提出具有相同特質的圖畫書來做對應。

一、非線性的結構

所謂非線性指的是：情節上並沒有依照事件發生的先後採線性連續的方式來敘述，反而選擇忽略或跳過某些情節，而產生空白的部份需要讀者自行去填滿。Bette P. Goldstone 曾發表一篇文章 Traveling in new directions: Teaching non-linear picture books，並在當中提到：「非線性結構的故事在過去二十年來已經嶄露頭角，正挑戰著傳統的故事結構。」⁴¹顯示出傳統的故事結構中，情節發展的演進藉由故事中人物、場景的暗示、以及角色對於所遭遇問題的反應、或根據文圖間相互合作產生之訊息，……等方法，讓讀者去預測的規律性已被打破，並開始接受挑戰。以大衛·麥考利(David Macaulay)所著《黑與白》為例，在同一個頁面

³⁷ 參閱鄭明萱著，《多向文本》(台北：揚智，1997年)，頁69。節點(node)與文片(lexia)：字塊或圖塊(block of words and/or images)。

³⁸ 鄭明萱著，《多向文本》(台北：揚智，1997年)，頁64。

³⁹ Goldstone, Bette P. "Whaz up with our books? Changing picture book codes and teaching implications." *The Reading Teacher*. ProQuest Education Journals. 55(4). Dec 2001-Jan 2002. p363-366

⁴⁰ Goldstone, Bette P. & Linda D. Labbo. "The postmodern picture book: A new subgenre." *Language Arts*. ProQuest Education Journals. 81(3). 2004. p197.

⁴¹ Goldstone, Bette P. "Traveling in new directions: Teaching non-linear picture books." *The Dragon Lode*. 18(1). 1999. p26.

原文為：These non-linear stories, which have been emerging over 20 years, challenge traditional story structure.

上有四個故事在發展，讀者視線移動的方式再也不是單純地由左而右一頁一頁往下翻，閱讀的動線可以是先鎖定其中一則故事閱讀，反覆再回頭閱讀其他故事，但這四則故事間是否存有關聯性？抑或是獨立？全都交由讀者自行詮釋。作者刻意將畫面切割成四等份，視覺上的閱讀動線原本就不是以流暢的直線進行，再加上情節看似連貫又好像不連貫的進行，展現出圖畫書非線性的結構，該從中如何解讀故事就端看讀者自行組織的功力。

線性結構的動線創造了閱讀的節奏，是一種期待事件或動作規律的過程。在非線性結構的書籍，故事並不會就順著開頭流動到結束，閱讀的節奏會改變，讀者必須折回或誘使其比平常花更久的時間停留在頁面，⁴²閱讀珍·布瑞德的作品時尤其會感受到這種往前翻頁，再一次細看作者想讓讀者自行發現的小故事，假如讀者停留，然後眼睛折回左手邊前一個頁數，線性結構的故事就被打破了。⁴³

在《手套》裡畫面分成中間主要大跨圖、以及左右兩邊裝飾成手套樣式的小框架共三個部分，主要大跨圖搭配著文字所傳達的故事，敘述著遺落在雪地上的手套裡發生什麼有趣的事情，左邊的小框架上演著男孩每個玩耍的小動作以及交代其行進的方向，右邊的框架則向讀者預告下一個登場的動物。在閱讀的過程中很容易被文字所描述的情節所吸引，不過當發現畫面左右邊正上演著新鮮事時，就會想再回頭翻閱到底發生什麼事，而這中間斷斷續續的閱讀節奏造就了非線性的特性。一開始原本跟隨畫面中間主要文字閱讀的路線，爾後因為讀者來來回回地翻頁，受到另外兩條位於左右兩邊的故事線所吸引，進而讓閱讀的節奏產生了變化，於是非線性的閱讀節奏因此形成。

對照 Goldstone 於 Traveling in new directions : Teaching non-linear picture

⁴² Goldstone, Bette P. "Traveling in new directions: Teaching non-linear picture books." *The Dragon Lode*.18(1).1999.p26.

原文為：In non-linear books, however, the story may not flow from beginning to end. The reading rhythm changes. The reader may be backtracked or enticed to linger on the page longer than usual.

⁴³ Goldstone, Bette P. "Traveling in new directions: Teaching non-linear picture books." *The Dragon Lode*.18(1).1999.p27.

原文為：If the reader lingers, then the eye backtracks to the lower left hand page. The linearity of the story is broken.

books 歸納出非線性圖畫書之特色，一為閱讀節奏的中斷；另一為開放性的文本結構。非線性結構所產生的閱讀節奏中斷，在上述後現代圖畫書的特性中已有提及，而所謂開放性的文本結構指的是：

讀者需要積極參與來創造故事。在所有的故事裡，讀者的重要性日益增加是無庸置疑的，因他們具備著個人的先備知識和種種的情緒反應。而非線性結構的圖畫書作者和畫家，故意在故事中提供了一道鴻溝並且插入多條故事線，這些額外的創意確實助長並強化了共同作者（co-authoring）的產生。⁴⁴

舉例來說，若單看《安妮的野生動物朋友》之文字敘述，只能知道安妮的寵物貓泰妃不見了，她一直在尋找新的寵物，所以每天在樹林邊放置香味四溢的蛋糕，吸引冬天因尋覓不著食物的動物聚集，並藉此尋找新寵物，但出現的動物都過於巨大，根本無法飼養。當她感到非常難過幾乎要放棄時，春天的腳步近了，最後泰妃突然出現，還帶來三隻新生的小貓。若僅是閱讀這樣單純的故事情節根本無法滿足讀者的好奇，想知道為什麼泰妃不告而別嗎？邊框裡的另一條故事線會告訴讀者，原來泰妃在森林裡找了一個隱密的樹洞照顧新生的小貓。Metcaff 說：「在後現代圖畫書中，讀者或聽者變成了共犯。」⁴⁵我想他指的就是讀者主動去串聯所有情節，和作者站在同一條船上，體驗海上的風浪，創造彼此共同的記憶。

二、文本的自我指示

在閱讀圖畫書時，作者像是一個邀約者，邀約著你進入書本的世界，有時候

⁴⁴ Goldstone, Bette P. "Traveling in new directions: Teaching non-linear picture books. " *The Dragon Lode*.18(1).1999.p27.

原文為：Open texts require involved and active story creation by the reader. Of course, in all stories, the reader augments meaning through prior knowledge and personal emotive responses(Rosenblatt, 1978). Non-linear picture book authors and illustrators, however, deliberately provide gaps in the stories and insert ambiguities which foster, indeed, force co-authoring.

⁴⁵ Driggs Wolfenbarger, Carol&Lawrence R. Sipe. "A Unique Visual and Literary Art Form: Recent Research on Picturebooks." *Language Arts*.ProQuest Education Journals.84(3).2007.p276.
原文為：Metcaff(1997)says that readers/listeners become "accomplices" in these books.

希望你完全融入，他試著消弭文本和讀者間的距離，使讀者進一步貼近文本，但該如何拉近讀者和文本間的距離呢？在圖畫書中若以第一人稱來敘事或大量運用跨頁、出血的畫面最易渲染情感，《爺爺的幸福咒語》⁴⁶以小男孩勇太的視角出發，使用第一人稱敘述，講述一段關於自己和爺爺相處的故事：勇太喜歡和爺爺一起做很多事情，尤其是泡澡，爺爺總會唸著：「太美妙了！太美妙了」，許多曾經與爺爺共度的幸福場景，在爺爺離開後還是一直留在勇太的心中。書中每一張畫面皆是跨頁，色彩塗滿整頁空間，呈現飽和的視野，加上每個畫面都安排出血的構圖，在書本外仍繼續延伸的鏡頭和線條，造就了情感綿延不絕的景象，而讀者的視線被緊緊塞滿，藉此營造出作者不斷邀約讀者進入勇太世界的呼喚(圖 2-1-1)。



圖 2-1-1 《爺爺的幸福咒語》場景 5



圖 2-1-2 《豬頭三兄弟》場景 4

但有時候作者卻不時提醒你是一個讀者，想盡辦法將讀者與文本間的距離拉開，讀者只能站在現實世界來翻閱文本所構成的虛擬世界，偶爾敘述者的聲音還會跑出來詢問你的感想，而文本的自我指示便在此種狀態下產生。最明顯的例子為《豬頭三兄弟》⁴⁷中跑出畫面的豬兄弟，牠們不僅穿梭在故事情節中，還跳出故事框架跑到其他故事裡。故事一開頭即正常地說著：「從前有三隻豬兄弟。為了尋找自己的未來，他們決心離開家，去外面闖天下……」，順著讀者印象中的三隻小豬與大野狼的故事為基模，繼續發展下去，但在大野狼吹倒小草屋後，小豬被吹出故事外頭，掉到畫框外，此刻讀者聽見小豬的聲音，牠們還把書本拆解，全都離開了故事，乘坐著書頁折成的紙飛機進入其他故事(圖 2-1-2)。作者顛覆讀

⁴⁶ 西本雞介(Keisuke Nishimoto)文，長谷川義史(Yoshifumi Hasegaku)圖，林意珊譯，《爺爺的幸福咒語》(*Ojiichan No Gokuraku Gokuraku*)(台北：奧林，2007 年)。

⁴⁷ 大衛威斯納(David Wiesner)著，黃筱茵譯，《豬頭三兄弟》(*The Three Pigs*)，(台北市：格林，2003 年)。

者的想像，書是一個穿越想像與真實的媒介。只要離開了畫面框架就可以進入另一個不同的世界，故事中的人物藉由彼此對話、各自表態，跳出原本敘述的故事線，混淆讀者閱讀的節奏，進而形成文本的自我指示，不斷地將讀者推出書本外的真實世界，又設法將讀者拉進書中與其對話。

後現代圖畫書不斷讓讀者發覺自己週遭的現實世界，⁴⁸從 Simms Taback 重新詮釋耳熟能詳的童謠 *There Was An Old Lady Who Swallowed A Fly*⁴⁹中可見一斑，老奶奶的肚子裡到底裝進了哪些動物？運用重複開頭和結尾的句型，中間添加許多不同的動物，從蒼蠅、蜘蛛、鳥、……到最後的馬，每當老奶奶吃進一隻動物時，一旁不相干的動物就開始說話，說著：「我希望這是一個謊言(I hope it's a lie.)」、「我的眼睛裡有淚水(There's a tear in my eye.)」、或是不停嘆氣，直到最後一幕寫著：「絕對不要吞進一匹馬！(Never swallowed a horse.)」無預警的結局，讓讀者不知所措，卻也留下一顆笑彈。作者增添畫面的豐富性，讓許多動物站出來現身說法，讀者一下子沉溺在故事虛構的世界，一下子又被不相干的話語拉回現實(圖 2-1-3、圖 2-1-4)。



圖 2-1-3 *There Was An Old Lady Who Swallowed A Fly* 場景 14



圖 2-1-4 *There Was An Old Lady Who Swallowed A Fly* 場景 15

《手套》中是否存有文本內外的拉鋸戰呢？我認為有！當讀者看見畫面上佈滿邊框的設計時，每個框架都是一扇窗，作者試圖營造一種假象，將畫面切割成好幾個部分，讓原本專心於主要文本畫面的讀者分心，並藉此將讀者拉出眼前所

⁴⁸ Goldstone, Bette P. & Linda D. Labbo. "The postmodern picture book: A new subgenre." *Language Arts*. ProQuest Education Journals. 81(3). 2004. p201.

原文為：Postmodern picture books keep the reader aware of the surrounding physical world.

⁴⁹ Taback, Simms. *There Was An Old Lady Who Swallowed A Fly*. USA: Penguin. 1997.

停留的視線，誘使其從窗口窺探，進而預測下個故事的情節，讀者一會兒從主要畫面中獲得訊息；一會兒站在窗外享受預知情節的樂趣，一腳雖然站在故事的舞台上，但另一腳卻還是站在舞臺外，就如同是想說什麼話提醒故事中的主角要小心，卻一點兒忙也幫不上的心情。但在這樣的作品中，我發現讀者和文本間並沒有距離的存在，作者沒有刻意運用什麼技巧去縮小讀者和文本的距離，她只是將讀者變成文本的一部分，讓讀者參與文本的詮釋。

三、文本中具有諷刺性的、自我解嘲的味道



圖 2-1-5 《莎莉，離水遠一點》
場景 6

圖畫書中文字和圖畫的對立、荒謬的情節設計容易造成文本具有諷刺性、自我解嘲的意味。以《莎莉，離水遠一點》為例，故事建立在圖與文的不協調，左頁描述媽媽的叮嚀，右頁則呈現小女孩的想像世界，左右兩邊說著不一樣的故事。文本的諷刺性建構在真實和虛構間不斷交替的過程，文字上所敘述的每一句話都沒有對應到適宜的畫面，文與圖就像是兩條平行線，小女孩沉醉在自己的想像世界，彷彿與外界隔離，至於媽媽呼喊的話語則迴盪在現實世界，看似存在同一空間的妈妈和小女孩，在心靈上並沒有互相溝通，這兩條線是沒有交集的(圖 2-1-5)。

但有另一種類型是文圖間帶著極大衝突、反差效果的，即文與圖所表現的是完全相反的事情。在《我以後要得諾貝爾和平獎》中可發現，畫面上左邊空白頁只寫著文字，另一面則畫著與文字南轅北轍的內容，小孩子嘴巴上說著要想得到諾貝爾獎就必須做好哪些事情，但當這些好聽的話一說出口，隨即搭配與其對立的畫面。讀者會發現在畫面左邊的空白頁不全然空白，有時會出現右頁中相關物

件或者延續右頁的跨圖，畫面上常常有著不規則的傾斜線出現，樹木、建築物等皆會以出血的方式呈現，整體而言給人一種反抗、不安定的視覺效果。完全相反的文圖配置同樣具有深刻的諷刺意味，然而此書的閱讀動線並不像《莎莉，離水遠一點》是以兩條平行線前進，反倒是一條兩端彼此拉扯的故事線在進行(圖 2-1-6)。



圖 2-1-6 《我以後要得諾貝爾和平獎》場景 6

《手套》中的情節設計，也蘊含著諷刺性，但不是串聯起全文主要進行的技巧，此種諷刺性並不是長久的持續，不會讓讀者感到不悅或開始自我反省，反而是以累加重複的敘述方式來增添遊戲性的樂趣。手套裡不斷地由小到大塞進各種動物，但最後卻因為一隻小老鼠的出現，將所有的動物都趕出手套，原本大家溫暖地擠在一塊，沒想到小老鼠的鬍鬚讓大熊打了個噴嚏，竟讓全部的動物噴出手套外，就像壓死駱駝的最後一根稻草，讀者不但感到震撼卻也覺得趣味十足。



圖 2-1-7 《綠色大傘》場景 12，右邊葉形小框架裡的蜂鳥是造成綠色大傘翻覆的關鍵動物。



圖 2-1-8 《小熊白遼士》場景 13，左下角的蜜蜂是讓騾子站起來往前跑的關鍵動物。

同樣地在《綠色大傘》和《小熊白遼士》中也可發現相同的寫作手法，作者為何設定小人物當主角呢？我認為因為體積小，容易被讀者忽略或不受重視，以為不可能出現或幫上忙，作者事先預測讀者心理，阻礙預期發生的狀態，最後竟出乎意料地帶出對比性的諷刺效果，達到以小搏大的畫面衝突性(圖 2-1-7、圖 2-1-8)。

四、反作者專制的態度

後現代圖畫書試圖打破作者獨大的限制，讓讀者積極參與文本的創作。於是產生有兩種值得注意的變化，一為改變傳統上讀者垂直地接收作者在作品裡傳達的資訊，轉而將位置變成水平，讀者與作者間是平等地建構出作品，藉著彼此共同創作，讀者以其獨特的方式組合片段的情節，創造出屬於自己的故事。⁵⁰就 Anthony Browne 所著 *Voices In The Park*⁵¹為例，故事由四個人物發聲，敘述在同一時間和地點他們分別發生的故事，一段由兩個家庭帶著狗到公園散步後回家的

⁵⁰ Goldstone, Bette P. & Linda D. Labbo. "The postmodern picture book: A new subgenre." *Language Arts. ProQuest Education Journals*.81(3).2004.p197.

原文為：Rather than having a hierarchical structure of authority, a postmodern world has a more horizontal power order. The reader now has the authority to coauthor the story by idiosyncratically configuring plot organization and creating subplots. (Fish, 1994)

⁵¹ Browne, Anthony. *Voice In The Park*. London: Transworld Publishers Ltd, 1998.

過程，短短的時間內作者讓讀者看見四種不同的聲音：富有的太太、失業的先生、小男孩和小女孩，讀者能在同一時間內感受到四個人不同的心情，並藉由不同字型呈現以及畫面氣氛的營造來詮釋。氣氛的營造再詳細舉例來說：失業的爸爸在前往公園的人行道上，整個畫面色彩是昏黃色，就連樹枝也呈現枯朽樣，甚至連路邊的兩幅畫都在哭泣；但在散完步返家經過同條路上時，整個夜色都活潑起來，樹枝在星空的陪襯下，依稀可見冒出的小樹芽，先前有著鐵絲網的圍牆不見了，路邊陌生人都跳起舞來，連路燈也像花朵一樣含苞待放，遠遠地還會在高樓上看見一隻狀似超人充滿自信的大猩猩。失業爸爸心境上抽象的轉變，藉由具體景像來詮釋，讀者需要仔細關照每張圖畫的變化，才能拼湊完整的故事發展。作者將想法攤在陽光下，但有些卻會隱藏在陰影中，讀者唯有靠著搜尋到的片段，加以融合才能產生有意義的故事(圖 2-1-9、圖 2-1-10)。



圖 2-1-9 *Voices In The Park* 場景 5



圖 2-1-10 *Voices In The Park* 場景 7

另一個是允許讀者事先知道下一步情節，情節中隱藏的資訊再也不是秘密或不容更改的，讀者必須扮演參與者的角色，作者並不是唯一完成作品的人。⁵²《母雞蘿絲去散步》⁵³中述說著一條簡單的母雞散步路線，於散步過程中身旁景物的描繪，在看似單調的路徑，唯有讀者知道蘿絲所遭逢的危機，畫面右頁呈現的是她悠閒的腳步，但左頁則跟隨著一隻虎視眈眈的狐狸，讀者為蘿絲一路感到提心

⁵² Goldstone, Bette P. & Linda D. Labbo. "The postmodern picture book: A new subgenre." *Language Arts*. ProQuest Education Journals. 81(3). 2004. p197.

原文為：Citizens of a postmodern world are privy to information previously secreted away. There is no longer information that is considered sacrosanct. In literature, the creative act of writing and illustrating is now overt, allowing the reader's attention to be directed to the actual process of story telling. (Georgakopoulou, 1991)

⁵³ 佩特·哈群斯(Patricia Hutchins)著，上誼出版部譯，《母雞蘿絲去散步》(*Rose's Walk*)(台北：上誼，1998年)。

吊膽，不過所有的危險都被一一化解，最後蘿絲安全地回到家(圖 2-1-11、圖 2-1-12)。諸如此類的作品，讀者是站在全知觀點的角度來看故事，因此必須學會串聯這之間的關聯性，故事才會是完整的。



圖 2-1-11 《母雞蘿絲去散步》場景 2



圖 2-1-12 《母雞蘿絲去散步》場景 3

由上述兩點來判斷，《手套》中的確也有著反作者專制的態度。作者迫不及待地在每個畫面中填滿許多資訊讓讀者去堆積推敲，她沒有隱瞞、埋下伏筆讓讀者去印證或揭曉，所有作者想表現的內容皆誠實地在畫面上展開來。她不只希望讀者知道文字上所傳達的故事，左右兩邊還安排了相關的線索，直接讓讀者去瀏覽，使讀者將其獲得的資訊融入主軸故事裡，藉此提高文本內容的豐富性。因此讀者必須是直接參與文本，主動去發現邊框故事與主軸故事間的關聯性，兩者彼此搭配才能成就文本的誕生。

在後現代的圖畫書世界裡，並不是都充滿可預測性，但卻是由許多不確定性和破碎的情節組成。什麼原因讓這類型的圖畫書如此吸引人呢？就是他們給予讀者公開的力量，邀請讀者積極地創造新的故事，並且決定自己如何去閱讀故事。⁵⁴

因此我認為非線性不只是一種判斷是否為後現代圖畫書的書寫架構，或是一種表現技法來包裝故事情節，它同時也創造出一種開放性閱讀，然而開放性文本也映證了上述第四點反作者專制的態度，符合後現代中打破讀者與作者間垂直的關係，也讓讀者是驅使作品完整的一部份，提供給讀者更全面性的視角來觀賞圖畫書。珍·布瑞德是一個運用非線性和多重故事線的高手，她時常創造出一條線

⁵⁴ Goldstone, Bette P. & Linda D. Labbo. "The postmodern picture book: A new subgenre." *Language Arts*. ProQuest Education Journals. 81(3). 2004. p199.

原文為：The postmodern world of stories is not whole and predictable but is fragmented and uncertain. What makes these stories so alluring is that they give overt power to the reader, inviting the reader to actively construct whole new stories and make decisions about how to read the story.

性敘事並且伴隨著第二條鑲嵌在邊框裡的故事。⁵⁵到底珍·布瑞德的作品如何展現非線性閱讀結構的特色呢？緊接著我將以非線性結構的兩個特色分節詳述，探究珍·布瑞德自寫自畫作品，產生閱讀節奏中斷的原因，以及如何建構文本中的開放性結構。



⁵⁵ Goldstone, Bette P. "Whaz up with our books? Changing picture book codes and teaching implications." *The Reading Teacher*. ProQuest Education Journals. 55(4). Dec 2001-Jan 2002. p363.
原文為：Jan Brett is a master of nonlinear, multiple stories. She often creates a linear narrative accompanied by the second storyline placed within borders

第二節 框架讓你困住了嗎？

單張靜止的圖畫也能讓視覺產生運動的效果，藉由構圖⁵⁶上的配置，產生視覺律動，畫面上的物體似乎都正朝著某一個方向前進。譬如說：畫面上出現一個背對你的女人，她站在人行道上，而此時天空正下著雨，她沒有帶傘，下意識你眼前就會出現她快速往前奔跑的景象，就如同看見停滯在半空中抬腳的馬兒一樣，同樣會感受到牠奮力奔跑的模樣，而之所以會產生這樣連續的視覺反應，是因為畫面上所表現的是一個事件而不只是一個具體存在的物件所造成的。⁵⁷事件必須是由許多情節所組成的動態描繪，而物件所傳達的不外乎是靜態、不具生命力的畫面。藉由上述原理可得知圖畫書的翻閱過程就像是動畫的分鏡圖，不斷地帶領讀者往下個翻頁方向前進，《手套》是左翻類型的圖畫書，因此畫面上的構圖就會不斷地引導讀者的視線，使其往右邊移動，營造出一條無形的閱讀動線。

但這條看似固定的閱讀動線一旦與擁有非線性結構的《手套》同時存在時，卻會完全打亂其原有的線性規律。畫面上除了主要的中間大幅跨頁圖外，還多出來自左右兩邊的手套邊框，作者將所有訊息全攤在同一個頁面上，使得原本流暢的閱讀動線，因邊框訊息不斷地出現，在在改變了讀者翻閱頁面的順序，由此可知畫面上兩旁的框架是造成閱讀節奏中斷的主要元素，而會拾獲什麼訊息端看讀者自行選擇閱讀的路線。

「框架」指的是？單就圖畫裱框而言，這個動作清楚地分隔出圖畫內外的世界，它聲明著這是一幅掛在牆壁上的畫，區隔出畫與週遭現實環境的分別。但若就圖畫書上出現的框架來看，邊框的出現受到故事情境、主題以及觀者心理，……等因素而產生極大的影響，有著限制性和開放性框架的不同。限制性指的是：文本內容緊緊地被畫框所包圍，因此讀者將注意力集中在畫框內，每一個畫面都完

⁵⁶ 參閱黃宜勳著，《聽，畫在說話》(台北：紅番茄，1993年)，頁18。畫圖可以把眼前要畫的對象一一照樣畫下來，也可以重新組合安排，使它更符合自己的想法，這種畫面上的安排叫做構圖。

⁵⁷ 參閱魯道夫·安海姆(Rudolf Arnheim)著，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》(*Art and Visual Perception*)(台北：雄獅，1982年)，頁407。在一幅畫或一件雕刻裡，視覺造形常常被看出來好像奮力在朝向某一方向。它們所表達的是一個發生的事件而非一個存在。如康定斯基(Kandinsky)所說的，它們包含了「有方向性的張力」。

整地訴說著故事；但開放性不同的是：故事可以發生在畫框內外，角色在畫框內外穿梭，讀者在同一個畫面上不會看盡所有動作、情節，但卻可根據作者所給予的框架去判斷故事正確的發展過程。畫框就好像一面窗戶，我們透過了它而窺視了外在的世界，我們所看到的部分雖由這個框子所限制了，但是它本身則是無限的。⁵⁸

《手套》中出現的邊框就是屬於開放性框架，到底作者如何使用框架？圖畫框架的運用將造成怎樣的 effects？所謂圖畫框架指的是邊框上的圖樣以及背景樣貌，我試著探究其存在畫面上的意義，應該不只是裝飾作用而已。爾後再將視線轉移到文字文本身上，到底框架中的故事和主軸故事有何關聯性呢？以下我將針對上述問題提出看法。

一、來自框架的聲音

Bette P. Goldstone 認為：「在這些非線性結構的圖畫書中，圖畫與文字間故意建造出縫隙，似乎有著過多無關緊要的資訊、多重故事線和歧義。」⁵⁹珍·布瑞德創造出另外一條文字敘述外的故事線，這條岔出的故事線總是以圖畫來呈現，因沒有文字的輔助，故讀者必須自行填補空隙，將其穿插在主軸故事線上，藉以補充文本內容。然而從主軸故事中溢出來的故事支線，在閱讀過程中是否會產生特殊的意義？下面就敘述者聲音的介入、邊框與文字的對話，以及解碼圖畫框架三點，來探討框架裡發出的聲音。

(一)敘述者聲音的介入

文本中的敘述者可以選擇退居台下，在講述故事時不帶自己的觀點，不左右讀者閱讀的方向；也可以選擇在敘述過程中插入話語，時而忠於文本；時而跳出

⁵⁸ 安海姆(Rudolf Arnheim)著，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》(Art and Visual Perception)(台北：雄獅，1982)，頁 238。

⁵⁹ Goldstone, Bette P. "Traveling in new directions: Teaching non-linear picture books." *The Dragon Lode*. 18(1). 1999. p26.

原文為：In these non-linear children's books, stories and illustrations are deliberately constructed with gaps in information, seemingly superfluous irrelevant information, multiple story lines and ambiguity.

文本與讀者對話、評論、或預告劇情。所以類似「你覺得她會幸福嗎？」、「不得了了，還有更大的災難正在等著他！」、「最好不要遇到這種人，不然哪一天被推進火坑都不知道！」……等字句就會出現在文本裡。圖畫書裡也會有敘述者聲音的介入，舉《臭起司小子爆笑故事大集合》⁶⁰為例：負責說故事的傑克出現在每則小故事裡，他不只會跳出文本和讀者對話，還會和故事裡的角色對話。在〈小紅運動衣〉中，他對讀者說：「是不是很有意思？好，現在就請大家準備聽這個好玩的故事。」，還會對角色說著：「“小紅運動衣”的故事要佔三頁呀，你們走了，就會有一頁空白了，我的天哪！」很明顯地敘述者的聲音不斷干擾著讀者閱讀的動線。



圖 2-2-1 《小矮人大麻煩》場景 4

在珍·布瑞德的作品中也會出現這樣的聲音嗎？因作者大多以第三人稱的視角來敘述故事，幾乎沒有感受到文本外的聲音介入。但若跳出文本的侷限，將視線集中在邊框，而溢於文字文本外的框架，應該也是一種敘述者聲音介入的方式，它不時誘拐讀者轉移視線往這裡看，雖然它沒有出聲，卻不時地無聲呼喊著。舉例來說：《手套》左邊的框架就不停說著男孩往哪個方向前進；右邊的框架就告訴讀者待會兒這隻動物就會出現在畫面上。而有著上、下兩層畫面的《小矮人

⁶⁰ 約翰席斯卡(Jon Scieszka)文，藍史密斯(Lane Smith)圖，管家琪譯，《臭起司小子爆笑故事大集合》(The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales) (台北：格林，1994 年)。

大麻煩》，上層是主要的故事主軸；而下層雖描繪著無關緊要的小插曲，即小矮人地底下的生活，但這些訊息還是抓住了讀者的胃口。敘述者以相同的手法說著故事，同時也介入了故事並擾亂讀者閱讀的視線(圖 2-2-1)。

(二)邊框與文字的對話

珍·布瑞德的作品中讓人印象深刻的不外乎是累加的重複性情節，《手套》、《帽子》、《綠色大傘》、《小熊白遼士》、《薑餅娃娃》、《薑餅娃娃的朋友》等這些作品中都可以看見情節的發展是一個接著一個累加，聚集成一大團後，再因某種原因一哄而散。如同寫作的技巧具有起、承、轉、合四個階段，故事進展到「轉」時，就會出現一個讓事件進入高潮、產生變化的橋段，爾後才將故事收尾。但這四個階段變化主要是出現在主軸故事裡，而邊框敘述的故事與主軸故事有何關聯性呢？我提出兩點分享，以下雖是獨立地分開敘述，但有些作品卻是兩者兼顧。

1、因果關係

主軸上的文字敘述與邊框裡的小故事彼此間有著因果關係的聯結，就《手套》而言，因為左頁小邊框裡畫著男孩玩耍的路線，而每一次的路過或停留都會有隻動物從棲息地裡跑出來，可能是因好奇或受到驚嚇，所以一隻接一隻的動物聚集在手套裡取暖。在《薑餅娃娃的朋友》裡頭，主軸故事傳達出薑餅娃娃因寂寞而到外頭去尋找朋友，邊框上出現男孩為薑餅娃娃烘培新朋友的過程，因為薑餅娃娃需要新朋友，所以男孩為其烘培(圖 2-2-2)。



圖 2-2-2 《薑餅娃娃的朋友》場景 6

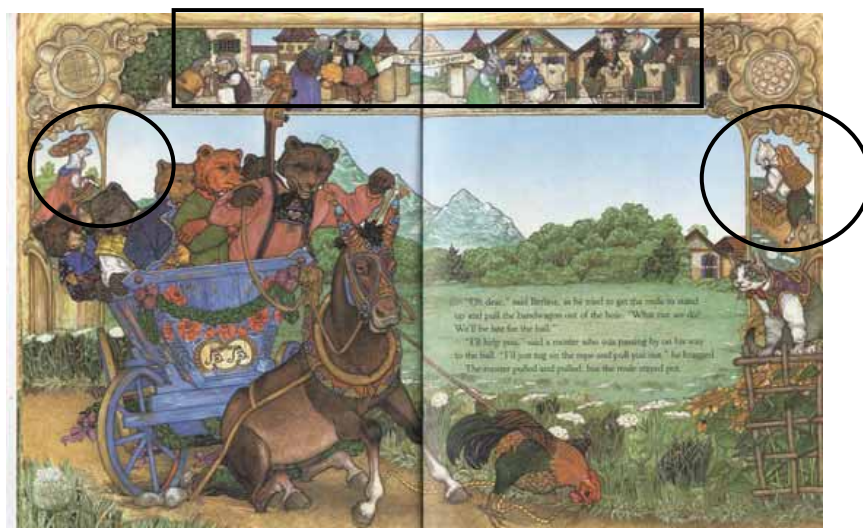


圖 2-2-3 《小熊白遼士》場景 4

而《小熊白遼士》中也會看見除了主要畫面中正解決著動物接力讓騾車再度前進的困境外，還會發現上方長形邊框裡因為要迎接樂團到來而忙碌張羅的畫面，左右兩旁的框架則敘述不同的動物在前往會場時所準備的各種食物和器具(圖 2-2-3)。因果關係設計在同一個畫面，但不只是文字和邊框間有著因果關係，文字文本單獨進行的過程中也蘊含著，例如《手套》中最後所有的動物全都消失，是因為小老鼠站在大熊溫暖的鼻頭上，讓牠打了噴嚏以致於動物們被噴出手套外，這是文字敘述中產生的因果關係。

不同於觀賞電視劇時必須透過鏡頭，以及角色的切換才能得知因果關係，珍·布瑞德的圖畫書將原本存在於翻頁時所造就的情節延宕感打破，不延續情節產生的懸疑，她直截了當地在同個頁面上呈現不同的對應關係，因此同時間會有許多角色間的關係圖出現，可以看見文本中另一個角色在文字情節中雖未被提及，卻可在邊框圖像中看見此角色同一時間在做些什麼？還可以發現作者刻意在文本外添加補充講述的小故事，而如何將畫面所提供的資訊完整串聯起來，就端看讀者如何解讀。

2、預知效果

作者喜歡在作品中呈現預知效果，不喜歡營造出最後發現答案的隱藏樂趣，比孩子先問：「然後呢？」總是快一步出現的預知情節，使畫面上到處都充斥著

一覽無遺的驚喜。《手套》的內頁設計是左翻書，讀者的閱讀動線隨著翻頁的過程不斷往右邊前進，因此內頁中右頁的手套邊框，時間是接續左頁的手套邊框，但空間卻是停留在同一畫面，在左頁手套邊框的動物只是探出頭來的樣子，而右頁才是較整體的描繪僅是將局部放大，讓讀者更清楚預知下個出現的動物(圖 2-2-4、圖 2-2-5)。



圖 2-2-4 《手套》場景 5，左邊圈起的是從洞穴裡露出臉的動物，右邊圈起為其完整的樣貌。



圖 2-2-5 《手套》場景 6，圖 2-2-8 邊框出現的刺蝟，在此圖即進入手套中。

《綠色大傘》中接二連三出現的動物中也有著同樣的預知效果，翻頁前在右邊小框架裡就會預告下個登場動物，運用讀者翻頁的視覺閱讀行進方向，從左至右，遂將其安排在右邊框架，一方面依循著閱讀走向；一方面滿足讀者預知的欲望，進而延續這股揭曉解答的動力進行翻頁動作(圖 2-2-6、圖 2-2-7)。

雖然非線性結構的圖畫書易打亂讀者原本順序化的閱讀動線，但安海姆曾說過：

「即使我們觀看的方向是與一幅畫構圖的「箭頭」所示的方向相反，或者實際上我們的視線是任意來回，歪歪曲曲的，我們仍能感受到它是

從左而右的。」⁶¹

由此可知就算在閱讀過程中會偏離原本專注的軌道，讀者因受到其餘故事線吸引而轉移，但還是會繼續回到原本主要進行的故事線，故事才能夠完整呈現。



圖 2-2-6 《綠色大傘》場景 3



圖 2-2-7 《綠色大傘》場景 4

讀者或許會問：「若刪除這些邊框的小故事，讓主軸故事的畫面全部展開，除去這些令讀者產生閱讀動線中斷的元素，對於故事情節的認知，是否會產生影響呢？」我認為不會，舉例來說：《聖誕小矮人》中橫槓在畫面最下方的長型框架上演著刺蝟潛入女孩家裡偷偷搬走聖誕裝飾品，以及最後再將其全數搬回麋鹿雪橇上的過程，這些畫面作者想表達的是一個連續動作，沒有溢於主軸故事外的情節交待，因此就算忽略也不會影響讀者對於整本圖畫書的理解(圖 2-2-8)。而即便是《好奇的寶兒》在左右邊框重複著焦急的玃徐媽媽帶著三個小孩尋找寶兒的

⁶¹ 安海姆(Rudolf Arnheim)著，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》(Art and Visual Perception)(台北：雄獅，1982)，頁 375。

過程，每頁她都在詢問著路上遇到的動物是否有看到她的孩子？同樣地我們倘若將這段全數遺忘，也不會造成閱讀上的障礙(圖 2-2-9)。



圖 2-2-8 《聖誕小矮人》場景 10



圖 2-2-9 《好奇的寶兒》場景 9

(三)解碼圖畫框架

每一本圖畫書都像是個舞台，有些沒有明顯的舞台佈置，不讓讀者發現這是一齣戲；但有些卻像布幕打開一般真實，創造出紙上劇場，讀者就像台下觀眾，等待著下個登場的劇碼。《手套》中間的大跨頁就是舞台，而兩旁邊框裡站著即將登場的角色，不同的是，讀者可以看見非舞台上所演出的故事，知道台上角色完全不知道的事情。

框架上的圖畫或圖樣和文本有何關聯呢？《手套》這本書是以有木質刻紋的

板子為底，主軸故事的框架以及兩旁的手套框架皆是由毛線編製而成的，而四個角落分別鑲上立體的木製花紋雕刻，框架的形式與故事主題息息相關。因說的是關於手套的故事，故邊框就設計了兩扇手套模樣的窗戶，象徵著手套是整個故事發展的主軸，它不僅可以讓雙手戴上，還是一群動物爭相取暖的地方。邊框的設計是爲了延續情節的鋪陳，在《卡門的九條命》裡可發現，邊框樣貌配合故事發生的地點——海邊，因此許多在海邊常見的貝殼、化石、海底生物、船錨、繩索、……等不斷反覆出現在畫面上，藉此營造出海港生活的氣氛(圖 2-2-10、圖 2-2-11)。



圖 2-2-10 《卡門的九條命》場景 7

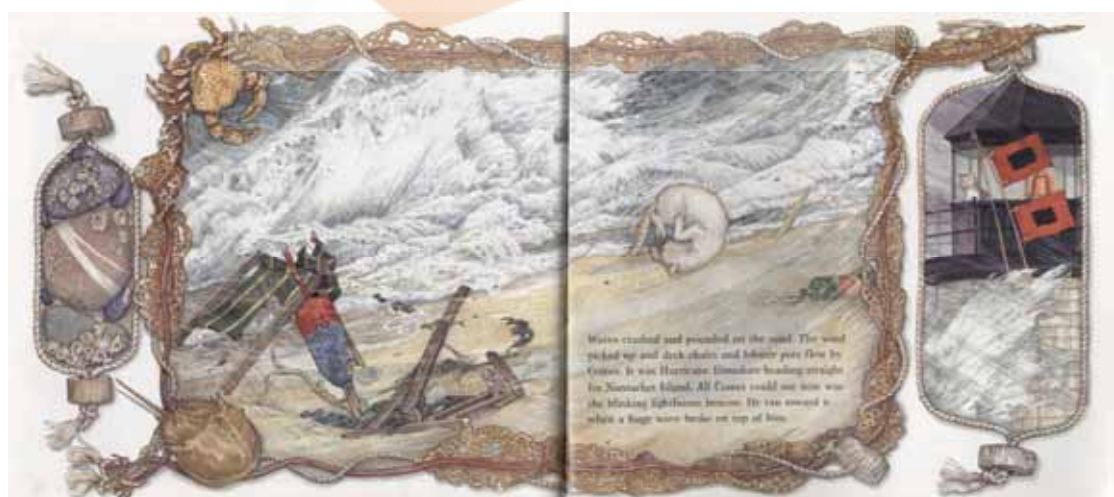


圖 2-2-11 《卡門的九條命》場景 14

羅蘭·巴特提出了五種符碼⁶²運用在解讀文本時的過程，其中指涉性符碼又稱為文化符碼，它指的是當我們運用語言時所激發的各種文化符碼，正像它的名稱暗示的，指涉性符碼的功能是為特定的文本提供一個文化參考構架。⁶³閱讀文本時若能事先知曉文化符碼中所特有的文化習俗、地方色彩、……等相關資訊，對於理解文本的內容便能有更深一層的領悟。在珍·布瑞德的作品中是否也有因文化符碼而產生的框架呢？答案是肯定的，喜歡藉由四處旅行而獲得靈感的她，常常被當地特有的文化所吸引，進而創作出富有當地色彩的作品。《黛喜回家了》訴說著一個發生在中國的故事，而農民曆上十二生肖的紀年法是中國特有的文化，若讀者沒有事先具備中國地區的相關知識，讀者不會知道畫面上背景中每座山出現的是中國十二生肖、雞隻飼養是農村生活中不可或缺的活動、整片的竹林是就地取材的最佳材料、以及船上人家生活的景致、……等細節你就會錯過，甚至無法理解(圖 2-2-12、圖 2-2-13)。

閱讀珍·布瑞德的作品就像是身處叢林冒險般，一路上有著盤根錯節的枝幹，而我們必須自己做決定，想要先爬哪一棵樹？沒有必要一定沿著直線爬行。以此類推對應於讀者，同樣也必須選擇其中一條故事線，而讀者也不一定非要選擇直線的閱讀動線，彎彎曲曲地前進還是可以到達目的地。



圖 2-2-12 《黛喜回家了》場景 2，右上方的即是十二生肖中的牛。

⁶² 分別為行動符碼、義素符碼、闡釋性符碼、象徵符碼、指涉性符碼五種。

⁶³ 羅鋼著，《敘事學導論》(雲南人民出版社，1995 年)，頁 241。

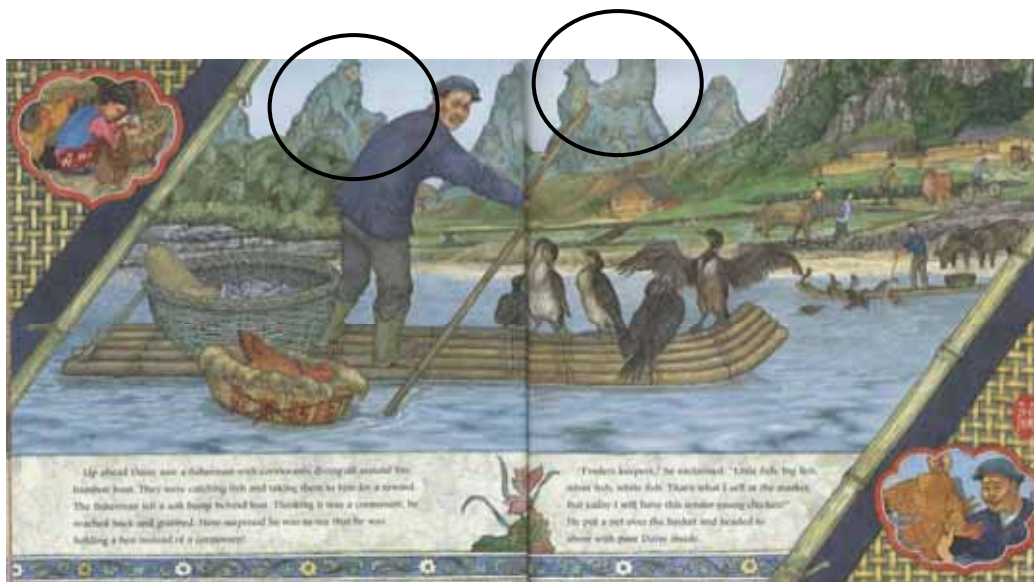


圖 2-2-13 《黛喜回家了》場景 9⁶⁴



⁶⁴ 後方出現生肖中的猴和雞，整個畫面詮釋出中國的農村景象以及船上人家的生活。

第三節 你也可以是作者

閱讀圖畫書時會一起出現三種不同資訊，一為文本傳達的內容；二為圖畫所呈現的畫面；三為文與圖結合所創造出的理解。在傳統的線性架構中，會發現其大多傾向於將文與圖的結合達到最完美的搭配，圖畫配合著文字或補充其未談及的細節，因而較少營造出文圖間的不協調，故圖文關係上的解讀需要讀者自行填補空隙的處理過程相對地就減少許多。然而非線性結構的另一種特色—開放性文本，卻補強了上述之文圖間的空隙，不斷強調著讀者也是構成文本的要素之一。非線性結構改變讀者與文本的互動關係，從原本聽者、觀眾的角色轉變為協同作者，成為說故事的一員，即共同作者⁶⁵。

Lewis 曾如此暗示著：「將三種彼此對抗的資訊放在一塊，除了言語的文本外還有兩種視覺的畫面，需要讀者主動參與故事的創造，而且讀者還可以控制這個過程。」⁶⁶

開放性的文本結構提高了讀者地位，讓其參與文本創作，並依據讀者不同詮釋而產生多樣貌的故事，因此文本再也沒有單一、固定不變的定律，而是讓讀者重新賦予生命力的文本。

閱讀一個文本就是向文本提出問題並在它自身的基礎上回答這些問題的過程。⁶⁷透過不斷地與文本對話，在每次閱讀中設定一個問題，並試著找出問題的答案，讀者在一次次與自己對答的過程中獲得新片段，而片段累積後便構成對文本理解的資訊。同樣地將其運用在閱讀珍·布瑞德的作品上，藉由拼湊每次閱讀後產生的訊息，進而組織成一個更完整的文本。以下就珍·布瑞德的作品為例觀

⁶⁵ Goldstone, Bette P. "Traveling in new directions: Teaching non-linear picture books." *The Dragon Lode*. 18(1). 1999. p26.

原文為：Non-linearity affects the rhyme of reading and the degree of co-authoring needed.

⁶⁶ Seelinger Trites, Roberta. "Manifold Narratives: Metafiction and Ideology in Picture Books." *Children's Literature in Education* .25(4). 1994. p227.

原文為：Lewis implies that putting together three sources of competing information--the verbal text and two visual planes--requires the reader to be an active participant in the story's creation. But the reader controls this process.

⁶⁷ 羅鋼著，《敘事學導論》（雲南人民出版社，1995年），頁233。

察其如何表現非線性中開放性文本的特徵，並提出三種閱讀的角度來欣賞。

一、你會怎麼玩？

圖畫書也可以是一種玩具，不是用手去操作的具體模型，而是靜靜地躺在桌面上，等待讀者去發現樂趣的玩具。作者玩的是一種想像遊戲，當眼睛所見的真實景象搬進繪畫平面時，視覺會自動產生空間感，讓原本位於同一平面上的構圖有了空間的距離，作者藉由畫筆將眼前熟悉的景致在畫面上重現，也許重新組合畫面原有的素材，進而以另一番新面貌展現，或以再創作的形式讓原本真實的畫面產生新構圖。作者有時還會在畫面上和讀者玩遊戲：從《帽子》中就可以發現，作者埋藏著許多秘密想讓讀者去發掘，上方長形框架裡吊掛著一件件冬天衣物，每翻一頁就少一樣，想知道是誰偷走的嗎？中間主軸畫面裡就會告訴你兇手是誰，因此讀者在前後翻閱與對照的過程中找出樂趣(圖 2-3-1、圖 2-3-2)。



上為：圖 2-3-1 《帽子》場景 3，下為：圖 2-3-2 《帽子》場景 4



畫面中所蘊含的可預測性也是另一種遊戲的方式，作者在《刺蝟的驚喜》裡不只在故事中設計刺蝟與男孩間反覆的鬥智情節，並在同一個跨頁中呈現三個先

後的時間點：左邊框架裡是夜晚刺蝟搬運食物至雞寮的畫面；中間大幅跨頁圖則描繪出隔天男孩動手拿走母雞窩裡的食物；右邊的框架則是吃不飽的男孩起床準備又要到雞寮找尋食物的模樣。讀者根據畫面中時間先後的不一致來預知劇情，作者巧妙地在同一個跨頁中呈現時間先後的順序，將原本交由文字敘述來表現時間的推演，轉而以運用畫面來作具體的描繪，讓畫面不只可以營造空間感還可詮釋出時間的流動性(圖 2-3-3)。

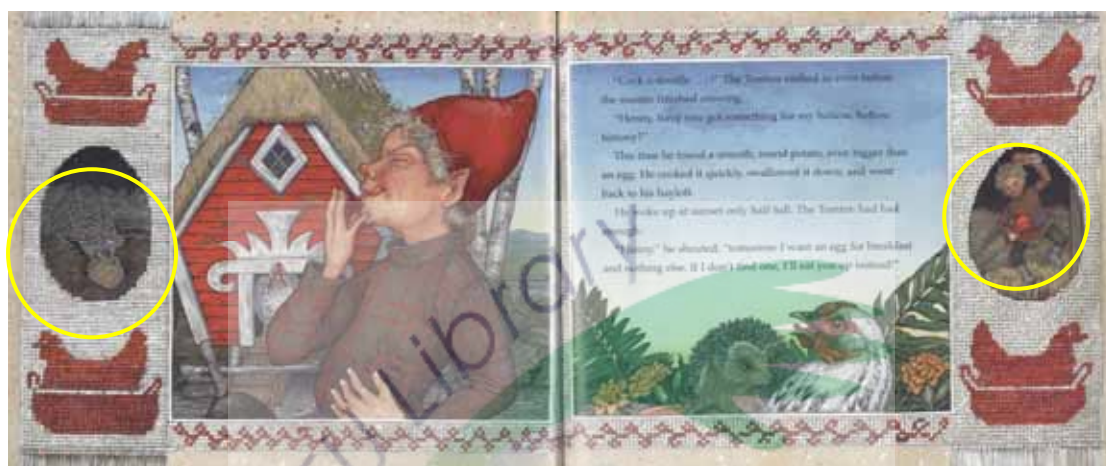


圖 2-3-3 《刺蝟的驚喜》場景 11

二、你會怎麼說？

當框架出現在畫面上時，除了產生一條不同於文字文本的故事線外，有時框架中還會出現另外一條故事線。⁶⁸故事中的故事就像俄羅斯娃娃一般，打開一層又出現一層，需要靠讀者敏銳的觀察力，隱藏其中的故事才能如同剝洋蔥般，一層層被揭發。《小熊白遼士》中畫面被切割成中間大跨頁主圖、左右兩旁以及橫槓在上方的長條型框架。單就框架產生的故事而言，在左右兩邊畫上成對出現的動物，有些頭頂著食物、有些提著水桶、有些捧著花束、……等動作，牠們正為即將開始的音樂會做準備，同時也預告著下頁上方長形框架中，會場下個到來的

⁶⁸ Seelinger Trites, Roberta. "Manifold Narratives: Metafiction and Ideology in Picture Books." *Children's Literature in Education* .25(4).1994.p229.

原文為：The structure of the frames themselves provides an instance of the secondary visual plane creating a story- within-the-story.

動物。上方框架中不斷地擠進各種動物，但卻有件偷竊案在混亂中發生，香腸被誰偷走了？原來是兔子先生拿走了，大家馬上制止牠的行為，而牠也一臉羞愧地向大家道歉。短短幾個頁面中除了傳達出音樂會場佈置時忙碌的模樣外，也發生了意外小插曲，讀者若無觀察到框架中變化的細節將無法完整說出故事(圖 2-3-4)。

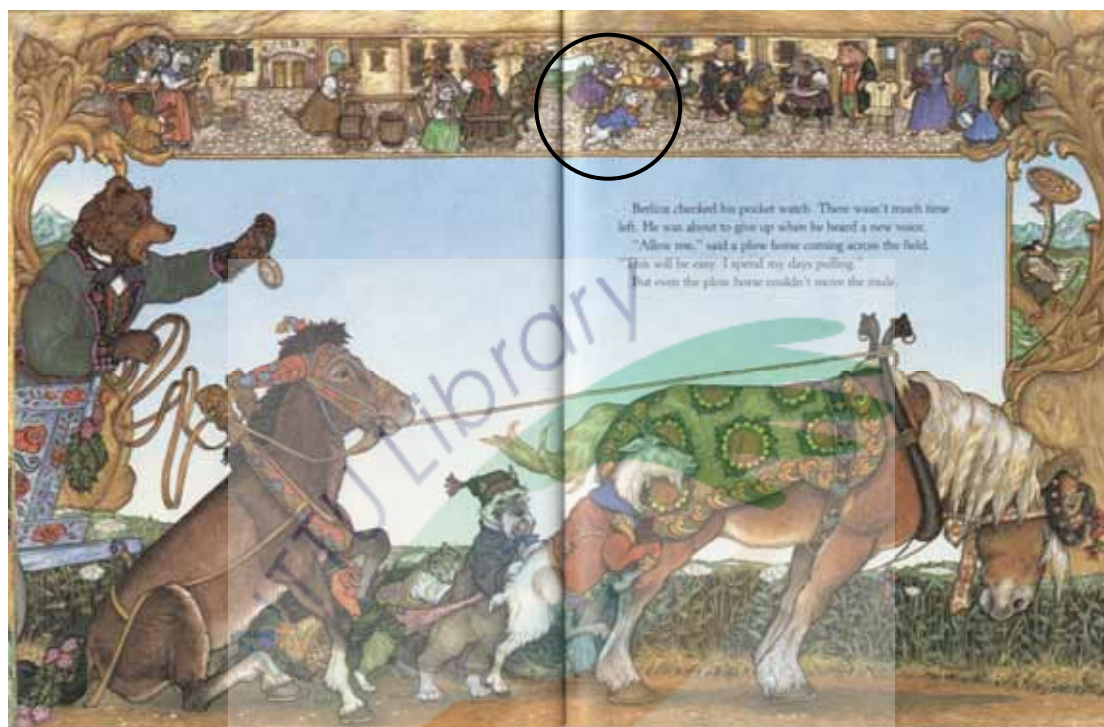


圖 2-3-4 《小熊白遼士》場景 9

《小矮人大麻煩》中頁面下方的框架裡畫出小矮人在地底生活的樣貌，每一隻從洞穴裡爬出外頭的小矮人預告著其下頁的登場。仔細觀察小矮人為了飼養狗所做的準備，燒柴暖爐、鋪床、提水、準備食物、玩具等皆是為了迎接狗的來臨，但最後到底是誰來享受這一切舒服的安置呢？原來是睡在洞穴上方的刺蝟，一覺醒來就被洞穴裡冒出的暖呼呼煙味所吸引，而鑽進洞穴裡，沒想到會有這麼多有趣的事等著牠，於是牠開始大玩特玩，還戴上準備給狗用的項圈，最後累了就乾脆躺在床上睡去。小矮人回到洞穴後不知道會有什麼反應？雖然沒有狗的陪伴，卻意外地換來一隻刺蝟，這是作者貼心的安排。在上方主軸畫面裡小矮人千方百計想獲得女孩的狗，卻不斷撲空，但為了讓故事有個圓滿的結束，刺蝟的出現讓

小矮人有了另一個新的結局，而專注於主要故事線的讀者必須轉移視線才能夠說出這些與其關聯的小故事(圖 2-3-5)。

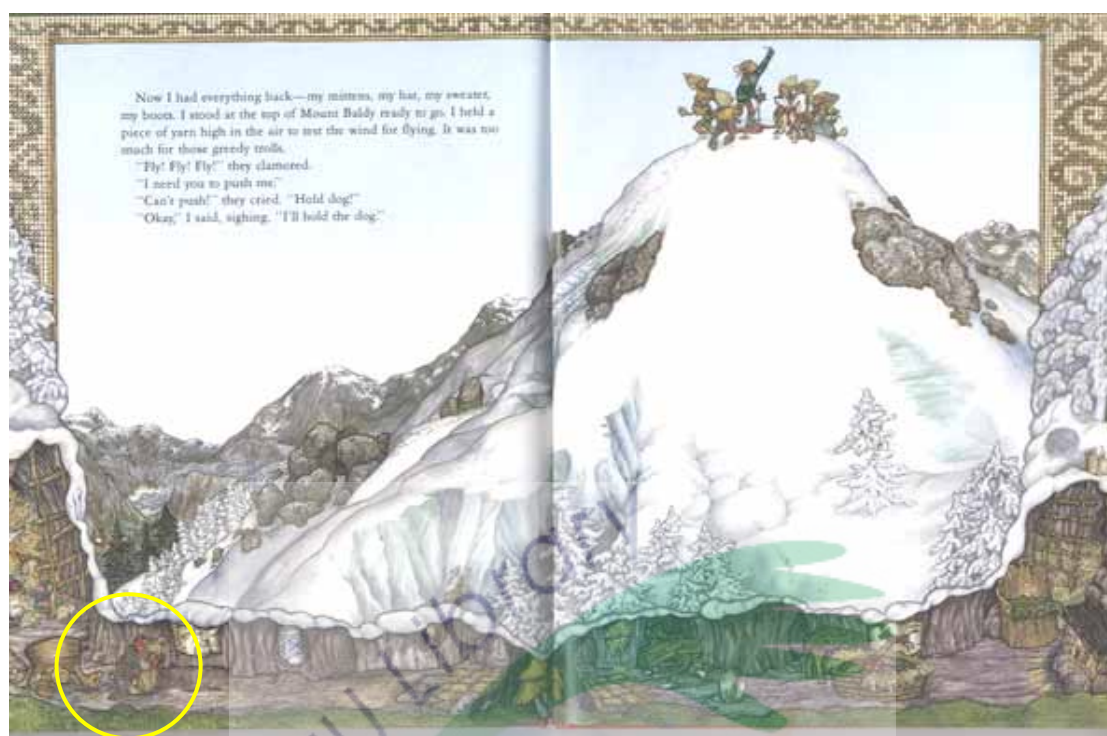


圖 2-3-5 《小矮人大麻煩》場景 14

三、你會怎麼教？

珍·布瑞德的作品該如何運用在教學上呢？因其文本有著非線性結構的閱讀動線，故應視教學主題的不同而著重於不同方向進行。舉例來說：若以動物生態為主題，在《安妮的野生動物朋友》中可以學習認識各種動物，學生也可試著模仿不同動物的姿態，知道各種動物的生活習性，還有曉得在冬季會出沒的動物有哪些？或者以故事情節為主題，教學者可以引導學生自行去發現貓離家出走的原因？為什麼動物全都出現在安妮家？安妮在森林中做些什麼事？因不同的閱讀路線而發現不同的問題，教學者需適時引導學生去連貫各個路線所供給的資訊。

因作品中富有極大的重複性情節，故教學者帶領時往往只需在一開始建立起閱讀的基模後，學生自然就能預測下段內容，說出重複性的字句。因此讀者易於

在腦海中組織作品的結構，珍·布瑞德的作品雖然在畫面上有著來自各方的訊息，但卻有固定情節發展的軌跡。讀者們只要掌握住固定的架構，就不易被突如其來的訊息所干擾。對於孩子而言，從小就開始接觸後現代的圖畫書或者嘗試閱讀非線性結構的書籍，不斷給予思考上的刺激，訓練其組合拼貼的能力，這將是培養面對未來電腦化多向文本資訊所應具有的先備能力。

另外珍·布瑞德對於畫面細膩度的處理也值得學習，每一筆畫皆真實勾勒出人物臉部的神韻、動作姿態，讀者可試著從臨摹其作品的過程中磨練心性，學習看見細節處的完美，進而體會作者繪畫過程的堅持，即在構圖上有著不容許忽略任何可展現其作品風格的機會。

因為不想錯過任何一條故事線的發展，故讀者必須仔細瀏覽畫面上的每個細節，每一次的閱讀都可能發現先前未曾注意到的訊息，故再將此細節增添至文本的理解，讀者在反覆應證文本的過程中，建構出屬於自己的故事，每個人都可以成為作者，正是開放性文本所一再追求的信念。

第叁章 珍·布瑞德的動物園

第一節 話畫裡的動物

珍·布瑞德作品中動物形象的塑造出現在每本自寫自畫的書裡，而動物不管是擔任主角或配角都有著不可或缺的重要性。究竟動物頻繁的出現，為整本書添加了什麼魅力呢？畫裡的動物何以佔有一席之地呢？蓋兒·梅爾森(Gail F. Melson)在《孩子的動物朋友》中提及：「同樣的故事，將其中的角色由人和動物互換替代，說給三年級的小朋友聽，發現有四分之三的小朋友，比較喜歡用動物角色的故事。」⁶⁹由此可知藉由動物形象來述說故事，顯然地是普遍受到兒童歡迎的模式，作者選擇以動物角色作為故事的切入點，既可單方面滿足自己喜愛動物的心情，同時也讓兒童讀者愛不釋手。

以下就珍·布瑞德圖畫裡的動物，分別從像與不像、察「顏」觀「色」以及笑什麼？三種角度來看動物在其作品中的獨特性。

一、像與不像

初次翻閱珍·布瑞德的作品時，你會覺得很像，為什麼？因為畫得像，每隻動物的出現，就像在現實生活中遇見一般，覺得自然且真實，不會讓讀者感到質疑，作者不僅在動物的外觀型態上給予「像」，另外搭配其棲息環境、生物習性等組合出合情合理的「像」。舉例來說：《手套》中出現的每一隻動物都會在高緯度寒帶地區出沒，全是雪地裡會遇到的生命，鼯鼠從地洞裡鑽出來、貓頭鷹從樹洞往下飛、兔子從空心的樹幹裡跑出來等行為都是該動物會有的習性；至於不同的動物在雪地上留下不同的腳印，會隨著時間的先後而呈現深淺的變化，以及雪地上手套的毛線壓痕，都是作者用心呈現的小細節；讀者可從腳印來判斷動物運

⁶⁹ 蓋兒·梅爾森(Gail F. Melson)著，范昱峰、梁秀鴻譯，《孩子的動物朋友》(Why the Wild Things Are)(台北：時報，2002年)，頁213。

動的方向、甚至可推測其行進時的心態，是偷偷摸摸接近抑或大刺刺地出現。再談及動物身上的顏色，全是最接近自然的顏色，並沒有採用鮮艷、具高彩度的顏色來增添視覺效果，就連同遠方的枯木和近處樹幹上的地衣，皆在作者的畫筆下真實營造出冬天雪地的情景，於讀者眼前展現出真實的風景(圖 3-1-1、圖 3-1-2)。



圖 3-1-1 《手套》場景 6，圈起處是不同動物的腳印。



圖 3-1-2 《手套》場景 8，圈起處是獾的利爪。

但再仔細研讀後，讀者會漸漸發現「不像」，為什麼「不像」？之所以覺得「不像」，是因為作者將動物擬人化了，讓動物有著跟人類一樣的需求和個性。《手套》裡的動物，想躲進手套裡，是因為它的溫暖；作者站在人類的立場設想動物也會怕冷需要外套。雖然圖畫書中並沒有出現弱肉強食的真實畫面，但在每隻動物來臨時，原先待在手套裡的動物竟也會表現出人性自私的一面，不想讓下一個動物進來取暖。因為手套過於擁擠，不想讓下一個動物進來，但看見其身上有著不利於己的攻擊武器時，才趕緊改變心意挪出空間。

我覺得珍·布瑞德運用描繪動物來營造畫面的「像」與「不像」產生了視覺經驗的衝突，圖畫書中若「像」的比例佔大多數，不自覺地心中會將其歸為知識類讀物，著重於追求畫面的正確性；相對地若再添加一些「不像」的比例，畫面就會多一些幻想的元素。並不是說「像」就無法產生美感，圖畫書中圖像和文字若都朝「像」的概念走，是很難引起注意的，就如同科學類圖鑑一般制式，在創作知識類圖畫書時，若文字稍微修改使它朝「不像」的概念去發揮，並加入故事性的情節則會讓作品更具思考性，並展現出有層次的美感。以邱承宗所繪《池上池下》⁷⁰為例，這是一本關於蜻蜓生態紀錄的知識性圖畫書。先就其圖畫來欣賞，會強烈感受到每一筆畫所訴求的正確性：隨著季節的變化，生物間的食物鏈關係、生活習性等全在順序化的時間軸上一一展現，每一頁的下緣除了提供該出場動物的詳細資訊外，還有水蘊觀察記錄，從出生、蛻變、羽化、生殖等過程詳細記錄蜻蜓的一生。乍看之下會以為是生物小百科，但搭配文字閱讀後，文字間流露出有別於圖畫所追求的真實，給讀者無限想像的空間，它說道：「四月，春天送來綿綿梅雨，洗滌大地一季冬寒，滋潤快要枯竭的水池，盈盈水位充滿生氣……」大腦隨即開始組織文字所經營的畫面，此刻眼前充斥著「像」與「不像」所構成的層次感（圖 3-1-3）。與《池上池下》對照，儘管珍·布瑞德在畫面上真實地呈現動物的一舉一動，但因為她的文字敘述裡有著《池上池下》所沒有的童話情節，以及讓動物來說話等擬人化的設計，故讀者並不會將她的作品歸納為知識性圖畫書。

若跳脫視覺所見之「像」與「不像」的概念，將其拉至心理層面來談美感的經驗，朱光潛於《文藝心理學》中提及：

從一方面說，作者如果把自己的最切身的情感描寫出來，他的作品就不至於空疏不近情理。但是從另一方面說，他在描寫時卻不能同時在這情感中過活，他一定要把它加以客觀化，使它成為一種意象，他自己對於這情感一定要變成一個站在客位的觀賞者，換一句話說，他一定要在自

⁷⁰ 邱承宗著，《池上池下》（台北：天下雜誌，2008年）。

己和這情感之中闢出一個「距離」來。⁷¹

距離指的是心理的距離，當作者與作品之間的距離過近時，作品便大量渲染作者的個人意識和情感，因此必須保持適當距離，才能站在客觀的角度來詮釋作品。如同觀者在欣賞一幅風景畫時，假使這個畫面是日常生活所及，每天張開眼就能看見的景象，卻會因過於熟悉，觀者可能不會覺得這幅畫美；相反地這幅畫若呈現出觀者不熟悉的畫面時，反而會因視覺經驗的缺乏而產生某種美感。閱讀珍·布瑞德的作品時，讀者會發現作者有時會添加主觀的意識，讓文本中的角色或情節等處融入她個人的色彩，營造出「不像」的感受；有時卻又站在客觀處，讓畫面維持固有的現實感，「像」因而出現，由此可知不管是哪種類型的圖畫書，其美感的產生應是畫面上同時存在著「像」與「不像」。



圖 3-1-3《池上池下》場景 1，左上為文字敘述，左下是水螢觀察紀錄，右下則是該頁出場動物的詳細資料。

二、察「顏」觀「色」

閱讀珍·布瑞德的作品時，會發現她運用了許多中間色⁷²，在畫面上少了色彩鮮豔的紅色或藍色反而使人感覺自然而舒服。色彩具有刺激人類五感和感情的力量，⁷³當人看到顏色時物理和心理的反應會同時運作。比如說：在街上看見一個穿紅色洋裝的小女孩，物理反應是眼睛接收訊息、傳遞到大腦時會告訴你這是

⁷¹ 朱光潛著，《文藝心理學》(台北：漢京文化，1984 年)，頁 28。

⁷² 顏色可分成原色、次色、中間色三種。原色是不能由任何兩種顏色調配出來，而其他顏色全由三原色調配而成。原色是指紅、藍、黃三色。次色是由其中兩種等量的顏色調成，包括紫、橙、綠三色。中間色是指原色一次加一種物色調成，包括紅紫、藍紫、藍綠、黃綠、黃橙、紅橙。參閱 http://w95.bengzi.org.tw/g3_5.htm 百變造形說衣箱。檢索日期 2009.04.11。

⁷³ 千千岩 英彰著，《不可思議的心理與色彩》(台北：新潮社，2002 年)，頁 14。

紅色，而心理反應則會感受到紅色所帶來的溫暖和活潑，這就是為什麼常說顏色會有冷暖色系，紅色給人興奮、熱情的刺激；藍色卻是安靜、沉穩。精神(心理)和物理相乘的積經常都是一定的值。若物理性方面較強，則精神方面就比較弱。反之亦然。不過，這個積經常都是保持一定的值。⁷⁴由此可知若眼前的色彩是一眼即能認出的顏色，如紅、黃、藍等，此時物理性反應就會大於心理；若是出現中間色彩，如黃綠、紫紅等，讀者無法當下就說出它的顏色，因心理產生不確定性，可能會讓人再去思考這種顏色在畫面上所產生的效果。中間色的使用一方面比原色和次色多一些和諧；另一方面也讓讀者試著去感受顏色變化的可能性。

為什麼會有如此多中間色的出現呢？其實和作者選用之故事題材中發生的背景有很密切的關聯性，她雖然居住在美國卻喜愛描繪歐洲世界，作品中最常出現的地方是北歐挪威。《小矮人大麻煩》、《聖誕夜誰來敲門？》是兩本描述在挪威流傳的傳統民間故事，《野生的聖誕麋鹿》則是以挪威為背景闡述女孩馴服野生麋鹿，讓聖誕老人可以順利完成任務的故事，另外還有《帽子》是發生在丹麥；因為北歐人偏好使用中間色，北歐人指的是有著金色系類型的人種，他們通常皮膚白、金髮藍眼、身材比較高大魁梧，如具有日爾曼血統的北歐人、以及瑞典、挪威、芬蘭和丹麥等斯堪地那維亞人，還有冰島人都屬於這類型。⁷⁵作者配合歐洲地區人種的喜好選用適當顏色來表達，故作品流露出濃厚的地域性色彩。

至於故事中場景的設定，不論是當地的文化、習俗和建築等，都是作者下筆前所須參考的資訊，因此眼前所見的色彩就忠實反映在圖畫裡。加上作者特別喜歡詮釋冬天的雪景，白色成為其不可或缺的颜色；再談到故事中的動物，保護色的作用也多以大地色來呈現，而作者描寫的故事總是和動物相關，動物生存的環境即是大自然，所以畫面很容易就流露出自然景觀。在自然當中存在最多的色彩就是中間色，於是讓她的作品有著令人親近的色彩。

除了大多數以中間色為主要的作品外，《當蜂蜜獾遇見獅子》則以大量鮮豔色

⁷⁴ 同上，頁 26。

⁷⁵ 野村順一著，李曄譯，《顏色魔法書》(台北：方智，2000 年)，頁 182。

彩來鋪述發生在非洲的故事，這是因為居住在赤道附近的人，一年到頭都陽光充足，故紅色視覺特別發達，因此他們特別偏好紅、橙、黃三種顏色。⁷⁶作者依據當地的特色，在這本書中選用不同於一般作品中慣用的色彩(圖 3-1-4)。

我認為圖畫書裡的動物不只是因為有著似人的滑稽樣貌，才讓人覺得特別親切，顏色的選擇也是一門學問，色彩反應人的心情，並將其投射到所見的動物身上，因此作者就需搭配情節選擇適切的顏色，讓色彩正確地說話。

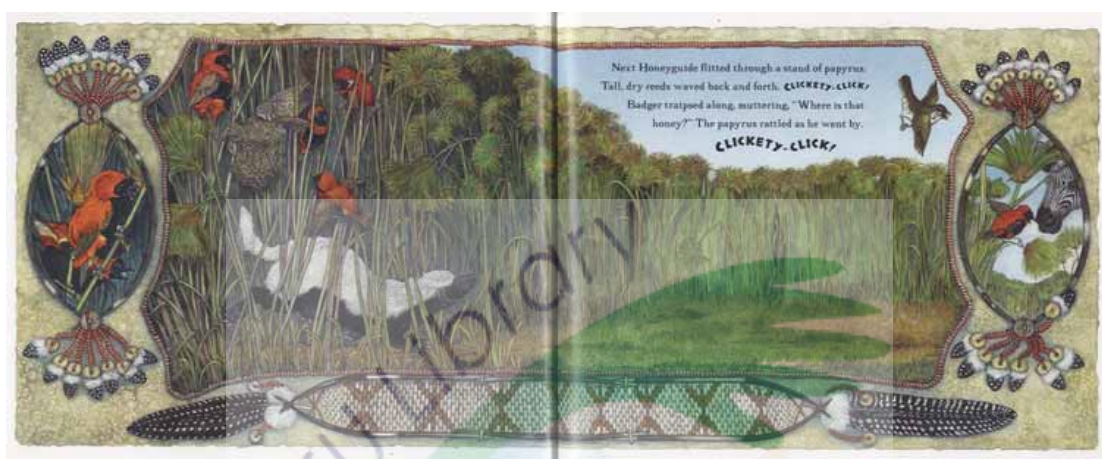


圖 3-1-4 《當蜂蜜獾遇見獅子》場景 9

三、笑什麼？

是因為動物穿上人模人樣的衣服，還是牠們有著不同於現實的體型比例或臉孔才讓人發笑呢？都不是！珍·布瑞德作品中的動物，各個都像從現實走出來般的逼真，每一筆劃細細地描繪出動物的獸毛、腳掌以及移動的姿態，甚至面部表情和眼神都給人炯炯有神的力道，而到底是添加了什麼元素使人發笑呢？

英國哲學家薩利在《笑的研究》裡說：「談到幼兒的笑，並不是發現對象有什麼卑俗的地方，譬如看見馬兒蹦跳而發笑，那是他接觸到了“例外”的狀態。」⁷⁷ 孩子會笑不只是因為文字或語言創造出來的樂趣，視覺上動態的刺激同樣也給予笑的元素，「例外」指的是非預期內發生的事，也就是意外，好比一個人正常

⁷⁶ 同上，頁 180。

⁷⁷ 傅林統著，《兒童文學的思想與技巧》(台北：富春，1998 年)，頁 77。

地行走在馬路上，突然跌倒，你會想笑，因為他沒有預期地摔倒。《小熊白遼士》中最後出現的蜜蜂，體格雖小但叮了驢子屁股後，卻讓牠開始往前奔跑，音樂會才能夠如期舉行，蜜蜂意外的出場是個意外引人發笑，但這種意外的狀態並不能總括珍·布瑞德作品中所有令人發笑的因子，故以下再舉出三個故事中具有發笑能量的種子，來觀察當它播種在書籍裡會開出怎樣的花朵。

（一）遊戲

遊戲帶出了兒童文學中所具備的趣味性，但不會動的圖畫書怎麼和讀者玩遊戲呢？常見的玩具書裡設計了許多機關，當讀者用手去旋轉或翻頁的瞬間，隱藏在畫面底下的圖片會突然跳出來，或者有些針對幼兒設計的書籍，畫面上會運用不同材質的紙張和布料，讓幼兒去觸摸，建立認知的基模。不過珍·布瑞德作品中的趣味性並不是建立在這些具體的遊戲當中，她建立一個平臺，是作者想邀請讀者一起進入文本的媒介，於是她在邊框上設計小遊戲，期待讀者發現並串連整個故事，讓故事因讀者的參與而更趨完整。

翻開《帽子》，有著作者一貫的邊框設計， Π 字型的上、左、右三個框架將中間主軸故事包圍。主軸故事敘述著冬天即將到來，女孩拿出冬衣曬在衣架上後就回到屋內；讀者可從左邊的框架裡看見女孩在屋內的一舉一動，燒柴、澆花、看書等動作全一覽無遺；而同一時間屋外也悄悄發生動物一隻隻拿走架上衣物的荒唐事件。起因於一隻刺蝟受困於掉落的襪子，滑稽的牠因無法掙脫，一路上被所有遇見的動物取笑，但牠總是自嘲地說：「這是我的帽子，冬天就應該戴帽子，可以讓人舒適保暖乾爽！」大家聽了都覺得刺蝟說的有道理，於是一個個地拿走女孩的衣物。在畫面最上方的跨頁長形框架，曬著女孩的衣物，每翻一頁就少了一樣，讀者看著主軸故事中出現的動物，再對照下一頁不見的衣物，就會知道是誰偷走的，那右邊的框架呢？當然玩著珍·布瑞德最拿手的遊戲，它事先告知了下一個動物的出現，運用加法層層堆疊出畫面的豐富性，情節還不只因加法產生趣味，連減法也派上用場，讀者不斷地在往前或往後對照減少的衣物，於是故事就

在加加減減中產生了「笑」。

(二)大與小的對比

立普司從心理學觀點立論。在他看，可笑的情境都生於「大」、「小」的懸殊。注意力正集中於「大」時，猛然跳出「小」來，它於是移注於「小」。

喜劇的情境不可無「大」，但是可笑者不在「大」而在「小」。⁷⁸

當兩件事物帶有強烈的對比時，差異性帶出了笑的情境。



圖 3-1-5 《手套》場景 11



圖 3-1-6 《手套》場景 12

「大」與「小」的對比在珍·布瑞德的作品中發酵，《手套》中接二連三出現的動物，一隻隻塞進手套裡，動物體積的「大」對比手套體積的「小」，不合邏輯的情節讓讀者笑。動物從一開始的鼯鼠、兔子、貓頭鷹……到最後出現的大熊，體積一隻比一隻還要巨大，而情節敘述到此，讀者開始期待下個出場的動物會是誰，還會有比熊更巨大的動物嗎？作者滿足了讀者「大」的期待後，最後竟出現一隻「小」老鼠，成為解散的關鍵，從「大」跌到「小」使原本期待的心理

⁷⁸ 朱光潛著，《文藝心理學》(台北：漢京文化，1984年)，頁342-343。

產生落差，轉而形成笑(圖 3-1-5、圖 3-1-6)。以相同技巧呈現的《綠色大傘》幾乎是其翻版，一隻隻動物進來傘裡休息，讀者開始擔心綠色大傘何時會翻覆呢？已經有七隻動物在傘裡了，還會再來一隻嗎？答案是會的！最後來了一隻「小」蜂鳥，綠傘翻覆，於是所有動物都跑走了。

不僅如此，喜歡營造畫面熱鬧性的珍·布瑞德，常常使用大跨頁的插圖來呈現故事中一大串追趕隊伍所表現之「大」的張力，因其數量多故佔據畫面一大半，而跑在前頭的人、動物或薑餅人等就負責詮釋「小」的畫面，於是「笑」就不斷在「大」與「小」間流竄(圖 3-1-7、圖 3-1-8)。

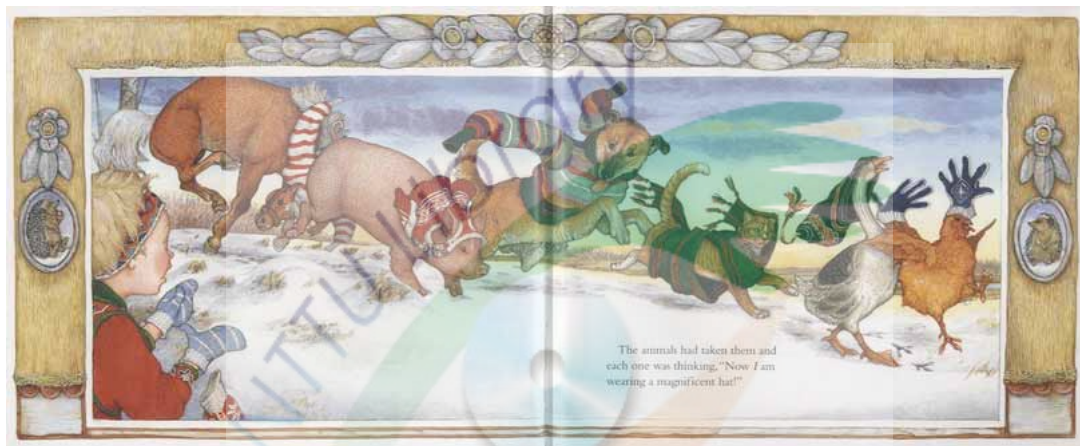


圖 3-1-7 《帽子》場景 13

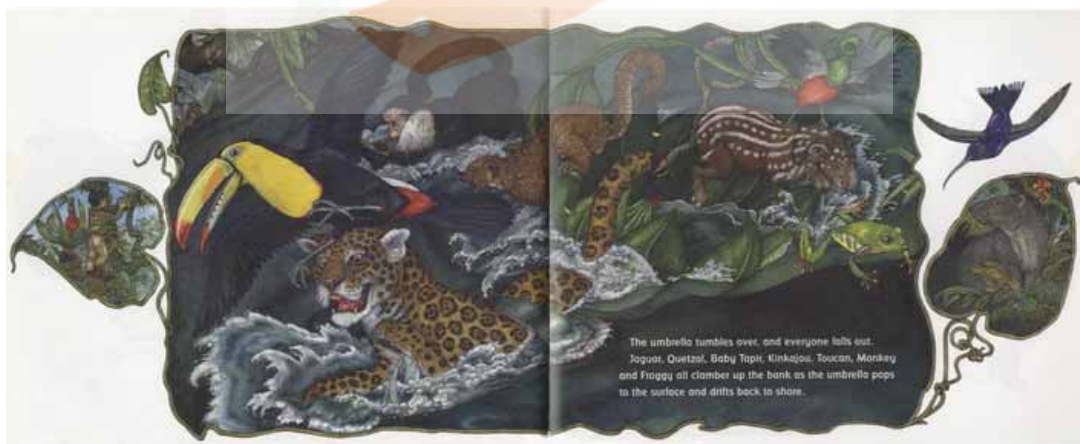


圖 3-1-8 《綠色大傘》場景 13

第二節 動物與兒童

孩子會自發性的將自己拉進動物形象或性格中，兒童文學作家蘿絲瑪莉·威爾(Rosemary Wells)也說：「動物似乎活在一個孩子可以直接進入的世界中。」⁷⁹以動物角色來說故事，孩子不需要任何解釋就可以進入情境，在這個世界裡所有擬人化的動物特性都可以被接納，甚至無庸置疑。到底動物頻繁地出現在兒童的生活，且運用在兒童文學中帶來怎樣的影響呢？

首先就動物在人類社會中階級的演變來看，西方哲學家蘇格拉底曾說過：「你知道，我喜歡學習。但現在的鄉野和樹木都沒有什麼可以教我的，倒是城市裡的人可以。」⁸⁰在當時沒有人相信大自然的一草一木能夠賦予人類任何學習的元素，就連亞里斯多德也認為人類支配動物的權利是理所當然。爾後基督教思想誕生統治人心，在宗教控制之下，同樣也宣揚著：「不完美者為著完美而存在，本屬於萬物的秩序……。像植物等僅具有生命的事物，均是為著動物而存在，一切動物又均是為了人而存在。」⁸¹因此人是萬物的主宰者成為不變的定律。直到邊沁(Jeremy Bentham 1748-1932)為動物倫理提出這樣的看法：「問題不在於牠們會不會思考？或者，牠們會不會說話？而是，牠們會不會受苦？」⁸²原本以人類為中心的理論開始產生變化，轉而以生物為中心，會去思考動物也是有知覺能夠感應的生命體。

再談及動物出現在兒童文學的歷史，隨著動物權利的喚醒，使其在兒童文學中呈現不同位置。伊索寓言中扮演道德勸說的動物，在每一則寓言故事中都有著鮮明的人物特性：不是好人即是壞人，壞人在故事結束後總會得到報應，最後傳

⁷⁹ 蓋兒·梅爾森(Gail F. Melson)著，范昱峰、梁秀鴻譯，《孩子的動物朋友》(Why the Wild Things Are)(台北：時報，2002年)，頁223。

⁸⁰ Holmes Rolston, 著，王瑞香譯，《環境倫理學：對自然界的義務與自然界的價值》(Environmental Ethics)(台北：國立編譯館，1996年)，頁245。

⁸¹ 彼得·辛格(Peter Singer)著，孟祥森、錢永祥譯，《動物解放》(Animal Liberation)(台北：關懷生命協會，1996年)，頁334。

⁸² 羅斯頓(Holmes Rolston)著，王瑞香譯，《環境倫理學：對自然界的義務與自然界的價值》，台北市：國立編譯館，1996年，頁57。

物角色扮演而得到情緒上的抒發。以上對於歷史以及文學上的動物有了粗略認識後，我們必須再對兒童與動物間心靈上的交流繼續探討。

伴隨著社會的進步，人類活動的場域愈趨狹窄，原本奔跑在野地上的動物受到環境惡化、人爲破壞等因素紛紛遷移或滅種，曾經到處可見的動物，現在只能在動物園或農場才有機會看到，不然就得到未經迫害的深山裡頭才能一探究竟，除了家中飼養的狗、貓、或楓葉鼠等小型寵物外，現代的兒童對於野生動物的認知大多來自書籍或媒體，無法有更進一步的親密接觸。因此孩子與動物間的關聯，已經縮小成藉由單一窗口來維繫，即寵物。人類和寵物的關係實現了我們最熱烈的想像：純潔、毫無條件、雙向交流的愛。⁸⁷寵物不保留的付出，只爲換來主人的關愛，因爲與寵物的接觸不同於人與人間複雜的情感交流，滿足了人類最單純的需求。

對於孩子而言寵物的存在可以讓其學習如何照顧別人，在家庭中孩子的地位是最低的，沒有權利決定任何事，至於寵物則是他唯一可以掌控的東西，孩子覺得寵物與自己平等。因爲寵物沒有語言，所以孩子在與其相處中，漸漸會去注意寵物的表情和動作，時間久了就會知道牠想做什麼。幾項研究中顯示，擁有寵物的小孩，在情感上比沒有飼養寵物的孩子更敏感，也比較有同理心，較善於猜測在不同情況下人會有怎樣的反應。⁸⁸孩子藉由飼養動物從中培養在人際溝通上所應具備的觀察能力。寵物有時更像孩子假想的朋友，擔任陪伴的角色，透過孩子對寵物的自言自語，不管是倒苦水、逃避還是發洩情緒，都可以在面對寵物時表現出來，因此許多人與人相處出現的情感在人與寵物間的互動中也會產生。舉例來說，人生中必須經歷的死亡，面對這項課題連大人都必須花時間來調適，更何況是涉世未深的小孩？而寵物正上演著一齣短劇，從出生到死亡，孩子都能夠親身體驗，提早體會離別、見證生命的死亡，並從中獲得成長。

明白動物在兒童心理上的寄託後，因珍·布瑞德自寫自畫的作品中，情節經

⁸⁷ 蓋兒·梅爾森(Gail F. Melson)著，范昱峰、梁秀鴻譯，《孩子的動物朋友》(Why the Wild Things Are)(台北：時報，2002年)，頁48。

⁸⁸ 同上註，頁76。

常設計獨自一個男孩或女孩與動物間發生的事件，故以下我分別就作品中所產生兩種狀況，即動物出現時兒童是否參與，來探討珍·布瑞德作品中兒童與動物間的關係。

一、兒童參與

當兒童參與圖畫書中的動物世界時，會產生什麼效果呢？作者安排兒童獨自一人面對難題的用意何在？成人呢？為什麼在動物世界消失了？我想是因為兒童是人類社會中最純潔的代表，在面對大自然時不會有多餘的念頭，他們有著直接的反應，不像成人也許會出現利益上的考量。動物能夠感受人類的情緒，就像男孩和海鷗⁸⁹的故事一樣，當你懷有惡意靠近時，語言和動作完全不一樣，動物卻能夠發覺些微的變化而產生不同於以往的態度。因為孩子內心是無懼的，在面對動物時不知道危險是什麼，他們很容易卸下心防與動物相處，而動物同樣也會回以溫和的對待。

閱讀《安妮和野生動物朋友》時，讀者會覺得這種餵食方式怎麼可能發生在現實生活，故事中很多動物都具有攻擊性，遇見時閃避是當下第一要務，又怎麼會去餵食呢？我認為讀者應該要注意的不是事件發生與否的正確性，而是故事中安妮和野生動物間的互動。在成人的觀念裡，野生動物是不能隨便餵食的，除了安全的顧忌外還有食物的適切與否，成人通常選擇遠觀，會清楚地畫分彼此的界線；但孩子就不同了，他們會想分享自己所擁有的食物，就像安妮，她放置蛋糕在樹林是爲了吸引像貓一樣柔順的寵物來覓食，雖然最後來了一大群巨大又凶猛的動物，但她還是每天都去放蛋糕。當全部的動物找不到食物吃而聚集在安妮家門口，還有一隻駝鹿的鼻子掛在窗戶上時，安妮一點也不害怕，還因再也沒有蛋糕餵食而感到難過，由此可見兒童對於動物的同理心要強過於成人，但使我感到

⁸⁹ 有一個住在海邊小村落的男孩，當他站在海邊時，總會有一群海鷗飛下來，停在他的手上、肩上。有一天爸爸回家告訴男孩說：「市場上有人在販賣海鷗，價錢很高可以賺好多錢唷！」男孩聽了，心想：「海鷗會自動飛來我身邊，可以抓來賣很多錢！」隔天男孩走到海邊，天空飛著一大群海鷗，但沒有一隻海鷗飛下來停靠在他身邊。

懷疑的是，孩子曾經如此地無懼看待野生動物，為何長大後又是如此害怕呢？(圖 3-2-3、圖 3-2-4)



圖 3-2-3 《安妮和野生動物朋友》場景 6



圖 3-2-4 《安妮和野生動物朋友》場景 10



圖 3-2-5 《第一隻狗》場景 6



圖 3-2-6 《第一隻狗》場景 7

《第一隻狗》裡訴說著世界上第一隻狗的誕生，其實是由狼演化而來的，故事發生在古老的人類社會裡，男孩走在回家的路上，每當他一拿起牛肋骨啃食時，跟在一旁的古代狼便飢腸轆轆地望著他，但男孩卻一副得意的樣子，根本不想理會牠。儘管如此古代狼還是不停跟隨在男孩身旁，藉由靈敏的聽覺、嗅覺和視覺一次次拯救男孩，而男孩最終知道古代狼是在保護他，於是帶著牠一起回家，並將牠命名為「狗」，這是人類第一次與狗的相遇，狗的出現拉近了人與動物間的距離，並將狩獵關係晉升為友誼。作者設定由男孩來遇見狗，因兒童年紀小，動物會想去保護他，進而接近人類的世界，試想若主角是成人，還會讓狗一直跟在身邊嗎？(圖 3-2-5、圖 3-2-6)

倘若作者的預設讀者是兒童，情節中設定兒童獨自面對眼前的困難，一方面是同理心的渲染；另一方面是提醒讀者時間不可能永遠停留，長大後終究必須獨當一面去解決問題，擁有應變處理危機的能力，並在事件中有所成長。因此珍·

布瑞德自寫自畫作品中幾乎沒有成人角色的出現，若有也只是擔任叮嚀的角色，《手套》中的奶奶要男孩出門小心並且不要弄丟白手套、《綠色大傘》裡的爸爸在男孩出門前送上祝福的話，希望他今天有好收穫。可見作者沒有提及故事中的親子關係，反倒是將視線聚焦在兒童與環境或動物間相處的過程上。

二、兒童不參與

兒童不在場、不參與有動物出現的情節，圖畫書會產生什麼變化呢？《綠色大傘》裡爬上大樹頂端的男孩沒見著任何動物，當他拿著大傘準備離開時，看見樹蛙時仍開心地說：「你好，可愛的小樹蛙，明天可要跟緊我哦！我會帶你體驗一趟驚奇的探險，我會再回到雲霧林找尋巨嘴鳥、蜜熊，也許會看到猴子或害羞的獐。我敢打賭，我也會看到美洲豹，當然我也想要找尋綠咬鵝的蹤跡。」男孩臉上沒有一絲失望的表情，反而期待明天的冒險，小樹蛙則更是高興地即將擁有一整個屬於自己的水漥。故事一開始讀者會覺得人類世界和動物世界就像兩條沒有交集的平行線，男孩自顧自地往上爬，動物不斷出現在其身旁並往綠色大傘移動，本以為男孩就將無收穫返家，最後作者安排小樹蛙的現身，一方面加強男孩明日再繼續冒險的動機；另一方面也將平行線拉近產生交集。

大多數兒童不參與的作品裡，作者會建築一座橋樑，讓兒童和動物之間產生關聯，也使故事主軸和邊框裡的情節有所關聯性。《帽子》中建立的橋樑就是戴著帽子四處跑的刺蝟，牠不僅引發動物間偷衣物的舉動，還是讓女孩發現其衣物不見的關鍵人物。故事中整體架構上似乎以人類為主角，但不然，作者選擇用大幅主軸畫面來描繪動物間發生的事，而人類在同時間不同空間裡做的事卻只呈現在邊框裡，因此我認為兒童的不參與讓動物成為真正的主角。

珍·布瑞德作品中主軸故事線以兒童角色不參與的情節居多，讀者可以產生兩種不同的感受，一是替故事中的人類角色感到錯過、可惜；另一是對讀者本身而言卻有著原來如此的驚喜，它所營造出來的效果是雙重的。作者創造出另一個

思考空間，然而在這個空間裡發生的事情皆是人類無法親身體驗的。人類隨著自己的步調走在生命的道路上，然而在許多看不見的地方正悄悄地發生了故事，有些時候人類是根本看不見；但有時卻是視而不見。作者選擇在人類看不見的地方，為動物發聲，試圖打亂讀者規律的腳步，停下來看看身邊發生的故事。就像《帽子》中的小女孩追趕著一群將她的衣服當作帽子的動物時，她一邊追、一邊說：「你們看起來是多麼可笑，你們難道不知道動物從來就不需要穿衣服嗎？」當她說出這個疑問時，讀者是否也會突然發現動物可能也需要穿衣服呢？

珍·布瑞德的作品中，可以明顯感受到人與動物和諧相處的氣氛，人類和自然各有其運作的模式，但其實這之間是有一座橋連結使人類試著親近自然，唯有彼此不去破壞固有的成長模式，才就能夠達到和平共處、互敬互惠的境界。《手套》裡的男孩從來不曉得自己遺失的一隻手套竟給了動物溫暖，而動物在離開後所遺留下的線索卻耐人尋味。安排手套變大的橋段不只使人疑惑，也讓原本沒有關聯的兩者產生聯結，手套中留下動物曾經出沒的證據，讓男孩和動物間的關係出現了橋樑。手套是人類世界的產物，動物則是自然界代表，一隻隻動物進入了手套就象徵著自然走進人類世界，若不和諧共處必定會分開，因手套散發著溫暖訊息卻也是掌控一切的手，自然永遠不會被人類所控制，就算人類貪心地想要握住每一件東西，最後還是有著無可預料的變化讓一切恢復原狀，而留下手套變大的痕跡。

第三節 動物扮演什麼角色？

動物無時無刻穿梭在珍·布瑞德的作品裡，不禁讓人提出疑問，到底故事中的動物有什麼重要性？又扮演怎樣的角色呢？

針對作品中的動物角色進行分析，若單就動物本身來研究，不與其他情境有所互動，將無法看見動物出現的意義；就像一個個分解的獨立概念，需要找個連結來讓其完整。但這個連結是什麼呢？我們都知道故事中的動物周旋在人類和環境之間，進而發展出三種層次的關係，即動物與人類、動物與動物以及動物與環境間所形成的互動。人類是萬物之靈，站在食物鏈金字塔的最頂端，掌控著環境的存與滅，而環境的破壞與否間接影響了動物生存，三者間有著牽一髮而動全身的緊密關係，因此以下就這三種關係分別來探討動物在故事中不可或缺的重要性。

一、動物與人類間的關係

(一)誰的地位高？

珍·布瑞德將動物與人類放在同一個平等的基準點，在她的眼裡任何生命都值得尊重，並沒有因自己是人類就顯得高人一等。讀者會看見《薑餅娃娃》中淘氣的薑餅人不停地挑釁、捉弄每個人，導致一大群人類，還包括動物們在其後頭追趕，這條薑餅人逃跑的路線不僅讓故事動線表現出向右流動的線條，也看見人與動物全都一個鼻孔出氣，接二連三地跑在後頭，人類和動物夾雜其中，沒有階級高低之分。還會發現在動物眼裡，人類有時是保護者；有時卻是被保護者，在《小矮人大麻煩》裡的女孩想盡辦法保護她的寵物狗，不讓牠被小矮人搶走，另外《第一隻狗》裡尚未進化成狗的狼忠心耿耿地守在男孩身邊，這也是動物保護人類最佳的寫照。

作者打破了人類和動物間的界線，沒有所謂上對下的高姿態，人與動物是一

起生存在同片土地上，共享自然所賜與的一切，誰該保護誰？沒有一定的答案

(二)動物使人成長



圖 3-3-1 《野生的聖誕麋鹿》場景 9



圖 3-3-2 《野生的聖誕麋鹿》場景 10

動物不會說話，不會帶給讀者任何道德上的規勸，不會告訴讀者怎麼做是對的，但與動物互動的過程中，讀者可從牠身上獲得同等的回饋，當讀者用心對待牠時，牠必定也會感受到你的付出，而對你百般順從。《野生的聖誕麋鹿》(圖 3-3-1、圖 3-3-2)中可以得到應證，女孩與野生麋鹿相處的過程中，漸漸調整態度，修正自己命令式的語氣，讓原本毫無組織可言的團隊有了向心力，麋鹿們起先享受著被野放在凍原上的自由，當女孩一出現後，就被侷限在擁擠的穀倉內，心情尚未做好調適，然而女孩又求好心切，希望在聖誕夜前訓練牠們整齊排隊並有秩序地前進。她沒有顧慮到麋鹿失去自由的心情，只想迅速地完成事情，專注於訓練，反而忽略照料每隻麋鹿的獨特性，導致行進時鹿角全卡在一塊，而大家越是想脫身越是交纏在一起，直到此刻女孩才恍然大悟，是自己的一意孤行壞了大事，進而轉變看待事情的方式。唯有出自內心的關懷才能讓牠們心甘情願地配合，在故事的最後她終於明白動物也有感情，能夠看見人類態度上的轉變，進而調整自己的態度，故女孩在訓練麋鹿的過程中獲得了成長。體會到不是去要求別人配合來達到目標，是必須讓大家對同一件事有了認同才能順利前進。

成長不是指智力上有所進步，而是指人在面對任何事情時的態度將不再只是自私地想到自己，而會有多面性的考量，透過故事與動物相處，即使是假設性的問題，但藉由人類來轉述動物的感受，也會激起共鳴，觸發人去思考非人類物種的需求。

二、動物與動物間的關係

要想看見故事中動物與動物間的關係，就必須借用修辭學中的擬人法，擬人法指的是：「把自然界的萬物當成人一樣，將它們人格化，使它們似乎是有生命似的，可以有情感、能思考、能行動、會說話，這就是「擬人法」。」⁹⁰因為我們不是動物，永遠無法知道牠們彼此相處時的心情，所以只能藉由動物外顯的表情去推敲其內在的情緒。藉由人類的眼睛，讓自己住進動物的心裡，產生了移情作用，進而將自己內心的情感投注在動物身上。譬如說你走在路上掉了一千元，正懊惱自己的糊塗時遇上了一隻狗，牠叫了一聲，你也許就會說這隻狗在取笑你。

透過文字很容易流露出個人的情感，試想一個以動物為主的故事，不也在敘述關於作者本身的故事嗎？作家鮑瑞亞·撒克斯(Boria Sax)這麼說著：「當我們看著動物時，事實上是在看著自己。」⁹¹大多數以動物為主角的圖畫書，幾乎都有人性化的一面，因此在描寫動物行為時不外乎是一種情感的投射，但讓動物全然喪失真實的習性，還能算是一部好作品嗎？

「忽略動物天性，是讓動物故事和象徵引導孩子對於身為人類的意義有更深一層了解的一種方式。」⁹²在故事中暫時拋開動物原先的生物本能，讓圖畫有無限發揮的空間，賦與動物人格化的象徵，不直接以人的形象來宣示主題，而是間接地讓動物來說話，如此表現的手法展開了保護機制，對於孩子在成長過程中所需面對的問題，譬如：分離、死亡議題等，藉由動物來抹滅現實，試著讓孩子自行轉換成人與人之間的分離，因在動物身上會發生的事情，同樣地也會在人類身上找到。珍·布瑞德的作品中尚未談到上述嚴肅的話題，但她靈活地運用動物與動物間相處的畫面，然而在闡述動物與動物間的關係時，其實說的盡是人與人間的關係。

⁹⁰<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%93%AC%E4%BA%BA%E6%B3%95&variant=zh-tw> 參閱維基百科，修辭學介紹。檢索日期 2009.04.23。

⁹¹ 蓋兒·梅爾森(Gail F. Melson)著，范昱峰、梁秀鴻譯，《孩子的動物朋友》(Why the Wild Things Are)(台北：時報，2002年)，頁221。

⁹² 同上註，頁229。

包覆著動物的外殼，上演著卻是人類的故事，《小熊白遼士》是最佳的例子，故事中的管絃樂團是由一群熊所組成，牠們時而穿衣、時而吹奏，做著人類才能辦到的事。路過的動物們雖熱心的幫忙，但每一隻都有著人類自傲的個性，皆認為自己是讓驛車再度前進的關鍵人物，從這裡就可看出人類世界充滿互相比較、自我吹噓的性格。另外在一旁邊框中忙碌佈置會場的動物，有的搬椅子、有的打掃、有的烹飪等都是人類在日常生活中經常出現的景象。《卡門的九條命》敘說著卡門每一條生命的過程，在每一次的生命場景，不管是書店、冰淇淋店、海港等地，週遭遇見的人物全都穿著該身分應有的服飾，早已沒有了身為狗的習性，若不是以動物的樣貌來繪圖，讀者真的會產生發生在自己身上的錯覺。但令人感到疑惑的是，狗與貓間竟可和諧相處，故事中只有卡門是貓，以及最後遇見的那隻貓不著衣服外，其餘角色都是由狗來擔任並穿得人模人樣，作者藉此突顯貓為主角，也完全拋開動物真實的習性，只是借用動物的外貌來說故事。

上述例子中所有角色皆由動物來扮演，完全沒有人類出現，而其餘書籍中有人類出現的場景呢？我們可以從《刺蝟的驚喜》、《三隻北極熊》這兩本書中看到動物與動物間互助的一面，刺蝟幫助母雞擁有自己的蛋，完成她想當母親的夢想；北極熊拯救受困在浮冰上的雪橇狗，讓牠們與主人重逢。當看到別人有困難時伸手相助，在動物與動物互動的過程中就存在，而人與人之間的相處何嘗不是需要這樣等同的對待呢？

三、動物與環境間的關係

我所謂的環境包括兩種，一種指的是自然環境，如四季循環、熱帶雨林或極圈等因溫差的變化而展現出不同的樣貌，皆為不可抗拒之天然景致，而另一種是故事中刻意經營的人為環境，即事件發生的背景。

（一）自然環境

動物有一套在自然界生存的法則，根據達爾文適者生存的理论可知，進化論

的演變讓所有動物最後都發展出能夠對抗環境險惡的本能，與其說是對抗向環境下戰帖，不如說是順應自然來的貼切。《安妮和野生動物朋友》在書名上就告訴讀者這是一個關於野生動物的故事，因此書中動物所表現出來的行為並不是憑空捏造的，在冬天的森林裡，萬物蕭條許多小動物不見蹤影，肉食性的大型動物尋覓不著食物，於是全都聚集在安妮家外搶食小蛋糕，飢餓地發出喊叫，使得整間屋子開始震動，但安妮已經沒有食物了。爾後奇妙的是當春天的腳步一接近，枝頭開始冒出新芽、結冰的池水開始融化時，春天帶來生命的復甦讓所有動物都自行去尋找食物，因為順應季節變化而有不同的習性表現，動物的出沒隨著季節的更迭產生改變(圖 3-3-3)。至於安妮離家出走的寵物貓泰妃，竟在此時出現在家門口，還帶來三隻新生的小貓，安妮才知道原來她是躲到樹林裡去生小孩。其實讀者不難發現作者埋下的伏筆，故事一開始泰妃行為出現異狀，喜歡躲在奇怪的角落、不愛玩耍、嗜睡等症狀，就可以猜測她可能是懷孕了，因為這些都是貓懷孕時可能會出現的反應(圖 3-3-4)。泰妃不只是完成生育孩子的工作，最後還讓孩子們學會在大自然生存時所具備的能力，作者真實描繪動物的本能，確切呈現動物在環境中所面對的危難，讓讀者看見動物與環境間無私的互動，動物不會嘗試去改變自然，牠們不挑戰自然的權威，而是去接受。



圖 3-3-3 《安妮和野生動物朋友》場景 13



圖 3-3-4 《安妮和野生動物朋友》場景 2

(二)人為環境

作者創造出一個想像的場景，發生任何事都不讓人意外，全是其一手捏造的空間，是浮現在她腦海中的人為構圖。動物也可以是救難英雄，《小刺蝟起飛了！》是珍·布瑞德作品中難得以第一人稱視角來訴說的故事，不同於以往她總以第三

人稱來轉述動物所說的話或其內心的想法。故事裡的刺蝟夢想成為一名太空人，就在一次緊急的救難行動中，終於有機會來到外太空，做一件拯救星球的偉大事蹟，刺蝟在人為設計的環境中，過足了英雄癮。或許是場景設定在外太空，給人一種無邊無際又無知的感受，致使作家拆除慣用的框架模式，畫面上沒有了邊框的設計，完整呈現出大幅跨頁，無限延伸的視覺空間就此展開開來(圖 3-3-5、圖 3-3-6)。



圖 3-3-5 《小刺蝟起飛了！》場景 11



圖 3-3-6 《小刺蝟起飛了！》場景 15

北極熊在《聖誕夜誰來敲門？》中竟成為男孩的寵物，當男孩在一段旅途中因又餓又累而來到女孩家中休息，聖誕夜裡香味四溢的餐點吸引了山頂上的小矮人前來，頑皮的小矮人闖進女孩家中，大吃大喝一番後便開始玩弄睡在暖爐下方的北極熊，北極熊的鼻子被燒了一下，大聲在屋裡咆嘯，追趕著所有的小矮人，牠趕走了這群不速之客，意外地成為聖誕夜的英雄。作者賦予動物在人為環境中有著更強大的力量，力量指的並不是力大無窮，而是隨機應變的機智，使其成為解救難題的關鍵能力(圖 3-3-7、圖 3-3-8)。



圖 3-3-7 《聖誕夜誰來敲門？》場景 6



圖 3-3-8 《聖誕夜誰來敲門？》場景 11

運用動物角色來看其生存的環境，雖然表面上是透過動物的眼睛，但何嘗不是以人類的眼睛為出發點，動物世界是人類世界的一面鏡子，如此一來，讀者只需拐個彎便可聯結至人類與環境間的關係。舉個明顯的例子：《綠色大傘》描繪

著一群在熱帶雨林所特有的物種，不管天上飛的巨嘴鳥和地上爬的蜜熊全是出現在雨林的動物，高聳的雲霧林、潮濕的蕨類等林相的呈現皆符合雨林的樣貌，動物和環境間維持一種平衡的關係，拋開故事情節的敘述，光就圖畫而言，讀者可看見動物與環境間和諧共處的畫面，反觀人類與環境間的關係不也應學著追求這樣平等的生態觀嗎？



第肆章 珍·布瑞德說民間故事

除了自烏克蘭民間故事所改編而成的《手套》外，珍·布瑞德截至 2008 年底出版的書籍還有《金髮女孩和三隻熊》、《美女與野獸》、《城市老鼠和鄉村老鼠》、《薑餅娃娃》、《聖誕夜誰來敲門？》、《諾亞方舟》、《當蜂蜜獾遇見獅子》、《三隻北極熊》等八本作品皆是依據各地民間故事進行改編創作，由此可知作者對於民間故事喜愛的程度，故此章我將同樣以《手套》為出發點，探究民間故事在其作品中的重要性。

民間故事開始於從前從前，結束於從此過著幸福快樂的日子，語言的精練和不斷反覆的情節，以及偶爾穿插在故事中的詩句、韻文等特色，奠定其存在與流傳千年的價值，不變的精髓處讓所有講述者朗朗上口，易於傳誦。

在人們還沒擁有文字書寫的能力時，關於紀錄的工作除了靠圖像記憶外，口頭傳播的力量不容小覷，民間故事之所以能夠流傳至今，倚靠的即是前人口耳相傳的講述。民間故事中通常會依循一條主要情節，譬如：「灰姑娘」的故事，其情節發展的模式大致為：受人虐待的灰姑娘，終於好不容易和王子見面卻分開了，王子四處提著遺留下的鞋子尋找灰姑娘，最後王子與灰姑娘結婚共享快樂日子。講述者只要抓住這條主軸，就算從中添加許多枝微末節的小故事，聽者仍可意會到這是灰姑娘的故事。

讓花不同的是多樣的土壤，讓故事不同的是各地互異的文化傳統。文化傳統的攜帶者就是人。故事的講述者和聽眾一般說來總是生活在同一地區，帶著共同文化傳統的人。⁹³

我們無法確認民間故事的源頭來自哪裡，卻可以看見其流向世界各地的景象，來自各地特殊的傳統文化灌溉出不同面貌的民間故事：灰姑娘在格林童話裡穿著禮服、玻璃鞋，在印地安部落裡卻穿著樹皮衣和長皮靴。故民間故事有其適應環境的彈性，能夠忠於故事最初吸引人的情節，維持不變的節奏，同時也能依

⁹³ 胡萬川著，《民間文學的理論與實際》（新竹：國立清華大學，2004 年），頁 26。

據國情的不同適度地轉換。但爾後文字的產生卻建築一道圍牆，因為有了限制和考據，將原先民間故事中透過講述者的個人心境，以及當時現場所呈現出來的氣氛，恣意將情節重組或添新的過程，轉而以文字來書寫。隨著時代的演變，文字繼起記錄工作，然而在演變的過程中偶爾會偏離軌道，此刻便產生以民間故事為本，另外再創造出一則不同故事的情形發生。

民間故事的接受者由聽者變成讀者，聽者是從現場感受講述者說話的魅力；而讀者是從書中體驗文字渲染的魔力，兩種不同詮釋作品的方式，給予接受者全然不同的風景，若再將文字搭配圖畫，從圖畫書中看民間故事會產生什麼效果呢？《手套》裡的民間故事和其他作者的改編有何異同？而透過珍·布瑞德擅長營造的非線性結構來呈現民間故事會產生什麼變化呢？以下各節我將對此詳細解答。



第一節 「變」與「不變」都美

「變」與「不變」能夠評斷民間故事是好或不好的價值嗎？所謂「不變」是民間故事擁有的骨架，不容許拆解；會發生「變」，可能是透過作者個人主觀的詮釋或者因所處地域、文化的影響而產生。讀者無法絕對地說出多了什麼或者少了什麼情節，能夠讓民間故事更加豐富或保留原味，因為讀者永遠不知道最早說這個故事的人是誰，眾說紛紜要以誰的敘述為依據？無從比較起哪一種詮釋方式含有最多原始的要素，到底「變」與「不變」之間所追求的準則是什麼？同一個故事題材在不同人的手上寫出不一樣的文章，如果只是歸納出各個版本間的差異性，讀者如何收集所有不同的版本，恐怕是會有所遺漏，因此我選擇以另外兩本中譯的《手套》⁹⁴和《老伯伯的手套》⁹⁵與珍·布瑞德的《手套》來比較，試以此三本創作進行對照，找出彼此之間的異同。

三本書中埋下了相同的故事種子，經過「變」與「不變」的灌溉後會開出怎樣的花朵？以下根據情節順序的發展，提出四個方向來探討。為簡化敘述，林真美所譯之《手套》我將其稱為手套 A(圖 4-1-1)、《老伯伯的手套》則是手套 B(圖 4-1-2)，而手套 J 指的是珍·布瑞德之《手套》(圖 4-1-3)。



圖 4-1-1 手套 A 封面



圖 4-1-2 手套 B 封面



圖 4-1-3 手套 J 封面

⁹⁴ 艾烏格尼·M·拉裘夫著，林真美譯，《手套》(台北：遠流，1998 年)。

⁹⁵ 波里斯拉夫·斯托耶夫著，《老伯伯的手套》(台北：時代生活叢書，2002 年)。

一、什麼材質做手套？

手套應該是怎樣的材質呢？有著奶奶角色的手套 B 和手套 J，在冬天寒冷的氣候下，作者分別賦予奶奶坐在溫暖的室內織著毛線手套的動作(圖 4-1-4、圖 4-1-5)，一團團毛線給人既溫暖又充滿彈性的感受。不同的是手套 J 中作者細膩地繪圖，精緻地畫出毛線手套漸漸撐大的模樣，以及用力拉扯毛線所產生的空隙，不只是外觀上的改變，就連動物身上的毛和刺會穿過毛線這點小細節都清晰可見(圖 4-1-8)，比較之下手套 B 對此細節處的刻畫就選擇忽略，手套的形狀不管塞進幾隻動物仍是固定面貌，只有大小不同的差異而已(圖 4-1-6、圖 4-1-7)。因為材質是毛線有彈性所以可以擴大空間，應付一隻隻動物的光臨，此為誇張虛構的情節添加了幾分真實色彩。反觀手套 A(圖 4-1-1)中的手套是皮革所製，雖溫暖的涵義忠實傳達，但因皮革手套沒有延展性，故少了幾分現實感。

由此可知再誇張的故事情節也應具有某些合理化的設計來調和，虛構中帶點真實一方面貼近生活，另一方面也讓故事的發展有所依據。



圖 4-1-4 手套 B 場景 2



圖 4-1-5 手套 J 場景 2



圖 4-1-6 手套 B 場景 6



圖 4-1-7 手套 B 場景 7

圖 4-1-6 和圖 4-1-7 比較之下，其毛線製手套僅是大小的變化。



圖 4-1-8 手套 J 場景 7

二、是誰的手套掉了？

手套 A 是安排老伯伯出門散步時不經意掉了手套，而手套 B 中也同樣是老伯伯遺失手套，只不過情節是安排其外出至鄰村探望孫子，於匆忙之間脫落。唯一出現不一樣角色的是在手套 J，作者設計男孩外出玩耍時掉了手套，而為何是男孩？作者就必須在故事中安排情境來解釋，因男孩一般給人的印象是活蹦亂跳、喜歡冒險，故在爬樹時將手套掛在腰際，而不小心將一隻手套遺落在雪地上。最後加上作者巧妙地將手套的顏色設定為白色，與冬天的白雪互相輝映，白色的手套躺在雪地上，就越顯得它不起眼，理所當然也不易被發現，這是三本書中唯一將手套顏色設定為白色的作品，其餘皆是深色系的紫色和灰綠色，深色在雪地上的一覽無疑，但作者為何選用白色呢？除了提高男孩遺失手套的可能性外，我認為珍·布瑞德是為特別強調動物的靈敏度，動物相較於人類而言，具有高於人類的五覺感受，故即使是遺落在雪地上的白手套也能輕易被發現。

角色的選擇上，手套 A 中對於老伯伯的著墨相較之下少了許多，只是簡單地交代其出門散步，緊接著動物們就依序登場，沒有對週遭環境或老伯伯以外的角色添加任何詮釋；相對地安排老伯伯掉手套的手套 B 中，在老伯伯出發往鄰村前，詳細地敘述了大雪過後的景象，屋外孩子們開心地嬉戲、屋內老年人則圍坐在爐火旁取暖、森林裡的動物冷得發抖，而這段將所有後續即將上場的角色全

揭示，敘述節奏較手套 A 平緩，將故事發生的背景清楚描繪出來。因此相較之下手套 A 運用的是開門見山的破題法，直接切入主題(圖 4-1-9)，手套 B 則是全面性的引導，賦予讀者建構起進入故事主題前的畫面(圖 4-1-10)。在手套 J 裡頭也如同手套 B 一般，先描繪一段老奶奶與男孩間的對話，男孩渴望擁有一雙白手套，老奶奶雖不斷提醒男孩白手套一旦遺失就很難再找回來，但最後還是織了一雙給他，故事在開頭時作者就埋下了伏筆，故讀者早已做好白手套一定會遺失的心理準備。



圖 4-1-9 手套 A 場景 1



圖 4-1-10 手套 B 場景 1

三、手套不只是手套？

手套的功用是保護手掌，不因天寒而受凍，但讀者絕對沒有想到手套裡可以塞進這麼多動物，作者們顛覆手套既有的物理作用，讓手套不只是手套，手套也可以是一個家，在手套 A 和手套 B 中手套變成了房子(圖 4-1-7、圖 4-1-11)，有著窗戶和大門，房子象徵著溫暖和團聚，動物們在手套裡彼此依偎團圓在一塊的畫面勾勒出溫暖的意象。手套 J 中作者並沒有讓手套以房子的形式出現(圖 4-1-8)，不設定它是什麼，根據手套最原始的功能—保暖為出發點，是一個溫暖的空間，而在這個開放的空間裡頭等待著各式各樣的動物造訪。



圖 4-1-11 手套 A 場景 6



圖 4-1-12 手套 J 場景 7

寒冷的冬天裡不僅是人類的手需要溫暖，動物也想要有個遮蔽寒風侵襲的地方，這時遺落在雪地上的手套便成為動物們取暖的躲藏處，如此人性化的需求是手套中不變的情節發展骨架，動物們一隻隻走進手套裡，此種具有反覆性的情節設定是手套中固定發展的情節技巧，也是貫穿故事的主軸。然而在過程中不同的是：面對接連出現的動物態度上有何轉變？在手套 A 和手套 B 中，一開始還擁有多餘的空位時，動物們都欣然接受下個動物的到來，直到最後才表現出因擁擠而猶豫是否讓其加入的語句，這兩個版本中所有動物在進入手套前都會有禮貌地詢問：「是誰住在這房子裡呀？」、「我可以進來嗎？」但比較不一樣的是手套 A 裡文字的描寫，它在每個出現的動物都加上形容詞，譬如說：貪吃的老鼠、愛跳的青蛙、愛漂亮的狐狸，我認為這樣的形式一方面是徹底將動物擬人化的表現；另一方面是增添講述故事時的精彩度，加深聽者的印象，而講述者也能與聽者在語句重覆中有所互動。

不同於手套 A 和手套 B 全然擬人化的描繪，手套 J 則是將動物習性帶進圖文裡，讀者從文字裡可以清楚知道，待在手套裡的動物是因為懼怕眼前的動物具有威脅自己生命的利器，才擠出空間讓其進入(圖 4-1-12)；而圖畫的呈現也真實反映出動物棲息地，獾從樹底爬上來、熊從山洞裡走出來、……等畫面都是貼近於動物現實的生活，再談及其動物的妝扮也不同於手套 A 與手套 B 中穿著人類的服裝，像人類一般用兩隻腳走路，手套 J 裡頭的動物維持著最初的樣貌，作者將大自然中眼睛所見之真實鏡頭搬進書中，打造出虛實相間的畫面，虛的是動物為了取得溫暖，失去弱肉強食的食物鏈關係；實的是每個動物就像從現實中走出

來一般微妙微肖。在改寫故事的同時，作者適度地添入其對生態環境的認識，此為其故事最具特色之處，她不僅是單純地畫動物而已，還使其在畫面上富有生命力。

四、手套有沒有被撐破？

手套受到這麼多動物的擠壓會不會撐破呢？答案是不一定！故事的結局在三種版本的手套中各自表述，手套 A 裡與老伯伯一起散步的小狗，在老伯伯發現手套不見時，率先跑在前頭，小狗汪汪地叫個不停，嚇跑了手套裡的所有動物，最後手套靜靜地躺在雪地上(圖 4-1-13)。手套 B 則是在最後一隻小老鼠擠進手套時撐破，故老伯伯回頭找到一隻殘破不堪的手套(圖 4-1-14、圖 4-1-15)。



圖 4-1-13 手套 A 場景 8

故事最後從遠處傳來汪汪的叫聲，嚇跑了手套裡的動物。繪者沒有畫出狗的樣子，與圖 4-1-9 是同樣的畫面。



圖 4-1-14 手套 B 場景 10



圖 4-1-15 手套 B 場景 12

手套 J 如同手套 B 最後也出現了老鼠，但作者並沒有設計手套撐破的橋段，反倒是老鼠站在大熊溫暖的鼻子上取暖時，其鬍鬚讓大熊發癢難耐，打了個噴嚏後所有的動物便噴向各處而解散，因此男孩回頭尋找遺失的手套時看見它飛在空中，於是撿起手套返回家中，故事進行至此讀者會以為已經結束，但其實不然！作者在最後一頁留下單獨的左手手套畫框，畫框裡奶奶拿著男孩的白手套，面露

不解地發現其中一隻手套竟變大許多，沒有讓手套撐破反而留下其變大的證據，到底發生什麼事呢？作者透露出訊息讓故事中的角色產生懷疑，給讀者一種故事未完的錯覺。反觀手套 A 裡的老伯伯雖撿回手套，卻沒留下任何線索，手套依舊是原先的樣子，讓這場動物聚集的戲碼好似從未發生過，讀者也易因此產生不合理的疑問。

藉由三本改編自手套的民間故事比較後，可以發現故事架構仍保留著最初的情節模式，不變的是動物接二連三地進入手套取暖，讀者可輕易抓出情節先後發生的順序，而當中所構成的重複性，延續了民間故事易於記誦的特質；變的是動物角色的設定，以及故事開頭的鋪敘與結局的詮釋，然而這也是作者能夠掌握，發揮個人色彩的部份。



圖 4-1-16 《金髮女孩和三隻熊》場景 8

在珍·布瑞德九本民間故事改編的作品中，我想再以《金髮女孩和三隻熊》和《三隻北極熊》為例繼續玩「變」與「不變」的遊戲，因上述是針對《手套》和其他作家的版本進行比較，接著我想就同樣是珍·布瑞德的兩本作品來做對照。以《金髮女孩和三隻熊》(圖 4-1-16)這個古老的民間故事為創作元素，作者將其改編成兩種版本，雖有著不同的書名，卻包裝著同一個故事。作者在故事中

保存了民間故事所特有的韻文節奏和三段並列式的重複性情節，因有著三隻體積不同的熊，所以小女孩闖進熊的家時，每樣東西皆以大、中、小三種樣貌反覆出現，最後總是最小的東西最合適。三隻熊散步回家後，發現每樣東西皆被人觸碰過。牠們各自擁有不同的聲音特質，都是大熊最先發現說出：「有人偷喝了我的湯！」接著中熊就會重複大熊的話，小熊不僅重複前者的話還會說：「而且把它喝完了！」，故事的情節依此類推下去。最後小熊發現床上躺了一個女孩，女孩看見三隻巨大的熊盯著她看時，馬上跳起來往屋外衝，故事便結束在三隻熊看著女孩離去的畫面，因此整篇故事是藉由不斷地反覆韻文式的語句所建構而成。

在不變動故事主軸的情況下，作者轉換了故事背景，將其移至北極圈內，創作出《三隻北極熊》，因背景環境的不同而增添許多《金髮女孩和三隻熊》中無法出現的情節。雪地裡的女孩尋找飄流在浮冰上的狗時，無意間發現熊居住的冰屋，於是闖了進去，接下來的情節發展如《金髮女孩和三隻熊》所述大同小異(圖 4-1-17)，但不同的是故事的結局，當女孩跑出冰屋時看見她的狗正在外頭等著，才恍然大悟原來是熊一家人救了她的狗，於是在離開前說了一聲謝謝，而三隻熊也一起朝她喊了一聲再見(圖 4-1-18、圖 4-1-19)。作者在結局的部份讓人和動物間有了對話，不採用原先女孩匆忙逃走留下錯愕的三隻熊，反倒設計一個動物拯救人類寵物狗的橋段，拉近人與野生動物的距離。



圖 4-1-17 《三隻北極熊》場景 9，可與圖 4-1-16 對照，情節的發展是相似的，三隻熊回到家發現有人闖進來，開始巡視所有物品，而牠們彼此之間的對話與《金髮女孩和三隻熊》一樣都充滿著民間故事中重複的韻律。



左爲：圖 4-1-18 《三隻北極熊》場景 15，右爲：圖 4-1-19 《三隻北極熊》場景 16

洪淑苓在〈台灣童話作家的顛覆藝術〉一文中提及改寫可區分爲「表面改寫」和「深度改寫」，「表面改寫」指的是在某些情節上的增添或修改，但基本上是不改變既有的主題思想和故事主要的雛形；而「深度改寫」往往和顛覆扯上關係，含有推翻舊制之意。當其運用在創作上時，往往針對故事中的人物特性、情節、主題、結局等部分加以扭曲或誇張化，使其變了樣子，讓讀者找不到最根本的原型。⁹⁶

若以此方式來判斷，珍·布瑞德藉由民間故事所改寫的圖畫書，應稱之爲「表面改寫」，其作品還是忠於原著，幾乎沒有大規模顛覆主題的作品產生，讀者可從作者改編的其他民間故事作品來做比照，或許有少部分情節的增減但大方向是不變的雛形。若有也是以原著爲底，將其延續發展成另一個故事，而此故事便屬於作者全新的創作，不再歸屬於民間故事。舉《薑餅娃娃》爲例，因男孩沒有遵守食譜上的作法，等不及要看成果於是打開烤爐，沒想到薑餅變成活生生的娃娃，淘氣地在街上作怪，一邊走還一邊哼著：「我是薑餅娃娃，剛出爐非常新鮮，假如你想要我，就來抓我，如果你抓得到的話！」(圖 4-1-20)薑餅娃娃吸引了一大群人及動物的追趕(圖 4-1-21)，最後靠著男孩機智地做出薑餅屋才讓薑餅娃娃乖乖地走進屋內。作者以此故事爲藍本再創作出另一個接續的故事，即《薑餅娃娃的朋友》：因薑餅娃娃想要有個朋友的陪伴，於是上街尋找，但卻沒人願意理他，最後還遭受到一大群人和動物的追趕(圖 4-1-22)，平安抵達家中後，薑餅娃娃發現男孩準備好的驚喜，有許多用薑餅做成的朋友正歡迎著他。

⁹⁶ 參閱林文寶策劃、劉鳳芯主編，2000年由幼獅出版之《擺盪在感性與理性之間——兒童文學論述選集 1988-1998》，頁 146-167。



上為：圖 4-1-20 《薑餅娃娃》場景 2，下為：圖 4-1-21 《薑餅娃娃》場景 12



圖 4-1-22 《薑餅娃娃的朋友》場景 12，對照圖 4-1-21，皆呈現相同追逐畫面，可看出作者的構想是延續《薑餅娃娃》的情節。

《薑餅娃娃的朋友》雖是全新創作，卻還是有著民間故事的影子，故事中保留民間故事中最精華的韻文語句，薑餅娃娃依然在嘴邊重複著：「我是薑餅娃娃，我是如此地活潑，我將會是你的朋友，而你也將會成為我的朋友！」在故事中會產生變化的只有第二句的形容詞，時而將活潑替換成華麗或聰明等語詞(圖 4-1-23)。可見作者對於民間故事所留下的美顯然無法割捨，即便是再創作也要添

加一些民間故事的味道。相同的例子還有改編自挪威民間故事的《聖誕夜誰來敲門？》，故事講述著居住在山區的小矮人，聖誕夜時跑進女孩家偷吃大餐，爾後被一隻誤認為是大貓的北極熊嚇跑，從此小矮人就不敢再闖進女孩家，而作者以小矮人為主題再延續創作的有《小矮人大麻煩》以及《聖誕小矮人》兩本作品。不同於「深度改寫」所追求的顛覆主題或人物形象等要素，作者轉而以民間故事為地基，再向上建築一棟全新的房子。



圖 4-1-23 《薑餅娃娃的朋友》場景 2，圈起處是故事中重複的字句。

「不變」保存了原味等待人們細細品嚐；「變」則有程度之分，即所謂「表面改寫」與「深度改寫」。「表面改寫」不動原架構；「深度改寫」帶來新詮釋，在我看來沒有誰好誰壞的價值評斷，因它們全都展現了民間故事的美！

第二節 「新」瓶子裝「老」酒

因文字的制約，使人們早已忘了古老時代，在戲台下聽取傳承人講述故事的模樣，傳承人以說、學、逗、唱的方式，運用其豐富的肢體語言來表現故事，如此場景已不復見，而傳承人的身份也漸漸被世人所遺忘。

早期民間故事的搜集者和研究者更多關注民間故事文本本身，彷彿文本是一個可以獨立存在的、封閉自足的客體，他們對民間故事傳承人的地位和作用沒有給予足夠的重視，傳承人在民間敘事研究領域常常被忽視。⁹⁷

這樣的現象直到十九世紀下半葉，由俄羅斯學者建立起傳承人的理論基礎後才有了轉變，在這之前大多的搜集者只注重故事文本的正確性，忽略了故事在流傳時也會因傳承者文化背景、個人主觀特質的不同產生流傳上的變異。然而故事完整的生命不只存在於講故事的大師身上，它是渾然一體地存活著的，是人人皆知的。⁹⁸因此必須將傳承人的角色放進整個文化、社區環境、歷史背景、……等脈絡來考察，是整體性的關聯，傳承人無法拋棄這些因素而獨立存在於文本之上。

從珍·布瑞德改編的民間故事作品中可發現以下四點特性，都在證明其擁有著傳承人不可或缺的思維。

一、再現地方文化

「變」因子作祟，讓民間故事易因地域不同而產生異動，但故事到了珍·布瑞德的手上卻依舊保留原味，不因作者來自不同的國家而將作品注入其本國色彩，她選擇忠於故事最初的味道，在構圖時考據發生地所特有的傳統文化、自然生態等屬於當地富有的素材來改寫故事。

《手套》的故事來源是改編於烏克蘭的民間故事，珍·布瑞德在創作前聽過

⁹⁷ 林繼富著，〈國外民間故事傳承人研究的批評與反思〉，中南民族大學學報，28(6)，2008，頁153。

⁹⁸ 同上，頁155。

許多不同的版本，有一種說法是動物們擁擠地躲進鍋子裡，但太重導致鍋子破掉；還有另一種說法是關於獵人尋找掉落的手套，當他發現時，裡頭躲了好多動物，於是用槍將他們射擊。珍·布瑞德認為這些版本結局都太過於血腥，於是她試著在腦中重新編寫這個故事。在下筆前作者還特地到紐約的烏克蘭辦事處蒐集資料，想知道關於烏克蘭的建築和文化。透過解說，她明白在籬笆上放置倒扣的水壺，是要讓經過的路人取水飲用，而屋頂上放置鸛的鳥巢是要招來好運，讀者也會發現男孩穿著較大號的衣服是能夠延長使用壽命，這些習俗皆可在閱讀過程中一一被發現。(圖 4-2-1)



圖 4-2-1 《手套》場景 4，圈起來的地方為倒扣的水壺和屋頂上的鳥巢。

再舉《聖誕夜誰來敲門？》(圖 4-2-2)為例，故事發生在挪威，靠近北極圈地區，在這裡可以看見極光的永夜自然現象，因此作者便以極光做為每頁上方的天空景象，人物也都穿著當地的傳統服飾，甚至連聖誕夜會出現由三根蠟燭所組成的燭臺⁹⁹都出現在桌子上。同樣地在《諾亞方舟》(圖 4-2-3)中鋪上古埃及的紙莎草以及《當蜂蜜獾遇見獅子》裡壯闊的非洲大草原、還畫出當地特有的動物種類，由此可知作者不只是改編其民間故事，還將當地特有文化帶進畫面，不單是背景環境的鋪陳，連同框架的設計也有所依據，在《當蜂蜜獾遇見獅子》裡即採用非洲特有鳥類的羽毛、植物的果實、豆莢、樹皮的編織等構成邊框的設計。

⁹⁹ http://janbrett.com/newsnotes/whos_that_knocking_page_2.htm，參閱 Jan Brett 個人網站上相關書籍資料，男生的衣服稱之為 kofla，女生的衣服為 norwegian bunad，燭台則是 three king's candle。

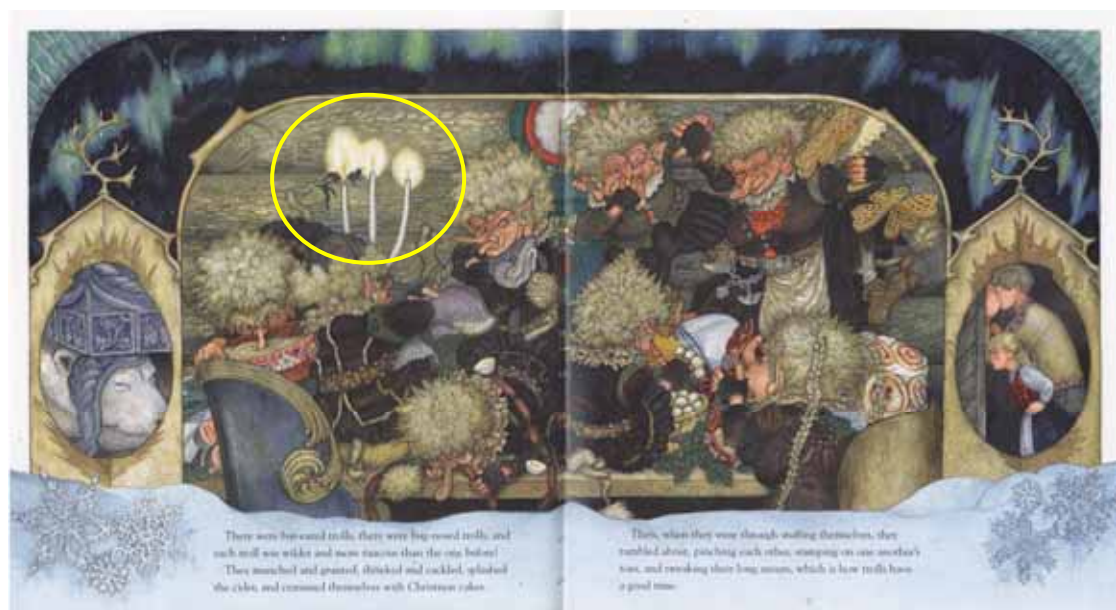


圖 4-2-2 《聖誕夜誰來敲門？》場景 10

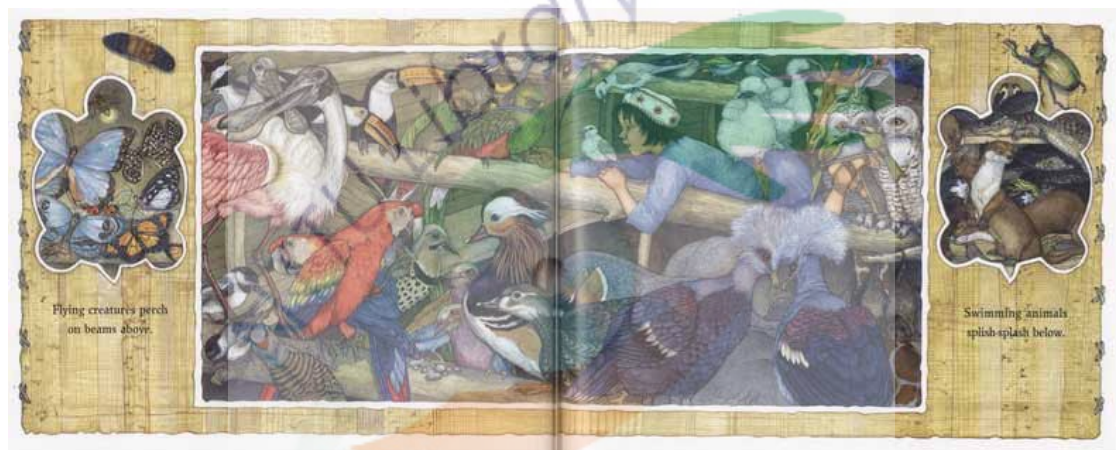


圖 4-2-3 《諾亞方舟》場景 5

不同於其他作者常將時空錯置追求顛覆來改寫民間故事，珍·布瑞德選擇以再現地方文化來詮釋流傳已久且深植民心的故事。

二、意猶未盡的結局

故事的結尾該在哪裡畫上句點呢？有些故事會在所有衝突解決完畢後收尾；但有些卻會留給讀者自行詮釋的空間。珍·布瑞德的改寫作品則採取後者，大多會留下一個開放性結局，不將話說完，讓讀者主動填補空隙。

《手套》(圖 4-2-4)最後一個單頁上出現左手套的框架，毛線鉤織而成的手套受到動物擠壓而變形，在奶奶手上竟出現一隻過度撐大的手套，她感到懷疑不

解，讀者在此刻紛紛想搶著告訴奶奶正確答案，但作者卻選擇留下問號，讓故事結束在滿腹疑惑的氛圍中。《城市老鼠和鄉村老鼠》中分別敘述著城市老鼠夫婦以及鄉村老鼠夫婦交換生活環境的故事，原先各自以為對方的生活比自己舒適，但鄉村老鼠在城市中遭遇貓的威脅，並對於外頭吵雜的聲音和街道感到不習慣；而城市老鼠在鄉村中也被貓頭鷹襲擊，對於大自然中會遇見的危險沒有防禦力，因此牠們紛紛逃離，回到原本的家。可是故事並不在此劃下句點，作者於最後一個單頁裡再另外拉出一條未完的故事線，使路上相遇的貓和貓頭鷹有了交集，經過一番廝殺後，貓竟問貓頭鷹說：「你想不想和我交換住處？我一直都希望可以住在鄉下過著簡單的生活。」閱讀至此作者選擇讓故事表現另一種新意，給讀者延續的想像空間，而另一則故事將始於此故事的結尾(圖 4-2-5)。同樣地在《當蜂蜜獾遇見獅子》裡最後還持續傳誦著：「假如領航鳥帶你去尋找蜜蜂巢，你必須給她報酬，不然下一次，它將會帶你去找一隻獅子！」此刻故事就好像沒有結局似地進行著(圖 4-2-6)。



圖 4-2-4 《手套》場景 15



圖 4-2-5 《城市老鼠和鄉村老鼠》場景 15



圖 4-2-6 《當蜂蜜獾遇見獅子》場景 16

作者不全然依照原著發展故事結局，她事先消化自行閱讀後的感想，全新創作一個屬於自己獨創的文本，選擇不將故事說滿，最後寫出意猶未盡的結局，並在讀者心中寫下故事未完—待續兩個字！

三、重溫口頭傳播的藝術

我認為圖畫書重拾了民間故事中口頭傳播的藝術，早期鑲嵌於民間故事裡頭的插圖只有幾張穿插於故事中，而且大多選擇描繪故事中最精采的一幕來讓讀者

加深記憶，因此文字搶先了圖畫一步，帶給讀者對於文本的了解。爾後圖畫書這個文類誕生，圖畫書中以圖文並置的方式來講述民間故事，兩者同時出發並運用不同的表現技巧來詮釋同一則故事，讓讀者不只感受到圖文的和諧亦可看見圖畫獨立於文字的一面。而珍·布瑞德就如同傳承人的角色，她不動嘴巴轉而以手畫圖來說故事，讀者雖無法真實看見傳承人生動的面部表情、肢體語言，卻可藉由眼睛接收靜態圖像的描繪後傳達至腦海中，並將其自行詮釋成動態的說故事現場，畫中有話，有著故事文本外作者想傳達給讀者的主觀感受。詳細來說，當傳承人說故事時，會因個人主觀地對故事的理解而在敘述過程中出現較情緒化的字眼，既然是屬於個人的感受，在表情上就會配合情境而產生變化；然而在圖畫上的表現也是如此，讀者亦可從角色臉部變化或是背景顏色等來判斷其心情的起伏。況且作者對於人物追求細膩的刻畫，故事中的角色對於眼前所發生的事情，皆能從筆觸中一窺其當下神情，因此就算作者不說，也能使人自動填補空隙，並在眼前產生動態的聯結影像。

以上三點特性讓人了解作者改編民間故事時所追尋的方向，及圖畫書形式讓民間故事以不同的面貌重現，緊接著第四點必須再針對珍·布瑞德最讓人印象深刻的畫面構圖——框架進行談論，此異於一般圖畫書中民間故事的呈現，加入框架特色的詮釋對於民間故事的講述有何特別作用呢？有了框架的參與是否能讓民間故事有另一番全新的風貌呢？

《手套》中複雜的框架為民間故事改寫帶來怎樣的效果是以下談論的重點，在當中並適時加入珍·布瑞德其餘相關作品來佐證，期更全面性了解框架如何展現民間故事的價值。

四、畫中有話的框架

在說故事給孩子聽時，一定會遇到有孩子曾聽過的狀況，老師一開始會提醒著說：「噓！不能說，這是我們的秘密！」但孩子總是迫不及待，無法等到你講

完就不停插嘴，吵著幫你接說故事。閱讀珍·布瑞德的作品時就如同身邊有個小孩一直想告訴你接下來情節將如何進展，於是在畫面上就充斥著許多憋不住的話和訊息，讓讀者透過框架享受預先解讀的快感。《手套》中間框架是主要發展的故事情節，而左邊急著告訴讀者的是男孩跑到哪裡去了？右邊則急著想要讓讀者看見下頁登場的動物，畫面的豐富性建立在左右開攻的訊息接收上。

懸疑是讀者替人物擔憂所產生的趣味，讀者透過伏筆的暗示，往往知道大概的結果，知道得比人物多。懸疑的緊張趣味在於看著人物正一步步走向險境，但又不能告訴書中人，只能替他擔心。¹⁰⁰

製造懸疑的氣氛，讓讀者獨自承擔先知的不安，為故事中的人物感到擔心不已，如此的緊張感會持續到人物克服險境後才解除，這也是書籍之所以能讓人反覆閱讀的關鍵處。《美女與野獸》中也埋藏著伏筆等著讀者去揭開，在小美人為了年邁的父親決定進入野獸的宮殿時，躲在牆壁旁偷窺的侍者猴，其實就是懸掛在牆上那幅畫像裡的人物。再繼續往下翻頁，會發現每一個跨頁裡出現的角色動作全與背後牆上圖畫裡的角色不謀而合，只不過所有的動物僕人在圖畫上全恢復人樣，就連野獸與小美人閱讀書籍的那一幕，也可以看見野獸真實樣貌，圖畫上的邊框也不斷提示著讀者：「順著你心中感激的方向前進」、「不要被外表所矇騙」等字句，作者嘗試地洩露一些訊息引導讀者一步步揭秘，讀者很快地就可以聯想到這是個受到詛咒的地方，同時在心中產生懸疑感，進而期待情節的發展。(圖 4-2-7、圖 4-2-8)



圖 4-2-7 《美女與野獸》場景 6



圖 4-2-8 《美女與野獸》場景 8

¹⁰⁰ 廖卓成著，《童話析論》(台北：大安，2002 年)，頁 114-115。

骨牌的連續效應是建立在框架所延伸之額外情節，如同推動第一張骨牌後接連倒下的骨牌，觀者期待倒下的骨牌排出的花樣，以及最後一張骨牌倒下時會產生什麼令人驚奇的畫面？《手套》右邊框架裡不斷預告著下個出現的動物，每一隻動物都是一張骨牌，出現在主要中間跨頁後隨即倒下，一隻隻動物出現有如一張張骨牌倒下，最後因一個大噴嚏而結束這場遊戲。另外再舉《當蜂蜜獾遇見獅子》為例說明：此書的閱讀動線像是在折返跑，骨牌由左到右推倒後又從右到左推倒一次，故事重述非洲民間故事，以非洲大草原為背景，故事裡的動物同樣也是土生土長的非洲草原生物，敘述著生氣的領航鳥帶領蜂蜜獾尋找蜂蜜的過程，所經過的路徑全搭配聲音產生重複性，前頭飛行的領航鳥走過草叢、空心木、水池等發出的聲響，後頭追趕的蜂蜜獾也同樣產生。兩旁搭配著動物接力傳話，散播著領航鳥生氣了這件事，每頁動物的出現都預測著下一頁的出現，如同骨牌般全倒向右邊，直到最後遇見了獅子，骨牌再倒向左邊，一路上所遇見的動物跟著蜂蜜獾一起逃命，此時閱讀線開始折返，不只是動物出現的順序開始往前推算，回到最初的珠雞，就連經過路徑所發出的聲響也跟著倒退(圖 4-2-9、圖 4-2-10)。



左為：圖 4-2-9 《當蜂蜜獾遇見獅子》場景 12，右為：圖 4-2-10 《當蜂蜜獾遇見獅子》場景 13
當獾遇見獅子後，整個故事動線如骨牌般由原本倒向右邊轉而倒向左邊，但為了翻頁順暢讓動物全朝向右邊奔跑，但讀者應知道所有的動物是折返跑向左邊。

比起一般直敘的民間故事，作者營造出遊戲般的骨牌樂趣，產生其特有的閱讀節奏，先不就框架裡的故事是否為作者自行添加的情節來看，畫面的切割讓韻味十足、富有節奏感的民間故事產生中斷，原先可延續反覆情節的猜測也在翻頁時停頓下來，此時讀者的視線被迫去接受兩旁框架所補充的細節。作者將非線性閱讀結構運用在民間故事，同樣地呈現第二章中所提及的效果，產生另一種詮釋，框架中帶進輔助主軸故事的小細節，雖遺漏不影響主軸故事進展，但視線被

吸引後讀者卻會品嚐到自行發掘秘密的趣味性。就《三隻北極熊》為例，左右兩邊的框架按時間先後順序進行，一開始敘述著三隻北極熊拯救困在浮冰上的哈士奇狗的過程(圖 4-2-11)，中間主軸故事則記錄著女孩在冰屋裡發生的事件。而當故事中間主軸畫面進展至描繪三隻熊進屋內發現女孩的過程時，兩邊框架中反而畫出屋外哈士奇狗等待主人的模樣(圖 4-2-12)，由此可知框架內講述著同一時間發生在不同空間裡的故事，作者以此手法來詮釋不但擴大讀者視野，故事的內容也增添更多作者個人的思緒。



圖 4-2-11 《三隻北極熊》場景 5



圖 4-2-12 《三隻北極熊》場景 9

「新」瓶子指的是珍·布瑞德慣用的框架藝術，帶著非線性閱讀的結構，而「老」酒則是古味十足的民間故事。還記得傳承人通常會在講述快終了時，說聲：「欲知結果如何，待下回分曉！」這樣的字眼嗎？珍·布瑞德不喜歡賣讀者關子，她總是在框架中仔細交代情節的發展，就像傳承人在講述過程中突然想起另一事件而脫離主要軌道敘述，框架的產生就好似如此，它帶領讀者重溫口頭傳播時的現場氣氛，讓民間故事在紙上重獲新生。

第伍章 結論

第一節 回顧

瑪西亞·布朗(Marcia Brown)曾說過：「介紹一本圖畫故事書給人，就是介紹一個朋友給人。」¹⁰¹喜歡一本書就必須和它成為好朋友，閱讀珍·布瑞德自寫自畫作品的過程中，我看見的不只是圖畫書中圖文間的對話，還有她對於作品的堅持。本論文介紹了 25 本書，每一本書都是珍·布瑞德的孩子，藉由這 25 個不同的孩子來認識她，我們從沒見過面，卻用書建立起溝通的平台，這位媽媽看起來是很吵鬧，急著與你分享每一件事，她好像一開口就停不了嘴，但我卻不知不覺被催眠進入她的世界。

邱承宗曾打趣地形容珍·布瑞德的《手套》沒有多餘的贅肉！甫聽此話還不甚理解，如今才豁然開朗，他指的應是畫面乾淨度，仔細看並沒有任何一樣東西是多餘的，即便在複雜且幾乎沒有留白的構圖上，仍是樣樣有其存在的必要性，任何配置存在於畫面上皆是讓讀者對文本更加熟識的依據，並不是平白無故地出現裝飾而已。

珍·布瑞德自寫自畫作品中的情節設計，皆以重複性效果挑戰讀者的好奇心，累積聚集後的畫面再因微小事件的發生而散開回歸平常。《綠色大傘》中原先齊聚一同待在傘裡的動物，在狹窄的空間裡大家彼此推擠，直到最後一隻蜂鳥選擇在傘柄築巢時，大家高喊著：「沒位置了，快走！」，但蜂鳥依舊固我，堅持往下飛，於是嘩啦嘩啦大傘翻覆了，所有的動物都掉進水裡。如同上述所呈現的敘事手法，此為作者擅長營造畫面豐富的形式，使得閱讀的過程如同堆疊著一塊塊樂高積木，到達一定高度後忽然被人一手打倒，砰的一聲將讀者從原先享受在情節反覆的節奏中打醒。

再提及作者對於圖像的配置就如同舞台劇上分別演出兩個家庭的生活作息

⁹⁵ 楊茂秀著，《重要書在這裡！》(台北市：遠流，2007 年)，頁 160。

一般，一張跨頁裡有著兩個以上的空間同時存在，舉《好奇的寶兒》為例，其主要畫面描繪著寶兒好奇地跟著新朋友四處冒險的場景，而左右邊框裡則不時轉換著玃狻媽媽尋問各種動物有關寶兒下落的畫面，閱讀時可在同一個畫面裡感受到不同空間所上演的戲碼，作者不採取利用翻頁動作將場景轉換的手法，反而選擇擴大讀者觀看的視野，給予全知觀點零聚焦的視角，製造出站在高台往下俯瞰將美景盡收眼底的效果。

松直居說：「繪本的圖之所以會說故事，不在色彩，而在線條、形狀與構圖，以及畫面的連續性，和對變化的處理，這些可以說才是基本的要素。」¹⁰²珍·布瑞德自寫自畫的作品並不是以高超的繪圖技巧取勝，其自身的文化琢磨與閱歷才是吸引我研究其作品的動力；透過事前的資料收集、實地景物的考察，藉由旅行累積產生的靈感，使其作品流露出不只是細膩的構圖筆觸，連帶蘊藏著文化背景的涵養且點綴著當地賦有的色彩。繪本創作的極致並不在於重視可見的東西，而是在於讓人「看到」不可見的部份。¹⁰³「看到看不見」的創作態度，是珍·布瑞德自寫自畫作品中吸引著讀者繼續往下翻頁的關鍵，若只是單純直截了當的處理文本，很難讓人感受到創作背後的歷程，因此作者在動筆前心意應有所寄託，或許是文字中流露其個人意識；也或許是圖畫裡有著想傾訴的故事，因為不想直接讓讀者一目瞭然，故轉而採取間接的方式期望讀者在翻閱圖畫書的過程去揣測、解讀隱藏其中的訊息。

¹⁰² 參閱河合隼雄等人所著，2005年遠流出版由林真美譯之《繪本之力》中松直居所寫的文章，〈故事繪本的發現—汪達·佳谷《100萬隻貓》〉，頁5。

¹⁰³ 同上，頁7。

第二節 發現

一、非線性無所不在

我認為閱讀圖畫書時所產生的動線，本來就不是以線性結構來運作，任何一本圖畫書在同個頁面都存在著兩種以上的訊息，讀者必須跟著視覺與腦神經彼此的協調，按其所指引的閱讀方向前進。

注視是一種選擇行為。我們注視的永遠是事物與我們之間的關係。我們的視線不斷搜尋、不斷移動，不斷在它周圍抓住些什麼，不斷建構出當下呈現在我們眼前的景象。¹⁰⁴

由此可知非線性的閱讀結構存在於任何文本，圖像與觀賞者間產生共鳴後，視覺畫面才會有意義。本論文之所以將其獨立探討，不外乎是珍·布瑞德擅長將畫面切割紛亂，使多重敘述線交織，構成多元且豐富的閱讀動線。珍·布瑞德的框架除了裝飾性的作用外，還象徵著故事背景的文化意涵，畫面上因有著框架的座落，將同一時間在不同空間裡發生的事件，全都放置在同一跨頁。框架就像一扇扇窗戶，作者在畫面上開了好幾扇窗，未被讀者打開的窗戶卻等待著有一刻被開啓。當讀者推開其中一扇窗時，看見的是窗外的風景；而推開另一扇窗時又看見不同的風景，因此讀者如同創作者，將這些風景組合成自己的閱讀理解。

除此之外，出現在圖畫書中的邊框，常促使著讀者將視線集中，且因為有了框，所以畫面就像被限制一般，沒有伸展的空間。《爺爺一定有辦法》的木質框架，也只是單純分隔出地上與地下，以及文字圖塊的空間，每個畫面都像被鎖住在框架的範圍內。然而珍·布瑞德的作品不同於此，主軸故事的圖像以跨頁形式來呈現，框架並不是完全地框住圖像，它會出現開口，讓畫面出血，營造出遼闊的空間感。

文字就像是一條指引你前進的道路，然而在路上吸引你目光，讓你停下腳步

¹⁰⁴ 約翰·伯格(John Berger)著，吳莉君譯，《觀看的方式》(*Ways of Seeing*)(台北：麥田，2005年)，頁11。

細細品嚐的則是圖像，它驅使你走向一旁被雜草覆蓋的無人小徑，走著走著繞了一圈後又回到原先行走的道路，繼續往前走，也許走到一半發現自己掉了東西，再折回，然而在這返回的路上，說不定又會發現另一處讓你佇留的美景，閱讀珍·布瑞德自寫自畫的作品又何嘗不是如此呢！

（一）動與靜維持畫面平衡

林德姮《圖畫書中的後設策略》¹⁰⁵中將後設小說的特性延伸去解讀受後現代影響的圖畫書，從中觀看圖畫書中自我意識寫作、諧擬的後設策略。當中她提及圖畫書中的多線敘述、眾聲喧嘩、以及並列的雙頭故事等，皆是眾多後設書寫特色中的一種，她運用較大的後設理論為背景來看多線的敘事觀點，而本研究則是聚焦在非線性，就非線性產生的特性進行探究，並以珍·布瑞德自寫自畫的作品為例，試著應證非線性的閱讀架構運用在圖畫書中所呈現的樣貌。

「非線性」出現在後現代中常與顛覆、拼貼等概念扯上關係，但「非線性」這個名詞不是只伴隨著後現代而出現，存在於珍·布瑞德自寫自畫作品中的「非線性」不時流竄於圖畫、敘事框架裡頭，而看似複雜的視覺動線，卻有著一條讓讀者聚焦的線，即中規中矩的固定情節模式，如此一來圖像與文字之間便達到視覺上的平衡。畫面釋放出除了主軸故事外，還添增延續其豐富性的邊框小細節，而文字則具備了易讀性特色，讓圖文間產生互補而達到平衡，致使讀者的視線時而聚焦於預測重複性的情節發展；時而散於畫面熱鬧且豐富的框架，聚與散兩個元素讓讀者的注意力專注又分散，合作無間的效果讓「動」「靜」間產生凝聚力量。「動」指的是圖像帶領讀者前進的閱讀動線；「靜」則是文字的書寫，將兩者擺在一塊即產生維持畫面平衡的力量。

我所謂的非線性結構，是產生在閱讀珍·布瑞德自寫自畫的過程，而其文字書寫的內容仍有著線性進行的架構，如上所述中規中矩的固定情節模式，作者習慣在文字文本裡注入大量的重複性，圖畫框架裡所延伸出的多重敘述線，也同樣

¹⁰⁵ 林德姮著，《圖畫書中的後設策略》，台東大學兒童文學研究所碩士論文，2004年。

依循著時間軸依序發展，因此非線性結構指的並不是作者創作時採用的書寫方式，而是她將主軸故事中額外發展出的支線故事，選擇將其在圖畫框架中呈現，然而這樣的表現形式，卻造就了閱讀節奏的中斷。

（二）不滅的民間故事

關於民間故事的研究方向，大多以時間縱線為主軸，探討時代、社會的變遷對於民間故事流傳的影響，針對其內容演變進行比較分析，爾後再將其對應於當代，觀看經典所遺留的價值是否造成迷思，並從迷思中自我覺醒，或者就不同譯本的圖畫書，針對插畫的構圖藝術、場景、視角等差異去歸納分析。¹⁰⁶而本論文主要是以珍·布瑞德所改寫之民間故事，從中分析以非線性閱讀結構的圖畫書來呈現之獨特性，並專注於其轉化的過程中是否喪失民間故事原有的味道。

在「變」與「不變」的考量下，珍·布瑞德選擇折衷的辦法，以非線性的閱讀結構為外殼，從中注入民間故事所蘊含的傳承特色，不但忠於其慣性表現的手法且延續了民間故事的老味道。

二、動物來說話

本論文不設定動物種類，在文類的選擇上也試圖縮小範圍，以單一作者的圖畫書來分析。想要探究的是：動物在珍·布瑞德自寫自畫作品中所扮演的角色，並從中推敲作者對於生命的熱愛、動物關懷、以及生態觀，試著微觀地分析圖畫書中人與動物間互動的模式，再延伸至人與自然的相處終歸於和諧。

林良在《淺語的藝術》中談及兒童文學作家寫動物的三種方法，第一是把動物當純粹的動物看待，保留其最自然的樣子，不做任何加工；第二是使動物具有高度的靈性，即將動物擬人化，描繪其內心世界，人與動物各自說著自己的語言，

¹⁰⁶ 參閱黃淑萍著《〈國王的新衣〉中譯本圖畫書研究》，2006年、李惠絨著，《〈白雪公主〉、〈灰姑娘〉、〈人魚公主〉之巔覆研究—以90年代台灣女童話作家改寫作品為例》，2007年、黃嫻瑜著，《從經典愛情童話中覺醒—以《格林童話》中〈灰姑娘〉、〈睡美人〉、〈白雪公主〉為例》，2007年。以上三本論文皆為台東大學兒童文學研究所碩士論文。

無法交談，卻可交心，第三則是讓動物也使用我們的語言，動物能夠與人類對話，屬於童話故事裡的動物。¹⁰⁷珍·布瑞德的作品裡唯一不同的地方在於第三點人與動物間無法溝通，必須透過第三者的轉述才能得知對方的心情，將兩個世界明顯劃出界線，因作者認為不去打擾對方生活才能達到和諧共處的生態平衡。

珍·布瑞德曾說過：「孩童有著活躍的心智，需要有舞台發揮，需要被啟發，孩子們需要想像，自我發掘是非常重要的感覺，那將會幫助孩子們學習如何解決問題，可以藉由故事中的真實或是不曾發生過的事件，讓孩子思考可能的解決方式。」

運用擬人化的動物世界來敘述故事，有些人會認為這是過度保護孩子的行為，透過童話式的包裝，將成人認為兒童不直接觸的議題，轉而以幻想化的角色來呈現，阻斷孩子面對現實的學習機會。但我認為孩子的學習能力很有彈性，不斷地在環境中社會化，找到適應生活的方式，因此不必特別去強調故事的真實與否，或者需與現實有所結合。孩子常有著假想朋友的幻想，時常認為每一樣物件都是有生命的，於是在面對布偶、玩具等物品時，會不自禁地與其對話，也會覺得自己有照顧它們的責任。因此在與動物相處時，孩子的心情也是如出一轍。在每一本珍·布瑞德自寫自畫的作品中，動物就像假想朋友一般地在孩子面前說故事，因此我認為藉由動物角色來詮釋故事，是貼近孩子生活的。

¹⁰⁷ 林良著，《淺語的藝術》（台北：國語日報，2000年），頁116-119。

第三節 反思建議

本論文大多針對作品裡的故事情節以及主題、動物角色設定、和題材選擇等三方向來談論，對於其繪圖的表現技法，從創作初期至今，作者始終維持一貫的圖像風格，營造出清晰可辨的版面，如此從一而終的繪圖技法，會產生什麼意義呢？再談及封面與蝴蝶頁的相關性，故事並不是從文字出現時才開始，作者從書名頁、版權頁中隨即鋪陳情節，埋藏著情節開始前的先備經驗，應試著將其加入探討，讓文本的連貫性更加密切，但本論文對此較少著墨。而框架所展現的符號意義，除了文化符碼的聯想外應有其餘存在於畫面的原因，若可以再繼續深入探討這些議題，相信會更透徹且全面性地認識珍·布瑞德其人與其書。以作家作品為研究主題的論文常歸納出一個貫徹全篇的主要議題，並透過此議題將所有作品拉在同一條線上，使得作品與論述達到密切的聯結，但本論文卻以單本《手套》為出發點，拉出了三條線，分章進行論述，故章與章關係的處理較為鬆散，必須再思考周詳使其有所密切結合。

珍·布瑞德自寫自畫作品在教學現場上的運用，應是值得被期待的。其作品中的情節反覆性、框架操作以及細緻畫風等都可藉由教學者的拿捏給予孩子適當學習的方向，孩子的想法是天真的，對任何事都抱持著好奇心，沒有心機地去看待事物，當面對大人眼中視為教學題材的圖畫書，而大人也有意識將所擬好的教學目標套用在其身上時，他將會喪失學習的熱情與意願，因此如何技巧性地將圖畫書融入教學是一大考驗。

著手進行珍·布瑞德的圖畫書蒐集時，發現其自寫自畫作品在台灣僅由天下遠見翻譯一本《綠色大傘》(*The Umbrella*)¹⁰⁸，其餘文本皆未出版，就珍·布瑞德多產的創作而言，實為可惜，因此便希望藉由本論文的研究，使其作品受到注視，能夠持續翻譯出版，讓更多人認識珍·布瑞德。

¹⁰⁸ 珍·布瑞德(Jan Brett)著，張鳳蕙譯，《綠色大傘》(*The Umbrella*)(台北：天下遠見，2005年)。

參考文獻

壹、研究文本

一、外文圖畫書

- Brett, Jan. *Fritz and the Beautiful Horses*. New York: Houghton Mifflin. 1981
- _____. *Annie and the Wild Animals*. New York: Houghton Mifflin. 1985
- _____. *Goldilocks and the Three Bears*. New York: G. P. Putnam's Sons. 1987
- _____. *The First Dog*. New York: Harcourt Brace Jovanovich. 1988
- _____. *Beauty and The Beast*. New York: Clarion. 1989
- _____. *The Mitten*. New York: G. P. Putnam's Sons. 1989
- _____. *The Wild Christmas Reindeer*. New York: G. P. Putnam's Sons. 1990
- _____. *Berlioz the Bear*. New York: G. P. Putnam's Sons. 1991
- _____. *Trouble with Trolls*. New York: G. P. Putnam's Sons. 1992
- _____. *Christmas Trolls*. New York: G. P. Putnam's Sons. 1993
- _____. *Town Mouse, Country Mouse*. New York: G. P. Putnam's Sons. 1994
- _____. *Armadillo Rodeo*. New York: G. P. Putnam's Sons. 1995
- _____. *Comet's Nine Lives*. New York: G. P. Putnam's Sons. 1996
- _____. *The Hat*. New York: G. P. Putnam's Sons. 1997
- _____. *Gingerbread Baby*. New York: G. P. Putnam's Sons. 1999
- _____. *Hedgie's Surprise*. New York: G. P. Putnam's Sons. 2000
- _____. *Christmas Treasury*. New York: G. P. Putnam's Sons. 2001
- _____. *Daisy Comes Home*. New York: G. P. Putnam's Sons. 2002
- _____. *Who's That Knocking on Christmas Eve?* New York: G. P. Putnam's Sons. 2002
- _____. *On Noah's Ark*. New York: G. P. Putnam's Sons. 2003
- _____. *The Umbrella*. New York: G. P. Putnam's Sons. 2004
- _____. *Honey...Honey...Lion*. New York: G. P. Putnam's Sons. 2005
- _____. *Hedgie Blasts Off*. New York: G. P. Putnam's Sons. 2006
- _____. *The Three Snow Bears*. New York: G. P. Putnam's Sons. 2007
- _____. *Gingerbread Friends*. New York: G. P. Putnam's Sons. 2008

二、中文翻譯圖畫書

珍·布瑞德(Jan Brett)著。張凰蕙譯。《綠色大傘》。台北：天下遠見。2005。

貳、參考文本

一、中文翻譯圖畫書

大衛·麥考利(David Macaulay)著。孫晴峰譯。《黑與白》(*Black and White*)。台北：上誼。1996。

大衛威斯納(David Wiesner)著。黃筱茵譯。《豬頭三兄弟》(*The Three Pigs*)。台北：格林。2003。

伊莎貝爾·潘(Isabel Pin)著。《我以後要得諾貝爾和平獎》(*Wenn ich grob bin, werde ich Nobelpreistrager*)。台北：大穎。2007。

安東尼布朗(Anthony Browne)著。高明美譯。《動物園的一天》(*Zoo*)。台北：台英。1995。

安格富修柏(Annegert Fuchshubr)著。梁景峰譯。《膽大小老鼠、膽小大巨人》(*Riesen Geschichte*)。台北市：格林。1994。

艾烏格尼·M·拉裘夫著。林真美譯。《手套》。台北：遠流。1998。

艾瑞·卡爾(Eric Carle)、岩村和朗(Kazuo Iwamura)著。信誼編輯部譯。《你要去哪裡？去看我的朋友》(*Where Are You Going? To See My Friend !*)。台北：信誼。2004。

西本雞介(Keisuke Nishimoto)文。長谷川義史(Yoshifumi Hasegaku)圖。林意珊譯。《爺爺的幸福咒語》(*Ojiichan No Gokuraku Gokuraku*)。台北：奧林。2007。

亞柏利希特·葛拉勒(Albercht Gralle)文。薇拉·艾格曼(Vera Eggermann)圖。《疾疾如風飛毛腿、七頭大怪物》(*Der Windschnelle Wuselbeinzack/Das siebenköpfige Trampelgeheuer*)。台北：上誼。2004。

佩特·哈群斯(Patricia Hutchins)著。上誼出版部譯。《母雞蘿絲去散步》(*Rose's Walk*)。台北：上誼。1998。

東尼·羅斯(Tony Ross)。胡洲賢譯。《這條毯子不要丟喔！》(*The Happy Rag*)。台北：大穎。2006。

波里斯拉夫·斯托耶夫著。《老伯伯的手套》。台北：時代生活叢書。2002。

約翰史坦那(Jorg Steiner)文。約克米勒(Jorg Muller)圖。《森林大熊》(*Der Bär, der*

ein Bär bleiben wollte)。台北：格林。2002。

約翰·伯明罕(John Burningham)著。林良譯。《外公》(*Granpa*)。台北：台英。1995。

約翰·伯明罕(John Burningham)著。林真美譯。《莎莉，洗好澡了沒》(*Time to Get Out of The Bath, Shirley*)。台北：上誼。2003。

約翰·伯明罕(John Burningham)著。林真美譯。《莎莉，離水遠一點》(*Come Away From the Water, Shirley*)。台北：遠流。1998。

約翰席斯卡(Jon Scieszka)文。藍史密斯(Lane Smith)圖。管家琪譯。《臭起司小子爆笑故事大集合》(*The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*)。台北：格林。1994。

馬柯斯·費斯特(Marcus Pfister)著。朱昆槐譯。《米羅和發光寶石》(*Milo and the Magical Stones*)。台北：上誼。1998。

提利·勒南(Thierry Lenain)文。塞哲·布洛克(Serge Bloch)圖。武忠森譯。《種子寶寶》(*Graine De Bebe*)。高雄：愛智。2004。

菲比·吉爾曼(Phoebe Gilman)著。宋珮譯。《爺爺一定有辦法》(*Something From Nothing*)。台北：上誼。1999。

二、中文圖畫書

邱承宗著。《池上池下》。台北：天下雜誌。2008。

林世仁、陳致元改編。陳致元圖。《阿迪和朱莉》。新竹：和英。2006。

孫心瑜著。《一日遊》。台北：信誼。2008。

陳致元著。《大家一起拔蘿蔔》。新竹：和英。2007。

三、外文圖畫書

Browne, Anthony. *Zoo*. London: Red Fox. 1994

Browne, Anthony. *Voice In The Park*. London: Transworld Publishers Ltd, 1998.

Taback, Simms. *There Was An Old Lady Who Swallowed A Fly*. USA: Penguin. 1997.

叁、專書論述

一、中文翻譯著作

千千岩 英彰著。《不可思議的心理與色彩》。台北：新潮社。2002。

李奧帕德(Aldo Leopold)著。吳美真譯。《沙郡年記—李奧帕德的自然沉思》(*A Sand County Almanac*)。台北：天下遠見。2005。

彼得·辛格(Peter Singer)著。孟祥森、錢永祥譯。《動物解放》(*Animal Liberation*)。台北：關係生命協會。1996。

河合隼雄、松居直、柳田邦男等著。林真美譯。《繪本之力》。台北：遠流。2005。

珍·杜南(Doonan Jane)著。宋珮譯。《觀賞圖畫書中的圖畫》(*Looking at Picture in Picture Books*)。台北：雄獅。2006。

約翰·伯格(John Berger)著。吳莉君譯。《觀看的方式》(*Ways of Seeing*)。台北：麥田。2005。

培利·諾德曼(Perry Nodelman)著。劉鳳芯譯。《閱讀兒童文學的樂趣》(*The Pleasures of Children's Literature*)。台北：天衛文化。2000。

野村順一著。李曄譯。《顏色魔法書》。台北：方智。2000。

雪登·凱許登(Sheldon Cashdan)著。李淑珺譯。《巫婆一定得死—童話如何形塑我們的性格》(*The Witch Must Die*)。台北：張老師文化。2001。

史密斯(Lillian H. Smith)著。傅林統譯。《歡欣歲月—李利安·H·史密斯的兒童文學觀》。台北：富春。1999。

蓋兒·梅爾森(Gail F. Melson)著。范昱峰、梁秀鴻譯。《孩子的動物朋友》(*Why the Wild Things Are*)。台北：時報。2002。

魯道夫·安海姆(Rudolf Arnheim)著。李長俊譯。《藝術與視覺心理學》(*Art and Visual Perception*)。台北：雄獅，1982。

羅斯頓(Holmes Rolston)著。王瑞香譯。《環境倫理學：對自然界的義務與自然界的價值》(*Environmental Ethics*)。台北：國立編譯館。1996。

二、中文著作

朱光潛著。《文藝心理學》。台北：漢京文化。1984。

汪民安著。《羅蘭·巴特》。湖南教育出版社。1999。

林文寶策劃。劉鳳芯主編。《擺盪在感性與理性之間—兒童文學論述選集 1988~1998》。台北：幼獅。2000。

林良著。《淺語的藝術》。台北：國語日報。2000。

胡萬川著。《民間文學的理論與實際》。新竹：國立清華大學。2004 年。

傅林統著。《兒童文學的思想與技巧》。台北：富春。1998。

傅林統著。《兒童文學的思想與技巧》。台北：富春。1998。

傅林統著。《美麗的水鏡—從多方位探究童話的創作與改寫》。桃園縣立文化中心。1996。

黃宜勳著。《聽，畫在說話》。台北：紅番茄。1993。

楊茂秀著。《重要書在這裡！》。台北：遠流。2007。

廖卓成著。《童話析論》。台北：大安。2002。

蔡尙志著。《語文研究學刊①—民俗與兒童文學研究》。嘉義：省立嘉義師範學院語文研究發展中心。1991。

鄭明萱著。《多向文本》。台北：揚智。1997。

韓叢耀著。《圖像傳播學》。台北：威仕曼文化事業股份有限公司。2005。

羅鋼著。《敘事學導論》。雲南人民出版社。1995。

肆、報章期刊

一、中文

周山華。〈民間故事對幼兒的永恆魅力〉。載於《紅河學院學報》。5 卷 4 期。2007 年 8 月。頁 68-70。

林繼富。〈國外民間故事傳承人研究的批評與反思〉。載於《中南民族大學學報》。28 卷 6 期。2008 年 11 月。頁 153-157。

約翰·斯蒂芬斯(John Stephens)文。張浩月譯。〈後現代主義與兒童文學〉。載於《中華民國兒童文學會訊》。19 卷 2 期。2003 年 3 月。頁 9-13。

培利·諾德曼(Nodelman, Perry)著，黃孟嬌譯，*Words about pictures:The Narrative Art of Children's Picture Books—〈Style as meaning〉* (第三章—呈現的意義風格)。載於《繪本棒棒堂》。第四期。2006 年 6 月。頁 26-30。

二、外文

Driggs Wolfenbarger, Carol&Lawrence R. Sipe. "A unique Visual and Literary Art From: Recent Research on Picturebooks." *Language Arts* ProQuest Education Journals.84(3).2007.p273-279.

Goldstone, Bette P. "Traveling in new directions: Teaching non-linear picture books." *The Dragon Lode*.18(1).1999.p26-29.

Goldstone, Bette P.&Linda D. Labbo. "The postmodern picture book: A new subgenre." *Language Arts* ProQuest Education Journals.81(3).2004.p197-204.

Goldstone, Bette P. "Whaz up with our books? Changing picture book codes and teaching implications." *The Reading Teacher*. ProQuest Education Journals.55(4).Dec2001-Jan2002.p362-370.

Seelinger Trites, Roberta. "Manifold Narratives: Metafiction and Ideology in Picture Books." *Children's Literature in Education* .25(4).1994.p225-242.

伍、學位論文

王貞芳著。《沈石溪動物小說研究》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2000。

鄭雅文著。《沈石溪動物小說中狼的探究》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2000。

李明足著。《樹從繪本長出來了——論《世界精選大樹》系列中的生態保育觀》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2008。

李惠絨著。《〈白雪公主〉、〈灰姑娘〉、〈人魚公主〉之巔覆研究——以 90 年代台灣

女童話作家改寫作品為例》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2007。

杜蕙玲著。《荒野冒險小說中的生態觀---以《手斧男孩》系列為例》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2008。

林德姮著。《圖畫故事中的後設策略》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2004。

莊馨儀著。《與熊共舞—兒童文學中熊》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2006。

陳金蓮著。《沈石溪動物小說中愛的母題之探討》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2002。

黃淑萍著。《《國王的新衣》中譯本圖畫書研究》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2006。

黃嫻瑜著。《從經典愛情童話中覺醒—以《格林童話》中〈灰姑娘〉、〈睡美人〉、〈白雪公主〉為例》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2007。

廖雅蘋著。《少年小說中人與動物關係探究》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2004。

陸、網路資源

維基百科修辭學介紹

<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%93%AC%E4%BA%BA%E6%B3%95&variant=zh-tw> 檢索日期 2009.04.23

百變造形說衣箱

http://w95.bengzi.org.tw/g3_5.htm 檢索日期 2009.04.11

Greenville Public Library 網站上關於珍·布瑞德作家介紹：

http://www.yourlibrary.ws/childrens_webpage/e-author122001.htm 檢索日期 2008.11.05

超文本文學形式美學初探——李順興

<http://benz.nchu.edu.tw/~intergrams/intergrams/002/002-lee.htm> 檢索日期 2008.11.29

珍·布瑞德個人網站 <http://janbrett.com/index.html> 檢索日期 2008.10.25

維基百科後現代圖畫書介紹 http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern_picture_book

檢索日期 2009.03.17

Pbs Parents 網站珍・布瑞德作者介紹

<http://www.pbs.org/parents/readinglanguage/articles/authorfocus/janbrett.html> 檢索日期：2008.10.25

關於珍・布瑞德訪談資料。檢索日期：2008.10.23。

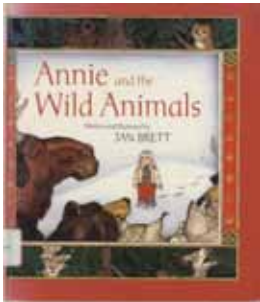
http://www.hipark.austin.isd.tenet.edu/grade1/brunello/brett/jan_brett_interview.htm

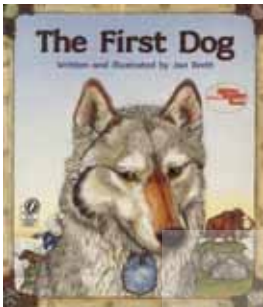


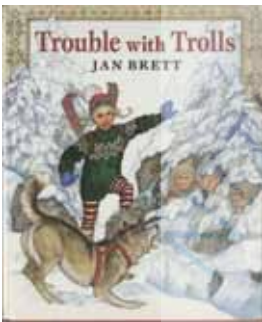
附 錄

珍·布瑞德自寫自畫作品簡介

一、自行創作

封面		書籍資料	
1	 《福來季與漂亮的馬兒》封面	書名 (暫譯)	<i>Fritz and the Beautiful Horses</i> 《福來季與漂亮的馬兒》
		故事大綱	在一個被城牆包圍的小鎮裡，這裡因有著漂亮的馬而有名，而且只有漂亮的馬才可以待在城內。城外有一隻叫做福來季的迷你馬，雖然他長得不漂亮卻有著一顆溫柔體貼的心。他因為看見孩子們坐在馬上害怕的神情，心裡想著：「我想要孩子騎在我身上！」有一天，城內的居民們和孩子在過橋時突然遭遇危險，橋發出斷裂的聲音。已過橋的父母親呼喊著孩子要他們騎馬涉水到對岸，孩子們害怕遲遲不敢行動。這時因福來季勇敢地解救，讓他成為城內的一份子，且從那天起小鎮就因有著漂亮和值得信賴的馬而有名。
		出版年	1981
		出版社	Houghton Mifflin
2	 《安妮和野生動物朋	書名 (暫譯)	<i>Annie and the Wild Animals</i> 《安妮和野生動物朋友》
		故事大綱	有一天安妮的寵物貓泰妃離家出走了，她著急地尋找卻始終不見其蹤影。寂寞的安妮於是在森林裡放了蛋糕，希望能吸引動物來陪伴她。但每次來的都是身材巨大又

	友》封面		凶猛的動物，不像泰妃嬌小又溫柔的模樣。直到春天的來臨，泰妃回家了，而且還帶著三隻小貓，安妮再也不會感到孤單。
		出版年	1985
		出版社	Houghton Mifflin
3	 《第一隻狗》封面	書名 (暫譯)	<i>The First Dog</i> 《第一隻狗》
		故事大綱	很久很久以前，有一天小凱正奔跑返回洞穴的路上，遇見了一隻古代狼，不停地跟隨他。起初他以爲狼是因爲他手中的食物而靠近，後來才知道狼在保護他，時常在危險發生前解救他，於是帶著狼一起回到洞穴的家，而這隻狼就被小凱取名爲狗。
		出版年	1988
		出版社	Harcourt Brace Jovanovich
4	 《野生的聖誕麋鹿》封面	書名 (暫譯)	<i>The Wild Christmas Reindeer</i> 《野生的聖誕麋鹿》
		故事大綱	媞卡接受了一個任務，必須在聖誕夜前將野放的麋鹿聚集起來訓練，讓聖誕老人可以將禮物順利發送。失去自由的麋鹿本來就難以控制，再加上媞卡總是以命令的口吻指使他們，導致麋鹿們根本不聽她的指揮。直到有一天所有麋鹿的角全卡在一塊，她才驚覺自己應該改變說話的口氣。後來麋鹿們感受到媞卡的變化，乖乖地接受訓練，於是聖誕夜當天順利飛上天空。
		出版年	1990

		出版社	G. P. Putnam's Sons
5	 《小熊白遼士》封面	書名 (暫譯)	<i>Berlioz the Bear</i> 《小熊白遼士》
		故事大綱	小熊白遼士跟著管絃樂隊乘坐著騾車出發前往小鎮演出，在半路上因前輪卡在洞裡，騾子跌坐在地上一動也不動。陸續出現了許多動物來幫忙，但騾子始終不為所動，最後蜜蜂嗡嗡地出現，在騾子屁股叮了一下，騾子馬上站起來往前衝刺，於是演出順利落幕。
		出版年	1991
		出版社	G. P. Putnam's Sons
6	 《小矮人大麻煩》封面	書名 (暫譯)	<i>Trouble with Trolls</i> 《小矮人大麻煩》
		故事大綱	住在地底下的小矮人也想要一隻狗，某天女孩帶著她的狗到親戚家，路上卻遭遇小矮人的襲擊，每每出現都抓住狗不放，還好女孩用身上的衣物與其交換。但最後他再也沒東西可以給小矮人，於是聰明地她站在山頭、穿著滑雪板往下一蹬，不僅將狗成功地搶回身邊還拿回了自己的衣物。
		出版年	1992
		出版社	G. P. Putnam's Sons
7		書名 (暫譯)	<i>Christmas Trolls</i> 《聖誕小矮人》
		故事大綱	聖誕節前夕，女孩發現家裡的東西莫名奇妙地遺失了，擔心自己心愛的紅色木馬也會不見，於是一直抱在身上。後來女孩發

	《聖誕小矮人》封面		現原來是兩隻住在樹洞裡的小矮人拿走了，她爬上樹看見小矮人渴望擁有聖誕節的模樣，於是開始教他們如何裝飾讓屋內和屋外有著聖誕氣氛，同時也讓他們懂得分享，最後女孩將她最心愛的紅色木馬留了下來。而聖誕節當天，她也收到一份特別的禮物，是小矮人做的土黃色木馬。
		出版年	1993
		出版社	G. P. Putnam's Sons
8	 《好奇的寶兒》封面	書名 (暫譯)	<i>Armadillo Rodeo</i> 《好奇的寶兒》
		故事大綱	犴獭寶兒原本是跟著媽媽和三個小孩一起出門，而剛出生不久的這段時間犴獭眼睛還看不清楚東西。當寶兒看見眼前閃過的一雙靴子，就以爲是同類於是不停跟隨，因此開始了他的冒險。媽媽著急地四處尋找。最後寶兒終於發現這不是犴獭的味道而放聲哭喊，因此媽媽循著寶兒的哭聲來到他身旁，帶著他回家。
		出版年	1995
		出版社	G. P. Putnam's Sons
9	 《卡門的九條命》封面	書名 (暫譯)	<i>Comet's Nine Lives</i> 《卡門的九條命》
		故事大綱	卡門是一隻擁有九條命的貓，每段生命都十分短暫，吃了有毒的草而沉睡或死於書堆、沉於大海等。直到第九條生命才找到真愛，他遇見一隻渴望有朋友的貓，於是他們成爲彼此的依靠。

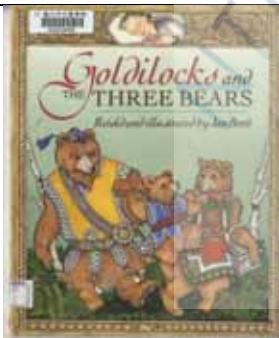
		出版年	1996
		出版社	G. P. Putnam's Sons
10	 《帽子》封面	書名 (暫譯)	<i>The Hat</i> 《帽子》
		故事大綱	趁著冬天來臨前女孩把衣物拿出來曬太陽，一陣強風將一隻襪子吹到刺蝟的頭上，因為身上的刺讓他無法掙脫。戴帽子的刺蝟有著滑稽的模樣走到哪被笑到哪，雖然他總是自我調侃說著：「帽子可以讓我保暖又清爽！」但其實他無時無刻想拿下來。最後女孩解救刺蝟的困境，卻也發現所有的衣物全部不見，被一連串的動物穿在身上當帽子。
		出版年	1997
		出版社	G. P. Putnam's Sons
11	 《刺蝟的驚喜》封面	書名 (暫譯)	<i>Hedgie's Surprise</i> 《刺蝟的驚喜》
		故事大綱	男孩每天早上起床都會到農舍裡拿走母雞下的蛋，一天母雞終於受不了哭著說：「我永遠沒辦法當媽媽，沒有蛋就沒有小雞。」刺蝟聽到母雞的訴苦後決定幫她，他每天晚上送來不同的食物，有磨菇、馬鈴薯、草莓等，每天早上代替蛋出現在農舍裡。男孩沒有吃到蛋，肚子餓又非常生氣，說著：「明天再沒有蛋我就把妳吃了！」母雞感到非常害怕，好險刺蝟想出個好辦法，隔天他躲在母雞旁，當男孩伸手取蛋時，被刺蝟身上的針扎得哇哇大叫

			跑回家，於是母雞如願以償地成為媽媽。
		出版年	2000
		出版社	G. P. Putnam's Sons
12	 《聖誕節的寶物》封面	書名 (暫譯)	<i>Christmas Treasury</i> 《聖誕節的寶物》
		故事大綱	七個故事的合輯，包括《手套》、《帽子》、《聖誕小矮人》、《小矮人大麻煩》、《野生的聖誕麋鹿》等五本作者自寫自畫作品，以及《聖誕前夕的十二天》、《聖誕夜》為其插畫作品。
		出版年	2001
		出版社	G. P. Putnam's Sons
13	 《黛喜回家了》封面	書名 (暫譯)	<i>Daisy Comes Home</i> 《黛喜回家了》
		故事大綱	美美在歡樂雞園裡每天辛勤地照料著雞群。有一隻叫做黛喜的雞卻遭受其餘同伴的排擠，常跌落在潮濕的地面上冷得發抖過夜。某天晚上她終於受夠了，走到屋外的菜籃裡縮著羽毛睡覺，但不幸地下了大雨，黛喜隨著菜籃子飄到河面上。在河面上她遇到了狗、水牛、猴子等動物，她鼓動翅膀、又啄又咬，還發出嘎嘎聲嚇跑了他們。但最後她終究落入漁夫手上，還好機伶的美美在市集找回了黛喜。她回到雞舍後再也不躲避眼前同伴的譏笑指責，而是選擇勇敢抵抗！
		出版年	2002
		出版社	G. P. Putnam's Sons

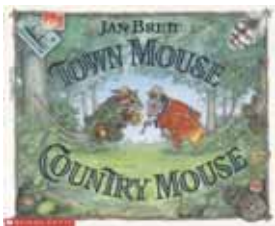
14	 《綠色大傘》(原文)封面  《綠色大傘》(中文)封面	書名	<i>The Umbrella</i> 《綠色大傘》中文版 2005 年由天下遠見出版，是台灣唯一一本中譯本。
		故事大綱	男孩撐著綠色大傘走出家門，期待著今天在雨林裡可以看見許多動物。他爬上樹梢仍不見任何動物蹤跡，殊不知動物們全都聚集在綠色大傘裡，最後還因一隻蜂鳥的出現讓擁擠的大傘翻覆。失望的男孩走回家，看見小樹蛙待在傘裡，開心地說：「明天一起去雨林探險，我們將會看到很多動物！」
		出版年	2004
		出版社	G. P. Putnam's Sons
15	 《小刺蝟起飛了！》封面	書名 (暫譯)	<i>Hedgie Blasts Off</i> 《小刺蝟起飛了！》
		故事大綱	有隻刺蝟夢想著成為太空人，他在星際研究室裡從事打掃工作。有一天科學家發現外星球上的發光體不亮了而花也不開，他們必須馬上派遣機器人並發射火箭去外星球一探究竟。但沒想到機器人出了問題，根本無法啟動，就在大家感到苦惱時，有人發現刺蝟是最佳人選。於是刺蝟被送到外太空調查，他發現是東西阻塞了發光體的噴發運動才讓花無法正常綻放，而聰明的他運用反作用力原理，用身體將洞口完全封死，不一會兒他被一股力量噴上天空，氣體噴發後花也開了，刺蝟實現了太空夢，最後回到地球接受表揚。

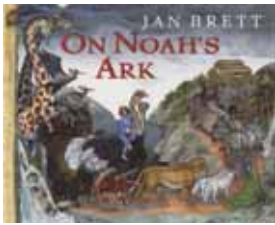
16	 《薑餅娃娃的朋友》封面	出版年	2006
		出版社	G. P. Putnam's Sons
		書名 (暫譯)	<i>Gingerbread Friends</i> 《薑餅娃娃的朋友》
		故事大綱	孤單的薑餅娃娃待在家裡，他也想像男孩一樣有朋友的陪伴，於是出門尋找，但始終沒有人想理會他，還惹來一身麻煩。直到逃回家後，才發現男孩為他準備的驚喜，有著一群薑餅人正等著他回來。
		出版年	2008
		出版社	G. P. Putnam's Sons

二、民間故事改編

	封面	書籍資料	
1	 《金髮女孩和三隻熊》封面	書名 (暫譯)	<i>Goldilocks and the Three Bears</i> 《金髮女孩和三隻熊》
		故事大綱	住在森林裡的三隻熊家庭，體格分別是大、中、小，有個金髮女孩見著三隻熊家裡沒人，於是闖了進去，她碰觸各式各樣有著不同大小的湯碗、椅子、和床，最後躺在小熊的床上睡著。三隻熊發現有人進來，所有的東西都亂成一團，而小熊在床上看見女孩，女孩醒來後便驚慌地逃跑了。
		出版年	1987
		出版社	G. P. Putnam's Sons
2		書名 (暫譯)	<i>Beauty and The Beast</i> 《美女與野獸》

	 《美女與野獸》封面	故事大綱	小美人爲了年邁父親來到野獸的宮殿，而父親就是在這裡偷摘玫瑰送給她才遭到處罰的。原以爲野獸很可怕有著一顆邪惡的心，但其實不然，他反而溫柔又體貼。野獸時常要求小美人嫁給他，但她總是不答應。一天，野獸又提及此事，這次小美人答應留下來但必須讓她回家一趟，於是野獸讓小美人返家。最後小美人發現自己是喜歡野獸的，於是回到宮殿也解除了野獸的詛咒。
		出版年	1989
		出版社	Clarion
3	 《手套》封面	書名 (暫譯)	<i>The Mitten</i> 《手套》
		故事大綱	奶奶織了一雙白手套給男孩，但愛玩的男孩在爬樹時將一隻手套遺落在雪地上而沒發覺。動物們一隻隻擠進手套，直到小老鼠的出現讓大熊打了噴嚏後，全部的動物才解散。最後男孩撿回手套進屋後，奶奶一臉疑惑地看著變大的手套。
		出版年	1989
		出版社	G. P. Putnam's Sons
4		書名 (暫譯)	<i>Town Mouse, Country Mouse</i> 《城市老鼠和鄉村老鼠》
		故事大綱	居住在城市和鄉村裡的老鼠夫婦決定

	 城市老鼠和鄉村老鼠》 封面		要交換生活，各自覺得對方的生活很舒適。但其實不然，城市老鼠來到鄉村被貓頭鷹攻擊還有許多存在於大自然的險峻必須面對，而鄉村老鼠在城市裡也必須和躲避貓的攻擊以及習慣街道吵鬧聲，在某一次的逃難中，他們各自回到自己的家，而貓與貓頭鷹在路上遇到時，一番搏鬥後也想交換環境生活。
		出版年	1994
		出版社	G. P. Putnam's Sons
5	 《薑餅娃娃》封面	書名 (暫譯)	<i>Gingerbread Baby</i> 《薑餅娃娃》
		故事大綱	男孩取下了一本破舊的食譜便開始做起了薑餅，食譜上明白地寫著送進烤爐後必須等八分鐘才能取出，但男孩等不及了，偷看一眼，竟跑出一個活生生的薑餅娃娃。淘氣的薑餅娃娃跑到街上亂竄，闖了禍還吸引一群人與動物的追趕，最後男孩做了薑餅屋，終於把薑餅娃娃制伏。
		出版年	1999
6	 《聖誕夜誰來敲門？》 封面	書名 (暫譯)	<i>Who's That Knocking on Christmas Eve?</i> 《聖誕夜誰來敲門？》
		故事大綱	聖誕夜總會有著調皮闖進人家家中大吃一頓的小矮人，這天帶著北極熊的男孩來到女孩家中休息，不久小矮人砰砰

			砰地出現了，還好有北極熊嚇跑貪吃的小矮人。
		出版年	2002
		出版社	G. P. Putnam's Sons
7	 《諾亞方舟》封面	書名 (暫譯)	<i>On Noah's Ark</i> 《諾亞方舟》
		故事大綱	就快淹大水了，諾亞爺爺造了一艘船將所有動物成雙成對地趕進船內，經過 40 天的航行，他們終於發現大陸，又重新開始了新生活。
		出版年	2003
		出版社	G. P. Putnam's Sons
8	 《當蜂蜜獾遇見獅子》封面	書名 (暫譯)	<i>Honey...Honey...Lion</i> 《當蜂蜜獾遇見獅子》
		故事大綱	領航鳥帶領著蜂蜜獾去尋找蜂蜜，找到時彼此分享，就在某一天，當他們協力找到蜂蜜時，蜂蜜獾竟然獨享。這件事讓領航鳥感到生氣，於是他想了個辦法捉弄獾，假裝帶領他去找蜂蜜，其實是把牠帶到獅子的面前。獾學到教訓後就學乖了，再也不敢自己一個人獨享蜂蜜。
		出版年	2005
		出版社	G. P. Putnam's Sons
9	 《三隻北極熊》封面	書名 (暫譯)	<i>The Three Snow Bears</i> 《三隻北極熊》
		故事大綱	女孩闖進北極熊家中，裡頭所有東西都有著大、中、小三種尺寸，分別適用過後發現最小的東西最適合她，於是最後

			躺在小床上睡著。北極熊們回家後，發現女孩，女孩嚇得往屋外跑，才發現他們拯救了自己的狗，說聲謝謝後開心地離去，而北極熊們也朝著她大喊再見！
		出版年	2007
		出版社	G. P. Putnam's Sons

