



Επιστήμη του Χορού  
Τόμος 2, 2008

---

Science of Dance  
Volume 2, 2008

Ηλεκτρονικό  
Περιοδικό  
Electronic Journal

[www.elepex.gr](http://www.elepex.gr)  
ISSN 1790-7527

---

## Η «Τέχνη του Χορού» στην Εκπαίδευση: Το Ενδιάμεσο Μοντέλο Διδασκαλίας και η Συμβολή του στην Εκπαιδευτική Πράξη

**Μ. Τσουβαλά**

Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

### Εισαγωγή

Για να κατανοήσει κάποιος το χορό, απαραίτητη προϋπόθεση είναι να μπορέσει να τον συλλάβει στο γενικότερο πλαίσιο που αυτός ανήκει. Ο χορός «ως φαινόμενο που δημιουργείται και παριστάνεται», έχει ως μοναδικό μέσον έκφρασης την κίνηση του «ζωντανού σώματος»<sup>1</sup>. Ωστόσο, η χορευτική κίνηση δεν είναι μια καθημερινή κίνηση αλλά δεξιοτεχνική, η οποία έχει καλλιτεχνική, αισθητική αξία εντασσόμενη σε ένα οργανωμένο συνθετικό πλαίσιο με βάση τις διαστάσεις του χώρου και του χρόνου. Η χορογραφική εικόνα προϋποθέτει κανόνες και αρχές, ώστε να αποκτήσει μορφή και νόημα.

Καθώς ο χορός αναπτύσσεται και εξελίσσεται μέσα στην κοινωνία, η κίνηση του σώματος «καταγράφει» και αποτυπώνει εκφραστικά ποικίλες όψεις της κοινωνικό-πολιτισμικής πραγματικότητας και σωματοποιεί ισχύουσες αντιλήψεις και συμπεριφορές. Η στροφή των πολιτισμικών σπουδών στις σωματικές πρακτικές αναδεικνύει την έννοια «σωματοποίηση», η οποία ως υπαρξιακός όρος της φαινομενολογικής παράδοσης είναι βασική στην κατανόηση της κοινωνικής διάστασης του σώματος. Η σωματοποίηση έρχεται να αναλύσει την εικόνα του σώματος, την ταυτότητα και τη σχέση του ατόμου με την κοινωνία. Τονίζει ότι η κοινωνία συγκροτείται, διαμορφώνεται και υφίσταται με τη δημιουργία πολιτισμικών προϊόντων μέσω της ύπαρξης των σωμάτων και των μεταξύ τους σχέσεων. Κυρίως,

όμως, προσδιορίζει τη μετατροπή του σώματος από αντικείμενο διαχείρισης σε ενεργητικό στοιχείο κοινωνικής δράσης<sup>2</sup>.

Ειδικότερα, ο χορός ως τέχνη, όπως όλες οι άλλες τέχνες, αποσκοπεί στη δημιουργία αισθητικών αντικειμένων, τα οποία υπόκεινται σε κρίση και αξιολόγηση. Η δημιουργία του χορού εκφράζει πάντοτε αξίες, νοήματα και μηνύματα, τα οποία μεταδίδονται στο θεατή, ενώ η πρόθεση αυτή επιτυγχάνεται με την παρουσίαση-παράσταση του χορού. Σε αυτήν την περίπτωση, είναι απαραίτητη η επικοινωνία ανάμεσα στο χορογράφο, που συλλαμβάνει το προς μετάδοση μήνυμα, το χορευτή που το υλοποιεί και το μεταβιβάζει στο θεατή και το θεατή ως αποδέκτη του μηνύματος. Η κατανόηση ή και αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων του χορού εξαρτάται από την αντιληπτικότητα και τις γνώσεις του θεατή. Αν και αυτή δεν είναι μοναδική λειτουργία του χορού, όμως, σε σχέση με το συγκεκριμένο θέμα, αναδεικνύει τη σημασία της διαδικασίας της δημιουργίας, παράστασης και αξιολόγησης (creating, performing, evaluating), όπως αυτές εντάσσονται στην έννοια «η τέχνη του χορού στην εκπαίδευση»<sup>3</sup>.

Η έννοια «η τέχνη του χορού στην εκπαίδευση» διαμορφώθηκε σταδιακά βάσει μεθοδολογικών προτάσεων, οι οποίες εφαρμόστηκαν και ελέγχθηκαν ποικιλοτρόπως στο πλαίσιο της τάξης από καθηγητές και μαθητές, κατά τη δεκαετία του 1970. Μάλιστα, το θεωρητικό πλαίσιο της έννοιας αυτής είναι αποτέλεσμα της αναστοχαστικής και βιωματικής μελέτης του χορού από την Smith-Autard. Όπως γράφει η ίδια, κατά την εκπόνηση της διδακτορικής της διατριβής, άρχισε να διαμορφώνει το ενδιάμεσο μοντέλο, το οποίο συνδέει τις καλύτερες πλευρές προγενέστερων πρακτικών, αλλά διαφοροποιείται από αυτές, αφού εμπλουτίζεται με σύγχρονες αρχές της δημιουργικότητας. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, στη δεκαετία του 1970, υπήρχαν σημαντικοί λόγοι διαμόρφωσης ενός συστηματικού μοντέλου, το οποίο θα καθόριζε το τί και το πώς διδάσκουν οι εκπαιδευτικοί, διότι η διδασκαλία του χορού, ενταγμένη στον τομέα της φυσικής αγωγής, εμφάνιζε ποιοτική και ποσοτική υποβάθμιση, με επακόλουθο την ίδια την περιθωριοποίηση του χορού<sup>4</sup>.

Επί πλέον, στις συνθήκες αυτής της περιόδου που προωθούσαν την αξιολόγηση της εργασίας των εκπαιδευτικών και την επάρκειά τους, η εφήμερη φύση του χορού η οποία δεν μπορεί να αξιολογηθεί με ποσοτικούς συντελεστές, τον έθετε σε μειονεκτική θέση σε σχέση με παραδοσιακά γνωστικά αντικείμενα της εκπαίδευσης (μαθηματικά, φυσική, κ.ά.), τα οποία μπορούσαν να αξιολογηθούν ορθολογικά. Υπό

αυτήν την έννοια, η ποιοτική φύση του χορού έπρεπε να αντανακλάται στα ποιοτικά αποτελέσματά του, ώστε να μη βρεθεί ο χορός σε υποδεέστερη θέση σε σχέση με άλλα μαθήματα του σχολικού προγράμματος. Σήμερα, το ενδιάμεσο μοντέλο τείνει να έχει εφαρμογή σε όλες τις βαθμίδες του εκπαιδευτικού συστήματος της Μεγάλης Βρετανίας (στην προσχολική, πρωτοβάθμια, δευτεροβάθμια και την ανώτατη πανεπιστημιακή εκπαίδευση) με κατάλληλη κάθε φορά προσαρμογή, ενώ περιλαμβάνεται στο Dance Education and Training in Britain (1980) και στο UK National Curriculum (2000, 20001-2)<sup>5</sup>.

Ειδικότερα, η διδασκαλία του χορού σε παιδιά αποσκοπεί στην κινητική διερεύνηση ιδεών, την κινητική-αυτοσχεδιαστική επίλυση προβλημάτων, τη διαμόρφωση κατάλληλων κινητικών δράσεων, τη σύνθεση (κινητικών φράσεων) και τη βελτίωση των έμφυτων κινητικών ικανοτήτων. Οι στόχοι αυτοί αναλύονται στο τρίπτυχο της διαδικασίας της δημιουργίας, παράστασης και αξιολόγησης του χορού, το οποίο μπορεί να συμβάλλει στην ανάπτυξη των αισθητικών και καλλιτεχνικών δεξιοτήτων, αλλά και την αντιμετώπιση του χορού ως μέσου πολιτισμικής παιδείας και αγωγής<sup>6</sup>. Με δεδομένα τα παραπάνω, η εργασία αυτή αποσκοπεί μέσα από κριτική παράθεση των δυο προγενέστερων μοντέλων διδασκαλίας, να αναδείξει την αναγκαιότητα του ενδιάμεσου μοντέλου στην εκπαιδευτική πράξη.

### **Εκπαιδευτικό μοντέλο σε αντιδιαστολή με το επαγγελματικού μοντέλο**

Η διδασκαλία του χορού, μέχρι και τη δεκαετία του 1970, βασίστηκε στο «εκπαιδευτικό μοντέλο», το οποίο εισήγαγε ο Laban στον χορό, με τον όρο «μοντέρνος εκπαιδευτικός χορός» ή «δημιουργικός χορός». Οι παιδαγωγικές ιδέες και οι «βασικές αρχές της κίνησης» κατά Laban άλλαξαν επαναστατικά τα δεδομένα διδασκαλίας του χορού και συνέβαλαν στην αποδοχή του χορού από την ακαδημαϊκή κοινότητα. Η οριζόμενη ως «ελεύθερη», «ανοιχτή», «παιδοκεντρική» προσέγγιση του Laban προωθούσε τις αξίες και τα οφέλη που είχε η βιωματική εμπειρία με στόχο την σφαιρική ανάπτυξη της προσωπικότητας και την ανάπτυξη συνεργατικών σχέσεων στο πλαίσιο της ομάδας. Σε αυτό το μαθησιακό περιβάλλον, κάθε άτομο, ως κινούμενη-συναισθανόμενη οντότητα, διερευνούσε την «τέχνη της κίνησης», μέσα από ανοιχτές διαδικασίες, χωρίς να δίνει έμφαση στο τελικό προϊόν<sup>7</sup>.

Ωστόσο, κατά τις δεκαετίες 1960-70, αλλά και την περίοδο που ο Laban εισήγαγε τις αρχές του στον χορό, μια διαμετρικά αντίθετη πρακτική, την οποία μπορούμε να ονομάσουμε «επαγγελματικό μοντέλο», καθόριζε τα προϊόντα διδασκαλίας του χορού σε σχολεία, ακαδημίες, κολλέγια, πανεπιστήμια και σε στούντιο χορού. Στο επαγγελματικό μοντέλο στόχος ήταν η εκπαίδευση εξειδικευμένων χορευτών για κάλυψη των αναγκών της σκηνικής παρουσίασης του χορού. Τα οφέλη της πρακτικής μπορούν να συνοψιστούν στην τελειοποίηση της τεχνικής σύμφωνα με τις προϋποθέσεις της σκηνικής παρουσίασης του κλασικού ή του μοντέρνου χορού (π.χ. στις τεχνικές Graham, Cunningham, Limon ή και την Jazz). Καθώς, όμως, το επαγγελματικό μοντέλο περιοριζόταν σε πρακτικές μίμησης και επανάληψης της κίνησης, λειτουργούσε ανασταλτικά ως προς την αυτο-έκφραση και την ανάπτυξη της δημιουργικότητας και της φαντασίας. Σε κάποιες περιπτώσεις, στις ακαδημαϊκές σπουδές χορού, η χορογραφία, ως η μοναδική δημιουργική προσέγγιση του χορού, σύμφωνα με αρχές σύνθεσης τις οποίες είχε διαμορφώσει η Margaret H' Doubler ή η Doris Humphrey, περιλαμβανόταν στον κύκλο μαθημάτων ορισμένων εκπαιδευτικών οργανισμών, εάν και εφόσον το επέτρεπε το αυστηρό πρόγραμμα διδασκαλίας τεχνικών μαθημάτων.

Το επαγγελματικό μοντέλο του χορού δέχτηκε έντονη κριτική, γιατί ως μοναδικό κίνητρο ενεργοποίησης μαθητών και σπουδαστών είχε την παραγωγή προϊόντων, που πρότασσαν την τελειοποίηση της τεχνικής. Σε αυτό το πλαίσιο ήταν επόμενο το σύνθετο φαινόμενο του χορού να αντιμετωπίζεται ως μορφή άσκησης το οποίο βοηθούσε μεν στην κατάκτηση κινητικών δεξιοτήτων, αλλά υποβάθμιζε την ποιοτική φύση του χορού. Ακόμα, το ανθρώπινο σώμα εκλαμβανόταν ως αντικείμενο, το οποίο μπορούσε να τροποποιηθεί, ιδέα αντίθετη με αρχές της φαινομενολογίας και της παιδαγωγικής του χορού. Μάλιστα, ο όρος «μοντέρνος εκπαιδευτικός χορός» χρησιμοποιήθηκε για να φανεί ότι η κατανόηση αρχών του χορού και η διαισθητική ικανότητα έχουν μεγαλύτερη σημασία από την εκμάθηση βημάτων, ενώ ο όρος «δημιουργικός χορός» για να αναδειχθεί η δημιουργικότητα ως βασικός στόχος του χορού, η οποία, όμως, δεν πρέπει σε καμιά περίπτωση να ταυτίζεται μονομερώς με την ελευθερία έκφρασης<sup>8</sup>. Βεβαίως, το εκπαιδευτικό μοντέλο προκάλεσε επίσης κριτικές αντιδράσεις, οι οποίες είχαν στόχο τις εξατομικευμένες μεθόδους, τις οποίες χρησιμοποιούσε, ως αποτέλεσμα της ρομαντικής, κατά βάση, ιδεολογίας που το υποστήριζε. Ένας ακόμα σημαντικός προβληματισμός ήταν ο αυτοσχεδιαστικός, συχνά

ιδιοσυγκρασιακός χαρακτήρα της κίνησης, που σύμφωνα με όσους άσκησαν κριτική, δεν εμφάνιζε ποιοτικά χαρακτηριστικά και μπορούσε να ήταν αποτέλεσμα της ενασχόλησης με το χορό από οποιονδήποτε.

### **Βασικές αρχές του ενδιάμεσου μοντέλου**

Το ενδιάμεσο μοντέλο δε στηρίζεται μονομερώς σε ανοιχτές διαδικασίες (υποκειμενικά κριτήρια), ούτε σε παραδοσιακές μεθόδους (αντικειμενικά κριτήρια). Αντίθετα, στόχος σε αυτό είναι η διαλογική αισθητική προσέγγιση της τέχνης του χορού δίνοντας ισότιμη έμφαση στην ποιότητα των διαδικασιών και στα ποιοτικά τους αποτελέσματα. Ένας ακόμα στόχος είναι η κατάλληλη προσαρμογή της διαδικασίας της δημιουργίας, παρουσίασης και αξιολόγησης σε διαφορετικές βαθμίδες εκπαίδευσης του χορού. Το τελευταίο αυτό σχετίζεται με τη διδασκαλία του χορού σε παιδιά και το γεγονός ότι τα παιδιά ασχολούνται με το χορό για να αποκομίσουν ευχαρίστηση και να ωφεληθούν από τη βιωματική κίνηση. Αν και η πρόταση αυτή χρειάζεται περαιτέρω ανάλυση, μπορούμε αμέσως να δώσουμε το εξής παράδειγμα: στη δημιουργία κάποιου χορού από παιδιά, η διερεύνηση της κίνησης, η διαμόρφωση κατάλληλων δράσεων, η προσαρμογή των κινήσεων και η ολοκλήρωση του χορού, μπορεί να αποβεί πλούσια εμπειρία, εφόσον ο δάσκαλος χειριστεί το στόχο κατάλληλα και κρίνει ότι οι ικανότητες, οι εμπειρίες και οι γνώσεις των παιδιών είναι επαρκείς. Στην περίπτωση αυτή βασική προϋπόθεση είναι η θεωρητική (δηλαδή η επιστημονική γνώση των μελετητών του χορού) και η βιωματική γνώση του δασκάλου (η εμπειρία του, δηλαδή, ως χορογράφου και χορευτή), ως ουσιώδης παράγοντας για τη συγκρότηση στόχων (π.χ. η ροή της κίνησης ή η σύνθεση μιας κινητικής φράσης), οι οποίοι είναι καθαροί ως προς το περιεχόμενό τους και σύμφωνοι με τις αρχές της δημιουργικότητας.

### **Διαδικασία σε αντιδιαστολή με αποτελέσματα**

Το εκπαιδευτικό μοντέλο λειτούργησε αποτελεσματικά, λόγω της έμφασης που έδινε στην υποκειμενική εμπειρία, την αυτο-έκφραση, την εξωτερίκευση συναισθημάτων, την ανάπτυξη δημιουργικών-εκφραστικών ικανοτήτων και την κοινωνικοποίηση. Τα αποτελέσματά του κρίνονταν ως προς την απελευθέρωση των συναισθημάτων, την ικανοποίηση και την ευχαρίστηση που αποκόμιζαν οι χορευτές. Σήμερα, οι στόχοι αυτοί θεωρούνται ανεπαρκείς για την αξιολόγηση της εκπαιδευτικής πρακτικής και της

δυνατότητας περαιτέρω βελτίωσής της, ύστερα από την αλματώδη ανάπτυξη των παιδαγωγικών-εκπαιδευτικών γνώσεων μας γενικά (π.χ. νεότερες παιδοκεντρικές θεωρίες μάθησης) και των γνώσεων για το χορό ειδικότερα (π.χ. χορολογία, ανθρωπολογία του χορού, κοινωνιολογία του χορού κ. ά.)<sup>9</sup>.

Πλέον σημαντικό είναι ότι οι νοητικές διεργασίες που εμπερικλείει η μορφοποιητική ικανότητα δημιουργίας δεν είναι πάντα διακριτές κατά τη φάση της διαδικασίας. Η δημιουργικότητα μπορεί να κριθεί και να αξιολογηθεί μόνον από τα αποτελέσματα κάποιας δράσης, στην ολοκλήρωσή της. Όσο δημιουργική και αν θεωρείται η προετοιμασία κάποιας παράστασης, αυτή μπορεί να κριθεί και να αξιολογηθεί τελικά μόνο σε σχέση με τις καλλιτεχνικές και αισθητικές αξίες που εμπεριέχει και προωθεί. Πράγμα που σημαίνει ότι η δημιουργικότητα, αποτιμάται ως ένδειξη αυθεντικότητας, πρωτοτυπίας ή ανακάλυψης κάτι νέου, μόνον αν τα στοιχεία αυτά είναι διακριτά σε ένα έργο. Η διάκριση των στοιχείων αυτών δεν είναι, βέβαια, εύκολη, γιατί ο εντοπισμός τους εξαρτάται από την ερμηνευτική ικανότητα του θεατή, τις εμπειρίες και τις πεποιθήσεις του<sup>10</sup>.

### **Έμφαση στα αποτελέσματα**

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, κατά τη δεκαετία του 1970, στόχος στο επαγγελματικό μοντέλο ήταν η τελειοποίηση της τεχνικής, ως προϊόν διδασκαλίας του χορού. Στο πλαίσιο αυτό, πρόθεση ήταν να διασφαλιστεί το πνεύμα «επαγγελματισμού», το οποίο κυριαρχούσε στα μαθήματα τεχνικής. Η αναγνώριση της τεχνοτροπίας της κίνησης, με παρακολούθηση παραστάσεων, ήταν ισχυρό κίνητρο συμμετοχής στον χορό, παιδιών και σπουδαστών. Η κατάκτηση της τεχνικής, όπως ήταν επόμενο, αγνοούσε ουσιώδεις ιδιότητες του χορού και κυρίως τη δημιουργικότητα και την αυτο-έκφραση. Το επαγγελματικό μοντέλο στα χέρια άπειρων ή ανεπαρκώς εκπαιδευμένων δασκάλων ήταν μηχανιστική, στείρα πρακτική, η οποία απέβλεπε στη μετάδοση των γνώσεων με τη διδασκαλία κωδικοποιημένων βημάτων ή στυλιζαρισμένων χορών, κατά τη βούληση κάθε δασκάλου. Όμως, ο δάσκαλος δε στοχεύει στη μονομερή μετάδοση γνώσεων, αλλά, αντίθετα, στην καθοδήγηση των παιδιών, ώστε να διερευνήσουν και να ανακαλύψουν τη γνώση βιωματικά, θέτοντάς τους ερωτήσεις με υπαινικτικό ή μεταφορικό λόγο και ανοίγοντας, έτσι, τον ορίζοντα της γνώσης και της εμπειρίας.

### Έμφαση στη δημιουργικότητα, τη φαντασία και την εξατομίκευση

Ο Laban, εκλαμβάνοντας το χορευτή ως δημιουργό του χορού, έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην αυτο-έκφραση και την αυθόρμητη προσέγγιση του χορού, για να αποδείξει τη σημασία της τέχνης της κίνησης, που μπορούσε να οδηγήσει στην αυτογνωσία, σε σχέση με ό,τι ο Jung ονόμαζε «εξατομίκευση». Η ανάπτυξη της δημιουργικότητας και της φαντασίας, όπως και η αυτο-έκφραση επιτυγχάνονταν με βιωματική διερεύνηση της κίνησης. Σε αυτό το σχήμα, η δημιουργικότητα, ως έμφυτη ικανότητα, δε χρειαζόταν περαιτέρω εκπαίδευση. Όμως, τη δεκαετία του 1970, η μελέτη των αρχών της δημιουργικότητας εξελίχθηκε και πολλές προγενέστερες αντιλήψεις θεωρήθηκαν ανακριβείς ή λανθασμένες. Ο Best, ο οποίος ασχολήθηκε τότε επισταμένως με την αισθητική, επεσήμανε ότι η αξιολόγηση της δημιουργικότητας απαιτεί κριτήρια. Η πρωτοτυπία και η φαντασία λειτουργούν εντός ορίων και η δημιουργική ικανότητα μπορεί να αναπτυχθεί περαιτέρω με την εκπαίδευση<sup>11</sup>.

Όμως ποιά είναι τα κριτήρια; Τί σημαίνει υπάρχουν όρια στην φαντασία; Και πώς αναπτύσσεται η δημιουργικότητα; Τα ερωτήματα αυτά σχετίζονται με τα αισθητικά, καλλιτεχνικά στοιχεία του χορού, με τα οποία θα ασχοληθούμε παρακάτω. Μια απλή προς το παρόν απάντηση είναι ότι ο χορός δημιουργείται στην κοινωνία και αντλεί το περιεχόμενό του από αυτήν. Έτσι, «καταγράφει» στην κίνηση του σώματος όψεις της κοινωνικής και πολιτισμικής πραγματικότητας. Η κίνηση και το συναίσθημα «αφαιρούνται» από την καθημερινή εμπειρία και μετουσιώνονται δημιουργικά σε αντικείμενα τέχνης<sup>12</sup>. Αν ο χορός διαμορφώνεται μέσα στην κοινωνία, τότε επηρεάζεται από τις εκάστοτε επικρατούσες τάσεις και αξιολογείται σύμφωνα με αυτές. Η μορφολογία της κίνησης του μπαλέτου ή του μοντέρνου χορού, για παράδειγμα, εκφράζει διαφορετικές ανάγκες και νοήματα, σύμφωνα με τις συνθήκες της εποχής που δημιουργήθηκαν αυτά τα ρεύματα<sup>13</sup>.

Η μαθητεία στο χορό, υπό αυτούς τους όρους, απαιτεί τη βιωματική πρακτική, την εκπαίδευση της αντίληψης, την κατανόηση του νοήματος της κίνησης και την ικανότητα αποτίμησής της. Διαφορετικά, το νόημα της δημιουργίας δε λειτουργεί ως κάτι πέρα από την απελευθέρωση συναισθημάτων ή τη θεραπευτική δύναμη της κίνησης. Άλλωστε, ποιά μπορεί να είναι η σημασία της δημιουργίας, εάν αυτή δεν ενταχθεί σε έναν χώρο, στον οποίο τα χαρακτηριστικά της τέχνης γίνονται αντιληπτά σε σχέση με τις επικρατούσες τάσεις, ακόμα και αν η δημιουργία αυτή τις υπερβαίνει με στοιχεία που αξιολογούνται ως αυθεντικά ή καινοτόμα;

**Συναίσθημα και υποκειμενικότητα σε αντιδιαστολή με την αντικειμενικότητα**

Η έννοια του χορού, συνήθως, ταυτίζεται με την έκφραση συναισθημάτων. Η Ruth Foster, λόγου χάρι, γράφει: «η κίνηση και το συναίσθημα αλληλο-επηρεάζονται και η κίνηση του χορευτή επιδρά στη διάθεση και τα συναισθήματά του»<sup>14</sup>. Η μονομερής σύνδεση του χορού με την έκφραση των συναισθημάτων, είναι αποτέλεσμα του ρομαντισμού και του εξπρεσιονισμού<sup>15</sup>, καλλιτεχνικών ρευμάτων που συνδέθηκαν με την έκφραση εσωτερικών διαθέσεων και της έμφασης που έδωσε το εκπαιδευτικό μοντέλο σε αυτήν τη διάσταση της εμπειρίας<sup>16</sup>. Σήμερα, η εξέλιξη της ψυχολογίας αναδεικνύει το γεγονός ότι τα συναισθήματα και οι γνώσεις δε διαχωρίζονται και ότι δε μπορούμε να αγνοούμε τη γνωστική πλευρά της δημιουργικότητας. Παρόλο που η ψυχολογία έχει εξελιχθεί σημαντικά, δεν είναι δυνατόν ακόμα να προσδιορισθεί επακριβώς η φύση των συναισθημάτων και πώς αυτά επηρεάζονται από συγκεκριμένη θέση ή στάση του σώματος. Όταν, ζητείται από τα παιδιά να αποδώσουν το συναίσθημα της θλίψης με κύρτωση της σπονδυλικής στήλης ή το συναίσθημα της χαράς με αναπήδηση, η πρόταση αυτή περιορίζεται μιμητικά σε στερεότυπα, τα οποία δεν καλύπτουν όλο το φάσμα της εκφραστικότητας της κίνησης, αφού αποτυπώνουν μόνο μια μορφή της έκφρασης, που, πιθανόν, έχει η θλίψη ή η χαρά στο χορό με βάση την ετερογένεια του παγκόσμιου χορευτικού χάρτη.

Ένα ακόμα ερώτημα σχετίζεται με τον τρόπο με τον οποίο συνδέονται τα συναισθήματα και η δημιουργία. Ο χορογράφος βασίζεται στο συναίσθημα και στην έμπνευση της στιγμής ή στις γνώσεις που έχει για να φτιάξει ένα έργο; Η ιδέα ότι το συναίσθημα και η έμπνευση καθοδηγούν το χορογράφο είναι ανεπαρκής, διότι η δημιουργία ανήκει σε μια ευρεία περιοχή, που οι γνώσεις είναι απαραίτητες για οριοθέτηση και επίτευξη στόχων. Η έμπνευση δε διαχωρίζεται από την αντιληπτική ικανότητα, αφού κάθε τι που αντιλαμβανόμαστε, γίνεται κατανοητό ως σύλληψη, ως σκέψη, ως το σύνολο των γνώσεων που έχουμε για τα πράγματα<sup>17</sup>. Μπορούμε λοιπόν να καταλήξουμε ότι οι γνώσεις του χορού αποκτώνται με σύνθεση, παρουσίαση και παρακολούθηση έργων τα οποία έχουν φτιάξει άλλοι χορογράφοι. Μια χορογραφία είναι αποτέλεσμα καλλιτεχνίας, έμπνευσης, γνώσης του λεξιλογίου της κίνησης, αλλά και των γνώσεων διαμόρφωσης και οργάνωσης του χορού<sup>18</sup>. Οι αισθητικές και οι καλλιτεχνικές ιδιότητες του χορού μας μαθαίνουν κάτι για τον κόσμο που μας περιβάλλει, τον τρόπο με τον οποίο οφείλουμε να σκεφτούμε τη σχέση τέχνης και αλήθειας.



Το τρίπτυχο της διαδικασίας της δημιουργίας, παράστασης και αξιολόγησης του χορού εμβαθύνει στα παραπάνω ζητήματα και παρέχει ένα πρότυπο ανάπτυξής τους, προσαρμοσμένο σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης. Αν και η επιμέρους ανάλυσή τους είναι δύσκολη σε αυτό το συνοπτικό κείμενο, ωστόσο, με δεδομένα όσα έχουν αναφερθεί είναι σημαντικό να λαμβάνουν υπόψη οι εκπαιδευτικοί και οι θεωρητικοί του χορού τη σχέση συναισθήματος-γνώσης, η οποία είναι απαραίτητη σε κάθε προσέγγιση του χορού. Αν συμφωνήσουμε ότι η γνώση και το συναίσθημα δε διαχωρίζονται, τότε οι γνώσεις μας για το χορό απορρέουν και από την έκφραση συναισθημάτων<sup>19</sup>. Εξ άλλου, η κατανόηση των συμβόλων της τέχνης βασίζεται στην ικανότητα του νου να καταγράφει πληροφορίες και να τις ανασυνθέτει. Η ανθρώπινη νοημοσύνη είναι αποτέλεσμα των εντυπώσεων, των αναμνήσεων και των συνειρμών μας<sup>20</sup>.

Συνδέοντας τα παραπάνω με τη διδασκαλία του χορού, παρατηρείται ότι ενώ τα παιδιά ασχολούνται με σύνθεση κάποιου χορού, υπάρχει αλληλεπίδραση των συναισθηματικών και αντιληπτικών τους λειτουργιών. Η σχέση αυτή εξελίσσεται, αν ενθαρρυνθούν να διερευνήσουν την κίνηση και τα συναισθήματα ως προς τα χρώματα, την υφή, τα σχήματα κ.ά. Επόμενος στόχος είναι η κατανόηση της μορφής και του περιεχομένου της κίνησης, ανάλογα με τις εμπειρίες και τις προσλαμβάνουσες που διαθέτει κάθε παιδί. Η κατανόηση των γνώσεων που έχουν ήδη τα παιδιά, αλλά και το τί μπορούν να κάνουν στο πλαίσιο της χορευτικής πράξης είναι γνωστικό ζήτημα, το οποίο αποτελεί βασική προϋπόθεση για την κατανόηση της διαδικασίας με την οποία η υποκειμενική και η συναισθηματική εμπειρία μετουσιώνεται σε χορό.

### **Έμφαση στις βασικές αρχές της κίνησης**

Μια σημαντική πλευρά του εκπαιδευτικού μοντέλου, η οποία εντάσσεται στο ενδιάμεσο μοντέλο, είναι οι «βασικές αρχές της κίνησης», οι οποίες παραμένουν θεμελιώδεις στην εκπαιδευτική πρακτική και την καλλιτεχνική δημιουργία ως σήμερα. Ο Laban, με διεξοδική παρατήρηση της ανθρώπινης κίνησης κατέληξε ότι η κίνηση μπορεί να περιγραφεί και να αναλυθεί μέσα από τέσσερις θεμελιώδεις αρχές, οι οποίες είναι: η δράση, η προσπάθεια ή δυναμική, ο χώρος και οι σχέσεις. Οι παρακάτω ερωτήσεις διασαφηνίζουν, σχετικά, το νόημα αυτών των αρχών. Τι είδους δράση έχει προκύψει; Ποιά μέρη του σώματος συμμετείχαν; Πώς αναπτύχθηκε η δράση στο χώρο

και το χρόνο (γρήγορα, εντατικά, αργά, μαλακά;). Πού άρχισε, πού εξελίχθηκε, πού ολοκληρώθηκε; Πώς σχετίζεται με αντικείμενα ή αλλά άτομα; Βασική υπόθεση σε αυτό το σχήμα είναι ότι τα χαρακτηριστικά των σωματικών δράσεων τροποποιούνται διαρκώς σύμφωνα με την περίσταση. Η χορευτική κίνηση αποκτά ποιοτικά χαρακτηριστικά, με σκοπό και πρόθεση την εκφραστικότητα, χρησιμοποιώντας τα στοιχεία του χρόνου, της ενέργειας, της ροής και του χώρου σε μια δομική αλληλεπίδραση μεταξύ τους<sup>21</sup>.

Καθώς οι βασικές αρχές της κίνησης δεν αποτελούν κωδικοποιημένα πρότυπα, ο δάσκαλος δε χρειάζεται να τις αναλύσει και να τις προσαρμόσει σε εξελικτικά στάδια ανάλογα με την ηλικία των παιδιών, αντίθετα μπορεί να τις ερμηνεύσει και να τις χρησιμοποιήσει με προσωπικό τρόπο. Επειδή δε οι αρχές αυτές «περιγράφονται» (χωρίς μοντελοποίηση) δίνουν στο δάσκαλο τη δυνατότητα να βασιστεί σε ανοιχτές διαδικασίες διερεύνησης, τις οποίες μπορεί να μεταβιβάσει ως μέθοδο σε κάθε παιδί. Στο ενδιάμεσο μοντέλο ο συνδυασμός ανοιχτών-παραδοσιακών μεθόδων είναι απαραίτητος. Αυτονόητα ο στόχος της διδασκαλίας του χορού εξακολουθεί να παραμένει η διερεύνηση της κίνησης και όχι η μίμηση κωδικοποιημένων σχημάτων. Η διδασκαλία του χορού σε παιδιά βασίζεται στην αμεσότητα της εμπειρίας και το συναίσθημα, διότι η ανάλυση του χορού έρχεται αργότερα. Μάλιστα, αν ο δάσκαλος ανακαλύψει αισθητηριακούς τρόπους προσέγγισης της κίνησης, τότε οι μαθητές θα αποκομίσουν βαθιές αισθητηριακές εμπειρίες. Σημαντικό είναι να υπογραμμίσουμε ότι καμία εννοιολογική ανάλυση σχετικά με το χορό δεν μπορεί να υποκαταστήσει τη συγκέντρωση της προσοχής στην αισθητηριακή εμπειρία, την εκφραστικότητα της κίνησης και τις ποιοτικές ιδιότητές της.

### Επίλογος

Η σημασία της κίνησης στη δημιουργικότητα, την αντίληψη, τη σύνδεση σώματος-νου είναι δεδομένη. Όλοι έχουν αισθανθεί κάτι από αυτά στο χορό, όσοι ασχολούνται με το χορό ονομάζουν αυτές τις εμπειρίες «αισθητικές». Αν και η αισθητική εμπειρία έχει και ποικίλα άλλα χαρακτηριστικά, ιδιαίτερης σημασίας είναι η αίσθηση της ολικής συμμετοχής του σώματος στο χορό και η μετουσίωση της κίνησης σε κάτι αισθητικό. Η διαδικασία της δημιουργίας, παράστασης και αξιολόγησης του χορού συμβάλλει στην αισθητική-καλλιτεχνική εκπαίδευση, ακριβώς επειδή οι βιωματικές γνώσεις βοηθούν τα

παιδιά να έλθουν σε επαφή με αρχές και σύγχρονες τάσεις του χορού. Έτσι, η τέχνη του χορού αποτελεί ουσιώδες μέσον πολιτισμικής εκπαίδευσης.

Καταλήγοντας, σημειώνουμε ότι οι παραπάνω συνοπτικές αναφορές δεν εξαντλούν τις σύγχρονες αντιλήψεις για το χορό, τους σκοπούς ή τις μεθόδους διδασκαλίας του, αφού και η Smith-Autard παρατηρεί ότι η περιγραφή κάθε νέου μοντέλου είναι μεν απαραίτητο να είναι διεξοδική, αλλά αυτό υπερβαίνει τις δυνατότητες οποιασδήποτε περιγραφής<sup>22</sup>. Ωστόσο, με την εργασία αυτή, η οποία είχε στόχο να δείξει τις έντονες αλλαγές στη διδασκαλία του χορού και τους σχετικούς προβληματισμούς στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, αφήσαμε να φανεί πόσο απαραίτητες είναι κατά τη διδασκαλία του χορού η πληθώρα των σημερινών θεωρητικών και βιωματικών γνώσεων που έχουμε για το χορό, οι οποίες έχουν δρομολογηθεί μέσα από τα διάφορα είδη χορού και τους επιστημονικούς κλάδους μελέτης του (κλασικός χορός, τεχνικές του μοντέρνου χορού, release τεχνικές, ρυθμική, αυτοσχεδιασμός, χορογραφία, φιλοσοφία του χορού με έμφαση στη διδασκαλία, χορολογία, ανθρωπολογία του χορού, ιστορία του χορού, κοινωνιολογία του χορού, αισθητική, οργάνωση-παραγωγή χορευτικών παραστάσεων, χοροθεραπεία κ.ά.). Αυτό που απομένει να αναλογιστούμε είναι ο τρόπος με τον οποίο μπορούμε να προωθήσουμε τη σύνδεση θεωρίας-πράξης και τη δημιουργική προσέγγιση του χορού με τη χρήση ενός νέου, αξιόπιστου και σύγχρονου μοντέλου διδασκαλίας.

### Βιβλιογραφικές σημειώσεις

<sup>1</sup> Sheets, Maxine: *The Phenomenology of Dance*. Madison 1966, p. 15.

<sup>2</sup> Αλεξιάς, Γεώργιος: *Κοινωνιολογία του Σώματος: Από τον Άνθρωπο του «Νεάντερταλ» στον «Εξολοθρευτή»*. Αθήνα 2006, σελ. 234-235.

<sup>3</sup> Smith-Autard, Jacqueline: *The Art of Dance in Education*. London 2002, p.28.

<sup>4</sup> Smith-Autard: *The Art*, p. 9.

<sup>5</sup> Smith-Autard: *The Art*, p. 3.

<sup>6</sup> Smith-Autard: *The Art*, p. 36.

<sup>7</sup> Smith-Autard: *The Art*, p. 4.

<sup>8</sup> Russell, Joan: *Creative Dance in the Primary School*. Plymouth 1992, p. 8.

<sup>9</sup> Smith-Autard: *The Art*, p. 6.

<sup>10</sup> Cometti, Jean-Pierre; Morizot, Jaques & Pouivet, Roger: *Ζητήματα αισθητικής*. Αθήνα, 2005, p. 152.

<sup>11</sup> Smith-Autard: *The Art*, p. 8-9.

<sup>12</sup> Sheets: *The Phenomenology*, p. 68-69.

<sup>13</sup> Peterson Royce, Anya: *Η ανθρωπολογία του χορού*. Αθήνα, 2005.

<sup>14</sup> Foster, Ruth: *Knowing in My Bones*. London 1976, p. 6.

<sup>15</sup> Furst, Lilian: *Ρομαντισμός*. Αθήνα 1974, σελ. 11-12.

<sup>16</sup> Smith-Autard: *The Art*, p. 12.

<sup>17</sup> Reid, Louis Arnaud: *Meaning in the Arts*. London, 1969, p. 80.

<sup>18</sup> Smith-Autard, Jacqueline: *Dance Composition*. London, 2000, p. 6.

---

<sup>19</sup> Gardner, Howard: *The Arts and Human Development: A Psychological Study of the Artistic Process*. New York, 1973, p. 78-79.

<sup>20</sup> Langer, Susanne: *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, 1979, p. 26.

<sup>21</sup> Smith-Autard: *The Art*, p. 19.

<sup>22</sup> Smith-Autard: *The Art*, p. 3.