



**NANYANG
TECHNOLOGICAL
UNIVERSITY**

文圖學視角下的賴馬繪本研究

A Study of *Laima's* Picture Books

Through the Perspective of Text and Image Studies

BOK ZHONG MING

莫忠明

School of Humanities

人文學院

2018

文圖學視角下的賴馬繪本研究
A Study of *Laima*'s Picture Books
Through the Perspective of Text and Image Studies

BOK ZHONG MING

莫忠明

School of Humanities

人文學院

A thesis submitted to the Nanyang Technological University
in partial fulfilment of the requirement for the degree of
Masters of Arts

2018

Acknowledgement

謝辭

時間不以人的意志為轉移，不覺兩年的碩士研究生學習生涯，就這樣來到了尾聲。這兩年間，真的經歷了好多。從 2016 年首次到韓國首爾外國語大學參與青年學者學術研討會時的戰戰兢兢，到後來的駕輕就熟，在城市書房及新加坡藝術之家的兩場個人演講，這一切彷彿就是一場不敢夢的夢，虛幻卻又真實。希望這兩年來所經歷的磨練與挑戰，都成就了更美好的自己。

感激佛祖的安排與加持，讓我在這兩年的歲月裡，遇見了美好的人，給予青澀的我那麼多成長的機會，並且能夠從難得的經歷中學習與成長。

首先，我得感謝我的指導教授衣若芬副教授過去幾年間，給予我學術上及生活中的指引與提點。我想，這些生活態度與知識終將成為我日後展翅翱翔的堅實翅膀。人生知音難尋，能夠遇到賞識自己的伯樂，我想自己是幸運的。每次遇到問題或對自己產生疑惑，老師的眼神和語氣幾乎都是肯定的。老師的博學與和藹，往往是身為學生的我們，面對挑戰時的「定心丸」，讓我們更有信心地踏出每個堅實的腳步。想起第一次在城市書房演講，步入會場前忐忑不安的感受，記憶仍然鮮活。老師和杜若鴻教授在樓梯間和我一起喊口號的場景讓我每次想起，心裡的悸動總是難以平復。和老師一起承辦「南大文化台灣光點計畫」的日子，更是最難以忘懷的。謝謝老師給予我的信任與空間，讓我能用更開闊的視野去看待人生中的無限可能。這些年來和老師一起編織了許多美好回憶，有待日後一再回味。衣門子弟，所向無敵！

再者，我也要感謝我的家人，尤其是母親在諸多個趕論文的夜裡，給予我的關懷備至與理解。同時，也要謝謝我的女友潔琳。謝謝你這兩年間所給予的體諒與支持。謝謝妳願意花時間陪我參加一些你不感興趣的講座，還有花時間與精力，陪我一起到到韓國首爾及美國史坦福大學留下難忘與美好的足跡，以及到台灣去收集論文所需的資料。妳的支持與協助，是我在學術道路上能夠毫無後顧之憂前進的動力。接下來，期待與妳開啟人生的嶄新篇章，迎接下一段嶄新旅程。過去的日子，感謝有你。未來的日子，慶幸有妳！

其次，要感謝梁萍女士及吳東興先生這些年來的指點與引導，讓我在人生路途上少走些冤枉路。你們的真誠提點，我必定銘記於心。

復次，我要感謝與我並肩作戰的同門令俐與樂然，在我需要幫助時不遺餘力與義不容辭的給予協助！還有說好一起讀研、一起畢業的思嫻，我們如約「一起走到」了！還有其他與我並肩作戰的好同學，維陽、婉婷及筱雯學姐。同學間的相互扶持與砥礪都讓這兩年的學習生涯更加豐富多姿。另外，也感謝潔欣、鳳琴、立梅、淦斌、家鑣及靈芝等無法一一列舉的好友們，在我寫論文的日子裡的日常問候與鼓勵。

最後，感謝自己的堅持與努力，終於走到了這裡。

2018年8月7日

寫於台北飛往新加坡的回程航班

目錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的——繪本的文圖學轉向.....	1
第二節 研究對象——賴馬及其繪本創作.....	10
第三節 研究現狀.....	19
第四節 研究方法與論文架構.....	25
第二章 賴馬繪本中的文字敘事	28
第一節 淺語：繪本語言的表現特質.....	31
第二節 散文式的敘事文體.....	35
第三節 敘事視點.....	44
第四節 聽覺語言藝術.....	55
第三章 賴馬繪本中的圖像敘事	69
第一節 繪本圖繪的表現特質	69
第二節 讀圖：作者的視覺符號編碼與讀者的解讀	72
第三節 圖繪中視覺元素的敘事意涵	76
第四節 圖像敘事中的時間與動態機制	134

第四章 賴馬繪本中的文圖結合模式.....	143
第一節 以文釋圖	145
第二節 以圖釋文	153
第三節 文圖交叉	164
第五章 總結	172
參考書目.....	176
附圖目錄.....	182

摘要

二十一世紀的人類文明隨著智能手機的誕生與普及，進入了全新的視覺時代。在這一時代變革下，衣若芬教授提出了「文圖學轉向」的觀點來思考新興科技對我們的影響。繪本作為一種文字與圖像結合的藝術消費產品，面對「文圖學轉向」趨勢所帶來的衝擊，其創作與接受也開始發生了變化。

本研究以賴馬作為 21 世紀繪本作家的代表，探討他在創作上的創新與變異。賴馬的繪本創作，經由文字與圖像於各自符號系統與相互之間的互動，成為了文學性，聽覺性與圖像性兼備的文本。顯然，僅討論文字與圖像的討論模式，不足以反映其文字與圖像創作之間的細緻協作關係。

故此，本研究擬從文圖學的視角出發，以文字與圖像於繪本中的表現特質作為討論基礎，進一步探討兩者經由各自組合關係所產生的文本，如何與圖像進行結合以完成繪本的深層敘事。本文將賴馬繪本中的聽覺性、文學性與圖像性的文本表現特質並置於同一框架進行討論，並且提出文本與圖像於繪本中的三種互動模式為「文以釋圖」、「圖以釋文」及「文圖交叉」，以期瞭解繪本如何帶給讀者感官上的刺激與享受。

關鍵詞：

賴馬 繪本 文本 圖像 文圖學

Abstract

With the invention and pervasive use of smart phones, human civilization in the 21st century has entered into a new era where visuality has been placed with greater emphasis. Therefore, Professor I Lo-fen put forward the idea of “text and image turn” in considering the impact of emerging technologies on human. As a visual culture consumer product combining the representation of “text” and “image”, Picture Books in the 21st Century has evolved to an artwork comprising of many artistic elements.

This research seeks to explore the innovation and artistic creation of *Laima*'s work in the new era, using the theories of the “text and image studies”. We would first investigate the artistic traits of literary and visual elements in his picture books, and then discuss how “texts” created by literary and visual elements make further interaction with “images” to create deeper meanings as well as sensory stimulation to the reader. Notably, text and image studies has provided a structure which allows meaningful and concurrent discussion of auditory, literary and graphic textual traits in picture books. Through thorough investigation of *Laima*'s works , this research invented three possible angles in which the interactions between “text” and “image” could be discussed. They are namely, “text as an basis for image literacy”, “image as a basis for text literacy” and the cross interaction between “text and images” .

Keywords:

Laima, Picture books, Text, Images, Text and Image Studies

第一章：緒論

第一節：研究動機與目的——繪本的文圖學轉向

二十一世紀的人類文明隨著智能手機的誕生與普及，將人們帶入了全新的視覺時代。社交媒體的廣泛使用及通訊軟體所提供的便利，讓人們能隨時隨地的藉由影片來記錄生活，或通過上傳文字與圖片來分享自己的所思所想。從此，人們日日的例行活動離不開瀏覽社交媒體中的大量文字與圖像，並且絞盡腦汁思考如何讓自己所創造的內容更好地引起關注與回應。不知不覺中，人們成為了自己審美活動中的「觀看」與「被觀看」的對象，對於文字與圖像的美感追求同時也變得更加迫切。

在這一時代變革下，衣若芬教授提出了「文圖學轉向」的觀點。¹她認為面對第四次工業革命的挑戰，「文圖學轉向」思考新興科技對我們的影響。科技上的便利，促使人們在「文圖學轉向」的時代裡，天天解構與創造圖像，改變我們生活型態的同時，亦改變我們看待他們的方式。

在約定俗成觀念中一般被視作兒童文學的繪本²，其創作與接受在「文圖學轉向」時代亦開始發生變化。繪本的藝術創作已不再是文字與圖像的

¹ 衣若芬：〈文圖學：學術升級新視界〉，《當代文壇》，2018年第4期，頁118-124

² Picture Book 的概念起源於西方，中文則以「繪本」或「圖畫書」表述，兩者實質上毫無二致。前者為日本漢字表述方式，後者則是英語單詞的直接翻譯。就筆者觀察，中國大陸學者較常使用「圖畫書」、台灣由於大量翻譯日文繪本，故此二者交替使用的情況更盛。新加坡讀者亦更為普遍使用「繪本」一詞作為這種藝術形態的表現，故本研究擇以「繪本」作為 Picture Book 的中文表述。本文所引用的論著，一些則選用「圖畫書」，筆者特此提出，以免讀者混淆。

純然結合。文字可以經由多重組合方式與圖繪進行交涉與互動，創造出更為多元的文本，以滿足讀者群不斷提升的審美要求。繪本的讀者也不僅限於兒童，詮釋視角也能更為寬廣。故此，繪本作為一種消費產品，其創作者所面對的挑戰更為艱鉅，務必在固有思維上與時並進並且推陳出新，創造出更能迎合讀者審美期待的作品。是故，筆者意欲透過本文探討，新時代下繪本所給予讀者的審美感受及一種全新詮釋繪本的方式。

目前，兒童文學學界針對繪本所展開的討論，大多以兒童對於繪本的接受為討論中心。他們大多認為，繪本的既定讀者群為兒童，故此作家及家長必須從兒童的經驗與邏輯出發，寫他們聽得懂的，畫他們看得懂的，才能召喚他們的參與。

學者林真美嘗言：

「孩子對事物的辨認，是大塊掌握而非局部的描述；是抓取整體特徵而非藉由理性的分析去整合全貌。所以，他們在讀圖時，絕不像受過理性訓練的大多數大人那樣，只會先觀細節或做分析，而忽略掉了整體的瞬間傳遞；或只是求意象的炫人，而無視於已經對人的內在的感受。換句話說，分析性的圖像表現對大多數的幼兒來說，是有距離的」³

兒童文學批評家往往認為，兒童翻閱繪本時，要能在翻閱的瞬間即刻進入繪本的世界，故此林真美提出繪本出現分析性的圖像對大多幼兒來說是有距離的觀點。但是，筆者認為，這種觀點便與他們長年推廣親子共讀繪本的倡議有所背離。親子共讀的過程中，家長負責「說故事」的角色，而兒童則負責「聽故事」。前者所扮演的「說者」角色，本來就是拉近小讀者與繪本之間的距離的。他們可以通過自身所積累的文化寶藏與視覺經驗

³ 詳參林真美：《繪本之眼》（台北：天下雜誌，2010），頁 147

來引導兒童分析繪本中的圖繪，並向他們複製自己的審美經驗，從而將其帶入繪本所呈現的故事世界。過程中，兒童亦會透過提問來釐清自己不了解的部分，從探索中勾勒出自己的世界觀。筆者無意對親子共讀的益處進行贅述。然則，筆者要提出的另一點是，正因為幼兒閱讀繪本需要家長參與，家長通過「朗讀」，自己實際上也在通過「聲音」來感受繪本極富韻律性的語言所帶給他們的感官刺激。可見，兒童並不是兒童繪本的唯一讀者。儘管目前市面上亦有專門寫給成人閱讀的「成人繪本」，但那些專為兒童設計，色彩鮮豔，文字洗鍊寫的繪本，所啟迪對象往往也包括成人。

長年於日本推廣繪本閱讀的柳田邦男先生就曾以個人經驗為例，分享了繪本對於自己的啟發。在他看來，走到人生後半段的人，更應該充實繪本，仔細閱讀：

那些因為汲汲營營于工作而被遺忘的事物——幽默、悲傷、孤獨、相互扶持、別離、死亡、生命、將會像烙畫般再次浮現。⁴

柳田先生 57 歲時經歷喪子之痛。但在一次機緣巧合之下，他重新閱讀了往昔唸給孩子聽的繪本，並且發現自己無意間從「每一則故事及每一個畫面、每一句話中，找到了異於以往的深意及韻味」。⁵ 筆者例舉柳田邦男閱讀繪本的經驗是為了說明，繪本事實上也能夠激發成人的閱讀興趣並且使他們從文字與圖像中獲取深刻的感受。David Lewis 就曾對繪本的閱讀提出：

我們對圖畫書抱持一個傾向，我們不會去察覺圖畫書是反傳統與異常的創造，也忽視了他們通常擁有遊戲與逆反的特質這個事實。⁶

⁴ 河合隼雄、松居直、柳田邦男合著，林真美譯：《繪本之力》（台北：遠流，2005），頁 16

⁵ 同上

⁶ 詳參 David Lewis, *The Constructedness of Texts: Picture Books and The Metafictional*. In

若我們繼續持以單一的角度去詮釋繪本，直觀的將其視作一種單純的兒童讀物，我們將無可避免地忽略對其中的藝術特質進行探索。故此，我們應當將繪本的討論，從以兒童為中心的視角提升到一種藝術審美的高度，探索適用於現今繪本創作的觀看模式。

據學者陳昭吟觀察，台灣繪本市場在上世紀九零年代以前，主要以翻譯歐美或日本的經典作品為主。但隨著諸多優秀繪本作家的崛起，台灣九零年代以降的繪本創作場域，無論是新興作家的崛起或是優秀作品的產量，都呈現了蓬勃的發展跡象。以陳全（陳志賢）、段勻之、王家珠、陳致元、李瑾倫、賴馬等為代表的九零年代新生代繪本作家，他們的作品都在國際上嶄露頭角，獲選為素有插畫界最高榮譽的波隆那插畫展的參展作者。而且，陳致元的作品《小魚散步》和《GUJIGUJI》也先後打入美國繪本市場；李瑾倫更成為亞洲首位與美國 WALKER 出版社簽約的插畫家。從上述實例可見，台灣近 20 年來在繪本創作上的傲人成就及豐盈成果。⁷

其中，筆者也特別關注到，賴馬的繪本作品不僅屢獲台灣繪本大獎的肯定，亦被翻譯成英、日、韓、泰、義等多種語言行銷海外。在台灣市場的受歡迎程度也不容小覷，名列暢銷作者之林，可謂是台灣繪本界後來崛起的代表性作家。尤為值得一提的是，作為一位與時並進的繪本創作者，賴馬不時對已經出版了的繪本創作進行修訂，力求在創作手法與視覺效果上精益求精，以期符合與滿足讀者不斷提升的審美需求。故此，以為考察賴馬繪本創作的風貌，探究其繪本中的文圖創作特徵，在 21 世紀文圖學轉

Sheila Egoff(Ed.), *Only Connect: Readings on Children's Literature*. New York: Oxford University Press, 1996. pp. 261

⁷ 陳昭吟：〈賴馬圖畫書中的後現代表現〉，《人文與社會研究學報》（國立台南大學）第 45 卷第 2 期（2011 年），頁 69-96

向的契機下，有其開創意義。⁸

但是，在收集大批一手材料，開始思考如何整理及分析這些材料時，筆者逐漸發現，有關繪本的定義及目前學界看待繪本敘事的方式都需要重新被詮釋。

首先，有關繪本的定義，目前學界普遍莫衷一是。筆者嘗試從現有的論著中尋找適宜於本論文使用的定義，但屢試未果。例如，學者林敏宜認為：「圖畫書，英文為『Picture Books』，在日本稱為『繪本』，顧名思義是一種以圖畫為主，文字為輔，甚至是完全沒有文字、全是圖畫的書籍。」⁹她認為，「圖畫書」之所以異於『有插畫的書』者，在於接受者完整聽完正文且看完插圖後，能只看圖畫就準確地重述故事。

筆者以為，林敏宜的定義容易使讀者忽略文字與圖像在繪本敘事中扮演同等重要的角色。實際上，由於兒童的人生經驗尚淺，文字儲備量亦不多，所以一般假定兒童為主要接受對象的繪本，需要有更多圖繪來具象文字中的抽象概念，故而繪本在呈現上繪畫會比文字佔據更大篇幅。然則，林敏宜的論述容易導致繪本入門者直觀地認為，文字在繪本的敘事上亦是輔助圖像的，並不了解其定義是由兩者的呈現意義上發端。再者，林敏宜於定義中提出辨別「圖畫書」的「操作模式」亦有一錘定音之嫌。繪本中的文圖組合形式，不一定是「文等於圖」的對等關係。¹⁰圖像有時候亦是為了輔助文字的敘事需要而存在的。而且，幼童記憶與吸收能力強，他們在聽完家長所敘述的故事，自行再進行復述，實則也絕非難事。我們無從辨

⁸ 筆者將於本章第二節，進一步介紹賴馬及其繪本創作。

⁹ 林敏宜：《圖畫書的欣賞與應用》（台北：心理，2010），頁 15-16

¹⁰ 有關文字與圖像的多重組合方式，有待本文第四章進一步闡述。

識幼童是看圖說故事，或是憑藉自己的記憶串連繪畫。

另外，學者曹俊彥、曹泰容嘗言：

「圖畫書不是一種單一、固定形式的出版品，它不只是圖文組合，或是圖文合併閱讀的讀物，它的讀者也不一定只有兒童，它沒有絕對的編輯規則與標準，也沒有限定書中繪畫表現的媒材與形式，因此圖畫書本身即是『多元體』，就如同它『可以這樣，也可以那樣』的特性，所以在寫作上是在不適合以名詞定義的方式來說明什麼是圖畫書。」¹¹再者，學者彭懿在為繪本進行定義時，亦抱持類似的觀點：

「為圖畫書(Picture Books)下定義，是一件非常棘手的事情，因為圖畫書是一個包容性很強的概念，它種類繁多，而且種類與種類之間的界線也非常模糊，比如就有人把圖畫書分成：嬰兒書 (baby books)、字母書 (Alphabet Books)、數數書 (Counting Books)、概念書 (Concept Books)、玩具書 (Toy Books) ...」¹²

縱觀上述三個繪本定義，筆者在此歸納出目前學界關於「繪本」(或「圖畫書」)的兩種詮釋方法：

- 一、觀點類似林敏宜的學者們認為，有插畫的圖書，未必就是圖畫書，圖畫書需要兼顧故事的陳述與要求繪圖亦能說故事。

¹¹ 曹俊彥、曹泰容：《台灣藝術經典大系·插畫藝術卷：探索圖畫書藝術色彩森林》(台北：文化總會，2006)，頁12

¹² 詳參彭懿：《世界圖畫書閱讀與經典》(南寧：接力出版社，2016)，頁7

二、另一些學者則普遍認為，圖畫書亦可包括嬰兒書 (baby books)、字母書 (Alphabet Books)、數數書 (Counting Books)、概念書 (Concept Books)、玩具書 (Toy Books) 等「插畫書」之類別。然而「插畫書」畢竟和「故事圖畫書」在功能上及呈現上有所不同，這便使單純將這兩者混為一談的學者們的論述，缺乏集中性。例如曹俊彥、曹泰容對於繪本的界定，聚焦就相對模糊，亦沒有勾勒出繪本能通過文圖結合來進行敘事的特點。他們的定義若套用於其他編輯及呈現上相對自由且無年齡限制的出版品上，亦能成立，故而有欠嚴謹。

第一類的詮釋方法是由繪本的引伸作用來闡發的，而第二類則是由繪本的發展脈絡來為圖畫書下定義。¹³林德姮在其碩士論文「圖畫故事書中的後設策略」中綜合上述兩種觀點，將「圖畫書」分類為「非敘事類圖畫書」及「敘事類圖畫書」兩種類別。而本文所討論的繪本 / 圖畫書類型乃屬於後者一類。而在本研究中，筆者將前者一類歸納為「插畫書」，與具備「說故事」之特質的「繪本 / 圖畫書」做明顯區隔。「插畫書」中的圖像，是為了再現文字而存在。然則，後者是經由文字與圖像，經由內部與相互的組合，共同完成故事的敘事，功能與本質明顯不同。

繪本是文字與圖像兩種截然迥異的藝術表現形式結合下的複合型藝術形體 (composite art)。不過，文字與圖像本質上都具備被多元創造的可能性。以賴馬的繪本作品為例，他繪本中的文字，有時候具備圖像化的表現特徵，有時亦被編成兒歌或口訣，來加強敘事效果。後者的呈現方式，更是使文

¹³ 林德姮：《圖畫故事書中的後設策略》（台東：國立台東大學碩士論文，2004）

字不再停留於書頁上的二維呈現，在讀者的參與下文字有了立體的聲音表現，具備了聽覺意象，大大增強敘事效果。在圖像創作方面，他亦時而增長跨頁長度或融入可互動性圖像元素，使繪本更具視覺衝擊與互動元素。這樣的多元呈現，已然使繪本創作超脫原始的純敘事性文字與圖像的結合。以往針對繪本所展開的討論，主要圍繞文字與圖像之間的互釋、互補及互動關係。然則，現今繪本創作所具備的視聽元素更為廣泛，兩者交相互動的層面更為複雜。文字不僅僅是單純的文字 / 文學藝術，亦可以做多重表現，來加強敘事效果。是故，從文字文學與圖像結合的視角來做討論，即便能分析作品的文學表現、圖象意涵及文化審美特質，但是在概括整體樣貌和理論系統時，在聚合及統整上有其難度。

故此，本研究意欲借鑑衣若芬教授所提出的文圖學研究方法，以賴馬的繪本為例，針對以下幾個議題進行叩問，以期建構一個適用於現代繪本創作的討論框架：

- 一、首先，繪本中的文字，是承載腳本創作、情節安排，其故事線從開端、發展、高潮到結局的媒介。然則筆者發現，有關文字在繪本中的表現特質往往為學者所忽略。繪本的文字需要適合讀者朗讀，又要讀者一聽即懂，賴馬如何在諸多限制下建構一個適合於繪本敘事的敘事文體，並且選擇合適的敘事視角來完成故事的敘事？
- 二、另外，賴馬繪本中的敘事文字充斥著擬聲詞，甚至兒歌與口訣的使用。他如何利用這些音樂文字型態來增添故事的敘事節奏，並且烘托故事中的氣氛與情緒？
- 三、再者，繪本中的圖繪是由不同的視覺元素組成的。然則，這些視覺元素本身無法單獨成就任何意義。他們如何被作者作為視覺元素進行編

碼，傳達故事的情節意義？另外，由於作者與讀者之間存在文化背景及視覺經驗上的差異，且視覺符號往往存在多重解讀意涵，作者通過視覺符碼所編定的信息，未必與讀者所解讀的如出一徹。讀者要如何詮釋作者根據情節所編定的視覺語言符碼？還有，作為呈現於頁面上的靜態視覺符號，它們如何在繪本中具視覺導向，推展故事情節的發展？這些問題都值得進一步探討。

四、另外，賴馬繪本中的文字，不僅具備視覺性，也具備音樂性。其圖像中人物的肢體語言也是讀者需要詮釋的重要視覺符號。故此，繪本存在聽覺文本、圖像文本及身體文本相互交織與互動的複雜關係。我們要如何將他們置於同一框架之下進行討論，並且爬梳他們相互之間的組合關係，是筆者通過本文所欲梳理的要務之一。

第二節：研究對象——賴馬及其繪本創作

台灣繪本作家賴馬，本名賴建名（1968-），出生於台灣嘉義縣。國中三年級畢業，賴馬便遷至台北就讀台北市私立協和高級工商職業學校（下文簡稱「台北協和工商」）專攻美術工藝科。畢業以後，賴馬曾短暫進入漢聲雜誌社擔任美術編輯，負責廣告設計及美術完稿。漢聲雜誌社是台灣最早引進圖畫書的出版社，故此這份工作對於賴馬後來的繪本創作，極具啟蒙意義。¹⁴

一年後，賴馬轉任台灣《兒童日報》美術編輯，為報章繪製插圖長達 7 年的時間（1988-1996）。這段時間，賴馬最初以本名「賴建名」進行創作，不過由於每期出版都需要大量繪製插圖，他開始擔心自己的名字反覆出現在報章上，會造成讀者錯誤認定版社僅有一位插畫家，故而為自己起了幾個不同的「筆名」交替使用。彼時，舉凡署名為「馬到成」、「馬尚豪」或「賴建名」的插畫作品，實際上都出自他筆下。後來，他的同事綜合這三個名稱，以「賴馬」稱呼他，逐漸成了他進行繪畫或創作繪本時的身份，使讀者往往知「賴馬」而不識「賴建名」。同時，賴馬在《兒童日報》期間所創作的插畫作品，一些也成為他後來創作的原型。例如，1997 年 1 月 1 日〈幼兒版——看看幼兒版有什麼寶貝【上】〉中和奶奶上時常買菜的情節便與《早起的一天》中的情景頗為類似（圖 1）。

¹⁴ 詳參吳宜霈、宗大筠：〈進入賴馬的圖畫書世界〉，《繪本棒棒堂》第 19 期（2010 年 3 月），頁 16-31 的訪談內容。



圖 1： 1997 年 1 月 1 日，《兒童日報》上市場買菜¹⁵

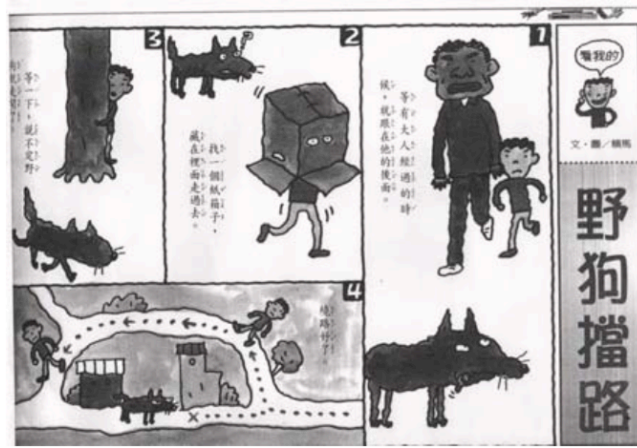


圖 2： 1997 年 4 月 23 日，《兒童日報》野狗擋路¹⁶

1997 年 4 月 23 日《兒童日報》中有關「野狗擋路」的內容，小男孩躲避野狗的情節及插畫中的野狗形象，也類似其《我和我家附近的流浪狗》¹⁷中的表現（圖 2）。

另外，賴馬創作兒童文學與繪本的歷程，得追溯到鄭明進、馬景賢、

¹⁵ 轉載自楊玉蓉：《一個小學三年級班級閱讀教學研究 ——以賴馬圖畫書為例》（台東：國立台東大學兒童文學研究所碩士論文，2008），頁 30

¹⁶ 同上

¹⁷ 同上

楊茂秀、黃宣勳等台灣兒童文學先賢對他的影響。¹⁸他的繪本創作，格調上童趣卻不失幽默，而且通過取材於日常生活的實例，容易使讀者產生共鳴。在創作工具的使用上，賴馬擅用蠟筆進行繪畫，使圖畫更具層次感，顏色也相對鮮豔。這些效果使圖繪呈現飽滿的氛圍與情緒，使讀者在觀看繪本時感受強烈的視覺衝擊，瞬間被帶入故事所呈現的世界之中。

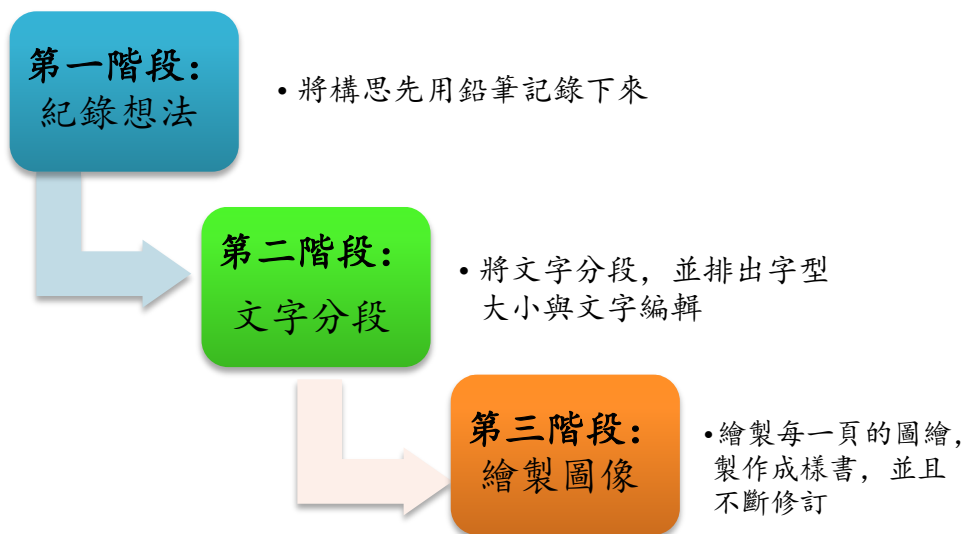
值得一提的是，賴馬不僅僅創作繪本中的插圖，亦親自操刀繪本中的文字故事。由於兩者皆由賴馬一人包辦，他在藝術創造過程中，既是文字作者也是插畫家。相對於文字、繪畫分由兩位作者獨立完成，賴馬能更自由地設置與調配文字與圖像之間的組合關係，從而表達他所要傳遞的議題。迄今，賴馬共出版了 14 部繪本作品，其中 12 部為自編自繪型的繪本著作¹⁹。這些作品創作題材多元，鮮少重複涉及同個議題。

同時，賴馬也非常重視繪本作品中的合理性與邏輯性。他認為兒童其實是相當銳利而直接的，如果繪本中的某個地方「不連戲」或是樣子改變了，他們較於大人更容易察覺。²⁰故此他在進行創作時，非常重視細節的經營，並且依循非常嚴謹的程序。他的創作過程主要可以分為三個階段，依次為：

¹⁸ 註 11，頁 120

¹⁹ 賴馬「自編自繪」型的繪本著作指那些文字與圖繪都由賴馬一人操刀的作品。賴馬迄今創作的 14 部繪本作品中，有 12 部為此類，詳參圖表 2。賴馬也曾與其他作者合作出版繪本，例如與楊麗玲共同創作《胖先生與高大個》及與太太賴曉妍合著其最新著作《朱瑞福的游泳課》。然則本文聚焦於賴馬自身的創作風格，故僅探究其自編自繪的繪本作品，僅此提出，以曉諭讀者。

²⁰ 詳參朱沛緹：《臺灣兒童圖畫書風格分析：以賴馬自寫自畫的作品為例》（台北：台北市立教育大學碩士論文，2007），頁 97



圖表 1：賴馬繪本創作過程

賴馬繪本中的題材、角色、背景與物件都是經過長久以來觀察感受世界及生活環境所得的成果。以其《早起的一天》為例，故事的情節來源於某天不經意早起時看到清晨的景色而得到靈感。為了更精確地具象清晨的感覺，他特意好幾次早起，實際觀察破曉及日出時的景色。²¹

在人物塑造方面，賴馬喜歡以動物角色作為故事中的主角。在其「自編自繪」型的作品中，除了《金太陽銀太陽》及《我和我家附近的流浪狗》以外，其它大多都以動物角色作為故事主角。這些動物角色往往是賴馬在動物原型的基礎上進行加工的產物，有時甚至結合兩種動物的特徵，故而不易分辨其原型。賴馬認為，相較於人類，動物角色在創作上無論是色彩與線條的運用都能有更多元的可能。這些特點都有助於烘托故事的情緒與

²¹ 詳參王秀絹：《賴馬與陳致元自寫自畫圖畫書之研究》（台南：國立台南大學碩士論文，2008），頁 37

氣氛。

綜上所述，我們不難發現賴馬的作品在滿足兒童讀者的期待方面，下足功夫。然而，令人頗感意外的是，尚未結婚時的賴馬曾表示：

「我的創作並不是為了兒童而創作的」，「自己的腦海中有這個想法，而這個想法也很適合小朋友閱讀，我就開始創作了」²²

據筆者觀察，賴馬婚後所創作的作品在主題上出現明顯的變化。他早期的一些作品取材自家喻戶曉的民間傳說，例如《射日》及《十二生肖的故事》，兩者均在保留經典故事精神的同時，進行文字於與圖像結合的文藝再造；另一些則是原創的生活故事，例如《我變成一隻噴火龍了！》及《帕拉帕拉山的妖怪》等。然則，他 2010 年以降所出版的新作，諸如《生氣王子》、《愛哭公主》等，都涉及親子互動，明顯受到婚後育兒經驗的影響。賴馬自己也在《生氣王子》的創作後記中坦承，該故事啟發自每天與孩子鬥智的過程。²³

賴馬對於創作的堅持與盡善盡美，亦反映在他一邊出版新作，再一邊修訂過去的作品以供出版。其《帕拉帕拉山的妖怪》一共修訂再版了四次；處女作《我變成一隻噴火龍了》修訂再版了三次。

²² 註 14，頁 29。

²³ 詳參賴馬：《生氣王子》（台北：天下雜誌，2015），頁 39

其次，賴馬創作的另一個特點是，他也會根據主題，在後環襯中增添教育內容，增加閱讀的趣味性與知識性。例如，在《早起的一天》的後環襯中賴馬增添了家庭樹，讓兒童熟悉對於家庭成員的稱謂（圖 3）。還有，《十二生肖的故事》的後環襯中列有十二生肖的年份列表，供讀者參考自己的生肖（圖 4）。

<p>鼠</p> <p>13年出生(1924) 73年出生(1984) 25年出生(1936) 85年出生(1996) 37年出生(1948) 97年出生(2008) 49年出生(1960) 109年出生(2020) 61年出生(1972) 121年出生(2032)</p>	<p>牛</p> <p>14年出生(1925) 74年出生(1985) 26年出生(1937) 86年出生(1997) 38年出生(1949) 98年出生(2009) 50年出生(1961) 110年出生(2021) 62年出生(1973) 122年出生(2033)</p>	<p>虎</p> <p>15年出生(1926) 75年出生(1986) 27年出生(1938) 87年出生(1998) 39年出生(1950) 99年出生(2010) 51年出生(1962) 111年出生(2022) 63年出生(1974) 123年出生(2034)</p>	<p>兔</p> <p>16年出生(1927) 76年出生(1987) 28年出生(1939) 88年出生(1999) 40年出生(1951) 100年出生(2011) 52年出生(1963) 112年出生(2023) 64年出生(1975) 124年出生(2035)</p>
<p>豬</p> <p>24年出生(1935) 84年出生(1995) 36年出生(1947) 96年出生(2007) 48年出生(1959) 108年出生(2019) 60年出生(1971) 120年出生(2031) 72年出生(1983) 132年出生(2043)</p>	<p>龍</p> <p>17年出生(1928) 77年出生(1988) 29年出生(1940) 89年出生(2000) 41年出生(1952) 101年出生(2012) 53年出生(1964) 113年出生(2024) 65年出生(1976) 125年出生(2036)</p>	<p>狗</p> <p>23年出生(1934) 83年出生(1994) 35年出生(1946) 95年出生(2006) 47年出生(1958) 107年出生(2018) 59年出生(1970) 119年出生(2030) 71年出生(1982) 131年出生(2042)</p>	<p>蛇</p> <p>18年出生(1929) 78年出生(1989) 30年出生(1941) 90年出生(2001) 42年出生(1953) 102年出生(2013) 54年出生(1965) 114年出生(2025) 66年出生(1977) 126年出生(2037)</p>
<p>雞</p> <p>22年出生(1933) 82年出生(1993) 34年出生(1945) 94年出生(2005) 46年出生(1957) 106年出生(2017) 58年出生(1969) 118年出生(2029) 70年出生(1981) 130年出生(2041)</p>	<p>猴</p> <p>21年出生(1932) 81年出生(1992) 33年出生(1944) 93年出生(2004) 45年出生(1956) 105年出生(2016) 57年出生(1968) 117年出生(2028) 69年出生(1980) 129年出生(2040)</p>	<p>羊</p> <p>20年出生(1931) 80年出生(1991) 32年出生(1943) 92年出生(2003) 44年出生(1955) 104年出生(2015) 56年出生(1967) 116年出生(2027) 68年出生(1979) 128年出生(2039)</p>	<p>馬</p> <p>19年出生(1930) 79年出生(1990) 31年出生(1942) 91年出生(2002) 43年出生(1954) 103年出生(2014) 55年出生(1966) 115年出生(2026) 67年出生(1978) 127年出生(2038)</p>

圖 3：《早起的一天》家庭樹，頁 35-36（後環襯）



圖 4：《十二生肖的人故事》十二生肖年份列表，頁 39-40（後環襯）

賴馬平均每年出版一本繪本，迄今共出版14部作品。誠然產量不多，但他卻是兒童文學創作比賽的常勝軍。舉凡台灣兒童文學的重要獎項，如國語日報牧笛獎、中華兒童文學獎、新聞局圖畫故事類小太陽獎²⁴、好書大家讀最佳少兒讀物獎、聯合報「讀書人」最佳童書獎、福爾摩沙兒童圖畫書獎、金鼎獎等，賴馬都榜上有名。台灣大型實體書店誠品書店、金石堂；網絡書店「博客來」，暢銷排行榜亦常見賴馬的蹤跡。他的首部繪本作品《我變成一隻噴火龍了！》，1995年便榮獲第一屆「國語日報兒童文學牧笛獎」圖畫故事組的「優等獎」，並於1996年正式出版面世。據筆者觀察，賴馬與太太賴曉妍合作的最新力作《朱瑞福的游泳課》於2018年7月2日上市不到一個月，便在網絡銷售平台「博客來」售罄，其受歡迎程度可見一斑。

目前，賴馬的不少優秀著作亦被譯成英文、韓文、日文、泰文、義大利文等多國語言，以面向更多國際讀者。於筆者所處的新加坡，賴馬的創作也備受矚目與肯定。其創作《十二生肖的故事》曾於2014年，獲新加坡教育部推選為適宜低年級學生閱讀的讀物，被納入「新加坡教育部課程規劃與發展司華文組一小學華文輔助讀物推薦書目」。²⁵

縱觀以上，賴馬的繪本創作，從題材、構思到實際出版都是極具邏輯性及縝密思考下的產物，反映出他於創作上的苦心經營與腦力的反覆激盪。是故，為了更好的探討賴馬在文字與圖像在創作上的巧思，本研究僅考慮其自編自繪型的繪本創作。另外，賴馬的一些著作由於曾多次修訂再版，

²⁴ 台灣行政院新聞局1996年發起「小太陽獎」鼓勵，是肯定兒童讀物的最高榮譽。有關細節，詳參邱各容：《台灣兒童文學史》（台北：五南圖書出版，2005）

²⁵ 詳參2014年新加坡教育部課程規劃與發展司華文組一小學華文輔助讀物推薦書目，見<https://www.moe.gov.sg/docs/default-source/document/resources/files/chinese-supplementary-readers-primary.pdf>（2018年5月7日）

每一版本都反映作者在創作能力的精進與自我反思，故筆者力求以最新版本作為參考依據，以一窺其創作特質。為方便讀者參照，筆者將以圖表羅列之（見圖表 2）。

序號	書名	版本	備註
1	《我變成一隻噴火龍！》	台北：親子天下股份有限公司，2016	-
2	《我和我家附近的流浪狗》	台北：信誼基金會出版社，2018年	-
3	《帕拉帕拉山的妖怪》	台北：親子天下股份有限公司，2016	-
4	《慌張先生》	台北：親子天下股份有限公司，2016	-
5	《金太陽銀太陽》	台北：親子天下股份有限公司，2018	青林 2001 年及 2004 年版本稱為《射日》，2012 年和英出版更名《金太陽銀太陽》
6	《早起的一天》	台北：親子天下股份有限公司	-

		司，2016	
7	《十二生肖的故事》	台北：親子天下股份有限公司，2017	-
8	《猜一猜我是誰？》	台北：親子天下股份有限公司，2016	和英 2002 年初版時稱為《現在，你知道我是誰了嗎？》，2016 年由天下出版時易名為《猜一猜我是誰》
9	《禮物》	新竹：和英文文化，2011	初版
10	《愛哭公主》	台北：親子天下股份有限公司，2014	初版
11	《生氣王子》	台北：親子天下股份有限公司，2015	初版
12	《勇敢小火車：卡爾的特別任務》	台北：親子天下股份有限公司，2016	初版

圖表 2：本研究所討論之文本及其版本

第三節：研究現狀

上世紀 90 年代開始，學界對於繪本的關注一時蔚然成風，開啟了關於繪本的諸多討論。值得一提的是，這 20 年來，有關繪本的理論工具書、學術論著或學位與期刊論文的出版均已燦爛完備，成果頗豐。就筆者目力所及，學界目前針對繪本所展開的研究，可以分為兩大類型概而言之：

一、繪本外部研究

這一類型研究從繪本的外部入手，探討讀者對於繪本的使用及接受情況。長久以來，繪本一直被視作是兒童語文學習或把握世界秩序的啟蒙讀物。故此，據筆者觀察，從事師範研究的學者一般都會討論繪本用於某一課題的教學效益。他們往往以某位作者的著作，或某一類型的繪本作品作為研究對象，並以兒童/某一特定族群的讀者作為受試者，觀察他們對於繪本的接受與反應。例如，李培鈴的碩士研究討論兒童圖畫書運用於幼稚園鄉土教學的成效與接受²⁶；周文敏的研究則用「準實驗研究法」之「不相等控制組前後測設計」，以高雄市某國小四年級兩個班級的學童為樣本，討論「創造性圖畫書教學」對於國小學童創造力與繪畫表現之影響²⁷；還有王東波從視覺性、消費性、互文性、平面化等爬梳當代繪本所具備的審美特

²⁶ 李培鈴：《兒童圖畫書應用在幼稚園鄉土教學之行動研究》（台北：國立台北師範學院碩士論文，2001）

²⁷ 周文敏：《「創造性圖畫書教學」對國小學童創造力與繪畫表現之研究》（高雄：國立中山大學教育研究所碩士論文，2003）

徵²⁸等。

二、繪本內部研究

這一類研究主要針對繪本自身闡發，同樣可以被細分為兩種種類型：

1. 主要聚焦於繪本圖像元素表現特徵的研究。
2. 關注繪本文圖結合與敘事模式的相關研究。

由於本文篇幅有限，筆者僅列舉近 10 年間，在論述上較有創發意義的論著。

首先，由於構成繪本中的視覺符號元素非常多元，舉凡線條、視角、構圖、版式等都能夠經由多重組合方式呈現於讀者眼前，造就極其不同的視覺印象。故此，以繪本中的視覺呈現作為研究視角的討論可以非常多元，在眾多的繪本探究視角中，可謂是花團錦簇的領域之一。在這方面的研究中，黃天祐的《敘事性圖畫書象徵分析建構之研究》探究繪本中的視覺象徵概念到符號化的脈絡關係²⁹；鄭佳雯討論繪本中人物的肢體動作、臉部表情、線條、空間比例以及色彩呈現如何表達不同程度與不同誘因導致的生氣狀況³⁰。

其二、探討繪本中文字與圖像協作關係的相關研究。例如高珮瑄利用結構主義、敘事理論和心理學的角度探究成人繪本中的文字與圖像敘事，

²⁸ 王東波：《當代審美文化視閥中的繪本》（揚州：揚州大學碩士論文，2010）

²⁹ 黃天祐：《敘事性圖畫書象徵分析建構之研究》（台北：國立台灣技術學院商業設計研究所碩士論文，2009）

³⁰ 鄭佳雯：《圖畫書中的生氣再現》（台東：台東大學兒童文學研究所碩士論文，2016）

並且進一步的分析兩者的對應關係，並從心理學的角度探究繪本的主題對建立敘事結構的影響³¹。

另外，在闡述繪本理論工具書方面，不少學者亦將自己多年觀看繪本的經驗集結成書，致力於建立一種「圖畫書中圖像語言的文法」，協助讀者釐清與敘述圖像中的抽象成分。據筆者觀察，較於中文學界，西方學者在這方面的出版較多，而且許多亦被翻譯成中文版本面向中文讀者。這些論著包括：珍·杜南(Jane Doonan)的《觀賞圖畫書中的圖畫》(Looking at Pictures in Picture Book)³²、培利·諾德曼(Perry Nodelman)的《話圖：兒童圖畫書的敘事藝術》(Words about Pictures)³³及莫麗·邦(Molly Bang)的《圖像語言的秘密：圖像的意義是如何產生的？》(Picture This: How Picture Works)³⁴等。上述三位學者的論著均通過分析大量的實例，為讀者論述與解說繪本中的不同視覺元素如何呈現意義及產生敘事效果。然則，有關文字與圖像的互動關係卻在這些書中明顯佔較小篇幅，筆者認為無法反應文字與圖像在繪本中所扮演的同等重要角色。而學界對於繪本文字敘事研究上的不足，的確有許多空白要被填補。另外，中文學界亦有學者將他們閱讀繪本的心得與技巧集結成書。其中包括郝鄭才出版的《繪本如何

³¹ 高珮瑄：《圖文學敘事結構運用於成人繪本創作》（台北：國立台灣師範大學美術學系碩士論文，2012）

³² 珍·杜南(Jane Doonan)著，宋珮譯：《觀賞圖畫書中的圖畫》（台北：雄獅圖書股份有限公司，2009）

³³ 培利·諾德曼(Perry Nodelman)著，楊茂秀、黃孟嬌、嚴淑女、林玲遠、郭鏗莉譯：《話圖：兒童圖畫書的敘事藝術》（台東：財團法人兒童文化藝術基金會，2010）

³⁴ 莫麗·邦(Molly Bang)著，宋珮譯：《圖像語言的秘密：圖像的意義是如何產生的？》（新北市：大塊文化，2018）

好》³⁵以及彭懿著作的《世界圖畫書閱讀與經典》³⁶，兩者都能為繪本初學者提供豐富的啟蒙知識。

然則，筆者縱觀上述關於繪本的討論與論著時發現，有關於繪本的討論仍有所欠缺。

首先，上述大部分學者在討論文圖關係時，依舊停留在兩者作為不同的藝術形態如何互釋與互補的互動關係。在他們的討論中，文字是作為純粹的敘事型藝術，而繪畫僅有具象的功能。這些討論將文字與圖像的結合看得過於簡單，不足以透視繪本的真實內涵。而且，繪本需要被朗讀的特質，使其具備聲音的元素，聲音如何與視覺符號產生聯繫，並在敘事的過程中，加強故事的情緒與氛圍，實際上可以再做更為廣泛的討論。

再者，繪本的敘事既然由文字與圖像共同分擔，有關於繪本敘事文字的論述更不應該被忽略。繪本的文字作為一種「口耳相傳」的敘事型藝術媒介，其如何於繪本中被呈現，如何與圖像視覺符號進行結合與互動以創造出更多承載信息的文本，兩者結合後作為一種獨特的藝術存在，其審美特質為何，都值得進一步探討。但是，據筆者觀察，上述所列舉的大作中，大部分學者對於繪本敘事藝術的討論，往往出現「**重圖輕文**」的狀況。其中關於文字的討論往往輕描淡寫帶過，或者僅以小篇幅探討其文字設計與規範，如佈局、字體、字級大小和顏色等，等視覺表現特質，其他關於敘述文字的討論甚少，或者直接省略。

本研究討論「文圖學轉向」時代下的繪本創作表現特質，並選擇以賴馬的作品作為討論對象。就筆者目力所及，目前學界已有幾部關於賴馬

³⁵ 郝廣才：《好繪本如何好》（台北：格林文化，2006）

³⁶ 註 12，頁 7

作品的論述。

其中包括，由國立台東大學兒童文學研究所、兒童讀物研究中心編輯企畫的繪本學術雜誌《繪本棒棒堂》亦曾在 2010 年第 19 期中以賴馬為專題，向讀者介紹賴馬的繪本創作歷程，並且以超過一半的篇幅介紹其作品及創作特徵，可謂是迄今對於賴馬最為詳細的紀錄於介紹。³⁷

在篇幅較短的期刊論文方面，學者陳玉金就曾將賴馬修訂前後的《帕拉帕拉山的妖怪》進行比較，討論兩種版本的視覺方向如何造成兩種版本在閱讀過程中在「視覺誘導力」產生的變化與影響。³⁸她發現，舊版與新版的《帕拉帕拉山的妖怪》，在整體圖像上人物造型和使用媒材不變，大致維持舊版的基調。但是，由於書籍開本和裝訂方式的改變，文字編排從直排改為橫排，翻頁從「中翻」改為「西翻」³⁹造成閱讀進行的視覺動線也跟著改變。然則，由於開本的方向改變了，賴馬的一些圖像的行動方向與讀者的閱讀實現產生背離。然則，陳玉金的這一觀點不為筆者所苟同。筆者將於本研究第三章討論視覺符號的呈現意義時進一步做討論。

在篇幅較長的學位論文方面，朱沛緹從內容、圖像形式及版面設計來談賴馬《我變成一隻噴火龍了》、《我和我家附近的野狗們》、《慌張先生》及《十二生肖的故事》的研究頗有見地。⁴⁰她關於這些作品文字與圖

³⁷ 《繪本棒棒堂》第 19 期（2010 年 3 月），頁 6-61

³⁸ 詳參陳玉金：〈試析《帕拉帕拉山的妖怪》新舊版的視覺方向設計〉，《繪本棒棒堂》第 19 期（2010 年 3 月），頁 52-55

³⁹ 所謂「中翻」，一般指向右翻開閱讀的書籍。其中的內文排版一般為直排，行文由上至下，閱讀動向由右至左。而「西翻」也被稱作「左翻」。讀者向左翻開閱讀的書籍。內文排版一般為橫排，行文由左而右，閱讀動線則由上而下。

⁴⁰ 註 20，頁 97

像的互動關係的討論也相當詳盡。然則，其研究所參考的由於如今已修訂再版，今時看來已失去時效性。

其次，還有王秀娟將賴馬與陳致遠並置進行對比的研究。她從文學藝術及圖像藝術的角度探究兩者「自寫自畫型」的繪本創作特徵。⁴¹然，筆者以為王秀娟的論述缺乏嚴謹，未提出將兩者進行比較的基礎，僅希望得出兩者異同的作法，實質上意義不大，亦使結構上稍嫌鬆散。

最後，董惠芳也意識到了賴馬修訂版繪本創作策略上的變異。故此，她將賴馬與其他幾位台灣繪本作家，曹俊彥、李瑾倫與林小杯並置於同一脈絡中，從圖畫書的外型、結構與作品內容、動線與情節發展、文字的排列與色彩的節奏以及故事主線外的插曲，分析與探究賴馬修訂後出版的《帕拉帕拉山的妖怪》與《我變成一隻噴火龍了》在創作策略上的創新。⁴²她的研究肯定了賴馬在繪本創作風格上的不斷精進與創新，並且提出了後來亦在其他作品中得到延續的創作特點，例如其色彩上的運用規律及於畫面中添置的「隱藏版」物件。

縱觀以賴馬為研究對象所展開的研究，除了董惠芳的研究以外，朱沛緹及王秀娟研究中所使用的作品，版本都過為老舊，故不能反映賴馬目前的創作風格。賴馬後來修訂後再版的作品版本及其較新的創作，更能反映出他在創作風格上的標新立異。

⁴¹ 註 21，頁 37

⁴² 董惠芳：《探析台灣原創圖畫書舊書重出現象之創作策略變異——以曹俊彥、賴馬、李瑾倫與林小杯作品為例》（台東：國立台東大學兒童文學研究所碩士論文，2012）

第四節：研究方法與論文架構

本研究將賴馬的繪本創作視為「文圖學轉向」時代下的藝術產物，故而探討文字與圖像作為兩種截然迥異的藝術語言，如何在各自的符號系統中進行組織與相互融合來完成敘事的工作。

賴馬的繪本創作歷程可以追溯至上世紀 90 年代。即便有些作品已創作超過 10 年了，他仍舊堅持對其進行再修訂出版，給予讀者全新的視覺印象與感受。而且，若我們參考賴馬近 5 年的繪本創作，我們也會發現他的繪本不再僅僅是單純的敘事文字與圖像的融合。他通過多元的視覺意象的結合，以及巧妙地嵌入聲音元素，例如大量使用擬聲詞、口訣及兒歌於繪本敘事中，為作品注入了更鮮活的生命力，在提供讀者視覺體驗之餘，同時也增添了聽覺享受。

以往，我們在探討繪本敘事時，動輒便引述蘇珊蘭格 (Susanne Langer) 關於文字是「論述性符號」(discursive symbol) 及繪畫是「呈現性符號」(presentational symbol) 的觀點。她認為文字作為一種「論述性符號」(discursive symbol)，便於論述思想情感及感官思維。繪畫則是通過「呈現性符號」(presentational symbol)——線條，來再現自然。故此，文字相較於繪畫，更具敘述聽覺、觸覺、嗅覺、味覺的能力。⁴³ 繪本作為一種文字與繪畫的複合型藝術，能夠兼得這兩種敘事藝術的特點進行多維度的敘事工作。然則，如今我們討論賴馬的繪本創作，他的敘事文字、具備聲音性、又具備形象性，同樣的以圖像形式展現的圖繪亦需要被敘述，故此我們無法再清楚的劃分文字與圖像的敘事任務，而是關注他們如何被聚合以傳達

⁴³ Susanne K. Langer. *Philosophy in a New Key*, New York: New American Library, 1948

故事信息及其所帶給讀者的審美感受。

本研究將借鑑衣若芬教授提出的文圖學研究框架以進行討論。她嘗言：

「文圖學」(Text and Image Studies)分析「文本」(text)和圖像(image)。文本是人們自我表達(情緒、慾望、訊息元、思想)、彼此溝通、記錄和連結的行動單元；圖像是文本的表現方式之一。文本和圖像構成可見可感可幻想的世界，研究文圖學即是體察生活、品味人生、探索世界。⁴⁴

衣先生將文本細分為聲音文本、肢體文本及圖繪文本三種類型：

第一類型——聲音文本(sound/voice/language text)包括無意或刻意發出的聲音，例如興奮時歡呼吶喊；跌倒時驚慌唉叫；嬰兒的啼哭；戰士的怒吼...乃至於音樂歌唱和語言。由此延展至繪本的語境中，繪本中任何表現聲音的形式，如擬聲詞、兒歌、口訣都能被納入此列。

第二類型——肢體文本(textual body)則包括姿態、眼神、表情、手勢、動作、服裝儀容、舞蹈等。是故，作者刻畫的人物肢體動作，服裝、形象、情態，都可以被視作一種能夠被進一步推敲的肢體文本。

最後第三類型則是「圖繪文本」。圖繪文本又可被進一步細分為「文字/文學文本」(word /literary text)和「圖像文本」(image text)。衣若芬教授認為：「文字尚未被發明之前，人類便懂得繪畫和創造符號。結繩記事、甲骨占卜，都是帶有符號和圖像的性質。文字被有意識地排列組合為句子，聯織句子為篇章，即近乎文學。」⁴⁵故此，表表意文字既可以是一種文字文

⁴⁴ 註 1

⁴⁵ 同上

本，亦可以是一種圖像文本。

綜而觀之，若將此框架運用繪本中的敘事文字可以作為「聲音文本」或「圖繪文本」來進行呈現。再者，由視覺符號所組合而成的圖繪能被視作一種「圖繪文本」，它們經由色彩、線條、視角與構圖產生視覺意義。而圖繪中人物的眼神，動作，都構成圖繪中的「肢體文本」。

而文圖學中的「圖」則可以進一步分為三類：

- (1) 所有具可視性(visible)的視覺形式：例如符號 (symbol)、圖示 (icon)、商標(logo)、繪畫(painting)、圖畫(picture)、圖案(pattern)、圖形(graphics)、標誌、照相、攝影、影像、線條、地圖、色彩、印刷物等視覺語言(visual language)。
- (2) 形象：審美主體對客體的整體觀察、歸納、總結、凝煉而成的認知和觀念、評價。
- (3) 想像、意象：抽象的心靈圖景。⁴⁶

在這一框架下，我們不難發現，「圖繪文本」與「圖」的第三類型有所重疊。而「聲音」與「肢體」又可以被視作構成「形象」的基本元素。而「想像」和「意象」雖然不是直觀目擊，卻是集合各種文本的內化結果。因此，衣若芬教授提出，文圖學談的「文本」和「圖像」不必強加區隔，要點是被直接或虛擬地觀看，做為需要闡釋的文本。⁴⁷ 但是，筆者要強調的是，這三種文本，並不是單獨承擔敘事工作的，他們必須相互交涉，以完成一本繪本的敘事，以及經由感官刺激與樂趣所帶給讀者的心靈圖像。

⁴⁶ 同上

⁴⁷ 注 1

故此，本研究將從文圖學的視角出發，以賴馬作為 21 世紀繪本作家的代表，探討他如何以文字與圖像作為繪本基本構成元素，創造出多元的敘事文本，帶給讀者全新的視覺與感官體驗。文本將首先分別論述文字與圖像的呈現方式，最後探究不同文本於賴馬創作中的結合方式，試圖探析賴馬作為創作藝術端與讀者作為接收端之間的對話，瞭解讀者及其作品之間的交流歷程與效果。本研究的內容架構如下：

第一章，即本章，闡明研究動機與目的，介紹賴馬及其繪本創作特徵、概述研究現況、並且提出研究方法與論文架構。

第二章將從繪本作為一種適宜於兒童閱讀的文學體裁發端，概述繪本中敘事文字應有的表現特徵，並於第二節探討賴馬如何在兼顧有限的文字篇幅及其簡易度的當兒，選擇其文學敘事文體、經營其結構模式與人稱機制，再從讀者接受文字敘事時所感受到的聽覺審美意識，探討賴馬敘事文字中聽覺藝術的經營。

第三章將著重討論繪本中圖繪視覺元素的敘事特色。筆者將首先概述繪本中圖繪的藝術表現特質，再討論賴馬繪本中的圖像元素，諸如線條、構圖、色彩、線條、造型等視覺圖像符碼如何構成中繪本的意義，並在上述基礎上，進一步討論視覺圖像元素，如何經由相互組合，構成一種動態結構，推展故事中的時間與情節以達到敘事的目的。

第四章，筆者將繪本中的不同文本集合於一個整體的框架來做更為全面的把握兼論這種聚合關係所給予讀者的審美感受。筆者將從「以文釋圖」、「以圖釋文」以及「文圖交叉」三種模式進行討論。

第五章為結語，總結賴馬的繪本如何反應「文圖學轉向」時代之特質，並且提供未來討論方向及對於賴馬創作之建議。

第二章：賴馬繪本中的文字敘事

賴馬的繪本創作過程中，文字是先於圖像的。繪本中的敘事文字，是作為承載腳本創作、情節安排，其故事線從開端、發展、高潮到結局的媒介。然則，諸多學者在討論繪本時，鮮少論及繪本中的文字敘事特徵，筆者認為這種看待繪本的方式，無法真正感受繪本的敘事藝術。

美國畫家芭芭拉·庫尼曾針對繪本中的文圖關係做出了如下的比喻：

圖畫書像是一串珍珠項鍊，圖畫是珍珠，文字是串起珍珠的細線，細線沒有珍珠不能美麗，項鍊沒有細線也不存在。⁴⁸

可見，與一般文學作品不同，文字在繪本中所負責的敘事工作是需與圖繪一起分擔的。換言之，它是繪本敘事機制中，不能被忽視的重要一環。文字重視線性的描述，會依照時間的順序，逐漸的鋪陳故事情節，同時擅於表現聲音、味道、因果關係、心理轉折及各種精神層次的內容。⁴⁹ 故此，文字要如何在有限的篇幅內，與圖繪一起分擔敘事工作，值得進一步討論。

作為一種敘事語言符號，漢字是集「音」、「義」與「型」三者的結合體。經由語法關係的組合，敘述文字的表現可以非常多元。它可以是具文學性質的敘事文字，同時其需要被唸誦的特質，又使其具備聽覺的藝術特質。而且，漢字作為一種圖像語言，其「圖像性」又可以作為一種視覺符號而存在，作者可以透過字型的創意來契合故事情節的情緒與氣氛的表

⁴⁸ 註 12，頁 25

⁴⁹ 註 3，頁 186

達。故此，我們在賴馬繪本中，均能夠看到文字作為敘事符號的上述三種特質。

本章伊始，筆者將從繪本作為一種適宜於兒童閱讀的文學體裁發端，概述繪本中敘事文字應有的表現特徵，並於第二節探討賴馬如何在兼顧有限的文字篇幅及其簡易度的當兒，選擇其文學敘事文體、經營其結構模式與人稱機制，再從讀者接受文字敘事時所感受到的聽覺審美意識，探討賴馬敘事文字中聽覺藝術的經營。⁵⁰

⁵⁰ 本章著重討論的敘事文字，主要以那些論述思想情感與感官體驗的論述性語言文字為主。繪本中的一些文字分散在圖像各處，或與圖像相融，甚至成為圖像設計的一部分。它們不再兼顧音樂性與韻律性的聽覺效果，無法與其他敘事文字一樣具有論事的特徵，作為一種視覺元素進行詮釋更為貼切。故此，筆者根據文本脈絡，將其納入本文第三章探討繪本的圖像敘事時再予以論述。

第一節：淺語：繪本語言的表現特質

學者林良將兒童熟悉並且能夠看得懂的語言稱之為「淺語」。這一名詞普遍受到繪本學界討論繪本敘事文字時的愛戴，動輒引之。在林良看來，一切創造性的文學作品，均是以「淺語」作為創作基礎的。但是由於繪本的作者都是成人，要對於兒童語言進行仿作有其難度，他故而提出繪本文字作家應具備的兩種才能：

其一、他必須識得什麼樣的文字才是明白、清楚、具體、好懂的

其二、他要懂得孩子的「趣味」

他認為，兒童文學作家的「語言」通常是清新的、活潑的、生動的、有節奏的、飽含趣味的，只有「淡而有味」、「深入的淺語」，才能加以形容。他指出，這得仰賴作者平時的休養和一時的興會，就像寫詩。⁵¹

一般觀念認為，學齡前四至七歲的兒童⁵²，由於尚未熟諳閱讀文字的方法，對於世界文明亦尚未儲備足夠認知，將繪本視為兒童認識與把握世界的不二法門。這樣的觀點假設圖繪較於文字更容易理解，所以兒童需要圖畫書，也喜歡圖畫書。⁵³ 故此，在這一觀念主導下，日本圖畫書之父松

⁵¹ 漢語裡那些與兒童生活有關，成人看來比較淺易，兒童能使用的部分，事實上即是「淺語」。詳參〈兒童文學是「淺語的藝術」〉收錄於林良：《淺語的藝術》（台北：國語日報，2011），頁 33-46

⁵² 詳參 Carol Lynch-Brown, Carl M. Tomlinson 著，林文韻、施沛好譯：《兒童文學：理論與應用》（台北：心理出版有限公司，2009），頁 109

⁵³ 培利·諾德曼(Perry Nodelman)否定成人假設孩童能憑直覺了解圖像訊息及圖畫可以自動被兒童理解的觀點。他認為成人認為兒童比大人更屬視覺取向，其實是受到皮亞傑認為幼小孩子會以較具體的方式思考所影響。詳參培利·諾德曼(Perry Nodelman)著，劉鳳芯、吳宜潔譯：《閱讀兒童文學的樂趣》（台北：天衛文化，2009），頁 328-329

居直、台灣學者林真美及郝廣才均認為，繪本中的文字必須交由成人代勞，以「口傳」的形式將繪本「念」給他們聽。兒童經由聽覺語言，瞭解故事所表達的概念與情節，雙眼則「專心讀圖」。⁵⁴ 故此，他們將繪本視作一種適合兒童學習與成長需要的「口耳相傳」文學體裁。

「口耳相傳」的傳播方式是文字普及前，人類精神生活不可或缺的一部分。彼時的人類將社會生活中的禮儀規範，經驗與價值，透過詩歌或故事等形式予以傳承，故而在這個「口耳相傳」的過程中習得了豐富的文化，同時也因為這種動人的文學表現，在精神上得到了慰藉。學者林真美認為，兒童透過聆聽家長通過「口傳」方式講述骨架清楚且形式重複的故事，實際上是被帶進了世界秩序、並且開始釐清世界秩序。而且，聆聽著繪本故事情節中的起承轉合，兒童的情緒也必然有所起伏，最終便能從繪本中得到情感上與認知上的安撫。亦有時候，兒童通過主角正面向上的歷程，掌握了面對未來的無盡勇氣。⁵⁵ 在賴馬的繪本創作中，《勇敢小火車：卡爾的特別任務》便有此作用。可見，繪本中的文字語言不僅僅是再現圖繪的內容或表達故事隱含意義而已，它還要引發讀者的共鳴，使他們在閱讀時產生熟悉感。與此同時，由於其傳播特質，這種敘事語言還得在聽覺上下功夫，能夠喚起兒童「聽」故事的興趣，或者閱讀時的節奏感。

培利·諾德曼(Perry Nodelman)在其論著《閱讀兒童文學的樂趣》中討論繪本與兒童之間的關係時，認為將繪本視作一種兒童文學的觀點，並沒有一個確切的緣由，而只是一種約定俗成的習慣。⁵⁶是故，作為一種以兒

⁵⁴ 林真美認為，兒童由於天生感覺敏銳，他們透過聲音，捕捉到繪本中，靜態圖繪的律動和感情。詳參林真美：《繪本之眼》（台北：天下雜誌，2010），頁 144-145

⁵⁵ 同上，頁 158

⁵⁶ 註 53，頁 328-329

童為主要接受對象的童書，作者必定得從兒童的需要出發來進行創作。學者 Mjør 曾指出，作者一般在創作任何文學作品之前，首先會預設理想讀者是誰，再選用某類敘事策略召喚讀者參與。⁵⁷ 繪本作家一般都是成人，使繪本的敘事隱藏著一種隱含的成人敘事者與兒童接受者之間的關係。⁵⁸ 為引起兒童的興趣及滿足他們的需要，這名成人作者必須從兒童的視角出發，以他們能夠理解的語言，並且能夠讓他們從先驗的經歷中產生聯繫的事物作為題材來進行創作。這樣才能使兒童產生同情共感。

一般觀念也認為，簡單的文字編織而成的文學作品必然索然無味，然則李良卻不以為然。在他看來，文學作品之所以能展現光輝，主要在於作者作文時所運用的那些多姿多彩的文學技巧。由此可見，即便繪本的文字講究「避繁求簡」，但卻離不開作者文學性的經營。

求諸本研究討論的賴馬創作，我們不免發現，其大多的創作題材都源於日常生活。例如《早起的一天》中小珍珠與奶奶晨起上市集、《我和我家附近的流浪狗》小男孩與住家附近的流浪狗的搏鬥與互動、由於貪睡而遲到的《慌張先生》、《我變成一隻噴火龍了！》中由於被蚊蟲叮咬而發脾氣的阿古力、由於挑食與外出的穿著與爸爸鬧脾氣的《生氣王子》艾迪。這些繪本中所再現的人物情緒、場景與情境，對於一般兒童而言，再也熟悉不過，故而能夠容易引起閱讀過程的共鳴。

⁵⁷ Mjør, I., Being a guide into picturebook literacy: Challenges of cognition and connotation. In T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C. Silva-Díaz (Eds.), *New directions in Picturebook Research*. New York: Routledge, 2010. pp. 179-189

⁵⁸ Perry Nodelmen. Words Claimed: Picturebook Narratives and the Project of Children's Literature. In T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C. Silva-Díaz (Eds.), *New directions in Picturebook Research*. New York: Routledge, 2010. pp. 22

繪本的文字對於圖像的意義是有「錨定」(anchor)作用的。⁵⁹即便對於兒童而言，文字需要簡易，但是賴馬在經營上絕不馬虎。在他看來，文字與圖像在繪本中，兩者同等重要。⁶⁰他認為，故事本身若不吸引人或不好看，即使圖畫得再怎麼美都沒用。他的一些繪本的文字精簡，例如《我和我家附近的流浪狗》僅用 371 字就完成了文字敘事，但是筆者也他的一些作品中發現，他打破了許多繪本文字創作上的既定限制。一般認為，兒童繪本的語言必定要短小扼要，在極短的篇幅內呈現如詩一般的韻致，極富音樂性與意境美。但是，筆者發現，他的一些作品的篇幅也頗長，例如其以原住民「射日」傳說為創作藍本的《金太陽銀太陽》。不過，若讀者單閱讀敘事文字，仍發現其不失簡潔有力、極富節奏感的敘事特徵。

綜觀以上，既然為兒童創作的文學作品需要從他們的需要出發，讓淺語兼備文學性、日常性與聽覺性，賴馬在選擇敘事文體的選擇上，必定要深思熟慮。筆者將在下文中進一步討論。

⁵⁹ 有關賴馬的敘事文字如何對於繪本圖繪起到錨定作用，筆者將在第四章討論文圖的互補關係時，進一步討論。

⁶⁰ 註 20，頁 95

第二節：散文式的敘事文體

我們從上一章的討論中總結出：「淺語」作為繪本敘事文字的基石，即便避繁求簡，但仍需兼顧「好聽」、「好讀」且「讓兒童感到熟悉」的特質。

松居直在《我的圖畫書論》中提到繪本的好壞，取決於書中有多少豐富的語言，有多少內涵的、實在感的言語，有多少讀者從內心能產生共鳴的語言。他認為正是這樣的語言，才塑造出了繪本中豐富和實在的意象。他認為，要在有限的繪本篇幅中，表達如此豐富的語言內涵，唯有詩性的語言才能辦得到。⁶¹

詩是一種音樂體裁。我們從中國文學史的脈絡當中早已得知，中國詩歌傳統中早至起源於民間歌謠的「詩三百」，到後來適於歌姬所演繹的唐詩，他們都離不開音樂。故此，詩對於音律性的要求是必然的。學者嚴淑女曾經以詩人莫莉·琵克（Molly Peacock）詮釋詩的方式應用到繪本的詮釋中。莫莉·琵克（Molly Peacock）嘗云：

詩由三種藝術編織而成：音樂，故事說演與繪畫。詩會分行，念一行一行的詩呈現的是詩的音樂性；詩會斷句，一句一句的詩展示的是詩的思想；而詩的意象，讓人看到詩人的視野。

嚴淑女認為，繪本也是由詩的音樂、故事說演與繪畫三種藝術編織而成的。她認為：

繪本的語言簡單扼要，但是那簡單必須包含豐富的意象性和濃縮的

⁶¹ 詳參松居直著，郭雯霞、徐小潔譯：《我的圖畫書論》（台北：台灣英文雜誌社，1995），頁91

音樂性，那音樂總是具有可玩的幽默與令人聆賞的神秘性，所以一本繪本的文字要能夠獨立成立，配圖產生另外一種完整性或不完整性。圖和文的設計編排，甚至分行、斷句看起來都會使繪本看起來像是一首好詩。

然則，筆者認為這種將詩與繪本文字的連接，有其牽強附會之處。繪本的文字在經營上或許會留意其韻律性，但又不像作詩一樣那麼講究平仄格式，全文都能以歌唱形式演繹。而且，繪本的文字既然要一讀即懂，其必然也不可能融入過多語言文字意象，妨礙兒童讀者的理解。最後，繪本的斷句呈現，筆者認為往往是一種經由標點符號的修辭所帶出的節奏感。若直接將其與詩劃等號，難免有其難以對應之處。反之，筆者認為賴馬採用的敘事文體，更傾於散文的型式。中國文學體裁中亦有一種講究排比、摩聲、對仗等聲律特質的「賦體散文」。然則，筆者不敢冒昧就形式與聲律性為由，斷言賴馬繪本中的敘事文字即賦體散文。同樣的，我們不能以斷句形式與聲律性作為依據，便認定繪本語言等同於詩。

故此，若要為賴馬的繪本歸類為一種文體，筆者認為將其視作一種「敘事散文」更為合適。散文對於文字篇幅並沒有刻意的要求，故賴馬可以清晰的將情感、聲音、觸覺與味覺直觀的展現出來。

由於散文體能夠承載較長篇幅的敘事，賴馬在語言運用上無需惜字如金，並可以更傾於口語，親近兒童所熟悉的語言。且看《金太陽銀太陽》中「射日」傳說開端的幾段敘述文字：

很久很久以前，
天上沒有星星也沒有月亮，
只有一個黃金色的太陽。

各部落的原住民白天辛苦的耕種、狩獵、織布；
晚上開心的唱歌、跳舞、喝酒，
然後一覺到天明。

日出而作、日落而息，
日子過得很快樂。⁶²

賴馬扼要地用少於 100 字，組織由三段文句組成的完整段落，以兒童最熟悉的童話故事開頭法「很久很久以前」為開端，將兒童帶入一個沒有星星月亮，只有黃金色太陽的奇幻世界。而且，其文字口語化，使兒童倍感親切，具體介紹關於這個世界的生活，卻不會讓人感到冗長，同時又提供讀者有關這則傳說的時空背景。

再者，散文文體上的自由，亦使賴馬有足夠的敘事空間挪用兒童們熟悉的日常經驗，引起兒童的共鳴。他亦能適時融入角色對話，帶出故事旨趣。

⁶² 賴馬：《金太陽銀太陽》（台北：親子天下股份有限公司，2018），頁 1-3



圖 5:《帕拉帕拉山的妖怪》，頁 27-28（跨頁）

例如，繪本《帕拉帕拉山的妖怪》中，頁 27-28 跨頁中的對話值得關注（圖 5）。這本繪本的故事講述白豬魯魯到「長脖子村」收錢，回途中由於天色漸暗，便想從「帕拉帕拉山」抄捷徑回家，不料卻於山中迷路。他走在漆黑、陰暗的小路時，誤將豪豬生火時的影子看作是山中一隻長滿尖刺的妖怪在衝著他追，結果倉皇逃命，不慎失足滾下山，受傷入院。「彈珠村」的其他動物村民來探望他時，他將自己的經歷說給他們聽，結果導致村民們各個草木皆兵，忙著想辦法保護自己的安危。故此，在這一跨頁中，賴馬將帕拉帕拉山的妖怪編入兒童的日常生活中進行再現，並以對話的呈現，營造一種類似家長平時與兒童的對話，增加兒童閱讀時的真實感。

這些對話如下：

「再吵，就把你送給妖怪當玩具。」

「快去寫功課，妖怪吃不用功的小孩。」

「再調皮，就把你送上山上。」

「妖怪最喜歡挑食的小孩了。」

「再不去睡覺，妖怪就來找你了。」

「再欺負妹妹，就叫妖怪把你抓走。」⁶³

這一跨頁中的孩童，無論是挑食、不寫功課、不睡覺、欺負弟妹或由於父母不買玩具而吵鬧，都會被家長恐嚇被山上的妖怪吃掉、抓走或帶走。對於兒童而言，這樣的場景必定也是再熟悉不過的。在日常生活中，家長喜歡以孩童害怕或感覺神秘的人物，在語言中加以遏止與規範自己不聽話的孩童。這讓這些使孩童害怕或感到神秘的角色不盡相同，但這樣的「恐嚇言語」往往能使孩童深感畏懼，並且在一定程度受到規範。即便兒童文學作家在繪本中加入恐嚇兒童的內容是被一些學者詬病的創作手法⁶⁴，但筆者以為，就繪本的整體文脈來看，賴馬是希望孩童在閱讀至這一跨頁時，潛意識中喚起自己在生活中所感受到的类似经验，進而被帶入繪本中所描繪的世界，感受和繪本人物一樣的「畏懼」之感。⁶⁵ 同時，這種生活

⁶³ 賴馬：《帕拉帕拉山的妖怪》（台北：親子天下股份有限公司，2016），頁 27-28

⁶⁴ 兒童心理學家吳淑玲認為，恐嚇手段瞬間有效，長久下來或有更不堪的後果，長久下來負面影響，師長需更費心處理。詳參吳淑玲：《繪本與幼兒心理輔導》（台北：五南出版社，2001），頁 84

⁶⁵ 學者 Lawrence R. Sipe, 在研究兒童繪本中的互文聯繫時，指出幾種讓兒童在閱讀歷程

經驗的再現，亦可以視作是賴馬對於日常生活「反諷」(irony)，父母實際上也害怕帕拉帕拉山上的妖怪，但為了達到規訓孩童的目的，將恐懼的心理轉嫁給兒童。

故此，散文作為一種形式上較為自由的文體，用於繪本的敘事上，能夠兼容更加口語化的語言，並且提供更多論述空間讓賴馬能自由地挪用那些日常生活中容易使兒童產生共鳴的經歷進行鉅細靡遺的刻畫與再現，使他們在閱讀時，彷彿置身於故事世界，神遊於同一場景，感受同樣的情感。

另外，繪本的敘事中，文字與圖像共同分擔敘事工作，故此文字不能把繪本中的故事全部說完，亦須製造一些敘事上的空白讓圖繪來完成。在賴馬自編自繪型的繪本創作中，他身兼文字與圖繪的作者，故此在構思繪本的文圖配置時享有更大的自由度，能夠靈活的調度文字的組合方式及圖繪的構圖、形式與呈現，以最佳的文圖配置方式呈現故事。

例如，賴馬可以通過文字的陳述，向讀者說明故事空間的轉變。不過，賴馬在他的敘述性文字中，有時亦會在這兩者之間做取捨，好讓他所繪製的圖繪填補。

中感受樂趣的方式。他指出，當兒童在文學作品中閱讀到與自己的情感或經驗相似的內容時，他們會經過分析將這些經歷辨識出來、與自己的個人經驗產生共鳴，並且感覺自己彷彿亦經歷過故事中所描繪的內容一樣。詳參 Lawrence Sipe. *Children's Response to Literature: Author, Text, Reader, Context*. In *Theory Into Practice*. Vol.38, No.3(1991). pp120-129



圖 6: 《早起的一天》，頁 21-22 (跨頁)

例如在《早起的一天》中，豬小妹小珍珠一早便起床與奶奶到市集做採買。回家前小珍珠與奶奶還在姑姑開的花店，但當讀者翻閱到下一跨頁時，映入眼簾的敘述文字僅用「東西都買齊了，我們做公車回家。這次，沒有遇到叔叔。」交代早上的採買已經結束，故事的敘事空間將轉至家中繼續進行。但是，讀者看到的下一段敘事文字便是：「爸爸起床了，在浴室裡面打領帶，只有哥哥還在賴床！」。單從文字來看，小珍珠的視角彷彿從公車突然轉換到家裡，空間上的轉換彷彿有些跳躍性，從巴士到家裡的細節都在文字中被省略掉，造成了讀者一種閱讀時的空白。

當讀者將視線往畫面下方移動，我們會看到小珍珠在畫面的左邊捧著一束花走來，並通過對白「媽媽，我買花了！」，告知我們畫面中進行烹飪的是豬媽媽。通過繪畫，我們知道空間場景此時已盡從巴士轉換到家裡。當讀者的視線進一步往右移動，又會看到小珍珠窺探哥哥的身影以及從廚

房烹煮完畢，將湯端上桌的媽媽。這裡文字中對於空間描述上的空白，讀者通過圖繪的觀看來加以添補，大大增加了閱讀樂趣。

再如《帕拉帕拉山的妖怪》中，為了避免導致敘事文字過於繁冗，一些敘事情節在文字上只是略略帶過，細節上的空白則由圖像來填補。故事中，彈珠村的村民由於擔心帕拉帕拉山上的妖怪下山，紛紛想辦法保護自己。然則，文字卻在此處戛然而止，他們所執行的「預防性措施」則由圖繪接力進行敘述（圖 7）。

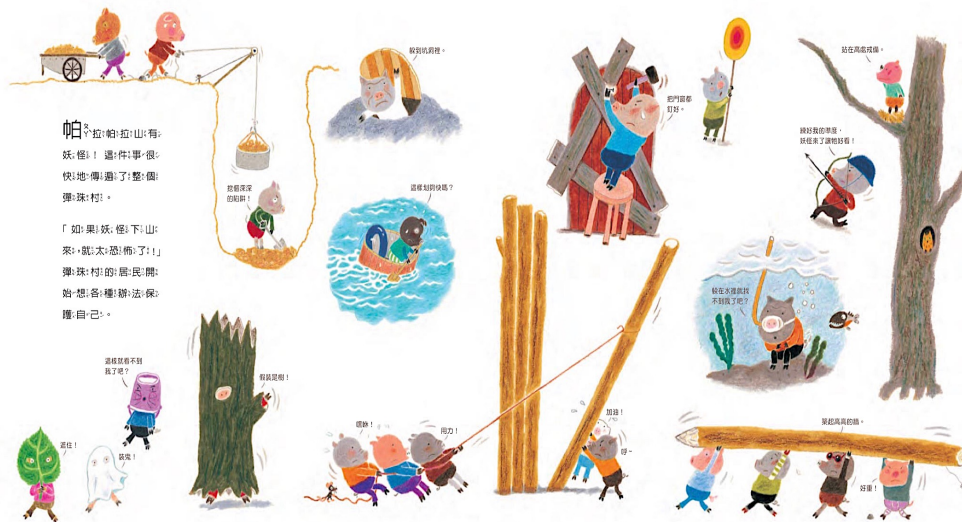


圖 7：《帕拉帕拉山的妖怪》，頁 17-18（跨頁）

文中繼續說，「倒霉的事卻不斷發生。」但同樣沒有進一步用文字說明，反之，用圖像來完成敘事（圖 8）。

第三節：敘事視點

前文中分析了賴馬在散文體的使用上的敘事優勢。然則，在選擇文體之後，敘述主體（隱含作者）必須建立一種敘事框架，決定敘述者與他所講的故事之間的關係為何？這即是所謂的「敘事視點」。一個相同的故事常常會因為將故事的詮釋方式有所不同而變得面目全非，而在諸多的制約因素裡，敘事視點的確定具有舉足輕重的角色。⁶⁶

繪本的敘事視點可以分為：第一人稱、第二人稱及第三人稱。然則，我們在賴馬的繪本作品中，幾乎沒有看到他以第二人稱的視點進行敘事的作品。以下是筆者根據賴馬 12 部自編自繪型繪本的敘事視點所整理的圖表：

編號	作品	敘事視角
1	我變成一隻噴火龍了！	第三人稱
2	我和我家附近的流浪狗	第一人稱
3	帕拉帕拉山的妖怪	第三人稱
4	慌張先生	第三人稱
5	金太陽銀太陽	第三人稱
6	早起的一天	第一人稱
7	十二生肖的故事	第三人稱
8	猜猜我是誰？	第一人稱
9	愛哭公主	第三人稱

⁶⁶ 徐岱：《小說敘事學》（北京：商務印書館，2014），頁 209

10	生氣王子	第三人稱
11	勇敢小火車：卡爾的特別任務	第三人稱
12	禮物	第三人稱

圖表 3：賴馬自編自繪型繪本的敘事視角整理

一、 第三人稱視角

賴馬大多的繪本作品，都採取第三人稱視角來進行敘述。第三人稱的敘事視角能使敘事者與故事有所抽離，在故事中讓讀者感覺看不見摸不著，徐岱將其描述為「只聞其聲不見其人的幽靈」⁶⁷。相較於第一人稱的敘事視角，第三人稱敘事視角的「非人個性」能夠讓敘述者自由自在地穿梭於敘述對象之間，擁有比第一人稱敘事視角更大的活動空間。敘事者無所不在，可以超越時空無所不知。在《生氣王子》中，敘事者對於艾迪生氣的樣貌瞭若指掌，能夠對他不同程度憤怒時的外部情態進行描述，同時也能知道背景中其他動物人物的對話內容，為讀者補充故事中的插曲（圖 9）。

⁶⁷ 註 66，頁 315

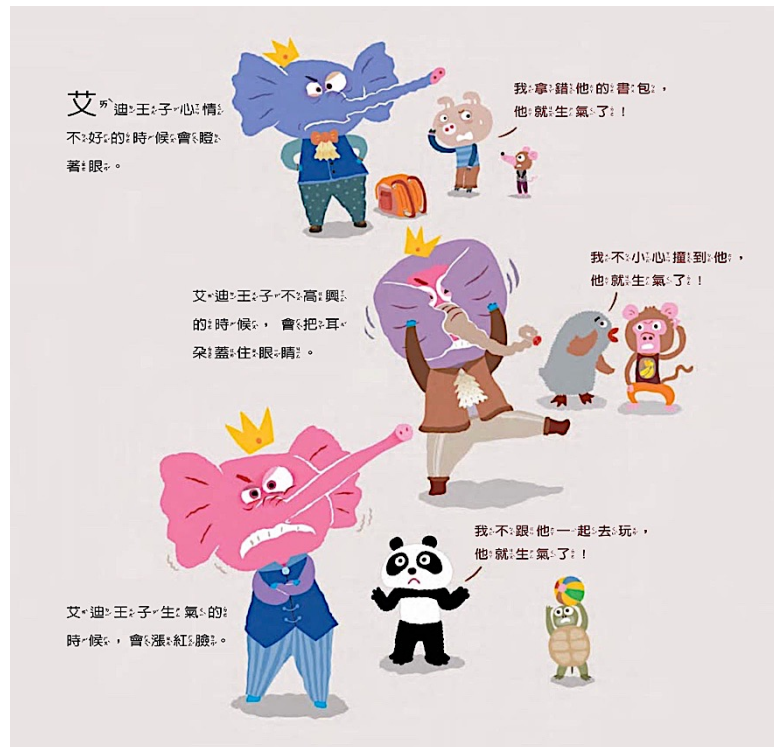


圖 9：《生氣王子》，頁 3

另外，在《生氣王子》中，敘事者一方面能夠從旁觀者的角度對於艾迪與國王的日常生活進行描述，也能夠進入艾迪王子及國王的內心深處，對於他倆的內心活動瞭如指掌。例如，在圖 10 中，敘事文字一開始描述兩人不理睬對方，一旦描寫的聚焦鏡對準某個人物並且這個人物出現內心活動時，敘述者就悄然無蹤地消失了。敘述者開始鑽進艾迪與國王的內心世界，透視他們的內心獨白，讓讀者瞭解他們在爭吵之後渴望到遊樂場的不為人知的心情。而這一情節，事實上便存在一種物理空間與心理空間的轉換。這種轉換由於第三人稱視角看似一種「無敘事者的敘述」，能夠輕易通過文字的移動，潛移默化地帶領讀者穿梭人物的外表與內心。另外，當作者選擇使用第三人稱進行描述，事實上也為全方位的敘事提供了基礎，敘述者可以無所不知，並且通過不同角度來為讀者帶來關於故事的情節。



圖 10: 《生氣王子》，頁 11-12 跨頁（局部）

然則，這一模式下的敘事有其「被動性」。既然有關於故事的一切都掌握在敘述者的手裡，讀者與作者的關係呈現一種傾斜：不是「對話」而是「接受」。對讀者來說，只能等著作者通過敘述者之口將故事發展告訴你，讓你了解到人物的各種行為內在動機與性格的形成原因。儘管讀者的這種洞悉與了解有時也需要做一番分析，進行一系列想像，但仍是得順著作者安排好的軌跡走下去。按照羅蘭巴特的觀點，這屬於「可讀的」文本，給予讀者的詮釋空間並不大。⁶⁸

其次，在賴馬的另一些作品中，由於涉及的人物較多，故事時間較長，空間移動也較頻繁，敘事上需要一個能夠撐起龐大佈局及複雜故事線的敘事模式。全聚焦模式下的第三人稱視點更可以滿足這種需求。例如，《十二生肖的故事》中，從跨頁 15-16 渡河比賽開始時（圖 11）直至終點線的跨頁（圖 13），敘述者的視角大部分時間都聚焦在牛、貓及老鼠身上，後來才轉向其他動物，但同樣對他們比賽時的賽況瞭如指掌。

⁶⁸ 註 66，頁 315



圖 11: 《十二生肖的故事》，頁 15-16 (跨頁)

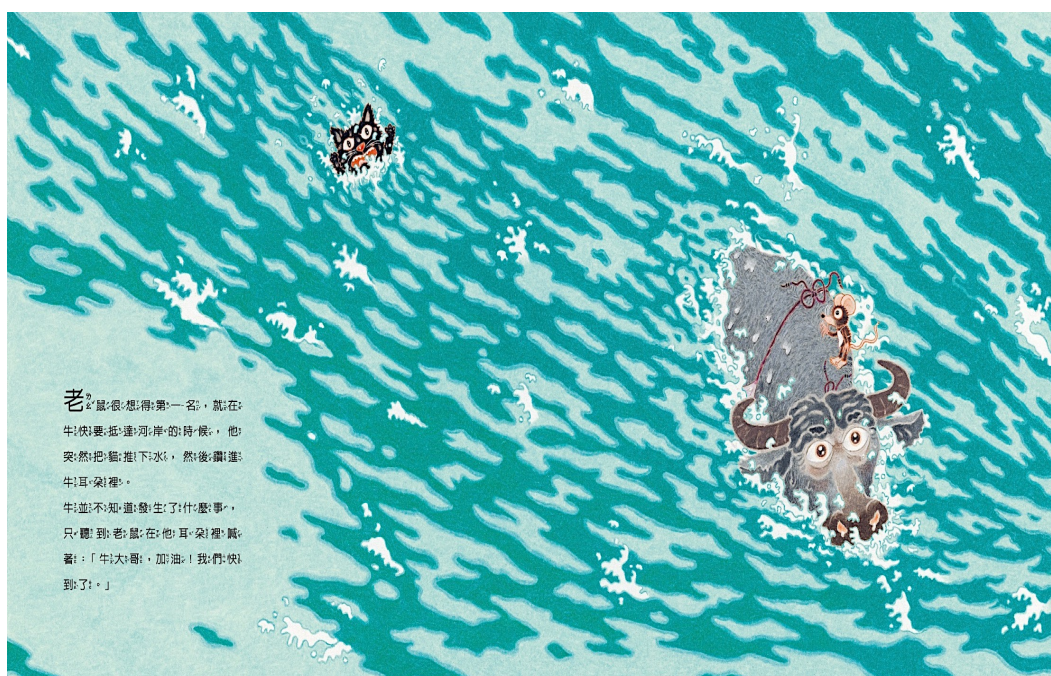


圖 12: 《十二生肖的故事》，頁 17-18 (跨頁)



圖 13: 《十二生肖的故事》，頁 19-20 (跨頁)



圖 14: 《十二生肖的故事》，頁 25-26 (跨頁)

我們從頁 25-26 的跨頁中能夠看到，這位敘述者超越時空無所不知，無所不在（圖 14）。即便在敘述渡河過程時，他的視點不在羊、雞、猴及狗的身上，但卻對他們渡河的過程瞭如指掌。而且，敘述者能在狗自己不說明的情況下，揭露狗在渡河的時候由於貪玩泡在河裡玩水的緣故而耽誤了渡河的時間。敘述者這樣靈活穿梭於故事場景並且對於全局的全盤掌握，是第三人稱視點的專利。

再如《金太陽銀太陽》，故事講述原住民的「射日」傳說。有一天，在金太陽準備下山時，天空中突然昇上了一個銀太陽。它們從此輪流升空照耀這個村落，使得這裡沒有黑夜。從此，族人們無法休息，田地變得愈來愈乾，大家必須通過不斷挑水、澆水，農作物才不會枯死。族人由於長時間工作故而疲憊不堪。部落裡的小孩也在烈日暴曬下，變得愈來愈小、愈來愈乾，最後變成了蜥蜴。故此，族人們派出了族裡最有智慧的勇士巴萬，其年輕力壯的兒子瓦旦，還有剛斷奶的小孫子瓦歷斯。後來，一晃多年，巴萬逝世，瓦旦成為了一位老人，而出發時仍是襁褓中的嬰兒瓦歷斯變成了強壯的勇士。後來，瓦旦及瓦歷斯父子倆成功將銀太陽射下來。故事的時間，歷經三代人找尋其中一個太陽，並且足以讓一個嬰兒長大成人。讀者在閱讀過程，只是閱讀了四個跨頁的精短文字，不覺故事時間已經進展了那麼多。這便是全聚焦模式第三人稱視點所造就的「間離性」，將敘述客體與敘述主體之間在心裡空間拉開距離，這種拉開是以時間距離的縮短乃至消失為陪襯。徐岱引用米歇爾·布托爾的說法，認為這種小說中的時間與包含這些事件的時間之間顯然不存在距離，故而造就了一種「穩定的敘事」，不論是誰，也不論什麼時間給讀者講故事，敘事自身都不會因此而

改變其存在文體。⁶⁹

相較於第三人稱的「完成式」，相形之下，第一人稱的敘事視點，則予人一種「進行式」與「即刻性」的感覺。

二、 第一人稱視角

第一人稱敘事視角是當敘事者以作品中人物的身分出現，一般以「我」自稱。⁷⁰ 賴馬的《猜一猜我是誰？》、《早起的一天》及《我和我家附近的流浪狗》便是以第一人稱視點進行敘述的。這種敘事視角一般用於小說敘事中的內聚焦敘事模式，或又被稱作「同視界式」及「人物觀點式」。在《早起的一天》中，敘述者寄居於主角小珍珠，並透過她的視角出發，藉由她的意識與感官在視、聽、感、想，所感知到的一切來進行敘述。

我們參考其中的這一段文字：

我和奶奶來到市場，

市場真熱鬧，蔬菜、水果、玩具、蔥油餅…….

接著要買花。

花店裡的花，又香又漂亮！

奶奶說：「晚上記得來唷！」

原來，這是姑姑開的花店啊！⁷¹

⁶⁹ 註 66，頁 317-318

⁷⁰ 同上，頁 317-318

⁷¹ 賴馬：《早起的一天》（台北：親子天下股份有限公司，2016），頁 17-20

在這一段敘事文字中，讀者彷彿鑽進了小珍珠的體內，用她的眼睛看到了市場的熱鬧場景，那些她熟悉的蔬菜、水果、玩具和蔥油餅，再經由她的鼻子聞到了花香。

由於第一人稱的視點明確地控制住了敘述者的活動範圍與權限，作品的真實感大大加強。而且，敘述者與讀者之間不存在類似第三人稱敘述中的不平等關係。讀者僅能從小珍珠的視角來把握故事，文字上留下不少空白，為讀者提供了更多詮釋的餘地。

而且，由於敘述者活動範圍僅限於小珍珠的內心世界，只是轉述她的內心活動，並且通過這面屏幕來反射外在的人與事，我們不免發現敘述者對故事的轉述，始終是以小珍珠的意識活動為界。故事隨著小珍珠起床後的心理活動的開始而開始，隨著她上床睡覺而結束。我們對於事件的把握，唯有從作者決定揭開她的意識活動的那一刻開始。例如，在市集時，奶奶在姑姑的花店提醒她夜晚要來。讀者不免聯想，晚上到底有什麼活動？這個活動是否與小珍珠早起與奶奶到市集進行採買有關？文本中的這一空白，驅使讀者進一步閱讀下去，並且嘗試從蛛絲馬跡中尋得答案。然則，由於小珍珠是這個敘事中的先驗人物，若不是經由她的視點在敘事中揭露，我們對於她先前所經歷得的一切無從把握。故此，賴馬緊緊牽著讀者的好奇心，直至故事的最後第二個跨頁中（圖 14），圖繪描繪全家人圍坐於餐桌舉杯為爺爺慶賀「爺爺，生日快樂」時，讀者才恍然大悟小珍珠「早起的一天」是為了爺爺的生日作準備。繪本也在小珍珠決定上床之後，其意識活動結束之後作結。



圖 15:《早起的一天》頁 29-30 (跨頁)

另外，第一人稱的敘事視角使讀者經由寄居人物的思維，表現出鮮明的主體性與濃郁的抒情性。例如《我和我家附近的流浪狗》，作者採取第一人稱的敘事視點來講述一名男孩與流浪狗的互動。敘述者在繪本一開始便敘述他對於流浪狗的觀感：

我家附近，
有好多流浪狗。
牠們又髒又臭，
還會隨處大小便。
聽說，他們有時候還會咬人呢！⁷²

這一段敘述裡，敘述者的口吻充滿著對於流浪狗的厭惡及畏懼。這種情緒由於採用了第一人稱敘述而顯得更為真實，同時亦帶有強烈的主體抒發性。由於故事從小男童的視點出發，讀者在閱讀文字的過程中，潛意

⁷² 賴馬：《我和我家附近的流浪狗》（台北：信誼基金出版社，2018年），頁 1-3

識便會與自身的經歷做聯繫，彷彿也看見小男童視野所見的流浪狗，同樣也聞到流浪狗所散發的臭味，故而對於流浪狗產生與小男孩相同的厭惡。當故事發展至下半部，小男孩由於聽聞了鄰居阿毛哥哥說關於捕犬隊對於流浪狗的撲殺，逐漸地對流浪狗產生憐憫之心，故事的情緒也開始發生變化。讀者的觀念隨著小男孩的視野改變，通過他的知覺感受流浪狗的遭遇，更為容易對於流浪狗產生同理，與理解它們的處境。

最後，徐岱也提出，以第一人稱視角進行敘述的另外兩個優點是：以概述手段為主幹及敘述者「我」總是作品中的一個具體人物。⁷³這兩個特點有助於強化故事的趣味性，也更便於描述其他人物。⁷⁴然則，也因為故事是由敘述者所寄居的角色的視角出發，故事的場面效果會大大的減弱，需要由圖繪做場景的描繪來。而且，不能讓讀者清晰地看到擔任敘述者的「我」的真實面目。賴馬的《猜一猜我是誰？》便是上述優缺點的最好例子。我們可以參考頁 11-16 的敘事文字：

一大早，有 12 個小孩在刷牙洗臉，
11 個小孩在吃早餐。
還有 10 個小孩在睡覺，我是其中一個。

要出發了，
大家都準備好了嗎？

⁷³ 註 66，頁 319

⁷⁴ 註 66，頁 312

還有九個小孩在廁所裡，
我是其中一個。

排排隊，坐火車，8 個小孩排一隊。

睡過頭的小虎終於趕上了，快來加入我這一隊吧。⁷⁵

上述的這段文字中，故事由敘事者「我」來敘述 33 個動物角色出發前的故事情節。不過，讀者卻無法從文字中得知到底「我」是誰。即便讀者可以從文字中對於「睡過頭的小虎」的描述推斷，或許「我」也是一種動物，但仍是得通過繪本中所具象的故事人物形象，及參考文字中的數字所提供的限制來推斷「我」的身分。是故，即便第一人稱的敘事模式在一定程度上提高了讀者的閱讀樂趣，但是卻也限制了敘事格局，需要繪畫的協助，才能夠提供讀者完整的故事面貌。筆者將於本論文第四章，探討繪畫如何與敘事文字結合，一同完成繪本的敘事。

⁷⁵ 賴馬：《猜一猜我是誰？》（台北：親子天下股份有限公司，2016），頁 11-16

第四節：聽覺語言藝術

我們都知道聲音是人類最初用以溝通的媒介，文字則多用於書面記錄。聲音與文字之間的關係，則是符號經由社會化，約定俗成後的結果。然則，任何由文字符號組成的文字形式，若缺少了讀者的「閱讀」行為，便將淪為符號系統堆砌而成的文段而已，毫無意義可言。

而且，我們在前文中已經提及，繪本由於成人向兒童傳播上的需要，其敘事文字需俱備「好聽」、「好讀」的特質，以引起兒童聽故事的興趣。筆者亦肯定繪本作為一種兒童把握世界秩序的入門閱讀物，及親子共讀繪本對兒童的積極作用。然則，筆者認為目前大多推廣繪本閱讀的專家及學者都強調「朗讀」這一傳播手段所給予讀者的聽覺美感，⁷⁶這一倡議有必要再作進一步作釐清。我們首先必須意識到的是，並非所有讀者都是俱備飽滿的聲請情感的朗讀高手，能夠通過自己的聲音撼動兒童的聽覺感受。松

⁷⁶ 學者劉鳳芯認為，繪本中的文字除了說故事外，因其指涉讀者 (implied reader) 大多為兒童的關係，除了篇幅不宜過長，更要求大聲朗讀 (read aloud) 時，具有音樂性與韻律性的聽覺效果。詳參劉鳳芯：〈台灣之圖畫書批評語言與討論語彙〉收錄於《第四屆兒童文學與兒童語言學術研討會論文集》（新北市：富春文化，2000），頁 315-316。另外，學者林真美提出了「演奏繪本」的觀點。她認為，當成人使用他們的聲音，為孩子將繪本的文字「演奏」出來，可以讓兒童倘佯在繪本所提供的語言大海，並識得「語言」的趣味和魅力。她進一步提出，由於兒童在語言方面的理解與成人不同，他們通過全身感受，而非大腦。所以當他們豎起耳朵聽成人為他們念繪本時，總能很快的融入當時的情境，並讓自己所有的細胞隨著聲音感情起舞。唯其如此，他們能夠非常自然地掌握語言的意義與美感。如此一來，孩子們不僅體驗到故事的意義和美感，也因為說者的表情、聲音、語調，品嚐到「如音樂般的表現」。詳參林真美：《繪本之眼》（台北：天下雜誌，2010），頁 160-161

居直在他的論述中建議，為孩子朗讀繪本的聲音應該來源於父母而非「罐頭聲音」。他的倡議背後，是希冀通過親子共讀成為親子交流與互動的樞紐。另一方面，由於家長的聲音是為孩童所熟悉的，故此在朗讀時更能夠加強孩子對繪本內容的接受度。⁷⁷是故，他的出發點是從兒童的接受度的角度出發的，這便與劉鳳芯認為兒童大聲朗讀繪本時要具有音樂性與韻律性的聽覺效果的倡議有所不同。在筆者看來，朗讀確實是傳播故事情感的極佳途徑，不過我們對於繪本作為聽覺語言的要求應該回歸到其文學形式本身。換言之，文字符號在被組合以進行敘事時，就應該照顧到「好聽」、「好讀」、「好念」等特質。

在文圖學的視角下，任何用於記錄、表達與溝通的「聲音」都是一種可以被詮釋的文本。故此，筆者意欲從文句形式的聲音性及其表現形式做為一種意象文本的角度，來詮釋繪本中的聽覺語言藝術。即，將繪本視作一種不受客觀表現因素影響的藝術形體，無論朗讀者的情感飽滿與否，閱聽人無論是朗讀或默念，都能感受到敘事文字中的不同節奏、韻律性及音樂性，以達到一種感官的刺激。

閱讀賴馬的繪本，我們便會發現，賴馬也擅長利用饒富韻律的語言組合形式，來使文字能夠牽動讀者的觀感思維，從而感受文字所要傳遞的情感內涵。筆者將從以下三方面討論其敘事文字如何作為一種聽覺語言藝術：

⁷⁷ 松居直著，鄭明進譯：《幸福的種子》(台北：台灣英文雜誌社有限公司，2000)，頁 18-25

一、長短句的使用

賴馬擅於在繪本中運用長短不一的句式，使讀者在閱讀時感受一種或疾或徐的敘事節奏。所謂節奏，就是以靜態的畫面表達動態的心理感受效應。⁷⁸讀者在閱讀短句時感到急促、明快之感，而閱讀長句時則感到緩和。

79

觀察《慌張先生》中主角慌張先生的口頭禪：

「糟了！糟了！來不及了！」

閱讀這個句子時，由於停頓點較多，而且句子都以「了」(le)作結，漢語發音中的第四聲調給人「又短又快」之感，故而營造出了一種緊張的氛圍。

另外，慌張先生在趕路時，不時提醒自己：「快點！快點！」，兩個短句的使用，也有效地烘托出該頁想要帶出的緊張之感。

還有，愛哭公主在粉紅派對上大哭時的畫面，敘述文字寫道：

「愛哭公主坐著哭、躺著哭、趴著哭、滾來滾去，一直哭，哭聲愈來愈大。嗚哇！」⁸⁰

這段句子以 3、3、3、4、3 的短語結構，描述愛哭公主哭時的樣子。前面三個短語「坐著哭、躺著哭、趴著哭」都是以三個字組成的短語單位，閱讀時便有了連續急促之感，構成了一種穩定的敘事節奏。然則後來「滾來滾去」打亂了先前由連續的三字短語組成的敘事節奏，然後又回到一個三

⁷⁸ 簡紅蓮：〈兒童圖畫書節奏的結構要素探究〉，見於《出版廣角》，2013年第2期，頁61-63

⁷⁹ 賴玉釵：〈審美視閱與文本唱和歷程及反應：以兒童賞析繪本之審美愉悅為例〉，見於《藝術學報》第88期（2011年），頁135-160

⁸⁰ 賴馬：《愛哭公主》（台北：親子天下股份有限公司，2014）

句短語，彷彿製造了一種哭泣時，長短不一的聲響，通過聲音增添了故事的張力。另外，「哭」與「去」韻母都押韻，不僅使句子兼備韻律性，韻母「u」（ㄨ）的聲音也類似哭泣時「嗚」的聲響，饒富意境。

二、 擬聲詞的使用

擬聲詞，又稱為「模聲詞」、「象聲詞」、「壯聲詞」，這是模擬大自然的聲音而造出的詞彙。⁸¹漢語語言學學者竺家寧在討論擬聲詞時指出，在中國文學史中，擬聲詞的應用成為了重要的文學手段，幾乎每種文體中，都可以找到大量的擬聲詞。她認為擬聲詞能使描寫更逼真、生動，強化了文學的韻味。⁸²賴馬的繪本中同樣運用了大量的擬聲詞，使繪本的敘事過程呈現了一種「眾聲喧嘩」的熱鬧氣氛。其創作《勇敢小火車：卡爾的特別任務》就是一本充斥著文字發出聲音的繪本。故事中，無論是火車、森林、蝙蝠、小鳥及軌道都有專屬於它們的聲響。這些聲響通過擬聲詞來呈現，而且賴馬在選用上也力求貼近真實的物體所發出的聲音，力求喚起讀者的熟悉感，拉近讀者與文本之間的距離。

文中當火車媽媽溫蒂不能出任務時，小火車卡爾還沒出現，其鈴鐺聲「噹!噹!噹!」先與讀者會面。這個聲響亦接近火車行駛時與軌道接觸時發出的聲音，讓有搭火車的經驗的讀者見其文如聽其聲，仿若身臨其境，也帶來了火車正在移動的真實感。

還有一幕，當卡爾小火車要即將越過黑森林到下一個目的地時，賴

⁸¹ 詳參竺家寧：《詞彙之旅》（正中書局，2009），頁8

⁸² 同上，頁8

馬也用「莎!莎!莎!」來模擬風吹樹擺時，樹葉摩擦發出的聲音。文中寫道：

「要先經過黑森林……」

是一片又高又濃密的森林。

「莎!莎!莎!」樹被風吹過得一直搖晃。

還不時傳來一些古怪的聲音……⁸³

緊接著這段文字的跨頁是森林內部的畫面。樹木交錯生長，但從肉眼，我們無法感受樹木搖曳時的姿態。不過，通過賴馬在畫面上加入的「呱呱」、「咕咕」、「喳喳」、「嘎嘎」等模擬大自然生物的擬聲詞（圖 15），這片靜態的森林彷彿被賦予了盎然的生命力。賴馬將文字散布在畫面各處的作法，也試圖營造一種聲音從不同角落傳來之感，使讀者彷彿置身於森林當中。



圖 16：《勇敢小火車：卡爾的特別任務》頁 12-13（跨頁）

⁸³ 賴馬：《勇敢小火車：卡爾的特別任務》（台北：親子天下股份有限公司，2016），頁 11-12

其實，擬聲詞的排列大小也值得探討。筆者考慮本文之行文脈絡，有關擬聲詞的圖像化使用，不宜於此處旁枝，故於第三章再進一步詳述。

筆者也發現，在賴馬所有的繪本中，擬聲詞的使用方面其實也有其固定性。例如，《金太陽銀太陽》的銀太陽、《猜猜我是誰？》中的小朋友及《十二生肖的故事中》中的貓，睡覺時的打鼾聲均用「呼嚕～」模擬。筆者以為，單聽這個擬聲詞，我們似乎也在心中浮現出上述人物打鼾時身體的律動性。郝廣才認為，文字是有聲音、重量與外型的符號。⁸⁴若我們觀察「呼嚕～」這個擬聲詞並嘗試將它念出來，念「呼」時，讀者需要吸氣，念「魯」時則需要吐氣，用於模擬打鼾時一吸一呼，身體上下起伏的模樣，故而格外傳神。

三、口訣、兒歌的使用

口訣與兒歌一般上極具韻律及節奏感，容易使讀者記憶。兒童心理學家吳淑玲認為，三到六歲的孩子面對心理上的困難時，家長可以通過分享「魔法」(口訣)的方式，來協助孩子克服。她指出，通過常唸口訣的方式，可以消除孩子心中莫名的恐懼和無助，而且採用這種與孩子分享「口訣」或「魔法歌」的解決之道，比直接說教的方式更有用，並且能延續到孩子年至 12、13 歲。⁸⁵⁸⁶

值得一提的是，賴馬繪本中口訣與兒歌的應用，往往也是協助故事中

⁸⁴ 註 35，頁 56

⁸⁵ 註 64，頁 84

⁸⁶ 這三個故事都被賴馬註明為合適 3-6 歲親子共讀，7-10 歲自己閱讀。故此，將這些口訣與魔法歌用於繪本敘述的做法，可見賴馬的別具匠心。

的人物轉換情緒而被應用至繪本之中的。而且，讀者往往在閱讀歷程中，經由敘事文字、圖像與聲音符碼的牽引，經歷與故事人物相同的情緒起落。當故事抵達高潮時，經由「口訣」與「魔法歌」的節奏帶動，讀者的情緒必定也受到同樣的影響。

賴馬在其創作《勇敢小火車：卡爾的特別任務》及《愛哭公主》運用了口訣，《生氣王子》則使用了兒歌。

(一) 口訣

賴馬首次於創作中使用「口訣」這一表現手法，是在其《愛哭公主》的創作中。由於愛哭公主搞砸了皇后為自己精心安排的粉紅派對，心裡感到懊悔不已，故而想再辦一次派對。皇后媽媽擔心下一次派對又發生讓愛哭公主不開心的事，使她又大哭搞砸派對，便決定傳授她「不哭咒語」（圖17）。



圖 17: 《愛哭公主》頁 27-28 (跨頁)

「不哭咒語」如下：

深呼吸，123，

怪怪東西看不見，

哭哭臉變笑笑臉。⁸⁷

後來，皇后應公主的要求，為她舉辦了第二次派對，不過這次是黃色派對。不料，派對中，竟出現一頂藍色帽子。公主發現藍色帽子後，其它動物都擔心公主會像上次粉紅派對一樣大哭大鬧，「不哭咒語」便即刻派上用場。公主唸誦之後，又恢復了笑容（圖 18）。

據筆者觀察，賴馬在口訣的創作上，絕不馬虎。通過「怪怪」、「哭哭」等疊字的運用，及兒童所熟悉的可愛用語如「笑笑臉」，賴馬製造出一種哄逗易哭情緒的親切氛圍。我們在日常生活中，疊字的使用，往往給人一種親暱之感。最後兩句對稱且押韻的 7 字句，使其具有種明快、爽朗的節奏感。



圖 18: 《愛哭公主》頁 35-36 (跨頁)

經由閱讀，文字的「聲音」帶領讀者在感官上與故事的氛圍一同轉換，由先前擔心愛哭公主淚崩時的緊張氣氛轉至後來繼續快樂派對的歡愉氛圍。

⁸⁷ 註 80，頁 28

有了《愛哭公主》中的首次試驗，賴馬進一步將口訣的使用應用於他後來的創作《勇敢小火車：卡爾的特別任務》。故事中，由於火車溫蒂發生故障，小火車卡爾自告奮勇挑戰出大任務，協助媽媽送貨。面對從未走過的更長路程，卡爾心裡難免緊張。故事中，當卡爾要穿越黑森林、暗隧道及跨過跨海大橋時，他便以媽媽教過他的口訣來為自己打氣。這個口訣如下：

一二三四五六七

慢慢呼吸別慌張

巨人騎士鐵金剛

我是不怕小勇士⁸⁸

口訣配合上述三個情境，於繪本中三次出現。每一次運用，都有效地協助卡爾克服內心中的慌張情緒及使他豁然開朗。結構上，上述口訣的第二句及第三句，句末都以 ang（ㄤ）做為押韻。聽覺上，ang 韻母聽起來顯得鏗鏘、飽滿有力，唸誦時容易給人一種磅礴氣勢的雄壯感。在意象的選用上，賴馬選擇的是大部分兒童熟知的「英雄代言體」，諸如巨人、騎士、鐵金剛。這些「英雄意象」往往給兒童一種毫無畏懼、強大的印象。故此，這個口訣提供了敘事氣氛的轉折，經由文字意象及聽覺意象的結合，口訣在唸誦時所造就的雄壯意境，不僅僅對於故事人物的心理產生影響，讀者在閱讀過程中，經由文字與圖像的帶入，同樣也會受到感染。通過反覆聽到或唸誦口訣，孩子也會不自覺得到詢喚，認為這些口訣或魔法歌真的有助於他們變得勇敢、不生氣或不想哭。在韻律的帶動下將這些口訣與兒歌記憶起來，並應用在自己的日常生活中，讓他們在繪本以外的空間亦有積

⁸⁸ 註 83，頁 11

極的延續性。

(二) 兒歌

為克服繪本敘事文字單調乏味的問題，賴馬也借助兒歌的音樂性來帶動書本的情緒轉變。兒歌是韻律性與節奏性強的文字體裁，一般上也容易記憶。在《生氣王子》中，「不生氣魔法歌」是帶動故事情緒轉變的重要主題曲。賴馬刻意在後蝴蝶頁中提供「不生氣魔法歌」的曲譜（圖 19），意味著是要讓兒童邊讀繪本，看到歌詞，邊高聲歌唱的。

這首兒歌首次出現於故事中，是當艾迪和國王前往遊樂場卻發現不得其門而入，憤怒的情緒到達臨界點的時候（圖 20）。老鼠爸爸為了緩解他們的憤怒情緒，向他們介紹了「不生氣魔法歌」（圖 21），最終使兩人的憤怒情緒得到撫平並且揭開了一系列艾迪與國王呼應歌詞「你讓一步，我讓一步」所做出的生活行為上的改變。

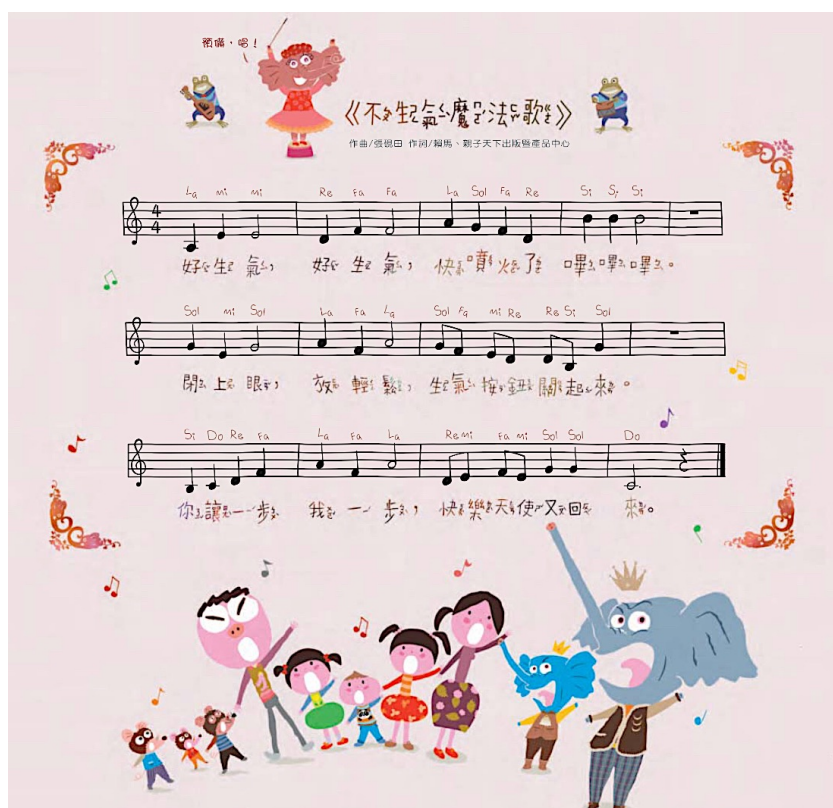


圖 19: 《生氣王子》「不生氣魔法歌」曲譜，頁 40



圖 20: 《生氣王子》，頁 20



老鼠爺爺趕緊說：「生氣真的好累人，發了脾氣以後心情也不好。」

老鼠爸爸說：「我們家有一首《不生氣魔法歌》，不開心的時候可以唱一唱喔。」

好生氣，好生氣，快和黃火說了口畢口畢口畢口畢。
 閉上眼，放輕鬆，生氣按鈕關起來。
 你讓一步我一步，快樂天使又回來了。



早上起床先唱兩遍，效果很好唷！

圖 21：老鼠一家手舞足蹈教導艾迪王子與國王演唱《不生氣魔法歌》

筆者嘗試分析曲譜後發現，「不生氣魔法歌」的首句「真生氣，真生氣，快噴火了嗶嗶嗶。」曲調比較凝重，韻律感不太強，烘托出艾迪王子與國王生氣的情緒。第二句「閉上眼，放輕鬆，生氣按鈕關起來。」開始到最後一句「你讓一步，我讓一步，快樂天使又回來」，曲調則明顯地從急促轉變為輕快，牽動演唱者隨著歌詞轉換心情。筆者認為，這是賴馬在文字敘事上的重要突破，使《生氣王子》除了兼具文字與繪畫的藝術美感，又被賦予了多一層的音樂審美樂趣，讓讀者兼收視覺與聽覺美感。

第三章：賴馬繪本中的圖像敘事

本章將首先釐清繪本中的圖繪與一般繪畫在本質上的差別，再討論創作者與讀者之間如何由於文化背景與視覺經驗的落差，而影響繪畫意義的傳達與接受。最後，筆者將借鑒諸多學者所建立的繪本「圖像語言文法」，來分析賴馬繪本中的圖像元素，諸如線條、構圖、色彩、造型等如何構成繪本的意義，及它們如何構成一種動態結構，推展故事中的時間與情節以達到敘事的目的。

第一節：繪本圖繪的表現特質

繪本中的圖繪大致上與一般繪畫無異，均是由不同的繪畫視覺元素組成的。但是，繪本的作者不像其他繪畫的畫家將一切情感與思想凝縮在一幅單張的畫上，他是透過一系列連續出現的圖繪與不同的文字組合進行交織互動，以完成故事的敘事。

學者林真美嘗言：

「要成為繪本的圖，其先決條件是不論線條、用色、造型、構圖都必須合乎美的標準。除此之外，就是必須在「圖畫性」之上具有「說故事的能力」⁸⁹

⁸⁹ 註3，頁146

我們不妨將繪本中的圖繪與中國繪畫中的敘事畫做比較，便會發現兩者之間的繪畫藝術表現特質有其相似之處。中國敘事畫一般取材於經典文學作品中的故事情節，並透過全景式或局部特寫的呈現方式，具象於一幅手卷之中。故事透過「異時同圖」的結構，在同一畫面中並置不同的時空背景，讓主角人物連續重複出現，帶動故事情節發展。⁹⁰而且，畫者所繪的，並不局限於視線範圍內看到的人或場景或景色，他們更傾向於將更多的場景及各種視角下的景色重新組織，最後融匯到一幅手卷中。觀畫者通過視線在畫紙上由右到左的游移，感受故事的時間與情節的發展。

故此，筆者認為，繪本中的圖繪也能被視作某種意義上的敘事畫。它同樣是透過連結不同場景的描繪，來開展整個故事。但是，與手卷敘事畫不同，繪本由於版式上的限制，無法將故事的所有情節一氣呵成地具象在一個延續不斷的平面空間。繪者得按照該本繪本的版面大小來繪製故事情節，再經由不同跨頁的連接來進行呈現。因此，它並非為了獨立而存在，而是透過多張圖的組合，與文字共同肩負起繪本敘事的責任。⁹¹

筆者還須強調的是，繪本中的圖繪所封印的特定時刻，未必一味地描繪敘事文字中所敘述的情節，有時亦提供全景式的捕捉，為文字敘事上的空白進行填補。又，繪者亦可能繪製與文字內容完全相反的內容，通過刻意的製造反諷效果，一方面增強繪本的敘事張力，製造更多文圖文本之

⁹⁰ 所謂「異時同圖」的結構，指在同一畫面中並置不同的時空背景，讓主角人物連續重複出現，帶動故事的發展。詳參衣若芬：《遊目騁懷》（台北：里仁書局，2011），頁 8

⁹¹ 詳參注 3，頁 146

間の間隙 (gap)，另一方面召喚讀者積極參與，縮小文本之間的距離，提升閱讀的趣味。⁹² 故此，繪本中每一跨頁的圖繪未必有強烈的連結關係與時間邏輯，讀者必須通過翻頁與文字的幫助之下，才能使圖繪所封存的時空產生跨越時間限制的流動性。

這種跨越時間限制的流動性的產生，實際上得仰賴讀者從文字中的事態提示 (temporal indices)⁹³ 或埋藏於圖繪中的信息加以爬梳連貫不同圖繪的前因後果。

⁹² 培利·諾德曼認為，圖畫書的主要樂趣，就在於觀看者覺察出插畫者如何運用文字與圖畫的差異。詳參培利·諾德曼著，劉鳳芯、吳宜潔譯：《閱讀兒童文學的樂趣》（台北：天衛文化，2009），頁 331

⁹³ Maria Nikolajeva, Interpretative Codes and Implied Readers of Children's Picturebooks. In T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C. Silva-Díaz (Eds.), *New directions in Picturebook Research*. New York: Routledge, 2010. pp. 27-40

第二節：讀圖：作者的視覺符號編碼與讀者的解讀

繪本中的圖繪是經由線條、形狀、色彩、方位等視覺符號元素所組成的。不過，它們無法單獨向讀者傳達關於故事的信息，往往需要經由作者的編碼行為（encoding）才能轉化為具象故事情節的意義鋪陳空間。

一般上，圖繪以「指涉」（denotation）或「示意」（exemplification）兩種方式向讀者傳達意義。前者將視覺符號與現實生活中的物品直接對應來做表現；後者則是藉由圖畫本身的物件，來表達抽象的意念、狀況、想法等無法直接表達的內容。⁹⁴ 故此，一些圖繪是較為具體的，讀者能夠「見圖知意」即刻與敘事文字或自身的視覺經驗產生聯繫，另一些圖繪則由於視覺符碼俱備多重約定俗成的意涵而不易讀者解讀。例如，紅色便是一個擁有多種解讀意涵的顏色。在一些文化中，紅色象徵喜慶與吉利，亦是用於表示停止的顏色。但當與情緒產生聯繫時，紅色又有強烈的、興奮的意涵。正由於這種多重的解讀空間，讀者作為這一敘事系統的接收端，須具備關於呈現符碼的足夠先驗圖式(schemata)⁹⁵才能解構(decode)出作者所要傳達的信息。

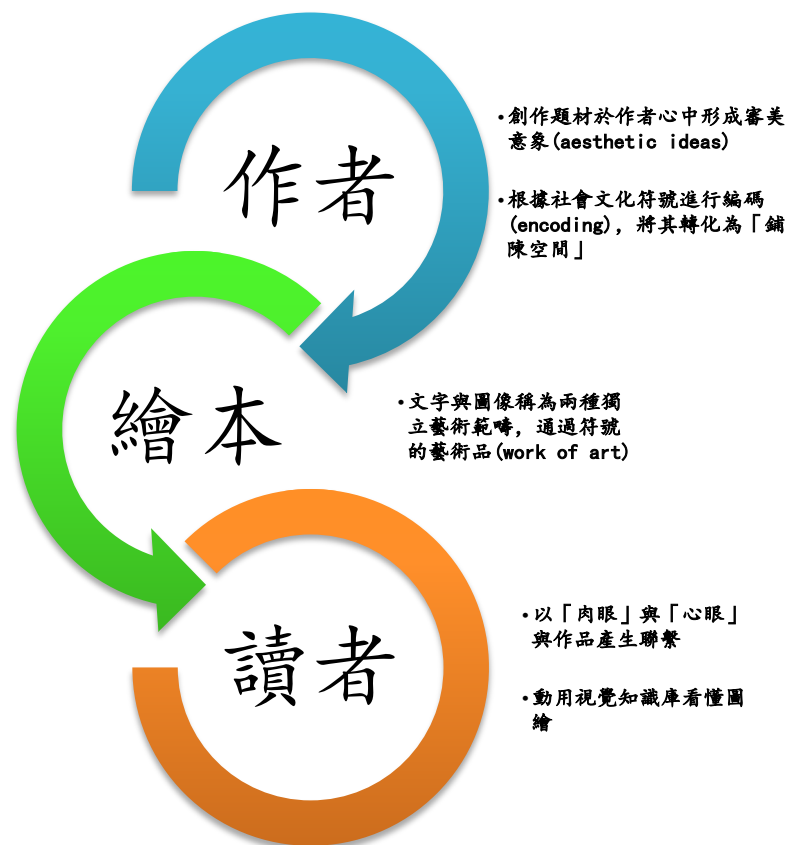
故此，培利·諾德曼(Perry Nodelman)便在他的論述中一再反駁成人認

⁹⁴ 註 32, 頁 22-23

⁹⁵ Schemata 是哲學用語中指輪廓、概要、略圖。一般指經驗過，看過某些東西之後，腦海中對這些事物的概略印象。詳參林文寶、江學濤等著：《插畫與繪本》（新北市：國立空中大學，2013），頁 170

為「孩子需要書中有圖，因為圖比文字理解」的既定印象。他解釋，圖畫所展現的意義有賴一套習得的策略。圖畫主要傳達視覺訊息，故而比起口語或書面文字，更為近似所呈現的事物。不過，相似性對所有觀看者而言並非都清楚明顯——甲看得懂的視覺描繪，對乙來說，可能毫無意義。⁹⁶

為了瞭解作者、繪本及讀者之間的互動關係，我們可以將他們放置於下列圖表中（圖表 4），進一步來作討論：



圖表 4：繪本作者、繪本、讀者互動關係圖（本研究繪製）

我們可以試著將賴馬的創作歷程納入這個框架之中探討他進行視覺符

⁹⁶ 注 95

號編碼的過程。賴馬強調自己「不靠想像畫畫」，並反對用「天馬行空」來評論他的作品。⁹⁷ 他解釋，自己繪本中所繪出的角色、背景、物件都是經過長久以來觀察感受世界及生活環境所得的結果。故此，他在藝術創造過程中的編碼過程，必定是源於他對日常事物的「美感觀察」。日常事物經由他的「美感觀察」而進入意識層，進而融匯他的主觀思維與情感，成為一種「美感客體」，讓他感受到「審美意象」(aesthetic ideas)。他再將這種「審美意象」進行轉化與落實，構思表達媒介、形式與內容，通過藝術表達形式創造出種全新的藝術產物(work of the art)⁹⁸——繪本。

即便賴馬的創作靈感來自日常生活中普羅大眾所熟悉的事物，但他十分在意圖繪中細節的描摹，並且認為故事的產生必須經歷千百個想法念頭的連結，才會豐富、廣闊。⁹⁹ 唯其如此，讀者在解構他圖繪的過程中，不僅要考慮視覺美感帶給他們的感官刺激，還必須針對圖繪中的細節進行推敲，以嘗試解構賴馬通過視覺符號編碼活動所要傳達的信息。換言之，讀者不單單要以「肉眼」觀看，還要以「心眼」與作品產生聯繫。讀者必須動用自己的視覺知識庫，從最容易辨認的具體再現圖像、到必須深入了解的「藝術世界」(artworld) 知識、甚至包括許多人稱為「抽象」圖像的知識。¹⁰⁰

綜上所述，無論是繪本的創作或詮釋，都必仰賴一套已經發展出來

⁹⁷ 詳參吳宜霈、宗大筠：〈賴氏創作四大要訣大公開〉，《繪本棒棒堂》第19期（2010年3月），頁16-31的訪談內容。

⁹⁸ 依杜威（John Dewey 1859-1952）的區分，藝術產品（product of art）必須通過觀賞者的再創造才能成為名副其實的藝術品（work of art）。詳細劉昌元：《西方美學導論》（台北：聯經出版事業公司，1987），頁119

⁹⁹ 詳參註97，頁16-31的訪談內容

¹⁰⁰ 註90，頁331

的基模系統。這套系統亦如劍橋大學兒童文學研究中心主任瑪麗亞·尼古拉傑娃（Maria Nikolajeva）所提出，是非讀者與作者這生而即有的。她認為，語言識別能力(verbal literacy)既然能夠後天養成，圖像識別能力(visual literacy)，需要也可以被培養。¹⁰¹

當前繪本學界的諸多學者，包括極具代表性的培利·諾德曼(Perry Nodelman)、珍·杜南(Jane Donnan)、茉莉·邦(Molly Bang)等，都根據自己分析繪本的經驗，建立關於繪本的批評語彙，納歸圖像語言的相關論述，使得繪本的閱讀不僅是一種看過就忘、輕描淡寫的視覺印象，而是一種可以不斷深入探求其內容意涵與表現的行動。故此，筆者將於下一節，綜合諸多學者已經發展出來的繪本圖像語言文法，作為論述基礎，旁徵博引賴馬繪本作品中的例子，爬梳賴馬在運用圖像視覺元素來呈現意義時的特徵及規律。

¹⁰¹ 註 93

第三節：圖繪中視覺元素的敘事意涵

文字能夠通過詮釋，並通過不同的語調（tone）加以表達並呈現出不同的意涵。繪本中的視覺元素，其實也是有能力傳遞出類似「語調」的效果。培利·諾德曼(Perry Nodelman)認為，繪本中營造氣氛或情緒的非文字部分是無法被拆解的元素，它們不是個別圖畫的一部分，而是一本書的整體基調——像是圖畫（或者是圖畫書裡的畫）的尺寸或形狀、藝術家選擇的媒材風格、質地的緊密度，以及色彩的各項特質。¹⁰²

是故，筆者將於本章討論構成繪本中圖像的視覺藝術元素，諸如板式、顏色、空白、線條、構圖（顯著程度、邊框及所在位置）¹⁰³等如何在圖像系統中相互進行結合構成賴馬繪本故事的氣氛與情緒，並且探析這些視覺意象如何基於不同的組合關係，傳達不一樣的意涵。

一、 板式（format）

繪本的版面設計元素，包括繪本封面、封底、蝴蝶頁、扉頁及封底。經由這些版面設計元素的巧妙安排，賴馬能加深繪本的識別度及獨特性，並使讀者單從外觀就對繪本產生好奇心。是故，這些版面設計元素作為一種副文本（paratext）亦同樣具有詮釋價值，敘事功能也不亞於繪本中的圖

¹⁰² 註 33, 頁 96

¹⁰³ Dr Frank Serafini 認為構圖（Composition）可以從顯著程度（salience）、邊框（framing）與所佔位置（positioning）來討論。詳參 Frank Serafini, *Understanding Visual Images in Picturebooks*. In J, Evans (Ed.), *Talking beyond the page: Reading and Responding to Picturebooks*. New York: Routledge, 2009. pp. 18

像及文字。¹⁰⁴

一、 開本 (Size)

繪本創作的的基本形制，並未對開本的大小作特別要求。然而作家可以根據自己所要呈現的內容制定最合適的開本形式。據筆者觀察，賴馬的繪本大多採 25（長）X 26（短）公分的橫幅開本來呈現故事內容。一般上，橫幅開本版式偏長，展開後可以提供插畫者更寬闊的作畫空間；但是人的身體相對來說修長而瘦窄，角色畫完以後還會留下大片的空白，因此插畫者通常把角色放進細膩的背景中以補足空白。¹⁰⁵

我們可以從下面幾幅圖觀察賴馬如何利用橫幅開本的優勢來增強圖像敘事的效果：

首先，橫幅開本的跨頁，能提供讀者全景式（panoramic）的場景來進行觀察。賴馬將故事人物置身於場景之中，可以透過場景，引導讀者思考故事人物與場景之間的關係。



圖 22：《帕拉帕拉山的妖怪》，頁 7-8（跨頁）

例如賴馬於《帕拉帕拉山的妖怪》利用橫幅開本所提供的便利，以

¹⁰⁴ Jon Scieszka, Design Matters. In *Horn Book Magazine*, 1998. pp. 29

¹⁰⁵ 註 53, 頁 335

全景式來呈現白豬魯魯行走於森林的情景（圖 22），能讀者能從背景的細節來思考白豬魯魯置身於這個環境時的心境。故事進展到這一頁，作者以倒敘手法帶領讀者和白豬魯魯一起回憶牠遭遇妖怪的經歷。當讀者的視線從前一頁相對明亮的醫院場景翻至這一頁時，畫面中整片深藍色背景搭配深黑色的樹木所帶出的層次感，使森林蔓延著一種讓人難以逃脫的陰森氛圍。賴馬又以暗黑色且尖銳的線條來表現圍繞著白豬魯魯的雜草，使讀者聯想到尖銳、害怕、不安全的強烈情緒。畫面上，白豬魯魯在暗藍色光線的映襯下，神態也顯得更為緊張，鼻孔的縫隙由於被繪成了豎狀，使讀者彷彿單看畫面就能感受到牠紊亂及急促的呼吸聲。實際上，背景在這裡所扮演的角色，就是具體呈現牠的內在狀態。另外，白豬魯魯在寬闊的背景中佔據了三分之一的版位，牠的肢體動作也會隨著自己更大的體積，更為引人注目。讀者可以從他走路時抬手的大動作與高弧度，彷彿感受到他走路時的急促，亦折射出他想儘快離開這個陰森空間的渴望（圖 23）。

另外，寬闊的頁面也能使故事敘述的方向更為明顯，時間動線亦會更為清晰。繪本的視覺方向性一般是由左至右的，人物的出場方向也會依循此例，使情節能順應敘事時間得到推展。但是，在這一頁中，賴馬將白豬魯魯的走動方向改至由右向左（圖 22）。陳玉金認為，這種做法造成了讀者動線追循時的疑惑感，應該將白豬魯魯的進行動向改為由左到右。¹⁰⁶但事實上，這種人物動線與視覺動線相反的情況，在西方繪本中其實早已屢見不鮮，用為預示主角遭遇麻煩的表現。¹⁰⁷故此，白豬魯魯在這一頁面中

¹⁰⁶ 註 38，頁 52-55

¹⁰⁷ 彭懿從一些世界經典繪本作品的創作慣例中總結出「方向逆轉預示遭遇麻煩」的觀點。

的人物動線，亦能被說得通。

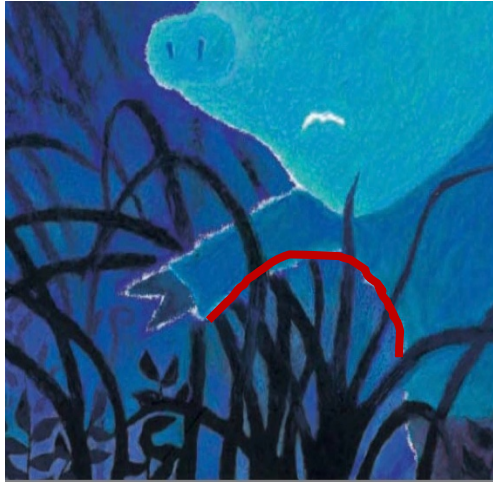


圖 23：《帕拉帕拉山的妖怪》頁 7-8（局部）

白豬魯魯行走於森林時手臂的弧度

還有，類似《帕拉帕拉山的妖怪》以背景色調來烘托故事氛圍和反映人物內在情緒的例子在賴馬的其他作品亦相當常見。例如《生氣王子》中，艾迪王子與國王兩次出遊到遊樂場時，景物的色調也隨著人物情緒的狀態而有所變化。有關顏色的隱喻，筆者將在稍後討論色彩於繪本中的敘事意義時進一步闡述。

其次，橫幅開本提供了賴馬遼闊的空間為故事場景繪製更多細節，使畫面的真實感大幅提升。例如，在《早起的一天》中，當小珍珠與奶奶來到菜市場時，讀者一翻開跨頁，賴馬所繪製的市場便給讀者帶來飽滿的視覺衝擊。畫面中除了敘事文字中提到的蔬菜、水果、玩具及蔥油餅的銷售攤位，還有敘事文中沒有提到的麵包店、點心店，以及熙來攘往的採買

詳參彭懿：《世界圖畫書閱讀與經典》（南寧：接力出版社，2016），頁 42

人潮。賴馬用心的經營菜市場的所有細節，使繪本的每一個角落都經過細心佈局。尤為值得一提的是，賴馬就連擺放在各個攤位上售賣的產品的型態也都不馬虎。例如蔬果攤上的蔬果，由於在自然生態下生長，長相必然參差不齊。他便細心地賦予它們大小不一，輪廓各異的長相。除此之外，為了反映文中敘述的鬧哄哄場景，他在構圖上也嘗試將色彩繽紛、參差不齊的地磚鋪設在背景三分之二的範圍，試圖製造一種凌亂之感，再配搭前景中散亂在地的玩具、顏色與形狀各異的蔬果、型態與大小不一的動物角色，讓讀者乍看之下彷彿置身於一個眼花撩亂，鬧哄哄的晨間菜市場中。



圖 24：《早起的一天》，頁 17-18（跨頁）

筆者順帶一提，我們也能從上述二例看出賴馬蠟筆或色鉛筆的使用，如何

使橫幅開本中的圖繪結構呈現「層層疊疊」的特徵，給人視覺元素之間「遠近距離」的錯覺。這樣的風格使畫面上的人物與情境更具層次感，也更能夠烘托氣氛與人物情緒。另外，也由於橫幅開本由於寬度將長，有額外空間可以置入一些「插敘者」，賴馬設計了一些有對白的小人物，並為他們添置表情與對話，試圖從側面補充故事情節上的空白亦或是折射故事人物的所思所想。

例如，《愛哭公主》與《十二生肖的故事》都是賴馬繪本作品中，敘事呈現手法較為特殊的兩本繪本。一般上，繪本封面之後會加入一個連接封面與扉頁的跨頁，稱之為前環襯（又名「前蝴蝶頁」）。這個前環襯一般上最容易被讀者遺忘，但所呈現的往往是與故事息息相關的內容，甚至會說出故事的另外一個結尾。一般上，故事會在扉頁之後的內頁才真正展開。然則，賴馬亦在這一慣例上有所突破。在《愛哭公主》中，繪本的前環襯不見了，取而代之的是兩個繪製了許多小動物的跨頁。（圖 25 及圖 26）這些小動物都是這本繪本中的配角，但是賴馬特意安排他們搶先登場，透過它們的肢體動作與說白，讓讀者產生對於愛哭公主的第一印象。這種在前環襯就開始說故事的特例，在賴馬之前，從未有作者嘗試，堪稱繪本創作上的創舉。¹⁰⁸

¹⁰⁸ 賴馬在接受朱沛緹碩士論文研究的訪問時指出，在扉頁的設計方面。台灣圖畫書早期都是以文字為主的，所以當文字開始時，故事才開始。故此，在扉頁的設計便開始說故事的方式，是較國外慢發展的。被問及在繪本創作方面的創舉時，他坦言是讓故事從扉頁就開始進行。詳參朱沛緹：《臺灣兒童圖畫書風格分析：以賴馬自寫自畫的作品為例》（台北：台北市立教育大學碩士論文，2007），頁 97



圖 25: 《愛哭公主》，前環襯 1 (跨頁)

在第一個內頁中，敘事者以提問式開場，彷彿在與讀者對話，但給予回應的是跨頁下框中，那些經由賴馬精心安排的小人物（圖 25）。這些小人物以各自的觀察與經驗，以獨白的方式，告訴讀者它們與愛哭公主相處時導致她哭泣的緣由。這樣的作法讓筆者聯想到元代雜劇中的「楔子」，在正戲開始之前，先提供觀眾關於劇情的前情提要。



圖 26: 《愛哭公主》，前環襯 2 (跨頁)

在第二個跨頁中，位於畫面上框的另外四個人物提供了關於愛哭公主的容貌、外型與主要特徵的描述。當讀者的視線轉向畫面的下框時，便會經由動物角色們的手勢，被導向「愛哭公主」（圖 26）。她的表情也由第一跨頁中的開心變得驚訝。當讀者繼續翻至書名頁，我們發現了突然嚎啕大哭的愛哭公主出現在書名的位置，並且由幾個圓弧形組成的邊框給框定著（圖 27）。乍看之下，邊框彷彿是愛哭公主的眼淚所積成的水坑。除了背景人物的言語，我們也能從肢體動作瞭解它們對於愛哭公主的態度。例如，看到愛哭公主哭泣，動物們都將雙腿大幅度邁開逃命但眼神仍斜視愛哭公主，表現出對於愛哭公主哭泣時的畏懼。另外，大象捂著耳朵的動作，也讓讀者能夠推斷，愛哭公主哭泣時的聲音非常大。故此，背景中的人物對於主要人物的評價或對於故事情節的補充，都大大地提升故事的趣味性與戲劇性，而這一切都得益於橫幅開本版式在創作上所提供的優勢。



圖 27：《愛哭公主》，扉頁

值得關注的是，賴馬的繪本中《猜一猜我是誰？》及《我和我家附近的流浪狗》的開本尺寸與其他大部分作品較為不同。¹⁰⁹ 前者採取 26(寬) × 28(長) 公分直幅開本，是其作品中目前開本版面最大的作品¹¹⁰；後者則採取 23(寬) × 26.6(長) 公分直幅開本，是其作品中目前唯一一個採取直幅開本形式的作品。

深究其由，筆者認為賴馬使用較大的開本來呈現《猜一猜我是誰》，主要是出於敘事形式與趣味性方面的考量。首先，這本繪本的故事以第一人稱敘述三十三位動物角色參與一日遊的過程。每一個跨頁都描繪他們出遊時的某一時刻。故此，所有三十三個動物角色都需要出現。故此，要將所有角色具象於一個畫面之中，固然需要一個足夠寬闊的版面。

其次，敘述者並沒有在畫面中明顯的展露自己的身分。讀者需要根據文字所敘述的內容，搭配逐頁遞減的數字描述，好似玩數字遊戲一般，從圖像中找出敘事者的廬山真面目。但是，這本繪本中的好幾幅圖，實際上都充斥著許多以線條來描繪的細節。若畫面過於擁擠，極大程度會影響讀者的觀感。例如跨頁 25-26 中，敘事文字寫到：「來玩捉迷藏，大家都躲

¹⁰⁹ 本文僅考慮文圖皆由賴馬獨立創作的自編自繪型繪本，故其與賴麗玲合著之《胖先生與高大個》本文不予旁枝討論。這本繪本利用獨具匠心的「開門式」版面設計加經摺裝的合一方式加以呈現，左翻右翻皆是不同故事。兩位作者在創作文圖時亦把版面形式一併考慮在內，利用這種形式創作出非線性故事，有其開創意義與值得關注之處，筆者特此提出，有待後來學者進一步探究。

¹¹⁰ 《猜一猜我是誰》經由幾次改版，原名為《現在，你知道我是誰了嗎？》。筆者已無法追溯到該繪本的最初版本，然 2006 年由和英出版社出版的《現在，你知道我是誰了嗎？》採 24 x 28 cm 的直幅開本出版，較筆者本研究參考的版本又更小一些。經由幾次修訂再版，賴馬除了書名、內頁敘事圖框，就連開本大小也一併修訂，可見開本大小亦是重要的視覺敘事要素。

在哪裡呢？」敘事者一方面向讀者宣示故事中的「捉迷藏」遊戲已經開始，另一方面也邀請讀者進入畫面一起玩捉迷藏，一起找出各個故事人物。但是，賴馬用細密的筆觸描繪的森林，枝繁葉茂、花團錦簇，要讀者在繁複的花紋中尋找動物角色，挑戰性之大，不言可喻（圖 28）。而且，賴馬除了為讀者佈置了尋找敘述者的任務，他也在繪本後的版權頁提示讀者回到內頁中去尋找暗藏於圖像中的數字、數量以及暗藏於每一頁的蜜蜂（圖 29）。不過，這些能引起讀者趣味性的內容實際上都暗藏於細微之處，窄小的版面會使這些細節顯得過於密集，容易導致讀者久視而感到疲累，消磨閱讀興致。反之，較大的開本版式能夠使在呈現上使複雜的線條不過於密集，視覺上也更為舒適。故此，筆者認為，賴馬特別選擇尺寸寬闊的開本來呈現這個故事，主要是為了能讓讀者盡情地「遊玩」於繪本之中，享受這本繪本帶給他們的樂趣。



圖 28：《猜一猜我是誰？》，頁 25-26（跨頁）



圖 29: 《猜一猜我是誰?》，版權頁

另一本繪本《我和我家附近的流浪狗》，是賴馬至今唯一一本以直幅開本形式進行創作的繪本。而且，故事中的主角也首次以真人擔當，跳脫他以往以擬人化的動物作為故事主角的慣例。他曾在許多訪問中透露，這個故事的創作藍本源於他兒時被流浪狗咬的經歷。故事通過在住家附近徘徊流蕩的恐怖流浪狗，對一名男孩造成的困擾、男孩解決問題的策略、以及他對野狗問題的理解，呈現兒童對於家門以外廣大世界的危險想像與恐懼投射。由於故事採取橫幅開本的形式呈現，人物可以被刻畫得更為高大，賴馬可以通過拿捏人物的大小比例，向讀者呈現人物與野狗之間的權力關係。例如賴馬在圖 30 中，賴馬藉由橘紅色的鮮豔背景、對角線的構圖呈現出強烈的視覺張力¹¹¹，以及巨大流浪狗和瘦小男孩的強烈身形對比，進一

¹¹¹莫麗·邦認為，斜的形狀一般暗示動作或張力。詳參莫麗·邦(Molly Bang)著、宋珮譯：

步強化流浪狗予人的恐怖印象。



圖 30:《我和我家附近的流浪狗》，頁 3-4 (跨頁)

另外，筆者也發現，賴馬極少在這本繪本中刻畫場景或在人物背景中添置細節。反之，將更多心思放在人物臉部表情與肢體語言的刻畫，藉以反映故事人物的內心狀態。

在這本繪本的前幾個跨頁，男孩所描述的流浪狗是骯髒即兇猛的，故此畫面所呈現的流浪狗形象亦是如此。但是隨著小男孩對於流浪狗的態度逐漸改變時，賴馬對於流浪狗表情的描繪也開始發生變化。在頁 15-16 的跨頁中，賴馬將流浪狗放置於跨頁的中間吸引讀者的注意力，¹¹²小男孩的父親將樹枝丟向流浪狗，流浪狗的眼神則直視讀者（觀者），表現出一種呆滯與高度無奈的眼神（圖 31）。隨著捕犬隊的出現（圖 32），捕犬工具的圓弧線框定了一隻神情害怕的流浪狗，較於前幾頁兇猛的流浪狗，賴馬使用

《圖像語言的秘密：圖像的意義是如何產生的？》(新北市:大塊文化, 2018), 頁 58

¹¹² 注 34, 頁 56-110

更為圓潤的線條描繪這隻流浪狗，使牠看起來不那麼具威脅性，甚至使讀者產生同理心的親切感。¹¹³賴馬在這一敘事高潮，於下一跨頁中使用了一個無字跨頁(Wordless doublespread) (圖 33)。這樣的呈現方式一方面加強這一頁的敘事情緒，也代表了一種敘事上的停頓。¹¹⁴文字的缺席讓讀者更需要專注於畫面，找出線索來補充由於文字缺席所造就的空白。捕捉者器具的握柄將讀者的視線導向一隻眼角泛淚的流浪狗，流浪狗臉上難過且無奈的神情與捕捉者兇悍的神態，形成強烈的視覺對比，同時激發了讀者對於流浪狗的憐憫。



圖 31:《我和我家附近的流浪狗》頁 15-16 (跨頁)

¹¹³ 注 34, 頁 5-7

¹¹⁴ 註 93, 頁 37



星期六晚上，街上傳來
一種吵吵的聲音。
原來是捕狗隊來了。

圖 32:《我和我家附近的流浪狗》頁 17-18 (跨頁)



圖 33:《我和我家附近的流浪狗》頁 19-20 (跨頁)

故此，以此例來看，與橫幅開本形式呈現的繪本不同，直幅開本的繪本中人物的表情與型態以及事物相對的大小比例在表達故事情緒方面更勝背景顏色所設定的基調。

二、 封面 (cover)

繪本的封面往往構成讀者對於該故事的第一印象。讀者也能夠通過封面所傳達的視覺訊息，作為回應這本書其他部份的基礎。而且，一個好的封面，也能夠勾起讀者對於這本繪本的期待，並且傳遞能夠令他們感興趣的信息。故此，我們可以說，繪本圖繪的敘事，從繪本觀看封面時就已經開始了。

賴馬繪本封面一般選用故事中的畫面並進行第二次藝術創作，以第一時間向讀者呈現故事中最關鍵的情節或故事的主要氛圍。例如，《早起的一天》的封面（圖 34）其實是擷取內頁中，頁 15-16 跨頁的局部（圖 35）。畫面的背景原碑由碧藍色與飽和度較低的橘色帶出破曉時分，天空顏色轉換之際的畫面。賴馬選用這張圖繪能夠反映「早起」時空背景的氛圍，封面將背景顏色用更為明亮的橘色取代，除了讓人更覺活力之外，亦帶來更為明亮的視覺感受，使改動後的封面圖繪顯得更為吸睛。



圖 34: 《早起的一天》(封面)



圖 35:《早起的一天》頁 15-16 (紅框: 封面原圖)

賴馬的另一本繪本《帕拉帕拉山的妖怪》，同樣選用繪本中的既有圖繪進行再一次的視覺化處理作為封面，以更好的烘托故事的氛圍與主要基調。這也是賴馬繪本中，通過繪本的封面一開始便為故事氛圍定調的例子。

圖 36:《帕拉帕拉山的妖怪》(封面)





圖 37：《帕拉帕拉山的妖怪》頁 15-16（紅框：封面原圖）

賴馬在原圖的下方加了以深黑色尖線條構成的「怪物黑影」。在黑影的烘托下，畫面中人物害怕的表情顯得更為強烈（圖 36）。莫麗·邦認(Molly Bang)解釋，黑暗比明亮更讓人感覺可怕，主要是因為在明亮中，人們看得比較清楚，黑暗中的視線較差。¹¹⁵故此，在這樣的氛圍下，讀者便能夠感受到繪本中的故事是以陰暗的氛圍及恐懼的基調展開的。更為巧妙的是，封面中白豬魯魯作為故事中巧遇妖怪的受害者被放置在書名的左小角，亦是畫面的下半部的位置。一般上，畫面的下半部讓人感覺受到威脅或者受到限制¹¹⁶，故此與故事中的情節有所對應，也讓讀者掌握白豬魯魯於故事中的心情表現。熟悉賴馬繪本作品的讀者也能從畫面中發現賴馬的個人肖

¹¹⁵ 註 34，頁 84

¹¹⁶ 註 34，頁 71

像。筆者在介紹賴馬創作特徵時提到，賴馬喜好將自己加入繪本的圖畫之中，作為其創作中的幽默趣味元素。這種幽默基調的展現，其實和故事往後的發展的詼諧性也是有關聯的。村民發現原來白豬魯魯在帕拉帕拉山上誤認為妖怪的，其實是豪豬生火時的身影。這個故事通過這樣的情節，傳達給讀者：人如何被自己的「想像」給嚇壞，而且當人心慌的時候，內心中幻想的「妖怪」就會變得越來越可怕。

另外，賴馬的一些封面，也帶出了繪本的敘事基調。例如《猜一猜我是誰？》書名本身就是一個疑問句，配搭不同動物準備出遊前的畫面作為封面，事實上是在預先通知讀者，這本繪本需要他們參與觀察與尋找這個隱藏的「我」的身分，讓讀者對於故事有所期待。

最後，賴馬後期創作的繪本例如《生氣王子》與《愛哭公主》所運用都是重新繪製過的圖繪，即那些從未在書裡出現過的圖繪。培利·諾德曼(Perry Nodelman)認為，繪本作家一般會使用從未在書裡出現的圖，試圖營造恰如其分的期待，以整體呈現故事的本質。¹¹⁷



圖 38：《生氣王子》（封面）

賴馬繪製了一個鮮紅色的艾迪王子的形象作為《生氣王子》的封面

¹¹⁷ 注 33，頁 53-54。

(圖 38)。對於未知故事情節的讀者來說，鮮紅色的大象顛覆了一般人對於大象的認知。讀者自然會將紅色與生氣的情緒作聯繫，故此必定對這位生氣王子的故事產生期待，想要知道他是否生氣、為何生氣？另外，賴馬於畫面下方繪製了艾迪王子的父親——國王與另一隻小動物相擁害怕的神情。無論從比例的配置及位置的呈現來看，都顯示國王是相當畏懼艾迪王子的。然則，這種既定印象隨著讀者進入內頁閱讀時，發出現顛覆。因為艾迪王子的父親實際上和他一樣愛發脾氣，故而增加了閱讀時的趣味。

三、 蝶頁（環襯）、扉頁

蝶頁是封面與書芯之間的一張襯紙，通常一半粘在封面的背後，一般是活動的，因其以兩頁相連的形式被使用，所以稱為「環襯」，也有人形象地稱之為「蝴蝶頁」。書前的一張稱為「前環襯」，書後的一張叫你「後環襯」。環襯細節中所傳達的信息與正文的故事息息相關。扉頁則又叫「書名頁」，就是環襯之後，書芯之前的一頁，上面一般寫著圖畫書的書名，著作責任者（作者和譯者等）以及出版者的名稱。除了上述文字信息，繪本往往從扉頁開始就有圖畫，這些圖畫的作用不容小覷。¹¹⁸在有的繪本中，扉頁就是單獨的一頁。但在賴馬的繪本中，扉頁一般上都是與前環襯的背頁合成一副雙頁的畫面，形成一種跨頁的扉頁圖，告訴讀者主人公是誰。

筆者總結賴馬在環襯的使用上一般出現如下的現象：

¹¹⁸ 目前學界對於蝶頁與扉頁得定義，呈現莫衷一是的狀況。有些論述中出現了環襯與扉頁混為一談的狀況。然則，筆者這裡引用的是學者彭懿的定義。詳參彭懿：《世界圖畫書閱讀與經典》（南寧：接力出版社，2016），頁 10-14

一、以重複圖案作為環襯的設計。這些圖樣可以是故事與故事中的某一情節有關係，又可以是主要人物的頭像設計。例如，在《金太陽銀太陽》中，傳說金太陽與銀太陽輪流照耀大地，故此很多小孩由於太熱而變成了蜥蜴。因此，這本繪本以蜥蜴作為前環襯的設計圖案（圖 39），又與故事中的高溫天氣有關，又增加了讀者要於書中尋找與蜥蜴的聯繫的趣味。

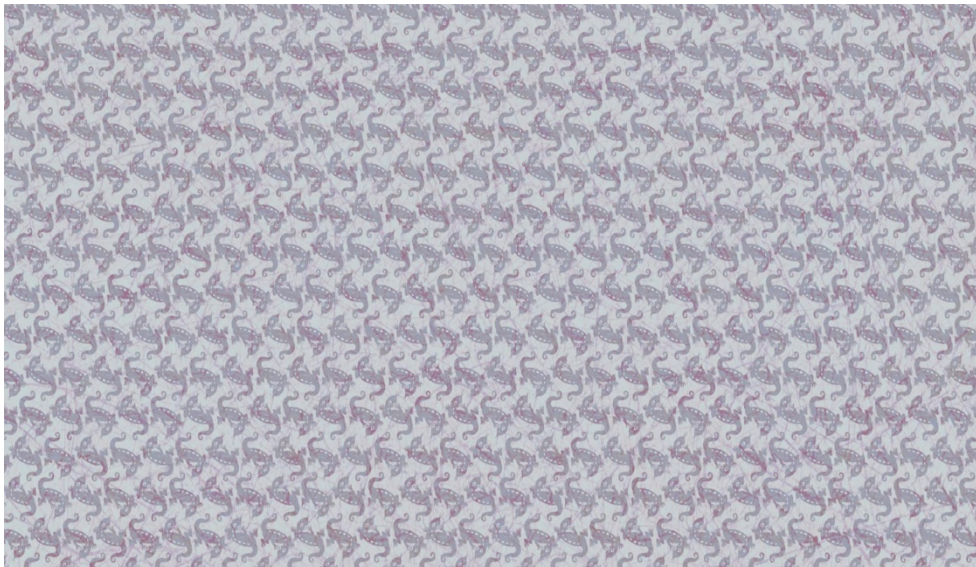


圖 39: 《金太陽銀太陽》(前環襯)

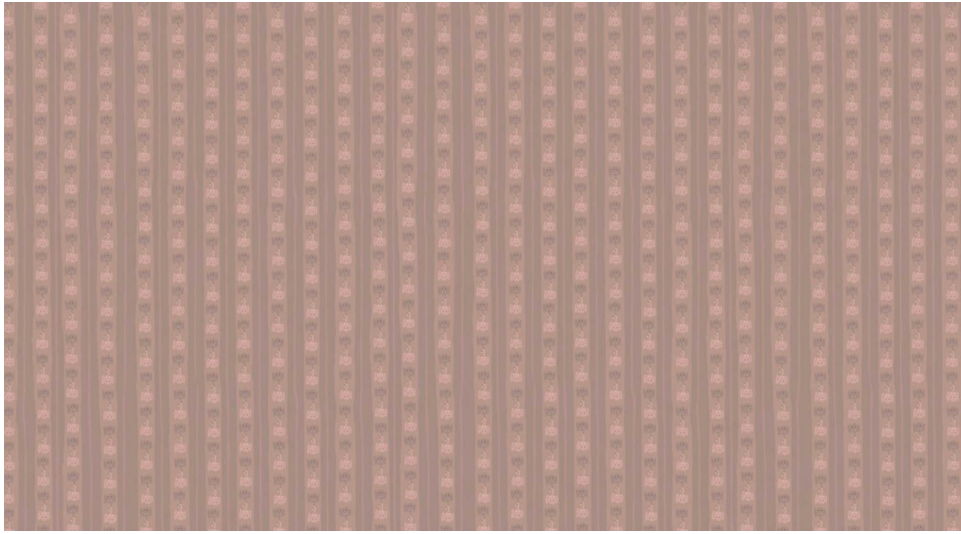


圖 40：《生氣王子》（環襯）

《生氣王子》的前環襯與後環襯皆為以艾迪王子與國王兩人的鼻子環繞在一起的重複圖案設計（圖 40）。故事中兩人在書中非常生氣時，鼻子都會打結。故此，以這樣的方式呈現故事中的人物，起到引起讀者經由閱讀後邊的故事來尋得答案的作用。

二、另外，在賴馬的繪本中，也有環襯是以「色紙」來取代圖繪的。這些顏色一般上都經過精挑細選，並且與後面的故事相得益彰。例如，《我變成一隻噴火龍了》，賴馬以鮮紅的「色紙」作為前環襯（圖 39）。故事中，由於吸血怪物波泰咬了阿古力變成了一隻會噴火的怪物，血與火焰讓人聯想到鮮豔的紅色。而且，鮮豔的紅色也給人強烈的視覺感受，讓人在感官上有所亢奮，形成了開啟這個繪本故事的基調。

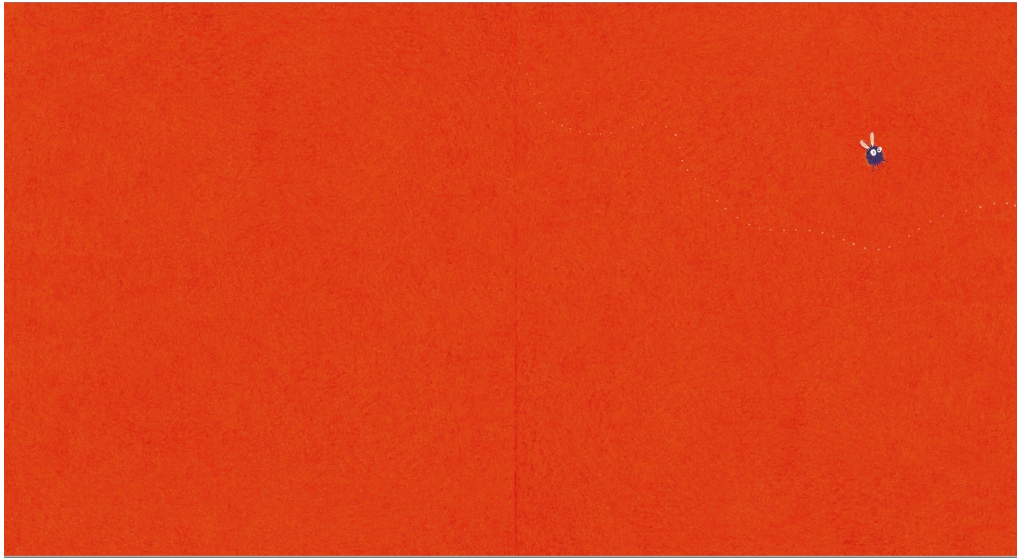


圖 41：《我變成一隻噴火龍了》（前環襯）

三、還有，賴馬安排在繪本中的一些小細節一般上也會一開始就出現在繪本的環襯之中。牠們即便不是故事中的主要人物，也沒有發言權，但不斷地出現在故事中，彷彿一同參與參與故事的觀看。例如《猜一猜我是誰？》中有一隻蜜蜂幾乎出現在畫面中的每一頁（圖 45-47）；在新版《帕拉帕拉山的妖怪》¹¹⁹前環襯中首次出現的蜘蛛與小老鼠實際上多次出現在之後的故事場景裡（圖 42）。當白豬魯魯看了豪豬生火的影子以為是妖怪的時候，其實老鼠和蜘蛛都在周圍，對「妖怪說」的始末，完全一清二楚（圖 43 及圖 44）。

¹¹⁹ 董惠芳在其碩士論文中指出，新版的《帕拉帕拉山的妖怪》中蝶頁安排了蜘蛛與小老鼠登場，舊版中則沒有。詳參董惠芳：《探析臺灣原創圖畫書重出現象之創作策略變易——以曹俊彥、賴馬、李瑾倫與林小杯作品為例》（台東：國立台東大學兒童文學研究所，2012），頁 92



圖 43：《帕拉帕拉山的妖怪》，頁 29-30（跨頁）

豪豬生火時，老鼠躲在豪豬旁的石頭下；蜘蛛則在魯魯後面的樹上



圖 44：《帕拉帕拉山的妖怪》，頁 31-32（跨頁）

魯魯滾下山時，老鼠其實也在一旁觀看

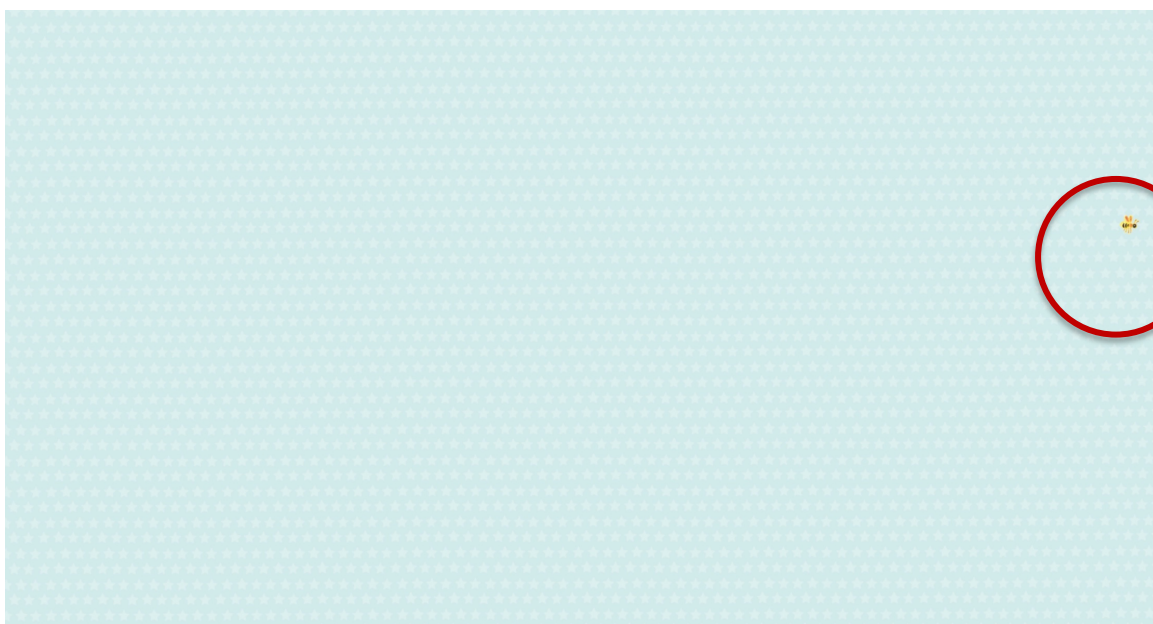


圖 45:《猜一猜我是誰?》(前環襯)

蜜蜂後來幾乎出現在每一跨頁中



圖 46:《猜一猜我是誰?》頁 7-8 (跨頁)



圖 47：《猜一猜我是誰？》頁 9-10（跨頁）

筆者在前文中也有提到，賴馬認為其繪本創作的一大創舉，便是從扉頁開始說故事。但筆者發現，賴馬的一些作品則對於「環襯」與「扉頁」的功能並不特別講究，一翻開封面即見書名，與一般書名出現在扉頁的範例不同。例如筆者前文中討論的《愛哭公主》便是其中一例。

還有在《十二生肖的故事》中，讀者一翻開繪本，敘述者就迫不及待地向讀者提供了時空背景：很久很久以前，由於人們總是忘記自己在那一年出生，也算不出自己究竟幾歲，玉皇大帝故而想通過選拔賽選出十二個動物來代表年份，幫助人們更好的記憶（圖 48）。讀者一翻開繪本後的四個跨頁（圖 48-圖 51）提供了故事中十二生肖渡河比賽的背景。



很久很久以前，
人們總是忘記自己出生在癩癩一年，
也算不清自己究竟幾歲。



圖 48：《十二生肖的故事》，頁 1-2（跨頁）——取代蝴蝶頁的第一頁



圖 49：《十二生肖的故事》，頁 3-4（跨頁）——取代蝴蝶頁的第二頁



圖 50: 《十二生肖的故事》，頁 5-6 (跨頁) ——取代蝴蝶頁的第三頁



圖 51: 《十二生肖的故事》，頁 7-8 (跨頁) ——取代扉頁

這四個跨頁中的文字極短，但是卻滑稽幽默，而且融會了許多現代元素。例如，圖 50 中，除了左邊的敘事文字，剩餘的敘事工作則由許多個漫畫格的小圖負責串起玉皇大帝通知土地公處理這件事情的過程。讀者將一個個畫格連在一起看，彷彿在看動畫片，不用太費腦筋就能明白玉皇大帝是在使用對講機呼叫正在泡湯的土地公。接著，土地公創作完佈告之後便搬去梯子，走向畫面的右手邊。這幅圖喚起了下來的跨頁，土地公以異時同圖的結構出現在畫面中，動物們在故事中讀到佈告之前，讀者先行知道其中的內容（圖 51）。這裡凸顯出了「圖像勝過千言萬語」的功能，作者省卻繁冗的文字，讀者閱讀時又能夠從畫面中玉皇大帝浸泡「假牙」、神仙用對講機，及土地公泡湯等畫面感受到繪本幽默的基調並獲得閱讀的樂趣。

二、 顏色

在討論其他繪本中的視覺元素時，筆者無可避免地補充了關於視覺元素中色彩的討論。這是因為，顏色在繪本中，是奠定故事氣氛的重要視覺元素。它一方面為我們創造出一個真實可信的世界，另一方面也刺激我們的感官去感受它所烘托的情緒與氛圍。

賴馬的繪本中充斥著豐富多姿的色彩調配，往往給讀者帶來為之一振的視覺饗宴。賴馬非常重視以主題來配色，因為顏色主宰讀者的視覺感受。

¹²⁰而這種感受，往往帶來感官吸引，茱莉亞·克莉斯提娃 (Julia Kristeva) 便指出，視覺藝術中的色彩，傳達的不只是約定俗成的含意——例如，藍色代表藍天——同時也觸及無意識的情感，那是位於語言能夠陳述，以及

¹²⁰ 註 20，頁 97

思考可及的疆界之外的世界。¹²¹珍·杜南(Jane Doonan)便認為，色彩在象徵性與情感方面的解讀方式，取決於自然世界、個人及文化上的聯想，以及個人對色彩的敏銳度。¹²²

四、 顏色與心理反應之間的關係

培利·諾德曼(Perry Nodelman)指出，特定的顏色能夠喚起特定的情緒與態度，因此比起其他構成繪畫的要素，更能精確地營造氣氛。¹²³但筆者認為，這種論調的前提是，人們的感官對於所接受的顏色與某種情緒的連接擁有普遍認知。故此，與任何語言規範形成的規律一樣，顏色與情緒的對應關係必須經過一個約定俗成的過程。色彩約定俗成意涵有兩類：一種是獨斷與文化專有的；另一種則連結特定色彩與情感。

首先，筆者綜合各家之見，將我們肉眼在觀看和分辨色彩時所使用的三種術語進行歸納。

¹²¹ Julia Kristina. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980, pp220

¹²² 注 32

¹²³ 注 33, 頁 117

辨識顏色的方法	釋義	釋例	指涉意義
色相 (Hue)	色相指出光譜的不同部份	例如： 藍、紅、黃	—
明暗度 (Shade)	相對陰暗或明亮的程度。	例如： 亮紅、暗紅	亮： 活力、積極 暗： 憂鬱、舒服
飽和度 (Saturation)	顏色相對的強度	例如： 深紅、淺紅	飽和度高： 強烈 飽和度低： 溫和、不強烈

圖表 6：辨識顏色的三種方法

色相 (Hue) 是用來分辨光譜這一端到另一端出現的各種顏色。明暗度 (Shade) 是顏色之間相對陰暗或明亮的程度，一般用來表現立體感，使我們看出物件的整體構造，並且給我們一種相當於實際拿在手上的感覺，藉著手指和手掌的接觸而更加認識它。色調表現出質感與紋理（樹葉的紋理較為繁雜，所以色調會比紋理單純的草葉來的深）。色調也會在整幅畫面上表現出光線的效果與天氣的狀況。以明亮的色彩為主的高色調 (high-key) 畫面能夠顯示出幸福的感覺，而以暗色為主的低色調 (low-key) 畫

面很可能造成陰沈的效果。再者，飽和度(Saturation)是用來衡量色彩的純度。紅、黃、藍（三原色）時具有最高飽和度的顏料，而三者之間以黃色最為明亮。這些顏色都用「強烈」、「純粹」、「飽和度高」來形容。飽和度低的色彩偏向灰色調。中灰色會被形容為「不明朗」、「不飽和」。色調與飽和度比色相更能充分的傳達情感的內涵。

心理學家班傑明·萊特（Benjamin Wright）和李·雷恩瓦特（Lee Rainwater）提出，最能夠表達情感意涵的，既不是色調，也不是明暗度，而是飽和度。他們的研究顯示：

1. 相較於色調，明暗度與飽和度最能夠決定歡樂的氣氛
2. 華麗的程度則取決於飽和度
3. 力量感來自於顏色的暗度
4. 優雅仰賴飽和度及色調：
5. 藍色特別優雅，平靜來自藍色相對的暗度¹²⁴

學者李亮誼也指出，色彩的運用與情緒氛圍的傳達息息相關，特定色彩經由感官知覺的接收，能引起觀眾的某種情緒，傳遞情感訊息。¹²⁵但是，筆者認為，這種論調的前提是，人們的感官對於所接受的顏色與某種情緒的連接擁有普遍認知。李亮誼曾就情緒與色彩的關聯性，整理出以下圖表：

¹²⁴ 轉引自培利·諾德曼於《話圖：兒童圖畫書的敘事藝術》中的論述。詳參注 33，頁 124-125

¹²⁵ 詳參李亮誼：〈《禮物》：以色彩為敘事工具之繪本改編動畫創作論述〉，（台南：國立台南大學碩士論文，2014），頁 12

顏色	色彩的情緒象徵	色性
紅色	積極、幸福、興奮、激情、焦慮、危險.....	暖色系
黃色	開朗、活潑、快樂、希望.....	
褐色	消極、平靜.....	
綠色	輕鬆、幸福、平靜、噁心.....	冷色系
紫色	神秘、浪漫、忌妒.....	
藍色	理智、沉穩、平靜、憂鬱、舒適.....	
灰色	平靜、中立、無趣、失望.....	中間色
白色	純潔、和平、悲傷.....	
黑色	神秘、嚴肅、恐怖、失落.....	

圖表 6：情緒與色彩的關聯性¹²⁶

當讀者感受經由色彩所帶來的視覺衝擊時，經由與日常經驗的聯想，往往會帶來不同的心理感受。有了這種關於情緒與顏色的普遍認知，我們便可以通過以下幾個作品的討論，來看賴馬如何運用色彩來協助其繪本中的敘事。

首先，繪本中常見賴馬透過「色彩對比」來增強情緒的表現力度以突顯不同角色的立場。例如，在《生氣王子》的第一個跨頁中（圖 50），他將明亮的藍色和暗淡的紅色兩相並置，造成了強烈的視覺差異，映襯出艾迪生氣和沒有生氣時的兩種面貌。繪本跨頁背景的意義是根據在它面前的角色來做調整的。¹²⁷左頁中的明亮天藍背景給人一種歡樂、積極的氛圍，

¹²⁶ 註 125，頁 12

¹²⁷ 注 33，頁 210

而且艾迪的藍色膚色也給人一種理智、平靜和舒適的感覺，呼應賴馬文字中所描述的「可愛的小象」的形象。右頁中背景的颜色選用的是較為暗沈的紅色和左頁的明亮的氛圍造成反差，賴馬使用鮮豔的紅色來為火焰上色，給人一種強烈的視覺衝擊，象徵著當艾迪變成生氣王子時是非常恐怖的。



圖 52: 《生氣王子》，頁 1-2（跨頁）

另外，筆者也發現賴馬使用彩色明亮的調度，來烘托他進行敘事時所要表達的情緒。故事的前半部，艾迪王子與國王有非常多的矛盾以及不愉快的相處經歷，也常常互相生氣。故此，繪本的前半段時常出現較為黯淡的颜色。例如，將圖 53 與圖 54 進行對比。圖 53 中，賴馬使用極為陰霾密佈、暗沈的藍色做為這一跨頁的背景。乍看之下，讀者彷彿會覺得，這種陰霾氣氛好像是暴風雨來臨的前夕，或是臨近夜晚了。但是當我們翻至下一頁，我們便會發現，遊樂園依舊陽光明媚，天色依舊明亮，故此會再返回前一頁進行推敲。圖 53 暗沈的背景映襯下的建築與人物，也都顯得暗沈

不少。值得關注的就是，圖中的人物無論是路人或是在建築內的人，也多有不愉快的表情。建築內的人物都面向觀看者，筆者認為亦是賴馬的刻意安排，試圖讓他們的表情被看見，以烘托一種全然的陰霾氛圍。而全頁中，最為顯眼的就是艾迪。艾迪的膚色，這時是色調較明亮的紅色，使觀看者會特別注視他，而且通過前文中所累積的知識，可以得出這一刻他的心情是非常生氣的。



圖 53：《生氣王子》，頁 13-14（跨頁）



圖 54: 《生氣王子》頁 27-28 (跨頁)

與圖 51 有極為強烈對比的便是圖 52。圖 52 所描繪的是艾迪與國王第一次遊玩遊樂園失敗之後，第二天再次前往遊樂園途中的情景。故事發展到這裡，經過他們各自有意識的讓步，已經大幅度地減少了相互的負面情緒，故此，我們可以明顯發現，這幅圖只占跨頁的四分之三，比起圖 11 的全版跨頁，敘事速度與節奏較為明快。而且，圖 51 用全版呈現陰天，這片陰天是永無止盡的，而且沒有任何界線。反之，圖 52 是以艾迪和國王和諧地協商出門的交通工具作結，才進入出遊途中的畫面。閱讀者的視線，往右移動，映入眼簾的是一片清新、整潔的空間。背景的天空是明亮的藍色，寫著文字的亮白雲團劃破了藍色予人的平穩感，配搭文字「出發了！今天很順利。」給人一種歡快的視覺衝擊。在這種背景的映襯之下，我們會發現，映入眼簾的是一張張歡喜的面孔，艾迪王子和國王都面帶笑容，艾迪的視

線望向車後的腳踏車，對於能夠和父親達成帶腳踏車出門的共識，感到滿意。

從上述圖 53 和圖 54 的對比，我們會發現，賴馬在顏色的使用與色調的調度上獨具匠心，使讀者能順應故事主角的心情進入他們的世界一起觀看故事。

另外，在《我變成一隻噴火龍了》中，賴馬也利用色彩與線條的結合來帶出情緒的變化。例如，當波泰想要叮咬阿古力時，不停地在他身邊縈繞。這使阿古力的情緒逐漸變得氣憤。賴馬將表現阿古力情緒轉變的這整個跨頁分成四個圖框，使讀者的視線聚焦於圖框之內，並通過背景的顏色及當中的紋路來反映阿古力內心的情緒（圖 55）。在第一個圖框中，背景並沒有顏色，當他的情緒開始產生波動時，背景中線條的曲線變得更為捲曲，也開始有了讓人有較為平穩的感覺的藍色。顏色的明亮度隨著圖框轉變所推展的時間，逐漸轉亮。到了最後一個圖框，背景中出現鮮艷明亮的紅色與橘色的組合，觀者一般會將紅色與血脈噴張或危險所連結，故此，能夠感受到來賴馬所要透過這個顯色所要表達的極為強烈的情緒。



圖 55：《我變成一隻噴火龍了》，頁 13-14（跨頁）

賴馬也將色彩用於表現時間上，並且通過色彩與自然時間的變化，以及色調的選擇，烘托所要表達的氛圍。例如《早起的一天》正頁的前幾個跨頁中，賴馬使用了色調較暗的灰藍色為天空上色，烘托出一種大地尚未甦醒，較沒活力的朦朧氛圍（圖 56）。



圖 56: 《早起的一天》，頁 1-2（跨頁）

當賴馬要描繪天亮時的情景時，他使用了色調非常明亮的藍色與金黃色的搭配（圖 57）。由於天尚未全亮，賴馬使用飽和度較低的藍色烘托出一種溫和的氛圍。畫面上搭配象徵陽光光線的橙色，也讓人覺得整個城鎮都充滿了活力與希望。樹梢在陽光的照射下，也被繪上了橙色，給人一種大地逐漸被陽光喚醒的積極氛圍。



圖 57：《早起的一天》，頁 15-16（跨頁）

三、 構圖

蘇珊蘭格曾提出繪畫是通過「呈現性符號」(presentational symbol)——線條來再現自然。¹²⁸ 在繪本中，作者可以透過線條的變化，使人物型態、事物的樣貌產生變化，這都牽動讀者所獲取的視覺訊息。另外，置於畫面中的視覺元素的大小配置、邊框（圖框）、留白，這些視覺元素的互動構成繪本的「構圖」，影響故事的敘事效果。

由於前文中所舉的一些例子中，筆者已經就大小配置有所討論，為了避免本文重複性太高，筆者將於本小節中著重討論邊框的使用。

賴馬的繪本中極少以線條框限頁面上的圖畫。在普遍的觀點中，加了框的圖畫一般顯得比較拘謹、比較沒有活力。¹²⁹ 賴馬的繪本通過色彩的烘托以及誇張的人物形象的塑造，往往予人一種明亮而熱鬧的氛圍，筆者

¹²⁸ 註 43

¹²⁹ 著 33，頁 108

以為，這便與賴馬極少為圖畫設框有關聯。

他所繪製的圖畫一般會延伸到頁面的邊緣，以全頁的形式呈現於讀者眼前。這樣的作法，使讀者覺得圖畫有其延續性。一般上，賴馬若在同一頁中放好幾格連續的圖，他才會通過細膩的線條加以區隔。例如，《慌張先生》頁 23-24 的跨頁中（圖 56），通過連續的小框壓來推展故事情節，敘事時間大大地被壓縮，作者可以快速地将慌張先生抵達表演場地、換上表演服裝，到準備登台時的連串畫面，僅通過一個跨頁呈現在讀者眼前。



圖 58：《慌張先生》，頁 23-24（跨頁）

另外，有關邊框的使用，我們還可以參考 William Moebius 的觀點：「加框的插畫提供有限的空間，觀看自身以外的世界；不加框的插畫形成完整的經驗，觀看的是自身所處的世界。」¹³⁰ 圖畫與邊框其實沒有固定的關係，往往是為了強化故事及讀者所感受到的情感。¹³¹ 透過嚴密的分界線（boundaries）來觀看事物，會為讀者帶來兩種審美經驗：一來，圍繞圖畫

¹³⁰ William Moebius. Introduction to Picture Codes. In *Word Image 2:2*, 1998, pp. 141-158

¹³¹ Carole Scott. Frame-making and Frame Breaking in Picture Books. In T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C. Silva-Díaz (Eds.), *New directions in Picturebook Research*. New York: Routledge, 2010. pp. 102-1120

的白色圖框 以來可以顯示出故事中人物的暗示著疏離感及客觀性。二來，也可能製造反效果，用以聚焦焦點，邀請我們一起參與。在賴馬的創作中，筆者發現《早起的一天》在邊框的經營上有別具匠心之處。

故事一開始，小珍珠被框定在跨頁左頁中間的圓型圖框，首次出現在讀者眼前。圖框由頁面的白色背景組成。這樣的構圖方式，使讀者一開始就將注意力聚焦在小珍珠身上。一方面預示小珍珠是故事的主角，故事圍繞她而展開；另一方面使讀者站在一定的距離，觀察她的故事（圖 57）。



圖 59: 《早起的一天》，頁 3-4（跨頁）

小珍珠經由圖框的框定也顯得受到限制，不太有活力，反映出一種晨起時徘徊於清醒與酣睡之間的迷離之感。當讀者的視線由左游移至右，右頁以全圖的形式呈現小珍珠的房間，畫面與左頁對比，視角上彷彿是隨著攝像鏡頭由近直遠的改變。這時的小珍珠已經起床，背景的藍色調是亮藍與暗藍的結合，恰如其分的烘托了早晨活力不大的氛圍。當讀者翻到下一個跨頁中（圖 60），便會發現賴馬又以背景做為白色邊框，框住了還未起床的小珍珠爸媽仍在酣睡的場景，呈現了一種視角上的轉變，但同時也製造了

一種視角上的限制，製造了一種神秘感，還未讓小珍珠的父母真正亮相。



圖 60：《早起的一天》，頁 5-6（跨頁）

在這一本繪本中，作者另一次以圖框框住圖畫，是當小珍珠陪奶奶去市場回來之後（圖 61）。小珍珠從畫面的左上角出場，手中的花束突破了由邊框框定的廚房場景。這樣的畫面給人一種快樂、輕盈的感覺，表現出小珍珠歡樂的情緒。¹³²

¹³²莫麗·邦認為，圖畫的上半部易辦事自由的、快樂的、有活力的區域；放在上半部的東西也感覺比較有「靈性」。這與地心引力有關，因為高處的東西給人漂浮的感覺，或者是在飛翔，不然就是逃離了被地心引力拉向地面的宿命。詳參莫麗·邦(Molly Bang)著，宋珮譯：《圖像語言的秘密：圖像的意義是如何產生的？》(新北市:大塊文化，2018)，頁 58



圖 61: 《早起的一天》，頁 19-20 (跨頁)



圖 62: 《早起的一天》，頁 21-22 (跨頁)

筆者認為這一邊框的使用，有其別具匠心之處。從這一跨頁開始，故事的場景由市場轉至家中。家是一個溫馨的場域，故此從返家以後的構圖上，

都使用飽和度較低的暖色調以營造家溫暖的氛圍。這種圖像敘事節奏的轉變，通過白色背景框定描繪新場景的畫面，與右頁同樣是家中場景的並置，給人一種從左至右，畫面漸漸轉大至滿頁的變化，故此圖框起到了場景與氛圍轉變的過場。

另外，圖框也會使讀者將視力集中聚焦於畫面之中，注視圖框的視覺物件，感受這種氛圍的改變。賴馬所編定的邊框除了框限頁面圖畫，有時是由場景中的物件構成的「圖中框」。其中一個例子，便是在全白背景中利用人物線條所構成的框限，讓人將視線聚焦於人物之上。《生氣王子》頁 11-12 的跨頁有別於其他跨頁，賴馬選擇將這一跨頁切分為上下兩個部分（圖 63）。上半部描繪的是艾迪王子與國王兩人相互爭執的畫面，下半部則是艾迪王子與國王兩個人爭執後，背向對方各自思考的畫面。



圖 63: 《生氣王子》，頁 11-12 跨頁

不到票的表情。這與圖 65 中，描繪兩人來到遊樂園時興奮的表情進行對比，一喜一哀，相映成趣。兩個跨頁的右頁都是遊樂場中的歡樂遊玩場景。但是遊樂場的外圍線條卻將遊樂場的歡樂和他們區隔開來，寓意愛生氣的人如艾迪和國王，是與快樂的世界劃分開來的。圖 64 的頁 18 中，兩人從左頁的邊框來到了右頁，預示著時間的推展，但空間沒有改變，他們依舊在遊樂場外，但是他們的週遭多了人。他們眼中所看到的，還有週遭的人都是歡喜快樂的。在這樣的快樂的氣氛中，唯獨他們倆是不快樂的。這樣強烈的對比，除了描繪艾迪和國王內在心情和外界的不同之外，也呼應了該繪本的主題，即生氣的人是得不到快樂的。



圖 65: 《生氣王子》，頁 29-30（跨頁）

四、 文字圖像

繪本中的文字與圖像其實就呈現意義上，都是被讀者觀看的對象。而且，文字在繪本中不僅是作為一種聽覺意象而存在，往往也是視覺圖案的一部分。故此，文字在繪本中所承載的意義，除了自身的字面意義之外，有時候也是極具形象性的視覺意象。Joseph Schwarcz 在其著作，“Ways of the Illustrator” 討論了插畫家如何在圖畫中安排文字，使其成為視覺意象的一部分。他將此視作一種有趣的遊戲，反映人類對於自己所發明的溝通系統的著迷。¹³⁴

我們可以從兩方面來理解文字作為一種視覺意象所發揮的敘事功能：

（一） 提供一種視覺平衡

在賴馬的一些繪本創作中，他將文字直接融入圖畫當中，並沒有用白色區塊或邊框把他們框限住，而文字提供了重量使畫面更為平衡。

在另一些情況下，賴馬則會將文字安排在邊框之中，促成一種文圖意義不重複的情況。

¹³⁴ Joseph H. Schwarcz. The Textless Contemporary Picture. In *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1982. pp.

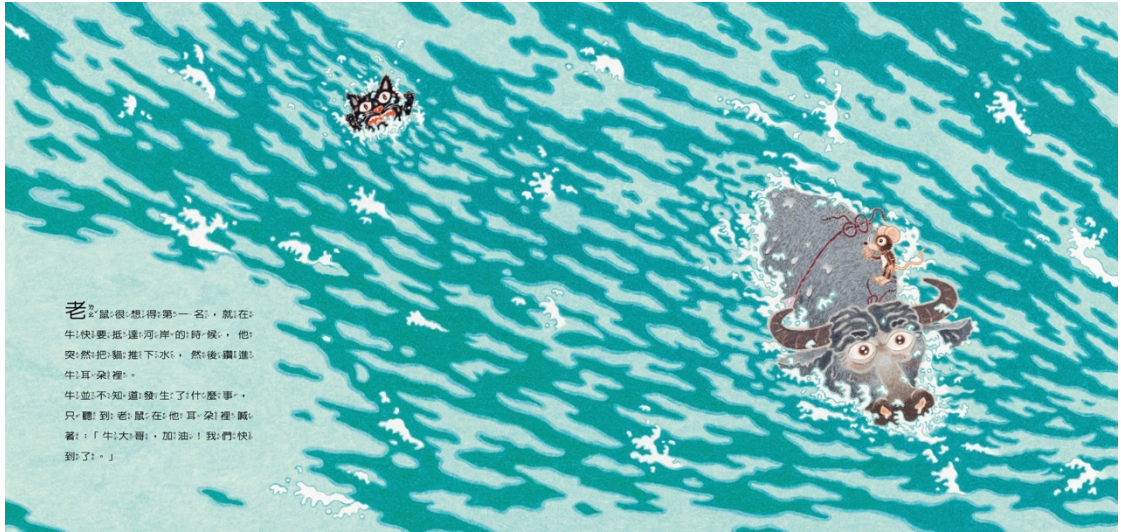


圖 66: 《十二生肖的故事》，頁 17-18（跨頁）

例如在《十二生肖的故事》中，圖繪非常具象的將文字再現出來。故此，這就需要由框框或畫面線條構成的邊框來框限文字。讀者透過邊框區隔的畫面，觀看文字所表述的內容（圖 66）。

（二） 聲量的大小

由於敘事文字在畫面中是作為一種較為平面(flat)的視覺呈現，作者可以經由其外型的打造，讓其能夠和圖像一樣傳達視覺訊息。文字的視覺大小，往往與其所要表達的聲量有關係。例如《愛哭公主》頁 19-20 中，愛哭公主在粉紅派對上發現了一個黃色氣球（圖 67）。畫面以幾個體態逐漸擴大的愛哭公主，由左至右呈現在讀者眼前，形成了一種視覺張力。敘

事文字表達哭聲的擬聲詞「嗚哇！」的「哇」刻意在畫面中被加大，與其他字體一樣的文字相比，顯得更為有視覺衝擊力，使讀者有「見文字而其聞聲」之感，彷彿聽到了哭泣聲由小變大的轉變。這與畫面中，同樣以由小變大呈現的「愛哭公主」形象相符，造就了一種視覺感官上的平衡感。



圖 67：《愛哭公主》，頁 19-20（跨頁）

不過，值得一提的是，賴馬用文字營造故事中聲音大小的做法，其實也是他後期逐漸建立的風格。他 2011 年出版的《禮物》從未改版，可以讓我們一窺他早期創作的面貌。從這一版本中，我們發現，頁 21-22 九條蛇為小豬們準備的禮物中，喇嘛所發出的「叭叭叭」聲響，並沒有像他後來的作品中那些作品一樣，以大小不一的字體，來表現聲音的大小，整體的風格也相對的樸實（圖 68）。



圖 68:《禮物》，頁 21-22（跨頁）

（三） 輔助故事中的律動或情緒與氛圍的表達

賴馬在《帕拉帕拉山的妖怪》中使用文字，將視覺導向滾落山的白豬魯魯。圖 69 的跨頁裡，賴馬在描繪白豬魯魯從山上滾下來時，也讓敘事文字「滾、滾、滾、滾」呈現倒反或以不同的角度傾斜。這種不規則的文字排列方式所呈現的律動感配合畫面，呈現一種字面意義與形象上的雙重意義。讀者在閱讀這些文字時，頭也需要側著看或倒著看，彷彿也感受到了滾下山的感覺。

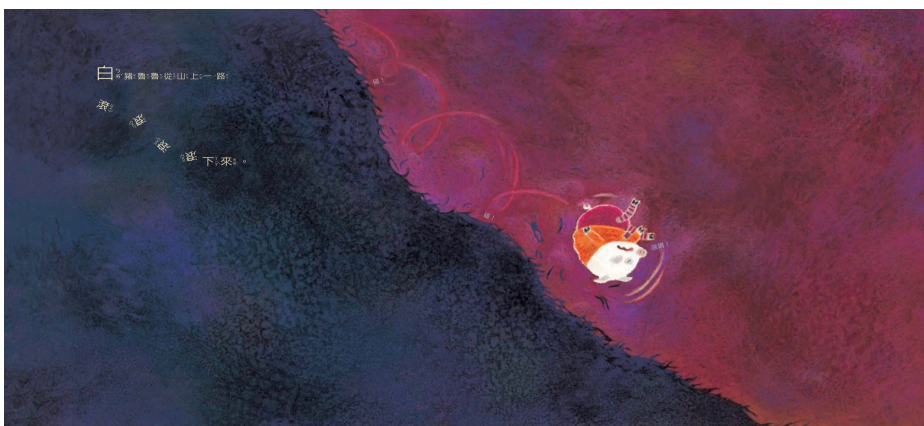


圖 69:《帕拉帕拉山的妖怪》頁 1-2（跨頁）



圖 70：《我變成一隻噴火龍了》，頁 29-30（跨頁）

在《我變成一隻噴火龍了》的故事中，阿古力嘗試許多方法，仍舊無法解決自己一開口就會噴火的問題。在身心俱疲之下，他突然大哭起來，畫面上的文字被安置在畫面的左邊，與較大的阿古力亮相並置，造就了一種平衡的視覺結構。同時，「嗚哇」二字除了顏色與大小與一般敘事文字不一樣，賴馬也以波浪線條來建構這個文字，使這個文字更具「透視」的深度，也試圖通過文字的線條烘托一種大聲哭泣聲，聲波波動的感覺，大大的烘托了故事的氛圍與情緒（圖 68）。

五、 視角

視點是觀畫者與圖繪之間的相對位置，亦或是指觀察的俯仰角度。繪本作品中的視角類似電影掌鏡者利用鏡頭拍攝的角度鋪陳故事情節，作者一般上通過視點建立實質的與心理上的觀點。低視點（蟲視）使得圖像

的重要性提高，因為感覺上它君臨於觀賞者的上方。高視點（鳥瞰）把世界攤在觀賞者的腳下。放在同一水平上的多重視點帶領我們神遊畫面中的世界。¹³⁵

彭懿在《世界圖畫書：閱讀與經典》中提出了繪本創作時，展現作品的五種不同的視點。它們分別是：鳥瞰、仰角、平角、俯角與蟲視。賴馬的繪本作品較為少見「蟲視」，反之，視角同樣由下往上觀看的「仰角」倒是相對而言較為常見。¹³⁶

「仰角」與「俯角」一般較有戲劇性，而且用於表現特殊的情緒感受。¹³⁷例如，仰視由低處往上看特質，會讓觀看對象看起來比自己來得巨大，故此在心理上對觀看對象產生敬畏或恐懼的心理。例如，在《我和我家附近的流浪狗》中，賴馬便是以仰角來呈現頁 17-18 中「捕犬隊」捕捉流浪狗時的畫面（圖 30，頁 103）。讀者的視角，由下往上觀看，置於左邊的捕犬隊員形體在比例上與置於畫面右手邊的流浪狗形成強烈對比。捕犬隊員從這一視角，比平角看起來更為龐大，經由捕犬器具握柄的視覺導引，讀者會注視到流浪狗哀怨的眼神，加上背景深色調的烘托，整個畫面給人一種沈重及畏懼之感。

¹³⁵ 注 53，頁 331

¹³⁶ 注 53，頁 331

¹³⁷ 注 95，頁 38

另外，賴馬作品中最為常見的便是平視的視角。繪本中的平視視角，形成畫面更高的真實感，故此當讀者在表現真實情感，或要讓讀者彷彿身臨其境時，便會廣泛使用平視的視角。這樣的使用方式見於《生氣王子》及《勇敢小火車——卡爾的特別任務》。在前者中，賴馬通過平視的視角呈現艾迪王子與國王乘車前往遊樂園的途中，這樣一來他可以讓故事中的天色、人物的肢體表情都直視讀者，造成一種直接的視覺衝擊，影響他們對於故事的詮釋。在後者中，為了讓讀者感受火車穿梭於畫面時的律動感，賴馬刻意將樹木繪製成由高至低且火車另一端的建築物由底至高。這種高度的變化帶動了視覺上的律動，讓讀者彷彿感受到乘坐火車時的動態感，宛如身臨其境（圖 71 及圖 72）。



圖 71：《勇敢小火車》，頁 30



圖 72：《勇敢小火車》，頁 31

另外，視角的轉變往往也影響讀者觀看故事的距離。例如《早起的一天》的第一個故事場景是小珍珠的家中，但是賴馬卻在故事真正開始的那一跨頁中，以俯視的視角統攝社區的場景（圖 56，本文頁 112）。第二個跨頁中，鏡頭馬上聚焦在小珍珠的臉上，右頁則又以俯角的視野聚焦小珍珠的房間（圖 59，本文頁 115）。這種視角轉換，營造了一種讀者由遠至近進入小珍珠家中的感覺。這種手法也常見於卡通動畫片中。



圖 73：《慌張先生》，頁 25-26（跨頁）

最後，賴馬有時候亦通過運鏡的遠近來營造故事的戲劇效果與張力。例如在《慌張先生》頁 25-26 頁中（圖 73），為了為讀者營造一種窺探慌張先生的經歷的感覺，賴馬特別在這一畫面中選用俯視的視角。這一跨頁中，賴馬繪製的是全景，可以看到舞台上所發生的事情。但是當讀者翻至下一跨頁中，賴馬的鏡頭彷彿拉得更遠。筆者認為，賴馬這種刻意為之的表現，除了是要讓讀者觀看到台上其他人對慌張先生所擺的烏龍的反應，也希望透過舞台旁的海報，以及台下觀眾笑翻天的反應，增加故事的滑稽戲劇效果。



圖 74：《慌張先生》，頁 27-28（跨頁）

六、 角色形象

本研究所討論的12部繪本中，僅有《我和我家附近的流浪狗》與講述台灣原住民「射日」傳說的《金太陽銀太陽》，以人類作為其故事人物。其餘的作品中，大多都以動物為主要人物。¹³⁸《勇敢小火車：卡爾的特別任務》則是以會說話的火車溫蒂及卡爾為其故事角色。這些角色（動物）都被賦予了擬人化特徵(anthropomorphic)，習性與人物非常相似。例如，在《生氣王子》中，艾迪王子的母親，皇后在睡覺時也和人類一樣會敷面膜；貌似恐龍及鱷魚結合體的《愛哭公主》生日時也和當今不少兒童一樣有3D造型糖霜蛋糕；坐上《卡爾小火車》的小動物害怕時心裡會想著茶葉蛋等，都增加了故事的真實性。

¹³⁸ 《十二生肖的故事》的故事中，有玉皇大帝及土地公等神仙化的人物，故事中的動物除了能夠言語，也有神一般的能力。例如，龍能到南海主持下雨典禮，是一種經由神格化塑造而成的動物人物形象。

不過，Maria Nikolajeva 認為，在虛構故事中使用擬人化的動物角色來表現文字故事中的成人與孩童，對兒童讀者來說是極具挑戰性的。因為，在他們的經驗當中，實際上缺乏聰明而且能夠言語的動物。然則她也指出，兒童在遊戲時，經常也會透過想像的方式將玩具、動物及物品擬人化。在一定程度上，讓他們具備接受這些擬人化動物的經驗。¹³⁹ 然則，這裡便出現了一個悖論 賴馬在故事情節上講究邏輯性與貼近日常生活經歷，但人物又呈現高度虛擬性，這便會導致兒童徘徊於事實與虛構之間，分辨不清實與虛。不過，筆者以為，正因為賴馬以動物作為人物的創作題材，這讓他在創作上有更大的空間呈現虛擬性與多樣性，提醒讀者故事的虛構性質。一方面游移於畫面所呈現的世界，另一方面從旁觀者的客觀眼光看故事中的情節。例如《我變成一隻噴火龍了！》的主角阿古力，便讓讀者分辨不清阿古力到底是青蛙還是鱷魚（圖75）。



圖75：《我變成一隻噴火龍了！》，頁9-10（跨頁）

但亦由於動物角色在造型上的抽象性，也能夠使故事情節的發展更具無限可能。例如，阿古力在被波泰叮咬之後，變成了一隻噴火龍。這隻噴火龍

¹³⁹註 93，頁 36

只要一開口，就會有火冒出來，鼻子的火更是二十四小時噴個不停。這樣的情節所呈現的內容配合故事的情節，作者在構圖上及開本上費盡心思，使這本繪本在閱讀時更具感官樂趣。

值得一提的是，賴馬特別喜愛繪製動物豬作為故事中的人物。例如，其《帕拉帕拉山的妖怪》及《早起的一天》均是以動物豬為故事人物。其他的繪本中，也不乏動物豬作為配角。兩個繪本當中的動物豬角色，即便不一樣，但外型都偏圓潤，角色的色調也較為溫暖，容易使人親近，更能夠討讀者的喜歡。無論是小珍珠的奶奶或白豬魯魯，他們除了圓潤的臉龐，肢體的曲線也非常圓潤。Molly Bang 認為，圓潤的形狀或是全線都給予我們更多安全與舒適感。她在她的試驗中保留基本的三角形，但是將其尖角變得圓潤，她認為這樣的形象更適合擁抱。¹⁴⁰故此，除了豬角色之外，賴馬所創造的其他角色，例如愛哭公主、生氣王子的輪廓都相當圓潤，容易使讀者感到親切並且容易親近牠們（圖76）。

¹⁴⁰ 注 34，頁 7-9、頁 89



圖76; 《愛哭公主》，頁16（局部）

賴馬還可以利用動物的顏色或姿態來傳達「人」作為故事角色比較難傳達的訊息。例如，在《生氣王子》中，他便通過艾迪王子及國王身體的顏色，以及肢體語言，烘托出故事所要傳達的情緒。人們對人類的既定印象較深，不具備像動物一樣的諸多可能性。故此，若將人類繪製成五顏六色，會導致人們的視覺邏輯無法產生共鳴，進而可能造成一種閱讀上的排斥心理。

第三節：圖像敘事中的時間與動態機制

筆者在上一節中，旁徵博引賴馬繪本中所使用的視覺元素與構圖手法，試圖解構這些視覺符號於其圖繪中的呈現意義。

Perry Nodelman 在他的書中指出：

「在圖畫書的藝術中，一張單獨的圖是不完整的，這些圖大部分都違反統一視覺構圖的原則。它們的目的只是要展示一個連續動作的一部分，一個有張力和不平衡的瞬間而已；大部分圖畫都藉著使用這種偏離一般習慣的平衡視覺模式，吸引人們去注意它們最明顯的不平衡部分，這樣最能成功地傳達動作的連續性和瞬間張力。」¹⁴¹

換言之，這些視覺符號通過不同的組合方式，鋪陳了故事中的空間，但是賴馬如何通過畫面推展故事時間與產生動態，將是本文的討論重點。故事和動作與改變有關，故此一定牽涉到發生的時間。是故，圖像能夠通過幾種視覺常規（visual conventions）的運用，加重文字文本傳遞的動向。

一、 人物的肢體語言

賴馬透過描繪動作未完成前的某一瞬間，來暗示動作性，讓觀眾去想像動作完成的樣子或動作所表現出的動感。例如，在《慌張先生》中，賴馬在慌張先生趕往表演場地的畫面中，以彎曲的左腳，還有左右腳及左右手都張得非常開的姿勢，形成一種彷彿自由翻滾的球的動作線（筆者以線條標出）表達他快得像滾一樣的速度。賴馬用刮的手法所繪製出的動作線（action line）也有同樣的效果——賴馬翻覆畫出兩三個手臂及腳部的動

¹⁴¹ 注 33，頁 203

作的線條，這些線條帶領觀者自行填補期間的空間，想像一種有連續性的行走動作（圖 75）。



圖 77：《慌張先生》，頁 21-22（跨頁）

同樣地，觀者一般會想像畫面中的線條超過所畫出的長度，而自行完成畫中的線。例如在《勇敢小火車：卡爾的特別任務》中，頁 16-17 的跨頁，左邊是卡爾幻想的黑暗隧道，由於從未穿越過森林，故此左邊的隧道是暗黑色，右邊的隧道則是色彩鮮豔的，反映他還未進入隧道前的緊張心情，與對於暗黑隧道的心理投射（圖 78）。而當觀者看到火車進入隧道，便會隨著由左到右的故事發展線，想像火車進入隧道。



圖 78:《勇敢小火車：卡爾的特別任務》，頁 16-17（跨頁）

隨著右頁左上角的文字的指引，我們知道卡爾進入的森林並不可怕，原本聽到的「啪！啪！啪！」的聲音，實際上只是幾隻蝙蝠與小鳥。故此，現在畫面出現的隧道與左頁類似，不過是一片色彩鮮明，充滿線條圓潤的花草樹木的隧道（圖 78）。這樣的畫面與左頁形成強烈的對比，但是讀者在唸誦完「口訣」之後，視線隨著卡爾火車車身所帶動的線條，與他一同勇敢地進入隧道，並且連結到翻頁後左頁開出隧道的火車（圖 79）。



圖 79:《勇敢小火車：卡爾的特別任務》，頁 18-19（跨頁）

二、 視線的移動

繪本圖繪的時間限制是由讀者的視線由左向右、由上至下的移動來打破的。讀者在觀看行為時，會通過串聯繪畫中所鋪展的不同細節產生身歷其境的幻覺。換言之，讀者的視線隨著畫面游移彷彿進入了作者所鋪陳的空間，神遊了一回繪畫中所描繪的情景。故此，故事情節被繪製成的圖繪，所占跨頁的長短，會影響讀者視線的游移時間。唯其如此，作者可以巧妙的控制這種畫面的長短，來調度敘事節奏。例如，在《生氣王子》的前半部分，情節圍繞艾迪王子和國王經常生氣的情景都是以全版跨頁的形式呈現。我們都知道生氣的情緒往往讓人難以釋懷，故此較長的版面意味著讀者需要以較長的時間來完成視覺經驗，產生一種較為拖拉的心理感受。賴馬使用了 5 個跨頁來描繪繪本前半部艾迪王子與國王從起床到出門前的一連串互動，反之在故事後半部，同樣從起床到出門，賴馬僅用了 2.5 個跨頁就交待情節發展。這樣的做法，使繪本前後的敘事節奏形成了強烈對比，前半部較為拖拉，後半部則較為輕快。

三、 一系列呈現變化的圖框 / 圖像

賴馬也深愛利用連續圖框或圖像表現時間的轉變。我們在先前討論視覺元素所呈現的意義時，在《我變成一隻噴火龍了！》與《愛哭公主》裡頭，皆發現這樣的例子。



圖 80：《我變成一隻噴火龍了！》，頁 33-34（跨頁）

例如在《我變成一隻噴火龍了！》頁 33-34 的跨頁中，賴馬將整個跨頁分成了四個大小平均的圖框（圖 80）。每一個圖框中的沙堆都是一樣的，第二、第三和第四個圖框中，空中的雲朵都是連接的，提醒讀者這是幾個連續的圖框，表現不同時間點的情況。故事進行至此，阿古力嘗試了浸泡在水裡仍然無法恢復正常，故此他在上述畫面中希望通過埋在沙堆裡，來看看是否能變回正常的狀態。阿古力即便埋在沙堆裡，口中仍噴出火花，圖框所描繪的沙堆也逐漸被染紅，在地底下的老鼠本來在閱讀，可是隨著阿古力長時間待在地底下，嘴裡不斷噴出火花，使小老鼠的生存空間也變得非常難耐。故此，畫面中的圖框隨著沙堆顏色加深，以及老鼠生存空間顏色的變化，實際上也是一種經由時間推展而造就的效果。

四、 異時同圖

筆者於前文中已多次提到有關「異時同圖」的構圖表現手法。所謂「異時同圖」的結構，指在同一畫面中並置不同的時空背景，讓主角人物連續重複出現，帶動故事的發展。¹⁴²例如，在《生氣王子》中，賴馬具象了敘事文中艾迪王子與國王所玩樂的所有遊戲。這種放射性的圖像表現方式，使觀者無論從哪一處開始看，都不會影響故事的情節發展。不過，人物的反覆出現，一方面預示著空間的改變，另一方面也預示著故事時間的進展。



圖 81：《生氣王子》，頁 31-32（跨頁）

另外，在《早起的一天》中，賴馬也同樣以異時同圖的結構在一整個跨頁中，表現了小珍珠一整天為爺爺生日所做的籌備。賴馬通過這樣的呈現方式，大大壓縮了敘事時間。若以單頁來呈現，反而使故事的敘事節奏變得拖拉，也顯得瑣碎。然則，若讀者僅僅透過一個跨頁便能讓情節了然於眼前，便能使敘事節奏變得明快，快速的推展故事的情節與時間。

¹⁴² 注 90



圖 82: 《早起的一天》，頁 23-24（跨頁）

五、 互動視覺元素

賴馬在他創作的繪本中，也擅長運用互動視覺元素來增強繪本的敘事效果。通過體驗這些形式設計，讀者實際上是真實體驗故事中的感覺，間接延續了故事中的真實感，加強故事幻境的強度。

首先，在《我變成一隻噴火龍了！》中，折頁的使用帶動了故事的動向，突破了版面對於動線的限制。故事中，由於阿古力被傳染「噴火病」的蚊子波泰咬了一口，在盛怒之下，便大吼了一聲，從口中噴出了熊熊火焰。阿古力用三個連續跨頁來鋪陳，向讀者交代了事發緣由，另一方面為讀者呈現了阿古力所累積的怒火，終於在第四個跨頁爆發了。賴馬在第四個跨頁裡安排了三摺的拉頁來表現火焰的爆發力，隨著賴馬每打開一摺，火焰就再延長一個頁面的長度，對於讀者而言都是一次視覺衝擊，彷彿隨著自己的視線往右移動，火焰又增強了一次（圖 83）。



圖 83：《我變成一隻噴火龍了！》（噴火折頁）

若賴馬沒有安排這樣的跨頁，只停留在第四頁的跨頁，故事的高潮將由於頁面的限制大大減弱。

再者，於《猜一猜我是誰？》中，33 個動物小朋友的一日遊以綻放的煙火作結。為了向讀者展示煙火向外噴火的動線，賴馬透過一個大字折頁的運用。讀者往外攤開拉頁，就能看到朝自己噴發出的煙火。這使得呈現於二維空間的視覺元素突然躍然於紙上，帶給讀者強烈的視覺衝擊，彷彿亦親身置於故事現場，觀看了一場絢麗奪目的煙火匯演。



圖 84：《猜一猜我是誰？》，頁 29-30（跨頁）

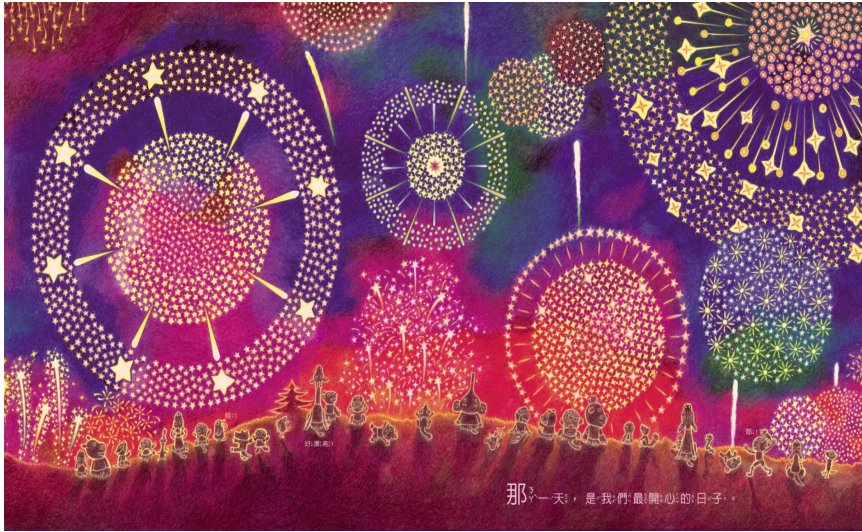


圖 85：《猜一猜我是誰？》，頁 31-32（跨頁）

實際上圖 84 與圖 85 的畫面都是一模一樣的。唯有前者是以內折頁的方式呈現，而且敘事文字是缺席的。筆者認為，這樣的作法能夠讓讀者將視角投射在畫面上，盡情的感受由頁面向外彈出的煙火帶來的視覺感受，而不會受到置於頁面右下角的文字所帶來的視覺干擾。

最後，《慌張先生》是一本時間感非常強烈的繪本。故事中的慌張先生被安置在畫面的左下角，在故事的前半部都由於賴床而沒有太多的變化。隨著時間的進展，賴馬透過邊框的使用，使故事出現了兩個平行線。一方面展示了慌張先生從賴床到急忙趕去參加演出的場景，邊框的另一邊則是其他古怪國大樹村的居民陸續趕往會場的畫面。為了增加敘事上的緊張感，賴馬透過在畫面的左上角安排了一鏤空的洞口，洞中則是一個時鐘。賴馬時常在故事的敘述文字中，向讀者報告時間，故此讀者可以隨著故事時間的發展，調整時鐘。由於讀者需要親自調整一直推進的時間，他們的心情亦會隨著時間的流逝及故事情節的發展，而變得愈加緊張，從而加強了敘事的氛圍。

第四章：賴馬繪本中的文圖結合模式

培利·諾德曼認為：「一本圖畫書至少包含三種故事：文字講的故事、圖畫暗示的故事，以及兩者結合後所產生的故事。」¹⁴³ 不過，在他看來「關於文字屬於線性而圖像屬於空間性的想法太過簡單。」¹⁴⁴。他堅信文字與圖畫均具備獨立說故事的能力，他的觀點事實上在我們前面兩章的討論中也是得到積極印證的。然則，依筆者淺見，繪本中文字與圖像的制約互動關係，是作者的一種刻意經營，為的就是給予讀者一種文字與圖像結合的感官審美樂趣。

筆者於本研究第二節及第三節，分別探究了繪本中的文字文本及圖繪本的敘事特徵。不過，筆者必須強調，這種做法並不是為了強調任何一方的重要性或獨立性，而是希望在爬梳這兩種藝術型態的特點之後，探究它們如何相互協作，完成一本繪本的敘事。而且，從前文的論述中，我們也開始發現，賴馬的繪本創作，尤其那些較晚出版的作品如《愛哭公主》、《生氣王子》及《勇敢小火車——卡爾的特別任務》，視覺圖像所構成的不同文本，有著交錯的合作關係，而繪本意義的產生，往往是由這些不同的文本的聚合作所產生的。

繪本中的敘事文字，可以作為聲音文本或圖繪繪本進行呈現。再者，圖繪文本中由視覺符號組合而成的繪畫、當中的人物肢體動作、眼神、色彩、氛圍等複雜的交錯關係，實際上為讀者提供了遼闊的詮釋空間。

¹⁴³ 注 53，頁 268

¹⁴⁴ 注 33，頁 53-54。

故此，本研究採取文圖學視角，將繪本的文圖結合，視作一種「一加一大於二」的合作模式，文本之間的協作關係非常多元，文本與圖像之間的關係更是不可切割。

故此，為了將繪本中的不同文本集合於一個整體的框界來做更為全面的把握，筆者提出以下三種文圖協作模式：

一、以文釋圖

二、以圖釋文

三、文圖交叉

上述三種協作模式中的「文」，包括了我們在緒論中提及的「聲音文本」、「肢體文本」與「圖繪文本」。而「圖」除了繪本中具可視性(visible)的視覺形式，例如符號(symbol)、圖示(icon)、商標(logo)、繪畫(painting)、圖畫(picture)、圖案(pattern)、圖形(graphics)、線條、地圖、色彩、印刷物等視覺語言(visual language)之外，還包括了我們在閱讀繪本著後，對繪本的整體觀察、歸納、總結、凝煉而成的認知和觀念與評價，以及最後繪本視覺物件所造就的心靈圖像等。文圖視角下的「文」與「圖」，不特別區分，要點是被直接或虛擬地觀看，做為需要闡釋的文本。¹⁴⁵

在第一和第二類組合關係中，我們能夠從文或圖中找到個自詮釋的依據。然則第三種組合關係中，文與圖並未有直接的關連，而是一種接力來完全敘事的結合模式。

¹⁴⁵ 注 1

第一節：以文釋圖

在「以文釋圖」模式下，「文」是作為「圖」的一種詮釋的依據。我們可以針對賴馬的作品延伸出以下兩種「以文釋圖」的組合模式：

1. 聲音文本 x 文學文本（文）¹⁴⁶作為圖繪文本（圖）的詮釋依據
2. 聲音文本（文）對圖繪文本（圖）呈現意義的再現與加強

一、聲音文本 x 文學文本（文）作為圖繪文本（圖）的詮釋依據

羅蘭巴特認為文字對於圖像具有「錨定 / 下錨」(anchoring)的作用。在他看來：

語言只是單純、簡單地協助我們認識景物裡的元素與景物本身……
文本引導讀者在意象眾多可能的意指 (signified) 中做選擇，使它能夠避免這些，接受那些；它常常像「無線電遙控指引」(teleguiding) 一般，通過精巧的發送訊息，將讀者導向事先選擇好的意義上。¹⁴⁷

所謂「下錨」，簡言之，就是為圖繪的解讀設定方向，好讓讀者能夠把握繪本圖繪所要指向的觀點。筆者於前文中提及，賴馬的圖繪創作是自身對於日常生活進行圖像性消化後的藝術產物。故此，繪本中的視覺符號皆是他將社會文化符號進行編碼(encoding)行為，將之轉化為「鋪陳空間」的

¹⁴⁶ 繪本中的文字由於需要被念誦的特質，故亦可被視作一種聲音文本。

¹⁴⁷ 註 58，頁 11-25

成果。讀者在閱讀繪本時，則需根據自己的經驗或從自身幾類的文化寶庫中索取鑰匙，來進行文化解碼以得出意義。但是，對於任何一個文本的解讀，往往都是因人而異的。而且某些視覺符碼是具有雙重意義的。例如，紅色在一些文化中代表「停止」，若與我們的經驗與感官做聯繫，又可能聯想至血，故而為我們帶來強烈、興奮甚至憤怒的感覺。讀者與作者的社會背景未必相近、文化涵養也不盡相同，是故讀者在詮釋這些文化符碼時，也未必能符合作者心意。是故，如果要更為精確地把握作者在說故事時所要傳達的真正旨意，我們往往需要繪本的文脈來得取意義。如此一來，文字對於圖繪的「錨定」作用極其重要。

依筆者觀察，文字被置於跨頁中的位置，都和其對於畫面的錨定作用息息相關。若文字被放置在圖繪之前，或於跨頁圖繪的左上角，其扮演的角色類似於電視新聞主播向觀眾播讀的導語。這樣的導語未必詳述所有內容，但提供觀眾有關該新聞的重點，其他細節得由觀眾自行觀看新聞畫面來掌握。同樣的，置於圖繪之前的敘事文字，一般提供讀者接下來故事情節發展的概要或關於時空背景的信息，為讀者在接下來詮釋畫面時，提供一些背景知識。另外，若畫面出現於文字之前，讀者的視線必定先被圖像吸引，然後自己先進行詮釋。故此，安排於圖繪之下或者翻頁處之前，一般用於肯定讀者觀看畫面後所產生的印象，或對該圖繪進行總結。亦有些時候，這些置於圖繪後的文字，也有喚起下一張圖的作用。

以《早起的一天》為例，讀者一翻開正文的部分，映入眼簾便是一幅以鳥瞰視角所捕捉的城市景象（圖 56，頁 112）。通過賴馬安排在頁面左上角的敘述文字：「今天早上，天都還沒亮呢！」，讀者便知道畫面中的主色調為何設定為藍色，這主要是要刻畫破曉前的天色與朦朧的氛圍。



圖 86: 《早起的一天》，頁 25—26（跨頁）

再者，在頁 25-26 的跨頁中（圖 86），我們發現無論是左頁還是右頁，文字都被放置於圖繪的下方。讀者的視線首先會觀看圖繪再觀看文字，左頁中賴馬特別將叔叔和爸爸繪成較大比例，以吸引讀者的目光。若讀者沒有仔細觀察這一頁之前的細節，必定不會留意其實小珍珠爸已經在先前所描繪的情節之中出現了，穿著的是同一件襯衫與打著同一條領帶。故此，放置於頁面下方的文字就有肯定或糾正讀者在閱讀時所做出的詮釋的作用。這時，讀者亦必然好奇，小珍珠的親戚皆聚集在她家中的目的是為了什麼，故此便會在好奇心的驅使之下，翻至下一頁，故而亦有喚起下一張圖的作用。

賴馬的另外一本繪本作品《猜一猜我是誰》便是一本從開頭至結尾文字對於圖繪需要扮演主導性「錨定」作用，故事才能成立的繪本。若讀者單看這本繪本中的文字創作，猶如記敘文一般，描寫某村三十三個「小孩」參與一日遊，從早起準備到結束一天的全過程。值得關注的是，這本

繪本頁與頁之間實際上並沒有直接的連貫性。每一跨頁彷彿呈現一張出遊照，捕捉某個定格畫面。

以《猜一猜我是誰？》頁 11-12、頁 13-14、頁 14-15 的跨頁文字內容為例：



圖 87：《猜一猜我是誰？》，頁 11-12（跨頁）



圖 88：《猜一猜我是誰？》，頁 13-14（跨頁）



圖 89：《猜一猜我是誰？》，頁 15-16（跨頁）

上述的前兩張跨頁(圖 87 及圖 88)，是由不同人物的定格畫面拼湊而成的。最後一張跨頁則描繪了不同動物聚集在火車站外的場景(圖 89)。讀者在翻閱繪本時，彷彿是在觀看一部由不同相片(圖繪)組成的蒙太奇影片，需要通過旁白(文字)的指引，才能知道畫面捕捉的是什麼場景。即便全文採取第一人稱的視角進行敘述，然則讀者讀至文末，這個敘述者的身分卻不明確。賴馬在敘事文字中編入數字遊戲，文中以數字 12 為最大數，隨著故事的推展而逐漸遞減，要讀者根據文字敘事的暗示，在文中找出這名敘述者。敘述者更於文末拋出：「現在，你知道我是誰了嗎？」，搭起召喚讀者積極參與的「召喚結構」(inventing structure)¹⁴⁸，召喚讀者參與，揭開謎底。這本繪本中的敘事模式得以順利進行，得仰賴文字的錨定，否則

¹⁴⁸ 「召喚結構」可吸引讀者投入更多「創作力」以詮釋、想像並彌合其間差距，暗示欣賞者可對文本中任何未曾論及或說明不足之處加上個人補充或猜想，繼而回應作品之召喚。

讀者根本無從得知敘述者是誰，也無從搭起兩個跨頁之間的聯繫。經由文字的敘述，讀者才能知道前兩頁實際上是孩子們出遊前各自進行準備時的定格畫面，第三張圖則是孩子們要坐火車出遊前的場景。故此，繪本中的文字，除了錨定圖繪的內容之外，也協助連結圖繪之間的時空轉變。

不過，上述的例子中，每一跨頁上的敘述文字基本上能與圖繪內容直接對應，讀者讀文即可識圖。但是，當構成跨頁的圖繪元素較為複雜與文字敘述不能完全對應時，讀者就得進行更深一層的視覺解碼。而這個時候，該頁的文字便能為讀者框定詮釋範圍及角度。例如，在《生氣王子》頁 13-14 的跨頁中（圖 53，頁 109），賴馬使用極為陰霾密佈、暗沈的藍色做為這一跨頁的背景色調。其漫無邊際的暗色調，予以讀者一種陰沈感。乍看之下，讀者彷彿會覺得，這種陰霾氣氛好像是暴風雨來臨的前夕，或是臨近夜晚了。實際上，這幅圖的重點在於通過陰沈的天氣烘托人物內心情緒。如果沒有文字的提示，我們看到陰沈的天氣，很可能會以為艾迪王子和國王是在爭吵至接近天色將暗的時候才出門，又或者當天途中的天氣不佳。我們很可能也不會將陰沈的氛圍與人物的情緒做連結，也不會進一步得出陰霾的天氣就是艾迪王子和國王心境的投射。是故，文字有引導我們感受繪畫的作用，有助於我們了解作者所要帶出的更為深層的意義。

二、 聲音文本對圖繪文本意義的再現與加強

我們在本研究的第二章中討論賴馬敘事文字中的音樂性時，分析了其《愛哭公主》中的「不哭咒語」、《生氣王子》中的「不生氣魔法歌」及《勇敢小火車——卡爾的特別任務》形式上的音樂特徵，及其如何成為一種聲音意象，協助故事的敘事。

以《生氣王子》為例，艾迪王子與國王幾經波折之後，終於來到了遊樂園。可是，由於兩人錯過了遊樂園的售票時間，又剛好在遊樂園外巧遇住在皇宮旁的老鼠一家人歡樂的遊玩，聽著他們說遊樂園實在太好玩了，艾迪王子與國王兩人的情緒這時又達到了臨界點（圖 88）。畫面中的艾迪與國王臉貼著臉，而且兩人的膚色都已經分別呈現出生氣及很生氣的膚色。就在這一時刻，故事已經發展至敘事高潮，賴馬特意安排老鼠一家人向艾迪王子與國王傳授「不生氣魔法歌」。讀者翻到下一頁邊看到了老鼠一家人手舞足蹈的演唱「不生氣魔法歌」，當讀者的視線往右移動，便會發跨頁四分之三的畫面，都被覆蓋上了讓人與熱情與強烈情緒的紅色。但是這時艾迪王子與國王的鼻子不再打結了也不再上揚了（圖 89）。在後面的故事中，「不生氣魔法歌」不斷的出現，為後半段的故事創造了明朗的敘事氛圍。艾迪王子也與國王兩人也受到這首歌曲的影響，做出相應的改變，讓兩人之後的相處更為融洽。故此，「不生氣魔法歌」的出現，提供故事人物情緒轉折的媒介。這一點在讀者深究賴馬安排於版權頁上的曲譜時，便會得到再一次的印證。



圖 90：《生氣王子》，頁 19-20（跨頁）



圖 91：《生氣王子》，頁 21-22（跨頁）

筆者在前文中就「不生氣魔法歌」的曲譜（圖 19，頁 65）進行分析發現，這首兒歌前半部的曲調比較凝重，韻律感不太強，但有效地烘托出艾迪王子與國王生氣的情緒。歌詞的第二句直至最後一句，曲調則明顯從急促轉變為輕快的旋律。可見，這首兒歌作為一種聲音（音樂）文本，在聽覺意象上，讓人感受到心情從急促到緩和的情緒轉變。這恰巧與繪本故事的敘事節奏不謀而合：一開始兩人互不相讓所致的凝重氣氛，到後來經由不生氣魔法歌的薰陶，個別在生活中讓步，故事結尾時故事的氣氛已經相當明朗。故此，讀者在閱讀文本時，心情已經隨著故事的情節而有所起伏，到了文末，兒歌又再一次讓讀者感受到這種情緒變化，顯著加強了故事的敘事性。

當讀者第二次閱讀繪本時，每一次遇到「不生氣魔法歌」的出現，若以歌唱的形式來詮釋，便能在旋律的帶動下，隨著故事情節發展，感受到更為強烈的感官刺激。

第二節：以圖釋文

繪畫比文字更容易傳達描述性的訊息。培利·諾德曼(Perry Nodelman)曾提出，文字能夠把豐富的敘事資源帶進圖畫書（繪本）裡——正因為文字傳遞訊息的方式和圖畫非常不同，才能夠改變圖畫的意義。¹⁴⁹ 基於上述同樣的理由，筆者認為繪畫也能夠延伸文字的敘事能力。故此在「以圖釋文」的模式下，「圖」是作為「文」的詮釋依據。在賴馬的繪本中，我們可以找三兩種「以圖釋文」的敘事方式：

1. 圖像元素（圖）作為文字（文）的詮釋依據及意義上的補充
2. 肢體文本（圖）作為文字（文）的詮釋依據及意義上的補充
3. 圖像（圖）為圖繪文本（文）設定創作基調

一、 圖像元素（圖）作為敘事文字的詮釋依據及意義上的補充

賴馬諸如《生氣王子》、《愛哭公主》、《我變成一隻噴火龍了！》等作品都以情緒作為創作主題，故此無論文字與圖像都要能夠反映相應的情緒特色。但是，為顧及繪本文字要求避繁求簡的特質，形容上又不能顯得過於，以致消磨讀者的閱讀意志，賴馬在情緒的文字描述上需要點到為止，並將複雜的情緒表現交由讀者的視覺經驗來把握。

以生氣情緒作為主題的《生氣王子》為例，筆者嘗試單獨將《生氣王子》的敘述性文字列出來，發現單靠文字，我們無法理解或者構建出艾迪王子的形象，文字的許多情緒也都顯得過於單薄。但是，通過圖繪的具象，

¹⁴⁹ 注 31，頁 290-291

讀者便能對於艾迪的形象有了清楚的把握。另外，賴馬也在不同的頁面中安插了背景人物以增添故事的趣味。這些人物往往缺席於敘述文字中，但都在故事情節的推展上扮演關鍵角色。故此，讀者唯有通過這些背景圖像對於敘述文字的補充，才能掌握故事的全貌。

另外，在《生氣王子》中，賴馬使用漸進式的語法結構來描述艾迪生氣時的不同狀態（圖 92）。例如：

艾迪王子心情不好的時候會瞪著眼。

艾迪王子不高興的時候，會把耳朵蓋住眼睛。

艾迪王子生氣的時候，會漲紅臉。

艾迪王子很生氣的時候，鼻子還會打結。

艾迪王子非常生氣的時候，還會大吼大叫。



圖 92：《生氣王子》，頁 3-4（跨頁）

但是，如此淺顯的語言無法帶動敘事上的張力。故此，賴馬利用彩色所帶來視覺衝擊，呈現這種不同情緒的情態與肢體語言，從而顯著增強了敘事

效果。這些色彩所對應的情緒，也在這本繪本中形成固定關係，並在後來的故事情節中，成為用於暗示情緒狀態的肢體語言符號。這讓賴馬在進行文字敘述時，可以省略對於情緒的著墨，直接以畫面來表現，使文句更為精簡。

我們且看《生氣王子》頁 25 中的敘事文字：

餐桌上。

「你先把這些蛋吃完。」

「嗯……」

好，吃完這些蛋，我要吃棉花糖巧克力蛋糕。」

「可以。」

他們很快的吃完早餐。¹⁵⁰

書中的這段文字，顯得有些單調，也稍嫌有些過於點狀及平淡。我們或許能在爬梳前後文關係後，得出這是兩人在「不生氣魔法歌」的薰陶之下而做出的生活改變。但是，作者所要表達出父子倆在互相讓步的融洽氛圍，是我們單從文字的敘述無法得知的。故此，這種額外的信息，便需要透過繪畫來展現（圖 93）。

¹⁵⁰ 注 23，頁 25



圖 93: 《生氣王子》，頁 25

再如圖 94 所描繪的內容，文字寫到：

艾迪和國王先玩了摩天輪、天鵝船、海盜船、嚇嚇叫自由落體、咕溜溜滑水道、鬼屋……

他們換了裝扮，又玩了歡樂旋轉木馬、360 度旋轉章魚、星際太空船……



圖 94: 《生氣王子》，頁 31-32 (跨頁)

文字中描述了艾迪與國王在遊樂園中遊玩了哪些設施，但是我們無法得知他們在遊玩時的情緒和狀況。故此，賴馬在圖 94 中，運用了「異時同圖」的結構，從左至右呈現艾迪王子與國王在遊玩時的場景，一方面推展故事時間，另一方面將所有情節清楚地具象於同一跨頁。賴馬的圖繪中也畫了他們遊玩「旋轉飛機」時的情景，這是文字描繪中沒有的。這也是一種圖像對於文字的補充及情節的延伸，同時在圖繪中尋獲文字中沒有書寫的內容，也能激起讀者繼續閱讀的動力。

另外，賴馬的《金太陽銀太陽》及《十二生肖的故事》皆以經典歷史傳說故事作為創作藍本。不過，據筆者觀察，《十二生肖故事》中的文字篇幅不長，文圖配置也相當平均。反之，《金太陽銀太陽》的敘述文字篇幅偏長，圖像往往也直接反映圖像內容或烘托氣氛。但筆者也關注到，賴馬在其中幾頁，將敘事文字安排在頁面左邊或右邊的白色背景中（圖 95）。而

且還會在敘事文字中加入插圖，以輔助 7-10 歲的兒童自己閱讀。¹⁵¹ 例如，

《金太陽銀太陽》頁 30-31 的敘事文字如下：

靈鳥建議巫婆帶著大家一起唱歌、舞蹈，
讓美妙的歌聲和整齊的舞步聲傳到了天上、
傳到森林，也傳到了遙遠的山谷裡。

「咦？怎麼有這麼好聽的聲音啊！」金太陽認不
住好奇的跑出來看個究竟，發現外面一片祥
和，於是放心的回到了天上。

有了陽光，大家又可以紡紗織布、
下田耕種、上山狩獵了。¹⁵²



圖 95：《金太陽銀太陽》，頁 30-31（跨頁）

在這一跨頁四分之三的版面中，賴馬通過繪畫再現文字中關於村民們一起唱歌、舞蹈以喚醒金太陽的情節。然則，我們不免發現，這段敘事文字實

¹⁵¹ 賴馬在《金太陽銀太陽》天下二十週年紀念版的封底註明合適 3-6 歲親子共讀，7-10 自己閱讀。

¹⁵² 註 62，頁 30-31

際上非常冗長，若兒童讀者要自己閱讀，或許會消磨他們的閱讀意志。故此，賴馬在完成關於村民們唱歌跳舞情節上的文字描述時，也在冗長段落間安插了圖像。這樣的做法出現在好幾個跨頁中。依筆者推斷，讀者在第三人稱視點下，被動的接受敘述文字所提供的發展情發展，或許已然感覺沈悶。故此，賴馬的這一手段是為了將讀者的注意力短暫的轉向圖繪，透過插圖的節奏 舒緩故事的情節，邀請他們通過解讀圖像對於文字的接敘，提高他們的參與感。故此，這種圖像對於文字的接力，實則是為了緊抓讀者對繪本故事的興趣，另一方面也造就了圖文接力的敘事節奏。

二、 肢體文本（圖）作為文字（文）的詮釋依據及意義上的補充

繪本中故事人物的肢體語言能夠直接反映他們當下的情緒，相對於文字的表述更為直接。故此，賴馬所塑造的人物肢體語言，其眼神、一舉手、一投足，都是我們可以詮釋的對象。例如，《愛哭公主》講述一個易哭的鱷魚公主的故事。她本名叫「愛咪公主」，但由於常因為一些小事而大哭，身邊的朋友們都對她不敢恭維，結果給她取了「愛哭公主」的外號。久而久之，人們也忘記了她「愛咪公主」的本名。這個故事一共有兩個高潮。第一個高潮出現在皇后為愛咪公主辦的粉紅派對。粉紅派對上出現了一個黃色氣球，結果導致愛咪公主十分不悅（圖 96）。當下，參與派對的動物們都驚呆了。文字中寫道：

派對才剛開始，

愛哭公主突然大叫！

那個黃色的東西是什麼？

原本熱鬧的會場，
一下子安靜了下來。
大家緊張的看著愛哭公主。¹⁵³



圖 96：《愛哭公主》，頁 17-18（跨頁）

愛哭公主大叫道：「那個黃色的東西是什麼？」。讀者若單看文字無從得知，她之所以驚呼是因為「那個黃色的東西」讓她感到興奮、詫異或是憤怒。讀者唯有透過圖繪中所描繪的肢體語言才能得知她當下的情緒。在這一跨頁中，愛哭公主在「異時同圖」的結構下出現了五次。我們可以由觀察她每次出現時的表情、手勢及走路的方式推斷，黃色氣球讓她感到不耐煩與不悅。同時，我們也能從愛哭公主身邊的其他動物的眼神、情態及肢體動作得知，她們都非常害怕她哭，故此有些倉皇逃走、有些不知所措，有些嘴角向下彎曲、有些則摀著嘴巴。愛哭公主身旁的蛇更是捲曲了

¹⁵³ 註 80，頁 17-18

尾巴，透過其尾巴頻密捲曲的肢體線條透露其不安與惶恐的情緒。試想，若這些細節若交由文字來描述，便會顯得過於瑣碎，也不容易在一個文句段落中包含那麼多內容，故此交由圖繪來呈現會更為合宜。

其次，筆者在討論文字的敘事視角時提到，由於文字故事是由第一人稱的視角來進行敘事的，故事的場面效果因此大幅度減弱，故此人物與背景之間的關係需要由文字來呈現。例如，在《我和我家附近的流浪狗》敘事文字中提到「捕犬隊」捕捉流浪狗們的場景時，小男孩是在場景中缺席的，故此他只能夠透過轉述鄰居阿毛哥哥的經歷來表達流浪狗的可憐。繪本中寫道：

星期六晚上，街上傳來
一陣吵雜的聲音。
原來是補犬大隊來了。
隔壁的阿毛哥哥說
「被捉走的流浪狗，
只有少數會被收養
其他的都會被『處理掉』。」
我聽了，嚇得話都說不出來。¹⁵⁴

這一情景是流浪狗與小男孩互動關係轉變的重要情節。賴馬試圖通過流浪狗的遭遇，重新建構流浪狗在小男孩及讀者心中的形象。然則，敘述文字本身不足以讓讀者感受到流浪狗的可憐，而且由於小男孩在捕捉現場是缺席的，故此，為了克服文字在視角上的限制，賴馬得通過繪製流浪狗被捕捉時的神情及肢體狀態來補充文字敘事上的不足，使讀者能夠從畫

¹⁵⁴ 註 72，頁 17-19

面來感受一種身臨其境、感同身受的感覺。

三、 圖像（圖）為圖繪文本（文）設定創作基調

賴馬的繪本往往瀰漫著一種幽默的基調，這種幽默的基調除了在文字上的反諷特徵，還有在畫面上的經營。賴馬對於繪本圖繪中的細節特別講究，也往往將自己與家人繪製於自己的繪本中。

例如，在《帕拉帕拉山的妖怪》中，當白豬魯魯向其他村民訴說自己在帕拉帕拉山上遭遇妖怪的事蹟時，跨頁中四分之三的畫面是由村民們驚慌失措的表情堆砌而成的（圖 97）。仔細觀看圖繪的讀者便會發現，賴馬將自己安置於畫面的右下角。畫面中的動物群眾，突然出現一個被繪製成有豬鼻子的人類，往往帶給讀者一種視覺上的震撼。他的這種創作形式，有點類似後設文學作品，非常強調作者的「自我意識」。同時，亦由於賴馬的形象出現於會面之中，給人一種荒謬及啼笑皆非的感覺。於此同時，賴馬也為讀者製造了一種他自己也在聆聽故事的錯覺。



圖 97：《帕拉帕拉山的妖怪》，頁 15-16（跨頁）

另外，在《生氣王子》中，我們也發現賴馬將自己繪製於頁 27-28 背景中第二棟建築物的二樓。這裡的他和版權頁上作者簡介的形象是相符合的，都是以穿著蜘蛛俠的服裝作為造型。而且，最有趣的是，若讀者仔細觀察便能發現他在紙上繪製艾迪王子的形象。這裡就呈現出了一種三重的觀看模式：讀者之於繪本、繪本人物之於讀者，還有賴馬之於艾迪與國王。我們故此可以推斷，賴馬之所以保留了與版權頁作者簡介的插圖同樣的形象，是為了強調其作者的身份。《生氣王子》的故事，亦強調了繪本創作藍本的依據性。



圖 98：《生氣王子》，頁 27-28（跨頁）

第三節：文圖交叉

上述兩種文圖互動模式，主要出現在並置於同一頁面或跨頁的文字與圖繪的互動，其中一種表現媒介擔任主導位置，另一個則負責補充及強化。故此，兩者之間是通過文圖兩種藝術表現形式的融通來完成故事敘事。然則，在賴馬的繪本中，同一跨頁中的文字與圖像未必呈現同樣的內容，讀者如果要把握故事所要傳遞的隱含信息，則必須自行針對兩者進行解讀，有時要從不同頁面汲取線索，從而找出關聯性，才能得出作者所要傳達的意義。我們將這種敘事模式稱為「文圖交叉」模式。我們亦可以將這種結合模式細分為三種類型：

1. 連續交叉敘事
2. 放射性交叉敘事
3. 分頁交叉敘事

一、 連續交叉敘事

我們可以再以《生氣王子》為例，說明文字與圖像連續的交叉敘事關係。



圖 99：《生氣王子》，頁 5-6（跨頁）



圖 100：《生氣王子》，頁 7-8（跨頁）

以《生氣王子》中圖 99 和圖 100 這兩個連續跨頁為例：圖 99 中，讀者的視線從左邊開始游移，首先會看到牆上顯示 7 點 50 多分的時鐘，之後隨著視線繼續移動，我們就會看到文字寫明：

今天是星期六早上，本來會是很棒的一天，沒想到一大早，艾迪就變成生氣王子了！他大吼「我還想睡！」¹⁵⁵

通過繪畫的呈現和文字的錨定，我們便能得知，故事發生的時間是在某個星期六的早上，而當天艾迪王子賴床了。接著，隨著讀者的視線往下、往右移動，便能看到國王拉著艾迪王子起床的情境。從這一跨頁之前的幾幅圖，讀者已經累積了關於故事的一定先驗知識。他們看到了被繪製成粉紅色的艾迪，就能和前一頁所錨定的生氣王子的形象產生聯繫，知道他此刻非常生氣。這一幕中，國王首次於繪本中亮相，他的膚色被繪製成紫色。眼尖的讀者或許會很快聯繫到，前文中艾迪只有在「不高興」時才會變成紫色，這頭較大隻的大象或許非常不高興。隨著文字的介紹：

國王大叫「快點起床！」

原來艾迪的爸爸也很愛生氣！¹⁵⁶

讀者先前的假設得到呼應，這隻大象的確生氣了，而且就是艾迪王子的父親——國王。

當讀者進一步翻動頁面，視線轉移到下一頁面時，首先會看到置於頁上的文字：

番茄起司三明治、洋蔥鮭魚雞蛋捲、五穀牛奶燕麥粥、什錦蔬菜沙拉、

¹⁵⁵ 注 23，頁 5

¹⁵⁶ 注 23，頁 6

香煎荷包蛋、紅蘿蔔鬆餅、鮮榨柳橙汁……

餐桌上擺滿了各種美味營養的早餐。可是，生氣王子都不喜歡，他要吃香香甜甜的棉花糖巧克力蛋糕。國王說：「不行！早餐得吃健康的食物，把蛋給吃了！」

「我不要！」生氣王子不高興，他用耳朵蓋住眼睛。¹⁵⁷

這時，讀者僅僅獲取的是關於艾迪王子的情緒，而他生氣的緣由是因為不喜歡國王為他準備的早餐。關於國王的反應，我們唯有將視線往下移動，看到一個暗紫色的國王，才知道國王比起前一頁的膚色較深，隨著時間的推展，他應該是更為不高興了（圖 100）。當讀者的視線游移到跨頁的右邊，賴馬透過白色的背景顏色來表達空間的轉換，還有強化兩人的情緒的表現。讀者同樣會先看到文字，知道接下來的矛盾緣由是因為出門的穿著。讀者通過文圖相間的閱讀方式，還有眼前雜亂的畫面，可以看出賴馬除了刻意通過色彩還有佈局上的巧思，進一步帶動兩人情緒的激化。

在另外一些作品中，賴馬將繪本結尾的敘事工作交由圖像來完成。例如，《慌張先生》故事的結尾，賴馬挪用了電影「斯丁格」（stinger）的創作手法，來製造一種滑稽的感覺。故事中，當慌張先生在一陣慌張之下趕到表演會場，發現自己記錯了表演日期。賴馬利用了大片的深褐色背景來襯托他置於右頁的左中央，透過背景的透視，引導讀者聚焦他錯愕的表情，作為一種極具戲劇張力的表現手法（圖 101）。敘事至此，讀者會以為故事已經來到了尾聲。但是，賴馬卻在頁 29-30 中（圖 102）在一大片米色背

¹⁵⁷ 注 23，頁 7

景的下方繪製了六個無邊框的連續畫面。畫面沒有搭配任何文字，故此敘事者的聲音是缺席的。筆者唯有通過畫面中所呈現的連續動作，以及累積自繪本正文的故事情節，來揣摩畫面所呈現的意義。畫面中來應門的，我們能夠從服裝推斷是慌張先生。郵差先生送來的禮物，由於會震動，嚇了慌張先生一跳，他當場倒在地上造成了一種滑稽的戲劇效果。另外，讀者要到了第四個小圖才知道是鬧鐘，而且經由郵差的對話框所框定的人物，再經由繪本先前文脈的錨定，我們才可以得知，送鬧鐘的人是先前出現在劇場的舞臺經理。故此，賴馬在文末安排這種呈現方式，事實上已經是一種文圖接力的敘事。然則，為了要詮釋這一組連續的小圖，讀者得通過從繪本的前文中尋找線索，又是一種圖像文本（圖）藉由從前文本（文）提供的線索來傳達故事信息，亦可以算是文圖交叉敘事的一類。



圖 101：《慌張先生》，頁 29-30（跨頁）

例如，在《帕拉帕拉山的妖怪》的情節中，村民們由於擔心受到白豬魯魯所說的妖怪傷害，故此急忙想盡辦法做好預防性的準備。在圖 103 的跨頁中，主要的敘事文字出現在畫面的左邊，但是關於村民們所做的預防性準備，文字中卻沒有交代，直接以放射式的形式呈現於頁面的不同角落。而且，這些圖像亦搭配一些輔助性的文字，來講解這些預防性措施的內容，使得畫面彷彿發出了許多能夠傳達信息的「聲音」，而且從哪裡開始看都能夠串連故事。讀者在閱讀這一跨頁時，視線從左向右游移，一般會先閱讀左邊的敘事文字，然則需要通過綜合畫面所呈現的不同內容以獲取該跨頁所要向讀者呈現的內容。

三、 分頁交叉敘事

在這一種文本的結合關係中，故事中的情節發展往往在先前的跨頁中就已經埋下伏筆，文字往往只交代「結果」，讀者若僅僅閱讀文字，無法把握推展情節發展的導因而必須從前幾頁的圖繪中尋找線索。

例如《愛哭公主》中的第二次敘事高潮是當愛哭公主辦的黃色派對中，又發現了一頂與黃色主題不符的藍色帽子。故事進展至頁 33—34 的跨頁中（圖 104），敘述文字才描述這一情節。閱讀至此，讀者必定好奇藍色帽子為何會出現在黃色派對之中。亦如賴馬一貫的風格，他喜歡在圖繪的細節中安置一些不容易被發現的細節，若讀者在讀圖時沒有仔細端詳，便不會發覺其中的玄機。



圖 104: 《愛哭公主》，頁 33-34 (跨頁)



圖 105: 《愛哭公主》，頁 29-30 (跨頁)

事實上，這頂藍色帽子的來歷在頁 29-30 圖繪中便已經有跡可循(圖 105)。這一跨頁以整片的黃色調作為背景，但是卻在距離讀者實現最遠的背景中安插了一個小動物帽子飄走的情節。讀者在頁 33-34 所遇到的疑惑得追溯到頁 29-30 才能尋得線索，以形成故事的脈絡，這便是筆者提出的文圖分頁交叉敘事模式。

第五章：總結

本研究通過文圖學的研究視角，將賴馬的繪本創作放置於「文圖學轉向」的語境中，探討其作品如何經由不同文本的組合，以圖像作為再現，將不同的故事呈現於讀者眼前。

本文的第二章及第三章，討論了文字與圖像如何作為繪本中的基本構成元素，並經由不同的組合方式，作為一種需要被詮釋的文本，建構繪本故事。

本文第二章著重討論賴馬進行文字敘事時所選擇的敘事文體，及其藝術形式上的表現。作為一種淺語藝術，繪本中的敘事文字必須在形式上避繁求簡，以滿足閱聽人在閱讀時或聽繪本時對於文字「好唸」、「好聽」的需求。同時，其內容也需以讀者容易理解與熟悉的題材進行創作，好讓他們對作品產生共鳴。基於上述的諸多限制，有關繪本敘事文字的討論，往往被學者忽略，或者淪為泛泛之談。是故，筆者援引文體學與敘事學的相關理論與觀點，試圖建立繪本敘述文字的特質，並且討論文字的敘事視角如何限制與拓寬繪本文字在敘事上所能扮演的角色。通過旁徵博引賴馬繪本中的實例，筆者駁斥了一般學者認為繪本中的文字應類似「詩一般的語言」的穿鑿附會之說。並且提出，賴馬繪本中的敘事語言更傾向於散文式的書寫。散文式的書寫風格，讓賴馬在敘事上享有更大的自由，能夠挪用更多現實中的具體例子，並進行描述，更好的引起讀者共鳴。另外，賴馬在敘事視點的選擇上，也往往選以第一人稱及第三人稱的敘事視點進行

敘事。前者對於引起讀者同理及真實感的作品特別有利，而後者也能夠撐起故事人物與情節龐雜、需要讓讀者從上帝的視角統攝所有故事情節的作品。最後，賴馬繪本中的文字是為朗讀而設計，故此可以被視作一種「聲音文本」來做詮釋。他在句式上發揮巧思，以長短句來控制敘事節奏的快慢，使用疊字結構、兒歌或口訣來烘托故事情節中的情緒，或作為一種烘托故事情緒的媒介。筆者也發現，這些音樂元素除了帶動敘事的節奏，也加強了故事的意境，增強敘事效果。筆者認為，本章無論在繪本文體的確立上，或者將敘事文字作為一種聲音文本來詮釋的視角上，都在一定程度上填補了繪本學界關於敘事文字討論上的空白。在繪本創作更具多元可能性的大環境下，後來學者必定能在本研究的基礎上延展出更多關於敘事文字的豐富多元討論。

另外，本文的第三章則探討了繪本中的圖像敘事特徵。在文圖學的框架下，「圖像」是「文本」的呈現方式。故此，本章探討賴馬在有了文字故事之後，如何運用視覺藝術符碼進行編定，產生關於故事的圖像再現。筆者首先探討了創作者的編訂行為與讀者的解讀行為，如何由於文化背景及文化符碼的多重詮釋角度，導致意義無法有效傳達。筆者以學界諸多先賢早已建構的「圖像語言系統」作為詮釋賴馬繪本中的圖像表現的重要依據，從色彩、線條、構圖及空間營造上對於賴馬編定圖像時的思維進行討論，並且在論述的過程中補充了關於意義符號如何帶給讀者視覺上的內化。最後，筆者也討論了圖繪中的人物肢體語言、視線的移動、圖框與圖像的使用、異時同圖結構以及互動視覺元素，如何在繪本中產生動態導向，使圖像視覺符碼能夠突破時空限制，推展故事情節的發展。

在上述兩個章節的討論基礎上，筆者進一步於第四章中討論賴馬繪本文圖融合的問題，並且提出了「以文釋圖」、「以圖釋文」及「文圖交叉」三種文圖融合模式。筆者發現，由於賴馬對於繪本細節的注重，以及對於創作手法的不斷精益求精，其繪本中的「文圖」融合不再滯於單純的「文字」與「圖像」的結合。「文」與「圖」的組合方式更為多元，使他們能以更多元的藝術形態參與繪本的敘事。故此，筆者在每一種文圖融合模式下，進一步歸納出更多不同的互動方式。例如，在第一種融合模式下，「文」是作為「圖」的一種詮釋的依據。聲音文本 x 文學文本（文）可以作為圖繪文本（圖）的詮釋依據；聲音文本（文）也可以作為圖繪文本（圖）意義的再現與加強。再者，經由第三種融合模式的討論，筆者也發現，賴馬繪本中文本與圖像之間的互動關係也不侷限於相互意義上的補充，他們在一本繪本的敘事中所扮演的角色，亦可以是相互接力且相互激發的。賴馬繪本中的「聲音性」與「視覺性」兼備的特質，也使故事的敘事線跳出傳統的線型敘事框架，讀者可以從不同角度觀察，或者針對不同細節進行爬樹，以得到關於繪本所要傳達的內在意義。讀者得到的感官刺激所引發的意識活動，更加提升了讀者對賴馬繪本的理解，大大增強其敘事效果。

最後，筆者也發現，賴馬繪本創作中其實亦反映出極為強烈的「後設」特質。若我們從歷時的角度觀察賴馬的繪本創作，我們不免發現，其作品即便不多，但他非常有意識的對先前作品進行挪用，及延續特定的風格特徵。例如他將自己繪製於幾乎所有繪本之中，要讀者經由仔細觀察才會察覺。這種類似尋找遊戲的觀看方式，其實大大提升閱讀作品的樂趣。更為有趣的是，賴馬有時候會以作品相關的形象出現，或表現出某種肢體表現，

大有詮釋空間。例如，《猜一猜我是誰？》呈現動物們聚集在火車站前的畫面，賴馬將自己繪製在火車站旁邊的公園內，坐在石椅上觀看這些動物。這個故事呈現出的感覺，本來就是敘述者以倒敘的手法，帶領讀者一起「觀看」33 個動物進行一日遊的歷程，潛在的「觀看」行為其實已經特別明顯。而如今，賴馬的肢體語言又透露出一種「觀看」的行為，造成了非常多重的觀看關係。讀者之於繪本，賴馬之於故事人物，敘事者之於繪本人物等，這些都可以做進一步的探究。

綜上所述，本研究透過大量分析賴馬自編自繪型的繪本創作，展示了「文圖學轉向」時代動力下，繪本創作的創新與變異，並且通過借鑑文圖學方法論、提供了一個適用於未來繪本研究的討論框架。文圖學的研究方法，討論了文本與圖像之間的關係，但不將文本與圖像的對應關係進行刻意的區分，故而能夠兼容不同藝術表現形態於同一框架中進行討論。本研究僅討論聽覺藝術、文學藝術與圖像藝術在繪本中的互動與結合。然則，未來繪本創作的發展必定更加多元，而這種研究框架的兼容性，必定能提供更為多維的思考面向。最後，本文作為文圖學視角下的首個繪本研究，筆者希望能夠藉此拋磚引玉，在提供後來學者一個深入討論繪本的框架的同時，廣邀同好共同完善與深化這一視角對於繪本的應用與討論。

參考書目

研究文本

- 賴馬：《愛哭公主》，台北：親子天下股份有限公司，2014
- 賴馬：《猜一猜我是誰？》，台北：親子天下股份有限公司，2016
- 賴馬：《慌張先生》，台北：親子天下股份有限公司，2016
- 賴馬：《金太陽銀太陽》，台北：親子天下股份有限公司，2018
- 賴馬：《禮物》，新竹：和英文化，2011
- 賴馬：《帕拉帕拉山的妖怪》，台北：親子天下股份有限公司，2016
- 賴馬：《生氣王子》，台北：親子天下股份有限公司，2015
- 賴馬：《十二生肖的故事》，台北：親子天下股份有限公司，2017
- 賴馬：《我變成一隻噴火龍！》，台北：親子天下股份有限公司，2016
- 賴馬：《我和我家附近的流浪狗》，台北：信誼基金出版社，2018
- 賴馬：《勇敢小火車：卡爾的特別任務》，台北：親子天下股份有限公司，
2016
- 賴馬：《早起的一天》，台北：親子天下股份有限公司，2016

專著

- 曹俊彥、曹泰容：《台灣藝術經典大系·插畫藝術卷：探索圖畫書藝術色彩
森林》，台北：文化總會，2006
- 郝廣才：《好繪本如何好》，台北：格林文化，2006
- 河合隼雄、松居直、柳田邦男合著，林真美譯：《繪本之力》，台北：遠
流 2005

- 林良：《淺語的藝術》，台北：國語日報，2011
- 林敏宜：《圖畫書的欣賞與應用》，台北：心理，2010
- 林文寶、江學澄等著：《插畫與繪本》，新北市：國立空中大學，2013
- 林真美：《繪本之眼》，台北：天下雜誌，2010
- 劉昌元：《西方美學導論》，台北：聯經出版事業公司，1987
- 莫麗·邦(Molly Bang)著，宋珮譯：《圖像語言的秘密：圖像的意義是如何產生的？》(Picture This: How Pictures Work)，新北市：大塊文化，2018
- 培利·諾德曼(Perry Nodelman)著，劉鳳芯、吳宜潔譯：《閱讀兒童文學的樂趣》，台北：天衛文化，2009
- 培利·諾德曼(Perry Nodelman)著，楊茂秀、黃孟嬌、嚴淑女、林玲遠、郭鎧莉譯：《話圖：兒童圖畫書的敘事藝術》(Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books)，台東：財團法人兒童文化藝術基金會，2010
- 彭懿：《世界圖畫書：閱讀與經典》，南寧：接力出版社，2011
- 邱各容：《台灣兒童文學史》，台北：五南圖書出版，2005
- 松居直著，郭雯霞、徐小潔譯：《我的圖畫書論》，台北：台灣英文雜誌社，1995
- 松居直著，鄭明進譯：《幸福的種子》，台北：台灣英文雜誌社有限公司，2000
- 吳淑玲：《繪本與幼兒心理輔導》，台北：五南出版社，2001
- 徐岱：《小說敘事學》，北京：商務印書館，2014
- 珍·杜南(Jane Doonan)，宋珮譯：《觀賞圖畫書中的圖畫》(Looking at Pictures in Picture Books)，台北：雄獅圖書，2006
- Bates Lowry 著，杜若洲譯：《視覺經驗》，台北：雄獅出版，1990

Carol Lynch-Brown, Carl M. Tomlinson 著，林文韻、施沛好譯：《兒童文學：理論與應用》，台北：心理出版有限公司，2009

J.J 德盧西奧·邁耶著，周水濤譯：《視覺藝術設計》，台北：地景出版，1993

學位論文

董惠芳：《探析台灣原創圖畫書舊書重出現象之創作策略變異——以曹俊彥、賴馬、李瑾倫與林小杯作品為例》（台東：國立台東大學兒童文學研究所碩士論文，2012）

黃天祐：《敘事性圖畫書象徵分析建構之研究》（台北：國立台灣技術學院商業設計研究所碩士論文，2009）

高珮瑄：《圖文學敘事結構運用於成人繪本創作》（台北：國立台灣師範大學美術學系碩士論文，2012）

李亮誼：〈《禮物》：以色彩為敘事工具之繪本改編動畫創作論述〉（台南：國立台南大學碩士論文，2014）

李培鈴：《兒童圖畫書應用在幼稚園鄉土教學之行動研究》（台北：國立台北師範學院碩士論文，2001）

林德姮：《圖畫故事書中的後設策略》（台東：國立台東大學碩士論文，2004）

王東波：《當代審美文化視閥中的繪本》（揚州：揚州大學碩士論文，2010）

王秀絹：《賴馬與陳致元自寫自畫圖畫書之研究》（台南：國立台南大學碩士論文，2008）

楊玉蓉：《一個小學三年級班級閱讀教學研究 ——以賴馬圖畫書為例》（台東：國立台東大學兒童文學研究所碩士論文，2008）

鄭佳雯：《圖畫書中的生氣再現》（台東：台東大學兒童文學研究所碩士論文，2016）

- 周文敏：《「創造性圖畫書教學」對國小學童創造力與繪畫表現之研究》（高雄：國立中山大學教育研究所碩士論文，2003）
- 朱沛緹：《臺灣兒童圖畫書風格分析：以賴馬自寫自畫的作品為例》（台北：台北市立教育大學碩士論文，2007）

期刊及專書論文

- 崔雪峰：〈聲音感知的語言學探析〉，《瀋陽教育學院學報》，2010年6月（第12卷第三期），頁55-57
- 陳昭吟：〈賴馬圖畫書中的後現代表現〉，《人文與社會研究學報》（國立台南大學）第45卷第2期（2011年），頁69-96
- 陳玉金：〈試析《帕拉帕拉山的妖怪》新舊版的視覺方向設計〉，《繪本棒棒堂》第19期（2010年3月），頁52-55
- 簡紅蓮：〈兒童圖畫書節奏的結構要素探究〉，見於《出版廣角》，2013年第2期，頁61-63
- 賴玉釵：〈審美視閱與文本唱和歷程及反應：以兒童賞析繪本之審美愉悅為例〉，見於《藝術學報》第88期（2011年），頁135-160
- 劉鳳芯：〈街道、市場、動物園：當代台灣兒童圖畫書的空間閱讀〉，收錄於古佳豔主編：《兒童文學新視界》，台北：書林，2010，頁39-64
- 劉鳳芯：〈台灣之圖畫書批評語言與討論語彙〉，收錄於《第四屆兒童文學與兒童語言學術研討會論文集》（新北市：富春文化，2000），頁315-316
- 吳宜霈、宗大筠：〈進入賴馬的圖畫書世界〉，《繪本棒棒堂》第19期（2010年3月），頁16-31

吳宜霏、宗大筠：〈賴氏創作四大要訣大公開〉，《繪本棒棒堂》第 19 期（2010 年 3 月），頁 31-35

楊麗中：〈透過孩子的眼睛：班雅明與當代圖畫書的美感經驗〉，收錄於吳
玫瑰主編：《兒童文學批評理論研究論叢》，台東：台東大學，2010，
頁 92-105

衣若芬：〈文圖學：學術升級新視界〉，《當代文壇》，2018 年第 4 期，頁 118-
124

英文文獻

Kristina, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*.
New York: Columbia University Press, 1980

Lewis, David, The Constructedness of Texts: Picture Books and The
Metafictive. In Sheila Egoff(Ed.), *Only Connect: Readings on Children's
Literature*. New York: Oxford University Press, 1996. Pp. 261

Nodelmen, Perry, Words Claimed: Picturebook Narratives and the Project of
Children's Literature. In T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C.
Silva-Díaz (Eds.), *New directions in Picturebook Research*. New York:
Routledge, 2010. Pp. 11-25

Mjør, I., Being a Guide into Picturebook Literacy: Challenges of cognition and connotation. In T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C. Silva-Díaz (Eds.), *New directions in Picturebook Research*. New York:Routledge, 2010. Pp. 179-189

Moebius, William. Introduction to Picture Codes. In *Word Image 2:2*, 1998, pp. 141-158

Serafini, F., Understanding Visual Images in Picturebooks. In J. Evans (Ed.), *Talking beyond the page: Reading and Responding to Picturebooks*. New York: Routledge, 2009. Pp. 18

Scieszka, Jon, Design Matters. In *Horn Book Magazine*, 1998. Pp. 29

Scott, Carole, Frame-making and Frame Breaking in Picture Books. In T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C. Silva-Díaz (Eds.), *New directions in Picturebook Research*. New York: Routledge, 2010. pp. 102-1120

Sipe, Lawrence, Children's Response to Literature: Author, Text, Reader, Context. In *Theory Into Practice*. Vol.38, No.3(1991). Pp120-129

附圖目錄

序號	原書出處	本文頁碼
圖 1	1997 年 1 月 1 日,《兒童日報》上市場買菜	11
圖 2	1997 年 4 月 23 日,《兒童日報》野狗擋路	11
圖 3	《早起的一天》家庭樹, 頁 35-36 (後環襯)	15
圖 4	《十二生肖的人故事》十二生肖年份列表, 頁 39-40 (後環襯)	15
圖 5	《帕拉帕拉山的妖怪》, 頁 27-28 (跨頁)	38
圖 6	《早起的一天》, 頁 21-22 (跨頁)	41
圖 7	《帕拉帕拉山的妖怪》, 頁 17-18 (跨頁)	42
圖 8	《帕拉帕拉山的妖怪》, 頁 19-20 (跨頁)	43
圖 9	《生氣王子》, 頁 3	46
圖 10	《生氣王子》, 頁 11-12 跨頁 (局部)	47
圖 11	《十二生肖的故事》, 頁 15-16 (跨頁)	48
圖 12	《十二生肖的故事》, 頁 17-18 (跨頁)	48
圖 13	《十二生肖的故事》, 頁 19-20 (跨頁)	49
圖 14	《十二生肖的故事》, 頁 25-26 (跨頁)	49
圖 15	《早起的一天》, 頁 29-30 (跨頁)	53
圖 16	《勇敢小火車: 卡爾的特別任務》, 頁 12-13 (跨頁)	60
圖 17	《愛哭公主》, 頁 27-28 (跨頁)	62
圖 18	《愛哭公主》頁 35-36 (跨頁)	63
圖 19	《生氣王子》「不生氣魔法歌」曲譜, 頁 40	66
圖 20	《生氣王子》, 頁 20	66
圖 21	老鼠一家手舞足蹈教導艾迪王子與國王演唱《不生氣魔法歌》	67
圖 22	《帕拉帕拉山的妖怪》, 頁 7-8 (跨頁)	77
圖 23	《帕拉帕拉山的妖怪》頁 7-8 (局部)	79
圖 24	《早起的一天》, 頁 17-18 (跨頁)	80
圖 25	《愛哭公主》, 前環襯 1 (跨頁)	82

圖 26	《愛哭公主》，前環襯 2（跨頁）	82
圖 27	《愛哭公主》，扉頁	83
圖 28	《猜一猜我是誰》，頁 25-26（跨頁）	85
圖 29	《猜一猜我是誰》，版權頁	86
圖 30	《我和我家附近的流浪狗》，頁 3-4（跨頁）	87
圖 31	《我和我家附近的流浪狗》頁 15-16（跨頁）	88
圖 32	《我和我家附近的流浪狗》頁 17-18（跨頁）	89
圖 33	《我和我家附近的流浪狗》頁 19-20（跨頁）	89
圖 34	《早起的一天》（封面）	90
圖 35	《早起的一天》頁 15-16（紅框：封面原圖）	91
圖 36	《帕拉帕拉山的妖怪》（封面）	91
圖 37	《帕拉帕拉山的妖怪》頁 15-16（紅框：封面原圖）	92
圖 38	《生氣王子》（封面）	93
圖 39	《金太陽銀太陽》（前環襯）	95
圖 40	《生氣王子》（前環襯）	96
圖 41	《我變成一隻噴火龍了》（前環襯）	97
圖 42	《帕拉帕拉山的妖怪》（前環襯）	98
圖 43	《帕拉帕拉山的妖怪》，頁 29-30（跨頁）	99
圖 44	《帕拉帕拉山的妖怪》，頁 31-32（跨頁）	99
圖 45	《猜一猜我是誰》（前環襯）	100
圖 46	《猜一猜我是誰》，頁 7-8（跨頁）	100
圖 47	《猜一猜我是誰》，頁 9-10（跨頁）	101
圖 48	《十二生肖的故事》，頁 1-2（跨頁）——取代蝴蝶頁的第一頁	102
圖 49	《十二生肖的故事》，頁 3-4（跨頁）——取代蝴蝶頁的第二頁	102
圖 50	《十二生肖的故事》，頁 5-6（跨頁）——取代蝴蝶頁的第三頁	103
圖 51	《十二生肖的故事》，頁 7-8（跨頁）——取代扉頁	103
圖 52	《生氣王子》，頁 1-2（跨頁）	109
圖 53	《生氣王子》，頁 13-14（跨頁）	110
圖 54	《生氣王子》頁 27-28（跨頁）	111
圖 55	《我變成一隻噴火龍了》，頁 13-14（跨頁）	112

圖 56	《早起的一天》，頁 1-2（跨頁）	113
圖 57	《早起的一天》，頁 15-16（跨頁）	114
圖 58	《慌張先生》，頁 23-24（跨頁）	115
圖 59	《早起的一天》，頁 3-4（跨頁）	116
圖 60	《早起的一天》，頁 5-6（跨頁）	117
圖 61	《早起的一天》，頁 19-20（跨頁）	118
圖 62	《早起的一天》，頁 21-22（跨頁）	118
圖 63	《生氣王子》，頁 11-12 跨頁	119
圖 64	《生氣王子》，頁 17-18（跨頁）	120
圖 65	《生氣王子》，頁 29-30（跨頁）	121
圖 66	《十二生肖的故事中》，頁 17-18（跨頁）	123
圖 67	《愛哭公主》，頁 19-20（跨頁）	124
圖 68	《禮物》，頁 21-22（跨頁）	125
圖 69	《帕拉帕拉山的妖怪》頁 1-2（跨頁）	125
圖 70	《我變成一隻噴火龍了》，頁 29-30（跨頁）	126
圖 71	《勇敢小火車》，頁 30	128
圖 72	《勇敢小火車》，頁 31	128
圖 73	《慌張先生》，頁 25-26（跨頁）	129
圖 74	《慌張先生》，頁 27-28（跨頁）	130
圖 75	《我變成一隻噴火龍了》，頁 9-10（跨頁）	131
圖 76	《愛哭公主》，頁 16（局部）	133
圖 77	《慌張先生》，頁 21-22（跨頁）	135
圖 78	《勇敢小火車：卡爾的特別任務》，頁 16-17（跨頁）	136
圖 79	《勇敢小火車：卡爾的特別任務》，頁 18-19（跨頁）	136
圖 80	《我變成一隻噴火龍了》，頁 33-34（跨頁）	138
圖 81	《生氣王子》，頁 31-32（跨頁）	139
圖 82	《早起的一天》，頁 23-24（跨頁）	140
圖 83	《我變成一隻噴火龍了》（噴火折頁）	141
圖 84	《猜一猜我是誰》，頁 29-30（跨頁）	141
圖 85	《猜一猜我是誰》，頁 31-32（跨頁）	142
圖 86	《早起的一天》，頁 25-26（跨頁）	147
圖 87	《猜一猜我是誰？》，頁 11-12（跨頁）	148
圖 88	《猜一猜我是誰？》，頁 13-14（跨頁）	148

圖 89	《猜一猜我是誰?》，頁 15-16 (跨頁)	149
圖 90	《生氣王子》，頁 19-20 (跨頁)	151
圖 91	《生氣王子》，頁 25	152
圖 92	《生氣王子》，頁 3-4 (跨頁)	154
圖 93	《生氣王子》，頁 25	156
圖 94	《生氣王子》，頁 31-32 (跨頁)	157
圖 95	《金太陽銀太陽》，頁 30-31 (跨頁)	158
圖 96	《愛哭公主》，頁 17-18 (跨頁)	160
圖 97	《帕拉帕拉山的妖怪》，頁 15-16 (跨頁)	162
圖 98	《生氣王子》，頁 27-28 (跨頁)	163
圖 99	《生氣王子》，頁 5-6 (跨頁)	165
圖 100	《生氣王子》，頁 5-6 (跨頁)	165
圖 101	《慌張先生》，頁 29-30 (跨頁)	168
圖 102	《慌張先生》，頁 21-32 (跨頁)	169
圖 103	《帕拉帕拉山的妖怪》，頁 17-18 (跨頁)	169
圖 104	《愛哭公主》，頁 33-34 (跨頁)	171
圖 105	《愛哭公主》，頁 29-30 (跨頁)	171