

编者语:本期栏目以作品评介和解读为主要内容。其中,王禹微文着眼于对台湾儿童文学作家潘人木儿歌创作中的连锁歌体裁的独特性研究,在分析作家连锁调创作一般性特征基础上,论证了作家作品多元的文本价值。马力之文从想象力的意义功能角度对《小王子》做了较为详尽的解读,并以作品为实例进行了想象力意义功能的研讨。鲁程程文以在地书写为视点,通过对李潼作品文化地景的再现、族群形象的塑造和时代命运的表述透视噶玛兰平原的乡土风貌,并分析了作家作品文化回归的基本表现,探讨人与自然环境、原住民族与汉民族、传统文化与现代文化的冲突。齐童巍关于美国华裔青少年特殊题材作品的分析,深入到作品所呈现的现实环境,解构了青少年成长的多种心灵冲突以及历经生死抉择后的生存意义。杨北岳文从儿童的原始人格、独立人格、儿童的自本体世界以及儿童教育中的儿童本位等方面,用新的视角探究了成人作家沈从文的儿童观及儿童教育观。

寻回童年的欢歌

——潘人木连锁歌的文本结构论析

王禹微

(浙江师范大学 人文学院,浙江 金华 321004)

摘要:潘人木是台湾儿童文学界的资深作家。连锁歌是其创作儿歌的一束奇葩。潘人木从传统艺术形式出发,对连锁歌的语音层、语象层、意味层精雕细琢,建构立体的文本结构。从儿童发展的角度来看,潘人木贴合幼童心理巧思运作,打破了“儿童水平”与“艺术水平”相互抵牾的困境,为连锁歌的历史传承与当代发展开拓新格局,为当代儿童提供了童年危机的应对策略。

关键词:潘人木;连锁歌;文本结构;语音层;语象层;意味层;儿歌创作

中图分类号:I207.8 **文献标识码:**A **文章编号:**1674-5639(2016)04-0001-06

DOI:10.14091/j.cnki.kmxyxb.2016.04.001

Retrieving the Melody of the Childhood

—Research on the Text Structure of Pan Renmu's Chain Songs

WANG Yuwei

(College of Humanities, Zhejiang Normal University, Jinhua, Zhejiang, China 321004)

Abstract: Pan Renmu is a senior writer for children's literature in Taiwan, and the chain songs are the unique part of her creation of children's songs. Starting from the traditional art form, she creates the three-dimensional text structure with the refined phonetic, imagery and semantic levels. From the perspective of children's growth, Pan's creation fits for children's psychology and breaks the dilemma between children and art. Furthermore, Pan opens up the new pattern for the historical heritage and modern development with the coping strategies of the childhood crisis for modern children.

Key words: Pan Renmu; chain song; the text structure; phonetic level; imagery level; semantic level; the creation of children's songs

作为一种独立而又独特的儿童文学体裁,儿歌是儿童最早接触的艺术样式,也是流传最广的口头

文学。文献资料里记载的“婴儿谣”“小儿语”“儿童谣”“孺子歌”等都属于它的范畴。儿歌保留和反映

收稿日期:2015-12-25

作者简介:王禹微(1992—),女,浙江台州人,硕士研究生,主要从事儿童文学研究。

了人类审美历程中简单原始而又内在深邃的艺术规范,童时习之,可以终身体认。

台湾儿童文学前辈潘人木女士,致力于儿童文学的创作、翻译、编辑和推广工作,深耕广植,为台湾儿童文学的发展和提升做出了重要贡献。儿歌是潘人木最钟情也是创作数量最丰富的题材。她自谦为“儿歌人”,出版了《一只猫儿叫老苏》《你的背上背个啥》《滚球滚球一个滚球》《小五小六爱唱戏》等11本儿歌集,共计248首作品。在《走到人前亮三分》一文中,她回忆童年时期与儿歌的结缘,坦言儿歌是“心灵最初的光亮,也是永远的光亮,是一切的开始”^{[1]3}。潘人木的儿歌作品用字简短、语言轻浅、韵律活泼、修辞有趣,最大的特征是能够从传统形式中出发,赋予浅语的艺术以新的生命。

连锁歌正是潘人木儿歌创作的一束奇葩,其百分之四十的儿歌都运用了“顶针”修辞。连锁歌,又称连珠体、趁韵歌,是传统儿歌形式的一种。借助“顶针续麻”手法将歌行之间首尾相接,涉及面广,内容奇趣好玩。潘人木极善于将不相干的语汇和属性环环相扣,串接产生“复音和声”的游戏效果。代表作《小胖小》《花树花》《西瓜西瓜开开》等,正是将这种“潘式”风格发挥到极致,为低幼儿童构筑了从生物性的自然人通往审美性的社会人的秘密通道。

一、立体的文本结构

对任何形式的文学作品而言,结构形态都有着不可估量的美学价值。作为一门语言的艺术,儿童文学并非单薄轻浅的平面“儿语”。早在20世纪80年代后期,理论批评者方卫平参照美学家桑塔耶那对艺术表现中实际事物与暗示事物的区分观点,审视儿童文学作品的语言性和审美性特质,把儿童文学的艺术织体分为感知层和意味层两个基本层次,感知层再划分为语音层和语象层。为此,儿童文学的文本结构是一个由语音、语象、意味三大层面构成的艺术结构系统。

采用韵语形式的连锁歌,尤其重视语音层的韵律节奏和语象层的形象呈现,并通过统摄两者的意味层来加强作品的内在审美力度,三个层面相互榫接、巧妙叠合。因此,音韵与节奏、形式与意义共同

组成了具有纵向联系的连锁歌艺术综合体。

(一)语音层

周作人在《儿歌之研究》中谈道:“凡儿生半载,听觉发达,能辨别声音,闻有韵或有律之音,甚感愉快。”^{[2]31}儿歌先音节而后词意,语音的长短、强弱、轻重规律交替,讲究落音一致的音乐美感。“语音层负载着语象层和意味层,同时又构成了作品审美效果不可分割的一个部分,具有相对独立的审美意义。”^{[3]124}低幼儿童常听成人讲故事,通过声音获取音律和语言。他们对传统连锁歌百听不厌,恰恰是因为它具有抑扬顿挫的听觉效果。

1. 字字相连,环环相扣

连锁歌最明显的形式特征是词汇的连环相接。“顶针续麻”修辞方式要求上一句诗的末尾词汇作为下一句诗的开头,环环相扣,形成生动的韵律和重复的乐趣。

潘人木的儿歌作品中,“黑狗和黄狗”系列儿歌的开头都以类似“瞎扯狗,狗瞎扯”的顶针形式起兴,借助这一叙述特征激发读者的阅读兴趣;《谁跟我玩?》由“弯”“翻”“天”“风”“转”“找”六字分别串联前后句,从地上到河上再到天上回到地上,环形相接。在“组合式”连锁歌《花树开》中:“花树开,/朵朵红,/我给妈妈提灯笼。/灯笼圆,/换条船,/船头尖,/指着天。/天有云,/堆白银。/白银长,/换只羊。/羊毛薄,/换骆驼,/骆驼来,/哄小孩。/小孩小孩你别哭,/你来骑我我赶猪。”传统三言、七言组合在整齐中加入变化的元素,作品在视觉上表现出参差美,再由“船”“天”“云”“羊”灵活串接,读者念读时更能体会到儿歌节奏的起伏与流动。

2. 中途换韵,随韵黏合

“儿歌重在音节,多随韵接合,义不相贯。”^{[2]33}前呼后应、奇偶相谐的韵律艺术能使儿歌在语音层获得活泼鲜明的节奏感。押韵是儿歌重要的艺术表现方式,传统的押韵方式主要包括“头韵”“尾韵”“句中韵”“首尾交互韵”等。与其他形式的传统歌谣相比,连锁歌具有声韵上的特点,它并非平直的一韵到底,而是在环环相扣的“头尾交互押韵”基础上,通过“中途换韵”方式随尾词的变化及时转韵,每个层次换一个韵脚,由上句起韵引出下句。

潘人木大量使用了“首尾交互韵”的双向韵式,

如《蓝天白云西瓜大》:“蓝天白云西瓜大,/西瓜大了放暑假。/放暑假你上哪?/我去乡下。/去乡下干嘛?/看青蛙,/看青蛙干嘛?/问问他问什么/老是《X Y X Y X Y》。”第一行句尾的“西瓜大”成为第二行的起始,第二行句尾的“西瓜大”成为第三行的句首,推演下去造成回环反复的语势。此外,在传统创作手法之上,潘人木标新立异,第一、三、五、六、七句押a韵,第二、四句押ia韵,末两句不押韵,借助中间换韵的方式顺利黏合前后文,为现代连锁歌的创作带来了押韵手法的突破。

再如《王小常》:“……卖鱼郎,挺腥的,/出门碰到个卖冰的;/卖冰的,挺凉的,/出门碰到个放羊的;/放羊的,羊毛多,/出门碰到个卖锅的;/卖锅的,叮当响,/出门碰到个王班长;/王班长,吹哨子,/出门碰到个大耗子;/大耗子,来偷表,/出门碰到个外国佬;/外国佬,摆摆手,/一扭头,他就走,/拜拜!拜拜!”传统意义上的“三三七”句式在长期的流传过程中逐渐定型,一般采用多节式,首句用韵自由,二、四句押韵。这首连锁歌保留了传统“三三七”杂言句式的艺术特色,并连续五句使用“的”作一字韵,音律上造成回环、反复的语势。

(二) 语象层

在连锁歌中,关联性语象构成的叙述情节简明而轻巧。另外,一些有趣的语象常是借音韵连接成串,看似东拉西扯、缺乏叙事逻辑,实际却在这种超逻辑、无意义的语境中掀起了联想和想象的游戏与乐趣。创作者把心理体验过的抽象思维转化成语象符号,一旦读者亲聆故事的阅读与讲述,先感受到语音层的韵律,再由语音层元素组合形成具体的语象层,经过想象的参与呈现,读者在心理接受机制中产生审美效应。

1. 语象间的逻辑关联

潘人木的连锁歌中,不少作品语言浅白精炼,选取的形象生活化,呈现出贴合时代的叙事面貌。如此,密切相关的前后语象使得上下两节内容浑然一体、活泼有致。

短篇幅连锁歌《树》便是很好的一例:“花树花,/花树底下结南瓜,/南瓜黄,/好像满地的小太阳。”从花树自然过渡到底下的南瓜,珊珊可爱,一座生机盎然的小菜园便跃然纸上。再如《中秋节》:

“中秋节,我盼望,/盼望中秋看月亮。/月亮圆,月饼甜,/甜得嘴巴笑连连。”这首连锁歌讲述中秋节“我”赏“月”吃“月饼”的故事,传达出节日的期待和感想。另一首节日歌《点点天灯》——“点点天灯,/天灯点点,/点点天灯飞上天。/天黑黑,/黑黑天,/黑黑天上,/天灯点点,/我也想,/飞上天。”——也有异曲同工的妙思,再通过客观的时空秩序和主观的情感逻辑推进直连式结构的发展,展示了观灯人凝视天灯缓缓上升、渴望像天灯一样飞天的故事画面。

2. 各语象的趣味缀连

固定的形式特征常常使连锁歌文本内容趋于超逻辑,带有跳跃性和随意感。潘人木打破惯常叙事逻辑,在作品中制造各类语象趣味缀连的游戏机制,再度强化了语音的游戏特质。尽管毫无关联的语象组合显得荒诞无稽,但儿童读者凭借幻想和想象,可以轻松无碍地穿梭于文本空间。

《王小常》《西瓜西瓜开开》《盖高塔》等连锁歌便是各语象罗列与展陈的典型代表,作家将其归类为“念着玩”类别。《王小常》中的“卖鱼郎”“卖冰的”“放羊的”“卖锅的”“王班长”“大耗子”“外国佬”,以及《西瓜西瓜开开》中的“阿呆”“花猪”“妖怪”“毛猴”“狗”,分别都没有任何的联系,漫画式的各个语象被拼贴于同一个文本。我们发现,文本的整体重心会禁不住地向连缀语象技巧倾斜,对儿童读者产生极大的吸引力。

(三) 意味层

作为最深层的文本结构,意味层隐含于语音、语象组成的感知层,是一种“潜在的、可能审美空间”^{[3]128}。意味层使文学作品摆脱低级趣味捆绑,敞开更加开阔的文本空间,为读者实现审美超越。潘人木的连锁歌作品在意味层主要表现为“有意味的形式”和“无意味之意味”两种方式。

1. “有意味的形式”

克莱夫·贝尔在其重要著作《艺术论》中提出著名的美学观点“有意味的形式”,借以肯定后印象画派的艺术价值;当代美学家苏珊·朗格将这一美学假设理解为“生命的形式”或“情感的形式”。在潘人木的连锁歌中,这种“有意味的形式”包括想象的投射和教育内涵的传达。

如团体游戏歌《盖高塔》：“砖一块，沙一把，/大家来，盖高塔。/高塔尖，碰到天，/天刮风，碰到兵，/兵打仗，碰到浪，/浪泼水，碰到鬼，/鬼吃米，抓到的妖怪就是你。”这首连锁歌从模拟“盖高塔”动作开始，儿童以肢体动作配合连锁歌韵律推展，轮流用手掌层层往上盖。这种带有想象性投射意味的儿歌游戏环节实现了儿童的身体扮演和游戏性体验。

茅盾先生曾要求儿童艺术形象中应当包含教育意味，这样儿童文学才是“儿童的”文学。《小胖小》便是这样一首带有教育内涵但又有趣好玩的连锁歌：“小胖小，/包水饺。/水饺包不紧，/就去学挖笋。/挖笋挖不出，/就去学喂猪。/喂猪喂不肥，/就去摘草莓。/草莓摘不到，/就去学吹号。/吹号吹不响，/就去学演讲。/演讲没人听，/走下台，/关了灯，/乖乖回去做学生。”这首层连式儿歌的叙事线索是小胖小学本领，尝试各项本领屡屡受挫后，小胖小“乖乖回去做学生”。它对儿童读者是一种告诫和教育，也是一种引导和启迪。

2. “无意思之意思”

20世纪初，周作人从儿童本位出发，提出“无意思之意思”儿童文学观。他并不反对儿童文学的教育功用，但蕴涵寓意的儿童文学作品还不算是最上乘，最有趣的是“无意思之意思”的那类作品。可见，他更加注重儿童文学作品的本质特征。

儿歌以低幼儿童为主要接受对象。幼童保持注意力的程度低，不能长时间集中于一个事物，这种心理发展特征决定了“无意味”的重要地位。潘人木的连锁歌在语音、语象层面符合儿童的本能感知，而在意味层大多体现出周作人所说的“无意思”。这种“无意思”，并非无作用、无价值，而是对儿童幻想的尊重与关怀。“空灵的幻想与快活的嬉笑，比那些老成的文字更与儿童的世界接近”^{[2]57}。

例如游戏歌《盖高塔》，无所谓内容或意义内涵，甚至完全不具备基本的叙事逻辑。类似再如《谁跟我玩？》天马行空的表达，不含任何训诫或教育的目的。这类以配合游戏出现的连锁歌是儿童嬉闹玩耍和表达情趣最常用的工具，文本本身表现的只是纯粹的嬉闹玩乐。在这种毫无实意的连锁歌阅读中，儿童的游戏精神得到了最大程度的释放，“无意义”的连锁歌因此更为贴近儿童的世界。

二、多元的文本价值

文本结构的剖析是探求连锁歌文本价值的一把锁钥。接受群体的特殊性和复杂性，在很大程度上会对连锁歌的创作产生影响和制约。也就是说，这种影响和制约规定着连锁歌艺术的审美追求和价值取向，作家在创作过程中会根据幼童接受者的审美心理和思维特征做一个预设的“接受模型”。这个“接受模型”，是儿童文学作家艺术探索的导航路标。从接受客体切入，文本结构已划分为语音、语象、意味三个立体层面；再从接受主体角度考虑，儿童接受能力的建构表现为由生理到心理再文化的推进过程。

从儿童发展的范畴来看，连锁歌读者大多处于皮亚杰儿童认知发展阶段中的“感觉动作期”与“前思想期”。潘人木连锁歌作品使得幼童在“感官性接受”和“想象性接受”实现同化于我，并在更高的要求层面有利于幼童对“理解性接受”做出顺应。为此，潘人木的连锁歌呈现出多元的审美价值，为接受者认知发展水平的提升创造了可能。

（一）感知层的同化

同化，即“把环境因素即客观世界纳入机体已有的图式之中”^[4]。潘人木的连锁歌脱胎于传统歌谣形式，不同于民间集体创作的是，她从儿童本位出发，贴近幼童的心理，再现了原始思维。感知层承载着儿童基本的游戏情趣和原始思维的诗性活力，使得儿童在持续不断的同化过程中逐渐认识客观世界。

1. 契合幼童心理

在语音层面，环环相扣的形式和随韵黏合的技巧为连锁歌赋予了韵律的美感和语言的趣味。儿童最初的审美对象多为有音韵无意思的儿歌类作品，“正是节奏这一‘审美形式’，引领他们进入了最初的审美”^{[5]34}，严格说来，可称之为“前审美”。

挪威音乐学家让-罗尔·布约克沃尔德曾在《本能的缪斯》一书中下过定义：“是人类每一个成员与生俱来的一种以韵律、节奏和运动为表征符号的生存性力量和创造性力量。”^[6]那么，韵律感是一种本能的审美特性。伴着母亲抑扬顿挫的哼唱，婴儿进行间断性的吮吸，跟着摇铃规律性拍

手,“母歌”促进了母子间最初的交流和互动。潘人木创作数量颇丰的连锁歌,首先就是凭借语音层的优势俘获幼童读者,如《抬起头来天上看》中“越数越多,/越多越数,/越多越多”意犹未尽的结尾营造;如《花蝴蝶》开头“花蝴蝶,蝴蝶花,/蝴蝶花开在蝴蝶家。/蝴蝶家里有块地,/地上种的是大水梨。/水梨还没熟,大家都来摘”对农家田园的韵律化书写;再如《俏姑娘》的“俏姑娘,/头发丝,/头发丝上插花枝;/花枝长在荷花池,/荷花池里青蛙多,/看见姑娘叫哥哥”对儿童生活情态富有弹性的刻画;等等。连锁歌在音律上活泼紧凑,回环反复,即使语言符号是随意和无含义的,幼儿也能吸收其中的声调与节奏。因此,连锁歌满足了幼童心理对韵律感的追求。

2. 再现原始思维

随着语言符号感受能力的提升,儿童对文本的审美感受逐渐从语音层扩展到语象层。潘人木连锁歌的遣词造句浅白而简练,各语象的趣味拼贴和缀连打开了小读者的思想之窗。尚未更事的幼童在同世界的交流中,持有泰勒所说的“万物有灵”观念,往往把自我的生命感觉投射到凡事万物。法国人类学家列维·布留尔曾概括出原人“互渗律”和“原逻辑”的思维方式,与皮亚杰提出“前运算阶段”幼童的“泛灵论”和“目的论”思维倾向不谋而合。

潘人木的连锁歌或浑然天成、自然纯朴,或天马行空、怪异奇趣,再现了原始的思维方式。例如《西瓜西瓜开开》:“西瓜西瓜开开,/里头坐个阿呆;/阿呆出来买书,/里头坐个花猪;/花猪出来炒菜,/里头坐个妖怪;/妖怪出来梳头,/里头坐个毛猴;/毛猴出来骑狗,/汪汪咬两口。”这首连锁歌最精彩之处,就是各语象的顺序出场和乱序碰撞,西瓜、阿呆、书、花猪、妖怪、毛猴、大狗,不同物种类别能够畅通无阻地进行交流传递,表现了儿童的“诗性智慧”。毋庸讳言,原始思维的展现和幻想情节的展开是儿童世界与成人世界最本质的区别。

(二) 意味层的顺应

顺应,即“改变主体的动作以适应客观变化”^{[5]2}。儿童在实现自身同化的过程中,若原有图式不能适应新事物,那么儿童就需要调整原图式来建构新图式,以期达到新的平衡。

潘人木的连锁歌以感知层为依托,在意味层的表达也“不只是一种纯粹的理性之光从作品的深层投射出来,而更是作品所具有的那种对应着主体整个内在心理的精神冲击力”^{[3]128}。连锁歌语言符号的巧妙运用和自由支配投射出“无意味之意味”和“有意味的形式”两种表达方式。儿童对此做出顺应与调整,达到社会性发展和建构。

1. 建构同伴交往策略

马克思在《资本论》中有个精彩的比喻:一个叫彼得的人之所以会把自己当作一个人来看,只是因为他把另一个叫保罗的人看作自己的同种或同类。这也说明,人的存在的合理性是以对方作为依据参照。同伴交往是童年交往的重要构成,也是促进儿童由自然人向社会人发展的重要因素。

连锁歌《小喇叭》由“我”、“小喇叭”(弟弟)、“妹妹”三个同龄伙伴的动作构成日常叙事情节,表现健康和谐的相处模式和伙伴关系。而刘绪源先生在《美与幼童》序言中提出,儿童爱看儿童,但不爱看熟悉的环境。类比可得,儿童在同伴交往过程中,喜欢与同类或相似的异类交往,但更期待进入一个全新的、陌生而奇异的环境。那么,连锁歌歌戏互补的特性便为儿童的同伴交往创设了象征性的游戏空间。富于韵律的语言可以揭示游戏内容,富有节奏的口令可以统一幼儿动作,如《盖高塔》中语象层的环环相扣在意味层对应着儿童参与者用手掌操作的层层垒叠。“游戏的开放性质、对事物感到惊异的性质,使它成为一种解放的力量,使我们从技术理性的绝对统治中获得自由。”^{[6]39}因此,在歌戏互补的敞开过程中,儿童群体共同获得这种解放的力量,创造出一种狂欢的集体文化,建构了积极的同伴交往策略。

2. 发展儿童社会规则

皮亚杰认为,儿童阶段存在“自我中心”意识。为了满足情感的需要,儿童会从自己的思考和运作方式出发,将现实同化于自我,形成封闭的个体小世界。

“顶针续麻”被视为连锁歌的形式规则。这种规则下的语言秩序规范有助于儿童建立符号领域的“去中心化”。例如《花树开》中的“灯笼”“船”“天”“云”“白银”“羊毛”“骆驼”是儿童“我向思维”的发散和延伸,然而,这种“我向思维”在连锁歌中又绝

不是散漫无序的分解状态,而是由“顶针续麻”手法牵引成一条连贯的线性叙事。其次,末句“小孩小孩你别哭,/你来骑我我赶猪”是发散思维的现实“回归”,引导孩子建立他人观念,发展儿童的亲社会性心理。再如《小胖小》作为“有意味的形式”劝慰孩子们勤恳读书,以润物无声的方式传播教化,推动了儿童社会规则的建构和发展。

这样来看,潘人木的连锁歌是一个蕴含社会规则的资源库。对儿童来说,连锁歌能帮助他们建立“去中心化”倾向,释放异己力量,找到内在自主性和外在社会规则制约的平衡点。并且,连锁歌的接受过程对应着儿童主体能动的同化与顺应机能,是一个认知社会规则、内化社会规则的过程。

三、结 语

处在多元文化冲击的电子媒介时代,传统社会设置的秩序和禁忌正在瓦解,孩子们面临着一个异化的童年。口耳相传的传统文学艺术变成了播放器里格式化的诵读范本,甚至被光怪陆离的荧屏动画所取代,儿歌的文本价值逐渐被人们所忽视。不妨再进一步挑明了说,那些真正为儿童发声、站在童年立场的儿童文学作品日渐式微。如果说我们从传统艺术形式的衰落中读出当代儿童经典阅读的缺失,那么同样的,我们可以凭借这种方式审视当下的童年危机问题。媒体文化研究者尼尔·波兹曼直指新媒介环境下儿童读写能力的消失,儿童的天真无邪、

可塑性和好奇心的逐渐退化。英国学者大卫·帕金森认为,儿童不应单纯地被隔离和保护,应当为他们设计挑战“童年危机”的策略。

童年是个充满禁忌的时期,而启蒙读物的美学价值可以赋予儿童自我发展的力量,借以安全度过这场浩劫。“儿歌人”潘人木贴近幼童心理,巧思运作,对文本的语音层、语象层、意味层精雕细琢,打破了“儿童水平”与“艺术水平”相互抵牾的传统困境,为连锁歌的历史传承与当代发展开拓了新格局。因此,潘人木的连锁歌一方面实现了“心里有歌扎了根,走到人前亮三分”^[1]的个人创作初衷;另一方面又为当代儿童提供了童年精神的醇厚滋养和童年危机的应对策略,展现出“人之初文学”历久弥新的审美趣味和经久不衰的永恒魅力。

〔参考文献〕

- [1]潘人木.一只猫儿叫老苏[M].台北:民生报社,2001.
- [2]周作人.儿童文学小论:中国新文学的源流[M].石家庄:河北教育出版社,2002.
- [3]方卫平.儿童文学接受之维[M].武汉:湖北少年儿童出版社,1995.
- [4]皮亚杰.儿童智力的起源[M].北京:教育科学出版社,1990:2.
- [5]刘绪源.美与幼童[M].南京:江苏少年儿童出版社,2014.
- [6]布约克沃尔德.本能的缪斯[M].上海:上海人民出版社,1997:1.

