

國立台東大學
兒童文學研究所碩士論文

指導教授：游珮芸 先生

繪本插畫中的空間表現與象徵---
以日本繪本《老鼠弟弟》系列為例



研究生：孔祥慧 撰

中華民國九十七年八月

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 孔祥慧 君

所提之論文 繪本插畫中空間表現與象徵—

以日本繪本《老鼠弟弟》系列為例

業經本委員會通過合於 碩士學位論文 條件

論文學位考試委員會：

郭建華

(學位考試委員會主席)

藍祥順

翁佩芸

(指導教授)

論文學位考試日期：97 年 8 月 13 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 系(所)
組 九十七 學年度第 學期取得 碩 士學位之論文。

論文名稱：繪本插畫中的空間表現與象徵——以日本繪本《老鼠弟弟》系列為例

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
☒	☐	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
意之欄位若未鈎選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：孔祥英 (親筆簽名)

研究生簽名：孔祥英 (親筆正楷)

學 號：1595008 (務必填寫)

日 期：中華民國 九十七 年 八 月 十九 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 _____ 組 97 學年度第 _____ 學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目：繪本插畫中的空間表現與象徵---以日本繪本《老鼠弟弟》系列為例
指導教授：游珮芸

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：孔祥慧

簽名：_____

中華民國 97 年 08 月 19 日

誌 謝

書寫謝詞，代表著研究所的課程告一段落，我將帶著滿滿的感謝，揮別台東這個空氣乾淨、陽光燦爛的城市。

在此，要感謝兒童文學研究所，所有師長的引領陪伴。尤其，指導教授——游珮芸老師，在論文寫作期間給予專業的指導；遇到瓶頸時極具耐心的解惑，讓我滿心感激。

再者，就學時同儕之間的激勵互動，共同分享扶持，討論研讀心得，獲益匪淺，讓我看到兒童文學寬廣的視野。還有，感謝家人與工作夥伴的體諒與支持，讓我全心學習，無後顧之憂。

謝謝我所有的擁有！

繪本插畫中的空間表現與象徵---

以日本繪本《老鼠弟弟》系列為例

摘要

豐富的圖像、色彩多變的兒童書籍，是傳統上對繪本的認知。繪本中圖像與留白，都是極具意義且值得探討的部分。研究者試透過藝術家的角度，以日本繪本《老鼠弟弟》系列為研究文本，透過細讀文本後，用不一樣角度的觀點，探索圖像的象徵性，以及沒有圖像的部份的空間意涵。探討繪本中不為一般閱讀者所在意，但存在的留白空間與象徵意義。

本研究貫穿作者、繪本到讀者之間的空間，並藉由不同的觀看方式發現圖象當中的象徵意義。論文共分為六章。第一章緒論，針對研究動機及研究問題做一說明。第二章繪本中的空間，透過空間與視覺的關係之研究，探討《老鼠弟弟》系列圖像空間的表現方法及其象徵特性，並藉此發現讀者在平面繪本中看見空間與感知空間，除了經驗、記憶的累積、心理歷程活動狀態也是一大功臣。第三章繪本空間中美的形式，探討顏色、角色及《老鼠弟弟》風格，繪本中平凡的趣味，透過了美的形式之傳達，而給讀者不凡的故事感受。第四章繪本中的抽象思考，說明閱讀繪本時填補空隙的方法及其樂趣。同時也針對作者、作品到觀眾的距離之間的空間要素做研究。第五章禪與繪本，由繪本中簡樸的風格與作者的背景，使用另類思考的方法研究文化、禪學、藝術的關聯性，用不一樣的觀點詮釋《老鼠弟弟》「似禪」的藝術風格。第六章結論，將研究做一總結，說明研究發現：圍繞在繪本實體內的象徵意義是多樣貌的，實體外的空間模式是無限延伸的。

關鍵字：老鼠弟弟繪本、中江嘉男、上野紀子、圖象空間。

The symbolic significances of the spaces in picture books

-- The Little Mouse (Nezumikun), a Japanese picture book series

Abstract

Traditional children's books with abundant and colorful pictures are what we think of picture books. In those books, pictures and voids are both meaningful and worth discussing. I studied The Little Mouse (Nezumikun), a series of a Japanese children's book, through an artistic point of view. After reading the texts thoroughly, I explored the symbol of the pictures and the meanings of those spaces without pictures in different ways. The discussion draws on the spaces and the symbolic significances of the blanks which most of the readers do not mind nor pay any attention.

This research runs through the author, the picture books, and the readers to discover the symbolic significances among pictures through different angles. It consists of six chapters.

Chapter 1 : Introduction

Motivations and subject matters

Chapter 2 : Blanks in the books

To discuss the method and the feature of the expressions through the relations between space and visual aspects. According to that, we found that aside from experiences and memories, the readers can see and find the sense of space from a plane picture book should also give credits to mental processes and activities.

Chapter 3: The forms of exquisiteness

To discuss the colors, the characters and the style in The Little Mouse (Nezumikun)

Use the ordinary pleasure to provide the readers with exceptional experiences through the forms of exquisiteness in the books.

Chapter 4 : The abstract cogitations in the books

To explain the means and the pleasure to fill in the blanks when reading a picture book. The space element among the author, the

books and the readers is also discussed.

Chapter 5 : Zane and the picture books

Using an alternative way of thinking to discuss the connections among culture, Zane and art based on the frugal style in the book and the background of the author. To carry out different ways to interpret the artistic style in The Little Mouse(Nezumikun) which is similar to Zane.

Chapter 6 : Conclusion

To state the research finding: the symbolic significances in the books are multiple and the spatial form is extended infinitely outside the entity.

Key words : The Little Mouse (Nezumikun), picture book, symbolic significance



目 錄

第壹章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 文獻探討	7
第三節 研究方法及進行步驟	18
第四節 研究範圍與限制	19
第貳章 繪本中的空間	21
第一節 視覺與空間	21
第二節 《老鼠弟弟》繪本中的空間表現方法	27
第三節 《老鼠弟弟》的空間特性	31
第參章 繪本空間中美的形式	41
第一節 顏色的溫度	43
第二節 角色的塑造	47
第三節 美的形式	54
第四節 小結	66
第肆章 繪本中的創意空間	67
第一節 空隙與想像	69
第二節 作者、作品到觀眾	74
第三節 《老鼠弟弟》的詩意空間	78
第四節 小結	82
第伍章 禪與繪本	83
第一節 中江嘉男上野紀子與東方禪	86
第二節 禪藝術與表現方式	89

第三節 繪本中「禪」意味的空間·····	94
第四節 小結·····	98
第陸章 結論·····	99
第一節 圖像特徵與空·····	100
第二節 繪本呈現的各種空間·····	102
第三節 寫在結論之後·····	105
參考書目·····	107
附錄一：研究文本書籍資料·····	113



圖 次

圖 1-1-1	關維興〈街頭小販與孩童〉……………	4
圖 1-1-2	TATSURO KIUCHI,〈一天,炸彈在四週落下〉……………	4
圖 2-1-1	《老鼠弟弟堆雪人》第一個跨頁……………	25
圖 2-2-1	《鼠小弟捉迷藏》第二個跨頁(右)局部……………	28
圖 2-2-2	《老鼠弟弟盪鞦韆》第十五個跨頁(右)……………	28
圖 2-2-3	《老鼠弟弟捉迷藏》第六個跨頁(右)……………	29
圖 2-2-4	《想吃蘋果的老鼠弟弟》第九個跨頁(左)……………	30
圖 2-3-1	《老鼠弟弟過生日》封面……………	33
圖 2-3-2	《老鼠弟弟過生日》書名頁……………	33
圖 2-3-3	《老鼠弟弟過生日》最後一頁、版權頁……………	33
圖 2-3-4	《老鼠弟弟過生日》第九個跨頁……………	34
圖 2-3-5	《老鼠弟弟堆雪人》第六個跨頁……………	35
圖 2-3-6	《老鼠弟弟堆雪人》第二個跨頁……………	37
圖 2-3-7	《打破杯子的老鼠弟弟》第十一個跨頁(右)……………	37
圖 2-3-8	《老鼠妹妹和老鼠弟弟》第一個跨頁(右)……………	38
圖 2-3-9	《老鼠妹妹和老鼠弟弟》第二個跨頁(右)……………	38
圖 2-3-10	《老鼠妹妹和老鼠弟弟》第三個跨頁(右)……………	38
圖 3-1-1	《鼠小弟捉迷藏》第十五個跨頁(右)……………	44
圖 3-1-2	《大象先生與老鼠弟弟》第十個跨頁(右)……………	45
圖 3-1-3	《想吃蘋果的老鼠弟弟》第十五個跨頁(左)……………	45
圖 3-2-1	臉部五官安排。《幼保教育簡筆畫》,頁78。……………	47
圖 3-3-1	《老鼠妹妹和老鼠弟弟》第七個跨頁(右)局部……………	56
圖 3-3-2	《老鼠弟弟的第三件背心》第四個跨頁(右)……………	59
圖 3-3-3	《老鼠弟弟的第三件背心》第六個跨頁(右)……………	59
圖 3-3-4	《老鼠弟弟的第三件背心》第八個跨頁(右)……………	59
圖 3-3-5	《鼠小弟的禮物》第二個跨頁(右)……………	60
圖 3-3-6	《鼠小弟的禮物》第六個跨頁(右)……………	60
圖 3-3-7	《鼠小弟的禮物》第十個跨頁(右)……………	60
圖 3-3-8	《老鼠弟弟,老鼠弟弟》第二個跨頁(右)……………	61

圖 3-3-9	《老鼠弟弟，老鼠弟弟》第七個跨頁（右）	61
圖 3-3-10	《老鼠弟弟，老鼠弟弟》第十三個跨頁（右）	61
圖 3-3-11	《老鼠弟弟，老鼠弟弟》第十五個跨頁（右）	61
圖 3-3-12	《大象先生與老鼠弟弟》封面	62
圖 3-3-13	《鼠小弟的禮物》第十五個跨頁（右）	62
圖 3-3-14	《鼠小弟捉迷藏》第十個跨頁（右）	63
圖 3-3-15	《鼠小弟和音樂會》第七個跨頁（左）局部	64
圖 3-3-16	《老鼠弟弟的背心》最後一個畫、面版權頁	65
圖 4-0-1	岩村和朗著，《14 隻老鼠過冬天》第二個跨頁（局部）	68
圖 4-0-2	岩村和朗著，《14 隻老鼠過冬天》第二個跨頁（左）	68
圖 4-0-3	岩村和朗著，《14 隻老鼠過冬天》第二個跨頁（局部）	68
圖 4-0-4	岩村和朗著，《14 隻老鼠過冬天》第一個跨頁（局部）	68
圖 4-1-1	《打破杯子的老鼠弟弟》最後一個畫面。	71
圖 4-3-1	《老鼠弟弟盪鞦韆》第一個跨頁（右）	79
圖 4-3-2	《老鼠弟弟的第二件背心》第六個跨頁（右）	79
圖 4-3-3	《老鼠弟弟堆雪人》第一個跨頁（右）	80
圖 4-3-4	《老鼠弟弟堆雪人》結束頁	80
圖 4-3-5	《老鼠弟弟的生日》第八個跨頁（右）	80
圖 5-0-1	《老鼠弟弟的背心》第一個跨頁（左）	83
圖 5-0-2	《圓圓世界有什麼？》第五個跨頁左側	84
圖 5-2-1	http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/nizan/nizan-03.htm 。2008 年 7 月 31 日。	
	倪瓚《六君子》。	89
圖 5-3-1	《大象先生與老鼠弟弟》最後一個畫面。	94
圖 5-3-2	《打破杯子的老鼠弟弟》第十五個跨頁（右）	95
圖 5-3-3	《鼠小弟和音樂會》最後一個畫面	96
圖 5-3-4	《老鼠弟弟盪鞦韆》第十個跨頁（右）	97
圖 6-2-1	研究者自繪，繪本的各種空間	102

第壹章 緒 論

第一節 研究動機與目的

「繪本」在書店中的陳列，往往是一個精采而獨立的專區。由於繪製作品的作家，極盡可能的將畫面營造出質感，而深深的吸引著讀者的情感，因此以圖為主的繪本，便成為受歡迎年齡層面最廣的出版品。正如許多攝影圖像作品、電影圖像作品或是繪圖的圖像作品一樣，無論它在我們的視網膜製造了多麼立體的圖像空間，我們仍然依靠著知覺告訴自己：這與真正的空間是有極大的差異的，因為我們無法走進圖象的空間裡。

我們知覺作用的累積，均來自我們在三度空間真實情景的生活空間中移動所得。這些經驗累積在大腦裏，當我們在遇到或看見相似情況時，大腦便會填補我們所認知的訊息來解讀情境，因此在二度空間的平面作品中也存在著空間的意象。我覺得這是個有趣的知覺作用，或許這個知覺作用，是一個高度反映我們主觀經驗認知的現象。

一、研究動機

在攝影機尚未被發明問世之前，一般的平面藝術家，僅能將所知的圖像以自身所具備的技法，運用適當的媒材成現在平面素材上；當攝影機量產之後，人們可以很快速的將三度空間的影像，呈現在出二度空間的平面作品上。攝影師的專業技能，也許能夠忠實呈現空間，

創造設計出有趣且吸引人的構圖，以驗證出他的真實技術與構圖實力。但是，攝影師卻無法將繪本創作者的創造氛圍與影像，百分之百的呈現在二度空間的平面作品上。因為他們無法將繪本作家內心中模糊的影像、意念完全解讀，至多只能將所理解的部份進行美化而已，而真正完美呈現作品，還是必須由繪本創作者本身執行。

《老鼠弟弟》系列作品，由日本作家中江嘉男與上野紀子夫婦在三十年前創作第一本老鼠弟弟系列之《老鼠弟弟的背心》開始，即由中江嘉男負責文字部分的寫作，上野紀子則負責圖像部分的展現。由於兩人皆受過日本大學藝術學院美術系正式而專業的藝術浸濡洗禮；更難得的是作者與繪者是一對夫妻，由於朝夕相處的生活方式差異性小以及相同的文化生活背景，方便透過溝通協調之方式，討論出最接近意向中的構圖方式，以呈現出原創者之精隨。比起攝影機的忠實呈現，更多了一分意境的傳達。

令人驚艷的是，整個《老鼠弟弟》系列的繪本，大幅的運用了留白的呈現方式，尤其在《老鼠弟弟捉迷藏》一書之封面，更是大手筆的留白。讓初次接觸此繪本的我不得不注意「空白」所代表的意義；不得不關心「空白」所暗示的隱性空間內涵。

《老鼠弟弟》系列的繪本在用色及象徵意涵部份亦值得探討。目前在台灣出版的十五本繪本，除框線所呈現的顏色外，僅使用二色作為圖像主色：即無彩色的灰階與紅色。由於未有幸親睹繪本圖像真跡，僅能由印刷成品的繪本中做判讀。上野紀子使用的素材應以鉛筆或為碳精筆一類屬之，營造出來的圖象，有別於坊間色彩豐富的童書繪本，

其大膽的用色方式在童書作品中實為少見。

我思索著繪畫媒材中與鉛筆比較接近的媒材，應像中國的書法作品或水墨畫作品中使用的墨色。尤其，為了表達繪本中不同動物角色而呈現的濃淡技法，像極了水墨畫中的寫意技法，其中之趣味與生動，透過了無彩色所製造出來的灰階，做了完美的表達。中國與日本同為東方民族，有著非常相似的區域文化特質，在相同的文化脈絡及民族觀點之下，或者只是反映創作者所處的週遭環境及文化特質，但卻吸引了我想要更深一步了解此系列繪本所存在的意境空間。

二、研究問題與目的

閱讀對我而言一直都是個愉悅的經驗。由於之前從事幼教領域這項工作，讓我有機會接觸與閱讀為數不少的繪本，讓我更堅信幼兒教育是一個快樂的工作，而閱讀繪本更一個希望工程。

1967 年起，在義大利波隆納舉辦的「波隆納國際兒童書插畫展」每年都網羅了不同國家優秀的童書插畫家，不但豐富了人們的想像世界，也溫暖了無數大朋友與小朋友的心。除了「波隆納國際兒童書插畫展」之外，尚有「巴塞隆納國際插畫雙年展」、「布拉迪斯國際插畫雙年展」及「國際安徒生繪本大獎」這些獎項的設置，無非是讓世界村的居民分享彼此的心靈。但我們也因此發現，原來大家都在不同的國家各自努力著，希望孩子能透過好書、好畫，找到豐富生命的能量。

各項展覽的內容透過發達快速的資訊與印刷術，使得我們得以有

幸透過繪本作品，在近距離接觸欣賞不同國家的插畫。以前在接受美工的專業課程訓練時，透過老師的介紹，我認識並蒐集了一些插畫作品，在其中便有「波隆納國際兒童書插

畫展」1991 年至 1994 年的年鑑。重新翻閱欣賞專刊年鑑中的作品時，我發現不同的插畫家在呈現他們創意的同時，也會將自己的文化經驗隱約在插畫中表現出來。如 1994 年在入選的亞洲作品中，中華民國台灣



圖 1-1-1

關維興〈街頭小販與孩童〉

灣的關維興（圖 1-1-1）¹以及日本的

TATSURO KIUCHI（圖 1-1-2）²，他們的作品裡就可以明顯的嗅出亞洲味，這代表著東方人的思考模式以及文化的根基。尤其日本學者松居直先生更是自信滿滿的告訴世界：「日本人做繪本，並不是戰敗後才開始，而是從十二世紀開始的。」³所以繪本不只是圖像藝術，更是文化的延續。

《老鼠弟弟》系列作品中留白的部份，頗有東方的禪味。這和許多他國作品的呈現方式迥然不同。《老鼠弟弟》系列作品，也許不是留白最多的作品，但卻是我看過的系列書中留白方式最吸引我的。



圖 1-1-2

TATSURO KIUCHI，

〈一天，炸彈在四週落下〉

本論文將以中江嘉男與上野紀子所創作，且譯為中文本之十五本

¹ 林季怡譯，《波隆納插畫年鑑》，台南市：大千文化，1994 年。頁 82。

² 同註 1。頁 92。

³ 松居 直/河合隼雄/柳田邦男 文，林真美 譯，《繪本之力》，台北：遠流，2005 年 1 月。頁 145。

進行研究。其中十三本由東販公司出版的系列繪本，將主角名稱訂為「老鼠弟弟」以及「老鼠妹妹」，另有二本由小魯出版的系列繪本，則將主角定名為「鼠小弟」和「鼠小妹」。為了在做相關問題探討時的統一性，因此本研究論文將主角通稱為「老鼠弟弟」、「老鼠妹妹」。

本研究主題設定為：「繪本插畫中的空間表現與象徵-----以日本繪本《老鼠弟弟》系列為例」，主要研究問題以空間為主軸，並以圍繞在中譯本的十五本《老鼠弟弟》四周圍的空間問題作深入探討。主要研究問題有：

- 1.探索《老鼠弟弟》繪本中，映象語言所呈現的空間以及傳遞方式。
- 2.以美學理論剖悉「美的形式」在《老鼠弟弟》繪本空間中的展演方式。
- 3.圖與文在《老鼠弟弟》繪本中版面的空白配置，如何刺激讀者的思考？
- 4.用另類思考的方式看《老鼠弟弟》繪本中的留白空間與作者背景文化之間的關係，解釋「似禪」風格的藝術。

透過文本分析法，分別在第貳章、第參章、第肆章以及第伍章逐一探討上述問題。

三、名詞解釋

1.圖象空間

在研究文本的平面圖像當中，作者運用不同的空間表現方法，以引起觀者在視覺上的感知，試圖在圖象中營造空間的存在。本研究之圖象空間包含視覺空間與意味空間。

2.留白

《老鼠弟弟》的圖像呈現方式是：黑爲正，白爲負。黑色的線條、圖象佔有空間，在繪本中爲存在實體；白色部份爲虛擬的空間，是未被圖象占據的部份。在平面作品中，沒有配置任何要素的地方稱之。留白的位置、大小及形狀都是解讀畫面的訊息要素。

3.象徵意義

作品中的基本元素，包含：點、線、面、體、色均有其意義。這些元素所敘述的意義可能是一個物件、一個事件或者是一處空間。因此圖象可以被視爲某件事物的代表，並符合該事物所要呈現的意義。



第二節 文獻探討

在柳田邦男〈與生命共鳴的繪本〉一章中提到「在這個資訊化的時代中，有什麼媒體可以讓人的靈魂有充分的時間、空間游離震盪呢？或許繪本才是最棒的一樣東西呢！」⁴。《老鼠弟弟》繪本中，色彩筆觸並未填滿所有畫面的空間、圖象中的意涵，也許就是要讓閱讀者的靈魂有充分的時間、空間游離震盪吧！

就是這種游離震盪的自由型態，接觸繪本成為兒童甚至成人的一種閱讀享受。因為繪本，在形式上不同於一般文字書籍，但是又可與文字書籍相互轉譯。而有文字的圖畫書，藉由文字的強調、說明與指向，在傳達理念上更有加分的作用。圖畫書的文字與圖像能啟發兒童與成人視覺藝術的感知，可說是一種藝術教育。因此圖畫書本身就是一種獨特的藝術形式，因為除了繪畫外，還涉及文案撰寫、文字編排、色彩計畫、裝幀等多方面的藝術，可見圖畫書的多元性。

由於坊間研究中江嘉男與上野紀子的論述幾近於零，再加上日本的文學作家自我保護，而造成的神秘色彩，因此蒐集作家私領域的資料確實不易。為此研究者的研究重心，將置於藉由圖像探究圖畫書創作的堂奧，了解其多元的象徵特質。

由於查閱《老鼠弟弟》相關研究時，發現除繪本本身之外，國內尚無人

⁴ 松居 直/河合隼雄/柳田邦男 文，林真美 譯。《繪本之力》。台北：遠流。2005 年 1 月。頁 133。

對於本系列繪本，做相關研究或相關之期刊論述。因此，本節將就現有與研究問題與文本分析所提及相關論述，包括影象視覺、視覺美學的形式、圖象空間及文學創作論述，做一簡要陳述。

一、視覺美學論述

(一)、影象視覺論述

喜歡拍照的人都知道，只要移動攝影機或是改變拍攝觀點，就能創造出精采的影像變化。不論影像中所呈現的是愉悅或是乏味，都是來自畫面中主體、線條、色調以及顏色的刻意安排，這就影像視覺的構成要素。

攝影機中「框」的作用，通常會有傳遞「中心」的位置的意涵，在框裡面的構圖就成了攝影師要表達的主體範圍。《老鼠弟弟》系列繪本，在畫面的構築上都明顯允許框的存在，而框裡出現的去背的影像像極了攝影棚的大背景，而前方一如攝影師所安排的被拍攝的主體。而中江嘉男及上野紀子夫婦則利用攝影，這種最平易近人的方式展演一幕幕他們要說的故事。

Peter Ward 著廖意倉翻譯《影視攝影與構圖》一書中，提及以視角和距離來掌控空間：在一個人的視覺觀點中，物體大小關係以及線條的聚合都與距離有關。也就是說如果不改變位置，在畫框中影像透視感的呈現也不會改變⁵。

⁵ Peter Ward 著，廖意蒼譯，《影視攝影與構圖》，五南圖書，2005 年 3 月，台北市。頁 76。

除了《老鼠弟弟盪鞦韆》的結束時的畫面，有明顯的空間距離改變，其他的十四冊作品中的畫面，也有類似將鏡頭慢慢拉遠讓主要的劇中角色與觀眾的距離漸漸拉開讓閱讀者的投入程度由畫面中抽離作為完美的結局場景。

『畫面的內部空間極為微妙，但對表現畫面的外觀、情緒、氣氛，卻極為重要。三度空間的物體要轉變為二度空間平面影像，物體的大小關係由距離及鏡頭視角而決定⁶。』

《老鼠弟弟》系列繪本中，出現許多不同體型的動物，如：大象、獅子、長頸鹿等。為了表現出這些動物與老鼠弟弟體型上的差異，上野紀子老師在繪圖時使用仰角鏡頭的方式，襯托出動物巨大的體型，以對比體型嬌小的老鼠弟弟，同時又隱約暗示無一物的背景是有深度的視覺空間。

亮度的關聯性可以利用在製造深度上。讓黑暗物體靠近攝影機，亮的在背景，眼睛會被吸引並感知畫面深度。⁷

上野紀子老師在安排畫面時，應用了無彩色媒材，恰巧和 Peter Ward 的理論一致。繪本中的畫面呈現，在完全沒有物象的明亮背景之前，襯托出灰階色彩的量感同時也暗示著畫面裡的空間是存在的。

⁶ 同註 5。頁 78。

⁷ 同註 5。頁 80。

（二）、視覺美學的形式

珍·杜南所著《觀賞圖畫書中的圖畫》的論述中，提及安海姆的藝術理論，探討畫面空間重量的因素時：在畫面上方出現的物件會顯得比畫面下方的物件重；出現在畫面右方會比出現在畫面左方顯得重⁸。在《老鼠弟弟》繪本系列中，留白空間呈現出攝影棚的意象，應用安海姆的解讀圖像策略，可分析圖像的位置重量。

大小比例也會影響重量：大的物件比小的物件重；明亮的顏色比晦暗的顏色重，單獨出現意味著特別強調⁹。這句話也是出現在珍·杜南所著《觀賞圖畫書中的圖畫》中安海姆的論點。在《視覺藝術心理》中也有相關之論述。《老鼠弟弟》繪本系列中角色的大小分明，且有清楚的出場順序，在應用媒材所造成的顏色深淺而所呈現的重量，及佔有空間是否即佔有重量可在研究中詳加解讀。

除上述外有關圖像理論之專書可由解圖的《圖畫·畫圖》、《觀賞圖畫書中的圖畫》及討論美的形式《平面設計基礎》、《素描講義基礎素描的觀念與表現》、《平面設計實踐》等專業書籍做較完整的分析探討。

二、空間論述

我們生活在三度空間裡，若加上時間的前後延續則成為四度空間。

⁸ 珍·杜南著，宋珮譯，《觀賞圖畫書中的圖畫》，雄獅美術，2006年3月，台北市。頁43。

⁹ 同註8。

繪本的空間表達方式是：在二度空間的平面中，表達事物三度空間的生命。在《現代西洋繪畫的空間表現》中，提及畫家的憑著個人喜好，表達其繪畫作品中的空間，表現方法有下列幾種方式：

『1 縱透視法 (Vertical Perspective)。2 斜透視法 (Diagonal Perspective)。3 重疊法 (Overlapping)。4 遞減法。5 前縮法 (Foreshortening)。6 立體表現法 (Modeling) 7 投影法 (Cast Shadows)。空氣透視法 (Atmospheric Perspective)。』¹⁰

在《現代西洋繪畫的空間表現》書中，也提到文藝復興時期畫家繪畫的空間營造方法是線透視法。《老鼠弟弟》系列繪本中雖無明顯的線條可以檢驗出現透視法的存在，但是物體呈現的方式仍然可以發現，現代畫家繪畫時引用的空間模式，仍明顯存在著透視的空間理論。

在《老鼠弟弟》中主題的表現上，作者選取正在進行中的角色對象，用繪畫記錄一個短暫的時間中的過程動作，而動作與動作銜接時都希望藉此表現速度之美，在這樣的速度變動中，便可以體認的空間並對空間有所認知。由此我們也可以發現一個完整故事的存在必定包含著一連串的動作，一連串的動作更是時間的累積而組成認知上存在空間。

《在圖畫・話圖》一書中，透過了明白易懂得書寫語言讓讀者明白，在圖畫中的每個圖像其實都佔有著空間，因為「每個形象的四周都有空間包圍著」。也會因著事物的粗細、大小、輕重依序在畫面上逐

¹⁰陳秋瑾著，《現代西洋繪畫的空間表現》，藝風堂出版社，1992年7月，台北市。33頁。

漸升高其位置，而創造出空間的深度¹¹。這些論述都有助於解釋圖像中的空間概念。

三、文化論述

（一）、禪的意境與文化

《老鼠弟弟》系列繪本，其圖像與文字安排留白的部份是研究者最有興趣的部份。由於使用媒材與呈現方式都有東方文化的影子，像極了中國的水墨畫與日本書道的精神內涵，翻閱典籍唯一能找到共通點的部份就是「禪」。

什麼是「禪」呢？日本禪宗大師鈴木大拙先生曾寫道：「當你正以想像力在一瞬間要抓住它時，它卻消失得無影無蹤；如果你要以筆來寫它或談論它，它甚至於從你身邊逃得更遠」¹²。不論「禪」是什麼，但卻有許多東方及西方藝術家將「禪」與東方的水墨連結。而水墨畫中的「無畫之處皆有妙境」也是禪之意境最高的表現方式。

我們在《老鼠弟弟》系列中，也發現如同水墨畫「無畫之處」的空間的存在。在海倫·威斯格茲所著的《禪與現代美術》中對「空」的論述：

¹¹ Molly Bang 著，楊茂秀譯。《圖畫·話圖》，台北市：毛毛蟲基金會。2003 年 10 月。頁 124。

¹² Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》，典藏藝術家庭，台北市，2007 年 6 月。頁 19。

『空與無在禪的信念中，空與無的觀念並不是指缺少了某些東西，而是指其本身的完整性，它表示空也是完滿的，無也是有東西的，在禪中，經常運用虛無否定的手法，當沒有合理的方式去說明禪是什麼時，只有說它什麼也不是。¹³』

由此可知「空與無」在「禪」中是有深遠意義的。鈴木大拙先生對「無」做了下列的描述：「純粹的經驗，是我們存在與思想的根基」，而「它總是與我們同在並存在於我們當中，是我們生命的本身¹⁴」。因為「空與無」的存在，《老鼠弟弟》的繪本中也出現了許多的「空間」。

傳統的日本藝術家也視空間為「周遭氛圍」，它指的是日本藝術家在他運作時，感知到圍繞於他四周的空間。西方四〇年代的藝術家，如克蘭普登的「極簡」繪畫、萊茵哈特之單色調繪畫『他們也都自認為曾受到「禪」的啟示，他對神智學及印度文學頗感興趣，對他具吸引力的乃是禪的本質追求，即「安靜到一種基本的簡樸」。¹⁵』

而在用色部份，一般而言簡潔、純粹的無彩色，即黑、灰、白，也會令人不禁將之與禪的意境相結合。『萊茵哈特有時用黑

¹³ Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》，典藏藝術家庭，台北市，2007年6月。頁28。

¹⁴ Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》，典藏藝術家庭，台北市，2007年6月。頁28。

¹⁵ Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》，典藏藝術家庭，台北市，2007年6月。頁28。

墨水所畫的「黑色幽默」卡通畫，引人聯想到禪文學的逸事。¹⁶』
因此「禪」不只是空間的傳達與營造而已，用色及表現手法同樣能營造出「禪」味。

在繪本中營造出「空間」的造型樣貌的中江嘉男與上野紀子，身處於禪宗魅力擴大的二次世界大戰後的二十年，這樣的東方藝術復活風潮的年代中江嘉男與上野紀子很可能會受到一些影響，因而將其的感知經驗呈現在《老鼠弟弟》系列作品中，這個部份將在第五章作探討。

四、創作論述

（一）、文學作品創作歷程論述

《老鼠弟弟》繪本在三十年前開始被創作，中江嘉男與上野紀子夫婦檔在創作這個系列故事時，也許沒有想到「受歡迎」的元素。但是一路走來不但被翻譯成多種外國文字，同時也一直受到大朋友與小朋友的歡迎，他們在創作時的歷程，也直接影響文本被讀者的接受程度。由於日本的文學作家自我保護色彩濃厚，因此不易探究其創作歷程。而在國內繪本創作理論，尚未臻成熟。因此，我們可以由知名作家的創作經驗，了解一般文學作品的創作歷程，以窺知繪本創作模式之一二。

創作任何一件藝術作品一定要有動機，曾昭旭先生說『創

¹⁶ Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》，典藏藝術家庭，台北市，2007年6月。頁88。

作的動機來自深沉的生命存在感，但創作的完成必通過一番藝術性的經營。¹⁷』依照他的說法對於生命越是有真實的存在感，在藝術作品的呈現上，越容易達到自我的充分實現；因為觸動生命底層的感動，會用最自然的方式表達出來。所以文學作品被創作出來時，不論圖象或是文字能夠感動讀者的，來自於作者對生活與生命最深刻的感動。繪本創作作家也應該有相同的感動，才能用圖象與文字感動讀者。

義大利作家安伯托·艾可對於創作的說法則有所不同：『沒有什麼一套所謂的步驟……比較中肯的說法是，起初會先有一個初始的想法……至於其他的接著就一點一點慢慢加進來了。為的是要讓那核心景象產生意義，包括故事背景的設定。¹⁸』

創作有了開始的想法後，仍需透過閱讀，並搜尋相關且適合的圖象，慢慢的其他的東西會逐漸自動就位，這就是他創作的歷程。至此我們可以發現，創作時除了深刻的生活體驗，作家自己的不斷學習，對事物的敏感度，也會讓創作更有可看性。

（二）、兒童文學的趣味

在兒童文學理論的文獻中，「趣味」是如何的樣貌呢？趣味，在常人眼中，多半只是「好笑」，「好笑」最多是包含「緊張與驚奇」的意思；除了「好笑」、「緊張與驚奇」，學者林政華還指出了「悲傷憐憫」的因素來詮釋趣味。

¹⁷ 曾昭旭著。《我的美感體驗》。台北市：台灣商務印書館，2005年9月。頁199。

¹⁸ Umberto Eco 著，翁德明譯。《艾可談文學》，台北市：皇冠出版社。2008年1月。頁366。

傅林統在《兒童文學的思想與技巧》中，專闢一篇文章，詳盡的談到了幾個文學趣味的重要因素，分別是：「緊張的氣氛」、「談諧的情趣」、「神祕的氣息」、「驚奇的感覺」、「賺人熱淚的情節」、「懸疑的安排」、「故事性的架構」、「滿足體驗的要求」、「滿足社會性的需求」和「滿足娛樂的需求」¹⁹。傅林統的見解，是對「趣味性」的議題較為豐富的論述，但這是就兒童文學整體來說的。若以研究繪本而言，《老鼠弟弟》的故事情節多以「輕薄短小」居多，因此在每本《老鼠弟弟》當中趣味的鋪陳僅能顧及一至二項趣味元素。

培利·諾德曼在他的著作《閱讀兒童文學的樂趣》一書中，所歸納的文學樂趣的面向與傅林統就有所不同。他所解讀文學的樂趣包含了：文字本身的樂趣、引發我們情緒的樂趣、運用我們的詮釋體系以及理解策略的樂趣、體認文學的空隙、文本的文字所引發的圖像或想法上的樂趣、故事的樂趣、公式的樂趣、新鮮感的樂趣、講故事的樂趣、結構的樂趣、各種元素恰如其分的組合成一個整體的樂趣、破壞或否定其自身完整性的樂趣、為自己找鏡子的樂趣、逃避的樂趣、了解的樂趣、透過文學而觀察的樂趣、認出形式與文類的樂趣、透過文學獲得對於歷史及文化見解的樂趣、回應產生更深層理解的樂趣。

培利·諾德曼的歸納說明了兒童文學吸引人的地方。圖畫書，是兒童文學中一個非常受歡迎的類別，它的吸引力應更勝

¹⁹傅林統著，《兒童文學的思想與技巧》，台北：富春文化，1995年。頁75~84。

於僅有文字結構的兒童文學作品。應用上述理論，在分析文本時較能以完善的角度做研究。

《閱讀兒童文學的樂趣》的作者培利·諾德曼也指出組成文本結構的六種方法；即具象化(concretization)角色(character)、情節(plot)、主題(theme)、結構(structure)以及透角(focalization)²⁰。這六種方法也被認為是文學文本的要素。

故事之所以吸引讀者，由上述理論我們不難發現，除了角色塑造、故事內容貼近讀者生活、情節有趣等表面要素外，故事結構透過作者細膩、緊密的安排，將是讀者看不到卻感受得到的重要元素。研究者將透過既有的理論，認識《老鼠弟弟》文本，並應用於研究內容中。

²⁰培利·諾德曼著，劉鳳芯譯，《閱讀兒童文學的樂趣》，台北：天衛文化，2000年01月。
頁64-78。

第三節 研究方法及進行步驟

一、研究方法

本研究主要文本為，臺灣東販十三本及小魯出版二本之《老鼠弟弟》系列繪本，共十五本中譯本繪本。

本研究主要採用「文本分析」的研究方法，同時運用「空間」及「圖象象徵」相關論述，檢驗研究論證，希望藉此了解，繪本中圖象與空間，分別呈現的特質及整體的繪本風格。

研究之初，先以視覺感官的功能，以及舊經驗探討空間的感知。再就繪本圖象中的空間，及呈現圖象象徵性特質剖析。作者在作品中呈現的特色，輔以文化背景做探討的脈絡，探索文化的特質在作品中呈現的質感與關聯。

經由上述方式，理解本系列繪本的所呈現空間的內涵，圖像所呈現的象徵意義，以及作者、讀者、繪本三者間存在的互動空間。

二、進行步驟

- (一) 蒐集中江嘉男與上野紀子的著作與相關文獻。
- (二) 閱讀中江嘉男與上野紀子的著作與相關文獻。
- (三) 分析作者的文化背景特色。
- (四) 蒐集、整理、歸納研究資料。
- (五) 作品分析研究。

第四節 研究範圍與限制

本研究主要目的在於了解老鼠弟弟繪本中文學及圖像趣味空間表現形式，然限於人力與時間與外文能力之限制等因素，故在研究操作上做了以下界定與限制：

一、本研究取樣的文本範圍為，中江嘉男與上野紀子近三十年中所繪製的《老鼠弟弟》系列中譯本為主要文本。出版商為台灣東販與小魯出版共計十五本中文版，這十五本中譯本書名如下：

臺灣東販的十三本是《老鼠弟弟的背心三部曲》、《跟你換老鼠弟弟的背心！》、《老鼠弟弟堆雪人》、《老鼠弟弟和音樂會》、《老鼠弟弟，老鼠弟弟》、《老鼠弟弟盪鞦韆》、《大象先生和老鼠弟弟》、《打破杯子的老鼠弟弟》、《老鼠弟弟的生日》、《老鼠妹妹和老鼠弟弟》、《想吃蘋果的老鼠弟弟》。由小魯出版的為《鼠小弟捉迷藏》、《鼠小弟的禮物》等二本。其餘之作品排除於研究範圍之外。（文本詳細資料見附錄一）

二、研究主題將以《老鼠弟弟》系列中，所呈現的圖象與文字所呈現的空間意涵與象徵意義為主要研究範圍。

三、中江嘉男與上野紀子二位作者為日籍作家，由於日籍作家自我保護色彩濃厚及研究者語言能力之限制，因此在作者及其文化背景的探究，創作歷程的詳實紀錄部分恐有不足，無法詳盡將為研究本主題最大的缺憾。



第貳章 繪本中的空間

想要在平面的二度空間中表現出三度空間的深度，不只是平面藝術家重視的重要課題，繪本的圖像作家也希望在作品能營造出圖象的空間，引領讀者走進繪本空間，以便近距離的接觸作者創作時的心理意象。

通常繪者會運用形體的位置、方向、面積以及距離來表現圖像的空間特徵。除了運用影像本身外，也運用了我們的感覺器官將刺激傳給大腦，讓大腦將視覺經驗統合、分析、反饋給生理知覺而產生空間概念。這樣的過程看似簡單，但其實和生活經驗息息相關。在探討空間知覺時，我們會發現知覺經驗並不是孤立的存在的，而是和許多相關訊息做結合，諸如視覺功能、生活的先驗知識，甚至圖像的暗示，都左右著我們對空間的認知。

本章將以視覺的空間做探討主題，以了解空間與視覺的關係，並分析在二度空間中空間的表達方法，它是如何詮釋空間、呈現空間，藉以對照《老鼠弟弟》繪本中的空間特性，並剖悉《老鼠弟弟》所呈現的空間圖像、框架的視覺空間，及帶給讀者的空間知覺的方式。

第一節 視覺與空間

在人類的學習過程中，經視覺管道達成學習目的的，大約佔有所有感覺器官的百分之八十。以視覺辨別顏色、以視覺判斷遠近及平面的文字符號……，這些學習動作都是以視覺作輸入的具體學習。由此可知，視覺對學

習的重要性，而視覺對空間的感知更有不可取代的地位。

視覺需要什麼樣的運作方式，才能接收圖象中的空間呢？繪本在圖像的呈現，以及閱讀者在接收與感受空間的同時，必須靠著辨識的視覺能力、對事物的直覺概念、線條或平面給人產生的錯覺，還有觀者的以往的生活經驗產生的心理反應，依照這些視覺運作方式的交互作用，而對所閱讀的圖像產生空間的感覺。

一、辨識能力與空間

有了各種感覺器官，所以我們能夠確實知道物體的存在。在所有感覺器官中，眼睛是能夠最直接確定物體存在的有效工具。眼睛不但能分辨線條粗細、物體形象，也可以分辨色彩的濃淡、深淺，所以有了眼睛的辨識能力，空間也於焉存在。

我們先看看辨識能力與色彩之關係。在有色的紙張上使用同樣顏色的顏料作畫，我們很難在紙上看出所繪製的形象；但是如果調整顏料的顏色與紙張稍有不同再進行畫作，即很容易用視覺發現圖像的存在，這個發現的過程就是靠著視覺辨識能力來完成的。在我們生活的空間裡，遠山與近景中間因為存在著空氣、水氣與微量的塵埃，因此越遠的景越模糊，顏色也越灰濁而不明確，也因為這樣的原則，視覺能夠以顏色的差異，知覺物體的遠近。平面圖像作家，會將這種因遠近而呈現的自然色彩表達方式放在圖像作品中，讓畫面有了遠近的空間感，而眼睛正是分辨色彩差異，感知空間的存在不可缺少的器官。

除了分辨色彩的純與濁，眼睛對於點、線、面、體辨識能力也會直

接影響空間的存在與否。點、線、面、體是造型的主要元素，而視覺辨識能力可以分辨造型元素延伸的方向、畫面中物體的量感，而產生對空間概念的知覺。例如，畫面中垂直線段由長漸短共有十條，我們的視知覺能辨識線段的長短，若再加上視覺經驗，很容易把這十條線段看成由近至遠的路燈柱或電線桿。

視覺能分辨長短，同樣的也能發現面積大小的不同，再加上不同顏色的因素影響，視網膜上所投影的平面形象，便會因為這些元素而有了空間感。

二、直覺與空間

依照義大利美學家克羅齊（1866-1952）直覺指的是：

『直覺就是感覺器官接觸事物後，在內心對事物完整形象的直接把握，也即一般所說的較低層階段的感性認識，即表象。』²¹根據此種說法視覺直覺可以這麼說：視覺直覺就是運用眼睛這個感覺器官接觸事物後，經視網膜的投射傳導給大腦相關資訊後，在內心對所看見的事物持有的完整形象的直接把握，也就是一般所說的第一印象的感性認識，即表象。

依照克羅齊的見解，直覺的來源並非所見到的客觀的物質世界，而是閱讀者的心靈活動所產生的情感表現。那麼依照我們對空間理解的部份，當圖像中的空間情感涉入直覺時，閱讀者就體認到了具體的空間形式，一個面、一條線、甚至是一個點，都會轉化成「空間」的意象，主動以視覺與情感互動發現空間的存在。

²¹ 克羅齊是近現代西方美學界有相當影響的人物，他在美學上提出了美在直覺，直覺即表現、美及成功的表現等命題。杜潔祥著，《美學百題》，丹青圖書有限公司，台北市，出版年月不詳，338 頁。

攝影時攝影師在意的是影像的景深；畫家在作畫時在意的是圖像的空間意境，那麼觀賞的人呢？觀賞的人應該也會依自己的角度，直覺的對觀賞的作品做出情感反應。因此無論何種作品的創作，在創作時或欣賞時都離不開直覺的反應呈現，而眼睛就是觀賞繪本、閱讀文字直覺反應的第一線身體的反射器官。

三、視覺運動²²與空間

當我們圖面對像畫面並觀賞它時，畫面上的組織元素通常會影響著我們的視覺運動。人類在觀看時的視線通常習慣由上往下移動。因此畫面上元素之安排，會引導視線做視線的流動而造成視覺運動。其實我們很難說出確切的視覺運動方向動線或者固定模式，但是在安海姆所著《藝術與視覺心理學》²³中便將視覺運動的一般法則做了較明確的敘述。

依安海姆的說法，以形象而言，若畫面的構圖上有多個大小不同的元素存在，我們的視覺運動會先落在畫面上較大的形象事物上，然後逐步移向漸小的事物上，沿著由上到下、由左到右（或是由右到左）亦或「Z」字型的路線進行著，因此人類的視覺運動也漸漸由較大面積的前景，移至較小型像的背景。

另一種視覺運動的法則是色彩，我們的眼睛在觀看圖像時，觀賞者的注意力會先被畫面中最彩度最高的顏色所吸引，然後視覺會尋找顏色類似的事物，做為視覺運動的第二順位，彩度由高至低產生了另

²²伊達千代著，柳曉陽譯。《設計的文法》。台北市：如何出版社。2007年6月。頁20。

²³安海姆著，李長俊譯。《藝術與視覺心理學》。台北市：雄獅出版。1976年9月，p85。

一種空間的深度。因為高彩度的圖像，通常是焦點或者是視覺距離較近的事物，而低彩度的物件，通常是背景或非焦點事物的常用色。

第三種視覺運動的法則，是畫面中的動態描寫。我們的視覺運動方向，會根據畫面上強調的動作或線條而做視線的移動；如《老鼠弟弟堆雪人》中，第一

個跨頁的右側是老鼠弟弟與一個騰空飛起的雪球，但是在雪球與老鼠弟弟中間出現了



圖2-1-1

兩條強而有力

的線條，因此原本兩個不相關的元素作了動態的聯結——老鼠弟弟丟擲雪球（圖2-1-1），而觀賞者的視覺運動，也因為這樣的動態暗示，眼睛便隨著線條做視線的移動，在移動的同時我們的視覺製造了圖像裏的動態空間。至此視覺運動在運作的過程中，也造就了平面圖像的空間存在。

四、經驗與空間

我們在觀看一個圖像時，不僅僅是由所觀察到的圖像反射至視網膜而已；在解讀時，我們還會根據自己過去的經驗，來左右我們所看到的圖像，尤其又加上暗示性的語言或是線條，視覺就會將這項的訊息在傳遞給大腦時，加上了以往曾經經歷的事件經驗加以解讀。

這樣的視覺經驗，對於急於發現或看見某個意象的觀者，更容易出現在被觀察的物品中。例如，前些日子家中走失了一隻「米格魯」的獵犬，在尋找的過程中，很多顏色相近、身材相當的狗都會被誤認為自己走失的狗，發現了「米格魯」種的獵犬更會覺得那就是自己走失的狗。

我相信視覺的空間經驗也是如此，畫家在作畫時，希望觀賞作品的人能走入畫中做深度的感受，而觀賞的人也希望能感應作者的心態，因此平面作品的圖像也更容易讓觀者感受了空間的存在。若再加上言語暗示，觀者更容易感知。如平面作品品名標示著「遠山」或「彩蓮片片」，觀賞的人在觀賞圖畫時，便容易將視覺經驗對圖像的解讀加入空間感的元素。



第二節 《老鼠弟弟》繪本中的空間表現方法

除了視覺的生理條件及視覺傳達管道的方式外，心理知覺也影響著我對空間的感知。「物體的恆常性」在視覺的知覺上影響著我們對空間的感知。例如：在圖面上同樣圖像較小者會被視為較遠的景，這樣說也許不是十分明確，不過我們確實知道在平面上作畫有一些可讓平面呈現空間的具體作法。

許多研究圖像的專家，都會在研究中，對圖象空間特別說明。可見平面圖象中，視覺空間的營造是極其重要的。日本設計學會理事長高橋正人所著的《視覺設計概論》²⁴、宋珮老師翻譯珍·杜南的《觀賞圖畫書中的圖畫》、以及安海姆所著《藝術與視覺心理學》中，均說明了多種平面上的空間表現方式。

一、上下不同位置的空間表現

又被稱為縱透視法（Vertical Perspective），這種表現方法就是將圖像中所描繪的事物，安排在上下不同的位置來表現出事物在畫面中遠近的位置。通常至於畫面上方者即為遠景，而在下方者即為近景，空間的深度於焉出現。如水墨畫中的山水畫，即是用上下位置的空間安排來表示遠近。

二、以斜角表達事物立體以呈現空間感

極簡的廣告風格，在最近的大傳媒體上頻頻出現，雖說極簡但是仍

²⁴高橋正人著，《視覺設計概論》，藝風堂出版社，1992年4月，台北市，p134。

專經營著畫面的空間深度。以賣場的電視為例，有一個廣告品牌呈現的方式便是將品牌名稱，以斜角約四十五度方式呈現。這樣的斜角呈現方式不同於透視的方法，斜角的呈現時，物體的近遠並沒有太大的尺寸改變，只是運用物體呈現的角度佔有空間（圖2-2-1）。物體斜角本身就具有空間感，因此這樣的畫面呈現暗示讀者的視覺空間確實存在。

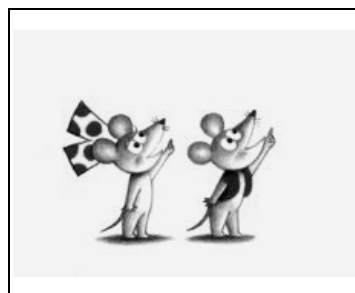


圖2-2-1

三、複合式的透視法呈現空間

所謂複合式的透視法，即畫面上呈現空間的方式不以一種為限。運用不同的消失點，在一個畫面中有數個消失點組合成空間的畫面。這樣的呈現方式考驗著繪者對空間認知的修養，因為畫面的統合需要有事前的規劃，讓畫面呈現多視點，卻仍協調的呈現在讀者面前。

四、空氣遠近法

正如上一節在視覺辨識中提及，在我們生活的空間裡，遠山與近景中間因為存在著空氣、水氣與微量的塵埃，因此越遠的景越模糊，顏色也越灰濁而不明確。也因為這樣的原則，視覺能夠以顏色的差異，知覺物體的遠近。在二度空間中，不易表達立體空間存在時，空氣遠近法是一個不錯的方式。以水墨畫為例，利用墨色濃淡的變化便營造出了遠近；遠景墨色清淡柔和，而近景墨色深濃、明確不需口語解釋，畫面中遠近自明。《老鼠弟弟盪鞦韆》中的最後兩個跨



圖2-2-2

墨色漸淡營造遠景空間

頁，動物的身影越來越淡，視覺上的知覺就告訴了我們鳥爸爸與鳥媽媽越飛越遠了，而觀眾也遠離了這個事件（圖2-2-2）。

五、運用重疊方式表示遠近

在平面空間上另一種表現空間的方式是，運用在畫面中出現的事物互相重疊並做適當的安排，而產生前與後不同之圖案層次。雖然僅僅是重疊的方法，但是在視覺上仍然隱隱約約的表現出了遠近的距離及空間的深度。此種方法在畫面中沒有任何透視的線條，但是讀者卻十分明確的看見了前景、中景及背景的位置，這就是運用重疊方法製造出的視覺空間。

《鼠小弟捉迷藏》中老鼠弟弟和一群好朋友在玩捉迷藏的遊戲，熊躲在大象的後面，這樣一隻動物遮住一隻的方法，正運用了重疊的方式讓畫面產生了深度（圖2-2-3），因為大型動物後面還有中型動物，中型動物後面還有小型動物，要容納這麼多隻的動物一定要有相當的空間，否則如何容納呢？於是空間便在動物遊戲的畫面中具體的存在。



圖 2-2-3
重疊的動物，
讓畫面產生了深度。

六、運用明暗表現立體

在二度的平面空間上，若要做出三度空間的立體感有一個簡便而直接的方法，就是將物體加上明暗的色調，讓物體的量感出現，立體感也會跟著被表現出來。在沒有背景的《老鼠弟弟》系列繪本中，這種

立體表現法幾乎是最重要的一種，因為沒有背景沒有暗示的透視線條，空間的存在僅能靠物體本身的立體呈現作最好的詮釋（圖 2-2-4）。



圖 2-2-4

在《老鼠弟弟》系列繪本中，空間的表現方式，自然呈現在不同的單元中。對於一般的文學作家而言，視覺上空間的營造會有一定的難度。但是中江嘉男與上野紀子由於受過視覺藝術的專業訓練，因此對於情節中的空間經營有著自然且獨到的方法，將複雜的故事情節及事物的表達，以清晰明確的空間呈現方法表達出來，不論是運用了空氣遠近法、或是上下位置表現法、斜角表達法、重疊法、明暗立體法，均將所要傳達的想法在畫面中具體實現也讓我們了解了繪本在表達空間時所運用的方法。

色調明暗及陰影可以製造圖像的量感。

第三節 《老鼠弟弟》的空間特性

視覺圖像作家創作出的心理意像，運用純熟的繪圖技巧將圖像具體化展現在閱讀者的眼前，由於希望將感覺與想法傳遞給閱讀者，因此繪本圖像作家在二度空間上所呈現的圖像，會極盡所能的做清楚的表達。但是不論是任何圖像，都有可能因讀者的不同經驗而產生不同的閱讀理解。在本節我將試著以閱讀者的角度來探討繪本裡的空間。

書店童書區常有一群孩子在一頁頁的翻閱童書，但似乎看的人多買的人少。也許是因為，時代科技的進步將電子書帶進了幼兒的生活空間，家長除了收納上的考量外，其實也很在意童書本身的價格。童書與電子童書比較，在價格上前者價格明顯高出許多，但是我覺得它的價值遠超過它的價格。電子書雖然方便，但是面對按鍵與螢幕，孩子少了真實質地的接觸，以致於所呈現的空間也因而有所不同。

一、書頁中的空間特性

（一）翻頁的空間

紙本的書籍透過孩子主動的參與，一頁頁透過雙手的幫助，在眼前跳躍，翻頁的驚喜也營造了另一個視覺空間。閱讀者可以控制翻頁的速度與角度，再加上時間的因素，原本二度的空間裡也有了四度空間的立體存在的感覺。在翻頁的同時空間與空間得以轉換、延續，書中的角色成了聯結每個空間的重要元素，所有主角遭遇的事件也都在這個廣大的空間展演。

（二）翻頁的節奏

每一個人在閱讀時的速度都不盡相同，這就是閱讀時所謂的節奏。有的人囫圇吞棗，有的人慢條斯理，因此在閱讀書籍時，會因繪本的內容或個人特質而產生不同的閱讀節奏。閱讀紙本書籍，讀者可以依照自己的需求，隨時向前翻頁回顧情節，甚至前後畫面同時比較，這是電子書所無法達到的。書本營造出的觸碰質感、視覺質感及書體本身的存在感、所有權，讓讀者與繪本有了更親密的接觸，使得電子書在此部分遠遠無法與具體童書做比較。因為此種閱讀的氛圍是一種整體的感受，不但看得到、摸得到甚至聞得到，閱讀的人可以享受在自己營造的閱讀節奏中。

（三）書頁引導讀者主動涉入情節中的情感

巴特所謂的「行動符碼」(action code)²⁵也在翻閱童書時具體展現，藉由翻頁的動作的進行。此時我們可以確定閱讀者並不是被動的參與作者所營造出的情境，而是主動感受作品的情感。閱讀者會運用自己先驗的知識來理解並解讀圖像作品的意境。

在解讀一幅圖畫時，依珍·杜南《觀賞圖畫書中的圖畫》中，應注意的事項共有三項：

『圖畫書提供給我們什麼？

我們感覺到什麼？

²⁵即是指一連串的重要行動交織成的故事情節主軸。妮娜·米可森著，李紫蓉譯，《童書中的神奇魔力》，阿布拉教育文化，2007。

我們應該如何把解讀的意涵組織起來？』²⁶

對同一本書的喜好與感知，每個人的角度一定會有所不同。依照上述當我們閱讀《老鼠弟弟》時，可以將之主動轉化成空間的解讀方式：

《老鼠弟弟》的圖畫書提供給我們什麼樣的空間感受？

在《老鼠弟弟》的圖畫書中的空間讓我們感覺到什麼？

我們應該如何把《老鼠弟弟》畫面上空間解讀的意涵組織起來？

當我們閱讀一本書時，使用深入的方式思考圖像、空間與我們的關係，主動感覺作品的意義與情感，那麼我們涉入的空間深度也會擴大。

二、框架的空間特性

（一）舞台與框架

初次閱讀《老鼠弟弟》繪本時，讓我有些訝異它的畫面呈現方式。《老鼠弟弟》的每一本書的封面都有一個框（圖 2-3-1），且內頁中每個跨頁也有框的呈現，圖像都在框內出現（圖 2-3-2）。框內以無彩色圖像表達故事情節，而框線外面則是單純色彩填滿整個框



圖 2-3-1



圖 2-3-2



圖 2-3-3

²⁶珍杜南著，宋珮譯，《觀賞圖畫書中的圖畫》，台北市：雄獅。2006年3月。p47。

外世界。每一個故事的最後一個畫面都以縮小的框架及圖像做為結束（圖 2-3-3）。

在框架內敘述的故事情節，具有明亮及穩定的特質；框內的底色為白色，在留白的底色上明確的呈現故事內容相關事物，沒有多餘的物件分散注意力。而框架外在每個跨頁的左頁上都有敘述情節的文字，像極了劇院裡舞台劇演出時投射在舞台兩側的文字字幕，因此框架表達方式隱約也呈現了舞台的特質（圖 2-3-4）。

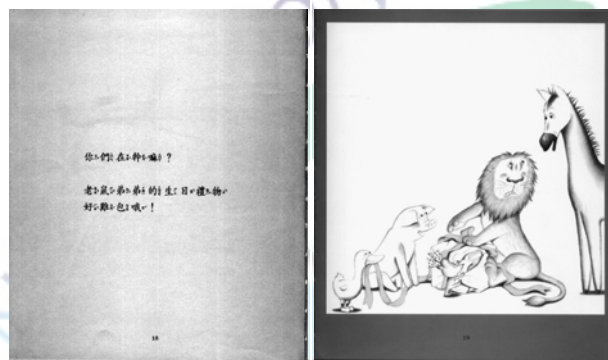


圖 2-3-4

每個跨頁左側的文字敘述，
都像是劇院裡舞台劇演出時投射在舞台兩側的文字字幕。

框架內既然自成一個舞台的空間，那麼舞台的深度必定存在，因為所有的精采故事就在這個空間發生。所有《老鼠弟弟》的主要演員都在這裡敘述一個趣味的故事，只是故事在舞台呈現的方式，靠著是一個個定格的畫面串接連續。在書裡出現的每個畫面其性質就像劇場演出時，入口處販售的展演手冊，將舞台演出內容最精采的部分剪輯成冊，我們可以在展演前先預知演出內容，也可以在演出後反覆回味演出時的片段。

（二）畫框的特性

數位相機的出現，讓不擅攝影技巧及構圖的一般大眾，可藉由觀景器調整自己所攝取的畫面。一張張被攝影出來的圖像，都有一個看得見或是看不見的框線來呈現主題。由於畫框是封閉式的構成，因此我們可以用二個部份探討畫框與空間的關係：

1 畫框的比例和組成畫面的空間元素息息相關。

在《老鼠弟弟》系列中，大多跨頁呈現左頁是文字，右頁是圖像，在少數幾個跨頁中呈現著兩個左右跨頁均是圖像的狀況。如在《老鼠弟弟堆雪人》這個作品中，就有五個跨頁呈現出全圖像的情形。通常我們在注視任何景象時，眼睛會先注意所有景象中的一小部分而已，而這一小部分通常是我們比較有興趣的部份，然後我們會將視線再快速移到下一點，靠著眼睛這樣經常性的移動，我們就能知覺在圖像上任何事物的存在。雖被包覆著框線，但是圖像中的空間距離也在視知覺作用下出現。

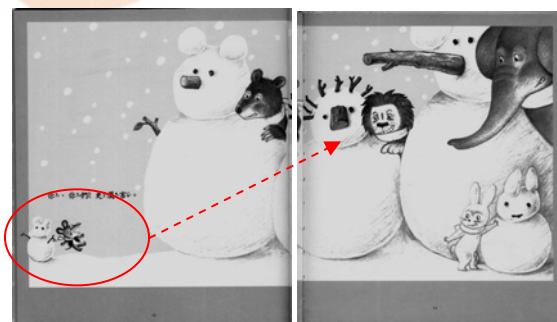


圖 2-3-5

眼睛先注意景象中的一小部分有興趣的部份
然後再將視線移到下一點

2 圖像中主體和畫框的空間關係。我們的視知覺有能力去解讀所看見的圖像，至於被截斷在畫框外的部份我們也會運用經驗想像。依照

Peter Ward 在《影視攝影與構圖》的說法²⁷畫框可分為封閉式的畫框及開放式的畫框兩種，封閉式的畫框內的。

每一個畫面都有其故事性，觀眾只能注意到所看到的，看不見也無法設想到畫框之外的任何事物。²⁸

這屬於封閉式畫框，因為圖像已將該陳述的事件完整呈現在畫框內。

開放畫框式的手法，則允許動作在畫框間進進出出。開放畫框式的做法，並不是用來掩飾畫面只是大環境底下的一個小部分，這項技術是認為不需要令觀眾看到鏡頭底下的所有事實，但要讓他們相信這事實是存在的。²⁹

《老鼠弟弟》系列的畫框呈現二者併用的情況，在《打破杯子的老鼠弟弟》整本的構圖均使用封閉式畫框呈現，而在《老鼠弟弟堆雪人》中畫框的呈現方式便兼而有之。其運用之標準完全視情節需要而定，例如《老鼠弟弟堆雪人》其中第二個跨頁，框外一個個雪球飛進框內砸中了老鼠弟弟，讀者看到這裡就會開始猜想是誰砸的！除了加大了畫框內的空間、視覺的空間引導，也多了猜測答案的趣味想像。而《打破杯子的老鼠弟弟》每個畫面，均呈現著老鼠弟弟打破杯子的焦慮心態，因此使用封閉式的畫框就足以表達。

²⁷ Peter Ward 著，廖意蒼譯。《影視攝影與構圖》。台北市：五南圖書。2005 年 3 月。頁 127。

²⁸同註 27。頁 127。

²⁹同註 27。頁 127。

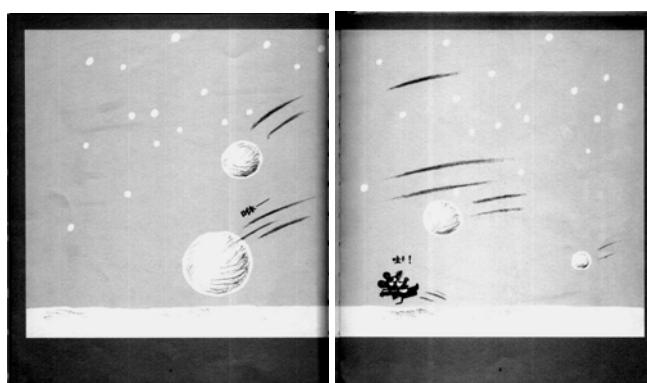


圖 2-3-6

框線之外飛來的雪球呈現開放畫框的樂趣

三、留白背景的空間特性

《老鼠弟弟》繪本系列中均將不相關的雜物排除，甚至多本《老鼠弟弟》繪本的背景是完全留白的。這樣的呈現方式除了容易凸顯主題、讓讀者聚焦外，也讓讀者對繪本的空間有了不同的視野觀點。在這些留白的背景裡除了主角演飾劇情外只有像漫畫一樣的動態線條作輔助說明，還有就是主體的陰影，讓觀賞圖畫的讀者可以確信空間的存在。但是是什麼樣的空間可以這麼徹底的留白呢？



圖 2-3-7

在我學習攝影的幾堂課裡，教授攝影的老師曾經帶著我們到攝影棚親自感受並做攝影實務操作。攝影棚不同於一般空間的攝影

封閉式的框架觀眾只能注意到所看到的，看不見也無法設想到畫框之外的任何事物。

就在於攝影棚的大背景。它不但可以遮住不適合的線條或塊面等干擾元素，也可以讓主題更明顯。缺少了地平線或說消失線的畫面，對於攝影的聚焦而言便容易許多。眼睛也和攝影機一樣觀看事物時需要聚焦，少

了背景聚焦變得容易了，讀者在閱讀圖像時也會很清楚作者希望我們看到的是什麼。尤其像《老鼠弟弟》繪本系列中的主角老鼠弟弟體積是所有參予演出動物中體積幾乎可以說是最小的，他的表情何以會讓讀者直接接觸到呢？留白的效果其實成了最大的功臣。在《老鼠妹妹和老鼠弟弟》一冊中，在前三個跨頁中右方圖像，畫面均超過百分之九十的留白（圖2-3-8、圖2-3-9、圖2-3-10、），當讀者一打開書頁就很容易將焦點放在老鼠弟弟以及老鼠妹妹的身上，當然還有他們豐富有趣的表情變化也吸引著讀者的目光。



圖2-3-8



圖2-3-9

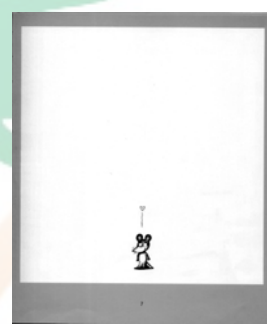


圖2-3-10

《老鼠妹妹和老鼠弟弟》的前三個跨頁，超過百分之九十的留白。

四、《老鼠弟弟》的劇場空間特性

《觀眾心理學》提到西方的戲劇家在談論到觀眾時，常常把觀眾稱為『只有一顆心的多頭巨人』³⁰，這種形象上的說法說明了劇場中觀眾反應的集體性。在劇場中的空間氛圍讓原本生活背景不相關的人，產生一種聯動性的感知；大多數的觀眾在真實生活中會用客觀的標準去評斷事物及時空，因為有客觀標準可循，但是在劇場中這些觀眾則會相互影

³⁰ 余秋雨著。《觀眾心理學》。台北市：天下遠見出版。2006年1月。p94。

響，或自願被影響產生集體的反應，劇場中觀眾的感知被動著讓劇場空間、演員及其他觀眾主動涉入情緒，而他們只是被動的接受，因為多數觀者會用一種輕鬆的狀態去觀看劇場的演出，且自願、樂意成為劇場的俘虜。

反觀紙本書籍的讀者，情感的涉入主動性居多。劇場中群眾間的反應會相互影響，而以閱讀時的人數而言，繪本的閱讀多為個人閱讀或親子閱讀，人數以一至三人為限，所以閱讀的讀者情感的涉入多以自己過去的經驗解讀內容，或依個人對情節的喜好調整閱讀節奏；也就是說同樣的作品當閱讀者不同時，則閱讀的結果也會有不同的感受。那是因為紙本書籍的讀者心理感受、對文字的解讀、對圖像的思考及創意思考的部分有著獨到的見解，因而能主動掌控著自己可大可小的閱讀空間。

在繪本作品中圖形影像是主體，而留白的部分多屬於背景，因而繪本作品中的空間研究是比較少被探討的話題，但是主體之外的意涵有時更具有另類的意義，甚而左右主體。這些被作者「自然」安排的背景讓作品的圖像有了不可測知的深度，也有像是一個個令人驚奇的伏筆等待我們發掘。

真實的世界中每件東西都是立體而真實存在的，若是立體存在的事物是可以藉由觸覺及視覺等，不同官覺發現立體的實體。但若是空間是平面的呢？僅利用觸覺是無法感知的，因為在二度空間的平面上觸摸仍然是平面，因此視覺便成了在二度空間中看見立體空間最重要的器官。除此之外還有讀者的經驗也值得一提，讀者會在平面繪本中看見空間與感知空間，他們過去的經驗、記憶而累積的心理歷程活動狀態也是一大功臣。

我們對於空間的感知與理解，絕不僅僅只是畫面上圖像存在的方寸之間，繪本空間應該是無限大的範圍，讓閱讀者的閱讀想像沒有限制。



第參章 繪本空間中美的形式

當我們在探討繪本中的空間時，其實談到的是一種繪本中整合性的空間，這種整合性空間中具有多種特質，美學的相關特質在《老鼠弟弟》繪本中做了精采的演出。這些物質或因為組合方式的不同、出現元素之不同，也創造出了種種不同的空間氛圍，讓這些元素巧妙的促成繪本中特殊的空間呈現形式。

欣賞藝術作品的時候，作品的某個元素會引起我們感官的共鳴，這個引起我們知覺器官共鳴的特質就是作品的「形式」，但是「形式」是什麼？

『我們也用形式（form）作動詞（即組成、構成之意）……。就此意義而言，「組成（form）」有點像「成形（shape）」的意義，其意即我們為了某一目的而給予某些事物一個形（shape）』。³¹

任何一件藝術作品都有自己的形式，不論它是一棟建築物、一尊雕像、一幅畫、一首詩，甚至一本書中的平面圖像，它們都呈現著自己特有的、專門的形，而這個形就是藝術作品的形式。但是藝術作品的形式除了作品特有的特質外，另一種藝術上美好的形式，能給予感官最愉快的感受條件就是「美的形式」了。但是能否給予感官愉悅的感受是一種極為主觀的條件，因為帶給我愉悅的形式並不一定能帶給他人愉悅。因此，在不同的藝術作品中，找出共通及簡單的原則或定律，就會發現「美的形式」存在的方式。

³¹ Herbert Read 著，呂廷和譯，《透過藝術的教育》，藝術家出版，2007年5月，台北市。頁94。

繪本中的平面圖象若要以「美的形式」觀看作品時，應將這個平面圖象視為一個整體來觀看。在觀看時，觀看可以看到的部份，而且只看可以看到的部份，也就是觀看作品中的元素以某種次序在平面上的排列。這種次序是以點、線、面、色，覆蓋的平面，也就是說看到的是作品的本質，而沒有過多的記憶、聯想及情感的部份。這些視覺元素構成的「美的形式」也是瞭解一件作品意義的重要基礎。藉由觀賞者、美的形式以及作品題材，讓閱讀者與「美」有了第一類接觸，因而從中產生美感經驗。

繪本作家在安排繪本中每個畫面的空間時，融入了美學的元素，讓美的形式自然呈現，使得閱讀者在閱讀的同時，除了吸收繪本本身要傳達的內容外。這不但是一種視覺的體驗，也是一種心靈的陶冶。



第一節 顏色的溫度

人們對色彩的偏好，主要是一種生活的場域中文化因素的反應現象，有些人認為對顏色的偏好，其實是來自於生物性的直接反映和心理因素的影響。但是世界上不同地區的人民，對色彩的喜好的確有差異。因此我們可以說，生物性和心理反應左右色彩的偏好是極其有限的，反而宗教、文化、風土民情，對色彩的嗜好影響是比較顯著的，也是比較主觀的。

色彩是屬於這樣的一種範疇：它自洛克（Locke）時代起就被界定為「第二性質」（高度主觀的），已有別於那些第一性質（諸如重量、力、尺度等），後者根據定義是屬於客觀的、可衡量的以及與物體的本質不可分的。³²

我們生活的空間呈現的是多種顏色的，因為多色使得生活多采，而且每一個使用這個生活空間的人，也都能在其中找到喜愛的顏色而各取所需，得到滿足。只要有光線，多色才是一個正常的空間，而且不同的色彩可以界定環境的立體感以及環境的氛圍，當然也能襯托環境中的主要角色。許多鮮艷的色彩聚在一塊，使得某些顏色彼此間變得比較接近而分不清主屬關係，但是若讓某色看起來比較突顯，那麼其他顏色必然會退縮到焦點之外而成為背景。

在色彩學的理論知識中，彩度最高的顏色是紅色，而彩度高的紅色也有前進及華麗的感覺，但若要讓紅色出現的視覺空間中不具有緊張的感覺話，

³² Giulio Ceppi、Michele Zini 主編，劉玉燕譯。《兒童、空間與關係》。台北市：光佑文化，2002年6月，頁60。

降低其他空間中色彩的彩度是有其必要性的。當其他顏色降低彩度後，視覺空間中的色彩則不會過於「飽和」，如此則更容易突顯作者要表達的重點。

《老鼠弟弟的背心》是老鼠弟弟系列的第一本，除了印刷的底色外，畫面中出現的唯一有彩色，就是那一件穿在老鼠弟弟身上的背心。它是一件貫穿整個故事的重心物件，即使這件背心的面積在第三個跨頁，與第五個跨頁皆不超過 0.5 平方公分，但是我們仍能第一眼就發現紅色背心的存在。彩度高固然是這件背心顯眼的基本條件，但是中江嘉男與上野紀子選擇色彩時，應該不是只在意紅色的彩度魅力而已，應該在色彩本身的特性上做了相當的考量。

一、用顏色來平衡構圖

平面構圖上出現的元素均有其重量，因此構圖的方式及畫面元素的擺放位置，就成為平衡畫面主要的重點。畫面上出現的元素，諸如：亮度、元素之間的相關性、線條等，都可以藉由視覺做畫面之統整，再加上視覺移動動線之引導，很自然的將焦點聚焦在所要強調的元素上，也平衡了圖像的重量（圖 3-1-1）。

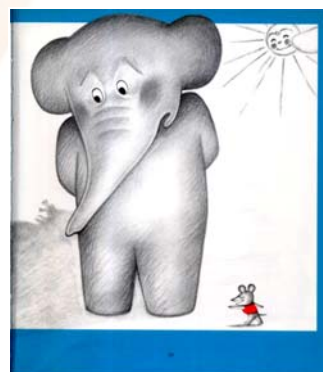


圖 3-1-1
右下方老鼠弟弟的紅背心平衡了整個畫面。

二、明暗的關聯性

我們的眼睛通常會被視線中最明顯的部份所吸引，最明顯的部份通常是明度最高或彩度最高的部份。最明顯的設定通常就是畫面中的主題，而主題為了能夠在背景前突出，就必須注意與背景的明

暗關聯性，若背景晦暗，則主題就要明亮。背景若是明亮者，則主題就必須注意要注意顏色的安排，若使用晦暗色彩有時不但無法突出於畫面，反而重心會在畫面中失去重點甚至沒有重心。此時就必須將色調與背景作區隔以凸顯畫面重心，尤其在《老鼠弟弟》系列中，老鼠弟弟的那件紅色背心，就是在明亮背景的平面作品中顯示主題的最佳用色（圖 3-1-2）。

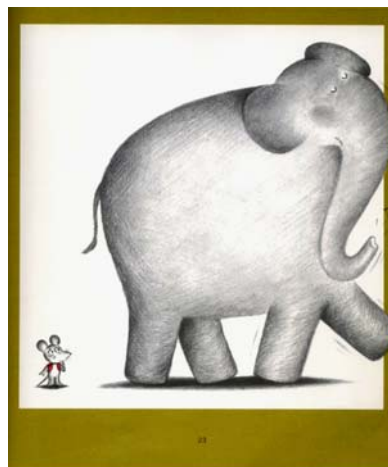


圖 3-1-2

老鼠弟弟身上的紅色部分，是圖像中明顯的主體。

三、寒暖色調的對比

在有色彩中，紅、橙、黃是暖色，青綠、綠青、青等為寒色。在心理感受上，暖色通常具有前進的感覺，寒色具有後退的感覺，尤其《老鼠弟弟》系列繪本在畫面中的元素均以無彩色為主，無彩色雖然沒有寒與暖的心理感受，但是用以襯托具有前進感的紅色，恰如其分的凸顯了穿著紅色背心的老鼠弟弟主角的地位。背景角色

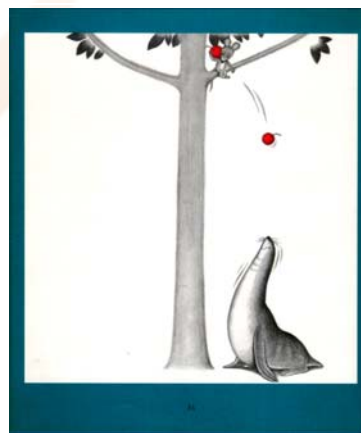


圖 3-1-3

在無彩色的畫面中，紅色的暖色特性明顯突出畫面。

無彩色、無彩度的特質，更讓同時是暖色又是彩度最高的色彩，確立主角的地位與畫面重心（圖 3-1-3）。

四、顏色的選擇象徵

根據統計，亞洲五國的大學生對鮮紅色一致的感覺是：積極、強、美、熱和好³³。紅色向來在生活文化中佔有重要地位，除了色彩本身具有的文化意義外，也會用來表示地位與身份。古時候官宦人家的門才可以使用紅色；紅色的華服，後漢時代也只有公主等權貴之人才可以穿著。由此在一般人的觀念裡，紅色具有實質與心理的意義。

《老鼠弟弟》使用的材質呈現自然質樸的特性，因此畫面中圖象均以無彩色的灰階為主要用色。在一片灰色的平面作品中，要標示出焦點存在的位置，形象與色彩都是不錯的考量。但是由於老鼠弟弟的身形小巧，在整個畫面中不易聚焦，因此色彩是個不錯的選擇。但是諸多色彩中誰最合適呢？對應色彩對比的原理：有彩色與無彩色之對比，當推彩度最高紅色。藉由紅色的高彩度與灰階的併置，焦點自明。

日本的國旗是一面色彩單純的旗幟，它是由一個明度最高的白色及彩度最高的紅色所組成。在白色的底色上只有一個圓的紅色圖形，因此又被稱為太陽旗。戰國時代的武田信玄及上杉謙信等武將的旗幟都繪有太陽，甚至豐臣秀吉也在船上掛太陽旗。可以看出來日本自古以來就喜愛太陽。《老鼠弟弟》在日本作家中江嘉男與上野紀子的筆下用色單純，讓二個各具特色的色彩相互烘托，在畫面上製造了鮮明的效果，巧合的呈現出具有民族文化特性的色彩意味。

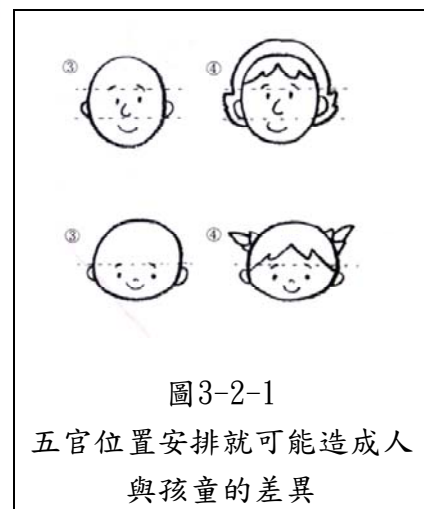
³³ 賴瓊琦著。《設計的色彩心理》。台北縣中和市：視傳文化。1997年12月。頁125。亞洲五國指的是：韓國、日本、中國、台灣以及印尼等五國。

第二節 角色的塑造

繪本的適讀年紀是從嬰兒到老人，也就是說繪本是為任何一個年紀的人所繪製的。由於不乏成人讀者，因此在格林出版的《好繪本 如何好》的〈造型〉一章中³⁴提到，角色塑造的重點：

『繪本絕大部分是為孩子做的，就算有成人的讀者，也是給心中還有孩子的大人看的。所以在童心、童趣的大氣氛下，「可愛」就是角色造型的最高要求。』

「可愛」的角色應如何塑造呢？當我們看到幼小的小狗或小貓的，甚至是身邊的小朋友，當我們看見他們都會說出：「好可愛！」。其實可愛的造型除了頭身的比例之外，還包含了五官位置的安排。若以一個直立式的圓形作為臉部，以橫線將圓形橫切一半，通常如果五官出現在橫線以下，那麼這個臉部的表情就會比較稚氣，若是將五官平均分布於圓形畫面上感覺上就比較像成熟的角色（圖3-2-1）³⁵。但是繪本作家在選擇角色時有時不全是因為角色的稚嫩可愛，而是因為角色本身的特質。



一、角色的選擇：

《老鼠弟弟》裡主要的角色是老鼠弟弟和老鼠妹妹。會讓老鼠挑大樑擔任

主角的不光是中江嘉男與上野紀子二位繪本作家，岩村和朗的《十四

³⁴ 郝廣才。《好繪本 如何好》。台北市：格林文化。2006年9月。頁34。

³⁵ 林碧玲編譯。《幼保教育簡筆畫》。台南市：大坤書局。1994年11月。頁78。

隻老鼠》系列、華特·迪士尼的《米老鼠》、還有中國民間故事中的《老鼠娶親》及《十二生肖》還有國內外許多的故事均對老鼠多有著墨。

八十年來歷久不衰的《米老鼠》，還有最近二十年的《湯姆貓與傑利鼠》卡通，老鼠都有相當吃重的戲份。老鼠到底擁有什麼樣的魅力讓許多作家選用牠當主角呢？人類和老鼠相處已經好幾個世代，以農業社會而言，對老鼠的仇恨比喜愛多。但是現代社會中，人們已經可以有效的控制老鼠帶給我們的傷害，因此拉開了人類與老鼠的生活空間距離；同時在某個科學研究部分借重老鼠的身體作研究，因為老鼠對人類的貢獻，讓我們對老鼠也有了不同以往的好感。尤其當老鼠走進了文學領域後，在人們豐富想像力推波助瀾之下，老鼠也一改常態世界下較負面的角色，而轉變成比較親和及可愛的面貌出現。

談到老鼠的刻板印象，我們大多會給予輕巧、靈活、嬌小、思考簡單等一般性的評價。但也有些許的負面評價如鑽漏洞、狡猾等。因此，作者在確定角色時一定有相當的考量。裴利·諾德曼在《閱讀兒童文學的樂趣》³⁶中設定角色的特質為：

『角色是我們在尋找文本當中，有關所描寫人物的個性訊息時，從文學作品中所發覺出來的東西。』

繪本中也許不需仔細尋找文本中描寫的訊息，因為透過圖象的表情與動作及週遭事物便可以稍加判斷角色的個性。而角色貫穿整個故事後我們會更清楚角色的特點，如：性格、行為、習慣或思考模式。因此主角的選擇必須合乎作者與讀者的要求，並能正確傳達作者的創

³⁶Perry Nodelman 著，劉鳳芯譯。《閱讀兒童文學的樂趣》。台北市：天衛文化。2000 年 1 月。頁 70。

作意念，讓讀者能順利接收相關訊息，而產生『於我心有戚戚焉的感受』。

在語言能力的限制下，無法與作者面對面溝通選擇角色的原由，因此我沿用同是兒童插畫家黃本蕊的說法，來看老鼠弟弟的選角條件的特性。旅美插畫家黃本蕊在國內也許不如繪本前輩作家的知名度，但對於新秀作家而言，創作時角色的選擇尤其重要。黃本蕊談到繪本創作的普遍原則時，提出了一些平實的原則，由這些普遍原則中，我們不難發現老鼠弟弟被「重用」的原因。

1、站在兒童的視點去看世界

由於繪本是透過圖像與孩子溝通，因此作者要和孩子有交集，那麼就必須放下自己的身段，讓自己像一張白紙，與孩子互動了解孩子的世界。從而進行合乎孩子需求的創作，才能真正迎合孩子的興趣而被接受喜愛。

2、用單純的心，拋開禮教；以幼兒的童心去創作繪本

選擇動物最大的優點應該是它們的特質是一種和人類行為很相似的非人類吧！表現出來的行為也會受到比較大的包容，因此角色表現出來的故事內容自由度比較高，說教的感受也比較少。

3、除了喜愛孩子、喜歡繪本之外，專業的修養是重要的步驟

即使選擇角色用心，但卻無法將圖象正確表現出來，那麼將無法讓繪本成為作者與孩子之間的橋樑。因此角色的選擇也因顧及作者自身的條件能否將圖象完整、圓滿的表達出來。

4、選擇角色的特性，應能傳達故事主要內容。

角色應符合故事特性，以傳達故事要義。所以圖像應該是一個理解故事中文字說明的助力而不是阻力，由此可見角色選擇的重要性。

二、角色的塑造：

全世界最有名的老鼠應該是「米老鼠」。當1927年米老鼠首度出現在黑白短片動畫裡時，到現在已有八十年的光景，風靡了世界上大部分的老老少少。³⁷米老鼠之所以風光與歷久不衰一定有其原因；例如迪士尼公司用心的塑造的米老鼠的形象，由原本狡猾、頑皮又有點叛逆的個性，讓他在八十年來逐漸變成謙卑、誠實、富有正義感、機智的角色；電視機的問世，也讓米老鼠有表演的舞台並在小螢幕稱霸；再加上牠有貼近人類的情緒特質，也讓他的影迷年齡層廣泛。

不同於擁有廣大影迷的米老鼠，作者如何塑造這一隻《老鼠弟弟》呢！和米老鼠一樣，每個繪本中的主角一定有不同於其他角色的魅力。由於《老鼠弟弟》繪本字數精簡，因此作者運用了間接敘述法塑造角色，如：言談、想法和感覺、動作以及他人反應，³⁸塑造出老鼠弟弟與其他動物不同的角色特質。

《老鼠弟弟》擁有角色的魅力：

1、平凡的小人物：

³⁷ 雖然米老鼠在美國和世界上大部分地區受歡迎，但在歐洲情形就不太一樣。1930年代米老鼠並未在歐洲各國引起如美國般旋風式熱潮，因為在歐洲人看來米老鼠的特質多少也反映出美國人自負的態度。朱耀沂著，《朱耀沂之老鼠博物學》。台北市：天下文化。2007年12月28日。頁264。

³⁸ 林敏宜著，《繪本大表現》，天衛文化，2004年11月，台北市。頁18。

《老鼠弟弟》不聰明、會犯錯、會難過、會沮喪也會開心，也會不好意思，所有一般人有的情緒反應，也可以在《老鼠弟弟》身上看到。這種再平凡不過的小人物，十分貼近自己的行為模式，就像是鏡像中的自己讓讀者產生認同的感受。

2、生活化的形象：

不同於傳統的童話，情節遙遠而夢幻；《老鼠弟弟》的故事情節都是你我不陌生的生活瑣事。這些情節都曾出現在你我的生活週遭：遇到問題時想要逃避說謊、遇見強者便自我貶抑而自信心不足；會偶爾做做不切實際的白日夢、當然會更希望受人重視；希望生日時能收到意外的禮物，也希望好友常在身邊盡情玩樂。這些生活化的題材正是《老鼠弟弟》吸引人的地方。

3、圓形的角色形象：

裴利諾德曼說，理論家把文學作品中的角色分為兩類：一為扁平，一為圓形。³⁹扁平的角色性格鮮明且不易改變；圓形角色則有所不同且有不同的發展方式。

角色可以有二種發展方式：其一是文本可以提供有關角色的新訊息，使讀者更深入看到角色的不同；其二是故事的事件實際上可以改變角色，使角色更複雜。

圓形角色的《老鼠弟弟》，透過十五個不同的故事情節，讓鼠小弟的心

³⁹Perry Nodelman 著，劉鳳芯譯，《閱讀兒童文學的樂趣》，天衛文化，台北市，2000年1月。頁71。

情和故事結果和故事的開始有所不同；透過故事的行進《老鼠弟弟》也讓我們清楚老鼠弟弟的性格，更加喜愛他趣味十足的角色地位。

三、角色的造型特徵的意義

中江嘉男與上野紀子為老鼠弟弟穿戴上了衣物，而且是鮮豔的紅色。穿戴衣物對於繪本中動物的角色而言，是一種擬人式的角色塑造方法。衣物對自然界動物而言是一種不舒服的束縛，穿戴上衣物的動物，多了規範少了自然，象徵著他的表現必須要符合某種規範，使得他們不論做什麼事情的時候，都無法用原來的自己表現。而沒穿上背心的老鼠弟弟則可以比較率性的表現自己自然的一面。

以《老鼠弟弟》而言，他的紅色背心就是大家關注的焦點。紅色是在人類可視範圍中彩度最高的有彩色。由於彩度高，因此即使是小面積也具有相當的份量，因此穿上了背心也得到了關注。《老鼠弟弟的背心》這個故事中，所有的動物爭相要穿穿看這件顏色醒目的背心，暗示著不論是哪一種角色，其實都想成為關注的焦點。

以另一個角度看待穿戴衣物的動物。衣物也許象徵著一種社會責任至於肩上的表徵。在《森林大熊》裡，那一隻急於冬眠的熊，穿著衣服就是角色地位的轉換也肩負著不同責任，當牠脫下衣物時，又重新的回到自然也不再受社會規範約束。

再者衣物也可能是一種枷鎖，禁錮了原本自由的心靈。以動物為主題的繪本除了因為動物具有純真可愛的特性外，也因為動物形象具有較多樣的自由，有時甚至可以不用符合社會期待，能展演的空間也相形增

大許多。以兔子彼得而言，穿著衣服其實並不方便，甚至險些送掉性命。當他脫掉了藍色衣服與鞋子逃離危險，不禁讓讀者鬆了一口氣，這時候我們會發現，兔子彼得的活動更自在、心靈也更自由了。



第三節 美的形式

2002年天下雜誌出版《美的學習，捕捉看不見的競爭力》的書中，清楚的敘述，未來人才除了基本知識外，多元的能力也相當重要，「美」更是不能缺席的重要競爭力。「美」的能力的培養應該不是教出來的，「美」的教育應放在孩子生活的每個環節上透過「美」的事物去用心經營，唯有透過美的事物洗禮，孩子才能發展出對「美」的感受力。

閱讀的直接目的是認知、理解與組織能力，但是間接所培養出來的能力應該是美的修養。在閱讀繪本的同時，閱讀者也可以由平面圖象作品，培養對繪本空間裡美的感受力。有鑑於此，每年義大利的波隆納兒童插畫展，就集結了世界相當多知名的畫家一起為繪本做努力，希望所有的讀者都能透過閱讀，為「美」做紮根的動作。

在翻閱繪本時中，映入眼簾的圖像，對兒童的美感能力的陶冶，具有相當的影響力。這些影響力來自於繪本中的視覺元素，諸如，風格、造型、輪廓、線條、肌理、紋路、光線與量感。這些都是繪本形式中美感的重要線索，我們可以由繪本中這些線索，瞭解繪本的美感意義，這是認識繪本空間裡呈現美的形式重要的方式。

以下將由《老鼠弟弟》系列繪本中，看看中江嘉男與上野紀子如何透過畫面的安排表現美的形式。

一、風格

風格是什麼？在《藝術開講》中對風格的詮釋：

『沒有一件藝術作品不具備一種風格。由藝術史所界定的風格之概念，乃根植於一種信念，認為來自於一個特定時期的藝術品，都共享特定可辨識的視覺特徵。這些特徵不只包括尺寸、媒材、顏色與其他形式元素，還包括題材與內容。⁴⁰』

我們可以針對以上對風格的敘述，檢視《老鼠弟弟》中有別於其他繪本的藝術風格。而根據珍·杜南著《觀賞圖畫書中的圖畫》談到的藝術家風格，則認為：

「個人的風格指的是個人運用媒材、技巧的獨特方式以及所偏好的某種圖像效果。風格往往充滿表現力，並且會反映藝術家的個性、價值觀，以及他和某一種文化的歷史淵源。」⁴¹

裴利·諾德曼也提到，風格是無法單獨用哪一個元素來評斷，因為他認為風格是作品給人感受的總和。珍·杜南也有提到觀看作品風格時，以整體作品去評斷會比僅使用單本作品作評斷來得客觀些。繪本作品的整體風格如果讓人舒服，那麼就能吸引更多的人閱讀，而這吸引人的要素予人的是一種美的感受，所以，繪本作家的作品就是一種美的形式，也是繪本作家的風格。

而《老鼠弟弟》系列以藝術造形評析具有下列作品風格：

（一）、簡素的畫面呈現方式

⁴⁰ROBERT ATKINS 著，黃麗娟譯。《藝術開講》，藝術家出版社：台北市。1996年9月。頁155。

⁴¹珍·杜南著，宋珮譯，《觀賞圖畫書中的圖畫》，雄獅美術，2006年3月，台北市。頁110。

在《日本人論---從明治維新到現代》一書中提到，從平安末期到鎌倉時代日本人對於簡素生活逐漸賦予肯定，「簡素」的美學意義開始萌芽。中江嘉男與上野紀子在日本重視文化道統傳承的國族裡，可能因而受影響內化成為人格的一部份，而將這種簡樸的藝術表達方式在作品中運用素雅的媒材呈現出來「簡素」的感覺。

《老鼠弟弟》主要的媒材為鉛筆或炭精筆一類之屬，這類素材具有較自然的特性，用來呈現「簡素」，不但用來得體，同時也能將簡素的情感表達的淋漓盡致。

鉛筆在繪畫素材中是一種用途多元的媒材；若用水彩畫時它的角色可能是打底、草稿時使用；若用在素描或速寫它就是主要媒材。不但可以畫線，亦可利用不同筆觸製造明暗與質感。用

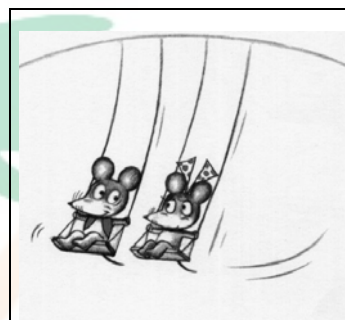


圖3-3-1
無彩色的鉛筆是
《老鼠弟弟》的主要媒材

簡單的媒材就能製造出豐富的質感；用鉛筆特有的素雅色彩就能展現不同層次的光線，讓人意外的是整套《老鼠弟弟》的圖像，就是由鉛筆挑大樑，沒有太多的色彩，展現了質樸的繪本特色。

（二）、留白的空間處理

留白的空間背景，讓整套《老鼠弟弟》繪本具有日本人藝術中「南畫」⁴²的特質。依照南博在著述⁴³中提到：南畫的藝術特質

¹¹ 南畫：中國繪畫的樣式，以淡彩山水畫為其特色，又稱文人畫。南博著，邱淑文譯，《日本人論---從明治維新到現代》，立緒文化事業有限公司，2003年11月。頁418。

是省略、留白還有含蓄的特質，但是在含蓄中仍然氣韻生動、自然高雅，《老鼠弟弟》背景的留白就具有此項的明顯特質。我們在每個跨頁中也許看不見具象的背景，但是表現出來的留白具有相當內斂的內涵意義。由於日本的藝術風格受中國的佛教影響，因此在繪畫上他們也相信，如果拘泥於形式上的完整、完美，也許就會被表象侷限與奴役而限制了，洞察玄機的可能，留白則讓想像空間變大了。

（三）、獨有的日本美學意識

日本的造形意識講究留白，像日式庭園中除了給人行走的飛石與飛石之外，在飛石與飛石之間什麼都沒有，依照《日本人論---從明治維新到現代》中南博所收集的資料，留白有兩種用意：⁴⁴一是配置庭園的實體材料，如小沙礫，另一個留白的用意是保持平衡，所以留白不僅僅是留白而已，它空出來了一些心情，一些絃外之音以及一些畫面上的重量。《老鼠弟弟》的留白空間也不是什麼都沒有，它反而製造了一個特殊的景，這個「景」有如日本繪卷物⁴⁵一般，隨時可以依欣賞繪本時的心情去設定這一塊「留白」。

日本文化的根基深植於每個深刻生活的人，筆者認為如果沒

⁴³南博著，邱淑文譯，《日本人論---從明治維新到現代》，立緒文化事業有限公司，2003年11月。頁338。

⁴⁴南博著，邱淑文譯，《日本人論---從明治維新到現代》，立緒文化事業有限公司，2003年11月。頁321。

⁴⁵卷軸物上的繪畫作品，主要是祠書文章以及與之對應的繪畫，平安時代到鎌倉時代最為興盛，內容包括物語、高僧傳、社寺緣起、戰爭紀、肖像、歌仙（和歌的名人）等。南博著，邱淑文譯，《日本人論---從明治維新到現代》，立緒文化事業有限公司，2003年11月。頁418。

有文化作為基礎，任何形式的藝術作品都很難表達出精緻的文化質感，這種質感在閱讀後會有餘韻猶存的滋味，會有更深一步想要了解文化內涵的渴望。《老鼠弟弟》優雅與內斂的圖像繪畫風格正是日本獨有的美學意識之體現。

二、圖像中美的形式

《老鼠弟弟》裡的動物圖像，不論是老鼠主角本身或是作品中出現的其他動物，多為可愛的圓潤造型，將動物塑造成親切的形象讓閱讀者，不論是成人或幼兒都能夠接納這一組由中江嘉男與上野紀子共同建構出來的圖像。

除了圖像本身的可愛親切部分，筆者在故事形象結構上發現了以下形式的圖像特徵，讓年幼的讀者不但精神充盈，在視覺上也得到了美的啟發。

（一）、反覆的故事特質

《老鼠弟弟》繪本中的主角鼠小弟，是一個平凡的角色，但是它的戲劇張力卻十分的強。發生在鼠小弟身邊的每一個單元故事，都是重複發生的情節，在第一部《老鼠弟弟的背心》裡，出現的動物朋友都很喜歡鼠小弟身上的背心，大家都想試穿看看。鴨子穿了，有點緊！猴子穿了，有點緊！海豹穿了，有點緊！.....總共有六隻動物朋友試穿了鼠小弟的背心，情節是重複的；《想吃蘋果的老鼠弟弟》裡同樣的也出現了七位動物朋友前來摘蘋果，情節也是重複的。重複的故事特質適合年齡層較低的孩子，因為

故事結構多不會過於複雜，適合較小幼兒理解重複出現的故事內容。

以目前整組十五本作品中，就有至少十一本作品有反覆特質的故事情節：《老鼠弟弟和音樂會》、《老鼠弟弟、老鼠弟弟》、《老鼠弟弟的生日》、《老鼠弟弟盪鞦韆》、《打破杯子的老鼠弟弟》、《老鼠弟弟的第二件背心》、《跟你換！老鼠弟弟的背心》、《老鼠弟弟的第三件背心》、《鼠小弟的禮物》以及上文提及的《老鼠弟弟的背心》和《想吃蘋果的老鼠弟弟》。（圖3-3-2、圖3-3-3、圖3-3-4）



圖3-3-2



圖3-3-3

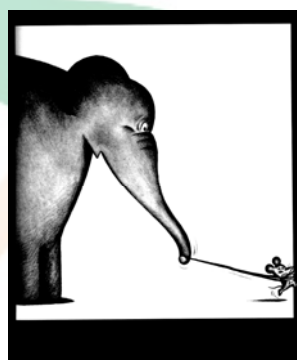


圖3-3-4

《老鼠弟弟的第三件背心》中反覆的故事情節。

情節重複適合年紀小的孩子閱讀？那成人呢？顯然二位作家早就在繪製前細心的編寫繪本的腳本，雖然情節重複卻發人深省；儘管故事平凡結果卻令人捧腹。完美的滿足了每一位閱讀者的需求，由此可見二位作家的功力。

（二）、漸變的圖像呈現

漸變是物像的逐漸改變，因為漸變是有序列的視覺感受，因

此排列的次序就變得很重要，必須依序才能發現物體的「漸漸改變」。

漸變在《老鼠弟弟》繪本系列中出現的形式有：數量的漸變、形象大小的漸變以及時間序列的漸變。《想吃蘋果的老鼠弟弟》樹上的蘋果一顆顆減少是一種數量的遞減漸變；《老鼠弟弟的背心》越變越大的背心是形象的漸變，同樣的《鼠小弟的禮物》也是形象的漸變，但是和前者相反，故事中氣球是越變越小（圖3-3-5、圖3-3-6、圖3-3-7），有趣的是連跨頁左半邊的說明文字的字體也越變越小！時間的漸變可以輕易的在《老鼠弟弟的生日》裡看見，書中老鼠妹妹爲了要送給老鼠弟弟一個禮物，動物朋友們七手八腳費盡苦心的將禮物包裝起來，在禮物一點一點被包裝在包裝紙與緞帶內時，我們看見了時間的連續性漸變。

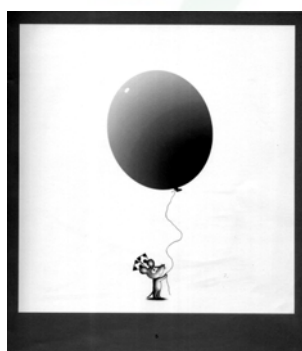


圖3-3-5

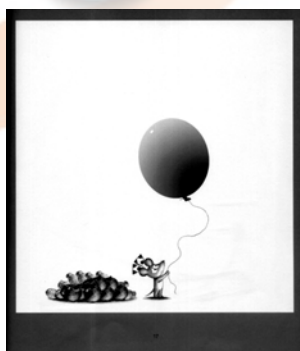


圖3-3-6

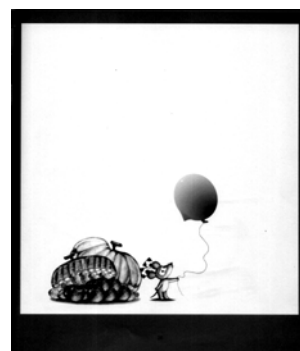


圖3-3-7

《鼠小弟的禮物》老鼠妹妹手中的氣球以及地面上的食物可呈現出圖像中漸變的特質。

任何元素的漸變一定會有開始與結束，或由開始再經過幾個階段的漸變，巧妙地回到了開始，形成一個循環。《老鼠弟弟，老

《老鼠弟弟》就是循環式的漸變，磅秤上的指針因為動物的重量而順時鐘方向的旋轉，體積龐大的大象站在磅秤上，因為重量讓指針將近繞了一圈，這時鼠小弟站上磅秤，重量幾乎等於「零」的老鼠弟弟，在大象的認知中卻以為老鼠弟弟比自己還重呢！（圖3-3-8、圖3-3-9、圖3-3-10、圖3-3-11）漸變在形式上也是某種重複的結構。

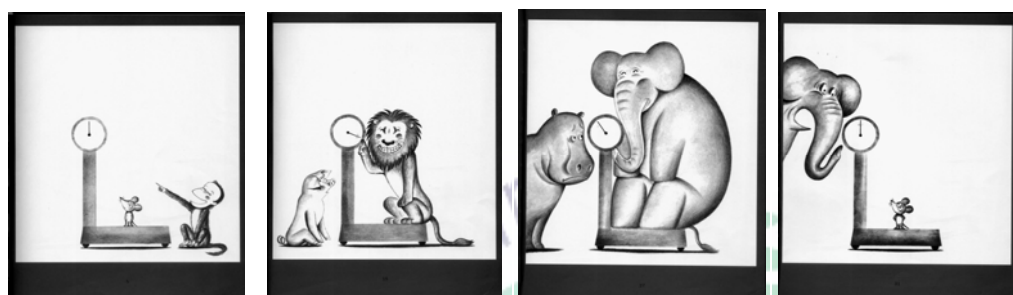


圖3-3-8

圖3-3-9

圖3-3-10

圖3-3-11

《老鼠弟弟，老鼠弟弟》中循環式的漸變。

（三）、對比

在形象與形象之間，彼此的特點，經由比較而更加顯著，就是「對比」的意義。在《老鼠弟弟》系列繪本中，藉由不同的對比方式，強調出故事的不同特性。

1、大小對比：

當一個高個兒和一個小個子站在一起時，誰會比較容易被發現呢？答案是小個子突顯大個子的高，大個子襯托小個子的小相互彰顯，這是一個很明顯對比的例子。《老鼠弟弟》中老鼠弟弟的「小」，突顯了其他動物的「大」，但各自都在圖像裡擁有重要的位置。較小體型的動物如鴨子、猴子出現時，框線內的空間留白較多，隨著動物越變越大留白空間也越變越小，因此框

線的視覺作用也明顯的讓形象的大、小清晰明確而可比較（圖3-3-12）。



圖3-3-12大小對比

在《大象先生與老鼠弟弟》這本繪本中，透過對比的方式襯托了大與小的不同，在書中的大象強壯、有能力、可以看得遠、一個步伐就抵得上老鼠弟弟十個步伐、食量大、糞便變大、但是由於個子太大也無法注意腳下的美麗風景；相對於鼠小弟的膽子小、力氣小、腿短身體小、看不遠、小步伐、食量小，因此糞便也不多，更能注意到細小的生活景緻。究竟誰比較好，沒有定論但是卻襯托了彼此的不一樣。

2、多寡對比

平面圖像上數量多寡的對比，會造成畫面上疏密分布不同，輕重不平衡的情形。當畫面產生數量、位置不平衡時，中江嘉男與上野紀子用了視覺藝術上常使用的法則，來平衡畫面，如：在畫面右側的出現的元素會比左側重量重，《鼠小弟的禮物》的第十四及第十五個跨頁就是使用了這種對比方法（圖3-3-13）；在下方位置的元素比在上方位置的元素重，《鼠小弟捉迷藏》就是運用了這種對比模式。讓多寡對比仍然存在，但是畫面卻仍然具有相當的穩定度。

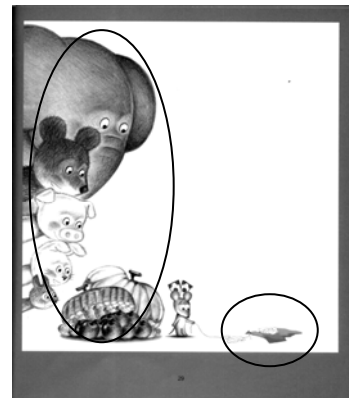


圖3-3-13

圖像中的多寡對比

3、色彩對比

老鼠弟弟總是穿著一件紅色的背心；老鼠妹妹頭上總是戴著一個有紅點點的蝴蝶結，其他的動物形象身上都是以無彩色的明暗來呈現。形象上的對比可以相互襯托；而色彩上的對比卻可以增加圖像的豐富感，更可以輕易點出焦點之所在（圖3-3-14）。因此不論是《老鼠弟弟的背心》、《老鼠弟弟堆雪人》或是其他任何一本《老鼠弟弟》我們都可以透過色彩對比，輕易的發現老鼠弟弟這個嬌小的主角的位置。

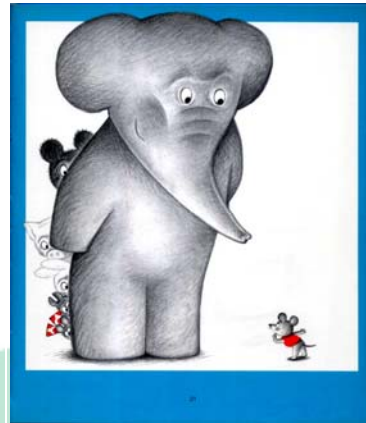


圖3-3-14

4、背景與前景的對比：

《老鼠弟弟》繪本系列作品裡，圖像的背景幾乎都是留白的用以襯托前景的豐富。在這些繪本的畫面裡，所呈現出來的動物貨實物形象是實，而留白的背景是虛，虛與實就是一種空間對比。在這種空間對比裡，前景的形象會更清楚明確，可以說是在這個空白的畫面中因為作者有效的處理，而出現了豐富的形象。

（四）、空間的形式

在平面的圖像中，空間是一個重要且常常被提及的概念，因為它可以由各種不同的角度加以剖析，例如：深度廣度的空間性質、真實或虛幻的空間等。在《老鼠弟弟》中圖像若以美的形式

來探討空間除上述的內容外，我們亦可以用正、負形象來探討空間的形式。

1、平行圖象與四十五度角：

若在畫面中的圖像是與畫面平行的，那麼形象則不具厚度，沒有前後之分那麼當然沒有所謂的立體空間存在。老鼠弟弟和牠的動物朋友們再出現時，都由二位作者做了角度上的安排，斜角的四十五度角，通常會讓圖像中的事物具有立體感，若再加上陰影那麼量感更加深了空間的真實感（圖3-3-15）。因此平面式與斜角式的確會讓空間形式有所不同。

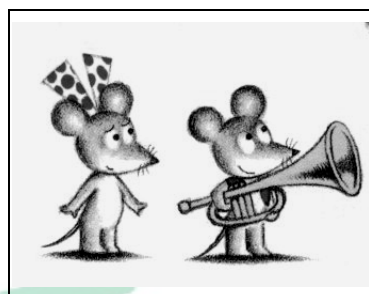


圖3-3-15

四十五度角圖像更具立體感

2、扁平形象與奇幻空間：

不論作者繪製功力再怎麼高深的將圖象盡量立體化，如果用較理性的角度去審視平面圖像，我們仍然清楚確知這些圖像是媒材堆疊在畫面上的效果而已。但是如果使用重複堆疊的方法，那麼重複堆疊的形象就會產生前後排列的空間感，讓空間在原本的平面圖像中神奇的出現了！

《老鼠弟弟捉迷藏》與《鼠小弟的禮物》都有用形象堆疊的方法製造出了空間厚度的存在。另一種方法是利用畫面中形象的大小不同來呈現空間。在一個平面作品中，若圖形都沒有交疊，較小的圖形會被認為是較遠的事物；而較大的圖形則會被認為

是較近的形象。這種圖象的處理方式，無疑的是將物體大小恆常性的心理作用，轉化成在觀看事物時的心理作用，於是畫面產生了遠近的幻覺性空間深度。

《老鼠弟弟》系列中每一個故事的結尾最後一個畫面都會讓畫框變小（圖3-3-16），形象也會在這個框架中明顯變小，由於視覺效果是拉遠的，因此空間便存在了！

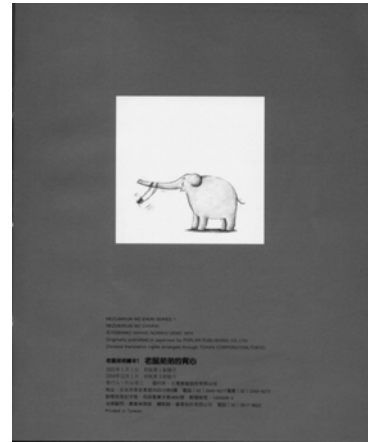


圖3-3-16
框架變小了，
距離的空間出現了。

3、正、負形象的空間形式：

在圖象設計中若僅用黑與白做畫面呈現，我們會習慣性的將黑色的形象是為正向的圖形，因為它佔據了白色的空間；而白色的圖形呈現在黑色背景之上，白則會被視為「負」的形象，而黑色就是尚未被佔據的空間。這種說法有一點像是，黑白照片與底片的形象；黑白照片中事物形象通常是由淺灰到黑，而在底片上呈現的黑白部分，會相反造成正的空間與負的空間存在的不同感受。《老鼠弟弟》的圖像以「正」的形象方式出現，符合一般人對黑白圖像的觀看方法。

第四節 小 結

國語日報的專文〈美是安定的力量〉⁴⁶提及美的經驗、美的感受提供紛亂的心靈一股安定的力量。當孩子的爸媽在選購圖多字少的繪本時，最在意的是書籍的價錢，有多少人會注意書籍中提供的美的經驗與感受？藝術領域的課程，常會被當成「副科」而被犧牲掉，許多家長與老師並不在意這些課程所提供的經驗與感受，但是「美」的感受力正是教育的核心價值之一，無法用金錢與考試來衡量界定。

如果可以透過繪本的圖像，在孩子的幼年時代就伴隨著孩子成長，那將是一件多麼美好的事！繪本裡的色彩所代表的意義，不用明說就能夠透過視覺理解；角色的營造不用多餘的字句，就讓我們感受到了角色的個性特質；「美」的原理原則就在書籍的書頁之中盡情展演，學習美一點也不牽強，一點負擔也沒有，它正默默的進行著。

《老鼠弟弟》繪本中攜帶著平凡的趣味，卻透過了美的形式傳達給讀者，讓平凡的故事變得不凡。如果說繪本本身自成一個空間，那麼作者利用了藝術的專業裝點了繪本的空，間吸引讀者接近美。當閱讀者接觸繪本，走進繪本空間時會發現，作者塑造好了精采多樣的角色，也安排了不同的美的形式，只等待人們沉浸其中感受它！

⁴⁶ 〈美是安定的力量〉，國語日報，2008 年四月二十七日第六版。

第肆章 繪本中的創意空間

不論自己或引導幼兒欣賞繪本時，通常欣賞的重點會置於圖像的風格、表現媒材、色彩語言及構圖方法...等，這些構成繪本的主體元素。但是除了這些元素外，存在於繪本的空間卻常常被忽視。這些空間有的是因圖像構成而形成的立體空間；有的是意境呈現的意象空間；有的則是創意思考等著讀者一起加入的空間。這些繪本空間存在的方式很難獨立存在於圖像之外，因此我們可以說空間是圖像所製造出來的，而圖像也必須在空間中展演，才能讓閱讀者了解繪者或作者所要呈現的意義。

藝術史的課程中提及，國畫和西方繪畫是不同的。西畫的油彩在畫布上，藉由不同的筆觸縱橫，呈現出豐富色層堆疊的質感。在畫布上即使沒有實物的部份，也會畫出空氣與光線的存在感，不會純粹的留白；而在中國的水墨畫中，「無畫之處皆有妙境」，就是在形容國畫中，沒有畫的地方也有可能是水、可能是遠景、可能是山嵐，也有可能是霧氣，所以沒有畫並不一定表示「沒有」，反而有可能是在暗示某種空間的存在。

在幼兒的繪本中，我們比較少見到，像中國山水畫意境的留白，可能是因為在學校的教育理念中常常提及，在幼年時期的教育應該要發展他們的感官，使他們的感覺更豐富精緻。因此，大多的繪本在構思時，也會將兒童喜歡觀察細部的特性加以考慮，藉此豐富兒童的視覺。

由岩村和朗繪製同樣以爲老鼠爲主角的繪本《十四隻老鼠》系列，就將

細節描繪的十分透澈。在《十四隻老鼠過冬天》⁴⁷中，整個繪中細節描繪的相當清楚（圖 4-0-2），如第二個跨頁上以針筆做出的細緻紋路的鍋爐、衣服的縐褶質感（圖 4-0-3），以及燒水的鍋爐細節描繪都十分清楚，甚至連躲避寒冷冬天避難到地洞來的小瓢蟲也沒忘記畫出來圖（4-0-1）。



圖 4-0-1
窩在牆角的瓢蟲
在作家筆下
精緻呈現



圖 4-0-2
岩村和朗著，
《14 隻老鼠過冬天》
第二個跨頁（左）



圖 4-0-3
針筆線條的衣服褶紋
清晰可見

整本繪本畫面趣味感十足，讀者在閱讀少少的文字後，都不免停留視線，一一檢視一個個瘦小的身影，牠們到底在做些什麼事？至於在空曠的雪地上呢？即使在大雪覆蓋的地面上仍然有淺灰作為底色，並使用濃稠的白色顏料運用乾筆刷出飛白的冷風路徑，而並不是什麼都沒有。

在本章我們將探討另一種看不見的空間，此處的空間將由繪本圖像當中抽離，去看看圖像之外的空間。由於是在圖像之外，空間也將更為寬廣與自由。



圖 4-0-4 岩村和朗著，
《14 隻老鼠過冬天》第一個跨頁（局部）

⁴⁷ 岩村和朗繪著，《14 隻老鼠過冬天》中譯本，英文漢聲，1991 年 3 月。

第一節 空隙與想像

在繪本圖像中，我們可以很容易的觀察出繪本情節所鋪陳的故事節奏與內容。繪本中一個個圖像串起來，就成了一個個有趣的故事，畫面與畫面中間，仍有空間是沒來得及出現，或沒被說明清楚的嗎？這就是培利·諾德曼所說的『文本當中的空隙』。

書寫文本能傳達的，就像食譜一樣，實際上絕大部分都不在書頁上。書頁上所呈現的訊息是少量的，但它能喚起讀者知道該書面文本可能產生意義的方法。我們因為了解到書頁上的表面訊息量是最少的，了解到它會留下空隙，而且我們對於情境的了解——我們的閱讀策略和訊息的詮釋體系——又可以告訴我們如何填補那些空隙。⁴⁸

文本中的空隙讓我們有了更寬廣的想像空間，因為它並不確實存在，但在繪本的前後圖像中間，似乎又有了一些線索，讓我們肯定在圖像與圖像之間，情節仍持續的填補在「空隙」中。這個空隙也可以用現象學的理论做解釋。

現象學承認現象，即現身的事物的實在與真實。……。它們現身的方式即是它們存在形式的一部分，……。事物不只是存在；它們還如其所是地展現自身。……。當我們做判斷時，我們勾劃出(articulate)世界中某些部分的呈現(presentation)；我們並不僅只是處理我們心

⁴⁸ Perry Nodelman 著，劉鳳芯譯。《閱讀兒童文學的樂趣》。台北市：天衛文化。2000年1月。頁63。

中的觀念或概念。』⁴⁹

依現象學的說法，事物現身的方式與我們讓事物現身的能力之間，擁有許多可供討論、演繹的空間。在閱讀繪本圖像時，圖像與圖像、圖像與文字中間的未顯現的圖像，很細緻的在繪本中交織在一起，那些出現的圖像以出現的現象解讀圖像，而未出現的圖像是用另一種閱讀者的意向所呈現。這些未出現的圖像，使閱讀者在閱讀時，經由情節中出現的元素產生意向，讓喜歡探究的讀者在「空隙」中享受想像的樂趣。

習慣閱讀的讀者，都具有填補空隙的能力，若是比較專業的閱讀者，更能將文本中少量的資訊營造出相當驚人的想像空間。當閱讀者經由閱讀學會了填補空隙的技巧後，在往後的閱讀將會在無意識的情況下填補空隙，這便是閱讀的樂趣所在。

依照培利·諾德曼的說法，填補空隙應透過六項策略發現文本中有趣的意義型態，這六種策略是：具象化(concretization)、角色(character)、情節(plot)、主題(theme)、結構(structure)以及透角(focalization)。以下將應用這六項策略來解讀《老鼠弟弟》繪本中存在的「空隙」。⁵⁰

一、具象化：

亦即繪本中出現對於景物、氣味、聲音的描繪，而喚起讀者特殊經驗的感受。我們常常會用特殊的符號記載特殊的生活經驗，相同文化背

⁴⁹ Robert Sokolowski 著，李維倫譯，《現象學十四講》，心靈工坊文化事業，台北市，2004年3月。頁31。

⁵⁰ 培利·諾德曼著，劉鳳芯譯，《閱讀兒童文學的樂趣》，台北：天衛文化，2000年01月。頁67-78。

景的人，也有可能巧合的使用相同符號記載相同的事件。幾條斜線伴隨著一個球體，並加上「咻」這個聲音味道十足的文字，通常會讓人想到快速移動的球體，而且這樣的景象出現，對於好奇的讀者來說，會更急於知道這個事件的前後文，到底發生了什麼事？！

二、角色：

為繪本中有關出現的角色個性相關的訊息。打破了杯子，小朋友一定會非常害怕遭到責備，為了避罰孩子多半選擇滅跡或是說謊。《打破杯子的老鼠弟弟》裡，將角色的行為定位為孩子犯錯時的一般反應---圓謊。由於東窗事發且受不了良心的譴責，犯了錯的老鼠弟弟決定誠實面對（圖4-1-1）。這一個故事中對「品德」二字隻字未提，但是由角色的行為表現，卻讓讀者可以對老鼠弟弟的品德做評價。



圖4-1-1

老鼠弟弟決定誠實面對
打破杯子的錯誤

三、情節：

指的是組織成故事的事件順序。這些事件在切入故事時，是具有因果關係的，也是故事的主要意義的顯現方式。在《老鼠弟弟的背心》這個故事中，老鼠弟弟穿了一件鮮豔而漂亮的紅背心，他的每個好朋友都非常喜歡，每個人看到都想試穿一下，穿著、穿著背心越來越大。因此我們可以這麼說：每個動物穿著時的樣子都是刺激下一隻動物穿著的「因」；而穿著的動作卻造就了背心越來越大的「果」。情節的鋪陳使用漸層的次序性，最後老鼠弟弟的背心變了形，雖然主角的表情

是悲情的，但是卻造就了趣味的結果。

四、主題：

找出繪本所要傳達的主要意義也就是思考繪本的本質與主旨。《想吃蘋果的老鼠弟弟》與《老鼠弟弟·老鼠弟弟》這二冊的故事中都敘述著老鼠弟弟本身條件不足的部份。因為身材嬌小不會爬樹，因而摘不到蘋果也吃不到蘋果，最後與海豹先生合作終於到了蘋果；老鼠弟弟因為身材嬌小無法大步行走、無法招架強風，但是也因為嬌小而更顯得細心。二個故事最後都有了不錯的結果，而故事的內涵意義都告訴讀者「天生我材必有用」。

五、結構：

指的是文本當中不同部份彼此相關，以及構成型態的方式。結構，在文本中靠著相同或相似的元素重覆或變化。《老鼠弟弟》系列的繪本，每個故事內容都是使用相似或相同元素重複呈現的手法，由於故事有頭有尾結構完整，因此讓接觸此系列故事的讀者，很容易走進故事情節中，並習慣的預測下一個跨頁即將發生的事。

六、觀點與透角：

透過敘述者講述值得或重要的部份，並表達對事件的態度。《老鼠弟弟》中以老鼠弟弟為第一人稱，敘述故事的主要脈絡，透過老鼠弟弟的角色演飾，我們就可以在「蛛絲馬跡」更容易看見了故事的全貌。

對於「空隙」的想像，其實大多數讀者仍會根據自己生活的先驗知識，作為解讀「空隙」的依據，在某種情況下有點像心理學中人個測驗的自陳測

驗與墨漬測驗的性質。培利·諾德曼就在《閱讀兒童文學的樂趣》書中提及，以填補空隙策略的研讀方式，無形中也讓被研讀的作品具有一種八卦的性質⁵¹。因為作品中僅陳述少少的資訊，但是閱讀者卻能在閱讀中依個人經驗填補空隙，同時也享受到大大的想像樂趣。



⁵¹ Perry Nodelman 著，劉鳳芯譯。《閱讀兒童文學的樂趣》。台北市：天衛文化。2000 年 1 月。頁 70。

第二節 作者、作品到觀眾

作者、作品到觀眾之間有一段無法測量的距離，這段空間距離存在著作者在文本中所表達的意念，還有讀者對作品的觀點以及解讀的方式。這三者的緊密互動模式，我們可以由「康士坦茨學派」漢斯·羅伯特·姚斯提出：

在作者、作品和大眾的三角形中，大眾並不是被動的部份，並不是僅僅做為一種反應而存在，相反，它自身就是歷史的一個能動的構成。一部文學作品的歷史生命，如果沒有接受者的積極參與是不可思議的。⁵²

也就是說再好的作品如果沒有了讀者的青睞，充其量只不過是文字稿件而已，創作就不具任何意義。

文學作品從根本上說，注定是為接受者而創作的。余秋雨在《觀眾心理學》一書〈學理基礎〉⁵³的篇章裡說明，文學和戲劇一樣，要有觀眾、要有回響，作品才會精彩而有生命。在二十世紀六〇年代德國的「康士坦茨學派」⁵⁴，在讀者接受心理上確立了觀眾心理的學理基礎，因此也讓作品、作者與讀者之間這段空間的存在受到重視，他們給這一段閱讀的互動歷程一個名字叫做『接受美學』。

中江嘉男與上野紀子、《老鼠弟弟》以及觀眾之間的這段空間中，存在

⁵²余秋雨著。《觀眾心理學》，天下遠見出版，2006年1月，台北市。頁35。

⁵³同上註。

⁵⁴「康士坦茨學派」的代表人物為：漢斯·羅伯特·姚斯和沃爾夫·伊瑟爾。余秋雨著。《觀眾心理學》。台北市：天下遠見出版。2006年1月。頁34。

的不光是作者、作品與觀眾而已，還包括了讀者依自己的文化背景、對事物的成見及時代風尚的影響，而對作品產生解讀的方式不同與解讀的結果的不同等。作者有作者的創作心理空間；而讀者也有自己對創作心理的解讀方式。這些變項都會影響著讓這段存在的空間。

一、個人期待視域

審美經驗和生活經驗，都會影響文學作品讀者之心理意向。每個讀者閱讀相同作品時，所抱持的態度都會有所不同。所以閱讀者在閱讀作品前或當下，他們的心理狀態不是全然沒有的真空狀態，反而會因為自己的閱讀經驗、文化背景或之前的生活經驗，而預先產生預設的閱讀結構與詮釋體系，這是一個期待視域的概念。

觀眾做為一個接受者群體，在心理活動上的公共性，預設性即必然性的誤讀，以及在誤讀基礎上的可塑造性、可影響性，決定了這個群體的深層特徵。⁵⁵

觀眾的誤讀或正讀對作者的影響見仁見智，有時候誤讀會為創作者找到作品另一種的創作靈感，讓作者的創作理念，可能因而有所改變。閱讀圖像、文字並俱的《老鼠弟弟》，孩子的期待視域可能是幽默有趣的故事，對於成人讀者也許就比較希望看出作品的隱含意義。

二、反饋的歷程

在學習及成長的過程當中，我們不斷的透過反饋的歷程學會了許多新的事物，說話就是一個很好的例子；如果沒有反饋的歷程、沒有

⁵⁵余秋雨著，《觀眾心理學》，天下遠見出版，2006年1月，台北市。頁40。

聽眾的糾正，我們永遠沒辦法學會正確的發音。因此反饋可以被定義為：

不斷的根據效果來調節活動。效果本是由活動產生，但它卻可反過來調整和指引活動，形成反應回路，使正在進行著的活動一再受惠。⁵⁶作者在出版第一本《老鼠弟弟》繪本系列的同時，相信也在等待著讀者閱讀後的回饋反應，這樣簡單的生活主題是不是真的能吸引讀者閱讀？當我第一次翻閱繪本的時候，圖像乾淨簡單吸引了我，但我也同時懷疑著，孩子會喜歡這樣幾乎無彩色的圖像嗎？我用自己四歲的孩子當這個新買回來的繪本的第一個讀者。不認識字的她，居然專注的看著繪本，並咯咯的笑了出來！我又利用上課的機會，在課堂上播放製成投影片的《老鼠弟弟》，大家都笑了！我不是中江嘉男，也不是上野紀子，但是我看見了孩子與學生心領神會的笑容，就可以斷定這是一本適合大部分讀者的繪本，而且是成功的。

反饋在空間上表現為兩個實體之間的往返關係，在時間上則表現為前一步和後一步的上下承續關係。⁵⁷因此觀眾的反應當然和作者會直接相關，作品是「因」，觀眾的反應是「果」；觀眾的反應也會變成「因」，影響作者繼續創造出「果」。所以這條因果承續線，就再來回的往返間得到了延伸。由作者、作品到觀眾的空間轉移，達到了時間的延伸；也因為這樣在作品與讀者間不斷的遞接中，空間也被誇大。

三、作品與觀眾感情的捲入

⁵⁶余秋雨著。《觀眾心理學》。台北市：天下遠見出版。2006年1月，。頁67。

⁵⁷同上註。頁70。

美學家李澤厚認為，情感不但是審美的動力，而且審美也最終呈現為一種特定的情感感受狀態。一切藝術門類的審美過程都大致如此⁵⁸。情感的捲入，有時是激動的、有時是平和的、有時捧腹、有時憐惜，不論產生的是何種共鳴的方式，都代表著作者對讀者的理解；也就是說，若是不知道讀者的心理需求，文學的文本是無法切入讀者心底，也無法讓讀者在閱讀時捲入情感，因此作者與讀者之間存在的是一個隱形的互動空間。

讀者的情感捲入，一般會由真實的經驗感知所引起。以《老鼠弟弟》繪本系列而言，由於主題內容及故事事件，與兒童的成長或生活背景相仿，即使故事內容與讀者經驗十分不同者，也具有隱含的寓意。讓讀者看見了故事情節，由注意、到強化、最後投入故事情境，而產生感知上的共鳴。產生共鳴之後作品、作者與讀者之間的這段心理空間，也會越加趨近。

作者作品、讀者之間雖被分割成兩個不同的實體，但是若是意念的傳達上沒有阻礙的話，二者距離就會更接近，心理的創想空間就會更遼闊。

⁵⁸余秋雨著。《觀眾心理學》。台北市：天下遠見出版。2006年1月。頁191。

第三節 有意味的形式，《老鼠弟弟》的詩意空間

如果將《老鼠弟弟》繪本當做是一個完整的空間場域，進入這個空間整體的感受是什麼呢。試試看！走進繪本空間，我嗅到了詩的味道，這裡是一個具有詩意的意蘊空間。心理學家勒溫提出了場域論，他的理論主要是人的心理和行為的場域，它並不涉及電力或動力等物理現象。

『勒溫所借用的是物理學場域的觀念或思想，亦即他自己所說的，把場域論做為一種分析和處理問題的方法，勒溫在這種觀念和方法指導下的心理學，研究和理論建構則是一種心理學的全新的創造。』⁵⁹

依照勒溫的說法，人的行為是和環境互動的整體表現。因此環境是緊張的，人的感受與行為表現也會是緊張的；若環境場域中的元素是悠閒的那麼在其中，人的感受也會和環境相呼應。上野紀子與中江嘉男除了在繪本中注入了寫作的思考空間之外，他們也將整組繪本營造成為一個詩的意蘊空間。

新詩的特質具有，講求美感、講求意境、講求修辭鍊句，更強調深入淺出、淺顯易懂、感情真摯。⁶⁰。詩是文學的一種形式，更需要應用美麗的文字，才能讓詩的表情更優美。在一般人的眼裡生活中的事務瑣碎極其繁雜、平淡，但是獨具慧眼的詩人，卻能運用文字、繪畫等的方式將其美化，讓讀者欣賞並予人美麗的想像空間。作者將《老鼠弟弟》繪本的故事內容轉化成美的想像、美的描繪，讓讀者在美的場域中接受美的薰陶。

⁵⁹ 申永荷著。《充滿張力的生活空間---勒溫的動力心理學》。台北市：貓頭鷹出版。2007年1月。頁189。

⁶⁰ 林文寶等合著。《兒童文學》。台北市：五南出版社。1996年9月。頁91。

在《老鼠弟弟》繪本中，詩的意蘊空間呈現在：

1. 簡約的美：

詩的文字常常運用了比喻、聯想，讓原本攏長的文字脫胎換骨、去蕪存菁。《老鼠弟弟》將日常生活中平凡的主題精簡，將故事單純、簡單的美，用詩一般簡約的圖像表達。即便是每一個跨頁上左側的文字也不贅飾多餘的文字，讓精簡的文字清楚說故事（圖4-3-1）。



圖4-3-1
圖象呈現簡約的美

2. 意境的生成：

『中國詩的本質是「意境」的生成，這種意境由含無限深意的神秘意蘊與優妙高遠的神祕境界兩部分組成。宗旨在於天地之外別構一種靈奇……進入詩人創造的另一度想像空間與心理空間。⁶¹』。《老鼠弟弟》的留白特殊意蘊，製造了畫面上的祕境（圖4-3-2），那種空靈澹盪之美，引領讀者進入詩意空間恣意想像遨遊繪本空間。

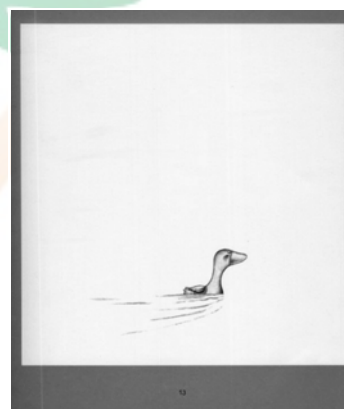


圖4-3-2
橫線呈現水的意境

3. 有限與無限：

中國詩的境界是從有限到無限，又由無限回歸於有限，是迴旋往復的

⁶¹毛峰著。《神秘詩學》。台北市：揚智文化。1997年1月。頁71-72。

⁶²。《老鼠弟弟》將有限的題材背後賦與深遠的意義（圖4-3-3）；又將豐富內涵，精緻的濃縮成繪本中的文字、圖像；將有限時間放在繪本這個無限空間裡。

4. 生命與自然的交融：

詩的意境中，常把生命的主體與客觀的自然景物，運用文字與圖像交融互滲的表現在作品中，時而呈現個體與宇宙合一的靜態之美；時而展現個體經驗動態之美。《老鼠弟弟》的空間中，物與生命自然融合不矯揉造作（圖4-3-4），讓讀者體驗生活與生命原本就是這麼自然的相互依存。

5. 音樂性：

在傳統的文學作品中，詩與歌和樂器是相互存在分不開的，但是在廣博的文學世界中，詩的音樂性不再僅僅侷限於詩與樂器的配合，應用更具內涵意義的方式來體會音樂特性。『音樂性，指的是一篇作品裡節奏和聲韻的協調，合乎邏輯的流動升降，適度的音量和快慢，而這些都端賴作品的主題趨指來控制』⁶³。詩的音樂性，可以看做是作品風格的一個部份。《老鼠



圖4-3-3
圖象無限延伸



圖4-3-4

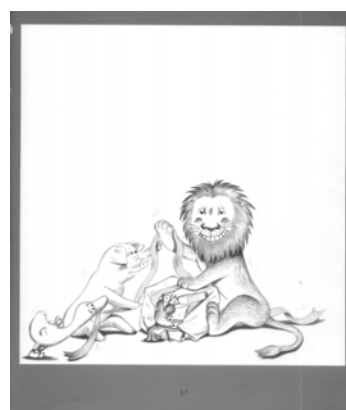


圖4-3-5
合奏迴旋的音樂性

⁶²毛峰著。《神秘詩學》。台北市：揚智文化。1997年1月。頁74。

⁶³楊牧著。《一首詩的完成》。台北市：洪範書店。1989年2月。頁145。

弟弟》的文字模仿著幼兒口語趣味的聲韻；故事的時間節奏配合著故事情節時而緩和、時而匆忙，像極了楊牧所提及的詩的音樂性。閱讀者在閱讀《老鼠弟弟》繪本時，不但看見了一個個故事，也是在閱讀一首詩；不但看見了開朗的顏色，也聽到了愉悅的音韻（圖4-3-5）。

在勒溫的場域論中，他將環境中的任何元素都當作是完整情境中的一部份，若能身歷其境感動會更深刻。而中江嘉男與上野紀子將生活中最深的感動，用圖像營造出來，也讓讀者體驗了最深刻的詩的意境。用創意的角度閱讀繪本當中詩的意蘊空間時，我們會發現繪本不再被侷限在小小的空間中，詩意的氛圍使它範圍變得寬廣了，這種詩的意蘊空間就像是空氣、氤氳沒有邊界，思想有多遠空間就有多大。



第四節 小 結

兒童對於故事會著迷的原因，除了故事本身的文學性之外，還有其他的理由，就是在閱讀文本時心靈也得到了創意與想像的需求滿足。這些需求的滿足來自於形象語言、豐富的情感主題、角色在作品中的發展、作品的風格以及文體的形式所製造的空隙。在這個文本的空隙中，讀者能依自己的過去經驗盡情填補，而且越有閱讀經驗的讀者越能樂在其中。

讀者在閱讀作品時，在現實環境上是與產品接觸，但是在精神的實質上卻是與作者交心，因此除了可見的書籍作品之外，看不見的創作理念與回饋的交流持續在作者、作品以及讀者之間不斷的交流著。讓我們理解到另一個程度的互動，並確知讀者不是被動的等待著接收作品的外延意義，同時亦運用自身經驗甚或是誤讀的方式解讀著作作品的內涵，並透過對作品的回饋給予作者更寬廣的創作空間。

好的作品能營造出特殊的空間訊息，閱讀者也能夠從中感受不同的閱讀氛圍，使得心更敏銳的覺察事物的特殊關聯，並且形成特殊的情感，從中培養心靈的創造力、感受力與欣賞力。

第五章 禪與繪本

以現在的眼光觀看繪本除了傳統的娛樂或學習意義外，我們仍十分容易發現新的元素在其中。例如空間意味、文化意味的元素。在繪本的空間中，我們若要知道劇情發生的場景，最簡單的方式是來自於背景的圖像暗示，因此空間的鋪陳便具有相當的功能性。

繪本中出現運動場與臥室背景圖像，閱讀者很容易會受到暗示，並接受接下來會發生的故事情節；但是如果空間的背景或是內外的區隔形象不存在呢？我們在閱讀這樣繪本的時候，除了取決於空間中僅有的元素做場景判斷外，另一種方法就是自然融入繪本空間中，體會「空」的自然趣味，那麼衍生出來的空間趣味就會有不同的解讀方式。

體會《老鼠弟弟》的自然趣味所衍生出來的空間形式，可能會因為創作者當時所處的年代及文化特質，而隱隱產生出與當時社會、時代狀態相符的空間意味；當然也有可能是一種期待，期待在混亂的社會秩序中，找到一種穩定與安全的空間秩序。大部分背景留白的《老鼠弟弟》，背景雖空無一物，但卻存在著一種曖昧的空間形式，提醒著閱讀者空間的存在感，同時也讓讀者自己去定位空間（圖5-0-1），這種奇特的感官經驗，交互作



圖5-0-1

由讀者定位空無一物的
背景空間

用出一種不由作者藉由物質去定位的空間感受，而是將空間的感受交由讀者與繪本中的元素互動後形成。

拉岡在他的一篇〈東方藝術百年日本影響〉中討論日本禪學藝術的影響曾說：『在巴黎或者紐約的抽象藝術環境中，所有人或多或少是禪。⁶⁴』他相信五〇年代藝術，禪的影響可以歸功於鈴木大拙的著作。研究者在翻閱本章節及相關敘述時，發現如果一般藝術均具有禪味，那繪本是不是有可能在這樣的一個時代背景下，也受到些許影響而呈現出「空」的禪味呢？因此本章節將以另類方式，僅針對作品所呈現的圖象意義，以禪的角度分析繪本中可能存在的禪味。

以嬰幼童而言，簡潔的圖象、單純的背景，是一種讓他們在平面作品上視覺聚焦的簡易方式，若再輔以鮮豔的色彩說明圖象，更能將簡易的抽象線條具象化；如米菲兔系列作品的圖象，便具有此種特性（圖 5-0-2）。這也是一般幼童書籍的特性。



圖 5-0-2

對於成人而言閱讀繪本時，會加上自己過去的經驗，解釋圖象空間呈現的任何面向之訊息。由於研究者對水墨藝術的興趣，尤其水墨畫在留白意境的鋪陳，所呈現的空間感，吸引研究者試圖用禪藝術觀點看《老鼠弟弟》中，是否也具有水墨畫中的禪味？

⁶⁴ Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》，典藏藝術家庭，台北市，2007 年 6 月。頁 148。

「留白」對於傳統的日本藝術家而言，是一種空間的體現。他們視空間為『週遭氣氛』，它指的是日本藝術家在他運作時感知道圍繞於他四周的空間⁶⁵。極簡主義藝術家在與東方藝術文化接觸後，對於藝術中的空間也有了不同的詮釋。萊茵哈特1958年在他旅遊日本時的日記中，給禪學的藝術這一門學問的評語：『禪即是如何在一幅圖畫中製作空靈空間的意涵宣示』⁶⁶。在禪的信念中，「空」並不代表什麼都沒有，也不代表缺少了某些東西，而是指其本身的完整性。因此在《老鼠弟弟》空無一物的背景中，找尋「禪」的蹤跡就是本章的研究主軸。



⁶⁵ Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯。《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》。台北市：典藏藝術家庭。2007年6月。頁31。

⁶⁶ Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯。《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》，台北市：典藏藝術家庭。2007年6月。頁93。

第一節 中江嘉男、上野紀子與東方禪

『日本之美，美在傳統』⁶⁷這是在日本人優秀說中，常常被強調的觀念。⁶⁸但是在第二次世界大戰結束，日本成為戰敗國後，日本傳統文化也被佔領軍認為是迂腐的封建制度，而與西方自由的體制成為強烈對比，因此佔領軍對傳統的日本文化採取排斥控管的態勢。相對的日本民間也出現了提倡保持傳統日本文化的人士，希望以創新的角度賦予日本文化新的面貌。

儘管許多典籍說明了日本在戰後不知反省的特質，阻礙了日本的文化發展。但是在二次大戰後日本同時也出現了許多學者出書，試圖在混亂的時代找到大和民族的立足點。「日本論」的書籍探討日本人到底如何為自己定位，並由其中尋找自性。探討的典籍紛紛出爐，其中不乏外國人寫的日本人論，書中的論點帶給日本人很大的啓示。為了確認自己的民族性，日本的學者也做了自我剖悉方式檢視自己的民族特質。

神話家松村武雄在〈民間神話與民俗信仰中的日本精神〉中，舉出日本精神的三點特徵：（一）對於國家皇室的特殊信仰觀念，（二）透明、健康、潔淨、明朗，（三）高貴、純化、單純、簡樸。⁶⁹

除了自我剖悉民族特性外，日本的學者也開始由歷史向古代溯源。在唐

⁶⁷ 南博著，邱淑文譯。《日本人論---從明治維新到現代》。台北市：立緒文化事業有限公司。2003年11月。頁129。

⁶⁸ 自中日甲午戰爭以及日俄戰爭得勝後日本人開始自覺其國民性是優秀的，自此也發展出多元的日本人優秀說。南博著，邱淑文譯。《日本人論---從明治維新到現代》。台北市：立緒文化事業有限公司。2003年11月。〈日本人優秀說〉。

⁶⁹ 南博著，邱淑文譯。《日本人論---從明治維新到現代》。台北市：立緒文化事業有限公司。2003年11月。頁174。

朝時中國派遣唐使或說避宋，來到日本進行佛教的文化交流，並引進其中的精神文化與物質文化，在去蕪存菁之後留下最好的部份，形成日本自己獨特的文化。由於對自己文化的認同，因此崇拜西方的日本人情結，也透過模仿而昇華，造就了日本人的優越意識；換句話說對於東方各個民族而言，日本自認為是一個極為優秀的種族。因為他們不只模仿而已，而是在模仿他國事物後，會逐漸朝向符合日本國情的方向去修正並應用，進而創造出具有日本文明的文化，日本的「禪」文化所發展出的美學思想便是一例。

日本的禪學大師鈴木大拙提到禪的態度：享受如是當下的世界，就是禪的態度⁷⁰。而佛教中禪的空、虛、無等觀點，日本人引用的不只是哲學觀念，而是將日本式「禪」的靈性，表現在生活型態中，落實在生活的體悟上。從日常生活中擷取自然界的美，是日本人生活文化的一大特色；「憐惜萬物」的纖細感受，則是日本美學的重點⁷¹。

從平安末期到鎌倉時代，日本人對於簡素生活或枯淡境界逐漸賦予肯定的意識。……「枯淡」是一種美學意識，它強調與對象之間保持距離……「簡素」和佛教有關……是講求現實主義的日本人，在藝術上的另一番表現。⁷²

我們在探究日本的文化特性時，很容易由過去的歷史著手，因為我們相信文化是一種匯流的集合、是一種加法，它會在歷史的長河中顯現出一個民

⁷⁰南博著，邱淑文譯。《日本人論---從明治維新到現代》。台北市：立緒文化事業有限公司。2003年11月。頁197。

⁷¹南博著，邱淑文譯。《日本人論---從明治維新到現代》。台北市：立緒文化事業有限公司。2003年11月。頁8。

⁷²南博著，邱淑文譯。《日本人論---從明治維新到現代》。台北市：立緒文化事業有限公司。2003年11月。頁323-24。

族所累積出來的特質。在社會心理學與文化人類學的研究領域中都已證明，民族文化的背景，的確最容易出現共同特質的國民性。

一九五〇年代二次世界大戰後，日本的禪宗魅力逐漸擴大，出生在一九四〇年的中江嘉男與上野紀子，浸濡在日本的文化體系中成長，無法遺世獨立於文化系統之外，自然與文化融合，而有某種程度的影響，並將特殊意涵的美學意識表現在。上野紀子的繪畫風格具有多樣的面貌，而《老鼠弟弟》只是作品中風格之一，這種風格頗具禪學的空靈特色，使得讀者在閱讀《老鼠弟弟》系列作品中，也能體會部分日本傳統中禪的文化意義。



第二節 禪藝術與表現方式

兩宋時代的禪畫藝術，雖不能說是主流藝術，但是由於其繪畫風格的創造力以及表現力，因此對於後世的禪藝術表現產生了極大的影響。

廣義的禪畫藝術，舉凡與禪宗有關的畫作都可以視為是禪畫藝術，但是中國古代文人一向輕視禪僧的畫作，他們認為禪的藝術畫作應該要像倪瓚⁷³或者是董其昌這類文人的畫作。因為在他們的畫作中透過用畫筆的提、頓、抑、揚以及墨色的濃、淡、燥、濕造成層次上的變化。黑白線條、色塊的對比強烈，畫作立意不在表現立體，而是追求畫面虛實相生的趣味；畫作的內容不在寫實自然，而是心靈的嚮往寄託。

宋元時期由於中國社會政治動盪，一些中國僧人不服元朝統治來到日本避難，加之航海技術進步渡海到日本傳播禪法的中國僧侶數量空前。⁷⁴

『禪僧不僅把在中國已經成為佛教主流的禪宗傳到日本，也把宋元文化同時傳到日本。禪宗傳入日本是古代中日文化交流的一次高潮。禪宗及由禪宗為主要媒介傳入的宋學，發展日本文化發揮了積



圖5-2-1 倪瓚
《六君子圖》，繪畫
年不詳，現藏於中
國，上海博物館。

⁷³ 倪瓚（1301-1374）元代傑出畫家。字元鎮，號雲林，別號有牛陽館主、蕭閑仙卿、……曲全叟等。以雲林兩字最常用，人皆稱為雲林先生。元錫（今屬江蘇）梅裏鎮人。畫法特點，構圖多取平遠之景，善畫枯木平遠、竹石茅舍，用筆善用側鋒，多畫折帶皴，所謂“有意無意，若淡若疏”，形成荒疏蕭條一派，以淡泊取勝。

中國書畫院。http://www.cnart.biz/cnart/art/gu_dai/nizan/art.htm。2008年7月31日。

⁷⁴ 王青。《日本近世思想概論》。中國北京：世界知識出版社。2006年11月。頁174。

極的作用。⁷⁵

即使在中國土地上禪僧的畫作不被重視，但是由於時代因素上造成的文化交流，因此日本人在十三世紀末開始收集中國的禪畫，讓禪畫在海外得到了青睞。到了十四、十五世紀，中國的禪畫風格便成為日本水墨畫派模仿的對象，繼而啟發日本藝術家的創造力。由於「禪」的藝術畫作多集中在日本人的手中，因此檢視及研究「禪」的藝術畫作，日本學者就較中國學者有著得天獨厚的條件。日本將這些「禪」的藝術作品歸納成「Zen painting」，這個名稱為西方人所熟之，但是西方人也許不知道真正的禪畫應該是「Ch'an painting」。⁷⁶

「禪」在近代美學上成為一種藝術的風格，這種風格由於樣貌多樣不拘，很難具體說明其特徵。海倫·威斯格茲在他的作品《禪與現代美術》中整理出五項禪藝術的明顯特徵，說明禪藝術的特殊形式。即：空與無、動力說、無限與周圍空間、目前的直接體驗，還有非二元論及普遍性。⁷⁷另外『久松真一在他的《禪與美術》書中，整理出「禪學之美」七項特質：不均齊、簡樸、自然、靜寂、脫俗、幽玄、枯高。⁷⁸

透過「禪」藝術特徵的整理，接下來將針對較明顯可見的「禪」藝術特質做說明。

⁷⁵ 王青著。《日本近世思想概論》。中國北京：世界知識出版社。2006年11月。頁176。

⁷⁶ 高木森著。《中國繪畫思想史》。台北市：三民書局。1992年6月。頁193。

⁷⁷ Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯。《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》。台北市：典藏藝術家庭。2007年6月。頁28-34。

⁷⁸ Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯。《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》。台北市：典藏藝術家庭。2007年6月。頁24。

一、空無與留白

日本「Zen」的造型意識講求留白，日式庭院中給人行走的飛石與飛石之間什麼東西沒有，但是當你從一個飛石到另一個飛石之間，又會意識到他們之間不是什麼都沒有，而確切擁有的是飛石到飛石之間的空間。因此留白不是什麼都沒有，這一段空白可以保持畫面平衡，同時寄託心靈體會「空」。

在造形藝術中「空」的部份也是一種完整性，是造型的一部份，空也是完滿的。有些畫面中背景沒有地平線的作品，也可以解釋為一種無限的空間。在沒有背景的圖畫意向中，「空」呈現出了相當的份量，敘述著無法用口語表達的深遠意境。

二、寧靜中的動態

就像是四季的變化、草木的枯榮一樣，禪的世界也是一個生動而恆常改變的整體。『禪師繪畫與書法的成品結果，自發性的線條主要是發揮在作品中的生動表現，而空的部份正散發著「寧靜的動能」。⁷⁹』。所以，禪藝術表現動態時，不一定要有動作的表現，只需要在作品中加入展現動能的張力元素，便能散發出動能。『水墨畫中的空靈與雲霧狀的鋪陳可能是最好的說明，此類作品所散發出來的張力，可以稱之為「具動感的沉默」。⁸⁰』因此畫面中的一片墨漬，一條線段都可能是動態的來源。

⁷⁹ Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》，典藏藝術家庭，台北市，2007年6月。頁30。

⁸⁰ 同上註。

三、無限與周圍空間

不論是生活上的空間或作品上的空間呈現，成功的空間表達方式，在於它能夠成功的融入情境中。傳統的日本藝術家，視空間為「周遭氛圍」，它指的是日本藝術家在他運作時，感知到圍繞於他周圍的空間。⁸¹一件具有禪味的作品，並不仰賴消失線來營造空間的深度，正因為它沒有消失線，沒有明顯的前後伸縮空間，反而可以在無限的空間中，體驗作品本身的空間、觀者的空間與作品的空間。

四、自然簡樸

禪藝術的作品中會使用媒材、及造形表達出一種自然的簡樸，以速寫、寫意的方式表達圖像在畫面上的自然流動。「簡」的特性創造出一種有別於其他藝術的質感，它將作品中的形象及色彩單純化；形象的單純化可以使人看清事物的本質，而色彩的單純象徵了「淡泊」與「純粹」。而「樸」的質感表達在作品媒材的選用上，鉛筆、炭筆與水墨是大自然的產品，材料的選用及表達創造出了一種『安靜到一種基本的簡樸』。⁸²

「禪」的藝術具有上述優美的氣質，但是不論是何種藝術風格的創造，都必須以題材作為表達情感的「載體」；也就是說要將抽象的思想情感落實於具體的形象之中，它的特質才能顯現，禪的意念表達也是一樣。

一般的藝術家運用觀念、題材與技法表現作品內容時，會考慮載體的特

⁸¹ Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》，典藏藝術家庭，台北市，2007年6月。頁31。

⁸² Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術---現代東西方藝術互動史》，典藏藝術家庭，台北市，2007年6月。頁87。

殊性而加以選擇適合的表現方式。繪本就是一種特殊的載體，它可能是一個故事的多幅圖像，或者是一個有主題形式的一本圖像書籍，加上閱讀者年齡層廣大的變數，因此在選用適合的表現模式時更需要細膩的考量，才能使作品富有創造者主觀審美的特色造型。

有些藝術家在創作的生涯中，個人風格明顯穩定，且達到一定的專業程度，一看作品就知道一定是某某藝術家的作品；但是有些藝術家則會依照作品的特殊性，透過觀察和體驗事物後，做不同的詮釋以展現最適合的風格，如此在創作時更能接近他們的情感價值體系。

『技巧是形式的來源，而形式是引導觀賞者去深入體會題材，上窺藝術家的心靈世界的憑藉。』⁸³

我們無法確切的知道中江嘉男與上野紀子在選用特定風格展現圖像時的想法及考量。但是我們可以確切的說出他們在選擇透過似「禪」的風格作為表達方式時，必須做取捨、誇張、變形、簡化、抽象甚至複雜化的處理，藉此建立繪本及作家自己鮮明的風格。

⁸³ 何懷碩著。《給未來的藝術家》。台北市：立緒文化。2003年7月。頁111。

第三節 繪本中「禪」意味的空間

繪本，爲了要表達創作者的意念，因此會具有各式各樣的可能性，那麼繪本中「禪」的可能性呢？正如鄭石岩所說的：禪是一種內在學習，經由淨化自己的過程，進行心的訓練。⁸⁴它是一種心法，很難藉由深入究竟看出樣貌，也不容易讓讀者了解其中真意。，因此越是生活化的、具象畫的越容易讓讀者了解，「禪」的可能性也越容易存在。

「禪」是一種內在學習，而主動親近是內在學習最好的方式。繪本中植入了「禪」的思想，除了能啓發生命的智慧外，也可以做爲生活的指南、打開心靈的視野。在繪本中「禪」的體現，除了畫面空間安排之外（如上一節所述），另一種方式就是透過繪本的主題呈現，讓閱讀者在觀念上得到沉澱。

禪學中常會用許多公案來示現禪機，這些公案都可以被視爲一些小故事，和《老鼠弟弟》相較也許主角不同、事件不同，但誰能說力行生活，扮演好自己的角色不具禪機呢？《老鼠弟弟》的主題平凡，但其間卻可以發現他用了最簡單的方式告訴我們：用清靜、喜悅的態度，冷靜、智慧的眼光，看出生命的基本價值（圖5-3-1）。



圖5-3-1

由平凡的主題
看生命的價值

一、適應生活的難題

禪學認爲世界是變動不拘的，就像我們的生活每天都會面臨一

⁸⁴ 鄭石岩著。《禪•心的效能訓練》。台北市：遠流出版。2002年7月。頁16。

些新的考驗、生活中的挑戰，若能看出事件的價值，即智慧的增長。

《想吃蘋果的老鼠弟弟》就遇見了生活中的難題，由於身體條件的限制，若不經他人協助不太可能吃到好吃的蘋果。在《大象先生與老鼠弟弟》中我們看見了，生活的物質條件與我們本身的條件原本就有極限，若不能堅強面對考驗，體驗寶貴的生活經驗，那麼很容易在與人比較之間失掉了自信心。透過老鼠弟弟的體驗，間接教育並啟發了讀者，清醒的面對自己才能展現活潑悅樂的面貌面對生活中的難題。

二、通達與承擔

凡事不肯承擔、總是把錯誤推給別人，這是處在他律避罰階段的兒童時期，犯錯時最容易做出的反應。《打破杯子的老鼠弟弟》也把錯誤推給了他身邊的朋友，看看可不可以讓事情合理化，而不會被媽媽責備。

犯錯後最好的解決方法還是承擔。因為，問題不可能自己解決、自己走開，最好的方法便是面對它、承擔它（圖 5-3-2）。在古籍中記載達摩曾說過：『逢苦，何以故？識達本故。此心生時，與理相應⁸⁵』。翻譯成白話文他的意思是：「你要如何才能逢苦不憂呢？那就是要承擔它、面對它、思考它以及

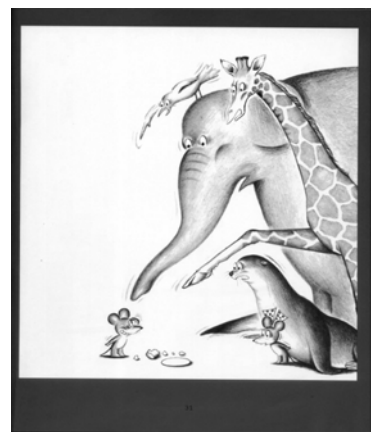


圖5-3-2

承擔

是解決問題最好的方法

⁸⁵鄭石岩著。《禪•心的效能訓練》。台北市：遠流出版。2002年7月。頁46。

忍受它，並設法找出解決的方法。如果有了這樣的想法，就能與理相契合進步成長」。

《打破杯子的老鼠弟弟》想了又想，杯子破掉的原因還是自己造成的，因此勇敢的承擔過失面對生活中的錯誤，因為只要他願意改進，問題就一定能夠解決。

三、隨緣實現人生

「隨緣」最切實的方法就是：把握自己，努力成長。不要凡事與人比較，那樣會帶來許多不必要的煩惱。《大象先生與老鼠弟弟》他們二者本來就有許多的身體條件上的不同，而造成生活上以及個性上的相異。大象先生的許多優點是老鼠弟弟所沒有的，再加上老鼠妹妹的抱怨，老鼠弟弟發現自己真的很差勁，也變得沒有自信。但是，能夠發現自己先天上的限制，並找出自己的長處及優點便是隨緣，就能用豁達的心面對一切。

《老鼠弟弟和音樂會》中，老鼠弟弟到底適合什麼樂器呢？

遇見挑戰許多人選擇放棄，但是老鼠弟弟認為這是一個學習的好機會，所以到處去詢問樂器的適合度，發現了不同角色各自的長處。最後終於找到了鋼琴這個樂器，的確有難度，但是努力學習克服困難，隨緣的體會了積極成長的喜悅（圖5-3-3）。



圖5-3-3

克服了困難，積極成長。

四、恬淡與寬闊

以禪學而言，生活的本質不是追求而是實現。無所求的本質是恬淡，就是如實的接納自己；而實現是實現生活、生命中現成的，心靈自然寬闊，生活中就會有悅樂。由於生命與生活是無常的、是變動不羈的，所以不能用僵化的模式來回應生活，才能迎接各種挑戰，恬淡自樂。

《老鼠弟弟的背心》被體積漸大的六隻動物穿過後背心早就變形，尤其大象先生穿過後，根本看不出曾經是老鼠弟弟的背心。老鼠弟弟雖然沮喪，但是最後一個跨頁卻以讓人意外的方式作結尾：他們把它變成了一個鞦韆！生活中雖有苦處，但是換個角度、換個方式結果就有所不同了。

小貓在《老鼠弟弟盪鞦韆》裡，因為自私和野心，為自己製造了窘境。鳥爸爸和鳥媽媽為小鳥做了一個盪鞦韆，但是體積與重量的限制只有老鼠弟弟可以和小鳥一起盪鞦韆，但是小貓卻粗魯的將鞦韆搶來自己一個人玩（圖5-3-4）。沒想到鞦韆越來越高，摔下來的小貓才發現，原來鞦韆是鳥爸爸和鳥媽媽用嘴銜住為小鳥做的。小貓若不貪婪、不強求、沒有野心，就不會使自己陷入困境。



圖5-3-4

小貓的貪婪
使自己陷入窘境

第四節 小 結

本章的研究不是要確定禪學的影響力，而是藉由《老鼠弟弟》系列繪本找出藝術家與禪學藝術的關聯性，以解釋這種「似禪」的藝術風格。文化的模式對於國族中人們的觀念具有絕對的影響性，這是不爭的事實，創作者也會運用他們的文化特質影響他們的作品呈現。《老鼠弟弟》系列繪本的二位作者本身對於當時代文化的體悟，嘗試選用不同的風格融入了繪本的方寸之間，並結合材料的運用透過創作歷程自然的展現作品風格，使得閱讀者在閱讀時的體悟也多增加了心靈的安定與淨化的功能。

觀看繪本的形式，我們會發現大多數的繪本型態，均是具有豐富色彩圖像的。較少繪者會應用這種簡樸的方式呈現主題的內容，尤其當我們對繪本先入為主的認知觀念是多彩多姿的時候。使用這種多處留白的意味風格，除了要對所要表達的風格有深入的研究外，還需將要表達的精神內涵轉化成圖像作品。本章禪的風格沒有固定型態，亦沒有標準的章法可依循，正如禪宗六祖慧能所說的『本來無一物』。在這樣抽象的意向裡要將「禪」意放入繪本中的確有相當的難度。

日本「似禪」藝術的空間表現，引起了西方社會開始質疑後退空間營造時的傳統規則，即指消失點方式的透視。西方的藝術家開始探究物體周邊與物體之間的空間、藝術家周邊的空間、作品的空間以及觀者與作品的空間。這些空間都可以應用禪的方式重新認識，用不同角度發現新的空間理論。

第陸章 結 論

單純的圖像是《老鼠弟弟》繪本主要的圖像語言，這種圖像形式打破了我們對傳統繪本的認知。由於色彩不及其他繪本豐富，因此在打開《老鼠弟弟》時的第一印象，無法像翻閱其他繪本，接收多種色彩所要傳達的表情。閱讀者所能依據的，僅有背景留白的圖像以及配合插圖的簡單文字。

本研究以《老鼠弟弟》系列十五本繪本中的「空間」為主要研究主軸，除思考並探索繪本中的空間外，也試著提出存在於繪本之外的空間形式，以及圖象安排的象徵意義，用不同的觀點分析不同形式的空間元素。

繪本的背景文化、圖像意味與象徵，擴大了空間的存在，使得繪本的空間不再侷限於小小的方寸之中。由於空間內涵多樣，且無固定形式，因此本章無法稱之為結論，僅就探討後，對於繪本中的空間「觀點」及平面圖象的安排做一整理。

第一節 圖像特徵與空間

一、空間與知覺

人類繪本作者爲了要表達圖像的空間特徵時會運用形體的位置、方向、面積以及距離來表現。而閱讀者在辨視空間時，則必須依靠感覺器官的協助，知覺空間。除了知覺能力外，欣賞圖像的經驗也是感知圖像空間的重要能力。

色彩圖像豐富的平面作品，會運用不同的方式呈現圖像的景深。如，色彩的濃淡、形象的大小、透視線的運用等，都是一般平面作品在營造空間時最常用的方式。但是對於《老鼠弟弟》這樣留白多、色彩單純的圖像而言，空間的營造方式就會有相當大的限制。中江嘉男與上野紀子在這一系列繪本中，主要依靠下列方式傳遞給閱讀者空間的感受：

（一）、圖像中物體的重疊方式：

圖像完整者爲最前方的物體，被完整圖像遮住部分者爲後方，利用重疊的影像創造出了作品的空間。

（二）、圖像中物體的物體斜置：

物體最立體的角度不是正前面或是正後面，而是斜側角度的視點，最容易看出立體的圖像。例如剪影藝術，利用側面會比正面效果好。斜角的呈現時，物體遠近和尺寸並沒有很大的改變，僅是利用體的角度佔有空間。因此斜置圖像也創造了繪本的空間。

(三)、圖像中物體的影子

可見的物體，只要不處於完全黑暗的狀態就一定會有影子，而且影子一定會隨著光線與身體產生某些相關的角度。影子與物體間的角度也暗示著不同距離的空間。

《老鼠弟弟》繪本中的留白，畫面中角色造型周圍的充分空間，圖像本身的完整性，使得愈讀者更容易聚焦，而圖像中的事物可以更從容的在畫面中呈現。

二、美與空間

美是一種安定的力量，會讓生活的質感更細緻。研究者認為閱讀本身就是一種質感細緻的活動，因為閱讀不光是眼睛的工作，而是包含了綜合的心理活動。兒童從事閱讀時是一種知識的吸收，也是一種情感上美的陶冶。這種知識的吸收不是客體可見的，是一種知覺經驗的沉潛，並且會成為未來行事風格與行動的基礎。

《老鼠弟弟》繪本中運用設計原理中美的形式作圖像的安排。包括了顏色意向、風格特色、反覆的故事特質、漸變的圖像呈現、對比等方式。作者在《老鼠弟弟》繪本中加入的美感，透過不同形式表達出來，讓閱讀不只是閱讀，而是一種美的視覺經驗訓練。

第二節 繪本呈現的各種空間

在做本研究之前，《老鼠弟弟》只是一套繪本，佔有書架上的一隅。翻開細讀了之後，才發現繪本中有另一個小宇宙。本研究發現《老鼠弟弟》有多樣貌的空間，每個空間的重疊不多，但是都以老鼠弟弟為中心。

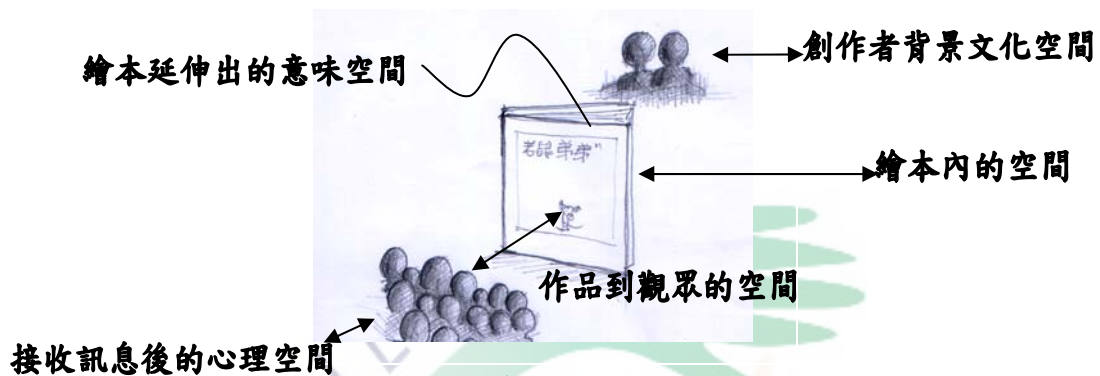


圖6-2-1

繪本呈現的各種空間

一、繪本內的空間

(一) 圖像佔有的空間

作品中的角色會分別在適當的時機出現並佔有空間，單純圖像時平面空間寬闊，角色多的時候畫面就變得擁擠許多。因此即使是平面的圖像仍然佔有空間。

(二) 框架所呈現的舞臺空間

框架的形式擁有表演舞台的特性，框架各個角色盡情演出，在跨頁左半部的文案會提示劇情的發展，當然您也可以只專注在舞台上的演出，因為提示只是簡要的說明情節內容。

(三) 翻頁時產生時間連續的空間

由於閱讀者可以控制翻頁的速度及角度，體驗閱讀時情結的

氛圍，因此原本的空間又多增加了第四度空間時間的存在。

二、繪本延伸出的意味空間

（一）空隙填補所產生的空間

在閱讀繪本圖像時，圖像與圖像、圖像與文字中間的未顯現的情節，很細緻的在繪本中交織在一起，那些出現的圖像以出現的現象解讀圖像，而未出現的圖像則是用另一種閱讀者的意向所呈現。閱讀者在閱讀時，讓這些未出現的圖像，經由情節中元素產生意向，而填補了空隙產稱意象空間。

（二）詩意的空間

藉由心理學家勒溫提出的場域論分析，《老鼠弟弟》的繪本具有詩的特質，呈現在；簡約的美和特殊的留白意蘊，製造了畫面上的祕境，產生空靈澹盪之美，進入詩人創造的另一度想像空間。

三、作品到觀眾的空間

作品到觀眾之間的距離可大可小，通常讀者必須對劇情內容產生共鳴，才能將二者距離縮短。繪本中圖像偶爾會突出畫面的框架，像是表演者走出舞台與觀眾互動，這種做法也將原本分距兩處不相關的角色拉近了彼此的距離。

四、觀眾接收訊息後的心理空間

親子共讀或同儕分享繪本時，共讀之後大家的心理感受會受書中氛圍而相互影響；但是若個人閱讀時閱讀後的心理反應則不同於共讀

者。各自閱讀繪本的讀者情感的涉入多以自己過去的經驗解讀內容，或依個人對情節的喜好調整閱讀節奏；也就是說同樣的作品當閱讀者不同時，則閱讀的結果也會有不同的感受。但是不論個人或多人閱讀，多數觀者會用一種輕鬆的狀態欣賞，且自願、樂意成為作品的俘虜。

五、創作者的背景文化空間

何懷碩認為：『自我乃存在於歷史傳統與時代潮流的交叉座標中，沒有人能漂浮，游離於特定時空之外。⁸⁶』。中江嘉男與上野紀子在透視自己的傳統文化，理解與思考文化的精神後消化、融合，並使用適合的圖像語言放在《老鼠弟弟》的繪本中，形成一種「似禪」的空間風格，讓文化與藝術做了完美的結合。

⁸⁶ 何懷碩。《給未來的藝術家》。台北縣：立緒文化事業。2003年7月。頁22。

第三節 寫在結論之後

中江嘉男與上野紀子創作《老鼠弟弟》對繪本的形式有了不同的詮釋，在閱讀與探索的同時，給了研究者一種新的空間感受。為維持風格的統一性，繪本自三十年前開始出版至今，老鼠弟弟角色特徵變化不大，也維持了在故事空間展現趣味性的初衷，這也許就是《老鼠弟弟》受歡迎的原因吧！

繪本的文化被以引進國內，使我們有幸得以看見不同國家在繪本上耕耘的藝術作家，除了看見藝術家感情的抒發，也透過「繪本」這一座平台看見呈現在繪本的藝術魅力。

由於《老鼠弟弟》留白空間的獨特性，讓研究者想進一步探究此系列繪本的空間特性。然而，以性質而言繪本是具象的，空間是抽象的；以實體而言繪本是可見形式的，空間是創意形式的。但是，抽象與創意形式正是繪本作品最吸引人的地方，因為它必須有藝術與文化的關照，才能與喜歡繪本的人產生關聯，吸引投注的目光走進其中。

一本本繪本就像是一扇扇門，打開門，也打開「心」的視野。哆啦 A 夢的四次元百寶袋中有一個法寶---「任意門」，打開門扉你可以到任何想去的地方。繪本就像是一扇任意門，通過這一扇門就會進入另一個無界限世界，或溫馨、或悲傷、或愉悅、或新奇。走進隨意逛逛，會看見不同角色與事物在其中串聯成主題；若是細細瀏覽就會發現，許多空間都能夠讓讀者主動運用想像填補。《老鼠弟弟》繪本正符合兒童天馬行空的想像力，並容許在留白空間運用想像力塗鴉。繪本的空間，會隨著讀者的想像力而越見寬廣。

在做研究的這些日子，我不斷的在繪本中尋找空間，或是在空間中尋找繪本的原創，我自己也分不清楚。在多次翻閱繪本的同時，也發現了自己對繪本的空間，每次都有新的觀點與新的體驗，就像是打開禮物一樣的驚奇。我相信隨著時間的推移、經驗的積澱、審美觀念的提升，都可能讓研究者對繪本有不一樣的詮釋。



參考書目

一、研究文本

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《大象先生和老鼠弟》。台北市：台灣東販。2003年2月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《打破杯子的老鼠弟弟》。台北市：台灣東販。2003年6月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《老鼠弟弟，老鼠弟弟》。台北市：台灣東販。2002年12月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《老鼠弟弟和音樂會》。台北市：台灣東販。2002年6月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《老鼠弟弟的生日》。台北市：台灣東販。2003年6月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《老鼠弟弟的背心》。台北市：台灣東販。2000年12月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《老鼠弟弟的第二件背心》。台北市：台灣東販。2001年2月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《老鼠弟弟的第三件背心》。台北市：台灣東販。2001年4月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《老鼠弟弟堆雪人》。台北市：台灣東販。2002年1月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《老鼠弟弟盪鞦韆》。台北市：台灣東販。2003年1月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《老鼠妹妹和老鼠弟弟》。台北市：台灣東販。2003年4月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《想吃蘋果的老鼠弟弟》。台北市：台灣東販。

2003 年 12 月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《跟你換！老鼠弟弟的背心！》。台北市：台灣

東販。2001 年 12 月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《鼠小弟的禮物》。台北市：小魯。2006 年 12

月。

中江嘉男/文，上野紀子/圖。《鼠小弟捉迷藏》。台北市：小魯。2006 年 2

月。

二、論述專書

Deborah Cogan Thacker、Jean Webb/著，楊雅捷、林盈蕙譯。《兒童文學導

論：從浪漫主義到後現代主義》。台北市：天衛文化。2005 年 10 月。

Diane K. Osbon/著，朱侃如譯。《坎伯生活美學》。台北縣：立緒出版社。

1997 年 02 月。

Giulio Ceppi、Michele Zini 主編，劉玉燕譯。《兒童、空間與關係》。台

北市：光佑文化。2002 年 6 月。

Helen Westgeest 著，曾長生、郭書瑄譯。《禪與現代美術——現代東西方藝

術互動史》。台北市：典藏藝術家庭。2007 年 6 月。頁 93。

Jkcques Maquet 著，武珊珊等譯。《美感經驗》。台北市：雄獅圖書。2003

年 1 月。

Molly Bang 著，楊茂秀譯。《圖畫・話圖》。台北市：毛毛蟲基金會。2003

年 10 月。

Paul Laseau 著，顏麗蓉、簡逸姍、林晨曄、郭志如譯。《圖釋思考》。台北

市：六合出版社。1998 年 11 月。

Perry Nodelman 著，劉鳳芯譯。《閱讀兒童文學的樂趣》。台北市：天衛文化。2000 年 1 月。

Peter Ward 著，廖意蒼譯。《影視攝影與構圖》。台北市：五南圖書。2005 年 3 月。

Robert Atkins 著，黃麗娟譯。《藝術開講》。台北市：藝術家出版社。1996 年 9 月。

Robert Sokolowski 著，李維倫譯。《現象學十四講》。台北市：心靈工坊文化事業，2004 年 3 月。

Umberto Eco 著，翁德明譯。《艾可談文學》。台北市：皇冠出版社。2008 年 1 月。

天下編輯著。《美的學習——捕捉看不見的競爭力》。台北市：天下雜誌。2002 年 11 月。

王無邪、梁巨廷著。《平面設計基礎》。台北市：藝術圖書公司。1983 年 9 月。

丘永福編著。《造形原理》。台北市：藝風堂出版社。1987 年 6 月。

尼爾·布朗&史都華·基里/著，羅耀宗/譯。《問對問題，找答案：批判性思考的智慧學》。台北市：商智出版社。2004 年 02 月。

申永荷著。《充滿張力的生活空間——勒溫的動力心理學》。台北市：貓頭鷹出版。2007 年 1 月。

伊達千代著，柳曉陽譯。《設計的文法》。台北市：如何出版社。2007 年 6 月。

安海姆著，李長俊譯。《藝術與視覺心理學》。台北市：雄獅圖書。1976 年 9 月。

朱耀沂著。《朱耀沂之老鼠博物學》。台北市：天下文化。2007 年 12 月 28 日。

- 何懷碩。《給未來的藝術家》。台北縣：立緒文化。2003年7月。
- 何耀宗著。《色彩基礎》。台北市：東大圖書公司，1982年。
- 余秋雨著。《觀眾心理學》。台北市：天下遠見出版。2006年1月。
- 杜潔祥著。《美學百題》。台北市：丹青圖書有限公司。出版年月不詳。
- 妮娜·米可森著，李紫蓉譯。《童書中的神奇魔力》。台北市：阿布拉教育文化，2007年12月。
- 岩村和朗著，漢生雜誌譯。《十四隻老鼠過冬天》。台北市：漢聲雜誌。1991年3月。
- 林文寶等合著。《兒童文學》。台北市：五南出版社。1996年9月。
- 林真美著。《認識兒童讀物插畫》〈圖畫書—兒童的閱讀之窗〉。台北市：天衛文化，1996年。
- 林敏宜著。《繪本大表現》。台北市：天衛文化。2004年11月。
- 林敏宜著。《圖畫書的欣賞與應用》。台北市：心理出版：2000年01月。
- 林碧玲編譯。《幼保教育簡筆畫》。台南市：大坤書局。1994年11月。
- 松居 直/河合隼雄/柳田邦男 文，林真美 譯。《繪本之力》。台北：遠流，2005年1月。
- 迪布納著，張樹森譯。《圓圓世界有什麼？》。台北市：東森華榮傳播事業。2004年2月。
- 南博著，邱淑文譯。《日本人論——從明治維新到現代》。台北縣：立緒文化事業有限公司，2003年11月。
- 珍·杜南（Jane Doonan）著，宋珮。《觀賞圖畫書中的圖畫》。台北市：雄獅美術。2006年3月。
- 郝廣才著。《好繪本如何好》。台北市：格林文化。2006年08月。
- 高木森著。《國繪畫思想史》。台北市：三民書局。1992年6月。
- 高橋正人著，「藝風堂出版社」編輯部編譯。《視覺設計概論》。台北市：藝

風堂出版社。1992 年 8 月。

張清榮著。《兒童文學創作論》。台北市：富春文化，1991 年 09 月。

畢恆達著。《空間就是權力》。台北市：心靈工坊。2001 年 6 月。

陳佩雲/編譯。《日本萬象》。台北市：旺文社，1991 年 06 月。

陳秋瑾著。《現代西洋繪畫的空間表現》，台北市：藝風堂出版社，1992 年 7 月。

陳景容著。《構圖與繪畫分析》。台北市：武陵出版社。1983 年 1 月。

陳傳席著。《中國繪畫理論史》。台北市：三民書局。1997 年 9 月。

傅林統著。《兒童文學的思想與技巧》。台北：富春文化。1995 年。

曾昭旭著。《我的美感體驗》。台北市：台灣商務印書館。2005 年 9 月。

森重名造原著。《世界的國家與國旗》。台北市：雷鼓出版社，1991 年 8 月。

黃夢生編譯。《繪畫構圖》。台北市：藝術家出版社。1982 年 11 月。

楊牧著。《一首詩的完成》。台北市：洪範書店。1989 年 2 月。

靳埭強著。《平面設計實踐》。台北市：藝術圖書公司。1983 年 9 月。

鄭石岩著。《禪•心的效能訓練》。台北市：遠流出版。2002 年 7 月。

賴瓊琦著。《設計的色彩心理》。台北縣：視傳文化。1997 年 12 月。

簡政珍著。《電影閱讀美學》。台北市：書林出版。1993 年 5 月。

蘇錦皆著。《素描講義基礎素描的觀念與表現》。台北市：雄獅出版。1997 年 2 月。

三、網路資料

中國畫院網站

http://www.cnart.biz/cnart/art/gu_dai/nizan/art.htm。2008 年 7 月 31 日。

中國美術家網站

[http://203.84.199.31/language/translatedPage2?lp=zh_zt&text=http://www.artist.org.cn/student/1/fineArt/oilpl/200508/22184.html](http://203.84.199.31/language/translatedPage2?lp=zh_zt&text=http://www.artist.org.cn/student/1/fineArt/oilpl/200508/22184.html&.intl=tw&fr=yfp)
&.intl=tw&fr=yfp。2008 年 6 月 28 日。

四、期刊書報

《現代美術》No.137 雙月刊。台北市立美術館。1998 年 4 月。

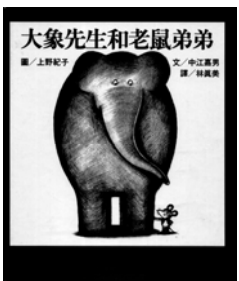
〈美是安定的力量〉。國語日報。2008 年四月二十七日第六版。



附錄一：研究文本。中譯本共十五本

封面	書籍資料	
	書名	老鼠弟弟的背心
	作者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	1974 年
	中譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2001 年 1 月
	主題	透過幽默的方式將孩子單純“就是要！”的想法，恰如其分的表現出來
	書名	想吃蘋果的老鼠弟弟
	作者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	1975 年
	中譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2001 年 1 月
	主題	深受體型限制的孩童“要是我是…就好了”的心情。
	書名	老鼠弟弟的第二件背心
	作者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	1976 年
	中譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2001 年 2 月
	主題	分享與拒絕的重要課題
	書名	老鼠妹妹和老鼠弟弟
	作者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	1976 年
	譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2001 年 2 月
	主題	孩子對異性最初的遐思與互動

封面	書籍資料	
	書名	老鼠弟弟，老鼠弟弟
	作者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	1978 年
	中譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2001 年 4 月
	主題	同儕之間的比較
	書名	老鼠弟弟的生日
	作者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	1978 年
	中譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2001 年 4 月
	主題	學習互助，分享快樂
	書名	老鼠弟弟的第三件背心
	作者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	1979 年
	譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2001 年 6 月
	主題	在同儕中進退與助人
	書名	打破杯子的老鼠弟弟
	作者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	1980 年
	中譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2001 年 7 月
	主題	誠實面對錯誤，勇於承擔

封 面	書 籍 資 料	
	書 名	大象先生和老鼠弟弟
	作 者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	1982 年
	中譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2001 年 10 月
	主 題	襯托自己價值與份量，建立自信。
	書 名	老鼠弟弟盪鞦韆
	作 者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	1983 年
	中譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2001 年 12 月
	主 題	霸道惡性，自食惡果
	書 名	老鼠弟弟和音樂會
	作 者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	1987 年
	中譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2002 年 5 月
	主 題	每個人都有最適合自己的位置
	書 名	跟你換老鼠弟弟的背心
	作 者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	1999 年
	中譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2004 年 12 月
	主 題	物品的所有權

	書 名	老鼠弟弟堆雪人
	作 者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	2001 年
	中譯者/出版	林真美/台灣東販公司
	台灣出版時間	2004 年 1 月
	主 題	自然的趣味
	書 名	鼠小弟的禮物
	作 者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	2004 年
	中譯者/出版	米雅/小魯文化公司
	台灣出版時間	2006 年 12 月
	主 題	真摯的友誼
	書 名	鼠小弟捉迷藏
	作 者	中江嘉男/文，上野紀子/圖
	日本出版時間	2005 年
	中譯者/出版	米雅/小魯文化公司
	台灣出版時間	2007 年 1 月
	主 題	與自然互動