

## An Artistic Strolling in Children's Book Illustrations - Introduction to Styles

# 兒童圖畫故事書的藝術散步 — 藝術風格介紹

幸 佳慧 Chia-huei HSING  
國立成功大學藝術研究所碩士  
自由文字工作者

### 前言

人類的歷史也可以說是一部藝術風格史，因為在不同時代不同文化中，人們對視覺元素的認知也會不同，因而造成不同的藝術風格。當我們在瞭解每個時代的藝術風格時，也是在認識同時代的文化環境。

縱觀整個西洋藝術史，我們會發現不同時代風格的時間週期有越加縮短，甚至模糊的情形。遠古的埃及、羅馬、希臘、文藝復興、到現代藝術的巴洛克、新古典、浪漫、自然、寫實、印象等主義風格，每段時間都逐一減少，甚至同個時代並置多樣風格。這其中包含一個重要的轉變：藝術呈現的目的，漸漸的從宗教的神那裡還給了人，藝術不再是歌頌神的偉大，而是述說人類的情感。

人們對於視覺創造的獨立性與創新性更加渴望了，他們不滿於一種單一的風格形式，不同人的情感需要不同的表現形式以凸顯個人的特質，因此他們需要更多的樣式來實驗，這也就是為什麼當代藝術給人紛亂而不統一的感覺。當我們在二十世紀末回頭看這些演變時，我們依然看到了人

類的視覺創造有它一定的承續與關連，而且它們還影響著文化裡其他領域的呈現方式，例如商業宣傳手段、電影、文化教育模式等與我們生活息息相關的課題。這些是視覺傳播的媒介並非走在純藝術（Fine Art）的主流或前端，甚至落後幾十年、上百年，然而與其說他們拾人牙慧，倒不如說他們資源回收再利用，因此我們給他一個「應用藝術」的名稱，就是為了說明他應用於生活當中的性質。

有些領域運用的目的是基於正面積極的，便會加強它原先所有的價值，兒童圖畫書便是一例。由於圖畫書不只拘限在文字思考的傳達，在繪畫上的空間更開放了表現方法的疆界，這也使得插畫家們紛紛從二十世紀裡新興的藝術型態裡尋求新的技法與靈感。我們前面說過，任何的藝術風格呈現都是時代性的，與其說插畫是繪畫的支流，不如說它也是時代下造形藝術的一種，所以繪畫的技法與風格更是直接受到承接或者影響。

即使是為了兒童而繪製的圖畫，插畫者必須先考量一些必備的性質（例如兒童性），而將那些時代風格做某種程度的調適，但是我們仍然可以辨識出時代性的視覺創造脈絡與影子。這些脈絡與影子讓圖畫書的視覺意象更加多元化的呈現，



不僅加深故事文字的描述意涵，也提供了一個美感感知與鑑賞的園地。

因此，以下所做的風格分類，是爲了說明兒童圖畫書中藝術性的各類面向，讓我們進一步瞭解這些繪畫風格如何在加強圖畫故事書裡的敘事性功能之外，又能使圖畫故事書保有極高的藝術性。

## 一、具像寫實的 (Representational、Realistic)

「寫實主義」的革命名稱是來自於一八五五年法國的庫爾貝 (Gustave Courbet)，他宣稱只要真實，而不要美麗、裝飾的東西。他於一八六一年發表一篇宣言：「繪畫，就其根本而言，是種具體的藝術，因此它只能涵括真實與實存事物的表達。它是一全然物質性的語言，這語言當中的每個字都涉指可見可觸的物體；若然一種物體是抽象的，是看不見的、不存在的，那麼它就不該屬於繪畫的範圍內。」(Linda, 1998, p.17) 這樣的精神只不過在對抗之前或當時的新古典、浪漫主義等著眼於歷史題材的畫風，而希望融入當代生

活的真實描述。然而寫實的技法與精神絕非是此時才興起的，十七世紀的卡拉瓦喬對於自然的忠實摹寫，以及一些畫家筆下的肖像畫等其實都以寫實的技法爲主。因此我們可以說西洋的繪畫，從文藝復興到十九世紀中，都走著寫實的路線。

在此所取的「寫實」除了有庫貝爾的時代精神之外，也包括寫實的技法，而這兩者並不一定要共同具備，因爲在兒童圖畫故事書中，故事並不一定只限定於日常生活的寫照，寫實技法也可以運用在其他主題的故事。寫實具像的技法其特性與優點在於能夠準確地表現人事物的樣子，也就是給予現實世界一真實、客觀而不偏的再現，因此在造型、比例、空間、甚至顏色等方面都必須符合人類視能的合理性。

英國的雪莉·休司 (Shirley Hughes) 就以寫實的素描技法爲兒童自寫自畫創作了許多圖畫故事書，由於她的故事背景以及人物多半取材於日常生活的經驗，因此對於描繪人事物的表情、姿勢、衣著等等的線條和顏色也都依於日常的型態(圖一)。另外，英諾桑提以戰爭爲歷史背景而寫繪的《鐵絲網上的小花》，其細膩逼真的場景就讓故事有某種的真實性，而更加凸顯「人性」的



圖二

主題。

寫實的效果並不侷限某一媒材，像羅伯特·布雷克（Robert J.Blake）的*Dog*（狗），則是以油畫媒材畫出細緻生動的寫實人物（圖二）；而英國的琴·蕾薇絲（Kim Lewis）在*First Snow*（第一場雪）則以色鉛筆繪製出有如照片的寫實效果（圖三）。台灣方面包括：徐素霞的許多作品，例如《家裡多一個人》、《第一次拔牙》、《下雪的日子》等皆是以水彩進行的寫實性風格。另外，楊翠玉的《兒子的大玩偶》等故事的情景，都是在台灣特別的時空背景下，因此寫實的風格就成為重建故事場景的必要因素。

以上這些圖畫故事都有個共同點，故事取材皆是寫繪者自身的經驗或回憶，因此細膩寫實的技法風格很容易進入繪者欲邀請讀者共享的情懷之中。由此，我們知道在兒童圖畫故事書中，「寫實具像」並非是一種落伍或無創意的風格。某些故事場景以及主題動機，確實需要寫實的技法風格來凸顯人類於歷史下某些真實的情感，圖畫書中真正的創意是繪者在寫實風格背後的構圖，以及文圖相互搭配的巧思，而非在技巧上的標新立異。



圖三

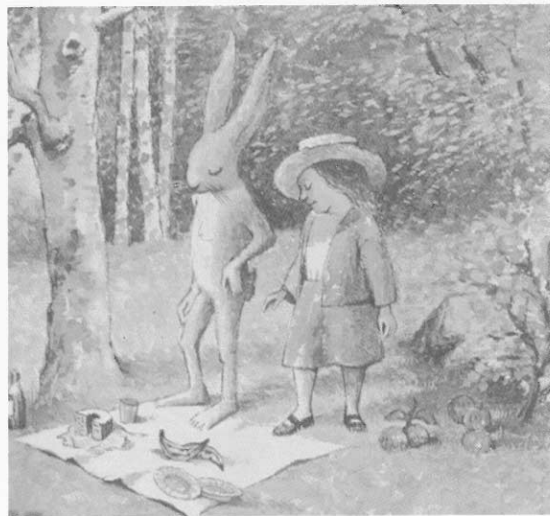
## 二、印象主義的 ( Impressionistic )

到了十九世紀中葉，以馬奈（Edouard Manet）為首的一群印象派畫家，包括莫內（Claude Monet）、畢沙羅（Camille Pissarro）、雷諾瓦（Auguste Renoir）等人，打破了一直以來追求寫實的傳統，改以大膽的「光」、「色」來捕捉實物形體，雖然對象仍不離自然物的基本型態，不過他們注重的是在自然光線下，物體受光影影響時剎那間的現象。而後，秀拉（George Scurat）的「點描法」（Pointillism），更讓光線以科學的色彩理論分解成無數的小色點呈現，利用人類視覺的混色原理來保持色的彩度與明度。

在兒童圖畫故事書中，最常被人稱為印象派畫風的早期代表作，不外是莫里斯·桑達克（Maurice Sendark）一九六二年的作品《兔子先生與可愛的禮物》（圖四）以及詹姆斯·史帝文生一九八〇年繪製的《最想聽的話》（*Say It!*）。以上兩者皆運用水彩的色點錯置以產生光影作用下斑駁的視覺印象。後者是以「親情」為主題的故事，由於故事的場景是發生在「秋季裡一個亮麗



圖四



圖五

的颯風天」，一對母子於森林散步的過程，因此繪者印象式的速寫法不僅繪出亮麗而多風的秋天景致，也加強了散步時瞬時更換景點的移動性。另外，史蒂芬·格梅爾一九八一年的作品 *Where the Buffaloes Begin*（美國野牛在哪裡出現），運用鉛筆以黑白的單色創造出傳說中印地安大草原的廣闊的遠景（圖五），炙熱的太陽光將線條的界線減弱，而模糊了形狀，這樣印象式的畫法很巧妙地符合傳說故事僅憑印象去揣摩的效果。

### 三、表現主義的 ( Expressionistic )

原本，我們以為「一個奇怪、誇張、曲扭了的事實」就是表現主義的表象，因為我們總是聯想到孟克（Edvard Munch）、諾爾德（Emil Nolde）等人的作品。事實上，表現主義的先驅者是由於反對寫實、印象式的「再現」技巧，他們認為眼睛所看到自然的外型或瞬間的印象是次要的，重要的是畫家個人的精神。因此，他們摒棄自然客觀的再現性，而追求畫家本身主觀的表現性。「藝術不是再現看見了的，而是使人看見」克利

於一九一九年發表了具世紀性的藝術新精神（克里斯提安，1995，p.19）。表現派的畫家有很多的傾向，包括康丁斯基的抽象表現、克利的幻想表現、柯克西卡（Oskar Kokoschks）與白克曼（Max Backmann）等的具像表現等等都被劃歸為表現主義的精神。我們在他們身上都可以找到一個共同的現象，就是每個人都在為個人之獨立化而奮鬥，這種個人的獨立化是每個畫家在繪畫的背後尋求一個內在精神，一個對事物與生命剖析消化後的認知，不屬於任何他人也無流俗於眾。

打破現實的時空限制，隨畫家的精神主導將圖畫錯落並置，而產生綜合的新意象是表現主義的特徵之一，那是屬於消化後的再現，而不是臨摹自然的法則。這種屬於插畫家的意識流露，柯克西卡稱為「視覺的覺醒」，他說「視覺覺醒的狀態，是一種意識的層次，由此我們體會到在我們體內的視覺…這種意象的覺醒是生命的一部份，它是一種生命，從流向它的形狀之中隨意志選擇或意志而來的。」（Herschel, 1995, p.241）

英國蘭姆姊弟改寫莎士比亞戲劇為故事之一的「馬克白」，經由西班牙插畫家康斯坦丁諾（Constantino Gatagan, 1951-）重新以圖畫故事書



的形式繪圖，亦使得在加入強烈的視覺表現後的整個作品，呈現出另外一股來自插畫家賦予的視覺意識型態。為彰顯《馬克白》原本的戲劇性張力，畫家即以表現主義的風格來使圖畫充滿爆發力，不致於使莎士比亞的四大悲劇之一「馬克白」的劇情，落於文圖不平衡的結果。康斯坦丁諾的功力讓扭曲的形狀，以及野獸派式的顏色暈染整個畫面，使得圖畫完全融於故事的個性（圖六）。如同其他表現主義畫家的畫並非一眼就能涵蓋形狀輪廓與內涵，康斯坦丁諾的表現主義風格將形與色緊密的混合，也需要較多的時間與精神來辨讀其中的視覺圖象。這就像我們在看孟克的畫時，不自覺地花了較長的時間在畫布上游移，而掉入畫家的精神性情緒之中，如同一股流沙將我們的身心都吸吮了進去。

另一個不可不提的國際插畫大師是出生於斯洛伐克的杜桑凱利（Dušan Kállay）。一個簡單的文字故事，經由杜桑凱利獨特的畫筆畫出的人物以及所組構的畫面卻是那樣的特殊，千變萬化的畫面不斷說著「沒有永恆」的道理，他不停地創造真實世界中不存在的新形狀、新色彩。他偏紅暖色調的喜好，讓畫面總是透著一股畫家極主觀的運筆遣色。另外，杜桑凱利對於敘事意境的掌握



圖六

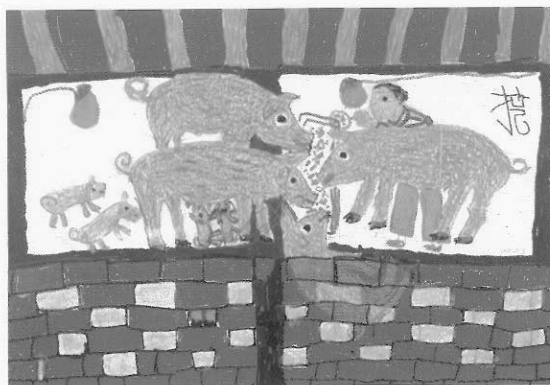


圖七

往往超乎文字部分，他喜好用間接的象徵手法來豐富想像的空間，這是他獨特的主張：「如果插畫家由文字中得到不同的感受，在視覺上可以不必拘泥於原始文字說明。」所以，在他許多的作品中，例如《冬王子，你要去哪裡？》（圖七）、《仲夏夜之夢》等，強烈的視覺表現使得圖畫的魔力大大地超越文字部分。

#### 四、樸素的、民俗的 (Naïve、Folk)

有一批人沒有學院式的素描技巧，也不懂任何畫派的畫法之妙，他們用最直接的畫筆畫出簡單易識的輪廓以及純粹的色彩，一位擔任海關稅吏的業餘畫家盧梭（Henri Rousseau）成了「樸素主義」（Primitivism）的代言者。在此同時，另一位發源者高更（Paul Gauguin）也拒絕當一個文明陳規慣例下，薰養出的藝術家，因而遠離歐洲到南太平洋的小島，去尋求原始、自然的真面目，因為他對於原始民族的描繪，連帶簡化了形狀，並且大塊地塗色，使他獲得了「野蠻的」（barbaric）的稱呼。



圖八



圖九

不管是樸素的、原始的、天真的、野蠻的等形容詞，他們的作品確實帶來不少的影響而使人注意，一種來自人類原始既有的情感共鳴，使得這不屬於美術史上流派的一群人受到了注目，給了他們「星期日畫家」或「素人畫家」的稱號，來指稱自學而成不受流派影響的繪畫風格。世界上各個地方或多或少都有這樣的畫家，由於他們熱中於繪畫創作，又有樸素的生活背景，因此在他們的畫中往往表現出強烈的生活態度與某種信念的執著，而令人感動受人發掘。在台灣，例如洪通、林淵等人即是素人畫家的其中代表。

獲得一九九一年信誼幼兒文學獎的《看！阿婆畫圖》，其繪圖者即是台灣一位近八十歲的素人畫家蘇揚掙，她以拿了六十多年鋤頭耕種的手，畫出台灣農村的生活面貌（圖八）。

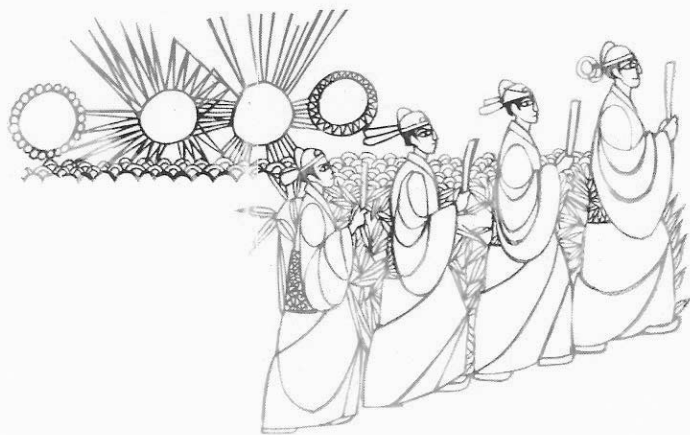
樸素主義或民俗的藝術有個共同點就是較不受時代、空間的影響而變遷太大，而且都是古今中外普遍存有的藝術現象。「民俗藝術」存在於每個國家每個地域，是一種生活中實用的或娛樂的應用藝術，例如中國的剪紙藝術、皮偶、年畫等。由於民俗藝術在顏色與造型方面都飽含民間活潑的生命力，其造型風格和人民的精神與信仰緊密相關，因此，多樣化的民俗藝術常常是

藝術家在尋求民族生命泉源的對象之一。

例如一九九二年獲得信誼幼兒文學獎的《小木匠學手藝》，創作者劉明就以民間美術的韻味來表現民族文化的特有精神（圖九）。而另一位獲得美國等多項大獎的旅美大陸插畫家艾德·楊（E.D Young），也常常展現了自身民族文化的藝術風格與精神而受肯定。一九六八年獲得凱迪克獎的《The Emperor and the Kite》（皇帝與風箏），繪者針對故事作者珍·尤蓮（Jane Yolen）所寫的一個中國傳說故事，就採用透明水彩的媒材畫出中國傳統剪紙藝術的特殊風味來（圖十）。艾德·楊利用透明水彩的渲染與漸層柔化了剪紙雕刻的堅硬度，並且讓顏色直接在線條上做反應，取代在黑色線條後面襯色紙的方法，保留了原來紙雕所有的穿透性，而不犧牲顏色的表現。

## 五、超現實的 （Surrealistic）

布荷東（André Breton）於一九三四年的一篇〈超現實主義是什麼〉的文章中，為超現實主義宣示出基本精神：「純精神上的自動主義，亦即它有意在口頭、書寫或其他方法來表達思想真正的過程。思想的口述，排除一切理性上的控制，並超越所有美感或道德的成見。」又說「我相信那兩種表面上看來矛盾的狀況-夢和真實-將會變



圖十



圖十一

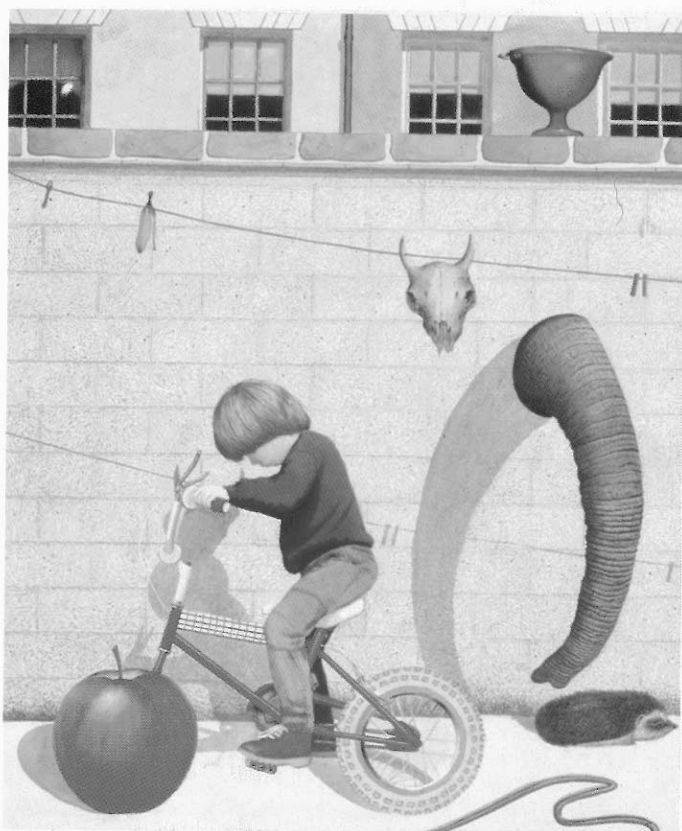
成某種絕對真實，可以說超真實。」(Herschel, 1995, p.586-607)

由於此派以夢境為真實的依歸，因此「非理性的想像」一夜之間躍上舞台成了最炙手可熱的主角，畫家大膽地用畫筆畫出現實中不合理的情境。在這個精神引領下，產生許多個人的超真實面貌，例如達利 (Salvador Dali)、米羅 (Joan Miró)、夏卡爾 (Marc Chagall)、馬格利特 (René Magritte) 等等，他們將物體變形或不合常理地並置一塊兒，讓人產生極大的聯想空間。這樣大方地將原本屬於個人私密的東西拿出來討論，使得人們也漸漸地勇於面對自己內心的另一面：對於現實窠臼的反動。

超現實主義的繪畫精神讓原本關在頭腦中，不能見人的非理性的思考，化做了符號、色彩大搖大擺地躺在畫布上。就如布荷東所說的：「每個人都已準備好陪歷來最美的愛麗絲到仙境去。」(Herschel, 1995, p.583) 即使是社會化的成人也不會忘記兒童時異想天開的幻想本能，在兒童圖畫故事書中，本來就有許多的故事是來自於夢境或幻想的超現實世界，不過一般而言，故事仍遵循著一定的邏輯進行，繪畫圖象的組合也符合邏

輯，只不過加以擬人化或幻想化。然而，在這裡所要討論的是插畫家所刻意營造的非正常現象，書本帶給兒童的是文字與圖畫雙重的「超現實」經驗。

英國的安東尼布朗許多自寫自畫圖畫故事書都含有超現實的意味，其中發揮最淋漓盡致的一九九〇的作品《小凱的家不一樣了》，這個故事一開始就進入了超現實的奇景之中，讀者隨著主角對於家中四周的「改變」新奇而納悶，之後文字才透露一點點線索：「早上，爸爸去接媽媽回家，在走之前，爸爸說所有的事情都即將改變。」其實，這是安東尼布朗刻意誤導主角與觀眾的線索。此後，家裡的一切繼續改變，處處暗藏玄機，每個事物都變成荒謬的影像（圖十一、十二）：沙發鱷魚、沙發猩猩、窗簾手、鱷魚香蕉、一隻鳥從足球蛋破殼而出、蘋果輪子…等等，即使連電視上不起眼的相框之中也產生了變化。主角喬塞夫對這一切的變化實在太訝異而害怕了，於是他跑回房間關掉電燈，使得眼睛看不見任何東西。這時，一幅的半開門的黑白圖畫，彷彿就要揭曉答案：是爸爸帶著剛從醫院生出妹妹的媽媽回家。原來，爸爸所說的「改變」是因



圖十二





圖十三

為妹妹的來臨！

安東尼布朗讓整個故事進行得很流暢，氣氛也掌握的很好，讀者似乎完全被他少許的文字以及大篇幅的圖畫給完全吸引，他刻意營造出變化的持續性，因此圖畫的前後總有承續的關連，讀者會反覆查閱觀察，這樣的效果也促使著故事有著進行的真實性——是個「超現實」的真實。

布赫茲（Quint Buchholz）則是德國「超現實」的兒童圖畫故事書創作家，他一九九八的新作《瞬間收藏家》，文字故事是由一位小孩以散文式的第一人稱口吻敘述，他緩緩道出故事中另一個主角畫家馬克斯的親切又異常的行徑。故事的「開頭」也就是說明的部分，其圖畫都只是隨文描繪一些小場景的棕色系小圖，直到故事的高潮處，馬克斯畫的一幅幅大而彩色的超現實畫作才一一出現來串連情節：例如飄在半空中的馬戲團車子等不合邏輯的畫，每幅畫都有馬克斯寫的一些文字註腳，然而文字與畫之間卻不見得有相關性，文字與圖畫的敘事性一致呈現出脫序的常理（圖十三）。最特別的地方是這兩位主角都到了書的後半部才現身模樣，然而也都非是在插畫家所製造的第一幻覺中出現，而是在馬克斯的超現實

畫當中當主角，馬克斯讓自己微微地側露半身，在反射的鏡子中；讓小男孩在有他的紅沙發與畫作的碼頭上拉小提琴。布赫茲展現了他獨特的文圖佈局功力，讓整個作品呈現出一種不尋常的意境與思維，頗令人玩味。

前面兩位畫家都是以細膩的寫實技法先奠基出現實的存在，然後再將一些超現實的圖象巧妙地融入，其中安東尼·布朗的《小凱的家不一樣了》直接在現實物上做變化更是有點像達利一些作品的味道。這樣做是為了讓超現實成爲一種真正的「現實」，而有別於突發的奇想，因此他們都企圖以寫實的技法與超現實的風格，這兩個看似矛盾卻可以相互激盪的組合共同營造出「不可思議」的超現實狀態。

## 六、卡通式的 (Cartoon)

「卡通」原來是指電視中線條簡單、造型誇張逗趣的兒童節目，後來被引伸為給予兒童觀賞之誇張而幽默的造型，從另一個角度來說，卡通也是「表現主義」精神的一種。由於每個人都經過這種卡通經驗的洗禮，所以它成爲一種大眾化並





圖十四

且受歡迎的視覺傳媒，被加以應用在生活上的裝飾物或是商業性的媒體宣傳等，因而建立了一種特殊的視覺風格。

美國的蘇斯博士（Dr. Seuss）就慣以卡通式的造型來捕捉他個人幽默的故事人物。線條簡單、顏色單調的繪畫方式，著重在以逗趣的造型來傳達文意（圖十四）。

當然，在兒童故事中若有將動物擬人化的逗趣情節，配合卡通的繪畫風格往往較能誇張其趣味，所以在圖畫故事書中卡通式的繪圖風格是常常看到的。英國巴貝柯爾的幽默故事系列的圖畫，就以卡通式的趣味來應和，例如《頑皮公主不出嫁》（圖十五）。台灣創作圖畫故事書的夫妻檔王蘭與張哲銘，也擅長將動物的造型趣味化來讓畫面充滿歡樂的氣氛，在《愛畫畫的塔克》一書中，他們還利用書本的摺頁來連接同一場景中故事的繼時性，頗有新意。以上這兩者在媒材上都用透明水彩來強化畫面上顏色的流動、渲染等變化。因此，即使是卡通造型的畫面，也可以在線條、顏色上做發展，以擴展圖畫與故事結合的實驗性空間。



圖十五

## 七、拼貼的 (Collage)

雖然我們說拼貼藝術是始於二十世紀初的畢加索（Picasso）、勃拉克（G. Braque），但是實際上在日本、中國、歐洲等地，都可以在更早的時期找到綜合拼貼的裝飾物或宗教藝術品。因此拼貼法的基本構想並無特別創新，它只是將不相關之事物及形象產生關連。然而，「在與現代心理學及技術知識息息相關的現代藝術誕生之後，拼貼法開始成為更有意義的表達方式，它是一種獨特的圖象創作，在本世紀之藝術中留下不可抹殺的烙印。」（Eddie, 1992, p.13）勃拉克意識到純藝術脫離物理現象世界之危機，因此他們在畫布上直接貼黏現成物來表現該物本身的肌理，而展現了一種親切的詩意，並且提出了有關形上學及事物存在狀況等問題，瞬時間生活中的廢棄物與庸俗物納入了純藝術之中，成了文化認同的一份子。

完全運用拼貼來繪製兒童圖畫故事書的愛瑞·卡爾，他的製作方式並非是用現成物（既有的材料或印刷品）來拼貼，拼貼物也是自行繪製的色紙，不過，拼貼的色紙是經過選擇或刻意配合，

而不是隨機拼貼的。愛瑞·卡爾運用事先處理過有著鮮明筆觸紋路的色紙做拼貼，事實上也是在處理立體次元以及質感的問題，因為剪貼產生肌理的異同，以及棉紙本身的透明性，使得拼貼成品建構出立體的透視感與層次感，這一特點尤其表現在他作品中經常出現的動物主角上。而其剪紙的簡約造型令人想到馬諦斯晚期的剪紙藝術（圖十六），他們都在彩紙剪貼的過程中，適切地安排了人物與空間的比例，欲給予觀者視覺上亮麗卻又純粹的平衡感。

另外，我們要討論的是以繪畫形式為主與現成物拼貼為輔的部分，台灣的插畫家黃本蕊為中國文學名家老舍先生的著作《馬褲先生》繪製圖畫，其中就以印刷品的圖形直接做剪貼，包括一些行李箱子、旅行袋、隨身物品等等，以這些現成物再行表現出火車內因行走而震盪、擠壓的動態（圖十七）。事實上，黃本蕊在繪畫上的風格是屬於表現主義的，因為書中除了一幅描繪火車翻山越嶺的遠景全圖之外，其他的畫面並沒有呈現出火車空間環境的特質，繪者將一模糊的大陸地圖襯底，而代之以擴大象徵式的平面空間。為

凸顯馬褲先生的不合情理與令人煩躁的個性，其造型與比例都誇張許多，因此，唯一較能證明現實情境的就剩那些拼貼物了。

美國繪本創作家藍·史密斯（Lane Smith）繪圖的《臭起司小子爆笑故事大集合》中，若不是文字與圖畫的高度結合，如此時序錯亂又複雜的情節，無法巧妙地貫穿。其擬人化的動物造型與誇張的人物，也和黃本蕊一樣是屬表現性的，然而藍·史密斯巧妙地運用一些現成物的拼貼，其誇張表現的特質就因此被收斂許多（圖十八），這相當符合作者約翰·席斯卡（Jon Scieszka）的情節佈局，說故事的傑克一直被母雞、巨人打亂時空的虛擬秩序，產生了一種「虛實共存」的特異情境，而繪者將造型誇張的表現與實物印刷的現實並置其中，正應和了作者「虛實共存」的特質。

黃本蕊與藍·史密斯基本上都是以表現主義風格的繪畫為主，他們運用現成物拼貼出較真實的肌理效果，是在考慮文本故事的結構特性之餘，對繪畫上的特殊處理，這種處理的用意貼近於拼貼藝術之始的精神，是尋求一種繪畫與現實的本質性反省。



圖十六



圖十七

## 結論

十六世紀德國的大畫家杜勒（Albrecht Diurer）、法國的杜米埃（Honoré Daumier）、十九世紀末「新藝術」（Art Nouveau）中的比爾斯李（Aubrey Beardsley）為文學書籍做插畫，為王爾德的戲劇「沙樂美」繪製的插圖至今仍是為人稱道的代表作，另一位成員羅特列克（Toulouse-Lautrec）亦將領悟自日本繪畫的新方法應用到海報上的插畫，另外如羅丹（Auguste Rodin）、魏斯（Andrew Wyeth）、達利、杜菲（Raoul Dufy）、畢卡索、米羅等人也都為文學名著繪製過插畫，都在藝術史上留下了痕跡。他們精湛而純熟的技術不僅在藝術史上具有承先啓後的作用，也在插畫史上奠定輝煌的地位。這些人不僅在純藝術上締造了偉大的畫作，也將繪畫技巧展現現在較商業化的插畫藝術上。

由插畫與藝術創作同源的觀點上出發，當我們面對「兒童圖畫故事書」這一完整的藝術品時，我們更能正視它的藝術價值。圖畫故事書中的圖畫，是不同於一般圖畫附屬於文字的插畫性質，圖畫的地位是主體，並且提供了相當程度的藝術性。因此，「圖畫的敘述情況」以及「藝術性」是衡量一本圖畫故事書中繪畫品質的兩大條件，若這兩者都表現得很弱的話，那麼那本作品充其

量只是一本有插畫的故事書。

圖畫故事書之文學與美術結合的獨特性質，自成一完整的藝術品。因此，其中圖畫的表現無非是最令人矚目的衡量對象。在此列舉的繪畫風格，即在探究兒童圖畫故事書繪畫形式上的面貌，讓我們瞭解到圖畫故事書的「插畫」工作，除了依據故事敘事的主題進行之外，針對主題來選擇適合的繪畫風格與技法是相當重要的。因為，一個適當的表現技法與繪畫風格除了擔任敘事的工作之外，更可以強化故事的主題，讓整個作品有一氣呵成的完整感。另一個由藝術欣賞的角度來思考，也是相當重要的：繪畫本身帶給兒童視覺的饗宴，更有如美術館的展覽一般，透過師長與兒童的討論與分享，更可以陶養兒童對於美術的鑑賞能力。

## 參考用書

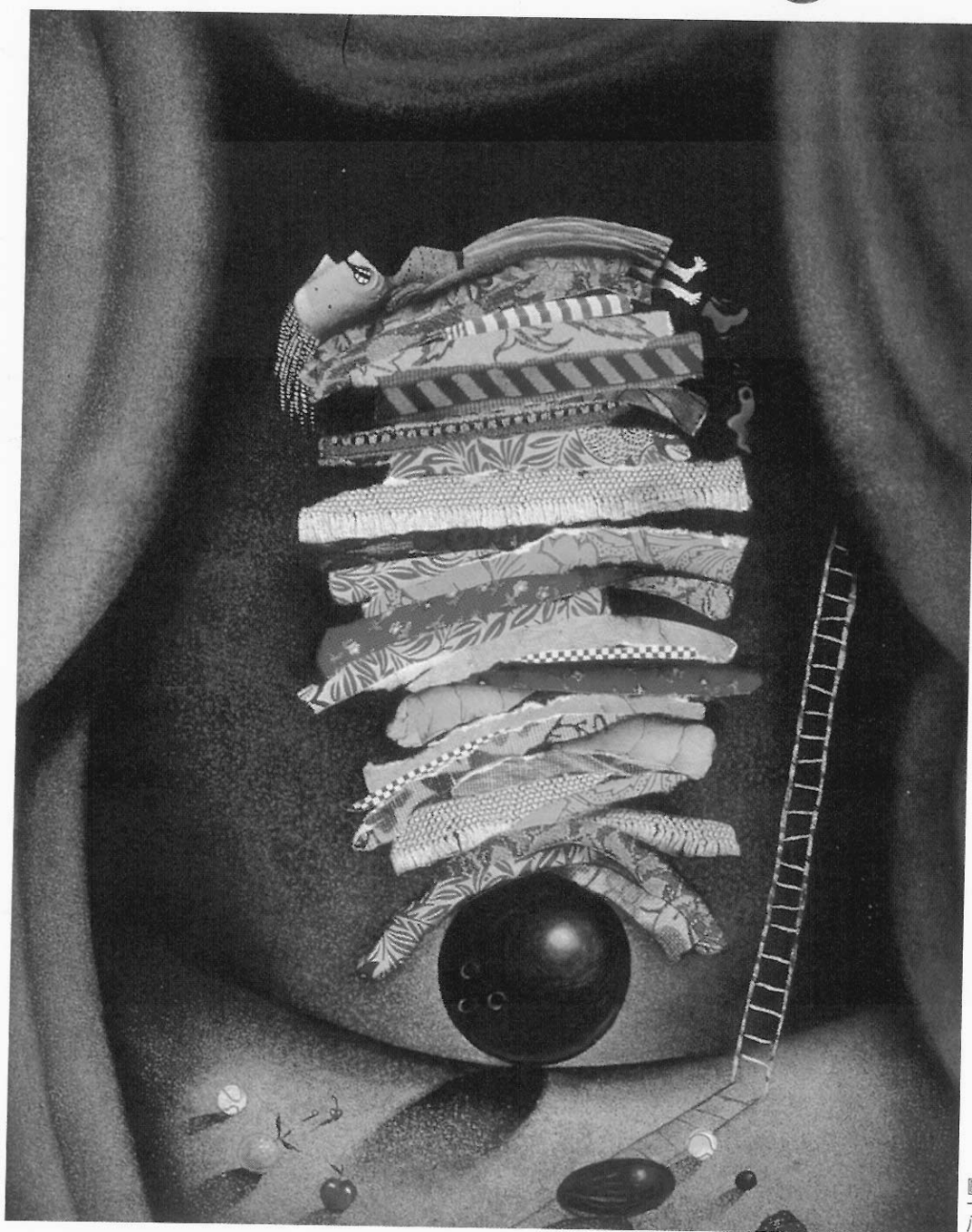
- Linda Nochlin, 刁筱華譯（1998）：寫實主義（初版）。台北：遠流。
- 克里斯提安·哥爾哈爾著，吳瑪俐譯（1995）：保羅·克利（三版）。台北：藝術家。
- Herschel B. Chipp, 余珊珊譯（1995）：現代藝術理論 I（初版）。台北：遠流。
- Herschel B. Chipp, 余珊珊譯（1995）：現代藝術理論 II（初版）。台北：遠流。
- 杜桑凱利一畫冊（1996，初版）。台北：格林。
- Eddie Wolfram, 傅嘉瑋譯（1992）：拼貼藝術之歷史（初版）。台北：遠流。

## 圖畫故事書

- 王蘭、張哲銘（1994）：愛畫畫的塔克（初版）。台北：信誼。
- 布赫茲，張莉莉譯（1998）：看不見的收藏（初版）。台北：格林。
- 安東尼布朗（1995）：小凱的家不一樣了（初版）。台北：台英。
- 米夏·德米揚，杜桑凱利（1996）：冬天王子，你要去找誰？（初版）。台北：格林。
- 老舍，黃本蕊（1995）：馬褲先生（二版）。台北：格林。
- 約翰·席斯卡，藍史密斯，管家琪譯（1994）：臭起司小火爆笑故事大集合（初版）。台北：麥田。
- 英諾桑提，林海音譯（1994）：鐵絲網上的小花（初版）。台北：格林。
- 夏綠地·左洛托，詹姆斯·史蒂文生（1992）：最想聽的話（初版）。台北：上誼。

喬賴斯克 (1995) : 誰要我幫忙。台北: 漢聲。  
 劉明 (1992) : 小木匠學手藝 (初版)。台北: 信誼。  
 蘇振明, 蘇揚禔 (1991) : 看! 阿婆畫圖 (初版)。  
 台北: 信誼。  
 巴貝柯爾 (1994) : 頑皮公主不出嫁 (初版)。  
 台北: 格林。  
 查爾斯蘭姆, 康司坦丁諾 (1995) : 馬克白 (初版)。  
 台北: 格林。  
 瑪麗蘭姆, 杜桑凱利 (1995) : 仲夏夜之夢 (初版)。  
 台北: 格林。

Charlotte Zolotow, Maurice Sandak (1962). Mr. Rabbit and the Lovely Present. NY: Harper.  
 Jane Yolen, E.D Young (1968) . The Emperor and the Kite. NY: Sandcastle.  
 Kim Lewis (1993). First Snow. Cambridge: Candlewick Press.  
 Olaf Baker, Stephen Gammell(1981). Where the buffaloes begin . NY: Puffins.  
 Robert J. Blake(1994). Dog. NY: Philomel.  
 Eric Carle(1973). I See A Song. NY:Scholastic.



圖十八