

圖畫書的「新類型」——以安東尼·布朗的作品為例

The “New Type” Picturebooks: the Works of Anthony Browne as An Example

陳秀文 Chen, Hsiu-wen

摘要

自 1976 年迄今，安東尼·布朗（Anthony Edward Tudor Browne, 1946–）共計出版了約四十部圖畫故事書，包括為青少年與兒童文學作品繪製的插畫、古典名著之改編以及深受小朋友喜愛之「威利」（Willy）系列等自寫自畫作品。不過，儘管早已著作等身且不乏知名獎項（如安徒生獎）之肯定，截至目前為止，國內外針對布朗的研究對於解釋布朗何以成為後現代時期的代表普遍提不出具體的明證。本文對於布朗的探討，因此特別專注在他對於傳統圖畫故事書的推陳出新，這些特殊建樹不只是讓他得以躋身「新類型」圖畫書藝術家之林，也預示了圖畫書未來的諸多可能性，對於有志於圖畫書創作者，不啻是重要的參考。

關鍵字：安東尼·布朗（Anthony Browne）、圖畫故事書、新類型圖畫書

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

壹、幽居英格蘭的超現實藝術家

安東尼·布朗是享譽當代的英國圖畫書藝術家，他和很多知名的圖畫書創作者一樣來自於英格蘭地區。¹ 對布朗而言，故鄉熟悉的景物，不僅是創作題材的重要來源，優異的圖畫故事書傳統，更是涵養創作潛能的活水源泉，所以成名之後固然經常往返世界各地演講，最後總又潛回到英格蘭鄉間，繼續編織他的「童話世界」。

布朗小的時候，他的父親傑克常常會陪伴他們兄弟一起運動、寫詩，興致一來還會創作一些「文圖並茂」的故事，比方說講到官兵打仗的故事，他會邊說邊畫，技巧熟練到連士兵的衣服與槍械都毫不含糊。布朗自小見多識廣，不多久便掌握到箇中訣竅，還會在畫面中穿插當時流行的超現實主義玩笑。不過儘管父親從小就培養出他對繪畫的高度熱情，父親長期失業的處境卻使他引以為鑑，為免步上父親的後塵，中學（Whitcliffe Mount Grammar School）畢業後他就自願到里茲工藝學院（Leeds Polytechnic Institute）學習平面設計（Graphic design）。

1967 年從里茲畢業之後，布朗在曼徹斯特皇家醫院（Manchester Royal Infirmary）找到醫學藝術助理講師的工作，其主要任務是把手術的過程用圖畫記錄下來，再向學生講解完整的操作程序。身為醫學插畫家，他必須將每一項細節記錄下來，還必須畫得十分寫實，讓人信以為真，儘管弔詭的是，在強調「記錄真實」之過程當中，醫學插畫家往往不得不對一些影像「動手腳」，以達到有效說明之目的。從種種跡象看來，醫學插畫與圖畫故事書之間，誠如布朗所形容的具有許多微妙之交集：

我過去常說我不可能找到更不同的兩個世界：怪異的手術圖像和甜蜜的童話世界，但是我想它們之間其實有一個相當大的關聯性。我走進手術室，看著醫生操作，試著理解發生什麼事，趕快畫下草圖，然後回到工作室，完成一幅極為寫實的畫。我不得不在影像中講故事，因此顯然有那個關聯性。何況它經常是一個很困難的故事。但是我還是得讓它看起來極為真實，雖然實際上手術過程並非如此顯現。醫學手術的影像並非如同相片一樣，醫學手術的操作是如此的混亂。在那裡有手、有儀器、有血，因此身體內部的某一部分和其它部分並非如此截然可分。但是你還是必須告訴別人整個過程。因此比方說我必須清理不相干雜物以清楚地畫出一個肝，

¹ 家喻戶曉的《愛麗絲夢遊仙境》（*Alice's Adventures in Wonderland*）一著的作者路易斯·卡洛（Lewis Carroll）來自這裡，《彼得兔的故事》（*Peter Rabbit*, 1900）波特（Beatrix Potter）女士也來自這裡。

以便讓人們知道它是一個肝，儘管它或許不像它實際
在身體內部看起來那樣。這是另一個的關聯性。²

醫學插畫三年的嚴格磨練下來，布朗練就了紮實的素描功力，且學會了如何
靠圖畫說故事。這個階段在繪畫技巧上的精進，無疑是布朗步上圖畫故事書創作
之重要契機。

離開醫學藝術助理講師一職後，布朗曾短暫從事素描教學與廣告工作，接著
於 1973 年受僱於享譽卡片業界的 Golden Fraser Gallery。在此職位十五年當中，
布朗一方面廣泛實驗各種風格與技法，同時也嘗試圖畫書創作。在當時的圖畫故
事書領域中，布朗不過是個業餘創作者，卻能先後與知名的 Hamish Hamilton 與
Julia MacRae 出版社建立合作關係，發行十餘部圖畫故事書，同時榮獲許多權威
性獎項之肯定，在人才濟濟的圖畫書領域已經卓有成就。³ 只是，礙於維持生計
的壓力，布朗一直等到 1988 年——當時作品已累積至十四部之多——才全心投
入圖畫書創作。

貳、「新類型」的圖畫書先驅

根據布朗的說法，啟發他成為一名圖畫故事書插畫家的作品有二：一是路易
斯·卡洛與約翰·騰尼爾爵士 (Sir John Tenniel) 合作之《愛麗絲夢遊仙境》；另
一是莫里斯·桑代克 (Maurice Sendak) 的《野獸國》(*Where the Wild Things Are?*)。

自 1865 年問世，《愛麗絲夢遊仙境》累計已超過一百多種插畫，除了有知名
的卡洛·騰尼爾·拉坎姆 (Arthur Rackham, 1907) 以及克羅克 (Ren142 Cloke, 1944)
等人傳統式的插畫，尚有迪斯奈 (Walt Disney) 的卡通 (1980s) 版本。布朗因
為自小即接觸了各家版本，不但能夠品評他們的優劣，還能從中推演出圖畫書插
畫演變之趨勢，形成個人獨特的審美觀。

至於莫里斯·桑代克的圖畫書藝術，雖然因為諸多前衛性作法備受爭議，對
於拓展後現代的圖畫故事書之視界，提供當代讀者與創作者對於兒童認知、圖文

² 見“Interview with Anthony Browne” <http://www.adhoc.co.uk/cambridge/kids/books/interviews/?article=1129> (Accessed 2008.2.28)

³ 布朗的第一本圖畫書《穿越神奇的鏡子》(*Through the Magic Mirror*) 乃由 Hamish Hamilton 於 1976 年所出版。那之後他又陸續出版了三十餘部圖畫書，並獲得許多獎項。如《漢斯與葛利特》(*Hansel and Gretel*) 榮獲 Kate Greenaway Medal，並被提名角逐 the Hans Christian Andersen Award；《大猩猩》(*Gorilla*) 贏得了 Emil/ Kurt Maschler Award、Kate Greenaway Medal、the New York Times Best Illustrated Book (紐約時報最佳插畫書獎) 以及 the Boston Globe Award Honour Book (波士頓全球獎) 諸榮譽；《朱家一族》(*Piggybook*) 則在 Bologna Children's Book Fair 獲得特別青睞，並且為其贏得了 1987 年的 Graphic Prize；之後《愛麗絲夢遊仙境》又為其獲得第二座 Emil/ Kurt Maschler Award。

關係、創作形式、主題選擇、讀者角色定位以及讀者年齡層界定等嶄新視野之貢獻不容抹殺。尤其是《野獸國》一作，對於打破傳統以來圖畫故事書僵固的意識形態，扮演了舉足輕重的角色，不啻是當代圖畫書藝術重要之里程碑，對於當代圖畫書藝術之發展更具備重要的「指標性」作用。

就布朗的作品來說，桑代克的影響便歷歷可見，而兩人作品之間高度的共鳴性，實際上也是布朗能夠吸引眾多圖畫故事書批評家之注目，並躋身「新類型」（new type）的圖畫書藝術家之重要原因。杜蕾（Jane Doonan）與其他圖畫故事書批評家在評譽布朗為「新類型」（new type）的圖畫故事書藝術家之代表時，曾指出布朗作品具備圖文差異明顯、主題爭議性高以及跨越傳統讀者年齡層之界限等特色，此與桑代克原作所開創之當代圖畫書之新穎特色顯然具備明顯的互通性。不過完整說來，布朗與桑代克作品之間的共通點至少應該包含：

- （一）圖文差異明顯，甚至互相矛盾。
- （二）圖像均比故事本身有趣豐富。
- （三）作品均飽含爭議性。
- （四）常常表現出人物負面的情緒。
- （五）文字的字型與大小時有變化。
- （六）圖像中隱含大量的象徵。
- （七）作品的讀者不只侷限於兒童，且關注到成人和青少年讀者的需求。
- （八）都擅長描述童年所面臨的問題，而小主角往往透過幻想來解決問題。
- （九）都使用伏筆（以牆上的畫或相片呈現出來）。

接下來，本文將以布朗的作品為例，探討「新類型」圖畫書如何超越前人之成就，樹立後現代圖畫書新典範之事實。

一、挑戰文字圖像主次地位

對我而言，一本圖畫故事書就如同一部結合了特寫與遠攝鏡頭的電影，頁面的安排好比電影一幕幕場景先後出現之順序。⁴

一般來說，一部圖畫故事書至少表現出三種不同的故事：文字的故事、插畫的故事以及文字與插畫兩者共同交織而成的故事。如果說傳統圖畫書強調的是文字的故事這一部分，布朗的圖畫書則似乎特別強調後兩者說故事的潛力。

例如在《大猩猩》（1983年）一作中，畫家藉由小女孩安娜分別和父親與大

⁴ 見 <http://www.achuka.co.uk/absq.htm> (Accessed 2008.1.8)

猩猩一起吃飯的畫面相互對比，成功地以圖像傳達出難以訴諸文字之訊息，提供了如何利用插畫說故事的示範。在兩幅構圖近乎一模一樣的插畫中，安娜背向著讀者坐在近景處，而隔著餐桌正對面的中景處，一幅畫中坐著正專心看報的父親，另一幅則是正低著頭吃香蕉的大猩猩。兩幅畫面之消失點都分別指向安娜對面之人物，只是第一幅作品中父親的位置被懸置在畫面上半部，它顯得高高在上，與下半部的安娜絲毫沒有任何交集，同時間畫面中秩序儼然的幾何圖案與鋒利的直線也不斷地增強這種位階之不可僭越性，甚而家具與父親身上的冷色調造成的「空間退卻」效果還不斷拉大安娜與父親之間的鴻溝。至於第二件作品，因為前一幅畫中的透視已經取消，大猩猩與安娜的身形緊密重疊，桌布固然還保留著直線條紋，其餘的物品則均已轉換成曲線玲瓏的造形，外加上寫實性肌理以及溫色調敷色，整體傳達出截然不同於第一幅畫作的感覺。⁵

由以上兩幅插畫，我們看到一般導演所謂的「舞台畫面」被用來安置角色的位置，點出人物彼此之間的情感關係，同時間形、色與肌理等也從旁營造出視覺的心理效果。⁶ 就最終的成品來看，布朗不只是表現出圖像高於文字層次的內涵，還顛覆了文字與插畫的主次觀念（把插畫家拉到與文字作家平起平坐甚至更高的位置的這種作法，再一次顛覆了人文主義的作者觀）。換言之，這裡的插圖已不再單純只是文字說明，甚至比起文字更具可讀性，其所發揮的「點石成金」之妙，借用喬伊絲·湯瑪斯(Joyce Thomas)的話，即使原來是「貧乏的故事，……也可能改頭換面，變成不朽的名著。」⁷

二、高調的圖文差異

我刻意製造圖文之間的緊張關係，那就如同是為兒童設計一個謎題或遊戲。他們會受到誘力而去填補圖文之間的差異。⁸

如此一來。影像不限於說明文字，而且文字也不再是影像的標題，兩者之間會有差距，而這差距會被孩子的想像力填滿，他們把所有事情聯結在一起……使得事情產生結果。我喜歡把線索放在影像中……那些真正在發生的事情的線索。在書中的意象有許多層次。⁹

⁵ 參考 Anthony Browne 所著 “Making Picture Books” 一文，見 Styles, Morag and Watson, Victor (eds), *The Prose and Passion*. London, Cassell, 1994, pp.176-198.

⁶ 參考 Perry Nodelman 著，劉鳳芯譯，《閱讀兒童文學的樂趣》，台北市，天衛，2000年，頁265。

⁷ 見 Joyce Thomas, “Classic Illustrators,” *Children’s Literature*, 14, 1986, p.195.

⁸ 見 Interviewer, “Q&A: Anthony Browne,” *School Library Journal*, 46:12, 2000, p.25.

⁹ 見 <http://www.adhoc.co.uk/cambridge/kids/books/interviews/?article=1129> (Accessed 2008.2.28)

琳達·赫其恩 (Linda Hutcheon) 曾指出，在創造文本的意義上，讀者常要求積極的參與和自覺性的工作。而視覺上與語言上兩者「相互性的結果常常有著某種視覺 / 語言交互作用的謎樣性質，仿若謎語或象形文字……提供了解碼的吸引力與快感。」¹⁰ 同樣的，布朗也認為閱讀圖畫故事書的樂趣不只在故事本身，同時也在於找出其中的故事，而之間最大之關鍵乃「讀者之參與」。為了支持讀者自由詮釋與運用豐富的想像力，布朗往往利用圖文差異來展現其積極之目的。

這方面他常使用的手法有二：一是利用圖像去填補文字的「空白」；或者是反過來利用文字暗示出圖像「意義未定」之內涵。關於前者，上一節分析《大猩猩》的兩幅畫作時已有充分說明；至於後者，布朗於 2000 年出版之《威利小畫家》(*Willy's Pictures*) 則提供了良好的範例。在該作中，布朗為了解構圖像權威，以求讀者自我建構，不惜模仿與篡改藝術史名作，來喚起讀者的注意力；不過，因為擔心插圖本身可能給予人「嬉戲」之印象，無視於其中蘊含之重要命題，畫家又於圖片下方增加說明，以昭「別有用心」。

藝術史名作在此班雅明 (Walter Benjamin, 1892-1940) 所謂的「機械複製的時代」，對於讀者而言斷然不會陌生，可以預見的是，讀者不僅會發現諷擬和原作之間的相關性，甚至不難注意到某些關鍵性的題材已有轉換。就像在諷擬米勒 (Jean Francois Millet, 1814-1875) 的《拾穗》(*The Gleaners*, 1857) 並標名為《善心的女人》(*The Kind Women*) 一圖中，前景中右方的人物、三人手中的物品以及背景中的收成物等均起了某些變化。對照於原作嚴厲社會批判之況味，布朗的擬仿作品或許給予讀者膚淺搞笑之印象，但是經過文字的折衷中介之後，讀者原先之印象又將趨於重新調整。更準確地說，原作中揭示的貧富差異與蘊含的社會批判，雖然在擬作中已轉化為不食人間煙火的藝術家與芸芸眾生的誇張對比，同時歌頌貧窮農民辛勤拾餘的場面，已置換成藝術家苦心經營畫面的景象，但是，原來前景與背景的可見對照效果，以及其亟欲傳達的人類勞力之崇高性，不但在布朗的作品中延續了下來，經過文字的烘托，米勒的苦心孤詣更是無從忽略。

西普 (Lawrence R. Sipe) 在 1999 年間所作之“*How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships*”一文中曾引用了伊舍 (Wolfgang Iser) 的讀者反應理論來詮釋圖畫故事書圖文差異之作用。他認為後者在檢驗讀者與文本之間的關係時，所發現的讀者參與文本意義之製造，同樣可用在解讀圖畫故事書之圖文差異上面，換句話說，讀者可以經由圖像給予的訊息

¹⁰ 見 Linda Hutcheon 著，劉自荃譯，《後現代主義的政治學》，台北，駱駝，1996 年，頁 139。

來填補文字的空白，反之，文字亦可以提供圖像未明示或省略的訊息。¹¹

在圖文差異之見解上布朗和西普兩人可以說是如出一轍。怎麼說呢？除了利用文圖彼此「互補」與「加強」來融通訊息之外，布朗偶爾也會出其不意製造文圖之間的「矛盾」，來激發讀者追尋真相之動機。例如在《客人來我家》(*The Visitors Who Came to Stay*)一書中，藝術家便刻意讓文字與圖像兩種「論述」(discourse)相互牴觸，來介入讀者的仲裁。因此即使文字作家麥克非從凱蒂(Katy)的角度描述與人分享父親的不愉快經驗；布朗卻從插畫方面徹底顛覆文字之描述，以圖像呈現出另一番景象，形成文字與圖像之間有趣的對峙。

對於較不熟悉晚近理論趨勢，或者已經習慣傳統圖畫故事書敘事模式之讀者而言，乍見文字與圖像「各自表述」，不免誤以為是插畫家英國式的「幽默感」作祟。不過，若以此部作品與1988年的《公園裡的聲音》(*Voices in the Park*)互相參照，藝術家的意圖便格外明朗了。不論是前者利用文圖兩種不同的論述來呈現真相之複雜性，抑或是後者透過四個角色，藉由不同的角度來敘述同樣一件事情，其實都脫離不了一個終極目的：即藉由作品中潛存著互不和諧的成分，呈現出多元的聲音，如此一來也讓讀者自己設法洞察作者難以付諸言語之處，而非一廂情願地接受任何一派之觀點。很顯然的，藝術家是介入了「後設小說」(metafiction)的觀念，從圖畫書的角度同步挑戰文字作者「全知全能」與文字語言權威。¹²

在幽默感的糖衣覆蓋下，讀者往往容易忽略了布朗作品背後的嚴肅思考，不過儘管如此，讀者反倒擁有更自由的揮灑空間。事實上，布朗作品特有的這種「宜深宜淺」之特性，不但適足以成為許多大學討論後現代兒童文學之範例，同時也成為許多幼教老師對幼童談論嚴肅的人生課題之教材。

三、符號與象徵

我在插畫中加上許多背景以使得故事更加有趣。童年的時候我對於牛仔和印地安人的故事非常著迷，這些故事通常由可怕的前景和古怪有趣的背景所組成。過去我經常在插畫中採取同樣的手法，現在我更是刻意

¹¹ 此文刊載於 *Children's Literature in Education* 29:2, 1998, pp. 97-108.

¹² 由於對語言文字精確性的懷疑，進一步延伸為對再現理論之質疑，特別是寫實主義所強調之「真實」，後設小說(metafiction)聲揚小說中的現實乃作者藉著語言文字所虛擬出來，與真正日常生活中的現實絕非對等之關係。而為了強調真相不是單一絕對之觀念，後設小說家往往各出奇招，刻意讓其作品潛存著許多互不和諧的成分，呈現出眾多而不一樣的聲音。

如此。¹³

除了圖文差異，布朗還擅長利用背景來增加閱讀之趣味性與讀者之參與度。若依照背景與主題內容之呼應程度，可劃分為前後期兩種風格，其間可以 1981 年出版的《漢斯與葛列特》(*Hansel and Gretel*) 作為分野。

前期的插畫背景主要是模仿自藝術家童年時代所閱讀的那些牛仔和印地安人故事，即在背景中穿插一些古怪有趣之畫面。不過就算作者自己也坦承，一開始在背景中加入怪誕的畫面，純只是為了製造趣味性，並不具任何實質意義。譬如第三部作品《野蠻遊戲》(*Bear Hunt*, 1979) 背景中充斥的諸多視覺雙關語，實際上根本無關乎正在發生的事，至多只是一些異質同時性的演出罷了。

到了第五部作品《漢斯與葛列特》時情況開始有了轉變。此時背景中隱含的許多象徵與符碼不再是可有可無的裝飾，不妨說它們的作用就像是一場完整的戲劇演出失之不可的燈光、道具或服裝。例如一再於該作背景中出現看起來像是欄杆 (bar) 的圖樣以及結尾時雨過天青之顏色，對照於文字的說明，顯然是一種隱喻技巧的運用，換句話說，藝術家有意藉此傳達兩兄妹從受困潦倒 (被拘禁) 到走出黑暗之心境之轉變。

四、豐富的互文關係

布朗自小在父親影響之下即廣泛接觸神話、民間故事、經典名著、美術、漫畫與運動，加之成年之後又陸續開拓對電影、廣告、設計等其他興趣，因此，作品本身豐富的互文性自然而然成為一大特色，一如杜蕾指出的：

布朗開創了錯綜複雜的視覺結構方法和變化多端的圖文關係。他所有的圖畫故事書文本，均要求讀者具備其他文本與論述之知識——民間與神話故事、經典名著、作者其它作品、美術、電影、漫畫、廣告——文本間的互為典涉就是他完整的事業。¹⁴

在創作《金剛》(*King Kong*, Julia MacRae, 1994) 一作時，布朗與小說劇情中電影導演丹漢 (Carl Denham) 一樣，努力尋找美麗的女子來搭配金剛分飾美女與野獸，最後他敲定了瑪麗蓮·夢露。後者的形象對著作中人物的悲劇性命運不單是強調還有預言的效果，乃如杜蕾指出的：「瑪麗蓮·夢露的形象不但會加深人們對這部作品的印象，而且因為她和金剛具有相同淒惻的命運，其形象自然

¹³ 同註 6。

¹⁴ 見 Jane Doonan, "Drawing Out Ideas: A Second Decade of the work of Anthony Browne", *The Lion and the Unicorn*, 23:1, 1999, p.30.

而然會喚醒人們聯繫兩者之間的相似性，加強金剛的悲劇性命運之效果。」¹⁵

不過，布朗固然積極利用互文關係來拓展故事的內涵與影像的層次，他個人卻不像杜蕾與一些評論家一樣假定讀者必須具備所有文本知識，才能欣賞他的作品。這就是為何他在《威利小畫家》(*Willy's Pictures*) 出版後，面對成人質疑小孩子無法理解這些視覺圖像之間複雜的互文關係時，會鄭重反駁說他「創造的影像有其獨立自主的意義。就算孩子們絲毫不認識書中所引用的原作，它們會引起孩子的興趣或帶給他們娛樂。」很顯然地，他是在書尾提供讀者原作的圖片、名稱與說明，但是話說回來，即使年幼的孩子沒有這些參考資料，或者無意將引用的原作與威利的版本作一比較，也無損於閱讀之樂趣。¹⁶ 畢竟他的用意只是把自己的作品當作一種觸媒，誘使讀者去發現每一部畫作背後的故事，鼓勵他們「創造」自我對畫作之見解。換句話說，藝術史名作在這裡只是用來喚起讀者之注意力，如何達到讀者「重新建構」之目的才是重點。

五、諷擬手法的結合

有人說，後現代的「時代精神」忠實反映在她對傳統與歷史所作的反諷性結合，這一點由諷擬手法在當代各門藝術當中普遍之程度已經獲得相當程度之證實。諷擬在圖畫故事書的插畫當中，不但是插畫藝術家躋身主流藝術之策略，這種手法本身所牽涉複雜的文本關係同時也是吸引兒童之外的其他年齡層讀者有效之誘因。如安東尼·布朗自創作第一部圖畫書至今，便不斷在作品中結合諷擬的手法，形成個人鮮明的特色。他數量可觀、面貌豐富的諷擬作品，不但反過來彰顯出這個時代的精神，更有助於我們深入理解諷擬的多重歧義性。

畫家在他 2000 年首版的《威利小畫家》中，廣泛蒐羅了西方世界自文藝復興迄今各時代之畫作：凡十五世紀的波提且利 (Sandro Botticelli)、達文西 (Leonardo da Vinci)、米開朗基羅 (Michelangelo Buonarroti)、拉斐爾 (Raphael)、范艾克 (Jan Van Eyck)、波拉幼奧洛 (Antonio Pollaiuolo)，十六世紀的布魯格爾 (Pieter Brueghel the Elder)，十七世紀的普桑 (Nicolas Poussin)、維梅爾 (Jan Vermeer)，十八世紀的根茲波羅 (Gainsborough)、哥雅 (Francisco Goya)、布雷克 (William Blake)，十九世紀的馬內、荷馬 (Winslow Homer)、米勒、秀拉 (George Seurat)，二十世紀的梵谷、盧梭 (Henri Rousseau)、卡蘿 (Frida Kahlo)、霍伯

¹⁵ 同上註，頁 35-36。

¹⁶ Marantz, Sylvia and Kenneth, "An Interview with Anthony Browne," *Horn Book Magazine*, 61:6, 1985, pp. 696-704.

(Edward Hopper) 等人之畫作，盡入其諷擬範圍。雖然無從避免地，就像許多諷擬一樣，時常被曲解為譁眾取寵的手段，而無視其背後的嚴肅性，然而布朗之辯駁卻切中事實：

儘管我看起來好像在搞笑這些名作，不過我不認為那是我的目的。我很希望鼓勵孩子去看一些繪畫作品。一些孩子會覺得畫廊和博物館令人難以忍受。有時候我認為他們甚至連畫冊也無法親近，特別是那些古老的畫。我希望我是在鼓勵小朋友用不一樣的眼睛去看畫，並且能夠感受到大多數的畫裡面都有一個故事。¹⁷

從表面上的看似搞笑，到暗地裡的嘲諷批判，甚至是進一步的教育性考量，布朗的諷擬指向一個開創性的方向——諷擬與教育結合之可行性。基本上，他的作品強調透過大眾媒體以及文化圖像來解說作品深處之意涵與意識形態這一點，不論在精神上或作法上，均吻合後現代的多元文化藝術教育者揭示的四個藝術教育的途徑當中的建構主義的模式。¹⁸ 而這種諷擬之成因以及它的建設性，就如同赫其恩所認為的，乃是由於：

對特定傳統中文藝風氣不成熟之了悟。諷擬不僅是暴露系統不再起功能作用之一種手段，同時也是一種必要的創作過程，藉此新的形式似乎使傳統恢復了生氣，並對藝術家啟示了新的可能性。諷擬的技巧一方面偏離規範，一方面又納入規範作為背景的資料。在諷擬的同時，形式與傳統也分別產生動力與獲得解脫。¹⁹

相較之下，1997年版的《威利幻想家》(Willy the Dreamer) 所採用的諷擬手法則稍有不同。此作觸角所及，在美術之外，尚跨及文學、電影、流行文化等多重領域，「跨類別」(cross-genre) 的文本互涉 (intertextuality) 是整部作品主要的特色。從作品中布朗影射威利即知名畫家馬格利特的插畫來看，前景中威利專注於描繪獸形化的《米羅的維納斯》雕像一幕，不但忠實詮述了馬格利特在《嘗試不可能的事》當中的企圖，而且與背景左上角處放置的《不可複製》一作所形成互相嘲諷與否定之關係又不偏不倚挑出了背景中出現的另外一幅畫作《影像的背叛》之中心議題。此外，香蕉（同時具有喜劇演員之意涵的形象）先後取代背

¹⁷ 見 Interviewer, “Q&A: Anthony Browne”, *School Library Journal*, 46:12, 2000, p.25.

¹⁸ 後現代的多元文化藝術教育者提出的四個藝術教育的模式途徑：比較方式 (comparative approach)、議題取向 (issue-based approach)、教導傳統藝術 (teaching traditional art) 以及建構主義者 (constructionist approach) 的模式。

¹⁹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Cambridge, the University Printing House, 1985, p.50.

景中馬格利特的《人之子》(The Son of Man, 1964)和《明信片》(The Postcard, 1960)兩幅畫當中的蘋果(具有人類墮落的象徵),以及《哲人之燈》(The Philosopher's Lamp, 1936)和《影像的背叛》當中的煙斗,這種置換所製造出的諷刺對比(ironic contrast)效果又直逼馬格利特以棺材取代活生生的人物。

整體而言,這之間的「多重諷擬」既有與馬格利特之文本平行情節策劃,也有針對馬格利特人格特質中的幽默與嘲諷作出之回應;以致於讀者也許會納悶,到底在這件作品中,布朗與馬格利特的文本關係究竟為何:是模仿,稱讚,還是嘲笑?就像尼采無從決定《宿命論者雅克和他的主人》(Jacques le fataliste)這部作品中狄德羅(Diderot)與斯特恩(Sterne)的文本關係究竟為何。不過話說回來,這些插畫倒是見證了赫其恩所說的,諷擬的內涵包羅萬象,它「也許是嚴厲的批判,雖然不一定針對它模仿的作品本身;或者是開玩笑,溫和地嘲笑那些系統組織化的形式。它的出發點可以上至尊崇的讚美,下及促狹的嘲弄。」²⁰

叁、結語

綜合以上的論述,布朗之所以能夠享譽當代圖畫故事書先驅者之美稱,有幾個重要的原因:(一)他的作品具備杜南所提出的娛樂性、高難度以及啟人深省幾項特質,足資為「新類型」(new type)的圖畫書藝術家之代表。(二)同時他也符合桑代克所提出的評價當代圖畫書藝術家之標準:獨創性的眼光、選擇重要主題之能力、坦誠展現對於主題之處理。(三)筆者認為是更關鍵的,即他的創作思想與當代文學理論(讀者反應理論、女性主義、後現代主義等)所產生之交集。晚近已有一些批評家開始注意到這種當代圖畫故事書與後現代潮流趨勢之間日趨緊密的關聯性,不過截至目前為止,這方面的研究仍嫌不足,亟待後人努力。

長久以來,也許受制於「發展之假設」深遠的影響,人們始終相信圖畫故事書即是給兒童這個「特定階層」之讀者閱讀的文本,因此必須顧及到孩童注意力短暫與嗜好明亮顏色之傾向。在此種意識形態之假設中,兒童成為圖畫故事書唯一蘊含之讀者,青少年與成人直接被排除在外。不過,在《閱讀兒童文學的樂趣》一書中,諾德曼已說過:「最好的童書文本是可以用簡單的字眼來了解,但又不像太多童書那樣過於簡單。那些文本反而容許那些有能力以更複雜方式回應的讀者,產生較為複雜的理解,並且其建構方式也常常鼓勵讀者在閱讀歷程當中,就發展出更複雜的回應。」²¹ 諾德曼的言論可以說代表著當前大環境在強調意識形

²⁰ 同上註,頁 15-16.

²¹ 同註 7,頁 106。

態與教育研究趨勢下，對圖畫書藝術家之期許，而事實上後者也正努力回應著這種期許。而這一點，確實是可以從安東尼·布朗身上直接得到應證的。

參考書目

1. Linda Hutcheon 著，劉自荃譯，《後現代主義的政治學》，台北，駱駝，1996年。
2. Perry Nodelman 著，劉鳳芯譯，《閱讀兒童文學的樂趣》，台北，天衛，2000年。
3. Maurice Sendak，《野獸國》，台北，英文漢聲，1988年。
4. Bertucci, Janet, "Theme and Narrative Structure in Anthony Browne's Zoo," *File: A Literary Journal*, 6:3, 1995.
5. Bradford, Clare, "Playing with Father: Anthony Browne's Picture Books and the Masculine," *Children's Literature in Education*, 1998.
6. Bradford, Clare, "The Picture Book: Some Postmodern Tensions," *Papers: explorations into Children's Literature*, 4:3, 1993.
7. Browne, Anthony, *Through the Magic Mirror*, London, Walker Books, 1976.
8. Browne, Anthony, *Piggybook*, New York, Alfred A. Knopf, 1986.
9. Browne, Anthony, *Things I Like*, New York, Alfred A. Knopf, 1989.
10. Browne, Anthony, *The Big Baby*, New York: Alfred A. Knopf, 1993.
11. Browne, Anthony, *Zoo*, London, Red Fox, 1994.
12. Browne, Anthony, "Making Picture Books", in Styles, Morag, Watson, and Victor (eds), *The Prose and Passion*, London, Cassell, 1994.
13. Browne, Anthony, *Willy the Champ*, London, Walker Books, 1996.
14. Browne, Anthony, *Look What I Have Got!*, London, Walker Books, 1996.
15. Browne, Anthony, *Changes*, London, Walker Books, 1997.
16. Browne, Anthony, *I Like Books*, London, Walker Books, 1997.
17. Browne, Anthony, *The Tunnel*, London, Walker Books, 1997.
18. Browne, Anthony, *Willy the Wimp*, London, Walker Books, 1998.
19. Browne, Anthony, *Voices in the Park*, London, A Picture Gorgi Book, 1999.
20. Browne, Anthony, *My Dad*, New York, Doubleday, 2000.
21. Browne, Anthony, *Willy's Pictures*, Cambridge, MA, Candlewick Press, 2000.
22. Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale U. Press, 1995.
23. Carroll, Lewis, *Alice in Wonderland*, Hertfordshire, Wordsworth Editions Limited, 1993.

24. Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, Illustrated by Anthony Browne, New York, Alfred A. Knopf, 1988.
25. Cooper, Merian et al, *King Kong*, Illustrated and adapted by Anthony Browne, London, Turner Publishing, 1994.
26. Doonan, Jane, "Talking Pictures: A New Look at Hansel and Gretel," *Signal*, 42, 1983.
27. Doonan, Jane, "The Object Lesson: Picture books of Anthony Browne," *Word and Image*, 2:2, 1986.
28. Doonan, Jane, "Realism and Surrealism in Wonderland: John Tenniel and Anthony Browne," *Signal*, 58, 1989.
29. Doonan, Jane, "Drawing Out Ideas: A Second Decade of the Work of Anthony Browne," *The Lion and the Unicorn*, January 1999.
30. Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Cambridge, the University Printing House, 1985.
31. Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1995.
32. Interviewer, "Q&A: Anthony Browne," *School Library Journal*, 46:12, 2000.
33. Lorraine Walter, "An Interview with Maurice Sendak," in Egoff, Sheila et al. (eds) , *Only Connect: Readings on Children's Literature*, Toronto, OUP, 1980.
34. Marantz ,Sylvia and Kenneth, "An Interview with Anthony Browne," *Horn Book Magazine*, 61:6, 1985.
35. Ryan, Allen J, "Postmodern Parody," *Art Journal*, 51:3, 1992.
36. Sendak, Maurice, *Caldecott &Co.: Notes on Books and Pictures*, Toronto, Nooday, 1990.
37. Sipe, Lawrence R, "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships," *Children's Literature in education*, 29:2, 1996.
38. Thomas, Joyce, "Classic Illustrators," *Children's Literature*, 14, 1986.
39. Trites, Roberta Seelinger, "International Trends in Children's Literature," *The Lion and the Unicorn*, 17, 1993.