

國立台東大學
兒童文學研究所碩士論文

指導教授：張子樟 先生

尋找「消聲」的真情世界——
對《台灣真少年》的理解與建構



研究生：李明瑤 撰

中華民國九十六年八月

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 李 明 瑤 君

所提之論文 尋找消聲的真情世界——對《台灣
真少年》的理解與建構

業經本委員會通過合於 碩士學位論文 條件

論文口試委員會：

郭建榮

(口試委員會主席)

林永芳

張子樟

(指導教授)

論文口試日期：96 年 8 月 20 日

國立台東大學

附註：一式二份經考試委員會簽後，送交系所辦公室及教務處註冊組存查。

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 系(所)

組 九十六 學年度第 一 學期取得 碩 士學位之論文。

論文名稱：尋找消聲的真情世界——對《台灣真少年》的理解與建構

本人具有著作財產權之論文全文資料，授予下列單位：

同意	不同意	單 位
☒	☐	國家圖書館
☒	☐	本人畢業學校圖書館

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。

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鉤選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：張子樟 (親筆簽名)

研究生簽名：李明強 (親筆正楷)

學 號：1593017 (務必填寫)

日 期：中華民國 九十六 年 八 月 二十二 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:2005/06/09

博碩士論文電子檔案上網授權書

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

_____組 96 學年度第 一 學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目： 尋找「消聲」的真情世界——對《台灣真少年》的理解與
建構

指導教授： 張子樟

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： 李明瑤

簽 名： 李明瑤

中華民國 96 年 08 月 23 日

生命風景的符號，自己未來的記憶

從最西到最東，從台灣海峽到太平洋。來來回回、往往返返，在四個暑假中，不知經歷多少。

進入兒文所是追求白開水滋味的嚮往，在逐字推敲論文的日子裡，添入許多酸、甜、苦、辣與辛滋味。當心情起起伏伏、游移不定時，有旁人的鼓勵、打氣與關懷下，增強自己行動力的堅持與意志力的堅定，始能調成這杯五顏六色、五味雜陳的奇幻魔法飲品。

試想，若是少了師長的提攜與帶領，沒能盡情沉浸文學領域；多了友人的陪伴與撫慰，方能滲透交融情感世界；誠如，初衷心境與追尋「不朽真情」的決心。

記得暑一的報告資料被從整，正哭得唏哩嘩啦時，幸虧阿寶院長的親切關懷，才得以重燃信心；如同，每每上了阿寶老師的課後，定覺得未來人生總是充滿了無限希望的可能。萬分感謝指導教授子樟老師的來回面談與鞭策，並細細斟酌論文用詞、思考路徑與研究方向；感謝建華老師一路對於論文精闢的指導；感謝永發老師百忙中的挺力相助與支持；感謝明城老師儒人風雅與親切問候；也感謝建崑老師蘋果與蛋糕的送暖溫馨。

還有一群也值得銘記在心的夥伴們：

謝謝「六六大順」有情有義的詩玉、雅惠、廷理、佩珊與韶儀同門戰友，純真浪漫的麗秋與姿婷嬉戲陪伴；游嘉惠學姊的論文指引、提供食、宿的淑鈺及靈糧堂的姊妹們，沒有您們的信心加持、睿智揮灑，無法順利紀錄人生符號。

謝謝曾經被粗略忽視的家人們；當自己焦頭爛額、繁雜思緒、閉門造車的日子裡，幸虧您們承載包容、溫良依賴、厚實熱情，得以伴隨咀嚼文字為親情關愛、鋪陳文章為豐富生命，更鮮活了自己未來的記憶。

今年姪兒唐唐也幼稚園畢業；一份辛勤耕耘、意義非凡的畢業證書，卻是開始我們人生另一啟程，想大聲說：「爸、媽！我做到了！」

扮演一默靜陪伴，並適時伸出援手的最最最×100 萬倍的親密愛人：「正正！我們終於可以計畫下一個目標了！」

明瑤 2007/08/22

尋找「消聲」的真情世界

—對《台灣真少年》的理解與建構

摘 要

台灣兒童圖畫書變化與發展，演繹至今為「顯學」是不爭的事實。本論文主要探討《台灣真少年》系列圖畫書，如何以其童年情境為追憶衍生之基礎，企圖建構本土文化之延續。

六位作者以感官摹寫人性，描繪當時的農村社會生活，將人性的良善互動、和諧共處的親身經歷，成了迴盪耳邊的旋律、成了烏托邦的想像與期望。以內在情感與外在環境因素，關懷現實社會與歷史文化，並涉及生命意涵的探討。

台灣歷史文化雖經不斷的碰撞、融合與吸收，仍以兒童文學為軸心，並擴及社會與自然的價值中心為思考模式，強調自我對人、社會及環境等關懷。

從教學面看來，《台灣真少年》可讓來自不同生活背景的群體，有機會溝通、了解、尊重與包容彼此，進而認同這片土地，並且暗示作者對於烏托邦世界的嚮往。

關鍵詞：圖畫書、台灣真少年繪本、真情世界

Searching for the Voice-faded Real Feelings:

The Understanding & Construction of *Taiwanese Teenagers*

Abstract

It is unquestionable that the changes and developments of Taiwanese picture books have become the main stream of children's literature here. This paper intends to explore how the child's situations act as the basis of the historical memory, and tries to fully understand and construct the continuity of Taiwanese picture books.

Six writers of the series depict human nature with their senses, and portray the agricultural life then. They have transformed the goodness of human nature, the harmonious experiences into repeatable melodies, and expect the coming of Utopia. Their works concern about the existing society and its history and culture, involving the exploration of the real meaning of life.

After having been collided, fused and absorbed for many years, the Taiwanese history and culture still regard children's literature as its center, and enlarge itself as the real thinking pattern of society and nature, emphasizing the full concerns of its people and environment.

As to its teaching respects, Taiwanese Teenagers will make those who come from different backgrounds try to communicate, understand, and respect one another, in addition to identifying this land. The series also suggest how the writers have longed for the coming of Utopia.

Key words : picture-books, *Taiwanese Teenagers*, the world of true feelings

目 次

第壹章 打開內心的門窗·····	01
第一節 驚鴻覺醒·····	02
第二節 追憶與懷舊·····	06
第三節 試探神秘與深沉·····	11
第貳章 串起生命的印記·····	17
第一節 圖畫書面面觀·····	18
第二節 橋樑書·····	27
第三節 扣人心弦一剎那·····	36
第叁章 記得當時年紀小 ·····	40
第一節 《八歲，一個人去旅行》·····	42
第二節 《跟阿嬤去賣掃帚》·····	50
第三節 《像母親一樣的河》·····	60
第肆章 本土情懷匯流與茁壯 ·····	68
第一節 《記得茶香滿山野》·····	69
第二節 《姨公公》·····	76
第三節 《故事地圖》·····	82
第伍章 繁華落盡見真情·····	91
第一節 循著有情的蹤跡·····	91
第二節 本土文化的梳理與契合·····	98
第三節 生生不息與剛柔並濟·····	103
參考書目·····	108

第壹章 打開內心的門窗

台灣兒童圖畫書的變化與發展，或圖畫書歷經社會、經濟與教育政策等之改變，其所呈現的面貌早已多樣。本研究《台灣真少年》¹是以本土情懷與童年憶往為主體，重新詮釋童年情境為追憶擴展衍生的基礎，與建構無法抹滅的本土文化延續，說明《台灣真少年》對於現代人的反思與衝擊的描繪，並尋回那漸漸「消聲」的「真情」與喚起共同記憶的感動。

本章擬以宏觀角度看待當今台灣社會組織，由《台灣真少年》系列圖畫書所鋪陳之家鄉故事與童年經驗，其誠摯真純又勾起濃厚鄉村情景的氛圍，作以深入探究人性真情為目的，最後以「整體直觀」為理論根基，說明追尋「真情」之意義。



¹《台灣真少年》圖畫書系列共有六本，包括排灣族作家利格拉樂·阿嬤回憶小時候離家出走的事件、作家向陽回憶在南投鹿谷凍頂茶鄉的童年生活、卑南族作家孫大川回憶對自己有深刻影響力的姨公公、作家簡嬪回憶小時候在蘭陽平原跟阿嬤去賣掃帚的經驗、作家吳念真回憶八歲時獨自坐火車從家鄉九份到宜蘭的成長之旅，及作家路寒袖回憶大甲溪如何像母親一樣伴他長大。

第一節 驚鴻覺醒

一、把握真情

關於文學與人性的關係，張子樟指出：古今中外，任何文學型式，其基本目的都是為了探討人性。文學為求恆久與普遍，必訴諸於人性的探討，因為互古以來，世間萬物，唯有**人性**不變。²面對紛擾不安之社會動盪下，唯有回到原始「人性」中挖尋根源，方能將「真情」一一浮現。

就文學領域之擺盪下，可沉浸其中，亦能盡情揮灑與享受樂趣；如此，不但能表達生活情感、更能以思想烘托出「人性真質」；文學以豐富的情感經驗，創作出筆下之誠摯與高貴、虛偽與卑劣，使之深感心有戚戚焉，進而被大眾所欣賞、被歌誦而因此源遠流長。如此，亦是文學不朽之印證。

誠如張氏所言，具體說，在文學創造中，情感是推動認識的動力，認識是情感形成的依憑。……認識是飽含著情感的認識，情感是滲透著認識的情感，兩者水乳交融。³既然，「情感」與「認識」是缺一不可，在兩者濃郁深情化不開的同時，「圖畫書」不但能撫慰讀者心靈需求與成長；從藝術角度上看來，感覺器官享受亦能得到情感紓解，何妨不是最佳選擇。圖畫書中有圖、有字，文字敘述本是充滿無限想像，而圖畫更可填充文字所不足以傳達之情境，加上培養視覺藝術要素之正向發展，同時亦加深了讀者創造力之深度與廣度。

對於本土文化續存的要求，不免源自於多元社會體制下之形式轉變壓力；研究《台灣真少年》，亦寄望能喚起三、四十歲年紀，心中那片屬於年少台灣土地的記憶，以及台灣新生命力所需要的傳承。當民國六十年代的台灣社會，無不表現正向的克勤克儉、互助互助、知足常樂等價值觀；這份濃厚情感，融合了生長於民國四至六十年代之作家，透過筆觸細細回顧，將深藏心處的情感再次展現。本研究之目的亦源自於此：分析圖畫

² 張子樟著，《試論大陸新時期小說》（台北市：文建會，1996），頁 112。引文中粗體字為筆者所加。

³ 同上註，頁 147。

故事書之內在形式與情感意義，進而有效從中編織值得期待的台灣兒童文學未來展圖，與逐漸消失的「真情」。

再者，圖畫故事書以圖畫和文字共同來敘說故事，讓兒童讀者從圖畫故事書文本與視覺訊息之間的互動，提供閱讀世界的有利中介。以吳念真創作、官月淑繪製的《八歲，一個人去旅行》；路寒袖創作，何雲姿繪圖的《像母親一樣的河》；孫大川所創作，簡滄榕所繪製的《姨公公》；向陽創作，許文綺所繪製的《記得茶香滿山野》；利格拉樂·阿嬤所創作，阿緞所繪製的《故事地圖》以及簡嬪所寫，黃小燕所繪製的《跟阿嬤去賣掃帚》等六本圖畫書，書中所見皆是台灣土地孕育下之產物，也處處充滿童年時期的純潔真實。在「純真與浪漫」、「儉樸與互惠」、「仁愛與謙讓」、「勇敢與智慧」等情感交錯展現時，更引讀者入勝其中。這些作品同時契合了蘇珊·郎格（Susanne K. Langer, 1895-1982）的說法：

情感把握是文學創作的原則之一，它要求作家對自己的創作對象做情感體驗和評價。情感把握作為一種主體心理過程，內隱著人的政治、經濟、文化、倫理、宗教和審美等社會性需要與態度，以及由此形成的對社會生活的情感性評價。⁴

如何以經驗與記憶等途徑，來尋找式微「消聲」卻尚未「匿跡」的真情世界？又要如何理解與建構「真情」投射意義與時代認同，及個、群體無法分解之寄存關係？正是本研究所需探尋之方向。

二、研究方法

本研究旨在澄清作家創作思維與價值判斷，與試圖揭開文本中所暗喻的意義，並探討作者的成長與時代背景，分析影響作者文學創作之內、外在因素與創作信念事實，進

⁴ 蘇珊·郎格（Susanne K. Langer）著，劉大基等譯，《情感與形式》（*Feeling and Form*）（台北：商鼎，1991），頁3。

而提供一具體又清晰的論點概念。在綜合圖畫故事書中文字與插畫的連結、關係與理念架構中，以澄清生命本質之心靈本源與情感認同。

立基於澄清文本之創作思考與內涵性質，本研究方法採行「整體直觀法」⁵為文本研究一理論根基。在研究過程中，第三、四章將以文本的文字內容為主、圖畫為輔，文字部分以形式、結構及敘事三大層面著眼；針對圖畫形式分析，採以「整體直觀法」的方式做多次的瀏覽與審視，擷取圖畫書封面及其內頁圖畫等，作為探討內容之要點。

探索圖畫畫面之特徵時，須以觀照⁶其普遍性、相似性與連續性為原則；再者，歸納出文字與圖畫兩者的外部特徵與內在意識，區分為數個面向為互動性之探討研究，並於插圖部分則是以媒材、技法及風格三大表現，做一區分。

最後第五章結論部分，將參考亨德瑞克（Joanne Hendrick, 1992）在《幼兒全人教育》書中說明如何以促進幼兒健全發展的方法來教導幼兒。書中並將幼兒描繪成是由許多自我所組成，如：身體的自我、情緒性的自我、社會性的自我、創造性的自我和認知的自我等。本研究探討為「真情」部分，因此就情緒性自我與社會性自我之內容，作一統整並說明。

說明如下。

對於情緒性自我，書中提到：增進及維持心理健康的方法，處理危機的方法，利用管教來促進自我控制的方法，應付攻擊性行為的方法以及助長自我尊重的方法等。

社會性自我是有關於建立社會性關懷和友善的方法，學習樂於工作的方法以及學習

⁵ 轉引劉思量著，《藝術心理學》（台北：藝術家，1992），頁 28。（整體直觀是直接與圖畫風格分類最為相關的研究方法，其方法主要源自於美術史上的圖面對照。）另，Amheim, R. 著，郭小平、翟燦譯，《藝術心理學新論》（台北：台灣商務，1992），頁 375-376。（整體直觀是一種視覺要素的感覺性質，以及組織關係。）又，何政廣主編，《美術大辭典》（台北：藝術家，1981），頁 12-13。（整體直觀是一種由作品全體表現上所看到的特性，亦即整體統一的表現形式。）轉引在《現象學方法論釋義》（楊馥如，2001）中提到：直觀（intuition）：指純粹知覺，利用感官回到最直截了當的感受，避免對客體帶有目的的判斷。

⁶ 轉引何政廣主編，《美術大辭典》（台北：藝術家，1981），頁 14-15。觀照（英 intuition，德 Anschauung）在美術上與直觀相同。指不按邏輯直接把握對象的精神作用及其作用結果而言。在這方面單從感覺上的受容到高度之知的直視（例如謝林的觀念論），即有很多階段，但任何階段都是靜的且為受容的態度。在各階段都各有其相應的感情作用（感動），在兩者融合之下，而成立各種美的體驗。再加上創造的契機才成為藝術體驗，雖然也有所謂想像觀照等，但也可視之為包含於廣泛的觀照精神作用之中。

重視他人文化的方式。綜合上述，將一、情緒性自我領域，包括有（一）增進和維持心理健康。（二）處理危機。（三）促進自我控制。（四）應付攻擊行為。（五）助長自我尊重。其二、是社會能力領域方面，包括（一）建立社會關懷和友善。（二）樂於工作。（三）尊重他人文化等，為文本內容中的「真情世界」，擬一具體概念澄清的依據。

對於《台灣真少年》系列圖畫書裡所覓得之「真情世界」，除了說明「情感」意義是：由事實→概念→統念、由感知→悟知→會通等，而為之主題概念澄清外，亦期盼建構「台灣真情」之發展能力，同時在「自我情緒」及「社會能力」兩大領域範疇，亟希對於「情感教育」有另一解讀的空間，並期盼未來在教學領域上能有所幫助。



第二節 追憶與懷舊

「台灣土地」，對台灣人而言，是可以產生區域情感之源頭，而這份特殊之情感，總是熟悉於自我內在感化之覺知，與投射作者其文字意涵之刻骨銘心。而《台灣真少年》系列圖畫書以童年為背景，台灣土地為軸心，書寫出不同環境的台灣生活經驗，重要的是，讓筆者有機會回憶共有經驗與緬懷過去的描述，在台灣多元社會之發展歷程中，因而顯得更彌足珍貴。

研究《台灣真少年》系列圖畫書主要是體察過去農村社會階層中，人類心靈的深層意識內涵。不僅是探究文本之童年記憶情境，當依循過去的經驗與樣貌時，也有機會重新闡述歷史對於現狀塑造的過程與影響。而作家們的童年記憶，不但是筆者建構其選擇記憶的經過與人生多重面向的歷程，也開啓探討人們過去經驗的心像與情感的聯繫視窗。

在進入本研究論述之前，有必要釐清「追憶」及「懷舊」主題現象，作一名詞解釋，以利後續研究範圍與限制。

一、「追憶」

日本諾貝爾文學獎得主大江健三郎曾經說過：「每個創作者都應該為兒童寫一本書」。由遠流出版社所出版的《台灣真少年》，正為因此而作策畫編輯。⁷當作家書寫童年經驗並提供閱讀機會，並非只是回到過去的實況重播，而是另一種形式歷史的書寫，其價值在於它所呈現的事實真相與人生世事。

回歸到進入生命存在時，人類同樣地書寫歷史或被歷史塑造的同時，在短短的數十寒暑的生命旅程是勿須刻意模擬，便能掌握記憶，誠如劉耿一所言：「人除了生命之外，**記憶是最值得珍惜的**，因為人是根據記憶去累積經驗，然後從經驗發展為知識、智慧，

⁷ 根據負責《台灣真少年》策劃者遠流出版社編輯連翠茉的說法。資料來源引自郭建華論文，〈從《姨公公》及《故事地圖》觀看原住民現代生活繪本所建構的文化景觀〉（台東：兒童文學與多元文化學術研討會，2007），頁 85。

使生命成長進步。如果在人的存在裡，把記憶的部分刪除淨盡，生命頓時成一場空白，憧憬與希望將成為泡影。」⁸

有關「追憶」主題，雖不是專有名詞或特有名稱，且無明確定義，純粹為文學創作中的故事脈絡結晶，但為精準詮釋，就以「意識中的記憶」⁹及「個人記憶」與「集體記憶」統整一名詞解釋，以利圖畫與文字兩者相輔相成，沿著記憶的軌跡，追尋「真情」，更期盼理清與研究文本有關之基礎論點。

《台灣真少年》是作家們的童年憶往，難免有記憶或回憶錄的體裁，以下引自雅克·德里達（Jacques Derrida）在《多義的記憶—為保羅·德曼而作》討論「記憶」中提到：對自傳問題的探討，肇始於對此三方面的牽掛，意即體裁、總體化和履行式等功能，說明「自傳」可以反映自己內心的情感，更可與其他文本相互關連，顯示自傳與文本互文性（intertextuality）的可能。¹⁰

雖然《台灣真少年》作者所賴以的是「記憶」、雖然作者沒有鉅細靡遺的敘述過去，但透過事件的始末，卻可以形塑其所表現的自我，與經營出另一個理想的自我（ideal self），亦是筆者閱讀文本中所隱含的主角人物與情感。如同簡嫔在《作家訪問錄》中說道：「寫作就是一種回憶方式，是把已發生過的事透過想像構思而成的故事。」¹¹換言之，作者以現今的視角來書寫過去的生活，經由回溯童年成長階段，從中剖析其原始生命，再次闡釋人生的理想，更進一步思索自己的生命意涵。

綜合上述以「童年追憶」而言，其所建構不單是視覺上的形象、感官或記憶的經驗，而是一種潛意識下的生活秩序，轉作為記憶轉化與延續的過程，且是有形或無形的隨著時代演進，潛藏在周遭生活當中。經由回溯歷程連結起這些經驗與文化的脈絡，並重新喚起潛意識中不經意、不期而遇，而貼近人們真正內心的需求時，《台灣真少年》所表

⁸ 劉耿一著，《由夢幻到真實》（台北：雄獅圖書公司，1993），頁81。引文中粗體字為筆者所加。

⁹ 轉引 Carl G. Jung, 1964。指在某個既定時刻中無法呈現的意識內容，此系統是由潛抑記憶（cryphomnesia）或隱藏的回憶（concealed recollection）內容所組成，其意識可能包含感官及直觀、理性與非理性的思想、結論、演繹與歸納；以及各種情感的向度。

¹⁰ 轉引雅克·德里達（Jacques Derrida）著，蔣梓驊譯，《多義的記憶—為保羅·德曼而作》（北京：中央編譯出版社，1999）。

¹¹ 張灼祥著，〈簡嫔：人性是最迷人的也因此是最重要的〉，《作家訪問錄》（香港：素葉出版社，1994），頁170。

現的是：民國五、六十年代農村生活的樸實無華、智慧的結晶薪傳與真誠情感的流露表達；相較於現實生活壓力、科技發達、人際關係等複雜累積過程中，對於現代人而言，無疑是釐清一心靈思維的途徑。雖然不是一種沉重的意識負擔與粗略的複製文化精神，《台灣真少年》倒是提供筆者一新的詮釋空間、重新省思逐漸逝去的情感及堅持對於「真情」的追尋與傳承。

研究文本描述的是各名人的童年故事，針對空間異動及時間的流逝而衍生不同感懷。透過主人翁的觀點加以推展，周圍發生的大小事件，也是經由與主人翁的互動而產生深層意涵情感，此份「真情」的意象，更顯得重要。誠如孫紹振所言：

在一個有才能的作家面前，不但一切外來信息都很容易得到，他的個性的過濾被他的感情著色，而且他的感情貯存也常常處於最佳準備狀態，**只要那潛在的共鳴點一被觸動，靈魂的深處就被激發起來，好像發生世界大戰，把吃奶時候的潛在意識都調動起來投入形象的胚胎結構。**¹²

因為個人主觀經驗的滲入，「自傳體」的憶往，在時空標定上也非常的明確，閱讀文本時所觸見的是概括的與具體的。對作者而言，成長經驗的回溯，在某個層面上來說是相當主觀的，「經驗」亦是屬於特定個人的經驗範疇，不見得能廣泛地代表所有人的成長過程。但此追憶個人成長歷程的故事，卻能夠敏銳地指出個人自傳和時代之間的聯繫，與喚起過往時空的記憶，也勾起了一種集體的、共同的歷史經驗。不單就解釋作者個人行事動機、內心掙扎，或者是危機的解除，有時還加上一些對俗世的新洞察和人格上的新超越。

二、「懷舊」

懷舊（Nostalgia）¹³一詞可分為兩希臘字根，nostos 指「回到自己的家鄉」，algos

¹² 孫紹振著，《審美價值結構與情感邏輯》（華中師範大學出版，2000），頁 95-96。引文中的粗體字為筆者所加。

指「痛苦災難和悲傷」(Hofer, 1688; Daniels, 1985);故「一種歸鄉的痛苦渴望」,成為了「懷舊」最早之定義。懷舊不只在情緒、醫學甚至軍事上的使用,更因歷經社會轉變,各學者對於懷舊的角度,亦做了些調整與改變,下面就參考近代學者曾光華、陳貞吟、張永富等人所提之懷舊定義:「懷舊是一種偏好、是一種情感體驗」¹⁴,為一註解。

懷舊除了是內心深層所表現的情感外,亦是建構個人記憶的主要來源。「懷舊」並不是如紀錄片去廣泛的追憶:「那個早已逝去的時代」;而是一「自傳體」的憶往。《台灣真少年》系列圖畫書所敘述的正是童年回憶,作家對於個人歷經的事件、物件、生活模式與社會經驗等,同樣地是個人強烈記憶的一部分,與對時間的懷想,對過往的眷戀,相對地,愈是對現今生活的不滿,愈想回到從前的日子。

透過成長經驗的回溯,在某個層面上來說是相當主觀的,「經驗」是屬於特定個人的經驗範疇,不見得能廣泛地代表所有人的成長過程。但這民國五、六十年代、生活背景(農村社會),成了追憶個人成長歷程的故事,除了能夠敏銳地指出個人自傳和時代之間的聯繫,喚起過往時空的記憶,也勾起了一種集體的、共同的歷史經驗。如此,文本內容不單就解釋個人行事動機、內心掙扎,或者是危機的解除,有時還加上一些對俗世的新洞察和人格上的新超越。

《台灣真少年》系列圖畫書,其共同特徵是描繪故鄉風土民情,將原鄉的人、物及景,成為筆下的泉源,就像鍾怡雯論簡嬪散文中提到:「農村的童年生活孕育了簡嬪的文學生命,這不止表現在題材的選擇,更在作品內部醞釀成一套價值觀,用以詮釋生命和生活。」¹⁵雖然童年的鄉野生活,對於六位作家¹⁶無疑是創作上的啟蒙,尤其童稚時期的生命經驗,是引領作者進入文學創作的國度,也提供筆者對於過去歷史的生命詮釋,與建構未來生活價值觀的另一種解讀空間。

今日並非是褒揚傳統、本土文化知識或沉浸過去生活體驗,而是理解與詮釋台灣文

¹³ 源自希臘語系,其意義為:「希求回故鄉」,具某種貶義,例如:懷鄉病或對一個逝去時代的情感渴望。

¹⁴ 轉引文獻曾光華、陳貞吟、張永富等人,〈以方法目的錄探討旅客價值懷舊體驗的內涵與價值〉,《戶外遊憩研究》(台北:中華民國戶外遊憩學會,第17卷第4期,2005),頁43-69。

¹⁵ 鍾怡雯著,〈擺盪於孤獨與幻滅之間—論簡嬪散文對美的無盡追尋〉,《明道文藝》(第275期,1999),頁179。

¹⁶ 《台灣真少年》作家有吳念真、簡嬪、路寒袖、向陽、孫大川及利格拉樂·阿嬤。

化的另一具有啓發功能的支撐點。雖然在閱讀「自傳體文學」時，僅能粗略了解作者的某些生活面向與質樸的性情，卻無能清晰見到作家們現實生活中的真實樣貌；但儘管是作者的虛構或想像、真實或告白、歷史或經驗，其以抒發個人感悟為主體的台灣生活記憶，難道絲毫沒有真實的事件紀錄嗎？作家以平實、貼切的言談口吻，把境遇、人物及思想行為表現，以自傳體的方式，真切又透明的句法流動，道出其成長背景的書寫歷史，表達對於台灣土地的熱愛，何嘗不是提供一途徑，便於有效回顧過去農村的「真情」生活。

台灣族群多元，包含了原住民、客家人、本省、外省人、外籍配偶及新台灣之子等，加上歷史文化的演變，事實上，生活在台灣土地的族群，早已因長期居住所衍生的緊密社會關係而被文化整合。在歷史發展、推演與文化累積、形塑下，如何解析台灣背後歷史與文化的脈絡，強調學術自主與獨創性，同時尊重多元文化與關懷弱勢族群，在脫離盲目追求西方文學、理論及概念等，藉以釐清本土化意義與實踐全球化宏觀，扞格未來環境、歷史與新經驗的動態影響等，該是最要課題。容於第五章第二節再作一詳盡之探究。

第三節 試探神秘與深沉（真情世界）

麥克阿瑟說：「老兵不死，只是逐漸凋零」；我們亦可說：「童年不死，只是不斷重述」，每個人自然均有屬於自己獨一無二的童年，但同儕之間的回憶，卻有其共通性可相互交流，並勿需多做解釋；如相同的遊戲、相同的偶像與相同的生活經驗。然，我們要對社會生活方式差異極大的下一代，去闡述相同的童年經驗，其所花費之精力與時間，絕對是種沉重的負荷，而所達之效益仍可能不盡理想。故，本節所探討的目的是以生活經驗之不同童年情結與潛意識兩個面向作一說明後，再尋求相同之「真情」體認。

一、集體回憶的童年情結

人腦並非電腦，所以人腦的回憶有其片斷、不連貫與時空混雜、甚或主觀性選擇記憶之特性。故單一個體的回憶大多是其意識反映，而這種主觀的印象與觀感要灌注於其他人的腦海，並取得認同是有著相當程度的困難；但如有相同生活經驗的人，一起實施同向的集體回憶，則能補足其不同處，並能加深人們的印象與認同，如同歷史學家無法只蒐整單一史料就確認歷史的真假，他必須匯集多方資料，並經過考證與過濾，才能讓大眾相信：這是幾近於真的史實。

雖然內心潛藏的情感累積經過，一再被忽視，但屬於過去「集體中的記憶」¹⁷卻需要與現實環境的認知相互作用、連結，需基於「現在」重新建構過去，並回應曾經擁有之記憶連結。特別是阿德勒（A. Adler）在《自卑與超越》中陳述：「在所有心靈現象中，最能顯露其中秘密的，是個人記憶。……大部分的人都會從他們的最初記憶中，坦然無隱地透露出他們生活的目的，他們和別人的關係，以及他們對環境的看法。」¹⁸

早期記憶，潛藏著個人對於生活方式的一種投射，是屬於每個人所必須經驗過的童

¹⁷ 轉引 Carl Jung，1964 年，指在某個既定時刻中，無法呈現在意識中的內容，這個系統是被潛抑記憶（cryptomnesia）或隱藏的回憶（concealed recollection）內容所組成，其意識可能包含各式的感官及直觀；理性及非理性的思想、結論、演譯、歸納；以及各種情感向度。這些意圖、衝動與驅力，都可能以局部、暫時或瞬間潛意識的型態出現。

¹⁸ 阿德勒（A. Adler）著，黃光國譯，《自卑與超越》（台北：志文，1996），頁 73-75。

年歷程，相同年代、地域亦珍藏著共同等待挖掘的寶藏，其潛在意識，會隨著生活的環境及所處之環境，而有所變化。因此，早期回憶，不但是顯現作者生活樣式的起源，更代表著作者基礎的人生觀與價值觀，而這些多元的記憶元素，不但集合了多數人感知的氛圍，也深藏著豐富值得探究的內容。

尼爾·波茲曼（Neil Postman）在《童年的消逝》對「兒童」一詞做了說明：「兒童是我們送給不可見的未來，最活裡活現的訊息。」¹⁹兒童就如光明與力量的繼承者、美與善的擁載者，視兒童為快樂之鑰。從《台灣真少年》系列圖畫書追溯童年時代，作家所生長的農村為背景，不但是自己成長經驗的記憶回溯，同時亦傳達其對於台灣土地的歷史、地理及人、情、事及物所蘊藏的真情記憶。

包含來自不同家庭環境、不同文化背景與不同發展的六位作家文本，其書寫童年憶往的情節，所鋪陳的自傳故事，也道出：民國五、六十年代下的台灣農村社會現狀，並傳達兒童與青少年在家庭中的成長、依附、難題、壓力等多重衝突，一一於紙上躍現；且將故鄉的動、植物，人情互動往來裡，把最原始的生命密碼，投射於筆下，保留住童年時期充滿美與愛的環境，並隱約透露出：即使往後再遇到任何困難或挫折，仍能勇於挑戰，快樂的活下去。

如同《八歲，一個人去旅行》主角：八歲的吳念真，獨自從九份走到後碇，搭著火車到宜蘭，就為了父親一句話：「去姨婆家拿傘。」²⁰其中的堅持與意志，是八歲孩童難能之表現；更將故事帶入另一高潮是：火車上人們真摯情感的互動模式，及一罐虎標萬金油的延續，完成了八歲小孩的成長儀式。《跟著阿嬤去賣掃帚》²¹描述的是作者的童年時期。生活在蘭陽平原的簡嬪，跟著祖母一起做掃帚。典型農村生活情景，充斥著乾酥的稻草香，家家戶戶為了製作掃帚而不停忙碌；不但呈現出勤勞又有毅力，末了，更以「枝仔冰」與掃帚的相互成全心意，勾勒出這一覽無遺的真情。

排灣族的阿嬤，回憶滿滿芒果花的部落生活與陪伴他成長又不斷述說故事的外

¹⁹ 尼爾·波茲曼（Neil Postman）著，蕭昭君譯，《童年的消逝》（台北：遠流，1994），頁5。

²⁰ 吳念真著，官月淑繪，《八歲，一個人去旅行》（台北：遠流，2003）。

²¹ 簡嬪著，黃小燕繪，《跟著阿嬤去賣掃帚》（台北：遠流，2003）。

婆。按圖索驥是探索未知事物的可靠方法，在《故事地圖》²²中小小年紀的阿嬤，真的離家出走了。阿嬤循著那條綠色道路，回憶著動人的傳說，讓她走走又停停後，還是決定回家了；一直到長大，還為這些故事而不斷感動著。在孫大川《姨公公》²³中描述：台灣原住民族「會所」²⁴是英雄的培訓班，少年們必須在會所習得防禦或攻擊的戰鬥技巧，更由種種嚴苛的考驗中，培養出過人的膽識與豪邁的氣概，亦同時產生對部落的向心力與團結精神。想不到，烙印在孫大川少年心上的英雄記號，竟是姨公公的英雄氣概。

南投鹿谷的茶鄉，那個兼賣雜貨與書籍的小茶行，在春日穀雨的節氣中，人語笑聲漾盪在茶樹之前、山谷之中，也陪伴著少年向陽。在《記得茶香滿山野》²⁵當時的純樸無華、滿山清香與天色漣漪，無不是他記憶方向的指引。而路寒袖四歲時，失去了母親，也開始紀錄人生，他擁有一條彷彿另一個母親一樣的河流。如在《像母親一樣的河》²⁶提道：在「她」懷裡，他可以盡情嬉戲、玩耍、游泳與釣魚，而波光粼粼更幻化成無數漂浮的金點，蒐集了他夢中的憂歡悲笑，安慰著他好眠，正如母親一般。

《台灣真少年》系列圖畫書不僅僅是童年記憶回溯與鄉土悲情的呼喚，亦真實紀錄上一代台灣社會裡：人與人、人與社會及人與自然的真情流露。就文學意涵層面來看，文學作為一般意識形態，首先意味著它是人們的說、寫、聽、思等活動及其產品，這就是具體語言活動和產品，簡稱話語（discourse）。²⁷雖然，人有權喚醒個人記憶，但沒有了個人記憶的支撐，集體記憶其實帶有巨大的虛假性。《台灣真少年》不但具備了真實個人記憶的寫實，與真實甦醒時光的集體記憶，也留下無限真情；以下就本研究追尋的「真情」部分作一定義上的區別。

²² 利格拉樂·阿嬤著，《故事地圖》（台北：遠流，2003）。

²³ 孫大川著，簡滄榕繪，《姨公公》（台北：遠流，2003）。

²⁴ 參考史前博物館電子報中說明：卑南族南王部落的少年組織和少年會所，是有別於他社和他族的重要社會制度。由少年們構成的少年會所，在傳統的時代是個深具獨立性的社會單位。其有自己的神話源由、禁忌、訓練活動和祭儀。少年們透過自行領導，自我約制和自我安排來學習，不論是領導與被領導，少年們都是在做中學，學中做，這真是獨特的教育安排。
http://www.nmp.gov.tw/eneews/no26/page_02.html，（2006.11.20）。

²⁵ 向陽著，許文綺繪，《記得茶香滿山野》（台北：遠流，2003）。

²⁶ 路寒袖著，何雲姿繪，《像母親一樣的河》（台北：遠流，2003）。

²⁷ 轉引戚雨村、董達武、許以理及陳光磊等編委《語言學百科詞典》，（上海辭書出版社，1993，頁241）。話語（連貫性話語），從表現形式的角度可分為兩類，一類是作為口語組成部分的話段（talk），一類是作為書面語組成部分的文段（text）。而構成一個相當完整的單位的語段（text），通常限於指「單個說話者傳遞信息的連續話語」在此則以「人類活動」角度作出不同理解。

二、 潛在意識的感性訴求

再進入情感探索之前，有必要對「情感」作一定義說明。美國心理學家包德溫（J. M. Baldwin, 1861-1934）認為：人類是社會動物，具有表現自己情感的本能，如：喜、怒、哀及樂等情緒的發洩。而柯林悟（Clive Bell, 1958）則認為人們常會本能性的顯露出個人情感，像是喜極而泣或樂極生悲等等；此情感顯露的方式是不具任何意識支配或控制的，是為最底層的心靈表現（Psychical Expression）。再者，以上述兩位西方學者對情感作一定義後，又以陳秉璋及陳信木²⁸對於情感與活動層次作一整理，並說明：本研究「真情」層級的重點（如下表）。

情感與活動層級表

經驗或心靈的活動層次	對應的情感	相對應的表現	相對應的概念形式
理智	理智情感	理智化語言	抽象化普遍概念
想像	意識情感	想像語言	具體與特殊意念
感覺	心靈情感	自動反應	模糊與流變印象

*引自陳秉璋、陳信木，1993

由上表得知，在人類心靈層次中，理智情感是由理智活動而產生，在相對應的觀念形式產生抽象化的普遍概念，想像與感覺層次又有不同之處，特別是意識情感與心靈情感表現。在相對應概念形式所產生的「具體與特殊意念」及「模糊與流變印象」，柯林悟（Clive Bell, 1958）又強調：「情感總是附帶於某種活動之上」。誠如馬克林(George F. McLean)與諾爾士(Richard T. Knowles)所言：「精神和感覺二種感受的適度協和。一種**真摯而強烈的感情生活**非常有助於靈性生活的成長，並且也可作為個性發展極有價值的目標。」²⁹精神是為內在心理投射表現（情感），感覺則為外物觸動的強烈感受（情緒），因此，若是少了外物的傳遞為媒介，也無法衍生出情感，故而傳遞物的過程則顯

²⁸ 陳秉璋、陳信木合著，《藝術社會學》（台北：巨流，1993），頁 282。

²⁹ 馬克林(George F. McLean)、諾爾士(Richard T. Knowles)著，方能御譯，《道德發展心理學》（台北：商務，1993），頁 112-113。引文中粗體字為筆者所加。

得分外重要。再進一步推衍則可得知：情感所指的是一種潛存在內心的心理體驗，亦是動機；而情緒則是因外界刺激所發的強烈感受。

除了強調馬克林(George F. McLean)與諾爾士(Richard T. Knowles)所言：「真摯而強烈的感情生活」外，對於直覺感受的情感表現，應於不同層次的心靈活動而有所轉化與差異。特別是針對潛意識，誠如鄭明嫻所言：

潛意識是心理活動的基本動力，是人類動機意圖的源泉，潛意識像一座迷宮，連人類本身在意識範圍內都無法覺察它的內涵。當作家寫作時，曾經被意識長期壓抑的潛意識會透過書寫而流露出來，有時連書寫者自己都難以察覺。它是一個神秘、深沉的領域。³⁰

而本研究開啓這「神秘又深沉」領域的過程，特著重於文本中的文字與插圖隱含之內在情感反應與表達，同時，藉由文本而喚起過去記憶，與維護集體記憶與聯繫彼此情感的前提下，重新詮釋作家的童年記憶，並建構台灣整體農村型態下的「真情」世界。

三、變與不變的異中求同

儘管社會變動所生的思想、文化，無不紀錄著台灣歷史發展的累積，但內心情感卻是不曾改變。以民國六十年代之經濟建設來說，不但，開啓了台灣由戰後初期的封閉、保守型態之農業社會，逐漸轉為工商業發達的樣貌，且憑藉高度的經濟成長，也改變了台灣原有之聚落社會模式與文化思想潮流。

當初期農業社會發展剩餘，且大量釋放廉價勞工投入工業部門，為經濟起飛的基礎動力，也影響了農村因長期工業化而改變了經濟地理，故有新興都市的產生，並拉長都市與鄉村兩者的距離。伴隨著經濟成長與開放，大量夾雜西方主義，也鼓吹現代主義，且為一新時代開闢不同的思想潮流，企圖打破既有窠臼，彰顯外來文化；在多族群的漢

³⁰ 鄭明嫻著，《現代散文》（台北：三民，1999），頁 165。

化社會裡，雖同源一個中國信念，卻又擺盪在傳統與現代之緊張與對峙，經由不斷的衝突、批評與反省，才能逐漸找到真實的歸屬感。

透過歷史發展，反應了人們歸屬的集體記憶，而這份記憶是必須建立於事實的基礎上，象徵情感的抒發、交流與重塑，亦是隱藏在固定儀式、傳遞與操演中重複展現。儘管外在環境不斷變遷，但「集體中的記憶」卻是深藏豐富情感的表達。誠如孫紹振在《審美價值結構與情感邏輯》中談到：

人的情感在縱深層次上的變異，帶動著人的知覺、想像、記憶、意志、判斷和推理的變異，這就使人物的心理關係，也就是社會關係處於更加復染、更富動態性的立體網絡之中，這個網絡的每一個層次在失衡、調節、重建平衡的過程中，……牽涉的環境主體心理層次更多，這樣就為拉開人物之間的心理距離，為人物生活在不同的感知和想像世界中提供了更廣闊的天地。³¹

當記憶內容多了時空的情感重量，作者除了可以將記憶作潤飾或抽離痛苦的經驗之外，且可藉由書寫途徑來保留記憶。記憶雖然可由文字闡述，但「真情」是肉眼看不見的，現代科技雖可以探測空氣分子，卻看不到「情」的粒子結構，若是能天天閱讀著「真情」，那麼「情」就應該確實存在，才能發揮其功能。

《台灣真少年》中的「真情」是人心可以感知的對象，是生命個體與記憶保留。當「真情」在土地生活滋長開來，「真情」與生活的實感相聯繫、相互扣合。其不只是描寫現實社會觀察與生活體驗的抒情感懷，於世代凝聚與傳承之際，更清楚的紀錄歷史的鄉愁與文化的失衡。這一股清流，給了重新檢討與反省的機會，同時尋回關注的焦點。

³¹ 孫紹振著，《審美價值結構與情感邏輯》（武漢：華中師範大學出版，2000），頁 73。

第貳章 串起生命的印記

兒童圖畫故事書在歐美發展已有百餘年歷史，台灣圖畫故事書的發展軌跡僅有五十餘年；雖起步較晚，但以市場競爭熱絡情形看來，圖畫故事書儼然已成為台灣「顯學」。

本章首以圖畫故事書在台灣發展與研究，作一文獻探討部份。其次，再依據圖畫書功能作一說明：從無字圖畫書→圖文圖畫書→橋樑書（文字內容豐富，圖畫較少的繪本）等階段性閱讀，再引領讀者進入純文字閱讀，以便更有效地發揮閱讀本質與目的。第三節部分，針對文本以人與自我、人與社會及人與自然等三種面貌，重新詮釋《台灣真少年》系列圖畫書所展現的生命張力。



第一節 圖畫故事書面面觀

一、文獻探討圖畫書

在本研究進行之前，有必要對於「圖畫書」的意義再作一較深入的分析，以俾助於後續研究之進度。「圖畫書」一詞是由英文 picture books 的翻譯得來，在中文亦被稱為「繪本」；而日本更早已即名為「繪本」。依據 1979 年傅林統出版《兒童文學的認識與欣賞》中指出：

圖畫書故事書和一般圖畫不同的是：它的圖畫具有故事性、連續性，以及傳達意義的特性。所謂故事性，就是透過圖畫，而可以認識事件、事物的情形。連續性就是圖畫和語言（文字）同時進行。意義的傳達就是由於圖畫的媒介，而使兒童領會了涵義。大部分的畫本都可以單獨從圖畫中想像它的故事，為了使兒童容易領會，所以畫本的內容大多是具像的。³²

及，李連珠³³指出：有圖畫、包含簡單主題、簡短情節內容的故事書亦可稱為之。綜合上述得知，學者專家們對於「圖畫書」或是「繪本」的定義，雖是各有其看法，但可以相連結他們共通之處在於：以圖畫、文字的故事書，並扮演了故事統整與發展的角色，使故事持續、豐富與完整。「圖畫書」是圖文兼具且以圖畫部分彌補文字說明的缺憾，亦作為本研究《台灣真少年》系列圖畫書的定義。

近年來，台灣拜經濟發展之福，兒童讀物的圖畫書推陳出新、日趨蓬勃，出版發行量的數目相當驚人，且種類繁多，各類題材廣泛是應有盡有。舉凡文學性讀物或非文學性讀物，甚至自我成長、人際關係、生態環境等等均在其內，真是包羅萬象。然，圖畫書的研究，在全國碩博士論文資訊網，摘要檢索系統以進階查詢「圖畫書」為關鍵詞檢

³² 傅林統著，《兒童文學的認識與欣賞》（台北：作文出版社，1979），頁 57-58。

³³ 轉引李連珠著，〈將圖畫書帶進教室—課室內的圖畫書〉，《國教之友》（1991），頁 29-36。

索出計有 830 篇；而以「繪本」為關鍵詞檢索，則有 871 篇符合；以「圖畫故事書」檢索共 308 筆。若是鍵入檢索為「圖畫書 or 繪本」則有 1288 筆；再鍵入「圖畫書 or 繪本 and 台灣」則有 1253 筆。其所研究領域涉及兒童發展、價值觀、閱讀、教育、行動研究、出版行銷、藝術研究、文化研究等等相關領域，其中又以兒童發展、兒童閱讀與行動研究等方面的論文研究為最大宗。³⁴

概括看來，全國碩博士論文中，單以近五年針對圖畫書研究並以國小學童為對象，大致可以分為文本研究、教育研究等幾個面向探討³⁵：

（一）本國文本研究

圖畫書文本研究以內容意涵或是針對作者、插畫家的作品為要，特別是角色、概念表現分析、圖像元素、繪畫風格及其藝術的表現為研究內容。例如：郭紋菁《劉克襄及其自然寫作研究》³⁶；賴敏珠《火金姑民間故事繪本研究》³⁷；周敏煌《眾聲喧嘩中的一種聲音—從《田園之春叢書》到故事的誕生》³⁸；顏淑美《國內商品插畫之個案分析—以當代插畫創作者張曉萍為例》³⁹；劉瑋婷《台灣兒童圖畫書插畫創作者之現況調查研究》⁴⁰；王利恩《中華幼兒叢書》與《中華幼兒圖畫書》研究⁴¹；魏珮如，《圖畫故事書文學要素研究—以郝廣才作品為例》⁴²；林慧雅《1987 年至 2003 年信誼基金會以外—台灣民間出版之兒童圖畫書插畫風格演變與時代意義》⁴³；邱麗香《幾米繪本插畫之新

³⁴ 檢索日期為 2007.07.21，檢索欄位包含論文名稱、關鍵詞、摘要，經詳閱摘要後予以判定所檢索出的論文向度。

³⁵ 此處的分類乃是依據研究主題而決定之，文本及作者研究是一般的文學研究，而教育研究則是以教育應用、行動研究、輔導研究為出發及延伸。

³⁶ 郭紋菁著，《劉克襄及其自然寫作研究》（國立中山大學：中國文學系研究所，2005）。

³⁷ 賴敏珠著，《火金姑民間故事繪本研究》（國立新竹教育大學：人資處語文教學所，2005）。

³⁸ 周敏煌著，《眾聲喧嘩中的一種聲音—從《田園之春叢書》到故事的誕生》（國立臺東大學：兒童文學研究所，2005）。

³⁹ 顏淑美著，《國內商品插畫之個案分析—以當代插畫創作者張曉萍為例》（國立臺灣科技大學：設計研究所，2005）。

⁴⁰ 劉瑋婷著，《台灣兒童圖畫書插畫創作者之現況調查研究》（國立臺灣科技大學：設計研究所，2005）。

⁴¹ 王利恩著，《中華幼兒叢書》與《中華幼兒圖畫書》研究（國立臺東大學：兒童文學研究所，2004）。

⁴² 魏珮如著，《圖畫故事書文學要素研究—以郝廣才作品為例》（臺中師範學院：語文教育學系碩士班，2004）。

⁴³ 林慧雅著，《1987 年至 2003 年信誼基金會以外—台灣民間出版之兒童圖畫書插畫風格演變與時代意義》（國立臺灣科技大學：設計研究所，2004）。

探》⁴⁴；李公元《劉伯樂的圖畫世界》⁴⁵；陳玉金《漢聲小百科研究》⁴⁶；劉廉玉《馬景賢兒童文學創作研究》⁴⁷等。

（二）國外文本研究

泰半是翻譯歐美、日本等國外圖書為出版內容的研究，例如：詹淑菁《兒童的生死故事：從海德格與高達美的詮釋觀點之哲學探索》⁴⁸；戴至君《日本優良繪本作品之分析研究》⁴⁹；許傳珠《運用多元智能理論輔助學童學習之歷程探究—以英語繪本教學為例》⁵⁰；黃慧玲《繪本中的生命教育—以和英關懷系列為例》⁵¹；邱靖智《我，讓圖畫書變完整—《吵鬧書》系列之意向性閱讀》⁵²；余晏如《圖畫書之性別研究—以芭貝·柯爾文本為例》⁵³；何秀瓊《論圖畫書對「死亡」的詮釋》⁵⁴；楊雅涵《編織多元文化的拼被—波拉蔻的圖畫書》⁵⁵等。

（三）教育研究

此類研究主要以教育應用圖畫書為重點，主要是針對閱讀延伸、語文教育為主要探討重點，不乏行動研究、讀者治療甚至輔導運用等等，藉由圖畫書為工具，以紀錄觀察行為、問卷調查為內容分析研究。如：林筠菁《運用故事教學發展學童同理心之行動研究》⁵⁶；陳秀萍《以繪本進行幼兒性別平等教育之行動研究》⁵⁷；蔡育妮《繪本教學對

⁴⁴ 邱麗香著，《幾米繪本插畫之新探》（屏東師範學院：視覺藝術教育研究所，2003）。

⁴⁵ 李公元著，《劉伯樂的圖畫世界》（國立臺東大學：兒童文學研究所，2003）。

⁴⁶ 陳玉金著，《漢聲小百科研究》（國立臺東大學：兒童文學研究所，2003）。

⁴⁷ 劉廉玉著，《馬景賢兒童文學創作研究》（國立臺東大學：兒童文學研究所，2003）。

⁴⁸ 詹淑菁著，《兒童的生死故事：從海德格與高達美的詮釋觀點之哲學探索》（南華大學：生死學研究所，2005）。

⁴⁹ 戴至君著，《日本優良繪本作品之分析研究》（屏東科技大學：幼兒保育系碩士班，2005）。

⁵⁰ 許傳珠著，《運用多元智能理論輔助學童學習之歷程探究—以英語繪本教學為例》（國立高雄師範大學：教育學系，2005）。

⁵¹ 黃慧玲著，《繪本中的生命教育—以和英關懷系列為例》（國立花蓮師範學院：國民教育研究所，2004）。

⁵² 邱靖智著，《我，讓圖畫書變完整—《吵鬧書》系列之意向性閱讀》（國立臺東大學：兒童文學研究所，2004）。

⁵³ 余晏如著，《圖畫書之性別研究—以芭貝·柯爾文本為例》（國立臺東大學：兒童文學研究所，2003）。

⁵⁴ 何秀瓊著，《論圖畫書對「死亡」的詮釋》（彰化師範大學：國文學系在職進修專班，2003）。

⁵⁵ 楊雅涵著，《編織多元文化的拼被—波拉蔻的圖畫書》（國立臺東大學：兒童文學研究所，2001）。

⁵⁶ 林筠菁著，《運用故事教學發展學童同理心之行動研究》（屏東師範學院：教育行政研究所，2005）。

⁵⁷ 陳秀萍著，《以繪本進行幼兒性別平等教育之行動研究》（屏東科技大學：幼兒保育系碩士班，2006）。

國小一年級學童閱讀動機與閱讀行為之影響》⁵⁸；葉千芸《以繪本進行國小二年級英語教學之實驗研究》⁵⁹；林錦鳳《圖畫書導賞教學對國小低年級學童繪畫表現之影響研究》⁶⁰；蔡宛珊《成人讀者對圖畫書的解讀—以幾米作品為例》⁶¹；黃美玲《電子童書介面圖像設計及其對兒童閱讀態度之研究》⁶²；陳怡如《兒童圖畫書閱讀行為與其性別角色態度之相關研究》⁶³；高秀君《大班幼兒對繪本中友誼概念的詮釋》⁶⁴；吳曉玫《圖畫書教學應用於國小學童對身心障礙同學接納態度之研究》⁶⁵；蘭美幸《外籍配偶的親子共讀在親職教育上之應用—以繪本為例》⁶⁶；《家庭概念繪本應用於國小生活課程教學之行動研究》⁶⁷等。

（四）其他

將資訊融入教育層面而發展至電子繪本興起，提升圖畫書多元閱讀方式的研究，如：蔡宗穆《資訊融入繪本教學於閱讀與認字之研究》⁶⁸；黃書瑩著，《多媒體繪本教學提升國小學習障礙兒童自我概念之研究》⁶⁹；黃育蓮《繪本產製之授權與經紀之研究》⁷⁰；又如以出版商為研究對象者：黃永宏《信誼基金會出版之兒童圖畫書插畫風格分析》⁷¹。甚至是以中、西方的圖畫書為教材，交互學習的輔助教學工具，運用於教學的各類主探討：親子、兩性、環保、科學及生命教育等等，如：陳家璇《科學圖畫書教學在國

⁵⁸ 蔡育妮著，《繪本教學對國小一年級學童閱讀動機與閱讀行為之影響》（屏東師範學院：國民教育研究所，2003）。

⁵⁹ 葉千芸著，《以繪本進行國小二年級英語教學之實驗研究》（大葉大學：教育專業發展研究所，2005）。

⁶⁰ 林錦鳳著，《圖畫書導賞教學對國小低年級學童繪畫表現之影響研究》（大葉大學：造形藝術學系碩士，2005）。

⁶¹ 蔡宛珊著，《成人讀者對圖畫書的解讀—以幾米作品為例》（世新大學：傳播研究所，2004）。

⁶² 黃美玲著，《電子童書介面圖像設計及其對兒童閱讀態度之研究》（中原大學：商業設計研究所，2003）。

⁶³ 陳怡如著，《兒童圖畫書閱讀行為與其性別角色態度之相關研究》（屏東師範學院：國民教育研究所，2002）。

⁶⁴ 高秀君著，《大班幼兒對繪本中友誼概念的詮釋》（國立新竹師範學院：幼兒教育研究所，2001）。

⁶⁵ 吳曉玫著，《圖畫書教學應用於國小學童對身心障礙同學接納態度之研究》（國立新竹教育大學：特殊教育學系碩士班，2004）。

⁶⁶ 蘭美幸著，《外籍配偶的親子共讀在親職教育上之應用—以繪本為例》（國立臺東大學：兒童文學研究所，2005）。

⁶⁷ 余秀玲著，《家庭概念繪本應用於國小生活課程教學之行動研究》（國立臺東大學：教育研究所，2006）。

⁶⁸ 蔡宗穆著，《資訊融入繪本教學於閱讀與認字之研究》（國立高雄師範大學：工業科技教育學系，2006）。

⁶⁹ 黃書瑩著，《多媒體繪本教學提升國小學習障礙兒童自我概念之研究》（國立臺北教育大學：特殊教育學系碩士班，2006）。

⁷⁰ 黃育蓮著，《繪本產製之授權與經紀之研究》（世新大學：傳播管理學研究所，2004）。

⁷¹ 黃永宏著，《信誼基金會出版之兒童圖畫書插畫風格分析》（國立台灣科技大學：設計研究所，2001）。

小學生提問類別之研究》⁷²；游雅玲《親子共讀圖畫故事書之互動歷程與反應研究—以「恐懼主題」為例》⁷³；邱瓊綦《親子共讀繪本歷程之互動與詮釋—以岩村和朗之「十四隻老鼠」為例》⁷⁴；陳景莉《學步兒母親以繪本為媒介的親子互動經驗》⁷⁵等。

而關於《台灣真少年》圖畫書內容分析之研究文獻，首推劉珍妮《台灣真少年》—《圖畫書研究》⁷⁶。其以不同角度解讀圖畫書，並拼出《台灣真少年》的足跡與生活方式，詮釋《台灣真少年》圖畫書的脈絡與情境。其論文共四個層面進行探討：第一、台灣圖畫書發展概述，並試圖展現台灣的生命力。二、將《台灣真少年》圖畫書，依不同面向延展，歸結出《台灣真少年》圖畫書豐富多元的意涵。三、《台灣真少年》圖畫書圖像表現形式與特質。四、《台灣真少年》圖畫書教學運用。

其次，由元培科學技術學院國文組舉辦第三屆主題文學學術研討會論文集《自然的書寫》中，林淑貞⁷⁷以〈從童年往事看兒童圖畫書中的自然書寫：以台灣真少年系列為主〉論文發表。

在 2006 及 2007 年由本所舉辦台灣兒童文學學術研討會中，郭建華先後發表〈從後殖民論述觀點評論台灣兒童圖畫書中的台灣文化再現〉及〈從《姨公公》及《故事地圖》觀看原住民現代故事繪本所建構的文化景觀〉等兩篇論文，其所研究的文本包括《台灣真少年》，以下就郭氏論文作一概述。其一，以三套共二十二本的「台灣」套書名稱，從 Bhabha 的「文化混雜性」及 Fanon 的「國家文化」觀點，評論圖畫書中之台灣文化再現。其評論中表示這些圖畫書所呈現的台灣文化大都是反映典型漢人民俗文化，即不受外來文化影響之台灣農業社會的樣貌，雖然也有一小部份關於原住民的傳說及現代生活故事，這似乎意味著：藉由這再現傳統台灣農業文化，以重新建構國民黨時期被忽略

⁷² 陳家璇著，《科學圖畫書教學在國小學生提問類別之研究》（國立新竹師範學院：國民教育研究所，2003）。

⁷³ 游雅玲著，《親子共讀圖畫故事書之互動歷程與反應研究—以「恐懼主題」為例》（國立嘉義大學：幼兒教育學系研究所，2005）。

⁷⁴ 邱瓊綦著，《親子共讀繪本歷程之互動與詮釋—以岩村和朗之「十四隻老鼠」為例》（國立嘉義大學：幼兒教育學系碩士班，2002）。

⁷⁵ 陳景莉著，《學步兒母親以繪本為媒介的親子互動經驗》（國立嘉義大學：家庭教育研究所，2002）。

⁷⁶ 劉珍妮著，《《台灣真少年》—圖畫書研究》（國立彰化師範大學：國文學系，2003）。

⁷⁷ 林淑貞著，〈從童年往事看兒童圖畫書中的自然書寫：以台灣真少年系列為主〉，《自然的書寫—主題文學學術研討會論文集》（台北：萬卷樓，2005），頁 293—324。

的本土文化。⁷⁸其二，從觀看立場上，引述郭建華所言：「將繪本中『影像』當成是一組符碼化的資訊，『童年』視為一種社會建構的概念，『原住民』是相對於漢人的他者。立基於這些概念之上來探究這兩本繪本中所呈現的原住民文化，以及其所產生脈絡的關係與產生的意義。」⁷⁹

另外，台灣圖畫書相關論述、批評與研究，多以圖畫書功能與教育應用為論點，實不勝枚舉，於此不再贅述。由上述文獻可得知，目前尚無學術研究深入探討《台灣真少年》系列圖畫書所帶來之省思衝擊，以及隨著社會遷移、經濟向上發展的同時，那份逐漸失去的「情感」，亦少有人提起；反觀，當我們的經濟起飛時，人與人、與社會、與自然的情感，是否還會緊緊牽繫著？本研究《台灣真少年》系列圖畫書之童年經歷寫實的感動外，再進行深入探究「真情」部分，並從中回溯台灣歷史轉化、社會變異與經濟復甦之同時，反思台灣當前所遇到的困境與疏離現象。

《台灣真少年》系列圖畫書作家亦曾經寫過自己的童年故事，其以成長背景為主，娓娓道出族群、聚落、文化、社會等不同樣貌的人文情事，在面對一全新的世代裡，如何將上一代的氣度與智慧，傳遞給下一代生命的延續？亦是本研究第三及四章之方針。

二、無字故事書

在兒童認知發展理論中，兒童學習是從知覺而理性；具體漸至半具體而後為抽象思考學習。這是需要時間的鋪陳與階段的提升，尤其需要旁人協助學習，特別是學齡前幼童。如何在幼童尚未識字之前，輔助其接收外來資訊；感官知覺成了其首要之稟賦器官，因此「圖像」紀錄是最為直接與便利的視覺運作。對人類來說，圖畫描繪不僅是容易辨識圖像、方便紀錄、保存文化與文字創作的前身，更是聯繫、互動「閱聽人」(audience)⁸⁰的重要媒介。

⁷⁸ 引述郭建華論文部份，由郭教授做了修飾。

⁷⁹ 郭建華論文發表之摘要，頁 81。

⁸⁰ 張子樟著，〈中文文本繪本畫的回顧〉，《文訊雜誌—粉墨登場—文學的改編與繪本化》(台北：文訊，2007)，頁 55。說明「閱聽人」(audience)能觸及的範疇十分廣闊，包括平面印刷媒體與電子媒介結合。

無字圖畫書的定義，顧名思義的書寫要件為：無文字的參與，全然由圖畫單獨構成，由圖像主導故事內容，敘述故事情節與傳遞故事意涵等任務。如此透過讀圖的路徑來閱讀故事，亦可稱為是一文學的閱讀活動。

從「無字圖畫書」功能切入閱讀學習，對於「圖像」，即成了個人認知學習的第一步。像是劉瑩《無字童書趣味濃—解讀「雪人」圖畫書》⁸¹中，將「雪人」由多方角度探討，最終歸於「教育目的」，強調共讀的重要性。而馬景賢在《談「掉」了字的書》⁸²裡說明：「無字圖畫書」是文學與藝術的結晶，強調「看」甚至用「聽」，以享受無字圖畫書之閱讀樂趣。以上均是著眼無字圖畫書的豐富內涵與共同閱讀的重要性質，並強調本土創作。當讀者閱讀文學作品時，必將作品轉化為個人經驗，作品才能發揮意義。

誠如林良（1987 年）所言：圖畫是小孩子起步閱讀所接觸的「第一種文字」。如何在幼童的啟蒙過程中，順利完成其閱讀學習，才是圖畫故事書的最終標的，不論是自然閱讀或是人為閱讀，圖畫故事書的確提供一豐富觀察、創造思考的空間，林守為（1988 年）更強調：閱讀可以擴大兒童的生活經驗，體驗各種社會行為。無字圖畫書雖少了文字的敘事參與，但無字圖畫書獨特的形式表現，亦能獨立傳播故事，展現圖說藝術功能，同時依據不同的個人經驗，將作品轉化為相異的認知、解讀，造就多重功能的閱讀。因此，大人在引領的過程中，無形中注入自己的情感、理解、詮釋，等同是強化故事的張力與實現書中趣味，除可掌握溝通途徑，傳達內心思想外，更透過一次次不同閱讀與不同理解，而激起愈多之閱讀熱情。

三、圖文合奏的故事書

一般圖畫故事書在圖文比例上，容易出現圖多文少、圖少文多或兩者比例同等的比重分配，今以圖文比重相等的考量作一說明：一本圖文合奏的故事書，具完整述說故事的最大優勢，以下是進一步的分析與探討。

圖畫故事書所呈現是文字藝術與圖像藝術，二者的形式風格雖迥然不同，卻皆具有

⁸¹ 劉瑩著，〈無字童書趣味濃—解讀「雪人」圖畫書〉，《東師語文學刊》（第 5 期，1992），頁 171-196。

⁸² 馬景賢著，〈談「掉」了字的書〉，《精湛》（第 27 期，1996），頁 45-48。

意義的傳達、情感觸動的共同特質，相異的是：文字的陳列架構了故事大綱、情節安排與導引讀者無限空間想像功能；圖像則不單是視覺享受，反而需要認知和欣賞插畫家所傳達的資訊編碼（encoding）而成的圖像，再由閱讀者接收且完成解碼（decoding）；簡言之，編碼過程是為插畫家的創作意念，解碼過程則是閱讀者的解讀圖像。

當閱讀一本故事書時，可能會先由圖再讀文或由文再看圖，不論何者為先，我們都會嘗試從其中藝術形式裡提供的訊息，進一步詮釋另外一個。換言之，不斷地來回解讀圖與文，且重新詮釋圖與文的交互作用下所衍生的結果，這是圖畫書故事書以圖與文相互交織而成敘事內容，在圖像與文字共同創作後，所演繹的是「第三種故事」（劉鳳芯，2000 年）。

威廉·梅比爾斯（William Moebious）對於圖與文之間，則有進一步微切的描述：

在文與圖之間，或是在圖像之間，我們可能會體驗到一種 Semic 震動度，亦即文與圖傳送關於故事裡的「誰」和「什麼」之衝突性和矛盾性訊息。這裡有一個圖畫書的「板塊構造學」，亦即文與圖包含了分離的板塊，相互對抗地滑動和摩擦。⁸³

圖文關係在圖畫故事書中尤其顯要；抽象的文字雖涵蓋許多想像空間、暗喻或嘲諷等涉及，但少了圖像輔佐，則有如「食之無味」的平淡無奇，了無新意，減緩了繼續閱讀之衝動；一但添加了圖像卻有如擴張文本內容，補足文字敘述概念之缺憾，並滿足讀者視覺與心靈描繪，豐富文本內涵與增加閱讀興趣，對於學齡前幼童，更具影響力。當圖與文兩者間互補、輪替，或各說各話時，不但可以突顯主題，同時亦強化了文本的衝突性與多元性。尤其，日本兒童圖畫書出版界的火車頭松居直先生，則以數學公式來說明圖畫書中圖與文的組合關聯：

⁸³ 威廉·梅比爾斯（Moebious Willian）著，馬祥來譯，〈圖畫書符碼概論〉，《兒童文學學刊》（台北：天衛文化，2000），第3期，頁167。

文字＋圖畫書＝帶插圖的書

文字×圖畫書＝圖畫書⁸⁴

在過去傳統圖畫書的圖文結構中，圖畫多半居於輔佐角色，不過是選擇性的圖解文字概述，故「文字＋圖畫書」，並無法組合出同等地位的論處；反倒是「文字×圖畫書」強調兩者對等重要與共同建立新的對位，合奏出新的樂章。圖像不再是陪襯角色，或裝飾畫面的工具，早已成為回溯文本的重要依據與豐富讀者內化的感知。



⁸⁴ 何三本著，《幼兒故事學》（台北：五南，1995），頁 470。

第二節 橋樑書

在現代都市裡，有我們看不到的陰暗角落。現代都市情感疏離原因之一：都市空間狹隘，卻湧入大量人口，人與人間的距離，在人口高密度下，需縮短彼此之距離；就環境心理學角度看來，「擁擠」使得都市人的領域性（tenitarity）有所反應：他們選擇擴大心理距離以緩衝軀體接觸的壓迫感。這是現代社會下的窘境，如何在情感日漸疏離之際，挽回原始的初衷，惟有從「閱讀文學」方能尋獲。

在眾多的文學作品中，閱讀文學是人類具備篩選訊息的過程，而達成知識的累積，進而豐富理解能力；同時，林武憲也提到：「知識經濟」的新世紀，這國民的閱讀能力也成為國家競爭力的重要指標。⁸⁵

其次，再擴充文本創作意涵，生活文學亦可說是一種「寫實的空間藝術品」。有如羅蘭巴特（Roland, Barthes, 1915-1980）形容藝術品特性中所言：「一個多度空間，由各種非原創性的文字交織、撞擊、融合……文本是各種同時期與非同時期的引文、文化語言、典故、迴響的交織，是如同立體音響（stereophony）的組成。」⁸⁶

我們是生活在變動社會裡的一員，需要透過閱讀來開啓：曾經是多重敘事交錯的空間、省思快速變動下的社會與生命歷程的關係、重尋生活節奏與地方經驗的歸屬感。閱讀文學是個人經驗內化的結果，亦是搭起共同記憶的橋樑，並再次召喚日常生活又日復一日個體存在的價值。以下就「圖畫書」由圖與文共同述說動人的情感與重新面對人生的力量，再引領進入純文字欣賞之功能，並重溫過去人們互動、互助與互愛的誠摯情感與反思人際間的日漸「疏離」的危機。

一、緣起《台灣真少年》

《台灣真少年》在文本創作上，本就不同於一般之圖畫故事書。就圖畫故事書內容

⁸⁵ 轉引《自由時報》（自由廣場，2003）。

⁸⁶ 劉紀蕙著，《文學與藝術八論—互文·對位·文化詮釋》，（台北：三民書局，1994），頁2-3。

形式來看：其文字豐富，每一文本約一至二千多字，文體形式又偏向散文結構，表現上看似行進輕柔樂曲，但生命的律動已沉澱在反諷與調侃現代的筆觸之間，猶如現出一種若有似無的都市疏離狀態對照。誠如方衛平所言：「兒童文學的發展總是不斷地表現為對既有觀念、態度、模式、秩序的突破和超越，而任何新的文學因素和文學型態的出現，又常常都是一種最個性化的精神探索和創造的結果。」⁸⁷尤其是潛意識的追憶與鄉愁，竟折射出現代都市的疏離不安下的抑鬱茫然，更具跨時代意義的現代都市疏離中似淡實深的色彩。即使是形式不夠突出、文筆平實，也能在多元社會中吸引注意、引發共鳴。

《台灣真少年》除了是圖畫故事書，其文體形式偏向於散文；茲以鄭明嫻在《現代文學散文類型》⁸⁸、陳惠齡《現代文學鑑賞與教學》⁸⁹及簡恩定等人《現代文學》⁹⁰為依據，對現代一般性散文作簡明歸納，以下就針對一般性散文作以統整，避免過多贅述。一般性散文可細分：

（一）記敘性散文

依描寫對象的不同而有不同的偏重，如可分為：描寫人物為主、器物為主或藉物說理；另外有記事為主，利用回憶將其事件加以描述或加入想像的「敘事」散文；亦包含遊記散文等等。

（二）抒情性散文

以抒發作者主體情感為主的散文。在文體形式上可以敘事、描寫或議論，但實質上而言，仍著重於作者個人情感。所謂「真情流露」更是抒情性散文之基本要求。

（三）議論性散文

文章以議論或說理為主，除了表達作者的思想、對事件的看法或對他人的意見批評皆可作為文章的重心。

（四）哲理性散文

⁸⁷ 方衛平著，《逃逸與守望—論九十年代兒童文學及其他》（北京：作家出版社，1999），頁 67。

⁸⁸ 參考鄭明嫻著，《現代散文類型》（台北：大安出版社，1987）。

⁸⁹ 參考陳惠齡著，《現代文學鑑賞與教學》（台北：萬卷樓，2001）。

⁹⁰ 參考簡恩定、唐翼明、周芬伶、張堂錡著，《現代文學》（國立空中大學，1997）。

表達作者思想並傳遞人生觀、哲學觀為主。雖不強調說理，但其重視的是哲理人生的傳達，除了傳遞作者個人哲學觀，也啟發讀者不少耐人尋味的豐富哲理思考。

綜合上述，《台灣真少年》之所以突出，除了是抒情性、哲理性散文的文學特色外，其故事體環繞於各作者的童年故事，迥異於小說虛實交疊、真偽難辨等複雜情節，反以淡淡陳述過去懷舊憶往，成功揭示了現代社會的矛盾性，而非是顯露現實的虛偽表象罷了；倒是以真實與平樸的題材為典型，將鄉土情懷、人際互動等，表現精當與雋永。作者以細心的觀察與思考，從細微處著手處理自己的童年故事，挖掘並觸動人心，並且將耐人尋味、真摯情感、蘊含哲思的文字，以鍊字鍛句，裁剪成章，誠如簡恩定等人，特別針對散文特色中所提：

散文的材料來自於生活，來自人心，這是無庸置疑的，關鍵在於如何自五花八門的生活百態中提煉動人的素材，如何比別人有不同的體會深刻的感悟，又如何將這份感悟、體會技巧地表達出來。因此在選定、處理散文題材時，必須要能做到「體物入微」，而非泛泛之論；要使題材包孕豐富，小中見大，給人新鮮的驚喜。⁹¹

當前的台灣社會，雖已無過去農村生活的艱苦、逆境中成長的人性光明面力量，但《台灣真少年》系列圖畫書以寫實主義原則，真實處理原本一存在於社會、生活在社會的人、事及物，並娓娓道出時空情形與還原故事背景，企圖引發與讀者共鳴處，聚焦於童年時期的素樸與純真中的強大悸動力量。對於懷鄉文學鄭明娟有一獨到見解提到：

懷鄉情結呈現相同的特質，因為大家的情感來自共同的根源、編織共同的夢，最重要的是，故鄉是大家記憶深處的原點，在長久隔絕的思念中，懷念的對象漸漸成為「標本」，舊有的人、事、物都凍結在記憶中，不會變化—雖然懷念的客體事實一直不斷在變—，故鄉變成同一個刻板印象延伸出來的不同版本的

⁹¹ 簡恩定、唐翼明、周芬伶、張堂錡著，《現代文學》（國立空中大學，1997），頁 208。

標本，每人各自懷念各自的故鄉。情感的本質相同，互相間不會有矛盾。⁹²

故而，《台灣真少年》系列圖畫書不單是懷鄉作品而已，也是作家們生命中最美好的一段過程。在童年時期透露無數的堅毅、剛強，更籠罩著些許淡雅、惆悵與執著的情調，表面上雖是作者心靈寫照，足令讀者體悟出其中的情感與思想，讓《八歲，一個人去旅行》的吳念真、《跟阿嬤去賣掃帚》的簡嫚及《故事地圖》的阿媽等，不再是種孤獨的創作、而孫大川在姨公公死去及路寒袖失去母親後，所感悟的思念愁緒、最後是向陽情繫家鄉的牽動等等；其對歷史的反思、現實的凝視，鮮明表達對台灣這片土地的熱愛，有了再次建構本土文學屬性的機會，且漸漸實現民族性及主體性的社會現實層面。

文本以家鄉為主題，將童年生活經驗，採簡單明確又理所當然的邏輯文字，鋪陳情節；各插畫家構築文本畫面，兩者緊緊相扣，傳達文本主角人物之心情起伏，不但傳達自我內心的獨白，更昇華對社會正義的伸張，其以文字含蓄、柔情的透露及圖畫鮮明、膽大的隱喻，不但帶動閱讀興趣，亦將文學生命與精神，賦予另一昂揚的境界。

回到當前台灣社會，在民主意識覺醒、政治制度的鬆綁下，找到了重新審視被遺忘、被漠視的台灣鄉土的缺口；在高喊紮根、本土之際，卻忽略了「關懷現實」的台灣土地與人民的真正感受。《台灣真少年》不但引發讀者精粹共鳴的藝術真情，同時在自然、準確、優美與凝視中欣賞文本，在適切精練傳達作者的情感，輔以插畫家圖畫穿梭其間下，而勾勒出屬於台灣個性文學與真正的藝術價值。

事實上，本土不等於守舊，而是肯定自我存在的意義，選擇從「心」出發，與世界潮流作一結合，才能開創個性的共同未來。

二、橋樑書談橋樑

（一）認識橋樑書

以出版社定義「橋樑書」而言，在《小魯讀友雜誌》中說明：

⁹² 鄭明嫻著，《現代散文》（台北：三民，1999），頁 155。

橋樑書是指由繪本過渡到文字書的銜接書籍。孩子在幼兒時期認識的字彙不多，多半閱讀以圖為主、而文字量少的繪本。開始上小學後……課外閱讀如果一直限於繪本，閱讀能力會原地打轉；要是一下子就給他文字書，又會因為字太多，讓他感到害怕。這時就需要橋樑書了。它的文字量與難度高於繪本，又經過特別設計，能使孩子讀起來不覺得吃力或沒興趣。⁹³

又，道聲出版社童書主編張淑瓊⁹⁴表示：經過特別設計的讀物選擇從：「圖圖文」，到「圖文文」，再到「文文文」；讓孩子從圖畫書順利進階到文字書的讀物為「橋樑書」。

在《誠品報告 2003》中的「專題十三」：〈在圖與字之間—孩子的閱讀也要有階段性〉（頁 892-893）⁹⁵清楚指出：西方國家為孩童設計不同階段發展的童書，其閱讀的階段，約略可分為圖畫書（picture books）、故事書（story books）和青少年讀物（young adult novels）等。

圖畫書再向下延伸至嬰幼兒的「幼幼書」（board books），故事書依年齡層（大約 5 或 6 歲左右）分為「轉接讀本」（transitional readers 或 chapter books）和「簡易讀本」（easy readers）。其後兩項常被稱為「橋樑書」（bridging books）。bridging 顧名思義就是架接，而兩種讀本的架接功能，便設定在「由圖畫書的少字多圖」漸進至「純文字的青少年文學」、「中介的插圖書」或「篇章較短，故事結構較清晰簡易的兒童文學」，即透過圖文的比例、內容敘述的繁複性、生活性、趣味性，以漸進的方式，讓孩子建立自我閱讀的自信。

（二）橋樑的功能

「橋樑書」立處於引領孩童由圖畫世界進入文字世界之階段。以西方童書出版社對於「橋樑書」之概念：由圖文適當的比例，引領孩童閱讀獨立動機與興趣，進而建立閱

⁹³ 〈神奇的橋樑書〉《小魯讀友雜誌》（台北：天衛，2006）。

⁹⁴ 參考網站，http://www.best100club.com/bestfocus/kids/expert2_1.asp，（2007.06.07）。

⁹⁵ 參考網站，誠品報告 2003，<http://city.udn.com/v1/city/forum/article.jsp?no=54948&aid=2043522>，（2007.7.10）。

讀自信。雖然插圖已退居為輔，就整體而言，卻是成為銜接「圖像」進入「純文字」閱讀的重要階段性讀本。幼童閱讀的圖畫書已為主流商品，但對於圖畫書與純文字書之間，需要一中介的、漸層的、過渡且連續性的閱讀區塊引領，更顯為重要。有些孩童在初期接觸純文字書時會感到遲疑，非是他們識字能力不佳，也不是不知上進，而是需要一系列可以逐漸適應文字的「橋樑書」，故而「橋樑書」之地位，更是不容忽視。

讀書是學習，重在求知識；而閱讀是享受，重要的是樂趣。如何延伸孩童六歲以前享受的閱讀樂趣、從獨立閱讀獲得成就感、幫助孩子成功跨越障礙，並建立閱讀的信心，橋樑書的選擇地位，更為顯著。誠如張淑瓊在閱讀延伸中說道：

有趣的故事、幽默故事、學校或生活故事，看在大人眼裡也許沒有什麼「意義」可言，但卻能吸引孩子進入閱讀的享受中，閱讀如果是件有趣的事，應該很不需要勉強。如果你的孩子已經可以獨立閱讀了，那麼就開始為他預備文字多一些的讀物。⁹⁶

故而，六歲至十二歲國小階段，應是建立孩童獨立閱讀的最佳時機，在閱讀量多文字的圖畫書時，為建立閱讀習慣設計的「橋樑書」，即是發揮最大功能。

三、「舊」事論事

誠如張子樟認為，文學作品分類仍以「啟蒙與成長」為基調；啟蒙成長過程有如佩克（David Peck）所言：

啟蒙在人的發展中是一種基本的過程，因為啟蒙使我們離開童年受保護與理想的世界，進入真實和經常令人沮喪的成人世界。在成人世界中，覺醒與失望是很普遍的。我們在啟蒙過程中發現我們的童年幻想多麼有限。經由啟蒙過

⁹⁶ 參考網站 http://www.best100club.com/bestfocus/kids/expert2_1.asp（2007.06.07）。

程，我們確實認清哪些是我們能像成人一樣達成的目標，哪些是我們應該拋棄的價值和行為模式。⁹⁷

雖然讀者並不會使自己成為閱讀文本的奴隸，卻是絕不滿足於文本原有作者對於文本的意義和形式的理解和詮釋，而是有意義地發現原作者所沒有、也不能發現和理解的「新」元素，這是為了鼓勵讀者和詮釋者，使兩者善於在閱讀中領悟：那些本就內涵於文本的意念，但又同時不考慮其建構的過程和結果，完全尊重個人的內化、培養文學氣質的方式之一。

在教學上，透過閱讀引領入文本世界，在故事情節中接近人、情、事、物及景，在故事節奏中接受感動，輔助填補了認知的空隙，進一步感受「缺席」的經驗；故事卻沒法取代無窮盡的事物變化，無法阻隔新事物的產出。如何利用文本釐清讀者對地方認同的意義與清楚了解，卻又能擺脫說教的枷鎖；在為了認識更多文字和句型的應用前提下，帶領學齡讀者逐漸從「圖像閱讀」進入「文字閱讀」，《台灣真少年》系列是一介於圖畫故事書與文字書間的簡易「橋樑書」。其利用文字闡述童年憶往，輔以圖畫進入農村生活空間，讓讀者有機會回溯變動中的台灣，在過去所呈現的樣貌，並且奇妙的聯結了內心兀自的喘息，從街頭實景移轉至文字寫景上：在這片土地上，有我們共同生活的蹤影與紀錄，我們與土地有了情感聯結，而「土地」則成為了有意義的「地方」；「台灣」一詞，亦不再侷限於「名稱」的狹隘爭辯，而是「地方感」的深層意義。

其次，《台灣真少年》系列圖畫書之文字敘述，迥於其他圖畫故事書陳述方式；不但提供小學三、四年級的孩童漸漸脫離「讀圖」的階段，亦帶領其往上跨進純文字欣賞的閱讀階梯。誠如張子樟所言，在學童識字漸多的情況下，應引領他們閱讀文字較多的作品，激發他們不同的學習能力，他們才能在國中、高中、大學漫長的學習階段不至於有文字上的障礙。……減少圖象增多文字的橋樑書未嘗不是一種優質可用的階段性代用品。⁹⁸因此，選擇橋樑書為閱讀工具，以引導學童心境融入文本寫照，並激勵學童喜愛

⁹⁷ 張子樟著，《少年小說大家讀—啟蒙與成長的探索》（台北：天衛文化，1999），頁17。

⁹⁸ 張子樟著，〈中文文本繪本畫的回顧〉，《文訊雜誌—粉墨登場—文學的改編與繪本化》（台北：文訊，

閱讀、主動學習，其「圖文教學」是最大利器的引領，插圖少文字多的故事書亦為最佳選擇。

除此，「信誼兒童閱讀列車」⁹⁹由小野、管家琪、曹俊彥、幾米、林小杯、林哲璋、楊麗玲……等多位本土作家、插畫家聯手駕馭圖文，將逗趣的校園生活、窩心的親情互動、緊張懸疑的幻想故事等等，引領閱讀空間的文字體驗與想像力激盪，尤其適合國小中年級學童閱讀，是「橋樑讀本」的另一選擇。

台灣圖畫故事書市場愈來愈大，讀者接受度亦是愈來愈高，其主要內容選材不再僅限於兒童主題而已，成人書籍也有了圖像化的趨勢，像是幾米繪本系列、琦君的《桂花雨》、張曼娟¹⁰⁰的《風火輪》、《花開了》、《看我七十二變》、《火裡來，水裡去》等等廣泛性取材，這類多樣性畫風與高文學藝術價值，不但吸引了成人讀者閱讀與收藏，也拓展兒童圖畫書閱讀之視野；如此，未嘗不是欣賞圖像外，又多了咀嚼文字的豐富閱讀喜悅。有了多樣選材觀點，亦成就多元的理解態度下，當我們致力在刻畫屬於「台灣」的歷史性格與多重面貌、歌誦都市文明與未來主義相呼應的同時，是否該為這「運動」停下腳步，重新思考「台灣本土」圖畫書的意義與迷思。

雖然文學必然承載著過去的記憶、也不斷延伸著新的意義，但是將歷史與生命穿梭其中，並向著台灣主體認同匯聚，「返本溯源」讓本土認同意義不斷豐盈而出；閱讀名人童年經歷故事，可深刻認識當時的台灣農村社會景象、體貼主人翁的傷悲、變化與不安，承受自己未來可能面臨的人生難題，方能繼續天地萬物的玩耍遊戲，繼續生命。

四、動之以情

2007)，第7期，頁54。

⁹⁹ 其中《大聲公》、《咪嗚與阿旺》、《潘木蜥蜴與藤條先生》、《四不像與一不懂》更入選2005年台北市兒童深耕閱讀叢書。

¹⁰⁰ 轉引天下雜誌出版「張曼娟奇幻學堂」，2006。其將中國傳奇與章回小說改編為圖畫書特質。從唐代的〈杜子春〉、明代的《封神演義》、《西遊記》到清代的《鏡花緣》，各挑出一個主要人物，成為奇幻冒險故事的主角，重新改寫，讓孩子在閱讀的時候，完全忘記他們讀的是幾百年或千年以上的老故事。這些嶄新的故事，令人目不暇及，節奏感快速，感覺更現代，而在一個雲霄飛車似的轉折之後，滿懷著深深的感動。<http://ad.cw.com.tw/reader/manchuan/intro1.asp>，(2007.05.12)。

依據總編輯連翠茱說法：「真少年」一詞，除了表示年齡，也可以為表現心境，更不離「年輕」、「勇敢」之意。¹⁰¹其內容陳述的是作者童年時期的真實體驗、直抒情懷之作，所動人肺腑的除了是一種「經驗的傳承」外，與那份誠摯的「情感」。

當作家開始為自己的童年生活經驗，闡述當時人、情、事、物及景時，《台灣真少年》套書提供機會，並延續了這份記憶的幸福；就圖畫書本質、故事連貫與繪圖選材上，讓讀者有機會閱讀屬於本土文化的「兒童文學」，非是先閱讀「異域文化」、非單只是空有想像與憧憬而已；因為故事情節裡的城堡、國王、皇后、公主、王子等空泛角色，實難以與現實生活交疊。今《台灣真少年》以台灣地理風貌¹⁰²展現其人文、風土民情，未嘗不是一選擇。

因此，優良的圖畫書作品，圖文雙重奏的和諧性是為引領閱讀最佳境界。雖然圖畫書內容是先有字再有圖，與圖畫兩兩輔助情感往往是優良文學作品的血骨，一篇優秀的作品總離不開「情」的成分，在同樣地，要能引領學童進入文本體會，首先之工作是為：「動情」。《台灣真少年》系列不但是優良圖書，更適合即將由閱讀圖畫書過渡至閱讀純文字的讀者們。

¹⁰¹ 〈圖畫書討論會紀實精華報導〉，《繪本棒棒堂》（國立台東大學、財團法人兒童文化藝術基金會出版，2007），頁 137。

¹⁰² 描寫九份礦區的吳念真、蘭陽平原的簡嬪、大甲溪的路寒袖、鹿谷茶園的向陽、卑南部落的孫大川及排灣族的利格拉樂·阿嬤。

第三節 扣人心弦一剎那

《台灣真少年》這套六本圖畫書，分別由不同作家及插畫家分別創作而成，書籍外表形式亦各不相同。雖然僅是作家自我童年故事的回憶，卻留下令筆者無限追憶與緬懷那逐漸消失的情感。本套書形式敘事上的最大共同點是：一、作家本身的童年憶往。二、出生年代、環境背景相仿。三、故事源頭是以第一人稱為主角。四、人際互動上是年齡相差懸殊，如年長與年幼間相處模式組合。其文字部分比起其他圖畫故事書較為多量，看似簡單的淡淡描繪，刻畫出的卻是濃濃「真情」。

透過相同背景陳述的圖畫書，成了人物性情的對照，除映襯了文本內容渲染與氛圍製造，亦強化了人物、社會互動下的情感滋長；再透過讀者對現實生活的體驗與感受、自然景象與情思理想等之交互融合；《台灣真少年》系列創造出真情的生命力，正如孫紹振談到：「情感的深層結構是由人的情感經歷與歷史環境造成的，因而對情感深層結構的探索，必然同時又是對人的社會環境的深層探索，……。」¹⁰³

六位作家實實在在寫來，不假塗飾、不見誇張，由實景到情境陳述童年憶往；再涉及其心靈表現、想像與情感；在兩者交相映照，成為了本研究欲深入探討的動力。本節以作者的自我為圓心，再推而廣之往外畫圓，將家庭、社會、家鄉、國家，甚至大自然生態環境下做一底層探究。

一、真情流露（人與自我）

游恆山（2002 年）由情緒發生歷程，或從情緒內涵的探討來勾勒情緒的全貌，其歸納如下：第一，將情緒視為以神經為基礎的現象，第二，強調認知因素的重要性，主張情緒是介於刺激和反應的中間變項；第三基於行為主義的觀點，認為情緒是一種行為反應。¹⁰⁴換言之，個人的生理層面、認知層面及行為層面是情緒研究的重點；以下就作

¹⁰³ 孫紹振著，《審美價值結構與情感邏輯》（華中師範大學出版，2000），頁 68。

¹⁰⁴ 參考 K.T.史托曼（K.T.Strongman）著，游恆山譯，《情緒心理學—情緒理論的透視》（台北：五南，

者童年時期的年齡、生活環境與成長背景，分析其情緒控制與自我情感的表達與顯現。

在《像母親一樣的河》路寒袖作品中發現：主角因家中杳無一人而慌亂不已，更因門外晦暗的月光、高聳矗立的煙囪影子等等交相錯雜下，終於，按耐不住自己的情緒而嚎啕大哭起來。再者，四歲年紀的主角，靜靜的看待周圍親人，如何將病危的母親帶回家中，所有一切的準備工作，就只是爲了替母親送行，看似懵懂其實是成熟；他處理情緒之態度：無大聲嘶吼的淒厲哭嚎，只是淚漣漣的躺在大人懷裡，靜靜等待擁抱與靜靜感受親情；而大人總能具同理心般的安撫主角緊張、恐懼、不安、悲傷、憤怒與焦躁等等情緒，成爲主角的精神支柱。

《故事地圖》的主角人物利格拉樂·阿媽的勾勒更是鮮活；她一天到晚想「離家出走」的意念從未停過。在一氣之下所做出的決定，雖然勇氣十足，但終究敵不過現實的「累」，而歸咎於是路上風景太美，美得令人睡著了。她與《跟著阿嬤去賣掃帚》的簡嬪一樣，都有一感情深厚的奶奶長者陪伴。利格拉樂·阿媽的奶奶是以「說故事」來傳達傳統排灣族人獨特性格，及默默傳遞排灣族人的歷史與文化；以淒美神話、傳說故事、口述歷史來說服，這小小心靈如何才懂得體會與感動、成長與學習。

《跟著阿嬤去賣掃帚》的另一主角阿嬤，卻是以身教來說明自己堅毅性格，具獨樹一格之特色，供孫子模仿並成爲楷模。其中兩位幼小主角人物，對於內隱情感表達與獨特性格型塑，是現今社會群體中難以再現的；他們懂得適當壓抑自己的情緒，與奶奶相處的時光，竟是他們成年後，念念不忘的憶往；此份追憶，成了筆下人物與開啓內心世界的鑰匙。在過去傳統社會裡，要求服從、尊卑與寬容，特別是「長幼要有序」的文化價值，在文本中更是可以窺見一二。

而《八歲，一個人去旅行》吳念真作品裡，同樣是被迫接受安排：獨自去拿一把雨傘。在火車廂裡，遇到年齡與奶奶相似的女長者，他們之間一來一往的微妙互動，以芭樂和虎標萬金油爲傳承意索，正當緊急事件發生時，不再是陌生人、長者的身分隔閡，而是生死一瞬間的觸動與發跡。八歲，一個人，知道攸關生死，也體會生命的奧秘與感動生命。最後，也完全了成長儀式。

在孫大川《姨公公》文中亦是以「身教」來說服族人，平息一場戰爭。姨公公強調以平和、慈愛來化解仇恨，以惜福、感恩來昇華傷害；如此「大愛」的表現，不但活生生給族人上了一課，也留給了孫大川另一「英雄主義」之詮釋。而《記得茶香滿山野》的鹿谷茶鄉，傳遞的不只是茶鄉風情，她隱藏了少年逝去的美好回憶，維繫了相知相守的難忘經歷，表達六十年代台灣茶園可愛可親的一面。

以上主角均是未成年生理年齡層次，卻經歷成人世界裡的現實事件與命運安排；此非是不夠人道，而是「環境」使然所致，是「必須如此」的無從選擇。

二、 人情互動（人與社會）

瑪麗亞·蒙特梭利（Maria Montess, 1870-1952）認為兒童的存在空間是「社會媒介的生活空間」，在他生活的開始時就在進行「自我的建立工作」，特別是家人的教導下；因此，兒童首先接觸的基礎社會組合是「家庭」，除此是社群（社區群體），故而，人與人之間的互動頻率，長者已然成了最佳的仿效對象。¹⁰⁵像是《跟著阿嬤去賣掃帚》裡簡嬪的家人合力趕工、及一有空閒的阿嬤與鄰居婆婆媽媽，共同互助合作的忙著綁掃帚、最後加上「枝仔冰」伯的相互「成全」等等；在農業時代下，雖是忙碌、甚至看來有些「浪費時間」，但人群頻繁互動，溫情、和善氣氛卻是充斥期間。

《八歲，一個人去旅行》的阿嬤一角，教育了主角學習社會生活、行為與人際互動。而且，將日常生活規範，以叮嚀、獎勵等方式，確實落實並訓練主角能共同遵守。尤其，當阿嬤暈倒之際，引來了許多旁人的善意回應並一起加入救人行列，不吝於奉獻一己之力，只當「救人第一」為重，成功地將阿嬤「甦醒」過來；不為了什麼仙丹，只是一罐「虎標萬金油」。

向陽《記得茶香滿山野》的「凍頂茶行」雜貨店，記載著台灣社會、經濟與文化的轉變，在社會局勢穩定、經濟開始復甦的同時，「文化」正透過人際間的互動而日益茁壯。賣茶賣書已無法滿足人們需求，他們亟需與外界聯絡、溝通，儼然成了最主要活動，

¹⁰⁵ 轉引瑪麗雅·蒙特梭利（Maria Montess）著，單中惠譯，《童年的秘密》（台北：上游，2003）。

如同，郵票及郵政代辦處的申請，傳遞著便利性也傳遞了情感。

於本土文學，最引人入勝之主要原因，往往是人物安排與場景塑造，再襯以刻骨銘心的劇情鋪敘，而獲得最佳寫照。《台灣真少年》以故事主角、場景及人際關係、互動情形等生活經驗，重新詮釋社會型態之發展活動。正當自我概念發展與群性發展之同時，該如何權衡兩者之比重，是培養「自我批判思考」能力之重心。

三、 家鄉情愫（人與自然）

喬瑟夫·坎伯（Joseph Campbell, 1904-1987）教我們人與自然的關係是平衡調和，人之最高成就與自然結合，人我合一，物我合一，而非控制或掠奪；人生所該追求的是生命經驗而非意義。¹⁰⁶

《像母親一樣的河》，主角因母親的離去，對於身兼母職的父親，其內外打理從不馬虎，亦是嚴格亦是慈愛，如此一柔一剛反覆進行，倒也給了主角不少省思的機會與期待。他期待著在大甲溪旁抓魚蝦、鬥泥鰱、釣青蛙等玩樂趣味，恣意享受大甲帶來的豐沛資源，與感受自然造物的驚喜不斷。《記得茶香滿山野》同樣道出灌「土猴」、焗窯、抓蝦蟹與建造「秘密基地」的童趣。尤其，辛苦建造的「秘密基地」，在春天一到，便讓河床淹沒，亦不以爲意，反倒認爲是合理化的季節轉變。他們是賞玩大自然於期間，卻不是忤逆環境、破壞生態爲享樂，且安於自然循環之道、樂在其中。

利用乾枯的稻草製作掃帚中的《跟著阿嬤去賣掃帚》寫道：利用大自然造物精髓的結果。在孩童時期的簡嬪，吃著隨手採得的「肉珠仔」與《記得茶香滿山野》向陽口中的橄欖果，那酸甜、青澀滋味，至今仍令他們滿足。

透過以「遠望近察」的方式，體悟了天地之道，這是大自然造物的神奇、是大自然情境中的學習，並以豐富的視野，創造了天地萬物的生命活動歷程，表現出宇宙精神的文學作品，更是《台灣真少年》系列圖畫書之另類詮釋。

¹⁰⁶ 轉引喬瑟夫·坎伯（Joseph Campbell）著，朱侃如譯，《坎伯生活美學》（台北：立緒，1997）。

第叁章 記得當時年紀小

本章擬討論《台灣真少年》系列作品，對吳念真、簡嫔及路寒袖等作品進行內容分析，然後再深入探討其文字與圖畫間呼應及其意涵，說明作者與插畫家展現予少年讀者之意圖；另一方面，我們也將由此過程來驗證，少年讀者們對此意圖之了解程度與感知。

首先由經濟層面來回顧民國五、六十年代的台灣。美國為防止共產勢力往南赤化，遂將台灣納入遠東戰略之一，故從 1950 年至 1965 年對台灣提供軍援，並注入大量資金¹⁰⁷，使得原本倉皇撤退的國民政府，得到了休養生息的機會，在穩定成長的基礎下，台灣農業生產憑藉著技術不斷開發與改良，而得以維持較高水平。同時，在國民政府的降低通貨膨脹、從事公共建設並打下工業基礎，而此一連串的效應，亦成就了台灣經濟起飛的動力。

細究民國六十年代，伴隨著經濟成長與開放，台灣社會之發展情形，亦挾雜西方文化湧進。在大量西化的過程裡，鮮少有機會去審視本土意識；反倒是農村子弟，對於生長的土地及人群的互動，多了份現實的關懷注意。而現今的社會，視外來文化為標的，甚至成為精神象徵；由生澀的仿效到自省的覺知過程中，透過不斷批評、爭論與省思，來尋求「傳統」與「現代」的平衡；在貧富差距愈來愈大，人與人、人與社會及人與自然間的互動、相互合作愈漸愈少的疏離的同時下，人皮外衣裡的那份「真情」，更因歷久彌新而顯得珍貴不已。

而《台灣真少年》系列圖畫書之特色，是由生長於民國四十至六十年代的作家，將當時農村社會（六十年代）型態為背景，於角色選取與故事題材發揮，佔了極大的共鳴。誠如方衛平所言：「作為一種文學風貌，它無疑與一代作家的思想情感、創作追求、心靈意緒等等有著直接的聯繫，而作家的這種主體心態在大程度上又必然是一定社會文化環境具體塑造的結果。」¹⁰⁸ 這老、少、婦、孺等人物，各司所職扮演角色，透過作家們

¹⁰⁷ 李宏碩主編，《台灣經濟四十年》（山西：山西經濟出版社，1993 年，10 月），頁 65-72。從 1950 年六月到 1965 年六月，美國對台灣的軍事援助總值達 23 億美元，經濟援助達 14.86 億元。

¹⁰⁸ 方衛平著，《逃逸與守望—論九十年代兒童文學及其他》（北京：作家出版社，1999），頁 223。

的觀察、發現與感知，思維其童年時期的記憶並紀錄，無疑是諷刺當今溫飽無缺被捧置掌心的寶貝，在如何管理情緒、經營人際與重視生態的未來生活，以及該面對紛擾不安、情感殆盡與惡劣環境的求安，建立並重新尋回「真情」，才是維繫人際關係的最佳良藥。



第一節 《八歲，一個人去旅行》

吳念真¹⁰⁹是大家熟稔的台灣作家，其作品具有濃厚的鄉土性格，及台灣社會變遷的寫實紀錄。他由純樸關懷而致激烈批判，經筆觸與生活結合，將心力貢獻於台灣這片土地。在所謂「優良的圖畫書」應該重視文字的表現技巧，以想像、譬喻、描繪、敘述等方式，配合文章內容所製作的「有條件的、有目的的繪畫」（蘇振明，1987 年）。由吳念真著，官月淑繪的《八歲，一個人去旅行》，便以文字及插畫來表現該圖畫書的價值，同時兼備語文及視覺傳遞，於整體、連續及節奏等，臻至「畫中有話，話中有畫」之最佳境界。

一、獨立、勇氣與惻隱之心

八歲的吳念真接受了父親對長子「成年禮」的儀式：獨自去拿把雨傘。對於早熟而敏感的八歲孩童而言，卻是段「獨自一人」旅行的開始。他一人坐火車，由侯硐前往宜蘭，陪伴他的只是萬金油。其以既寫實又象徵的筆法寫出了：民國五十年代的台灣農村社會景象，並隱喻嘲弄父權資本主義的性別歧視。在文本中的第一與第二跨頁中，細細道出：「……爸爸認為所有男孩子都應該這樣獨立和勇敢，何況是他自己的兒子，特別是長子。……爸爸說我身高還不夠，不必買車票，根本用不到錢，所以，我比他當年更神勇，口袋裡除了一盒已經用掉一半的萬金油之外，什麼也沒有。（頁4）」¹¹⁰

上文除了是反映鄉下小人物的無奈，更突顯其貧窮生活的困境；但是小小年紀的吳念真在當時卻認為：「單獨坐火車」是可以出去玩耍、旅行的好機會也是宣告自己長大的時期。

作者和平快車上所見的是乘客多是小販，他們擔著農產到基隆叫賣著。為了家計，只能一大清早出門，有了機會便在火車上打起盹來。文本中無對小人物的關懷多作贅

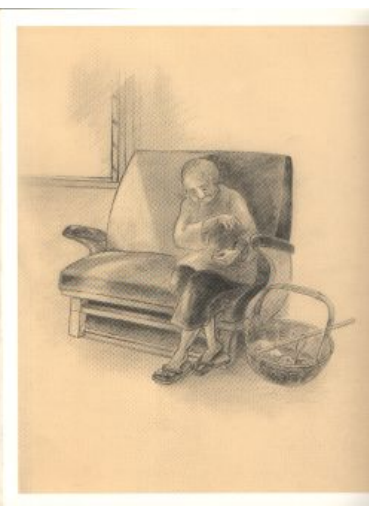
¹⁰⁹ 參考網站，<http://www.ogisan.net/>，（2007.02.15）。

¹¹⁰ 吳念真著，官月淑繪，《八歲，一個人去旅行》（台北：遠流，2003）。

述，反倒以肯定、正向的態度，描述乘客的共同情感與理念；他們爲了共同生活而努力著，靠著大地賦予的農產，胼手胝足、樂天知命的打拚著。平快車上無階級情緒的星火，全都是「離鄉背井」與「討生活」的精神情感，苦悶氣氛也聯繫著彼此。

一上火車，男孩便跪在座椅上，一口一口慢慢嚼著芭樂，一個人同時擁有好幾扇毫無阻擋的車窗，滿足而感動的重溫那樣的經驗，要多久就多久，沒有人會叫我下來坐好（頁 16）。¹¹¹八歲孩童以嚼芭樂、看大海、龜山島的風景與歌唱，來躲避獨自面對赤裸的自己，他將軟弱中的絕望，擺脫、突破並另尋生命冒險的跳躍開端。他受到旁人鼓舞，驕傲的爲「獨自一人」坐火車，像極了是隻桀傲不遜的公雞般，挺直身子，勇敢向前而沾沾自喜著。

《八歲，一個人去旅行》



說明

頁 9，平快車上的阿嬤。

在火車上唯一與男孩互動的是阿嬤，其外形圖畫描繪（詳頁 9）有如：

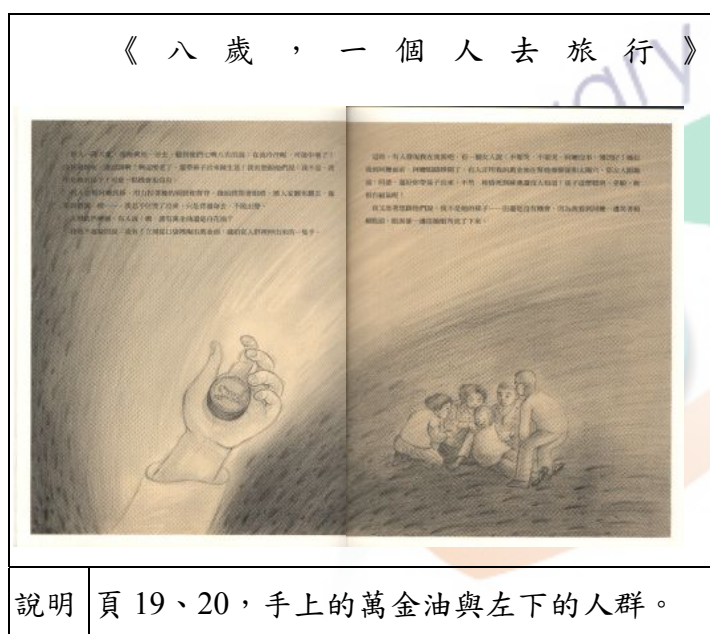
她好像比我祖母還老，而且又瘦又乾，最引人注意的是她那雙從又鬆又寬七分褲底下露出來的腳，她的腳掌又黑又大，像一枝扇子，腳上穿著一雙好像用汽車輪胎剪成的「涼鞋」、鞋帶用的是麻繩，而腳掌以上的小腿卻瘦得似乎只剩下骨頭。（頁 10）

作者以文字深刻、詳細、描述與刻畫阿嬤外形（詳頁 10），已將「情感」融入其中，並作一雙向發展：前者是驕傲的小公雞、後者是瘦乾不堪一擊的阿嬤，兩者以「芭樂」爲媒介，拉近了彼此距離，也化開了男孩重重猶豫，情節發展高潮的竟是：「阿嬤沒有反應。我用力搖晃她，她還是一動也不動。我急得想哭。忽然想到村子裡礦坑出事的時候，總會有人喊：救人喔！救人喔！然後全村人立刻向被水澆

¹¹¹ 同上註。

到的螞蟻一樣衝過來的情形。(頁18)」¹¹²

當年幼的吳念真，獨自面對阿嬤暈倒的情形，馬上讓他聯想到礦工村落的景象。在九份的礦村裡，常是滿溢著亡暮沉寂的氣息，因礦災所致之斷腿、殘廢、妻離子散與貧困不堪的窘境，無不深烙在當時之礦工家庭，而礦工生活書寫題材，更是台灣文學史上重要摹寫之一。作為一礦工子弟，無不時時刻刻擔心著，礦坑所發出救災的嘶吼後，又將會產生多少個破碎的家庭，他們齊為救災而與死神不斷拔河著。再幼小的心靈，難不為生死千鈞一髮之際，用力地、死命地發出聲響。心想：「這一叫，有用了。一堆人全過來了，一邊問說：怎樣啦？怎樣啦？我說：阿嬤好像死掉了！（頁18）」¹¹³



文中無闡述文通的孝道，吳念真將悲天憫人的胸懷，由自己的身上抽離，轉為對周遭人物身上印證，並將這種細膩的個性，烘托醞釀出豐富的皺摺與細膩的質感，提升了人對人之間的信心與希望。

吳念真個人成長的經驗，將火車上阿嬤從陌生、畏懼到關懷、憐憫與同情，娓娓道出祖孫情感與信守的人倫價值，並擴大了他對這片

土地，與生活在這片土地的人們，共織的情感與精神，亦將火車上人們的認知到關懷付出，為人與人間的真誠互動、相互取暖、慰藉，留下一圓滿結局。

二、圖畫意義

以下就插畫的連續、排列性等特徵，作一陳述。於《八歲，一個人去旅行》所使用的插畫媒材可細分如下：

¹¹² 同註110。

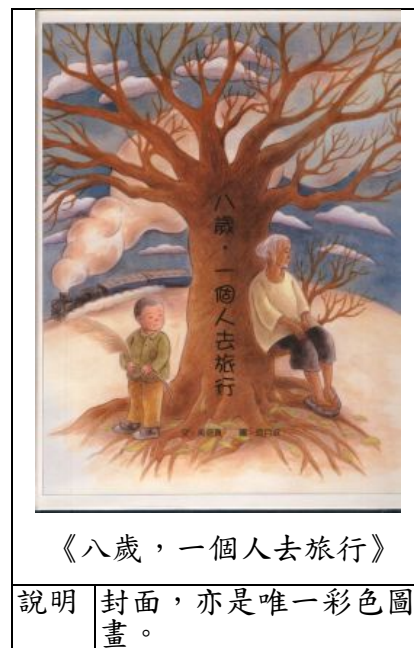
¹¹³ 同註110。

（一）媒材

（1）筆類媒材：粉蠟筆、彩色鉛筆。

（2）水性顏料媒材：水彩。

其封面是以水彩、彩色鉛筆與粉蠟筆等，交相繪出圖畫。在畫面中央是一棵僅剩下樹枝的榕樹，阿嬤就坐在樹枝上，若有所思的望向遠方；是苦惱未來生活的著落？還是愁思丈夫、兒子的不歸？樹旁的小男孩，手裡拿著蘆葦，還不忘淘氣的回過頭來瞧瞧阿嬤。官月淑將阿嬤與小男孩、一老一少，鮮明的二元對立，闡述了兩個主要人物，在火車上的驚險遭遇。



背景出現一列長長的火車，呼嘯而過，火車頂上的白煙，裊裊上升，將天際畫得更白、將藍色的東太平洋，烘托得更藍。掉落在地上的幾片榕葉，代表是人類心情的沉澱、追思與懷舊的感傷。

（二）技法

文本中以線畫技巧為顯著。線畫（Drawing）：以長短、曲直、粗細和疏密等，表現物像的明確、速度、節奏和氣氛，亦充分表達物體的質感。

在《八歲，一個人去旅行》繪本裡，全部是使用素描¹¹⁴方式來呈現。將民國五、六十年代的空間景象，具體、確實展現，同時亦呼應故事人物心情寫照。素描的線條，是表現的型態的基本要素。¹¹⁵官月淑將調色板上的顏料減到最低，甚至放棄任何顏色，牢牢抓住碳筆，全心全力的畫出自然色感，當站立在純樸寧靜的自然面前，得到的卻是種心安理得的單純質樸。

繪本內頁無彩虹般的炫麗色調，只有層層堆疊的黑與白，所鋪陳的每一筆觸都是空間的聯絡，並且轉化為無形的情感流露，同時，將遼闊浩瀚無涯的宇宙，充斥著人與人

¹¹⁴ 轉引雄獅西洋美術辭典編委會編譯，《西洋美術辭典》（台北：雄獅美術，1994），頁 749。

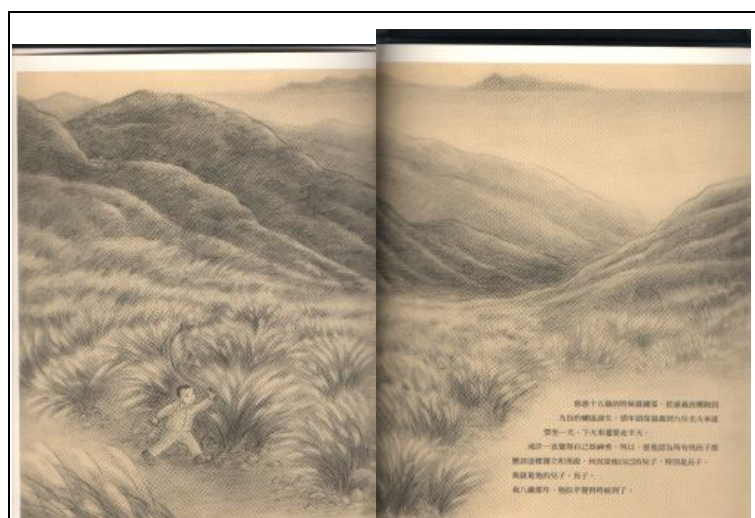
¹¹⁵ 何政廣著，《現代繪畫之父—塞尚》（台北：藝術家出版，1996），頁 231。

之間的協調光輝真情。

（三）風格

（1）空間表達：

官月淑實地造訪了侯硐，對於和煦陽光與微風下的平快車廂記憶，有了另一番的詮釋。繪本首頁出現的是小男孩手拿著蘆葦，恣意徜徉在草原間（頁1、2）。背景的山脈峰峰相連，早已分不清楚是天空還是山脈？天與山已經渲染為一。



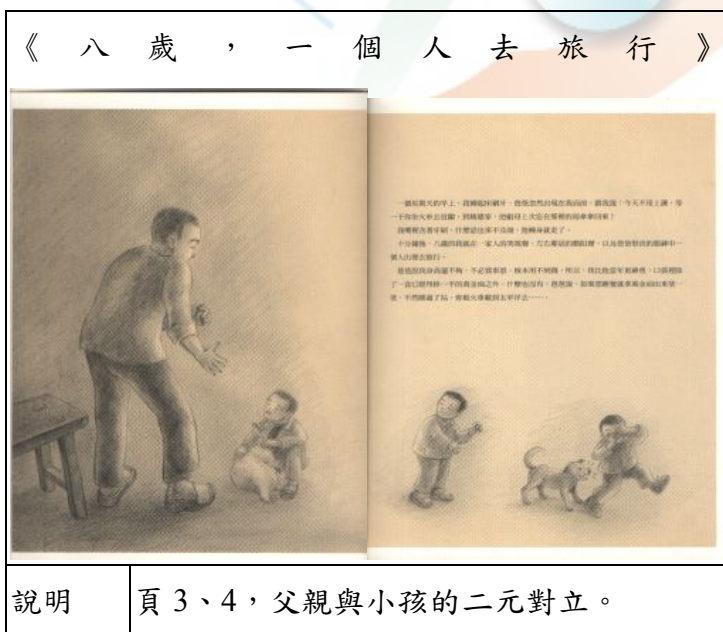
《八歲，一個人去旅行》

說明

頁1、2，左下角男孩手持蘆葦。

左下角的男孩是畫中唯一主角，像是參透自然之理，亦感受自然之心，同時告訴自己「時候到了」，是接受父親成年禮的時候到了。

（2）角色塑造：



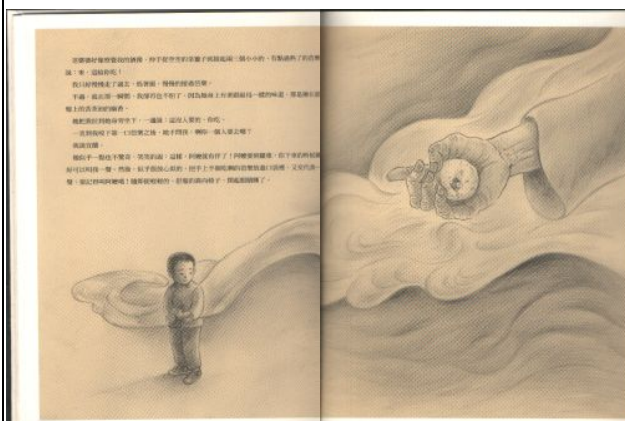
說明

頁3、4，父親與小孩的二元對立。

高大父親的背影（詳頁3），把蹲下的男孩，襯托的更「小」。父親腳踩木屐，捲起袖管，一付忙碌的樣子，頁4卻又同時出現二個小男孩玩耍的情景；是意味著接受了父親的命令，同時也擺脫了幼稚與小狗玩耍的機會；從今起，他須負起長子的角色，擔起家庭的重責。

官月淑除了將文字敘述的阿嬤的七分褲、拖鞋與瘦弱駝背的身軀具像表達，最難忘的是那粗糙、瘦黑的右手，手裡握著的是過熟的芭樂（詳頁 12）。寬鬆的袖子，把阿嬤的身子雕塑的更為弱不禁風，隨時準備與死神挑戰的模樣；而緊握著的手指，強又有力，又代表著不願向命運低頭的決心（詳頁 11、12）。

《八歲，一個人去旅行》



說明 頁 11、12，右上處阿嬤的右手。

《八歲，一個人去旅行》



說明 頁 17、18，車廂內人物的驚恐神情。

官月淑以流暢的線條表現動作和氣氛，在情感與情境中作一虛實的取捨。頁 17、18 中，透過車窗，始窺得見車廂內的一景一物，包括人物表情的驚恐、訝異、內在的情感、直覺與緊張的氣氛，生存、死亡的拔河，瞬間震盪映入眼簾。

以跨頁呈現一事件，企圖拉開讀者視野，利用構圖中運用遠近、

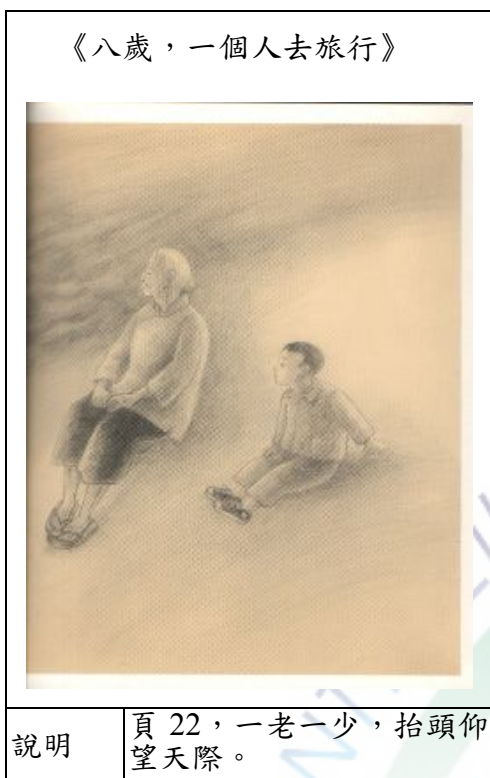
虛實的變化，拖襯出文字意象，將整體色調和氛圍串連起來。

《八歲，一個人去旅行》裡呈現的是：衝突裡的和諧（父與子）、生命中的剛健與側隱心的良善，真實、殘酷的寫實呈現。

（3）意念傳現：

官月淑追求均衡、完美與層次鮮明在插畫中，隨處可得。其中，不但捨棄了表面的描寫，也自然的走向「抽象」；在阿嬤與小男孩共坐著景象，可見其一高超的表現手法。文中描述：「……阿嬤這麼老了，不要讓她挑太重、跑太遠，記得哦！人們叮嚀著，我

和阿嬤一樣，流著淚，頻頻點頭，靜靜的看著他們慢慢散去。(頁 21)」¹¹⁶插畫家未將眼淚畫出，反倒是透過濃淡深淺不一的筆調，將兩位主角結合，雖然來自不同地方，但是他們對於生命的執著與勇氣，卻是一樣令人激賞與感動。



如頁 22 圖畫中不見車廂的坐椅，反倒以草原、大海或是一望無際的寬廣宇宙為背景。阿嬤與小男孩的眼神共望同一方向，他們不是不理人們善意的叮嚀囑咐，反而是領悟：自身的努力與追求目標為何？人與人之間的真性情，才是永恆不滅的形體，一剎那間的情感表達，與亙古不變的惻隱之心，兩者不斷躍動流轉著，看似情致淺淡，卻意味濃厚。

三、情景交融（從自在到自覺）

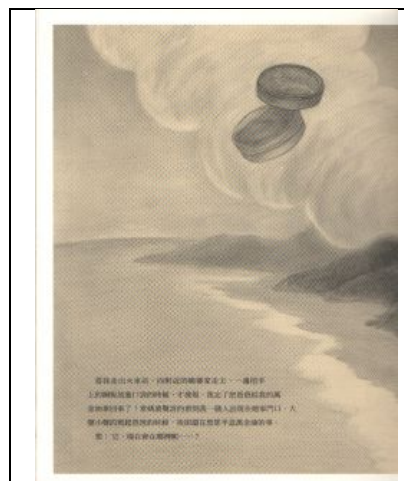
《八歲，一個人去旅行》以圖文交錯的繪製呈現。文本將八歲小男孩獨立自主、堅強勇敢，透過幾次事件一一披露，半盒的萬金油，竟是牽引故事

高潮迭起的棋子。

¹¹⁶ 吳念真著，官月淑繪，《八歲，一個人去旅行》（台北：遠流，2003）。

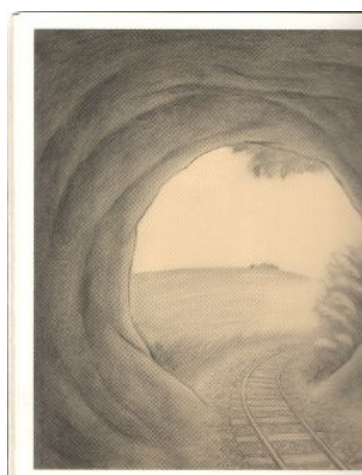
文中的八歲男孩，壓根忘了當初如何克服心理障礙，千里迢迢的到達姨婆家，反而是牽繫著「萬金油」。圖畫中並未畫出姨婆怒罵的景象，卻將半盒的萬金油，高高升起，漂擺在火車的煙霧裡（詳頁 25）。

官月淑的真正處理畫面，絕非是「姨婆」的目的性而已，反之，是一種高度的精神表現，其全然獨創的內容形式，表徵出生命的存在，將心靈精神得以真實完成。萬金油在誰的手裡呢？是值得耐人尋味的故事伏筆，但萬金油確實救了人命，亦深刻表達它不再是外在形式「提神」的藥品，而是深切的烙印在人們心靈與人格，並將兩者包裹的密不可分的最佳「紀念品」。



《八歲，一個人去旅行》

說明	頁 25，萬金油的冉冉升起。
----	----------------



實質情感以文字具體表達，就像是面鏡子，隱隱約約反映了：當時小男孩獨立勇敢心境與阿嬤疼惜又憐愛的哲理，而真正高度藝術文學展現物是：官月淑徹底的從大自然中，去認識當時八歲的吳念真；她對於大自然體悟的愈深，則詮釋主角成長歷程愈佳。將一張無生命力的紙，賦予一完整、緊密的素描實體，這實體既非是浮面的表象，亦非是多采多姿華利的框架；它是一段真山真水真性情的勇氣、擁有抒情、振奮人心的祥和圖畫。

第二節 《跟阿嬤去賣掃帚》

「經驗」是人認知及建構真實世界的全部過程。¹¹⁷《台灣真少年》系列圖畫書以作者與插畫家，所表達「文字」與「圖像」符號之經驗、記憶、時間與空間等，是屬於自我投射，也是自我身份的認同。因著共同記憶中，時間、空間將「我」（主角）緊緊扣住，在其作品上，除饒富意味外，更呈現文本主角人物共同的夢、思想及情感。

《跟阿嬤去賣掃帚》描寫的是蘭陽平原，其豐富且美麗的土地為空間背景。透過作者簡嫚對童年時間記憶的一切事物，包含「看」、「了解」到「覺知」的過程，與體察農村生活中，人物、動物及植物的密切互動關係，以「生活經驗」方式書寫且紀錄，也留下許多耐人尋味的情感。

一、勤勞、毅力與相互成全

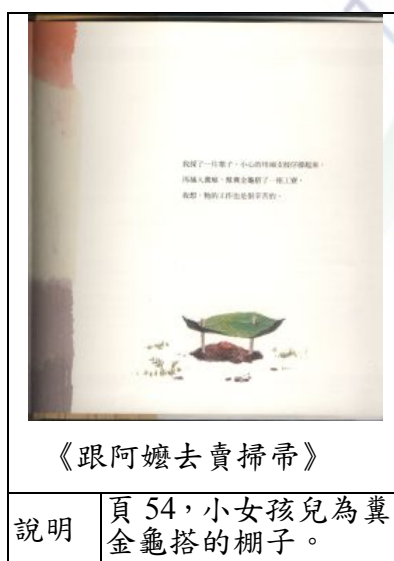
本書扉頁即點明了這段故事之重點……紀念六十年代台灣農村，那一群勤勞、有毅力又能相互成全的人。

由下審視後，我們發現：勤勞、毅力與相互成全之美德在文本俯拾皆是，如作家簡嫚提到，村裡的阿嬤與阿母每個都會綁掃帚，並趁著農閒時，挑到附近幾個村子叫賣，一擔掃帚重約三十公斤，而基本上所謂的「附近」幾個村子都不在附近，來回路程竟長達二十公里。在農村時代裡，唯一的交通工具是靠著雙腳來步行；文本中並驕傲的提到：村里最厲害的阿嬌孀，一擔可挑一百多支（初略估算約五十公斤）。這身上擔著可是數十斤重的重物，她們願意如此來回穿梭忙碌、叫賣著，一點兒也不覺得累或是埋怨生活不易；我們所覺知的是：勤勞有毅力外，還有知足又樂觀。在當時，農村婦女的社會地位立處於邊緣地帶，他們樂於如此生活，並甘願隨著季節的不同而有不同的農忙時刻，她們更是無從選擇，她們是必須如此，也無法抗拒命運的安排。

¹¹⁷ 段義孚（Tuan, Yi-fu）著，潘桂成譯，《經驗透視中的空間和地方》（*Space and Place : The Perspective of Experience*）（台北：國立編譯館，1999），頁 7。

在文本回憶過程裡，小孩兒所能支援的工作是揀草，一枝掃帚要用手耙「很多很多次」，甚至耙到五根手指都出血了，還要換到另一隻手；此時，唯一抱怨的竟然是：腳指頭完全幫不上忙。於此，在人物特性刻劃上，最為突出，這一家老小似乎有自己該忙碌的工作，一刻也不得閒；不僅如此，作者在人物形象與角色安排下，塑造的是蘭陽平原自給自足的社會百態，同時，亦特別強調「正面」人物的特性，如：勤奮、相互合作恆心與毅力等。

末了，是故事另一高潮的開端；枝仔冰伯遞給阿嬤兩支冰棒，並且說：「剩這些，逗呷呷（幫忙吃），卡贏溶了了（比溶光好）！」阿嬤先是推辭，後來說：「安捏啦（這樣啦），這支掃帚折給你！（頁 48）」¹¹⁸這是阿嬤與枝仔冰伯相互成全的圓滿結局，在簡嬪也學到與糞金龜的相處，體悟糞金龜的辛勞。文本敘述：「我採了一片葉子，小心的用兩支枝仔撐起來，再插入糞堆，幫糞金龜搭了一座工寮。我想，牠的工作也是很辛苦的。（頁 54）」¹¹⁹



小女孩兒，以實際行動來證明，自己在阿嬤身上所學習到的。阿嬤與枝仔冰伯、小女孩與糞金龜，四者微妙變化，所投注的是高深意涵。雖然，這些一般「常人」形象、性格與行為，像是普通人常做的事情，亦是現實社會生活中的性格風貌；但，作者簡嬪畫龍點睛地將人物思想、言談、舉止、性格和情感特徵，與事件、事物、事情巧妙地結合在一塊兒，成功地高度融合人、事、物特點及生命力的展現。

「我」，一個七、八歲大的小女孩兒，「刻畫出」農村是屬於大地的，不只是少數人所擁有，而是普遍的農村社會並象徵著宇宙；也成為了貫穿書中情節與故事鋪陳的引者。「我」所關心的不只是一支「枝仔冰」，而是投注一土地、一個需要與地方認同，轉而認定自我的位置。

¹¹⁸ 簡嬪著，黃小燕繪，《跟阿嬤去賣掃帚》，（台北：遠流，2003 年）。

¹¹⁹ 同上註。

家庭教育與環境，為最初累積文化資產的主要管道。如同布爾迪厄認為：「文化資本是在無意識中被獲得的。」¹²⁰在蘭陽平原上、曬穀場、穀倉間、一根根綁好的掃帚，不但代表其文化資產，也闡述了低微社會地位階級之優勢利益。在人際互動與土地現實需求下，他們胼手胝足、同心協力、勤懇奮上與相互合作，看不見歧視、誤解、陌生與疏離；文中豐富的人、情、事、物，投射作者對童年時期深刻的情感聯繫，也承載了部份土生土長宜蘭人的情感與記憶。

二、圖畫意義

文本中的「景」，以為是目視的一片風景、靜物與人物，其中的轉化是如何生成？是反照作者的內心世界？還是同時反照插畫家的外在「世界或宇宙」？抑或是兩者相互輝映？雖然文本中的插畫，（謂之景）屬外在事物，但以圖為文、景為情的「符號」（Sign），卻是足以推敲文中的「情」，與圖畫的「景」。

插畫家黃小燕在蝴蝶頁之繪畫設計上，出現了许多「枝仔冰」，它們是同心圓排列與向外延伸的意涵所指。其代表著，故事人物「圓滿」、「成全」與「和樂」的感染氣氛，一支枝仔冰，成就了小女孩的期待，也豐富了圖文間的親和力。「掃帚的意義本來就不在掃帚上。（頁 55）」¹²¹掃帚不過像是把鑰匙，開啓進入作者童年記憶的門。



《跟阿嬤去賣掃帚》

說明	蝴蝶頁，同心圓的「枝仔冰」。
----	----------------

依《跟阿嬤去賣掃帚》插畫所呈現方式：媒材、技法與形式等區分如下：

（一）媒材：

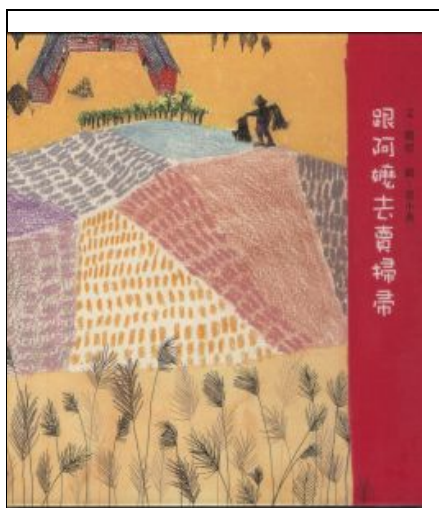
（1）筆類媒材：蠟筆、彩色鉛筆。

¹²⁰ 轉引包亞明譯，〈文化資本與社會資本〉，《文化資本與社會鍊金術—布爾迪厄訪談錄》（上海：人民出版社，1996），頁 193。

¹²¹ 簡嬪著，黃小燕繪，《跟阿嬤去賣掃帚》，（台北：遠流，2003 年）。

(2) 水性顏料媒材：水彩。

(3) 其他：布匹、十元硬幣齒痕。



《跟阿嬤去賣掃帚》

說明	封面，蘭陽平原風情。
----	------------

其封面使用暖色調呈現出蘭陽平原的溫馨氣氛。以蠟筆與水彩交相畫出色塊，代表不同田地區域，並以灰、銘黃、紫及淡藍色，做一顯明的分別。優越的水彩多重色調，黃小燕畫出了秋天農村生活的景象，不同色彩代表不同稻田，也代表了不同心情。兩間一大一小的草屋矗立期間，是蘭陽平原上固有的景象，香蕉樹直立在旁，為秋天的黃增添幾許盎然色彩。而右部寫出書名的紅色區塊，是以布匹為材料。

在內頁裡，將灰土、淡藍與湛藍三色，分別以不同等份大小，拼成一跨頁形式，並於其中，用黑色水彩畫一斗笠形狀（詳頁 18）。

(二) 技法



《跟阿嬤去賣掃帚》

說明	頁 44、45，左右鮮明對比。
----	-----------------



《跟阿嬤去賣掃帚》

說明	頁 18，彩紙為底的斗笠形狀。
----	-----------------

在文本中，將掃帚粗細分明畫出、素描下的小女孩兒和頃瀉而出五顏六色冰棒的鮮明對比，是期待、久候多時與失望心情的起伏落差（詳頁 44、45）。

水彩作以充填背景、濃淡色調，說明時間變化與空間的分鏡處理，如：阿嬤衣服的顏色變化、枝頭上和樹下、麻雀和挑著掃帚女人的不停吱喳叫著（詳頁 25）。

（三）風格

風格（style）是為插畫作品的形式與內含的特徵稱之。¹²²各插畫家利用不同媒材、技法，樹立個人風格，並因個人之生活經驗、體會與觀察，創作多樣風貌的插畫風格。

（1）空間表達：

黃小燕的水彩使用多樣且以不同紙質呈現不同空間，再加上細膩線條描繪：稻草隨風飄逸之姿態、掃帚對蘭陽人之意義及傳統四合院之一磚

一瓦等等，在在顯示記憶中的童年景象，即使圖像簡單、色調鮮明，也難掩空間表現形式的寫實。

在每一頁文字書寫之前，會先出現場景、人物、空間等，同時，以一小圓圈範圍紀錄前一頁的圖畫內容，自然地將二維空間，想像成有高有低、有遠有近的三維空間。

（2）角色塑造：

在主角阿嬤型態是身穿湛藍色粗布衣、著黃土色寬鬆褲、踩夾腳鞋、頭戴著斗笠又雙肩挑掃帚，一付輕鬆模樣，快步走著，並不時低下頭看著孫女（詳頁 22）。

又，小孫女穿紅色衣、著碎花五分褲、同樣是夾腳鞋與斗笠，但脫落掉掛在背上的斗笠與左手提著茶壺的造型，同樣耐人尋味。這看似簡單的構圖，不但說明阿嬤與小女孩兒二元關係，也以一高一低、一前一後、湛藍與鮮紅、戴著斗笠與掉掛著斗笠等形成了對



《跟阿嬤去賣掃帚》

說明

頁 25，俯視下的同心圓。



《跟阿嬤去賣掃帚》

說明

頁 22，阿嬤與女孩的造
型。

¹²² 王秀雄著，《觀賞、認知、解釋與評價—美術鑑賞教育的學理與實務》（台北：國立歷史博物館，1998），頁 276。

立之勢。

(3) 意念傳現：

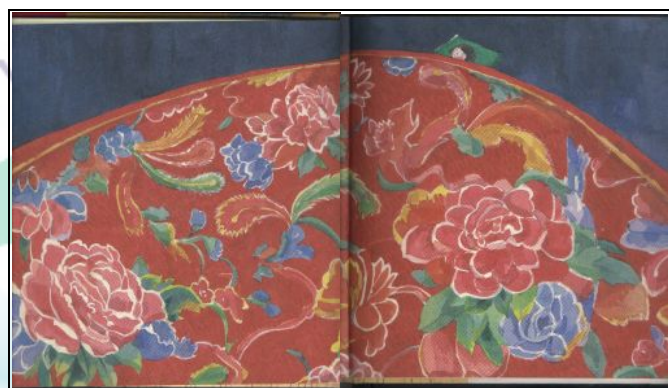


《跟阿嬤去賣掃帚》

說明	頁 9、10，合力綁著掃帚的同心圓。
----	--------------------

遇等圖像，以鮮明紅、黃、綠呈現主角人物的心境與情景；尤其是紅色牡丹花的被子（詳頁 13、14），最引人注目。鮮紅代表強裸記憶中的喜樂？還是幸運祥和的表徵？還是小女孩兒明日的期待？令人充滿無限想像，亦是插畫為文本作另一「畫龍點睛」之功效。

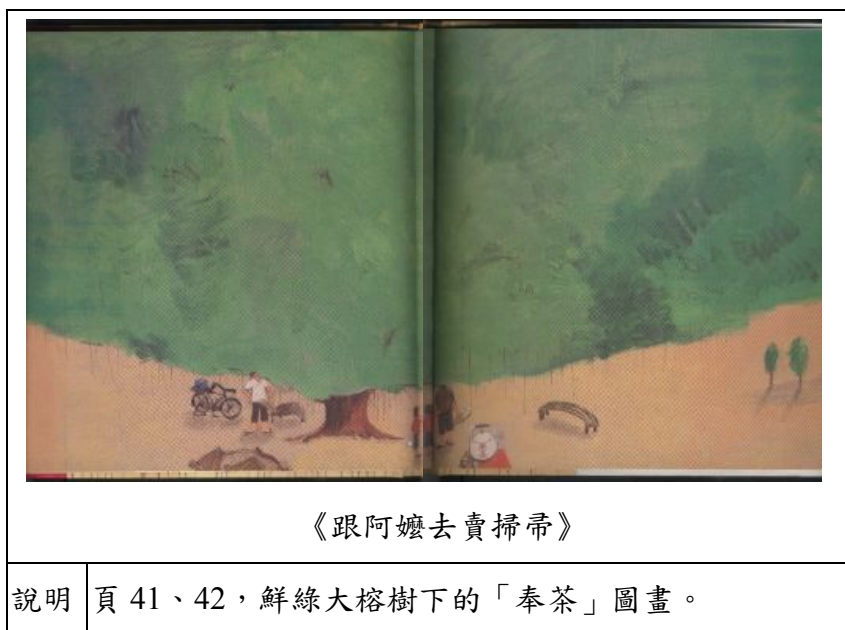
插畫家黃小燕以不同形式的「圓」，說明傳統中國文化的「圓滿」、「富貴」及「和樂」。如：四人合力綁著掃帚（詳頁 9、10）、一群挑著掃帚的婆婆媽媽、一叢叢火炭母草、枝仔冰伯腳踏車後方的藍色虛圓、掃帚化作孔雀開屏的景象及大花紅棉被、大榕樹下的巧



《跟阿嬤去賣掃帚》

說明	頁 13、14，大紅牡丹棉被。
----	-----------------

文本中，雖未談及「奉茶」等字眼，茶桶卻在插畫中出現，且工整的寫上二字「奉茶」。其實，「奉茶」文化，源起於在飲水不易下的時代產物，主要是提供往來行人解渴之用，它不但展現了主人的「愛心」，同時亦傳達了台灣人的「茶心」，正是這份情誼，也道盡台灣人的不究奢華的體貼與用心（詳頁 41、42）。



三、情景交融

《台灣真少年》系列繪本之另一特色是，先有作者的故事，再有插畫家的插畫創作，兩者相輔相成，不但活化語言表徵也活化了非語言表徵；同時，個人獨特魅力與風格，利用閱讀者之認知與聯結，而產生了新生命的結晶。作者簡嫻還幫繪者寫了分鏡與畫面，也給了許多建議；而黃小燕以創作與領悟，為文字敘述不足的情境、情緒等部分，詮釋更佳，亦多了加分之效果。¹²³童慶炳主編《文學理論教程》談到：

「情」是作者生活體驗與感受發展的情思融會；「景」則是實境本質，一種景緻或景象的空間變異，以衍生、製造、傳遞、交換、接受與解決等方式，烙印了當時農村生活產物下的記號；成就了曲折理解之過程，並以時間與空間簡單交錯，紀錄著人與人、人與自然、人與社會等頻繁互動，達致情景交融之難得「真情」經驗與記憶。而誠摯也是「真」的一個側面。典型作為一種富於魅力的活的生命體，一般是從兩個方面體現著最誠摯的感情。一方面是典型按照自己性格的邏輯，在一定的生活境遇中產生感情；另一方面則是作家透過典型所折射

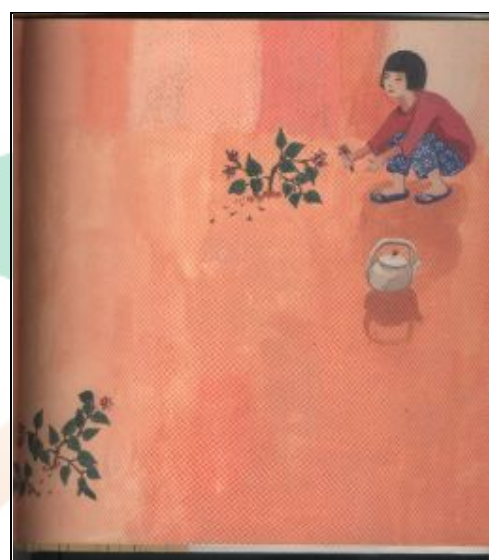
¹²³ 轉引〈討論會紀實〉，《繪本棒棒堂》（國立台東大學、財團法人兒童文化藝術基金會出版，2007），第7期，頁139。

出來的自己的最誠摯的人格態度和情感。¹²⁴

《跟阿嬤去賣掃帚》是圖與文分別呈現的方式，先以一頁圖再一頁文的方式作編列。其中不乏出現許多半圓及圓形圖示；如：第 9、10 頁及第 25 頁中的俯視圓形圖，第 13、14 頁半圓形棉被、第 41、42 頁鮮綠大榕樹及第 49、50 頁枝仔冰伯腳踏車後的開屏孔雀等；這是插畫家運用色系（紅與綠）、圖形（圓形與半圓形）來呈現阿嬤和小女孩的內心世界，以分鏡畫面營造出大紅棉被裡女孩心中的寧靜，與榕樹樹下枝仔冰柏及阿嬤兩者相互的成全氛圍，搭配著女孩等待與期待的心情，與著重於角色間抽象情感的描繪。

回到文本其封面的設計將蘭陽平原擴大了視野範圍，意旨阿嬤挑著掃帚走過各村里角落的辛勞，及農村生活型態淳樸、良善、和樂氛圍的展現。

黃小燕以簡約的構圖蘊染著阿嬤堅持卻豐富的心靈、以單色厚薄色系象徵女孩童趣卻成熟的心靈。在小女孩兒手採一顆顆透明、飽滿的「肉珠仔」果子居然沒被其他小孩發現……的現實生活經驗，且象徵著跳脫色相的真實心靈。如頁 30，插畫裡的小女孩是微笑的、連忙的、及感謝老天的心情圖像，圖滿了濃淡不一橘色的背景，正說明小女

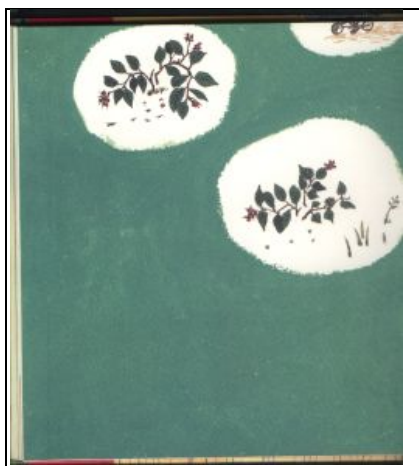


《跟著阿嬤去賣掃帚》

說明	頁 30，小女孩愉悅的神情，及濃淡不一的橘色為底。
----	---------------------------

孩感恩、僥倖的心境；小女孩兒想吃冰卻又不敢提，深怕挨了罵，但心裡的渴望，卻未曾稍減。

¹²⁴ 童慶炳主編，李衍柱、曲本陸、曹廷華、王一川副主編，《文學理論教程》（北京：高等教育出版社，1998），頁 188。



《跟著阿嬤去賣掃帚》

說明	頁 29，深綠底的留白處，襯托火炭母草。
----	----------------------

頁 29 圖中將火炭母草一叢叢留白畫圓區離獨立，代表的是女孩的梦想。女孩因追尋夢想而跟著阿嬤賣掃帚，其中不但說明擁有夢想的快樂，也說明生活中只須轉個彎，或為生活留白，將會遇到更美好的事物，如此，有何必在乎阿嬤的「堅持」。

當女孩兒開始留意在糞堆旁的輪胎痕跡、腳踏車與冰桶時；插畫家黃小燕以十元硬幣滾畫出車輪痕跡（頁

37），更將枝仔冰伯的腳踏車畫於頁中，襯以銘黃、淡橘、黃綠及藍紫色等為背景，把獨立的腳踏車的後座深藍色冰桶，表現得更為突顯（詳頁 34）。

其後，將枝仔冰綁在冰桶上的掃帚，認為是隻漂亮的孔雀，而且是「開屏」的孔雀，表徵小女孩兒心理的滿足、喜悅（詳頁 49、50）。



《跟著阿嬤去賣掃帚》

說明	頁 34，枝仔冰柏的腳踏車及右上角的藍色虛圈。
----	-------------------------



《跟阿嬤去賣掃帚》

說明	頁 49，開屏的孔雀。
----	-------------

插畫家描繪出具體與抽象的概念想法，將「愛」和「責任」型現於簡單圖像表徵，而文章鋪陳字詞，鮮活了人物、情節，表面雖然看似簡單，但其深意卻足以令讀者思考、想像。透過文字描述、圖像表現與圖文互動情形看來，其影射意味更為濃厚，這些淡化且平靜的文字描繪，反而給了讀者反覆琢磨文本情境與感受，在插畫圖像體驗中，亦提供了詮釋空間與思考能力的發揮。除了掃帚的意義本就不是在掃帚上外，文末

阿嬤的最後一把掃帚不就給了枝仔冰伯嗎？插畫家黃小燕卻在阿嬤帶著小女孩的同時，畫上了阿嬤肩上的掃帚（詳頁 53）；柯倩華則認為：

《跟阿嬤去賣掃帚》，流暢又好聽的文字故事加上富創意的圖畫表現，卻完全棄守兒童繪本這個文類最基本的文圖合作、同步閱讀的原則，使應很能講故事的圖畫退居插圖的地位。¹²⁵



《跟阿嬤去賣掃帚》

並認為：末了，原本已經賣完的掃帚，竟會再次出現於圖畫中，而認為是一大敗筆；但於其

說明 頁 53，末了又出現的掃帚。

繪本花園網站中，仍可見另一發表文章《繪本「導讀」，誰來喊「cut」？》立即反駁說：「當作品和讀者相遇，讀者看到的是作品本身及其自身在閱讀過程中所產生的**共鳴與激盪**，而不是來自於「專家」的立即告知與指導。¹²⁶」

筆者認為：插畫家再次將掃帚畫上，雖然容易造成讀者誤解，卻一點也不會影響故事的進行。當讀者在看圖說故事的同時，也許會忽略了部份細節，但是經由插畫的媒介與連續性，卻更能清楚地掌握故事主旨及寓娛性，相對的亦提高了圖畫敘事之功能。如此柯倩華才會有看似矛盾的兩番論調，又能精準的點明：「共鳴與激盪」方是讀者閱讀之最高境界。

末了又出現的掃帚絕非是敗筆，反倒是重闢一空間可供予討論與省思；當阿嬤背著掃帚與小女孩同步返家的背影可理解：這是阿嬤與小女孩的責任之末了，也意寓著蘭陽文化的薪火相傳，以及綿綿不絕、源遠流長的文化承襲。

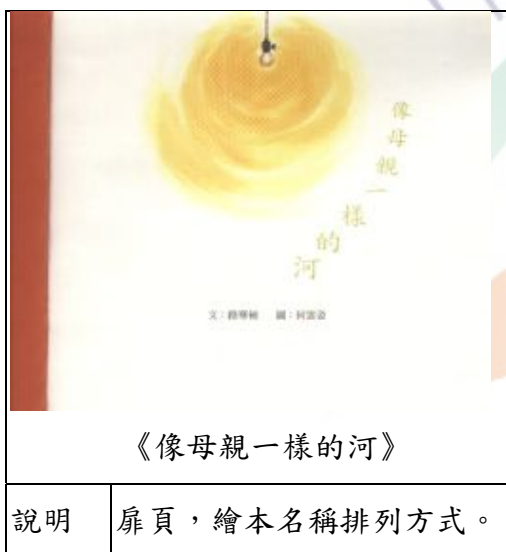
¹²⁵ 參考黃秋芳創作坊，兒童文學的欣賞研究與推廣網站，<http://www.5877.com.tw/left/left-352.htm>，(2007.04.28)。

¹²⁶ 同上註。<http://www.ylib.com/class/topic3/show1.asp?No=55550&Object=jane>，(2007.04.28)。其中粗體字為筆者所加。

第三節 《像母親一樣的河》

林幸謙（2000 年）在《歷史、女性與性別政治》文中歸納：「一切的文本都具有性別」¹²⁷。過去文類描述女性角色，呈現犧牲與奉獻情操，在父權制度下，相夫教子、恪守三從四德，亦背負著自我、社會所予的枷鎖，不敢逾越身分、禁錮慾望的存活著。在《向母親一樣的河》中，路寒袖卻開拓一新視野，對於父親和母親的角色，有了另一詮釋空間，父親不僅是嚴厲、莊肅，也是溫柔和善的慈母；伴隨長大的大甲溪，是全村人們的希望更是孩子玩樂的天堂。

一、 不懼、歡愉與滿足



扉頁是一盞小燈泡，四周空無一物，將原本沉靜的心情，烘托的更為孤獨無助。書名《像母親一樣的河》七字排列是由上斜曲至左下，字體由小至大規律排列著（詳扉頁），說明，「河流」帶給作者無限的憧憬與許多憂歡離愁的情感，亦有如親人般的隨侍在旁，陪伴成長。

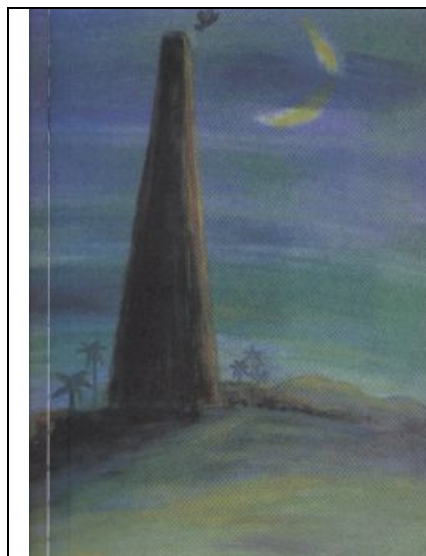
¹²⁷ 林幸謙著，《歷史、女性與性別政治：重讀張愛玲》（台北：麥田，2000），頁 28。

作者以倒敘先說明母親火化的情景；在那幽暗的山坡、陰森的煙囪，把四歲作者充滿恐懼、焦慮與不安的詭譎情緒，頓時化為眼淚，瞬間爆發出來（詳頁 2）。

母親的死是我人生記憶的開始。（頁 8）¹²⁸孩童僅存的記憶，竟是母親「死亡」的開端；作者將環境中所遭遇的困境及悲慟，不以直接方式揭露，而是以「母親被車回家裡」後，鋪陳了路寒袖眼中，大人對母親的處置、親友們之間的往來，從原本是壓抑、牽制的被動，漸漸而轉為互助、合作，看到了生與死的發展，同時提醒他：必須獨立面對探索的事實與隱藏起現實變化的開端，同時在追求肯定正確的心態下，需忽略疑慮與否定，亦屏除內心「恐懼」的潛在優勢；故而，「不懼」是路寒袖首先學習到的：竟一點也不害怕，還敲醒店門，跟店老闆提了大一袋的銀錢（頁 5）；……雖然失去母愛，但我童年時是快樂的……。（頁 8）¹²⁹

作者和父親燒著紙錢，把滿滿孤寂的房子映襯的更為空盪。靈堂中的肅靜，本該是充斥著悲淒與恐懼，但是父子兩人的沉默與不發一語，將作者細膩與不懼的思緒，被孕育為對於生命的另一契機接受表現；其將生活與遊戲，自然融入母親的意象，而陪伴他長大的環境，視為不斷出現、有意義的一種秩序排列。父親對自己態度的真實性，是祥和、甜蜜與快樂時光的紀錄，在充滿神秘驚艷的大甲溪裡，流著原生環境與共同記憶的血液，激發不同的火花，挑戰生命成長中的許多禁忌。

雖是處在多樣、矛盾且不穩定性的環境中，但是，在每一階段、每一層次，書寫歡樂的情景、紀錄當下的甜蜜時光，給予讀者不同視野的開展，亦紀錄民國六十年代鄉村生活，懷舊起共同的追憶。



《像母親一樣的河》

說明	頁 2，深暗色的煙囪與山坡。
----	----------------

¹²⁸ 路寒袖著，何雲姿繪，《像母親一樣的河》（台北：遠流，2003）。

¹²⁹ 同上註。

二、圖畫意義

於《像母親一樣的河》所使用的插畫媒材可細分如下：

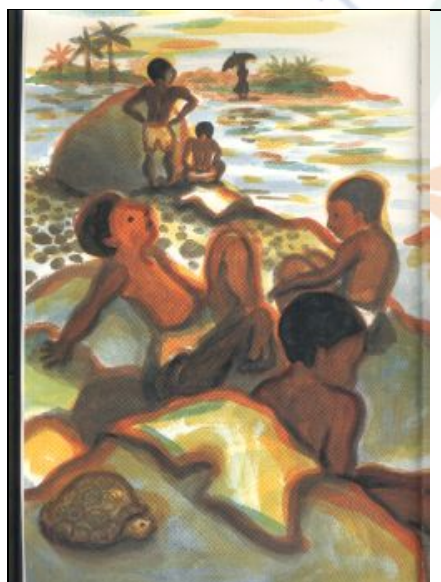
（一）媒材

（1）筆類媒材：水彩筆、毛筆。

（2）水性顏料媒材：水彩、墨。

將其封面與封底打開後，可見一男孩裸身游泳，表情是愉悅、優游自在。另有月光倒映水中，幾許繁星點綴其間，雖是以黯淡黑、深湛藍色彩為背景，卻可烘襯出男孩安祥、天真的神韻（詳封面與封底敞開圖）。

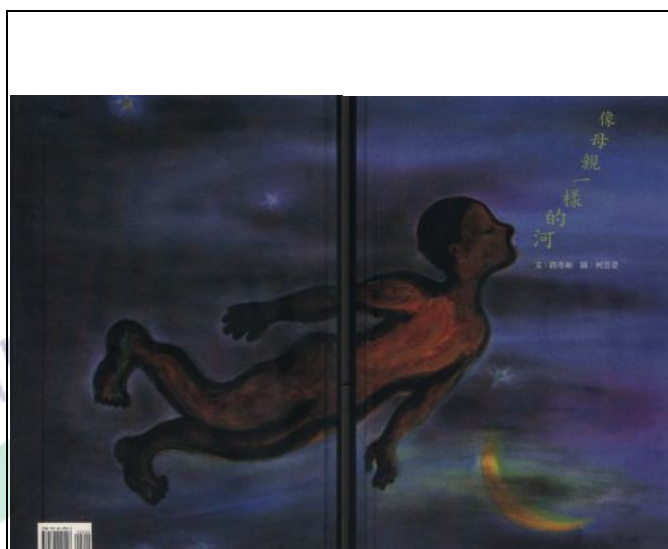
（二）技法



《像母親一樣的河》

說明

頁 17，「偷玩水」時間鏈畫面。



《像母親一樣的河》

說明

封面與封底敞開圖。

中國繪畫以「線」為基礎，線條之間的交替與銜接，線形之間的變化與節奏，水彩渲染的跡象，塊面互相交錯等，皆成了作者「偷玩水」時間鏈上的排序環節。

大膽的線條也讓想像力奔馳起來，每一段線條相互接連，構成一連續的畫面，把握住作者心理轉換的連貫，創新意蘊出不同繪畫的風格，是何雲姿將線與面的結構，經由其心與手的相應，造就之結果，亦是對視覺藝術更高層次的開掘（詳頁 17）。

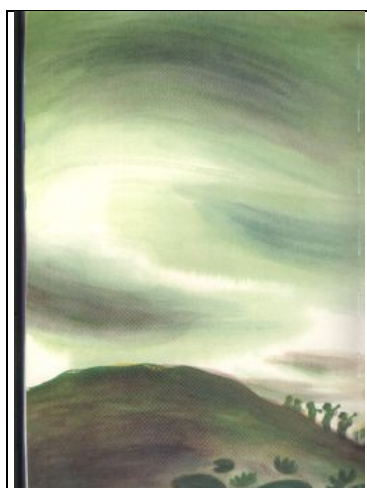
接著將畫面通幅打濕後，以墨、彩緩緩潑出流動，再以大筆沾濕引導，佈署全局，接著施以山綠石青之暈染，漸加層次為背景，其間用水彩畫筆沾上青綠色，點畫出

人物抬著棺木之情景。綜觀全幅畫面遼廣、天際寬廣，卻不因此而失去細膩處的描繪。細細觀賞後可見：品味內涵之地方甚多，尤其是一行人出殯景象，哀淒、悲痛之像，無以言表，僅以深淺濃淡不一的青、綠兩色為外在背景，繼以觸動內心深處

那份情感的釋放；有如身歷其境的體驗，情感空間的追索一般（詳頁7）。

（三）風格

（1）空間表達：



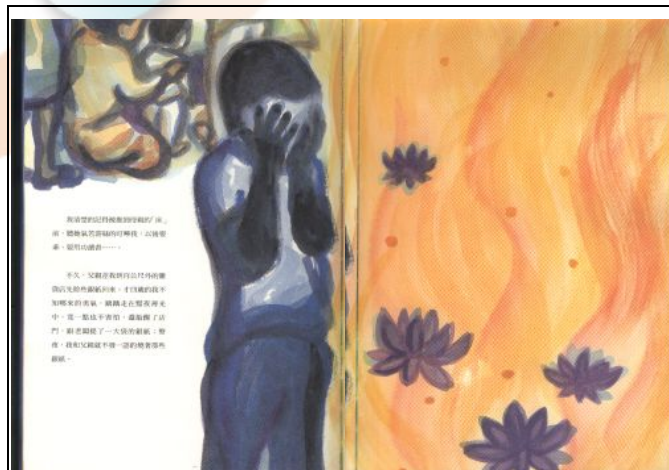
《像母親一樣的河》

說明	頁7，天際水墨潑畫的表現。
----	---------------

「我清楚的記得被推到母親的『床』前，聽她氣若游絲的叮嚀我：以後要乖、要用功讀書……」¹³⁰（詳頁5、6）

何雲姿再將水彩技巧，作另一長處發揮；上圖畫面是倚在母親床前，轉過身來卻是掩面痛哭，難過異常。右頁部分，卻引導讀者突破「死亡」形象的侷限，輔以銘黃、橘黃兩色線條交錯其中，朵朵蓮花隨即而升，是代表生命的凋零，也象徵另一生命的源起。讓讀者便以欣賞、審美直覺的角度，去搜尋這生與死一體兩面的「象外之意」，亦拓展一「以有知無」的直覺領悟方式。

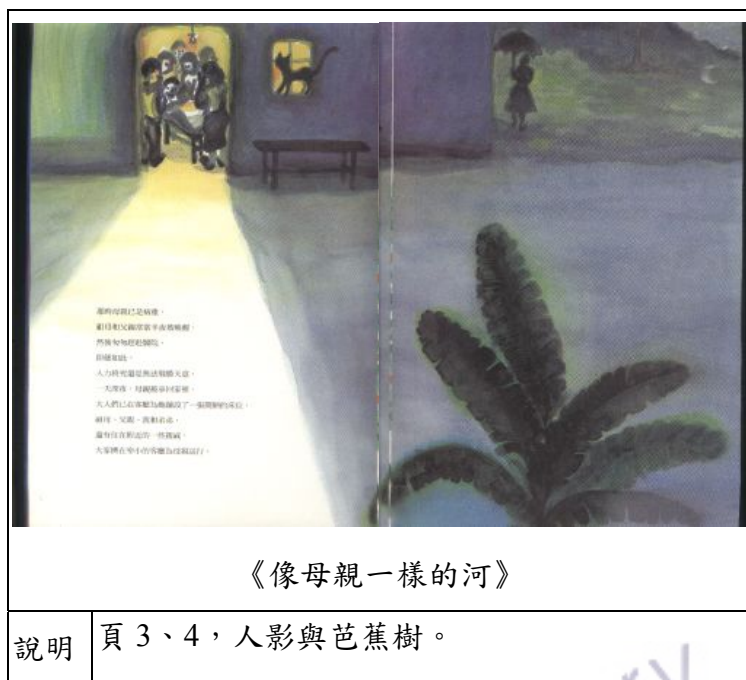
（2）角色塑造：



《像母親一樣的河》

說明	頁5、6，左右兩頁不同色彩呈現。
----	------------------

¹³⁰ 路寒袖著，何雲姿繪，《像母親一樣的河》（台北：遠流，2003）。



左圖頁 3、4，其一是圍著主角的母親，以郭建華說法：「文字上敘述的是作者幼年喪母，圖畫上呈現出另一種母親對孩子的關愛。」又，主編連翠茱根據繪者為何將芭蕉樹畫入其中（詳頁 4）：「芭蕉樹在大甲那邊的地方，種在院子裡的意象是招魂。」

131

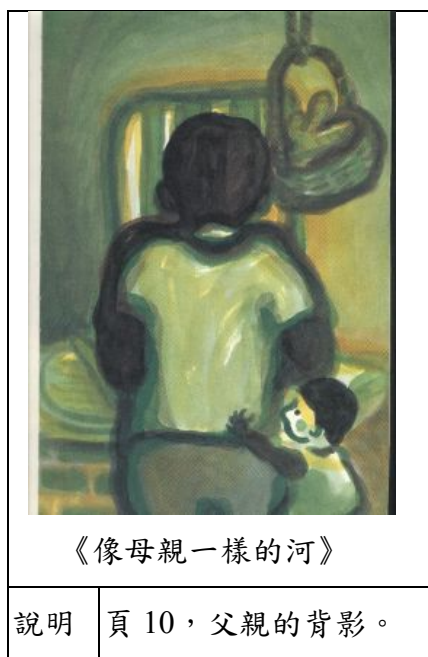
繪者觀察敏銳與謹慎考究，並精準的掌握文字所傳達的精髓下，將「招魂」與「母親」、「思念」與「希望」並存於一體兩面。如同圖畫中撐傘的婦人，藉著主角潛藏的思緒，穿引著彼此無限思念，與情節的發展，將迴蕩在環境的思緒，營造出寧靜平和的情感描繪。

作者提道：父親是一輩子的火車司機；¹³²父親的家教固然讓我膽顫心驚，可是有時又非常期待他的休假，因為父親會帶我回到他童年成長的地方—苗栗山柑去釣魚，或者到家鄉大甲附近的溪流釣螃蟹。¹³³

¹³¹ 轉引〈討論會紀實〉，《繪本棒棒堂》（國立台東大學、財團法人兒童文化藝術基金會出版，2007），第 7 期，頁 139。

¹³² 參考網站，台北市立圖書館，邀請《台灣真少年》六位作家演講。
<http://www.tpml.edu.tw/TaipeiPublicLibrary/index.php?page=chinese-video-index.php&subsite=chinese&cid=1>，(2007.05.14)。

¹³³ 路寒袖著，何雲姿繪，《像母親一樣的河》（台北：遠流，2003）。



畫面中父親的背影壯碩、挺拔，代表嚴父角色的塑造；小男孩撒嬌的拉著父親汗衫一角，若有所求的模樣，又象徵嚴父背影下，柔情慈母的關愛。當父親在爐灶旁煮著番薯、炒米糠，小男孩就知道要去釣魚了，雀躍不已的神情，溢於言表（詳頁 10）。如此亦父亦母、亦師亦友的多重角色，在小小路寒袖的眼中，父親形象早為一「英雄」。

（3）意念傳現：

路寒袖以一年四季景象，說明大甲溪同母親的呵護、照顧著他。春耕捉青蛙、夏季偷玩水等，再將反覆的夢境，化作童年追憶的一處（詳頁 19、20）。畫面中的床與第三頁的床景，可為連續畫面。雖然呈現是零散、不平衡，但在右下處，竟是男孩手捧蓮花，低頭思尋對母親的想念憶往；此與左上角的床、煙囪，回顧母親臨終情景，兩者可相呼應。

何雲姿將人與自然間互動的奧秘，特別是針對過去、現在與未來，並強調：作為現在包容的是過去，未來又必須從現在增長。小男孩不該是追憶過去，應該立足現在、把過去總結之後，再以積極態度面向未來的挑戰。此為插畫家於《像母親一樣的河》詮釋，她以象徵與暗示，充分利用語言所表達的層面外，更激起閱讀者大幅度的聯想與想像，以



便深入領略作者語言文字之處，所無法完整表達的藝術美學內涵。

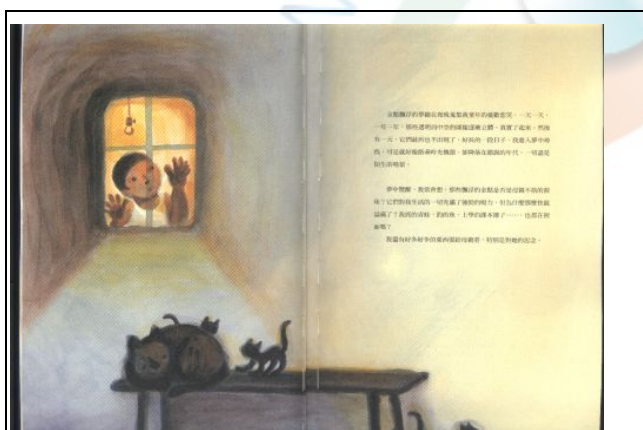
三、 情景交融

在《歡悅的智慧》(The Joyful Wisdom)卷四第三百四十一節裡，尼采(F. W. Nietzsche)提出他的看法；假如有個惡魔對你說：「人生便是你目前所過、或往昔所過的生活，將來仍將不斷重演，絕無任何新鮮之處……每一樣事情皆會再度重現、而所有的結局也都一樣……那存在的永恆之沙漏將不斷地反覆轉動，而你在沙漏的眼中祇不過是一粒灰塵罷了！」¹³⁴尼采(F. W. Nietzsche)將人性的經驗塑成一無限渺小的微不足道，卻旋即為「惡魔說」斥為胡謔：「假如這種想法得逞，那麼你就會被它改造，甚至輾得粉碎……你寧願安於自己或人生的現狀，而放棄去追求比這最後之永恆所認定的更強烈的東西？」¹³⁵他認為世人必須認清「重複」是一事實，是生為人無法避免的沉重負荷；但重複並非複製，而是不厭棄生命中一次次的重複，反而把握住有限生命，並積極完成的自我實現所賦之生命意義存在的價值。

作者將母親的死亡，視為個人成長歷練的起端。從親人、童伴的陪伴，昇華為個人精神的自由，再獲取靈性的解放。這一切外在屬於人物本身的經驗與感觸、甚至是一種

焦慮、緊張或單純的直覺情感，卻是時間與空間、現實與理想、動與靜等的統合，書寫了童年趣事，交織無限生命之花火。

屋內暈黃的燈光，男孩倚窗，雙手緊貼玻璃，並舉頭望向天際；屋外貓群的玩耍、追逐(頁21、22)；此景說明：男孩朝思暮想追憶母親的思念，與渴望母愛關懷與照料，亦代表作者和大自然



《像母親一樣的河》

說明	跨頁 21、22，左頁男孩倚窗模樣。
----	--------------------

間的情感、情思，陪伴其長大的是「大甲溪」，那條「像母親一樣的河」，足以擁抱著歡樂、悲傷的雙臂與溫熱厚實的胸膛。

¹³⁴ 尼采(F. W. Nietzsche)，余鴻榮譯，《歡悅的智慧》(The Joyful Wisdom)(台北：志文，1986)，頁241-242。

¹³⁵ 同上註。

「河」雖然是無定型的物，相對的，卻可描繪出千狀萬態的自然形象；於此，插畫家除了將色塊構成的面為背景外，線條部份亦能補齊不足之處。如：實線能作漩渦、波輪、彎曲等線狀，除了表現出插畫家情感流露的符號外，亦能將作者複雜的情感、虛渺不定的抽象意識，透過筆觸，在一實一虛之間，另作一高度的發揮，更超越人和物、人和自然，這種既熟稔又陌生的矛盾情結，而達至讀者與畫的情意境界。



第肆章 本土情懷匯流與茁壯

台灣歷史複雜，於十七世紀的荷蘭和西班牙，先後入侵，爲了累積台灣原始資本、取得經濟霸權、謀略商業利益，採重商政策；而十九世紀後期日本殖民下的台灣，在資本主義化的民族差別待遇、經濟分配不均，塑造不少抗日英雄民族氣概、平民百姓的僥倖存活；光復後的台灣，更爲早期農業社會的貧弱留下註解、同時對於不合情理的舊式家庭制度，發展出苦悶、無奈、煩惱與憤怒等情緒；在二二八事件後，省籍情結的衝突矛盾、亦衍生客家、原住民等，不同少數族群史實記載，並傳遞多元文化樣貌。

民國六十年代後期，台灣現代文學已發展如：黃春明、王禎和等鄉土小說模式，強調濃郁、懷舊與歸屬的地域角度爲出發，重新建構台灣主體意識，與拉近在地文化距離，以個人生活和經驗，承續社會遽變中的農村社會，賦予其作品具濃厚的鄉土色彩、典型人物塑造，反映時代變化的無情，並說明：鄉土是生命歷程的源頭，文化是生活經驗的串聯，鄉土文化是生命成長軌道中源源不斷的動力。在看待外來文化與原生文化轉變之同時，傳達歷史的文化真實質性、建構在地的氣息濃烈自覺與放眼全球，及在地間相互錯雜之現狀，在身份與社會二者現實的緊密連結，對於台灣主體認同作一完整的解釋，容於第五章再作一深入探討。

在 1987 年解嚴之後，當台灣擺脫了箝制、包袱，對於關懷、追尋本土意識的抬頭，漸漸演譯爲本土歷史文化、社會現實的改革、批判與顛覆，且累積成爲相互嘲弄、敵對與仇恨的對象外；本章擬以《記得茶香滿山野》、《姨公公》及《故事地圖》等圖畫書來說明台灣族群文化特色，提供一新的思維空間，說明在政治、經濟發展同時，相對弱勢的土地、人文價值的無力感與再次看待尚未「消聲」的自然、社會經驗所累積之情感。

第一節 《記得茶香滿山野》

向陽其幼年成長於南投鹿谷，主要盛產茶。「茶」在中國文化裡，佔著極大的角色，其歷史悠久，文化博深，在中國，可謂是「茶的故鄉」。

茶，儼然已是日常生活必需品、健身、傳達友誼、送禮等不可或缺之最佳選擇，故茶因此遂成為人的生活或人際交往中一種最好的媒介、背景乃至串接各場景的動線。¹³⁶而台灣的「茶文化」發展亦是蓬勃，除了單純飲食文化外，更晉升為精神陶冶、自然無為的包容與修身養性的感悟。由「茶」歷史與文化軌跡中，亦說明早期台灣農業社會簡約簡樸、克勤克難的蹤影。

《記得茶香滿山野》文本，是作家向陽的童年故事。其以鄉間純樸的生活型態為觸角，語意雖淺但寓意深厚，將眷戀情懷與真摯感情得以抒發；以下就茶文化與鄉土情懷，二者豐富的象徵意境，作一分析。

一、 茶味人生隨意過，淡泊知足苦後甘¹³⁷

茶園是祖先奮鬥的產業，作者以「茶」為主題並作延伸，頗帶有薪火相傳的意味。當隨著時光流逝與物換星移，茶園所象徵的古樸之美，不知何時也會為了歷史而消失。

文本先描述「雨前茶」的由來，說明了蟄居山城的歲月痕跡，亦刻畫了人語笑聲的灑脫與快意；而「凍頂茶行」的起落轉化，卻成了台灣社會迅速演變的寫照。在《記得茶香滿山野》作者描寫流動人物的時間與空間，並通過人物間的情感，使讀者更能身歷其境，融入故事情節，不但是透露對茶行的古意與古情，亦表達對茶行逐漸衰頹的內心不捨。

作者為自己平淡的生活中，喜歡泡上一杯茶，等同是替自己準備了一個寧靜溫馨的背景，且能從中去享受自在、從容作自己喜歡的事，享有屬於個人的閱讀空間。如同文

¹³⁶ 曾昭旭著，〈茶文化的體與用〉，《鵝湖月刊》（第19卷第1期總號第217），頁1。

¹³⁷ 蔡涵著，〈茶味人生〉中的一副對聯，《天梯》（台北：健行文化，1995）。

本中所敘：「放學回家以及假日，我喜歡倒一杯茶，找一本書，坐在店裡打發時間，這使我從小養成了閱讀習慣……（頁16）」¹³⁸在「有茶可喝」的日子裡，所代表的是其中的平靜安穩，對此平靜安穩中的「幸福」情感，暗示了作者閒適、享樂的情緒，同時也增強了整文本的情調。

種茶人的辛勞，由文本中敘述親人外型中清晰可見：「長年下田的伯父伯母叔叔嬸嬸，臉色黧黑，筋脈可見，手腳粗壯，總是帶著憨厚的笑容，赤腳來到我家；」又：「母親一邊與他們聊天，一邊檢視茶葉，燒水試茶。瞬時店裡便瀰漫著撲鼻茶香，彷彿花開，沁入鼻子，讓人感覺甜美與舒適。（頁11）」¹³⁹與現代人相較，現在鮮少有年輕人，願意再從事如此「吃苦耐勞」的職業，也造成了茶業沒落的另一原因。喝茶人少去探究源頭，只管杯中的茶品如何；故讓這份淡淡的「茶香」，成功地提供「相聚」的背景，讓彼此間，避免尷尬的眼神交會。熾熱的茶香，也是帶來溫暖和愛、也是親人閒話家常的悠閒氣氛，讓遠道而來的伯父伯母叔叔嬸嬸，在繁忙生活，可暫歇口氣，得以片刻偷閒；不但表達主人家的熱忱歡迎，更沉澱彼此心靈情緒。其中的茶香，無搶走親情的風采，反倒使氣氛充斥著滿滿的溫馨與自在。

作者特別想念故鄉的飲料，儼然，「茶」成為懷想故鄉的祭品。茶不僅僅是「解渴」、「聯繫情感」的工具，而是昇華為「生命」層次的茶品。聖經曾說：一粒麥子落入土裡死了便能生長出更多的麥子來。一片茶葉落入壺中，獻出自身所有，只為博得一味茶香，豈不也象徵著，滄海之一粟的生命，其實是有限的短暫嗎？誠如林清玄所言：「但為一個善念而奉獻的人不必遺憾，正如一片落在壺中的茶葉不必憂傷，因我們生命的熱力所散發的甘美之水，在人間永不失去。」¹⁴⁰

因一片小小的茶葉犧牲奉獻，讓平淡無味的水有了另一生命契機，反觀，人不亦是對世間如此的付出嗎？「茶」不是眼、耳及鼻的感官享受，還包含可以安定身心、平順心情的身心靈愉悅。「茶香」可以跨越時空限制，而深遠傳導、播送；我們應細細品嚐生命中的滋味，與超然的人生，同品茶般敏銳的實現。

¹³⁸ 向陽著，許文綺繪，《記得茶香滿山野》（台北：遠流，2003）。

¹³⁹ 同上註。

¹⁴⁰ 林清玄著，〈水會永遠活著〉，《茶味禪心》（台北：圓神出版社，2000），頁217。

二、圖畫意義：沉郁厚實為基調，古拙平樸為質感

「線性」繪畫訴諸觸覺，是表現事物細節的描繪，呈現事物原本的模樣。藉著清晰又穩定的輪廓線條，對物體作一忠實且細緻的呈現，彷彿置身其間的融入。誠如，沃夫林（Heinrich Wölfflin）認為：「線性視覺……先得從外圍線去追求，……意味著把眼睛導向外圍線，誘使人們在邊緣線一帶產生感覺。」¹⁴¹

插畫家許文綺，便以淡雅細緻的水彩與色鉛筆，細膩勾勒出台灣六十年代，山邊小鎮的生活點滴。於《記得茶香滿山野》扉面，是以素描線條為主，輔以明暗濃淡深淺色調，創作出古意、樸實的懷舊情感。圖畫將主題與背景，融入為一整體，描繪人物真切地存在著，而服裝上的模糊線條，則是連結了背景，襯托插畫家清楚感受民國六十年代的農村界線。

其所使用的插畫媒材可細分如下：

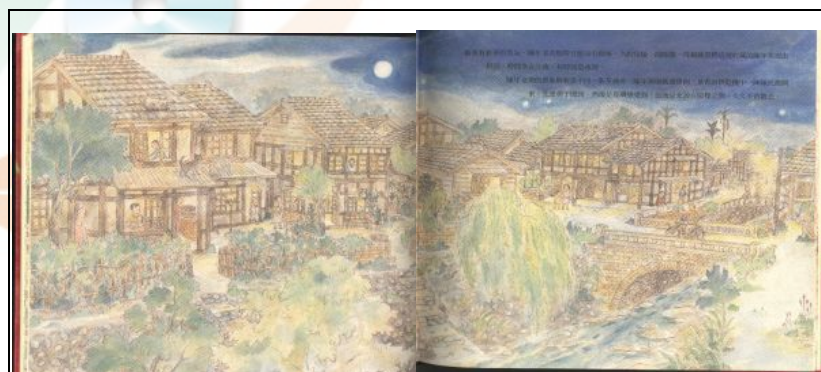
（一）媒材

（1）筆類媒材：色鉛筆

（2）水性顏料媒材：水彩

（二）技法

插畫家以不同層次的明暗變化，巧妙地將明暗色面的形成於光影的作用，並表達作者對「茶香」的眷戀（詳頁 13、



《記得茶香滿山野》

說明

跨頁 13、14，左上天空光影與橋上人物表情。

14)。左頁上角天空的光影，不過是許文綺藉以表現的氣氛要素，對於人物毛髮、服裝等，並不多作贅述描繪，雖是輕輕塗上顏色，卻掌握人物的表情、神韻來突顯其中寓意。插畫家先利用光影作一鋪陳天空的渲染，後以展現圖畫的靈性與豐富人物的瞬間行為，整幅圖畫只有真實、具體的存在，無浮誇濫情的描摹。

¹⁴¹ 沃夫林（Heinrich Wölfflin）著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》（台北：雄獅，1987），頁 44。

將繪本之封面與封底攤開，可發現「茶園」裡，茶葉枝條的流暢，與花開香味四溢的芬芳。其背景以紅色蠟筆、色鉛筆等填充其間，這看似簡約、繁複卻又秩序



排列的線條，卻以鮮紅的亮麗為背景，綠葉被烘托的更為出色，其中的葉緣線條與枝幹緻密，以垂直、水平等對角形式作一聯絡，將畫面開展出來。畫面是層層分解的塊狀表現手法，具有強烈節奏感筆觸，更表現大自然與植物間自在、複雜、熱情的形式

與關係。

（三）風格

（1）意念傳現：

意念，往往是直覺下的產物；誠如蘇珊·郎格認為：「直覺」是一種基本的理性活動（Intellectual activity），並說：

在我看來，所謂直覺就是一種基本的理性活動，由這種活動導致的是一種邏輯上的或語義上的理解，它包括著對各式各樣的形式洞察，或者說包括著對諸種形式特徵、關係、意味、抽象形式和具體事例的洞察和認識。他的產生比信仰更加古遠；信仰關乎著事物的真假。而直覺與真假無關，直覺只與事物的外形呈現有關。¹⁴²

¹⁴² 蘇珊·郎格（Susanne K. Langer）著，劉大基等譯，《情感與形式》（台北：商鼎，1991），頁62。

插畫家許文綺透過「直覺」方式，按下相機快門，捕捉瞬間的永恆，並以素描呈現描畫中的線條、色彩與結構，(扉頁)，除了是標準的三代同堂景象，中央是爺爺奶奶坐在板凳上，背後站立的是伯父伯母叔叔嬸嬸，在圖的左右兩側，則有兩者婦女環抱孩童，其餘小孩分散站於兩側外，也述說著在過去傳統農業社會，視婦女為整理家庭內務的主要工作者，因此抱著孩子，亦被認為是理所當然的責任；



《記得茶香滿山野》

說明	扉頁，全家福素描。
----	-----------

家庭內務雖是單調、枯燥、重複性質高，亦被認為是一連串瑣碎、毫無止盡的工作，卻鮮明的象徵著，婦女形象中「愛、關懷和照顧」的塑造，不但傳達了對家庭的情感，也豐富其無私、利他的無悔精神付出。在家庭地位中毫無權力的小孩及婦女，由母親扮演「好媽媽」的角色，除無怨無悔的整理家務外，也須建構一優質環境，提供予下一代，並滿足其需求。

(2) 角色塑造：



《記得茶香滿山野》

說明	頁 4，採茶景象。
----	-----------

同一地區同一品種的茶，採收期幾乎是一樣的，左圖中採茶工作，清一色是女性；為顧及春茶的生長速度最快，若不立即採下茶葉，則葉子將為無味的黃葉，故需「手腳俐落」的與時間賽跑著。可見當年鹿谷鄉茶葉之盛況，隨著當年的經濟發展，也曾叱吒一時過。但在資本主義、社會工業化之情形下，台灣農業衰微，早已經不復從前。

當作者父親下山創業時，母親的角色由被動轉為主動：「母親一邊與他們聊天，一邊檢視茶葉，燒水試茶。(頁 11)」母親是判斷優劣茶種的能者，作者更由「母親試茶時，臉上流露出的慈祥溫馨的笑容，伴著金黃茶湯從細瘦茶嘴汨汨流入茶杯之中，讓我有金泉入谷的美好回憶。(頁 11)」作者將母親積極、持續穩定的態度，視為主動角色的女性文化發展與自覺，在家庭社會中，再次肯定母親

的獨立關係。

（3）空間表達：

文本中雜貨店所販賣的商品，以日常生活必需品為主，此必需品又隨著年代不同而作改變。從原本的賣茶、賣書，甚至申請「郵政代辦處」等（詳頁 17），不但方便村民，亦提供村民們聚集閒聊、交換情報的場所。在互動中，人際情感從中得到滿足，也凝聚了社區民眾的意識力量；對於雜貨店的逐漸沒落，其實代表著台灣經濟社會變遷另一重要發展。本是農業生活型態，在現金交易前，所倚賴的是買賣農產品；與外縣市聯絡，靠的是一只書信的話，「郵政代辦處」，儼然成為村民的必需品；除了柴、米、油、鹽外，雜貨店鼎盛時期，是村民生活的一部分，亦是聊天活動的空間與建立深厚友誼的歲月年代。



《記得茶香滿山野》

說明

頁 17，右下處的郵政代辦處。

三、情景交融

插畫家將自然與事物彼此間，既矛盾又複雜的情結，透過筆觸作一理解。在理解過後又常常是超乎個人主觀的感覺及情感，將矛盾、複雜、混淆等狀態，為一合理性的視覺感受。誠如劉思量所言：「成熟的藝術品能夠很成功的將每一事物納入一個結構的主要法則之下，這並不是把存在的事物之個性化變成整齊劃一，反而是藉著藝術使事物加以相互比較，更突顯它們的個性與差異。」¹⁴³

插畫家許文綺看待大自然的角度，包括有形與無形，在月亮、太陽、雲朵、白天與黑夜、人與動物、花草樹木、城鎮、道路、屋舍、門窗、家具等，作一細膩描繪，並透視整體空間，反映現實社會、詮釋大自然無形的力量與人物間互動的情感。

許文綺觀察自然，在於結構的掌握，並以視覺的組合，繪出基本、單純的秩序關係；

¹⁴³ 劉思量著，《藝術心理學—藝術與創造》（台北：藝術家，1998），頁 40。



且其豐富的經驗，創作出有靈感的線條、色彩等形式元素，構成一完整的畫面。例如，上圖頁 19、20，表現了大自然和諧與平衡，與傳達橋上人們互動的情形，雖是靜止畫面，但人物個個表情、年齡不

一；這不僅是追求圖中靜止的平衡對稱，亦是張力構成與圓滿自足的表現。

頁 19 滿滿的圖畫，無一處留白，只將空中雲彩，簡略畫出，重要的是將視覺集中於顯示當時生活型態的畫面。在橋上，人物多半是步行，傳遞了農村結構的要點，對於人物的色調筆觸，則隱含著內在的和諧知足，橋下孩童的玩耍「降落傘」，則將右圖的童趣作一連貫的均衡表現。在形體與空間方面看來，左右畫面雖是不平衡的組合結構，但右面文字的部分，填充了空隙，將孩童「灌土猴」、「丟橄欖」的童玩，組織為一闡釋自然界的動與靜，同時，將空間畫面更趨於整體，以利作一完美的呈現。插畫家，以此方式的處理，更強化圖畫中架構的穩定與平衡，亦增強了畫面的活現張力與濃厚的生命氣息。

第二節 《姨公公》

學者認為：「學習是一種藝術的展現，它涉及到環境、個人心理、心智功能的運作，每一個細節都有其隱含關鍵，若是能有效地應用，將是圓滿的結果。」（鄺定嘉，2004年）在《姨公公》文本中，當時族人同仇敵愾、忿忿難消之際，年幼的孫大川看到了姨公公過人的智慧，而平息一場浩劫的戰爭。姨公公的大智大慧、勇氣與決心，源自於文化所賦予的信念；在堅持文化之信念時，同樣給予捍衛自我主體及認同價值之力量，而此信念除了是種信仰力量外，亦豐富了主體的精神並引導其走向正向、光明的坦途。

一、智慧、勇氣與決心

作者孫大川於文末作了以下註解：「……我們面對一個全新的時代，也遭逢種種複雜的難題。我們還能不能保有上一代人的氣度與智慧？這是我們應當常常思考的。」孫大川（2000年）更指出：原住民語言失落與社會制度、風俗習慣的瓦解，使得原住民新生代完全失去他們的歷史性，不但與上一代隔絕，也與其民族符號隔絕；他們的自我邊界是模糊的，這種情勢導致原住民的黃昏現象，這種現象直接影響到他們的內在法

律，進而擾亂了他們日常生活的學習意圖、行為判斷、舉止活動、價值觀念等。

孫大川筆下的姨公公是部落首領，精通各語言，在地方上算是指標性人物，兼具溝通、協調與談判的技巧，在部落裡是舉足輕重的領導人物。正值敵方就在不遠處，僅一水之隔下，姨公公竟平靜的說：「我們今天就到此為止吧，我們的憤怒和仇恨，已經隨著我們剛才的腳步和怨毒的咒罵，發洩完畢了。何不就以溪水為界，我們折返回去吧！

（頁13）」¹⁴⁴先前，族人聚集於會所並商議進行復仇計畫，姨公公當下卻無立即禁止；反倒是經由大家一路上的步行、穿山越嶺中，難免因著千里跋涉而心生痛惡，便不停的怒罵大南部落的魯凱族人，且升燃起報復仇恨；也正因為有此機會的情緒宣洩，在姨公公一說此話之後，雖未能立刻獲得贊同，亦引發批判姨公公懦弱無能、膽小羞怯的謾罵

¹⁴⁴ 孫大川著，簡滄榕繪，《姨公公》（台北：遠流，2003）。

叫聲不斷；於此，姨公公並不受挫反而又說：「……復仇何時才能停止呢？我們現在就讓它停止吧！」此刻的部落青年才漸由叫罵聲中轉為平和、平靜，並理解：「以暴制暴，無可停歇」的意義，進而消弭對彼此的仇恨。姨公公並非是膽怯與對方交戰，而是突顯當機立斷的果決，成功地化解一場戰爭。

這是孫大川禮讚卑南英雄的認識與透視，其以文學呈現姨公公的勇敢與果斷，將流傳的故事與現實的迷人交錯，反映祖靈信仰與口傳文學傳統，也豐富了原住民文學之內涵。姨公公高度的智慧，傳襲了祖先經歷，藉以維持族群生活秩序、道德規範，其中涵蓋哲學觀、價值觀等，是部落文學之開端亦是最後的依歸。

童年記憶中的姨公公喜歡躺在老藤椅，點著菸，和著檳榔氣息的院子裡，吟詠古調，享受著最舒適的休憩，是自然生態下所生的悠閒，安順祥和、平穩平靜氣息瀰漫其間。姨公公恣意盎然、無憂無慮、瀟灑自若的神情，於字裡行間一一呈現。

另外，「夢境」對於原住民而言，具有預卜未來的功能與神啓天悟的性質；姨公公的好夢，帶來了小山豬為豐盛的禮物。這上天的贈與是透過祖靈、宇宙萬物，心思相會、和善共處的情境下而獲得的，並為自己的夢境，下了最佳註解。但，霍斯陸曼·伐伐在《鯨面》¹⁴⁵一書中〈失手〉篇：獵人「失手」事件挫折的事，或亦可視為被動物羞辱，但他們卻不憤怒；卻認為「或許我的行為不夠誠實，得不到天神的喜悅，讓今天成為被獵物羞辱的日子」。¹⁴⁶獵人的智慧是向大自然學習而來，觀察原住民歷史與台灣生態土地變遷史也是息息相關，是環伺獵物的虎視眈眈？還是獵物眼下一舉一動的嘲諷？

由晨星出版《台灣原住民系列》得知：原住民其各族裔除了描寫不同之生活經驗外，對於「漢化」、「邊緣」及語言的逝去，豈不是「鄉土」或「本土」論述的再現？誠如，霍斯陸曼·伐伐所言：

台灣原住民曾經以漫長的歲月面對艱險的原始森林並成功的體認大自然的養之恩，這種真相的背後，隱藏著其他族群未曾有過的生存經驗，本人有理由

¹⁴⁵ 霍斯陸曼·伐伐著，《鯨面》（台中：晨星，2001）。

¹⁴⁶ 霍斯陸曼·伐伐著，〈失手〉，原名〈失手的老獵人〉，獲第二屆台灣省文學獎短篇小說佳作，刊登於《台灣新文學》（第14期，1999年）。

相信，以文學的手段展現此等生存智慧不僅可以保證族人應該享有好的生活之外，並能提供另一思考模式，和其他族群一起共同面對台灣的困境，尋思適合台灣未來的生活方式。¹⁴⁷

原住民透過狩獵，來看待這些既是鄰居亦是朋友的獵物，在天下萬物與狩獵民族間，他們學會相互依存、互敵互友，互為獵取食物為對象的微妙結構；孫大川亦暗喻現代的少數族群被漠視、忽略與欺壓的現實狀態，與逐漸流失的傳統文化。如何在此裂縫中，重新選擇並重返關注歷史記憶為焦點，突破悲情訴求，再造通俗文化中深切的人生體驗和智慧？該是現今的商討之議題。

二、圖畫意義

台灣原住民在藝術上的表現，不但多樣且具獨特性，全然不同於漢人之藝術文化經驗；其中，尤以木雕為強韌生命力伸張的藝術形式，引人讚嘆不已。然而，版畫製作也是木雕的一部分藝術形式表現；插畫家簡滄榕在《姨公公》以版畫質感，呈現出卑南族人的質樸豪邁風格、與雕刻大智慧等流暢線條，躍然於紙上，而且延續了卑南族人的敏銳深切、燦爛藝術等文化氣質。

於《姨公公》所使用的插畫媒材可細分如下：

（一）媒材

（1）筆類媒材：色鉛筆

（2）水性顏料媒材：水彩

（二）技法

以交錯、粗曠線條為主，再襯以其他顏色為區塊，形成一些幾何圖形，如長方形、多邊形等，切割不同畫面及構成完整圖畫的佈局。圖中人物表情、動作豐富，透過手勢、手指的運作表現，增添畫面的動態，也帶動讀者的情緒。

¹⁴⁷ 霍斯陸曼·伐伐以〈失手〉，原名〈失手的老獵人〉，獲第二屆台灣省文學獎短篇小說佳作的得獎感言。

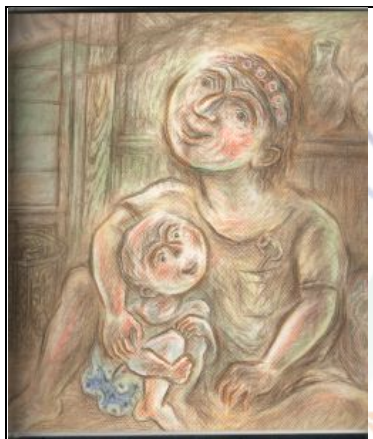
其次，以單色、黃土色及綠、黃為主，運用繪畫技巧，渲染出濃淡深淺色澤，呈現寧靜祥和與幽靜韻致的氛圍。

（三）風格

（1）意念傳現：

神話故事是古老智慧的文化結晶；有感部落過去的逐漸遺忘，藉由木雕記錄部落生活，並非是刻意的要彰顯其文化，或宏揚原住民族群藝術表徵，事實上是超脫了族群、鄉里、國界的共通情感，與激起人與人間欣賞永恆的感動主旨。神話故事流傳，不僅原住民經驗與智慧，也成為傳承原住民藝術文化的重要線索。

（2）角色塑造：



《姨公公》

說明	頁 4，姨公公環抱男孩。
----	--------------

故事主角姨公公環抱小男孩（詳頁 4），插畫家以健壯、粗糙的雙手，豐富姨公公內心的表情；在揚頭想像的片刻，捕捉了姨公公兒女不在身旁的落寞，與對小男孩寄予無限期望的未來；在要求：「……你哥哥姐姐都在唸書，沒有人幫你爸爸、媽媽種田……；要想清楚啊……。（頁 5）」¹⁴⁸下，無疑是展現姨公公對鄉土的熱愛、田野的依賴與拉近祖孫間的距離。

（3）空間表達：

¹⁴⁸ 孫大川著，簡滄榕繪，《姨公公》（台北：遠流，2003）。

簡滄榕利用空間法建構出景物的立體感，深深烙印出孫大川童年記憶。末了是作者的回憶，畫面中的姨公公已不同於前圖的「雙手環抱」小男孩；反倒是小男孩依偎著姨公公（詳頁 25），那付渴望、崇拜神情，溢於言表。

插畫家更以層層交疊變化出明暗、以寒暖色系呈現畫面的立體，並將線條邊緣加深，粗獷的呈現浮雕的效果、強化線條力量的粗細，有秩的呈現韻律的效果。

三、情景交融

圖畫向來是以情感為主體，誠如林昭賢與黃光男在《藝術概論—藝術與人生》中提到：「感情是藝術創作的重要因素，只有創作者將感情注入作品

中，作品才能活起來、才有生命。」¹⁴⁹又如，王秀雄在《美術心理學：創作、視覺與造型心理》中曾提到：「藝術品是作家的生活體驗、感情、思想及人格的投影……則他早

期的生活狀況以及其所處環境，無形中就作用於作家的感情與思想裡。」¹⁵⁰

插畫家很成功地將作者童年生活點滴與情感流露，一一細膩刻畫出主角人物的樸實、環境的無窮變化，與傳達出姨公公強烈的英雄氣概、作者離鄉背井的思鄉情切。

姨公公在族人心理地位之崇高，由磅礴大氣的山嶺林立其間，可知一二。在藍綠二色淡淡相錯渲染的空中，可感受亮光從上往下（詳頁 10），同時把讀者視野無限往外延伸，看見右下處的鴿子翩翩飛起時，讓原本靜止深



《姨公公》

說明	頁 25，男孩依偎著姨公公。
----	----------------



《姨公公》

說明	頁 10，右下處的鴿子翩翩飛起。
----	------------------

¹⁴⁹ 林昭賢、黃光男審定，《藝術概論—藝術與人生》（台北縣中和市：新文京開發，2002），頁 10。

¹⁵⁰ 王秀雄著，《美術心理學：創作、視覺與造型心理》（台北：三民，1981），頁 4。

遠的風景，顯現得更為活潑生動。就插畫家簡滄榕來說：鴿子是美及愛的象徵，也是和平的使者。

插畫家以透視空間，捕捉了卑南族的生活情感；在原住民社會內部瓦解、外力影響而變遷、加上文化遭漠視與不認同的現實下，「掌握真情」顯得亦為重要。猶如，姨公公恣意享受夏日夜晚的清爽舒暢外，內心其實是孤獨靜寂的悲哀；正對應著：緬懷族群藝術發展的豐功偉業，其實是懷抱承先啓後的使命感與漸漸消去藝術價值。透過原住民的現身說法，可有助於回歸其本土藝術的文化崗位，將文學、雕刻、版畫等等，作為一尋根方式的重新出發。



第三節 《故事地圖》

《故事地圖》裡的利格拉樂·阿¹⁵¹以「離家出走」來宣示自己的長大與表達不滿的感受。當這些說不完的故事，在幼小阿¹⁵¹心靈深處，其實早已充滿許多想像、憧憬，並試圖尋找淒美愛情的主角與探究排灣族群的困境，方是阿¹⁵¹「離家出走」的動力。文本中，看不見阿¹⁵¹的蝴蝶谷、祖靈、「一雙自己在路上走路的腳」等口傳故事的後續發展，全是起源自「好久好久」或「從前從前」的模糊神秘空間虛擬；但阿¹⁵¹卻表達排灣族的口述神話故事，一步步的進入自我世界，找到生命的源頭，拼湊了屬於「原住名」的故事地圖。

一、敏銳、內斂與曠達

在這人口數排名第三¹⁵¹的排灣原住民，自稱是「百步蛇之子」，其藝術創作、服飾刺繡、琉璃珠製作等，無不可由口傳神話故事裡，窺得排灣族的起源與演化過程。他們與其他原住民族群一樣，具有階級之別，舉凡服飾穿著用色、飾品、配件或雕刻上圖騰的意義表現，處處可見神話傳說中的愛恨情仇、奮勇殺敵的蹤跡。

尤其是祖靈信仰、神話傳說等傳統，豐富了原住民族群的獨特性與高度智慧的口傳文學，誠如姚一葦在《藝術的奧秘》引自卡西勒（E. Cassirer）所言：

人類運用符號成就了六種極高的形式，那就是「宗教」、「神話」、「語言」、「藝術」、「歷史」與「科學」……，人生活在一個符號的宇宙之內，而語言、神話、藝術和宗教是這一個世界的部份。他們是不同的絲線，編織了一幅符號之網，人類經驗的糾結之網。¹⁵²

¹⁵¹ 阿美族的總人口約十六萬餘人，是台灣原住民中人口最多的一族。泰雅族的總人口數約八萬七千多人，為台灣第二大原住民族。排灣族的總人口約七萬九千餘人，為台灣第三大原住民族。參考網站，<http://www.kgu.com.tw/place/atayal.htm>，（2007.06.30）。

¹⁵² 姚一葦著，《藝術的奧秘》（台北：開明書局，1994），頁122-123。

而文本中阿^ㄟ的外婆，正是以生命和情感，來傳承排灣族人的文化意義與歷史體念，她將歷史文化透過口述，傳承給下一代，並藉以維繫群體生活、紀錄民族歷史。

王孝廉則認為「神話是民族的夢。」¹⁵³神話與夢的產生乃源自於人類某種自覺，而後去追尋象徵性的形式來傳達此種「自覺」。兩者於意義層面上而言，具有相同結構，表面上雖是超現實的闡述，其背後意義卻是內心深層的探索。因此，喬瑟夫·坎伯說：「神話是找出人類生活中的精神潛能線索。」¹⁵⁴神話對於一民族的知識、文化價值的創造與傳承，具一關鍵性的地位。反之，若少了神話色彩的民族，宛如人無夢、茶無味、物無氣，就文化存在價值而言，便會覺得是索然無趣。

阿^ㄟ在觀察週遭環境之後，竟也懂得爬上芒果樹偷摘未成熟的芒果青；是敏銳與大自然的緊緊相繫，惺惺相惜對大自然得天獨厚的感情，將與大自然共存傳統信念、胸襟更為開闊。

特別是外婆說：「以前我們還是老部落的時候，夏天一到就是我們這些小孩最快樂的時候了，因為可以去游泳玩水，……你們每天蝴蝶谷、蝴蝶谷的叫啊跑啊，可是知道那裡為什麼叫蝴蝶谷嗎？（頁 10）」¹⁵⁵

蝴蝶谷裡的蝴蝶不單是數量多而已；蝴蝶谷裡的蝴蝶從孵化、幼蟲、蛻皮、成蛹到羽化為蝶等一切變化，需細心尋覓與敏銳觀察，乃能找到牠們的蹤跡。蝴蝶在陽光普照的白天裡，盡情飛舞著；而清新的空氣、潔淨的泉水與土地的深厚情感，卻留給外婆（Liglav Dison A-gan）¹⁵⁶濃烈、多情、浪漫的時間累積，亦給了阿^ㄟ生命力活動展現的空間，讓阿^ㄟ可以無約無束、沈澱煩囂、消糜名利與修性澄心的享受自由，傳遞包容慈愛、純樸關懷渲染其內心的真實情感。

¹⁵³ 轉引王孝廉著，《中國的神話與傳說》（台北：聯經，1977），頁 1。

¹⁵⁴ 轉引喬瑟夫·坎伯（Joseph Campbell）著，朱侃如譯，《神話》（*The Power of Myth*）（台北：立緒，1995），頁 8。

¹⁵⁵ 利格拉樂·阿^ㄟ著，阿^ㄟ繪，《故事地圖》（台北：遠流，2003）。

¹⁵⁶ 利格拉樂·阿^ㄟ著，《紅嘴巴的 Vu Vu》（台中：晨星，2001）。

阿嬤與外婆的互動頻繁，雖是語言不通，但外婆憑著古調歌曲與一段段的神話、傳說，伴隨著阿嬤成長。引述其回憶外婆所言：「那臉上一條條身烙的皺紋，似乎都在述說著一個個發生在她身上的故事，這些故事也許說來瑣碎，卻一定都是刻骨銘心，就如同我自己在為人妻、為人母之後，總也有說不完的心事，以女人之間才懂得情緒。」

157

在童年時期阿嬤的眼中，外婆是完全獨立自主、不必倚賴男人仍可以生活的很好，並勇於追求愛情，堅持以自己的方式來過著屬於自己的生活，善盡「撫養」和「贍養」責任的堅韌強悍的性格特質。

這是阿嬤隱藏著人性最低調的和諧要求，亦是今日社會無法拿捏恰當的尊重少數原則，以及回歸大自然的美感，阿嬤將排灣族特有的質素，從土地裂縫中拼湊出傳統文化的地圖，傳遞原住民慣有瀟灑曠達的氣概。

二、圖畫意義

在《現代繪畫理論》中，劉其偉對「藝術」有其一番說明：「藝術可以具體表現個人對世態的看法和對人類的見解，諸如：關愛、死亡、喜慶、憂傷與疾病，這些人生的遭遇，常被藝術家作為他在創作的題材。」¹⁵⁸

插畫家阿緞在封面處理是以芒果花開、團團樹林，展現植物的生命力；將作者內在思考與感觸，轉換成具體的記號。於透過對社會觀察後，以紙、筆和顏料，彩繪意象符號，且開展出多面貌的視覺詮釋，加入人文思維、心靈關注，並強調綿延的思緒、真情的傳遞，擺脫壓迫、疏離的氛圍，亦是藝術圖畫另一高超境界呈現。誠如，在《藝術概論—藝術與人生》中說明：「寓意」的重要性一般。

所謂「寓意」，是指在藝術作品表面的意義中所蘊含的有關作者之種種信仰、態

¹⁵⁷ 利格拉樂·阿嬤著，黃鈴華編，〈身分認同在原住民文學創作中的呈現—試以自我的文學創作歷程為例〉，《21世紀台灣原住民文學》（台北：台灣原住民文教基金會，1999），頁188。

¹⁵⁸ 劉其偉著，《現代繪畫理論》（台北：雄獅，2003），頁31。

度、觀念、意旨等，進而至於有關宇宙人生的種種真理，隨創作者所處的生活環境、時代背景、風俗習慣、種族差異等因素的影響，呈現其不同的表達方式，使藝術表現的內容更加擴大深入。¹⁵⁹

今日，插畫家所表現的圖畫形式，不但是人生與自然中所獲得的生命內在價值，更為是情感意義或概念的流露。

於《故事地圖》所使用的插畫媒材可細分如下：

（一）媒材

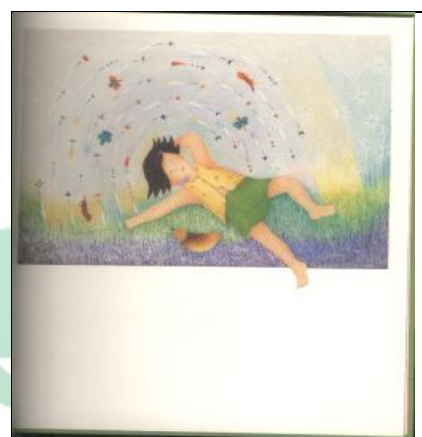
（1）筆類媒材：色鉛筆

（2）水性顏料媒材：水彩

（二）技法

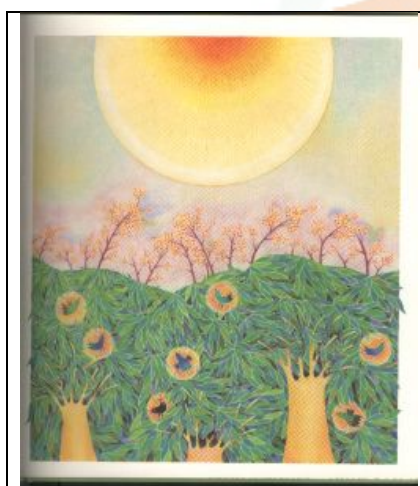
阿緞將夢境畫成流暢圓弧的線條，表現律動與想像，以平鋪直敘畫出草地，忠實呈現安定沉穩的情懷（詳頁 12）。

水彩媒材是普遍的繪畫使用，極具最佳的延展



《故事地圖》

說明	頁 12，流暢的圓弧線條。
----	---------------



《故事地圖》

說明	頁 2，水彩多層次的渲染。
----	---------------

性，再刻畫細緻的填色效果，製造出多層次的對比、漸層等（詳頁 2）。將太陽光影輪廓，圓圓的圈住，把注意力轉移樹梢的鳥叫蟲鳴，柔化艷陽的耀眼，勾勒小女孩想離家的心境目的：是因為欣賞路邊的景色，而睡著在路旁。

線畫動態的移轉，打破了既定離家目的，千變萬化出樹木枝幹、柔美花卉與蜿蜒山嶺的曲線，顯著小女孩珍貴情感的個性。

¹⁵⁹ 林昭賢、黃光男審定，《藝術概論—藝術與人生》（台北縣中和市：新文京開發，2002），頁 180。

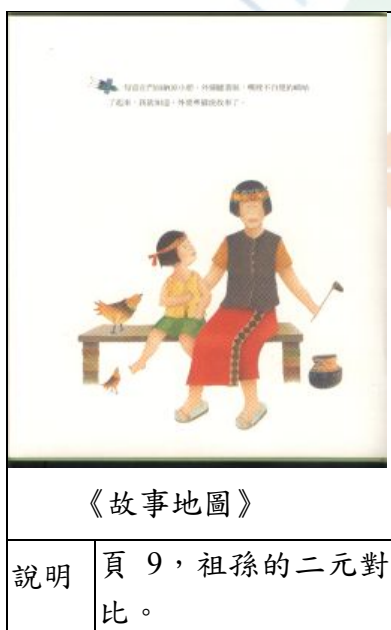
（三）風格

（1）意念傳現：



圖畫中的線條細緻，連色鉛筆填滿的區塊，也豐富了紅色石頭的内涵精神（詳頁 3、4）；重重交疊的線條，讓石頭更具厚實，鮮紅色啓迪了思想與情感。左圖枝葉茂盛的榕樹，掩飾不住小女孩的好奇與慾望，蝴蝶蜻蜓的飛翔，亦象徵其強烈的內在情感。以紅綠對比形式作一跨頁呈現，足以將生命的激情、灑脫，燃燒著讀者的心緒。

（2）角色塑造：



插畫家以細膩的線條，將外婆豐富神情、肢體，隱喻為歷史、經驗的累積，當左側的小女孩，仰望外婆時，表現出生命的流動，以最大張力隱喻童真的純潔、內斂，組構祖孫二人，醞釀多時的心象悸動；嚴謹地將背景留白，讓讀者有機會建構心中冥想的空間（詳頁 9）。

（3）空間表達：

……在某個紅色大石頭上，一位已經離世的老人家因為思念，而悄悄下凡落腳那兒翹望家人……¹⁶⁰

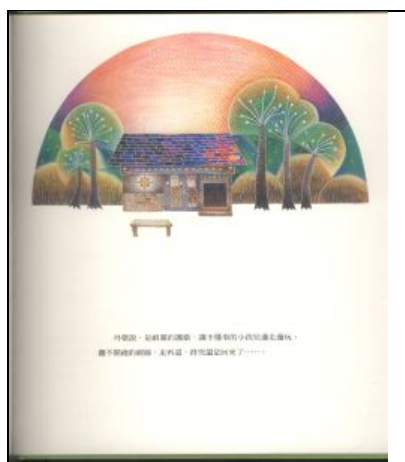
¹⁶⁰ 利格拉樂·阿嬤著，阿緞繪，《故事地圖》（台北：遠流，2003）。



左圖頁 7、8 畫面右上處，那坐在石頭上的年輕人，其實是代表已經去世的外公，因不捨親人而遠望凝視。而佔極大篇幅的紅色巨石，則是結合了作者童年溫暖的回憶；插畫家除加強對生命無常與脆弱，感至無力外，亦將外婆的歷史與故事作一串聯，激發小女孩對

生命意涵的再度探討空間。

三、 情景交融

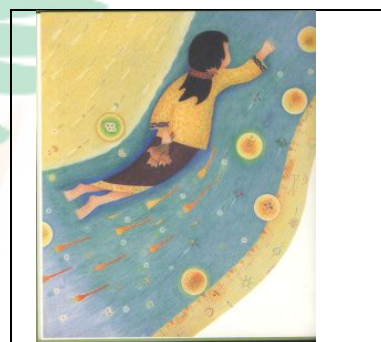


《故事地圖》

說明	頁 22，家鄉願景的表徵。
----	---------------

土地所散發出來的光與熱，以及現出對「家」的珍愛、流露著對鄉土的真情。

阿^媽在追憶間尋找「等待情人」的女孩（頁 19），繪者以層層交疊、筆筆清晰，適切地形塑「故事」中的主角，那份蒼茫質觸與熾烈情愛，並以緩慢、平穩流線，經營畫面的活潑與律動，表達外婆口中女孩，其堅忍平實又狂野的氣質。



《故事地圖》

說明	頁 19，在時間河流的女孩。
----	----------------

在台灣原住民文學創作者，大數是族群裡菁英，他們接受漢化教育，也體認到自我族群的沒落，有著文化危機感，而加諸在自己身上使命，令其在論述主張或文學創作中，皆具有鮮明表露自我身分的作用。如阿^媽在訪談時所言：

原住民並沒有所謂「國」的概念，甚至沒有「族」的概念，只有部落領域的概念。事實上，談國家認同，當我原住民意識愈強的時候，這個問題對我來說愈不是問題。……甚至哪一天當我覺得原住民才能提供原住民最好的生存環境

時，我不反對談「原獨」。¹⁶¹

這是原住民族群的嘶喊亦代表著其他弱勢族群的聲音；族群的認同（identity）一詞是：著重於情感層次，在空間與時間向度而言：對家鄉的認同，代表了人與出生地所衍生的紐帶情感關係；就後者來說：則是承載了記憶與經驗。

作者以其成長環境為背景，將姨公公及外婆口述祖先經歷、民族神話與傳說，作維繫族群生活習俗、社會秩序甚至道德規範等的力情感量，不但是緊緊聯繫過去與現在，也擴及未來夢想的實現。「家鄉」是牽動社會與時間歷史辯證的動態過程，於現今科技發達的年代，卻欠缺此歷史辯證的過程。當代的文化特徵是「無家可歸」，此種無家無力的感受，是源自於人和環境之間的「遺忘」。

民國八十年代是多重論述的時代，如女性主義、政治團體、地方種族主義、環保意識等議題論述，其展現的是多元、又充滿活力的文學創作。爾後，由於現實的政治、意識形態的衝突等，當初被刻意壓制的聲音，已然具體的顯現新的台灣文學的生長點，反映轉型時期的台灣社會文學。而，《台灣真少年》系列套書，透過歷史認同追尋、現實生活為關注焦點，以淺白、明朗的文字，敘述民間情感，在民族、民眾及個人立場上，不忘追求自由、平等、博愛的人道精神；在歷史意識、現實主義、正義感、普遍化等要素中，重新審思台灣本土文學的真正意涵，並賦予台灣社會高度期望，展現深度包容力。有關鄉土論述部份，於第五章第二節作一結論。

¹⁶¹ 邱貴芬著，〈原住民女性的聲音：訪談阿嬤〉，《中外文學》（第26卷第2期，1997），頁135。

第伍章 繁華落盡見真情

《台灣真少年》系列以繪本方式呈現，其中不乏是文字多於圖畫，筆者除將其列為「橋樑書」之外，並於第二章第三節中曾說明本套書之共同形式敘事特點等等；於第三、四章探究並分析各圖畫故事書內容中的文字與圖畫。

本章以文本之敘事內容、鋪陳情節等，探討人物特性、真情要旨為歸納，其次，探討「本土文化」，最後說明「真情世界」其豐碩之價值意涵。除了再次理解與建構「真情」部分，輔以台灣歷史文化與台灣文學角度，剖析作者的內心世界外，期盼《台灣真少年》除閱讀功能外，亦能彰顯其不同豐碩之價值意義。



第一節 循著有情的足跡

《台灣真少年》之作者均以「家」為主要核心，且以「第一人稱」書寫童年往事並網羅在其成長過程中，觸眼所及的人、事、物和景，呈現的是一片祥和、安樂的正向情境，乃至往後影響其性格養成的個人故事。以下就文本敘事形式做一統整：

一、看事件發展，表現人物特性

作者將童年故鄉生活的點點滴滴寫得如此生動、那麼傳神，就像是懷舊的紀錄短片，雖是捕捉了短暫一幕幕消逝的童年，卻又在歷經幾次劇變的時代裡，將農村社會中的純樸、實在與敦厚的文化世界，留下了寶貴的童年憶往，而「童年的烏托邦」亦成為珍貴的台灣歷史文化紀錄。

像在文本中的《跟阿嬤去賣掃帚》中的小女孩（簡嬪），由綁掃帚的事件中可見其童真心理：她忙碌辛苦的「揀草」，同時將「揀草」視為是童趣，也擔心明天會不會下雨？能不能賣掉掃帚？其實是能不能到其他村里看看的機會為「玩耍」動機？另外，加上阿母的吩咐：「要懂事，莫貪玩，不要『生雞蛋的沒，放雞屎的有』！」的叮嚀囑咐，傳神表達幼童的「貪玩」性格。

簡嬪把童年賣掃帚的過程，準確又細膩成為自我認同的詮釋表現，並將此事件作為人生旅程的一重要線索，拼出農村社會裡的真實情感。如同文本中提到：「另外一個讓人忘記疼痛的理由是，阿嬤賣完掃帚後都會變得比較慷慨，她會買『金柑仔糖』、『梅仔餅』或其他一些我還不知道的寶貝給我們吃。（頁12）」¹⁶²

小小心靈將阿嬤的「慷慨」並非是「常常有」的獎勵，不但表露阿嬤的勤儉、物資缺乏的現實情景卻又符合幼童「期待」阿嬤的獎勵與找到忘記疼痛的理由，作者將情感的把握，一一表現在生活上，即便是一些小小的糖果獎勵也視其為「臻品」。誠如童慶炳等人在《文學理論教程》中提到：「……文學創造不只是認識活動，同時是審美活動。」

¹⁶² 簡嬪著，黃小燕繪，《跟阿嬤去賣掃帚》（台北：遠流，2003），引文中粗體字為筆者所加。

審美活動屬情感評價活動，從這個意義上說，文學創造作為一種審美活動是**對社會生活的情感把握**。」¹⁶³

另外，一樣保有童稚純真心靈的阿**嬭**，其童年回憶竟是一連串外婆說的故事；文本中雖無明確說出這些故事的情節發展，卻展露原住民其神秘的傳說與神話，在外婆娓娓道出故事的同時，阿**嬭**也傳達了當時對於神話與傳說嚮往的心靈樣貌、其與外婆的熱絡互動的情感流動及外婆敏銳感觸之生命經驗。

在《故事地圖》中的外婆形象，遠比作者的母親形象要來的多描述；外婆將生活的環境，包括芒果花、蝴蝶谷、大武山下、甚至一顆石頭等，作為故事的題材，其中不但蘊含著外婆對於這片土地的熱愛，也將這份「土地認同」的觀念傳遞給下一代。當資本主義不斷侵蝕土地，美麗的山林淪為資本家覬覦的目標，曾幾何時的山光水色已失去往日風采之際，膚淺的認同社會多元文化，遠遠不及實際投入「關注原住民文化」要來的貼切；更不可以假借「關注」為詞，行「剝削」為實，並將「同情」「憐憫」的姿態，框架了原住民文化。

外婆的歌聲及流傳故事成為阿**嬭**書寫童年記憶的題材，不但體現外婆高度重視族群被邊緣化的危機，也為延續族群文化生命的戰鬥力量而醞釀著。

另一位原住民作家孫大川是卑南族人，書寫《姨公公》也同樣是展現「文化認同」的重要。姨公公是媽媽阿姨的先生，原是招贅而入，精通各語言也成為扮演部族間溝通、協調和談判的角色。文本中的姨公公形象是作者童年記憶延續而來，作者與姨公公的互動並不多見，僅「孩子啊，你就要進小學了，自己要想清楚哦，你讀書要**為我們部落、我們的族人讀，而不要只是為自己**。如果只想到自己，明天就不用上學了（頁5）」。¹⁶⁴的床邊對話，卻成為作者其成長經驗的無限延伸。孫大川在台北市立圖書館舉辦的《台灣真少年》作家講座中提到：「從小，族人就認定誰家的小孩長大要做什麼事情；」¹⁶⁵也說明孫大川從小所賦予的重責大任。雖僅是短短幾語，卻道盡了姨公公強烈的表達來自

¹⁶³ 童慶炳主編李衍柱、曲本陸、曹廷華、王一川副主編，《文學理論教程》（北京：高等教育出版社，1998），頁146。引文中粗體字為筆者所加。

¹⁶⁴ 孫大川著，簡滄榕繪，《姨公公》（台北：遠流，2003），引文中粗體字為筆者所加。

¹⁶⁵ 參考網站，台北市立圖書館，邀請《台灣真少年》六位作家演講。<http://www.tpml.edu.tw/TaipeiPublicLibrary/index.php?page=chinese-video-index.php&subsite=chinese&cid=1>，（2007.05.14）。

土地、歷史傳承的召喚，與期望年幼的作者，在學成之後，對於故鄉族人的回饋及傳承文化的重要性。

二、由情節鋪陳，說明主題要旨

《像母親一樣的河》中，作者（路寒袖）將「母親」的記憶投射在大甲溪流上，對於生命所造成的傷痛，擴延至對生命的尊重與對生態的保育，成為一正向的面對傷痛與治療傷痛的方法。如文本中提到：因為生活、遊戲在自然之中，自然彷彿就是我另一個母親（頁 8）。年僅四歲的作者，雖然，無法脫離母親驟逝的無情與被動的存在環境，卻將自我情緒在遊戲於大甲溪中表露無遺。大甲溪成功取代了「母親」的地位，作者將情感、命運及母親的形象，放諸於溪流，對應出「母親」在路寒袖的成長過程中缺席。雖然，母親的故事隱而未顯，卻在作者追懷大甲溪中，構築自我的安定與歸屬感，確定自我未來的方向。

作者認為：一創作者透過不斷重複、回憶童年時期，並經沉澱、療傷後，再次書寫生命經驗中驚覺：大自然環境的童年成長是最美好的一段歲月，而書寫童年就像是「愛」一樣。¹⁶⁶

回到《八歲，一個人去旅行》中「旅行」的字根，是由艱苦勞動（travail）所衍生之，其字義說明：透過身體的出走以進行心靈釋放或漂泊，在完成追尋、達到目的之前，其過程卻是一辛苦的尋覓形式，終了結束「旅行」完成一件事時，讀者所關切的非是「拿回一把雨傘」，而是火車上阿嬤昏倒的情節發揮，所透露出人性真誠的互動與隱喻礦工之子的謹慎、機伶。

在文本中提到火車上乘客大多是小販，他們一大清早擔著農產到基隆市場去賣，散市之後帶著空擔子要回宜蘭一帶（頁 8）。筆者所見的是兩代迥然不同的生活模式，當作者環伺車廂、參考乘客穿著、隨身物品及對照心理機制下，突顯了作者與乘客的極大

¹⁶⁶ 參考網站，台北市立圖書館，邀請《台灣真少年》六位作家演講。<http://www.tpml.edu.tw/TaipeiPublicLibrary/index.php?page=chinese-video-index.php&subsite=chinese&cid=1>，（2007.05.14）。

相異處，表達人、我間的差別。但在阿嬤暈倒之際的情節中，卻深深觸動彼此的「惻隱之心」，相應生命裡的最高層意涵，也為此趟「旅行」註解了人性的本質與原真。

火車上的阿嬤經由眾人的努力得以存活，但是礦坑的意外發生，絕非是「惻隱之心」所能避免，其所能努力的是：將傷害減到最低，卻又不得不向「討生活」低頭。如何擺脫礦工之子一角，是作者認同自我與歷史的對話以及創傷記憶的忽視與逃避，重新掌握台灣礦工文化歷史的邊緣書寫模式。

向陽在《記得茶香滿山野》中，呼籲茶文化為一豐饒的內在覺知。以茶農的採茶、去蕪存菁、揉軋及烘培等步驟裡，顯露茶的不同文化層次，再展現茶術文化最美心境、茶術精神最高境界，莫過於人際互動中最真誠的看待。作者以品味茶的色、香、味，感受茶的有形意義，再者由接收伯父、母及叔叔嬸嬸送來的茶葉，從中啟發無形的純樸、良善與知足的情感，將日常生活的「茶」為引子，用以塑造茶文學的溫馨情境，提升生命境界的修養。

作者透露：「如今，我的童年已去，小時赤著腳走過的山路，也己成為雙線雙向通車的柏油馬路，不變的是，迷人的茶香，依舊在午後起霧的路上漂浮（頁27）。」¹⁶⁷向陽的童年雖然已經消逝不可復求，但經由品茶與茶香四溢的茶文化，將茶的清、虛、淡、樸，陶冶成美感的悅心悅意、知足知福的層次，並沉浸在童年心靈上保有的一絲的清純與一縷的馨香。

三、主題概念整理

筆者以 Hendrick（1992）所提之情緒發展內容為依據，由「我」（作者）為核心，漸而擴充至社會環境與回歸自然生態保育，在人與社會、與自然中做一圓周式的延伸，強調自我對人、社會及環境等的覺知與關懷，追尋宏觀的「真情世界」。

以下就主體（我）、社會能力及真情世界為分項，以利作完整概念整理：

真情概念整理

¹⁶⁷ 向陽著，許文綺繪，《記得茶香滿山野》（台北：遠流，2003），引文中粗體字為筆者所加。

主體	社會能力		繪本名稱	真情世界
作者 (我)	心理 的我	情緒管理： 克服恐懼	《像母親一樣的河》	不懼
		情緒管理： 面對恐懼	《八歲，一個人去旅行》	勇敢
		完成一件事： 拿回萬金油	《八歲，一個人去旅行》	獨立與 處理危機
		完成一件事： 賣完掃帚	《跟阿嬤去賣掃帚》	勤勞與 毅力
	社會 的我	分享	《八歲，一個人去旅行》、《跟阿嬤去賣掃帚》、《記得茶香滿山野》	憐憫、關 懷、同情
		互助	《八歲，一個人去旅行》、 《跟阿嬤去賣掃帚》	惻隱之心
		合作	《姨公公》、《記得茶香滿山野》	決心
家庭 與 我	我的 家人	祖孫關係： 智慧的長者	《跟阿嬤去賣掃帚》、《姨公公》、 《八歲，一個人去旅行》及《故事地圖》	身教、內斂 與曠達
		母親形象	《像母親一樣的河》	追憶
		父親形象	《像母親一樣的河》、 《八歲，一個人去旅行》	歡愉與 滿足
環境 與 我	兒童 保護	如何保護自己 與應變能力	《八歲，一個人去旅行》、《故事地圖》	危機處理
	多元 文化	介紹不同族群 傳說與文化	《八歲，一個人去旅行》、《像母親一樣的河》、《姨公公》、《故事地圖》、《跟阿嬤去賣掃帚》及《記得茶香滿山野》	尊重與 包容
	鄉土	對歷史、地理及	《八歲，一個人去旅行》、《像母親一樣	和諧、認同

	教育	自然認知	的河》、《姨公公》、《故事地圖》、《跟阿嬤去賣掃帚》及《記得茶香滿山野》	與知足
	死亡教育	面對死亡	《像母親一樣的河》及《姨公公》	平靜
	環境保護	重視生態保育	《跟阿嬤去賣掃帚》、《記得茶香滿山野》及《像母親一樣的河》	相互依存

*筆者自行整理

《台灣真少年》系列圖畫書是作者之童年憶往，更可稱是「童年自傳」；然，作者書寫自傳的理由，主要是爲了要紀錄個人成長過程與攸關個人生命歷程的重要追憶；在寫下紀錄前，必須經過回溯、擷取而將其組織起來，如此方能構成一篇童年的自傳體書寫模式。換句話說，經由作者不斷推敲、反覆選擇後，將其成長過程中揀取出重要事件，並由當時的年紀、情境與社會背景等，創作出讀者眼中的自己，而後透過情節來形塑自我的角色定義，傳達主題意旨。蘇珊·郎格在《情感與形式》提到：

……藝術表現儘管不是自我情感、個體情感而是一種情感概念，但二者主題一致，從而可以通過對自身情感的體驗而對其有所感悟，甚至可以從自身情感材料之中實行「移植」和「借用」，不過這種移植和借用過來的情感必須是一種形式化了的的情感，亦即抽掉了具體內容的一般形式。¹⁶⁸

當作者在書寫時，一面回憶具體「家」的主題概念，一面亦同時回憶過去抽象的文化歷史。當愈來愈認識，這片我們共同生長的土地上累積了不少祖先的汗水與血淚時，「土地」除了是活動的空間外，「文化」更是傳承的依歸。

由童稚的視野與記憶，對比了現在與過去的社會現象、自然環境，與逐漸「消聲」的人際間那份「真情」之互動；提供筆者的理性思考與感性體悟：對於「台灣土地」與

¹⁶⁸ 蘇珊·郎格 (Susanne K. Langer) 著，劉大基等譯，《情感與形式》(台北：商鼎，1991)，頁11。

「台灣文化」應保持一貫的包容與尊重，並重新共同建立一屬於台灣人、土地和文化三者環環相扣的連結，昇華為人類心靈平實、真純探索的世界。



第二節 本土文化的梳理與契合

《台灣真少年》系列圖畫書是作者以真實的描寫百姓的生活與現實，表達對生長地的思鄉與回顧生命的經驗，同時承擔故鄉歷史文化與自我深層情感的延續，關係著對族群精神依歸與無限憧憬的鄉愁；如此，不僅正確掌握文學的使命，更具備了時代性與進步意義，亦將時代的嘲諷與現實的作弄，鋪敘成歷史的經驗意識與文化的追索認同為瞬間的接軌。

作家以細膩卻不感傷的筆觸完成抒情文本，把歷史與文化兩者的真摯情感，傳達根源的關照與省察，更值得注意的是：純樸、良善等誠摯情感不是唯一的浪漫目標，而是反覆思索生命歷程的體悟與其價值意義。

一、烏托邦的精神圖像

童年的記憶是回歸烏托邦的必要條件。《台灣真少年》系列圖畫書文本呈現的是作者意圖回歸自然與農村的一心靈投射，雖僅是記憶下的產物，但其筆下的烏托邦世界並非不存在，而是過去台灣社會生活的歷史痕跡，因此烏托邦的精神絕然是超乎現實社會之上；作者將傳統農村社會的和諧相處，對應於現今高度科技發展的社會隔閡，表面上，看似種歷史脈動的演變，卻是對立於都市社會競爭急遽異動的不安。

像是《跟阿嬤去賣掃帚》的阿嬤與枝仔冰阿伯的相互成全、共同生活在蘭陽平原上的婆婆媽媽，一起奮鬥合作的掃帚生活、弭平及跨越族群的《姨公公》憑靠智慧化險為夷，消免一場殺戮之戰，隱含的是姨公公的包容與無私。在《故事地圖》主角獨自一人離家後卻又能平安返家的情節及《八歲，一個人去旅行》使得來自不同生長背景與族群，輕易又隨性的外露情感，成功地救活了阿嬤。再者，《像母親一樣的河》的童年樂趣源自於大甲溪，路寒袖書寫兒時情景時，將大水河邊的固有風貌、豐富魚產、所見所聞及人與河流的關係，透過文字捕捉童年時期的用心與自然景觀的護育。反觀，現今隨著經濟的發展、地勢的開發與轉變，自然環境遭受強大的破壞，污染與惡臭疏離了人與河流

的關係，也變異了人與人、與社會的人心價值。如同《記得茶香滿山野》的向陽，面對台灣農村景象的記憶情感，泰半源自於台灣底層的草根性百姓，與其長年來和社會環境所衍生的強烈情感，雖隱約不顯有如蒙層面紗，卻又隨時隨地可發現這份獨特的依附情懷。

六位作者以感覺器官摹寫人性，透過視覺、觸覺、聽覺、嗅覺等描繪當時的農村社會生活，其將人性的良善互動、和諧共處的親身經歷，成了迴盪耳邊的旋律、成了烏托邦的想像與期望。即使，台灣歷史文化經不斷的碰撞、融合與吸收，仍以童真誠摯情感為軸心，往外畫圓，闡及社會與自然的價值中心為思考模式，暗示作者對於烏托邦世界的歸返與實踐：應是理解彼此的生活、促進和諧並認同這塊生長的台灣土地、長育於台灣土地而茁壯的多元文化，而本土化論述該是台灣土地外，另一共同記憶的童年樂趣。作者以各種情節如：簡嬪的綁掃帚、枝仔冰、向陽的灌蟋蟀、丟橄欖、秘密基地、假扮軍隊操演、路寒袖的偷游泳、抓魚蝦、釣青蛙、孫大川口中的抓山豬、阿嬤一連串的神話與傳說再加上吳念真的「虎標萬金油」等等，一一引領讀者脫離「空想」的烏托邦，還原了台灣庶民的生活實景，重新認識人類心靈的淳美情感，並企圖紀錄文化歷史與認同本土的用心。

作者筆下的烏托邦，不僅僅是在憑弔心中那充滿瑰麗世界的慾望想像，更是將焦慮與慾望濃縮在複雜的象徵裡。他們透過記憶、聯想來表達對故鄉的情懷及人格學習的社會溫情，輔以文學作品抒發深層的底質情感，省思對於土地、自然、社會及人際間，那份真誠的感悟。

二、文化場域的自然甦醒

文化雖然是無形的，但其包含生活模式、社會態度、信仰與價值觀等，在經過歷史的長期發展後，才透過政治、經濟與社會等不同形式呈現出來，更強調人類群體之認同與共同承認接納的精神物產。

薩伊德曾經說過：「所有文化都會再現外來文化，最好能夠支配或以某種方式加以控制之。然而，不是所有文化都能對外來文化加以控制。」¹⁶⁹就歷史記載看待台灣文化可知：台灣社會歷經多次的文化整合及特殊的地理位置也說明：台灣在海洋與陸地、東方與西方的交會點，不難孕育出多元本土文化與紛紛沓至的外來文化。不論從經濟、政治、歷史時間或地理空間等角度切入台灣文化場域，最不容忽視的是「關注」台灣文化的焦點。

當外來文化大舉入侵與本土文化逐漸式微的雙重困境下，台灣出現了「文化認同」的危機。在「外來」與「本土」兩股傳統文化力量的相互交錯衝擊之下，人類的行為與社會的結構，衍生出超時空概念與零距離挑戰；本土文化雖穩固沉澱於人們心中，但面對外來文化的優勢擴散，卻無能主掌支配或控制其生存機會之下，本土文化易淪為「土地與家」的狹隘定義；理應重視本土種族衝突的抗衡、封閉自足的邊緣化危機，方是最值得警覺的地方。

不論時代如何變遷，當城鄉差距愈來愈大，價值觀、風土民情、人格特質、文化特色等等，隨之改變時，文學本質卻是不變，尤其是文字、圖畫等創作，若非是作者與繪圖者親身經歷過時代的殘酷變異，如何能推闡出這般美麗的文學境界，有了再次思維人性生死的根源，也印襯自我人生觀的實踐，並默默相承這脈本土文化的機會。

台灣自政治民主化過程中，逐漸步上多元開放之路，除時空劇烈變動、權力板塊位移之外，族群意識、地位亦興起一股本土化力量。就台灣文學的意義與地位，重新給了自我建構與認定的機會，對於曾經擁有的記憶，在逐漸被消弱、吞噬、扭曲或變形的經驗下，兒童文學卻是意圖縱橫歷史與喚回舊日時光的引子，它聯結了個人生命與家園共存的使命，開啓台灣文學的新視野。雖不免有本土化與國際化之爭，但要如何界定本土文學與珍視傳統文化，方是一體兩面與刻不容緩的議題。本土與國際皆無法脫離多元，在呼喊多元、本土之際，其實已注入了對台灣土地的情感。因此，「台灣土地」，對台灣人而言，是可以產生區域情感之源頭，而這份特殊之情感，總是熟悉於自我內在感化之

¹⁶⁹ 薩伊德 (Edward W. Said) 著，蔡源林譯，《文化與帝國主義》(Culture and Imperialism) (台北：立緒，2001)，頁 193。

覺知，與投射作者其文字意涵之刻骨銘心。

《台灣真少年》書寫的是「童年烏托邦」景象，強調的不再是懷舊與沉緬過去，而是另闢一文化融合的新觀念，重新整合起文學、藝術、史地與比較教育等視野，開拓以本土著根，以在地知識作回饋，放眼國際科學為整合，讓「本土」的出版作品，有機會能擠身於全球化的根基，將文學作品作為輸出的要件，以主角的思想、情緒、路徑與表達為一張網，鋪陳膾炙人口的優秀文學創作，推展閱讀充滿台灣本土味故事的作品，延續族群文化與隨處可見的歷史經驗與文化傳承。

當前所臨之弔詭狀態，是以本土意識為主體範疇，在不斷的爭辯中，理應有更寬廣的討論空間；本土文化意識流是兼具希望與困頓，雖有長時間的沉澱與融合、歷代情感連綿與相承，但也形塑了民族性格特色。如何將這股共同的民族特色（包括性格、情感、習慣等），形成為有形「凝聚力」（solidarity）的正向情感，發展出人們主動、積極的為共同生活而效命時，應整合了人文、藝術、社會、歷史、語言等相關領域，開闢一多元族群融合的場域，並為台灣新文化注入了新的生命活力。

目前是文化力量逐漸式微的時代，造成了文化認同價值之喪失，而文化的失根、漂離失所，解裂了原住民族群原有的社會內部結構，地窄人稠的台灣，族群接觸頻繁，卻發生其嚴重疏離、主體潰散，進而尋求以自決方式，面對現實、生活與時代變遷之挑戰，卻又淪為任由霸權宰割的弱勢團體族群。這是台灣族群分裂下的犧牲品，該省思且覺醒台灣文化；正當台灣文化自覺抬頭之際，將有助於完整主體的形塑，而屬於台灣文化之空間，亦可具有行動力的方針與指標。

引自平路在《禁書啟示錄》裡的一段話作為本節的結語，她說：

「記憶」：

將過去的斷裂與傷痛在時間中縫合起來的機制。是一種彌補的力量，有益於憾恨的彌補。因此，往事在記憶中愈趨溫馨與和諧。¹⁷⁰

¹⁷⁰ 平路著，《禁書啟示錄》（台北：麥田出版社，1997），頁 168。

雖然《台灣真少年》所具備的時代意義與美學價值，不足以抗拒當前時代的紛擾面貌，但其存在紀錄是為「記憶」的空間，而這必然存在的空間，其實引發的是多元角度的延伸。今日非為終結傳統文化、或未來風華再起的人性文學；而是值得以寬廣的視野來看待「台灣文化」與清楚辨析歷史與空間對話下的省思。



第三節 生生不息與剛柔並濟

在過去因戒嚴體制下，當初對於本土文化嚴密控管、打壓，刻意壓制、放逐之時，而讓台灣族群逐漸遺忘本屬的歷史經驗；本節以不同面向審視現今兒童文學視野，藉以重新詮釋並挖掘台灣歷史與文化，且賦予生命力量與闡釋文化軌跡，以凝聚民族性格特徵。

一、以自然為本

海德格 (Heidegger, 1977) 指出現代科技之本質，其實為一挑釁意志，使人誤認為：科技力量是環境唯一的主宰，並可滿足人類的需求與慾望。海德格更揭示：人與環境的親密關係，為重視對土地的照顧與復育。當大興土木之際，是否該省思大自然生物的環境？當環境污染、臭氧層破壞的同時，是否意味著大自然反撲的力量？

「溯源」其實是回歸精神價值與認知，亦是社會賴以生存、平衡之基礎；在還原對土地的歸屬感，為人與自然中原始的生命力崇拜方向。土地經年累月的開發，地利終究會消失殆盡，如何間歇平整與復育，重現大地風貌，企圖鋪整疏離、鬆脫與冷漠的人際情感，藉以「原始的生命力」捕捉那漸漸消失的微妙情愫，《台灣真少年》系列圖畫書正是扮演著這份角色。

文本中雖未直接披露自然環境的消耗殆盡，作者卻以素樸的筆調娓娓道出：過去農村生活取之於大自然、用之於大自然並保育大自然的細膩描繪；相較於現在的環境生態，破壞、萎靡，逐漸失去原始風貌的衝擊與鼓吹經濟政治的矛盾下，提供一深刻體認的機會。當環境變異、溫室效應、臭氧破洞等訊息不斷出現時，非單是靠著技術、科技來改變即可，而需徹底調適生活習慣、改變生產模式與保育地球生態來努力。

作家以內在情感特質與外在環境因素，關懷現實社會與歷史文化並涉及生命意涵的探討，衍生對台灣土地本源情懷，回歸原始心靈呼喚。即使是一根草、一朵花、一塊石頭甚至河流溪畔，在在是構成作家們的生命元素、創作根源，以單純的人物、單純的社

會結構，鋪敘其生活經驗，背後所隱含的意義卻遠大過於「單純」；他們細膩的陳述環境所賦予的象徵，並且緊扣住敘事者的思維，以造字遣詞傳承歷史、形塑文化價值，深刻的呈現對大自然的依戀不捨、對親人生命力的強韌震撼，投入濃郁的環境保育意識，為的是實現原始環境的風貌。

人類總是習於為自身利益為出發，認為人可以主宰一切並凌駕於萬物之心態，為現在地球生態環境被大肆破壞之主要原因，而這既盲目、霸道又自大的心態，往往是利刃屠殺的堆砌。我們應以平等的視覺看待萬物、以關懷的行動保育環境、以謙卑的心情學習寬容，就會發現：人類真實的無助與渺小。

這肇始自生活的凝視，由宇宙自然興起的悸動，寄寓鄉思情懷，且牽引自我認同與探測廣度的生命意義與領悟深度的文化軌跡，更是作家文學創作的使命。

二、觀察與體驗

台灣土地狹小，人口眾多，族群關係也是十分微妙，有原住民、客家人及漢人等；原住民屬少數族群，其南島民族語言文化背景與漢人有相當大的差異，因此在文學創作上，必然展現不同的風格。誠如孫大川所言：「1988 年之後，原住民開闢了『街頭』之外的另一個戰場：即文字舞台。」¹⁷¹愈來愈多的原住民作家，創造出許多膾炙人口的文學作家¹⁷²：達悟族夏曼·藍波安（施努來）¹⁷³、泰雅族娃利思·羅干（王捷茹）、游霸士·撓拾赫（田敏忠）等……，他們創作出許多作品，並獲文壇上之肯定，尤其作品反諷效果、暗喻之技巧，呼應當時社會、文化和經濟層面現象；以生命自我選擇與實踐掙扎，回歸傳統生活與追求母體文化，在現實與理想的衝突中，非是故事情節鋪陳的表達形式爾爾，卻是在字裡行間，細細的情感表露、源源不絕的文化傳承，在一實一虛互補中，交織出主角人物的喜怒哀樂、希望、絕望，令讀者如臨其境、感同身受。

如今台灣是多元、自由的社會，實不容再輕視、粗鄙、污蔑等傷害其他族群，宜以

¹⁷¹ 轉引孫大川著，《夾縫中的族群建構》（台北：聯合出版社，2000），頁 147。

¹⁷² 參考網站，http://www.mlsh.tp.edu.tw/chinese/outside_reading_8.htm，（2006.11.05）。

¹⁷³ 1975 年生，淡江大學法文系畢業，著有《八代灣神話》、《冷海情深》。曾經滿懷理想、抱負來到台灣，但是終究回到自己出生的地方，熟悉祖先的生活方式也才找到自己、肯定自己。

兼容並蓄之態度、尊重包容的眼光來建構台灣文學、突顯族群認同。誠如趙天儀為台灣文學所提之願景：

在台灣命運共同體的意義上，台灣文藝的多元性與再生，應該容納在台灣的不同語族的文藝創作包括河洛、客家、原住民及外省人在台灣的文學創作，這樣融合的台灣文藝，將不是中國文藝，而是有台灣主體性與自主性的台灣新而獨立的文學。¹⁷⁴

在書寫台灣文學時，總免不了要有一整體性、規律性的歷史精神，以關懷角度使主角有層次、歸屬與定位、以文學語言的藝術，拓展其心靈格局，且訴說著內心記憶與文化認同，自然流露依然眷戀的台灣土地、深切刻畫依然存在的人類天性，不但期許自己也希冀社會，採以自由精神與關懷情感尋找台灣文學後，視野將會更開闊。

三、再現新生活

雖然，我們無法以舊有經驗類化六位作者筆下的童年憶往，但藉由觀察、描述及閱讀等途徑，共同編織一屬於自然、社會及台灣的歷史經驗及未來的期許，不但反映六十年代的社會文化及真實人生，尤其在物質缺乏的年代裡，「珍惜擁有」成為生活的智慧經驗。

誠如蔣風在《兒童文學原理》中提出：「兒童文學作品中對社會、歷史、自然的豐富多彩的描繪在一定程度上給少年兒童提供了體驗生活，預演人生的廣闊舞台。」¹⁷⁵《台灣真少年》系列圖畫書其真實呈現，毫不矯情做作，也少了文字精琢堆砌，其寫實風格讓讀者面對未來環境變化時，能夠強化信心，再者以散文的文體型態鋪陳的故事情節，據鄭明俐說法：

¹⁷⁴ 趙天儀著，〈台灣文藝的多元性與再生〉，《台灣文學的週邊—台灣文學與台灣現代詩的對流》（台北：富春，2000），頁 16。

¹⁷⁵ 蔣風主編，《兒童文學原理》（合肥：安徽教育，1998），頁 70。

散文之名為「散」，不是散漫，而是針對其他文類之格律而言，詩、小說、戲劇各自發展成充分必要的嚴謹條件，已走進一個有負擔和束縛的發展軌跡，而散文仍能保持它形式的自由。也因此散文的伸縮性非常大，它的母性身分仍然保有其孕育出來的子孫之特色，所以，散文「出位」的可能性也比其他文類要大些。¹⁷⁶

正因散文形式書寫自由之特性，內容不乏出現：戲劇、韻文、對話或是說故事等表現形式；如同《地圖故事》的敘事內容是由不同的故事結構而成，文本並無說明這些不同的故事，卻將說故事的外婆（姆姆）一角，除展現其慈祥、和藹與善良的一面，更將其內心層次「爲了愛」而不斷追尋的自由，淋漓盡致的表露無遺。就教學上而言，《地圖故事》何嘗不是給想以離家行爲方式，來宣告表示其長大的學童，另一不同觸角的期待與好奇。當「離家」後的責任負擔，所遭遇、所面臨等等考驗，急需自己承載時，何不暫緩步伐，重新審慎思考：離家後真有如阿媽一樣，因為欣賞路上優美景緻而忘了離家嗎？還是因為捨不得離開家鄉的人、景、物，在熟悉記憶與陌生環境下，兩者極大落差權衡下的結果？

在文本內容中，保守農村性格的寫照，折射出濃厚的人情關係與傳統美德，可爲引領讀者進入群體與道德規範的認知學習；在教條式、正經八百的刻板教科書，實在難以達至讀者內心的呼喚；《台灣真少年》是作者童年時期所真切感受的人情溫暖與豐富的自然資源，其價值意義遠超過渾沌、頹廢的現今年代。

今日，非是遑論高調重倡倫理道德之重整；該是面對漸已消逝的光陰之愛與懷舊之情，要如何確實強化在現代化效應的每一個角落。

¹⁷⁶ 鄭明俐著，《現代散文類型論》（台北：大安出版社，1987），頁 22。

四、結語

《台灣真少年》的歷史記憶是作者經反覆思考、不斷推敲詮釋而成；就教學價值層面看來，無疑是提供年紀小讀者，一重溫並學習和樂共處的環境，讓來自不同生活背景與意識型態的族群，有機會能溝通、了解、尊重且包容彼此之生存背景，促進和諧，進而認同這片生活的土地。誠如林淑慧在〈學習關懷要趁早〉中所言：「生態意識的建立，應從兒童時期開始扎根，如此才能將價值內化，增強對自然的熱愛及保育行為的實踐。」¹⁷⁷提早讓兒童聚焦於新、舊兩世代的價值衝突，並回歸關注個人與人、與社會、與自然的生命成長，且以積極行動去喚醒大眾的改變。不論未來如何，《台灣真少年》的「真情」，會隨著成長與記憶，逐漸行進著。

於此，值得特別關注的是：台灣的圖畫故事書大多數版權貿易，仍由外買進大於販賣出口，如此的貿易出超，易減縮本土創作者的生存空間，壓制本土文化的承續；台灣圖畫書的未來出路方向為何？理應由政府單位出面協商，除培育並輔導本土插畫家繼續升學就業外，更應開闢機會躍上國際舞台，如此才算是真正的發揚台灣本土文化。

¹⁷⁷ 劉鳳芯主編，《擺盪在感性與理性之間》（台北：幼獅，2000），頁 232。

參考書目

一、研究文本（依著者姓名筆劃排序）

向陽。許文綺繪。《記得茶香滿山野》。台北：遠流，2003 年。

利格拉樂・阿嬤。阿緞繪。《故事地圖》。台北：遠流，2003 年。

吳念真。官月淑繪。《八歲，一個人去旅行》。台北：遠流，2003 年。

孫大川。簡滄榕繪。《姨公公》。台北：遠流，2003 年。

路寒袖。何雲姿繪。《像母親一樣的河》。台北：遠流，2003 年。

簡嬪。黃小燕繪。《跟阿嬤去賣掃帚》。台北：遠流，2003 年。

二、專著

中文部分（依著者姓名筆劃排序）

王孝廉。《中國的神話與傳說》。台北：聯經，1977 年。

王秀雄。《美術心理學：創作、視覺與造型心理》。台北：三民，1981 年。

——。《觀賞、認知、解釋與評價—美術鑑賞教育的學理與實務》。台北：國立歷史博物館，1998 年。

方衛平。《逃逸與守望—論九十年代兒童文學及其他》。北京：作家出版社，1999 年。

包亞明。〈文化資本與社會資本〉，《文化資本與社會鍊金術—布爾迪厄訪談錄》。上海：人民出版社，1996 年。

平路著。《禁書啟示錄》。台北：麥田出版社，1997 年。

李宏碩。《台灣經濟四十年》。山西：山西經濟出版社，1993 年。

何三本。《幼兒故事學》。台北：五南，1995 年。

何政廣主編。《美術大辭典》。台北：藝術家出版，1981 年。

——。《現代繪畫之父—塞尚》。台北：藝術家出版，1996 年。

利格拉樂・阿嬤。黃鈴華編。《21 世紀台灣原住民文學》。台北：台灣原住民文教基金會，1999 年。

- 利格拉樂·阿^媽。《紅嘴巴的 Vu Vu》。台中：晨星，2001 年。
- 林幸謙。《歷史、女性與性別政治：重讀張愛玲》。台北：麥田，2000 年。
- 林昭賢、黃光男審定。《藝術概論—藝術與人生》。中和市：新文京開發，2002 年。
- 林清玄。《茶味禪心》。台北：圓神出版社，2000 年。
- 姚一葦。《藝術的奧秘》。台北：開明書局，1994 年。
- 孫大川。《夾縫中的族群建構》。台北：聯合出版社，2000 年。
- 孫紹振。《審美價值結構與情感邏輯》。武漢：華中師範大學出版，2000 年。
- 張子樟。《試論大陸新時期小說》。台北：文建會，1996 年。
- _____。《少年小說大家讀》。台北：天衛文化，1999 年。
- 張灼祥。《作家訪問錄》。香港：素葉出版社，1994 年。
- 戚雨村、董達武、許以理及陳光磊等編委。《語言學百科詞典》。上海：上海辭書出版社，1993 年。
- 陳秉璋、陳信木合著。《藝術社會學》。台北：巨流，1993 年。
- 陳惠齡。《現代文學鑑賞與教學》。台北：萬卷樓，2001 年。
- 渠涵。《天梯》。台北：健行文化，1995 年。
- 傅林統。《兒童文學的認識與欣賞》。台北：作文出版社，1979 年。
- 簡恩定、唐翼明、周芬伶、張堂錡。《現代文學》。國立空中大學，1997 年。
- 霍斯陸曼·伐伐。《鯨面》。台中：晨星，2001 年。
- 童慶炳主編，李衍柱、曲本陸、曹廷華、王一川副主編。《文學理論教程》。北京：高等教育出版社，1998 年。
- 雄獅西洋美術辭典編委會編譯。《西洋美術辭典》。台北：雄獅美術，1994 年。
- 熊秉真。《童年憶往—中國孩子的歷史》。台北：麥田，2000 年 3 月。
- 趙天儀。〈台灣文藝的多元性與再生〉。《台灣文學的週邊—台灣文學與台灣現代詩的對流》。台北：富春，2000 年。
- 劉其偉。《現代繪畫理論》。台北：雄獅，2003 年。
- 劉思量。《藝術心理學—藝術與創造》。台北：藝術家，1998 年。

劉紀蕙。《文學與藝術八論—互文・對位・文化詮釋》。台北：三民書局，1994 年。

劉耿一。《由夢幻到真實》。台北：雄獅圖書公司，1993 年。

劉豐榮。《幼兒藝術表現模式之理論建構與其教育義涵之研究》。台北：文景，1997 年。

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：幼獅文化事業股份有限公司，2000 年。

蔣風主編。《兒童文學原理》。合肥：安徽教育，1998 年。

鄭明嫻。《現代散文類型論》。台北：大安出版社，1987 年。

_____。《現代散文》。台北：三民書局，1999 年。

外文翻譯部分（依著者英文字母先後順序排列）

Adler, A (阿德勒) 著。黃光國譯。《自卑與超越》。台北：志文，1996 年。

Campbell, Joseph (喬瑟夫・坎伯) 著。朱侃如譯。《神話》(*The Power of Myth*)。台北：立緒，1995 年。

Derrida, Jacques (雅克・德里達) 著。蔣梓驊譯。《多義的記憶—為保羅・德曼而作》。北京：中央編譯出版社，1999 年。

Hendrick, Joanne (亨德瑞克) 著。林翠湄、王雪貞、歐姿秀、謝瑩慧譯。《幼兒全人教育》。台北：心理出版社，1996 年。

Knowles, Richard. T. (諾爾士) & McLean, George. F. (馬克林) 著。方能御譯。《道德發展心理學》。台北：商務，1993 年。

Langer, Susanne K. (蘇珊・郎格) 著。劉大基、傅志強、周發祥譯。《情感與形式》。台北：商鼎，1991 年。

McLean, George. F. (馬克林) & Knowles, Richard. T. (諾爾士) 著。方能御譯。《道德發展心理學》。台北：商務，1993 年。

Montess, Maria (瑪麗亞・蒙特梭利) 著。單中惠譯。《童年的秘密》(*The secret of childhood*)。台北：上游，2003 年。

Nietzsche, F.W. (尼采) 著。余鴻榮譯。《歡悅的智慧》(*The Joyful Wisdom*) 台北：志文，1986 年。

Postman, Neil (尼爾·波茲曼) 著。蕭昭君譯。《童年的消逝》。台北：遠流，1994 年。

Said, Edward W. (薩伊德) 著。蔡源林譯。《文化與帝國主義》(Culture and Imperialism)。

台北：立緒，2001 年。

Strongman, K.T. (K.T. 史托曼) 著。游恆山譯。《情緒心理學—情緒理論的透視》台北：五南，2002 年。

Tuan, Yi-fu (段義孚) 著。潘桂成譯。《經驗透視中的空間和地方》。台北：國立編譯館，1999 年。

Wolfflin, Heinrich (沃夫林) 著。曾雅雲譯。《藝術史的原則》。台北：雄獅，1987 年。

三、期刊論文（依著者姓名筆劃排序）

李連珠。〈將圖畫書帶進教室—課室內的圖畫書〉。《國教之友》。1991 年。

邱貴芬。〈原住民女性的聲音：訪談阿¹⁶〉。《中外文學》。第 26 卷第 2 期，1997 年。

馬景賢。〈談「掉」了字的書〉。《精湛》。第 27 期，1996 年。

張子樟。〈中文文本繪本畫的回顧〉。《文訊雜誌—粉墨登場—文學的改編與繪本化》。

台北：文訊，2007 年。

郭建華。〈從後殖民論述觀點評論台灣兒童圖畫書中的台灣文化再現〉。台灣兒童文學發展的省思學術研討會。2006 年，7 月。

——。〈從《姨公公》及《故事地圖》觀看原住民現代生活繪本所建構的文化景觀〉。兒童文學與多元文化學術研討會。2007 年，7 月。

曾光華、陳貞吟、張永富等人。《戶外遊憩研究》台北：中華民國戶外遊憩學會，第 17 卷第 4 期，2005 年。

曾昭旭。《鵝湖月刊》。第 19 卷第 1 期總號第 217。

劉瑩。〈無字童書趣味濃—解讀「雪人」圖畫書〉。《東師語文學刊》。第 5 期，1992 年。

霍斯陸曼·伐伐。《台灣新文學》。第 14 期，1999 年。

鍾怡雯。〈擺盪於孤獨與幻滅之間—論簡嫔散文對美的無盡追尋〉。《明道文藝》。第 275 期，1999 年。

〈神奇的橋樑書〉。《小魯讀友雜誌》。台北：天衛，2006。

〈圖畫書討論會紀實精華報導〉。《繪本棒棒堂》。國立台東大學、財團法人兒童文化藝術基金會出版，第7期，2007年。

《遠見雜誌》。台北：天下，第13期，1986年。

四、外文翻譯期刊

Willian, Moebious (威廉·梅比爾斯)。馬祥來譯。〈圖畫書符碼概論〉。《兒童文學學刊》。台北：天衛文化，第3期，2000年。

五、學位論文

劉珍妮。《台灣真少年圖畫書研究》。國立彰化師範大學碩士論文。未出版，2003年。

六、網路資源（依參考日期排序）

<http://www.ogisan.net/>。(2006.09.30)。

http://www.mlsh.tp.edu.tw/chinese/outside_reading_8.htm。(2006.11.05)。

http://www.nmp.gov.tw/enews/no26/page_02.html。(2006.11.20)

<http://www.5877.com.tw/left/left-352.htm>。(2006.11.25)

<http://www.ylib.com/class/topic3/show1.asp?No=55550&Object=jane>。(2007.04.28)

<http://ad.cw.com.tw/reader/manchuan/intro1.asp>。(2007.05.12)

<http://www.tpml.edu.tw/TaipeiPublicLibrary/index.php?page=chinese-video-index.php&subsite=chinese&cid=1>。(2007.05.14)

http://www.best100club.com/bestfocus/kids/expert2_1.asp。(2007.06.07)

<http://www.kgu.com.tw/place/atayal.htm>。(2007.06.30)

<http://city.udn.com/v1/city/forum/article.jsp?no=54948&aid=2043522>。(2007.07.10)