詩畫互文的跨域詮釋—
余光中鄉愁系列繪本的圖文意涵解析

曾培育* 林香伶**

* 朝陽科技大學視覺傳達設計系
pytseng@mail.cyut.edu.tw

**東海大學中國文學系
通訊作者 hllin@thu.edu.tw

摘 要

文學繪本具有「文學」與「美術」的雙重屬性，長久以來，文學、教育、視覺藝術等領域都極重視繪本插畫詮釋文字的敘事表現與圖文關係。本研究集結視覺藝術與文學研究者的專業觀點，跨域整合藝術、設計、文學等相關學理，進行詩畫繪本的圖文意涵解析；並從「繪畫」和「文學」的跨藝術互文（intertextuality）觀點，討論詩作文字如何轉化成具象的圖像語彙，進而產生新的意境氛圍。本研究主題聚焦於《余光中詩畫集》中題材近似，但畫風迥異的〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉兩部作品，從事結構式的定性描述。研究方法以圖像詮釋學為基礎，融合設計符碼與文本分析，建立跨領域的研究架構與操作模式，分析步驟計有：（1）「寫作形式」對應創作策略（2）「文字解讀」對應技術及自然主題描述（3）「意境分析」對應意義及象徵主題分析（4）「文本評論」對應創作理念解釋等 4 個階段。最後，本研究總結兩部繪本插畫的創作理念及視覺語彙運用，並從圖像對文字的「閱讀依附性」以及「創作延伸性」歸納詩畫之間的互文關係，提出從事文學繪本的跨域研究以及插畫創作應用之參考建議。

關鍵詞：余光中、鄉愁、繪本、互文、圖像學、插畫
論文引用：曾培育、林香伶（2026）。詩畫互文的跨域詮釋—余光中鄉愁系列繪本的圖文意涵解析。*設計學報，31*（2），25-48。

一、研究緣起

臺灣現代知名文學家余光中（1928-2017）集新詩、散文、評論、翻譯、編輯等專業於一身，特別是他的新詩，不僅為廣大讀者流傳，更是臺灣文學界的重要研究議題。2017 年，「和英文化事業」邀請 4 位畫家，分別為余光中 4 首經典名詩作畫，出版《余光中詩畫集》，這是集結余光中 4 部詩畫的唯一出版品，為臺灣文學繪本之盛事。國內坊間結合文學大師新詩與插畫名家創作的繪本並不多見，故使該繪

本同時受到學術與創作領域之關注。其中〈鄉愁〉、〈鄉愁四韻〉這兩首余光中最知名的鄉愁系列詩作，委由咫山與 Julia Yellow[1] 分別以水墨畫和數位繪畫來進行繪本創作，原本主題同質性的新詩，在兩位不同背景及技法風格的畫家筆下，展現完全迥異的作品。所以，無論從創作理念、文本詮釋、圖像語彙、圖文關係、意境傳達、畫作表現手法，以及文學研究方面，這兩部詩畫繪本均為極佳的研究素材。

目前國內文學繪本研究以文學領域較多，其次是兒童教育領域，視覺藝術領域相對較少，文學教育領域著重文本敘事延伸至圖畫的討論，視覺藝術領域多討論插畫傳達文本的表現手法。以插畫創作視角觀之，詩畫繪本的畫家須充分理解原詩內容，思考如何將抽象的文字概念轉化為圖像，創作不僅要詮釋文意，還得另外賦予詩作具體的形象。然而，插畫如何詮釋原詩意象，與其節奏呼應，甚至擴展延伸？據此，本研究以文學評論的「詩畫互文」概念，細讀此兩部繪本，發現雖同為鄉愁主題，卻呈現截然不同的樣貌，其因素並非單純媒材手法與形式的差異，還須從畫作對詩作的依附與延伸關係，討論詩畫互文過程中，畫家詮釋詩作的認知觀點，包含詩作文本的差異、畫家的專長特質、創作思維、理念及策略等。凡此，都需要超脫形式面的思考，以更深入、廣闊的視野，由外到內進行評析。

因此，本研究欲探究「詩畫互文」所產生的圖文關係，透過文學評論的「互文性」，設計符碼的傳達機能、藝術史的圖像學等學理概念，構思文學、設計、藝術的跨領域整合研究，以圖像詮釋學為核心，融合設計文化符碼與詩文解構，建立「詩畫互文」的分析與操作模式，並藉由視覺藝術與文學研究者的合作方式，對此兩部作品進行結構式的解讀評析，希望能深入探討經典詩畫的創作思維，擴展文學繪本的研究視野，提供相關研究的建議與參考。主要研究目的如下：

1. 整合圖像詮釋學與設計符碼等學理，加入文學比較與詩文解構，建立繪本的互文分析與操作模式。
2. 以藝術史的圖像詮釋為主要架構，由外至內，探討插畫詮釋詩作的手法、圖像語彙、理念思維等。
3. 從閱讀理解與創作表現的觀點，探討文學繪本中，插畫對應文本的互文關係。

二、文獻回顧

2-1 余光中詩作的「鄉愁」母題

「鄉愁」是余光中文學創作的重要母題。他於 1950 年來臺，在港臺美各地輾轉移居，相隔 43 年才返回大陸故鄉，然其「鄉愁」並非單純一時或一地的概念。須文蔚（2011）認為空間的轉換，帶給詩人莫大的生命衝擊，成為文學研究的絕佳題材；因此，余光中內在的鄉愁，因距離、時間而擴散。他的詩歌作品最為人熟知且傳播最頻繁者，莫過於本文主題的〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉。余光中自述其鄉愁詩格局、境界，雖有大小之別，但感情「同其深長」；他認為鄉愁入詩「不應僅限於地理之平面，亦可包容時空交織、人物相應之立體」，亦即將鄉愁的情感，透過時間、空間、人物的交織相應，產生立體的畫面，化成具體而生動的意象。余光中鄉愁詩為數甚多，學者常以其所在地域進行分期解讀，如劉正偉（2012）將其分為前期（懷鄉 1950-1974）、中期（望鄉 1974-1985）、後期（回鄉 1985-2017）；按此分類，〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉則創作於前期。陳義海（2004）認為余光中 70 年代後的詩作，多表現對大陸故鄉的思念，強調「傳統詩歌的音樂性、句式的整齊、詩行的建築美」，如〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉。

余光中鄉愁詩成功的關鍵，楊景龍（2004）認為與「母題」（motif）、「原型」（prototype）密不可分。「母題」是一種既有的、不斷重複，具有主題模式性的精神概念，由於「鄉愁」具備古往今來人

類共同的情感，易引人共鳴。不過，〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉受歡迎的原因，除其「母題」精神外，還可從其意象手法與表現形式的「原型」進行觀察。例如：以結構而言，〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉均為 4 段詩，段落之間完全均衡對稱，各段對應位置上的詩行、字數都相等，僅做詞句的抽換。古典格律詩本就有均齊對稱的形式，《詩經》更是以回環複沓、重章見長，因此，可視其鄉愁詩的「原型」是對中國傳統文化的繼承，故〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉仿效《詩經》、樂府民歌的語言和結構形式，有形式上的「原型」意義，對中國讀者而言並不陌生，也助長兩首詩的傳播。

2-2 《余光中詩畫集》的跨藝術「互文」（intertextuality）

「互文」又譯作「互文性」（intertextuality），於 1966 年由後結構主義學者茱莉亞·克莉斯蒂娃（Julia Kristeva, 1941-）從符號學理論提出 [2]，意指通過歸因發現某一文本是從其他文本中析取或據以建構（Kristeva, 1986）。互文性通常被用來說明兩個以上文本間發生的互文關係，由此探討一個確定文本與由它產生的引用、改寫、吸收、擴展，或在整體上加以改造的其他文本之間的關係。李癸雲（2011）對廣義互文性的定義如下：文本與賦予該文本意義的知識、符號、語境等的複雜結合關係，此互文關係即是一個龐雜的意義網絡。「互文」的研究視角，注重「前文本」本身的經典性與議題性，且須思考創作者如何從其文學或文化傳統裡，複製或延伸新的創作路徑，以及此路徑如何與前文本對話。此概念原本用於文學批評，後來也用以闡釋轉換自文學的圖像結構，例如：劉紀蕙（1994）提出「跨藝術互文」（interart intertextuality），認為一件藝術品，是由多層論述及符號結構共組，即含有多種「引文」；而各引文之間，必定存在著對立差異之處，這些對立差異，便可在該藝術品內形成不同的張力。此類跨藝術互文研究，常見於探討改編劇本之電影敘事與文學原著的關係，例如：莊宜文（2008）從歷史記憶到懷舊想像，探討王家衛電影與其文學原著之轉換互文；黃儀冠（2009）從性別符碼研究白先勇小說與電影改編之互文關係等。

中國古代文人畫早有「詩畫互文」概念，通常是先完成畫作，再賦予文學詩詞加以詮釋或補充畫意。盧昌昊（2022）說明詩畫的題材、媒介、接受藝術的感官和心理功能、藝術理想等均有差異；畫可藉由形體表達敘事內容，詩則藉由敘事內容解釋形體。余光中也熱衷文學與藝術的互文創作，1957 年他出版翻譯著作《梵谷傳》，以「慘褐」、「燦黃」等字詞描述梵谷用色，便巧妙以文學來詮釋對畫家用色的感受。1999 年他與抽象水墨大師劉國松（1932-）合著《詩情畫意集》一書，進行詩畫互文創作，劉國松繪畫在前，余光中寫詩在後，以畫作為文本，體悟其意象再以詩文延伸，展現詩畫互文的理念。余光中以新詩擴展畫作意涵，跨域進行現代詩與繪畫的對話，藉由「詩畫互文」的辯證，兩位大師融合見解，建構現代主義詩學與抽象水墨畫的理論，並試圖使臺灣現代文學與藝術接軌（須文蔚，2015）。

雖然余光中致力於文學與美術的跨域思考，但他的「詩畫互文」模式，皆以其詩解譯畫境，鮮少有畫作來詮釋其詩意，故以其新詩為文本的互文性畫作不多見。《余光中詩畫集》選錄 4 首詩，無論是主題、意象或知名度皆為經典代表，因此別具意義。新詩寫作在前，插畫繪製在後，抽象文字轉化成具象視覺語彙，產生新的意境氛圍，而形成跨藝術互文（intertextuality）模式。4 首詩的主題、寫作手法不同，4 位畫家則透過個別視角「以畫解詩」，為互文性圖像（intertextuality image）的典型議題。本研究認為，畫家是詮釋詩作的「理想讀者」，與原詩互文而賦予新的詮釋。余光中詩歌的節奏、意象、敘事結構、抒情視域等，透過繪者的造型、色韻、筆觸與時空文化觀點，在視覺符號與文學布局的跨域互文中，擴展其詩歌意境的閱讀理解與想像。

2-3 文學繪本插畫的敘事性與互文性

繪本依閱讀對象可分兒童、成人兩類，若文學屬性鮮明，則可稱為文學繪本，《余光中詩畫集》依內容來看，即屬文學成人繪本。繪本插畫（illustration）是繪畫藝術，也是具備傳達功能的視覺設計，藉由圖像將訊息傳達給觀者，且將文章不易表達的概念具象化，達到圖解文意之目的。文學繪本同時具備「文字」與「圖像」兩種傳達符號，插畫與文學都具有「敘事性」，繪本的圖文之間具有同步或互補的敘事結構，即「敘事設計」的形式。楊裕富（2000）認為「敘事設計」探討設計是否如同文章寫作般有章法可尋，並建構此章法用以表達視覺意涵。據此，做為表現文學的繪本插畫需要嚴謹的敘事結構，因必須確實傳達字句意義，甚至解讀、詮釋文字以外的意涵；並將文字意義轉化為圖像語彙，且視其為文學的部份，再透過適當的技法創意，帶出文字深層的內涵，使繪本成為一種融合文字、圖像的互文性作品。詩畫繪本因詩作在先，文字語意所描述的概念，在讀者心中已產生想像空間；畫家以圖像詮釋詩文，必須將抽象語意轉化為具象視覺造形，解讀文字的敘事意涵，創造對應或新的圖像視覺符號，組織畫面與分鏡結構，建立具象場景角色描述詩作，並與原詩進行互文詮釋。由於詩畫互文的結果，讀者從繪本所接收的文字訊息，會因插畫圖像而更加清晰；讀者不僅欣賞原詩的文字情感，同時透過圖像介面，也間接吸收畫家對於詩作的解讀與創意，因而產生一個兼具文學與視覺藝術的敘事場景。

林慈鳶（2021）根據 2020 年度資料指出，繪本研究領域以人文學門最多[3]，其次為教育學門，藝術設計相關學門更次之。教育領域重視繪本融入學習，研究聚焦於圖像搭配文字的閱讀理解及學習啟發的功能，如吳伊婷（2019）探討臺灣文學繪本融入華語文課程設計，但教育領域的繪本研究很少論及互文性。至於繪本研究最大量的文學領域，對於互文性的討論多止於圖文關係，且以文學敘事為主，如陳意爭（2008）將圖文關係區分為互證、互釋、互補、互斥四種模式，認為文本有不斷「延異」的特質。整體而言，人文與教育界的繪本研究雖然為數眾多，但注重教學或閱讀之應用，且在圖文互涉的關係上，多談文而少談圖，故難以真正討論從文學到繪畫創意所擴展的互文性。藝術設計領域較著重繪本插畫的視覺敘事及表現手法，在圖文關係部分，則關注圖像語彙如何傳達文字意義，如徐素霞（2002）提出繪本圖像從造形到敘事功能的創作重點[4]。Perry（1992）探討繪本如何表達故事訊息，也強調圖像的敘事意義[5]。不過，藝術設計領域的繪本研究，文字部分多直接讀取字義，對於文學意涵與插畫創意之相應互文性解讀有限，且插畫部分偏重敘事功能及風格，較缺乏創作背景與理念脈絡的梳理（如藝術史的研究）。所有研究領域都重視圖像與文字的互動，即文字意義轉化為具體圖像語彙的討論，故圖文關係顯然為繪本研究重心。然而，各領域均有所長，難免受限於專業屬性，如能跨領域結合文學、設計與藝術史的研究觀點，運用圖像與符號學理，建構互文分析模式，將可擴展創新的研究視野。

三、研究方法：圖像符碼與詩文解構的跨域分析模式

本研究係視覺藝術與文學的跨領域合作，視覺藝術的學理以圖像詮釋學為主，設計符碼為輔，搭配詩文解構的語言符號概念，整合為跨域研究架構之分析操作模式，探討詩作與畫作的互文關係。

3-1 圖像語彙詮釋與設計文化符碼

3-1.1 圖像學：圖像語彙的詮釋理論

「圖像學」一詞譯自英文「iconology」，是西方藝術史學者用來解釋視覺藝術與視覺文化學門的理

論，為藝術史學的重要研究學派。陳懷恩（2005）歸納 20 世紀初期藝術史研究有兩大發展進路：其一為「知覺美感」，討論重點為風格脈絡與視覺表現；其二為「圖像解釋」，討論重點為圖像意義的闡釋及創作背景的解讀。後者在文化人類學與社會學等基礎上，對圖像內容及其意義轉化，進行文化跨域探索；後經貢布里希（Hans Josef Gombrich, 1909-2001）等人的闡釋，在帕諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）提出圖像學詮釋概念之後達到高峰，成為當代藝術史研究的「圖像學派」。

本研究主要參照之學理基礎，源於帕諾夫斯基於 1955 年出版藝術史學著作《視覺藝術的意義》（Meaning in the visual art）（Erwin Panofsky, 1955／李元春譯，1997），該書專研藝術作品圖像意義，以三層次的分析概念來進行圖像語彙的詮釋操作，綜整如下：

1. 描述層－自然主題的描述

畫面直接的內容形式為自然主題，區分為客觀和表現兩類進行描述，前者為視覺直接觀察的元素;後者則是這些元素的情景樣態所引發的知覺反應。此階段又稱為「前圖像描述」（pre-iconographical description），先盤點畫面上視覺元素呈現的形象場域，建立作品的母體文本，作為意義分析的準備。

2. 分析層－象徵主題的分析

分析前一層所描述之事物存在於畫面的目的，即象徵主題。在特定的文化範圍基礎上，從畫面事物的寓意、典故、擬人、信息記號等線索，連接與其表達的故事、寓言等文學知識、主題或概念，梳理其象徵題材的整體意涵，以掌握作品所傳達的敘事或意義，故又稱為「意義層」。就方法意義而言，此階段的操作為象徵表意之系統式邏輯整理。

3. 解釋層－理念本質的解釋

依據前二層所分析的樣式、象徵元素及隱喻意涵，再進入創作理念、背景的統合評述，並擴大解釋創作內涵所呈現的文化、社會、環境等意義。目的為融貫創作者的心路意志，社會與時空環境，所處的群體認知及意識形態等條件，並依據創作思維的集體時代性，進行超越作品表面意象的評論，以解釋或發掘其內部或背後的創作意義。

陳懷恩（2008）統整上述帕氏圖像之三層詮釋概念，認為其重點針對視覺藝術圖像意義解讀描述，以及可能相關的人文社會背景進行闡釋評析，包含作品之形式、意象、象徵、典故、寓意與理念等。

3-1.2 設計文化符碼：以溝通為目的之設計理論

插畫同時為視覺藝術與傳達設計，其作品的解讀與創作，涉及視覺美學、技法、傳播、風格樣式與文化意涵等面向，衛萬里（2011）指出「文化符碼」（cultural code）因可象徵某特定區域或族群的文化特性，故其符號理論、語意、象形圖記與圖像思考等面向，常被運用於設計文化研究。本研究參照設計理論學者楊裕富（1998）提出的「設計文化符碼」，他將文化符碼的結構層次化，建立造形設計的三階段層次，用以解析作品之設計理念形成與施作方法程序，綜整說明如下：

1. 策略層

分析創作者使用的策略，在進入作品形式之前，先理解作品之敘事目的，探討創作者的理念與創意巧思，欲表達的文化背景，或欲引起觀者不可言喻的心理感受，或欲闡述文字以外的弦外之音等。

2. 意義層

分析作品的「語意」層次，即建立作品表達意義的布局。此階段創作者的理念藉由各類視覺符號元素的結構，明確表達作品的意義，在形式上容易察覺與分析。例如：以具體的人事物及場域，直接

表達欲使觀者接受的訊息。

3. 技術層

分析作品創作與表現技術，此階段偏重創作者專業手法與風格，在掌握意義傳達的原則上，發展作品形式，作為與觀者之間的傳達介面。此階段又分為兩個討論方向：媒材與美感形式。

3-2 詩歌文本分析與詩畫互文的跨域研究思路

研究詩歌的方法理論甚多，本研究以語言學的符號理論（semiotics）為基本思路，作為與插畫互文的橋樑。語言學與符號學中的「所指」（signified，又譯符旨、符號義）和「能指」（signifier，又譯符徵、符號具），二者對應組合成符號（sign）。「所指」是指該事物的引申意義，可與詩歌語言符號所表現的情感意義相通。古添洪（1984）引用皮爾斯（Charles Sanders Peirce, 1839-1914）對「符號」的分類，以「符號具」與「符號義」兩者的關係，再進一步將「符號」分為 3 類，即肖像（icon，兩者有內在的關聯）、標記（index，兩者有因果或鄰近關係）和符號（symbol，兩者沒有內在關聯，而以約定俗成慣例聯結）。然而，《余光中詩畫集》選錄的 4 首詩，多採取修辭上的「明喻」，原詩文字在肖像、標記與符號的辨識已十分清楚，故當文字轉化為圖像時，畫面所有物件的敘事關係，都必須清晰且明確，此時便需仰賴畫家創意，填補抽象文字與具象景物的差距，並豐富新詩文本的敘事內容。

本研究從文字與圖像之間的交集與差異，找尋對應的討論方向，以建立互文分析指標。如圖像雖不易表現詩歌的韻律感和節奏，但繪本可用分鏡來對應詩歌結構的布局。文字修辭與畫作之間最重要的交集則是譬喻，即詩中的意象在作畫時以譬喻概念進行詮釋。其次，圖像也能表現文字作品的言外之意，導致畫家透過圖像詮釋文字的各種想像，即使溢出文字內容也能另成趣味；至於人稱使用，畫作與詩歌相類，但畫作人稱不一定會和文字完全相符。透過上述詩畫相關屬性的整理，可建立詩畫互文分析操作的討論指標。文字營造的氛圍，原需讀者自行揣摩，但畫作為了表現原詩情感，必須把文字內容盡可能具象化。於是，原始文字想像範圍無遠弗界，但到了畫面，就成為有範圍的想像，且因畫家的個人詮釋觀點有別，相同文字作品經不同畫家之筆，就可能產生極大的畫面差異。此外，詩文原有的時空個別指涉，在靜止畫面只能以空間表現時間，或以圖像符碼表現時間。這些差異，皆為詩畫繪本的跨領域研究與純粹文學討論的差別與創新趣味。

3-3 詩畫互文跨域整合的分析操作模式

詩畫繪本集結文學、藝術、設計三者特質，經由上述討論整理，詩、畫二者互文分析的交集指標，可歸納以詩作的物件描述、敘述視角、意象三項，對應插畫的主體景物、構圖視角、圖像意涵（如時空組合、色調情感、象徵譬喻等）進行兩者互文。本研究以「圖像詮釋學」為理論核心，搭配「文本分析」（textual analysis）與「設計文化符碼」之學理概念，整合為詩畫互文的跨領域分析模式。

楊裕富（1998）「設計文化符碼」的策略→意義→技術三步驟，係從創作角度，以設計方法思維由內而外分析；帕氏的「圖像詮釋」，則從評析角度，以視覺樣式、象徵表意，到創意理念的內涵意義，由外而內解讀（陳懷恩，2008）。本研究從解析視角，調整「設計文化符碼」之順序為策略→技術→意義。以策略層的表現目的概念為分析起點，後兩層的「技術→意義」，則對應結合「圖像詮釋」之前兩層「描述層→分析層」，再加上「圖像詮釋」第三層次「解釋層」，整合為四階段分析模式。每個階段從「詩文解構」的寫作形式、文字解讀、意境分析、文本評論，分別對應設計符碼及圖像詮釋各層次，遂形成文學、設計、藝術之跨領域研究模式（如圖 1），各階段詩畫互文之分析操作說明如下。

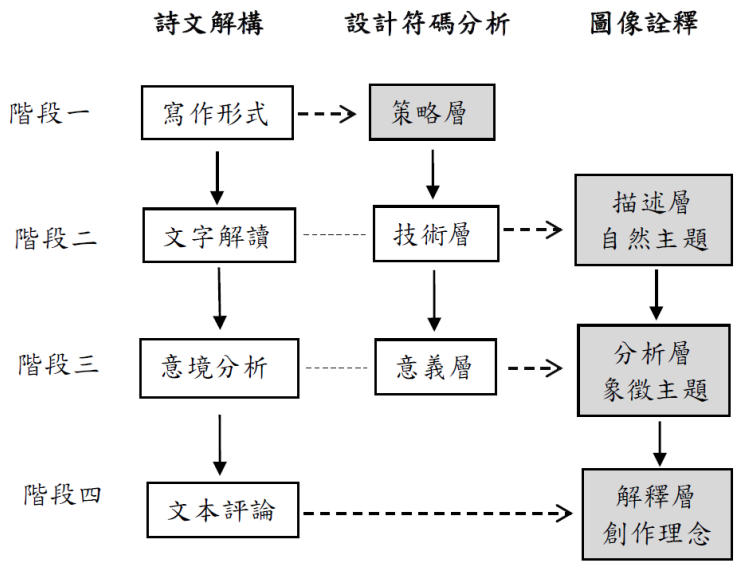


圖 1. 詩畫互文之跨領域圖文詮釋分析模式

1. 階段一：以「寫作形式」對應策略層

從詩句寫作的主題、分章段落、格律、修辭、時空、隱喻、敘事等，比較兩首詩的寫作形式，對應分析兩部繪本畫作詮釋詩作之創作策略，以及視覺表現之構思規劃。

2. 階段二：以「文字解讀」對應技術／自然主題／描述層

依段落解讀詩句的文字結構與敘事意義，對應盤點畫面視覺結構及技法形式所表現的人事物及空間，比較文字元素與圖像元素。圖像描述對象為客觀形式的自然主題，包含畫面事實題材以及衍生的感官描述；建立畫作的母體內容，並從技法、媒材與形式等面向，歸納結構與風格樣式等特質。

3. 階段三：以「意境分析」對應意義／象徵主題／分析層

依段落分析詩文的隱喻意涵，對應討論畫面元素之間的關係與象徵目的。探查相關的寓意、典故、擬人、信息記號等線索，梳理畫面的符碼系統所表達的意涵，並延續前階段，比較詩文意境與圖像意義。探討畫面如何運用視覺喻意符碼，表達文字可被解讀之視覺意義，以及溢出原詩外的互文詮釋。

4. 階段四：以「文本評論」對應創作理念／解釋層

從原詩的創意、時代性、影響性等文學表現進行文本評論，對應圖像詮釋第三層，解釋畫作形式背後呈現的創作動機、理念、時空環境等意義。延續前階段的分析，從畫家的特質、背景、技法、美學觀與文化觀等，解讀其對詩文的詮釋思維，並從互文觀點，討論圖像對文字的閱讀依附性與延伸性。

四、詩畫互文分析階段一：寫作形式比較與插畫創作策略

4-1 分析階段一：〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉詩作之寫作形式比較

1949 年，海峽兩岸開始漫長的隔絕，當時余光中輾轉來臺，其對故鄉的懷想亦為那一代來臺人士的集體記憶。他自述離開故鄉「是二十二歲的大二學生」，已是記憶清晰的成年人，「鄉愁」遂為他早期寫作的創作母題；1958 年母亡，其鄉愁更經常夾雜對母親的念想，本節比較兩首詩的寫作形式（如表 1）。

表 1.〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉寫作形式比較

詩題 / 項目	鄉愁	鄉愁四韻
創作時間	**1972 年**	**1974 年**
主題	**雜揉各式鄉愁** 以「母子」、「夫妻」、「生死」（母子）、「遊子」展現離別愁緒，各有其獨立性，前 3 段為個人愁思，第 4 段擴及多數人共有的懷鄉之情。	**側重大陸鄉愁** 以「長江水」、「海棠紅」、「雪花白」、「臘梅香」代表鄉愁的「滋味」、「燒痛」、「等待」，以及「鄉土的芬芳」，4 段都扣緊鄉愁主題，表達思鄉遊子的懷鄉之情。
題材與韻律	**鄉愁詩題材，屬歌謠體式韻律** 4 段式反覆吟唱，採主歌旋律迴旋，無副歌	
分章	4 段式，段與段間均衡對稱，但各段夾雜長短句變化，整齊中帶有參差錯落的美感。	分 4 段，屬並列形式。
修辭	**排比、譬喻**	
意象	郵票、船票、墳墓、海峽 （寫實表現）	長江水、海棠紅、雪花白、臘梅香 （象徵表現）
節奏	每段每行的字數節奏是：3、10、4、5，迴旋往復，每段相同句式詞語抽換，形成 4 次重複，具音韻節奏美感。	每段每行的字數節奏是：11、7、6、6、11。全詩結構在一致中有變化，節奏在整齊中仍有跳躍效果。
押韻	一韻到底，通篇押ㄡ（ou）韻。	有轉韻，4 段分別押「ㄟ（ui）、ㄨㄥ（ong）、ㄞ（ai）、ㄤ（ang）」韻。
景物	郵票、船票、墳墓、海峽均為真實的生活景物，屬人生經歷的擷取。	選取長江水、海棠紅、雪花白、臘梅香 4 種具體且有象徵性的景物。
敘述主體	**均採第一人稱，以「我」為主角；敘事觀點屬限制視角**	
時序	1 到 3 段為順時書寫，第 4 段為內部閃回。（時序回溯或回想）	較無明顯時間線索，為非時序中的畫面。
表現方式	以**時間**為延伸 始於「小時候」、延續到「長大後」、「後來」、高漲於「現在」直至今後的想像。	以**空間**為開展主體 「長江水」、「海棠紅」（以上兩者「裡」）、「雪花白」、「臘梅香」（以上兩者「間」）。
情感表達	**平淡冷靜** 無一字直言情感，但分述人生各階段經歷，以寄託鄉愁的物件呈現。	**濃烈熾熱** 每段開頭連用 4 個「給我」，強烈且直白表露對回鄉的渴望，與每節結尾的「給我」形成呼應，鄉愁情緒明顯熾烈。

本研究整理

依據上表所述，〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉都有對故鄉依戀的情感，且寫作形式還有下列相同處：

1. 分為 4 段，每段都有象徵鄉愁的意象，多用比喻、具體事物表達情感
2. 體裁、結構、節奏相似

〈鄉愁〉非直抒鄉愁，但內容深藏故鄉之思，〈鄉愁四韻〉情感則較為直接；〈鄉愁〉有明顯時間順序，〈鄉愁四韻〉則無。在修辭部分，二者都以排比、譬喻為主。兩首詩句式整齊，各段落具備歌謠體「旋律迴旋往復」、「節奏均勻統一」的特色。但細部來看，〈鄉愁〉形式上屬於「段落排比」，語意則是時間、空間、親情 3 條主線交互糾纏的「承接排比」[6]，意象鮮明；〈鄉愁四韻〉屬於「段落的並

列排比」，即「給我一」＋量詞，各段字句相似度高且同質性強。在譬喻部分，〈鄉愁〉使用隱喻，「郵票」是對母親的思念、「船票」是對妻子的想念、「墳墓」懷念已逝的母親、「海峽」眷念大陸的故鄉，此 4 個意象／喻體構成共同的本體（鄉愁），以 4 個暗喻組成博喻；〈鄉愁四韻〉以明喻為主，「酒一樣的長江水」為鄉愁之沉醉、「血一樣的海棠紅」為鄉愁之燒痛、「信一樣的雪花白」為鄉愁之焦慮、「母親一樣的臘梅香」為鄉土之芬芳，其部分仍有隱喻，例如以長江水為酒，醉酒的滋味即鄉愁感覺等。

4-2 分析階段一：繪本插畫的創作策略

4-2.1 〈鄉愁〉的插畫創作策略

〈鄉愁〉原詩為 4 段結構，配合郵票、船票、墳墓、海峽隱喻作者人生四階段與家鄉的關係；並以母親、新娘、大陸等暗指鄉愁。雖然使用事物比擬，但著重物件聯想的隱喻。

繪本比照原詩為 4 段分鏡，每段有 2 幅插畫共 8 幅。插畫與詩作的互文，以詩文內容的時空為核心，搭配寫意的現代水墨強化詩作意涵。時間方面，原詩以物件隱喻人生各階段的思鄉情感，故畫面不只是人物年齡與物件，還須掌握各時期之家鄉意義與心境，如母親與新娘代表不同人生階段的「家」，是鄉愁情緒的投射對象。空間方面，原詩以「距離」隱喻作者對家鄉的思念，而文字中有具象的空間距離，也有非空間的抽象距離，故畫面運用構圖、色調氣氛，對應詩文以強化時空距離。原詩文字的時空多於物件，畫家須適當添加其他的物件，具體擴充抽象的思鄉情緒，但又須維持簡潔的詩意，同時以虛實相濟的背景與光影戲劇效果，加強抽象距離的意境。此外，原詩主角的心情也是傳達重點，畫家強調肢體情緒，並適時變換人稱視角，用以連結頁面之間的情感敘事，並區隔具象與抽象空間的差異。

4-2.2 〈鄉愁四韻〉的插畫創作策略

〈鄉愁四韻〉原詩段落工整，以 4 樣具象物件表現抽象的鄉愁感官，繪本比照原詩 4 段結構，以長江水與酒醉、海棠紅與沸血、雪花白與家信、臘梅香與母親為 4 段分鏡主題，每段以 2 幅插畫為一組。

插畫與詩作的互文，注重圖文一致的敘事結構，再以文化符碼包裝，運用寫實技法表現清晰的物件場景，明確傳達詩文的意涵。原詩寫作核心以物件聯想逐步擴展對故鄉情感，插畫中的物件景觀清楚對應文字內容。至於詩文中不易呈現視覺的內容，則添加其他元素輔助，例如非視覺的抽象感官情緒，如滋味、等待、燒痛、芬芳等，便將其情緒聯想擴充轉換為其他具象符號加入畫面，如直接以戰場形象傳達詩中對家鄉戰火之隱喻。由於創作策略強調圖文符號結構的一致性，因此詩中無論明喻、隱喻的句意，均轉換以明確的情境物象表現，使畫面出現不少原詩字句內容以外的具象物件及複雜場景。此外，畫家特意添加大量的傳統中國文化符碼，以符合原詩意涵中的文化時代背景；並運用構圖、比例、視角等變化，將眾多視覺元素配置於畫面，使彼此間產生關聯，形成敘事結構以表達詩作的情境意義。

五、詩畫互文階段二、三、四：〈鄉愁〉

5-1 〈鄉愁〉分析階段二、三：自然主題描述與象徵主題分析

〈鄉愁〉情感表達自然，易使人產生感傷的共鳴，且搭配離別的傷痛，奠定詩歌的感情基調。4 個人生階段，4 種別離的傷懷，層層遞進，從與母、妻的生離，第三段隨著空間移轉成死別，郵票、書信、船票都已無法抵達，第四段則將無法自抑的愁緒推向高潮。

5-1.1 〈鄉愁〉第一段

小時候，鄉愁是一張小小的郵票，我在這頭，母親在那頭。

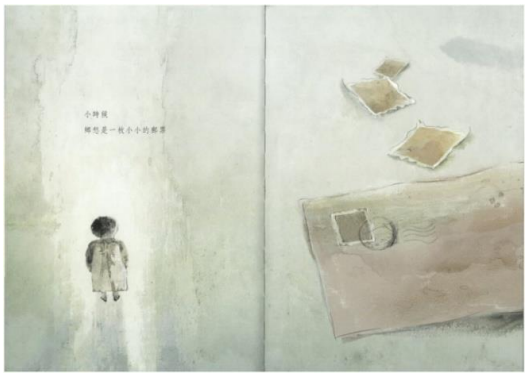


圖1（a）. 小時候，鄉愁是一張小小的郵票



圖1（b）.我在這頭，母親在那頭

（圖片出處：《余光中詩畫集》）

1. 階段二：文字解讀與自然主題、技法描述

本段詩句時間為「小時候」，鄉愁透過「一枚小小的郵票」傳達，作者和母親各在一方。圖 1（a）左邊是作者孩童時的背面，身後有一道長投影；右邊上方有三枚散落的郵票，另一枚郵票貼在信封上，郵戳顯示已寄達之信件。圖 1（b）畫面左邊看來是圖 1（a）的孩童，右邊是一位身著中國花草紋飾旗袍的女性，即作者的母親，兩人都是背面，伸出手但並未接觸，面向背景有水波與遠山。背景色調淡灰而冷，信紙與服裝略加暖色；只有人物的手部線條較細緻，其餘畫面均為粗獷線條與寫意筆觸。

2. 階段三：詩句意境與象徵主題、意義分析

詩句塑造「郵票」的意象與「母親」的形象。作者年少即離鄉求學，只能透過小小的郵票以書信傳達對母親的思念；郵票是與母親連繫和心靈慰藉的代碼。圖 1（a）象徵主題乃與家人的通信聯繫，畫面左邊為第三人稱視角顯示孩童時的作者；右邊以作者視角近距離觀看信封、郵票，且郵戳代表已收到之信件。孩童背影與逆光拉長投影，呈現落寞的空間氣氛，有少小離家的孤寂感。圖 1（b）象徵作者與母親的距離。畫面以讀者的視角，觀看母子兩人舉起手伸向對方但未碰觸，象徵兩人希望相聚，但現實情況卻不能如願。畫面的背景江河暗示分隔距離；已蓋郵戳的信件則暗示通訊距離。

5-1.2 〈鄉愁〉第二段

長大後，鄉愁是一張窄窄的船票，我在這頭，新娘在那頭。



圖2（a）. 長大後，鄉愁是一張窄窄的船票

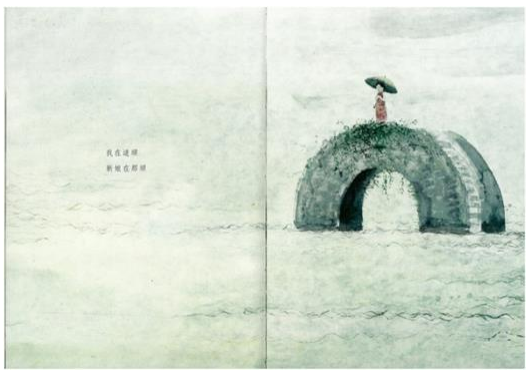


圖2（b）. 我在這頭，新娘在那頭

（圖片出處：《余光中詩畫集》）

1. 階段二：文字解讀與自然主題、技法描述

本段作者已成年，和新婚妻子分散兩處，透過搭船團聚，「船票」是與家的聯繫象徵，為本段傳達鄉愁的符號，而「窄窄的船票」亦有期待受限之喻。圖 2（a）畫面一名帶著行李皮箱，手持雨傘的青年背影，逆光站在「船票」放大的舟筏向前方漂行，對岸朦朧，以淡墨渲染霧氣。圖 2（b）畫面為第一人稱視角，一座拱橋出現在水面遠方但無陸地，橋面有階梯而側面長滿爬藤植物，橋上站著一位身著紅色旗袍撐傘的「新娘」，場景色調青灰。這段畫面增加詩句中沒有的傘、行李和拱橋。

2. 階段三：詩句意境與象徵主題、意義分析

詩句以「船票」意象和「新娘」形象，展現思念妻子的愛情之愁；而人生階段從原生家庭到成家，鄉愁的情感對象也移轉到眷屬伴侶。圖 2（a）依原詩隱喻，將「窄窄的船票」轉化為承載人的「舟筏」，藉由水運與家人聯繫。圖 2（b）從作者視線看到遠方的新娘，視角轉換與圖 2（a）產生敘事關係。橋有送別隱喻，鵲橋亦有夫妻相會之意，但橋上只有妻子一人，且兩人各自拿傘（與「散」諧音），故也有分散之意；橋上撐傘，還另有《白蛇傳》借傘情緣典故，橋邊藤蔓增加老舊的質感，可拉長等候的時間感。本段畫面另外增加的拱橋、行李與傘，強化詩文描述的夫妻分離情境；此時作者已經成家，具有照顧家庭的責任感，因此，鄉愁不只等待書信，還有返鄉與新婚妻子團聚之期待。

5-1.3 〈鄉愁〉第三段

後來啊，鄉愁是一方矮矮的墳墓，我在外頭，母親在裡頭。

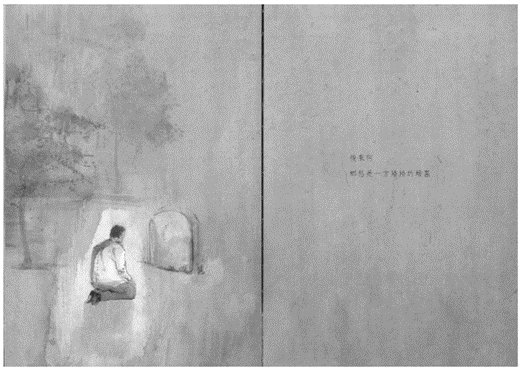


圖3（a）. 後來啊，鄉愁是一方矮矮的墳墓



圖3（b）. 我在外頭，母親在裡頭

（圖片出處：《余光中詩畫集》）

1. 階段二：文字解讀與自然主題、技法描述

時間持續往後推移，此段鄉愁為母親辭世的哀傷念想，「墳墓」為天人隔絕的象徵，墳墓雖矮，但「外頭與裏頭」卻是陰陽永隔的距離。圖 3（a）整體色調灰暗，只有左下方留出小區塊聚光燈似的亮面中，有一位長跪的成年男性側背，面對眼前墓碑悼唁祭拜。圖 3（b）同樣染上灰暗的淡墨，但將亮面區塊留在右上方的一雙赤足背面，與前一幅的亮面形成對角結構，左下另增加詩句沒有的一束花和一盤祭祀供品，拉長的逆光投影呈現日暮斜陽的情景。

2. 階段三：詩句意境與象徵主題、意義分析

「墳墓」意指對亡母的眷念與懷想，「後來」他與母親陰陽兩隔，無法再透過郵票（書信）傳送思念；本段與前段「我在這頭／新娘在那頭」的句式結構相同，但就時空距離而言，已從生離轉為死別，是天人永隔的絕望；且本段同時與首段的思母之情銜接，表達恆久無盡的親情鄉愁。圖 3（a）主角於墳前長跪，凝視墓碑若有所思，簡樸的墳墓象徵母親身後並無長物，右後方大片灰暗空間，則

顯示陰陽分隔之抽象距離已無法量測。圖 3（b）構圖為對角線兩端最遠的距離，赤足有傳統習俗守孝之意。畫面無墳墓只剩鮮花供品，並以夕陽斜照拉長的投影，呈現日暮孝子遠去的落寞感。

5-1.4 〈鄉愁〉第四段

而現在，鄉愁是一灣淺淺的海峽，我在這頭，大陸在那頭。

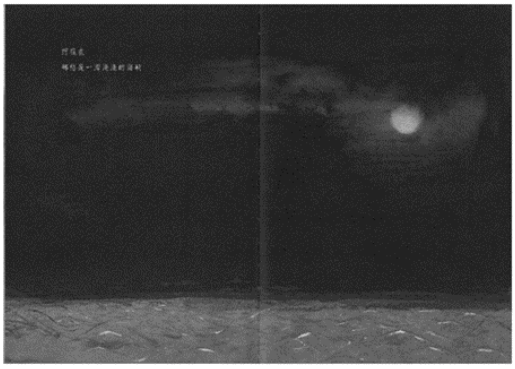


圖4（a）. 而現在，鄉愁是一灣淺淺的海峽

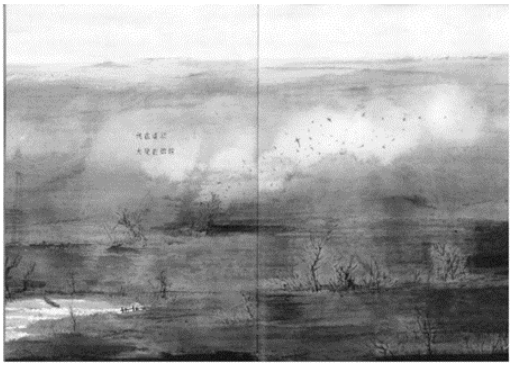


圖4（b）. 我在這頭，大陸在那頭

（圖片出處：《余光中詩畫集》）

1. 階段二：文字解讀與自然主題、技法描述

「現在」鄉愁因「一灣淺淺的海峽」與故鄉隔絕而發生，「海峽」造成「我在這頭，大陸在那頭」的結果，與故鄉遙遙相望。「淺淺的」意指難度匪淺，用反意表示。本段畫面運用詩句以外的物件元素以強化情境，圖 4（a）整片暗黑天色中，雲霧和一輪圓月隱約可見，水面以筆觸表現波浪，再用白色點染浪花波光，水平線隱沒在無邊際的黑暗中。圖 4（b）景象蕭條猶如一片荒原，雜草枯枝夾雜煙霧，中央一群鴉鳥飛起，左下一處水池，旁有細小柵欄以及舢舨，畫面上方地平線則消逝不明。

2. 階段三：詩句意境與象徵主題、意義分析

最後一段將之前的小愛之思，提升對民族大愛的愁思與遠憂。「海峽」意象以對比手法，讓個人「小愁」擴散到眾多遊子的「大愁」，引發同樣離鄉族群的共鳴。原詩的「現在」指 1970 年代詩文寫作的冷戰時期，因此圖 4（a）的海峽是實體空間距離，也是抽象的政治距離；畫面天空面積大而海平面低，遙望深遠無邊際的對岸，並有舉頭望月之思鄉暗喻。圖 4（b）的地平線與圖 4（a）的水平線位置有極高與極低的視角對比，強化詩文中「這頭」與「那頭」的距離感。前方細小的舢舨與木籬，遙望遠方的地平線，相對土地遼闊；枯樹上的鴉鳥於煙霧中成群飛離，頗有「枯藤老樹昏鴉」的落寞意境。

5-2 〈鄉愁〉分析階段四：文本評論與創作理念解釋

〈鄉愁〉在 1972 年寫於臺北，彼時余光中剛自美返臺；〈鄉愁四韻〉寫於 1974 年 3 月離臺赴港前夕。〈鄉愁〉是討論余光中鄉愁詩之經典作品，詩句複沓章法的運用使得各段結構類似，關鍵在於相應位置變換的詞語如何抉擇與組合。再者，使用複沓手法傳遞音樂性，如各段均以「鄉愁是……」的句式開始，末兩句則是「這頭」、「那頭」、「外頭」、「裡頭」的重複使用，再搭配 4 個量詞和疊詞，整首詩像 4 組齊整的樂章。〈鄉愁〉全詩沒有激烈情緒或濃郁筆法，敘述平穩且舒緩，有景語而不直接表達情語，情感自然而直接。詩句結構清晰，蘊含不同時空內涵的鄉愁，以簡單的意象將抽象的鄉愁具體化；4 個獨立意象線性連結，從少小離鄉、等待書信的母子之別（郵票），到勞燕分飛的新婚之別（船票），再接連陰陽隔離的生死之別（墳墓），最後擴深到故鄉、家國之隔（海峽），格局由小而大，且

與詩人的生命歷程緊密勾連，表現漸進烘托的深濃鄉愁，以家國愁思收束結尾。

〈鄉愁〉是《余光中詩畫集》唯一的水墨插畫。原詩文字精練深遠，而繪本主色調最灰暗，情感抒放也最為沉重。本詩畫家咫山之水墨畫風具典型素人畫家特質 [7]，渲染皴擦用筆等技法不受傳統學院法則拘束，具有自由豪放且樸拙純真之趣味；加上其作家背景的文學敏感度，對詩文內容延伸擴展的聯想力強，對詩意的詮釋個性鮮明。咫山的〈鄉愁〉系列插畫，對應詩作互文之創作特色評析如下：

5-2.1 樸素水墨藝術的圖文關係

「樸素藝術」一詞源於英文「naive art」，樸素藝術家則指未經專門學院訓練或拜師學藝，自學而成的藝術家，國內常通稱為「素人藝術家」；創作風格自由獨特不受束縛，且作品意象常源自個人或社會生活精神 [8]（蘇振明，1997）。咫山的〈鄉愁〉插畫風格具有明顯「樸素藝術」的特質，技法無明顯派別特徵，與典型傳統水墨畫亦頗有差異。畫面少數的輪廓與線條勾勒，仍可顯其書畫用筆功夫，如孩童與母親分離的手、藤蔓、枯枝等；其餘形體並無傳統水墨皴擦點染之章法，而為粗獷樸拙的自由筆觸。原詩文字少但喻意豐富，畫面景物描寫簡略，留出大面積的空靈氣氛以呼應詩文的時空情境。畫家本身之作家背景使其水墨插畫帶有一點文人畫氣息；文人水墨畫講究繪畫與文學合一，畫面須藉文本支撐以表達完整的敘事意涵，因此圖文依附關係緊密。然而，由於圖像簡易，其筆意情緒與墨韻氣氛，必須先閱讀原詩，情感共鳴才容易進入畫面意境，因此閱讀對象適合有人生歷練或藝術賞析經驗豐富者。

5-2.2 純藝術觀點的圖像符碼詮釋

〈鄉愁〉詩句中具體圖像符號不多，只有母親、新娘、作者「我」等 3 位人物，以及郵票、船票、墳墓、海峽等 4 個物件，每段主詞都是「鄉愁」以及時空距離的暗示。插畫除原詩文字所描述的人與物外，另擴充添加信封、傘、皮箱、拱橋、花束、供品、月光等，作為輔助的象徵符號，且以人物的服裝識別時代與強化文化情境，並多運用「水景」意喻隔離的空間。畫家關注的不是字義，而是對文學作者心境的體察，如場景植物多用枯枝；粗放的墨韻、晦暗低彩的色調、乾澀的線條等，布滿如蕭瑟、孤寂、落寞、荒蕪等負面情感，充分表現「愁」的情境。創作思維大量融入個人情感，除掌握原詩敘事內容與相應的符碼外，也渲染對文學作品的解讀、感受與想像，使插畫成為對詩作的反饋。此時的符碼已不限於圖像，畫面上輕重緩急、乾溼濃淡的筆觸，都成為情感的表徵。藝術表現性濃的插畫，因文本的具象圖像符碼不多，加上情感的純粹性，使得畫面略趨於抽象，也提高讀者理解的門檻。

5-2.3 視角與空間距離的敘事結構

原詩以 4 個主題物象隱喻鄉愁情緒，物象的形容詞如小小的、窄窄的、矮矮的、淺淺的，字面上的空間尺度不大，但距離皆遙不可及。畫家將每段落對應 2 幅畫為一組分鏡，同一組插畫之間具有敘事關係。藉由人稱視角轉換，從讀者眼中看作者，再從作者眼中看景象，便產生敘事性，如「船票與新娘」。另外，視角也表達「距離」，抽象距離多用第三人稱視角，讀者可觀察主角的情緒，類似「孩童與母親、墳墓、船票」；具象空間距離則用第一人稱視角，讀者透過主角視線，在畫面直接感受空間，如「新娘在那頭、大陸在那頭」。〈鄉愁〉系列插畫以「距離」作為詮釋主軸，畫面留出大量空間並搭配光影產生情境。構圖常見人物在邊角位置，留出空間及投影製造距離感，如船票與主角，墳墓與主角，皆位於畫面左下方，而隔頁的新娘、主題人物則位於右上邊角。此外，同一組 2 幅插畫之間，其構圖位置的對比也產生距離感，如海峽那段利用水平線與地平線高度對比，視覺上兩頁間便產生空間的距離差異。

5-2.4 光影色調與情境表達

原詩文字簡練，故插畫對應互文亦簡潔含蓄，重點在建立情境，使鄉愁情感自然充滿在深邃的空靈氣氛中。咫山以寫意水墨詮釋〈鄉愁〉，畫面留出空間甚多，色調偏冷，墨色偏濃，彩度也低，並以光影明度對比主題和背景；樸拙畫面乍看不易理解，但搭配詩作字句引導，便能感受畫家對原詩的情境詮釋。詩句以物象暗喻鄉愁，但畫面多以人物背影與肢體表現情緒，再運用舞台聚光效果產生角色獨白的戲劇性；配合拉長的逆光投影產生惆悵情感。色調以黑白墨韻渲染背景層次，部分主題略為上色，再以寫意線條簡單勾勒人物、服裝。本系列水墨插畫背景皆有渲染墨色，留白之處不多，藉由漸層晦暗的空間或虛實交錯的景物，表現抽象的心靈距離；設色多為青、綠等寒色，色調清冷而帶著消沉落寞。只有在特別的畫面人物，如新娘、母親的衣著出現紅色等暖色調，形成寒暖色對比，表達心中期待的溫度。

六、詩畫互文階段二、三、四：〈鄉愁四韻〉

6-1 〈鄉愁四韻〉分析階段二、三：自然主題描述與象徵主題分析

〈鄉愁四韻〉從中心意象聯想到層層的主題，如先自「長江水」聯想「酒」，其次由「酒」聯想「醉酒的滋味」，再由「醉酒的滋味」聯想「鄉愁的滋味」。陳義海（2004）稱長江水、海棠紅、雪花白、臘梅香為中心意象；酒、血、信、母為派生意象；醉酒的滋味、沸血的燒痛、家信的等待、母親的芬芳為主題的滲透，最後呈現出鄉愁滋味、燒痛、等待、芬芳等。鄉愁原是抽象的概念，藉由這些概念的隱喻，既可將其具體化，也產生明晰的意指。

6-1.1 〈鄉愁四韻〉第一段

給我一瓢長江水啊長江水，酒一樣的長江水；醉酒的滋味，是鄉愁的滋味，給我一瓢長江水啊長江水。

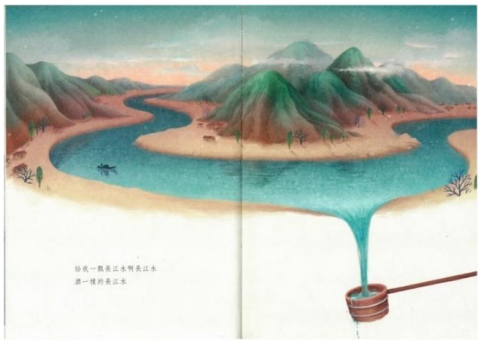


圖5（a）. 給我一瓢長江水啊長江水



圖5（b）. 醉酒的滋味，是鄉愁的滋味

（圖片出處：《余光中詩畫集》）

1. 階段二：文字解讀與自然主題、技法描述

本段中心意象「長江水」與「酒一樣」，產生「醉酒的滋味」，也就是「鄉愁的滋味」，讓鄉愁產生味覺。圖 5（a）以第一人稱視角鳥瞰江河、山、樹、聚落等景觀。一段藍色河流橫越畫面，河道彎蜒流過前方，從山後遠方繞出；河水順著一個缺口如瀑布般，洩流進一個長柄圓形的木製水瓢內。岸上有山水畫形式的丘陵山巒，山腳下有一些樹和中國傳統房舍，河面上則有一艘中國傳統的舟筏。圖 5（b）畫面主題為手持著青花瓷大酒杯，溪流彎蜒穿過酒杯下方，左前有個青花瓷酒壺，中後為貼上紅紙的酒甕，木製的酒瓢在酒甕之後，酒杯內泛著漣漪，隱約映出屋舍山景。各物件不合常理的

尺寸比例與空間配置關係，具有超現實場景的夢幻感。

2. 階段三：詩句意境與象徵主題、意義分析

本段以「長江水」隱喻鄉愁。長江是大陸兩大母親河之一，故「長江水」常指代母親或中國，屬象徵概念。「酒」是實體隱喻，詩人賦予長江水有酒的特性，使得飲長江水如同飲酒，比喻鄉愁之沉醉。醉酒和鄉愁都有憂愁，以舉杯消愁表達詩人濃烈的情感隱喻。圖 5（a）畫面帶有水墨山水畫的山石形色與舟筏，使河流具有「長江水」的象徵；傳統屋舍聚落，則有家鄉的隱喻。長柄木瓢樣式為古代打酒的酒瓢，江水流入其內，有酒與江水結合之寓意。圖 5（b）象徵主題為醉酒與鄉愁，因酒、水的視覺不易分辨，故另外添加中國傳統酒器象徵，後方擺著與前一幅相同的酒瓢，連結兩個分鏡畫面，即酒與長江水。第一人稱「我」的手端著酒杯，杯中的屋舍夢境影像，隱喻酒醉微醺之後對故鄉的幻想。

6-1.2 〈鄉愁四韻〉第二段

給我一張海棠紅啊海棠紅，血一樣的海棠紅；沸血的燒痛，是鄉愁的燒痛，給我一張海棠紅啊海棠紅。

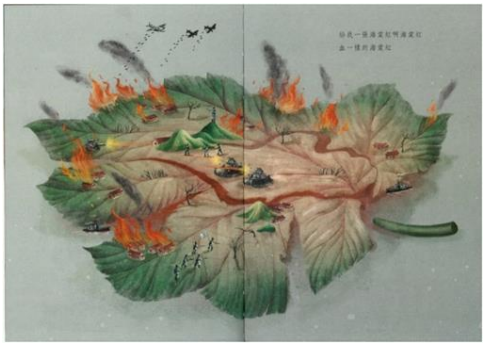


圖6（a）. 給我一張海棠紅啊海棠紅



圖6（b）. 沸血的燒痛，是鄉愁的燒痛

（圖片出處：《余光中詩畫集》）

1. 階段二：文字解讀與自然主題、技法描述

本段中心意象「海棠紅」與「血一樣」，產生「沸血的燒痛」，也就是「鄉愁的燒痛」，讓鄉愁產生觸覺。圖 6（a）畫面鳥瞰一片放大的樹葉，葉柄斷開邊緣撕裂，葉脈質感清楚，中間為焦黃赭色的土地質感帶有地形與兩道疤痕，周圍則仍為綠色，葉面上幾處屋舍冒出火苗黑煙，並有縮小的戰車、士兵互相開火；外圍海上有軍艦，上方還有飛機投擲炸彈。圖 6（b）眼前一條河流往左方地平線消逝，河道兩側山巒只有近處零星枯木，火苗與濃煙到處竄升，暗藍天空有飛機投擲炸彈。顏色對比強烈，遠方天空出現火光，近處天空濃煙瀰漫。

2. 階段三：詩句意境與象徵主題、意義分析

本段以「海棠紅」隱喻沸血的鄉愁。海棠葉形似舊中國版圖，屬於實體隱喻。再者，海棠也包含詩人的故鄉江南，為空間隱喻，血則是概念隱喻，因血脈相連卻遭遇隔絕，產生沸血熬煉的燒痛，顯示詩人痛楚的情感隱喻。圖 6（a）的海棠葉比擬 1949 年以前的中國，中間兩道橫向疤痕的造形位置，象徵黃河與長江。「海棠紅」取自海棠葉由綠轉紅的季節特徵，而「紅」與火、血連結，畫面另以戰場引伸詩意，具體表達對故鄉戰禍的沸血悲情；葉柄斷裂，根基損毀開始枯化，為戰爭導致國破家亡的隱喻。圖 6（b）置身戰場中，畫面中的火焰對應「燒痛」，乃強烈的抽象感受，詩句中的「血」在畫面均以火取代。

6-1.3 〈鄉愁四韻〉第三段

給我一片雪花白啊雪花白，信一樣的雪花白；家信的等待，是鄉愁的等待，給我一片雪花白啊雪花白。



圖7（a）. 給我一片雪花白啊雪花白



圖7（b）. 家信的等待，是鄉愁的等待

（圖片出處：《余光中詩畫集》）

1. 階段二：文字解讀與自然主題、技法描述

本段中心意象「雪花白」與「信一樣」，產生「家信的等待」，也就是「鄉愁的等待」，家信為故鄉的音訊，讓鄉愁轉化為視覺的等待。圖 7（a）為冬季飄雪的場景，遠處有幾棟屋舍聚落，聚落近處有一條小溪，上方有座小拱橋，似乎為村舍對外的路徑。雪花夾雜中式信紙飄落至近處，信箋上有書法字跡。圖 7（b）中間有一位穿著外套圍巾並戴眼鏡的男士側面，正伸手碰觸巨大信封，信封內出現前一幅畫面中的村舍雪景，周圍還有巨大的中式信紙，男子後方地面有一路延伸的腳印。

2. 階段三：詩句意境與象徵主題、意義分析

本段「雪花」乃中國的象徵，屬於實體隱喻，而白淨的雪花，聯想到白色的「信」，遙遙無期的音訊等待，更添思鄉之情。圖 7（a）信件隨雪花從空中飄落至眼前，對應詩句產生「給我」的動感，畫家另外添加村舍、小溪、拱橋等。古代常以橋作為送別之地（如灞橋折柳贈別），村舍外的拱橋有離鄉的隱喻；帶有書法字跡的中式信箋則為家書象徵。圖 7（b）的大信封內有圖 7（a）的屋舍雪景，周圍有一樣的信箋，表達信中承載的家鄉記憶。書生般的男士是首次在畫面出現的作者，透過人物與書信大小比例的反差，營造超現實的夢幻意境，並凸顯家信的份量；腳印為人物走向信封的渴望，亦只在夢裡回憶中等待。

6-1.4 〈鄉愁四韻〉第四段

給我一朵臘梅香啊臘梅香，母親一樣的臘梅香；母親的芬芳，是鄉愁的芬芳，給我一朵臘梅香啊臘梅香。



圖8（a）. 給我一朵臘梅香啊臘梅香



圖8（b）. 母親的芬芳，是鄉愁的芬芳

（圖片出處：《余光中詩畫集》）

1. 階段二：文字解讀與自然主題、技法描述

本段中心意象「臘梅香」與「母親一樣」，產生「母親的芬芳」，也就是「鄉土的芬芳」，讓鄉愁產生嗅覺。圖 8（a）畫面有左右兩個場景，分別為冷、暖色調。左邊雪地上有 3 棵樹木，樹上開滿黃色臘梅花，前幅為同一位主角站在樹下捧著一朵臘梅花。右邊為帶有褐黃色調的懷舊場景，一排老街屋，一群穿著棉襖的玩耍兒童，發紅包的長輩，門前結綵燃放鞭炮，彷如舊時農曆過年情景。圖 8（b）有一大朵黃臘梅花漂流在藍色水面上，主角蜷縮著身體在花朵內部，臉上有滿足的笑容。

2. 階段三：詩句意境與象徵主題、意義分析

本段「臘梅香」以概念隱喻鄉愁的滋味。臘梅花季為冬末春初，開黃花且帶有香氣，屬實體隱喻，令人懷想母親，而母親也是家鄉故土的象徵。圖 8（a）畫面左右以不同色調區分出想像與回憶，左邊為想像場景，主角站在臘梅樹下捧著花朵聞取花香；右邊為回憶場景，懷舊建物街景人物的年節活動，配合臘梅花季，藉由花香與早期過年記憶作為思鄉聯想。圖 8（b）直接依照原詩之意，以臘梅花象徵母親，畫家另添加流水，和第一段長江水的鄉愁意象呼應，水面巨大的臘梅花則為母親（鄉土）的芬芳，主角蜷縮在母親般的花朵懷抱中，似在夢中，欣喜而滿足。

6-2 〈鄉愁四韻〉分析階段四：文本評論與創作理念解釋

〈鄉愁〉採暗喻，〈鄉愁四韻〉則用明喻，以鄉愁為意，酒、血、信、母親為象，意象自然生成。4 段結構皆首尾呼應，故每段既獨立又具疊唱複沓的效果，持續深化主題，最後以芳香的母親（鄉土）收尾，散放愁思效應。〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉的審美追求相當接近，每段首尾連用 4 個「給我」，鄉愁強烈流露。「酒、醉酒、長江水，乃同源之熱；血、沸血、海棠紅，乃同宗之熱；信、家信、雪花白，乃鄉音之熱；母親、鄉土、臘梅香，乃鄉情之熱」（呂政軒，2009）。詩中的「紅」以「張」為量詞，「香」以「朵」計算，有作者對自然景緻的描寫考量；「紅」與「血」連結，產生自然的聯想，而以「紅、白」色彩帶入作品，意象較〈鄉愁〉更具顏色之美（陳義海，2004）。首句以酒醉於故鄉長江水開場，末句以「母親（鄉土）的臘梅芳香」結束，從味覺、觸覺、視覺到嗅覺，感官引喻極富創意變化。

本詩繪本畫家 Julia Yellow 擅長報刊插畫，運用數位工具，畫風色調飽和活潑，筆觸溫和，具美式畫風及童書繪本質感，且有西方媒體插畫的幽默詼諧（陳姿羽，2016）[9]。報刊插畫須使用簡潔明確圖像表現文章精髓，無須借助文字就能傳達主題敘事；因此她繪製前須先細讀文章，查詢資料理解內容，歸納出關鍵語詞，再構思圖像符號表現文章概念 [10]。Julia 畫風細緻，擅長運用視覺符碼組合與超現實空間結構，使圖像能解讀與傳達文章內容。她的〈鄉愁四韻〉系列插畫，對應詩作互文之創作評析如下：

6-2.1 客觀圖像符碼的敘事插畫

詩作物件景象描述具體鮮明，文字直接表達各物件所引發的感官情緒來寓意鄉愁。Julia 忠實掌握詩文內容，以物件元素對應原詩，如水瓢、海棠葉、臘梅花等；對於非視覺的抽象感官情緒，則另行添加相關圖像於畫面中產生聯想隱喻，如青花瓷酒器、戰場、年節與老街等。寫實描繪使得傳達內容明確，文字意象與圖像符號之間的識別性一致。Julia 訓練背景為應用美術與視覺傳達，且長期配合報刊文章繪製插畫，創作偏向設計功能的思維，亦即以閱讀理解為目的，結構清楚且客觀地繪製作品。除了忠實表達文字意義之外，畫家亦構思前後連貫的一致性；原詩 4 個段落各有獨立主題，但 Julia 運用重複元素於不同畫面，連結畫面之間的關係而產生敘事；如河流的元素，從第一段的長江水開始，幾乎每組插畫都有出現，最後又成為主要場景，頗具連貫呼應之效果，這是畫家對於畫面之間敘事關係的布局創意。

6-2.2 符號元素的超現實結構運用

原詩藉由一瓢長江水、一張海棠葉、一封家信、一朵臘梅花，4 種小尺寸物件，逐步引發對故鄉的思念，且文字形容描述之物件，亦常帶有情緒隱喻，如長江水、酒醉、沸血、家信、花香等，這些帶有情感的物件在視覺上不易以具象元素表現。Julia 擅長運用畫面元素之間的結構關係，讓客觀物件產生敘事功能，特別是以比例反差的超現實空間手法，刻意放大詩句裡小而重要的物件尺寸，重組畫面結構以容納文字描述的回憶空間，使文字原有的想像在視覺上更為擴張。此戲劇性效果還能在這些物件之間製造擬人的互動關係，形成符碼結構以傳達詩文的情緒意涵。如整條長江水流入一柄水瓢；整個村舍聚落置於一只酒杯內；整個戰場放在一片秋海棠葉上；整個屋舍置於超大信封中；最後主角躺進一朵象徵母親懷抱的巨大臘梅花。這種比例誇擬的手法，將景觀濃縮再建構於放大的物件上，解讀對應詩作的意涵，形成超現實的畫作風格和奇幻的閱讀趣味，遂使鄉愁懷思產生夢幻之感。

6-2.3 歷史與文化意象的詮釋

〈鄉愁四韻〉寫作背景為兩岸冷戰時期，大陸遷臺的藝文創作者，表現思鄉感懷的「鄉愁美學」。Julia 接受當代美式插畫訓練，其生活時空與詩作的歷史背景原有距離，但她長期為報刊繪製插畫，蒐集文本資料的經驗豐富，不但運用相關的圖像資源，還另添加文化符碼。在「長江」水上添加一葉扁舟與搖櫓的船夫，以中國山水畫的形式呈現山巒；打酒的木瓢與青花瓷酒器、海棠葉與中國地形圖、以及帶有書法字跡的中式信箋等，都能加強原詩的文化意象。「臘梅香」一段，畫面添加懷舊老街的年節景象，連結歲末臘梅花季與故鄉年節回憶，詩文延伸意義與文化詮釋相當豐富。報刊插畫講究閱讀效率與傳達機能，由於畫面添加不少文化符碼的圖像，為避免元素過於繁複而模糊關鍵主題，因此有些次要物件僅為表意，如以一般屋舍表現家鄉聚落，而不特別強調中式建築；家信為書法字跡的中式信箋，但信封為了容納家鄉場景，則改用開口較大的西式信封；武器象徵戰場，也無須詳加考證其軍事裝備樣式等。

6-2.4 色調風格與情境表達

〈鄉愁四韻〉情感強烈直白，加上色彩鮮明的情緒表述運用，與〈鄉愁〉的明顯差異，如長江水藍、海棠紅、雪花白、臘梅金黃等。畫家以細膩技法描寫這些物件的形體及色調，造型以詩句原義為考量，再藉由重組圖像的尺寸比例等場景結構，強化詩作的物件隱喻。畫家個人情感渲染較少，畫面與原詩文字意義的一致性高，具象符碼使讀者清晰理解詩意。然而，畫家仍有個人慣性畫風與擅長技法，如果和原詩的情感意涵有不一致之處，情境詮釋便產生不同的互文結果。文學繪本不只傳達文意，還須表現情境氛圍；Julia 在報刊的插畫作品，用色彩度高，色調對比鮮明活潑，雖詮釋原詩大致依據文字客觀用色，但仍保有其慣用風格的色彩情緒，不完全配合詩文。如「海棠紅」戰場火紅但天空灰藍，沉靜的背景色調稍微降溫「沸血燒痛」的悲憤；活潑明亮、溫暖高彩的用色，也略微淡化「思鄉」的憂鬱。就色調氛圍而言，消極負面的情緒在畫面不明顯，Julia 畫筆下的「鄉愁」，收斂悲情哀傷，轉而強化夢幻回憶。

七、結語

7-1 討論：詩畫互文的分析比較與視覺語彙的表現運用

兩位畫家在詮釋詩文意涵時，除卻文字意義外，都挹注了個人的解讀，使插畫成為在與詩作互文後，所衍生出的詩畫藝術品。然因經歷背景、創意與技法之差異，比較兩部繪本之互文分析特點，歸納如下：

7-1.1 插畫主題與詩作的互文差異

兩部繪本皆依詩作段落分鏡，然在主題概念與插畫表現方向則各有發揮。原詩揉合人生經歷的〈鄉愁〉，繪本具象符碼不多，但因水墨媒材本質已有中國藝術風味，加上傳統元素如旗袍、拱橋等，使得插畫具有強烈的中國人文質感。側重大陸故土鄉愁的〈鄉愁四韻〉，繪本由旅美報刊插畫家以數位工具繪製，圖像文化符碼豐富，敘事結構完整，但個人畫風的慣性質感較鮮明。比較兩部詩畫繪本，可發現〈鄉愁〉插畫的中國文化情愫較強，〈鄉愁四韻〉詩作則明顯聚焦大陸地景的鄉愁。

7-1.2 符碼應用的意象

〈鄉愁〉原詩擷取人生階段對母親、妻子、故鄉的思念，意象為郵票、船票、墳墓、海峽；〈鄉愁四韻〉的長江水、海棠紅、雪花白、臘梅香等景物則明顯具有中國大陸意象。這些意象物件為兩部繪本的基本符碼，但對於物件所衍生、明喻或隱喻的情感創作概念頗有差異。〈鄉愁〉多用暗喻，只運用原詩圖像及其附加物件，例如新娘（拱橋），墳墓（花束供品）等，其餘抽象情緒皆轉以光影與氣氛的表現；〈鄉愁四韻〉則將抽象情緒皆轉為具體物件，運用結構性的誇飾手法，明確表達詩文意義。

7-1.3 人稱視角與敘事結構

兩首詩全文均採用第一人稱「我」進行敘述，兩部詩畫繪本亦有多幅使用第一人稱視角；不過畫家欲表現主角心理情緒時，常轉用第三人稱視角，使讀者看見主角的表情或肢體。然而，兩部詩畫在視角轉換之目的不同：〈鄉愁〉主要表現主角的孤寂感；〈鄉愁四韻〉則利用放大的物件與主角互動，表現這些物件的意義。〈鄉愁〉以人稱視角的轉換營造畫作之間的敘事連結，並使用人物背影、投影等元素強化戲劇性敘事氛圍；〈鄉愁四韻〉注重物件圖像符碼的運用與配置關係，畫面敘事結構明確。

7-1.4 詩畫互文的時空詮釋

原詩〈鄉愁〉以作者成長階段為敘事主軸；〈鄉愁四韻〉則以物件展開主題，並結合色彩與感官的聯想。兩部繪本的表現理念和詩作有所差異，如〈鄉愁〉插畫除了人物年齡配合原詩時間之外，畫面側重「空間距離」的表現，從離家的實體距離，到生死或政治隔離的抽象距離；〈鄉愁四韻〉插畫除對應詩文的景物之外，又大量添加物件，側重「空間景觀」強調中國地景。雖然兩首詩作文字並未直接書寫空間，繪本插畫皆著重空間表現：〈鄉愁〉的空間營造虛實距離感；〈鄉愁四韻〉的空間識別文化地景。

7-1.5 詩意與情境表現

兩首詩作的文字審美相似度極高，但情感表現方式與強度差別大，這也隨著畫家的創作背景，延續到繪本的情境表現。〈鄉愁〉插畫有樸素藝術的美學特質，以詩作少量的物象為核心，運用光影發酵其負面情感，畫面乍看似乎隱晦平淡，但強烈表達了「愁」的情緒。〈鄉愁四韻〉插畫依據原詩字義發展圖像之間的比例結構關係，並以對比鮮明的色調，表現美式插畫的超現實明快畫風，雖然不凸顯「愁味」，但另有夢境感，且圖像敘事性強，畫面不須文字便能獨立表達詩作意義。

7-2 研究發現與建議

7-2.1 研究發現：畫作對詩作文字的「閱讀依附性」與「創作延伸性」

首先，就圖文關係的閱讀理解而言，畫作對詩作產生「閱讀依附性」，即因畫作詮釋文字的主客觀方向，形成該插畫在詩畫繪本中的閱讀屬性。對詩文依附性低的插畫，畫面已客觀表達完整詩句意義，不須借助文字說明，便可獨立讓讀者理解；但如過於客觀，易成為「圖解」詩，而非「詮釋」詩，藝術情感層面相對較弱。而詩文依附性高的插畫，畫面不一定和字面意義同步，可見畫家對文意的強化或反

饋，畫風個性鮮明且主觀情緒表現較強，但畫面不易獨立傳達詩意，藉由詩畫同步解讀，需先感受原詩情感，圖像的詩意才較明朗，一般讀者常須引導賞析方能理解。本研究〈鄉愁〉與〈鄉愁四韻〉兩部詩畫繪本，插畫表現之差異，正可依據其對詩作「依附性」之程度，比較插畫作品的詩畫閱讀屬性。

其次，就圖文關係的互文結果而言，畫作從原詩發展的「創作延伸性」，可討論畫家本身特質對詩作詮釋方向的影響，並能解釋繪本插畫的個性及創新性，為何超脫於文字情境之外。無論畫家詮釋詩作的理念如何，其畫風的慣用表現手法不可能和詩作完全一致，都會具有某個程度的「延伸性」；如果畫家再刻意強化個人對文字的感受，或融入本身的人生經驗，畫作會從詩作發展出更強的「延伸性」，使得自我原創性增加。然而，相對於詩作「創作延伸性」強的畫作，因為畫面情境表現與文字敘事可能差異較大，畫作不易獨立傳達詩意，較需搭配原詩同步理解，因此與詩文的「閱讀依附性」也會相對較高。

7-2.2 學術研究與創作應用之建議

前述所提畫作對文本的「閱讀依附性」與「創作延伸性」，皆具有插畫詮釋文本的二元化概念，例如理性圖像設計相對於感性藝術表現，客觀圖解對主觀詮釋，慣性畫風與文字情境之契合性等。在文學繪本的學術研究議題中，有別於常見的圖文關係分類方式，此二元化概念無論是敘事意義、情境表達或詮釋觀點等，皆具有兩端對應的操作性定義，可明確建立圖像對文字的互文分析指標，較容易發展具有結構系統的定性描述分析模式，並能依據研究命題再調整擴充應用。

對文學繪本的插畫創作者而言，畫作對文本的「閱讀依附性」與「創作延伸性」，可作為構思或設計策略的二元化衡量指標。運用「閱讀依附性」來定位插畫詮釋文本的「相對方向」，例如：以客觀圖解為目的，畫面圖像須傳達完整文意，並獨立呈現字義內容，故對文本的閱讀依附性較低；反之，若以意境表現為目的，融入個人對文本弦外之音的感受，不侷限於表面字義，而以畫面意境延伸文本情感，則畫作個性風格鮮明，但不易獨立理解文本原意，需搭配文字同步閱讀賞析，故對文本的閱讀依附性較高。同時，創作者可再配合「創作延伸性」的思考，從文本意涵的相對關係，評估畫風之個性表現程度。

7-3 研究限制與後續展望

7-3.1 研究限制

由於本研究受限於出版社與畫家之協定 [1]，只能從畫家之基本資料，加上以其筆名查詢現有網路資訊，搭配畫作進行分析解讀；但兩位畫家的網路資訊量頗有差異，也影響比較條件的對等性，此限制略微影響本研究階段四的分析，以及兩部繪本插畫的比較結果。如果能掌握畫家詳細資歷與其他作品，或取得聯繫安排訪談，將會使本研究的分析更加深入，方能符合預期的目標。

7-3.2 後續研究之展望

本研究以藝術史的圖像學概念為核心，融入設計符碼學理與詩歌文本分析，整合藝術、設計與文學之跨領域研究模式，探討文學繪本的詩畫互文議題；研究結果超越一般單從文學領域或藝術設計領域的研究格局，可從多角度觀點、由外到內更深入解讀插畫對文學的互文性，提供文學界與藝術設計界之學術研究及創作參考。後續以本研究模式為基礎，可進行其他詩畫的繪本分析，發展系列性研究。本研究模式更適用於相同文本、但有不同版本之繪本插畫比較研究，能凸顯不同畫家作品與原始文本的互文差異。未來還可針對其他文學類型之繪本，如散文、小說或歌謠等；或不同的繪本創作型態，如文字與插畫為同一位作者之繪本等，依其屬性調整或擴充討論模式，建立更完整的繪本跨域合作之研究體系。

註釋

[1] 本研究蒐集資料時，透過《余光中詩畫集》之出版機構「和英文化事業」，了解兩位繪本畫家於公眾媒體或發表作品皆使用筆名，無意公開其中文本名、詳細資歷與聯絡方式，亦與出版機構簽有此保密協議，故本研究行文均以「咫山」及「Julia Yellow」之筆名示之。

[2] 「互文性」（intertextuality）原由法國知名理論家茱莉亞・克莉絲特娃（Julia Kristeva）於 1966 年在其論文《界線的文本》（The bounded text）中首度提出，她指出：「文本是各種不同文本的排列組合，其他文本在此既有的文本中，產生穿越時空的交叉性互文對談」（Kristeva, 1986）。

[3] 詳見《2020 臺灣文學年鑑》，頁 72-100。林慈鳶統整兒童文學繪本相關研究之大學院系學位論文，多達 7 成為人文與教育領域，視覺藝術與設計領域接近 2 成，其他少數為傳播與社會科學領域。

[4] 詳見《臺灣兒童圖畫書導賞》，頁 231。徐素霞為《余光中詩畫集》的畫家之一，她提出 10 項繪本插畫表現重點如下：媒材技法與形式、造形與角色塑造、肢體動態與表情語言、色彩規劃與傳達、空間營造與情境氣氛、圖像敘述結構與時間節奏、畫面中事物的傳達與解說、風格表現與創作意念、圖像與文字互動關係的傳達、封面與扉頁的整體性。

[5] 詳見 Perry, N. (1992). *The pleasures of children's literature* (pp. 29-35)。Perry N.提出 6 個插畫表現重點如下：版式與最初的印象、情緒與氛圍、風格、視覺事物的意義、圖畫的流動，以及圖畫的動作與時間。

[6] 3 條主線即：（1）時間：由「小時候－長大後－後來－現在」順序推移；（2）空間：由「負笈外地－作客他鄉－生離死別－海峽相望」依序推衍；（3）親情：詩人與母親之間，由「互通家書－搭船返家探望－天人永隔－大陸與臺灣兩地間隔」依序轉變。

[7] 依據出版社與繪本資料，畫家咫山具作家背景，自幼學習中國繪畫，但並非藝術院校訓練出身，而是自學畫家，擅長用豐富墨色和筆意表達當代情感和語境；他目前居住於北京，早期從事設計工作，不曾繪製插畫，因為欣賞余光中的文學與繪本翻譯作品，故接受出版社邀約首次創作繪本插畫。

[8] 詳見蘇振明（1997）。臺灣樸素藝術的特質及其發展省思。*臺灣美術，9*（3），29-56。樸素藝術的定義與內涵，應包含三層次意義：（1）藝術家是無師自通的自學者；（2）作品風格自由獨特，不受傳統美術法則束縛；（3）作品意象源自個人或社會生活的「精神性寫實」，可視為創作者的「圖像傳記」。

[9] 旅美插畫家 Julia Yellow 出生於臺灣，美國薩凡納藝術設計大學（Savannah College of Arts and Design）插畫系畢業，常為報刊如《紐約時報》繪製插畫。此介紹原載於女性網站《非常木蘭》（藝術人文版）2016 年 11 月 2 日，由陳姿羽撰寫，畫家 Julia Yellow 專欄。取自：https://user273365.pse.is/92was9

[10] Julia Yellow 2018 年受邀參與臺灣金曲獎頒獎典禮的視覺插畫設計，並接受網路媒體 BIOS Monthly 的專訪，分享自己創作的歷程與理念。取自：https://www.biosmonthly.com/article/9835

參考文獻

1. Kristeva, J. (1986). *Word, dialogue, and the novel. In the Kristeva reader* (p. 37). New York, NY: Columbia University Press.
2. Perry, N. (1992). *The pleasures of children's literature* (pp. 29-35). London: Longman.
3. Yellow J.（2018 年 12 月 20 日）。面對客戶，把心裡的 CEO 叫出來。*BIOS Monthly 網*。上網日期：2024 年 10 月 1 日，取自：https://www.biosmonthly.com/article/9835

Yellow J. (2018, Dec 09). Facing customers, call out the CEO in your heart. *BIOS Monthly*. Retrieved Oct 01, 2024, https://www.biosmonthly.com/article/9835. [in Chinese, semantic translation]

4. 古添洪（1984）。*記號詩學*（頁 7）。臺北市：東大。
   Ku, T. H. (1984). *Semiotics of poetry* (p.7). Taipei: The Grand East Book. [in Chinese, semantic translation]
5. 呂政軒（2009）。一種鄉愁兩種滋味—余光中〈鄉愁〉〈鄉愁四韻〉分析。*名作欣賞：學術版*，*9*，44-45。
   Lu, C. H. (2009). One nostalgia, two flavors. *Masterpieces Review: Academic Version*, *9*, 44-45. [in Chinese, semantic translation]
6. 李癸雲（2011）。參差對照的愛情變奏—析論夏宇的互文情詩。*彰化師大國文學誌*，*23*，65-99。
   Lee, K. Y. (2011). Try to analyze Hsia Yu's intertexual love writing. *NCUE Chinese Journal*, *23*, 65-99. [in Chinese, semantic translation]
7. 帕諾夫斯基（Erwin Panofsky）（1997）。*造型藝術的意義（Meaning in the visual art）*（李元春譯）（頁 31-62）。臺北市：遠流。（原著出版年：1955）
   Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual art* (Li, Y. C., trans. 1997). Taipei: Yuan-Liou Publishing. [in Chinese, semantic translation]
8. 林慈鳶（2021）。兒童文學研究概述。*2020 臺灣文學年鑑*（頁 72-100）。臺南市：國立臺灣文學館。
   Lin, C. Y. (2021). Introduction to children's literature research. *2020 Taiwan Literature Almanac* (pp. 72-100). Tainan: National Museum of Taiwanese Literature. [in Chinese, semantic translation]
9. 吳伊婷（2019）。*臺灣文學繪本融入華語文課程設計—以黃春明〈兒子的大玩偶〉為例*（未出版之碩士論文）。中原大學應用華語文研究所，桃園市。
   Wu, I. T. (2019). *A study on the use of picture books in Chinese class.* (Unpublished master's thesis). TCSL at Chung Yuan Christian University, Taoyuan city. [in Chinese, semantic translation]
10. 徐素霞（2002）。*臺灣兒童圖畫書導賞*（頁 231）。臺北市：國立臺灣藝術教育館。
    Hsu, S. H. (2002). *The appreciation of Taiwan children's picture books* (p. 231). Taipei: National Taiwan Arts Education Center. [in Chinese, semantic translation]
11. 莊宜文（2008）。歷史記憶到懷舊想像─劉以鬯小說與王家衛電影的互文。*中央人文學報*，*33*，23-58。
    Chuang, Y. W. (2008). From historical memory to imaginary nostalgia: The intertextuality of Liu Yi-chang's fiction and Wong Kar-wai's films. *National Central University Journal of Humanities*, *33*, 23-58. [in Chinese, semantic translation]
12. 陳姿羽（2016 年 11 月 2 日）。與學習障礙共處：她畫進紐約時報。*非常木蘭：藝術人文*。上網日期：2024 年 10 月 1 日，取自：https://user273365.pse.is/92was9
    Chen, Z. Y. (2016, Nov 02). Living with a learning disability: She painted in the New York Times. *Very Mulan*. Retrieved from https://user273365.pse.is/92was9. [in Chinese, semantic translation]
13. 陳意爭（2008）。*圖畫與文字的邂逅：圖畫書中的圖文關係探索*（頁 97-252）。臺北市：秀威資訊。
    Chen Y. Z. (2008). *The encounter between pictures and words* (pp. 97-252). Taipei: Showwe Information. [in Chinese, semantic translation]
14. 陳義海（2004）。一樣的鄉愁，不同的節奏—余光中〈鄉愁〉〈鄉愁四韻〉鑑賞。*名作欣賞*，*4*，67-70。
    Chen, Y. H. (2004). Same nostalgia, different rhythm. *Masterpieces Review: Appreciation Version*, *4*, 67-70. [in Chinese, semantic translation]
15. 陳懷恩（2005）。帕諾夫斯基的藝術學基本概念。*揭諦*，*9*，75-124。
    Chen, H. E. (2005). On Panofsky's foundational concept of art science. *Aletheia*, *9*, 75-124. [in Chinese,

semantic translation]

16. 陳懷恩（2008）。*圖像學：視覺藝術的意義與解釋*（頁 279-288）。臺北市：如果。
Chen, H. E. (2008). *Iconography and iconology: The meanings and interpretations of visual arts* (pp. 279-288). Taipei: Asif Book. [in Chinese, semantic translation]
17. 黃儀冠（2009）。性別符碼、異質發聲—白先勇小說與電影改編之互文。*臺灣文學學報，14*，139-170。
Huang, Y. K. (2009). Gender code: The intertextuality of Pai Hsien-yung's novels and film adaptations. *Bulletin of Taiwanese Literature*, *14*, 139-170. [in Chinese, semantic translation]
18. 須文蔚（2011）。余光中在 1970 年代臺港文學跨區域傳播影響論。*臺灣文學學報，19*，163-190。
Shiu, W. W. (2011). Yu Kuang-Chung's influence of multi-area literary communication in 1970's. *Bulletin of Taiwanese Literature*, *19*, 163-190. [in Chinese, semantic translation]
19. 須文蔚（2015）。1960-70 年代臺港重返古典的詩畫互文文藝場域研究—以余光中與劉國松推動之現代主義理論為例。*東華漢學，21*，145-173。
Shiu, W. W. (2015). The concept of "back to classic" in intertextuality of poetry and paintings in Taiwan and Hong Kong during 1960 to 1970: Modernism spread by Yu K. C. and Liu, G. S. *Dong Hwa Journal of Chinese Studies*, *21*, 145-173. [in Chinese, semantic translation]
20. 楊裕富（1998）。*設計的文化基礎：設計．符號．溝通*（頁 245-250）。臺北市：亞太。
Yang, Y. F. (1998). *The cultural foundation of design: Design, symbol, communication* (pp. 245-250). Taipei: Asia Pacific. [in Chinese, semantic translation]
21. 楊裕富（2000）。*創意思境：視覺設計方法概論*（頁 185）。臺北市：田園城市文化。
Yang, Y. F. (2000). *Creative thinking: Introduction to visual communication design methods* (p. 185). Taipei: Garden City Publishing. [in Chinese, semantic translation]
22. 楊景龍（2004）。「母題」「原型」說〈鄉愁〉—余光中〈鄉愁〉的文本細讀。*名作欣賞，11*，105-111。
Yang, J. L. (2004). The motif and prototype of nostalgia. *Masterpieces Review: Appreciation Version*, *11*, 105-111. [in Chinese, semantic translation]
23. 劉正偉（2012）。試論余光中詩中的鄉愁。*聯大學報，9*（1），143-156。
Liu, C. W. (2012). Initial research on the nostalgia in modern poetry of Yu Kuang-Chung. *Journal of National United University*, *9*(1), 143-156. [in Chinese, semantic translation]
24. 劉紀蕙（1994）。*文學與藝術八論—互文．對位．文化詮釋*（頁 186-203）。臺北市：三民。
Liu, J. H. (1994). *Eight essays on literature and art: Intertextuality, counterpoint, and cultural interpretation* (pp. 186-203). Taipei: San Min Book. [in Chinese, semantic translation]
25. 盧昌昊（2022）。*詩中有「道」•畫亦有「話」—林煥彰「詩畫集」系列作品之書寫特色與藝術美趣探析*（未出版之碩士論文）（頁 14-18）。國立臺北大學中國文學系，臺北市。
Lu, C. H. (2022). *Taoism in poems and painting also has something* (Unpublished master's thesis) (pp. 14-18). Department of Chinese literature NTPU, Taipei. [in Chinese, semantic translation]
26. 衛萬里（2011）。無形文化符碼於商品設計程序之應用。*設計學報，16*（3），69-93。
Wei, W. L. (2011). Applying intangible cultural codes in product design process. *Journal of Design*, *16*(3), 69-93. [in Chinese, semantic translation]
27. 蘇振明（1997）。臺灣樸素藝術的特質及其發展省思。*臺灣美術，9*（3），29-56。
Su, J. M. (1997). Reflection on the characteristics of Taiwan naive art and its evolution. *Journal of National Taiwan Museum of Fine Arts*, *9* (3), 29-56. [in Chinese, semantic translation]

Cross-disciplinary Interpretation of the Intertextuality between Poetry and Painting: Analysis of the Connotation of the Nostalgia Picture Book by Yu Kwang-Chung

Pei Yu Tseng* Hsiang Ling Lin**

* Department of Visual Communication Design, Chaoyang University of Technology
pytseng@mail.cyut.edu.tw

** Department of Chinese Literature, Tunghai University
Corresponding author: hllin@thu.edu.tw

Abstract

Literary picture books have the dual attributes of literature and art. The fields of literature, education, and visual arts have always attached importance to the narrative expression of illustrations in interpreting text and the relationship between pictures and texts. This study integrates research in visual arts and literature, and adopts a cross-disciplinary integration of art, design, and literary theories. From the perspective of the intertextuality of "painting" and "literature", it discusses how words are transformed into concrete images, thereby creating a new artistic atmosphere. The topic focuses on the two picture books "Nostalgia" and "Four Rhymes of Nostalgia" with similar themes but different painting styles in "Yu Kwang-Chung Poetry and Painting Collection", and conducts a qualitative description of the structure. The theory is based on iconography, design codes and text analysis, to establish a cross-field research structure. There are four research steps: (1) creative strategy corresponding to writing form, (2) technique and natural theme description corresponding to text interpretation, (3) meaning and symbolic theme analysis corresponding to artistic conception analysis, (4) explanation of creative concept corresponding to text comment. Finally, this study compares the creative concepts of the two picture books, and summarizes the intertextual relationship between poetry and painting in terms of the "reading dependence" and "creative extension" of images in terms of the text, and proposes suggestions for literary picture book research and illustration creation applications.

Keywords: Yu Kwang-Chung, Nostalgia, Picture Book, Intertextuality, Iconology, Illustration.