

顛覆性圖畫書的新寓意－以《三隻小豬》改寫故事為例

許雅惠

台中教育大學語文教育學系博士班

403 台中市民生路 140 號

摘 要

圖像的表達隨時代改變而更具影響力，在圖像與文字兩種不同符號系統的合作下，往往傳達出更豐富的意涵，圖畫書即為一例。現今圖畫書為童書出版大宗，其中不乏改寫自傳統童話的顛覆性作品，並展現特別的圖文設計與豐富的意涵。

本研究目的在藉由實例探討創作者如何透過圖像與文字的合作，改變敘說故事的方式，顛覆傳統童話故事，並賦予新意。

研究以改寫自傳統童話「三隻小豬」的兩本圖畫書－《三隻小豬的真實故事》與《豬頭三兄弟》為分析對象，透過圖像以及圖文關係的檢視，研究發現作者不僅透過圖像改變角色的刻版印象，也藉由圖文間的合作傳達更多訊息，更以拼貼、互文等方式，讓作品呈現多重視角，提供不同的價值判斷，不僅展現述說故事的創新手法，也賦予傳統童話更豐富的寓意。

關鍵詞：圖畫書，顛覆，圖文關係，童話改寫

The New Implications of Subversive Picture Books: Analyzing Rewritten Text of *The Three Little Pigs*

YA-HUI HSU

Ph.D Program of Language and Literacy Education, National Taichung University

140 Min-Shen Rd., TaiChung 40306, Taiwan, R.O.C

ABSTRACT

The influence of images and pictures has become powerful according to the progress of societal development. Therefore, the synergy of pictures and text could convey considerably abundant meaning, and picture books are an example. Most picture books have been written for children, and some of them are parodies of traditional stories. These books show particular graphic design and are rich in meaning.

The purpose of this study was to discuss how authors combined pictures and text, changed the way the story was told, subverted the original ideas, and then provided a new meaning to a highly popular story.

Two rewritten picture books from *The Three Little Pigs*, *The True Story of the Three Little Pigs* and *The Three Pigs*, were analyzed. By inspecting the pictures and the relationship between pictures and text, this study discovered that the authors not only modified the character roles by changing their



look, but also delivered more information from the comparisons of pictures and text. In addition, the authors offered various aspects through bricolage and intertextuality for different value judgments. Therefore, the combination of pictures and text was a creative way to tell a story, and it gave more meaning to traditional children's stories.

Key Words: picture books, subvert, pictures-text relationship, story rewriting

一、前言

受到後現代主義的衝擊與接受美學之興起，文學的表現形式更加開放，文本意義的產生也更賴於讀者的建構，經典文學中所承載的價值與思考模式，逐漸受到質疑與挑戰（王寧，2003）；進而言之，相對於現代主義所講求的統一、同質、數量結構化，以及奠基於絕對真實的原則，後現代主義則是一個充斥著多元主義與相對真實的文化，論述中充斥著解構、大眾媒介、個人愉悅、非決定性/語言遊戲、擬像等語彙（傑夫·李維斯，2002/2006）。

這樣的風潮反映在文學作品創作上，如互文、拼貼、諧擬等表徵，都是慣常出現的手法，其中並不乏對童話名著加以改寫、解構與顛覆等現象，例如古典童話《三隻小豬》即是一例。

以往，這類有所本的經典童話係由古典童話改編而來，目的在符合讀者的需求，進而傳達既定的價值與理想。我們可以回顧原作中的表現：主要採用第三人稱敘事觀點，透過旁觀者的敘述，將故事的來龍去脈一一道出。乍看之下，這似乎是客觀的陳述，然而，其中情節的鋪陳，卻隱現作者看待事物的著眼觀點與詮釋，換言之，作者在述說小豬與野狼的遭遇之際，即賦予既定的道德觀點與價值判斷，並進而透過結局的安排揭櫫並強調作者所要傳達的價值觀——如正邪不兩立或善惡終有報等既定觀念。

然而，根據以上觀點檢視，當前坊間出版的《三隻小豬的真實故事》（雍·席斯卡/文，藍·史密斯/圖，1989/2001）與《豬頭三兄弟》（大衛·威斯納，2001/2002）已無上述「文以載道」的意旨。較之以往小幅改寫的作品，這兩本圖畫書更藉由顛覆的手法，或改變敘事元素、或更動敘事主軸，不僅大幅更改故事結構，更進而翻轉故事的主題意識，讓文本在各種詮釋之下展現多元的意義，引領讀者重新思考古典童話中既定的價值觀。

此外，隨著社會傳播媒體的發達，圖像的表達已更具影響力，透過圖像與文字兩種不同符號系統的合作，所完成作品往往傳達出更豐富的意涵。因此，這類顛覆性圖畫書

如何透過圖像敘事手法乃至結合圖像與文字的加乘力量，重新詮釋傳統童話並賦予新意，是當前學術界較少人討論、卻是研究者亟於探究的議題。因此，本文以改編自「三隻小豬」的兩本圖畫書——《三隻小豬的真實故事》與《豬頭三兄弟》為分析對象，透過圖像以及圖文關係的檢視，了解作者究竟透過怎樣的手法，展現述說故事的不同方式，並賦予傳統童話更豐富的寓意。

二、圖畫書中童話的改寫與顛覆

早期的童話與口述歷史有關，當時工作者從流傳下來的小仙子、巫婆、國王公主等故事中挑選適合兒童能接受的材料加以編寫，完成如格林童話等代表作，這類有所本而由後人加以編寫的童話故事，稱為古典童話（陳正治，1990）；諸如《白雪公主》、《傑克與磨豆》、《狼與七隻小羊》乃至本文所討論的《三隻小豬》，都是其中廣為人知的作品，並因富教育性與趣味性而普遍流傳。時至今日，市面上仍常見這類小幅修改的古典童話作品，並透過局部細節的改寫以及語言文字的修飾，使之更適合各年齡層的兒童讀者，並更確切傳達其中的寓意（洪淑苓，2000）。而且，這些作品中所蘊含的思想與道德訓示，因符合傳統思想價值，不僅流傳廣遠，並被視為經典名著，所傳遞的價值觀甚少受到懷疑。

再者，因為富有趣味性與教育性，這些著名童話往往成為圖畫書的重要題材來源，不僅以套書形式出版，¹許多改寫自古典童話的圖畫書，如《穿長靴的貓》、《狼婆婆》更榮獲國際性或美國凯迪克等繪本大獎。

然而，受到後現代思潮的影響，文學創作有所突破，在形式、內容與主題意識上並產生大幅的翻轉，不僅止於「改寫」的程度，而更接近於有意識的「顛覆」。「顛覆」一詞蘊含推翻舊制之意，意味著價值的重解，係為解構行為，多以變形的手法為之（張嘉驊，2000）；文學上的顛覆，即是把原有的人物形象、情節模式、結局、主題意識、敘述

¹ 如光復書局出版的「21世紀世界童話精選」即囊括許多著名童話。



語言等其中一項或更多，予以扭曲、變形，甚至一百八十度翻轉，使人驚奇、驚愕與驚喜；這種源於後現代主義的表現特色，在文學的範疇內，即是質疑文學反映現實的理論，視文學為開放性的文本，可以不斷再創作、閱讀與詮釋；並透過解構的觀點，打破單一價值觀的壟斷，消解二元對立；甚至視語言為意符與意符之間的遊戲，無正確意旨；而為容納多元敘述，因此透過拼貼，在敘事過程中即興納入各項議論（洪淑苓，2000）。而這樣的思潮不僅引發顛覆性童話作品的大量出現，也引起廣泛的討論。²

甚且，對敘事觀點的省視也讓童話故事有了迥異於以往的述說方式。在西方傳統文學中，儘管對於敘事的探討有相當的淵源，但將敘事作為專門學問加以探究，卻自晚近開始。因為它的對象是小說，而小說係由史詩、民間故事、乃至敘事史詩發展而來，這些古代敘事文學係屬「專斷的敘事」，雖提供作者對於材料的詮釋，卻缺乏對其中問題的自覺；直至進入小說敘事結構，敘事觀點才逐漸受到注意（朱立元主編，2005）。

《三隻小豬》是類的古典童話即是極具代表性的一例；因為長久以來，故事中的野狼總以反派形象出現，而《三隻小豬的真實故事》一書的作者卻轉換敘事觀點，改採第一人稱觀點敘述故事，大野狼為主角「我」，藉著野狼的申冤觀點與重新詮釋，讓故事有了截然不同的風貌，也促使讀者隨著改變價值判斷。

透過野狼阿力的說明，讀者了解事件的真相並非必然如以往所述，也許野狼真是受到小豬的挑釁，並招致誤會與冤枉，然而，這一切也許僅是野狼的遁辭；無論如何，讀者面對故事的諸多疑點，不僅需仔細思索，也在探究「真相」的同時，解讀並建構出迥異於以往的意義。綜言之，這樣的敘述方式對傳統童話專一獨斷的敘事構成挑戰，並引領讀者重新思索故事的意義。

至於《豬頭三兄弟》，則透過故事主線的解構與重組，讓豬有了發聲的機會，並透過不同文本的互文，改變故事的結構，進而展現另種說故事的方式，也豐富故事的意義。作品雖由《三隻小豬》傳統敘述方式展開，但幾個翻頁之後，故事不僅岔出另一條敘事線，並成為敘事主軸，原本的故事也藉由圖像表現扭曲與變形，換言之，傳統故事

敘述至此解構，新的敘事形式於焉展開，所承載的也因此是新的思考方式，並由讀者解讀出更具開放性的意義。

綜言之，長久以來傳統童話雖歷經多次改寫，但各版本的述說方式與內涵意旨相去不遠，但《三隻小豬的真實故事》與《豬頭三兄弟》這類有別於改寫作品的顛覆性童話圖畫書，卻提供了截然不同的表達形式，也傳達出迥異於以往的價值觀。

三、以圖像敘事提供辨證與反思

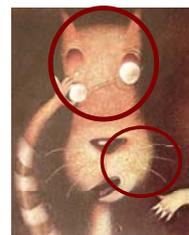
圖像是圖畫書的重要元素，圖畫書作者如何透過圖像達成其顛覆原作的目的，應該是其展現新詮釋的重要場域。以下首先就圖像的呈現以及圖文關係，分析《三隻小豬的真實故事》的創作方式。

（一）透過圖像鬆動角色的刻板印性

在《三隻小豬的真實故事》故事中，作者改以大野狼為主要敘事者，透過他的發聲，讓讀者寄予更多同情，在人物造型部分，也透過圖像，改變讀者的既定觀點。

首先，大野狼阿力有了名字，而在圖像部分，也藉由圓形或曲線，呈現不同的野狼形象。依據 Bang 的論述，通常讀者會覺得圓形或弧形的圖像比尖銳突出的形狀更安全，因為尖銳的線條使人聯想到刀、劍、鋸子、牙齒等足以造成傷害的危險物品，使讀者感到威脅；反之，弧線形狀所引發最強烈的聯想是媽媽的身體，令人感到安全與慰藉（莫麗·邦，1991/2003）。在書中，加諸於阿力身上的線條或形狀，多是弧線或圓形，例如圓圓的眼睛上架著圓圓的眼鏡，嘴巴與下顎並略帶弧形，這種造型，迥異於以往大野狼獠牙咧嘴、充滿侵略性的形象，顯得斯文而有安全感（圖 1）。

然而，就色彩而言，阿力身上的顏色卻讓讀者感到不安。他身穿黑色衣服，即有不祥晦暗之感，加上紫色褲子，



資料來源：雍·薛斯卡/文 藍·史密斯/圖（1989/2001），《三隻小豬的真實故事》，頁 2，台北：三之三出版社。

圖 1. 大野狼造型

² 洪淑苓（2000）與張嘉驊（2000）曾撰文討論顛覆性作品中的顛覆藝術與語言遊戲；劉鳳芯（2003）與林德姮（2004）則探究圖畫書的後設策略。



有猜疑、陰險等負面意義，而臉上又有著混雜其它顏色的黃色，其紅棕、土黃色、焦茶色，正有助於引領讀者感受那充斥著原始本能的世界，³因此又增加其說辭的隱晦性；如此一來，阿力的形象在線條與色彩的表徵意義上即形成矛盾，也令讀者無法確定其性格的好壞。

至於小豬部分，配合敘事觀點的轉變，圖像所賦予的「他者」形象，既顯兇惡，也有物化的意涵。以往對於小豬的形象刻劃，總賦予圓圓的臉和圓圓的身軀，弧形線條以及圓弧形狀，一向讓讀者感到安全，因此更增強其在讀者心中善良溫和的形象。但這部作品卻顛覆這樣的形象。首先，是以漢堡的形象呈現豬大哥死去的樣子，物化其形象；而其他豬家兄弟出現的場景，不僅形象未見完整，所呈現的局部面貌，也多以尖銳的線條，給予讀者兇惡的印象。

而就構圖而言，主角多置於畫面井字交叉處（徐素霞，2002），本作品中在採用井字型構圖的畫面中，多是將阿力置於井字交叉處，彰顯他在書中的主角地位；而除了井字型構圖，本作品並兼採其他多變化的構圖方式，取景角度也打破以往窠臼。例如，阿力在豬老大家打噴嚏的畫面，雖仍是井字型構圖，卻已然傾斜；而到豬老大家中一段，則以對角線構圖方式，增加緊張的力量，而部分跨頁中，作者更只繪出身體的某一部份，呈現異於井字構圖的不安定畫面。

此外，圖畫作者也不全然採用正面透視的方式構圖，而是兼採俯視與仰角的角度畫出；多變的構圖方式與取景角度，正提醒讀者看待事物的角度應有所不同。

（二）藉由圖文的交互作用增加角色性格複雜性

一般而言，圖畫的圖文之間多存在著平行或互補的敘事關係，但研究者卻發現，在《三隻小豬的真實故事》作品中，其圖畫與文字還存有相對、矛盾的關係，因而形成反諷的效果。⁴

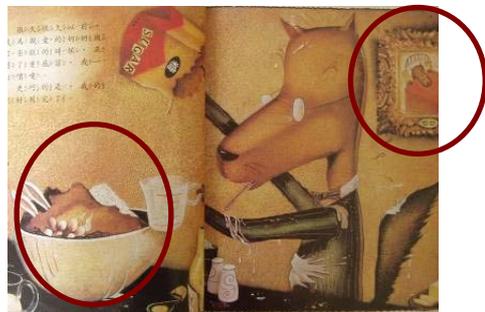
³ 所援用色彩論述及表徵意義請見林書堯（1974）及珍·杜南（1993/2006）。

⁴ 80年代中期以降，Nodelman（1988）和 Sipe（1998）等學者以符號學（semiotics）角度切入，著眼於圖像符號與文字符號的互動與交織所產生的敘事效果，重視兩者互相配合後所展現的更為豐富的「第三種故事」。因為圖像與文字的本質不同，因此，當兩者同時出現於圖畫書中，會互相影響，產生 Sipe 所謂的交互作用；Sipe 結合 Peirce（1955）與 Siegel（1995）的理論與概念，指出讀者在面對圖畫書中的圖像與文字時，會將兩種符號互相詮釋，猶如擺動，而這種擺動的過程是不會停止的，因此，兩者以及兩者關係間所建構的意義便無窮止盡。依據這樣的理論，Agosto（1999）進一步指出，當今有不少圖畫故事書係以「交互作用敘說故事」，他並將之分類為「擴大（augmentation）」與「相對（contradition）」；前者意即圖畫與文字可

反諷，係是作者藉由一種方法表達描述的事實與真正的意涵之間的差異與衝突，可以分為言詞的反諷與場景的反諷，在圖畫書中，因有圖像與文字兩種媒介，因此敘說方式近乎戲劇表演，如果書中文字部分敘述不盡真實，而圖畫又客觀地呈現事實真相時，即會對照出文字語言與客觀真實之間的謬誤（Kummerling-Meibauer, 1990），尤其採用第一人稱觀點的圖畫書中，客觀的圖畫往往比主觀的文字呈現更多訊息，並彰顯文字的不盡真實，因而增強故事的張力，本書即是如此。

首先，就大野狼阿力的自述，他是為了替奶奶做生日蛋糕，而必須向小豬借糖，但是其中的畫面卻暗藏玄機（圖 2）：諸如暗藏的兔子的耳朵，即暗示著野狼的兇殘食性，也顯得阿力的動機並不單純；而掛在右上方野狼奶奶的畫像，露出一排銳利森然的牙齒，令人聯想到要吃小紅帽而假扮成奶奶的野狼；其中暗喻的意義與文後豬小弟的質疑，有相當程度的呼應，即與文字形成反諷。而書末阿力再次向讀者要糖，此時他已被關到鬍子既白且長，仍不忘要一杯糖，不禁令人懷疑他要借糖是否只是個幌子，在此又是另一個反諷的畫面。

再者，書中阿力的說詞近幾詭辯，諸如：「……起士漢堡也很可愛，你喜歡吃起士漢堡，那麼，大家也可以說你是大壞蛋嘍？」此番說法似是而非，有著邏輯推論謬誤，彰顯阿力強詞奪理的一面；而他對三隻小豬的批評，也顯得輕佻而不正經，再加上他其實對小豬有著威脅，卻一定要向他們借糖，在在顯示他極有可能居心叵測，甚至近幾無賴。



資料來源：雍·薛斯卡/文 藍·史密斯/圖（1989/2001），《三隻小豬的真實故事》，頁 6-7。台北：三之三出版社。

圖 2. 圖像與文本的反諷

以強化延伸原本的訊息，後者則指兩者互相影響，甚至改變原本的意義（許雅惠，2003）。



然而，回顧文本開頭阿力辯駁的正經形象，再對應此番幾近嘻笑之文字風格，兩者即有所差異、甚或矛盾，致使讀者必須不斷的觀察、思辨，同時也彰顯出反諷的喜劇風格。

綜上所述，這本作品改以大野狼為主角，採第一人稱的觀點述說故事，而配合觀點的改變，人物造型也迥異於以往，進而改變讀者對野狼與小豬的既定印象；然而，作品同時也透過圖像語言暗示野狼阿力的不良居心，讓圖像客觀的呈現與文字主觀的陳述產生差異，並結合圖文不同的風格，形成圖文之間的反諷，既增加故事張力，也豐富故事的歧義性。諸多特色均鮮明的呈現後現代文學的表現特色。

（三）以拼貼手法引領對真實再現的省思

圖畫除了客觀呈現事物，其實也容許眾多注解與詮釋，因為解釋的立場不同，結果也有所差異，既與真象有所差距，也形成謬誤；在這部作品中，有不少畫面以新聞稿方式呈現，讓整個事件彷彿是「處理過的新聞」，如此一來，不僅文字部分令讀者有所質疑—因是兇手的自白，圖畫部分也增加讀者的揣測空間—因為它藉由報紙媒體讀者的不同，提醒讀者省思整個事件的真實性與客觀性。

首先，在封面部分（圖 3），明白標示作品中的文字係是《大野狼日報》中大野狼的口述，然而，圖畫中的線索卻透露看報的其實是「小豬」，在此即提醒讀者：野狼與小豬對整個事件的解釋，應有其基本立場的差異。

而到後半部（圖 4、圖 5），一幅阿力模糊身影的畫面，更凸顯兩造說法的差異。就阿力的說詞，這是他正要打噴



資料來源：雍·薛斯卡/文 藍·史密斯/圖（1989/2001），《三隻小豬的真實故事》，台北：三之三出版社。

圖 3. 圖畫書封面



資料來源：雍·薛斯卡/文 藍·史密斯/圖（1989/2001），《三隻小豬的真實故事》，頁 24-25，台北：三之三出版社。

圖 4. 阿力打噴嚏畫面



資料來源：雍·薛斯卡/文 藍·史密斯/圖（1989/2001），《三隻小豬的真實故事》，頁 26，台北：三之三出版社。

圖 5. 小豬日報畫面

嚏，但畫面中左下角的圖示，暗示小豬記者其實已在捕捉畫面，並賦予事件不同的意義。因為到下一畫面中，這模糊的影像配上「壞蛋大野狼」的標題，出現在《小豬日報》上，整個事件被隱去借糖的動機以及吹壞房子的原因，簡化為「壞蛋大野狼吃掉兩隻豬」。然而，這畢竟是大野狼的說法，作品中他的說詞與所呈現的圖像顯示他可能受到冤枉，卻也暗示他其實不太可靠，而這模糊畫面，正影射事件的真相其實相當模糊，既讓讀者質疑阿力的說法，也認為小豬處理新聞不夠中肯，還是有思考、懷疑的空間。

進而言之，藉由新聞畫面的處理，將看似客觀的畫面，透過主觀的手法加以處理，而成為不太客觀的佐證（依據野狼阿力的說法）；這中間的謬誤，既存於阿力的表面說法與真正動機之間，也存在真正的事實與小豬對新聞的處理之間，以及真正事實與讀者對整個事件的詮釋之間。

圖像與文字兩者的結合，其實可以傳達多重寓意，這也



引領讀者對現實生活中的若干事物重新檢視與省思，例如新聞。新聞結合影像與文字，訴求真實事件的再現，但所呈現的是否就是「絕對真實的事件」，其實已引起諸多的討論。許多文化研究學者已明確指出，廣大社會所接受的「真實」，其實是建構於特殊的社會利益之上，換言之，多數人的閱聽行為與內容是受到操控的（傑夫·李維斯，2002/2006）。⁵此一議題的揭櫫，正是與現代媒體多元、報導立場對立的現實呼應，並重新省思新歷史主義對「真相」的質疑精神。

四、以解構手法提供敘事的無限可能性

傳統三隻小豬故事，透過小豬/野狼、弱/強（力氣）、善/惡、聰慧（老三）/愚昧（野狼）之間二元對立方式，彰顯勤勉、智慧與團結的主旨，結構清楚、情節簡單而主題明確；而《三隻小豬的真實故事》，則改變敘事觀點，配以倒敘方式，改變讀者的既定想法，賦予故事更多想像空間，顛覆故事的價值判斷；至於《豬頭三兄弟》，同樣以「三隻小豬」故事為本，並透過圖像的表現，敘事方式的轉變，以及「互文」方式，打破敘述的框架，呈現另一種述說故事的方式，顛覆既有故事。

（一）敘事的解構與重組

首先，作品透過媒材技法、圖像色調的改變，讓故事得以小豬為主線，邀請讀者與其一起展開遊歷。

在扉頁部份，三隻小豬以豬大哥為中心，朝前邁進，上揚的嘴角即暗示故事的輕快基調。而故事一開始，以第三人稱觀點展開敘述，行文僅強調豬家兄弟的冒險精神—尋找未來、闖天下，並未強調豬大哥與豬二哥的投機偷懶；換言之，樂觀而富冒險的進取精神，在故事開頭即透過角色造型加以表徵。而野狼位居上方俯視豬家兄弟，既展現其強勢，也暗示三兄弟的危機。

然而，在翻頁後，故事卻有了相當程度的轉變。首先，文字部份仍然延續為眾人所熟悉的情節：豬大哥不肯為野狼開門、野狼吹倒豬老大的家、把豬大哥吃了；然而，圖畫部分卻展現與文字相異的對照：野狼在吹倒屋子後一臉困惑，因為豬大哥其實已被吹到「故事」之外。在此，開始有不同的技法與媒材：在豬家兄弟「跑出」故事外後，藉由紋理、陰影以及三度空間透視法的處理方式，增加畫面立體感，雖仍同樣以水彩塗繪，卻因為技法不同，讓豬老大得以浮出「畫

面」，也讓傳統故事「扁平化」，使故事主線得以轉移到豬家兄弟的冒險故事。在此，豬大哥逸出故事之外，並以45度的角度向右下方傾斜，既提供新的敘事觀點，也讓讀者藉由其姿態與眼神，感受到「故事將有所轉變」的張力。

豬家兄弟首先進入《鵝媽媽童謠》中：圖畫採以粉嫩色調、整個畫面洋溢甜美風格；之後則進入《喬治與龍》的屠龍故事中，在此，改以線條方式表現圖像，藉由黑白的色調敘述「巨龍保護金色玫瑰的故事」。

除了透過技法的改變增加敘事線，版面的設計也讓讀者注意到敘述主軸的轉移：在這跨頁中，傳統故事是以直線框架框住，暗示問題與限制（威廉·梅比爾斯，1990/2000），在豬兄弟跑出故事後，作者以電影運鏡的手法，展現豬家兄弟的自在；由圖畫中可以更清楚地看到，原本的故事已經被「拆解」成一張張的紙，而主導者乃完全轉換成豬家兄弟。在豬小弟跑出故事的跨頁中，藉由三兄弟的動作以及傳統故事拆成的紙的位置，形成一充滿動感的弧線，暗示故事將有大幅轉變。下一跨頁，則採以俯角，表達豬兄弟能隨意進出、折疊故事紙張的自在，而在接下來的畫面，豬兄弟終於飛上天空，畫面以仰角方式處理，並讓豬兄弟分別望向左方與下方，作為回顧。在此，豬兄弟的表情仍一貫面帶微笑與期待，再次強調其機巧靈活的特點。

換言之，原本的故事至此已被「解構」：框架不見，讀者所接收的即是「內部」觀點（威廉·梅比爾斯，1990/2000）；而連續幾幅跨頁的出血版式，更暗示頁面之外，生活仍然繼續；換言之，讀者可以脫離旁觀者的角色，進而參與故事之中，與豬家兄弟一起遨遊天空（珍·杜南，1993/2006）；這部份的畫面有不少留白，暗示想像的無限可能。

（二）透過互文擴大文本的意義

互文現象常見於當代文學作品中，所展現的意義也往往成為焦點並引起反應。在本作品中，《鵝媽媽童謠》、《喬治與龍》、乃至作者前作《瘋狂星期二》圖像以及片段畫面的援用，都賦予文本更豐富的意涵。

首先，在《鵝媽媽童謠》畫面中，使用粉彩色調，洋溢甜美的風格，並略帶懷舊意味，然而，兒歌化的文字敘述與二度空間的平面構圖方式，使其與整部作品相較之下，顯得不盡真實而接近夢幻的囈語；換言之，這是個想法單調而平板的世界，豬兄弟在進去之後，帶出了貓。貓在封面底圖畫再次出現，更暗示故事不斷翻新的可能。

⁵ 馬克思主義、後結構主義與後現代主義研究者均有類似論述。



而在《喬治與龍》故事中，則以黑白線條呈現故事畫面，外圍的框線不僅暗示問題的存在，畫面並充滿銳利、奇怪形角的線條，凸顯故事中生活的危險與情緒的困擾（威廉·梅比爾斯，1990/2000）；進而言之，相較於平靜無波的《鵝媽媽童謠》世界，《喬治與龍》的世界顯然危險許多：喬治必須要打敗外形兇猛的巨龍，才能完成任務娶回公主。但若仔細省思其中意涵：巨龍身負重任，因此遭到喬治的攻擊，其與喬治的對立，正如多數傳統童話故事，毫無理由地分立善惡兩端，而結局必定是邪不勝正，意即巨龍必須為喬治所敗—這樣的情節安排對巨龍而言，是否也是困擾？

在本作品中，巨龍為豬家兄弟所救，首先改變讀者的既定印象，而之後巨龍進入《三隻小豬》傳統故事中，令前來襲擊的野狼不得其門而入，既肯定其價值，卻也帶給讀者另種省思：光憑外表的兇猛即可推論內在的殘暴？而善惡之間的分際又是如何？巨龍究竟是善是惡，無法就外表定奪，因此，他的下場也不應只有一個選擇。進而言之，在善惡、黑白與是非之間，該思索的是有無灰色地帶可以容許更多的省思空間？

綜言之，這部分採用黑白色調，固是彰顯其中善惡分明的價值觀，但也提醒讀者注意其分判標準究竟為何？真是如此分明，或有商榷的空間，既提醒讀者對於其中「黑白是非」的省思，也暗示讀者勿為固著觀念所限制。

而作者前作《瘋狂星期二》（大衛·威斯納，1991/2003）畫面的援用，⁶既承襲上述想法，更呼應作品前半部小豬的飛行，而增添畫龍點睛之效。因為在《瘋狂星期二》中，大量飛行的青蛙，既帶給讀者驚奇，也提供更多關於飛行的想像與喜悅，對箝制的思想是一大解放。

綜上所述，本作品中小豬逃離既定故事，並將「傳統故事」折成飛機，乘坐其上，在天空中自由飛行，既表徵想像的無限空間，更直指自由想像的可貴。而下了「破舊的」、由傳統故事折成的飛機後，小豬們可以自由進出各個經典故事文本；文末，代表傳統文本的舊紙張再次出現，更凸顯作者解構重組故事的意圖。在此作者既天馬行空地將故事文本加以拆解、組合，並安排皆大歡喜的結局，文本的解構與彼此的援用，不但賦予故事更多意義，也提供更多敘說故事的可能途徑，與再思考的空間。

五、結語

《三隻小豬的真實故事》和《豬頭三兄弟》兩本圖畫書的創作都可溯自傳統童話《三隻小豬》，但因為結合圖像與文字，在兩種不同符號系統的合作之下，展現出迥異於傳統故事的內涵與意義。

首先，本研究發現，透過圖像語言，不僅可以改變角色的刻板印象，也可以藉由拼貼方式，傳達文字所不能表現的意涵。《三隻小豬的真實故事》中即透過圖像的拼貼，呈現不同媒體對同一事件的詮釋與傳播，並對現實有所呼應與批判。

此外，圖像和文字雖是兩種不同的傳達媒介，創作者卻可以巧妙結合兩者，透過兩者傳達訊息的差異，引領讀者發現其中的矛盾與謬誤，進而思索故事所欲傳達的意義。在此作者揭發對「真實再現」的省思，並直指對媒體文化的質疑，更引領讀者審慎看待媒體視讀的問題。

再者，改變故事的敘事觀點或增加故事敘事的軸線，都會讓故事有截然不同的意義，《三隻小豬的真實故事》即是以倒敘方式重述故事，讓讀者得以由另種角度看待事件；而《豬頭三兄弟》則打破故事的既定框架，透過故事的解構與重組，讓故事有嶄新的說法。

而《豬頭三兄弟》更進一步以小豬遨翔的連續跨頁畫面，呈現不同視角，並藉由出血的版式，邀請讀者體驗任意穿梭不同文本的快感，其透過圖像所呈現的傳統「三隻小豬」故事的「瓦解」、「變形」、「互文」乃至於「重組」，都給予讀者極大的詮釋空間。

綜言之，這兩部顛覆性作品既藉由故事元素的改變，賦予傳統故事不同的敘事結構，更因善用圖像傳達的效果，透過圖像語言豐富故事的內涵，讓圖像與文字在彼此的交互作用下，展現述說故事的另種方式，進而讓讀者重新檢視傳統童話所傳達的既定價值觀，並在不同視角的解讀與詮釋下，建構出迥異於傳統童話故事的多元意義，既展現寬廣多元的解讀空間，也讓讀者在建構文本意義之際領略不同的文學趣境。

參考文獻

- 大衛·威斯納（2002）。**豬頭三兄弟**（黃筱茵譯）。台北：格林文化。（原著出版年：2001年）
- 大衛·威斯納（2003）。**瘋狂星期二**（郝廣才編）。台北：格林文化。（原著出版年：1991年）

⁶ 《瘋狂星期二》於1991年出版，並獲得1992年美國凱迪克金牌獎，而本書則於2001年出版，於次年獲得凱迪克金牌獎。



- 王寧(2003)。《**全球化與文化研究**》。台北：揚智文化。
- 朱立元主編(2005)。《**當代西方文藝理論**》。上海：華東師範大學。
- 林書堯(1974)。《**彩色學概論**》。台北：三民。
- 林德姮(2004)。《**圖畫故事書中的後設策略**》。台東大學兒童文學研究所碩士論文，未出版，台東。
- 珍·杜南(2006)。《**觀賞圖畫書中的圖畫**(宋珮譯)》。台北：雄獅美術。(原著出版年：1993年)
- 洪淑苓(2000)。《**台灣童話作家的顛覆藝術**》。載於劉鳳芯(主編)《**擺盪在理性與感性之間－兒童文學論術選集 1988-1998**》(頁143-170)。台北：幼獅。
- 威廉·梅比爾斯(2000)。《**圖畫書符碼概論**(馬祥來譯)》。《**兒童文學學刊**》，3，163-183(原著出版年：1990年)
- 徐素霞(2002)。《**台灣兒童圖畫書導賞**》。台北：國立台灣藝術教育館。
- 陳正治(1990)。《**童話理論與作品賞析**》。台北：台北師院。
- 許雅惠(2003)。《**傳統童話圖畫書與顛覆性童話圖畫書表現手法之比較研究**》。台中教育師範學院語文教育碩士班碩士論文，未出版，台中。
- 張嘉驊(2000)。《**九〇年代台灣童話的語言遊戲**》。載於劉鳳芯(主編)《**擺盪在理性與感性之間－兒童文學論術選集 1988-1998**》(頁171-208)。台北：幼獅。
- 莫麗·邦(2003)。《**圖畫·話圖**(楊茂秀譯)》。台北：毛毛蟲基金會。(原著出版年：1991年)
- 傑夫·李維斯(2006)。《**文化研究的基礎**(邱誌勇、許夢芸譯)》。台北：韋伯。(原著出版年：2002年)
- 雍·席斯卡/文、藍·史密斯/圖(2001)。《**三隻小豬的真實故事**(方素珍譯)》。台北：三之三。(原著出版年：1989年)
- 劉鳳芯(2003)。《**兒童圖畫故事書也可以很後設**》。《**毛毛蟲月刊**》，157，6-7。
- Agosto, D. E. (1999). One and inseparable: Interdependent storytelling in picture storybooks. *Children's Literature in Education*, 30(4), 267-280.
- Kummerling-Meibauer, B. (1990). Metalinguistic awareness and the children's developing concept of irony: The relationship between picture and text in ironic picture books. *The Lion and the Unicorn*, 23(2), 157-183.
- Nodelman, P. (1988). *Works about pictures: The narrative art of children's picture books*. Athens: the University of Georgia Press.
- Peirce, C. S. (1955). Logic as semiotic: The theory of signs. In J. Buchler (Ed.), *Philosophical writing of pierce* (pp. 98-119). New York: Dover Press.
- Siegel, M. (1995). More than words: The generative power of transmediation for learning. *Canadian Journal of Education*, 20(4), 455-475.
- Sipe, L. R. (1998). How picture books work: A semiotically framed theory of text-picture relationships. *Children's Literature in Education*, 29(2), 97-108.

收件：99.06.17 修正：99.08.02 接受：99.09.07

