图式：舞蹈意义生成的组织原则

袁杰雄

摘　　要：图式贯穿舞蹈从创作、表演到接受的整个意义过程，是舞蹈意义生成的组织原则。舞蹈的图式不仅指意识主体内心储存（或临时构建）的心理认知结构，同时也指舞蹈的动作与动作（包括动作与音乐、服饰等）遵循的组织规定。前者是心理图式，后者是动作图式，它们都有着形式结构和概念结构。动作图式的成型依赖三种同化方式：基于最小动作单元的符素同化、基于程式化语汇组合规则的符码同化、基于表现内容与意图的内容同化，三者都是在重复中建立关系、产生对应以及在应用中得到巩固，促使动作图式沉淀为一种既符合特定形式规律，又符合内容规律的相对稳定的“文化的形式”。在意义解释层面，作为心理图式的具体运作形态的舞蹈意象构筑，主要包括三种图式结构：与角色普遍性特征有关的形象图式，与时间、空间及力的式样有关的质感图式，与转喻意义的相似性特征有关的隐喻图式。这三种意象图式分别与动作图式成型中的三种同化方式构成优势对应，共同构成了解释舞蹈作品的思维框架。

关 键 词：图式；舞蹈意义生成；动作图式；成型逻辑；意象图式

中图分类号：J0－02　　**文献标志码**：A　**文章编号**：1003－840X（2026）04－0084－12

作者简介：袁杰雄，湖南科技大学黎锦晖音乐学院特聘副教授，四川大学符号学－传媒学研究所成员。湖南　湘潭　411201

doi：10.14003/j.cnki.mzysyj.2026.04.08

“图式”（schema，又译为图型）问题一直是舞蹈基础理论关注的对象。于平将图式理论引入舞蹈研究，在《论舞蹈构图的视觉效应》一文中，他借助贡布里希（E. H. Gombrich）的图式理论提出舞蹈的“风格图式”，并分析其与现实物象之间的匹配关系[①]，成为我们理解舞蹈图式的一个重要窗口。很明显，这种观点是将舞蹈图式理解为具有规约性的动作图式。诚然，我们依此对舞蹈图式的理解是符合舞蹈本体特征的，但如果仅仅将舞蹈的某种动律或韵律理解为一种图式，还不能充分揭示图式在舞蹈意义生成过程中发挥的重要作用，此时我们还需将图式置于“形式—接受”的双重视角（图式既是舞蹈的结构要素，也是观众视知觉活动的心理认知结构）展开综合研究，因为人的认知活动正是在这两个方面的“配对”中得以发生的，而舞蹈能够引发观众产生共情反应，恰恰也在于两者之间的配对与互动。如让·皮亚杰（Jean Piaget）所说，“图式是认识结构的起点和核心”[②]。由此，本文提出图式是舞蹈意义生成的组织原则，旨在构建一套基于图式理论的舞蹈意义分析框架，试图回答三个核心问题：舞蹈的图式是什么？它是如何形成的？它作为认识活动的加工依据，又是如何被唤起并引导观众的解释的？

收稿日期：2026－06－18

基金项目：本文为 2024 年度教育部人文社会科学青年项目“当代中国民族民间舞蹈创作与接受的意义生成机制研究”（项目批准号：24YJC760161）的阶段性研究成果。

① 于平. 论舞蹈构图的视觉效应［J］. 舞蹈，1994（1）：19.

② 皮亚杰. 发生认识论原理［M］. 王宪钿，等，译. 北京：商务印书馆，1981：ⅵ.

中国知网　https://www.cnki.net

一、何为舞蹈的图式？

何为舞蹈的图式？或者说舞蹈的图式有什么特点？要回答这一问题，有必要回到康德关于图式的哲学阐释。康德提出图式概念是为了调和经验论与唯理论之间的矛盾关系，以此回应知识的产生缘由。康德认为知识来自感性的直观接收与知性的思维统摄，而图式就是将二者联合的先验的图型[①]，使知性概念能够应用于现象之上成为可能。由此可见，图式的任务就是把感性经验与知性概念桥接起来，使我们能够从感知形象中整理出某种认识逻辑，进而得出某种解释。

要说明的是，虽然康德对图式的阐释属于哲学认识论范畴，但他运用图式来连通感性与知性从而产生知识的推演路径，与舞蹈依托图式来构建意义有着相同的理路。从接受角度来看，一部舞蹈作品的意义能够被构建出来，本质上也是感性与知性联合作用的结果：舞蹈的动作、音乐、服饰等构成的形式组合体展现在观众面前，这种直观给人的印象是感性的，而形式组合体表现的对象和主题（或观念）是需要观众进行思维的，后者可视为知性范畴。康德宣称："实际上，我们的纯粹感性概念的基础并不是对象的形象，而是图型……形象只有借助于它们所标明的图型才和概念联结起来。"[②] 相应地，我们从舞蹈中获得的意义也是通过图式才产生的，图式一边连接着具体的"形"，一边连通着抽象的"意"，既主导着我们看到的动作形象意指的是谁或像什么，又驱动着我们从动作形象中生成某种情感或意义（即康德所说的经验性概念）。正如邓晓芒所总结的，"图式既能和知性相容又能和感性相通"[③]。

如果说康德是在哲学层面揭示了图式的原理，那么认知心理学则进一步揭示了图式的具体运作机制。当舞蹈进入意识领域时，它会在视觉思维的加工机制下完成对动作形象的抽象处理，而对动作进行抽象处理的底层逻辑便是诉诸图式。阿恩海姆曾指出，一旦刺激物轮廓进入人的知觉过程，"这一刺激物的大体轮廓，会在大脑里唤起一种属于一般感觉范畴的特定图式，这时，这个一般性的图式就代替了整个刺激物"[④]。按照阿恩海姆的分析，图式是我们认识对象和加工信息的依据和基础，也就是说，我们之所以能够对舞蹈的角色形象、场景、情感等做到有效识别和解释，是因为我们脑海中储存着（或是跟随着演员的表演及时构建的）关于这一角色形象、场景、情感的认知图式。如从舞蹈《中国妈妈》中识别出的母亲形象，舞剧《永不消逝的电波》中看到的弄堂场景，舞剧《春之祭》（皮娜·鲍什版）中女子献祭时感受到的恐惧与无措，都与我们的认知经验（包括先验）中储存的相应图式紧密相关。阿恩海姆所说的"一般性图式"，正是大脑思维在知觉过程中被即时激活进而对刺激物进行抽象处理的认知框架。由此看来，舞蹈的"图式驻扎在意识深处，作为感觉范畴的一种组织语言和思维方式，决定刺激对象在意识领域的形式与特征"[⑤]。

阿恩海姆曾指出，"所谓知觉，就是以那些具有相对说来较为简约形状的模态或式样（我称之为视觉概念或视觉范畴），与刺激物达到一致"[⑥]。所谓"简约形状的模态或式样"就是图式，图式一般以简约的式样存在于观者的心理意识当中，观者据此简约式样加以认知补足，就可以构建起一个完整形象。皮亚杰在此基础上继续强调，"图式是以不同的行为和概念性结构的形式组合成的"[⑦]。图式作为一种概念性结构的形式被清晰地提出

① 康德. 纯粹理性批判［M］. 邓晓芒，译. 北京：人民出版社，2004：139.
② 康德. 纯粹理性批判［M］. 邓晓芒，译. 北京：人民出版社，2004：140－141.
③ 邓晓芒.《纯粹理性批判》讲演录［M］. 北京：商务印书馆，2013：158.
④ 阿恩海姆. 艺术与视知觉［M］. 滕守尧，朱疆源，译，成都：四川人民出版社，1998：53－54.
⑤ 刘涛. 视觉修辞学［M］. 北京：北京大学出版社，2021：207.
⑥ 阿恩海姆. 视觉思维：审美直觉心理学［M］. 滕守尧，译. 成都：四川人民出版社，1998：36.
⑦ 皮亚杰. 结构主义［M］. 倪连生，王琳，译. 北京：商务印书馆，1984：45.

中国知网 https://www.cnki.net

来。基于此，既然舞蹈的图式是“感觉范畴的一种组织语言”，那么它进入表意实践，便会既以具体的形态特征呈现于知觉，又以此形态直接意指某种情感或概念。因此，舞蹈的图式就必然兼含两个部分：一是形式部分，即观者经验中潜藏（或临时构建）的与某一对象形象相对应的一般形式结构，也就是累积的关于这一（类）对象的主要特征或突出标志；二是内容部分，即这种视觉形式直接意指的视觉概念（如某种情感或意义），也就是携带着的某种普遍共享之意。简言之，舞蹈的图式既是一种形式结构，同时也是一种概念结构，图式的这两种结构成为我们从舞蹈中获取相关意义的来源和基础。

理清了舞蹈的图式特点，另一个问题也紧随而来：图式作为心理意识中的组织语言和加工依据，那是不是它难以被我们直接把握呢？答案是否定的。从认知心理学视角看，大脑启用何种图式来感知、理解或感受舞蹈的整体形象，本质上是由舞蹈自身呈现的形态特征决定的。正如刘涛所言，“图式并非主动出击，而是由客观对象唤起和选择，即图式的出场受制于视觉对象本身的构成要素及其布局结构”[①]。也就是说，舞蹈的形式组合体本身就包含着引发观众产生相应图式的成分。一旦舞蹈形象引发了观众的图式思维，意味着动作凸显的形式特征或属性也体现图式的特点，这种动作图式同样有其形式结构（即主要特征或突出标志）和概念结构（即情感和意义）。如鼓子秧歌的动作图式，以稳、沉、抻、韧为形式要求，透出一种刚劲有力、粗犷豪放之感。其实，动作遵循的体态和动律（包括韵律）、音乐的节奏和旋律、服饰的样式和颜色、舞者的样貌和表情等，当它们具有了意指某一对象的潜力时，实质上它们已经以图式的方式帮助舞蹈在构建具体的艺术形象了。这契合着格式塔心理学的代表人物库尔特·考夫卡（Kurt Koffka）提出的“心物同型论”，即“世界是心物的，观察者知觉现实的观念称作心理场，被知觉的现实称作物理场，两者之所以能达到‘心物同型’，是因为它们具有同样的形式结构，即拥有共同的格式塔”[②]。阿恩海姆同样指出，“一件正在被人观看的物体，只有当它被发现同某种‘组织’成的形状一致或相合时，才能说它真正被知觉到了”[③]。同理，被人观看的舞蹈，只有当它呈现的形式结构与观众的经验图式之间达成符号学意义上的像似关联时，观众才能将它们两两配对或双向耦合，知觉活动便从感知的初始阶段步入深化理解和感受阶段。

由此，我们可以得出一种观点：舞蹈的图式不仅指观众心里储存或临时构建的图式，同时它也指舞蹈本身意指某一对象和主题设计或选择的图式，前者是心理图式，后者是动作图式，它们都有着形式结构和概念结构。循此思路，当确定要表现某一对象和主题（或观念），作为创作者首要任务便是找准或巧设与之相对应的动作图式（也包括音乐图式、服饰图式等），其中它与对象在形式特征方面是否像似，与主题在概念方面是否契合，都需作为重点来考究。以此观照当代舞蹈创作，为什么很多作品在表现相应对象和主题时显得无力，其中主要缘由在于没有从表现对象和主题的特点中凝练出能够精准意指它们的典型图式，使得动作呈现的具体形象很难激活观众的经验图式。正因如此，很多成熟的编舞家在创作时会反复斟酌、修改和细抠动作的质感和韵味，或是在编创动作前反复训练舞者身体的呼吸和运动感，因为他们深知只有将与表现对象和主题相符的身体图式贯穿至整个动作过程，才能最大程度地发挥舞蹈动作塑造新形象、表达新意义的潜质。贡布里希所说“图式是艺术家语汇的起点”[④]，同时“一切艺术再现都是以其学会用

① 刘涛. 视觉修辞学［M］. 北京：北京大学出版社，2021：208.

② 考夫卡. 格式塔心理学原理：上册［M］. 黎炜，译. 杭州：浙江教育出版社，1997：79－80.

③ 阿恩海姆. 视觉思维：审美直觉心理学［M］. 滕守尧，译. 成都：四川人民出版社，1998：36.

④ 贡布里希. 艺术与错觉：图画再现的心理学研究［M］. 林夕，李本中，范景中，译. 长沙：湖南科学技术出版社，2000：134.

中国知网　https://www.cnki.net

法的图式为基础”[①]，正是在强调图式对于艺术作品意义构建的重要性。可以说，图式以何种方式出场，决定了舞蹈以何种形式构建意义，它不仅为舞蹈动作设定了某种形式规则，同时也为舞蹈的意义如何产生和解释提供了形式和内容依据。

二、舞蹈动作图式的成型逻辑

基于上文分析，我们可以得出一个关于图式发展的关系式：编导→动作图式（经由表演呈现）→舞蹈形象→观众→心理图式→解释意义。其中，“动作图式”转化为“舞蹈形象”的过程，正是依赖舞者的表演环节得以实现的。编导精心选择和设计主导舞蹈形象成型的动作图式，舞蹈形象激活观众的心理图式，由此展开对它的有效识别和加工，进而得出相应的解释意义。从这一关系式可以发现，无论是从创作角度，还是接受角度，要揭示舞蹈形象的产生原因，都须对形象生成背后的图式逻辑有一个基本认识，其中动作图式的成型逻辑就须作为重点来关注。皮亚杰关于动作图式的形成依靠同化作用的观点值得借鉴，他指出，“一个动作有重复的倾向，从而产生一种图式，它有把有机体自己起作用所需要的新旧客体整合于自身的倾向”，同化是“一种行为主动产生并与新的事物整合成一体的过程”[②]。动作重复之所以能够产生图式，是因为重复将动作的某种（或多种）显要特征延续下来，在此过程中，动作与动作之间逐渐形成规则、建立关系；动作形态与特定情感对象之间形成关联、产生对应；最终将已形成的动作图式应用于具体的意指实践活动中。故动作图式的成型是在重复中建立关系、产生对应以及应用中得以巩固的过程，它依托于特定的事实和文化依据。从符号学角度，这种事实和文化依据是指特定文化约定下的符素、符码以及相应的内容（三者分别指动作的最小可辨识单元、单元间的组合规则、被表现的生活内容与意图），它们相互作用，促使动作图式沉淀为一种既符合特定形式规律，又符合内容规律的相对稳定的“文化的形式”。由此，动作图式形成包含三种成型方式：符素同化、符码同化以及内容同化，试分别论之。

（一）动作图式成型的符素同化

动作图式成型依托的符素是指特定民族、流派、个人的身体动作中反复出现、沉淀和约定，从而形成的具有鲜明个性特征的习惯体态、造型和发力方式，也包括那些古代遗存下来的各类文献、文物（如壁画、汉画像石砖、舞俑、器皿等）、绘画中出现的动作形象。关于符素同化，我们可以从许淑媖寻根中国民族民间舞时提出的“原动”（动的特性和动的起因）和“根元素”理念中找到相关规律。如对山东海阳秧歌动作图式进行探索时，她主要选择民间货郎与小狐狸精相互追逐、围圆心对舞的动作，这类动作通过以腰为轴形成了提、探、拧“齐眉遮阳”的基本体态，并从中归纳出提沉、提拧、提探、拧摆、磨拧五种发力方式，在连接规律中又提炼出欲动先提、迂回盘旋、三点步伐的要求。将这种基本体态、发力方式、连接规律三者结合起来，就构成了海阳秧歌的律动特色。再如，对鼓子秧歌动作图式的归纳，许淑媖提出先从男子持鼓的动作元素出发，如劈鼓、抡鼓、提鼓、撩鼓、拉鼓、推鼓、缠鼓、背鼓、勒鼓、翻鼓，并总结出动作之间连接的典型特征（拧、晃、磨）[③]，使得整个运动过程体现稳、沉、抻、韧的韵律特色，从而形成了鼓子秧歌的动作图式。由此可见，许淑媖对中国民族民间舞教学规律的探索，其中的重要途径正是从特定对象中先提取其典型符素，再将符素按照某种连接规律串联起来，形成了代表某一舞蹈的典型动作图式，完成了她所总结的——从“舞素”到“舞韵”，再到“舞符”的成型过程。

① 贡布里希. 艺术与错觉：图画再现的心理学研究［M］. 林夕、李本中，范景中，译. 长沙：湖南科学技术出版社，2000：227.

② 皮亚杰. 结构主义［M］. 倪连生，王琳，译. 北京：商务印书馆，1984：50，44.

③ 许淑媖. “舞素”·“舞韵”·“舞符”新探：中国民间舞教材规律探索［G］//北京舞蹈学院中国民族民间舞系. 文舞相融：北京舞蹈学院中国民族民间舞系教师文选（中册）. 上海：上海音乐出版社，2004：608－612.

中国知网 https://www.cnki.net

实际上，以静态形象为符素基础凝练而成的动作图式也遵循着此种规律。孙颖先生创建的汉唐古典舞，其动作图式的形成源于对汉画像石砖典型舞姿的提取转化，如“半月”“斜塔”等，以此为符素基础，并以舞姿透出的失重动势作为动作与动作之间的连接约定，由此发展出汉唐古典舞的运动图式；高金荣先生创建的敦煌舞，是以敦煌壁画中的舞姿造型为符素依据，抓住壁画舞姿中的各种造型细节，并发现“S 形”曲线大量出现在各种舞姿造型当中，由此确定了以“S 形”曲线为敦煌舞的动作图式。要特别说明的是，无论是孙颖创建的汉唐古典舞，还是高金荣创建的敦煌舞，他们所依据的符素都是能够传递、记忆和产生意义的“种子形象”①，也是先于阐释的客观存在。正因如此，舞蹈动作图式的最终成型也必然离不开创建（作）者后天学习积累的深厚文化涵养，以及对特定文本所属历史文化背景的深度挖掘、了解，才有了接近文化真实的艺术想象。由此，依据符素同化形成的动作图式成为“完整意义和完整功能的携带者”，它一方面拥有记忆事实的机制，保存着自己有关过去语境的信息；另一方面，当它被创建（作）者重新组织、再造时，原有信息被激活，并在新的语境下具有了新的意义。这种新意义也总是诞生于过去和现在之间不断深化和拓展的语境中②。可见，当创建（作）者有意识地对客观存在的典型符素进行加工创造时，“它就复活过来，产生一种强制性，并像一种本能驱力一样”③，接受意识的选择和使用，而这一过程则成为符素被激活的过程，也是被规约和赋予意义的创造性行为。

（二）动作图式成型的符码同化

舞蹈动作图式的形成与符码紧密相关，符码是指动作与动作（包括动作与音乐、服饰等）之间遵循的某种组织规定。王元麟曾谈道，“动作是为了表达感情，体现某种欢愉，但这种不自觉或下意识发生的动作却必然是他们生活和劳动习惯动作的再现。作为这种感情的外部形式，各民族地区虽千差万别，但又都是由该民族长期的社会实践所形成的体态运动习惯决定的”④。所谓“长期社会实践形成的体态运动习惯”，就是动作符码。贾作光先生从牧民生活中提炼蒙古族舞蹈动作图式就属于典型的符码同化。在与牧民同生活同劳动的过程中，他注意到牧民套马、驯马均须竭尽全力，拽着套马杆或勒着马缰都要移动双肩，有时向前、有时向后，提肩、扭肩等；妇女挤奶时双手上下移动也无不动着双肩⑤。这些都是牧民在劳作过程中身体的习惯性动作体现，贾作光以此肩部运动规律为符码基础，发展出如硬肩、软肩、提肩、碎抖肩等肩部运动方式，由此成为代表蒙古族舞蹈风格的典型动作图式。

有些现代舞的动作图式成型也体现着符码同化的特点。林怀民不同时期的舞剧创作，都在探索一种新的身体表达方式，他非常善于寻找和融合具有中国传统文化特色（如太极导引、京剧表演、打坐、内家拳、武术、气功、八段锦等）的动作符码，并结合创作主题对其进行创造性转化和创新性发展，使其形成与表现对象和主题相契合的动作图式。如舞剧《水月》，舞者的动作是从熊卫的太极导引（包括传统的武术、气功、八段锦）中发展成型。太极讲究“外三合”（肩与胯合、肘与膝合、手与足合）与“内三合”（心与意合、意与气合、气与力合），本质上就是一套关于身体各部位如何协调运动的符码，它规定了动作的起始、连接与发力方式。当这种符码约定被内化至现代舞的身体动作当中，

① 田湉. 第十三届中国舞蹈“荷花奖”古典舞评奖作品《散乐图》《富春》创作谈［J］. 舞蹈，2023（3）：47.

② 康澄. 文化及其生存与发展的空间：洛特曼文化符号学理论研究［M］. 南京：河海大学出版社，2006：82，85.

③ 荣格. 荣格文集［G］. 冯川，译. 北京：改革出版社，1997：90.

④ 王元麟. 论舞蹈与生活的美学反映关系［M］//中国社会科学院哲学研究所美学研究室. 美学：第 2 辑. 上海：上海文艺出版社，1980：122.

⑤ 贾作光. 必须重视舞蹈语汇的规范化［G］//闻章，鲁微，关正文. 贾作光舞蹈艺术文集. 北京：文化艺术出版社，1992：6.

中国知网　https://www.cnki.net

会使舞蹈动作携带上太极文化的特点，一种包容、内省、静观、虚静之感油然而生，由此形成了一种极具太极风格的舞蹈动作图式。当这种具有太极风格的动作图式被用来表现“镜花水月总成空”的主题时，瞬间使该部作品具有了无穷的意义潜力，因为无论从动作图式的形式特征还是概念品质，都与主题高度契合，为观众解读舞蹈提供了丰富的想象空间。可见，借助不同动作符码实现新的动作图式的达成，进而完成与主题相契合的视觉意象建构，是林怀民舞蹈创作的一大特点。基于以上分析，运用不同动作符码凝聚而成的新的动作图式，一方面会延续所依据动作符码的特征，两者在形态上会突出某种像似性；另一方面，不同的动作符码之所以能够聚合在一起，形成一个新的整体协调的动作图式，根本上是因为它们之间存在相同或相似的意义关系。

（三）动作图式成型的内容同化

舞蹈动作图式的形成与表现内容紧密相关，“内容形式化”是动作图式形成的主要途径。吴晓邦先生在谈到舞蹈的形象思维时就曾特别指出，“形象思维无时无刻不关心形式、利用形式，但这关心这利用，根子扎在现实生活里，目的在于将生活内容反映出来，在于从生活内容出发去创造形式的表现”[①]。其实，“从生活内容出发去创造形式的表现”，既能有效激活观众的形象思维，同时也是形成动作图式的重要因素。如维吾尔族舞蹈中“托帽式、抚胸式”是为了表现对真主的虔诚；壮族“蟆拐舞”（青蛙舞）双手曲肘上举的连续变化动作是对蛙神崇拜心理的表达；有些动作图式的由来可能没有了生活内容的蓝本，但它展现出来的动势、韵味及情感特点仍体现着特定地区人民的民族性格和精神品质。风格学家威克纳格曾谈到风格的形成特点时说道：“风格是语言的表现形态，一部分被表现者的心理特征所决定，一部分则被表现的内容和意图所决定。”[②] 其实，“被表现的内容和意图”也是舞蹈动作图式形成的形式依据。动作图式之所以是一个带有一定品质和意义的符号形式，正是因为它本身是依据“被表现的内容和意图”而形成的。很多现代舞身体图式的形成，看似是编舞家对身体动作的独特理解、设计和把握，实际上它同样离不开编舞家融贯至其中的创作理念，以及大量创作实践所融入的表现内容或观念。玛莎·格雷姆的“收缩－伸展技术体系”是如此，沈伟的“自然身体发展法”、陶冶的“圆运动体系”亦如此。

要特别说明的是，动作图式所依据的内容是一个综合概念，比如在中国民族民间舞中，很多动作图式的成型，主要受特定地域的劳动方式及内容的影响，有些是关涉习俗内容，有些是直指情感表达，还有些是基于特定的审美观念或意识形态，但更多时候是多种社会文化内容共同作用的结果。依此我们会生出一种疑问：是不是所有的内容都能被形式化为某种动作图式？显然不是。这一问题可从黑格尔《小逻辑》关于形式与内容的区分中找到思路。他指出：“内容并不是没有形式的，反之，内容既具有形式于自身内，同时形式又是一种外在于内容的东西。于是就有了双重的形式。有时作为返回自身的东西，形式即是内容。另时作为不返回自身的东西，形式便是与内容不相干的外在存在……内容非他，即形式之转化为内容；形式非他，即内容之转化为形式。这种相互转化是思想最重要的规定之一。”[③] 黑格尔这段话的意思是，与内容有关的形式有两部分：一部分“返回自身”，形式本身就是内容；另一部分则是独立于内容的外在表现[④]。显然，动作图式主要体现前者的特点。可以说，舞蹈动作图式的形成同样遵循着“内容之转化

① 吴晓邦．当代中国舞蹈的主流［J］．舞蹈，1994（3）：4.

② 威克纳格．诗学·修辞学·风格论［G］//歌德，威克纳格，柯勒律治，等．文学风格论．王元化，译．上海：上海译文出版社，1982：18.

③ 黑格尔．小逻辑［M］．贺麟，译．北京：北京大学出版社，1986：282.

④ 赵毅衡．形式、意义、形式的意义、意义的形式［J］．文艺研究，2024（4）：18.

中国知网 https://www.cnki.net

为形式”的规律，有些内容一旦被我们从中找到某种动作规律，它就被内化至动作当中，成为动作显现于外的形式特征，此时动作本身就是内容。

循此思路，我们可以得出这样一条创作规律：一旦确定作品的表现对象和主题，首先应从对象特点和主题内容中找出某种形式规律，也即“把内容中反复出现的规律性因素总结成有意义的形式”[①]；其次，思考自己创设或选择的动作图式是否与主题内容的形式规律相合或一致，或者是这一动作图式恰好就是主题内容的形式规律的体现。另外，如果先确定选用某种风格的动作图式来表现某一对象和主题，那么动作图式须具备两个条件：一是其外显的形式特征与表现对象在形神态特征方面具有像似关系；二是其蕴含的概念品质与主题内容存在契合关系。一个值得注意的现象是，一部优秀舞蹈作品所表达的主题内容可能与其他作品不相上下，但真正使这部作品胜出的，恰恰是编导对该主题内容与众不同的再现形式，其中最关键的便是“掌握语言形式和叙述形式的能力”，也就是“形式融化内容”[②] 的能力。正如马尔库塞所说，“一件艺术作品的真诚或真实与否，并不取决于它的内容（即是否‘正确地’表现了社会环境），也不取决于它的纯粹形式，而是取决于它业已成为形式的内容”[③]。可见，越是运用得当的动作语言，越是能将理念或内容充分地形式化，完成霍尔所说的“表征的实践”——“把各种概念、观念和情感在一个可被转达和阐释的符号形式中具体化”[④]。

概括来说，符素同化、符码同化和内容同化成为动作图式成型的三种基本同化现象。就舞蹈图式的成型而言，从符素同化到符码同化再到内容同化，不仅意味着一个从动作元素到动作符号的构筑过程与凝练方法，同时意味着将动作图式的形成置于不同的形式规律和认识结构之中。具体而言，符素同化找准的是特定对象的习惯体态、造型和发力方式，是经由文化积淀或重复再现而稳定下来的形象样式；符码同化强调的是对体态运动习惯的强化，或是对某种（或多种）动作符码的有效整合，目的是形成一种具有统一动势和意义关系的身体运动方式；内容同化融入的是被表现的内容和意图，它一方面是动作图式形成的形式依据，另一方面又促成图式具有了相应意义品质。三者之间并非存在清晰的边界，也不是非此即彼的关系。相反，它们在动作图式成型过程中总是相互关联、共同作用的，而之所以对其予以区分，主要是为了突出图式成型因素的三个不同维度。当然，虽然动作图式的形成源于特定的符素、符码和内容，但它的最终成型也离不开创建（作）者的文化习得经验及个性特征，布封所说“风格即人”，充分说明了这一点。

三、舞蹈意象图式的构筑方式

前面提到，图式不仅存在于舞蹈的动作结构之中，同时它还是我们欣赏舞蹈时被唤起的认知结构。这种认知结构在具体的审美活动中，便会从不同类型呈现，即下文所称的意象图式。康德曾将图式的产生归功于人的想象力，实际上舞蹈中图式的产生也是想象力的产物。舞蹈以形式组合体进行表情达意的特性，决定了我们对它的感知、理解和认知活动必然诉诸形象思维。如果按照阿恩海姆的观点：“思维活动是通过意象进行的”[⑤]，那么形象思维也是通过意象的方式进行的。由于意象是按照特定图式被生产出来的，故对舞蹈的意义解释，就成为以图式为基础的意象构筑活动。乔治·莱考夫（George Lakoff）将这种图式称为“意象图式”（image – schema），在他看来，“意象图

① 赵毅衡．形式、意义、形式的意义、意义的形式［J］．文艺研究，2024（4）：22.
② 赵毅衡．艺术符号学：艺术形式的意义分析［M］．成都：四川大学出版社，2022：20.
③ 马尔库塞．审美之维：马尔库塞美学论著集［M］．李小兵，译．北京：生活·读书·新知三联书店，1989：212.
④ 霍尔．表征：文化表征与意指实践［M］．徐亮，陆兴华，译．北京：商务印书馆，2013：15.
⑤ 阿恩海姆．视觉思维：审美直觉心理学［M］．滕守尧，译．成都：四川人民出版社，1998：152.

中国知网　https://www.cnki.net

式主要是基于感觉知觉和互动体验之上形成的”[①]，并“在知觉和推理中起着主要作用”[②]。沿此思路，意象图式的生成必然起于舞蹈各媒介呈现的“动象”，同时又是一种被主观情感和意义包裹的“内心视象”[③]，它是主客观相互关联产生的结果。一般而言，舞蹈能够引发观众形成某种意象，主要在于作品的角色形象、形式质感以及概念特征遵循着某种共享的图式结构。就认知机制而言，这一共享图式可以从三个维度加以把握：形象图式对应角色形象的类型识别，质感图式对应形式质感的动觉共鸣，隐喻图式对应概念特征的跨域映射。由此我们可推出意象生成的三种图式结构：形象图式、质感图式、隐喻图式。三者各具特点，同时又交织在一起。需要指出的是，这三种意象图式的区分维度，与动作图式成型的三种同化方式（符素同化、符码同化、内容同化）形成优势对应关系，从而使创作端的图式预设与接受端的图式激活得以贯通。

（一）形象图式

形象图式的核心认知功能是类型识别，帮助观众觉察“舞台上呈现的是什么”。当舞蹈的角色形象唤起观众的认知经验，使其联想到与之相对应的角色形象时，形象图式便发挥作用了。而角色形象能否唤起观众心里相应的形象图式，关键在于演员塑造的角色有没有抓住其典型特征。如吴晓邦先生所说，“创作的关键是能不能抓住典型性这一艺术规律中的要素”[④]。典型是指最能代表或概括表现对象之核心特征的那些显著标志。别林斯基有句关于典型的名言，“在一位具有真正才能的人写来，每一个人物都是典型，每一个典型对于读者都是似曾相识的不相识者”[⑤]。显然，“似曾相识”是人物角色具有的普遍性或一般性特点，意味着人物角色的表现特征与我们经验中累积的关于这一角色的形象特征具有相同或相似的意象图式；而“不相识”则是人物角色体现的个别性或特殊性，目的是给人一种陌生化效果。由于舞蹈是直观且具象的像似符号，其形象图式往往是在演员所塑角色显现的普遍与一般基础上被唤起和构建的，这与大脑处理信息遵循的认知惯性原则有关。形象具有的普遍性或一般性，会使我们从舞者的动作、表情、服饰、妆容中快速知晓他/她塑造的对象是谁，但创作的关键不仅在于演员逼真地再现某一角色，更重要的是在个别性中恰到好处地突出角色的普遍性特征，在似与不似之间引导观众沿着舞蹈所预设的叙述逻辑，感受其背后隐含的深层寓意。

例如，以宋代王希孟绢本绘画《千里江山图》为题材创作的舞蹈诗剧《只此青绿》，导演周莉亚和韩真的高明之处恰恰是在个别与普遍之间找到了精准呈现“青绿山水”的方式。在《青绿》舞段，女舞者身着青绿色服饰、头绾山峦状高耸的发饰，她们运用长袖的扬、垂、捻、捧、翻、敛、飘举、萦回，仿佛“颜料”被赋予生命，成为希孟创作灵感的来源。加上直立与倾斜、聚合与散开、静止与突射、顿挫与延展的动作处理，既凝练出一种体现宋代美学精神——“简约内敛、婉约雅致”的身体韵律，同时又创设了如“静立”“望月”“独步”“垂思”“落云”“险峰”“卧石”等各种意象，将山峦高低起伏的形态展现出来。其中“青绿腰”（深下腰动作）的出场，堪称点睛之笔，它原本与“险峰”很难产生直接的意指关系，但编导巧妙地发现了二者之间共享着“陡直”的像似点，瞬间唤起了观众经验中累积的关于山峰险要和陡峭的形象图式，这才使得我们能够通过想象把某些缺失进行认知补足。而动作（包括服饰等）与对象共享的像似点，正是二者之间存在的某种普遍性特征。随着《入画》舞段所

① 王寅. 认知语言学［M］. 上海：上海外语教育出版社，2006：177.

② 莱考夫. 女人、火与危险事物：范畴显示的心智（二）［M］. 李葆嘉，章婷，邱雪玫，译. 北京：世界图书出版公司北京公司，2016：466.

③ 汪裕雄. 意象探源［M］. 北京：人民出版社，2013：237.

④ 吴晓邦. 舞蹈新论［M］. 上海：上海文艺出版社，1985：113.

⑤ 伍蠡甫. 西方文论选：下卷［G］. 上海：上海译文出版社，1979：378.

中国知网 https://www.cnki.net

有舞者整体下“青绿腰”，其隐含的寓意又进一步跨域指向希孟创作此画的艰辛与不易，也进一步诠释出希孟坚韧、执着的品性。

由此可见，“青绿山水”形象的呈现之所以给观众留下了深刻印象，原因在于编导不是一味地强调外形形似对象，而是在特设的身体韵律之中，自然而然地引出与对象具有某种（或多种）典型像似点的动作（包括造型、动律），将普遍性特征融于富有个性的身体韵律之中，激活了观众潜藏在内心关于这一表现对象的意象图式，调动了观众的想象力。贡布里希曾指出，“所有的艺术都是制像，所有的制像都源自替代物的创造”①。“替代物的创造”恰恰指明形象的塑造须在个别的创造中融入最能代表这一替代物的普遍性特征，且这种普遍性又是在个别性的表现中出乎意料地呈现出来的。可以说，要唤起观众内心经验的形象图式，就需在独创性的形式呈现中自然顺畅地融入对象的普遍性特征，引导观众主动发现、参与作品的意义解释。卡西尔所说，“艺术不是一种对实在的模仿，而是一种对实在的发现”②，揭示的正是这一道理。典型须在个别性之中融入普遍性，实质上这种普遍性不仅包括动作与对象在具体形象上共享的像似特征，还包括动作本身的运动质感与对象塑造和主题表达之间存在的契合关系。

（二）质感图式

质感图式的核心认知功能是动觉共鸣，它使观众能够直接感受动作的情感质地。舞蹈表意不在于每个动作都有其指称意义，而是注重动作的整体形式质感给予观众的直观感受，这是舞蹈讲究“动人展示”特点的应有之义。舞蹈动作显现的运动质感既与其强调时间、空间及力的式样构成的运动方式有关，也与其遵循某种情感或意义的规律有关。阿恩海姆将质感也称为“力的图式”，即力的对比产生的某种动势效果，其功能是实现“使人看到它就能感受到它代表的内容”③，这种内容倾向于舞蹈形式自身纯艺术的表现意义（包括实现美感功能）。因此，质感图式是指舞蹈动作按照特定发力方式、运动路线、节奏特点、美学要求产生的某种韵味。这种韵味是在人的意识中唤起的一种属于一般感觉范畴的知觉形式，它构成了舞蹈意义构建与解释的意象图式之一。

一种普遍现象是，当舞蹈动作具有某种质感时，往往意味着动作与动作之间至少包含两种力的存在。如胶州秧歌的“拧、碾”，安徽花鼓灯的“溜和刹、流动中的拧倾”，敦煌舞的提与送、松与紧、抻与曲、开与合，玛莎·格雷姆的“收缩和伸展”，多丽丝·韩芙莉的“跌落与复起”等，这些独特的身体运动方式，都是通过不同力的相互作用形成某种表现性张力，而具有了意指某种对象和主题的潜力。这一现象的理论依据在于，如阿恩海姆所言，“一切知觉式样都是能动的。在较为局限的知觉意义上来说，表现性的唯一基础就是张力，表现性取决于我们在知觉某种特定的形象时所经验到的知觉力的基本性质——扩张和收缩、冲突和一致、上升和降落、前进和后退等等”④。例如，玛莎·格雷姆创作的舞蹈《悲歌》，舞者身裹黑色尼龙布，通过腹部的收缩与伸展，加上反复的弯腰、蜷缩、伸手，这种由力的对立形成的身体质感瞬间营造出一种压抑、挣扎与反抗的意味，将社会对人性自由的限制、禁锢、压迫展露无遗。阿库·汉姆在舞蹈《陌生人》中，舞者全身沾满泥土，动作频繁在蜷缩（如抱膝、低头）、旋转、瞬间静止与突然的爆发性伸展之间切换，这种动作质感很快给人营造出一种彷徨、挣扎、对抗与无力感，将战争中战士的脆弱、无助、迷茫、绝望的心境生动地表现了出来。不难发现，这些意义之所以能够及时被观众所捕获，是因为“这些动作中所展示出来的结构性质都与它们

① 贡布里希. 木马沉思录：艺术理论文集［M］. 曾四凯，徐一维，译. 南宁：广西美术出版社，2014：25.
② 卡西尔. 论人：人类文化哲学导论［M］. 刘述先，译. 桂林：广西师范大学出版社，2006：203.
③ 阿恩海姆. 视觉思维：审美直觉心理学［M］. 滕守尧，译. 成都：四川人民出版社，1998：180.
④ 阿恩海姆. 艺术与视知觉［M］. 滕守尧，朱疆源，译. 成都：四川人民出版社，1998：635.

中国知网　https://www.cnki.net

所要表现的情感或意义活动的结构性质有着一致性”[①]。

循此角度，动作显现的质感，既是一种形式呈现，也是一种内容表达，虽说质感图式是由舞蹈动作遵循某种力的结构被唤起的，但它能够被唤起，是因为动作显现的质感遵循着人与人之间共通的情感或意义规律。莱考夫曾提出动觉意象图式的六种方式：如“上—下”、“前—后”、“中心—边缘”、“部分—整体”、连接、“始源—路径—目的”等。显然，前三种恰好与舞蹈中常出现的质感图式有关。如舞蹈中常运用“上—下”图式突出身体的爆发力和能量感，尤其是舞者在急遽跃起同时又快速坠落的时候，会给人一种抗争、坚定、不屈之感；“前—后”图式也会形成某种力量感，向前的动作往往与积极、进取、突破等思想情绪相对应，而向后的动作则与退缩、胆怯、缺乏活力相对应；当舞者处于中心位置时，动作会产生一种能量的聚集感，而处于边缘则会产生一种距离的孤立感。可见，动作空间的不同处理，是引发质感图式产生的重要方式。实际上，当舞蹈动作遵循特定时间、空间及力的式样显现出某种运动质感时，相应动作风格也随之形成，而一旦舞蹈动作被设定在一个统一的形式风格之中，它便为舞蹈作品铺设了一种基础性的文化语境。好的舞蹈作品，其动作的运动质感总是能够有效唤起观众潜意识中的图式结构，自然而然地完成作品的对象指称和主题表达。

（三）隐喻图式

隐喻图式的核心认知功能是概念映射，它将具体形象携带的意义结构跨域投射至抽象观念领域。不同于形象图式和质感图式的可直接了解性，隐喻图式的生成更多依赖于人们认知系统中的逻辑思维。莱考夫指出，“隐喻映射本身也可以根据意象图式来理解”[②]。舞蹈借助特设的形式组合体（喻体）来表现某一对象和主题（喻旨），会伴随着不同修辞手法的运用，其中最为典型的修辞策略便是被称为人类生存的两种思维方式：转喻和隐喻。转喻以邻接性为基础，喻体与喻旨体现为同域指代，隐喻以相似性为基础，喻体与喻旨体现为跨域映射。舞蹈的喻体通往隐喻，往往存在着一个基础性的转喻结构，转喻为隐喻发生的相似性的确立提供了认知理据。[③] 基于此，隐喻依托的相似性，不是喻体与其在外形特征上的相似，而是喻体所指称的转喻内容或特征与隐喻在意义层面的相似。显然，这种意义层面的相似，必然是接收者从喻体的转喻内容或特征中发现了与隐喻具有某种相似性的概念图式（其中包括情感图式），它是由舞蹈的喻体唤起接收者的思维加工机制产生的一种意象图式。

从上述对隐喻生成路线（舞蹈形式组合体→转喻→隐喻）的分析，我们会发现一种现象：舞蹈动作（包括音乐、服饰等）生成的转喻意义通常是由上文所论的形象图式和质感图式完成的，它们对应的转喻方式分别是像似指代（如“青绿腰”指代“险峰”）和规约指代（如急遽的“收缩—伸展”动作直接意指“压抑、突破限制”），而隐喻图式的功能则是对舞蹈喻体指称的转喻意义作进一步深化。如张鹏、李梦雨创作的舞蹈《阳光下的麦盖提》，借助鼓子秧歌和刀郎舞相结合跨域指向“精准扶贫”，正是在规约指代构筑的转喻意义基础上实现的。舞者跳起鼓子秧歌和刀郎舞分别意指山东人民和维吾尔族人民，当舞蹈中两位主演（一位身着衬衫、一位身着维吾尔族传统服饰）多次出现握手、扶肩、对舞、并肩向前迈步等动作时，这些规约性动作瞬间传达着互助、帮扶、团结、合作的转喻意义。这些意义构成了一套关于“扶持”的概念图式。基于认知的相似性原则，我们的意识会自然而然地联想到新时代国家战略——“对口支援、精准扶贫”。

再如崔月梅创作的舞蹈作品《冬》，朝鲜

① 阿恩海姆. 艺术与视知觉［M］. 滕守尧、朱疆源，译. 成都：四川人民出版社，1998：611.

② 莱考夫. 女人、火与危险事物：范畴显示的心智（一）［M］. 李葆嘉，章婷，邱雪玫，译. 北京：世界图书出版公司北京公司，2016：291.

③ 袁杰雄. “转隐喻”：舞蹈意义生成的基本修辞逻辑［J］. 民族艺术研究，2024（4）：64－74.

中国知网 https://www.cnki.net

族刀舞原本与主题“冬”很难建立实质性联系，但正是因为编导发现了朝鲜族舞蹈特有的“柳手鹤步”“长短呼吸”等动作特点与“冬”的意涵有着契合之处：“柳手”指舞者双臂的运动轨迹犹如柳枝随风摇曳，加上双刀在舞者双手的“甩、刺、绕”中发出的“咔嚓”声，音乐中出现的风声、冰裂声，瞬间营造出寒风凛冽的空间意象。而“短呼吸”讲究短促吸气和急速吐气的呼吸方式，恰好契合极寒天气下人的“吸气—吐气”方式，加上舞者身着白色长袖长裙在急促的收紧与展开中，“冷峻、寒冷、冰雪”这些概念化的认知图式便在我们的心理意识中得以构建，进而由“冷峻、寒冷、冰雪”自然顺畅地跨域通达“冬”的主题，同时也将朝鲜族坚韧的民族品格表现了出来。由此可见，隐喻图式作为一种概念化的认知图式，它是由舞蹈喻体指称的转喻意义所唤起，并对舞蹈生成何种隐喻意义起到锚定作用。也就是说，隐喻图式一边是对舞蹈喻体的形式属性和特征的概念提炼，一边又充当着舞蹈实现隐喻表达的中介角色，它的存在使舞蹈的转喻与隐喻之间的互动成为可能。因此，一部舞蹈作品能否生成隐喻意义，关键在于喻体构建的转喻意义能否形成通往隐喻意义的概念图式。

总之，本文将舞蹈的意象图式分为形象图式、质感图式、隐喻图式，是从接受视角结合舞蹈的表意审美特性作出的区分，以期为舞蹈的图式研究提供一个切实可行的分析框架。从三种意象图式的不同特性来看，观众能够从舞蹈的形式组合体中识别、感受到其蕴含的形象内涵及意义，原因在于在场成分展现的形式特点和留下的诸多线索激活了人们的图式思维。其实，无论是演员所塑角色显现的普遍性特征唤起的形象图式，还是动作遵循特定时间、空间及力的式样唤醒的质感图式，抑或由舞蹈的喻体所指称的转喻意义激活的隐喻图式，都是在社会文化（如经验、习俗、知识和文化传统）的既有框架中实现其意义的表达的，它们规定了我们关联舞蹈形式组合体及其暗指意涵之间的“惯习”[①]。很多触动人心的舞蹈作品，往往是因为它们遵循着普遍一致的领悟模式，即唤醒的是我们潜意识中的图式记忆。这种图式记忆就是荣格（Carl Gustav Jung）所说的原型：“原型是典型的领悟模式，无论什么时候，只要我们遇见普遍一致和反复发生的领悟模式，我们就是在与原型打交道，而不管它是否具有容易辨认的神话性质和特征。”[②] 如关于母亲、英雄、家、战争、传承、信念、乡愁等。当舞蹈成为唤醒原型的“导引线”，它就不再只是个人的表达，而成为人与人之间共通的情感对话。因此，共情产生的前提，在于舞蹈的形式设计和内容表达能否搭建起以共享图式为基础的、与观众同频共振的“意义共同体”。

结　语

概括而言，图式作为舞蹈意义生成的组织原则，它不仅指我们认知经验（包括先验）中储存的心理图式，同时也指舞蹈的动作与动作（包括动作与音乐、服饰等）遵循某种组织规定形成的运动方式。前者是心理图式，后者是动作图式，它们都成为我们从舞蹈中获取相关情感或意义的来源和基础；舞蹈动作图式的成型依靠三种同化方式——符素同化、符码同化、内容同化，三者都是在重复中建立关系、产生对应以及应用基础上的顺势行为，促使动作图式沉淀为一种既符合特定形式规律，又符合内容规律的相对稳定的“文化的形式”；我们对舞蹈的意义解释，离不开以图式为基础的意象构筑活动，其中主要包括三种意象图式结构：形象图式、质感图式、隐喻图式，这意味着舞蹈要成为可理解性的，其形式设计与内容表达就必须具有“一些共同特点的活动的‘骨架’”[③]。其中形象图式的唤起与角色具有的普遍性特征有关，质感图式的唤醒与动作遵循特定时间、空间及力的式样有关，隐喻图式的激活与喻体指称的转喻意义携带的相似性特征有关，三种意象图式构成

① 刘丹凌．观看之道：“像化”国家形象的视觉识别框架［J］．南京社会科学，2018（10）：125.
② 荣格．荣格文集［G］．冯川，译．北京：改革出版社，1997：10－11.
③ 李福印．意象图式理论［J］．四川外语学院学报，2007（1）：81.

中国知网　https://www.cnki.net

了我们解释舞蹈作品的思维框架。

分析至此，不禁想到黑格尔的一句名言，“美是理念的感性显现”[①]。基于本文的分析，理念要转化为具体的感性形象，就必须有图式作为中介。换句话说，“理念必须首先转化为图式，然后才能体现为具体的艺术形象”[②]。应当说，这一转化逻辑正是舞蹈创作的基本规律，也是舞蹈作品引发观众产生共情反应的重要依据。沈伟曾谈道：“东方那种固定的程式化的动作是没有意思的，它的那个韵味、那种香烟缭绕的感觉和那个运动感才有意思，把那个提炼和发展出来是我要做的东西。在我看来，如果你找到了中国文化的精髓，明白了它的韵味在哪里，那你的形就无所谓了。”[③] 这一思路与田露提出的“化形留律”[④]编创理念不谋而合，“化形留律”的目的也是实现对动作图式（即她所说的“律”）的创造性转化和创新性发展。可以说，衡量编导创作功力的深浅，就在于能否根据表现对象和主题的特点精准地选择图式、凝练图式、运用图式，从而深入把握动作图式的成型规律，并从接受视角全局分析舞蹈可被激活的图式类型，这理应成为舞蹈创作需要重点关注的两个方面。因此，舞蹈的图式犹如一把“钥匙”，它既锁住形式，也打开意义，成为舞蹈意义生成的组织原则。

（责任编辑　王　蕙）

Schema: The Organizing Principle of Meaning – Making in Dance

Yuan Jiexiong

Abstract: Schema runs through the entire meaning-making process of dance from creation and performance to reception, and it serves as the organizing principle of meaning-making in dance. The schema of dance refers not only to the psycho-cognitive structure stored (or temporarily constructed) in the mind of the conscious subject, but also to the organizational rules that dance movements follow in relation to one another (including movements in relation to music, costume, etc.). The former is the psychological schema, while the latter is the movement schema; both possess formal structure and conceptual structure. The formation of the movement schema relies on three modes of assimilation: sign-eme assimilation based on the minimal unit of movement, sign-code assimilation based on the combinatorial rules of stylized vocabulary, and content assimilation based on expressive content and intention. All three establish relationships through repetition, generate correspondences, and are consolidated through application, enabling the movement schema to precipitate into a relatively stable “cultural form” that conforms both to specific formal laws and to the laws of content. At the level of meaning interpretation, the construction of dance imagery—as the specific operational manifestation of psychological schemas— primarily involves three types of image schemata: figural schema related to the general characteristics of the character, qualitative schema related to the patterns of time, space, and force, and metaphorical schema related to the similarity features of metonymic meaning. These three image schemata form dominant correspondences with the three modes of assimilation in the formation of the movement schema, together constituting the conceptual framework for interpreting dance works.

Keywords: schema, meaning-making in dance, movement schema, logic of formation, image schema

About the author: Yuan Jiexiong, Distinguished Associate Professor at the Li Jinhui Conservatory of Music, Hunan University of Science and Technology, and Member of the Institute of Semiotics and Media Studies, Sichuan University, Xiangtan, Hunan, 411201.

① 黑格尔. 美学：第一卷［M］. 朱光潜，译. 北京：商务印书馆，1979：142.
② 苏宏斌. 审美图式论——试论康德图式概念的美学意义［J］. 文艺理论研究，2016（1）：182.
③ 唐凌. 来自纯粹的力量和美：沈伟访谈录［J］. 艺术评论，2012（12）：26－37.
④ 田露. 中国民族民间舞创作的自省［J］. 北京舞蹈学院学报，2014（5）：15.

中国知网　https://www.cnki.net